

Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak

ORCID: 0000-0001-5730-0395

Maski Molierowskiego Don Juana

Abstract

The Masks of Don Juan

This article considers selected literary, ideological, and social contexts of the origins of Molière's *Don Juan* (1665) in order to demonstrate links between particular cultural phenomena of the mid-seventeenth century and the construction of the play's protagonist and some thematic motifs. The author reviews various hypotheses concerning the literary and cultural roots of Molière's version of the story of Don Juan, to focus on the evocation of Spanish cultural contexts. She also emphasizes that the author managed to incorporate into the story of the legendary seducer ample commentary pertaining to factual reality. Ideas rooted in aesthetic explorations and current ideological discussions and disputes contributed to the creation of a protagonist whose experience also corresponds in many aspects to that of the present-day reader and theatergoer.

Keywords

Molière, French drama, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Lope de Vega, honor

Abstrakt

W artykule podjęto refleksję nad wybranymi literackimi, ideowymi, społecznymi i obyczajowymi kontekstami genezy *Don Juana* Molière'a (1665), by wskazać powiązania między charakterystycznymi dla połowy XVII wieku zjawiskami kulturowymi a sposobem ukształtowania tytułowej postaci i niektórych wątków dramatu. Autorka przypomina stawiane przez różnych badaczy hipotezy na temat literackich i kulturowych korzeni Molierowskiej wersji opowieści o Don Juanie, skupiając się szczególnie na kontekstach związanych z kulturą hiszpańską. Podkreśla również, że autorowi udało się wpisać w fabularną materię legendy uwodziciela wiele komentarzy do rzeczywistości. Pomysły zakorzenione w estetycznych poszukiwaniach oraz w aktualnych dyskusjach i sporach ideowo-światopoglądowych przyczyniły się do stworzenia bohatera, którego doświadczenie koresponduje także w wielu aspektach z doświadczeniem współczesnego czytelnika i widza.

Słowa kluczowe

Molière, dramat francuski, *Don Juan*, Lope de Vega, honor

Opowieść o Don Juanie ma tyle wariantów, że można ją określić jako „historię, którą znają wszyscy”¹. Chociaż legenda ma hiszpański rodowód, to na wyobrażenia o jej protagoniście w największym stopniu wpłynęła wersja Molierowska². Nieprzypadkowo Alfred Simon zaliczał napisanego w 1665 roku *Don Juana* do utworów, które lokują Molière’a „w towarzystwie samotnych geniuszy, takich jak Ajschylos czy Shakespeare, których rozmach porywa, zaś głębia niepokoi”³. Genialna sztuka osadzona jest jednak mocno w kulturze czasów, w których powstała. Chociaż nie da się zaprezentować wszystkich źródeł, które mogły być inspiracją dla autora, to uwypuklenie części historyczno-kulturowych wpływów pozwoli pogłębić refleksję nad ważnymi wątkami utworu i jego przesłaniem. Podejmiemy próbę uwzględnienia wybranych literackich, filozoficznych, społecznych i obyczajowych kontekstów Molierowskiego dzieła, by wskazać powiązania między charakterystycznymi dla tamtego okresu zjawiskami kulturowymi a sposobem ukształtowania tytułowej postaci i niektórych wątków dramatu. W dwóch pierwszych częściach artykułu przypomniane zostaną stawiane przez różnych badaczy hipotezy na temat kulturowych i literackich korzeni *Don Juana*: dlaczego Molière szukał inspiracji w Hiszpanii i jej kulturowych fenomenach; czy jego Don Juan posiadał realnie istniejący pierwowzór, a jeśli tak, to w jaki sposób przyczynił się on do ukształtowania Molierowskiej postaci. W trzeciej części te ustalenia zostaną powiązane z próbą wskazania różnych możliwości interpretacji nakreślonego w dramacie misternego portretu mitycznego uwodziciela.

¹ Tak określa mityczne opowieści Michel Tournier, *Le Vent Paraquet* (Paris: Gallimard, 1977), 189. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu K.W.W. O micie Don Juana pisali m.in. Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan* (Paris: Armand Colin, 1978); José Rafael Hernández Arias, *Sobre la identidad Europea: Los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009); Carmen Becerra Suárez, *El mito de Don Juan* (Madrid: Biblioteca Castro, 2019). Hernández Arias interpretuje Don Juana nie tylko jako mit literacki, ale także jako jeden z elementów europejskich dyskursów tożsamościowych. Becerra Suárez skupia się na mitycznych aspektach kilku wybranych hiszpańskich renesansowych i barokowych ujęć postaci. Zob. też Joanna Mańkowska, *Don Juan w XX i XXI wieku lub zmieniające się oblicza mitycznego uwodziciela* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, 2021).

² Zob. np. José Manuel Losada Goya, „El Dom Juan de Molière y el Don Giovanni de Mozart”, w: *Littérature, langues et arts: Rencontres et creation*, coord. Dominique Bonnet et al. (Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007), 1–5.

³ Alfred Simon, *Molière par lui-même* (Paris: Seuil, 1957), 81.

Poszukiwanie pierwowzoru

Pierwszym utworem literackim, w którym pojawia się imię Don Juana, jest *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Zwodziciel z Sewilli i kamienny gość) opublikowany w zbiorze komedii Tirsa de Moliny z roku 1630, choć wśród hiszpańskich badaczy nadal trwają spory o to, czy Molina jest rzeczywiście autorem tego tekstu⁴. Molière najprawdopodobniej zapoznał się z postacią hiszpańskiego Don Juana za pośrednictwem włoskiego librecisty Giacinta Andrei Cicogniniego i aktora komedii dell'arte Domenica Giuseppe Biancolego. Włoskie inspiracje podkreślali różni badacze. Georges Gendarme de Bévoitte w *La Légende de Don Juan* (1906) pisał, że Tirso pojawił się we Francji właśnie dzięki Włochom⁵. Giovanni Macchia sugerował, że Molière inspirował się włoską sztuką *El ateista fulminato* (Zgładzony ateista) anonimowego autora, choć nie jest wykluczone, że została ona napisana później⁶. Motywy charakterystyczne dla Don Juana występują także w sztuce *Le Festin de pierre ou le fils criminel* (Kamienna uczta albo syn przestępca) napisanej przez aktora Dorimonda w 1659 roku. Pod tym samym tytułem, rok później, opublikował utwór Claude Deschamps de Villiers. Obydwie wersje miały pięć aktów i były tragicomediami napisanymi wierszem. Georges Forestier, biograf Molière'a, zwraca uwagę na inne potencjalne źródła inspiracji. Podkreśla, że popularna była w owym czasie *Sztuka kochania* Owidiusza, która wpłynęła na przykład na kształt dramatu *Les Amours d'Ovide* (Miłości Owidiusza) Gabriela Gilberta wystawionego w 1663 przez Hôtel de Bourgogne w formie sielanki heroicznej⁷.

W badaniach nad *Don Juanem* poszukiwano nie tylko fikcyjnych, lecz także realnych pierwowzorów tytułowej postaci. Gendarme de Bévoitte wskazywał w pierwszej kolejności księcia de Conti⁸, który w latach 1654–1656 był protektorem trupy Molière'a przebywającej wtedy w Langwedocji. Zaangażowany początkowo w działalność Frondy i prowadzący burzliwe życie arystokrata miał

⁴ Zob. José Manuel Losada, „Sur le caractère hispanique de Don Juan”, *Revue de littérature comparée*, no. 306 (2003): 197–208, <https://doi.org/10.3917/rlc.306.0197>; Alfredo Rodríguez López-Vázquez, „La autoría de *El Burlador de Sevilla*: Andrés de Claramonte”, *Castilla: Estudios de literatura*, no. 5 (1983): 87–108, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/16144>; Don William Cruickshank, „The First Edition of *El Burlador de Sevilla*”, *Hispanic Review*, no. 49 (1981): 443–467, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-first-edition-of-el-burlador-de-sevilla--o/>.

⁵ Georges Gendarme de Bévoitte, *La Légende de Don Juan: Son évolution dans la littérature, des origines au Romantisme* [1906] (Géneve: Slatkine, 1993), 151; pierwodruk: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9611216d>. Zob. też Renata Niziołek, *Cztery razy „Don Juan”: Polskie dwudziestowieczne przekłady dramatu Moliera* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2014): 67–75.

⁶ Giovanni Macchia, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, trad. Mar García Lozano (Madrid: Editorial Tecnos, 1998), 127.

⁷ Georges Forestier, *Molière* (Paris: Gallimard, 2018), 289.

⁸ Gendarme de Bévoitte, *La Légende de Don Juan*, 180.



Le Prince jaloux,
rys. Pierre Brissart,
ryt. Jean Sauvé
Frontyspis z *Les Œuvres
posthumes de M. de Molière*,
t. 7 (Paris, 1682)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

się ponoć nawrócić za sprawą Nicolasa Pavillona, biskupa związanego z jansenizmem. W 1656 roku zrezygnował z przyjemności świeckiego życia, wstąpił na drogę pokuty i umartwień, przyłączył się do Towarzystwa Świętego Sakramentu (Compagnie du Saint-Sacrement), nazywanego też Kabałą Dewotów, i przestał wspierać Molierowską trupę. W 1666 roku, już po premierze *Don Juana*, napisał *Traité de la comédie et des spectacles* (Traktat o sztukach i spektaklach), w którym potępiał tragedie Pierre'a Corneille'a i komedie Molière'a⁹. Gendarme de Bévoitte przywołuje także nazwiska innych osób, w których życiu można szukać zbieżności z historią uwodziciela. Odwołując się do historiografa Julesa Micheleta,

⁹ Armand de Bourbon, *Traité de la comédie et des spectacles* (Paris, 1669), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57904j>.

zauważa, że w tej sztuce mógł zostać sportretowany François-René Crespin du Bec, markiz de Vardes, libertyn, kobieciarz i dworski szpieg, którego zadaniem było informowanie królowej Marii Teresy o relacji Ludwika XIV i Louise de La Vallière¹⁰. Wspomina także hrabiego de Guiche (Guy Armand de Gramont), siostrzeńca kardynała Richelieu i jednego z faworytów Filipa Orleańskiego, libertyna i podróżnika, którego Madame de Lafayette chwaliła za urodę, galanterię i odwagę na polu bitwy¹¹. Wymienia wreszcie nazwisko Rogera de Rabutina, hrabiego Bussy, generała Ludwika XIII, filozofa, satyryka, pamphlicistę i członka Akademii Francuskiej, który w 1659 roku wyprawił ponoć w Château des Caramans przyjęcie zakończone orgią komentowaną jako wielki skandal¹².

Wielość hipotez na temat literackich i historycznych pierwowzorów Molierowskiej postaci świadczy o tym, jak bogaty w tematy i jak mocno powiązany z atmosferą czasów, w których powstał, jest pięcioaktowy dramat o uwodzicielu. Autor połączył wiele dramaturgicznych motywów, których nie było w legendzie (ciekawą relację pan-sługa, uwiedzenie mniszki i jej zamążpójście), z tematami zajmującymi jego współczesnych (ateizm, libertynizm). Portret głównego bohatera jako *un grand seigneur* (wielkiego pana) i *un méchant homme* (złego człowieka) służy między innymi nakreśleniu obrazu arystokratycznego życia, a barwna akcja nie przeszkadza w skupieniu się na moralnych wyborach Don Juana. Charakter Molierowskiej postaci objawia się bowiem najpełniej poprzez jej działania. Można w niej zobaczyć libertyńskiego uwodziciela, którego postawa budzi fascynację i oburzenie, zaś koniec życia – napawa trwogą. Można jednak również – jak napisze Antony McKenna – uznać, że „Don Juan jest na scenie ucieleśnieniem wolnego ducha, zarówno w jego pogardzie dla norm i barier społecznych, jak i w wyzwaniu rzuconym Bogu”¹³.

Hiszpańskie inspiracje: egzotyka i honor

Molière, jak każdy wielki praktyk teatru, brał pod uwagę potrzeby i gusta publiczności. Francuscy widzowie oczekiwali nowych wrażeń, a hiszpański kontekst dramatu zaspokajał pragnienie przygody i egzotyki. Nie bez przyczyny Antoine Adam tak pisał o widzach ówczesnego Hôtel de Bourgogne:

¹⁰ Gendarme de Bévoite, *La Légende de Don Juan*, 178.

¹¹ Gendarme de Bévoite, 179.

¹² Gendarme de Bévoite, 180.

¹³ Antony McKenna, *Molière, dramaturge libertin* (Paris: Honoré Champion, 2005), 7.



Le Festin de pierre, rys. Pierre Brissart, ryt. Jean Sauvé. Frontyspis *Le Festin de pierre*, comédie par J.-B. P. de Molière (Amsterdam, 1683)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Widownia pragnie, aby za pomocą wyobraźni przenoszono ją do Hiszpanii, do tego kraju, gdzie szlachcice są tak drażliwi na punkcie honoru i tak prędcy do szermowania szpadą, gdzie młode dziewczyny przyjmują ich w swych pokojach, gdzie owi zalotnicy wspinają się nocą na balkony, podczas gdy pozostający w mroku muzycanci improwizują koncert na cześć ich ukochanych. Ta jakże romantyczna przyjemność, to przywoływanie świata rozkoszy i krwi – oto czego najbardziej potrzeba widzom Le Marais i Hôtel de Bourgogne.¹⁴

Bez wątplenia w środowisku francuskich elit istniała wtedy moda na Hiszpanię. Nie przypadkiem fabuła *Cyda* Corneille'a (1637) wyrasta z inspiracji hiszpańskich

¹⁴ Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au xvii^e siècle*, t. 2 (Paris: Editions Mondiales, 1962), 330.

i opiera się na koncepcie hiszpańskiego honoru¹⁵. Molière wykorzystał koloryt Hiszpanii, pisząc w 1661 sztukę *Don Garcie de Navarre, ou le Prince jaloux* (*Don Garcia z Nawary, czyli zazdrosny książę*), która nie odniosła oczekiwanego sukcesu. Może właśnie dlatego kilka lat później podjął się napisania archetypicznej historii o libertyńskim uwodzicielu.

Przygody Don Juana przywodzą na myśl egzotyczne, hiszpańskie sztuki „płaszczka i szpady”. Hiszpański koloryt i egzotyka sprawiają, że fabuła staje się bardziej dynamiczna. Finałową katartyczną śmierć bohatera w płomieniach można uznać za zabieg *deus ex machina* wzmocniony symboliką wanitatywną. Jak zauważa Didier Souiller, rozwiązanie to kojarzy się z hiszpańskim teatrem barokowym i charakterystyczną dla niego symboliką nietrwałości istnienia:

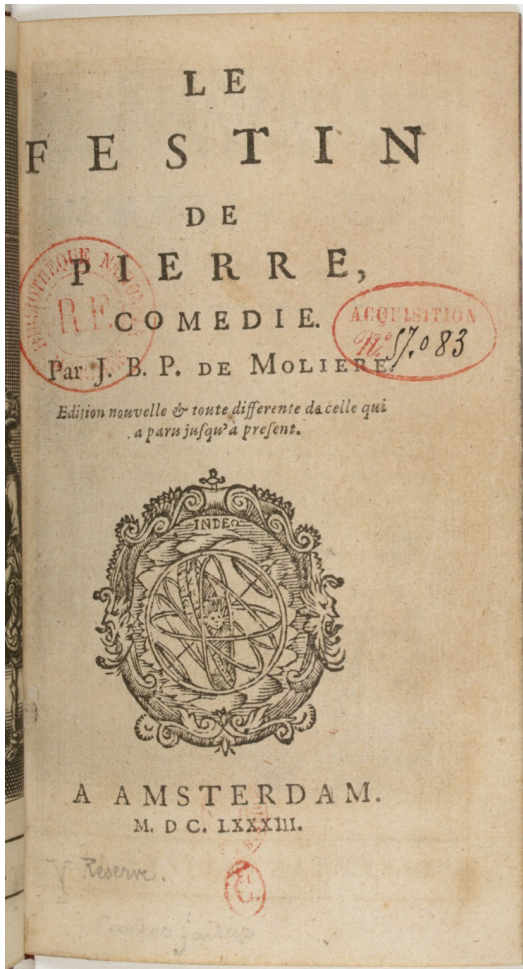
Wpływ hiszpańskiego źródła mógłby tłumaczyć obecność motywów religijnego ascetyzmu i przejęcie pewnych tematów ikonograficznych, które są tak charakterystyczne dla sztuki półwyspu [iberyjskiego]. Chodzi także o zmianę sposobu użycia symboliki, która kulminuje w końcowym obrazie *vanitas*, zbudowanym tak, aby wykorzystać „maszynę teatralną” [ukazującą] zwycięstwo Czasu (i Śmierci) w zgodzie z estetyką, która przywodzi na myśl słynne obrazy Valdésa Leala, znajdujące się w Szpitalu Miłosierdzia w Sewilli.¹⁶

Chociaż śmierć Don Juana wprowadza do utworu wymiar metafizyczny, to finałowa scena wydaje się nieco jarmarczna, a nawet burleskowa. To, że Don Juan, „wielki pan” i „zły człowiek”, ginie w płomieniach rażony piorunem z nieba, można ująć jako świadomą i ironiczną grę Molière’a z konwencją moralitetową. Zasłużona kara jest tu jednocześnie drwiną, co potwierdza także zachowanie Sganarela, który nie przejmując się śmiercią swojego pana, ale jedynie tym, że nie otrzymał zapłaty.

W poetyce *Don Juana* można także dopatrzeć się wpływów hiszpańskiego myślenia o konstruowaniu dramatów, opisanego przez Lopego de Vegę w traktacie *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* z 1609 roku (*Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach*). Lope akcentował walory szybkiej zmiany miejsca akcji, ułatwiającej swobodne łączenie wątków komicznych z tragicznymi, wzmocniającej dynamizm i potęgującej wrażenie różnorodności:

¹⁵ Zdradza też zbieżności z *Las mocedades del Cid* (*Młodzięcze przygody Cyda*), napisanymi najprawdopodobniej między 1605 i 1615 przez Guilléna de Castro.

¹⁶ Didier Souiller, „La Dramaturgie du *Don Juan* et l'esthétique espagnole du Siècle d'Or”, w: *La cultura del otro español en Francia, francés en España*, coord. Manuel Bruña Cuevas et al. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 15–32, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4046866.pdf>.



Strona tytułowa *Le Festin de pierre*,
comédie par J.-B. P. de Molière
(Amsterdam, 1683)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Hiszpan zżyma się lub ziewa
 Jeśli autor mu w godzinie
 Oceanów nie opłynie;
 Nie obleci wysp i łądu,
 Dziejów świata nie odśpiewa,
 Od stworzenia aż do sądu.¹⁷

¹⁷ Tłum. Leonard Rettel, cyt. za: Urszula Aszyk, „Recepcja Nowej sztuki pisania komedii w Polsce”, w: „Nowa sztuka pisania komedii w dzisiejszych czasach” Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania 1609–2009, red. Urszula Aszyk (Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 129–131.

Zgodnie z tą zasadą fabuła *Don Juana* obfituje w zaskakujące zwroty akcji toczącej się w różnorodnych miejscach. Pierwszy akt dzieje się w arkadach pałacowych, drugi – nad brzegiem morza, trzeci – w lesie i przy grobie Komandora, czwarty – w mieszkaniu Don Juana, zaś piąty – w miejscu bliżej nieokreślonym (jest to prawdopodobnie wiejska okolica i grób Komandora). W tych zmianach możemy dostrzec dychotomię: miasto (kultura) i wieś (natura), a ich tempo służy podkreśleniu niekończącej się pogoni Don Juana za nowymi wrażeniami. Molière najprawdopodobniej nie czytał *Arte nuevo*, lecz zetknął się z hiszpańską poetyką w sposób pośredni, dzięki praktyce dramaturgicznej i inscenizacyjnej. Jej autor w czasach Molière’a cieszył się już zasłużoną sławą: w 1644 roku sam Corneille nazwał go „wielkim” w prologu do swojej sztuki *Le Menteur (Kłamca)*¹⁸. George Hainsworth, badacz recepcji hiszpańskiego dramatopisarza we Francji, zauważa, że Lope de Vega znany był we Francji już od końca XVI wieku¹⁹.

Z hiszpańskiej kultury Molière zaczerpnął, jak się zdaje, cały zestaw cech charakteryzujących hiszpańskich możnych panów na czele z najważniejszą dla tego stanu cnotą – honorem. Ramón Menéndez Pidal podkreśla, że w kulturze Hiszpanii określeniu honoru służą dwa pojęcia: *el honor*, związany z uznaniem, jakie człowiek zyskuje dzięki cnocie czy dobrym czynom, i *la honra*, związana nie tylko z dobrym postępowaniem, ale uzależniona także od zasług innych członków rodziny. Honor bywa zatem dziedziczny i wiąże się z nim bliźniacze pojęcie dyshonoru, który może zmazać jedynie zemsta lub śmierć. To jeden z najważniejszych motywów hiszpańskiego teatru, zwłaszcza teatru *Siglo de Oro*²⁰.

Molière niuansuje w swojej sztuce sposoby rozumienia honoru. Widać to wyraźnie w scenach wizyt, które bezbożnemu uwodzicielowi składają ojciec Don Luis i porzucona Elwira. Zrozpaczony ojciec myśli o rodzinnym honorze, gdy stara się zawrócić syna ze złej drogi:

Dowiedz się wreszcie, że szlachcic, który prowadzi występne życie, jest w naturze potworem, że cnota daje jedynie prawo do szlachectwa, że zważam więcej

¹⁸ Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton, t. 2 (Paris: Gallimard, 1984), 7.

¹⁹ George Hainsworth, „Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII siècle)”, *Bulletin Hispanique* 33, no. 3 (1931): 199, https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1931_num_33_3_2413.

²⁰ Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940), 155–156, <https://archive.org/details/decervantesylopeo00omene/page/154>.



LE MEDECIN MAL GRÉ-LUY.

Le Médecin malgré lui, ryt. Jacobus Harrewijn. Frontyspis *Le Médecin malgré-luy* (Brussels, 1694)

COMÉDIE-FRANÇAISE

na uczynki niż na nazwisko i że bardziej sobie cenię syna śmieciarza, który jest uczciwym człowiekiem, niż syna monarchy, który żyje jak ty.²¹

Don Juan, ironicznie pozorując gościnność, wskazuje ojcu fotel. Don Luis jednak wie, że jego słowa nie robią na synu żadnego wrażenia, dlatego ostrzega go przed zemstą Nieba. Wysoki styl, w którym utrzymane są tyrady Don Luisa, współtworzy portret ojca jako nie tylko możnego pana, lecz także arystokraty ducha, dla którego honor jest cnotą. Na tle jego postawy wyraźniej widoczny jest dyshonor syna.

²¹ Molière, „Don Juan”, w: *Dramaty wybrane*, tłum. Bohdan Korzeniewski, oprac. i post. Michał Mizera, t. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017), 415-416.

W scenie spotkania Don Juana z Elwirą z kolei widzimy honorową postawę zdradzonej i porzuconej kobiety. Klimat schadzki kochanków, charakterystyczny dla sztuk hiszpańskiego teatru *Siglo de Oro*, służy Molière'owi jedynie jako pretekst, nie jest to bowiem typowa scena miłosna. Elwira pojawia się, aby ocalić duszę ukochanego. Z zasłoniętą twarzą wyznaje Don Juanowi, że Niebo wyгнаło z jej serca wszystkie dawne namiętności miłości ziemskiej i pozostawiło jedynie „ogień oczyszczony ze zmysłów” i „świętą czułość”. Pragnąc dla Don Juana zbawienia, ze łzami w oczach mówi:

Przez litość, don Juanie, nie odmawiaj mi tej ostatniej pociechy. Nie gardź ocale-
niem, błagam cię ze łzami. Jeśli cię nie wzrusza własne dobro, to niech cię wzruszą
przynajmniej moje prośby. Oszczędź mi katuszy, które bym musiała znosić, wiedząc,
że cierpisz wieczyste męki.²²

Uwodziciel udaje wzruszenie i z uprzejmą kurtuazją proponuje Elwirze nocleg. Chwilę później wyzna jednak Sganarelowi:

Czy ty wiesz, że wywarła jeszcze na mnie pewne wrażenie, że znalazłem jakiś urok
w tej dziwacznej odmianie? Jej zaniedbany ubiór, jej zmizerowana twarz, jej łzy,
wszystko to wznieciło we mnie resztkę wygasłej namiętności.²³

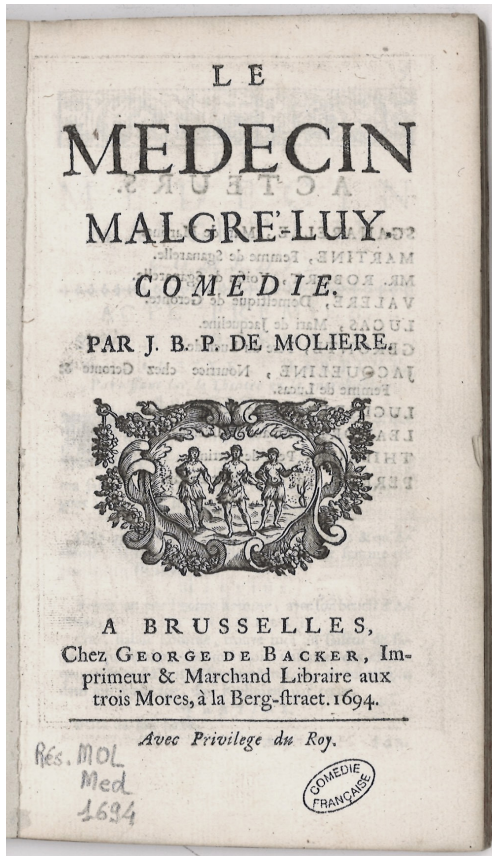
W obu scenach motyw honoru służy Molière'owi do skonstrastowania cnoty, dobrych manier, uczciwości i lojalności z brakiem norm, przekraczaniem granic i hipokryzją. Sztuka staje się gorzką satyrą na pozbawione trosk i skrupułów życie francuskich „złotych chłopców”, którym pozycja i fortuna zapewniła możliwość korzystania ze wszystkich przywilejów, ale którzy nigdy nie musieli ponosić konsekwencji swoich haniebnych czynów.

Libertyn? Buntownik? Hedonista? Hipokryta?

Pierwszą osobą, która się wypowiada w Molierowskim *Don Juanie*, jest Sganarel, służący tytułowego bohatera. Sganarel to postać pojawiająca się także w innych komediach Molière'a. Jak pisze Patryk Kencki:

²² Molière, „Don Juan”, 419. W przekładzie Korzeniewskiego osłabiony zostaje nieco religijny wymiar wypowiedzi Elwiry, gdy *salut* zostaje przełożone jako ocalenie, a nie zbawienie, a *prières* – jako prośby, a nie modlitwy. Por. Molière, „Dom Juan”, w: *Œuvres complètes de Molière*, dir. Robert Jouanny, t. 1 (Paris: Éditions Garnier Frères, 1969), 765.

²³ Molière, „Don Juan”, 421.



Strona tytułowa *Le Médecin malgré lui* (Brussels, 1694)

COMÉDIE-FRANÇAISE

Sganarel (Sganarelle) to obok Maskaryla i Skapena jeden z najsłynniejszych typów komicznych stworzonych przez Molière'a. Jego pochodzenie wiąże się z komedią dell'arte, a jego imię wywodzi się zapewne od włoskiego czasownika *disinganare*, oznaczającego otwieranie oczu, wyprowadzanie z błędu czy pozbawianie złudzeń.²⁴

W *Don Juanie* Sganarel, grany zresztą przez autora²⁵, rozpoczyna sztukę pochwałą tabaki:

²⁴ Patryk Kencki, *Staropolski Molière* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2021), 159. Por. Patryk Kencki, „Nieświeska komedia Sganarela”, *Pamiętnik Teatralny* 66, z. 4 (2017): 83–95.

²⁵ Molière w roli Sganarela pojawia się na scenie ubrany w „satynowy jupon koloru jutrzeńki”, „kaftan w pozłacane gwiazdy” i „satynowy *pourpoint* w kwiaty”. Bez wątplenia tak ubrany służący, chwalcący zalety zażywania tabaki niczym filozof, nie tylko przyciągał uwagę publiczności, ale podkreślał poprzez swój ubiór komediowy charakter sceny. Zob. Madeleine Jurgens et Elisabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe* ([Paris]: Archives nationales, 1963), 569.

Niechaj sobie gada, co chce Arystoteles wraz z całą filozofią, ale nic nie dorówna tabace; jest to namiętność uczciwych ludzi i kto żyje bez tabaki, nie jest godzien żyć w ogóle. Tabaka nie tylko odświeża i oczyszcza umysły ludzkie, ale nakłania duszę ku cnocie i uczy, jak zostać uczciwym człowiekiem. [...] jest prawdą, że tabaka rozbudza uczucia honoru i cnoty u wszystkich, którzy jej zażywają.²⁶

Słowa komicznej postaci można czytać jako ironiczny mini-traktat o wolnej myśli i filozofii, a także jako aluzję do przywoływanej Kabały Dewotów, sekretnego stowarzyszenia stawiającego sobie za cel poprawę obyczajów i promującego religijną żarliwość²⁷. Wiadomo, że właśnie działalność Kabały Dewotów przyczyniła się w znacznym stopniu do wydanego parę miesięcy wcześniej zakazu wystawiania poprzedniej komedii Molière'a – *Tartuffe*²⁸.

W XVII wieku słowo *le tabac* nie odnosiło się jedynie do tytoniu czy tabaki, ale także do miejsc, w których bywały osoby podejrzanej kondyty. W wydanym w roku 1690 *Dictionnaire universel* Furetière'a czytamy: „tabac est aussi un lieu de desbauche où l'on va prendre du tabac en fumée” (*tabac* to także miejsce rozpusty, gdzie się chadza palić tytoń), zaś *Dictionnaire de l'Académie* z 1694 roku podaje taką definicję: „chambres, salles et autres pièces où les soldats et les petites gens allaient prendre du tabac en fumée” (pokoje, sale i inne pomieszczenia, gdzie żołnierze albo pospólstwo zwykło palić tytoń)²⁹. Promujące obyczajowy rygorizm kampanie, prowadzone przez Kabałę Dewotów, miały na celu między innymi ograniczenie liczby miejsc, w których można było korzystać z tytoniu. Raoul Allier przytacza fragment *Les Annales de la Compagnie du Saint-Sacrement* (Annały Towarzystwa Świętego Sakramentu), w którym napisano: „Zapobieganie złu polega przede wszystkim na tym, aby w parafii nie było bezbożności, bluźnierstwa, jawnego zgorszenia, przybytków rozpusty, pijalni, palarni, miejsc gry i tym podobnych”³⁰. Początek *Don Juana* dotyczy

²⁶ Molière, „Don Juan”, 335. Forestier zwraca uwagę na popularność motywu tabaki w czasach Molière'a. W roku 1650 w Turynie wystawiono przedstawięnie baletowo-maskaradowe *Ballet du Tabac*, a w 1661 Lully inspirował się motywem tytoniu w *Ballet Royal de l'Imapacince*. Jean Royer de Prade publikuje *Discours du tabac* w 1668. Zob. Forestier, *Molière*, 295.

²⁷ Zob. Raoul Allier, *La Compagnie du Très Saint-Sacrement de l'Autel: La „cabale des dévots”*, 1627–1666 (Paris: Armand Colin, 1902), <https://archive.org/details/lacompagniedutrooalli>; Francis Bauman, *Molière et Les Dévots: La Genèse du Tartuffe* (Paris: Le livre mensuel, 1919), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9612344c>.

²⁸ Zob. Alfred Rébelliau, „Deux ennemis de la Compagnie du Saint-Sacrement: Molière et Port-Royal”, *Revue des deux mondes*, no. 53 (1909): 892–923, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/moliere-et-port-royal/>; Jean Pierre Cavaillée, „Hypocrisie et imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664–1669): La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667)”, *Les Dossiers du Grihl*, no. 3 (2022), <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.292>.

²⁹ Cyt. za: Marc Vigié et Muriel Vigié, *L'Herbe à Nicot: Amateurs de tabac, fermiers généraux et contrebandiers sous l'Ancien Régime* (Paris: Fayard, 1989), 60.

³⁰ Allier, *La Compagnie du Très Saint-Sacrement*, 101.



Le Médecin malgré lui,
ryt. François Chauveau. Ilustracja
z *Le Médecin malgré lui*,
comédie par J.-B. P. de Molière
(Paris, 1667)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

więc bardzo aktualnych dyskusji na temat wolności obyczajowej i wpisuje się w dobrze znane widzom spory.

Najważniejszy motyw sztuki to miłosne podboje tytułowego bohatera. W Moliérowskiej wersji opowieści sensualność i erotyka schodzą jednak na dalszy plan. Perwersja Don Juana w mniejszym stopniu jest związana z uwodzeniem cielesnym, w większym zaś – ze zwodzeniem uczuciowym i duchowym. Zależy mu na zdobyciu nie tyle ciała kochanki, ile czystej, niewinnej duszy i serca. Nie przypadkiem w scenie 1 aktu II czuje zazdrość wynikającą z obserwacji związku Karolki i jej narzeczonego. To właśnie serce prostej dziewczyny budzi w nim instynkt łowcy, dlatego mówi do Sganarela: „To serce nie powinno mi się wymknąć”³¹. Taktykę Don Juana poznajemy już w akcie I, gdy przedstawia krok po

³¹ Molière, „Don Juan”, 361.

kroku swój sposób uwodzenia, w którym decydującą rolę odgrywa przełamanie wewnętrznego oporu kobiety. Postawa arystokraty znającego reguły pięknej mowy nakłada się tutaj na nienasycenie libertyna przyzwyczajonego do łamania zasad:

Zresztą rodzące się skłonności mają urok niewypowiedziany, cała rozkosz miłości polega na ciągłej zmianie. Cóż to za niezwykła przyjemność kruszyć setkami hołdów serce młodej piękności, patrzeć, jak z dnia na dzień czyni się w nim małe wyłomy, zwalczając przy pomocy uniesień, łez i westchnień niewinną wstydlivość duszy, której tak trudno przychodzi złożyć broń, pokonywać krok za krokiem ten słaby opór, jaki stawia nam zakochana dziewczyna, łamać zasady, którymi się chlubi, i wreszcie zaprowadzić ją łagodnie, gdzie chcielibyśmy ją mieć. Ale skoro skosztowało się zwycięstwa, nie ma już o czym mówić ani czego pragnąć, cały urok namiętności przepada, aż zjawi się jakaś nowa kobieta, aby rozbudzić nasze żądze i poruszyć serce ponętą nowych zdobyczy.³²

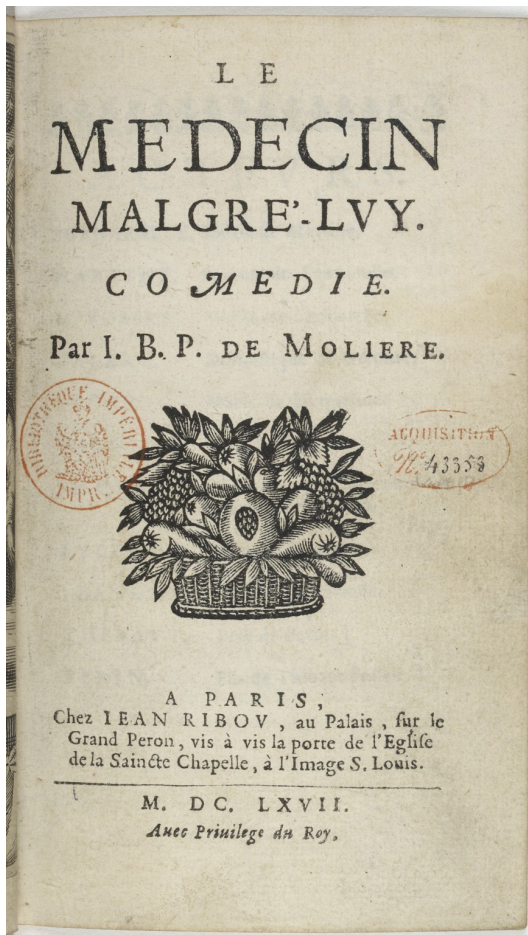
Tyrada Don Juana jest przede wszystkim pochwałą przyjemności wypływającej ze zmiany, niestałości i związanej z nią tymczasowości. Fascynacja zmianą jako katalizatorem nowych wyzwania i bodźców wpisuje się w portret Don Juana jako libertyna.

Francuski rzeczownik libertyn wywodzi się od łacińskiego: *libertinus* – wyzwolony, wyzwoleniec. W czasach Molière'a słowo libertyn powiązane było z intelektualnym i filozoficznym zainteresowaniem kwestią wolności, dopiero w XVIII wieku libertynizm zaczął dotyczyć coraz bardziej sfery obyczajowej³³. Siedemnastowieczny libertyn ogarnięty potrzebą wolności totalnej uzyskuje ją i wyraża dzięki poznaniu intelektualnemu, erudycji i niepodleganiu żadnym normom. Poddanie się normom społecznym jest bowiem równoznaczne z intelektualną kapitulacją charakterystyczną dla słabych umysłów, podczas gdy intelektualne transgresje świadczą o przewadze ducha. Wśród przyjaciół Molière'a znajdowało się wielu intelektualistów o wolnomyślicielskich tendencjach: Claude Emmanuel Luillier znany jako Chapelle, François Bernier, François de La Mothe Le Vayer. Co więcej, Molière był uczniem Pierre'a Gassendiego, poznawał chętnie filozofię, czytał z przyjemnością *Próby* Michela de Montaigne i dzieła Jacques'a Rohaulta³⁴. Giovanni Macchia twierdzi, że w przypadku

³² Molier, 342.

³³ Zob. np. Michel Delon, dir., *Le XVIII siècle libertin: De Marivaux à Sade* (Paris: Citadelles & Mazenod, 2012).

³⁴ Zob. Arthur Lytton Sells, „Molière and La Mothe le Vayer”, *The Modern Language Review* 28, no. 4 (1933): 444–455. <https://www.jstor.org/stable/3716333>; Olivier Bloch, *Molière/Philosophie* (Paris: Éditions Albin Michel, 1999), 38.



Strona tytułowa *Le Médecin malgré luy*, comédie par J.-B. P. de Molière (Paris, 1667)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Molierowskiego *Don Juana* należałoby mówić nie tylko o libertynizmie, lecz także o donżuanizmie, który polega na zastosowaniu doktryny libertynizmu do kontekstu erotycznego. Badacz podkreśla jednak, że pragnienie miłosnego podboju zostaje w sztuce Molière'a poddane intelektualnemu oglądowi i zbliża się niekiedy do makiawelizmu³⁵.

Molierowski uwodziciel czerpie satysfakcję z naruszania norm moralnych. Można powiedzieć, że brak miary jest jego miarą. Kiedy Sganarel pyta go, czy nie boi się zemsty Nieba za zabicie Komandora, jego pan odpowiada ironicznym i zuchwałym pytaniem: „A czego to miałbym się obawiać? Czyż

³⁵ Macchia, *Vida, aventuras y muerte*, 22–23.

nie zabiłem go dość dobrze?”³⁶. Don Juan konsekwentnie lekceważy oparte na przykazaniach przestrogi Sganarela: „No, no, to już sprawa tylko między mną a niebem, rozpatrzmy ją sami bez przysparzania ci kłopotów”³⁷. A zapytany, czy wierzy w Niebo, odwołuje się z dumą do uniwersalnych praw rozumu: „Wierzę, że dwa razy dwa to cztery, Sganarelu, i że cztery i cztery to osiem”³⁸. Powtarza więc wyznanie wiary, które miał ponoć wypowiedzieć w 1625 roku na łożu śmierci Maurycy Orański i które z czasem zaczęło funkcjonować jako motto libertynów³⁹.

W ten sam temat – Don Juana jako libertyna rzucającego wyzwanie Bogu – wpisuje się jedna z najbardziej zapadających w pamięć replik z tej sztuki. W scenie 2 aktu III Don Juan pragnie okazać pobożnemu Żebrakowi wdzięczność za ostrzeżenie przed napaścią. Żebrak prosi o jałmużnę, zapewniając, że będzie polecał Don Juana w swojej modlitwie. Gdy Don Juan daje mu pieniądze, mówiąc: „Bierz, daję ci, bierz, powiadam, ale najpierw pobłuźnij”⁴⁰, Żebrak odpowiada, że woli raczej umrzeć z głodu. Wtedy Don Juan wręcza mu złotego luidora i mówi: „Daję Ci go przez miłość dla ludzkości”⁴¹. Jest to jedna z najbardziej kontrowersyjnych scen dramatu. Zwrot „pour l’amour de” w czasach Molière’a kojarzył się z miłością do Boga, dlatego fraza „miłość dla ludzkości” mogła się wydawać nader przewrotna. Skandaliczny wymiar miała też zachęta do blasfemii, która zgodnie z doktryną Kościoła Katolickiego jest grzechem prowadzącym do utraty wiary. Replika Don Juana może być jednak interpretowana jako wyraz świadomego buntu przeciwko zewnętrznym normom. Don Juan daje Żebrakowi złotego luidora nie dlatego, że pragnie zasłużyć na niebo, i nie z obawy przed piekłem. To akt wypływający z jego indywidualnej potrzeby, nie zaś z określonych przykazań; to dowód niezależności i wyższości moralnej, która nie jest podyktowana względami religijnymi.

Sylwetka Molierowskiego bezbożnika ma jednak również rysy pozwalające na inną interpretację. Don Juan żyje bez bagażu przeszłości, nie myśli o przyszłości i jest całkowicie zanurzony w świecie własnych doznań. Jego lekceważenie moralnych ograniczeń można więc powiązać także z postawą hedonizmu. Podążając drogą hedonistycznej przyjemności, bohater stwierdzi:

³⁶ Molière, „Don Juan”, 345.

³⁷ Molière, 344. Molière używa czasownika *démêler*, który znaczy rozplątywać.

³⁸ Molière, 386.

³⁹ Notes des pages 874 à 877, w: Molière *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui, t. 2 (Paris: Gallimard, 2010), 1658.

⁴⁰ Molière, „Don Juan”, 390.

⁴¹ Molière, 390. Molière, „Dom Juan”, 771: „Va, va, je te le donne pour l’amour de l’humanité”.



Dom Garcie de Navarre,
ou Le prince jaloux,
rys. François Boucher,
ryt. Laurent Cars

RMN-GRAND PALAIS
(MUSÉE DU LOUVRE)

„Ach, cóż myśleć o nieszczęściach, które mogą się nam zdarzyć, kiedy możemy myśleć tylko o czekającej nas rozkoszy”⁴². Wieczne teraz jawi mu się jako obszar potencjalności. Czy nie jest to jednak tylko iluzja ego? Przekraczanie granic i kpinę z wszelkich świętości można ująć jako grę, dzięki której Don Juan karmi swoje wygłodniałe ego, nie mogąc go jednak nigdy nasycić.

Francuski Don Juan jest nie tylko uwodzicielem i buntownikiem, ale również hipokrytą. Motyw hipokryzji bohatera zostaje wzmocniony poprzez usytuowanie go w kontekście motywu honoru. Kiedy Don Juan udaje przed ojcem nawrócenie, pozornie odzyskuje w oczach Don Luisa honor. W rzeczywistości jednak traci go, bo wszystko, co mówi, jest nieprawdziwe:

⁴² Molière, 346.

Tak, panie ojcze, wyrzekłem się wszystkich moich błędów. Od wczorajszego wieczora stałem się innym człowiekiem. Niebo w jednym mgnieniu oka dokonało we mnie zmianę, która zadziwi wszystkich. Poruszyło duszę moją i otwarło oczy moje. I oto z przerażeniem patrzę na długie zaślepienie, w którym zostawałem, na zbrodniczy nieład życia, które prowadziłem. Przechodzę w myśli ohydę mych występków i dziwię się, jak niebo mogło je ścierpieć tak długo i nie spuścić mi na głowę ciosu swojej strasznej sprawiedliwości.⁴³

Już w następnej scenie, którą otwiera radość Sganarela z rzekomego nawrócenia grzesznika, Don Juan woła: „Ejże! To ty bierzesz za dobrą monetę to, co tu nagadałem, i naprawdę wierzysz, że moje usta są w zgodzie z moim sercem?”⁴⁴. Wcześniej łamał zasady moralne w sposób jawny, teraz dostosował się do świata, którym rządzi hipokryzja. Tyrada Don Juana dotycząca powszechnej obłudy to jeden z najbardziej subwersywnych momentów w całej sztuce Molière’a:

Dzisiaj nie przynosi to już wstydu. Obłuda jest obecnie występkiem powszechnym, a wszystkie występy powszechne uchodzą za cnoty. Postać człowieka przyzwolitego najłatwiej teraz grać ze wszystkich postaci. Dzisiaj rzemiosło świętoszka daje największe korzyści. Jest to sztuka, w której oszustwo zawsze może liczyć na szacunek. Choćby je i kto odkrył, nie ośmieli się pisać słowa. Wszystkie inne występy ludzkie podlegają sądowi, opinii, każdemu wolno je głośno potępić. Ale obłuda jest występkiem uprzywilejowanym, który własną ręką zatyka gębę całemu światu i cieszy się w spokoju absolutną bezkarnością.⁴⁵

Nieprzypadkowo tę tyradę poprzedza uwaga Don Juana: „Iluż to ludzi uprawia, jak ja, to rzemiosło i posługuje się tą samą maską, aby świat okpiwać”⁴⁶. Symbolika maski odgrywa bowiem w całej scenie decydującą rolę. Maską jest znakiem metateatralności, podkreśla proces teatralizacji życia codziennego w siedemnastowiecznej Francji, lecz nade wszystko jest symbolem kłamstwa i posługiwania się fałszywą tożsamością. Wątek hipokryzji w *Don Juanie* ma demaskatorską wymowę między innymi dlatego, że – jak wielokrotnie podkreślano – Molière szuka nowego sposobu pisania o obłudzie po zakazie grania

⁴³ Molière, 426.

⁴⁴ Molière, 428.

⁴⁵ Molière, 429. W Molièreowskim oryginale obłuda jest określona jako „modna przywara” (*vice à la mode*), która z czasem staje się szanowaną cnotą, podczas gdy Korzeniewski użył określenia „powszechny występki”. Por. Molière, „Don Juan”, 771.

⁴⁶ Molière, „Don Juan”, 429.



Dom Juan, ou le festin de Pierre,
rys. François Boucher, ryt. Laurent
Cars. Ilustracja z *Les Œuvres de
Molière*, t. 3 (Paris, 1734)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

*Tartuffe*à. To jeden z ważnych powodów wyboru mitycznego uwodziciela na bohatera kolejnej komedii.

Na kulturowe korzenie *Don Juana* składają się liczne inspiracje literackie, wpływy związane z praktykami dramatycznymi i scenicznymi, idee teologiczne i filozoficzne, echa dyskusji o problemach moralnych i obyczajowych. Wiele tez i hipotez na temat genezy tekstu świadczy o „wszystkożerności” Molière’a i umiejętności łączenia różnych tradycji, rozmaitych wątków i pozornie nieprzystających do siebie elementów. W fabularną materię legendy o Don Juanie autorowi udało się wpisać wiele komentarzy do rzeczywistości. Pomysły zaczerpnięte z innych kultur albo zakorzenione w aktualnych za czasów Molière’a dyskusjach i sporach przyczyniły się do stworzenia bohatera, którego doświadczenie i wybory (ateizm powiązany z wyzwaniem rzucanym Bogu, wieczne nienasycenie, brak stałych punktów odniesienia, hedonizm) mogą być interesujące dla współczesnych czytelników i widzów.



Bibliografia

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. T. 2. Paris: Editions Mondiales, 1962.
- Allier, Raoul. *La Compagnie du Très Saint-Sacrement de l'Autel: La „cabale des dévots” 1627–1666*. Paris: Armand Colin, 1902. <https://archive.org/details/la-compagniedutrooalli>.
- Aszyk, Urszula, red. „Nowa sztuka pisanie komedii w dzisiejszych czasach” *Lopego de Vega w czterechsetlecie wydania 1609–2009*. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Baumal, Francis. *Molière et Les Dévots: La Genèse du Tartuffe*. Paris: Le livre mensuel, 1919. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9612344c>.
- Bloch, Olivier. *Molière/Philosophie*. Paris: Éditions Albin Michel, 1999.
- Boy-Żeleński, Tadeusz. *Molier*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
- Cavaillée, Jean Pierre. „Hypocrisie et imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664–1669): La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667)”. *Les Dossiers du Grihl*, no. 3 (2022). <https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.292>.
- Delon, Michel, dir. *Le XVIII^e siècle: De Marivaux à Sade*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2012.
- Forestier, George. *Molière*. Paris: Gallimard, 2018.
- Gendarme de Bévette, Georges. *La Légende de Don Juan: Son évolution dans la Littérature; Des origines au Romantisme*. Genève: Slatkine, 1993.
- Hainsworth, George. „Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII^e siècle)”. *Bulletin Hispanique* 33, no. 3 (1931): 199–213. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1931_num_33_3_2413.
- Jurgens, Madeleine, et Elisabeth Maxfield-Miller. *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*. [Paris]: Archives nationales, 1963.
- Kencki, Patryk. „Nieświeska komedyja Skanarela”. *Pamiętnik Teatralny* 66, z. 4 (2017): 83–95.
- Kencki, Patryk. *Staropolski Molière*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2021.
- Losada Goya, José Manuel. „El Dom Juan de Molière y el Don Giovanni de Mozart”. W: *Littérature, langages et arts: Rencontres et creation*, coordination Dominique Bonnet et al., 1–5. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007.
- Losada Goya, José Manuel. „Sur le caractère hispanique de Don Juan”. *Revue de littérature comparée*, no. 306 (2003): 197–208. <https://doi.org/10.3917/rhc.306.0197>.
- Lytton Sells, Arthur. „Molière and La Mothe le Vayer”. *The Modern Language Review*, vol. 28, no. 4 (1933): 444–455. <https://doi.org/10.2307/3716333>.

- Macchia, Giovanni. *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*. Traducción Mar García Lozano. Madrid: Editorial Tecnos, 1998.
- McKenna, Antony. *Molière, dramaturge libertin*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Menéndez Pidal, Ramón. *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1940.
- Niziołek, Renata. *Cztery razy „Don Juan”: Polskie dwudziestowieczne przekłady dramatu Moliera*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2014.
- Rébelliau, Alfred. „Deux ennemis de la Compagnie du Saint-Sacrement: Molière et Port-Royal”. *Revue des deux mondes*, no. 53 (1909): 892–923. <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/moliere-et-port-royal/>.
- Simon, Alfred. *Molière par lui-même*. Paris: Seuil, 1957.
- Souiller, Didier. „La Dramaturgie du *Dom Juan* et l'esthétique espagnole du Siècle d'Or”. W: *La cultura del otro español en Francia, francés en España*, coordination Manuel Bruña Cuevas et al., 15–32. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4046866.pdf>.
- Vigié, Marc, et Muriel Vigié. *L'Herbe à Nicot: Amateurs de tabac, fermiers généraux et contrebandiers sous l'Ancien Régime*. Paris: Fayard, 1989.

KATARZYNA WOJTYSIAK-WAWRZYŃIAK

doktor nauk humanistycznych, absolwentka filologii romańskiej i kulturoznawstwa Uniwersytetu Łódzkiego i rocznych podyplomowych studiów kulturoznawczych na Universidad Complutense de Madrid. Członkini Polskiej Kompanii Teatralnej. Główne zainteresowania: teatr i dramat francuski XVIII–XX wieku, teatr Złotego Wieku, teatr i dramat hiszpański i hiszpańskojęzyczny XX i XXI wieku, w szczególności teatr Federica Garcii Lorki, teatr Ernesta Caballero, antropologiczne struktury wyobrażeniowe Gilberta Duranda, historia idei, recepcja mitu, estetyka.
