

**TEATR**

**POLSKI**

**WROCLAW**

**SEZON 1967/1968**

Molière  
**SKĄPIEC**  
(L'AVARE)

PRZEKŁAD: TADEUSZ BOY ŻELEŃSKI

SCENOGRAFIA: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

REŻYSERIA: MARIA STRASZEWSKA



KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE  
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

PREMIERA 18 PAŹDZIERNIKA 1967

OBSADA:

HARPAGON . . . . .	STANISŁAW MICHALIK
KLEANT . . . . .	JÓZEF SKWARK
ELIZA . . . . .	HALINA PIECHOWSKA
WALERY . . . . .	ROMUALD MICHALEWSKI
MARIANNA . . . . .	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
ANZELM . . . . .	ADOLF CHRONICKI
FROZYNA . . . . .	IRENA REMISZEWSKA
SIMON . . . . .	WŁADYSŁAW DEWOYNO
JAKUB . . . . .	WITOLD PYRKOSZ
STRZAŁKA . . . . .	JERZY FORNAL
SZCZYGIELEK . . . . .	STANISŁAW FRĄCKOWIAK
ZDZIEBEŁKO . . . . .	ANDRZEJ WILK
KOMISARZ POLICJI . . . . .	JANUSZ OSTROWSKI



## KRÓTKA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI MOLIERA

- 1622 urodził się w Paryżu Jean Baptiste Poquelin zwany później Moliere.
- 1636 Nauka w kolegium jezuickim w Clermont. Moliere bierze udział w szkolnych przedstawieniach tragedii i komedii łacińskich. Studiuje prawo w Orléans. Z kariery prawniczej zrezygnował.
- 1640
- 1642 Staraniem ojca nadano Molielowi tytuł i funkcję „tapi-cera królewskiego”. W tym charakterze towarzyszy królowi w podróży do Narbonne. Spotyka rodzinę Béjartów i zakłada przy jej współudziale przedsiębiorstwo teatralne, „Illustre Théâtre”. 3 stycznia, w liście do ojca Moliere zręka się funkcji „tapi-cera królewskiego”.
- 1644 Otwarcie „Illustre Théâtre”. Fiasko finansowe zmusza zespół do opuszczenia Paryża. Moliere zostaje na krótko uwięziony za niewypłacalność.
- 1645 trupa Moliere wyrusza na prowincję. Występują m. in. w Bordeaux, Tuluzie, Nantes, Poitiers, Angoulême, Lyonie. Moliere pełni równocześnie funkcję kierownika, aktora i autora. Przerabia dla zespołu dawne farsy lub scenariusze włoskich komedii dell'arte.
- 1653 Pierwszy tryumf autorski: *Wartogłów (L'Étourdi)* w Lyonie.
- 1656 *Zwady miłosne*. Prapremiera w Béziers.
- 1658 Trupa Moliere przenosi się do Rouen, a następnie do Paryża. 24 października zespół wystąpił w obecności Ludwika XIV ze sztuką Corneille'a *Nicomède* i farsą Moliere *Zakochany lekarz (Médecin amoureux)*. Dzięki sympatii i poparciu króla zespół otrzymuje salę Petit-Bourbon, przylegającą do Luwru, a w dwa lata później salę w zbudowanym przez Richelieu Palais Royal.



Molier 1711

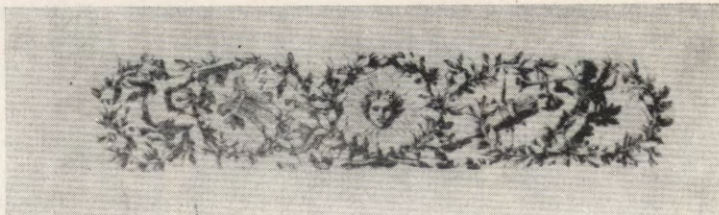


- 1659 *Pocieszne wykwintnisie (Précieuses ridicules).*
- 1660 *Rogacz z urojenia (Sganarelle ou le Cocu imaginaire).*
- 1661 *Szkoła mężów (L'École de maris). Natręci (Les Facheux).*
- 1663 *Improwizacja w Wersalu (Impromptu de Versailles).*
- 1662 *Ślub z Armandą Bėjart, która zostaje aktorką w zespole Moliera. Szkoła żon (L'École des femmes). Przeciwnicy Moliera ostro atakują utwór; powstają liczne broszury pamflety, parodie; oskarżają autora o „naigrawanie się z rzeczy świętych”. Molier odpowiada *Krytyką „Szkoły żon” (La critique de l'École des femmes)*, ciętą sztuką-pamfletem.*
- 1664 *Świętoszek (Tartuffe). Choć sztuka spotkała się z uznaniem króla, i jego poparciem, przemożne siły kół klerikalnych, głównie Compagnie du Saint-Sacrément, niebawem wpływowej i będącej w opozycji do Ludwika XIV organizacji jezuickiej, sprawiły, że sztukę zdjęto ze sceny. Na ataki Molier odpowiada nowym, jeszcze śmielszym utworem — *Don Juanem*.*
- 1665 *Don Juan. Także zdjęty ze sceny, po piątym przedstawieniu, nie dopuszczony do druku.*
- 1666 *Mizantrop (Le Misanthrope). Lekarz mimo woli (Le Médecin malgré lui).*

- 1667 Po uzyskaniu zgody króla na wystawienie *Świętoszka*, 5 sierpnia wznowiono sztukę, przerobioną i złagodzoną, pt. *Panulf*. Odbyło się tylko jedno przedstawienie.
- 1668 *Grzegorz Dyndała (Georges Dandin). Skąpiec (L'Avare).*
- 1669 5 lutego *Świętoszek* tryumfalnie wraca na scenę. *Pan de Pourceaugnac (Monsieur de Pourceaugnac).*
- 1671 *Mieszczanin szlachcicem (Le Bourgeois gentilhomme). Szelmostwa Skapena (Les Fourberies de Scapin).*
- 1672 *Uczone białogłowy (Les femmes savantes).*
- 1673 Ciężko chory na gruźlicę Molier pisze i wystawia ostatni swój utwór *Chory z urojenia (Le malade imaginaire)*, sam gra Argana. Pierwsze trzy przedstawienia odbyły się 12, 13, 14 lutego. 17 lutego, na czwartym przedstawieniu Molier zasłabł; zmarł w kilka godzin później. Urzędowy akt zgonu stwierdza, że zmarł „Jean Baptyste Poquelin, tapicer i pokojowiec J.K.M.”
- 1682 pierwsze wydanie zbiorowe dzieł Moliera. Wydawca — aktor trupy Molierowskiej La Grange.
- 1705 Jean Leonore Grimarest wydaje pierwszy życiorys Moliera (*Vie de Molière*).



Frontispis wydania „Dzieł” Moliera. 1665 r.



**Komedia bez jątżenia śmiać się nauczyła;  
Bez zółci i bez jadu pouczać, poprawiać;  
I niewinnie podoba się w wierszach Menandra.  
Każdy pięknie odbity w tym nowym zwierciadle  
Z rozkoszą widzi się lub nie spostrzegać zdaje;  
Pierwszy skąpiec się śmieje z podobizny wiernej  
Skąpca, często na jego wzór rysowanego;  
I próżny, tysiąc razy misternie oddany,  
Portretu stworzonego z siebie nie poznaje.  
Niech natura jedynym waszym studium będzie,  
Twórcy, którzy honorów komika pragniecie.  
Kto dojrzeć mógł człowieka i umysłem mądrym  
Tak wielu serc ukrytych głębie spenetrował;  
Kto wie dobrze, kto jest skąpiec czy utracjusz,  
Uczciwy człowiek, próżny, zazdrosny, dziwaczny;  
W dobrze dobranej scenie może go przedstawić  
I kazać mu przed nami żyć, mówić i działać.  
Ich prawdziwe obrazy pokazujcie wszędzie,  
Najżywiej malowany niechaj każdy będzie.  
Natura urodzajna w dziwaczne portrety,  
Każdą duszę oznacza rysami różnymi;  
Jeden gest ją odkrywa, byle co wskazuje.  
Studiujcie Dwór i znajcie miasto najdokładniej;  
Jedno i drugie zawsze jest w modele płodne.  
Molière w ten sposób pisma ilustrując,  
Przypuszczalnie zdobyłby nagrodę swą sztuką...**

BOILEAU

[Sztuka poetycka. Przekład Janusza Kozłowskiego]



## TADEUSZ BOY ŻELEŃSKI O „SKĄPCU”



Mało jest w literaturze imion własnych, które by w tym stopniu przeszły w ogólne słownictwo co imię Harpagona; mało postaci, które by się wraziły w pamięć tak niezatartymi rysami jak ten starzec o drapieżnych, zakrzywionych palcach. Ze wszystkich utworów Moliera *Skąpiec* jest pod wieloma względami jednym z najśmielszych [...]

Osnowa *Skąpca* nie jest oryginalna; zaczerpnął ją Molier z Plauta, podobnie jak to już raz uczynił w *Amfitrionie*. Ale gdy w owej komedii mitologicznej podąża wiernie za pierwowzorem, tu mając w rękę komedię obyczajową, unowocześnia ją, kształtuje swobodnie pomysł łacińskiego pisarza, rozszerza ramy, pogłębia charaktery i wzbogaca całość mnóstwem zabawnych scen i szczęśliwych rysów... Przygodny duszgirosz Plauta przeobraził się w wiekuiste wcielenie skąpstwa — Harpagona [...]

Jeżeli [Molier] w pośpiechu pracy czerpał z obcych pomysłów, to zawsze w ten sposób, iż pod jego ręką niedoskonały zarys zmienia się w to, czym być powinien; każda scena otrzymuje właściwą jej oprawę, każde słowo właściwy ton i miejsce. Niejeden rys obojętny w pierwowzorze stawał się perłą komizmu u Moliera...

Sama postać Harpagona spotykała się w krytyce francuskiej z zarzutami. Twierdzono tu i ówdzie, że ten Harpagon nie jest odłany z jednolitego kruszcu; że jest raczej abstrakcją skąpstwa niż żywym człowiekiem; iż posiada rysy dosłownie przeniesione z komedii łacińskiej, obok cech obyczajowych, świadczących o przynależności jego do współczesnego Molierowi świata. Człowiek — mówiono — przyzwyczajony, jak on, obracać pieniędzmi, nie będzie ich zakopywał w ogrodzie, jak gdzieś za pierwotnych czasów; wszak nie pierwszy raz zdarza mu się mieć w rękę znaczniejszą sumę w gotowiznie. Środowisko Harpagona, dom — mówiono dalej — odmalowane są raczej z intencją wydobycia komicznych kontrastów niż z troską o prawdę. Po co (cytuje ciągle zarzuty) skąpiec trzymałby tak liczną służbę, tylu domowników? czemu, zamiast odkradać owies koniom, nie sprzedaje po prostu bezużytecznych koni i karety. Któż to jest właściwie ten Harpagon? szlachcic? mieszczanin? lichwiarz?

Jest w tych zarzutach trochę prawdy, ale tylko trochę. Wspomniałem już, iż teatr klasyczny uzyskuje swą pełnię i bogactwo treści za cenę pewnych uogólnień, pewnych śmiałych skrótów, nieodzownych, aby zamknąć tak wiele w tak krótkim czasie i na tak szczuplej przestrzeni. Kiedy Balzak genialnie wskrzesza Molierowskiego Skąpca w starym Grandecie, może w szczegółowy sposób zapoznać nas z kom-

binacjami, za pomocą których starzec ów płodzi swoje miliony; ale teatr nie ma na to ani czasu, ani miejsca; odmalować wiekiisty najszerszy typ skąpca, aby go wrazić w pamięć tak jak Moliere nam wraził swojego Harpagona, musi wziąć jako przedmiot jego umiłowania pieniądz w najprostszej, symbolicznej niemal postaci...

Najbardziej wyrazistą fizjognomię skąpca znajdziemy w całym szeregu — przepysznych zresztą — epizodów, luźno związanych z samą akcją, do których należy i cały zatarg lichwiarski i sceny z nieoszacowanym Jakubkiem...

Daleki od klasycznej jednolitości *Mizantropa* lub *Uczonych białogłów*, *Skąpiec* przedstawia mieszaninę komedii charakterów, zakrojonej w wielkim stylu „komedii intrygi” i farsy.

[T. Boy Żeleński, *Dzieta*, t. 11, Warszawa 1957]



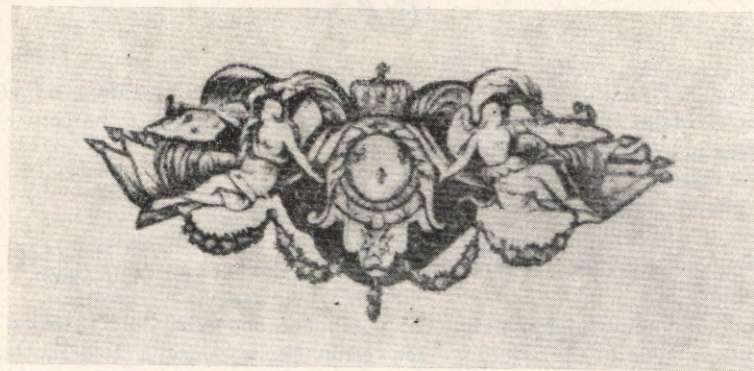
Molier w roli Sganarella



achmistrz Billard jest świętoszkiem, ksiądz Grisel jest świętoszkiem, ale żaden z nich nie jest Tartuffem. Finansista Toinard był skąpcem, ale nie był Skąpcem. Tartuffe i Skąpiec stworzeni zostali ze wszystkich Toinardów i Griselów całego świata; mają ich najgłośniejsze i najwyrazistsze rysy, ale nit są niczym wiernym portretem: toteż nikt nie pozna w nich siebie.

Komedia intrygi, a nawet komedia charakterów, jest zawsze przesadzona. Żart w towarzystwie jest lekką pianą, która ulotniłaby się na scenie; żart teatralny jest ostrą bronią, która by razila w towarzystwie. Satyra ściga zepsutych, komedia samo zepsucie.

DIDEROT



## „CHARAKTERY”

Jeśli byśmy nie wiedzieli tego na własne oczy, nie uwierzylibyśmy, jak dalece pełna albo próżna kieszeń wpływa na los człowieka.



Nie zazdrośćmy niektórym ludziom bogactw; drogo za nie zapłacili: spokojem, zdrowiem, honorem i sumieniem. To za wysoka cena, takie kupno nie może się opłacić.



Zrobić majątek! — to słowa tak piękne, mówiące o rzeczy tak przyjemnej, że są w powszechnym użyciu. Można je znaleźć we wszystkich językach, podobają się obcym i barbarzyńcom, panują u dworu i na mieście, docierają poza mury klasztorów i opactw obojga płci. Nie ma świętych miejsc, gdzie by się nie wcisnęły, nie ma samotni ni pustelni, gdzie by ich nie znano.



Im więcej mamy majątków, im bardziej skrzynie pęcznieją od złota, tym bardziej gotowiśmy uwierzyć we własny rozum, a nawet w to, żeśmy powołani do rządzenia krajem.



Nigdy nie przestajemy pożądać i pomnażać bogactw. Zółć zatruwa organizm, śmierć za pasem, a ten człowiek, z pooraną twarzą, ledwo trzymając się na nogach, jeszcze mówi: „Mój majątek, moje fabryki”. Są tylko dwa sposoby zrobienia majątku: własną przemyślnością albo cudzą głupotą.



Bywają ludzie o duszy nikczemnej, ulepionej z błota i mierzwy, a tak chciwej zysku i zarobków, jak piękna dusza żadna jest dobra i sławy. Znają jedną tylko rozkosz: bogacić się, a nie ponosić strat, zaopatrzeni w pieniądze, zajęci jedynie swoimi dłużnikami, pochłonięci giełdą, zatopieni w umowach, obligach, pergaminach. To nie krewni, nie przyjaciele, nie obywatele, nie chrześcijanie, to może w ogóle nie ludzie: to ci, którzy mają pieniądze.



Skąpiec po śmierci wydaje w jeden dzień więcej, niż za życia wydawał w dziesięć lat. Jego spadkobierca w trzy kwartały przepuszcza więcej, niż tamten wydał przez całe życie.



Są ludzie, którzy podle mieszkają, podle śpią, podle się ubierają i podle jedzą, narażają się na skutki niepogody, pozbawiają się towarzystwa i skazują na samotność, cierpią, cierpieli i będą cierpieć. Życie ich to jakby nieustająca pokuta, odkryli tajemnicę dążenia do własnej zguby najuciążliwszą drogą: to skąpcy.



Jest kraj, gdzie radości są jawne, ale fałszywe, troski ukryte, ale szczere. Któż by uwierzył, że tłumy na widowiskach, brawa i oklaski w teatrze Moliera i Arlekina, uczty, łowy, balety, gonitwy — osłaniają tyle niepokoi, trosk, zabiegów, tyle trwóg i nadziei, namiętności tak gwałtowne i sprawy tak poważne.





## MOLIER JAKIEGO NIE ZNAMY



o kulturze mieszczańskiej dziedziczymy Moliera w dwóch, z grubsza biorąc, tradycyjnych odmianach. Jedną, starszą, znamy ze stolic wszystkich krajów świata. Jest to Molier „klasyczny”, zionący tak przeraźliwą nudą, że rzucano jej na pastwę głównie młodzieży szkolną; przecież od małego wychowała się w przeświadczeniu, że świat stoi śmiertelną powagą.

Kto pamięta odwiecznego *Skąpca* w dawnym Teatrze Narodowym, ten wie, jak wyglądał

taki Molier. Przypominał dobrze zachowane zwłoki w podziemiach klasztornych. Bo też pochodził z innej epoki. Takim zobaczyło go mieszczaństwo w tych czasach, kiedy jeszcze odznaczało się solidnością i umiało utrzymać jakiś ład we własnych myślach i w rządzeniu światem. Były to czasy już dość odległe, bo sięgały do połowy ubiegłego wieku, a lata tryumfów komedii mieszczańskiej, pełnej czułości i szacunku dla siebie samej. Na Moliera patrzono w najlepszym wypadku jak na Emila Augier. Dawno mu na równych prawach z panem Augier bogate salony z autentycznymi meblami i gobelinami na ścianach. I jego postaci ruszały się tam jak ludzie prawdziwi. Tylko, że nie byli to ludzie Moliera. Mieszczańska interpretacja Moliera w tych latach roi się od nieporozumień i komunałów.

Nieporozumienia wywoływał nagminny wówczas zwyczaj wkładania w postaci molierowskie własnych uczuć i przekonań. Nie byłoby w tym ostatecznie nic złego, bo robimy to zawsze przy graniu klasyków, gdyby te uczucia i przekonania nie kłóciły się z intencją pisarza. Tutaj były z nią w krzykliwej niezgodzie. W ujęciu Gota z Komedii Francuskiej Arnolf ze *Szkoły żon* tracił całą swoją drapieżność i wiarę w skuteczność przemocy; stawał się poważnym mieszczaninem, cierpiącym tragicznie z nieodwzajemnionej miłości. Zamiast budzić oburzenie i śmiech, budził współczucie. To ubieganie się o współczucie pozwalało sobie na bardzo wiele. Apelowal doń nawet Harpagon, gdy szalał z rozpacz za utraconą szkatułką, nawet Tartuffe, gdy sięgał do kolana Elmiry, pożerany głęboką namiętnością. Po zdobyciu władzy mieszczaństwo starało się sobie powetować z nawiązką wszelkie kpiny i szyderstwa, jakie nań spadały od kilku wieków. Nie chciało już być śmieszne. Chciało budzić szacunek i sympatię. Osiągnęło swój cel. Ileż jeszcze dzisiaj po szlachetniejszych teatrach stosuje się takiego sposobu „uczłowieczania” postaci Moliera, jakby nie dość było tego człowięczeństwa, jakie im dał wielki pisarz.

Znacznie groźniejszy od tych deformacji był jednak dławiący Moliera komunał. Teatr owych czasów zachowywał jeszcze w pełni zwyczaj dobierania aktorów wedle tzw. *emploi*. Jakiś starszy i poważny pan zobowiązywał się w kontrakcie do przedstawiania na scenie „któlów, wodzów i ojców szlacheckich”. Jakaś urocza pani brała na siebie wszystkie „pierwsze naiwne w komedii i dramacie”. W tym podziale odbijał się nie tylko ustrój starego teatru z jego pocieszną hierarchią, pychą i zawiścią. Ten schematyzm świadczył przede wszystkim o takim ubóstwie wiedzy o człowieku i takim braku ciekawości dla jego spraw, że to może napełnić przerażeniem.

Rzucmy drobny przykład. Don Louis ojciec Don Juana to właśnie taki „ojciec szlachecki”. Po tę rolę sięgali w teatrze francuskim nawet bardzo wybitni aktorzy, aby w niej zabłysnąć „wspaniałą wymową”, niby wielką arią w operze. Był to śpiew oburzenia i bólu wszystkich cierpiących ojców od stworzenia świata. Don Louis ulatywał z historii w bardzo górne sfery. Stawał się jakimś idealnym „ojcem w ogóle”. I po drodze tracił wszystkie wspaniałe cechy człowieka swojego czasu. Nie miał już ani pychy wielkiego pana, ani jego rozgoryczenia po odepchnięciu od władzy, ani dewocji przynoszącej teraz w zimnym i surowym zamku z dala od dworu zamiast dawnej zażyłości z królem Francji, zażyłość z królem Świata. Wszystko to jest w tekście Moliera, który umiał patrzeć z niezwykłą przenikliwością na ludzi swego czasu. Trzeba tylko ten tekst uważnie przeczytać. Ale teatr tamtych lat, i często jeszcze dziedziczący po nim teatr dzisiejszy, zadowalał się „wiedzą tradycyjną”, przekazującą nam jakoby „prawdziwego” Moliera. Nie trzeba wskazywać, ile w takiej tępej obojętności dla człowieka i jego dziejów kryje się prawdziwego formalizmu. Tym groźniejszego, że zastawiającego się często realiami wziętymi z muzeów. Dla wielu ludzi ten powierzchowny „realizm” historyczny, prawda mebli i prawda kostiumów jest pełnym realizmem. Człowiek w ujęciu aktorskim może



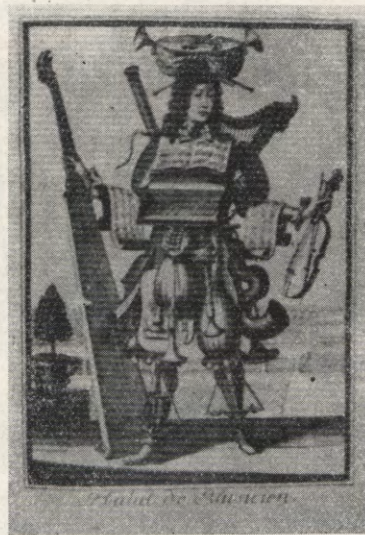
być czystym komunałem, byle ten komunał nosił historyczne portki i przykleił sobie hiszpańską bródkę.

Drugi sposób ukazywania Moliera, także otrzymany w spadku po minionej epoce, pochodzi z czasów nowszych, z lat rozpadu kultury mieszczańskiej w okresie imperializmu. Ukazuje nam Moliera w „stylizacji”. Największe nasilenie tej znowu reformy stylu molierowskiego przypada na lata wielkiego zamętu między dwiema wojnami. Wówczas interesował głównie ten Molier, który był dostawcą rozrywek królewskich i układał swoje komedie-balety dla zabawy dworu. Teraz miał się stać przy wydatnej pomocy „inscenizatorów” dostawcą rozrywek mieszczaństwa, prawie na równi z rewią i music-hallem. Dla uciechy tych odbiorców lekarze w spiczastych kapeluszach wykonywali „groteskowy” taniec z seryngami, Mieszczanin szlachcicem rozdziewał się niemal do naga i fikał kozły po scenie, a sam Molier stawał się twórcą zabawnych, przedwiecznych konwencji, dających tak wielkie pole do rozwinięcia pomysłów baletowych. Miara zubożenia myśli w tych latach był fakt, że w takie balety przemieniały się nie tylko te komedie pisarza, które od wielkiej biedy upoważniały do wprowadzenia „stylizowanej bufonady”. Podobne ujęcia sięgały po największe jego komedie pełne wspaniałej pasji i gniewu i pełne groźnej prawdy o ludziach. Przecież w ten sposób pokazywano nawet *Świętoszka*. I tu niby w jakimś *Latającym lekarzu* przez scenę przebiegali służący, kołysząc się na szeroko rozstawionych nogach i stawali nagle na wprost widza z wytrzeszczonymi oczami. I tu, niby w jakiejś *Pastorałce* komicznej pod koniec sztuki wszyscy aktorzy czy tancerze brali się za ręce i stanowiący w półkole żegnali publiczność wdzięczną (psiakrew!) piosenką. Cóż stąd, że w tym kole Tartuffe stał między Orgonem i Elmirą, których chciał przed chwilą ograbić ze czci i majątku. Czyż mogło to mieć jakieś znaczenie w widowisku, rwącym wszelkie więzy między rzeczywistością i sztuką. Był to formalizm w jawnej, natrętnej postaci. Dziś już nikt nie ma wątpliwości, że Molier z takich przedstawień wychodził ogołocony do cna z wszystkiego, co czyni go wielkim pisarzem. Przede wszystkim ze świeżej, odkrywczej wiedzy o ludziach swojej epoki.

Jeden z licznych wrogów pisarza, de Visé, autor *Zelinde albo prawdziwa krytyka „Szkoły żon”*, zostawił nam śliczny portret Moliera. Pragnął w nim szkalować przeciwnika i nie jest wcale jego zasługą, że stało się inaczej. Opisał mianowicie, jak zetknął się z Molierem u sprzedawcy koronek na ulicy Św. Dionizego: „od mego przyjscia — opowiadał — Elomire (anagram Moliera) nie wyrzekł ani słowa. Zostałem go opartego o stragan w postawie człowieka, który marzy. Oczy miał utkwione w trzy czy cztery osoby z towarzystwa zakupujące koronki. Przysłuchiwał się ich rozmowie i wzrok jego zdawał się wskazywać, że zaglądał im w głąb duszy, aby dostrzec to, czego nie mówią ... Jest to człowiek niebezpieczny: bywają ludzie, którzy nie ruszą się nigdzie bez swoich rąk, ale o nim można powiedzieć,

że nie ruszy się nigdzie bez swoich oczu i swoich uszu”. Inni współcześni napomykają także o tym, że ten niski, śniady człowiek o uważnym spojrzeniu szeroko rozstawionych oczu przeważnie milczał. Na tej podstawie Boileau nazywał go kontemplatorem, człowiekiem, który obserwuje i rozważa. Była to największa pochwała, jaką można było oddać pisarzowi, który w oczach wielu współczesnych uchodził tylko za błązna i to nie najwyższej miary. Przecież na głośnym obrazie z roku 1670, przedstawiającym najslawniejszych kuglarzy wieku, Molier stoi skromnie na stronie. Po środku rozparli się inni, witani zawsze machaniem kapeluszy i życzliwym uśmiechem: Arlekin w swojej czarnej masce i ubraniu z kolorowych skrawków, gruby Wilhelm z twarzą ubieloną mąką. Guilet Gorju w czarnym stroju starca... Nieco patetyczna nazwa kontemplatora wyprowadziła Moliera z tego grona grubych wesołków i wyznaczyła mu miejsce znacznie godniejsze, wśród myślicieli dociekających prawdy ludzkiego serca i sumienia, albo może trafniej, wedle określenia oszczerzy, zgłębiających to, „czego ludzie nie mówią”. Toteż wielbiciele pisarza, rosnący w wielkie rzesze, pochycili ją z entuzjazmem. Dziś nie ma książki ani artykułu, gdzie by nie powtórzyła się bodaj kilka razy. Ale, jak większość nazw patetycznych, tak i ta nie zawiera całej prawdy o wielkim poecie. Gorzej, bo wzięta dosłownie, prawdę tę zniekształca. Molier nie jest pisarzem, który tylko przygląda się i rozważa, Molier chce ten świat zmienić i dlatego Molier walczy. Z odwagą, na jaką się zdobywa mało który z pisarzy świata.

[Sekrety „Don Juana”, „Teatr” nr 6, 1950, fragmenty.]



## TEATR MOLIERA



Luź jest Molierów! Na nim można by demonstrować, że wszystkie te wymysły, które teatr dzisiejszy chce uważać za swoje zdobycze, znał już Molier i umiał doskonale nimi operować, o ile geniusz jego raczył się do nich zniżyć. I jakie miał środki! Pierwszy swój komedio-balet wystawił na zamówienie nadintendenta finansów Fouqueta, który chciał samego króla upokorzyć swym zbytkiem i rychło po tej zabawie dostał się do Bastylii. Można sobie wy-

obrazić, co tam były za przepychy! Później, gdy szło o widowiska dworskie, kasa królewska stała mu otworem.

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

Znał efekty nagości. Panna Du Parc, reprezentująca na którymś z takich festynów Wenus, wynurzyła się z wody (z prawdziwej wody, zapewne odpowiednio ogrzanej) goła...



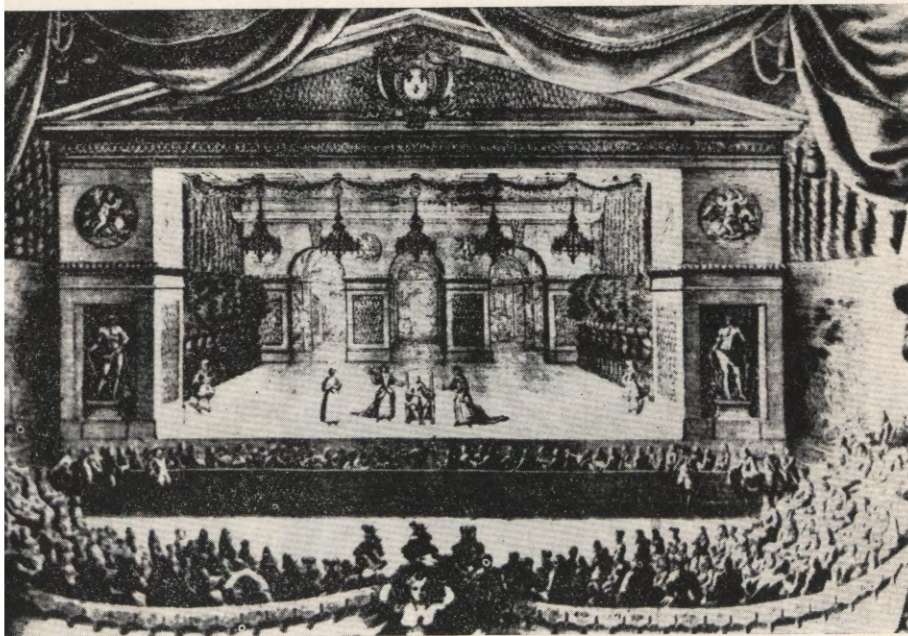
Kiedy Molier potrzebował muzyki, miał do rozporządzania królewską kapelę i nadwornych śpiewaków, i nadwornego kompozytora, p. Lulli. Molier stworzył komedię muzyczną, którą obecnie na nowo wymyślono jako najmodniejszy teatr.

Kiedy chciał tańca, miał balet nadworny. A często w balecie jego tańczył sam król i najwięksi panowie dworu. Korowód roztańczonych masek, piosenka — to najczęstsze zakończenie jego lekkich komedii...

Znał sztuczki, którymi wciąga się do współgrania publiczność. Jego Pan de Pourceaugnac uciekał na salę pomiędzy widzów, kędy go goniła armia lekarzy i aptekarzy z serengami, znał rodzaj kabaretowy i jego bezceremonialną swobodę, kiedy w *Improwizacji w Wersalu* pokazał kulisy swojej trupy, swój teatr podczas próby i siebie przy reżyserskiej robocie.

Znał cudy ferii, kiedy w tragicznym balecie *Psyche*, napisanym do współki ze starym Corneillem, jeden akt pomieścił w niebie, a drugi w piekle.

Znał interludia i groteski, i teatr masek, i pocieszne zwierzęta na scenie itd. Wszystko to Molier nie tylko znał, ale przeważnie sam stworzył. I miał — powtarzam — środki nieograniczone: chodziło wszak o zabawę najpotężniejszego monarchy. Otóż wiercie mi, wszystko to Molier miał sobie za coś bardzo pośledniego. Poddawał się obowiązkom, jakie nań płynęły z tytułu aranzjera dworskich uroczystości, bawiło go to może, było dlań wychnieniem po wielkiej twórczości. Ale kiedy chciał napisać naprawdę coś dla siebie, odkładał to wszystko na bok.



Przedstawienie „Chorego z urojenia” w Wersalu. Sztuch Lepautre'a.

Wówczas wystarczyło mu parę metrów sceny bez żadnych urządzeń, jedna najprostsza dekoracja na pięć aktów i na scenie kilka osób, które rozmawiają ze sobą. Całą treść prawdziwego teatru Moliера stanowi krzesanie o siebie myśli, idei, tarcie o siebie słów, zażębianie charakterów i wydobywanie z tego efektów najprzedniejszego mądrego dowcipu. To był w jego pojęciu prawdziwy, najwyższy teatr; tamto wszystko to zabawki, którymi karmił z musu tę dość mieszaną umysłowo publiczność, jaką był dwór Ludwika XIV. W tych ramach dobrowolnie skromnych i ubogich stworzył najistotniejsze swoje dzieła. I to jest teatr najteatralniejszy.

[T. Boy Zeleński, *Dzieła*, t. 21, Warszawa 1957. Fragmenty]

1658

Ce Livre appartient au Sr  
De la Grange l'un des Comediens de  
La Troupe du Sr. De Moliere.

Les Sr de Moliere et la Troupe arriverent  
a Paris au mois d'Octob. 1658. et se donnerent  
a Monsieur frere unique du Roy qui  
leur accorda l'honneur de sa protection  
et la Titre de ses Comediens avec 300<sup>l</sup> de  
pension pour chaque Comedien.

La Troupe  
Monsieur frere Unique du Roy.

Commence au Louvre devant S. M<sup>te</sup>  
Le 24<sup>me</sup> octobre 1658 par M. Comedien et L.

Rękopis notatek La Grange'a.



„Skąpiec” w Teatrze Polskim we Wrocławiu, r. 1951. Reżyseria Maryny Broniewskiej, scenografia Aleksandra Jędrzejewskiego. Andrzej Polkowski (Walery), Barbara Krafftówna (Eliza).

---

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

**MOLIER — „SKĄPIEC”**  
**JULIUSZ SŁOWACKI — „SEN SREBRNY SALOMEI”**  
**MICHAŁ SZATROW — „SZÓSTY LIPCA”**

---

W PRZYGOTOWANIU

PEDRO CALDERON DE LA BARCA — „ŻYCIE SNEM”

---

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

**JEAN GENET — „POKOJÓWKI”**  
**OSCAR WILDE — „WACHLARZ LADY WINDERMERE”**

---

W PRZYGOTOWANIU

KAREL ČAPEK — „MATKA”  
ARYSTOFANES — „SEJM KOBIET”

---

SPIS TREŚCI

	str.
Krótką kroniką życia i twórczości Moliera . . . . .	4
Komedia bez jątrzenia śmiać się nauczyła [ze Sztuki poetyckiej Boileau] . . . . .	8
T. Boy Żeleński o „Skąpcu” . . . . .	9
Diderot [fragment z Paradoksu o aktorze] . . . . .	11
La Bruyère, Charaktery . . . . .	12
B. Korzeniewski, Molier jakiego nie znamy . . . . .	14
T. Boy Żeleński, Teatr Moliera . . . . .	18
Repertuar . . . . .	22

INSPICJENT:  
JANUSZ ŁOZA

SUFLER:  
KAZIMIERZ CHORAŻAK

ŚWIATŁO:  
KAZIMIERZ PIĄTEK

REALIZACJA DŹWIĘKU:  
HUBERT BREGUŁA

BRYGADIER SCENY:  
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNIK TECHNICZNY:  
MIROSLAW DZIKI

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:  
WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:  
JÓZEF PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:  
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:  
MIECZYSLAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:  
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELATORSKIEJ:  
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

STOLARSKIEJ:  
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:  
TADEUSZ CHADZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:  
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARSKIEJ:  
RYSZARD MOSTOWICZ

