PAŃSTWOWY
TEATR IM. WANDY SIEMASZKOWEJ
W RZESZOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MARIAN SZCZERSKI

MOLIER

# ŚWIĘTOSZEK

PREMIERA 24 LUTEGO 1973 R.

Zastępca dyrektora:

WŁADYSŁAW CZAJEWSKI

Kierownik literacki:

JERZY PLEŚNIAROWICZ

---

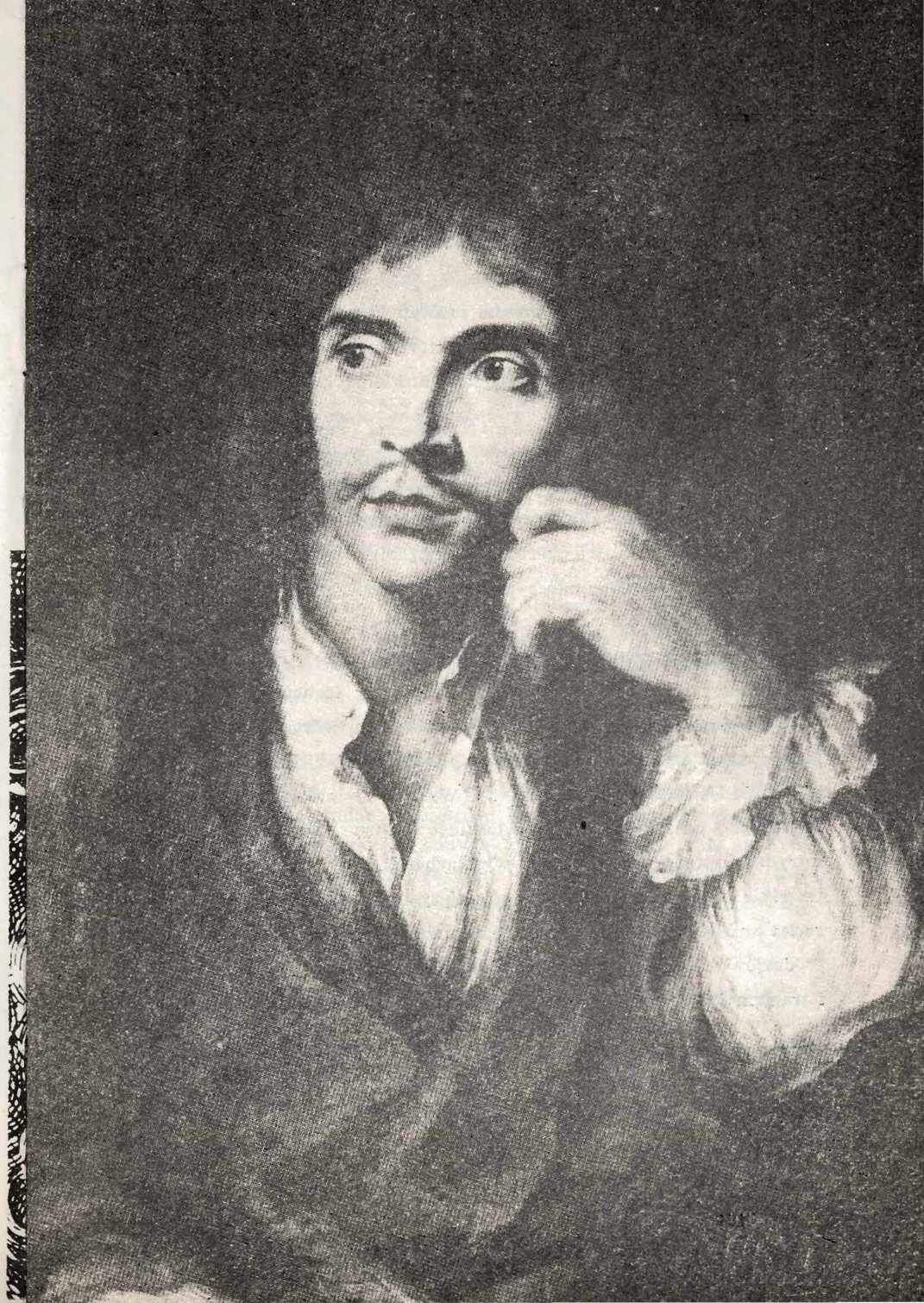
*Oto komedia, która narobiła wiele hałasu i narażona była na długie prześladowania.*

MOLIER

Z Przedmowy do I wydania *„Świętoszka"*
1669.

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

T. BOY-ŻELEŃSKI



## MOLIER

Jan Baptysta Poquelin (pseudonim: Molière), urodzony w r. 1622 z mieszczańskiej rodziny w Paryżu, wcześnie opanowany namiętnością do sceny, próbuje, bez powodzenia, prowadzić teatr w Paryżu (Théatre Illustre), puszcza się na prowincję, po której wędruje przez lat kilkanaście, będąc równocześnie aktorem, dyrektorem i dostawcą repertuaru swej trupy. Dostawszy się w r. 1658 z powrotem do Paryża uzyskuje, siłą swego talentu, poparcie króla (młodego wówczas Ludwika XIV) i odtąd z nieprzerwanym powodzeniem — znów jako aktor, reżyser i autor — pełni funkcję nadwornego dostawcy zabaw królewskich, tworząc zarazem dla swego teatru szereg nieśmiertelnych arcydzieł.. Długo nękany piersiową chorobą, umiera prawie na scenie w r. 1673, dostawszy krwotoku podczas *Chorego z urojenia,* w chwili gdy w iskrzącym się werwą „balecie" smagał drwinami medycynę i lekarzy.

Molier jest jednym z największych pisarzy francuskich, a zarazem największym geniuszem komicznym świata. Jest twórcą nowoczesnej komedii; zastał ją w kolebce i w ciągu krótkiej swej działalności wzniósł ją na niedoścignione dotąd wyżyny. Wyszedłszy zrazu ze starej farsy francuskiej oraz z hiszpańsko-włoskiego teatru wspartego na zawiłej intrydze, uprościł je, pogłębił, wyszlachetnił, aby wreszcie, odrzucając wszelkie obce domieszki, stworzyć najczystsze wzory komedii charakterów oraz komedii obyczajowej. Rozszerzając granice „rodzajów" i ogarniając przenikliwym spojrzeniem zarówno komizm i tragizm życia staje się Molier zwiastunem nowoczesnego dramatu...

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)
*Antologia literatury francuskiej*



TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY):

## NA TEMAT „ŚWIĘTOSZKA"

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

Ale czymże są owe drobne skazy wobec genialnych rysów tej komedii! W całej literaturze świata nie ma tak świetnej ekspozycji — tej ekspozycji, dla której Goethe nie miał dość słów podziwu — jak tutaj, gdy w scenie pełnej ruchu, życia, pani Pernelle, roztaczając przed nami swój charakter, mimochodem „stawia" i charakteryzuje cały dom Orgona, wszystkie figury, zdanie świata o nich, stosunek ich do Tartufe'a, i wreszcie wypada impetycznie, stwierdziwszy policzkiem danym Flipocie swoje miłosierdzie chrześcijańskie! W całym dziele Moliera, gdzie zwykle ekspozycja rozwija się zwolna w rozmowie między dwiema postaciami, nie ma tak świetnej sceny. A potem! Zjawienie się Orgona, jego sławny „biedaczek!" powtórzony czterokrotnie z coraz to komiczniejszym efektem, i potem opowiadanie jego o swoim poznaniu się z Tartufe'em. Jak cudownie przygotowane jest zjawienie się szalbierza, z jakim naprężeniem go oczekujemy. I w akcie trzecim zjawia się

wreszcie: w czterech wierszach mówionych za sceną jest już cały; jeszcze dorzuca soczysty i zabawny rys obłudy w króciutkim dialogu z Doryną, aby natychmiast w karkołomnej scenie, przejść do oświadczyn Elmirze. Nie ma może w literaturze świata śmielszego, genialniejszego skrótu.

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

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

Nie podobna mi tu obszernie rozwodzić się nad rysami, które czynią z *Świętoszka* komedię na wskroś obyczajową, wprowadzającą nas do wnętrza domu paryskiej mieszczańskiej rodziny; nad tymi, które czynią zeń arcydzieło komedii charakterów, gdzie zewnętrzna intryga nie gra żadnej roli, a cała akcja wynika z zazębienia się i tarcia tych charakterów o siebie. Nie podobna też wyszczególniać wszystkich



genialnie prostych i celnych rysów komicznych, w które Molier ujmuje swój temat. Ale w scenach tych, naznaczonych najwyższym komizmem, Molier nie zaparł się tej macierzy, z której wyrósł, starej farsy francuskiej: bez jej szerokiej wesołości nie zdołałby zneutralizować elementów ponurego dramatu, w każdej chwili gotowych wcisnąć się tu na scenę.

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

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

Molier odkrył jedną tajemnicę; odkrył w teatrze nową potęgę, jedną z największych, jakie istnieją, mianowicie zabijać śmiechem brzmiącym ze sceny. W ręku Moliera komedia staje się satyrą, jedną z najgwałtowniejszych, najcelniejszych, jakie istnieją. A równocześnie piętnując to, co go przejmuje wstrętem, Molier głosi swą twórczością własny ideał życia. Komedia staje się u niego niejednokrotnie trybuną mówiącą. I posiadłszy tę potęgę, Molier jest nie tylko twórcą komedii: on jest i twórcą życia.

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

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

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

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

(Fragmenty ze wstępów do przekładu *Świętoszka*).



WOJCIECH NATANSON

## MOLIER W POLSCE I POLSKI MOLIER

Zadziwiających odkryć dokonali niedawno nasi historycy teatru. Odnaleźli dokumenty świadczące, że molierowskiego *Rogacza z urojenia* zagrano w Warszawie, w domu Andrzeja Morsztyna — już w 1660 roku. Na cześć Jana Kazimierza tłumacz *Cyda* i wybitny poeta Morsztyn zaprasza licznych gości, usadza ich przy dwóch stołach, a dla uświetniania festynu każe zagrać najnowsze dzieła współczesnego pisarza, głośnego nad Sekwaną — Moliera.

Francja nie była wtedy dla polskiej elity krajem tak nieznanym jak Polska dla Calderona, czy Czechy dla Szekspira. Jan Sobieski w Jaworowie w roku 1684 z zaciekawieniem ogląda *Szkołę żon*. Trzy lata później wojewoda Pan Rafał Leszczyński każe zagrać w Lesznie (lub w Rydzynie) *Mieszczanina szlachcica*. Podobnie jak *Cyda*, czy *Andromachę* Racine'a poznawano wtedy u nas komedie Moliera — jako nowości

Wiek XVIII zmienia tę sytuację. W naszych zespołach szkolnych, a potem na scenie narodowej, Moliera uznano za sojusznika. Dokonywa się wielkie dzieło narodowej reformy. Oświecenie przyjmuje, że byt kraju może być ocalony, jeśli się dokona gruntownej przemiany instytucji, obyczajów, pojęć. Uprzedzenia i przesądy tamujące rozwój oświaty oraz kultury wydają się zjawiskiem groźnym i nie chodzi już o snobistyczną ciekawość, ale o sprawy najbardziej żywotne. Dlatego sztuki Moliera zjawiają się tak często w repertuarze (co najmniej 5 rocznie) dlatego się je tłumaczy i dostosowuje do narodowych potrzeb. Znamienne, że Molierem zajmują się najgorętsi nasi reformatorzy: Bohomolec, Zabłocki (który od przekładu *Mizantropa* zaczyna literacką swą pracę), Wojciech Bogusławski. W świetnej i oryginalnej komedii jaką jest *Sarmatyzm* molierowskie motywy zostają śmiało przetworzone; porcja kijów, którą otrzymuje zacofany szlachcic, to nie tradycyjna gierka farsowa, ale aktualna aluzja!

Początek XIX wieku jest u nas wierny podobnemu sposobowi myślenia. Bogusławski, ogłaszając w 1823 roku siódmy tom swych *Dzieł dramatycznych* zaopatruje przeróbkę *Szkoły żon* w interesujący i wcale dokładny życiorys Moliera. W zakończeniu wspomina krzywdę jaką twórcy wyrządziły uprzedzenia stanowe. Najbardziej entuzjastyczny i wytrwały z dawnych tłumaczy, Franciszek Kowalski (któremu ciekawy esej w molierowskim numerze „Teatru" poświęciła Bożena Frankowska)

MOLIER

# ŚWIĘTOSZEK

(TARTUFFE)

Komedia w pięciu aktach

Przekład: Tadeusz Boy-Żeleński

OSOBY

| | |
|---|---|
| Pani Pernelle, matka Orgona | — ZOFIA GORCZYŃSKA |
| Orgon, mąż Elmiry | — STEFAN WINTER |
| Elmira, żona Orgona | — BARBARA BARDZKA |
| Damis, syn Orgona | — FELIKS WOŹNIK |
| Marianna, córka Orgona | — TERESA LISOWSKA (adeptka) |
| Walery, zalotnik Marianny | — KRZYSZTOF STACHOWSKI (adept) |
| Kleant, szwagier Orgona | — JERZY MĘDRKIEWICZ |
| Tartufe, świętoszek | — MARIAN SZCZERSKI<br>WINCENTY ZAWIRSKI |
| Doryna, pokojówka Marianny | — BOLESŁAWA FAFIŃSKA<br>ELŻBIETA LITYŃSKA |
| Pan Zgoda, woźny | — KLEMENS MYCZKOWSKI |
| Oficer Gwardii | — ANTONI KOSSOWSKI |
| Flipota, służąca pani Pernelle | — BOLESŁAWA FAFIŃSKA<br>ELŻBIETA LITYŃSKA |

*Rzecz dzieje się w Paryżu w domu Orgona*

Reżyseria:
STEFAN WINTER

Asystent reżysera:
JERZY MĘDRKIEWICZ

Scenografia:
IRENA PERKOWSKA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Tadeusz Zofiński

KONTROLA TEKSTU:
Romualda Winter

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Henryk Kopyciński

KIER. PRAC. KRAWIECKICH:
Irena Szenborn
Tomasz Szczurek

KIER. PRAC. PERUKARSKIEJ:
Edward Terlecki

PRACE STOLARSKIE:
Józef Kurdziel

PRACE MALARSKIE:
Krystyna Niebudek

PRACE MODELATORSKIE:
Władysława Majewska

GŁÓWNY REKWIZYTOR
Maria Jarka

OŚWIETLENIE:
Jerzy Lubas

BRYGADIER SCENY:
Tadeusz Nowak

*Wybór tekstów do programu: JERZY PLEŚNIAROWICZ*

zaczął pracować nad Molierem zachęcony przez Felińskiego i wizytatora Ludwika Kropińskiego, gdy był jeszcze uczniem Krzemienieckiego liceum. W *Przedmowie* do pierwszego tomu swych tłumaczeń wymienia Kowalski jako powód zainteresowania Molierem — dowcip i humor owych komedii. Myślę, że innych względów, filozoficznych i politycznych nie mógł wyjawiać ze względów cenzuralnych (*Mizantrop* był wtedy zakazany przez władze carskie).

Inaczej już na Moliera zdawał się patrzeć bojowy polski romantyzm. Mickiewicz odrzucał tradycję francuskiego Złotego Wieku i marzył o polskim teatrze, wysnutym z obrzędu ludowego, czy prasłowiańskiego. Dla Słowackiego ciekawszy był Szekspir, choć np. Król w *Mazepie* ma pewne cechy Świętoszka.

Romantyzm nasz więcej przejął z filozofii Oświecenia niż można przypuszczać. Ale pojmowanie narodowej kultury i narodowego teatru inaczej się kształtowało we Francji.

U nas walka o odzyskanie niezależnego bytu wpływała na oblicze kultury, a więc także i wielkiej literatury dramatycznej. Był jednak pewien wyjątek: Aleksander Fredro. Przypadek sprawił że młody oficer armii Napoleońskiej kupił u wędrownego sprzedawcy zbiorowe dzieła Moliera. Lektura ta stała się olśnieniem. Nie była wprawdzie źródłem bezpośredniej inspiracji stała się za to wyzwoleniem własnej wyobraźni i natchnienia. Czy Łatka *(Dożywocie)* ma coś z Harpagona? Myślę, że przede wszystkim działały prawa obserwacji konkretnego, współczesnego Fredrze, środowiska. Ale Molier podniecał owe możliwości obserwowania. Czy Rejent Milczek wchłonął rysy Świętoszka? Analogie mogą być przypadkowe i złudne, ale już sam fakt ich dopuszczalności wydaje się pobudzający.

Zagadnieniem godnym zbadania jest stosunek polskich aktorów do molierowskiej tradycji. Zdania na ten temat są podzielone, nie wszystkie fakty zbadane. Niektórzy krytycy przypuszczają, że gorętsze i bardziej szczere zainteresowanie naszych aktorów Molierem skończyło się w momencie, gdy nowe tłumaczenia jego sztuk przestały być adaptacjami przystosowanymi do polskich stosunków. Ale czy zmiana jest pod tym względem tak radykalna i nagła? Kowalski polonizował imię i nazwisko Dandina; mam przed sobą jego przekład wierszem, znamiennie zatytułowany *Grzegorz Fafuła* (Lwów, 1824, nakładem drukarni J. J. Gillera). Także i inne nazwiska oraz imiona mają tu polskie brzmienia: Gapiomieyski, Kordulewicz, Kasia, Bartos, Kuba.

Jeszcze i Boy trzymał się podobnej zasady i świadomie to motywował. Atakowano go za to w okresie międzywojennym. Bronił się, wskazując — że dążenie do naturalności i ludowej spontaniczności języka, przeciwstawienie konwencjalizmowi i manierze to wielka zdobycz twór-

cy *Pociesznych wykwintniś*. Tłumacz musi uszanować te intencje „których zrozumienie winno być najwyższym prawem."

Oczywiście, że polonizacja obyczajów nie była już możliwa. Stanowiło to pewną przeszkodę i trudności dla niektórych aktorów. Dla innych to jednak — właśnie dawało podnietę. Sądzę, że w dziejach artystycznej myśli to najmocniej się liczy, co stanowi próbę przełamywania największego oporu. Więc wbrew owym zasadniczym różnicom pojmowania wielkiego repertuaru, o których przed chwilą wspominałem i na przekór trudnościom technicznym, w dziejach sceny polskiej pozostały tak ciekawe zjawiska jak wytrwała walka Józefa Rychtera, latami i w wielu miastach powracającego do ról Harpagona, Arnolfa, Tartuffa. To także osiągnięcia — Wincentego Rapackiego, Rrenkla, Mrozowskiej, Solskiego, Zelwerowicza, Bończy, Weycherta, Nowakowskiego, Łuszczkiewiczówny (świetna Doryna!) Jaracza, Perzanowskiej. Woźnika... Jaracz myślał nawet o polskim stylu aktorsko inscenizacyjnym, wysnutym z trzech swoich i Perzanowskiej inscenizacji Molierowskich.

Świat Moliera, bogactwo sytuacji, notowanie najczulszych drgnięć ludzkiej psychiki zbyt były interesujące, by mogły pozostawić obojętnymi niespokojnych i niestrudzonych poszukiwaczy, jakimi byli nasi aktorzy. To prawda, że Modrzejewską ominęła rola Celimeny, do której się wydawała powołana. Co do Żółkowskiego — syna, tradycja naszej sceny zachowała we wdzięcznej pamięci jego świetny występ w *Natrętach*. Wspomina go Boy w swej książce o Molierze.

Myślę, że także i molierowskie role polskich aktorów miał w pamięci Wyspiański, kiedy w Paryżu z uniesieniem biegał na spektakle klasyczne Komedii Francuskiej i Odeonu. *Dandina, Świętoszka, Skapena* oglądał również często jak tragedie Corneille'a, Racine'a, Voltaire'a, klasyków greckich...

Swemu przyjacielowi i koledze, Rydlowi zalecał w r. 1897 oglądanie wszystkich tych utworów. Układając repertuar teatru krakowskiego, o którego dzierżawę się starał w r. 1905, twórca *Wesela* mówił, że w jego wybraźni Antosia z *Malade imaginaire* toczy zaciętą walkę — z *Lillą Wenedą* Słowackiego. Może w przeczuciu własnej śmierci wzruszała Wyspiańskiego myśl o heroicznym zgonie francuskiego poety — aktora? Może budowanie spektaklu w *Impromptu Versailles*, dawało bodźce przy pisaniu *Wyzwolenia?* To Wyspiański zainspirował Rydla, by się zajął tłumaczeniem Moliera. Solski dopomógł realizacji projektu, zamawiając w 1905 roku przekład *Les Femmes Savantes*. Opinia o tym tłumaczeniu Rydla była entuzjastyczna. Chyba przesadna: jest o owych *Sawantkach* trochę bezspornych osiągnięć, sonet Trissotina przejął potem Boy, oddając w ten sposób hołd swemu poprzednikowi. Ale są u Rydla i rzeczy bardzo słabe, trącące mimowolną śmiesznością.



Gdy prof. Wacław Borowy pracował w 1922 nad gruntownym swym studiem *Boy jako tłumacz* porównywał molierowskie przekłady autora *Słówek* z kilkunastu poprzednimi tłumaczeniami. Sumienna analiza Borowego ustaliła, że do tej pory nie mieliśmy przekładów szczęśliwych i lepszych. Warto dodać, że Boy jako autor monografii o Molierze, a także jako tłumacz i komentator Pascala Monteigne'a i Descartes'a, mógł tajemnice molierowskich tekstów przeniknąć — do głębi. Subtelne było na przykład spostrzeżenie o oddziaływaniu dokonań Moliera na teatr Racine'a.

Jak będzie wyglądać przyszłość wielkich sztuk molierowskich? Jest w *Mizantropie* scena gry w portrety, która może się stać modelem ciekawego pojmowania starć i konfliktów wypełniających współczesną egzystencję. Gra toczy się tu w sposób ściszony, jakby się ktoś skradał na palcach. Słowa i myśli ścierają się ze sobą — zamiast szpad czy szabel. Człowiek zmaga się ze samym sobą, podobnie jak z innymi. Maksymalizm w przyjaźni i miłości, w walce o własne i cudze prawa nie wymaga rozlewu krwi. Instynkt walki się sublimuje, zgodnie z prawami samozachowania gatunku. Skrót poetycki wiele oświetla. Gdy Stefan Jaracz w Świętoszku nagłym zaskoczeniem, gwałtowną zmianą tonu zdzierał maskę, wykazywał mocną dramatyczność Moliera. Doznawałem podobnego uczucia, gdym przeżywał grę Jouveta w *Szkole żon*. Kilka lat później francuski reżyser, Jean Meyer poszedł krok dalej. W jego przedstawieniu Anusia niemal prowokowała Arnolfa swą nieświadomą ale bujną zmysłowością — jeszcze chwila, a ten panujący nad sobą, starający się o powagę i przyzwoitość człowiek straci równowagę. „Ciepło ludzkie", potrzeba znalezienia współczującego spojrzenia choćby na chwilę na jedno drgnienie serca, najbardziej mnie frapowało w inscenizacji *Georges Dandina* u Planchona. W jego *Świętoszku* nie perwersja (sztucznie tutaj wynajdywana), ale stopniowe rozsuwanie coraz to nowego tła scenicznego wydało mi się odkrywcze.

Przewidywanie przeszłości może być w humanistyce jeszcze bardziej ryzykowne niż w meteorologii. Myślę jednak, że obecny Molierowski jubileusz to wyraz prawdziwej aktualności i żywotności autora, który przed trzystu z górą laty po raz pierwszy zainteresował warszawskich widzów.

WOJCIECH NATANSON

# SĄDY STULECI

Molier był aktorem od stóp do głów. Zdawało się, że miał kilka głosów, wszystko w nim mówiło, a jednym krokiem, jednym uśmiechem, jednym mrugnięciem oka czy poruszeniem głowy wyrażał więcej rzeczy niż najwymowniejszy mówca mógłby powiedzieć w ciągu godziny.

*Z nekrologu pióra nieznanego autora.*

Tak zachwycał widzów prawdziwością uczuć, trafnością wyrazu, wszystkimi zasobami kunsztu, iż nie oddzielali już jego postaci od aktora, który ją grał. Podejmował się też zawsze najdłuższych i najtrudniejszych ról.

*Panna Poisson*

Czart obleczony w ciało i przebrany za człowieka, największy libertyn.

*Kaznodzieja współczesny*

Molier w komediach znamienicie stosował swe spostrzeżenia i można rzec, iż nikogo nie oszczędził, skoro w niejednym miejscu przedstawił siebie samego, swe sprawy rodzinne i wszystko, co działo się wśród jego czeladki; przyjaciele jego nieraz zwracali na to uwagę.

*La Grange*

Nim grobowej garść ziemi, wyżebrana łzami,
Zakryła Moliera na wieki przed nami,
Tysiąc z tych górnych myśli, które dziś chwalimy,
Zdały się, na com patrzał, głupcom poziomymi.

*N. Boileau*

Był filozofem. Był nim zarówno w teorii jak i praktyce.

*Wolter*

Co rzadko o którym pisarzu mówić można Moliere wszystkich w rodzaju swoim wyprzedził (...) Niedość poznany za życia, odebrał z czasem winne uwielbienie...

*Ignacy Krasicki*

Człowiek niepowtarzalny

*Napoleon*



Molier jest tak wielki, że za każdym razem, kiedy go czytać od nowa, nowe się przeżywa zdumienie.

*Goethe*

Skąd się bierze, że Molier jest znacznie prawdziwszy niż nasi tragicy?

*Wiktor Hugo*

Dla Moliera sztuki jego były czymś nieodłącznym od ich realizacji scenicznej.

*K. A. Sainte*

Corneille jest ostatnim heroldem szlachty. Molier jest pierwszym poetą mieszczaństwa.

*Bracia Goncourt*

Molier szeroko ogarnia ludzkie namiętności i wady (...) Jego Tartuffe nie jest sobie po prostu panem Tartuffem, lecz wszystkimi Tartuffami razem wziętymi.

*K. Stanisławski*

Molier należy do całej ludzkości, której był największym malarzem.

*R. Kemble*

Jego największa siła leży w zdolności wywoływania tak zwanego „śmiechu myślącego".

*A. Nicoll*

I pomyśleć, że będziemy może wiedzieli kiedyś, co się dzieje na Marsie, a nigdy nie będziemy znali pierwszych trzech aktów „Tartuffa", tak jak je grano w roku 1664 w Wersalu!

*M. Donnay*

Przed lotem w kosmos Gagarin czytał Moliera.

*N. Hikmet*

wybrał: Jerzy Pleśniarowicz

BOGDAN OSTROMĘCKI

## MOLIÈRE

Trzebaż więc ten spektakl
zaprezentować przed wami jeszcze raz.

Jeszcze raz wywiodę
jakby z jakiegoś dwornego śmiesznie piekła
Tłum dziwaczny

w światłach dymiącej rampy
mon Illustre Théâtre.

Nie odwracajcie głów, nie zamykajcie oczu,
tu każdy z was odnajdzie
swoją własną twarz.

Wyprowadzam ze sobą chór,
figury dobrze znane,

zanim je inna pochłonie ciemna scena
niechby skłonili się przed wami jeszcze raz
mój Tartuffe, mój Skąpiec,
Monsieur Jourdain, Alcest czy Oront, moja Celimena —
lecz rozejrzyjcie się, proszę
czy nie ma ich przypadkiem także pośród was.

W dymiących smugach świec,
jak życie wasze — wciąż — nie objaśnionych,
w mdłych odblaskach
chwiejnych jak wszystko, co przemija
ukaże się wam jeszcze raz moja okrutna maska,
która na zawsze z wami tu została.



Chociaż się zamknie za mną grób więzienia,
chociaż się trupem ze sceny zwali chory z urojenia,

nie wiedzieć który ukaże się wam jeszcze raz
a k t o r:
c z ł o w i e k, k t ó r y d z i a ł a.

Culver — Molière

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

NASTĘPNE PREMIERY

ERNEST BRYLL

# JANOSIK
czyli
# NA SZKLE MALOWANE

Muzyka:
KATARZYNA GÄRTNER

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

# KRÓL MIĘSOPUST

Rze 115/73 1 500 A5 L-2-157

Cena 3 zł