TEATR POLSKI

W WARSZAWIE

SCENA KAMERALNA

*Molier*

# ŚWIĘTOSZEK

Dyrektor
ANDRZEJ KRASICKI

Kierownik Artystyczny
AUGUST KOWALCZYK

Kierownik Literacki
ERNEST BRYLL

MOLIER
1622—1673

*W*
*ROKU*
*MOLIEROWSKIM*
*1973*

2

SEZON 1972—1973

PREMIERA
W LUTYM 1973

*Molier*

# ŚWIĘTOSZEK

*MACIEJ ŻUROWSKI*

# „ŚWIĘTOSZEK" TRUDNE ARCYDZIEŁO

Każda inscenizacja i właściwie każda lektura tej komedii jest nowym eksperymentem trafiającym regularnie do beczki bez dna, którą stanowi problem, jak rozumieć „Świętoszka". Normalne to zjawisko, że im większej klasy dzieło, tym więcej ogarnia i tym łatwiej dezorientuje, zwłaszcza gdy było stworzone dla sceny tak odległej w czasie jak teatr Moliera. Ten przypadek wykracza wszakże poza normę. Kwestia wybuchła z gwałtownością skandalu jeszcze przed ukończeniem sztuki, w roku 1664, kiedy Molier pokazał tylko trzy akty („trzy pierwsze akty", jak mówią świadectwa współczesne), a spory i domysły po dziś dotyczą rzeczy najbardziej zasadniczych.

Czy celem tej sztuki na pewno było zdemaskowanie obłudy religijnej, bez uszczerbku dla religii? Oczywiście Molier tak twierdził, ale nigdy wszystkich nie przekonał. „Kto sobie zada trud rozpatrzenia się z dobrą wiarą w mej komedii – powiada w przedmowie – spostrzeże niewątpliwie, że intencje jej są wszędzie na wskroś niewinne i że nie ma ona bynajmniej zamiaru szydzić 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 naznaczyłem; 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". Już ta deklaracja, pomijając argumenty przytoczone przez autora w dalszym ciągu, nie brzmi przekonywająco, kiedy się ją porównuje z tekstem komedii, gdzie prawdziwa pobożność jest – jak na wiek XVII – bardzo prosta i chłodna, podczas gdy Tartufe wydaje się – jak na oszusta – przez cały czas dziwnie skomplikowany pod tym względem, a chwilami nieoczekiwanie wrażliwy. Jeżeli dwuznaczność głównej postaci sugeruje nieujawnioną intencję Moliera, to i Orgon staje się problemem. Może i on – jak sądził Mauriac – jest zaprzeczeniem prawdziwej pobożności, tępym egoistą zasługującym, żeby wpaść w szpony intryganta? Z punktu widzenia wymagań formalnych, do których nas przyzwyczaił klasycyzm, „Świętoszek" nastręcza nie mniej wątpliwości. Akt II, mimo że w oryginalny sposób opóźnia ukazanie się postaci tytułowej, nie bardzo jest potrzebny. Może został dopisany, żeby przerobić na komedię pięcioaktową trzyaktowego z początku „Świętoszka" (o ile zawierał, jak się dziś przeważnie sądzi, nie trzy pierwsze akty, lecz obecne akty I, III i IV)? Nie byłby to dowód oczekiwanej u klasyka staranności kompozycyjnej. Szczęśliwe zakończenie, którego sprawcą jest Oficer gwardii, działający jako „Deus ex machina", irytowało już współczesnych i nadal jest krytykowane.

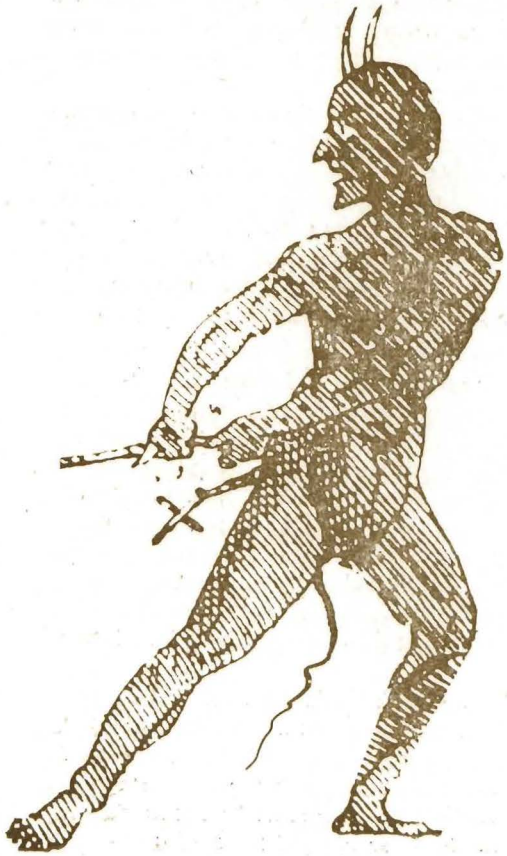
Pewne światło na te problemy rzucają wiadomości o genezie komedii oraz o jej pierwszych przedstawieniach, a także późniejsze kroniki teatralne z relacjami o kolejnych, bardzo rozmaitych inscenizacjach, niemal co pokolenie inaczej odgadujących myśl autora. Pierwsza wersja „Świętoszka" uświetniła wielki festiwal barokowy, jakim były w Wersalu siedmiodniowe „Rozkosze zaczarowanej wyspy". Alegoryczne widowiska z machinami, recytacje, tańce, rycerskie zawody, fajerwerki, jeszcze inne komedie Moliera („Natręty", „Małżeństwo z musu", „Księżniczka Elidy") stanowiły więc tło, które komediopisarz i zarazem reżyser festiwalu musiał uwzględnić. W związku z poglądem, że wystawił wtedy „Świętoszka" jako sztukę zawierającą mniej więcej to, co jest dzisiaj aktem I, III i IV, nie można nie zauważyć, że za tradycyjnym i całkowicie jednoznacznym świadectwem współczesnych o „trzech pierwszych aktach" przemawiają argumenty nie mniej silne. Przy tej ewentualności obecny akt II, nie będący w gruncie rzeczy niczym innym niż baletem tańczonym przez pokłóconych kochanków, tłumaczyłby się barokowym klimatem pierwszej premiery.

Drugą premierę miał „Świętoszek", już ukończony (i nawet miejscami dłuższy od ostatecznego), w roku 1667, pod tytułem „Szalbierz". Na nowo zmobilizował Kongregację św. Sakramentu i wśród gwałtownych polemik spowodował publikację „Listu o Szalbierzu". Tekst ten, niewątpliwie inspirowany przez Moliera, zawiera dużo cennych informacji. Na temat głównej postaci mówi na przykład, że w akcie III, po tyradzie zaczynającej się od słów: „Będąc nabożnym, czyż być człowiekiem przestałem?", figurował jeszcze dalszy ciąg wyznań, w których Tartufe – mający w tej wersji imię Panulf – „wspaniale" przedstawiał Elmirze stan swej duszy, przy czym „tak dobrze dawał jej poznać swoją ludzkość i swoją tkliwość dla niej, że prawie wywołałby współczucie, gdyby mu Damis nie przerwał". Inaczej mówiąc, przynajmniej w tej partii Molier chciał widzieć albo dopuszczał Tartufe'a nie całkiem antypatycznego. Premierowa obsada roli, długo utrzymana, świadczyła zresztą, że miała to być (przede wszystkim) postać komediowego prostaka. Tartufe'a grał Du Croisy, aktor wielkiego wzrostu i tęgi, kiedy indziej kupiec Niedziela z „Don

Juana", kucharz i woźnica Harpagona, lecz również Oront w „Mizantropie" i nauczyciel filozofii pana Jourdain. Elmirą była Armanda Béjart, w kwiecie wieku i urody. Orgona grał sam Molier, w którego stylu aktorskim dominował wtedy intensywny komizm farsowy. O nacisku, jaki padał na efekty tego typu, świadczy tradycja, przez dłuższy czas kontynuowana, według której grano epizod wyjścia spod stołu: Orgon, ledwie stanąwszy na nogi, trafiał w objęcia Tartufe'a wyciągającego akurat ramiona ku Elmirze.

Ani tradycja przekazano przez trupę Moliera następcom, ani tekst sztuki długo nie dawały podstaw do zrównoważenia elementów dramatu i farsy współistniejących w tej komedii. Przez cały XVIII wiek postać tytułową odtwarzali aktorzy, których specjalnością były role służących. Górę wzięły więc efekty farsowe. W akcie III rekordy tego stylu bił François Augé, któremu partnerka kiedyś nawet powiedziała, że gdyby nie byli na scenie, dostałby po twarzy. Początek następnego stulecia, przed zwycięstwem romantyzmu, celebrował „Świętoszka" klasycznego: elegancki Tartufe, dystyngowana Elmira, błyskotliwa Doryna obwieszona biżuterią. Z czasem zjawił się oczywiście hipokryta demoniczny i udręczony, który trwał do końca stulecia, wytrzymując napór interpretacji realistycznej (w ekspozycji domownicy przy swoich zajęciach, potem Orgon zdejmujący przy pomocy Doryny buty po podróży) i próby powrotu do tradycji komicznej. Ta ostatecznie zwyciężyła, stonowana koncepcjami „Komedii Francuskiej", niemniej kroniki teatralne zanotowały w naszym wieku dwa skrajne wahnięcia. W roku 1921 Lucien Guitry pokazał Tartufe'a jako nieokrzesanego i niechlujnego prostaka z głębokiej Owernii, przy czym zniekształcał recytację wymową charakterystyczną dla tamtejszego dialektu. W roku 1950 Luois Jouvet poszedł w przeciwnym kierunku. Jego Tartufe był człowiekiem wierzącym, rozdartym, który bez powodzenia walczył z pokusami ciała. Ani pierwsza, ani druga inscenizacja nie była sukcesem.

Nasze kroniki teatralne na honorowym miejscu wymieniają kreacje Mieczysława Frenkla i Aleksandra Zelwerowicza. Obaj stworzyli Tartufe'a wybitnie komicznego, rabelaisowskiego zmysłowca. Pierwszy miał być, jak łatwo sobie wyobrazić, jowialny i ciepły, drugi bardziej dynamiczny i agresywny. Równie słynna jest interpretacja Stefana Jaracza, który cały swój talent włożył w pokazanie odrażających rysów tej postaci. „Pożądliwość, fermentująca pośród obłudnych i namaszczonych słów, wyraziła się w jego Tartufie z wstrząsającą szpetotą... – wspomina tę kreację Jan Parandowski. – Dał nam odczuć, z jaką pasją Molier rzucił tę postać na scenę i jak pastwi się nad nią, zapomniawszy o wszelkiej wyrozumiałości". Podobnie jak Solski, który – grając tę rolę już po



siedemdziesiątce – dla odmiany wyeksponował do najdalszych granic samą pożądliwość, Jaracz dał dowód, że i nasz teatr odczuwał przy „Świętoszku" potrzebę wybierania w tonach, barwach i odcieniach o dużej skali rozpiętości. Jak można określić skalę wyboru, która dziś wydaje się najbardziej przekonywająca?

Co do kierunku i siły zasadniczego ataku nie ma wątpliwości. Molier uderzył w kabałę, która rozpętała wokół niego napastliwą orgię z powodu „Szkoły żon", i w Kongregację św. Sakramentu, która wysunęła się na pierwszy plan po trzyaktowym „Świętoszku". Uderzył tak silnie, że nawet poparcie zainteresowanego tą walką Ludwika XIV nie czyni jego gestu mniej zadziwiającym. Ale atakował nie tylko fałszywą pobożność i środowisko, któremu – jak Pascal w „Prowincjałkach" – mógł wytknąć interesowność i nieuczciwe metody walki. W „Świętoszku" panuje koncepcja światopoglądowa, która co prawda zakłada respektowanie religii katolickiej, ale unikając konfliktu wymija naukę Kościoła. Nic nie pozwala przypuszczać, że Molier, choćby na użytek wewnętrzny, był ateistą, nie mniej jego stosunek do religii jest ukształtowany pod wpływem myśli materialistycznej, która mu podsuwa formuły wyraźnie już zapowiadające światopogląd Oświecenia. W „Liście o Szalbierzu" znajduje się wypowiedź, która tę postawę najlepiej charakteryzuje: „Jest rzeczą pewną, że religia to tylko doskonałość rozumu, przynajmniej gdy idzie o moralność, że ją oczyszcza, podnosi i że jednym słowem religia to tylko rozum bardziej doskonały". Do tej koncepcji sprowadzają się w istocie wypowiedzi Kleanta, czyli rzecznika „prawdziwej pobożności", którą autor przeciwstawia Tartufe'owi.

Nieskończenie mniej wyraźna jest natomiast sylwetka psychologiczna Tartufe'a. Podły, pozbawiony skrupułów i w końcu przykładnie ukarany, bywa jednak – w akcie III – człowiekiem. Co podyktowało Molierowi tę migawkę w trakcie wyznań czynionych Elmirze? Chęć doszczętnego skompromitowania ludzi, którzy do tak ziemskiej sprawy angażują nie tylko wyuczoną frazeologię, lecz i autentyczną miejscami wrażliwość religijną? Potrzeba stworzenia indywidualności plastycznej, wielowymiarowej, niezgłębionej jak życie, nawet w przypadku ostatniego łajdaka? Może. Ale polemika religijna i psychologia hipokryzji nie wyczerpują problemu Tartufe'a. Oczywiście reprezentuje on kompromitujący, przestępczy margines grup i organizacji religijnych, które wtrącają się do życia prywatnego i do spraw państwowych, z pochodzenia wszakże jest tradycyjnym łotrzykiem.

Tradycja łotrzykowska, ukryta pod bujną warstwą polemiki religijnej, stanowi ważne źródło literackie „Świętoszka". W niej ma on niejednego poprzednika, zaczynając od „Pantagruela", gdzie Rabelais wprowadził postać Panurga, który zaczyna swoje flirty podobnie jak



Tartufe przy wypowiadaniu słów: „Jaka miękka materia tej sukni!". Jest to więcej niż reminiscencja – niemal aluzja. Najsilniejszy efekt aktu III, scena udanej skruchy, jest żywcem wzięta z typowo łotrzykowskiej noweli Scarrona „Hipokryci". W całej sylwetce Tartufe'a, w jego metodach, w sposobie bycia są rysy należące do tej tradycji i wyrażające układ stosunków społecznych i mentalność, które okazały się tak charakterystyczne dla rozwoju mieszczaństwa, że z czasem wzbogaciły powieść realistyczną. Miejsce Tartufe'a w tej ewolucji znakomicie pokazał Albert Thibaudet, uwydatniając ciągłość, jaka istnieje między „Świętoszkiem" a „Czerwonym i czarnym". Nie odkrył jej, ponieważ Julian Sorel wyraźnie mówi o Tartufie jako o swoim mistrzu i cytuje komedię Moliera z pamięci, lecz skomentował w sposób rzucający dużo światła również na „Świętoszka". Tartufe, mówi Thibaudet, „pełni u Orgona funkcję kierownika duchowego, niezbyt określoną. Jest jedyną w literaturze XVII wieku postacią zapowiadającą „Nową Heloizę" oraz „Czerwone i czarne", to znaczy człowieka biednego lub zdeklasowanego, który wchodzi do mieszczańskiego domu pod płaszczykiem wiedzy albo moralności, jako nauczyciel, sekretarz, dyrektor sumień itp., aby uwieść żonę lub córkę chlebodawcy, przy czym to uwiedzenie symbolizuje proces społeczny danej epoki (Julian, mówi Paul Bourget, to plebejusz zmieniający klasę)".

Tartufe i Julian Sorel to dwaj nie przebierający w środkach arrywiści, „hipokryci, którzy mają charakter", tyle że pierwszy jest antypatyczny i budzi u widza zgrozę, podczas gdy Julian zdobywa sympatię czytelnika. „Jest odkupiony przez swoją świadomość klasową – jako biedny plebejusz nie mający innego wyjścia. Jest odkupiony przez samą formę powieściową, która ma dosyć czasu, żeby wyjaśniać, szukać okoliczności łagodzących, rozumieć, gdy natomiast teatr od razu skazuje. I przede wszystkim jest odkupiony przez miłość". Paralela wykazuje tyleż różnić co analogii, lecz analogie są istotne. „Linia, która prowadzi od Tartufe'a do Juliana, od mistrza do ucznia, jest linią żywą". Rzeczywiście, wzdłuż niej krystalizuje się świat demoralizującej prozy, brutalnych potrzeb i niskich interesów, świat powieściopisarzy XIX wieku, dostrzeżony już przez Moliera w środowisku, gdzie działa Tartufe. Wierzenia religijne, moralność oparta na religii są pierwszą ofiarą tego świata. W momencie rozkwitu monarchii absolutnej Orgon i jego rodzina już przeżywają dramat mieszczański, dramat mieszczaństwa. Powinni żyć szczęśliwie według zasad katolicyzmu, a nie ratuje ich nawet oświeceniowa moralność Kleanta.

Do najciekawszy kwestii spornych, jakie wywołał „Świętoszek", należy sposób zakończenia sztuki. Nieoczekiwana interwencja, szczęśliwe odkrycie czyjejś tożsamości albo inny tego rodzaju zabieg kompozycyjny, sprawiający wra-

żenie wybiegu, to charakterystyczny rys techniki komediowej Moliera i tradycyjny zarzut, uparcie stawiany mu przez współczesnych. W tym przypadku niespodzianka jest większa niż w innych komediach, toteż dwie końcowe sceny „Świętoszka" od pierwszej chwili dziwiły i drażniły. Sam Boileau miał się wypowiedzieć na ten temat bardzo negatywnie: oszust powinien być ukarany przez rodzinę, którą chciał skrzywdzić; Orgon, Damis, Doryna i Kleant, wciąż zalecający umiar i pojednanie, wystarczyliby, żeby zakończyć komedię po prostu sromotnie przepędzając Tartufe'a z domu, (o akcie darowizny propozycja ta nie pamięta). „Można by jeszcze dodać scenę bicia kijem, miarowo uderzającym. I na koniec przyszłaby sama pani Pernelle; wychodziłaby ze skóry broniąc honoru i cnoty swojego ukochanego Tartufe'a – mogłoby to być bardzo piękne; można by jej kazać mówić rzeczy, od których publiczność pękałaby ze śmiechu; powstałaby kłótnia między publicznością i panią Pernelle, która wycofałaby się perorując gniewnie, co by przyjemnie zakończyło komedię, podczas gdy w tej postaci, w jakiej istnieje, pozostawia ona widzowi uczucie czegoś tragicznego". Boileau jakoby nakłonił Moliera do przerobienia tej partii, gdzie Oficer gwardii * wygłasza pochwałę monarchy, ale Ludwik XIV ujął się za pierwszą wersją – niemniej „Świętoszek" będzie doskonałą sztuką dopiero po przerobieniu aktu V, konkluduje autor „Sztuki poetyckiej". Nie wiadomo, czy jego wypowiedź, znana tylko z drugiej ręki, rzeczywiście tak brzmiała, na pewno jednak wyrażona w niej myśl jest całkowicie zgodna z teorią klasycyzmu, ale to nie zmienia faktu, że podważa tak sformułowany zarzut, sprowadzając go do absurdu.

Molier był świadom, że Oficerem gwardii narażał się krytykom. Inspirowany przez niego „List o Szalbierzu" tłumaczy, że tylko najwyższa interwencja mogła uratować Orgona w sytuacji, w której się znalazł. Nieco później Gabriel Guéret w dialogu „Przejażdżka do Saint-Cloud" sprowadza rozmowę na „Świętoszka" i na problem zakończenia, które byłoby nienaganne, według jednego z rozmówców, gdyby autor umieścił w nim sądowe unieważnienie aktu darowizny. Na to pada odpowiedź, że autor miał taki zamiar, gdyż darowizna uczyniona kierownikowi duchowemu była bezprawna, nie chciał jednak uwikłać sztuki w galimatias proceduralny. Zakończenie „Świętoszka" wciąż jest dyskutowane, ale od dawna znajdowały się też okoliczności łagodzące. Laharpe, ostatni wybitny przedstawiciel klasycyzmu w krytyce francuskiej, nadal ganił pojawienie się Oficera gwardii jako niczym nie przygotowane, ale już podkreślał siłę tego efektu, wymaganego przez problematykę moralną sztuki. Wreszcie Brunetière posunął się (w roku 1891) do twierdzenia, że zakończenie jest „wykalkulowane, świadome, przemyślane; że stanowi organiczną część intencji tej sztuki, czyli

samej sztuki; że wobec tego nie można by go usunąć albo wyobrazić sobie inaczej nie zamieniając „Świętoszka" w „sztukę zupełnie inną". Intencją, o której mowa, jest oczywiście napiętnowanie hipokryzji jako klęski społecznej, którą może opanować tylko najwyższy autorytet polityczny.

Dziś, jeszcze dokładniej niż Brunetière widząc realizm tej komedii, dramat przenikający farsę i smętną prozaiczność zarysowującego się w niej nowoczesnego świata, można interpretować dwie ostatnie sceny jako przejaw baroku. Pierwszy, trzyaktowy „Świętoszek" był epizodem barokowego święta. Ten styl. tę wyobraźnię, która z upodobaniem oscyluje między prozą i poezją, dostrzegł przed dziesięciu laty Jean Guicharnaud: „Można powiedzieć, że zakończenie „Świętoszka" jest bliskie pewnym cechom dzieł barokowych – każde wydarzenie dziejące się na płaszczyźnie ludzkiej i przedstawione w dziele sztuki, istnieje jako takie, a jednocześnie w powiązaniu z płaszczyznami wyższymi... Król ustami Oficera gwardii wypowiada sąd, płynący z góry, w sprawie Tartufe'a i Orgona. Miejsce jego pobytu, jak to często bywa u artystów barokowych, jest w niebie tej komedii". Tę ornamentacyjną i pełną sensu funkcję zakończenia uwydatnił Jouvet na długo przed interpretacją Guicharnauda. Przekonany, że interwencji królewskiej, która nowoczesnemu widzowi niewiele mówi, trzeba nadać najwyższą wagę, zastosował niezwykły efekt: kiedy dochodziło do aresztowania, tylna ściana sceny rozsuwała się, ukazując sześciu stylowo ubranych sędziów, którzy po kolei recytowali słowa Oficera gwardii.

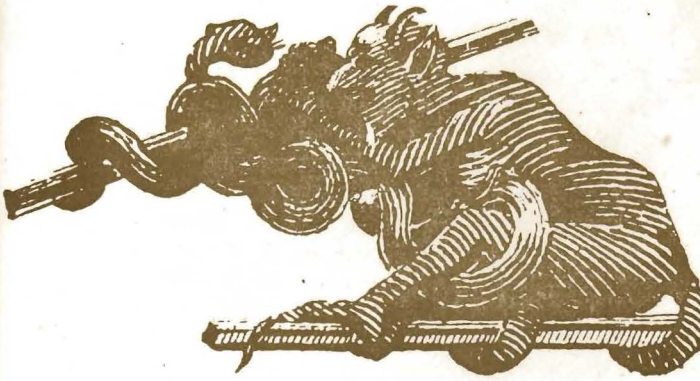
Te dwie interpretacje – które, rzecz jasna, nie miały być receptami dla praktyki teatralnej – pomagają uchwycić sens i doniosłość ostatnich scen. Dopiero dzięki nim farsa o przedsiębiorczym hipokrycie przechodzi z kroniki obyczajów i polemik do wielkiej historii, aby przyjąć punkt widzenia wysoki na jej miarę i na miarę klasycyzmu francuskiego – jednocześnie aprobujący monarchię Ludwika XIV i złowieszczo pesymistyczny, kiedy komediopisarz przygląda się moralnemu obliczu sfer, które są podporą tej monarchii. Farsowość, elementy baroku, realizm spowodowały, że Molier jest wśród klasyków francuskich autorem, który najtrudniej podporządkowuje się regułom klasycznym, ale właśnie dlatego najgłębiej chwyta rzeczywistość. Dlatego też słuszne są słowa Boya, które w pierwszej chwili mogą wydawać się przesadne: „Komedia „Świętoszek" jest bezwarunkowo szczytem geniuszu Moliera, zarazem jednym z najśmielszych czynów artystycznych, jakie ludzkość wydała".

Maciej Żurowski

* *W przekładzie Boya.*

## JAN PARANDOWSKI:

„Świętoszek" jest po trosze molierowskim „Hamletem", w tym sensie, że jego pierwotny tekst tak samo uległ zniekształceniu i tak samo kusi komentatorów. W walce z obłudą Molier musiał uciekać się do środków, którymi gardził. Zapewniają nas, np., że II akt nie mógł istnieć w pierwszej redakcji. Tym więcej trzeba podziwiać siłę tej sztuki, jeśli potrafiła strawić interpolacje – czyniąc z nich nie skazę, lecz bez mała zaletę. Bo farsowy Orgon z II aktu, dobroduszny i rozbrajający, odciąża na chwilę atmosferę komedii.



## MELCHIOR WAŃKOWICZ:

Już kilkakrotnie musiałem wyprosić się teatrom zwracającym się o zabranie głosu. Nie znam się na teatrze i pilnie strzegę zasady „pilnuj szewcze kopyta". Tym razem przyjąłem propozycję na zasadzie, że to pisze odbiorca (i to bardzo niewykształcony odbiorca).

Za moich lat uniwersyteckich w Krakowie tuż przed pierwszą wojną teatr krakowski miał swój świetny okres. Miałem kolegę z którym nie opuszczaliśmy żadnej premiery. Zawsze wczas zakupywaliśmy dwa miejsca po 82 halerze na „jaskółce".

Po sześćdziesięciu latach przeżyty krajobraz teatralny mutuje się w głowie w swoisty sposób: zapomina się fabułę, zostają jej fragmenty spłaszczone lub powiększone wyobraźnią, jak po latach wspominany krajobraz ma nadmiernie wysokie szczyty, nadmiernie poszerzone doliny, przesadną zieleń, przesrebrzoną wodę. A ponad tym wszystkim – melodia utworu.

Jaka melodia we mnie została z tamtoczesnego odbioru „Świętoszka"?

To był zabawny odbiór osiemnastolatków. Wstępowaliśmy w szranki wojując z całym światem: z reżyserem, z aktorami, ze scenografem. W tym pogromie lub w tym uwielbieniu nie uchodził cało i autor. Dlaczego się rozwlókł? Czemu się wygłupił? Dlaczego nijako zakończył, spłycił?

Wiedzieliśmy, że należy podchodzić do mistrzów sprzed stuleci z perspektywą czasu. Wyrozumiali byliśmy na prostackie chwyty w spadku po „commedia dell arte", pobłażliwi dla niewywietrzałych smaków starofrancuskiej farsy. Traktowaliśmy z tym wszystkim autora jak się traktuje relikt z jego śmiesznostkami, ale z ca-

łym uwielbieniem kilkunastoletnich serc dla tego co błyska jak piorun i upaja jak miłość.
I tu, młodzi obrazoburcy, pamiętam, pokłóciliśmy się z Molierem. Że rozumują subretki, że (nie wiadomo po co) nie pisze prozą, że język na naszą epokę zbyt mało zwięzły – to wszystko dobrze. Ale po cóż ten zaględzony II akt? Czemuż to tytułowy bohater zjawia się dopiero w III akcie? Dlaczego Kleant wychwala w długiej tyradzie pobożność, gdy Molierowi chodzi o całkiem co innego? Dlaczego w zakończeniu korne dzięki Ludwikowi XIV, staremu lubieżnikowi i obłudnikowi?
Młodzi zapaleńcy! Nauczyli nas różnych pojęć o konwencjach w różnych epokach, nie nauczyli nas pojęcia ASEKURANCTWO.
No i tak minęło sześćdziesiąt lat od tej „jaskółki" za 82 halerze w teatrze imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie, w biegu których czas nielitościwie spychał z tego najszczęśliwszego miejsca w świecie – na scenę. Mniejsza o to, że nie teatralną, a pisarską. Teraz na tej pustyni rozterki czuję w blasku jupiterów żarłoczne oczy dziwnych sędziów, którzy przydani są aktorom i pisarzom: sędziów wielbiących i niemiłosiernych.

* * *

Jakże się czuli na tej scenie skazani na wygnanie Owidiusz i Dante, jakże się czuli zmuszeni do emigracji Zola, Hugo, Heine, jak Descartes niszczący w trwodze przed wykryciem ukończone dzieło, jak czuł się rewokujący twierdzenie, że ziemia się obraca Galileusz, zamknięty na siedem lat w domu obłąkanych Torquato Tasso, skazani na katorgę Dostojewski i Sałtykow Szczedrin, utopiony w Bosforze poeta Omer Nefi, przykuty do pręgierza Swift.
Nie mógłbym wymienić ani jednego wielkiego pisarza, którego by nie szczuto. „Kryjemy się jak wy, żołnierze – mówi pisarz Zenon do kondotiera – w rowach i podkopach".
Oczarowani Mickiewiczem, nie widzieliśmy jego skrzywionej bólem twarzy, kiedy musiał we wstępie do „Konrada Wallenroda" umieszczać carosławne słowa. „Musiałem oko wyłupić, by głowę ocalić" – pisał w liście.
Reymont pisał: „Kastrują mi duszę, żeby was psy pogryzły". Konopnicka: „Nie mogę do was mówić jakbym chciała". Zwierzenia Prusa, zwierzenia Orzeszkowej, cierpienia Żeromskiego, który pisał; „Pisarz musi w swej głowie mieć ustanowiony trybunał cenzury prewencyjnej". Aż po lapidarną konkluzję Sienkiewicza: „Więc stanęła kwestia na tem, jak pogodzić dupę z batem".

* * *

Rozmyślając w cieniu półki zwanej „Powązki" z książkami mymi, które się nie ukazały, powracam myślą do tych lat cielęcych zachwytów i osądów, i jestem bliższy Molierowi... Cóż miał robić? Ze ściśniętym sercem czytamy jego supliki do króla, ze ściśniętym sercem przyjmujemy blizny na jego dziele, które znaczą skróty, przeróbki, opuszczenia. Czyż go sądzić za to, kiedy tylko za czytanie (!) „Tartufe'a" nałożono klątwę.
Biedny Molier! Nie sam w wielkiej rodzinie duchów. I wielkich i tych mniej znanych. Porównajmy dzieła Wacława Potockiego w „Dziełach" a w rękopisach.
Żal serce ściska, kiedy się pomyśli, że nigdy już nigdy nie poznamy prawdziwego „Świętoszka". Ze wzruszeniem, bogatszy o doświadczenia życia, pójdę go przeprosić za młodzieńcze osądy, siedząc w pierwszych rzędach, które nie dają żywszego odbioru niż z miejsca na galerii, będę pochylał się uważnie nad tą sztuką, usiłując wypełnić całą swoją wyobraźnią lukę, którą robi nie tylko przemijający czas, ale i nieprzemijające zło.

*JERZY ADAMSKI*

## KALENDARIUM

**1622** 15 stycznia w Paryżu rodzi się Jean Baptiste Poquelin.

**1629** Powstaje Towarzystwo Świętego Sakramentu: Henryk de Lévis, diuk de Ventadour, par Francji wraz ze spowiednikiem królowej Marii Medycejskiej, kapucynem Filipem Angoumois oraz biskupem Saint–Paul–Trois–Châteaux powołują nielegalną, spiskową organizację religijną, mającą rozpowszechnić się w całej Francji i – wyzyskując falę kontrreformacji – zmierzać do opanowania życia społecznego i politycznego monarchii. W organizacji tej, zwanej popularnie Kabałą lub Kabałą Pobożnisiów obowiązuje ściśle przestrzegana hierarchia, surowa dyscyplina, bezwzględne posłuszeństwo, całkowita konspiracja. Towarzystwo Świętego Sakramentu dąży przede wszystkim do opanowania ośrodków władzy. Stosuje metodę spisku, intrygi, donosu, kalumnii, oszczerstwa, porwania i nielegalnego więzienia. Zyskuje tajne poparcie regentki, Anny Austriaczki i jej otoczenia. Wrogami Towarzystwa są przede wszystkim ci dygnitarze dworu francuskiego, którzy budują system silnej, scentralizowanej władzy, koryfeusze absolutyzmu oświeconego: Richelieu, a po nim w następnych długich dziesięcioleciach Mazarin, Colbert. I sam Ludwik XIV.

**1638** Rodzi się Ludwik XIV.

**1641** Jean Baptiste Poquelin otrzymuje stanowisko adwokata.



**1643** Jean Baptiste Poquelin rezygnuje ze stanowiska adwokata. 30 czerwca podpisuje kontrakt, na mocy którego powstaje „Illustre Théâtre" mający mieć siedzibę w Paryżu.

**1644** Jean Baptiste Poquelin, przybierając nazwisko MOLIÈRE, staje na czele „Illustre Théâtre". Teatr Moliera nie może spłacić wierzycieli, Moliera aresztują za długi. „Illustre Théâtre" przestaje istnieć.

**1645** Molier wstępuje do trupy aktorskiej Dufresne'a i wyjeżdża wraz z jego teatrem wędrownym w objazd prowincji.

**1648** We Francji wybucha wojna domowa zwana Frondą. Wykorzystując niezadowolenie powszechne z powodu ciśnienia podatków, niezadowolenie parlamentu (ciała sądowniczego) z powodu utraconych wpływów politycznych, arystokracja feudalna próbuje rozbić władzę absolutną przy pomocy zamieszek, powstań, rozruchów. Obejmują one całą Francję, parokrotnie dwór uchodzić musi z Paryża, pierwszy minister, Mazarin, opuszcza na pewien czas terytorium królestwa. Ludwik XIV osiąga pełnoletność, Mazarin wraca do władzy, około roku 1652 Fronda zlikwidowana zostaje całkowicie.

**1650** Trupa aktorska Dufresne'a podróżuje po Francji. Molier staje się jej rzeczywistym dyrektorem. Książę Conti bierze trupę Moliera na swoje utrzymanie. Molier rozpoczyna karierę pisarską, tworzy swe pierwsze scenariusze i komedie. Książę Conti wstępuje do Towarzystwa Świętego Sakramentu i wycofuje swoją protekcję zespołowi Moliera. Trupa objeżdża nadal prowincję.

**1658** 24 października trupa Moliera gra przed królem, otrzymuje pozwolenie na stały pobyt w Paryżu.

**1659** Wielki sukces komedii Moliera „Pocieszne wykwintnisie".

**1660** Rozpoczyna się wielki kryzys gospodarczy, który trwać będzie dwa lata: głód i nędza, fala samobójstw. Początek serii dochodzeń, rewizji, przesłuchań śledczych w sprawie działalności Towarzystwo Świętego Sakramentu. Dochodzenia i rewizje prowadzone są przede wszystkim w Paryżu, w parafii św. Eustachego, św. Sulpicjusza, na przedmieściu św. Jakuba i św. An-

toniego: tam najwięcej było wypadków porwania i więzienia kobiet z wyroku komórek Kabały Pobożnisiów. Wokół Towarzystwa wytwarza się atmosfera skandalu. „Pobożniś", a właściwie fałszywy pobożniś, staje się popularnym typem satyrycznym.

**1661** Umiera Mazarin, pierwszy minister Francji. Ludwik XIV przejmuje pełnię władzy w państwie.

**1662** 23 stycznia Molier żeni się z młodszą od niego o lat dwadzieścia Armandą Béjart. 22 grudnia wielki sukces „Szkoły żon".

**1663** Atak na „Szkołę żon": polemiki, intrygi, spory wokół tej komedii oskarżanej o bezbożnictwo.

**1664** Kabała angażuje się w zakulisową obronę nadintendenta Fouqueta, niewiarygodnie bogatego dygnitarza, któremu zarzuca się kradzież pieniędzy publicznych. Rozpoczyna się kampania Towarzystwa Świętego Sakramentu przeciw ministrowi Colbertowi. 17 kwietnia na posiedzeniu Towarzystwa dyskutuje się także sprawę komedii, którą Molier podobno napisał i zamierza wystawić: rzecz jest o „pobożnisiu", świętoszku imieniem Tartufe – trzeba spowodować zakaz wystawiania tej komedii. 12 maja Molier gra przed królem pierwszą, trzyaktową wersję „Świętoszka". 27 maja na posiedzeniu Towarzystwa mowa jest znowu o krokach, które należy poczynić, aby spowodować zakaz grania „Świętoszka". W czerwcu królowa – matka aktywnie i jawnie popiera starania Kabały. Ksiądz Roullé publikuje atak na Moliera jako na bezbożnika zasługującego na stos i wcielonego szatana. 21 lipca Molier zyskuje dla „Świętoszka" aprobatę legata papieskiego, Chigi, który nie dostrzega w tej komedii niczego zdrożnego. Mimo to król odmawia udzielenia zgody na wystawienie „Świętoszka". 14 września na posiedzeniu Towarzystwa Świętego Sakramentu omawia się raz jeszcze sprawę walki o zakaz „Świętoszka". 20 września Molier gra „Świętoszka" przed diukiem Orleańskim. 20 listopada w Le Raincy – przed Kondeuszem. W tym samym czasie zaczyna pracę nad „Mizantropem". W grudniu gotowa jest nowa, pięcioaktowa wersja „Świętoszka".

**1665** Styczeń: Molier pracuje nad „Don Juanem". 25 lutego wielki sukces „Don Juana", który grany jest do 20 marca. Pod presją Kabały „Don Juan" schodzi z afisza. De Rechemont ogłasza pamflet na Moliera. Ludwik XIV bierze trupę Moliera na swoje utrzymanie. 8 listopada w Le Raincy Molier gra drugą wersję „Świętoszka" przed Kondeuszem. W grudniu gotowa jest trzecia wersja „Świętoszka".



**1666** 4 czerwca premiera „Mizantropa". „Mizantrop" nie zyskuje powodzenia. Umiera królowa – matka, opiekunka Towarzystwa Świętego Sakramentu. Królowa Krystyna Szwedzka prosi o nadesłanie jej tekstu „Świętoszka": chce tę komedię wystawić w swojej rezydencji w Rzymie. Prośba ta spotyka się z odmową.

**1667** Powstaje czwarta wersja „Świętoszka". Tytuł: „Szalbierz", bohater tytułowy nosi imię Panulf. 5 sierpnia Molier gra tę wersję publicznie odnosząc olbrzymi sukces. Król wyjeżdża z Paryża do swoich wojsk we Flandrii. Lamoignon, prezydent paryskiego parlamentu zabrania dalszych przedstawień czwartej wersji „Świętoszka", każe pilnować uzbrojonej straży wejścia do teatru. Interwencja księżnej Henrietty, bratowej Ludwika XIV. Bez skutku. Interwencja osobista Moliera i Boileau. Bez skutku. W Paryżu rozchodzi się druk anonimowy biorący w obronę „Świętoszka". Dwóch aktorów trupy Moliera wyjeżdża do obozu wojskowego we Flandrii, z prośbą do króla o zgodę na granie ostatniej wersji „Świętoszka". Odmowa. 11sierpnia arcybiskup Paryża, de Péréfixe ogłasza: kto będzie „Świętoszka" czytał, słuchał, wystawiał, oglądał zostanie ekskomunikowany.

**1668** 20 września Molier gra „Świętoszka" w Chautilly dla Kondeusza. Przygotowuje piątą wersję „Świętoszka".

**1669** 5 lutego król pozwala grać „Świętoszka". Wieczorem odbywa się uroczysta premiera. Ogromny sukces, aż do świąt wielkanocnych tłumy cisną się codziennie do teatru. Molier publikuje tekst komedii.

**1672** Król Ludwik XIV faworyzuje operę, teatr Moliera traci jego poparcie.

**1673** 17 lutego, w dniu czwartego przedstawienia „Chorego z urojenia" Moliera nieprzytomnego znoszą ze sceny. Tejże nocy Molier umiera. 21 lutego, po licznych szykanach kleru, ciało Moliera zostaje nocą pogrzebane na cmentarzu św. Józefa.

**1680** Na rozkaz Ludwika XIV powstaje zespół „Comèdie Française".

**1817** Ciało Moliera zostaje przeniesione na cmentarz Père Lachaise.

DO 1 LUTEGO 1973 ROKU „COMÈDIE FRANÇAISE" WYSTAWIŁA „ŚWIĘTOSZKA" 2887 RAZY.

Jerzy Adamski

## KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ:

*Tartufe jest postacią, z której wszyscy się śmieją, ponieważ nikt nie ma tyle samokrytycyzmu, żeby się z nią identyfikować. Dlatego przedstawienia „Świętoszka" często – wbrew intencji teatru – zamieniają się w seanse hipokryzji, kiedy świętoszki obłudnie bawią się obłudą Świętoszka, przy czym oczywiście każda epoka ma swoją obłudę, wobec której obłuda Tartufe'a wydaje się czasem dość niewinną.*



## JÓZEF SZAJNA:

*Świętoszek jest to wielka świnia na miarę wielu wielkości naszego czasu.*

*WOJCIECH NATANSON*

# POŚMIERTNA SŁAWA MOLIERA

Zadziwiających odkryć dokonali niedawno nasi badacze. Odnaleźli dokumenty świadczące, że dwie farsy molierowskie zagrano w Warszawie, w domu Andrzeja Morsztyna już w roku 1669. Możemy sobie nawet odtworzyć barwny obraz: na cześć Jana Kazimierza tłumacz „Cyda", poeta Morsztyn zaprasza licznych gości, usadza ich przy dwóch stołach, a dla uświetnienia festynu każe zagrać (czy odczytać) najnowsze dzieła współczesnego pisarza – głośnego nad Sekwaną, Moliera. Francja nie była wtedy dla polskiej elity krajem nieznanym, jak Polska dla Calderona, czy Czechy dla Szekspira. Potem Jan Sobieski w roku 1684 w Jaworowie z zaciekawieniem ogląda „Szkołę żon", trzy lata później wojewoda Rafał Leszczyński w Lesznie lub w Rydzynie poleca wystawić „Mieszczanina szlachcicem". Podobnie jak „Cyda", czy „Andromachę" poznawano wtedy u nas komedie Moliera – jako nowość. Wiek XVIII zmienia sytuację. W zespołach szkolnych, a potem na scenie narodowej, Moliera uznano za sojusznika. Oto odbywa się wielkie dzieło reformy. Oświecenie przyjmuje, że byt kraju może być ocalony, jeśli się dokona gruntownej przemiany instytucji, obyczajów, pojęć. Uprzedzenia i przesądy tamujące rozwój oświaty i kultury wydają się zjawiskiem groźnym, trzeba je zwalczać, a pomocą w tym ma być Molier. Nie chodzi już więc o snobistyczną ciekawość, ale o sprawy najbardziej dla narodu żywotne. Dlatego sztuki Moliera zjawiają się tak często w repertuarze, dlatego tłumaczy się je i dostosowuje do narodowych potrzeb. Znamienne, że Molierem zajmują się najgorętsi nasi reformatorzy: Bohomolec, a następnie Zabłocki (który od przekładu „Mizantropa" zaczyna literacką swą pracę), Bogusławski. W świetnej i oryginalnej komedii, jaką jest „Sarmatyzm" Zabłockiego, molierowskie motywy zostają śmiało przetworzone: porcja kijów, którą dostaje zacofany szlachcic, to nie tradycyjna bastonada, ale wyzwanie, rzucone przez przyszłego twórcę pamfletów antytargowickich. Pierwszy polski przekład „Tartufe'a" powstał w roku 1766 – dokonał go Jan Baudouin, mieszczanin warszawski, pochodzący ze skromnej rodziny francuskiej, od dwóch pokoleń osiadłej w Polsce. Komedia otrzymała tytuł „Świętoszek zmyślony", główny bohater nosił nazwisko Obłudnicki, podobnie spolszczone zostały inne nazwiska: przy pomocy drobnych zmian Boudouin tak nagiął wymowę sztuki, że głosiła krytykę ustroju, jednocześnie zaś zachwalała nowe tendencje w ustawodawstwie i wyrażała nadzieję, że dalsze reformy zmienią ustrój Polski. Premiera odbyła się w kwietniu roku 1777, dając początek serii wystawień Moliera w Teatrze Narodowym – w następnym dziesięcioleciu pokazano trzynaście jego komedii, m. in. „Skąpca", „Don Juana" i „Szkołę żon". Początek wieku XIX jest u nas nadal wierny temu sposobowi myślenia. Wojciech Bogusławski ogłaszając w roku 1823 siódmy tom swych „Dzieł dramatycznych" zaopatruje przeróbkę „Szkoły żon" w interesujący i wcale dokładny życiorys Moliera, w którym to życiorysie wspomina krzywdy, jakie temu autorowi wyrządziły przesądy (naprawione jednak w bardziej oświeconych czasach). Najbardziej entuzjastyczny i najwytrwalszy z dawnych tłumaczy, Franciszek Kowalski, zaczął przekładać Moliera, gdy był jeszcze uczniem krzemienieckiego liceum, zachęcony do tego przez autora „Barbary Radziwiłłówny", czołowego przedstawiciela naszego neoklasycyzmu, Alojzego Felińskiego. W przedmowie do pierwszego tomu swoich tłumaczeń wymienia Kowalski jako powód swego zainteresowania Molierem dowcip i humor jego komedii. Myślę, że innych powodów, filozoficznych i politycznych, nie mógł Kowalski wyjawić ze względów cenzuralnych. A na pewno nie były one obce uczestnikowi powstania listopadowego i autorowi pieśni „Tam na błoniu błyszczy kwiecie". Inaczej już na Moliera zdawał się patrzeć polski romantyzm. Mickiewicz odrzucał tradycję francuskiego Złotego Wieku i marzył o polskim teatrze wysnutym z obrzędu ludowego. Dla Słowackiego ciekawszy był Szekspir i Calderon – być może, iż Molier nadto kojarzył mu się z farsą, (chociaż skądinąd uderzające są zbieżności między Świętoszkiem a Królem w „Mazepie"). Romantyzm nasz wiele przejął z filozofii Oświecenia, ale pojmowanie narodowej kultury i narodowego teatru odmiennie jednak zaczęło się kształtować: walka o odzyskanie niezależnego bytu narodowego wpływała na oblicze kultury, a więc także i literatury, zwłaszcza wielkiej literatury dramatycznej. Był jednak pewien wyjątek: Fredro. Przypadek sprawił, że młody oficer kupił u wędrownego sprzedawcy zbiorowe wydanie Moliera. Lektura stała się dla niego olśnieniem – jako wyzwolenie własnej wyobraźni i własnego natchnienia. Czy Łatka ma coś z Harpagona? Sądzę, że

działały przede wszystkim prawa obserwacji konkretnego, współczesnego Fredrze środowiska. Ale Molier pobudzał zdolność obserwowania. Czy Rejent Milczek wchłonął jakieś rysy Świętoszka? Analogie mogą być przypadkowe i złudne, ale już sam fakt ich dopuszczalności wydaje się ciekawy. Zagadnieniem godnym zbadania jest stosunek polskich aktorów do molierowskiej tradycji. Zdania na ten temat są podzielone: niektórzy krytycy przypuszczają, że gorętsze i głębsze zainteresowanie naszych aktorów Molierem skończyło się w momencie, gdy tłumaczenia jego komedii przestały być adaptacjami, otwarcie przystosowanymi do polskich stosunków. Czy istotnie jest to prawda? Kowalski polonizował imię i nazwisko Dandina – mam przed sobą jego przekład wierszem znamiennie zatytułowany „Grzegorz Fafuła". Także i inne nazwiska mają tu polskie brzmienia: Gapiomieyski, Kordulewicz, Kasia, Bartos, Kuba. Podobnie czasem postępował jeszcze i Boy. Gdy atakowano go za to, bronił się, wskazując, że dążenie do naturalności i ludowej spontaniczności języka, przeciwstawienie się konwencjonalizmowi i manierze to jedna z wielkich molierowskich zdobyczy. Oczywiście, że zupełna polonizacja Moliera nie była już możliwa. Czy stanowiło to przeszkodę dla aktorów? Być może dla niektórych, ale to, co dla jednych było trudnością, dla innych mogło okazać się dodatkową podnietą. Myślę, że w pracy artystycznej to najbardziej się liczy, co stanowi próbę przełamania największego oporu. Więc wbrew temu, że Molier nie mieścił się w naszym XIX-wiecznym pojmowaniu „wielkiego repertuaru" i na przekór trudnościom technicznym, w dziejach sceny polskiej pozostaną Harpagon, Arnolf i Tartufe Rychtera, pozostaną molierowskie role Rapackiego, Frenkla, Zelwerowicza, Solskiego, Jaracza. Świat Moliera, bogactwo sytuacji, notowania najdrobniejszych drgnięć psychiki ludzkiej zbyt są fascynujące, by mogły być obojętnymi dla niespokojnych i niestrudzonych poszukiwaczy, jakimi zawsze byli nasi aktorzy. Wolno przypuszczać, że także i znakomite molierowskie role naszych aktorów miał w pamięci Wyspiański, kiedy w Paryżu z uniesieniem biegał na spektakle klasyczne „Komedii Francuskiej" i „Odeonu", „Dandina", „Świętoszka" i „Skapena" oglądając równie często jak tragedie Corneille'a i Racine'a. Przyjacielowi swemu i koledze, Rydlowi zalecał potem Wyspiański zapoznanie się ze wszystkimi tymi utworami, zaś układając repertuar teatru krakowskiego, o którego dzierżawę starał się w roku 1905, mówił, że w jego głowie Antosia z „Chorego z urojenia" toczy zaciętą walkę z Lillą Wenedą. Może „Improwizacja w Wersalu" była bodźcem przy budowaniu „Wyzwolenia"? To Wyspiański skłonił Rydla, by ten zajął się tłumaczeniem Moliera. Opinia o jego przekładzie „Les femmes savantes" była entuzjastyczna, ale chyba przesadna. Sonet Tristona przejął do swego tłumaczenia



„Uczonych białogłów" Boy, oddając w ten sposób hołd swemu poprzednikowi, jednak są tam i rzeczy bardzo słabe, trącące mimowolną śmiesznością (n. p. „zejść na zwierzę" w tyradzie Armandy). Gdy prof. Wacław Borowy pracował w roku 1922 nad gruntownym swym studium „Boy jako tłumacz" porównywał molierowskie przekłady autora „Słówek" z poprzednimi polskimi tekstami. Sumienna analiza Borowego ustaliła, że nie mieliśmy przekładów Moliera od boyowskich szczęśliwszych i lepszych. Warto może dodać, że Boy jako autor monografii Moliera, a także jako tłumacz i komentator Pascala, Montaigne'a, Rabelais'go, Descartesa i Racine'a mógł tajemnice molierowskich komedii przeniknąć do głębi. Jednak owa siła tłumaczeń Boya stanowiła zarazem ich słabość. Gdy w roku 1950 przygotowywaliśmy w Katowicach inscenizację „Mizantropa" buntowałem się przeciw mimowolnemu relatywizowaniu gniewnego tonu tej sztuki w duchu zbyt – jak mi się wydawało – sceptycznej interpretacji Boya. Uznawałem, że są w tym przekładzie prawdziwe językowe odkrycia, ale podziw mieszał się z chęcią polemiki. Obecnie od kilkunastu już lat nowe tłumaczenia, jeśli nie wypierają boyowskich, to stanowią dla nich niewątpliwe współzawodnictwo. Teraz pytanie: Jak będzie wyglądać przyszłość wielkich obrazów i symboli europejskiej kultury – „mitów molierowskich"? Jest w „Mizantropie" scena „gry w portrety", która może się stać modelem kameralnego wyrażania starć i konfliktów wypełniających ludzką egzystencję. Gra toczy się tu w sposób ściszony, jakby ktoś skradał się na palcach. Słowa i myśli krzyżują się zamiast szpad czy szabli, nie ma orężnego pojedynku. Człowiek zmaga się z samym sobą. Maksymalizm w przyjaźni i miłości, w walce o własne i cudze prawo do nieskażonej oceny nie wymaga tu rozlewu krwi. Instynkt walki sublimuje się i choć walka dotyczy zaledwie kobiecych racji Celimeny ma przecież wielkie dramatyczne napięcie. Ten dramatyzm Moliera wydobywał znakomicie Stefan Jaracz gdy w „Świętoszku" nagłą zmianą tonu i mimiki zdzierał gwałtownie maskę z tej postaci. Dramatyzm Moliera jest uniwersalny. Mity molierowskie... Przewidywanie przyszłości może być w humanistyce jeszcze bardziej ryzykowne niż w meteorologii. Podobno król Ludwik XIV, pod koniec swego panowania zapytał Racine'a: „Kto był najwybitniejszym pisarzem naszych czasów? – Molier – odpowiedział bez namysłu autor „Fedry". No, no – zdziwił się monarcha – nigdy bym się tego nie domyślił". Ta niezbyt pewna anegdota jest, mimo wszystko, pouczająca. Sława ulubionego komedianta Ludwika XIV rosła stopniowo, jej trwanie sześciokrotnie już przekroczyło ilość lat przeżytych przez samego Moliera. Obecny molierowski jubileusz to dowód żywotności autora, który przed trzystu z górą laty po raz pierwszy przemówił do polskich widzów.

Wojciech Natanson

## WOJCIECH ŻUKROWSKI:

*Świętoszek jest postacią wieczną. Świętoszkowstwo jest maską obłudy, sposobem zapewnienia sobie uznania przełożonych, aż po karykaturę ich poglądów. Ta cecha ludzkiego charakteru nie jest związana ściśle z pobożnością – może być zarówno Świętoszek zakrystyjny jak i partyjny. Każdy rodzaj obłudy trzeba zwalczać. Stąd sztuka Moliera jest stale aktualna.*

## ANDRZEJ KUŚNIEWICZ:

*Świętoszek to obłudnik w wydaniu kieszonkowym na użytek domowy, w wymiarze prywatnym i rodzinnym. Zdarza się, że nie sposób go nawet posądzić o zakłamanie i cynizm: uwierzył święcie w siebie i jest szczerze oburzony, gdy go zdemaskują, oskarżając o fałsz. Obłuda jest na pewno groźniejsza – świętoszkowatość obrzydliwsza.*

*ZYGMUNT BRONIAREK*

# KORESPONDENCJA Z PARYŻA

Nawet jeżeli zna się przyczyny, nawet, jeżeli można czuć sympatię do tych, którzy tę sytuację wywołali, trudno oprzeć się wrażeniu głębokiego smutku, gdy czyta się na afiszach, na murach „Komedii Francuskiej" przekreślone nazwy sztuk. „Komedia Francuska" zamknięta! Teatr Moliera zamknięty! I to kiedy! Na kilka tygodni przed rozpoczęciem Roku Molierowskiego! I to w jakich okolicznościach! W takich, że wówczas, gdy tam byłem, istniała groźba, iż w początkach tegoż Roku Teatr Moliera również zamknięty będzie.

Są takie sytuacje, kiedy wydaje się, że każdy ma rację. W rozmowie z przedstawicielami dyrekcji, a raczej, jak się tu mówi, administracji, pada argument, że przecież nie można dopuścić do tego, by 16 osób personelu technicznego pobierało pensję za to, że nie robią nic, bo do danej sztuki potrzeba tylko dwóch – a pracuje się w ekipie. W związku zawodowym CGT, młody i inteligentny jego przedstawiciel oponuje energicznie: ustąpienie w punkcie – ekipa – to początek końca zabezpieczenia pracy, a o pracę w teatrze bardzo trudno. Jak w wielu dziedzinach administracji państwowej – a pracownicy „Komedii Francukiej" mają takie same prawa, jak urzędnicy, choć nimi teoretycznie nie są – sam system pracy jest przestarzały, dostosowany zaledwie od początków wieku XX. To wszystko prawda, to wszystko argumenty, na które nie można być głuchym. Ale mimo to przykro. Bo przecież „Komedia Francuska" to nie tylko „instytucja teatralna". To instytucja w ogóle.

Administracja i „udziałowcy" („sociétaires"), czyli aktorzy, nie dali jednak za wygraną. W Ogrodach Tuileries obok Place de la Concorde ustawiony został olbrzymi namiot. I oto pod tym to namiotem w drugiej połowie grudnia roku 1972 rozpoczęły się przedstawienia „Mieszczanina szlachcicem". W reżyserii Jean-Louis Barrault, który już przedtem dokonał podobnego eksperymentu pod namiotem w halach dworca d'Orsay po drugiej stronie Sekwany, prawie naprzeciwko Ogrodów Tuileries.

Namiot zmienił, bo musiał zmienić widowisko. „Mieszczanin szlachcicem" stał się wielkim spektaklem, żywą cineramą i musicalem, w którym muzyka Lully'ego zmodernizowana została tak dalece, że przełknęła nawet „cha-cha-cha". I Molier i „Komedia Francuska" zostały chwilowo uratowane, a kto wie może to im na przyszłość wyjdzie na dobre?



Mimo tych trudności, Rok Molierowski we Francji zapowiada się okazale. Jakżeby zresztą mogło być inaczej? Przecież to nieodłączna część kultury francuskiej, życia Francji, samej Francji! Tak się składa, że obok mojego domu przy bulwarze Bineau w Neuilly mieszczą się dodatkowe magazyny dekoracji i kostiumów „Komedii Francuskiej" i że często widzę ogromne niebieskie ciężarówki z białym napisem „La Comèdie Française", kiedy wyjeżdżają „w teren". Od czasu do czasu wypijam kieliszek „calvadosa" w pobliskim bistro w Levallois Perret z kierowcami tych ciężarówek (we Francji w niewielkich ilościach nawet szoferom wolno) i kiedyś zadziwił mnie jeden z nich, brodaty Gilbert, recytacją całych stron Moliera. Nie wiadomo, jak odbije się na znajomości tekstów molierowskich nowa reforma szkolna we Francji, bo uczenie się na pamięć nie jest dziś w modzie. Ale to co było dotychczas, pozostaje – i każdy niemal uczeń, jak ów Gilbert, potrafi Moliera z pamięci recytować.

Z jakimż zrozumieniem, ale i z jakąż emfazą! Byłem niedawno na konkursie recytatorskim w szkole w tymże Neuilly. Molier figurował tam pocześnie, i na trzydziestu kilku uczestników – siedmiu wybrało „Mieszczanina szlachcicem". Może było to trochę śmieszne, kiedy czternastoletni chłopiec starał się naśladować Jacquesa Charona czy Roberta Hirscha z „Komedii Francuskiej", ale było w tym także coś urzekającego, coś, co kazało mi myśleć, że przywiązanie młodzieży szkolnej we Francji do Moliera, jest podobne do naszego przywiązania od najwcześniejszej młodości do Mickiewicza czy Słowackiego.

Protektorat nad Rokiem Molierowskim objął Georges Pompidou. Nie tylko jako prezydent Republiki, ale również jako były wykładowca literatury, jako miłośnik poezji i jako autor antologii tej poezji. Rok Molierowski przypadł na okres, kiedy do rozpowszechnienia kultury francuskiej za granicą przywiązuje się najwyższą uwagę w najwyższych sferach. Połączenie tych dwóch czynników daje więc gwarancję, że Rok ten obchodzony będzie uroczyście i na wielu płaszczyznach.

Bo Molier przemawia do wszystkich. I – jak widzieliśmy – wszędzie się świetnie mieści. W starym gmachu „Comèdie Française", w szkole na konkursie recytatorskim, a nawet pod namiotem w Ogrodach Tuileries.

Zygmunt Broniarek

## STEFAN TREUGUTT:

*Świętoszek. Z czym się kojarzy? Z tytułem Moliera, oczywiście, ale także – wbrew Molierowi z tym, że dobrze mieć do czynienia ze świętoszkami i świętoszkowatością, z grzecznymi obłudnikami, z ludźmi, którzy przynajmniej udają poczciwość i przyzwoitość. To ważne, gdy chociaż formy zewnętrzne obowiązują, gdy człowiekowi nie grozi jawna bezczelność, gdy kłamstwo trzeba jednak czymś maskować, gdy łobuzowi zależy na opinii. Tak, z „tartufami" można żyć...*

## ERNEST BRYLL:

*Świętoszek to gracz, który absolutnie nie wierzy w idee, za pomocą których terroryzuje ludzi. Nie ma w nim ani cienia przekonań – uprawia inkwizytorstwo i dewocję po prostu dlatego, iż są to środki najszybciej wiodące do celu. Znamy to zresztą z autopsji. Zastanawia mnie otoczenie Świętoszka, a szczególnie postać Orgona. Czy czasami nie musi on być tak naiwny, aby nam siedzącym w teatrze i terroryzowanym przez różnych świętoszków robiło się lżej na duszy (bo to przecież nie my, tacy naiwni nie jesteśmy) i żebyśmy się mogli jednak roześmiać. To przekonanie daje nam zresztą poczucie bezpieczeństwa konieczne przy oglądaniu komedii... Taki świętoszek, jakim jest inkwizytor u Orgona, nie jest dla nas zbyt groźny. Z takim my byśmy sobie raz dwa dali radę... A o innych w czasie trwania komedii nie myślmy. Przypomną się nam po wyjściu z teatru.*

*HELMUT KAJZAR*

# PRZED ROZPOCZĘCIEM PRÓB „ŚWIĘTOSZKA"

Molier. Molier bywa postrachem uczniów. Nudą profesorów. Ofiarą eksperymentatorów. Synonimem tego, co się zna, co się ceni, lekceważy, czego się nie zauważa, a co jest obecne i karmi. Molier jest klasykiem. Klasycznością. Styl molierowski. Komedia molierowska. Kostum molierowski. Molier. Molier jest klasykiem, to znaczy był wybrańcem, medium, przez które przemówiła komedia. Duch komedii. Było w dziejach ludzkości kilku ludzi, poetów bezwzględnie mu posłusznych. Wybrańcy komedii wykrzywiali słowa, gesty, maski w przymusie szyderstwa i śmiechu. Arystofanes, Plautus, Machiavelli, Molier, Wolter, Gogol, Fredro, Kafka, Chaplin, Beckett.

Duch komedii jest równie bezwzględny jak duch tragedii. Wymaga nieraz od swych wybrańców największych, czasem rytualnych ofiar. Pomyślmy nad metaforycznym znaczeniem biograficznego faktu: Molier umarł na scenie, grając „Chorego z urojenia".

W swych krańcowych natężeniach komedia i tragedia mogą być do siebie podobne.

Czasem jeszcze w kinie lub teatrze śmiejemy się do łez. Czasem lektura pobudza nas do nieokiełznanego śmiechu. Jednak w teatrze najczęściej spotykamy się z tradycją śmiechu, ze śladami tego, co było śmieszne. Komedia umarła. Tak jak umarła tragedia. Po jednym i drugim gatunku zostały słowa, sytuacje, obrazy, ślady, tropy.... i to się grywa. Grywamy to, co tradycja wie na temat: „Molier". I słusznie, że tak czynimy. Molier jest klasykiem. Jednak tęsknimy czasem do zapomnianego żywiołu. Komedie były zwykle skandalami. Wokół komedii wrzało od społecznych i prywatnych złości. Komedie potrzebowały potężnych protektorów, którzy przyzwalali na ich leczący nihilizm. Komedii nigdy w pełni nie wybaczano autorom komedii. Fredro bronił się milczącą pogardą. Zamilkł na dwadzieścia lat. Gogol uciekł w ciemność wiary i choroby. Moliera uśmiercano kostiumem błazeńskim. Czy nam, współczesnym, starczy odwagi na bezwzględne poddanie się żywiołowi śmiechu? Wielkich aktorów komedii nie ma. Prawie nie ma. Tak samo jak aktorów tragedii. Jesteśmy ufni. I wy jesteście ufni. Nam i Wam wystarczą pozór i pamięć komedii. Nie jesteście aż tak dotknięci, by nam ubliżyć odwróceniem się plecami. Skłonni jesteśmy wszyscy do życzliwej wzajemnej pogardy. Gramy komedie, nie przyjmując ich okrutnych wniosków. Bierzemy udział swym życiem i wyobraźnią w komedii, nie czując jej ognia. Molier jest dla nas klasykiem. Chłodem. Nie bardzo rozumiemy, czym był jego śmiech. Jego śmiech zakrzepł jak pośmiertna maska.

Pamiętam, że w dzieciństwie teatr Moliera urzekał mnie. A nie rozumiałem nawet dokładnie sensu akcji. Coś innego drażniło i syciło mą wrażliwość. Pamiętam zachwyt „Szkołą żon", samymi tylko zdjęciami z „Chorego z urojenia", czy spektaklem objazdowego teatru – „Mieszczanin szlachcicem". Ten groźny starzec, który więził małą dziewczynkę! Ten głupiec, który udawał mądrego! Ten pan, który śledził żonę spod stołu! Lekarze mordujący swych pacjentów lewatywami! Przecież to świat bliski groźnej, śmiertelnie groźnej bajki. Peruki z czarnej wełny, panowie w bucikach z kokardami, na wysokich obcasach! Przylepione nosy, wypchane brzuchy... świat odwrócony, niemożliwy. Ludzie potykają się, chodzą na czworakach, wyglądają zza okratowanych okien, zasłonięci czarnymi opończami. Wykrzywiają się, piszczą, śmieją, płaczą, biją się, kopią, upadają. Kłaniają się. To ich przecież boli. Ale czułem, że to co najważniejsze, źródło tego chaosu i odwróceń jest przede mną zakryte. Muszę dorosnąć do tej tajemnicy – myślałem.

Potem zapomniałem o świecie komedii. Uczyłem się praktycznego realizmu. Rozróżnienia rzeczywistości maski od sztuczek jej animotora. Stało się to dla nas prawie społecznym obowiązkiem.

Po latach, w czasie studiów uniwersyteckich zobaczyłem „Don Juana" – granego we współczesnych kostiumach, dyskutującego wprost z Bogiem, społeczeństwem. Próbującego granice swej ludzkiej wolności i swoich praw. Z teatru zostały zdemistyfikowane ramy. Molier za pośrednictwem swego bohatera dostąpił egzystencjalistycznej rehabilitacji. Na scenie grany był świat w konwencji, którą znałem, którą myliłem ze swym życiem. Ale już nie śmiałem się.

Jak więc postąpić, żeby wskrzesić śmiech maski? Jak zachować wierność tradycji, pamięci dziecięcej i odnowić formy, które – zużyte – denerwują nas i złoszczą?

Przed tymi problemami stanęliśmy w dniu rozpoczęcia prób „Świętoszka".

## Tezy reżyserskie

1. Rzecz dzieje się we Francji w roku 1664.

2. Dom Orgona choruje. Analogie do analizy rozpadu rodziny – jak u Gorkiego (uwaga również do scenografii).

3. Wiara Orgona ślepa – bo ma chronić przed odpowiedzialnością i może uzasadnić, usprawiedliwić charakter egoistycznego sadysty.

4. Świętoszek – sposób kariery – mistyfikator–moralista–donosiciel – też oszukany.

5. Pokazać mechanizm funkcjonowania „policji jezusowej".

6. Elmira – najmłodsza, uczy się intrygi, odsłonić proces demoralizacji.

7. Marianna i Damis – dzieci z pierwszego małżeństwa. Przy porodzie Damisa umarła pierwsza żona Orgona.

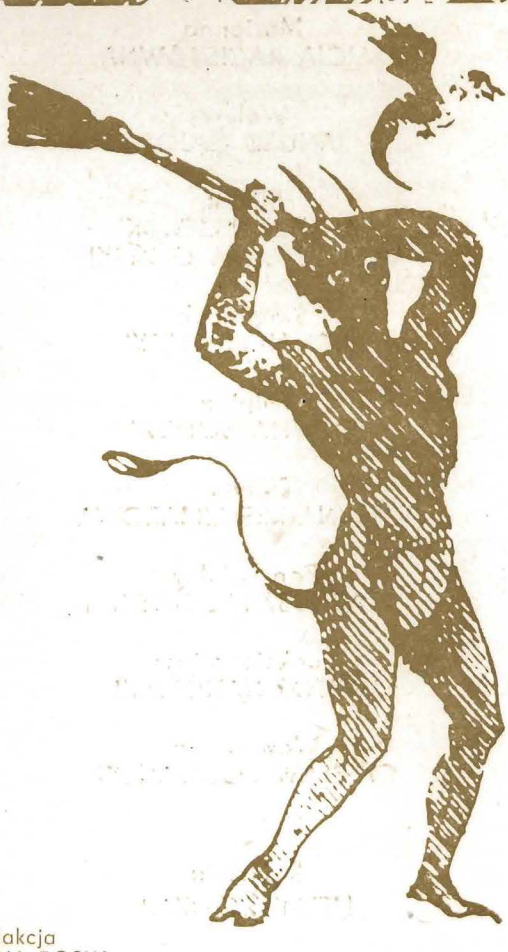
8. Doryna – niańka, zdrowy rozsądek, ma „wyrozumienie", wróg numer 1 Świętoszka i fanatyzmu.

9. Walery – szlachcic w domu mieszczańskim. Galant.

10. Kleant – ambicje dyplomaty. Zadufek. Brak słuchu. Postępowiec.

11. Orgon jest zajadłym chrześcijaninem, a zatem według Moliera postacią równie groteskową jak wszyscy ci, „co w niczym nie zachowują umiaru". Pamiętać – Molier contra Pascal.

Helmut Kajzar



Redakcja
ANNA BOSKA
Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI
WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO
Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 828/d. R-55
Cena zł 6

*Molier*

# ŚWIĘTOSZEK

(Le Tartufe)
Tłumaczenie – Jerzy Adamski

Pani Pernelle
SEWERYNA BRONISZÓWNA

Orgon
WŁADYSŁAW HAŃCZA

Elmira
ANNA NEHREBECKA

Damis
JULIUSZ WYRZYKOWSKI

Marianna
ALICJA RACISZÓWNA

Walery
JANUSZ GAJOS

Kleant
JAN KOBUSZEWSKI
WIEŃCZYSŁAW GLIŃSKI

Świętoszek
MICHAŁ PAWLICKI

Filipina
JOLANTA BOHDAL

Doryna
JUSTYNA KRECZMAROWA

Pan Lojalny
TADEUSZ PLUCIŃSKI

Funkcjonariusz
WIKTOR NANOWSKI

Wawrzyniec
CZESŁAW BOGDAŃSKI

Reżyseria
HELMUT KAJZAR

Scenografia
DANIEL MRÓZ

Asystent reżysera
CZESŁAW BOGDAŃSKI

Inspicjent
IRENA ZAWISTOWSKA

Sufler
MAŁGORZATA ADAMSKA
JANINA PROSIŃSKA

Kierownik muzyczny
ZOFIA ŁOSAKIEWICZ

Pracownia scenograficzna
MARIA TERESA JANKOWSKA

Kierownik techniczny
mgr inż. JERZY ZALESKI

Brygadier sceny
STANISŁAW ADAMCZYK

Światło
mgr inż. JERZY ZALESKI
JANUSZ TRĘBIŃSKI

Pracownia malarska
ZBIGNIEW GULIK

Pracownia stolarska
ALEKSANDER RĄCZKA

Pracownia modelatorska
EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI

Rekwizytornia
WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Pracownia tapicerska
STANISŁAW LENARCZYK

Pracownia krawiecka męska
JAN MARKO

Pracownia krawiecka damska
HALINA ROGUSKA

Pracownia perukarska
ROMAN FILUTOWSKI

Pracownia szewska
ADAM KRYSTECKI

Pracownia farbiarska
KAZIMIERZ STANIS

Pracownia ślusarska
MIECZYSŁAW ZALESKI