



ŻYCIE TEATRU

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt
wydany z okazji premiery

„ŚWIĘTOSZKA“

MOLIERA

Trzecia premiera sezonu 1964/65

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

KIELCE — RADOM

MOLIER

„ŚWIĘTOSZEK“

(TARTUFE)

KOMEDIA W 5 AKTACH

PRZEKŁAD: TADEUSZ BOY — ŻELEŃSKI

Reżyseria:

JERZY WASIUCZYŃSKI

Scenografia:

MARIAN GOSTYŃSKI

Kierownik literacki

WIESŁAW GŁOWACZ

Kierownictwo artystyczne

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Radomiu, dnia 12 listopada 1964 r.

O S O B Y:

PANI PERNELLE — matka Orgona	—	STANISŁAWA ORSKA
ORGON — mąż Elmiry	—	ADAM ROKOSSOWSKI
ELMIRA — żona Orgona	—	MARIA KUBICKA
DAMIS — syn Orgona	—	ZBIGNIEW KRĘŻAŁOWSKI
MARIANNA — córka Orgona	—	ELŻBIETA CEGIELSKA
WALERY — zalotnik Marianny	—	JÓZEF STYLKO
KLEANT — szwagier Orgona	—	BOGDAN BUDZISZEWSKI
TARTUFE — świętoszek	—	LUBOMIR JABŁOŃSKI
DORYNA — pokojówka Marianny	—	IRENA MALARCZYK
PAN ZGODA — woźny	—	STANISŁAW MAKOWSKI
OFICER GWARDII	—	JERZY WASIUCZYŃSKI
FLIPOTA — służąca p. PERNELLE		* * *

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: Stanisław Makowski

K I E L C E — R A D O M

KONTROLA TEKSTU

Zdzisława Kawalerczyk

Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Stefan Sokołowski

ŚWIATŁO

Stefan Dudziec

Mieczysław Stypiński

Henryk Domagała

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej

Mariana Mazura

Prace perukarskie	—	Władysława Kukulka
Prace stolarskie	—	Zbigniew Karyś
Prace modelarskie	—	Edward Morek
Prace malarskie	—	Marian Sztuka
Prace tapicerskie	—	Jan Staniec
Prace farbiarskie	—	Stefania Tomaszewska
Kierownik techniczny	—	Bogusław Zieliński



* * *

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

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

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

MOLIER

JAN BAPTYSTA POQUELIN, zwany Molière, a po naszymu Molier (1622–1673), urodził się w mieszczańskiej rodzinie nadwornego tapicera. Mając lat 21 przystał do trupy teatralnej Bejartów, która po dwu latach zbankrutowała z halssem. Wówczas młody Molier rusza wraz z towarzyszami w świat, by przez długich lat 12 objeżdżać rzemiennym dyszlem prowincję francuską. Jest więc wędrownym komedianem i podszytym wiatrem dyrektorem trupy, z którą dzieli jej cygański los. A zawód to powszechnie pogardzany, bo i po prawdzie obyczaje w nim panujące nie należały do świątobliwych. Niemniej Molier uczy się rzemiosła teatralnego w warunkach praktycznych i na własnej skórze, gdyż trzeba się koniecznie spodobać niewybrednej publiczności, by zarobić na kawałek chleba. Bez wątpienia ta twarda szkoła nauczyła Moliera nieomylnych prawideł rządzących sceną i widownią, aktorstwem i repertuarem. Tego repertuaru sam też dostarcza, a są to czasy, kiedy spoza Alp przybyli do Francji włoscy komedianci, którzy rychło przefasonowali swe „maski” na modłę francuską. Bo i trwała tu dawna tradycja wesolków i średniowiecznej farsy miejscowej. Z tymi źródłami teatru wesołego — rodzimymi i obcymi — poznaje się w swej praktyce teatralnej i pisarskiej Molier.

Po długiej wędrowce próbuje znów życia osiadłego w Paryżu, gdzie wystawia pierwsze swe znaczniejsze komedie: *Pociężne wykwintnisie* i *Szkolę mężów*, by *Szkolę żon* zdobyć znaczny sukces. W tym czasie poślubia młodziutką aktorkę

Armandę Bejard, o której nie bardzo wiadomo czy była siostrą, czy córką Magdaleny, towarzyszką Moliera i przyjaciółki od serca jeszcze z czasów wędrowki. Ta młoda i lekkomyślna osóbką, wychowana w swawolnym światku komedianckim, sprawiała też moc kłopotów czterdziestoletniemu już mężowi, którego po cichu, a nieraz i głośno, posądzano o ojcostwo własnej żony.

Należało wówczas do zwyczaju, by wygrywać podobnie wstydlive sprawy w podjazdowych wojnach literackich, których nie brakowało po pierwszych powodzeniach Moliera. Zacietrzewieni przeciwnicy nie zostawiają suchej nitki na nawnistnym rywalu. Szydzą nadto z jego aktorstwa, które nazywają jarmacznym komedianctwem, a jako autorowi zarzucają przerabianie sztuk cudzych, i to bez talentu. Molier broni się zażarcie, paruje zarzuty, odgryza się zjadliwie także ze sceny. W końcu ucieka się pod opiekę króla Ludwika XIV, który udziela mu swej protekcji. Trupa Moliera gra na królewskim dworze, dla szerszej zaś publiczności w teatrze Palais Royal, zyskując i tu, i tam powodzenie.

Ale nieubłagana walka trwa dalej. Wystawienie *Świętoszka* wywołuje namiętne oskarżenie o bezbożnictwo i libertynizm, choć Molier zaatakował jedynie faryzeuszostwo duchownych. Mimo zakazów Molier usiłuje sztukę przeforsować, gra ją na przedstawieniach zamkniętych, przekonuje opornych, później wystawia pod zmienionym tytułem *L'impoteur* (*Oszust, szarlatan*). Ale już po pierwszym publicznym przedstawieniu komedia zostaje zakazana, a władze kościelne zabraniają pod klątwą jej czytania, słuchania czy oglądania. Dolewa oliwy do ognia napisany w tym czasie *Don Juan*, gdzie bohater istotnie jest ateistą i drwi ze spraw nadprzyrodzonych. (Jest to, jak wiemy, przeróbka hiszpańskiego utworu Moliny). Po tych groźnych już napaściach Molier upada na duchu, jednak dzięki wstawiennictwu króla zakaz grania *Świętoszka* zostaje wreszcie po pięcioletnich bojach zniesiony. W tym czasie Molier pisze i wystawia dalsze utwory: *Mizantropa*, w którym daje wyraz poczucia własnego osamotnienia oraz gorzkich zawodów życiowych i teatralnych, oraz wiele innych komedii — poważnych czy farsowych. One to wreszcie zapewniają mu pozycję

i sławę. Na tych podjazdowych walkach i wytężonej twórczości oraz równoczesnej pracy teatralnej upływa reszta niespokojnego żywota, nie wolnego od kłopotów domowych. W czasie przedstawienia *Chorego z urojenia*, w którym grał tytułową rolę, Molier zachorował i niemal na scenie zakończył życie, mając niespełna 50 lat. Mimo sławy, jaką zyskał, powstały kłopoty z pogrzebem, gdyż w owych czasach komediantów nie chowano w poświęcanej ziemi.

Ten obraz zawistnych intryg i bezpardonowych wojen teatralnych przypomina podobne dzieje Corneille'a czy Racine'a. Widać stąd, jak trudno być prorokiem we własnym kraju. Również widać — o ile Molier przewyższał tragiczków dzielnością życiową.

Molier napisał na przestrzeni lat 14 blisko 30 komedii, wśród nich wiele genialnych. Jest twórcą komedii rdzennie francuskiej, choć korzystał z niejednego źródła. I podziwiać należy niezwykłą sprawność pisarską, jeśli wziąć pod uwagę gorącą atmosferę, w której działał i tworzył, a która wymagała wiele odwagi i hardości. Również ciężać musiała na twórczości łaskawa opieka królewska. Bo i trzeba było bawić protektora wedle jego gustów, pisać na zamówienie balety, modne sielanki i komedie pasterskie. Niemniej widać, jak Molier wyzwał się z narzuconych tematów dworskich i przechodził we „własnych” komediach do pasjonującej go satyry na codzienną obyczajowość mieszczańską, od której sam wiele wycierpiał.

Komedia obyczajowa i charakterów jest tytułem do jego chwały. Ale jako człowiek baroku nie trzymał się wyłącznie jednego rodzaju, pisząc też niefrasobliwe farsy, czy mieszając beztrząsco żywioł komediowy z farsowym. Wyraźnie widać w tym zaczynię ślady francuskiej farsy średniowiecznej i włoskiej komedii ludowej, nieraz na żywo przegiętej, kiedy indziej literacko udoskonalonej. W porównaniu z ludowymi wzorami mniej u Moliera zawrotnej intrygi, więcej życia osobliwych, nieraz wynaturzonych charakterów.

Molier miał być usposobienia poważnego i melancholijnego, ale zarazem zawsze był czynny i niezmordowany, przy tym obdarzony zdrowym rozsądkiem i poczuciem ludzkiej

godności. Toteż postacie jego komedii są w istocie często nie-szczęśliwe, choć autor umie stworzyć taką perspektywę, w której wydają się zabawne i śmieszne. I jakaż musi być siła tego humoru, skoro sytuacje życiowe poważne, a nawet smutne, budzą śmiech. Ta werwa komiczna, daleka zresztą od pogody, jest szydercza, ostra i brutalna, brzmi w niej nuta gniewliwa, nigdy nielitościwa. Jest to humor walki z ogarniającym złem, walki życiowej własnej, przeniesionej na scenę.

Określenie genialności Moliera umyka analizie, jak każda genialność. Wystarczy stwierdzić, że przetrwał swe czasy i że zostawił jedynie naśladowców, którzy mu nie dorównali. Był chyba najpełniej wyrazicielem ducha baroku, skoro i król, i dwór, i przeciętna publiczność, wszyscy bawili się w jego teatrze. Zarzucono mu pośpieszny i niedbały styl, który raził wybrednych smakoszy, jako za mało kunsztowny i nieakademicki. Zapewne wiele sztuk napisał Molier „na kolanie”, gdy paliło go kapryśne zamówienie królewskie, lub bieżące potrzeby repertuaru. Poza tym używał istotnie mowy codziennej i niewyszukanej, często gwary.

Przed wszystkim jednak pisał jak rasowy scenopisarz, jak aktor mający w uchu i we krwi rytm mowy mówionej ze sceny, a więc pisał, jak mówił — językiem żwawym i obrotnym, soczystym i zuchwałym, językiem teatralnym, nie literackim, sposobnym do mówienia, nie do czytania.

Taki był też gatunek jego dowcipu — sceniczny, nie literacki.

Zarzucono mu dalej zapożyczenia z Plauta, z włoskiej komedii, z dawnych, a nawet bieżących sztuk francuskich i obcych. Tak było. Ale cóż począć, kiedy tematyczne zapożyczenia Moliera, podobnie jak szekspirowskie, były o niebo lepsze od oryginałów? W tej umiejętności kształtowania postaci i sytuacji, popartej niezwykłą bystrością obserwacji — cała tajemnica.

Molier był w swych komediach realistą — wprowadził nie w szczegółach, ale w uogólnieniach. Pragnął bawić widzów, a wciągając ich w zabawę, także poprawiać obyczaje.

Moralistą nie był i nie walczył o żadne wzniosłe ideały czy chrześcijańskie cnoty, próbował po prostu ukazać śmieszność skrajnych wad ludzkich. Rozumiał i czuł ułomność natury ludzkiej, o której wiedział, że nie sposób z nią walczyć. Ta nuta może jansenizmu, może tylko praktycznej, mieszczańskiej wyrozumiałości dla słabości człowieka świadczy o jego szczerym humanizmie.

(„Maska i oblicze teatru” — fragment)
Nasza Księgarnia, Warszawa 1963).

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

„TARTUFE” czyli „ŚWIĘTOSZEK”

Wiedzieliśmy, iż od pierwszych niemal swych tryumfów Molier rozpętał przeciw sobie wiele nienawiści. Buchnęły te niechęci po *Szkole żon*; atakowano autora komedii na wszystkie sposoby. Jak zwykle, wytoczono i zarzut niemoralności; „kotły rozpalone” w tyradzie Arnolfa i maksymy jego, parodiujące nauki św. Grzegorza z Nazjansu, poczytano Molierowi za żart z rzeczy świętych. Podrażnienie, z jakim Molier odpowiada w *Improwizacji w Wersalu* napastnikom, dowodzi, jak bardzo musieli mu dopiec do żywa. Improwizacją tą odpowiada aktorom, krytyka *Szkoły żon* odpowiedział literatom, obecnie przygotował odpowiedź trzecią.

Zatem 12 maja 1664 odegrano w Wersalu pod koniec uroczystości *Zaczarowane wyspy* trzy akty nowej komedii Moliera pt. *Tartufe*. Czy te trzy akty to była skończona sztuka w jej pierwotnej formie? zdaje się, że nie; ale nie były to również, jak się zdaje, trzy pierwsze akty obecnej redakcji. Król, któremu cenzorowie moralności mocno dawali się we znaki, przyjął nowy utwór z zadowoleniem (niektórzy posuwają się aż do podejrzeń, że król go inspirował); nie znalazł natomiast łaski w oczach królowej — matki, Anny Austriackiej, wówczas już tkniętej śmiertelną chorobą i tym skłonniejszej do powagi i dewocji. Ale na ogół zawrzało; zaczęły się krzątania na dworze, aby udaremnić wystawienie sztuki. Na czele zgorszonych stanął mgr de Pêrêfixe, arcybiskup Paryża; Ludwik XIV mimo swej wszechwładzy musiał się liczyć z głosem, który przemawiał w imię religii i moralności; starając się osłodzić Molierowi

przykrość, zabronił wszelako grania Tartufa publicznie. Nie przeszkodziło to fanatykom ogłaszać przeciw Molierowi pism, w których nazywano go „czartem obleczonym w ciało i przebranym za człowieka“, zasługującym na karę ognia, zanim dośięgnie go ogień piekielny. A w owym czasie nie były to przenośnie poetyckie: gdyby nie opieka króla, zuchwały poeta mógłby łatwo przypłacić głową swoją śmiałość.

Molier wynagradzał sobie zakaz królewski czytając sztukę po znamienitych domach, a nawet grając ją prywatnie (między innymi u brata królewskiego); mimo to zakaz był dlań ciosem jako dla dyrektora teatru. Aby wypełnić lukę w repertuarze, pisze naprędce *Don Juana* (1665); ale i ten romansowy temat zmienił się pod koniec sztuki w gryzący pamflet przeciw obłudzie. Toteż po kilkunastu przedstawieniach proskrybowano i tę sztukę. Stanowi ducha, w jakim znalazł się wówczas Molier, znękany, chory, rozdrażniony oporem, napotykanym w swobodzie twórczego wyrażenia się, zawdzięczamy *Mizantropa* (1666).

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

Molier próbuje interweniować u p. Lamoignon, ale onieśmielony wybałał tylko parę słów. „Przepraszam pana, ale zaraz jest południe, spóźniłbym się na mszę“, przerwał mu prezydent. Czyż to nie jest żywcem odpowiedź, jaką Tartufe, przyparty do muru kłopotliwym pytaniem, daje Kleantowi? Strapiony Molier wysłał dwóch aktorów do Flandrii z podaniem do króla; król przyjmuje ich łaskawie, ale jest bezsilny wobec tego, że arcybiskup paryski obłożył klątwą każdego, kto by w jego diecezji zgłoś s ł u c h a ł c z y t a n i a tego utworu.

Dopiero w dwa lata później przy pomyślnym układzie oko-



«Tartufe, czyli Świętoszek»
(sztach J. Punta)

liczności *Tartufe* uzyskał wreszcie trwale prawo do sceny. Dzień 5 lutego 1669 był dniem odwetu i tryumfu Moliera. Czterdzieści cztery wieczory tłoczono się na *Tartufie*. Sam Molier grał Orgona, żona jego — Armanda — Elmirę. Jednakże, mimo że odtąd *Tartufe* nie zszedł już ze sceny, jeszcze długi czas po śmierci Moliera utwór ten był przedmiotem ataków jako szczególnie niebezpieczny dla religii. Napoleon wyrażał zadowolenie, iż sztuka ta przeszła cenzurę za Ludwika XIV, gdyż on sam nigdy by jej nie pozwolił wystawić.

Aby dobrze zrozumieć *Tartufe* i walkę o niego, trzeba zaznaczyć w kilku słowach charakter epoki, stosunek religii do Moliera i Moliera do religii. Kwestia religijna wysuwa się w w. XVII na pierwszy plan. Niedawne wojny religijne, walka z reformacją wszystko to sprawia, iż sprawy religii obchodzą wszystkich bez wyjątku; znajdują się jakby w stanie zapalnym; a ludzie świeccy biorą w nich udział nie mniej żywy od duchownych.

Surowemu chrystianizmowi, chcącemu opanować umysły i pozyskać je wyłącznie dla sprawy Boga, solą w oku był teatr. Port — Royal nazywa wręcz pisarzy dramatycznych truciicielami dusz; nie tylko Molier, ale i Racine są przedmiotem gwałtownych napaści zelantów. Wiadomo, czym był aktor w oczach religii: aby uzyskać ostatnią absolicję, musiał rewokować swój zawód niby sromotny grzech. Można tedy zrozumieć, czym było z tego punktu widzenia wprowadzenie na scenę, do komedii — która daleką była wówczas od jej dzisiejszej godności, i sąsiadowała najbliżej z plugawym blaźństwem — przedmiotu, z natury swojej należącego do ambony i konfesjonału. Przy tym — mówiono — różnica między świątobliwością szczerą a udaną jest w sercu; formy zewnętrzne są te same; nie podobna tedy okryć śmiesznością jednej, aby coś z tej śmieszności nie przylgnęło i do drugiej; nie podobna skaleczyć maski, aby przy tym nie drasnąć i twarzy. Toteż, nawet wśród osób szczerze pobożnych i uznających dobre intencje Moliera, większość potępiała sztukę: a cóż dopiero świętoszki! Ratowało ją chyba jedno: iż każdy z wojujących z sobą wzajem zakonów widział w *Tartufie* rysy swoich przeciwników.

A Molier? jaki był jego stosunek do swego tematu, do re-

ligii? Nie mamy żadnego prawa przypuszczać, aby był wrogi; ale religia Moliera to była raczej ta sama „religia natury“, którą wyznaje Montaigne; schylenie głowy przed formami katolicyzmu przy równoczesnym żądaniu swobodnego rozwoju instynktów. Owa religia posępna, groźna i zaborcza, jak również religia wciskająca się w cudzy dom, narzucająca się wszystkim na cenzora i chcąc wytępić radość i swobodę życia musiała mu być wysoce antypatyczna, po równi jako pisarzowi, człowiekowi — i dyrektorowi teatru. Dlatego mimo że Molier się zarzeka, iż w utworze swoim mierzy jedynie w obłudę, niezupełnie trzeba mu dowierzać: mierzy on, mimo iż bardzo oględnie i zręcznie także i w formy tej religii — choćby i szczerzej — które mu się zdają cisne i wrogie życiu.

Komedia *Tartufa* jest bezwarunkowo szczytem geniuszu Moliera, zarazem jednym z najśmielszych czynów artystycznych, jakie ludzkość wydała. Dość powiedzieć, że dziś w naszej wolnomyślniej epoce, gdyby ktoś napisał tę sztukę na nowo. byłaby nie do wystawienia: żadna cenzura nie puściłaby jej na scenę. Tylko jeden Molier zdolny był zamknąć ten temat w ramach komedii, nie obrażając na każdym kroku poczucia widza, a zarazem nie przytłaczając go ponurością obrazu. Siła i artyzm dzieła są takie, iż szpetna prawda życia wznosi się do wyżyn harmonijnej poetyckiej złudy; mocą tej tajemnicy geniuszu potwór *Tartufe* staje się rozkosznym wręcz zjawiskiem, a najbardziej odrażające jego czyny zanurzają nas w pełni estetycznego zadowolenia.

Omawiając *Szkolę żon* zaznaczyłem, jak z tym utworem łączy się we Francji komedia obyczajowa i komedia charakterów. Ale pod wieloma względami te nowe zdobycze gniotły się tam jeszcze w dawnych ramach. Ten „plac publiczny“, na którym toczy się akcja; zmiana nazwiska, na której wspiera się cała intryga; ciągle zwierzenia Horacego i monologi Arnolfa, wszystko to jakże wydaje się ubogie wobec wspaniałej ekspozycji *Tartufa*, wobec soczystych, pełnych scen trzeciego i czwartego aktu! Molier przebiega drogę od starej farsy do nowoczesnej komedii w siedmiomilowych butach; tym razem od *Szkoły żon* zrobił krok olbrzymi i — ostateczny: dalej już komedia nie sięgnie ani u Moliera, ani po nim. Nie podobna mi tu obszernie

rozwódzić się nad rysami, które czynią z *Tartufa* komedię na wskroś obyczajową, wprowadzającą nas do wnętrza domu paryskiej mieszczańskiej rodziny; nad tymi, które czynią zeń arcydzieło komedii charakterów, gdzie zewnętrzna intryga nie gra żadnej roli, a cała akcja wynika z zamięszania się i tarcia tych charakterów o siebie. Nie podobna też wyszczególniać wszystkich genialnie prostych i celnych rysów komicznych, w których Molier ujmuje swój temat. Ale w scenach tych, naznaczonych najwyższym komizmem Molier nie zaparł się tej macierzy, z której wyrósł, starej farsy francuskiej; bez jej szerokiej wesołości nie zdołałby zneutralizować elementów ponurego dramatu, w każdej chwili gotowych wcisnąć się tu na scenę. Pani Pernelle, Doryna, Pan Zgoda, Orgon wreszcie w scenie, gdy siedzi pod stołem, to są owe farsowe tradycje; ale jakże wzbogacone, jak szczęśliwie przeobrażone pod piórem Moliera!

Ale *Tartufe* jest czymś więcej niż arcydziełem komedii obyczajowej i komedii charakterów; jest to zarazem pierwsza od Arystofanesa satyra społeczna na scenie, i to satyra o najwyższej doniosłości. Jest to jedno z tych dzieł, o których można powiedzieć, że ważą na losach ludzkości, niemal rozstrzygają o nich. Satyrą, pamfletem są już *Pocieszne wykwintnisie*; ale przedmiot ich jest nieskończenie węższy, literacki. Jeżeli prawda jest tradycja o owym staruszkach, który w czasie pierwszego przedstawienia *Wykwintnis* miał krzyknąć: „Śmiało, Molierze, oto mi komedia!“, trzeba uznać, iż Molier posłuchał zachęty. *Tartufe*, a później *Don Juan*, dają miarę śmiałości i głębi, z jaką Molier zdolny był ujmować zjawiska społeczne; kto wie, co byłby jeszcze osiągnął na tej drodze, gdyby zbyt nierówna walka nie złamała jego sił.

Tartufe jest najgenialniejszym utworem Moliera, ale nie najdoskonalszym. Oceniając go wszakże pod względem kompozycyjnym należy pamiętać o kolejach, jakie przechodził ten utwór.

Nie wiemy, jaka była jego pierwotna postać; może różniła się znacznie od ostatecznej redakcji. Byle osiągnąć cel, tj. wystawienie *Tartufa*, Molier nie targował się zbyt o szczegóły: gotów był zmieniać, ujmować, przerabiać a zawsze w gorączkowym pośpiechu, wśród nawału prac i dalszej twórczości. Nie-



LE TARTUFFE , COMEDIE

ACTE PREMIER.
SCENE PREMIERE.
MADAME PERNELLE, ELMIRE, MARIANE,
CLEANTE, DAMIS, DORINE, FLIPOTE.

Madame PERNELLE.

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

ELMIRE.

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

Madame PERNELLE.

Laissez, ma bni, laissez. Ne venez pas plus loin.
Ce font toutes façons, dont je n'ai pas besoin.

Pierwsza strona «Tartufe'a»
(Oeuvres de Moliere, Paris 1773)

jedna zapewne skaza jest wynikiem tych musowych przeobrażeń; a może i niejeden rys, którym zachwycano się później jako wyrazem genialnej intencji Moliera...

Weźmy np. pojawienie się Tartufa, które przypada dopiero na trzeci akt! W żadnej komedii Moliera nie ma przykładu tak późnego pojawienia się głównej osobistości. Sarcey tłumaczy to tym, że wobec tego, że cała akcja polega na ślepym zaufaniu Orgona, trzeba było aż tyle czasu, aby to zaufanie w oczach publiczności ugruntować. Tak, ale to się dzieje w pierwszym akcie; drugi akt nie przydaje już nic w tej mierze; w ogóle wielce prawdopodobnym jest, że akt drugi znalazł się w sztuce dopiero później. Odbija od innych aktów konwencjonalizmem ujęcia; zarówno scena Orgona z córką i Doryną, jak scena „zwady miłosnej” młodych mogłaby się niemal znaleźć w każdej innej komedii. Może w pierwszej redakcji *Tartufa* tego aktu nie było; może Tartufe zjawiał się już w akcie drugim; może w ogóle sprawę małżeństwa Tartufa z Marianną Molier wprowadził dopiero później, aby podkreślić tym dobitniej świecki charakter *Panulfa*. To tłumaczy może niektóre niejasności roli Elmiry; może i niektóre rysy roli Tartufa. Zakończenie *Tartufa* było przedmiotem licznych komentarzy. Nieraz obwiniano Moliera o niedbałe i sztuczne zakończenia sztuk; można by rzec na to, iż musi być poniekąd sztuczne zakończenie tam, gdzie przedmiot godny dramatu pisarz zamknął w ramach komedii. Tak np. tutaj: trudno wręcz sobie wyobrazić, jakie byłoby możebne inne zakończenie. Wady, śmieszności może komedia ukarać swym bakiem, ale tu — jakże zrobić porządek z tym zbrodniarzem bez udziału ręki sprawiedliwości? I tu jednak trzeba pamiętać, że nie wiemy, czy *Tartufe* miał to zakończenie od początku, czy też dorobił je Molier później, zarówno, aby okazać wdzięczność królowi, jak, aby go niejako wciągnąć do współnictwa. „I pomyśleć — wykrzykuje z żalem Dannay — że będziemy może wiedzieli kiedyś, co się dzieje na Marsie, a że nigdy nie będziemy znali pierwszych trzech aktów *Tartufa* tak, jak je grano w r. 1664 w Wersalu!”

(„MOLIER” — fragmenty. PIW 1957).

WYDAWCA

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIELCE — RADOM

CENA 3 zł

2469. RSW „Prasa”, Kielce. 1500. A5. D-2-1174.