



LISTY
TEATRU POLSKIEGO
63

WARSZAWA

SEZON 1962—1963

Na okładce
Melpomena
Muza z insygniami tragedii
Rycina francuska z XVII wieku

«LISTY TEATRU POLSKIEGO», ZESZYT SZESZCZĄDZIESIĄTY TRZECI WYDANY Z OKAZJI PREMIERY «ŚWIĘTOSZKA» MOLIERA W PRZEKŁADZIE TADEUSZA BOYAZELEŃSKIEGO W TEATRZE POLSKIM 20 PAZDZIERNIKA 1962 ROKU

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki



Jean-Baptiste Poquelin, imię teatralne: Molière (Molier). Urodzony w styczniu 1622, zmarł 17 lutego 1673
Według portretu Ch. Coypela

BO TEN BĘKARTEM JEST SWEMU CZASOWI,
KTO SIĘ NIE PRZEJMIE JEGO OBYCZAJEM.

SZEKSPIR
(Król Jan)

OBLUDA JEST DZIŚ BARDZO W MODZIE, KAŻDE
ZAŚ MODNE SZELMOSTWO MOŻE UCHODZIĆ ZA
CNOTĘ. NIE MA LEPSZEGO ZAWODU NIŻ ROLA
SWIĘTOSZKA. TAKA MISTYFIKACJA UPRAWIANA
ZAWODOWO DAJE DZIŚ NADZWYCZAJNE KO-
RZYŚCI.

MOLIER
(Don Juan)

*Komedia „Świętoszek” jest bezwarunkowo szczytem
geniuszu Moliera, zarazem jednym z najśmielszych czy-
nów artystycznych, jakie ludzkość wydała. Tylko jeden
Molier zdolny był zamknąć ten temat w ramach kome-
dii, nie obrażając na każdym kroku poczucia widza,
a zarazem nie przytłaczając go ponurością obrazu. Siła
i artyzm dzieła są takie, iż szpetna prawda życia wznosi
się do wyżyn harmonijnej poetyckiej złudy; mocą
tej tajemnicy geniuszu potwór Tartufe staje się roz-
kosznym wręcz zjawiskiem, a najbardziej odrażające je-
go czyny zanurzają nas w pełni estetycznego zadowo-
lenia.*

T. Boy-Żeleński

*Powiem czytelnikowi to: dobrze jest dla orientacji
czytać komentarz do Moliera, ale wszelki taki komen-
tarz (nie wyjmując oczywiście mojego) należy czytać
sceptycznie, jako mądrość nader względną; przede
wszystkim zaś czytać samego Moliera, czytać
go wiele razy...*

T. Boy-Żeleński

(Tekst Świętoszka w przekładzie T. Boya-Żeleńskiego
i w jego opracowaniu znajdzie nasz Czytelnik w serii
Biblioteka Narodowa (II, 40) Zakładu Narodowego im.
Ossolińskich, Wrocław. — Pełny przekład *Dzieł Moliera*,
dokonany przez Boya, ogłosiła Książka i Wiedza, War-
szawa 1952. — Prace Boya o Mollerze przynosi t. XI
Pism T. Żeleńskiego (Boya), PIW, Warszawa 1957.)

MOLIER O LOSACH «TARTUFE'A»

PIERWSZE PODANIE

*przedłożone królowi w sprawie komedii „Tartufe”,
jeszcze nie przedstawianej publicznie*

Najjaśniejszy Panie!

Ponieważ zadaniem komedii jest poprawiać ludzi bawiając ich równocześnie, mniemałem, iż z tytułu mego powołania nie mogłem znaleźć sobie lepszego celu, niż ścigać za pomocą ucieśnych obrazów błędy epoki; że zaś obłuda bez wątpienia jest jednym z najbardziej rozpowszechnionych, najdokuczliwszych i najniebezpieczniejszych, sądziłem, Najjaśniejszy Panie, iż oddałbym niemałą przysługę wszystkim poczciwym ludziom, gdybym napisał komedię, która by zohydziła obłudników i wydobyla jak należy na wierzch wszystkie sztuczki tych przesadnych świętoszków, zamaskowane szelmostwa tych fałszerzy monety zbawienia, usiłujących chwycić ludzi na lep udanego zapału i obłudnej miłości bliźniego.)

Napisałem, Najjaśniejszy Panie, tę komedię, jak mniemam, z całą starannością i wszelkimi względami, których mogła wymagać delikatność przedmiotu. Aby tym bardziej uwydatnić cześć i szacunek winne ludziom istotnie nabożnym, oddzieliłem od nich najtroskliwiej charakter będący przedmiotem satyry. Nie zostawiłem miejsca dla żadnej dwuznaczności, usunąłem wszystko co mogłoby sprowadzić pomieszanie złego i dobrego, posłużyłem się w swoim obrazie najjaskrawszymi farbami oraz zasadniczymi rysami, które pozwalają rozpoznać już na pierwszy rzut oka prawdziwego i oczywistego szalbierza.)

Jednak wszystkie ostrożności okazały się daremne. Skorzystano, Najjaśniejszy Panie, z drażliwości uczuć Twoich w sprawach religijnych i umiano trafić do Ciebie jedyłą drogą, na której można Cię było podejść, to jest drogą czci dla rzeczy świętych. Świętoszki umiały zręcznością swoją znaleźć łaskę w oczach Waszej Królewskiej Mości; oryginałom udało się uprzątnąć z widowni kopię, mimo jej całej niewinności i mimo jej uznanego powszechnie podobieństwa.

[...]



Molier jako Cezar w tragedii Corneille'a «Śmierć Pompejusza»
Portret przypisywany P. Mignardowi, znajduje się w foyer
Komedi Francuskiej

przedłożone królowi w obozie jego pod miastem Lille we Flandrii przez panów de La Thorilière i de La Grange, aktorów Jego Królewskiej Mości i towarzyszków Imię Pana Moliera, a spowodowane zakazem wydanym dnia 6 sierpnia 1667 r., zabraniającym grywania „Tartufe’a” aż do nowego wyroku Jego Królewskiej Mości

Najjaśniejszy Panie!

Niezmierne to zaiste zuchwalstwo z mej strony niepokoić w ten sposób wielkiego monarchę w chwili, gdy jest zajęty chlubnymi podbojami; gdzież jednak znajdę, Najjaśniejszy Panie, w położeniu swoim pomoc i oparcie, jeśli nie u stóp Twego Majestatu? Gdzież szukać opieki przeciw prześladowaniom wpływów tak potężnych, jeżeli nie w samym źródle potęgi i władzy, jeśli nie u sprawiedliwego rozdawcy nieodwołalnych rozkazów, u najwyższego sędziego i pana wszelkich spraw naszych?

Komedii mojej, Najjaśniejszy Panie, nie pozwolono korzystać z dobroci Waszej Królewskiej Mości. Próżno ogłosiłem ją pod tytułem *Szalbierza* i przebrałem tę osobistość w szaty wytwornego światowca; próżno wyposażyłem go w mały kapelusik, długie włosy, wielką kryzę, szpadę i w mnogość koronek; próżno złagodziłem rzecz w wielu ustępach i usunąłem troskliwie wszystko, co wedle mego uznania mogłoby posłużyć za cień pretekstu sławetnym oryginałom skreślonego przeze mnie portretu — wszystko nie zdało się na nic. Klika zwietrzyła rychło niebezpieczeństwo, jakie jej zagraża. Intrydze udało się dotrzeć do osób, które w każdej innej sprawie szczycą się tym, iż żadna intryga nie ma do nich przystępu. Ledwie komedia moja pojawiła się na scenie, ściągnęła na siebie natychmiast gromy władzy, przed którą nie pozostaje nam nic, jak tylko ze czcią uchylić czoła. Jedyną rzeczą, którą mogłem uczynić w owej potrzebie, aby przynajmniej siebie samego ratować od wybuchu burzy, było powiedzieć, że Wasza Królewska Mość raczyła mi zezwolić na to przedstawienie; nie sądziłem zaś, aby mi trzeba było jeszcze starać się o pozwolenie u innych osób, skoro zakaz leżał również wyłącznie w mocy Waszej Królewskiej Mości.

Nie wątpię ani na chwilę, Najjaśniejszy Panie, że ludzie, których odmalowałem w mej komedii, poruszają u Waszej Królewskiej Mości wszystkie sprężyny i wciągają do swego obozu, jak już przedtem uczynili, ludzi naprawdę czcigodnych, a tym łatwiejszych do zbałamucenia, ile że sądzą innych wedle siebie. Obłudnicy posiadają sztukę zabarwiania pięknymi kolorami wszystkich swych intencji. [...]

Oczekuję z uszanowaniem wyroku, jaki Wasza Królewska Mość raczy wydać w tej sprawie; lecz to pewna,



«Szalbierz» (L'Imposteur)

Ilustracja Brissarta do sceny 5 aktu IV dla wydania z r. 1682.
Oryginał znajduje się w bibliotece Komedii Francuskiej



«Świętoszek albo Szalbierz» (Tartufe ou l'Imposteur)
Ilustracja F. Bouchera do sceny 7 aktu IV dla wydania z r. 1734.
Oryginal w bibliotece Komediî Francuskiej

Najjaśniejszy Panie, iż trzeba mi będzie w ogóle zaniechać pisania komedyj, jeżeli świętoszki mają zostać górą. [...]

PRZEDMOWA

Oto komedia, która narobiła wiele hałasu i narażona była na długie prześladowania. Losy jej stanowią wymowny dowód, że ludzie, których wyszydza, są we Francji o wiele potężniejsi niż wszyscy, z których autor żartował sobie dotąd. Markizowie, wykwintnisie, rogaćce i lekarze znosili potulnie to, iż ośmielono się przedstawić ich na scenie; udawali nawet, że i oni wraz z całym światem bawią się zdjętymi z nich żywcem wzorkami. Ale obłudnicy nie puścili tak łatwo szysterstwa mimo uszu; uczyli się dotknięci i w ogóle zdumieni tym, iż ktoś ośmielił się wydrwić ich szalbierstwo i targnąć na rzemiosło, którym się trudni tyle możnych i wpływowych osób. Takiej zbrodni nie mogli mi przebaczyć; toteż wszyscy ruszyli w pole przeciw mej sztuce z nieopisaną wprost zajadłością. Rozumie się samo przez się, iż nie zaczęli jej o to, co ich uraziło — zbyt dobrymi politykami są na to i zbyt wiele mają sprytu, aby tak odsłaniać wnętrze własnej duszy. Idąc za swym chwalebny obyczajem, osłonili pobudki osobiste sprawą Boga; *Tartufe* wedle ich sądu stał się utworem obrażającym religię. Pedług nich sztuka ta jest od początku do końca pełna wszelakiej ohydy; nie ma w niej nic, co by nie zasługiwało na zniszczenie ogniem. Każda zgłoska jest bezbożną; gesty nawet są zbrodnicze; najłżejsze drgnienie oka, ruch głowy, najmniejszy krok na prawo lub na lewo kryją dla tych panów tajemnice, które umieją wykladać na mą niekorzyść.

Nic nie pomogło, iż przedłożyłem sztukę sądowi przysięgi i ocenie całego świata; na nic nie zdały się poprawki, które postarałem się wprowadzić; sąd samego króla i królowej, przychylnie mniemanie książąt krwi i panów ministrów, którzy zaszczytli publicznie mą sztukę swoją obecnością; świadectwo znacznych i bogobojnych ludzi, którzy uznali ją za budującą — wszystko to nie zdało się na nic. Wrogowie moi nie chcą dać za wygraną; codziennie jeszcze podsycają publicznie krzyki zbyt gorliwych zelantów, którzy obsypują mnie obelgami z czystej pobożności i ciskają na mnie kamieniem przez chrześcijańskie miłosierdzie.

Niewiele bym się pewnie troszczył o sądy tych panów, gdyby nie przebiegłość, z jaką szkodzą mi w oczach osób, które poważam. Umieeli wciągnąć do swego stronnictwa ludzi naprawdę czcigodnych, których dobrej wiary udało się im nadużyć; ci bowiem, przez żarliwość właściwą im we wszystkim, gdzie idzie o sprawę nieba, łatwo ulegają wpływom starającym się trafić do nich z tej strony. Oto, co mnie zmusza do tego, by podjąć



«Świętoszek» (Tartufe)

Ilustracja Garneraya do sceny 7 aktu IV wykonana w r. 1776.
Oryginał w bibliotece Komedii Francuskiej

obronę. Chodzi mi o osoby naprawdę nabożne i przed nimi pragnę oczyścić z zarzutów swą sztukę. Zaklinam je z całego serca, aby nie potępiały rzeczy, nim jej nie sprawdzą własnymi oczyma, aby się wyzybiły wszelkiego uprzedzenia i nie dały się używać za narzędzie złości tym, których obłuda ujme przynosi prawdziwie wierzącym.

Kto sobie zada trud rozpatrzenia się z dobrą wiarą w mej komedii, spostrzeże niewątpliwie, że intencje jej są wszędzie na wskroś niewinne i że nie ma ona bynajmniej zamiaru sztydzić z rzeczy godnych poważania; że postępowałem sobie z całą ostrożnością, jakiej wymaga drażliwość przedmiotu, i że dołożyłem całej sztuki i wszystkich możliwych starań, aby dobrze odróżnić charakter obłudnika od człowieka naprawdę pobożnego. Obróciłem całe dwa akty umyślnie na to, aby przygotować zjawienie się zbrodniarza. Nie trzyma on ani przez chwilę słuchacza w niepewności: każdy go pozna od pierwszego rzutu oka po cechach, którymi go nazaczyłem; od początku do końca nie mówi ani słowa, nie spełnia ani jednego uczynku, który by nie malował charakteru niegodziwca, a nie uwydatniał przymiotów prawdziwie zacnego człowieka będącego jego przeciwstawieniem.

Wiem dobrze, że jako odpowiedź ci panowie starają się szerzyć mniemanie, iż nie w teatrze jest miejsce, aby poruszać tego rodzaju przedmioty; ośmielał się jednak spytać za ich pozwoleniem, na czym opierają tę piękną zasadę.

[...]

Gdy chodzi o poprawę błędów, wpływ teatru może być nader znaczny. Najpiękniejsze usiłowania poważnej moralności okazują się zazwyczaj mniej potężne aniżeli bicz satyry; gdy chodzi o poprawę, nic tak skutecznie nie wpływa na ludzi jak odmalowanie ich przywar. Najstraszliwszy cios zadaje się ułomnościom, wystawiając je na szyderstwo świata. Ludzie znoszą z łatwością przyganę, ale nie szyderstwo. Człowiek godzi się na to, iż może być złym, ale nikt nie godzi się być śmiesznym.

Zarzucają mi, że włożyłem w usta szalbierza język prawdziwej nabożności. Jakże więc? Mogłemże tego poniechać, gdy chodziło o wierne przedstawienie obłudnika? Wystarczy, o ile mi się zdaje, że odsłoniłem zbrodnicze pobudki, dyktując mu ten język, i że usunąłem zeń uświęcone terminy, które obrócone w jego ustach na karygodny użytek słusznie mogłyby razić. — Lecz on wygłasza w czwartym akcie zasady z gruntu przewrotne. — Ale czy w tych zasadach mieści się cokolwiek, co by nie było oklepane i znane całemu światu? Czy one głoszą w mej komedii cokolwiek nowego? I czy można się obawiać, aby rzeczy tak powszechnie zożydzone wywarły jakiegokolwiek wrażenie na umyśle, aby autor przydał im niebezpieczeństwa każąc im przema-

wiać ze sceny, aby nabierały powagi, wypowiedane przez usta zbrodniarza? Nie ma co do tego najmniejszej obawy; zatem powinno się ocenić przychylnie komedię o „świętoszku” [...].
[...]

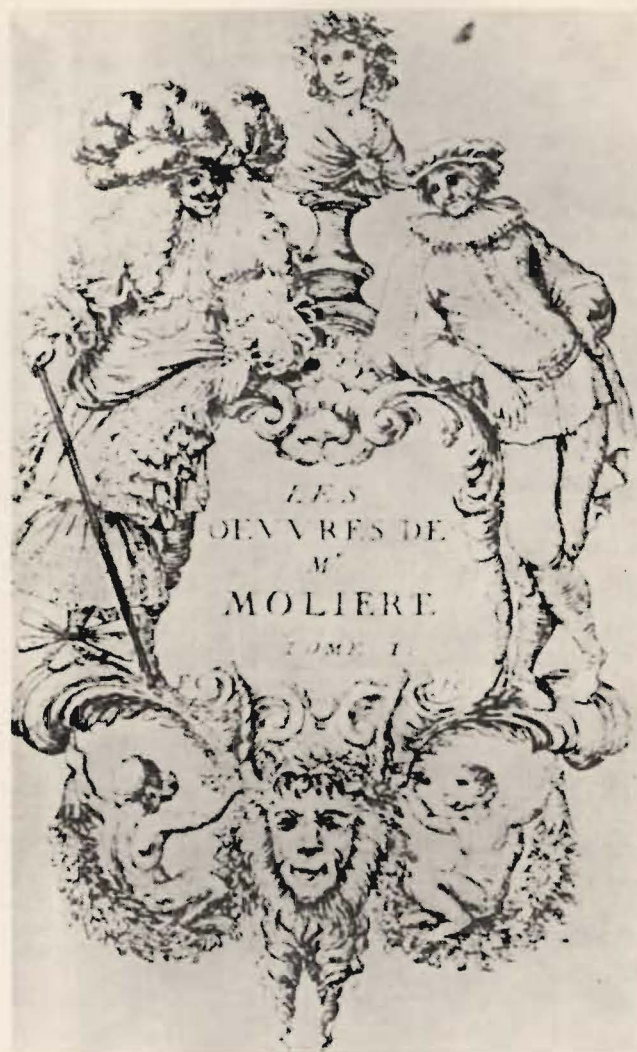
W tydzień po zakazie grania tejsze wystawiono przed zbrany dworem sztukę *Skaramusz pustelnikiem*. Wychoząc król odezwał się do księcia, o którym wspominałem: „Rad bym bardzo wiedzieć, czemu ludzie, którzy się tak bardzo gorszą komedią Moliera, nie mówią ani słowa na *Skaramusza*?” Na co ów książę odpowiedział: „Przyczyna w tym, że *Skaramusz* szydzi z nieba i religii, o co ci panowie niewiele się troszczą, podczas gdy sztuka Moliera maluje ich samych — i tego nie mogą ścierpieć.”

Przypis Redakcji

Pierwsze podanie do króla Ludwika XIV napisał Molier w r. 1664 po pierwszym zakazie grania *Świętoszka* publicznie. „Prapremiera” w dn. 12 maja 1664 r. w Wersalu w czasie uroczystości i zabaw pod hasłem *Rozkosze zaczarowanej wyspy* miała charakter dworski, a więc prywatny. Oglądało przedstawienie 600 osób, gości króla. — Drugie podanie napisał Molier na skutek zakazu grania *Świętoszka*, zakazu wydanego przez sprawującego w Paryżu władzę w zastępstwie króla pierwszego prezydenta Parlamentu de Lamignon. Stało się to po pierwszym przedstawieniu publicznym w Palais Royal w dn. 5 sierpnia 1667 r. *Świętoszka* zagrano w nowej wersji pod tytułem *Szalbierz*, w której Tartufe przybrał imię Panulfa. Król nie mógł przeciwdziałać zakazowi, ponieważ arcybiskup Paryża Péréfixe (znany publiczności warszawskiej ze sztuki Montherianta *Port-Royal*) obłożył klątwą każdego, kto by w jego diecezji choćby tylko słuchał czytania tej komedii. Dopiero dn. 5 lutego 1669 r. mógł Molier publicznie zagrać pełnego *Tartufe'a*, odnosząc wielki triumf. Molier wystąpił w roli Orgona, żona jego Armanda Elmiry. W tymże roku w końcu marca Molier ogłosił *Świętoszka* drukiem, poprzedzając utwór *Przedmowa*. Przez wiele dziesiątków lat komedia była przedmiotem napaści fałszywych moralistów. Jeszcze Napoleon wyrażał zadowolenie, że przeszła ona przez ucho igielne cenzury za czasów Ludwika XIV, gdyż on, Napoleon, nie zgodziłby się na jej wystawienie.

Scaramouche (Skaramusz) — to jedna z typowych postaci komicznych teatru włoskiego.

„Wychoząc król odezwał się do księcia...” — mowa o księciu Kondeuszu, zwanym wielkim.



Frontispis Chauveau do wydania dzieł Moliera z r. 1676. Z lewej Molier jako Markiz de Mascarville z *Pociesznych wykwintnisi*, z prawej jako Sganarel w *Lekarzu mimo woli*

ROZKOSZE ZACZAROWANEJ WYSPY

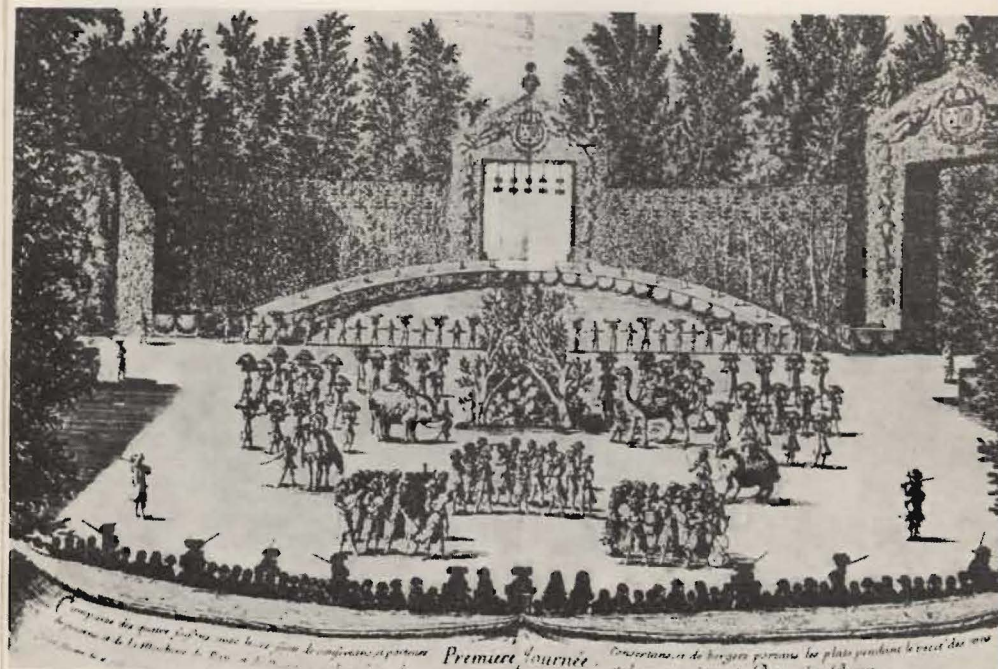
Z woli króla, aby olśnić świat oraz sprawić szczególną przyjemność, narazie jeszcze potajemnie, pannie de La Vallière, Wersal płonął przez tydzień wszystkimi swymi światłami. Od 7 do 14 maja 1664 roku pod promiennym niebem, pod jaśniejącym słońcem i pod granatowym sklepieniem usianym gwiazdami, sześciuset gości okrytych jedwabiem, złotem i klejnotami tłoczyło się w ogrodach w feerycznym balecie, w którym każdy był jednocześnie aktorem i widzem. Siedem dni nieprzerwanego święta, tańców i śpiewów, turniejów i komedii, wyścigów i sztucznych ogni.

Tematem uroczystości był pałac Alcyny, czarodziejki, która swymi urokami zatrzymuje w niewoli paladyna Rogera. Rogerem był Ludwik — Wzniosły Pasterz, Nieodparty, Wielki, Król-Słońce. Dreszcz przebiegł przez zgięte w ukłonie plecy towarzystwa, kiedy ukazał się w asyście pana d'Artagnan, w ognistej szacie, z lancą i tarczą.

Nie bez kozery ziemia, niebo i świat cały
Dla tak rzadkiej istoty pełne są zdumienia,
Co po swej drodze żmudnej, mimo blasków chwały
Kroczy, nigdy nie błądząc, bez chwili wytchnienia.

Słuchając czterowiersza, dzieła prezydenta de Perigny, zgromadzone piękności prawie mdlały z zachwytu. Było ich tu wiele. Zaproszono tylko piękne kobiety — prócz kilku utytułowanych brzydół dla kontrastu i podpierania ścian. Zbiorowo zakochane w mężczyźnie, który przewodził hufcowi książąt, diuków, hrabiów i markizów, przebranych za paladynów, wszystkich młodych, pięknych i silnych. Dalej postępowały Wieki: Złoty, Srebrny i Brązowy, Potwory Niebieskie, Apollo, Czas, Godziny Dnia, Znaki Zodiaku, bohaterowie żywcem wyjęci w pełnym uzbrojeniu z rycerskich romansów. Młodzież szlachecka walczyła, jak psy na placu Grève, o zaszczyt poświęcenia połowy swego majątku na kostiumy. Postaci mające deklamować lub grać wcielali aktorzy z trupy Moliera. Katarzyna Debrie była Wiekiem Brązowym, a La Grange — Apollinem. Markiza jako Wiosna przejeżdżała wśród tłumu na czarnym koniu, spowita w welon i własną piękność. Magdalena w złotej lektyce była Junoną. Wszyscy harcowali w migotliwym blasku słońca i białego kurzu po nowo wytyczonych alejach pod portykami i łukami tryumfalnymi.

Potem odbyły się gonitwy do pierścienia, które król wygrał bez trudu i ucziwie. Przekazał trofeum znowu



Pierwszy dzień widowiska «Rozkosze zaczarowanej wyspy» reżyserowanego przez Moliera na otwarcie pałacu i ogrodów Wersalu, dn. 7 maja 1664 r. W głębi wśród drzew Molier jako bożek Pan i Magdalena Bèjart jako Diana. Z lewej na koniu markiza du Parc (Wiosna), na słoniu markiz du Parc (Lato), na prawo na wielbłądzie La Thorillièrre (Jesień) oraz Ludwik Bèjart (Zima) na niedźwiedziu

Ilustracja I. Silvestre'a

do gry i rozpoczęły się nowe gonitwy. Pan de Soyecourt rywalizował długo z pewnym młodym nieznanym, ale musiał w końcu ustąpić. Nieznajomy okazał się przypadkiem młodym markizem de La Vallière, bratem Ludwika, który po raz pierwszy pojawił się na dworze.

Później goście zasiedli do posiłku, podczas gdy Znaki Zodiaku i Pory Roku tańczyły balet. Pojawiła się znowu Markiza dając pokaz wysokiego kunsztu, który wprawił w zadziwienie najlepszych kawalerów. Ukazało się Lato — był to du Parc na tresowanym słońcu, przyuczonym do chodzenia tanecznym krokiem, i Jesień, którą uosabiał La Thorillière, na wielbłądzie; na koniec Ludwik Bèjart, jako Zima, na grzbiecie oswojonego niedźwiedzia. Podniosły się huczne oklaski, za wcześnie jednak. Aleję wypełnił cały korowód — żniwiarze i winobranicy, pasterze i pasterki, wesola kompania bożka Pana i myśliwi prowadzeni przez Dianę oraz tłumy niosących owoce i chleby, wina i mięsiwa, którzy rozeszli się między stolami, podczas gdy Pory Roku składały swe hołdy królowej, a z góry zaczął padać deszcz kwiatów. Wreszcie w końcu alei ukazała się maszyna. Wyobrażała ona pagórek obsadzony krzewami i posuwała się naprzód tak, że nie można było zorientować się, co ją porusza. Kiedy podniecenie opadło, na małej scenie pojawiło się trzydzieści sześć skrzypiec, które zaczęły grać.

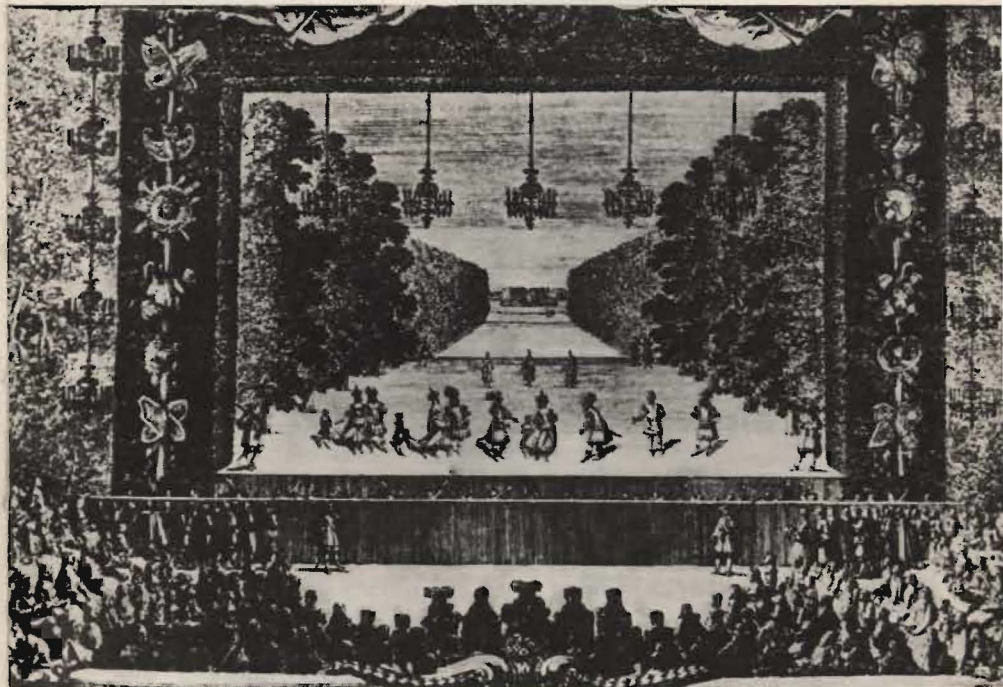
A był to zaledwie pierwszy dzień uroczystości mających trwać cały tydzień. Wspaniałości Vaux, gdzie nadintendent Fouquet swym przepychem drwił sobie z królewskiej biedy, bledły we wspomnieniach — nawet w pamięci zacnego La Fontaine'a przyglądającego się w cieniu krzaka temu szalonemu przepychowi! I Molière, który wszystkim komenderował, uprzednio sam wszystko wymyśliwszy — co prawda według królewskich wskazówek — sam Molière również czuł zawrót głowy. Życie przeistaczające się w teatr, teatr stający się politycznym gestem: nigdy sobie tego nie wyobrażał, a właśnie to urzeczywistniał, przeżywał.

— Król przekazuje panu swe powinszowania i najlepsze życzenia na jutro.

Nazajutrz trupa grała w teatrze zbudowanym na poczekaniu, w oczach publiczności, nową komedię: *Księżniczkę Elidy*, napisaną w takim pośpiechu, że tylko pierwszy akt był wierszem. Armanda była księżniczką i zdobyła sobie tylu wielbicieli, ilu było widzów.

Następnych dni przygody paladyna Rogera, jego towarzyszy i czarodziejki Alcyny ciągnęły się dalej — w innych orszakach, innych turniejach. Wieczorem piętego dnia Molière wystawił *Natretów*. Wieczorem szóstego...

Cała uroczystość odbywała się na cześć Ludwika de La Vallière, wszyscy o tym wiedzieli i mogli, powinni byli to wiedzieć. Ale jednocześnie miała ona jeszcze coś innego na celu. Była wyrazem absolutnej władzy króla,



«Księżniczka Elidy» — komedia dworska w 5 aktach z muzyką i baletem, wystawiona 8 maja 1664 r. w drugim dniu «Rozkoszy czarodziejskiej wyspy» uroczystości dworskich wyznaczonych przez Ludwika XIV z okazji otwarcia siedziby królewskiej w Wersalu

Ilustracja I. Silvestre'a z r. 1673. Oryginał w bibliotece Komedii Francuskiej

wyzwaniem. Król nie zniósłby żadnej cenzury, żadnych tajemnych rządów. Zmiażdżył niezależność Port-Royal. I tak samo zmiażdżyłby wszystkich, którzy usiłowałiby przeciwstawić się jego woli, a choćby tylko jego kaprysom. Nie stawiał sobie pytań, nie rozmyślał nad tym. Kierował się instynktem.

Wieczorem szóstego dnia Moliere miał zamiar odegrać, w skróconej formie, sztukę, nad którą pracował od początku roku: *Tartufe, czyli Świętoszek*. Możliwość pokazania tej sztuki, nawet skróconej i złagodzonej, pod patronatem króla, wynagradzała go sowicie za cały trud, jaki sobie zadał urządzając tamto widowisko — równie dziwaczne i w równie złym smaku (nie mógł tego przed sobą ukrywać) jak ramy, w jakich je wystawiano. Trzy akty *Tartufe'a* to był cios kijem dobrze wymierzony w chwilowo nadstawione karki wykrętnych pobożniaków, świętokradzkich ojczulków, donosicieli z zakrystii i innych łajdaków, którzy po narodzeniu małego Ludwika, kiedy podano do publicznej wiadomości, że król będzie ojcem chrzestnym, powtarzali wszędzie, szczerząc zęby w zgryźliwym uśmiechu:

— Niemożliwe, by haniebne pogłoski, krążące o tym komediantcie, mogły być prawdziwe; król nie okazywałby mu tak otwarcie swojej łaski.

— Jakie haniebne pogłoski?

— Ależ... jego żona...

— Panna de Moliere jest przecież siostrą panny Béjart, nie córką... Nie ma tu kazirodztwa... Król, konsekrowany w Reims, nie oślaniałby kazirodztwa swoją opieką!

A za nimi widział wszystkich innych; wszystkich Contich pogrążonych w dewocji po oddaniu diabłu jego części, do której zamierzali zresztą coś jeszcze potajemnie dorzucić; wszystkich wymownych cnotliwców, tropiących egzemplarze *Szkół żon* w sklepach, ale nie gardzących okazją do podszcypywania aktorek w półmroku, kiedy sądzili, że nikt ich nie widzi; wszystkich młodszych synów rodzin wyposażonych w probostwa, do których nigdy nie zaglądali, gdyż woleli obarczyć pracą jakiegoś dzielnego i świętego mnicha, ale którzy nie szczydzili sił w służbie Kongregacji, za kulisami Uniwersytetu czy Parlamentu, tworząc stopniowo tajemną potęgę, która rzekomo w imię moralności, wiary, religii panowałaby nad światem coraz ciemniejszym, smutniejszym, brzydszym. Widział ich, świętoszków w koletach, marzących o tajnych trybunałach, o stosach, o inkwizycji, prześladujących wolnego człowieka, który myśli i oddziela nadprzyrodzone prawdy od plew barbarzyńskich przesądów. Widział, jak myszkują, szperają, intrygują, otaczając się tajemniczością i milczeniem, uzbrojeni w słodycz i powściągliwość. Dwie siły, i tylko te dwie, mogły im przetrząść kości: śmieszność wydo-byta na jasne światło dnia i królewska popędliwość. Rzucił im wyzwanie, wystawiając *Tartufe'a* wieczorem



Magdalena Béjart
jako Pani de Sotenville
w «Grzegorzcu Dyndale»
Ilustracja Fr. Chauveau

szóstego dnia *Rozkoszy zaczarowanej wyspy*. W atmosferze Wersalu, opromienionego radością życia, młodością, ufnością, śmieszność osobnika w kolecie wybuchnęła jak bomba. Jak słoneczny śmiech Ludwika XIV.

[...]

Król śmiał się bardzo głośno i klaskał całymi rękawicami. Sześciuset gości robiło to samo.

— To lepsze, niż się spodziewałem, Molière!

Reszta była snem. Wszystko inne nie miało sensu, nie było rzeczywiste, nie miało znaczenia ani wagi. Trzy akty potoczyły się z szybkością zaporowego ognia muszkieterów. Molier grał durnia Orgona, jak gra się samego siebie, a du Croisy, aktor bez talentu, gliniany garnek, w którym nawet gliniane wiersze brzmiałyby fałszywie, zagrał Tartufe'a tak, że omal nie oberwał kijem po wyjściu. Nawet maszyniści mieli tego wieczoru talent i publiczność przeciągnęła owację jeszcze długo potem, kiedy król podał dłoń królowej, by ją zaprowadzić do zamku, gdzie zasiadano do wieczerzy. Ale następnego dnia rankiem, który poświęcono odpoczynkowi, o jakim wszyscy zaczęli po trosze marzyć, król kazał wezwać Moliera. Spoglądał na niego długą chwilę, kiwając głową, z niewyraźnym zagadkowym uśmiechem na ustach.

— Co zamierzasz grać dziś wieczorem? — zapytał.

— *Małżeństwo z musu*, jak było przewidziane.

— *Małżeństwo z musu!* Bardzo jestem rad... Pokazywałeś mi już tę komedię...

— W Luwrze, Najjaśniejszy Panie, na początku roku.

— Zapamiętałem ją i jest to miłe wspomnienie... A kiedy wrócisz do Paryża, co będziesz grał w swoim teatrze?

Molier patrzył na szpicrutę króla, który nerwowo, prawie gniewnie, smagał but z czerwonej skóry.

— *Małżeństwo z musu*, Najjaśniejszy Panie!

— Ach! Bardzo dobrze... To świetna sztuka. A następnie?...

Król podniósł głowę i rzucił żywe spojrzenie spod półprzymkniętych powiek.

— Następnie, Molière?

— Następnie odtworzymy nową tragedię... Pierwsze dzieło młodzieńca o bardzo wielkim talencie... Jana Racine'a.

— Jak to się nazywa?

— *Tebaida*.

Król podniósł się i zrobił kilka kroków, dzwoniąc ostrogami i ciągle uderzając szpicrutą o cholewy butów.

— Dziękuję ci i życzę wielkiego sukcesu dziś wieczór!

Wyszedł żywo, zostawiając Moliera zgiętego w ukłonie.

Nieważne. Sztuka miała sześciuset widzów, którzy będą o niej mówić; dobrze czy źle, chodzi przede wszystkim o to, żeby o niej mówiono. Repertuar teatru był

bogaty, wypełniony na rok, a nim rok upłynie, skończy tego *Don Juana*, o którym zaczął marzyć. *Tartufe* był dość żywotny, żeby czekać.

(Fragment powieści o życiu Moliera pt. *Złocisty cień*, która w tłumaczeniu Ireny Szymańskiej i Marii Gantz ukazała się nakładem Czytelnika w r. 1962.)

Przypis Redakcji

Wśród wymienionych osób: Markiza to markiza du Parc; Magdalena to Magdalena Béjart, współdyrektor trupy aktorskiej, w pierwszych latach znajomości z młodym Moliérem jego kochanka; Armada, grająca księżniczkę Elidy, nosząca nazwisko Béjart, była żoną Moliera. W metryce chrztu ma zanotowane, że jest siostrą Magdaleny, ale złośliwa fama i pamflety przeciw Moliérowi głosiły, że to jej córka i Moliera. Aktor teatru w pałacu Burgundzkim, konkurującego z teatrem Moliera, Monfleury doreczył nawet królowi takie oskarżenie. Ludwik XIV zareagował tryznanem do chrztu syna Moliera i jego żony Armandy. Obie aktorki, Magdalena i Armada, zwyczajem francuskim nazywane były na afiszu, bez względu na stan cywilny, *mademoiselles*. — Port-Royal i Kongregacja: Postęp protestantyzmu oraz indyferentyzmu religijnego wywołał we Francji wzmożenie działalności jezuitów, którym m.in. przeciwstawił się klasztor Port-Royal, siedziba duchownych i świeckich „samotników”, później stolica jansenizmu. (Por. zeszyt 24 „Listów Teatru Polskiego”, materiały poświęcone premierze sztuki H. Montherlanta *Port-Royal* oraz wstęp Boya-Zeleńskiego do *Prowincjałek* Pascala. Przedruk w tomie *Mózg i pleć*, cz. I, PIW, Warszawa 1957.) Jakby filiami Port-Royal stało się wiele salonów paryskich. Powstają też wtedy tajne stowarzyszenia, jak np. Kongregacja Św. Sakramentu, która grupując duchownych i świeckich, usiłuje „rządzić duszami” i rozciąga swą cenzurę moralności również na życie prywatne. Grasuje obłuda religijna, mnożą się zwyczajne nadużycia, przestępstwa i zbrodnie.

Tadeusz Zeleniński (Boy):

NA TEMAT «ŚWIĘTOSZKA»

Zakończenie *Tartufe'a* było przedmiotem licznych komentarzy. Nieraz obwiniano Moliera o niedbale i sztuczne zakończenie sztuk; można by rzec na to, iż musi być poniekąd sztuczne zakończenie tam, gdzie przedmiot godny dramatu pisarz zamknął w ramach komedii. Tak np. tutaj; trudno wręcz sobie wyobrazić, jakie byłoby możebne inne zakończenie. Wady, śmieszności może komedia ukarać swym bacikiem, ale tu jakże zrobić porządek z tym zbrodniarzem bez udziału ręki sprawiedliwości? I tu jednak trzeba pamiętać, że nie wiemy, czy *Tartufe* miał to zakończenie od początku, czy też dorobił je Molier później, zarówno aby okazać wdzięczność królowi, jak aby go niejako wciągnąć do współnictwa. „I pomyśleć — wykrzykuje z żalem Maurycy Donnay w miłych swoich prelekcjach o Molierze — że będziemy może wiedzieli kiedyś, co się dzieje na Marsie, a że nigdy nie będziemy znali pierwszych trzech aktów *Tartufe'a* tak, jak je grano w r. 1664 w Wersalu!”

Ale czymże są owe drobne skazy wobec genialnych rysów tej komedii! W całej literaturze świata nie ma tak świetnej ekspozycji — tej ekspozycji, dla której Goethe nie miał dość słów podziwu — jak tutaj, gdy w scenie pełnej ruchu, życia, pani Pernelle, roztaczając przed nami swój charakter, mimochodem „stawia” i charakteryzuje cały dom Orgona, wszystkie figury, zdanie świata o nich, stosunek ich do *Tartufe'a*, i wreszcie wypada impetycznie, stwierdziwszy policzkiem danym Flipocie swoje miłosierdzie chrześcijańskie! W całym dziele Moliera, gdzie zwykle ekspozycja rozwija się zwolna w rozmowie między dwiema postaciami, nie ma tak świetnej sceny. A potem! Zjawienie się Orgona, jego sławny „biedaczek!” powtórzony czterokrotnie z coraz to komiczniejszym efektem, i potem opowiadanie jego o swoim poznaniu się z *Tartufe'em*. Jak cudownie przygotowane jest zjawienie się szalbierza, z jakim napięciem go oczekujemy. I w akcie trzecim zjawia się wreszcie: w czterech wierszach mówionych za sceną jest już cały; jeszcze dorzuca soczysty i zabawny rys obłudy w króciutkim dialogu z Doryną, aby natychmiast, w karkołomnej scenie, przejść do oświadczeń Elmirze. Nie ma może w literaturze świata śmielszego, genialniejszego skrótu.

Armanda Béjart
w roli Księżniczki Elidy
Ilustracja I. Silvestre'a





Pani Pernelle i Flipota (akt I, scena 1)
Ilustracja T. Johannota do wydania z r. 1886

Trzeba pamiętać o jednym: nie sam Tartufe jest bohaterem sztuki; jest nim dopiero łącznie z Orgonem: ta para dopiero daje dwie fizjonomie problematu: szalbierstwo i zaślepienie. Szalbierstwo Tartufe'a musi być grube, aby na jego tle uwydatniła się ślepotą i zaciętrzewienie Orgona. W akcie czwartym śmiałą ręką sięga Molier do skarbcza efektów farsowych, aby w scenie Orgona pod siołem złagodzić drastyczność naocznego dowodu, którego koniecznie było trzeba, aby przekonać Orgona. To była ta scena, którą Napoleon uważał za szczególnie zuchwałą. A w końcu, gdy zdawałoby się, że już wszystkie źródła komizmu wyczerpane, że już Molier wystrzelał wszystkie strzały z kołczana, znajduje jeszcze przezabawną scenę pani Pernelle, gdy z kolei przekonany Orgon natyka się na ślepy upór swej nieodrodnej matki, i wreszcie kapitalną scenę z panem Zgodą.

26 Ta scena z panem Zgodą jest głębokim i mądrym rozszerzeniem perspektywy *Świętoszka*. Czujemy tu, że



Orgon i Doryna (akt I, scena 5)
Ilustracja T. Johannota

w osobie Tartufe'a nie z jednym świętoszkiem mamy do czynienia, ale z całą kliką, z kliką czarno odzianych, słodko mówiących jegomościów, którzy stanowią wszyscy jedno wielkie bractwo, zawsze gotowe udzielić sobie pomocnej ręki. Mamy tu wszystkie szczeble: Tartufe, pan Zgoda i niewidzialny Wawrzyniec to szalbierze; pani Pernelle i Orgon to członkowie tej samej kliky, tym niebezpieczniejsi, że wnoszą w nią, przy swoim zaślepieniu, uczciwość i dobrą wiarę. Tej klice przeciwstawia Molier Elmirę, dzieci Orgona, rozsądną Dorynę i szlachetnego Kleanta: bezsprzecznie uczciwi ludzie, ale raczej wcielający świecką uczciwość, niż przeciwstawiający rzetelną pobożność-falszywej.



Tartufe i Doryna (akt III, scena 2)
Ilustracja T. Johannota

Nie podobna mi tu obszernie rozwodzić się nad rysami, które czynią z *Świętoszka* komedię na wskroś obyczajową, wprowadzającą nas do wnętrza domu paryskiej mieszczańskiej rodziny; nad tymi, które czynią zeń arcydzieło komedii charakterów, gdzie zewnętrzna intryga nie gra żadnej roli, a cała akcja wynika z zająknięcia się i tarcia tych charakterów o siebie. Nie podobna też wyszczególniać wszystkich genialnie prostych i celnych rysów komicznych, w które Molier ujmuje swój temat. Ale w scenach tych, naznaczonych najwyższym komizmem, Molier nie zaparł się tej macierzy, z której wyrósł, starej farsy francuskiej: bez jej szerokiej wesołości nie zdołałby zneutralizować elementów ponurego dramatu, w każdej chwili gotowych weisnąć się tu na scenę.



Tartufe i Elmira (akt III, scena 3)
Ilustracja T. Johannota

Ale Tartufe jest czymś więcej niż arcydziełem komedii obyczajowej i komedii charakterów; jest to zarazem pierwsza od Arystofanesa satyra społeczna na scenie, i to satyra o najwyższej doniosłości. Jest to jedno z tych dzieł, o których można powiedzieć, że ważą na losach ludzkości, niemal rozstrzygają o nich.

Tartufe, a później *Don Juan* dają miarę śmiałości i głębi, z jaką Molier zdolny był ujmować zjawiska społeczne; kto wie, co byłby jeszcze osiągnął na tej drodze, gdyby zbyt nierówna walka nie złamała jego sił.

Molier odkrył jedną tajemnicę; odkrył w teatrze nową potęgę, jedną z największych, jakie istnieją, mianowicie



Elmira, Orgon i Tartufe (akt IV, scena 7)
Ilustracja T. Johannota

cie zabijać śmiechem brzmiącym ze sceny. W rękę Molière komedia staje się satyrą, jedną z najgwałtowniejszych, najcelniejszych, jakie istnieją. A równocześnie piętnując to, co go przejmuje wstrętem, Molière głosi swą twórczością własny ideał życia. Komedia staje się u niego niejednokrotnie trybuną, mównicą. I posiadłszy tę potęgę, Molière jest nie tylko twórcą komedii: on jest i twórcą życia.

Epoka, w której żył Molière, znajduje się na przelomie dwóch zmagających się z sobą światów. Z jednej strony nowoczesna myśl, niezmiernie bliska już nas, z drugiej cały aparat społeczny i naukowy, niemal średniowieczny, przeżyty, ale dzierżący jeszcze wszystko w rękę i konwulsyjnie broniący się inwazji nowego ducha.

Pamiętajmy o potędze ówczesnych Tartufe'ów i Orgonów. Przed nimi to Kartezjusz chroni się przezornie do Holandii, a i tam na wiadomość o skazaniu Galileusza niszczy swój *Traktat o świecie*. Wobec zjednoczonych potęg duchownych i świeckich jakże słabe były środki, którymi rozporządzali ówcześni bojownicy świata! Myśli ich, wyrażane z nieskończonymi ostrożnościami, krążyły wyłącznie niemal w szczupłym kręgu naukowego świata: przenikanie ich do ogółu było bardzo ograniczone.

I zaraz przybył im nieoczekiwany sukurs. Ten aktor wędrowny, wesolek królewski, który nim puścił się z trupą komediantów na prowincję, liźnął co nieco z filozofii Gassendiego, a później nauczył się po prostu czytać w księdze życia, stanął w szeregu walczących o światło, mając w ręce najsprawniejszą broń: śmiech i szyderstwo. I stał się ten cud, iż od potężnego wybuchu śmiechu, wywołanego geniuszem komicznym Molière, zatrzęsły się mury gmachu, którego nie mogły zburzyć zespolone trudy uczonych: od tego szerokiego śmiechu pierzchają duchy ciemności, a myśl ludzka może się rozwijać swobodnie. Strzały Molière docierają tam, gdzie nie mogą osiągnąć kolubryny mędrców; w nieśmiertelnych typach, zdaniach, piętnuje on swoje ofiary znamieniem śmieszności, spod której się już nie podniosą. Molière jest jednym z szermierzy, którzy najdzielniej przyczynili się do przyspieszenia koniecznej i zbawczej przemiany: nim spełniła się ona w historii, w nauce, spełniła się w jego duchu.

Czy Molière zdawał sobie sprawę ze swego współprawnictwa z najwyższymi duchami epoki? Może. Ale ten dyrektor teatru, jego główny aktor, dostawca repertuaru i aranżer dworskich uroczystości, dosyć miał swoich spraw na głowie. Stało się to poniekąd mimowiednie, mocą tego imperatywu zdrowego rozumu oraz wrodzonego instynktu swobody, jakie tkwiły w Molière. Może tak samo byłby zdziwiony dowiadując się o tym, jak tym, że w jego dziele tkwią już owe elementy, które w półtora wieku po nim wydadzą rewolucję francuską, jak to w nim odnaleźli jego komentatorzy.

(Fragmenty ze wstępów do przekładu *Świętoszka*. — Tytuł od nas.)



Postacie farsy francuskiej z początku XVII w. Ilustracja P. Marietta ukazuje główne postaci francuskiej farsy: Kapitan Fracasse, Turlupin, Gros Guillaume i Gaultier Garguille
Original w Galerii Rycin paryskiej Biblioteki Narodowej

Tadeusz Żeleński (Boy):

«ŚWIĘTOSZEK» ZELWEROWICZA W TEATRZE POLSKIM

*Teatr Polski [1925]: Świętoszek, komedia w 5 aktach
 Moliera, przełożył Boy-Zeleński — Jubileusz Aleksandra
 Zelwerowicza.*

Do wszystkich oklasków i wyrazów uznania, jakimi obsypywano wczoraj* jubilatą, pozwolę sobie dorzucić jeszcze jeden gorący poklask; mianowicie za wybór sztuki.

Zelwerowicz jest aktorem i reżyserem bardzo nowoczesnym; zna i lubi wszystkie arkana dzisiejszego teatru, cały ten jazz-band środków i środeczków, którym — niewiadamo czemu — moda jest dziś przyznawać monopol „teatralności”: tłumy, korowody, ruch, barwa, trochę muzyczki, trochę tańca i wielka farandola na końcu. Ale w przeddzień swego święta uczuł widać chęć sięgnięcia do samego serca teatru, tam gdzie ono bije najmocniej: do Moliera... Molier Zelwerowi nie pierwszy zna; ale to co zeń grywał dotąd, to zawsze był potrochu taki Molier „z kokainą” jak u dentysty; z akompaniamentem niewinnych specyfików, które by pozwoliły publiczności zapomnieć trochę o... Molierze. Wczoraj przemówił ze sceny Molier czysty, pełny, wielki — największy!

* Premiera *Świętoszka* w Teatrze Polskim odbyła się dnia 14 maja 1925 r.

Bo iluż jest Molierów! Na nim można by demonstrować, że wszystkie te wymysły, które teatr dzisiejszy chce uważać za swoje zdobycze, są raczej cofnięciem się ku dziecięctwu teatru, kiedy to widz był istotnie dużym dzieckiem, którego oko przede wszystkim trzeba było bawić. Wszystkie te atrakcje i figielki znał już i Molier, i umiał doskonale nimi operować, o ile geniusz jego raczył się do nich zniżyć.

I jakie miał środki! Pierwszy swój komediobalet wystawił na zamówienie nadintendenta finansów Fouqueta, który chciał samego króla upokorzyć swym zbytkiem i rychło po tej zabawie dostał się do Bastylli. Można sobie wyobrazić, co tam były za przepychy! Później, kiedy szło o widowiska dworskie, kasa królewska stała mu otworem.

Znał Molier teatr pod otwartym niebem: za scenę oddawano mu ogrody Wersalu, w których urządzano umyślnie wodotryski, sadzawki, maszyny. Scenę oświetlało dwustu ludzi w maskach, którzy trzymali tyleż woskowych świec.

Znał efekty nagości. Panna du Parc, reprezentująca na którymś z takich festynów Wenus, wynurzyła się z wody (z prawdziwej wody, zapewne odpowiednio ogrzanej) goła niczym nasza pani Niewiarowska, a miała nad panią Niewiarowską tę wyższość, że kochało się w niej trzech największych poetów epoki. Corneille, Molier, Racine. Cóż za reklama, pomyśli z westchnieniem piękna pani Kazia Skalska*...

Kiedy Molier potrzebował muzyki, miał do rozporządzenia królewską kapelę, i nadwornych śpiewaków, i nadwornego kompozytora, p. Lulli. Molier stworzył komedię muzyczną, którą obecnie na nowo wymyślono jako najmłodniejszy teatr.

Kiedy chciał tańca, miał balet nadworny, przy którym zbladły nawet zespół p. Tatiany Wysockiej. A często w balecie jego tańczył sam król i najwięksi panowie dworu. Korowód roztańczonych masek, piosenka, to najczęstsze zakończenie jego lekkich komedii. *Hallo, ciotka** w niczym by mu nie zaimponowała...

Znał sztuczki, którymi wciąga się do współgrania publiczność. Jego pan de Pourceaugnac uciekał na salę pomiędzy widzów, kędy go goniła armia lekarzy i aptekarzy z serengami.

Znał rodzaj kabaretowy i jego bezceremonialną swobodę, kiedy w *Improwizacji w Wersalu* pokazał kulisy swojej trupy, swój teatr podczas próby i siebie przy reżyżerskiej robocie.

* Pani Niewiarowska — słynna w okresie międzywojennym diva operetkowa. Pani Kazia Skalska — aktorka ówczesnego Teatru Polskiego.

* *Hallo ciotka* — rewia w kabarecie Qui Pro Quo, uznawana za największe osiągnięcie tego teatru.



Aktorzy teatru w pałacu Burgundzkim, z którymi walczył Moliere
 Ilustracja A. Bosse z r. 1630. Oryginał w paryskim Gabinecie
 Rycin

Znał cudy feerii, kiedy w tragicznym balecie *Psyche*, napisanym do spółki ze starym Corneille'em, jeden akt pomieścił w niebie, a drugi w piekle.

Znał interludia i groteski, i teatr masek, i pocieszne zwierzęta na scenie itd. Wszystko to Moliere nie tylko znał, ale przeważnie sam stworzył. I miał — powtarzam — środki nieograniczone: chodziło wszak o zabawę najpotężniejszego monarchy. Otóż, wierzcie mi, wszystko to Moliere miał sobie za coś bardzo pośledniego. Poddawał się obowiązkom, jakie nań płynęły z tytułu arazera dworskich uroczystości, bawiło go to może, było dlań wytchnieniem po wielkiej twórczości. Ale kiedy chciał napisać naprawdę coś dla siebie, dać miarę swoją jako twórcy, odkładał to wszystko na bok. Wówczas wystarczyło mu parę metrów sceny bez żadnych urządzeń, jedna najprostsza dekoracja na pięć aktów i na scenie kilka osób, które rozmawiają z sobą. Całą treść

tego prawdziwego teatru Moliere stanowi krzesanie o siebie myśli, idei, tarcie o siebie słów, ząbienie charakterów i wydobywanie z tego efektów najprzedniejszego mądrego dowcipu. To był w jego pojęciu prawdziwy, najwyższy teatr; tamto wszystko to zabawki, którymi karmił z musu tę dość mieszaną umysłowo publiczność, jaką był dwór Ludwika XIV. W tych ramach dobrowolnie skromnych i ubogich stworzył najistotniejsze swoje dzieła. I to jest teatr najteatralniejszy, najczystszy teatr jaki istnieje. I kto z was widział wczoraj trzeci akt *Świętoszka*, i nie zdumiał się z zachwyty, i nie padł w duchu na kolana, temu już nic nie poradzę: niech do końca życia ogląda na scenie okręcki, koleje żelazne etc.

Tak, trzeci akt *Świętoszka*, czwarty akt *Mizantropa* — to są te zawrotne szczyty teatru, przed którymi staje się z osłupieniem. I to blisko od trzystu lat. Szczęśliwa publiczność paryska z roku 1664, dla której te genialne dzieła były współczesnością, były krwią z ich krwi! My dziś musimy przystępować do nich, przerysując się przez zapory odmiennej konwencji, kostiumu, związanej mowy. Publiczność nie bardzo lubi ten kłopot, ale gdy chodzi o Moliere, stokrotnie się on opłaca; trzeba się z tym pogodzić, że jeden był Moliere i drugiego niestety nie będzie.

Wczoraj zresztą zapora ta przysła. Udało się teatrowi wydobyć z Moliere całą wiekuiącą ludzkość jego komedii, na której bawili się wczorajsi widzowie zupełnie „współcześnie”.

Zelwerowicz jako Tartufe dał szkic tego, czym ta rola będzie zapewne już na dzisiejszym przedstawieniu. Co tu się dziwić! Wyprowadzą człowieka na scenę, tłuką mu kwadrans brawo, zanurzą po sam nos w kwiatach, rozczulą mowami, wycalują z dubeltówki do utraty tchu, i potem każą mu gadać nowiutką, prosto z igły, rolę trzynastozgłoskowym wierszem. Jak się tu nie zatknąć! Jego Tartufe, nakreślony szerokimi rysami, wypełni się dziś kolorem w każdym słowie i będzie stanowił długo jedną z pięknych kreacji artysty.

Rolę Tartufe'a można interpretować na różne sposoby. Można ją grać zupełnie współcześnie; aby dowieść, jak nieistotnym w gruncie oddaleniem Moliere od nas jest *kostium*, próbowano dla „eksperymentu” zagrać *Tartufe'a* w dzisiejszych strojach. (Byłoby może ciekawe obrócić jedno przedstawienie w Teatrze Polskim na taką próbę.)

Zelwerowicz sięgnął po swoją kreację daleko; jego Tartufe ma coś z naiwnej przebiegłości, zmysłowości i łakomstwa rabelesowskich mnichów; obłuda jego jest szyta grubym ścięciem, na miarę nadludzkiej zaiste głupoty Orgona. Orgon Maszyńskiego idealnie był zestrojony z tą koncepcją Tartufe'a; był to jeden z tych



Teatrzyk jarmarczny na St. Germain
w czasach Molièra

upartych i poważnych głupców, z którymi mając do czynienia, można łbem tłuc o ścianę; wydobyl ze swej roli akcenty nieporównanego komizmu.

W ogóle recenzentowi przypada tu miła rola, że potrzebuje rozdzielać same komplementy; gdyby aktorzy wiedzieli, jak my to lubimy, my krytycy, których pomawiają o złośliwość! Zatem słowa zachwytu pani Pancewiczowej, ciepłej i dowcipnej Dorynie, która strzelała w publiczność konceptem jak z pistoletu. Trudną rolę Elmiry pani Sulima wycieniowała niuansami kobiecego sprytu i wdzięku; p. Czaplńska była brawurową panią Pernelle; p. Gromnicka i p. Warnecki stylowo sprzeczczaali się jako kochankowie; p. Neubelt trafił w oblesną słodycz trybunalskiego wiceświątoszka, pana Zgody. P. Skarzyński umiał dać nerw wywodom Kleanta, a p. Łuszczewski wybuchom Damisa. Zdaje się, że nikogo nie zapomniałem?*

Dodać należy z najwyższym uznaniem (cudzoziemca może to zdziwić, że się taką rzecz podnosi, ale co kraj, to obyczaj), iż rzecz była pod względem pamięciowym opanowana... prawie że wzorowo, i że artyści manewrowali wierszem z gustem i swobodą. Wiem, że na mnie wymyślają, że trudno się uczyć mego przekładu; ale to naprawdę wina Molièra; jego tekst jest tak gęsty, tak nabity myślą, że każde słowo staje się niezbędne na swoim miejscu. Ale gdy kto się raz nauczy, to potem sobie to chwali. Nic mu w roli nie przepada.

Zatem prawdziwy, stuprocentowy Molièr zawitał na naszą scenę pod najlepszymi auspicjami. Przyjmijcież go jak należy i chodźcie, do cholery ciężkiej, do teatru; wierzcie mi, ja bym was nie namawiał, gdybym nie był pewny, że się ubawicie za swoje pieniądze. Zanadto szanuję swój podpis.

(Przedruk recenzji z tomu *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*, Warszawa 1926 r.)

* Zapewne dowcip Boya, bo nie wymienił Wł. Brackiego — Oficera oraz H. Rożańskiej — Flipoty. Przedstawienie reżyserował Al. Zelwerowicz, dekorację i kostiumy dał Karol Frycz.



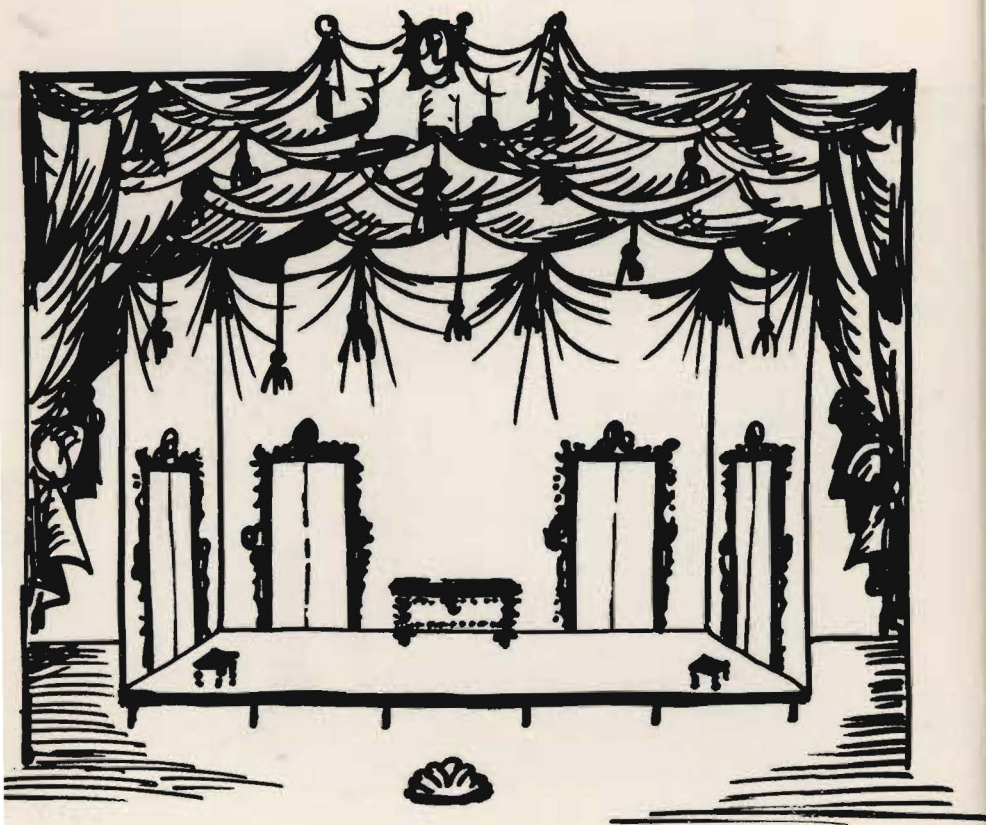
Aleksander Zelwerowicz w roli Tartufe'a w Teatrze Polskim
w r. 1925

Aleksander Zelwerowicz (Tartufe) i Mariusz Maszyński (Orgon)



Krystyna Zachwatowicz:

SZKICE DO «ŚWIĘTOSZKA»
(Teatr Polski, rok 1962)



Pani Pernelle

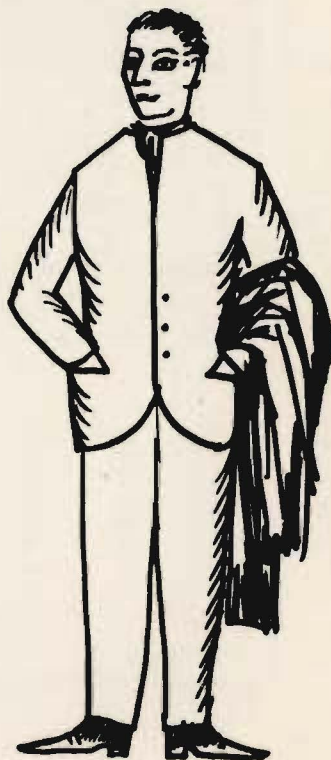


Orgon

POLSKI MOLIER



Doryna



Tartufe

Bohomolec pierwszy dał wzór polskiego Moliera. Wpadł na wielki pomysł: molierowskie mieszczańskie „wykwintnisie” zamienił na przybyłych do Warszawy, aby tam zadać szyku, prowincjonalnych „paryżanów polskich”. Postąpił z Molierem, jak Molier ze swoimi poprzednikami. Z Pantalona komedii *dell'arte*, z rogacza starofrancuskiej farsy, z kutych na cztery nogi plautowskich frantów stworzył Molier naprzód postać Sganarela, a potem paryskich mieszczan: Arnolfa i Orgona. Bohomolec molierowskim sawantkom przyprawił sumiaste wąsy, przebrał „pursoniaków” w czamary i żupany, markizom kazał nosić perukę z harcapem i paryski fraczek, będący szczytem elegancji nad Wisłą. Bohomolec, kostiumując po polsku Moliera, dał stanisławowskiej komedii dwa naczelné typy: sarmaty i firyka.

Tłumaczono Moliera u nas jeszcze przed Bohomolcem. Ale Bohomolec pierwszy przeniósł Moliera nad Wisłę. Brał, jak wtedy mówiono, plantę i intrygę, brał nawet charakter, ale osadzał je w polskiej sytuacji obyczajowej. Pierwszy zrozumiał, że molierowski mieszczanin musi być w Polsce drobnym szlachcicem i że molierowska „wykwintnisia” zamienić się musi w noszącego się „na paryską modłę” warszawskiego kawalera. Tak od Bohomolcowych adaptacji w jezuickim konwicie, gdzie nie godziło się wystawiać żeńskich person, zaczęła się współczesna komedia obyczajowa.

Bohomolec przy całej jędrności dialogu był jeszcze bardzo toporny, dydaktyczny i prymitywny. Ale pokazał drogę następcom. Wśród z górą pół kopy osiemnastowiecznych przeróbek i przekładów molierowskich mamy pięć lub sześć niewątpliwych arcydzieł. Wyobraźcie tylko sobie Orgona jako pana Fanatyckiego, który zamieszany w konfederację barską drży ze strachu, że wyjdą na jaw jego dawne sprawki. I księdza Marka, tego samego, który potem zrobił tak fantastyczną karierę u romantyków, jako Tartufe'a, czyli pana Obludnickiego, w *Świętoszku zmyślonym* Baudouina. Ten polski Tartufe „to człowiek wcale święty, wszak on na Rusi pioruny w zimie sprowadzał i morowe powietrze uśmierzał”. Pani Pernelle nazwana zostanie Pobożnicą, a w zakończeniu komedii goniec Stanisława Augusta uratuje od zguby warszawskiego Orgona.

Wyobraźcie teraz sobie tego Orgona na scenie w konstuszu i przy karabeli, kiedy odkrywszy wreszcie mactactwa Tartufe'a szarpie się za wąsy i krzyczy: „Niech

go piorun trzaśnie z jego pokorą i pobożnością. Hej, poznałem się teraz na liźyduszkach, co się tulą, oczy spuszczaają, długo modlą, a w sercu diabła rogatego noszą.”

Brzmi ten *Świętoszek* Baudouina jak najczystszy Fredro, i słusznie, bo nie byłoby Fredry bez osiemnastowiecznej polskiej szkoły molierystów. Ale jednocześnie jest to Fredro jadowity i wolteriański, bo Molier w polskim Oświeceniu przystał po trochu do sekty farmazonów.

Świętoszek zmyślony jest na pewno największą niespodzianką stanisławowskiej komedii. Co by dopiero była za zabawa z takim polskim *Świętoszkiem* pojechać na festiwal paryski. Miałoby to swój smak i dowcip. Ale obok *Świętoszka* jest jeszcze parę polskich Molierów wartych przypomnienia. Ten sam Baudouin molierowskiemu panu Jourdain każe peregrynować na kontrakty do Dubna. Skąpiec w jego adaptacji nazywa się pan Sknerski i mieszka w Warszawie. Gościom swoim, których zaprosił na obiad, kazał dać „krupniku, pieczeni twardej z cybulim sosem i gęś albo jędyka niedopieczzonego”. Również w Warszawie, i to na Starym Mieście, blisko Podwała, Arnolf, czyli pan Bogacki, wynajmuje dla swojej Anusi ustronny dworek w *Szkole kobiet* Bogusławskiego.

I wreszcie Zabłocki. Z *Mizantropa*, niestety, została tylko tyrada Elianty, ale dwie komedie Moliera przełożył w całości. *Doktora z musu* przeniósł na podkarkowskie Podgórze, *Amfitriona* zostawił, oczywiście, w Tebach. Te greckie Teby, które już u Moliera były bardzo wersalskie, pod piórem Zabłockiego stają się niespodziewanie warszawskie i rozkosznie sarmackie. Zabłocki na pozór tłumaczy wiernie, ale posiada nieporównaną inwencję językową i dowcip zawieszystszy niż u Moliera. Przekład obrasta przysłowiami i porzekadłami, jest w porównaniu z pierwowzorem o wiele bardziej konkretny, soczysty i rubaszny. Zabłocki ma w sobie coś z chudopachołka, któremu możni bardziej jeszcze dopieklili niż Molierowi. Stawia kropki nad i, ma ostrzejsze puenty, jest bardziej plebejski.

Powstała z tego mieszanka wspaniała i bardzo w swoim artystycznym wyrazie nowoczesna. Greckie mity i anachronizmy molierowskie, Wersal i Warszawa, piękna Noc, która podróżuje po chmurach w szlachectkiej taradajce, i Amfitryo walczący z rokoszanami, Merkury, którego Sozja bierze za warszawskiego „złodzieja brukowego”, i Neukratis, który awansuje na polskiego hetmana. Ten bigos polsko-francusko-grecki ma swój smak niepowtarzalny. Posłuchajcie tylko, jak Sozja opowiada o bitwie, jaką stoczył Amfitrion. Toż to przecież potyczka z Tatarami... w Tebach:

Sprzodkiem stali hajduki, w skrzydłach strzelców rota,
Tu husarze, tu ciury, tam luźna hołota...

Wysuwa się ochotnik z tej i z owej strony:
Zrazu poszło na udry, dalej na plutony,
Lecą ludzie jak muchy, gdyby grad pociski,
Czuchrają sobie brody, szeremują pyski...
Postrzega Amfitryo, że sprawa po diable;
Jak wrzaśnie: broń za kruczki, na temblaki szable!
Natenczas, mogę mówić, zawrzało jak w garnku;
Tamci pierzchnęli, my im siedliśmy na karku.

(Fragment recenzji; według zbioru *Miarka za miarkę*,
PIW, Warszawa, 1962 r.)

PRZEDMOWA DO KOMEDII
«ŚWIĘTOSZEK ZMYŚLONY»

Przedsiębiorząc tłumaczenie *Świętoszka*, obawiałem się, abym tych samych nie znalazł prześladowań co niegdyś *Tartufe* Moliere'a; gdyż w Polsce nieograniczoną jeszcze moc mają świętoszkowie, których ta przegwizdywa komedia; ale z wielkim doświadczyłem zadziwieniem, że najśmielsze jej miejsca z powszechnym były przyjęte stwierdzeniem. Stąd dowodnie wnieść sobie mogę, że Polska pod panowaniem króla prawdziwie filozofa daleko mniej ma przesądów niż Francja przed wiekiem, za Ludwika Wielkiego; ten bowiem monarcha nieoszacowaną komedię na niejaki czas zakazać musiał, gdy się przeciwko niej zburzyli świętoszkowie, których Moliere tak żywymi w niej kolorami był odmalował.

Mój *Świętoszek* los miał szczęśliwy, bo naród polski lepiej przysposobionym znalazł do wyzucia się z uprzedzeń gminu ślepego i dlatego się powszechnie podobał. Zarzucali mi wprawdzie niektórzy, że w tłumaczeniu nadto od oryginału odstąpił. Jakże bym tę komedię do obyczajów i smaku krajowego był mógł przystosować, gdybym znacznych odmian w niej nie był uczynił? Obyczaje bowiem wieku przeszłego, w którym ta napisana komedia, bynajmniej się nie zgadzają z niniejszymi obyczajami Francuzów, a tym bardziej Polaków.

Dwa pierwsze akty, ponieważ mi się zdawały nieco zimne, przydałem więc Fanatyckiemu sługę, który krotchwilnym swym mówieniem sposobem łączące ożywia sceny. Burgrabia przychodzący brać intronizację, czego nie masz w oryginalu, mocno się także podobał publice, a mianowicie Prześwietnej Palestrze, która mi przyznała, że go dobrze trafił. Nie żałuję więc pracy mojej, bo mi się nad spodziewanie moje powiodła.

Po tak pochlebnym tej komedii przyjęciu pomyślnie dla siebie rokowałem skutki; wiedząc bowiem, że Moliere, gdy to sławne wydał dzieło, znaczną pozyskał pensją, spodziewałem się, że wytłumaczenie owego, co krajowi tak jest pożytecznym jak oryginał, przynajmniej przyzwoite dla mnie wyjedna miejsce; lecz dotychczas płoną uwodzony jestem nadzieją, którą żyć nie mogę.

(Fragment przedmowy do komedii *Świętoszek zmyślony*, Warszawa 1777.)

Pierwszy polski przekład *Tartufe'a* pióra Jana Baudouin drukowany był w r. 1777 z adnotacją na karcie tytułowej komedii: „z Moliere'a przełożona i do obyczajów narodowych z niektórymi odmianami przystosowana”. Baudouin dał komedii „ostrożny” tytuł *Świętoszek zmyślony*. Sztuka grana była w Warszawie po raz pierwszy w kwietniu 1777 r. W ciągu kilkunastu lat powtarzano ją około dwudziestu razy. Później wprowadził komedię do swego repertuaru Wojciech Bogusławski w tym samym spolszczeniu, używając na afiszach także tytułu *Świętoszek, czyli Potwarca zmyślony*. Grał go dn. 18 maja 1801 r. w Kaliszu, prawdopodobnie tegoż roku i w Warszawie; pewna jest natomiast dopiero data 3 marca 1804 r. Według zapisu Roczników Teatru Narodowego w r. 1814 *Świętoszka* wystawiono na scenie warszawskiej po raz 47.

Utwór wydobył z zapomnienia Jan Kott i wprowadził na scenę Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi dn. 20 czerwca 1959 r., za dyrekcji Karola Borowskiego, który wraz ze Stanisławem Łapinskim (Fanatycki, czyli Orgon) reżyserował komedię. Scenografię opracował J. Rachwałski, muzykę T. Kieśewetter, choreografię F. Parnell. Obłudnickiego, czyli *Tartufe'a* grał L. Andrzejewski, Pobożnicką, czyli Panią Pernelle — H. Małkowska.

Jan Baudouin de Courtenay, pochodzący z francuskiej rodziny szlacheckiej, zupełnie spolszczonej, był „konsyliarzem J. K. Mości”. Uprawiał działalność literacką, tłumaczył i przystosowywał do polskich obyczajów nie tylko Moliere'a, ale i inne komedie oraz opery francuskie i włoskie. Przekonań radykalnych, był jednym z najbardziej namiętnych i walczących publicystów polskiego Oświecenia. Zmarł w marcu 1822 r. w Warszawie.



Stanisław Lapiński w roli Fanatyckiego (Orgona) w *Świętoszku* zmyślonym J. Baudouina w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi

GDY «ŚWIĘTOSZKA» GRAŁ
WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

(Recenzja w „Gazecie Warszawskiej”, dodatek do nru 19
z dnia 6 marca 1804 r.)

Dnia 3 [marca 1804] dana była komedia w 5 aktach *Świętoszek* i balet *Figle miłości*. Przedziwna ta komedia, napisana przez Moliera w 1664, dla okrzyków zagorzałych fanatyków nie prędzej jak w 3 lata potem na publicznym teatrze w Paryżu wystawioną była. Nazajutrz po pierwszej reprezentacji miano ją powtórzyć, ale prezydent parlamentu sprzeciwił się temu i wtedy to Molier odezwać się miał do zebranej publiczności: „Messieurs, nous allions vous donner le Tartuffe, mais Mr le premier President ne veut pas qu'on le joue”.^{*} W czasie kiedy powstawano na dzieło będące pochwałą cnoty a satyrą jedynie obłudnictwa, pozwolono grać na teatrze włoskim *Pustelnika*^{*}, sztukę zimną, i w której pustelnik przybrany w habit mnicha włązi po drabinie do okna mężatki i pokazując się w nim czasami mówi: „Questo é per mortificar la carne.”^{*} Wielki Kondeusz powiedział był w owym czasie: „Aktorowie włoscy obrazili tylko Boga, ale francuscy obrazili nabożnisiów.” Wkrótce potem Molier uwolniony został od wszelkiego prześladowania, otrzymawszy w piśmie zezwolenie królewskie grania *Świętoszka*, i odtąd sztuka ta przez 3 miesiące wciąż dawana była i aktorowie, koledzy jego, żądali jednomyślnie, aby autor jej miał aż do śmierci dwie trzecie części zysku wynikające z każdej onej reprezentacji. Dziś wszyscy uznają, iż komedia tak w początkach okrzyczana prawdziwej moralności zawiera naukę. Wszystkie w niej charaktery są oryginalne, wszystkie są dobre. *Świętoszek* jest doskonały. Intryga prowadzona jest wybornie, rozwiązanie tylko nieco przymuszone z powodu naciąganych pochwał króla, którego protekcji autor tyle był winien. Sztuka ta grana jest dobrze w naszym teatrze. Najżywsze otrzymali poklaski p. Bogusławski (w roli Świętoszka) i weteran nasz p. Świerzawski (w roli Fanatyckiego).

^{*} Chcieliśmy wam ofiarować *Tartufe'a*, ale pan pierwszy prezydent nie zgadza się, by go grać.

^{*} *Skaramusz pustelnikiem*.

^{*} To po to, ażeby umartwić ciało.

Świętoszek (wl. Tartufe, czyli Świętoszek) Moliera w przekładzie Tadeusza Boya-Zeleńskiego został wystawiony w Teatrze Polskim w reżyserii Czesława Wollejki, w scenografii Krystyny Zachwatowicz i z muzyką Mateusza Świącickiego.

Obsada: Mieczysława Cwiklińska (Pani Pernelle), Henryk Bąk (Orgon), Alicja Raciszówna (Elmira), Bohdan Krzywicki (Damis), Alicja Sędzińska (Marianna), Krzysztof Kowalewski (Walery), Kazimierz Meres (Kleant), Czesław Wollejko (Tartufe), Hanna Stankówna (Doryna), Bronisław Pawlik (Pan Zgoda), Jan Kobuszewski (Oficer Gwardii), Halina Dunajska (Filipota).

«NOWY ŚWIĘTOSZEK»

Za przykładem Jana Baudouina, który spolonizował postacie i wątki Molierowskiego *Tartufe'a* tak, że przedstawienia *Świętoszka zmyślonego* angażowały się po stronie polskich racjonalistów walczących z sarmackim wstecznictwem, poszli w r. 1949 Stanisław Dygat i Jan Kott, którzy dali parafrazę komedii Moliera zlokalizowaną w tymże roku w odbudowującym się Wrocławiu. Ich komedię pt. *Nowy Świętoszek* napisaną w 5 aktach prozą i wierszem wystawił od razu teatr wrocławski. Postacie zachowały molierowskie imiona (poza Oficerem gwardii zamienionym na Milicjanta), ale Orgon był dyrektorem tramwajów miejskich, Marianna studentką polonistyki, Walery majstrem warsztatów tramwajowych, Doryna sekretarką Orgona, a Pan Zgoda urzędnikiem miejskiego wydziału kwaterunkowego itd.

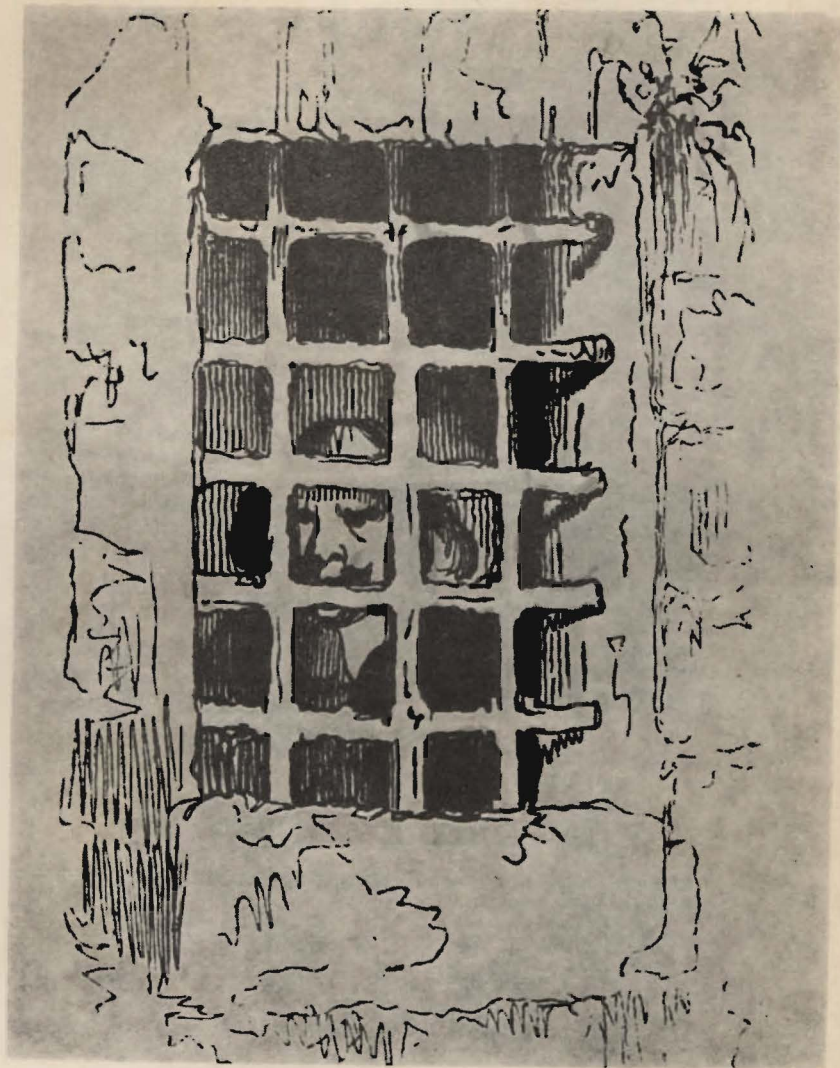
Utwór Dygata i Kotta atakował morale mieszczańskich szalbierzy, oszustów, oportunistów i asekurantów politycznych, przeciwstawiając im zdrowe, pracowite, entuzjastyczne pokolenie socjalistycznej młodzieży. Doryna w zakończeniu komedii strofuje Orgona:

Weź z tej lekcji naukę, byś umiał w potrzebie
Przyjaciela i wroga odróżnić od siebie.
Uderzaj odtąd śmiało w nikczemną obłudę,
Naucz się jednym krokiem maszerować z ludem.
Błąd, który popełniłeś, niewiele zaszkodził,
Plan został wykonany, zrobili to młodzi.

Komedię *Nowy Świętoszek* ogłosiła drukiem „Książka i Wiedza” w r. 1950.

Redakcja i Wydawca: Dyrekcja Teatru Polskiego,
Warszawa, ul. Karasia 2

Zakł. Graficzne „Dom Słowa Polskiego” Zam. 7149c H-26



Ilustracja T. Johanneta do wydania «Świętoszka» z r. 1886

CENA ZŁ 4.—



TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Sezon: 1962-1963

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

W niedzielę, dn. 6 stycznia 1963 r. o godz. 14.00
po raz 41

MOLIER

ŚWIĘTOSZEK

Komedia

Przełożył Tadeusz Boy-Żeleński

Pani Pernelle, matka Orgona . . .	Mieczysława Ćwiklińska
Orgon, mąż Elmiry	Henryk Bąk
Elmira, żona Orgona	Alicja Raciszówna
Damis, syn Orgona	Bohdan Krzywicki
Marianna, córka Orgona	Alicja Sędzińska
Walery, zalotnik Marianny	Krzysztof Kowalewski
Kleant, szwagier Orgona	Kazimierz Meres
Tartufe, świętoszek	Czesław Wołłejko
Doryna, pokojówka Marianny . . .	Hanna Stankówna
Pan Zgoda, woźny	Bronisław Pawlik
Oficer gwardii	Mariusz Dmochowski
Flipota, służąca pani Pernelle . .	Halina Dunajska

Scenografia: Krystyna Zachwatowicz

Muzyka: Mateusz Świącicki

Reżyseria: Czesław Wołłejko

Asystent reżysera: Jan Kobuszewski

Przerwa 15-minutowa

- 3.XI. - 21.XI. Z okazji 45 Rocznic Rewolucji Październikowej odbył się szereg uroczystych przedstawień *Kremłowskich Kurantów* M. Pogodina, zakupionych przez instytucje i zakłady przemysłowe, m.in. dla pracowników Huty Warszawa, Kancelarii Rady Państwa, Polskich Zakładów Opieczyńskich, Wyższych Szkół Artystycznych i młodzieży szkół warszawskich.
- 4.XI. - 8.XI. Wyjazd do Pragi S. W. Balickiego i A. Krasickiego na uroczystą zapremierę w Narodnim divadle *Zoranego ugoru* według Szlochowa. Zapoznano się szerzej z działalnością Teatru im. S. K. Neumana w dzielnicy robotniczej Liberac. S. W. Balicki i Dyr. Narodniho divadla B. Prokos wzięli udział w konferencji prasowej zorganizowanej przez Polski Ośrodek Kulturalny w Pradze.
- 5.XI. Dla uczczenia 45 Rocznic Rewolucji Październikowej POP PZPR przy Min. Kultury i Sztuki, Filharmonii Narodowej i Teatru Polskiego zorganizowały uroczystą akademię w Filharmonii Narodowej. Słowo wstępne wygłosił Min. T. Galiński. Wykonawcy części artystycznej: Orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyрекcją J. Wilkomirskiego i artyści Teatru Polskiego: H. Boukołowski, R. Hanin, S. Jasiukiewicz, J. Kobuszewski, Z. Listkiewicz, M. Pawlicki, L. Pietraszkiewicz, H. Stankówna.
- 6.XI. W Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych w akademii z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej udział wzięli A. Sedzińska, M. Gajda.
- 21.XI. Z okazji Dnia Nauczyciela odbyła się w Teatrze Polskim uroczystość szkolna Liceum Ekonomicznego - grono nauczycielskie i Komitet Opiekuńczy Szkoły spotkali się z kierownictwem Teatru Polskiego i zespołem „Świętoszka”, po czym uczestniczyli w przedstawieniu.
- 21.XI. W Szkole Podstawowej Nr 194 im. Strzałkowskiego z okazji Dnia Nauczyciela odbył się uroczysty wieczór, w którym wzięli udział z programem artystycznym aktorzy Teatru Polskiego: B. Pietraszkiewicz, M. Gajda, M. Łącz, Z. Szymborski.
- 26.XI. Przyjazd Narodniho divadla z Pragi. O godz. 11-ej - oficjalne powitanie na foyer Teatru Polskiego. Poza przedstawicielami władz i całym zespołem Teatru Polskiego gości powitały delegacje zakładów pracy, które objęły patronat nad przedstawieniami ND, młodzież Lic. im. K. Gottwalda i Lic. im. J. Słowackiego. Zespół powitał gości chlebem i solą. Przemawiali S. W. Balicki i dyr. dramatu ND J. Marsalek. Na spotkaniu były licznie reprezentowane redakcje pism warszawskich, Polskie Radio i Kronika Filmowa. O godz. 12-ej delegacje ND i TP z dyr. J. Marsalkiem i S. W. Balickim złożyły wieńce na grobie Leona Kruczkowskiego w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Wojskowym. Obecna była p. Jadwiga Kruczkowska.
- 27.XI. Przedstawienie *Hamleta* Szekspira - patronat nad spektaklem objęły Polskie Zakłady Optyczne i Państwowa Wytwórnia Papierów Wartościowych.
- 28.XI. Przedstawienie *Posiadaczy kluczy* M. Kundery - patronat objęły Zakłady Mechaniczne im. M. Nowotki i Zakłady Wytwórcze Aparatów Wysokiego Napięcia im. G. Dymitrowa.
- 29.XI. Koncert ND w Zakładach Wytwórczych Aparatów Wysokiego Napięcia im. G. Dymitrowa. Konferansjerkę prowadził M. Gajda. Aktorom czeskim towarzyszyli przedstawiciele kierownictwa i zespołu Teatru Polskiego.
- 29.XI. Przedstawienie *Kaukaskiego kredowego kała* B. Brechta. Patronat nad przedstawieniem objęły Warszawskie Zakłady Telewizyjne i Warszawskie Zakłady Przemysłu Cukierniczego im. 22 Lipca.
- 30.XI. Koncert aktorów ND w Zakładach Wytwórczych Lamp Elektrycznych im. R. Luxemburg. Konferansjerkę prowadził M. Gajda. Aktorom czeskim towarzyszyli przedstawiciele kierownictwa i zespołu Teatru Polskiego.
- Przedstawienie *Kaukaskiego kredowego kała* - patronat nad przedstawieniem objęły Zakłady Mechaniczne Ursus. Tym spektaklem goście zakończyli występy w Polsce. W czasie pobytu zwiedzali Warszawę, Wilanów, liczne wystawy.
- Delegacje zespołu i kierownictwa ND były przyjęte przez Ministra Kultury i Sztuki T. Galińskiego, Prezydium Stołecznej Rady Narodowej z wiceprzew. K. Kartasińską na czele, przez sekretarzy KW PZPR Tilkowa i Kępcę oraz przez ambasadora CSRS O. Jelenia.
- 1.XII. - Godz. 23.40 odjazd Zespołu Narodniho divadla; na dworcu zegnali przedstawiciele ambasady CSRS, Min. Kult. i Sztuki oraz zespół Teatru Polskiego.