

8

# TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KL.





ODZNACZONY ORDEREM „SZYMBAR PRACY” I KL.

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:  
KRYSTYNA SKUSZANKA, JERZY KRASOWSKI

Michał Bułhakow

# MOLIÈRE

czyli

ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW

(Molière)

PRZEKŁAD: JERZY POMIANOWSKI

FRAGMENTY SZTUK MOLIÈRE'A „DON JUAN”  
I „ŚWIĘTOSZEK” W PRZEKŁADZIE TADEUSZA  
BOYA-ŻELEŃSKIEGO

SCENOGRAFIA: ANDRZEJ SADOWSKI

MUZYKA: ADAM WALACIŃSKI

PLASTYKA GESTU: ZOFIA WIĘCŁAWOWNA

REŻYSERIA: JERZY ZEGALSKI

---

PREMIERA 12 MAJA 1977

Obsada:

<b>JEAN BAPTISTE POQUELIN</b> DE MOLIÈRE, dramaturg i aktor	— MARIAN CEBULSKI
<b>MAGDALENA BEJART</b> <b>ARMANDA BEJART DE MOLIÈRE</b>	— IRENA SZRAMOWSKA
<b>MARIETTA RIVAL</b>	— HALINA WIŚNIEWSKA (PWST)
<b>CHARLES-VARLET DE LA-GRANGE</b> , aktor o przewisku „Rejestr”	— DANUTA JAMROZY
<b>ZACHARIASZ MOIRRON</b> , amant teatralny	— JERZY KRYSZAK
<b>FILIBERT DU CROISY</b> , aktor	— ANDRZEJ NOWAKOWSKI
<b>JEAN JACQUES BOUTON</b> , służący Molière'a	— STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI
<b>LUDWIK WIELKI</b> , król Francji	— WOJCIECH KRUPIŃSKI
<b>MARKIZ D'ORSIGNY</b> , pojedyńkowiec o przewisku „Jednooki” albo „Zmów pacierz”	— WOJCIECH ZIĘTARSKI
<b>MARKIZ DE CHARRON</b> , arcybiskup paryski	— FELIKS SZAJNERT
<b>MARKIZ DE LAISSAC</b> , karciarz	† <i>Joseph Hanasiewicz</i> EUGENIUSZ FULDE
<b>TREFNIŚ KRÓLEWSKI</b>	— TADEUSZ SZYBOWSKI
<b>SZARLATAN Z KLAWESY- NEM</b>	— JERZY KOPCZEWSKI
<b>NIEZNAJOMA W MASCE</b>	— STEFAN RYDEL
<b>OJCIEC BARTŁOMIEJ</b> , kaznodzieja wędrowny	— MAŁGORZATA DARECKA
<b>BRAT ROBUR</b>	— SŁAWOMIR ROKITA
<b>BRAT FIDELITAS</b>	— JÓZEF CZERNECKI
<b>CZŁONKOWIE TAJNEGO BRAC'TWA PISMA ŚWIĘ- TEGO</b>	— JAN ADAMSKI
	— STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI
	— SŁAWOMIR ROKITA
	— TADEUSZ SZYBOWSKI

*Rzecz dzieje się w Paryżu w czasach Ludwika XIV*

Asystenci reżysera:

JÓZEF CZERNECKI, JERZY HUTEK, BOGDAN TOSZA  
(Wydział Reżyserii Dramatu PWST im. Ludwika Solskiego  
w Krakowie)

SPEKTAKL PROWADZI — ZOFIA JABURKOWA

KONTROLA TEKSTU — ANTONI MAREK



Molière w roli Scaparela



MOLIÈRE

**LUDWIK:** Ostro pan pisze. Ale trzeba pamiętać, że istnieją tematy wymagające szczególnej rozwagi. A w pańskim „Świętoszku”, przyzna pan, bywał pan niezupełnie ostrożny. Osoby stanu duchownego powinny być szanowane. Ufam, że mój pisarz nie może być bezbożnikiem?

**MOLIÈRE** (z przest్రachem): Zmiłujcie się... Wasza królewska mość...



LUDWIK XIV

**LUDWIK:** Będąc przekonany, że w przyszłości twórczość pańska rozwijać się będzie w sposób nie budzący zastrzeżeń, pozwalam panu grać w teatrze Palais Royal pańską sztukę o świętoszku.

**MOLIÈRE** (wpada na chwilę w trans): Królu nasz, panie ukochany!...

Molière

Renè Śliwowski

## MICHAŁA BUŁHAKOWA „ZMOWA ŚWIĘTOSZKÓW“

Nazwisko Michała Bułhakowa, autora głośnej powieści *Mistrz i Małgorzata*, kilkakrotnie wznawianej w przekładzie na język polski, widzowi teatralnemu kojarzy się niemal wyłącznie z *Dniami Turbinów*, dramatem powstałym w latach 1925—1926 i granym w Moskiewskim Teatrze Artystycznym od roku 1926 do 1941 bez przerwy (987 przedstawień). Wznawione w roku 1954 *Dni Turbinów* idą już nie tylko na deskach MCHAT-u, i nie tylko w Związku Radzieckim (w roku 1938 Maurice Saint-Denis wystawił je w londyńskim teatrze „Fenix”). *Dni Turbinów*, podobnie jak nie grana za życia pisarza *Ucieczka*, podejmowały, najogólniej rzecz biorąc, problem inteligencji i rewolucji, stanowiąc wersję sceniczną powieści *Biała Gwardia*. Nie sposób wszelako, mówiąc o wariancie scenicznym utworu, oddzielić Bułhakowa-prozaika od Bułhakowa-dramaturga, nie wspominając pierwowzoru prozatorskiego.

Analogiczna uwaga nasuwa się w stosunku do *Zycia pana Moliera* i *Zmowy świętoszków* — sztuki poświęconej temuż Molierowi, tyle że oba utwory powstawały nie kolejno, lecz jednocześnie. Bułhakow pracował nad nimi w latach 1930—1936. *Zycie pana Moliera*, ukończone w roku 1933, nie ujrzało światła dziennego za życia pisarza, opublikowane zostało dopiero w roku 1962 w znanej, założonej jeszcze przez Gorkiego serii biografii pt. „Żywoty ludzi znakomitych”. Książka rozeszła się w mgnieniu oka i powtórnie wydana była w tomie utworów wybranych pisarza, zaś w języku polskim ukazała się nakładem PIW-u w roku 1968 w przekładzie Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego.

*Zycie pana Moliera* nie jest klasyczną biografią literacką. Owszem, autor zanim przystąpił do pisania tej książki, przestudiował skrupulatnie całą istniejącą rosyjską i francuską literaturę dotyczącą wielkiego dramaturga. *Zycie pana Moliera* nosi więc wszelkie cechy biografii, gdzie każdy fakt jest udokumentowany, sprawdzalny. Bułhakow dał się tu poznać jako świetny historyk, wskrzesił epokę, w której działał i tworzył Molier, ale wskrzesił ją nie z pedanterią uczonego, lecz z rozmachem artysty o zdumiewającej intuicji i niezwyklej fantazji, którą wypełniał liczne luki w biografii Moliera po dziś dzień przez badaczy nie uzupełnione i zapewne — z powodu braku materiałów źródłowych — pozabawione szans dokumentalnego wypełnienia. Nie jest to więc książka historyczna, ani też klasyczna powieść osnuta na tle historycznym, choć czyta się ją jednym tchem, jak utwór prozatorski o zręcznie

skonstruowanej fabule. W istocie w *Zyciu pana Moliera* wszystkie te elementy — dzieła biograficznego, książki historycznej i powieści — splotły się w jedną harmonijną, niepowtarzalną całość, tworząc gatunek pośredni, dla którego brak określenia.

Z książki tej wyłania się niezwykle sugestywna sylwetka Moliera — genialnego dramaturga i człowieka, przeciwko któremu sprzęgło się wszystko: i feudalny ustrój, i intrygi dworu, i przyjaciele-zdraycy. Kreśląc postać swego bohatera Bułhakow nie ucieka się do stylizacji, nie idealizuje go. To człowiek z krwi i kości, artysta, którym pisarz jest urzeczony, lecz nie zaślepiony. Molier bywa przykry, egocentryczny, niełatwy w pożyciu, chorobliwie ambitny itd. Tym prawdziwszy staje się portret Moliera-artysty opętanego przez teatr, dla którego poświęcił wszystko, co mogłoby mu ułatwić życie.

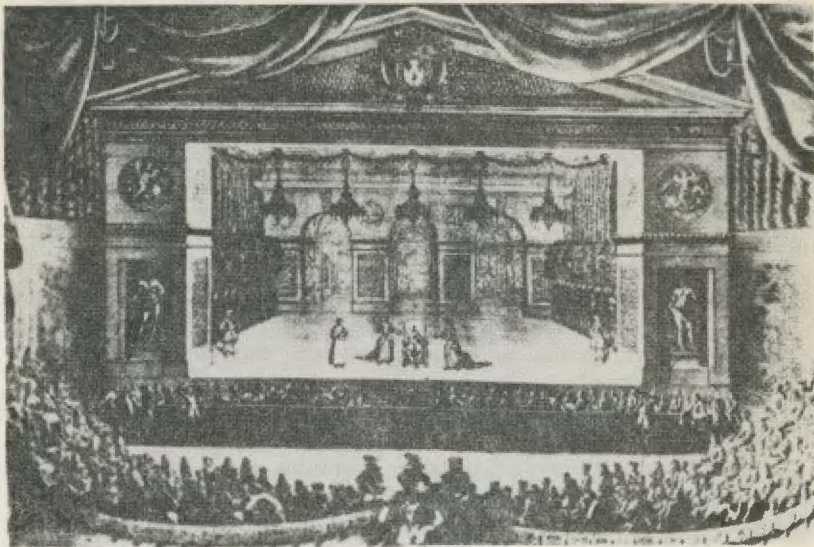
Problemem centralnym *Zycia pana Moliera* jest konflikt pomiędzy artystą-humanistą i ustrojem despotycznym.

*Zycie pana Moliera* — widziane i opisane jakby przez pełnego dowcipu, lekkości i finezyjnego sarkazmu historyka i zarazem świadka epoki molierowskiej — nie jest jedynie kolejną biografią poświęconą autorowi *Świętoszka*. To pierwsza tego typu książka o Molierze, a właściwie jedyna w tym rodzaju.

Tak samo niepowtarzalna jest *Zmowa świętoszków*, ukazująca Moliera u schyłku życia, twórcę udręczonego i dręczącego innych, człowieka silnego ducha i słabego charakteru, nie chcącego uznać kompromisów i kompromisom ulegającego. Wszystkie te cechy sąsiadują w nim tworząc sylwetkę równie plastyczną, co tragiczną. Ze swej tragicznej sytuacji Bułhakowowski Molier zdaje sobie zresztą doskonale sprawę.

Sytuacja ta powtarzała się nieraz na przestrzeni nowożytnych dziejów sztuki. Bułhakow ukaże ją raz jeszcze na materiale rodzimej historii, w sztuce *Ostatnie dni*, w której główny bohater, Puszkina, poeta zaszczyty, zmiażdżony przez potężną trybunę bezwzględnej machiny państwowej, w przeciwieństwie do Moliera, nie pojawia się w ogóle na scenie w sztuce o nim traktującej. Nawiasem mówiąc, o Puszkinie napisano niemało powieści i dramatów. Kazano mu nieraz nie najlepszymi wierszami deklamować oskarżycielskie tyrady. Bułhakow zaś nie pozwolił swemu bohaterowi ukazać się oczom publiczności. Niewątpliwie intuicję artysty wsparła tu świadomość postawionego sobie celu: ukazania przede wszystkim epoki i systemu zależności twórcy od owej epoki. Sprawy te fascynowały zresztą nie tylko Bułhakowa, ale bodajże jeden tylko Bułhakow nadał im kształt sceniczny po dziś dzień nowatorski.

Tymczasem dzieje sceniczne tej sztuki, podobnie jak *Zmowy Świętoszków* są nader ubogie. Omówił je pokrótce Konstantin Rudnicki w komentarzach do dwóch wydań radzieckich sztuk Bułhakowa (w r. 1962 i 1965). Tak oto *Zmowa świętoszków* trafiła do MCHAT-u, z którym Bułhakow współpracował (kapitałna *Opowieść teatralna* autora *Mistrza i Małgorzaty* ukazuje w krzywym



zwierciadło satyry stosunki Bułhakowa z tym teatrem) i miała być wystawiana jesienią 1932 r. Praca nad inscenizacją trwała wszelako całe cztery lata i w rezultacie premiera odbyła się 15 lutego 1936 roku. Spektakl reżyserował wychowanek Wachtangowa Mikołaj Gorczakow, który nadał sztuce kształt melodramatyczny, co nie leżało bynajmniej w intencjach autora. Inszenizacja *Zmowy świętoszków* odbywała się w atmosferze ostro konfliktowej, co znalazło m. in. wyraz w korespondencyjnej wymianie zdań pomiędzy Gorczakowem i Bułhakowem. „Otrzymawszy dziś wyciąg z protokołu prób *Molière'a* z 17 kwietnia — pisał Bułhakow do reżysera swej sztuki — i zaznajomiwszy się z nim, oświadczam panu, że wobec całkowitego zniweczenia mego zamysłu autorskiego i usiłowań, miast przyjętej przez teatr sztuki, stworzyć inną, kategorycznie odmawiam przerobienia *Molière'a*”, o czym informował jednocześnie Stanisławski (co prawda zdaniem kronikarzy teatralnych, Stanisławski nie brał bezpośredniego udziału w pracy nad sztuką, ale, jak utrzymuje Gorczakow, solidaryzował się z koncepcją reżyserską spektaklu i sugerował szereg istotnych zmian w koncepcji głównego bohatera).

Premiera *Zmowy świętoszków* miała miejsce 15 lutego 1936 roku. Już w pierwszej recenzji zwrócono uwagę, że za sprawą Gorczakowa widzowie obejrżeli „typowy melodramat mieszczański”, w którym „Molier gra w efekcie całkiem drugorzędną rolę”. Pozostałe opinie recenzentów odznaczały się również tonem nader krytycznym. Redakcyjny artykuł „Prawdy” noszący tytuł *Zewnętrzny blichtr i fałszywa treść* zarzucał Bułhakowowi zniekształcenie i pomniejszenie historycznej sylwetki Moliera, teatrowi zaś nad-

mierny operowy przepych inscenizacji. „Po siedmiu przedstawieniach — pisze Konstantin Rudnickij — spektakl, który nie bacząc na błędy reżyserskie i zbędną wystawność oprawy scenicznej, cieszył się dużym powodzeniem, zdjęty został z afisza”.

Jeżeli chodzi o samą sztukę Bułhakowa, to miała ona również zagorzałych obrońców. Należał do nich Maksym Gorki, który tak oto wyraził się o niej: „O sztuce Michała Bułhakowa *Molière* mogę powiedzieć, że — jak sądzę — to bardzo dobra, znakomicie zrobiona rzecz, w której każda rola daje wykonawcy solidny materiał. Autorowi udało się wiele dokonać, co raz jeszcze potwierdza powszechną opinię o jego talencie i zdolnościach dramaturgicznych. Narysował świetnie portret Moliera u schyłku życia, Moliera zmęczonego niesnaskami rodzinnymi i ciężarem sławy. Równie dobrze, śmiało i — rzekłbym — pięknie oddany został król-Słońce, a zresztą wszystkie role są dobre. Wspaniała sztuka”.

## Sergiusz Jermoliński

### O MICHAŁE BUŁHAKOWIE (fragmenty wspomnień)

W roku 1929 Bułhakow pogрузił się bez reszty w pracę nad *Zmową świętoszków* (*Molièrem*). W roku 1932 sztuka została przekazana MCHAT-owi, do roku 1934 spoczywała w teatrze, teatr zaś pertraktował z autorem proponując, by ją dopracował. W roku 1934 rozpoczęły się wreszcie próby. Mikołaj Gorczakow, któremu powierzono reżyserię, w swej książce *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, bynajmniej nie jest zainteresowany w kompromitowaniu pracy teatru z autorem, przeciwnie — pokazuje, jak wysokie wymagania stawiał teatr, a w szczególności Stanisławski, reżyserowi i aktorom, aby wydobyc intencje autorskie. Lecz zapewne wbrew intencjom Gorczakowa jego zapiski mówią o tragicznie zależnej roli Bułhakowa nie godzącego się z narzucaną mu koncepcją sztuki.

Rozmawiano z nim ostrożnie, delikatnie, przymilnie, on sam usiłował nie zaostrezzać stosunków, lecz mimo to wspólnego języka nie znajdowano.

Różnica zdań sprowadzała się w istocie do tego, że autor napisał sztukę o artyście i władzy, a biografia Moliera stanowiła li tylko materiał do tego tematu, teatr zaś pragnął pokazać Moliera-dramaturga, wielkiego pisarza, jego geniusz twórczy.

— W pańskiej sztuce powinny być sceny, gdzie rozblęsnąłby geniusz Moliera — mówił Stanisławski. — Fizycznie jest u pana

wszechobecny, nawet, proszę wybaczyć wulgarnie wyrażenie, rozrabia. Ale obok tych scen powinny być sceny, gdy Molier tworzy. Obojętne co — sztukę, rolę pamflet...

— Zdaje się, że nie pisał pamfletów — usiłował nieśmiało zaproponować Bułhakow. — Moim zdaniem, genialność Moliera powinni odtworzyć aktorzy zespoleni z nim poprzez akcję i temat sztuki.

Po tych dyskusjach, w których każdy mówił o innej sztuce, Bułhakow, wyczerpany, przyznawał: „Poprawki ciągną się już pięć lat, nie mam już sił...” [...]

Główny Komitet do Spraw Repertuaru dał zezwolenie na wystawienie Molière'a jeszcze przed rozpoczęciem prób i wraz z MCHAT-em umowę na jej inscenizację zawarł także Wielki Teatr Dramatyczny w Leningradzie. Rozpoczęto tam już pracę, gdy raptem teatr powiadomił autora o tym, że rezygnuje z jego sztuki.

Był to pierwszy cios w Molière'a. Formalnie nie było żadnych powodów do odrzucenia inscenizacji; przeciwnie — Komitet dał zezwolenie na wystawienie sztuki we wszystkich teatrach, teatr zawarł umowę z autorem i wypłacił mu zaliczkę. Żadnych nacisków „z góry” i żadnych nieprzychylnych wypowiedzi prasowych również nie było. Trudno orzec, co odegrało rolę decydującą w losach inscenizacji leningradzkiej, nie ulega wątpliwości, że wokół sztuki, na długo przed jej pojawieniem się na scenie, powstawała z wolna atmosfera podejrzliwości i niechęci. Długotrwała praca MCHAT-u nad sztuką sprzyjała sprzecznym pogłoskom. W atmosferze tej odbywały się próby, toczyły się spory z Górczakowem. Udział zaś Stanisławskiego w tej inscenizacji był epizodyczny (jak pisze o tym Górczakow). Wypowiadając swój punkt widzenia na ideowe zadania sztuki i jej inscenizację Stanisławski nie zdawał sobie sprawy — jak sądzę — ze szczególnej sytuacji Bułhakowa w wytworzonej wokół niego atmosferze. Stąd też żal Bułhakowa do Stanisławskiego, irytacja i gorycz.

„Teatr”, 1966 nr 9. Przełożył René Sliwowski

## Kostantin Rudnickij BUŁHAKOW

był jednym z tych pisarzy radzieckich, którym udało się dojść do wielkich uogólnień i stworzyć dzieła nieprzemijającej wartości [...] Sztuka Bułhakowa Molière (Zmowa świętoszków) ukazuje „Molière'a u schyłku jego dni”. Jest to Molière, który już napisał *Świętoszka* i *Don Juana*, *Mizantropa*, *Grzegorza Dyndatę* i *Skapca*, Molière, który ma już za sobą wielkie pięćciolecie (1664—1669) najpełniejszego rozkwitu swojego geniuszu, Molière, który zadał

straszliwe ciosy duchowieństwu, arystokracji feudalnej i burżuazji, Molière, który wyśmiał wszystkie podstawowe siły społeczne, na których wspierała się monarchia „króla-Słońca”, Ludwika XIV, Molière, którego wszyscy znają, którego wszyscy się boją i nienawidzą, Molière umęczony walkami, ale niepokonany, nie poddający się wrogom.

Kiedy kurtyna idzie w górę, ucharakteryzowany na Sganarela Molière „przyciska lewą rękę do piersi, jak człowiek cierpiący na serce. Szminka spływa mu z twarzy”. Przed chwilą zeszedł ze sceny, prosi o szklanek wody, a na widowni Palais Royal grzmienia oklaski: co najważniejsze klaszcze sam król. Molière jest zdenerwowany. Molière żegna się przed wyjściem na scenę. Wreszcie zjawia się na proscenium [...]

Cóż powie Molière widzom i królowi? Improvizuje krótki wiersz, w którym na wstępie nazywa Ludwika „Słońcem Francji”. Niełatwo zrećnie pochlebić królów, któremu schlebiają wszyscy zawsze, co dzień, od wielu już lat. Ale Molière'owi to się udaje, wystarczy mu talentu, by być oryginalnym w pochlebstwie — Bouton, który widział niejedno, wykrzykuje z zachwytem: „Co za głowa!” Szarlatan „z zawiścią” pyta: „Kiedy on to zdążył wymyślić?” Szarlatan wie, że „wymyślić” coś nowego na ten temat jest niezmiernie trudno — cały dwór Ludwika prześciga się w komplementowaniu króla. Molière jednak nie jest zadowolony z udanej improwizacji, wie, że dobrego nigdy nie dość, „raptownie zmienia ton” i kontynuuje:

*Jam komediant lecz los mi nie wzbrania  
Czekać stawy niechybnej — dlatego,  
Że grać przyszło mi za panowania  
Króla-Słońce!*

(podnosi głos) Ludwika!  
(krzyczy) Wielkiego!

„Widownia wybucha nagłą owacją” — mówi komentarz Bułhakowa: „Ryki: Niech żyje król! Płomyki świec kładą się jak od poddmuchu”.

„Z granatowej ciemności” parteru rozlega się głos Ludwika: „Dziękuję bardzo, panie de Molière!”

Kogośmy to widzieli w owej chwili, w jakiej postaci zjawiał się przed nami gemiusz światowego teatru? Stał przed nami pochlebca, najgorliwszy z pochlebców, najzdolniejszy z lizusów, nieumiarkowany w czapkowaniu przed Ludwikiem, pokorny i wyrachowany chwalca króla... czyż łatwo wywołać tak jednomyślne wycie widowni na cześć króla, by aż „przechyliły się płomienie świec”? I to czym je wywołać? Oczywiście, ordynarnym pochlebstwem, beczelnym i, w końcu, cynicznym.

Ale oto Molière zszedł już ze sceny i zjawiając się w swej garderobie coś tam do siebie burczy pod nosem. Co burczy? „Wzięło go. Dookoła palca owinę!”

„Kogo tu owijać dookoła palca w godzinie takiego triumfu?” — pyta Bouton. Pytanie to tak świetnie trafia w sedno, że Molière chwyta Boutona za gardło.

Wprowadzając na początku drugiego aktu na scenę Ludwika, Bułhakow rysuje przy pomocy paru kresek atmosferę wielkości i powszechnego podziwu, który otacza króla. Swoje rozkazy Ludwik wydaje „w przestrzeń” nie podnosząc głosu — wie, że Jego usłyszą [...]

Postać Ludwika w sztuce Bułhakowa napisana jest znakomicie — nie znajduję innego słowa. Znakomita komediowo scena gry w karty, w której jakiś podupadły markiz de Laissac ma odwagę grać z królem znaczonymi kartami. Znakomita scena królewskiej kolacji spożywanej w towarzystwie zaniepokojonego, wzburzonego Molière'a. Znakomita scena rozmowy króla z donosicielem, zdrajcą Molière'a, Moirronem... Co Bułhakow chce nam powiedzieć przez te sceny: Każda z nich uwydatnia na swój sposób boski nieomal, królewski majestat, lecz nie tylko to sceny owe mają na celu. Z całą mocą ukazują się w nich rozum, dobre maniery, takt, a nawet szlachetność Ludwika — Bułhakow nie ukrywa zalet i przewag głównego przeciwnika Molière'a. Ludwik to człowiek nieprzećiętny, to indywidualność, to człowiek, który ma powody, by być z siebie zadowolonym. Jest mądrzejszy od każdego ze swoich dworaków, zna rzeczywistą wartość wszystkiego [...]

Szlachetny, mądry król, nieprawdaż? Tak, to król mądry i szlachetny. Ale zarazem przerażający, zarazem tyran i despota. Cemu? Z jednego tylko powodu: on sam i wszyscy, którzy go otaczają, uważają jego wolę za wolę Francji, Ludwik uważa siebie za ziemskie bożyszcze i zachowuje się jak bóstwo. I wszyscy tak go traktują, jakby był nieomylnym bóstwem.

Ludwik bardzo po ludzku pogardza Moirronem, proponuje mu zostanie zawodowym szpiegiem. Przemawiając w imieniu Francji zawiadamia Moirrona: „Mam dla pana pomyślną wiadomość. Sledztwo potwierdziło pański donos...” I na podstawie tego donosu skazuje Molière'a.

Ludwik jako człowiek przerasta swoje czasy, wolny jest od wielu przesądów tamtej epoki. Jako ucieleśnienie absolutnej i niczym nie skrepowanej władzy wciela Ludwik wszystkie przesady owych czasów. Nieograniczona władza czyni tego, który ją posiada, ograniczonym człowiekiem, z jego osobistych zalet czyni zwykłą przesłonkę popełnianych przezeń niesprawiedliwości. Jakież znaczenie ma uczucie obrzydzenia, które ogarnia Ludwika-człowieka podczas rozmowy z donosicielem Moirronem, skoro Ludwik-król wyzyska donos Moirrona działając w imieniu państwa? Jakież znaczenie ma niechęć Ludwika do Charrona, skoro Charron triumfuje, a Molière zostaje zmiążdżony? Mogłoby się wydawać, że Molière uczynił wszystko, aby zaskarbić sobie miłość Ludwika, aby uratować od konfiskaty swoje dzieła. Poniżał się, wychwalał króla, płaszczył się przed nim. Ale w tym właśnie zawierała się jego tragedia: ubóstwiając króla, Molière tylko przyspieszył własny koniec. Bogowie nie są przecież ludźmi, nie doznają ludzkich uczuć. To, co w Ludwiku, mądrym człowieku, wywoła uczucie

obrzydzenia, dla Ludwika-króla, Ludwika-boga na ziemi będzie tylko rzeczowym i legalnym działaniem. „Tyran, tyran...” — mówi Molière, starając się zrozumieć to, co zaszło. — „Całe życie lizałem mu ostrogi i powtarzałem sobie wciąż to samo: żeby tylko mnie nie rozdeptał. I przecież rozdeptał. Satrapa”.

„Lizać ostrogi” jest zajęciem daremnym. Nie może ocalić.

W czasie, kiedy współcześni szczerze korzyli się przed Ludwikiem, Molière starał się go „kupić”, świadomie oszukiwał króla, fałszywie mu pochlebiał — ratował *Świętoszka*, ratował swoją sztukę, chciał ocalić jedyne szczęście, jakie jest dostępne artyście: chciał, aby naród oglądał jego sztuki. Ale między pisarzem a narodem stała władza, między geniuszem a tymi, których myśli wyraża ten geniusz, stało lśniące, wspaniałe — i groźne państwo.

Molière wiedział już o tym przedtem, ponieważ dokładnie przestudiował wady swoich współczesnych, swojej epoki. Ale pomimo tej wiedzy nie mógł nie wierzyć w ludzi. Tak właśnie zawierzył czarującej Armandzie, tak wierzył Moirronowi, człowiekowi, którego wychował, którego stworzył. Ale Armanda oszukała go, oszukał go Moirron, sprzedali Molière'a królowi. Całe życie wierzył Madeleine Bejart, ale i Madeleine zastraszona przez księżę zdradziła Molière'a. Co mu pozostało, co nie zdradziło go do ostatnich chwil życia? Tylko sztuka, tylko scena, tylko aktorzy ze swoimi wadami dzieci, tylko teatr...

Unicestwiony, zniszczony przez Ludwika Molière kontynuując w myśli spór z królem oburza się: — „Ale, najjaśniejszy panie, jestem też pisarzem, człowiekiem myślącym, wasza królewska moc, protestuję więc”. Molière'owi można zabrać wszystko, nawet scenę. Ale nie można go pozbawić prawa do myślenia, do protestowania, a co za tym idzie, nie można go zwyciężyć. Ten człowiek, tak ziemski, tak uległy wszelakim namiętnościom — i miłości, i próżności! — drażliwy i zazdrosny, naiwny i na pewno nie zawsze sprawiedliwy, jest niezwykły, bo nie istnieje taka siła, która mogłaby wydrzeć Molière'owi jego geniusz.

Umiera na scenie, „w szlafroku i w szlafmicy z dolepienym karykaturalnym nosem”, umiera pośród fantastycznych i śmiesznych postaci stworzonych w jego wyobraźni, umiera pośród swoich nieśmiertelnych bohaterów. W scenie jego śmierci Bułhakow unieśmiertelniał zadziwiające połączenie ludzkiej słabości i nadludzkiej siły talentu... Nie, Bułhakow nie zamierzał ukazać geniusza, chciał tylko pokazać dramatyzm bezlitosnej walki o prawo mówienia prawdy. Ale uczynił to tak, że postać genialnego artysty zjawia się przed nami w całej swojej ziemskiej i głęboko ludzkiej wielkości.

„Dialog” nr 8, 1964





MOLIÈRE

**LAGRANGE:** Siedemnasty lutego. Odbyło się czwarte przedstawienie komedii „Chory z urojenia”, ułożonej przez pana de Molière’a. O dziesiątej wieczór pan de Molière, kreujący rolę Argana, zasłabł i upadł na scenie, wkrótce po czym dosięgła go bez odpuszczenia grzechów nieubłagana śmierć. Na znak żałoby rysują więc duży czarny krzyż. Jakaż była tego przyczyna? Jak to ująć, żeby...? Stało się to za przyczyną królewskiej niełaski i czarnej zmywy. Tak właśnie napiszę.

finał szuki Molière

**W REPERTUARZE :**

Juliusz Słowacki

„LILLA WENEDA”

Układ tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka

Stanisława Przybyszewska

„SPRAWA DANTONA”

Opracowanie tekstu i reżyseria: Jerzy Krasowski

Witold Gombrowicz

„ŚLUB”

Reżyseria: Krystyna Skuszanka

Mikołaj z Wilkowiecka

„HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU  
PAŃSKIM”

Opracowanie dramaturgiczne i reżyseria: Kazimierz Dejmek

Wojciech Żukrowski

„FORWANIE W TIUTIURLISTANIE”

Reżyseria: Wojciech Pisarek (PWST)

Peder W. Cappelen

„NIEWOLNIK KARK”

Opracowanie tekstu i reżyseria: Krystyna Skuszanka

Stanisław Hadyna

„DEKLARACJA 76”

Opracowanie tekstu i reżyseria: Jerzy Krasowski

Michał Bułhakow

„MOLIÈRE, CZYLI ZMOWA ŚWIĘTOSZKOW”

Reżyseria: Jerzy Zegalski

•

**NAJBLIŻSZA PREMIERA:**

Gabriela Zapolska

„MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ”

Reżyseria: Jerzy Krasowski

Z-CA DYR. D/S ADMIN.-EKONOM. MGR ZDZISŁAW BIELAWSKI  
Z-CA DYR. D/S TECHNICZNYCH INŻ. ZBIGNIEW JAWORSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY  
INŻ. JANUSZ PŁASZCZEWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI:

SCENOTECHNICZNEJ  
ROMAN FENIUK

ELEKTRYCZNEJ  
EUGENIUSZ WIECHEĆ

ELEKTRO-AKUSTYCZNEJ  
ZBIGNIEW JANIK

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ  
BRONISŁAWA KOREJBO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ  
JÓZEF ŁAPAJ

PERUKARSKIEJ  
HALINA OCIEPIŃSKA

REALIZACJA ŚWIATŁA  
JANUSZ ZIELONKA

REALIZACJA AKUSTYCZNA  
KAZIMIERZ BAL

BRYGADIER SCENY  
WIESŁAW KUTYŁA

---

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy  
prowadzony przez kawiarnię „STARE MURY”

---

REDAKTOR: HANNA SARNECKA-PARTYKA  
OPRACOWANIE GRAFICZNE: JOLANTA ŚWIĘTEK

Cena zł 10.—

