

Piotr Olkusz

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-7618-7014

Pocieszne wykwintnisie Molière'a

Farsa na kobiety?

Abstract

Molière's *The Affected Ladies*: A Farce against Women?

Molière's *Les Précieuses ridicules* (*The Affected Ladies*), his first great success, is regarded today as one of his most controversial works, as its main comic characters are women aspiring to independence. The interpretative tradition concerning this play has taught us to see it as a satire on the milieu of Madeleine de Scudéry, now considered as one of the most progressive women of the seventeenth century (and, for some, as a forerunner of feminism). The readers' response to *The Affected Ladies* thus seems to be a barometer of their attitude towards women's empowerment. The author posits that this dispute over *The Affected Ladies* is not so much about Molière's comedy itself as about its simplifying, traditional interpretation. He discusses the origins of the work in order to highlight genre-related aspects: *The Affected Ladies*

is a farcical comedy written primarily as a response to a specific theatrical situation, so focusing the interpretation on its questionable satirical potential seems to be going too far. An important interpretative context is also provided by recent observations of historians of 17th-century French literature, who have questioned the existence of the world of the affected ladies (and the whole *préciosité* movement), suggesting that Molière invented this milieu, which therefore belongs to the order of representation rather than reality.

Keywords

Molière, 1600–1700 theater, *Les Précieuses ridicules*, farcical comedy, *préciosité*, reception of Molière

Abstrakt

Pocieszne wykwintnisie, pierwszy wielki sukces Molière'a, należą dziś do jego najbardziej kontrowersyjnych utworów, gdyż głównymi postaciami komicznymi są tu kobiety aspirujące do niezależności. Tradycja interpretacyjna tej sztuki każe widzieć w niej satyrę na środowisko Madeleine de Scudéry, uważanej obecnie za jedną z najbardziej postępowych kobiet XVII stulecia (a dla niektórych także prekursorkę feminizmu). Dlatego stosunek czytelników do *Pociesznych wykwintniś* wydaje się (i wydawał) barometrem ich stosunku do emancypacji kobiet. Autor stawia tezę, że przedmiotem tak ujmowanego sporu o *Pocieszne wykwintnisie* jest nie tyle komedia Molière'a, ile jej uproszczona, tradycyjna interpretacja. Omawia okoliczności powstania utworu, aby zwrócić uwagę na aspekty genologiczne: *Pocieszne wykwintnisie* są komediofarsą, powstała w pierwszej kolejności jako odpowiedź na konkretną sytuację teatralną, więc koncentrowanie się na ich wątpliwym potencjale satyrycznym wydaje się nadużyciem. Ważnym kontekstem interpretacyjnym są również najnowsze tezy historyków siedemnastowiecznej literatury francuskiej, którzy podają w wątpliwość istnienie świata wykwintniś (oraz całego nurtu *préciosité*) i sugerują, że Molière wymyślił to środowisko, a zatem należy ono do porządku reprezentacji, nie – rzeczywistości.

Słowa kluczowe

Molière, teatr 1600–1700, *Pocieszne wykwintnisie*, komediofarsa, *préciosité*, recepcja Molière'a

Les Précieuses ridicules (*Pocieszne wykwintnisie*) – cieszące się wielkim powodzeniem za życia Molière'a – zbierały bardzo zróżnicowane oceny w dziejach recepcji jego twórczości. Utwór zaczął budzić konsternację wkrótce po śmierci dramatopisarza, choć nie miało to wpływu na wysoką pozycję autora w pantheonie francuskich ludzi pióra. Gdy w pierwszej połowie XVIII wieku okazało się, że sztuki Molière'a przyciągają największą liczbę widzów do Comédie-Française, *Pociesznych wykwintnis* ani – tematycznie bardzo im bliskich – *Uczonych białogłów* nie było już wśród najchętniej oglądanych, choć kilka dekad wcześniej oba tytuły ściągały na widowieństwo tłumy¹. W XIX wieku w molierowskim kanonie znów nastąpiły przesunięcia, a ich przejawem była zarówno ponowna kariera *Uczonych białogłów* na scenie Comédie-Française (743 przedstawienia w XIX wieku, 353 – w poprzednim stuleciu²), jak i popularność samego tytułu we francuszczyźnie mieszczaństwa³. Gdy Gustave Lanson przystąpił do wydawania komedii Molière'a w mającej moc ustanawiania literackich hierarchii serii Hachette, zaczął od *Uczonych białogłów* oraz *Pociesznych wykwintnis* (1900); dopiero później przysła kolej na *Mizantropa* i *Tartuffe'a* (obie 1905), jeszcze później – na *Mieszczanina szlachcicem* (1912). Nie ulega wątpliwości, że taka kolejność byłaby nie do przyjęcia dla oświeceniowych i współczesnych odbiorców. Co wpływało na tak wielką zmienność estetycznych i etycznych ocen właśnie *Pociesznych wykwintnis* i *Uczonych białogłów*?

Niestabilną pozycję tych sztuk w molierowskim kanonie można powiązać z próbami określenia miejsca komediopisarza w historii literatury pisanej z perspektywy innej niż męskocentryczna. Mają one długą tradycję, skoro już w 1912 roku Émile Faguet ogłosił artykuł *Molière féministe*⁴ (Molière feministka), a czternaście lat później Francis Bauman opublikował książkę *Féminisme au temps de Molière*⁵ (Feminizm w epoce Molière'a). W sprawie stosunku pisarza do

¹ W latach 1715–1755 najpopularniejsze utwory Molière'a na scenie Comédie-Française to *Tartuffe* (czwarte miejsce, za *Graczem* Regnarda oraz *Ifigenią* i *Fedrą* Racine'a), *Amfitrion* (piąte), *Mizantrop* i *Chory z urojenia* (jedenaste i dwunaste), *Szkoła żon* (szesnaste), *Skąpiec* (dwudzieste), *Don Juan* (dwudzieste drugie). Por. Henri Legrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1756* (Paris: Klincksieck, 1972), 598–599.

² Nicole Mosconi, „La Femme savante: Figure de l'idéologie sexiste dans l'histoire de l'éducation”, *Revue française de pédagogie* 93 (1990): 33, https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1990_num_93_1_1371.

³ Por. Paul Bénichou, *Morales du grand siècle* [1948] (Paris: Gallimard, 1998); Emmett J. Gossen Jr., „Les Femmes savantes: Métaphore et mouvement dramatique”, *The French Review* 45, no. 1 (1971): 37–45, <https://www.jstor.org/stable/385690>.

⁴ Émile Faguet, „Molière féministe”, *La Revue politique et littéraire*, no. 15 (1912): 449–460, <https://www.retronews.fr/journal/la-revue-politique-et-litteraire/13-avril-1912/2057/4389069/1>.

⁵ Francis Bauman, *Féminisme au temps de Molière* (Paris: La Renaissance du Livre, 1926), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1269972p.textelimage>.

emancypacyjnych postulatów kobiet nie udało się jednak osiągnąć porozumienia. O ile w najchętniej dziś wystawianych i analizowanych komediach autor jawi się zawsze jako zwolennik podstawowych praw kobiet, utożsamianych najczęściej – bezpiecznie – z prawem do małżeństwa z miłości (nie przez przypadek *Skąpiec* napisany jest tak, byśmy się solidaryzowali z Elizą i Marianną, nie z Anzelmem i Harpagonem), o tyle jego stosunek do emancypacyjnych postulatów bohaterek jest co najmniej nieoczywisty. Siedemnastowiecznym dramatom towarzyszyły niekiedy szczegółowe autorskie objaśnienia, pisane najczęściej z myślą o dyskusjach literackich czy akademickich, a także analizy, w których adwersarze lub sprzymierzeńcy szczegółowo rozważali intencje autorów⁶. Molière jednak przeprowadzał obronę swoich dzieł – zresztą jako pierwszy w literaturze francuskiej – w kolejnych komediach (*Krytyka Szkoły żon*, *Improwizacja w Wersalu*)⁷. *Pocieszne wykwintnisie* poprzedził tylko zdawkowym wstępem przygotowanym na prośbę drukarza; przemilczeli je współcześni liczący się ludzie pióra, dla których Molière był wówczas jeszcze prowincjuszem. Brak wskazówek ukierunkowujących interpretację fabuły, w której mówi się tak wiele o tęsknocie kobiet za szanującym ich prawa światem i innym niż męskocentryczny modelem kultury, zaczął rodzić kontrowersje wkrótce po śmierci autora. Czy można ustalić, jakie intencje mu towarzyszyły, gdy pisał *Pocieszne wykwintnisie*? Jeśli powściągliwość Molière’a w objaśnianiu autorskich założeń przyczyniła się do obfitości zróżnicowanych interpretacji tego utworu i do polaryzacji opinii na jego temat, to dlaczego inne komedie nie prowokują tak skrajnie różnych ocen i interpretacji? Znak zapytania jest tym większy, im lepiej zdamy sobie sprawę z polemik towarzyszących najwspółcześniejszym lekturom tej komedii.

Sto lat temu istnienie nowoczesnego kanonu interpretacyjnego twórczości Molière’a wydawało się oczywiste dzięki opublikowanej w związku z rocznicą dwóchsetlecia jego urodzin trzyczęściowej monografii Gustave’a Michaut⁸. Komediopisarz został w niej ukazany przede wszystkim jako genialny obserwator ludzkiej psychiki i doskonały malarz ludzkich charakterów, zainteresowany poważnymi i ponadczasowymi sprawami, wśród których istotną rolę odgrywają kwestie filozoficzne i teologiczne, dylematy ojcostwa i problemy władzy, poboczną

⁶ Podręcznikowym przykładem tej sytuacji może być *Cyd* i setki stron napisane o sztuce, również przez Corneille’a, w niedługim czasie od powstania utworu.

⁷ Por. Jean-Marc Civardi, „Les Querelles dramatiques sont-elles un genre?”, *Cahiers du GADGES*, no 9 (2011): 167–209, https://www.persee.fr/doc/gadge_1950-974x_2011_num_9_1_943; Bénichou, *Morales du grand siècle*; Gossen Jr., „Les Femmes savantes”.

⁸ Gustave Michaut, *La Jeunesse de Molière* (Paris: Hachette, 1922), <https://archive.org/details/lajeunessede-moloomich/page/n3/mode/2up>; *Les Débuts de Molière à Paris* (Paris: Hachette, 1923), <https://archive.org/details/lesdebutsdemolieooomich/page/n5/mode/2up>; *Les Luttes de Molière* (Paris: Hachette, 1925).



Les Précieuses ridicules, rys. Pierre
Brissart, ryt. Jean Sauvé.

Ilustracja z *Les Œuvres de M. de Molière*
(Amsterdam, 1674)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

zaś – tematy mniejszego kalibru (jak miłość czy przyjaźń) czy problemy związane z konkretną sytuacją historyczną. Wpływową francuska monografia wprowadziła jasną hierarchię w obrębie dzieł Molière'a, przesuując na drugi plan farsy, sztuki wyrosłe z inspiracji „pasterskiej”, „powieściowo-kobiecej” czy nierealistycznej⁹. Jeszcze bardziej rygorystyczne i formalistyczne podejście ukształtowało refleksję nad dziełami komediopisarza w kręgach anglojęzycznych. Kierunek nadał jej

⁹ W Polsce podobnie na Molière'a spoglądał Bohdan Korzeniewski. Swoistym hołdem dla takiej interpretacji dzieła komediopisarza było włączenie do opartego na przekładach Korzeniewskiego wyboru wydanego w serii Biblioteki Narodowej tych dzieł, które tłumacz (podobnie jak Michaut) cenil najwyżej: jest tam *Tartuffe*, *Don Juan*, *Mizantrop* i *Skąpiec*. We wstępie Janina Pawłowiczowa przywołała jednak również pogląd Zbigniewa Raszewskiego, zafascynowanego farsowym żywiołem Molierowskiego komizmu. Por. Molière, *Wybór komedii*, tłum. Bohdan Korzeniewski, oprac. Janina Pawłowiczowa (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2001).

Will Grayburn Moore, który w książce *Molière. A New Criticism* (1949)¹⁰, zgodnie z postulatami ówczesnego ergocentrycznie i antyintencjonalnie zorientowanego literaturoznawstwa, skupił się przede wszystkim na analizie formalnej, pomijając całkowicie historyczny kontekst kulturowy¹¹.

Przypadek *Pociesznych wykwintniś* Molière'a, których będzie dotyczył ten tekst (przypadek *Uczonych białogłów* zostanie uwzględniony jedynie jako dopełnienie), nie jest w dziejach literatury odosobniony. Losy ich recepcji można uznać za egzemplifikację wpływu zmian kulturowych na waloryzację literackiego kanonu. Podobne zawirowania dotyczyły także innych dzieł (na przykład *Kupca weneckiego* Shakespeare'a czy – *toutes proportions gardées* – patriotycznej prozy polskiej drugiej połowy XIX wieku, z powieściami Sienkiewicza na czele), przypadek Molière'a jest jednak szczególnie złożony. Jego analiza mogłaby więc pomóc precyzyjniej pokazać mechanizmy oraz wektory sporów, powody polemik, a także ryzyko związane z pochopnymi analizami dzieł, które czytamy dziś bez ram autorskich eksplikacji, mając ograniczone możliwości rekonstruowania historycznych kontekstów. Zwłaszcza gdy w grę wchodzi dzieła, które kuszą, by zabrać w badawczą podróż do przeszłości walizkę pełną współczesnych zasad wartościowania. Może jednak lepiej od razu podkreślić, że wiele z tego, co mówimy o przeszłości, musi pozostawać w sferze hipotez i niedopowiedzeń, i zadeklarować, że celem tego artykułu jest ukazanie, jak trudno skonstruować interpretację wczesnej jednoaktówki Molière'a, do której autor nie przykładał wielkiej wagi? I jak karkołomnym zadaniem musi być w takiej sytuacji próba formułowania jakichkolwiek jednoznacznych opinii na temat jego twórczości?

Pierwszy sukces Molière'a – okoliczności powstania tekstu

Pocieszne wykwintnisie oraz *Uczone białogłowy* tworzą niemalże klamrę dla (znanej dziś) twórczości Molière'a jako jeden z pierwszych i jeden z ostatnich jego utworów. Ta klamra musi uwierać zwolenników tezy o radykalnej ewolucji artystyczno-światopoglądowej komediopisarza: okazuje się bowiem, że ani zmiana pozycji autora w literackich i dworskich hierarchiach, ani dekada wypróbowywania różnych typów komedii i komizmu nie skłoniły go do zerwania z przeszłością. Gdyby odnaleziono dokument zaświadcający, że *Pocieszne*

¹⁰ Will Grayburn Moore, *Molière: A New Criticism* (Oxford: Clarendon, 1949).

¹¹ Por. Claude Bourqui, „Molière auteur galant – *an inconvenient truth*: Conditions d'émergence d'une «vérité qui dérange»”, w: *Littéraire*, t. 1: *Pour Alain Viala*, dir. Marine Roussillon et al. (Arras: Artois Presses Université, 2018), 193–202, <https://doi.org/10.4000/books.apu.18047>.

wykwintnisie i *Uczone białogłowy* zostały napisane w tym samym czasie, a nie w odstępie dwunastu lat¹², stanowiłyby one odkrycie raczej porządkujące i stabilizujące przekonania na temat kierunku rozwoju twórczości Molière'a. Okoliczności powstania utworów są jednak dobrze znane.

W 1658 roku zespół Molière'a – po dwunastoletniej udanej działalności na prowincji – decyduje się na ponowne zakotwiczenie w stolicy. Z inicjatywy kardynała Mazarina trupa przyjmuje patronat Filipa Orleańskiego, co oznacza niedużą (zresztą nigdy niewypłaconą) subwencję oraz możliwość nieodpłatnego korzystania – na zmianę z zespołem włoskim – z gmachu Petit-Bourbon. Aktorzy, zwani teraz Troupe de Monsieur, Frère Unique du Roi, rozpoczynają występy w listopadzie 1658 roku. Początkowo grają – zgodnie z tradycją – głównie tragedie, z czasem włączają do repertuaru komedie, w tym napisane przez Molière'a i prezentowane już wcześniej na prowincji *L'Étourdi* oraz *Le Dépit amoureux*. Niedługi sezon kończą z zyskiem, ale i z niepewnością dotyczącą przyszłości. Zespół, w którym doszło do przetasowań, nie mógł już liczyć na efekt nowości, istotny dla frekwencji w pierwszym okresie, a w dodatku musiał wziąć pod uwagę wznowienie działalności konkurencyjnego Théâtre du Marais.

Największym rozczarowaniem w drugim sezonie był brak zainteresowania publiczności przedstawieniami z udziałem Jodeleta – najsłynniejszego paryskiego aktora komicznego, który w 1659 roku, w wieku siedemdziesięciu trzech lat dołączył do zespołu Molière'a, ale nie przyciągnął swych dawnych widzów, najpewniej znudzonych już jego emploi grubiańskiego służącego. Badacze sugerują, że Molière przystąpił do pisania *Pociesznych wykwintniś* po to, by znaleźć Jodeletowi nowy typ roli i wykorzystać potencjał jego obecności w zespole¹³. Trupa od początku miała charakter spółki aktorskiej: jej członkowie dzielili się zyskami w sposób równomierny¹⁴, niezależnie od typu i wagi granej roli czy popularności aktora. Dlatego wszystkim udziałowcom zależało na właściwym wykorzystaniu aktorskich potencjałów oraz zapewnieniu każdemu satysfakcji z pracy. Jodelet w pierwszych miesiącach sezonu 1659/60 rozczarowywał siebie, zespół i publiczność. Molière musiał wynaleźć dla niego nowy rodzaj komicznego emploi, w którym mistrzowsko opanowana przez Jodeleta umiejętność przemiany służącego w pana miałyby mniej jarmarczny charakter.

¹² Bądź jedenastu – uważa się, że Molière napisał *Uczone białogłowy* w 1671, ale nie można wykluczyć, że przynajmniej jakaś ich wersja powstała rok wcześniej.

¹³ W sposób najbardziej jednoznaczny na te źródła *Pociesznych wykwintniś* wskazuje Georges Forestier, autor najnowszej biografii Molière'a, na którą wielokrotnie powołuję się w tym tekście. Por. Georges Forestier, *Molière* (Paris: Gallimard, 2018), 124–126.

¹⁴ Z czasem wprowadzono drobne odstępstwa, stosując „połówki” udziałów, specjalny udział dla Molière'a – autora itp.

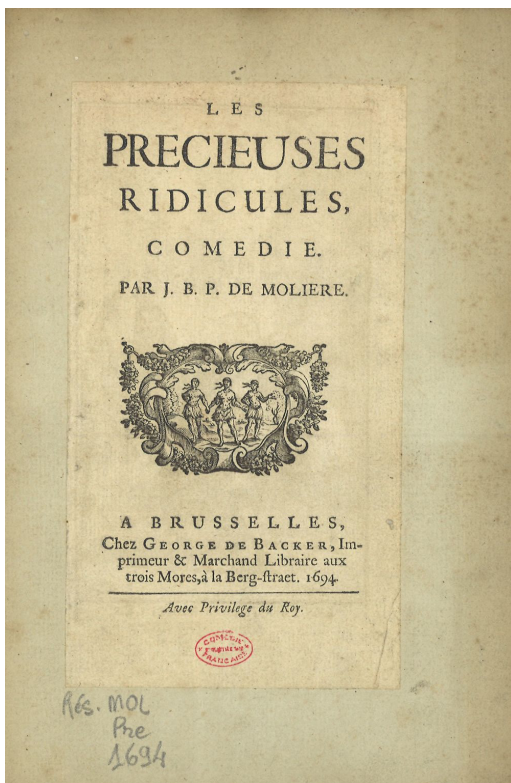
Jak sugerują Georges Forestier oraz Claude Bourqui w najnowszej edycji tekstu w serii Bibliothèque de la Pléiade¹⁵, na kształcie *Pociesznych wykwintniś* zaważyły uwarunkowania teatralne, a nie zainteresowania tematyczne. Struktura utworu miała się opierać na sytuacji komicznej, w której – dla urozmaicenia wcześniejszych schematów – przebrany służący nie będzie jedynym źródłem kpín, ale spotka na swojej drodze komiczną interlokutorkę. Później, jak wiemy z fabuły, oba typy ról zostały w tej sztuce pomnożone: pojawił się drugi lokaj, Mascarille (tę rolę Molière napisał z myślą o sobie) i druga wykwintnisia. Taka galopująca inflacja sytuacji komicznych pozwala przypuszczać, że autor od początku chciał napisać jednoaktówkę czerpiącą swój potencjał z efektów farsowych¹⁶.

Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w chwili premiery *Pociesznych wykwintniś* krótkie sztuki z uproszczoną sytuacją dramatyczną i rozbudowanymi efektami komicznymi ponownie zyskiwały popularność¹⁷. Zwano je „małymi divertissements” (*petits divertissements*) lub „małymi komediami” (*petites comédies*), a wspólnym mianownikiem tych określeń była szeroko rozumiana farsowość. Gdy w 1660 roku Mademoiselle Desjardins nazwie *Pocieszne wykwintnisie* „farsą” w tekście *Récit en prose et en vers de la Farce des précieuses* (Streszczenie prozą i wierszem Farsy wykwintniś), określenie to nie będzie miało charakteru deprecjonującego, a opis sporządzony przez przyszlą Madame de Villedieu przysporzy Molière’owi popularności. W tym samym roku w innym tonie odwoła się do farsowości autor wierszowanego plagiatu *Wykwintniś* Antoine Baudeau de Somaize, pisząc o próbującym sił w stolicy Molièrze z nieskrywaną ironią: „Mimo wszystko godne jest uszanowania, że ktoś stara się być w czymś dobry; bo przecież, jak mówią ludzie gminni, lepiej jest być pierwszym na wsi niż

¹⁵ Por. Molière, *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier et Claude Bourqui (Paris: Gallimard, 2010), 2:1199. To trzecia edycja dzieł Molière’a w Plejadzie, po wydaniach z 1932 oraz 1972.

¹⁶ Niezbędne jest tu zastrzeżenie: teza o farsie jako podstawowym źródle inspiracji dla Molierowskiego komizmu była szczegółowo opisywana. Za jej twórcę uważa się Gustava Lansoną, który zwrócił uwagę, że chodzi przede wszystkim o farsę przetworzoną przez doświadczenia teatrów komedii dell’arte, zob. Gustav Lanson, „Molière et la farce”, *La Revue de Paris*, 1 mai 1901, 139–142, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17460t/f157.item>. Raymond Lebègue sugerował, iż Molière inspirował się farsami szesnastowiecznych trup wędrownych, zob. Raymond Lebègue, „Molière et la farce”, *Cahiers de l’AIEF*, no. 16 (1964): 187–189, <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2470>. Późniejsze prace koncentrowały się przede wszystkim na ukazaniu ewolucji „farsowości Molière’a” – rozumianego jako jej uszlachetnianie poprzez przejmowanie farsowych typów (rozwijanych w kierunku komedii charakteru). W rezultacie teza Lansoną uległa osłabieniu: w spuściźnie Molière’a oddzielono dzieła bliskie farsom od pozostałych, jakoby tak dalece modyfikujących jej schematy, że trudno mówić o ich farsowości. Kolejnym krokiem była hierarchizacja utworów: dojrzałe i niedojrzałe, poważne i niepoważne, por. Bernadette Rey-Flaud, *Molière et la farce* (Genève: Droz, 1996).

¹⁷ Ten okresowy wzrost zainteresowania farsą w zespole Molière’a wykazał René Bray, „Répertoire de la troupe de Molière (1658–1673)”, w: *Mélanges d’histoire littéraire: Offerts à Daniel Mornet par ses anciens collègues et ses disciples français* (Paris: Nizet, 1951), 91–98.



Molière, *Les Précieuses ridicules*
(Bruxelles, 1694)

COMÉDIE-FRANÇAISE

ostatnim w mieście, dobrym farsiarzem niż nieprzyjemnym aktorem”¹⁸. Wydaje się, że de Somaize nazwał Molière’a farsiarzem, próbując wykorzystać stołeczne snobizmy i wprowadzić podział na zwolenników i przeciwników powrotu do farsowych miniatur. Paryżanie jednak – jak się miało okazać – nie chcieli już tych podziałów pielęgnować.

(Komedio)farsa z teatru

Zainteresowanie Molière’a farsą jest ważne także dlatego, że ten gatunek najczęściej uprawiali aktorzy. Autorami większości głośnych fars z tego okresu

¹⁸ Antoine Baudeau de Somaize, *Les Précieuses ridicules comédie: Représentée au Petit Bourbon; Nouvellement mises en vers* (Paris, 1660), b.n. (fragment otwierającego wydanie, „Épître à Mademoiselle Marie de Manciny”), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72661r/fz.item>. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu PO.

byli twórcy zarabiający na życie w pierwszej kolejności dzięki grze scenicznej: Montfleury-syn (właśc. Antoine Jacob), Villiers (właśc. Claude Deschamps), Belleruche (właśc. Raymond Poisson), Brécourt (właśc. Guillaume Marcoureau), wreszcie – Molière¹⁹. Ze względu na ich zainteresowania i artystyczne interesy takie teksty podporządkowywano ekspresji farsowego typu, zwykle zgodnego ze scenicznym *emploi* wykonawcy, podczas gdy wybór tematu był mniej istotny. Skoro *Pocieszne wykwintnisie* należą do tej tradycji, to ich fabuła czy jej ewentualne związki z rzeczywistością wydają się drugorzędne. Obserwacja świata i ludzi ustępuje tu bowiem miejsca obserwacji teatru: jego aktorów i widzów. Ma to swoje odbicie w silnie metateatralnej konstrukcji utworu: najważniejszym działaniem jest ciągła zabawa jego bohaterów w teatr – dosłownie i w przenośni.

Pocieszne wykwintnisie lepiej jednak nazwać nie „farsą”, lecz „komediofarsą”. Badacze wskazują bowiem również na literackie źródła tej sztuki. Rzadziej wspominają dwie nieustannie eksploatowane przez trupę Molière’a komedie Paula Scarrona i Jeana Desmaretsa, które są niewystarczająco charakterystyczne, by mówić o bezpośredniej inspiracji²⁰. Jednocześnie zaś przywołują *Les Lois de la galanterie* (Zasady galanterii) Charles’a Sorela, opublikowane po raz pierwszy w 1644 i wznowione w poszerzonym zbiorze w 1658 roku, a zatem na niedługo przed rozpoczęciem pracy nad *Wykwintnisiami*. Poszukiwanie inspiracji w popularnych dziełach charakteryzowało całą francuską twórczość teatralną XVII wieku (wiadomo, jakie utwory wpłynęły na treść dwóch wcześniejszych komedii Molière’a). Wyjątkowy jest jednak pośpiech eksploatacji przeżywającego drugą młodość dzieła Sorela: to pośpiech fars, które budują swoją moc na krótkich, często uproszczonych aluzjach. Znamy go z osiemnastowiecznych jarmarków, na których popularnością cieszyły się farsy parodiujące teatralne lub literackie sukcesy jeszcze przed zdjęciem wyśmiewanego utworu z afisza (bądź z księgarzianej witryny). Obowiązywała tu ta sama zasada, która pozwalała widzom śmiać się z aktorów parodiujących samych siebie. Chodziło o efekt natychmiastowości zapewniającej farsie samowystarczalność. Skracające dystans parodystyczne ujęcia opierały się na uproszczeniach i umowności: chodziło w nich o zabawę, a nie o krytyczną satyrę. Ta różnica gatunkowa może się dziś wydawać niewielka, lecz w 1660 roku była czytelna. Oczywiście dla siedemnastowiecznych widzów samowystarczalność, czy może nawet wsobność, farsy podkreślało także jej miejsce na teatralnym afiszu i w programie teatralnego wieczoru. *Petit divertissement*

¹⁹ Por. Lebègue, „Molière et la farce”, 188.

²⁰ Chodzi o *L'Héritier ridicule, ou la Dame intéressée* Scarrona oraz *Les Visionnaires* Desmarets'a – z elementami przebieranki, której celem jest zdobycie posagu, oraz z ojcowskimi dylematami, jak dobrze wydać za mąż córki. Sztuk na ten temat pisano tak wiele, że trudno wykazywać bezpośrednie związki.

grano po „właściwej” sztuce, o której powadze przesądzał nie tylko pięcioaktowy rozmiar, ale także konwencja obligująca publiczność do interpretowania jej jako opowieści o świecie. *Petite comédie* na koniec wieczoru była tylko dodatkiem²¹.

Les Lois de la galanterie należał do licznej grupy tekstów o modzie i obyczajach, które towarzyszyły narodzinom społeczeństwa dworskiego i związanej z nimi krucjacie na rzecz zmiany sposobu prowadzenia się arystokracji, a później także mieszczan. Wielki kpiarz Sorel nie był jedynym autorem, który dostrzegł komiczny potencjał w tych próbach upowszechniania dobrego smaku²². Z punktu widzenia aktora-dramatopisarza jego tekst miał jednak szczególną przewagę: całe fragmenty – bez szczególnych adaptacji – można było wykorzystać jako didaskalia potencjalnej komedii lub – na co zwraca uwagę Forestier – gotowe *lazzi* dla Jodeleta i Mascarille'a (gdybyśmy kładli nacisk na związek obu postaci z tradycją włoską)²³. W piętnastej zasadzie Sorel pisze:

Co się tyczy sposobu zachowania w trakcie wizyt, jakie złożycie Damom: już od progu izby należy rozpocząć Ukłony, trzymając kapelusz w dłoni oraz kiwając głową, a wraz z nią połową Ciała raz w jedną, raz w drugą stronę, co niegdyś nazywano utykaniem – dziś jednak taka postawa uważana jest za pełną galanterii. I tak będziecie kroczyli do przodu, krzyżując przy tym nogi, jedną przed drugą, mając na względzie, że jedynym ograniczeniem w liczbie Ukłonów jest odległość, której pokonanie pozwoli wam zbliżyć się do miejsca, w którym usytuowały się Damy. Jak już zasiądziecie i wygłosicie pierwsze Komplementy, do których dorzucicie garść nowych informacji z Dworu lub z Miasta, dobrze byłoby zdjąć Rękawiczkę z waszej prawej dłoni i wyciągnąć z kieszeni wielki rogowy Grzebień o zębach oddalonych jeden od drugiego, i delikatnie wycesać nim włosy, nieistotne, czy są naturalne, czy pożyczone. Po pewnym czasie wyjmijcie z kieszeni Chustkę, właściwie ją rozłóżcie, raczej po to, aby ukazać jej wielkość i piękno tkaniny, nie zaś po to, by się w nią wysmarkać; wreszcie, wcisnąwszy ją z powrotem do kieszeni, przyobleczcie, ponownie, waszą prawą dłoń w jej Rękawicę.²⁴

²¹ Ze względu na brak wystarczających dokumentów należy wnioskować, iż u Molière'a ten zwyczaj pojawia się dopiero wraz z *Pociesznymi wykwińsiami*.

²² Wykorzystują go także: anonimowy *Dialogue de la Mode et de la Nature* (Dialog Mody z Naturą, 1612), *Histoire du temps, ou Relation du royaume de Coquetterie* (Historia czasu albo Relacja z królestwa Kokieterii, 1654) d'Aubignac czy traktacik *Des Habits et de leurs modes différentes* (Ubrania i szczególne na nie mody, 1653) La Mothe'a Le Vayera, autora bardzo bliskiego Molière'owi.

²³ Por. Forestier, *Molière*, 126.

²⁴ Charles Sorel, „Les Lois de la galanterie”, w: *Recueil de pièces en prose, les plus agréables de ce temps: Composées par divers auteurs*, t. 1 (Paris, 1658), 82–83, http://moliere.huma-num.fr/base.php?Les_Lois_de_la_galanterie. Wielkie litery w niektórych słowach to, rzecz jasna, emfaza podsztyta najszczerzą ironią.

Podobnych opisów potencjalnie aktorskich zachowań jest u Sorela bez liku, a niemal całe *Les Lois de la galanterie* wydają się zaproszeniem do zabawy w przebieranki. „Co się tyczy ubrań, to podstawowa zasada wskazuje, że należy je zmieniać często i dbać, by zawsze były modne”²⁵. „Wstążki należy wybierać w najbardziej krzykliwych kolorach: chciałoby się rzec, że idzie o to, aby zrobić z siebie coś, jakby wystawę sklepową, powiesić na sobie tyle Pasmanterii, jakby się chciało ją sprzedawać”²⁶.

W wydaniu z 1658 roku Sorel opublikował razem z *Les Lois de la galanterie* teksty innych autorów – niektóre pisane na serio, inne z założenia kpiarskie – składające się na obraz świata tonącego w odmętach absurdu. Obecność na stronicach tej publikacji Mapy Królestwa Wykwitniś (*Carte du royaume des Précieuses*)²⁷ autorstwa bliżej nam dziś nieznanego markiza de Maulévrier zasługuje na uwagę z dwóch powodów. Po pierwsze, jest to parodia słynnej Mapy Czułości z *Klelii*, powieści Madeleine de Scudéry, która pojawi się także w komedii Molière’a („Założę się, że z pewnością nigdy na oczy nie widzieli Mapy Czułości i że Tkliwe Liściki, Czułe-Starania, Bileciki-Słodkie i Lube-Wierszyki to dla nich ziemie zupełnie nieznanne”²⁸ – mówi rozczarowana absztyfikantami Kasia w scenie 5). Emfaza, z którą przedrukowywany przez Sorela autor obnaża emfazę słynnej mapy i wykpiwa językową manierę poczytnej autorki, sama w sobie jest materiałem na parodię. Po drugie, w tytule tekstu markiza de Maulévrier pojawia się słowo, które Molière wykorzysta w tytule własnej sztuki: *précieuses* – wykwitnisie. W ponadczterystastronicowym tomie Sorela słowo to występuje zaskakująco rzadko, zresztą wyłącznie w przestrzeni imaginacyjnej: na przykład w pierwszym tekście mowa jest o loterii, na której pojawiły się rzekomo wydane *Maximes des Précieuses* (Maksymy Wykwitniś), *Dictionnaire des Précieuses* (Słownik Wykwitniś) czy wreszcie *La Chronique des Précieuses, qui raconte leur origine et ce qu’elles ont fait de mémorable depuis leur établissement* (Kronika Wykwitniś opowiadająca o ich pochodzeniu, jak i o tym, co godnego pamięci uczyniły od początków swojego istnienia).

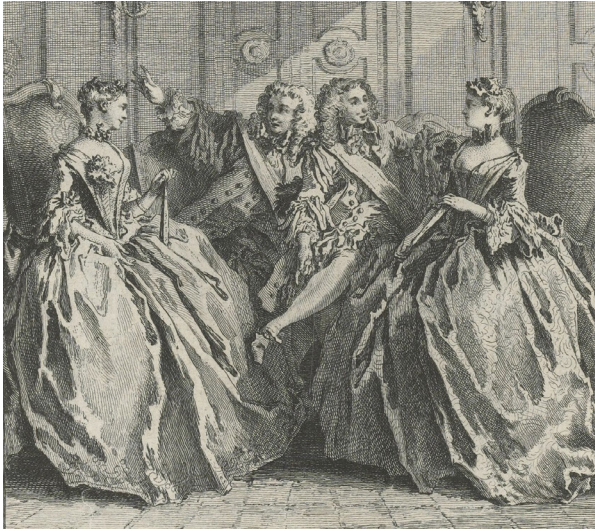
Zbiór Sorela, w którym zastosowano zasadę kumulacji osobliwości, pobudzał wyobraźnię wszystkich, którym bliski był farsowy komizm. Molière czerpał z *Les Lois de la galanterie* pełnymi garściami również po to, by stworzyć reguły

²⁵ Sorel, „Les Lois de la galanterie”, 63.

²⁶ Sorel, 72.

²⁷ A także towarzyszącej jej *La Carte du Royaume d’Amour* (Mapa Królestwa Miłości) pisanej w podobnie żartobliwej nucie.

²⁸ Molière, *Pocieszne wykwitnisie*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1926), 11–12, zob. też [https://pl.wikisource.org/wiki/Pocieszne_wykwitnisie_\(1926\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Pocieszne_wykwitnisie_(1926)).



Les Précieuses ridicules
(detal), rys. François Boucher,
ryt. Laurent Cars. Ilustracja
z *Les Œuvres de Molière*
(Paris, 1734)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE
FRANCE

specyficznego języka wymyślonego na potrzeby *Pociesznych wykwintniś*. Opracował dość klarowny system syntaktyczny i składniowy, w którym mnoży się przysłówki opisujące skrajne uczucia, pomija się rodzajniki, zmienia się szyk w porównaniach²⁹. Odnotowane u Sorela językowe nieporadności, u Molière'a – w procesie przemiany farsy w komediofarsę – zostaną przekształcone w językową konsekwencję: postaci jego sztuki będą mówić językiem w znacznej mierze sztucznym, co jeszcze wyraźniej rozluźni jakiegokolwiek związki jego komedii z rzeczywistością³⁰.

Molière stwarza modę

Publiczność zobaczyła *Pocieszne wykwintnisie* po raz pierwszy 18 listopada 1659 roku jako dodatek do *Cynny* Corneille'a. Niespodziewanie duża liczba widzów zarówno na premierze, choć odbyła się w środę, a nie w zarezerwowany na nowości piątek, jak i na kolejnych spektaklach była jasnym sygnałem, by grać sztukę jak najczęściej. *Wykwintnisie* schodziły jednak niekiedy z afisza, by umożliwić odpoczynek występującej w nich Catherine de Brie, która niedługo przed premierą urodziła dziecko. Czasami ustępowały także miejsca nowym tragediom, które

²⁹ Por. Forestier, *Molière*, 128–129.

³⁰ Niektóre z tych językowych zbitek zrobią we francuszczyźnie zawrotną karierę, stając się przykładami celowej grafomanii – na przykład *comodités de la conversation* (udogodnienia rozmowy) jako określenie foteli.

teatr musiał wystawiać, jeśli chciał rywalizować z Hôtel de Bourgogne i z Marais. Tragedie nie cieszyły się powodzeniem, a opinię Thomasa Corneille'a, że aktorzy z Troupe de Monsieur „nadają się jedynie do udźwignięcia [...] bagateli”³¹ takich jak *Pocieszne wykwintnisie*, podzielało coraz szersze grono bywalców teatralnych, co miało później daleko idące konsekwencje dla zespołu³². Z dnia na dzień było coraz bardziej oczywiste, że w dniach, gdy zespół Molière'a grał *Wykwintnisie*, publiczność przychodziła raczej dla tej „małej sztuki”, a nie dla utworu, który miał być główną propozycją wieczoru. Wypada przy tym podkreślić, że był to tekst jednego sezonu: w repertuarze teatru pozostawał do 1666 roku, ale z pięćdziesięciu pięciu zagranych przedstawień aż czterdzieści cztery przypadło na pierwsze dwanaście miesięcy. Wątpliwe, by było to związane ze zmianą obsady (zmarłego 26 marca 1660 Jodeleta zastąpił lubiany przez publiczność Gros-René, a Molière nieco zmodyfikował tekst, aby dostosować go do aparycji i scenicznych umiejętności nowego wykonawcy)³³ czy ze zmniejszaniem się liczby potencjalnych widzów spektaklu w Paryżu. W grę wchodziła jeszcze inna kwestia: *Pocieszne wykwintnisie* szybko zaczęły żyć pozateatralnym życiem, co mogło Molière'owi nie odpowiadać.

Już w kilka tygodni po premierze po paryskich salonach krążyły ręczne kopie listu Mademoiselle Desjardins do Madame de Morangis *Abrégé de la farce des Précieuses*³⁴, będącego relacją z wizyty w teatrze³⁵ i rodzajem ironicznego streszczenia, w którym autorka opisuje postaci sztuki (choć nie zawsze wiemy o kim mowa), ich wygląd oraz zachowania, a szczególnie dużo energii wkłada w próby oddania burleskowego tonu komedii. Wpłata nawet do tekstu wierszowane *Règles de l'amour précieux* (Reguły wykwintniej miłości) własnego autorstwa – jakby zachęcona do kontynuowania gry rozpoczętej przez Molière'a. Nie jest to wielka poezja – raczej rodzaj fraszki na bohaterki³⁶. Z jednej strony *Abrégé de la farce des Précieuses* mogło pomóc zespołowi komediopisarza zdobyć nowych widzów, z drugiej – osłabiało efekt nowości.

³¹ List Thomasa Corneille'a do Michela de Pure'a z 1 grudnia 1659, cyt. za: Eugène Despois, „Notice”, w: Molière, *Œuvres de Molière* (Paris, 1875), 25, <https://archive.org/details/oeuvresdemoliemozmluioft/page/24/mode/2up>.

³² Por. Forestier, *Molière*, 132.

³³ Szczegółowa analiza wystawień: Alain Riffaud et Georges Forestier, „*Les Précieuses ridicules* – notice”, w: Molière, *Œuvres complètes*, 2:1211.

³⁴ Wspomniany wcześniej *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* Mademoiselle Desjardins jest późniejszą, znacząco różną wersją tego tekstu, wydaną jako anonimowy przez paryskiego drukarza Claude'a Barbina w rok po premierze, por. [Marie-Catherine Desjardins], *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses* (Paris, 1660).

³⁵ Por. Forestier, *Molière*, 134.

³⁶ Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrit (Bibliothèque de l'Arsenal), poz. 5418, Mademoiselle Desjardins (Marie-Catherine de Villedieu), *Abrégé de la farce des Précieuses: Règles de l'amour précieux* są inspirowane wypowiedziami z 4. sceny komedii Molière'a.

Wkrótce jeden z paryskich wydawców, Jean Ribou, dostrzegł w popularności przedstawienia szansę na zysk i choć nie specjalizował się w wydawaniu sztuk teatralnych, zdobył urzędową zgodę na publikację dwóch książek – *Les Précieuses ridicules* oraz *Les Véritables Précieuses* (Prawdziwe wykwintnisie). Ribou od początku planował druk plagiatu lub przeróbki: porozumiał się w tej sprawie ze wspomnianym de Somaize'em. Jego projekt zaniepokoił drukarzy działających na rynku sztuk teatralnych – Guillaume'a de Luyné'ego oraz Charles'a de Sercy'ego – i to oni ostrzegli Molière'a, że może stracić kontrolę nad tekstem i zyskami. Molière nie zadbał wcześniej o zabezpieczenie swoich praw prawdopodobnie dlatego, że do tej pory nie drukowano fars, nawet jeśli były bardzo popularne. Teraz jednak upoważnił drukarzy, by wystąpili o unieważnienie przywileju Jeana Ribou i sami rozpoczęli prace. Miał niewiele czasu na napisanie wstępu do oficjalnego wydania³⁷. Ribou i de Somaize, który tymczasem postanowił uwierszować napisane prozą *Wykwintnisie*, by zagwarantować sobie prawo oryginalnego autorstwa, nie zrezygnowali z konkurencyjnego projektu. Ostatecznie w pierwszych miesiącach 1660 roku ukazało się oficjalne wydanie *Pociesznych wykwintniś* z autorskim wstępem, wydrukowane na prasach kilku zaproszonych przez de Luyné'ego i Molière'a drukarzy, plagiat sztuki (też ze wstępem Molière'a) wydany wskutek starań Ribou, a także *Les Véritables Précieuses* de Somaize'a. Świadectwo gorączki tej drukarskiej rywalizacji widoczne jest we wstępie: Molière pisze bez ogródek, że utwór planowano wydać bez jego wiedzy, zaś w zakończeniu informuje o okolicznościach pośpiesznej pracy nad publikacją: „nie zostawiono mi czasu na zaczerpnięcie oddechu, a pan de Luynes pragnie bezzwłocznie oddać mnie pod prasę; niechże więc będzie, skoro taka wola boska”³⁸.

Doszło zatem do rzeczy nieczęstej: na wystawach kilku drukarzy pojawiły się jednocześnie legalne i nielegalne wydania sztuki; sztuką tą była farsa, chociaż nigdy wcześniej takich utworów nie drukowano; a na dodatek równolegle ukazała się inna publikacja, sugerująca tytułem, że właśnie ona jest prawdziwa (*véritable*). Wątpliwe, by ktokolwiek uwierzył, że de Somaize jest rzeczywistym autorem utworu – sukces spektaklu granego pod nazwiskiem Molière'a był zbyt dobrze znany. Zamieszanie wzmogło zainteresowanie *Pociesznyimi wykwintnisiami*, a jednocześnie bawiło i prowokowało do dalszej zabawy.

W kwietniu 1660 de Somaize opublikował *Grand Dictionnaire des précieuses, ou la Clef de la langue des ruelles* (Wielki słownik wykwintniś lub klucz do

³⁷ Z pewną nieścisłością ta kwestia została opisana przez Janinę Pawłowiczową w jej wstępie do Molière, *Wybór komedii*, xiv.

³⁸ Molière, *Pocieszne wykwintnisie*, 3. Szczegółowy opis rywalizacji drukarzy w: Riffaud et Forestier, „*Les Précieuses ridicules* – notice”, 1212–1213.

języka salonów), w którym wykorzystywał typ językowego komizmu oraz reguły syntaktyczne zastosowane w jednoaktówce Molière'a. Na bez mała stu stronach, w porządku alfabetycznym, znajdują się barwne określenia i oparte na grach językowych metafory. Mają nierówny potencjał komiczny, ale przypominają język bohaterek *Pociesznych wykwintniś*, a także – za sprawą wielkich liter, i patetycznego doboru słów – parodystyczne mapy ze zbioru Sorela.

Papier. Niemy tłumacz serca [...]

Poezja. Córka Bogów.

[...]

Paryż. Centrum pięknego zachowania.

Peruka. Młodość starców albo oszustka aparycji.

[...]

Parnas. Kraj, w którym wszyscy są panami.³⁹

De Somaize żerował na komizmie Molière'a aż do przesyty. Eksploatując na kolejnych stronach te same mechanizmy językowe, pozbawiał je świeżości. Rok później wydał jeszcze jeden słownik wykwintnego świata, zatytułowany tym razem: *Le Grand Dictionnaire des précieuses, historique, géographique, cosmographique, chronologique et armoirique, où l'on verra leur antiquité, coutumes, devises, éloges, études, guerres, hérésies, jeux, lois, langage, mœurs, mariages, morale, noblesse; avec leur politique, prédictions, questions, richesses, réduits et victoires; comme aussi les noms de ceux et de celles qui on jusque ici inventé des mots précieux* (Wielki Słownik wykwintniś, historyczny, geograficzny, kosmograficzny, chronologiczny i zbrojny, w którym ukazano starożytność, zwyczaje, dewizy, pochwały, badania, wojny, herezje, gry, prawa, język, obyczaje, śluby, moralność, szlachetność, a także ich politykę, przewidywania, pytania, bogactwo, porażki i wygrane, jak również nazwiska tych kobiet i mężczyzn, którzy do tej pory wynaleźli słowa wykwinne). Tytuł był burleskowym żartem z poważnego słownika opublikowanego w 1627 i wielokrotnie później wznawianego, napisanego przez Daniela de Juigné-Broissinière'a, kawalera de Mollières (*Dictionnaire théologique, historique, poétique...*)⁴⁰, ale nie chodziło tu tylko o kpinę z podobieństwa nazwisk Mollières i Molière. Swoją publikacją de Somaize potwierdził raczej płodność reguł wykwintności wyłożonych w *Pociesznych wykwintniś*, podobnie jak niecałe dwa lata wcześniej Mademoiselle Desjardins potwierdziła

³⁹ Antoine Baudeau de Somaize, *Le Grand Dictionnaire des précieuses, ou la Clef de la langue des ruelles* (Paris, 1660), 60–62, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522195c.image>.

⁴⁰ Por. Forestier, Molière, 501–502.



Les Précieuses ridicules,
rys. Jean Michel Moreau
le Jeune, ryt. François Denis
Née. Ilustracja z *Œuvres de
Molière, avec des remarques
grammaticales*, t. 1
(Paris, 1788)

METROPOLITAN MUSEUM OF ART,
NEW YORK

ją w *Règles de l'amour précieux*. Zabawa w żarty z wykwinntnego świata rozwijała się w najlepsze, być może już niekoniecznie po myśli Molière'a i na pewno wbrew zasadzie, że żart powinien być krótki.

Molière i jego zespół początkowo czerpali korzyści z zabawy, którą zainicjowali. Poza pokazami w Petit-Bourbon Troupe de Monsieur grała *Wykwintnisie* również w kilku paryskich rezydencjach arystokracji (król obejrzał przedstawienie dopiero w lipcu 1660). Co więcej, *précieuses* powróciły na scenę w nowym tekście. Najpewniej już na przełomie lat 1659 i 1660 aktorzy zamówili go u cenionego dramaturga Gabriela Gilberta, specjalizującego się w utworach o tematyce romantycznej i cenionego za umiejętność trafiania w gusta *haute société*. Troupe de Monsieur zagrała komedię Gilberta *La Vraie et la Fausse précieuse* (Prawdziwa i Fałszywa wykwinntnisia) po raz pierwszy 7 maja 1660. Zdjęto ją z afisza już po dziewięciu przedstawieniach, prawdopodobnie nie tylko z powodów finansowych, skoro z Rejestru la Grange'a wynika, że zapewniała przychody na poziomie przeciętnych przychodów z przedstawień w tym

okresie⁴¹. Być może zatem w pięć miesięcy po premierze *Pociesznych wykwintniś* zespół Molière'a postanowił już zdystansować się od wrzawy, którą wywołał. Zainicjowana moda żyła własnym życiem, a ton zaczął jej nadawać de Somaize (jego *Le Grand Dictionnaire des précieuses* ukazał się w kwietniu, drugie wydanie – rozszerzone – kilka miesięcy później, i ponownie w 1661). Może nawet decyzja Gilberta, by pisać o wykwintniś, zaskoczyła Molière'a⁴²? W każdym razie już 30 maja zespół dał premierę kolejnej jednoaktówki Molière'a – *Rogacz z urojenia* (jako dodatek do *Nikomeda* Corneille'a), a *Wykwintnisie* zniknęły z afisza na dłużej, chociaż nowa komedia Molière'a zdobywała publiczność powoli. I nic nie zapowiadało, że z czasem stanie się najczęściej wystawianą sztuką za życia komediopisarza⁴³.

Molière – przeciw kobietom

W tym opisie okoliczności powstania i wczesnej recepcji *Pociesznych wykwintniś* wątek sztuki Molière'a jako satyry na konkretne środowisko Paryża został na razie celowo pominięty, by umożliwić spojrzenie na tę komedię inaczej niż przez okulary dobrze utrwalonego kanonu interpretacyjnego. Odwołując się do tego kanonu w 1926 roku, Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „kiedy się mówi o tej komedii, zazwyczaj mówi się krótko, że jest to satyra na *Hôtel Rambouillet*” i dodawał, że jest to uproszczenie, bo faktycznie jest to satyra mierząca „nie w piękne oryginały [czyli środowisko Madame de Rambouillet], ale w mizerne kopie”. Boy powołał się na interpretację przedmowy Molière'a, według której właściwym przedmiotem satyry jest „niewątpliwie salon panny de Scudéry”⁴⁴. Tymczasem w przedmowie Molière'a nie ma żadnego nazwiska i żadnych wyraźnych aluzji:

⁴¹ Na otwarcie 500 funtów, później – kolejno – 576, 165, 270, 340, 300, 270, 340, 225. Było to więcej niż przychody z przedstawień na podstawie utworów nienapisanych przez Molière'a, granych przez Troupe de Monsieur w poprzednich miesiącach, nie odbiegało też od wysokości wpływów z kwietniowych wieczorów, gdy grano *Wykwintnisie* (13 kwietnia: 340 funtów, 16 kwietnia: 235, 18 kwietnia: 454). Por. *Registre de La Grange: Archives de la Comédie-Française* (Paris, 1876), 20, <https://archive.org/details/archivesdelacomoolagruoft/page/20/mode/1up>.

⁴² Ze względu na brak dokumentów te rozważania mają charakter spekulacyjny. Nie brak badaczy, którzy widzą w komedii Gilberta konkretną odpowiedź na oczekiwania Molière'a, by zaszkodzić de Somaize'owi (nie dzielić się z nim tematem, inaczej go opracować). Por. James F. Gaines, ed., *The Molière Encyclopedia* (Westport, CT: Greenwood Press, 2002), 438.

⁴³ Por. Roger Duchêne, *Molière* (Paris: Fayard, 1998), 745. W dniu premiery teatr osiągnął przychód wysokości 350 funtów. Po dwóch tygodniach przychód przekroczył dwukrotnie 700 funtów, ale później znów spadł. Gdy 27 lipca na afisz wróciły *Pocieszne wykwintnisie* – przychód wyniósł 639 funtów. Por. *Registre de La Grange*, 20–22.

⁴⁴ Tadeusz Boy-Żeleński, wstęp do Molière, *Pocieszne wykwintnisie*, xiv. Zob. też [https://pl.wikisource.org/wiki/Pocieszne_wykwintnisie_\(1926\)/Wstęp](https://pl.wikisource.org/wiki/Pocieszne_wykwintnisie_(1926)/Wstęp).



Les Femmes savantes, rys. Pierre Brissart, ryt. Jean Sauvé. Ilustracja z *Les Œuvres posthumes de M. de Molière*, t. 6 (Paris, 1682)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Jednakże drukuję mnie oto przemocą [aluzja do pośpiechu związanego z publikacją i do działalności Ribou], nie pozwalając mi się nawet opatrzyć; nie mogę nawet tyle uzyskać, aby mi wolno było powiedzieć dwa słowa dla usprawiedliwienia mych intencji co do przedmiotu tej komedii. Pragnąłbym wykazać, że nie przechodzi ona w niczym granic godziwej i dozwolonej satyry; że najdoskonalsze rzeczy mogą być małpowane przez lichych naśladowców, zasługujących na wydrwienie; i że takie koszlawe przedrzeźnianie rzeczy wybornych stanowiło, od niepamiętnych czasów, przedmiot komedii. Tak jak prawdziwi uczeni i rycerze nie obrazili się jeszcze nigdy o doktora albo też kapitana z komedii; ani też sędziowie, księżęta i królowie, gdy widzą jak Trywelin, lub inny, przedstawia w śmieszny sposób na scenie sędziego, księcia lub króla; tak i kobiety naprawdę wykwintne nie powinny by się czuć dotknięte, gdy się wyszydza pocieszne gąski, siłące się na ich liche naśladownictwo.⁴⁵

⁴⁵ Molière, „Przedmowa autora”, w: *Pocieszne wykwintnisie*, 2–3.

Boy – zaznaczmy raz jeszcze – nawiązywał do ugruntowanej tradycji interpretacji *Pociesznych wykwintniś*⁴⁶ jako satyry na salon Madeleine de Scudéry, która – choć ugruntowana w XIX wieku – ukształtowała się już w XVIII stuleciu, gdy wraz ze zmianą pokoleniową i ustrojową narosły konfuzje związane z treścią komedii. Wskazanie na salon Madeleine de Scudéry jako przedmiot satyry wydawało się najprostszym wyjaśnieniem, ale nie rozwiązywało problemu z interpretacją sztuki. Już Voltaire pisał więc, że komediopisarz krytykował nie tyle kobiece ambicje, ile ich wypaczenia. „Ale też Molière, ten prawodawca w zakresie moralności i ludzkiej stosowności, z pewnością nie zamierzał, atakując zainteresowane nauką kobiety, kpić z nauki i inteligencji. Chodziło mu jedynie o nadużycia tej postawy i nadmierną afektację”⁴⁷ – przekonywał w 1736 roku. Voltaire – i jego generacja – znali zagrożenia związane z pochopną interpretacją utworu. Dziewięć lat wcześniej Madame Lambert narzekała na katastrofalny wpływ Molière’a – jego *Pociesznych wykwintniś* i *Uczonych biatogłów* – na powszechną ocenę kobiecych ambicji emancypacyjnych i na same kobiety, które wyzbyły się na dłuższy czas marzeń o intelektualnych zajęciach: „Wybrały rozpustę w miejsce wiedzy; wykwintność, którą tak bardzo im zarzucano, wymieniły na nieprzyzwoitość”⁴⁸. Czy jednak ta tradycja interpretacyjna nie zasługuje na rewizję?

Paradoks tych odczytań wiąże się z faktem, że choć były osadzone na mizoginicznych emocjach, stały się także interpretacyjnym dogmatem dla historycznoliterackich środowisk feministycznych i przychylnych feminizmowi. nierozwiązany problem z *Pociesznymi wykwintnisiami* zamyka się w kłopotliwym dla postępowych badaczy pytaniu: czy pomyślano je jako satyrę na emancypacyjne dążenia kobiet. Aby ratować utwór i jego autora, Boy odwołał się do analiz historyków literatury, którzy ujmowali tę sztukę jako dość ogólną komedię charakterów, a zarazem rozliczenie z Madeleine de Scudéry i jej środowiskiem. Powielał przy tym dość brutalne, choć popularne wtedy sądy: „Sentymentalne staropanieństwo panny de Scudéry wycisnęło na tej koterii swoje piętno”; „Zabrakło [w salonie i twórczości Madeleine de Scudéry] dobrego humoru

⁴⁶ Boy podaje zresztą bibliografię, która posłużyła mu do napisania wstępu – przywoływani przez niego autorzy byli zwolennikami właśnie tej tezy, która przedstawiała *Pocieszne wykwintnisie* jako kpinę z salonu Madelaine de Scudéry i jej naśladowczyń: Michaut, *Les Debuts de Molière*; Francis Bauman, *Molière, auteur précieux* (Paris: La Renaissance du Livre, 1924); Le Feminisme au temps de Molière; Paul Renaudin, *Amour sacré, amour profane* (Paris: Bloud & Gay, 1925).

⁴⁷ Voltaire, „Épître à Mme la Marquise du Châtelet”, l’introduction à „Alzire ou les Américains”, w: *Œuvres complètes de Voltaire: Théâtre*, t. 2 (Paris, 1838), 182.

⁴⁸ Mme de Lambert, *Réflexions nouvelles sur les femmes* (Paris, 1727), 7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k722771/f1.item>.

i smaku margrabiny [Rambouillet], pedantyzm zatracił poczucie śmieszności⁴⁹. Jednocześnie dostrzegł (oto wraca Boy, jakiego znamy), że spotkania w tym i podobnych salonach

wysubtelniły obyczaje, stworzyły kodeks uprzejmości, która ułatwia życie ludziom, uszlachetniły miłość, dały prawo obywatelstwa duchowej stronie stosunków między mężczyzną i kobietą. One w znacznej mierze stworzyły tę atmosferę intelektualną, w której płody ducha nabrały ogromnego znaczenia.⁵⁰

Boy wcześniej przeczuwał zatem ważny zwrot w interpretacji salonów z czasów ancien régime'u, który ożywia pióra badaczy literatury od trzech dekad⁵¹. Zmiana w ocenie tego zjawiska wcale jednak nie rozwiewa problemów związanych z *Pocieszonymi wykwintniami*, ponieważ przyczyniając się do aprecjacji dokonanej Madeleine de Scudéry, prowadzi jednocześnie do deprecjacji komedii Molière'a.

Pat związany z tą sytuacją widać doskonale w opublikowanej w 2020 roku zbiorowej pracy *Femmes et littérature. Une histoire culturelle* (Kobiety i literatura. Historia kulturowa)⁵². W jednym z jej rozdziałów amerykańska badaczka Joan DeJean przedstawia okres prac Madeleine de Scudéry nad kolejnymi tomami *Klelii* (1653–1660) jako czas nasilających się wystąpień przeciwko pisarce i twierdzi, że premiera *Pociesznych wykwintniś* była w tym okresie wydarzeniem najboleśniej-szym. DeJean skupia się na analizie następstw, a nie intencji uczestników tych wydarzeń: wprawdzie z intratnej mody na żarty z *précieuses* korzystali nawet wrogowie Molière'a, ale to Troupe de Monsieur wystawiła w ciągu siedmiu miesięcy sześć sztuk, które miały „obmawiać i wyśmiewać kobiety o intelektualnych aspiracjach”⁵³. Badaczka zauważa przy tym, że jałowe jest rozróżnienie na najbliższe środowisko Madeleine de Scudéry i tych, którzy ją naśladowali, podob-

⁴⁹ Boy-Żeleński, wstęp, xiv.

⁵⁰ Boy-Żeleński, xvi.

⁵¹ Warto zauważyć – za współczesnymi badaczami – że xix stulecie wypaczyło wyobrażenie salonu. Dziewiętnastowieczny salon – jak chociażby opisuje go Proust – był przestrzenią, w której mieszczańska moralność mieszała się z dekadencją. Nie był nawet cieniem salonu xvii i xviii wieku – miejsca dyskusji o sztuce i nowych postępkach nauki. Por. Marc Fumaroli, „L'Empire des femmes, ou l'esprit de joie”, w: *La Diplomatie de l'esprit: De Montaigne à La Fontaine* (Paris: Hermann, 1998), 321–339. Zob. też. Mona Ozouf, *Les Mots des femmes: Essai sur la singularité française* (Paris: Fayard, 1995); Małgorzata Szpakowska, „Francuzki są inne”, *Twórczość*, nr 5 (1996): 143–147; Benedetta Craveri, *Złoty wiek konwersacji*, tłum. Joanna Ugniewska i Krzysztof Żaboklicki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009).

⁵² Martine Reid, dir., *Femmes et littérature: Une histoire culturelle*, t. 1: *Moyen Âge – xviii siècle* (Paris: Gallimard, 2020).

⁵³ Joan DeJean, „Un Grand siècle pour les femmes auteurs”, w: Reid, *Femmes et littérature*, 544. Autorka nie rozwija tego wątku. Chociaż z analizy repertuaru trupy Molière'a z tego okresu wynika, że antykobiece żarty raczej nie są szczęście niż żarty pod adresem mężczyzny, to można prawdopodobnie uznać, że wypowiedziane w określonej sytuacji, stają się żartami cięższego kalibru.

nie jak bezzasadne jest tworzenie podziałów na salon Madame de Rambouillet i jego „mizerne kopie”. Atakujący – wśród nich Molière – nie wprowadzali tego rozróżnienia: wszystkie domagające się nowych praw kobiety, zwłaszcza kobiety próbujące uprawiać literaturę, były odbierane jako zagrożenie dla państwowego ładu. DeJean przypomina zresztą, że figura samodzielnej kobiety uznana została wówczas za synonim kobiety-frondystki⁵⁴, a kpiny z wykwintniś wpisywały się w państwową politykę Mazarina i Ludwika XIV.

Jednoznaczność ocen amerykańskiej badaczki nie była w 2020 roku wielkim zaskoczeniem – nie tylko dlatego, że współbrzmiała z jej tezami głoszonymi od lat⁵⁵. W feministycznych badaniach nad literaturą ancien régime'u Molière coraz częściej staje się przykładem autora odpowiedzialnego za podważanie prawa kobiet do edukacji⁵⁶. Podstawy tego rozumowania są dobrze ugruntowane: utwór Molière'a wykorzystywano jako argument na rzecz segregacji kompetencji na żeńskie i męskie. Gdy pod koniec XIX wieku we Francji wprowadzono powszechny obowiązek szkolny, nie oznaczał on koedukacyjnych klas i zakładał odmienne programy nauczania. W toczonych wówczas w Zgromadzeniu Narodowym debatach na ten temat bardzo często cytowano Molière'a niczym eksperta w dziedzinie pedagogiki i edukacji⁵⁷. Czy jednak kpina z kobiecych ambicji emancypacyjnych, których symbolem ma być konkretne środowisko skupione wokół Madeleine de Scudéry, uznana za pierwszoplanowy temat *Pociesznych wykwintniś* przez dziewiętnastowiecznych konserwatystów obyczajowych i feministyczną krytykę literacką, była celem Molière'a?

Fikcja wykwintniś

Albo jeszcze inaczej: może wykwintnisie, ich świat i zwyczaje są wytworem fantazji, z którego korzystano w różnych celach: dziewiętnastowieczni przeciwnicy

⁵⁴ DeJean przypomina o tym, analizując czwarty tom powieści Michela de Pure'a, *La Précieuse ou le Mystère des ruelles* – autor jednoznacznie wiąże tam dążące do niezależności kobiety z antykrólewskimi opozycjonistkami (*femmes fortes*) z czasów wojny domowej.

⁵⁵ Por. m.in. Joan DeJean, „The Politics of Genre: Madeleine de Scudéry and the Rise of the French Novel”, *L'Esprit Créateur* 29, no. 3 (1989): 43–51, <http://www.jstor.org/stable/26285888>; *Fictions of Sappho: 1546–1937* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

⁵⁶ Por. Florence Lotterie, *Le Genre des Lumières: Femmes et philosophe au XVIII^e siècle* (Paris: Classiques Garnier, 2013), 38–48. Radykalizm tej zmiany można lepiej zrozumieć, zestawiając książkę Lotterie z monumentalną i długo uznawaną za kanoniczną analizę problemu rozprawą Paula Hoffmanna o podobnym tytule i zakresie tematycznym, w której Molière pojawia się tylko w jednym przypisie, zob. Paul Hoffmann, *La Femme dans la pensée des lumières* (Paris: Ophrys, 1977), 305.

⁵⁷ Temat analizowała wielokrotnie Nicole Mosconi. Por. m.in. Mosconi, „La Femme savante”.



Les Femmes savantes (detal),
rys. François Boucher,
ryt. Laurent Cars. Ilustracja
z *Les Œuvres de Molière*
(Paris, 1734)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE
FRANCE

edukacji kobiet – aby hamować ruchy feministyczne, krytyka feministyczna – aby porządkować historię literatury na nowo, Molière – aby wywoływać bezrefleksyjny śmiech, który później chcieli zagłuszyć ci, którzy kreowali go na filozofa.

Wątpliwości na temat statusu zjawiska *préciosité* pojawiły się wśród badaczy co najmniej cztery dekady temu: w 1980 roku Jean-Michel Pelous⁵⁸, analizując funkcjonowanie artystycznych środowisk kobiecych między 1654 (Mapa Czulości) i 1675 (*Désordres de l'amour* Madame de Villedieu, publikującej wcześniej jako Mademoiselle Desjardins)⁵⁹, zwrócił uwagę, że trudno dziś ustalić relację między karykaturą i jej pierwowzorem. Było to zresztą niełatwe już w okresie powstawania karykatur: tworzone je szybko, w różnych, niekoniecznie satyrycznych, celach, często na podstawie wyobraźni, a nie znajomości realiów. Nieco później kolejni badacze (wśród nich Roger Duchêne⁶⁰) zasugerowali, że *préciosité* to raczej sztucznie wykreowany mit niż zjawisko społeczne. W 1999 roku

⁵⁸ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654–1675): Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines* (Paris: Klincksieck, 1980).

⁵⁹ Oczywiście wspólnym mianownikiem tych rozważań są powstające w tym okresie „kartografie” uczuć.

⁶⁰ Por. Roger Duchêne, „De Molière à Sorel, ou la rhétorique des précieuses”, w: *Le Langage littéraire au XVII^e siècle: De la rhétorique à la littérature*, éd. Christian Wentzlaff-Eggebert (Tübingen: Gunter Narr, 1991), 135–145; Roger Duchêne, „Précieuses ou galantes ridicules?”, w: *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles: Mélanges offerts à Jacques Truchet*, éd. Nicole Ferrier-Caverivière (Paris: Presses Universitaires de France, 1992), 357–365; tekst został opublikowany wcześniej pod tytułem „Mentalité précieuse ou galante?”, *Quaderni del Seicento Francese* 10 (1991): 171–181.

Claude Bourqui we wstępie do wydania *Précieuses ridicules* pisał już bez ogródek: „wykwintność należy raczej do porządku reprezentacji rzeczywistości niż do samej rzeczywistości”⁶¹. Streszczający tę dyskusję Charles Mazouer, autor krytycznej edycji komedii z 2022 roku, podchodzi jednak do ustaleń badaczy sceptycznie, opowiadając się za opinią Myriam Dufour-Maitre, że „wykwintnisie naprawdę istniały”⁶².

Rzeczownik *précieuses* był niewątpliwie stosowany przed premierą komedii Molière’a i drugim wydaniem *Les Lois de la galanterie* Sorela z *Carte du royaume des Précieuses* (1658), nawiązującą do Mapy Czułości Madeleine de Scudéry. Najwcześniejsze udokumentowane użycie tego słowa w odniesieniu do środowiska kobiecego przypada dopiero na 1654 rok: określenie pojawia się w nieco ironicznym kontekście w korespondencji Renégo Renauda de Sévignégo i Christine de France, również w powiązaniu z Mapą Czułości. Już w 1656 słowo trafia do tytułu powieści Ojca de Pure *La Précieuse, ou le Mystère des ruelles* (Wykwintnisia albo Tajemnica salonów; czwarty, ostatni tom ukaże się w 1658), w której postępowe kobiety oskarżono o sympatyzowanie z Frondą. Czy jednak ten rzeczownik miał swój desygnat w rzeczywistości? Chociaż Madeleine de Scudéry była przedmiotem licznych ataków, a jej utwory – tematem kpín, nie zachwiało to jej pozycją finansową, towarzyską i artystyczną. Wielotomowa *Klelia, historia rzymska* (1654–1660) stała się międzynarodowym sukcesem, a jej autorka w 1671 roku otrzymała pierwszą w historii literacką nagrodę Akademii Francuskiej – Prix d’éloquence (za *Discours de la gloire*). Nie ulega wątpliwości, że w drugiej połowie XVII wieku, nie tylko we Francji, ale i w Europie, jej nazwisko było znane szerzej niż słowo *précieuses*.

Zastanawia również brak świadectw reakcji Madeleine de Scudéry na sztukę Molière’a czy dowodów na wrogi stosunek paryskich salonów, również tych bliskich pisarce, do *Pociesznych wykwintniń*. Może to oczywiście przemawiać za tezą, że najbogatsza arystokracja, przynajmniej ta zaczytana w *Klelii*, dostrzegła w komedii farsę na prowincjuszki aspirujące do paryskich kręgów admiratorek Mapy Czułości – czyli że uznawano istnienie jakichś „mizernych kopii”. Co jednak miałyby one kopiować? Czy postępowy – jak wiemy z dzisiejszych badań – salon Madeleine de Scudéry był rozpoznawalny, gdy przykryło się go grubą warstwą wstążek i powiesiło się „na sobie tyle Pasmantierii, jakby się chciało ją

⁶¹ Cyt. za: Charles Mazouer, l’introduction à Molière, *Le Dépit amoureux, Les Précieuses ridicules* (Paris: Classique Garnier, 2022), 173.

⁶² Zob. Myriam Dufour-Maitre, *Les Précieuses, naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle* (Paris: Honoré Champion, 1999); „La Critique des femmes: Le cas des «précieuses»”, *Littératures classiques* 86, no. 1 (2015): 157–168, <https://doi.org/10.3917/licla1.086.0157>; „Trouble dans la galanterie? Préciosité et questions de genre”, *Littératures classiques* 90, no. 2 (2016): 107–118, <https://doi.org/10.3917/licla1.090.0107>.

sprzedawać”? Jak połączyć wyobrażenia o przeszłości kształtowane na podstawie literatury z rzeczywistością tamtych czasów?

Warto przypomnieć jedyny tekst wydrukowany po premierze *Pociesznych wykwintniś*. Jean Loret, autor zorientowany w paryskich koteriach i publikujący *Lettres en vers (Muze historique)*, burleskowy periodyk uznawany przez badaczy za jeden z pierwowzorów późniejszych gazet paryskich, w wydaniu z 6 grudnia 1660 umieścił wierszowaną laudację ku czci premiery Molière'a „o zabawnym temacie, nieustannie prowokującym do śmiechu”.

Jamais L'Edipe de Corneille,	Nigdy Edyp Corneille'a,
Que l'on tient être une merveille;	Uznawany za rzecz cudowną;
La Casandre de Bois-Robert;	Ani Kasandra Bois-Roberta;
Le Néron de Monsieur Gilbert,	Neron pana Gilberta,
Albiviade, Amalazonte,	Albiviade i Amalazonte,
Dont la Cour a fait dant de conte;	O których dwór tyle rozprawia;
Ny le Fédéric de Boyer,	Ani Fédéric Boyera,
Digne d'un ummortel loyer,	Wart dożywotniej pensji,
N'urent une vague si grande.	Nie cieszyły się takim zainteresowaniem.
Tant la Pièce semble friande. ⁶³	Tak owa sztuka wydaje się smaczna.

Ten rzadko dziś przywoływany tekst, swoją drogą jedna z pierwszych recenzji teatralnych, nie jest jednak wyłącznie pochwałą *Pociesznych wykwintniś*. Jego lektura uświadamia, że recepcja dzieł literackich zazwyczaj wiąże się z konfliktami środowiskowymi. Przyznanie Molière'owi palmy pierwszeństwa przed Corneille'em czy Quinaultem, mimo szczerości tego gestu, było z pewnością wpisane również w geografie rozmaitych sporów Loreta. Nie ma w nim żadnej wzmianki o ewentualnych niesnaskach, które *Pocieszne wykwintnisie* mogły wzbudzić, chociaż Loret o tego rodzaju konfliktach chętnie pisał i nie wzbraniał się przed rozwijaniem podtekstów utworów satyrycznych. Może więc sztuka Molière'a naprawdę nie była odbierana jako satyra na środowisko Madame de Scudéry? Może w ogóle nie była satyrą, która – przypomnijmy raz jeszcze – wymaga konkretnego pierwowzoru? Nie można wykluczyć, że *Pocieszne wykwintnisie*

⁶³ Jean Loret, „Lettres en vers contenant les nouvelles du temps: 6 décembre 1660”, w: *La Muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps: Écrites à Son Altesse Mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650–1665)* (Paris, 1878), 137, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62135011.textelimage>.

wcale nie miały pierwowzoru, tak jak nie miało rzeczywistego desygnatu słowo *précieuses*.

Alain Viala, jeden z największych badaczy siedemnasto- i osiemnastowiecznych obyczajów francuskiego społeczeństwa i ich obrazu w literaturze, podchodził z dystansem do „wykwintności” związanej ze słowami *précieuses* czy *préciosité*. W wielu miejscach przypominał, że normy nowoczesnego i dworskiego zachowania ujmowano wtedy za pomocą przymiotnika *galant*, również oznaczającego to co „wykwintne” (ewentualnie: „wytworne”), ale bez ironicznego zabarwienia. W jego monografii *La France galante*⁶⁴ (Wykwintna/wytworna Francja) problem *préciosité* został potraktowany marginalnie: jakby zjawisko należało do porządku wyobrażeń, a nie rzeczywistości. Forestier w analizie *Pociesznych wykwintniś* dowodzi przekonująco, że Molière wymyślił świat swojej komedii, posiłkując się innymi zmyśleniami, między innymi tekstami ze zbioru Sorela. Miarą genialności pomysłu był fakt, że literacki i teatralny obraz tego świata powszechnie uznano za realistyczny, a nie imaginacyjny opis. Złożyło się na to oczywiście wiele zabiegów formalnych, wśród których była między innymi niespotykana we wcześniejszym teatrze komediowym i farsowym konsekwencja w rysowaniu charakterów i tworzeniu nowego języka. Liczne przykłady tej konsekwencji analizowane przez Forestiera⁶⁵ podsuwają wniosek, że Molière nie wymyślał świata wykwintniś po to, by kogoś wyszydzić, lecz po to, by stworzyć efektywną (komedio)farsę. Pisał utwór zanurzony w metateatralnych grach, które są skuteczne tak długo, jak długo nie patrzy się na nie przez pryzmat „prawdziwości”. Jego dzieło mogło zostać później użyte w inny sposób. Czy jednak tekst potraktowany jako satyra na jakieś środowisko pozostawał wciąż tym samym utworem? Dzieje odczytań *Pociesznych wykwintniś* uczą, że analiza dzieła i analiza jego recepcji, choć nierzadko zbieżne, mogą też iść dwiema różnymi drogami.

Nie odpowiemy na pytanie o stosunek Molière’a do kobiet i ich emancypacyjnych postulatów. Mówił o tym wyłącznie głosami swoich bohaterów i bohaterek, których kwestie – jak w każdym dramacie – układają się w polemiki. Być może żadna z jego postaci nie mówi tego, co myślał autor. Tęsknota za odnalezieniem w którymś z dzieł Molière’a jego filozoficzno-moralnego *credo* to efekt interpretowania jego utworów przez autorów wpasowujących komediopisarza w wybrany model literata-klasyka: filozofa, teoretyka, bojownika o sprawiedliwość. Tymczasem wiemy na pewno tylko tyle, że Molière był autorem sztuk dla

⁶⁴ Alain Viala, *La France galante: Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution* (Paris: Presses Universitaires de France, 2008), <https://doi.org/10.3917/puf.vial.2008.01>.

⁶⁵ Forestier, *Molière*, 130–137.



Les Femmes savantes, rys. Jean Michel Moreau le Jeune, ryt. Antoine Jean Duclos. Ilustracja z *Œuvres de Molière*, t. 6 (Paris, 1773)

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE CENTRALE, VERSAILLES

teatru. Jakkolwiek interpretacja siedemnastowiecznych fars – w tym *Pociesznych wykwinis* – jako utworów o potencjale krytycznym związanym bezpośrednio z ich literacką (słowną) zawartością nie jest bezpodstawna, to trzeba pamiętać, że analizy skupione na fabułach i postaciach mogą być nietrafne. W siedemnastowiecznych farsach fabuły i postaci bywały bowiem marginalne wobec teatralnych walorów utworu i służyły przede wszystkim jako rodzaj szkieletu dla sytuacji scenicznej.

Nasza potrzeba dotarcia do właściwej, a w każdym razie najbliższej prawdy, interpretacji *Pociesznych wykwinis* wynika także z przekonania, że siedemnastowieczni francuscy autorzy cenili zamknięty charakter komunikatu literackiego. Może jednak Molière cenił go mniej niż jego interpretatorzy? Nie ulega jednak wątpliwości, że prowokując – celowo bądź nie – tak silne reakcje na swoją sztukę, Molière zapowiedział emocje, które towarzyszyć będą stopniowej emancypacji kobiet w kolejnych dekadach, wraz z powolnym redefiniowaniem sytuacji kobiety-artystki lub kobiety-posiadaczki salonu na początku kolejnego stulecia.



Bibliografia

- Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1998.
- Bourqui, Claude. „Molière auteur galant – *an inconvenient truth*: Conditions d'émergence d'une «vérité qui dérange»”. W: *Littéraire*. T. 1: *Pour Alain Viala*, sous la direction de Marine Roussillon et al., 193–202. Arras: Artois Presses Université, 2018. <https://doi.org/10.4000/books.apu.18047>.
- Bray, René. „Répertoire de la troupe de Molière (1658–1673)”. W: *Mélanges d'histoire littéraire: Offerts à Daniel Mornet par ses anciens collègues et ses disciples français*. Paris: Nizet, 1951.
- DeJean, Joan. „Un Grand siècle pour les femmes auteurs”. W: *Femmes et littérature: Une histoire culturelle*, sous la direction de Martine Reid, t. 1: *Moyen Âge–xviii siècle*, 485–687. Paris: Gallimard, 2020.
- DeJean, Joan. „The Politics of Genre: Madeleine de Scudéry and the Rise of the French Novel”. *L'Esprit Créateur* 29, no. 3 (1989): 43–51. <http://www.jstor.org/stable/26285888>.
- Duchêne, Roger. „De Molière à Sorel, ou la rhétorique des précieuses”. W: *Le Langage littéraire au xvii^e siècle: De la rhétorique à la littérature*, éditeur scientifique Christian Wentzlaff-Eggebert, 135–145. Tübingen: Gunter Narr, 1991.
- Duchêne, Roger. *Molière*. Paris: Fayard, 1998.
- Forestier, Georges. *Molière*. Paris: Gallimard, 2018.
- Fumaroli, Marc. „L'Empire des femmes, ou l'esprit de joie”. W: *La Diplomatie de l'esprit: De Montaigne à La Fontaine*, 321–339. Paris: Hermann, 1998.
- Gaines, James F., ed. *The Molière Encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Grayburn Moore, Will. *Molière: A New Criticism*. Oxford: Clarendon, 1949.
- Hoffmann, Paul. *La Femme dans la pensée des lumières*. Paris: Ophrys, 1977.
- Lebègue, Raymond. „Molière et la farce”. *Cahiers de l'AIEF*, no. 16 (1964): 183–201. <https://doi.org/10.3406/caief.1964.2470>.
- Legrave, Henri. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1756*. Paris: Klincksieck, 1972.
- Lotterie, Florence. *Le Genre des Lumières: Femmes et philosophe au xviii^e siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- Mosconi, Nicole. „La Femme savante: Figure de l'idéologie sexiste dans l'histoire de l'éducation”. *Revue française de pédagogie* 93 (1990): 27–39. https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1990_num_93_1_1371.
- Pelous, Jean-Michel. *Amour précieux, amour galant (1654–1675): Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Paris: Klincksieck, 1980.
- Rey-Flaud, Bernadette. *Molière et la farce*. Genève: Droz, 1996.

Riffaud, Alain, et Georges Forestier, „*Les Précieuses ridicules* – notice”. W: Molière, *Œuvres complètes*, sous la direction de Georges Forestier et Claude Bourqui, t. 2. Paris: Gallimard, 2010.

Viala, Alain. *La France galante: Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008. <https://doi.org/10.3917/puf.vial.2008.01>.

PIOTR OLKUSZ

teatrológ i romanista, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor „Dialogu”, recenzent portalu teatralny.pl. Zajmuje się przede wszystkim teatrem francuskim, instytucjonalnymi uwarunkowaniami estetyki teatralnej, rozwojem idei teatru popularnego, a także XVIII wiekiem w teatrze i narodzinami nowoczesności.
