

„Uczone białogłowy” Moliera

Molier: „Uczone białogłowy”. Komedia w 5 aktach. Przekład Tadeusza Zeleńskiego, reżyseria Ireny Grywińskiej, dekoracje Jana Hawrylkiewicza, kostiumy Ołgi Imbierowicz. Premiera w Teatrze Nowym w Warszawie.

Klamrę, otwartą farsą „Pocięzne wykwiłtnisze”, zamknął Molier po kilkunastu latach komedią o podobnym zakresie tematu, „Uczonymi białogłowami”. Farsa była gruba, postugiwała się kijem jako środkiem wychowawczym, komedia zerwała z mechanizmem kija, sięgnęła do subtelniejszych środków szermierki słownej, urosła do znaczenia wielkiej rozprawy z zagadnieniem.

Interpretacja ideologiczna Moliera nie należy do najprostszyc i raczej mają głosy, ostrzegające przed jej wulgaryzacją. Oddalenie od ustroju, w którym pisał Molier, w niemałym stopniu wpływa na odmiennosc wrażeń, doznawanych przez widza z innych formacji społecznych w czasie oglądania pewnych sztuk Moliera na scenie. Jeden przykład: walka Moliera z obłudą i świętoszkostwem była niespornie namiętna, wytrwała, bezkompromisowa i odegrała rolę niezmiernie ważną i postępową; a przecież wyraziła się nie tylko w klarownej, przemawiającej prosto i bezpośrednio do każdego widza arcykomedii o Tartuffie - Świętoszku, ale i w zawilej, dwuznacznej, o podwójnym gnie komedii o Don Juanie. Gwałtowności strategicznego uderzenia — musiała bowiem w wa-

runkach społecznych Moliera towarzyszyć giętka taktyka — bez której uderzenie to mogło łatwo zakończyć się niepowodzeniem. Te okoliczności sprawiają jednak, że nie każda sztuka Moliera przemawia do widza po paru wiekach tak jak tego pragnął autor (problem to zresztą nie tylko molierowski).

„Uczone białogłowy” należą właśnie do tych utworów, które mogą dzisiaj wywołać podwójne, rozchodzące się wrażenia. W ataku Moliera na „precieuzy” czyli damy wykwiłtne i na „sawantki” czyli damy „uczone”, tkwiły bardzo istotne elementy postępu. Wyrwanie się w XVII wieku kobiet z „najwyższych sfer” społeczeństwa francuskiego z najrozmaitszych ograniczeń miało charakter ścięnienia grubych obyczajów erystokracji feudalnej i najbogatszego mieszczaństwa, wprowadzenia nowych form życia towarzyskiego, mody na galanterię uczoną. Dominacja kobiet w magnackim salonie francuskim nasiąkała czczą zalotnością i przeciw tej degeneracji obyczaju, opartego o przywileje klasowe, zwróciła się ostra satyra Moliera. Wysztydając kobietę pseudouczoność i nadeżte dworactwo, sprzymierzone z klikową solidarnością literatów, wysługujących się możnym,

była wyrazicielem stanowiska mieszczaństwa, wówczas postępowego, które głosiło prostotę obyczajów, a w domu u siebie chciało żyć „patriarchalnie”, strzegąc swoje kobiety od „nowinek” i pustoty salonowych lał. Lekceważenie obowiązków domowych, dziwactwa kobiecej uczoności bez podbudowy w nauce, papuzi poklask dla niedolnych wypracowań salonowych literatów — to były także cechy panowania obyczaju feudalnego we Francji Ludwików burbońskich. A uderzenie w nie — jednym z przejawów walki Moliera, jako wyraziciela dążeń mieszczaństwa, w jedną z przykrzejszych zawalidróg na drodze postępu.

Z tej postawy wynikły również hojnie rozsiane w komedii wypadki przeciw sztuczności języka sawantek, zasklepionego w gramatycznych regułach a odrzucającego żywą mowę ludu, przeciw kosmopolitycznym zachwytom dla łaciny i greki z intencją lekceważenia własnej kultury a także wypadki przeciw obłudnemu „idealizmowi”, tym bardziej nędznemu, gdy służy do zamaskowania ordynarnego polowania na pieniądze. Można by się nawet w „Uczonych białogłowach” dopatrzeć humanistycznego współczucia dla doli służby, poniżanej bezkarnie i zależnej od każdego kaprysu chlebodawców.

Ale sprawa na tym się nie kończy. Bo oprócz strategii, była taktyka. I ona podyktowała

Molierowi pozorne przesunięcie punktu ciężkości ataku. Kobiety w domu Chryzala, w którym toczy się akcja „Uczonych białogłów”, to kobiety z mieszczaństwa. Zmęczony Molier (rekonwalescent po wyczerpującym boju o „Świętoszka”, dopiero od roku autor „Mizantropa” i umiarkujący w rok po napisaniu „Uczonych białogłów”) nie atakuje tym razem wprost, lecz kołuje. Na pozór trafia tylko w mizerne mieszczańskie małpowanie i mimowolną parodię salonu, w istocie mierzy w najznakomitsze salony. Zyskuje tym sposobem podwójną korzyść: pobłażliwość ze strony markizów, starych, zawziętych wrogów o niezbyt lotnym umyśle, ale wielkich wpływach, oraz łaskę protektora królewskiego, który nie kochał kobiecych salonów, bo uprawiały salonową opozycję. I w istocie — na prapremierze „Uczonych białogłów” król pierwszy raczej ręce złożył do oklasków, a za nim skwapliwie jęli klaskać utytułowani dworacy.

A dzisiaj? Dzisiaj jedni oklaskują geniusz Moliera, niedościgniony artyzm komedii, celne snyderstwo ze snobizmem, bezlitosne obnażenie cynicznego kumoterstwa klik literackich, utrzymujących się dzięki wzajemnej adoracji na powierzchni życia literackiego, i dosłownie zabójczy dowcip (sportretowany w osobie wierszoklety, bawidamka i posagolowcy Trissotina 70-letni ksiądz Cotin umarł ze zgrzyotu, zabity śmiesznością) — a drudzy... Drudzy wychwytyją wypadki przeciw emancypacji kobiet, antysawantkie tyraady Chryzala, przemądrzałe komentarze Klitandra, poddań-

cze pouczenia Marcyny, pokorne, z filozofii wygodnictwa i mądrości kurnika domowego płynące rozważania Henryki → i tłumaczą je sobie nieomal jako pochwałę słynnego programu trzech „k”: kościoła, kuchni, kołyski. Ta dwutorowość recepcji widza jest faktem, którego nie należy nie brać pod uwagę. Komentarz — choćby najsluszniejszy — odzywa się ciszej niż słowa na cały regulator, padające ze sceny.

Teatr zdawał sobie sprawę z pułapek, czujących w „Uczonych białogłowach”, i za pomocą właściwego wypunktowania i rozłożenia akcentów usiłował dać komentarz nie tylko w programie teatralnym, ale i na żywo ze sceny. Czy mu się to powiodło? W znacznej mierze. W ubiegłym roku wystawiono „Uczone białogłowy” w Krakowie. Znajdowali się tam na widowni ludzie, którzy interpretowali sztukę jako niewczesne kpiny z programu równouprawnienia kobiet i do pewnego stopnia mieli prawo tak odczuwać. Na przedstawieniu warszawskim takich nieporozumień być nie powinno. Irena Grywińska starała się uwypuklić różnice pomiędzy prawdziwą a fałszywą emancypacją, zaznaczyć przedział pomiędzy wyszydzoną pseudouczonością i wykpioną pseudopoezją a kultem dla uczoności prawdziwej i poezji nie podeszłej grafomanią jak fałszowane mleko serwatka. Ale nie zawsze jej to wychodziło: Michałowski zbyt wiele serca włożył w galopady Chryzala przeciw uczoności bab, które go zawojuowały. Jaraczówna z nadto serio ilustrowała słowami przysłowie, że „gdy mąż żony

nie bije, to wątroba w niej gnieje”. Nie wiadomo też, czemu Henryka podkreśla krzyżem na szyi, że kryje w sobie materiał na dewotkę. Henryka jest nie mniej świecka niż jej uczona matka, ciotka i siostra, konflikt w domu Chryzala rozwija się po linii walki zdrowego rozsądku z przesadą, a nie jest ani trochę jakimś starciem prawości z libertynizmem.

Słuszną zasadą reżyserii było uniknięcie wypadków w stronę farsy, nie ujmujące zresztą porywającej siły komizmu, zawartej w sztuce. Na dobrej drodze stylowej komedii znalazł się Cwiklińska, Zaklicka, Michałowski, Anusiakówna, Sojeczka, Jaraczówna, Possart, Friedmann. Cwiklińska nie zgodziła się z opinią Boya, że „uczona” Filaminta jest sympatyczna i dała postać przede wszystkim zabawną, nawet słuszną aforyzmy wygłaszającą w sposób budzący wesołość, i postać nie pozbawioną rysów dulszczyzny. Zaklicka ma najbardziej dogroteskowych chwytów zachęcające zadanie: że ich unika, świdrzy najlepiej o udatnej interpretacji. Wspaniała scena kłótni dwu nagle poróżnionych członków literackiego klanu wypadła nieco anemicznie w ujęciu Fidera i Winklera. Józef Kozłowski był poprawnym Klitandrem.

Dekoracja Hawrylkiewicza w realistycznym ujęciu ukazuje salon zamożnego mieszczaństwa, ołarzonego uczoną rodziną. Ale widok na strzyżony ogród, z nieokreślonego zadania budowlaną na tylnym planie, niesłusznie podwyższa dom Chryzala do rangi arystokratycznego pałacu, snobującego się na Wersal.