ADOLF SOWIŃSKI

„Świętoszek“ w Teatrze Narodowym

Trudno byłoby ukryć, że słowo „klasyczny“ potrafi mrozić ludziom krew w żyłach, chociażby odnosiło się do tak żywego i łatwego gatunku literackiego, jakim jest komedia. Oczywiście, niemałą przeszkodą w percepcji dzieł, które tradycyjnie nazywamy „klasycznymi“, są one same, skoro zwietrzało w nich wiele elementów życia, a wiele pojęć i aluzji wymaga erudycyjnego komentarza. To prawda, ale tylko cząstkowa. Główną bowiem dziedziną, skąd wieje przejmujący chłód pojęcia klasyczności, jest niewątpliwie tradycyjna historia literatury, z upodobaniem pracująca nad stworzeniem dystansu pomiędzy odbiorcą a dziełem, zamiast dawać współczesnemu sobie odbiorcy klucz do dzieł minionych czasów.

„Klasyczny“ — to miało oznaczać: nieosiągalnie doskonały, stworzony w jakiejś błogosławionej epoce ludzkości: pod słońcem Grecji albo przynajmniej w stuleciu „Króla-Słońce“. Ta nieosiągalna doskonałość jest pojęciem doskonale ahistorycznym. Bo o cóż tu chodzi? Chodzi o doskonałość kompozycji wraz z całą strukturą formalną dzieła i o rzekomo wieczystą prawdę charakterów ludzkich.

Już sam fakt, że ta rzekomo wieczysta prawda charakterów ludzkich nie łatwo dociera do świadomości współczesnego odbiorcy, jeżeli ten odbiorca nie ma do niej klucza historycznego, świadczy przeciwko jej wieczystości czyli — bo tak tylko można „wieczystość“ rozumieć — przeciwko jej powszechności w czasie i przestrzeni. Charakter ludzki występuje zawsze w pewnej konkretnej postaci historycznej, a więc jego doskonałość literacka może być jedynie doskonałością odtworzenia ludzkiego typu danej epoki lub danego kraju. Poza tym punktem widzenia doskonałość literackiego wizerunku nie istnieje. Tu mieści się wielkość pisarzy, których różne narody zaliczają do rzędu swych klasyków.

Bo z doskonałością kompozycyjną i formalną bywało rozmaicie, chociaż dany utwór został zaliczony do szczytowych dzieł klasycznych. Weźmy na przykład „Świętoszka“, którego w tych dniach wystawił Teatr Narodowy im. Wojska Polskiego w Warszawie. Spośród trzydziestu komedii, które Molier napisał, historia literatury wywyższyła tylko sześć, określając je mianem „hautes comédies“. „Świętoszek“ należy do tej szóstki, a ponieważ właśnie na doskonałość należy patrzeć najbardziej krytycznie, przeto uczyńmy to i tym razem.

Mówiąc bez ogródek, „Świętoszek“ jest utworem dalekim od logicznej konsekwencji. Molier stanowczo wykazywał większą pomysłowość w nawiązywaniu zawikłań dramatycznych, niż w ich prowadzeniu i rozwiązywaniu. Drugorzędną sprawą jest powszechnie znany fakt, że bez skrupułów stosował zasadę „deus ex machina“, aby dojść do szczęśliwego, a więc komediowego zakończenia akcji. Można to przypisać zarówno modzie czasu, jak i chęci przypodobania się roztaczającemu nad nim opiekę Ludwikowi XIV, skoro nie tylko w „Świętoszku“ bogiem rozwiązującym intrygę, a tym razem karzącym obłudnika jest król. Ale uprzytomnijmy sobie przede wszystkim, jak postępuje ów genialnie w zamierzeniu autora wyrachowany obłudnik, który wszedł pod maską pobożności w dom bogacza po to, aby żyć wygodnie i zawładnąć jego majątkiem.

Owszem, jest bujnie pod tym względem przez naturę wyposażonym zmysłowcem, ale ani z ogólnej koncepcji tej postaci, ani z sytuacji, w której ją autor postawił nie wynika bynajmniej, aby spryciarz miał postępować naiwnie i jednym nierozważnym posunięciem niszczyć owoce długich wysiłków. Co najmniej nie młody już Tartuffe komromituje się jako ryzykujący wszystko od razu amant co najmniej nie młodej Elmiry, matki dorosłych dzieci, podczas gdy nic nie stoi temu na przeszkodzie, aby jeszcze tego samego dnia wieczorem został mężem jej młodziutkiej i uroczej córki. Wyrachowany świętoszek stawia wszystko na jedną kartę, aby uzyskać kilka intymności od podstarzałej damy. Nie ma w tym ani żadnej logiki kompozycyjnej ani żadnej prawdy psychologicznej.

Można by w „Świętoszku“ znaleźć więcej tego rodzaju niekonsekwencji sytuacyjnych, jeśliby chciało się udowodnić, że klasyczna doskonałość kompozycyjna bywa dość często legendą. To jednak nie przemawia przeciwko innej prawdzie tej sztuki. Przeciwko prawdzie historycznej typu świętoszka. Ten bowiem świętoszek jest postacią historyczną, mającą za sobą historyczną działalność. Jeżeli, jak słusznie ktoś powiedział, Molier swymi drwinami z senesu i puszczania krwi ocalił życie większej ilości ludzi, niż to zdołało uczynić zastosowanie szczepionki przeciwko ospie, to należy dodać, że swą sceniczną kompromitacją typu świętoszka postawił ostrą diagnozę ostrej choroby społecznej i uratował nie mniejszą ilość ludzi przed zgubą moralną i materialną. Jak jeszcze sto lat później wyglądało postępowanie świętoszków, poucza nas chociażby świadek tak nieuprzedzony jak Henryk Rzewuski. W „Pamiątkach Soplicy“ znajdujemy opowieść nawet pod względem fabularnym przypominającą intrygi Tartuffe'a. „Ksiądz Rokita — czytamy tam — jak ją (matkę narr- religijną, janseniści masowo opuszczają Francję, a ich majątki obejmują ludzie zasłużeni w zwalczaniu herezji. Na tym tle każdy świętoszek ma olbrzymie pole do popisu, byle by tylko umiejętnie żonglował bogobojnym frazesem i wykazywał dostateczną pomysłowość w składaniu fałszywych świadectw.

Jest potrzebny reakcji i dlatego uchodzi mu najbrudniejsze nawet postępowanie, byle by tylko było pokryte odpowiednią kazuistyką. Świętoszek molierowski posługuje się kazuistyką tak znamiennie kompromitującą, że sztukę dwukrotnie zdejmowano z afisza, a przeciwko Molierowi rozpętała się cała burza oszczerstw za to, że śmiał dotknąć tematyki religijnej w pogardzanej jako gatunek literacki komedii i że uczynił to w sposób tak drastyczny. Jeden z pamflecistów, ksiądz Roulle, pisał wtedy, że Molier „za ten świętokradzki i bezbożny zamach zasłużył na najsroższą karę publiczną, a nawet na ogień, wyprzedzający ogień piekielny, by odpokutować tak ciężką zbrodnię znieważenia majestatu boskiego“. Widzimy, jak celna była satyra, skoro w kompromitacji wzniosłego szubrawca dopatrzono się znamion bluźnierstwa i wręcz wołano o stos dla autora. Należy błogosławić historię, że w następnym stuleciu wydała Woltera, który poprowadził dalej walkę z wielką chorobą społeczną, tak trafnie rozpoznaną przez Moliera.

Trudno byłoby utrzymywać, że ta choroba nie istnieje i u nas współcześnie, chociaż w takich na przykład zjawiskach jak niedawny „cud lubelski“ obserwujemy już tylko jej objawy szczątkowe. Dlatego wystawienie „Świętoszka“ należy uznać za nader słuszne posunięcie repertuarowe.

Jednakże wypada, niestety, powiedzieć otwarcie, że to przedstawienie „Świętoszka“, które nam dał Teatr Narodowy, pozostawia wiele do życzenia. Widowisko toczy się dość leniwo, chociaż aktorzy mówią za szybko, zaciera się wiersz świetnego przekładu Boya, nie dorysowano i nie zinterpretowano wielu ról, pozostawiając je na poziomie obiegowej poprawności, pogubiono — oprócz kilku dosłownie wypadków — elementy farsowe, których tak wiele jest u Moliera. To oddalenie i usztywnienie komedii obyczajowej, w której satyra społeczna przeplata się ustawicznie z tradycjami starej farsy włoskiej i francuskiej, powoduje, że widownia milczy jak na uroczystej akademii, zamiast śmiać się i bawić, jak śmiała się i bawiła w r. 1938, gdy Jaracz dał na rozpoczęcie sezonu „Świętoszka“ w „Ateneum“ i sam wystąpił w roli tytułowej. Może pamięć tamtego widowiska i tamtej kreacji Tartuffe'a do pewnego stopnia rzuca cień na widowisko obecne, niemniej jednak to przedstawienie pozostawia widzowi jasną świadomość wielu nie wykorzystanych możliwości, chociaż tak samo jak tamto zostało wyreżyserowane przez Stanisławę Perzanowską.

Główną wadą inscenizacji, zwracającej poza tym uwagę doskonałą oprawą kostiumową, jest przede wszystkim niedostateczne skoordynowanie i nierówność gry zespołu, wskutek czego ginie wiele tak świetnych komediowo momentów, jak na przykład scena sprzeczki miłosnej między Marianną i Walerym. Całe partie tekstu są niewyzyskane, akcja tu i ówdzie gubi się w rozbiciu na grę poszczególnych aktorów, nie utrzymujących między sobą ścisłej więzi sytuacyjnej. W tej atmosferze przechodzi częstokroć bez wrażenia zupełnie dobra gra niektórych postaci pierwszoplanowych, jak na przykład Orgona w wykonaniu Zygmunta Chmielewskiego lub pani Pernelle w wykonaniu Stanisławy Perzanowskiej. Jerzy Śliwiński jako Tartuffe dał postać odrywającą się raz po raz od tekstu, stosował bowiem kilka z góry ustalonych i powtarzających się gestów, nie nadając również swej mimice odcieni dostatecznie zindywidualizowanych w stosunku do danego miejsca w tekście. Nie śmiejemy się nawet z jego amorów, raczej współczując człowiekowi ograniczonemu w możliwościach pofolgowania swym normalnym instynktom. Dobrą kreację Doryny dała Ewa Bonacka, chociaż można by jej zarzucić zbyt wielką pewność siebie jak na jej stanowisko pokojówki. Ta jednak rola jest chyba ogólną i zasadniczą wskazówką dla korektur, które muszą nastąpić, aby widowisko nabrało rumieńców życia.

Korektury te powinny prowadzić ku większej komediowości, graniczącej raz po raz z farsą, która jest tutaj kategorią prawdziwie moralną, skoro ośmiesza to, co należy ośmieszyć. Korektury te w ogóle powinny prowadzić ku rozluźnieniu muzealnej atmosfery, którą wciąż czujemy na scenie. Wtedy postacie molierowskie przestaną być postaciami starego arcydzieła, a zmienią się w postacie żywe, które poprzez śmiech i śmieszność będą nam mówiły prawdę, jak mówiły ją ongi, zanim weszły w przysłowie i starły się niby pieniądz długo pozostający w obiegu.

Prócz osób wymienionych powyżej, w pozostałych rolach „Świętoszka“ wystąpili: Wanda Łuczycka (Elmira), Edward Dziewoński (Damis), Krystyna Miecikówna (Marianna), Mirosław Szonert (Walery), Janusz Zie-

wi XIV, skoro nie tylko w „Świętoszku" bogiem rozwiązującym intrygę, a tym razem karzącym obłudnika jest król. Ale uprzytomnijmy sobie przede wszystkim, jak postępuje ów genialnie w zamierzeniu autora wyrachowany obłudnik, który wszedł pod maską pobożności w dom bogacza po to, aby żyć wygodnie i zawładnąć jego majątkiem.

Owszem, jest bujnie pod tym względem przez naturę wyposażonym zmysłowcem, ale ani z ogólnej koncepcji tej postaci, ani z sytuacji, w której ją autor postawił nie wynika bynajmniej, aby spryciarz miał postępować naiwnie i jednym nierozważnym posunięciem niszczyć owoce długich wysiłków. Co najmniej nie młody już Tartuffe komromituje się jako ryzykujący wszystko od razu amant co najmniej nie młodej Elmiry, matki dorosłych dzieci, podczas gdy nic nie stoi temu na przeszkodzie, aby jeszcze tego samego dnia wieczorem został mężem jej młodziutkiej i uroczej córki. Wyrachowany świętoszek stawia wszystko na jedną kartę, aby uzyskać kilka intymności od podstarzałej damy. Nie ma w tym ani żadnej logiki kompozycyjnej ani żadnej prawdy psychologicznej.

Można by w „Świętoszku" znaleźć więcej tego rodzaju niekonsekwencji sytuacyjnych, jeśliby chciało się udowodnić, że klasyczna doskonałość kompozycyjna bywa dość często legendą. To jednak nie przemawia przeciwko innej prawdzie tej sztuki. Przeciwko prawdzie historycznej typu świętoszka. Ten bowiem świętoszek jest postacią historyczną, mającą za sobą historyczną działalność. Jeżeli, jak słusznie ktoś powiedział, Molier swymi drwinami z senesu i puszczania krwi ocalił życie większej ilości ludzi, niż to zdołało uczynić zastosowanie szczepionki przeciwko ospie, to należy dodać, że swą sceniczną kompromitacją typu świętoszka postawił ostrą diagnozę ostrej choroby społecznej i uratował nie mniejszą ilość ludzi przed zgubą moralną i materialną. Jak jeszcze sto lat później wyglądało postępowanie świętoszków, poucza nas chociażby świadek tak nieuprzedzony jak Henryk Rzewuski. W „Pamiątkach Soplicy" znajdujemy opowieść nawet pod względem fabularnym przypominającą intrygi Tartuffe'a. „Ksiądz Rokita — czytamy tam — jak ją (matkę narratora) był poróżnił z moim ojcem, tak i ode mnie jej serce odwrócił. Wmówił jej, że rozwiązłe prowadzę życie, że do spowiedzi nie chodzę, że jestem kalwinem ukrytym, że majątek w moim ręku będzie tylko narzędziem obrazy Pana Boga, że moja matka, żyjąc tyle lat z heretykiem, jest pod ciężkim grzechem, i że nie ma skuteczniejszego sposobu, aby go Pan Bóg wykreślił z księgi swojej sprawiedliwości, jak pozyskać wstawienie się świętego Ignacego, cały majątek oddając zakonowi, którego on jest założycielem... Aż tu moja matka występuje z donacją całego majątku jezuitom..."

Przypomnijmy sobie, że życie Moliera przypada na czasy ostrego prześladowania jansenistów we Francji, co w końcu (r.1685) — już po jego śmierci — doprowadziło do odwołania Edyktu Nantejskiego, który zapewniał obywatelom swobodę wyznań religijnych. Panowanie Ludwika XIV znamionuje się między innymi gwałtowną reakcją

Główną wadą inscenizacji, zwracającej poza tym uwagę doskonałą oprawą kostiumową, jest przede wszystkim niedostateczne skoordynowanie i nierówność gry zespołu, wskutek czego ginie wiele tak świetnych komediowo momentów, jak na przykład scena sprzeczki miłosnej między Marianną i Walerym. Całe partie tekstu są niewyzyskane, akcja tu i ówdzie gubi się w rozbiciu na grę poszczególnych aktorów, nie utrzymujących między sobą ścisłej więzi sytuacyjnej. W tej atmosferze przechodzi częstokroć bez wrażenia zupełnie dobra gra niektórych postaci pierwszoplanowych, jak na przykład Orgona w wykonaniu Zygmunta Chmielewskiego lub pani Pernelle w wykonaniu Stanisławy Perzanowskiej. Jerzy Śliwiński jako Tartuffe dał postać odrywającą się raz po raz od tekstu, stosował bowiem kilka z góry ustalonych i powtarzających się gestów, nie nadając również swej mimice odcieni dostatecznie zindywidualizowanych w stosunku do danego miejsca w tekście. Nie śmiejemy się nawet z jego amorów, raczej współczując człowiekowi ograniczonemu w możliwościach pofolgowania swym normalnym instynktom. Dobrą kreację Doryny dała Ewa Bonacka, chociaż można by jej zarzucić zbyt wielką pewność siebie jak na jej stanowisko pokojówki. Ta jednak rola jest chyba ogólną i zasadniczą wskazówką dla korektur, które muszą nastąpić, aby widowisko nabrało rumieńców życia.

Korektury te powinny prowadzić ku większej komediowości, graniczącej raz po raz z farsą, która jest tutaj kategorią prawdziwie moralną, skoro ośmiesza to, co należy ośmieszyć. Korektury te w ogóle powinny prowadzić ku rozluźnieniu muzealnej atmosfery, którą wciąż czujemy na scenie. Wtedy postacie molierowskie przestaną być postaciami starego arcydzieła, a zmienią się w postacie żywe, które poprzez śmiech i śmieszność będą nam mówiły prawdę, jak mówiły ją ongi, zanim weszły w przysłowie i starły się niby pieniądz długo pozostający w obiegu.

Prócz osób wymienionych powyżej, w pozostałych rolach „Świętoszka" wystąpili: Wanda Łuczycka (Elmira), Edward Dziewoński (Damis), Krystyna Miecikówna (Marianna), Mirosław Szonert (Walery), Janusz Ziejewski (Kleant), Władysław Grabowski (pan Zgoda), Janusz Bylczyński (oficer gwardii). Epizodyczną i niemą rolę Flipoty, służącej pani Pernelle, z trafnym wdziękiem odegrała aktorka, oznaczona w programie trzema gwiazdkami.

Dekoracje Władysława Daszewskiego zerwały z szablonem stylizacji barokowej, który w tradycji widowisk molierowskich narzucał się oczom widza i przesłaniał mu sobą tekst. Daszewski stworzył dekorację tak prostą, że niemal ginącą widzowi z oczu, aby uczynić miejsce tekstowi. Na scenie postawił tylko najniezbędniejsze sprzęty, odgrywające konkretną rolę w akcji, jak ów stół ze spadającą nisko serwetą, pod którym chowa się Orgon, aby podpatrzeć zaloty Tartuffe'a. Ta koncepcja scenograficzna jest rezultatem słusznego poglądu, że istotą widowiska teatralnego jest jego treść, a nie nagromadzenie postronnych w stosunku do treści elementów optycznych.

Adolf Sowiński