

Michał Bajer

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-2880-8189

Mieszczanin szlachcicem, czyli estetyzacja frustracji społecznej i jej transhistoryczne aktualizacje (1670–2022)

Abstract

The Bourgeois Gentleman, or the Aestheticisation of Social Frustration and Its Transhistorical Applications (1670–2022)

This article concerns Molière's 1670 comedy *Le Bourgeois gentilhomme* (*The Bourgeois Gentleman*) and selected aspects of its scholarly and artistic reception. The argument is organised around two problems: the possibility of interpreting the social meanings of the work and the challenges that *comédie-ballet* poetics poses to translators and theater-makers. The author presents an overview of research on the

image of impossible class advancement as thematized in *The Bourgeois Gentleman* and indicates a new interpretive direction, referring to categories drawn from the sociological theory of Pierre Bourdieu. He also discusses how the structural elements of *comédie-ballet* characteristic of Molière's play have been approached in its Polish adaptations, translations, and stagings (18th-century court theater, Jerzy Gruza, Jerzy Stuhr, Benjamin Lazar). He argues that taken from a transhistorical perspective, both the interpretative work and stage practices concerning *The Bourgeois Gentleman* illustrate the same phenomenon: the play's relevance is discovered not through modernization or revealing new meanings, but rather thanks to a reflection on the historical conditions of culture in Molière's time.

Keywords

Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, habitus, *comédie-ballet*, grotesque, Pierre Bourdieu, court theater, reception of Molière

Abstrakt

Artykuł dotyczy komedii Molière'a *Le Bourgeois gentilhomme* (*Mieszczanin szlachcicem*) z 1670 roku i wybranych aspektów jej dramatoznawczej i artystycznej recepcji. Tok wywodu organizują dwa zagadnienia: możliwości interpretacji społecznych sensów utworu i wyzwania poetyki *comédie-ballet* dla tłumaczy i inscenizatorów. Autor przedstawia stan badań nad tematyzowanym w *Mieszczaninie* obrazem niemożliwego awansu klasowego i wskazuje nowy kierunek interpretacji tego problemu, odwołując się do kategorii zaczerpniętych z socjologicznej teorii Pierre'a Bourdieu. Omawia także sposoby podejścia do charakterystycznych dla tej sztuki strukturalnych elementów komediobaletu w jej adaptacjach, tłumaczeniach i inscenizacjach (teatr stanisławowski, Jerzy Gruza, Jerzy Stuhr, Benjamin Lazar). Stawia tezę, że oba wątki ujęte w perspektywie transhistorycznej ilustrują to samo zjawisko: w dotychczasowej pracy interpretacyjnej i praktykach scenicznych narosłych wokół *Mieszczanina szlachcicem* aktualność odkrywana jest nie poprzez uwspółcześnienia czy wydobywanie nowych sensów, ale dzięki refleksji nad historycznymi uwarunkowaniami kultury czasów Molière'a.

Słowa kluczowe

Molière, komedia, *Mieszczanin szlachcicem*, habitus, komediobalet, groteska, Pierre Bourdieu, teatr dworski, recepcja Molière'a

Daję słowo, zatem ja już przeszło czterdzieści lat mówię prozą,
nie mając o tym żywnego pojęcia!
Jestem panu najszczerzej obowiązany, żeś mnie pouczył.¹

Historia jednego żartu może zamykać w sobie historię całej komedii. Dobrym przykładem jest eksklamacja pana Jourdaina „zatem ja mówię prozą” z drugiego aktu *Mieszczanina szlachcicem* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670), która już w 1835 roku weszła do francuskiego słownika². Wprowadzenie do Google Books³ frazy „faisait de la prose sans le savoir” ujawnia setki publikacji, w których ona się pojawia. Okrasza wywody religioznawców, medyków i filozofów, zwłaszcza badaczy teorii poznania i metafizyki języka. Ironicznie posłużyli się nią między innymi Friedrich Schlegel, Étienne de Condillac i Jean-François Marmontel. Odnajdujemy ją nawet w rozprawie z zakresu ekonomii transportu⁴. Spolszczona przez Boya wypowiedź pana Jourdaina rozbrzmiewa w pamięci, wygłaszana drżącym z emocji głosem Bogumiła Kobieli w sławnym spektaklu Teatru Telewizji⁵. Często cytowana fraza stała się więc także w Polsce rodzajem powiedzenia, dołączając do innych komediowych one-linerów, takich jak „Nie mamy pańskiego płaszcza i co nam pan zrobi?” z *Misia* Stanisława Barei.

Żart o człowieku bezwiednie mówiącym prozą śmieszył dworzan Ludwika XIV i śmieszy współczesnych odbiorców. Przewrotnie, wypowiedź ta – choć prosta i pojmowana intuicyjnie – ilustruje też zjawisko redukcji sensów utworów literackich w trakcie ich kilkusetletniej recepcji. Wiąże się to z wieloznacznością rzeczownika *prose* we francuszczyźnie XVII wieku. Jego znaczenie tylko częściowo pokrywa się z wyjaśnieniem podanym przez nauczyciela filozofii pana Jourdaina, że proza to zwyczajny język ludzi: „le langage ordinaire des hommes”⁶.

¹ Molière, „Mieszczanin szlachcicem”, w: *Dzieła*, tłum. i wstęp Tadeusz Boy-Żeleński, t. 5 (Warszawa: Książka i Wiedza, 1952), 342.

² Zob. Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2 (Paris, 1835), 522, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50408v/f525.vertical>.

³ Wyszukiwania innych peryfraz Molirowskiego fragmentu ujawniłyby kolejne setki dokumentów.

⁴ Edouard Boinvilliers, *Des transports à prix réduits sur les chemins de fer* (Paris, 1859), 61, <https://books.google.pl/books?id=RCDZAAAAMAAJ&pg=PA61>.

⁵ *Mieszczanin szlachcicem* Molière'a, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, reż. Jerzy Gruza, muzyka Andrzej Kurylewicz, prem. 26 grudnia 1969, Teatr Telewizji, <https://encyklopediateatru.pl/multimedia/604/it58gdvdab>.

⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, t. 3 (La Haye, 1690), 252, <https://books.google.pl/books?id=NFGAAAACAAMAAJ&pg=PA671>.

W słownikach i praktyce dydaktycznej epoki prozą nazywano też niepoetyckie wypowiedzi artystyczne, zorganizowane według ścisłych i skomplikowanych zasad retorycznych. Pośród tych ostatnich miejsce szczególne zajmowała nauka o trzech stylach oratorskich (niskim, średnim i wysokim), których opanowanie zabierało uczniom wiele lat⁷. Termin proza określał zatem nie tylko potoczną mowę, ale także dyskursy znacznie bardziej sformalizowane i uczone od tych, którymi mógł się posługiwać na co dzień reprezentant kupieckiej profesji. Komizm eksklamacji „zatem ja mówię prozą” polegał po części na tym, że w oczach światłej publiczności Jourdain prozą – poprawną prozą – właściwie nie mówił, czego dowód słyszymy już po chwili, w serii fantastycznych zniekształceń zdania: „Piękna markizo, twoje piękne oczy sprawiły, iż umieram dla ciebie z miłości”⁸.

Kłopoty z interpretacją tej kwestii są znamienne. Uczulają mianowicie na fakt, że *Mieszczanin szlachcicem* oscyluje wokół cienkiej granicy, oddzielającej to, co muzealne, od tego, co czytelne przez stulecia. Chociaż to zjawisko dotyczy większości dawnych tekstów literackich, to w tym przypadku zaznacza się wyraźniej ze względu na społeczną problematykę utworu, odnotowaną już w samym tytule. Historia nieudanego awansu klasowego jest szczególnie silnie uwikłana w siatkę efemerycznych niuansów związanych z uwarunkowaniami politycznymi i społecznymi epoki. Wiele szczegółów obyczajowych komedii straciło aktualność, gdyż w kwestii zjawisk uchodzących za wyznaczniki statusu społecznego niemal wszystko jest zmienne, względne, a treści najistotniejsze komunikuje się poprzez sugestywne niedopowiedzenia⁹. Zarazem ta sztuka weszła do kanonu klasyki europejskiej literatury, czy – szerzej – dziedzictwa kulturowego, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Z jednej strony w tekstach kanonicznych docenia się wartości ponadczasowe, z drugiej – często redukuje się ich sensy, na siłę wpasowując dawne konstrukcje myślowe w kategorie właściwe dla mentalności człowieka współczesnego.

Świadomość podwójnego osadzenia *Mieszczanina* w historii stanowi punkt wyjścia i towarzyszyć mi będzie w próbie omówienia dwóch aspektów utworu, istotnych zarówno w czasach, gdy powstał, jak i w jego późniejszej recepcji. W pierwszej części zwięźle przedstawię rozbudowany stan badań nad ukazany w komedii obrazem relacji społecznych. Spróbuję też wskazać nowy kierunek

⁷ „Le Langage de la prose est plus simple & moins figuré que celui des vers”, *Le Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2 (Paris, 1695), 204, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12804378/f204>.

⁸ Molière, „Mieszczanin szlachcicem”, 342.

⁹ Dla przykładu: dziś zupełnie nieczytelny jest dowcip zawarty w centralnym koncepcie sztuki, czyli w pomyśle, by paryski mieszczanin postanowił wystawić komedię ze śpiewem i tańcami. W drugiej połowie XVII wieku była to rozrywka zarezerwowana dla arystokracji, dlatego wybór tej formy stanowił w oczach pierwszej publiczności dowód nieakceptowania porządku społecznego.



Le Malade imaginaire, rys. Pierre Brissart, ryt. Jean Sauvé. Ilustracja z *Les Œuvres posthumes de M. de Molière*, t. 8 (Paris, 1682)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

interpretacji tego problemu, uwzględniając konteksty historyczne i narzędzia metodologiczne zaczerpnięte z pracy *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia* Pierre'a Bourdieu. Kolejną część artykułu poświęcę zagadnieniu specyficznej formy utworu (komediobalet), pytając, jak słowno-muzyczny charakter *Mieszczanina* wpływa na transhistoryczne aktualizacje struktur dramaturgicznych właściwych temu dziełu. Interesować mnie tu będą zarówno wybrane tłumaczenia oraz trawestacje, jak i – w ograniczonym zakresie¹⁰ – dwudziestowieczne inscenizacje Molierowskiej komedii.

¹⁰ Omówienie kariery tego utworu na scenach polskich jest obszernym zagadnieniem, którego analizie należałoby poświęcić odrębne studium. W tym miejscu ograniczę się do podstawowej obserwacji: spośród dwudziestu ośmiu powojennych inscenizacji dramatu wskazanych przez *Encyklopedię Teatru Polskiego* (<https://encyklopediateatru.pl/sztuki/117/mieszczanin-szlachcicem>) aż dwanaście powstało w pierwszej dekadzie po upadku PRL (dla porównania: tylko cztery z nich pochodzą z lat 2010–2019, w tym jedna inscenizacja szkolna). Pokazuje to szczególne – i w gruncie rzeczy zrozumiałe – zainteresowanie utworem w okresie tzw. transformacji ustrojowej

Kwestia awansu społecznego

Zacznę od tytułu i nakreślonego przezeń kręgu problemów. Mimo pomysłowości kolejnych inscenizatorów i egzegetów w centrum *Mieszczanina* pozostaje zagadnienie społecznych aspiracji protagonisty. Otaczające go postaci (zubożali arystokraci, służba, inni mieszczańscy oraz reprezentanci świata nauki i sztuki) jawią się z kolei jako uosobione synekdochy hierarchicznego porządku, w ramach którego ambitna jednostka podejmuje próbę przekroczenia swej przyrodzonej kondycji.

Sztukę wystawiono po raz pierwszy we wtorek 14 października 1670 w królewskiej posiadłości w Chambord (jednym z miejsc pobytów dworu w czasie budowy pałacu wersalskiego), a następnie – 29 listopada na scenie publicznej w Paryżu. Typowa dla epoki podwójność – pierwsza premiera dla króla, druga dla mieszczańskich – miała w tym przypadku dodatkowy smaczek, czego nie omieszkali odnotować świadkowie zdarzeń¹¹. Wątki społeczne dominują już w pierwszych omówieniach utworu, a sposób, w jaki pisarze końca XVII wieku interpretują awans klasowy głównego bohatera, ukazuje nieoczywiste dzisiaj aspekty. Według Charles’a Perraulta źródłem pomysłu dramatopisarza była obserwacja, że

niemal wszyscy młodzi ludzie mają wstręt do zawodów swoich ojców, a ci, którzy byli tylko mieszczańcami, chcą wieść życie szlachty i próżnować, co w krótkim czasie przyprawia ich o ruinę [...]. Przeciw temu [...] zgorszeniu [...] [Molière] napisał *Mieszczanina szlachcicem* i *Pana de Pourceaugnac*.¹²

Wpisuje się to w stary topos *castigat ridendo mores* i wskazuje na szersze społeczne konotacje komedii Molière’a w kulturze jego współczesnych. Z drugiej strony pojawiło się też odczytanie podkreślające bardziej uniwersalny sens sztuki:

W panu Jourdainie rozpoznano śmieszność właściwą ludziom wszystkich stanów; to próżność, nakazująca uchodzić za coś więcej, ponad to, czym się jest [...]; próżność – ten atrybut rodzaju ludzkiego – sprawia, że książęta przyjmują tytuł królów, a wielcy panowie pragną być książętami.¹³

i początkowej fazy polskiego kapitalizmu. Ważnym czynnikiem mogło być też częste w tym okresie emisje spektaklu Teatru Telewizji z 1969 roku.

¹¹ Jean-Léonor Le Gallois Grimarest, *La Vie de Mr. de Molière* (Paris, 1877), 144, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629348n/f173>.

¹² Charles Perrault, *Les Hommes illustres: Qui ont paru en France pendant ce siècle* (Paris, 1697), 79–80, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313282s/f185>. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu M.B.

¹³ François Parfaict, *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*, t. 11 (Paris, 1747), 58, 60, zob. https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/parfaict_histoire-theatre-11#body-3.

Oparta na topologii moralistycznej lektura jest jednak nadal osadzona w kontekście społecznym. Nic dziwnego, że w tym samym kierunku poszły późniejsze interpretacje.

Po drugiej wojnie światowej, na wzbierającej fali marksizmu, socjologiczne konotacje Molierowskich komedii zinterpretował Paul Bénichou, stawiając diagnozę o niechęci pisarza do klasy mieszczańskiej. Zarówno *Mieszczanin*, jak i inne komedie Molière'a miały egzemplifikować skłonność do karykaturalnego ukazywania stanu trzeciego w twórczości nakierowanej na zyskanie poklasku arystokracji¹⁴. Inną stroną tego samego zjawiska analizował dwadzieścia lat później amerykański romanista Julien Brody, traktując sztukę jako estetyczną sublimację frustracji elit, zgorzonych praktyką nabywania tytułów przez zamożnych plebejuszy oraz mezaliansami wymuszonymi trudną sytuacją finansową ubożającej szlachty¹⁵. Odczytanie to nosi ślady typowej dla lat powojennych freudowskiej orientacji w myśleniu o społeczeństwie: w wielu zjawiskach artystycznych dopatrywano się wówczas estetycznego przepracowania traum życia polityczno-ekonomicznego. Już w XXI wieku Charles Mazouer na nowo rozpatruje kwestię domnianego antymieszczaństwa Molière'a, dowodząc, że w dziełach komediopisarza, w tym także w *Mieszczaninie*, satyrze na stan trzeci towarzyszy równie negatywne ukazanie szlachty. Badacz konkluduje:

Taka jest postawa Molière'a: podziwiając elegancję szlachty, przeniknął również jej wady, wytykając je bez nadmiernej ostrożności; piętnując przeciętność mieszczaństwa, pochwalał również niektóre z jej zalet. Obraz jest zawsze podwójny, bogaty w kontrasty.¹⁶

Elementy socjologicznej lektury *Mieszczanina* odnajdujemy też w pracy Michaela Koppitscha poświęconej rywalizacji Molierowskich bohaterów¹⁷.

Pośród współczesnych interpretacji *Mieszczanina* najbardziej kompleksowa i wszechstronna wydaje się propozycja Patricka Dandreya przedstawiona w książce *Molière ou l'esthétique du ridicule*. W tej monografii, obejmującej całą twórczość teatralną Molière'a, interesująca nas komedia została omówiona w kontekście szerszej pojętej estetyki gatunku. Dandrey przestrzega przed

¹⁴ Paul Bénichou, *Les Morales du grand siècle* (Paris: Gallimard, 1948), 235–236.

¹⁵ Jules Brody, „Esthétique et société chez Molière”, w: *Lectures classiques* (Charlottesville: Rookwood Press, 1996), 75–76, <https://books.google.pl/books?id=zcdwzqunoTcC&pg=PA75>.

¹⁶ Charles Mazouer, *Trois comédies de Molière: Étude sur „Le Misanthrope”, „George Dandin” et „Le Bourgeois gentilhomme”* (Bordeaux: Press Universitaires de Bordeaux, 2007), 56.

¹⁷ Michael S. Koppisch, *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2004).

interpretacją komedii charakteru w redukcyjnej optyce konfliktu wyobcowanej jednostki z normą społeczną:

zasada komedii śmieszności polega każdorazowo na wpisaniu karykaturalnych ekstrawagancji, właściwych estetyce farsy, w głęboko ludzki substrat zaślepienia czy wręcz urojenia wyobraźni, którego ofiarą padają aktorzy na komediowej scenie. Można by nawet stwierdzić, że cały sekret poetyki śmieszności sprowadza się do przemieszczenia akcentu – i źródła śmiechu – z ekstrawaganckiego zachowania danej osoby ku przyczynom jej pomyłek – pomyłek wynikających ze zniekształconego, błędnego, wręcz halucynacyjnego obrazu siebie i świata.¹⁸

W tej metafizycznej wizji komizmu Molière zbliża się do moralistów pokroju Pascala, La Bruyèr'a i La Rochefoucaulda. *Mieszczanin* w swej najgłębszej istocie nie powinien być odczytywany jako satyra na jednostkę czy nawet grupę, lecz jako refleksja o chorobach wyobraźni dotyczących całą epokę. Podobne założenie interpretacyjne towarzyszy refleksji Dandreya nad prześmiewczym użyciem tureckiego sztafażu:

W owej rozszerzonej perspektywie łatwiej zrozumieć, jak i dlaczego Molière [...] przekształcił królewskie zlecenie na komedię ośmieszającą obyczaje tureckie w znacznie głębszą i subtelniejszą krytykę mechanizmów funkcjonowania cywilizacji oraz obyczajów w ogóle, zarówno w Paryżu, jak i w Wysokiej Porcie [...]. Tureckie nawyki i obyczaje stają się śmieszne tylko wtedy, gdy naśladuje je nieporadny paryski mieszczanin. Nie bawią bardziej niż obyczaje francuskiego dworu w zwierciadle tej samej karykatury.¹⁹

Cytując pracę powstałą trzydzieści lat temu, warto zadać pytanie o aktualność zawartych w niej poglądów i analiz. W badaniach Dandreya z pewnością znalazła wyraz dwudziestowieczna tradycja *close reading* i hermeneutyki, poszukiwania znaczeń ukrytych pod maską sensów powierzchniowych. Nie ograniczając się do oceny książki – którą uważam za wybitną – należy zauważyć, że reprezentowany przez nią typ literaturoznawczego wywodu znalazł się nieco w odwrocie. W badaniach nad twórczością dawnych pisarzy dominuje dziś perspektywa antropologiczno-kulturoznawcza, teoretycznoliteracka, filozoficzna i socjologiczna. W ich kontekście może razić arbitralność stosowanych przez historyka

¹⁸ Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule* (Paris: Klincksieck, 1992), 96.

¹⁹ Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, 250–251.



Le Bourgeois Gentilhomme, rys. Pierre Brissart, ryt. Jean Sauvé. Ilustracja z *Les Œuvres posthumes de M. de Molière*, t. 5 (Paris, 1682)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

kategorii takich jak „głęboko ludzki substrat” (*substrat profondément humain*) czy „warstwa człowieczeństwa” (*épaisseur humaine*)²⁰ – podobnie jak szkico-wość jego refleksji. Książka Dandreya nie wpisuje się w nurt socjologicznie zorientowanych badań nad francuską literaturą XVII wieku²¹, a jego wzmianki o społecznej roli śmiechu nie zostały głębiej osadzone. Podobnie powierzchownie autor traktuje „antropologię Molière’a”²². Odwołania do dyskursów

²⁰ Dandrey, 96.

²¹ Przykładem takiego podejścia są np. prace Luciena Goldmanna.

²² Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, 94.

naukowych innych niż literaturoznawstwo opierają się więc tu na intuicyjnym rozumieniu przywołanego instrumentarium pojęciowego. Kolejny problem to kwestia uwikłania Molière'a w dyskurs stygmatyzujący pewne klasy społeczne i etniczne. Pracowicie wyłuskiwany przez Dandrea uniwersalny przekaz dzieł Molière'a posługuje się przecież językiem społecznej dyskryminacji – czego w świetle badań postkolonialnych, na przykład Edwarda Saida, nie da się już pominąć. A zatem: *cancel* Molière? Na to pytanie będą musieli odpowiedzieć psychologowie społeczni w badaniach nad pozostałościami dawnych przemocowych dyskursów. Ja natomiast chciałbym zastanowić się nad tym, które z istotnych wątków współczesnej humanistyki korespondują z Molierowską komedią daremnego snobizmu.

Możliwych rozwiązań tak sformułowanego problemu jest, rzecz jasna, bardzo wiele. Pozwolę sobie wskazać kilka tropów, mając przy tym pełną świadomość, jak fragmentaryczne i wybiórcze są to propozycje. Ograniczę się do refleksji nad skutkami wprowadzenia komedii Molière'a w krąg zagadnień opisanych przez Pierre'a Bourdieu w przełomowej pracy *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Siedemnastowieczny komediopisarz obecny jest w tekście francuskiego socjologa jedynie poprzez obszerny cytat z *Uczonych białogłów* ukazujący mechanizm wyznaczania różnic między kulturą dworską i naukową. Wydaje się jednak, że to właśnie przemilczany w rozprawie *Mieszczanin szlachcicem* poniekąd patronuje dociekaniom autora.

Związek ten dotyczy habitusu, jednego z kluczowych pojęć Bourdieu, służącego do opisu zjawisk społecznego różnicowania. W ujęciu socjologa, chodzi o

zasadę generującą praktyki dające się obiektywnie klasyfikować, jak i system klasyfikowania (*principium divisionis*) tych praktyk. To w relacji między tymi dwiema zdolnościami, określającymi habitus – zdolnością produkowania praktyk oraz dzieł dających się klasyfikować a zdolnością rozróżniania oraz oceniania tych praktyk i wytworów (gust) – ustanawia się społeczny świat przedstawiony, to znaczy przestrzeń stylów życia.²³

Zarówno w samej *Dystynkcji*, jak i w jej późniejszej recepcji zwraca się uwagę na zakorzenienie habitusu w ciele²⁴. To samo dotyczy zresztą łacińskiego terminu

²³ Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. Piotr Bitos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2022), 193, podkr. oryg.

²⁴ „The habitus is located within the body and affects every aspect of human embodiment”, Chris Shilling, *The Body and Social Theory* (London: Sage, 2003), 113, <https://dx.doi.org/10.4135/9781473914810>.

twórczo zawłaszczonego przez socjologa²⁵. Otóż dwa pierwsze akty *Mieszczanina* poświęcone są w przeważającej mierze żartom z daremnych wysiłków człowieka pragnącego narzucić własnemu ciału obcą mu dyscyplinę. Celem lekcji tańca i fechtunku jest wyposażenie pana Jourdaina w nawyki i odruchy umożliwiające bezkolizyjne wtopienie się w masę ciał zasadniczo odmiennych, należących do reprezentantów wyższej warstwy społecznej. Zarówno temat ćwiczeń cielesnych, jak i słowo „ciało” (*corps*) i nazwy jego części pojawiają się w sztuce z wyraźną regularnością. Oto kilka przykładów:

NAUCZYCIEL TAŃCA: La, la, la, la, la; La, la, la, la, la. Nie ruszać tak ramionami. La, la, la, la, la.

Proszę podnieść główkę. Stopy na zewnątrz. La, la, la. Piersi naprzód [*Dressez votre corps*].²⁶

[...]

NAUCZYCIEL FECHTUNKU: Proszę pana, ukłon. Ciało prosto. Oprzeć się trochę na lewym udzie. Nogi nie tak szeroko. Stopy na jednej linii. [...] Naprzód. Ciało spokojnie. Naprzód.²⁷

Zbieżność między cytowanymi tu passusami a kręgiem problemów poruszanych przez Bourdieu wydaje się wręcz uderzająca. Konfrontacja siedemnastowiecznej sztuki i dwudziestowiecznej rozprawy wywołuje efekt bez mała komiczny. Nietrudno nawet wyobrazić sobie postdramatyczną koncepcję inscenizacyjną dwóch pierwszych aktów *Mieszczanina*, w ramach której francuski filozof byłby obecnym na scenie *spiritus movens*, dyktującym panu Jourdainowi kolejne ćwiczenia ruchowe. W toku sztuki zostaje przywołane także, kluczowe dla Bourdieu, pojęcie smaku:

NAUCZYCIEL TAŃCA: [...] pragnąłbym, aby przy swoim majątku posiadał także nieco znanstwa i gustu.²⁸

²⁵ Anna Matuchniak-Krasuska, „Koncepcja habitusu u Pierre’a Bourdieu”, *Hybris*, nr 31 (2015): 78, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_20278.

²⁶ Moliere, „Mieszczanin szlachcicem”, 327.

²⁷ Moliere, 329.

²⁸ W wydaniu przekładu Boya z 1912 zamiast „gustu” użyto sformułowania „dobrego smaku”. Por. Moliere, „Mieszczuch szlachcicem”, w: *Dzieła*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, t. 5 (Lwów: Bernard Połoniecki, 1912), 232.

NAUCZYCIEL MUZYKI: [...] Tymczasem jednak on daje nam sposobność zyskania w świecie jakiego takiego rozgłosu, i płaci za innych to, co inni będą chwalili za niego.²⁹

Rozróżnienie na tych, którzy płacą, i na tych, którzy trafnie oceniają, koresponduje z sensem tekstu Bourdieu oddzielającego sąd smaku od kryteriów czysto ekonomicznych.

Co poza powierzchownymi zbieżnościami pojęciowymi daje nam osadzenie *Mieszczanina* w kręgu myśli Bourdieu? Omawianie dawnej literatury w świetle nowoczesnych teorii humanistycznych stanowi często wysiłek dość mechaniczny, a wypływające z niego wnioski da się niekiedy przewidzieć z góry (pozostawmy na marginesie dyskusyjnie logicznie uzasadnienie tego rodzaju przedsięwzięć). W tym przypadku jednak mamy do czynienia z sytuacją dość wyjątkową, ponieważ założenia dwudziestowiecznego badacza odnieść można nie tylko do samej komedii, ale również do sprawozdania z jej prapremiery, a więc do tekstu źródłowego stanowiącego *sensu stricto* dokument życia społecznego. Oto, co pisze Grimarest we wspomnianym *La Vie de Mr. de Molière*:

Mieszczanina szlachcicem zagrano po raz pierwszy w Chambord w październiku 1670 roku. Nigdy sztuka teatralna nie spotkała się z gorszym przyjęciem, a żadna komedia Molière'a nie przysporzyła autorowi więcej trosk. Podczas kolacji król nie wyrzekł do Molière'a ani słowa, podczas gdy wszyscy dworzanie rozprawiali się z utworem bez litości. „Molière musi brać nas za głupców, próbując nas rozerwać czymś równie nędznym”, mówił książę de ***. „O co mu chodzi z tym blablablaba?”, dodawał książę de ***. [...] Jednakże komedię dano powtórnie. Po przedstawieniu król, który nie zdradził dotąd swojego osądu, raczył zwrócić się do Molière'a: „Po pierwszym przedstawieniu nic panu jeszcze nie mówiłem o jego nowej sztuce, obawiałem się bowiem, iż uwiedzie mnie sposób jej wystawienia. Jednak prawdę mówiąc, Molière, nie napisałeś jeszcze niczego, co rozerwałoby mnie bardziej, a twoja sztuka jest znakomita”. Słyszając opinię jego wysokości, Molière odetchnął z ulgą, i nie minęła nawet chwila, gdy posypały się nań pochwały dworzan powtarzających – z sensem i bez sensu – to, co na korzyść komedii oznajmił król. [...] Co za nieszczęście dla tych panów, że jego wysokość nie zdradził swych odczuć po pierwszym spektaklu! Nie musieliby sobie przeczyć, okazując nikłe rozeznanie w sprawach sztuki.³⁰

²⁹ Molière, „Mieszczanin szlachcicem”, 315.

³⁰ Grimarest, *La Vie de Mr. de Molière*, 141–142.



Le Bourgeois Gentilhomme, rys. Jean-Michel Moreau le Jeune, ryt. François Denis Née. Ilustracja z *Œuvres de Molière, avec des remarques grammaticales*, t. 5 (Paris, 1773)

© THE TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

Rzadko spotykamy wypowiedź, w której silniej uwidaczniałyby się opisane przez Bourdieu mechanizmy kształtowania kryteriów smaku przez silne centrum władzy. Ciekawszy od puenty tej historii – momentalnej zmiany ocen ferowanych przez dworzan – jest jednak sposób pierwotnego przyjęcia dzieła Molière'a po premierze. Otrzymujemy tu bowiem próbkę języka służącego zaznaczeniu dystansu wobec tekstu, w którym dopatrzone się zaprzeczenia niepisanych norm estetycznych przyjętych w kręgu pałacowej elity. Użyte przez jednego z dworzan określenie „nędzne” (w oryginale *telles pauvretes*, dosłownie: takie ubóstwo) konotowało wówczas rzeczy „niskie i godne pogardy”³¹, z kolei sam przymiotnik „niski” określał zjawiska „poślednie, mniej dostojne” lub „mniej

³¹ *Le Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2, 204.

godne”³². Jako „styl niski” określano między innymi „styl mówienia pełen popolitości i trywialności właściwy ludowi” (un style plein de manières de parler populaires & triviales)³³. Choć nie zostało to powiedziane wprost, artystyczny kształt komedii uznano za niestosowny na dworze. Przedstawienie w obecności króla jest interpretowane jako uzurpacja niezasłużonego prestiżu – wskazując na to słowo *grue*, dosłownie: żuraw, oznaczające osobę naiwną, padającą ofiarą prostackiej mistyfikacji³⁴. Opinia dworzan zrównuje komedię Molière’a z losem jej protagonisty, którego nieuzasadnione ambicje społeczne wywołują skandal. Molière’owi i jego aktorom można przypisać pragnienie podobania się ludziom na tyle odmiennym, że wyklucza to możliwość satysfakcjonującej wymiany wartości estetycznych i symbolicznych. Społeczny wymiar narracji Grimaresta widać wyraźnie w innym jej fragmencie:

Minęło pięć dni między pierwszym a drugim wystawieniem sztuki; podczas tych pięciu dni Molière, cały strapiiony, ukrywał się w swoim pokoju. Obawiał się przytyku uprzedzonych dworzan. Na przespjegi posyłał tylko Barona³⁵, który za każdym razem przynosił tylko złe wieści. Dwór nie posiadał się z oburzenia.³⁶

Dla określenia stanu dworzan Grimarest używa tu słowa *révolté*, oznaczającego oburzenie lub silną niezgodę na coś, a przy tym mającego wyraźne konotacje polityczne³⁷. Z perspektywy zakończenia tej historii wiemy, że słowo zostało dobrane nad wyraz trafnie: dworzanie *de facto* zbuntowali się przeciwko opinii władcy niewyrażonej jeszcze w formie obowiązującego prawa.

Jak pokazują przytoczone przez Grimaresta wypowiedzi dworzan, przedmiotem wzmożonej krytyki stała się scena ceremonii tureckiej: „to blablablbla” (w oryginale: *halaba balachou*) można odnieść do groteskowych neologizmów obecnych w tej części sztuki. To fakt o dużym znaczeniu. Odrzucając najśłynniejsze interludium sztuki, pierwsi widzowie rozpoznali w nim bowiem to, czym ono jest w świecie fikcji – plebejską fantazję sprowadzoną do domu pana Jourdaina prosto z jarmarku przez pomysłowego lokaja Covielle’a, który mówi:

³² *Le Dictionnaire de l'Académie française*, t. 1 (Paris, 1694), 85–86, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42273231>.

³³ *Le Dictionnaire*, 85–86.

³⁴ *Le Dictionnaire*, 545.

³⁵ Michel Baron, aktor.

³⁶ Grimarest, *La Vie de Mr. de Molière*, 141–142.

³⁷ „Soulevement contre la Puissance superieure & legitime”, *Le Dictionnaire de l'Académie française*, t. 2, 406.

Przedstawiano niedawno w mieście maskaradę, która by tutaj znakomicie się nam nadała. Chciałbym tedy spożytkować to widowisko i wyprawić pocziwcowi paradną hecę.³⁸

Musiało chodzić o trupę popularną, skoro zarówno aktorzy, jak i sceniczne akcesoria pozostają do dyspozycji sługi. Najsłynniejsze interludium komedii dworskiej zostało ujęte przez dramaturga jako import z teatru jarmarcznego – wyraz smaku paryskich warstw niższych. Tylko naiwność protagonisty pozwala mu dostrzec w egzotycznym sztafażu scenę z życia cudzoziemskiej elity. Taki zabieg artystyczny zastosowany w świecie, gdzie dworski smak był wszystkim, pokazuje, jak świadomie, a przy tym jak ryzykownie i prowokacyjnie Molière kształtował komunikację artystyczną w swoich dziełach.

Lektura sprawozdania z premiery nasuwa pytanie, kto bardziej się pomylił: czy pierwsi krytycy Molière'a utożsamiali fikcję z rzeczywistością, czy też autor posunął się zbyt daleko w pragnieniu odnowienia dworskich konwencji inscenizacyjnych? Dokonując znamiennej i jakże bolesnej dla Molière'a zawieszania sądu, Ludwik XIV sprawił, że równocześnie zaistniały obok siebie dwa scenariusze recepcji utworu: historia sukcesu i historia porażki. Przez długie pięć dni po premierze skompromitowany Molière dzielił los pana Jourdaina. Z punktu widzenia teorii Bourdieu można uznać, że w tym okresie *Mieszczanin* funkcjonował poza estetycznym dyktatem władzy, w przestrzeni niczyjej, której granice wytyczało potencjalne królewskie potępienie. Gdyby monarcha podtrzymał ocenę dworzan, *Mieszczanin* znalazłby się poza granicami prawnomocnego smaku jako tekst na swój sposób transgresywny³⁹. Z punktu widzenia interesów Molière'a i jego trupy komedia stanowiłaby wówczas prowokację nieudaną, a jednak ciekawą dla historyków, bo wprowadzającą w krąg dworu obcą mieszczańską estetykę w formie dzieła niepoddanego estetycznemu dyktatowi władzy. Tymczasem ostateczna pochwała z ust króla wyznacza moment zawłaszczenia utworu przez dwór, co jest warunkiem jego sukcesu, a nawet – ponadczasowej sławy. Jakkolwiek ciekawie wyobrazić sobie Molière'a jako antydworskiego prowokatora, powstaje pytanie, czy w takiej sytuacji w ogóle byśmy o nim usłyszeli.

Czytając sprawozdanie Grimaresta, trudno dziś odczuć opisaną tam niepewność co do losów sztuki – odpowiedzi na pytanie o jej wartość wielokrotnie

³⁸ Molier, „Mieszczanin szlachcicem”, 389.

³⁹ Podobne rozumienie transgresji i wolności w kontekście współczesnych odczytań prac Bourdieu, zob. *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*, ed. Guy Austin (New York: Berghahn Books, 2016), 16, <https://doi.org/10.2307/j.ctvr694xn>.

udzieliła historia teatru i literatury, uznając *Mieszczanina* za dzieło wybitne. Mimo to lektura tego tekstu przez pryzmat wybranych pojęć z *Dystynkcji* Pierre'a Bourdieu pozwala nam lepiej zrozumieć estetyczną konfuzję otaczającą prapremierę sztuki, a także eksperymentalny rozmach Molière'a.

Komedia muzyczna

Interesującym przedmiotem badań jest też literacko-teatralna forma *Mieszczanina* oraz jej transhistoryczne i transkulturowe aktualizacje. To problem również złożony jak kwestia społecznych sensów utworu, ponieważ nawet w czasach Molière'a konstrukcja omawianej komedii nie stanowiła sprawy oczywistej.

Na pierwszy plan wysuwa się gatunkowa przynależność utworu klasyfikowanego jako *comédie-ballet* (komediobalet). Ten specyficznie francuski typ siedemnastowiecznej sztuki teatralnej wyrasta z tradycji dawniejszych uroczystości dworskich, które pod nazwą *ballet* wprowadzały hybrydowe formy spektaklowe. Łączyły one ekspresywne i mimetyczne możliwości tańca, pantominy oraz muzyki z partiami literackimi i dramatycznymi, przybierającymi rozmaite i trudne do sklasyfikowania kształty (od piosenek, przez dialogi, po ciągi scen układających się w wątki fabularne). Choć *comédie-ballet* – połączenie muzyki i tańca z rozbudowaną komedią literacką o spójnej fabule – występowała zarówno przed Molièrem⁴⁰, jak i po nim, gatunek jest bardzo mocno związany z działalnością trzech twórców: obok samego komediopisarza, są to kompozytor Jean-Baptiste Lully i choreograf Pierre Beauchamp. Wczesnym przykładem *comédie-ballet* są *Natręci* (*Les Fâcheux*), wystawieni 17 sierpnia 1661 roku w obecności króla i sześciuset dworzan uroczyste podejmowanych w rezydencji Vaux-le-Vicomte przez ówczesnego nadintendenta finansów Nicolasa Fouqueta. Kolejne dzieła bliskie strukturze *comédies-ballets* (choć pozbawione niekiedy tego określenia gatunkowego) – podobnie jak wiele przedsięwzięć artystycznych tamtego czasu wymagających wielkich nakładów finansowych – zostały zrealizowane dzięki mecenatowi królewskiemu. Będą to: *Le Mariage forcé* (1664) i *Monsieur de Pourceaugnac* (1669). Strukturalnie bliskie komediobaletowi pozostają inne sztuki z muzyką Lully'ego, przeznaczone do uświetniania dworskich uroczystości: *La Princesse d'Elide* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Le Médecin malgré lui* (1666), *Pastorale comique* (1667), *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (1667), *George*

⁴⁰ Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets* (Paris: Honoré Champion, 2006).



Les Facheux, rys. Pierre Brissart,
ryt. Jean Sauvé. Ilustracja z *Les
Œuvres posthumes de M. de Molière*,
t. 2 (Paris, 1682)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Dandin ou le Mari confondu (1668) i *Les Amants magnifiques* (1670)⁴¹. *Mieszczanin* stanowi owoc przedostatniej współpracy Molière'a i Lully'ego. Ostatnia ich wspólna sztuka – *Psyché* (1671) określona jako *tragédie-ballet* – powstała przy współudziale Pierre'a Corneille'a, Philippe'a Quinaulta i Marca-Antoine'a Charpentiera. Przedsięwzięcie to poprzedza zaledwie o dwa lata prapremierę pierwszej *tragédie en musique* Lully'ego i Quinaulta, *Cadmus et Hermione* (1673). *Comédie-ballet* zapamiętana została jako jedna z form pośrednich między teatrem dramatycznym a czysto muzycznym, na długiej drodze prowadzącej do powstania francuskiej opery.

⁴¹ Wymieniam tylko najważniejsze z Molierowskich sztuk muzycznych powstałych przed *Mieszczaninem*.

Istotą *comédie-ballet* jest synkretyzm, w ramach którego autonomia tekstu dramatycznego zostaje osłabiona, lub – jeśli kto woli – wzięta w podwójny nawias. Po pierwsze sceniczne dyskursy muszą współistnieć z muzyką i tańcem. Po wtóre zaś cała komedia wpisuje się w strukturę wyższego rzędu, jaką były *fêtes*: wielodniowe niekiedy uroczystości dworskie zaplanowane w każdym szczególe, łączące wiele form rozrywki: bale, bankiety, turnieje itp., bliskie niekiedy karuzelowi⁴², czasem mające jakiś nadrzędny temat⁴³. Oba te czynniki sprzyjały zacieraniu granic między światem fikcji literackiej a wysoce wystylizowaną rzeczywistością dworskiej pompy. Ponadto sprawiały, że partie mówione nie stanowiły najatrakcyjniejszej części spektaklu, lecz często pełniły funkcję fabularnego pretekstu, uzasadniającego wprowadzenie kolejnych taneczno-muzycznych *divertissements*. *Mieszczanin szlachcicem* był prezentowany w prasie epoki jako komedia towarzysząca baletowi⁴⁴. Clou programu stanowił *Le Ballet des nations* odegrany po zakończeniu historii pana Jourdaina.

Niektóre z Molierowskich komedii wystawionych podczas dworskich uroczystości wykazywały fabularne związki z tematami *fêtes*⁴⁵, inne pozostają z nimi w sprzeczności, ponieważ umieszczają na scenie bohaterów stanowiących zaprzeczenie ideału *galanterie*, jak George Dandin i właśnie pan Jourdain z *Mieszczanina szlachcicem*. W tej ostatniej sztuce konwencje dworskiej uroczystości służą wręcz nakreśleniu portretu komicznego: pan Jourdain nadzoruje przygotowania do dworskiej fiesty mającej się odbyć w jego mieszczańskim domostwie – to głęboko komiczny koncept, zrozumiały dla pierwszych widzów dzieła.

Odrębnego omówienia wymaga literacki kształt utworu. Założenia klasycystycznej poetyki postulowały ten sam stopień fabularnej spójności zarówno dla komedii, jak i dla tragedii. *Mieszczanin* mógł więc budzić zastrzeżenia za sprawą swobodnej konstrukcji, braku jedności akcji i jasno wytyczonego punktu zwrotnego. Jeszcze niezrównany w swoim pedantyzmie Jean-François de La Harpe, autor oficjalnej wykładni tradycji literackiej w czasach napoleońskich, krytykował dwa ostatnie akty za rzekomy brak realizmu psychologicznego protagonisty. Ten sam krytyk wysoko ocenił jednak komediowy portret bohatera zarysowany w poprzednich trzech aktach⁴⁶. Stanowi to przedłużenie bogatej, bo

⁴² Philippe Beaussant et Patricia Bouchenot-Déchin, *Les Plaisirs de Versailles: Théâtre et musique* (Paris: Fayard, 1996), 30.

⁴³ Beaussant et Bouchenot-Déchin, *Les Plaisirs de Versailles*, 28–39.

⁴⁴ Mazouer, *Trois comédies de Molière*, 141.

⁴⁵ Widać to na przykładach *La Princesse d'Elide* i *Les Amants magnifiques* utrzymanych w konwencji powieści pasterskiej i epiki rycerskiej, do których nawiązywały dekoracje i kostiumy uczestników zabaw.

⁴⁶ Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, t. 6 (Paris, 1825), 265–268, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2027338/f268>.

zapoczątkowanej bodaj przez Boileau⁴⁷, tradycji klasyfikowania i hierarchizacji komedii Molière'a. Intelktualiści XVII i XVIII wieku zgadzają się, że na miano najdoskonalszych utworów komediopisarza zasługują *Mizantrop* i *Świętoszek*, podczas gdy *Mieszczanin* należy do innej kategorii, choć w jej ramach jest również dziełem znakomitym. Uwagi na ten temat odnajdujemy czasem w nieoczekiwanych miejscach, na przykład w przedmowie do francuskiego przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, gdzie różnica między *Mizantropem* a *Mieszczaninem* ilustruje generalną opozycję między sztuką „dla zabawy” i sztuką „dla umysłu”:

Mniej osób odstręcza niezgodność utworu z regułami poetyki, a więcej pociąga ku niemu błyskotliwość, żywość i przyjemne uchybienia. Jedni lubują się w rzeczach poważnych, drudzy wolą wesołość i komizm. Przyjemność to odczucie niepodległe woli, zależne od naszego temperamentu oraz szczegółowego stanu ducha. Można przyznać, że bardziej bawi nas przedstawienie *Chorego z urojenia* czy *Mieszczanina szlachcicem* niż spektakl *Uczonych białogłów* lub *Mizantropa*. Nie dałoby się z kolei twierdzić, bez przynoszenia ujemny własnemu smakowi, że dwie ostatnie sztuki stoją niżej niż tamte lub że są niezgodne z regułami.⁴⁸

Mieszczanin został więc przedstawiony jako sztuka z gatunku „mniej uporządkowanych”, przez co należy rozumieć niezgodność z zasadami klasycystycznej poetyki. Także krytyk Louis Lemercier w wykładzie literatury z lat 1811–1814 umieścił *Mieszczanina* w grupie *comédie facétieuses*, rządzących się innymi prawami niż komedie w typie *Mizantropa*⁴⁹. Z kolei zdaniem François Noela uwolniony od więzów komedii „wysokiej” Molière osiągnął tu „komizm idealny” (*comique idéal*)⁵⁰. Jak widać – wbrew stereotypom na ten temat – sądy osiemnastowiecznych i dziewiętnastowiecznych literaturoznawców dowodzą świadomości istnienia alternatywnych modeli budzenia zainteresowania publiczności. Wspomniani autorzy, piszący o *Mieszczaninie*, wydają się świadomi specyfiki komedii i jej czysto teatralnej wartości. W ich argumentach próżno byłoby szukać tekstocentrycznej perspektywy, którą rzekomo uchyliło dopiero ukonstytuowanie teatrologii jako nauki w początkach XX wieku.

⁴⁷ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, ed. David Nichol Smith (Cambridge, 1898), 28, <https://archive.org/details/lartpotiqueediooiboil/page/n27/mode/2up>.

⁴⁸ *Jérusalem délivrée: Poème héroïque du Tasse*, t. 1 (Paris, 1771), xxv–xxvi, <https://books.google.pl/books?id=6v-taAAAAQAAJ&hl=pl&pg=PA26>.

⁴⁹ Louis Jean Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris*, t. 1 (Paris, 1817), 136, <https://books.google.pl/books?id=fryPAAAAQAAJ&pg=PA136>.

⁵⁰ François Noel, *Leçons françaises de littérature et de morale* (Bruxelles, 1840), xx.

Zwięzłe omówienie dyskusji i zjawisk otaczających literacko-teatralny kształt *Mieszczanina* skłania do pytań o losy analizowanego wzorca formalnego w późniejszej recepcji komedii. Temat transhistorycznych aktualizacji cech strukturalnych utworu warto może zacząć od wątku najbliższego nam w czasie. Otóż za sprawą inscenizacji Benjamina Lazara i Vincenta Dumestre'a z 2004 roku *Mieszczanin* stał się ważnym elementem ruchu rekonstruującego historyczne konwencje przedstawieniowe (*historically informed performance, period performance*). Wydaje się, że powrót na scenę w formie zbliżonej do oryginalnej sztuka zawdzięcza swej synkretycznej strukturze, w której poza słowem znaczną rolę odgrywają muzyka i taniec. Zarówno bowiem zaistnienie, jak i późniejszy rozwój tej tendencji inscenizacyjnej związany jest z modą na historycznie zorientowane wykonania muzyczne (wielką rolę odegrali tu: Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt i René Jacobs, a we Francji – Jean-Claude Malgoire i Marc Minkowski⁵¹). Jakkolwiek efemeryczny, *comédie-ballet* jako forma przejściowa między komedią a operą okazuje się kluczem do wskrzeszenia teatralnej formy utworu.

Transhistoryczne aktualizacje Molierowskiego wzorca obejmują również twórcze przetworzenia elementów struktury komediowej, dokonywane przez dramatopisarzy i kompozytorów różnych epok. Owocny okazał się tu topos teatru w teatrze⁵², przybierający w tym wypadku formę groteskowej ceremonii. U Molière'a ma on podwójny dramatyczny potencjał. Po pierwsze, sceniczna uroczystość nie jest wyłącznie konwencjonalnym ozdobnikiem, ale przynosi rozwiązanie fabuły (pan Jourdain zgadza się na ślub córki z wybranym przez nią pretendencem). Po drugie, pozornie prosta struktura posiada pewną dowcipną (zarówno we współczesnym, jak i w etymologicznym znaczeniu tego słowa) komplikację: niedorzeczne działania uczestników spektaklu w spektaklu funkcjonują tu na dwóch poziomach, a ich interpretacja zależy od naiwności jego widzów oraz uczestników. To, co dla roztańczonych przebierańców oraz dla realnej publiczności *Mieszczanina* stanowi tylko zabawę, w oczach pana Jourdaina jawi się jako uświęcony tradycją element rytuału. Prosty, ale skuteczny zabieg jest głęboko zakorzeniony w poetyce klasycystycznej – rozwija i wzbogaca o nowe

⁵¹ Céline Candiard, „Le Théâtre baroque aujourd'hui en France: La musique pour modèle”, *Littératures classiques*, no. 91 (2016): 153–161, <https://doi.org/10.3917/licla1.091.0153>. Zob. też: *Scènes baroques aujourd'hui: La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain (théâtre, opéra, danse)*, éd. Céline Candiard et Julia Gros de Gasquet (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2019), <https://doi.org/10.4000/books.pul.32782>; Guillaume Bernardi, „Reciting Monteverdi's Operas: Sources, Practices, and Shifting Paradigms”, w: *Claudio Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, ed. Ellen Rosand and Stefano La Via (London: Routledge, 2022), 71–85.

⁵² Por. np. Helena Eurypidesa.



Monsieur de Pourceaugnac,
rys. Pierre Brissart, ryt. Jean
Suvé. Ilustracja z *Monsieur de
Pourceaugnac* Molière'a (Paris,
1674)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

elementy znany w twórczości Molière'a typ komedii charakterów. Tak zwana ceremonia turecka nie jest przecież niczym innym jak kolejnym symptomem szaleństwa tytułowej postaci, symptomem, który realizuje się nie poprzez dialogi, ale w atrakcyjnej wizualnie formie. *Mieszczanin* dowodzi więc konsekwencji i kreatywności Molière'a w poszukiwaniu ciągle nowych reprezentacji ludzkiego szaleństwa. Powtórzył zresztą ten pomysł w *Chorym z urojenia* (1673), gdzie finałowa ceremonia medyczna zajmuje analogicznie eksponowane miejsce: jest zarazem obrazem szaleństwa protagonisty i sposobem rozwiązania intrygi⁵³.

⁵³ Później podobne ceremonie odnajdujemy w operach Josepha Haydna, *Il mondo della luna* z librettem Carla Goldoniego (1777), i Gioacchina Rossiniego, *L'Italiana in Algeri* (1813) z librettem Angela Anellego.

Istotnym – i, jak postaram się pokazać, nieco odrębnym – przykładem transhistorycznej aktualizacji Molierowskiego wzorca dramaturgicznego jest opera (określana również jako *comédie-ballet*⁵⁴) *Platée* Jeana-Philippe’a Rameau z librettem Adriena-Louisa de Valois d’Orville wystawiona w roku 1741 w Wersalu, z okazji zaślubin delfina Francji z infantką Marią Teresą Rafaelą. Utwór stanowi adaptację niepublikowanej za życia autora komedii Jacques’a Autreau *Platée ou Junon jalouse*⁵⁵ opartej na epizodzie zaczerpniętym z *Wędrówek po Helladzie* Pauzaniaśa. Lektura obu tekstów pokazuje, że – mimo antycznego źródła – w teatralnym opracowaniu fabuły odnaleźć można echa interesującej nas komedii Molière’a⁵⁶. Punktem kulminacyjnym opery jest pozorowana ceremonia zaślubin Jupitera z nimfą Plateą, nieświadomą ofiarą mistyfikacji. W rzeczywistości rzekoma miłość boga jest żartem, mającym oddalić od niego podejrzenia Junony o niewierność⁵⁷. Zbieżności między tymi trzema tekstami jest więcej. Zarówno Autreau i d’Orville, jak i Molière budują duże sekwencje dramatyczne na podstawie analogicznych sytuacji: fałszywe komplementy kwitujące niedorzeczne zachowania (*Mieszczanin szlachcicem*, akt I, scena 2; *Platée*, akt II, scena 4) czy też komicznie wyolbrzymione onieśmienie osoby niższego stanu wobec przejawów łaski, okazywanych przez reprezentanta klasy wyższej (*Mieszczanin szlachcicem*, akt III, scena 4, w której pan Jourdain odmawia założenia kapelusza w obecności Doranta; *Platée*, akt II, scena 3, a więc pierwsze spotkanie Platei i Jowisza).

Poza zbieżnościami sytuacyjnymi odnotować należy obecność groteski, istotnej w estetyce XVII i XVIII stulecia, jednak pojmowanej odmiennie niż w wiekach późniejszych. Wywiedzioną od słowa *la grotta* groteskę wiąże się z odkryciem Złotego Domu Nerona i obecnych w nim malowideł ściennych łączących elementy roślinne i ludzkie. Określeniem groteska posługiwano się więc na określenie form hybrydycznych czy fantastycznych wywiedzionych z antyku. Co istotne, elementy groteskowe są mocno zakorzenione w kulturze dworskiej i stanowią istotny element uroczystości i baletów⁵⁸. Wspomniana

⁵⁴ Zob. Jean-Philippe Rameau, *Platée, comédie-ballet* (Paris, [1749?]), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k398023s>. Inne określenie: *ballet bouffon* (zob. Jean-Philippe Rameau, *Platée, ballet bouffon* (Paris, 1745), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6233206m.r>).

⁵⁵ Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* (New York: Dover Publications, 1969), 436, https://books.google.pl/books?id=b_4DcLueojsC&pg=PA43.

⁵⁶ Inny Molierowski punkt odniesienia Platei to Arsinoe z *Mizantropa*.

⁵⁷ W odróżnieniu od *Mieszczanina* mamy tu do czynienia z trzema poziomami uczestnictwa w fałszywej ceremonii: są oszukujący (organizatorzy fałszywego ślubu i Jupiter), oszukana Junona (świadoma, że miłość męża do Platei stanowi żart, ale nieświadoma tego, że cała inscenizacja ma wyłącznie uśpić jej – uzasadnione skądinąd – niepokoje), w końcu: zupełnie nieświadoma Platea.

⁵⁸ Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* (Oxford: Oxford University Press, 2018), 94.

stylistyka widoczna jest wyraźnie w *Platée*, gdzie Platea nawołuje swój dwór: „Sortez, Nymphes, sortez de vos grottes profondes”⁵⁹. Poza motywami słownymi i muzycznymi (onomatopeja) groteska pojawia się również w kostiumie, a zwłaszcza w ruchu postaci⁶⁰. U Molière’a sceny ukazujące nieporadność pana Jourdaina w tańcu kontrastują z tymi, gdzie swe talenty prezentują wykonawcy, poruszający się zgodnie z regułami sztuki baletowej. Podobnie jak w *Platée* mamy tu do czynienia z groteskowym zawłaszczeniem elementu teatralnego języka, używanego zazwyczaj w służbie pozytywnych wartości estetycznych.

Echa strukturalnych cech komediobaletu można odnaleźć także w polskiej recepcji Molierowskiej komedii. Ograniczę się do dwóch przykładów: translacji z czasów stanisławowskich, zatytułowanej *Mieszczanin szlachcic*⁶¹ oraz inscenizacji w reżyserii Jerzego Stuhra z 1993 roku. W tym pierwszym przypadku gatunkowa przynależność komedii została potraktowana dość niejednoznacznie i na swój sposób kompromisowo. Z całej muzyczno-teatralnej tkanki francuskiego utworu w spolszczeniu zachowały się dwie partie śpiewane (aria nauczyciela muzyki, pana Sekundy, przerwana piosenką Prostakiewicza w scenie 2 aktu I oraz duet Sekundy z Lucyllą w scenie 1 aktu IV) i rozbudowana sekwencja wokalnie-baletowa ceremonii tureckiej (IV, 10–12). Zniknął całkowicie końcowy *Le Ballet des nations* oraz intermedia między aktami, w czym można widzieć naturalną konsekwencję historycznych przemian sceny teatralnej. W stosunku do pierwotnej wersji komedii nastąpiła więc wyraźna zmiana akcentów między elementami składowymi spektaklu. W oryginale dramat stanowił byt nieautonomiczny, dostarczający pretekstu do śpiewu i tańca. Z kolei w oświeceniowej adaptacji tekst mówiony całkowicie zdominował partie muzyczne, zredukowane jedynie do niezbędnego minimum wymaganego przez fabułę. Podobna przemiana zaznacza się w oświeceniowej recepcji innego komediobaletu Molière’a, *Les Fâcheux*, wystawionego w przekładzie Józefa Bielawskiego jako *Natrzeć* 19 listopada 1765 roku, podczas inauguracji sceny narodowej. W drukowanej wersji utworu zniknęły wejścia baletowe zamykające kolejne akty komedii,

⁵⁹ Jacques Autreau, *Œuvres*, t. 4 (Paris, 1749), 67, <https://books.google.pl/books?id=Obo5AAAACA AJ &pg=PA67>.

⁶⁰ W didaskaliach odnajdujemy opis kostiumów („Nimfy z dworu Platei ukazują się, opatrzone żabami kolorami”) oraz zalecenia odnoszące się do ruchu postaci („do sceny tanecznej należy wprowadzić elementy kojarzące się z kumkaniem i okrzykami żab, oraz ze sposobem, w jaki pływają te zwykły podskakiwać”), Autreau, *Œuvres*, 68.

⁶¹ Molière, *Mieszczanin szlachcic* (Warszawa, 1782), tłumaczenie przypisywane jest Janowi Baudouinowi. Na temat oświeceniowych przekładów Molière’a zob. m.in. Emilia Zwoniarska, *Molier po polsku: Casus Tartuffe’a* (Poznań: Abedik, 1997); Marek Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia* (Kraków: Societas Vistulana, 2001), 67; Justyna Łukaszewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006), 173–189; Dobrochna Ratajczakowa, „Comédie polonaise, czyli O komediach przepolszczonych”, *Pamiętnik Teatralny* 4 (2014): 56–80; Piotr Daszkiewicz i Barbara Judkowiak, „Nieznane molierianum warszawskie z początku lat sześćdziesiątych XVIII wieku”, *Pamiętnik Teatralny* 62, z. 4 (2014): 45–55; Patryk Kencki, *Staropolski Molière* (Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2021).

jednak uroczyste okoliczności spektaklu uzasadniły wprowadzenie odautor-
skiego wiersza dedykacyjnego oraz Prologu wygłaszanego przez Talię⁶². Choć
więc Muza zastąpiła Najadę, to w paratekście odnajdujemy elementy obecne
w prologu oryginalnej sztuki, jak *captatio benevolentiae*, oparte na uzasadnieniu
aktu twórczego wolą monarchy. Fraza: „Który, *Natrętów* gdy pokazać chciałem /
W pisaniu za cel twe rozkazy miałem”⁶³ odpowiada słowom: „Faut-il, en sa faveur,
que la terre ou que l'eau / Produisent à vos yeux un spectacle nouveau? / Qu'il
sache, ou qu'il souhaite, il n'est rien d'impossible”⁶⁴. Potem następuje nawiązanie
do tematu sztuki: seria aspołecznych postaci wkracza na scenę, by rozbawić
monarchę, którego światłe rządy przyczyniają się do reformy moralnej państwa:

I pozwól, aby Twojej dogadzając chęci,
Wyszli na widok pierwsi w narodzie *Natręci*,
Których jedynie dla twej wystawiam zabawy,
A wkrótce pocztą wysłać myślę ich z Warszawy.⁶⁵

Co stanowi analogię do oryginalnego:

Fâcheux, retirez-vous; où s'il faut qu'on vous voie,
Que ce soit seulement pour exciter sa joie.⁶⁶

Prolog *Natrętów* w oczywisty sposób nawiązuje do Molierowskiego oryginału,
przypominając, że cechy strukturalne komediobaletu mogą powrócić niezależnie
od warunków politycznych i geograficznych, by w analogiczny sposób kreować
atmosferę dworskiej celebracji.

Na zakończenie warto wspomnieć jeszcze o jednym elemencie komediobaletu,
widocznym w dwudziestowiecznej inscenizacji *Mieszczanin szlachcicem* w re-
żyserii Jerzego Stuhra⁶⁷. Podobnie jak we wspomnianym spektaklu z Bogumiłem
Kobiłą w roli głównej muzyka odgrywa tu istotną rolę. W przeciwieństwie do
większości inscenizatorów Stuhr zachował część *Baletu narodów*, który stanowi

⁶² W tekście Bielawskiego nie ma informacji o wejściach baletowych, jednak na afiszu anonowano dwie takie sceny. Zob. <https://encyklopediateatru.pl/kalendarium/166/natreci-jozefa-bielawskiego>.

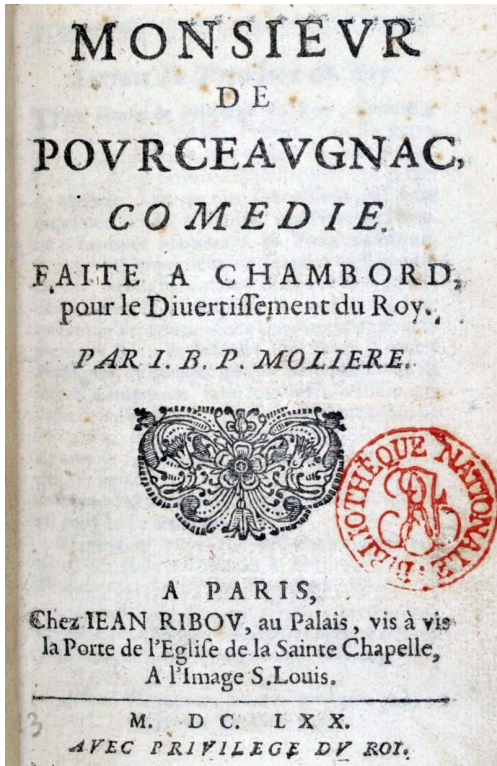
⁶³ Molière, *Natręci*, tłum. Józef Bielawski (Warszawa, 1765), b.n., <https://polona.pl/item/natreci-komedia-z-roz-kazu-stanislawa-augusta,MzAwMDA5Mzk/7/>.

⁶⁴ Molière, *Les Fâcheux*, 8, http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_FACHEUX.pdf.

⁶⁵ Molière, „Prolog”, w: *Natręci*, b.n.

⁶⁶ Molière, *Les Fâcheux*, 8.

⁶⁷ *Mieszczanin szlachcicem* Molière'a, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński, reż. Jerzy Stuhr, muzyka Jolanta Szczerba, prem. 12 czerwca 1993, Teatr Ludowy, Nowa Huta.



Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*
(Paris, 1670)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

w jego ujęciu, podobnie jak w oryginale, ukoronowanie całej struktury komedii. Funkcjonuje ona tutaj po części jako wyraz radości domowników pana Jourdaina z pomyslnego rozwiązania konfliktów, po części jako wystylizowany obraz realnej uroczystości zaręczyn bądź kontynuacja ceremonii tureckiej. W wizji Stuhra sekwencja służy jednak przede wszystkim dalszej charakterystyce bohatera: niesiony atmosferą zabawy, Mieszczanin tańczy na oczach zebranych, ale ta publiczna błazenada zamiast radości przynosi mu rodzaj moralnego kaca. W ostatnich sekundach spektaklu bohater Stuhra – inaczej niż u Molière'a – zdobywa się na chwilę autorefleksji, wyrażonej słowami jednej z postaci *Baletu*, określonej jako Stary mieszcuch gaduła (*vieux Bourgeois Babillard*):

Bierz czart całe igrzysko,
[...]
Choć szedłem tu z ochotą,
Jeszczem nie spadł tak nisko
Żeby siedzieć tu po to,
Jakby na pośmiewisko.

W niektórych inscenizacjach Stuhr dodawał jeszcze ciąg dalszy tego monologu:

Niech mi ręka odgnije,
Gdy ujrzy oko czyje,
Bym wrócił, póki żyję,
Na takie komedyje.⁶⁸

W przejęciu słów postaci epizodycznej i uczynieniu z nich komentarza do całości sztuki można się dopatrzeć reinterpretacji istotnego elementu siedemnastowiecznej kultury dworskiej, jakim było zacieranie granic między fikcyjnymi, scenicznymi bytami a realną tożsamością kreujących je wykonawców. Zakończenie *Mieszczanina* jest też metateatralną refleksją dwudziestowiecznego aktora, który w połowie lat dziewięćdziesiątych porzucał emploi komediowe.

Konkluzja

Przegląd wybranych odczytań Molierowskiego *Mieszczanina szlachcicem* miał na celu prześledzenie ścieżek, którymi podążały transhistoryczne aktualizacje tego utworu. Starałem się odnotować obecność pewnej – nie w pełni dotąd omówionej – korespondencji między tradycyjnymi, historycznoliterackimi interpretacjami problemu awansu społecznego pana Jourdaina a niektórymi wątkami dwudziestowiecznej myśli socjologicznej, w szczególności Pierre’a Bourdieu. Stawiam też pytania o aktualność interpretacji „uniwersalizujących” ideologiczny przekaz sztuki za cenę abstrahowania od jej zakorzenienia w hierarchicznych i opresyjnych relacjach społecznych. Podjąłem także próbę refleksji nad obecnością cech *comédie-ballet* w późniejszej recepcji *Mieszczanina*. Choć muzyczno-taneczna warstwa sztuki przybierała różne formy, pewne jej elementy wracają konsekwentnie w historii inscenizacji. Dobitym przykładem tego zjawiska jest znaczenie Molierowskiej komedii w rozwoju nurtu *historically informed performance*. Różnorodne praktyki inscenizacyjne pokazują zarazem, że *Mieszczanin* nie należy do grupy tekstów kultury reinterpretowanych zupełnie obok problematyki stanowiącej ich znaczeniowe centrum czy niezależnie od historycznego i artystycznego kontekstu, w którym powstały. Nie doczekał się opracowań radykalnie uwspółcześniających w typie *Szekspira współczesnego* Jana

⁶⁸ Molier, „Mieszczanin szlachcicem”, 435.

Kotta⁶⁹ czy *Racine’a* Rolanda Barthes’a⁷⁰. Wręcz przeciwnie: nowe odczytania posługują się historycznymi metodami analizy, podobnie jak inscenizacje odkrywają teatralną aktualność komedii Molière’a w elementach historycznych, dziś już pozornie nieczytelnych, takich jak specyficznie dworska forma komediobaletu.

Nadchodzące lata bez wątpienia przyniosą nowe odczytania francuskiej komedii społecznych omyłek. Wydaje się jednak, że dziś, krótko po czterechsetleciu urodzin i w 350. rocznicę śmierci Molière’a, *Mieszczanin* mówi nam o coś nowego nie za sprawą współczesnień, arbitralnego przypisywania zupełnie nowych sensów, nie poprzez twórcze zawłaszczenia, ale – nieco paradoksalnie – dzięki refleksji nad historycznymi uwarunkowaniami kultury, w której powstał.



Bibliografia

- Austin, Guy, ed. *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*. New York: Berghahn, 2016. <https://doi.org/10.2307/j.ctvr694xn>.
- Beaussant, Philippe, et Patricia Bouchenot-Déchin. *Les Plaisirs de Versailles: Théâtre et musique*. Paris: Fayard, 1996.
- Bénichou, Paul. *Les Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948.
- Bernardi, Guillaume. „Reciting Monteverdi’s Operas: Sources, Practices, and Shifting Paradigms”. W: *Claudio Monteverdi’s Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, edited by Ellen Rosand and Stefano La Via, 71–85. London: Routledge, 2022.
- Boileau, Nicolas. *L’Art poétique*, edited by Nichol Smith. Cambridge, 1898.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Tłumaczenie Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2022.
- Brody, Jules. „Esthétique et société chez Molière”. W: *Lectures classiques*, 67–85. Charlottesville: Rookwood Press, 1996.
- Candiard, Céline, et Julia Gros de Gasquet, éd. *Scènes baroques aujourd’hui: La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain (théâtre, opéra, danse)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2019. <https://doi.org/10.4000/books.pul.32782>.

⁶⁹ Jan Kott, *Szekspir współczesny* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997).

⁷⁰ Roland Barthes, *Racine*, tłum. Kajetan Maria Jaksender (Kraków: Ostrogi, 2021).

- Candiard, Céline. „Le Théâtre baroque aujourd’hui en France: La musique pour modèle”. *Littératures classiques*, no. 91 (2016): 153–161. <https://doi.org/10.3917/licla1.091.0153>.
- d’Aubignac, François. *La Pratique du théâtre*. Edited by Pierre Martino. Genève: Slatkine, 1996.
- Dandrey, Patrick. *Molière ou l’esthétique du ridicule*. Paris: Klincksieck, 1992.
- Daszkiewicz, Piotr, i Barbara Judkowiak. „Nieznane molierianum warszawskie z początku lat sześćdziesiątych XVIII wieku”. *Pamiętnik Teatralny* 62, z. 4 (2014): 45–55.
- de La Harpe, Jean-François. *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*. T. 6. Paris, 1825. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2027338.image>.
- Dębowski, Marek. *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*. Kraków: Societas Vistulana, 2001.
- Franko, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Girdlestone, Cuthbert. *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*. New York: Dover Publications, 1969.
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois. *La Vie de Mr. de Molière*. Paris, 1877.
- Kencki, Patryk. *Staropolski Molière*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2021.
- Koppisch, Michael S. *Rivalry and the Disruption of Order in Molière’s Theater*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- Lemercier, Louis Jean Népomucène. *Cours analytique de littérature générale, tel qu’il a été professé à l’Athénée de Paris*. T. 1. Paris, 1817.
- Łukaszewicz, Justyna. *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Matuchniak-Krasuska, Anna. „Koncepcja habitusu u Pierre’a Bourdieu”. *Hybris*, nr 31 (2015): 77–111. https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element/hdl_11089_20278.
- Mazouer, Charles. *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Mazouer, Charles. *Trois comédies de Molière: Étude sur „Le Misanthrope”, „George Dandin” et „Le Bourgeois gentilhomme”*. Bordeaux: Press Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Noel, François. *Leçons françaises de littérature et de morale*. Bruxelles, 1840.
- Parfait, François. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu’à présent*. T. 11. Paris, 1747.
- Perrault, Charles. *Les Hommes illustres: Qui ont paru en France pendant ce siècle*. Paris, 1697. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313282s/f15>.

Ratajczakowa, Dobrochna. „Comédie polonaise, czyli O komediach przepolszczonych”. *Pamiętnik Teatralny* 62, z. 4 (2014): 56–80.

Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage, 2003. <https://dx.doi.org/10.4135/9781473914810>.

Zwoniarska, Emilia. *Molier po polsku: Casus Tartuffe'a*. Poznań: Abedik, 1997.

MICHAŁ BAJER

adiunkt na Uniwersytecie Szczecińskim, literaturoznawca, dramatopisarz, tłumacz. Edytor dawnych tekstów literackich. Zajmuje się oświeceniowym przekładem literackim i poetyką klasycystyczną.
