

*Patryk Kencki***POURCEAUGNAC – DREYNAR – NIEDOLE OBCEGO¹**

1.

Molierowski komediobalet *Monsieur de Pourceaugnac* po raz pierwszy został wystawiony 6 października 1669 dla rozweselenia Ludwika XIV na zamku w Chambord. 4 listopada spektakl powtórzono w Wersalu, a od 15 dnia tego miesiąca zaczęto go pokazywać na deskach paryskiego teatru w Palais-Royal. Trójaktowa sztuka ukazuje przypadki tytułowego Leonarda de Pourceaugnac, który przybywa do francuskiej stolicy, ażeby poślubić córkę Oronta Julię. Zaznaczyć wypada, iż konkurent ów nie budzi sympatii ani panny młodej, ani też czytelnika czy widza. Molière postarał się, aby sportretować Pourceaugnaca jako pozbawionego uroku prowincjusza i człowieka o podejrzanym rodowodzie. Jakkolwiek „de” w jego nazwisku zdaje się wskazywać na szlacheckich antenatów, to jednak wiele wskazuje, że mamy do czynienia raczej z udającym szlachcica kauzyperdą. Zresztą rzeczony nazwisko budzi raczej niezbyt dobre skojarzenia. Pourceau po francusku oznacza bowiem świnię, tudzież wieprza. Sprzymierzona z Julią Neryna wygłasza taki oto komentarz:

Samo nazwisko pana de Pourceaugnac budzi we mnie gniew straszliwy. Wściekła jestem: „pan de Pourceaugnac”. Wystarczy to tam nazwisko „pan de Pourceaugnac”, abym puściła wszystko z dymem, a nie dopuściła do tego małżeństwa i nie pozwoliła, abyś została choć trochę panią de Pourceaugnac. Pourceaugnac! Czyż można to ścierpieć? Nie. Pourceaugnac jest rzeczą, której zdzierżyć nie potrafię.²

¹ Niektóre z przedstawianych w tym tekście wniosków sygnalizowałem już w referacie *Franciszka Bohomolca „Dziedzic chytry” jako adaptacja Molierowskiej komedii „Monsieur de Pourceaugnac” / „Dziedzic chytry” de Franciszek Bohomolec comme une adaptation de „Monsieur de Pourceaugnac” de Molière* podczas odbywającej się w dniach 17–19 maja 2016 w Lublinie konferencji *Le théâtre à (re)découvrir / Teatr warty przypomnienia*. Referat ten ukaże się zarówno po polsku, jak i po francusku.

² Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, [w:] idem, *Oeuvres complètes*, Paris 2010, t. II, s. 204: „Le seul nom de Monsieur de Pourceaugnac m’a mis dans une colère effroyable. J’enrage de Monsieur de Pourceaugnac. Quand il n’y aurait que ce nom-là, Monsieur de Pourceaugnac, j’y brûlerai mes Livres, ou je romprai ce Mariage, et vous ne serez point Madame de Pourceaugnac. Pourceaugnac! Cela se peut-il souffrir? Non, Pourceaugnac est une chose que je ne saurais supporter”. Przekłady, o ile nie zaznaczono inaczej – P. K.

Niechęć do niechcianego konkurenta jest jednak w dużej mierze przezeń niezawiniona. Wszak wypływa ona z faktu, że Pourceaugnac jest człowiekiem obcym. Akcja sztuki dzieje się w Paryżu³, a konkurent przybywa z prowincjonalnego Limoges. I ten fakt dość dobitnie skomentuje Neryna:

A czy taka osoba jak panienka stworzona jest dla jakiegoś Limuzyńczyka? Skoro ma taką zachciankę na ożenek, czemu nie weźmie sobie jakiejś Limuzyнки, a w spokoju nie zostawi chrześcijanek?⁴

Owa obcość staje się zresztą doskonałą okazją, aby pognębić nieznaną ani ludzi, ani paryskich stosunków, a do tego niegrzeszącego bystrością zalotnika. Ten, jak moglibyśmy powiedzieć, sposób na Pourceaugnaca, wiąże się z metateatralnym wymiarem omawianej komedii. Oto Neryna wraz ze sprytnym Neapolitańczykiem Sbriganim układają intrygę, która stanowi swoisty teatr w teatrze. Zasygnalizowane jest to w wypowiedziach postaci. Neryna zapowiada: „odegramy mu takie sztuki”⁵. Sbrigani ustala z ukochanym Julii, Erastem, że rozpocznie działania, „podczas gdy pan ze swojej strony będzie trzymał w gotowości pozostałych aktorów komedii”⁶, a Erast na te słowa prosi Julię: „pamiętaj swoją rolę”⁷.

Na początku intryganci postarają się zdobyć zaufanie Pourceaugnaca. Kiedy ten pojawi się na scenie, ścigany przez wyśmiewających go i zaczepiających gapiów, Sbrigani odegra przed nim rolę przyjaźnie nastawionego człowieka, tym bardziej przekonującą, że przecież jako Neapolitańczyk także jest w Paryżu przybyszem.

Zgodnie z przewidywaniami naiwny Pourceaugnac przyjmuje narzuconą mu rolę i staje się nie tyle nawet postacią komiczną, ile najprawdziwszym pośmiewiskiem, ofiarą inwencji i złośliwości swoich przeciwników. Z powodu łatwości da się umieścić u przekupionych medyków, którzy będą dążyć do jego uprzedmiotowienia i nie zaoszczędzą mu upokarzających zabiegów. Jego rzeczywisty stan zdrowia nie będzie odgrywał żadnej roli, skoro lekarze będą mogli interpretować objawy w sposób zupełnie swobodny, zmierzający jedynie do udowodnienia rzekomego szaleństwa. Nieprzypadkowo zresztą w tym miejscu pojawia się metateatralny akcent. Pytanie zadane przez pacjenta doskonale skomentuje sytuację: „Czyż gramy tu jakąś komedię?”⁸

Hybrydyczna forma utworu (komediobalet) pozwoliła Molière’owi na groteskowe ukazanie medyków, którzy w muzyczno-tanecznej scenie ścigają

³ Ibidem, s. 200: „La Scène est à Paris”.

⁴ Ibidem, s. 204: „Et une Personne comme sous, est-elle faite pour un Limousin? S’il a envie de se marier, que ne prend-il une Limousine, et ne laisse-t-il en repos les Chrétiens?”

⁵ Ibidem, s. 204: „nous lui jouerons tant de pieces”.

⁶ Ibidem, s. 205: „tandis que de votre côté vous nous tiendrez prêts au besoin les autres Acteurs de la Comédie”.

⁷ Ibidem, s. 205: „souvenez-vous de votre Rôle”.

⁸ Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, op. cit., s. 220: „Est-ce que nous jouons ici une Comédie?”



Monsieur de Pourceaugnac, a. I, sc. 8, ryt. Pierre Brissart wg Jeana Sauvé;
Molière, *Les oeuvres*, t. 5, Paris 1682

Pourceaugnaca, dzierżąc przyrzędy do wykonywania lewatywy. Ich działania są zresztą tyleż komiczne, ile przerażające. Stosowana przez nich przemoc idzie w parze z daleko posuniętymi pretensjami wobec pacjenta. Kiedy nieszczęśnikowi uda się jakoś uciec, jeden z medyków zagrozi: „odnalazłszy go, zamierzam doprowadzić do jego ujęcia jako dezertera medycyny i gwałciciela moich zaleceń”.⁹ Epizodyczny pobyt pod opieką lekarzy okazuje się dla Pourceaugnaca nader kompromitujący. Nietrudno teraz będzie przekonać Oronta, że kandydat na zięcia jest szaleńcem, a odpowiednie zmanipulowanie tego ostatniego sprawi, że podczas konfrontacji Orontowi trudno będzie odrzucić tę diagnozę. Aby ojciec Julii nie miał żadnych wątpliwości, przedstawiona mu zostanie historia o rzekomych długach niedoszłego zięcia i jego niecnym zamiarach złowienia posagu.

⁹ Ibidem, s. 224: „je veux le faire saisir où je le trouverai, comme Déserteur de la Médecine, et Infracteur de mes Ordonnances”.

Teraz intryganci muszą jeszcze jakoś zniechęcić przybysza do dalszego pobytu w Paryżu. W związku z tym Neryna wraz z Lucettą wcielają się w rolę rzekomych małżonek Pourceugnaca, które wraz z dziećmi ciągną za ojcem rodziny. Stworzenie pozoru, że nieszczęsny „Limuzyńczyk” jest bigamistą, nie tylko może całkowicie zdyskredytować go jako kandydata do ręki Julii, ale także zaprowadzić na szubienicę. Grożące mu niebezpieczeństwo podkreślone zostanie w groteskowy sposób, opiewane w intermedium przez komicznych adwokatów. Przerazony Pourceaugnac będzie już tylko marzył o ucieczce, a intryganci wykorzystają tę sytuację, aby go odrwać i ograbić z pieniędzy. Wreszcie nieszczęsnemu przybyszowi uda się zbiec w kobiecym przebraniu. To *déguisement* po raz kolejny odsłania metateatralny potencjał komedii. Wszak Sbrigani będzie zachęcał nieszczęśnika wcielającego się w damę: „Oto więc popatrzmy trochę, jak będzie pan(i) to robić. Dobrze!”¹⁰ Zauważmy, że całą listę upokorzeń zamknie utrata tożsamości.

2.

Do Rzeczypospolitej *Monsieur de Pourceaugnac* dotarł dopiero po kilkudziesięciu latach. W połowie XVIII wieku adaptował go jako *Dziedzica chytrego* ojciec Franciszek Bohomolec, wybitny jezuicki autor, komediopisarz tworzący najpierw repertuar dla scen organizowanych przez szkoły zakonne, a następnie związany ze sceną narodową. Jego twórczość dramatyczna stanowi ogniwo pomiędzy teatrem staropolskim a stanisławowskim. Podsumowując osiągnięcia okresu, u którego końca przyszło mu działać, stał się jednocześnie jednym z fundatorów dramatu oświeceniowego. Cechowała go dobra znajomość literatury dramatycznej. Badacze udokumentowali, że polski jezuita czerpał z twórczości przede wszystkim Molière’a, ale także Plauta, Carla Goldoniego, Contuccia Contucciego, Ludviga Holberga, Gabriela Le Jaya, Jeana Antoine’a du Cerceau, Charles’a Poré, Pierre’a Corneille’a, Philippe’a Nericaulta Destouches’a, Jeana Françoisa Regnarda, Alaina René Lesage’a, Aimable’a Guillaume Prospera Brugièrè’a de Barante, Davida Augustina de Brueys, i wielu innych.¹¹ Wśród Bohomolcowych sztuk przeznaczonych na scenę zakonną znajdujemy adaptacje ośmiu komedii Molière’a. Obok *Dziedzica chytrego* są to *Figlacki polityk terażniejszej mody* (*Les fourberies de Scapin*), *Nieroztropność swym zamysłem szkodząca* (*L’étourdi*), *Natrętnicy* (*Les fâcheux*), *Mędrkowie* (*Les femmes savantes*), *Kawalerowie modni* (*Les précieuses ridicules*), *Rada skuteczna* (*Le mariage*

¹⁰ Ibidem, s. 242: „Çà, voyons un peu comme vous ferez. Bon”.

¹¹ W. Strusiński, *Komedia ks. Franciszka Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1905, s. 246–260; B. Kielski, *O wpływie Molièra na rozwój komedii polskiej*, „Rozprawy AU. Wydział Filologiczny” 1907 t. 42; W. Folkierski, *Molière en Pologne*, „Revue de la Littérature Comparée”, Paris 1922, s. 181–184; J. Gołabek, *Komedie konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Molièra*, „Rozprawy PAU. Wydział Filologiczny” 1922 t. 60; A. Stender-Petersen, *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec SJ*, Heidelberg 1923; J. Kott, *Bohomolec w terminie u Molièra*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci S. Pigonia*, Kraków 1961.



M. de Pourceaugnac. Act. 8. sc. 8.
Gravé par Coulam sur le dessin de Ch. Coypel 1726. Grand à Paris chez M. Barthelemy aux deux Portes.

Monsieur de Pourceaugnac, a. I, sc. 8, ryt. Charles Coypel według François Joullaina, 1726

forcé), *Pan do czasu* (*Le bourgeois gentilhomme*). W okresie współpracy ze sceną narodową Bohomolec chętniej czerpał z innych autorów (szczególnie istotne okazały się jego zapożyczenia z Destouches'a). Ciekawe, że jego ostatnia sztuka to jednak *Podejrzliwi* według Molierowskiego *Sganarelle'a*. Jej premiera odbyła się w Teatrze Narodowym 2 sierpnia 1781.

Adaptując zapożyczone wzory, Bohomolec przede wszystkim starał się spolszczyć realia. Jeżeli w Molierowskim oryginale akcja rozgrywała się w Paryżu, to wolał osadzić ją w Warszawie, słusznie zakładając, że taki zabieg wywrze silniejsze wrażenie na widzach. Postaciom nadawał niekiedy polskie imiona i nazwiska (najsłynniejsza z takich postaci to Jan Figlacki). Prócz tego przekształcał akcję utworów. Wiązało się to z konwencją sceny jezuickiej, która nie pozwalała na wprowadzanie ról kobiecych. W szkołach tych nauk pobierali wszak sami chłopcy, a to oni wcielali się w sceniczne postaci.

Niemożliwość wprowadzania do komedii niewiast musiała stanowić nie lada wyzwanie dla komediopisarza. Weźmy bowiem pod uwagę, jaką rolę w tym gatunku odgrywały kobiety, jak istotna była ich obecność dla umotywowania męskich działań. Z uznaniem trzeba przyznać, że wyzwanie to jednak stało się okazją do twórczego przekształcania cudzoziemskich wzorców. Niekiedy Bohomolec ograniczał się do przemiany dziewcząt w młodzieńców, a relacji miłosnych w przyjaźń bądź fascynację. Niekiedy jednak konieczne były większe ingerencje.

W *Dziedzicu chytrym* Oront uruchamia akcję nie dzięki dysponowaniu ręką swej córki (Bohomolec w ogóle zrezygnował z postaci Julii i związanego z nią wątku), ale poprzez rozporządzenie spadkiem. Oto, jak dowiadujemy się z argumentu, „Oront, starzec bogaty, rozgniewawszy się na Ernesta, swego synowca, chce dziezdzicem swych dóbr uczynić Dreynara siostrzeńca swego”. Przywołany tu Ernest to odpowiednik Molierowskiego Erasta, który z kandydata na Orontowego zięcia przemienił się w jego bratanka. Nie mogąc pogodzić się z utratą należnej mu schedy, „Ernest z swemi przyjaciółmi różnemi sztukami Dreynara podaje w nie-nawiść Orontowi i, pokłóciwszy ich z sobą, sam się przymila stryjowi i zostaje jego dziedzicem”. W tym miejscu warto zaznaczyć, że wybrany przez Bohomolca tytuł adaptacji można by odnieść do trzech postaci. Oront jest dziedzicem chytrym w znaczeniu posesora niechającego przekazać spadku bratankowi, Dreynar z powodu chęci przejęcia wujowej fortuny, a Ernest jako podstępny spadkobierca.

Podkreślić jednak wypada, że w działaniach Dreynara trudno odnaleźć niemoralną motywację. Do Warszawy przybywa wezwany przez nieznanego sobie wuja i w przeciwieństwie do Ernesta nie podejmuje jakichkolwiek działań, które miałyby służyć swemu wzbogaceniu bądź wykluczeniu z dziedzictwa kuzyna. Przebieg akcji jest bowiem wynikiem kapryśności Oronta, bezwzględności Ernesta, a Dreynar do jej rozwoju przyczynia się jedynie poprzez swoją naiwność. Podobnie jak w oryginale jest doskonałym kandydatem na ofiarę prześladowań, ponieważ to obcy, przybysz, człowiek, wobec którego nie ma się żadnych względów, zobowiązań czy skrupułów.

Bohomolec, świadom jak istotną rolę ów motyw odgrywa w mechanizmie adaptowanej komedii, a jednocześnie szukając polskiego odpowiednika dla mieszkańca Limoges, postanowił z Dreynara uczynić Wrocławianina. Jak zaświadcza o swym kuzynie Ernest: „Jego matka a siostra mego stryja poszła za oficjera Szlązaka i w Szląsku osiadłszy, nigdy potem w Polsce ani sama, ani syn jej Dreynar nie powstał”.

Jak w polskiej adaptacji prezentują się inne postaci? O ile bez żadnych istotnych zmian można było z oryginału przejąć szelmowatego Neapolitańczyka Sbriganiego, o tyle intrygantkę Nerynę trzeba było zastąpić Ernestowym przyjacielem o imieniu Anzelm. W polskiej wersji nie pojawia się Lucetta (brak tu bowiem sceny z rzekomymi żonami Pourceaugnaca) ani zaangażowane do skompromitowania przybysza dzieci, ani straszący go karą śmierci adwokaci. Zamiast dwóch lekarzy występuje jeden felczer (Godfrid). Zamiast aptekarza – pomocnik felczera (Leopold). Nie ma w *Dziedzicu chytrym* Najemników z formacji szwajcarskiej, zachowany natomiast został Wachmistrz (un Exempt) oraz Żołnierze (Archers). Jako że Bohomolec przekształcił komediobalet w komedię, w polskim utworze brak muzyczno-baletowych intermedii. Co za tym idzie, na scenie nie pojawiają się postaci w owych wstawkach występujące (wokaliści, instrumentalniści, tancerze).

Tak więc w adaptacji liczba postaci uległa redukcji, a akcja – uproszczeniu. W wyniku najistotniejszej zmiany, czyli zastąpienia motywu starań o pannę sta-

raniem o spadek, uwypuklona została relacja pomiędzy Orontem a Erastem. Poprzez to Dreynar wyraźniej jawi się jako ofiara gry toczonej pomiędzy nimi. O ile do Pourceaugnaca, pragnącego poślubić zakochaną w kim innym pannę mogliśmy odczuwać uzasadnioną niechęć, o tyle naiwnemu i poczciwemu Dreynarowi można jedynie współczuć.

Niezwykle istotnym rysem prowincjusza w polskiej adaptacji jest jego znacznie przerysowany w stosunku do oryginału gwarowy sposób mówienia. Bohomolec, kierując się tym, że Śląsk w dużej mierze zamieszkały był przez Niemców, tworzy w komedii dialekt stanowiący pograniczną mieszaninę polskiego i niemieckiego. Dreynar niekiedy używa niemieckich wyrazów, przede wszystkim jednak kaleczy polską wymowę w sposób typowy dla germanofonów („Ja, ja, zapefna tak”). Efekty tej stylizacji są rzeczywiście udane¹², choć w oryginale zabawy z gwarami zdają się bardziej urozmaicone. U Molière’a naśladowany jest flamandzki, a także gwary gaskońska i pikardyjska.

Bohomolec w znacznym, stopniu zachował, za oryginałem, sposób okpienia pechowego przybysza. Najpierw Sbrigani, broniąc Dreynara przed gapiami, pozyskuje jego zaufanie. Następnie Ernest udaje, że miał okazję przed laty poznać go we Wrocławiu: „Nie ma żadnego Dreynara na Szląsku, zacząwszy od tyłkiego aż do tyłego, z którym bym nie miał znajomości, kiedyś był we Wrocławiu”. Realia Limoges zastąpione zostają wrocławskimi. Traktier Petit-Jean to w wersji polskiej „pan Wolsbeder”, a ulubione miejsce spacerów, to nie „cimetière des Arènes”, ale „Piaski”, czyli Wyspa Piaskowa na Odrze.

Oddany w ręce medyków Dreynar ma zostać uznany za chorego, a w konsekwencji ubezwłasnowolniony i poddany nieprzyjemnym praktykom. Ernest zaleca: „Trzeba by mu naprzód przez kilka lewatyw żołądek wolniejszy uczynić, a po tym krew puścić. Na koniec głowę ogolić”. (To ostatnie praktykowano wobec umysłowo chorych).

Jakkolwiek Dreynar ucieka z rąk dręczycieli, to zostaje skutecznie skompromitowany przed Orontem. Podobnie jak w oryginale musi uciekać, ponieważ zarzucono mu (rzecz jasna, fałszywie) kradzież. Warszawę przyjdzie mu opuścić w przebraniu Żyda. To *déguisement* ma zresztą iście teatralny charakter. Demaskujący Dreynara Wachmistrz spostrzeże, że jego „żydowska” broda jest umocowana na sznurkach. Zwróćmy uwagę na rzecz jeszcze ważniejszą. Utrata tożsamości wiąże się w *Dziedzicu chytrym* z dosłownym przyjęciem maski obcego.

Warszawa okazuje się w Bohomolcowej komedii miastem z pewnością dalekim od wszelkich utopii. Jest to miejsce niebezpieczne, w którym można utracić pieniądze, godność, a nawet tożsamość. Ten motyw będzie później powracał w komedii stanisławowskiej. Na przykład w *Szkole kobiet* Wojciecha Bogusławskiego (adaptacja Molierowskiej *L'école des femmes*) padną słowa: „Otóż to tak

¹² D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych. 1752–1795*, Warszawa 1993, s. 46.



M^R DE POURCEAUGNAC.

Monsieur de Pourceaugnac, a. I, sc. 8, ryt. Jean Michel Moreau le Jeune wg Jeana Charles'a Baquoy, Molière, *Oeuvres*, t. 5, Paris 1773

w Warszawie się dzieje: Gach się wykręci, a mąż najczęściej w skórę dostanie”.¹³ Kwestia wszakże, którą Bohomolec każe Sbriganiu skomentować przypadku Dreynara, brzmi wyjątkowo cynicznie: „Miał po co z tak daleka przyjeżdżać. Wziął parę lewatyw i powrócił do Szląska!”.

3.

Dziedzic chytry to bez wątpienia utwór, który wśród komedii konwiktowych Bohomolca wyróżnia się słabym wymiarem dydaktycznym. Adaptatora najwyraźniej ujęła przejęta z Molière'a fabuła i przewrotna zabawa związana z gnębieniem przybysza. W ten sposób powstało dzieło oryginalne. Być może ta nietypowość przyczyniła się do wykluczenia z kanonu Bohomolcowych komedii, który,

¹³ W. Bogusławski, *Szkola kobiet*, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1823, t. VII, s. 197.

wydając dwutomową antologię w serii „Teatr polskiego Oświecenia”, utworzył Jan Kott.¹⁴ Wszak edytor tych tomów, a jednocześnie redaktor całej serii, bardziej zainteresowany był przypomnieniem utworów, które dobitnie egzemplifikowałyby teatr polskiego „wieku światła”. Tymczasem podejrzana wymowa moralna *Dziedzica chytrego* czyni zeń dzieło nader nietypowe. Oryginalność ta, jak również niewątpliwy, dziś jeszcze częstokroć bawiący dowcip, wydają się wystarczającymi przyczynami, aby komedię przypomnieć.

Jak już wspomniano, prezentowany utwór powinien wzbudzić nasze zainteresowanie ze względu na ukazaną w nim ludzką bezwzględność, skłonność do dręczenia innych, uczynienie ofiarą obcego. Przecież podleganie rozmaitym zasadzkom losu, bogów czy nieprzychylnych nam ludzi to jeden z ważniejszych motywów literackich, powracający w każdej epoce. Motyw ten ma wyraziście metateatralny ładunek, skoro, odwołując się do wizji człowieka jako igraszki innych osób czy też nieokreślonych sił, ukazuje ludzi podobnych do marionetek pociąganych za sznurki. Może wobec odbiorców spełniać swoistą rolę terapeutyczną, skoro skłania do pogodzenia się z tym, co pozostaje poza ich kontrolą, a zarazem oswaja z nieszczęściem.

Warto jeszcze zwrócić uwagę, że bardzo rozmaite są mechanizmy związane z dręceniem postaci. W biblijnej Księdze Hioba mamy do czynienia z doświadczeniem, któremu poddany jest sprawiedliwy. W Wolterowskim *Kandydzie* postaci stają się igraszkami ciężkiego do zracjonalizowania losu. W Molierowskich komediach częstym zjawiskiem jest iście metateatralny popis szelmostw nicponia czerpiącego radość, nie tyle z przysparzania innym cierpienie (to poniekąd uboczne skutki działań), ile ze swej niezrównanej przemyślności. Czyż bowiem nie to wyraża sprytny służący w *Wartogłowie*, kiedy wygłasza odnoszącą się do niego samego maksymę: „Vivat Mascarillus, fourbum Imperator”¹⁵, kapitalnie przełożoną przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „Niech żyje Maskaryl, szelma nad szelmami!”¹⁶ Integralny sposób przedstawienia spadających niezasłużenie na człowieka cierpienie znajdziemy z kolei w *Justynie* Donatiena de Sade. Jakkolwiek Boski Markiz pozostawił nam trzy wersje tego dzieła¹⁷, w każdej z kolejnych rozbudowując wątki pornograficzne, to we wszystkich wariantach dostrzeżemy dobitnie

¹⁴ F. Bohomolec, *Komedie*, oprac i wstępy J. Kott, Warszawa 1959, t. I: *Komedie konwiktowe*; t. II: *Komedie na teatrum*.

¹⁵ Molière, *L'Étourdi ou les Contretemps*, [w:] idem, *Oeuvres complètes*, op. cit., t. I, s. 236.

¹⁶ Idem, *Wartogłów czyli Zawsze nie w porę*, [w:] idem, *Dzieła*, przekł., oprac. i wstępy T. Żeleński (Boy), Warszawa 1988, t. I, s. 152.

¹⁷ *Les infortunes de la Vertu* (1787) ukazała się po polsku jako: *Niedole cnoty*, przekł. J. Trznadel, Warszawa 1972; *Justine ou les Malheurs de la vertu* (pierwodruk: 1791) wydano po polsku jako: *Justyna czyli nieszczęścia cnoty*, przekł. M. Bratuń, Łódź 1987. *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la vertu* (pierwodruk: 1799) nie doczekała się jeszcze polskiego wydania. Powieść tę wszakże poddał szczegółowej analizie, częściowo ją tłumacząc, Krzysztof Matuszewski w książce: *Sade. Msza okrucieństwa*, Gdańsk 2008. Edycja francuska wszystkich trzech wersji: D. A. F. de Sade, *Oeuvres*, Paris 1995, t. II.

skonstruowany obraz bezwzględności społeczeństwa wobec słabszych, obojętności losu wobec ludzkich czynów, czy wreszcie ślepego działania sił natury. Zaczyna, ale i uboga Justyna staje się ofiarą tak ludzi, pragnących w różnoraki sposób ją wykorzystać, jak i niezważającego na jej zalety przeznaczenia prowadzącego ją ku kolejnym niezasłużonym nieszczęściom, a na koniec przejmującej śmierci. Kiedy wreszcie uwierzmy, że jej losy ulegną poprawie, dziewczyna przypadkiem ginie od pioruna, a więc śmiercią, którą dawni autorzy chętnie obdarzali występnych grzeszników. Nie bez powodu w dziele tym Jacek Dehnel dopatruje się czegoś w rodzaju pierwowzoru dla popularnych dziś książek należących do nurtu „misery books”, epatujących czytelnika cierpieniem postaci, a trafnie określonych jako „pornografia nieszczęścia”.¹⁸

Prawdziwym wynalazkiem Sade’a wydaje się jednak nie tyle ukazanie czyhających na człowieka niedoli, ile wprowadzenie do literatury person, którym prawdziwą satysfakcję może dać jedynie prześladowanie innych. W dziejach Justyny odnajdziemy całe grono takich postaci. Wymieńmy chociażby zepsutego arystokratę Bressaca, perwersyjnych zakonników, których klasztor przypomina raczej lupanar (podporządkowany wszakże iście zakonnej dyscyplinie), czy wreszcie przeprowadzających wiwisekcję medyków, tyleż kierujących się nauką ciekawością, ile przyjemnością władzy nad drugą istotą.

Przywoławszy powyższy kontekst, warto postawić sobie pytanie, czy medyków w Molierowsko-Bohomolcowej komedii dzieli tak wiele od ich kolegów zaprezentowanych w *Justynie*? Albo czy przekonanie Ernesta, że w imię swoich rozszczeń może postępować niemoralnie, nie stawia go w jednym szeregu ze stworzoną przez Markiza cyniczną panią Dubois, która głosi, że „nieczułość bogaczy usprawiedliwia szelmostwo ubogich”?¹⁹

Molière, Bohomolec, de Sade nie stronili, jak widzimy, od demaskatorskich możliwości literatury. Nie bez racji Michel Foucault nazwał *Justynę* „straszliwym pamfletem na «filozofów»”.²⁰ Jest to bowiem dzieło, które ukazuje ludzką naturę w sposób bardzo bezwzględny. Szczerosc w portretowaniu bliźnich dostrzec również musimy w *Dziedzicu chytrym*. Jeżeli już pragniemy doszukać się w tym dziele jakiegoś dydaktyzmu, to jest nim chyba owa antyutopijność...

¹⁸ J. Dehnel, *Wieść hiobowa*, [w:] idem, *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*, Warszawa 2013, s. 31–35.

¹⁹ D. A. F. de Sade, *Niedole cnoty*, op. cit., s. 40.

²⁰ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przekł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 101.