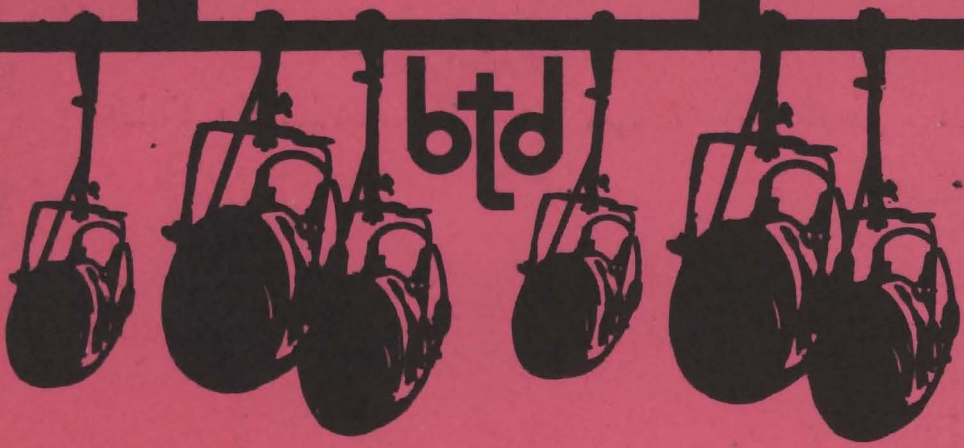

Molière

TARTUFFE czyli ŚWIĘTOSZEK

BAŁTYCKI TEATR DRAMATYCZNY

Teatr odznaczony
Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski

Dyrektor
MAREK GÓRSKI

Kierownik artystyczny
KRZYSZTOF ROTNICKI

Kierownik literacki
WOJSŁAW BRYDAK

Kierownik muzyczny
WŁODZIMIERZ PORCZYŃSKI

SEZON 1984/1985
Piąta premiera sezonu
267 Premiera BTD

Piotr Mitzner

KŁAMIĘ, WIĘC JESTEM

Ludzie, między którymi rozgrywa się ten dramat (chwilami przypominający komedię) są podwójnie spętani. Ich ciała ubrane są w gorsety i koronki, ich namiętności — w konwencjonalne wyrażenia i retorykę. Myśli i uczucia mają także skrępowane.

Jak do tego doszło? Czy zło, które czynią jest także skutkiem owych konwencji? Może raczej na odwrót — totalna władza konwencji jest wynikiem osłabienia ich wiary, uczucia i kapitulacji rozumu.

Przede wszystkim jest to kwestia wiary, która kiedyś była siłą twórczą i napędową tego świata, a teraz oto zakrzepła w formach. Stała się nieuciążliwym obowiązkiem obywatelskim i ideologią państwową. Ludzie, zmęczeni trudami wielkiej wiary, niepewnością, koniecznością poszukiwań i dokonywania wyborów, przyjęli ją jak wyzwolenie. Bez oporu uwierzyli, że żyją na najlepszym ze światów, w najlepszym z państw, pod słońcem najlepszego z monarchów. Optymistyczna ideologia kazała im wierzyć, jak Tartuffowi, że i z Bogiem „dogadać się jakoś można". Zresztą — miejsce Stwórcy zaczął zajmować król.

Ci, którzy kiedyś odczuwali tragiczne rozdarcie człowieka między niebem i ziemią teraz radośnie uwierzyli w dogmat o doskonałości instytucji ziemskich. Swoje sprawy z niebem mieli odtąd załatwiać w godzinach niedzielnych mszy. To dawało im poczucie wolności.

Rozdwojony z natury człowiek ulegał nieuniknionym przekształceniom. Jego wnętrze stawało się coraz uboższe. „Pracujemy bez ustanku nad tym aby upiększyć i zachować nasze istnienie urojone, a zaniedbujemy prawdziwe" — pisał Pascal.

Jeśli ktoś posiadał jakieś wartościowe cechy, wystawiał je na pokaz, nosił niby klejnoty, odbierał je sobie prawdziwemu i dawał tej części swej osoby, która żyła w świecie pozorów.

Zgoda na spłycenie wiary pociągała za sobą oczywiście przyzwolenie na zanik wartości i odwiecznych praw. Miało je zastąpić prawo stanowione przez ludzi, a więc zmienne jak kaprys władcy, jak osoba władcy.

I oto ludzie nieświadomie wpadli w groźną pułapkę. Okazało się nagle, że mogą być uwięzieni z byle powodu, i bez powodu, mogą nagle wszystko stracić i za chwilę odzyskać (czy na długo?), mogą być osądzeni za zdradę stanu i raptownie przywróceni do łask. Cała władza nad życiem ludzi trafiła bowiem w ręce ludzi.

Człowiek, gdy już bez reszty poddał się rozkazom i prawu konwencji, zobaczył, że słońce władzy nie świeci jednakowo dla wszystkich, może ono ulegać też zaćmieniu, mogą się na nim pojawiać złowróżbne plamy. To, co miało dać spokój i pewność okazało się źródłem niepewności i cierpień.

Lecz od tych obserwacji do działania było jeszcze daleko. Rewolucja miała wybuchnąć dopiero za półtora wieku. Nie mówiono więc głośno prawdy, choć jej gorycz noszono w sercu. Publicznie pielęgnowano kłamstwo, które pozornie nieszkodliwe, pogłębiało jeszcze zniewolenie i udręki kłamcy.

Człowiek w tym państwie, jak pisze Pascal, „nie chce, aby mu mówiono prawdę i stara się jej nie mówić innym". Nie chce też zastanawiać się nad swą sytuacją, myśleć o swoim dobrowolnym niewolnictwie.

Andrzej Kijowski tak mówi o świecie, w którym żyją bohaterowie Moliera: „Jest to teatr nieprzerwanego działania postaci, obcych wszelkiej autorefleksji: postać molierowska, która by zaczęła zastanawiać się nad sobą, natychmiast przestałaby istnieć".

W teatrze Moliera nie ma postaci szlachetnych. Są tylko złe lub nijakie. Ludzie czynią tu zło, gdyż brak im właśnie zdolności autorefleksji. Tak dzieje się z Orgonem, który zmęczony życiem, rozczarowany do świata i ludzi, spotyka Tartuffa.

Wydaje mu się, że ten „biedaczek" jest naprawdę dobrym chrześcijaninem, człowiekiem wiary, jakim być może był w młodości Orgon. On odnowi duchowo tę lekkomyślną rodzinę.

Brak kryteriów moralnych w tym domu, w tym świecie nie pozwala ani bohaterom sztuki ani nam zrozumieć wszystkich motywów, którymi kieruje się Tartuffe.

Czy wiara Tartuffa była od razu wiarą na pokaz? Czy zawsze była to tylko fałszywa pobożność? Nie wiem. Jeden z najwybitniejszych molierystów Edmond Rigal pisał o Tartuffie: „Nic w sztuce nie świadczy w sposób oczywisty, jakoby ten zbrodniarz nie wierzył".

Tartuffe od początku jest znienawidzony przez wszystkich domowników jako pupilek pana domu oraz jako człowiek, który sprawia wrażenie, że wierzy i w imię prawd wiary zaprowadzi porządek.

Właściwie wszyscy są uszczęśliwieni, gdy zaczyna on naprawdę czynić zło, gdy ponosi go żądza i pycha. Nie rozumieją, że w świecie kłamstwa, w którym żyją, ten człowiek może odnieść triumf.

Zbliża się koniec domu Orgona i straszliwa klęska ojca rodziny, który nagle widzi szpetotę swego ideału, a także swoje winy w stosunku do domowników. Nie ma domu, nie ma władzy, za chwilę może stracić wolność. Przede wszystkim zaś dociera do niego prawda, że nie ma na tym świecie ludzi, którzy wierzą.

„Świętoszek", podobnie jak inne, najważniejsze utwory Moliera, jest czarną komedią. Zrodził się z pesymistycznej wizji świata, która nie wyklucza jednak działań zaczepnych przeciw złu.

Filint w „Mizantropie" mówi:

„Wszystkim rządzi intryga i interes niski;
Podstęp wszędzie zwycięża, wszystkiego się czepi
I, doprawdy, na ziemi mogłoby być lepiej".
(Przekład Boya)

W imię tej naprawy świata należy mówić prawdę, choć spotyka się to z zaciekłą reakcją tych, którzy rządzą posługując się kłamstwami.

„Świętoszek" zostaje zdjęty z afisza. Przed drzwiami teatru staje zbrojna straż. O autorze sztuki mówi się, że to „czart obleczony w ciało i przebrany za człowieka", że zasługuje na stos.

Molier w liście do króla pisze: „Klika zwietrzyła rychło niebezpieczeństwo, jakie jej zagraża".

Klika twierdziła, że broni wiary, a w gruncie rzeczy chodziło jej tylko o ład i spokój, gwarantujące ludziom kliki wygodne miejsce w strukturze kłamstwa, zbudowanej na sloganach. Słowa broniły ich władzy — puste słowa martwej wiary, słowa, z których wygnano ich sens.

Piotr Mitzner

1664

Tymczasem trwały wersalskie uroczystości i w malowniczych teatrach grano melodie Lully'ego, z nieba kapały ognie i zbliżał się nieuchronnie szósty, fatalny dzień Rozkoszy. Dnia tego, dwunastego maja, Molier uprzedziwszy króla, że sztuka nie jest jeszcze ukończona, wystawił przed królem i dworem trzy akty z owej otaczanej tajemnicą sztuki o nabożnisiu, która nosiła tytuł *Tartuffe, czyli Świętoszek.*

Będę się streszczał. W sztuce został przedstawiony skończony drań, kłamca, niegodziwiec, donosiciel i szpicel, obłudnik, rozpustnik i uwodziciel cudzych żon. Ową tak niebezpieczną dla otoczenia postacią był ni mniej ni więcej, tylko duchowny. Wszystko, co mówił, roiło się od słodkich i pełnych nabożnej pokory słówek i co więcej, jego ohydnym poczynaniom nieodmiennie towarzyszyły na każdym kroku cytaty z Pisma świętego.

Myślę, że powiedziałem dość. Rzecz odegrana została w obecności króla, królowej matki, kobiety niezmiernie religijnej, oraz niezliczonych dworzan, wśród których było wielu zagorzałych zwolenników i członków słynnego do niedawna stowarzyszenia Compagnie du Saint-Sacrement, które rozwijało tak ożywioną działalność w obronie religii i czystości obyczajów w państwie, że aż rząd musiał podjąć próbę położenia kresu jego działalności.

Komedia o Tartuffie rozpoczęła się w atmosferze zachwytów i życzliwej uwagi, wkrótce jednak ich miejsce zajęło nieopisane zdumienie. Pod koniec trzeciego aktu publiczność nie wiedziała już, co ma myśleć, niektórym nawet przychodziło do głowy, że Molier chyba oszalał.

Zgorszenie narastało błyskawicznie, jego wyrazem było grobowe milczenie. Stała się rzecz niesłychana. Komediant z Palais-Royal jednym pociągnięciem pióra zamącił i przerwał wersalskie uroczystości: królowa matka demonstracyjnie opuściła Wersal.

Sytuacja stała się bardzo poważna. Przed królem pojawił się nagle purpurowy płaszcz, stanął przed Ludwikiem nie byle kto — sam arcybiskup Paryża, jego eminencja Hardouin de Beaumont kardynał de Péréfixe, i jął nalegać, by król natychmiast wydał zakaz wystawiania *Tartuffe'a.* Compagnie du Saint-Sacrament mówiła tylko o jednym — o tym, że Molier stał się zbyt niebezpieczny. Był to pierwszy i, być może jedyny wypadek w życiu króla, kiedy go zdumiało przedstawienie teatralne.

I oto nadeszła chwila, kiedy Molier został sam na sam ze swym królewskim kumem. Przez czas jakiś wpatrywali się w siebie w milczeniu. Ludwik XIV, który od najmłodszych lat lubił wyrażać się jasno i zwięźle, poczuł, że brak mu słów. Wydął dolną wargę i patrzył z ukosa na pobladłego komedianta, a w jego głowie wirowała wciąż taka mniej więcej myśl: „Jednak ten pan de Molière to interesująca postać!"

Wówczas kum-komediant pozwolił sobie powiedzieć, co następuje:

— Tak więc, najjaśniejszy panie, chciałem najpokorniej prosić o pozwolenie grania *Tartuffe'a.*

Zdumienie oszołomiło kuma-króla.

— Ale, panie de Molière — powiedział król patrząc z ogromną ciekawością w oczy swego rozmówcy — wszyscy jednomyślnie utrzymują, że sztuka pańska zawiera szyderstwa z religii i z pobożności...

— Ośmielam się zwrócić uwagę waszej królewskiej mości na to — serdecznie odpowiedział pokumany z królem aktor — że bywa różna pobożność, prawdziwa i udana...

— To prawda — odparł król nie spuszczając oczu z Moliera — jednak, proszę mi wybaczyć szczerość, wszyscy twierdzą, że nie sposób powiedzieć, z jakiej właściwie pobożności wyśmiewa się pan w swojej sztuce: z prawdziwej czy z udawanej. Na Boga, niech mi pan daruje, ale nie jestem znawcą tych zagadnień — dodał uprzejmy jak zwykle król.

Milczeli przez chwilę. A potem król powiedział: — Muszę zatem prosić, by nie grał pan tej sztuki.

1667

Rok 1667 był rokiem doniosłym i w niczym nie przypominał poprzedniego, który był rokiem martwym. Ci dwaj ludzie, których życie mnie interesuje, król Francji i dyrektor trupy z Palais-Royal, w roku tym pracowali nad wcieleniem w życie dwóch różnych projektów.

Idea króla zasadzała się na tym, że jego małżonka, Maria Teresa, córka zmarłego przed dwoma laty króla Hiszpanii Filipa IV, ma dziedziczne prawo do posiadłości hiszpańskich w Niderlandach. I król przystąpił właśnie do szczegółowego rozwinięcia tej idei.

Zaś projekt komedianta królewskiego był znacznie skromniejszy, ale pociągał go nie mniej, niż króla pociągał zamysł przyłączenia do Francji nowych ziem. Kiedy pod wpływem kuracji znikły z policzków Moliera podejrzane różowawe wypieki, a jego oczy przestały błyszczeć niedobrym gorączkowym blaskiem, Molier wyciągnął z szafy rękopis *Tartuffe'a* i wziął się do jego poprawiania. Przede wszystkim przechrzcił Tartuffe'a na Panulfa, potem rozebrał go z sukienki duchownej — Panulf był teraz człowiekiem świeckim. Następnie powyrzucał liczne cytaty z Pisma świętego, złagodził, na ile się dało, najdrażliwsze miejsca i popracował solidnie nad zakończeniem sztuki.

Zakończenie to było godne uwagi. Kiedy szubrawiec Tartuffe, a obecnie Panulf triumfował już i zrujnował uczciwych ludzi, kiedy wydawało się, że

nie ma już przed nim ratunku, odsiecz mimo wszystko nadchodziła, a nadchodziła od króla. Zacny oficer policji, który spada jak gdyby z nieba, nie dość że w najstosowniejszym i ostatnim zresztą momencie łapie złoczyńcę, to jeszcze wygłasza sugestywny monolog, z którego wynika, że dopóki jest na świecie król, ludzie uczciwi mogą spać spokojnie, a żadnemu szubrawcowi nie uda się ujść przed orlim wzrokiem króla. Chwała oficerowi policji, chwała królowi! Gdyby nie oni dwaj, nie wim doprawdy, jak by pan de Molière wybrnął ze swojego *Tartuffe'a*. Podobnie jak nie wiem, czym by w sto siedemdziesiąt mniej więcej lat później w mojej dalekiej ojczyźnie inny chory starzec zakończył swoją dość znaną sztukę *Rewizor*, gdyby z Sankt-Petersburga nie przycwałował w porę żandarm z końskim ogonem na głowie.

Ukończywszy te poprawki i przejrzawszy je z zadowoleniem, autor chytrze jął krążyć wokół króla. Ten zaś, wzbiwszy się na niezmierne wysokości, wznosił się nad Francją niczym duch Boży, nie spuszczając oka z leżących u jego stóp Niderlandów. Podczas gdy hiszpańscy juryści precyzyjnie i gruntownie dowodzili, że Maria Teresa, a co za tym idzie także król Ludwik XIV nie mogą rościć sobie żadnych pretensji do hiszpańskich włości, król uznawszy, że sprawa nazbyt się przeciąga, wyprowadził ją z płaszczyzny prawniczych sporów. Wszystko miał już przygotowane. Jego ministrowie zapewnili przymierze z Portugalią, z Anglią i innymi krajami i w powietrzu nagle zapanowała złowróżbna cisza, jaka zazwyczaj zapada przed wielkim zgiełkiem. W Paryżu zapanowało ożywienie. Wspaniali kawalerowie spoważnieli nagle, przestali szukać rozrywek i włożyli wojskowe płaszcze.

Dyrektor trupy Palais-Royal uznał moment za dogodny. Uśmiechając się pochlebnie, stanął przed królem, pokazał mu rękopis, opowiedział o poprawkach, które wprowadził. Król życzliwie spojrzał na komedianta i, myśląc o czymś innym zapewne, powiedział coś nieokreślonego, powiedział, być może, że osobiście nie ma nic przeciwko tej sztuce... Oczy Moliera zabłysły i natychmiast zniknął z królewskiej poczekalni.

Na miejscu kawalera de Molière stanął wezwany przez króla marszałek de Turenne, i zanim w Hiszpanii i w Niderlandach ktokolwiek zdążył się zorientować, co się stało, francuska jazda runęła na Niderlandy. Zaczęła się wojna.

Pan Molier i jego komedianci, dalecy od huku dział, w wielkim podnieceniu prowadzili próby *Tartuffe'a* pod nowym tytułem *Szalbierz*. Piątego sierpnia, w niezapomnianym dniu premiery, publiczność runęła do Palais-Royal. Do kasy wpłynęło tysiąc dziewięćset livrów, sukces był ogromny. Ale zaraz następnego dnia zameldował się w Palais-Royal komisarz parlamentu paryskiego i doręczył panu de Molière pismo pana Guillaume de Lamoignon, pierwszego prezydenta parlamentu, nakazujące natychmiastowe zawieszenie przedstawień *Szalbierza*.

1669

Któż rzuci promień światła na zawiłe ścieżki komediancki ego życia? Któż mi wyjaśni, czemu to sztukę, której nie można było wystawić w roku 1664 ani w 1667, można było grać w 1669?

W początkach tego roku król wezwawszy Moliera do siebie, powiedział:

— Molière, pozwalam ci grać *Tartuffe'a*.

Molier złapał się za serce, ale opanował się, skłonił z szacunkiem i wyszedł. Natychmiast rozpoczął próby. Rolę Tartuffa powierzył aktorowi Ducroisy, sam zagrał Orgona, Hubert grał panią Pernelle, Thorilliere — Kleanta, La Grange — Walerego, Mariannę zagrała pani de Brie, a Elmirę — Armanda. Premiera wskrzeszonej sztuki, która teraz nosiła tytuł *Tartuffe, czyli Szalbierz* odbyła się piątego lutego. Nie dość byłoby powiedzieć, że sztuka odniosła sukces. Premiera *Tartuffe'a* stała się w Paryżu wydarzeniem kulturalnym, dochód był niebywały: dwa tysiące osiemset sześćdziesiąt livrów.

Akurat w dniu premiery Molier napisał list do króla:

„Najjaśniejszy Panie! Pewien bardzo znamienity lekarz, którego mam zaszczyt być pacjentem, przyrzeka mi i zobowiązuje się rejentalnie, iż utrzyma mnie przy życiu jeszcze trzydzieści lat, jeśli zdołam mu uzyskać jedną łaskę Waszej Królewskiej Mości. Powiedziałem mu na tę obietnicę, że nie żądam tak wiele i zadowolę się w zupełności zobowiązaniem, iż mnie nie zgładzi ze świata.

Ta łaska, Najjaśniejszy Panie, to kanonia nadwornej kaplicy W.K.M. w Vincent, opróżniona przez śmierć. Czy wolno mi będzie prosić jeszcze o tę łaskę Waszą Królewską Mość, właśnie w dniu wspaniałego zmartwychwstania *Tartuffe'a*, wskrzeszonego dzięki Jego dobroci? Przez ten pierwszy znak Twojej dobroci pojednałem się z ludźmi wiary. Przez drugi pojednałbym się z lekarzami.

Jest to z pewnością dla mnie zbyt wiele łaski na raz, ale może nie nazbyt wiele dla Waszej Królewskiej Mości!

Toteż oczekuję z nieśmiałą i pełną szacunku nadzieją Jego odpowiedzi na tę prośbę".

Król wezwał Moliera i znowu, jak przed paroma laty po pierwszym przedstawieniu trzech aktów *Tartuffe'a* zostali sam na sam. Król popatrzył na Moliera i pomyślał: „Ależ on się postarzał!"

— A co dla ciebie uczynił ten lekarz? — zapytał król.

— Najjaśniejszy panie — odparł Molier — gawędzimy sobie z nim o różnych różnościach. Od czasu do czasu przepisuje mi jakieś lekarstwa, a ja równie starannie dbam, by ich nie zażywać, i zawsze wracam do zdrowia, najjaśniejszy panie!

Król roześmiał się i w oka mgnieniu syn doktora otrzymał upragnioną kanonię.

Tartuffe szedł w sezonie trzydzieści siedem razy, a kiedy po zakończeniu sezonu sporządzono sprawozdanie finansowe, okazało się, że *Skąpiec* przyniósł dziesięć tysięcy pięćset livrów, *Grzegorz Dyndała* sześć tysięcy, *Mizantrop* dwa tysiące, zaś *Tartuffe* — czterdzieści pięć tysięcy.

Michał Bułhakow *„Życie pana Moliera"* Warszawa 1968

Przekład: Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski

Piotr Mitzner

TARTUFFE PO POLSKU

Pierwszy polski przekład „Tartuffa" prozą wyszedł spod pióra Jana Baudoina w 1777 roku. Polska prapremiera komedii Moliera odbyła się w kwietniu tegoż roku na scenie Teatru Narodowego w pałacu Radziwiłłów (obecnie gmach Rady Ministrów). Odtąd „Świętoszek" czyli „Obłudnik" był stale (z niewielkimi przerwami) w repertuarze sceny narodowej.

W XIX wieku tłumaczono „Świętoszka" wielokrotnie. Mniej lub więcej udanych przekładów dokonali: Gerard Maurycy Witowski (1827), Franciszek Kowalski (1848), Klemens Podwysocki (1874) i Aureli Urbański (1883).

Niewątpliwie najciekawszy okazał się przekład Kazimierza Zalewskiego, opublikowany w Warszawie w 1875 roku.

Boy, przystępując w 1912 roku do nowego tłumaczenia „Świętoszka" wiele skorzystał z pracy Zalewskiego, pożyczając od swego poprzednika niemało zdań, określeń i rymów. Jego przekład najdłużej utrzymywał się na scenie.

Po II wojnie światowej tłumaczyli „Świętoszka" między innymi: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Bohdan Korzeniewski, Joanna Arnold, Jerzy Adamski.

Tekst, którym mówią dzisiaj aktorzy koszalińskiego teatru zestawiony jest z przekładów Zalewskiego i Boya, niemal równorzędnie jeżeli chodzi o objętość. Pierwotnie ta kompozycja przekładów powstała w oparciu o tłumaczenie Zalewskiego uzupełnione znacznymi fragmentami tłumaczenia Boya. W takim kształcie odegrane zostało przedstawienie w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 1980 roku.

Autorowi opracowania tłumaczenie sprzed wieku wydało się bardziej dosadne i o wiele mniej koronkowe od Boyowskiego. W wielu miejscach przekład został skorygowany po skonfrontowaniu z oryginałem francuskim, w innych zaś zmieniony, niektóre ze zmian autor opracowania zasugerował sam, niektóre powstawały podczas prób na scenie.

Wprowadzenie — obecnie — znacznie większych partii przekładu Boya wzięło się z przywiązania do wielu znanych, błyskotliwych i celnych zwrotów z tego tłumaczenia oraz wydało się celowe tam, gdzie nieco bardziej ozdobny język lepiej koresponduje z sytuacją na scenie.

Zamiarem opracowania było przybliżenie tekstu dzisiejszej publiczności, uniknięcie, gdzie było to konieczne, deklamacyjności.

Miejmy nadzieję, że autor z zaświatów spoglądał przychylnym okiem na to ostrożne przybliżenie jego sztuki dzisiejszym czasom.

Piotr Mitzner

GENIALNA BUDA JARMARCZNA

...co nas w tej sztuce najbardziej może przejąć zdumieniem: mianowicie, ile jeszcze zostało budy jarmarcznej w tej komedii, poruszającej najwyższe zagadnienia; jak zuchwałym sprężeniem mięśni Molier, od jednego prawie zamachu, wydźwignął komedię z jej nizin na szczyty. Najgrubsza szminka, jaką ufarbowana jest „obłuda" Świętoszka; niemniej gruba pułapka, jaką mu zastawiono; Orgon ukryty pod stołem, bawiący widzów oznakami komicznego oburzenia, podczas gdy ustami Tartuffa Molier igra zuchwale ponad głowami aktorów i widzów z potęgami wyższymi niemal nad władzą królewską — to wszystko trafia do najprostszego widza na galerii, zatrudniając równocześnie na trzy wieki i dłużej podziw i zdumienie znawców. Ta dwoistość nie jest rzeczą do zlekceważenia, bo ta dwoistość — to sam Molier.

Tadeusz Żeleński-Boy Teatr Ateneum 1938 r.

W REPERTUARZE:

Tennessee Williams SZKLANA MENAŻERIA
Jiři Hubač DOM NA NIEBIOSACH
Adam Mickiewicz DZIADY
Janusz Korczak KRÓL MACIUŚ I
Antoni Cwojdziński: FREUDA TEORIA SNÓW
Leon Schiller: GODY WESELNE

W PRZYGOTOWANIU:

Sławomir Mrożek: LETNI DZIEŃ
Krzysztof Choiński: MARIA, ELŻBIETA, MAŁGORZATA

Redakcja programu — Piotr Mitzner

Kierownik techniczny
WALDEMAR POTENTAS

Kierownik pracowni elektrotechnicznej
STANISŁAW JEZIORSKI

Kierownik pracowni stolarskiej
JAN ŚWIDERSKI

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej
TADEUSZ GOŚCINIAK

Elektroakustyk
JAN LASKOWSKI

Główny brygadier sceny
STANISŁAW KAWALEC

Kierownik pracowni krawieckiej
JAN MARCINIAK

Tapicer
WŁADYSŁAW TEODOROWICZ

Projekt okładki
JERZY KRECHOWICZ

Cena 20 zł

btd

Biuro Obsługi Widzów tel. 233-35 w godz. 8—15 codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt. Kasa Teatru: ul. Findera 12 czynna na godzinę przed spektaklem

Intropol Koszalin zam. 1034-85 1.000 A-5 J-15

SEZON 1984/1985

Piąta premiera sezonu

267 premiera BTD

MOLIÈRE

TARTUFFE czyli ŚWIĘTOSZEK

komedia w pięciu aktach wierszem

przekład:
Kazimierz Zalewski i Tadeusz Żeleński (Boy)

opracowanie tekstu:
Piotr Mitzner

Osoby:

PANI PERNELLE, matka Orgona — EWA NAWROCKA
ORGON, mąż Elmiry — ANDRZEJ SKUPIEŃ
ELMIRA, żona Orgona — HANNA STRASZEWSKA
DAMIS, syn Orgona — KRZYSZTOF TUCHALSKI (adept)
MARIANNA, córka Orgona — EWA JABŁOŃSKA
JAGODA NOWAK (adeptka)
WALERY, narzeczony Marianny — WOJCIECH BRODA-ŻURAWSKI
KLEANT, szwagier Orgona — KRZYSZTOF BILICZAK
TARTUFFE, świętoszek — JAN GRZESIAK
DORYNA, pokojówka Marianny — JADWIGA BRYNIARSKA
LOYAL, egzekutor — MIECZYSŁAW BŁOCHOWIAK
OFICER — JAN POLAK (adept)
FLIPOTA, służąca pani Pernelle — JAGODA NOWAK (adeptka)
EWA JABŁOŃSKA
WAWRZYNIEC, lokaj Tartuffe'a — ZOFIA GRABSKA

reżyseria:
WOJSŁAW BRYDAK

scenografia:
KIKA LELICIŃSKA

plastyka ruchu:
ZOFIA KULESZANKA

opracowanie muzyczne:
WŁODZIMIERZ PORCZYŃSKI

PREMIERA — KWIECIEŃ 1985 R.

asystent reżysera:
Krzysztof Biliczak

inspicjent:
Krzysztof Tuchalski

sufler:
Urszula Reszta

dźwięk:
Jan Laskowski

światło:
Jerzy Janczak

Stanisław Jeziorski

Adam Grzymała-Siedlecki

KAZIMIERZ ZALEWSKI

Organiczny hedonista, pełnią swoją żył wówczas, gdy się mógł oddać nie obowiązującej gawędzie (choćby i plotkowaniu) i wałęsaniu się po lokalach warszawskich, z nieodłącznym cygarem w ustach, spod którego wypuszczał swoje złośliwe bons mots. Tak samo też „flanował" i w dziedzinie pisarstwa, niejedną nawet komedię „lewą pisał ręką". Jego klasę wykształcenia nie tyle się miało okazję poznawać, ile ją wyczuwać w podtekście tego, co mówił.

Lekkoduch Zalewski lubował się sukcesami swoich sztuk na wesoło i bez zabiegania o utrwalenie swej chwały. Referat próżności autorskiej odrabiała zań jego matka. Zacna ta dama pośród polskich autorów scenicznych nie widziała nikogo (nawet Fredry), który by talentem mógł dorównać jej synowi, i nie taiła przed nikim przekonania, że Kazio jest „ojcem komedii polskiej". Dowcipnisie warszawscy z tego powodu nazywali ją „babką komedii polskiej".

Bies Tartarinowskiej wyobraźni kusił go do komponowania najpnieprawdopodobniejszych o sobie historii. Or-Otowi, który zresztą przepadał za jego baliwerniami, opowiadał raz, że uczestniczył w powstaniu 1863 r.

— Panie Kazimierzu, przecie w roku 1863 pan miał dopiero 14 lat.

— Nawet dopiero 11 — skorygował Or-Ota, bo chętnie sobie lat ujmował — ale ojciec mój ze swej stadniny (żadnej stadniny ani w Płocku, ani w Warszawie ojciec jego mieć nie mógł) wybrał dla mnie rączego kucyka i na tym karym (fantazja natychmiast precyzował maść tego wymysłu), na tym karym kucyku rozwoziłem sztafety do oddziałów powstańczych.

— I nie przyłapano pana? To szczęśliwie.

— Wprost przeciwnie: pojmano mnie i sądem polowym skazano na rozstrzelanie.

— Jakimż cudem pan ocalał?

— Przecież pan, panie Or-Ot, wiesz, że moja matka była frejliną Dworu Najwyższego.

— Rosyjskiego?

— Bzika masz pan, panie Or-Ot, czy co? Moja matka frejliną Dworu państwa zaborczego? Była frejliną cesarzowej Eugenii. Napoleon III zadepeszował do cara i wypuszczono mnie na wolność.

Tak poczciwa „babka komedii polskiej" dostała nominację na Dame d'honneur Dworu francuskiego...

Wszystkie te humoreski bawią do dziś dnia jeszcze tych, co go znali. Przytacza się je zazwyczaj, by uwydatnić, jak bezkrytycznie Zalewski wyobrażał sobie, że ktoś uwierzy w jego jęzioro Como czy kucyka z 1863 roku. Czy mógł być tak naiwnym? Przy swojej niewątpliwej inteligencji, przy swoim trzeźwym znawstwie ludzi, o czym świadczą jego utwory? Wydaje się, że papkinada była sprawą skomplikowaną — i to niebanalnie skomplikowaną.

Jak hrabia Henryk w *Nie-boskiej* z samego siebie dramat, tak Zalewski ze siebie k o m e d i ę układał. Taka w nim żyła potrzeba drwiny, że gdy nie miał drwić z kogo, to drwił z siebie. Do tego skrętu umysłowego dołączyła się struna znacznie finezyjniejsza. Smakoszowi uciech niepospolitej przyjemności dostarczało przekonanie, że ludzie nie poznają się na u m y ś l n o ś c i błaznowania. Dosytnie bawiło go to, że z niego świat się bawi. A kogo jak kogo, ale Kazimierza Zalewskiego stać było na to, by ludzi sobą śmieszyć — jakże łatwo mógł podobną postawę przybierać.

Gdy na łożu śmierci odsprzedawał Szyfmanowi swój Teatr Mały — na dobę przed zgonem — i przy zupełnej pewności schodzenia ze świata, przeglądając umowę kupna-sprzedaży, zwrócił się do kontrahenta z uwagą: „Ja w tym kontrakcie nie widzę artykułu który by ustalał, co będzie na wypadek pańskiej śmierci?". Nawet na progu wieczności nie wyszedł z własnego typu, ze swego rozkosznego dell'arte.

Kazimierz Zalewski był synem jednego z najbardziej wziętych w Królestwie adwokatów, co się „uwnioskowało" w wielkiej, świetnie rentującej kamienicy w akcjach i gotowiźnie. Szybko się gotowizna rozeszła na karty. Poza tym sporo grosza włożył w założony przez siebie dziennik „Wiek". Do końca życia nie mógł dociec, w jakim celu to uczynił. Szybko się uporał z ruchomymi elementami spadku i uskuteczniwszy to — zapłonął namiętną pasją wzbogacenia się. Zrazu drogi do tego celu szukać zapragnął, jako wykwalifikowany jurysta, w adwokaturze, karierę swego ojca biorąc na wzór, rychło jednak zniechęcił się i jeśli nie rozstał się ze swą kancelarią, to tylko dlatego, że musiał mieć coś, do czego by mógł dopłacać (...) Opowiadano, że podstawowym klientem tej iście dickensowskiej kancelarii był jakiś maniak, procesujący się w beznadziejnej sprawie, bodaj spadkowej. Zalewski wytrwale wiódł sprawę latami przez wszystkie instancje i zupełnie gratis, a nawet z własnej pokrywając koszta sądowe, i nie żałował czasu na wysłuchiwanie nudziarza — a to wszystko dlatego, że klient przedstawiał mu się jako znakomita figura komediowa, w twórczości Zalewskiego zresztą nie wyzyskana. Wraz ze śmiercią „figury" Zalewski porzucił praktykę adwokacką.

Nie zgasła w nim jednak żądza zdobycia majątku — wielkiego majątku. Po dłuższym eksperymentowaniu, doszedłszy do przekonania, że karty mogą zawodzić, zamyślił dorobić się majątku na handlu przewozowym. Tu zasłynął swoimi b a r a n a m i a u s t r a l i j s k i m i. Jak zawsze — w swoim przekonaniu, umysł metodyczny, ścisły i pozytywny — z ołówkiem w ręce, z nieodpartym stanem faktycznym cen wyliczył, że owca kupiona w Australii, przewieziona do Polski i tu sprzedana przyniesie nabywcy koło dwóch rubli czystego dochodu. Czyli: kupić tam półtora tysiąca tych poetycznych stworzeń — i trzy tysiące rubli, a więc półtora tysiąca dolarów w kieszeni. Bodaj że zadłużywszy kamienicę, zmobilizował niezbędną kwotę i nabył pokaźną liczbę baranów w Melbourne. Na poczet przyszłych kapitałów przegrał odpowiednie sumy w karty, pozakupywał moc co najniepotrzebniejszych mu rzeczy, porozdawał na prawo i lewo resztę — i czekał na australijski import. Nie doczekał się. Z braku odpowiedniego nadzoru tknięte jakąś trzodną epidemią, owce na statku poginęły. Wrzucono ich trupy do morza. Nadzieje Zalewskiego wraz z nimi. Nie zraziło to finansowego Don Kichota. Nie wynalazłszy sobie innych, pewniejszych źródeł strat, podjął się prowadzenia na swoje ryzyko teatru; od Gawalewicza nabył Teatr Mały — i dopłacał do niego do samej śmierci w 1919 r.

Adam Grzymała-Siedlecki
O Kazimierzu Zalewskim
(z tomu „Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim")

btd