Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

Molière

Don Juan

Dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

Dyrektor artystyczny
Krzysztof Babicki

Zastępca dyrektora
Ryszard Fijałkowski

Sezon teatralny
2003/2004

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

Don Juan

wg Molière'a

na podstawie przekładu **Jerzego Radziwiłowicza**

---

reżyseria i opracowanie tekstu **Edward Wojtaszek**
scenografia **Paweł Dobrzycki**
muzyka **Tomasz Bajerski**
ruch sceniczny **Ryszard Kalinowski**

asystenci reżysera **Wojciech Dobrowolski**
Agnieszka Korytkowska-Mazur
inspicjent **Małgorzata Bigelmajer**
sufler **Alina Jaszak**

premiera 14 lutego 2004 r.

Donżuan – o mężczyźnie uwodzącym kobiety w sposób zuchwały i niefrasobliwy, dla samej gry, zabawy, często zmieniającym obiekt swoich zainteresowań; flirciarz, bałamutnik, pożeracz serc – tyle *Słownik Języka Polskiego.*

Donżuanem wszechczasów – nazywano Giacomo Casanovę, niespożytego kochanka z Wenecji, który zdobył i uszczęśliwił 120 kobiet, co skwapliwie odnotował w swoich *Pamiętnikach* (także swoje podboje na warszawskim dworze Stanisława Augusta). Casanova mawiał, że urodził się po to, by kochać kobiety, stapiał „w jedno rozkosze ducha i rozkosze ciała", a sztukę życia uważał za najważniejszą ze wszystkich sztuk i smakował życie niczym wytrawny koneser.

Donżuanem, nazywano księcia Pepi i króla Stasia a i inni pożeracze serc niewieścich, wielcy i ci zupełnie nieznani zyskiwali to miano, które dodawało im splendoru i blasku w niewieścich oczach.

Donżuanem w spódnicy, złośliwcy nazywali panią na Puławach, Izabelę Adamową Czartoryską.

Donżuanem polskiej sceny, nazywano także Juliusza Osterwę, patrona naszego teatru.

Kim był zatem prawdziwy Don Juan, którego potomkowie przejęli po nim w spadku jego imię? Don Juan Tenorio, młody andaluzyjski szlachcic z Sewilli, to postać legendarna, bohater licznych hiszpańskich romansów i pieśni ludowych. Piękny i zmysłowy libertyn. Rozpustnik. Wiarołomny w miłości pożeracz serc i cnót niewieścich. Dumny i kłamliwy, zdradliwy w przyjaźni. Zabija w pojedynku komandora, ojca donii Anny, po czym opanowany nieludzką pychą zaprasza na wieczerzę jego kamienny posąg, który przychodzi i porywa Don Juana w ognistą czeluść piekieł.

Czołowa postać hiszpańskiego teatru barokowego a potem licznych dzieł literackich wielu narodów – Don Juan był nie tylko kobieciarzem czy uwodzicielem. Był przede wszystkim człowiekiem, który sprzeciwiał się aż po śmierć, ustalonemu porządkowi rzeczy, kładącemu tamy jego pragnieniom. Człowiekiem, który nie wierzy w żadne wartości, podważa ogólnie przyjęte zasady i stawia pod znakiem zapytania szeroko pojętą Moralność.

Już starożytność znała ów typ człowieka zbuntowanego przeciw światu, którego zwyczaje i osądy ograniczały jego nienasyconą zmysłowość i świętokradcze upodobania w sprawdzaniu ciągle na nowo swoich możliwości.

Donżuanizm jako rozluźnienie obyczajów, jako bunt przeciw tradycyjnej monogamicznej moralności, uczeni badacze dostrzegają nawet w postaciach mitologicznych, takich jak np. Zeus czy Tezeusz i historycznych jak Alkibiades czy Owidiusz, poeta – teoretyk wolnej miłości w *Sztuce kochania.*

Ale dopiero moralność chrześcijańska poprzez potępienie grzechu cielesnego, uczynienie z małżeństwa sakramentu i rozbudowanym systemem kar na tamtym świecie – nadała temu typowi iście piekielną wielkość. Nie dziwi zatem fakt, że najwspanialsze jego wcielenie powstało w arcykatolickiej Hiszpanii, gdzie płonęły stosy i szalała Inkwizycja.

Nie jest więc także przypadkiem, że twórcą pierwszej, dramatycznej wersji legendy o Don Juanie był przeor klasztoru dominikanów, brat Gabriel Téllez, piszący pod pseudonimem Tirso de Molina (1584? – 1648), najwybitniejszy hiszpański dramaturg z grupy współczesnych Lopemu de Vega. Napisana przez niego około 1618 r. , na podstawie ludowych opowieści, komedia w 3 aktach wierszem pt. *Zwodziciel z Sewilli i kamienny gość,* która miała być odstraszającym przykładem dla podobnych obyczajowych wykroczeń – zapoczątkowała zawrotną „karierę" Don Juana w literaturze, sztuce i życiu.

Kontynuatorzy hiszpańskiego dramaturga zachowywali główny zarys akcji ale wzbogacali psychikę bohatera, nie traktowali też tak poważnie groźnego finału, bądź starali się winy Don Juana odkupić ekspiacją.

Nową wersję przygód słynnego uwodziciela, stworzył kolejny Hiszpan, jeden z trzech wielkich hiszpańskich romantyków – José Zorialla y Moral. Dramat Zorilli *Don Juan Tenorio* (1844), to interesujący przyczynek romantycznej recepcji tradycyjnego wątku. Zgodnie z romantyczną tendencją do rozwiązywania, przez miłość i przebaczenie, dręczącej zagadki istnienia zła, Zorilla postanowił zbawić Don Juana, uczynić go zdolnym do miłości i godnym odkupienia. Niezależnie od usterek kompozycyjnych oraz od zasadniczego zubożenia akcji psychologicznej, w stosunku do dramatu Tirso de Moliny, na rzecz efektów scenicznych *Don Juan* Zorilli zdobył przebojem europejskie sceny. W Hiszpanii grany bywa co roku w Zaduszki a w Polsce niezapomnianą kreację Don Juana, w tej wersji, stworzył Józef Węgrzyn.

Zadziwiająca podatność na zmiany jakim podlegał wzorzec Don Juana, tłumaczy jego występowanie w nieprzeliczonej ilości dzieł literackich. Nie szukając daleko – Mikołaj Stawrogin, w wystawianych na naszej scenie *Biesach* wg Dostojewskiego, nazywany bywa przecież rosyjskim Don Juanem. Historycy literatury stwierdzają, że motyw Don Juana objawia się jako jeden z najpłodniejszych w dziejach literatury a ubocznie również w muzyce, wreszcie w zakresie poszukiwań socjologicznych, psychologicznych czy etycznych i przewyższa w tym względzie nawet motyw Fausta. Zresztą Don Juana nazywano także Faustem śródziemnomorskim.

Don Juan nigdy się nie zestarzał. Ogień piekielny pochłania go na długo przed tym, nim na jego twarzy pojawiłyby się zmarszczki a siwizna przyprószyła włosy. Na zawsze pozostaje „wiecznym chłopcem" ciekawym życia i świata, nawet wówczas gdy przypadkiem udaje mu się uniknąć wtrącenia do piekieł i dożywa sędziwego wieku.

Niewątpliwie najsłynniejszym teatralnym Don Juanem był *Don Juan czyli Kamienny gość* Moliera (1665), komedia prozą, grana także pod innymi tytułami jak *Uczta Piotra, Libertyn ukarany, Zemsta Komandora, Gość z tamtego świata.*

U Aleksandra Puszkina Don Juan jest bohaterem tragedii *Kamienny gość* (1830). Lord Byron, romantyczny awanturnik i sam namiętny kochanek był autorem *Don Juana*, epickiego (1819), po mistrzowsku skonstruowanego poematu w 16 pieśniach.

Człowiekiem, który nie pozwolił umrzeć legendzie Don Juana na scenach operowych był Wolfgang Amadeusz Mozart, twórca *Don Giovanniego* (1787) z librettem L.da Ponte wg. Moliera. Z kolei Ch. Gluck skomponował w 1761 r. balet tragiczny *Don Juan*, z librettem wg Moliera. Opowieść muzykalną *Don Juan. Z dziennika podróżującego entuzjasty* stworzył E.T.A. Hoffmann (1814-15) a Robert Strauss poemat symfoniczny *Don Juan*, opus 10. (1888).

W Polsce, sewilski uwodziciel jest bohaterem dramatu Tadeusza Rittnera pt. *Don Juan* (1909) i sztuki *Don Juan Warszawski* pióra Henryka Swarczewskiego- Korczaka, która podobno „cieszyła się na prowincji dużym wzięciem", a także dygresyjnego poematu satyrycznego *Don Juan Poznański*, (1844) zapomnianego już dzisiaj Ryszarda Berwińskiego.

Molier, drugi obok Szekspira, tak bardzo związany z teatrem autor, nie miał na polskich scenach tyle szczęścia co mistrz znad Avonu.

Królowa Ludwika Maria, francuska żona, najpierw Władysława IV, a potem Jana Kazimierza walnie przyczyniła się do zaistnienia kultury francuskiej w Polsce. To za jej sprawą dwór usłyszał o Molierze. Książę d'Enghin, donosił jej w liście z Paryża o niejakim Molierze, ulubieńcu króla Ludwika XIV, który „atakuje nawet hipokryzję świętoszków, co mu płazem uchodzi, bo robi te rzeczy tak delikatnie, że ci przeciw którym je robi, nie mogą ich brać do siebie, a reszta ich rozpoznaje". Tak więc pierwsze komedie Moliera pojawiły się w Polsce na scenach teatrów dworskich, ale grane były wyłącznie po francusku, przez dworzan: *Rogacz z urojenia* na dworze Andrzeja Morsztyna w Warszawie (5.03.1669) *Szkoła żon i Miłość lekarzem* u Jana III Sobieskiego w Jaworowie (24.06.1684), *Mieszczanin szlachcicem* u Rafała Leszczyńskiego w Lesznie (1.02.1687)

Od 1710 r. August II, elektor pruski i król Polski, utrzymywał na swoim dworze w Dreźnie stały zespół francuski, który w latach 1718-24 zjeżdżał rokrocznie do Warszawy, bawiąc w stolicy po kilka miesięcy. Zespół ten miał w swoim repertuarze obok tragedii Corneille`a i Racina także komedie Moliera m.in *Don Juana*. I w tych właśnie latach sewilski uwodziciel pojawił się po raz pierwszy w Polsce.

Pierwsze polskie przekłady Moliera powstały także dla potrzeb teatrów dworskich. Prekursorką w tym względzie była księżna Urszula Radziwiłłowa, odpowiedzialna za repertuar swojego teatru w Nieświeżu. Jej „spolszczenia" Moliera, były na ogół naiwnymi przeróbkami jego utworów, mającymi niewiele wspólnego z oryginałem, bowiem Księżna Pani niefrasobliwie przerabiała prozę Moliera na wiersz.

Dla potrzeb teatru szkolnego przerabiał Moliera Fr. Bohomolec zastępując role kobiece męskimi a przeróbka Józefa Bielawskiego molierowskich *Natrętów*, zainaugurowała – 19 listopada 1765 r. działalność polskiego Teatru Narodowego. Z chwilą powołania Sceny Narodowej za Moliera „bierze się" Zabłocki i Bogusławski, który przysposabia i przerabia *Szkołę Kobiet i Przekory miłości*. Istnieje też wiele przekładów bezimiennych, wydawanych w tomach *Teatru Polskiego* około 1780 r., w których wiersz Moliera zamienia się na prozę, akcję przenosi do Warszawy, młodych amantów przemienia w poruczników. Jedne sztuki tłumaczono po kilka razy, innych wcale. I tak było z *Don Juanem*, jakby bano się jego piekielnej postaci.

Pierwszym, który naprawdę starał się przełożyć Moliera, zgodnie z duchem oryginału, był uczeń liceum wołyńskiego Franciszek Kowalski. Przez wiele dziesiątków lat był jedynym apologetą wielkiego Jana Baptysty i niemal przez cały wiek głównym źródłem wiedzy o Molierze w Polsce. W latach 1821-24 ukazuje się drukiem 7 pierwszych, z prawdziwego zdarzenia, tłumaczeń komedii Moliera, ale nie ma wśród nich *Don Juana*.
Od 1824 przekłady przestają pojawiać się w ogóle. Romantyzm zachłysnął się Szekspirem. Molier był już de modé. Wreszcie nie kto inny jak sam Fredro, wydał na niego „wyrok" – „Komedia Moliera koniec wzięła" – mówi ustami Ludomira w *Panu Jowialskim*. Poza niestrudzonym Franciszkiem Kowalskim, przez pół wieku nikt już Moliera nie tłumaczy.

Pierwsze zbiorowe wydanie *Dzieł wszystkich* Moliera, wydaje Kowalski dopiero w latach 1874-50 i to dzięki łasce możnych fundatorów (m.in. J.O.Ks. Romana Sanguszki), którzy lubianemu i cenionemu nauczycielowi domowemu nie pożałowali grosza, kiedy żaden z księgarzy nie chciał zaryzykować wydania jego pracy. W ponad 160 lat, które upłynęły od śmierci Moliera, był on już reliktem z innej epoki nawet we Francji a cóż dopiero w Polsce – pod względem obyczajowym był wręcz abstrakcją.

Przez ćwierć wieku Kowalski pozostawał sam na placu boju. Dopiero po 1875 r. pojawiło się kilka nowych molierowskich przekładów, których wspólną cechą była chęć pokazania innego Moliera. Kazimierz Zalewski tłumaczy na nowo *Świętoszka*, Wacław Szymanowski *Mizantropa* a Zygmunt Sarnecki *Don Juana*.
Ale te szlachetne usiłowania nie odniosły zamierzonego skutku, poza *Świętoszkiem* ani *Mizantrop* ani *Don Juan* nie utrzymali się na scenie.

Warto przez chwilę zatrzymać się przy Zygmuncie Sarneckim, zapomnianym już dzisiaj a bardzo popularnym w swoim czasie dramaturgu, który po studiach za granicą osiadł w Bychawie i w roku 1872 prowadził w Lublinie wraz z Józefem Tekslem, teatr letni *Tivoli* przy Krak. Przedmieściu. Mimo, iż pisano, że „żadne z miast prowincjonalnych nie ma tak ładnie i wygodnie urządzonego teatru", współpraca obu panów trwała zaledwie trzy miesiące a wśród 31 premier, które dał teatr, Molier nie pojawił się ani razu.

Na scenach polskich grano *Don Juana* Tirso de Moliny i Zorilli, bądź molierowskie przeróbki nie najwyższych lotów. Nie inaczej było i w Lublinie. Jako pierwszy pokazał *Don Juana* nad Bystrzycą, Paweł Ratajewicz, w Teatrze Starym w 1861 r., ale ... jako żywy obraz.
„Obrazy miały tu obecnie dość powodzenia – pisze w swoich pamiętnikach Stanisław Krzesiński – dano więc na dzień 10 lutego, w niedzielę, *Pannę mężatkę*, komedię w 3 aktach Korzeniowskiego i dwa obrazy: *Biesiada sławnych pijaków* i *Don Juan w piekle*, z fajerwerkami za złp. 596. Te dwa obrazy były wystawione w jednym tj. na podniesieniu trupa pijaków w poruszeniach, a pod nią Don Juan z Furiami w piekle. Po zapadnięciu zasłony publiczność długi czas wychodzić nie chciała z teatru oczekując na ukazanie się drugiego obrazu, aż jeden z aktorów wyjść musiał przed kurtynę i wytłumaczyć, że to właśnie była nowość i dwa obrazy ukazane były w jednym. Publiczność naśmiała się ze siebie, iż tego nie zrozumieli i z dowcipu połączenia dwóch obrazów, Taki im Don Juan figiel wypłatał".

Po raz pierwszy Don Juan przemówił w Lublinie słowami Moliera (w tłumaczeniu Szymona Niedzielskiego) **9 kwietnia 1866 r.** Była to 47 premiera sezonu zimowego, towarzystwa dramatycznego Pawła Ratajewicza, na scenie Teatru Starego. Minęło kilkanaście lat, gdy 2 października 1883 r. towarzystwo dramatyczne Aleksandra Myszkowskiego i Józefa Nowakowskiego wystawiło jako 58 premierę sezonu *Don Juana* Moliera, na benefis Stanisława Stuczyńskiego, na scenie teatru letniego przy ul. Niecałej. Teatr ten był własnością Zofii Broniec i Teofila Laskowskiego, posiadał oświetlenie gazowe i mieścił około 500 widzów. Wybudowany w 1882 r. spłonął w 1890 r.

W nowym gmachu Teatru Wielkiego, *Don Juan* Moliera pojawił się w **1902 r.**, za dyrekcji Henryka Morozowicza, który w ciągu trzech sezonów (1.03.1900-4.06.1903) wystawił aż cztery komedie Moliera – *Doktora z musu*, *Szkołę kobiet*, *Don Juana* i *Grzegorza Fafułę*.

Wróćmy jeszcze na chwilę do wspomnień St. Krzesińskiego, związanego przez wiele lat z Lublinem aktora, reżysera i w razie potrzeby dramaturga. Daje on świadectwo w jak beztroski i niefrasobliwy sposób poczynano sobie z komediami Moliera i była to wówczas, zwłaszcza na prowincji, praktyka nagminna. „W braku kobiet próbował Chełkowski użyć do sceny Tomaszewicza żonę, ale ta nie okazywała wiele zdolności, wszelako z potrzeby występowała. Gdy zaczęło brakować sztuk na jedną

lub dwie kobiet, napisałem z pamięci *Don Juana* pana Niedzielskiego nie opuściwszy ani jednego wyrazu". Spektakl ten zagrano w Krasnymstawie i z Molierem miał on zapewne niewiele wspólnego. Warto jeszcze przy tej okazji zwrócić uwagę na bardzo istotny fakt; za kulisami tytuły kojarzono częściej z nazwiskami tłumaczy niż z prawdziwymi autorami.

W 1912 r. ukazało się pierwsze pełne wydanie *Dzieł* Moliera w przekładzie Tadeusza Żeleńskiego (Boy'a) ale i ten fakt nie wpłynął na wzrost zainteresowania *Don Juanem* na polskich scenach. Znamienne, że w okresie międzywojennym nie zagrano w Lublinie ani razu *Don Juana* Moliera, wystawiono, tylko jako nowość, *Don Juana* Tadeusza Rittnera (1922). Molierowski *Don Juan* po premierze w 1902 r. ukazał się na lubelskiej scenie dopiero w **1975 r.** Don Juana zagrał wówczas Piotr Wysocki, Sganarela Piotr Suchora. Spektakl, który miał swoją premierę **16 listopada**, wyreżyserował Jerzy Rakowiecki, ze scenografią Ewy Nahlik i muzyką Stanisława Chromcewcza. Zagrano go 56 razy.
Przez 29 lat Piotr Wysocki był jedynym lubelskim Don Juanem.

Dlaczego *Don Juan* pojawia się w teatrze tak rzadko? Czyżby ciążyła nad tym utworem klątwa jaką rzucono na Moliera, po ukazaniu się go po raz pierwszy na scenie w 1665 r.
Edward Wojtaszek, zafascynowany postacią zwodnika z Sewilli, przystępuje już po raz drugi do realizacji Molierowskiego *Don Juana*: „*Don Juan* obok *Mizantropa* jest tym tekstem Moliera – mówi reżyser – który wywołuje najwięcej filozoficznych dreszczy, kiedy zabiera się za niego teatr. Nie sposób przejść obojętnie obok głównej postaci, która w każdej epoce inaczej prowokuje swoim wolnomyślicielstwem, obok strachu Sganarela i tajemnicy Komandora. Każda epoka ma też prawo do swojej dysputy nad „szelmostwem uprzywilejowanym", jakim jest obłuda. Właśnie ta prowokacja i to zwierciadło podstawione publiczności, przynosi za każdym razem zdumiewające świeże zaskoczenie".

Niech grom spali Moliera!

W 1664r. Molier stał się autorem największego skandalu teatralnego ówczesnej Francji. W maju tegoż roku otworzono podwoje nowego pałacu w Wersalu. Rozkoszami Zaczarowanej Wyspy nazwano wielkie uroczystości zorganizowane z tej okazji na królewski rozkaz. Wśród występujących tam licznych zespołów teatralnych nie mogło zabraknąć i Moliera, którego trupa przedstawiła *Księżniczkę Eliady*. Nowa sztuka bardzo podobała się królowi i całemu dworowi, który szczególnie zachwycał się odtwórczynią tytułowej roli Armandą Béjart, młodziutką żoną Moliera, co zazdrosnemu mężowi przysporzyło niemałych cierpień.
Uroczystości wersalskie zachwycały swoim przepychem i niespotykaną dotąd wspaniałością nikt nie spodziewał się, że może zdarzyć się to, co nastąpiło 20 maja. Molier pokazał znamienitej publiczności 3 akty niedokończonej jeszcze sztuki pt. *Tartuffe czyli Świętoszek*.

Komedia rozpoczęła się w atmosferze ogólnych zachwytów nad geniuszem autora ale już wkrótce ich miejsce zajęło nieopisane zdumienie i zgorszenie. Komediant z Palais-Royal zmącił i przerwał wersalską fetę. Królowa matka demonstracyjnie opuściła Wersal. Arcybiskup Paryża Kardynał de Péréfixe zażądał aby król wydał kategoryczny zakaz wystawiania sztuki. Wtórowali mu bigoci skupieni wokół Towarzystwa Świętego Sakramentu, jednomyślnie stwierdzający, że Molier stał się zbyt niebezpieczny. Był to pierwszy i jedyny jak dotąd wypadek w życiu Ludwika XIV, kiedy teatralne widowisko spowodowało takie poruszenie. W tej sytuacji zawsze przychylny Molierowi król wydał zakaz wystawiania sztuki (cofnięto go dopiero w 1669 r.). Nie pomogło wstawiennictwo legata papieskiego, który nie znajdował w komedii nic zdrożnego. Wyrok króla był nieodwołalny. Na głowę Moliera zaczęły sypać się gromy. Proboszcz z parafii Św. Bartłomieja, ojciec Piotr Roullé wydał dziełko, w którym żądał, aby Moliera wraz z jego *Świętoszkiem* spalić na stosie na oczach całego Paryża. Inni obrońcy wiary i moralności uznali Moliera za „ekskomunikowanego w liczbie bezbożników i łajdaków", nazywając go „diabłem wcielonym a przebranym za człowieka", „jednym z najniebezpieczniejszych umysłów epoki". Podczas gdy fanatycy i świętoszkowie domagali się dla Moliera stosu i kata, ten ukończył *Świętoszka*, którego czytał w salonach lub grywał na dworach przychylnych mu protektorów. Musiał jednak pomyśleć o nowej sztuce dla Palais-Royal.

Cały Paryż z niecierpliwością oczekiwał bowiem kolejnego utworu wyklętego komedianta. Z ust dobrze poinformowanych wiedziano już, że Molier pogrążył się

Piotr Wysocki (Don Juan) i Piotr Suchora (Sganarel) w spektaklu z 1975 r.

w studiach nad legendami Hiszpanii i pisze historię o Don Juanie Tenorio. Paryż znał już tę postać z niedawnych występów prowincjonalnej trupy, która przywiozła do stolicy komedię mnicha Télleza. Czekano więc z ogromnym zainteresowaniem jak słynnego sewilskiego uwodziciela odmaluje Molier.

15 lutego 1665 r. w Palais-Royal kurtyna poszła w górę i *Don Juan czyli Kamienny gość* objawił swe oblicze. Paryżanie przeżyli szok. Oczekiwano, że autor, któremu tak dostało się po *Świętoszku* natychmiast okaże skruchę i przedstawi publiczności utwór, który by nie szargał świętości, „nie był zamachem na podstawy ustroju". Nie dość, że tak się nie stało, to wywołany przez *Don Juana* skandal był chyba większy niż ten, który spowodował *Tartuffe*, głównie dlatego, że tekst *Don Juana* zabrzmiał ze sceny, podczas gdy ze *Świętoszkiem* zapoznał się tylko bardzo ograniczony krąg publiczności.

Czym tym razem naraził się Molier. Tym, że znaną powszechnie opowieść o legendarnym hiszpańskim uwodzicielu wyostrzył i pogłębił o aspekt moralny. Jego *Don Juan*, był nie tylko kobieciarzem ale przede wszystkim libertynem, świadomie łamiącym moralne normy, prowokującym Niebo, drwiącym z sakramentu małżeństwa, zakonnej klauzury, „oszust i morderca".

Molier w kostiumie Sganarela, wg Simona

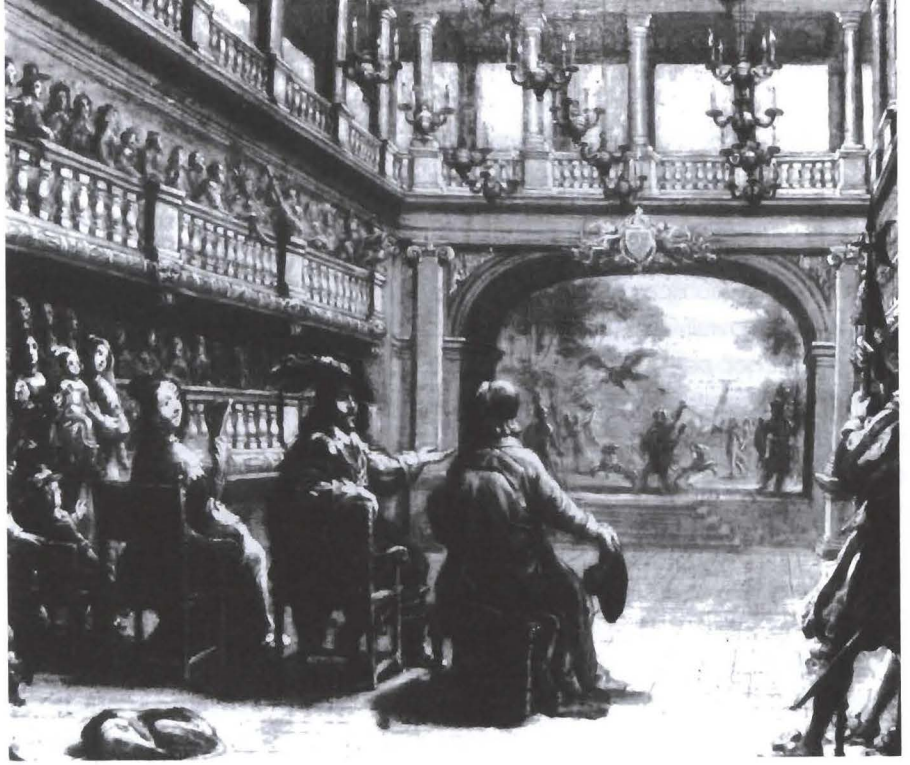
Szum podnieśli nie tylko stróże moralności ale także cała złota młodzież Paryża i libertyni z pałacu Kondeuszów, zasiadający w dniu premiery na scenie obok króla. Don Juan, którego grał La Grangé i Molier – Sganarel do nich kierowali swoje kwestie. To oni byli bohaterami komedii, na którą z lóż i parteru patrzył cały Paryż.

W czasach Moliera honorowe miejsca w teatrze znajdowały się bowiem na scenie. W Palais-Royal było ich jedynie 32, i zdobycie „krzesła" stawało się sprawą prestiżową. Scena jak i parter, gdzie zasiadali wyłącznie mężczyźni miała przywilej głośnego komentowania odgrywanej akcji. Bardzo często dochodziło do incydentów, na które aktorzy nie mogli i nie mieli prawa zwracać uwagi – musieli grać mimo wszystko. Sam Molier opisuje taki przypadek „Aktorzy właśnie zaczęli grać i widzowie się uspokoili, gdy nagle jakiś młody fircyk od stóp do głów w koronkach wtargnął z hałasem, wrzeszcząc: „Nuże, dawać mi tu krzesło!", czym zaskoczył publiczność, przerywając aktorom wyjątkowo dowcipny dialog.... Biedacy próbowali ciągnąć przedstawienie, ale intruz znów zrobił awanturę o krzesło. Choć po bokach było dużo miejsca, on wlazł na sam środek i tam się rozsiadł tuż przed aktorami, zasłaniając widok trzem czwartym parteru" – tyle dygresji.

Ukazały się pierwsze artykuły. Niejaki Barbier d'Aucourt domagał się przykładnego ukarania Moliera przypominając, że już boski August skazał na śmierć błazna, za to, że ten szydził z Jowisza a Teodozjusz autorów podobnych Molierowi rzucał lwom na pożarcie. Inny krytyk domagał się by Moliera poraził grom z jasnego nieba. Dawny protektor Jana Baptysty książę Conti, teraz czołowy działacz towarzystwa bigotów, w specjalnym dziełku poświęconymu komedii i aktorom, dowodził, że *Don Juan* stanowi niczym nie zamaskowany wykład ateizmu. „Nie wolno kazać Don Juanowi – grzmiał książę – wygłaszać zuchwałych monologów, zaś obronę wiary i boskiego pierwiastka w człowieku powierzać durniowi służącemu!". *Don Juanem* naraził się także Molier całej korporacji uczonych lekarzy, pozwalając sobie na uszczypliwe docinki pod ich adresem.

Po tym wszystkim sceniczne życie *Don Juana*, który szedł przy pełnych kompletach, nie trwało długo i po 15 przedstawieniach wydano zakaz dalszego grania tej sztuki. Do śmierci Moliera przedstawienie nie było już nigdy wznawiane, nie pozwolono także na druk pełnego tekstu sztuki. Molier znów był w niełasce dobrze urodzonych, tym razem „złotego kwiatu Paryża", bo damom naraził się już wcześniej wystawiając *Pocieszne wykwintnisie*. Nie obraził tylko króla, który na przekór całemu zamieszaniu – 14 sierpnia 1665r. wziął zespół Moliera pod swoją osobistą opiekę nadając mu miano Trupy Jego Królewskiej Mości w Palais-Royal i wyznaczając pensję w wysokości sześciu tysięcy livrów rocznie. Tym samym została publicznie podważona hegemonia aktorów z Pałacu Burgundzkiego. Zachowali oni co prawda tytuł Jedynej Trupy Królewskiej ale jego odpowiednik Trupa Jego Królewskiej Mości ustawiał oficjalnie zarówno w obliczu Dworu jak i stolicy, oba zespoły na tej samej płaszczyźnie.

Molier, może cieszyć się teraz zasłużoną, jakże ciężko zdobytą, sławą. Pisze swoje najlepsze komedie, *Mizantropa, Lekarza mimo woli, Skąpca, Mieszczanina szlachcicem, Szelmostwa Skapena, Uczone białogłowy, Chorego z urojenia.*



Sala teatru Palais-Royal

W 1666 r. ukazuje się zbiorowe wydanie jego dzieł, co jest wydarzeniem bez precedensu. Molier a wraz z nim jego aktorzy stają się ludźmi majętnymi. Oprócz stałej pensji przyznanej przez króla, dochodzą jeszcze wpływy kasowe (przy czym Molier otrzymywał dwa udziały jako autor i jako aktor) oraz duże profity z przedstawień na Dworze i licznych występów w pałacach wielmożów. Kiedy trupa na żądanie króla udawała się do Saint-Germain, Chambrol lub Wersalu królewskie stajnie dostarczały jej wozów, karet i koni. W czasie tych zmian miejsca, do pensji stale wypłacanej, dochodziły dodatkowe apanaże – zespół otrzymywał dwa tysiące dukatów miesięcznie. Każdy z aktorów dostawał indywidualnie po dwa dukaty dziennie na własne wydatki; przysługiwało im także prawo bezpłatnych kwater. W dni przedstawień aktorzy żywieni byli bezpłatnie jako „współbiesiadnicy króla". W pozostałe dni o towarzystwo komediantów Moliera zabiegali miejscowi notable, pyszniący się tym, że mogą ich ugościć a przy okazji przypodobać się królowi. Dzięki swojej twórczości – Teatr Palais-Royal, nie wystawiał żadnych innych sztuk prócz Moliera – dyrektor po latach upokorzeń i nędzy zapewnił swojej trupie życie w dostatku i dobrobycie, a i sam, z tytułu praw autorskich czerpał także olbrzymie zyski.

Molier – autor 33 komedii, fars, komediobaletów i licznych intermezzo tworzonych na zamówienie króla, zaczął pisać z konieczności. Jego zespół potrzebował nowych sztuk. Była to stała praktyka dyrektorów trup teatralnych. Nie każdy miał jednak talent Moliera. Ale nawet wtedy, gdy był już uznanym autorem a jego sztuki przyciągały tłumy, czuł się przede wszystkim **aktorem**.

Co sprawiło, że wychowany w dobrobycie syn bogatych bourgeois wybrał zawód nie przynoszący zaszczytu, porządnym ludziom. Sam skazywał się na to, by być człowiekiem "stojącym poza nawiasem szanowanego społeczeństwa". Był przecież osobą wykształconą, ukończył prześwietne clermonckie kolegium paryskie, gdzie studiowali najwyżej urodzeni. W Orleanie otrzymał stopień licencjata praw. Mógł przywdziać adwokacką togę, zostać szanowanym notariuszem. Jako najstarszy syn Jana Poquelin'a, posiadał już dziedziczny tytuł nadwornego tapicera i pokojowca Jego Królewskiej Mości, dający mu prawo do szlacheckiego tytułu.

Wszyscy badacze życia Moliera zgodnie twierdzą, że teatrem „zaraził go" dziadek. Ludwik Cressé, jako członek Bractwa Męki Pańskiej, które wybudowało Hôtel de Bourgogne miał przywilej bezpłatnego miejsca w którejś z wolnych lóż, ukochanego wnuka zabierał więc do Pałacu Burgundzkiego gdzie występowali aktorzy Jego Królewskiej Mości, do Teatru Marais a także do bud koło Pont-Neuf, gdzie popisywali się aktorzy z prowincji, włoscy komedianci, kuglarze, linoskoczkowie, połykacze ognia i im podobni. Jak wspomina Grimarest, autor pierwszej biografii Moliera – która ukazała się już w 1705 r., a wiec w trzydzieści lat po jego śmierci – dziadek życzył mu aby został „równie dobrym komediantem jak Bellerose".

W latach nauki w Clermont, młody Jan Baptysta, wraz z „dobrze urodzonym towarzystwem", spędzał wieczory u Burgundczyków, gdzie podziwiano sztuki Corneille'a ale także, jak to było w modzie, za kulisami teatrów. I to właśnie tam 18 letni Molier stracił głowę dla, starszej od niego o cztery lata, rudowłosej Magdaleny Béjart, aktorki teatru Marais. Jego „aktorskie powołanie" przybrało postać kobiety.

Wkrótce Magdalena wyjechała z Paryża na prowincję a ojciec, aby wybić synowi z głowy sceniczne projekty wysłał go w 1642 r., w swoim zastępstwie, jako tapicera i pokojowca króla Ludwika XIII w podróży do Narbonne. Jan Baptysta przystał na to z ochotą, bowiem podróż ta umożliwiała mu spotkanie z kochanką, która bawiła właśnie na południu Francji. Po powrocie młody Poquelin kategorycznie oświadcza ojcu, że zostanie aktorem.

Dla szacownego kupca, posiadającego ponadto urząd na Dworze, była to rzecz niewyobrażalna jak można dobrowolnie skazywać się na życie w środowisku wyrzutków, na marginesie szanowanego społeczeństwa. Aktor – zawód potępiony i wyklęty przez Kościół! Nawet król, pod wpływem kardynała Richellieu, wielkiego miłośnika teatru, daremnie próbował zrehabilitować tę profesję rozporządzeniem z 16 kwietnia 1641 r. „Jak długo aktorowie mają uważanie na swą grę w teatrze, iż pozostaje ona wolna od sprośności – pisał król – życzymy sobie, aby ich profesja, przeznaczona ku temu, by dostarczać niewinnej zabawki naszemu ludowi kosztem pewnych niegodnych przywar, nie była traktowana jako hańbiąca i aby nie żywiono uprzedzeń do ich konduity w życiu publicznym".
Ale mimo Edyktu i rozpraw oświeconych myślicieli, prawna i religijna dyskryminacja aktorów, których kościół zabraniał chować w poświęconej ziemi, utrzymywała się aż do czasów rewolucji 1789 r.

„Rodzina próbowała wszelkimi środkami odwieść go od tego postanowienia, ale to było daremne: jego miłość do teatru unosiła go ponad wszelkie inne racje", stwierdzał Grimarest powołując się na opinie współczesnych Molierowi. Wreszcie ojciec skapitulował, licząc w skrytości ducha, że syn wkrótce opamięta się i wróci na łono rodziny. Jan Baptysta rezygnuje aktem notarialnym z prawa dziedziczenia godności królewskiego tapicera i ceduje go na młodszego brata. Od ojca otrzymuje 630 livrów, jako spadek po matce i zaliczkę na poczet spuścizny po ojcu. Z tą sumą zjawia się w domu Béjartów. 30 czerwca 1643 r., w obecności dwóch notariuszy podpisano akt założenia „spółki dla grania komedyj". Pieniądze na nowy teatr wyłożyła także Magdalena i Maria Hervé, matka Béjartów. Trupa, bez fałszywej skromności, nazwała przyszły teatr L'Illustre Théâtre – Teatrem Znakomitym – a wszyscy jej członkowie nazwali się Dziećmi Rodziny. Jan Baptysta, Józef Béjart, brat Magdaleny i Germain Clérin „podzielili między siebie role bohaterów" tj. główne role dramatyczne. Magdalenie przyznano przywilej „wybierania roli takiej, jaka się jej spodoba".
Nowa trupa liczyła 9 osób. Jan Baptysta Poquelin, aby nie kalać rodowego nazwiska, przybrał nowe – **Molière**.

Powstanie nowego teatru wywołało w Paryżu wielkie poruszenie. Aktorzy z Hôtel de Bourgogne nazwali zespół Dzieci Rodziny, bandą łachmaniarzy. Ale pełna entuzjazmu młoda trupa, nie zważając na to, wynajęła na trzy lata dawną siedzibę gry w piłkę Métayersów, gdzie przeprowadzono generalny remont a także wybrukowano plac przed teatrem „aby karety mogły się tu poruszać swobodnie". 1 stycznia 1644 r. L'Illustre Théâtre otworzył swoje podwoje. Niestety nowy teatr nie rzucił na kolana konkurencji a także ani jedna kareta nie przejechała po misternie ułożonej jezdni. Teatr świecił pustkami a na domiar złego kaznodzieja z sąsiedniej parafii św. Sulpicjusza wraz z rozpoczęciem spektakli zaczął wygłaszać płomienne kazania o tym, że szatan chwycił w swoje pazury nie tylko przeklętych komediantów, ale i tych wszystkich, którzy oglądają ich sztuki. Z każdym dniem było coraz gorzej. Magdalena, aby ratować teatr zwróciła się o pomoc do swego dawnego protektora i kochanka, bawiącego właśnie w Paryżu, hrabiego de Modène, który dzięki swoim koneksjom wyprosił dla bractwa prawo używania nazwy – Trupa Jego Wysokości Gastona Orleańskiego. Ale i to na niewiele się zdało; utrzymywany przez Gastona Orleańskiego teatr zaczyna się rozpadać. Postanowiono przenieść teatr w lepsze miejsce, do sali Pod Czarnym Krzyżem w Bramie św. Pawła, która to nazwa miała się niebawem w pełni uzasadnić. Moliera jako kierownika trupy zamknięto w więzieniu za długi, z którego wykupił go ojciec, licząc, że po tym incydencie syn marnotrawny da sobie spokój z teatrem. Niestety, niezrażone niczym Dzieci Rodziny zamieniają pechową salę na „Biały Krzyż", który w niczym nie okazał się lepszy od Czarnego. Od Moliera, nie wytrzymawszy już nędzy i braku widoków na lepszą przyszłość, zaczynają odchodzić aktorzy. Jesienią 1645r. L'Illustre Théâtre przestaje istnieć. Wraz z garstką najbardziej zdeterminowanych i wytrwałych towarzyszy, wiosną 1646 r. Molier wyrusza na prowincję.

Przeklęty „Chłopczyk"

Przez 13 lat (1649-58) pobytu poza Paryżem, Molier przeszedł prawdziwą szkołę życia. Prowincja ukształtowała go jako aktora, odkryła jego talent menagerski, wreszcie zmusiła do pisania. Przydomek *Przeklęty Chłopczyk* nadany mu przez konkurencję z chwilą pierwszych sukcesów jakie zaczęła odnosić jego trupa, towarzyszył mu przez cały okres jego tułaczki, poza Paryżem.
Początkowo Moliera i troje Béjartów, Magdalenę, Józefa i Genowefę przygarnął Charles Dufresne, który zakładał z nimi L'Illustre Théâtre, a wówczas był kierownikiem trupy aktorów diuka d'Epernona. Służba u diuka nie pochłaniała całego czasu aktorów. Grywano sporadycznie . W wolnych więc chwilach, aktorzy większymi grupami zaczęli objeżdżać prowincję. Molier po pewnym czasie przejął kierownictwo trupy. Nantes, Tuluza, Montpellier, Narnonne, Agens, Langwedocja, Lyon, Bordeaux, Béziers, Dijon, Grenoble, Rouen – tak z grubsza

wyglądała trasa ich wędrówki. Grywano w rozmaitych warunkach. Czasami przybywszy na umówione miejsce, okazywało się, że bawi tam już konkurencja. Rywalizacja między trupami teatralnymi niosła za sobą nie tylko wzajemne „podkupowanie" sali czy najlepszych aktorów, ale przede wszystkim zabieganie o Mecenaty. Molierowi udało się zyskać protekcję księcia Conti, który jednak po pewnym czasie wstrzymał dotacje i zabronił powoływania się na swoje nazwisko. Ale grupa Moliera posiadała już wówczas tak mocną pozycję, że nazwisko księcia Conti nie było im już w niczym pomocne. W teatralnym świecie francuskiej prowincji nazwisko Moliera znaczyło teraz więcej niż protekcja księcia. Molier nie miał sobie równych, skupił wokół siebie znakomitych aktorów a dwie napisane przez niego komedie *Wartogłów* i *Zwady miłosne*, okazały się złotą żyłą. Wspaniałe kostiumy, wystawna oprawa, staranna reżyseria dopełniły reszty. „Przeklęty chłopczyk i jego zespół błyszczał w Lyonie". Jego pierwsza komedia *Wartogłów czyli zawsze nie w porę* odniosła tam w 1653 r. tak niebywały sukces, że po premierze wśród oblegających kasę widzów, dwóch szlachciców, tak skłóciło się w tłumie, że....doszło do pojedynku o bilety a aktorzy z konkurencyjnej lyońskiej trupy Mitallanta, uchodzącej dotąd za najlepszą, przyszli prosić „by przyjął ich łaskawie do swego zespołu".

Maj 1658 r. w Rouen, to ostatni etap ich tułaczki, przed powrotem do Paryża. Ogląda ich Thomas Corneille, zakochany do szaleństwa w pięknej pannie Du Parc. W płomiennych listach do swojego przyjaciela z Paryża, księdza de Pure wychwala trupę Moliera i jego utalentowane i piękne aktorki. Także sam Molier odwiedza w tym czasie kilkakrotnie Paryż szukając sposobów, dzięki którym mógłby zostać akredytowany przy Dworze. Nie wiadomo, kto ostatecznie wstawił się za nim, dość, że w rezultacie tych starań protektorat nad teatrem przejął książę Filip Orleański i jako Teatr Jedynego Brata Królewskiego przedstawił zespół królowi.

24 października 1658 r. trupa Monsieur, Jedynego Brata zadebiutowała oficjalnie „przed Ich Wysokościami i całym Dworem". Po dwóch tygodniach teatr zajął salę Petit-Burbon, którą dzielił wspólnie z komediantami włoskimi.
Od samego początku teatr z Pałacu Burgundzkiego, opływający w łaski i tytułujący się dumnie Jedyną Trupą Królewską robił wszystko aby zniszczyć trupę Moliera. Uknuto przeciw niemu istną zmowę milczenia, przez cztery miesiące gazety, śledzące uważnie wszystko co dotyczyło króla i jego dworu nie wspominają nic o nowym teatrze. Ciszę tę przerwała dopiero premiera *Pociesznych wykwintniś*, która narobiła tyle szumu, że nie sposób już było tego przemilczeć. Mnożą się paszkwile, krzyk podnoszą dotknięte do żywego, oburzone „wykwintnisie". Wrogowie wykradają kopię sztuki i zdobywają podstępnie przywilej jej drukowania u księgarza Ribou. Dotąd Molier nie godził się na druk swoich komedii, gdyż zgodnie z ówczesnym zwyczajem, każda drukowana sztuka, stawała się własnością publiczną a Molierowi zależało na zachowaniu ich tylko dla swojego teatru. Kolejny sukces *Rogacza z urojenia* (34 przedstawienia z rzędu) dolał oliwy do ognia. Po raz drugi Molierowi wykradziono tekst i przerobiony przez niejakiego Neufvillenaine'a wydrukowano także u Ribou. Ukazały się artykuły krytykujące sztukę Moliera a nie szczędzące pochwał nowej wersji. Ribou ośmielił się nawet opublikować drugie wydanie zadedykowane... samemu Molierowi. Tym razem Molier nie dał za wygraną i uzyskał od sędziego miejskiego nakaz konfiskaty nielegalnego wydania. Ale spadła na niego kolejna klęska. Przekupiony przez konkurencję Nadintendent Budynków Królewskich, rozpoczął przebudowę Luwru od zburzenia Petit-Burbon. Zespół Jedynego Brata został bez teatru. Pałac Burgundzki i Marais, kusiły aktorów Moliera intratnymi angażami, ale nikt z jego trupy nie przyjął oferty. Cały zespół stanął za Molierem. Trupa, która zdołała zaskarbić sobie sympatię króla występowała teraz częściej w Luwrze i Vincennes, przed jego obliczem a także w pałacach bogatych wielmożów. Cały dwór fetował Moliera idąc mu z wydatną finansową pomocą, tak, że zespół mógł pokryć sam koszty adaptacji nowej Sali w Palais-Royal, otwartej uroczyście 20 stycznia 1661 r. Palais-Royal stał się już do końca życia Moliera jego macierzystym teatrem. W dniu otwarcia teatru, Molier otrzymał po raz pierwszy od króla Ludwika XIV gratyfikację w wysokości trzech tysięcy livrów. Powodzenie wreszcie uśmiechnęło się do Jana Baptysty. Jego sława rosła z każdym dniem i w mieście i na Dworze. Po występach na dworach magnatów, którzy wydatnie przyczynili się do ustalenia jego renomy, Molier został zaszczycony pochwalną wzmianką w rymowanej *Gazecie* Loreta, który nie mógł już dłużej ignorować bohatera dnia, pomijanego milczeniem od dwóch lat. Wreszcie przyszedł sukces, któremu jednak stale towarzyszyło przekleństwo: *Niech grom spali Moliera!*

To dla mnie zaszczyt pozostać wśród nich....

Odpowiedział Molier, swojemu przyjacielowi, krytykowi i poecie Boileau, gdy ten namawiał go, aby poświęcił się wyłącznie pisaniu. „Zadowól się pan komponowaniem sztuk, a scenę pozostaw któremuś z kolegów; podniesiesz się

Molier w roli Cezara w *Śmierci Pompejusza* Corneille'a

tym sposobem w oczach publiczności, która będzie widziała w aktorach ludzi na twojej gaży".

Ale Molier czuł się przede wszystkim aktorem, pisanie sztuk, reżyserię, kierowanie zespołem uważał za sprawę drugorzędną. Kiedy w wieku 21 lat wstąpił na scenę wcale nie myślał, że ujmie kiedyś w rękę pióro. Nawet na swoje sztuki patrzył pod kątem przedstawień. „Sztuki są pisane tylko po to, żeby je grano" oświadczył w przedmowie do komedii *Miłość lekarzem*. I pisząc je widział oczyma wyobraźni, jak grają jego koledzy, na scenie jego teatru, w jego reżyserii. Pisał pod aktorów i każdy z bohaterów jego komedii posiadał ich cechy. „Kiedy tworzy oni wszyscy żyją w jego umyśle" – stwierdzał adwokat Guéret. Molier był także znakomitym reżyserem swoich sztuk. „Nie tylko projektował cudowne kostiumy aktorów, nadając owym strojom właściwy charakter, ale posiadał dar tak umiejętnego rozdawania ról i następnie kierowania aktorami w sposób tak nadzwyczajny, że wyglądali bardziej na prawdziwe postacie, które przedstawiali, niż na aktorów".

Wstępując na scenę, pragnął zostać wielkim aktorem dramatycznym, żywił ambicję, że stanie się wybitnym tragikiem i dowiedzie „Burgundczykom", że jest im równy. Farsy ani komedii, nie ceniono wówczas w Paryżu, liczyły się tylko role bohaterskie i repertuar tragiczny. Taki starał się grać w L'Illustre Théâtre, w czym tkwiła jedna z przyczyn tragicznego krachu „Teatru znakomitego".

W „szlachetnym gatunku" nie powiodło mu się także jako autorowi, jego *Don Garcia z Nawary* poniósł sromotną klęskę i po 7 przedstawieniach, sztuka zeszła na zawsze z afisza. Wrogowie Moliera z olbrzymim okrucieństwem i niekłamana satysfakcją podkreślali jego brak uzdolnień do ról tragicznych. Donneau de Visé pisze w swoich *Nouvelles*: „Uznano go za niezdolnego do grania jakiejkolwiek roli w sztuce poważnej". Po Paryżu krążyło powiedzenie „gdy Molier gra, tak samo można się pośmiać na komedii jak na tragedii". Nawet tak przychylny mu Grimarest stwierdzał: „Natura poskąpiła Molierowi owych dyspozycji niezbędnych przy tego rodzaju akcji dramatycznej, ale jako człowiek światły i wykształcony znał reguły gry aktorskiej (...) Nadawał się tylko do ról komediowych; nie potrafił wejść w rolę poważną i wiele osób zapewnia, że próbując tego dokonać, doznał tak wielkiej porażki – kiedy po raz pierwszy ukazał się na scenie że nie pozwolono mu nawet dokończyć kwestii". A panna Poisson, aktorka z jego trupy zanotowała w swoich *Pamiętnikach*: „Natura poskąpiła Molierowi zewnętrznych powabów, tak użytecznych w teatrze zwłaszcza w rolach tragicznych. Głos miał o głuchym brzmieniu, twardej modulacji i deklamował

za szybko. Próbował wyzbyć się owej nadmiernej „potoczystości", tak sprzecznej z dobrą dykcją, za cenę ustawicznych wysiłków, które wywoływały u niego czkawkę, dręczącą go aż do śmierci". O „nerwowej czkawce" Moliera, która „niszczyła jego dykcję" wspominają wszyscy mu potomni. Ani delikatne aluzje Magdaleny, ani ostrożne uwagi kolegów nie pomagały; szef trupy „z uporem porywał się na tragiczne role". Nierzadko zdarzało się na prowincji, że na nieszczęsnego tragika sypał się grad jabłek lub innych owoców bądź wygwizdywano go ze sceny. Ale sytuacja zmieniała się, gdy jako dodatek do tragedii, zaczynano grać farsę – tu Molier nie miał sobie równych. „Długo pozostawał ślepy, dziwiąc się: czyżby sztuki Corneille'a były do chrzanu?"

Kiedy w październiku 1658r. zadebiutował przed królem tragedią Corneille'a *Nikomedes*, o mało nie zaprzepaścił szansy na pobyt w Paryżu i co więcej na powstanie w przyszłości wielkiej francuskiej komedii. Aktorzy Hôtel de Bourgogne pokładali się ze śmiechu, książę Orleański był załamany – klęska wisiała w powietrzu. Zdesperowany Molier po zręcznym przemówieniu, w którym tłumaczył się ze swoich „wiejskich manier" zagrał dla ratowania sytuacji farsę *Zakochany doktor*. I wygrał batalię, tym razem Burgundczycy bili mu brawo.

Był świetnym komikiem, ale oznaczało to wówczas aktora drugiej kategorii, „błazna niezdolnego wznieść się na szczyty tragedii". W swoich sztukach był niezrównanym odtwórcą ról komicznych „Był tak znakomity jako aktor komiczny (...) że ci, którzy po jego śmierci próbowali go naśladować, wydawali się bardzo nieudolni". Swoją vis comikę testował na prowincji, bacznie obserwując reakcje publiczności. Swój talent komiczny rozwijał wzorując się na Scaromouche'u – Fiorillim. Tiberio Fiorilli, włoski aktor, niezrównany odtwórca postaci Scaramuccia w comedia dell'arte był jego przyjacielem i sąsiadem Teatru L'Illustre. To jemu zawdzięczał Molier swoje „komediowe sukcesy" i to on rozbudził w nim zamiłowanie do farsy a potem komedii.

Korowód jego wielkich ról komediowych rozpoczyna Maskaryl, chytry i pomysłowy sługa w *Pociesznych wykwintnisiach*. Jeden z jego zaciętych wrogów, Somoise, musiał przyznać, że „Maskaryl swoją grą zrobił bardzo wiele i na tyle spodobał się sporej części publiczności, że okrzyknęła go pierwszym aktorem farsowym Francji".

W 1660 r. wraz z *Rogaczem z urojenia* Molier rozpoczął „serię swoich Sganareli". Charakter Sganarela stał się wspaniałym, polem scenicznych popisów Moliera, czemu wyraz składają naoczni świadkowie:

„Nigdy jeszcze nie dało się widzieć nic tak śmiesznego, jak ruchy Sganarela skradającego się za plecami żony. Jego miny i gesty tak przekonująco ukazywały zazdrość, ze gdyby nawet nie mówił ani słowa, wszyscy wzięliby go za strasznego zazdrośnika..... W trakcie tej sztuki Molier dwadzieścia razy odmieniał oblicze; był godny podziwu, ilekroć sądził, że dostrzega jakiś dowód potwierdzający jego nieszczęście; jego pantomima budziła nie kończące się salwy śmiechu (...) Trzeba by pędzla Poussina, Le Bruna lub Mignarda, by oddać sprawiedliwość jego podziwu godnym błazeństwom. Nikt nie potrafił dotychczas tak grać mimiką (...) i nie wiadomo czy bardziej podziwiać autora, że napisał taką sztukę, czy sposób, w jaki w niej zagrał".

Sganarel, pojawiał się pod swym imieniem w sześciu sztukach Moliera i dał mu okazje do stworzenia kilku innych wybitnych kreacji w dojrzałym okresie twórczym, gdy komediopisarz był w pełni świadom swoich aktorskich możliwości. Niektórzy twierdzą, że całe pisarstwo Moliera cechuje nieustanna gra dwu rodzajów wyobraźni; o ile typ Maskaryla – Skapena reprezentuje artyzm wielkiej miary oszusta, o tyle poszczególne odmiany postaci Sganarela, które stworzył zagrał, to charaktery próbujące wpływać na otaczający świat, obdarzone swoistą, niepowtarzalną fantazją. Są to Arnolf w *Szkole żon* (1662), Orgon w *Świętoszku* (1664), Alcest w *Mizantropie* (1666), Harpagon w *Skąpcu* (1668), pan Jourdain w *Mieszczaninie szlachcicem* (1670), Argan w *Chorym z urojenia* (1673).

W sztukach tych „był aktorem w każdym calu; wydawało się, że posiada kilka głosów; wszystko w nim przemawiało; stąpnięciem, zmrużeniem oka, uśmiechem, poruszeniem głowy Molier wyrażał znacznie więcej niż największy mówca zdołałby to zrobić w ciągu godziny".

Swoją koncepcję sztuki aktorskiej wyłożył w *Improwizacji w Wersalu*. Stanął na scenie pod własnym nazwiskiem, tak jak i aktorzy jego trupy aby odpowiedzieć jasno i dobitnie aktorom z Pałacu Burgundzkiego na ich kpiny pod swoim adresem. Nie oszczędził też literatów, którzy szturmem ruszyli na niego, wkrótce po tym,

Molier pobierający nauki od Scaramouche'a

gdy po premierze *Szkoły żon*, król w uznaniu zasług Moliera jako „doskonałego poety komicznego" wyznaczył mu roczną pensję w wysokości tysiąca livrów. Nie było to zbyt wiele, bo zazwyczaj uczonym i pisarzom przyznawano pensje znacznie wyższe, ale liczył się sam fakt. Aktor został podniesiony do roli literata.

„Starajcie się zgłębiać naturę waszych ról i wyobraźcie sobie, że jesteście tymi ludźmi, których przedstawiacie" – pisał Molier. Nigdy nie starał się być teoretykiem teatru, był tylko aktorem i autorem poszukującym w teatrze prawdy. Prawda stanowiła dla niego podstawę gry zarówno komedii jak i tragedii. Wyznawał zupełnie nową koncepcję „gry tragicznej". Grał i reżyserował tragedie w sposób zupełnie inny, niż przyjęto to robić dotychczas. Opowiadał się za prostotą i naturalnością: „Król, który rozmawia sam na sam z dowódcą swojej gwardii musi mówić po ludzku (...) nie zwijać się i nie przybierać tonów demonicznych".
Usiłował wpoić widzom zamiłowanie do deklamacji prostej, bardziej naturalnej. Publiczność przyzwyczajona była jednak do napuszonego podniosłego stylu Pałacu Burgundzkiego. Siła nawyku i tradycji była zbyt wielka wobec racji Moliera. „Miał przeogromną słuszność atakując zły gust – pisze Grimarest – Burgundczycy nie mieli pojęcia o jakichkolwiek zasadach rządzących ich sztuką, nie wiedzieli nawet, że one istnieją. Gra ich polegała jedynie na emfatycznej, napuszonej recytacji, jednakowej dla wszystkich ról; nie sposób było w niej odnaleźć ruchu ani pasji; a jednak tacy Beauchâteau, tacy Montdory byli oklaskiwani, gdyż mówili wiersz pompatycznie. (sam Molier użył tego określenia). Molier, który znał grę od strony jej zasad, oburzał się na tak źle ustawione role i na oklaski, jakimi niewyrobiona publiczność zasypywała aktorów, do tego stopnia, że postanowił skłonić swoich kolegów do naturalności – przed nim jako komikiem i przed panem Le Baron, którego uformował do poważniejszych ról (...) gra aktorów była naprawdę żałosna dla ludzi obdarzonych subtelnym smakiem (...) Molierowi nie brakło żadnego z gestów, żadnego

z akcentów nieodzownych, by wzruszyć widza i deklamując nie zdawał się na los przypadku".

Przeciwstawiając się powszechnym gustom i zderzając się z zastałą tradycją, Molier popełnił tylko jeden błąd – ten, że miał rację, ale jego rewolucja „gry dramatycznej", wyprzedziła swój czas i zgasła razem z nim. Już od pierwszych swoich kroków na scenie, jeszcze w L'Illustre Théâtre chciał stworzyć „szkołę rzeczywistego, w pełni wewnętrznie uzasadnionego przekazywania ze sceny tekstu dramatycznego". Tak pracował od początku i to wpajał swoim aktorom. Wydawałoby się, że powinien odnieść zwycięstwo ale Paryżanie pragnęli oglądać na scenie potężnych bohaterów obdarzonych stentorowymi głosami, a nie zwykłych ludzi jakimi byli na codzień. I w tym tkwiła przyczyna niepowodzenia tragedii w teatrze Molierowskim.

Chociaż poznał smak sukcesu i blask sławy, stał się człowiekiem majętnym i uznanym, doskonale zdawał sobie sprawę, że jako aktor stoi nadal poza nawiasem szanowanego społeczeństwa.
„Czy nam to dogadza czy nie – mawiał – zawsze musimy być gotowi wyruszać na pierwszy rozkaz, aby dostarczyć radości innym, nawet wtedy, gdy przytłacza nas głęboki smutek, znosić prostactwo ludzi, z którymi musimy współżyć, zabiegać o względy publiczności mającej prawo nas beształ, skoro nam płaci. (...) Co prawda wszelkie pozory wskazują na to, ze jesteśmy rozchwytywani przez wielkich panów, ale podporządkowują nas oni swoim zachciankom i doprawdy trudno o smutniejszą sytuację niż być niewolnikiem czyichś kaprysów. Reszta świata uznaje nas za potępionych i gardzi nami".

Postscriptum

Śmierć Moliera w 1673 r. była wielkim ciosem dla jego zespołu. Komedianci Jego Królewskiej Mości połączyli się z teatrem Marais tworząc teatr Pałacu de Guénégaud, który w 1680 r. połączył się z teatrem Hôtel de Bourgogne tworząc nowy Théâtre Français czyli Comédie Française (w kształcie niewiele zmienionym do dzisiaj). Pierwszym dyrektorem Comédie Française, zwanej Domem Moliera, został La Grangé pierwszy odtwórca roli Don Juana, aktor związany od początku swojej scenicznej drogi z trupą Moliera. Początkowo repertuar Komedii Francuskiej składał się wyłącznie z dzieł francuskich dramaturgów, głównie Moliera, Corneille'a i Racine'a, na których wystawianie zespół miał królewski monopol, zniesiony w czasach rewolucji. Dopiero na początku XX wieku repertuar poszerzono o klasykę obcą; Szekspira, Ibsena czy Czechowa, którego zagrano po

La Grangé, Molier i Armanda Béjard w *Improwizacji w Wersalu*, wg Brissarda

raz pierwszy dopiero w 1961 r. – ale nadal sztandarową pozycją teatru pozostają komedie Moliera.

Wróćmy jeszcze na chwilę do *Don Juana*. Nawet po śmierci Moliera nie cofnięto zakazu grania sztuki. Zamiast oryginału, przez 200 lat wystawiano we Francji złagodzoną przeróbkę pióra Thomasa Corneille'a, w której cyniczny libertyn zmienił się na powrót w uwodziciela i kobieciarza. Prawdziwy molierowski *Don Juan* pojawił się na scenie dopiero w połowie XIX wieku a całość komedii znamy tylko dzięki zarekwirowanym egzemplarzom zachowanym w archiwach policji w Paryżu.

A.N.

Molière.

Szukałem odpowiednich słów...

– z Jerzym Radziwiłowiczem rozmawia Agnieszka Korytkowska-Mazur.

– Dlaczego zdecydował się Pan na nowe tłumaczenie *Don Juana*?

Jerzy Grzegorzewski chciał powtórzyć *Don Juana*, którego robiliśmy we Francji, w Polsce, w Teatrze Studio. Nie pasował mu jednak żaden z istniejących przekładów: ani Boya, ani przygotowany z myślą o autorskim spektaklu, Korzeniewskiego, ani uwspółcześniony profesora Adamskiego, ani najświeższy Trznadla. Po drodze padł pomysł, by dokonać kompilacji tych przekładów na użytek tego przedstawienia, ale z takich pomysłów z reguły wychodzą hybrydy. Zdecydowałem się więc na zrobienie nowej polskiej wersji, do czego namawiali mnie też francuscy koledzy. Starałem się pogodzić w tym tłumaczeniu dwie sprzeczności. Z jednej strony zależało mi na użyciu współczesnego języka przy jednoczesnym zachowaniu frazy Molierowskiej, z drugiej na utrzymaniu dystansu w czasie, jaki dzieli nas od powstania tego tekstu. Szukałem odpowiednich słów, które nie byłyby ani zbyt świeże, ani za bardzo pokryte patyną, chociaż są momenty w tym tekście, kiedy zabawa konwencją językową jest konieczna i pożyteczna. Na przykład w scenie rozmowy Don Juana z Don Luisem tyrada ojca musi być jakby „starsza" o pokolenie od tego, co mówi młody Don Juan.

– Czy znał Pan obsadę *Don Juana* Grzegorzewskiego, w którym miał Pan grać? Innymi słowy, czy szukał Pan „melodii" kwestii postaci mając na myśli konkretnych aktorów? Sam miał Pan przecież doświadczenie grania głównej roli po francusku...

Wiedziałem tylko, że Sganarela miał grać Jan Peszek i rzeczywiście tłumacząc słyszałem już jak on będzie to mówił. Kwestie pozostałych postaci, zarówno męskich, jak i kobiecych, odgrywałem sam dla siebie, by usłyszeć ich brzmienie. Zacząłem tłumaczenie od monologów Don Juana i dostrzegłem coś bardzo istotnego, czego tłumacze z reguły unikali. W *Don Juanie* w bardzo wielu partiach są długie, skomplikowane, piękne frazy. Powodów jest kilka: przede wszystkim epoka (ale mówienie o wierności oryginałowi po 350 latach jest absurdem), ale także to, że tych wyrafinowanych fraz używa tam tylko wysoka arystokracja: Don Juan, ojciec, bracia Elwiry, po trosze Elwira. Ich język różni się od języka pozostałych: chłopstwa, Sganarela, Biedaka. Wydawało mi się, że nawet dzisiaj nie ma powodu, żeby tę różnicę niwelować. Nie ma żadnego powodu, żeby uważać, że Polacy nie są w stanie wysłuchać i zrozumieć podwójnie czy potrójnie złożonego zdania. I nie ma powodu, by dostosowywać język polskiego przekładu do poziomu tego, kto nie za bardzo zna swój ojczysty język. Melodia tego tekstu jest związana z takim właśnie frazowaniem. Chciałem ją zostawić także z przyzwyczajenia do niej po zagraniu Don Juana

po francusku i może dla ułatwienia sobie przyszłej pracy nad tym tekstem w Teatrze Studio.

– Tłumaczył pan jako aktor, który (podobnie jak Molier) zna zasady sceniczne z praktyki, wie co jest nośne, a co nie. Czy ułatwiało to Panu pracę?

Profesor Adamski powiedział kiedyś, że tekst Moliera na tle tekstów epoki jest tekstem stylistycznie zabałaganionym. Nie dlatego, że Molier nie umiał pisać, ale dlatego, że był człowiekiem silnie związanym z teatrem. Ten tekst jest całkowicie sceniczny. Widać to także w konstrukcji postaci, ich pewnej gwałtowności, po której widać, że nie są one pisane „dla papieru". Pozostaje też cała zagadka rozwiązania dramatu, postaci Komandora. Jeśliby spojrzeć na to pod pewnym kątem, to może się to okazać okrutnym żartem Moliera, jego igraniem z konwencjami teatru, jaki znał z autopsji. Molier jakby zdaje się mówić: „Jak już koniecznie chcecie, żeby jakaś Siła ukarała Don Juana, to ja wam tę siłę dam: przez zabawę w teatr, cały barok teatralny, całą maszynerię teatralną".

Na marginesie, co do praktyki scenicznej, we Francji powtarzano mi dwie reguły dotyczące wystawień sztuk Moliera: po pierwsze każda jego sztuka trwa dwie i pół godziny (pięć aktów po pół godziny), po drugie, obsada nie przekracza dziesięciu osób. Ze względów ekonomicznych aktor gra tam po prostu kilka postaci. Dla nas kombinacja kilku postaci w ciele jednego aktora bywa trudna. Od razu muszą pojawić się spekulacje, dlaczego jeden aktor gra akurat te, a nie inne postacie? Tam aktor w innym kostiumie oznacza po prostu inną postać, nikt nie ma takich rozterek. A więc jest zupełnie prawomocne, by na przykład wolni, w scenie Pana Niedzieli, aktorzy ukazali się na scenie jako jego rodzina, jak było u Grzegorzewskiego.

– A Posąg Komandora jako deus ex machina...

Z tą postacią zawsze jest kłopot w inscenizacjach tego tekstu. U Grzegorzewskiego posąg Komandora nie pojawiał się. Don Juan, przez nikogo nie ciągnięty, wchodził w płomienie i sam zamieniał się w posąg, przechodził w mit.

– Czy w trakcie pracy miał Pan w głowie gotowe rozwiązania sceniczne poszczególnych scen? Czy tłumacząc słyszał Pan już kto, z jakiego miejsca sceny i do kogo będzie wypowiadał słowa, które zapisywał Pan dopiero na papierze?

Odsunąłem wszelkie pomysły i projekcje spektaklu, by nie tłumaczyć tego tekstu w związku z tym przedstawieniem. Interesował mnie po prostu przekład. Jednak, tak jak nie istnieje lektura bez interpretacji, tak niemożliwe jest dokonanie przekładu bez jakiegoś odczytania sensów. A poza tym mając do wyboru kilka słów, wiedząc, że żadne z nich w języku przekładu nie pokrywa się z polem znaczeniowym danego

Obsada

Don Juan	**Szymon Sędrowski**
Sganarel	**Tomasz Bielawiec**
Elwira	**Jolanta Rychłowska**
Gusman	**Wojciech Dobrowolski**
Don Carlos	**Jacek Król**
Don Alonso	**Bartłomiej Chowaniec**
Don Luis	**Jan Wojciech Krzyszczak**
Karolka	**Magdalena Sztejman-Lipowska**
Małgośka	**Anna Zawiślak**
Piotrek	**Bartosz Mazur**
Posąg Komandora	**Henryk Sobiechart**
Pan Niedziela	**Jerzy Kurczuk**
Zbójca I	**Witold Kopeć**
Zbójca II	**Tomasz Kobiela**
Zbójca III	**x x x**

słowa w oryginale, zawsze trzeba coś wybrać, a każdy wybór już jest interpretacją. Dla przykładu: wyzwanie Don Juana rzucone w końcu dramatu Niebu, moim zdaniem, nie przestaje nas dotykać. Ten akcent jest więc w tekście silniejszy, niż mógłby być, gdybym tak nie uważał. Starałem się jednak stworzyć niezależne od spektaklu tłumaczenie, z którym reżyser mógł obejść się jak z każdym innym.

– Czy trudno było Panu grać swój tekst?

Przyjąłem zasadę rozdzielenia swojej pracy jako tłumacza od swojej pracy jako aktora. Będąc tłumaczem zrobiłem swoje i nie wtrącałem się w to, co reżyser dalej robił z tym tekstem. Natomiast wtrącałem się w to jako aktor. Być może było to schizofreniczne. Czułem się oczywiście debiutantem jako tłumacz, więc zdecydowanie bardziej przejmowałem się tym, czy tekst się sprawdzi, niż tym czy dobrze zagram postać Don Juana.

– Czy warto dziś zastanawiać się nad historią Don Juana jako postaci historycznej, czy może jest on już mitem, pewnym typem psychologicznym? Co za tym idzie, czy wystawiać ten tekst w kostiumach z epoki czy uwspółcześnić go?

Przeniesienie *Don Juana* dokładnie we współczesność może być kłopotliwe, bo jak zrobić skandal w świecie, w którym już nic nie jest skandalem? W związku z tym musi odbywać się on w warunkach, w jakich jest możliwy, tj. w epoce. Wówczas też wartości, jakich bronią postaci nie stają się puste i śmieszne. Uwspółcześnienie *Don Juana* musi wymagać z pewnością bardzo silnej ingerencji w tekst. Powojenne przekłady i przeróbki dokonywały tego zabiegu.

– Kim dla Pana jest dziś Don Juan? Co dzisiaj można wyrazić tym tekstem?

Ten tekst jest bardzo bolesny. Don Juan to człowiek w pełni sił, jest bardzo młody, przed trzydziestką. To wielki arystokrata, z najwyższej arystokracji, który rzuca wyzwanie sobie, światu, Bogu. Najciekawsze jest to, że od początku jest on o krok od śmierci, jest człowiekiem skończonym. To bardzo silny i niesamowicie konsekwentny człowiek. Nigdy nie wdziewa maski, nie udaje kogoś innego, niż jest. Wymagający w zdobywaniu łupów. Szuka wyzwań, ale nigdy nie bierze niczego przemocą, zdobywa tylko przez uwodzenie. Gdy wchodzi na „nieswoją" drogę, natychmiast dostaje ostrzeżenie: omal nie topi się na łódce. Ciekawa dla tej postaci jest scena z Biedakiem, od razu wycięta przez cenzurę kościelną w XVII wieku, który jako jedyny przeciwstawia się Don Juanowi. Wzbudza tym jego ogromny szacunek, gdyż równie silnie jak on, broni swojego światopoglądu do końca, ma kościec moralny, którego nic nie jest w stanie złamać.

– Dziękujemy za rozmowę

A.K-M

Teatr im. Juliusza Osterwy
20-004 Lublin, ul. Narutowicza 17
tel. (0 81) 532 42 44, fax (0 81) 532 07 27
e-mail: info@teatrosterwy.pl

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

Biuro Organizacji i Reklamy
kierownik – Ewa Szeloch
tel./fax (0 81) 532 44 36
poniedziałek-piątek w godz. 8.00-16.00
tel. kom. 0603 999 039
e-mail: biuro@teatrosterwy.pl

kasa biletowa
czynna od wtorku do soboty w godz. 12.00-19.00
w niedzielę w godz. 16.00-19.00
tel. (0 81) 532 42 44 w. 354

repertuar teatru w Internecie
http://www.teatrosterwy.pl

sprzedaż biletów w Internecie
www.eBilet.pl

kierownik techniczny	Kazimierz Stępniewski
brygadziści pracowni:	
krawieckiej damskiej	Elżbieta Paradowska
krawieckiej męskiej	Maria Paczkowska
stolarskiej	Mariusz Orpik
plastycznej	Dominik Tkaczyk
elektrycznej	Edward Ciechoński
akustycznej	Krzysztof Duński
fryzjerskiej	Bożena Myszak
brygadzista garderobianych	Adelajda Baranowska
perukarnia	Jadwiga Pietrzak
pracownia ślusarska	Eligiusz Skrzypek
rekwizytorzy	Tomasz Bujak
	Jakub Pik
brygadier sceny	Andrzej Gawroński
światło	Andrzej Biliński
	Edward Ciechoński
	Leszek Krzyżanowski
	Jan Witkowski
dźwięk	Janusz Cieślik
	Krzysztof Duński

Redakcja programu: **Anna Nowak**

Druk: **Multidruk S.A.**

Plus GSM

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Najbliższa premiera

Michaił Bułhakow

Szkarłatna Wyspa

27 marzec 2004

W przygotowaniu

Włodzimierz Perzyński

Polityka

maj 2004

W czasie przedstawienia obowiązuje zakaz fotografowania, filmowania i nagrywania dźwięku

Widzów, którzy posiadają osobiste urządzenia elektroniczne, prosimy o wyłączenie ich na czas trwania spektaklu

Teatr wyposażony jest w aparaturę dla widzów niedosłyszących.

ZAJAZD NAD WIEPRZEM
Motel Restauracja

TVP 3 LUBLIN

Cena 5 zł