

## Wojciech Kaliszewski: Szkoła Moliera

Komedie, którą stworzył Molier, można określić mianem komedii nowego gatunku. Różni się ona od tego, co zostawił po sobie Plaut, nie jest tym samym co *commedia dell'arte*, choć są to dla jego sztuk ważne źródła. Komedia Molierowska jest wyjątkowym zjawiskiem, jest stworzona na scenie dla sceny, jest przede wszystkim dziełem o temacie podsuniełym przez życie i wiedzę autora-reżysera – pisze Wojciech Kaliszewski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Molier. Rozpoznanie śmiechem”.

Nie będzie żadną przesadą stwierdzenie, że bez Moliera, bez katalogu jego komedii wiedzielibyśmy o sobie znacznie mniej, niż wiemy. Być może tę pustkę ktoś by wypełnił, ale czy w takiej postaci? Czy mielibyśmy w ręku świadectwo prawdziwie ludzkich powikłanych działań, kroków, decyzji splątanych zaskakującymi intrygami, nagłymi zwrotami, pomyłkami i zderzeniami? Czy zostałyby one tak właśnie rozpoznane, uchwycone i utrwalone? Są to pytania pozornie tylko abstrakcyjne. Dotykają bowiem rzeczywistej kwestii jaką jest rola sztuki i literatury oraz jej rodzajów i gatunków w ludzkiej historii. A pisze się ją – odkąd pismo zaczęto powszechnie stosować – „wierszem lub prozą”. „Z tej przyczyny, iż dla wyrażenia myśli posiadamy jedynie wiersz lub prozę.” Wszyscy znamy i pamiętamy tę przezabawną scenę z dialogiem między Panem Jourdainem a Nauczycielem Filozofii z Molierowskiego *Mieszczanina szlachcicem*. Ten pierwszy doznał życiowego oświecenia, zrozumiał, że mówi prozą a nie wierszem. Ten drugi z kolei w dwóch zdaniach wyłożył całą teorię i historię sztuki

słowa. I tak powstała jedna z największych syntez kultury. Największa w tym znaczeniu, że niezmiennie prawdziwa, ukazująca nieprzemijającą i radosną, pewną swoich walorów ignorancję Panów Jourdainów i równie trwałą usługłość Mędrców gotowych każdy problem sformatować do żądanego i przystępnego wymiaru. A zatem nie tylko komedia c h a r a k t e r ó w czy o b y c z a j ó w, jak chcą historycy literatury i teatru, ale także komedia p y t a ń i o d p o w i e d z i czyli wszelkiego r o z p o z n a n i a i p o z n a n i a. Komedia epistemiczna. To bowiem, co zawsze podpatrywano i przenoszono do literatury i co komedia od czasów greckich czyniła, Moliere rozwinął i unowocześnił, włączył poprzez swój teatr do prawdziwego życia.

Sięgając do źródeł klasycznych, zapożyczając się u Plauta czy innych autorów antycznych, stał się Moliere twórczo nowoczesnym klasykiem. To nie jest paradoks. Myślę, że oprócz talentu literackiego, a talenty zdarzają się często, autor Skąpca miał jedyną w swoim rodzaju intuicję, dzięki której widział świat rozciągający się daleko poza sceniczną rampą i szybujący ponad kopułą teatralnego gmachu. Rozumiał mechanizmy obracające scenę ludzkiego życia. Wielki krytyk francuski, Sainte-Beuve słusznie nazwał go przed prawie dwoma stuleciami „jednym z owych wielkich świadków ludzkości”. Nie epoki, nie konkretnego czasu i miejsca, ale całości, zbiorowości i – w pewnym sensie – nieskończoności. Nie mylił się. Przenikliwość Moliere była i pozostała żywą siłą jego komedii. Przed jego spojrzeniem nic się nie mogło i nie może ukryć. Ale żeby z tego przenikliwego i poznającego spojrzenia uczynić sprawne narzędzie sztuki teatralnej, musiał Moliere podjąć ryzyko porzucenia sprawdzonych i ogranych chwytów. Podjął to ryzyko i stworzył nie tylko nowy wymiar teatru, ale i prawdziwie nową odmianę komedii. Tadeusz Żeleński-Boy, wielki znawca i tłumacz Moliere nazwał go „uniwersalnym geniuszem teatru”, a to dlatego, że – jak pisał – „...wszystko, czego tylko dotknął, odrodził, przekształcił!

Przeobraził tragedię; wskazał przyszłość dramatu; komedię z czczej zabawy zmienił w studium duszy ludzkiej [...] mimochodem dworskimi swymi widowiskami daje początek operze komicznej; ba w *Improwizacji w Wersalu* odsłania kulisy swego teatru i siebie wraz z trupą, stwarzając rodzaj, który dziś nazwalibyśmy „kabaretowym”. Wreszcie w *Krytyce „Szkoły żon”* pokazuje, jak można udramatyzować na scenie rozprawę estetyczną”. Boy świetnie uchwycił tę wielką Molierowską pasję wydobywania z konwencji teatralnego przedstawiania ukrytych i drzemiących w niej sposobów oddziaływania na świat. Tak narodził się teatr bliski egzystencji, przepływający strumieniem bystrej obserwacji przez życie. Molier dostrzegał to, co widzieli wszyscy, ale umiał to „coś” artystycznie wywyżżyć i w ten sposób z epizodów, zachowań, błahych i niebłahych sytuacji ułożył całą wielką serię tematów swojego teatru. Świętoszków, skąpców, zazdrosnych małżonków, przebiegłych służących czy snobów znał każdy, kto wówczas mieszkał w Paryżu i we Francji. To byli żywi ludzie. Ale żeby ich zobaczyć z bliska, bez żadnego dystansu, trzeba było pójść do teatru i poprzez kolejne sceny zajrzeć jakby za kulisy życia. Molierowi przecież o to właśnie chodziło, zależało mu na oświetleniu tych wszystkich zakamarków codzienności, które każdy gdzieś tam skrętnie ukrywał i które wolał widzieć u innych.

Molier przedstawia – co mogło oburzać i co nierzadko przysparzało mu kłopotów – świat poddany różnym formom zniewolenia. Chodzi oczywiście o ludzi, którzy ulegają pokusom, wpadają w pułapki oszustów, dają się uwieść pysze i pozorom. „Nie mogłem – pisał w liście do króla w związku z wystawianiem Świętoszka – znaleźć sobie lepszego celu, niż ścigać za pomocą ucieśnych obrazów błędy epoki.” Ale błędy nie lubią i nie chcą być zazwyczaj ścigane. Mszczą się na ścigającym I mimo iż świat i ludzie zostają zazwyczaj u Moliera

uratowani, że podstępny Tartuffe ostatecznie trafia do więzienia i że prawda okazała się zwycięska i niepokonana a Oficer Gwardii tak oto zwraca się do naiwnego Orgona:

Chciej się pan uspokoić po przejściu tak srogiem,  
Panuje nam dziś księżę, co podłości wrogiem;  
Księżę, którego oko czyta w sercach ludzi  
I którego szalbierza przebiegłość nie złudzi.

To przecież właśnie *Świętoszka* zdjęto ze sceny i zakazano jego gry, oskarżając sztukę o „dzieło diabelskie”. Molier musiał toczyć bój o swoją komedię, zwracał się do króla z podaniami, w których wyjaśniał swój zamysł i prosił o protekcję i wydanie sprawiedliwej oceny.

Molier, czyli Jean Baptiste Poquelin, żył krótko. Urodził się w roku 1622 a zmarł w 1673. Teatr był jego pasją, związał z nim swoje całe życie, zakładając wędrowną trupę aktorską, grając, reżyserując, bawiąc, drażniąc, dyskutując ze sceny z widownią i umierając podczas gry w *Chorym z urojenia*. Umarł Poquelin, ale Molier okazał się nieśmiertelny. Na czym owa nieśmiertelność polega? Cytowany już wcześniej Sainte-Beuve powiada, że Molier pisząc swoje komedie nie podlegał chwilowym emocjom i uniesieniom, ale – podobnie jak Szekspir – panował nad całością przedstawianego świata i był jego rzeczywistym realizatorem. „Molier i Szekspir – pisał – należą do rasy pierwotnej.” W obu twórcach widział autentyczną naturalną skłonność do opanowywania i poznawania świata zmysłami obserwacji oraz zasadami rzetelnie wypracowanego kanonu sztuki. Nie dostrzegał w

nich wahań i zmian nastrojów, wpływających w sposób nieprzewidywalny na kształt ich twórczości. A to, – podkreślał - co naturalne trwa, powraca i gwarantuje rzetelność sztuki.

Komedię, którą stworzył Molière, można określić mianem komedii nowego gatunku. Różni się ona od tego, co zostawił po sobie Plaut, nie jest tym samym co *commedia dell'arte*, choć są to dla jego sztuk ważne źródła. Komedia Molièrowska jest wyjątkowym zjawiskiem, jest stworzona na scenie dla sceny, jest przede wszystkim dziełem o temacie podsunętym przez życie i wiedzę autora-reżysera. O tym, czym była i jak rozumiał rolę komedii, mówił autor sam w *Krytyce „Szkoły żon”*. Ta prosta fabularnie i dramaturgicznie konstrukcja sceniczna, jest ważna jako przedstawienie autotematyczne, zwrócone jakby ku sobie, komentujące i przedstawiające założenia sztuki komediowej. Molière napisał *Krytykę* przeczuwając, że *Szkoła żon* wystawiona w 1662 r. wywoła polemiki i ostrą krytykę, sam ją zatem – uprzedzając nieprzychylnie głosy - przeprowadził w udramatyzowanym komentarzu. Podkreślił więc raz jeszcze, że nadrzędnym celem komedii jest ukazywanie na scenie błędów i ułomności świata, które są jego ciemną stroną: „Lecz aby się poprawić, czyliż droga tędy, /By popadać bezzwłocznie w stokroć gorsze błędy?” Oto słowa Kleanta, który w jednej ze scen *Świętoszka* stara się powstrzymać Orgona przed ostatecznie zgubnym krokiem. Jakże prawdziwie odsłaniają one moralny labirynt, w którym Orgon błądzi, a zarazem jakże dalekie są od banalnego formalizmu i dydaktyzmu. Tak pojmowana sztuka była nie tyle nawet lustrem, ile soczewką skupiającą i powiększającą wybrane ludzkie wady. Co więcej, dodawał Molière, to powiększenie powinno być określone zdroworozsądkowymi kryteriami, bo dobra komedia zależy nie od sztywnych przepisów, ale od trafnego i rzeczywistego wskazania, i uchwycenia człowieczych przywar. Molièrowi zależało na głębokim zbadaniu przyczyn błędów popełnianych przez jego bohaterów. Cały

czas przyglądał się ludziom, diagnozował rzeczywistość i nie lekceważył żadnych zdarzeń. Fundamenty świata przedstawionego w jego komediach były bardzo poważne, choć to, co na nich budował, prowokowało do śmiechu i zabawy. Jednocześnie nie były to komedie starych chwytów i typowych masek, ale przedstawienia postaci żywych, dynamicznych o wyraźnej charakterystyce, indywidualności i wrażliwości. Moliere chciał, aby jego bohaterowie byli prawdziwi, autentycznie różnorodni i niepowtarzalni. Wprowadzając ich na scenę, wprowadził tym samym ludzi nowych, szukających swojego miejsca, silnych siłą warstwy awansującej społecznie: poprzez komedię wprowadził do sztuki ambitne mieszczaństwo. Stawia to autora *Mieszczanina szlachcicem* w rzędzie prekursorów sentymentalizmu, oczywiście z zachowaniem wszelkich proporcji. Ale teatr Moliera niewątpliwie zapowiadał wielkie zmiany w sztuce europejskiej, podczas kiedy na przykład Pierre Corneille zdecydowanie zamykał jej dotychczasowe, arystokratyczne i pełne szlacheckiego patosu rozdziały.

Tadeusz Żeleński-Boy podkreślał, że „Krytyka „Szkoly żon” pozwala nam wejrzeć w kształtowanie się nowoczesnej estetyki teatralnej, zwłaszcza komediowej.” Nie mylił się. Nowa estetyka to także nowa wrażliwość, nowy język, styl gry i kreacji. Molierowski „zdrowy rozum” stał się nową miarą komedii klasycznej – komedii epoki, która w różnych dziedzinach życia szukała rozumowego uzasadnienia ludzkich zwycięstw i niepowodzeń. Komediowy krytycyzm Moliera wytyczył na długo perspektywę konstrukcyjną gatunku i odnowił przestrzeń teatralnej sceny.

W Polsce komedia molierowskiego typu przyjęła się w osiemnastym stuleciu głównie za sprawą Franciszka Bohomolca, który czerpał z Moliera, układając swoje sztuki konwiktowe, ale także Wojciecha

Bogusławskiego, któremu z kolei zawdzięczamy polską przeróbkę *Szkoły żon*. Zresztą i dziewiętnastowieczna i dwudziestowieczna polska scena komediowa i groteskowa wiele od Moliera się nauczyła.

Moliera warto wystawiać, należy go czytać, warto do niego wracać nie dla jego klasycznej wielkości, ale dlatego, że jego sztuki rzeczywiście odślaniają świat wokół nas i zarazem z nami w jego centrum. Molier tworząc swój teatr, założył wyjątkową szkołę, która wciąż służy swymi komediami światu, dostarczając wiedzy prostej, naturalnej i wciąż tak bardzo potrzebnej.

*Wojciech Kaliszewski*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---