TEATR im. Stefana Jaracza
OLSZTYN · ELBLĄG

MOLIER

ŚWIĘTOSZEK

SEZON XXV

Trzecia premiera sezonu
dnia 25 października 1969 r.
w Olsztynie

Dyrektor i kierownik artystyczny:
JAN BŁESZYŃSKI

Zastępca dyrektora:
JAN RAUBE

Kierownictwo literackie:
BOŻENA WINNICKA
BOHDAN DZITKO

Kierownik muzyczny:
WŁODZIMIERZ JARMOŁOWICZ

ITOLDA CZERNIAWSKA
OMAN SZMAR
ADWIGA MARSO
ENEUSZ KOCYŁAK
OFIA DOBRZAŃSKA
UBOMIRA TARAPACKA
OMAN MICHALSKI
ADEUSZ ANDRZEJEWSKI
AZIMIERZ GAWĘDA
ANDA BAJERÓWNA
ANISŁAW BRODACKI
EOPOLD BORKOWSKI
OFIA DOBRZAŃSKA
UBOMIRA TARAPACKA

a

seria:
DOMAŃSKA

trola tekstu:
VIGA CHĘTKO

Kiedy nie możemy zapobiec uczynkom, oczyszczamy bodaj intencję; występność środka ratujemy niewinnością celu.

Blaise Pascal: „Prowincjałki"

MOLIER

ŚWIĘTOSZEK

(TARTUFE)

Komedia w 5 aktach

Przekład: Tadeusz Boy-Żeleński

Osoby:

PANI PERNELLE, matka Orgona	WITOLDA CZERNIAWSKA
ORGON, mąż Elmiry	ROMAN SZMAR
ELMIRA, żona Orgona	JADWIGA MARSO
DAMIS, syn Orgona	IRENEUSZ KOCYŁAK
MARIANNA, córka Orgona	ZOFIA DOBRZAŃSKA LUBOMIRA TARAPACKA
WALERY, zalotnik Marianny	ROMAN MICHALSKI
KLEANT, szwagier Orgona	TADEUSZ ANDRZEJEWSKI
TARTUFE, świętoszek	KAZIMIERZ GAWĘDA
DORYNA, pokojówka Marianny	WANDA BAJERÓWNA
PAN ZGODA, woźny	STANISŁAW BRODACKI
OFICER GWARDII	LEOPOLD BORKOWSKI
FLIPOTA, służąca pani Pernelle	ZOFIA DOBRZAŃSKA LUBOMIRA TARAPACKA

Rzecz dzieje się w Paryżu, w domu Orgona

Scenografia:
LILIANA JANKOWSKA

Reżyseria:
STEFANIA DOMAŃSKA

Asystent reżysera:
WANDA BAJERÓWNA

Przedstawienie prowadzi:
LESZEK NOSKOWIAK

Kontrola tekstu:
JADWIGA CHĘTKO

Molier

Molier — to pełny człowiek, który jak mało kto miał prawo powiedzieć, że „nic ludzkiego nie jest mu obce". Wyżył całą ludzką dolę od jej ziemskich słabości aż do heroicznych walk o najwyższe cele. Natura bardzo bogata, gorąca, szlachetna, ale zarazem z nieubłaganym jasnowidztwem kontrolująca każde drgnienie duszy i rozkładająca je na ziemskie składniki. Ten głęboko dobry człowiek bywa — wówczas gdy go opanuje geniusz komedii — okrutnym; zadaje straszliwie bolesne rany. Z temperamentem bujnym, niecierpliwym na wszelkie skrępowanie łączy umysł swobodny, jasny, wolny od pęt i formułek. Nienawiść do obłudy sięga szczerości czasem aż brutalnej. Kipiąca życiem wesołość mieni się z powagą i zadumą myśliciela.

Ale głównym może znamieniem tej natury jest jej niespożyta czynność. Życie aktora gorączkowe już samo przez się potęguje się u Moliera jeszcze działalnością dyrektora teatru, reżysera, urzędowego bawiciela dworu i wreszcie — pisarza! Toteż cała jego twórczość powstaje w ogniu tego potężnego płomienia wewnętrznego, który mocniejszy jest niż opór materii, niż smutki, zniechęcenia, niż choroba, niż śmierć sama.

Molier jest — obok Szekspira — pisarzem chyba najbardziej teatralnym, jaki istniał. Każde słowo, jakie napisał, rodzi się z teatru i dla teatru. Scena była dlań ukochaniem i celem; nawet nie troszczył się o wydawanie drukiem swych komedii. Na scenie żył, tworzył, na scenie umarł...

Młodość Moliera

Molier był dzieckiem paryskiego mieszczaństwa, jak Villon, jak Beaumarchais, jak Wolter. Nazywał się Jan Poquelin (Moliére jest pseudonimem scenicznym). Urodził się w samym sercu Paryża, w pobliżu Hal, w mieszkaniu obok sklepu tapicerskiego, który należał do jego ojca, zamożnego rękodzielnika, również Jana. Znamy datę jego chrztu: 15 stycznia 1622. Był najstarszym dzieckiem. Jan Chrzciciel Poquelin, przyszły Molier, miał być następcą ojca w jego rzemiośle i funkcjach; uczęszczał do parafialnej szkoły, resztę dnia spędzał w sklepie. Ale od dziecka ulubioną jego rozrywką był teatr, za którym przepadało mieszczaństwo paryskie. Niedaleko Hal rozbijały obóz liczne budy kuglarzy, szarlatanów, aktorów jarmarcznych, zwabiając swą

niewyczerpaną swadą przechodniów. Od czasu do czasu, w święto, dziadek, Ludwik Cressé, prowadził chłopca do prawdziwego teatru w owym Hôtel de Bourgogne, któremu później Molier tak bardzo miał dać się we znaki. Tam Molier mógł się zapoznać z całym ówczesnym repertuarem: wypełniały go przeważnie tragedie, po których dla odmiany wrażeń dawano zwykle jakąś niewybredną farsę. Na częstych jarmarkach poza Paryżem produkowali się także aktorzy i kuglarze włoscy ze swymi maskami, pantomimami, całą zaprawą commedia dell'arte.

Mając trzynaście lat chłopiec, nie czując powołania do rzemiosła, poprosił podobno ojca, aby mu się pozwolił kształcić. Faktem jest, iż od r. 1636 do 1640 pobiera nauki w kolegium jezuickim w Clermont. Jan Poquelin poznał tam dobrze łacińskich poetów, zwłaszcza Terencjusza; posiadł również początki filozofii... Podobno — ale to niepewne — uczęszczał na kurs teologii do Sorbony. Pewniejszą jest wiadomość, że studiował prawo w Orléans. Niezależnie do tych studiów zapobiegliwy ojciec pragnąc przekazać mu swą godność, postarał się (1642) o przelanie na syna tytułu i funkcji „tapicera królewskiego", w tym charakterze młody Jan Poquelin towarzyszy Ludwikowi XIII do Narbonne. W czasie tej podróży spotkał podobno ową Magdalenę Béjart i jej rodzinę, która taki wpływ miała wywrzeć na jego losy. W jaki sposób i na jakiej zasadzie doszło do zbliżenia z Molierem — nie wiemy. Tyle wiadomo, że 3 stycznia r. 1642, na krótki czas przed ukończeniem dwudziestu jeden lat, młodzieniec pisze do ojca list, w którym zrzeka się stanowiska „królewskiego tapicera", przekazując je jednemu z młodszych braci; zarazem uprasza o wypłacenie mu maleńkiej schedy po matce (630 funtów), którą umieszcza jako swój udział w przedsiębiorstwie dramatycznym, zawiązanym z Magdaleną Béjart, bratem jej Józefem, siostrą Genowefą i kilkoma przyjaciółmi tej rodziny. Teatr ów przybrał szumne miano „Illustre Théatre".

Mimo całego zapału, jaki wkładała młoda trupa w swoje przedsięwzięcie, rezultat praktyczny był opłakany. Długi na wszystkie strony... Długi te miały ścigać Moliera przez całą młodość.

Nie zrażony niczym Molier zakłada z tymiż samymi Béjartami nowe stowarzyszenie. Zrezygnowano na razie z niewdzięcznego Paryża; trupa puszcza się na prowincję podejmując owo życie barwne, pełne przygód i rozmaitości, czasem głodne i chłodne, ale wesołe, przynajmniej póki je opromienia młodość i nadzieja.

Molier stał się rychło duszą trupy. Czynny, obrotny, wykształcony, jest nie tylko reżyserem, dyrektorem, ale i dostawcą repertuaru. Tłumaczy, przerabia, pisze sam farsy, z których dwie ledwie się zachowały, ale których tradycja przechowała znacznie więcej, znanych bądź z treści, bądź chociaż z tytułów.

Paryż i łaska królewska

Wreszcie, w maju 1658 trupa Moliera dostaje się nie do Paryża wprawdzie, ale w jego pobliże: przenosi się z Grenoble do Rouen, gdzie święci triumfy. Stamtąd już — Paryż. A wraca tam Molier już nie jako nieznany młodzik, lecz jako człowiek z pewną reputacją, liczący wielu wpływowych przyjaciół i opiekunów. Miał w tej chwili lat trzydzieści sześć...

24 października 1658 — to ważna data w życiu Moliera i w dziejach komedii. W ten dzień Molier wystąpił ze swą trupą przed dwudziestoletnim Ludwikiem XIV, który gotował się właśnie do ujęcia rządów Francji i rozglądał się w doborze ludzi, którzy by mogli wspomagać jego zamiary...

Od pierwszej chwili zadzierzgnęła się między Molierem a Ludwikiem XIV — między wędrownym aktorem a najdumniejszym z monarchów — dziwna nić sympatii. Można by rzec, iż ci dwaj nowożytni ludzie, otoczeni przeżytkami wczorajszego dnia, które mieli obaj usunąć i przetworzyć na nowe formy, jak gdyby zrozumieli się. „Współpracownictwo" Ludwika XIV w dziele Moliera jest rzeczą olbrzymiego znaczenia. Jedynie będąc pewnym poparcia i sympatii króla Molier mógł pozwolić sobie na takie śmiałości; a jeżeli w tak doniosłym momencie, jak w walce o *Tartufa*, poparcie to zaledwie wystarczyło, aby po pięciu latach walki otworzyć temu arcydziełu scenę, za to we wszystkich innych okolicznościach dawało mu swobodę oraz radość z powodu zrozumienia u tego, który w owym czasie starczył za całą publiczność. Bez Ludwika XIV, zaznacza słusznie jeden z komentatorów, nie mielibyśmy Moliera tego, którego mamy.

Początek walki

20 lutego 1662 obchodzi Molier zaślubiny z Armandą Béjart, zarazem żona jego wstępuje jako aktorka do trupy... Molier pisze *Szkołę żon (L'Ecole des femmes*, 1662)... Walka jaka zawrzała około *Szkoły żon*, jest w zakresie komedii tym, czym dwadzieścia kilka lat wprzódy walka o *Cyda* Corneille'a była w sferze tragedii. Cała publiczność nieuprzedzona z niespaczonym smakiem i pojęciem, zachwyca się tą komedią; natomiast obóz „wykwintniś" i pedantów staje przeciw niej, odsądzając ją od wszystkich zalet, a zawistni pomnażają w tej okoliczności szeregi przeciwników Moliera. Powstają liczne broszury, pamflety, parodie...

Gorycze i zawody

W pełni powodzeń, tryumfów, w pełni komicznej weny Molier ujrzał oto nowe oblicze natury ludzkiej: zawistne, oddychające złością, obłudą, groźne. Że zaś twórczość Moliera zawsze wibruje wedle diapazonu jego życia, odbije się to w twórczości. Dotąd bawił się śmiesznościami; obecnie rozpalonym żelazem piętnuje zbrodnie: pisze *Świętoszka czyli Tartufa* (*Tartuffe ou l'Imposteur*, 1664). Przy sposobności inauguracji nowej rezydencji królewskiej w Wersalu, wśród zabaw, festynów i dworskich komedyi, Molier, usłużnością swoją nastroiwszy jak najżyczliwiej monarchę, odegrał trzy akty nie dokończonej jeszcze sztuki. Król przyjął ją bardzo dobrze. Był to miodowy miesiąc jego miłości do panny la Vallière, w których to amorach przeszkadzała mu partia dewotów na dworze. Molier już w *Księżniczce Elidy* zręcznym pochlebstwem czyni aluzję do tej miłostki; obecnie w *Świętoszku* godzi w przesadną surowość obyczajów demaskując ją wręcz jako obłudę.

Świętoszek

Zatem 12 maja 1664 odegrano w Wersalu pod koniec uroczystości „Zaczarowanej wyspy" trzy akty nowej komedii pt. *Tartufe*. Czy te trzy akty to była skończona sztuka w jej pierwotnej formie? zdaje się, że nie; ale nie były to również, jak się zdaje, trzy pierwsze akty obecnej redakcji. Król, któremu cenzorowie moralności mocno dawali się we znaki, przyjął nowy utwór z zadowoleniem (niektórzy posuwają się aż do podejrzeń, że król go inspirował); nie znalazł natomiast łaski w oczach królowej matki, Anny Austriackiej, wówczas już tkniętej śmiertelną chorobą i tym skłonniejszej do powagi i dewocji. Ale na ogół zawrzało; zaczęły się krzątania na dworze, aby udaremnić wystawienie sztuki. Na czele zgorszonych stanął mgr de Péréfixe, arcybiskup Paryża; Ludwik XIV mimo swej wszechwładzy musiał się liczyć z głosem, który przemawiał w imię religii i moralności: starając się osłodzić Molierowi przykrość, zabronił wszelako grania *Tartufa* publicznie. Nie przeszkodziło to fanatykom ogłaszać przeciw Molierowi pism, w których nazywano go „czartem obleczonym w ciało i przebranym za człowieka", zasługującym na karę ognia, zanim dosięgnie go ogień piekielny. A w owym czasie nie były to przenośnie poetyckie: gdyby nie opieka króla, zuchwały poeta mógł łatwo przypłacić głową swoją śmiałość.

Molier wynagrodził sobie zakaz królewski czytając sztukę po znamienitych domach, a nawet grając ją prywatnie (między innymi u brata

królewskiego); mimo to zakaz był dlań ciosem jako dla dyrektora teatru. Aby wypełnić lukę w repertuarze, pisze naprędce *Don Juana* (1665); ale i ten romansowy temat zmienił się pod koniec sztuki w gryzący pamflet przeciw obłudzie. Toteż po kilkunastu przestawieniach proskrybowano i tę sztukę. Stanowi ducha, w jakim znalazł się wówczas Molier, znękany, chory, rozdrażniony oporem, napotykanym w swobodzie twórczego wyrażania się, zawdzięczamy *Mizantropa* (1666).

Zacisnąwszy zęby i nie tracąc nadziei odwetu, Molier wraca do roli dworskiego bawiciela. Odwdzięczając usługi swego niestrudzonego wesołka, król wyjeżdżając do obozu we Flandrii daje Molierowi pozwolenie (niewyraźne, co prawda) wystawienia *Tartufa* po dokonaniu pewnych zmian. Istotnie dnia 5 sierpnia 1667 odegrano sztukę; imię Tartufe, które działało już na pewne sfery niby czerwona chusta, znikło zupełnie; tytuł sztuki był: *Szalbierz*, bohater jej zaś, przedzierzgnięty w światowego kawalera, nosił miano Panulfa. Nic nie pomogło; już drugie przedstawienie spotkało się z zakazem pobożnego prezydenta de Lamoignon.

Molier próbuje interweniować u p. Lemoignon, ale onieśmielony wybąkał tylko parę słów. „Przepraszam pana, ale zaraz jest południe, spóźniłbym się na mszę", przerwał mu prezydent. Czyż to nie jest żywcem odpowiedź, jaką Tartufe, przyparty do muru kłopotliwym pytaniem, daje Kleantowi? Strapiony Molier wysyła dwóch aktorów do Flandrii z podaniem do króla; król przyjmuje ich łaskawie, ale jest bezsilny wobec tego, że arcybiskup paryski obłożył klątwą każdego, kto by w jego diecezji zgoła słuchał czytania tego utworu.

Dopiero w dwa lata później przy pomyślnym układzie okoliczności (chwilowe załagodzenie sporu między jansenistami a jezuitami) *Tartufe* uzyskał wreszcie trwałe prawo sceny. Dzień 5 lutego 1669 był dniem odwetu i tryumfu Moliera. Czterdzieści cztery wieczory tłoczono się na *Tartufie*. Sam Molier grał Orgona, żona jego Armanda — Elmirę. Jednakże, mimo że odtąd *Tartufe* nie zszedł już ze sceny, jeszcze długi czas po śmierci Moliera utwór ten był przedmiotem ataków jako szczególnie niebezpieczny dla religii. Napoleon wyrażał uznanie, iż sztuka ta przeszła cenzurę za Ludwika XIV, gdyż on sam nigdy by jej nie pozwolił wystawić.

Śmierć Moliera

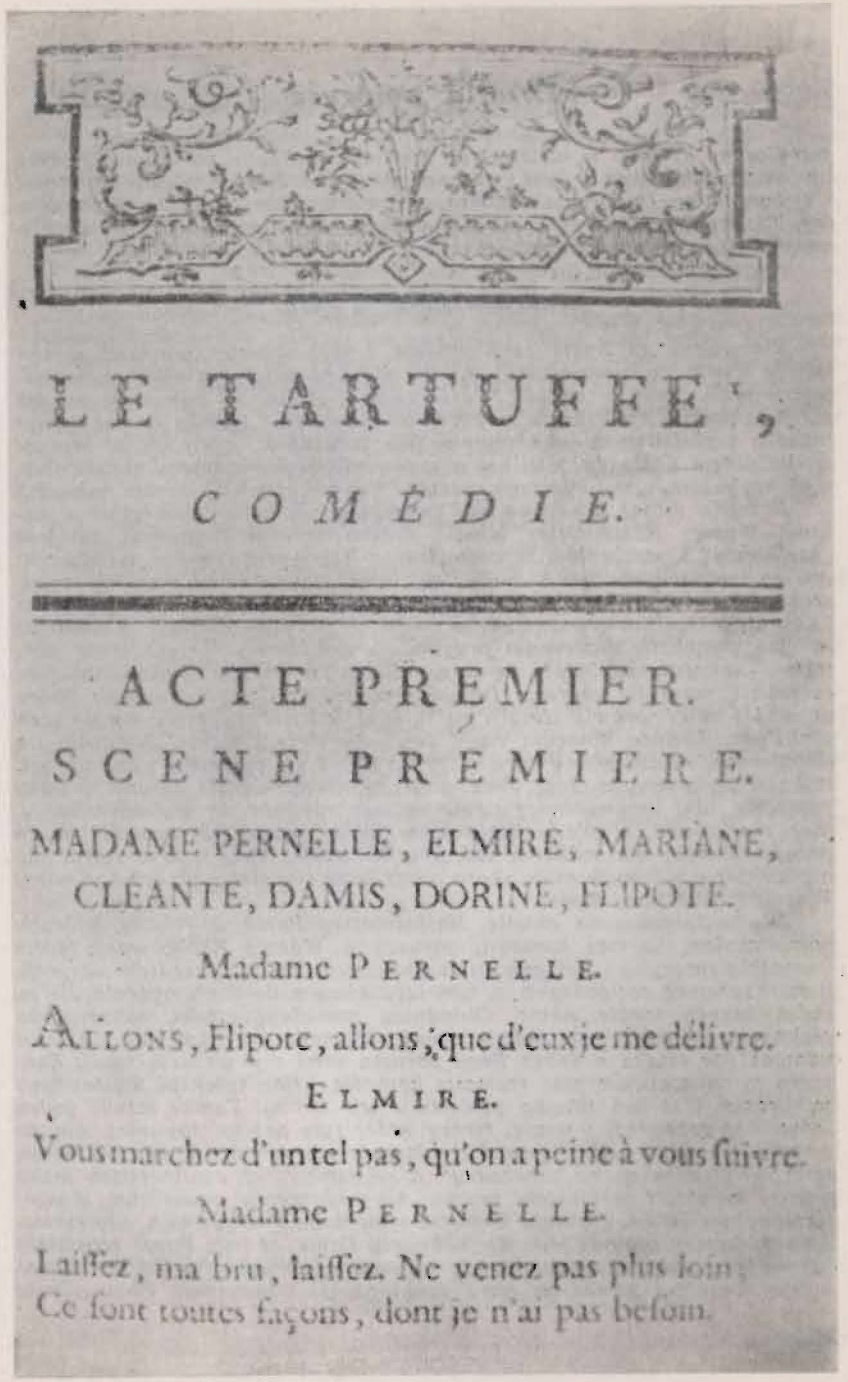
Wśród tego zdrowie poety było coraz opłakańsze. Śmierć krąży już w pobliżu. I oto Molier przygotowuje sam jakby swój pogrzeb. Śmierć jego, jakby przez dziwny symbol, jest czymś tak scenicznym, tak skomponowanym, jak gdyby ten sam zmysł teatru, który towarzyszył mu w pracy całego życia, rozstrzygnął o momencie śmierci. Będąc już beznadziejnie chorym Molier pisze komedię, w której staje do ostatniej rozprawy z medycyną i lekarzami, a poprzez nich — ze śmiercią. Iżby ta tragiczna rozprawa mogła się zmieścić w ramach komedii, czyni swego chorego „chorym z urojenia" — ale mógłby on tak samo być naprawdę chorym, nie zmieniłoby to nic istotnego. Ta komedia jest komedią choroby, komedią śmierci; jest ona zarazem jednym z najsilniejszych przejawów niesamowitego wręcz geniuszu komicznego Moliera.

Molier gra główną rolę, „chorego z urojenia" Argana. Gra trzy razy z rzędu, dnia 12, 13 i 14 lutego 1673, przemagając własną niemoc i chorobę. Powodzenie było wielkie. W dzień czwartego przedstawienia, 17 lutego, czuł się bardzo słabo. Radzono mu, aby nie grał; ale nie chciał odwołać przedstawienia. W ostatnim balecie, w chwili gdy w czasie „promocji doktorskiej" wymawiał słowo „juro", omdlał; zaniesiono go ze sceny do domu. Zażądał sakramentów. Dwaj księża, po których posłano w pośpiechu, odmówili, trzeci przybył za późno. Tak samo odmówili swej pomocy lekarze. Aktor Baron poszedł oznajmić o śmierci królowi, który raczył objawić wzruszenie.

Proboszcz parafii — opierając się na ówczesnym prawie kościelnym, które broniło wiatyku „ludziom niegodnym, takim jak lichwiarze, nierządnice, aktorzy, o ile nie dopełnili spowiedzi i nie dali zadośćuczynienia za swój publiczny występek" — odmówił pogrzebu. Trzy dni trwały daremne pertraktacje. Wreszcie wdowa odważyła się iść upaść do nóg króla. Ostatecznie, dzięki interwencji monarchy pozwolono na pogrzeb pod warunkiem, że będzie najskromniejszy, o zmroku, bez żadnych uroczystych obrzędów.

W nocy 21 lutego 1673 przeniesiono ciało zmarłego „Jana Baptysty Poquelina, tapicera i pokojowca J. K. M." (tak określa Moliera akt zgonu i być może, te tytuły pomogły w uzyskaniu bodaj takiego pogrzebu) na cmentarz Św. Józefa. Tłum był wielki i zachowywał się wrogo; poradzono wdowie, aby rozrzuciła między lud nieco pieniędzy.

Tadeusz Żeleński (Boy): „Molier", PIW. Warszawa 1957. (Fragmenty).



LE TARTUFFE,

COMÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

MADAME PERNELLE, ELMIRE, MARIANE, CLEANTE, DAMIS, DORINE, FLIPOTE.

Madame PERNELLE.

ALLONS, Flipote, allons; que d'eux je me délivre.

ELMIRE.

Vous marchez d'un tel pas, qu'on a peine à vous suivre.

Madame PERNELLE.

Laissez, ma bru, laissez. Ne venez pas plus loin;
Ce sont toutes façons, dont je n'ai pas besoin.

Drugie podanie

przedłożone królowi w obozie jego pod miastem Lille we Flandrii przez pp. de La Thorillier i de Le Grange, aktorów Jego Królewskiej Mości i towarzyszów Imć Pana Moliera, a spowodowane zakazem wydanym dnia 6 sierpnia 1667 r. zabraniającym grywania „Tartufe'a" aż do nowego wyroku Jego Królewskiej Mości.

NAJJAŚNIEJSZY PANIE!

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

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

Nie wątpię ani na chwilę, Najjaśniejszy Panie, że ludzie, których odmalowałem w mej komedii, poruszą u Waszej Królewskiej Mości wszystkie sprężyny i wciągną do swego obozu, jak już przedtem uczynili, ludzi naprawdę czcigodnych, a tym łatwiejszych do zbałamucenia, ile że sądzą innych wedle siebie. Obłudnicy posiadają sztukę zabarwiania pięknymi kolorami wszystkich swych intencji. Co bądź by się silili udawać, nie troska o dobro Boga porusza nimi z pewnością tutaj: dość jasno to pokazali, cierpiąc rozmaite komedie, które tylekroć wystawiano publicznie, i to bez słówka protestu z ich strony. Tamte sztuki godzą jedynie w pobożność i wiarę, rzeczy, które tym panom najmniej leżą na sercu — ta, przeciwnie, dotyka i chłoszcze ich samych i tego nie mogą ścierpieć. Nie mogą mi przebaczyć, iż odsłaniam ich szalbierstwa przed oczami świata, toteż jestem pewny, nie omieszkają powiedzieć Waszej Królewskiej Mości, że moja komedia wywołała u wszystkich zgorszenie. Jednak szczerą prawdą jest, Najjaśniejszy Panie, że cały Paryż zgorszony był jedynie zakazem jej grania i że najbardziej skrupulatni ludzie uważali wystawienie tej sztuki za rzecz pożyteczną i zbawienną. Powszechnie

dziwiono się, iż osoby znane z zacności do tego stopnia ulegają wpływom ludzi, którzy powinni być przedmiotem wstrętu dla całego świata i którzy obcy są wręcz uczuciom prawdziwej pobożności, mimo że je głośno wyznają.

Oczekuję z uszanowaniem wyroku, jaki Wasza Królewska Mość raczy wydać w tej sprawie, lecz to pewna, Najjaśniejszy Panie, iż trzeba mi będzie w ogóle zaniechać pisania komedyj, jeżeli świętoszki mają zostać górą. Zwycięstwo to da im niejako prawo prześladowania mnie więcej niż poprzednio: niebawem gotowi będą zaczepiać najniewinniejsze rzeczy za to tylko, iż wyszły spod mego pióra.

Oby dobroć Twoja, Najjaśniejszy Panie, raczyła udzielić mi swej pomocy przeciw ich zatrutej wściekłości! I obym mógł za Jej powrotem z wyprawy, tak pełnej chwały, umilić Waszej Królewskiej Mości wytchnienie po tylu zwycięstwach, dostarczyć Jej niewinnej rozrywki po tak wspaniałych dziełach i pobudzać do śmiechu monarchę, który budzi drżenie w całej Europie!

O postaci Tartufa

Publika dzisiejsza życzy sobie, żeby ją Tartuffe ubawił, a według mnie może on raczej udręczyć, niżeli rozweselić serca ludzkie.

Preville, aktor, jeden z wykonawców roli Tartufa, XVII w.

Tartuffe jest mistykiem. Tartuffe wierzy. Niewątpliwie przyzwoity człowiek. Na sobie samym wypraktykował, jak trzeba rozpraszać skrupuły. Spaczył w szczególny sposób swoje sumienie; wielki oszust pierwszy wpadł w swoje własne sidła.

Aktor Coquelin starszy, wykonawca roli Tartufa w r. 1884.

Wiedza dla dworu, szlachty rycerskiej i stanu urzędniczego

Pytanie: *Czy wolno niekiedy wprowadzać bliźniego w błąd dla ukrycia prawdy?*

Odpowiedź: *Jeśli fałsz nam pomaga, a niczyich słusznych interesów nie narusza, wolno — bez jakichkolwiek skrupułów — układać deklaracje w taki sposób, ażeby wynikały z nich rzeczy zgoła inne aniżeli te, które mówiący powinien był wyjawić.*

Pytanie: *Czy wartość przysięgi zależy od naszej intencji?*

Odpowiedź: *Przysięga ma pełną wartość, gdy pragniemy wziąć Boga na świadka. Jeśli zaś owej intencji brak, recytujemy tylko rotę; wszelkie więzy tracą wówczas przymusowy charakter.*

Chevigny: „La science des personnes de cour d'epe et de robe" Amsterdam 1729.

Andrzej Banach

Klasyczny teatr francuski człowiek walczący

Społeczeństwo XVII wieku, które przeszło już okres szekspirowskich zwątpień i niepokojów religijnych, w budowaniu nowoczesnego państwa potrzebowało innych wzorów. Odwaga, obowiązek, honor, pracowitość, wierność, altruizm, stały się na nowo hasłami pełnymi życia. Nowy ideał „uczciwego człowieka", nie był posągiem z antycznej tragedii. Choć miał wiele z nim wspólnego. Był bardziej konkretny, bliższy polityki lub przedsiębiorstwa — gdzie te cnoty musiały się przydać — niż Olimpu. Równocześnie bowiem ten nowy ideał z życia i teatru, dzielny i moralny, nabiera coraz więcej cech człowieka współczesnego, zarówno w historycznym sensie, jak i filozoficznym, na przykład przez studium kryzysu psychologicznego. Teatr klasyczny francuski XVII wieku ze swymi problemami nieustającej „walki" człowieka przede wszystkim z samym sobą — przeszedł nienaruszony do Rewolucji Francuskiej i jest potrzebny zawsze, także dzisiaj. W tym znaczeniu, pokazania człowieka tworzącego się, budującego się w wewnętrznych kłopotach, jest w pewnym sensie współczesny. W tym także pojęciu teatr ten jest najbardziej ze wszystkich „klasyczny". W stuleciu tym powstała literatura teatralna klasycznej wielkiej trójcy: Corneille'a, Racine'a, Molier'a... Tworzyli oni teatr własny, o własnych częściach składowych i odrębnej strukturze. Teatr tak posągowy, że nazywamy go klasycznym.

Motywem tego teatru, po stronie twórcy, był zamiar zaznajomienia publiczności z dobrym tekstem, przedstawiającym plastycznie problemy nowej epoki. Ten motyw moralno-wychowawczy, a zarazem literacko-estetyczny, po raz pierwszy zjawia się w historii francuskiego teatru w tak czystej formie. Równocześnie jednak twórca teatru zależał od swojego odbiorcy. Bywał zapraszany przez króla czy przez księcia dla jego rozrywki, dla ozdobienia święta królewskiego, dla wypełniania programu kilkudniowej uroczystości. Ulegał także tradycji, która wymagała zabawy w teatrze, farsy. Stąd niektóre cechy klasycznego teatru. Na przykład balet. Tak dziś jeszcze Opera czy Komedia Francuska bierze udział w wieczorach u prezydenta Francji.

Powodzenie, a nieraz istnienie tego przedsiębiorstwa teatralnego, zależało we Francji zawsze jeszcze od uznania „wyższych dziesięciu tysięcy", a może nawet od przychylności setki ludzi: kró-

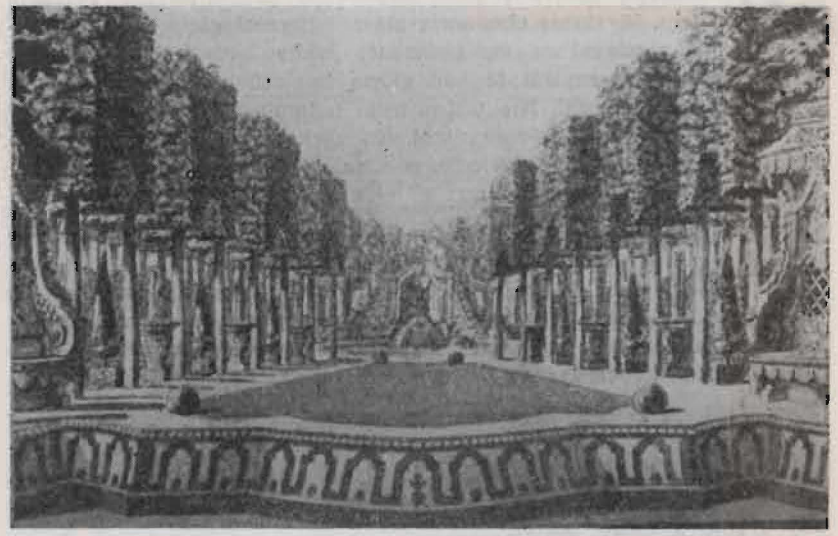
lewskiego dworu. Właściciel teatru, który chciał grać wielki repertuar, zwany przez nas dziś klasycznym, musiał mieć możliwość dostępu na salę. Musiał też znać świetnych, oryginalnych i modnych autorów, aby mieć repertuar. Twórcą tego typu teatru mógł być przed innymi człowiek, umiejący ocenić dobrą literaturę. W idealnym wypadku twórcą teatru klasycznego był sam literat i zarazem aktor. Przykładem zostanie Molier.

Teatr klasyczny francuski XVII, a nawet XVIII wieku, nie miał jeszcze w zasadzie budynku stałego, lecz odbywał przedstawienia w miejscu, gdzie mógł znaleźć gotową publiczność. Teatr przychodził do gości, a nie goście do niego. Zapraszano trupy aktorów dla odegrania przedstawienia ku królewskiej przyjemności do Wersalu, Saint-Germain, do Marly czy do Chambord. Trudno było wymagać, aby król Ludwik XIV fatygował się ze swoim dworem do komediantów. Zależnie od pory roku, od rodzaju uroczystości, w której aktorzy brali udział, i od rodzaju sztuki, dostosowywano do celów teatralnych część podłużnej sali pałacowej, budowano estradę na podwórcu pałacowym albo też tworzono teatr ogrodowy w parku, z dekoracją strzyżonych alei, postaci z marmuru i fontann. Tam, gdzie nie trzeba maszynerii, nie trzeba budynku teatralnego. Pierwsze specjalne sale teatralne zbudowano w Paryżu dla „tragedii lirycznych" bogato „machinowanych", czyli dla oper, nie dla tragedii literackiej.

Porę przedstawienia określało stanowisko publiczności: przedstawienie mogło się odbyć późno w nocy, o zmierzchu, albo nawet przed południem, gdy inni ludzie musieli pracować. Nie trwało za długo. Tekst trudny, wypowiadany bez przerw, nie mógł się przeciągać, aby nie psuć przyjemności.

W teatrze, gdzie obowiązywały zasady jedności czasu, miejsca i akcji, przerwy między aktami nie mogły być długie. Należało dążyć do zwartego i sprawnego zakończenia przedstawienia. Wizyty krótkie składano sobie „po włosku" w czasie przedstawienia, w lożach. Dopiero moda palenia papierosów w pierwszej połowie XIX wieku wpłynęła na długość antraktów i na zbudowanie szczególnych miejsc dla spędzenia przerw.

W XVII i XVIII wieku także sposób oświetlenia skłaniał do szybkiego ukończenia raz rozpoczętego przedstawienia. Zarówno łojówki *(chandelle)* jak i świece *(bougie)* dymiły, kopciły, a przede wszystkim domagały się stałej opieki. Podobnie lampy olejne musiały być objaśniane i pilnowane. Także dlatego, w zupełnej zgodzie z zasadą „jedności akcji" należało szybko i bez przerw ukończyć przedstawienie.



Publiczność była z początku starannie dobrana: ze względu na miejsce i treść sztuki. Nie każdy mógł się dostać do pałacu; tu nawet pieniądze nie pomagały. Niemniej teatr molierowski zwracał się wyraźnie do stanu trzeciego. Przedstawienie u dworu i króla dawało mu blask, rangę, przywileje, dochody. Ale Molier był człowiekem walczącym nie tylko w treści swoich dzieł. Sam dawał przykład odwagi.

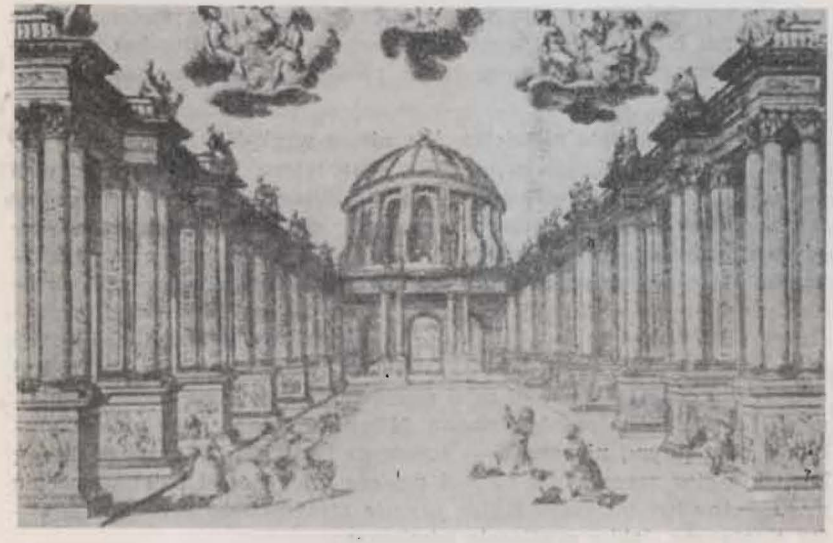
Ilość aktorów była niewielka, i to nie ze względów technicznych czy też oszczędności, ale przez samą ideę teatru. Wygłoszenie kwestii miało być czyste, wykwintne, a gestykulacja i mimika szczególnie wyraziste w granicach sformalizowanych sytuacji. Przestrzegano surowo artystycznego kanonu. Przede wszystkim przez cały czas przebywania na scenie aktor był zwrócony twarzą do widzów. Do nich przecież przemawiał, ich moralizował. Aktor musiał mówić, myśleć i przedstawiać równocześnie twarzą, głosem i gestem. Ścisła koordynacja tych sfer należała do rzemiosła. W granicach tej jedności każdy rodzaj emocji czy ogólnej ekspresji miał swoją ściśle określoną formę mimiki, głosu i gestu bezpośrednią i prostą. Miłość wyrażano więc głosem czułym i namiętnym, nienawiść — surowym i ostrym. W zasadzie każdą kwestię aktor rozpoczynał cicho i dopiero ku końcowi mógł wzmocnić głos. Ważny był też rytm. Każde uczucie otrzymywało przezeń charakter estetyczny, jakby graficznie odmierzony.

Równolegle, prosto i konwencjonalnie przedstawiano sytuację gestem. W stanie oburzenia aktor odwracał głowę w prawo — ręce wyciągał w lewą stronę, jakby odpychając partnera. W nieszczęściu załamywał je nad głową lub też bezradnie opuszczał ze splecionymi palcami. Nie wolno było natomiast poruszać się zwyczajnie, na przykład zacierać dłoni. To zachowanie się aktora miało oparcie we współczesnej etykiecie, podobnie jak kostium był adaptacją codziennego dworskiego stroju.

Maski potrzebował aktor w małym zakresie. Teatr miał ambicję współczesności, choćby wiecznej. Zresztą w XVII i XVIII stuleciu mężczyzna w życiu codziennym trochę maskował się przez perukę, puder i róż. Maski w tym teatrze utrzymywały się więc w balecie i w tanecznych wstawkach: *divertissements*. Molier kobiety stare albo śmieszne i niemiłych wyjątkowo starców ubierał w maski.

Kostium aktora wskazywał zawód, wiek, sytuację postaci według mody współczesnej, dość swobodnie poprawionej w stronę historii i geografii. Aktor już jako człowiek był przebrany, zwłaszcza za Ludwika XIV. Nie trzeba wiele dodawać do jego stroju, aby zrobić z niego postać.

Scenę stanowiła z początku część sali ogromnej, podłużnej, w pałacu króla, czy księcia krwi albo w budynku miejskim. Nie oddzielano jej od publiczności. Scena z początku nie miała



kurtyny. Typowe ówczesne przedstawienie odbywało się więc na scenie i z widownią w jednej i tej samej prawdziwej sali bez przedziału, bez dekoracji. I te cztery ściany, ze ścianą lewą w głębi „strony ogrodu" i ze ścianą prawą „strony podworca", były dla ówczesnych realnością codzienną.

Na widowni, o jednej kondygnacji najczęściej, tuż przed sceną znajdował się tak zwany parter. Na parterze nie dawano krzeseł. Nie przewidziano tu stałego zajmowania miejsc. Widzowie jego stali, a w razie potrzeby ustępowali aktorom, którzy schodząc z proscenium mogli po nim swobodnie się poruszać. Element złączenia widowni ze sceną stanowiły miejsca królewskie, które długo jeszcze w XVIII wieku znajdowały się na scenie. Przynosiły one świetny dochód.

Dekoracja w głębi sceny stanowiła wykończenie perspektywiczne krótszej ściany sali pałacowej, a zarazem teatralnej. Molier w pierwszych swych farsach czy małych komediach przejmował jeszcze wzory dekoracji *commedia dell' arte*, przedstawiających miejsce publiczne pod gołym niebem. Ale wielkie jego komedie późniejsze dzieją się po raz pierwszy we wnętrzu. Jest to wnętrze „jakiekolwiek", za to jedyne w tym sensie prawdziwe, że ma trzy ściany murowane i czwartą, przejrzystą, dla publiczności.

Sprawa oświetlenia, pozornie czysto techniczna, pokazuje raz jeszcze ścisłą współzależność wszystkich elementów teatru. Oświetlenie ówczesnego teatru, galerii przystosowanej czasowo dla przedstawienia, było jedno i to samo dla widowni i sceny, niezmienne, bez możliwości praktycznej przygaszenia lub rozjaśnienia i skierowania silniejszego promienia światła w pożądanym kierunku. Do czasów romantyzmu oświetlało się scenę łojówkami, świecami i lampami olejnymi. Największe trudności były z rampą. Ona ma otoczyć aktora glorią światła i ewentualnie stworzyć zaporę świetlną między sceną a widownią, między aktorami a publicznością. W roku 1600 Molier oświetlił scenę Palais Royal za pomocą rampy o czterdziestu ośmiu łojówkach i dał dwanaście świeczników o dziesięciu łojówkach. Gdy grał przed królem, zamiast łojówek pozwalał sobie na świece. Ale i ze świecami kłopot. Przed rozpoczęciem przedstawienia strażnicy płomienia zapalali kandelabry, rampę i inne światła na scenie. Nieraz także

W teatrze tego typu rolę „maszynerii teatralnej" ograniczono do minimum. Katastrofy były psychiczne, nie typu „trzęsienia ziemi". W granicach dramatu intelektualnego i zasady jedności podczas przedstawienia uwijali się między aktorami, aby objaśnić knoty lub przywrócić ogień zgasły.

miejsca, czasu i akcji, wystarczała jedna, bardzo oszczędna dekoracja, którą widzowie oglądali gotową na scenie, gdy wchodzili do sali.

Śpiew i muzyka nie stanowiły organicznej części teatru klasycznego. Odstępowano je w zgodzie z zasadą czystości gatunków operze, czyli tragedii lirycznej; w tragedii literackiej występowały jako intermedia, wzbogacone nieraz pantomimą czyli baletem. Jednak sam Molier śpiewał i tańczył na scenie, a jego współpraca muzyczna z Lully'm miała charakter ścisły.

Taniec w postaci baletu był potrzebny tej dworskiej tragedii lub komedii klasycznej. Teatr dawał rozrywkę dworowi, treść sztuki nie zawsze brano poważnie. Pomiędzy aktami dobrze było odpocząć chwilę i popatrzeć na tancerzy, zwłaszcza, że sam król Ludwik XIV, najdzielniejszy wódz, najmądrzejszy polityk i najlepszy tancerz, lubił pokazać się w środku dworskiego baletu. Na jego życzenie Molier wprowadzał do swych komedii intermedia tańczące i tak samo czynił Corneille.

Inscenizator w konwencji tej był niewiele potrzebny; reżyser dbał przede wszystkim o staranną obsadę i opiekował się tekstem. W tym kierunku autorzy sztuk dawali mu konkretne i ważne wskazówki. Ze względu na naczelne miejsce literatury dobrze było, gdy reżyserował sztukę klasyczną sam autor.

Celem przedstawienia była wykwintna rozrywka, udzielona ludziom wykształconym. Tak przyjmował sztukę klasyczną dwór. Trzeci stan wiele rzeczy oceniał bardziej poważnie, i może bez Moliera nie byłoby teatru Beaumarchais'go, a bez tego przygotowania nie byłoby Wielkiej Rewolucji. Rewolucję zrobili ludzie, którzy walkę o cnotę i godność bohaterów Corneille'a i Racine'a pojęli dosłownie.

„Wybór maski", Kraków 1962

Rozmowa z reżyserem

— „Świętoszek" nie jest pierwszą Pani sztuką reżyserowaną w naszym teatrze. Jak i kiedy rozpoczęła się Pani współpraca z Teatrem Jaracza?

— Zaczęło się 3 lata temu, kiedy to wyreżyserowałam w Olsztynie pierwszą moją sztukę „Mieszczki modne" Bogusławskiego. Spotkanie z teatrem i z miastem było tak miłe, wrażenia, jakie wyniosłem ze współpracy z kierownictwem i zespołem tak aktorskim, jak technicznym tak dodatnie, że z prawdziwą przyjemnością przyjęłam kolejne propozycje. W ciągu następnych sezonów — pozostając ciągle na etacie w Teatrze Narodowym w Warszawie — reżyserowałam w Olsztynie m. in. „W czepku urodzoną", „Szczęście Frania", „Pamiętnik szubrawca", a ostatnio „Pożegnanie z młodością".

— Ta ostatnia sztuka jest jak najbardziej „na temat", dzieje się przecież współcześnie i właśnie tutaj, na Mazurach.

— To była ciekawa praca. Przygotowując się do sztuki musiałam odbyć pewne „studia" nad historią Warmii i Mazur. Zapoznałam się więc z dramatycznymi i malowniczymi dziejami tego regionu i stałam się jego gorącą patriotką. Gdy więc następca dyr. Aleksandra Sewruka, obecny dyr. Jan Błeszyński wyraził chęć dalszej ze mną współpracy, przyjęłam propozycję z dużą radością.

— I pracuje Pani teraz nad Molierem.

— Tak. Wybór padł na „Świętoszka". Moliera nie grywa się obecnie zbyt często, a przecież zajmuje on wysokie miejsce w literaturze światowych arcydzieł. Stąd duża odpowiedzialność, stąd też pewne problemy, z których musimy sobie zdać sprawę.

„Świętoszka" napisał Molier 300 lat temu. A jednak uważnego czytelnika zaskoczyć musi niezwykła, ciągle żywa aktualność i — powiedziałabym — młodość tej sztuki. Molier uderza w ludzką obłudę i fałsz. Czy są to cechy, które zniknęły z naszego życia? Których dziś już nie spotykamy?

— Niestety. Często jeszcze tak. A więc punktem wyjścia Pani pracy i — nazwijmy to — pomysłem jest współczesność molierowskiego tematu?

— Tak. Największą przeszkodę w komunikatywności stwarza przekład. Język Moliera jest prosty, rubaszny, ostry, a przekład Boya, choć literacko znakomity, wydaje się dziś trochę po młodopolsku zawiły — w słownictwie, w metaforach, w ogromnych nieraz, wręcz karkołomnych dla aktora okresach stylistycznych. Zaryzykowałam więc krok bardzo śmiały, do którego przyznaję się z prawdziwym strachem. Postanowiłam mianowicie w niektórych miejscach, wymagających moim zdaniem krótkiej, zwartej konstrukcji, czy lapidarnego określenia kierować się oryginałem francuskim. W retuszach tych pomogła nam red. Anna Kochanowska.

Następny problem to wybór stylistyki teatralnej. Jest to komedia i niewątpliwie bardzo zabawna komedia. Jednak, gdy pomyślimy co się w niej dzieje, jak bezwzględnie ludzie wobec siebie postępują, ile mają masek i jak groźne są te maski — to ta komedia okaże się bliższa „czarnej komedii". Zastanawiałam się więc jakimi środkami teatralnymi przekazać widowni, zwłaszcza młodzieżowej, temat i problemy zawarte w „Świętoszku". Czy łamać architekturę wiersza? Czy uwspółcześniać kostium; Mariannę i Damisa spokrewnić np. ze Skaldami? Mieliśmy już przecież Moliera w kontuszach, a w Paryżu bodaj wystawiano tegoż „Świętoszka" w zwykłych ubraniach. Doszłam jednak do wniosku, że żywej siły i ostrej celności Moliera nie musi się pokazywać przy pomocy środków zewnętrznych. Rzecz bowiem polega tu na konsekwentnym poprowadzeniu tematu zawartego w sztuce, ostrym potraktowaniu postaci, konfliktów i relacji między nimi. Komediowość Moliera jest niewątpliwa. Zawsze będzie on wzbudzał śmiech, jest to bowiem w tej dziedzinie mistrz nad mistrze. Chodzi więc przede wszystkim o wydobycie tego, co nas w tej chwili najbardziej w „Świętoszku" interesuje, co może — poza śmiechem — wzbudzić także refleksje. Jeśli nam się to uda — widzowie podczas przedstawienia będą się czuli jak w żywym teatrze, nie zaś jak w XVII-wiecznej sali muzealnej. Rozmawiała B. W.

Kierownik techniczny:
EDMUND GIECZEWSKI

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej: ZOFIA ZIMMER * krawieckiej męskiej: GRZEGORZ FRANKOWICZ perukarskiej: ALFONS DOMICZEK * stolarskiej: JÓZEF RESZEĆ * ślusarskiej: ALEKSANDER MARKOWSKI * malarskiej: RYSZARD GIECZEWSKI * modelarskiej: BARBARA MIERZEJEWSKA * tapicerskiej: WIKTOR JANKOWICZ * szewskiej: GERHARD FOKS rekwizytorskiej: JAN SOKÓŁ * kierownik działu akustycznego: HENRYK KOZŁOWSKI

SCENA W OLSZTYNIE

Kierownik administracji:
MIECZYSŁAW MARKEFKA

Główny elektryk:
MIROSŁAW SZOSTAKOWSKI

Brygadier sceny:
KAZIMIERZ JURGIN

Organizator widowni:
ZENON LEWANDOWICZ

SCENA W ELBLĄGU

Kierownik administracji:
STANISŁAW MACIEJAK

Główny elektryk:
TADEUSZ GEREJ

Brygadier sceny:
ARKADIUSZ BOGDANOWICZ

Organizator widowni:
NINA BŁESZYŃSKA

Kierownik sceny objazdowej:
WOJCIECH STACHOWICZ

CENA 3 ZŁ

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

w repertuarze:

Jan de Hartog
CAŁE ŻYCIE

Eugeniusz Szwarc
CZERWONY KAPTUREK
baśń muzyczna dla dzieci

w przygotowaniu:

Juliusz Słowacki
FANTAZY

Kasa teatru w Olsztynie czynna w godz. 10.00—13.00 i 16.00—19.00 tel. 39-15.
Kasa teatru w Elblągu czynna w godz. 10.30—14.00 i 17.00—19.00, w dni świąteczne 11.00—13.00 i 17.00—19.00, tel. 24-00.

Opracowanie i redakcja programu:
BOŻENA WINNICKA

Zdjęcia:
TADEUSZ TREPANOWSKI

OZGraf. Lz. 2063 (2500) 20. X. 69 r. C-9/1441