

Recenzent
Zenon Ciesielski

Redaktor Wydawnictwa
Stanisława Grzelczak

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Projekt okładki i stron tytułowych
Andrzej Taranek

Na okładce wykorzystano zdjęcie Tronda Andersena, przedstawiające rzeźbę L. Holberga i postacie z jego sztuk. Pomnik, którego autorem jest Dyre Vaa, został odsłonięty w 1939 roku, znajduje się przed gmachem teatru w Oslo

Publikacja dofinansowana z funduszu Prorektora ds. Nauki
oraz funduszu działalności statutowej Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7326-867-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax: 58 523-11-37, tel. 725-991-206
<http://wyd.ug.gda.pl>, e-mail: wyd@ug.gda.pl

SPIS TREŚCI

PODZIĘKOWANIA	7
CZY WARTO JESZCZE SIĘGAĆ PO DZIEŁA	
LUDVIGA HOLBERGA? UWAGI WSTĘPNE	9
Wielki nieobecny	12
Pokusy Holbergowskiej lektury	15
Komedie Holberga w skandynawskiej i polskiej refleksji naukowej	18
EUROPEJCZYK Z HANZEATYCKIEGO BERGEN	
1. Na pokładzie arki Noego	23
2. Lata szkolne	25
3. Początki kariery naukowej	27
4. Satyra w obronie własnej	29
5. Sługa dwóch panów: pisarz i profesor	31
6. Just Justesen alias baron Ludvig Holberg	34
PRZEDZIWNY CHAOS.	
1. O społecznej naturze człowieka	39
2. O różnicy między człowiekiem a papugą	41
3. Zwierzę niedefiniowalne	43
4. Myśli moralne	46
5. Porządkując zamęt: paradoks i antyteza	48
OBRONA PŁCI NIEWIEŚCIEJ	
1. „Dajcie studiować tym, co umysł ku temu mają”	53
2. Podróże podziemne młodego bergeńczyka	60
3. „Poeta odradza ożenek staremu przyjacielowi Jensowi Larsenowi”	66
KOMEDIE HOLBERGA NA SCENIE	
1. O dawnej tradycji teatralnej w królestwie Danii i Norwegii słów kilka	74
1.1. Z dziennika Absalona	74
2. Powstanie sceny przy Lille Grønnegade	82
2.1. Kuglarze i artyści	82

2.2. Budynek przy Lille Grønnegade	89
2.3. Przedsięwzięcie przy Zielonej Uliczce: cud czy historyczna konieczność?	93
3. Repertuar sceny przy Lille Grønnegade	95
4. Pogrzeb duńskiej komedii	100
5. Nowa duńska scena	107
6. Współpraca Ludwiga Holberga ze sceną przy Lille Grønnegade	109
6.1. Parodia i walka z konkurencją	110
6.2. W komediopisarskim porywie	112
6.3. Późne komedie Holberga	118
7. Inspiracje. Plautus, Molier i włoska komedia	121
7.1. Amorosa z chłopskiej chaty?	130
7.2. „Wiercie mi, Jeppe nie jest błaznem”	133
7.3. Morał czy teatr?	138
8. Ślady Holberga w polskim życiu teatralnym	142
SCENA W KOMEDIACH HOLBERGA	147
1. Maskarada	148
1.1. Przestrzenie iluzji	149
1.2. Komedie prezentująca	153
1.3. Hiszpańskie szaleństwo.	156
1.4. Metateatralność Holbergowskiej komedii	158
1.5. Intermedium	162
2. <i>Przyjęcie bożonarodzeniowe</i>	166
2.1. Chrześcijańskie saturnalia?	166
2.2. Æbeltoft w wieczór Trzech Króli	167
2.3. Przedstawienie teatralne, czyli kozły, wetty i biskupi	172
2.4. O ptaku Feniksie	178
3. <i>Jean de France</i>	182
3.1. Paryżanie duńscy	183
3.2. Pochwała zaścianka?	189
3.3. Teatralizacja i maskaradyzacja w <i>Jeanie de France</i>	191
ZAKOŃCZENIE. W STRONĘ NOWOCZESNEGO TEATRU.	199
OPPLYSNINGSTIDEN I NORDEN: LUDVIG HOLBERGS TEATER	203
BIBLIOGRAFIA	205
SPIS ILUSTRACJI	213
INDEKS OSOBOWY	215

PODZIĘKOWANIA

Niniejsza publikacja jest wynikiem moich wieloletnich zainteresowań twórczością Holberga, zapoczątkowanych udziałem w projekcie badawczym prowadzonym na norweskim uniwersytecie w Tromsø w latach 1995–1997 („Klasycystyczny dramat norweski 1750–1814. Między europejską tradycją a samoświadomością narodową”). Pragnę podziękować wszystkim, którzy od tej pory wspierali moje działania naukowe oraz popularyzujące nieznaną w Polsce spuściznę norwesko-duńskiego twórcy, w tym Pani Profesor Irenie Kadulskiej z Uniwersytetu Gdańskiego oraz Panu Profesorowi Lechowi Sokołowi z Instytutu Sztuki PAN za konstruktywną krytykę i wskazówki bibliograficzne; holbergologom Gunnarowi Sivertsenowi (Nordycki Instytut Studiów nad Innowacjami, Badaniami i Edukacją – NIFU, Oslo), Eilifowi Vinje (uniwersytet w Bergen) Peterowi Christensenowi Teilmannowi (uniwersytet w Kopenhadze) Tove Jensen Holmås (Archiwum Teatralne w Bergen) za inspirujące rozmowy; Instytutowi Sztuki PAN w Warszawie oraz nordystkom w Tromsø, Trondheim i Bergen za gościnę, a Elenie Hauge z Tromsø za pomoc w przeszukiwaniu zasobów bibliotecznych w Skandynawii.

Dziękuję też Trondowi, Robertowi i moim Rodzicom – za wyrozumiałość i wsparcie, na które zawsze mogę liczyć.

CZY WARTO JESZCZE SIĘGAĆ PO DZIEŁA LUDVIGA HOLBERGA? UWAGI WSTĘPNE

Do ostatnich dekad XX wieku w obiegowych definicjach epoki oświecenia, częściej niż kulturową dywersyfikację kontynentu, akcentowano ideologiczne ujednolicenie osiemnastowiecznej Europy oraz jej podporządkowanie się wpływom Paryża. Oświecenie łączono z rozkładem monarchii Ludwika XV oraz kryzysem związanego z nią „systemu instytucji społecznych, pojęć, wartości, norm moralnych i estetycznych, którego najostrzejszym przejawem była rewolucja francuska”¹.

W II połowie XX wieku dało się jednak zauważyć rosnące zainteresowanie refleksją nad swoistością przebiegu procesów kulturowych w różnych rejonach osiemnastowiecznej Europy (i jej zamorskich terytoriów). W takim duchu pisze między innymi Jeremy Black, autor powstałego w 1990 r. zarysu zatytułowanego *Europa XVIII wieku 1700–1789*. Podkreśla, że sądy charakteryzujące atmosferę intelektualną Paryża nie zawsze sprawdzają się w odniesieniu do Włoch, Szkocji, Niemiec, Polski czy Rosji. W Niemczech – inaczej niż we Francji – w zasadzie nie było antyklerykalizmu, a niemieccy intelektualiści, pomimo kłopotów z cenzurą, utrzymywali ścisłe związki z władzą.

Analizy dotyczące XVIII wieku w sposób organiczny wiążą się z debatą nad treścią pojęcia „oświecenie”. Zdaniem Blacka oświecenie, niebędące reakcją na jakieś homogeniczne zjawisko, należy traktować „nie tyle jako jednolity ruch umysłowy, ile pewną tendencję – tendencję do krytycznej analizy zjawisk i poddania ich kryteriom rozumu”². Thomas Bredsdorff, autor wydanej w Danii monografii zatytułowanej *Den brogede oplysning. Om følelsernes fornuft og fornuftens følelse i 1700-tallets nordiske litteratur* (2003, „Zawiłości oświecenia. O rozumnych uczuciach i uczuciowym rozumie w skandynawskiej literaturze XVIII wieku”), na pytanie o naturę oświecenia początkowo proponuje odpowiedź bardzo lakoniczną: oświecenie to rozum. Jednakowoż Bredsdorff natychmiast dodaje, iż nawet pobieżna lektura XVIII-wiecznego piśmiennictwa dostarczy nam przykładów zjawisk i zachowań, rozumowi się

¹ *Oświecenie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s. 333.

² J. Black, *Europa XVIII wieku 1700–1789*, tłum. J. Mikos, Warszawa 1997, s. 258.

niepodporządkowujących. Owo „inne”, niemieszczące się w pojęciu „oświecenia” definiowanym poprzez rozum, często w tradycji skandynawskiej było traktowane jako „przeżytek”, jako reminiscencje minionych epok lub też jako zapowiedź nadchodzącego romantyzmu (preromantyzm), pisze autor *Den brogede oplysning*. Symptomatyczną w tym kontekście pracą był *Upplysningstidens romantik* (1918–1920, „Romantyzm wieku oświecenia”) autorstwa szwedzkiego literaturoznawcy Martina Lamma, który patrzył na XVIII wiek z perspektywy narzuconej przez romantyków, przypisujących oświeceniu bezwzględny kult rozumu oraz deprecjonowanie fantazji i intuicji. W piśmiennictwie epoki Lamm dostrzegał główny nurt, tj. oświeceniowy, dla którego przeciwwagą, swoistym „postępowym” kontr-nurtem, był „romantyzm wieku oświecenia”. Wśród historyków literatury oponujących wobec tak schematycznie wartościującego spojrzenia na literaturę XVIII wieku, był duński historyk literatury Frederik Julius Billeskov Jansen (1907–2002), jeden z wybitnych znawców twórczości Ludviga Holberga³.

Obraz oświecenia, wyłaniający się z polskiej dyskusji literaturoznawczej i kulturoznawczej, również daleki jest od jednoznacznego:

Jeśli nazwy: „renesans”, „barok”, „romantyzm” zostały wprowadzone do określenia również kierunku czy prądu literackiego, to termin „oświecenie” ma nieco inny charakter, obejmuje on bowiem swym zakresem całokształt zjawisk i procesów zachodzących w Europie XVIII wieku. Nazwa upowszechniła się na terenie niemieckim (Aufklärung), we Francji natomiast epokę tę określa się jako „wiek filozoficzny” (le siècle philosophique), albo „wiek oświecenia” (le siècle des lumières), którego polskim odpowiednikiem jest „wiek filozofski”, termin używany między innymi przez Krasickiego. Oddają one wiernie przełomowość epoki burzącej feudalne mity i przywileje, w której awans społeczny i kulturalny nowego mieszczańskiego bohatera łączył się z zakwestionowaniem podstaw istniejącego systemu,

pisał Mieczysław Klimowicz⁴. Podkreślił przy tym wkład myśli angielskiej II połowy XVII wieku w formowanie się owego „całokształtu zjawisk”, wskazując jednak, że w Europie „za wzór, punkt dojścia i źródło inspiracji w sprawach kultury uważano Francję, i to zarówno Francję Ludwika XIV, rozkwitu klasycyzmu, jak i Francję osiemnastowiecznych filozofów”⁵. Definicję Klimowicza można uzupełnić

³ Zob. Th. Bredsdorff, *Den brogede oplysning. Om følelsernes fornuft og fornuftens følelse i 1700-tallets nordiske literatur*, København 2003, s. 9–11. W swej książce Thomas Bredsdorff daje bardziej pogłębioną, chociaż daleką od jednoznacznej, odpowiedź na postawione przez siebie we wstępnych akapitach pytanie. (Do tej kwestii jeszcze powrócę.) Nadmienić w tym miejscu należy, iż również w polskim dyskursie na temat oświecenia znaleźć można głosy na temat XVIII-wiecznego rodowodu polskiego przełomu romantycznego (zob. T. Kostkiewiczowa, *Co to jest oświecenie – wprowadzenie do dyskusji*, [w:] eadem, *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Warszawa 2010, s. 40–41).

⁴ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1999, s. 18.

⁵ Ibid.

listą kategorii XVIII-wiecznego myślenia (jakimi są empirystycznie zorientowana nauka, rozum, postęp, ale i natura) wskazywanych jako decydujące o treści pojęcia „oświecenie”⁶.

W rozprawie *Co to jest oświecenie – wprowadzenie do dyskusji*⁷ Teresa Kostkiewiczowa, komentując najważniejsze stanowiska wobec pojęcia oświecenia, które funkcjonują w polskim dyskursie literaturoznawczym i kulturoznawczym XX wieku, podkreśla, że do tej pory dominowało traktowanie oświecenia jako epoki, wieku, prądu – a to z kolei łączyło się z apriorycznie założoną linearnością procesu dziejowego. Charakterystyczne pod tym względem, jej zdaniem, są właśnie koncepcje Mieczysława Klimowicza, a także Zdzisława Libery⁸. Autorka we wprowadzeniu do dyskusji o oświeceniu wskazuje również na głosy przełamujące linearne koncepcje procesów historycznych i kulturowych – w tym prace Janusza Maciejewskiego (widzącego oświecenie jako formację kulturową) i Jacka Staszewskiego (proponującego postrzeganie stratyfikujące, zakładające współlistnienie oddziałujących na siebie ideologicznych płaszczyzn – sarmatyzmu i oświecenia)⁹.

Sama autorka traktuje „oświecenie” jako kategorię ogólnokulturową, obejmującą różne dziedziny życia zbiorowego i przejawów ludzkiej działalności. Komentując stanowisko Klimowicza, akcentuje możliwość dwojakiego interpretowania jego definicji „oświecenia” – z jednej strony jako umownej nazwy epoki, w której istniały różnorodne, nierzadko wzajemnie wykluczające się zjawiska, ale z drugiej strony jako nazwy odcinka dziejów zdominowanego przez jedną orientację, „odciskającą się we wszystkich wytworach danego czasu i niepozostawiającą miejsca dla odmiennych sposobów myślenia i rozumienia świata”¹⁰. Co prawda tej drugiej opcji przeczą „empirycznie sprawdzalne fakty”, nie znaczy to jednak, iż była ona bez znaczenia dla obrazu XVIII wieku funkcjonującego w polskiej literaturze, o czym świadczyć może na przykład sformułowanie Libery: „Ogół tych prądów, których treścią ideowo-społeczną była walka z ideologią feudalizmu nazywamy Oświeceniem”¹¹.

Również w Polsce, podobnie jak w innych częściach Europy, istotną częścią do-tychczasowej refleksji nad oświeceniem i wiekiem XVIII było założenie spójności kultury tego okresu i uznanie hegemonii kulturowej Francji – pomimo dostrzegania pewnej autonomiczności procesów na poszczególnych obszarach naszego kontynen-

⁶ J. Maciejewski, *Oświecenie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 374–381.

⁷ T. Kostkiewiczowa, *Co to jest oświecenie – wprowadzenie do dyskusji...*, s. 24–49.

⁸ Autorka odwołuje się między innymi do Z. Libera, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969; Z. Libera, *Oświecenie*, wyd. trzecie poprawione, Warszawa 1991.

⁹ Zob. Autorka w tym miejscu odnosi się do J. Maciejewski, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, Seria 2, red. Z. Goliński, Wrocław 1977 oraz do wyboru artykułów J. Staszewskiego (zob. T. Kostkiewiczowa, *Co to jest oświecenie – wprowadzenie do dyskusji*, s. 39, przypis 32).

¹⁰ T. Kostkiewiczowa, *Co to jest oświecenie – wprowadzenie do dyskusji...*, s. 34.

¹¹ Z. Libera, *Oświecenie...*, s. 5.

tu. Stopniowo nastąpiła jednak erozja francuskocentrycznego wizerunku osiemnastowiecznej Europy, co wpłynęło między innymi na badania nad literacką spuścizną epoki. Przedmiotem zainteresowania badaczy coraz częściej stają się „tereny odrębności i swoistości” rozpatrywane na tle uniwersalnych cech epoki, uwydatniających to, co odmienne¹². Oznacza to przeciwstawianie się obrazowi „Europy francuskiej”, kwestionowanie ujednoliconego poglądu na wiek XVIII jako na epokę Voltaire’a, Denisa Diderota, Jeana Jaquesa Rousseau oraz zwiększenie zainteresowania specyfiką różnych regionów Europy.

Niniejsza publikacja pragnie być dywersyfikującym spojrzeniem na europejski wiek światel. Powstaje z myślą wzbogacenia obrazu osiemnastowiecznej Europy, funkcjonującego w aktualnym polskim dyskursie literaturoznawczym i kulturoznawczym. Zamyśl modyfikacji obrazu europejskiego oświecenia podejmuję nie tylko z kronikarskiego obowiązku. Michel Foucault, odnosząc się do słynnego tekstu Kanta *Co to jest Oświecenie?*, pisał:

Aufklärung – zarazem jako pojedyncze wydarzenie inaugurujące europejską nowożytność i jako stały proces, który przejawia się w historii rozumu, w rozwoju i ustanowieniu form racjonalności i techniki, autonomii i autorytetu władzy – nie jest dla nas po prostu epizodem w historii idei. Jest pytaniem filozoficznym, wpisanym od XVIII wieku w naszą myśl¹³.

Przybliżając mało znane polskiemu odbiorcy zjawiska i zdarzenia z historii skandynawskiej kultury XVIII wieku, nie zagłębialmy się wyłącznie w labiryntach przeszłości, ale rozpoznajemy mechanizmy rządzące naszą rzeczywistością.

Wielki nieobecny

Mało w Polsce znany Ludvig Holberg (1684–1752), wykładowca uniwersytetu w Kopenhadze, naukowiec i literat o fundamentalnym znaczeniu dla oblicza skandynawskiego oświecenia, pozostawił po sobie kilkanaście tysięcy stron tekstu. Jeśli weźmiemy pod uwagę, iż niejeden utwór doczekał kilku autorskich wersji, ich liczba dojdzie do dwudziestu tysięcy – mniej więcej tyle stron liczą sobie *Ludvig Holbergs Samlede Skrifter* (1913–1963, „Dzieła zebrane Ludviga Holberga”), monumentalna publikacja, obejmująca całość spuścizny pisarza. Są tu prace popularno-naukowe i naukowe z dziedziny historii i prawa naturalnego, ekonomii, geografii. Znajdziemy również powieść utopijną, eseje filozoficzne, komedie, epigramaty, teksty autobiograficzne, pisma satyryczne i poematy. Innymi słowy, w *Dziela*

¹² Por. T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 11.

¹³ M. Foucault, „Aufklärung” i rewolucja, „Colloquia Communia” 1986, nr 4–5, s. 71.

zebranych spotykamy mozaikę form i tematów typowych dla europejskiego wieku świateł. Niektóre z gatunków literackich pojawiły się w Skandynawii dopiero dzięki talentowi Holberga. Tak się rzecz miała z wzorowanym na pismach Seneki, Cyce-rona i Montaigne'a esejem filozoficznym. W swoim *Trzecim liście biograficznym*¹⁴, Holberg dumnie deklaruje: „chciałem spróbować swych sił w różnych gatunkach literackich, tak by moja ojczyzna miała co pokazać w chwilach, gdy krytykują niedoskonałości naszej literatury”¹⁵.

Chociaż obecnie Holberg poza Skandynawią jest nazwiskiem mało rozpoznawalnym, to był on w sposób znaczący obecny w intelektualnym krwioobiegu osiemnastowiecznej Europy. Świadomie pracował nad ustanowieniem zarówno naukowych, jak i artystycznych standardów dla języka duńskiego. Nie klóciło się to jednak z próbami dotarcia do czytelników zagranicznych. Dlatego część swoich prac pisał po łacinie. Wśród ważniejszych łacińskojęzycznych tekstów wymienić można trzy autobiograficzne listy, powieść utopijną *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741, *Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza*, tłum. pol. 1819), zbiór epigramatów oraz niektóre rozprawy naukowe. Ponadto do współczesnych mu obcojęzycznych czytelników trafiał dzięki tłumaczeniom na języki narodowe – przede wszystkim język niemiecki. Za życia autora na niemiecki przetłumaczono prawie wszystkie jego dzieła historyczne. Równym powodzeniem u odbiorców tego obszaru językowego cieszyły się Holbergowskie komedie.

Jedną z jego prac, często tłumaczonych na europejskie języki narodowe, było napisane po łacinie *Synopsis historiae universalis* (1733). Autor pracował nad *Synopsis* w tym samym czasie, gdy powstawało jego najważniejsze dzieło historyczne, duńskojęzyczna *Dannemarks Riges Historie* (1732–1735, „Historia królestwa Danii”). Tylko w XVIII wieku *Synopsis* ukazało się w dziesięciu łacińskich wydaniach. Książka doczekała się przynajmniej siedmiu osiemnastowiecznych wydań w języku angielskim pod tytułem *An introduction to universal history* (ostanie wznowienie ukazało się w 2010 roku). Dzieło ma układ erotetyczny, a odpowiedź na pierwsze

¹⁴ Holberg napisał trzy listy autobiograficzne w języku łacińskim. Pierwszy (*Ludovici Holbergii Ad Virum Perillustrem Epistola*) ukazał się w roku 1728, drugi w 1737, ostatni w 1743. Dwa pierwsze wydał w języku duńskim krewny autora, pastor Georg Thomas Krogh, w roku 1741. Dwa lata później ukazało się kolejne duńskojęzyczne wydanie, przygotowane przez anonimowego tłumacza, obejmujące wszystkie trzy listy. W języku duńskim listy, przywołując w tytule postać fikcyjnego adresata, znane są jako *Første Brev til en højvelbaaren Herre* („Pierwszy list do jaśnie pana”), *Andet Brev til en højvelbaaren Herre* („Drugi list do jaśnie pana”) oraz *Tredie Brev til en højvelbaaren Herre* („Trzeci list do jaśnie pana”). W opracowaniach duńskich i norweskich funkcjonują również jako *Første levnedsbrev* („Pierwszy list biograficzny”), *Andet levnedsbrev* („Drugi list biograficzny”) i *Tredje levnedsbrev* („Trzeci list biograficzny”).

¹⁵ L. Holberg, VTB, XII, s. 200. O ile nic innego nie zaznaczam, podstawowym źródłem cytowania tekstów Holberga jest L. Holberg, *Værker i tolv bind*, t. I–XII, København, 1969–1971, wymieniane w skrócie jako VTB, z podaniem odpowiedniego tomu. Jeśli nie podaję innego przekładu cytaty z norwesko- i duńskojęzycznych tekstów są moim tłumaczeniem.

pytanie „Czym jest historia?”, odsłania Holbergowski pogląd na historię jako naukę społeczną: „Historia jest opowieścią o sprawach minionych, w celu zachowania pamięci o tych rzeczach, dzięki którym uczymy się żyć dobrze i szczęśliwie”¹⁶.

Holberg był jednym z najwybitniejszych – obok Emanuela Swedenborga (1688–1772), Carla von Linné (1707–1778) oraz Andersa Celsiusa (1701–1744) – przedstawicieli skandynawskiego oświecenia¹⁷. Bez znajomości twórczości Ludwiga Holberga trudno podjąć charakterystykę osiemnastowiecznej Danii i Norwegii. Co więcej, jest to postać kluczowa dla pełniejszego zrozumienia dziejów kultury duńskiej i norweskiej w ogóle. Zdaniem Lecha Sokół, znawcy dramatu skandynawskiego, „Holberg był wybitnym pisarzem, pierwszym po autorach sag i Snorri Sturlussonie europejskiej klasy w Skandynawii”¹⁸. Jest jedną z postaci, nadających formę tożsamości kulturowej zarówno w Norwegii, jak i Danii: „najważniejszy w Danii przed Grundvigiem, najważniejszy w Norwegii przed Wergelandem”¹⁹. Był ważnym punktem odniesienia dla wybitnego dramaturga norweskiego Henryka Ibsena (1828–1906), w którego utworach znaleźć można niejedno przywołanie Holbergowskiego świata²⁰.

Pod wieloma względami Holberg w sposób typowy reprezentuje epokę. Wśród głównych pojęć pojawiających się w dziełach osiemnastowiecznych myślicieli europejskich Zbigniew Drozdowicz, historyk filozofii, wymienia rozum, pojmowany jako arbiter we wszystkich działaniach podejmowanych przez człowieka. Nie jest to jednak rozum w Kartezjańskim ujęciu, gdzie ludzki intelekt pełnił podstawową rolę, lecz w ujęciu proponowanym między innymi przez Johna Locke’a, zgodnie z którym materiału dla wnioskowań rozumu dostarczają doświadczenia, czyli obserwacje zmysłowe i umysłowe. Ponadto Drozdowicz wskazuje na optymistyczną wiarę oświeconych w ludzką umiejętność doskonalenia się, dodając wyzwalanie się umysłu, czyli, innymi słowy, oświecenie²¹ oraz chęć powrotu do natury²². To ostat-

¹⁶ Cyt. za: *Ludvig Holberg a European Writer. A Study in Influence and Reception*, red. S.H. Rossel, Amsterdam 1994, s. 45–46.

¹⁷ Por. Z. Ciesielski, *Ludwik Holberg i jego miejsce w kulturze Skandynawii*, [w:] M. Sibińska, K. Michniewicz-Weisland, *Ludvig Holberg: na tropach wspólnej tożsamości północnoeuropejskiej*, Gdańsk 2005, s. 14.

¹⁸ L. Sokół, *Dyplomatyka i łowy, czyli ambasador w teatrze*, „Dialog” 1997, nr 11, s. 123.

¹⁹ L.R. Langslet, *Den store ensomme*, Oslo 2001, s. 15. Henrik Wergeland (1808–1845): wybitny poeta, kluczowa postać dla narodowego nurtu w norweskim romantyzmie; Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783–1872): duński teolog, filolog i psalmista, twórca idei uniwersytetu ludowego.

²⁰ Zob. M. Sibińska, *Komizm w sztukach Henryka Ibsena: trawestacja i teichoskopia w Dziękuję kaczce*, [w:] E. Partyga, L. Sokół, *Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, Warszawa 2008, s. 52–77.

²¹ Owo wyzwalanie się umysłu, to zdaniem Kanta kwintesencja oświecenia. „Oświeceniem nazywamy wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”, pisał. Pod pojęciem niepełnoletności rozumiał „niezdolność człowieka do posługiwania się własnym rozumem, bez obcego kierownictwa”. Z zawinionym trwaniem w „niepełnoletności” miało się do czynienia wtedy, gdy jej przyczyną nie był „brak rozumu, lecz decyzji i odwagi posługiwania się nim bez obcego kierownictwa”. Zob. I. Kant, *Co to jest Oświecenie?*, tłum. A. Landam, [w:] Z. Libera, *Oświecenie...*, s. 207–211.

²² Z. Drozdowicz, *Filozofia Oświecenia*, Warszawa 2006, s. 10–12.

nie pojęcie było istotną częścią idei dotyczących prawa naturalnego, zakładającego, że w każdym fenomenie tkwi niezmiennie sedno, cecha pierwotna, naturalna, którą łatwo stracić z oczu, lecz której należy poszukiwać, posługując się rozumem.

Wymienione przez Drozdowicza elementy można traktować jako zasadnicze kategorie europejskiego oświecenia, porządkujące myślenie o człowieku i świecie. Dodać do nich możemy tolerancję religijną oraz przeświadczenie o tym, iż wszyscy ludzie rodzą się wolni i równi wobec prawa, połączone z nieufnością wobec elit i autorytetów.

Można w tym momencie stwierdzić, że Holberg demonstruje w swych pismach postawę typową dla ówczesnych myślicieli: wiarę w zdolność człowieka do poprawy, zaprawioną pewną dozą sceptycyzmu, którego korzenie tkwiły w studiowaniu ludzkich postępów oraz w fascynacji filozofią Samuela Pufendorfa i Thomasa Hobbesa. Ponadto Holberg opowiada się za tolerancją i równością. I u niego znajdziemy niepokorność wobec „odwiecznych autorytetów”. Niepospolitymi na tle epoki były natomiast jego wyobrażenia na temat roli społecznej kobiet. W swoich pismach historycznych, listach, powieści utopijnej, poematach satyrycznych, wyśmiewał liczne argumenty na rzecz dostępu kobiet do sfery publicznej, do edukacji, urzędów, stanowisk.

Pokusy Holbergowskiej lektury

Holbergowskie teksty były uwarunkowane zasadami dyskursu intelektualnego i smakiem estetycznym wieku XVIII, jednak talent pisarski autora uchronił część z nich przed rolą li tylko dokumentów epoki. Intrygującej odpowiedzi na pytanie postawione przeze mnie w tytule wstępnego rozdziału dostarcza powieść znakomitego szwedzkiego pisarza, Pera Olova Enquista, zatytułowana *Wizyta królewskiego konsyliarza* (1999). Tłumaczona na wiele języków, w tym polski, przyniosła autorowi między innymi rodzimą nagrodę literacką „Augustpriset” oraz brytyjską „Independent Foreign Fiction Prize”²³. Jej akcja toczy się w Danii, w latach 1768–1772, a osnuta jest wokół losów Johanna Friedricha Struenseego (1737–1772), nadwornego lekarza, któremu powierzono opiekę nad dotkniętym chorobą umysłową duńskim królem Chrystianem VII. Wiadomo, iż Struensee, uzyskawszy pozycję wszechwładnego ministra, a także faworyta młodej królowej Matyldy Karoliny, wydał w imieniu ubezwłasnowolnionego władcy w latach 1770–1772 setki dekretów unowocześniających państwo w duchu oświecenia. Reformy, choć wyrastały ze szczytnych założeń, wprowadzano gwałtownie, nie licząc się z istniejącymi warunka-

²³ Polskie wydanie ukazało się w tłumaczeniu Mariusza Kalinowskiego: P.O. Enquist, *Wizyta królewskiego konsyliarza*, Warszawa 2005.

mi, co w sposób drastyczny dotykało wszystkie warstwy społeczne. Gorszący romans z królową i polityczne ambicje przysporzyły mu zacieklej wrogów. Aresztowany po przewrocie pałacowym i skazany za zdradę stanu, został ścięty w roku 1772. Część wprowadzonych przez niego zmian mimo wszystko utrzymano.

Struensee w powieści P.O. Enquista jawi się jako tragiczny wizjoner, przeciwstawiający się konserwatywnej elicie władzy. Narrator podkreśla wielokrotnie, że najważniejszą lekturą bohatera, współformującą jego poglądy na państwo i obywatela, stanowiły *Myśli moralne* Holberga²⁴. Jednakowoż Holbergowski tekst pobudza nie tylko intelekt bohatera. Działa na jego wyobraźnię. Percepcja Holbergowskiego dzieła ma w powieści wymiar zmysłowy, fizyczny. Jednym z punktów zwrotnych powieściowej akcji jest scena, w której Struensee czyta eseje Holberga królowej Matyldzie Karolinie. Lektura jest działaniem analogicznym do aktu seksualnego. Staje się szczególną grę wstępną, inicjującą namiętny, przewracający społeczną hierarchię i porządek państwowy związek między żoną duńskiego monarchy a jego doradcą:

- Czytał, a jego dłoń sunęła miękko po jej nagim ramieniu. Powiedziała wtedy:
- Wydaje mi się, że Holberg chce powiedzieć, iż to, co jest najbardziej zakazane, jest granicą.
 - Granicą?
 - Granicą. A tam gdzie jest granica, powstaje życie i śmierć, stąd to największe pożądanie²⁵.

Dzięki Holbergowi kochankowie pojmują, iż doświadczenie własnego „ja” wiąże się z negacją, z unicestwieniem i, jak stwierdza Jacques Lacan, „Pragnienie ludzkie to pragnienie Innego”²⁶. Ze związku Struenseego z królową, do którego uwerturą było wspólna lektura Holberga, rodzi się córka – „dziecko rewolucji”, jak ją nazywa matka w powieści Enquista²⁷. Holberg do rewolucji nie nawoływał i twierdził, że namiętności należy kontrolować, lecz świat jego utworów nieraz zdaje się kontrolować wyrażone wprost odautorskie komentarze i postulaty, pozostawiając czytelnika w niepewności i otwierając się na nowe, niekiedy zaskakujące interpretacje.

Holberg był twórcą bardzo płodnym, wnikliwym obserwatorem życia społecznego, o satyrycznym zacięciu. Komедie, które pisał, współpracując z kopenhaskimi teatrami, zdają się być najważniejszą bramą do jego twórczości. To one w sposób

²⁴ Czasami w polskojęzycznych opracowaniach spotyka się tłumaczenie tego tytułu jako „Myśli moralizatorskie” (zob. *Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski, Warszawa 1991, s. 49). Słuszniejszym wydaje się jednak wariant „Myśli moralne”, jako że zawarte w nich eseje nie tyle pouczają, ile roztrząsają kwestie etyczne.

²⁵ P.O. Enquist, *op. cit.*, s. 180.

²⁶ Cyt. za: M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie*, [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Kraków 1999, s. 15.

²⁷ P.O. Enquist, *op. cit.*, s. 212.

wielowymiarowy, wchodząc w dialog z innymi tekstami Holberga, najciekawiej prezentują sposób postrzegania świata i człowieka przez autora. Nie wszystkie jego teksty przeszły pomyślnie próbę czasu, lecz wiele z jego komedii pozostaje częścią literackiego i teatralnego kanonu Danii oraz Norwegii. Chociaż wśród dzieł zebranych Holberga utwory sceniczne zajmują stosunkowo niewiele miejsca, a on sam siebie raczej traktował jako filozofa i historyka, to dla dzisiejszych Duńczyków i Norwegów jest on przede wszystkim komediopisarzem, współtwórcą narodowej sceny. Nie tylko współczesnym Skandynawom Holberg jawi się przede wszystkim jako komediopisarz. Po śmierci mistrza, w 1754 roku, Teatr Królewski w Kopenhadze uczył go w sposób bezprecedensowy, wystawiając dwadzieścia pięć komedii jego autorstwa²⁸.

Zdaniem Jeana Starobinskiego fascynacja sceną jest znamieną dla ducha epoki oświecenia:

Dla większości wielkich umysłów XVIII wieku doświadczenie teatru było rozstrzygające. Niekiedy teatr był dla nich miejscem zasadniczego objawienia, niezależnie od tego, czy byli autorami, czy zapalonymi widzami; w teatrze obudziła się ich własna prawda [...], odkryli w grze, w teatralnej kreacji pewien rzeczywisty, a zarazem symboliczny aspekt mocy ludzkiej wolności²⁹.

Wrażenie takie potwierdza lektura rozważań nad naturą teatru i dramatu Denisa Diderota, zdradzających przeświadczenie, które autor *Rozmów o Synu naturalnym, Paradoksu o aktorze* oraz rozprawy *O poezji dramatycznej* dzielił z innymi twórcami epoki,

że teatr jest z jednej strony najważniejszym wehikułem wolnej myśli, a z drugiej zaś swoistą „matrycą” społeczeństwa realnego, rodzajem szczęśliwej wyspy utopii, na której można przeprowadzać eksperymenty społeczne i psychologiczne, bez ryzyka popełnienia błędu na skalę rewolucji³⁰.

Jakie jest zatem Holbergowskie doświadczenie teatru i w jaki sposób współtworzyło oblicze skandynawskiego wieku światel? Na ile teatr wpisany w pisma Holberga jest pokrewny toposowi *theatrum mundi*, z jego koncepcją człowieka-aktora, odgrywa-

²⁸ Por. L.R. Langslet, *Ludvig Holberg – det store overblik*, [w:] *Holberg i Norden. Om Ludvig Holbergs författerskap och dess kulturhistoriska betydelse*, red. G. Dahlberg, P. Christensen Teilmann, F. Thorsen, Göteborg – Stockholm 2004, s. 27–28.

²⁹ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 114.

³⁰ M. Dębowski, *Wstęp*, [w:] D. Diderot, *Pisma estetycznoteatralne*, Gdańsk 2008, s. 34–35.

jącego swe role na scenie, z bóstwem w roli reżysera lub widza, dzięki któremu człowiek zdaje sobie sprawę z próżności swych poczynań i z iluzorycznej natury ludzkiego świata³¹? Próbując odpowiedzieć sobie na tak postawione pytania, wzięłam pod uwagę elementy barwnej biografii Holberga. Ponadto na podstawie wybranych rozpraw i tekstów narracyjnych starałam się scharakteryzować Holbergowską wizję człowieka, w tym jego wyobrażenia na temat społecznej roli kobiet, by w późniejszym etapie móc ją konfrontować z obrazem świata i człowieka wyłaniającym się z jego komedii.

Pisząc o jego związkach z pierwszą sceną publiczną w północno-wschodniej Europie, podkreślałam znajomość przez Holberga zarówno instytucji teatru, jak i praw rządzących teatralną przestrzenią. Holberg współpracował z dwoma instytucjami teatralnymi działającymi w Kopenhadze w pierwszej połowie XVIII wieku. W latach dwudziestych pisał dla teatru przy Lille Grønnegade (tj. Zielonej Uliczce). Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wspierał swym autorytetem i umiejętnościami dramatopisarskimi scenę przy Kongens Nytorv, którą otwarto, gdy po wielu latach niesprzyjających rozwojowi sztuki scenicznej władze duńskie zezwoliły na odrodzenie się sceny publicznej. Jednakże to dla aktorów z Lille Grønnegade stworzył najważniejsze komedie, które swojemu twórcy zapewniły miejsce w historii teatru i dramatu skandynawskiego.

Ostatnią część niniejszej publikacji poświęciłam analizom wybranych komedii Holberga. Są to teksty, które miały swą prapremierę na Lille Grønnegade. Ich cechą wspólną jest przeplatanie się motywu teatralnej gry ze zjawiskiem przesycającym kulturę osiemnastowiecznej Europy, a mianowicie maskaradą.

Komedie Holberga w skandynawskiej i polskiej refleksji naukowej

W Danii i w Norwegii badania nad życiem i twórczością Holberga angażowały wiele pokoleń uczonych i wciąż są witalnym elementem aktywności literaturoznawców, teatrologów i historyków idei obu krajów. Najlepszym dowodem stałej obecności Holberga w naukowym dyskursie Skandynawii jest wspólny projekt duńskich i norweskich ośrodków akademickich, nazwany *Ludvig Holbergs Skrifter* („Pisma Ludwiga Holberga”)³². Celem przedsięwzięcia jest przygotowanie i udostępnienie w In-

³¹ Por. J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 5–42.

³² Ukończenie projektu, którym kierują Uniwersytet w Bergen oraz Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, planowane jest na rok 2014. Jest to data symboliczna, związana z dwusetnym jubileuszem rozpadu unii personalnej między Danią a Norwegią. (Informacje na temat projektu zob. <http://gandalf.uib.no/Holberg>, [20.05.2011]).

ternecie kompletnego wydania krytycznego dzieł Holberga. Prace prowadzone są w oparciu o pierwsze wydania jego pism, które w formie faksymilowej będą również udostępnione.

Moim celem nie jest zaprezentowanie szczegółowego stanu badań nad Holbergowskimi komediami. W trakcie swojego wywodu przywołuję sukcesywnie głosy duńskich i norweskich badaczy, a tytułem wstępu pragnę jedynie wskazać na kilka momentów w refleksji nad światem Holbergowskich komedii, które są węzłowe dla moich rozważań.

Najdłuższą tradycję w dociekaniach na temat komediopisarstwa Holberga mają badania nad źródłami Holbergowskich inspiracji i zapożyczeń, a także nad historyczno-obyczajowym tłem, z którym sztuki kopenhaskiego profesora wchodziły w dialog³³. Podczas gdy w pierwszej, „antykwarycznej”, fazie badaczy najczęściej interesowało konstatowanie Holbergowskich zapożyczeń, poszukiwania ostatnich dekad filtrowane były przez teorie o intertekstualnej naturze dzieł literackich. Ten typ badań, choć nieco rzadziej uprawiany w ostatnich dekadach, wciąż jeszcze przynosi ciekawe rezultaty. Przykładem jest rozprawa doktorska Gunnara Sivertsena o źródłach jednej z najpopularniejszych komedii Holberga *Jeppe ze Wzgórza* (*Kilden til Jeppe paa Bierget*), obroniona na uniwersytecie w Oslo w 2006 roku. (Do publikacji Sivertsena powróć przy omawianiu rzeczzonej komedii).

Inny istotny nurt w literaturze dotyczącej dramatopisarstwa Holberga stanowią prace, które bardziej interesują się ambiwalentnością, napięciami i pęknięciami we wnętrzu Holbergowskiego uniwersum komediowego, niż rozpatrywaniem wpływów i zapożyczeń. Przełomową dla tej linii badań jest książka Jensa Kruuse, który w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, stojąc na gruncie „nowej krytyki”, zaprezentował odświeżające podejście do Holbergowskich komedii, zwracając uwagę między innymi na działające tam siły odśrodkowe oraz na elementy teatralizacji rzeczywistości. Jego głos był swoistą polemiką ze stanowiskiem ugruntowanym w skandynawskim krajobrazie kulturowym przez jednego z najbardziej opiniotwórczych duńskich publicystów II połowy XIX wieku, a mianowicie Georga Brandesa³⁴. Kolejny istotny

³³ Jednym z pierwszych duńskich znaczących badaczy komedii Holberga był Knud Lyne Rahbek, redaktor sześciotomowego wydania dzieł Ludwiga Holberga (København 1804–1806), autor trzytomowej rozprawy *Om Ludvig Holberg som Lystspildigter og om hans Lystspil* (København 1815–1817). Natomiast historyczno-obyczajowe tło Holbergowskich komedii jako jeden z pierwszych szczegółowo opisał Erich Christian Werlauff. Jego opracowanie – *Historiske Antegnelser til L. Holbergs Lystspil* – ukazało się w Kopenhadze w 1838 roku. Wersję znacznie poszerzoną, zatytułowaną *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten første Lystspil*, wydano w roku 1858. Warta uwagi jest ponadto pierwsza norweska rozprawa na temat komedii Holberga, *Holberg som Komedieforfatter. Forbilleder og Eftervirkninger* (Kristiania 1872), gdzie autor – Olaf Skavlan – podjął między innymi kwestię wpływów Moliera i teatru włoskiego.

³⁴ Dla Georga Brandesa Holberg – komediopisarz był oczywistym klasycystą. Tworzenie psychologicznie złożonych postaci – ambiwalentnych, wewnętrznie sprzecznych, nieprzewidywalnych – wykraczało poza jego horyzont. Konstruując główne figury w komediach, ograniczał się do uchwycenia

moment w rozwoju badań nad Holbergiem wiąże się z monografią zatytułowaną *Holbergs komik* (1984) autorstwa Erika A. Nielsena, stosującego optykę diametralnie różną od Jensa Kruuse. Nielsena, zainspirowanego Bachtinem, interesowały w sztukach Holberga manifestacje pierwotnych, ożywczych sił leżących u źródeł tradycji komediowej. Nielsen tropił typowość, tam gdzie Kruuse dostrzegał kruszenie się klasycznej matrycy komedii. Bachtin wpłynął również na duńskiego historyka kultury i teatrologa Benta Holma (2004, *Skal dette være Troja?*). Obrona przez Holma metoda proponuje jeden z najciekawszych sposobów otwarcia świata komedii Holberga dla współczesnego odbiorcy. Badacz ten łączy w swych pracach analizę Holbergowskich tekstów z szeroką perspektywą teatrologiczną i kulturoznawczą. Mniej zajmuje go bachtinowska apoteoza kultury śmiechu, a bardziej funkcja karnawału w historii kultury. Nie tracąc z oczu Holbergowskiego słowa, łączy je z żywiołem karnawału i osadza w teatrze – zarówno XVIII-wiecznym, jak i współczesnym – gdyż jako dramaturg współpracował z reżyserem Asgerem Bonfilsem przy inscenizacjach wielu komedii Holberga w teatrze w Århus.

O ile twórczość komediowa Holberga jest żywym elementem współczesnego dyskursu naukowego w Skandynawii, o tyle dzisiejszemu polskiemu czytelnikowi jego nazwisko mówi niewiele. Co prawda obszerniejsze fragmenty poświęcają mu książki zajmujące się literaturą Skandynawii³⁵. Czasami w polskojęzycznych pracach poświęconych historii teatru i dramatu³⁶ wspomina się o nim i o jego związkach z teatrem przy Lille Grønnegade. Ponadto do rąk czytelnika polskiego trafiła w roku 2006 wnikliwa praca niemieckiej slawistki Brigitte Schultze, analizującej temat „z chłopca król” w polskiej literaturze. Pisząc o obecności tego tematu na gruncie europejskim, wielokrotnie przywołuje ona dwie Holbergowskie komedie, a mianowicie *Jeppe paa Bierget eller Den forvandlede Bonde* (*Jeppe ze Wzgórza albo chłop przemieniony*, wyd. pol. 2004) oraz *Den politiske Kandstøber* (*Blacharz burmistrzem albo polityk amator*,

dominujących cech, mając na uwadze konkretny, dydaktyczno-moralizatorski cel. Jedynie w wyjątkowych przypadkach (np. komedia o Erasmusie Montanusie) ulegał poetyckiemu natchnieniu i wykraczał poza stanowisko moralizującego klasycysty. „Linie brandesowską” kontynuował między innymi Frederik Julius Billeskov Jansen, a ostatnio Jens K. Andersen. Co ciekawe, również Jens Kruuse określił Holberga mianem klasycysty, wkładając w ramy tego pojęcia inne znaczenia niż Brandes (i jego następcy). Dla Kruuse istotą klasycyzmu była „wiedza o tym, że życie pcha człowieka ku przepaści, i że zdolność jego ducha do opanownia i zahamowania tego popędu jest znikoma”. (J. Kruuse, *Holbergs maske*, København 1964, s. 237–238).

³⁵ M.in. S.H. Kaszyński, M. Krysztofiak, *Dzieje literatury duńskiej*, Poznań 1985, s. 47–58; R.K. Nitschke, *Literatura norweska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. 2, cz. 2, Warszawa 1982, s. 79; S.H. Kaszyński, M. Krysztofiak, *Literatura duńska*, [w:] *ibid.*, s. 160–164. *Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski, Warszawa 1991, s. 47–50; W artykule K. Szelągowskiej znajdziemy też listę innych publikacji polskojęzycznych, zawierających informacje na temat Holberga (*Ludvig Holberg w Polsce i Rosji XVIII wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1985, 11–12, s. 89–98).

³⁶ Zob. np. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 60–64.; M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 396–401; A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t.1, Warszawa 1983, s. 37–38.

wyst. pol. 1967)³⁷. Nie zmienia to jednak faktu, iż niniejsza publikacja powstaje w warunkach, gdy literacki dorobek i zasługi Holberga dla rozwoju teatru i dramaturpiarstwa w Skandynawii praktycznie nie istnieją ani w historycznoliterackiej, ani teatrologicznej refleksji w Polsce³⁸.

³⁷ B. Schultze, „*Z chłopów król*”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2006.

³⁸ Część materiału składającego się na niniejszą książkę była wcześniej publikowana. Zob. Ludvig Holberg i scena przy Lille Grønnegade, Gdańsk 2008; *Maskarada w teatrze przy Zielonej Uliczce, czyli z historii skandynawskiego dramatu oświeceniowego*, „Pamiętnik Teatralny” 2009, z. 1–2, s. 5–22; *Między logiką zdrowego rozsądku a karnawałowym chaosem. Holbergowski jubileusz w hanzeatyckim Bergen*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, z. 1–2, s. 5–22; *Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza. O rozumie i równouprawnieniu w osiemnastowiecznym dyskursie literackim Skandynawii*, „Studia Humanistyczne AGH” 2011, nr 1, s. 129–140. Materiał ów został jednakowoż przeredagowany, uzupełniony i poddany gruntownej rewizji – zarówno w części historyczno-teatralnej, jak i interpretacyjnej.

EUROPEJCZYK Z HANZEATYCKIEGO BERGEN

1. Na pokładzie arki Noego

Pomimo iż Ludvig Holberg urodził się w norweskim Bergen, nie pozostawił po sobie żadnego dzieła w języku norweskim. Tworzył w języku duńskim i łacińskim, a czasami po francusku lub niemiecku. W jego czasach pisany język norweski po prostu nie istniał.

Przez wieki Norwegia i Dania stanowiły jeden twór państwowy, a literaturę powstałą na obszarach duńskich i norweskich w okresie od końca XIV wieku do początków wieku XIX traktuje się jako wspólne dziedzictwo obojga narodów. Norwegia od zawarcia w 1380 roku unii personalnej z Danią pod rządami Olava IV do kończącego wojny napoleońskiej Układu Kilońskiego z roku 1814, na mocy którego Dania odstąpiła Norwegię Szwecji, podlegała duńskim monarchom. Również w czasach Unii Kalmarskiej (1397–1523), wiążącej Szwecję z Danią i Norwegią, tej ostatniej bliżej było do Kopenhagi niż Sztokholmu. Druga połowa XIV wieku przyniosła Norwegii kryzys kulturotwórczych instytucji. Dwór królewski istniał już tylko w Kopenhadze, a nawiedzające w tym czasie Norwegię epidemie dżumy wydłubiały kraj, zbierając szczególnie obfite żniwo wśród duchownych, sprawujących tradycyjnie posługę medyczną wśród chorych. Klasztory straciły funkcję ośrodków pielęgnujących kunszt słowa pisanego. Epidemie były jedną z poważniejszych przyczyn kulturalnego i gospodarczego wyniszczenia Norwegii, co z kolei przyniosło jej całkowitą utratę suwerenności – również kulturowej – na rzecz Danii. Stagnacja życia literackiego spowodowała kryzys języka staronorweskiego, którego forma pisana stopniowo zanikała. W XVII wieku pod wpływem reformacji na terenie Skandynawii nastąpiło ożywienie kultury piśmienniczej i wzmocnienie roli języka narodowego, wypierającego z wolna łacinę z życia publicznego. Na terenach monarchii Danii i Norwegii reformacja umocniła wyłącznie duński.

Upadek kultury norweskiego słowa pisanego nie oznaczał całkowitego wymarcia tego języka. Liczne norweskie dialekty trwały i rozwijały się, stając się między innymi plastycznym tworzywem oralnej twórczości ludowej, a norwegizmy nie były niczym niezwykłym w piśmiennictwie duńskim z okresu kulturowej wspólnoty. Jed-

nak pisany język norweski odrodził się dopiero jako część wielkiego projektu narodowego epoki romantyzmu, dzięki determinacji rodzimych twórców, folklorystów i językoznawców.

Ludvig Holberg nie wypierał się swej norweskości, lecz się przy niej nie upierał. Nieraz powracał we wspomnieniach do rodzinnego miasta, lecz fakt bycia Norwegiem lub Duńczykiem zdawał się nie być dla niego źródłem wewnętrznych konfliktów. Czasami – by podkreślić wagę, jaką Holberg przywiązywał do swego pochodzenia i to, że będąc lojalnym poddanym duńskiego króla czuł się przede wszystkim Norwegiem – przywołuje się cytaty ze wstępu do *Dannemarks og Norges beskrivelse* (1729, „Opis Danii i Norwegii”), gdzie autor, charakteryzując Duńczyków, wskazuje na jedną z ich wad narodowych, jaką jest rządza sławy i dodaje, że od tej przyzwary nie są też wolni jego „właśni rodacy, Norwegowie” („egne landsmænd, de norske”)¹. Mówiąc zaś o Duńczykach określa ich „tylko” mianem rodaków. Kilka akapitów dalej Holberg podkreśla jednak, że pomimo iż Norwegowie „żyjący w innym klimacie różnią się bardzo od Duńczyków zarówno temperamentem, jak i obyczajami”, są jednak od chwili połączenia się obu ziem traktowani jako jeden naród („have [...] været anseede som eet folk”).

Środowisko rodzinne Bergen, pulsującej życiem „arce Noego”, jak z dumą pisał w *Pierwszym liście biograficznym* o swym hanzeatyckim grodzie², zapewne wpłynęło na horyzonty myślowe przyszłego pisarza i myśliciela. Jeszcze w XVII wieku mieszkało tu więcej cudzoziemców – Niemców, Holendrów, Szkotów, Anglików – niż Norwegów. W czasach Holberga Bergen liczyło piętnaście tysięcy mieszkańców. Po siedemdziesięcioletniej Kopenhadze było drugim co do wielkości miastem, a przy tym najważniejszym portem handlowym w królestwie Danii i Norwegii. Pozycję swą zawdzięczało wspaniałemu naturalnemu portowi – długą na kilometr i na sto sześćdziesiąt metrów szeroką zatoką, na tyle głęboką, że zarówno duże statki kupieckie przybywające z całej Europy, jak i rodzime flagowe okręty wojenne mogły stawać przy samym nabrzeżu. Holberg wspomina, że przy niepomyślnych wiatrach statki z transportem ryby z północnej Norwegii nie mogły zawijać do miasta i musiały czekać na redzie od strony północnej. Gdy wreszcie następowała zmiana pogody, można było nagle zobaczyć ze sto jednostek wpływających do zatoki. Taki ruch widział autor tylko w Rotterdamie.

Holberg opuścił Bergen jako osiemnastolatek. Powracał jednak do niego w swoich pismach, a i miasto od końca XVIII wieku kreuje postać Holberga na witalną część swej historii, tradycji i tożsamości. Pisarz funkcjonuje w krajobrazie kulturowym Bergen zarówno jako autor granych tu od ponad dwóch wieków komedii, jak i punkt odniesienia, inspirujący do kulturotwórczych przedsięwzięć³. Wciąż nowe

¹ L. Holberg, VTB, t. I, s. 34.

² Ibid., s. 28.

³ O roli Holbergowskich jubileuszy dla życia kulturalnego w Bergen zob. M. Sibińska, *Między logiką zdrowego rozsądku a karnawałowym chaosem...*

pokolenia bergeńczyków rozpoznają atmosferę swego grodu w tekstach Holberga, zwłaszcza w jego komediach (konkurując pod tym względem z powodzeniem z mieszkańcami Kopenhagi, w której Holberg spędził większość swego życia). Znamienna jest tu wypowiedź Marie Bull, aktorki związanej z Teatrem Norweskim (Det norske Theater), pierwszą norweskojęzyczną sceną publiczną, otwartą w Bergen na przełomie 1849 i 1850 roku. Bull wspomina, że ich młody i właściwie mało doświadczony aktorsko zespół „Holberga miał we krwi”. W chwili gdy debiutowali, w roku 1850, może nie w samym centrum miasta, lecz na jego przedmieściach,

na małych uliczkach, wśród niskich domów, w wąskich zaułkach i przesmykach, tam można było napotkać starych Hieronimów, jak żywych, pod względem usposobienia i sposobu wyrażania się, ba, nawet stroju i manier. [...] A Henrykowie i Petronele; cóż, ulice Bergen stwarzały ich równie często jak w czasach świętej pamięci Holberga. [...] Gdy mieliśmy wystąpić w Holbergowskiej sztuce, byliśmy na swoim gruncie, na swojej ulicy, w swoim salonie – wystarczyło być sobą, zarówno duchem, jak i ciałem, a bez naszej wiedzy robił się z tego „styl holbergowski”⁴.

2. Lata szkolne

Większość informacji na temat życia Holberga pochodzi z jego pism autobiograficznych. Najobfitszym źródłem są wspomniane już trzy listy, adresowane do „jaśnie pana”. Zakłada się, że Holberg przyszedł na świat najprawdopodobniej 3 grudnia 1684 roku, chociaż ta data jest czasami kwestionowana. On sam przez nieomal całe życie był przekonany, że urodził się w roku 1685. Z kolei datą jego śmierci nie budzi wątpliwości: pisarz wyczerpany chorobą zmarł w Kopenhadze 28 stycznia 1754 roku.

Matka, Karen Lem (1647–1695), pochodziła z poważanego w Bergen rodu duchownych. Ojciec, Christian Nielsen Holberg (?1620–1686), komendant twierdzy w Bergen, zmarł, gdy chłopiec miał niecałe dwa lata. Był z chłopskiego rodu, ale udało mu się osiągnąć wysokie szczeble kariery zawodowej i społecznej. Przechodząc w stan spoczynku, miał stopień podpułkownika. Pamięć o ojcu mogła być jednym z elementów kształtujących egalitarne poglądy Ludviga: „Mój nieżyjący ojciec” – pisał w *Pierwszym liście biograficznym* – „przeszedł wszystkie stopnie od szeregowca do pułkownika, co świadczy o tym, że nie otrzymał rangi w imię chwały swych przodków, lecz dzięki temu, iż własnoręcznie łuk napinał”⁵.

Holberg wielokrotnie, z niezmiennym podziwem wspominał ojca, o matce pisał rzadko. Stwierdzał jedynie, że była zaradna. To jednak jej zapobiegliwość zapewniła

⁴ M. Bull, *Minder fra Bergens første nationale scene*, Bergen 1905, s. 38–40.

⁵ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 29.

mu bezpieczne i w miarę dostatnie dzieciństwo. Jego charakter pisma przypominał matczyzny, więc można przypuszczać, że to ona była jego pierwszą nauczycielką. Zmarła, gdy Ludvig miał dziesięć lat. Po jej śmierci chłopiec znalazł się pod opieką krewnych. W bliskim sąsiedztwie wuja Pedera Lema, do którego trafił, mieszkała słynna w ówczesnej Skandynawii Dorothea Engelbretsdatter (1634–1716). Była to kobieta światła, córka pastora, która we wczesnej młodości przebywała w Kopenhadze, gdzie zetknęła się ze środowiskiem literackim. Poślubiwszy kapelana swego ojca powróciła do Bergen. Pisała poezję okolicznościową, a pod wpływem osobistych tragedii – śmierć męża i kolejnych dzieci – stworzyła zbiór psalmów *Sialens Sang-Offfer* (1678, „Duszy śpiewna ofiara”). Wielkim uznaniem cieszył się też cykl poetycki zbudowany wokół biblijnej opowieści o nawróconej grzesznicy, noszący tytuł *Taare Offer* (1685, „Ofiara z łez”). Barokowa metaforika jej poezji religijnej nabierała osobistego tonu dzięki obrazom czerpanym z kobiecych sfer życia (np. przygotowanie posiłków, pielęgnowanie dziecka). Była pierwszą kobietą w królestwie Danii i Norwegii zarabiającą na życie pisaniem, a jej teksty były tak popularne, że musiała wydać walkę nieuczciwym wydawcom. Przychylając się do jej prośby, król Chrystian V nadał jej przywilej zapewniający prawo wydawania własnych utworów.

W *Den berømmelige Norske Handel-Stad Bergens Beskrivelse* (1737, „Opis sławnego norweskiego miasta handlowego Bergen”) Holberg z estymą wspomina ową sędziwą, staroświecko ubraną damę, którą widywał w dzieciństwie, i którą nazywa „największą poetką jaką miały państwa skandynawskie”⁶. Z dzieciństwa pozostawał mu obraz kobiet praktycznych i zaradnych; kobiet radzących sobie świetnie w sferach tak mocno zdominowanych przez mężczyzn, jak ówczesny świat literacki.

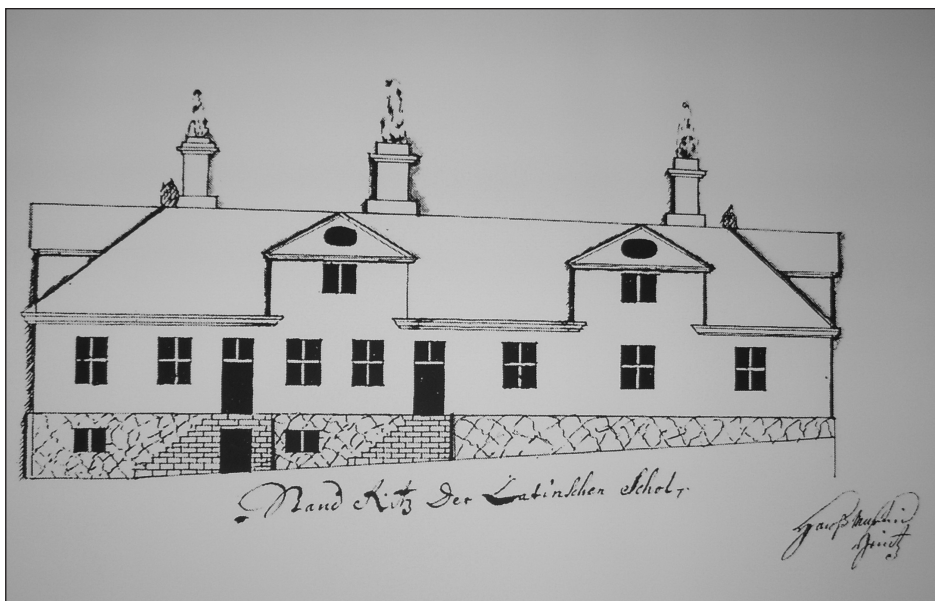
Holberg najprawdopodobniej pierwsze lata szkolne spędził w miejscowej szkole niemieckiej. W roku 1694 rozpoczął naukę w cieszącej się bardzo dobrą opinią Szkole Łacińskiej, przygotowującej przyszłych studentów uniwersytetu w Kopenhadze.

Głównym szkolnym przedmiotem była łacina, a wzorce dobrego wysławiania się uczniowie czerpali z pism Owidiusza, Wergiliusza, Plauta i Terencjusza, ucząc się przy tym dużych fragmentów na pamięć. Znajomość rzymskich klasyków przydała się Holbergowi w jego późniejszej twórczości. Jednakowoż uczniowie nie tylko zgłębiali tajniki klasycznej łaciny. Chłopców zachęcano do czytania prasy, rozwijając w nich ciekawość współczesnego świata, co później zaowocowało bogactwem tematów podejmowanych przez Holberga w esejach i rozprawach. Różnorodność interesujących go zagadnień trafnie scharakteryzował Georg Johannesen, jeden z współczesnych norweskich poetów i publicystów: „Ludvig Holberg pisał w zasadzie o wszystkim tym, co w jego czasach mogło być tematem kulturalnej rozmowy”⁷.

W szkole ważną rolę odgrywały również zajęcia z muzyki, jako że do obowiązków uczniów należało uświetnianie śpiewem nabożeństw w katedrze. Holberg wyniósł ze

⁶ L. Holberg, VTB, t. I, s. 23.

⁷ G. Johannesen, *Nytt om Ibsen og andre essays*, Oslo 2003, s. 28.



Il. 1. W wielkim pożarze w roku 1702 zniszczeniu uległ również stary budynek bergeńskiej Szkoły Łacińskiej, w którym uczył się Holberg. Ilustracja przedstawia projekt fasady obecnego budynku, wykonany w roku 1706 przez szwajcarskiego architekta, Hansa Martina Heintza. Od roku 1682 Heintz działał na terenie Norwegii. Wezwany do Bergen, brał udział w odbudowie zniszczonego pożogą miasta.

szkoły umiejętność gry na flecie, wiolonczeli i skrzypcach. Zaszczepioną wówczas miłość do muzyki pielęgnował przez całe życie: brał udział w koncertach, udzielał lekcji muzyki, ćwiczył technikę gry⁸.

3. Początki kariery naukowej

W maju roku 1702 spłonęło prawie całe Bergen, 7/8 miasta. Zniszczeniu uległ również budynek szkoły. Decyzją rektora, nie tylko abiturienti, ale także grupa zdolniejszych uczniów z młodszych roczników została wysłana do Kopenhagi, by złożyć egzamin dojrzałości, *examen atriurn*, dający wstęp na uniwersytet. Wśród wybrańców znalazł się też Ludvig. Po pomyślnie zdanym egzaminie jeszcze tego samego roku został przyjęty w poczet społeczności akademickiej. Studiując z przerwami na uniwersytecie w Kopenhadze, zdał po dwóch latach egzamin z teologii i jego wyraźnie obranym celem stała się kariera uniwersytecka.

⁸ F. Thoresen, *Musikeren Ludvig Holberg*, [w:] *Holberg i Norden...*, s. 165–184; L.R. Langslet, *Den store ensomme*, Oslo 2001, s. 37.

Tak jak wielu jego rówieśników doszedł do wniosku, że aby zdobywać konieczną w życiu wiedzę i doświadczenie, należy udać się w podróż zagraniczną. Sprzedawszy wszystko, co posiadał, udał się w 1704 roku do Holandii. Pomimo iż łątał skromny budżet, udzielając w podróży lekcji języka francuskiego i włoskiego, dość szybko musiał powrócić do kraju.

Do chwili objęcia stanowiska profesora metafizyki w roku 1717, zmuszony był zarabiać na życie w rozmaity sposób: uczył języków obcych i muzyki, również w czasie zagranicznych wojaży. Próbował sił jako guwerner zarówno w Kopenhadze, jak i na norweskiej prowincji. W roku 1706 pożegnał się z Norwegią – na zawsze, jak się później miało okazać – udał się w kolejną podróż. Odwiedził Holandię, a w latach 1706–1708 uczęszczał na uniwersytet w Oksfordzie. Tam zbudziły się w nim ambicje pisarskie i rozpoczął pracę nad *Introduction til de fornemste Europeiske Rigers Historier* (1711, „Wprowadzenie do historii znamienitszych państw europejskich”), pierwszym dziełem z historii powszechnej napisanym po duńsku, które miało mu otworzyć drogę do kariery akademickiej.

Znalazłszy się w Kopenhadze, Holberg, dzięki protekcji swego dawnego nauczyciela Poula Vindinga, otrzymał posadę efora w jednym z uniwersyteckich kolegiów. Ponadto Vinding zlecił mu opiekę nad swoim synem, mającym udać się do Niemiec. Umożliwiło to zmagającemu się z kłopotami finansowymi Holbergowi odbycie w latach 1708–1709 kolejnej podróży, tym razem do Drezna, Halle, Lipska.

Po powrocie do kraju Holberg kontynuował studia. Między innymi zgłębiał myśli Samuela Pufendorfa (1632–1694), niemieckiego historiografa związanego z dworem szwedzkim, jednego z twórców prawa międzynarodowego i teorii prawa naturalnego, zwolennika silnego państwa i klarownego systemu prawnego. Przychylność monarchy Fryderyka IV ułatwiła Holbergowi wejście na drogę kariery uniwersyteckiej. W roku 1714 otrzymał on tytuł *professor adjunctus*. Nadanie owego tytułu co prawda nie wiązało się ze stałymi dochodami, było jednak jednoznaczne z obietnicą objęcia katedry.

Kolejny wyjazd za granicę, zorganizowany w latach 1714–1716, sfinansował Holberg ze stypendium, ustanowionym przez Chrystiana IV. W jego statusie zastrzegano, iż fundusze mają być przeznaczone na studia na luteranckich uniwersytetach. Holberg wykonał manewr kamuflujący – wyjechał do Holandii, a stamtąd udał się do Rzymu i Paryża. Raczej nie ryzykował popadnięcia w niełaskę. Zdaniem zarządzających funduszami, profesora teologii Hansa Bartholina oraz ambasadora Ivera Rozenkrantz, bardziej szkodliwy dla młodego stypendysty mógł okazać się szerzący się na uniwersytetach niemieckich pietyzm niż pobyt w krajach, w których trudno było znaleźć luteranckie uczelnie⁹. Wspomnienia z wyprawy zawarł Holberg w *Pierwszym liście biograficznym*, w którym rozbudował motyw swej pieszej wędrówki po Europie. Z powodu skąpej dokumentacji trudno wyrokować, ile w tym opisie

⁹ Por. L.R. Langslet, *Den store ensomme...*, s. 70–73.

autentycznych przeżyć, ile chęci skonfrontowania się z obrazem podziwianego ojca, który – jeśli wierzyć Holbergowi – odbył pieszo podobną podróż, a ile pamiętnikarskiej konwencji.

4. Satyra w obronie własnej

Kto próbuje korygować złe skłonności u innych, ryzykuje, że sam im ulegnie, a chcąc żartem przeciwstawić się skierowanym ku jego osobie ostrzom brutalnych ataków, człowiek może odkryć u siebie talent satyryka. W taki mniej więcej sposób Holberg pokrótce wyjaśnia swoje nagłe zejście na ścieżkę satyryczno-poetycką, która prowadziła obok głównego traktu kariery naukowej¹⁰.

Talent satyryczny i poetycki Holberga rzeczywiście objawił się dość przypadkowo. Będący na początku kariery uniwersyteckiej Holberg popadł w konflikt z Andreaszem Hojerem, lekarzem, autorem rozpraw historycznych i prawniczych, swoim znajomym i rówieśnikiem, a zarazem konkurentem na drodze do uniwersyteckiej kariery¹¹. Hojer zarzucił Holbergowi, że ten, pisząc *Wprowadzenie do historii znamienszych państw europejskich*, wzorował się na Pufendorfie w sposób bliski plagiatowaniu. Pomijając fakt, iż zapożyczenia inaczej były oceniane w ramach ówczesnego dyskursu naukowego niż to ma miejsce dzisiaj, należy zaznaczyć, że o ile część dotycząca historii powszechnej była w dużym stopniu zapożyczona od Pufendorfa, o tyle fragmenty dotyczące historii Danii, oparł Holberg na znacznie bardziej zróżnicowanych źródłach. Innymi słowy, Hojer nie wykazał się dobrą wolą przy ocenie pracy rywala¹².

Holberg miał bardzo gwałtowną naturę, co nieraz z dużą dozą autoironii przyznawał („Muszę przyznać, że w prywatnym życiu nigdy nie okazywałem się filozofem”¹³). Sprowokowany przez Hojera zareagował z całą bezwzględnością. Oskarżył przeciwnika o herezję i deptanie świętości narodowych. Pretekstem stało się wydanie w 1718 roku rozprawy Hojera o małżeństwach między osobami blisko spokrewnionymi (*De nuptiis propinquorum*) oraz napisanej po niemiecku historii Danii (1718, *Kurtzgefasste dännemarkische Geschichte*), w której autor zakwestionował wkład Holberga w naukową dysputę. Na podstawie Hojerowskiej charakterystyki historii Danii można było wnioskować, że wiele wybitnych postaci historycznych zostało niesłusznie wyidealizowanych. Natomiast w rozprawie pod tytułem *De nuptiis propinquorum* Hojer nie przeczył, że małżeństwa między bliskim krewnymi są

¹⁰ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 114.

¹¹ Por. ibid., s. 111–113; L.R. Langslet, *Den store ensomme...*, s. 110–116.

¹² Zob. E. Spang-Hanssen, *Fra Ludvig Holbergs unge dage. Hans strid med Andreas Hojer*, København 1963; (szczególnie rozdział *Holbergs strid med Hojer i litteraturen*, s. 68–82).

¹³ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 231.

godne potępienia, lecz podstawą potępienia były dla Hojera normy chrześcijańskie. Twierdził natomiast, że zakaz zawierania takich małżeństw nie wypływa ani z prawa naturalnego, ani mojżeszowego.

Atak Holberga na Hojera przybrał formę dwóch fikcyjnych rozpraw opublikowanych pod zapożyczonymi nazwiskami. Dzięki temu kamuflażowi ich autor czuł się bezkarny i obsypał konkurenta potokiem drwin, oskarżeń i niewybrednych epitetów. Porównał go do Don Kichota, który bez zastanowienia rzuca się do walki z gigantem. Czytelnik mógł się bez trudu domyśleć, jakiego to giganta Hojer miał nieszczęście wyzwać na pojedynek.

Rozprawa z Hojerem uświadomiła Holbergowi jego talent satyryczny i stała się bezpośrednią zachętą do stworzenia pierwszych poematów satyrycznych, a następnie do napisania w latach 1719–1720 poematu heroikomicznego pod tytułem *Peder Paars*. Współcześni odebrali *Pedera Paarsa* jako „tekst z kluczem”, skierowany między innymi przeciwko warstwom panującym i rodzimym naukowcom. Impulsem dla autora była miedziorytowa ilustracja do poematu heroikomicznego Nicolasa Boileau zatytułowanego *Pulpit*, a przedstawiająca zaciętrzewionych w dyspacie duchownych, obrzucających się księgami. Poemat Holberga, będący parodią *Eneidy*, nawiązujący również do *Don Kichota*, opowiada o Pederze, kupcu z Kalundborga, który wraz ze swym trzeźwo myślącym sekretarzem udaje się w podróż morską do pobliskiego Aarhus, by odwiedzić narzeczoną. Po drodze ich statek rozbija się u brzegów wyspy Anholt, której mieszkańcy żyją z obrabowywania rozbitek i gdzie – niczym Dydona w Eneasz – zakochuje się w nim córka wójta.

Komizm głównego bohatera Holbergowskiego poematu wypływa z jego niewzruszonego – stoickiego – spokoju, niczym niezakłóconej wewnętrznej harmonii. Peder jest ucieleśnieniem ataraksji. Nic nie jest w stanie wytrącić go z równowagi, bez względu na to jak niemiłe niespodzianki szykuje mu los. Taki obraz człowieka jest nienaturalny, nijak mający się do rzeczywistości, podpowiada Holberg. Człowiek jest istotą podatną na afekty, które rozum i wola mogą do pewnego stopnia kontrolować, ale nigdy nad nim do końca nie zapanują. Podobną karykaturę stoika spotkamy w jednym z późniejszych utworów autora *Pedera Paarsa*, w komedii noszącej tytuł *Philosophus udi egen Indbilding* („Filozof z urojenia”).

Związek między uczuciem a rozumem nieraz pojawi się w pismach Holberga, który uważał, że rozum powinien utrzymywać uczucia w ryzach, ale to temperament i uczucia – a nie rozum – napędzają ludzkie działanie. W Liście 424 temperament określa mianem kół, sprawiających, iż człowiek prze do przodu¹⁴. Świat literacki Holberga zdaje się dowartościowywać uczucia i afekty, chociaż jednocześnie przed nimi ostrzega. Manifestując taką postawę, Holberg nie był odosobniony. Zdaniem

¹⁴ Zob. L. Holberg, *Epistler*, t. IV, København 1949, s. 329. O ile nic innego nie zostało zaznaczone, listy Holberga przywoływane są na podstawie: L. Holberg, *Epistler*, red. F.J. Billeskov Jansen, t. I–VIII, København 1944–1954.

Jeana Starobinskiego artykułowanie roli afektów w ludzkim działaniu jest wyraźnie obecne w XVIII wieku:

[o]d samego początku tego „racjonalistycznego” stulecia umysł teoretyczny przyznaje, że światem poezji i sztuk pięknych rządzi namiętność. Prawda, że obrazy namiętności z 1718 roku nie mają w sobie gwałtowności tych, jakie stworzy dusza romantyczna. Niemniej już wtedy dzieło sztuki została przyznana pewna funkcja psychologiczna, której dominującą wartością jest intensywna emocja¹⁵.

Poemat *Peder Paars* składa się z czterech ksiąg, które autor publikował sukcesywnie. Liczne odniesienia do współczesności sprawiły, że niejedna ówczesna osobistość poczuła się obrażona. Królewski archiwista i przewodniczący Sądu Najwyższego, Fredrik Rostgaard, będący właścicielem wyspy Anholt, czując się znieważony groteskowymi opisami swoich posiadłości, wniósł nawet skargę do Fryderyka IV, postulując, by publikowanie tego rodzaju paszkwili zostało prawnie zabronione. Domagał się też kary dla autora i wydawcy, skonfiskowania wszystkich egzemplarzy i spalenia ich na stosie. Jednak zarówno rada królewska, jak i sam monarcha, byli na tyle dobrze usposobieni do Holberga, że oskarżenie oddalono. Stwierdzono, że co prawda nie byłoby wielkiej straty, gdyby rzeczony żartobliwy tekst w ogóle nie powstał, ale nie można w nim znaleźć niczego, co godziłoby w godność uczelni lub religię¹⁶.

Holberg nie odmówił sobie kąśliwej uwagi pod adresem zacietrzewionego dygnitarza. W przedmowie do trzeciej księgi poematu, przywdziewając maskę „autora” zwierza się, że słyszał o pewnym wiejskim kościelnym, który bardzo ostro wystąpił przeciwko pierwszemu księgom *Pedera Paarsa*. A przecież z kościelnymi nie ma żartu: powierzono im bardzo ważną funkcję – mówienia amen w pacierzu. Wkrótce potem Holberg wydał zbiór poematów satyrycznych: *Hans Mikkelsens 4re Skiemte-Digte med. Tvende Fortaler samt Zille Hans Dotters Forsvars-Skrift for Kvinde-Kiønnet* (1722, „Hansa Mikkelsena 4 poematy żartobliwe z dwoma przedmowami oraz Cecylii, córki Hansa obrona płci niewieściej”).

5. Sługa dwóch panów: pisarz i profesor

Od roku 1717, po objęciu katedry metafizyki, sytuacja finansowa i społeczna Holberga ustabilizowała się, a jego pozycję w uniwersyteckiej hierarchii utwierdziło nadanie mu trzy lata później tytułu profesora wymowy, co w praktyce oznaczało objęcie przez niego funkcji wykładowcy literatury łacińskiej. Również jego kariera

¹⁵ J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789...*, s. 11.

¹⁶ Zob. przedmowa K.L. Rahbeka do *Pedera Paarsa*, [w:] *Holbergs udvalgte Skrifter*, red. K.L. Rahbek, t. VII, Kjøbenhavn 1806, s. 386–388.

pisarska nabrała tempa. Jako autor *Pedera Paarsa* i poematów satyrycznych wykazał się takim kunsztem, że w momencie powstania w Kopenhadze pierwszej publicznej sceny, teatru przy Lille Grønnegade, poproszono go o pisanie tekstów na jej użytek. Swoistego posmaku dodaje fakt, iż wśród gorących orędowników otwarcia duńskojęzycznego teatru w Kopenhadze znalazł się wspomniany Fredrik Rostgaard. Spór o *Pedera Paarsa* nie przeszkodził obu panom w pracy na rzecz teatru.

W latach 1722–1726, a ściśle rzecz biorąc, do początku roku 1727, Holberg współpracował z teatrem przy Lille Grønnegade i z trupą duńskich aktorów kierowanych przez René de Montaigu. Tworząc w niezwykłym tempie (ten okres działalności pisarza określany jest mianem „porywu poetyckiego”, *poetisk raptus*), Holberg położył podwaliny narodowego teatru królestwa Danii i Norwegii. Powstałe wówczas komedie wolne są od natarczywego moralizowania, istotną rolę gra w nich wizualność, a rezonowanie częstokroć zastąpiono groteskowym przerysowaniem. Sięgając nierzadko po schemat farsy, ich autor pozwala przypadkowi zastąpić fatum, a niejeden ze stworzonych przez niego błaznów kryje pod maską zaskakujące niejednoznacznością oblicze.

Pisząc dla teatru, Holberg nie przestawał być – i czuć się – profesorem uniwersytetu i urzędnikiem na służbie króla i państwa. W jego czasach uczelnia cieszyła się stosunkowo dużą autonomią, a zarządzał nią konsystorz, czyli rada, spośród której raz na rok wybierano rektora. Konsystorz miał też władzę sądowniczą. Rozstrzygał spory między nauczycielami, zajmował się przypadkami łamania dyscypliny przez studentów oraz zaniedbywania obowiązków przez dzierżawców dóbr uniwersyteckich. Cztery razy do roku konsystorz pełnił funkcję tak zwanego sądu małżeńskiego (*tamperetten*) dla okręgu zelandzkiego, rozstrzygającego w sprawach małżeńskich i obyczajowych. Uwagę przykuwają sprawy dyscyplinarne wytaczane studentom, którzy ośmielali się wiązać z publiczną sceną przy Lille Grønnegade. Holberg, jako członek konsystorza, był sędzią surowym w kwestiach obyczajowych. Poza tym nie protestował, gdy wyciągano konsekwencje wobec występujących w teatrze studentów Uniwersytetu Kopenhaskiego.

Dopóki komedianctwem zajmowały się wędrowne trupy, złożone najczęściej z obcokrajowców, konsystorz nie musiał sobie nimi zaprztać głowy. Inaczej jednak miały się sprawy, gdy występami na deskach scenicznych zaczęli zajmować się studenci uniwersytetu. Uniwersytet Kopenhaski był w czasach Holberga uczelnią teologiczną, przygotowującą przyszłych duchownych i królewskich urzędników. Zaanżelowanie osób ze środowiska uniwersyteckiego w widowiska teatralne mogło przynosić bluźniercze zetknięcie się świata iluzji z religią. Fascynacja fikcyjnym światem, tworzenie iluzji, żonglerka maskami, wszelkie działania polegające na zniekształcaniu rzeczywistości, w tym zmiany swej tożsamości i osobowości, były w oczach zarządzającego uczelnią konsystorza porównywalne do oddania się na służbę samemu Księciu Kłamstwa. Kłopotliwy był z pewnością również fakt, iż w kręgach profesorskich znajdował się pisarz współpracujący ze sceną. To, że wielki kanclerz – i formalny

zwierzchnik uniwersytetu – Ulrik Adolf Holstein oraz królewski archiwista Fredrik Rostgaard popierali ideę teatru, nie ułatwiało konsystorzowi zadania. Rada poczuła się jednak zmuszona dać zajęciu zdecydowanego stanowiska. Z przykłądną surowością poprowadziła sprawy przeciwko łamiącym regulamin uczelni studentom. O autonomii uczelni może świadczyć fakt, że próby szukania protekcji u Rostgaarda, nie na wiele się zdawały stawianym w stan oskarżenia studentom – aktorom.

Bent Holm tworzy analogię między procesem toczącym się w przed sądem w Kopenhadze w latach dwudziestych XVIII wieku, a dotyczącym zaprzędania duszy diabłu, w którym w roli biegłych opiniodawców występowali profesorowie uniwersytetu, a sprawami dyscyplinarnymi wobec studentów zaangażowanych w działalność przy Lille Grønnegade¹⁷. Stanowiska teologów w pierwszej kwestii były rozbieżne. Z jednej strony znalazły się przekonania, iż proces jest bezprzedmiotowy, jako że oskarżony, przyznający się do spotkań z szatanem, uległ iluzjom wskazującym na zaburzenia umysłu i nie zasługuje na surowe traktowanie (obojętnie, czy źródłem jego urojeń był szatan, czy też katolicyzm, w którym go wychowano). Na przeciwnym biegunie znalazły się postualty o surowe ukaranie oskarżonego, który dopuścił się odrzucenia Boga, co w sposób symboliczny mogło być odczytane jako podważenie władzy państwowej i królewskiej. Proces zakończył się wyrokiem śmierci.

W kwestii studenckich występow w teatrze konsystorz także podzielił się na dwa obozy: nieco mniej liczną grupę ortodoksyjną oraz grupę bardziej liberalną, skłoną wybaczyć grzesznikom, o ile natychmiast zaprzestaną nagannego procederu, wykażą skruchę i przez okres próbny będą prowadzić się w sposób godny studenta oraz przyszłego teologa i królewskiego urzędnika. Do tej drugiej grupy należał Holberg.

Z dokumentów spraw wynika, że niektórzy z teologów, którzy byli skłonni do łagodniejszego wyrokowania w sprawie o bluźniercze uwielbienie szatana, zajmowali ortodoksyjne stanowisko wobec studentów związanych z teatrem. Tym, który bardzo dotkliwie odczuł represje był niejaki Jens Høberg. Po zdaniu egzaminu z teologii w 1722 roku otrzymał miejsce w jednym z czterech kolegiów uniwersyteckich, tak zwanym Kolegium Valkendorfa i napisał trzy rozprawy teologiczne. Za przyłączenie się do zespołu przy Lille Grønnegade został pozbawiony stypendium oraz miejsca w kolegium. Pomimo iż odszedł z teatru, nie pozwolono mu na objęcie posady pastora. Zmarł w nędzy i osamotnieniu. Świat iluzji tworzony przy Lille Grønnegade stanowił dla niektórych teologów większą obrazę boskiego ładu niż podpisanie cyrografu przez heretyka. Holberg opowiadał się za liberalniejszym podejściem do kwestii teatru, ale przeciwko sankcjom nie głosował. Może nas oburzać konformizm, wręcz dwulicowość, światłego intelektualisty. Taka postawa nie powinna jednak zaskakiwać. Urzędnicze struktury państwowe – a taki był też uniwersytet – stwarzały możliwości awansu społecznego i osiągnięcia uznania w społeczeństwie osobom z nizin, lub – jak w wypadku Holberga – pochodzących z norweskiej pro-

¹⁷ O historii procesu, zob. B. Holm, *Skal dette være Troja?*, København 2004, s. 20–51.

wincji. Holberg oficjalnie potępiając studentów – aktorów, potępiał osoby łamiące regulamin zatrudniającej go instytucji. Poza tym niewątpliwie zdawał sobie sprawę, że jako piszący dla teatru też może narazić się na krytykę, a nawet na sankcje, co by oznaczało koniec wymarzonej kariery. Wolał nie uchylać niepotrzebnie przyłbicy i nie dawać swoim potencjalnym wrogom powodów do krytyki.

6. Just Justesen alias baron Ludvig Holberg

We wstępie do I tomu komedii z 1723 roku, używając imienia Justa Justesena, uznaje prawo młodych ludzi z dobrych rodzin do występów na deskach teatru, przypominając zarazem, że takie instytucje jak szkoła i kościół od dawna wykorzystują inscenizacje jako środek pedagogiczny. Jego zdaniem orzekanie o poprawności lub nieprzystojności pewnych zachowań jest po prostu kwestią obyczajów czy wręcz zmiennej mody:

W Anglii i Francji panuje wśród duchownych moda na chadzanie do teatru i kawiarni [...] Gdy tylko najwyższe władze orzekną, że to przystoi, by porządni ludzie występowali w komediach, to od razu przestanie to gorszyć, a jeżeli duchowni w całym mieście postanowią wybrać się na komedię, nie będą przez to bardziej nieprzystojni od duchownych w Anglii, Francji; tak samo jak wtedy, gdy szlachetna dama postanowiła pewnego razu zająć miejsce na parterze, to wśród mieszczek uznano to za wielce przyzwoitą modę¹⁸.

Posługiwanie się pseudonimami było jednym ze sposobów chronienia swej pozycji naukowca i profesora. W tekstach poetyckich powstałych w latach 1719–1726 Holberg stworzył aż dwa swoje wcielenia. Autorem *Pedera Paarsa, Czterech poematów żartobliwych, Metamorfóz* oraz komedii był niejaki Hans Michelsen, występujący czasami jako Mikkelsen lub Mickelsen. O Michelsenie było wiadomo, iż jest piwowarem i poetą pochodzącym z Kalundborga na Zelandii. Natomiast jego uczony przyjaciel, Just Justesen, tłumaczył potrzebę istnienia teatru, pisał komentarze do tekstów Mikkelsena, bronił ich i ich autora lub – tak jak w przypadku *Pedera Paarsa* – uzupełniał utwory przypisami. W *Pierwszym liście biograficznym* (1728), mając już umocnioną pozycję w uniwersyteckiej hierarchii, Holberg oficjalnie wskazuje na siebie jako na właściwego autora wspomnianych tekstów literackich i komentarzy. Ta informacja prawdopodobnie niewielu zaskoczyła.

Odbywszy w latach 1725–1726 ostatnią zagraniczną podróż, na południe Europy, Holberg powrócił do pracy naukowej, rozpoczynając okres „porywu histo-

¹⁸ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 456. Za czasów Holberga miejsca na parterze były tradycyjnie zajmowane przez mężczyzn.

rycznego”. W 1729 roku skończył *Dannemarks og Norges Beskrivelse* („Opis Danii i Norwegii”), nad którym swego czasu przerwał pracę, by zająć się zamówieniami teatralnymi. Po otrzymaniu w roku 1730 profesury z historii, opublikował między innymi trytomową, liczącą około dwu i pół tysiąca stron, *Dannemarks Riges Historie* (1732–1735, „Historia królestwa Danii”), *Den berømmelige Norske Handel-Stad Bergens Beskrivelse* (1737, „Opis sławnego norweskiego miasta handlowego Bergen”), *Almindelig Kirke-Historie fra Kristendommens første Begyndelse til Lutheri Reformation* (1738, „Powszechna historia kościoła od początków chrześcijaństwa do reformacji Lutera”), biograficzne dzieło *Adskillige store Helte og berømmelige Mænds sammenlignede Historier efter Plutarchi Maade* (1739, „Historie przeróżnych bohaterów i sławnych mężów na wzór Plutarcha”), uzupełnione w sześć lat później przez *Adskillige Heltinders og navnkundige Damers sammenlignende Historier* (1745, „Historie przeróżnych bohaterek i sławnych dam”), *Jødiske Historie fra Verdens Begyndelse, fortsatt Til disse Tider* (1742, „Historia narodu żydowskiego od początku świata do czasów najnowszych”).



Il. 2. Baron Ludvig Holberg. Portret Jonasa Haasa, ok. 1754. Ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Kopenhadze

Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych w działalności Holberga nastąpił okres „porywu filozoficznego”. Z tego kresu pochodzi zbiór epigramatów. Wydanie z roku 1737 (*Opuscula quaedam latina. Epistola I, cujus nova haec editio prioribus est emendatio. Epistola II, quinque libri Epigrammatum*) było podzielone na pięć części – „libri” – i zawierało 758 krótkich tekstów w języku łacińskim. Holberg stopniowo uzupełniał swój zbiór aforystycznych utworów i w 1749 r. opublikował poszerzoną wersję, składającą się z siedmiu ksiąg, mieszczących ponad dziewięćset epigramatów, będącą zarazem ostatnim, znaczącym w historii literatury Danii i Norwegii, dziełem łacińskojęzycznym. Ponadto w tym czasie ukazały się dwutomowe *Moralske Tanker* (1744, „Myśli moralne”) oraz pięć tomów listów (*Epistler*), wydanych w latach 1748 (tom I i II), 1750 (tom III i IV). Ostatni tom listów wyszedł pośmiertnie, w roku 1754.

Powstał wtedy również największy „światowy bestseller” Holberga, powieść *Nicolai Klimii iter subterraneum*. Napisana po łacinie, wyszła po raz pierwszy w Niemczech w 1741 roku. Trudno wyrokować w sposób jednoznaczny, czy decyzja wydania dzieła była podyktowana obawą przed rodzimą cenzurą, czy był to tylko chwyt mający zapewnić autorowi zainteresowanie czytelników. W ciągu zaledwie paru lat dzieło przetłumaczono na liczne języki. Oprócz tłumaczenia na język ojczysty autora ukazały się też wydania w języku niemieckim, angielskim, francuskim i holenderskim. O rozpowszechnieniu powieści Holberga może świadczyć między innymi fakt, iż należała ona do lektur Roderyka, bohatera słynnej noweli Edgara Allana Poe, zatytułowanej *Zagłada domu Usherów*. Po polsku książka ukazała się w roku 1819, w tłumaczeniu Wincentego Stoińskiego, i nosiła tytuł *Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza*.

W 1737 roku Holberg zrzekł się profesury i objął funkcję kwestora. Przestał na nim ciążyć niemiły mu obowiązek prowadzenia zajęć ze studentami, dzięki czemu więcej czasu mógł poświęcić pisaniu. Stopniowe umacnianie się w uniwersyteckiej hierarchii i związane z tym wysokie uposażenie oraz dochody płynące ze sprzedaży książek (Holberg wprowadził system subskrypcji na swoje nieopublikowane jeszcze dzieła) sprawiły, że pod koniec życia pisarz stał się bardzo majątnym człowiekiem, między innymi właścicielem dwóch posiadłości ziemskich – Brorup i Tersløsegard.

W *Trzecim liście biograficznym*, pięćdziesięciodziewięcioletni Holberg nakreślił ostatnią część swego autoportretu, uzupełnioną wydanymi pod koniec życia *Listami* (*Epistler* I–V, 1748–1754). W świetle tych pism Holberg jawi się jako człowiek zadowolony z życia, lecz niewątpliwie samotny, niewolny od wielu dziwactw, oszczędny, wręcz skąpy, zatroskany stanem swego zdrowia.

Nie mając dziedzica, Holberg poparł projekt odrodzenia akademii rycerskiej w Sorø, założonej w 1586 roku przez Fryderyka II, lecz w zasadzie zamkniętej od roku 1665. Akademia, nauczając przedmiotów praktycznych, miała stanowić przeciwwagę dla skostniałego systemu uniwersyteckiego. W roku 1747 orędownikom akademii udało się doprowadzić do nadania Holbergowi tytułu barona. Starzejący



Il. 3. Mikołaj Klimiusz Imperator Podziemny

Ilustracja z polskiego wydania *Nicolai Klimii iter subterraneum* ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie

się pisarz odwdzieczył się ustanowieniem legatu, na mocy którego cały jego majątek miał po jego śmierci przejść na własność uczelni. Specjalnym zapisem zapewniał też bezpłatne miejsce na uczelni dla sześciu niezamożnych studentów. Tego samego roku akademia rycerska w Sorø ponownie otworzyła swe podwoje.

Ze względu na sytuację finansową szkoły w Sorø, Holberg już w roku 1749 zobowiązał się wobec administratora akademii do wcześniejszego zrzeczenia się na rzecz uczelni wszystkich dochodów ze swoich posiadłości. Od 1 maja 1751 r. pozostała mu jedynie pensja uniwersytecka. By wyrazić wdzięczność swemu dobroczyńcy, akademia postanowiła zadbać o przyznanie mu miejsca wiecznego pochówku w kościele przy klasztorze cystersów w Sorø, gdzie między innymi znajduje się grobowiec biskupa Absalona, legendarnego założyciela Kopenhagi.

Pisarz zmarł na początku roku 1754. Jako pierwsza doniosła o tym, wychodząca dwa razy w tygodniu, stołeczna gazeta „Kiøbenhavnske Danske Post-Tidender”. W numerze z dnia 28 stycznia 1754 można było przeczytać, iż minionej nocy Ludvig Holberg „w wieku lat siedemdziesięciu, został z tego świata odwołany, co jest

dla nauki niepowetowaną stratą”¹⁹. 5 lutego 1754 roku trumna z ciałem Holberga spoczęła tymczasowo w jednym z kopenhaskich kościołów. Oficjalne uroczystości pogrzebowe w Sorø odbyły się dopiero 28 grudnia 1754 roku.

¹⁹ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 104.

PRZEDZIWNY CHAOS

1. O społecznej naturze człowieka

Chcąc opisać człowieka Holbergowskiego, tj. ambiwalentnego, pełnego sprzeczności, możemy sięgnąć po metaforę teatru. Człowiek u Holberga to między innymi istota kryjąca się pod maską lub dopiero pod osłoną maski wyzwalająca swe prawdziwe oblicze, nie zawsze potrafiąca dostrzec granicę między iluzją a rzeczywistością. Dobrym wprowadzeniem do Holbergowskiej filozofii człowieka jest jedna z jego pierwszych rozpraw, początkowo nosząca tytuł *Moralske Kierne eller Introduction til Naturens og Folke-Rettens Kundskab* (1716, „Źródło moralne albo wprowadzenie do wiedzy o prawie naturalnym i prawie narodów”), ale znana również jako *Naturens og Folke-Rettens Kundskab* („Wiedza o prawie naturalnym i prawie narodów”)¹. Stanowi ona nie tylko ważny wkład w dzieje myśli prawniczej w królestwie Danii i Norwegii, ale także przybliża Holbergowskie poglądy na istotę ludzką.

Obraz człowieka przedstawiony w *Naturens og Folke-Rettens Kundskab* powraca echem w kolejnych tekstach Holberga. Odnajdujemy tam dwa przeciwstawne, a przecież uzupełniające się, wyobrażenia o człowieku. Pierwsze z nich zgodne jest z Arystotelesowskim stwierdzeniem „Człowiek jest istotą społeczną”, drugie bliższe jest ideom Thomasa Hobbesa, który uważał, że naturalnym stanem człowieka jest stan wojny każdego z każdym. Do naturalnych zachowań i reakcji zaliczał stronniczość, mściwość, zachłanność, okrucieństwo. Do zachowań moralnych – sprawiedliwości, bezstronności, miłosierdzia, skromności – może człowieka, zdaniem Hobbesa, skłonić jedynie silna władza państwowa.

W filozofii Hobbesa i w niemieckim luteranizmie tkwią z kolei korzenie teorii człowieka wykładanej przez Samuela Pufendorfa, z którego pracami Holberg miał

¹ Za życia Holberga ukazało się pięć wydań *Wiedzy o prawie naturalnym i prawie narodów*. Pierwsze ukazało się w roku 1716, pomimo iż na karcie tytułowej figuruje data 1715. W kolejnych wariantach autor zarówno eliminował błędy drukarskie pierwszego wydania, jak i dokonywał rewizji niektórych poglądów. Zmianie uległa również strona tytułowa. Od drugiego wydania dzieło ukazywało się pod tytułem *Naturens og Folke-Rettens Kundskab* („Wiedza o prawie naturalnym i prawie narodów”). Przywołany w niniejszej pracy tekst przygotowano w oparciu o piąte wydanie (1751), ostatnie z autoryzowanych przez Holberga.

okazję gruntownie się zapoznać. Niemiecki uczony widział człowieka jako istotę rozumną, lecz jednocześnie skłoną do zła i ulegającą namiętnościom. By namiętności okiełznać, potrzebne jest klarowne prawo i sprawne państwo.

Wiedza o prawie naturalnym została napisana – o czym informuje autor na stronie tytułowej – „zgodnie z metodą Grocjusza i Pufendorfa”. U Hugona Grocjusza (1583–1645) Holberg znalazł pogodniejszy obraz istoty ludzkiej. Zdaniem holenderskiego filozofa i prawnika, człowiek jest istotą biologiczną i jako taka podlega instynktowi samozachowawczemu, ale z natury jest również istotą społeczną, mającą wrodzony instynkt wybierania dobra i unikania zła.

Poglądy Holberga kształtowane pod wpływem Pufendorfa, lecz modyfikowane między innymi dzięki Grocjuszowi, dochodzą do głosu zarówno w jego komediach, jak i innych utworach literackich. Zwłaszcza dwa punkty są istotne przy charakteryzowaniu komediowego uniwersum Holberga: człowiek jest istotą społeczną i potrafi dostrzec różnicę między tym co dobre a tym co złe. Istnieją w nim jednak mroczne, niepokojące pokłady chaosu, które popychają człowieka do tego, by działał nieracjonalnie – wbrew rozsądkowi, wbrew interesom własnym i swej społeczności.

W pierwszym rozdziale *Wiedzy o prawie naturalnym* zatytułowanym *Om Menneskets Gierning* („O ludzkich uczynkach”) autor stwierdza, że każdą istotę ludzką Natura wyposażyla w rozum i wolę wybieranie dobra zamiast zła. Jednak wiele czynników może utrudnić człowiekowi, czy wręcz uniemożliwić, dokonanie słusznego wyboru². Rozum jest przewodnikiem człowieka, lecz zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne elementy mogą przeszkodzić rozumowi w kierowaniu ludzkimi wyborami. Do zewnętrznych czynników zaliczyć można złe nawyki czy też błędne wychowanie. Do przyczyn wewnętrznych zalicza autor namiętności. Dlatego człowiek potrzebuje dodatkowych wskazówek, na przykład kodeksu prawnego, którym należy się podporządkować. Funkcję podobną prawnikom kodyfikującym prawa pełnią, zdaniem autora „Wiedzy o prawie naturalnym”, satyrycy, korygujący zachowanie poprzez ośmieszanie i piętnowanie przywar, złych nawyków, niebezpiecznych namiętności.

Człowiek, twierdzi Holberg, działa albo w sposób wymuszony, albo dobrowolnie, lecz za czyny dokonane pod przymusem nie powinno ponosić się odpowiedzialności. Również czyny dokonane bez świadomości popełniania występku – np. w przypadku dzieci lub chorych psychicznie – nie powinny pociągać za sobą kary. To tak jakby karać kogoś za grzechy popełniane we śnie, choć trzeba pamiętać – przypomina Holberg – że na przykład źródłem lubieżnych snów niejednokrotnie sami jesteśmy, rozmyślając zbyt wiele o cielesnych rozkoszach w ciągu dnia.

W *Wiedzy o prawie naturalnym* znajdujemy ponadto wyraźnie wyartykułowane poglądy na temat społecznej natury człowieka. Zgodnie z prawem naturalnym człowiek jest istotą społeczną. Został stworzony do życia we wspólnocie i dlatego jego obowiązkiem jest dbanie o dobro i rozwój zarówno całego społeczeństwa, jak

² Por. L. Holberg, VTB, t. I, s. 59–70.

i mniejszych grup, w których przychodzi mu żyć – rodziny, sąsiedztwa, miasteczka. Dobrem jest zatem to, co stymuluje rozwój życia społecznego, a złem to, co mu szkodzi. Zasadę Holberg formułuje następująco:

[...] każdy człowiek, w takim stopniu, w jakim to jest od niego uzależnione powinien dbać o wspólnotę i międzyludzką więź, a co za tym idzie wszystko, co pomaga takiej wspólnotie i wzajemnym kontaktom, jest nakazane prawem naturalnym, a to, co temu stoi na przeszkodzie tymże prawem zakazane: w tym powszechnym prawie są wszystkie inne nakazy zawarte³.

A jako że owo naturalne prawo zostało ludziom dane przez Boga i odcisnięte w ich sercach, „to oni w żaden sposób nie mogą go zmienić”. Dotyczy to zarówno chrześcijan, jak pogan⁴.

Kolejne wydania „Wiedzy o prawie naturalnym” świadczą o ewolucji poglądów Holberga, między innymi na instytucję rodziny. W pierwszej wersji autor autorytatywnie stwierdza, iż w kwestii wyboru małżonka dzieci powinny podporządkować się woli rodziców. Związek małżeński zawarty bez zgody rodziców jest prawnie ważny, ale moralnie wysoce naganny⁵. W wydaniu z roku 1734 dodaje jednak, iż dziecko – z całym szacunkiem – ma prawo odmówić poślubienia kogoś, kto mu nie przypadł do serca, „jako że więzami małżeńskimi powinna być wzajemna miłość, a trudno kochać na rozkaz”⁶. Można się zastanowić, czy przypadkiem autor nie dojrzał do takiej modyfikacji swego wcześniejszego stanowiska, rozpisawszy na głosy w niejednej komedii kwestię międzypokoleniowego konfliktu, ogniskującego się na materii małżeńskiej.

2. O różnicy między człowiekiem a papugą

W *Wiedzy o prawie naturalnym* Holberg formułuje również swoje poglądy na język, korespondujące z jego ambiwalentną wizją człowieka. Rozważania na temat mowy i języka przedstawia w rozdziale zatytułowanym *Om Talen* („O mowie”)⁷. Umiejętność używania języka, porozumiewania się za pomocą mowy, traktuje jako oznakę społecznej natury człowieka: „Samo to, iż ludzie za pomocą mowy w odróżnieniu od innych stworzeń mogą oznajmiać swe poglądy oraz domagać się pomocy i pociechy od innych dowodzi, że są z natury przystosowani do życia w towarzystwie i w oto-

³ Ibid., t. I, s. 80.

⁴ Ibid., t. I, s. 80–81.

⁵ Zob. L.R. Langslet, *Den store ensomme...*, s. 273–274.

⁶ L. Holberg, VTB, t. I, s. 168.

⁷ Ibid., s. 143–148.

czeniu innych”⁸. Holberg odróżnia dar mowy ludzkiej od umiejętności posiadanej przez niektóre ptaki, pozwalającej owym stworzeniom imitować ludzką mowę. Tylko człowiek używa słów w sposób przemyślany, tak iż są dla niego nośnikami znaczeń⁹.

Jako użytkownicy języka jesteśmy zobligowani do przestrzegania dwóch zasad, pisze autor *Wiedzy o prawie naturalnym*. Po pierwsze – nasza mowa powinna być zrozumiała. Powinniśmy używać słów w znaczeniu powszechnie akceptowanym, mając przy tym w pamięci konotacje jakie dane wyrażenie niesie ze sobą w konkretnym kontekście. Za przykład służy Holbergowi między innymi przymiotnik „katolicki”, zwłaszcza w wyrażeniu „I er Catholsk i Hovedet („Masz katolicko w głowie”). Wyrażenie można interpretować jako „Pomieszało ci się w głowie”/„Oszalałeś”. Użyte w tym kontekście słowo „catholsk” – wbrew swemu pierwotnemu, „literalnemu” znaczeniu – było zwyczajowo odbierane w języku duńskim jako obelga i przywoływało obraz kogoś szalonego, otumanionego; kogoś, kogo splątane myśli wywiodły na manowce.

Drugą powinnością człowieka – pisze Holberg – jest ujawnianie z serca płynącego przekonania („Hiertes mening”), w taki sposób, by inni mogli go pojąć. Zgodność wypowiedzi z wewnętrznym stanem mówiącego „ja” określa on mianem prawdy moralnej: „Prawda moralna polega na tym, że z serca płynące przekonanie przedstawiamy w sposób jasny temu, który ma prawo je poznać”¹⁰. Prawda moralna, zdaniem Holberga, ma jeszcze jedną cechę: głosimy ją, wierząc, że jest to z pożytkiem dla innych. Jednak prawda nie jest wartością bezwzględną i niewzruszoną. Nie podając jasnych kryteriów określania kategorii osób uprawnionych do poznania naszych przemyśleń w sposób niezawołowany, autor uprawomocnia takie użycie języka, które nasz przekaz czyni dwuznacznym. Uważa bowiem, iż ludzie nie zawsze są wystarczająco dojrzały i mądrzy, by mieli prawo do poznania prawdy, do zapoznania się z wiedzą o stanie rzeczy, którą posiada mówiący. Rozmawiając z dziećmi, trzeba uciekać się do przypowieści. Żołnierzom, zanim pośle się ich do ataku na wroga,

⁸ Ibid., s. 143.

⁹ Holberg wyraźnie wzoruje swoją argumentację na wywodzie Locke’a, który ten zawarł w *Księdze trzeciej swoich Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego*, łącząc dar mowy ze społeczną naturą człowieka. Locke pisze: „Ponieważ Bóg uczynił człowieka istotą towarzyską, więc dał mu nie tylko popęd do obcowania z podobnymi sobie i sprawił, że jest on dlań koniecznością, lecz wyposażył go również w mowę, która miała być głównym narzędziem porozumienia i wspólną więzią społeczną”. Następnie dodaje, iż dar języka nie jest darem takim, jaki otrzymały „papugi i różne inne ptaki”, a człowiek tym się od tych stworzeń różni, że nie tylko jest w stanie „wytworzać dźwięki artykułowane, ale również używać ich jako znaków dla pojęć, które powstają w jego umyśle i czynić je znakami posiadanych przezeń idei, dzięki czemu inni mogą je poznawać, a myśli mogą być przekazywane przez jeden umysł innemu”. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. B.J. Gawęcki, t. II, Warszawa 1955, s. 9. Podobnej metafory używa Holberg, zaznaczając, iż dla mowy istotne są „nie tylko słowa i dźwięki, tak jak się rzecz ma z gadaniem papug lub innych ptaków, ale to, że się rozumie i pojmuje znaczenie tego, co się wypowiada, a jest to zastrzeżone dla człowieka”. L. Holberg, VTB, I, s. 143.

¹⁰ L. Holberg, VTB, t. I, s. 146.

należy wmawiać, że szala zwycięstwa już przechyliła się na ich stronę. „Podobnie władze, aby zaspokoić ciekawość prostego człowieka i uniemożliwić mu dociekania najgłębszych tajemnic republiki, mogą uciekać się do wymyślonych historii i rozpuszczać fałszywe opowieści”¹¹. Istnieją prawdy niebezpieczne dla nieprzygotowanych, a wypowiadanie słów niepokrywających się z wewnętrznym przekonaniem nie zawsze zasługuje na miano kłamstwa.

3. Zwierzę niedefiniowalne

W 1722 roku Holberg wydał zbiór poematów zatytułowany *Hans Mikkelsens 4re Skiemte-Digte med Tvende Fortaler samt Zille Hans Dotters Forsvars-Skrift for Kvinden-Kiønnet* (1722, „Hansa Mikkelsena 4 poematy żartobliwe z dwoma przedmowami oraz Cecylii, córki Hansa obrona płci niewieściej”). Znajdziemy w nim *Demokryta i Heraklita*, *Apologię pieśniarza Tigelliusza*, *Krytykę Pedera Paarsa*, tekst zatytułowany *Poeta odradza ożenek staremu przyjacielowi Jensowi Larsenowi* oraz towarzyszącą owym czterem poematom *Cecylii, córki Hansa obronę płci niewieściej*. Jak łatwo zgadnąć *Critique over Peder Paars* jest napastliwą obroną kontrowersyjnego utworu. Dostaje się tam nieznośnie – w oczach autora – między innymi pedantycznemu historykowi, profesorowi Hansowi Gramowi (1685–1748), który jako pierwszy w Danii stosował metodycznie krytykę źródeł. Holberg czyni w swej *Krytyce Pedera Paarsa* dość przejrzystą aluzję do kramarskich naukowców, dysputujących o rzymskich podwiazkach i piszących dysertacje o greckich kalesonach, czym przynoszą znacznie większy wstyd uczelni niż niejeden żartobliwy poemat. Gwoli ścisłości należy dodać, że Hans Gram sekundował Fredrikowi Rostgaardowi, gdy ten próbował oskarżyć autora *Pedera Paarsa* o szarganie świętości.

Pozostałe poematy żartobliwe uwypuklają wybrane elementy Holbergowskiej wizji człowieka zasygnalizowanej w *Wiedzy o prawie naturalnym*. Poemat *Democritus og Heraclitus* („Demokryt i Heraklit”) prezentuje pesymistyczną, przejętą od Hobbesa i Pufendorfa, wizję człowieczeństwa. Człowiek miota się między skrajnościami i jest istotą potrzebującą silnej władzy zwierzchniej – nieograniczona wolność może jej przynieść tylko zagładę. Ponadto jest z natury okrutny, gorszy niż dzikie zwierzę, które nie pozbawi życia przedstawiciela tego samego gatunku. Innymi słowy: najszlachetniejsze i najpiękniejsze z dzieł Stwórcy jest zarazem najpodlejszą i najrzadziej kierującą się rozumem istotą. Obaj filozofowie zgadzają się z tak ponurą wizją człowieka. Różni ich reakcja na taki stan rzeczy: Heraklit reaguje płaczem, Demokryt śmiechem. Ta druga postawa bliska jest piszącemu „ja” i można zaryzykować twierdzenie, że w pewnym sensie praktykował ją również profesor Holberg.

¹¹ Ibid., s. 147.



Il. 4. Holberg spotyka dwóch błaznów. Rys. Vilhelma Marstranda

Słynna anegdota głosi, iż pewnego dnia Holberg natknął się na ulicy na dwóch szlachciców urażonych którymś z satyrycznych utworów profesora. „Błaznowi z drogi nie zejdziemy”, rzucili zaczepnie. „Za to ja dwóm błaznom zejść z drogi z ochotą”, odparł grzecznie Holberg, uchylił kapelusza i poszedł dalej.

Podobnie autor sportretował człowieka w *Apologie for Sangeren Tigellio* (1722, „Apologia pieśniarza Tigelliusza”), gdzie tytułowa postać przedstawiona została jako ucieleśnienie niestałości i nieprzewidywalności. Pochwała Tigelliusza opiera się na następującym argumencie: ludźmi, miastami, narodami kieruje przypadek, co czyni z Tigelliusza symbol świata oraz człowieka. Tigelliusz, stały w swej niestałości, postępuje po prostu zgodnie z naturą. Staje przed nami z odkrytym obliczem, pokazuje się nam bez maski. Maski są niczym innym jak normami i rolami, które społeczeństwo narzuca człowiekowi. Owa narzucona maska tworzy kontury, które trzymają w ryzach kłębiące się w człowieku namiętności. Pod nią nie można ujrzyć prawdziwego oblicza, wymyka się ono bowiem próbom wizualizacji, bliższe jest nieprzeniknionej otchłani, „gdyż w każdym człowieku trwa przedziwny chaos”. Poeta rezygnuje z prób ogarnięcia natury ludzkiej, stwierdza tylko, że nie ma lepszej definicji niż ta, iż człowiek „jest zwierzęciem, którego nie można zdefiniować”¹².

Maska – w tym również maska karnawałowa służąca do szybkiej, doraźnej zmiany tożsamości – ma u Holberga wielorakie znaczenie. W jednym z esejów, w Liście 347, charakteryzując maskarady, pisze:

¹² L. Holberg, *Værker i tolv bind*, t. II, s. 355–356.

mądry to wynalazek, a przyczyną zgorszenia tylko jego nadużywanie. Powiadam, że wynalazek to mądry, jako że za jego pomocą przedstawić można stan naturalny, czyniący wszystkich ludzi równymi, i podczas którego na pewien czas zanikają przymus i kłopotliwe ceremonie. Jest to imitacja dawnych Saturnalii, które w szczególnych porach roku organizowano, by przywołać stan, w którym nie istnieje żadna różnica między wysoko a nisko urodzonymi, między panem a sługą, między ludźmi a utytułowanymi ludźmi. [...] Jako że maskarady obecnie taki mają cel, przyznać należy, że wynalazek to zatem mądry, ba, że to filozoficzna zabawa, albo przynajmniej okazja do filozoficznych przemyśleń, jako że wszyscy przypominają sobie o stanie, w jakim znalazł się człowiek po stworzeniu go przez Boga, a który poprzez grzech utracił: można stwierdzić, że zwykły stan, w którym żyjemy, jest ciągłą maskaradą, jako że rządy, mody i obyczaje nakazują nam używania masek, które podczas takowej zabawy możemy zdjąć, i właściwie nigdy nie jesteśmy bardziej zamaskowani, jak wówczas gdy chodzimy z odkrytą twarzą¹³.

Maska ma w paradoksalnym wywodzie Holberga co najmniej dwojakie znaczenie. Rozumiana dosłownie jest karnawałowym rekwizytem, częścią stroju ukrywającym tożsamość przywdziewającej ją osoby. Ma też znaczenie metaforyczne – to norma, zespół narzuconych obyczajem zachowań i ról, z których na krótki czas karnawału można się wyzwolić, właśnie dzięki masce-rekwizytowi zapewniającej anonimowość i umożliwiającej niespotykane w innych okolicznościach poczucie bezkarności i swobody.

Jednak maska może u Holberga być synonimem nieprawdziwości, fałszu, zakłamania, może jawić się jako kłamliwa konstrukcja, stanowiąca przeciwieństwo „prawdziwego ja”: „większość ludzi jest zamaskowana i potrafi tak udawać, że nie można dostrzec niczego poza powłoką i zewnętrżnością, co powoduje, iż się cień za ciało bierze”, utrzymuje on w Liście 372¹⁴.

Potrzeba maskowania się i odgrywania ról już w pierwszych tekstach Holberga jawi się jako cecha charakterystyczna społecznej natury człowieka. Dzięki masce możemy funkcjonować wśród innych ludzi. Zdaje się zatem, że teatr najtrafniej ujmuje to, co jest sednem relacji człowieka z innymi. Andrzej Falkiewicz, pisząc o teatrze jako o epifenomenie ludzkiej natury, zauważa:

Można orzec o wrodzonej fałszywości, do naszej skłonności do ubierania się w cudze piórka, do kłamstw lub nawet zdradzieckich działań; co skądinąd niekiedy się zdarza i czego również doświadczamy. Ale można też mówić o pewnym wrodzonym człowiekowi sposobie bycia, który właśnie tak – jako teatralność – się przejawia¹⁵.

¹³ L. Holberg, *Epistler*, t. IV, København 1949, s. 123–124. Holberg nie opatrywał swoich esejów tytułami. Jednak we współczesnych antologiach List 347 najczęściej nazywany jest „Forsvar for maskarader” („Obroną maskarad”).

¹⁴ L. Holberg, *Epistler*, t. IV, København 1949, s. 200.

¹⁵ Por. A. Falkiewicz, *Człowiek teatralny*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 93.

4. Myśli moralne

Moralske tanker („Myśli moralne”), powstałe w ostatniej dekadzie życia Holberga, należą do najbardziej dopracowanych pod względem literackim utworów. Składają się z sześćdziesięciu trzech esejów, które poprzedza przedmowa nosząca tytuł *Przygotowanie*. Swoistą bazą pomysłów i tematów rozwijanych w *Myślach moralnych* są opublikowane w 1737 roku Holbergowskie *Epigramaty*. Każdy rozdział *Myśli moralnych* służy zgłębieniu jednego z epigramatów, który – zapisany w języku łacińskim – funkcjonuje jako nagłówek, a może raczej motto. Autor komentuje jedynie wybrane epigramaty, jednak kolejne eseje opatrzone są numeracją zgodną z tą, jaką zastosował w *Epigrammer*. Teksty mają formę rozprawki, czasami listu. Holberg nie nadawał im tytułów. Te pochodzą od wydawców.

Inspiracji szukał Holberg u autorów antycznych (w tym u Juwenalisa, Owidiusza, Seneki) oraz u późniejszych mistrzów eseju – Michela de Montaigne’a i Pierre’a Bayle’a. Do tego ostatniego Holberg miał stosunek ambiwalentny. Podziwiał świeżość spojrzenia, dystansując się jednak do apriorycznego odrzucania wszelkich powszechnie akceptowanych prawd, co zdaniem autora *Myśli moralnych* cechowało prace Bayle’a.

Dwutomowe *Moralske tanker* są jedną z najbardziej znaczących książek Holberga. Wraz z nimi zaczyna się historia nie tylko duńskiego, ale i skandynawskiego eseju. Wydane w roku 1744 są niecodziennym poradnikiem w zakresie filozofii praktycznej. O ich popularności wśród osiemnastowiecznych czytelników świadczy fakt, iż prawie natychmiast po opublikowaniu dzieła przez autora pojawiło się wydanie pirackie. W roku 1744 ukazały się też dwa wydania w języku niemieckim. Holenderski przekład wyszedł w latach 1747–1748, a francuski w latach 1748–1749. *Myśli moralne* miały trochę więcej trudności z pokonaniem szwedzkiej granicy. Tamtejsza cenzura początkowo zgodziła się jedynie na dystrybucję wydania duńskojęzycznego. W 1770 r. zezwolono na druk pojedynczego eseju po szwedzku, w którym autor, pragnąc przestrzec swego wyimaginowanego adresata przed karierą dworską, przekonywał, iż nie jest możliwy żaden inny opis dworaka ponad to, iż jest on dworakiem, czyli istotą, której nie da się opisać¹⁶. Kompletne szwedzkojęzyczne wydanie *Myśli moralnych* pojawiło się dopiero w roku 1782.

Celem postawionym sobie przez Holberga – eseistę było upowszechnienie praw etycznych. W kolejnych tekstach analizował ludzkie postawy i zachowania, zastanawiając się, na ile mają one swe źródło w ludzkim rozumie. Argumentacja w esejach Holberga ma charakter dedukcyjny – argumenty są podporządkowane podanej na wstępie tezie. Pisząc w pierwszej osobie, autor powołuje się często na osobiste do-

¹⁶ Zob. L. Holberg, *Beskrivelse over en Hofmand* (<http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/holberg/moralske.dkl/58.htm> [1.03.2011]). Przetłumaczony w 1770 roku na język szwedzki esej ukazał się pod tytułem *Beskrifning öfwer en Håf-Man* („Opis dworaka”).

świadczenie, przez co jego komentarze, nie tracąc cech uogólniającej oceny rzeczywistości, nabierają indywidualnego charakteru. Nierzadko dramatyzuje swój wywód, wcielając się bądź w rolę uczestnika, bądź naocznego świadka zdarzeń, mających ilustrować podaną na wstępie tezę.

Chcąc się przyjrzeć metodzie Holberga, przywołajmy dwa kolejne eseje z *Mysli moralnych*. Tekst nawiązujący do epigramatu 84 z księgi II („*Obscoenum factu quod non est, est neque dictu: / Actio nam verbis turpior esse solet.*”) otwiera stwierdzenie: „Obyczajnością nazywa się to, co pozostaje w zgodzie z aktualnie panującą modą, zaś nieobyczajnością to, co się owej modzie sprzeciwia”¹⁷. Holberg z ironią twierdzi, iż w gestii władz wyższych (mając tu zapewne na myśli posiadających silne wpływy na królewskim dworze pietystów) leży teraz orzekanie, które spośród wielu bagatelnych zachowań człowieka należy traktować jako obyczajne, a które jako nieobyczajne. Atakuje elity, które ustalają normy postępowania, a nie potrafią odróżnić naturalnej przyzwoitości od tego, co znajduje oparcie wyłącznie w obyczajach i modach. Nie różnią się w tym od prostego człowieka biorącego za cnotę i przyzwoitość to, co jest aprobowane przez większość. Najczęściej bowiem nazywa się „nieobyczajnym wszystko to co niezwykłe”¹⁸.

Natomiast esej osnuty na epigramacie 20 z księgi IV podejmuje kwestię ludzkiego pożądania zakazanych owoców:

Człowieka opisuje się jako stworzenie rozumne, a przez to odróżnia się go od wszelkich stworzeń na ziemi w wodzie i powietrzu. Na podstawie doświadczenia jednak należy stwierdzić, że ze wszystkich zwierząt żadne nie przypomina człowieka w mniejszym stopniu niż właśnie człowiek. [...] Doprawdy! Gdy przyglądamy się człowiekowi samemu w sobie, musimy przyznać, że jest on majstersztykiem Stwórcy. Lecz gdy przyjrzymy się jego dziwnemu zachowaniu i przyrównamy je do ograniczonych pragnień i regularności [działań] u innych zwierząt, wysokie mniemanie, które wyrobiliśmy sobie o jego szlachetnej naturze, legnie w gruzach. [...] Moim zadaniem nie jest całościowe opisywanie ludzi. Chciałem jedynie powiedzieć nieco o jednej z ich dziwnych skłonności, polegającej na tym, iż pragną iść pod prąd: robić to, co zakazane, poniechać tego, co nakazane, tęsknić za tym, czego bez przeszkód i niebezpieczeństw zdobyć się nie da¹⁹.

Wykorzystując semantyczne napięcie między rzeczownikiem „człowiek”, rozumianym z jednej strony jako gatunek, a z drugiej jako pojedynczy przedstawiciel owego

¹⁷ Omówione w tej sekwencji dwa eseje (84 z księgi II i 20 z księgi IV) pełnią istotną rolę we wspomnianej wcześniej powieści Pera Olova Enquista. Zob. M. Sibińska, *O „Mysłach moralnych” Ludwiga Holberga. Przypis do powieści P.O. Enquista pt. „Wizyta królewskiego konsyliarza”,* [w:] H. Chojnacki i in., *W poszukiwaniu tożsamości skandynawskiej i polskiej. Studia o literaturze i społeczeństwie*, Gdańsk 2011, s. 21–32.

¹⁸ L. Holberg, VTB, t. X, s. 168.

¹⁹ Ibid., s. 253–254.

gatunku, autor odsłania przed nami zaskakujący obraz jednostki ludzkiej. Nie tworzy otwarcie apoteozy. Chwali w sposób przewrotny przewidywalność i ograniczoność (pragnień). Na zasadzie antytezy przeciwstawia je brakowi pokory i odwadze w doborze życiowych celów, które – zestawione z przewidywalnością i zwierzęcą ograniczonością – bronią się same, wbrew pozornej naganie wyartykułowanej przez narratora. Esej niesie w sobie przestrożę, próbę uświadomienia czytelnikowi, jakie pułapki i wyzwania niesie ze sobą fakt bycia człowiekiem. W naturę człowieka wpisane są bunt i pragnienie nieosiągalnego, co rzecz jasna może być źródłem tragedii poszczególnych jednostek. Zarazem to właśnie odróżnia nas od zwierząt.

5. Porządkując zamęt: paradoks i antyteza

Język w *Myślach moralnych* cechuje wyważona gra stylu potocznego z uczonym dyskursem. Rzeczywistość opisywana jest za pomocą binarnych opozycji, co świetnie widać na przykładzie fragmentów wspomnianego uprzednio *Opisu dworaka*:

dworzanin jest przykładem dumy i jest przykładem najwyższej pokory. Kładzie się u stóp jednych, aby móc deptać karki innych. Poczyna sobie zarazem niczym rumak i jeździec, pozwala się dosiadać możniejszemu od siebie, a słabszego on sam dosiada, tak iż dostrzec w nim można mieszaninę cierpliwości, bezczelności, posłuszeństwa, żądzę władzy, dumy, pokory, ambicji i poczucia niższości; ponadto można z jednej strony utrzymywać, że Natura bardziej niż pozostałych ludzi stworzyła go do niewolnictwa, a z drugiej strony, iż jego naturalną skłonnością jest panowanie nad innymi. [...] Innymi słowy, pasywność i aktywność występują u dworaka w równym stopniu. A dalej: dworak jest istotą, która wciąż lęka się i której inni się lękają [...]²⁰.

Pary przeciwstawnych semantycznie rzeczowników wspierane są czasownikami oznaczającymi na przemian bierne i aktywne zachowanie. Ponadto wśród antonimów pojawia się para „aktywność” – „pasywność”, a sekwencja kończy się konstrukcją antytetyczną, opierającą się na zastosowaniu strony czynnej i biernej czasownika „frygte” („lękać się”): frygter – frygtes. Tym sposobem lęk jawi się jako rewers budzenia lęku u innych.

Przyjrzyjmy się również wspomnianemu wcześniej esejowi, rozważającemu epigramat 84 z księgi II: „Co w jednym kraju nazywają dostojnością, w innym nazywają pychą. Co tu zwie się bezpośredniością, tam zwie się bezczelnością, a co w jednym miejscu nosi miano cnoty, w innym zwie się nadmierną pruderią”²¹. Trzy antyteczne sekwencje budowane są wokół par antonimów, przy czym w środkowej parze

²⁰ Zob. L. Holberg, *Beskrivelse over en Hofmand...*

²¹ L. Holberg, VTB, t. X, s. 170.

semantyczna opozycja podkreślona została konsonansem: *gravitet* (dostojność) – *hovmod* (pycha); *fripostighed* (bezpośredniość) – *frekhed*; (bezczelność); *kydskhed* (cnota) – *peenhed* (pruderia).

Paralele, rytmiczność, powtórzenia, ciągi rzeczowników: antytetyczna symetria gra niebagatelną rolę w *Myślach moralnych*. Po antytezę, jako figurę retoryczną, sięgali chętnie twórcy wcześniejszych epok. Holberg używa jej jednak nie tylko po to, by pokazać niepojęte sprzeczności, które składają się na obraz ludzkiego życia. Kieruje nim również pragnienie, by uchwycić, usystematyzować i w sposób logiczny opisać nielogiczności, asymetryczności, dysharmonię i chaotyczność będące istotą życia człowieka.

W *Myślach moralnych* antytetyczna formuła często pojawia się na początku: „Obyczajnością nazywa się to, co pozostaje w zgodzie z aktualnie panującą modą, zaś nieobyczajnością to, co się owej modzie sprzeciwia”²². Syntaktyczny paralelizm służy uwypukleniu kontrastu między dwiema przeciwstawnymi semantycznie frazami. Antonimy ujawniają krzyżowanie się znaczeń, wizualizują jedną z istotnych cech języka, a mianowicie płynność granic między nakładającymi się znaczeniami; płynność będącą również udziałem elementu znaczącego. Zarówno element znaczący (signifiant), jak i znaczony (signifié) tworzone są i wchodzą w relacje w konkretnych warunkach. Holberg twierdząc, iż pojęcie nieobyczajności jest bardzo dyskusyjne, pokazuje, że również samemu znakowi językowemu daleko do jednoznaczności. Krusząc ugruntowane tradycją poglądy, kwestionuje oczywistość i stabilność językowego znaku. Ani słowa, ani pojęcia nie znaczą same przez się. Słowo „nieobyczajność” (*usømmelighed*) jest przecież niczym innym, jak przekształconą pod wpływem otoczenia (za pomocą prefiksu) „obyczajnością” (*sømmelighed*).

Wartości urzeczywistniane przez język *Myśli moralnych* są przeciwieństwami rysowanej w nich wizji człowieka i świata. Język jest zdyscyplinowany, oparty na symetrycznych konstrukcjach. Jak sugeruje Hans Hagedorn Thomsen w publikacji pod wiele mówiącym tytułem *Sprogets fornuft. Om sproget i Ludvig Holbergs Moralske tanker* („Rozsądek języka. O języku w *Myślach moralnych* Ludwiga Holberga”), język w esejach Holberga jest metaforą rzeczywistości podporządkowanej rozumowi, rzeczywistości idealnej – będącej przeciwieństwem realnego świata. Natomiast opisywana rzeczywistość jest nieprzewidywalna, a człowiek jawi się jako istota, która wciąż nas zaskakuje; kierująca się bardziej afektami niż rozumem, niepoddająca się klasyfikacjom. Holbergowski esej postuluje przy tym jeszcze jedną kwestię – symetria, porządek, harmonia [języka] żywią się chaosem, są z nim nierozzerwalnie związane.

Na antytetycznych konstrukcjach opierają się Holbergowskie paradoksy. Etymologia wyrazu „paradoks” wskazuje, iż za jego pomocą można – w sposób odmienny od powszechnie oczekiwanego – wskazać zależności pomiędzy poszczególnymi ele-

²² P.O. Enquist, *op. cit.*, s. 179.

mentami rzeczywistości. Grecki prefiks *para* znaczy „przy”, „obok”, „poza (czymś)”. Natomiast *dóksa* oznacza „osąd”, „zdanie”. Dla Rolanda Barthesa *doxa* jest pojęciem pokrewnym mitowi, to inaczej „norma” i „powszechne mniemanie”²³. Umberto Eco pisze: „*paradoxos* jest tym, co wykracza *pará ten doxan*, czyli poza ramy potocznych sądów”²⁴. Porównuje przy tym paradoks z aforyzmem, maksymą oraz paradoksami pozornymi, określanymi przez Eco mianem „aforyzmów rakowatych”. Podstawowym elementem odróżniającym maksymę od aforyzmu jest zwięzłość formy. Podobny jest natomiast ich stosunek do ustalonego porządku rzeczy: nie występują przeciwko potocznym opiniom, wyrażają je w sposób błyskotliwy, zachęcając do zgłębiania wybranych kwestii, akceptowanych, lecz być może czasami nie dość docenianych. Aforyzm chce być od pierwszego wejrzenia klasyfikowanym jako prawda. „Aforyzmy rakowate” są w opinii Eco jedynie wyrazem dbałości o formę – wypowiedzią zwięzłą, dowcipną, prowokująca, zaskakująca. Są jednak „czystą igraszką umysłu obojętnego na prawdę”²⁵.

Paradoks natomiast jest zaburzeniem powszechnie przyjętej perspektywy. Pod konsternującą formą kryje przekonujące racje. Występując przeciwko opinii potocznej, przestrzega zasad logiki i dotyczy fragmentu naszej rzeczywistości. Początkowo zdaje się głosić fałsz, jest trudny do przyjęcia. Dopiero po pewnym czasie „pozwala dostrzec to, co autor uznaje za prawdę. Wskutek rozziwienia pomiędzy oczekiwaniami potocznej opinii a prowokacyjną formą, jaką on przybiera, wydaje się błyskotliwy”²⁶.

Inkongruencja między oczekiwaniem a realizacją jest źródłem humoru: błyskotliwe wywody Holberga po prostu bawią czytelnika. Można przy tym stwierdzić, że paradoks wprowadza w wypowiedź ducha karnawału, chociaż Eco zastrzega, iż nie postrzega paradoksu jako wariantu „świata odwróconego” pojmowanego jako karnawałowa zabawa, której mechanizm polega na „mnożeniu *adynata* lub *impossibilia* bez żadnej logiki. [...] Co zaś się tyczy paradoksu, to trzeba aby odwrócenie przestrzegało pewnej logiki i ograniczało się tylko do pewnego fragmentu świata”²⁷. Jednakowoż przy innej okazji podkreśla, że karnawał może zaistnieć w ramach znanego i akceptowanego prawa. Karnawałowe transgresje zawsze związane są z przypomnieniem o niewzruszoności prawa poza sferą karnawału²⁸. Ponadto Eco nie wyklucza, iż paradoks może rodzić się z upodobania do ekscentryczności. Przypomnieć więc wypada, że badając zjawisko karnawału Bachtin zaliczył ekscentryczność do kategorii światoodczucia karnawałowego, życia życiem karnawału²⁹.

²³ Por. R. Barthes, *Mytologien idag*, [w:] *idem, I tēgnets tid*, Oslo 1994, s. 59.

²⁴ U. Eco, *Wilde. Paradoks i aforyzm*, [w:] *idem: O literaturze*, Warszawa 2003, s. 65.

²⁵ *Ibid.*, s. 74.

²⁶ *Ibid.*, s. 66.

²⁷ *Ibid.*, s. 68.

²⁸ U. Eco, *Komizm – „Wolność” – Karnawał*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, z. 3–4, s. 132–136.

²⁹ Bachtin pisze o czterech kategoriach światoodczucia karnawałowego: *familiarny kontakt* każdego z każdym, *ekscentryczność* umożliwiaująca wyjawianie się podskórnych intencji natury ludzkiej, *meza-*

Według *Holberg-ordbog* słowo „paradoks” używane jest przez autora *Mysli moralnych* w dwóch podstawowych znaczeniach. Z jednej strony paradoksem nazywa on stwierdzenie sprzeczne z powszechnymi opiniami, z drugiej zaś paradoksalne są dla niego powszechnie akceptowane opinie i poglądy, które po zbadaniu okazują się wewnątrznie sprzeczne. W *Przygotowaniu*, czyli wstępie do *Mysli moralnych*, pisząc o swej strategii, Holberg wspomina „paradoksy moralne”. Służą mu one – jak twierdzi – do obalania błędnych przekonań, odróżniania sedna spraw od ich fasady: „Jeśli w takiej czy innej sprawie popełniłem błąd, to jednak stworzyłem okazję przestudowania niejednej kwestii i pokazałem, że taki lub inny aksjomat, albo powszechnie akceptowany pogląd, poddany dokładnym studiom, czasami rozsypuje się”³⁰. Stwierdzenie jak najbardziej w swej naturze paradoksalne: chociaż popełniłem – w opinii ogółu – błąd, to jednak osiągnąłem cel. Błędu więc nie popełniłem.

„Paradoksy moralne” stawiają zatem wyzwania opinii społecznej, zbiorowym sądom, narzuconym poglądom, pokazując, że hołdowanie owym powielanym, nie raz wewnątrznie sprzecznym, lecz uświęconym tradycją „prawdom” jest największym paradoksem. Holberg usiłuje pokazać, jak często bierzemy Obyczaj za Naturę. Holbergowski paradoks to coś więcej niż tylko figura retoryczna, finezyjny wywód oparty na antytezie. Paradoks podważa obiegowe prawdy, przedstawia je w krzywym zwierciadle, skłania do spojrzenia na świat z nowej perspektywy. Jest figurą demitologizującą, umożliwiającą autorowi, skrywającemu twarz pod maską ironii i komizmu, przewartościowanie obowiązujących systemów.

Metoda Holberga przypomina rozważania Rolanda Barthesa na temat mitów konserwujących drobnomieszczańskie społeczeństwo połowy XX wieku. Można rzecz, że Holberg w *Mysłach moralnych* demitologizuje społeczeństwo duńskie, dwieście lat starsze niż to, na którym wiwisekcję przeprowadził swego czasu francuski semiolog. Mitologię pojmował Barthes jako system znakowy, prezentujący zjawiska historyczne jako wieczne, niezmiennie, a przede wszystkim naturalne. Dla Barthesa kluczowymi w funkcjonowaniu zastygłych wyobrażeń, opinii i poglądów są Historia, Kultura, Ideologia, które podszywają się pod Naturę. Przy okazji przygotowywania nowego wydania *Mitologii* Barthes napisał przedmowę, w której zachęcał do zmiany optyki. Zamiast kwestionować „mityczne” prawdy, należało zabrać się za kruszenie samego znaku językowego³¹. Traktując język sam w sobie jako system mitotwórczy, Barthes wskazywał na zagęszczony, wieloznaczny tekst jako na sposób naruszenia pozornej stabilności (zmitologizowanego) znaku.

Max Horkheimer i Theodor Adorno przez pojęcie oświecenia rozumieли „postęp myśli”, po raz pierwszy tak wyraźnie wyartykułowany w XVIII wieku. Celem owego postępu było Kantowskie uwolnienie człowieka od strachu i uczynienie go panem

lians przeciwnych pojęć i zjawisk oraz *profanacja*. Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 188–190.

³⁰ L. Holberg, VTB, t. X, s. 58.

³¹ Zob. R. Barthes, *Mytologien idag...*, s. 59–62.

Stworzenia. Byli zgodni co do tego, że wolność w społeczeństwie jest nieodłączna od oświeconego myślenia. Jednak w oświeceniu, w emancypacji poprzez dopuszczenie do głosu rozumu, tkwi również przyczyna regresu. Jest nią lęk przed odejściem od faktów, lęk przed tym co dwuznaczne, niejasne, wymykające się definiowaniu i kategoryzacji. Innymi słowy, autorzy *Dialektyki oświecenia* przestrzegają: oświecenie uaktywnia represyjną racjonalność, a wszelka próba opisu zjawisk łączy się zawsze z procesami niwelującymi, ze „stereotypową obróbką, wciśnięciem rzeczywistości w korygujące ramy języka”³². Jednakowoż, przywołując Barthowską definicję mitu, możemy stwierdzić, że twórczość Holberga, w tym jego eseistyka, stanowi przykład na tekstualne uniwersum kruszące mit wieku światła jako epoki bezwzględnie hołdującej *ratio*. Podyktowane rozumem spojrzenie na człowieka i świat pozwala autorowi *Myśli moralnych* dostrzegać umykające racjonalnemu osądowi elementy.

³² M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 14.

OBRONA PŁCI NIEWIEŚCIEJ

1. „Dajcie studiować tym, co umysł ku temu mają”

W 1. Pieśni III Księgi *Pedera Paarsa* znajdziemy, wypowiedziany ustami służącej Marty, często przywoływany Holbergowski apel o dopuszczenie kobiet do aktywnego udziału w życiu społeczeństwa: „Dajcie studiować tym, co umysł ku temu mają/ Dajcie rządzić tym, co dom prowadzić potrafią”¹. Opozycja pierwiastek męski – pierwiastek żeński jest w tekstach Holberga dość wyraźna. Cechy „męskie”, w tym rozsądek, umiarkowanie, odwaga, są społecznie pożądane. „Kobiecość” niejako z definicji jawi się jako ich przeciwieństwo; coś, co dla dobra społeczeństwa należy kontrolować. Jednak posiadanie cech „męskich” lub „kobięcych” nie było w oczach autora biologicznie zdeterminowane. Było wynikiem – nie zawsze prawidłowych – procesów społecznych, w tym wychowania. W *Trzecim liście biograficznym* autor wyjaśnia:

Niektórzy uważają [...], że schlebiam w swych pismach płci niewieściej. Jeśliby zbadać, co pozytywnego na temat kobiet pisałem, okazałoby się, że nie tyle grałem rolę lizusa, co sprawiedliwego sędziego i obrońcy. Stwierdzałem, że większość wad, które – jak się utrzymuje – są przypisane płci niewieściej, nie są wrodzone, lecz są skutkiem nauczania i że wychowanie niejednokrotnie myli się z naturą. Powiadałem, że można by znaleźć u większości kobiet dobre męskie przymioty, gdyby je od dzieciństwa wychowywać jak mężczyzn. Mówiłem, że większość praw, które mężczyźni traktują jako im należne, bardziej się opierają na konwencji niż na prawach natury. Udowadniałem, że większą wagę powinno się przypisywać dobrym cechom niż imieniu i że kobiety z racji swej płci nie powinny być pozbawiane prawa do pełnienia funkcji wymagających użycia mózgu. Znane są przecież przykłady na tęgie wśród nich głowy, które nadają się zarówno do tego, by własnych spraw doglądać, jak i być chlubą urzędów publicznych. Ja zatem nie schlebiam kobietom, lecz mierzę obydwie płcie tą samą miarą bez dyskryminowania².

¹ L. Holberg, VTB, t. II, s. 176.

² L. Holberg, VTB, t. XII, s. 335.

Utwór zatytułowany *Zille Hans Dotters Gynaicologia eller Forsvar Skrift for Quinde-Kiønnet* („Pismo Cecylii, córki Hansa, czyli obrona płci niewieściej”), towarzyszący przywołanym uprzednio poematom satyrycznym z 1722 roku, stanowi świadectwo niezwykle racjonalnego spojrzenia Holberga na kwestię miejsca kobiety w społeczeństwie, a zwłaszcza potrzeby zrównania praw kobiet i mężczyzn w dostępie do edukacji. Argumenty wyłożone w poemacie przypominają te, które Holberg wymienia w cytowanym powyżej fragmencie autobiografii. *Pismo Cecylii* składa się z dwóch części: przedmowy prozą, adresowanej do Hansa Mikkelsena oraz wierszowanego wywodu. W obydwóch częściach mamy do czynienia z tym samym, kobiecym „piszącym ja” – słyszymy głos Cecylii (Zille), córki Hansa³.

W przedmowie Cecylia zwraca się do Mikkelsena, będącego jak pamiętamy jednym z Holbergowskich *alter ego*. Cecylia ceni go za umiarkowanie w wygłaszaniu opinii i bezstronność. Krótko wspomina pisarzy wrogich kobietom, w tym Juwenalisa. Potem przechodzi do drugiej, bardzo zróżnicowanej grupy literatów, którzy pozornie nie są wrogi kobietom, ale nie traktują ich jak równych mężczyznom⁴. Wśród nich są ci, którzy starają się przedstawić kobiety jako istoty z gruntu lepsze.

³ Pierwowzorem bohaterki Holbergowskiego poematu satyrycznego była prawdopodobnie niejaka Cille Gad (?1675–1711), córka prawnika wojskowego z Bergen. Pisała poezję, a dzięki ojcu, poznawała języki obce, w tym łacinę, grekę, hebrajski. Po przyjeździe do Kopenhagi, jak podaje Frederik Christian Schønau w książce portretującej uczone Dunki (*Samling af Danske Lærde Fruentimer*, 1753) stała się – nieformalnie – częścią tamtejszej wspólnoty akademickiej. Ówczesne prawo uniemożliwiała jej jednak formalne funkcjonowanie w strukturach uczelni. Por. E. Aasen, *Holbergs forhold til Bergen – og til kvinner*, [w:] *Den mangfoldige Holberg*, red. E. Tjønneland, Oslo 2005, s. 9–23.

⁴ Łącząca *gender studies* ze studiami filozoficznymi Ingeborg W. Owsen wpisuje Holberga w debatę na temat „kwestii kobiecej”, „*Querelle des femmes*”, toczącą się w kulturze europejskiej w latach 1400–1789 i przygotowującą drogę nowoczesnej myśli feministycznej. Symptomatyczne dla debaty było z jednej strony stanowisko teologa i astrologa Heinricha Corneliusa Agrippy, zakładające przewagę kobiety nad mężczyzną w wymiarze moralnym i teologicznym (1529, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*), a z drugiej strony niezwykle popularna książka *Alphabet de l'imperfection et malice des femmes* (1617), autorstwa Alexisa Trouseta (do roku 1680 ukazało się 18 wydań), gdzie autor, wspomagając się *Biblią*, przytacza przykłady licznych ułomności kobiecej natury. Natomiast jednym z pierwszych głosów na rzecz równości kobiety i mężczyzny był traktat Marie le Jars de Gournay, zatytułowany *Egalité des hommes et des femmes* (1641). Dane na temat lektur Holberga są bardzo fragmentaryczne. Owsen przyjmuje jednak, że autor *Pisma Cecylii*, dobrze znał – przynajmniej z drugiej ręki – argumenty używane w debacie przez zwolenników owych trzech głównych postaw. (Por. I.W. Owsen, *Ludvig Holberg – en tidligmoderne feminist* „Norsk filosofisk tidsskrift” 2010, nr 1, s. 40–54). Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nie tylko literaci francuscy angażowali się w siedemnastowieczną debatę na temat losu kobiet. Maria Ciechomska w książce pt. *Od matriarchatu do feminizmu* (Poznań 1996) jest zdania, iż najistotniejszy w tej materii wkład wniosły autorki angielskie – m.in. Esther Sowerman i Margaret Cavendish – „analizujące sytuację kobiety w państwie, społeczeństwie i rodzinie oraz domagające się praw do wolności religijnej, swobody osobistej, zdobywania wykształcenia oraz sprawowania funkcji publicznych” (M. Ciechomska, *op. cit.*, s. 93).

Piszą w sposób tak jawnie pochlebczy, iż czytelnik raczej odbiera takie głos jako satyrę, niż jako pochwałę:

Gdyż cóż jest bardziej warte śmiechu niż udowadnianie wspaniałości kobiet tym, że potrafią one ślicznie szyć i haftować, co uczynił pewien pisarz, i przypisywać naturze to, co jest wynikiem zwyczaju lub wychowania? Byłoby przecież równie chybionym gdybym chwałąc Was, rzekła, że natura obdarowała was talentem warzenia piwa, w sytuacji gdy Wasi rodzice od wczesnej młodości posyłali Was do browaru [...]

Inni udowadniają wspaniałość płci niewieściej w następujący sposób: jako iż pierwszy mężczyzna został stworzony z prochu ziemi, a następnie z człowieka została stworzona pierwsza kobieta, to dlatego jest ona tym wobec mężczyzny, czym destylowany spirytus wobec zwyczajnej siwuchy. Ten argument zdaje się być dobrym, ale na wszelki wypadek go nie użyję, jako że lepszym dysponuję⁵.

Jeszcze inni – pisze Cecylia – używają pokrętnych wywodów, twierdząc, iż wszystko, co Bóg stworzył jest dobre, ale to wcale dla nich nie oznacza równości między gatunkami. Oznacza jedynie to, iż każdy gatunek jest dobry „sam w sobie”, a każdego osobnika można porównać z przedstawicielami tego samego gatunku: konkretny lew – jest jak na lwa dobry, dany mężczyzna – jest jak na mężczyznę dobry, a kobieta – jest jak na kobietę dobra.

Natomiast Cecylia utrzymuje, że „mężczyźni i kobiety są z jednej materii i są takiej samej konstrukcji oraz że te ostatnie mogłyby się nadawać do wielu zadań, do których nie są dopuszczane, ba, mogłyby być tak samo pożytecznymi członkami republiki, jak mężczyźni”⁶. W części wierszowanej poematu pyta między innymi, czemu daje się kobiecie do ręki igłę, a odmawia pióra i papieru. Odpowiada sama sobie, że być może mężczyźni, boją się, iż „pióro stanie się mieczem, strzałą w kobiecej dłoni”.

Humorystyczny ton poematu mógłby wprowadzić w błąd i sugerować ironiczne stanowisko pisarza. Anne E. Jensen, duńska historyk teatru i autorka książki o poglądach Holberga na kobiety (*Holberg og kvinderne, eller Et forsvar for ligeretten*, 1984), pokazuje niezwykłą konsekwencję autora *Zille Hans Dotters Forsvars-Skrift for Kvinde-Kiønnet*, jeśli chodzi o jego stanowisko wobec społecznej roli kobiet. Wskazuje przy tym na długą tradycję błędnych interpretacji związanych z Holbergowskim obrazem kobiety. Przykładem jest, wzbudzające zaufanie, czterotomowe opracowanie *Illustreret dansk litteraturhistorie* z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, którego autor postrzegał postać Zille jako satyrę na uczonej

⁵ L. Holberg, VTB, t. II, s. 389–391.

⁶ Ibid., s. 391.

kobietę, mającą świadczyć o niczym innym jak tylko o ciętym dowcipie Holberga oraz jego czytaniu, w tym znajomości pism Juvenala⁷.

Jednak inne teksty pisarza tworzą kontekst umacniający stanowisko zasugerowane w żartobliwej formie w poemacie o Cecylii. Za przykład mogą posłużyć *Historie przeróżnych bohaterów i sławnych mężów na wzór Plutarcha* (1739), a zwłaszcza *Forberedelse* („Przygotowanie”), czyli wstęp do rozdziału portretującego Septymię Zenobię i Katarzynę Wielką⁸. Dla Holberga punktem wyjścia w *Forberedelse* jest przeświadczenie (autor powołuje się na swoje obserwacje), że kobiety i mężczyźni zostali jednakowo przez naturę obdarowani przymiotami ducha. Zdaje sobie przy tym sprawę, że w opinii ogółu rzeczy mają się inaczej. Toteż systematyzuje zarzuty kierowane pod adresem kobiet i próbuje je odpierać. Argumenty, na które natyka się autor, mające dowieść naturalnej nierówności kobiet, są głównie natury biologicznej: ich mniejsza w porównaniu z mężczyznami siła fizyczna, poród uniemożliwiający kobiecie przez kilka tygodni w roku zajmowanie się „męskimi sprawami” (tu Holberg akceptuje prawdopodobieństwo corocznego rodzenia dziecka przez zamężną kobietę). Ponadto przypisuje się kobietom częstsze niż u mężczyzn występowanie przywar charakteru, takich jak lękliwość, niestałość czy też niecierpliwość.

Biologiczne różnice nie wydają się Holbergowi decydujące. Autor oczywiście przyznaje, że kobiety są słabsze fizycznie, ale nie traktuje tego jako oznaki ich niższej wartości, czy też ich nieprzydatności przy pełnieniu publicznych funkcji w państwie. Co więcej, pokazuje, iż jeśli będzie się brało pod uwagę siłę fizyczną, to może się okazać, iż jej mizéria działać będzie na korzyść kobiet. Traktując siłę fizyczną jako punkt wyjścia dla nierównego podziału ról w społeczeństwie, można przydzielić kobietom role duchowego kierownictwa – np. w budownictwie byłaby to rola architekta. Wówczas mężczyznom pozostałaby ciężka fizyczna praca: „mieszanie wapna, rąbanie bali i dźwiganie cegieł”, jeśli pozostaniemy w branży budowlanej. Z argumentem dotyczącym porodów Holberg rozprawia się dość jednoznacznie – owa naturalna funkcja kobiety sprawia, iż jest ona niezdolna do pełnienia urzędu przez sześć tygodni (tyle trwał zwyczajowy okres połogu), natomiast niejedyn pozbawiony rozumu mężczyzna niezdolny jest do sprawowania powierzonej mu publicznej funkcji przez cały rok, co jednak, w myśl panujących obyczajów, nie przeszkadza mu o takową się ubiegać.

Holberg podkreśla, że jedna z najistotniejszych zasad wpływających z prawa naturalnego polega na powierzaniu ludziom takich zadań, do których z racji swych talentów najlepiej się nadają. Najwyraźniej jednak, ironizuje autor, owa reguła traci moc w odniesieniu do kobiet i w rezultacie połowa populacji ludzkiej zostaje uznana za niezdolną do zajmowania się skomplikowanymi i istotnymi sprawami. Pisarz,

⁷ Zob. V. Andersen, *Illustreret dansk litteraturhistorie*, b. 2, København 1934, s. 35.

⁸ L. Holberg, *Samlede Skrifter*, red. Carl S. Petersen, t. 11, København 1931, s. 307–310. Znamienne, iż decyzją autora obie przywódczynie narodów dołączyły do pocztu bohaterów, a nie bohaterek, których dzieje opisywał w osobnym dziele, czyli w *Historiach przeróżnych bohaterek i sławnych dam* (1745).

rozprawiając się też z mitami dotyczącymi „naturalnych” ułomności kobiecej natury, pokazuje, że mowa tu raczej o nawykach będących skutkiem błędnego wychowania:

Ciekawe, czy jeśliby młodą dziewczynę wychować tak, by przywykła do męskich zadań, gdyby jej powierzać istotne sprawy, za które musiałaby samodzielnie wobec społeczeństwa odpowiadać, gdyby ją rozliczano z każdego bezmyślnego słowa, które by się jej wymknęło, gdyby jej odwaga była traktowana jako cnota, tchórzostwo jako wada, to czy w miejscu błędów i ułomności nie odnaleźlibyśmy równie wielu zalet. Tak samo gdyby mężczyźni odbierali takie wychowanie jak kobiety, to czy nie zobaczylibyśmy wielu cnót przemienionych w wady i ułomności, tak iż gadulstwo nazywałoby się może chłopskim gadaniem, a impulsywność chłopską przypadłością; a tak jak się teraz powiada, że trzeba patrzeć przez palce na kobiecą słabość, mówiłoby się: nie ma się co przejmować słabym mężczyzną⁹.

Ponadto autor *Historii przeróżnych bohaterów i sławnych mężów* bezpośrednio odsyła swoich czytelników do *Pisma Cecylii, córki Hansa*, przypominając, iż tekst ten od-piera część komicznych argumentów dowodzących ułomności kobiet, „w sposób na jaki zasługują”, sugerując tym samym, że do niepoważnych zarzutów przystaje lekki, humorystyczny ton kontrargumentów, padających z ust Cecylii.

Pod koniec życia, z myślą o otwartej w 1748 roku scenie przy Kongens Nytorv, Holberg napisał, przywołaną już kilkakrotnie, pięcioaktówkę zatytułowaną *Philosophus udi egen Indbilding* („Filozof z urojenia”), która miała swą teatralną premierę dopiero w 1754 roku, kilka miesięcy po śmierci autora. Sztuka ta, bardziej przypominająca traktat filozoficzny, nie przyczyniła się do rozślawiania imienia Holberga jako komediopisarza. Jest jednak ciekawym świadectwem wyobrażeń Holberga na temat intelektualnego potencjału kobiet. W Liście 447 autor pisze, że sztuka jego traktuje o tych, „którzy wyobrażają sobie, że filozofia polega wyłącznie na teorii, brodzie i pelerynie”. Zaznacza przy tym dobitnie, że w komedii tej „najważniejsza rola przypada pokojówce”¹⁰.

Intryga zawiązana jest wokół dobrze rozpoznanej sytuacji: o rękę Leonory zabiegają Leander oraz filozof Cosmus Holgersen, który pragnąc dać wyraz swej filozoficznej naturze, przemianował się na Cosmoligerausa. Leonora jest niezależną, majątną wdową, co nie jest bez znaczenia dla jej zalotników. Nie straciła głowy dla żadnego z nich, ale bardziej skłania się ku Cosmoligerausowi. Urzeka ją między innymi jego obojętny stosunek do wszelkich zaszczytów i wyróżnień. Służąca Leonory, Petronela, trzeźwo ocenia postawy obu zalotników:

Petronela: Leander [...] stwierdza bez ogródek, że pani pieniądze przydadzą mu się, lecz mimo wszystko uważam, że jego miłość jest mniej interesowana niż tego drugiego.

⁹ L. Holberg, *Samlede Skrifter*, red. Carl S. Petersen, t. 11, København 1931, s. 308.

¹⁰ L. Holberg, *Epistler*, t. V, København 1951, s. 17.

Leonora: Nie podoba mi się, że ktoś, kto ubiegająca się o moją rękę, otwarcie przyznaje, że myśli o moich pieniądzach.

Petronela: A mnie się jeszcze mniej podoba, że ktoś zasięga informacji o pani środkach, a potem oznajmia, że jego miłość zesłały niebiosy.

Leonora: Deklaracja tego pierwszego jest otwarta i dlatego odpychająca.

Petronela: Tego drugiego obłudna, i dlatego jeszcze bardziej odpychająca (akt 1, scena 1)¹¹.

Hieronim, brat Leonory i jej służąca, Petronela, zawiązują spisek. Hieronim sugeruje filozofowi, manifestującemu swą pogardę dla dóbr doczesnych, że jego siostra chciałaby męża, którego ranga w społeczeństwie byłaby potwierdzona zewnętrznymi atrybutami poważania i władzy. Przebrana za przybyłego z Pragi młodego doktora filozofii Petronela wdaje się w długą dysputę z Cosmoligerausem, usiłując go sprowokować do „niefilozoficznego” działania. Dziewczyna przekonuje go, że pęd za zaszczytami nie jest sprzeczny z naturą filozoficzną. Usłyszawszy uprzednio od Hieronima, iż Leonora w rzeczywistości oczekuje od swego przyszłego małżonka wykazania się ambicją, Cosmoligeraus daje się przekonać elokwentnemu „doktorowi”. Píše list, w którym wnioskuje o przyznanie mu zaszczytów, a pismo owo usłużna Petronela dostarcza swej pani, na dowód nieszczerości intencji zalotnika. Sztuka kończy się „uleczeniem” Cosmoligerausa, który dochodzi do wniosku, że jego filozoficzny stosunek do życia był wystudiowaną pozą. Filozof opuszcza dom Leonory, nie oznaczając to jednak zwycięstwa jego konkurenta. Komedia ma zakończenie otwarte: nie wiadomo, czy Leonora zwiąże się z Leandrem, który po prostu znika z naszego pola widzenia w przedostatniej scenie.

Philosophus w wielu punktach łamie ustalone schematy Holbergowskiej komedii, zarówno jeśli chodzi o intrygę, jak i galerię postaci. Intryga zawiązana jest wokół znanego schematu, jednak jej zakończenie jest otwarte, sugerując, iż uleczenie zbłąkanego nieszczęśnika i połączenie kochanków węzłem małżeńskim nie były głównymi projektami napędzającym akcję sztuki. Było nią raczej (jak wspominaliśmy) napiętnowanie nieautentyczności życiowych postaw, wykpienie filozofii traktowanej jako „potępienie tych wad, w które sami praktykujemy” (akt V, scena 8)¹².

Również postaci odbiegają od Holbergowskiej matrycy. Leonora w *Filozofie z urojenia* nie jest podlotkiem ani szukającą przygód młodą mężatką. Jest wolną, dojrzałą, majątną kobietą. Hieronim w tej sztuce w niczym nie przypomina swoich upartych i wybuchowych imienników z innych komedii Holberga. Jest wyważonym i rozsądnym bratem Leonory, pragnącym opamiętania zarówno dla siostry, jak i dla Cosmoligerausa, w którym widzi nie tyle obłudnika, ile człowieka, który nie zna samego siebie. Pragnie, by zarówno on, jak i Leonora przejrżeli na oczy.

¹¹ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 254.

¹² L. Holberg, VTB, t. VII, s. 323.

Najbardziej jednak znaczącą metamorfozę przechodzi Petronela. To nie tyle wygadana, stąpająca mocno po ziemi subretka, ile czytana, pewna siebie młoda osoba. Jako „doktor z Pragi” jest do dysputy z Cosmoligerausem merytorycznie na tyle dobrze przygotowana, że ten nie odkrywa podstępów. Jej znajomość literatury jest czymś osobliwym dla Leandra, ale brat pani domu, Hieronim przedstawia mu – i czytelnikowi/widzowi – przyczyny takiego stanu rzeczy: „Gospodarstwo mojej siostry nie jest zbyt duże; trzyma tę dziewczynę w zasadzie dla towarzystwa, gdyż czytają obie za dnia, a wieczorami opowiadają sobie, co przeczytały” (akt IV, scena 2)¹³.

Jakie książki czyta Petronela w domu swojej pani? Na pewno nie obcy jest jej Holbergowski esej będący wstępem do biografii Sokratesa i Epaminondasa w *Historiach i czynach przeróżnych bohaterów i sławnych mężów na wzór Plutarcha*, który nauczył ją „odróżniać prawdziwą filozofię od nieprawdziwej” (akt I, scena 5)¹⁴. W owym wstępie Holberg podaje cechy charakteryzujące prawdziwych mędrców i filozofów, w tym: gruntowna wiedza (ale w dziedzinach pożytecznych), kontrola namiętności (lecz nie ich brak), stateczność (bez udawanej powagi), znajomość samego siebie i wyrozumiałość wobec innych. Ponadto Petronela zna twórczość Hauteroche’a, jako że w pewnym momencie oznajmia: „Ciekawe, czy nie będzie ze mnie równie dobry filozof, jak doktor medycyny z Crispina, w tamtej komedii. Chociaż on nie umiał niczego prócz słów: „Medicus sum” (akt IV, scena 3)¹⁵. Hieronim, twierdząc, że bez zarzutu odegrał swą rolę w intrydze, co dowodzi, że i mężczyźni mają głowę nie od parady, prowokuje ironiczną ripostę Petroneli. W jej argumentach bez trudu rozpoznamy echa wstępu do rozdziału poświęconego porównaniu dwóch kobiet, Zenobii i Katarzynie w *Historiach i czynach przeróżnych bohaterów i sławnych mężów na wzór Plutarcha*.

To żaden dowód na posiadanie głowy. Widzę jedynie, że wykonaliście to, co ja wymyślałam; to wszystko, czego można oczekiwać od mężczyzn. My wytapiamy kule, wy potraficie nimi strzelać; my koncypujemy, a wy niczym kopiści przepisywanie na czysto. Wam jednak przypisują bystrość umysłu, chociaż w większości przypadków to dzieło kobiet (akt IV, scena 1)¹⁶.

W pierwszym wydaniu *Wiedzy o prawie naturalnym i prawie narodów* z roku 1716 zabrakło argumentów, które przemawiałyby za zrównaniem praw kobiet i mężczyzn pod względem dostępu do edukacji i sfery publicznej. Jednak kolejna wersja z roku 1728, zagadnieniom tym poświęca więcej uwagi, chociaż wyartykułowany tam sto-

¹³ Ibid., s. 299.

¹⁴ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 262.

¹⁵ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 299. Komedię *Crispin Médecin* autorstwa Noëla Le Breton de Hauteroche’a wystawiono w karnawale roku 1724 (zob. A.E. Jensen, *Teateret i Lille Grønnegade*, s. 97). Petronela nawiązuje tym samym dodatkową nić porozumienia z publicznością, powołując się na wspólne doświadczenie.

¹⁶ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 298.

sunek autora do kobiet pozostaje do końca ambiwalentny. Akceptuje on obyczaje i prawa uzależniające kobietę od mężczyzny. Utrzymuje jednak, że podporządkowanie się kobiet mężczyźnie nie wynika z praw Natury, lecz opiera się przede wszystkim na woli Bożej (której Holberg nie zamierzał, przynajmniej otwarcie, sprzeciwić się), wyrażonej w *Piśmie Świętym*, a ponadto jest podtrzymywane obyczajem (do którego nasz autor miał stosunek co najmniej krytyczny).

2. Podróże podziemne młodego bergeńczyka

W jednej z bardziej znanych komedii charakteru z okresu współpracy ze sceną przy Lille Grønnegade, a mianowicie w *Jeanie de France*, z ust służącej Marty słyszymy następującą replikę: „Nadejdzie jeszcze czas, gdy się będzie bardziej na głowę niż na płeć zwracało uwagę, bardziej na uzdolnienia niż na imię” (akt II, scena 3)¹⁷. Symbolika imienia często powraca w tekstach Holberga. Imię funkcjonuje jako metafora maski, rozumianej jako rola, narzucana człowiekowi i determinująca jego miejsce w społeczeństwie. W *Piśmie Cecylii, córki Hansa* pada ironiczna propozycja, by czekać z nadawaniem dzieciom imion do szóstego roku życia, aż okaże się, czy mają umysł stworzony do matematyki (tym nadawać imiona męskie), czy do przedzenia (tym nadawać imiona żeńskie).

Wizualizacji czasów, do których tęskni komediowa Marta, dostarcza nam Holberg w swej fantastyczno-utopijnej powieści, zatytułowanej *Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza* (1741). Powieść jest pokrewna utopiom Thomasa More’a i Jonathana Swifta¹⁸. Drugą, wyraźną linią tradycji literackiej, w którą wpisuje się utwór Holberga wyznacza epos, a cytaty *Eneidy*, gęsto wplatane w Holbergowski tekst, współtworzą heroikomiczny obraz głównego bohatera. Łacińskie wydanie *Mikołaja Klimiusza* było anonimowe, a tekst na karcie tytułowej głosił: *Nicolai Klimii iter subterraneum. Novam tellurium theoriam ac historiam quintae monarchiae adhuc nobis incognita exhibens e Bibliotheca B. Abelini*.

Tolerancja religijna, egalitaryzm, prawa kobiet, żądza władzy, kwestie naturalności i nienaturalności, obcości i swojskości, zderzenia realistyczności z fantazją – to

¹⁷ L. Holberg, VTB, t. III, s. 179.

¹⁸ Łączenie konwencji powieści utopijnej z awanturniczo-podróżniczą było chwytem chętnie stosowanym przez pisarzy i myślicieli epoki, pragnących dotrzeć do szerszego grona czytelników ze społeczno-krytycznym przesłaniem. Przykładów na to dostarcza nam również rodzima literatura. Nie chcemy w tym miejscu rozstrzygać, na ile zbiegiem okoliczności jest fakt, iż tytułowy bohater polskiej powieści utopijnej okresu oświecenia, nosi takie samo imię, jak Holbergowski bohater. Nie można wykluczyć, że biskup Ignacy Krasicki, autor *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* (1776) mógł zetknąć się utworem profesora z Kopenhagi lub przynajmniej o nim słyszał na długo zanim ów tekst pojawił się w polskiej wersji językowej.

tylko niektóre z tematów podejmowanych w powieści. Pisana w pierwszej osobie relacja Nielsa Klima, podporządkowana jest projektowi oświeceniowemu: bohater odwiedza obce krainy, a dzięki jego opowieści, funkcjonującej niczym krzywe zwierciadło, czytelnik zdaje sobie sprawę z relacji panujących w swoim świecie. To z kolei pozwala mu poznać i zrozumieć samego siebie. Obserwowana przez Nielsa we wnętrzu ziemi rzeczywistość stanowi relief, dzięki któremu ówczesna oświeceniowa Europa jawi się w ostrzejszych, wyraźniejszych barwach. Przypomina, iż świat jest być może znacznie większy i bardziej złożony niż się czytelnikowi może pierwotnie wydawać. Ponadto doświadczenie obcych krain stwarza dobry punkt wyjścia do satyrycznej analizy stosunków panujących w zdawałoby się rozumnej i oświeconej Europie. Jednakowoż podróż podziemna w niewielkim tylko stopniu przydaje mądrości samemu bohaterowi. W decydującym momencie, gdy może wpłynąć na pozytywny, podporządkowany Naturze i Rozumowi, rozwój społeczności, do której rzucił go los, wykorzystuje wiedzę przywiezioną ze swego oświeceniowo-europejskiego świata, by sięgnąć po władzę i ustanowić tyranię.

Akcja *Nicolai Klimii iter subterraneum* rozgrywa się w XVII wieku. Powieść traktuje o młodym Mikołaju Klimiuszu (Nielsie Klimie), który w roku 1664, ukończywszy studia filozoficzne i teologiczne w Kopenhadze, powraca do rodzinnego Bergen. Kroniki hanzeatyckiego Bergen donoszą, iż rzeczywiście żył tam swego czasu niejaki Niels Klim, kościelny w kościele pod wezwaniem Św. Krzyża, a jego żona była spokrewniona z matką Holberga. Autor uzupełnia swój tekst o jeszcze jedną historyczną postać związaną z rodzinnym miastem: filozofa i podróżnika Abelina. W powieści imię takie nosi wydawca relacji Mikołaja z podróży.

Główny bohater zdał świetnie egzaminy, z czego dowodem w postaci dyplomu nigdy się nie rozstaje (zob. scenę, będącą przy okazji ironicznym komentarzem na temat przydatności nauki serwowanej na kopenhaskiej uczelni, w której Mikołaj, przerażony widokiem gryfa, próbuje go odstraszyć, wymachując przed sobą dyplomem uniwersyteckim). Pomimo akademickiego przygotowania nie może znaleźć sobie stałej posady, toteż pragnąc poszerzyć swą praktyczną wiedzę prowadzi prace badawcze w okolicy. W czasie wyprawy na pobliskie wzgórze – Fløifjellet – wpada w rozpadlinę, prowadzącą do wnętrza ziemi i odkrywa tam swoisty kosmos.

Po dramatycznych przejściach udaje mu się dotrzeć na planetę zwaną Nazar, do państwa Potu (anagram Utopii). Zasypia pod gołym niebem, a wyrwany ze snu przez groźnego byka, salwuje się ucieczką na pobliskie drzewo. Za ten czyn zostaje przez mieszkańców Potu postawiony przed sądem, oskarżony o gwałt. W nieświadomości bowiem wdrapał się na szacowną żonę miejscowego sędziego, jak się okazało, los rzucił go na planetę zamieszkiwaną przez rozumne drzewa i krzewy. Zostaje jednak uniewinniony, a jego gospodarze postanawiają zadbać o przystosowanie go do życia w ich kraju.

W Potu panuje tolerancja religijna, obie płcie mają równy dostęp do życia publicznego, a chłopów uważa się bardziej niż dworzan. Młody bergeńczyk, prób-

jący dzielić się z gospodarzami wiedzą i swymi, czyli europejskimi, wyobrażeniami o świecie, nie potrafi im zaimponować i jest przez nich traktowany z pobłażliwą wyrozumiałością. Jedynej umiejętności, której rozsądne drzewa mu zazdroszczą – umiejętności szybkiego przemieszczania się z miejsca na miejsce – bohater zawdzięcza posadę książęcego gońca, co w sposób naturalny stwarza mu okazję do przyglądania się mechanizmom rządzącym w kraju Potuańczyków. Po kilku latach, poznawszy język i obyczaje swoich gospodarzy, udaje się na zwiedzanie państw sąsiadujących z Potu.

Kraina Potuańczyków ma cechę, której na próżno szukać w oświeconej Europie: panuje tam równość między płciami. Drzewa płci żeńskiej mogą pełnić najbardziej wyeksponowane funkcje w państwie, o ile tylko ich umiejętności i cechy osobiste przemawiają za tym. Potraktowany sprawiedliwie przez sędzinę przewodniczącą pamiętnej rozprawie, gdy go oskarżano o gwałt na żonie miejscowego notabla, Mikołaj przyznaje:

Potuańczycy, nie odsuwając płci pięknej od urzędów, jednak nie postępują tak szaleńczo, jak mi się na początku zdawało. Myślałem sobie: a gdyby tak żona przewodniczącego sądu w Bergen, wydawała wyroki zamiast swego męża! Albo córka adwokata Severina, elokwentna i rozsądna dziewczyna, prowadziła sprawy zamiast swego głupiego ojca? Może znajomość prawa nie ponosiłaby z tego tytułu uszczerbku, a sprawiedliwość rzadziej by słabowała¹⁹.

Jednak bohater zmienia zdanie i opracowuje propozycję ustawy mającej na celu odświeżenie kobiet od życia publicznego, czyli na dobrą sprawę zmianę ustroju w Potu. Impulsem stają się odwiedziny u sąsiadów Potuańczyków, w krainie Kokleku, gdzie panuje matriarchat. Obowiązujące tam prawo – jak pisze podróżnik – jest postawione na głowie. Nasz bohater zauważa również, że Natura w żaden sposób nie jest winna panujących tam obyczajów:

Mieszkańcami są jałowce, obojga płci, lecz mężczyźni używani są tylko do prac kuchennych i innych zajęć bez znaczenia. W czasach wojen powoływano ich co prawda do służby, ale rzadko stawiali się czymś więcej niż prostymi żołnierzami. [...]

Niedawno dziwiłem się Potuańczykom, że przy rozdziale stanowisk jedna płeć nie ma przewagi nad drugą, lecz ten naród zdał mi się postępować prawdziwie szaleńczo i wbrew naturze. Nie mogłem się nadziwić bezczynności płci męskiej, która pomimo że obdarzona większą siłą fizyczną, z cierpliwością znosiła owo nieczne jarzmo [...] [W]ierzono, że tak natura chciała, żeby kobiety rządziły państwem, a mężczyźni przędli, gotowali, dziergali, tkali, zamiatali izby, a przy okazji zbierali cięgi.

¹⁹ L. Holberg, VTB, t. IX, s. 37.

Kobiety oparły swe panowanie na większej sile fizycznej mężczyzn, ich silniejszych mięśniach i członkach, zdalnych do ciężkiej pracy. Nie ma wątpliwości, utrzymują, że to natura przeznaczyła ich [mężczyzn] do prac fizycznych.

Cudzoziemcy nadziwić się nie mogą, gdy zawitawszy do ich domów, widzą panią domu w gabinecie, po uszy zagrzebaną w papierach, podczas gdy pan domu krząta się po kuchni i szoruje garnki²⁰.

W opisie systemu, na którym opiera się społeczeństwo Kokleku, rozpoznajemy prześmiewczą argumentację ze wstępu do portretu Septymii Zenobii i Katarzyny Wielkiej. Tam, jak pamiętamy, Holberg pokazuje na przykładzie argumentu dotyczącego siły fizycznej, jak przewrotnie można powoływać się na naturę przy sankcjonowaniu uświęconych tradycją podziałów społecznych. Mikołaja zastanawia fakt, iż kobiety w tym kraju mają cechy, które on kwalifikuje jako „męskie”: są rozsądne, skromne, opanowane, małomówne. Mężczyźni natomiast jawią się istotami lekkomyślnymi, niestabilnymi, gadatliwymi. Holberg pozwala swojemu bohaterowi bezbłędnie diagnozować ten stan nie jako naturalny, lecz jako wynik wychowania i swoistego przyzwolenia społecznego na ubezwłasnowolnienie mężczyzn, co odzwierciedla również język. Na przykład, gdy ktoś mówił dużo i bez zastanowienia, nazywało się to w Kokleku nie inaczej jak „chłopskie plotki”. Tu, podobnie jak w *Historiach przeróżnych bohaterów* autor akcentuje rolę języka w procesie socjalizacji, w nakładaniu na człowieka ról społecznych. Język – jak sugeruje Holberg – ugruntowuje proces wychowania człowieka na istotę niesamodzielną i słabą (na mężczyznę w państwie Kokleku, na kobietę w kulturze europejskiej) lub na silną i odpowiedzialną (na kobietę w państwie Kokleku, na mężczyznę w kulturze europejskiej). Holbergowski bohater dostrzega umowność konwencji w świecie będącym odwróceniem jego świata. Nie pomaga mu to jednak zauważyć umowności i historycznych uwarunkowań podziału ról społecznych panujących w jego świecie.

Holberg powołuje się na Naturę i Rozum, owe słowa-klucze do myśli oświeceniowej, by podważyć postawy rzekomo przez Naturę i Rozum uświęcone. Pokazuje między innymi jak przewrotnie może być interpretowana fizyczność charakteryzująca obie płcie. Nie przeczy, że natura inaczej wyposażyła mężczyzn, a inaczej kobiety. Uświadamia jednak czytelnikowi, że społeczna interpretacja tego faktu jest kwestią obyczaju.

Opisując matriarchat, budzący gorący sprzeciw Mikołaja, nieodrodnego przedstawiciela oświeceniowej Europy, autor pokazuje społeczeństwo forsujące podział ról społecznych według klucza biologicznego. Na zasadzie analogii daje do zrozumienia, że innym – równie absurdalnie niesprawiedliwym i „nienaturalnym” wariantem społeczeństwa, opartego na dokładnie takiej samej, opresyjno-marginalizującej zasadzie, jest patriarchat, funkcjonujący – i w pełni przez naszego bohatera akceptowany – w państwach europejskich:

²⁰ Ibid., s. 114–115.

Szczęśliwa Europo, zawołałem przy tej okazji, a zwłaszcza po trzykroć szczęśliwe Francjo i Anglio, gdzie słaba płeć słusznie nosi swe imię, gdzie żony są ślepo posłuszne rozkazom swych mężów, tak iż bardziej przypominają maszyny lub automaty niż obdarzone wolną wolą stworzenia²¹.

Mikołaj Klimiusz nie potrafi zaakceptować innego modelu społecznego, niż opresyjny. Dla niego jedyną alternatywą patriarchatu jest matriarchat. Mimo iż doświadcza u Potuańczyków modelu partnerskiego, uważa go za twór przejściowy, który bez wątpienia będzie ewoluował w stronę matriarchatu. Przeżycia w Kokleku interpretuje jednoznacznie: „Państwo chwieje się w posadach, gdy kobiety biorą udział w jego zarządzaniu”²². Przyczynę Mikołaj widzi jedną: natura. Kobiety z natury są bowiem próżne i żądne władzy. Zgłasza więc propozycję – o ile nie natychmiastowego, to przynajmniej stopniowego – ograniczenia swobód płci żeńskiej. Reakcja władz jest druzgocąca. Mikołaja skazano na wygnanie, uzasadniając wyrok zagrożeniem bezpieczeństwa państwa:

Propozycja złożona przez gońca jego wysokości, by drugą płeć wyłączyć z pełnienia publicznych urzędów, nie może być przyjęta i wprowadzona bez przynoszenia państwu najwyższej szkody, jako że owa połowa narodu składająca się z kobiet, byłaby z konieczności dotknięta taką zamianą, a tym samym zaczęłaby sprawiać kłopoty i byłaby wrogo wobec rządu nastawiona. Niezmiennie za niesprawiedliwe uważamy odmawianie drzewom o chwalebnych przymiotach dostępu do zaszczytów, na które zasługują, zwłaszcza iż nieprawdopodobnym jest, by natura, która niczego nie czyni bez zastanowienia, miała bez powodów je tak hojnie obdarować.

W dalszym uzasadnieniu wyroku pobrzmiwają argumenty wyłożone przez Holberga przy okazji portretowania Katarzyny Wielkiej i Zenobii:

Uważamy, że zaspokojenie potrzeb państwa wymaga, by bardziej zwracać uwagę przy rozdziale stanowisk na zdolności i umiejętności niż na imię. A w sytuacji gdy krajowi nierzadko brakuje zdolnych kandydatów, uznajemy to za szkodliwe, by na mocy zarządzenia, czy też postanowienia ogłosić, iż połowa mieszkańców po prostu z racji swego urodzenia, jest niegodna i nienadająca się na urzędy²³.

Troska Holberga o zrównanie praw kobiet i mężczyzn między innymi w dostępie do edukacji to wyraz jego troski o dobro państwa. Był zdania, że wyedukowana niewiasta bardziej przyda się społeczeństwu niż istota, której naturalne talenty na skutek błędów wychowawczych nie zostaną spożytkowane dla dobra ogółu. Jak bardzo na tle epoki, wyczulonej na kwestie tolerancji i równości, poglądy Holberga były dale-

²¹ Ibid., s. 116.

²² Ibid., s. 150.

²³ Ibid., s. 152.

kie od oczywistych, uświadamia nam lektura jednego z najbardziej opiniotwórczych pisarzy XVIII wieku, a mianowicie Jana Jakuba Rousseau. Różnica staje się wyraźna zwłaszcza przy lekturze książki piątej *Emila*, którą to książkę Rousseau poświęca wychowaniu dziewczyny, idealnej towarzyszką życia tytułowego bohatera (pozostałe cztery części rozprawy poświęcone są wychowaniu mężczyzny). Inkarnacją ideału jest Zofia, wybranka Emila²⁴.

Jean Jaques Rousseau, podobnie jak Ludvig Holberg, utrzymuje, że kobieta różni się od mężczyzny tylko pod względem swej płci, lecz dla niego jest to różnica kardynalna. Płciowość człowieka determinuje jego charakter, temperament, upodobania, sposób przeżywania świata, a tym samym zadania jakie przyjdzie mu pełnić w społeczeństwie. Rousseau nie stwierdza wprost, że mężczyzna jest istotą lepszą od kobiety, ale absurdem zdaje mu się aspirowanie jednej płci do przejęcia zadań (w tym również społecznych) płci przeciwnej. Ponieważ płciowość jest tą sferą, w której manifestują się różnice między kobietą a mężczyzną, akt płciowy zdaje się być dla Rousseau głównym obszarem obserwacji i zbierania doświadczeń:

Mężczyzna musi być czynny i silny, kobieta bierna i słaba. Jest koniecznością, by mężczyzna chciał i mógł, wystarczy gdy kobieta nieco się wzbrania. Z ustalonej powyżej zasady wynika, że kobieta jest po to stworzona, aby się podobać mężczyźnie. Za to nie jest wcale konieczne, aby mężczyzna podobał się kobiecie, główną bowiem zaletą mężczyzny – jego siła. Dla niej samej pożąda go kobieta. Nie jest to jednak reguła miłości, tylko prawo natury poprzedzające miłość samą²⁵.

Kilka stron dalej dopowiada:

Nie może żadnej mowy o jakiegokolwiek równości obu płci. Mężczyzna jest samcem w pewnych tylko momentach, kobieta pozostaje samicą przez całe życie, a przynajmniej dopóki jest młoda. Płeć narzuca jej się ustawicznie i we wszystkim²⁶.

²⁴ Obraz kobiety u J.J. Rousseau jest znacznie bardziej złożony w *Nowej Heloizie*. W związku mężczyzna – kobieta, bohaterka *Nowej Heloizy*, Julia, jest istotą równą, zarówno kochanemu przez nią do końca życia Saint-Preux'owi, jak i Wolmarowi, z którym łączą ją więzy małżeńskie. Jednakowoż również i jej rola społeczna – podobnie jak ideał kobiety opisywany przez Jeana Jaquesa Rousseau w *Emilu* – zdaje się być zdeterminowana płcią. Sama Julia, realizująca się w małżeństwie (pomimo tłumionych uczuć do kochanka, którym tak na prawdę tylko śmierć może położyć kres i ustrzec ją tym samym przed zdradą) uważa, że „przeznaczeniem żony i męża jest wspólne, ale nie takie samo życie, powinni działać zgodnie, nie robiąc jednakowych rzeczy. [...] Innymi słowy, oboje dążą do wspólnego szczęścia różnymi drogami, a podział pracy i starań jest najsilniejszą więzią ich jedności”. Jako komentarz do stanowiska Julii, Saint-Preux dodaje, wyostrzając zasadę rozdzielenia funkcji społecznych według klucza biologicznego: „Nawet wśród dzikusów nie widać, aby kobiety i mężczyźni przebywali zawsze razem. Wieczór rodzi się zbiera, każdy spędza noc przy swej żonie, dzień przynosi rozłąkę i obie płcie nie mają już nic ze sobą wspólnego, najwyżej posiłki”. J.J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, tłum. E. Rządowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 244–245.

²⁵ J.J. Rousseau, *Emil czyli o wychowaniu*, tłum. E. Zieliński, t. II, Wrocław 1955, s. 220.

²⁶ Ibid., s. 224.

Wniosek sam nasuwa się autorowi *Emila*: „Skoro więc charakter oraz temperament kobiety i mężczyzny nie są ani nie mogą być te same, nie powinni mieć oboje tej samej edukacji”²⁷. Nie potępia całkowicie zdobywania wiedzy przez kobiety, nie będzie ona jednak nigdy celem samym w sobie. Zdobytą wiedzę kobieta będzie służyła mężowi. „Nie róbcie z waszych córek rezonerek ani teologów w spódnicy”, przestrzega²⁸. Kobiety bowiem nie są zdolne do uogólniania – do badania prawd abstrakcyjnych i spekulatywnych, do poznawania zasad i aksjomatów naukowych. Ich edukacja powinna się ograniczać do praktyki, a kobiecie myśli, o ile nie koncentrują się bezpośrednio na domowych obowiązkach, winny ograniczać się do „wiadomości przyjemnych, których jedynym kryterium – smak” lub do zgłębiania umysłu mężczyzny²⁹. Mężczyzna nie ma być oczywiście rozumiany jako pojęcie abstrakcyjne. Chodzi o mężczyznę, z którym dane jest kobiecie dzielić życie.

Należy podkreślić, że w porównaniu z wiekiem XVII wiek światła okazał się epoką znacznie mniej otwartą na kwestie kobiece. Istniał co prawda pogląd, że obie płcie są z natury równe, a różnice w zachowaniu wyjaśnić można uciskiem kobiet, przypomina Maria Ciechomska. Wielu żywiło jednak przekonanie, że kobieta, będąc z natury odmienną od mężczyzny, nie powinna aspirować do sfer jemu zastrzeżonych:

Pierwszy punkt widzenia, który reprezentował między innymi Jean Antoine Nicolas de Condorcet, ustąpił z czasem przed drugim. Opowiedziała się za nim większość wybitnych myślicieli epoki, pod wieloma względami wyprzedzających swój czas i chcących reformować wszystko z wyjątkiem stosunków między płciami. Nowością było jedynie to, że ostatecznie przestali powoływać się na instancje nadprzyrodzone. Absolutnym punktem odniesienia stała się natura, podniesiona z resztą przez niektórych do rangi bóstwa³⁰.

3. „Poeta odradza ożenek staremu przyjacielowi Jensowi Larsenowi”

Istniała jednak sfera, w której kobieta powinna się mężczyźnie podporządkować, sugeruje Holberg. Sferą taką jest małżeństwo. By było zgodne z ludzką naturą, powinno spełniać trzy warunki, twierdził. Po pierwsze, kobieta zobowiązana jest do małżeńskiej wierności, czyli jak to Holberg ujmuje, nie powinna zezwolić komuś postronnemu na „użycie swego ciała”. Tego samego należy oczekiwać od męża. Po drugie, małżonkowie mieszkają razem, by wspólnie wychowywać potomstwo i sobie

²⁷ Ibid., s. 228.

²⁸ Ibid., s. 257.

²⁹ Ibid., s. 265.

³⁰ M. Ciechomska, *op. cit.*, s. 104.

wzajemnie pomagać. Trzecim zaś warunkiem jest to, iż „kobieta w sprawach dotyczących małżeństwa jest swemu mężowi, jako głowie, poddana”³¹.

Władza nad kobietą powinna być „łagodna i utrzymywana raczej miłością niż strachem, nie daje prawa do życia i śmierci, ani do używania brutalnego przymusu”, pisze Holberg w *Wiedzy o prawie naturalnym*³². Dodaje też, że owszem, według dawnych praw obowiązujących wcześniej w Danii, mąż mógł grzeszącą żonę siłą przywoływać do porządku. (Miał takie uprawnienia również wobec służby i dzieci). Dyscyplinować mógł ostrym słowem lub stosując karę fizyczną. Te ostatnie informacje pozostawił autor bez komentarza.

Nakazane wolą Boga podporządkowanie kobiety mężczyźnie jest skutkiem grzechu pierworodnego, rezultatem wygnania pierwszych ludzi z Raju. Przed zerwaniem jabłka w rajskim ogrodzie, w stanie pierwotnym, kobieta była równą mężczyźnie, twierdzi Holberg. Jest zdania, że „powszechną przyczyną podporządkowania [kobiety] jest niedoskonałość, której przed upadkiem nie można było przypisać Ewie i dlatego musimy pozostać w mniemaniu, że nakaz panowania mężczyzny wiąże się jedynie z grzechem pierworodnym, jako że nakazano kobiecie być posłuszną mężczyźnie jako karę za to, że się pierwsza dała skusić”³³.

Jednak przyznanie przez Boga mężczyznom władzy nad kobietą nie jest automatycznie związane z wyposażeniem ich przez Naturę w dominujące przymioty duchowe i intelektualne. Zdaniem Holberga wielu mężczyzn Natura stworzyła raczej do kołowrotka, podczas gdy niejedna kobieta ma walory intelektualne, predysponujące ją do studiowania i działania *pro publico bono*. W wydaniu z roku 1728 Holberg podejmuje też kwestię powszechnie praktykowanego pozbawienia kobiet zdolności prawnej do zawierania umów:

Jednakowoż, nie umniejszając respektu, który żywię i powinienem żywić dla praw obywatelskich obowiązujących każdy z narodów, muszę przyznać, że nigdy nie mogło mi się pomieścić w głowie, iż można uważać kobietę za zdolną do rządzenia całym krajem, od czego zależy pomyślność tysięcy ludzi, a z drugiej strony uznać ją za niezdolną do zawarcia nieistotnej umowy finansowej³⁴.

Powrócimy na chwilę do poematu z 1722 r. zatytułowanego *Poeten raader sin gamle Ven Jens Larsen fra at gifte sig* („Poeta odradza ożenek staremu przyjacielowi Jensowi Larsenowi”). Z tekstu wyłania się dość ponury obraz małżeńskiego pożycia. Poeta zastrzega na samym początku, że nie jest – wzorem Juwenalisa – wrogiem kobiet jako takich i nie pragnie deprecjonować kobiecej natury. Uważa jednak małżeństwo za drastyczne ograniczenie wolności oraz źródło trosk, związanych zwłaszcza

³¹ L. Holberg, VTB, t. I, s. 256.

³² Ibid., s. 258.

³³ Ibid., s. 259.

³⁴ L. Holberg, VTB, t. I, s. 133.

z wychowaniem potomstwa. Afekt jest niczym gorączka, która minąwszy, pozostawia rozczarowanie i gorycz – zwłaszcza gdy różnica wieku między małżonkami jest znaczna. To jak wstawianie pieca kaflowego do igloo: śnieżne ściany stopią się i budowla runie.

Sam Holberg nigdy się nie ożenił, a w autobiograficznych tekstach brak śladów romantycznych epizodów. Od kobiet stronił, przyznawał tylko, iż relaksująco wpływa nań przebywanie w towarzystwie dojrzałych matron. W *Wiedzy o prawie naturalnym* zaznacza, że małżeństwo jest instytucją opartą o prawo Natury, zgodną z planem Stwórcy i użyteczną dla społeczeństwa. Rozumie społeczności, w których małżeństwo było nakazywane, a na nieżonatych mężczyzn nakładano kary. Wymienia jednak okoliczności przemawiające za trwaniem w bezżenności. Mężczyzna powinien przede wszystkim mieć możliwość utrzymania żony i dzieci. Biedacy nie powinni zatem zawierać małżeństwa. Jako że przedłużanie gatunku jest głównym zadaniem małżonków, żenić nie powinni się impotenci i kastraci. Nie można też mieć pretensji do osób owdowiałych, którzy nie żenią się powtórnie, nie chcąc narzucać macochy (lub ojczyma) dzieciom z poprzedniego małżeństwa. „Podobnie, nie można winić kogoś szczególnie w sobie zamkniętego, kto widzi, że może lepiej służyć ojczyźnie w stanie bezżennym”³⁵. Jak widzimy, Holberg przygotował sobie solidną podstawę prawną dla swojego starokawalerstwa.

W jego *Pierwszym liście biograficznym* pojawia się jednak mgliste wspomnienie panien z Kristiansand, niemających sobie równych w całej Norwegii pod względem urody i ogłady. Zwłaszcza córkę tamtejszego biskupa zapamiętał jako „nadzwyczaj piękną”. Biskupem w Kristiansand – i ojcem wspomnianej piękności – był Ludvig Munthe Stoud, wuj Holberga, który udzielił przyszłemu pisarzowi gościny. Ową nadzwyczaj piękną panną musiała być zatem jedna z jego kuzynek, z którą przez jakiś czas mieszkał pod wspólnym dachem, ale dziwnym trafem autorowi ta informacja zdała się zbędną. Niedomówienie w tym względzie jest dla niektórych biografów wskazówką, iż Ludvig żywił do swej kuzynki coś więcej niż tylko braterskie uczucie, o czym nie chciał jednak rozprawić³⁶.

Kobiety w jego literackim dyskursie zajmowały godną pozycję. Bronił jednak niezmiennie swej bezżenności:

[...] Przyjaciele próbują mnie często namówić do małżeństwa. Zbывam ich, mówiąc albo, że nie jestem wystarczająco dobry w fizyce eksperymentalnej, albo że jestem za stary. Argumentuję następująco: Przed czterdziestym rokiem życia nie byłem w stanie utrzymać żony, a później nie byłbym w stanie jej zadowolić. Najpierw się bałem, że nie miałaby czego do garnka włożyć, a teraz, że miałaby co przyparwiać. [...]

Właściwa przyczyna leży jednak w tym, że jestem z natury wybredny i małostkowy. Obawiam się domowych zmartwień i tym podobnych drobiazgów, które są przez

³⁵ Ibid., s. 253.

³⁶ Por. G. Brandes, *Ludvig Holberg. Et festskrift*, København 1884, s. 207–213.

innych traktowane lekko, lecz których ja nie znoszę. Poza tym, jeśli już udałbym się w konkury, to bym opowiedział o wszystkich swoich wadach i brakach. A chociaż w większości są bez znaczenia, to jednak jest ich tak wiele, że odstręczyłyby każdą dziewczynę lub niewiastę od zawarcia ze mną związku małżeńskiego³⁷.

Spekulacji na temat przyczyn jego celibatu było wiele – od banalnej nieśmiałości po homoseksualizm i obustronne wnetrostwo. Tę ostatnią diagnozę postawiono między innymi na podstawie utyskiwań Holberga na temat swego wyglądu: będąc już mężczyzną, wciąż miał chłopięcą twarz³⁸. Ten aspekt biografii autora prowadził czasami do zbyt lekkiego traktowania jego rozważań o kobietach – odmawiano mu dogłębnej znajomości tematu: „jako uczony stary kawaler nigdy nie miał możliwości samego doświadczyć w jakim kręgu i w jakich warunkach duchowe bogactwo kobiety najpiękniej się objawia”³⁹.

Holberg był pierwszym autorem skandynawskim, który z taką siłą, posługując się mnogością argumentów i szerokim wachlarzem środków wyrazu, głosił potrzebę dostępu kobiet do życia publicznego. Co kształtowało poglądy Holberga na kwestie kobiece? Istotne były z pewnością ówczesne debaty filozoficzne, z których odpowiednio dobrane argumenty Holberg wsącał w kulturowy krwioobieg Skandynawii. Anne E. Jensen utrzymuje, że najprawdopodobniej zasadniczym doświadczeniem, który uformował poglądy Holberga na równość między obu płciami, w tym pogląd, iż rozum jest cechą, którą natura równo obdziela zarówno mężczyzn, jak i kobiety, była lektura Kartezjusza⁴⁰. Można jednak postawić pytanie – co *nota bene* czyni Bredsdorff⁴¹ – dlaczego inni XVIII-wieczni czytelnicy Kartezjusza, a tych przecież nie brakowało, nie stawali się rzecznikami równouprawnienia. Ingeborg W. Owsen, będąc przekonana, iż Holberg orientował się w ówczesnej „*Querelle des femmes*”, zastanawia się, czy dla autora *Podróży do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza* ważniejszą od Kartezjusza inspiracją nie była znajomość poglądów François Poulain de la Barre, który w rozprawie *De l'égalité des deux sexes* (1673) stwierdził, że „naturalnie” podrzędna rola kobiet w społeczeństwie jest wynikiem przyzwyczajęń i uprzedzeń⁴².

Ważne były doświadczenia osobiste Holberga. Już w dzieciństwie miał okazję spotkać kobiety zaradne, wykształcone i utalentowane. Ciekawy aspekt biograficzny

³⁷ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 234–235.

³⁸ L.R. Langslet, *Den store ensomme...*, s. 321–328.

³⁹ C.W. Smith, *Om Holbergs Levnet og populære Skrifter*, København 1858, s. 97.

⁴⁰ A.E. Jensen: *Holberg og kvinderne eller Et forsvar for ligeretten*. København 1984, s. 70.

⁴¹ Th. Bredsdorff, *Den brogede oplysning...*, s. 154.

⁴² I.W. Owsen, *Ludvig Holberg – en tidligmoderne feminist...*, s. 50.

jego wyobrażeń o człowieku i świecie sugeruje Thomas Bredsdorff w *Den brogede oplysning*. Zastanawia się, czy nie bez znaczenia dla stanowiska Holberga w kwestii kobiecej było jego doświadczenie teatru: teatru rozumianego również jako przestrzeń organizująca życie aktorskiej społeczności, dopuszczająca do głosu samodzielne, inteligentne kobiety – zarówno w kwestiach praktyczno-organizacyjnych, jak i artystycznych. W autobiograficznych pismach Holberga brak bezpośrednich wskazówek mogących poprzeć tezę Bredsdorffa, ale myśl ta jest na tyle kusząca, że trudno nam ją bezwzględnie odrzucić. W tej kwestii pewne znaczenie mogła mieć współpraca z przedsiębiorstwem teatralnym przy Lille Grønnegade, gdzie niebagatelną rolę odgrywała żona dyrektora trupy i podziwiana przez Holberga aktorka, pani Marie Magdalene de Montaigne (1692–1736), pierwsza gwiazda w historii duńskiej sceny. Te kontakty nie mogły jednak mieć decydującego wpływu. Holberg manifestował swoje przemyślenia na temat prawa kobiet do edukacji oraz umożliwienia im pełnienia funkcji publicznych jeszcze przed powstaniem teatru w Kopenhadze.

Jeśli doświadczenie społeczności aktorskiej miałoby wpłynąć na pozytywny obraz kobiety u Holberga, to musiało by się wiązać z jego pierwszą podróżą do Włoch i Francji, którą odbył w latach 1714–1716. Podczas owej podróży nie tylko oglądał włoskie przedstawienia, ale mógł z bliska studiować społeczność, w której kobiety realizowały się w różnych rolach, nie tylko artystycznych, ale również przywódczych i organizacyjnych. Autor przez kilka tygodni mieszkał w rzymskim zajeździe z trupą włoskich komediantów:

Po Bożym Narodzeniu do Rzymu przybyło dziesięć – dwanaście różnych trup. Każda trupa wybiera sobie kilka określonych sztuk, które potem odgrywa. Trupa, która kwaterowała w mojej gospodzie, zdecydowała się na komedię o lekarzu, wielce przypominającą *Le médecin malgré lui*, *Lekarza mimo woli*, Moliera. Przywódca grupy grał rolę medyka i był nim przez całą zimę. Dlatego też wszyscy nazywali go Panem Doktorem – Signor Dottore – nawet gdy rozmawiali z nim na poważnie. Z radością pozwalał tak się tytułować, tak jakby był doktorem w rzeczywistości, a nie tylko na scenie.

Można by sądzić, że dla aktorów to marny interes wystawiać wciąż tę samą sztukę, jako że publiczność musi się znudzić oglądając powtórki; ale wśród tak licznej publiczności będą zawsze nowi widzowie, gdyż ludzie biegną z jednego przedstawienia na drugie⁴³.

W zespołach aktorskich odtwórczynie ról kobiecych (służących i kochanek), bez których komedie nie istniały, pełniły nie tylko na scenie, ale również w aktorskiej społeczności role w wielu wypadkach równe mężczyznom. Sztuka improwizacji wymagała od aktorów opanowania konwencji i stylów literackich. Nierzadko członko-

⁴³ L. Holberg, *Værker i tolv bind*, t. XII, s. 98–99.

wie aktorskich zespołów mieli klasyczne wykształcenie i byli literacko uzdolnieni. Sytuacja ta dotyczyła również żeńskich członków zespołu: kobiet często czytanych i wyemancypowanych. Wystarczy wspomnieć legendarną trupę „Gelosi”, która zyskała rozgłos w szesnastowiecznej Europie, a którą wspólnie kierowali Francesco i Isabella Andreini. Isabella opracowywała kwestie dla swojej postaci, ponadto była autorką zbioru listów i poezji. Za swoje zasługi aktorskie i pisarskie zastała członkiem Accademia degli Intenti, co może świadczyć zarówno o akademickich aspiracjach aktorów, jak i o życzliwości ówczesnych kręgów akademickich dla sztuki aktorskiej⁴⁴. Gdy Holberg wyruszył na południe Europy w pierwszej połowie XVIII wieku,

choć wiele zespołów aktorskich wędrowało od miasta do miasta, dając przedstawienia podlegszego gatunku, to tradycję zapoczątkowaną przez zespół „Gelosi” utrzymywało jednak kilka ważniejszych trup, a relacje o pewnych ciekawszych przedstawieniach każą w gruncie rzeczy domniemywać, że przez cały wiek osiemnasty istnieli komedianci w zupełności zdolni do współzawodniczenia z najbardziej wysławianymi aktorami przeszłości⁴⁵.

Nie mamy pewności w jakim stopniu znajomość z grupą włoskich komediantów współkształtowała poglądy Holberga na teatr i jego relacje ze światem. Holberg bardzo starannie selekcjonował fakty, które miały rzucać światło na jego życie. Przyznawanie się do fascynacji komedią Plauta i powoływanie się na autorytet Moliera automatycznie umieszczało Holberga w gronie szacownych klasyków. Ewentualne wskazywanie włoskich komediantów i ich działalności jako pryzmatu pomagającego nie tylko zrozumieć teatr, ale również obrać właściwą perspektywę przy obserwowaniu pozascenicznego świata, nie niosło z sobą takiego prestiżu. Nie zmienia to jednak faktu, że znajomość z włoskimi komediantami – choć pewnie sama w sobie nie decydująca – mogła stać się nieoczekiwanym impulsem, dzięki któremu Holberg zajął dość szczególne, jak na swe czasy, stanowisko w „*Querelle des femmes*”.

⁴⁴ Nie tylko w społeczności włoskich aktorów pozycja kobiet była nierzadko bardzo silna. Przyglądając się dziejom grup niemieckich aktorów w XVIII wieku, dostrzegamy ważną funkcję kobiet w tamtejszych przedsiębiorstwach teatralnych, por. C. Roos, *Det 18. aarhundredes tyske oversættelser...*; O. Dobijanka, *Wstęp*, [w:] G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, Wrocław 1956.

⁴⁵ A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1967, s. 155.

KOMEDIE HOLBERGA NA SCENIE

Nie wiadomo, czy talent dramatyczny Ludwiga Holberga objawiłby się bez duńskojęzycznego teatru, który zaczął działać w Kopenhadze w roku 1722 przy Lille Grønnegade (Zielonej Uliczce). Można jednak wątpić, czy bez jego talentu owa kopenhaska uliczka kojarzyłaby się z początkami nowoczesnego teatru i dramatu w północnej Europie. Koncepcja sceny publicznej wykryształizowana w okresie działalności teatru przy Lille Grønnegade (1722–1728) okazała się pod wieloma względami decydująca dla rozwoju duńsko-norweskiej tradycji teatralnej, będącej prawie przez cały XVIII wiek pod wpływami francuskimi. Dominował tu zdecydowanie repertuar komediowy zwracający się ku publiczności mieszczańskiej o zróżnicowanych, nie zawsze wyrafinowanych, gustach. Jego doświadczenia jako profesjonalnej instytucji publicznej, służącej edukacji narodu, były bezcenne dla państw sąsiedzkich¹. Działalność teatru przy Lille Grønnegade zainspirowała między innymi przebywającego w Kopenhadze Johanna Eliasa Schlegla (1718–1749) do przemyśleń na temat potrzeby istnienia sceny narodowej, mającej być „zwierciadłem samopoznania”. Swoje uwagi zawarł w pracach dotyczących instytucji teatru: *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen* (1746) oraz *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (1747), gdzie między innymi dowodził, iż podstawowym warunkiem funkcjonowania teatru jako instytucji państwowej, wspieranej i finansowanej przez państwo, jest istnienie rodzimej dramaturgii. Przestrzegał też przed sytuacją, w której aktorzy są zmuszeni do prowadzenia teatru na własny rachunek, co mogło sprowadzać ich do poziomu rzemieślników i stanowić zagrożenie dla poziomu artystycznego przedsięwzięcia². Dodać w tym miejscu wypada, iż o wysuwane przez Schlegla postulaty oparł się zarówno Johann Friedrich Löwen (1729–1771), człowiek teatru, walczący o utworzenie stałej sceny w Hamburgu, jak i dramaturg – oraz reformator niemieckiego teatru – Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781)³.

¹ Por. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 62.

² Por. M. Berthold, *op. cit.*, s. 399–401; G.E. Lessing *Dramaturgia hamburska*, tłum. i opracowanie O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994, s. 18, przypis 3. Zainteresowanie teatralnymi osiągnięciami Duńczyków nie przeszkadzało J.E. Schległowi pozostawać krytycznym wobec dokonań dramaturgicznych filaru duńskiej sceny, Ludwiga Holberga, którego cenił właściwie jedynie za *Blacharza burmi-
strzem*.

³ Zob. O. Dobijanka, *Wstęp*, [w:] G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, Wrocław 1956, s. 61.

Duńska Scena przy Lille Grønnegade zainicjowała działalność 23 września 1722 roku przedstawieniem Molierowskiego *Skąpca* w duńskiej wersji językowej. Dwa dni później odbyła się premiera oryginalnej komedii duńskiej: *Blacharz burmistrzem* autorstwa Ludviga Holberga.

Oczekiwania publiczności, która jesienią 1722 roku przyszła podziwiać duńskich aktorów pana de Montaigu, kształtowały się głównie pod wpływem teatrów wędrownych i szkolnych. Pomimo iż oświeceniowa wizja teatru publicznego zakładała rekrutowanie publiczności również ze środowisk uniwersyteckich i urzędniczych, zespół z Lille Grønnegade oraz ich dramaturg musieli mieć na względzie gusty teatralne „parteru”.

1. O dawnej tradycji teatralnej w królestwie Danii i Norwegii słów kilka

Życie teatralne na terytoriach norweskich do II połowy XVIII wieku ograniczało się w zasadzie do przedstawień organizowanych przez szkoły łacińskie oraz zespoły wędrownie. Również w rodzinnym mieście Holberga te dwie formy przedstawień teatralnych były obecne w miejskim pejzażu. To właśnie w Bergen odbyło się pierwsze udokumentowane przedstawienie teatralne na terenie Norwegii. W 1562 roku, na placu przy katedrze, uczniowie miejscowej szkoły łacińskiej wystawili sztukę w rodzimym języku. Były to popularne w całej ówczesnej Europie misteria o wygnaniu Adama z raju. Wiadomo, iż w przedstawieniu wystąpił niejaki Nils Hjelt, pierwszy znany z nazwiska norweski aktor. Wspomina o tym między innymi *Norges teaterhistorie* („Historia teatru norweskiego”), wskazując jako źródło informacji dziennik pisany przez Absalona Pederssøna Beyera (1528–1575), lektora bergeńskiej szkoły łacińskiej⁴.

1.1. Z dziennika Absalona

Teatry szkolne były w XVI wieku powszechnie stosowanym środkiem pedagogicznym w protestanckich szkołach, przygotowujących przyszłych duchownych. Przedstawienia dawano zapewne również w innych ośrodkach miejskich, między innymi w Trondheim, będącym w czasach katolickich siedzibą arcybiskupstwa. Grane przez uczniów sztuki miały przede wszystkim wpływać wychowawczo na samych młodych aktorów. Zwracając się ku szerszej publiczności, pragnęły rzecz jasna i do niej trafić z umoralniającym przesłaniem, lecz istotnym było również dostarczanie widzom

⁴ L. Lyche, *Norges teaterhistorie*, Asker 1991, s. 18.

rozrywki. Hojność rozbawionej publiczności nie była bez znaczenia dla szkolnych finansów. Świadczą o tym między innymi prośby o jedzenie, napitek lub pieniądze wpisane w epilogi sztuk grywanych przez szkolne teatry w Danii i Norwegii do lat dwudziestych wieku XVII. Po tym okresie bowiem teatry szkolne stopniowo znikwały z tamtejszego krajobrazu.

Dziennik Absalona, czołowego przedstawiciela humanizmu w Norwegii, gorącego zwolennika reformacji, ucznia między innymi Filipa Melanchtona, wychowanek uniwersytetów w Wittenberdze i Kopenhadze, zawiera zapiski z lat 1552–1572. Wolumin przechowywano początkowo w katedralnym kapitulniku, stąd jego nazwa: *Bergens Kapitelbok* („Bergeńska księga kapitulna”). W pierwszym okresie autor pisał po łacinie, lecz od roku 1561 używał głównie duńskiego, a w jego duńszczyźnie wyraźne są elementy lokalnego dialektu.

Dziennik zawiera liczne scenki rodzajowe – Absalon pisze o ślubach, pogrzebach, zawijających do miasta statkach kupieckich, konfliktach między władzą kościelną a mieszczanami i innych wydarzeniach z życia codziennego bergeńczyków. Zapis o rzeczonym przedstawieniu, na który z namaszczeniem powołują się historycy literatury i teatru, okazuje się jednozdaniową parentezą w barwnej i szczegółowej relacji z karczemnej bójki między zamieszkującymi nabrzeże bergeńskie Hanzeatami a Norwegami. Zajście zakończyło się tragicznie. Jeden z uczestników zginął, a winowajcę po krótkim procesie stracono. Od potyczek słownych do rękoczynów doszło w chwili, gdy biorącego udział w incydencie niejakiego Nilsa Hjelta, ucznia szkoły łacińskiej, ktoś niebacznie nazwał Kylekopem. Przezwisko to przylgnęło do Nilsa po przedstawieniu sztuki o upadku Adama, którą – jak wyjaśnia autor w zdaniu wtrąconym – „ja, mistrz Absalon, ponosząc wielkie trudy i koszty, wystawiłem na placu kościelnym, i w której to sztuce Nils swoją rolę przedstawił tak dobrze, że od tej pory niejeden zwał go Kylekopem”⁵.

Malowniczy kontekst, w którym wypłynął zarówno tytuł pierwszego odnotowanego na ziemiach norweskich przedstawienia, jak i nazwisko pierwszego norweskiego aktora, niektórym historykom wydał się być może zbyt dwuznaczny, a przez to pozbawiający początki norweskiego teatru należytej powagi. W każdym razie informację o przedstawieniu przed bergeńskim kościołem najczęściej podaje się wypreparowaną, w „stanie czystym”⁶. A przecież relacja Absalona sugeruje – chociaż w spo-

⁵ Zdarzenie zanotowane pod datą 7.03.1563 r. (zob. *Absalon Pedersøns dagbok 1552–1572*, s. 42; <http://www.dokpro.uio.no/litteratur/beyer/index.html> [12.01.2011]). Zakłada się, że wspomniane przedstawienie odbyło się rok wcześniej. *Kylekop* – czart lub troll, zapewne postać z komicznego intermedium. Imię *Kylekop* być może ma związek z niem. *Külkropf* (jabłko Adama); por. H. Beyer i E. Beyer, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo 1978, s. 68.

⁶ Chlubnym wyjątkiem jest opracowanie Hansa Wiersa-Jenssena, pochodzącego z Bergen historyka teatru, a przy tym autora sztuk teatralnych oraz aktora i reżysera. Wiers-Jensen poświęca dużo miejsca Absalonowi i z rozmachem kreśli kontekst historyczno-obyczajowy pierwszego, odnotowanego na ziemi norweskiej przedstawienia, Hans Wiers-Jenssen, *Billeder fra Bergens aldste teaterhistorie*, Bergen 1921, s. 22–47.

sób zupełnie niezamierzony – ambiwalentność początków nowożytnej instytucji teatru; zapuszczającej korzenie na granicy kościelnego placu i karczmy, będącej dla jednych źródłem umoralniających nauk i zwierciadłem ludzkiej duszy, dla innych zaś synonimem nieprawości, zwodniczej iluzji i impulsem do grzechu.

Samuel Weber krytycznie przygląda się tradycyjnym koncepcjom teatralnym, kładąc nacisk na performatywny aspekt teatru⁷. Polemizuje między innymi z Arystotelesowskim spojrzeniem na teatr, gdyż, jego zdaniem, autor *Poetyki*, kładąc główny nacisk na fabułę, dewaluował wszystko to, co wiązało się ze spektaklem, traktując go wyłącznie jako narzędzie⁸.

W 6. rozdziale *Poetyki*, traktującym o konstytutywnych składnikach tragedii, autor wymienia następujące elementy: fabuła, charakter, wysłowienie, sposób myślenia, widowisko i śpiew. Najważniejszym z nich, decydującym o wartości sztuki, jest układ zdarzeń, czyli fabuła. Co do widowiska, to chociaż ma ono „niewątpliwie moc budzenia afektów, jest elementem najmniej artystycznym i najluźniej związanym z samą sztuką poetycką”. „[...] Poza tym w przygotowaniu widowiska większą rolę odgrywa sztuka scenografa niż poety”⁹. Autor *Poetyki* akcentuje wagę fabuły, a spektakl traktuje jedynie jako środek do celu, jako medium: „narzędzie, element; konieczny lecz niewystarczający składnik poezji”¹⁰. Maska, scena, lokalizacja, oświetlenie – wszystkie elementy, które miały jakiś związek z *opsis* były jedynie materialnymi warunkami reprezentacji działania przez fabułę¹¹. Aspekt przestrzenny lub też sceniczny teatru – uważa Weber – jest przez Arystotelesa redukowany za pomocą dwóch powiązanych ze sobą procesów: określeniem teatru przede wszystkim jako gatunku literackiego (jako tragedii lub ewentualnie komedii) oraz definiowaniem tego gatunku jako naśladowanie działalności.

Weber dostrzega jednak u Arystotelesa elementy niejednoznaczne. Wskazuje na znamieny, nie zawsze eksponowany, fragment Arystotelesowskiego wywodu mówiący o próbach zawłaszczenia przez greckie miasta wynalazku tragedii i komedii. W relacji Arystotelesa Dorowie, przypisując sobie wynalezienie komedii, powoływali się na etymologię słowa „komedia”. Twierdzili, że nazwa aktorów komediowych „kōmōidoi” pochodzi od słowa „kōmai”, oznaczającego wioskę, a nie od słowa komādzein („brać udział w wesółym pochodzie”). Nazwa gatunku wiązać się miała z tym, iż nie lubiani w mieście aktorzy wędrowali od wioski do wioski¹².

⁷ Samuel Weber, amerykański dekonstrukcjonista, a zarazem człowiek teatru. W latach osiemdziesiątych XX wieku współpracował jako dramaturg z niemieckimi scenami operowymi i teatralnymi.

⁸ Zob. S. Weber, *Teatralność jako medium*, Kraków 2009, s. 90.

⁹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, [w:] idem, *Etyka wielka. Poetyka*, Warszawa 2010, s. 137–138.

¹⁰ S. Weber, *Teatralność jako medium*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2009, s. 90.

¹¹ Por. ibid., s. 322.

¹² Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, [w:] idem, *Etyka wielka. Poetyka*, Warszawa 2010, s. 130.

Weber widzi w tym fragmencie swoistą sugestię wskazującą na naturę komedii. Ma tu bowiem miejsce „połączenie «komedii» z pewną eksterytorialnością, z wygnaniem i wędrowaniem”. Owa opowieść Arystotelesa antycypuje ponadto „jedną z charakterystycznych cech historii teatru [...]: jego kłopotliwą relację z własnością, polityką i przyjętymi, uświęconymi miejscami i instytucjami, tak prywatnymi, jak i publicznymi, politycznymi i domowymi”¹³. Opowieść Absalona o początkach teatru w Norwegii potwierdza tezę Webera, dotyczącą ambiwalencji owej instytucji, ambiwalencji, która w czasach Holberga wyraźnie odciskała piętno na losach teatru.

U Absalona znajdujemy też kilka innych wzmianek ukazujących początki miejscowej historii teatru. Tym razem wpisy w dzienniku są jednozdaniowe, pozbawione dramaturgii, która towarzyszyła odnotowaniu spektaklu o upadku Adama. W marcu 1576 roku, w dniu św. Grzegorza, lektor szkoły katedralnej imieniem Jon wystawił *Formiona* Terencjusza, a w tym czasie „inni grali fragmenty *Dziewczyny z Andros*”. 13 marca 1571 r. wystawiono nieznaną bliżej komedię – pierwszy udokumentowany spektakl komediowy w języku norweskim. Pod datą 14 sierpnia 1571 r. *Bergeńska księga kapitulna* podaje: „Tu w mieście na placu kościelnym zagrano komedię zwaną *Studentum*, a tuż potem tragedię o obrazach”.

Wspomnianą komedią była zapewne *Studentes, comoedia de vita studiosorum*, autorstwa niemieckiego profesora Christopherusa Stummeliusa. Natomiast anonimową „tragedię o obrazach” można nazwać pierwszym norweskim dramatem społecznym. Sztuka była uwikłana w trwający w Bergen konflikt między radą miejską a biskupem Jensem Pederssønem Skielderupem. Biskup nakazał – zgodnie z protestancką teologią – usunąć z katedry woskowe podobizny świętych. Wzbudził w tym gniew przywiązanych do tradycji mieszczan¹⁴. Sztuka, napisana po duńsko-norwesku, była atakiem na kościół katolicki, a pośrednio również na miejscowy patrycjat, oraz popierała stanowisko biskupa Skielderupa. Premiera norweskojęzycznego dramatu musiała być niezwykle udana, gdyż po upływie sześciu dni przedstawienie powtórzone, o czym beznamytnie informuje autor „Księgi Kapitulnej”¹⁵.

¹³ S. Weber, *Teatralność jako medium*, Kraków 2009, s. 93. Fragment *Poetyki* wskazany przez Webera podpowiada jeszcze jedną istotną kwestię, przez niego niekomentowaną. Przytoczony przez Arystotelesa przykład sugeruje związki między komicznością a marginalizacją. Komiczność kojarzona jest tutaj z prowincją, dystansem lub nieprzystawalnością do ustanawiającego reguły i konwencje centrum, z marginesem społeczności. Nie-miasto budzi śmiech, politowanie i wzdrganie. Jest na co dzień odrzucane, skazywane na wygnanie; wpuszczane w obręb centrum na chwilę, w dogodnym dla miasta momencie.

¹⁴ Zdarzenie odnotowane przez Absalona pod datą 28.12.1570 r. Pod kolejnymi datami styczniowymi pojawiają się informacje na temat przebiegu konfliktu. Wspomniane przez Absalona przedstawienie ma zatem miejsce osiem miesięcy po wybuchu zatargu. Zob. *Absalon Pederssøns dagbok 1552–1572*. (<http://www.dokpro.uio.no/litteratur/beyer/index.html> [12.01.2011]) zob. też. L. Lyche, *Norges teaterhistorie*, Asker 1991, s. 19.

¹⁵ O ewentualnej roli Absalona w powstaniu przedstawienia nic nie wiadomo, nie można jej jednak wykluczyć. W każdym razie popierał on biskupa w konflikcie z bergeńskim patrycjatem. Sam nie poniósł konsekwencji swojego wyboru, za jego zaangażowanie zapłaciła żona, Anne Pedersdotter

Tak skąpe informacje na temat teatralnych przedstawień w dzienniku Absalona Pederssøna Beyera, nie muszą świadczyć o tym, że w szesnastowiecznym Bergen – największym w tym czasie mieście na terenie Norwegii, a według niektórych historyków okresowo najludniejszym w Skandynawii¹⁶ – praktycznie nie istniało życie teatralne. Należy raczej przypuszczać, że przedstawienia w Bergen odbywały się w tym czasie znacznie częściej niż to wynika z *Bergeńskiej księgi kapitulnej*. Prawdopodobnie mistrz Absalon traktował przedstawienia teatru szkolnego jako coś powszedniego, oczywistego, należącego do zalecanych przez Marcina Lutra i Filipa Melanchtona metod wychowania i ewangelizacji. Ponadto najwyraźniej nie brał pod uwagę rozrywek, jakim oddawali się zamieszkujący niemiecką dzielnicę Hanzeaci. Ze skarg płynących na nich do rady miejskiej na przełomie XVI i XVII wieku, wynika, że Niemcy mieli konie, jeździli po mieście saniami, zalecali się do miejscowych kobiet i grywali komedie¹⁷.

Prawdopodobnie Absalon nie uważał za stosowne odnotowywanie wszelkich występów wędrownych komedianów, których bez wątpienia przyciągało bogate, wielokulturowe miasto. Ich repertuar, podobnie jak i w pozostałej części Europy, stanowiły farsy i dramaty religijne, które apelowały do wszystkich klas społecznych. Do najczęściej grywanych sztuk zaliczyć można miraclé o świętej Dorocie, znajdujący się w repertuarze większości ówczesnych wędrownych trup¹⁸. Sztukę tę grano w wielu północnoeuropejskich miastach, również w XVII wieku. Nieobca była Holbergowi, który miał okazję oglądać ją w dzieciństwie w rodzinnym Bergen. W jednym z listów (nr 226) powstałych pod koniec lat czterdziestych XVIII wieku, w chwili gdy trzeba było się zmierzyć z nowymi, bardziej wysublimowanymi oczekiwaniami publiczności, pisarz ubolewa, że współczesne mu sztuki zajmują się wydumanymi historyjkami miłosnymi, a nie podejmują – jak to dawniej bywało – podniosłych tematów. Nie mówią na przykład „o Adamie i Ewie, o męce Chrystusa, o świętej Dorocie lub o doktorze Fauście i tego typu poruszających sprawach”¹⁹. Można oczywiście postawić pytanie, ile w tym rzeczywistego ubolewania nad kondycją teatru, a ile ironizowania. Przywołany tekst jest bowiem jednym z Holbergowskich listów, którego adresatem jest fikcyjne Collegium Politicum, funkcjonujące u Holberga

Beyer. Oskarżono ją o czary, co było pokłosiem napiętych stosunków Absalona z władzami miejskimi. Absalon póki żył, chronił ją, zapewniwszy jej między innymi królewski glejt. Po jego śmierci wdowa została jednak skazana i spalona na stosie. Jej egzekucja zapoczątkowała falę procesów o czary, która przetoczyła się przez Norwegię na przełomie XVI i XVII wieku.

¹⁶ Duński historyk Troels Fredrik Troels-Lund, szacował na podstawie liczebności straży obywatelskiej w szesnastowiecznych skandynawskich miastach, że Bergen było największym miastem Skandynawii w tym okresie, liczącym, jego zdaniem, 15 tysięcy mieszkańców. Po nim następowała trzynastotysięczna Kopenhaga. Por. T.F. Troels-Lund, *Dagligt Liv i Norden i det sekstende Aarhundrede*, t. I, København, Kristiania 1914, s. 115.

¹⁷ H. Wiers-Jenssen, *op. cit.*, s. 23.

¹⁸ O. Wieselgren, *Teaterhistoriska studier*, „Samlaren” 1911, s. 7.

¹⁹ L. Holberg, *Epistler*, t. III, København 1947, s. 160.

jako synonim dyletantyzmu (do listów kierowanych do tego grona jeszcze powrócę), a ich nadawca jawi się najczęściej jako niepoprawny naprawiacz współczesnego mu świata. Nie zmienia to jednak faktu, iż „piszącemu ja” znany był standardowy repertuar wędrownych trup krążących po północnej Europie jeszcze w początkach XVIII wieku.

W XVI wieku w leżącej na europejskich obrzeżach Skandynawii rozpowszechniły się obyczaje karnawałowe, choć nigdy nie przybrało to tak hucznego i wszechogarniającego charakteru jak na południu Europy. Stałym elementem ostatniego tygodnia przed nastaniem Wielkiego Postu było organizowanie przedstawień, podczas których wystawiano sztuki mięsopustne (*fastelavensspill*), pokrewne duchem jarmarcznym farsom. Za przykład podać można miasto Odense, gdzie przedstawienia dawali między innymi uczniowie ze szkoły przy parafii Naszej Pani, a ich występy były częścią ostatkowych zabaw organizowanych w zajazdach lub siedzibach cechów. Manuskrypt pochodzący właśnie z Odense (1531) zawiera – obok wspomnianej wcześniej miraclé o świętej Dorocie – najstarsze duńskie komedie mięsopustne. Teksty w zapisie oryginalnym figurują bez tytułów, lecz tradycyjnie znane są jako *Den utro hustru* (*Niewierna żona*) i *Paris' dom* (*Sąd Parysa*)²⁰.

Niewierna żona (początek XVI wieku) napisana jest językiem jędrnym, wręcz dosadnym, i podobnie jak *Sąd Parysa* wykorzystuje formę typową dla germańskich utworów późnego średniowiecza, tak zwany *knittelvers*. Występują tu rymy parzyste (typu aa) oraz wersy czteroakcentowe, co przy zmiennej liczbie sylab stwarza wrażenie pewnej swobody wypowiedzi. Do żony, której mąż wyruszył na pielgrzymkę, uderzają w konkury chłop, mnich i szlachcic. Kobieta opiera się kolejno zalotom chłopca i mnicha. Jej chęć dochowania wierności małżonkowi wzmacnia fakt, iż chłop jest brudny i nieokrzesany, a co gorsza swej własnej żony zaspokoić nie potrafi. Natomiast z przygody z mnichem pewnie wyniknęłoby dla niej więcej obowiązku niż przyjemności. Początkowo odprawia z niczym również szlachcica, lecz on udaje się po poradę do mądrej baby. Ta najpierw nasyła na oporną diabła, lecz biesowi nie udaje się namówić kobiety do zdrady. Dopiero kolejny podstęp przebiegłej staruchy (opowiadka o niechętnej zalotnikom dziewczynie przemienionej za karę w psa) sprawia, że żona pod nieobecność męża oddaje się szlachcicowi. Morał wyartykułowany w epilogu jest na swój sposób pouczający: jeśli nie potrafisz namówić kobiety, by cię wpuściła do łóżnicy, to poradź się mądrej baby, bo jest ona chytrzejsza od samego diabła. Również w *Sądzie Parysa* (ok. 1520) nie brak erotycznych aluzji, jednak epilog jest znacznie bardziej budujący. Nawołuje do rezygnacji z nienawiści i waśni, które są przyczyną wiecznego potępienia.

Okres renesansu, jak już wspomnieliśmy, przyniósł rozkwit protestanckich teatrów szkolnych w królestwie Danii i Norwegii. Działały między innymi w Kopenhadze, Odense, Roskilde, Vibe oraz w miastach znajdujących się na terytorium

²⁰ Zob. *Middelalderens spill i moderne fordanskning*, red. i wstęp L. Søndergaard, Odense 2003, s. 7.

norweskim²¹. Do przełomu XVI i XVII wieku uczniowie szkół łacińskich organizowali przedstawienia, grając w języku duńskim dla publiczności zarówno plebejskiej, jak i bardziej wyrafinowanej. Teatr szkolny cieszył się powodzeniem nie tylko wśród gminu, ale i u władców – Fryderyka II (1534–1588) i jego następcy Chrystiana IV (1577–1648).

Przed Holbergiem w literaturze Danii i Norwegii nie istnieje artystyczne dramaturpia. Jednak jedno nazwisko należy w kontekście rozwoju tamtejszej literatury scenicznej wspomnieć. Z protestanckimi teatrami szkolnymi związany był Hieronymus Justesen Ranch (1539–1607), autor najistotniejszego duńskiego utworu scenicznego powstałego w XVI wieku, a mianowicie komedii pt. *Karrig Niding* („Skąpy Niding”). Ranchowi literatura duńska zawdzięcza pierwsze pomysły próby przeniesienia na grunt duński wzorców klasycznej dramaturgii. Sztuka Rancha pozostaje jednak wyjątkiem w duńsko-norweskim pejzażu teatralnym i na kolejne rodzime komedie korzystające z klasycznych matryc, trzeba będzie poczekać do początków XVIII wieku. Pięcioaktówka, z perypetią w 3 scenie aktu III, traktuje o chorobliwie skąpym bogaczu głodzącym swych domowników. Sztuka w sposób przewrotny, wykorzystując motyw jednodniowego króla, przestrzega przed niepomądanym skąpstwem. Podczas chwilowej nieobecności Skąpca, jego miejsce przy stole i w małżeńskim łóżnicy – ku ogólnemu zadowoleniu domowników – zajmuje wędrowny frant, Jep Skald. Co prawda Jep przyszedł prosić o jałmużnę, widząc jednak, w jakiej kondycji znajduje się pani domu i jej otoczenie, dzieli się z nimi zawartością swej sakwy, czym zaskarbia sobie wdzięczność zebranych. Wynaturzonemu poszczeniu, narzuconemu przez pana domu zostaje przeciwstawiona sakwa obfitości wędrowca.

Zanim Skąpiec powróci do domu, Jep Skald przywdzieje jego ubrania, a zamek w drzwiach zostanie zmieniony tak, by klucz pana domu – konotujący w komedii zarówno władzę, jak i potencję – do niego nie pasował. Gdy zjawia się prawowity małżonek, wmawia mu, że jest nikim innym, jak tylko biednym przybłądą, a nie tym, za kogo się do tej pory uważał. Uzurpator znikąd, Jep Skald, wbrew konwencji związanej z figurą jednodniowego króla, utrzymuje się przy władzy. Natomiast pozbawiony domu i swej dotychczasowej tożsamości, niepewny rzeczywistości i swego „ja” Skąpiec, udaje się na tułaczkę, wierząc, że kiedyś odnajdzie swój dom. Okres jego pokuty i nawrócenia nie jest widzowi zaprezentowany. Przebaczenie być może nastąpi, ale – jak pointuje głodzona przez lata jego rządów małżonka – nie stanie się to zbyt szybko. *Karrig Niding* stanowi pochwałę umiarkowania, również w umartwieniu, a karnawał odnosi chwilowe zwycięstwo nad postem, po to tylko, by przywrócić równowagę.

Po roku 1600 atmosfera wokół szkolnych teatrów stawała się coraz bardziej nieprzyjazna. W duńskim kościele protestanckim, zwłaszcza w kręgach decydenckich,

²¹ Zob. Posłowie Janne Risum do H.J. Ranch, *Karrig Niding*, København 1988; ponadto *Middelalderstil i moderne fordanskning*, red. i wstęp L. Søndergaard, Odense 2004.

zwyciężył odłam bardziej konserwatywny, nieakceptujący teatru jako środka pedagogicznego. Sprzeciw budziło zarówno odgrywanie ról kobiecych przez mężczyzn, jak i wizualizowanie wad w sposób dla widza atrakcyjny. Jednocześnie na dworze Chrystiana IV zapanowała moda na balet i popisy zagranicznych aktorów, co w rezultacie w latach dwudziestych XVII wieku doprowadziło do stopniowego zaniku szkolnych teatrów w duńsko-norweskim krwiobiegu kulturalnym.

Wiek XVII przyniósł rozwój instytucji teatru królewskiego, a istotnym impulsem dla tego zjawiska stały się słynne uroczystości, zorganizowane przez Chrystiana IV w roku 1634, z okazji ślubu jego najstarszego syna Chrystiana z księżniczką saksońską Magdaleną Sybillą. Ślub przygotowano z niebywałym rozmachem, chcąc, by świadczył o potęgze duńskiego królestwa ponoszącego dotkliwe klęski w czasie Wojny Trzydziestoletniej. Uroczystości trwały dwa tygodnie i kosztowały dwa miliony talarów. Niebagatelną rolę pełniły w nich przedstawienia teatralne. Na uroczystości zaproszono angielską trupę komedianów, prawdopodobnie grupę Roberta Archera. Oprócz występów angielskich aktorów, goście mieli okazję oglądać, naśladujący wzorce francuskie, dworski balet, niemiecką śpiewodramę, farsowe intermezzo, moralitet, a także udratyzowane parady i pokazy sztucznych ogni²². Przez dłuższy okres granica między rodzącą się instytucją teatru królewskiego a widowiskiem plebejskim była stosunkowo płynna. Wędrowne trupy aktorów niemieckich i holenderskich wystawiały za czasów Fryderyka III (1609–1670) oraz Chrystiana V (1646–1699) pompatyczne i pełne mrozących krew w żyłach wydarzeń „Haupt- und Staatsaktionen”²³ – zabawiając publiczność zarówno na dworze królewskim, jak i na jarmarkach. Pod koniec roku 1669 na dworze Fryderyka III zagościli również francuscy komediani. Jednak monarcha po kilku miesiącach zmarł i aktorów odprawiono.

²² Zob. *Dansk teaterhistorie*, red. K. Kvam, J. Risum, J. Wiingaard, København 2001, s. 49–54.

²³ Jak wskazuje nazwa „Haupt- und Staatsaktionen” były przedstawieniami poważnymi, sięgającymi po materiał mitologiczny, historyczny lub polityczny, o akcji pompatycznej, pełnej przerażających wydarzeń i dramatycznych zwrotów, łamiącej zasady trzech jedności. Często literacką kanwą były przeróbki dramatów Szekspira lub siedemnastowiecznych powieści. Teksty pisane najczęściej przez członków trup aktorskich przyznawały dużą rolę sztuce improwizacji. Pierwszy człon terminu – *hauptaktion* – odnosił się do „poważnej” warstwy przedstawienia, dla której kontrastem były farsowe interludia lub postludia. Drugi człon nazwy – *staatsaktion* – był z kolei próbą tematycznego określenia owych przedstawień, zaakcentowania ich historyczno-politycznych treści, zob. E. Harne, *Haupt- und staatsaktionen*, [w:] *Europäische Teaterbilder. Teksthafte*, red. K. Neiiendam, København 1985, s. 99. Inną nazwą tego gatunku, proponowaną przez G.E. Lessinga, było *heroische Possenspiele* (farsa heroiczna). Zob. O. Dobijanka, *Wstęp*, [w:] G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, Wrocław 1956, s. 8.

2. Powstanie sceny przy Lille Grønnegade

Działalność francuskich aktorów na dworach kolejnych władców Danii podporządkowana była cyklowi królewskich zgonów i koronacji, jak również okresowym próbom zmniejszenia wydatków z królewskiej kasy. Chrystian V, jako zagorzały imitator Wersalu, posiadał od 1671 roku zespół francuskich komediantów, grających zróżnicowany repertuar. Przez krótki okres zespół dawał również przedstawienia publiczne w Zajeździe Krawców (Skræderkroen), goszczącym też często teatry niemieckie. W tych czasach Kopenhaga nie dysponowała jeszcze gmachem teatralnym z prawdziwego zdarzenia, na wzór takich jakie istniały na południu Europy, lub jakim mogło się poszczycić XVII-wieczne Ulm²⁴. Działalność dworskiej trupy została zawieszona w roku 1685 na czas żałoby ogłoszonej po śmierci królowej wdowy Zofii Amalii, lecz już po roku dołączyło do nich sześciu aktorów, wśród nich René Magnon de Montaigu (ok. 1661–1731).

2.1. Kuglarze i artyści

W skład królewskiej trupy teatralnej wchodziło wówczas – zgodnie z tradycyjnymi wzorcami – dwunastu aktorów: siedmiu mężczyzn i pięć kobiet. Dzięki temu zespół mógł sięgać po klasyczny repertuar francuskiego teatru, mając do dyspozycji zainstalowaną na stałe scenę na zamku. Pod koniec panowania Chrystiana V francuscy aktorzy dostali wypowiedzenie, zespół opuścił Danię, jednak bez René Magnon de Montaigu, który postanowił poczekać na kolejną szansę, zarabiając na życie jako nauczyciel języka i organizator dworskich balów.

Szansa pojawiła się tuż po wstąpieniu na tron kolejnego monarchy, Fryderyka IV (1671–1730), który jako następca tronu podróżował po Europie. Zobaczył między innymi karnawał w Wenecji, którym się zachwycił. Miał też okazję obejrzeć francuskie przedstawienia teatralne i włoską operę. Na jego polecenie René Magnon de Montaigu zebrał w roku 1700 trupę, w skład której wchodziłi, oprócz dwunastu aktorów, pieśniarze i tancerze, a poza tym baletmistrz Frederik Pilloy²⁵.

Początkowo Francuzi grali w zamku oraz przy Kongens Nytorv, w tak zwanej Małej Ludwisarni (Det Lille Giethus). Dopiero po oddaniu do użytku budynku opery w roku 1703 zaczęli grać w lepszych technicznie warunkach. Opera dysponowała zarówno większą sceną, jak i rozbudowaną maszynią²⁶. Król Fryderyk IV,

²⁴ O dziejach teatru w Ulm zob. Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] J. Furttenbach, *O budowie teatrów*, Gdańsk 2009, s. 32–37.

²⁵ Por. B. Holm, *Skal dette være Troja*, s. 13.

²⁶ Zob. *Dansk teaterhistorie*, s. 65; C. Brunn, *Kjøbenhavn. En illustreret Skildring af dets Historie, Mindesmerker og Institutioner*, t. II, Kjøbenhavn 1890, s. 432.

wznosząc budynek opery, miał bardzo ambitne plany. Pragnął stworzyć scenę, która mogłaby gościć grupy teatralne i operowe. Ponadto miała funkcjonować zarówno jako scena dworska, jak i powszechna, dostępna dla mieszczańskiej publiczności. Król żywił nadzieję, że w ten sposób mieszczenie będą współfinansować przedsięwzięcie. Mieszczańska publiczność jednak nie dopisała, budynek opery po kilku latach zmienił funkcję (między innymi był siedzibą szkół wojskowych, a potem duńskiego Rigstagu), a król zainspirowany kolejną podróżą na południe Europy postanowił rozbudować salę teatralną na zamku. Tym razem był to teatr tworzony głównie z myślą o publiczności elitarnej: dworzanach i goszczących w Kopenhadze zagranicznych ambasadorach. Nie wiadomo, w jakim stopniu był dostępny dla wysokich urzędników państwowych, do których jako profesor uniwersytetu zaliczał się od 1717 roku Holberg.

Montaigu znał doskonale klasyczny repertuar francuski. Nie obca mu też była *commedia dell'arte*. Zarówno w latach dziewięćdziesiątych XVII wieku, jak i będąc pryncypałem komedianów na dworze Fryderyka IV, Montaigu odwiedzał Paryż w poszukiwaniu nowych tekstów, które mogłyby ożywić repertuar jego zespołu²⁷. To jemu założony przy Lille Grønnegade teatr zawdzięczał zarówno wybór scenicznych tekstów, jak i styl gry stanowiący swoistą kontynuację aktorstwa trupy królewskiej.

Od 1713 roku z trupą Montaigu związał się niejaki Etienne Capion (1670–1757), dekorator i rekwizytor, odpowiadający za techniczną oprawę przedstawień. Był człowiekiem o szerokich znajomościach, a przy tym kupcem, mającym na sumieniu wyrok za dług, i właścicielem niewielkiej restauracji przy Pilestræde. Wśród współczesnych mu mieszkańców Kopenhagi znanym był jako francuski kucharz („fransøisk kok”)²⁸. Capion przybył do Danii na początku wieku, próbując szczęścia jako handlarz winami, na co zdobył licencję już w 1703 roku. Szybko udało mu się nawiązać kontakt z królewskim dworem i zastał między innymi dostawcą szampana dla królowej. Jednak wśród licznych talentów brakowało mu całkowicie zmysłu finansisty. Już po dwóch latach musiał uciekać przed wierzycielami, którym w końcu i tak udało się wtrącić go do więzienia. Nawiązane przez niego uprzednio kontakty przyniosły jednak owoce. Po wyjściu na wolność otrzymał funkcję „dworskiego markietanta”. Trwała właśnie wojna północna i do zadań Capiona należało zaspokajanie potrzeb wyższych oficerów i dworskich notabli.

Zasmakowawszy życia teatralnego, Etienne Capion postanowił spróbować szczęścia jako antreprener. W 1718 roku zaczął się starać o przywilej zapewniający mu wyłączne prawo nadzoru przedstawień z udziałem cudzoziemskich komedianów

²⁷ Pierwsze podróże miały miejsce w latach 1691 i 1694. Nie jest wykluczone, że Montaigu oglądał wówczas spektakle w Théâtre Italien. Następne podróże odbył Montaigu w latach 1708, 1711/1712, 1717, 1721 (O podróżach Montaigu zob. A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama i Danmark 1722–1770*, København 1968, s. 17–43).

²⁸ J. Møller, *Borger i København*, København 1982, s. 179.

i linoskoczków. Szyki pokrzyżował mu inny cudzoziemiec, Salomon von Qvoten. Ów dawny gwardzista, szarlatan handlujący cudownymi lekami i wędrowny cyrulik w jednej osobie, również próbował sił jako antreprenier. Dzięki możnemu protektorowi, tajnemu radcy Ditlewowi Wibe, S. von Qvoten otrzymał nieco wcześniej przywilej urządzania przedstawień z niemieckimi aktorami. Przedsiębiorczy Francuz postanowił zawrzeć – przynajmniej czasowe – porozumienie z konkurentem. Wspólnie wynajęli Małą Ludwisarnię, gdzie zaczęły gościć zarówno teatry marionetkowe, jak i trupy aktorskie. Oprócz oglądania przedstawień bywalcy Małej Ludwisarni – bogatsi mieszczenie i szlachta – mogli korzystać z innych rozrywek. Ansamblę oraz karciane stoliki były istotniejszym źródłem dochodu antreprenierów niż występy aktorów. Ludwisarnia, leżąca w centralnej dzielnicy, funkcjonowała jako swoiste centrum rozrywki.

Pod koniec 1719 roku Etienne Capion i Samuel von Qvoten, zjednoczywszy siły, wystąpili o nadanie przywileju wyłączności przy nadzorze występów aktorskich. W międzyczasie S. von Qvoten opuścił Kopenhagę i jedynym posiadaczem przywileju z roku 1720 został Capion. Wszyscy komediani występujący w mieście musieli mieć jego zezwolenie. Nie podlegały mu jednak ani teatry marionetek, ani linoskoczkowie. Uzyskawszy przywilej, Capion pojechał do Holandii i Niemiec, gdzie udało mu się skompletować trupę. Po raz kolejny jednak musiał się zmagać z konkurencją, tym razem ze strony przybyłego właśnie do świętującej zakończenie wojny Kopenhagi, niemieckiego ekwilibrysty Johanna Carla Eckenberga (1684–1748)²⁹. Przybysz, zwany przez mieszkańców Kopenhagi Siłaczem („den stærke Mand”), zainstalował się tuż pod boki Capiona i zabawiał widzów pokazami siły, arlekinadami, gdzie główną postacią był Hans Wurst³⁰, i włoskimi komediami. Holberg kilkakrotnie z nieukrywaną ironią wspomina Eckenberga w swoich komediach. W jednej z Holbergowskich komedii, zatytułowanej *Den Vægelsindede* („Niezdecydowana”) służący Henryk tak świetnie przedrzeźnia swą panią, że pokojówka woli przypatrywać się jego grze, niż „iść na Siłacza lub słuchać Chiliana i Hansa Wursta” (*Niezdecydowana*, akt I, scena 6). Natomiast stary Frands dowiaduje się, że jego syn po powrocie z Paryża paraduje w kapeluszu równie dziwnym, jak ten, co go „miał Hans Wurst wtedy, gdy pan poszedł oglądać Siłacza” (*Jean de France*, akt I, scena 2).

Capion musiał zawrzeć czasowy sojusz również i z Eckenbergiem. Razem zorganizowali w Małej Ludwisarni niecodzienny trzydniowy festiwal, uświetniający zawarcie pokoju: alegoryczne obrazy, sceny baletowe, popisy ekwilibrystów, widowiska typu „Haupt- und Staatsaktionen” oraz komedie Moliera w wykonaniu niemieckich aktorów.

²⁹ Zob. *ibid.*, s. 172.

³⁰ Niemieckie arlekinady, czyli hanswurstiady, rozwinęły się z farsowych wstawek, tworzących kontrapunkty w „Haupt- und Staatsaktionen”. Zob. O. Dobijanka, *Wstęp*, [w:] G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, Wrocław 1956, s. 8–9.

W 1721 roku dowództwo marynarki wojennej wypowiedziało Capionowi umowę o najem Małej Ludwisarni, toteż po rozstaniu z von Eckenbergiem zaczął się on poważnie zastanawiać nad budową własnego lokalu. Przede wszystkim pomyślał o rozszerzeniu przywileju antreprenerskiego, co mu się szczęśliwie udało. Od maja 1721 roku każdy kto nosił się z zamiarem nie tylko wystawiania w Kopenhadze komedii, ale również organizowania popisów linoskoczków lub teatru marionetek, mógł to czynić tylko w uzgodnieniu z Capionem. Przywilej królewski obejmował też zwolnienie z płacenia przez najbliższe piętnaście lat podatku od nieruchomości oraz nadawał prawo do organizowania balów publicznych, co miało być istotnym źródłem wpływów. Z przywileju wynikał natomiast obowiązek zatrudnienia komediantów, którzy – dostarczając rozrywki – nie byłiby przy tym źródłem zgorszenia. Na scenie – pod groźbą cofnięcia przywileju – nie mogły być wystawiane na pośmiewisko ani dobre obyczaje, ani religia³¹.

Jako osoba niebojąca się podejmowania odważnych – lub być może nierozważnych – decyzji finansowych, Capion zaciągnął pożyczkę na budowę teatru. Zabezpieczeniem był planowany budynek teatralny oraz wspomniane przywileje. Za pożyczone pieniądze kupił działkę przy ulicy Lille Grønnegade. Pod koniec roku 1721 stanął tam budynek wiele znaczący dla dziejów duńskiej, a tym samym skandynawskiej tradycji teatralnej. 19 stycznia następnego roku miał miejsce pierwszy spektakl z udziałem kierowanych przez pana de Montaigu, francuskich komediantów, którzy stracili właśnie posadę na kopenhaskim dworze. Bowiem w roku 1721 król, sprowadziwszy na dwór niemieckich śpiewaków operowych, zwolnił aktorów pana de Montaigu.

Przez kilka kolejnych tygodni przy Lille Grønnegade odbywały się przedstawienia grane na zmianę przez francuskich i niemieckich aktorów. Po przedstawieniach publiczność mogła spędzać resztę wieczoru, słuchając muzyki i pijąc kawę, herbatę czy też gorącą czekoladę. Do dyspozycji gości były też stoliki karciane. W lutym francuscy aktorzy postanowili wracać do Francji. W stolicy Danii pozostał tylko René de Montaigu z żoną. Małżonkowie mieli na tyle silne związki z Kopenhagą, że nie chcieli jej opuszczać. Natomiast Capion popadł w kłopoty finansowe i ratował się kolejnymi pożyczkami.

Po utracie posady na królewskim dworze Montaigu próbował znaleźć sobie nowe pole do działania. Zorganizowanie stałej sceny, na której grano by sztuki w języku rodzimym, było w warunkach duńskich pomysłem świeżym, a jednocześnie wpisanym w ducha wieku oświeconego, który co prawda na północnych rubieżach Europy nie bardzo jeszcze okrzepł, ale jego założenia bliskie były elitom władzy. Montaigu znalazł dwóch potężnych sprzymierzeńców dla idei sceny duńskojęzycznej – wspomnianego wysokiego urzędnika kancelarii królewskiej Fredrika Rostgaarda oraz wielkiego kanclerza i patrona uniwersytetu, hrabiego Ulrika Adolpha Holsteina. Obaj dostoj-

³¹ A. Jeppesen, *Den danske skueplads på Holbergs tid*, København 1972, s. 19.

nicy byli spowinowaceni z królową Anną Zofią. Rostgaard miał poza tym zacięcie literackie – pisał wiersze okolicznościowe, tłumaczył psalmy z niemieckiego, pracował nad słownikiem języka duńskiego.

Mając poparcie dwóch dostojników, Montaignu skierował – w dniu 1 czerwca 1722 roku – prośbę do Fryderyka IV o pozwolenie na założenie sceny narodowej. W uzasadnieniu petycji dyplomatycznie zaznaczył, że otwieranie scen publicznych w większości przypadków jest znakiem rozkwitu państwa. Królowi pomysł się zapewne spodobał, skoro udzielił zezwolenia. Nie był jednak zainteresowany na tyle, by go wesprzeć finansowo. Przywilej królewski zobligował ponadto Montaignu do współpracy z Capionem. Dwóch entuzjastów teatru z mglistym pojęciem na temat prowadzenia finansów miało od tej pory pracować razem.

Miesiące letnie były dla pana de Montaignu, pryncypała nowo powstającej trupy, bardzo pracowite. Musiał skompletować zespół, wybrać repertuar i znaleźć tłumaczy mogących przełożyć na język duński francuskie komedie, które w początkowym zamyśle miały być repertuarowym trzonem duńskiej sceny. Nawiązał też współpracę z Holbergiem, którego nazwisko stało się głośnie z powodu opublikowanych niedawno tekstów satyrycznych. Zbudował zespół, posiłkując się częściowo dawnymi aktorami z trupy królewskiej. W szczytowym okresie zespół liczył około trzydziestu osób. Oprócz aktorów w jego skład wchodził między innymi baletmistrz, księgowy, kasjer, fryzjerka, bileterzy. Przy okazji przedstawień wymagających liczniejszej obsady posiłkowano się osobami luźniej związanymi z trupą, najczęściej studentami teologii miejscowego uniwersytetu³². Zespół składał się ze stosunkowo młodych ludzi. Kreujący role starców Johan Nikolai Ulsøe miał w chwili rozpoczęcia działalności teatru nie więcej niż 28 lat. Oprócz niego wspomnieć można: żonę pryncypała, Marie Magdalene de Montaignu, Frederika Daniela de Pilloy, Henricha Wegnera oraz Johana Grama, posługującego się na scenie zelandzkim dialektem, pierwszego odtwórcy roli Jeppego, tj. wiecznie pijanego chłopa, który staje się na jeden dzień baronem.

Duńska Scena przy Lille Grønnegade zainicjowała działalność 23 września 1722 roku przedstawieniem Molierowskiego *Skąpca* w duńskiej wersji językowej. Prolog do inauguracyjnego spektaklu wyszedł spod pióra Fredrika Rostgaarda. Dwa dni później odbyła się premiera *Blacharza burmistrzem*, oryginalnej komedii duńskiej, autorstwa uniwersyteckiego profesora znanego z krążących po mieście utworów satyrycznych. Miało to miejsce prawie czterdzieści lat po otwarciu Komedii Francuskiej (1680), pierwszej narodowej sceny w Europie, będącej punktem odniesienia przede wszystkim dla zespołu aktorskiego pana de Montaignu, ale również dla piszącego dla teatru Holberga.

Sytuacja Duńczyków w chwili organizowania sceny narodowej była jednak całkowicie odmienna od tej, w jakiej funkcjonowała La Comédie Française w początkach swego istnienia. W Paryżu, zanim otwarto wspieraną – również materialnie

³² A. Jeppesen, *op. cit.*, s. 27.

– przez dwór francuski scenę, która aż do wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej posiadała prawie wyłączny monopol na wystawianie „wielkiego repertuaru”, funkcjonował Hôtel de Bourgogne wynajmowany wędrownym trupom, odwiedzającym francuską stolicę. Ewa Rzadkowska we wstępie do *Teorii dramatycznych oświecenia francuskiego* akcentuje jego rolę w kształtowaniu się instytucji teatru oraz sztuki dramatycznej nad Sekwaną od 1609 roku:

Trzy razy w tygodniu niesforna publiczność szturmuje do drzwi teatru, licząc na wejście bez złożenia przepisanej opłaty. Aktorzy staczają formalne bójki o wycisnienie z widzów każdego grosza. Wreszcie, gdy wrzwa na sali przycicha, głos zabierają z niezasłoniętej wówczas kurtyną sceny *dramatis personae*. Przedstawienie jest jednak nieustannie przerywane przez interwencję obecnych. Przyklaskują, kiedy coś przypada im do gustu, aż nazbyt łatwo wyszydzają rażące ich słowa czy sytuacje. Dyktują swe żądania wprost i bez żenady. Gwizdy i protesty widowni kierują warsztatem pisarza, dostarczającego zawodowo sztuk dla trupy. Teatr staje się nie tylko rozrywką, ale i szkołą. Ma tu miejsce tak rzadko spotykana wymiana możliwa tylko w ramach widowiska ludowego: publiczność ucząc się, sama z kolei tworzy sztukę³³.

W takich warunkach – pointuje Rzadkowska – rodzi się tragikomedia, zrywająca z tradycjami poprzedniego stulecia i chroniąca francuską scenę XVII wieku „przed nudą i szablonem”³⁴. Stopniowo widownia nabiera obycia, a jej oczekiwania stają się bardziej wyrafinowane: teatr coraz częściej odwiedzają bogaci mieszczaństwo i arystokraci. Po wstąpieniu na tron Ludwika XIV zmienia się atmosfera wokół teatru. Król i kardynał de Richelieu dostrzegają, jak użyteczną w procesie umacniania się monarchii absolutnej może okazać się ta instytucja. Jednakowoż dyskusja wokół kondycji dramatu i teatru, która od lat trzydziestych XVII wieku toczy się na dworze z inicjatywy kardynała, żywi się tkanką teatru. W tym trwającym ponad dwadzieścia lat okresie, pisze Rzadkowska, „można zaobserwować najciekawsze w dziejach teatru zjawisko: dyskusje teoretyków, sprawdzane natychmiast na żywych przykładach, powstawanie systemu dramatyki klasycznej poprzez codzienne doświadczenie pisarzy”. Dyskusja zatacza szerokie kręgi, jej elementami są między innymi rozprawki, ulotki, przedmowy do nowo powstających dramatów, a ostatecznym sprawdzianem teoretycznych założeń jest spotkanie z teatralnie doświadczoną i wymagającą publicznością³⁵. W roku 1680 zasadniczy trzon teatralnej publiczności tworzy bogate mieszczaństwo, a doktryna klasyczna jest dopracowanym wzorcem realizowanym na deskach założonej wówczas przez króla Komedii Francuskiej.

Widzimy zatem w jak odmiennych okolicznościach – zarówno jeśli chodzi o kwestie finansowe, jak i stopień rozwoju życia teatralnego – przyszło działać na-

³³ E. Rzadkowska, *Wstęp*, [w:] *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*. Przełożyła i opracowała E. Rzadkowska, Wrocław 1958, s. 8.

³⁴ Ibid., s. 11.

³⁵ Ibid.

rodowej scenie przy Lille Grønnegade. Duńczycy, otwierając swój teatr, nie mieli w zasadzie żadnej tradycji, na której mogliby budować. Powstanie sceny przy Lille Grønnegade było pionierskim wydarzeniem w tej części Europy. Świadczyć o tym mogą daty z historii kształtowania się scen publicznych w państwach sąsiadujących z królestwem Danii i Norwegii, gdzie życie teatralne było w podobnej kondycji i dla których doświadczenia teatru z Lille Grønnegade, profesjonalnej instytucji publicznej, służącej edukacji narodu, były niezwykle cenne³⁶. Sztokholmską Królewską Scenę Szwedzką (Kungliga Svenska skådeplatsen) otwarto w roku 1737³⁷. Pierwszy teatr zawodowy w Rosji, utrzymywany przez carski dwór, powstał w St. Petersburgu na mocy dekretu z roku 1756 podpisanego przez carycę Elżbietę I³⁸. Początki teatru narodowego w Polsce wiążą się z wystawieniem komedii Józefa Bielawskiego pod tytułem *Natęci*, które odbyło się w listopadzie roku 1765.

W kwietniu 1767 roku w hamburskim Teatrze Narodowym odbyła się premiera tragedii zatytułowanej *Olint und Sophronia* autorstwa Johanna Friedricha von Cronegka, co było początkiem istnienia sceny narodowej w Niemczech³⁹. Teatr w Hamburgu istniał krótko, ostatecznie zamknięto go w listopadzie 1768 roku, co pokazywało, że w Niemczech za wcześnie jeszcze było na stałą scenę finansowaną przez mieszczaństwo. W *Dramaturgii Hamburskiej* Lessing zwraca uwagę na jeszcze inny element nieodzowny dla funkcjonowania sceny narodowej, a mianowicie *naród*. („Jakże naiwny był pomysł stworzenia dla Niemców teatru narodowego, skoro my, Niemcy nie jesteśmy jeszcze narodem”, ubolewał w końcowym liście, opatrzonym numerami 101–104⁴⁰). Ten czynnik był niewątpliwie istotny dla założycieli duńskiego teatru. Świadomość przynależności do jednego narodu (to pojęcie obejmowało zarówno Norwegów, jak i Duńczyków) oraz konieczność pracy na rzecz podniesienia rangi rodzimej kultury była przez głównego pisarza teatru – Ludviga Holberga –

³⁶ Por. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993, s. 62.

³⁷ Frederick J. Marker i Lise-Lone Marker, wskazując na wyraźną paralelę między doświadczeniami Duńczyków a dziejami teatru w Szwecji, podają też inne punkty zwrotne mające wpływ na rozwój szwedzkiej sceny: „The first steps towards a truly national theatre taken by Montaigne's actors at Grønnegadeteateret in the 1720s, led ultimately to the founding of the Danish Royal Theatre in 1748. From the comparable efforts of the so-called Royal Swedish Stage in 1737, a somewhat more indirect path led through A.F. Ristell's Bollhus theatre project in 1787 to the realization of the Royal Dramatic Theatre in Stockholm the following year” (F.J. Marker i L.-L. Marker, *The Scandinavian Theatre. A Short History*, Oxford 1975, s. 55).

³⁸ Początki narodowego teatru rosyjskiego związane są też z amatorską sceną w Jarosławiu, działającą od roku 1750 i prowadzoną przez pochodzącego z miejscowej kupieckiej rodziny Fiodora Wołkowa. Wołkow został rozkazem carskim sprowadzony do St. Petersburga po tym, jak do stolicy dotarły wieści o wysokim poziomie artystycznym jego przedsięwzięcia. Zaangażowano go przy tworzenia sceny państwowej (por. http://en.alexandrinsky.ru/articles/about/history/www.volkovteatr.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=67&Itemid=4; 12.01.2010).

³⁹ M. Berhold, *op. cit.*, s. 411.

⁴⁰ G.E. Lessing *Dramaturgia hamburska*, tłum. i opracowanie O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994, s. 149.

wielokrotnie podnoszona. Poczucie wspólnoty narodowej mieszkańców Kopenhagi było być może jedną z przyczyn sukcesu teatru przy Lille Grønnegade, który, mimo turbulencji finansowych, przetrwał znacznie dłużej niż podobny projekt w Hamburgu, znajdując oparcie w publiczności może mało wyrafinowanej, ale zainteresowanej unarodowionym repertuarem. Należy pamiętać, że scena kopenhaska była samofinansującym się przedsiębiorstwem, pozbawionym hojnych protektorów.

2.2. Budynek przy Lille Grønnegade

Po budynku teatralnym przy Lille Grønnegade nie pozostał ślad; nie zachowały się żadne rysunki ani szkice mogące nam przybliżyć jego wygląd. Na podstawie zachowanego dokumentu prawa własności można jednak wnioskować, że miał około trzydziestu metrów długości i czternaście metrów szerokości⁴¹. Był najprawdopodobniej równie wysoki, jak otaczające go jednopiętrowe budynki i zbudowany z pruskiego muru. Od sąsiadujących z nim kamienic różnił się brakiem podziału na piętro i parter. Na zapleczu budynku znajdował się ogród, wykorzystywany porą letnią przy organizowaniu ansamblu⁴².

W teatrze było około 500 miejsc: na parterze było miejsce dla dwustu widzów. Poza tym znajdowały się tam łoża dolne (czternaście miejsc), łoża na balkonie (szesnaście miejsc), zwane środkowymi, jako że ponad nimi umieszczona była jeszcze galeria, mogąca pomieścić stu widzów. Istniały też miejsca uprzywilejowane na samej scenie i było ich prawdopodobnie dwadzieścia. Do połowy XVIII wieku obecność widzów na scenie była zjawiskiem dość powszechnym. Wystarczy przytoczyć monolog otwierający Molierowskich *Natęć*, w którym Erast wspomina wizytę w teatrze:

Siądam zatem na scenie, pragnąc z szczerą chęcią
Słuchać sztuki, co takie dziś tryumfy święci;
Aktorzy zaczynają, cisza wśród słuchaczy,
Gdy wtem z impetem owym, co na nic nie baczysz,
Fircyk jakiś się wciska i z wrzawą straszliwą
Krzyczy: „Hej! hola! krzesło dawajcie, a żywo!” [...]
Miał z boku sobie przysiąść z największym spokojem,
Na sam front wieść się każe razem z krzesłem swoim,

⁴¹ Pisząc o scenie przy Lille Grønnegade, Klaus Næiendam stwierdził, że rekonstrukcję przestrzeni teatru można przeprowadzić na podstawie studiów materiałów dotyczących zagranicznych teatrów działających w I połowie XVIII wieku. Za punkt wyjścia służy mu miedzioryt wykonany na podstawie obrazu Charlesa-Antoine’a Coypela (1694–1752), pokazujący wnętrze La Comédie Française. K. Næiendam, *Scenebilder fra Holbergs tid* [w:] *Holberg på scenen*, red. M. Borg, K. Næiendam, K. Kvam, København 1984, s. 31–41.

⁴² A. Jeppesen, *Den danske skueplads på Holbergs tid*, København 1972, s. 19.

Gdzie jego grzbiet szeroki i kudłata grzywa
Trzem czwartym widzów zgoła aktorów przykrywa⁴³.

Publiczność zasiadającą na scenie widać też na, pochodzącym z lat dwudziestych XVIII wieku, obrazie Williama Hogartha zatytułowanym *Scena z Opery żebraczej*⁴⁴. Było to rozwiązaniem niekoniecznie traktowanym przez aktorów jako przeszkoda, chociaż ograniczało swobodę dysponowania sceniczną przestrzenią przez aktorów. Usunięcia ze sceny wszystkiego, „co ogranicza i tak już wąską przestrzeń” domagał się Diderot, dla którego oddzielenie widza od świata scenicznej iluzji było jedną z kardynalnych zasad przedstawienia teatralnego⁴⁵. W połowie XVIII wieku Voltaire'owi udało się usunąć publiczność ze sceny La Comédie Française. Chodziło mu nie tyle o stworzenie aktorom większej przestrzeni do gry, ile o ułatwienie skomplikowanych zmian dekoracji (stosowanych pod wpływem estetyki inscenizacyjnej opery)⁴⁶.

Umieszczenie widza na scenie niewątpliwie problematyzowało granicę między aktorem a publicznością, iluzją a rzeczywistością. Zacieranie granic między światem widza a światem sceny było charakterystyczne dla ówczesnych doświadczeń teatralnych. Przy okazji niektórych przedstawień przy Lille Grønnegade, podobnie jak w otwartym pod koniec lat czterdziestych teatrze przy Kongens Nytorv, wręcz pozostawiano niektóre łóżka wolne, by można je było swobodnie wykorzystać w czasie spektaklu, pisze Klaus Neiiendam. Holbergowski teatr nie składał się bowiem z dwóch oddzielnych światów – sali wypełnionej widzami i sceny, po której poruszali się aktorzy. „Teatr był całością, salą paradną, w której można było grać po obu stronach rampy i gdzie po obu stronach było takie samo oświetlenie: mogotliwy blask płonących świec i lamp oliwnych”⁴⁷. Takie pojmowanie przestrzeni teatru zdradzają sztuki Holberga, wyraźnie otwierające się na dialog z publicznością, z częstymi replikami „na stronie”, skierowanymi do widzów, w których kruszy się iluzję poprzez komentowanie konkretnej teatralnej rzeczywistości.

W okresie świetności teatru przedstawienia dawano dwa razy w tygodniu. Zaczynały się o godzinie 17.00 i miały trwać nie dłużej niż do 19.00. Później publiczność mogła kontynuować miło rozpoczęty wieczór na przykład na balu maskowym. Obecni dawali wyraz swej aprobachie, klaszcząc i tupiąc. Z przedstawień, które nie przypadły widzom do gustu, demonstracyjnie wychodzono, czego na przykład do-

⁴³ Molier, *Dziela*, t. II, tłum. i wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1952, s. 218–219.

⁴⁴ Zob. np. *Europeiske Teaterbilder. Planchefte*. Red. K. Neiiendam, København 1985, plansza 7. Zachował się również szkic do wspomnianego obrazu Hogartha (ibid., plansza 6). Zdaniem Marianne Grandjean możemy założyć, iż inspiracją dla artysty było konkretne przedstawienie, którego był on świadkiem w Lincoln's Inn Fields w 1728 roku. Tym samym obraz stanowi ważne źródło świadczące o praktykach inscenizacyjnych pierwszej połowy XVIII wieku. Zob. M. Grandjean, *Fra Foireteatrene til Beggar's Opera*, [w:] *Europeiske Teaterbilder. Teksthefte...*, s. 45.

⁴⁵ D. Diderot, *Pisma estetycznoteatralne*, Gdańsk 2008, s. 69.

⁴⁶ Zob. K. Neiiendam, *Om iscensættelsen på teater i Lille Grønnegade*, København 1981, s. 36.

⁴⁷ K. Neiiendam, *Om iscensættelsen på teater...*, s. 15.

świadczył Holberg przy okazji wystawienia jego pięcioaktowej wersji *Mistrza Gerta Westphalera*⁴⁸.

Scenę przy Lille Grønnegade wyposażono między innymi w zapadnię oraz system kulisowy. Holberg nieraz wpisuje w didaskalia efekt głębi („det inderste af Theatro” / „fond de Theatre”), sugerując, iż rozsuwający się prospekt powinien ukazywać widzom kolejne tło. Poza tym zaleca wykorzystanie zapadni, zwanej przez niego prozaicznie dziurą w podłodze lub dziurą w scenie: „*Odstania się fond de Theatre, gdzie widać źródło i kilka namiotów. [...] Źródło jest niewielką dziurą w podłodze*” („Intermedium” w *Podróży do cudownego źródła*).

Elementy metaparodii, którymi Holberg okraszał większość ze swoich komedii, nie tylko wskazują na grzechy główne wyśmiewanych przez niego gatunków (na przykład niezdolny patos i nadużywanie wizualnych efektów, z czego słynęły spektakle niemieckich aktorów), lecz stanowią odpowiedź co do skromnego – lecz jednak istniejącego – „parku machin teatralnych” przy Lille Grønnegade: „*Jupiter i Apollo przybywają z góry, a Momus przez drzwi*” (*Bez konceptu*, akt I, scena 3). Oczywiście błędem byłoby założenie, że Holberg jedynie po to uciekał się do spektakularnych rozwiązań wymagających maszynierii, by użycie takowych ośmieszyć. Zarówno on, jak i zarządzający teatrem Capion i Montaigu zdawali sobie sprawę, że takie sceniczne efekty podnoszą w oczach widzów rozrywkową wartość spektaklu.

Przedstawienia były w zasadzie przygotowywane z myślą o publiczności mieszczkańskiej, choć zagościł na nich niejeden przedstawiciel duńskiej szlachty. Obecność podczas pierwszego sezonu żony wielkiego kanclerza, hrabiny Christine Sophie Holstein, przyrodniej siostry królowej, miała dla teatru niebagatelne znaczenie. Wizyty tak znamienitego widza stymulowały sprzedaż biletów przez wiele następnych miesięcy⁴⁹. Afisze teatralne Duńskiej Sceny dostarczały szczegółowych informacji na temat cen biletów. Miejsca na samej scenie i na balkonie były najdroższe i kosztowały jednego talara. Miejsce w dolnej łoży kosztowało 3 marki, miejsce na parterze – 2 marki. Najtaniej było na galerii. Za jedno miejsce wystarczyło zapłacić 1 markę, czyli jedną czwartą ceny miejsca na balkonie, w „łoży środkowej”. Za całą łożę należało się tak, jak za cztery osoby, czytamy. W ten sposób widownia tworzyła swoisty obraz zhierarchizowanego świata, gdzie jedną z ważniejszych (choć wciąż nie jedynych) podstaw stratyfikacji była zasobność portfela widza.

Powszechnym zwyczajem było, że towarzyszący swemu państwu lokaj w liberii wchodził na przedstawienie za darmo. Jednak organizatorzy umieszczali na afiszu uprzejmą prośbę, skierowaną do dostojnych gości, by kazali lokajom czekać na zewnątrz. Teatr nie mógł sobie pozwolić na zbyt wielu niepłacących widzów.

⁴⁸ Por. C. Bruun, *op. cit.*, t. II, s. 578–579; A. Jeppesen, *op. cit.*, s. 34–36.

⁴⁹ Zob. A.E. Jensen, *Teatret i Lille Grønnegade*, København 1972, s. 70.

Dobitnie artykułowana świadomość konkretnej przestrzeni teatralnej (funkcjonującej w Kopenhadze z początku XVIII wieku) oraz procesów towarzyszących przedstawieniu, stanowi nośny element tekstów pisanych przez Holberga dla aktorów pana de Montaignu. Sygnały przesyłane są zarówno na poziomie fabularnym, werbalnym, jak i sytuacyjnym. Autor ucieka się do chwytu „teatru w teatrze” lub jego pochodnych (np. aranżowanie sytuacji „jednodniowego króla”, sięganie po teatralne rekwizyty, w tym maski i kostiumy), wpisując w ten sposób teatr w fabułę sztuki. Ponadto zarówno teatr, scena, komedia, jak i gra są tematyzowane w wypowiedziach postaci, które nierzadko, prowadząc dialog z publicznością, omawiają sytuację teatralną i unaoczniają relację aktor – widz.

Przykładem *Ulysses von Ithacia*, gdzie zarówno w didaskaliach, jak i w dialogach wyartykułowane są elementy konstruujące sceniczną przestrzeń. Akt II sztuki rozpoczyna zjawienie się pod murami Troi bohaterów Ulyssesa i jego sługi Chiliana, którego autor w swoim liście autobiograficznym określa mianem Arlequinusa. Ulyses i jego sługa są zarówno pod murami Troi, jak i wśród scenicznych rekwizytów, konstruujących w oparciu o kontrakt z publicznością mityczną przestrzeń. Ów kontrakt możliwy był dzięki znajomości – i zaakceptowaniu – przez widzów konwencji gatunkowych. W tym wypadku to konwencje „niemieckiej komedii”, którą bywalcy teatru przy Lille Grønnegade świetnie znali:

Akt II

Scena 1

Prezentowana jest Troja.

Chilian (*sam*): Oj, oj! Jak czas mimo wszystko szybko biegnie! Już przybyliśmy do Troi, leżącej cztery tysiące kilometrów od naszej ojczyzny. Gdybym na własne oczy nie widział miasta, pomyślałbym, że rzeczy się tu mają tak, jak w niemieckiej komedii, w której człowiek jednym krokiem może przekroczyć tysiące mil, a w ciągu jednego wieczoru postarzeć się o czterdzieści lat. Lecz to prawda, gdyż tu, gdzie wskazuję palcem, leży Troja.

Bierze pochodnię i udaje się w rzeczonym kierunku.

Stoi tu przecież wypisane gotyckimi literami: To ma być Troja. Ale widzę, że nadchodzi trojański chłop, zapytam go o sytuację w mieście⁵⁰.

Widzowi często przypomina się o niejednorodności scenicznej przestrzeni. Przed publicznością wyłania się przestrzeń (i czas) wydarzeń, na którą nakłada się konkretna przestrzeń teatru, odczuwana przez widza jako tu i teraz. Na tu i teraz składają się między innymi sceniczne deski, widownia o charakterze łozowym, widzowie zasiadający – w zależności od swego statusu majątkowego i społecznego – na galerii, na

⁵⁰ Ibid., s. 355.

parterze lub w łoży. Jako przykład równoległego tworzenia czasoprzestrzeni posłużyć może scena, w której sługa Parysa podsłuchuje nieświadomą jego obecności piękną Heleną. Z jednej strony mamy do czynienia z dychotomią widownia – scena, lecz jednocześnie zaciera się granica między tymi światami. Chwilami zanika również linia oddzielająca „teraz” publiczności i aktorów biorących udział w przedstawieniu od „kiedyś” bohaterów inscenizowanych wydarzeń. Na romantyczną uwagę Heleny „Posłuchaj, jak uroczo śpiewa ten śliczny słowik” (akt I, scena 3), podsłuchujący ją Marcolfus, odpowiada „na stronie”, czyli innymi słowy, zwracając się do publiczności, „Nie słyszę niczego, prócz ludzi łupiących orzechy na galerii”⁵¹. Kreowaniu przestrzeni towarzyszy autorefleksja – autor implikuje, a jednocześnie w ironiczny sposób komentuje zasady jakimi posługuje się teatr.

2.3. Przedsięwzięcie przy Zielonej Uliczce: cud czy historyczna konieczność?

Anne E. Jensen nazywa fakt pojawienia się teatru przy Zielonej Uliczce na początku lat dwudziestych XVIII wieku „cudem”, nie omieszkując jednak wskazać trzy czynniki, które się do owego cudu przyczyniły. Po pierwsze, mieszkańcy stolicy po długich i wyczerpujących latach wojen ze Szwecją, w czasie których Kopenhaga niejednokrotnie była bezpośrednio zagrożona atakiem wroga, cieszyli się z podpisania traktatu pokojowego w Nystad (1721). Doświadczenia lat wojny z jednej strony umocniły poczucie duńskiej tożsamości, a z drugiej strony sprawiły, że w czasie pokoju zaczęto odczuwać silną potrzebę rozrywki. Po drugie, król Fryderyk IV, sprowadzając na dwór niemieckich śpiewaków operowych Johana Kaysera i zwalniając francuską trupę aktorską, pozbawił jej wieloletniego pryncypała, René M. de Montaignu, źródła utrzymania. A wreszcie pewien profesor uniwersytetu w Kopenhadze, zasmakowawszy w tworzeniu satyrycznej literatury, nagle ujawnił niebywały talent dramatyczny⁵².

Autorzy *The Oxford Illustrated History of Theater* (1995) widzą powstanie duńskiego teatru w kategoriach – wręcz heroicznego – przełamania francuskiej dominacji w kulturze Europy:

Francuski był obowiązującym językiem na dworach, Francuzi uczyli innych sztuki tańca i sztuki gotowania. Leibniz, najwybitniejszy filozof niemiecki Oświecenia, pisał po francusku, a król Prus Fryderyk Wielki wślawił się powiedzeniem, że język niemiecki jest dobry, żeby nim przemawiać do konia.

Z bezwzględnego hołdowania francuskim modom wyłamała się mała Dania, gdzie podjęto próbę stworzenia pierwszego narodowego teatru w północno-wschod-

⁵¹ L. Holberg, VTB, IV, s. 342.

⁵² Por. A.E. Jensen, *Teatret i Lille Grønnegade...*, s. 9.

niej Europy. Jak na ironię inicjatywa wyszła od Francuzów, aktora René Montaigu i lalkarza Etienne'a Capiona, którzy w 1722 za pozwoleniem króla otworzyli teatr Grønnegade w Kopenhadze z duńskim zespołem⁵³.

Należy w tym miejscu zauważyć, że próby przełamania francuskiej dominacji w teatrze w pierwszej fazie oświecenia mogły odnosić wręcz przeciwny skutek i prowadzić do umocnienia wpływów Paryża, co widać na przykładzie Niemiec. Związany z Lipskiem Johann Christoph Gottsched (1700–1766), filolog i krytyk, podejmując próbę tworzenia zrębów niemieckiego dramatu narodowego, oparł się na francuskim dramacie klasycystycznym, a przy okazji wydał bezwzględłą wojnę niemieckiej komedii plebejskiej i jej centralnej postaci, Hansowi Würstowi. Teoretyczne ramy dla jego rozważań tworzyły poetyki francuskie (Boileau) lub antyczne, jednakowoż opracowane przez Francuzów. Wraz z krzepnięciem kultury mieszczańskiej w Niemczech wizje dramatu i teatru Gottscheda stały się przedmiotem ataków – między innymi J.E. Schlegla, a jeszcze później G.E. Lessinga, wskazujących na dramat angielski, jako na możliwy wzorzec, mogący stanowić przeciwwagę dla tradycji francuskiej⁵⁴.

Z kolei Benta Holma mniej interesują próby odrzucenia francuskiej dominacji. Powstanie duńskojęzycznego teatru rozpatruje on na dwóch płaszczyznach: w kontekście ogólnoeuropejskim oraz lokalnym. Przede wszystkim umieszcza duńską scenę na tle powszechnych procesów w kulturze ówczesnej Europy oświeconej, zmierzających do przemiany teatru z instytucji moralnie podejrzanej, oscylującej między barokowym patosem a niewybrednością jarmarcznej rozrywki, w instytucję dbającą o legitymizację swej wartości użytkowej. Inicjatorzy idei teatru duńskojęzycznego, w tym Montaigu, byli w pełni świadomi nowej roli, jaką miała pełnić zakładana przez nich instytucja. Legitymizacja teatru wiązała się z zaakcentowaniem jego funkcji moralizatorskiej poprzez nawiązanie dialogu ze współczesnym mu społeczeństwem. Dialog ów przybierał formę piętnowania rozpowszechnionych wad i promowania właściwych postaw. Widziano też teatr publiczny jako instytucję wpływającą na rozwój rodzimego języka. Na poziomie lokalnym powstanie teatru wpisuje się w procesy tworzenia się świadomości narodowej i okrzepnięcia pojęcia narodu duńskiego po zakończeniu wojen północnych⁵⁵.

Jednak pomimo legitymizacji swego bytu jako instytucji użyteczności publicznej, duński teatr liczyć się musiał z wrogością ze strony zachowawczych środowisk kościelnych. Brakowało mu też finansowego zabezpieczenia; by istnieć, musiał na siebie zarabiać, publiczność niewielkiej Kopenhagi, nawet bardzo życzliwa w stosunku do aktorskich popisów trupy pana Montaigu, nie mogła zapewnić koniecznego zaplecza finansowego dla takiego przedsięwzięcia. Bez hojnego mecenasa projekt taki

⁵³ *Historia teatru*, red. J.R. Brown, tłum. H. Bałtyn-Karpińska, Warszawa 2007, s. 282.

⁵⁴ Zob. O. Dobijanka, *Wstęp*, [w:] G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, Wrocław 1956, s. 18–25.

⁵⁵ Por. B. Holm, *Skal dette være Troja?...*, s. 15–17.

musiał upaść. Zanim jednak to nastąpiło, niewielki budynek przy Lille Grønnegade zdołał zapewnić sobie miejsce w historii kultury Skandynawii.

3. Repertuar sceny przy Lille Grønnegade

W repertuarze teatru przy Lille Grønnegade dominują dwa nazwiska: Holberg i Molière⁵⁶. Zakłada się, że podczas istnienia teatru przy Lille Grønnegade publiczność miała możliwość obejrzenia łącznie około 60 sztuk, w tym 17 komedii Moliera i 21 Holberga. Kolejnym na liście jest Jean-François Regnard, autor sześciu tekstów wystawionych przez aktorów pana Montaignu. Poza tym w repertuarze znaleźć można pojedyncze komedie między innymi Pierre’a Corneille’a i Thomasa Corneille’a, Jana de Palaprat, Noëla Lebretona de Hauteroche, Nicolasa Desmarresa czy też Johana Vanbrugha. Wśród tłumaczy współpracujących z zespołem z Lille Grønnegade był Tøger Reenberg (1656–1742), poeta i autor duńskiej *Ars Poetica* (powstałej w roku 1701, ogłoszonej drukiem w roku 1741, lecz znanej wcześniej dzięki licznym odpisom). Oprócz Reenberga jako tłumaczy wymienia się też Didericha Seckmana (1684–1743) oraz Jacoba Bircheroda (1693–1737)⁵⁷. Jedynym rodzimym dramaturgiem, któremu w tym okresie dane było zaistnieć na scenie obok Holberga, był Joachim Richard Paulli (1691–1759). Inscenizacja jego komedii zatytułowanej *Den seende Blinde* („Ślepotą jasnowidza”) miała miejsce w 1723 roku.

Niewiele jest źródeł mówiących o reakcjach publiczności na spektakle wystawiane przy Lille Grønnegade. Najczęściej są to krótkie, wtrącone mimochodem, wzmianki o wizycie w teatrze. Dlatego na uwagę zasługują wspomnienia przybysza ze Szwecji, postaci niezwykle barwnej, żołnierza, konspiratora i miłośnika literatury, barona Gustafa Wilhelma Coyeta (1678–1730)⁵⁸. Jego przodkowie przywędrowali do Szwecji w II połowie XVI wieku, uciekając z Francji przed prześladowaniami religijnymi. Coyet początkowo przygotowywał się do kariery urzędnika królewskiego i przez krótki czas studiował na uniwersytecie w Lund. Trwała jednak Wielka Wojna Północna, więc Coyet w roku 1699 wstąpił do wojska i zanim w Skandynawii zapanował pokój, zdążył dosłużyć się stopnia generała. W roku 1722 baron Coyet pojawił

⁵⁶ Zob. A.E. Jensen, *Teateret i Lille Grønnegade...*, s. 249–252. Jensen przywołuje 63 tytuły, ma jednak wątpliwości co do pięciu z nich. Dobrym źródłem, pozwalającym na zapoznanie się z repertuarem teatru, są *Den Danske komediens Oprindelse* Eilerta Nyströma oraz zredagowana przez niego pięciotomowa antologia, zawierająca część tekstów wystawianych przy Lille Grønnegade – z pominięciem komedii Holberga: *Skuespilletekster fra Komedihuset i Lille Grønnegade*, I – V.

⁵⁷ Zob. F.J. Billeskov Jansen, *Danmarks Digtekunst*, t. II, København 1969, s. 163.

⁵⁸ Fragmenty wspomnień opublikował C. Behrend, *Grønnegadeteatret og Holberg: Bedømt af en samtidig*, „Edda” 1929, s. 106–112. Na wspomnienia Coyeta przy ustalaniu repertuaru teatru przy Lille Grønnegade, powołują się między innymi A.E. Jensen oraz F.J. Billeskov Jansen.

De ved
Hans Kongl. Majest. særdeels Naade
 Privilegerede **Hansle**

ACTEURS

Skabne igien Onsdagen den 23 Octobr. 1726
 Dets Theatrum, ved at forestillte det meget for-
 nøyelige og søjlige Skuespil/ kaldet
JEAN de FRANCE

Eller
Hans Franden

Som bestaar af 5 fuldkomne Acter/ og har ikke
 været spilt i 3 Aar.

Imellem Acterne bliver Tilskuerne fornøjet af adskillige smaa
 te Danke af Dands Møsterten og hans Kæreste.
 Præisen / for dem som finde Behag udi at bivaare dette Skue-
 spil / er saaledes indrettet /

Hver Person betaler paa Theatro	1 Skilling
Udi en af de mellemste Loger	1 Skilling
Udi de yndreste Loger	2 Skilling
Par Terre	2 Skilling
Paa Galleriet	1 Skilling
Hver en hvel Loge betales som for 4 Personer.	

Ligesaadse ombædes de, som forlange en hvel Loge, at adressere sig til Mr.
 Montaigu, boendes hos Biskopsgaarden paa Kongens nye Torv.

Theatrum er paa det fødselstige Gæde i Gæstegaden saa fand og Fiedde
 dens igennem Vorten i Gæstegaden indledes; Begyndeisen skeer
 præcis Klokken 9, at det Klokken 7 fand, naar Ende.

Il. 5. Przedstawienie *Jeana de France* z 1726 roku. Teatr – jak głosi tekst na afiszu – wznowił właśnie działalność po przerwie spowodowanej kłopotami finansowymi: „Ze szczególnej łaski Jego Królewskiej Mości uprzywilejowani duńscy aktorzy ponownie otwierają swoje theatrum 23 października, wystawiając bardzo przyjemną i zabawną sztukę pod tytułem *Jean de France* czyli *Hans Frandsen*, na którą składa się pięć pełnych aktów i której od trzech lat nie grano”.

się w Kopenhadze i nowo otwarta scena wzbudziła jego ogromne zainteresowanie. Wyprawy do teatru nie pochłaniały go jednak całkowicie. Baron Coyet był bowiem tajnym emisariuszem szwedzkiego dworu, biorącym udział w spisku, którego celem było oderwanie od korony duńskiej Norwegii oraz Wysp Owczych, Islandii i Grenlandii. Planu nie udało się utrzymać w tajemnicy. Urząd pocztowy przechwycił korespondencję spiskowców, a władze duńskie zareagowały bardzo ostro. Konspirujący z Coyetem Paul Juel, były urzędnik królewski, pochodzący z Trondheim, został stracony 8 marca 1723 r. w niecały miesiąc po aresztowaniu. Coyetowi karę śmierci zamieniono na dożywocie. Pod koniec marca 1723 r. osadzono go w cytadeli Fredrikshavn w Kopenhadze, gdzie po siedmiu latach zmarł.

Przynajmniej w pierwszych latach warunki odbywania kary były znośne. Coyetowi pozwolono pisać i oddawać się studiom, nie brakował mu książek ani gazet. Najwyraźniej miał prawo przyjmowania wizyt, podczas których dowiadywał się o bieżących wydarzeniach kulturalnych. Wspomnienia z okresu poprzedzającego aresztowanie, refleksje wynikające z lektury oraz zasłyszane nowiny wykorzystywał w zapiskach, zawierających najobszerniejszy z dotychczas znanych materiał doty-

czący życia teatralnego Kopenhagi lat dwudziestych XVIII wieku. Coyet jawi się w nich jako wielbiciel Holberga, człowiek wyczulony na językowe walory tekstów, doceniający przy tym ich użyteczność społeczną:

Comediæ Danica. W roku 1722 zaczęto w Kopenhadze grywać duńskie komedie, tłumaczone częściowo z francuskiego, w szczególności komedie Moliera, a częściowo też z innych [języków], lecz przede wszystkim nowe, stworzone przez pana profesora Holberga. Dopóki pozostawałem na wolności, rzadko zaniedbywałem okazję, by udać się na owe duńskie komedie, które sprawiały mi dużą przyjemność, nie tylko ze względu na dobrych aktorów, lecz i dlatego, że znalazłem duński język niezwykle dowcipnym i adekwatnym („særdeles egnet og klygtig”) *dans le comique*. Po aresztowaniu przeczytałem sporą część owych sztuk i muszę przyznać, że podczas, gdy większość komedii traci nieco na sile, gdy się je czyta, to te zachowały, o ile nie zwiększyły, swą moc⁵⁹.

Coyet, pisząc o repertuarze teatru przy Lille Grønnegade, zaznacza, że sztuki tam wystawiane, również te autorstwa Ludwiga Holberga, pisane na bieżąco na potrzeby duńskiej sceny, są rezultatem swoistego transferu. Jest wyraźnie świadomy istnienia dialogu interkulturowego, w którym uczestniczyli zarówno scena przy Lille Grønnegade, jak i główny twórca tekstów do tamtejszych spektakli, Ludvig Holberg:

Muszę niejako *en passant* przy wszystkich tych nowych komediach, jak również przy tłumaczeniach, zaznaczyć, iż dostosowano je do ducha narodu, a zwłaszcza przywar Kopenhagi, tak iż *par consequent* nie wiązano się zbyt mocno z oryginałem, co jest godne pochwały⁶⁰.

Opinie Coyeta nie odbiegały od poglądów na temat adaptowania sztuk na potrzeby teatru narodowego, panujących wówczas w Europie. Adam Kazimierz Czartoryski w przedmowie do *Panny na wydaniu* (1771) zalecał tłumaczom komedii „żeby planetę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzali jak jedną, tak i drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje”. Ponadto stwierdzał, iż, „scena komedii położona ma być w miejscach i wieku, w którym się wyprawuje [...], osoby wszelkie mieć mają podobieństwo z tym narodem, dla którego się pisze”⁶¹. Również w Rosji tłumacze podkreślali dydaktyczny wymiar takich unarodowionych, czyli *przestosowanych* sztuk. Bez cudzoziemskich nazw, imion i realiów łatwiej, ich zdaniem, budowało się teatralną iluzję, co ułatwiało wykorzystywanie zasymilowanego tekstu do celów

⁵⁹ C. Behrend, *op. cit.*, s. 107.

⁶⁰ Ibid., s. 109.

⁶¹ Cytat za: J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław 1969, s. 131–132. Również Holberg podnosił w swoich pismach kwestię relacji między oryginałem a tłumaczeniem. Co prawda nie teoretyzował na temat przestosowań teatralnych, ale wskazywał na konieczność poszukiwania przez tłumacza ekwiwalencji i podkreślał, że także tłumacz powinien być obdarzony talentem pisarskim (List 447 zob. L. Holberg, *Epistler*, t. V, København, s. 11).

wychowawczych. Podobnie miała się rzecz w krajach na południu Europy, o dobrze umocowanej tradycji scenicznej. I tam przeróbkę uważano za pożądany zabieg przy przenoszeniu obcej sztuki na rodzimy grunt. Przystosowane komedie były w repertuarach wszystkich europejskich teatrów. Jadwiga Ziętarska jest zdania – omawiając rolę adaptacji komedii w repertuarze polskiej sceny doby oświecenia – że odrębności polskiego przekładu unarodowionego można ewentualnie doszukiwać się „nie w samej metodzie literackiej, lecz w wyjątkowym znaczeniu, jakie tego rodzaju adaptacje zyskały w kraju pozbawionym nowożytnego komediopisarstwa”. Analizując sytuację w Rosji, pokazuje jednak, że u naszego wschodniego sąsiada, dokonującego w połowie XVIII wieku „intensywnej likwidacji zaległości kulturalnych”, rola *przestosoowań* była porównywalna do ich funkcji w Polsce⁶². Repertuar rosyjski miał strukturę przypominającą tę w Kopenhadze, która podobnie jak Petersburg, musiała likwidować „zaległości kulturalne”. Tyle że u Duńczyków ów proces zaczął się znacznie wcześniej.

Podstawę repertuaru kopenhaskiego teatru tworzyły komedie. Sporadycznie sięgano również po tragedie, prawdopodobnie by zapewnić sobie jak największe grono odbiorców. Szukając sposobu na wypełnienie kasy teatralnej Montaigu pragnął przyciągnąć również ową nieliczną, ale znaczącą dla renomy jego teatru publiczność o wysublimowanym smaku, zaznajomioną z klasycznym repertuarem tragicznym, choćby z racji swych podróży do centrów kulturowych Europy. Ściągnięcie na widownię znamienitszej publiczności mogło przynieść efekt reklamowy dla borykającej się z problemami finansowymi instytucji. Pan de Montaigu wystawił zatem w 1726 roku trzy sztuki Racine’a, sięgając po tragedie wystawiane w Paryżu w sezonie 1725–1726⁶³. Wydaje się jednak, że tłumacze duńscy nie potrafili sprostać wyzwaniu, jakie stawiała przed nimi klasyczna tragedia francuska. Język komedii Holberga, dźwięczny i potoczysty, ustalał standardy komicznego języka scenicznego przydatne dla tłumaczy przystosowujących teksty dla duńskiej sceny. Holberg tragedii pisać nie próbował. „[K]u temu inklinacji nie mam: Jako że czuję odrazę do wszystkiego co egzaltowane” (List 447)⁶⁴.

Dla tragedii brakowało odpowiednich klisz językowych, chroniących tłumaczy od tworzenia niezamierzonego karykaturalnego, barokowego patosu. Aktorzy pana de Montaigu przy okazji przedstawień tragedii sięgali po rozwiązania nie do końca zgodne z ideą sceny narodowej. O ile *Fedre*, którą tłumacz zatytułował *Phedra og Hippolitus* (*Fedra i Hipolitus*), grano w języku duńskim, to już *Mitrydatesa* grano zarówno po duńsku, jak i po francusku. To samo dotyczyło *Andromachy*.

Pisane na użytek sceny teksty pisarzy duńskich, Holberga i Paulli’ego, oraz adaptacje dramaturgii obcej, głównie tłumaczenia Moliera, zdradzają nam zasady polityki prowadzonej przez teatr przy Lille Grønnegade: teatr specjalizował się w klasycznym repertuarze komediowym, przystosowanym do gustów szerokiej miesz-

⁶² J. Ziętarska, *op. cit.*, s. 139–140.

⁶³ A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama...*, s. 55.

⁶⁴ L. Holberg, *Epistler*, t. V, København 1951, s. 18.

czańskiej publiczności. Wiersz w Molierowskich komediach zastępowano prozą, minimalizowano muzyczne i baletowe inkrustacje (co najprawdopodobniej mogło być spowodowane technicznymi ograniczeniami teatru). Tłumacze nie stronili od dosadniejszego języka. Klasyczne wzory były udomawiane ludowym, prząsnym humorem. Kilkadziesiąt lat później na podobnych zasadach konstruowano repertuar dla osiemnastowiecznych scen narodowych w innych krajach północno-wschodniej Europy. O polskich praktykach repertuarowych pisze Dobrochna Ratajczakowa:

[...] przestosowanie miało od początku znamiona działalności praktycznej, przydatnej nade wszystko do wprowadzenia na scenę narodową tekstów średniej lub niższej klasy, najczęściej zgoła nieważnych dla rozwoju literatury, natomiast istotnych dla kształtu i charakteru repertuaru, liczących się też – z różnych względów, niekoniecznie artystycznych – dla ówczesnego widza⁶⁵.

W tym miejscu dodać wypada oczywisty komentarz: teksty, które wychodziły spod pióra Holberga, powstałe z obcej inspiracji lub swobodnie adaptujące zapożyczone schematy, w większości przypadków nie tylko doraźnie służyły kopenhaskiej scenie pierwszej połowy XVIII wieku, ale wyszły obronną ręką z weryfikacji kolejnych epok.

Niewyedukowana teatralnie publiczność oraz brak tradycji rodzimego „języka tragicznego” tłumaczy do pewnego stopnia śladową obecność tragedii obcych autorów na deskach sceny przy Lille Grønnegade. To że nikt nie kwapił się do podjęcia próby napisania rodzimej tragedii na samym początku funkcjonowania duńskiej sceny, można próbować tłumaczyć naturą gatunku. Autorzy tragedii sięgali co prawda po wzorce antyczne, jednak, zdaniem Dobrochny Ratajczakowej, komediopisarze mogli znacznie swobodniej czerpać z dzieł poprzedników. Dodaje, iż nazwiska Plauta, Terencjusza, Moliera

stanowiły usprawiedliwienie dla współczesnych, a zarazem wprowadzały ich w metodę tworzenia, cokolwiek tylko zmodyfikowaną. [...] Z niewielką przesadą rzec można, iż w XVIII stuleciu, w całej Europie, w obrębie teatralnego repertuaru wszyscy autorzy nawzajem przestosowali swoje dzieła. Nierzadko powstawały piętrowe zbitki przeróbek, gdy przystosowywano dzieła wcześniej zaadaptowane w ramach innego zasobu narodowych komedii. I właściwie trzeba powiedzieć, że przeróbka, kontaminacja, adaptacja, parafraza, imitacja stanowiły istotne czynniki żywotności komedii, stąd przenoszone do gatunków innych, spoza kanonu poetyki⁶⁶.

Innymi słowy, w sytuacji, gdy tradycja narodowego dramatu w zasadzie nie istniała, a instytucja teatralna raczkowała – a tak sprawy miały się w królestwie Danii i Norwegii na początku XVIII wieku – naturalnym okazało się sięgnięcie po żywą tkankę komedii.

⁶⁵ D. Ratajczakowa, *O dramatach przepolszczonych*, [w:] *eadem, W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 369.

⁶⁶ *Ibid.*, s. 368.

4. Pogrzeb duńskiej komedii

Od pierwszego dnia istnienia teatru ciążyło na nim widmo bankructwa. Utytułowani widzowie, których obecność na przedstawieniach mogła przyciągać szerszą widownię (w tym darząca sympatią Duńską Scenę przyrodnia siostra królowej), opuścili Kopenhagę na czas przebudowy zamku królewskiego Christiansborg, mającej miejsce w latach 1724–1727⁶⁷. Nawet gdy bilety były wyprzedane do ostatniego, co oznaczało przychód rzędu dwustu talarów, teatr nie mógł uwolnić się od problemów finansowych. Najbardziej uciążliwa była spłata długów poczynionych na rzecz budowy teatru. Nawet gdy z okazji premiery *Jedenastego czerwca*, komedii budzącej żywe skojarzenia i dającej możliwość identyfikowania się publiczności ze sceniczną intrygą⁶⁸ – do teatru ściągnęło „całe miasto” (jeśli ufać relacji Holberga), zespół był na pograniczu bankructwa.

Capion dla ratowania budżetu postanowił w 1724 roku zawrzeć kontrakt z grupą linoskoczków, której chciał udostępnić budynek przy Lille Grønnegade w dni, w które nie grano komedii. Montaigu poczuł się urażony próbą mieszaną ulicznego kuglarstwa ze sztuką teatralną, mającą za zadanie między innymi uszlachetnianie duńskiego języka i kształtowanie postaw obywatelskich. Poirytowanemu Montaigu udało się przekonać władze do wprowadzenia zakazu występowania linoskoczków w budynku teatralnym, a jego drogi z Capionem się rozeszły. Prawo użytkowania budynku przeszło na René de Montaigu, natomiast sama posesja po krótkim czasie wpadła w ręce wierzycieli Capiona⁶⁹.

Na początku 1725 roku wybuchła w Danii afera korupcyjna, na skutek której jeden z najważniejszych przyjaciół Duńskiej Sceny, Fredrik Rostgaard, został w niesławie pozbawiony zaszczytów i skazany na wygnanie z Kopenhagi. Przyjmowanie „korzyści majątkowych” przez ówczesnych wyższych urzędników należało do kultury politycznej Danii. Próbując temu zaradzić, Fryderyk IV wydał w 1700 roku ustawę zakazującą przyjmowania darów, która niewiele pomogła w walce z demoralizacją władzy. Posłużono się nią jednak w momencie, gdy zaczęły krążyć pogłoski na temat udziału królowej Anny Zofii w kupczeniu urzędami. Powołano komisję śledczą, która upatrzyła sobie kilka kozłów ofiarnych, niekoniecznie najbardziej winnych – w tym powinowatego królowej, Rostgaarda⁷⁰.

⁶⁷ *Salmonsens konversationsleksikon*, red. C. Blangstrup, t. V, København 1915–1930, s. 865 [12.05.2011].

⁶⁸ Jest to tak zwana „komedia okolicznościowa”. 11 czerwiec kojarzył się w ówczesnej Danii z terminem płatności weksli.

⁶⁹ *Dansk teaterhistorie*, s. 94–95; C. Bruun, *op. cit.*, t. II, s. 579.

⁷⁰ C. Bruun, *op. cit.*, t. II, s. 541–542. Cały proces był w sposób oczywisty sfingowany, świadczy o tym między innymi fakt, że następca Fryderyka IV, Chrystian VII, kazał w 1731 roku spalić protokoły komisji.

Pokazowe wyroki nie zmieniły skorumpowanego systemu, ale aktorzy przy Lille Grønnegade stracili możnego protektora. W lutym 1725 roku wierzyciele doprowadzili do nałożenia aresztu na kasę teatru i zespół Montaigu zmuszony był na rok zawiesić organizowanie przedstawień. Tropa wznowiła działalność w zapusty roku 1726, oddając nowemu właścicielowi budynku 10 talarów za wieczór. Po letniej przerwie teatr pokazał między innymi *Zabieganego* autorstwa Holberga, lecz publiczność coraz częściej zawodziła. Rozbudowany tekst afisu anonsującego Holbergowską komedię pod tytułem *Petronela jaśnie panienką* przeprosza publiczność za odwołanie poprzedniego spektaklu. Wyraża się przy tym nadzieję, że wybaczy się aktorom, których „koszty á la ordinaire każdego wieczora wynoszą 30 talarów, a tamtego wieczora nie wpłynęło więcej niż 8 talarów”⁷¹.

Pożegnalny spektakl teatralny na scenie teatru przy Grønnegade wystawiono 25 lutego 1727 roku, w ostatni wtorek karnawału, zwany w tradycji duńsko-norweskiej *białym wtorkiem*. Na tę okazję Holberg napisał swego rodzaju *postludium* (dun. *efterstykke*) pod wiele mówiącym tytułem *Den danske Comoedies Liigbegængelse* („Pogrzeb duńskiej komedii”). Nie wiadomo jaka sztuka była główną komedią spektaklu kończącego działalność pierwszej duńskiej sceny. Pomysłu do napisania wspomnianego *postludium* dostarczyły Holbergowi najwyraźniej dwie sztuki francuskie: Alaina René Lesage’a *Les Funérailles de la foire*, („Pogrzeb jarmarcznego teatru”) z roku 1718 oraz pochodząca z repertuaru Théâtre Italien jednoaktowa farsa *Le Tombeau de Maître André*⁷².

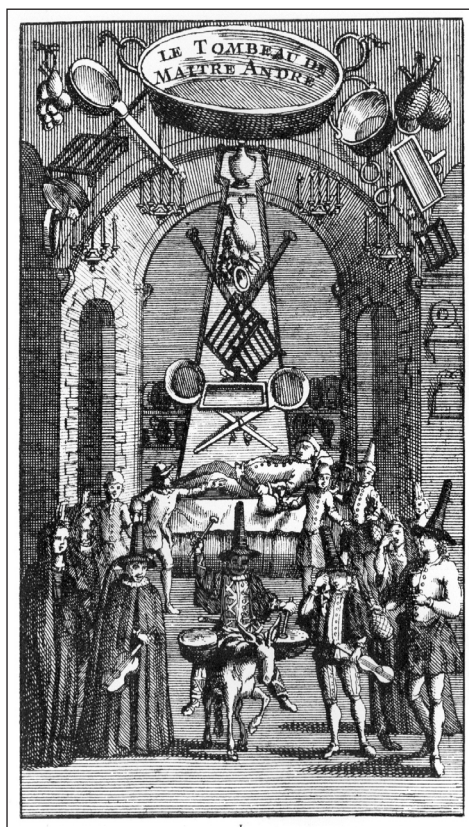
*Pogrzeb duńskiej komedii z mową pożegnalną Talii, przedstawiony na ostateczne zakończenie przez aktorów duńskich 25 lutego 1727 roku*⁷³, jest scenicznym epilogiem historii pierwszego publicznego, samofinansującego się teatru w tej części Europy. Pierwowzorami postaci są członkowie trupy. Na scenie pojawiają się: Henryk (Henrich) – „obdarzony przywilejem aktor” („privilegeret Acteur”), Schumacher, mademoiselle Hiort, Montaigu oraz Hammer „jako organizator”⁷⁴. Sztukę rozpo-

⁷¹ Zob. Afisz w: L. Holberg, *Værker i tolv bind*, t. VI, s. 475, plansza nr 136.

⁷² Po raz pierwszy wystawiono ją w Paryżu w 1695 roku, w późniejszym okresie przeniesiono na scenę przy Kongens Nytorv jako *Anders Kromands Liigbegængelse* (1749, „Pogrzeb karczmarza Andersa”). W Kopenhadze owa rubaszna farsa zeszła z afisza po dwóch przedstawieniach. Francuski oryginał był ironicznym komentarzem do pełnego przepychu pogrzebu urządzonego znanemu paryskiemu oberżyście. Duńska publiczność – nieznająca pozasceniczných odniesień – z niechęcią zareagowała na naigrywanie się z pogrzebowych ceremonii jako takich: po śmierci karczmarza Mezzetin i Scaramoche kłócą się o prawo do opróżnienia pozostawionego przez zmarłego kielicha, oplakująca zmarłego Colombina deklaruje chęć poślubienia Arlekina, w trakcie pompatycznego pogrzebu Anders zmartwychwstaje, a całość wieńczy suto zakrapiana biesiada, por. T. Krogh, *Harlekinaden paa den dansker Skueplads*, København – Oslo 1931, s. 61–62.

⁷³ Zob. Afisz w: L. Holberg, VTB, t. VI, s. 475, plansza nr 146.

⁷⁴ Hammer „jako organizator” – w oryginale użyte jest określenie *bedemand*, czyli osoba wynajęta, do której zadań należało zapraszanie gości na wesela, pogrzeby i tym podobne uroczystości (od duń. *bede* – zapraszać) oraz załatwianie formalności związanych z takimi okazjami. Imię Henryk dla bywal-



Il. 6. Strona tytułowa *Le Tombeau de Maître André*. *Le Théâtre Italien*

czyzna monolog Henryka, w którym ten przedstawia niezapłacone rachunki z gospody. Nieuregulowane rachunki Henryka związane są symptomatycznie z okresem zapustów – pierwszy niezapłacony obiad jest z wtorku 18 lutego, a ostatnia pozycja pochodzi z dnia 24, czyli z zapustnego poniedziałku. W scenie drugiej do Henryka dołącza Schumacher⁷⁵:

Schumacher: Henryku, co zagramy w następnym tygodniu?

Henryk: Bankructwo

Schumacher: Tej komedii nie znam.

ców teatru pana de Montaigu niosło ze sobą dwojaką konotację. Było to imię służącego z Holbergowskich sztuk, oraz imię jednego z najbardziej zasłużonych aktorów trupy przy Lille Grønnegade, Henricha Wegnera. Nie wiadomo, kto wcielił się w rolę Henryka na premierze *Pogrzebu duńskiej komedii*. Najbardziej oczywisty kandydat – H. Wegner – nie występuje na listach aktorów po 1725 roku, zob. L. Holberg, VTB, t. VI, s. 462.

⁷⁵ Johannes Schumacher był członkiem trupy w latach 1726–1728.

Henryk: To właściwie nie jest w pełni komedia, gdyż nieco tragiczne ma zakończenie.
Schumacher: Dostanę tam jakąś rolę?
Henryk: Główną. [...]

W scenie 3 obok obu aktorów pojawia się mademoiselle Hiort⁷⁶. Przynosi wiadomość o śmierci Komedii, której ostatnią wolą było, by zawartość teatralnej kasy podzielono równo między wszystkich aktorów i aktorki. Henrykowi, odtwórcy wielu ważnych ról, taka równość nie w smak i wszczyna bójkę z Schumacherem. Mademoiselle Hiort wyjaśnia jednak uspokajająco, iż w kasie znaleziono jedynie skrzyneczkę z wekslami, i że to długami aktorzy mają się podzielić. Henryk przypominał sobie nagle, że grywał głównie służących. Nie może zatem płacić tyle, co panowie.

W scenie 4 pojawia się kolejna postać, Hammer⁷⁷, która zaprasza obecnych na uroczystości pogrzebowe, mające się zacząć dokładnie o godzinie 17.00 i zakończyć o 19.00, czyli w czasie zarezerwowanym dla teatralnych przedstawień. Zdezorientowani przyjaciele Komedii decydują się udać na uroczystość, konstatując przy tym, że ich widoki na przyszłość są co najmniej niejasne. Mademoiselle Hiort wątpi nawet, czy dostanie gdzieś posadę służącej:

Mademoiselle Hiort: Któż mnie przyjmie na służbę? Skłóciliśmy się z wszystkimi, z oficerami, doktorami, adwokatami, konwisarzami, markizami, baronami, balwierzami.

Henryk: Klnę się, że to prawda. Nie śmiem pójść się ogolić od czasu, gdy graliśmy komedię o Mistrzu Gercie⁷⁸.

Scenę 5, kończącą ową kilkustronicową sztukę, w dużym stopniu wypełniają didaskalia:

Montaigu przebrany za restauratora. Hammer jako Żyd. Montaigu mówi po francusku z gaskońskim akcentem, a Hammer po górnoniemiecku. Ich rozmowa dotyczy tego, że po śmierci Komedii trudno im będzie odzyskać swoje pieniądze, które pożyczali aktorom. Na zmianę wymieniają, kto ile jest im winien, a każdy w swoim języku; w tym momencie na scenę wchodzi ludzie ze zwłokami, więc obaj dołączają do konduktu.

Procesja postępowała w taki sposób: przodem szły wszystkie dzieci monsieur Montaigu oraz dzieci madame Coffre, następnie aktorzy według usługi lat i inni, których udało się zebrać, potem osoba, ubrana na czarno, uderzająca w bęben, potem dwóch z buławą okrytych długimi welonami; potem zwłoki, odgrywane przez aktora, które wwieziono na katafalku, a następnie upuszczono w dziurę w scenie, po uprzednim trzykrotnym okrążeniu sceny przez orszak. Za zwłokami toczył się jeszcze jeden katafalk, pusty, za nim

⁷⁶ Sophie Hiort przystała do zespołu w 1723 lub 1724 roku.

⁷⁷ Rasmus Hammer było kopistą i suflerem zespołu od początku jego istnienia.

⁷⁸ *Mester Gert Westphaler eller Den meget talende Barbeer* („Mistrz Gert Westphaler albo gadatliwy balwierz”) z I tomu *Duńskiej sceny* (1723).

*aktorki, w których obecności Henryk rzucił się w rozpacz do grobu, jako że nie chciał żyć dłużej niż Komedia, procesję zaś zamykała Talia*⁷⁹.

Nie mamy pewności, czy tekst ów powstawał jako projekt przedstawienia, czy też napisany został jako relacja z zaistniałego wydarzenia teatralnego. W połowie sekwencji – wskutek zmiany czasu – zmienia się optyka: z tekstu typowo „odautorskiego”, będącego wskazówką dla potencjalnego inscenizatora, gdzie wyrażenie „Montaigu przebrany za restauratora” można przetransformować jako „Montaigu ma się przebrać za restauratora”, didaskalia zmieniają się w relację naoczego świadka, dającą się odczytywać dwutorowo. Na poziomie prymarnym czytelnik zapoznaje się z dokumentacją dotyczącą pewnego konkretnego przedstawienia, w którym brały udział osoby związane wówczas z trupą René de Montaigu. Na poziomie wtórnym jest to relacja z alegorycznego pogrzebu komedii.

Po pogrzebie na opuszczonej scenie zostaje Talia i, przemawiając wierszem, żegna się z publicznością. Z gorzką ironią nawiązuje do pełnego optymizmu *Prologu* autorstwa Fredrika Rostgaarda, wygłoszonego pamiętnego wrześnieowego wieczoru roku 1722, gdy teatr przy Lille Grønnegade wystawił pierwszy spektakl w języku duńskim. *Pogrzeb duńskiej komedii* był ostatnią sztuką, jaką aktorom tego teatru dostarczył Holberg. Teatr zawiesił działalność w roku 1727. Desperackie próby utrzymania sceny podejmowane przez Montaigu i części wiernych mu aktorów zostały definitywnie przerwane jesienią roku 1728. Nie do końca mają rację autorzy *The Oxford Illustrated History of Theater*, stawiając swą kategoryczną, jednoelementową diagnozę, co do przyczyn zamknięcia teatru przy Lille Grønnegade (scenę „nękały problemy, wiążące się oczywiście z dominacją kultury francuskiej”⁸⁰). Upadek pierwszej duńskiej sceny publicznej wiązał się z kilkoma czynnikami zarówno o naturze finansowej, jak i ideologicznej.

W 1728 roku w Kopenhadze wybuchł pożar, który we wspomnieniach Holberga określany jest mianem „jednego z najbardziej znanych i przełomowych nieszczęść w historii”⁸¹. Pożar dotknął wiele dzielnic i unicestwił wiele witalnych dla miasta i państwa instytucji. Budynek przy Lille Grønnegade co prawda nie spłonął, teatru jednak nic już nie mogło uratować. Z dymem poszły liczne kościoły, szpitale, większość budynków uniwersyteckich. Setki ludzi zostało bez dachu nad głową. Nie udało się od razu wygasić wszystkich zarzewi ognia i przez kolejne trzy tygodnie płomieniom ulegały coraz to nowe obszary Kopenhagi. Rodziło to, jak wspomina Holberg, podejrzania, dawało pożywkę apokaliptycznym przepowiedniom krążącym wśród przerażonych, czuwających nocami mieszkańców. Tworzyło podatny grunt dla na-

⁷⁹ Wspomniana w tekście Marie Hélène le Coffre, z domu la Croix (?–1728) była krewną pani de Montaigu i wdową po Benoît le Coffre, malarzu nadwornym Fryderyka IV. Jej specjalnością były role Magdaleny (Magdelone).

⁸⁰ *Historia teatru*, red. J.R. Brown, tłum. H. Bałtyn-Karpińska, Warszawa 2007, s. 283.

⁸¹ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 181.

wołującego do pokuty i moralnej odnowy pietyzmu. Holberg, urodzony w Bergen, którego zabudowa sprzyjała powstawaniu częstych pożarów, traktował całe wydarzenie z większym dystansem.

Również dwór królewski dotknęło nieszczęście. Zmarło ostatnie z żyjących do tej pory dzieci Fryderyka IV i Anny Zofii. Król odczytał śmierć chłopca jako kolejny znak Bożego gniewu. Jego małżeństwo z Anną Zofią Reventlow nosiło bowiem piętno moralnej dwuznaczności. Przez pewien czas, jeszcze za życia swej prawowitej małżonki, królowej Luizy Meklemburskiej, monarcha był związany z Anną Zofią małżeństwem morganatycznym, co w praktyce czyniło zeń bigamistę. Po śmierci Luizy w 1721 roku poślubił Anną Zofię jako swą pełnoprawną małżonkę, jednak cień na ich związku pozostał.

Pożar stolicy, śmierć dziecka, podupadające zdrowie sprawiły, że monarcha przez ostatnie lata przed śmiercią wiódł żywot spartański i zaczął się skłaniać ku pietyzmowi. Pod koniec życia wprowadził zarządzenie o przestrzeganiu dni świątecznych, które zakazywało balów i wszelkich rozrywek teatralnych zarówno w święta, jak i w poprzedzające je wieczory⁸².

Chrystian VI, wstępując na tron, uchylił zarządzenie, jednak na krótko. Postawa niechętna teatrowi odbieranemu jako źródło zepsucia, która przedtem charakteryzowała tylko pewne kręgi kościelne, umocniła się na królewskim dworze, znajdując orędowników w szczerze oddanej pietyzmowi młodej parze królewskiej. Zainteresowanie pietyzmem zaszczerpił parze królewskiej Nikolaus Ludwig von Zinzendorf, założyciel wspólnoty braci morawskich, spokrewniony z młodą królową Zofią Magdaleną von Brandenburg-Kulmbach (1700–1770).

Holberg był zdeklarowanym przeciwnikiem duńskiego, ponurego, zinstytucjonalizowanego pietyzmu. Nieraz postać pietysty służy mu za ucieleśnienie obłudy. W Liście 393, pisząc o fałszywych moralistach zwalczających zachowania, do których po prostu nie mają naturalnych skłonności, ironizuje: „fanatyk, grzmiący często przeciw grze, tańcom i innym rozrywkom, nie będących jego głównymi namiętnościami, rzadko zwraca się w kazaniach przeciwko nadmiarowi jedzenia, przeciwko mocnym trunkom i tym podobnym, ku czemu on sam w najwyższym stopniu zdradza inklinację”⁸³. Wspomniany już *Filozof z urojenia* (1751), komedia należąca do ostatniego etapu twórczości autora, osnuta jest wokół intrygi, mającej na celu uleczenie kogoś, komu się wydaje, że jest z natury filozofem. Ów niby-filozof, pielegnujący zewnętrzne atrybuty myśliciela (charakterystyczny strój, ostentacyjne roztargnienie, brak zainteresowania zaszczytami i sprawami finansowymi), traktuje jako grzech wszelką zabawę, muzykę, taniec, przedstawienia teatralne. Autor tworzy tym

⁸² Zob. H. Grüner-Nielsen, *Julestuer og julestuelege i Danmark paa Holbergs Tid*, „Sprog og kultur” 1933, t. II, s. 3.

⁸³ L. Holberg, *Epistler*, t. IV, København 1949, s. 254.

sposobem nie tylko parodię nieautentycznego mędrca, ale również rodzimego, dbającego o zewnętrzne gesty, pietysty.

Ma się wrażenie, że pisząc o Holbergu i jego roli w historii skandynawskiego teatru, niewiele dobrego można przypisać pietyzmowi. Badacze epoki nie są jednak zgodni w swych ocenach owego ruchu religijnego. „Nie podzielam opinii tych autorów, którzy – jak Tadeusz Namowicz – widzą w nim ruch «obiektywnie zbieżny z naczelnymi tendencjami epoki Oświecenia»”, pisze Zbigniew Drozdowicz w *Filozofii Oświecenia*. Jego zdaniem pietyzm jako „formacja ideowa rozwijał się [...] albo obok Oświecenia, albo też w wyraźnej opozycji do niego”⁸⁴.

Zwolennikiem odrzucanej przez Drozdowicza postawy jest Thomas Bredsdorff, podejmujący próbę zredefiniowania obrazu oświecenia w skandynawskiej literaturze. Jego rozważania są poniekąd odpowiedzią na apel Jeana Storobinskiego, który w początkowym rozdziale *Wynalezienia wolności*, noszącym znamienity tytuł „Działać i czuć”, zachęcał: „Przywróćmy temu stuleciu całą jego złożoność”⁸⁵. Właśnie oświeceniowe „czucie” próbuje Bredsdorff uchwycić, analizując osiemnastowieczną kulturę Skandynawii. Pod pojęciem oświecenia autor *Den brogede oplysning* rozumie szczególnie rodzaj dysydenckości wypływającej z wiary w zdolność człowieka do zmiany swej sytuacji. Oświecenie, zdaniem duńskiego badacza, to nie tylko Kantowskie „miej odwagę myśleć”, któremu towarzyszy inne znamienne dla epoki hasło, a mianowicie „miej odwagę działać”. Istotny jest również trzeci nakaz kierowany do obywatela osiemnastowiecznej Europy: „miej odwagę czuć”. To ostatnie wezwanie dostrzega Bredsdorff między innymi właśnie w ruchu pietystycznym, traktując go jako źródło swoistego „uczuciowego oświecenia” w ojczyźnie Holberga. Widzi pietyzm jako zjawisko wielowymiarowe, akcentujące konieczność osobistego przeżycia w relacjach człowieka ze Stwórcą i przeciwstawiające się skostniałym strukturom protestanckiego kościoła. Zdaniem Bredsdorffa pietyzm pod wieloma aspektami wpisywał się w postawy oświeceniowe – był wrogi hierarchiom społecznym i przywilejom wynikającym z racji urodzenia, promował powszechność edukacji, brał odpowiedzialność za ubogich. Przy całej swej wrogości w stosunku do „płochych zabaw” – co w warunkach duńskiej instytucjonalizacji pietyzmu oznaczało stosunkowo restrykcyjne prawo regulujące ówczesną kulturę i rozrywkę – niósł ze sobą dowartościowanie subiektywnego uczucia, intuicji, przeżywania, osobistego doświadczenia, indywidualnego wysiłku człowieka pragnącego zmienić swoje życie.

⁸⁴ Z. Drozdowicz, *op. cit.*, s. 176.

⁸⁵ J. Starobinski, *op. cit.*, s. 8.

5. Nowa duńska scena

W 1731 roku Holberg zebrałszy komedie, które napisał w okresie współpracy ze sceną przy Lille Grønnegade, wydał je w pięciotomowej *Duńskiej scenie* (*Den danske Skueplads* I–V), Wydanie wznowiono w 1742 roku. Pięć tomów *Duńskiej sceny* było w zasadzie jedynymi istotnymi zbiorami tekstów teatralnych, które ukazały się drukiem za panowania Chrystiana VI. Podczas jego szesnastoletnich rządów nie wydano w Danii formalnego zakazu wystawiania sztuk teatralnych, jednak w 1735 roku ponownie wprowadzono zarządzenie o przestrzeganiu świąt. Rok później w związku z wprowadzeniem ustawy o obowiązkowych naukach confirmacyjnych Erik Pontoppidan opublikował uproszczony katechizm luterński – *Sandhet til Gudfryktighet*, mający formę pytań i odpowiedzi. Wśród czynności łamiących nakaz uszanowania dnia świętego wymieniał niepotrzebną w danym momencie pracę fizyczną oraz uciechy, takie jak: taniec, hazard, wizyty w karczmie i teatrze. Czynności te, będące grzechem same w sobie, były w dni święte grzechem podwójnym. Zarządzenie z 1738 roku zamykało granice królestwa przed obcymi „komediantami, linoskoczkami, kuglarzami”⁸⁶. W takim klimacie nikt nie ośmielił się podjąć prób reaktywacji sceny teatralnej. Właściciel budynku przy Lille Grønnegade pozbył się nieopłacalnej ruchomości. Budynek wyburzono, stawiając na jego miejscu trzy domy mieszkalne.

W błędzie są jednak autorzy *The Oxford Illustrated, History of Theatre*, którzy podsumowali duńskie życie teatralne po roku 1727 następującym stwierdzeniem: „Ponawiane później w tym stuleciu próby odrodzenia teatru narodowego ograniczały się do oper komicznych i operetek”⁸⁷. Klimat kulturalny w monarchii Danii i Norwegii zmienił się bowiem całkowicie wraz z wstąpieniem na tron Fryderyka V w sierpniu roku 1746. Pietysi stracili wpływy na dworze, a „Thalia ocknęła się z przymusowego snu”⁸⁸. Zamiłowanie nowego monarchy do zabaw i rozrywki było powszechnie znane. Wkrótce mieszkańcy Kopenhagi mogli cieszyć się włoską operą i przedstawieniami teatralnymi, a Ludvig Holberg jeszcze raz spróbował sił jako komediopisarz. Dla pierwszej duńskojęzycznej sceny publicznej Holberg zasłużył się jako dramaturg. W chwili gdy klimat polityczny w królestwie, po dwóch dekadach pietystycznych rządów, zaczął sprzyjać intensywniejszemu rozwojowi życia kulturalnego, Holberg nie poprzestał na pisaniu komedii. Wykorzystał swój autorytet i aktywnie włączył się w proces reaktywowania życia teatralnego w stolicy.

Zanim stolica doczekała się nowego teatru, który otworzył swe podwoje pod koniec 1748 roku, istniały trzy sceny tymczasowe. Carl August Thielo (ok. 1702–1763), kompozytor i swego czasu organista przy kościele w kopenhaskiej cytadeli, otrzymał w roku 1746, dzięki poparciu Holberga, królewski przywilej wystawiania „duńskich

⁸⁶ Zob. tekst zarządzenia, L. Holberg, VTB, t. VII, s. 469, plansza 147.

⁸⁷ *Historia teatru*, s. 283.

⁸⁸ T. Krogh, *Fra Bergs Hus i Læderstræde til komediehuset paa Kongens Nytorv*, København 1949, s. 7.

komedii zgodnie z planem ułożonym przez drogiego Nam Ludviga Holberga⁸⁹. Jak wynika z jednego z ostatnich listów Holberga skierowanych do aktorów, autor zobowiązał się do czuwania nad repertuarem oraz kontrolowaniem poziomu gry aktorskiej⁹⁰. Bezpośrednio za pracę z aktorami odpowiadał członek dawnego zespołu z Lille Grønnegade, Frederik Daniel Pilloy (1702–1755), urodzony w Kopenhadze potomek francuskiego rodu artystów. Był wnukiem Daniela de Pilloy, przybyłego z Francji w 1648 roku nadwornego baletmistrza i synem wspomnianego wcześniej baletmistrza Frederika de Pilloy, uczącego też tańca członków trupy komediantów francuskich na dworze Fryderyka IV. Frederik Daniel, dorastający na dworze królewskim we francusko-duńskim środowisku, w zespole pana de Montaignu zapisał się jako odtwórca ról kochanków i galantów (Leandra, Jeana de France, barona Nillusa z *Jeppego ze Wzgórza*) oraz ról kobiecych, np. młodej żony w *Izbie połogowej*. Gdy zaczęto prace nad restytuowaniem duńskiej sceny, Pilloy został członkiem zarządu zespołu teatralnego. Pozostał na tym niepłatnym stanowisku do 1750 roku, mając między innymi pieczę nad próbami. Jego zainteresowanie budzącym się od nowa życiem teatralnym stolicy nie było jednak zupełnie idealistyczne: w podziemiach teatru prowadził winiarnię.

Za pierwsze tymczasowe locum obrano salę koncertową przy ulicy Læderstræde, a działalność zespołu zainaugurowano 14 kwietnia 1747 r., komedią mistrza Holberga, zatytułowaną *Blacharz burmistrzem*. Spory między personelem a pryncypałem doprowadziły jednak do przeniesienia przywileju teatralnego na cały zespół. Szczęśliwy traf sprawił, że królowi Fryderykowi V spodobał się prywatny spektakl u hrabiego Conrada Ditleva Reventlow (Grano wówczas sztuki Holberga. Wystawiono *Maskaradę*, a w charakterze *postludium Didericha Postrach-Budzącego*). Ukontentowany monarcha postanowił wysłuchać prośb aktorów, borykających się z ciasnotą pomieszczeń przy Læderstræde. W listopadzie 1747 roku przekazał im w użytkowanie Smołownię (Tjærehuset), budynek znany również pod nazwą Małej Ludwisarni, ten sam, z którego swego czasu korzystał Capion. Tym razem budynek gościł zespół teatralny od grudnia 1747 roku do czerwca 1748. W drugiej połowie roku 1748 aktorzy przenieśli się czasowo do pomieszczeń przy Store Kongensgade. W tym czasie użyczoną przez króla Smołownię zburzono, a na jej miejscu stanął budynek, który do roku 1774 miał się stać siedzibą duńskiego teatru. Uroczyste otwarcie nowej siedziby przy placu Kongens Nytorv, podczas którego wystawiono Molierowskiego *Amfitriona*, miało miejsce 18 grudnia 1748 roku, w dniu urodzin królowej Ludwiki Hanowerskiej. W dwa poprzedzające premierę wieczory publiczność mogła oglądać darmowe próby generalne. Z polecenia królewskiego w latach 1750–1770 pieczę nad teatrem sprawował magistrat kopenhaski, co było jedynym sposobem na uratowanie teatru przed bankructwem, którego doświadczyła scena

⁸⁹ Ibid., s. 9.

⁹⁰ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 364.

przy Lille Grønnegade. W roku 1770 scena została przejęta przez Chrystiana VII. Tym samym narodził się, działający do dziś, cieszący się statusem duńskiej sceny narodowej, Det Kongelige Teater (Teatr Królewski) w Kopenhadze⁹¹.

6. Współpraca Ludviga Holberga ze sceną przy Lille Grønnegade

Jak już wspomniano, komedie Holberga stanowiły trzon repertuaru Duńskiej Sceny przy Lille Grønnegade, a dla kolejnych pokoleń były „solą duńskiego życia duchowego [...] – solą nie tracącą mocy”⁹². W okresie współpracy z Duńską Sceną Holberg napisał dwadzieścia sześć komedii. Dwudziestym siódmym tekstem, dostarczonym przez Holberga aktorom pana de Montaigu, był kilkustronicowy *Nye-Aars Prologus* („Prolog noworoczny”). Utwory te pisane były z myślą o konkretnej przestrzeni scenicznej zanurzonej w określonej przestrzeni miejskiej, a ślady obu przestrzeni współtworzą komediowe uniwersum Holberga. Oscar James Campbell w *The Comedies of Holberg* proponuje podział Holbergowskich komedii na cztery grupy: a) rodzinne komedie charakteru (*domestic comedies of character*), takie jak *Jean de France*, *Jeppe ze Wzgórza*, *Erasmus Montanus*, *Izba położowa*; b) proste komedie charakteru (*simple comedies of character*), a wśród nich *Bez konceptu*, *Filozof z urojenia*, *Niewidzialne*; c) komedie intrygi (*comedies of intrigue*) – między innymi *Maskarada*, *Jacob von Tyboe*, *Podróż do cudownego źródła*; d) komedie obyczajowe (*comedies of manners*) – w tym *Melampe*, *Ulysses von Ithacia*, *Podróż Sganarela do kraju filozofów*. Różnicę między dwoma pierwszymi grupami Campbell widzi w środowisku stanowiącym tło dla rozgrywających się wydarzeń. Podczas gdy w komediach zaliczonych do pierwszej grupy szaleństwa i wady głównej postaci demonstrowane są na tle „dobrze zorganizowanej grupy rodzinnej”, w drugiej grupie główna postać uwikłana jest w struktury inne niż rodzinne⁹³.

Nieco inny podział tematyczny zaproponował Frederik Julius Billeskov Jansen. Teksty pisane w okresie współpracy z Capionem i Montaigu to w pierwszej kolejności – używając terminologii Billeskova Jansena – komedie charakterów, do których zaliczyć można między innymi takie teksty, jak: *Blacharz burmistrzem*, *Jeppe ze Wzgórza*, *Erasmus Montanus*, *Jean de France*, *Zabiegany*, *Niestala*. To po nie najczęściej sięgają współczesne sceny. Kolejną grupę tworzą „komedie intrygi”, w tym *Proszek arabski*, *Niewidzialne*, *Diabelskie sztuki albo fałszywy alarm*. W grupie trzeciej Billeskov Jansen umieścił tak zwane „komedie prezentujące” (czyli obyczajowe),

⁹¹ C. Bruun, *op. cit.*, t. III, s. 235–239.

⁹² H. Brix, *Ludvig Holbergs komedier*, København 1942, s. 404.

⁹³ O.J. Campbell, *The comedies of Holberg*, Cambridge 1914, s. 64–65.

gdzie „autor poszukuje komiki w charakterystyce środowiska”, i gdzie „głównym bohaterem lub też «charakterem» sztuki są moda, sposób bycia, albo obyczaj, przedstawione za pomocą tego, czy innego dramaturgicznego chwytu”⁹⁴. W tej grupie widzi Billeskov Jansen między innymi *Izbę połogową*, *Maskaradę* i *Przyjęcie bożonarodzeniowe*. Obrazu dopełniają komedie parodystyczne.

6.1. Parodia i walka z konkurencją

Komedie parodystyczne wiele mówią o sytuacji, w której musiała funkcjonować scena przy Lille Grønnegade. Stanowiły nie tylko doskonałą zabawą dla tej części publiczności, która знаła się na konwencjach gatunkowymi i bawiła się trawestacjami. Miały też wymiar instytucjonalno-praktyczny: były formą ataku na takie typy widowisk, które konkurowały o przychylność widza z przedsięwzięciem panów Capiona i Montaignu. Ich ostrze wymierzone było przeciw operom, niemieckim zespołom aktorskim oraz tragediom, z którymi zespół przy Lille Grønnegade nie bardzo sobie radził.

Wśród komedii parodystycznych należy wymienić wspomnianego pięcioaktowego *Ulyssesa von Ithacia*, naigrawającego się z „Haupt- und Staatsaktionen”, współtworzących repertuar niemieckich wędrownych trup. Były to typowe *pièce à machines*, których twórcy posługiwali się wszelką dostępną maszyną teatralną.

Ulysses von Ithacia, ośmieszając gatunek charakterystyczny dla konkurujących z Duńczykami trup niemieckich, stanowi jednocześnie satyrę na wojnę. Zdroworozsądkowe komentarze służącego Chiliana, który nie widzi sensu w toczeniu bitw o dziewicę, która niedawno powiła Parysowi bliźniaki, bezlitośnie odzierają wojowników i ich ukochane z aury heroizmu. *Ulysses von Ithacia*, parodiując niemieckie *pièce à machines*, wykorzystuje jednak bez skrupułów ich walory widowiskowe. Afisz z roku 1727, zapraszający na *Ulyssesa*, wabi widzów między innymi informacją o smoku ziejącym ogniem.

Intryga drugiej parodii, zatytułowanej *Melampe*, koncentruje się wokół uprowadzenia pieska pokojowego, tytułowego Melampe. Jego zniknięcie rodzi konflikt między dwiema siostrami, prowadząc kraj ku wojnie domowej. Sztukę tę określa autor mianem tragikomedii i jest ona w pewnym sensie parodią siedemnastowiecznej tragedii francuskiej. Akcenty w niej są jednak rozłożone niejednoznacznie. Wyczerlowane aleksandryny (jest to jedyna komedia, w której Holberg odchodzi częściowo od prozy) w kwestiach wygłaszanych przez „jaśnie państwo” przeciwstawione prozie dialogów pospółstwa, współtworzą atmosferę podniosłości skonstruowanej z pospolitością. Wyjęty z kontekstu monolog Philocyne w scenie 2 aktu II mógł wzruszać. Nawiązuje do monologu Rodriga w *Cydzie*, rozdartego między poczu-

⁹⁴ F.J. Billeskov Jansen, *Danmarks Digtekunst*, København 1969, s. 175. O klasyfikacji komedii zob. *ibid.*, s. 166–178.

ciem obowiązku wobec rodu i ojczyzny a miłością do Szimeny. Nie wiadomo co prawda, czy Montaignu przygotował *Cyda* dla swej publiczności, ale sztuka ta była z pewnością czytelnym punktem odniesienia dla wielu widzów⁹⁵. Holberg odnotował z satysfakcją, iż *Melampe* okazał się „fantastycznym sukcesem” z powodu swej kompozycyjnej oryginalności. „Autor bawi się bowiem, pomimo komicznej natury tematu, językiem, który wiedzie myśli ku tragediom Sofoklesa, zmuszając widzów, by jednocześnie śmiali się i płakali”⁹⁶.

Jednak również w tym przypadku przesłanie biegnie dwutorowo – sztuka parodiuje konkretną formę dramatyczną, ale jest też satyrą społeczną. Holberg twierdził, że wymierzona jest w takie niewiasty, które są gotowe poświęcić życie małżonka, byleby ratować psa. Jednak nawet po pobieżnej lekturze nie mamy wątpliwości, że *Melampe*, podobnie jak *Ulysses*, jest utworem antywojennym, wpisującym się w nastroje zmęczonej wojną północną stolicy: „My, chłopcy, nigdy nie staniemy się czymś więcej, niż teraz jesteśmy. Idziemy na wojnę i ryzykujemy utratę rąk i nóg, po to, by jakiś porucznik awansował na kapitana, a kapitan na pułkownika, nam to jednak żadnych zmian nie niesie” (*Melampe*, akt I, scena 1)⁹⁷.

Sztuką będącą zarówno satyrą obyczajową, krytykującą wiarę w cudotwórczą moc źródeł, jak i parodią środków wyrazu charakteryzujących operę, jest komedia zatytułowana *Kilde-Reyse* („Podróż do cudownego źródła”). Holberg, o czym świadczą jego liczne wypowiedzi, nie znosił opery. Była dla niego czymś „odrażającym i nienaturalnym”, widowiskiem, podczas którego „ktoś płakał, ktoś inny się śmiał, ktoś się kłócił, a ktoś chrapał i kichał do taktu i według nut” (List 373)⁹⁸. Ponadto w latach 1721–1723 teatr dworski zatrudniał niemiecki zespół operowy, dający również przedstawienia ogólnie dostępne, stanowiące konkurencję dla Sceny Duńskiej. Notabene to angaż tej właśnie grupy przyczynił się swego czasu do pozbawienia dworskiej gaży francuskich komediantów, którym przewodził René de Montaignu. *Podróż do cudownego źródła* raz jeszcze posłużyła jako atak na niewygodnych konkurentów pod koniec lat czterdziestych XVIII wieku, gdy renesans życia kulturalnego po latach rządów pietystów przyniósł zainteresowanie mieszkańców Kopenhagi nie tylko sztuką dramatyczną, lecz również przedstawieniami operowymi.

Pomysł na intrygę znalazł Holberg u Charlesa Saint-Evremonda (1614–1703)⁹⁹. Leander i Leonora, chcąc okpić ojca Leonory, pragnącego wydać córkę za upatrzonego wcześniej kandydata, postanawiają, przy współudziale sprytnych służących, odegrać komedię. Leonora – wielbicielka opery – udaje, że popadła w szaleństwo. Choroba objawia się tym, że dziewczyna wysławia się tylko za pomocą śpiewu, niezrządsko w języku niemieckim: „Gestrenger Vater, gestrenger Vater, halt! / Das ist ja

⁹⁵ A.E. Jensen, *Teatret i Lille Grønnegade*, s. 129–132.

⁹⁶ L. Holberg, *Værker i tolv bind*, t. XII, s. 125.

⁹⁷ L. Holberg, VTB, t. IV, s. 54–55.

⁹⁸ L. Holberg, *Epistler*, t. IV, København 1949, s. 203.

⁹⁹ Zob. L. Holberg, VTB, t. V, s. 9–10.

Tyranny, das ist ja gar Gewalt". Fałszywi doktorzy, czyli ukochany Leander i jego sługa Henryk, ordynują podróż do cudownego źródła, przy którym rzecz jasna ma miejsce schadzka kochanków.

Między aktem I a III, „zamiast aktu II” – jak głoszą didaskalia – ma miejsce *Intermedium*, będące raczej swego rodzaju *tableau*, żywym obrazem, a nie typowym intermedium, jakie znamy na przykład ze sztuk Moliera. Niczym w absurdalnym korowodzie błazeńskim, przy dźwiękach liry korbowej, przed oczyma widza przeświadcza się procesja pieszych i konnych, obwieszonych buteleczkami i dzbankami, chromych, ślepych i o twarzach przypominających zniekształcone maski, grajków i żebraków. Pochód zmierza do cudownego źródła.

Po jakimś czasie, po rozsunięciu tylnego prospektu, w głębi sceny pojawia się źródło, czyli – jak bezlitośnie precyzuje tekst – „dziura w podłodze”, przy którym tłoczą się przybyli tam właśnie wędrowcy, a grupka wieśniaków tańczy przy dźwiękach melodii wygrywanej na skrzypkach przez ślepcę-muzykanta. *Intermedium* nie wymagało od teatru zatrudniania zbyt wielu statystów, których rekrutowano najczęściej z grona studentów, gdyż, jak pouczają didaskalia: „Ci sami mogą wyjść z jednej strony i wejść ponownie z drugiej, by sprawić wrażenie dużej liczby ludzi”.

Zanurzone w lokalnym krajobrazie pantomimiczne obrazy pojawiały się też w kilku innych komediach Holberga (między innymi w *Maskaradzie*, *Jedenastym czerwca*, *Ulyssesie von Ithacia*). Mistrzem w aranżowaniu takich scen był Montaigne i nie jest wykluczone, że to właśnie pod jego wpływem Holberg włączał obyczajowe panoramy do swoich tekstów¹⁰⁰. Nie wymagały one przy tym – o czym znowu informuje tekst poboczny – rozbudowanego zespołu muzyków czy też wykwalifikowanych tancerzy, co poniekąd świadczy o inscenizacyjnych możliwościach teatru przy Lille Grønnegade.

Podróż do cudownego źródła wieńczy pomyślny finał. Leonora zostaje mocą źródła „uleczona” ze swego operowego szaleństwa, a pokonany rywal okazuje się życzliwym Leandrowi jego dawno nie widzianym bratem, co pozwoliło wszystkim uczestnikom intrygi pojechać ze sobą.

6.2. W komediopisar skim porywie

Gdy teatr przy Lille Grønnegade rozpoczynał swą działalność jesienią 1722 roku, Holberg miał już przygotowane pięć komedii charakteru: *Den politiske Kandstøber* (*Blacharz burmistrzem albo polityk amator*, wyst. pol. 1967)¹⁰¹, *Den Vægelsindede* („Niezdeterminowana”), *Jean de France eller Hans Frandsen* („Jean de France albo Hans

¹⁰⁰ A.E. Jensen, *Studier over europæisk drama...*, s. 106–107.

¹⁰¹ Drugim pojawiającym się w literaturze polskojęzycznej tytułem jest *Konwisarz polityk*. Fragmenty tłumaczone w roku 1896. Zob. Z. Ciesielski, *Ludvig Holberg i jego miejsce w kulturze Skandynawii...*, s. 13.

Frandsen”), *Jeppe paa Bierget eller Den forvandlede Bonde* (Jeppe ze Wzgórza albo chłop przemieniony, wyd. pol. 2004), *Mester Gert Westphaler eller Den meget talende Barbeer* („Mistrz Gert Westphaler albo gadatliwy balwierz”). Ostatnia z pięcioaktówek, przygotowanych przez Holberga na pierwszy sezon działalności Duńskiej Sceny, komedia o gadatliwym balwierzu, spotkała się z chłodnym przyjęciem. Niezadowolona publiczność demonstracyjnie opuściła teatr. Autor wziął sobie krytykę do serca i zdyscyplinowawszy materię sztuki, przerobił ją na jednoaktówkę. Jej premiera odbyła w październiku 1726 roku.

Kopenhaski teatr nie wypłacał tantiem ani żadnej innej formy wynagrodzenia autorowi, toteż ten postarał się o bardzo szybkie wydanie swoich komedii drukiem. Już następnego roku ukazał się tom, którego strona tytułowa głosiła, iż oto czytelnik dostaje do rąk *Komedie napisane dla nowo utworzonej Duńskiej Sceny, autorstwa Hansa Michelsena, obywatela i mieszkańca Kalundborga. Z przedmową Justa Justesena*. W przedmowie Holberg, ukrywający się zarówno pod maską Michelsena, jak i Justesena, zapowiadał, iż ma gotowe kolejne dziesięć tekstów: *Barselstuen* („Izba połogowa”), *Den ellefte Junii* („Jedenastego czerwca”), *Jacob von Tyboe eller Den stortalende soldat* („Jacob von Tyboe albo Żołnierz Samochwał”), *Den Stundesløse* („Zabiegany”), *Johannes Montanus eller Hans Berg* („Johannes Montanus albo Hans Góra”; imię Montanusa uległo później modyfikacji), *Don Ranudo de Colibrados eller Fattigdom og Hoffart* („Don Ranudo de Colibrados albo dworskość i bieda”), *Ulysses von Ithacia eller Den tyske Comoedie* („Ulysses von Ithacia albo komedia niemiecka”), *Hexerie eller Blind Allarm* („Diabelskie sztuki albo fałszywy alarm”) oraz *Melampe*¹⁰². Pozwala to w przybliżeniu określić okres powstania pierwszych piętnastu komedii na lata 1722–1723.

W roku 1724 pojawił się tom zatytułowany *Komedie Hansa Mikkelsena napisane dla Duńskiej Sceny*. Zawierał on *Den ellefte Junii* („Jedenastego czerwca”), *Barselstuen* („Izba połogowa”), *Det Arabiske Pulver* („Arabski proszek”), *Juele-Stue* (*Przyjęcie bożonarodzeniowe*, wyd. pol. 2008) i *Mascarade* (*Maskarada*, wyd. pol. 2004). Tom trzeci *Komedii Hansa Mikkelsena napisanych dla Duńskiej Sceny* wyszedł w roku 1725. Znalazły się w nim: *Jacob von Tyboe eller Den stortalende soldat* („Jacob von Tyboe albo Żołnierz Samochwał”), *Ulysses von Ithacia eller Den tyske Comoedie* („Ulysses von Ithacia albo komedia niemiecka”), *Kilde-Reysen* („Podróż do cudownego źródła”), *Melampe* oraz *Uden Hoved og Hale* („Bez konceptu”). W tomie trzecim kolejnym tekstem nie towarzyszyła już lista nazwisk odtwarzających poszczególne role, co miało miejsce w przypadku dwóch poprzednich tomów.

W roku 1731 wszystkie istniejące podówczas Holbergowskie komedie zostały zebrane w pięciu tomach, którym autor nadał tytuł *Den Danske Skue-Plads* („Duńska scena”), nawiązując w ten sposób do tradycji *Le Théâtre Italien* Gherardiego. W zbiorze zabrakło komedii zatytułowanej *Don Ranudo*, o biednym jak mysz kościelna

¹⁰² L. Holberg, VTB, t. VII, s. 462.

hiszpańskim szlachcicu, żyjącym w nędzy i w przeświadczeniu, iż samo pochodzenie wystarczy do zapewnienia mu pozycji w społeczeństwie. Imię bohatera jest anagramem „O, du nar!” czyli „Och, ty błaznie!”. Holberg wymienił *Don Ranudo* w przedmowie do pierwszego tomu jako tekst już gotowy. Z nieznanых bliżej przyczyn nie pojawił się on jednak ani w wydaniach z lat dwudziestych ani z lat trzydziestych. W roku 1745 niemiecki wydawca Holberga opublikował tekst po niemiecku oraz po duńsku, natomiast autor włączył ją do zbioru późnych komedii, przygotowanych pod koniec życia na użytek innej już sceny: teatru przy Kongens Nytorv.

Czwarty tom *Duńskiej sceny* z roku 1731 zawierał następujące sztuki: *Henrich og Pernille* („Henryk i Petronela”), *Diderich Menschen-Skræk* („Diderik Postrach-Budzący”), *Hexerie eller Blind Allarm* („Diabelskie sztuki albo fałszywy alarm”), *Den pantsatte Bonde-Dreng* („Wieśniak w zastaw oddany”) oraz *Det lykkelige Skibbrud* („Szczęśliwa katastrofa morska”). W piątym tomie – z tego samego roku – znalazły się: *Erasmus Montanus eller Rasmus Berg* („Erasmus Montanus albo Rasmus Góra”), *Pernilles korte Frøiken-Stand* („Petronela jaśnie panienką”), *De usynlige* („Niewidzialni”), *Den Stundesløse* („Zabiegany”), a także *Den honnette Ambition* („Wygórowana ambicja”).

Datę powstania niektórych utworów trudno jest ściśle ustalić. Prawdopodobnie większość komedii wydanych w pierwszych pięciu tomach *Duńskiej sceny* (może nawet wszystkie), zostały napisane przed podróżą Holberga do Włoch i Francji w roku 1725. Wydaje się, że wyjeżdżając, uważał współpracę ze sceną przy Lille Grønnegade w zasadzie za zakończoną. W *Pierwszym liście biograficznym*, wyjaśniając decyzję o wyjeździe, wspominał, iż jest zmęczony intensywnym pisaniem dla teatru oraz towarzyszącą takiej współpracy atmosferą zawiści i zamętu. Ponadto, jak podkreślał, nie otrzymywał w zamian finansowej rekompensaty.

Holberg powrócił do komediopisarstwa w momencie, gdy po raz drugi zaistniała okazja do współpracy z teatrem. Z Listu 447 wynika, że w roku 1751 Holberg miał gotowych sześć nowych sztuk¹⁰³. Tom VI *Duńskiej sceny* (1753) mieścił następujące komedie: *Plutus eller Proces imellem Fattigdom og Riigdom* („Plutus albo rozprawa między biedą a bogactwem”) *Huus-Spøgelse eller Abracadabra* („W domu straszy albo abrakadabra”), *Den forvandlede Brudgom* (Przemieniony pan młody, wyd. pol. 2004) i *Don Ranudo de Colibrados eller Fattigdom og Hoffart* („Don Ranudo de Colibrados albo dworskość i bieda”). Dwa miesiące po śmierci autora wyszedł tom VII, zawierający: *Philosophus udi egen Indbildning* („Filozof z urojenia”), *Republiqven eller Det gemeene Beste* („Republika albo dobro ogółu”) oraz *Sganarels Reyse til det filosofiske Land* („Podróż Sganarela do kraju filozofów”). We wspomnianym liście autor wymienia *Przemienionego pana młodego* na miejscu szóstym. Może to oznaczać, iż była to ostatnia komedia, która wyszła spod jego pióra. Mniejszą wątpliwość budzą daty pierwszych wystawień, są one dobrze udokumentowane. Jedynie w przypad-

¹⁰³ L. Holberg, *Epistler*, t. V, København 1951, s. 15–18.

ku jednoaktówki *Diderich Menschen-Skræk* („Diderik Postrach-Budzący”) nie ma stuprocentowej pewności co do daty prapremiery. Pomimo iż zachowany afisz pochodzi dopiero z roku 1726, zakłada się, że kopenhaska publiczność miała okazję poznać Diderika już dwa lata wcześniej. Nie wszystkie ze swych komedii Holberg miał sposobność oglądać na scenie. Trzy teksty wystawiono dopiero po śmierci mistrza, a *Szczęśliwą katastrofę morską* grano na początku stycznia 1754 roku, tuż przed śmiercią schorowanego autora¹⁰⁴.

Ile komedii wyszło spod pióra Holberga? Sam zainteresowany stwierdza w Liście 447, że w ciągu całego życia napisał „ponad 30 sztuk”¹⁰⁵, w dwunastotomowych *Værker i tolv bind* („Dzieła w dwunastu tomach”) pod redakcją F.J. Billeskova Jansena, zawierających najistotniejsze pisma Holberga, znajdziemy 34 teksty sceniczne, a autorzy historyczno-literackich opracowań udzielają na to pytanie niejednoznacznych odpowiedzi¹⁰⁶. Wątpliwości dotyczą dwóch tekstów: *Nye-Aars Prologus* („Prolog noworoczny”) oraz *Den danske Comoedies Liigbegængelse* („Pogrzeb duńskiej komedii”). Tekstów tych autor nie włączył do osobiście redagowanych kolejnych tomów komedii. Ukazały się drukiem osobno.

Prolog noworoczny powstał na początku 1723 roku w związku z planowaną wizytą królewską w teatrze Lille Grønnegade. Nie wiadomo, czy król Fryderyk IV w ogóle zaszczycił teatr swą obecnością, pewne jest jednak, że aktorzy pana de Montaigu wystąpili na królewskim dworze w styczniu tegoż roku. *Prolog* ukazał się wówczas drukiem anonimowo, jednak specyficzne sformułowania, pojawiające się w późniejszych tekstach Holberga, pozwalają wskazać jego autora¹⁰⁷.

Natomiast rękopis wystawianego w 1727 roku *Den danske Comoedies Liigbegængelse* („Pogrzeb duńskiej komedii”), ostatniego tekstu pisanego przez Holberga dla zespołu przy Lille Grønnegade, kojarzonego z zakończeniem działalności owego niezwykle w warunkach północnej Europy teatru, zaginął autorowi. Autoryzował on jednak tekst będący w posiadaniu wydawcy Johana Jørgena Høpfnera i zezwolił na publikację, co miało miejsce w 1746. Istnieje też kopia Benjamina Dassa, uczonego i rektora Szkoły Katedralnej w Trondheim, różniąca się kilkoma szczegółami od wersji Høpfnera¹⁰⁸.

Słuszniej zatem mówić o 34 tekstach scenicznych, lub sztukach, autorstwa Holberga, zwłaszcza iż *Prolog noworoczny* wyraźnie został pomyślany jako preludium do

¹⁰⁴ Datowanie utworów: por. L. Holberg, VTB, t. III–IV; *Dansk literatur historie*, t. 3, red. J. Hougaard et al., København: Gyldendal 1983, s. 444.

¹⁰⁵ L. Holberg, *Epistler*, t. V, København 1951, s. 17.

¹⁰⁶ Lista komedii w *Dansk literatur historie*, red. J. Hougaard [et al.], t. 3, København 1983, s. 444 zawiera 33 tytuły. Spotykamy też stwierdzenia, iż Holberg napisał „około 34 typowych komedii doby oświecenia”, S.H. Kaszyński, *Holberg Ludvig*, [w:] *Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski, Warszawa 1991, s. 48.

¹⁰⁷ Por. L. Holberg, VTB, t. VII, s. 433–434.

¹⁰⁸ Por. L. Holberg, VTB, t. VI, s. 453–454.

właściwego przedstawienia i trudno go jednoznacznie zakwalifikować jako komedię. Osią akcji tego kilkustronicowego dziełka są działania związane z wygłaszaniem tekstu (np. trema powoduje, że Sganarell zapomina swych kwestii). *Prolog* jest w zasadzie rozpisaną na głosy apologią teatru jako narzędzia pożytecznego w wychowaniu społeczeństwa oraz pochwałą oświeconego władcy. Tom VII *Duńskiej komedii* zawierał dodatkowo tekst zatytułowany *Artaxerxes*, będący Holbergowską wersją *Artaserse*, libretta autorstwa Pietra Metastasia.

Tytuł polski	Tytuł oryginału	Prawdopodobny rok powstania	Data druku	Premiera
<i>Blacharz burmistrzem albo polityk amator</i> (wyst. pol. 1967)	<i>Den politiske Kandstøber</i>	1722	1723	1722
Niestala	<i>Den Vægelsindede</i>	1722	1723	1722
Jean de France albo Hans Frandsen	<i>Jean de France eller Hans Frandsen</i>	1722	1723	1722
<i>Jeppe ze Wzgórza albo chłop przemieniony</i> (wyd. pol. 2004)	<i>Jeppe paa Bierget eller Den forvandlede Bonde</i>	1722	1723	1722
Mistrz Gert Westphaler albo gadatliwy balwierz	<i>Mester Gert Westphaler eller Den meget talende Barbeer</i>	1722	1723	1722
Prolog noworoczny	<i>Nye-Aars Prologus</i>	1723	1723	1723
Jedenastego czerwca	<i>Den ellefte Junii</i>	Nie później niż 1723	1724	1723
Izba połogowa	<i>Barselstuen</i>	Nie później niż 1723	1724	1723
Arabski proszek	<i>Det arabiske Pulver</i>	1724	1724	1724
<i>Przyjęcie bożonarodzeniowe</i> (wyd. pol. 2008)	<i>Jule-Stue</i>	1724	1724	1724
<i>Maskarada</i> (wyd. pol. 2004)	<i>Mascarade</i>	1724	1724	1724
Ulysses von Ithacia albo komedia niemiecka	<i>Ulysses von Ithacia eller En tydsk Comoedie</i>	Nie później niż 1723	1725	1724
Podróż do cudownego źródła	<i>Kilde-Reysen</i>	1724	1725	1724
Melampe	<i>Melampe</i>	Nie później niż 1723	1725	1724

Tytuł polski	Tytuł oryginału	Prawdopodobny rok powstania	Data druku	Premiera
Bez konceptu	<i>Uden Hoved og Hale</i>	Nie później niż 1723	1725	1724
Henryk i Petronela	<i>Henrich og Pernille</i>	1723–1724	1725	1724
Diderik Postrach-Budzący	<i>Diderich Menschen-Skræk</i>	1723–1724	1731	(1724?) 1726
Jacob von Tyboe albo Żołnierz Samochwał	<i>Jacob von Tyboe eller Den stortalende Soldat</i>	Nie później niż 1723	1725	1725
Wieśniak w zastaw oddany	<i>Den pantsatte Bonde-Dreng</i>	1723–1726	1731	1726
Zabiegany	<i>Den Stundesløse</i>	Nie później niż 1723	1731	1726
Petronela jaśnie panienką	<i>Pernilles korte Frøiken-Stand</i>	1723–1726	1731	1727
Pogrzeb duńskiej komedii	<i>Den danske Comedies Liigbegængelse</i>	1727	1746	1727
Erasmus Montanus albo Rasmus Góra	<i>Erasmus Montanus eller Rasmus Berg</i>	Nie później niż 1723	1731	1747
Niewidzialne	<i>De usynlige</i>	?1723–1726	1731	1747
Wygórowana ambicja	<i>Den honnente Ambition</i>	?1723–1726	1731	1747
Diabelskie sztuki albo fałszywy alarm	<i>Hexerie eller Blind Allarm</i>	Nie później niż 1723	1731	1750
Plutus albo rozprawa między biedą a bogactwem	<i>Plutus eller Proces imellem Fattigdom og Riigdom</i>	1751	1753	1751
Podróż Sganarela do kraju filozofów	<i>Sganarels Reyse til det filosofiske Land</i>	1751	1751	1751
Don Ranudo de Colibrados albo dworskość i bieda	<i>Don Ranudo de Colibrados eller Fattigdom og Hoffart</i>	Nie później niż 1723	1745	1752
W domu straszy albo abrakadabra	<i>Huus-Spøgelse eller Abracadabra</i>	1751	1753	1752
Szczęśliwa katastrofa morska	<i>Det lykkelige Skibbrud</i>	?1723–1726	1731	1754

Tytuł polski	Tytuł oryginału	Prawdopodobny rok powstania	Data druku	Premiera
Republika albo dobro ogółu	<i>Republiken eller Det gemeene Beste</i>	1751	1754	1754
Filozof z urojenia	<i>Philosophus udi egen Indbildning</i>	1751	1754	1754
<i>Przemieniony pan młody</i> (wyd. pol. 2004)	<i>Den forvandlede Brudgom</i>	1751	1753	1882

6.3. Późne komedie Holberga

Do komediopisarstwa Holberg powrócił jeszcze pod koniec życia, zaangażowawszy się w proces reaktywowania kopenhaskiej sceny publicznej po dwudziestoletnim paraliżu życia teatralnego królestwa Danii i Norwegii. Utwory sceniczne z tego późnego okresu ukazały się drukiem dopiero w latach 1753–1754. Należy przyznać, że jego późniejsze komedie nie dorównują tym z okresu działalności sceny przy Lille Grønnegade. Nie ma tu komedii charakterów, a większość z nich to raczej rzadko ożywiane na deskach teatrów filozoficzne alegorie, oparte na motywach antycznych.

Wśród ostatnich utworów scenicznych Holberga uwagę zwraca jednoaktówka *Przemieniony pan młody* (1753, *Den forvandlede Brudgom*), mająca wiele z witalności i teatralnego potencjału tekstów pisanych w latach dwudziestych dla aktorów z Lille Grønnegade. Swą niechęć do skrajności manifestował Holberg niejednokrotnie, toteż sztukę można z powodzeniem potraktować jako autorską wariację na temat maksymy Horacego: „Gdy błędu chce uniknąć głupiec, w sprzeczny wpada”. Dla niektórych komedia o przemianie wielce pobożnej, wiodącej spartański żywot mieszczy w wystrojoną, podstarzałą zalotnicę była swoistym komentarzem do przemian w życiu publicznym wywołanych wstąpieniem na tron Fryderyka V i pozbawieniem wpływów pietystów¹⁰⁹. Zmiany same w sobie witał Holberg, rzecz oczywista, z zadowoleniem, krytykował jednak popadanie w przesadę.

Jednoaktówka ta została rozpisana wyłącznie na role kobiece. *Przemieniony pan młody* stanowi rewers przedostatniej Holbergowskiej sztuki *W domu straszy, czyli abrakadabra*, w której są wyłącznie role męskie. Jednakowoż tekst poboczny w *Den forvandlede Brudgom* sugeruje, że jedną z ról, a mianowicie rolę swatki, ma odgrywać „przebrany aktor”. Wpisanie takiego zabiegu w tekst akcentuje wielopłaszczyznowość metamorfozy – procesów dotyczących zmiany płci i tożsamości, będących sednem intrygi w *Przemienionym panie młodym*. Wskazuje bezpośrednio na motyw

¹⁰⁹ M. Brøndsted, *Kvinderne på Holbergs scene*, [w:] *Holberg på scenen*, red. M. Borg, K., Neiiendam, K. Kvam, København 1984, s. 47.

iluzoryczności i teatralnej gry jako elementu budującego nie tylko relacje między postaciami na scenie, ale również między publicznością a światem sceny.

Przemieniony pan młody jest opowieścią o owdowiałej dewotce, w której po krótkim pobycie w stolicy i wzięciu udziału w kilku balach maskaradowych, obudził się nieopanowany apetyt na „świeże mięso”:

TERENCJA: Na mą duszę, chcę wyjść za mąż, nie wierzysz?

PETRONELA: Za kogo? Czyżby za naszego sąsiada z naprzeciwnika, starego Hieronima, który ma zwyczaj tu zaglądać?

TERENCJA. Za starego Hieronima! Za nic w świecie! Nie lubuję się w antykach; chcę świeżego mięsa. Najbardziej mi odpowiada stan oficerski. Oszalałam na punkcie wojaków.

PETRONELA. Ha, ha, ha...

TERENCJA. Możesz się śmiać, Petronelo! Kiedy ostatnio byłam w mieście, znalazłam się w towarzystwie trzech młodych kawalerów, przybranych w strusie pióra. Swoim uwodzicielskim zachowaniem tak mnie poruszyli, że poślubiłabym całą trójkę, gdyby to było dozwolone¹¹⁰.

Od pierwszej sceny widz jest pouczany, że Terencja nie zachowuje się tak, jak powinna, i że swym zachowaniem łamie ogólnie akceptowane zasady. Jest stara, a przez swoje wdowieństwo, niejako podwójnie związana ze śmiercią i przemijaniem. Zamiast jednak, pogodziwszy się z upływaniem czasu, planować zamążpójście córek, co byłoby równoznaczne z poddaniem się naturalnemu cyklowi życia, pragnie powstrzymać czas. Pragnie doznać małżeńskiego szczęścia. „To tak jakby drzewo, zamiast gubić liście, wypuściło zimą pąki” (scena I), powiada służąca Petronela, będąca ucieleśnieniem zdroworozsądkowego spojrzenia na rzeczywistość¹¹¹. W komentarzach Petroneli pobrzmiewają echa satyrycznego poematu Holberga, *Poeta odradza ożenek staremu przyjacielowi Jensowi Larsenowi*, krytykującego nie tylko zawieranie związków małżeńskich w zbyt późnym wieku, lecz również zbyt dużą różnicę wieku między małżonkami. Dla Holberga jest to postępek kłócący się z głosem rozsądku i z nakazami natury.

Absurdalne zachcianki Terencji i przesadne wystrojenie budzą śmiech. By ją pojąć, trzeba, zdaniem Petroneli, zapomnieć o rozsądku. Zastanawiające są tu oczekiwania wdowy wobec młodego kandydata: „między dwudziestym a trzydziestym rokiem życia, musi być przystojny i delikatny. Nie szkodzi, jeśli nie ma pieniędzy, ani jeśli bywa zazdrosny, to przecież będzie oznaczać, że jest mną oczarowany”¹¹². Cechy, których wdowa oczekuje od kandydata na męża, zbliżone są do ideału tradycyjnej kobiecości: piękny, młody, miły, uległy – jako że finansowo zależny od małżonki.

¹¹⁰ Wszystkie cytaty z *Przemienionego pana młodego* pochodzą z: L. Holberg, *Jeppe ze Wzgórza i inne sztuki*, Gdańsk 2004. Ten cytat patrz s. 103–104.

¹¹¹ Ibid., s. 103.

¹¹² Ibid., s. 110.

Pikanterii dodaje fakt, że to właśnie przebrana w męski strój dziewczyna zadowoli „nienaturalne” wymagania wdowy. Wyobrażenia Terencji o rzeczywistości wypływają innymi słowy z iluzorycznego świata stołecznych maskarad, gdzie regułą jest zamiana ról i pozycji. Nie zdaje ona sobie sprawy, że próba przeniesienia maskarady poza ściśle określone ramy czasu i miejsca, musi zakończyć się katastrofą.

Chcąc uleczyć podstarzałą zalotnicę z szaleństwa, spiskujące wraz z córkami Terencji, Petronela i swatka Krystyna podsuwają jej przebraną za dziarskiego kapitana dziewczynę. Jednocześnie Krystyna podsycza szaleństwa Terencji, kreując ją na błazna, nieświadomego toczącej się jego kosztem gry.

KRYSTYNA: Nie mogę oczu od pani oderwać, pani jest piękna od stóp do czubka głowy.

TERENCJA: Ale proszę mi powiedzieć szczerze, *madame*, bez żadnych pochlebstw, co pani sądzi o moich rysach.

KRYSTYNA: Mogę panią zapewnić, iż wszystko jest zgodne z ideałem piękna.

TERENCJA: Ogromnie się z tego cieszę, wiem przecież, że jest pani znawczynią piękna. Jednakże jest to coś, czym nie powinnam się chełpić, wszak to dar nieba.

KRYSTYNA: Na niebiosas, jakie błyszczące oko, jaki regularny nos, jakie czarujące policzki!

TERENCJA: Czy pani zdaniem ta zmarszczka na czole mnie szpeci?

KRYSTYNA: Wręcz przeciwnie, mniemam, że panią zdoła, nadaje pani twarzy wyraz władczy i dostojny.

TERENCJA: Uważam, że moja figura jest zupełnie znośna.

KRYSTYNA: Pani będzie łaskawa się obrócić.

Terencja obraca się w prawo

KRYSTYNA: Do licha, co za figura! Będzie pani łaskawa obrócić się w drugą stronę.

Obraca się w lewo

KRYSTYNA: To właśnie nazywam kompletną figurą; można by pomyśleć, że pani jest w gorsecie. Proszę się teraz obrócić w trzecią stronę.

TERENCJA: Nie mam przecież więcej, niż dwie strony¹¹³.

Tuż przed sfinalizowaniem małżeńskiej umowy „kapitan” przechodzi nagłą metamorfozę, zjawiając się przed Terencją jako panna, co wdowa odczytuje jako karę niebios za jej sprzeczne z naturą zachcianki. Przyglądając się Terencji, można momentami dostrzec – pod warstwą szminki i pudru, pod wywołującą śmiech dezaprobaty komiczną maską podstarzałej kokietki – kobietę, zdolną do uczuć, której, jak czytamy, „oczy błyszczą tak, jakby mogła [...] jeszcze zapalać miłością”. Ma też ona dość siły, by przeciwstawić się konwenansom. Powiada wprost: „Nie dbam o ludzkie gadanie ani o złość mych córek”¹¹⁴. Te wtrącone mimochodem uwagi skłaniają do zastanowienia się nad tym, czemu to tak kategorycznie odrzucana jest możliwość,

¹¹³ Ibid., s. 109.

¹¹⁴ Ibid., s. 103–104.

by owa starsza wdowa jeszcze mogła „zapalać miłością”. Jakie prawa złamałaby, zakochując się: naturalne czy społeczne? A już na pewno powinniśmy zadać sobie pytanie – mając w pamięci satyrę *Poeta odradza ożenek staremu przyjacielowi Jensowi Larsenowi* – czy jej postępek jest bardziej komiczny niż dość powszechny, społecznie akceptowany, proceder polegający na zaślubianiu młodych dziewcząt przez starszych mężczyzn.

Pozorną homogeniczność jednoaktówki, wystawiającej na pośmiewisko Terencję, dodatkowo zakłóca pointujący sztukę epilog. W wierszowanym zakończeniu słychać echa *Pisma Cecylii, córki Hansa, czyli obrona płci niewieściej*. Epilog stwarza dodatkowy dystans i podminowuje jednoznaczną komiczność *Przemienionego pana młodego*. Sprawia, że z tekstu powoli wyłania się „trzeci profil” Terencji, profil którego nie wypatrzyła u niej ani igrająca z nią swatka, ani służąca i córki broniące bezwzględnie prymatu młodości. Nie dostrzega go też sama Terencja, przekonana, że ma tylko dwie strony, że jest dwuwymiarowa.

Przemieniony pan młody należy do niezauważanych tekstów Holberga. Po tę jednoaktówkę rzadko sięgają teatry, niewiele się o niej pisze. Szkoda, gdyż również w *Przemienionym panu młodym* ukrywa autor – z premedytacją, czy też w sposób niezamierzony – załączek niepokoju, niezgody na posłuszeństwo uświęconym tradycją wyobrażeniom. O ile Holberg – filozof i moralista tworzy Terencję jako istotę śmieszną, godną bezlitosnego przywołania do porządku, to Holberg – komediopisarz wprowadza elementy zakłócające dwuwymiarowy rysunek postaci.

7. Inspiracje. Plautus, Molier i włoska komedia

Holberg znał doskonale komedię klasyczną. Zawdzięczał wiele zarówno społecznej satyrze Arystofanesa, jak i komedii obyczajowej, gatunku stworzonego przez Menandra, Plauta, Terencjusza, i mistrzowsko podjętego przez Moliera. Jak wspominaliśmy, Holberg jeszcze w bergeńskiej szkole na lekcjach łaciny poznał gruntownie rzymską klasykę. Z komediopisarzy cenił sobie zwłaszcza Plauta za jego „wycucie humoru i komiki, będących duszą komedii”¹¹⁵. Podkreślał piękny język i znajomość teatralnych reguł cechujących Terencjusza, ale porównywał go do dziewczęcej twarzy – gładkiej, lecz pospolitej. Plaut był twarzą piękną, chociaż z licznymi skazami (List 195)¹¹⁶. Jednocześnie wymienia ulubione Plautowskie komedie: *Amfitrion*, *Bracia*, *Skarb*, *Jeńcy*, *Pseudolus* i *Nawiedzony dom*. Zapewne również u Plauta zauważył komiczny ładunek nieporozumień związanych z przebierankami i zmianami ról oraz dramaturgiczne możliwości figury „teatru w teatrze”, do której niejednokrotnie

¹¹⁵ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 208.

¹¹⁶ Zob. L. Holberg, *Epistler*, t. III, København 1947, s. 43.

się uciekał w swoich tekstach scenicznych. Dostrzegął w nich energię sceniczną, której mu brakowało u Terencjusza – co nie znaczy, że nie wykorzystywał jego schematów fabularnych¹¹⁷. Wielokrotnie sięgał do rzymskiej komedii po matryce intryg i postaci, wypełniając je lokalną materią.

Na przykład jego *Jacob von Tyboe* jest parafrazą Plautowskiego *Żołnierza Samochwała*, któremu przydano kopenhaskiego kolorytu. *Nawiedzony dom* Plauta został przez Holberga okrojony zupełnie z motywów miłosnych, tak iż powstała komedia rozpisana wyłącznie na role męskie: *W domu straszy, czyli abrakadabra*. Osnuta jest wokół intryg Henryka, próbującego ochronić swego pana – utracjusza, przed słusznym gniewem powracającego z długiej podróży ojca.

Inną plautowską w duchu komedią jest *Diderik Postrach-Budzący*, w którym autor wykorzystał *Kurkuliona* i *Pseudolomusa*. Osią akcji jednoaktówki jest intryga przygotowana przez Henryka, który pomaga Leandrowi wyrwać z rąk Żyda Efraima piękną niewolnicę Hiacyntę. Dziewczyna ma być sprzedana pewnemu mało sympatycznemu oficerowi, niejakiemu Diderikowi. Leander ma przeciwko sobie nie tylko Diderika i pragnącego przeprowadzić intratną transakcję Efraima, ale również własnego ojca, któremu nie w smak podszyty skandalem związek syna z nieznaną dziewczyną. Henryk wciąga w rozgrywkę zdradzaną żonę Diderika, która otulona w zawoje, z przysłoniętą twarzą, zostaje odsprzedana własnemu, żądnemu erotycznych przygód, mężowi. Leander natomiast dostaje swoją Hiacyntę, która okazuje się nikim innym jak Leonorą, jego kuzynką, porwaną w dzieciństwie przez barbarzyńców.

Pomimo iż we wstępie do pierwszego tomu komedii Holberg podkreślił wagę prawdopodobnego, lokalnego tła, to historię o nauczce wymierzonej Diderikowi umieścił w Wenecji. Nazwa miasta nie była jednak dla publiczności Holberga jedynie prostym sygnałem abstrakcyjności, czy też nieokreśloności miejsca akcji. Punktem odniesienia Holbergowskiego widza stał się niezbyt nieodległy czasowo teatr wojenny, w którym Wenecja odgrywała istotną – i świetnie w Danii oraz Norwegii znaną – rolę. Wystarczy wspomnieć, że ojciec Holberga, jak wielu jego rodaków, służył przez pewien okres w weneckiej armii. Wenecja była miejscem egzotycznym, umownie uprawdopodobniającym takie składniki intrygi, jak sprzedanie niewolnicy czy też barbarzyńscy piraci, ale jednocześnie nie leżącym poza horyzontem przeciętnego Holbergowskiego widza.

Holberg tworząc postać Diderika, wojaka o dość wątpliwej reputacji, nie chciał oczywiście tworzyć karykatury podziwianego ojca. Jeśli komedię tę chciałoby się odczytać jako kpinę z konkretnych postaci historycznych, to można przywołać Petera Tordenskiolda, wobec którego Holberg odnosił się krytycznie¹¹⁸. Przydomek

¹¹⁷ O Holbergowskich zapożyczeniach z Terencjusza zob. M. Leisner-Jensen, *Scena er på teatro*, Odense 1999, s. 57–72.

¹¹⁸ Peter Jansen Wessel Tordenskiold (1691–1720), wiceadmirał duńsko-norweskiej floty królewskiej, bohater Wielkiej Wojny Północnej. Zginął w pojedynku.

tytułowego bohatera, który pojawił się na afiszu w 1726 roku, a mianowicie „von Donnerburg”, można odebrać jako aluzję do nazwiska zmarłego kilka lat wcześniej Tordenskiolda (Torden/Donner/Grzmot)¹¹⁹.

Ponadto z Plautowskiego *Persa* Holberg pożyczył i „znaturalizował” postać pieczeniara, pomimo iż zjawisko to było obce w ówczesnej kulturze Danii i Norwegi.

Jeśli ktoś chce poznać moje imię, to nazywam się, za pozwoleniem, Oldfux. Jeśli ktoś chce znać moją profesję, to jestem pieczeniarem, do usług. Jeśli ktoś chciałby wiedzieć, kim był mój ojciec – również pieczeniarem; mój dziadek również pieczeniarem; mój pradziadek również pieczeniarem. Tak mogę wymieniać do szesnastego pokolenia. (*Jacob von Tyboe*, akt 1, scena 1).

Bezczelny, lubujący się w intrygach Oldfux gra niepoślednią rolę jeszcze w dwóch komediach. W *Proszku arabskim* jest włóczęgą i oszustem, udającym alchemika. W *Zabieganym*, określony mianem awanturnika, wspiera radą młodego Leandra, pragnącego wkraść się w łaski przyszłego teścia. Jako postać drugoplanowa, lub tylko wzmiankowana w dialogach, pojawia się też w kilku innych sztukach.

Drugim, równie ważnym, źródłem inspiracji była, wywodząca się z włoskiego teatru ludowego, *commedia dell'arte* z jej sztuką improwizacji skupiającą się na działaniu i na sytuacji, nierzadko przerysowanej, eksponującej aktora i jego fizyczność. Ten typ teatru proponował subtelność równowagę między dążeniem do odzwierciedlenia ówczesnej rzeczywistości a oferowaniem ucieczki od niej w krainę fantazji¹²⁰. Istotne dla Holberga znaczenie miał zwłaszcza jej wariant literacki, utrwalony w wydanym na początku XVIII wieku sześciotomowym zbiorze Evaristo Gherardiego, zatytułowanym *Le Théâtre Italien*¹²¹. Zbiór zawierał teksty takich autorów, jak Jean

¹¹⁹ Por. L. Holberg, VTB, t. V, s. 208.

¹²⁰ Por. A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1967, s. 122.

¹²¹ E. Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi*, 1700. Pierwszy tom ukazał się w 1694 r., natomiast pierwsze wydanie kompletnej antologii pochodzi z roku 1700. James Campbell w *The Comedies of Holberg* (1914) wykazuje wpływy teatru włoskiego na Holbergowską galerię postaci oraz na jego rozwiązania dramaturgiczne. Na temat wpływów włoskich w komediach Holberga zob. też Hans Brix, *Holberg og „Théâtre Italien”*, „Edda” 1919, s. 120–145. W swoim artykule H. Brix porównuje komedie Holberga z tekstami Gherardiego, wskazując na zapożyczenia i cytaty. O ile w I tomie komedii Holberga z 1723 r., zawierającym takie sztuki, jak *Konwisarz polityk*, *Niezdeterminowana*, *Jean de France albo Hans Frandsen*, *Jeppe ze Wzgórza albo chłop przemieniony* oraz *Mistrz Gert Westphaler albo gadatliwy balwierz*, zapożyczenia z Gherardiego są raczej śladowe, to w okresie późniejszym zdarzają się stosunkowo często. Sztuką obfitującą w cytaty z *Théâtre Italien*, wypunktowane skrupulatnie przez Brix, jest między innymi Holbergowski wariant opowieści o żołnierzu-samochwale, *Jacob von Tyboe*. Ponadto, jak wykazał Jørgen Stender Clausen w studium poświęconym związkom Holberga z Nouveau Théâtre Italien, istotnym punktem odniesienia, zarówno dla romantycznych komedii pisanych dla sceny przy Lille Grønnegade od końca 1723 roku, jak również dla późnych utworów scenicznych pisanych dla sceny przy Kongens Nytorv był Luigi Riccoboni i jego scenariusze, zarówno te zebrane w *Le Nouveau Théâtre Italien* (1716–1729), jak i drukowane pojedynczo. Por. J. Stender Clausen, *Ludvig Holberg og*

de Palaprat i Jean-François Regnard, a także scenariusze przedstawień granych przez trupę Comédiens Italiens du Roy w Paryżu w latach 1681–1697, łączących sceny dialogowe ze scenami przeznaczonymi do improwizacji. Gherardi, komentując wartość swojej antologii, pisał między innymi:

Komedie te nie są tym rodzajem sztuk włoskich, o których mówiłem w swej przedmowie, że takich sztuk nie można drukować, ponieważ nie da się ich oddzielić od działań na scenie, oraz że „Włosi występują, nie ucząc się czego na pamięć”. Przedstawione tu komedie są tymi, które grała kompania, zmuszona – aby dostosować się do gustów i inteligencji większości widzów – do wprowadzenia więcej dialogów francuskich niż włoskich; autorzy określają te komedie jako sztuki francuskie przystosowane do Théâtre Italien¹²².

Skodyfikowanie dialogu i to w języku francuskim, co jak podkreśla Allardyce Nicoll było konsekwencją wyobcowania włoskich aktorów, grających dla paryskiej publiczności, niepotrafiącej docenić językowych niuansów włoskich wirtuozów sceny, szło w parze z innymi zmianami gatunkowymi. Z jednej strony można mówić o „wzmocnieniu akcji”, z tendencją do wulgarności i burleski. Z drugiej strony coraz powszechniejsze staje się wprowadzanie elementu społecznej satyry, obcej dla wcześniejszej *commedia dell'arte*¹²³.

Jak pamiętamy, Holberg nie tylko znał włoskie komedie spisane przez Evaristo Gherardiego i Luigiego Riccoboni, ale również miał okazję być świadkiem przedstawień przygotowywanych przez włoskich aktorów na ulicach Rzymu. Czytelnym śladem włoskim w komediopisarstwie Holberga są arlekinady. Arlekinady były stosunkowo mało znanym zjawiskiem w krajobrazie Danii i Norwegii (weszły w skład repertuaru wędrownych aktorów na tamtejszych obszarach nie wcześniej niż na przełomie XVII i XVIII wieku)¹²⁴. Dlatego fakt sięgnięcia po ten gatunek przez Holberga można łączyć z jego podróżami na południe Europy, gdzie miał możliwości zetknięcia się z włoskim teatrem. Nie później niż w 1723 roku powstał *Ulysess von Ithacia*, natomiast czas powstania *Niewidzialnych* szacuje się na okres 1723–1726.

Relacjonując pobyt we Francji w latach 1714–1716, Holberg nie wspomina o wizytach w teatrach, być może był to zbyt duży wydatek dla niezamożnego stypendysty. Teatrom paryskim poświęca dużo uwagi dopiero przy opisie kolejnej podróży do Francji, w latach 1725–1726, którą odbył mając już za sobą intensywny okres współpracy z kopenhaską sceną. W swoim *Pierwszym liście biograficznym* przyznaje, że podczas tej podróży próbował – bezskutecznie – zainteresować zarówno La Co-

Le Nouveau Théâtre Italien, København 1970, s. 13–25. Wątek wpływów włoskich u Holberga pojawia się też w badaniach Benta Holma (np. *Holbergs harlekinader. En dramaturgisk undersøkelse*, Aarhus 1984).

¹²² Cyt. za: A. Nicoll, *W świecie Arlekina...*, s. 143–144.

¹²³ Por. ibid., s. 145–146.

¹²⁴ T. Krogh, *Studier over Harlekinaden paa den danske Skueplads*, København 1931, s. 12.

médie, jak i Théâtre Italien tłumaczeniem swoich dwóch komedii. Zdradza przy tym tytuł jednej z nich – *Konwisarz polityk*¹²⁵. Holberg zrzucał brak zainteresowania jego twórczością na nieszczęśliwy zbieg okoliczności oraz rywalizację między obydwojma zespołami. Przy okazji oskarża paryżan o „zdegenerowany smak”. Rubaszne sztuki przybyśza z Kopenhagi miały w latach dwudziestych niewielkie szanse na zdobycie poklasku publiczności paryskiej, której bliżej było do estetyki rokoko¹²⁶.

We wspomnieniach z pobytu w Paryżu w latach 1725–1726 Holberg niezbyt pochlebnie wyraża się na temat ówczesnych włoskich komedianów. Pisze, że brakowało Włochom owej godnej podziwu wolności słowa, która cechowała stary Théâtre Italien. Aktorzy kierowani przez Luigiego Riccoboni, zwanego Leliem, sprawdzali się – jego zdaniem – jedynie we włoskim repertuarze, gdyż ich francuska wymowa (tu chlubny wyjątek stanowiła żona Lelia), była godna pożałowania. Można podejrzewać, że niepochlebną cenzurkę Holberg wystawił aktorom Lelia po tym, jak ich pryncypał nie zainteresował się komediami przybyśza z Kopenhagi.

Ślady włoskie i molierowskie bardzo szybko znalazły się w kręgu zainteresowań badaczy twórczości Holberga. Już dziewiętnastowieczne prace uwzględniały obecność obu tradycji – komedii włoskiej i komedii klasycznej – w twórczości kopenhaskiego autora. Różnie jednak rozmieszczano akcenty. Charakterystyczne pod tym względem są studia niemieckiego historyka literatury i tłumacza, Roberta Prutza (1857, *Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften nebst einer Auswahl seiner Komödien*) oraz Francuza Arsène’a Legrelle’a (1864, *Holberg considéré comme imitateur de Molière*). Prutz charakteryzował duńskiego dramaturga jako spadkobiercę przede wszystkim tradycji teatru włoskiego. Zakładał przy tym, iż Holbergowi nieobce były włoskie pierwowzory sztuk Moliera. Polemizujący z nim Legrelle pragnął widzieć w Holbergu głównie zręcznego imitatora Moliera. Zdaniem Anne E. Jensen na opinię Legrelle’a mogły mieć wpływ liczne wypowiedzi samego Holberga na temat Molierowskiej komedii. Ton wypowiedzi był w dużym stopniu uzależniony od pozycji Moliera w repertuarze duńskiej sceny: od tego, czy w danym momencie Holberg konkurował z francuskim komediopisarzem o miejsce na liście repertuarowej¹²⁷.

Norweski dziewiętnastowieczny historyk literatury, Olav Skavlan, w swojej analizie źródeł Holbergowskich komedii, przyznawał większe znaczenie Molierowi¹²⁸. Dostrzegał jednak umowność tego typu rozstrzygnięć. Skavlan zgadzał się bowiem z Prutzem, iż teksty Moliera w takim stopniu nakładają się na komedie włoskie, na

¹²⁵ Nie ma pewności co do drugiego tytułu. Pod uwagę brano między innymi *Podróż do cudownego źródła* (zob. K. Neiiendam, *Scenebilder fra Holbergs tid*, [w:] *Holbergs på scenen*, red. M. Borg, K. Neiiendam, K. Kvam, København 1984, s. 34) oraz *Henryka i Petronele*, zob. L. Bach Hansen, *Holberg på fransk*, „Politikken”, 3.08.2003.

¹²⁶ O teatralnych doświadczeniach Holberga podczas podróży w okresie 1725–1726, A.E. Jensen, *Studier over europeisk drama i Danmark 1722–1770*, København 1968, s. 43–65.

¹²⁷ A.E. Jensen, *Holbergs vekslende Domme over Molières komedier*, „Edda” 1957, nr 18, s. 270–301.

¹²⁸ O. Skavlan, *Holberg som komedieforfatter*, Kristiania 1872.

których wzorował się z kolei autor *Mieszczanina szlachcicem*, iż jednoznaczne przyporządkowanie zapożyczeń często nie jest możliwe. Skavlan utrzymywał ponadto, że pewne zabiegi dramaturgiczne Holberg stosował bezpośrednio pod wpływem *commedia dell'arte*. Ma tu na myśli między innymi prowadzenie dialogu z publicznością.

Za przykład postaci dyskutującej z publicznością może nam posłużyć Sganarell, poszukujący zagubionego aktu komedii w *Prologu* sztuki zatytułowanej *Uden hoved og Hale* („Bez konceptu”, dosł. „Bez głowy i ogona”). *Prolog* tworzy ramę wokół historii o dwóch braciach, z których jeden hołduje wszelkim zabobonom, drugi zaś jest niedowiarkiem. Z owego wstępu widz dowiaduje się, iż sztuka o braciach skonstruowana jest w sposób niezgodny z formalnymi regułami rządzącymi teatrem i dramatem. Historia jest przedstawiona w czterech aktach, a ponadto autor nie opatrzył jej tytułem. Kwestie formalnych braków utworu, mającego być podstawą zaczynającego się właśnie przedstawienia, dyskutowane są przez postacie *Prologu* (przybywających na przedstawienie w roli honorowych widzów Jupitera, Wulkana, Apollina oraz Momusa). Postawione przez Sganarella pytanie otwiera Holbergowski tekst na reakcję publiczności:

Sganarell wchodzi trzymając latarnię w dłoni i mówi do widzów:

Czy nikt z was, *Messieurs*, nie znalazł części komedii? Przytrafiło się ogromne nieszczęście, zaginął jeden akt, a dobrzy ludzie zapłacili za całą sztukę. Ach, ach! Jeśli nie odnajdę aktu ...

Chodzi po scenie, przyświecając sobie latarnią. (Bez konceptu, Prolog, scena 1)

Inną cechą *commedia dell'arte*, na którą Skavlan zwraca uwagę u Holberga, jest rozbudowywanie akcji komedii za pomocą komicznych epizodów niezwiązanych z głównym wątkiem, często o charakterze pantomimicznym, czyli tak zwanych *lazzi*. Mogły przerywać ciąg głównej akcji lub tworzyć zakończenie aktu¹²⁹. Taki końcowy epizod, niewpływający na przebieg akcji, ma miejsce na przykład w zakończeniu V aktu *Diabelskich sztuczek*, komedii o wędrownych aktorach posądzonych o konszachty z diabłem. Po pomyślnym wyjaśnieniu nieporozumienia, uwolnieniu komediantów od podejrzeń i opuszczeniu przez nich sądu ma miejsce sekwencja o charakterze *lazzi*. Mimo iż kolejne sceny są po prostu opatrzone odpowiednim numerem, nosi ona nazwę „Ostatniej sceny”. Pojawiają się w niej dwie nieświadome wyników rozprawy kobiety:

Ostatnia scena

Matka jednego z komediantów. Ukochana Leandra. Trzech aktorów. Pisarz sądowy.

Matka: *(uczepia się pisarza)* Ach! Panie pisarzu! Nie traktujcie tak surowo mego syna. Ukochana: *(szarpie go z drugiej strony)* Ach! Panie pisarzu! Wstawcie się za moim ukochanym.

¹²⁹ Por. A. Nicoll, *W świecie Arlekina...*, s. 112.

Pisarz: No, dajcie mi przejść.

Matka: Ach! Panie pisarzu! To młody człowiek, którego łatwo sprowadzić na złą drogę.

Ukochana: Ach! Panie pisarzu! Wstawcie się za moim ukochanym u sędziego.

Pisarz: Żeby was pokarało, zostawcie mnie w spokoju.

Matka: Ach! Panie pisarzu! Przecież wszyscy jesteście ludźmi!

Ukochana: Ach! Panie pisarzu! Niech go przynajmniej pogrzebią w poświęconej ziemi.

Pisarz: Jak mi nie dacie przejść, to pożałujecie.

Matka: Ach! Panie pisarzu! Nie puścimy pana, póki nam pan nie obieca pomóc.

Pisarz: Gwałtu! Rety!

Obie padają na klęczki, chwytają go pod kolana z takim impetem, że pisarz się wywraca; wstaje, ucieka, ścigany przez kobiety.

Stosunek Holberga do Moliera jest, jak wspomnieliśmy, wyraźnie koniunkturalny. W okresie współpracy z teatrem przy Lille Grønnegade, gdy jego własne utwory musiały konkurować z utworami francuskiego mistrza, Holberg nie wahał się występować z ostrą krytyką jego twórczości. W przedmowie do pierwszego tomu swoich komedii, przywdziewając maskę neutralnego komentatora, Justa Justesena, zarzuca francuskiemu konkurentowi „obcość”, a co gorsza „nienaturalność” postaci i wydarzeń, co widać między innymi w ironicznej ocenie *Mieszczanina szlachcicem*:

[...] gdy widzę, jak raz to zakłada szlafrok, to go znów ściąga, by sprawdzić, czy muzyka brzmi lepiej w białej czy w szlafroku, gdy widzę, jak daje sobie wmówić, że syn tureckiego cesarza przybył do Paryża tylko po to, by się oświadczyć jego córce, to jawi mi się nie charakter przerysowany, ale osobnik będący obłąkańcem¹³⁰.

Tartuffe z kolei to postać typowa dla kręgu kultury katolickiej. Co do *Mizantropa*, to jest to być może przykład na ciekawy dyskurs, lecz zarazem marna komedia, w której autor nie popisał się sztuką rozbawiania ludzi, twierdzi nasz komentator. Justesen robi tylko niezobowiązującą aluzję w swych rozważaniach do poetyki Boileau, lecz pod wieloma względami się z nim zgadza. Uważa między innymi, że człowiek rodzi się z darem poetyckim, jednak powinien udoskonalać swój warsztat pisarski. Poza tym ceni przejrzystość i prostotę dzieła, a w rozsądku widzi najlepszego przewodnika pisarzy.

Holbergowski komentarz dołączony do pierwszego tomu komedii z 1723 roku, opublikowany pod pseudonimem – *Just Justesens Betenkning over Comoedier* („Przemyślenia Justa Justesena dotyczące komedii”), jest pierwszym duńskim tekstem o naturze dzieła teatralnego. „Piszące ja”, czyli Just Justesen od komediopisarza wymaga postawy filozoficznej. Ponadto oczekuje od niego: a) studium śmieszności gatunku ludzkiego (*rudiculum*), b) umiejętności piętnowania wad w taki sposób, by

¹³⁰ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 457.

jednocześnie zabawić publiczność, c) znajomości dobrych wzorców komediowych, d) wyobraźni umożliwiającej mu przewidzenie, w jaki sposób komedia będzie funkcjonować w teatrze. Justesen zaznacza bowiem, iż istnieje różnica pomiędzy lekturą komedii a jej oglądaniem na scenie, „gdyż trafną puentą i zabawnymi pomysłami można wyrazić to, czego nie da się opisać, a co sprawia, że teatr żyje”. Przestrzega jednak od razu, by nie próbować tak usilnie teatru ożywiać, że się przy okazji zgrzeszy przeciwko temu, „co zwie się *bon sens*”¹³¹.

Pod koniec lat czterdziestych XVIII wieku, gdy do wskrzeszonego po wielu latach kopenhaskiego teatru zaczyna przychodzić publiczność oczekująca bardziej wyrafinowanej intrygi i wyrafinowanego dialogu, Holberg traktuje Moliera jako sprzymierzeńca w starciu z nowomodnym repertuarem, charakteryzującym się, jego zdaniem, jałowymi rozmowami, napisanymi potoczystym wierszem. Odrodzony teatr duński – chociaż jego repertuar w dużym stopniu wpisywał się w molierowsko-holbergowską tradycję z Lille Grønnegade – musiał dopasowywać się do oczekiwania widzów. Na przykład w charakterze kończących przedstawienia postludów zaczęły się pojawiać niemieckie sielanki. Niechć Holberga do tak zmodyfikowanego repertuaru przebiega z jego pism, między innymi z Listu 180. Wskazuje w nim na Moliera jako jedynego godnego spadkobiercę swego ulubionego Plauta¹³². Kpi przy tym z owych modnych paniczów, którzy podczas krótkiego zagranicznego pobytu zakochali się w nowym teatrze, a wróciwszy kręcą nosem na „wszelkie stare komedie, nawet na arcydzieła Moliera”, argumentując, że w Paryżu zdążyły wyjść z mody¹³³. W Liście 195, potwierdzając swoją atencję wobec Plauta, podpira się w tej materii autorytetem Moliera, twierdząc, iż „nikt nie zapoznał się ze sceną bardziej niżli ten człowiek”¹³⁴.

Nie omieszkiał jednak podkreślić wyższości swego konceptu dramaturgicznego nad niejedną komedią Molierowską. Pisząc o dobrym przyjęciu przez publiczność jednej ze swych ostatnich sztuk, zatytułowanej *Plutus, czyli rozprawa między biedą a bogactwem*, uważa, iż do jej sukcesu przyczyniły się „liczne wspaniałe intermezza, cieszące zarówno umysł, jak i oko, gdyż wpływały w sposób naturalny ze sztuki samej w sobie i dlatego odniosły całkiem inny efekt niż intermezza w *Mieszczaninie szlachcicem* czy też *Chorym z urojenia*”¹³⁵.

Zdaniem Oscara Jamesa Campbella (1914, *The Comedies of Holberg*) Holberg nauczył się od Moliera kompozycji, podchodził jednak z większą swobodą do klasycznych wzorów. Więcej w nich miejsca na improwizację i ludowy, przesylny humor. Również jego galeria postaci, zwłaszcza Holbergowska rodzina, to w dużym stopniu adaptacja wzorców Molierowskich, utrzymuje Campbell. Jego mieszcza – Magda-

¹³¹ L. Holberg, VTB, t. VII, s. 457.

¹³² Zob. L. Holberg, VTB, t. XII, s. 208.

¹³³ Zob. List 447, L. Holberg, VTB, t. XII, s. 327–328

¹³⁴ L. Holberg, VTB, t. XI, s. 175.

¹³⁵ List 447, L. Holberg, VTB, t. XII, s. 330.

lena przypomina panie domu z Molierowskich sztuk, mocno stąpające po ziemi, scalające rodzinę. (Można się zgodzić z Campbellem i jego oceną Magdaleny, chociaż bywają wyjątki od podanej przez niego reguły: matka w *Jeanie de France* jest tak zapatrzona w swego syna, że swoją bezkrytyczną postawą tylko podsyca jego szaleństwo). Pan domu – u Holberga Hieronim – jest nierzadko tyranem, który wbrew rozsądkowi i głosowi serca narzuca rodzinie swoje fanaberie. Bywa naiwny i zaślepiony, jak kandydat na rogarza w *Przyjęciu bożonarodzeniowym*. Zarówno u Moliera, jak i u Holberga, pojawia się rzecznik „złotego środka” – osoba spokojna, wyważona, stanowiąca kontrast do zacierzewanego starca. U duńskiego pisarza często zwie się Leonardem.

Natomiast para sprytnych służących wiele zawdzięcza włoskiej komedii, twierdzi autor *The Comedies of Holberg*. Henryk i Petronela (Henrik i Pernille) wnoszą do komedii fizyczność, erotyzm, błazenadę, grę z publicznością. Drugiego ze sług, Antoniego (Arv), Campbell określa mianem duńskiego Pierrota – osobnika wiernego swemu panu, lecz dość prostodusznego, naiwnego, niekiedy wręcz głupiego, stanowiącego przeciwieństwo bezczelnego, inteligentnego Henryka.

Jego zdaniem również para kochanków, Laender i Leonora, nie przystaje do Molierowskiego wzorca. Campbell postrzega Holbergowską parę zakochanych przez pryzmat biografii autora i stwierdza, iż Leander i Leonora po prostu Holberga nudzą. („Jak wiadomo, autor erotyków z Holberga był żaden”, eufemistycznie pisał Mogens Brøndsted¹³⁶.) Nie będąc nigdy żonatym ani nawet zakochanym, nie potrafił przekonująco pokazać, że młodymi targają „rzeczywiste” uczucia. Miał naturę diametralnie odmienną od uwikłanego w liczne romanse autora *Mieszczanina szlachcicem*, który był – jak sugeruje Campbell – szczególnie predysponowany do kreowania wiarygodnych postaci kochanków. Autor *The Comedies of Holberg* oponuje jednak przeciw surowym sądom wspomnianego wcześniej Legrelle’a. Jego zdaniem Holberg nie tworzył bladych imitacji Molierowskiej zakochanej pary, gdyż Holbergowskim punktem odniesienia byli schematyczni *amoroso* i *amorosa* z *commedia dell’arte*.

Łączenie schematyczności Leonory i Leandra z brakiem śladów romantycznych w pismach autobiograficznych Holberga, jest zabiegiem dość śmiałym ze strony Campbella. Podkreślić natomiast należy, iż Leonora i Leander są nośnikami teatralności rozumianej zarówno jako synonim sztuczności i nieautentyczności, jak i umowności i konwencjonalności – ale przy tym i możliwości – charakterystycznych dla instytucji, dla której okresowo pisał Holberg. Oto fragment dialogu między młodymi w *Maskaradzie*, jednej z bardziej „romantycznych” komedii Holberga, gdzie ich wyznania, ubrane w skonwencjonalizowane zwroty, kontrastują z cielesnością miłosnych deklaracji, komunikowanych bezsłownie przez pary służących:

¹³⁶ M. Brøndsted, *Kvinderne på Holbergs scene...*, s. 42.

Leander: Moja przeurocza pani, w miłości jest coś boskiego. Gdy tylko was ujrzałem, krew tak się we mnie wzburzyła, że zapomniałem, gdzie jestem.

Podczas ich rozmowy Henryk zaleca się do Petroneli.

Leonora: I ze mną działa się podobnie. W momencie gdy *monsieur* zdjął maskę i podszedł do mnie, jakby odczytano mi wyrok nakazujący pokochanie go¹³⁷.

Holberg odnosi się z dystansem do obranego przez siebie schematu postaci kochanków. Bawi się nim, obnaża jego umowność. Jego Henryk spointuje w ostatniej sekwencji *Maskarady*: „Tylko miłość między dobrze urodzonymi może być tematem komedii; my pozostali działamy prosto z mostu i znamy tylko dwie komendy: Cel! Pal!” (s. 99). Rozmowa Leonory z Leandrem z *Przyjęcia bożonarodzeniowego* brzmi jak parodia wyznań kochanków z *Maskarady*:

Leander (*na kolanach*)

Ach, najśłodsza Leonoro! Czyż to możliwe, bym po tak długich oczekiwaniach miał zaznać szczęścia i...

Leonora

Ach, mój drogi Leandrze! Podnieś się, nie ma czasu na długie preludia, jestem przekonana o twej miłości. Zastanówmy się raczej, jak dopilnować naszych spraw w czasie dzisiejszego przyjęcia bożonarodzeniowego (s. 111)¹³⁸.

Słowa Leonory z *Przyjęcia bożonarodzeniowego* są wyraźną trawestacją zstępującą. Jej słowa nadają miłosnym wyznaniom Leonarda przyziemności. Ośmieszają – nie tyle kochanka, ile konwencję, na którą deklarując miłość, czuje się zobligowany powołać.

7.1. Amorosa z chłopskiej chaty?

Jedyną Holbergowską *amorosa*, twierdzi Campbell, zdradzającą cechy indywidualne, jest Elżbietka (Lisbed) z komedii zatytułowanej *Erasmus Montanus*. Bohater komedii, Rasmus Berg (czyli Góra), chłopski syn, powraca ze stolicy po wieloletnich studiach filozoficznych, które finansowali prości, ale kochający go rodzice i ciężko pracujący na roli brat. Młodzieniec wraca na wieś pod zmienionym, łacińsko brzmiącym nazwiskiem: Erasmusa Montanusa. Mówi po łacinie, upaja się zdobytą wiedzą, która daje mu władzę na innych. Jest mistrzem dysputy, za pomocą sylogizmu potrafi udowodnić, że jego matka jest kamieniem, by później – zmiękczonej jej łzami – przy-

¹³⁷ L. Holberg, *Maskarada*, [w:] L. Holberg, *Jeppe ze Wzgórza i inne sztuki...*, s. 81–82. Wszystkie cytaty z *Maskarady* pochodzą z tejże publikacji.

¹³⁸ Wszystkie cytaty z *Przyjęcia bożonarodzeniowego* pochodzą z: M. Sibińska, *Ludvig Holberg i scena przy Lille Grønnegade*, Gdańsk 2008.

wrócić jej, równie zręcznym syllogizmem, człowieczeństwo. Erasmus z jednej strony jawi się jako irytujący pyszałek (bratu każe mówić do siebie „monsieur”), z drugiej strony zaś jako ucieleśnienie nowoczesnego intelektualisty o horyzontach szerszych, niż określone przez jego rodzinną zagrodę, świetnie czującego się w świecie pojęć, definicji i logiki. Holberg nie pozwolił mu upaść z powodu rzeczywistych błędów (na przykład w rozumowaniu logicznym). Jego Erasmus doznaje porażki i upokorzenia broniąc niewątpliwej prawdy.

Jego absurdałne popisy słowne spotykają się z podziwem lub pobłażaniem ludzi mu życzliwych i niepokojem tych, którzy skrzętnie ukrywając własne nieuctwo, osiągnęli uprzywilejowaną pozycję w małej, zamkniętej społeczności (jego powrót do wioski szczególnie niechęć budzi u kościelnego Pera, nieuka i ignoranta, do tej pory wśród prostaczków cieszącego się opinią uczonego). Natomiast burzące prastary porządek rzeczy stwierdzenie, które mimochodem pada z ust Erasmusa – iż ziemia jest okrągła – przeraża i budzi gwałtowny sprzeciw. Okazuje się nie do przyjęcia dla prostodusznych mieszkańców wioski. Dla nich ziemia jest i pozostanie „płaska jak naleśnik”. „Z pozoru sympatyczni, stają się groźni, jak każdy głupiec upierający się mocno przy swoim głupstwie, a mający oparcie w społeczności głupich”, pisze L. Sokół¹³⁹.

Wykształcony, powołujący się na naukowe autorytety Erasmus nie jest w stanie obronić prawdy przed „racją większości”. Pod groźbą wcielenia do wojska i zaprzęśnięcia szansy poślubienia Elżbietki wyrzeka się naukowej prawdy dotyczącej kształtu naszej planety. Dopiero wówczas zostaje z powrotem przyjęty na łono społeczności.

Erasmus to ktoś, kto nie potrafi sprostać obowiązkom człowieka oświeconego. Zdobywana wiedza zamiast być drogą ku mądrości i poznawaniu samego siebie, narzędziem służącym do naprawy świata, stała się dla niego źródłem pychy i instrumentem władzy. Jednak współczesny widz zauważa dodatkowy wymiar skonstruowanej przez Holberga sytuacji, której głębi autor pewnie nie do końca przewidział: „Samotny intelektualista, podeptany przez groźny motłoch, to już prawie zapowiedź *Wroga ludu*”¹⁴⁰.

Już romantycy dostrzegali heroiczną postać położenia, w jakim znajduje się Erasmus, zmuszony nagle bronić prawdy przed atakiem „zwartej większości”. Søren Kirkegaard pisał: „Płacę, gdy oglądam lub czytam *Erasmusa Montanusa*; on po prostu ulega masie”¹⁴¹. Edvard Brandes widział w Erasmusie reprezentanta nowych czasów i stwierdzał: „Cierpiełem zawsze widząc, jak brutalnie traktowany jest Erasmus w ostatnim akcie”¹⁴². Nieco bardziej krytyczny wobec Holbergowskiego nieszczęśnika był wspomniany już Georg Brandes, brat Edvarda. Niezwykle cenił sobie ów

¹³⁹ L. Sokół, *Dyplomatyka i łowy...*, s. 124.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Cytat za: J. Fibiger, G. Lütken, *Litteraturens veje*, København 2003, s. 122.

¹⁴² Cytat za: ibid.

tekst, który, jego zdaniem, był ponadczasowy, nie ograniczony geografą, prawem czy realiami społecznymi. Oczywiście, pisał, należy odrzucić romantyczną interpretacją, w świetle której Erasmus jest męczennikiem za nowoczesność. „Erasmus jest komicznym młodzieńcem, mającym przeważnie rację. Kościelny Per jest komicznym starcem, nie mającym przeważnie racji – dokładnie w taki sposób, w jaki ma się z reguły rzecz z reprezentantami postępu i konserwatyzmu”¹⁴³.

Georg Brandes uważa, że autor, w sposób świadomy czyniący z Erasmusa błazna, realizował projekt oświeceniowy: pragnął umoralnić, zwrócić uwagę na niebezpieczeństwa powierzchownego zachłystywania się wiedzą. Jednakowoż Holberg był również artystą i jako taki reprezentował inną postawę niż Holberg – moralista.

Zdaniem Brandesa, pisząc sztukę o Erazmusie, „w jak zwykle umoralniającym celu”, czerpiąc z własnych doświadczeń i zapożyczając z greckiej, angielskiej, włoskiej i francuskiej literatury, Holberg stworzył arcydzieło o tragikomicznym międzypokoleniowym konflikcie związanego z rozwojem i postępem. Po prostu – twierdzi Brandes – dał się porwać geniuszowi. Wskazówką są dla Brandesa słowa służącej Marty z *Jeana de France*: „Ze mną jest tak, jak z tymi, którzy piszą komedie; w trakcie pisania sztuki nagle wpada im do głowy, jak ją skonstruować i zakończyć” (akt IV, scena 1)¹⁴⁴.

Przy kreowaniu postaci Lisbed na komediowe wzory z włoskich i francuskich sztuk nałożyły się autorskie obserwacje duńskich realiów, uważa Campbell¹⁴⁵. Do pewnego stopnia można Campbellowi przyznać rację: zakochana Elżbietka wyraża swe uczucia mniej schematycznie niż to czynią Leonory w innych komediach mistrza. Jednak zaznaczyć należy, że parę Erasmus – Elżbietka w ogóle trudno dopasować do tradycyjnego schematu *amorozi* – ich miłość nie jest przecież rdzeniem akcji. Wątek miłosny komplikuje się – ojciec dziewczyny grozi zerwaniem zaręczyn – dopiero na skutek niebacznej deklaracji Erasmusa, dotyczącej kształtu kuli ziemskiej.

Elżbietka jest prostą, poczciwą, wiejską dziewczyną, tęskniącą za długo niewidzianym ukochanym. Swe uczucie wyraża w konkretnych obrazach: zwierza się ze swych snów („Śniło mi się, że spałam dziś w nocy u niego”, Akt 1, scena 5) i koncentruje się na zjawiskach, które przeszkadzają jej być razem z ukochanym. Niczym dziecko niecierpliwa, kilkakrotnie dopytuje się: „Ale czy to pewne, że zjawi się jutro w domu?” (*Erasmus Montanus*, Akt I, scena 5). Powtórzenia owego pytania, w kolejnych odsłonach lekko tylko modyfikowanego, wizualizują dystans czasowy.

Po powrocie młodzieńca do rodzinnej wioski dystans między młodymi nie maleje, zmienia jednak charakter – między narzeczonymi pojawia się przepaść ideologiczna. W walce o rząd dusz w wiosce Erasmus znajduje głównego przeciwnika w kościelnym Perze. Ma też drugiego adwersarza – Jeronimusa, ojca Elżbietki.

¹⁴³ G. Brandes, *Ludvig Holberg. Et festskrift*, Udvidet digital udgave. Søborg, København 2007, s. 118 (<http://bjoerna.dk/Holberg/Brandes-1884.pdf>).

¹⁴⁴ L. Holberg, VTB, t. III, s. 194.

¹⁴⁵ O.J. Campbell, *The Comedies of Holberg*, Cambridge 1914, s. 121–123.

Wyedukowany na kopenhaskim uniwersytecie Erasmus upiera się przy twierdzeniu, iż ziemia jest okrągła, co skłania wiernego tradycyjnym wartościom ojca dziewczyny do zerwania zaręczyn. Zakochana dziewczyna miota się między upartym starcem, a pewnym swych racji młodzieńcem, czującym wyższość nad ograniczonymi mieszkańcami rodzinnej wioski. Tak jak przedtem Elżbietka dopytywała się o jego powrót, tak teraz niczym zakłęcie, płacząc, powtarza prośbę: „Ach, serce ty moje, przez wzgląd na mnie, powiedz, że jest płaska” (*Erasmus Montanus*, Akt III, scena 6). Powtórzenia, charakteryzujące mowę Elżbietki, unaoczniają dystans dzielący ją od upragnionego celu – ramion kochanka. Najpierw dystans miał charakter czasoprzestrzenny, potem ideologiczny. Błaganie o to, by Erasmus wyparł się swoich – skądinąd słusznych – poglądów, jest ekwiwalencją prośby, by okazał jej miłość. „Ach, serce ty moje, pozwól mi się uściskać” z początku sceny spotkania, jest ekwiwalencją późniejszego „powiedz, że jest płaska”. W swej naiwności, prostoduszności Elżbietka jest komiczna, ale budzi też współczucie.

7.2. „Wierście mi, Jeppe nie jest błaznem”

Również Bent Holm w książce pod tytułem *Skal dette vare Troja?* („I to ma być Troja?”), nawiązującym do Holbergowskiego *Ulyssesa von Ithacia*, akcentuje napięcie tworzone w komediach kopenhaskiego profesora przez dwie tradycje teatralne. Obie tradycje – teatr klasyczny, podporządkowany arystotelesowskiej idei dramatu oraz teatr oparty o sztukę improwizacji, *commedia dell'arte*, której korzeni szukać można zarówno w starożytnym Rzymie (mim i atellany), jak i w średniowieczu, i renesansie, w ludowych farsach, tudzież występach kuglarzy, błaznów i żonglerów – tworzą pole napięcia oddziaływające na utwory sceniczne autora *Ulyssesa*¹⁴⁶. Ponadto na ową, nazwijmy ją „włoską”, linię nakłada się szeroko pojmowana tradycja karnawału z jego różnorodnymi przejawami.

Z powyższą dwoistością wiąże się, zdaniem Holma, ambiwalentność pojęcia teatralności, jakie możemy wyczytać z kolejnych tekstów Holberga, i to nie tylko tych, które pisarz tworzył na użytek sceny. Jako rzecznik oświecenia, widzący konieczność wyzwolenia się człowieka spod władzy powierzchownych, skostniałych gestów, jest Holberg niechętny teatralności rozumianej jako zachowania egzaltowane, pretensjonalne, kojarzone z barokową sztucznością formy. Postawy takie, w jego pojęciu, wnoszą fałsz do międzyludzkich relacji, manipulują jednostką i społecznością. Możemy dodać, że tak użyte słowo „teatr” ma znaczenie rodem z platońskiej jaskini¹⁴⁷. Platońska tradycja traktuje teatralność jako przeciwieństwo prawdy, natury i auten-

¹⁴⁶ O źródłach *commedia dell'arte*, zwanej początkowo *commedia all'improvviso*, co dobitnie świadczy o roli jaką pełni improwizacja i kunszt reagowania na widza w tej formie teatru zob. C. Mic, *op. cit.*

¹⁴⁷ O antyteatralnej tradycji w kulturze Zachodu od czasów Platona do najnowszych zob. J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkley 1981.

tyczności. Widzowie platońskiej jaskini zamiast rzeczywistości mogą obserwować jedynie rzucane przez nią cienie, które traktują jako coś realnego. Alternatywą wobec teatru cieni jest wyzwajające – choć bolesne i początkowo mogące budzić ludzki sprzeciw – wyjście na światło dzienne, gdzie człowiek będzie w stanie doświadczyć rzeczy takimi, jakie są. W komediach Holberga owa fasada kłamstwa i samookłamywania zostaje w imię zdrowego rozsądku naruszona, między innymi poprzez inscenizowanie intrygi unaoczniającej opozycję między iluzją a rzeczywistością. W tym momencie teatr i scena stają się narzędziami oświeceniowego projektu.

Krzyżowanie się dwóch teatralnych tradycji – ludowej i klasycznej – łączy się, zdaniem Holma, z dwoma koncepcjami postaci błazna w Holbergowskim uniwersum komediowym. Pierwszy wariant to budzący śmiech dezaprobaty głupiec, nieświadomy swego błazeństwa, z własnej winy uwikłany w grę pozorów – z powodu błędnego wyczucia rzeczywistości i nieumiejętnego oceniania swoich możliwości. To jego dotyczy oświeceniowo-arystotelesowski projekt komedii, częstokroć wyartykułowany w epilogu. To jego błazeńskość staje się przedmiotem drwin, to jemu należy uświadomić błąd, by w miarę możliwości uleczyć go lub dla przywrócenia równowagi usunąć ze społeczności. Błaznami są tytułowe postacie komedii charakteru – Jean de France, Herman von Bremen, czyli rzemieślnik, który uwierzył, że zna się na polityce, a także Erasmus i Jeppe.

Druga koncepcja dotyczy błazna o karnawałowych korzeniach, będącego nośnikiem absurdu i chaosu, który w swoisty sposób podsuwa głupcom krzywe zwierciadło. Wzmacnia nonsensowną grę pozorów, doprowadzając w ten sposób do rozsypania się iluzorycznych konstrukcji, które leczeni przez błazna głupcy biorą za rzeczywistość.

Holbergowskim błaznem-prześmiewcą najczęściej bywa służący, będący potomkiem zarówno Arlekina z *commedia dell'arte*, jak i błaznów z jarmarcznych fars. Ta ostanía tradycja jest wielce ambiwalentna. Związane są z nią zachowania i sytuacje „pozytywne”, pokazujące, iż spryt, nieprzejmowanie się konwencjami, wewnętrzna wolność, zdrowy rozsądek, konkretność wiedzy opartej na doświadczeniu, ludowa mądrość stanowią właściwą alternatywę dla źle urządnego świata. W tradycji błazeńskiej znajdziemy jednakowoż inny sposób kontestowania rzeczywistości (praktykowany na przykład w polskiej literaturze sowizdrzalskiej) – na zasadzie odwrócenia obowiązujących norm, bez proponowania nowych, pozytywnych wartości¹⁴⁸. Ślady takich zachowań znajdziemy również u Holbergowskich błaznów: są konsekwencją otwarcia jego tekstów na świat karnawału i ludowej farsy.

Postacią, która, zdaniem Holma, również mieści w sobie różne oblicza błazeńskości jest Jeppe ze Wzgórza, tytułowy charakter jednej z najczęściej grywanych i analizowanych komedii Holberga, napisanej z myślą o pierwszym sezonie przy Lille Grønnegade. Pomysł na intrygę znalazł Holberg w *Utopii* Jacoba Biderman-

¹⁴⁸ Zob. S. Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło*, Kraków 1994, s. 332–334.

na (1578–1627), co – omawiając swe komedie w pierwszym *Liście biograficznym* – twórca skrzątnie odnotowuje. Jeppe, jedna z centralnych postaci teatralnego pejzażu Skandynawii, jest, zajmującym gospodarstwo na jałowym skrawku ziemi, pijakiem, pędzonym do pracy przez rządce, bitym i upokarzonym przez niewierną żonę. Swą zależność od alkoholu próbuje usprawiedliwić, co może świadczyć o tym, że w przeblaskach świadomości zdaje sobie sprawę z tego, że jego postępowanie jest naganne i nie przystaje do obowiązujących reguł. Wyrażne jest to zwłaszcza w monologu z III sceny pierwszego aktu, z przywoływanym często zdaniem: „Ludzie w parafii powiadają w prawdzie, że Jeppe pije, ale nikt nie mówi, dlaczego Jeppe pije”. Jest to jednak usprawiedliwienie bardzo przewrotne, w którym przyczyny obiektywne (zdrada żony, nieludzkie traktowanie) przedstawiane są obok pokrętnych i nie do końca logicznych argumentów:

Gdybym był głupcem nie brałbym sobie tych spraw tak do serca i pić bym nie musiał. Ale jedno jest pewne, bystry ze mnie człek. Dlatego przejmuję się tym wszystkim bardziej niż kto inny i dlatego muszę pić (s. 8)¹⁴⁹.

Jeppe, wysłany do miasta po mydło, upija się w przydrożnej karczmie Jakuba Szewca i zasypia na kupie gnoju. Tam znajduje go baron i jego świta.

Baron: [...] Chciałbym jakąś krotoczwilę jego kosztem urządzić. Macie zazwyczaj pełno pomysłów. Nie możecie wymyślić czegoś, co by mnie rozweseliło. [...]

Lokaj Eryk: Uważam, że powinniśmy go rozebrać i położyć w najlepszym łóżu Jaśnie Pana, a rano, gdy się obudzi, stanąć przed nim, jakby był panem domu, tak by się nie domyślił jak go omotaliśmy. A gdy już uwierzy, że jest baronem, spijemy go ponownie, wciągniemy na niego stare ubranie i położymy z powrotem na tej kupie gnoju. Jeśli to zgrabnie rozegramy, odniesie to niepowszedni skutek, on zaś przekonany będzie, że albo śnił o tak niebywałym szczęściu, albo że rzeczywiście był w raj. [...]

Baron: W takim razie tak zrobimy. Weźcie go, ubierzcie w piękną koszulę i połóżcie w moim najlepszym łóżu (s. 16–17).

Po przebudzeniu Jeppe daje się przekonać sługom barona, że jest ich panem, a jego chłopskie „ja” jest tylko i wyłącznie skutkiem choroby powodującej halucynacje. Akt wyniesienia go ma szczyt hierarchii społecznej przebiega według znanego wzoru, będącego parodią pańskiego *lever*¹⁵⁰. W II akcie ludzie barona przemawiają do przebudzonego chłopca, w przewrotnie przesadny sposób wyrażając swój szacunek, podają mu wykwinny szlafrok, sprowadzają muzykantów oraz doktorów, którzy mają „uleczyć” Jeppęgo – barona z omamów. Akt III jest wizualizacją uczty na cześć Jeppęgo. Wśród świty usługujących niczego nieświadomemu chłopcu jest i sam ba-

¹⁴⁹ Cytaty z komedii pt. *Jeppe ze Wzgórza* pochodzą z: L. Holberg, *Jeppe ze Wzgórza i inne sztuki*, tłum. i opracowanie M. Sibińska, Gdańsk 2004.

¹⁵⁰ Por. I. Kadulski, *op. cit.*, s. 70.

ron, ukrywający w kostiumie sekretarza. Pojawianie się pana w nieprzystojnej dla siebie roli (pozornego poniżenia) jest stosunkowo częste dla tekstów ożywających temat „z chłopą król”¹⁵¹. Niestosowność takiej sytuacji jest szczególnie wyeksponowana, gdy Jeppe grozi stryczkiem „sekretnarzewi”.

Kompensując swój dotychczasowy mizerny los, Jeppe żąda jedzenia oraz trunków, tyranizuje swe otoczenie, a na końcu domaga się miłosnych usług od żony rządcy, zajmując najprawdopodobniej i w tej ostatniej sytuacji miejsce prawdziwego barona. Wykazuje się przy tym kompletnym brakiem „pańskich” manier, lecz niejedna replika zdradzająca jego ignorancję, stawia jednocześnie pod znakiem zapytania porządek reprezentowany przez baronowski dwór.

„Wierście mi, Jeppe nie jest błaznem” (s. 28), woła buńczucznie do świty barona, próbując korzystać z władzy, która – jak uwierzył – jest jego udziałem. Jest jednak błaznem i to na dodatek w dwojaki sposób: zarówno jako godny politowania prostak, dostarczający uciechy elitom, jak i prześmiewca, podsuwający – co prawda w niezamierzony sposób – owym dworskim pyszałkom błazeńskie zwierciadło.

Jeppe przyjmujący nieświadomie rolę błazeńskiego króla nie ma jednak zamiaru burzyć istniejących hierarchii, a wizja świata, w którym rządcy staną się dziedzicami, a dziedzice rządcami, jest mu wielce niemiłą (akt III, scena II). Nie marzy o rewolucji, chce tylko pozostać na szczycie hierarchii społecznej. W czasie uczty w domu barona ponownie się upija, zapada w sen i zostaje wyniesiony na gościniec. Budząc się po odegraniu narzuconej mu roli, nie jest pewien, czy śnił, czy też dane mu było doświadczyć raju. Następnie Jeppe staje przed błazeńskim sądem i za panoszenie się w pańskim pałacu zostaje skazany na śmierć. Jednak napój podany mu przez sędziego okazuje się nie trucizną, lecz środkiem nasennym. Obudziwszy się, Jeppe wraca do domu przekonany, że ci, którzy wyrokiem sądu mogli skazać go na śmierć, mogą go też skazać na życie, co w jego przypadku oznacza powrót do piekieł: do życia w poniżeniu, u boku „kuzynki Lucyfera”. Kpiarska relacja sąsiada o tym, co się naprawdę wydarzyło, pozornie uporządkowuje relacje między złudą a rzeczywistością. Wszystko wskazuje jednak na to, że Jeppe nadal będzie szukał ucieczki w świat iluzji, używając „sposobów, które daje nam natura, by odganiać smutki” (s. 8). Jego pobyt w domu barona można porównać do odwiedzin w karczmie Jakuba, gdzie alkoholowe opary zacierają granice między iluzją a rzeczywistością. W obu miejscach Jeppe balansuje na pograniczu jawy i snu i oba jawią się jako oazy szczęścia, w których pobyt kończy się dla niego na kupie gnoju. Obie podstawowe opozycje semantyczne tematu „z chłopą król”, czyli jawa – sen i góra – dół są w historii Jeppego wyraźnie ze sobą połączone¹⁵².

¹⁵¹ Por. *ibid.*

¹⁵² Por. B. Schultze, *„Z chłopą król”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, Kraków 2006, s. 38–39.

W samym tekście komedii nie wspomina się o karnawale, chociaż w takim właśnie kontekście umieszcza historię o chłopie-pijanicy w swej satyryczno-dydaktycznej powieści podróżniczej Jacob Bidermann¹⁵³. Jednak praktyka inscenizacyjna doprowadziła do częściowej, wtórnej karnawalizacji Jeppego. Sztukę traktowano jako błahą karnawałową farsę, którą tradycyjnie wystawiano w zapustny poniedziałek. Była odbierana jako opowieść o kimś, kto nieznajomością odpowiedniego społecznego kodu zasługuje na śmiech; komiczna opowieść o kimś, kogo należy odesłać na jego właściwe miejsce. Zapustną tradycję pierwszych inscenizacji częściowo tłumaczy zarówno powierzenie chłopu roli tytułowej (co przywoływało tradycję zapustowych fars) oraz oparcie akcji na opozycji wywyższenie – poniżenie, kojarzonej z tradycją karnawału. Trzy pierwsze akty komedii to opowieść o pozornym wywyższeniu, zachowująca typowe dla tego motywu etapy: intronizacja – panowanie – de-tronizacja. Akt czwarty i piąty, przynoszące motyw pozornego zstąpienia w zaświaty i pozornego zmartwychwstania, stanowią rewers motywu jednodniowego króla. Przemieszczenie bohatera „w górę” w pierwszych trzech aktach, zostaje zastąpione przemieszczeniem „w dół”.

Z czasem jednak zaczęto odkrywać wielowymiarowość tej komedii, która zawdzięcza stałą obecność na skandynawskich scenach potencjałowi głównej postaci, burzącej ramy mięsopustnej farsy z jej wyartykułowaną przestrogą przed wynoszeniem do godności ludzi niskiego stanu¹⁵⁴. Przyczyny stałej obecności na skandynawskich scenach najlepszych komedii Holberga, a do takich zalicza się *Jeppe ze Wzgórza*, można szukać w niejednoznaczności przedstawianego w nich świata i postaci, co niesie ze sobą możliwość różnorodnych interpretacji. Wielowymiarowość głównej postaci jest między innymi uwarunkowana jej pozornym, chwilowym wywyższeniem, a potem – równie iluzorycznym – zstąpieniem do świata podziemnego. Dzięki przemieszczaniu góra – dół Jeppe zyskuje coś, co można by nazwać „kontrapunkto-

¹⁵³ W napisanej po łacinie powieści Bidermanna żart z pijanym chłopem jest jednym z centralnych elementów obchodów karnawałowych, w których bierze udział główny bohater, Philippus. Holberg usunął karnawałowy kontekst i przetransponował realia na duńskie, zostawiając całą strukturę historii o pozornie wyniesionym do godności pijanicy. Warto nadmienić, że co prawda Holberg, wskazując na źródło inspiracji, określa *Utopię* mianem powieści, jednak w duńsko-norweskiej tradycji historyczno-literackiej do niedawna pokutowało błędne wyobrażenie na temat gatunku Bidermannowskiej *Utopii*. Nazywano ją najczęściej zbiorem anegdot. Nieporozumienie powstało za przyczyną historyka literatury, Knuda Lyne Rahbeka, który na początku XIX wieku opracował w języku duńskim te fragmenty *Utopii*, które wykorzystał Holberg. Następnie Rahbek opublikował wybrany i zredagowany materiał w formie spójnej „anegdoty”, a opracowanie potraktowano jako tłumaczenie tekstu Bidermanna. Dopiero rozprawa doktorska Gunnara Sivertsen z 2006 roku na uniwersytecie w Oslo, przywróciła komedii Holberga właściwy kontekst historyczno-literacki, zob. G. Sivertsen, *Kilden til Jeppe paa Bierget*, Århus 2010.

¹⁵⁴ O znaczeniu epilogu w *Jeppe ze Wzgórza* zob. M. Sibińska, *Konge for en dag – komparativ lesning av Jeppe paa Bierget, Fra bonde til konge og Herr Jowialski*, [w:] *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal bevissthet*, Gaasland, R. og Aarseth, H.E. (red.), Oslo 1999, s. 15–39.

wą świadomością”. W takim przypadku mamy do czynienia z zacieraniem się tradycyjnego kontrastu my – wy. Podmiot nie plasuje się – niczym wprowadzone w ruch wahadło – raz w dawnym, a raz w nowym kontekście społecznym (kulturowym), lecz pozycja jego nosi cechy symultaniczności: tkwi on zarówno „tam”, jak i „tu”¹⁵⁵.

Jeppé, który na chwilę uwierzył, że jest baronem nie może jednocześnie zapomnieć, że jest chłopem. „Wierz mi, dobry człowieku, ja się nie dam tak wodzić za nos, bo ja sam chłop i chłop syn”, woła w domu barona, po to by za chwilę przywołać się do porządku: „Patrzcie! Znowu te omamy mnie nachodzą” (s. 30). Taka kontrapunktowa świadomość daje mu w pewnym sensie przewagę nad baronem, który rzeczywistość ogląda tylko z jednej, centralnej pozycji. Jeppé natomiast chwilami jest zdolny ocenić sytuację jednocześnie z dwóch pozycji, centralnej i marginalnej. W przypadku Jeppego przekraczanie granic jest elementem gry pozorów. Jednak zyskana przez niego świadomość, chociaż oparta na iluzji, sprawia, że pozbawia on barona pełnej kontroli nad intrygą. Występujący w roli błazeńskiego króla, Jeppé zrywa maski z pełniących władzę, pokazując w karykaturalnym świetle system rządzenia. Obnaża niewygodne tajemnice barona (dostrzega na przykład, że wcielający się w postać sekretarza baron, romansuje z żoną rządcy) i jego ludzi (ukazuje mechanizm oszustw uszczuplających dochody barona). Zagrożeni w swej pozycji baron i jego dworzanie z ulgą witają koniec mistyfikacji.

Jeppé demaskuje istniejący porządek i wraca do punktu wyjścia, do swego piekła. Tekst komedii nie daje żadnych wskazówek co do ewentualnych przyszłych konsekwencji karnawałowej zamiany miejsc. Co prawda, jak pisze Stanisław Grzeszczuk, błazeństwo bywa strategią bezsilności, strategią bez wizji przyszłości. Ujawnia wewnętrzne antynomie i napięcia zastalego porządku, lecz nie proponuje czegoś w zamian. Zapominać jednak nie można, że „[ś]wiat widziany w odwróconym zwierciadle błazeńskim łatwiej obalić”¹⁵⁶.

7.3. Morał czy teatr?

Refleksje Kierkegaarda i braci Brandesów na temat Erasmusa wpisują się w absorbującą kolejne pokolenia skandynawskich badaczy literatury i teatrologów kwestię: czy autor *Erasmusa Montanusa* jest przede wszystkim pisarzem i człowiekiem teatru czy pedagogiem? Symptomatyczne jest stanowisko Jensa Kruuse, który w *Holbergs maske* pointuje:

¹⁵⁵ Pojęcie „kontrapunktowej świadomości” zapożyczyłam od Edwarda Saïda. W taki sposób określa on stan właściwy emigrantom i uchodźcom zmuszonym do przekraczania kulturowych granic i funkcjonowania w nowym kontekście, zob. E.W. Saïd, *The Mind of Winter. Reflections on Life in Exile*, „Harper’s Magazine” 1984, September, s. 49–55.

¹⁵⁶ S. Grzeszczuk, *Błazeńskie zwierciadło*, Kraków 1994, s. 17.

To świat Holberga. To nie jest świat moralny. To świat, w którym rządzą namiętności i afekty. Komiczne figury nie są po prostu psychologicznie i naturalistycznie rzecz ujmując wieloznaczne – co nieraz wzbudzało podziw i zachwyt – ale poprzez swe istnienie, przez swoje przerysowanie, są gorzkim komentarzem lub groźną korektą normalnego życia, rozumu i porządku¹⁵⁷.

A w książce o wiele mówiącym tytule *Poetisk kriger* („Poetycki wojownik”) dopowiada: „nie morał, ale teatr – to jest najważniejsze”¹⁵⁸.

Wśród głoszących odmienne opinie znajdziemy Jensa K. Andersena¹⁵⁹. Po zanalizowaniu wypowiedzi Holberga na temat teatru i komedii, dochodzi do wniosku, że dla autora *Erasmusa Montanusa* niewątpliwą istotą komedii był komizm w służbie dydaktyki¹⁶⁰. Autorskie intencje przy tworzeniu tekstów dla sceny przy Lille Grønnegade były zatem oczywiste, uważa Andersen. Wskazuje w tym kontekście na dwa typy błędów, pojawiających się, jego zdaniem, w dziejach recepcji komedii Holberga. W błędzie są ci, którzy relatywizują dydaktyzm jego tekstów scenicznych, mówiąc o triumfie „czystej komiki”. Równie błędną, zdaniem Andersena, lecz pasującą się niejako na przeciwnym biegunie, postawą jest doszukiwanie się tragiczno-sentymentalnego dna owych sztuk (zwłaszcza *Jeppe ze Wzgórza* i *Erasmus Montanus* były, jego zdaniem, narażone na tego typu „heroizujące” odczytywanie). Andersen odrzuca zarówno koncepcję „tragiczną”, jak i „komiczną”, traktując je jako ahistoryczne. Jest zdania, iż Holberg jako XVIII-wieczny klasycysta nie mieszał kategorii estetycznych, nie łączył komizmu z tragizmem oraz dążył do podporządkowania efektów komicznych i farsowych reformatorsko-pedagogicznemu przesłaniu.

Andersen ma oczywiście rację – Holberg czuł się w obowiązku eksponować swoją funkcję moralisty i pedagoga. Jeszcze przez cały XVIII wiek oczekiwano, że teatr publiczny będzie służył społeczeństwu – bawiąc, a przede wszystkim ucząc. Motto *Ei blot til lyst* („Nie tylko dla uciechy”) umieszczone na budynku teatru kopenhaskiego przy Kongen Nytorv, podkreślało pedagogiczną misję mieszczącej się tam instytucji. Holberg był świadomy oczekiwań wobec sceny i niego – nie tylko jako współpracownika teatru, ale przedstawiciela intelektualnej elity. Chwaląc się popularnością jednej z komedii, („Siódma komedia nosi tytuł *Jedenasty czerwca*, a ponieważ jej premiera odbyła się właśnie tego dnia, cała Kopenhaga pośpieszyła ją obejrzeć”), czuje się w obowiązku dodać usprawiedliwiająco: „Komedia jest niezwykle rubaszna,

¹⁵⁷ J. Kruuse, *Holbergs maske*, København 1964, s. 236–237.

¹⁵⁸ J. Kruuse, *Poetisk kriger*, København 1978, s. 215.

¹⁵⁹ W latach dziewięćdziesiątych XX wieku Andersen opublikował swoją trylogię na temat dramtopisarstwa Holberga. Zainspirowany modelami interpretacyjnymi Vladimira Proppa i Algirdasa Juliusa Greimasa autor szukał typowości w strukturach Holbergowskich komedii: *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse* (1993), *Holbergs kilder? Studier i komediedigterens mulige litterære forudsætninge* (1993), *Handling og moral. En strukturel studie i elleve Holberg-komedier* (1992).

¹⁶⁰ Zob. J.K. Andersen, *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse*, København 1993, s. 173–180.

ale została napisana z myślą o widzach na galerii. Od czasu do czasu muszę działać wbrew naturze i założyć robaka na haczyk, który, czego jestem pewien, przyciągnie tę publiczność, która siaduje w teatrze i zachwycona klaszcze, za każdym razem, gdy aktor lub aktorka upadnie na zadek”¹⁶¹.

Wydaje się, że dla J.K. Andersena powyższy cytat należy do decydujących: „Komicizm i spektakularna widowiskowość” – stwierdza – „były tylko robakiem na haczyku, słodką otoczką powlekającą gorzką pigułkę, czy jaką tam w danej chwili metaforę wybiera. To, czego chciał, to nauczyć publiczność odróżniania zalet od przywar”¹⁶².

Holberg nie napisał usystematyzowanej teorii komedii i teatru. Jego poglądy na ten temat można rekonstruować na podstawie wspomnianych *Przemyśleń Justa Justesena dotyczących komedii*, a także fragmentarycznych, nie zawsze spójnych opinii i uwag rozsianych w esejach i pismach autobiograficznych. Trudno ocenić, które z wypowiedzi Holberga oddają jego wewnętrzne przekonanie i temperament twórczy, a które świadczą o umiejętności dopasowywania komentarzy do oczekiwań czytelników i uniwersyteckich zwierzchników. Wśród jego tekstów jest przecież List 190, w którym autor zaznacza, że tym, co komedię ożywia jest *festivitas* – duch zabawy, przedstawienia, niedający się zamknąć w ramy akademickiego rozważania o społecznej roli teatru. W tym samym esej pointuje, akcentując teatralną naturę utworów dramatycznych:

Sądzić komedię wolno tylko temu, kto ją przestudiował na deskach teatru i z własnego doświadczenia wie, jaki wrażenie wywiera na scenie. A skoro tak się rzeczy mają, nie należy zbyt często przejmować się opinią tych, którzy siedzą w domu i uprawiają krytykę we własnym salonie, nie obejrzawszy inscenizacji sztuki; jako że nie mogą wydawać sądu o niczym innym, jak tylko o stylu, o moralnych sentencjach, o regularności budowy, w sytuacji gdy doświadczenie uczy, że często komedia napisana według akademickich reguł, żadną komedią nie jest. Jako że niejedna sztuka, która podczas lektury zdaje się nie mieć większego znaczenia, świetnie funkcjonuje na scenie. Ważność i ważność komedii nie zależy zatem od opinii uczonych krytyków, lecz jedynie od aplauzu widowni: gdy mówię widowni, mam na myśli takiej, która posiada naturalny i niepozuty smak¹⁶³.

Można się zastanowić, czy dla samego Holberga te dwie opinie – dowartościowanie sceniczności komedii i postrzeganie samego siebie przede wszystkim jako moralizatora – noszą znamion sprzeczności. Może należałoby raczej przyjąć, że w jego oczach i w oczach współczesnego mu odbiorcy były one ze sobą organicznie połączone. Wskazują na to na przykład wypowiedzi reformatorów teatru w Niemczech z II połowy XVIII wieku, których przemyślenia o naturze teatru miały punkty

¹⁶¹ L. Holberg, VTB, t. XII, København 1971, s. 123.

¹⁶² J.K. Andersen, *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse*, København 1993, s. 171–172.

¹⁶³ L. Holberg, VTB, t. XI, s. 164–165.

styczne z działalnością duńskiej sceny przy Lille Grønngade. Lessing pisał: „Komedia chce naprawiać przez śmiech, ale nie przez wyśmiewanie; chce naprawiać niekoniecznie tylko te przywary, z których każe się śmiać i bynajmniej nie tylko przywary tych, u których one występują. [...] Przyznajmy, że *Skąpiec* Moliera nigdy nie naprawił żadnego skąpca, a *Gracz* Regnarda żadnego gracza: zgódźmy się, że śmiech wcale nie zdoła poprawić tych głupców: tym gorzej dla nich, ale nie dla komedii”¹⁶⁴. Pięćdziesiąt lat po pojawieniu się duńskich komedii na scenie przy Lille Grønngade, Friedrich Schiller akcentował moralną naturę teatru, wskazywał na moralne i wychowawcze pola jego działania, nie widząc w tym zagrożenia dla scenicznej sztuki. Teatr widział jako instytucję, w której przyjemność harmonizuje z nauką, rozrywka z kształceniem. Moc oddziaływania sceny na człowieka, uwrażliwiania go na kwestie moralne, wiązał z tym, co determinuje teatralną specyfikę – z wizualnością: „Jakże wzmocnią się religia i prawo, jeśli wejdą w przymierze z teatrem, gdzie ogląda się żywą teraźniejszość, gdzie występki i cnota, szczęście i nieszczęście, głupota i mądrość przesuwają się przed człowiekiem w tysiącu zrozumiałych i prawdziwych obrazów”, pisał¹⁶⁵. Teatr, zdaniem Schillera, sięga dalej i głębiej niż religia i prawo, sięga nawet tam „gdzie religia i prawo uważają towarzyszenie ludzkim uczuciom za coś poniżającego”¹⁶⁶: tropi i ukazuje ludzką głupotę, w czym świetnie sprawdza się komedia:

On to [teatr] wielkiej rzeszy głupców wciska do ręki zwierciadło i zawstydza tysiączne ich odmiany skuteczną drwiną. Co zdziałał poprzednio przez wzruszenie i strach, sprawia tutaj (może szybciej i niezawodniej) przez żart i satyrę. Gdybyśmy chcieli przeprowadzić ocenę komedii i tragedii według skuteczności działania każdej z nich, doświadczenie przyznałoby może pierwszeństwo komedii. Drwina i wzgarda dotkliwiej ranią dumę człowieka niż odraza jego sumienie. Nasze tchórzostwo cofa się przed okropnością, lecz ono właśnie wydaje nas na łup satyry. Prawo i sumienie chronią nas często przed zbrodniami i występkami, śmieszności wymagają własnego subtelного organu, którego nigdzie nie wyćwiczymy tak skutecznie, jak w teatrze. [...] Jedynie teatrowi wolno wyśmiewać nasze słabości, ponieważ oszczędza on naszą drażliwość i nie wskazuje palcem winnego głupca¹⁶⁷.

Podobną myśl – choć wyrażoną znacznie bardziej lakonicznie – zawarł Holberg w przedmowie do *Listów*:

¹⁶⁴ G.E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*, tłum. i opracowanie O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994, s. 54.

¹⁶⁵ F. Schiller, *Teatr jako instytucja moralna* (1784), [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, red. i tłum. O. Dobijanka, Wrocław 1959, s. 237.

¹⁶⁶ Ibid., s. 239.

¹⁶⁷ Ibid., s. 240.

Dziełem tym wreszcie udało mi się spełnić daną sobie obietnicę, by moralizować na wszelkie możliwe sposoby, [...] za pomocą zabawnych poematów, satyry, refleksji nad czynami bohaterów i bohaterek, za pomocą poważnych myśli moralnych, wymyślonych opisów podróży, aż wreszcie za pomocą tychże listów, tak iż brakuje tylko podejmowania moralnych materii w rozmowach, co jednakże rzecz można również ma miejsce w moich sztukach, które składają się z dialogów i wszystkie są moralne¹⁶⁸.

Innymi słowy, zdaniem Holberga wszystkie utwory sceniczne są na swój sposób *moralizujące*. Nawet – a może przede wszystkim wówczas – gdy rezygnują z natrętnego dydaktyzmu na rzecz komizmu i scenicznej gry. Dla Holberga moralizowanie nie było synonimem pouczenia, raczej oznaczało wnikliwe przyglądanie się normom i obyczajom¹⁶⁹.

8. Ślady Holberga w polskim życiu teatralnym

Holbergowskie komedie współtworzyły norwesko-duńską scenę narodową, a także weszły do repertuaru nowo powstających teatrów w Rosji, Niemczech, Szwecji. W latach czterdziestych XVIII stulecia przetłumaczono na język niemiecki wszystkie opublikowane wcześniej komedie Holberga¹⁷⁰. Dla niemieckich zespołów wędrownych, pisze Margot Berthold,

obsługujących północne regiony Niemiec i obszary nadbałtyckie Holberg był rękoi-mią sukcesów kasowych. Jego komedie grała grupa Ackermanna, grał Konrad Ekof i Friedrich Ludvig Schröder. Ze stu dziewięćdziesięciu przedstawień, jakie odbyły się w Hamburgu między rokiem 1742 a 1743, aż czterdzieści cztery przypadły na sztuki Holberga¹⁷¹.

Wraz z niemieckimi aktorami sztuki duńskiego dramaturga docierały również na tereny polskie, między innymi do Gdańska i Warszawy.

Natomiast trudno mówić o obecności komediopisarza z Kopenhagi na publicznej scenie polskiej w XVIII wieku. Jeśli Holberg w ogóle był na niej obecny, to

¹⁶⁸ L. Holberg, *Værker i tolv bind*, t. XI, s. 19–20.

¹⁶⁹ Por. B. Holm, *Skal dette være Troja?*, s. 16–17.

¹⁷⁰ Por. C. Roos, *Det 18. aarhundredes tyske oversættelser af Holbergs komedier. Deres oprindelse, karakter og skæbne*, Kjøbenhavn 1922, s. 5.

¹⁷¹ M. Berthold, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 401. Na ziemiach polskich Holberga grali aktorzy Johanna Friedricha Schönmanna, Konrada Ernsta Ackermanna, Franza Schucha, Karla Teophila Döbbelina. (Por. C. Roos, *op. cit.*, s. 263, 266–267, 286; I. Kadulska, *Spotkanie Bohomolca z Holbergiem z zakonną komedią karnawałową w tle*, [w:] *Ludvig Holberg: na tropach wspólnej tożsamości...*, s. 67–68; P. Kąkol, *Teatralne spotkania ze Skandynawią w Gdańsku XVIII stulecia*, [w:] *ibid.*, s. 129–131).

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
wird heute
auf der
Schönmännischen
Deutschen Schaubühne
auf Begehren
das
aus dem Dänischen des berühmten Herrn Professor Holbergs, von dem
Herrn M. George August Detmold ganz neu übersezt
Deutsche Schauspiel
nochmals vorgezeuget werden,
genannt:
JEAN DE FRANCE,
Der deutsche Franzose,
so wie es in der zu Leipzig den Beutkopf den Herrn Professor Gottschalk
ans Licht gestellten Schaubühne andern Theile, pag. 429. befindlich ist.

Personen:
Hieronymus, ein Bürger.
Franz, dessen Magd.
Jean de France, Franzens Sohn
Margaretha, Franzens Frau.
Elisabeth, des Hieronymus Tochter.
Antonius, Liebhaber der Jungfer Elisabeth.
Pier, ein Diener.
Marrha, eine Magd.
Hans, ein Knecht.
Pierre, des Jean de France Diener.

Den Beschluß macht ein sehr lustiges Nachspiel:
Harlekins lustig- und lächerlich-singender
Hochzeitsmaus.

Da Anfang 18 um 1 Uhr, in den sogenannten Opernhause auf dem Kistenmarkt in Hamburg. Die Person
sieht auf dem ersten Rang Logen 1. Rang 8 Schilling, 2. Rang 4 Schilling, auf dem andern
Rang Logen 12 Schilling, und Gallerie oder auf dem letzten Range 6 Schilling.
Donnerstag, den 13. July. 1741.

Il. 7. *Jean de France, oder Der deutsche Franzose* (1741).

Przedstawienie aktorów J.F. Schönmanna

najczęściej w formie zapożyczeń i inspiracji. Zwłaszcza *Jeppe ze Wzgórza* (*Jeppe paa Bierget*) i *Blacharz burmistrzem* (*Den polistiske Kandstøber*), sztuki, których akcja wizualizowała tematykę jednodniowego króla, pośrednio trafiły do polskiego widza dzięki dramaturgom niemieckim korzystającym z opracowanych przez Holberga pomysłów¹⁷². Wśród nich był August Friedrich Ferdinand von Kotzebue, który święcił triumfy na scenach europejskich – również na ziemiach polskich – na przełomie wieków XVIII i XIX. Kotzebue znał doskonale twórczość komediową kopenhaskiego profesora. Między innymi grywane na terenach polskich *Der Trunkenbold* oraz *Don Ranudo de Colibrados*, czyli *Duma hiszpańska* są jego swobodnymi przeróbkami

¹⁷² *Den polistiske Kandstøber* został wystawiony w Warszawie w Teatrze Narodowym w 1806 roku, zob. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965*, [tom 1] A-K, red. S. Hałabuda, pod kierunkiem J. Michalika, Kraków 2001, s. 326.



Il. 8. *Die Masquerade* (1743).

Przedstawienie trupy Schröderischen Schaubühne

Holbergowskich sztuk *Jeppe ze Wzgórza* oraz *Don Ranudo de Colibrados eller Fattigdom og Hoffart*¹⁷³.

Elementy Holbergowskie pojawiły się również w granej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku komedii pt. *Chłop milionowy, czyli Dziewczyna ze świata czarownego* autorstwa Ferdinanda Raimunda (1790–1836), zawierającej odniesienia do *Jeppego ze Wzgórza* i *Blacharza burmistrzem*. W ten sposób, stwierdza niemiecka sławistka, Brigitte Shultze, polscy odbiorcy, nieznający Holberga, poznawali – nawet o tym nie wiedząc – „duńską wersję tematu «z chłopą król»”¹⁷⁴.

Pośrednikiem między Holbergiem a rodzącą się sceną publiczną w Polsce był również Franciszek Bohomolec. Jan Kott we wstępie do *Komedii konwiktowych* Bohomolca podkreśla, że oprócz Moliera i komedii dell’arte do najważniejszych źró-

¹⁷³ Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965*, [tom 1] A-K, red. S. Hałabuda, pod kierunkiem J. Michalika, Kraków 2001, s. 362–363. Zob. też M. Sibińska, *Konge for en dag – komparativ lesning av 'Jeppe paa Bierget', 'Fra bonde til konge' og 'Herr Jowialski'*, [w:] *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal selvbevissthet. Det norsk-klassiske drama 1750–1814*, red. R. Gaasland, H.E. Aarseth, Oslo 1999, s. 26–35. Wystawiany na początku XIX wieku we Lwowie *Der Trunkenbold* jest najprawdopodobniej tą komedią, na którą powołuje się Janusz, jedna z postaci we Fredrowskim *Panu Jowialskim*, planujący mistyfikację powielającą wzorzec karnawałowego „jednodniowego króla”. (Ewentualnie mogło chodzić o *Poskromienie złośnicy* W. Szekspira; por. B. Schultze, *op. cit.*, s. 70.)

¹⁷⁴ B. Schultze, *op. cit.*, s. 70.

deł inspiracji polskiego autora należeli „Plaut, Tomasz Corneille, Dawid Augustyn Bruyes, a nawet Duńczyk Holberg”¹⁷⁵. Tezę o wpływach Holberga na twórczość Bohomolca przedstawił w latach dwudziestych ubiegłego wieku duński sławista Adolf Stender-Petersen (1923, *Die Schulkomödien des Paters Francisczek Bohomolec S. J.*). Jego zdaniem Franciszek Bohomolec nie tylko czytał sztuki duńskiego komediopisarza, ale miał je możliwość oglądać w inscenizacji niemieckich aktorów. Do jego założeń nawiązuje Irena Kadulska, pisząc o strukturach karnawałowych u Bohomolca: „Po 1755 r., a więc bezpośrednio po występach K. Ackermanna w Warszawie, struktury karnawałowe pojawiły się też w komediach F. Bohomolca: *Arlekin na świat urażony* (1756), *Filozof panujący* (1756) i *Kłopoty panów* (1760). Nie można tu wykluczyć wpływów Holberga”¹⁷⁶. Utworem zainspirowanym twórczością Holberga jest również trójaktowy *Paryżanin polski* (1779), nawiązujący do komedii o Jeanie de France. *Paryżanin polski* wpisuje się w konwencję jezuickiej komedii konwiktowej, a postać tytułowa w literaturze polskiego oświecenia stanowi jedną z wielu wcieleń fircyka.

Holbergowskie komedie sporadycznie gościły na scenie polskiej w okresie powojennym. W roku 1960 teatr im. Żeromskiego w Kielcach pokazał sztukę pod tytułem *Śpioch czyli Jeppe z Góry*. Spektakl reżyserowała Halina Gryglaszewska. Siedem lat później łódzki Teatr Nowy zaprosił publiczność na *Blacharza burmistrzem albo polityka amatora* w reżyserii Janusza Kłosińskiego. Natomiast w roku 1988 Krystyna Skuszanka przygotowała dla warszawskiego Teatru Narodowego spektakl, w którym tekst *Maskarady* uzupełniła fragmentami *Blacharza burmistrzem*¹⁷⁷. Rolę Hieronima w warszawskim spektaklu odtwarzał Witold Pyrkosz, a jego żony, Magdaleny, Krystyna Królówna. Można dodać, że Krystyna Skuszanka w rok później wyreżyserowała *Maskaradę* dla Den Nationale Scene w Bergen, rodzinnym mieście Holberga. W tym drugim przypadku tekst przedstawienia oparty był tylko na tytułowej sztuce. Norweska prasa pisała między innymi:

Krystyna Skuszanka, z fachową pomocą scenografa Helge Hoff Monsena, stworzyła lekką i radosną inscenizację *Maskarady* Holberga. Spektakl bardziej nacechowany europejską tradycją komediową niż ową nieco przyziemną, bergeńską¹⁷⁸.

¹⁷⁵ F. Bohomolec, *Komedie konwiktowe*, oprac. J. Kott, Warszawa 1959, s. 37.

¹⁷⁶ I. Kadulska, *op.cit.*, s. 69. B. Schultz analizując *Kłopoty panów* Bohomolca, wielokrotnie przywołuje Holbergowskiego *Jeppego ze Wzgórza*.

¹⁷⁷ Zob. Ludvig Holberg, *Maskarada*, Warszawa 1988 [program teatralny]; *Dramat obcy w Polsce 1765–1965*, [tom 1] A-K, red. S. Hałabuda, pod kierunkiem J. Michalika, Kraków 2001, s. 326; S. Hałabuda, J. Michalik, A. Stafiej, *Dramat obcy w Polsce 1966–2002*, Kraków 2007, s. 114–115.

¹⁷⁸ J. Stanghelle, *Munter menuett i Holbergs by*, „Vårt Land”, 26.05.1989. Zob. też: Th. Skålnes, *Hesjevoll imponerer*, „Gula Tidend”, 06.09.1989; N. Kroksnes, *Mascarade på våres teater*, „Annonseavisen”, 06.09.1989; P.H.: *Festleg festspelteater*, „Gula Tidend”, 27.05.1989.

Ciekawym eksperymentem był projekt Anny Augustynowicz, która przygotowała *Jeppęgo ze Wzgórza* w kopenhaskim Bådteatret (2006) – przedstawienie wizualnie surowe, pozbawione barokowych konotacji. Spektakl gościł również w Teatrze Małym w Szczecinie. W przedstawieniu wykorzystano język duński, szwedzki i polski: Krzysztof Czeczot wcielił się w rolę Jeppęgo, a Joanna Kupińska zagrała jego żonę-sekutnicę. Augustynowicz na kanwie komedii Holberga stworzyła opowieść o polskich kompleksach i wkradaniu się prostaka na salony sytej i aroganckiej Europy. W szczecińskim dodatku do „Gazety Wyborczej” recenzent podkreślał ascetyczność scenografii i uniwersalność języka teatralnego wykreowanego w przedstawieniu Anny Augustynowicz. Pisał:

Co prawda zrozumienie kwestii wygłaszanych po szwedzku i duńsku może być trudne dla polskich widzów, ale wzbijając się ponad to, możemy dostrzec w spektaklu wizję Europy: nie do końca się w niej rozumiemy, a wspólny mianownik czasem jest uzyskiwany na poziomie czysto intencjonalnym, ale jest to nasza wspólna Europa. Kontynent, który świetnie funkcjonuje i buduje wspólną europejską tożsamość. Ważniejsza od wspólnego języka jest wspólnota doświadczeń¹⁷⁹.

Zauważono też wplecenie w duńską sztukę motywu z „Wesela”. Chochołem staje się „pozytywka wprowadzająca wszystkich w tajemnicze otępienie. Kiedy inni się budzą, Czeczot kręci się nadal jak baletniczka z pudełka. Znow dał się zwieść. Niczego się nie nauczył”¹⁸⁰.

Pomimo udanego przedsięwzięcia Anny Augustynowicz możemy stwierdzić, że autor tekstów osnutych wokół ponadczasowych tematów i wielowymiarowych charakterów, podatnych na aktualizujące interpretacje, takich jak: *Jean de France*, *Jeppęgo ze Wzgórza*, *Erasmus Montanus*, *Zabiegany*; autor obyczajowych obrazów, będących jednocześnie pochwałą teatru (czego przykładem *Maskarada*, *Przyjęcie bożonarodzeniowe*, *Diabelskie sztuki*) – wciąż czeka na odkrycie go przez współczesnych twórców teatralnych i publiczność w Polsce.

¹⁷⁹ A. Kulej, *Niezmiennność na przestrzeni wieków*, „Gazeta Wyborcza”, Szczecin, 22.05.2006 (http://www.teatry.art.pl/recenzje/jeppezw_aug/nizm.htm [12.05.2011]).

¹⁸⁰ J. Derkaczew, *Cham na salonach, czyli czarny cyrk stereotypów*, „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2006 (<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/25975,druk.html> [12.05.2011]).

SCENA W KOMEDIACH HOLBERGA

W tej części przyjrzymy się trzem tekstom scenicznym Holberga, pochodzącym z okresu współpracy autora z teatrem przy Zielonej Uliczce: pięcioaktowemu *Jeanowi de France*, trójaktowej *Maskaradzie* i tworzącym z *Maskaradą* swoisty dyptyk, jednoaktowemu *Przyjęciu bożonarodzeniowemu* (*Julestue*). Po dwie pierwsze wciąż sięgają profesjonalne sceny Danii i Norwegii. Za to rubasznym *Przyjęciem bożonarodzeniowym* interesują się raczej grupy amatorskie, choć w historii skandynawskich scen narodowych można znaleźć inscenizacje owej farsy. Na przykład *Julestue* z 1876 roku było pierwszym Holbergowskim przedstawieniem przygotowanym przez bergeńską Den Nationale Scene, spadkobierczynię działającego w latach 1850–1863 Det Norske Theater, gdzie *Julestue* miało premierę dwukrotnie.

Pod względem formalnym komedie owe bardzo się różnią, co wynika już ze wstępnej prezentacji: a) klasyczna pięcioaktówka, b) trójaktówka, którą rozszczępia bezsłowne intermezzo, wizualizujące tytułowe wydarzenie i otwierające tekst na umykającą kontroli skodyfikowanego, odautorskiego słowa, improwizację, oraz c) jednoaktówka, nacechowana improwizacyjnym luzem.

Ponadto, stosując tradycyjny podział tematyczny, *Jean de France* zaliczymy do komedii charakteru, natomiast *Maskaradę*, wraz z towarzyszącym jej *Przyjęciem bożonarodzeniowym*, nazwiemy komediami „prezentującymi”, czyli obyczajowymi.

Jednak *Jean de France* i *Maskaradę* łączy pokrewieństwo motywów. Cechuje je na przykład podobne myślenie o społeczeństwie i ludzkiej istocie – w obu utrzymanie równowagi między chaosem a porządkiem ma fundamentalne znaczenie. Zarówno *Maskarada*, jak i *Jean de France* po jednej stronie barykady stawiają roztańczonych młodych, a po drugiej hołdujące patriarchalnym zasadom pokolenie rodziców, z tym że prezentacja zantagonizowanych stron daleka jest od jednoznaczności. Prócz tego obie sztuki mają bardzo wyraźny, wielowarstwowy element metarefleksji, łączący żywioł maskarady ze świadomością scenicznej kreacji.

Powiązania *Maskarady* z *Jeanem de France* zauważono wcześniej¹, natomiast nie włączano do tych rozważań *Julestue*, choć, jak zobaczymy, farsa ta jest z *Maskaradą*

¹ Szczególnie istotny pod tym względem jest artykuł Anker Gemzøe, *Holbergs komiske komplementaritet*, [w:] *Den mangfoldige Holberg*, red. E. Tjønneland, Oslo 2005, s. 147–168.

organicznie związana, a metarefleksja i tematyzowanie karnawału tworzą ramę spajającą poszczególne sceny owej jednoaktówki.

Ważnym sygnałem teatralności *Przyjęcia bożonarodzeniowego* jest poniekąd jego gatunek – komedia w jednym akcie, forma powstała w XVII wieku. Mieszczańska publiczność przy Lille Grønnegade już zawczasu była przyzwyczajona do dwudzielności spektakli – praktyki, zgodnie z którą po głównej sztuce następowało *postludium*. Tak organizowali swoje występy na przykład niemieccy aktorzy wędrowni, goszczący w Kopenhadze, wykorzystując w charakterze „Nachcomoedien” przeróbki włoskich fars w stylu *commedia dell'arte*. Również dla publiczności związanej z królewskim dworem nieobca była dynamika przedstawień, opierająca się kontrapunktowaniu tragedii lub komedii w pięciu aktach (*une grande pièce*) lekką jednoaktówką (*une petite pièce*). Montaigu, jeszcze jako szef królewskich komediantów, wprowadził ów podpatrzony w Paryżu obyczaj².

Skrojona na potrzeby spektaklu teatralnego jednoaktówka, stwarzała możliwość zróżnicowania programu, tak by można było przypodobać się jak najszerszej publiczności. Funkcjonowała jako preludium (*courtain raider*) lub *postludium* (*after piece*) właściwego wydarzenia, jakim była najczęściej sztuka pięcio- lub trójaktowa. Miała plebejski rodowód, plasowała się na przecięciu się dwóch porządków: teatru i klasycznego dramatu, traktującego teatr jako przezroczyste medium. W obszar wysoki, jak pisze Dobrochna Ratajczakowa, wprowadzała pamięć teatru niskiego, aliterackiego:

Zrodzona z typowego ducha teatru całą swą istotą zaprzeczała oficjalnej estetyce i powstałej na jej fundamentach literaturze dramatycznej. [...] Od początku egzystowała więc poza zasadami dramatotwórczymi, jako wyraz twórczej wolności sceny i nieregularne działanie praktyka teatru, a nie człowieka pióra. Determinował ją kunszt wykonawców, chronił aplauz widowni żądającej rozrywki, różnaitości, aktualności, nowości³.

1. Maskarada

W *Wynalezieniu wolności* Starobinskiego uwagę zwraca ilustracja przedstawiająca obraz Pietra Longhi'ego, z około roku 1757, zatytułowany „Epizod z foyer”. Obraz jest wariacją na jeden z ulubionych motywów malarza: karnawał w Wenecji. Na pierwszym i drugim planie widać postacie przebrane w typowo weneckie kostiumy, gdzie nieco upiorną biel zapewniających anonimowość masek podkreśla czerń ob-

² Por. A.E. Jensen, *Teateret i Grønnegade...*, s. 97–98.

³ D. Ratajczakowa, *O komedii i farsie – ogólnie i szczególnie*, [w:] eadem, *W kryształ i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 438.

szernych płaszczy (jedna z postaci kobiecych ma kostium kolorowy, a zamiast białą maską typu *bauta*, przysłania twarz czarną maseczką). Maski tworzą dwie grupy – widzimy pograżoną w rozmowie parę oraz trójkąt: postać kobieca, towarzyszący jej mężczyzna i ten drugi, zwrócony do widza tyłem. Stoi on w pewnej odległości od kobiety, a język jego ciała pozwala przypuszczać, że utkwił wzrok bądź w niej, bądź w wychylającym się zza jej pleców konkurencie. Towarzysz kobiety również zdaje się mierzyć wzrokiem intruza. Między mężczyznami toczy się bezsłowna gra, swoisty pojedynek, którego stawką jest prawdopodobnie maska w kobiecym kostiumie. Stojąc między rywalami, przyjmuje pozycję arbitra; być może to jej przypadnie ostatnie słowo.

W tle widnieje karciany stolik, wokół niego zgromadzili się skupieni na grze mężczyźni. Wypchany mieszek, który jeden z graczy przyciska do piersi, świadczy o tym, iż również tu toczy się pełna emocji gra – o duże pieniądze. Gwoli komentatora do ilustracji Starobinski pisze:

Maskarada daje każdemu rozkosz widzenia i bycia widzianym bez zdradzania swej tożsamości, pozwala ukazać tylko jedno oblicze, wybrane zależnie od kaprysu czy okazji. Człowiek w masce, uwolniony od wszystkiego, co go wiąże i określa urodzeniem, pozycją społeczną i funkcją, sprowadza się do obrazu, jaki w danym momencie przedstawia, do słowa, jakie na poczekaniu wymyśla. Człowiek w masce, jak aktor, objawia istotę danej chwili, a jego wolność, niezmierna, lecz krótka, korzysta z osłony kłamstwa. [...]

Tak samo urzeka aktorka podziwiana ze wszystkich łóż, ponieważ wydaje się kimś, kim nie jest, przy czym słysząc w jej głosie oczywistość bardziej przekonującą od prawdy [...] ⁴.

1.1. Przestrzenie iluzji

Budynek przy Zielonej Uliczce tworzył przestrzeń iluzji łączącej różne środki wyrazu artystycznego, a integralną częścią iluzorycznej przestrzeni były przedstawienia teatralne i maskarady. Publiczności oferowano tam swoiste – jak to ujmują Bent Holm – *Gesamtkunstwerk*:

Znajdowały się tam miejsca dla widzów na scenie i jednorodne oświetlenie, zarówno widowni, jak i sceny, ze szczególnie intensywną strefą wokół rampy, na której miała miejsce gra aktorów, w wysokim stopniu skierowana ku sali. Gra mogła mieć miejsce również na widowni ⁵.

⁴ J. Starobinski, *op. cit.*, s. 96.

⁵ B. Holm, *Skal dette være Troja?...*, s. 69.

Znamiennym pod tym względem był karnawał roku 1724, na który Holberg przygotował dwie komedie okolicznościowe, *Julestue* (*Przyjęcie bożonarodzeniowe*) i *Mascarade* (*Maskarada*). Literackim pierwowzorem obydwóch sztuk był nigdy nie wystawiony utwór wspomnianego już Joachima Richarda Paulli'ego, noszący tytuł *Jule-Stuen og Masqueraden* (1724, *Przyjęcie bożonarodzeniowe i maskarada*)⁶.

Komedia Paulli'ego, *Przyjęcie bożonarodzeniowe i maskarada*, miała tworzyć rodzajową scenkę z ówczesnej Kopenhagi. Na terenie całej Skandynawii istniały zarówno dworskie, jak i rodzime ludowe tradycje karnawałowych zabaw i zapustnych uciech. Przykładem tych ostatnich są właśnie przyjęcia bożonarodzeniowe z całym repertuarem obyczajów i zachowań, o korzeniach sięgających nierzadko czasów pogańskich. We wstępie do swej komedii Paulli zaznaczył, że napisał ją na życzenie aktorów teatru przy Lille Grønnegade w Kopenhadze⁷. Nic nie wskazuje na to, iż mowa tu o jakimś formalnym zamówieniu ze strony teatru, który mógł liczyć na współpracę z Holbergiem. Chodziło pewnie o niezobowiązującą do niczego zachętę. Wystawianie sztuk okolicznościowych zdawało się być dobrym sposobem na zapewnienie teatrowi publiczności, a tym samym niezbędnych do egzystencji dochodów, więc Montaigu na pewno nie ustawał w poszukiwaniu chwytliwych tekstów na okres karnawału.

Jednak próba pokazania na scenie jednocześnie dwóch zjawisk o tak odmiennym charakterze – maskarada i przaśne przyjęcia bożonarodzeniowe (zwane *julestue*), o których opowiemy nieco później – nie powiodła się Paulli'emu. *Jule-Stuen og Masqueraden* była pod względem dramaturgicznym na tyle niespójna i nieporadna, iż nie spełniła oczekiwań trupy⁸. Poza tym teatr oczekiwał tekstu zachęcającego publiczność do uczestniczenia w maskaradach. Natomiast Paulli kończy swoją komedię mało pochlebną oceną maskarad: winę za to, że dzieci zanim nauczą się abecadła znają różnice między mężczyzną a kobietą, ponoszą karnawałowe rozrywki, „gdyż dziesięć rajfurek nie nałoży im tyle do głowy, ile maskarada czy jedno przyjęcie bożonarodzeniowe”.

Nieopublikowany jeszcze tekst Paulli'ego trafił do rąk Holberga. Ten przerobił komedię na dwie osobne sztuki: jednoaktówkę, zatytułowaną *Julestue* (1724, *Przyjęcie bożonarodzeniowe*) i trzyaktową *Mascarade* (1724, *Maskarada*). Akcję *Przyjęcia* przeniósł na prowincję, a *Maskaradzie* pozwolił rozgrywać się w stolicy. Zachował

⁶ W porównaniu z Holbergiem próby komediopisarskie Paulli'ego wypadały dość blado. Świadczy o tym między innymi stosunkowo negatywna opinia, jaką o jego utworach wydał Coyet. W jednym jednak przypadku udał mu się swoisty akt zemsty na konkurencie. Jego przeróbka Holbergowskiego *Den politiske Kandstøper* została w roku 1729 przetłumaczona na szwedzki przez Magnusa Lagerströma. Grano ją w Sztokholmie w przekonaniu, iż wystawiany jest tekst Holberga, por. *Skuespiltekster fra Komædiehuset i Lille Grønnegade*, red. E. Nyström, t. IV, København 1922, s. 207–226.

⁷ Tekst Paulliego zob.: *Skuespiltekster fra Komædiehuset...*, t. IV, s. 111–206.

⁸ Ibid., s. 206.

jednak wiele elementów zaproponowanych przez Paulli'ego, między innymi zabawę w fanty, która u Holberga stanowi oś ostatniej sceny *Przyjęcia bożonarodzeniowego*.

Premierę *Maskarady* zakłóciła brzemienna w skutkach dla teatru (odcinająca główne źródło dochodów zespołu) decyzja naczelnika kopenhaskiej policji. Przedstawienie planowano na zapusty roku 1724 i najprawdopodobniej zamiarem Capiona było zorganizowanie tuż po spektaklu balu maskowego. Jednak na kilka dni przed planowaną premierą wydano zakaz organizowania publicznych maskarad jako imprez sprzyjających moralnemu zepsuciu. Niechęć władz budził zwłaszcza uprawiany przy takiej okazji hazard. Po roku 1724 wciąż jeszcze organizowano maskarady dla kopenhaskiego dworu, lecz po śmierci Fryderyka IV ten typ rozrywki, nie znalazłszy aprobaty w oczach jego następcy, został całkowicie i na bardzo długo wyrugowany z życia publicznego. Organizowanie ogólnodostępnych balów maskowych wznowiono dopiero w roku 1768, a przywilej organizatorski przypadł spadkobiercy tradycji z Lille Grønnegade, teatrowi przy Kongens Nytorv⁹.

Wrogość wobec maskarad może mieć głębsze podłoże, niż chęć uniknięcia ich kryminogennego wpływu. Obie sztuki Holberga zarówno *Maskarada*, jak i *Przyjęcie bożonarodzeniowe* pojawiły się na scenie w okresie karnawału w roku 1724, kiedy wrocie teatrowi i maskaradom pietystyczne środowiska uzyskały coraz znaczniejsze wpływy w państwie. Maskom i maskaradom przypisywano wymiar diaboliczny. Przeinaczały rzeczywistość, były symbolem fałszu i grzechu¹⁰. „Bo czymże są innym, jak nie pozostałościami pogaństwa”, za których przyczyną „wielu młodych ludzi sprowadzanych jest na złą drogę, tracąc nadzieję na dobre życie i żywot wieczny”, napominał królewski spowiednik, Peter Jespersen. Niechęć wobec maskarad nie była zjawiskiem typowo kopenhaskim. W roku 1724 biskup Londynu grzmiał przeciwko balom maskowym, widząc w nich, degradujący zdrową angielską kulturę, wpływ Francji¹¹.

O jeszcze innej kwestii, będącej źródłem niechęci wobec masek i karnawału, wspomina Åsa Boholm, pisząca o karnawale weneckim. Karnawał jest mianowicie okresem przenikania się sfery umarłych i sfery żywych, podczas którego przebywanie ze zmarłymi jest „okazją pamiętną i radosną, nie zaś straszną czy niebezpieczną”:

Karnawałowe rozumienie śmierci okazuje się zatem zupełnie obce ujęciu chrześcijańskiemu, w którym śmierć ma stanowić naśladowanie męki Chrystusa. Można by powiedzieć, że odbijają się w tym dwie różne wersje kulturowe, dwa różne uniwersa śmierci. Śmierć w ujęciu chrześcijańskim jest indywidualna, [...] odwołuje się do histo-

⁹ C. Bruun, *op. cit.*, t. II, s. 580.

¹⁰ Por. B. Holm, *Maskarada – metafora i metamorfoza*, [w:] *Ludvig Holberg: na tropach wspólnej tożsamości...*, s. 58. Również tam fragment przywołanego przeze mnie kazania Petera Jaspersena z 1710 roku.

¹¹ Zob. T. Castle, *Masquerade and the civilization. The carnivalesque in eighteenth-century English culture and fiction*, London 1986, s. 7.

rycznej ciągłości osoby i do widoków na zbawienie jej duszy w życiu pozagrobowym, tymczasem koncepcja przedchrześcijańska, nabierająca mocy podczas karnawału, zaprzecza czasowości i historii. Skupia się natomiast na ciągłości grupy społecznej [...] ¹².

Rozpoczęcie nowej decydującej fazy w rocznym cyklu, moment przesilenia zimowego, niosło ze sobą zacieranie granic i odwrócenie istniejącego porządku, w tym wyniesienie i unaocznienie sił związanych ze śmiercią, mrokiem i podziemnymi światami ¹³. O żywotnej, przedchrześcijańskiej tradycji, symbolizującej przemieszanie się strefy umarłych ze strefą ludzi żyjących, pisał już angielski kronikarz Ordericus w pochodzącej z I połowy XII wieku *Historia Ecclesiastica*. W konwencji relacji naocznego świadka przekazał wydarzenia, mające miejsce w Normandii, w noc sylwestrową roku 1091. Powracający wówczas do domu ksiądz napotkać miał korowód zjaw, w których przerażony duchowny rozpoznał „orszak Herlekina”. Ponieważ owemu pojęciu nie towarzyszy żadne dodatkowe wyjaśnienie, przyjmuje się, iż powoływał się na powszechnie znane wyobrażenia ¹⁴. Relacja Ordericusa sugeruje też demoniczny rodowód Arlekina – jednej z najbardziej charakterystycznych postaci włoskiego teatru maski, krewniaka napędzających komediową akcją sprytnych, nieżywiących estymy dla autorytetów służących, w tym Holbergowskiego Henryka.

Przyjęcia bożonarodzeniowe i maskarady odwoływały się do wspólnych korzeni, funkcjonowały jednak w innych warunkach. Bale maskowe były czymś stosunkowo nowym w pejzażu północnej Europy, podczas gdy rubaszne przyjęcia bożonarodzeniowe w I połowie XVIII wieku wychodziły powoli z mody. Maskarady w Skandynawii, jako zjawisko i obraz pewnych tendencji społecznych, współtworzą osiemnastowieczny obraz duńsko-norweskiej stolicy, a bale, na które uczęszczała towarzyska śmietanka Kopenhagi na początku wieku były organizowane na wzór południowo-europejski.

Janusz Ryba, w książce *Maskarady oświeconych*, pisze o silnie zmaskaradzowanej i steatralizowanej kulturze arystokracji europejskiej, wiążąc owe zachowania z wszechobecną nudą i monotonią, charakteryzującą żywot klas uprzywilejowanych. Teatr i instytucja maskarady niosły ze sobą możliwość wcielenia się w odmienną rolę społeczną niż ta, którą przychodziło im odgrywać na co dzień. Oferowały możliwość ucieczki przed nużącym uczuciem przesytu ¹⁵.

O maskaradzacji życia wyższych warstw społecznych można mówić również w przypadku królestwu Danii i Norwegii, choć moda na maskaradę związana była

¹² Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002 z. 3–4, s. 157.

¹³ Por. P. Grochowski utrzymuje, że przemieszanie się sfery umarłych ze sferą żywych miało, w świetle obyczajów ludowych, wymiar nie tylko radosny. Łączył się z niebezpieczeństwem, stąd wiele zachowań mających na celu zadbanie o to, by przybysze z zaświatów w porę opuściły ludzkie siedziby, zob. *Śmiech karnawałowy w tradycyjnych inscenizacjach obrzędowych*, s. 176.

¹⁴ Por. B. Holm, *Solkongen og Månekejser*, København 1991, s. 83–86.

¹⁵ J. Ryba, *Maskarady oświeconych*, Katowice 1998.

głównie z rozrywkami dworskimi i pejzażem kopenhaskim. Dworzanom kopenhaskim maskarady nie były obce już w XVII wieku, jednak modnymi stały się dopiero za czasów Fryderyka IV, zasiadającego na tronie Danii i Norwegii w latach 1699–1730. W styczniu roku 1701 na kopenhaskim dworze urządzono bal maskowy, podczas którego dwór wystąpił w strojach na modłę „turecką, moskiewską, perską i polską”¹⁶. Od roku 1710 co środę odbywały się dworskie maskarady dostępne dla ogółu. Zakazano jednak, by przy tej okazji używać masek godzących w religię. Na jednym z takich balów liczba gości – jeśli wierzyć relacjom współczesnych – osiągnęła cztery tysiące.

Jednak w roku 1712 naczelnik policji w Kopenhadze wydał zarządzenie zabraniające wypożyczania ubrań i przebierania się, co podyktowane zostało strachem przed rozpowszechnianiem się epidemii zarazy i było jednoznaczne z zakazem urządzania publicznych balów maskowych. W zarządzeniu zabraniano również urządzania przyjęć bożonarodzeniowych – *julestuer*. Maskarady powróciły czasowo do łask po roku 1720, po zakończeniu wielkiej wojny północnej¹⁷.

W styczniu 1724 roku w teatrze panów Capiona i de Monatigu odbyła się premiera *Maskarady* Ludwiga Holberga. Sztukę pokazano trzykrotnie, co świadczy o niewątpliwym sukcesie. Trzeci raz przedstawienie zorganizowano „na życzenie wielu szanowanych osób”, jak głosił afisz¹⁸. Jedną z przyczyn takiego powodzenia – oprócz wartości artystycznych i rozrywkowych sztuki – była sytuacja polityczna w stolicy. Dość niespodziewanie komedia stała się głosem w obronie zakazanej właśnie rozrywki.

1.2. Komedia prezentująca

Maskarada jest, używając określenia Billeskova Jansena, „komedią prezentującą”. Przy okazji stanowi modelową prezentację Holbergowskiej rodziny: Hieronim (Jeronimus), surowy i wybuchowy ojciec; Magdalena (Magdelone), jego żona; Leander, ich syn; Leonora, jego narzeczona; rozważny Leonard, ojciec Leonory; Petronela (Pernille), sprytna służąca i powiernica panienki; Henryk (Henrich), sprytny służący i powiernik Leandra, będący w *Maskaradzie* „kołem, które wszystko napędza” (s. 92)¹⁹; Antoni (Arv), wierny, choć ograniczony sługa Hieronima.

Intryga jawi się jako kontynuacja klasycznych wzorców zarówno antycznej komedii, jak i włoskiej komedii maski. Ojcowie, Hieronim i Leonard, ustalili swego

¹⁶ E.C. Werlauff, *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten første Lystspil*, Kjøbenhavn 1858, s. 215.

¹⁷ Ibid., s. 215–217.

¹⁸ Zob. A. Jeppesen, *op. cit.*, s. 68.

¹⁹ Wszystkie cytaty z *Maskarady* pochodzą z: L. Holberg, *„Jeppe ze Wzgórza” i inne sztuki*, tłum. i oprac. M. Sibińska, Gdańsk 2004.

czasu, że ich dzieci się pobiorą. Rodzina Hieronima zamieszkuje w Kopenhadze, a ojciec Leonory, Leonard, osiada ze swymi bliskimi na wsi. Chcąc po latach sfinalizować umowę, Leonard zjawia się z dorosłą Leonorą w mieście. Gdy kurtyna unosi się w górę, ukazując zaspanego panicza Leandra, ten jeszcze Leonory nie spotkał, pamięta ją jedynie jako ładne dziecko, a do ojcowskich planów odnosi się dość obojętnie, bez entuzjazmu, ale i bez szczególnej niechęci. Z odwiedzinami u swego przyszłego teścia się nie spieszy, inne bowiem sprawy zajmują jego uwagę. W mieście trwają maskarady, na które Leander wymyka się w towarzystwie służącego Henryka, za cichym przyzwoleniem matki, marzącej o wyrwaniu się na maskaradę urządzaną w budynku teatralnym, a wbrew wyraźnym zakazom ojca, widzącym w karnawałowych uciechach źródło zepsucia. „Skoro twoja matka chce chadzać na maskarady, to ty w niczym sobie nie uwłaczając, możesz pójść do zamtuza” (s. 56), mówi w pewnym momencie wzburzony Hieronim do syna. Hieronim w ogóle nie ma zbyt dobrego zdania o swym synu: „biesiadowałeś, przegrywałeś pieniądze, flirtowałeś i żyłeś jak jakiś sfrancuziały paniczek” (s. 53)²⁰.

Na maskaradach bywa również panna Leonora i to za przyzwoleniem ojca, Leonarda, który w przeciwieństwie do Hieronima, traktuje bale maskowe, jako rozrywkę, którą – o ile nienadużywana – można nazwać pożyteczną:

Nie potępiam ich [maskarad] samych w sobie, tylko dlatego, że są maskaradami, ale dlatego że mogą wejść w krew. Niepraktyczne uciechy i dziecięce zabawy są niektórym tak potrzebne jak jedzenie i picie, a maskarady, poza tym, że rozweselają melancholików, są bardzo inteligentnym wynalazkiem. Unaoczniają ludziom ich naturalną równość, w której żyli na początku, zanim nie zapanowała pycha i jedni nie zaczęli się uważać za zbyt dobrych, by przebywać z drugimi; dopóki maskarada trwa, pan służy za równego ma. Dlatego nie potępiam maskarad, lecz ich nadużywanie, bo udział w zabawie trzy razy w tygodniu, to ryzyko utraty zdrowia, to ryzyko utraty majątku, to wykradzenie trzech dni z tygodnia, a czasami i całego tygodnia, skoro z powodu częstych pijaństw i beczynności młodzi ludzie nie nadają się do pracy. Dlatego nigdzie nie urządza się maskarad przez cały rok. Potańczyć kilka razy w roku, czy to z twarzą zakrytą, czy odkrytą, to nic złego, ale całoroczne tańce najlepsze miasto zmieniłyby w dom wariatów (s. 69).

Argumenty na rzecz maskarad, wypowiedziane ustami statecznego Leonarda i przewrotnego sługi Henryka, powtórzy Holberg później, we wspomnianym Liście 347.

²⁰ Dosłownie „jak doskonałe wcielenie Jeana de France” („som en perfect Jean de France”). Również paradowanie Leandra w szlafroku przywodzi na myśl Jeana: Jean szokuje domowników, chodząc w czerwonym, przywiezionym z Paryża, szlafroku. W ten sposób *Maskarada* potwierdza funkcje Jeana jako typu w Holbergowskim uniwersum, jako metafory pewnego zjawiska. Jednocześnie akcentuje teatralną naturę samego Leandra, przypisując mu cechy postaci w sposób oczywisty należącej do świata sceny. Podobny sygnał znajdziemy w *Przyjęciu bożonarodzeniowym*, gdzie zazdrośny mąż, wymyślając zalotnikowi żony, nazwie go Jeanem de France.

W ich świetle karnawałowa maska jawi się jako konkretyzacja filozoficznych refleksji o marzeniach człowieka, by stawać się kimś innym.

Do pewnego stopnia możemy przyznać rację zarówno Holbergowi, jako i jego postaciom. Protestantkie społeczeństwo oferowało coraz mniej okazji do katarctycznych zachowań. O ile dworskie bale maskowe były wydarzeniami starannie inscenizowanymi, o tyle maskarady publiczne były wcieleniem niewyreżyserowanej teatralności. Wpisywały się w tradycję karnawałowej utopii, w której każdy cieszył się taką samą wolnością gestu i zachowania. Mogły nieść z sobą sporą dawkę oczyszczającego szaleństwa, iluzji równości i wolności. A jednak ów pozornie niezorganizowany tłum bawiących się poddawał się pewnej logice strukturującej zachowania i kod kostiumowy. Terry Castle pisze o antytezie jako figurze regulującej zachowanie się zarówno poszczególnych uczestników, jak i całych grup biorących udział w osiemnastowiecznych maskaradach²¹. By osiągnąć efekt zaskoczenia, uczestnik wcielał się w postać będącą jego diametralnym przeciwieństwem: dziewczęta przebrały się za wojaków, rajfurzy za mnichów, a księżne za pasterki. Innymi słowy, tworzył się świat skodyfikowanego chaosu, świat na opak, łamiący podstawowe podziały między płciami, między społecznymi klasami. Nie był to jednak chaos totalny, raczej przypomnienie o istnieniu prawa funkcjonującego poza czasem i miejscem maskarady.

Młodzi w *Maskaradzie* spotykają się przypadkowo na jednym z balów i nie znając swej tożsamości, zakochują się w sobie. Oboje nadaremno pragną skłonić swych rozsierdzonych ojców do zmiany planów. Zanim ostatnia scena przyniesie rozwiązanie intrygi (młodzi dowiadują się, że zakochując się w sobie postąpili zgodnie z wolą swoich rodzin), Leander ucieknie z domu, a Leonora każe służącej wmówić Leonardowi, iż jego córka z rozpaczy popełniła samobójstwo. Leonard na wieść, iż córka zamierza zerwać misternie przygotowaną umowę małżeńską wychodzi z uprzedniej roli zwolennika złotego środka i rozsądnego propagatora otwartości umysłu. Z surowością równą jak Hieronim pragnie zmusić córkę do posłuszeństwa:

Najpierw zaręczyć się z synem porządnego człowieka, a potem zakochać w pierwszym lepszym, którego się ujrzy. Nie zdziwię się, gdy i dziś wieczorem pójdziesz na maskaradę, by zakochać się w drugim, a jutro w trzecim, i tak bez końca, aż będziesz miała tylu ukochanych, ile jest maskarad w roku. A z czasem staniesz się doskonałą aktorką komediową, której rolą jest cowieczorne wychodzenie za mąż (s. 83).

W oskarżycielskiej tyradzie Leonarda oskarżenia pod adresem maskarad łączą się z obiegowymi poglądami na temat destruktywnej roli teatru, którego istotą jest fałsz niszczący naturę człowieka – nie tylko widza, ale i aktora²². Dla bywalców budyńku

²¹ T. Castle, *op. cit.*, s. 1–51.

²² Ślady takich opinii, wskazujących na psychologiczny aspekt żonglowania rolami i maskami przywołuje na przykład Diderot w *Paradoksie o aktorze*: „Mówią o aktorach, że nie mają żadnego charak-

przy Zielonej Uliczce, a zwłaszcza dla widzów premierowej *Maskarady*, pozbawionych dekretem władz, którym przyświecała idea moralnego uzdrowienia społeczeństwa, modnej, karnawałowej rozrywki, metaforyka łącząca oba zjawiska – teatr i maskaradę – miała przecież bardzo konkretne odniesienie.

1.3. Hiszpańskie szaleństwo

Maskarada jest u Holberga zjawiskiem ambiwalentnym. Nie tylko sygnalizuje chęć choć chwilowego odrzucenia roli, do jakiej zobowiązuje nas społeczeństwo. Jest też szczeliną, przez którą do naszego świata sączy się szaleństwo, będąc przy tym otwarciem tego samego świata na ożywcze impulsy. Jest zaprzeczeniem porządku, a jednocześnie dzięki niej porządek nie staje się sztywnym pancerzem.

Komedię otwierają sceny ukazujące destruktywne wpływy karnawałowego szaleństwa, podkopującego zarówno porządek w domu Hieronima, jak i w mieście. Już z pierwszych sekwencji komedii wyłania nam się świat postawiony na głowie: syn lekceważy polecenia ojca, dzień i noc zamieniają się miejscami, a na dodatek Henryk podważa budowę wszechświata, stawiając nie słońce, a samego siebie w jego centrum.

Leander: Uważasz, że o czwartej rano w styczniu jest tak jasno?

Henryk: No to w takim razie słońce źle chodzi. To w żadnym razie nie może być popołudnie, jako że my dopiero teraz wstajemy (s. 49).

W kolejnych odsłonach pokazujących rozpadający się domowy porządek istotną rolę pełni Magdalena, żona Hieronima i matka Leandra. Pani domu szykuje się do udziału w wieczornej zabawie, pomimo iż zdaje sobie sprawę, że jeśli jej plany się wydadzą, ściągnie na siebie gniew męża.

Magdalena: Czy starsze kobiety też bywają na maskaradach?

Leander: Nie pogardzamy nikim, bywają tam i starzy, i młodzi.

Magdalena: Jeśli byście nie pogardzili starszą kobietą, to znam jedną, która miałaby ochotę zjawić się tam dziś wieczorem.

Leander: Cóż to za kobieta?

Magdalena: Chodzi o mnie.

Leander: Nic w tym złego, jak sądzę, ale trzeba to zrobić tak subtelnie, by ojciec o niczym się dowiedział.

Magdalena: Och, a jakże miałby się dowiedzieć? Wcześniej się kładzie do łóżka i późno wstaje. Powiem, że dziś niezdrowa, a pójdzie spać sam.

Leander: To się może udać. Ale czy mama umie tańczyć?

Magdalena: Tańczyć! Chyba umiem. Spójrz! (*śpiewa i tańczy*)

teru, ponieważ grając wszystkie, tracą ten, którym obdarzyła ich natura, że stają się fałszywi, tak jak lekarz, chirurg i rzeźnik stają się nieczuli”. D. Diderot, *op. cit.*, Gdańsk 2008, s. 260.

Henryk: Dobry Boże, pani porusza nogami, jakby wybijała werbel!

Magdalena: W młodości umiałam tańczyć wszystkie tańce, nawet Folie d'Espagne. (*tańczy i śpiewa folię*)

Henryk: To było świetne. Jeszcze jeden taniec, łaskawa pani.

Magdalena: Nie, chcę oszczędzić nogi na dzisiejszy wieczór (s. 52).

Wpisana w 3 scenę I aktu sekwencja taneczna jest jednym z miejsc w Holbergowskiej komedii, zapewniających luz interpretacyjny. Zaplanowane przez autora pęknięcia konwencjonalnego schematu podporządkowują sobie zarówno przebieg akcji, jak i napięcia między poszczególnymi osobami. Autor nie określił ani nazwy, ani charakteru pierwszego tańca. Nie zasugerował też, jak długo ma potrwać taneczna inkrustacja. Co do drugiego tańca, nie pozostawił wątpliwości. Znamienne, że Magdalena, chcąc zademonstrować swój kunszt taneczny, wybiera między innymi *folie d'Espagne*. Za czasów Holberga taniec ten był całkowicie passé. Taneczne preferencje Magdaleny sugerują, że może ona mieć problemy z wpisaniem się w świat karnawałowego szaleństwa, którego częścią są Henryk i jej syn. Jej czas minął, tak jak i moda na *folie d'Espagne*.

Jednak tańczony przez Magdalенę taniec wnosi do komedii bardziej złożone konotacje. Jak podaje *Encyklopedia muzyki*, znana od XV wieku folia, czyli *hiszpańskie szaleństwo*, związana ze świętami urodzaju, była pokrewna morisce, tańcu o korzeniach pre-chrześcijańskich, kojarzonym z kultem płodności, wykonywanym od XV wieku w czasie zapustowych zabaw²³. Tańczona przez panią domu folia przywołuje obraz karnawałowego świata na opak, mającego bezpośredni związek z kultami płodności, urodzaju, cykliczności natury i zwiastującego chwilowe wyrwanie się z więzów powinności i obyczajności. Poza tym łączy się z motywem „hiszpańskości” konotującej w Holbergowskiej *Maskaradzie* kulturę opartą o zbyt rygorystyczne, czy wręcz opresyjne normy, na które reakcja w momentach karnawałowego rozluźnienia może być trudna do przewidzenia.

Hieronim: [...] Jakież to okazje do rozwiązłości stwarzają maskarady, na których młodzi ludzie, poprzebierani, mogą bez przeszkód pojawić się gdziekolwiek i nikt ich pod maską nie rozpozna.

Henryk: Ależ, panie! W Hiszpanii, gdzie damy trzymane są w zamknięciu, istnieje taka groźba. Ale u nas, gdy dwoje się zakocha, znajdzie mnóstwo okazji, by się zejść (s. 67–68).

Jednak Magdalena wyraźnie sugeruje, iż „hiszpańska” przesadna surowość obyczajów nie jest niczym niezwykłym wobec kobiet w jej własnej ojczyźnie: „Żyłam w domu moich rodziców jak w jakimś klasztorze. [...] Nigdy mnie nie ciągnęło do ziemskich szaleństw, jako że w młodości w nich nie zasmakowałam” (s. 54). Zatem tańczona

²³ Zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 272, 572.

przez Magdalenę folia, „hiszpańskie szaleństwo”, tworzy metaforę buntu przeciwko opresyjnym normom, pomimo iż kobieta ucieka się jedynie do wystudiowanego gestu salonowego tańca o zawołanych kultowych korzeniach. Magdalena w rozmowie z mężem w pełni się z nim zgadza i przytakuje mu. Jej bunt ma zatem charakter niewerbalny: taniec i symulowana choroba. Strażnikom norm – takim jak ojciec rodziny, Hieronim – bunt najłatwiej zakwalifikować jako szaleństwo, które być może da się wykurować, upuszczając delikwentce krwi. „To nie mój, lecz twój syn, bo w swoim szaleństwie podobny jest do matki” (s. 93), rzuci w stronę żony zdenerwowany nieposłuszeństwem syna Hieronim.

„Sekwencja taneczna” informuje, jak wspomnieliśmy, o kilku elementach porządku społecznego demontowanych mocą karnawału. Konwencjonalne ograniczenia związane z wiekiem zdają się być na czas maskarady mało istotne („Nie pogardzamy nikim, bywają tam i starzy, i młodzi”). Ponadto dla Henryka atrakcyjną zdaje się myśl zatańczenia na maskaradzie z matką Leandra, a ten bez wahania chce słudze to ułatwić. Zanim Magdalena pojawi się na scenie, służący wymieniwszy panny różnego autoramentu, z którymi się umówił, mówi o pani domu:

Henryk: [...] Może mógłbym z nią zatańczyć.

Leander: Da się to zrobić, o ile cię nie pozna (s. 51).

To nie tylko zburzenie hierarchii stanowej, ale również dość dwuznaczna redefinicja stosunków matka – syn, potwierdzona odtąnczeniem przez Magdalenę foli w obliczu obu mężczyzn. To również zapowiedź zakwestionowania reguł rządzących mieszczańskim małżeństwem. Przecież Magdalena, by się wykraść domu, musi udać, że jest niezdrowa i wyprosić męża z łóżnicy. Wyprawa na maskaradę staje się ekwiwalencją aktu seksualnego i małżeńskiej zdrady. Może więc na swój sposób rację ma rozgniewany Hieronim, zrównujący matczyne chadzanie na maskaradę z synowskimi odwiedzinami w domu publicznym.

1.4. Metateatralność Holbergowskiej komedii

Maskarada to w gruncie rzeczy bardzo konsekwentnie ze strony Holberga pomyślana wizualizacja sił witalnych Henryka. Bezspornie jest on „kołem, które wszystko napędza” (s. 92). Henryk materializuje absurd i chaos rządzące światem tytułowej maskarady. Uosabia też teatr – jest postacią steatralizowaną, a przy tym źródłem teatralizacji.

Teatralizację można porównać z działaniem metafory i jej mianem określić zespół działań przekształcających wydarzenia w teatr²⁴. Do działań takich zaliczyć można

²⁴ Por. E. Exe Christoffersen, *Teatralitet, teatralsk og teatralisering. Iscenesættelse af blikket*, „Peripeti”, 2007, nr 7, s. 90.

oczywiście figurę teatru w teatrze, wraz z wchodzącymi w jej skład elementami – przygotowaniem inscenizacji, skupieniem uwagi na kunszcie aktora, nadawaniem wybranym przedmiotom funkcji rekwizytów, udratyzowaniem widowni, wyłączeniem przestrzeni scenicznej z przestrzeni ogólnej. Teatralizacja może też wiązać się z akcentowaniem sztuczności, wyolbrzymieniem lub przesadnym zminiaturyzowaniem – słowem z sygnalizowaniem umowności danej sytuacji i zaangażowanych w nią postaci. Teatralizacja zakłada wzajemność między spojrzeniem widza a spojrzeniem padającym ze sceny. Napięcie pomiędzy tymi spojrzeniami można zauważyć w tekście dramatu, gdzie dialog i działania prowadzone są w wirtualnej przestrzeni zainscenizowanej w tekście. Postacie na scenie odgrywając teatr, podważają relacje widz – scena, a publiczność może oglądać samą siebie. Teatralność to, innymi słowy, tworzenie fikcji przy jednoczesnym ukazywaniu mechanizmów jej powstawania. Pozwala nam ona dostrzec między innymi to, że znaczenie przedstawienia rodzi się w wyniku zderzenia się wykreowanego uniwersum z fizycznością („dosłownością”, „cielesnością”) elementów służących do jego zbudowania, np. konkretnych przedmiotów lub cech fizycznych aktora²⁵. Akcentowanie teatralnego charakteru przedstawianego świata – nagminne w sztukach Holberga – a przy tym przekraczanie granic między sferą publiczności a sferą aktora, nie do końca zgadzało się z oświeceniową koncepcją teatru. Jeden z głównych teoretyków w tej materii, Diderot, przestrzegał wyraźnie przed nakładaniem się logiki – i spojrzenia – widza na logikę wydarzeń scenicznych: „Ten, kto działa i ten kto patrzy, to dwie całkiem inne istoty”²⁶. Nakazuje wręcz o widzu zapomnieć, wyobrazić sobie „na krawędzi sceny wysoką ścianę”, grać tak „jak by kurtyna się nie podnosiła”, a repliki skierowane do widowni, które znajduje u podziwianego Moliera, nazywa wybrykami człowieka genialnego. Idealne przedstawienie skomponowane powinno być niczym seria oglądanych z dystansu obrazów²⁷. W Holbergowskich komediach mamy natomiast wiele krótkich sekwencji, w których spojrzenie widza i wcielającego się w postać aktora biegną w tym samym kierunku: publiczność i postacie sceniczne łączy wiedza o fikcyjności świata kreowanego na deskach sceny.

W *Maskaradzie* poprzez postać Henryka poziom metateatralny wyrażany jest na trzy sposoby. Jego repliki „na stronie” przypominają o istnieniu charakterystycznego dla teatru systemu komunikacyjnego: „scena – publiczność”. Sytuacja teatralna zostaje wyartykułowana też dialogach: „Jeśli pan pozwoli, odegram komedyjkę w trzech odsłonach, gdzie pan zobaczy początek, rozwinięcie, a wreszcie koniec” (s. 73). Ponadto elementy teatru są składnikami fabuły. W jednej ze scen, udając zjawę, Henryk zastrasza prostytutkę Antoniego. W innej, przebrawszy się za rabina, usiłuje okpić

²⁵ Por. J. Limon, *Performativity of theatre reconstructions (examples of “Shakespearean” theatres in London and Gdańsk)*, [w:] M. Sibińska et al., *Nordisk drama. Fornylser og transgressioner*, Gdańsk 2010, s. 19–21.

²⁶ D. Diderot, *Pisma estetycznoteatralne*, Gdańsk 2008, s. 42.

²⁷ Ibid., s. 168–169.

Hieronima. W tych scenach teatr i maskarada zazębiają się wielopoziomowo. Pierwsza przebieranka Henryka ma przecież umożliwić Leandrowi i jego słudze wymknięcie się na maskaradę. Jego druga inscenizacja ma poniekąd złagodzić skutki maskarady – przeszkodzić ojcu w ukaraniu krnąbrnego syna. Wdziewając kostium rabina i ducha (duchem określa go tekst poboczny, Arv nazywa go „wielmożnym Szatanem” i „panem Lucyferem”), czyli teatralizując swoją osobę i przebierając się raz za zmarłego, a raz za innowiercę, Henryk akcentuje niechrześcijański wymiar maskaradowego tematu²⁸.

Prócz tego Henryk aranżuje teatr w teatrze, co ma miejsce w scenie będącej kompozycyjnym centrum *Maskarady* (scena czwarta aktu 2). Odgrywa wówczas wspomnianą „komedyjkę w trzech odsłonach”, ukazując swemu młodemu panu konsekwencje buntu przeciwko woli ojca. Przywdziewa kolejne maski potencjalnych postaci dramatu rodzinnego, a uchylona maska nie odsłaniała prawdziwego oblicza noszącego ją człowieka, lecz jego kolejną maskę, kolejną pełnioną przez niego rolę. Komedia odgrywana przez służącego jest teatrem w stosunku do tego, co ma miejsce na scenie. Rolę prymarnej publiczności otrzymuje Leander. Tworzy się strefa, w której teatr wypowiada się jako taki. Pewna wydzielona część przestrzeni teatralnej zdaje się podkreślać fakt bycia przestrzenią teatralną. „Teatr w teatrze” akcentuje, że pojawiające się na scenie postacie i przedmioty mają co prawda substancję, ale w rzeczywistości nie istnieją. Wykreowana w teatrze sytuacja nie odsyła bezpośrednio do rzeczywistości. „I co to wszystko ma niby znaczyć?” – zapyta zniecierpliwiony Leander. „Zupełnie nic” – przewrotnie odpowiada Henryk – aktor (s. 75). To od wrażliwości Lenadra – widza zależeć będzie, czy „komedyjka w trzech odsłonach” w jakikolwiek sposób wpłynie na postrzeganie przez niego świata.

Teatr – twierdzi Anne Ubersfeld – podobnie jak marzenie senne jest konstrukcją wyobraźni, o której widz wie, że jest oddzielona od realnej egzystencji. Odnacza się nierealnością, a zmiany w teatrze zmierzające do znoszenia granicy między aktorem a widzem nie naruszają tego podziału. Przestrzeń sceniczną cechuje teatralność, czyli wypełniające ją przedmioty i postacie istnieją, ale ze znakiem ujemnym. Natomiast oglądając teatr w teatrze jesteśmy świadkiem *podwójnej negacji*: oglądany przez nas element scenicznej przestrzeni zmienia znak. W momencie gdy teatralność istnieje jako wyartykułowanie teatralności, negacja ulega neutralizacji: prawdą jest przecież to, że jesteśmy w teatrze. Podobni wówczas jesteśmy do człowieka, któremu śni się, że śni. Nie dotykamy w tym momencie rzeczywistości. Dotykamy prawdy²⁹. A teatr, przedstawiając się jako iluzja rzeczywistości, staje się narzędziem anty-iluzorycznym, burzącym sztuczność i nienaturalność.

Procesy teatralizacji ujawniają się również w sposobie w jakim Henryk opisuje świat. Widać to już w pierwszej scenie, w której sługa zdecydowanie stwierdza, że „w takim razie słońce źle chodzi. Przecież nie może być popołudnie, skoro my do-

²⁸ Por. B. Holm, *Maskarada – metafora i metamorfoza*, s. 62.

²⁹ Por. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002, s. 35–43, 131–132.

piero teraz wstajemy”. Umacniając henrykocentryczny model wszechświata, dodaje: „Tak zegary słoneczne, jak i zegarki dopasowują się do słońca. Jeśli teraz, panie, cofnięcie słońce na godzinę dziewiątą lub dziesiątą, zobaczycie, że i zegarek się cofnie” (s. 49).

Absurdalna argumentacja przenicowuje porządek świata, wprowadza doń karnawałowy chaos. Jednak absurd i sprzeczności można odczytać jako oznaki teatralnej funkcji negacji. W trakcie sekwencji teatru w teatrze Henryk jest w stanie jednym gestem zmienić funkcje przedmiotów – rekwizytów: „Krzesło, które tu stawiam, to trybunał małżeński”, oznajmia Leandrowi (s. 74). Takie przechodzenie przedmiotów – i osób – z jednej funkcji do drugiej, według reguł rządzących rzeczywistym światem, jest nieprawdopodobne. Stanowi jednak swoistą cechę przestrzeni teatralnej. Nierzeczywistość świata scenicznego materializuje się między innymi poprzez ruchomość znaków, uważa Anne Ubersfeld:

drabina staje się mostem, szkatuła ze skarbami trumną, balon ptakiem; aktor przechodzi od jednej roli do drugiej. Każde tekstowe czy sceniczne naruszenie potocznej logiki „zdrowego rozsądku” jest teatralnością. [...]

To, co według ściśle określonych reguł powinno być podporządkowane normie, w teatrze cieszy się całkowitą swobodą, jest pełne sąsiadujących ze sobą sprzeczności. W ten sposób teatr może wskazywać obszar sprzeczności nie rozwiązanych³⁰.

Autorka *Czytania teatru* podkreśla ponadto, iż dialog w dramacie opiera się w dużej mierze na produkujących sens sprzecznościom, w tym sprzeczności między mową i pozycją dyskursywną lokutorów³¹. Oznacza to, że w dialogu komediowym udziela się głosu osobom, którym w sytuacji pozasceniczej najczęściej do głosu nie dochodzą. Ma miejsce odwrócenia ról między innymi sługa – pan, kobieta – mężczyzna, dziecko – rodzic. Taka sprzeczność produkuje efekt komizmu, łagodzi, ale również w szczególnie sposób uprawdopodobnia krytykę, sugerując iluzoryczny, nierzeczywisty charakter sytuacji.

Popisy oratorskie Henryka są zatem nie tylko źródłem komizmu i metaforą karnawałowego załamania się hierarchii, ale również dodatkowym sygnałem teatralności świata *Maskarady*:

Hieronim: [...] Ten chłystek idzie tam jakby nigdy nic i tańczy. Żaden inny służący tak sobie nie poczyzna.

Henryk: To dlatego, że mam lepiej w głowie poukładane niż większość służących, bo jakąż to przysługę robią te durne ciółki swojemu państwu, siedząc i marznąc całą noc w powozie, tak że następnego dnia leżą chorzy? Moim zdaniem największa przysługa, jaką służący może zrobić swemu panu, to kiedy dba o siebie, nie zapominając przy tym w swoich obowiązkach. Proszę zobaczyć, ile mój pan na tym zyskuje. Gdy inni

³⁰ Ibid., s. 41.

³¹ Ibid., s. 204.

panowie chcą iść na maskaradę, ich służący gderają. Ja natomiast skaczę z radości i zwijam się jak nigdy. Gdy inni głupawi nicponie, którzy odsiedzieli swoje w powozie, mają jechać do domu, są zeszytniali z zimna i nie mogą nawet pomóc państwu przy zdejmowaniu okrycie, ba, muszą nierzadko brać lekarstwo napotne następnego dnia. Natomiast ja wracam do domu, tańcząc, a następnego dnia jestem zdrow. [...] Moim zdaniem biedny służący, który się zabawi, słusznie czyni. Rodzimy się w biedzie. Wychowujemy w głodzie. Przez dziesięć lat zręczliwy belfer garbuje nam skórę. Tak mija nasze dzieciństwo. Gdy jesteśmy trochę starsi, musimy tyrać i harować, tak byśmy na starość nie umarli z głodu. [...] Chciałbym, byśmy na maskaradę mogli zabrać stangreta i konie na maskaradę, by te biedne bydlęta też miały trochę rozrywki i doznały parę miłych chwil wśród tak wielu kiepskich dni (s. 65–66).

Z postacią Henryka – a zatem również z współtworzonym przez jego działanie wymiarem metateatralnym *Maskarady* – możemy również powiązać swoisty negatywizm, charakteryzujący tę formę błazenady, w której nie tyle chodzi o zaproponowanie realnego sposobu naprawiania świata, ile o zanegowanie istniejących praw³². Henryk – postać płynna i zmienna, chociaż sam pozbawiony centrum jest centralnym punktem komedii, „nieuchwytnym i nienamacalnym jak teatr albo maskarada”³³. Jego działania są impulsem podminowującym koncepcję świata racjonalnego, przeciwstawiają uporządkowanej rzeczywistości widzenie świata absurdałnego i przypadkowego.

1.5. Intermedium

Między aktem I a II autor umieścił „Intermedium” ukazujące maskaradę:

W intermedium ukazana zostaje maskarada. Widzimy Leandra zakochującego się w kobiecie w masce. Jest nią Leonora, córka Leonarda. Oboje odstawiają twarze, rozmawiają, wymieniają się pierścieniami. Po kwadransie kurtyna opada.

Intermedium daje w pewnym sensie możliwość symultanicznego przedstawienia epizodów rozrywających strukturę komedii opartą na zasadzie trzech jedności. Mamy tu bowiem do czynienia z wyraźnym złamaniem zasady jedności miejsca. Bal maskowy trwa poza przestrzenią, w której umiejscowiony jest zasadniczy ciąg wydarzeń konstytuujących intrygę komedii.

W *Maskardzie* bezsłowne intermezzo ma kilkuwarstwową funkcję. W chwili premiery mogło być odczytane jako wyraźny gest w stronę widza. W zamierzeniu miało być zapowiedzią pospektaklowej zabawy, zaproszeniem do świata gry i iluzji, przedsmakiem czekających rozbawioną publiczność atrakcji. Miało zamienić

³² Por. S. Grzeszczuk, *op. cit.*, s. 15–17.

³³ B. Holm, *Maskarada – metafora i metamorfoza...*, s. 62.

przedstawienie w preludium do całonocnych uciech. Stało się jednak mimowolnym komentarzem do pozascenicznej rzeczywistości, przypomnieniem możliwości, utraconych przez kopenhaskich obywateli z powodu decyzji władz.

U Holberga wizualizacja maskarady wyraźnie przywołuje konwencję *commedia dell'arte* zarówno poprzez zastosowanie otwartego na interpretację zapisu scenariuszowego, jak i wyeksponowanie roli maski służącej w teatrze włoskim do podkreślenia teatralności samego przedstawienia. A. Nicoll w *Świecie Arlekina* utrzymuje, że funkcją maski w *commedia dell'arte* nie było umożliwienie ucieczki od realizmu i skierowanie widza w sferę sztuczności, lecz ułatwienie podróży w świat wyobraźni, usunięcie w cień bezpośredniej rzeczywistości na korzyść rzeczywistości szerszej pojętej³⁴. Bezsłowna scena maskarady z udziałem Leonory i Leandra staje się metaforą teatru, takiego z jakim zdawał się utożsamiać Holberg.

Ponadto sekwencja ta buduje dramaturgiczne napięcie. Informuje widzów o zwrocie akcji. Leander, który do tej pory był po prostu zbyt zajęty chadzaniem na bale, by zająć się zaleconymi przez ojca konkurami, poznaje na maskaradzie pannę, do której zapala gwałtowną miłością. Od tej chwili już nie gnuśność, ale niekontrolowane rozumem emocje staną na przeszkodzie w wykonaniu nakazu ojca. Bezsłowne intermezzo, które obserwują widzowie przez całe 15 minut, to metafora subtelnej gry między kochankami, gry, którą autor tylko naszkicował, przywołując jednak atmosferę skonwencjonalizowanej, opartej na geście i kostiumie, często bezsłownej grze jaką były maskarady.

W grę między kochankami, zostawiającej dużo swobody inscenizatorom, autor wpisał dwa gesty: zrzucenie maski i wymiana pierścieni. Obie czynności mają ciężar konwencjonalnie symboliczny, ale dla Holberga każda z nich jest też rewersem samej siebie i niesie opaczne znaczenie. Wymiana pierścieni to znak wyboru partnera na całe życie. Jednak młodzi, zaręczając się z sobą, zrywają tym gestem zaręczyny zaaranżowane przez rodziny. Widz wie, że jest to zerwanie pozorne. Sami zainteresowani zaś dowiedzą się dopiero w ostatniej scenie sztuki.

Zrzucenie maski powinno nieść ze sobą odkrycie swej tożsamości. Młodzi jednak ukazują sobie tylko swoją fizyczność, odkrywają twarz w sposób literalny, nie zdradzając przy tym swego imienia, swej pozycji w społeczności, powiązań rodowych. Na karnawałowym balu takie informacje nie są potrzebne, ale młodzi tę niewiedzę zabierają ze sobą. Następnego dnia, będąc w swym domu rodzinnym, młodzi nadal nie znają tożsamości swoich wybranków. Szczególny status intermezza jako sekwencji mieszczącej się między aktami podkreśla, że maskarada to odrębny świat rządzący się swoimi regułami. Skarnawalizowany świat ma w Holbergowskiej trójaktówce wyraźne ograniczenia czasowe i przestrzenne. Przypisany jest do nocy i teatralnego budynku pana Capiona, o którym się w sztuce wspomina. Reguły nocnej maskarady są nie do zaakceptowania w mieszczańskim świecie, nad którego porządkiem czuwają Hieronim i Leonard.

³⁴ A. Nicoll, *op. cit.*, s. 42.



Il. 9. Vilhelm Marstrand (1810–1873): Leander i Leonora

Umberto Eco, pisząc o karnawale, stwierdza między innymi, iż karnawał może być ograniczony w czasie ewentualnie w przestrzeni „do określonych pałaców, określonych ulic, lub ram ekranu telewizora”. Karnawał jest autoryzowaną transgresją, pisze dalej Eco. Nieautoryzowana karnawalizacja, wkroczenie karnawału w życie codzienne, to już nic innego jak rewolucja³⁵.

Tworząc na użytek sceny, Holberg często wszczepiał w schematy oparte na komedii klasycznej sekwencje scenariuszowe. Stwarza to wrażenie, iż niejako z założenia pragnął otworzyć w ten sposób swój tekst na ożywcze impulsy teatralnego przedstawienia, zaopatrując go przy tym w skonwencjonalizowane ramy broniące utwór przez destrukcją. Wyraźne jest to w *Maskaradzie*, gdzie w ciąg opozycji, budujących świat, wpisują się na poziomie formalnym dwa typy tekstu: sekwencje scenariuszowe, przywołujące tradycję *commedia dell'arte* oraz dialogowe, oparte na klasycznych wzorach. Innymi słowy, autor oparł swój tekst zarówno na skonwencjonalizowanym słowie, jak i na modyfikującym, uzupełniającym go i często nieprzewidywalnym geście. Opozycja słowa i gestu koresponduje z opozycjami budującymi świat Holbergowskiej *Maskarady*, takimi jak: anarchia i władza, rozum i namiętność, iluzja i rzeczywistość. Intrygę konstituuje konflikt dwóch światów: świata chaosu uzewnętrznionego w karnawałowej maskaradzie oraz świata rozumu, który wizualizuje rządzona patriarchal-

³⁵ Zob. U. Eco, *Komizm – „Wolność” – Karnawał*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, z. 3–4, s. 135.

nie mieszczańska rodzina. W momencie, gdy uczestnicy wydarzeń wierzą, iż wokół nich zapanował żywioł karnawału, a dotychczasowe normy i wartości rozsypały się, widz wie, iż rebelia kochanków jest tylko ułudą. Buntując się, spełniają to, czego się od nich oczekuje. Rozwaga i namietność spotykają się wpół drogi, a głos serca współbrzmi z głosem rozumu. W ten sposób potwierdzona zostaje słuszność istniejącego porządku, unaoczniając przy tym starą prawdę, iż świat pozbawiony wzruszenia i uczuć byłby bezdusznym, jednak bez rygorystycznych ram pogrążyłby się chaosie.

Czytając Holbergowskie komedie pisane dla sceny przy Lille Grønnegade, można zauważyć, że *Maskarada* świadczy o przesunięciu moralizatorskich akcentów. Pierwsze sztuki Holberga, zwłaszcza cykl komedii charakteru z lat 1722–1723, przestrzegają przed anarchią i łamaniem przez jednostkę zasad regulujących życie w społeczności, chociaż niekiedy owe nagany pod adresem niesfornych przedstawicieli społeczności nie wybrzmiewają jednoznacznie. Późniejsze komedie częściej ostrzegają przed nadmiernym autorytaryzmem. Obaj ojcowie w *Maskaradzie* nieomalże doprowadzają do tragedii. W ciągu 2 i 3 aktu widz jest świadkiem narastania konfliktu, mogącego doprowadzić do katastrofy. W akcie 3 Leonora, by umknąć władzy ojca ucieka się do sfigowania swej śmierci, budząc w ojcu wyrzuty sumienia i myśli samobójcze. Wstrząśnięty Leonard tłumaczy Hieronimowi, na czym polega ich błąd. Przy ustalaniu i egzekwowaniu reguł zabrakło rodzicielskiego serca, a rządy bezdusznych tyranów sprowadzają na świat zło. Może się bowiem zdarzyć, że zbyt autorytatywna i za mało plastyczna maska nakazów pęknie i wówczas na dobre staniemy w obliczu niedefiniowalnego chaosu. Jean-Baptiste Lucotte Du Tillot, autor pracy na temat święta głupców (1741, *Mémoire pour servir à l'histoire de la fête des fous, qui se faisait autrefois dans plusieurs églises*), pisał:

Beczki z winem powybuchałyby, gdyby od czasu do czasu nie otworzyć im szpunta i nie wypuścić trochę powietrza. Jesteśmy więc niby stare naczynia i beczki źle pobite, które rozsądziłoby wino mądrości, gdybyśmy pozwolili mu tak burzyć się poprzez ustawiczną nabożność w służbie Bożej³⁶.

³⁶ Cytat za: S. Chappaz-Wirhner, *Z dziejów badań nad karnawalem*, tłum. Ł. Jurasz-Dudzik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, z. 3–4, s. 107.

2. Przyjęcie bożonarodzeniowe

„Przyjęcia bożonarodzeniowe”, *julestuer*, były zachowaniami charakterystycznymi dla okresu bożonarodzeniowego w całej kulturze europejskiej, gdy podniosła atmosfera kościelnego święta szła w parze z karnawałowym zawieszeniem panującego porządku³⁷. Tradycja czuwania w wigilie przed wielkimi kościelnymi świętami w Skandynawii nałożyła się na przedchrześcijańskie obyczaje, gdzie celebrowaniu przesilenia zimowego towarzyszyły rytuały ku czci bóstw zapewniających płodność, a upojenie alkoholowe podczas tych ceremonii było elementem sakralnym – pomagało osiągnąć łączność z bogami. W katolickim średniowieczu obiekt rytualnego spożywania alkoholu uległ zmianie. Nie pito już na cześć staroskandynawskich bóstw, lecz na chwałę Chrystusa i Panny Marii, co między innymi legitymizował kodeks z XII wieku, tzw. *Gulatingloven*³⁸. Rezultatem takiego wymieszania różnych porządków i obyczajów były tak zwane „przyjęcia bożonarodzeniowe”, *julestuer*, urządzane w okresie między Bożym Narodzeniem a Świętem Trzech Króli. Ich nieodłącznymi elementami było spożywanie dużych ilości alkoholu, przekraczanie reguł regulujących kontakty między płciami i zabawy nierzadko parodiujące kościelne rytuały.

2.1. Chrześcijańskie saturnalia?

Holberg, pisząc o *julestuer*, nazywał je chrześcijańskim saturnalia (List 226)³⁹. Ironizując, powątpiewał w sens kultywowania takiej tradycji, jako że we współczesnej mu ojczyźnie nie brakowało, jego zdaniem, okazji do swobodnych kontaktów między płciami, z czego głównie słynęły owe osławione przyjęcia. Gdy historyk Erich Christian Werlauff opisuje bożonarodzeniowe tradycje w Skandynawii, mówi o skandynawskim czasie saturnaliów⁴⁰.

W XVII i XVIII wieku kultura picia rozpowszechniona w okresie Bożego Narodzenia i towarzyszące zabawom rozluźnienie obyczajów budziły coraz większą niechęć władz i protestanckiego kościoła. Przyjęcia bożonarodzeniowe popadały w niełaskę. Troels Fredrik Troels-Lund informuje w *Dagligt liv i Norden i det sekstende Aarhundrede*, iż przyjęcia oskarżano o szerzenie rozwiązłości i pogańskich obyczajów⁴¹.

³⁷ Por. P. Grochowski, *Śmiech karnawałowy w tradycyjnych inscenizacjach obrzędowych*, [w:] *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000, s. 159.

³⁸ Zob. O. Bø, *Vår norske jul*, Oslo 1984, s. 10–18.

³⁹ Por. L. Holberg, *Epistler*, t. III, København 1947, s. 159.

⁴⁰ E.C. Werlauff, *op. cit.*, s. 121.

⁴¹ Zob. T.F. Troels-Lund, *op. cit.*, t. VII, s. 82.

Ustawodawstwo duńskie już w 1683 roku ograniczało prawa do organizowania przyjęć bożonarodzeniowych i zakazywało „wszelkich nieprzyzwoitych i gorszących zabaw w okresie Bożego Narodzenia” („al letfærdig og forargelig Legen om Jul”)⁴². Wspomniane już rozporządzenie z 1712 roku ograniczało również prawo do organizowania przyjęć bożonarodzeniowych w Kopenhadze, a jako powód podawano groźbę rozprzestrzeniania się zarazy. Dwa lata po zakazie organizowania publicznych maskarad ukazało się obwieszczenie policyjne z 20 grudnia 1726 r., stwierdzające, iż bożonarodzeniowe przyjęcia, urządzone w kopenhaskich gospodach i piwiarniach, stwarzają okazję do pijaństwa i rozpusty. Poza tym miały prowadzić do zmniejszenia bezpieczeństwa na ulicach, a to za sprawą zamaskowanych osób, podążających na przyjęcia⁴³. Zarządzenia o przestrzeganiu dni świątecznych z 1730 oraz 1735 roku również ograniczały prawa do organizowania publicznych i prywatnych *julestuer*. Zakaz był przestrzegany zwłaszcza w stolicy kraju, lecz – co warto pamiętać – dotyczył tylko dni świątecznych oraz ich wigilii. W dni powszednie okresu bożonarodzeniowego zabawy były dopuszczalne. *Julestuer* organizowano w okresie bożonarodzeniowym, który w Skandynawii różnie definiowano, w zależności od regionu. Hakon Grüner-Nielsen pisze o okresie trwającym „od dni świątecznych do Ofiarowania Pańskiego”⁴⁴. Najczęściej jednak zaczynający się 24 grudnia okres bożonarodzeniowy kończono wraz ze świętem Trzech Króli, ewentualnie dnia 13 stycznia, któremu patronował święty Knut.

2.2. Æbeltoft w wieczór Trzech Króli

Galerię postaci tworzą staroświecki, przesądny i łatwo wpadający w gniew Hieronim (Jeronimus), jego zainteresowana rozrywkami i hołdująca zabobonom niezamężna siostra Magdalena (Magdelone), beczelna i elokwentna Petronela (Pernille) oraz służący – prostaczek Antoni (Arv). Również imiona kochanków rozpoznajemy bez trudu: Leonora i Leander. Leonora jest w tym wcieleniu żoną Hieronima, kobietą wciąż jeszcze młodą, lecz dojrzałą; matką sześciorga dzieci.

Julestue to składająca się z 13 scen jednoaktówka, rozgrywająca się w domu Hieronima, mieszkańca prowincjonalnego Æbeltoft. Najprawdopodobniejszym czasem akcji jest okres 5–6 stycznia, kończący trzynastodniowy czas Bożego Narodzenia. Czytając omówienia *Julestue*, można natknąć się na stwierdzenie, że jej akcja toczy

⁴² Zob. Danske Lov, <http://bjoerna.dk/DL-1683-internet.pdf> [04.04.11].

⁴³ Zob. H. Grüner-Nielsen, *Julestuer og julestuelege i Danmark paa Holbergs Tid*, „Sprog og kultur” 1933, t. II, s. 2–3.

⁴⁴ Zob. H. Grüner-Nielsen, *op. cit.*, s. 1. Święto Ofiarowania Pańskiego, zwane w Danii *Kyndelmisse* (norw. *Kyndelmesse*, szw. *Kyndelsmässodagen*), co odpowiada łacińskiemu *Missa Candelarum*. W niektórych regionach traktowano jako zakończenie okresu bożonarodzeniowego. Był to między innymi dzień, w którym należało dopić resztki świątecznego piwa. Święto zniesione w królestwie Danii i Norwegii przez Johanna Friedricha Struenseego w 1770 roku.

się w wigilię świąt Bożego Narodzenia, a jako argument podaje się przygotowywanie przez Hieronima podarunków dla dzieci⁴⁵. Jednak we wcześniejszych okresach obdarowywanie prezentami nie było praktykowane wyłącznie w wigilię. Wyraźną wskazówką, dotyczącą czasu wydarzeń, jest „świeca Trzech Króli”, która, wniesiona pod koniec sceny 12, sygnalizuje rozpoczęcie przygotowań do tytułowego przyjęcia. Zgodnie z tradycją trójramienną świecę Trzech Króli zapalano 5 stycznia, a jej dopalanie się zwiastowało zakończenie okresu bożonarodzeniowego. Mógł to być również trójramienny świecznik lub wirująca konstrukcja o kształcie obręczy, z przymocowanymi trzema świecami.

Święto Trzech Króli było w tradycji skandynawskiej punktem przecięcia się dwóch porządków. W świetle dawnych wierzeń było jednym z najniebezpieczniejszych dni roku: wtedy można było natknąć się na powracający do krainy zmarłych Oskoreia, dziki orszak upiórów. Jednocześnie, zgodnie z chrześcijańską tradycją, był to dzień uroczysty, nazywany w wielu okręgach korony duńsko-norweskiej „starym Bożym Narodzeniem”, jako że odpowiadał pierwszemu dniu Bożego Narodzenia, licząc według kalendarza juliańskiego, zastąpionego w Danii gregoriańskim w roku 1700.

Sceny 12 i 13 niosą kulminację wydarzeń. O ile w poprzednich liczba osób na scenie jest ograniczona, o tyle w scenie 12 pojawiają się wszyscy domownicy, a w 13 dołączają do nich goście. Dom i ulica, swoi i obcy przewijają się po scenie w kolorowym korowodzie. Składającą się z trzynastu scen Holbergowską farsę odczytywać można zatem jako metaforę trzynastodniowego rytuału związanego z archaicznymi mitami, które najpełniejszy wyraz znalazły w kulturze karnawału; rytuału rozsadzającego ramy chrześcijańskiej tradycji: „Przecież na całej ulicy nie uświadczysz człowieka, który by w święta czytał słowo boże” (s. 121), stwierdza jedna z postaci⁴⁶.

Intryga w *Przyjęciu bożonarodzeniowym* ma charakter farsowy, a o toku wydarzeń decyduje w dużym stopniu zbieg okoliczności. Podział na sceny umotywowany jest na ogół dołączaniem się do obecnych kolejnej postaci lub opuszczaniem zebranych przez którąś z nich. Regułą tę jednak łamie scena 7, centralna, gdzie na pustą scenę wkraczają Hieronim i Magdelone, by przedstawić argumenty za i przeciw bożonarodzeniowym rozrywkom.

Akcję napędza „projekt Leonory”, pragnącej spotkać się z wielbicielem z sąsiedztwa. Dlatego też przy wsparciu służącej Petroneli oraz pozostałych domowników usiłuje przekonać swego męża, by jak co roku zorganizował przyjęcie bożonarodzeniowe. Hieronim jednak niespodziewanie, pod wpływem zmyślonych przez służącą historii, zaczął postrzegać przyjęcia bożonarodzeniowe jako wyraz upadku obyczajów, upadku, który musi przynieść gniewną reakcję Boga. „Głowę dam sobie

⁴⁵ Zob. np. H.S. Bakken, *Holbergs „Julestue”*, „Bergens Tidende”, 29.11.1952; H. Grüner-Nielsen, *op. cit.*, s. 9.

⁴⁶ Wszystkie cytaty z *Przyjęcia bożonarodzeniowego* pochodzą z: M. Sibińska, *Ludvig Holberg i scena przy Lille Grønnegade*, Gdańsk 2008.

uciać, jeśli świat przetrwa do Wielkanocy. Te wszystkie fontazie, pliski, loczki, to nic innego jak tylko wymysł Lucyfera” (s. 113), wykrzykuje. W swoim potępianiu nowomodności nie jest jednak konsekwentny. Argumentuje przecież, że w stolicy przyjęcia bożonarodzeniowe wychodzą z mody.

Po pewnym czasie Hieronim ulega namowom domowników. Scena 13, w której w sześciu miejscach dialogi zastępują krótkie opisy sytuacji pozwalające niczym w *commedia dell'arte* na dużą dozę improwizacji, przedstawia tytułowe przyjęcie świąteczne, jego kulminacją jest zabawa w ciuciubabkę (duń. *blindebuk* – „ślepy kozioł”). Ciuciubabka jest częścią intrygi, mającej zapewnić pani domu i jej adoratorowi chwilę intymności w pokoju obok. Rozpoczyna ją pokojówka Petronela, która – z racji swej płci – staje się nie „ślepym kozłem”, lecz „ślepą kozą”. Owa „ślepa koza” ma opaskę na tyle luźno zawiązaną, że ani na chwilę nie traci możliwości kontrolowania sytuacji. Bez trudu chwyta Hieronima, któremu z kolei wiąże opaskę na tyle sumiennie, że mija sporo czasu zanim zdradzany mąż dostrzeże, że z niego zadrwiono. Zabawa w ciuciubabkę kończy się szarpaniną, w której udział biorą zdradzany mąż, para kochanków oraz sąsiedzi. Świadcami gorszących wypadków są zapłakane małoletnie dzieci państwa domu i ich preceptor. Uczestniczących w zajściu mężczyzn wywleka z domu straż miejska. Za nimi podążają kobiety i dzieci. Historia kończy się totalną destrukcją prowincjonalnej rodziny. Katastrofa ta jednak nie zakłóca karnawałowego nastroju, podkreślanego epilogową kwestią preceptora skierowaną do widowni („Spectatores”). Epilog ów przełamuje barierę między postaciami a widzami, którzy, jak pamiętamy, mogli zajmować miejsce na samej scenie, odnosząc się zarówno do scenicznej, jak i pozascenicznej rzeczywistości. Zacytujmy kulminacyjny fragment sceny 13:

Następnie zaczyna się zabawy w fanty. Nauczyciel otrzymuje zadanie, polegające na tym, że pieśń ma zaśpiewać, zadanie Antoniego polega na tym, że ma wobec Hieronima zachować się raz grzecznie, a raz niegrzecznie, więc najpierw kłania się mu zwrócony ku niemu twarzą, a potem zwrócony doń tyłkiem coś wręcz przeciwnego czyni. Petronela ma sobie wybrać dowolnego mężczyznę i wyjść z nim, by policzyć gwiazdy. Wybiera swego galanta, który prowadzi ją na przód sceny i powiada:

Moja słodka Petronelo! Chodźmy na strych, bo im wyżej się wdrapiemy, to tym lepiej gwiazdy będziemy widzieć.

A Petronela mu na to:

To naturalne.

Antoni z uczernioną twarzą, patykami w ustach, na którym przytwierdzono dwie świece, wjeżdża, siedząc okrakiem na dwóch mężczyznach zwróconych tyłkami do siebie. Dzieci krzyczą ze strachu. Hieronim mówi, by się uspokoiły, wyjaśnia, że to Antoni. Po tym widowisku nadchodzi Petronela ze swym galantem.

Hieronim

Coś żeście, zacni ludzie, długo te gwiazdy liczyli.

Petronela (*ociera dłonią usta*)

Zgadza się, proszę pana! Na niebie, proszę mi wierzyć, gwiazd jest mnóstwo.

Leonora (*bierze Hieronima na stronę*)

Posłuchaj no, serce ty moje. Nie pozwól, by te zabawy w fanty dłużej trwały. Mogłoby się zdarzyć, że ten odpychający typ, obok którego siedzę, dostałby za zadanie pocałować mnie i wzięłaby się z tego tylko uraza, bo do czegoś takiego, to ja się nie mam zamiaru przymuszać.

Hieronim

Mówiąc szczerze, też by mi się to nie spodobało. Ale jaką zabawę teraz wymyślimy?

Leonora

Zabawmy się w ciuciubabkę; to przyzwoita zabawa, a przy tym śmieszna.

Hieronim

Jak sobie życzysz. Słuchajcie, drodzy przyjaciele, zabawimy się teraz w ciuciubabkę.

Petronela

To moja ulubiona zabawa. Ja pierwsza będę ciuciubabką.

Leonora wiedzie Petronelę na przód sceny i zawiązuje jej oczy.

Petronela

Madame! Wiążecie zbyt mocno. Jak nic nie będę widzieć, to nie uda mi się złapać pana, jak to żeśmy ułożyli z Leandrem. No, teraz w porządku, teraz widzę tyle, ile potrzeba.

Krąży przez chwilę, wreszcie chwytą Hieronima, który nie chce się przyłączyć do zabawy, do czego jednak przymusza go zebrane towarzystwo, wraz z dziećmi. Gdy Hieronim jest już ciuciubabką, Leonora i Leonard przechodzą na przód sceny.

Leander

Ach, moja kochana Leonoro, wreszcie nadszedł tak długo oczekiwany moment, do którego z takim trudem udało nam się doprowadzić.

Leonora

Udaj się jak najrychlej na korytarz. Wyjdę ci na spotkanie drugimi drzwiami.

Leander opuszcza pokój jednymi drzwiami, Leonara drugimi. Tym czasem Hieronim jest ciuciubabką, a Petronela pilnuje, by mu się nie udało nikogo złapać. Gdy się tylko do kogoś zbliża, Petronela krzyczy, by się obrócił. Trwa to na tyle długo, że Hieronim traci w końcu cierpliwość, odwiązuje chustkę, zauważa brak Leonory i Leandra, wybiega, po chwili wraca wlekąc ich ze sobą i krzycząc:

Hieronim

Ha, ha, cnotliwa Lukrecjo! To dlatego chciałaś się ze mną bawić w ciuciubabkę? A ty, mój panie fircyku⁴⁷, ty mi za tę zabawę słono zapłacisz. Już ja cię nauczę padać na kolana przed żoną uczciwego człowieka.

Chwyta Leandra za gardło. Gospodarz i gospodyni Leandra łapią Hieronima za włosy. Zebrani biorą stronę jednego lub drugiego, dochodzi do ogólnej bijatyki. Dzieci płaczą. Hieronim leży na ziemi i woła o pomoc, pozostali podobnie. Nauczyciel wpęłza pod stół. Słychać gwizdki straży miejskiej; po chwili zjawiają się strażnicy, krzycząc:

Strażnicy

Do ratusza z całą waszą zgrają! To tak święta święcie? Nie słyszeliście, co władze właśnie ogłosiły?

Hieronim

Chcę mnie zamordować w moim własnym domu.

Gospodarz Leandra

Sądziliśmy, że tu mieszka porządny człowiek, ale to morderca.

Strażnicy

Jazda, migiem, wszyscy do ratusza, jutro się wyjaśni, jak się sprawy mają. Ruszysz się, ty stary warchole?⁴⁸

Straż miejska wywleka mężczyzn na zewnątrz. Kobiety i dzieci podążają za nimi. Nauczyciel, który do tej pory siedział pod stołem ostrożnie wygląda, podnosi się i zwraca do widzów:

Zadowolcie się proszę takim oto bożonarodzeniowym przyjęciem. Gdyby nie ci przekłęcia strażnicy, jeszcze by trwało; ale... No cóż, domyślacie się pewnie, co chcę powiedzieć (s. 131–133).

W rzeczywistości scenicznej koniec przyjęcia jest podyktowany na poziomie formalnym koniecznością zakończenia przedstawienia (które w zasadzie mogłoby równie dobrze trwać nieco dłużej), a na poziomie treści – wtargnięciem strażników. Zbiorowa postać strażników jest metaforą prawa zarówno królewskiego, jak i rządzącego przedstawieniem. W rzeczywistości pozasceniczej koniec przyjęcia jest umotywowany rytmem rocznym: oto nadchodzi koniec okresu bożonarodzeniowego.

⁴⁷ Dosłownie „panie Jeanie de France”. Przywołanie postaci z innej komedii autora dodatkowo umocowuje Leandra w teatralnym świecie na Lille Grønnegade.

⁴⁸ W oryginale „snaphane” – bandyta, włóczęga, wyrzutek społeczny, ale też pogardliwa nazwa, którą szwedzkie wojsko nadawało „wolnym strzelcom”, biorącym udział w walkach po stronie duńskiej w czasie tzw. wojny skańskiej (1675–1679). Nazywając powstańców po prostu bandytami sankcjonowano tym samym wyroki śmierci wykonywane na nich bez sądu. „Snaphaner” byli ludźmi działającymi z bardzo różnych pobudek i przeróżnego autoramentu, od współpracujących z dowództwem duńskim dobrze zorganizowanych oddziałów „wolnych strzelców”, do band pospolitych rabusiów.

Na kolejne przyjęcia bożonarodzeniowe przyjdzie czas dopiero za rok. Kładący kres przedstawieniu strażnicy również są tego przypomnieniem.

Jako zachowanie społeczne maskarada bardziej odpowiada wymaganiom wyrażonej, nowoczesnej osiemnastowiecznej społeczności niż prostackie *julestuer*. Stąd też autor zsyła je na prowincję. Natomiast jako temat przedstawienia teatralnego *julestuer* nie podlegają ze strony autora ocenie. Rozpisane na głosy teatralnego przedstawienia nie są moralnie naganne czy też nieodpowiadające duchowi czasów. Są źródłem rozrywki.

2.3. Przedstawienie teatralne, czyli kozły, wetty i biskupi

Wiadomo, że uczestnicy siedemnasto-, osiemnastowiecznych przyjęć bożonarodzeniowych, zabawiając się wzajemnie, odgrywali między innymi krótkie scenki teatralne. Wiele zabaw towarzyskich było w rzeczywistości swoistymi widowiskami, w których uczestniczyli wszyscy, bez zaznaczania definitywnej granicy między „aktorami” a „publicznością”, gdzie w sposób naturalny spojrzenia „widzów” i spojrzenia „aktora” krzyżowały się, zmieniały kierunki. Holberg przywołuje w swej jednoaktówce, zwłaszcza w jej ostatniej scenie, tradycyjny repertuar gier i zabaw. Jednak w jego ujęciu tytułowe przyjęcie staje się czymś więcej niż tylko inscenizacją współczesnego autorowi obyczaju. Staje się metaforą teatralnego przedstawienia. Zarówno motyw „bożonarodzeniowego kozła” przedstawiony w scenach 8–10, jak i scena finałowa eksponują elementy teatralizacji przestrzeni i postaci.

„Bożonarodzeniowy kozioł”, czyli *julebuk*, jest w Skandynawii popularnym do dzisiaj atrybutem świątecznym, a „chodzenie z kozłem” (duń. *at gå julebuk*) bardzo przypomina nasze rodzime chodzenie z turoniem. Kozioł, wywodzący się prawdopodobnie z przedchrześcijańskich rytuałów ku czci boga Tora, zaczął stopniowo funkcjonować jako groteskowy symbol diabła, swoiste zaklinanie sił ciemności. Grubiańskim zachowaniem podważał podniosły nastrój chrześcijańskiego rytuału bożonarodzeniowego. Od XVII wieku coraz częściej pojawiały się zarzuty pod adresem obyczajów związanych z *julebuk*, pisze Werlauff. Spotkać się wtedy można było z opiniami, że bożonarodzeniowy kozioł jest czymś więcej niż tylko reminiscencją czasów pogańskich, to „przedstawienie diabła samego w sobie”. Ku przestrodze przywoływano opowieści o straszliwych skutkach takiego chodzenia z kozłem. W relacjach tych „diabeł w postaci bożonarodzeniowego kozła zjawiał się na przyjęciach bożonarodzeniowych i uprowadzał część zebranych, znajdujących upodobanie w takich małych igraszkach”⁴⁹. „Chodzenie z kozłem” nabierało w tych opowieściach walorów rytuału, swoistej „czarnej mszy”.

⁴⁹ E.C. Werlauff, *op. cit.*, s. 193–195. Grüner-Nielsen, przywołując stosukowo przychylną opinię biskupa Aalborga, Jensa Bircheroda na temat „julestuer” (1688), zaznacza, że dwóch rzeczy nie mógł

W wielu miejscach Skandynawii, obok bożonarodzeniowego kozła, domostwa mogła nawiedzać również postać zwana bożonarodzeniową kozą (szw. *julgeten*, duń. *julegieden*, norw. *julegeita*). W niektórych regionach następował wyraźny podział okresu świątecznego między te dwie figury. W Österdalen, pisze Hilding Celander, przed Nowym Rokiem po domach wędrował kozioł. Jeśli wędrowniki miały miejsce po Nowym Roku, przebierano się za kozę. W norweskim rejonie Hardanger i między innymi w szwedzkim Dalsland przebierańcy wcielali się w bożonarodzeniową kozę tylko 5–6 stycznia, w Wieczór i Dzień Trzech Króli. Obyczaj ów miał być może związek z podaniami, krążącymi między innymi w rejonach Hardanger i Dalsland, o złośliwym demonie, przybierającym postać kozy, który pojawiał się okresie 5–6 stycznia w pobliżu zagrod, stanowiąc zagrożenie dla ludzi i zwierząt⁵⁰.

Dla Zbigniewa Taranienki, analizującego związki między rytuałem a teatrem, jednym z zasadniczych elementów konstytuujących przedstawienie teatralne, stanowiących o kształcie estetycznym przedstawienia, są indywidualne i zbiorowe relacje między widzem (publicznością) a aktorem (zespołem aktorskim). O ile w rytuałach obowiązuje czynne, formalnie ustalone uczestnictwo widza (w innym przypadku rytuał nie spełni swej funkcji religijnej, nie będzie nosicielem mocy), o tyle od widzów teatralnych wymagana jest tylko „zgoda na iluzję”, pisze Taranienko⁵¹.

Przyjęcie bożonarodzeniowe, w sekwencji Antoniego przygotowującego się do roli „bożonarodzeniowego kozła” (sceny 8–10), materializuje wiele elementów budujących relację aktor – widz:

Przygotowanie aktora w celu stworzenia iluzorycznej rzeczywistości

Petronela

Jak się Antoni o tym dowie, to nie będzie mu do śmiechu, jak i nam wszystkim; całe popołudnie biedak ćwiczył i przygotowywał się do roli bożonarodzeniowego kozła.

Magdalena

Biedak! Mina mu zrzednie (s. 119).

Wyrażenie przez publiczność zgody na iluzję: akceptacja sytuacji „tak-jakby”

Petronela

Madam nie uwierzy, jak on potrafi zagrać bożonarodzeniowego kozła, tak naturalnie, jakby się prawdziwego zwierza widziało (s. 119).

biskup jednak zaaprobować: „pijaństwa i pogańskiego bożonarodzeniowego kozła”. Zob. H. Grüner-Nielsen, *op. cit.*, s. 4.

⁵⁰ Zob. H. Celander, *Nordisk jul. Julen i gammaldags bondesed*, t.1, Stockholm 1928, s. 306–307.

⁵¹ Zob. Z. Taranienko, *Teatr i rytuał*, [w:] *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, red. Z. Osiński, Warszawa 1972, s. 150–151.

Wykorzystanie kostiumu/maski przy tworzeniu i burzeniu iluzji

(Antoni owinięty białym prześcieradłem, z rogami na czole, zjawia się, by nastraszyć obecnych. Kobiety płaczą.)

Antoni

Niech się maćdam nie obawia, to ja. Poznaje mnie pani?

Zrzuca prześcieradło (s. 119).

Wylączenie przestrzeni na potrzeby przedstawienia

Petronela

Nie szykuj się na żadne bożonarodzeniowe zabawy dziś wieczorem.

Antoni

A to czemu?

Petronela

Przyjęcia nie będzie (s. 119).

Umowność granicy między fikcyjnością a światem rzeczywistym

Hieronim

Cóż to u diabła za figura?

Antoni

Jestem bożonarodzeniowy kozioł, panie!

Hieronim (*wymierza mu policzek*)

Bożonarodzeniowy kozioł jesteś?

Antoni (*oszolomiony*)

Nie, panie, nie jestem bożonarodzeniowy kozioł.

Hieronim

Cóż to znaczy?

Antoni

Chciałem się tylko zrobić na kozła (s. 120–121).

Fizyczna postać Antoniego – aktora staje się punktem stycznym iluzji i fizycznie doświadczanej rzeczywistości. Antoni ma do swej roli stosunek ambiwalentny. Jest i zarazem nie jest tożsamy z postacią kozła. Zaangażowanie w „bycie kozłem” występuje równolegle ze świadomością iluzyjności takiego stanu. Antoni nie jest kozłem ani też ucieleśnianym w ten sposób diabłem. Jest przygotowanym do roli kozła aktorem. Ponadto tak jak Antoni jest i zarazem nie jest kozłem, którego przedstawia, tak i Holbergowska komedia *przedstawia* bożonarodzeniowe przyjęcie, ale poniekąd również nim *jest*. Jest ograniczoną w czasie i przestrzeni formą wspólnego przebywania widzów i aktorów, będącą reminiscencją rytualnych zachowań. Należy pamiętać, że rytuały pełnią zarówno funkcje religijne, jak i społeczne. Taranienko przypomina, że istotną funkcją społeczną rytuału jest za-

spokojenie potrzeby „bycia człowiekiem społecznym”⁵². Wiele wskazuje na to, że u podstaw zachowań składających się na zjawisko *julestuer* leżą rytuały związane zarówno z chrześcijańskim celebrowaniem narodzin Chrystusa, jak i pre-chrześcijańskimi świętami płodności i cyklicznego odradzania się natury. Odpryski prastarych rytuałów, tkwiące u źródeł *julestuer*, zachowały już tylko wymiar społeczny: umacniają poczucie jedności.

Można przypuszczać, że Holberg właśnie ów społecznie przydatny wymiar rubasznych przyjęć bożonarodzeniowych – mimo wszystko – doceniał. W Liście 226, jednym z tych, których adresatem jest *Collegium Politicum*, Holberg wspomina o pozytywnej roli rzeczonych świątecznych spotkań: dzięki nim umacniają się więzy w małych społecznościach. Jednak przewrotny, ironiczny ton panujący w listach skierowanych do *Collegium Politicum* nie pozwala czytelnikowi jednoznacznie określić stanowiska piszącego „ja”. Może raczej nie tyle *julestuer* same w sobie, ale jako temat teatralnego przedstawienia, jawią się one w świetle Holbergowskiej jednoaktówki jako zjawiska użyteczne: stanowią metaforę istotnej funkcji teatru jako przestrzeni mogącej zaspokoić potrzebę „bycia człowiekiem społecznym”.

Epizod z bożonarodzeniowym kozłem antycypuje urządzone w finałowej scenie przyjęcie. Zabawa, której osią jest przygotowany do swej roli aktor, uzależniona od wyrażenia przez publiczność zgody na iluzję, zakładająca użycie kostiumu, odwołująca się do konwencji i repertuaru konwencjonalnych zachowań, jest zminiaturyzowanym przedstawieniem teatralnym o rytualnej genezie.

Kolejną sekwencją wartą analizy jest scena 13, gdzie mechanizmy spektaklu manifestują się na wielu poziomach, przede wszystkim poprzez samą konstrukcję. Dialogowi przypada tu pośledniejsza rola, jego funkcje częściowo przejmują narracyjne inkrustacje. W porównaniu ze sceną 12 bardziej przypomina zapiski reżysera niż klasyczną scenę, której oś stanowiłby dialog. Zawiera sześć szkiców sytuacyjnych, wypełniających luki między dialogami. Szkice sugerują, świadkami jakich wydarzeń powinni być widzowie, zawierają informacje na temat treści toczonych rozmów, opisują nastrój postaci. W częściach narracyjnych podają też techniczne uwagi dotyczące ruchu postaci na scenie. Tego typu luźniejsza budowa wpisuje mechanizmy przedstawienia teatralnego – w tym improwizowanie na kanwie naszkicowanej sytuacji – w strukturę Holbergowskiej jednoaktówki.

Ponadto dowiadujemy się, że niektórzy goście mają dziwny wygląd, są w przebraniu („Wchodzą goście, jeden po drugim gratulują, niektórzy o dziwnym wyglądzie i w przebraniu. W końcu przybywają gospodarze Leandra, a także on sam, elegancko ubrany”, s. 129). Kostiumy i maski nie były niczym niezwykłym podczas przyjęć bożonarodzeniowych. Dziwne stroje przybyłych sygnalizują zatem nastrój maskarady, lecz również konotują przywdzianie aktorskiego kostiumu. Scena 13 wizualizuje zarówno tytułowe zjawisko, jak i podstawowe elementy składowe teatralnego wido-

⁵² Zob. Z. Taranienko, *op. cit.*, s. 148.

wiska: scenariusz otwarty na improwizację, użycie kostiumu, tworzenie fikcyjnych sytuacji i postaci, problematyczna granica między aktorami a widzami, co między innymi unaocznia zabawa w fanty, podczas której uczestnicy po kolei wcielają się w przydzielone im role. Przyjrzyjmy się dwóm zabawom mającym w sobie elementy inscenizacji, a mianowicie ciuciubabce oraz tajemniczej postaci, w którą i tym razem wciela się Antoni.

Ciuciubabka jest powszechnie znaną zabawą towarzyską, jednak Hilding Celander w swojej książce z roku 1928 poświęconej skandynawskim zwyczajom bożonarodzeniowym nie wyklucza jej związków z przedchrześcijańskimi rytuałami. Dodaje, że mógł jej również towarzyszyć krótki dialog. Pisząc o ciuciubabce, Celander powołuje się na duńskiego uczonego, Olaus Wormiusa (1588–1654) i wymienia drugą nazwę owej zabawy, funkcjonującą obok wspomnianego *blindebuk*. Zabawę ową zwano czasami *julebuk*, czyli po prostu „bożonarodzeniowy kozioł”⁵³.

Jak już wspomniano, Petronela, inicjując zabawę w ciuciubabkę, nazywa siebie *ślepą kozą*. Taki żeński wariant nazwy zabawy w zasadzie nie funkcjonuje w potocznej duńszczyźnie, budzi jednak skojarzenia z *bożonarodzeniową kozą* (na dodatek wspomnianą uprzednio przez Hieronima, zgryźliwie radzącego Magdalenie, by się przebrała za kozę). Tym samym Petronela, sprawująca w trakcie zabawy w ciuciubabkę kontrolę nad panem domu, nabiera cech demonicznych.

U Holberga „ślepy kozioł” okazuje się istotnym elementem gry umożliwiającej zrealizowanie projektu kochanków. Hieronim zabrania Antoniemu odgrywania „kozła bożonarodzeniowego”, chcąc najwyraźniej położyć kres szkodliwej, jego zdaniem, tradycji. Jest jednak na tyle naiwny i zaślepiony, że nie zauważa zastawionej nań pułapki i zachęca zebranych do zabawy w „ślepego kozła”. Przebieg wypadków sugeruje związek między obydwojema karnawałowymi zabawami a rolą, którą w finałowej sekwencji przychodzi grać Hieronimowi, rolą rogowca czy też może raczej kozła ofiarnego. Sugerowana jest przy tym ekwiwalencja między *julebuk* (zabawą będącą rezultatem metaforyzacji sił demonicznych) a *blindebuk* (zabawą sprzyjającą realizacji dążeń kochanków). Jednocześnie przebieg zabawy w *blindebuk* sprawia, że wybrzyk Leonory i Leandra nabiera cech komicznych: elementy destruktywne zostają rozbite wskutek poddania ich procesowi teatralizacji.

Przyjrzyjmy się jeszcze Antoniemu, który w scenie 13 pojawia się w sekwencjach narracyjnych. W zależności od inscenizacji może się okazać, że podczas przyjęcia służący wciela się albo w „bożonarodzeniowego biskupa” (*julebisp*) albo w „bożonarodzeniowego wetta” (*julevett*)⁵⁴. O ile zgodnie z obyczajem kozioł lub koza mogły pojawić się tylko na chwilę w trakcie tradycyjnych przyjęć bożonarodzeniowych, o tyle „bożonarodzeniowy biskup” mógł stanowić dramaturgiczną oś przyjęcia. Naj-

⁵³ Zob. H. Celander, *op. cit.*, s. 299. Na to, że w językach skandynawskich nazwa owej zabawy przypomina omawianego wcześniej „bożonarodzeniowego kozła”, zwraca również uwagę Troels-Lund (T.F. Troels-Lund, *op. cit.*, t. VII, s. 67).

⁵⁴ Wetty to swoiste geniusze miejsca, o których życzliwość należało starannie zabiegać.

pierw zebrani wybierali „biskupa”, czemu towarzyszył śpiew: „Wyświęcamy sobie biskupa, / Pro nobis”⁵⁵. W trakcie wyświęcania obdarowywano „biskupa” jabłkami i orzechami, a jedną z jego funkcji było łączenie par na jeden świąteczny wieczór. Towarzyszył temu błazeński rytuał, pełen wulgarnych dwuznaczności, będący parodią rytuałów kościelnych, w sposób wyraźny wizualizujący karnawałowe zrównanie *sacrum* z *profanum*⁵⁶.

Przebrany w kostium służący wkracza na scenę zaraz po tym, jak Petronela udaje się na strych ze swym galantem, by policzyć gwiazdy. Jeśli Antoni odgrywa rolę „biskupa”, jego pojawienie się jest niedwuznaczną informacją na temat tego, co właśnie dzieje się na strychu. Zapowiada też eskapadę Leonory, planującej wymknąć się z Leandrem.

Wspomniany „bożonarodzeniowy wett” był figurą o podobnych do „biskupa” atrybutach (uczerniona twarz, patyk z przymocowanymi po obu stronach świeczkami, przyjmowanie darów w postaci jabłek i orzechów), ale o innym rodowodzie. Troels-Lund twierdzi, że w XVII wieku, w Danii, zacierały się granice między *julevætt* a *julebuk*. W takim wypadku pojawienie się Antoniego w roli *julevætt* oznaczałoby, iż służący znalazł sposób na obejście zakazu wydanego przez Hieronima: wcielił się w istotę pokrewną zakazanemu *julebuk*, podniósł bunt, lecz nie w sposób otwarty. Zmienił kostium, czyli signifiant, ale nie signifié.

Sposób opisu postaci przez Holberga jest na tyle powierzchowny, iż nie pozwala na jednoznaczną identyfikację. Na kanwie tekstu można było z powodzeniem wprowadzić obydwie figury, obydwie rozpoznawalne dla współczesnej autorowi publiczności, obydwie o nieco innym ładunku semantycznym. Innymi słowy, epizod Antoniego stanowi specyficzną wizualizację „interpretacyjnego luzu”, o którym wspomina Taranienko, porównując widowisko teatralne z rytuałem.

⁵⁵ W późniejszym okresie tekst stał się jednolicie duński, co Troels-Lund tłumaczy zanikaniem znajomości łacińskich tekstów liturgicznych:

Her vier vi os en Julebisp,

Ham gi'er vi Nødder og Ævle,

Men ham, vi havde ifjor,

Ham gi'er vi Døden og Djævle.

[Wyświęcamy sobie biskupa,

Dajemy mu orzechy i jabłka,

Lecz tego z zeszłego roku,

Tego pošlemy do diabła.] T.F. Troels-Lund, *op. cit.*, t.VII s. 74.

⁵⁶ P. Grochowski w artykule pt. *Śmiech karnawałowy w tradycyjnych inscenizacjach obrzędowych* pisze o szczególnej fuzji śmiechu i powagi charakteryzującej wiele obrzędów ludowych praktykowanych w Polsce w okresie Godów, czyli w czas Bożego Narodzenia, wiążąc takie zachowania z magią płodnościową. P. Grochowski, *op. cit.*, s. 176.

2.4. O ptaku Feniksie

Czy można szukać odautorskiego komentarza w tekście jednoaktówki? Nie są nim z pewnością repliki pojedynczej postaci. Być może słychać go w miejscu przecięcia się głosów poszczególnych postaci, na które nakłada się miejscami bardzo rozbudowany tekst poboczny.

Postacie w *Przyjęciu bożonarodzeniowym* są na tyle groteskowe, że nie można ulec pokusie, by którąś z nich wskazać jako rezonera. Warto jednak przyrzeć się elokwentnemu guwernerowi, który, pojawiając się dopiero w 12 scenie, przechyla szalę zwycięstwa na korzyść spiskujących przeciwko Hieronimowi domowników.

Nie mamy w tekście bezpośrednich wskazówek co do jego wieku lub wyglądu, ale z rozmów między Anotonim a Petronelą wynika, że pokojówka jest z nauczycielem w zażyłych stosunkach. Możemy założyć, że jest to stosunkowo mody człowiek, być może student zarabiający na utrzymanie nauczaniem gromadki dzieci. Iż zajęcie to ciężkie i niewdzięczne, autor *Julestue* wiedział doskonale.

Repliki nauczyciela zawierają wiele przywołań innych tekstów Holberga. „Wiedza”, którą popisują się przygotowane przez niego dzieci, to zbiór absurdalnych zagadek i takich odpowiedzi, które w świecie Holbergowskich komedii służą za argumenty „niedokształconym zbójom”. Kulminacją popisów oratorskich nauczyciela jest mowa mająca ostatecznie przekonać Hieronima do urzędu tytułowego przyjęcia. Powołuje się między innymi na Pliniusza Młodsze, którego listy *notabene* pilnie Holberg czytywał, by udowodnić pożyteczność beztroskich zabaw i wspólnego spędzania czasu. W kalejdoskopie argumentów pojawia się też Arystotelesowskie „Człowiek jest istotą społeczną”, stanowiące jeden z filarów definicji człowieka, który autor *Julestue* wymienia w *Źródle moralnym*. Zwracając się do Hieronima, nauczyciel zasypuje go gradem aluzji i cytatów, nie zawsze logicznie ze sobą powiązanych:

Skoro dla takiego czcigodnego Rzymianina było to konieczne i przyzwoite, to o ileż bardziej konieczne i przyzwoite jest to dla nas w Æbeltoft? Dodam jeszcze, że skoro duszki i podziemne istoty spędzają czas wielkich świąt na skargach i płaczu⁵⁷, jako że nie mogą w nich mieć udziału, to powinniśmy cieszyć się i radować, by pokazać, że mamy w świątach swój udział. Gdyż o ile ptak Feniks w Arabii występujący, który żyje tysiące lat w samotności, skoro tylko wysiedzi piskłę, to się spala, by nie przebywać w towarzystwie innych osobników swego gatunku, o tyle my ludzie, wręcz przeciwnie, powinniśmy gromadzić się i radować, by pokazać, że nie mamy nic wspólnego z takimi stworzeniami, co to dzioba do nikogo nie potrafią otworzyć. *Anthropos*, powiada Arystoteles, *esti zoon politikon, id est; homo est animal sociabile* (s. 127–128).

⁵⁷ Nauczyciel ma na myśli obchody świąt Bożego Narodzenia, Wielkiej Nocy i Zesłania Ducha Św., z których wykluczone były wszelakie nieochrzczone istoty.

Do kwestii Feniksa Holberg powrócił przy innej okazji: ów mityczny ptak jest tematem jego dwóch listów, 247 i 248. List 247 stanowi głos w obronie rzeczowej dyskusji naukowej: zastanawiając się nad istotą jakiegoś zjawiska, trzeba mieć pewność, iż takowe w ogóle istnieje, sugeruje autor. Adresatem listu jest urzędujące na wsi Collegium Politicum, a narratorem, czyli piszącym „ja”, wyciągający wnioski na podstawie niezweryfikowanych przesłanek uczony. Ironia wpisana już w pierwszy akapit nie pozwala potraktować piszącego „ja” jako instancji tożsamej z „autorem”:

Jako że Jaśnie Oświeceni Panowie nie zadowalają się badaniem i dociekaniem spraw służących jedynie ulepszaniu państwa, lecz zwrócili również swe myśli ku sztuce drukowanego słowa i ku rozwojowi nauki, nie mogę poniechać doniesienia im o pracy wypełniającej teraz moje ręce i przynoszącej, moim zdaniem, ogromny pożytek⁵⁸.

Wspomniana praca naukowa, mająca przynieść pożytek ogółowi, jest poświęcona opisowi Feniksa, dostarczającemu „mówcom oraz kaznodziejom” („Oratores og Prædikantere”) tematu do najwspanialszych przypowieści. Powołując się między innymi na Herodota, który co prawda przyznaje, że „nie widział owego ptaka osobiście *in natura*, lecz zaświadcza jednakowoż, iż widział go odzwierciedlonego na tablicy” i Pliniusza Starszego, w którego oczach opis Herodota zasługiwał na zaufanie, oraz kilku innych szacownych mężów, nasz uczony jest w stanie określić zarówno wygląd rzeczowego ptaka, charakter, miejsce jego występowania, jak i okoliczności towarzyszące jego narodzinom i śmierci.

Holberg doszedł jednak do wniosku, że jego ironia może nie dla wszystkich będzie czytelna. W Liście 248 doprecyzowuje zatem, że traktuje przypadek ptaka Feniksa jako przykład pustych debat naukowych, których przedmiotem są osoby lub zjawiska istniejące tylko „w głowach pewnych pisarzy i poetów”. „Dociekano”, pisze Holberg, „dlaczego niektóre zwierzęta mogą zabijać wzrokiem; dlaczego salamandra może przeżyć w płomieniach; dlaczego lew ucieka przed myszą i inne tego typu sprawy, zanim się upewniono, że takie zjawiska w ogóle mają miejsce”⁵⁹. Stwierdza przy tym jednoznacznie, że ptak Feniks nigdy nie istniał. Jak potrzebne było to dodatkowe wyjaśnienie, okazuje się na przykład przy lekturze *Av overtroens eventyrsaga* („Z sagi o przesądach”) Frederika Grøna z 1933 roku, gdzie autor, opierający się nawiązań na wyborze nieobejmującym Listu 248, wychodzi z założenia, iż Holberg wierzył w istnienie Feniksa⁶⁰.

Bałamucący Hieronima i uwodzący pokojówki preceptor zdaje się głosić postawę społeczną bliską autorowi sztuki. Przy tym jawi się jako wbijający w głowy dzieciom nonsensowną wiedzę hochsztapler. Przypowieść o Feniksie jest jego koronnym argumentem, którego ważkość w specyficzny sposób podkreśla Petronela: „Ach, co to za

⁵⁸ L. Holberg, *Epistler*, t. III, København 1947, s. 224.

⁵⁹ Ibid., s. 228–229.

⁶⁰ F. Grøn, *Av overtroens eventyrsaga*, Oslo 1933, s. 97–98.

cudowny ptak, ten Feniks, inne ptaki w porównaniu z nim to kanalie” (s. 128). Nie ma się jednak stuprocentowej pewności, czy preceptor, przywołując opowieść o Feniksie, wierzy w jej prawdziwość, co stawiałoby go w rzędzie ignorantów. Swoisty komentarz Petroneli, w którym komizm jest wynikiem rozdzwiku stylów („delige Fugl” – „Carnalier”), daje podstawy przypuszczać, że przypowieść można potraktować z przymrużeniem oka i założyć, że albo mówca cynicznie pragnie wykorzystać naiwność swego chlebobdawcy, albo że raczej jako artysta słowa posługuje się kwiecistym stylem, by osiągnąć upragniony efekt.

Nauczyciel jest, na innych zasadach niż Petronela, siłą sprawczą w sztuce: to on przekonuje Hieronima do urządzenia wieczornej zabawy. Jemu też przypada ostatnia replika komedii. Wygłasza w stronę widowni wyjaśnienie, dotyczące oglądanych przez nich wydarzeń: to, co widzieliście, ma sens tylko w ramach teatralnej rzeczywistości, której metaforę stanowi bożonarodzeniowe przyjęcie. W *Przyjęciu bożonarodzeniowym* pobrzmiewają echa zarówno „christian celebrations of birth, death and resurrection, of Christmas, Good Friday and Easter-day”, jak i „the mythical archetypes of ‘birth, copulation and death’ in the rhythms of the natural year”⁶¹. Daje się ono przy tym odczytać jako metafora przedstawienia teatralnego, konstrukcji zdolnej do ucywilizowania szaleństwa i irracjonalizmu, pulsującego pod narzuconą przez społeczeństwo maską. Biorąc pod uwagę, że *Przyjęcie bożonarodzeniowe* powstawało w królestwie Danii i Norwegii w czasach coraz bardziej teatrowi wrogich, odczytywać je można, podobnie jak *Maskaradę*, jako – między innymi – obronę instytucji teatru.

W Liście 374 autor utrzymuje, że celem *Julestue*, owej „niezbyt moralnej sztuki”, było jedynie rozbawienie publiczności i przedstawienie „przesądów minionych czasów”⁶². Często, idąc za radą Holberga, traktuje się *Przyjęcie bożonarodzeniowe* jako satyrę na wychodzący z mody prymitywny obyczaj, symptom minionej epoki⁶³. Jeśli wybierze się taką optykę, to dyptyk *Maskarada – Przyjęcie bożonarodzeniowe* obrazuje dystansowanie się od dawnych, niecywilizowanych form kontaktów międzyludzkich i zastąpienie ich nowymi instytucjami cywilizującymi relacje społeczne – maskarady i społecznie zaangażowanego teatru. Uogólniając zaś, są wyrazem zmiany paradygmatu między *ancien* a nowoczesnością⁶⁴.

⁶¹ W.M. Merchant, *Comedy*, London 1983, s. 53.

⁶² L. Holberg, *Epistler*, t. IV, København 1949, s. 206–207.

⁶³ Zob. np. A.E. Jensen, *Teatret i Lille Grønnegade...*, s. 104–105; I. Pio, *Bogen om Julen*, København 1998, s. 112; H.S. Bakken, *op. cit.*

⁶⁴ Por. B. Holm, *Skal detto være Troja?*..., s. 71.

Epilog *Przyjęcia bożonarodzeniowego* sugeruje, że sztuka Holberga – bardziej niż potępieniem przyjęć bożonarodzeniowych – jest pochwałą przedstawienia teatralnego samego w sobie. W przypadku owej farsy nie mamy przecież do czynienia z jednoznacznym ośmieszaniem niemodnej czy też moralnie nagannej, przesyczonej erotyzmem i pogańskimi reminiscencjami tradycji. Słowa piętnujące przyjęcia włożone są w usta Hieronima, którego głównymi wadami są niezbyt imponująca wiedza o współczesnym świecie (co między innymi wychodzi na jaw w scenie 12, w której Hieronim nie jest w stanie zdemaskować braku kompetencji preceptora), łatwowierność i przesadność. W tej ostatniej kwestii niewiele się różni od Magdaleny, traktującej tradycję niczym artykuły wiary. („Nawet nie można jej było zmusić do jedzenia, zanim świeca Trzech Króli nie stanęła na stole”, s. 113).

W Liście 441, pochodzącym z IV tomu wydanego w 1750 roku, w chwili gdy Holberg włączył się w proces budowania nowej sceny publicznej w Kopenhadze, autor dzieli bywalców teatru na trzy grupy. Do pierwszej, zwanej przez niego „sektą ortodoksyjną”, zalicza lubujących się w komediach „moralnych”, które jednocześnie uczą i bawią i „respektowane są reguły teatralne, które Arystoteles i inni uczeni zalecili, tak iż każda sztuka przedstawia zwartą historię”. Komédie te „są dla oczu i dla uszu”, ujawniają swe zalety zarówno czytelnikom, jak i teatralnej publiczności. „Druga sekta składa się z widzów, którzy chcą komedii jedynie dla oczu”, kontynuuje autor. To sztuki, których lektura raczej nie spełni oczekiwań „znających się na rzeczy czytelników”, wykorzystujące magiczne napoje, wróżby i przepowiednie, wymagające przy inscenizacjach dużych nakładów na kostiumy i teatralną maszynę. Jednak, jak zastrzega Holberg, komedie owe „mimo ich wad, nie zasługują na odrzucenie, jako że mają pewien określony cel, jakim jest cieszenie oczu i wzbudzanie śmiechu”⁶⁵. Trzecia grupa widzów, dla których autor nie ma najmniejszego zrozumienia, to ci, którzy lubują się w nowych komediach francuskich, mimo że po przeczytaniu nie udaje się ich nawet streścić, a ich esencją są li tylko wyczelowane dialogi.

Możemy się domyśleć, że Holberg widział swoje teksty przede wszystkim w pierwszej grupie, chociaż również – i to czasami z dumą – przyznawał się do autorstwa komedii „nie bardzo moralnych”. O *Przyjęciu bożonarodzeniowym* pisał, że co prawda mamy tu do czynienia z „czystą farsą, lecz z drugiej strony jest ona tak zabawna, że podczas premiery nie można było niczego usłyszeć z powodu śmiechu publiczności, a że i aktorzy nie mogli się powstrzymać od wtórowania widzom, więc o mało nie trzeba było przerwać przedstawienia”⁶⁶.

Holberg świetnie znał i cenił komediopisarzy antycznego Rzymu (niektóre teksty z pewnością znał na pamięć jeszcze z czasów szkolnych). Czytał uważnie Moliera

⁶⁵ Cytaty z Listu 441: <http://gandalf.uib.no/Holberg/tekster/epistler/tomus-iv-300-446/epistel-441> [08.08.2011].

⁶⁶ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 124.

(choć zmieniał zdanie na temat geniuszu ich autora), a ponadto nieobce mu były scenariusze włoskich komedii pochodzące z *Le Théâtre Italien* oraz *Le Nouveau Théâtre Italien*. Śladami tych lektur zajmowały się pokolenia skandynawskich badaczy. Natomiast najprawdopodobniej nie czuł nigdy potrzeby przeczytania *Poetyki* Arystotelesa. Myśl antropologiczna Arystotelesa, przeświadczenie o tym, że człowiek jest zwierzęciem społecznym, była ważnym elementem poglądów Holberga wykładanych w jego pismach filozoficznych. Dawała o sobie znać w komediach autora *Maskarady* i *Jean de France*. Natomiast omawiając istotę komedii, Holberg niezwykle rzadko powoływał się na Arystotelesa, a jeżeli to czynił, to raczej w sposób zdawkowy. Przytoczony wcześniej wywód z Listu 441 jest jednym z takich przypadków. Przywołanie *Poetyki* jest powierzchowne, świadczące jedynie o tym, że, zdaniem Holberga, należy Arystotelesowi przypisać autorstwo reguły „trzech jedności”, którą – co podkreśla w Liście 66 – należy zachowywać, nie traktując jej jednak jako wartości naczelnej. Jako przykład „dobrej historii”, którą warto wykorzystać, ale nie daje się przykroić do klasycznego schematu, przywołuje opowieść o wyniesionym do godności pijanym chłopie. Przypuszcza się, znał *Poetykę* jedynie ze słyszenia i że należała do korpusu „tekstów szacownych, które Holberg częściej cytował niż czytywał”⁶⁷.

Przyczyny być może należałoby szukać w spojrzeniu Holberga na swoje posłannictwo – postrzegał siebie przede wszystkim jako filozofa i historyka. Traktaty o istocie dramatu znajdowały się poza horyzontem jego zainteresowań. Nie czuł się zobowiązany do zgłębiania teoretycznych podstaw instytucji, z którą współpraca była dla niego społecznie potrzebnym i ciekawym, ale tylko chwilowym zadaniem, które realizował na marginesie swej naukowej kariery.

3. *Jean de France*

Jak wspomnieliśmy, jednym ze śladów Holbergowskich na polskich scenach były komedie Franciszka Bohomolca. Autorzy skądinąd znakomitego informatora zatytułowanego *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, klasyfikują *Paryżanina polskiego* jego autorstwa jako tłumaczenie komedii charakteru Ludwiga Holberga, noszącej tytuł *Jean de France eller Hans Frandsen* („Jean de France albo Hans Frandsen”)⁶⁸. Porównując intrygę oraz sposób charakteryzowania postaci, na pewno odnajdziemy punkty styczne między *Paryżaninem polskim* a sztuką Holberga. Ponadto w niemieckiej wersji z roku 1741, komedia duńskiego pisarza nazywała *Jean de France, oder Der deutsche Franzose*. Poglądy samego Bohomolca na

⁶⁷ Por. M. Leisner-Jensen, *Scena er på teatro*, Odense 1999, s. 64.

⁶⁸ Zob. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965...*, s. 326.

sztukę przekładu, zwolennika przekładowej swobody, legitymizują kwalifikowanie *Paryżanina polskiego* jako tłumaczenia komedii Holberga.

Jednakowoż Jadwiga Ziętarska przytacza przykłady dowodzące, iż swobodne podejście Bohomolca do pierwowzorów, była co prawda praktyką najczęściej stosowaną, ale nie jedyną w oświeceniu. Przekłady wierne nie były wykluczone, a „dążność do wiernego przekładania nie była wówczas bynajmniej zjawiskiem marginesowym, związanym jedynie z praktyką pisarzy nie mających przygotowania teoretycznego”⁶⁹. Innymi słowy, również w świetle praktyk translatorycznych epoki można by oczekiwać przekładu bliższego naszym oczekiwaniom wobec tłumaczenia, niż komedia Bohomolca.

Dobrochna Ratajczakowa, systematyzując osiemnastowieczne praktyki translatoryczne, pisze o przekładach i przestosowaniach. Za podstawę podziału służy dystans między oryginałem a jego postacią w nowej szacie językowej. Przekład, a następnie parafraza są najbliższe tekstowi źródłowemu. Ogólnym terminem „przestosowania” objęte zostały adaptacja („poddaje materię literacką presji wykonania”), imitacja („głównie naśladowanie stylu”) oraz inspiracja („na granicy przestosownia określana formułą «według...»”) ⁷⁰. Zatem można stwierdzić, że zakwalifikowanie bardzo schematycznej w swym dydaktyzmie komedii Bohomolca jako tłumaczenie Holbergowskiej pięcioaktówki zbytnio upraszcza relacje między polskim tekstem a jego ewentualnym źródłem. Ponadto daje polskiemu czytelnikowi mylne wyobrażenie o komediopisarstwie Holberga. Moim zdaniem możemy mówić co najwyżej o inspirowaniu się polskiego komediopisarza Holbergowskim pomysłem, a nie o przekładzie czy parafrazie.

3.1. Paryżanie duńscy

Ludvig Holberg, jak wielu innych młodych ludzi na początku XVIII, podróżował po Europie. Odbił wyprawy do Holandii (1704, 1706), Niemiec (1708), dłużej zatrzymał się w Anglii, studiując w Oxfordzie (1706–1708). Jeździł również na południe Europy, do Włoch, a przede wszystkim Francji (1714–1716, 1725–1726), o której pisał: „Nie ma innego miejsca gdzie można szybsze robić postępy w nauce i gdzie się lepiej formują literackie gusty”⁷¹. Co prawda czuł się w obowiązku podkreślać, że niewiele jest miejsc od Kopenhagi znaczniejszych⁷², to jednak w porównaniu z kilkuset tysięcznymi, tętniącymi życiem wielkimi metropoliami europejskimi z początku XVIII wieku, niespełna siedemdziesięcioletnia stolica duńskiej monarchii, osłabiona przez wojny i panujące w latach 1709–1713 epidemie, mogła

⁶⁹ J. Ziętarska, *op. cit.*, s. 155.

⁷⁰ D. Ratajczakowa, *O dramatach przepolszczonych...*, s. 373.

⁷¹ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 251.

⁷² Ibid., s. 181.

się autorowi wydawać prowincją. W odczuciach tych nie był zapewne odosobniony. Ponadto Kopenhaga była „miastem Północy, to znaczy miastem drewnianym”⁷³. Dopiero na skutek wielkiego pożaru, który w 1728 roku strawił sporą część miasta, stolica monarchii duńsko-norweskiej została przebudowana na modłę zachodnią: część kanałów zniknęła, pojawiły się proste ulice i zabudowa z kamienia.

Specyficznego posmaku nabiera zatem jedna z pierwszych Holbergowskich komedii charakteru, *Jean de France*. Sztukę najczęściej traktowano jako satyrę na zachwyty kulturą Francji. Prapremiera komedii odbyła się jesienią 1722 r. w czasie pierwszego sezonu teatralnego przy Lille Grønnegade. Postać tytułowa, odwiedzając Paryż, mieszka w dzielnicy Faubourg St. Germain, w której zatrzymał się zarówno autor w czasie swej pierwszej podróży do francuskiej stolicy, jak i wielu jego młodych rodaków, wojażujących po Francji. Ów autobiograficzny element sugeruje być może swoisty, pozatekstualny komunikat przeznaczony dla współczesnej autorowi publiczności, nadający komedii ambiwalentny charakter.

Motyw zmanierowanego pobytu we Francji młokosa znalazł Holberg u współczesnego mu Christiana Falstera, autora satyry *Den daarlige untenlandske Rejse og modige Hjemkomst* (1721, „Nieudana podróż zagraniczna i smutny do domu powrót”). Bohatera Falstera, studenta, beneficjenta stypendium, które umożliwiło mu odwiedzanie miast uniwersyteckich Europy, bardziej interesują kobiety niż książki. Trwoni pieniądze, wstydzi się dawnych przyjaciół, nie chce mówić w ojczystym języku, a po powrocie popisuje się wzbudzającymi śmiech dziwactwami. Konkludując, poeta sugeruje, że w kraju nie ma miejsca dla takowych gołowąsów⁷⁴.

Na kanwie zdefiniowanego przez Falstera tematu stworzył Holberg pięcioaktową komedię charakteru. Akcję skonstruował według molierowsko-włoskiego schematu komediowego: „Amorosa (Elżbietka) kocha Amoroso (Antoniusza), ale zostaje obiecana innemu. Kolombina (Marta), służąca, z pomocą Arlekina (Emil) wymyśla intrygę. Para służących przebiera się i wciela intrygę w życie, co skutkuje połączeniem się kochanków”⁷⁵.

Oprócz tytułowego Jeana, czyli Hansa galerię postaci tworzą dwaj ojcowie: Hieronim (Jeronimus) oraz Frands; ponadto żona Frandsa, Magdalena (Magdelone); para kochanków – Elżbietka (Elsebet) i Antoniusz (Antonius), naiwny, ograniczony, lecz wierny Frandsowi służący Antoni (Arv) i jego przeciwieństwo, Emil (Espen) – frant, świetnie radzący sobie w miejskim żywiole. Wspiera go Marta (Marthe), sprytna służąca. Jest ona przemyślną intrygantką, ale potrafi zadziwić zarówno bystrością umysłu, jak i odczytaniem. Jesienią 1722 r., w premierowy wieczór na scenie przy Lille Grønnegade, w postać pokojówki Marty wcieliła się Marie Magdalene, żona pana René Magnon de Montaigu, szefa trupy aktorskiej. Z pochodzenia Fran-

⁷³ P. Chaunu, *Cywilizacja wieku oświecenia*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 434.

⁷⁴ L. Holberg, VTB, t. III, s. 159–160.

⁷⁵ H. Brix, *Ludvig Holbergs komedier*, København 1942, s. 68.

cuzka, córka nadwornego cukiernika Nicolasa Jeana Baptysty la Croix, urodziła się i wychowała w Kopenhadze. Mówiła płynnie po francusku i duńsku. Jeszcze jako aktorka teatru dworskiego słynęła z ról subretek, gdzie istotną rolę pełniło szybkie tempo dialogu. Przy Lille Grønnegade powierzano jej między innymi role pewnych siebie i inteligentnych służących oraz dojrzałych pań. W Molierowskim *Skąpcu*, przedstawieniu otwierającym działalność teatru we wrześniu 1722 roku, grała Frozynie. Holberg, tworzący w okresie „porywu poetyckiego” w latach 1722–1726 komedie dla trupy pana de Montaigu, wiedział, iż znajdzie się tam aktorka potrafiąca tchnąć życie w krwiste postacie inteligentnych kobiet.

Marta zna język francuski na tyle dobrze, że może wmówić Jeanowi swoje francuskie pochodzenie. Jak nadmienia w rozmowie z Antoniuszem, Elżbietką i Emilem, nauczyła się obcego języka u swego poprzedniego chlebodawcy: „wiecie przecież, że przez trzy lata służyłam u francuskiego kucharza, przy głównej ulicy i przez ten czas nauczyłam się francuskiego tyle, ile mi trzeba do codziennego użytku” (akt II, scena 3)⁷⁶.

Holbergowska pokojówka jest osobką o stosunkowo złożonej naturze. Marta w *Jeanie de France*, tłumacząc swą pomysłowość w snuciu intrygi wyjaśnia mimochodem: „czasami czytuję Senekę” (akt V, scena 5). Emil, który jeszcze przed chwilą podziwiał swą współpracowniczkę („przemawiasz niczym anioł! Jesteś tak mądra, że mogłabyś pisać książki”), słysząc o jej lekturach zauważa z przekąsem: „Miałem to nieraz okazję zauważyć. [...] Jako że kasza podawana nam na kolację albo jest niedogotowana, albo przypalona. Lubię wykształcone kobiety, ale nie chciałbym ani takiej żony, ani gospodyni”⁷⁷. Można by przez moment podejrzewać, że mamy tutaj do czynienia z satyrą na uczone białogłowy, wiemy jednak, że autor *Jean de France* nie traktował zamiłowania do lektury jako wady kobiecego charakteru.

Intryga komedii przedstawia się następująco: dwudziestoletni Hans powraca do domu po piętnastu miesiącach zagranicznych wojaży. W kosztowną, nadszarpującą rodzinny budżet, podróż wysłali go rodzice, chociaż jego ojciec, Frands, zastrzega: „Wina nie leży po mojej stronie. Żona tak chciała”. (akt I, scena 1)⁷⁸. Frands zawarł swego czasu z sąsiadem Hieronimem, ojcem Elżbietki, umowę dotyczącą przyszłości młodych. Dla Hieronima najważniejszym argumentem było, iż „Frands Hansen jest nie tylko porządnym, ale i bogatym człowiekiem” (akt II, scena 6)⁷⁹. Córka jednak,

⁷⁶ L. Holberg, VTB, t. III, s. 180. W wersji oryginalnej francuski chlebodawca Marty mieszka przy ulicy Pilestræde. Właścicielem francuskiej restauracji, mieszczącej się swego czasu w Kopenhadze przy Pilestræde nr 8 był późniejszy założyciel teatru przy Lille Grønnegade, Etienne Capion, por. O. Nielsen, *Kjøbenhavn paa Holbergs Tid*, Kjøbenhavn 1884, s. 212. Innymi słowy, w chwili premiery teatralnej *Jean de France* w roku 1722 w byłym pracodawcy pokojówki Marty publiczność rozpoznawała antreprenera z Lille Grønnegade.

⁷⁷ L. Holberg, VTB, t. III, s. 216.

⁷⁸ Ibid., s. 164.

⁷⁹ Ibid., s. 182.

zakochawszy się w rozsądnym Antoniuszu, ani myśli wychodzić za Hansa. Wróciwszy do domu Hans Frandsen (innymi słowy, Hans syn Frandsa) każe się nazywać Jeanem de France, a fonetyczne podobieństwo między jego patronimikum a nowym nazwiskiem zdaje się sugerować charakter zachodzącego w młodzińcu procesu. Jego samozwańcza francuskość wynika z przenicowanej rodzimości. Towarzyszący mu w podróży służący również zmienił tożsamość – nie jest już swojskim Pietrkiem (Peer), lecz Pierrem.

Wygłaszający naszpikowane pokaleczoną francuszczyzną tyrady Hans/Jean budzi niechęć otoczenia („Ten człowiek kompletnie oszalał”, akt II, scena 4)⁸⁰. Tyranizując bliskich, próbuje przenieść na swoje podwórko zaobserwowane w wielkim świecie gesty. Przykładem jest scena, w której Jean zmusza zapatrzoną węń matkę do odtąnczenia z nim menueta. Ojciec ma im przyśpiewywać do tańca:

Magdalena: Skoro ja mogę zatańczyć z naszym synem, to ty możesz mu zaśpiewać.

Frands: Nie mówisz poważnie, żono. Nie zrobię z siebie błazna. Za stary na to jestem.

Jean: *Tête bleue! j'enrage.*

Magdalena: Ach, mój synku kochany, nie złość się! Już on, wierz mi, zaśpiewa, choćby miał się wściec.

Jean: Ach, *pardi! chantez donc.*

Magdalena: Jesteś najbardziej niemożliwym człowiekiem, który kiedykolwiek stąpał po ziemi.

Jean: *Diable m'emporte, si –*

Frands zaczyna śpiewać melodię strażników, płacząc przy tym, pozostali rozpoczynają taniec (akt I, scena 6)⁸¹.

Antoniusz i Elżbietka, wiedząc, że Hieronim musi mieć niezwykle ważne powody, by zerwać umowę z ojcem Jeana, proszą o pomoc dwoje służących – Martę i Emila. Marta bez trudu wymyśla stosowną intrygę. Ponieważ swego czasu, pracując u francuskiego kucharza, poduczyła się francuskiego, ma udawać przybyłą właśnie z Paryża madame la Fleche, a Emil podawać się za jej lokaja. Chcą przekonać Jeana, że madame ujrzała go kiedyś we Francji i będąc pod jego wrażeniem, podążyła za nim aż do Kopenhagi. Intryganci pragną skompromitować Jeana w oczach ojca Elżbietki, ukazać go jako szaleńca i tym sposobem doprowadzić do zerwania zaręczyn. Wmawiają mu zatem, iż by nadążyć za wciąż zmieniającą się paryską modą musi wysmarować sobie usta tabaką, zakładać frak tył na przód, natomiast krawatkę wiązać w taki sposób, by jej końce koniecznie znalazły się z tyłu, na plecach. Tym samym Marta pasuje Jeana na króla błaznów, używając rekwizytów konotujących karnawałowe odwrócenie porządku, co dobitnie pointuje Hieronim: „Ej, ty, Hans Wurst! Ty, błaznie!

⁸⁰ Ibid, s. 181.

⁸¹ Ibid., s. 174.



Il. 10. Rysunek Vilhelma Marstranda: Jean de France tańczący menueta z matką. Obok przyśpiewujący im stary Frands. Liczne obrazy i rysunki Marstranda stworzyły na tyle kompleksową i sugestywną wizualizację Holbergowskiego uniwersum, że teatry duńskie do dzisiaj zmagają się z „Marstrandowską tradycją” przy inscenizacjach utworów autora *Jean de France*. Jednym z epizodów zilustrowanych przez Marstranda jest ten sam, który skłonił Antoniego do chwycenia za kredę.

Czy aby twój przeniecony frak nie został przypadkiem uszyty w zapustny poniedziałek, albo na Prima Aprilis? Ha, ha, ha, ha, ha! (akt IV, scena 6)⁸².

W kulminującym momencie sprowokowany podszeptami intrygantów Jean, chcąc zmusić swego przyszłego teścia do ubrania się zgodnie z najnowszą paryską modą, podnosi na niego rękę.

Jean: *Pierre ici! tenez!* trzymaj tego upartego starucha. Nie chcę, *ma foi*, żadnych pedantów za rodziców. Ściągaj.

Pierre: *Vitement Monsieur.*

Hieronim: *Gwałtu! Rety!*

Jean: Gdy starzy ludzie cofają się w wiek dzieciństwa, trzeba ich przymuszać, jak dzieci (akt IV, scena 6)⁸³.

⁸² L. Holberg, VTB, t. III, s. 202.

⁸³ Ibid., s. 203–204.

Hieronima z opresji ratuje Antoniusz, zdobywając tym samym przychyłność ojca swej wybranki. Dla postawienia „kropki nad i”, udająca bywalczynię paryskich salonów, Marta zachęca Jeana do udania się na dobrowolne wygnanie, obiecując mu spotkanie w Hamburgu.

Tracący stopniowo kontakt z rzeczywistością młodzieniec bierze obietnicę za dobrą monetę, zrywa wszelkie więzi z bliskimi i opuszcza kraj w nadziei, że jedzie na spotkanie z kimś, z kim znajdzie wspólny język. W liście do rodziny pisze:

Za granicą przywykłem do manier i galanterii i dlatego nie mogę znieść pospolitych i prostackich osób, będących członkami mojej rodziny. Nigdy nie wrócę; jeśli zechcecie do mnie napisać, możecie zaadresować list *à la Mad. La Fleche, Dame très célèbre et très renommée dans la France*. List należy napisać po francusku, gdyż postanowiłem sobie, by za nic po duńsku nie rozumieć (akt V, scena 6)⁸⁴.

Tym samym Jean przypieczętowuje akt wykluczenia się ze społeczności i z rodziny. Antoniusz dostaje swoją Elżbietkę, a obaj ojcowie nie muszą rezygnować z planów połączenie rodów i majątków. Aranżują małżeństwo swych młodszych dzieci – Hieronimowego syna, Joachima (Jochum), oraz Eli (Lisbet), córki Frandsa. Obaj patriarchowie również tym razem nie pytają zainteresowanych o zgodę.

Diagnoza, która pojawiła się już wcześniej – „Ten człowiek kompletnie oszalał” – została potwierdzona. Kłopot w tym, że szaleństwo rozumiane jako działanie wbrew normom i oczekiwaniom nie jest w oczach Holberga zjawiskiem, które należy bezwzględnie wyrugować z naszego życia. Wręcz przeciwnie, jest czymś, co w pewnych okolicznościach, jako zjawisko pojawiające się na krótki moment, na obrzeżach uporządkowanej codzienności, oczyszcza, wsącza w krwioobieg społeczności życiowe siły; jest czymś „co stanowi podstawową cechę świata i rzeczywistości”⁸⁵. W *Mysłach moralnych* w eseju zatytułowanym przez wydawców *Niewiedza czyni odważnym*, autor używa słów „daare” (szaleniec, ale też i głupiec) i „nar” (błazen, ale również głupiec) synonimicznie. Pisze:

Ja ze swej strony nie chciałbym żyć w kraju, w którym nie ma żadnych głupców. Jako że głupiec wywołuje takie same skutki w państwie, jak *fermentum* w ludzkim żołądku. Jest równie pożyteczny jak sole trzeźwiące, wprawiające w ruch krew i inne płyny w ciele: można go porównać ze sztormem, który mimo że niekiedy niszczy domy i drzewa, to jednocześnie oczyszcza powietrze i chroni je przed zgnilizną, zapobiega chorobom, które zazwyczaj pojawiają się na skutek wszelkiego zastoju⁸⁶.

⁸⁴ Ibid., s. 216.

⁸⁵ B. Holm, *Maskarada – metafora i metamorfoza...*, s. 63.

⁸⁶ L. Holberg, VTB, t. 10, s. 101 (nr 86, Libr. I).

3.2. Pochwała zaścianka?

Sztukę Holberga kończy epilog – wierszowany, a tym samym wyraźnie oddzielony od pozostałego tekstu pisanego prozą. Morał wyartykułowany przez Hieronima, odrzucającego apriorycznie ideę podróżowania jako elementu kształcenia ludzi młodych, nie pozostawia złudzeń: udający się w podróż powinni mieć swoje lata i rozum, gdyż podróże młodzieży, prowadzące dalej niż do Łaby, czyli granicznej rzeki duńskiej monarchii, grożą jedynie trwonieniem ojcowskich majątków. Po cóż odwiedzać obce kraje, skoro o sprawach swego państwa więcej się można dowiedzieć na duńskiej Jutlandii, a lekcje języków obcych z lepszym skutkiem można pobierać u rodzimych preceptorów.

Hieronim zarzuca rodzicom Hansa/Jeana, że ulegając modzie, wysłali młodzieńca w podróż, pozbawiając go zbyt wcześnie rodzinnego wsparcia:

Hieronim: [...] nie słuchaliście mojej rady, miało się stać zadość jego woli, chciał jechać, to miał jechać, chociaż jest dziewiętnastoletnim dzieckiem.

Frands: Wybacz, sąsiedzie, ale w styczniu skończył dwadzieścia (akt I, scena 1)⁸⁷.

Przebieg komediowych wydarzeń pozwala jednak upatrywać przyczyn upadku Hansa nie tylko w zagranicznych podróżach jako takich lub w jego młodym wieku. Przypomnijmy, iż sam autor *Jeana de France*, udając się w swoją pierwszą podróż zagraniczną, do Holandii, miał dokładnie dwadzieścia lat. Nazywanie dwudziestolatka dzieckiem wydaje się argumentem mocno naciągany, a postulat ograniczenia młodym horyzontów świadczy raczej o skostnieniu poglądów niż o rozsądku starego Hieronima.

Być może przyczyn kłopotów Hansa/Jeana należałoby szukać w jego skażonym, słabym charakterze. Jeszcze przed wyjazdem do Francji – stwierdza niechętna mu narzeczona – był „próżny i wynaturzony i do przewidzenia było, że wszystko mu się pomiesza, gdy się znajdzie w obcym kraju” (akt II, scena 1)⁸⁸. Dzięki intrygom zaradnych służących Elżbietka zostaje uwolniona od Jeana. Jego winą nie jest jednak stawanie na drodze zakochanej parze, ale dezintegrowanie społeczności, demonstrowane między innymi przez łamanie IV przykazania. Jak pamiętamy, Holberg podkreślał wagę działania na rzecz społeczności. Za zło uważał to, co międzyludzkiej wspólnotie szkodzi. Komedia sugeruje, iż źródłem wypaczenia natury chłopaka, bardziej niż pobyt w Paryżu, był jego rodzinny dom, eksponując pobłażliwość rodziców, zwłaszcza zapatrzonej w syna matki, która groźbą małżeńskiego strajku skutecznie zniechęca Frandsa do demonstrowania władzy rodzicielskiej wobec rozpuszczanego młodzieńca.

⁸⁷ L. Holberg, VTB, t. III, s. 161.

⁸⁸ Ibid., s. 176.



Il. 11. Vilhelm Marstrand: Frands i Hieronim. W tle postać Jeana

Frands: I na czym niby ma polegać ta jego galanteria?

Magdalena: Polega na tym, że jest galantny.

Frands: Nie widzę żadnej galanterii w wydaniu 1500 talarów w tak krótkim czasie.

Magdalena: Mówisz o tym, ile wydał, ale nie mówisz, ile się nauczył.

Frands: Widzę, że nauczył się tańczyć jakąś folię, śpiewać miłosne piosenki i psuć swój język, bo moim zdaniem teraz nie umie ani po duńsku, ani po francusku.

Magdalena: Nie będę więcej gadać z takim swarliwym człowiekiem; klnę się, że do końca moich dni nie pójdę z tobą do łóżka (akt I, scena 5)⁸⁹.

Teresa Kostkiewiczowa wśród cech charakteryzujących polskich fircyków wymienia: francuski strój, bezrefleksyjną fascynację cudzoziemskim stylem życia, rozrzutność, prowokacyjne zachowanie, swobodę obyczajową, wolnomyślicielstwo i lekceważenie praktyk religijnych⁹⁰. Postać fircyka służyła metaforyzacji napięcia między kulturowym uniwersalizmem ówczesnej Europy a rodzimością i lokalnością.

Powyższa charakterystyka pod wieloma względami pasuje do postaci Holbergskiego Jeana. Młodzik ubiera się dziwacznie, szasta pieniędzmi i czuje niechęć do wszystkiego co ojczyste. Jadać chce tylko potrawy gotowane przez francuskiego kucharza, a o swej narzeczonej powie, że ma twarz „dość ładną, jednakowoż zbyt duńską” (akt III, scena 1)⁹¹. Poduczył się co prawda języka francuskiego, ale za to zapomniał łaciny, czyli medium będącego tradycyjnym łącznikiem ze spuścizną

⁸⁹ L. Holberg, VTB, t. III, s. 171.

⁹⁰ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel...*, s. 55.

⁹¹ L. Holberg, VTB, t. III, s. 185.

kultury klasycznej oraz ówczesnym gwarantem uniwersalizacji dyskursu naukowego, teologicznego i literackiego: „Powiadacie, że nauczył się tam francuskiego, ale nie mówicie o tym, ile zapomniał łaciny”, powie o Hansie/Jeanie jego przyszły teść (akt I, scena 1)⁹².

Wśród cech fircyka istotnym był jego pogardliwy stosunek do wiary ojców. Ta kwestia jest w zasadzie nieobecna w duńskim tekście. Holberg nie robi ze swego Jeana ośmieszającego religię wolnomyśliciela. Każe jedynie rozgoryczonemu Hieronimowi wspomnieć o młokosach, którzy kierując się modą pojechali za granicę i tam – idąc za modą – zapomnieli o swojej wierze chrześcijańskiej. Wydzźwięk owej uwagi jest jednak osłabiony. Zarzut ginie wśród innych, rysowanych z przesadnym pesymizmem, skutków podróży. Powracająca z zagranicznych wojaży młodzież nie tylko zaniedbuje wiarę ojców, ale popada także – zdaniem starca – w alkoholizm tudzież melancholię.

W komediowym starciu między bezrefleksyjnym zachwytem obcą kulturą a przyziemną, momentami dość duszną swojskością, obcość i inność przegrywają. Jednak w swym deprecjonowaniu zagranicznych wojaży, w potępianiu chęci do przekraczania granicznej rzeki, jest komedia co najmniej dwuznaczna. Uważna lektura podpowiada, że należy być ostrożnym w odczytywaniu *Jean de France* jako jednoznacznej apologii zaścianka.

3.3. Teatralizacja i maskaradzacja w *Jeanie de France*

W komedii Holberga również możemy doszukać się struktury karnawałowej: wciągnięty przez Martę w pułapkę Jean przyjmuje rolę króla-błazna. Bachtin uważał, że co prawda formy karnawałowe miały znaczny wpływ na literaturę wieku światła, ale, jak twierdził, był to wpływ o charakterze formalnym. Jest zdania, że owe formy nie były bezpośrednio związane z apolożizowaną przez niego kulturą śmiechu, charakteryzującą wcześniejsze stulecia, lecz przekształciły się w środki artystyczne, przeważnie o charakterze fabularno-kompozycyjnym. Zostały wyprane z dwuaspektowości i ambiwalentności, rozumianych jako łączenie dwóch biegunów – błogosławieństwa i klątwy, mądrości i głupoty, narodzin i śmierci, wyniesienia i pogardy:

Tam, gdzie w detronizacji wygasła karnawałowa ambiwalencja obrazów, wyradzały się one w jawną negację demaskatorską typu moralizującego lub społeczno-politycznego, zatracaly charakter artystyczny i zamieniały się w czystą publicystykę⁹³.

Francuscy rewolucjoniści karnawałowe formy widzieli jako nośniki idei antymonarchistycznych. U Woltera służyły one satyrze, która zachowywała jeszcze uniwersal-

⁹² Ibid., s. 164.

⁹³ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego...*, s. 192–193.

ność, lecz redukowałą śmiech do kpiny. Śmiech niósł ze sobą radykalną negację, będąc przy tym pozbawionym momentów wskrzesielskich, pisze Bachtin i uważa, że w dyskursie oświeceniowym to, co pozytywne znajdowało się poza śmiechem i miało charakter abstrakcyjnej idei. W twórczości XVIII wieku jedynie literatura rokoka stała się – jego zdaniem – swoistą oazą, której udało się zachować „pozytywne i wesołe tony śmiechu” oraz kontynuować (co prawda w postaci zubożałej) „tradycję wesołej atmosfery karnawału”⁹⁴. Dla Bachtina wiek świateł był czasem niwelującej unifikacji. Była to epoka, którą cechował „oderwany racjonalizm, ahistoryzm, tendencja do abstrakcyjnej powszechności, brak poczucia dialektyki [...]” Jego zdaniem „[o]braż pełnego sprzeczności, zawsze w toku, nigdy niegotowego życia – w żaden sposób nie dawał się przykroić do miary rozumu osiemnastowiecznego”⁹⁵.

Jednakowoż „igrzysko koronacji-detronizacji” w wersji Holbergowskiej zdaje się być czymś więcej niż tylko dydaktycznym narzędziem. Jest elementem teatralizującym świat, eksponującym między innymi funkcje maski – roli, kostiumu oraz scenariusza (zaplanowanej intrygi) w kreowaniu króla – błazna. Ponadto, jak zobaczymy, potępienie zdetronizowanego i odrzuconego błazna nie jest aktem jednoznacznym – pomimo wyartykułowanego w epilogu dydaktyczno-oświeceniowego projektu.

W 1964 r. Jens Kruuse w *Holbergs maske* („Maska Holberga”) zwrócił uwagę na ambiwalentność Holbergowskiego świata w jego zdawałoby się jednoznacznie umoralniającej sztuce. U Kruuse znajdziemy pierwsze tak dobitne zaakcentowanie teatralnego wymiaru komedii Holberga. W *Jeanie de France*, pisał, nie chodzi rzecz jasna o sentymentalną lub psychologicznie umotywowaną obronę obłąkanego, „chodzi o obraz kogoś osamotnionego, irytyjąco szalonego, stojącego naprzeciw wspólnoty normalności”. Miał nadzieję doczekać się inscenizacji podkreślającej małościastekowość Kopenhagi oraz głupotę, zacofanie i umysłową ociężałość demonstrowane przez przeciwników tytułowej postaci. „Scenicznie mieliby wyglądać niczym zwarta większość u Ibsena, rodaka Holberga. [...] Inszenizacja mogłaby stylizować, mogłaby podkreślać sceny farsowe, owe dwie sytuacje, w których szaleństwo najbardziej rzuca się w oczy – z menuetem i z przebieraniem Hieronima”⁹⁶.

Marta, planując intrygę mającą przekonać Hieronima o mizerii natury jego przyszłego zięcia, przybiera imię *la Fleche*. Imię takie nosi służący Kleonta w Molierowskim *Skąpcu*⁹⁷, sztuce inaugurującej we wrześniu 1722 roku działalność teatru przy Lille Grønnegade. Imię – maska Marty jest jednym z wielu sygnałów, wysyłanych przez tekst, przypominających nam o teatralnej naturze ożywającego na naszych oczach świata.

⁹⁴ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 199–200.

⁹⁵ Ibid., s. 199.

⁹⁶ J. Kruuse, *Holbergs maske*..., s. 47.

⁹⁷ Zachowana tu została Holbergowska pisownia imienia. W tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego służącemu na imię Strzałka.

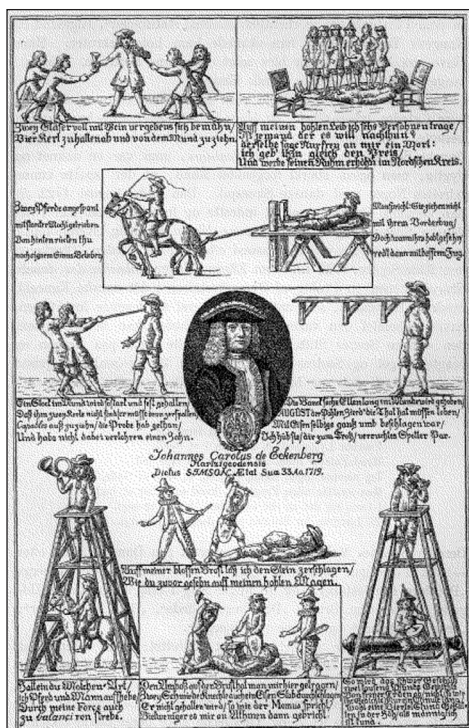
Teatralność u Holberga jest, jak wspomniano, złożona w swych znaczeniach. Z jednej strony jest synonimem nienaturalności, której autor *Jeana de France* nie znosił i jako taka stanowi przeciwieństwo naturalności, szczerości i prostoty. Z drugiej strony oznacza właściwość teatru: zarówno instytucji, z którą Holberg współpracował, jak i przestrzeni scenicznej, nie tyle oferującej ucieczkę od rzeczywistości, ile ułatwiającej wyprawę w obszary wyobraźni. W tym układzie powstaje dychotomia „świat realny” – „świat teatru”.

Jean/Hans ogniskuje w sobie obie wiązki znaczeniowe. Jest sztuczny, zachowuje się w sposób absurdalnie nienaturalny. Jednocześnie jest postacią na każdym kroku ujawniającą teatralność (sceniczność) swej natury. Poddane filtrowi zarówno zdrowego rozsądku, jak i scenicznej przestrzeni jego sztuczność, pustota i bombastyczne gesty ulegają dodatkowej deformacji i przejawskrawieniu, a następnie rozsypują się pod swym ciężarem. Wypowiedzi Jeana noszą znamiona stylizacji, innymi słowy, są steatralizowane. Pełne są francuskich wtrętów, a niekiedy dodatkowo okraszone onomatopiejami: Jean mówiąc, nuci. Posługując się terminologią Romana Jacobsona, możemy stwierdzić, że głównymi funkcjami jego budzących konsternację, różnie interpretowanych, łamiących reguły językowe wypowiedzi, są funkcje metajęzykowa i poetycka. Nie tyle komunikują, ile zwracają na siebie uwagę i konotują – francuskość, obcość, inność, niecodziennność i swoiście pojmowany wielki świat. Inną cechą świadczącą o teatralnej naturze Jeana jest sposób jego poruszania się. Charakteryzuje go nadmierna ruchliwość połączona z nienaturalnością gestu. W sposób dosłowny nie potrafi znaleźć sobie miejsca w swoim dawnym świecie. Nie potrafi usiedzieć na miejscu, chodzi tanecznym czy wręcz teatralnym krokiem, czasami nuci: „*Messieurs! je demande pardon*, muszę iść. My, paryżanie, nie możemy długo przebywać na jednym miejscu. La, la, la, la, la” (akt I, scena 3). Otoczenie postrzega go jako figurę odzianą w teatralny kostium, a Antoni wręcz wpisuje niesforne go panica w konkretną konwencję teatralną, czyli w hanswurstiadę:

Antoni: Nie wiem, czy ojczulek widział waleta karo. Podobnie tamten wygląda. Chodzi w czerwonym szlafroku, na głowie nosi kapelusz szeroki, jak sześć moich; tak szeroki, jak ten, co go miał Hans Wurst, wtedy gdy pan poszedł oglądać Siłacza (akt I, scena 2)⁹⁸.

W zasadzie w tradycję hanswurstiady wpisuje Jeana już jego właściwe, pierwotne imię – Hans. Oznacza to, że nieszczęśnik jest już od samego początku swego istnienia skazany na los błazna. *Nota bene* takie użycie imienia, przywołujące świetnie znaną kopenhaskiej publiczności tradycję plebejskich przedstawień, znajdziemy u Holberga również w innym przypadku: w początkowej wersji komedia o Erasmusie Montanusie nosiła tytuł *Johannes Montanus eller Hans Berg*.

⁹⁸ L. Holberg, VTB, t. III, s. 166.



Il. 12. Rycina przedstawia J.C. Eckenberga, Siłacza, popisującego się swymi umiejętnościami w roku 1720 w Kopenhadze. Jedną ze scenek przedstawia Siłacza, który jedną ręką, za pomocą specjalnej konstrukcji, unosi konia z jeźdźcem. W drugiej dłoni dzierży waltornię. Bliżniacza scenka ukazuje go unoszącego umocowaną na drewnianej konstrukcji armatę, na której okrakiem siedzi Hans Wurst.

Zdaniem Anne Ubersfeld imię własne jest swoistą maską, nakładaną przez postać⁹⁹. Maska – imię może zaanonować postać jako zakodowaną teatralnie (np. imię amanta lub lokaja). Może ponadto zdradzić, iż tożsamość danej postaci jest problematyczna. Dwoistość imienia (Jean/Hans) wyraźnie świadczy o rozchwianej tożsamości Holbergowskiego bohatera.

Pomimo tego, że głównym inicjatorem inscenizacji w komedii jest Marta (wymyśla intrygę, wciąga w nią inne osoby, przydzielając im role, sama odgrywa rolę Madame la Fleche), to również Jean jest źródłem procesów teatralizujących. Teatralizuje siebie poprzez zmianę imienia i przywdzianie kostiumu. Ponadto zabieg teatralizacji stosuje zarówno wobec innych osób, jak i wobec przestrzeni. Pragnie on bowiem przeistoczyć zgrzebną Kopenhagę w elegancki Paryż. Ambiwalentny proces, inicjowany przez Jeana, łączy w sobie intronizację (nobilitację) i detronizację (degra-

⁹⁹ A. Ubersfeld, *op. cit.*, s. 108.

dacę). To co Jean czyni z zamiarem nobilitowania najbliższych, odbierane jest przez nich jako degradacja, wręcz odzieranie ich z człowieczeństwa:

Moją córkę, Elżbietkę, nazywa Isabelle, o sobie mówi Jean, a mnie na imię Jerome. Siebie może nazywać, jak mu się żywnie podoba, może mówić o sobie Reks albo Fido, jeśli tylko zechce, jeśli tylko my zachowamy imiona, które na chrzcie otrzymaliśmy (akt I, scena 1)¹⁰⁰.

Podobnie odczytuje poczynania Jeana służący w jego domu Antoni:

Moim zdaniem doznał we Francji uszczerbku na umyśle. Nadaje mi psie imię i nazywa Garsonem. Jeszcze raz mnie nazwie Garsonem, to mu odpowiem: słucham, Burku! Bo mi dali na chrzcie Antoni Andersen, co mogę udowodnić wpisem w księdze parafialnej. Ale co mam mówić, gdy jego matce nie przeszkadza, że nazywa ją marą, co brzmi jeszcze gorzej. Jakby się Hieronim dowiedział, jak mówi na jego córkę, to pewnie obił by mu grzbiet.

Antoniusz: Jak na nią mówi?

Antoni: Boję się, że komuś to powtórzy się.

Antoniusz: Ależ skąd, przysięgam.

Antoni: Nazywa ją swym materacem¹⁰¹. Prawda, że żona pod pewnym względem jest pierzyną w łóżku, lecz nazywanie ją pierzyną czy materacem świadczy o braku szacunku; ślubu nawet jeszcze nie mają (akt II, scena 4)¹⁰².

Hans/Jean jest też animatorem dwóch scen o wyraźnie teatralnym charakterze – elementem jednej z nich jest taniec, a drugiej przebieranie, czyli wdziewanie kostiumu. Pierwszą z nich jest już wspomniany epizod z menuetem, w którym wbrew swej woli bierze udział stary Frands. Antycypuje ona drugie istotne wydarzenie, podczas którego procesom teatralizacji poddany zostanie drugi z ojców, Hieronim. O ile scena, w której Jean, usiłując teścia nobilitować, przemienia go w błazna, ma bezpośredni wpływ na losy scenicznych postaci (Jean bezpowrotnie traci szansę na akceptację społeczności), o tyle scena z menuetem w niewielkim tylko stopniu napędza akcję. Pełni ona w sposób wyraźny funkcję metateatralną – wizualizuje związek między sceną a rzeczywistością pozateatralną. Zainicjowana przez Jeana scena z menuetem, w której styranizowany przez żonę i syna stary Frands, płacząc, nuci melodię strażników, oznajmiających śpiewem mijanie kolejnych godzin, jest tak absurdalna, że aż fascynująca. Tak działa na wyobraźnię, że prostoduszny Antoni, będąc świadkiem owego niezwykłego zajścia, próbuje je zobrazować i utrwalić, tworząc rysunek kredą. Tworząc, innymi słowy, zainspirowaną „rzeczywistym” wydarzeniem sztukę:

¹⁰⁰ L. Holberg, VTB, t. III, s. 162.

¹⁰¹ Swoista interpretacja zasłyszanego przez Antoniego słowa *matresse*.

¹⁰² L. Holberg, VTB, t. III, s. 181.

Wchodzi Antoni, trzymający w dłoni duży kawałek kredy, siada na podłodze i rysuje oglądany niedawno taniec:

Taniec wił się w taki oto sposób, niczym obwarzanek. To ma być Hans Frandsen, a tu sunie mamuśka. No nie, ją muszę raz jeszcze narysować, bo zadek nie wyszedł dość szeroki.

Zrywa się na równe nogi, przygląda się rysunkowi, podczas gdy pozostali rozmawiają na stronie wskazując na niego palcem.

Antoni: Ha ha! To jest dalibóg takie naturalne i ansambl tak wiernie oddany, że nic tylko patrzeć jak mówić zacząć (akt IV, scena 3)¹⁰³.

Przyglądające mu się postacie, o których mówią didaskalia, to odgrywająca rolę paryskiej damy Marta, udający jej lokaja Emil i wierzący w mistyfikację Jean. Taka plejada postaci towarzyszących Antoniemu wzmacnia dodatkowo sygnały przypominające o teatralnej naturze oglądanego przez nas świata.

Anne Ubersfeld podkreśla, że podstawową kwestią przedstawienia teatralnego – oprócz relacji między przestrzenią sceniczną i pozasceniczną – jest jego stosunek do czasu. Czas teatralny można definiować jako relację między czasem przedstawianej akcji a czasem przedstawienia. Między obiema przestrzeniami istnieje strefa publiczności, gdzie – jak pisze Ubersfeld – ma miejsce zamiana znaków, czyli zanegowanie scenicznej rzeczywistości¹⁰⁴. Natomiast Jerzy Limon widzi napięcie konstytuujące czas teatralny jako nakładanie się terażniejszości fikcyjnej postaci i jej świata na terażniejszość aktora, połączone z materialnością obecnych na scenie przedmiotów, istniejących w terażniejszości, a odwołujących się do świata fikcji zakorzenionego w przeszłości¹⁰⁵.

Epizod z komentującym wydarzenia rysunkiem ma miejsce w przestrzeni miasta, między domostwami Frandsa i Hieronima. Jednak Antoni, siadając, sadowi się na podłodze, na której może rysować, tworzyć swoście artystyczny komentarz do (fikcyjnej) rzeczywistości. Unaocznia nam się tym samym, że jesteśmy w teatrze, a służący jest zarówno na deskach scenicznych, jak i przed domem swego pana. Ma tu miejsce wyraźna wizualizacja dwoistości czasu i przestrzeni. Mamy czasoprzestrzeń postaci, które w komedii Holberga poruszają się po ulicach i placach, ale mamy również czasoprzestrzeń aktorów stąpających po deskach sceny, a co więcej tworzących na niej dzieło sztuki. W *Jeanie de France* owa ambiwalencja przestrzeni komplikuje się jeszcze z powodu szaleństwa, czy też gallomanii tytułowej postaci, która nie tylko zmienia tożsamość swoją i innych, ale każe Kopenhadze być Paryżem. Jean wyraźnie próbuje na kopenhaską przestrzeń nałożyć wspomnienie o francuskiej stolicy. Łudzi się, że Kopenhaga „zagra” Paryż. W pewnym momencie oznajmia: „Muszę się nieco rozejrzeć po *à la Grève. Adieu si long*” (scena 3, akt I). Być może to kopenhaski Ny-

¹⁰³ L. Holberg, VTB, t. III, s. 197–198.

¹⁰⁴ Zob. A. Ubersfeld, *op. cit.*, s. 145.

¹⁰⁵ Por. J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 5–6.

torv (Nowy Rynek) ma odegrać rolę paryskiego *Place de la Grève*. W każdym razie, wypowiadając te słowa, Jean znajduje się nie tylko w Kopenhadze, ale również w wyimaginowanym Paryżu oraz na deskach sceny – o czym przypomniał nam Antoni.

Dwuwymiarowy rysunek Antoniego tworzy fikcję, a zarazem ukazuje mechanizm jej powstawania (poprawianie rysunku postaci). Jest swoistym odzwierciedleniem rzeczywistości – scena podkreśla istnienie ruchu zakłętego w obrazie. Zdaniem swego twórcy wytwór jest tak bliskim prawdy o rzeczywistości, że aż zdolnym przemówić, ożyć, nabrać wielowymiarowości, czyli stać się kanwą przedstawienia – o ile oczywiście spojrzeć nań z odpowiedniej perspektywy: Antoni wstaje i przygląda się swemu dziełu z pewnego dystansu. Ponadto dzięki gestowi służącego, zmieniającego punkt widzenia, podkreślona zostaje specyficzna funkcja teatralnego przedstawienia, obecna – jak pisze Samuel Weber – w zachodniej koncepcji teatru: teatr stwarza dystans, pozwalający „ujrzeć przedmiot w całości i zarazem pozostawać w bezpiecznej odległości od niego”¹⁰⁶. Jednak u Holberga dystans między stworzonym obrazem a oglądającym go człowiekiem, między obrazem a widzem, jest zakłócany poprzez dwoistość funkcji Antoniego: obserwujący jest obserwowanym (przez inne postacie na scenie i przez publiczność), tworzący obraz sam jest częścią obrazu.

Jean de France Ludwika Holberga jest sztuką zakorzenioną w rodzącej się na początku XVIII wieku w Danii instytucji teatru publicznego. Ambiwalentność, możliwość przesuwania akcentów sprawiają, że historia o Jeanie wciąż odradza się na duńskich i norweskich scenach. Jej główną opozycją semantyczną okazuje się nie para pojęć ojczyzna – obczyzna, jak to ma miejsce na przykład w *Paryżaninie polskim*, dydaktycznej przypowieści Bohomolca. Jean – nie zostawszy uleczony ze swego szaleństwa – opuszcza co prawda społeczność, udaje się na wygnanie, ale tryumf Hieronima, z jego pochwałą siedzenia za piecem, wybrzmiewa nieco dwuznacznie. Gdy „normalny świat” zostaje skonfrontowany z teatralizującym świat szaleństwem Jeana, to normalność zaczyna nieco tracić na atrakcyjności. Za najistotniejszą dychotomię komedii należy raczej potraktować parę teatr – rzeczywistości, gdzie teatr to przestrzeń – i instytucja – sprzyjająca imaginacji, radząca sobie z głupotą świata, przepuszczając ją przez filtr sztuki, czego dowód w ostateczności daje nam autor, tworząc komedię o duńskim paryżaninie.

„Uczucia, które na zmianę opanowują mój umysł to radość, smutek, tchórzostwo, odwaga, osłabienie, energia, zaangażowanie, obojętność, zależnie od złych płynów, plasujących się coraz to w innej części ciała”, pisze Holberg w *Pierwszym liście biograficznym*¹⁰⁷. Vilhelm Andersen, historyk literatury z przełomu XIX i XX wieku, a po-

¹⁰⁶ S. Weber, *op. cit.*, s. XV.

¹⁰⁷ L. Holberg, VTB, t. XII, s. 168.

nadto autor libretta do opery komicznej pt. *Maskarade* z muzyką Carla Nielsena, będącej adaptacją Holbergowskiej sztuki, jest zdania, że przełomowość twórczości Holberga ma swe źródła po pierwsze, w zderzeniu się kultur, duńskiej i norweskiej. Ponadto, przyjmując psychoanalityczną perspektywę, Andersen łączy doświadczenie dwóch otwartych na zewnętrzne impulsy środowisk miejskich – hanzeatyckiego Bergen i stołecznej Kopenhagi – z osobistymi cechami charakteru Holberga, o których ten wielokrotnie napomyka w pismach autobiograficznych. Lista zewnętrznych i wewnętrznych czynników, które wpłynęły na twórczość autora *Jeana de France* jest długa: to doświadczenia hanzeatyckiego portu i stołecznej Kopenhagi, oglądanej z perspektywy przybysza z norweskiej prowincji, a później członka miejscowej socjety, to zagraniczne podróże studyjne do europejskich centrów kultury, takich jak Rzym, Paryż, Londyn; to znajomość ulicznych teatrów i klasyków komedii. Na pewno na sposób kreowania postaci i świata w komediach mogła też mieć wpływ kondycja emocjonalna Holberga, na co zwraca uwagę Andersen, choć stopień i zakres jej oddziaływania niełatwo ustalić. Ma jednak niewątpliwie słuszność, stwierdzając: „W momencie, gdy Holberg w swoich komediach przedstawia człowieka jako istotę złożoną, przechodzi on z antycznych norm estetyki i psychologii na współczesne”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Cytat za: A. Gemzøe, *op. cit.*, s. 150–151.

ZAKOŃCZENIE. W STRONĘ NOWOCZESNEGO TEATRU

W klasycyzmie, stanowiącym ramę dla działalności pisarskiej Holberga, sposób pojmowania istoty dzieła literackiego – w tym również dzieła przeznaczonego do wystawienia scenicznego – miał swe korzenie w antyku, głównie w poglądach Arystotelesa i Horacego¹. Ponadto w początkowej fazie oświecenia instytucja teatru mierzyć się musiała z jeszcze jedną ideą odziedziczoną po epoce antycznej, a mianowicie platońską wrogością do scenicznego świata. Wspomniany wcześniej Samuel Weber utrzymuje, że zarówno Platon, jak i Arystoteles przyczynili się do umniejszenia znaczenia sztuki teatralnej w naszej kulturze. Dla Platona scena była synonimem nieautentyczności. Arystoteles broniąc teatru, w rzeczywistości – zdaniem Webera – zepchnął go do podrzędnej roli.

Stwierdzić w tym miejscu należy, że diagnoza Webera, który dostrzega emancypowanie się teatru jako sztuki dopiero w epoce romantyzmu, jawi się jednak zbyt kategoryczną, nie uwzględniającą zmian w wyobrażeniach o teatrze, będących skutkiem między innymi rozwoju wiedzy inżynierskiej w XVI i XVII wieku², a także wpływów jakie na tę dziedzinę sztuki miało w XVIII wieku malarstwo. Weber pomija w swym wywodzie tradycję teatru ludowego i włoskiej *commedia dell'arte*: choć nie nadawały one tonu, to dzięki niektórym XVIII-wiecznym dramaturgom wpływały na rodzącą się instytucję sceny publicznej i stały się witalną częścią koncepcji teatru urzeczywistnianej w twórczości Holberga³. Zwrócenie się ku tradycji przedstawienia ludowego i komedii maski nie było rozwiązaniem oczywistym dla twórców powstających w tym czasie scen narodowych, czego dowodzą choćby próby Johanna Christopha Gottscheda, tworzącego zręby niemieckiego dramatu i teatru oświeceniowego w oparciu o klasyczną formułę według wzorców francuskich, usiłującego wyrugować z formuły teatru narodowego doświadczenia plebejskiego przedstawienia.

¹ Por. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 213.

² Osiągnięcia XVI- i XVII-wiecznych inżynierów włoskich doprowadziły do sytuacji, w której „teatr zdradził literaturę dramatyczną”. Przestał jej służyć, lecz oczekiwał, że stworzy ona warunki, w których możliwe będzie podziwianie „miejsca do oglądania”. Zob. B. Judkowiak, *Czarodzieje sceny*, [w:] N. Sabbatini, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, Gdańsk 2008, s. 19.

³ Do XVIII-wiecznych europejskich komediopisarzy, prowadzących dialog z tradycją *commedia dell'arte*, należał Carlo Goldoni, a do pewnego stopnia również Pierre de Marivaux.

Warto zwrócić uwagę na jeden z zespołu czynników wpływających na wybory Holberga – komediopisarza: w królestwie Danii i Norwegii przed otwarciem teatru panów Capiona i Montaigu instytucja klasycznie pojmowanego teatru w zasadzie nie istniała. Funkcjonujący okresowo od II połowy XVII wieku teatr królewski, nie miał wystarczającej siły oddziaływania i nie wpływał w sposób znaczący na gusty publiczności, do której ze sceny przy Lille Grønnegade zwracał się Holberg. Ich oczekiwania wobec przedstawienia teatralnego formowały się po wpływie spektakli teatrów szkolnych oraz wędrownych trup, głównie z obszaru Niemiec. Brakowało też rodzimego dramatu artystycznego, mogącego być częścią kultury wysokiej. Część Holbergowskiej publiczności podróżowała po Europie i знаła osiągnięcia tamtejszych scen, ale to nie ona dominowała.

Podobnym багаżem doświadczeń teatralnych dysponował Holberg, zaczynając swą misję komediopisarską. Z tym że w jego przypadku na echa szkolnych przedstawień oraz północnoeuropejskiego repertuaru wędrownych komediantów łączącego popisy kuglarzy, połykaczy ognia, wulgarnych chłopskich fars ze strywalizowanymi przeróbkami szekspirowskich tragedii, nałożyły się wspomnienia z widowisk *com-media dell'arte*, które autor na pewno oglądał w Rzymie. Być może miał okazję podziwiać klasycystyczne przedstawienia przed podjęciem współpracy z duńską sceną, na przykład podczas pierwszej wizyty w Paryżu, ale nie ma na to dowodów w jego wspomnieniach.

Napięcie między tradycją arystotelesowską, pragnącą wykorzystać sztukę dramatyczną w pracy nad lepszym obywatelem, a postawą platońską, niechętną dramatowi i teatrowi, było wyraźnie odczuwalne w królestwie Danii i Norwegii przełomu XVII i XVIII. Wyobrażenia o teatrze jako o instytucji stwarzającej niebezpieczną atmosferę relatywizmu ścierały się z fascynacją sceną ucieleśniającą twórcze możliwości człowieka, unaoczniającą jego zdolność przekraczania ograniczeń związanych z płcią i pozycją społeczną. Scena w niektórych kręgach budząca niechęć, dla innych jest przestrzenią ucywilizowanego, stwarzającego szanse na dystansujące spojrzenie, obcowania z brutalną, zwierzęcą, destruktywną i nieprzewidywalną częścią ludzkiej natury.

Ambiwalentny stosunek do teatru i teatralności jest żywy również w utworach Holberga. W konflikcie między nowożytnością a starożytnością autor *Jeana de France* i *Maskarady* staje po stronie nowych czasów, zwracając się przeciwko anachronizmom, symbolizowanym formalnie przez mitologiczno-heroiczny świat barokowych „Haupt- und Staatsaktionen” i włoskich oper, a tematycznie przez zabobon i wiarę w uświęcony tradycją obyczaj, usprawiedliwiający bezrefleksyjność i ciasnotę poglądów⁴. Jako rzecznik oświecenia, widzący konieczność wyzwolenia się ludzkiego umysłu spod władzy ubezwłasnowolniających przesądów i pustych gestów, jest Hol-

⁴ Por. B. Holm, „*Jeppe of the Hill*” – a Dream Play. A Historical and Dramaturgical Interpretation, „North-West Passage” 2004, nr 1, s. 15.

berg niechętny teatralności rozumianej jako zachowania przeczące zasadom prostoty i naturalności. Jednakże zwalczając sztuczność, czyli teatralność ludzkich zachowań, autor *Jeana de France* i *Maskarady* transformuje rzeczywistość sceniczną w teatr, akcentując dwutorowość spojrzenia typową dla teatru: widzów na scenę i aktorów na publiczność. Jego postacie przebijają się i udają kogoś innego, aranżują krotkowile, w poznanych wcześniej komediach szukają inspiracji dla swych intryg. Inicjowane na scenie różne wcielenia „teatru w teatrze” uświadamiają publiczności, że to nie bóstwo (jak w *theatrum mundi*), lecz nie zawsze najsmartziej urządzone społeczeństwo przygotowuje człowiekowi role, które niczym maski czasami uciskają i często przysłaniają prawdziwe, zgodne z naturą oblicze. Zakładając maskę karnawałową lub wcielając się w zaaranżowaną na potrzeby intrygi rolę, człowiek bliżej jest swej natury niż wówczas, gdy występuje z odkrytą twarzą, pod własnym imieniem, które przecież w oczach Holberga nie jest niczym innym, jak tylko oznaką narzuconego nam zespołu społecznych norm i oczekiwań. Jako komentator życia teatralnego zdaje się hołdować estetyce klasycystycznej, odwołującej się do zasady trzech jedności oraz podporządkowującej wydarzenia na scenie logice, prawdopodobieństwu i przyczynowości, tworzącej wyraźny kontrast do odrzucanej estetyki baroku⁵. Jednocześnie – czemu daje wyraz w przywołanych wcześniej listach oznaczonych numerami 66 oraz 441 – dopuszcza możliwość odmiennych rozwiązań formalnych. Jako autor potwierdzał w praktyce otwartość na inną niż skrupulatnie klasycystyczną wizję teatru.

W komediowym uniwersum Holberga, w ożywczym dialogu spotykają się dwie tradycje teatralne: teatr pojmowany przez pryzmat arystotelesowskiej definicji dramatu oraz teatr oparty o sztukę improwizacji, wyczulony na reakcję widza, wciąż ganego do dialogu ze światem sceny, dowartościowujący cielesność postaci, ruch i gest, niestroniący od alogiczności w przedstawianiu zdarzeń, świadomy autonomii scenicznego przestrzeni; teatr będący pochwałą wyobraźni.

W pisanych na użytek sceny tekstach Holberga metaforyka teatralna najczęściej służy autorowi do unaoczniania teraźniejszej, doraźnej sytuacji człowieka. Przez pryzmat skonwencjonalizowanego świata sceny łatwiej dojrzeć umowność i schematyczność rytuałów, którym poddaje się bohater, sądząc, iż podporządkowuje się naturalnemu biegowi rzeczy. Tym sposobem teatr i scena stają się narzędziami oświeceniowego projektu. Jednak ów dydaktyczny i ze wszech miar racjonalny projekt jest modyfikowany (może nie zawsze zgodnie z intencjami autora) przez zaakcentowanie podmiotowości scenicznego medium, co wiązać można z tradycją teatru ludowego. Spadkobiercy Arlekina i średniowiecznych błaznów wnoszą w komiczne uniwersum Holberga absurd i beztroski chaos; burzą ustalony porządek i niekoniecznie proponują jakąś racjonalną alternatywę dla kwestionowanego stanu rzeczy. Tworzą teatr i to jest jedynym wytłumaczeniem ich działalności.

⁵ Por. *ibid.*, s. 16.

Bez udziału Holberga dzieje teatru w królestwie Danii i Norwegii byłyby znacznie uboższe. Jego komedie, poczynając od pamiętnej jesieni roku 1722, stanowiły dla wielu pokoleń artystów i widzów filary życia teatralnego, toczącego się zarówno wokół scen narodowych, jak i scen amatorskich bujnie rozwijających się od II połowy XVIII wieku. To właśnie sceny amatorskie – ze swym Holbergowskim repertuarem – dostarczyły pierwszych doświadczeń teatralnych takiemu reformatorowi teatru i dramatu, jakim stał się rodak Holberga, Henryk Ibsen.

Kopenhaga czasów Holberga, tj. przełomu XVII i XVIII wieku, podobnie jak współczesna jej Warszawa, leżała poza obiegowo pojmowanymi kulturalnymi centrami ówczesnej Europy. Dzięki dramatycznemu talentowi Holberga, który ujawnił się i rozwinął pod wpływem potrzeby chwili, jaką było powstanie sceny publicznej w roku 1722, była w stanie podjąć dialog z definiowanymi nad Sekwaną, uniwersalnymi dla ówczesnego krajobrazu kulturowego normami regulującymi kształt i funkcję teatru oraz dramatu. Kopenhaski teatr, jeszcze na długo po zaprzestaniu działalności był swoistym, funkcjonującym na peryferiach punktem oddziałującym na ościenne ośrodki, a Holbergowska komedia była nośnikiem uniwersalnych tematów i motywów oświeceniowego dyskursu udomowionych w północnoeuropejskich warunkach.

Niniejsza książka w zamyśle autorki stanowić ma przyczynek do wprowadzenia twórczości dramatycznej Holberga do polskiego dyskursu nad wiekiem XVIII. Nie wyczerpuje podjętego tematu, lecz jest zachętą do podjęcia kontrastownego spojrzenia na polską i skandynawską komedię doby oświecenia, do analizy mogącej rzucić ostrzejsze światło na procesy wędrówki motywów i manipulacje nimi, czy też swoiste, podyktowane kulturowymi różnicami, opracowanie poszczególnych elementów takich nośnych struktur oświeceniowego teatru, jak temat „z chłopu król”, konflikt między lokalnością (swojskością) a wielkim światem (stolicą, Paryżem), napięcie między wiedzą a mądrością. Taka lektura być może dostarczy nam kolejnych argumentów na to, iż monocentryczny obraz kultury europejskiej jest mitem coraz trudniejszym do podtrzymania.

OPPLYSNINGSTIDEN I NORDEN: LUDVIG HOLBERGS TEATER

Boken introduserer Ludvig Holberg som tema i den litteraturvitenskapelige og teaterhistoriske diskursen i Polen. Hovedvekten ligger på komediediktningen, den delen av Holbergs forfatterskap som kanskje gir det mest appellerende utgangspunktet for et førstegangsmøte mellom den polske leser og en av nordisk kulturs mest sentrale personer. Utgivelsen skriver seg inn i den polske debatten om spenninger mellom det kosmopolitiske og det nasjonalt særegne i kulturprosessene i 1700-tallets Europa.

Utgivelsen tar utgangspunkt i Jean Starobinski synspunkter om teaterets innflytelse på 1700-tallets kunstneriske og intellektuelle diskurs. Å erfare de frigjørende muligheter som skapt av teateret, var skjellsettende opplevelser for 1700-tallets mennesker, hevder den sveitsiske kulturanalytikeren i *L'Invention de la Liberté* (1964). I teaterscenenes kreativitet oppdaget de både reelle og symbolske aspekter ved menneskets frihet, og disse frigjørende muligheter kunne de også gjenfinne i den fascinerende maskerade-verdenen.

I *Opplysningstiden i Norden: Ludvig Holbergs teater* knyttes teaterbegrepet ikke bare til Holbergs komediediktning. Det kobles også til forfatterens oppfatning av mennesket og dets plass i verden: det ikke den allmektige Gud (som i *teatrum mundi*), eller den like allmektige Naturen som er ansvarlig for utformingen av de fleste rollene mennesket spiller i sitt liv, men derimot samfunnet, og det styres ikke alltid av fornuften. I de innledende kapitlene får leseren punktvis innblikk i Ludvig Holbergs liv og hans syn på mennesket og verden. Det fokuseres på Holbergs refleksjoner rundt individets rollespill og maskering som er et resultat på dets samfunnsmessige natur. Holbergs ukonvensjonelle syn på kjønnsrolleproblematikken analyseres også.

I seksjonen "Holbergs komedier på scenen", beskrives Holbergs bidrag til det nordiske kulturlandskapet ut fra et teaterhistorisk perspektiv. Hans komediediktning omtales gjennom etableringen av teateret i Lille Grønnegade i København. Denne scenens unike karakter belyses gjennom en sammenligning med det øvrige nord- og sentraleuropeiske teaterlivet.

Den siste delen som heter "Scenen i Holbergs komedier", består av lesninger av tekstene *Maskerade*, *Julestue* og *Jean de France*, med vekt på maskerade- og

teatraliseringsmotiver, der begge fenomenene (teateret og maskeraden) infiltrerer hverandre. I lys av de utvalgte Holberg-verkene framstår teateret både som en virkelighet hvor menneskets ambivalente natur tydelig kommer fram, og som en institusjon hvor det absurde og kaotiske hos mennesket fanges opp og foredles til kreativ handling.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa

1. Wydania dzieł L. Holberga

Holberg Ludvig, *Værker i tolv bind*, t. 1–12, København 1969–1971.

Holberg Ludvig, *Epistler*, red. i komentarz F. J. Billeskov Jansen, t. I–VIII, København 1944–1954.

Holbergs udvalgte Skrifter, red. K.L. Rahbek, t. VII, Kjøbenhavn 1806.

Ludvig Holbergs Samlede Skrifter, t. I–XVIII, red. C.S. Petersen, København 1913–1963.

2. Wybrane wydania utworów Ludviga Holberga w języku angielskim, niemieckim i polskim

Ausgewählte Komödien, tłum. H.-J. Hube, Rostock 1986.

Ausgewählte Komödien, tłum. J. Heese i B. Kretschmer, Leverkusen 1988.

Dänische Schaubühne, t. I–II, tłum. J. Hoffory [et al.], Berlin 1888.

Jeppe of the hill and other comedies, tłum. G.S. Argetsinger and S.H. Rossel, Carbon-dale 1990.

Jeppe ze Wzgórza i inne sztuki, tłum. M. Sibińska, Gdańsk 2004.

Komödien, t. I–II, tłum. H. i A. Holtorf, Wedel in Holstein 1943.

Ludwig Holberg's Ausgewählte Komödien, t. I–IV, tłum. R. Prutz, Hildburghausen 1868.

Podroz do kraioiw podziemnych Mikołaiia Klimiusza, t. I–II, tłum. W. Stoiński, Lublin 1819.

Seven one-act plays, tłum. H. Alexander, Princeton 1950.

Three comedies, tłum. R. Spink, Melbourne 1957.

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

- Andersen Jens K., *Conflicting values in Holberg's comedies. Literary tradition or social teaching?* Minneapolis 1991.
- Andersen Jens K., *Professor Holbergs komedier. En strukturel og historisk undersøgelse*, København 1993.
- Andersen Vilhelm, *Illustreret dansk litteraturhistorie*, t. 2, København 1934.
- Andersen Vilhelm, *Tider og Typer af dansk Aands Historie*, t. 2, Kjøbenhavn, Kristiania 1907.
- Andersen Vilhelm, *Holberg billedbog*, København 1922.
- Argetsinger Gerald S., *Ludvig Holberg's comedies*, Carbondale 1983.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, [w:] idem, *Etyka wielka. Poetyka*, Warszawa 2010.
- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, opracowanie, wstęp, komentarze S. Balbus, Kraków 1975.
- Bakken Hallvard S., *Holbergs „Julestue”*, „Bergens Tidende”, 29.11.1952.
- Barish Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkley 1981.
- Barthes Roland, *I tegnets tid*, tłum. K. Stene-Johansen, Oslo 1994.
- Behrend Carl, *Grønnegadeteatret og Holberg. Bedømt af en samtidig*, „Edda” 1929, s. 106–112.
- Berthold Margot, *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Warszawa 1980.
- Beyer Henrik, Beyer Edvard, *Norsk litteraturhistorie*, Oslo 1978.
- Billeskov Jansen Frederik Julius, *Ludvig Holberg i tekst og billeder*, København 1984.
- Billeskov Jansen Frederik Julius, *Danmarks Digtekunst*, København 1969.
- Billeskov Jansen Frederik Julius, *Holbergs og hans tid*, København 1980.
- Black Jeremy, *Europa XVIII wieku 1700–1789*, tłum. J. Mikos, Warszawa 1997.
- Bø Olav, *Vår norske jul*, Oslo 1984.
- Boholm Åsa, *Weneckie widowiska karnawalowe w maskach*, tłum. J. Jaworowska, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, z. 3–4, s. 147–158.
- Bohomolec Franciszek, *Komedie konwiktowe*, oprac. J. Kott, Warszawa 1959.
- Boileau-Despréaux Nicolas, Reenberg Tøger, *Klassicisme*, tłum. I.L. Baardsgaard, oprac. K. Heggelund, Oslo 1967.
- Brandes Georg, *Ludvig Holberg. Et festskrift*, Udvidet digital udgave. Søborg, København 2007. ([online] <http://bjoerna.dk/Holberg/Brandes-1884.pdf>).
- Brandes Georg, *Utvagte skrifter*, t. II, København 1984.
- Bredsdorff Thomas, *Den brogede oplysning. Om følelsernes fornuft og fornuftens følelse i 1700-tallets nordiske literatur*, København 2003.

- Brix Hans, *Holberg og „Théâtre Italien”*, „Edda” 1919, s. 120–145.
- Brix Hans, *Ludvig Holbergs komedier*, København 1942.
- Brunn Carl, *Kjøbenhavn. En illustreret Skildring af dets Historie, Mindesmærker og Institutioner*, t. I–III, Kjøbenhavn 1887–1901.
- Bull Marie, *Minder fra Bergens første nationale scene*, Bergen 1905.
- Campbell Oscar James, *The comedies of Holberg*, Cambridge 1914.
- Castle Terry, *Masquerade and the civilization. The carnivalesque in eighteen-century English culture and fiction*, London 1986.
- Celander Hilding, *Nordisk jul. Julen i gammaldags bondesed*, t.1, Stockholm 1928.
- Chappaz-Wirthner Susanne, *Z dziejów badań nad karnawalem*, tłum. Ł. Jurasz-Dudzik, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002 z. 3–4, s. 105–129.
- Christensen Peter, *Lys og Mørke. Ludvig Holberg – en moderne klassiker*, Århus 1995.
- Christoffersen Erik Exe, *Teatralitet, teatralisk og teatralisering. Iscenesættelse af blikket, „Peripeti”* 2007, nr 7, s. 89–98.
- Ciechomska Maria, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996.
- Comedy. Meaning and form*, red. R.W. Corrigan, New York 1981.
- Dansk litteraturhistorie*, t. 3 (*Stenderkultur og enevælde 1620–1746*), red. J. Hougaard [et al.], København 1983.
- Dansk teaterhistorie*, red. K. Kvam, J. Risum, J. Wiingaard, København 2001.
- Den mangfoldige Holberg*, red. E. Tjønneland, Oslo 2005.
- Derkaczew Joanna, *Cham na salonach, czyli czarny cyrk stereotypów*, „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2006.
- Diderot Denis, *Pisma estetycznoteatralne*, wstęp M. Dębowski, tłum. M. Dębowski [et al.], Gdańsk 2008.
- Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*, t. I–II, red. S. Hałabuda, pod kier. J. Michalika, Kraków 2001.
- Drozdowicz Zbigniew, *Filozofia Oświecenia*, Warszawa 2006.
- Dzieje literatur europejskich*, red. W. Floryan, t. 2, cz. 2, Warszawa 1982.
- Eco Umberto, *Komizm – „Wolność” – Karnawał*, tłum. W.K. Pessel, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, z. 3–4, s. 132–136.
- Eco Umberto, *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska i A. Wasilewska, Warszawa 2003.
- Elling Christian, Hermansen Victor, *Holbergtidens København i billeder fra samtiden*, København 1932.
- Europæiske Teaterbilder. Plancehæfte*, red. K. Neiiendam, København 1985.
- Europæiske Teaterbilder. Teksthæfte*, red. K. Neiiendam, København 1985.
- Falkiewicz Andrzej, *Człowiek teatralny*, „Dialog” 1988, nr 9.
- Festleg festspelteater*, [P.H] „Gula Tidend”, 27.05.1989.
- Fibiger Johannes, Lütken Gerd, *Litteraturens veje*, København 2003.
- Foucault Michel, *„Aufklärung” i rewolucja*, tłum. Ł. Wyczański „Colloquia Communia” 1986, nr 4–5, s. 65–71.
- Furttenbach Joseph, *O budowie teatrów*, tłum. Z. Raszewski, Gdańsk 2009.

- Gatland Jan Olav, *Den akademiske Holberg. Ein utstillingskatalog*, Bergen 2004.
- Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, red. i tłum. O. Dobijanka, Wrocław 1959.
- Grochowski Piotr, *Śmiech karnawałowy w tradycyjnych inscenizacjach obrzędowych*, [w:] *Teoria kanawaliacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2000, s. 157–180.
- Grøn Frederk, *Av overtroens eventyrsaga*, Oslo 1933.
- Grüner-Nielsen Hakon, *Julestuer og julestuelege i Danmark paa Holbergs Tid*, „Sprog og kultur” 1933, t. II, s. 1–64.
- Grzeszczuk Stanisław, *Błażeńskie zwierciadło*, Kraków 1994.
- Hałabuda Stanisław, Michalik Jan, Stafiej Anna, *Dramat obcy w Polsce 1966–2002*, Kraków 2007.
- Historia teatru*, red. J.R. Brown, tłum. H. Bałtyń-Karpińska, Warszawa 2007.
- Holberg i Norden. Om Holberg författarskap och dess kulturhistoriska betydelse*, red. G. Dahlberg, P. Christensen Teilmann, F. Thoresen, Göteborg, Stockholm 2004.
- Holberg*, red. G. Sivertsen, E. Tjønneland, Bergen 2008.
- Holberg-ordbog: ordbog over Ludvig Holbergs sprog*, t. I–V, red. A. Hansen, S. Eegholm-Pedersen, Ch. Maaløe, København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab 1981–1988.
- Holbergs breve*, red. V. Dahlerup, København 1926.
- Holberg på scenen*, red. M. Borg, K. Neiiendam, K. Kvam, København 1984.
- Holm Bent, *Holbergs harlekinade*, Aarhus 1984.
- Holm Bent, *Holbergs harlekinader. En dramaturgisk undersøkelse*, Aarhus 1984.
- Holm Bent, *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, København 2004.
- Holm Bent, „*Jeppe of the Hill*” – *a Dream Play. A Historical and Dramaturgical Interpretation*, [w:] „North-West Passage” 2004, nr 1, s. 11–25.
- Hagedorn Thomsen Hans, *Sprogets fornuft. Om sproget i Ludvig Holbergs Moralske tanker*, København: Museum Tusculanums Forlag 1984.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Hougaard Jens, *Ludvig Holberg. The playwright and his age up to 1730*, tłum. J. i T. Lundskær-Nielsen, Odense 1993.
- Irgens Marie Stub, *Ludvig Holberg i „Bergens Beskrivelse”*, Kristiania 1906.
- Jensen Anne E., *Holbergs vekslende Domme over Molières komedier*, „Edda” 1957, nr 18, s. 270–301.
- Jensen Anne E., *Teatret i Lille Grønnegade*, København 1972.
- Jensen Anne E., *Studier over europæisk drama i Danmark 1722–1770*, København 1968.
- Jensen Anne E., *Holberg og kvinderne eller Et forsvar for ligeretten*. København 1984.
- Jensen Bernhard, *Omkring Holberg*, København 1984.
- Jeppesen Alfred, *Den danske skueplads på Holbergs tid*, København 1972.
- Johannesen Georg, *Nytt om Ibsen og andre essays*, Oslo 2003.

- Kaszyński Stefan H., Krysztofiak Maria, *Dzieje literatury duńskiej*, Poznań 1985.
- Klimowicz Mieczysław, *Oświecenie*, Warszawa 1999.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Warszawa 2010.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.
- Kotarska Jadwiga, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998.
- Krogh Torben, *Fra Bergs Hus i Læderstræde til komediehuset paa Kongens Nytorv*, København 1949, s. 7.
- Krogh Torben, *Harlekinaden paa den danske Skueplads*, København – Oslo 1931.
- Kruuse Jens, *En poetisk kriger: Ludvig Holberg*, København 1968.
- Kruuse Jens, *Holbergs maske*, København 1964.
- Krysztofiak Maria, Kaszyński Stefan H., *Europäische Wahlverwandschaften. Der trunk-süchtige Bauer In Ludvig Holbergs „Jeppe vom Berge” und im polnischen Lustspiel Piotr Barykas „Vom Bauer zum König”*, [w:] *Opplysning i Norden*, red. H. Uecker, Frankfurt am Main 1998, s. 287–294.
- Kroksnes Nelly, *Mascarade på våres teater*, „Annonseavisen”, 06.09.1989.
- Kulej Andrzej, *Niezmiennosc na przestrzeni wieków*, „Gazeta Wyborcza”, Szczecin, 22 maja 2006.
- Langslet Lars Roar, *Den store ensomme*, Oslo 2001.
- Leisner-Jensen Mogens, *Scena er på teatro*, Odense 1999.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgia hamburska*, tłum. i opracowanie O. Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgia hamburska*, tłum. i wstęp O. Dobijanka, Wrocław 1956.
- Libera Zdzisław, *Oświecenie*, wyd. trzecie poprawione, Warszawa 1991.
- Libera Zdzisław, *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969.
- Limon Jerzy, *Performativity of theatre reconstructions (examples of „Shakespearean” theatres in London and Gdańsk)*, [w:] M. Sibińska [et al.], *Nordisk drama. Fornylser og transgressioner*, Gdańsk 2010.
- Limon Jerzy, *Pięty wymiar teatru*, Gdańsk 2006.
- Locke John, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. B.J. Gawęcki, t. I–II, Warszawa 1955.
- Ludvig Holberg i Norden. Om Ludvig Holbergs författarskap och dess kulturhistoriska betydelse*, red. G. Dahlberg, P. Christensen Teilmann, F. Thorsen, Göteborg 2004.
- Ludvig Holberg: A European writer. A study in influence and reception*, red. S.H. Ros-sel, Amsterdam 1994.
- Ludvig Holberg: na tropach wspólnej tożsamości północnoeuropejskiej*, red. M. Sibińska, K. Michniewicz-Weisland, Gdańsk 2005.
- Lyche Lise, *Norges teaterhistorie*, Asker 1991.

- Maciejewski Janusz, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, Seria 2, red. Z. Goliński, Wrocław 1977.
- Marker Frederick J. i Marker Lise-Lone, *The Scandinavian Theatre. A Short History*, Oxford 1975.
- Merchant William Moelwyn, *Comedy*, London 1983.
- Mere lys! Indblik i oplysningstiden i dansk litteratur og kultur*, red. M.J. Elf, L.H. Kjældgaard, København 2002.
- Mic Constant (Miklaszewski Konstanty), *Komedia dell'arte czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, tłum. S. i M. Borowiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1961.
- Middelalderstil i moderne fordanskning*, red. i wstęp L. Søndergaard, Odense 2003.
- Molier, *Dzieła*, t. II, tłum. i wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1952.
- Møller Jan, *Borger i København*, København 1982.
- Müller Theodor A., *Den unge Ludvig Holberg: 1684–1722*, København 1943.
- Müller Theodor A., *Holberg og komediehuset i Lille Grønnegade*, „Politikken”, 29.01.1922.
- Neiiendam Klaus, *Om iscensættelsen på teater i Lille Grønnegade*, København 1981.
- Neiiendam Klaus, *Holberg og barokkteateret*, [w:] *idem, Danske teaterhistoriske studier*, København 2000, s. 29–56.
- Nicoll Allardyce, *Dzieje dramatu*, tłum. H. Krzczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, t. 1–2, Warszawa 1983.
- Nicoll Allardyce, *W świecie Arlekina*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1967.
- Nielsen Erik A., *Holbergs komik*, København 1984.
- Nielsen Oluf, *Kjøbenhavn paa Holbergs Tid. Kulturhistoriske Billeder fra Begyndelsen af det 18. Aarhundrede*, København 1884.
- Nordahl-Olsen Johan, *Ludvig Holberg i Bergen*, Bergen 1905.
- Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencyklopedie*, red. V. Leche [et al.], t. III, Stockholm 1904–1926.
- Norsk litteratur i tusen år*, red. B. Fidjestøl [et al.], Oslo 1994.
- Nygaard Knut, *Holbergs teaterarv*, Bergen 1984.
- Nystrøm Eilert, *Den danske Komedies Oprindelse. Om Skuepladsen og Holberg*, København 1918.
- Owesen Ingeborg W., *Ludvig Holberg – en tidligmoderne feminist*, „Norsk filosofisk tidsskrift” 2010, nr 1, s. 40–54.
- Paludan Julius, *Danmarks litteratur i Holbertiden*, København 1913.
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.
- Piø Iørn, *Bogen om julen. Historien om julen og dens traditioner*, København 1998.
- Plakater fra Theatret i Lille Grønnegade*, red. i wstęp J. Clausen, Kjøbenhavn 1912.
- Ranch Hieronymus J., *Karrig Niding*, København 1988.

- Ratajczakowa Dobrochna, *Komedia oświeconych*, Warszawa 1993.
- Ratajczakowa Dobrochna, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.
- Roos Carl, *Det 18. aarhundredes tyske oversættelser af Holbergs komedier. Deres oprindelse, karakter og skæbne*, København 1922.
- Rousseau Jean-Jacques, *Emil czyli o wychowaniu*, tłum. E. Zieliński, t. II, Wrocław 1955.
- Rousseau Jean-Jacques, *Nowa Heloiza*, tłum. E. Rządowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.
- Ryba Janusz, *Maskarady oświeconych*, Katowice 1998.
- Sabbatini Niccolò, *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, tłum. B. Judkowiak, Gdańsk 2008.
- Salmonsens konversationsleksikon*, red. C. Blangstrup, t. I–XXVI, København 1915–1930 ([online] <http://runeberg.org/salmonsens/>).
- Schultze Brigitte, „Z chłopów król”. Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce, tłum. J. Dąbrowski, Kraków 2006.
- Sibińska Maria, *Konge for en dag – komparativ lesning av „Jeppe paa Bierget”, „Fra bonde til konge” og „Herr Jowialski”*, [w:] *Mellom europeisk tradisjon og nasjonal bevissthet*, red. R. Gaasland, H.E. Aarseth, Oslo 1999, s. 15–39.
- Sibińska Maria, *Komizm w sztukach Henryka Ibsena: trawestacja i teichoskopia w Dziękuję kaczce*, [w:] E. Partyga, L. Sokół, *Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, Warszawa 2008, s. 52–77.
- Sibińska Maria, *Ludvig Holberg i scena przy Lille Grønnegade*, Gdańsk 2008.
- Sibińska Maria, *Maskarada w teatrze przy Zielonej Uliczce, czyli z historii skandynawskiego dramatu oświeceniowego*, „Pamiętnik Teatralny” 2009, z. 1–2, s. 5–22.
- Sibińska Maria, *Między logiką zdrowego rozsądku a karnawałowym chaosem. Holbergowski jubileusz w hanzeatyckim Bergen*, „Pamiętnik Teatralny” 2010, z. 1–2, s. 5–22.
- Sibińska Maria, *O „Myślach moralnych” Ludwiga Holberga. Przypis do powieści P.O. Enquista pt. „Wizyta królewskiego konsyliarza”*, [w:] H. Chojnacki i in., *W poszukiwaniu tożsamości skandynawskiej i polskiej. Studia o literaturze i społeczeństwie*, Gdańsk 2011, s. 21–32.
- Sibińska Maria, *Ludvig Holberg o paryżaninie duńskim, inteligentnych białogłowych i teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 2011, z. 1–2, s. 70–91.
- Sibińska Maria, *Podróż do krajów podziemnych Mikołaja Klimiusza. O rozumie i równouprawnieniu w osiemnastowiecznym dyskursie literackim Skandynawii*, „Studia Humanistyczne AGH” 2011, nr 1, s. 129–140.
- Sivertsen Gunnar, *Kilden til Jeppe paa Bierget*, Århus 2010.
- Skavlan Olaf, *Holberg som komedieforfatter*, Kristiania 1872.
- Skuespiltekster fra Komediets huset i Lille Grønnegade*, red. E. Nystrom, t. I–V, København 1920–1924.

- Skålnes Thomas, *Hesjevoll imponerer*, „Gula Tidend”, 06.09.1989.
- Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
- Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Z. Ciesielski, Warszawa 1991,
- Smith C.W., *Om Holbergs Levnet og populære Skrifter*, København 1858.
- Spang-Hanssen Ebbe, *Fra Ludvig Holbergs unge dage. Hans strid med Andreas Hojer*, København 1963.
- Stanghelle John, *Munter menuett i Holbergs by*, „Vårt Land”, 26.05.1989.
- Starobinski Jean, *Wynalezienie wolności*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2006.
- Stender Clausen Jørgen, *Ludvig Holberg og Le Nouveau Théâtre Italien*, København 1970.
- Stender-Petersen Adolf, *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec S.J. Ein literarhistorischer Beitrag zur Kenntnis der Anfängeder modernen polnischen Komödie*, Heidelberg 1923.
- Stender-Petersen Adolf, *Fonvizins forhold til Holberg*, „Holberg Aarbog” 1924, s. 142–187.
- Stender-Petersen Adolf, *Holberg og den russiske komedie i det 18.århundrede*, „Holberg Aarbog” 1925, s. 93–112.
- Szelągowska Krystyna, *Ludvig Holberg w Polsce i Rosji XVIII wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1985, nr 11–12, s. 89–98.
- Taranienko Zbigniew, *Teatr i rytuał*, [w:] *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej*, red. Z. Osiński, Warszawa 1972, s. 133–155.
- Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*. Przełożyła i opracowała E. Rządowska, Wrocław 1958.
- Troels-Lund Troels Fredrik, *Dagligt Liv i Norden i det sekstende Aarhundrede*, t. I–XIV, København, Kristiania 1914.
- Ubersfeld Anne, *Czytanie teatru I*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002.
- Vinje Eiliv, *Eit språk som ikkje passar. Epideiktiske element i Holbergs reflekterande prosa*, Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen 2000.
- Weber Samuel, *Teatralność jako medium*, tłum. J. Burzyński, Kraków 2009.
- Werlauff Erich Christian, *Historiske Antegnelser til Ludvig Holbergs atten første Lyst-spil*, Kjøbenhavn 1858.
- Wiers-Jenssen Hans, *Billeder fra Bergens ældste teaterhistorie*, Bergen 1921.
- Wieselgren Oscar, *Teaterhistoriska studier*, „Sammlaren” 1911, s. 1–16.
- Ziętarska Jadwiga, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław 1969.

SPIS ILUSTRACJI

Il. 1.	Szkoła Łacińska w Bergen. Fot. autorki. Szkic pochodzi ze zbiorów Muzeum Szkolnictwa mieszczącego się wraz z Muzeum Holberga w murach Szkoły Łacińskiej w Bergen	27
Il. 2.	Ludvig Holberg. Ze zbiorów Biblioteki Królewskiej w Kopenhadze . . .	35
Il. 3.	Mikołaj Klimiusz Imperator Podziemny. Lokalizacja oryginału: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie; Identyfikator dok. cyfrowego: oai:ebuw.uw.edu.pl:2658; sygnatura oryginału: 5.12.6.11. [1].	37
Il. 4.	Holberg spotyka dwóch błaznów. Przedruk za: V. Andersen, <i>Holberg billedbog</i> , København 1922, s. 112	44
Il. 5.	<i>Jean de France</i> : afisz teatralny z 1726 roku. Przedruk za: <i>Plakater fra Theatret i Lille Grønnegade</i> ; red. i wstęp J. Clausen, Kjøbenhavn 1912.	96
Il. 6.	Strona tytułowa <i>Le Tombeau de Maître André</i> . Przedruk za: T. Krogh, <i>Harlekinaden paa den danske Skueplads</i> , København – Oslo 1931, plansza I, s. 99	102
Il. 7.	<i>Jean de France, oder Der deutsche Franzose</i> . Afisz teatralny z 1741 roku. Przedruk za: C. Roos, <i>Det 18. aarhundredes tyske oversættelser af Holbergs komedier. Deres oprindelse, karakter og skæbne</i> , Kjøbenhavn 1922, s. 264	143
Il. 8.	<i>Die Masquerade</i> . Afisz teatralny z 1743 roku. Przedruk za: C. Roos, <i>op. cit.</i> , s. 281	144
Il. 9.	Leander i Leonora. Przedruk za: V. Andersen, <i>op. cit.</i> , s. 115	164
Il. 10.	Jean de France tańczący menueta z matką. Przedruk za: V. Andersen, <i>op. cit.</i> , s. 47	187
Il. 11.	Frands i Hieronim. Przedruk za: V. Andersen, <i>op. cit.</i> , s. 64	190
Il. 12.	Johann Carl Eckenberg. Przedruk za: C. Bruun, <i>Kjøbenhavn. En illustreret Skildring af dets Historie, Mindesmærker og Institutioner</i> , t. 2, Kjøbenhavn 1890, s. 557	194

INDEKS OSOBOWY

A

Aarseth Hans Erik 137, 144, 211
Absalon (biskup duński) 37
Ackermann Konrad Ernst 142, 145
Adorno Theodor W. 51, 52, 208
Agrippa Heinrich Cornelius 54
Alexander Henry 205
Andersen Jens K. 20, 139, 140, 206
Andersen Vilhelm 56, 197, 198, 206
Andreini Francesco 71
Andreini Isabella 71
Argetsinger Gerald S. 205, 206
Arystoteles 39, 76, 77, 133, 134, 178,
181, 182, 199, 200, 201, 206
Augustynowicz Anna 146

B

Bachtin Michaił 20, 50, 51, 191, 192,
206
Bakken Hallvard S. 168, 180, 206
Balbus Stanisław 206
Bałtyn-Karpińska Hanna 94, 104, 208
Barish Jonas 133, 206
Barthes Roland 16, 50, 51, 206
Bartholin Hans 28
Bayle Pierre 46
Bąkowska Eligia 184
Behrend Carl 95, 97, 206
Berthold Margot 20, 73, 142, 206
Beyer Absalon Pederssøn 74, 75, 77,
78

Beyer Anne Pedersdotter 77
Beyer Edvard 75, 206
Beyer Henrik 75, 206
Bidermann Jacob 134, 137
Bielawski Józef 88
Billeskov Jansen Frederik Julius 10, 20,
30, 95, 109, 110, 115, 153, 205,
206
Bircherod Jacob 95
Bircherod Jens 172
Black Jeremy 9, 206
Blangstrup Christian 100, 211
Boholm Åsa 151, 152
Bohomolec Franciszek 142, 144, 145,
182, 183, 197, 206, 212
Boileau-Despréaux Nicolas 30, 94,
127, 206
Bø Olav 166, 206
Borg Mette 89, 118, 125, 208
Borowińska Sława 210
Borowiński Michał 210
Brandes Edvard 131, 138
Brandes Georg 19, 20, 68, 131, 132,
206
Bredsdorff Thomas 9, 10, 69, 70, 106,
206
Brix Hans 109, 123, 184, 207
Brown John Russell 94, 104, 208
Brunn Carl 82, 207
Bull Marie 25, 207
Burzyński Jan 76, 212

C

Campbell Oscar James 109, 123, 128, 129, 130, 132, 207
Capon Etienne 83, 84, 85, 86, 91, 94, 100, 108, 109, 110, 151, 153, 163, 185, 200
Castle Terry 151, 155, 207
Cavendish Margaret 54
Celandier Hilding 173, 176, 207
Celsius Anders 14
Chappaz-Wirthner Susanne 165, 207
Chaunu Pierre 184
Chojnacki Hieronim 47, 211
Christensen Teilmann Peter (Christensen Peter) 17, 207, 208, 209
Christoffersen Erik Exe 158, 207
Chrystian IV (król Danii i Norwegii) 28, 80, 81
Chrystian VII (król Danii i Norwegii) 15, 100, 109
Chrystian VI (król Danii i Norwegii) 105, 107
Chrystian V (król Danii i Norwegii) 26, 81, 82
Ciechomska Maria 54, 66, 207
Ciesielski Zenon 14, 16, 20, 112, 115, 212
Clausen Julius 210
Coffre Benoît le 104
Coffre Marie Helene le 103, 104
Condorcet Jean Antoine Nicolas de 66
Corneille Pierre 95
Corneille Thomas 95, 145
Corrigan Robert W. 207
Coyet Gustaf Wilhelm 95, 96, 97, 150
Coypel Charles-Antoine 89
Cronegk Johann Friedrich von 88
Cyceron (Marcus Tullius Cicero) 13

D

Dahlberg Gunilla 17, 208, 209
Dahlerup Verner 208
Dass Benjamin 115
Dąbrowski Jacek 21, 211
Derkaczew Joanna 146, 207
Desmarres Nicolas 95
Dębicki Antoni 123
Dębowski Marek 17, 207
Diderot Denis 12, 17, 90, 155, 156, 159, 207
Döbbelin Carl Teophil 142
Dobijanka Olga (Dobijanka-Witczakowa Olga) 71, 73, 81, 84, 88, 94, 141, 208, 209
Dorothea Engelbretsdatter 26
Drozdowicz Zbigniew 14, 15, 106, 207

E

Eckenberg Johann Carl 84, 85, 194
Eco Umberto 50, 164, 207
Eegholm-Pedersen Svend 208
Ekof Konrad 142
Elf Mads Julius 210
Elling Christian 207
Elżbieta I (caryca Rosji) 88
Enquist Per Olov 15, 16, 47, 49, 211

F

Falkiewicz Andrzej 45, 207
Falster Christian 184
Fibiger Johannes 131, 207
Fidjestøl Bjarne 210
Floryan Władysław 20, 207
Foucault Michel 12, 207
Fryderyk III (król Danii i Norwegii) 81
Fryderyk II (król Danii i Norwegii) 36, 80

Fryderyk IV (król Danii i Norwegii)
28, 31, 82, 83, 86, 93, 100, 104,
105, 108, 115, 151, 153
Fryderyk V (król Danii i Norwegii)
107, 108, 118
Fryderyk Wielki (król Prus) 93
Furttenbach Joseph 82, 207

G

Gaasland Rolf 137, 144, 211
Gad Cille 54
Gatland Jan Olav 208
Gawecki Bolesław Józef 42, 209
Gemzøe Anker 147, 198
Goethe 141, 208
Goldoni Carlo 199
Goliński Zbigniew 11, 210
Goreń Andrzej 192, 206
Goreń Anna 192, 206
Gottsched Johann Christoph 94, 199
Gournay Marie le Jars de 54
Gram Hans 43
Gram Johan 86
Grandjean Marianne 90
Grochowski Piotr 152, 166, 177, 208
Grocjusz Hugon 40
Grøn Frederk 179, 208
Grundtvig Nikolai Frederik Severin 14
Grüner-Nielsen Hakon 105, 167, 168,
172, 173, 208
Grzeszczuk Stanisław 134, 138, 162,
208

H

Hagedorn Thomsen Hans 49, 208
Hałabuda Stanisław 143, 144, 145,
207, 208
Hammer Rasmus 101, 103
Hansen Aage 208
Harne Elisabeth 81

Hauteroche Noël Le Breton de 59
Heese Jens 205
Heintz Hans Martin 27
Hermansen Victor 207
Hiort Sophie 101, 103
Hjelt Nils 74, 75
Hobbes Thomas 15, 39, 43
Høberg Jens 33
Hoffory Julius 205
Hogarth William 90
Hojer Andreas 29, 30, 212
Holberg Christian Nielsen 25, 122
Holm Bent 20, 33, 82, 94, 124, 133,
134, 142, 149, 151, 152, 160, 162,
180, 188, 200, 208
Holstein Ulrik Adolph 33, 85
Holtorf Agathe 205
Holtorf Hans 205
Høpfner Johan Jørgen 115
Horacy (Quintus Horatius Flaccus)
118, 199
Horkheimer Max 51, 52, 208
Hougaard Jens 115, 207, 208
Hube Hans-Jürgen 205

I

Ibsen Henryk 14, 26, 192, 202, 208,
211
Irgens Marie Stub 208

J

Jacobson Roman 193
Jaworowska Justyna 206
Jensen Anne E. 55, 59, 69, 83, 91, 93,
95, 98, 111, 112, 125, 148, 180,
208
Jensen Bernhard 208
Jeppesen Alfred 85, 86, 89, 91, 153,
208
Johan Kayser 93

Johannesen Georg 26, 208
 Johan Nikolai Ulsøe Johan Nikolai 86
 Judkowiak Barbara 199, 211
 Juel Paul 96
 Jurasz-Dudzik Łada 165, 207
 Juwenalis (Decimus Iunius Iuvenalis)
 46, 54, 67

K

Kadulska Irena 135, 142, 145
 Kalinowski Mariusz 15
 Kant Immanuel 12, 14, 51, 106
 Kjældgaard Lasse Horne 210
 Klimowicz Mieczysław 10, 11, 209
 Kostkiewiczowa Teresa 10, 11, 12,
 190, 199, 209, 212
 Kotarska Jadwiga 18, 209
 Kott Jan 144, 145, 206
 Kotzebue August Friedrich Ferdinand
 von 143
 Krasicki Ignacy 10, 60
 Kretschmer Bernd 205
 Krogh Georg Thomas 13
 Krogh Torben 101, 107, 124, 209
 Kroksnes Nelly 145, 209
 Kruuse Jens 19, 20, 138, 139, 192,
 209
 Krysztofiak Maria 20, 209
 Kulej Andrzej 146, 209
 Kvam Kela 81, 89, 118, 125, 207, 208

L

Lacan Jacques 16
 Lamm Martin 10
 Langslet Lars Roar 14, 17, 27, 28, 29,
 41, 69, 209
 Lebreton de Hauteroche Noël 95
 Leche Vilhelm 210
 Leisner-Jensen Mogens 122, 182, 209
 Lem Karen 25

Lem Peder 26
 Lesage Alain René 101
 Lessing Gotthold Ephraim 71, 73, 81,
 84, 88, 94, 141, 209
 Libera Zdzisław 11, 14, 209
 Limon Jerzy 159, 196, 209
 Linneusz Karol (Carl von Linné) 14
 Locke John 14, 42, 209
 Longhi Pietro 148
 Ludwika Hanowerska (królowa Danii
 i Norwegii) 108
 Ludwik XIV (król Francji) 9, 10, 87
 Luiza Meklemburska (Królowa Danii
 i Norwegii) 105
 Lundskær-Nielsen Jean 208
 Lundskær-Nielsen Tom 208
 Luter Marcin 35, 78
 Lütken Gerd 74, 77, 131, 207, 209

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 52, 208

M

Maaløe Christopher 208
 Maciejewski Janusz 11, 210
 Marivaux Pierre de 199
 Marker Frederick J. 88, 210
 Marker Lise-Lone 88, 210
 Markowski Michał Paweł 16
 Marstrand Vilhelm 44, 164, 187, 190
 Matylda Karolina (królowa Danii
 i Norwegii) 15, 16
 Melanchton Filip 75, 78
 Merchant Wiliam Moelwyn 180, 210
 Metastasio Pietro 116
 Mic Constant (Miklaszewski
 Konstanty) 133, 210
 Michalik Jan 143, 144, 145, 207, 208
 Michniewicz-Weisland Katarzyna 14,
 209

Mikos Jarosław 9, 206

Molier (właściwie Poquelin Jean Baptiste) 19, 70, 71, 74, 84, 86, 89, 90, 95, 97, 98, 99, 108, 112, 121, 125, 127, 128, 129, 141, 144, 159, 181, 185, 192, 210

Møller Jan 83, 210

Montaigne Michel de 13, 46

Montaigu Marie Magdalene de 70, 86, 104

Montaigu René Magnon de 32, 74, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 148, 150, 184, 185, 200

More Thomas 60

Müller Theodor A. 210

N

Namowicz Tadeusz 106

Neiiendam Klaus 81, 89, 90, 118, 125, 207, 208, 210

Nicoll Allardyce 20, 71, 123, 124, 126, 163, 210

Nielsen Carl 198

Nielsen Erik A. 20, 210

Nielsen Oluf 185, 210

Nordahl-Olsen Johan 210

Nygaard Knut 210

Nystrøm Eilert 95, 210, 211

O

Ochab Martyna 17, 212

Olav IV (król Norwegii) 23

Ordericus Vitalis 152

Osiński Zbigniew 173, 212

Owesen Ingeborg W. 54, 69, 210

Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 26, 46

P

Palaprat Jean de 95, 124

Paludan Julius 210

Partyga Ewa 14, 211

Paulli Joachim Richard 95, 98, 150, 151

Pavis Patrice 210

Pessel Włodzimierz K. 207

Petersen Carl S. 56, 57, 205

Pilloy Daniel de 108

Pilloy Frederik Daniel de 86, 108

Pilloy Frederik de 82, 108

Piø Iørn 180, 210

Platon 133, 199

Plaut (Titus Maccius Plautus) 26, 71, 99, 121, 122, 123, 128, 145

Podbielski Henryk 76, 206

Poe Edgar Allan 36

Pontoppidan Erik 107

Prutz Robert 125, 205

Pufendorf Samuel von 15, 28, 29, 39, 40, 43

R

Rahbek Knud Lyne 19, 31, 137, 205

Raimund Ferdinand (właściwie Raimann Ferdinand) 144

Ranch Hieronymus Justesen 80, 210

Raszewski Zbigniew 82, 207

Ratajczakowa Dobrochna 20, 73, 88, 99, 148, 183, 211

Regnard Jean-François 95, 124, 141

Reventlow Anna Zofia (Królowa Danii i Norwegii) 86, 100, 105

Reventlow Conrad Ditlev 108

Riccoboni Luigi (Lelio) 123, 124, 125

Richelieu Armand-Jean du Plessis de 87

Risum Janne 80, 81, 207

Roos Carl 71, 142, 211

Rossel Sven Hakon 14, 205, 209
 Rostgaard Fredrik 31, 32, 33, 43, 85,
 86, 100, 104
 Rousseau Jean-Jacques 12, 65, 211
 Rozenkrantz Iver 28
 Ryba Janusz 152, 211
 Rzadkowska Ewa 65, 87, 211, 212

S

Sabbatini Niccolò 199, 211
 Said Edward W. 138
 Saint-Évremond Charles de 65, 111
 Schiller Friedrich 141, 208
 Schlegel Johann Elias 73, 94
 Schönaau Frederik Christian 54
 Schönnemann Johann Friedrich 142,
 143
 Schröder Friedrich Ludvig 142
 Schuch Franz 142
 Schultze Brigitte 20, 21, 136, 144,
 145, 211
 Schumacher Johannes 101, 102, 103
 Seckman Diderich 95
 Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 13,
 46, 185
 Sibińska Maria 14, 24, 47, 130, 135,
 137, 144, 153, 159, 168, 205, 209,
 211
 Sivertsen Gunnar 19, 137, 208, 211
 Skålnes Thomas 145, 212
 Skavlan Olaf 19, 125, 126, 211
 Skielderup Jens Pedersøn 77
 Skubaczewska-Pniewska Anna 166,
 208
 Smith C.W. 69, 212
 Snorri Sturlusson 14
 Sokół Lech 7, 14, 131, 211
 Søndergaard Leif 79, 80, 210
 Sowerman Esther 54
 Spang-Hanssen Ebbe 29, 212

Spink Reginald 205
 Stafiej Anna 145, 208
 Stanghelle John 145, 212
 Starobinski Jean 17, 31, 106, 148,
 149, 212
 Staszewski Jacek 11
 Stender Clausen Jørgen 123, 212
 Stender-Petersen Adolf 145, 212
 Stoff Andrzej 166, 208
 Stoiński Wincenty 36, 205
 Struensee Johann Friedrich 15, 16,
 167
 Stummelius Christopherus 77
 Swedenborg Emanuel 14
 Swift Jonathan 60
 Szelągowska Krystyna 20, 212

Ś

Świontek Sławomir 210

T

Taranienko Zbigniew 173, 174, 175,
 177, 212
 Terencjusz (Publius Terentius Afer) 26,
 77, 99, 121, 122
 Thielo Carl August 107
 Thoresen Frode 27, 208, 209
 Tjønneland Eivind 54, 147, 207, 208
 Tordenskiold Peter Jansen Wessel 122,
 123
 Troels-Lund Troels Fredrik 78, 166,
 176, 177, 212
 Troussset Alexis 54

U

Ubersfeld Anne 160, 161, 194, 196,
 212
 Uecker Heiko 209
 Ugniewska Joanna 207

V

- Vanbrugh John 95
Vinding Poul 28
Vinje Eiliv 7, 212
Voltaire (właściwie Arouet François-Marie) 12, 90

W

- Wasilewska Anna 207
Weber Samuel 76, 77, 197, 199, 212
Wegner Henrich 86, 102
Wergeland Henrik 14
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 26
Werlauff Erich Christian 19, 153, 166, 172, 212
Wiers-Jenssen Hans 75, 78, 212
Wieselgren Oscar 78, 212
Wiingaard Jytte 81, 207
Wołkow Fiodor 88
Wyczański Lech 207

Z

- Zieliński Eugeniusz 65, 211
Ziętarska Jadwiga 97, 98, 183, 212
Zinzendorf Nikolaus Ludwig von 105
Zofia Magdalena von Brandenburg-Kulmbach (królowa Danii i Norwegii) 105

Ż

- Żmij-Zielińska Danuta 20, 142, 206
Żurowska Joanna 212