PROGRAM

ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

PAŃSTWOWY TEATR NOWY

W ŁODZI

MOLIER

DON JUAN

Komedia w 5 aktach

BOHDAN KORZENIEWSKI

SEKRETY DON JUANA

NIEPOROZUMIENIA

Przed teatrem, podejmującym pracę nad Don Juanem, piętrzy się mnóstwo przeszkód. Jedne z nich, i to wcale nie najmniejsze, wynikają z małej znajomości Molière'a w Polsce, z jego u nas obcości. Bo nie łudźmy się! Moliere mimo dwuwiekowego pobytu w Polsce i roli, jaką odegrał w polskim oświeceniu ciągle jeszcze jest nam mało znany. Jesteśmy ledwie na początku drogi, prowadzącej do prawdziwego zżycia się z tym pisarzem. Boy oczyścił spory szmat drogi do Molière'a a z uprzedzeń, fałszów, często nawet wyraźnych głupstw, ukazał rozległe perspektywy jego sztuki, zachęcił do poszukiwania prawdy ludzkiej w postaciach, ale nie mógł radykalnie zmienić wszystkiego, bo to było nad siły jednego człowieka. Dotąd więc w sądach o Molierze posługujemy się tym łatwym skrótem, który zwyczajnie nosi miano komunału.

Otóż komunał ma to do siebie, że jest niezmiernie drażliwy w swoich opiniach. Wiedzę cechuje zazwyczaj ciekawość innych poglądów i umiejętność słuchania rozmów. Komunał jest tak głęboko przeświadczony o swojej nieomylności, że na wszystkie argumenty zatyka uszy. „Prawdziwego" Molière'a zna najlepiej on, komunał.

Polski komunał w krytyce i w teatrze dotkliwie krzywdzi Moliere'a. Odkładając omówienie tej sprawy na koniec artykułu, tu chcę tylko zauważyć, że szczególnie źle wychodzi na tym Moliere walczący, Moliere polemista i satyryk, właśnie Molière „Świętoszka" i „Don Juana".

Przy tym sytuacja „Don Juana" jest bez porównania gorsza od sytuacji „Świętoszka". Tartuffe mieści się łatwo w tych utartych pojęciach realizmu, które skłaniają do trzymania się przynajmniej powierzchownej prawdy historycznej; ukazuje ludzi we wnętrzu mieszczańskiego domu, wplątuje ich w wydarzenia układane według zasad prawdopodobieństwa i jeśli ucieka się pod koniec do niewiarygodnego rozwiązania, to nadaje mu wyraźnie charakter ironiczny. Don Juan, wprost przeciwnie, nie trzyma się wcale tego prawdopodobieństwa zdarzeń i zuchwalstwo,

z jakim miesza rzeczywistość i fantastykę wskazuje nam jasno, że wcale mu nie zależy na takiej wierności. Trzeba więc zupełnie gdzie indziej szukać tu głębokiej ludzkiej prawdy i istotnego sensu.

I tu natykamy się na inne trudności. Wybitni krytycy mieszczańscy z przełomu wieku, urabiający dotychczas nasze poglądy na Molière'a, nie kryją wcale przykrego zdumienia, jakie w nich budzi „zagadkowość" tej komedii. Ledwie paru entuzjastów o romantycznym usposobieniu występuje z jej gorącą obroną, ale jak to często z entuzjastami bywa, więcej jest w ich wypowiedziach uniesienia, niż argumentów. Inni, w znakomitej większości, po prostu wzruszają ramionami, nawet już nie przestrzegają tego szacunku, z jakim się zwykło odnosić do klasyków. Zagadkowe wydaje się im przede wszystkim powstanie tej komedii właśnie w tym okresie twórczości pisarza. W tych latach – powiadają – Molière jest u szczytu sił. Właśnie wtedy powstają największe jego dzieła. Przecież „Don Juan" graniczy niemal o miedzę z jednej strony ze „Świętoszkiem", z drugiej z „Mizantropem". Pisarz tej miary i tej świadomości środków, co Molière tych lat, nie zdaje się już na przypadek, nie ulega biernie tajemniczym impulsom natchnienia. Pisze z całą świadomością tylko to, co chce napisać. Jakże więc to się stało, że napisał Don Juana?

Jak sobie wyjaśnić, że on, tak trzeźwy i trzymający się spraw ziemi, tutaj wprowadza zjawiska nadprzyrodzone, jakieś gadające posągi, jakieś zakwefione duchy i kończy sztukę wtrąceniem bohatera w ogień buchający spod sceny? Jak dalej wytłumaczyć, że pisarz dotąd tak ściśle zachowujący czystość rodzaju dramatycznego, teraz pisze sztukę, która nie jest ani komedią, skoro bohater ginie, ani tragedią, skoro rozlega się tam ciągle głośny śmiech, ani nawet staroświecką tragi — komedią, skoro nie stosuje się do przepisów ustalonych dla tej odmiany dramatu? Czemu Don Juan, jakby mu nie dość było wszystkich łajdactw, jeszcze zostaje obłudnikiem? Czemu Sganarel tak bredzi, występując w obronie spirytualistycznej koncepcji świata? Czemu poprzez głosy tych dwóch dyskutantów przebija się głos samego Molière'a tak często i tak donośnie, że czasem aż zagłusza mowę postaci?

Nagromadzenie tych pytań pozwoliło jednemu z najbardziej wpływowych krytyków tego czasu, Juliuszowi Lemaitre orzec, że dzieło jest nieskładne, nieprawdopodobne, dziwaczne i ostatecznie „ciemne, jak wszyscy diabli". „Monstrum — wykrzyknął — tragikomedia fantastyczna i błazeńska, niewiarygodny zlepek wszystkich rodzajów". Nie mogło by to być szczególną zachętą do zajęcia się właśnie tą komedią, gdyby w tym sądzie tkwiła choć odrobina słuszności. Ale zebranie takich zastrzeżeń oraz ich podsumowanie może nam posłużyć do czego innego, niż chciał głośny felietonista z „Journal des Debats". I nie on jeden tylko, bo za nim powtarzał tę opinię cały chór cieńszych głosów, które dobiegają nas jeszcze dzisiaj. Pozwoli nam mianowicie stwierdzić raz jeszcze tę znaną prawdę, że w tych latach mieszczaństwo przestaje już widzieć oczywiste fakty, gdy będą mu niewygodne. Szańce, z których Lemaitre ruszy do ataku na Molière'a, tak na pozór klasyczne, są w istocie szańcami mieszczaństwa zbrojącego się do wojny światowej i szukającego pojednania z kościołem.

Porywająca polemika, która tworzy z Don Juana organiczną całość i podnosi go do rzędu największych dzieł pisarza, umyka tu jakość uwadze człowieka, uchodzącego ówcześnie za jeden z najbystrzejszych umysłów. Stronniczość i zaślepienie tej krytyki są niemal tak wielkie jak pamfletów atakujących Molière'a za życia. I to właśnie podnieca do walki o Don Juana na scenie.

TROCHĘ DAT

Tylko, że współcześni wrogowie Molière'a nie pomawiali tej komedii o niejasność i niezrozumiałość. Wprost przeciwnie. Od pierwszej chwili służyła im za oczywisty dowód, że spisek zmierzający do obalenia religii przystąpił do działania, że Moliere wyruszył „na wojnę z Bogiem". Wystawienie „Don Juana" w dniu 15 lutego 1665 roku przypada na czas wściekłej nagonki na pisarza, grożącej już prawdziwym niebezpieczeństwem. „Świętoszkiem", zagranym przed dziewięciu miesiącami na dworze u króla, Molière rozpętał przeciw sobie istną furię wściekłości. Nie były to już urazy „wykwintniś" z salonów paryskich czy markizów ze dworu środowisk bardzo wpływowych, ale ostatecznie nie tak groźnych. Tym razem Molière rozjątrzył do żywego potężne stronnictwo, z każdym dniem rosnące na siłach i bardzo zazdrosne o wpływy, które mu ostatecznie po kilkunastu latach dadzą władze w ręce. Gromy potępienia za to dzieło padną na Molière'a z ust ludzi, stojących bardzo wysoko. Za wroga religii uzna go i królowa-matka, wychowana w hiszpańskiej srogości wiary, i arcybiskup Paryża Hardouin de Pèréfixe i Pierwszy Pre-

zydent Parlamentu de Lamoignon. Co zaś groźniejsze, zajmie się pisarzem dosyć złowrogie Towarzystwo Świętego Sakramentu, kierowane przez Jezuitów i nie cofające się przed podstępnymi sposobami walki. Działalność tego stowarzyszenia, przezywanego wówczas „Kabałą", doprowadza do niebezpiecznego rozjątrzenia umysłów.

Że nie były to zawsze umysły otwarte, świadczy pamflet, jaki wymierzył w Molière'a ponury ksiądz Roullé, proboszcz parafii św. Bartłomieja. Pismo nosi tytuł „Król triumfujący nad światem". Gniewny duszpasterz powiada w nim po prostu, że ten wesoły komediopisarz to „człowiek, albo raczej demon w ludzkim ciele, tylko przebrany za człowieka i powszechnie piętnowany bezbożnik i libertyn". Wzywa też na niego „najwyższej kary przykładnej i publicznej, nawet kary ognia, który by tylko poprzedził ogień piekielny". Co się zaś tyczy dzieła, to wedle autora król miał rozkazać, aby pod karą gardła „zniszczyć i poszarpać, zdławić i spalić" każdą kartkę tej bluźnierczej komedii. Było to zresztą kłamstwem.

W tych warunkach Molière napisał i wystawił nową komedię o obłudniku. Był nim teraz już nie lichy łajdaczyna, żerujący na bogatej rodzinie mieszczańskiej, ale wielki pan i libertyn. Nic więc dziwnego, że premiera „Don Juana" stała się głośnym skandalem, ściągając do teatru tłumy widzów i przynosząc kasie bardzo wysokie wpływy. Jedynie uczestnicy tego pierwszego przedstawienia poznali pełny tekst komedii. W ciągu nocy musiał Molière dokonać w niej wielu bolesnych skrótów, zwłaszcza w swojej własnej roli. W tej okaleczonej postaci grano Don Juana jeszcze 14 razy, ciągle z wielkim powodzeniem. Przerwano je nagle. Komedia zeszła ze sceny, by na nią powrócić dopiero po 170 latach dla zupełnie innych ludzi.

Nie zniknęła jednak z dyskusji publicznych. Już 18 kwietnia, w parę tygodni po zejściu sztuki z afisza, ukazała się broszura: „Obserwacje nad komedią Molière'a zatytułowaną Uczta z posągiem". W krótkim czasie osiągnęła aż 5 wydań. Autor jej ukrył się pod nazwą pana „B.A.S. de R. adwokata przy Parlamencie w Paryżu" tak starannie, że dotąd nie udało się go poznać. Zadanie to pasjonowało wielu badaczy, bo ten rzekomy

„adwokat przy Parlamencie" to już nie ksiądz Roullé, ciemny, prawdę mówiąc, jak tabaka w rogu. To wytrawny gracz polityczny, umiejący zadać cios dobrze wymierzony i bolesny.

Pan B.A.S. de R. stara się przede wszystkim poniżyć pisarza w opinii publicznej. Radzi nie przeceniać jego znaczenia. Jest to — powiada — dosyć zdolny aktor. Wprawdzie nie celuje w poważniejszej komedii, ale w farsie nawet może zabawić. Nie jego też wina, że inni — Turlupin, Jodelet, Gruby Wilhelm — przerastają go o głowę. Jeśli zaś chodzi o pisarza, to jego dzieła nie przetrwają paru lat, bo stoją tylko aktorami. Dopiero po takim przygotowaniu gruntu autor przystępuje do wykonania właściwych zamierzeń. Czyż to nie haniebne, — zapytuje — że taki nędzny komediant ośmiela się targać na wszystko — co ludzie mają najbardziej świętego i godnego czci? Czyż tą sztuką „nie wprowadza ateizmu do teatru"? Czyż nie obraża uczuć godnych ludzi, gdy każe Sganarelowi twierdzić, że „byle wierzyć w mrukliwego mnicha, reszta jest drobnostką"? Wszystko to ma prowadzić do końcowego stwierdzenia, że „gdy król obala świątynie herezji, Molière wznosi ołtarze bezbożności".

W obronie pisarza wystąpili wkrótce dwaj bezimienni polemiści, raczej dosyć zalęknieni i niedołężni. Sam Molière, tak zapalczywie ucierający się o inne swoje komedie, tym razem milczał. I „Don Juan" po krótkim i burzliwym życiu scenicznym zapada w zapomnienie. Nie bez udziału coraz potężniejszej „Kabały". W cztery lata po śmierci wielkiego pisarza wdowa po nim, głośna Armada już wkrótce żona aktora Guerin, sprzedała komedie za 200 ludwików w złocie najgłośniejszemu wierszorobowi epoki, Tomaszowi Corneille. Ów spełniając jakoby rozkaz „osoby, która posiada nad nim pełną władzę" przerobił komedię na wiersz, „pozwolił sobie na złagodzenie pewnych wyrażeń" i w tej postaci oddał ją teatrowi, skromnie nie podając swego nazwiska. Tak, że to jego dzieło uchodziło przez czas długi za oryginalny utwór Molière'a.

Pełny tekst komedii przywrócił nam przypadek, gdy w 1813 r. odnaleziono jedyny egzemplarz, drukowany nielegalnie w 1683 r. w Hadze. Teatrowi zaś przywrócił ją romantyzm w burzliwych latach Wiosny Ludów. Romantyzm miał swój osobliwy sposób rozumienia przeszłości. W tej komedii dopatrzył się „testamentu duchowego Molière'a", a w jej bohaterze Prometeusza, podejmującego walkę z Bogiem. Narobił przy tej okazji tyle zamętu, że krytycy z końca wieku, bardzo niechętni tej komedii, mieli już ułatwione zadanie. Mimo świetnej znajomości historii mogli rozkładać ręce w zdumieniu, że wszystko w niej jest tak bardzo zagmatwane.

DZIWNY DON JUAN

Na pierwsze, niedbałe spojrzenie naprawdę jest tam się czemu zdumiewać. Bo pomyślmy tylko. Molière, jak orzekł porywczy ksiądz Roulle, ma opinię „powszechnie piętnowanego bezbożnika i libertyna". Potwierdza ją „Świętoszkiem" tak dalece, że sytuacja staje się niebezpieczna. Ostatecznie wówczas za mniejsze bluźnierstwa posyłano na galery. I oto teraz, kiedy groźne chmury zbierają się nad głową, nagle robi libertyna skończonym łotrem i wtrąca go w ogień piekielny; ten sam ogień, który dobry proboszcz szykował właśnie dla niego. Cóż to jest? Zaprzaństwo? Próba ratowania własnej skóry cudzym kosztem? Wreszcie płaski wybieg?

Na te wszystkie pytania historia odpowiada w sposób bardzo jasny i nie przynoszący ujmy ani godności ludzkiej, ani godności pisarskiej, Molière'a. Epoka Ludwika XIV obfituje w dramatyczne sprzeczności, których trudno by się domyśleć za jej majestatycznym frontonem. Posłuszeństwo i milczenie, narzucone przez absolutyzm królewski, są pozorne. Mówiąc o tym okresie, znakomity krytyk, Sainte Beuve użył metafory, która zrobiła zawrotną karierę literacką. Był to — napisał — jakby wspaniały most, pełen klasycznych posągów, przerzucony przez rzekę. Ujarzmiał ją, to prawda, ale przecież

nie powstrzymywał fal. Pod wielkimi arkadami przepływał ten prąd wolnej myśli, która w wieku następnym wyda naprzód filozofów a potem działaczy Rewolucji.

Trzeba tu wtrącić od razu, że tacy libertyni jak Don Juan nie wnoszą znowu tak wiele do prądu myśli, które wzniecą w przyszłości rewolucję mieszczańską. Efektowna metafora wymaga paru uzupełnień, aby obraz nabrał koloru historycznego.

Wspaniały most, ozdobiony posągami nie stał pustką. W tych latach coraz częściej przeciągały nim procesje katolickie i kaznodzieje coraz gwałtowniej wzywali „do zmiażdżenia łba gadowi herezji". Po niedługim czasie wśród tłumów ukaże się również złocona kareta króla, który z wiekiem dojrzalszym zrozumie, że jednak władza jego nie jest nieograniczona. Bo ten wiek, to nie tylko wiek najwyższej potęgi monarchii. To także wiek odrodzonej potęgi kościoła. Katolicyzm pewny już swego zwycięstwa dążył do zerwania rozejmu religijnego. Już nie paktował, ale groził. Że nie były to tylko pogróżki, dowiodły bliskie wydarzenia. Przecież w dwadzieścia lat od tej chwili dojdzie do odwołania Edyktu Nantejskiego i około 400.000 ludzi, porzucając mienie na łup zwycięzców, schroni się za granice Francji. Będą to mieszczanie, rzemieślnicy, drobna szlachta i tylko bardzo nieliczni magnaci. Znakomita większość arystokratów, jeśli bałamucili się dotąd odszczepieństwem albo niewiarą, zdąży w porę wrócić na ojcowskie łono kościoła.

W związku z tym narzuca się konieczność jeszcze jednej poprawki. Prąd idei przepływających pod wielkimi arkadami mostu rozdziela się na kilka nurtów. Libertynizm ówczesny nie jest bynajmniej zjawiskiem jednolitym. Nurtem czystym, ale nikłym, płyną w nim myśli ludzi takich, jak Gassendi dawny nauczyciel Molière'a, jak La Mothe le Vayer ojciec jego przyjaciela, jak sam Molière wreszcie; bronią swobody myśli, nie zważając na niebezpieczeństwa, bo służy im do poznania i uporządkowania świata. Urabiają i szerzą te idee porządkujące, którymi w sto lat później posłuży się nowa, właśnie rosnąca w siły klasa społeczna, kiedy sięgnie po władzę. Ale obok kotłują się zupełnie inne siły. Libertynizm, szerzący się wówczas nagminnie wśród arystokracji dworskiej ma całkiem odmienny charakter. Nie porządkuje świata. Wprost przeciwnie, wprowadza zamęt. Nie walczy o swobodę myśli jako narzędzia poznania. Poznanie obchodzi tych dworskich pyszałków, zuchwalców i cyników akurat tyle, co zeszłoroczny śnieg. Walczy tylko o swobodę osobistą, często pojmowaną jako swoboda wyuzdania. Ta odmiana libertynizmu nie wypowiada dążeń klasy, zmierzającej do objęcia władzy i odpowiedzialności. Jest, odwrotnie, wyrazem poglądów klasy, której tu władza i odpowiedzialność została odjęta.

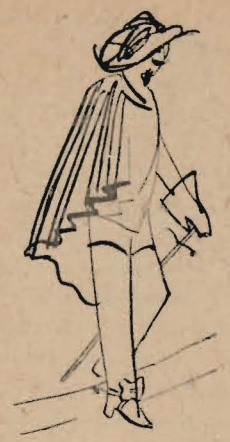
Bardzo niedawno. W roku wystawienia Don Juana upływa ledwie lat szesnaście od rozgromienia Frondy. „Krwawy kardynał" kładzie ostatecznie kres feudalnemu podziałowi władzy, skupiając ją całkowicie w rękach króla... i kościoła. Wspomnienia tej klęski są wtedy jeszcze bardzo żywe i protest bardzo gorący. Libertynizm jest właśnie takim protestem. Pozwala sobie na brutalne szyderstwa z oficjalnej religii, bo to kościół doprowadził do zjednoczenia władzy w rękach królewskich, zapobiegając szerzeniu się schizmy. Dopuszcza się zuchwałych napaści na „święte tajemnice", bo chce bodaj w życiu osobistym zachować resztki tego sobiepaństwa, które utracił gdzie indziej. Toteż prowadzi często do wybryków, które dzisiaj napełniają zdumieniem, ale zrozumiałe są w epoce, kiedy panie wynajmują okna na placu egzekucji, aby rozkoszować się ćwiartowaniem przestępcy.

Dla zamanifestowania swojej niezdolności jedni z takich libertynów urządzają z wielką pompą chrzest psa; inni chcą rzucić w ogień drzewo krzyża, aby dowiodło swej cudowności i uleciało z płomieni; jeszcze inni wydają w wielkim poście wspaniałe uczty z tańcami w parkach i festynami na wodzie. Znakomita większość nie zdobywa się nawet na takie ekstrawagancje. Sprowadza swoje wyzwolenie z dogmatów do kpinek z „zabobonów motłochu" i do „brania co miesiąc nowej żony". Ateizm Don Juana jest właśnie tego pokroju. Wypowiada się w tekście kilku

niedbałymi odburknięciami na wywody Sganarela. „Czyż to możliwe, żeby pan naprawdę nie wierzył w niebo?" — „Dajmy temu pokój". A w piekło? — „Et" „A w diabła z wielkim przeproszeniem?" — „Owszem, owszem". — „Więc nie wierzy pan całkiem w życie przyszłe?" — „Ach! Ach! Ach!" Tylko w scenie z żebrakiem Don Juan pozwoli sobie na ostre szyderstwo z okrutnej obojętności nieba na ludzkie nędze, wyprzedzając w tym o wiek Voltaire'a i deistów. Jeśli przy tym głosi jakąś filozofię, to będzie to filozofia użycia. Molière przenosi tu żywcem cechy dworskiego libertynizmu. Rysunek jest tak zadziwiająco trafny że i ówcześnie i później szukano wśród wielkich panów z otoczenia królewskiego wzoru dla Don Juana. Wskazywano na Henryka de Guize, markiza de Vardes, Linonne'a, Retz'a, księcia do Gonti. Liczba tych nazwisk wskazuje, że pisarzowi udało się uchwycić coś więcej, niż podobieństwo indywidualne. Don Juan występuje tu jako reprezentant grupy społecznej; jest pod tym względem postacią typową.

A pod innym względem? Cóż z tą jego obłudą, która tak niepokoiła wielu mieszczańskich krytyków, że radzi byli ją wziąć za rysę w charakterze postaci? Molière wedle nich, skorzystał po prostu z pierwszej nadarzającej się okazji, aby swoją świetną „pochwałą obłudy" w piątym akcie komedii chlasnąć na odlew po gębie przeciwników, którzy uznali go już za pokonanego. Zapewne, ta wspaniała przemowa,jedna z najwspanialszych jakie napisał, cała aż dygoce od jego pasji i gniewu. Ale oddzielać ją od postaci, to zdradzać się, że się nic nie zrozumiało z intencji pisarza. Molière nie toczył walki z libertynizmem, nawet tym lichym libertynizmem dworskim. Toczył zaciekłą i niebezpieczną walkę z obłudą. Libertynizm Don Juana był mu potrzebny tylko dla wydobycia obłudy. Gdyby nie wielka diatryba piątego aktu, nie było by Don Juana. Ten bezczelny panek istnieje dla końcowej hipokryzji, gdyż wszystko, co robi poprzednio, niubłaganie w warunkach epoki do tej obłudy go prowadzi. Nie dlatego, że tak chciał Molière. Dlatego, że tak chciała historia. Wielkość realizmu Molièra polega właśnie na tym, że chwyta i kształtuje żywy proces historyczny.

Historia zaś obfituje w nagłe przemiany arystokratycznych libertynów. Reakcja katolicka, rosnąca w siłę i fanatyzm, ich przede wszystkim napełni przerażeniem. Co przezorniejsi, zobaczą już w wyobraźni tę zapyloną drogę, którą niedługo trzeba będzie ruszyć tylko z węzełkiem na grzbiecie poza granice ojczyzny, aby unieść zdrową głowę. Będą tedy woleli „uprzedzić gniew niebios". Właśnie wtedy mnożą się



głośne „nawrócenia" ludzi, którzy przed paru laty wywlekli kościotrupy z podziemi, aby z nimi hasać po kościele. Jedno z tych nawróceń Molière odczuł bardzo boleśnie na własnej skórze, gdy brat Wielkiego Kondeusza, książe de Conti zmienił się z protektora pisarza w prześladowcę. Stronnictwo katolickie, zgrupowane wokół królowej — matki, pobożnej Anny Austriaczki, bardzo wrogie Molière'owi, liczy sporo takich dewotów świeżo nawróconych. Nie ma więc rysy na tym portrecie wielkiego pana — libertyna, łajdaka i świętoszka — który dał Molière. Dopiero przy obłudzie ta postać typowa nabiera pełni życia.

Rzecz jasna, że taki Don Juan jest bardzo daleki od owego wspaniałego uwodziciela z legendy. Nie zdobywa w samej tylko Hiszpanii tysiąca trzech (!) kobiet, aby ostatecznie błagać przed śmiercią o pojednanie z Bogiem. Bo też ta komedia nie jest dramatem miłości. To właściwie wielka dysputa, którą wśród romantycznych wydarzeń prowadzą pan i sługa, a do której od czasu do czasu sam Molière dorzuci swoje ważkie słowo. Odznacza się ono, gdy godzi w wielkiego pana jego czasów, taką bezprzykładną odwagą, że budzi najwyższy szacunek.

SGANAREL KAZNODZIEJĄ

Bodaj jeszcze większego zuchwalstwa dopuścił się Molière w nowej odmianie postaci, którą już posługiwał się parokrotnie przy różnych okazjach, w roli Sganarela. Dotąd był to najczęściej przebiegły i tępy mieszczuch, który nie budził nic, prócz śmiechu. Tym razem sługa podzielił

losy pana. Sganarel wywołał równie wielką, jeśli nie większą ilość nieporozumień. Ci sami krytycy, którzy jakoś nie mogli dopytać się właściwego sensu w Don Juanie, całkiem opacznie pojęli Sganarela. Miał wedle nich być przydany Don Juanowi tylko po to, aby tym bardziej uwydatnić jego łotrostwo. Mieszczaństwu z lat budowania imperium kolonialnego nie chodziło już o arystokrację; chodziło natomiast o chłopa. Sganarel został więc chłopem. Ba, wiernym, starym sługą, przydanym lekkomyślnemu paniczowi przez surowego Don Luisa. Otrzymał w tej nowej roli tyle poczciwości, ile mógł unieść: złote serce, niezachwianą moralność i oczywiście zdrowy rozsądek. Te zalety tak górowały nad drobnymi niedostatkami, jak tchórzostwo, obżarstwo, oportunizm, tępota, fanatyzm, zabobonność, że Sganarel miał w tej interpretacji wyrażać — całkiem poważnie — przekonania samego Molière'a.

To Molière przez usta Sganarela zwracał się do wszystkich dworskich ateuszów w słowach: „W człowieku jest coś cudownego, niech pan gada co chce, czego wszyscy mędrcy nie zdołają wytłumaczyć". To Molière przypierał ich do muru pytaniami: „Chciałbym pana zapytać, kto zrobił te drzewa, te skały, tę ziemię i to niebo tam w górze? Czy to wszystko skleciło się tak samo z siebie?"

Przypisując Molière'owi takie przekonania, jego rzekomi wielbiciele wyrządzali mu chyba największą krzywdę, jaką można wyrządzić pamięci pisarza. Robili zeń, nie zawsze bezwiednie, głupca albo łajdaka. Bo zastanówmy się tylko. W tym okresie Molière wzbudza nienawiść potężnego obozu katolickiego. Jest przedmiotem gwałtownych ataków. I właśnie w odpowiedzi na te ataki przebiera się w pstrokaty strój Scaramouche'a — bo podobno w takim kostiumie grał Sganarela — i występuje z obroną wiary! Czyż mógł przypuszczać, że to jego nawrócenie, nie w życiu ale w teatrze, kogokolwiek przekona? Że ktoś weźmie poważnie dowody istnienia duszy przytaczane przez błazna? Że odeprze zamachy groźnych wrogów, uśpi podejrzenia kleru, położy kres knowaniom Kongregacji Św. Sakramentu, przybierając na siebie postać poczciwego prostaka, który towarzyszy swemu panu w łotrowskich wyprawach i nawet go wspomaga, ale jednocześnie przypomina mi ciągle o niebie? Gdyby Molière istotnie wierzył i wybrał sobie taki czas i taką formę publicznego wyznania wiary, byłby głupcem. Gdyby zaś nie wierzył i zrobił to tylko dla sypnięcia piaskiem w oczy, byłby łajdakiem.

Cóż to za nędzny i naiwny podstęp! I to właśnie w komedii, aż pieniącej się od nieukrywanego gniewu na łotrów, którzy „nakładają maskę, aby świat okpiwać". W tych latach największej dojrzałości twórczej Molière z jaką prawie szaleńczą odwagą zrywa maski z twarzy ludzi,

MOLIER

„DON JUAN"

Komedia w 5 aktach

Przekład: BOHDAN KORZENIEWSKI

Osoby:

Don Juan, syn don Luisa	GUSTAW LUTKIEWICZ
Sganarel	JANUSZ KŁOSIŃSKI JACEK WOSZCZEROWICZ
Elwira, żona don Juana	HANNA BEDRYŃSKA WIESŁAWA MAZURKIEWICZ
Guzman, burgrabia donny Elwiry	ZDZISŁAW SUWALSKI
Don Karlos, bracia donny Elwiry	WOJCIECH PILARSKI
Don Alonzo, bracia donny Elwiry	JERZY KOZAKIEWICZ
Don Luis, ojciec don Juana	SEWERYN BUTRYM MARIAN NOWICKI
Franciszek, żebrak	JÓZEF PILARSKI JAN ZIELIŃSKI
Karolka, chłopki	BOHDANA MAJDA
Marcysia, chłopki	DANUTA MNIEWSKA
Pioterek, chłop, przyrzeczony Karolce	BOGDAN BAER
Stokrotka, służba don Juana	WACŁAW KOWALSKI
Pyskacz, służba don Juana	MARIAN STANISŁAWSKI
Pan Niedziela, kupiec	EDWARD WICHURA
Sęczek, zbir	BOLESŁAW BOLKOWSKI
Służący don Luisa	ZYGMUNT MALAWSKI
Orszak don Karlosa i don Alonza	DOBROSŁAW MATER TADEUSZ MINC MICHAŁ PAWLICKI
Posąg komandora	TADEUSZ TEODORCZYK
Zjawa	EUGENIA HERMAN
Czas	MAREK OKOPIŃSKI

Rzecz dzieje się na Sycylii.

Scenografia: JÓZEF RACHWALSKI
Kierownictwo literackie: JAN KOPROWSKI

Inscenizacja i reżyseria: BOHDAN KORZENIEWSKI
Asystent reżysera: MAREK OKOPIŃSKI

Kierownictwo techniczne: KAZIMIERZ MRÓZ

Dekoracje i kostiumy wykonano w Połączonych Warsztatach Państwowych Teatrów w Łodzi.

przeważnie bardzo potężnych i bardzo groźnych. Pragnąc, jak mało który z pisarzy, jasności w stosunkach między ludźmi, nieraz aż zacietrzewia się w tej walce. W „Mizantropie" dostrzeże śmieszności takich, jak sam, naprawiaczy świata, rąbiących wszystkim prawdę w oczy. Szalbierstwo w walce, cios zadany ukradkiem z zasadzki, są mu nie tylko głęboko obce, ale wstrętne.

Toteż nie obawiajmy się! Sganarel nie służy takiej plugawej sprawie. Dowodzi tego fakt niezmiernie prosty, chociaż krytycy mieszczańscy nie chcieli go dostrzec. Oto, że ten nabożny sługa bezbożnego pana jest przedewszystkim postacią niezmiernie komiczną. Moliere każe temu durniowi przemawiać w obronie „nieba", ale przemawiać tak, aby każde słowo budziło wybuchy śmiechu. Z religii? Sprawa jest nazbyt delikatna i nazbyt zawiła, żeby ją tu rozstrzygać. Na pewno jednak z takich obrońców, jak Sganarel. To powinno nam wystarczyć dla odczytania prawdziwego stanowiska Molière'a.

Nie od rzeczy będzie powrócić do zdania przytoczonego już poprzednio, aby się przekonać, jaki jest mechanizm tego komizmu, Sganarel powiada istotnie: „W człowieku jest coś cudownego, niech pan gada, co chce, czego wszyscy mędrcy nie zdołają wytłumaczyć". Ale zaraz dodaje: „Bo czyż to nie jest cudowne, że ja jestem tu i że mam w głowie coś takiego, co myśli o stu rzeczach naraz i robi z moim ciałem, co tylko zechce".

Dowodzenie cudowności świata cudownością swego własnego istnienia zawsze budzi lekki uśmiech. Cóż dopiero, gdy na cudowność swego

istnienia powołuje się błazen. Wtedy uśmiech przechodzi w kpinę. Ale Molière na tym nie poprzestaje. Sganarel chce pokazać, jak wspaniale to „coś", co siedzi w jego głowie, rządzi jego ciałem. Porusza ręką, wznosi oczy ku niebu, idzie na prawo, na lewo, wtył, obraca się... I tu odwołajmy się do wskazówki Molière'a w scenariuszu: „obraca się i pada". W tym upadku jest coś znacznie więcej, niż bufonada: jest w nim starcie się dwóch systemów filizoficznych, tego, który mówił o Opatrzności i tego, który mówił o Przypadku, ukazane chyba w największym skrócie jaki zna historia filozofii.

Jednakże nie na tych uśmiechach i pokpiwaniach polega rola Sganarela w komedii. Molière wyznacza mu znacznie rozleglejsze i znacznie zuchwalsze zadanie. Sganarel w trakcie wszystkich burzliwych wypadków nawraca Don Juana. Pragnie mu wszczepić wiarę nie tylko w niebo, piekło i diabła, ale także i nade wszystko w wilkołaka i mnicha — burczymuchę, którym matki ówczesne straszyły dzieci. I znowu: czy jest to tak śmiałe, że wkraczające już w bluźnierstwo stwierdzenie przez Molière'a jednorodności tych pojęć? Odpowiedzmy sobie ostrożnie, że jest to stwierdzenie, jak kształtowała się wiara w przeciętnym człowieku tych czasów. Sganarel, jak Don Juan, jest postacią typową. Nie trzeba dowodzić, jak daleko mu do tej poczciwości, którą się mu dość perfidnie przypisuje.

Coś to znaczy, że właśnie Sganarel padał głównie ofiarą cenzury, dokonanej na pierwszym przedstawieniu. Don Juan wywinął się z niej dość gładko, tracąc tylko scenę z żebrakiem, w której naigrawał się z obojętności nieba na niedole ludzkie nazbyt już bezczelnie. Sganarel-Molière poniósł znacznie dotkliwsze straty. Odjęto mu mnicha-burczymuchę i wilkołaka, i fragmenty kazania i cały wielki sylogizm piątego aktu, który głupstwo klasztornych dysput wedle metody Arystotelesa wynosił już istotnie w wymiary kosmiczne. Co zaś najboleśniejsze, odebrano mu rozpacz po utraconych zarobkach na zakończenie sztuki, zmuszając do przykrej poczciwości.

Mimo wszystko zostało mu jeszcze tak wiele tęgiego uśmiechu, że nie mógł nim parskać dłużej, niż 14 razy. Po długim okresie naprzód przymusowego milczenia, potem bezmyślnych albo podstępnych rozrzewnień ten wspaniały śmiech Molière'a winien odezwać się znowu z całą swobodą.

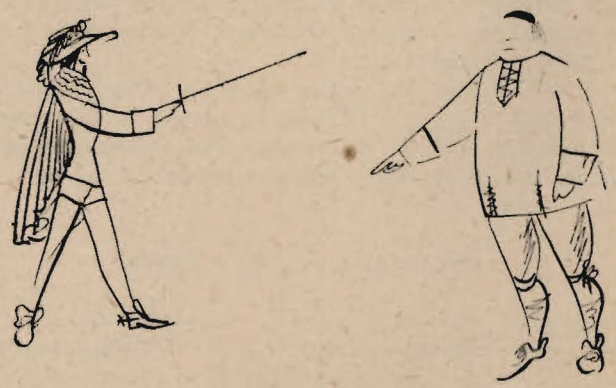
GADAJĄCY POSĄG I DUCHY

Po Don Juanie i Sganerelu „duchy", ukazające się w tej komedii, wywołały kolejno największą ilość sporów, nieporozumień i różnych interpretacji. Nic w tym dziwnego. Zajmują w utworze pozycję kluczo-

wą. Od sposobu, w jaki je zrozumiemy i ukażemy w teatrze zależy wymowa utworu. Tak dalece, że sztuka może stać się raz kpiącą i zuchwałą komedią a raz ponurą tragedią przeznaczenia, że sam Molière może w jednym wypadku wyglądać niemal na mistyka, a w innym na ateusza. Mimo wątłego życia na scenie komedia nie uniknęła tych wszystkich niedoli.

Najmniej kłopotu, rzecz prosta, „duchy" molierowskie sprawiały romantykom. Mieściły się bowiem całkowicie w ich pojmowaniu świata. Potwierdzały jeden z głównych artykułów ich wiary. Dowodziły wpływu świata nadzmysłowego na świat ziemski, nieustannej interwencji sił irracjonalnych w sprawy ludzkie. Romantyzm roku 1847, kiedy przez Europę idzie wielki powiew wolności, jest znowu w pewnej swojej odmianie buntowniczy i bluźnierczy. Podejmuje walkę z wielkim Tyranem Wszechświata, właśnie owym „Carem", zimnym, okrutnym, bezlitosnym. W starciu z tą groźną potęgą Don Juan — jak pamiętamy — wyrasta na Prometeusza, nabiera cech wielkich „zbrodniarzy" byronowskich, zbuntowanych przeciw przemocy strasznego Demiurga. I wraz z nim wyrastają aż pod chmury „duchy" molierowskie. Otrzymują wszystkie teatralne atrybuty tajemniczości i grozy. Występują z całą przeraźliwą przewagą, jaka winna cechować wysłańców Despoty, nasłuchującego czujnie za gwiazdami, czy ktoś nie uchybia jego majestatowi. Piekło otwierające się u stóp Don Juana nie jest też żadną karą. Jest krzywdą, wyrządzoną ludzkości, usiłującej się wyzwolić spod tej niebieskiej tyranii.

Naturaliści, kiedy z kolei dostali tę komedię do rąk, nie bardzo wiedzieli, co z nią począć. „Duchy" przeczyły całej ich koncepcji świata



i koncepcji sztuki, polegającej na wiernym odtwarzaniu rzeczywistości, ścisłym trzymaniu się prawdopodobieństwa. Posąg kiwający głową, widmo w wielkiej zasłonie, czas ze swoją brodą i kosą, wszystko to wydało im się jakimś dzieciństwem, właściwym starym, naiwnym formom sztuki. Toteż, wstydząc się potrosze za Molière'a, postanowili te „staroświeckie śmiesznostki" przynajmniej mocno okroić, jeśli nie usunąć. W ich interpretacji Posąg nie zasiadał już do stołu Don Juana i nie wtrącał go do piekieł. Widmo „w postaci osłoniętej kobiety" nie zastępowało mu drogi i nie przemieniało się w Czas, grożący kosą. Zamiast tych postaci ukazywały się tylko smugi świetlne i z ciemności dobiegał tajemniczy głos, zresztą ograniczony do kilku słów. A piekło i zgon Don Juana? Przecież to katastrofa, bez której nie ma rozwiązania sztuki? Kto zadaje takie pytanie, zdradza się z nieznajomością obyczajów współczesnej — i nie tylko współczenej — reżyserii. Czyż może być coś prostszego. Przy ostatnich słowach Komandora, wygłaszanych z nad mantla scenicznego padał nie piorun, ale wystrzał muszkietu i mściwy brat dony Elwiry, don Alonzo, wyłaził z krzaków, aby trącić nogą trupa powalonego wroga. Rzecz prosta, że w takim ujęciu sztuka nabierała znaczenia, jakiego Molière nigdy się nie spodziewał. Więcej jeszcze, nabierała także znaczenia, jakiego nie spodziewali się sami autorzy. „Uwspółcześnienie" duchów przez wcielenie ich w błysk świata i w głos dopiero nadawało im ten sens mistyczny, którego młodzi naturaliści chcą uniknąć. Na starość nie będą pod tym względem tacy skrupulatni.

Wreszcie reżyserzy z czasów, kiedy przyszła moda na „stylizację" mogli odetchnąć pełną piersią. „Duchy" już nie stanowiły dla nich żadnego problemu. Po prostu dlatego, że nie posiadały żadnej treści. Stawały się tylko ornamentem, czystą formą, której można się przyglądać ze wszystkich stron, przymrużywszy oczy. Czyż — zapytywali — barokowe anioły na ołtarzach, złożone w zuchwałym skrócie tylko z głowy i skrzydeł, można traktować dzisiaj inaczej, niż jako dziecko sztuki? Czyż komu może przyjść do głowy, że taki anioł nagle pofrunie pod strop kościoła? Stosownie do tych poglądów szukali u Molière'a stylu, formy baroku i rodzili dzieła martwe, jak wszystkie „stylizacje" i wszystkie „formalizmy".

Bo tych „gadających posągów" i „widm" nie można oderwać od idei przewodnich komedii, nie można ich pozbawiać wyraźnych treści znaczeniowych. W tym dziele Molière'a, racjonalisty i sceptyka, mają do spełnienia bardzo ważne zadanie. Nie uszło ono uwagi współczesnych, wrogów pisarza, znacznie badziej spostrzegawczych niż jego póź-

niejsi wielbiciele, czasem zresztą niezbyt szczerzy. „Kara" wymierzona libertynowi — powie jeden z tych napastników — nie zdoła nikogo sprowadzić na drogę cnoty, bo to kara czysto teatralna". Otóż to właśnie. Kara wymierzona Don Juanowi jest karą teatralną. Tak chciał Molière. Ogień pochłaniający tego ateusza rozpalił przed paru wiekami teatr średniowieczny, który swoich heretyków i zbrodniarzy pakował w paszczę smoka, zionącą płomieniami siarki. Teatry tych czasów dziedziczyły jeszcze takie urządzenia po Bractwach Pasyjnych, od których dzierżawiły sale. Tylko, że był to naówczas efekt niezmiernie przestarzały. Groza, jaką szerzył, zniknęła wraz z dramatem religijnym. U większości ludzi oświeconych, nawet nie tak samodzielnych w myśleniu jak Molière, teraz wywoływał tylko uśmiech. Wtrącając Don Juana do takiego „piekła", Molière jeszcze raz uciekał się do zakończenia, którego użył już parokrotnie w sztukach, wcale nie uprawniających do optymizmu. Ojciec w „Szkole żon", który powraca nagle z Ameryki, aby w ostatniej chwili wydrzeć Jagnę z drżących od namiętności rąk Arnolfa, oficer królewski w „Świętoszku". który wpada, aby osłonić rodzinę Orgona przed świętobliwym drapieżnikiem, to właśnie takie ironiczne rozwiązanie dramatów. Tutaj jest podobnie. Molière realista nie miał prawa z czystym sumieniem dać innego zakończenia. Bo wielki pan, który odżegnał się od libertynizmu i dla bezpiecznego folgowania grzechom „przywdział szatę dewocji", mógł broić całkiem bezkarnie.

Nie jest więc całkiem poważne to piekło molierowskie. Przypomina ten papierowy miecz, który w owych czasach spuszczano na głowy błaznów,

skazanych dla zabawy na śmierć. Były to dość straszne żarty, ale przecież żarty. „Duchy" molierowskie są zupełnie tego samego pokroju. Są to chyba jedyne komiczne duchy, jakie zna wielka literatura świata. Zjawiając się, sieją grozę tylko po to, aby za chwilę wywołać niepowstrzymany śmiech. Komandor traci swoją posągową powagę, gdy kiwa głową. Staje się nieodparcie śmieszny, gdy tą głową kiwa Sganarelowi. Wspaniała scena jego przybycia na ucztę, traktowana z takim przejęciem przez autorów tandetnych dramatów „fantastyczno-religijnych" w rodzaju znanego u nas Zorilli, tutaj zamienia się w wielki wybuch wesołości. I jest w tym znaczeniu więcej, niż powtórzenie starych bufonad Arlekina, jak się to zazwyczaj wyjaśnia. Jest to nowa, nasycona zuchwałą treścią, forma polemiki, stosowana przez pisarza realistycznego bez żadnego uszczerbku dla jego poczucia rzeczywistości.

Stwierdzenie tego faktu — na scenie, nie w artykule — mogłoby dostarczyć ważkiego argumentu w tak żywej obecnie dyskusji o realiźmie. Przechodzi ona jeszcze przez ten etap, kiedy śmielszy skrót czy każda metafora wywołuje posądzenie o formalizm. Dotyczy to zwłaszcza teatru, o którym wyrokują, w większym stopniu niż np. o poezji amatorzy. Molière z okresu swojej zuchwałej walki z dwoma przeciwnikami naraz, bo z fanatyzmem i z obłudą, mógłby posłużyć za przykład, że nawet śmiała metafora może być bronią bardzo przydatną. Byle służyła do obrony ważnych spraw ludzkich, a nie do wywijania młyńców.

MOLIÈRE, JAKIEGO NIE ZNAMY

W tej chwili toczy się w Polsce piękna walka o przywrócenie wielkim pisarzom tego znaczenia, jakiego mimo wszelkich pompatycznych hołdów nie mogła im zapewnić kultura mieszczańska. Nie tylko dlatego, że była zamknięta w granicach swojej klasy. Przede wszystkim dlatego, że zatraciła sens prawdziwej wielkości. Niedole Molière'a gnębionego przez komunał, sprowadzonego do roli błazna albo nudziarza, są tego wymownym dowodem. Kultura po której bezpośrednio dziedziczymy, nie była — niestety! — kulturą Renesansu ani nawet kulturą Wieku Oświecenia. Nie zostawiła nam najpiękniejszego dziedzictwa. Nie możemy całkiem zrzec się spadku, który nam dała historia. Możemy go tylko rozumnie użyć.

Po kulturze mieszczańskiej dziedziczymy Molière'a w dwóch, z grubsza biorąc, tradycyjnych odmianach. Jedną, starszą, znamy ze stolic wszystkich krajów świata. Jest to Molière „klasyczny" zionący tak przeraźliwą nudą, że rzucano jej na pastwę głównie młodzież szkolną; przecież od małego wychowywała się w przeświadczeniu, że świat stoi śmier-

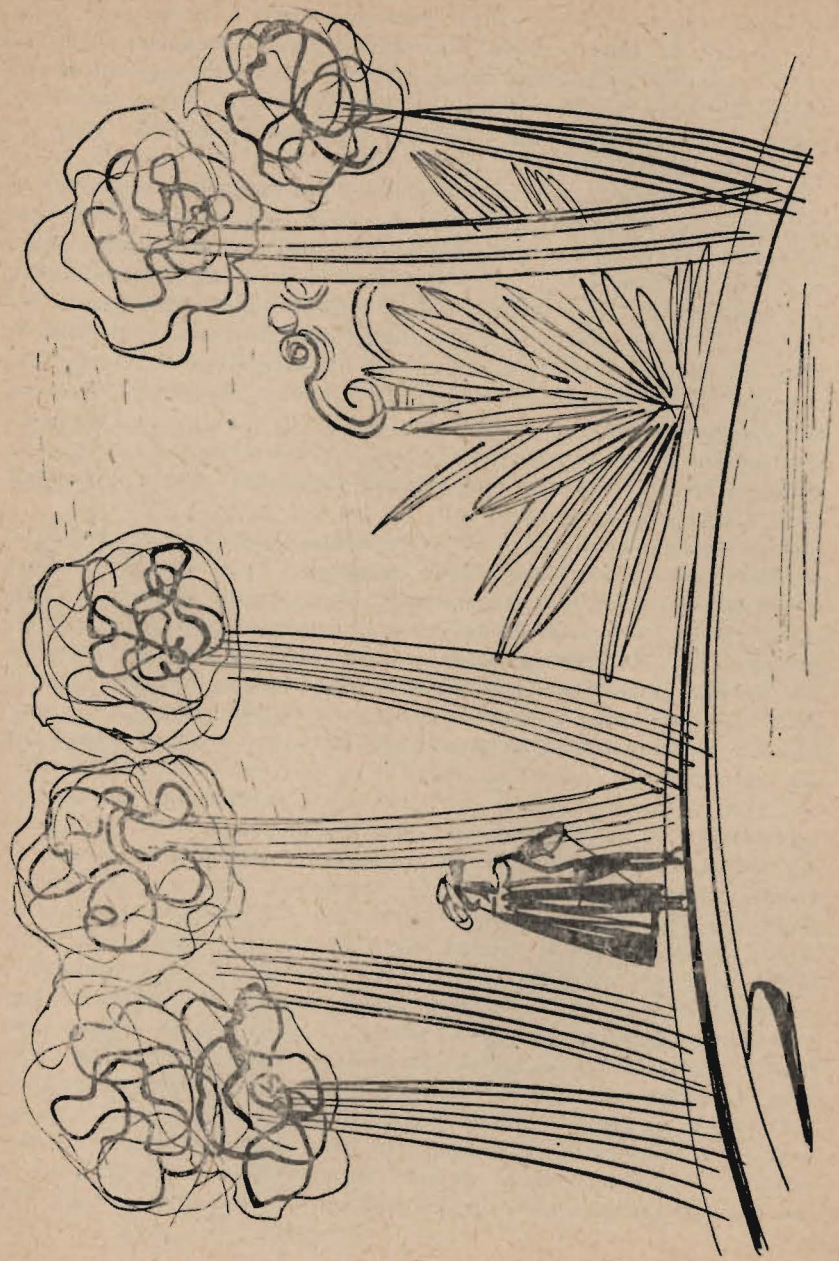
telną powagą. Kto pamięta odwiecznego Skąpca w dawnym Teatrze Narodowym, ten wie, jak wyglądał taki Molière. Przypominał dobrze zachowane zwłoki w podziemiach klasztornych. Bo też pochodził z innej epoki. Takim zobaczyło go mieszczaństwo w tych czasach, kiedy jeszcze odznaczało się solidnością i umiało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

Nieporozumienia wywołał nagminny wówczas zwyczaj wkładania w postaci molierowskie własnych uczuć i przekonań. Nie byłoby w tym ostatecznie nic złego, bo robimy to zawsze przy graniu klasyków, gdyby te uczucia i przekonania nie kłóciły się z intencją pisarza. Tutaj były z nią w krzykliwej niezgodzie. W ujęciu Gota z Komedii Francuskiej Arnolf ze „Szkoły żon" tracił swoją drapieżność i wiarę w skuteczność przemocy; stawał się poważnym mieszczaninem, cierpiącym tragicznie z nieodwzajemnionej miłości. Zamiast budzić oburzenie i śmiech, budził współczucie. To ubieganie się o współczucie pozwalało sobie na bardzo wiele. Apelował doń nawet Harpagon, gdy szalał z rozpaczy za utraconą szkatułką, nawet Tartuffe gdy sięgał do kolana Elmiry, pożerany głęboką namiętnością. Po zdobyciu władzy mieszczaństwo starało

się sobie powetować z nawiązką wszystkie kpiny i szyderstwa, jakie nań spadały od kilku wieków. Nie chciało już być śmieszne. Chciało budzić szacunek i sympatię. Osiągnęło swój cel. Ileż jeszcze dzisiaj po szlachetniejszych teatrach stosuje się takiego sposobu „uczłowieczania" postaci Molière'a, jakby nie dość było tego człowieczeństwa, jakie im dał wielki pisarz.

Znacznie groźniejszy od tych deformacji był jednak dławiący Molière'a komunał. Odbierał wielkiemu pisarzowi całą świeżość spojrzenia na świat, całą odkrywczość wiedzy o człowieku. Wprowadzał zamiast niej „kostium historyczny". Ustalał pracowicie kształt guzików. O gniewie Molièra'a na zło i głupotę ludzką zupełnie zapomniał. Nie trzeba wskazywać, ile w takiej tępej obojętności dla człowieka i jego dziejów kryje się prawdziwego formalizmu. Tym groźniejszego, że zastawiającego się często realizmami wziętymi z muzeów. Dla wielu ludzi ten powierzchowny „realizm" historyczny, prawda mebli i prawda kostiumu jest pełnym realizmem. Człowiek w ujęciu aktorskim może być czystym kumunałem, byle ten komunał naciągnął historyczne portki i przykleił sobie hiszpańską bródkę.

Drugi sposób ukazywania Molière'a, także otrzymany w spadku po minionej epoce, pochodzi z czasów nowszych, z lat rozpadu kultury mieszczańskiej w okresie imperializmu. Ukazuje nam Molièrèa w „stylizacji". Największe nasilenie tej znowu „reformy" stylu molierowskiego przypada na lata wielkiego zamętu między dwiema wojnami. Wówczas interesował głównie ten Molière, który był dostawcą rozrywek królewskich i układał swoje komedie — balety dla zabawy dworu. Teraz miał się stać przy wydatniej pomocy „inscenizatorów" dostawcą rozrywek dla mieszczaństwa, prawie na równi z rewią i music-hallem. Dla uciechy tych odbiorców lekarze w spiczastych kapeluszach wykonywali „groteskowy taniec z seryngami", „Mieszczanin szlachcicem" rozdziewał się niemal do naga i fikał kozły po scenie, a sam Molière stawał się twórcą zabawnych, przedwiecznych konwencji, dających tak wielkie pole do rozwinięcia pomysłów baletowych. Miarą zubożenia myśli w tych latach był fakt, że w takie balety przemieniały się nie tylko te komedie pisarza, które od wielkiej biedy upoważniały do wprowadzenia „sylizowanej bufonady". Podobne ujęcia sięgały po największe jego komedie, pełne wspaniałej pasji i gniewu, i pełne groźnej prawdy o ludziach. Przecież w ten sposób pokazywano nawet „Świętoszka". I tu, niby w jakimś „Latającym lekarzu", przez scenę przebiegali służący, kołysząc się na szeroko rozstawionych nogach i stawali nagle nawprost widza z wytrzeszczonymi oczami. I tu, niby w jakiejś „Pastorałce Komicznej", pod koniec sztuki wszyscy aktorzy czy tancerze brali się za ręce i stanąwszy w półkole żegnali publiczność wdzięczną piosenką. Cóż



stąd, że w tym kole Tartuffe stał między Orgonem i Elmirą, których chciał przed chwilą ograbić ze czci i majątku. Czyż mogło to mieć jakieś znaczenie w widowisku, rwącym wszelkie więzy między rzeczywistością i sztuką. Był formalizm w jawnej, natrętnej postaci. Dzisiaj już nikt nie ma wątpliwości, że Molière z takich przedstawień wychodzi ogołocony do czysta z wszystkiego, co czyni go wielkim pisarzem. Przede wszystkim ze świeżej, odkrywczej wiedzy o ludziach swojej epoki.

Jeden z licznych wrogów pisarza, de Visé, autor „Zelinde albo prawdziwa krytyka *Szkoły żon*" zostawił nam śliczny portret Molière'a. Pragnął w nim oszkalować przeciwnika i nie jest wcale jego zasługą, że stało się inaczej. Opisywał mianowicie, jak zetknął się z Molièrem u sprzedawcy koronek na ulicy św. Dionizego. „Od mego przyjścia — opowiadał — Elomire (anagram Molière'a) nie wyrzekł ani słowa. Zastałem go opartego o stragan w postawie człowieka, który marzy. Oczy miał utkwione w trzy czy cztery osoby z towarzystwa zakupujące koronki. Przysłuchiwał się ich rozmowie i wzrok jego zdawał się wskazywać, że zaglądał im aż w głąb duszy, aby dostrzec to, czego nie mówią... Jest to człowiek niebezpieczny: by'wają ludzie, którzy nie ruszą się nigdzie bez swoich rąk, ale o nim można powiedzieć, że nie ruszy się nigdzie bez swoich oczu i swoich uszu". Inni współcześni napomykają także o tym, że ten niski, śniady człowiek o uważnym spojrzeniu szeroko rozstawionych oczu przeważnie milczał. Na tej podstawie Boileau nazwał go kontemplatorem, człowiekiem który obserwuje i rozważa. Była to największa pochwała, jaką można było oddać pisarzowi, który w oczach wielu współczesnych uchodził tylko za błazna i to nie najwyższej miary. Przecież na głośnym obrazie z roku 1670, przedstawiającym najsławniejszych kuglarzy wieku, Molière stoi skromnie na stronie. Po środku rozparli się inni, witani zawsze machaniem kapeluszy i życzliwym śmiechem: Arlekin w swojej czarnej masce i ubraniu z kolorowych skrawków, Gruby Wilhelm z twarzą ubieloną mąką, Guilet Gorju w czarnym stroju starca... Nieco patetyczna nazwa kontemplatora wyprowadziła Molière'a z tego grona grubych wesołków i wyznaczyła mu miejsce znacznie godniejsze, wśród myślicieli dociekających prawdy ludzkiego serca i sumienia, albo może trafniej wedle określenia oszczercy zgłębiających to, „czego ludzie nie mówią"'. Toteż wielbiciele pisarza, rosnący w wielkie rzesze, podchwycili ją z entuzjazmem. Dzisiaj nie ma książki ani artykułu, gdzie by nie powtórzyła się bodaj kilka razy. Ale, jak większość nazw patetycznych, tak i ta nie zawiera całej prawdy o wielkim poecie. Gorzej, bo wzięta dosłownie prawdę tę zniekształca.

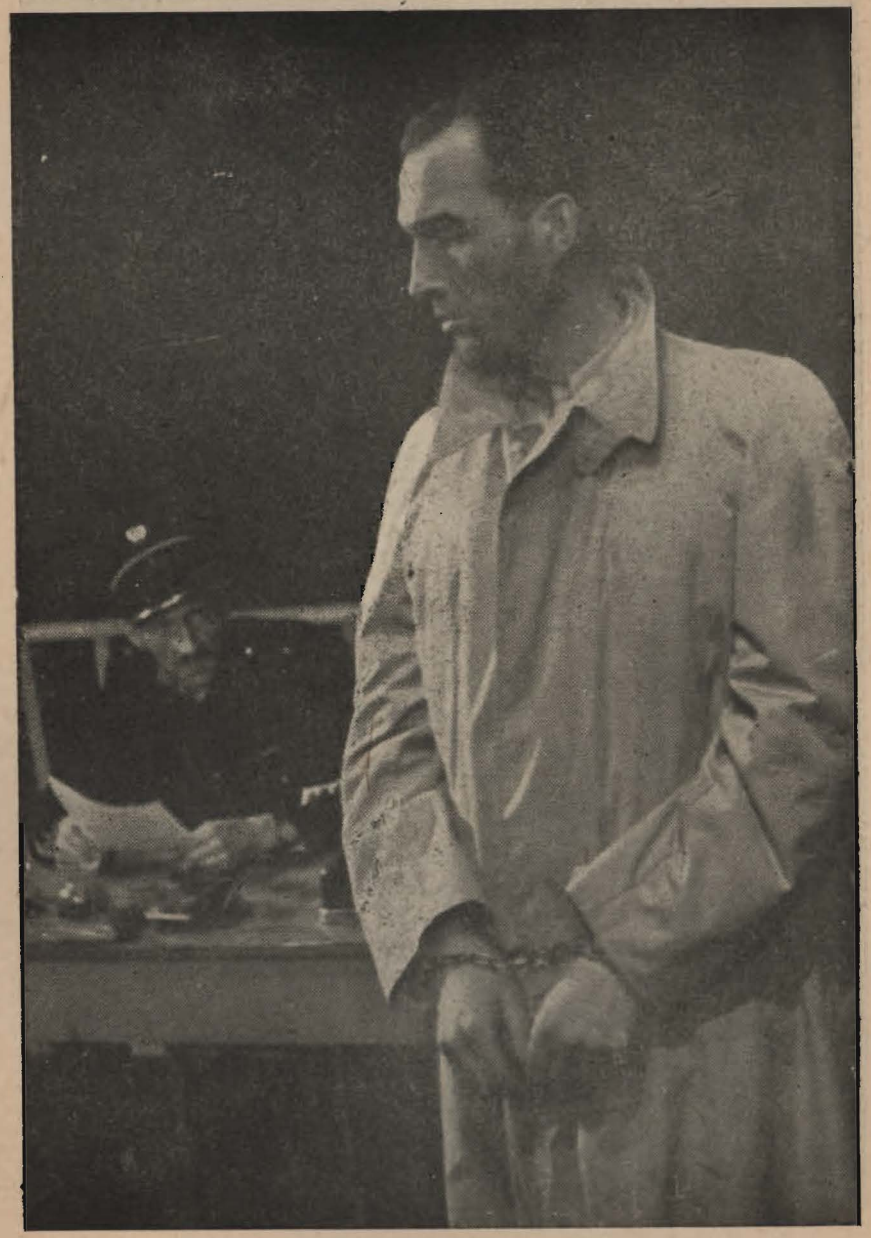
Molière nie jest pisarzem, który tylko przygląda się i rozważa. Nic fałszywego, niż takie pojmowanie jego postawy wobec świata. Molière chce ten świat zmienić i dlatego Molière walczy. Z odwagą, na jaką się zdobywa mało który z pisarzy świata.

Takiego właśnie Molière'a, pisarza wspaniałej walki o rozumniejsze ułożenie spraw ludzkich, chciała ukazać w Don Juanie obecna inscenizacja. Że zaś ten pisarz walczy śmiechem, sięgnęła do tej jego broni, której mimo upływu trzech wieków rdza chyba nie przeżarła. Don Juan miał być w tym ujęciu znowu komedią polemiczną.

BOHDAN KORZENIEWSKI

SZKICE KOSTIUMÓW I DEKORACJI WYKONAŁ:
JÓZEF RACHWALSKI

„DOMEK Z KART" Emila Zegadłowicza



Akt IV. Bruno Sztorc — Wojciech Pilarski, Komendant posterunku — Zygmunt Malawski. Fot. COPIA

B. Bolkowski — Premier, Z. Malawski — Komendant posterunku Fot COPIA

Cena zł 2.00

PREMIERA:
21 czerwiec 1955

„Prasa", Łódź. Zam. 1908. 5000. Druk. sat. VI.55. D-6-10291