

Molière¹

Það er mér sönn ánægja að fá tækifæri til að tala um Molière, sem er án efa merkasta gamanleikjaskáld Frakka og eitt af merkustu leikskáldum heimsbókmenntanna. Enn í dag þekkir hvert einasta grunnskólabarn í Frakklandi nafn hans. Vissulega hrakar þekkingu á klassískum höfundum í Frakklandi (þ.e. skáldum 17. aldar, eins og Molière sem fæddist árið 1622 og dó 1673). Ólíkt minni kynslóð, og kynslóðinni sem kom á undan mér, geta nemendur í efri bekkjum grunnskóla og í menntaskóla farið í gegnum námið án þess að lesa eina línu eftir Pierre Corneille eða Jean Racine, hin miklu harmleikjaskáld 17. aldar sem mynda, ásamt Molière, þríeyki hinna frönsku nýklassísku leikskálda. Aftur á móti hefur hver einasti nemandi lesið a.m.k. eitt atriði úr leikriti eftir Molière á námsferli sínum. Þessari stöðu deilir Molière með Jean de La Fontaine og dæmisögum hans.

Það er ekki erfitt að skilja hverju þetta sætir. Leikrit Molières vekja gleði sem tengist siðferðislegum sjónarmiðum á margslunginn hátt án þess að vera íþyngjandi. Það á líka við um dæmisögur La Fontaine. Leikverk Molières eru auk þess innbyrðis afar fjölbreytt. Þegar á 17. öld höfðu bókmenntafræðingar þeirra tíma greint og jafnvel stillt upp sem andstæðum a.m.k. þremur ólíkum gamanleikjahefðum sem hafa veitt skáldinu innblástur:

Fyrst er það farsinn eins og í leikritinu *Les Fourberies de Scapin* (*Hrekkjabrógð Scapins*) þar sem húsbóndi einn er hýddur af þjóni sem lætur sem hann beri ekki kennsl á hann. Þessi tegund gamanleikja

1 Erindi þetta var flutt þann 12. október 2022 á málþinginu „Molière í 400 ár“ sem haldið var í tilefni þess að 400 ár voru liðin frá fæðingu franska leikskáldsins Molière (1622-1673). Málþingið var skipulagt í samvinnu Stofnunar Vigdísar Finnbogadóttur í erlendum tungumálum, Þjóðleikhússins og franska sendiráðsins á Íslandi

á rætur að rekja til latneska leikskáldsins Plautusar. Hún naut sín í franska farsanum, sem var vinsæl leikhefð á 17. öld, og í *commedia dell'arte*-leiksýningum.

Þá kemur gamanleikja-ballettinn (*comédie-ballet*), leikritaform sem Molière fann upp árið 1661 til að skemmta konunginum og hirð hans á hátíðum sem haldnar voru við hirðina. Leikinn söguþráðurinn er brotinn upp með tónlistaratriðum og dansi sem leikpersónurnar ýmist horfa á eða taka þátt í.

Að lokum eru það skapgerðargamanleikirnir (*comédie de caractère*), sem voru einnig nýtt leikform úr smiðju Molières. Þeir hverfast í kringum eina persónu (eða hóp persóna eins og í *Les Précieuses Ridicules* eða Broddlóurnar broslegu, 1659) og þann skapgerðarbrest sem hún er látin standa fyrir. Í þessum verkum fylgir Molière lærðum skilgreiningum á leiklist sem eiga rætur að rekja í rit um skáldskaparfræði. Gamanleikir sýna lesti venjulegs fólks, þeir bregða upp mynd af þeim í einkalífinu til þess að áhorfendur geti skoðað þá og leiðrétt sömu lesti í eigin fari. Siðferðilegur og samfélagslegur ávinningur er það sem stefnt er að. Gamanleikir eru því eins konar siðgæðisdómstóll og hlátur áhorfenda er sú refsing sem þeir uppskera sem gerast sekir um löstinn sem fjallað er um. Hugmyndin er að áhorfendur séu þannig hvattir til að gerast „heiðarlegt fólk“ og þannig er gamanleikurinn framlag til reglu í samfélaginu. Þetta kann að sæta furðu því mörg leikrita Molières ollu hneyksli. Andstæðingar þeirra mátu þau svo að þau væru ógn við samfélagið. Víkjum að því síðar.

Ólíkt skapgerðargamanleikjunum snúast farsarnir um að vekja hlátur án þess að á þeim hvíli krafa um samfélagslegan ávinning. Þeir eru þekktir fyrir að falla lýðnum í geð. Þeim er ekki gert að lúta lögmálinu um trúverðugleika á leiksviði og það er ekki ætlast til að þeir séu speglar samtímans. Þeir geta verið grimmilegir og enda ekki alltaf vel út frá siðferðislegu sjónarmiði. Þannig er með leikritið *George Dandin*, þar sem aðalpersónan, hinn auðugi bóndi George Dandin, hefur kvænst ungri, fátækri stúlku af aðalsættum í þeirri von að hljóta sjálfur aðalstign. Honum mistekst að sanna fyrir tengdforeldrum sínum að eiginkona hans sé honum ótrú vegna þess að þau eru bæði hrokafull og þröngsýn. Þau vildu hann sem tengdason vegna auðæfa hans en líta í raun niður á hann. Í lok leikritsins er ekki útséð um að hann taki eigið líf í örvæntingu sinni.

Gamanleikja-ballettarnir voru ætlaðir konunginum og hirð hans sem er hin fullkomna andstæða við áhorfendahóp farsanna. Þó var þeim sannarlega og ekki síður ætlaði að vekja kátínu. Munurinn á milli innblásturs farsans og innblásturs gamanleikja-ballettanna er reyndar ekki alltaf jafn greinilegur og ætla mætti.

Hins vegar er mikill munur á skapgerðargamanleikjunum, sem ritaðir voru í bundnu máli, og prósagamanleikjunum, sem voru skrifaðir á hröðu og óformlegu máli. Þeir fyrrnefndu eru fremur óaðgengilegir í dag eins og allur texti í bundnu máli frá 17. öld. Þeir síðarnefndu státa af ómótstæðilega fyndnum atriðum, sem svipar mikið til farsanna. Þeir eru því mjög aðgengilegir og eru ritaðir á fallegu og blæbrigðaríku máli og eru auk þess fullir af orðaleikjum og leikjum með tungumálið (golfrönsku). Sem kennslutæki eru þessir textar gullnáma. Þar sem skopið í þeim byggir gjarna á hreyfingum og endurtekningum eru þeir sérlega vel fallnir til leikrænnar tjáningar. Þeir gera kennurum kleift að laga sig að ólíkum aðstæðum í kennslu og leggja fyrir nemendur af öllum þjóðfélagsstigum auðskilda en þó krefjandi texta. Og þar sem Molière er mikið leikinn í frönskum leikhúsum er auðvelt að fara með nemendur á leiksýningu í tengslum við kennsluna.

Burtséð frá námi og kennslu hafa leikrit Molières óumdeilda menningarlega þýðingu í Frakklandi, án efa til langframa. Frönsk tunga er stundum kölluð „tungumál Molières“, kannski vegna þess að Molière átti það til að nota ólík málsnið og fjölbreytilegan orðaförða í verkum sínum. Það er gaman að geta þess að hann lék sér mikið með erlend tungumál, raunveruleg og uppspunnin, sem og latínuskotið mál menningarvitanna. Þess utan hafa nöfn ýmissa leikpersóna Molières orðið að samnöfnum yfir viðkomandi lesti. Talað er um „Harpagon“ þegar átt er við fégráðugan mann, en það er nafn nirfilsins í *Aurasálinni*. Talað er um „Don Juan“ þegar átt er við flagara sem safnar véluðum konum. Í því tilfelli var Molière undir áhrifum frá öðrum höfundum, ekki síst spænska leikskáldinu Tirso de Molina sem fyrstur setti á svið goðsögnina um Don Juan árið 1630. Að sjálfsögðu varð ópera Mozarts til þess að breiða út um alla Evrópu ímynd persónu gerandans, kaldhæðins og hrifandi. En fyrir flesta Frakka er Don Juan fyrst og fremst persóna í leikriti Molières. Og það má til sanns vegar færa að sérkenni Don Juans í meðförum

Molières er tungumálið. Hann blekkir ekki aðeins konur, hann blekkir alla með snilldarlegu orðfæri sínu. Þjónn hans, Sganarelle, er sá eini sem hann fær ekki blekkt. Don Juan sýnir honum siðleysi sitt bæði í hátterni og hugsun, siðleysi sem hann tjáir af svo mikilli andans list að það vegur að grunnstoðum heilbrigðrar skynsemi. Samskipti hans við Sganarelle, leikpersónu af alþýðuættum, sem fær mikið vægi í leikriti Molières, eru því háalvarleg og skopleg í senn.

Einnig er stundum talað um „Herra Purgon“² eða „Diafoirus“³ þegar átt er við fávísan lækni sem er líklegri til þess að gera út af við sjúkling heldur en að lækna hann. Þá er hægt að líkja sumum hversdagslegum atvikum við fræg atriði úr leikritum Molières. Dæmi um þetta er herra Jourdain í *Le Bourgeois gentilhomme* (Uppskafningurinn) sem verður yfir sig hrifinn þegar það rennur upp fyrir honum að hann tjáir sig í óbundnu máli. Herra Jourdain er maður af borgarastétt sem hefur komist í álnir og reynir að líkjast aðlinum með því að herma í einu og öllu eftir aðalsmönnum við hirðina. Hann er þó meðvitaður um fáfræði sína og verður sér úti um einkatíma í heimspeki. Lærimeistarinn kennir honum nokkur undirstöðuatriði í málfræði og upplýsir hann sem sagt um að hann tjái sig í óbundnu máli þegar hann talar. Þannig má segja „eins og lausamálið hans herra Jourdain“ til þess að gera gys að þeim sem uppgötvar einhverja almenna og augljósa þekkingu eins og um nýmæli væri að ræða.

Þessi eiginnöfn sem orðin eru að samnöfnum í franskrri menningu geta þó hindrað dýpri nálgun að leikritum Molières. Þegar talað er um að einhver sé „Tartuffe“ er átt við hræsna sem maður gæti freistast til að leggja traust sitt á þar sem hann gefur sig út fyrir að vera framúrskarandi vandaður maður. Þið munið að Tartuffe er trúmaður utan kirkjunnar sem kemur sér fyrir á heimili efnaðrar fjölskyldu af borgarastétt og heillar heimilisföðurinn, Orgon, með því að gera sér upp ákafa trúrækni. Hann tekur upp á því að „leiðbeina“ heimilisföðurnum (þ.e. stjórna honum) í þeim tilgangi að kvænast dóttur hans – og að lokum að hafa af honum aleiguna. Honum tekst ekki ætlunarverk sitt, en kemst þó nærri því þrátt fyrir rökstudd andmæli allra fjölskyldumeðlima Orgons. Það þarf íhlutun konungs-

2 Skáldað nafn dregið af sögninni *purger* sem þýðir að hreinsa, tæma eða láta laxera.

3 Skáldað nafn samsett úr nafnorðinu *diarrhée* sem þýðir niðurgangur og sögninni *foirer* sem er óformlegt málsnið og þýðir að klikka eða mistakast.

valdsins til að leiða málið til lykta á farsælan hátt. Gamanleikurinn, sem var ádeila á skinhelga menn, gaf tilefni til heiftarlegrar ritdeilu og Molière var sakaður um að gera atlögu að trúnni. Deilan gekk svo langt að andstæðingar leikskáldsins sáu til þess að leikritið var bannað. Tartuffe hermir eftir guðræknum tilfinningum og áhorfendur sjá illvirki hans með augum allra fjölskyldumeðlima Orgons. En hann hermir *mjög vel* eftir þeim – of vel. Vissulega *skrökvar* hann, en hann skrökvar á þann hátt að það er erfitt að heyra ekki í máli hans orðræðu trúrækinna manna – sem var einmitt það sem olli hneyksli.

Bókmenntafræðingar hafa lengi séð að *Tartuffe* – eins og sumir aðrir gamanleikir Molières – jaðrar við harmleik. Skapgerð aðalpersónunnar tengist skapgerð heimilisföðurins, Orgons, sem er bókstaflega dáleiddur af Tartuffe, næstum því ástfanginn, og þar með mætti segja að samband hans við Guð einkenndist af eins konar skurðgoðadýrkun. Orgon elskar Guð í öllu því jarðneska er Tartuffe viðkemur og telur það vera rétta leið til frelsunar.

Árið 1995 kom hin merka leikstýra Ariane Mnouchkine með sína túlkun á gamanleiknum og hún lagði ekki höfuðáherslu á hræsnina í fari Tartuffe. Í hennar meðförum var Tartuffe ekki að öllu leyti „*tartuffé*“. Hann var klæddur í trúarlegan, svartan kufl sem tengja mátti hvort heldur gyðingdómi, kristni eða íslamstrú. Þannig varð leikpersónan á sviðinu holdgervingur ólíkra öfgatrúarhópa. Fyrst og fremst virtist Tartuffe raunverulega einlægur í trúarlegri orðræðunni. Hann beitti blekkingum *vegna þess að hann trúði á málstaðinn* og var því ljóslifandi dæmi um máltakið sem kveður á um að tilgangurinn helgi meðalið. Í þessu tilfelli var tilgangurinn ekki persónulegur heldur markmið stjórnmalalegs og trúarlegs hóps sem vinnur á bak við tjöldin eins og strangkapólska leynifélagið *la Compagnie du Saint-Sacrement* gerði á 17. öld. Molière beindi gagnrýni sinni að honum. Í leikstjórn Ariane Mnouchkine runnu lygar Tartuffes saman við trúarhitann. Leikpersónan holdgerði því öfgatrú og ofstækistrúarmann, fremur en skinheilagan hræsnara. Í uppsetningu hennar var Tartuffe sannarlega guðrækinn maður sem setti trúarlegan siðaboðskap ofar venjulegu siðgæði. Fyrir honum var allt leyfilegt svo að flokkur Guðs mætti sigra. Þegar Orgon sannfærðist loks um að Tartuffe væri að gera hosur sínar grænar fyrir eiginkonu sinni mátti leggja bókstaflegan skilning í sjálfsásökun Tartuffes. Áhorfendur gátu trúað því að hann viðurkenndi synd sína, að hann hefði misst fótanna í ástar-

þránni í trássi við trúna. Það sem var stórkostlegt í þessari harmrænu og ógnvekjandi túlkun á gamanleik Molières var að ekki þurfti að aðlaga textann á neinn hátt. Öll orðin hljómuðu nákvæmlega rétt.

Þetta rennir stöðum undir hið algilda í leikritum Molières, sem mikið hefur verið rætt um og ritað. Þó virðist mér nærri lagi að draga fram sveigjanleika Molières. Allar aðstæður sem hann tekur fyrir eru leikrænar. Fyrir honum, eins og fyrir mörgum samtímamönnum hans, er „heimurinn leikhús“. Shakespeare valdi þetta stóíska spakmæli úr fornöld einnig sem sín kjörorð. Og leikhúsið sjálft, og ekki síst gamanleikurinn, er auðvitað sá vettvangur sem hentar best til að sýna fram á hið leikræna í mannlegum samskiptum, til að sýna að heimurinn sé leikhús. Molière tengdi þessi tvö „leikhús“ með sinni skörpu sýn á þau álitamál sem voru í deigluinni. Hann var fræðandi án þess að vera þunglamalegur og bjó yfir stórkostlegu hugmyndaflugi og sköpunarkrafti. Hann lék sér ávallt að því að umturna aðstæðum og spegla þær með leikþáttum inni í ramma leikritsins, blanda saman grafalvarlegum tónum og leikandi léttum og flétta raunsæi inn í hina mestu fantasíu.

Líf Molières var sjálft eins konar allsherjar leikhúsgjörningur. Hann var leikari og lék bæði í harmleikjum og gamanleikjum. Samtímamenn hans voru sammála um að hann nyti sín ekki í harmleikjunum, hins vegar virðist hann hafa verið stórkostlegur gamanleikari. Hann notaði stundum grímur, eins og ítölsku leikararnir gerðu gjarna á þeim tíma, og lét leikarana í leikhópnum sínum leika með grímur, ekki síst til að túlka lækna (læknirinn er ein týpan í persónugalleríi *commedia dell'arte*-leikhefðarinnar). Hann gat líka ýkt andlitsdrætti sína eins og hann væri með grímu, gefið andliti sínu hvaða svip sem var og breytt honum á örskotsstundu, og hann hikaði ekki við að ranghvolfa í sér augunum. Hann var jafn flinkur og loftfímleikamaður. Hann stjórnaði leikhópnum og var leikstjóri. Hann lagði mikla áherslu á búninga og leikmynd og stjórnaði tjáningu hvers og eins leikara af mikilli nákvæmni. Það kom þó ekki í veg fyrir að hann gæfi þeim svigrúm fyrir spuna. Hann var vís til að spinna við sinn eigin texta á leiksýningu ef áhorfendahópurinn gaf tilefni til slíks.

Gamanleikir hans sækja í allar leiklistarhefðir og spila með allar skáldskaparfræðilegar reglur þeirra tíma. Stóru gamanleikirnir hans

lúta hinum frægu reglum frönsku nýklassíkurinnar um einingarnar þrjár (einingu í tíma, rúmi og atburðarás). Þeir lúta einnig kröfunni um trúverðuga framsetningu leiksýningarinnar. Þessi regla, sem á rætur að rekja til Aristótelesar, felur í sér að áhorfendur eiga að geta gleymt stað og stund. Þeir eiga að trúa, eða geta trúað, að þeir séu vitni að raunverulegum atburðum. Leiksviðið og áhorfendasalurinn eru, samkvæmt þessari hefð, ekki raunverulega aðskilin. Það er eins og leikararnir viti ekki af því að verið sé að horfa á þá, rétt eins og hinu raunverulega lífi er lifað án þess að nokkur sé að fylgjast með. Molière lék sér að þessari forskrift á ýmsan hátt og átti það til að gera áhorfendur að þátttakendum í leiksýningunum. Í leikritinu *Les Femmes savantes* (Lærðu konurnar) gerir Molière gys að þekktum monthana að nafni Cotin sem varð fyrirmynd leikpersónunnar Trissotin í gamanleiknum. Ljóð eftir Cotin sjálfan var lesið upp á sviðinu til þess eins að vera gert að athlægi. Annað dæmi um hvernig skilin milli leiksviðsins og raunveruleikans renna saman er að finna í *Aurasálinni*. Þegar Harpagon uppgötvar að fjárkistli hans, sem hann hafði falið í garðinum, hefur verið stolið, kemur hann á sviðið, viti sínu fjær af reiði og örvæntingu. Í einræðu sinni talar hann til áhorfenda og þykist sjá í þeim þjófinn. Svo vísar hann í hláturinn sem hann heyrir í áhorfendasalnum.

Mikið hefur verið rætt og ritað um þetta atriði, og strax á 18. öld var það orðið skýrasta skólabókardæmið um það þegar rammi innra heims leikhússins er brotinn upp. Það sem mér persónulega finnst vera svimandi tilhugsun er sú skelfilega áskorun sem þetta atriði er fyrir leikarann sem leikur Harpagon – sem var upphaflega Molière sjálfur. Leikarinn verður að leika þannig að áhorfendur hlæi, annars fellur textinn um sjálfan sig! Hver einasti leikari sem tekst á við þetta hlutverk hlýtur að finna anda Molières líða hjá þegar hann fer með þetta eintal, sem er auðvitað prófsteinn á list leikarans.

Að lokum var Molière höfundur að atvinnu, sem var langt frá því að vera sjálfsagður hlutur fyrir leikskáld þeirra tíma. Hann lagði mikla alúð við útgáfu leikrita sinna, eins og sjá má af formálunum sem hann skrifaði. Hann gaf út leikrit sín, var meðvitaður um mikilvægi hins ritaða orðs og vildi ná til sem flestra með því að bæta lesendum við áhorfendahópinn, í þeirri von að ná til komandi kynslóða. Það ætlunarverk hefur honum sannarlega tekist.

Leikhúsmannsins Molières er einnig minnst fyrir að deyja næstum því á leiksviðinu þegar hann var að túlka sötthrædda manninn, Argan, í síðasta gamanleik sínum, *Ímyndunarveikinni*. Í því leikriti er að finna vísanir í hans eigin persónu og heilsuleysi í svimandi samtali við áhorfendur. Merki um vægi Molières sem holdgervings hins lifandi leikhúss í öllum sínum víddum er að hægindastóll hins sötthrædda, hægindastóllinn sem Molière sat í á síðustu leiksyningu sinni, er orðinn eins konar helgigripur. Hann er tekinn fram og látinn standa á leiksviðinu í helsta leikhúsi Frakka, *la Comédie française*, á hverju ári á afmælisdegi Molières.

Þá vík ég aftur að þeirri spurningu sem ég lét ósvarað hér áðan. Hvernig má það vera að Molière, sem sagðist fylgja þeirri skilgreiningu að leikhúsverk væru siðferðileg bókmenntagrein í þágu almannaheilla, hafi orðið skotspónn biturra ritdeilna? Hvernig var hægt að ásaka hann um siðleysi, vega að æru hans og persónulegu lífi? Hvers vegna voru sum leikrita hans bönnuð eða harðlega gagnrýnd?

Í fyrsta lagi má nefna að á 17. öld ríkti ákveðinn virðingarstigi innan leikbókmenntagreinanna. Í því kerfi er harmleikurinn æðsta formið og setur á svið konunga og prinsna. Hann dregur upp mynd af ríkishagsmunum af pólitískum og trúarlegum toga og af háleitum ástríðum eins og ástinni sem í harmleiknum er gædd andlegu inntaki. Gamanleikurinn er óæðra form og fjallar um venjulega þjóðfélagslega hagsmuni, þ.m.t. ástir og kynlíf. Leikpersónur gamanleikjanna eru úr röðum „alþýðunnar“: sveitafólk og fólk úr borgarastétt, þ.e. fólk sem ekki er aðalsættar. Á milli harmleikjanna og gamanleikjanna í virðingarstiganum var tragi-komedían en hún setur á svið ástríður kónaga og prinsna án þess þó að ríkishagsmunir séu í húfi í leikritinu.

Á fyrri hluta 17. aldar hafði leikskáldið Pierre Corneille auk þess lyft gamanleiknum á æðra plan. Í gamanleikjum hans hverfist söguþráðurinn um ástir fólks af aðalsættum eða því sem næst, heiðursfólk, kannski úr stétt embættismannaaðalsins, eða góðborgara úr nánasta umhverfi aðalsins. Gamanleikir Corneilles voru ekki ætlaðir til þess að vekja hlátur og það er einnig þess vegna sem þeir eru á miðjum virðingarskala leikbókmenntagreinanna. Því hláturinn þótti lítilmótlegur og tilheyra alþýðumenningu. Þó máttu aðallinn og konungurinn hlæja en þeirra hlátur beindist einmitt að *alþýðunni*.

Molière fann upp gamanleiki sem gjörbyltu þessum greinarmun. Annars vegar setti hann hvorki á svið konunga né prinsu heldur staðsetti leikpersónur gamanleikja sinna (sem skilgreiningunni samkvæmt einkennast af löstum) ofar í þjóðfélagsstiganum, þ.e. sumir gamanleikir hans, t.d. *Mannbatarinn*, sýna persónur sem lifa og hrærast við hirðina. Don Juan er tigginn aðalsmaður og hagar sér sem slíkur en þjónn hans segir hann vera „tigginn herra, vondan mann“! Mascarille, í leikritinu *Les Précieuses ridicules*, er vissulega ekki nema þjónn sem gefur sig út fyrir að vera markgreifi og samkvæmisljón – en honum ferst það vel úr hendi, svo vel að gamanleikurinn umsnýst og fer út í það að vera háðsádeila á markgreifa í samkvæmislífinu. Svipað er hægt að segja um sjálfumglæða eftirlíkingu herra Jourdain á aðlinum í *Le Bourgeois gentilhomme*. Þarna er ekki farið mjúkum höndum um aðalinn heldur er hann gagnrýndur og gert að honum grín. Molière setur einnig á svið lögmenn, sem voru því sem næst opinberir embættismenn, lækna og jafnvel lækna konungs. Hann setur ekki á svið biskupa eða kardínála – en Tartuffe er næstum því kirkjunnar maður. Í stuttu máli sagt færa þessar leikpersónur áhorfendur nær hinu opinbera sviði þjóðfélagsins og þá fyrst og fremst hirðinni. Aðalsmaður við hirðina þurfti nefnilega að leika hlutverk á svipaðan hátt og sviðslistamaður því honum bar að fylgja ákveðnum reglum í framkomu sinni gagnvart konunginum. Þó er hið opinbera, samkvæmt skáldskaparfræðinni, ekki viðfang gamanleiksins heldur harmleiksins.

Hins vegar notar Molière fjölbreytt málsnið og ritstíl. Viss tilsvör – t.d. þegar Alsest í *Mannbátanum* tjáir afbrýði sína – eru þess eðlis að halda mætti að þau væru eintöl úr raunverulegum harmleikjum, ef þau væru tekin úr samhengi. Þau vekja hlátur vegna þess að þau stinga í stúf við sambengið sem þau eru sögð í. En þetta er stæling á bókmenntastíl frekar en afskræming. Molière gerir í þessum tilvikum aðfór að harmleiknum með því að sýna að hann sé falskur, uppskrúfaður og jafnvel yfirgengilegur.

Reyndar tengja leikrit hans hið háleita og hið lágkúrulega vegna þess að þau fjalla um kynlíf, en ekki endilega á niðrandi hátt. Í leikritinu *Les Femmes savantes* (Lærðu konurnar) er gert grín að Armande, sem býður við tilhugsuninni um kynlíf, en ekki að systur hennar sem langar til að ganga í hjónaband með öllu því líkamlega samneyti sem

það hefur í för með sér. Molière gaf konum mjög óvenjulegan sess í leikritum sínum, stöðu sem ekki hafði áður þekkt í gamanleikjum. Það var ekki með því að undirstrika rétt kvenna til að elska, því það var þekkt, heldur með því að sýna fram á rétt þeirra til að taka frumkvæði í ástum, til að hafa frelsi til að þrá.

Að lokum – og það var enn önnur leið til að lyfta gamanleiknum á æðra stig – fann Molière upp á nýrri típu af leikpersónu. Það er týpan sem hefur gaman af að skeggræða hlutina. Spekúlantinn sem veltir vöngum yfir álitatriðum vekur ekki hlátur áhorfenda heldur er röksemdafærslum hans ætlað að varpa ljósi á kjarna málsins. Spekúlantinn tengist oft persónu þjónustustúlku eða þjóns, ef það er þá ekki þjónustustúlkan sjálf eða þjónninn í leikritinu sem er holdgervingur skynseminnar, eins og til dæmis í *Hrekkjabrögðum Scapins*.

Molière víkkaði út umfang gamanleiksins á enn annan hátt, ekki beint niður á við heldur í átt að hinu *almenna*. Flestir lestirnir sem hann sýnir í verkum sínum jaðra við geðbilun. Mjög sértækir skapgerðareiginleikar eru uppmálaðir sem týpur (aurasálin, karlfauskurinn) og eru svo ýktir að það veldur óhug. Brjásemi Harpagons í *Aurasálinni* og Arnolphes í *L'École des femmes* (Eiginkvennaskólanum) er á köflum svo mikil að þeim liggur við óráði. Í þeim tilfellum tengist hlátur áhorfenda ekki lengur bara skrípalátum. Hægt er að finna til með leikpersónunum í þjáningu þeirra og örvæntingu. Það er jafnvel hægt að hugsa sér að tónar í brjásemi þeirra geti allt í einu birst hverjum og einum áhorfanda sem gamalkunnugt stef, af ástæðum sem þá eina varðar.

Gamanleikir Molières finna alltaf það sem er algilt í mannlegum veruleika, handan við þjóðfélagsleg sérkenni. Uppskafningurinn og hinn ímyndunarveiki eru eins og hluti af frumbersku okkar allra. Þeir þrá hið ómögulega og enda á því að trúá einhverjum skáldskap sem fær þá til að ímynda sér að þeir geti allt. Sú staðreynd að bæði leikritin, *Le Bourgeois gentilhomme* og *Ímyndunarveikin*, eru gamanleikjaballettar styrkir hugmyndina um þennan sameiginlega reynsluheim. Dansatriðin sem skotið er inn í gamanleikina setja alla þá sem þeirra njóta á sama stall: áhorfendur *jafnt* sem aðrar leikpersónur á sviðinu.

Mig langar að lokum til að minnst á nýlega tilgátu sem bókmenntafræðingurinn Georges Forestier hefur varpað fram. Hann dregur í efa atriði um líf Molières sem allir ævisöguritarar hans

hafa hingað til haldið á lofti: að hann hefði verið veikur þegar hann skrifaði og setti upp *Ímyndunarveikina*. Ég hef alls staðar lesið að Molière hafi verið sárþjáður og að dauða kominn – dauða sem bar að þegar hann var á sviðinu á fjórðu sýningu á gamanleiknum. Georges Forestier telur þetta ekki vera rétt. Hann skrifar: „Molière dó fyrir slysi úr fylgikvillum umgangspæstar.“⁴

Það sem hann hefur fyrir sér í þessu eru fyrst og fremst vitnisburðir samtímamanna. Hann teflir þeim á móti öðrum vitnisburðum sem ævisöguritararnir höfðu hingað til byggt sögu sína á. Niðurstaða hans er að Molière hafi ekki verið „oftar veikur en samtímamenn hans, á tímum þar sem hinn minnsti hiti, ef maður slapp lifandi frá honum, kostaði margar vikur af rúmlegu“.⁵ George Forestier telur sig þannig hafa rifið niður grímu, afhjúpað godsögu. En ég er ekki sannfærð.

„Hinn minnsti hiti“, „margar vikur af rúmlegu“? Þessi staðhæfing þolir enga rýni. Þó ekki sé tekið nema eitt dæmi: Hermaður á stríðsvellinum barðist jafnvel þótt hann væri veikur – og aðalsmenn vörðu a.m.k. helmingi ævinnar á stríðsvellinum.

Skilin milli veikinda og heilsu voru í raun mjög óljós. Þetta þýðir að enginn vitnisburður gat verið óumdeilanlegur á þessum tíma og það af tveimur ólíkum ástæðum. Annars vegar brugðu menn veikindum iðulega fyrir sig til að koma sér hjá því að fara í heimsókn, í veislu eða hitta ákveðinn aðila. Allir vissu að veikindi voru oft uppgerð en fyrst svo auðvelt var að grípa til þeirra hlýtur það að þýða að þau gátu verið meinlaus og einkenni þeirra óljós. Á sama tíma var fólk oft veikt, og jafnvel mjög veikt, og hvaða sjúkdómseinkenni sem var gat táknad upphafið að endalokunum. Afleiðingar veikinda voru ófyrirsjáanlegar. Það þýðir að fólk lifði í ævarandi ótta við að deyja á sviplegan og ófyrirsjáanlegan hátt. Það þýddi líka að ímyndunin var næstum því óumflýjanlegur fylgifiskur veikinda.

Að lokum gefa þau atriði þar sem Molière hæðist að læknum (sérstaklega í leikritunum *L'Amour médecin* eða Ástin læknar og *Monsieur de Pourceaugnac*) tvennt til kynna. Læknar voru ekki færir um að greina sjúkdóma og þess vegna var gert svo mikið grín að þeim og

4 Molière, *Œuvres complètes*, I–II, París, Gallimard, ritröð Bibliothèque de la Pléiade, ritstj. Georges Forestier, 2. bindi, 2010, bls. 1544.

5 Sama rit, bls. 1543.

þeim líkt við skottulækna. Þeim var einnig ofviða að hughreysta sjúklinginn. Orðræða þeirra virtist ekkert hafa með sjúkdómseinkennin að gera og það í sjálfu sér var mjög kvíðvænlegt. En samt leit-
 uðu menn til lækna því án þeirra voru veikindin enn uggvænlegri.

Það er óhætt að gera ráð fyrir því að Molière hafi verið veikur, án þess að veikindi hans hafi verið *óbyggjandi* – eins og gjarna vill verða. Við getum reiknað með að veikindi hans hafi ekki verið óbyggjandi, hvorki fyrir hann sjálfan né fyrir aðra, svo lengi sem hann stóð í báðar lappir. Molière tjáir í gamanleik sínum upplifun sem er augljóslega sönn. Ég læt mér nægja að minnast á 5. atriði í 3. þætti. Argan, eða öllu heldur Beralde mágur hans, í hans stað – hefur neitað að þiggja stólrípuna sem herra Fleurant lyfsali hafði tekið til handa honum og þar með hefur hann ekki hlýtt læknisráðum herra Purgon. Sá síðastnefndi stormar inn og upphefur eins konar læknisfræðilega bölvun, spáir fyrir Argan heilli flóðbylgju af banvænum sjúkdómum með ógnvænlegum nöfnum („*bradypepsie*“,⁶ „*dyspepsie*“,⁷ „*apepsie*“,⁸ „*lienterie*“,⁹ „*dysenterie*“,¹⁰ „*hydropisie*“¹¹) sem öll hafa endingu sem rímar við „sviptingu lífs“ („*privation de la vie*“). Spaugið í þessu atriði er ómótstæðilegt og byggir á svimandi hrynjandinni í uppspunanum, dauðadómnum og því hvernig hinn auðtrúa Argan brotnar niður og hrópar upp yfir sig: „Ó, góður Guð, ég er dáinn.“ Argan er sannarlega myndinn á leiksviðinu. En handan hins stórkostlega orðaflaums sem kemur okkur til að hlæja dátt að vitleysunni í honum gætum við hæglega fundið í okkur sjálfum óttann sem þessi sama brjálsemi gæti valdið okkur ef við værum ekki sett í aðstæður áhorfenda í heimi leikhússins. Það þyrfti ekki annað til en að verða, líkt og Argan, fyrir formælingum einhvers fulltrúa læknavísindanna. Við hlæjum að skottulækninum vegna þess að við horfum á hann utan frá, með gagnrýnum augum. En gamanleikurinn sýnir einnig starfsstéttina sem hefur líf og dauða í hendi sér – eins konar djöfullegt vald, holdgert innan samfélagsins.

Töfrandi og sláandi formælingin veldur ofsahræðslu hjá Argan en

6 Hæg melting.

7 Meltingartruflanir.

8 Parmalömun.

9 Iðrasótt.

10 Annað orð yfir iðrasótt.

11 Vatnssótt.

vekur hlátur hjá okkur. Hláturinn verður til þess að slíta okkur frá skelfingunni og „hreinsa“ okkur af henni. Þannig getur gamanleikurinn framkallað tilfinningalega útrás (kaþarsis). Gamanleikurinn sjálfur er besti læknirinn.

Því þegar öllu er á botninn hvolft hefur þetta leikrit enn fremur þá sérstöðu að sýna á leiksviðinu áhrifin af þeirri tilfinningalegu útrás sem leikurinn hefur á Argan. Argan er alltaf jafn einfaldur og trúir því að dóttir hans sé dáiin þegar hún hrópar í þeim tilgangi að sleppa undan refsiprikinu: „Æ, pabbi, þú meiddir mig. Bíddu, ég er dáiin“ og svo „þykist þú vera dáiin“.¹² Síðar í leikritinu verður hann áhyggjufullur þegar þjónustustúlkan Toinette hvetur hann til að látast vera dáiinn til að sannreyna tilfinningarnar sem eiginkona hans ber til hans: „Er ekki hættulegt að þykjast vera dáiinn?“¹³ Argan lærir sem sagt að leika sér að dauðanum með því að leika dauðann.

Með þessum gamanleik framfylgir Molière þeirri grundvallarkenningu stóumanna að maður geti vanist dauðanum með því að hugsa um hann og þannig áunnið sér frelsi. Hann umturnar þráleitinni tilhugsuninni um dauðann með því að tengja martröðina og skelfinguna sem henni fylgir við þá vellíðan og gleði sem skapast með leiklistinni.

Hvað mig varðar, það sem ég heyri, það er hvernig Molière háði baráttu á landamærum lífs og dauða, gleði og ótta, þegar hann skrifaði *Ímyndunarveikina* – og það á þann ákafasta og hugmynda-ríkasta hátt sem hægt er að hugsa sér. Það er þessi barátta sem ævisöguritarar Molières vegsama þegar þeir leggja áherslu á hetjulega framgöngu leikarans sem lék hlutverk sitt bæði í andstöðu við og í nánú samneyti við eigin persónu, í leik sem enn í dag rýfur mörkin milli leiksviðs og áhorfendasalar, á fjórum leiksýningum áður en hann dó. Það er þessi barátta sem tilgáta Georges Forestier afneitar. En þá tilgátu er ekki hægt að sanna.

Guðrún Kristinsdóttir þýddi úr frönsku.

12 Sama rit, *Le malade imaginaire*, 2. þáttur, 8. atriði, bls. 687.

13 Sama rit, *Le malade imaginaire* (leikgerð frá árinu 1682), 3. þáttur, 11. atriði, bls. 737.