TEATR POLSKI WROCŁAW

SEZON 1968/1969

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

Molière

PODSTĘPY SKAPENA

komedia z intermediami

(Les Fourberies de Scapin)

PRZEKŁAD I INTERMEDIA: BOHDAN KORZENIEWSKI

MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

OPRACOWANIE RUCHU W INTERMEDIACH: LESZEK CZARNOTA

SCENOGRAFIA: JANINA KONARZEWSKA

INSCENIZACJA I REŻYSERIA: BOHDAN KORZENIOWSKI

PREMIERA 2 PAŹDZIERNIKA 1968

OBSADA:

ARGANT, *ojciec Oktawa i Zerbinety*	STANISŁAW MICHALIK
GERONT, *ojciec Leandra i Hiacynty*	ANDRZEJ POLKOWSKI
OKTAW, *syn Arganta, kochanek Hiacynty*	JANUSZ PESZEK
LEANDER, *syn Geronta, kochanek Zerbinety*	PAWEŁ GALIA
ZERBINETA, *kochanka Leandra, uchodząca za Cygankę i rozpoznana jako córka Arganta* . .	JADWIGA SKUPNIK
HIACYNTA, *córka Geronta i kochanka Oktawa*	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
SKAPEN, *służący Leandra* . . .	JÓZEF SKWARK
SYLWESTER, *służący Oktawa* . .	FERDYNAND MATYSIK
NERYNA, *mamka Hiacynty* . .	IRENA SZYMKIEWICZ
KAROL, *przyjaciel Skapena* . .	ERWIN NOWIASZAK
DWÓCH WŁÓCZĘGÓW	* * *

Rzecz dzieje się w Neapolu

UKŁAD POJEDYNKU:	MARIAN WIŚNIOWSKI
ASYSTENCI REŻYSERA:	IRENA SZYMKIEWICZ ERWIN NOWIASZAK

INSPICJENT: JANUSZ ŁOZA

SUFLER: KAZIMIERZ CHORĄŻAK

ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK

REALIZACJA DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA

Obraz anonimowego malarza z r. 1670 przedstawiający komediantów francuskich i włoskich na scenie Palais Royal. Pierwszy z lewej — Molière.

Bohdan Korzeniewski

DLACZEGO TAK?

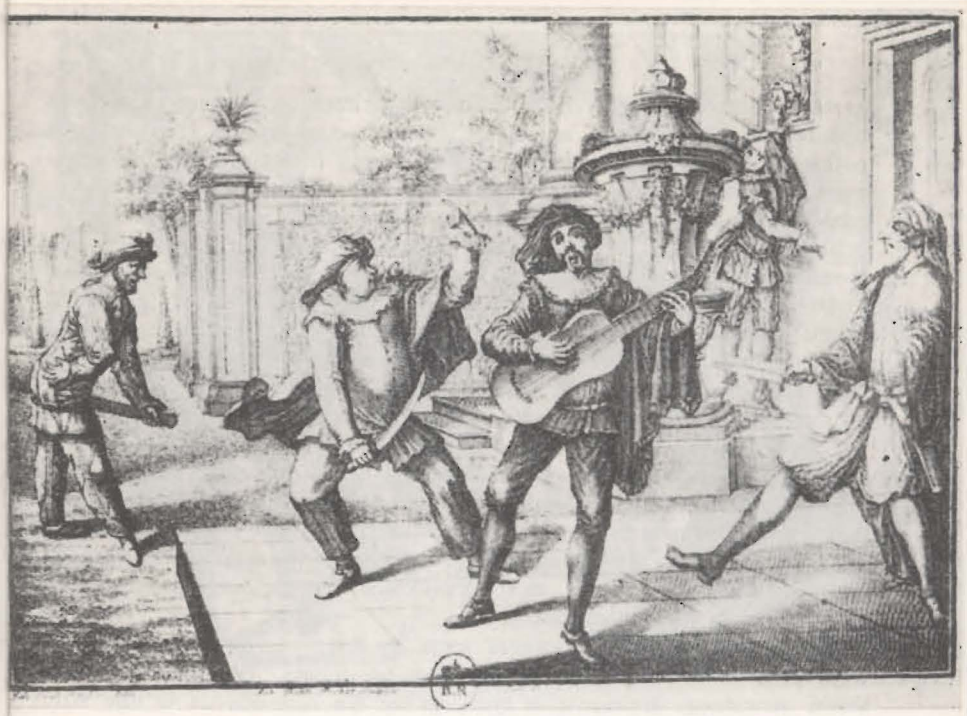
Jeśli inscenizator pragnie publiczności wytłumaczyć się słowem, to wzbudza podejrzenie, że nie jest pewien, czy umiał wytłumaczyć się dziełem. Dzieło, jak wiadomo, powinno tłumaczyć się samo. Bez wstępów i wyjaśnień. Zwłaszcza bez wyjaśnień autora, gdyż bywa on zazwyczaj najgorszym przewodnikiem po własnej ulicy.

Mimo to czasami przydaje się przedmowa. Świadczy ona dobre usługi wtedy, kiedy zapobiega nieporozumieniom, które wywołuje nie różnica stanowisk, lecz odmienne pojmowanie tych samych słów.

W tym wypadku do nieporozumienia mogłaby doprowadzić nazwa komedia *dell'arte*. Będzie się ona często nasuwała w czasie przedstawienia. Inscenizacja *Podstępów Skapena* nawiązuje do tej formy teatru w sposób widoczny, a nawet trochę wyzywający. Odwołuje się do tych składników przedstawienia, które najłatwiej rzucają się w oczy. Aktorzy noszą, co prawda, ubrania dzisiejsze, ale przydają im części kostiumu używanego przez postaci z włoskiej komedii improwizowanej. Skapen upodabnia się do Arlekina, Sylwester do Brighelli i do Kapitana, jeden z ojców do Pantalona, drugi do Doktora. Dwie pary młodych zapożyczają się także u swoich poprzedników, chociaż tamten teatr nie obdarzył kochanków wyrazistością tak dosadną, jak ich ojców i służących. Od czasu do czasu wszyscy wykonawcy posługują się maską, która niegdyś raz na zawsze formowała ludzkie twarze. Uciekają się również do rekwizytów wspomagających grę aktorów. Słowem, z materiału komedii *dell'arte* to przedstawienie korzysta swobodnie.

Czyni to, zresztą, w przekonaniu, że nie dopuszcza się samowoli. Nie zachodzi tu wypadek owego nadużycia władzy, które krytycy strzegący własności autora, jak Westalki świętego ognia, ciągle wytykają reżyserom. Jakże wystraszonym i nieśmiałym w porównaniu z zuchwalcami walczącymi o autonomię teatru! Tym razem wolno bez rozterek literackiego sumienia uciec się do takiego zabiegu. Po prostu dlatego, że zezwala na to sam autor.

Molière w ostatnim, nacechowanym zuchwałą i rozpaczliwą odwagą okresie swojej twórczości, parokrotnie powracał do teatru, który w młodości uprawiał, zanim nie przeobraził go i nie unowocześnił na sposób bardzo chwalony przez wiek XIX. Od *Szkoły żon* rozpoczął cykl komedii nawiązujących do tradycji literackich Renesansu. Nadał im tak rozwiniętą formę słowną, że równie dobrze wypowiadają się w książce jak na scenie. Pisał je wierszem, aby nie różniły się od utworów przeznaczonych do czytania. One to przede wszystkim zyskały sobie szczególny szacunek. Jednakże nie zagłuszył w sobie tęsknot do teatru plebejskiego. W burzliwych latach działalności, pod koniec życia, tuż po przegranej walce o wierszowanego *Tartuffa* sięgnął po nową



broń do komedii włoskiej. W parę dni na wziętej stamtąd kanwie napisał *Don Juana*. Przeniósł do niego żywcem całe partie improwizowanych dialogów, powtórzył wiele z improwizowanych scen i stworzył najbardziej tajemniczą, wieloznaczną i niepokojącą komedię z całego swojego dzieła. Żadna z jego sztuk nie pociąga tak silnie dzisiaj reżyserów, jak ten zagadkowy utwór, uchodzący przez długie lata za dzieło poronione. Zapewne dlatego, że w *Don Juanie* Molière uchwycił ten sekret, który sprawia, że czasami teatr staje się sztuką całkowicie różną od wszelkich innych. Także od literatury. Słowo panujące w literaturze nie ubiega się tutaj o jedynowładztwo, ale rozumnie dzieli się rządami z innymi środkami wyrazu scenicznego. Sobie zostawia tylko to, co konieczne. Odzywa się jak dzwon w czasie burzy zwiastujący pożar. Dzięki mądremu umiarowi nabiera tego szczególnego znaczenia, które może zdobyć tylko na scenie. Staje się słowem dramatycznym.

Podstępy Skapena należą do takiego właśnie teatru o cudownej równowadze ujawnionego słowa i nieujawnionego działania. Tutaj jeszcze raz, już po raz ostatni, Molière powrócił do sztuki, która opiera się nie na pamięci, ale na samodzielności aktorów.

Jej pokrewieństwa z komedią *dell'arte* występują jeszcze wyraźniej niż w *Don Juanie*. Bez uczonych zabiegów można wywieść jej postaci z tradycyjnych masek, jej wydarzenia ze scenariuszy wywieszanych pod latarką za kulisami, jej komizm z zuchwałego, brutalnego i często nieprzyzwoitego żartu, w jaki obfitowały widowiska dawane na rynkach w dni targowe. Pisząc tę komedię Molière miał pod ręką gotowy

kształt. Czerpał z bogatych zasobów teatru improwizowanego tak swobodnie jak Shakespeare z kronik i nowel. Ale brał to, co mu było potrzebne, nie tylko z nagromadzonego latami materiału dramaturgicznego. Korzystał przede wszystkim z odrębnej metody twórczej teatru, gdzie słowo rodziło się nie z innego słowa, ale z gestu, z uśmiechu, z błyśnięcia okiem, a zwłaszcza z pomysłów aktorskich powstających w natchnieniu i rozrastających się w całe scenki. Molière zapełnił *Podstępy Skapena* owymi *lazzi*, które stanowiły i rozkosz, i udrękę teatru improwizowanego. Rozkosz wtedy, kiedy błyskały jedno po drugim z tą lekkością i swobodą, jakie znamionują talent komiczny. Udrękę wtedy, kiedy nieporadny i pozbawiony wesołości wyrobnik sceniczny naśladował mozolnie wytarte sposoby rozśmieszania.

Wbrew pozorom słowo uczestniczyło bardzo wydatnie w takich spontanicznych scenkach aktorskich. Często inicjowało sytuację komiczną, jeszcze częściej wikłało ją i rozwijało, najczęściej kończyło zaskakującą niespodzianką. Ono wyzwalało ten śmiech, który jest dowodem zwycięstwa świadomości nad żywiołem, ludzkim opanowaniem rzeczywistości. Jak wiemy, dosyć rzadko w teatrze improwizacji słowo stawało na wysokości zadania.

Na schyłku komedii *dell'arte lazzi* chodziły luzem, doczepiane do wydarzeń, kiedy aktorom przyszła na to ochota. Dla przywrócenia słowu utraconego znaczenia, a tym samym dla rozbudzenia w nim siły dramatycznej trzeba było kogoś, kto byłby zdolny na nowo połączyć je z działaniem. Mógł tego dokonać tylko artysta władający wszystkimi środkami sztuki scenicznej. Ani sam pisarz. Ani sam aktor. Pisarz i aktor zarazem.

Molière, na szczęście, był takim artystą. I to na miarę niezwykłą. Toteż umiał tradycyjnym sposobom przedstawiania wydarzeń przez komedię *dell'arte* przydać słowa, w których jak w liryce wyraził całą swoją gorzką wiedzę o świecie i cały swój protest przeciw przemocy zła, a jednak nie zakłócił proporcji właściwych dla tej formy sztuki. *Podstępy Skapena*, gdzie ciągle obcujemy z osobowością Molière'a tak blisko, że podzielamy jego samotność, bunt i szyderstwo, są jednocześnie niemal doskonałym utrwaleniem komedii improwizowanej. Kryje się ona za słowami, jak aktorzy za kurtyną przed rozpoczęciem przedstawienia. Wystarczy trochę umiejętności czytania Molière'a, aby za otwarciem książki kurtyna się podniosła i spektakl rozegrał się w naszej wyobraźni od początku do końca.

Skoro tak jest, to skąd biorą się obawy o nieporozumienie przy nawrocie do komedii *dell'arte* w inscenizacji? — Istnieje w dziele pisarza? — Owszem. — Należy wobec tego znowu powołać ją do życia. Cóż prostszego.

A jednak są powody do niepokojów. Bardzo poważne. Wzbudza je fakt, że komedia *dell'arte* umarła przed blisko dwoma wiekami. Jej kunsztu nie przekazują już sobie aktorzy z pokolenia na pokolenie. Od dawna przeszła do książek, a z książek do legendy. Z ubogich dokumentów — bo cóż za dokumenty mogła po sobie pozostawić improwizacja? — odtwarzali ją, często całkiem opacznie, badacze o nie-

zaspokojonej fantazji i lirycznych skłonnościach do poetyzowania. Oni to pierwsi stworzyli mit komedii *dell'arte*. Po nich, kiedy teatr poczuł przypływ siły i zapragnął samodzielności artystycznej, zakochali się w niej również inscenizatorzy. Miała ich przywabić do takiego zamku za siedmiu górami, gdzie, jak zaklęta księżniczka, czekała na wybawcę sztuka teatru. Marzyli, że odkryje im zapomniane sekrety. Istotnie, wzbogaciła i odświeżyła ich umiejętności. Najwybitniejszych, jak choćby Meyerholda, doprowadziła do własnej i samodzielnej odmiany teatru. Przeważnie jednak nauczyła tylko stylizacji, tj. takiej namiastki stylu, jaka nie wyrażała treści rozsadzających życie współczesne i nie szukała dla nich formy tak nowej, jak nowe były zjawiska, ale stawała się celem sama dla siebie. Pociągało to, jak Narcyza nad brzegiem strumienia, do zachwytu dla własnej piękności. W teatrze współczesnym, poszukującym nadaremnie własnego wyrazu wśród mnóstwa form odnalezionych w przeszłości i znowu wprowadzonych na scenę, ten kierunek odznacza się szczególną skłonnością do estetyzowania.

Powyższe uwagi zdradzają już powody do obaw o nieporozumienie, które mogłaby wzbudzić inscenizacja. Czy można wskrzesić umarłą formę sztuki? — zapytujemy zawsze przy takich okazjach. Owszem, można. Liczne doświadczenia, aby wymienić tylko z nowszych prób głośną inscenizację Strehlera *Sługi dwóch panów*, wykazały, że takie zamierzenia udają się znakomicie. Współczesna wiedza o przeszłości, wspomagana rozwiniętą techniką reprodukcji dokumentów i zasilona żywą tradycją narodową, pozwala dokonać artystycznej reanimacji. Od siły twórczej artysty, który taki zabieg przeprowadził, zależy, czy po

przywróceniu do życia dawna forma sztuki przystosuje się do nowych warunków. Zdarza się, w wypadkach tak rzadkich jak przytoczony, że zadziwia olśniewającą młodością. Mimo to — i tu dotykamy sedna sprawy — nasuwa się dalsze pytanie, dopiero pełne tego niepokoju, jaki skłonił do wypowiedzi na piśmie. Pytanie to brzmi: czy trzeba? Czy trzeba odnajdywać stare *lazzi*, ukryte w Molière'owskim tekście, aby komedia ujawniła na scenie wszystkie swoje uroki?

Zapewne, w sztuce jak w życiu każda wartość zasługuje na szacunek. Kultura nawarstwia się tak, że nie sposób rozpoznać, co w niej pochodzi z przeszłości, a co dorzucił dzień dzisiejszy. Wzbogacenie teatru o zaniedbane umiejętności może mu przynieść tylko pożytek. Wszystko to prawda.

Jednak nie jest to ta prawda, której poszukuje dzisiejszy teatr wypatrujący dla siebie miejsce w burzliwym świecie. Z zawrotną szybkością zmienia się cywilizacja i z zawrotną szybkością wraz z nią zachodzi rozwój widowisk mechanicznych. Wdzierają się one coraz gwałtowniej w nasze życie. Przez parę godzin dziennie dom nasz wypełniają obcy ludzie. Przychodzą grać. Grają niemal wszyscy, bez względu na zawód i talent: uczeni, politycy, dziennikarze, robotnicy przy maszynach, rolnicy przy kombajnach, hodowcy przy krowach, orszaki dorodnych panien z wieńcami z kłosów i z bochnami chleba: plon niesiemy, plon! Ci niezawodowi aktorzy posługują się lepiej albo gorzej — przeważnie gorzej — słowem. Słowo wygłaszane, odczytywane, wykrzykiwane zalewa świat. Narzuca się swoim zdeformowanym wyolbrzymionym dźwiękiem. Malutkie twarze, które ten spotworniały głos wydają, jedna po drugiej majaczą w mroku, poruszają ustami, patrzą

przed siebie pustym wzrokiem i tylko niekiedy ożywi je — cóż za ulga! — ludzki grymas przestrachu albo zakłopotania. Jak w tym zamęcie gadających ludzi aktor ma znaleźć i potwierdzić wagę bytu swojej sztuki? Jak ocalić coś, czego brak tak dotkliwie odczuwamy w przytłaczających nas widowiskach?

Oto zagadnienie, które zaprzątało nas przy pracy nad *Podstępami Skapena*. Potwierdzało się w niej to, co wiedzieliśmy trochę z góry. To mianowicie, że tej racji bytu naszej sztuki nie uda się uzasadnić nawrotem do form choćby najbardziej ponętnych, ale minionych wraz z czasem. Własną drogę do współczesności teatr zdoła sobie utorować tylko przez odwołanie się do siły jemu jednemu właściwej. W ostatecznym rozrachunku okazywało się, jak od zamierzchłych czasów, że jest nią żywa, nabrzmiała ludzkim uczuciem, czuła na magnetyzm płynący z widowni, inna za każdym spektaklem twórczość aktorów. *Podstępy Skapena* stanowią znakomitą okazję do rozwinięcia takiej twórczości. Inscenizacja starała się więc ją wyzyskać. Nie poprzez pracowite odtwarzanie tego, co było, ale poprzez apel do tego, co mimo wszystkich niedoli teatr zachował: tj. zdolność do wzbudzania śmiechu ukazywaną rzeczywistością. Naszą własną rzeczywistością.

Oczywiście, jest to tylko próba nie roszcząca sobie pretensji do ustanawiania praw obowiązujących powszechnie pod groźbą wygnania z raju nowoczesności. Przeprowadziliśmy ją ze świadomością, że włączamy się w niespokojne poszukiwania teatru bliższego naszym czasom niż ten, który mamy obecnie. I którego, prawdę mówiąc, często mamy dosyć.

MOLIÈRE

Voltaire

ŻYWOT MOLIÈRE'A

Zdarza się najczęściej, że życiorysy sławnych mężów ulegają zniekształceniu przez dodanie zbytecznych szczegółów i popularnych anegdot, równie fałszywych, co niesmacznych, a stąd to wynika, iż czytelnicy przejawiają nadmierne upodobania do pikantnych ciekawostek, a pisarze nadmierną ambicję sporządzania tomu z materiału, który można by pomieścić na kilku kartach. Panuje przy tym obyczaj przekazywania niesprawiedliwych sądów o twórczości omawianych pisarzy. Zdarzyło się to wydawcom Racine'a z 1728 r. Postaramy się w naszym krótkim żywocie Molière'a uniknąć podobnych niebezpieczeństw: napiszemy to tylko, co uznamy za wiarygodne i warte przekazania, pomijając wszelkie sądy o jego dziełach, sprzeczne z opinią oświeconych czytelników.

Jean Baptiste Poquelin urodził się w 1620 r. w mieszkaniu zachowanym po dziś dzień w podcieniach paryskich Hal. Rodzice jego — Jean Baptiste Poquelin, tapicer i pokojowiec królewski, rękodzielnik, i matka Anna Boutet — przeznaczyli syna do uprawianego w rodzinie rzemiosła i dali mu aż nadto stosowną do tego edukację; do czternastego roku życia pracował w ojcowskim kramie, nauczywszy się prócz rzemiosła zaledwie czytać i pisać. Rodzice uzyskali dla syna dożywotnią funkcję na dworze, ale geniusz wzywał go do innych zadań. Dawno już stwierdzono, że ci co w kunsztach pięknych zdobywają laury, uprawiają je na przekór własnym rodzicom, natura jest w nich bowiem silniejsza niż edukacja.

Miał Poquelin dziadka, który lubił komedie i zwykł zabierać wnuka na przedstawienia w Théatre de Bourgogne. Wkrótce chłopiec poczuł nieprzepartą odrazę do uprawianego rzemiosła, a upodobanie do studiów i prosił dziada, by oddał go na naukę do kolegium; wreszcie wymusił zgodę od ojca, który umieścił syna na stancji i zapisał do kolegium jezuickiego, choć nie bez owego właściwego mieszczanom obrzydzenia do studiów, które mają rzekomo przeszkadzać godziwej karierze.

Młody Poquelin poczynił w kolegium postępy, jakich można było oczekiwać po jego gorliwości do nauki. Studiował przez pięć lat; uczęszczał na wykłady Armanda de Bourbon, księcia Conti, który był mecenasem sztuki, a potem i mecenasem Molière'a.

W owym kolegium uczyło się w tym czasie dwóch chłopców, którzy później zdobyli ogromny rozgłos — byli to Chapelle i Bernier — pierwszy sławny swym wojażem do Indii, drugi kilku gładkimi i naturalnymi wierszami, które przyniosły mu sławę tym większą, że sam nie szukał laurów literackich.

Niejaki L'Huillier, człowiek bardzo majętny, zajmował się ze szczególną troską edukacją młodego Chapelle'a, swego naturalnego syna, i by mu umożliwić szlachetną emulację, zajął się również wykształceniem ubogiego Berniera. I tu zamiast przyjąć do swego naturalnego syna jakiegokolwiek przypadkowego preceptora, tak jak to zazwyczaj czynią ojcowie rodów wobec swych prawowitych potomków, zobowiązał do kształcenia syna — sławnego Gassendiego.

Gassendi wcześnie dostrzegł geniusz Poquelina, przyjął go więc na naukę razem z Chapellem i Bernierem. Nigdy mistrz tak znakomity nie miał tak godnych siebie uczniów! Wykładał im zasady epikurejskiej filozofii, która choć równie jak inne fałszywa, odznaczała się jasnością rozumowania i bliższa była rzeczywistości od ciemnej filozofii scholastyków.

Tak więc Poquelin kształcił się u Gassendiego. Opuścił kolegium bogatszy o zasady moralne Gassendiego (cenniejsze niż odkrycia fizyczne mistrza) i w późniejszym swym życiu rzadko od zasad tych odstępował.

Ojciec jego niezdolny był już do pełnienia swych funkcji na dworze, Molière więc obowiązany był zastępować go w tych obowiązkach. Przebywał na

dworze Ludwika XIII w Paryżu. Namiętne umiłowanie teatru, które wcześniej doprowadziło go do podjęcia studiów, objawiło się teraz z nową siłą.

A teatr wkraczał właśnie w okres swego rozkwitu: ten kunszt, tak pogardzany dopóki nie przekroczy progu przeciętności, przynosi chlubę państwu, kiedy osiągnie doskonałość.

Przed 1625 r. nie było w Paryżu stałych zespołów. Trupy komediantów tak jak we Włoszech wędrowały z miasta do miasta. Wystawiano sztuki Hardy'ego, Moncrétiena i Baltazara Baro. Autorzy sprzedawali je po 10 skudów od sztuki.

Piotr Corneille wydobył teatr ze stanu dzikości i zacofania około 1630 r. Jego pierwsze komedie, tak dobre na owe czasy jak są niedobre dziś, sprawiły, że w Paryżu powstał stały zespół teatralny. Wkrótce potem dzięki teatralnej pasji kardynała Richelieu upodobanie do teatru stało się modne i od razu powstało więcej prywatnych teatrów, niż mamy ich obecnie.

Poquelin stowarzyszył się z grupą utalentowanej młodzieży; występowali na przedmieściu St. Germain i w dzielnicy St. Paul. Zespół ten przyćmił wkrótce wszystkie inne, nazwano go „Illustre Théatre". Wiemy o tym z pewnej tragedii pt. „Artakserkses", pióra niejakiego Magnon, ogłoszonej w 1645 i wystawionej przez zespół Illustre Théatre.

W tym to czasie, czując swe powołanie, Poquelin postanowił oddać mu się bez reszty, zostać komediantem i autorem, zyskując tą drogą majątek i sławę. Wiadomo, że w Atenach autorzy często grywali w swoich sztukach, a zabawianie publiczności współziomków wdzięcznymi tyradami nie pozbawiało ich godności. Świadomość ta zachęciła Poquelina do aktorstwa i nie mogły go odeń powstrzymać przesądy epoki. Przybrał sobie imię Molière'a, idąc za przykładem włoskich i francuskich aktorów z Hotel de Bourgogne. Jeden z nich noszący nazwisko rodowe Le Grand, występował w tragedii pod imieniem Belleville, w komedii zaś jako Turlipin, i od tego imienia wywodzi się określenie turlipinada. Hugo Gueret, znany z ról tragicznych pod imieniem Fléchelles, grywał w farsach postać Gautier-Garguille. Także Arlekin i Scaramouche znani byli tylko pod swymi scenicznymi imionami. Był już przedtem aktor nazwiskiem Molière, autor tragedii „Poliksena".

Nowy Molière pozostał nieznany przez cały okres wojny domowej we Francji: poświęcił te lata kształceniu swego talentu i przygotowywaniu kilku sztuk. Sporządziwszy zbiór scen z teatru włoskiego, posługiwał się nim przy pisaniu komedyjek dla teatrów prowincjonalnych. Te pierwsze próby, bardzo niezręczne, bliższe były złego teatru włoskiego aniżeli przyszłego Molière'a, którego geniusz nie rozwinął się jeszcze w całej pełni. Geniusz karmi się i czerpie soki ze swego otoczenia. Napisał więc Molière dla prowincji utwory, z których zostały jedynie tytuły: „Doktor w zalotach", „Trzej doktorzy rywale", „Nauczyciel". Pewni zbieracze zachowali dwie sztuki Molière'a w tym rodzaju: „Latający doktor" i „Zazdrość kocmołucha". Napisane są prozą i zachowane w rękopisie. Kilka zdań i scen z pierwszej sztuki odnajdujemy w „Lekarzu mimo

woli", a w „Zazdrości kocmołucha" zawarty jest scenariusz, jeszcze w bardzo niedoskonałej formie, trzeciego aktu „Grzegorza Dyndały".

Pierwszą sztuką regularną w pięciu aktach, jaką napisał, był „Wartogłów". Wystawiał tę komedię w Lyonie w 1653 roku. W mieście tym istniał zespół prowincjonalnych aktorów, który musiał wyjechać, kiedy pojawiła się trupa Molière'a.

Kilku aktorów z tamtego zespołu przyłączyło się do Molière'a, który wyjeżdżając z Lyonu do Langwedocji, miał już prawie pełny zespół: dwóch braci Gros René, Duparca, byłego pasztetnika z dzielnicy St. Honoré, pannę Duparc, pannę Béjart i pannę de Brie.

Książę Conti, który w Béziers sprawował rządy nad Langwedocją, przypomniał sobie Molière'a, którego widywał w kolegium, i roztoczył nad nim opiekę. Molière wystawił dla niego „Wartogłowa", „Przekory miłosne" i „Pocieszne wykwintnisie".

Ta mała komedyjka o wykwintnisiach, napisana na prowincji, dowodzi dostatecznie jasno, że autorowi chodziło przede wszystkim o wykwintnisie prowincjonalne. Ale stało się tak, że dzieło to może także poprawiać obyczaje i dworu, i miasta.

Molière skończył właśnie 34 lata; to wiek, w którym Corneille napisał „Cyda". Bardzo jest trudno odnieść sukces w dziedzinie dramatu przed osiągnięciem dojrzałości jest to bowiem gatunek, który wymaga od autora znajomości świata i serca ludzkiego.

Powiadają, że książę Conti życzył sobie, by Molière został jego sekretarzem. Ale na szczęście i na chwałę teatru francuskiego Molière wolał swój talent od zaszczytnego stanowiska. Jeśli to prawda, to fakt ten przynosi zaszczyt i księciu, i aktorowi.

Zwędrowawszy wszystkie prowincjonalne trakty, odwiedziwszy Grénoble, Lyon, Rouen, w 1658 przybył wreszcie do Paryża. Conti polecił go księciu Orleańskiemu, jedynemu bratu Ludwika XIV. Książę przedstawił go królowi i królowej-matce. Zespół Molière'a jeszcze w tym samym roku wystawił w obecności ich królewskich mości tragedię pt. „Nikomedes" na scenie wzniesionej z rozkazu króla w kordegardzie starego Luwru.

Od pewnego już czasu występował w Paryżu zespół aktorów w Hotel de Bourgogne. Aktorzy ci obecni byli na przedstawieniu nowej trupy. Molière, po przedstawieniu „Nikomeda" stanął na skraju sceny i pozwolił sobie podziękować jego królewskiej mości za łaskawość, chwaląc przy tym zręcznie komediantów z Hotel de Bourgogne, aby ich dobrze do siebie usposobić; na koniec poprosił, by pozwolono mu wystawić jednoaktówkę, którą zespół reprezentował na prowincji.

Zwyczaj wystawiania krótkich utworów po wielkich sztukach został w Hotel de Bourgogne zaniechany. Król zgodził się na propozycję Molière'a i odegrano od razu sztukę „Doktor w zalotach". Od tego czasu nieprzerwanie aż do

dziś wystawia się małe sztuki w jednym lub trzech aktach po przedstawieniach sztuk w pięciu aktach.

Zespół Molière'a przyjął nazwę „La Troupe de Monsieur" od tytułu królewskiego brata, księcia Orleańskiego, a swego mecenasa. W dwa lata później książę przekazał Molière'owi scenę Palais Royal. Kazał ją ongiś zbudować kardynał Richelieu z okazji przedstawienia tragedii „Mirame", do której ów minister sam napisał około 500 wierszy. Sala ta jest równie źle zbudowana, jak i sztuka, dla której ją wzniesiono; i muszę przy tej okazji powiedzieć, że nie mamy ani jednego przyzwoitego teatru; istne barbarzyństwo gotyckie, które nam Włosi słusznie wyrzucają. Dobre sztuki są we Francji, a piękne sale we Włoszech.

Zespół Molière'a grywał w tej sali aż do śmierci swego pana. Przekazano ją wtedy zespołowi opery, chociaż w tej nawie trudniej jeszcze śpiewać niż deklamować.

Od 1658—1673, to znaczy w ciągu piętnastu lat, wystawił Molière wszystkie swe sztuki w liczbie trzydziestu. Próbował grać w stylu tragicznym, ale to mu się nie udało; miał w swym głosie rodzaj przydechu, który utrudniał mu występy w gatunku poważnym, a w komedii miał swoisty wdzięk. Żona jednego z najlepszych naszych aktorów przekazała taki oto portret Molière'a:

„Nie był ani za chudy, ani za gruby, wzrostu więcej niż średniego, postawę miał szlachetną, piękne nogi; poruszał się dostojnie, z surowym wyrazem twarzy, miał duży nos, szerokie usta, grube wargi, śniadą cerę, czarne gęste brwi, którymi tak potrafił poruszać, że jego twarz stawała się niewymownie komiczna. Jeśli chodzi o jego charakter, to usposobienie miał łagodne, był wyrozumiały, szlachetny, lubił mówić, a kiedy miał czytać kolegom swoje komedie, prosił, by przyprowadzano dzieci, i badając ich naturalne reakcje, poprawiał swe dzieła".

W Paryżu miał Molière tyluż przyjaciół co wrogów. Dając swej publiczności dobre komedie, przyzwyczaił ją do surowej krytyki. Ci sami widzowie, którzy oklaskiwali mierne płody innych pisarzy, wytykali Molière'owi zajadle najmniejszy błąd. Ludzie sądzą nas podług tego, czego od nas oczekują, i najmniejszy błąd sławnego pisarza w połączeniu ze złą wolą publiczności potrafi obalić najlepsze dzieło. Oto dlaczego „Brytanik" i „Pieniacze" Racine'a zostały tak źle przyjęte, i dlaczego „Skąpiec", „Mizantrop", „Uczone białogłowy" i „Szkoła żon" nie zdobyły początkowo sukcesu.

Ludwik XIV, obdarzony wrodzonym smakiem i poczuciem sprawiedliwości, dzięki swemu poparciu, sprowadzał na sztuki Molière'a cały dwór i całe miasto. Więcej by to po prawdzie przyniosło narodowi zaszczytu, gdyby w sprawach gustu nie musiał słuchać wyroków swego władcy. Molière miał okrutnych wrogów, a przede wszystkim wśród podlejszych pisarzy swego czasu i ich protektorów: podburzali przeciwko niemu dewotów, przypisywano mu paszkwile, oskarżano o wyśmiewanie możnych panów, wtedy gdy on wystawiał powszechne występki; byłby padł pod tymi oskarżeniami, gdyby ten sam monarcha, który wspierał Boileau'a i Racine'a, nie uchronił także Molière'a.

Molière miał pensję w sumie tysiąca funtów, a jego zespół miał 7 tysięcy funtów. Dorobił się fortuny dzięki powodzeniu swych komedii i mógł niczego więcej nie pożądać. To, co uzyskiwał z teatru, razem z tym, co wcześniej zabezpieczył, przynosiło do 30 tysięcy funtów renty, a suma ta miała w owym czasie podwójną wartość obecnego pieniądza.

Dowodem tego, jakie miał zaufanie u króla, może być choćby fakt, że uzyskał funkcję kanonika dla syna swego lekarza. Ten lekarz nazywał się Mauvillain. Wszyscy znamy anegdotę o tym, jak Molière przyszedł na obiad do króla, a król spytał: Masz własnego lekarza, a co on u ciebie robi? Najjaśniejszy panie — odpowiedział Molière — rozmawiamy sobie, on mi przepisuje lekarstwa, ja ich nie biorę, i tak oto jestem zdrów.

Korzystał ze swego majątku mądrze i szlachetnie: przyjmował u siebie najznakomitszych ludzi: Chapellów, Jonsaców, Desbarreaux'ów, którzy umieli łączyć skłonność do uciech z mądrym filozofowaniem. Miał swą posiadłość w Auteil i tam w zacnym towarzystwie odpoczywał po trudach swego rzemiosła, trudach większych niż się powszechnie sądzi. Marszałek de Vivonne, znany ze swego dowcipu i przyjaźni dla Boileau, bywał często u Molière'a i przyjaźnił się z nim jak Leliusz z Terencjuszem. Wielki Kondeusz żądał, by Molière często u niego bywał, i zwykł był mawiać, że z rozmowy z Molièrem zawsze wyciąga dla siebie korzyści.

Część swoich dochodów poświęcał na datki, które w sumie przekraczały to wszystko, co się u ludzi nazywa dobroczynnością. Hojnymi prezentami wspierał młodych ludzi, przejawiających jakiekolwiek zdolności: to chyba Molière'owi zawdzięcza Francja Racine'a. Gdy młody Racine, opuściwszy Port Royal przybył do Paryża w dziewiętnastym roku życia, Molière zobowiązał go do pracy dla teatru. Nakłonił do napisania tragedii „Théagène et Chariclée", a choć sztuka była nieudana, dał młodemu pisarzowi 100 ludwików i ofiarował projekt tragedii „Les Frères ennemis".

Warto tu wspomnieć, że mniej więcej w tym samym czasie, to znaczy w 1661 roku, Racine napisawszy odę z okazji ślubu Ludwika XIV, otrzymał od Colberta w imieniu króla także 100 ludwików.

Żałosny to i nie przynoszący zaszczytu literaturze fakt, że Molière i Racine poważnili się potem: dwaj geniusze, z których jeden był dobroczyńcą drugiego, powinni zachować dla siebie przyjaźń.

Molière wychował i wykształcił jeszcze innego człowieka, którego imię warte jest pamięci potomnych. Był to aktor nazwiskiem Baron, hojnie obdarzony

przez naturę, znakomity tak w tragedii, jak i w komedii. Molière traktował go jak własnego syna.

Pewnego dnia Baron powiedział, że jakiś prowincjonalny aktor nie mogący występować z powodu skrajnego ubóstwa, prosi Molière'a o wsparcie, i przyjęcie do zespołu. Molière, wiedząc że chodzi o niejakiego Mondorge'a, dawnego kolegę, spytał Barona, ile jego zdaniem powinien tamten otrzymać. Baron odpowiedział bez wahania: Cztery pistole. — Daj mu cztery ode mnie, a te dwadzieścia od siebie — powiedział Molière i dodał do tego wspaniały kostium. Te drobne fakty ujawniają charakter człowieka.

Inna jeszcze jego cecha warta jest przypomnienia. Dał kiedyś jałmużnę żebrakowi. Po chwili biedak przybiega za nim i mówi: Oddaję ci, panie, twego złotego ludwika, boś pewnie nie chciał mi go ofiarować. — Zachowaj go przyjacielu, i masz jeszcze jednego — wykrzyknął Molière. — A gdzież to cnota uwiła sobie gniazdo! Ten okrzyk pokazuje, że Molière rozmyślał o wszystkim, co go otaczało, że obserwował naturę we wszystkich jej przejawach.

Dopisywało Molière'owi szczęście w teatrze, zdobył sukcesy i pieniądze, zdobył serdecznych przyjaciół i możnych a łaskawych protektorów, nie dopisało mu szczęście w domu. Poślubił w 1661 młodą dziewczynę, córkę panny Bejart i szlachcica imieniem Modène. Powiadano, że to sam Molière był jej ojcem; upór z jakim rozpowszechniano tę kalumnię sprawił, że wielu ludzi usiłowało dociec prawdy. Dowiedziono, iż Molière poznał pannę Bejart już po urodzeniu jej córki. Duża różnica wieku małżonków i niebezpieczne pokusy, jakie czyhają na młodą i piękną aktorkę, unieszczęśliwiły to stadło, a Molière, przy całym swym filozoficznym podejściu do życia, musiał znosić wstręty, gorycz i nierzadko śmieszność, które sam tylekroć pokazywał na scenie *. Tak to właśnie bywa, że ludzie wyżsi nad innych talentem, zrównują się z nimi poprzez swe słabości. Ale dlaczegóż by talent miał nas wynosić ponad ludzkość?

Ostatnim jego utworem była komedia „Chory z urojenia". Od dawna już płuca miał zaatakowane, niekiedy pluł krwią. Podczas trzeciego przedstawienia czuł się gorzej niż przedtem, poradzono mu, aby zaniechał wysiłku, chciał się jednak przezwyciężyć i przypłacił to życiem.

Konwulsje przyszły w momencie, gdy wymawiał słowo „juro" w trzecim intermedium „Chorego z urojenia". Zaniesiono go umierającego na ulicę Richelieu, do domu. Towarzyszyły mu zakonnice, które przybywszy do miasta na kwestę w okresie postu, zamieszkały w jego domu. Podtrzymywany przez nie zmarł w czasie krwotoku, w niu 17 lutego 1673 r., w wieku lat 53. Pozostawił jedyną córkę, pełną dowcipu o sobę. Wdowa poślubiła aktora, niejakiego Guerina.

Nieszczęsny fakt, że nie mógł umrzeć jak człowiek wierzący, a także przesądy związane z rzemiosłem aktorskim, sprawiły, że arcybiskup Paryża Harlay de Chanvalon, znany skądinąd rozpustnik, odmówił chrześcijańskiego pogrzebu. Pożałował monarcha swego dworzanina i w łaskawości swojej uprosił biskupa, aby pochował Molière'a w jakimś kościele. Proboszcz od Św. Eustachego, parafii Molière'a, odmówił spełnienia obowiązku. Gawiedź paryska znająca tylko Molière'a aktora, a nieświadoma tego, że był znakomitym pisarzem, filozofem i wielkim człowiekiem, w dniu pogrzebu zgromadziła się tak tłumnie przed domem, że wdowa musiała rozrzucić z okna srebrne monety; a ci biedacy, którzy nie wiedzieć po co zakłócili obrzędy pogrzebowe, z respektem odprowadzili zwłoki na miejsce ostatniego spoczynku.

Przykre okoliczności pogrzebu, a także krzywdy, jakich Molière doznał za życia, natchnęły sławnego ojca Bouhours do napisania swego rodzaju epitafium, jedynego, jakie zasługuje na przypomnienie, wykracza bowiem poza fałszywą i niedobrą biografię, jaką się opatruje jego dzieła.

Poprawiałeś prostaczków i tych, co w czerwieni.
A jaką za trud serca dostałeś nagrodę?
Francuza twarz w przyszłości wstydem się zrumieni,
Boś nie wdzięczność odebrał od nich, ale szkodę.

Komedianta im trzeba było, aby sławę
I wiedzę swą poświęcał dla ziomków świetności,
O Molijerze! czemuś, widząc ich postawę
I wyszydzając zręcznie rodaków niesławę,
Nie wyrzucił im podłej, lichej niewdzięczności?

W swym „Żywocie Molière'a" pominąłem anegdoty związane z Chapellem i jego przyjaciółmi, ale czuję się zobowiązany wyjaśnić, że przekazane przez Grimaretsa historyjki są najzupełniej fałszywe. Nieboszczyk książę Sully, ostatni z rodu Vendome i opat Chaulieu, którzy znali ongiś Chapelle'a, zapewnili mnie, że żadna z tych anagdot nie zasługuje na uwagę.

Przekład Janiny Pawłowiczowej
sierpień 1968

[Voltaire, *Vie de Molière*. W: *Oeuvres de Molière*, t. I, Paris 1787].

[Z przyczyn technicznych brak w pisowni wyrazów francuskich znaku diakrytycznego *accent circonflexe*.]

* Można by tu przytoczyć zdanie Kwintyliana: *Risum fecit, ridiculus fuit.*

TEATR MOLIÈRE'A

Gustave Attinger

MOLIÈRE I KOMEDIA DELL'ARTE

We Włoszech komedia *dell'arte*, łącząc tradycje ludowe z tradycjami literackimi, stworzyła formę komedii, w której elementy romantyczne i liryczne wiążą się z obserwacją rzeczywistości. To przymierze, którego symbolem jest typ, odnajduje swój prawdziwie dramatyczny wyraz w grze aktorskiej, a mówiąc ogólniej, w podporządkowaniu wszystkich tych elementów prawidłom sceny (cała ekonomika sztuki, począwszy od intrygi, podlega temu najważniejszemu faktowi, jakim jest widowisko).

Tymczasem we Francji, od zarania dziejów teatru (z wyjątkiem opisanych wyżej przypadków) obserwujemy rozdźwięk, nierzadko całkowity między tendencjami do romantyzmu, liryzmu i moralistyki z jednej strony, a wielkim nurtem realistycznym z drugiej strony. Podjęta w epoce Renesansu próba odejścia od nazbyt gwałtownego realizmu nie przyniosła sukcesu. Później, z początkiem w. XVII, przede wszystkim pod wpływem Hiszpanów, przez Francję przeszła fala romantyczna, nie zdołała jednak stłumić upodobania do realizmu, który przetrwał w formach teatru ludowego: w farsie i innych widowiskach jarmarcznych. W braku takiej unii, jaka powstała we Włoszech, byłoby pożądane przynajmniej, aby te tak odległe od siebie formy teatru wymieniły między sobą niektóre wartości: uniwersalizm i żywiołowy realizm. Potrzeby widowiska uprawniały, a nawet czyniły konieczną taką właśnie wymianę. Mielibyśmy zatem:

Z jednej strony komedię ludową wolną od liryzmu i romantyzmu (czy sentymentalizmu), która w swych środkach wyrazu wzniosłaby się ponad jarmarczną trywialność i rodzajową satyrę, a zbliżyła się do uniwersalnego obrazu ludzkich namiętności i ostatecznie wytworzyła określoną liczbę postaci typowych.

Z drugiej strony mielibyśmy komedię, która nie będąc w żadnym razie realistyczną, przejawiałaby zainteresowanie sprawami rzeczywistości przynajmniej na tyle, by nie ulegać całkowicie wybujałemu romantyzmowi z jego upodobaniem do perwersyjnie zawiłych intryg i rozwichrzenia w sferze namiętności. Ta modyfikacja, to umiarkowanie stworzyłoby typ teatru lirycznego, feerycznego. Sytuacja taka byłaby możliwa, pod warunkiem odejścia od literatury na rzecz widowiska.

Kiedy jednak uczeni autorzy i oświecona publiczność, oczarowani romantyzmem hiszpańskim, zainteresowali się teatrem włoskim w poszukiwaniu wzorców widowiska, zapożyczono od sąsiadów właśnie elementy romantyczne: okazałą inscenizację, bogatą wystawę, maszynerię etc., a nie sposób gry aktorskiej czy styl interpretacji, nazbyt zbliżone do farsy. W wyniku tego doszło do izolacji od wszelkiej rzeczywistości, a komedianci farsowi, z samej swej nazwy skazani na pogardę wykształconego widza, ograniczeni zostali do roli jarmarcznych wesołków i nie próbowali nawet — z czego trudno im robić zarzut — wyjść poza tradycyjną koncepcję farsy.

Nie starczy nigdy słów pochwały dla Molière'a za to, że potrafił iść niestrudzenie przeciw prądowi, że bez wahania zapożyczył u Włochów to, co było ich autentycznym bogactwem, że zrozumiał ową prostą prawdę: najważniejsza jest gra. Na takim fundamencie, a nie na literaturze, ani na wystawnej inscenizacji, buduje się prawdziwą komedię. Powrócić do spraw elementarnych, tak jak dokonali tego Lope de Vega i Shakespeare! Wokół gry, jako podstawowego elementu widowiska, będzie organizowane przedstawienie. Dlatego że — i tu nie należy ulegać żadnym złudzeniom — gra określa styl, charaktery, intrygę, a ponieważ myśl także przejawia się w grze, więc gra ją formuje i tak przenika do głębi, że potrafi niekiedy przekształcić jej tok. Mógłby ktoś pożałować, że Molière tak ostentacyjnie odwrócił się od wszelkich romantycznych i lirycznych środków wyrazu, że urzeczywistnił tę pierwszą z dwóch formuł, których nie udało się zrealizować ani poprzednikom, ani nikomu innemu ze współczesnych, że wreszcie nie próbował dokonać tego, co zrobili Włosi. Żal ten byłby zrozumiały, ale jemu geniusz wskazał inną drogę, a inspiracji tej Francja zawdzięcza jeden z najwspanialszych teatrów komicznych, jakie kiedykolwiek istniały. To właśnie z Molièrem, w Molierze, komedia włoska, a szczególnie komedia *dell'arte*, przysłużyła się francuskiemu teatrowi komicznemu, umożliwiając mu niejako start artystyczny.

Byłoby błędem sądzić, że ten dług w jakikolwiek sposób pomniejsza zasługi samego Molière'a. Wykorzystał on wzory obce w sposób tak oryginalny, że XVIII-wieczna Italia z Goldonim na czele zwróci się do niego, by w jego twórczości szukać środków odnowienia narodowego teatru.

W tym tak nowym przedsięwzięciu pomogły mu okoliczności, a przede wszystkim osobiste tarapaty: 15 lat spędzonych na prowincji (połowa jego scenicznej kariery) zdala od koterii literackiej awangardy, prowincjonalne zapóźnienie kulturalne, status wędrownego komedianta i różnorodna publiczność, wszystko to sprawiło, że w swobodniejszych warunkach dojrzewał do wielkiego przełomu, nie licząc się z wymogami aktualnej mody, nie należąc do żadnych ugrupowań literackich, będąc pierwszym komediantem Francji, nim został jej największym komediopisarzem. Zapalmy więc świeczkę owemu handlarzowi świec i wszystkim innym dostawcom, których natarczywość i chciwość zmusiły Molière'a do opuszczenia „Illustre Théâtre" i wyjazdu na prowincję.

* *
*

Na początku swej kariery Molière zainteresował się teatrem włoskim, szukając w nim tego, czego nie szukali ani jego poprzednicy, ani współcześni, a więc nie intrygi czy środków inscenizacyjnych, ale działania, postawy i co za tym idzie, uniwersalizmu postaci typowych. Jego geniusz nie mógł pozostać w wąskim kręgu komedii *dell'arte*. Molière krąg ten poszerzył, czasem ponad miarę, nigdy go jednak nie zniszczył. Jest to tym prawdziwsze, że pod koniec życia powraca do swej wczesnej inspiracji, schodzi z wyżyn komedii charakteru i odnajduje widowisko totalne. Wykarmiony na galijskim realizmie, z którego od czasu *Patelina* nie potrafiono nic wydobyć, wolny od romantycznych czułostkowości *, które kładły się ciężarem na teatrze francuskim, dokonał przymierza realizmu z teatralnymi konwencjami. Stworzył widowisko odmienne od teatru *dell'arte*, mniej estetyzujące, mniej konwencjonalne, bardziej zwarte, bardziej komiczne, bardziej pulsujące prawdą życia, na wskroś francuskie, ale oszlifowane przy pomocy najlepszych tradycji włoskich.

[Z książki: *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*. Paris 1950]

---

* Zresztą niezupełnie. Nie należy zapominać o takich utworach jak *Don* przeczyć, że język Molierowskich kochanków bywa niekiedy sentymentalny, ze skłonnością do „préciosité", a nawet do namiętności. Czyż nie należy jednak widzieć świadomego parodiowania w niektórych pokrętnych arabeskach wyznań i zwierzeń kochanków, i czy niektórzy amanci Molierowscy nie czuliby się na właściwym miejscu w teatrze marionetek?

Arlekin i Brighella, marionetki weneckie z XVIII wieku.

Pierre-Louis Duchartre

SCAPINO

Podobnie jak Brighella, jest Scapino „sługą do wszystkiego", ale w sytuacji kiedy Brighella gotów jest posłużyć się sztyletem, Scapino woli salwować się ucieczką. Imię Scapina pochodzi od „scappare" (uciekać, wiać) i Scapino nigdy o tym nie zapomina.

Scapino jest jak szpak, który bądź to odlatuje, bądź wraca, znaczy swą obecność ćwierkaniem i szczebiotaniem, fruwa tam i sam, znika i już się znów pojawia.

Myśl jego pozbawiona jest jakiegokolwiek ładu; zagmatwa każdą sprawę, zapomni o wszystkim, ale nie przepuści żadnej okazji wyłudzenia pieniędzy.

Scapino kocha się jak ptaki na wiosnę, a wiosna trwa dla niego cały rok. Nie jest ani Don Juanem, ani pyszałkiem. Nie pragnie zdobywać księżniczki, po prostu woli subretki. Miłość jest dlań samą przyjemnością, nie komplikuje swoich romansów, przechodzi od jednej dziewczyny do drugiej. Daleki od złowrogich i makiawelicznych intryg, gotów jest zawsze w najlepszej wierze przeprowadzać najbardziej niedorzeczny pomysł, poczęty w jego lekkomyślnym mózgu. Jest urodzonym łgarzem, ale ani jego kłamstwa, ani on sam, nie są nigdy groźne.

KOSTIUM SCAPINO

Obszerny strój, jaki nosi Scapino na rycinie Collota, zadziwia swym podobieństwem do kostiumu romantycznego zbójcy, a tymczasem to jest właśnie kostium służalców owej epoki. Takie kostiumy, niemal identyczne w każdym szczególe, noszone były przez wszystkich zannich około 1580 r., na co wskazuje kolekcja sztychów Fossarda i przez wszystkich niemal przedstawicieli bogatej choć niejednorodnej familii zannich. Aż do 1630 takie kostiumy obowiązywały na scenach włoskich, a nade wszystko w teatrach Mediolanu. Nieodzownym elementem była także maska. Najbardziej znany kostium Scapina, który we Francji przekształcił się w Molierowskiego Skapena, jest pochodną wszystkich kostiumów, jakie nosili służący, rozmaici bracia czy synowie Brighelli, a także francuscy lokaje. Ale i tu obowiązywała pewna niewzruszona zasada: kostium Scapino szyty był zawsze z tkaniny w białozielone pasy. Bohater „Podstępów Skapena" jest wprawdzie postacią przekształconą na francuską modłę, ale nie podobna zapomnieć o jego włoskim rodowodzie.

Najsławniejszymi aktorami występującymi w roli Scapino byli:

Giovanni Bissoni (zm. 1716), pełnił początkowo funkcję błazna u pewnego szarlatana, następnie pracował jako kelner w zajeździe, wreszcie wstąpił do zespołu Riccoboniego, któremu zapisał w testamencie swoje ruchomości.

Alessandro Ciavarelli (1793) sławny był ze swych lazzi i mimiki.

Camerani (1796) sławny talentem komicznym i skłonnością do obżarstwa (zmarł z przejedzenia).

SCAPINO

SCARAMOUCHE I MOLIÈRE

Wiadomo powszechnie, że zespół Molière'a grywał w Théatre Royal na przemian z Włochami.

Włosi nie byli dla Molière'a jedynie interesującymi kolegami po fachu. Można, jak sądzę, przyjąć, że to właśnie oni uświadomili mu tę prawdę, że aktor, nie posiadający sztuki pantomimy i umiejętności improwizacji, jest tylko zwykłym recytatorem i przekazując tekst tworzy iluzję nie lepiej od wypchanego słomą manekina. Wyczuwa się, że Molière z pasją obserwował grę tych ludzi, aktorów z urodzenia, którzy mieli we krwi całe dziedzictwo komedii dell'arte.

O zażyłości Molière'a z Włochami pisał Palapart, który często o nich mówił: „Któż zdoła przekazać urok Domenica [Biancolellego] i naturalny wdzięk szczerej twarzy Scaramouche'a? Ten wielki aktor [Molière], a większy jeszcze autor, pozostawał w ścisłej zażyłości z Włochami, którzy byli nie tylko prawdziwymi aktorami, ale i uczciwymi ludźmi: przychodzili we dwóch, trzech na nasze kolacje". („Oeuvres de Palaprat", 1712.)

Na jednym z portretów Scaramouche'a wyryto napis:

„To on był mistrzem Molière'a,
A jego mistrzynią była natura".

Gdzie indziej pisano:

„Tak chciałby być mistrzem w komedyi sztuce...
Więc spryciarz Elomire [Molière] działa w tym sposobie:
Dni, noce poświęca rzemiosła nauce,
W dłoni ma zwierciadło, mistrza przeciw sobie,
Tajne Scaramouche'a sekrety przenika;
Nie ma ruchu, pozy ni grymasu twarzy,
By ich uczeń arcywielkiego komika
Nie powtarzał setki i tysiące razy".

Rymy te pochodzą z komedii „Elomire, ou les Médecins vengés", napisanej przez Le Boulanger de Chalussay. Rzadkie egzemplarze tej komedii opatrzone są ryciną L. Weyera, która przedstawia mistrza Scaramouche'a ze skórą węgorza w ręku i ucznia jego Elomire a z lustrem, obserwującego grę twarzy mistrza. Zachowało się jeszcze jedno świadectwo: „O Scaramouche'u, który już nie występuje, można powiedzieć: »Homo non periit, sed periit arfitex«. Był to najdoskonalszy z mimów naszej epoki. Molière, ten francuski fenomen, nie pominął ani jednego występu owego włoskiego fenomena" („Ménagiana. Notes posthumes de Ménage. Baudelot", 1963).

Mówiono wreszcie, że Molière przyjął za wzór Scaramouche'a, grając Sganarela w „Rogaczu z urojenia"; i oto nasuwa się smutna refleksja, że nic nie pozostało i nic pozostać nie mogło z postaci Scaramouche'a, któremu sam Molière wystawił świadectwo szlachectwa. Scaramouche schodzi ze sceny jako cień i pozostaje cieniem nawet we wspomnieniach współczesnych. Zaledwie cztery lakoniczne wzmianki znajdujemy o nim w pismach Mme de Sevigné i Tallement de Réaux. Bez Molière'a znalibyśmy go tylko z kilku sztychów.

[Z książki: P.-L. Duchartre: *La Commedia dell'Arte et ses Enfants.* Paris 1955]

René Bray

AUTOR I AKTOR

Kiedy Molière-autor pisze swe utwory, jego myśl krąży prawie nieustannie wokół pierwszego aktora zespołu, któremu także przeznacza najwięcej ról, wokół aktora Molière'a. Jak już powiedziano, Molière kreował ponad trzydzieści postaci w trzydziestu komediach. Nie brał udziału tylko w przedstawieniach „Hrabiny d'Escarbagnas" i chyba w „Krytyce Szkoły żon". Sobie samemu przyznał wszystkie większe role, najdłuższe, najcięższe, najkomiczniejsze, ale nie najbardziej groteskowe (i tak Maskaryla, a nie Jodeleta, Klitydasa, a nie Anaksarka), najbardziej dynamiczne, najświetniejsze.

Prócz Maskaryla i Sganarela imiona postaci, które kreował, mają cechy indywidualne: jeden jest tylko Arnolf, Orgon, Alcest, Dyndała, Harpagon, Pourceaugnac, Jourdain, Chryzal i Argan. Trudno sobie nawet wyobrazić kopie tych postaci: są nadto żywe, nadto cielesne, mają zbyt bogatą osobowość, są niepowtarzalne. Gdyby jakakolwiek z tych postaci wystąpiła w jeszcze jednej komedii, to komedia ta musiałaby być kontynuacją pierwszej komedii. A komedie Molière'a nie mają kontynuacji, każda jest całością dla siebie. Same nawet imiona postaci kreowanych przez Molière'a, są generalnie biorąc bardziej zindywidualizowane. Geront, Leander, Erast, Kleant, Aryst przez swą oczywistą etymologię czy przynależność do tradycji są zawołaniami niemal pospolitymi i równie anonimowymi jak Starzec z greckiej tragedii. Jourdain, Dyndała,

Pourceaugnac nie mają tak bezosobowego charakteru. Imię Arnolfa pochodzi od średniowiecznego patrona rogaczy, a jednak Molière nie uznał za stosowne kolejnego oszukanego amanta nazwać tym imieniem, z którego raz już zrobił tak świetny użytek.

Ten fakt wyznacza granicę zastosowania maski w Molierowskiej komedii. Arnolf, Jourdain, Harpagon zachowują pewne cechy swych farsowych protoplastów, ale każdy z nich ma swój indywidualny żywot, fakt dla maski nieosiągalny. To nie są postaci, to są indywidua.

I tak Molière, tworząc dla siebie rolę, nie czuje się ograniczony własnymi możliwościami aktorskimi. Z całą pewnością wykorzystuje swą chrypkę jako dodatkowy element komiczny, kiedy nie może jej ukryć, przekazuje ją kreowanej przez siebie postaci. Jest przecież świadomy bogactwa środków, którymi dysponuje. Będąc wielkim aktorem, miał w sobie te wszystkie predyspozycje komiczne, którymi jako autor obdarzył przeznaczone sobie postaci sceniczne.

Poszukiwanie człowieka w postaciach scenicznych, które sam dla siebie powołał, byłoby zajęciem jałowym. Był to bowiem człowiek zdolny ożywić każdą postać. Jedynie pewne cechy fizyczne mogły być stałą wszystkich kreowanych przezeń postaci. Ani Orgon, ani Argan nie mogli być wysocy i smukli, ponieważ Molière był wzrostu średniego i krępej budowy. Szerokie usta, duży nos, grube wargi, krzaczaste brwi, śniada cera będą stanowiły wspólne cechy fizyczne wszystkich jego postaci, nawet wbrew charakteryzacji. Ale jakże będzie się zmieniała osobowość: od Skapena do Alcesta, od Sozji do Orgona, od Arnolfa do Jourdaina. Dałby dowód nielada subtelności, kto potrafiłby wśród tych sprzeczności dojrzeć twarz samego aktora. Ale mamy go właśnie w tych najrozmaitszych postaciach, które kreował: ta różnorodność świadczy o wysokiej randze talentu, a to dowodzi wielkości aktora.

KOSTIUMY MOLIÈRE'A

Dawno już stwierdzono, że Molière miał swój ulubiony kolor, a był nim zielony (z dodatkiem żółtego), że groteskowe postaci ubierały się w jego teatrze na zielono, że ten właśnie kolor dominował w jego mieszkaniu, a przynajmniej w jego ostatnim mieszkaniu, którego opis utrwalony został w inwentarzu. Czy to jest zgodne z prawdą? I jaki stąd można wyciągnąć wniosek?

Nie przeprowadzono dotąd systematycznych badań w tej kwestii. Trzeba się zatem opierać na informacjach inwentarza z r. 1673. Należy przede wszystkim stwierdzić, że w owym czasie [tzn. przed śmiercią — przyp. tłum.] Molière nie dysponował wszystkimi swoimi kostiumami teatralnymi. Przechowywał tylko te, które były mu aktualnie potrzebne.

[...] „Podstępy Skapena" grano po raz pierwszy wiosną 1671 r., dlaczegoż więc brak w inwentarzu kostiumu Skapena? Zbyt bliska była jeszcze data premiery, aby Molière mógł już zrezygnować z roli Skapena. Inwentarz wymienia natomiast strój hiszpański, a z lakonicznego zapisu wiadomo, że składał się on z pantalonów, płóciennego płaszcza, satynowego surduta haftowanego jedwabiem. Przyjmuje się zazwyczaj, że to był kostium Don Garcie'a. Czy to możliwe, by Molière przechowywał ciągle kostium związany z rolą, z którą aktor pożegnał się ostatecznie w 1664 r.? I czy płaszcz płócienny przystoi postaci Don Garcie'a? Czyż nie jest to właśnie kostium Skapena? Wszak Neapol był pod rządami Hiszpanów, a płócienne okrycie najstosowniejsze jest dla sługi [...]

Dysponujemy obecnie dokładnymi i pewnymi informacjami o dwudziestu kostiumach Molière'a, a bez większego ryzyka błędu możemy zrekonstruować pięć innych kostiumów. W tej liczbie dwudziestu pięciu kostiumów, odnajdujemy dziesięć, w których na pewno występuje kolor zielony: chodzi mianowicie o trzy kostiumy Sganarela z komedyj „Małżeństwo przymuszone", „Don Juan" i „Lekarz mimo woli", kostium Alcesta, Don Pedra, Sozji, Pana Pourceaugnac, Klitydasa i pana Jourdain, a także kostium Morona ze sztuki „Księżniczka Elidy". W opisie ośmiu kostiumów nie wymieniono koloru zielonego; są to: czerwony satynowy kostium Sganarela z „Rogacza z urojenia", piżmowy (brązowy) kostium Sganarela ze „Szkoły mężów" i złocisty kostium Sganarela z komedii „Miłość lekarzem", następnie niebiesko-różowo-żółty kostium Lizandra, czarny Orgona, piżmowo-czerwony Dandina, czarny Harpagona i czarno-fioletowo-złoty kostium Chryzala. Ale też nie podobna twierdzić kategorycznie, że w tych ośmiu kostiumach nie było zielonych dodatków, które mogły przecież ujść uwadze sporządzających inwentarz. Siedem kostiumów wymieniono nie podając ich barwy: Maskaryla z „Wartogłowa", Doranta (był to jednocześnie kostium Licyskasa z „Melicerty") i Karytydesa z „Natrętów" oraz trzy inne, które zidentyfikowałem jako kostiumy Skapena, Pasterza i Turka w „Sielance".

Nie ulega wątpliwości, że kolor zielony jest zasadniczym elementem teatralnych kostiumów Molière'a. Często występuje kolor żółty; inne barwy pojawiają się nieregularnie: czarny wiąże się z postaciami mieszczan: Orgona, Harpagona, Chryzala. Czyżby więc zieleń miała moc komiczną? Odnaleziono niedawno poemat z 1605 r. pt. „Arcygłupiec", w którym zieleń jest kolorem błaznów i wariatów; Charles Sorel w swoim „Pasterzu szalonym" przyznaje zieleni moc magiczną. Tym sposobem nie zdołamy jednak wyjaśnić, skąd w mieszkaniu Molière'a taka przewaga zieleni: zielone bowiem były obicia, portiery, firanki, dywany i inne tkaniny dekoracyjne. Zieleń występowała także w kostiumach Armandy, tak jak to odnotowano w inwentarzu z 1673, a wszakże Armanda nie grała nigdy ról charakterystycznych. A może należało by przyjąć, że zieleń była po prostu w modzie? Jak by nie było, Molière szczególnie sobie tę barwę upodobał. Mógłby ktoś dopatrzyć się w tym przesądu. Może zieleń miała chronić aktora? Alcest, podobnie jak pan Jourdain, przypina sobie zielone wstążki, pan Pourceaugnac nosi zielone podwiązki, zielone pióro i zielony szalik. Zastanawiające upodobanie.

[Z książki: *Molière Homme de Théâtre*. Paris 1954]

Teksty: G. Attingera, P. L. Duchartre'a i R. Braya przełożyła Janina Pawłowiczowa

Bohdan Korzeniewski

INTERMEDIA

PIERWSZY WYSTĘP BALETU

(otwierający przedstawienie)

Hiacynta z Oktawem, Zerbineta z Leandrem, Skapen z Sylwestrem, Neryna z Karolem wybiegają z różnych stron zmagając się z wiatrem.

OKTAW

Wiatr, wiatr, wiatr,
Wiatr już chmury rozwiewa.

LEANDER

Wiatr, wiatr, wiatr,
Wiatr rozkołysał drzewa.

HIACYNTA I ZERBINETA

Wiatr, wiatr, wesoły wiatr,
Spadł na drzewa i śpiewa,

SKAPEN

Co mówi wiatr,
Swobodny wiatr?

SYLWESTER

Co śpiewa wiatr,
Zuchwały wiatr?

RAZEM

Wiatr śpiewa skacząc z obłoków,
Że jedna jest wiosna w roku
Wiatr szepce w liściach, w ukryciu
Że jedna jest młodość w życiu.

NERYNA

W śpiewie, w szepcie, w szeleście
Mówi: młodzi jesteście,
Mówi: młodość przechodzi,
Mówi: bądźcie więc młodzi.

NERYNA Z KAROLEM

Tak, młodzi, tak
O, tak,
Tak mówią wiatr
I ptak,
Tak mówią mową swą,
Kiedy lecą, gdzie chcą.

SYLWESTER

Kto z wiatrem zwiedził świat,
Ten z wiatrem za pan brat
Ten mowę wiatru rozumie
Ten w lot pojmuje, co szumi.

SKAPEN

Wiatr szumi pośród gałęzi,
Mnie wiatru nikt nie uwięzi,
Wiatr gwiżdże skacząc po drodze:
Ja, wiatr, gdzie zechcę, tam chodzę,
Wiatr śpiewa ukryty w drzewach,
Ja, wiatr, co zechcę, to śpiewam.

OKTAW I LEANDER

Ukłońmy się wiatrowi!

HIACYNTA I ZERBINETA

Wiatr ukłonem odpowie.

CZWORO MŁODYCH

Wietrze młody, szalony,
Wymień z nami ukłony.

WSZYSCY

Wietrze, szalony, młody,
Wietrze złotej pogody,
Który nam świat odmieniasz,
Na wszystkie świata strony
Nieś wszystkim pozdrowienia
I sam bądź pozdrowiony.
Wiatr, wiatr, wiatr
Z obłoków spadł,
Odnawia świat,
Odmienia świat.
Wietrze, wietrze, wietrze,
Tyś nam brat.
(wybiegają)

(Argant i Geront walcząc z wiatrem starają się zbliżyć do siebie)

ARGANT

Wiatr, och, co za wiatr!
To wichura prawdziwa.

GERONT

Głowy nam pourywa,
Wiatr, wiatr, och, ten wiatr!

RAZEM

Napada podle, skrycie,
Ten wicher, ten wichrzyciel.
To skacze tam, to tu,
Już mi nie starcza tchu.

ARGANT

Już mi nie starcza tchu.

GERONT

Już mi nie starcza tchu.

ARGANT

To rzecz oburzająca,

On mnie ciągle potrąca,
Ten łajdak wiatr,
Ten wiatr.

GERONT

To na żarty zakrawa,
On mnie szarpie za krawat,
Ten łobuz wiatr.
Ten wiatr.

ARGANT

Okropność, że tak muszę
Gonić za kapeluszem!
Gdzież jest godność człowieka,
Gdy kapelusz...

GERONT

Kapelusz! ...

ARGANT

Gdy kapelusz ucieka!

GERONT

Niech go pan łapie, błagam.

ARGANT

Co też pan? Sam się zmagam
Ostatkiem już sił.

GERONT

Czy coś społecznie znaczę,
Gdy kapelusz mi skacze,
To naprzód, to w tył?

ARGANT

On na godność nie zważa,
On nas obu znieważa,
Ten wiatr, wiatr, wiatr, wiatr.

GERONT

On szaleństw nie powściąga,

On nam obu urąga,
Ten wiatr, wiatr, wiatr, wiatr.

OBAJ

Szaleje wiatr, pędzi wiatr,
Omiata świat, zmienia świat,
Ugania wiatr po światach,
Z zuchwalcami się brata,
Napada nagle, skrycie
Ten wicher, ten wichrzyciel,
Hula wiatr, młody wiatr,
Burzy świat.

ARGANT

Chce nas nastraszyć może,
Chce nam jeździć po głowie,
Ten cały wiatr, ten wiatr!

GERONT

Ja kres temu położę,
Kto ja jestem, się dowie
Ten cały wiatr, ten wiatr!

ARGANT

Wichura nie wichura,
Ze mną on nic nie wskóra,
Ten nędzny wiatr, o nie!

GERONT

Ja również nie pozwolę
Wiatrowi na swawolę,
Jeszcze on pozna mnie.

OBAJ

Ujarzmić wiatr!
Nazbyt się rozzuchwala...
Okiełznać wiatr!
Nadto sobie pozwala,
Są sposoby na szał,
Chciał wojny — będzie ją miał.

(wychodzą walcząc z wiatrem)

Maska francuska z XVIII w.

DRUGI WYSTĘP BALETU

(przed drugą częścią sztuki)

(Hiacynta, Zerbineta, Neryna, Oktaw, Leander, Skapen, Sylwester, Karol).

RAZEM

Wiatr, wiatr, wiatr.
Wesoły wiatr,
Wiatr, wiatr, wiatr,
Z obłoków spadł,
Zanurzył się w zieleniach
I cały świat odmienia,
Młody wiatr,
Świeży wiatr,
Rzeźki wiatr.

HIACYNTA

Wiatr przysiadł nad strumieniem,
Łowi w wodzie promienie.

ZERBINETA

Naręcze światła niesie,
Sypie światłem po lesie.

OKTAW *(do Hiacynty)*

Świat dla miłości stroi
Naszej: mojej i twojej.

LEANDER *(do Zerbinety)*

Blaskami łoże mości
Naszej, miła, miłości.

ZERBINETA

Chustą światła powiewa,
Przyzywa nas i śpiewa.

SYLWESTER

Co mówi wiatr?
Młody wiatr?

SKAPEN

Co śpiewa wiatr?
Śmiały wiatr?

NERYNA

Posłuchajcie, co śpiewa,
Posłuchajcie, co szumi
Wesoły wiatr, młody wiatr.

NERYNA I KAROL

Dobre rady nawiewa
Temu, kto słuchać umie,
Ten leśny wiatr, polny wiatr.

WSZYSCY

Wiatr mówi wszystkim wokół:
Jedna jest wiosna w roku,
Jedno słońce w błękicie
I jedno tylko życie.

SKAPEN

A młodość, wiatr powtarza,
Raz tylko się przydarza.

NERYNA

Tak, młodzi, tak,
O, tak!
Tak mówią wiatr
I ptak.

NERYNA I KAROL

Radę nucą
Tak swą,
Kiedy lecą,
Gdzie chcą.

WSZYSCY

Och, wietrze, wietrze młody,
Wietrze jasnej pogody,
Chowasz się wśród gałęzi,
Nikt ciebie nie uwięzi,
Wszędzie swe tańce wodzisz,
Bo gdzie zechcesz, sam chodzisz,
Wszędzie twa pieśń rozbrzmiewa,
Bo co zechcesz, to śpiewasz.
Wiatr, wiatr, wiatr,
Pogodny wiatr,
Wesoły wiatr
Z obłoków spadł.
Wietrze, wietrze, tyś nam brat.
Wiatr, wiatr, wiatr,
Zuchwały wiatr
Odmienia świat.
Wietrze, wietrze, tyś nam brat.
(wybiegają)

(Argant i Geront wchodzą bardzo zmęczeni)

ARGANT

Och, ten wiatr, ten wiatr!
Jeśli to potrwa dłużej,
To cały ład nam zburzy,
Naruszy cały ład,
Ten wiatr, ten wiatr, ten wiatr.

GERONT

To tam skoczy, to tu!
Napada i w twarz dmucha
Ta podła zawierucha,
Nie można złapać tchu.
Och, wiatr, ten wiatr, ten wiatr.

ARGANT

On nam, panie kochany,
Nawieje jakieś zmiany
Ten wiatr, ten wiatr, ten wiatr.

GERONT

Ja nie uznaję zmian,
Nie znoszę. A pan?
Lubi pan wiatr, ten wiatr?

ARGANT

Pan pyta? Niby skąd?
Z prądem pływać? Pod prąd?

GERONT

Z wiatrem lecieć? Pod wiatr?
Gdybyż to człowiek zgadł.

ARGANT

Budzi się człowiek z rana
I widzi: już jest zmiana.

GERONT

Zaledwie przetrze oczy,
Świat inaczej się toczy.

ARGANT

Lecą niebem obłoki...

GERONT

Lecą ziemią potoki...

ARGANT

Wszystko wciąż się prześciga...

GERONT

Wszystko drży, skrzy się, miga...

ARGANT

W błyskach, w iskrach, w promieniach,
Wszystko wciąż się przemienia.

GERONT

W zgiełku, w łoskocie, w gwarze,
Wszystko wciąż się przetwarza.

ARGANT

W tym błyskaniu, w tym szumie
Ja wyznać się nie umiem.
Pan coś z tego rozumie?

GERONT

Nie, ja nic nie rozumiem.

ARGANT

Czasy mkną, lśnią, migocą.
Na co, pytam się, po co?
Czy pan sens tego chwyta?

GERONT

Niech pan nawet nie pyta!

RAZEM

Ach, jak to wszystko pędzi,
Ach, jak gna wciąż i wszędzie,
Chmury, wody i czas!
Szybciej niż oka mgnienie,
Wiosny, lata, jesienie
Ścigają, mijają nas.
A wszystko przez ten wiatr,
Ten wściekły wiatr.
Wiatr, wiatr, wiatr
Omiata świat,
Odmienia świat.
Och, wiatr, wiatr, wiatr,
Och, co za wiatr!
(wychodzą)

Maska Arlekina z XVIII w. (Francja)

TRZECI WYSTĘP BALETU

Hiacynta, Zerbineta, Oktaw, Leander, Skapen, Sylwester, Neryna, Karol

HIACYNTA

Tam po niebie wysokim
Błądzą białe obłoki,
Ściga je wiatr,
Młody wiatr.

ZERBINETA

Tu po lasach, po łąkach,
Jasna woda się błąka,
Goni ją wiatr,
Młody wiatr.

OKTAW *(do Hiacynty)*

Spójrz, co odbiła fala,
Obłok wodę odnalazł.
Jak ciebie ja,
Jak ja.

LEANDER *(do Zerbinety)*

Spotkał się obłok z wodą,
Ciche rozmowy wiodą,
Jak z tobą ja,
Jak ja.

NERYNA

I jak chłopiec z dziewczyną
Oboje razem płyną.

NERYNA I KAROL

Aby biegnąć i płynąć,
I zniknąć, i przeminąć...
Tak, młodzi, tak,
O, tak,
Tak, młodzi, tak,
O, tak.

SKAPEN

A wiatr śpiewa i szumi
I uczy ich rozumieć
Ten swój szum, ten śpiew.

SYLWESTER

Może sekret odgadną,
Nim przepłyną, przepadną
Wśród zieleni, wśród drzew.

SYLWESTER

Co śpiewa wiatr,
Młody wiatr?

SKAPEN

Co szumi wiatr,
Ciepły wiatr?

WSZYSCY

Wiatr spada z jasnych obłoków,
Wiatr biega w złotym okryciu,

Śpiewa: jedna jest wiosna w roku,
Szumi: jedna jest młodość w życiu.
Tak śpiewa wiatr, wiatr, wiatr,
Tak szumi wiatr, wiatr, wiatr,
Młody wiatr,
Świeży wiatr,
Ciepły wiatr.

ARGANT, GERONT
(stają na boku)

Wciąż wieje wiatr, wiatr, wiatr,
Szaleje wiatr, wiatr, wiatr,
Wściekły wiatr,
Srogi wiatr,
Groźny wiatr!

ARGANT

Słyszy pan? Wrogie wieści
Ten wiatr szerzy, szeleści,
Szepce coś,
Szemrze coś,
Szumi coś.

GERONT

Słyszy pan? W szumach, w szmerach
Chce strach na nas wywierać,
Syczy coś,
Dyszy coś,
Jęczy coś.

NERYNA *(do młodych)*

Słuchajcie, co wiatr gada,
Kiedy z obłoków spada.

SKAPEN, SYLWESTER, KAROL

I po łąkach się tarza,
I wodzie wciąż powtarza,

CZWORO MŁODYCH

Ach, wodo, jasna wodo,
Dokąd cię fale wiodą?
Czy nie wiesz, wodo żywa,
Że mijasz, że przepływasz?

WSZYSCY
(z grupy pierwszej)

Tak mówi wiatr, wiatr, wiatr,
Tak nuci wiatr, wiatr, wiatr,
Leśny wiatr,
Polny wiatr,
Wolny wiatr.

ARGANT

Czym jątrzy wiatr, wiatr, wiatr?

GERONT

Czym straszy wiatr, wiatr, wiatr?

OBAJ

Gróźb nawet nie ukrywa,
Szumi: wszystko przepływa,
Chmury, wody i czas...
Życie, ludzie, zdarzenia,
Wszystko ciągle się zmienia
I wszystko godzi w nas.
Tak grozi wiatr, wiatr, wiatr,
Tak judzi wiatr, wiatr, wiatr.

ARGANT

Jednak nadejdzie zima,
Trzeba więc czas zatrzymać,
Zamrozić, uwięzić czas!

GERONT

Przetrwać choć do jesieni,
Może nic się nie zmieni,
Zatrzymać, zamrozić czas!

OBAJ

Nie będzie, nie stanie nas?
Więc wszystko przejdzie, zginie?
Wszystko z wodą przepłynie?
Wszystko martwy czas zmiecie?
Wszystko z wiatrem przeleci?
Tak szumi wiatr?
Zimny wiatr?

SKAPEN

Zanurzcie się w zieleniach, w promieniach,
Tańczcie w słońcu, które ciało ozłaca,
Gdyż wstąpicie kiedyś w smugę cienia,
Kto tam wstąpił, już nigdy nie wraca.

Maska Pantalona, XVII—XVIII w. (Włochy).

W programie wykorzystano ilustracje z książki P.-L. Duchartre'a „La Commedia dell'Arte et ses Enfants", Paris 1955. Na s. 5, 7, 8, 9 — miedzioryty J. B. Probsta wg J. J. Schüblera, 1729 r. Na s. 1, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 28, 29 ryciny z kolekcji J. Callota (1622 r.)

REPRODUKCJE WYKONAŁ HENRYK DERCZYŃSKI

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO
MOLIÈRE — „PODSTĘPY SKAPENA"
ANTONI CZECHOW — „TRZY SIOSTRY"
PETER SHAFFER — „KRÓLEWSKIE ŁOWY SŁOŃCA"

W PRZYGOTOWANIU
ERNEST BRYLL — „RZECZ LISTOPADOWA"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ
EDWARD ALBEE — „CHWIEJNA RÓWNOWAGA"
SAMY FAYAD — „JAK OBRABOWAĆ BANK"
S. I. WITKIEWICZ — „SONATA BELZEBUBA"

W PRZYGOTOWANIU
TADEUSZ RÓŻEWICZ — „ŚMIESZNY STARUSZEK"

SPIS TREŚCI

Str.
B. Korzeniewski, *Dlaczego tak?* 4
Voltaire, *Żywot Molière'a* 11
Teatr Molière'a
G. Attinger, *Molière i komedia dell'arte* 18
P.-L. Duchartre, *Scapino, Kostium Scapino, Scaramouche i Molière* 22
R. Bray, *Autor i aktor, Kostiumy Molière'a* 25
B. Korzeniewski, *Indermedia* 29

BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARSKIEJ:
RYSZARD MOSTOWICZ

Cena zł 4—

WDN — Zam. 1505/68 — 4000 — R-4/543.

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA