

Nr 10 (18)

1947/48



ŁÓDŹ
TEATRALNA

ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok II. Nr 10 (18)

1947/48

» MISTRZ PIOTR PTHELIN »

FARSA FRANCUSKA z XV-go w.

SPOLSZCZYŁ ADAM POLEWKA

Anna Nikliborcowa

OD PTHELINA DO MOLIERA

Początki średniowiecznego teatru nie są dobrze znane. Teatr poważny począł się w chwili, gdy w wielkie święto biskup postawił przed ołtarzem młodych diakonów i kazał im recytować na przemian parafrazę ewangelii w języku ludowym dla prostaczków. Ów dialog liturgiczny rozwinął się z czasem w misterium. Scena sprzed ołtarza przeniosła się na plac przed kościołem. Dramat zaczął żyć samodzielnie. Nie tak jasne są początki teatru komicznego. Farsy, błazeństwa polityczne (soties), budujące moralitety, stanowiły przez pewien czas część składową pasyjnego przedstawienia, służąc w przerwach do zabawienia wiernych w nagrodę za cierpliwe słuchanie. Niewątpliwie jednak ma teatr komiczny i swoje początki niezależne. Rodził się na jarmarkach wśród żonglerów i wesołków, którzy bodajże rzymskie kontynuowali tradycje. Rodził się może w zabawnych a bezwstydnym wierszykach, którymi wędrowni drogiści zachwalali swe pigułki.

Za najstarszą komedię uważa się pastorałkę o Robinie i Marion z XII wieku. W tej epoce powstał również najstarszy znany dramat o Adamie. Lecz rozkwit teatru przypada na wiek XV-ty. Epoka oplakana skądinąd dla Francji. Wiek 100-letniej wojny, która wyniszczyła pół kraju, sprawdzając ogólne zdziwienie i upadek kultury, jest dla teatru francuskiego okresem wielkich wydarzeń.

Mówiąc o teatrze średniowiecznym nie możemy go sobie wyobrażać jako instytucji analogicznej do teatru naszych czasów. Laicyzacja dramatu liturgicznego wywiodła w XII wieku aktorów z kościoła na plac

pod gołym niebem. Kler nie mógł patrzeć się na bezceństwa fars przed ołtarzem. Rozpoczyna się świecka organizacja widowiska. Nie było wtedy, tak jak dziś, teatru stałego. Przedstawienia odbywały się co pewien czas, zwykle w okresie świątecznym, lub podczas klęsk żywiołowych, by ublażyć łaskę niebios. Gdy nastał czas widowiska, zbijano w mieście dorywczo olbrzymią drewnianą estradę bez kurtyny, bez dachu. Czasami grywano po klasztorach. Dekoracji zmieniać nie było zwyczaju. Ustawione wszystkie na raz, czekały swej kolejności, zaś aktorzy dreptali po estradzie z miejsca na miejsce, przechodząc tam, gdzie im rola wypadła. Sąsiadowało nieraz na scenie do 20-stu takich miejsc akcji. Rekwizyty oznaczające dany teren były, jak potem u Szekspira, więcej niż skromne. Wszystko tłoczyło się koło siebie. Raj przy Jerozolimie, piekło przy nazaletańskim domku. Nie szkodziło to widzom ani aktorom, którzy, jak się rzekło, spacerowali spokojnie po ziemi i wszechświecie, bo nieograniczona była naiwna wyobraźnia średniowiecza. Aktorzy po wygłoszeniu kwestii stawali cierpliwie na uboczu, nie mogąc wyjść za kulisy, których nie było. Aktorami byli tylko amatorzy rekrutujący się ze wszystkich warstw. Gaży żadnej nie pobierali. Nieraz, owszem, przepłacali za szczyt otrzymania poszczególnych ról, a role bywały ryzykowne, bo w naiwnym realizmie pojmowano tekst sztuki dosłownie i Judasza raz powiesili ponoć naprawdę. Kobiet wówczas na scenę nie dopuszczano.

W dzień przedstawienia miasto nie pracowało, bo wszyscy udawali się na widowisko. Widzów na placu tłoczyło się czasem do kilkunastu tysięcy. Aktorzy tworzyli bractwa, otrzymywali przywileje i monopole. Od XV-go wieku przydzielano im łaską królewską budynki. Znow więc teatr wraca pod dach, już nie kościelny, lecz świecki.

Teatr komiczny staje się monopolem bractw komediowych i oderwany ostatecznie od misterii, zaczyna żyć życiem samodzielnym, by w drugiej połowie XV-go wieku zabłysnąć farsą o Pathelinie.

Przysłowiowy francuski zmysł humoru jest spadkiem po celtyckich pradziadach. „Esprit gaulois“ łączy w sobie łatwość śmiechu, upodobanie w rubasznych żartach dochodzących do granic ostatecznych trywialności, skłonność do satyry i pokpiwań. Te cechy francuskiej umysłowości znalazły w średniowieczu najlepszy swój wyraz w literaturze mieszczańskiej, której tak ważną częścią stał się teatr komiczny. Ludek miejski cisnął się w święta do sceny, by nasycić oczy i uszy wesołym widowiskiem i pośmiać się z wcale niedwuznacznych sytuacji i tłustych, niesmacznych nieraz kawałów.

Misteria religijne, aktualne polityczne satyry, budujące alegoryczne moralitety przeżyły się rychło. Rześka do dziś została farsa. Wyraz pochodzi od łacińskiego *farcire* — napełniać (faszerować). Tłusty był ten farsz średniowieczny. Nie abstrakcyjna ani alegoryczna farsa wprowadzała na scenę żywych ludzi i codzienne zdarzenia w jedynym konkretnym celu: rozśmieszyć i zabawić niewybredną a wdzięczną publikę. „Il faut rire pourceque rire est le propre de l'homme“ — powie za sto lat Rabelais. Farsa czerpie tematy z życia prostaczków, dla których była układana. Daleko jeszcze autorom do wymyślnych intryg i konflikt-

tów teatru nowożytnego. Biorą pomysł tam, gdzie go najłatwiej znaleźć, jak mówił o sobie potem sam Molière, wielki dziedzic galickich tradycji średniowiecza. Są więc farsy sądowe, szkolne, małżeńskie, mnisz, lekarskie i żołnierskie. Niektóre były zapewne dramatyzowanymi „fableaux”, co dowodzi jak wielką poczytnością cieszyły się owe wierszowane nowelki. Podobnie jak dziś scenariusze filmowe ze znanych powieści.

Farsa jest typem twórczości ludowej, odbiciem rubasznej ultra trywialnej wesołości podochoconych mieszczuchów. Im grubszy żart, tym bardziej się podobał. Śmiano się na całe gardło z samych siebie, bo każda farsa przedstawiała równych widzom poczciwców, dających się poszturchiwać, oblewać, obsmarować, okraść, wykpić i zdradzić. Bijatyka, pobrudzenie, oszustwo, zdrada małżeńska są zasadniczymi momentami akcji. Głupi mąż, chytra żona, nieuczciwy sędzia, przemądry adwokat, mnich-wilk w owczej skórce, żołnierz samochwał, chłopiec z cicha pęk — oto kukiełki, które się we wszystkich scenach kłóca, szamocą, biją, obrzucają przezwiskami, lub czymś gorszym. Budziło to huraganowy śmiech widzowi. Śmiech ten w XV-tym wieku bezlitosny i surowy — zmieni się czasem u Moliera w żalospny uśmiech samoudręki, bo Molière będzie w bohaterze swym widział nieraz sam siebie, gdy autor i widz XV-tego wieku śmieje się jak dziecko bez serca, zawsze z tego drugiego (Lanson).

Z fars XV-go wieku, najczęściej cytowane są „Czepeczek” (Cornette), „Kadź” (Cuvier) i „Pathelin”. Dwie pierwsze rozwijają temat niedoli małżeńskiej tak bezlitośnie rozdrapany potem przez Moliera, który sam miał tu z życia osobistego coś do powiedzenia. Pathelin jest typową farsą sądową, napisaną zapewne przez jednego z członków amatorskiego bractwa aktorów Palestry (Basoche). Bractwo to dawało przedstawienia w paryskim Pałacu Sprawiedliwości. Pathelin został prawdopodobnie skomponowany w roku 1464-tym, wydany drukiem 20 lat później. Jest to w ogóle pierwsza drukowana farsa, co dowodzi jej wielkiej popularności. Napisał więc jakiś kancelista, jak byśmy dziś go nazwali, farsę o złodziejskim adwokacie, ku uciechu swych kolegów po fachu. I bractwo wystawiło ją bez wielkiego kłopotu. Kurtyny ani dzwonka nie było trzeba, na scenie zaznaczono równocześnie trzy miejsca akcji: stragan z kawałkiem sukna, niby sklep Wilhelma — łoże, krzesło i stół — całe mieszkanie adwokata, deskę na krzyżakach — symbol trybunału.

Nie jest Pathelin zlepkiem luźno powiązanych, komicznych scen, ale dobrze przemyślaną logiczną konstrukcją przezabawnej intrygi, która w umiejętnej gradacji efektów dąży do szczytowego punktu wesołości w scenie sądowej. Autor kpi bez litości ze wszystkich. Sympatii nie żywi dla żadnej ze swych postaci. Każda dostaje swą porcję przygany.

Czegoż bo nie ma w tej farsie! Scena małżeńska na nieśmiertelny temat: „nie mam co włożyć na siebie”. Wyłudzenie sukna od kupca przygłupka, który, jak kruk z bajki, daje się wziąć na kawał. Nie żal go nam, bo stara się ze swej strony oszukać adwokata na cenie.

Kapitałna jest scena u adwokata z motywem chorego z urojenia. Tu godny już Moliera chwyt. Złodziejska para wmawia w oszołomionego

kupca, że Pathelin w ogóle nigdy nie był u niego. Kupiec wierzy... Fantastyczny język bredzącego Pathelina, ciekawa zagadka dla filologów, jest wzorem spotykanych i potem podobnych sztuczek lingwistycznych. Rozmowa mecenasa z pastuchem wprowadza nowy konflikt do komedii i znakomicie gmatwa sytuację. Przed trybunałem zamiast dwóch partnerów stają trzy strony, z których jedna jest równocześnie adwokatem drugiej. Sędzia przygotowany na sądenie sprawy o barany, nie może się połapać, gdy kupiec przeskakuje na temat skradzionego sukna. — Powiedzonko: „Revenons à nos moutons“ stało się we Francji przysłowiem. Owa więc scena przed sądem może śmiało konkurować z najlepszymi sytuacjami fars nowocześniejszych. Końcowy zaś efekt chytrego pastucha, zaskakuje widza nieoczekiwanym obrotem akcji. Sądowi urzędnicy zapewne długo śmiali się, wychodząc z Palais de Justice po premierze Pathelina.

Jest ta farsa istną skarbnicą motywów, pomysłów oczywiście nie wszystkich oryginalnych, ale umiejętnie wyzyskanych dla przeżabawnej akcji. Jest jakby syntezą nastroju i dowcipu średniowiecznej mieszczańskiej literatury.

Tak więc stworzył Pathelin poważną pozycję w rozwoju francuskiej komedii, która żywotniejsza od poważnego teatru, trwa w swej średniowiecznej tradycji i w okresie Odrodzenia. Wyrok trybunału paryskiego z roku 1548 zabija misteria, ale nie dotyczy farsy, która panoszy się dalej i kpi z iście średniowieczną rubaszością z renesansowych nowinek. Będą uczeni poeci szczepić teatr starożytny na francuskim gruncie. Nowinkarze sprowadzą współczesną komedię włoską. Farsa zaczerpnąwszy skąd się da świeżych, żywotnych soków, pozostanie nadal niezmiennie galicka i zwycięska. Sławny Tabarin zabawia paryżan na nowym moście, jak dwieście lat temu jego poprzednicy, — Molière wprowadza farsę do żelaznego repertuaru swej trupy.

Trupa Moliera (1658 — 1680) to już nie amatorzy jak ongiś, nie klerkowie bawiący siebie i innych w wolnych od zawodu chwilach. To aktorzy z profesji, zorganizowani w prywatnych, dochodowych przedsiębiorstwach, żyjący nędznie raz pod wozem, raz na wozie. W społeczeństwie ówczesnym zażywali tak marnej sławy, że broniono im pogrzebu w poświęcanej ziemi. Smutnie to świadczy i o aktorskiej obyczajności i o tolerancji społeczeństwa XVII-go wieku...

Teatr regularny posiada już własny gmach. Za Moliera grają w Paryżu niezależnie trzy zespoły dramatyczne francuskie, jedna komedia włoska i od 1669 opera. Oprócz zawodowców grają czasem wychowankowie Jezuitów i panny z Saint Cyr. Zawodowcy dawali spektakle dwa lub trzy razy w tygodniu. Nigdy w niedziele, ani w święto. Przedstawienie zaczynało o drugiej, potem, by nie kolidować z nieszporem, o piątej. Salka ciasna i ciemna, oświetlona łożówkami, miała w parterze stłoczone stojące miejsca, w łóżach siedzące. Rostand w pierwszym akcie swego Cyrana pokusił się odtworzyć takie wnętrza teatru „Hôtel de Bourgogne“. Utrapieniem aktorów byli wówczas wprowadzani przez chciwego dyrektora bogaci widzowie na scenę. Płacili dobrze. Ale roz-

parci w fotelach, raczej dawali się podziwiać, niż patrzyli sami i irytowali aktorów, podstawiając im nogi i czyniąc głośno uszczypliwe uwagi. Zwyczaj ten zanikł dopiero w XVIII-tym wieku.

W takich warunkach reżyserował, grał i tworzył Molière. Chory na serce, zdradzany przez żonę, nękany zjadliwymi atakami rywali i wrogów, a zawsze zwycięski swym geniuszem scenicznym, poczuciem humoru i siłą prawdy, broni godności komedii i komedianta, nie bojąc się kamieni, ani pieczonych jabłek, którymi bywalcy teatralni hojnie wówczas szafowali. Dopiero od 1680 r. poczęto wygwizdywać sztuki. Przedtem szły zawsze rękoczynny Molière nie gardzi farsą, nadając jej jednak pewne pogłębienie komediowe, poważniejszą charakterystykę osób, zwartą konstrukcję. Farsą w pomysłach jego jest więc Grzegorz Fafuła (George Dandin, druga wersja wcześniej napisanej sztuczki), ale wymienione wyżej cechy stawiają go ponad przeciętne takie widowisko, przede wszystkim ze względu na zabarwienie społeczne. Jest to jakby przedsmak społecznej komedii XVIII-go wieku. Stajemy odrazu po stronie męża głuptaka, widząc go tak bardzo poniżonym przez zarozumiałą szlachecką gaskę i jej wykwintnych rodziców. Nie znaczy to, by Grzegorz był nam sympatyczny. Irytuje nas jego głupota, nieśmiałość, brak stanowczości i energii. Chciałoby się nim potrząsnąć, by go przywołać do rozsądku. Podobnie jak w Pathelinie, nikt w tej farsie Moliera nie budzi sympatii widza. Il faut rire — śmiejemy się, bośmy po to przyszli do teatru, ale jest to śmiech niezyczliwy, z przyganą dla rodziny Sotenville'ów (Nomen-Omen), a jeżeli ze współczuciem dla Dandina, to owo współczucie graniczy ze zniecierpliwieniem: „czemuś taki głupi“.

Kwestia źle dobranego małżeństwa była, jak się rzekło, ulubionym tematem literatury średniowiecznej. W sławnej farsie o „Kadzi“ (Cuvier) mąż jednak odpląca żonę, gdy wyśmiany i oglupiały Grzegorz chce iść w szlafmocy ze świecą w ręku topić się do rzeki. Nie jest wcale pewne, czy dojdzie i czy się utopi, ale dla Moliera ten żalony wydzwitek widowiska jest charakterystyczny.

Farsa molierowska znajduje się niewątpliwie też pod wpływem komedii włoskiej i hiszpańskiej, czego dowodem rola pary służących. Stanowią oni pendant do pierwszej pary kochanków. Lubin jest groteskowym odbiciem Klitandra, Klaudyna małpuje w swych zalotach Angelikę. W późniejszych komediach służący często gmatwają intrygę, wiodąc dosłownie za ręce pierwszą parę amantów. Nie musiał jednak Molière szukać obcych wzorów, aby wpaść w farsowy, absurdalny nieraz komizm sytuacji, tak bardzo leżący w jego galickiej naturze. Istota komizmu farsy leżała już w średniowieczu przede wszystkim w zabawnym splocie wydarzeń. Molière sypie efektami jak z rękawa. Początkowe *qui pro quo* w rozmowie głupkowatego Lubina z nieznanym mu Grzegorzem, wmawianie oczywistego łgarstwa oszołomionemu przeciwnikowi, kije wymierzane niby w kochanka a trafiające w męża, rzekomy triumf Dandina, i tym głębsze jego upokorzenie, pełna nieporozumień nocna scena przed bramą — to typowe sytuacje farsowe, godne średniowiecza. Ale groteskowe postacie pyszałkowatych rodziców, zięć głuptak, próżna

Angelika, stają się z kukiełek prawie charakterami i przez to wychodzą z ram farsy.

Dowcip słowny tryska z każdej sceny. Poszczególne grupy społeczne mają zróżnicowany język. Inaczej mówi szlachecka rodzina i Klitander, inaczej stojący po drugiej stronie bariery Dandin i Lubin. Trzeba dobrego naprawdę tłumacza, aby oddał te wszystkie subtelności językowe. I farsie średniowiecznej nie był obcy dowcip słowny, owszem, obok komizmu sytuacji był jej walnym atutem. Dowodem tego szereg pysznych powiedzonek Pathelina, z których nie wszystkie zapewne mogły wejść do polskiego przekładu. Molière kontynuuje więc w swych farsach komizm sytuacji i słowa, bogacąc ową spuściznę średniowieczną pogłębieniem charakterystyki postaci. Jest on w najbardziej klasycznej epoce literatury francuskiej niewątpliwym kontynuatorem starej manieri. Nie jedynym, ale jednym z wybitnych przedstawicieli *Esprit gaulois*, którym Francuzi do dziś pyszną się, niemniej jak rzymską tradycją swej pięknej cywilizacji.

Anna Nikliborcowa

Lidia Łopatyńska

KARIERA PANA MECENASA PATELINA

...„arcydzieło swojego rodzaju, wspaniała błyskawica geniuszu komicznego, który zapowiada Francji w odstępnie dwu wieków Świętoszka i chwałę Moliera(...). Prastara pozycja literacka pochodzenia niepewnego, ale przede wszystkim galijskiego, należąca do pewnego narodu i do pewnej epoki raczej niż do jakiejś jednostki, Patelin wart jest dla nas rapsodu Homera, romanu o Cydzie, pieśni Ossiana“.

Tak pisał o Farsie o Adwokacie Patelinie Sainte-Beuve. Rzadko które arcydzieło doczekało się bardziej entuzjastycznej oceny. Ale bo też pan mecenas Patelin od początku swojej kariery miał wielkie szczęście. Napisany i grany prawdopodobnie w r. 1464 i od razu niezmiernie popularny, ogłoszony drukiem w r. 1485 albo 1486, wywołuje z miejsca naśladownictwo (Nowy Patelin, Testament Patelina). Z końcem wieku XV jest grany w Heidelbergu w wersji łacińskiej pióra Jana Reuchlina. W 1512 mamy drugą wersję łacińską Aleksandra Connyberta, stylizowaną na modłę Terencjusza i wymierzoną przeciw — skapstwu. Od XV w. znany też jest w wersji angielskiej. Spotykamy zaszczytne o nim wzmianki u humanistów łacińskich (E. Pasquier, G. Tory). W r. 1706

powstaje nowa wersja Patelina, opracowanie tekstu średniowiecznego wedle smaku ówczesnej publiczności pióra spółki autorskiej Bruëysa i Palaprata, która też pozostaje w repertuarze Komedii Francuskiej aż do r. 1872, kiedy ustępuje miejsca przekładowi Fourniera z języka starofrancuskiego na język współczesny.

Krytycy mają zawsze uznanie dla Patelina. Cytowałam już zdanie Sainte-Beuve'a. Można przytoczyć z głosów romantyków także zdanie No-



Mistrz Pathelin z żoną Wilhelminą

diera, który uważa go za jedno z czołowych osiągnięć literatury francuskiej, a to z dwu powodów: wzbogacił naszą wiedzę o człowieku o typ, a dalej, wycisnął swoje piętno na języku, co jest miarą prawdziwej popularności danego typu w danym narodzie: Harpagon jest imieniem pospolitym, tak samo jak Tartuffe. Co prawda kryterium to w wypadku Patelina jest mniej wyraźnie zaznaczone — bo „patelin“ wraz z całą plejadą jego pochodnych: pateliner, patelineur, patelinage w języku francuskim nie oznacza spryciarza, tylko pochlebcę, obłęsnego przymilającego się pochlebcę, takiego, jakim nasz mecenas jest w pierwszej scenie ze swoją ofiarą, sukiennikiem Wilhelmem.

Krytycy wyrazili swoje uznanie Patelinowi przez wyszukiwanie dla niego wysokiego rodowodu. Dziecię tak niezwykle musi mieć genialnego ojca, więc też w rzędzie domniemyanych ojców Patelina (z których

żadnemu nie udało się zostać na stałe przy tym zaszczyście) wysuwano Antoniego de la Sale, twórcę artystycznej prozy francuskiej, oraz największego geniusza XV wieku i jednego z największych poetów Francji — samego Franciszka Villona.

Podnoszą się oczywiście też głosy z zastrzeżeniami. Zastrzeżenia te, zaznaczymy od razu, nie są natury estetycznej, ani też poznawczej (nikt nie podaje w wątpliwość, że nieznany autor Patelina trafnie i barwnie maluje stosunki i typy swojej epoki), ale natury etycznej. Uznają moral tej farsy za oburzający, albo — zależnie od temperamentu — za przynębiający.

By zrozumieć wagę tego zastrzeżenia, przypatrzmy się metamorfizie, jakiej uległ mecenas Patelin za panowania Króla-Słońca. Uderza nas w przeróbce Bruëysa i Palaprata przede wszystkim liczba osób działających: obok małżeństwa Patelin, kupca, pastucha i sędziego jest jeszcze Henrysia, córka państwa Patelin, a Wilhelm jest szczęśliwym ojcem dorodnego syna. Czyżby... no tak, oczywiście, młodzi się kochają, zatarg między rodzicami stoi na przeszkodzie ich małżeństwu. Bo też komedia nie może się obyć bez zakochanej pary — a właściwie bez dwu par, bo jest i druga: służąca państwa Patelin jest zaręczona z pastuchem. A więc dodanie zwykłego komunału komediowego, by zadośćuczynić konwencji. Nie powinno to zmienić istoty przygód naszego adwokata. Nie powinno, a jednak...

Dalej stwierdzamy, że cała akcja stała się regularna. Komedia liczy trzy akty, posiada jedność czasu i miejsca. Rzecz się rozgrywa na placu wiejskim, przy którym się mieści domek Patelina i kram Wilhelma i gdzie też pod gołym niebem sędzia przesłucha strony. Stąd konieczność pewnej zmiany — Wilhelm nie może zastać Patelina w łóżku, tylko sadowią go, ciężko chorego, w fotelu przed domem, żeby mógł odetchnąć czystym powietrzem. Czyni to mniej prawdopodobnym ciężki stan chorego i jego malignę. Odpada też pomysł ugania Patelina na miotle i z rondlem na głowie — rondel i miotłę zastąpi szlachetniejsza w wyrazie halabarda. Zresztą i tak scena ta nie byłaby do przyjęcia jako zbyt frywolna, bo Patelin nie mógłby uganiać po scenie w koszuli. Odpada oczywiście dosadne słownictwo (jakże barwne) i ze wszystkich dziedzin czerpiący natchnienie żart (ale żart o aptekarzach i lekarzach jest, bo tak chce tradycja pomolierowska).

Dalej: cała akcja jest zrationalizowana. Dowiadujemy się, że Patelin dopiero od dwu tygodni bawi w tej wsi, co tłumaczy, dlaczego Wilhelm, jego sąsiad, nie zna go jeszcze i nie jest obeznany ze stanem finansowym mecenasa (dla młodych jednak ten czas był widocznie zupełnie wystarczający, żeby sobie przysięgli dożywotnią miłość). Wilhelm przystaje na wizytę u Patelina nie tyle ze względu na gęś, ile że mecenas sobie przypomniał, iż ojciec jego był winien sporą sumę Wilhelmowi (co oczywiście Wilhelm przypomni sobie także), a że zamierza ten dług uiścić, więc Wilhelm ma przyjść z pokwitowaniem. Gdy Wilhelm domaga się zwrotu pieniędzy, Patelin odzyskuje przytomność, poznaje go, przeprosza, że dotychczas mu nie złożył swojego uszanowania i zawiadamia go,

że poprzedniego dnia właśnie posłał do niego kolegę po fachu, zatem sukiennik Wilhelm zmylony tym szczegółem, przez jakiś czas wierzy, że może istotnie zostać oszukany przez innego adwokata.

Z potrzeby zracjonalizowania akcji wynika też fakt skreślenia wielojęzyczności Patelina*, który w malignie mówi jedynie po francusku i po łacinie i, jak przystało na człowieka wykształconego owej epoki,



Pathelin u Sukiennika



Pathelin udający chorego

bredzi o Jowiszu i innych bóstwach starożytnych. A więc w gruncie rzeczy drobne zmiany kompozycyjne podyktowane zostały wymaganiami smaku epoki.

Ale jest w tej przeróbce także coś więcej. Akcja przechodzi wszystkie swoje kolejne etapy, dochodzi do momentu, kiedy pastuch płaci swojemu adwokatowi beczeniem — i trwa dalej. Subretka wymyśla fortel, aby doprowadzić do skutku małżeństwo Henrysi i swoje własne. Oto wmawia (ze współudziałem Patelina, który nie jest więc już autorem

* Pastuch jednak mówi gwarą chłopską.

wszystkich forteli w tej komedii) w sędziego, że jej narzeczony zmarł na skutek bicia przez Wilhelma. Sędziemu, który musi stwierdzić zgon, pokazuje się w łóżku głowę cielaka. Wilhelmowi grozi więc poważna sprawa sądowa — ale strona odstąpi od oskarżenia, jeżeli Wilhelm podpisze kontrakt itd., motyw jest znany. I może by to nawet było zabawne z tą głową cielaka i z powiedzeniami typu: „ten łajdak mówi, że umarł“, tylko że — znikła puenta Farsy o Adwokacie Patelinie, która streszczała w sobie cały sens intrygi. A co gorsza, na końcu amant oświadcza, że wszystkie wybryki pastucha łącznie z zabijaniem baranów miały miejsce za jego namową, bo potrzebował pieniędzy dla Henrysi — a więc nie było spiętrzenia oszustw, był zwykły tradycyjny lokaj pomagający zakochanemu w jego tarapatach, nikt właściwie nie został złośliwie oszukany, cała sprawa jest sprawą rodzinną, więc się jakoś załagodzi, i moralisci powinni być zadowoleni.

Ze średniowiecznego Patelina zostały wszystkie części składowe, wszystkie zasadnicze sytuacje, a jednak całość zmieniła się gruntownie. Nie wyciągnięto wniosków z przesłanek, nie ustalono więzi między sytuacjami. Fakty są te same, ale inna ich interpretacja artystyczna, a właściwie brak wszelkiej interpretacji artystycznej: jest zwykła fabuła opowiedziana przez byle kogo. Nie ma tego, co stanowi o wartości dzieła literackiego, plastycznego, zapewne także muzycznego — swoistej wizji życia. Wiemy, że dziś nawet od fotografii się żąda, aby zdjęcie było skomponowane, by elementy jego były wybrane i zharmonizowane, by całość była ujęta nie jako wizerunek przedmiotu, ale jako temat wyrażający myśl albo piękno. Każdy wielki pisarz daje nam wizerunek świata nie taki, jakim jest, albo przynajmniej nie tylko taki, jakim jest, nie tylko dokument, ale dokument interpretowany, w którym myśl twórcza wykrywa albo ustala związki istniejące pomiędzy obiektywnie danymi faktami. Wybór i interpretacja (oczywiście obok stylu) stanowią o tym, czy dzieło literackie oddaje wizję życia, czy też jest tylko rejestrem faktów. Pewne odłamy krytyki nie mogły poprowadzić granicy między treścią a formą. Treść dzieła literackiego jest czynnikiem estetycznym w równej mierze (jeżeli nie większej) niż forma. Jeżeli jakaś fabuła jest opowiedziana tak, jak mogłoby ją opowiedzieć każdy — najpiękniejszy, najbardziej wypielegnowany styl nie uratuje tego dzieła od miernoty.

Nieznany autor Farsy o Adwokacie Patelinie widzi ludzi i społeczeństwo swojej epoki w sposób mało pochlebny i tak, jak już przed nim widział ich niejeden autor mieszczański francuskiego średniowiecza. Wizja życia jego jest wizją Powieści o Lisie — i ma odwagę wyrazić ją z całym właściwym jej brakiem złudzeń co do człowieka a równocześnie (i to jest jego wielką oryginalnością) z humorem. Z jakim humorem traktuje tych wszystkich swoich oszustów, a jak pogodnie przedstawia swoje precyzyjne wnioski, jak doskonale „estetyczną“ postawę zajmuje wobec tego splotu ludzkich sprawek! Patrzy na życie i opowiada o nim jak prawdziwy artysta.

Lidia Łopatyńska

PATELIN W POLSCE

„We wtorek, 19 października 1937 i dni następnych wystawiona będzie po raz pierwszy w Polsce na scenie Teatru Artystów, ul. Łobzowska 3, pierwsza farsa francuska z XV w. (autor nieznan) „La Farce de Maître Patelin“ w przekładzie Adama Polewki i jego reżyserii“.

Tymi słowami kolorowe prospekty sceny eksperymentalnej *C r i c o t* zachęcały krakowskich miłośników teatru do przybycia na premierę lub na następne przedstawienia „Patelina“¹.

W roku 1938 ukazała się nakładem księgarni Gebethnera i Wolffa w Krakowie książeczka p.t. „Mistrz Piotr Pathelin“ zawierająca spolszczenie średniowiecznego tekstu francuskiego dokonane przez Adama Polewkę i poprzedzone interesującym przedśłowiem autora, który omawiając m. in. trudności, z jakimi się spotkał przy tłumaczeniu wielojęzycznej farsy,² pisze: „W ogólności starałem się spolszczenie Patelina utrzymać z jednej strony jak najbliżej starofrancuskiego tekstu, a z drugiej możliwie blisko stylu i ducha odmalowanego staropolskim słowem średniowiecza“. Tak więc dzięki teatrykowi „Cricot“ i pracy Adama Polewki „Mistrz Patelin“ znany dotychczas nielicznym wybrancom,³ przedstawił się publiczności i czytelnikowi polskiemu w możliwie najkorzystniejszym dla siebie nowym świetle; wbrew bowiem doniesieniom prospektów „Cricot“ — farsa o „Patelinie“ grana była w Polsce także dawniej. Co prawda było to przed stu pięćdziesięciu z górą laty, niemniej jednak „Patelina“ zaliczyć można w poczet pierwszych sztuk wystawionych przez świeżo powstałą w 1765 r. scenę publiczną w Warszawie.

W tym przełomowym dla dziejów teatru polskiego okresie zjawia się „Mistrz Patelin“ niemal że jednocześnie na trzech scenach w Polsce: francuskiej, polskiej i niemieckiej.

O niemieckich przedstawieniach „Patelina“ zachowało się stosunkowo najwięcej wiadomości: Wawrzyniec Krzysztof Mitzler à Kolof, Niemiec posiadający drukarnię w Warszawie, w swej pracy p.t. „Listy uczonego z Wilna do znanego pisarza w Warszawie — dotyczące scen polskich“ wspomina m. in. o wystawieniu „Patelina“ w stolicy przez trupę aktorów niemieckich. O „Listach“ tych pisze Ludwik Bernacki, że są one „niezwykle ważnym źródłem do szczegółowego poznania repertuaru

1 Ogółem na scenie „Cricot“ wystawiono „Patelina“ 25 razy.

2 Patelin w scenie swych rzekomych gorączkowych majaczeń przemawia wieloma językami. Oryginalny starofrancuski tekst farsy zawiera wg. przedmowy A. Polewki następujące języki i dialekty: bretoński i zbrettonizowany francuski, flamandzki, limuzyjski, lotaryński, pikardyjski, normandzki, łacina i tzw. „grimoire“ czyli żargon magiczny.

3 „...a jeżeli już znajdzie się taki znawca, to napewno mordował go („Patelina“) w gimnazjum ze skrótów przygotowanych ad usum delphini, z mdłego preparatu, którego język z konieczności umowocześniony nie ma już wdzięku i soczystości średniowiecznej francuszczyzny...“ H. Wielowieyska, recenzja o „Patelinie“ zamieszczona w miesięczniku „Nasz Wyrz“, Kraków, listopad 1937).

teatru publicznego w Warszawie w okresie 1774 — 1776, tym szacowniej-
szym, że wyszły spod pióra miłośnika teatru, znawcy muzyki i twór-
czości dramatycznej. Oto odnośne ich fragmenty:⁴

Rok 1775. „7-go sierpnia, pon. Niemiecka komedia „Adwokat Patel-
lin“ w trzech aktach, przetłumaczona z francuskiego przez J. C. S. Pan
S. doprawdy lepiej wykorzystałby swój czas, gdyby przetłumaczył coś
lepszego. Ta sztuka jest bardzo nieregularna, gruboskórna, można powie-
dzieć złośliwa, i nadaje się istotnie bardziej na wielki jarmark, gdzie lud
pragnie się pośmiać oglądając niewybredne krotoczwile, niż na scenę
warszawską, którą odwiedza wielu znawców dobrych komedii... Autor
„Patelina“ nie wstydził się powiedzieć oczywistego kłamstwa tymi sło-
wami: choroby wyrządzają dotychczas wielkie spustoszenia, ale jedy-
nie z pomocą lekarzy. Czyż nie jest złośliwością przypisywanie w ogóle
wiedzy lekarskiej szkodliwego działania, co przeczy przeciw zdrowemu
rozsądkowi i historii?... Autor bez potrzeby wyszydził wiedzę lekarską
i pokazał, że jest kłamcą i molierystą(!). Właśnie to godne nagany na-
śladowanie Moliera, który przy każdej sposobności starał się przyczepić
łatkę lekarzom, skłoniło również autora „Patelina“ do mówienia bez
żadnej potrzeby o urynie i stolcu⁵. Nasz p. Mueller jednak, który bardzo
udatnie zagrał rolę Patelina, okazał się mądrzejszy od autora i podczas
przedstawienia opuścił te grube słowa. Dowiodłem więc, że ta komedia
jest niesmaczna, złośliwa i nieregularna, poza tym przedstawia ona wy-
łącznie oszustwa, które nie zostają ukarane. Uczyniono zatem bardzo do-
brze, że tę nędzną sztukę usunięto ze sceny“.⁶

Dwa lata później sztukę p.t. „L'Avocat Patelin“ wystawia trupa
francuska, jak o tym donosi „Journal littéraire de Varsovie“:

Rok 1777. „...w niedzielę, 15 bieżącego miesiąca (czerwca) kome-
dianci francuscy przebywający w Warszawie dali przedstawienie „Adwo-
kata Patelina“, po którym nastąpił balet „Adèle de Ponthieu“. To wido-
wisko na ogół podobało się a zwłaszcza balet... Główne osoby komedii
przedstawiali: Adwokata — Pan Victoire, Żonę — Pani Delle Hamon,
Sukiennika — Pan Gaillard, Pastucha — Pan Montbrun, Sędziego —
Pan Mérimville etc.“⁷

Biorąc pod uwagę rozbieżność poglądów Mitzlera i „Journal
littéraire“ można zadać pytanie, na jakim tekście oparł swój przekład
tłumacz niemiecki i jaki był stosunek wersji niemieckiej do francuskiej.
Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że podstawą dla obu wersji była prze-
róbka średniowiecznego oryginału „Patelina“ dokonana z początkiem
osiemnastego wieku przez Bruyësa i Palaprata, którzy „oczyścili“ sztu-
kę dość gruntownie i przyrządzili ją zgodnie z wymogami smaku wieku

4 L. Bernacki: „Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta“ t. I.

5 Warto przypomnieć, że W. K. Mitzler studiował m. in. medycynę i był od roku 1753 nadwornym
lekarzem Augusta III.

6 Trupa niemiecka grała „Patelina“ 3 razy: 7. VIII, 3. IX., 27. IX. 1775.

7 Aktorzy francuscy grali „Patelina“: 15. VI., 30. XII. 1777.

Oświecenia. Uderzające jest, że Mitzler uważa „Patelina“ za sztukę napisaną pod wpływem Moliera (w zapale nazywa nawet jej autora „małą Moliera“) (!), a więc sądzi, że farsa ta powstała co najwyżej dopiero w siedemnastym wieku. Nieświadomość niemieckiego krytyka co do daty narodzin „Patelina“ nie należała do wyjątków w okresie powszechnych i beztroskich przeróbek sztuk francuskich i asymilowania ich na scenach polskich. Nawet wielki Bogusławski przypisuje autorstwo „Patelina“... Molierowi! W artykule poświęconym znanemu aktorowi pol-



Pathelin i Wilhelmina na scenie teatru „Cricot“

skiemu, Jakubowi Hempińskiemu, ojciec sceny narodowej pisze: „... Jeżeli dowcipna gra jego (Hempińskiego) zadziwiła w pierwszych (rolach), w drugich do najwyższego stopnia rozśmieszała. *Mieszczanin Szlachcic, Doktor z Musu, Adwokat Patelin, Frantostwo Panfila, Pursoniak* i wszystkie inne Molierowskie krotofile, tak do twarzy i mimiki jego zdawały się być stosownymi, jak gdyby je przed stu laty Molier dla jego gry przygotował.“⁸

Wyjątek ten jest o tyle cenny, że donosi o fakcie wystawienia „Patelina“ na scenie polskiej z udziałem Hempińskiego.

Dalszy przyczynek do historii „Patelina“ w Polsce znaleźć można w książce St. Windakiewicza p. t. „Teatr polski przed powstaniem sceny

⁸ Bogusławski: Dzieła, t. IX. str. 329.

narodowej". Autor pisząc o teatrach prywatnych za Stanisława Augusta wspomina, że w Dukli u Jerzego Mniszcha, wojewody krakowskiego, wystawiona została między innymi komediami „bardzo ciekawa Komedia Patelin Patron...” „z francuskiego po polsku przetłumaczona dla theatrum dukielskiego.” „Komédie te odgrywało towarzystwo amatorskie, złożone z 61 osób, t.j. 23 pań i 38 panów. Wśród dam znajdujemy Józefę Potocką, córkę Jerzego Mniszcha a żonę Szczęsnego. Wśród mężczyzn — Szczęsnego Potockiego, chorążego koronnego, Adama Moszczeńskiego, znanego pamiętnikarza.”

Teatr dukielski czynny był w latach 1774 — 1777, więc „Patelina” grano tu niemal współcześnie z przedstawieniami tej sztuki w stolicy, z której zresztą czerpano przeważną część repertuaru.

Takie są dzieje „Patelina” w Polsce czasów stanisławowskich. Średniowieczny „szybała” przybrany w pudrowaną perukę wykwinłego rokoka, w której zapewne nie czuł się swobodnie, opuścił sceny Rzeczypospolitej Szlacheckiej w ostatniej fazie jej niepodległości. Wrócił dopiero po wielu latach: w okresie dwudziestolecia odwiedził teatr „Cricot”, gdzie obdarzono go stosowniejszym strojem — i obecnie — wchodzi na scenę łódzką na tle nowej rzeczywistości dziejowej.

Jacek Lipiński

Adam Polewka

PATHELIN — DOKUMENT ŚREDNIOWIECZNEJ OBYCZAJOWOŚCI I MORALNOŚCI

... Słowami tego utworu mówi do nas o sobie człowiek średniowiecza, a ręce jego przy tych mimowolnych wyznaniach bynajmniej nie są złożone w nabożny i strzelisty łuk gotyku, ale z zabawnym cynizmem poszukują sensu życia w kieszeni bliźniego, używając przy tym ustawicznie i beztrąsko imienia boskiego i świętych nie tyle nadaremnie, ile z posmakiem bluźnierstwa dla dzisiejszego ucha. Pomyślmy: w całej tej farsie nie ma ani jednej postaci uczciwego człowieka, a morał tego utworu dałby się streścić w powiedzeniu: „złodziej na złodzieju jedzie i złodziejem pogania”. Cóż dziwnego, że E. Renan w swoich „Essais de morale et de critique” pisał, iż „wrażenie, jakie pozostawia Pathelin, jest dla nas jednym z najsmutniejszych wrażeń i że po prostu nie można powstrzy-

9 L. Bernacki nadmieniał (op. cit. t. II), że „Patelina” tłumaczyła „J. W. Wielhorska, kuchmistrzowa”.

mać się od głębokiej litości nad czasami, które upodlenia natury ludzkiej niczym nie równoważąc, wywołują tylko niesmak". Osąd to może zbyt surowy, lecz mniej on nas razi, niż razić może wielbiciela duchowej strzelistości gotyku — moralność mistrza Piotra.

Ale niemoralność czy amoralność tej farsy, ta zupełna bez troska o problemy i nakazy etyczne, nie jest ani przypadkiem, ani jakąś strukturalną pochodną artystycznej budowy tego utworu. Tkwi ona głęboko w obyczajowości epoki gotyku. W epoce tej obok strzelistych i twórczych polotów ducha, obok lilij mistycznych i mirażów metafizyki, obok franciszkańskich nastrojów jednostek, rozlewa się arcyłudzkie bagienko moralne, w którym na ogół wesoło a czasem i cynicznie pluszcze się przeciętny, gruboskórny i zmateralizowany człowiek średniowiecza. Już sama obyczajowość codziennego życia miast, wsi i zamków wiele o tym mówi. Wystarczy rzucić kilka obrazków. Oto n.p. średniowieczne łaźnie publiczne, owe domy rozpusty, gdzie w wannach przy jedzeniu i napitku zabawiano się z kobietami (stąd dziwny dla nas wodowstręt pustelników i świętych, nie kąpiących się latami, porośłych brudem, bo kąpiel łączyła się z pojęciem uciech światowych), dalej publiczne bacchanalie, orgie tańca, taneczne i seksualne obłędy, trywialny i sprośny język nie tylko domu i ulicy, ale i kazalnicy, przeseksualizowanie życia tak dalece, iż nawet pieczywo miało kształty męskich i żeńskich organów płciowych, pijaństwo daremnie hamowane drobiazgowymi zakazami miejskimi i cechowymi i stanowiące codzienną uciechę zamurowanych miast, złodziejstwa, oszustwa, rabunki, mordy, w czym szczególnie celowali żacy i wąganci, oddający się nieraz bandytyzmowi, brutalność i cynizm wobec męki człowieka równy żarliwemu uzalaniu się nad męką krzyżową swego, nieomal prywatnego, Boga, zezwierżenie pojęć humoru do tego stopnia, iż grabarze w czasie zarazy rozbijali trupom czaszki, aby „dla kawału“ smarować mózgiem zmarłych na dżumę klamki drzwi mieszczan, pozamykanych w głuchych domach — dodajmy te obrazki do poprzednich, a otrzymamy charakterystyczne dla średniowiecza zestawienie z nastrojową muzyką dzwonów, pięknem murów gotyckich, postaciami mnichów rozmodlonych lub pochyłonych nad manuskryptem, z ekstazą mniszek, barwnymi procesjami, obrzędami, pielgrzymkami, z życiem rycerskim i dworskim tak teatralnym dla dzisiejszego spojrzenia, ze śpiewakami wędrownymi, igrcami itp. słowem z całym na poezję dziś wymienionym średniowieczem.

Największe i masowe kryzysy przeżywała moralność średniowiecza w okresach zarazy. Tak n.p. kościoły uważane za najpewniejsze schrony przed „czarną śmiercią“ wypełniały się ludźmi, którzy kiedy zaraza i tu za nimi wkroczyła, poczynali szaleć. Na ołtarzach stawiano beczki z winem, miodem i piwem i rozpoczynano orgie pijackie i seksualne, ulegając z jednej strony gwałtownemu pragnieniu użycia wszelkich uciech przed śmiercią, a z drugiej hołdując nadziei, iż może ich od śmierci ocali diabeł, któremu przez tak straszne grzechy duszę oddali. Skoro pryskała wiara tych ludzi w pomoc Boga nie ratującego ich od zgonu, pryskała i moralność na tej wierze ugruntowana. Kryzys tej wiary, a z nią

i moralności mógł zawsze łatwo nastąpić, bo w religijności średniowiecznej bez porównania większy obszar zajmowały zabobony, niż etyczne nastroje.

Mistrz Pathelin jako dziecko epoki, która więcej bała się magicznych skutków przekroczenia religijnego przepisu, niż niepokoju sumienia po skrzywdzeniu bliźniego, musiał być takim, jakim go widzimy. Nie można przy tym mówić, iżby na jego moralność miała jakiś wpływ rozwiąłość zakwitającego odrodzenia, bo jest on wybitnie przedrenesansową postacią, a z drugiej strony człowiekiem z ludu, który tyle wiedział o prądach humanistycznych, ile wie przeciętny czytelnik spolszczonego Pathelina n.p. o tym, iż w owych dobrych czasach łokieć francuski miał 1 m 18 cm...

Tej niemoralności farsy o mistrzu Pathelinie rozbawiony czytelnik czy widz na ogół nie spostrzega. Artyzm i werwa tego utworu przesłaniają im ten fakt...

W farsie o mistrzu Pathelinie nie ma nie tylko żadnego romansu, ale i jakichkolwiek momentów erotyczno-seksualnych. Nawet kawały i rubaszne słownictwo mistrza Piotra obracają się głównie dokoła przypadłości narządu trawienia, co charakteryzuje humor ludowy w przeciwieństwie do humoru „warstw wyższych“, przeładowanego seksualizmem.

A d a m P o l e w k a

(Mistrz Piotr Pathelin, Kraków 1938)



JEAN POQUELIN MOLIERE:
»GEORGE DANDIN«

Lidia Łopatyńska

AWANS SPOŁECZNY GRZEGORZA DYNDALY

— „Gdy ktoś jak ja ożenił się ze złą kobietą, najlepsze co mu pozostaje, to rzucić się do wody głową naprzód“.

Oczywiście możemy być spokojni o życie Grzegorza Dyndaly. Molier kończy swoją farsę dodatkiem baletowym, z którego wynika, że za radą przyjaciela zgryzoty swoje utopił jedynie w winie. Nawet bez tego dodatku wiemy, że bohaterzy komediowi nie popełniają samobójstw, tym bardziej bohaterzy farsy. Gdyby było inaczej, zginąć z własnej ręki musieliby wszyscy koledzy po fachu imć pana Grzegorza Dyndaly, wszyscy poczynając od fars średniowiecznych, z których się wywodzi, wzbogacając się po drodze o przygody z Dekameronu, razem ze swoim losem męża złej żony, nawet razem ze swoim imieniem. Wielki imiennik jego, Grzegorz Cielak (Georges le Veau), właściwie miał jeszcze smutniejszy los — bo dał sobie wmówić przez żonę, że jest cielakiem, i pozwolił się zaprowadzić do rzeźni. Możemy zatem powinszować Grzegorzowi Dyndale, że go ten los ominął i śmiać się z jego przygód. Czy tylko śmiać się?

Dziwną jest rzeczą, że Molier, który jest nie tylko mistrzem sceny, ale mistrzem sceny komicznej, wywołuje przez każdą swoją komedię zagadnienie, czy komedia ta jest wesoła czy gorzka? czy jest obliczona na wybuchy śmiechu, czy na zjadliwy uśmieszek, czy może na śmiech przez łzy? I pytają siebie o to nie tylko mole książkowe, które nie odważą się uśmiechnąć bez zezwolenia krytyki oficjalnej, ale ludzie najbardziej wrażliwi na piękno sztuki. Musset mówił o humorze Moliera, że człowiek powinien zapłakać, gdy się z niego zaśmiał. Rousseau maluje tak czarnymi barwami talent Moliera, że wystarczy się przejąć jego wywodami, żeby się już nigdy na tych komediach nie roześmiać. „Przypatrzcie się komizmowi tego autora: wszędzie znajdziecie, że narzędziem jego są wady charakteru, a tematem braki naturalne, że przebiegłość jednego karze prostotę drugiego i że głupcy są ofiarami ludzi złych;

a jakkolwiek jest to aż nazbyt prawdziwe w świecie, nie wynika z tego wcale, że należy to pokazywać w teatrze z aprobowaną miną, jak gdyby dla podżegania perfidnych dusz do karania pod mianem głupoty naiwności uczciwych ludzi. (...) Patrzcie, jak dla zwielokrotnienia swoich żartów człowiek ten zakłóca cały porządek społeczny, z jakim zgorszeniem wywraca najświętsze stosunki, na jakich się ono opiera; jak wykpiwa szanowne prawa ojców do dzieci, mężów do żon, panów do sług. Wywołuje śmiech, to prawda, i jest tylko bardziej winny, zmuszając przez niezwalczony czar nawet mędrców do poddania się kpinom, które powinny by wywołać ich oburzenie. Mówią mi, że atakuje występki; ale chciałbym, aby porównano te, które atakuje z tymi, którym sprzyja (...). Kto jest bardziej zbrodniczy: chłop dość pomyłony, aby się ożenić ze szlachcianką, czy żona, która zamierza zniesławić swojego męża? I co myśleć o sztuce, w której sala nagradza oklaskami niewierność, kłamstwo, bezwstyd bohaterki i śmieje się z głupoty ukaranego chama?" (Lettre à d'Alembert).

Pomijając zagadnienie moralności Moliera, stwierdzamy, że „Grzegorz Dyndała” zawiera sceny, w których przy całym ich komiźmie coś się w widzu burzy — nie jest przyjemnie patrzeć na upokorzenie drugiego człowieka, kimkolwiek by on był. Czy bardziej gorzkie jest zakończenie I aktu, kiedy Grzegorz musi prosić swojego rywala o przebaczenie, czy puenta końcowa, kiedy klęknąć musi przed żoną, która go tak niecnie zwiodła? Krytycy, którzy za wszelką cenę chcą uratować prawo publiczności do beztroskiego śmiechu, mówią, że Grzegorz Dyndała sam sobie jest winien (jak gdyby on sam o tym nie wiedział?), a niektórzy posuwają się nawet do stwierdzenia, że pani Dyndałowa jest niewinną ofiarą, która się słusznie buntuje przeciw tyranii głupiego i brutalnego męża (coś niby nowa Anusia?). I prawda jest, że ma scenę wzruszającą, niezależnie od tego, czy mówi szczerze czy też grając komedię przypadkowo wykrywa prawdę:

— „Ale w końcu to są czyny, które powinieneś przebaczyć mojemu wiekowi, wybryki młodej osoby, która jeszcze nic nie widziała i zaledwie zaczyna życie; swawole, którym się poddaje nie mając nic złego na myśli (...). Nie chcę się przez to tłumaczyć, że nie jestem winna wobec ciebie, i tylko ciebie proszę, żebyś zapomniał obrazy, za którą proszę ciebie z całego serca o przebaczenie, i żebyś mi oszczędził w tym spotkaniu zgryzoty, jaką mi mogą sprawić przykre wyrzuty ojca i matki. Jeżeli wspaniałomyślnie przyznasz mi łaskę, o którą proszę, ta uprzejmość, ta dobroć, którą mi okażesz, pozyska mnie całkowicie, wzruszy całkiem moje serce i wzbudzi w nim to, czego cała władza rodziców ani więzy małżeńskie nie potrafiły w nim wzbudzić”.

Jeżeli porównamy intrygę Grzegorza Dyndały z intrygą pierwszej farsy Moliera „Zazdrość kocmołucha”, znajdziemy tam ten sam tradycyjny schemat niesnasek małżeńskich. Ale też tamta farsa jest tylko zabawnym szkicem. „Grzegorz Dyndała”, prócz wprawniejszej ręki i bardziej wypracowanego humoru przynosi jeszcze jeden motyw, który przemienia całkowicie jego aspekt. Grzegorz Dyndała jest nieszczęśli-

wy nie dlatego, że jest słabym mężem złej żony, ani że jest mało efektownym mężem młodziutkiej żony, ale dlatego, że małżeństwo to jest mezaliansem. Dyndała jest wzbogaconym chłopem, który się ożenił z ubogą szlachcianką — czy raczej uboga rodzina szlachecka wzięła sobie bogatego zięcia, którym pogardza i któremu nie może wybaczyć jego niskiego pochodzenia ani jego pieniędzy.

Rozpatrywany z tego punktu widzenia Grzegorz Dyndała ukazuje nam w migawce farsowej cały kierunek przesunięć społecznych i ich sprężyny za czasów Ludwika XIV, który sam wprowadził te sprężyny w ruch, przeciwstawiając szlachcie klasy niższe.

— „Mieszczaństwo, elita intelektualna kraju, nie stanowiła ściśle określonej klasy ludzi mających ten sam szczebel społeczny. Miała stopnie i jest rzeczą prawie niemożliwą powiedzieć dokładnie, gdzie się zaczyna, ani określić gdzie się kończy. Wysokie mieszczaństwo jest w posiadaniu pieniędzy i urzędów publicznych, sądownictwa i finansów (...). Saint-Simon nie może przebaczyć królowi, że sprowadził arystokrację krwi do rzędu szlachty nadwornej, że ją wyłączył od funkcji publicznych na korzyść tych dynastji ministrów, jak Le Tellierowie albo Colbertowie, których nazywa mieszczanami purpuronośnymi. „Król, powiada, nie lubił urodzenia, którego się lękał tak samo jak rozsądku. Jego ministrowie i sekretarze stanu pochodzili nie wiadomo skąd i najwięksi magnaci przesiadywali w przedpokojach tych panów. Trzeba było przemawiać przez Monseigneur do Colberta do Louvois, do Le Telliera, i tutti quanti, a oni odmawiali tego tytułu słusznej pokory i grzeczności ludziom wysokiego pochodzenia, wychowawcom książąt i rządcom prowincyj. Ich żony także pomału dochodziły do karoc i do tego, żeby się w niczym nie różnić od kobiet najwyższego pochodzenia“. (Histoire de France illustrée, éd. Larousse II).

Tyle historia. Warto przewertować pamiętniki Saint-Simona, by tam wyczuć, jak ten wielki magnat, książę i par Francji, pieni się na widok tych ludzi znikąd, odbierających szlachcie jej znaczenie, jej głos w polityce. Fikcja literacka tych czasów zna ten motyw bardzo dobrze. By nie oddalać się za bardzo od naszej farsy, zastanówmy się jedynie nad motywem „małżeństw mieszanych“, małżeństw będących wynikiem tych przemian klasowych, tak jak je ujmują autorowie współcześni Molierowi.

I tak La Fontaine opowiada nam bajkę o lwie, który chce się ożenić z pasterką i na żądanie rodziny pozwala przyciąć sobie pazury i spiliować zęby, po czym zostaje zaszczuty psami. Zdaje się, że w tej bajce lew jest szlachcicem: „lew wysokiego rodu (...) Ojciec pragnąłby bardzo zięcia mniej strasznego — oddać córkę było mu ciężko, odmowa nie wydawała mu się bezpieczna (...) bo — pomijając, że piękna panna była za ludźmi dumnymi — dziewczęta chętnie tracą głowę dla kochanka o długiej grzywie“. La Fontaine kończy westchnieniem: „Miłości, miłości, gdy jesteśmy w twojej mocy, można rzec: żegnaj, roztropności“. W „Grzegorzu Dyndale“ o miłości jakoś nikt nie mówi, mezalianś jako sprawa sercowa i sprawa osobistej

wartości człowieka wystąpi dopiero później w „Naninie“ Voltaire'a (1749). Dzięki temu jeszcze wyraźniej widać sprężynę całej akcji: pieniądze warstw niższych i przywileje szlachty. Boileau zna tę sytuację. Czytamy w jego satyrze V (O szlachcie pozbawionej cnoty): „By podtrzymać swoją pozycję i swoje pochodzenie, trzeba było roztoczyć przepych, wypadało zamieszkać we wspaniałym pałacu, należało nadać lokajom dla odróżnienia specjalne barwy... Książę i markiz poznawali się po wyglądzie paziów. Wkrótce, aby istnieć, szlachta bez dóbr wynalazła sztukę pożyczania i nieoddawania (...). Ale na dobitkę w końcu uwieczniony markiz zobaczył, jak pod ciężarem procesów upada jego ród. Wówczas dumny szlachcic, którego bieda przynagliła, pokornie zwrócił się do człowieka znikąd po koligację i targując się z nim o cenne nazwisko w podłym kontrakcie sprzedał mu wszystkich swoich przodków, i naprawiając w ten sposób przeciwny los, podźwignął swój honor przez niesławę“.

W „Charakterach“ La Bruyère'a zmagania pieniądza i przywilejów przewijają się jak jeden z naczelnych wątków przez wszystkie rozważania. La Bruyère, jak Saint-Simon, jak Fénelon* przeciwny jest tej niwelacji społecznej, temu zacieraniu się różnic. („Ani niepokoję, Zenobio, które zakłócają twoje cesarstwo, ani wojna, którą mężnie prowadzisz przeciw potężnemu narodowi po śmierci króla swojego małżonka, nie umniejszają nic z twojej wspaniałości. Przedkładaś ponad wszystkie inne okolice brzegi Eufratu, by tam wznieść wspaniały pałac (...) wyczerp swoje skarby i swoją pomysłowość dla tego nieźrównanego dzieła: a potem, Zenobio, jak je ostatecznie wykończysz, któryś z tych pastarzy, którzy zamieszkują sąsiednie piaski Palmiry, wzbogacony przez myto twoich rzek, kupi pewnego dnia za gotówkę to królewskie domostwo, by je upiększyć i uczynić godniejszym siebie i swojego majątku“). Oczywiście, motyw małżeństw mieszanych ukazuje się wielokrotnie w dowcipnych skrótach pełnych ironii i zjadliwości:

— Jeżeli dzierżawcy dochodów skarbowych powinie się noga, dworacy mówią o nim: „to mieszcuch, człowiek bez wartości, cham“; jeżeli mu się powiedzie, proszą go o rękę jego córki.

— Sylwin za pieniądze nabył pochodzenie i inne nazwisko; jest panem w parafii, gdzie jego przodkowie płacili podatki; nie mógłby być dawniej paziem u Kleobula, a jest jego zięciem.

* Oto jak wygląda ustrój klasowy idealnego królestwa Salenty wedle Fénelona: „Należy uregulować przynależność stanową wedle urodzenia; należy na czoło wysunąć tych, którzy mają szlachectwo starsze i wspanialsze. Ci, którzy będą mieli zasługi i powagę urzędów, będą aż nadto zadowoleni, jeżeli następować będą po tych starych i świetnych rodach, które od tak dawna posiadają pierwsze zaszczyty. Ludzie, którzy nie mają tego samego szlachectwa, ustąpią im bez trudu, byleby się ich przyzwyczailo do trafnego oceniania siebie w zbyt wysokim i zbyt szybkim wzroście fortuny i byle by udzielało pochwał umiarkowaniu tych, którzy będą skromni w pomyślności. Wyróżnienie najmniej narażone na zawisć jest takie, jakie pochodzi z długiej galerii przodków (...) Osoby pierwszego stanu po królu będą ubrane na biało ze złotą frędzlą u dołu szat. Będą mieli na palcu złoty pierścień, a na szyi złoty medal z portretem króla. Ludzie z drugiego stanu będą ubrani niebiesko, będą mieli srebrną frędzlę z pierścieniem i nie będą mieli medalu. Trzeci na zielono, bez pierścienia i bez frędzli, ale z medalem. Czwarci na pomarańczowo (jaune d'aurore). Piąci na bladoczerwono albo różowo. Szóści na szary kolor. Siódmi, którzy będą ostatnimi z ludu, na mieszany kolor żółtobiały. Oto są szaty siedmiu stanów, różnych dla ludzi wolnych. Niewolnicy będą ubrani na szarobrazowo. W ten sposób bez żadnego wydatku każdy będzie wyróżniony wedle swojej przynależności stanowej“. (Przemyśle Telemaka, księga XII).



Molière jako Sganarel

— Podczas gdy Oront powiększa z latami swój majątek i swoje dochody, w pewnej rodzinie rodzi się dziewczyna, chowa się, rośnie, pięknieje i osiąga szesnasty rok życia. Mając pięćdziesiąt lat Oront daje się prosić, by poślubić ją, młodą, piękną, dowcipną: ten człowiek bez pocho-dzenia, bez dowcipu i bez żadnej zasługi odnosi zwycięstwo nad wszyst-
kimi rywalami.

— Dla wieluż dzieci pożytecznym byłoby prawo, które by orzekło, że szlachectwo się przekazuje po kądzieli; ale wieluż innym byłoby ono przeciwne! itd.

Świetnie wyzyska ten motyw najzdolniejszy z następców Moliera, Dancourt, w swoich komediach o znamienitych tytułach „Kawaler mod-ny“ (1687), „Mieszczanki modne“ (1692), „Mieszczanki wysoko urodzo-ne“ (1700), w których widzimy sytuacje o posmaku autentycznym: pani Patin, najsłynniejsza z jego kreacyj, kupi sobie męża arystokratę, a przynajmniej zapłaci mu słono za chwilową przyjemność uważania się za narzeczoną arystokraty, ale oddałaby cały swój majątek, by jej karoca nie musiała ustąpić miejsca karocy zrujnowanej markizy. Przy-
kłady takie można mnożyć.

Tak więc „Grzegorz Dyndała“ ma swoje oblicze społeczne i swoje od-powiedniki w literaturze współczesnej. Człowiek wieczny wielkiego kla-syka Moliera jest tu przede wszystkim człowiekiem swojej klasy i swo-jej epoki, i jego konflikt nie jest jedynie tragikomedią małżeńską, ale też świadectwem autentycznego konfliktu wynikającego ze starcia się dwu środowisk, które się nienawidzą i siebie potrzebują.

Lidia Łopatyńska

Stanisław Dąbrowski

DAWNI WYKONAWCY RÓL MOLIEROWSKICH W POLSCE

Komedie Moliera wchodząc w repertuar polskiego teatru w połowie 18 wieku znalazły tu przychylnie przyjęcie.

Baudouin, Kowalski, Bohomolec, Fr. Urszula Radziwiłłowa, Zabłocki, Bogusławski tłumaczą je, lokalizując często i nadając figurom sarmacki charakter, wreszcie zużytkowują częściowo i przerabiają tematy, wtlą-
czając je w swoje pseudo-oryginalne utwory.

Przystosowany do użytku szkolnego Molier bawi na scenie jezuickiej („Kawalerowie modni“), rozwesela widzów na dworskim teatrze nie-
świeskim („Kawalerowie wzgardzeni“ 1752, „Doktor mimo chęci“ 1755,

„George Dandin“ 1757), ogląda go wileńska publiczność („Szkola kobiet“ 1790, „Doktor z musu“, „Don Juan“ 1792, „Mieszczanin szlachcicem“ 1790, „Skapiec“ 1808, „Amfitrion“ 1782 i 1814), podziwia go Warszawa („Świętoszek“ z Owsieńskim i Truskolawską 1777, „Szkola Kobiet“ 1781, „Doktor z musu“, „Chory z przywidzenia“ 1787, „Ślub modny czyli Przebiegi miłosne“ 1783, „Don Juan“, „Mąż oszukany czyli George Dandin“), wileński zespół pod dyrekcją Każyńskiego gra w Petersburgu w 1808 r. „Szkolę kobiet“ i „Doktora z musu“.

Sukcesy w popisowych rolach molierowskich, jak wiadomo, odnoszą w pierwszym rzędzie aktorzy, nie aktorki; uwidocznia się to również w gościnnych występach, gdy znakomici artyści ukazują się w swym repertuarze.

Historia teatru przekazuje nam kreacje artystyczne pierwszego pokolenia aktorów: Świerżawskiego (Merkury w „Amfitrionie“, Anzelm w „Szkole Kobiet“, Świstakiewicz w „Przekorach miłosnych“), Hempińskiego („Mieszczanin szlachcicem“, „Doktor z musu“, Prosiątkiewicz w „Pourceaugnac“).

Po pierwszej fali powodzenia znika okresowo Molier ze sceny polskiej, aby znów się zjawić. We Lwowie wystawiono „Szkolę żon“ w 1824 r., J. Nowakowski zbiera tu tryumfy w 1826, a w Krakowie w 1844 jako Chapski w „Skapcu“. W Warszawie za dyrekcji Osińskiego B. Kudlicz grał Skapca.

W drugiej połowie 19 wieku ukazują się w molierowskich komediach luminarze naszej sceny. J ó z e f R y c h t e r gra w „Świętoszku“ (Poznań 1870, Lwów 1872, Lublin 1876), w „Skapcu“ (w Krakowie 1880, we Lwowie 1883), w „Arnolfie“ („Szkola żon“). W i n c e n t y R a p a c k i gra „Skapca“ w Krakowie 1870, Warszawie i Lublinie 1871, we Lwowie 1872, w Lublinie i Tarnowie 1880, w Poznaniu 1881, „Don Juana“ 1870 w Poznaniu. Pamiętny był długo w Warszawie M i c h a ł C h o m i ń s k i jako Jakub w „Skapcu“. We Lwowie G u s t a w F i s z e r długie lata grał Harpagona, objawszy tę rolę po Rapackim w 1872, przy nim zbierał oklaski w roli Strzały ulubiony komik, Tadeusz Skalski. Woleński gra tu rolę tytułową w „Don Juanie“ w 1872, Wojdałowicz Świętoszka, Teofila Nowakowska Elwirę, Marceli Zboiński Orgona, a Maria Wisnowska Dorynę w reżyserii Apolla Lubicza w 1885 r. Doskonały w głównej roli „Chorego z urojenia“, od 1893 G. Fiszer grywa ją latami, przy nim zbiera oklaski Feldman jako Diafojrus, objawszy rolę po Ant. Siemaszce. W tej obsadzie grano też w Wiedniu w 1910 r. Dyr. Tadeusz Pawlikowski wystawił we Lwowie w 1901 r. „Sganarela“ z Feliksem Kosińskim w roli tytułowej.

Za dyrekcji Ludwika Hellera we Lwowie 1906—1918 grano „Amfitriona“ 3 razy, „Chorego z urojenia“ 9, „George'a Dandin“ 6, „Mizantropa“ 2, „Pocieszne wykwintnisie“ (z doskonałym Janem Nowackim w roli Mascarille'a), „Postrzeleńca“ 2, „Skapca“ 8, „Świętoszka“ 8, „Szkolę kobiet“ 2, „Szkolę mężów“ 5 razy.

Na krakowskiej scenie „Skapca“ gra Rapacki w 1870 r., „Świętoszka“ grano w 1872, „Skapca“ wznowiono w 1880, „Amfitrion“ z Siemasz-

ką-Sozją ukazał się w 1886, znów „Skąpiec“ 1890, „Szkoła kobiet“ z Siemaszką w 1893, „Chory z urojenia“ 1893, „Don Juan“ w 1895 z Sobiesławem (Don Juan) i Solskim (Sganarel); Skąpcą w 1896 grał Fiszter gościnnie, po nim Siemaszko. „Doktora z musu“ dano w 1896, „Sganarela“ w 1897. W 1896 r. gości w Krakowie ze swą trupą Coquelin młodszy i m. in. gra tu „Chorego z urojenia“.

Mieczysław Frenkiel grywał szereg komedii Moliera: Argana w „Chorym z urojenia“ 1898, Chryzala w „Uczonych białogłowach“, Świętoszka w 1913, Sganarela w „Lekarzu mimo woli“, „George'a Dandin“ 1922, Geronta w „Szelmowskich sztuczках Scapina“.

Ludwik Sol ski, nim zagrał Harpagona w 1896 objawwszy tę rolę po Siemaszce, występował zrazu w roli Kleanta.

Z artystek pierwszą Doryną była Barbara Sierakowska, a w 19 wieku Wiktoryna Bakałowiczowa, w Krakowie w 1872 Ant. Hoffman. Magdalena Micińska była doskonałą Frozyną w „Skąpcu“. Irena Sol ska była czarującą Ańusią w „Szkołe żon“ i świetną finezyjną Aniela w „George Dandin“.

W Ł o d z i za dyrekcji Józefa Teksla w 1885 r. J. Rychter zakończył swe występy 15. II. Skąpcem. W nr 38 „Dziennika Łódzkiego“ recenzent Ł. K. pisze: „Jego Harpagon traktowany poważnie, obok wesołości, budził niemal litość nad udręczeniami, jakie przechodzi człowiek, dla którego «pieniądz» jest najwyższym wyrazem rozkoszy. Gra znakomitego gościa była tu skończoną, wyrzeźbioną, z możliwą doskonałością w najdrobniejszych szczegółach. Rychter w tej roli stanowczo jest lepszym od najcelniejszych artystów niemieckich, unika nawet sztuczek i efektów, którymi posługują się ci ostatni, co mu tylko zaszczyt przynosi. Artyści miejscowi mieli w tej sztuce trudniejsze już zadanie do spełnienia i nie mamy do nich pretensji, jeżeli niezupełnie mu odpowiedzieli“.

Dalej recenzent zaznacza swoje zastrzeżenie co do kostiumów i zarzuca grającym skrepowanie pochodzące z braku przyzwyczajenia się do strojów francuskich. A trzeba sobie uprzytomnić, że komedie molierowskie przed kilkudziesięciu laty wystawiano bez wysilania się na wystawę i w kostiumach, które z epoką 17 wieku miały mało wspólnego. Brano jakiś szablonowy rokokowy pokój, kostiumy męskie to sukienne i aksamitne „klejdy“, które mogły równocześnie służyć do „Intrygi i miłości“, „Fircyka w zalotach“ lub „Szkoły obmowy“ albo „Wesela Figara“. Damy ubierano w robiony z tejże epoki i kwestia była załatwiona, bo sztuki te szły przez jeden lub dwa wieczory, a czasem jeszcze jako popołudniówki dla młodzieży.

W Warszawie „Skąpiec“ do 1871 r. był grany łącznie 16 razy, — gdy w Paryżu komedie Moliera trzymały prymat w statystyce (do 1895 r. Molier osiągnął sumę 6689 przedstawień, Racine 1623, Corneille 1090!).

W roku 1890 za dyrekcji Lucjana Dobrzańskiego i Jana Reckiego wystawiono w Łodzi w teatrze letnim Selina „melodramat“ — „Don Juan czyli Zemsta Komandora“.

W 1895 r. za dyrekcji Czesława Janowskiego na wieczór składany złożono „Doktora z musu” i... prymitywny wodewil J. N. Kamińskiego „Kominarz i młynarz”. W 1898 roku za dyrekcji Michała Wołowskiego wystawiono 20. X. „Chorego z urojenia” z Marianem Winklerem w roli tytułowej (komedia ta miała równocześnie powodzenie w Warszawie i we Lwowie). Powtórzona została następnie 23. X. i 6. XI. Po śmierci M. Wołowskiego († 18. V. 1900) grało „Chorego z urojenia” zrzeszenie łódzkich aktorów na korzyść rodziny zmarłego dyrektora 31. V. Następnie powtórzono tę komedię w Piotrkowie 15. VI. i w Łodzi 29. VI.

Henryk Grubiński objawszy teatr łódzki po swym poprzedniku, chcąc podtrzymać poziom repertuaru, który Wołowski, znawca literatury dramatycznej, wprowadził, ogłasza w programie repertuaru „Chorego z urojenia”, „Świętoszka” i „Doktora z musu” (1901/2).

Ferdynanda Feldmana podczas jego gościnnych występów w Łodzi w 1920 roku podziwiała publiczność w jego znakomitej roli Arnolfa w „Szkole żon”.

Stanisław Dąbrowski

Tadeusz Boy-Żeleński

WSTĘP DO „GRZEGORZA DYNDALY”

Przedewszystkim słówko co do tytułu, a tym samym imienia i nazwiska bohatera sztuki. W pierwszym wydaniu mego przekładu tytuł brzmiał Grzegorz Dandyn; za czym z wielu stron pouczano mnie, iż George znaczy po polsku nie Grzegorz, ale Jerzy. Nie przez nieświadomość wszelako ani przeoczenie zastąpiłem imię George polskim Grzegorzem; ale szanując intencje autora, których zrozumienie winno być dla tłumacza najwyższym prawem. Molier używając tu wyjątkowo imienia i nazwiska George Dandyn, a nie jak zwykle, konwencjonalnego miana jak Argan, Chryzal etc., pragnął niewątpliwie tym wybitniej podkreślić gminny, trywialny charakter osobistości. W polskim języku imię Jerzy mające odcień wykwinny, naszym wieśniakom obce, wrażenia tego nie osiąga. Dlatego, po namyśle wolałem raczej dostroić i nazwisko do tego tonu, jak to już zresztą przede mną uczynił Fr. Kowalski, polszcząc tytuł na Grzegorz Fafuła, co mi więcej trafia do przekonania niż Jerzy Indyk innego znów tłumacza. Ponieważ wszelako ów Grzegorz nie ma, w intencjach autora bynajmniej cech niezaradnego „fafuły”, a raczej jest czło-

wiekiem brutalnym z natury, spleanej jedwabnymi niemi jasnie-wielmożnej pani paranteli, wołałem dać mu bliższe fonetycznie oryginału miano D y n d a ł y.

Ów Grzegorz Dyndała był znowuż sztuką napisaną na zlecenie Dworu. W lipcu r. 1668 Ludwik XIV, ukończywszy wojnę z Flandrią pokojem w Aix-la-Chapelle, powrócił do Wersalu. Gotowano wspaniałe uroczystości, których heroiną miała być pani de Montespan, jak niegdyś panna de la Vallière była bohaterką „rozkoszy zaczarowanej wyspy“. Wyrosły w ogrodach Wersalu improwizowane budowle, wodotryski; stoły ugiwały się pod setkami półmisków; ale główny punkt zabaw stanowiła komedia połączona z baletem, dzieło dwóch niewyczerpanych współpracowników, Moliera i Lulliego. Ramę widowiska stanowiła czuła opera-pastorałka, której posiadamy libretto; w tę ramę zaś Molier oprawił trzy akty komedii.

Upprzedzony, jak zwykle, za późno, pracował gorączkowo. Znowuż sięgnął po kanwę do swoich młodocianych utworów. Jest w Z a z d r o ś c i K o c m u ł u c h a zabawna scena, kiedy mąż zamyka niewiernej żonie drzwi pod nosem, ona zaś wywabia go z ręcznikiem z domu, sama dostaje się do środka i odwraca sytuację na jego pogębienie. Tę samą scenę ujrzymy w zakończeniu Grzegorza Dyndały jako kulminacyjny punkt szelmostw niedobrej żony; ale Molier odświeżył i pogłębił tę tradycyjną bajkę nowym motywem, mianowicie n i e r ó w n o ś c i ą s t a n u.

Motyw ten jest tu może bardziej zajmujący, niż ów wiekuisty mąż wystrychnięty na dudka. Pełno tu rysów zabawnie oświeclających tę tak żywotną wówczas kwestię: stosunek szlachty do gminu. Mimo że Grzegorz jest zięciem pp. de Sotenville, zawsze istnieje między nimi przepaść; zawsze bliższy im będzie Klitander, człowiek tej samej klasy, tych samych przyzwyczajęń, z którym, honorowo załatwiwszy sprawę koszttem zięciowskiego honoru, można przyjemnie zapolować na zająca.

To charakterystycznie szlacheckie pojęcie „honoru“ oświecone jest tu bardzo zabawnie. Grzegorz Dyndała ma pewność, że Klitander dybie na jego cześć; teść, godny p. de Sotenville, występuje w jego obronie. Ale cóż? Klitander przeczy: otóż skoro szlachcic przeczy, rzecz skończona; jest tylko jeden sposób dla Grzegorza: oreźnie dochodzić sprawy, czyli być wystrychniętym na dudka i pokiereszowanym w dodatku. Jeżeli mu to nie po myśli, nie pozostaje mu nic innego jak tylko cierpieć i znosić... ależ nie! jeszcze musi przeprosić fircyka za ubliżające posądzenie. Honorowi stało się zadość.

Toż samo stosunek Grzegorza do żony. Mogłoby się wydać niezrozumiałym, czemu ten Grzegorz sam nie robi porządku w swoim domu, tylko tak uparcie sili się przekonać teściów o swoim dyshonorze. Pamiętajmyż, w jakiej epoce żyjemy: niech tej szlachciance włos z głowy spadnie, a Klitander, pp. de Sotenville, ba, cała klasa, znajdą sposoby, aby skryć męża-plebejusza tam, gdzie słońce nie zagląda i to pewna, że nikt się za nim nie ujmie ani on nie zatroszczy. Dlatego, pogróżką samobój-

stwa, Anieli udaje się wywabić go z domu. Dzięki tej kwestii nierówność stanu, stary farsowy motyw z *Zazdrości Kocmółucha*, nabiera tu nowej prawdy i treści życiowej.

Ta bezsilność biedaka osaczonego, miotającego się przez trzy akty i wciąż w końcu pogwałconego, upokorzonego, nastraja dziś nasze przeczulone nerwy do współczucia. W ostatniej dobie wytworzył się w teatrze styl polegający na „pogłębianiu“, tragizowaniu Grzegorza Dyndala, co się da osiągnąć, oczywiście, jedynie kosztem wesołości utworu. Wątpię, czy ten styl jest trafny. Zauważmy, że Molier, jakby czuwając nad tym, aby nie sparaliżować komizmu sztuki, nie dał temu Grzegorzowi ani jednego sympatycznego, ludzkiego rysu. Nie miłość, ale próżność



„George Dandin“ — rycina de Joullaina według Coypela

skłoniła go do zaślubienia Anieli bez troski o jej wolę i serce; nie miłość, ale tchórzostwo, bezradność, każą mu ją cierpieć w domu. Nie ma się tedy nad kim i nad czym rozczulać. Aniela ma na swoje usprawiedliwienie to, że ją wypchnięto z domu, aby pieniędzmi tego chama załatać dziury szlacheckiego majątku. Sytuacja plebejusza pnącego się do szlachty nie budziła u Moliera żadnego współczucia, jak to zobaczymy w *Mieszczaninie szlachcicem*.

Zresztą, wiek XVII nie był skłonny do roztkliwień. Była to epoka, w której przyglądano się z najętych okien najokrutniejszym publicznym egzekucjom jak dziś procesjom; możemy być pewni, że ani Molierowi,

ani nikomu z widzów nie powstało w głowie roztkliwiać się nad Grzegorzem Dyndałą.

Jedna jest jeszcze przyczyna, która nam mąci dzisiaj wesołość tej komedii. Jak w *Mizantropie* tak i tu wielki cień samego Moliera padł na ten utwór.

Znamy to i owo z tajemnic jego domowego pożycia; wiemy, że on grał Grzegorza, Armanda Aniele, niejeden gładki „Klitander“ zasiadał między widzami; jest coś przykrego, bolesnego nawet w tej myśli. Ale, jeżeli mieliśmy prawo snuć analogie z życiem poety w *Mizantropie*, czy nie byłoby niedyskrecją snuć je tutaj? Pamiętajmy, że ta małżeńska strona komedii jest najstarszym, najbardziej tradycyjnym motywem farsowym; że Molier traktował go już wówczas, kiedy mu się jeszcze o małżeństwie i o Armandzie nie śniło...

Co do oceny samej sztuki, pamiętajmy o jej przeznaczeniu: są to właściwie trzy interludia w balecie. Mimo to, nawet wyjęta z tej ramy, stoi ona mocno na nogach; budowa jej, odbiegająca od zwyczajnego prowadzenia intrygi, jest oryginalna i pełna filozoficznej wymowy: trzykrotnie powtarzająca się sytuacja, iż Grzegorz Dyndała mając najświętszą słuszość po swojej stronie musi się ukorzyć i przeprosić, wyciska się nam z pamięci w niezatartym sposobie i tym dobitniej ilustruje społeczno-klasowy problem sztuki. Na sto lat przed *Weselem Figara* jest już w tym Grzegorz Dyndała — zapewne bez intencji Moliera — zaczął rewolucji.

Postać Anieli nie jest to już bynajmniej konwencjonalna figura z dawnej farsy; to osóbką nakreślona bardzo ostrymi rysami, o nader zdecydowanej fizjonomii; wreszcie oboje pp. de Sotenville* to para stojąca na wyzynie najlepszych typów molierowskich. Nie podobna wreszcie wyliczać wszystkich rysów wysokiego komizmu i mądrości życiowej, które Molier rozsypał w tej sztuce. Cóż za pisarz, cóż za epoka, w której utwory kreślone w kilka dni na okolicznościowy użytek dworskiej zabawy zostają w spuściznie wiekom jako niespożyte arcydzieła!

Tadeusz Boy-Żeleński

(Molier: Dzieła t. IV, W-wa 1922).



* *Sotenville* znaczy dosłownie gap, głupiec w mieście, toteż Fr. Kowalski spolszczył to nazwisko na Gapiomiejski.

KRONIKA

APEL DO SPOŁECZEŃSTWA

o dary lub wiadomości dla biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, jako najpoważniejszy ośrodek skupiający teoretyków i praktyków teatru i młodzież, kształcącą się w tej dziedzinie, od chwili swego powstania podjęła pracę organizowania biblioteki o charakterze naukowo-teatrologicznym, zapoczątkowanej kilkuset tomowym powojennym zbiorem *Studia i P.I.S.T.*

W 1939 r., podczas oblężenia Warszawy spłonął dawny, bogaty księgozbiór PIST i jego cenne archiwum. W czasie okupacji, podczas powstania i po jego zlikwidowaniu uległy zniszczeniu bardzo cenne zbiory prywatne (Schillera, Brumera i in.); zdekompletowany został księgozbiór M. Rulikowskiego, nie mówiąc już o niepowetowanych stratach, jakie poniosła polska wiedza teatrologiczna z powodu spalenia biblioteki Krasieńskich, Zamoyskich, Przeździeckich, Archiwum Akt Dawnych itp.

Utworzenie biblioteki naukowo-teatrologicznej jest więc niezbędnym warunkiem pracy naukowej w tej dziedzinie i poważnych studiów przyszłych aktorów, reżyserów i krytyków teatralnych.

Rozpiętość studiów w P.W.S.T. wymaga gromadzenia w bibliotece poza ściśle teatrologicznymi dziełami, także opracowań naukowych z zakresu historii kultury, socjologii, historii, teorii i krytyki literatury, estetyki, historii sztuk plastycznych, kostiumologii, ludoznawstwa i muzykologii. Ponadto biblioteka zbiera encyklopedie, słowniki języka polskiego i języków obcych, czasopisma literackie i muzyczne, partytury, wyciągi fortepianowe i libretta oper, oratoriów, operetek i wodewilów.

W związku z tym Rektorat P.W.S.T. zwraca się z prośbą do wszystkich osób prywatnych i instytucji posiadających jakiegokolwiek polskie czy cudzoziemskie dzieła z wymienionych wyżej dziedzin, by zechcieli przekazać je bądź jako dary, bądź odsprzedać po cenach przystępnych bibliotece Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej.

Wszyscy zaś, którzy wiedzą o istnieniu księgozbiorów niemieckich u osób niepowołanych, są proszeni o zawiadomienie sekretariatu P.W.S.T., Łódź, ul. Gdańska 32, tel. 113-05, ten zaś przy współdziałaniu władz państwowych poczyni starania o przyznanie tych zbiorów bibliotece teatrologicznej.

Mamy nadzieję, że społeczeństwo polskie, doceniając znaczenie pierwszej Wyższej Szkoły Teatralnej w naszym kraju, zechce przyczynić się do pożytecznej jej działalności swą pomocą i swymi ofiarami.

Rektor i Rada Naukowa
Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej

Czasopismo Łódź Teatralna zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8. V. 48 r. Nr VI Oc-1194/48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich.

SPIS RZECZY

»Mistrz Piotr Pathelin«

Farśa francuska z XV-go w. — spolszczył Adam Polewka

	str.
Anna Nikliborcowa — Od Pathelina do Moliera	1
Lidia Łopatyńska — Kariera pana mecenasa Pathelina	6
Jacek Lipiński — Pathelin w Polsce	11
Adam Polewka — Pathelin—dokument średniowiecznej obyczajowości i moralności	14

Jean Poquelin Molière:

»George Dandin«

Lidia Łopatyńska — Awans społeczny Grzegorza Dyndaly	17
Stanisław Dąbrowski — Dawni wykonawcy ról molierowskich w Polsce	22
Tadeusz Boy-Żeleński — Wstęp do „Grzegorza Dyndaly“	25

Kronika

Apel do społeczeństwa o dary lub wiadomości dla biblioteki P W S T	29
--	----

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego

ADRES REDAKCJI: Łódź, ul. Stefana Jaracza nr 32

ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka” z odp. udz.
w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21. D-028418



