

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
DYREKCJA: BRONISŁAW DĄBROWSKI

KRAKÓW

ROK 1950



STARY TEATR — MAŁA SALA
IMPROWIZACJA W WERSALU
UCZONE BIAŁOGŁOWY

ADAM POLEWKA

„UCZONE BIAŁOGŁOWY“ MOLIERA — ZABAWA NA TEMATY MUZEALNE

„Uczone Białogłowy“ grane obecnie w „Starym Teatrze“ poprzedza jako prolog, odpowiednio zainscenizowana „Improwizacja w Wersalu“, także pióra Moliera.

„Improwizacja w Wersalu“ pokazuje nam Moliera w roli nadwornego dostawcy rozrywki i humoru dla oczu i uszu królewskich i królewskiej świty. Widzimy jaką niewolniczą cenę płaci genialny pisarz za możność uprawiania swej sztuki. Król żąda zabawy i płaci za zabawę królewskimi względami. Rozkaz króla jest najwyższym prawem, a największą radością dworaka jest zadowolnić króla. Molier zresztą zawdzięcza królowi wszystko: własny teatr w Paryżu, wpisanie na listę pensyj królewskich z określeniem „doskonałego poety komicznego“ i tysiącem funtów rocznie, a przede wszystkim poparcie i obronę przed atakami wrogów i ludzi zawistnych. Król lubi Moliera, a poza tym dba o to, aby imię królewskie opromieniała sława opiekuna nauki i sztuki. Ci ludzie głoszą przecież i uwieczniają jego wielkość.

Ludwik XIV, „król-słońce“ przeżywa w okresie twórczości Moliera i po jego śmierci do roku 1685 okres coraz większej świetności swoich rządów. Absolutna władza, sława jego imienia za granicą napełniają go taką pychą, że we własnych oczach staje się bóstwem. Ten „arcychrześcijański sultan“, jak go nazywali Anglicy, nie cofał się przed objawami takiego samoubóstwiania, że wierzył w prawdziwość głoszonego pochlebstwa, iż kogo dotknie ręką, tego spotka „cudowne uzdrowienie“ (Le roi te touche, Dieu te guerisse — jeśli król cię dotknie, Bóg cię uzdrowi).

„Gdyby nie strach przed diabłem, kazałby się ubóstwiać i znalazłby adoratorów“ — pisze o nim Saint-Simon. Ludwik XIV nie powiedział nigdy „L'etat c'est moi“ (państwo — to ja), jak mu się to przypisuje, bo głosił jeszcze dalej idącą zasadę: „naród we Francji... mieści się całkowicie w osobie króla“ i ideę absolutyzmu przemienił w deifikowany cezaryzm. Przyzwalał, aby adorowano jego posąg i palono przed nim kadzidła. Cóż dziwnego, że kadzidła pochlebstw były powietrzem jego dworu.

Blask panowania Ludwika XIV jest tak wielki, że chociaż w r. 1685 ta świetność osiągnie swój szczyt, aby potem coraz bardziej blednąć, niemniej jednak historia powtarzać będzie termin Voltaire'a „Wiek Ludwika XIV“, jako synonim wspaniałego rozkwitu francuskiej kultury w tym okresie. Ten rozkwit kultury,

choć traktowany przez samowładcę tylko jako usświetnienie jego władzy i osoby, powiąże się z jego imieniem, które z drugiej strony w latach 1697—1715 (roku śmierci Ludwika XIV-go) będzie firmować gospodarczy i polityczny krach Francji. Już w roku 1693 Fenelon określi Francję, jako „wielki szpital spustoszony“, a Vauban w 1707 roku napisze, że 10% ludności francuskiej żebrze, 50% nie ma z czego dać żebrzącym jałmużny, a resztę pożerają długi



„Improwizacja w Wersalu“.

Natrętny markiz uniemożliwia prowadzenie próby przez trupę Moliera.
Sztých z r. 1682 — w zbiorach Komedii Francuskiej.

i procesy“. Wojny zaborcze, awanturnicza polityka i prześladowania religijne, szczególnie wypędzenie Hugonotów, stanowiących potężną siłę w rozwoju przemysłu i handlu, rozrzutność i zdzierstwa podatkowe, rozkład moralny feudałów — oto przyczyny dla których król-słońce pozostał w historii tylko królem z imieniem Ludwik i numerem: 14. Umierając powie do swego następcy: „Za-

nadto lubiłem wojnę, nie naśladowaj mnie pod tym względem, ani w zbyt wielkich wydatkach, jakie czyniłem“.

Za życia Moliera „król-słońce“ jaśniał pełnym blaskiem. Paryż stał się miastem-legendą przez wspaniałe, ustawicznie budowane pałace, brukowane ulice, 5.000 latarni, organizację straży pożarnej itp., a nade wszystko przez świetność dworu, która była wzorem dla władców Europy i oparciem poprzez panegiryk i pochlebstwo dla ludzi nauki i sztuki.

Swoją władzę absolutną oparł Ludwik XIV na względnej równowadze między siłami mieszczaństwa a szlachty, opierając się w rządzeniu na wybitnych ludziach z pomiędzy mieszczaństwa. „Sojusz monarchii z mieszczaństwem datuje się od dziesiątego stulecia... przerywany częstymi konfliktami, odnawiał się ten sojusz stale coraz to trwalszy i potężniejszy, aż wreszcie dopomógł monarchii do ostatecznego zwycięstwa, za co monarchia w podzięce ujarzmiła swojego sojusznika i złupiła go“, (Engels). Ilustracja — czasy Ludwika XIV.

Względna równowaga sił mieszczaństwa i szlachty za Ludwika XIV polegała na tym, że mieszczaństwo nie było jeszcze dostatecznie silne, aby wziąć władzę w swoje ręce, a szlachta już tej władzy wyłącznie dla swoich interesów utrzymać nie mogła.

Olbrzymi dwór królewski staje się dla feudalów przysłowiową klamką, której czepiają się, depcząc się wzajemnie i przyjmując rolę lokai królewskich w różnych stopniach służbowych. W zabieganiu o urząd dworaka dojdą do takiego upodlenia, że zaszczytem i ceremonią stanie się za Ludwika XIV wynoszenie nocnika z sypialni królewskiej. Szczęśliwym czuje się dworak, jeśli oczy królewskie dojrzały jego małżonkę. Triumfując nad innymi odprowadzi ją do królewskiej sypialni. Król jest bogiem dla dworaków. Kult króla jest religią, od której wyższą jest tylko religia pieniądza. Sam bowiem Ludwik XIV „zdejmuje kapelusz przed 16 milionami, bankiera Samuela Bernarda“ (Chamfort). Pieniądz wsześniej niż proch (według powiedzenia Engelsa) rozsądził mury feudalnych zamków i utworzył zwycięstwo monarchii, która była postępowaniem w stosunku do feudalnego chaosu.

Król-bóg jest tak nieskończenie wyższy nad swoich poddanych, że w jego oczach maleje różnica między pogardzonym mieszczaństwem a markizem dworakiem, łaszczącym się i zebrzącym o łaskę królewską. Dlatego Molier pozwala sobie w „Improvizacji w Wersalu“ na taki fragment:

— Zawsze ci markizi.
— Tak zawsze. Gdzież u diaska znajdziesz dziś, znaleźć lepszego, typ na scenę? Markiz, jest dzisiaj pocieszoną figurą teatru: po-

dobnie jak w starych komediach spotykało się zawsze lokaja-trefnisią, będącego uciechą słuchaczy, tak samo w dzisiejszych sztukach potrzebny jest komiczny markiz, który zabawiał zgromadzenie“.

Boy-Zeleński słyszy w tych słowach „pomruk przyszłej rewolucji“. Nie sądzę, wydaje mi się, że to nie mówi Molier-rewolucjonista, ale Molier, miły, królewski komik nadworny, wysmiewa



„Uczone Białogłowy“. — Wydalenie Marcysi.

Sztuch z r. 1682 — w zbiorach Komedi Francuskiej.

nudzających króla błaznów-dworaków. Markiz-błazenek jest w oczach króla równie śmieszny, jak mieszczański stający się szlachcicem. A o tym co Molierowi wolno i o powodzeniu jego satyry rozstrzyga aplauz królewski.

Ten aplauz zdecydował też o powodzeniu „Uczonych białogłów“. Ta komedia, jak pisze jeden z krytyków już w 1848 roku (sto lat temu) „otrzymała od znawców rangę „Świętoszka“ i „Mizantropa“, ale tak jej brakuje akcji i intrygi, że początkowo była bardzo zimno przyjęta, dopóki król nie zaczął klaskać, a za królem poszedł dwór i miasto. Dla dzisiejszego Paryża — pisze ten

MOLIERE

IMPROWIZACJA W WERSALU

Molierè	Stanisław Jaworski
Breacourt	Władysław Neubelt
De la Grange	Czesław Łodyński
Du Croisy	Eugeniusz Fulde
Herve	Leszek Stepowski
La Thorilliere, markiz uprzykrzony	Bolesław Sarmatowski
Panna du Parc	Bronika Jędrzejowska
Panna Bejart	Jadwiga Zmijewska
Panna de Brie	Jadwiga Kossocka
Panna Molierè	Irena Żuromska
Marcyna, kucharka	Janina Porębska
Czterech Panów Wścibskich	* * *

Rzecz dzieje się w Wersalu w sali teatralnej.

Inscenizacja i reżyseria:
LIDIA ZAMKOW

Współpraca dramaturgiczna:
JERZY ZAGÓRSKI

Dekoracje i kostiumy:
KAROL FRYCZ

Suita muzyczna **KAZIMIERZA MEYERHOLDA** wg motywów muzyki teatru włoskiego XVII w.

Kostiumy wykonano pod kierunkiem:
BRONISŁAWY KOREYBO I LUDWIKI FARYANA

Perki: **TADEUSZ STEPNIOWSKI**

Brigadier sceny: **STANISŁAW POLAK**

Światło: **JÓZEF JASIŃSKI**

PREMIERA: 29 czerwca 1950 r.

UCZONE BIAŁOGŁOWY

Chryzał, zamożny mieszczanin	Stanisław Jaworski
Filaminta, żona Chryzala	Jadwiga Zmijewska
Armanda } córki Chryzala i Filaminty	Bronika Jędrzejowska
Henryka }	Irena Żuromska
Aryst, brat Chryzala	Leszek Stepowski
Beliza, siostra Chryzala	Jadwiga Kossocka
Klitander, zalotnik Henryki	Czesław Łodyński
Trissotin, literat	Eugeniusz Fulde
Wadius, uczonek	Władysław Neubelt
Marcyna, kucharka	Janina Porębska
Lepine, lokajczyk	Stanisław Romanek
Julian, służący Wadiusa	Tadeusz Kalinowski
Rejent	Władysław Olszyn

Rzecz dzieje się w Paryżu w domu Chryzala.

krytyk w roku 1848 — „Uczone Białogłowy“ nie są tak interesujące, bo w całości były satyrą na tematy personalne“.

Dlaczego tę przedostatnią i znakomitą satyrę przyjęto zimno i dlaczego król klaskał? Brak akcji i intrygi nie wyjaśnia zimnego przyjęcia. Czekano po prostu na to, jak król zareaguje na personalne rozgrywki Moliera na scenie teatralnej, a zwłaszcza na atak Moliera na księdza Cotin, uczonego, członka Akademii i cieszącego się w Paryżu uznaniem i popularnością poety, z którego Molier zrobił Trissotin („potrójnego błazna“), palcem wskazując osobę, bo Trissotin mówi autentyczne wiersze ks. Cotin. W dodatku zrobił Molier z 70-letniego starca łowcę posagowego. „Arcykatolicki sułtan“ Ludwik XIV oklaskiem wydał wyrok na ks. Cotin, a sztuce zapewnił powodzenie. Niewątpliwie, w smak było królowi wyjaśnianie uczciwych, choć zmanierowanych niewiast Filominty, Belizy i Armandy, bo one przypominały pałac Rambouillet, gdzie pani de Rambouillet przyjmowała tylko nieliczne uczciwe kobiety i uczonych na dyskusje o nauce i sztuce, a te niewiasty solidne nie zachwycały króla, bo nie należały do jego damskiego jadłospisu. Bawiły też króla mieszczańskie pretensje do salonowego awansu. Wreszcie uległ urokowi talentu.

„Uczone Białogłowy“ dały — jak pisze Boy-Żeleński — „w dwieście lat po urodzeniu początek zajadłym dyskusjom nad tem, jakie są pojęcia Moliera o wychowaniu i wykształceniu kobiet... Ta komedia zrobiła Molierowi wiele wrogów wśród nowoczesnych kobiet, które... okrzyknęły go za „wstecznika“. Poglądy Moliera na „kwestię kobiecą“ (mówiąc nowoczesnym, mieszczańskim wyrażeniem) są istotnie kołtuńskie, bo kołtuńskim był i jest mieszczański stosunek do kobiety. Nawet mieszczański ruch wyzwolenczy kobiet nie był pozbawiony cech kołtuństwa. W okresie Rewolucji Francuskiej, deklaracja praw człowieka nie przeszkodziła konwentowi usunąć z życia politycznego kobiety, które masowo przystąpiły do rewolucji w imię równości z mężczyzną. Ta burząca feudalizm mieszczańska rewolucja osądziła kobiety za jeszcze niedojrzałe do życia politycznego. Francja, ojczyzna mieszczańskiej rewolucji należała do krajów, które najdłużej odmawiały kobiecie prawa wyborczego, przy czym nawet radykalne stronnictwa usprawiedliwiały to — zacofaniem politycznym kobiet.

Mieszczańscy zwolennicy emancypacji kobiet nie godzili się zasadniczo na pełne zrównanie kobiety z mężczyzną. U nas w czasach pozytywizmu uważano, że np. szereg zawodów nie jest dla kobiety odpowiedni. Ileż to walki było o to, czy kobieta może być lekarzem! E. Hartman określał ruch kobiety jako sprawę „starych pań“, a Boy-Żeleński wyzwolenie kobiety streścił w postulatach wyzwolenia seksualnego, czyniąc je nawet sprawą starych panów,

którzy mogą finansować wyzwolenie z przesądów erotycznych „narodowych gejsz“. Dopiero socjalizm ogłosił całkowitą równość kobiety z mężczyzną i wyraźnie wskazał na to, że upośledzenie kobiety było i jest ściśle związane z ustrojami klasowymi, w czasach nowożytnych z ustrojem kapitalistycznym. Typem kobiety całkowicie równej mężczyźnie stała się kobieta radziecka i staje się kobieta w krajach demokracji ludowej.

Faszyzm, a w szczególności hitleryzm, głosił hasła, upośledzenia kobiety i ograniczenia jej roli do obowiązków domowych i rodzinnych. Żądał od kobiety nawet noszenia długich włosów i warokocy, jako symboli „kobiecości“, czyli niższości od mężczyzny.

Molier przez usta Chryzala czy Klitandra daje wyraz mieszczańskim pojęciom o kobiecie. Pod pewnym względem te pojęcia, choć zgodne z „duchem czasu“ nawet w czasach Moliera miały posmak wsteczności. Jakże inaczej już w początkach naszego renesansu pisał o kształceniu kobiet, pocziwy krakowski magister Andrzej z Kobylina, który zarzucał mężczyznom, że celowo nie pozwalają kształcić się kobietom, aby „białe głowy rozumem ich nie przechodziły, chcąc wiele umieć“. Dlatego — tak pisze ironicznie Andrzej z Kobylina w 1535 roku, sto lat prawie przed Molierem — mężczyźni kobietom „bronią czytania pisma głębokiego“ (książek naukowych), a pozwalają im tylko na „modlitwy i paciorki“. Jakże by się zżymał ten postępowy krakowski magister, gdyby słyszał tyradę Chryzala, streszczając zadania kobiety zawarte wyłącznie w trosce o dom, dzieci i męża!

Ze Filaminta, Beliza i Armanda są zmanierowane, że są snobkami, że uprawiają, jak mówi Boy — flirt z nauką, to nie dość usprawiedliwiona przyczyna, aby zainteresowanie kobiety nauką (w owych czasach) nawet takie nie uważać za postęp. Ale wyzwolenie kobiety nie wchodziło w program klasowej walki mieszczaństwa z feudalizmem. Odwrotnie. Mieszczanin nim sięgnął po władzę polityczną w państwie, umocnił i utrwalił swoją władzę w rodzinie, opartej na fundamentach pieniądza i własności prywatnej. Dlatego Molier postępowy, np. w „Świętoszku“, jest w „Uczonych Białogłowych“ reprezentantem zacofanego mieszczańskiego ideału kobiety.

Przeciwieństwem „pociesznych wykwintniś“, „feministek“ w rodzaju Filaminty i jej córek ma być Henryka. Iluż ludzi urzekła i urzeka jej nieomal romantyczna miłość do Klitandra. A jakże realne i wyrachowane jest to uczucie! Na fałszywą wieść, że rodzice stracili majątek, Henryka nie chce być żoną Klitandra. Siły wezła małżeńskiego nic tak nie podgryza, niż potrzeba w codziennych potrzebach, czyli brak gotówki. Słowem, bez kochanych pieniędzy, nie ma kochania! A przecież chciała iść do klasztoru, jeśli

nie wydadzą ją za Klitandra! Rzekomo romantyczna miłość Klitandra i Henryki jest tylko obyczajem, konwenansem, obowiązującym w ówczesnych zalotach mieszczańskich. Podstawą małżeństwa nie była bowiem miłość, ale kontrakt ślubny. Amor był bożkiem ze złota. Decydował o wszystkim pieniądź. I tylko ta była różnica między szlachtą a mieszczaństwem, że feudałowie zawierali finansowe małżeństwa, nie pokrywając ich pozorami miłości, z całym cynizmem z góry, np. gwarantując sobie wzajemnie swobody erotyczne, a u mieszczaństwa zaloty, odgrywanie miłości, czułe westnienia itp. były obrzędem przedślubnym, obrzędem starania się o rękę panny, ale nie miały żadnego znaczenia. Rozstrzygał finansowy kontrakt i wola rodziców, zdeterminowana pieniężną spekulacją małżeńską.

Dlatego najbardziej zakłamaną postacią w tej komedii jest Klitander, zwłaszcza, gdy udaje, że strata majątku rodziców Henryki nie osłabiła jego miłości. Jest on postacią sztuczną, jego najważniejsze zadanie w komedii, to rola tuby, w personalnych rozgrywkach Moliера z przeciwnikami, szczególnie z ks. Cotin — Trissotinem. Jego usta mówią prywatnymi słowami Moliера i tylko wtedy, gdy Moliер w skórze Klitandra do publiczności przemawia, słowa Klitandra są ważne i szczerze. Reszta jest nieważnym konwenansem.

Pieniądź w rozwiązaniu intrygi (bladej zresztą) nie gra tu wcale roli „deus ex machina“. Jest normalnym dla owych czasów kluczem do rozwiązania miłosnej sytuacji, która ma się skończyć nie romansem ale małżeństwem.

Na tle tej roli pieniądza w „Uczonych Białogłównach“ postać Filaminty jest nawet sympatyczna w chwili, gdy przyjmuje lub chce przyjąć stratę majątku z filozoficznym spokojem. O jakże w tym miejscu musiała widownia ówczesna śmiać się ze zwariowanej baby, która nie rozumie roli pieniądza! Natomiast napewno nie tak się śmiano, jak my dzisiaj, z jej emfazy i sztucznego słownika, bo ten sposób wyrażania się był niewątpliwie ideałem ówczesnego, snobistycznego mieszczaństwa.

Gdyby siedemnastowieczne problemy tej komedii pokazać na scenie realistycznie, t. zw. „wydźwięk społeczny“ tej komedii, która propagowała kołtuński, mieszczański ideał kobiety, według dewizy „Kinder und Küche“ — „kolebka, kościół i kuchnia“ (słynne trzy „K“ roli kobiety w życiu) — wymagałby niewątpliwie scenicznego komentarza. Dlatego napisałem „intermedia“ — wstawki dyskusyjne, które miały za cel polemikę i objaśnienie źródeł społecznych kołtuńskich poglądów na rolę kobiety.

Alé reżyserka przemieniła muzealne problemy tej komedii — na farsę. „Intermedia“ okazały się zbędne, zwłaszcza gdy Chry-

zał nie mówi swego patriarchalnego programu odnośnie wychowania kobiety i jej funkcji kuchenne-rodzinnych, jako najgłębszej treści jej życia. Okazało się na próbach, że ta tyrada nawet nie śmieszy — jest po prostu nudna. Czas tak dalece poszedł naprzód, że nawet mieszczanin, o ile rozpaczliwie nie wierzy w cuda lubelskie, nie może brać na serio ani wypowiedzi Chryzala ani względnej uprzejmości wobec „sawantek“ Klitandra. Molierowski muzeum głupoty (do którego obok snobizmu — zarzut najlżejszy — zmanierowanej Filaminty, Belizy i Armandy, należy przede wszystkim Chryzał, a częściowo także Klitander), jest tak już zabawne, że można całą problematykę „Uczonych Białogłówn“ przemienić w farsę. To jest też sposób — (jak powiedział Adam w raj, chowając się w krzaki, zamiast się ubrać) i okazało się na próbie, że wystarczający. Trzeba tylko zapomnieć, że Molier był realistycznym pisarzem i że gdy nawet przerysowywał swe postacie, tkwiły one w życiu i były żywe, dogłębnie żywe. Ujęcie farsowe zwalnia scenizatora od komentarza. Śmiech farsowy nie tylko ośmiesza snobistyczne „wykwintnisie“ Filamintę, Belizę i Armandę, ale również wszelkie problemy „antyfeministyczne“ (jak mówiono w dobie mieszczańskiej walki o „wyzwolenie“ kobiety) przemienia w zagadnienia muzealne.

Muzeum „kwestii kobiecej“ nie ożywi nawet Marcysia, reprezentantka „zdrowego rozsądku“ ludu na usługach a raczej posługach u burżuazji. Ten „zdrowy rozsądek“, którego warunkiem w oczach burżuazji był analfabetyzm, razem z analfabetyzmem należy już do przeszłości.

Dlatego, jak się okazało na próbach, problematykę kobiecą „Uczonych Białogłówn“ można pokazać jako historyczną i muzealną i bawić się wesoło tym zabytkowym myśleniem i arcyzabawnymi postaciami.

Cena 20 zł.

Na stronie tytułowej: Popiersie Molièra.

Drukarnia Związkowa, Kraków, Mikołajska 13 - Nr zam. 3114 - 28. 6. 50.
Druk ukończono 6. 7. 50. - M-1-20986 - Nakład 2.000 egzempl.