

Joanna Majewska

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

ORCID: 0000-0002-5571-3054

**OŚWIECENI SIĘ ŚMIEJĄ
O *Próbie* Marivaux**

**The Enlightened Laugh
Marivaux's *L'Épreuve***

Abstrakt: Artykuł dotyczy późnej sztuki Pierre’a de Marivaux, zatytułowanej *Próba* (premiera w 1740 w Comédie-Italienne). Utwór został wpisany w kontekst życia i dzieła autora, zwłaszcza jego konfliktu z Voltairem i związków z aktorami Riccoboniego. *Próba* została ujęta jako przykład typowej dla Marivaux komedii, w której lekka i błaha z pozoru fabuła kryje daleki od oświeceniowego optymizmu „mroczny obraz duszy ludzkiej”, *fausse gaieté* – by posłużyć się określeniem Lecha Sokola. Autorka poddaje analizie motywacje postaci, skupiając się nad tym, jaką rolę w tytułowej próbie pełni gra ich przynależnością społeczną. Podstawą lektury dramatu – przykładów *marivaudage*’u, rozwiązań dramaturgicznych, konstrukcji postaci oraz finału – jest polskie niepublikowane tłumaczenie Jerzego Radziwiłowicza zestawione z francuskim oryginałem. W artykule omówiona została także teatralna recepcja *Próby* w Polsce: realizacje w teatrze (Teatr Polski w Poznaniu, 1985), w telewizji (Teatr Telewizji, 1985) i w radiu (Teatr Polskiego Radia, 2013). Przedmiotem refleksji są również różnice między polskimi (niepublikowanymi) przekładami tekstu: Stanisława Hebanowskiego, Ewy Bułhak i Jerzego Radziwiłowicza.

Słowa kluczowe: Marivaux, oświecenie, komedia, Comédie-Italienne, *fausse gaieté*, eksperyment, gra, okrucieństwo w komedii

Abstract: This article discusses a late play by Pierre de Marivaux: *L'Épreuve (The Test)*, which premiered in 1740 at Comédie-Italienne. The piece is situated in the context of the author’s life and work, with particular regard to his conflict with Voltaire and his relations with Riccoboni’s actors. *L'Épreuve* is approached as exemplifying Marivaux’s typical comedy, in which under a seemingly light and trivial plot lies a “dark image of the human soul”, quite remote from Enlightenment optimism: *fausse gaieté*, to borrow the term used by Lech Sokół. The article offers an analysis of the characters’ motivations, focusing on the function of playing with their social position in the eponymous test. The interpretation – examples of *marivaudage*, dramaturgic solutions, the construction of the characters, and the finale – is based on an unpublished Polish translation by Jerzy Radziwiłowicz, juxtaposed with the French original. The article also discusses the Polish reception of *L'Épreuve*: in the theatre (Teatr Polski, Poznań, 1985), in the TV (Teatr Telewizji, 1985) and in the radio (Teatr Polskiego Radia, 2013), and addresses the differences between three Polish (unpublished) translations: by Stanisław Hebanowski, Ewa Bułhak, and Jerzy Radziwiłowicz.

Keywords: Marivaux, Enlightenment, comedy, Comédie-Italienne, *fausse gaieté*, experiment, game, cruelty in comedy

„My, nieśmiertelni, nie lubimy poważnego traktowania, lubimy żart.”

Hermann Hesse, *Wilk stepowy*¹

MARIVAUX – ARTYSTA OSOBNY

Na osiemnastowiecznych portretach ludzie oświecenia się uśmiechają. Subtelnie, ale zarazem pewnie, patrząc wprost na malarza, uśmiecha się Voltaire. Z piórem w dłoni, jakby przyłapany w trakcie pracy nad kolejnym artykułem, uśmiecha się Diderot. Spod pudrowanej peruki uśmiecha się także na rokokowym obrazie Marivaux, ale jest w tym uśmiechu jakaś gorycz i melancholia. Jest rok 1743 i autor *Igraszek trafu i miłości* ma z pozoru wszelkie powody do zadowolenia. Zaledwie rok wcześniej, mimo sprzeciwu Voltaire’a, udało mu się dołączyć do zaszczytnego grona członków Akademii Francuskiej, zwanych „nieśmiertelnymi”. Zerwał z włoskimi komediantami, ponieważ ich teatr wydawał mu się niegodny nowego statusu. Postanowił poświęcić się pracy nad pompatycznymi traktatami szerzącymi idee oświecenia. Na posiedzeniach Akademii odczytuje takie dysertacje, jak *Uwagi nad postępem umysłu ludzkiego*, *Uwagi nad różnymi rodzajami sławy*, *O Rzymianach i dawnych Persach*. Wszystko wskazuje na to, że Marivaux zapomniał o uśmiechu Silvii Benozzi Balletti, odtwórczyni głównych ról kobiecych w jego komediach, i przedzierzgnął się całkowicie w uczonego. Na pożegnanie Włosi otrzymali jeszcze ostatnią sztukę, zatytułowaną *Próba* i pokazaną na deskach Comédie-Italienne w 1740.

Z aktorami Riccoboniego Marivaux związał się w 1720 i w tym samym roku przeżył dwie porażki i jeden triumf. Sztuka *L'Amour et la vérité*, która zapoczątkowała współpracę pisarza z Comédie-Italienne, poniosła klęskę. Pokazana po raz pierwszy 3 marca 1720, w niedzielę, a więc dla publiczności „najbardziej nerwowej i najtrudniejszej”, nie spodobała się. Wychodząc z teatru, sam Marivaux przyznał, że była po prostu nudna.² Trudno ten sąd zweryfikować, ponieważ tekst zaginął. Znamy jedynie fragment – dialog między Miłością a Prawdą, stanowiący najpewniej prolog, przedrukowany w czasopiśmie „Nouveau Mercure”.³ Chłodno przyjęto także *Hannibala (Annibal)*, tragedię w pięciu ak-

¹ H. Hesse, *Wilk stepowy*, przekł. G. Mycielska, Poznań 1984, s. 103.

² Zob. P. de Marivaux, *Théâtre complet*, texte établi et annoté par J. Fournier, M. Bastide, t. 1, Paris 1946, s. 50.

³ Zob. ibidem.

tach wierszem, którą wystawiono 16 grudnia 1720 w Comédie-Française jako *Śmierć Hannibala* (*La Mort d'Annibal*) i zdjęto z afisza zaledwie po dwóch spektaklach.⁴ Natomiast *Arlekin w szkółce miłości* (*Arlequin poli par l'amour*), odegrany 17 października 1720, odniósł wielki sukces i był potem pokazywany również na prywatnych dworskich scenach.⁵ Źródeł powodzenia spektaklu należałoby upatrywać w talencie aktorów: młodego Thomasa-Antoine'a Vicentiniego, który występował pod pseudonimem Thomassin, oraz Zanetty Rosy Benozzi. Zatriumfował także talent Marivaux, który porzucił formułę abstrakcyjnego moralitetu, rządzącą dialogiem z *Miłości i prawdy*, i zwrócił się ku konkretności: ku uczuciu kielkującemu między parą młodych bohaterów.

Marivaux krótko cieszył się swoim pierwszym scenicznym sukcesem. Ulokowany znaczny majątek w podejrzanych przedsięwzięciach finansowych szkockiego bankiera Johna Lawa, pod koniec 1720 stracił niemal wszystko. Trzy lata później odumarała go młoda żona, zostawiając małą córeczkę, Colombe-Prospère, którą ojciec otoczy wielką miłością i troską. Od tej pory teatr będzie dla Marivaux już nie tylko pasją czy odskocznią od publicystyki, uprawianej w efemerycznych czasopismach „Le Spectateur français”, „L'Indigent philosophe” i „Le Cabinet du philosophe” – tworzenie sztuk stanie się dla niego podstawowym źródłem dochodu. Choć kolejne komedie Marivaux, pisane z myślą o trupie Riccoboniego, odnoszą sukcesy, pojawiają się również głosy krytyki, wśród których najgłośniejszą zabrzmią złośliwości Voltaire'a. Marc Fumaroli twierdzi wręcz, że Voltaire „go nie znosił”⁶, zwraca przy tym uwagę, że autor *Kandyda* reprezentuje „francuski zdrowy rozsądek i częste ograniczenia, jakimi jest on obciążony”, Marivaux zaś umie wzbogacić „mądre przesłanie *commedii dell'arte*”, w której „realny świat obraca w grzyby naiwność i ideały młodości”, o „własny język, wyostrzony przez analizę francuskich moralistów i własne badania nad zabawą w chowanego, które prowadzą między sobą rozum, serce i ciało”. I tak „francuska tradycja [...] zyskuje nowy oddech, sprzymierzając się z solidną tradycją *commedii dell'arte*”.⁷

W 1732, zaledwie kilka miesięcy po triumfalnej premierze Voltaire'owskiej *Zairy*, trzej aktorzy z Comédie-Italienne (Pierre-François Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi i Francesco Riccoboni) przygotowali parodię tej sztuki. Opatrzyli ją złośliwym tytułem *Sułtan w szkółce miłości*.⁸ Aluzja była aż nadto przejrzysta.

⁴ Zob. ibidem, s. 67.

⁵ Ibidem, s. 55.

⁶ M. Fumaroli, *Gdy Europa mówiła po francusku*, przekł. W. Brzozowski, J. M. Kłoczowski, Warszawa 2017, s. 160.

⁷ Ibidem, s. 157–160.

⁸ Pełny tytuł to *Les Enfants trouvés, ou le sultan poli par l'amour* – zob. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58012940.texteImage> [dostęp: 28 XII 2018]; por. P. de Marivaux, op. cit., s. 55.

Największy sceniczny sukces Voltaire'a został ośmieszony przez nawiązanie do twórczości kogoś, kogo nie cenił i komu zarzucał podejmowanie niepoważnej tematyki. W 1732 Voltaire pisał do jednego z uczonych z Collège de France:

Tego lata zobaczymy komedię prozą pana Marivaux, zatytułowaną *Les Serments indiscrets*. Sam pan rozumie, że będzie w niej dużo metafizyki i mało naturalności, i że kawiarnie przykłasną, podczas gdy uczeni ludzie nic nie pojmą.⁹

Później Voltaire miał jeszcze wielokrotnie powtarzać, że „autor rozmaitych «pułapek miłości» waży nic na szalkach z pajęczyny”.¹⁰ Marivaux, który nieczęsto wklewał się w polemiki¹¹, poczuł się dotknięty zarzutami Voltaire'a i odpowiedział na nie w zdecydowany sposób:

Dziwi się pan, że nic może wywołać tak wielki efekt? A czyż nie wiesz, rezonerze, że to właśnie nic jest powodem największych katastrof, jakie zdarzają się ludziom? Nie wiesz, że to nic włada duchem wszystkich śmiertelników; to ono niszczy najsilniejsze przyjaźnie, kończy najczulsze miłości, po tym jak kolejno je rodzi; to nic wywyższa jednego, niszcząc fortunę drugiego. Czyż nie wiesz, że to właśnie nic kończy najświetniejsze życie, że nic poniża, nic zmienia bieg ważnych spraw; że nic może spowodować powódź albo pożar miasta; że to zawsze nic powoduje jeszcze większe nic e, które po nim następują, i które kończą się niczym? Czyż nie wiesz, że jesteś niczym, że ja sam jestem niczym; że nic zrodziło twoją krytykę, z powodu niczego, które sprawiło, że napisałem moje szaleństwa? Oto właśnie nic e składające się na prawdziwe nic.¹²

Jakże pesymistycznie brzmią te słowa w wieku optymizmu, w wieku wiary w nieograniczone możliwości ludzkiego rozumu; w jakim wyraźnym dysonansie pozostają wobec „błahej” tematyki komedii Marivaux, który jako temat wybrał sobie narodziny miłości – temat niepoważny z punktu widzenia oświeceniowych myślicieli. A przecież autor *Próby* przez całe życie był również filozofem i moralistą, podejmującym refleksję nad osiemnastowiecznymi ideałami wolności, równości i braterstwa. Ta problematyka pojawia się nie tylko w jego komediach społecznych (takich jak *Wyspa niewolników*, *Wyspa rozumu*, *Kolonia* i *Nowa Kolonia*),

⁹ G. Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents*, Paris 1894, s. 66. Przekłady cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej – J. M.

¹⁰ P. Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Paris 1954, s. 42.

¹¹ Zaangażował się na przykład, przez salon Madame Lambert, w słynny spór starożytników i nowożytników, stając po stronie tych ostatnich, podobnie jak Bernard Fontenelle i Antoine Houdar de La Motte.

¹² P. Gazagne, op. cit., s. 42 [podkreślenia J. M.]. Warto zauważyć, że Marivaux nawiązuje tutaj do tradycji paradoksalnych pochwał nicości, wywodzącej się jeszcze ze starożytności, a szczególnie popularnej w Europie w dobie renesansu, baroku i oświecenia. Konkretnym źródłem były dla niego zapewne dwa małe dziełka Louisa Coqueleta: *L'Éloge de rien, dédié à personne* i *L'Éloge de quelque chose, dédié à quelqu'un* (1730) – przełożone w Polsce przez Józefa Epifaniego Minasowicza jako *Pochwała niczego przypisana nikomu* i *Pochwała czegoś przypisana komuś* (1761). Zob. A. Bielak, *Przedmowa*, [w:] J. E. Minasowicz, *Pochwała niczego przypisana nikomu, Pochwała czegoś przypisana komuś*, oprac. A. Bielak i R. Bronikowska, Warszawa–Kraków 2015, s. 13–45.

lecz także w pozornie błahych sztukach, gdzie służący mówią tak samo poprawną francuszczyzną jak panowie, a autor występuje jako wróg konwencjonalnych, aranżowanych małżeństw (np. *Igraszki trafu i miłości*). Lech Sokół pisze, że Marivaux – podobnie jak Antoine Watteau – to mistrz *fausse gaieté*, czyli pozornej albo udawanej wesołości. Pod powierzchnią beztroskiej zabawy ukrywają się melancholia, tragizm i pesymistyczne spojrzenie na ludzką naturę.¹³

Marivaux, współpracujący głównie z „niepoważnymi” Włochami z Comédie-Italienne, musiał mieć wątpliwości, czy w ten sposób może przekazać ważne oświeceniowe idee. Podobnie jak jego największy oponent, Voltaire, rozumiał jednak siłę teatru. Teatr stwarzał szansę kształtowania ludzkich umysłów, zmieniania utartych poglądów i obyczajów. Popularna i „lekka” scena włoska miała dużą siłę oddziaływania, większą zapewne – szczególnie w niższych warstwach społecznych – niż Comédie-Française. Im bliżej 1740 roku, kiedy ostatecznie zakończył swoją współpracę z trupą Riccoboniego, tym bardziej Marivaux „oczyszczał” swoje komedie ze śladów komedii dell'arte i wszelkich włoskich akcentów. Widać w tym pewien wewnętrzny konflikt – nie rezygnując z popularnego medium, pisarz stopniowo przechodzi od konwencji *buffa* do *seria*. W późnych sztukach, określanych jako komedie charakterów, ale bliskich już dramatowi mieszczańskiemu, takich jak *La Mère confidente* (1735), nie ma żadnego bohatera o włoskim imieniu.¹⁴ Dla porównania we wczesnych komediach Marivaux umieszczał zazwyczaj kilka takich postaci. Na przykład w *Arlekinie w szkółce miłości* są to Arlekin, Sylwia i Trivelin, w *Pułapce miłości* (*La Surprise de l'amour*, 1722) – Arlekin, Lélío i Kolombina, a w *Podwójnej niestałości* (*La Double Inconstance*, 1723) – Arlekin, Silvio, Flaminia i Trivelin. To odchodzenie od włoskich akcentów widać także w *Próbie*: w ostatniej sztuce napisanej dla aktorów Comédie-Italienne nie ma ani jednej postaci rodem z Italii. Gdy u schyłku swojej kariery Marivaux ogłosił na łamach czasopisma „Mercure de France” (1750) sztukę *Kolonia*, usunął z niej tradycyjne włoskie imiona: Sylwia stała się Arthénice, a Arlekina zastąpił Percinet.¹⁵ Czynił tak zapewne pod wpływem elity intelektualnej połowy XVIII stulecia. Dramaturg Charles Collé twierdził na przykład, że niektóre spośród komedii Marivaux zostały „zmasakrowane przez włoskich figlarzy”.¹⁶ Można sądzić, że on sam raczej nie podpisałby się pod tymi słowami, ale jego drogi z włoskim teatrem ostatecznie się wówczas rozeszły. I nie nastąpiło to raczej wyłącznie ze względów prestiżowych – powód jego zerwania z Comédie-

¹³ Zob. L. Sokół, *Watteau, Marivaux, fêtes galantes, czyli co może się wydarzyć w ogrodzie?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2001 nr 1–4, s. 125.

¹⁴ Jest zrozumiałe, że – zakończywszy współpracę z Comédie-Italienne – Marivaux unika imion związanych z tym środowiskiem teatralnym, takich jak choćby Sylwia czy Lélío, jednak w późnych utworach scenicznych pisarz rezygnuje też całkowicie z tradycyjnych bohaterów komedii dell'arte.

¹⁵ Zob. P. Gazagne, op. cit., s. 90.

¹⁶ „Massacrés par ces farceurs d'Italiens”, cyt. za: ibidem.

-Italienne mógł być bardziej prozaiczny. Nie był przecież jedynym dostarczycielem repertuaru dla włoskiej trupy. Według Marca Fumarolego, „Riccoboni [...] widział w Marivaux jedynie okazjonalnego współpracownika swego teatru”.¹⁷ Poza tym w 1739 umarł Thomassin, idealny odtwórca roli Arlekina. Kiedy w 1740 Sylwia Balletti wcielała się w rolę młodej i naiwnej Andżeliki, miała już niemal czterdzieści lat, a minęły bezpowrotnie czasy, w których wiek aktora nie miał na scenie większego znaczenia (podobno, na wyraźne życzenie publiczności, słynna Mademoiselle de Brie z trupy Molière’a odtwarzała rolę młodziutkiej Agnieszki ze *Szkoły żon* aż do emerytury). Sylwia Balletti wykształciła co prawda uczennice, ale żadna nie dorównywała jej talentem. Jak pisał Giacomo Casanova:

Nigdy nie zdołano znaleźć aktorki, co mogłaby ją zastąpić, musiałaby bowiem ona łączyć w sobie wszystko, co Sylwia posiadała w trudnej sztuce teatru: gesty, głos, *esprit*, fizjonomię, postawę i dogłębną znajomość ludzkiej duszy.¹⁸

Marivaux miał tego świadomość. Jedni wielcy aktorzy umierali, inni się starzeli. Kto wobec tego miał grać w jego sztukach?

MARIVAU – ARTYSTA OKRUTNY

Próba to utwór szczególnie ciekawy, okreśłany niekiedy mianem „łabędziego śpiewu” Marivaux.¹⁹ Po 1740 pisarz nie tylko zerwał z Włochami, ale także wystawił jedynie dwie sztuki w publicznym teatrze. Obie pokazano w Komedii Francuskiej: pierwsza z nich to *Spór* (*La Dispute*, 1744), druga zaś nosi tytuł *Le Préjugé vaincu* (1746). W 1755 autor *Igraszek trafu i miłości* napisał jeszcze komedię *La Femme fidèle*, nieogłoszoną drukiem za jego życia, przeznaczoną dla prywatnej sceny Luisa de Bourbon-Condé, hrabiego Clermont w jego zamku Berny. Trzy ostatnie sztuki Marivaux – *Félicie* (1757), *Aktorzy w dobrej wierze* (*Les Acteurs de bonne foi*, 1757) i *La Provinciale* (1761) – nie doczekały się teatralnej premiery, zostały jedynie opublikowane na łamach ówczesnych gazet. Można by zatem zaryzykować twierdzenie, że *Próba* Marivaux żegnał się nie tylko z teatrem włoskim, ale ze sceną w ogóle. *Spór* został bowiem wygwizdany w dniu premiery i czym prędzej zdjęty z afisza²⁰, a w *Le Préjugé vaincu*, wystawionej i wydrukowanej anonimowo jednoaktówce, powtarzają się znane klisze i tematy, co komentowano nawet jako „rozmiękanie pięknego talentu na drobne”.²¹ W *Próbie* pisarz powraca do motywu, który po raz pierwszy wykorzystał w *Podwójnej niestałości*: miłości jako zakładniczki nie tylko urodzenia, lecz także statusu majątkowego.

¹⁷ M. Fumaroli, op. cit., s. 160.

¹⁸ Cyt. za: ibidem, s. 157.

¹⁹ Zob. J. Fleury, *Marivaux et le marivaudage*, Paris 1881, s. 145.

²⁰ P. de Marivaux, op. cit., t. 2, s. 283.

²¹ Zob. ibidem, s. 297.

Czyni to jednak w sposób tak oryginalny i wyrafinowany, że *Próba* jest uważana za jeden z klejnotów Marivaux, wyróżniający się precyzyjną, niemal jubilerską budową. Francuski krytyk teatralny, Francisque Sarcey, stwierdził nawet, że sam Alfred de Musset „nigdy nie napisał nic świeższego, bardziej uroczego, lepiej przykrojonego na scenę”.²² *Próba* jest przy tym komedią, ale zaprawioną goryczą, smutkiem i okrucieństwem, jak uśmiech Marivaux.

Bohaterem sztuki jest Lucidor, zamożny młodzieniec, który kocha ubogą Andżelikę, ale – nie będąc pewnym, czy dziewczyna odwzajemnia to uczucie, czy też zależy jej wyłącznie na jego majątku – postanawia poddać ją próbie. Posyła do niej swojego lokaja, Frontina, podającego się za dobrze sytuowanego kawalera, którego jakoby Lucidor wyznaczył Andżelice na męża z wdzięczności za poświęcenie, z jakim opiekowała się nim w chorobie. Lucidor chce w ten sposób sprawdzić, czy miłość Andżeliki jest na tyle silna, by odrzuciła nadarzającą się szansę korzystnego zamążpójścia. Intryga, którą knuje bohater, z pozoru wynika z miłości, ale miłość Lucidora nie może się uwolnić od społecznych uprzedzeń i kulturowych stereotypów (*la donna è mobile!*). Dlatego wyznaje Frontinowi:

Nie, jeszcze nie było między nami mowy o miłości; nie powiedziałem jej nigdy, że ją kocham, ale całe moje zachowanie tylko to znaczyło, jej również było wyrazem skłonności czulej i niewinnej. Zachorowałem trzy dni po przyjeździe, było to nawet dość groźne; widziałem, jak jest przejęta, zaniepokojona, zmieniona bardziej, niż ja; widziałem, że łzy płynęły jej z oczu, czego nawet matka nie zauważyła i odkąd wróciło mi zdrowie, tak to trwało dalej między nami. Ja nadal ją kocham, nie wyznając jej tego, ona mnie również, nie mówiąc mi o tym, choć nie chce tego ukrywać przede mną. Jej serce proste, czyste, szczerze niewiele o tym wie [6].²³

Zaskakuje upór, z którym Lucidor dąży do poddania ukochanej okrutnej próbie – zupełnie jakby dowody miłości, które złożyła mu do tej pory, były niewystarczające. Widzi to nawet Frontin, który zarzuca panu niepotrzebne komplikowanie relacji z ukochaną kobietą. Przecież miłości nie można traktować „jak

²² Cyt. za: J. Fleury, op. cit., s. 144.

²³ Tekst *Próby* przywołuję w tłumaczeniu Jerzego Radziwiłowicza; bardzo dziękuję Panu Jerzemu Radziwiłowiczowi i Panu Edwardowi Wojtaszkowi za udostępnienie mi tego niepublikowanego utworu. Po każdym cytacie umieszczam w nawiasie kwadratowym numer strony, odnoszący się do maszynopisu polskiej wersji *Próby*. W przypisie przywołuję również francuski oryginał i lokalizuję go w następującym wydaniu: P. de Marivaux, op. cit., t. 2. „Non, il n’y a pas encore été question du mot d’amour entre elle et moi; je ne lui ai jamais dit que je l’aime, mais toutes mes façons n’ont signifié que cela; toutes les siennes n’ont été que des expressions du penchant le plus tendre et le plus ingénu. Je tombai malade trois jours après mon arrivée, j’ai été même en quelque danger; je l’ai vue inquiète, alarmée, plus changée que moi; j’ai vu des larmes couler de ses yeux, sans que sa mère s’en aperçût; et, depuis quand la santé m’est revenue, nous continuons de même; je l’aime toujours, sans le lui dire; elle m’aime aussi, sans m’en parler, et sans vouloir cependant m’en faire un secret; son cœur simple, honnête et vrai, n’en sait pas davantage” [268].

partyjki pikiety” [4].²⁴ W dialogu pana ze służącym pojawia się zatem odwołanie do gry podejmowanej w celu sprawdzenia uczuć Andżeliki – a może po prostu po to, by spotęgować satysfakcję miłosnego podboju. Jak słusznie zauważa Lech Sokół, wyższe warstwy społeczeństwa osiemnastowiecznej Francji, oświecone i znudzone zarazem, chętnie czerpią rozrywkę ze spotkań, zabaw towarzyskich i balów.²⁵ Dla zaspokojenia swoich zachcianek kwestionują własną tożsamość i poddają ją analizie. Takie „steatralizowane «ja»”²⁶ z upodobaniem wikła się w różnego rodzaju gry, prowadzone nieustannie w wykwinnych oświeceniowych salonach: „Element gry był obecny w tak odmiennych formach aktywności człowieka, jak rozmowa, miłość i sztuka”.²⁷ We francuskim „wieku przyjemności”²⁸ gra – by nie powiedzieć: gra wstępna – ma po prostu zagwarantować większą seksualną rozkosz.

Frontin zarzuca Lucidorowi, że – choć z pozoru jest roztropny i mądry – aranżuje niepoważne zabawy, zachowując się jak niedojrzały młokos [6].²⁹ Rozmowa pana z lokajem ujawnia jeszcze jedną istotną kwestię: Andżelikę i Lucidora dzieli nie urodzenie (taka przeszkoda dla zakochanych pojawia się w sztukach Marivaux najczęściej), lecz status majątkowy. Lucidor jest synem bogatego kupca, któremu ojciec zostawił „ponad sto tysięcy franków rocznego dochodu” [6]³⁰, Andżelika zaś „nie jest zamożna i nie paryżanka”, ale młodzieniec nie jest „lepiej od niej urodzony” [6].³¹ Choć bohater dostrzega w swojej ukochanej „tyle godności i taką uczciwość, tak wyjątkowy charakter” [6]³², to jednak każe Frontinowi przywieźć z Paryża drogocenne klejnoty, żeby sprawdzić, czy kobieta tyłu zalet może się na nie skusić. Lucidor jest od pierwszej sceny niekonsekwentny – wciąż rozdarty między miłością i wątpliwościami.

Intryga komplikuje się jeszcze bardziej, gdy na scenie pojawia się groteskowy, zamożny gospodarz – pan Błażej. Posługując się zabawnym dialektem³³,

²⁴ „Vous traitez cette affaire-ci comme une partie de piquet” [267].

²⁵ Zob. L. Sokół, op. cit., s. 130.

²⁶ Por. ibidem.

²⁷ L. Sokół, *Marivaux odzyskany*, [w:] P. de Marivaux, *Umowa, czyli lajdak ukarany* [program], Teatr Narodowy, Warszawa 2009, s. 25.

²⁸ Zob. idem, *Watteau, Marivaux...*, op. cit., s. 132.

²⁹ „Quoique à la fleur de votre âge, vous êtes tout à fait sage et raisonnable; il me semble pourtant que votre projet est bien jeune” [268].

³⁰ „Plus de cent mille livres de rente” [268].

³¹ „Angélique n’est qu’une simple bourgeoise de campagne; mais originairement elle me vaut bien, et je n’ai pas l’entêtement des grandes alliances” [268].

³² „Tant d’honneur et tant de vertu en elle, elle a naturellement un caractère si distingué” [268].

³³ Francuski znawca twórczości Marivaux, Frédéric Deloffre, zwraca uwagę, że język pana Błażeja nie oddaje w istocie rzeczywistej gwary osiemnastowiecznego wieśniaka. Marivaux napisał podobno do wydawcy *Próby*, że kwestie pana Błażeja „wygłaszał aktor, którego naturalnie wykwinna i sprawna gra daleka była od mowy prawdziwego ludu”, F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris 1971, s. 184.

mówi Lucidorowi, że zamierza poślubić Andżelikę. Lucidor obiecuje mu, że – jeśli zostanie odrzucony – może liczyć na dwanaście tysięcy franków. Od tej pory niezgrabnemu konkurentowi zaczyna zależeć nie na małżeństwie, lecz na rekuzie i pieniądzach. Lucidor, jakby na pocieszenie, namawia Błażeja, żeby zainteresował się służącą Andżeliki, powabną i sprytną Lizettą. Tak rozpoczyna się ciąg z pozoru zabawnych nieporozumień. Do Andżeliki docierają pogłoski, że Lucidor zamierza wydać ją za mąż za kogoś, „kto jeszcze nie ma imienia [...] kogoś z wielkiego świata” [18].³⁴ Dziewczyna jest pewna, że chodzi o samego Lucidora. Nie bierze pod uwagę pana Błażeja, który nieśmiało wyznaje, że być może zamierza ją poślubić; gospodarz nie stanowi świetnej partii, jest „przecież ze wsi” [19].³⁵ Andżelika ma zatem pewne aspiracje, nie chce wyjść za mąż za bogatego chłopa, nie pociąga jej życie na prowincji. Niewiele brakuje, by w rozmowie z Lucidorem wyznała mu swoją miłość; w pewnym momencie wspomina bowiem o młodych ludziach, którzy okazują jej zainteresowanie: „Żaden mnie nie obchodził, kiedy pan tu przyjechał, i nie więcej obchodzą mnie, odkąd pan tu jest, to pewne” [23].³⁶ Później, gdy poznaje kolejne szczegóły dotyczące kawalera przeznaczonego jej na męża (wciąż myśli, że to Lucidor), Andżelika podkreśla, że pieniądze nie są dla niej najważniejsze. Dowiedziawszy się, że tajemniczy pretendent do jej ręki ma podobny do Lucidora charakter, a w dodatku myśli tak jak on (naiwna dziewczyna rozumie te słowa jednoznacznie – jako ostateczną deklarację, że to właśnie Lucidor zamierza ją poślubić), Andżelika woła z uniesieniem: „Jak ja go będę kochała!” [24].³⁷ Przyznaje również, że Lucidor jest jej bardzo drogi, a rozmawiając z nim, czuje się, jakby rozmawiała ze swoim przyszłym mężem. Z wahaniem przyjmuje ofiarowaną jej biżuterię, twierdząc, że dobra materialne nie są dla niej istotne: „prawdziwym klejnotem jest pana przyjaźń” [25].³⁸

Rozmowa Lucidora i Andżeliki to prawdziwy popis *marivaudage*'u³⁹, czyli „miłosnego dialogu, wykwintnego, krążącego meandrami wokół pochlebstwa”.⁴⁰ Jednak już w 1916 Tadeusz Boy-Żeleński zauważył, że

³⁴ „La personne n'a pas encore de nom. [...] il s'agit d'un home du monde” [272].

³⁵ „Vous n'êtes qu'un homme des champs, vous” [272].

³⁶ „Je ne me souciais d'aucun quand vous êtes venu ici, et je ne m'en soucie pas davantage depuis que vous y êtes, assurément” [273].

³⁷ „Que je l'aimerai!” [274].

³⁸ „Il ne fallait point de bijoux: c'est votre amitié qui est le veritable” [274].

³⁹ Termin „marivaudage” początkowo miał odcień pejoratywny i oznaczał tyle, co pusta, salonowa gadanina; tak rozumiał go Jean le Rond d'Alembert w tekście *Éloge de Marivaux*. Por. P. Gazagne, op. cit., s. 179.

⁴⁰ J. Lassalle, *Niezwykły kawaler albo Wątpliwy triumf cnoty*, przekł. E. Bułhak, [w:] P. de Marivaux, *Umowa, czyli lajdak ukarany*, op. cit., s. 8.

poza tym wdzięcznym świergotem kryje się głębokie i bezwzględne spojrzenie w tajemnice serca ludzkiego. Marivaux zna i widzi w nim te same elementy, które pod innym piórem obracają się w krwawe dramaty.⁴¹

Słowa, myśli i uczucia biegną szybko, jedno wspiera drugie w dążeniu do ostatecznej konkluzji: Lucidor oznajmia, że idzie poprosić panią Argante o rękę jej córki. Ale dla kogo? Dialog Lucidora i Andżeliki to gra, „mówienie, żeby nie powiedzieć”⁴², balet słów i gestów, odsłanianie i ukrywanie swoich pragnień i intencji. Andżelika opowiada Lizette: „gdybyś wiedziała, jak rozmawialiśmy, jak dobrze się rozumieliśmy, choć nie powiedział: to ja; ale to było tak jasne, tak jasne, tak miłe, tak czułe!...” [26].⁴³ Na pytanie służącej, kto ma być jej mężem, Andżelika odpowiada: „On, Lizo kochana, on sam, właśnie na niego czekam [26]”.⁴⁴ A potem następuje katastrofa. Lucidor pokazuje Andżelice portret dziewczyny, którą ma jakoby poślubić, i prosi ją o opinię na temat jej urody. Zakochana dziewczyna jest zdruzgotana, nie chce wypowiadać się na temat portretu, zwraca też ofiarowane jej klejnoty. Okrucieństwo Lucidora sięga zenitu i staje się zupełnie niezrozumiałe – jeśli uznamy *Próbę* za komediijkę. Gdyby jednak zgodzić się z twierdzeniem, że ze sztuk Marivaux wyłania się „mroczny obraz duszy ludzkiej”⁴⁵, a w pozornie lekkiej formie autor zawarł zgoła niekomediową treść, motywacje postaci okazują się spójne i konsekwentne. Za chwilę na scenę wkroczy Frontin, podający się za bogatego pana, i poprosi Andżelikę o rękę. Próba wejdzie wtedy w decydującą fazę i nic już nie będzie pewne, bo świat pogrąży się w chaosie. Mimo to Lucidor potęguje jeszcze swój okrutny eksperyment, budząc w Andżelice zazdrość o inną kobietę, zupełnie, jakby chciał zniszczyć tę, którą – jak sam utrzymuje – kocha, ale jednocześnie uważa za naiwną. Już Jules Lemaître, krytyk z przełomu XIX i XX wieku, zauważył, że Lucidor ma w sobie coś z Valmonta, bohatera *Niebezpiecznych związków* Choderlosa de Laclosa.⁴⁶ To deprawator, ukryty libertyn, wodzący na pokuszenie dziewczynę, niewierzący w prawdziwe uczucia, choć może nie do końca cyniczny – wszak zależy mu na Andżelice. Andżelika wymiguje się od rozmowy z podstawionym przez Lucidora kandydatem

⁴¹ T. Boy-Żeleński, *Od tłumacza*, [w:] P. de Marivaux, *Komedye*, przekł. T. Boy-Żeleński, t. 1, Warszawa–Kraków 1916, s. XII.

⁴² Według formuły Antoine’a Spacagni „le dire sans dire”, idem, *Le Jeu linguistique et les preuves dans „L’Épreuve”*, [w:] *Langue, littérature du XVIIe et XVIIIe siècle: mélanges offertes à M. le Professeur Frédéric Deloffre*, ed. R. Lathuillère, Paris 1990, s. 396.

⁴³ „Si tu savais comme nous nous sommes parlé, comme nous nous entendions bien sans qu’il ait dit: «C’est moi!», mais cela était si clair, si clair, si agréable, si tendre!...” [274].

⁴⁴ „À lui, ma chère Lisette, à lui même; et je l’attends” [274]. Antoine Spacagna zwraca uwagę, że w tym dialogu Andżelika niemal wymawia imię Lucidora (ze względu na brzmieniowe podobieństwo pierwszej sylaby imienia ukochanego i zaimka „lui”). Zob. A. Spacagna, op. cit., s. 399.

⁴⁵ Zob. L. Sokół, *Watteau, Marivaux...*, op. cit., s. 132.

⁴⁶ Cyt. za: A. Spacagna, op. cit., s. 393.

na męża: „proszę mi wybaczyć, nie czuję się dobrze; duszno mi, pójdę do swojego pokoju” [27].⁴⁷ Lizetta zostaje sam na sam z konkurentem swojej pani. Nie traci przy tym rezonu, co więcej: wprawia go w zakłopotanie sugestią, że przypomina jej pewnego lokaja o imieniu Frontin. Słyszając swoje prawdziwe imię, uczestnik spisku wykrzykuje: „Frontin! Tak to może się nazywać służący” [28].⁴⁸ To przejrzysta aluzja do postaci, która pojawia się we francuskich komediach i operach komicznych u schyłku siedemnastego stulecia i jest francuskim odpowiednikiem włoskich *zannich* z komedii dell’arte: Scappina (czyli Skapena) i Mascarilli (czyli Maskaryla).⁴⁹ Marivaux wykorzystał postać Frontina w kilku sztukach (m.in. *L’École des mères*, 1732; *L’Heureux Stratégème*, 1733; *La Méprise*, 1734; *Le Petit-maître corrigé*, 1734; *Les Sincères*, 1739), po raz ostatni właśnie w *Próbie*. W 1740 autor *Igraszek trafu i miłości* kończy swoją przygodę z włoską sceną i na pożegnanie składa ostatni ukłon trupie Riccoboniego. Można widzieć w tej meta-teatralnej aluzji zawołane podziękowanie dla aktorów, którzy przyczynili się do sukcesu jego sztuk.

Rozmowa Lizetty i Frontina to kolejny popis *marivaudage*’u, pisarskiego kunsztu autora *Próby*. Mamy do czynienia z kolejnym *qui-pro-quo*, stanowiącym jakby lustrzane odbicie dialogu między Lucidorem a Andżeliką. Jeśli jej pani zdawała się krok po kroku zbliżać do prawdy o człowieku przeznaczonym jej na męża, to służąca bezlitośnie ściąga maskę z twarzy fałszywego kawalera, by odkryć jego prawdziwe oblicze i zdemaskować lokaja. Czy jednak na pewno? Frontin, podobnie jak Lucidor, nie odkrywa przecież kart do końca. Umyka jak może przed sprytną subretką, by w końcu westchnąć z ulgą: „Uff, ciężka przeprawa!” [30].⁵⁰ Na scenie pojawia się ponownie kolejny uczestnik gry – nieszczęsny pan Błażej, który wciąż szuka okazji, by oświadczyć się Andżelice, ma nadzieję, że zostanie odrzucony, wzbogacając się w ten sposób o okrągłą sumkę. Lizetta nie rozumie jego dziwnych zabiegów. Wolałaby, żeby Błażej – atrakcyjna partia dla służącej – zainteresował się nią:

O! denerwuje mnie to pańskie smutne „no i bardzo dobrze” i wesołe „mówi się trudno” i że pan mnie przy tym nazywa dziewczuchą i kurczaczkiem; ja muszę mieć jasność, panie Błażeju, bardzo pana proszę: ostatni raz pytam, kocha mnie pan, czy nie? [31]⁵¹

⁴⁷ „Je lui demande pardon, je ne me sens pas bien; j’étouffe, et je vais me retirer dans ma chambre” [275].

⁴⁸ „Frontin! Mais c’est un nom de valet” [275].

⁴⁹ Por. A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent*, Paris 1885, s. 396–397.

⁵⁰ „Ouf, le rude assaut” [276].

⁵¹ „Oh! Vous m’impatiez avec vos «tant mieux» si tristes, vos «tant pis» si gaillards, et le tout en m’appelant «ma grande fille», et «mon poulet»; il faut, s’il vous plaît, que j’en aie le cœur net, Monsieur Blaise: pour la dernière fois, est-ce que vous m’aimez?” [276].

Pan Błażej, najbardziej chyba komiczna postać w *Próbie*, unika jednak jasnej deklaracji. Kluczy pociesznie, a przed oczyma ma już mieszek pełen złota. Dlatego mruczy tylko do siebie: „To, co cię drażni, to jednakowoż dwanaście tysięcy franków” [33].⁵²

Ważnym elementem *Próby* jest relacja pani Argante, matki Andżeliki, z córką. Wyrachowana dama nie może uwierzyć, że Andżelika odrzuciła tak korzystną partię jak Frontin. Co ciekawe, Lizetta, która była świadkiem spotkania swojej pani z konkurentem, nie ujawnia jej matce, że został odrzucony:

Nie, proszę pani, nie zauważyłam, żeby go źle przyjęła, była tylko spłoszona, jak to młoda i skromna dziewczyna, która jest, że tak powiem, wydawana za mąż ekspresowo; ale niech tylko pani się w to wmiesza, uspokoi ją, nie będzie najmniejszych trudności [33].⁵³

Lizetta jest bowiem aż do bólu praktyczna – być może w bogatym zamążpójściu swej pani upatruje też jakichś korzyści dla siebie. Dlatego wciąż komentuje poczynania Andżeliki: „Pani to ma szczęście, w czepku urodzona” [35]⁵⁴; „Rzeczywiście, trudno pani wybaczyć; czeka pani na księcia z bajki?” [36]⁵⁵; „Co za strata, człowiek, który zapewniał jej wszystko” [38].⁵⁶ Pani Argante nie ustępuje pod tym względem Lizecie. Szczytem szczęścia byłoby dla niej bogate zamążpójście córki, dlatego nie rozumie oporów Andżeliki przed poślubieniem Frontina:

moja panno [...], czy ty nie pojmujesz, jaki zaszczyt pan ci robi, przyjeżdżając tu, żeby cię poślubić, pomimo twojego nikłego majątku i mizernego stanu? [34].⁵⁷

W końcu doprowadzona do ostateczności grozi dziewczynie:

Wychodzę, nie wytrzymam tego dłużej, ale wydiedziczę ją, jeżeli tak się zamierza odplacić za to, co panowie dla nas robią. Odkąd pan Lucidor jest tutaj, przez cały jego pobyt zaznajemy od niego samych dobrodziejstw; dla pełni szczęścia załatwił mojej córce męża, o jakim nie mogła nawet marzyć, bo i jego majątek, i jego pozycja, i jego walory... [36]⁵⁸

⁵² „C’est pourtant douze mille francs qui vous fâchent” [277].

⁵³ „Non, Madame; je ne me suis point aperçue de mauvaise réception; il n’y a eu qu’un étonnement naturel à une jeune et honnête fille, qui se trouve, pour ainsi dire, mariée dans la minute; mais pour le peu que Madame la rassure et s’en mêle, il n’y aura pas la moindre difficulté” [277].

⁵⁴ „Vous êtes trop heureuse, Mademoiselle; il faut que vous soyez née coiffée” [277].

⁵⁵ „En vérité, Mademoiselle, on ne saurait vous excuser. Attendez-vous qu’il vienne un prince?” [278].

⁵⁶ „Quelle perte! un homme qui lui faisait sa fortune!” [278].

⁵⁷ „N’êtes-vous pas bien sensible à l’honneur que vous fait Monsieur, de venir vous épouser, malgré votre peu de fortune et la médiocrité de votre état?” [277].

⁵⁸ „Je sors; je ne pourrais pas me retenir; mais je la déshérite si elle continue de répondre aussi mal aux obligations que nous vous avons, Messieurs. Depuis que Monsieur Lucidor est ici, son séjour n’a été marqué pour nous que par des bienfaits. Pour comble de bonheur, il procure à ma fille un mari tel qu’elle ne pouvait pas l’espérer, ni pour le bien, ni pour le rang, ni pour le mérite...” [278].

A potem dorzuca jeszcze: „Albo się zgodzi, albo się jej wyrzekam” [36].⁵⁹ Marivaux przedstawia zatem panią Argante jako typową, pragmatyczną drobnomieszczankę, której nie w głowie uczucia córki, liczą się tylko pieniądze. W trzeciej scenie sztuki Lizetta stwierdza nawet, że pan Błażej nie ma co marzyć o ręce Andżeliki, bowiem „w oczach pani Argante nie jest [...] dla jej córki dość zamożny” [14].⁶⁰

Chciwa, ograniczona matka i wrażliwa córka to para, która pojawiała się już we wcześniejszych sztukach Marivaux, dodajmy: pod tymi samymi imionami. W *L'École des mères* pani Argante pragnie wydać siedemnastoletnią córkę za sześćdziesięcioletniego Damisa, którego syna Erasta dziewczyna szczerze kocha. W *La Mère confidente* matka cierpliwie wysłuchuje miłosnych zwierzeń Andżeliki, by pokierować losem córki wedle własnego uznania, wbrew jej woli, stawiając na pierwszym miejscu finansową stronę małżeństwa. W obu tych sztukach, podobnie jak w *Próbie*, Marivaux występuje przeciwko aranżowanym związkom i bezdusznej logice małżeńskich kontraktów. Także w swoich wypowiedziach publicystycznych (np. w „Le Spectateur français”) apeluje, by pamiętać o uczuciach dzieci: „Bądźcie jedynie ich ojcami, nie sądzcie ich i nie tyranizujcie”.⁶¹ Jako rzeczniczka wolności wyboru małżonka występuje w *Próbie* sama Andżelika. Zamążpójście, które aranżuje przewrotny i nieufny Lucidor, jest przecież próbą narzucenia jej niechcianego kawalera. Andżelika mówi: „Zobaczmy tego męża, nie wyjdę za niego, póki go nie zobaczę” [20]⁶²; „Proszę pana, przecież ja pana nie znam” [35]⁶³. W końcu, rozgniewana, wygłasza gwałtowny monolog, w którym mieszają się różne emocje: miłość do Lucidora i poczucie własnej wartości, rozdrażnienie sytuacją i nadzieja, że wszystko jeszcze się ułoży:

Ja, proszę pana, mam żal! A kto o tym mówi? Czy ja panu robię jakieś wyrzuty? Czy ja się gniewam? Jestem z pana bardzo zadowolona; tak pan postępuje, że nie można lepiej; jak to! daje pan mi mężów, ilu tylko zechcę; sprowadza mi ich z Paryża, choć o to nie proszę: czy można być bardziej życzliwym, uczynnym? To prawda, że nie chcę słyszeć o wszystkich tych pańskich mariażach; ale też nie należy sądzić, żebym z powodu pańskiej rzadkiej dobroci była zobowiązana, tak raz-dwa, oddać się pierwszemu, który się zjawi, którego pan, nie wiem skąd, wyciągnie i który przyjedzie poślubić mnie, nie zsiadając z konia, bo ma na to pańskie słowo; tak nie należy sądzić, jestem bardzo wdzięczna, ale nie jestem idiotką [39].⁶⁴

⁵⁹ „Qu'elle l'accepte, ou je la renonce” [278].

⁶⁰ „Je crains que Madame Argante ne vous trouve pas assez de bien pour sa fille” [270].

⁶¹ „Ne soyez que leur père et non leur juge et leur tyran”, cyt. za: P. de Marivaux, op. cit., t. 2., s. 157.

⁶² „On le verra, ce mari; je ne l'épouserai pas sans le voir” [272].

⁶³ „Monsieur, je ne vous connais point” [277].

⁶⁴ „Moi, Monsieur, me plaindre! Eh! qui est-ce qui y songe? Où sont les reproches que je vous fais? Me voyez-vous fâchée? Je suis très-contente de vous; vous en agissez on ne peut pas mieux: comment donc! Vous m'offrez des maris tant que j'en voudrai; vous m'en faites venir de Paris, sans que j'en demande; y a-t-il rien là de plus obligeant, de plus officieux? Il est vrai que je laisse là tous vos mariages;

W tym momencie – gdyby sztuka Marivaux rzeczywiście była komedią – Lucidor powinien zakończyć tytułową próbę. Andżelika odrzuciła bowiem Frontina jako kandydata na męża, z pewnością nie zależy jej również na majątku Lucidora, dwukrotnie określiła bowiem jasno swój stosunek do wartości materialnych: „ja nie lubię pieniędzy; wolałabym je dawać niż brać; taką mam naturę” [37]⁶⁵; „Klejnoty miałam przyjąć razem z mężem, więc gdy oddaję jedno, oddaję i drugie” [39].⁶⁶ Zmęczona nieustannym ranieniem jej uczuć, nazywa też Lucidora „okropnym człowiekiem” [38].⁶⁷ Tymczasem ukochany zadaje Andżelice ostateczny cios, oskarżając ją, że kocha kogoś innego:

To znaczy, że sobie nie życzysz, żebym myślał o mężu dla ciebie i że, mimo tego, co mi powiedziałeś, skrycie darzysz kogoś miłością i chcesz to przede mną zataić [40].⁶⁸

Gra między miłością i wyrachowaniem wkracza w decydującą fazę – atmosfera zagęszcza się nie do zniesienia. Choć widać wyraźnie, że *Próbie* daleko do lekkiego tonu komedii, Marivaux zmierza jednak do pozytywnego rozwiązania. Obdarza niesłusznie oskarżaną Andżelikę zaskakującym, kobiecym sprytem, który pozwala jej wybrnąć z trudnej sytuacji. Dlatego dziewczyna wyznaje, że darzy uczuciem „mężczyznę z tych stron” [40].⁶⁹ Nie mówi już tego naiwna prowincjuszka, lecz dojrzała dziewczyna, wyciągająca wnioski z „edukacji sentymentalnej”, której poddał ją okrutny Lucidor. Andżelika podejmuje świadomie grę z ukochanym, potrafi już kluczyć i kłamać.⁷⁰ Staje się równorzędną uczestniczką zabawy, która – zupełnie jak w przypadku Lucidora – schlebia jej próżności. Zwracając uwagę na dwuznaczny, zabawny i poważny zarazem, ton sztuk Marivaux, Marc Fumaroli zauważa: „Udało mu się połączyć przeciwności: liryzm i drwinę, marzenia i prawdziwe życie, a słodki czar zakochania z wykalkulowaną miłością własną”.⁷¹ Andżelika broni przekonania, że kobiety powinny mieć wolną rękę w wyborze przyszłego małżonka. Przejmuje przy tym coś z cynizmu Lucidora. Nie liczy się już czyste uczucie, lecz jej wola: „nawet gdybym nie darzyła [go miłością], to bym się o to postarała jutro naumyślnie, żeby mieć męża takiego, jak mnie się podoba” [40].⁷²

mais il ne faut pas croire, à cause de vos rares bontés, qu'on soit obligé, vite et vite, de se donner au premier venu que vous attirerez de je ne sais pas où, et qui arrivera tout botté pour m'épouser sur votre parole; il ne faut pas croire cela. Je suis fort reconnaissante, mais je ne suis pas idiote” [279].

⁶⁵ „Je n'aime pas l'argent; j'aimerais mieux en donner que d'en prendre; c'est là mon humeur” [278].

⁶⁶ „Le mari et les bijoux étaient pour aller ensemble; et en rendant l'un, je rends l'autre” [279].

⁶⁷ „Le méchant homme” [279].

⁶⁸ „C'est-à-dire que vous ne voulez pas que je songe à vous marier, et que, malgré ce que vous m'avez dit tantôt, il y a quelque amour secret dont vous me faites mystère” [279].

⁶⁹ „Un homme d'ici” [279].

⁷⁰ Por. A. Spacagna, op. cit., s. 400.

⁷¹ M. Fumaroli, op. cit., s. 156.

⁷² „Quand je n'en aurais pas, j'en prendrais tout exprès demain pour avoir un mari à ma fantaisie” [279].

Emocjonalne starcie bohaterów Marivaux rozładowuje przez wprowadzenie na scenę komicznego pana Błażeja, który – licząc na obiecane przez Lucidora dwanaście tysięcy franków – będzie wił się jak piskorz, żeby uniknąć ożenku z Andżeliką, choć z pozoru wcale nie wycofuje swych oświadczeń. Nie można mu odmówić sprytu, który bawi jednak zarówno Angelikę, jak i publiczność. Wreszcie Błażej oznajmia, że od początku był pewien odrzucenia swoich oświadczeń, ponieważ córka pani Argante kocha tylko Lucidora: „to ja nie widziałem, jak pani płakała, jak on leżał chory, tak się pani bała, żeby nie obumarł?” [41].⁷³ Mimo to urażona Andżelika broni się przed wyznaniem miłości Lucidorowi, zarzucając mu, że ją skrzywdził: „Co, człowieka, który wcale o mnie nie myśli, który każdemu chce mnie dać za żonę, ja miałabym kochać?” [41].⁷⁴ Potem zaś dodaje:

Ach! proszę pana, przez delikatność tylko nie powiedziałam panu, co myślę; ale kocham pana tak mało, że, gdybym się nie pilnowała, znienawidziłabym pana, od kiedy pan tego męża sprowadził z Paryża; tak, proszę pana, znienawidziłabym, a nawet nie wiem, czy już nie nienawidzę, nie mogłabym przysiąc, że nie, bo darzyłam pana przyjaźnią, a już jej nie czuję; to jak tu mówić o miłości? [41]⁷⁵

Czy Andżelika mówi teraz prawdę, czy kłamie? Czy rewanżuje się za manipulację Lucidora i poddaje go podobnej próbie? Czy tak należy rozumieć zaskakującą deklarację, że jej ukochanym jest pan Błażej? W ten sposób dziewczyna odgrywa się nie tylko na cynicznym młodzieńcu, ale i na jego komicznym odpowiedniku – chciwym chłopie.⁷⁶ Przerażony pan Błażej próbuje za wszelką cenę wymigać się od małżeństwa. Lucidor natomiast brnie dalej. Próba nie zaspokaja jego próżności i miłości własnej, nie jest dla niego zakończona. Obiecuje młodej parze dwadzieścia tysięcy franków ku zadowoleniu pana Błażeja. Lucidor zdaje sobie jednak sprawę, że tym razem posunął się za daleko, dlatego mówi do Andżeliki: „Gdy widzę, jak cierpisz, wstydzę się za siebie” [42].⁷⁷ Dziewczyna jest o krok od za-

⁷³ „N’ons-je pas vu que vous pleuriez quand il fut malade, tant vous aviez peur qu’il ne devînt mort?” [279].

⁷⁴ „Quoi! Un homme qui ne songe point à moi, qui veut me marier à tout le monde, je l’aimerais, moi?” [280].

⁷⁵ „Hélas! Monsieur, c’est par discrétion que je ne vous ai pas dit ma pensée; mais je vous aime si peu, que, si je ne me retenais pas, je vous haïrais, depuis ce mari que vous avez mandé de Paris. Oui, Monsieur, je vous haïrais; je ne sais trop même si je ne vous hais pas; je ne voudrais pas jurer que non; car j’aurais de l’amitié pour vous, et je n’en ai plus. Est-ce là des dispositions pour aimer?” [280].

⁷⁶ Błażej to komiczny odpowiednik Lucidora nie tylko ze względu na grę prowadzoną z Andżeliką, lecz także z powodu dwuznacznego stosunku do Lizetty. Por. A. Sapacagna, op. cit., s. 398.

⁷⁷ „Je suis honteux de la douleur où je vous vois” [280]. Paul Gazagne, zwracając uwagę na zewnętrzny polor Lucidora, nazywa go nawet „uprzejmym katem” („tortionnaire aimable”), zob. idem, op. cit., s. 78; w interesujący sposób analizuje postać Lucidora Frédéric Deloffre: „W planie uczuciowym jego brak pewności siebie wynika z faktu, że nie wierzy on w miłość, którą bezwiednie okazuje mu Andżelika, co nie uchodzi uwagi innych obserwatorów, np. Lizetty czy pana Błażeja”, cyt. za: M. Jutrin, *Le Théâtre de Marivaux, une „phénoménologie du cœur”*, „Dix-huitième siècle” 1975 nr 7, s. 167.

łamania: „Zamęczą mnie! [...] Chyba umrę z rozpaczony przez tego człowieka” [43].⁷⁸ Udowadnia po raz kolejny, że chce wyjść za mąż z miłości, a nie dla zysku, wprawiając w konfuzję pana Błażeja:

To byłaby podłość z pana strony, brać pieniądze od człowieka, który chciał mnie wydać za innego, a w dodatku jeszcze mnie obraził, myśląc, że go kocham i o którym mówią, że go kocham [43].⁷⁹

W końcu Andżelika wychodzi, mówiąc: „A ja już nie chcę nikogo na świecie” [45].⁸⁰

Bohaterka Marivaux czuje się ofiarą manipulacji ukochanego Lucidora. Za sprawą okrutnej próby traci naiwność dziecka, przedzierzga się w cyniczną młodą kobietę. Być może pod wpływem tego doświadczenia Andżelika staje się podobna do Lucidora. Przecież w nieco późniejszym *Sporze* Marivaux zauważy, że kobiety nie różnią się w istocie od mężczyzn: „Kobiety i mężczyźni nie mają sobie nic do zarzucenia. Są sobie równi w występkach i cnotach”.⁸¹ Andżelika przestaje być ufna wobec świata, nie wierzy już w ludzką dobroć. A przecież sam Marivaux wyznawał tę wiarę chociażby w słynnym fragmencie *Igraszek trafu i miłości*, w którym pan Orgon wygłasza wielce znamienne sentencje: „Cóż, na tym świecie trzeba być trochę zanadto dobrym, aby nim być dosyć”.⁸² Jak potoczyłyby się losy Andżeliki, gdyby Marivaux poszedł o krok dalej i zakończył tę sztukę podobnie jak *Spór*, który wieńczą znamienne słowa: „nie ma powodu do żartów”?⁸³ Być może bohaterka *Próby* przywdziałaby zakonny habit, jak uwiedziona i zdemoralizowana Cecylia z libertyńskiego romansu Choderlosa de Laclosa? Marivaux nie kończy jednak *Próby* w tragiczny sposób, choć wybiera rozwiązanie tylko z pozoru komediowe: Lucidor godzi się z Andżeliką, ona wydaje się szczęśliwa. Na koniec wszyscy bohaterowie oddają się tańcom, śpiewają też zabawne *Divertimento*, w którym Andżelika zwraca uwagę na niestałość mężczyzn:

Ach, miło patrzeć, gdy mąż dla żony
Wciąż jest amantem zauroczonym,
Ale to rzadkie po ślubie.
Mało by mężów na świecie było,

⁷⁸ „Comme on me persécute! [...] Je crois que cet homme-là me fera mourir de chagrin” [280].

⁷⁹ „Il y aurait trop de lâcheté à vous de prendre de l'argent d'un homme qui a voulu me marier à un autre; qui m'a offensée en particulier en croyant que je l'aimais, et qu'on dit que j'aime moi-même” [280].

⁸⁰ „Et moi, je ne veux plus de qui que ce soit au monde” [281].

⁸¹ „Les deux sexes n'ont rien à se reprocher [...]: vices et vertus, tout est égal entre eux”, P. de Marivaux, *La Dispute*, [w:] idem, *Théâtre complet*, op. cit., t. 2, s. 296.

⁸² P. de Marivaux, *Igraszkę trafu i miłości*, [w:] idem, *Komedye*, op. cit., s. 143.

⁸³ „Nous n'avons pas lieu de plaisanter”, P. de Marivaux, *La Dispute*, op. cit., s. 296.

Gdyby kobietom się pozwoliło
Poddawać ich wcześniej próbie [49–50].⁸⁴

Czy jednak próba nie pozostawiła śladów w duszach bohaterów? Czy są tacy sami, jak na początku utworu? Przecież Lucidor nie tyle wyznaje miłość Andżelice, ile zadaje jej pytanie, na które ona pytaniem tylko odpowiada:

Lucidor

A gdybym został, gdybym cię poprosił o rękę, gdybyśmy się do końca życia nie rozstali?

Andżelika

Wreszcie pan mówi, jak należy mówić.

Lucidor

A więc mnie kochasz?

Andżelika

Czy kiedykolwiek czułam coś innego? [47]⁸⁵

Edukacja sentymentalna – przynajmniej w przypadku dziewczyny – nie poszła więc na marne, a Andżelika jest już gotowa zmierzyć się z cynicznym paryskim światem, w który wejdzie przecież po ślubie z Lucidorem.⁸⁶ Być może próba miała zatem jakiś sens. Pozostaje tylko jedna wątpliwość: czy nie szkoda tej dziewczyny z pierwszych scen komedii? I czy rzeczywiście wszystko kończy się dobrze? W eseju *Za fasadą „Cosi fan tutte”* Edward W. Said stawia podobne pytanie w kontekście słynnej opery Mozarta i Da Ponte’go, w której również pojawia się motyw gry i „próby”. Konkluzję badacza można równie dobrze odnieść do finału sztuki Marivaux:

Tak naprawdę nie wszystko się dobrze kończy i nie wszystko zostaje załatwione; szybkie naprawienie krzywd daje tylko chwilowe wytchnienie od ciemności.⁸⁷

W zakończeniu *Próby* przez sielski obrazek roztańczonego towarzystwa prześwieca wyraźnie ludzkie okrucieństwo. Ta późna sztuka Marivaux dowodzi, że autor *Igraszek trafu i miłości* patrzył krytycznie na człowieka i jego pobudki, takie jak próżność, egoizm i chęć przykrycia intelektualną grą pierwotnych, sek-

⁸⁴ „Ah! Que l’hymen paraît charmant / Quand l’époux est toujours amant! / Mais jusq’ici la chose est neuve: / Que l’on verrait peu de maris, / Si le sort nous avait permis / De les prendre à l’épreuve!” [282]. *Divertimento* (franc. *Divertissement*) nie wyszło spod pióra Marivaux, zostało dołączone do sztuki przez jednego z wydawców dopiero w 1829. Por. P. de Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., t. 2, s. 267.

⁸⁵ „– Et si je restais, si je vous demandais de votre main, si nous ne nous quittions de la vie? – Voilà du moins ce qu’on appelle parler, cela. – Vous m’aimez donc? – Ai-je jamais fait autre chose?” [281].

⁸⁶ Antoine Spacagna interpretuje *Próbę* jako edukację Andżeliki. Zob. A. Spacagna, op. cit., s. 402.

⁸⁷ E. W. Said, *Za fasadą „Cosi fan tutte”*, [w:] idem, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przekł. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017, s. 69.

sualnych popędów. *Próba* zachowuje jednak równocześnie urok „bibelotu w stylu rokoka”⁸⁸ i świeżość tekstu przeciwstawiającego się sztywnym, klasycystycznym normom. Jak pisze Lech Sokół:

Wdzięk sztuk Marivaux godzi się bez trudu z pesymistycznym i mrocznym obrazem duszy ludzkiej, a ich autor to piewca serca ludzkiego, które z zasady nigdy nie jest miejscem wyższych wartości.⁸⁹

Próba okazuje się także subtelną przestrożą, do czego mogą doprowadzić wyrachowane gry z żywiołem, który wymyka się rozumowi – z miłością. W 1740, zanim Marivaux wejdzie do grona nieśmiertelnych w Akademii Francuskiej, zanim zacznie wygłaszać pompacyjne mowy o nieograniczonych możliwościach ludzkiego rozumu, raz jeszcze ujawni w teatrze, że nie bardzo w ten rozum wierzy. Przyznaje bowiem prymat uczuciu. Tak odczytywana *Próba* byłaby już utworem preromantycznym.

PRÓBA MARIVAUX: FRANCUSKA PREMIERA I POLSKIE REALIZACJE

Próba miała swoją premierę w Comédie-Italienne w sobotę 19 listopada 1740 i, jak napisano na łamach „Mercure de France”, „została bardzo dobrze przyjęta. Doceniono ją za dowcip, prostą fabułę i eleganckie dialogi”.⁹⁰ Chwalono też grę aktorów – zwłaszcza Sylwii Balletti jako Andżeliki, Jeana-Antoine’a Romagnesiego jako Lucidora i Jeana-François’a Deshayes’a jako pana Błażeja.⁹¹ Nie wiadomo, czy Marivaux był na premierze i czy podczas spektaklu uśmiechał się zagadkowo jak na słynnym portrecie pędzla Luisa-Michela van Loo.

Od tego czasu *Próba* święci triumfy na scenach francuskich⁹², jest drugą najczęściej wystawianą sztuką Marivaux – zaraz po *Igraszkach trafu i miłości*.⁹³ Co ciekawe, we Francji od stosunkowo niedawna kładzie się nacisk na dwuznaczność wykwintnego *marivaudage*’u, na szczeliny między cyzelowanymi słowami, ujawniające niekiedy mroczne otchłanie ludzkiej duszy. Jacques Lassalle pisze:

Przez długi czas, także za życia, Marivaux traktowany był we Francji dosyć pobłażliwie. [...] Dopiero w połowie XX wieku zaczęto dostrzegać siłę, złożoność, niezwykle różnorodność i zdumiewającą nowoczesność dzieła Marivaux i odważono się oddać należne mu miejsce: jed-

⁸⁸ Zob. T. Boy-Żeleński, op. cit., s. XIX.

⁸⁹ L. Sokół, *Marivaux odzyskany...*, op. cit., s. 24.

⁹⁰ Cyt. za: F. Deloffre, op. cit., s. 550.

⁹¹ Por. ibidem, s. 551.

⁹² Zob. P. de Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., t. 2, s. 267.

⁹³ Por. M. Jutrin, op. cit., s. 167.

no z najważniejszych w literaturze francuskiej. [...] Owo konieczne przewartościowanie stało się wspólnym dziełem literaturoznawców i ludzi teatru.⁹⁴

Zmianę tę następująco opisuje Pierre Frantz, badacz osiemnastowiecznej literatury francuskiej:

Inscenizacje utworów teatralnych Marivaux, z którymi w ciągu ostatnich trzydziestu lat mogli spotkać się widzowie, utrwaliły obraz Marivaux zaskakujący dla wszystkich czytelników „akademickich”. Zamiast teatru psychologicznego, wypełnionego elegancką, miłosną konwersacją, takiego, w którym rozpoznawało się społeczeństwo szukające w teatrze wyrafinowanej i dystygowanej rozrywki, zaprezentowano Marivaux okrutnego, czytanego przez filtr libertynizmu drugiej połowy XVIII wieku, libertynizmu Laclosa i Sade’a, albo Marivaux wywrotowego, czytanego z ostatecznej perspektywy Rewolucji, krytycznego analityka społeczeństwa *ancien régime*’u, społeczeństwa skazanego na rychłą zagładę.⁹⁵

W Polsce *Próbę* wystawiono tylko trzykrotnie. 25 kwietnia 1985 odbyła się premiera w Teatrze Polskim w Poznaniu w reżyserii Grzegorza Mrówczyńskiego i przekładzie Stanisława Hebanowskiego. Na scenie wystąpili: sam Mrówczyński jako Lucidor, Katarzyna Terlecka jako Andżelika, Renata Husarek jako Lizetta, Mariusz Puchalski jako Frontin, Wojciech Siedlecki jako pan Błażej i Irena Grzonka jako pani Argante. Na zachowanych zdjęciach widać aktorów noszących peruki i ubranych w tradycyjne stroje osiemnastowiecznych przedstawicieli francuskiej klasy średniej. Scenografia Władysława Wigury, choć oszczędna, to przywodzi jednak na myśl wnętrze zamożnego domu. Z sufitu spływa lekko przezroczysta draperia, tworząc nad sceną baldachim. Aktorzy poruszają się w otoczeniu mebli przykrytych białą tkaniną i wykwintnych rekwizytów, takich jak bogato rzeźbiony świecznik i okazały żyrandol podtrzymujący szesnastie płonących świec. Jeden z recenzentów pisał nawet o „subtelnej bieli dekoracji, ich lekkości i smaku”, korespondujących z wdziękiem gry aktorów, który odsyła z kolei do stylu pierwszych inscenizacji sztuk francuskiego pisarza:

Komédie Marivaux wystawiali ongiś włoscy aktorzy, czynili to z lekkością i wdziękiem, dekoracje i kostiumy odznaczały się świeżością [...]. I tak jest też w poznańskim spektaklu, który swym kształtem nawiązuje niejako do tamtej sytuacji.⁹⁶

Najważniejszym elementem dekoracji jest bez wątpienia umieszczona w głębi sceny lustrzana ściana, w której odbijają się zarówno aktorzy, jak i publiczność. W ten sposób reżyser osiąga pożądany efekt umowności i teatralności. Choć recenzent „Gazety Poznańskiej” nazwał spektakl Mrówczyńskiego „zabawnym bi-

⁹⁴ J. Lassalle, op. cit., s. 7 i 8.

⁹⁵ P. Frantz, *L'Étrangeté du théâtre de Marivaux*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France” 2012 nr 3, s. 549.

⁹⁶ B. Kuszelski, *Zabawny bibelotik*, „Gazeta Poznańska” 1985 nr 102; cyt. za: <http://e-teatr.pl/pl/artykuly/270283.html> [dostęp: 7 VII 2019].

belocikiem”, to zwrócił jednocześnie uwagę na okrutny rys głównego bohatera poddającego swą ukochaną tytułowej „próbie” – rys, który wydobyła przekonująca i pełna ekspresji gra wcielającego się weń samego twórcy spektaklu:

Dlaczego Lucidor podejmuje taką karkołomną próbę? Nie jest on przecież w intencjach grającego go aktora nadwrażliwym młodzieńcem, nieśmiałym, nieporadnym, obawiającym się wyznań. Jest raczej wyrafinowanym Paryżaninem, którego pociąga – trochę hazard – wstępna gra miłosna (ale nie w łóżku), a więc raczej miłosna intryga. Lucidor postanawia zagrać na uczuciach panny, zmusić ją do miłosnej deklaracji, samemu nie ujawniając swego uczucia. Ot, taka drobna perwersyjka. W swym małym wyrafinowaniu nie szuka on prostych wyznań, do swego obiektu zdąża drogą okrężną i nieco ryzykowną.⁹⁷

Pisał ponadto o aktorach, którzy odrzucają „ostrzejsze” środki wyrazu, unikają pożądaną niekiedy „pikanterii i frywolności”, rezygnując świadomie z poetyki farsy. Jednak – według recenzenta – wszyscy „grają bez zarzutu”⁹⁸

Inną wzmiankę o poznańskiej *Próbie* można znaleźć w „Życiu Literackim”. Autor kroniki teatralnej zwracał uwagę, że spektakl Mrówczyńskiego był w istocie hołdem złożonym zmarłemu dwa lata wcześniej Stanisławowi Hebanowskiemu – „temu prawdziwemu człowiekowi teatru, który jak nikt potrafił łączyć teorię z praktyką, pracę nad tekstem z konsekwencją interpretatorską”. *Próba* pozostała w „translatorskim spadku” po Hebanowskim i Mrówczyński, ceniący wysoko znakomitego reżysera i tłumacza, a zarazem długoletniego kierownika literackiego Teatru Polskiego w Poznaniu, postanowił po prostu ten tekst wykorzystać.⁹⁹ W programie do *Próby* Mrówczyńskiego przedrukowano tekst o Marivaux pióra Klébera Haedensa, opublikowany pierwotnie w *Historii literatury francuskiej* z 1943. Haedens zapisuje znamienne zdanie, obnażające egoizm bohaterów francuskiego pisarza:

Postaci Marivaux nie krępują zasady moralności, to ludzie, którzy myślą tylko o własnej przyjemności i dlatego tylko, że chcą zapewnić sobie wysączenie jej do dna, wzbraniają się przed uległością, stosują przebrania, podstęp i taktykę wojenną.¹⁰⁰

5 sierpnia 1985 spektakl Mrówczyńskiego pokazano w Teatrze Telewizji. Obsada pozostała bez zmian, autorem scenografii był znów Władysław Wigura. Na temat inscenizacji pisała Maria Brzostowiecka na łamach „Ekranu”. Doceniła hołd złożony przez reżysera Hebanowskiemu, ale wytknęła też realizatorom pewne błędy i potknięcia. Jej zarzuty dotyczyły głównie niedojrzałej interpretacji aktorskiej wykonawców, którym – zdaniem recenzentki – nie udało się osiągnąć właściwej Marivaux „finezji w wyrażaniu miłosnych zachwyceń, skarg, pojednań”. Z krytyką spotkała się też zbyt dosłowna scenografia:

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Por. *Teatr*, „Życie Literackie” 1985 nr 29, s. 14.

¹⁰⁰ K. Haedens, *Marivaux*, [w:] P. de Marivaux, *Próba* [program], Teatr Polski w Poznaniu 1985, s. 4.

Fantazyjnej, zmyślonej, ledwie markującej czas i epokę oprawy wymaga przecież teatr Marivaux, a nie arcy-rozległych, arcy-dosłownych stylowych wnętrz, które na ekranie telewizyjnym eksponują się samorzutnie, a kamera nie bez wysiłku operatorów „goni” za aktorem po schodach, westybulach i salonikach.¹⁰¹

Oba spektakle Mrówczyńskiego, zarówno ten w Teatrze Polskim w Poznaniu, jak i ten zrealizowany w Teatrze Telewizji, opierały się na przekładzie Stanisława Hebanowskiego, wielkiego admiratora twórczości Marivaux, tłumacza i reżysera *Niestalości serc*, *Gry miłości i przypadku* (które Boy-Żeleński przełożył jako *Igraszki trafu i miłości*) oraz *Triumfu miłości*. Spośród przetłumaczonych przez siebie sztuk Marivaux Hebanowski nie zdążył wystawić tylko *Próby* i *Aktorów naiwnej wiary*. Hebanowski odczytywał francuskiego pisarza w sposób bliski współczesnym interpretacjom, zwracając uwagę na specyfikę twórczości Marivaux, łączącego w zaskakujący sposób wyrafinowaną elegancję z równie wyrafinowanym okrucieństwem. Co ciekawe, Hebanowski zauważył, że nieprzypadkowo sztuki Marivaux były wystawiane w Comédie-Italienne, przez „roztańczoną, żywiołową, niestroniącą od pantomimy trupę włoską”. To właśnie emocjonalna gra Włochów, jakże inna od „dworsko wypolerowanych aktorów Théâtre Français”, ale także od dominującego we współczesnych inscenizacjach „szczebiotu zakochanych par, przypominających rokokowe figurki”, pozwalała wydobyć to, co zdaniem Hebanowskiego najważniejsze: zmysłowość, ambicję i miłość własną.¹⁰² Tłumacz przyznawał zresztą wprost, za co ceni Marivaux, zestawiając go z Racinem, ale też uznając za nieodrodzonego syna zepsutej epoki:

Od niepamiętnych czasów bardzo wysoko ceniłem Marivaux, i to – nie tego Marivaux od marivaudage’u, tylko jako pisarza podejmującego problematykę nierównie poważniejszą, nawet – Racine’owską. Postacie Marivaux są oczywiście pozbawione skrupułów, są niewolnikami namiętności. To one kierują nimi i wszystkimi ich postępami – są więc zdemoralizowani tak, jak zdemoralizowana była cała epoka Regencji, ale są równocześnie niewolnikami namiętności, tak jak bohaterowie Racine’a. Są więc pełni sprzeczności – zdemoralizowani i opętani przez uczucie, zachłanni, ale i bezwstydnie szczerzy, jeśli chcą spełnić swoje pragnienia.¹⁰³

Niepublikowany przekład *Próby* autorstwa Hebanowskiego, przechowywany w Bibliotece Raczyńskich w Poznaniu¹⁰⁴, brzmi współcześnie. To polszczyzna drugiej połowy XX wieku, choć z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, że pojawiają się słowa dziś rzadko używane – np. francuskie sformułowanie „bien jeune

¹⁰¹ M. Brzostowiecka, *Próba kontynuacji*, „Ekran” 1985 nr 33, s. 5.

¹⁰² S. Hebanowski, [*O Marivaux*], [w:] P. de Marivaux, *Triumf miłości* [program], Teatr Wybrzeże 1979, s. 4.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Dziękuję Pani Marii Dworakowskiej z Biblioteki Instytutu Teatralnego za zasugerowanie mi kwerendy w Bibliotece Raczyńskich i w Bibliotece Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

projet” [268] przełożone jako „niedowarzony pomysł”.¹⁰⁵ Wprowadzając tekst Marivaux do kultury polskiej, tłumacz spolszczył też imiona bohaterów – Frontin stał się Frontynem, Maître Blaise zaś to Imé Błażej, który – podobnie jak jego francuski odpowiednik – mówi dosyć sztucznym dialektem (np. „Gracką ma pan dzisiaj facjatę. [...] Juści, muszę mniemać, że chorzenie wyszło panoczkowi na pożytek”).¹⁰⁶ W pierwszej scenie, kiedy Lucidor opowiada Frontinowi o swoich planach względem Andżeliki, Hebanowski wkłada w jego usta wierny przekład słów na temat pochodzenia matki dziewczyny. W oryginalnym tekście bohater Marivaux mówi bowiem:

J’ai trouvé dans le château une Madame Argante, qui en était comme la concierge et qui est une petite bourgeoise de ce pays-ci [267].

W wersji Hebanowskiego czytamy zaś:

W zamku zastałem w charakterze klucznicy niejaką panią Argante, mieszkankę pochodzącą z tych okolic.¹⁰⁷

Dalej Lucidor zwraca Frontinowi uwagę, że status Angeliki jest w gruncie rzeczy równy jego pochodzeniu – co ma przecież kapitalne znaczenie dla interpretacji sztuki. Jak zauważa Lucidor u Marivaux:

Il est vrai qu’Angélique n’est qu’une simple bourgeoise de campagne; mais originairement elle me vaut bien, et je n’ai pas l’entêtement des grandes alliances [268].

Hebanowski wiernie oddaje te słowa:

To prawda, że Andżelika pochodzi z prostej, wiejskiej rodziny, ale przecież jej ród nie różni się od mojego, a ja nie palę się do świetnych koligacji.¹⁰⁸

Dla porównania w nowszym, pochodzącym z 2007 tłumaczeniu *Próby* autorstwa Ewy Bułhak, ta niezwykle istotna wzmianka zostaje pominięta. Lucidor (w wersji tłumaczki Lucydor) mówi tutaj: „Angelika jest prostą dziewczyną, ale właśnie to mi odpowiada. Wielkie mariaże mi nie w głowie”.¹⁰⁹ Wcześniej wspomina zaś

¹⁰⁵ Por. P. de Marivaux, *Próba*, przekł. S. Hebanowski, mps, Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu, sygn. rkps T-4386/I, s. 6.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 9.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 4.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 6.

¹⁰⁹ P. de Marivaux, *Próba*, przekł. E. Bułhak, Biblioteka Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, sygn. 9129, s. 3. Oprócz *Próby*, spod pióra Ewy Bułhak wyszły także przekłady *Wyspy niewolników*, *Wiejskiego spadkobiercy* (*L’Héritier de village*, 1725), *Triumfu miłości i Sporu*. Przetłumaczyła również we fragmentach *Podwójną niestałość*, *Drugą pułapkę miłości* (*La Seconde surprise de l’amour*, 1727), *Igraszki trafu i miłości* (sama preferuje tytuł zaproponowany przez Stanisława Hebanowskiego – *Gra miłości i przypadku*), *Zapis* (*Le Legs*, 1736) i *Les Sincères* (1739). W zamierzeniu tłumaczki, która jest zarazem reżyserką, wszystkie te przekłady mają być wykorzystane w dużym teatralnym projekcie. W 2014 na podstawie jej tłumaczenia w gdańskim Teatrze Wybrzeże (na Scenie Kameralnej w Sopocie) powstał spektakl Iwo Vedrala *Wyspa Marivaux*, w którym reżyser wykorzystał fragmenty *Wyspy nie-*

o pochodzeniu jej matki tymi słowami: „Dozorczynią w zamku jest niejaka pani Argante; ma tutaj w sąsiedztwie małe gospodarstwo”.¹¹⁰ Ewa Bułhak odchodzi w tym miejscu od oryginału, a przecież jest rzeczą istotną, że Andżelika reprezentuje tę samą warstwę społeczną co Lucidor.¹¹¹ Autorka drugiego polskiego przekładu *Próby* momentami modernizuje i kolokwializuje język sztuki. Frontin określa w jej wersji pomysł Lucidora jako „cienki” (w org. „bien jeune”), a Błażej nazywa Lizetę „cipciaczkiem” (w org. „poulet”, 276).¹¹² W niektórych miejscach sięga natomiast po archaizmy – np. kiedy Andżelika odrzuca oświadczyzny Frontina, zawiedziony kandydat do jej ręki stwierdza, że „dostać arbuza mu się jeszcze nie zdarzyło”¹¹³ (u Hebanowskiego: „po raz pierwszy dostałem odprawę”¹¹⁴, co jest bliższe Marivaux – Frontin mówi bowiem po prostu: „voici mon apprentissage en fait de refus”, 278). Bułhak pomija wieńczący sztukę wodewil – jak sama skromnie przyznaje, wydał jej się on zbyt wymagający językowo, skrzący się wirtuozerskim, trudnym do przełożenia dowcipem. Tłumaczka uważa *Próbę* za okrutny dramat, opatrzone sztucznym, wymuszonym happy endem. Według jej własnych słów, w przekładzie był dla niej ważny przede wszystkim walor sceniczny, stąd dążenie do skondensowania i uproszczenia rozbudowanych struktur językowych i figur retorycznych Marivaux oraz próba oddania języka postaci (zwłaszcza w scenach komediowych) w mowie maksymalnie zbliżonej do potocznej.¹¹⁵

Najnowszy, również niedrukowany, przekład *Próby* autorstwa Jerzego Radziwiłowicza został wykorzystany w słuchowisku radiowym w reżyserii Edwarda Wojtaszka, które miało premierę 15 grudnia 2013 na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia.¹¹⁶ Radziwiłowicz wystąpił w sztuce jako pan Błażej, eksponując groteskowe rysy tej postaci. W jego wykonaniu to jowialny, prosty wieśniak, który zabawnie zniekształca słowa, człowiek chciwy i sprytny. Najkomiczniejsza scena w słuchowisku Wojtaszka to fałszywe wyznanie Andżeliki, które wywołuje w Błażeju prawdziwą panikę, obawia się on bowiem utraty pieniędzy obiecanych przez Lucidora: „A poza tym pani mnie już odmówiła, ja na to liczyłem, ja sobie inaczej to poukładałem” [42]. Irena Jun w roli Pani Argante jest stanowcza i autorytarna; nie ukrywa, że liczy na dobre zamążpójście Andżeliki także dla

wolników, *Triumfu miłości i Sporu*. Bułhak podkreśla, że tłumaczyła Marivaux dla siebie, z fascynacji, której korzenie sięgają jeszcze 1997 roku, kiedy zobaczyła w Théâtre de la Croix-Rousse w Lyonie inscenizację *Drugiej pułapki miłości* w reżyserii Daniela Mesguicha.

¹¹⁰ Ibidem, s. 2.

¹¹¹ Oczywiście, Lucidor reprezentuje „haute bourgeoisie”, a Andżelika „petite bourgeoisie”.

¹¹² P. de Marivaux, *Próba*, przekł. E. Bułhak, op. cit., s. 3 i 14.

¹¹³ Ibidem, s. 16.

¹¹⁴ P. de Marivaux, *Próba*, przekł. S. Hebanowski, op. cit., s. 55.

¹¹⁵ Dziękuję Pani Ewie Bułhak za poświęcony mi czas i wszystkie komentarze do jej tłumaczeń Marivaux.

¹¹⁶ Nagranie jest przechowywane w zbiorach Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego.

własnych korzyści – dlatego w pewnym momencie nazywa córkę „głupią i samolubną” [36]. Wiktoria Gorodeckaja odtwarza Andżelikę, kładąc początkowo nacisk na jej miłość do Lucidora. Akcentuje to już w pierwszej rozmowie, gdy bohaterka wypowiada znamienne słowa: „poza naszą przyjaźnią, o której pan dobrze wie, nie ma w moim sercu niczego, o czym bym wiedziała, tylko ją tam widzę” [22] – aktorka robi tu znaczącą pauzę przed słowem „przyjaźń”, jakby nie było to najodpowiedniejsze określenie uczuć Andżeliki do Lucidora. W miarę komplikowania się intrygi Gorodeckaja-Andżelika stopniowo opada z sił i pogrąża się w melancholii i apatii; zachowuje się zgodnie z intencją Marivaux, który w didaskaliach określa ją jako „półprzytomną” [44]. Szczególnie przekonująco brzmią słowa wypowiedziane jakby z resztką wiary w dobre wychowanie Lucidora: „Nie zechce pan sprawić przykrości dziewczynie, która panu nic złego nie zrobiła, to byłoby okrutne i nieludzkie” [37]. Joanna Halinowska jako Lizetta jest rozsądna, kieruje się zarówno interesem swojej pani, jak i własnym. Lucidor Pawła Ciołkosza to początkowo niezdecydowany młodzieniec. Dla kontrastu w scenie ostatniej, gdy w końcu wyjawia ukochanej swe prawdziwe uczucia, brzmi wiarygodnie i pewnie. Znakomity Marcin Hycnar w roli Frontina jest przede wszystkim komicznie pewnym siebie i bezczelnym spryciarzem. Aktor bezbłędnie pokazuje zrozumiałstwo bohatera, szarżuje tak jak Frontin pod piórem Marivaux, szczególnie podczas pierwszej rozmowy z Andżeliką i wtedy, gdy jest rozczarowany jej reakcją na przybycie „bogatego kawalera z Paryża”.

Przekład Radziwiłowicza – obdarzonego świetnym, aktorskim słuchem – ma wielkie walory sceniczne, jest lekki, potoczny i wierny Marivaux, choć tłumacz pozwala sobie na kilka odstępstw od oryginału, np. już w wyliczeniu *dramatis personae* (i potem konsekwentnie w całym tekście) Lizetta zostaje zastąpiona Lizą. Szczególnie dyskusyjna – ze względu na interpretację sztuki – jest jednak drobna zmiana w określeniu wspomnianego już statusu społecznego pani Argante: kiedy w pierwszej scenie Lucidor opowiada Frontinowi o matce Andżeliki, nazywa ją u Marivaux – jak pamiętamy – „opiekunką zamku” i „miejscową mieścanką”, co pozwala jasno określić pozycję społeczną ukochanej głównego bohatera. Tymczasem w wersji Radziwiłowicza Lucidor mówi:

W zamku zastałem niejaką panią Argante, z tutejszych gospodarzy, która tak jakby miała nad nim pieczę [4].

Sugeruje to jednoznacznie – podobnie jak w przypadku tłumaczenia Ewy Bułhak – chłopskie pochodzenie rodziny Andżeliki. Jednak w odróżnieniu od przekładu z 2007, w dalszych słowach Lucidora Radziwiłowicz potwierdza, że w istocie on i Andżelika są sobie równi: „To prawda, że Andżelika nie jest zamożna i nie paryżanka, ale nie jestem lepiej od niej urodzony i nie muszę koniecznie wysoko się wżenić” [6]. Przy okazji pierwszej emisji *Próby* Wojtaszek i Radziwiłowicz

opowiedzieli o Marivaux i jego teatrze. Wojtaszek zwrócił uwagę na okrucieństwo komedii Marivaux, w których uczucia bohaterów są poddawane nieustannym testom, a Radziwiłowicz przypomniał, że niekiedy określa się *Próbę* mianem „najobrzydliwszego tekstu we francuskiej dramaturgii”.¹¹⁷

*

Na osiemnastowiecznych portretach ludzie oświecenia się uśmiechają. Pełen wiary w ludzki umysł, w sztuce dramatycznej ceniący przede wszystkim patos i wzniosłość, uśmiecha się z wyższością Voltaire. Dumny ze swojego nowatorstwa – wszak to spod jego pióra wyszedł pierwszy dramat mieszczański – uśmiecha się ironicznie Diderot.¹¹⁸ Uśmiecha się też Marivaux, chociaż wie, że miłość i okrucieństwo zawsze będą zmagać się w ciasnym uścisku i można tylko mieć nadzieję, że ostatecznie to miłość okaże się silniejsza.

¹¹⁷ Edward Wojtaszek i Jerzy Radziwiłowicz opowiadają o słuchowisku na podstawie dramatu *Pierre'a de Marivaux* (*Dwójka*, 2013 rok), wywiad zamieszczony na stronie internetowej Programu Drugiego Polskiego Radia: <https://www.polskieradio.pl/8/433/Artykul/1001848.Zwodnicza-komedia-czyli-Proba-Pierre%E2%80%99a-de-Marivaux> [dostęp: 29 XII 2018].

¹¹⁸ Za pierwsze dramaty mieszczańskie uważane są *Syn naturalny* (1757) i *Ojciec rodziny* (1758) Denisa Diderota; jednak Gustaw Larroumet nazywa dramatem mieszczańskim już *La Mère confidente* Marivaux z 1735. Co ciekawe, podobnie sądził Voltaire. Por. G. Larroumet, op. cit., s. 274–275.