

Polski Moliere

AUTOR: BARBARA OSTERLOFF

Wystawa *Polski Moliere* daje syntetyczny obraz zmagania wielu pokoleń polskich twórców teatru z dziełami autora *Świętoszka*. Obraz, który jest atrakcyjny wizualnie i merytorycznie.

1.

■ „Zaledwie przebrzmiały echa obchodów molierowskich, w których cały cywilizowany świat, i my wraz z nim, oddał hołd pamięci wielkiego pisarza. Mimo to nie jestem przeświadczony, aby ogół naszej publiczności dostatecznie zdawał sobie sprawę z istoty i wielkości zjawiska, któremu na imię M o l i e r. Wymawia się to imię z czcią i mniej lub więcej szczerym zachwytem, ale dzieje się to raczej na miarę tradycji niż z własnego bezpośredniego przeżycia¹”. Tak pisał Tadeusz Żeleński Boy równo sto lat temu, z okazji trzechsetlecia urodzin Moliera. Przypominam te słowa dzisiaj, kiedy obchodzimy kolejną okrągłą rocznicę, czterechsetlecia, bo nie wydaje się, aby problem recepcji „wielkości zjawiska, któremu na imię Moliere” całkowicie przeminął. W samym teatrze nadal stykają się z nim zarówno widzowie, jak i twórcy sięgający po dzieła wielkiego komediopisarza. Francuski klasyk, wystawiany „dla honoru domu”, w chwalebny poczucie kulturalnej powinności, nie tak znów często okazuje się Molierem współczesnym, Molierem – znawcą charakterów ludzkich. O tych skomplikowanych dziejach pisarza na naszych scenach mówi wystawa pt. *Polski Moliere*, zorganizowana w Muzeum Teatralnym w Teatrze Wielkim. Jest ona bez wątpienia wydarzeniem w naszych obchodach Molierowskiej rocznicy, której dotychczasowy plon, gdyby ograniczyć się tylko do premier w teatrach, nie jest zbyt obfity.

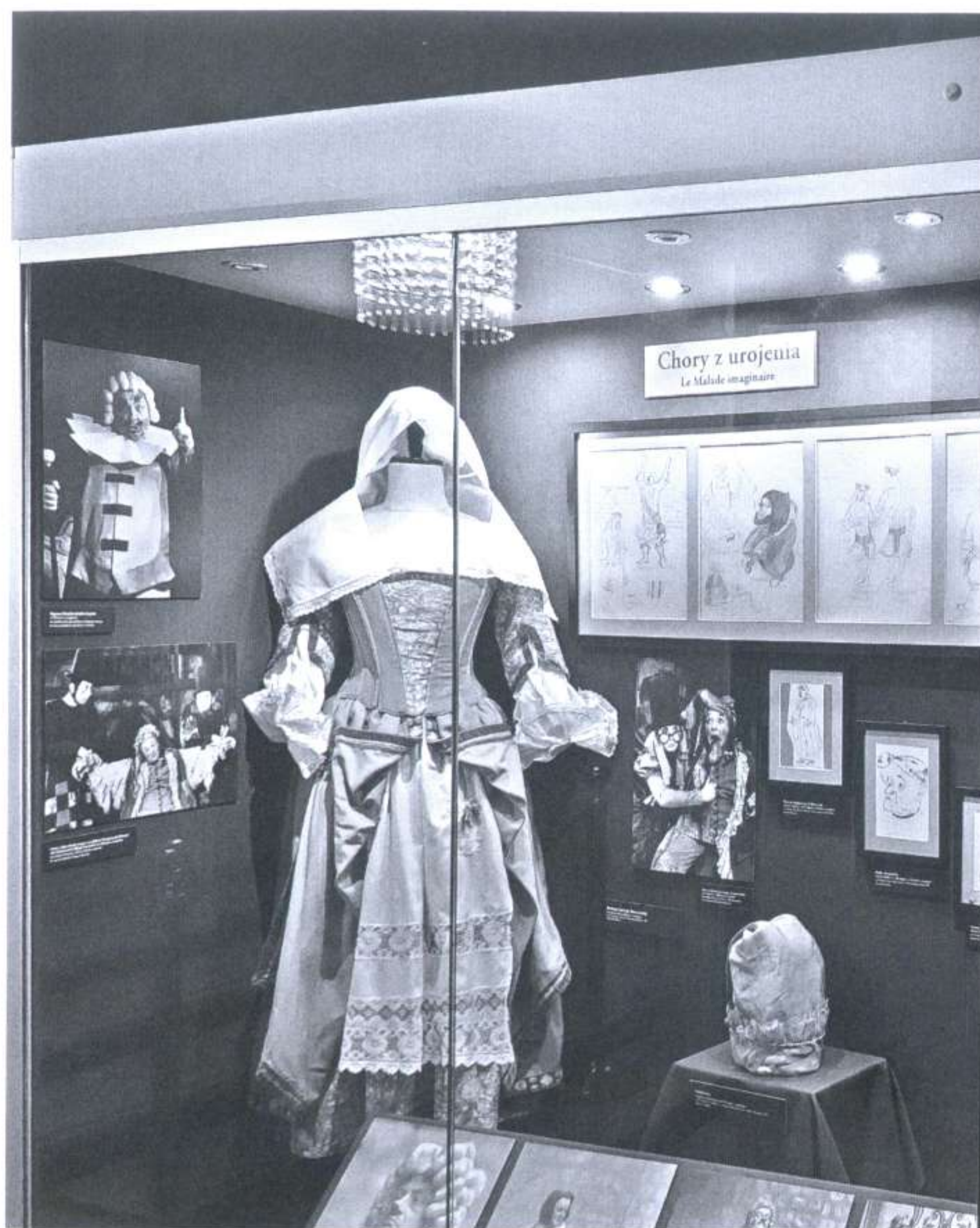
2.

Recepcja Moliera w Polsce, przypomnijmy, ma długą historię. Wszystko zaczęło się od pokazu farsy *Sganarelle ou Le cocu imaginaire* (znanej u nas pod tytułem *Rogacz z urojenia*) – 5 marca 1669 roku w warszawskim pałacu Jana Andrzeja Morsztyna. Było to jeszcze za życia twórcy. Przypomina o tym Patryk Kencki w wydanej ostatnio znakomitej książce *Staropolski Moliere*, przedstawiającej dzieje wystawień sztuk komediopisarza w dawnej Rzeczypospolitej aż do narodzin sceny narodowej. Do tych początków sięgnęli także twórcy wystawy zorganizowanej w Muzeum Teatralnym, uwzględniając różne nurty staropolskiej recepcji dzieł Moliera, granych w siedzibach magnackich, na dworach królewskich, w teatrach konwiktowych i na scenach zawodowych. Pośród zgromadzonych eksponatów mamy więc ciekawą ikonografię (na przykład *Uczta w Jaworowie*, grafika według obrazu Fransa Geffelsa z końca XVII wieku), a także portrety (na przykład Karola Boromeusza Świerzawskiego, mal. Adam Iwor, 1794). Po raz pierwszy publicznie zaprezentowano prawdziwy rarytas – miedzioryt (odcisk) Israela Silvestre’a przedstawiający scenę z komedioba-

letu Moliera i Lully’ego *Księżniczka Elidy*, wystawionego w Wersalu w 1664 roku. Jest to dar dla Muzeum Teatralnego od prezydenta Francji, generała Charles’a de Gaulle’a, złożony podczas jego wizyty w Teatrze Wielkim w Warszawie w roku 1967. Są też na wystawie programy (na przykład do spektakli *Cynna* Pierre’a Corneille’a i *Lekarz mimo woli* Moliera granych w teatrze Collegium Nobilium w Warszawie w 1753, ze zbiorów Muzeum Teatralnego) i afisze (m.in. prapremiery *Natretów* Józefa Bielawskiego, zainspirowanych komedią *Le fâcheux* Moliera, a wystawionych na inaugurację sceny narodowej 19 listopada 1765 roku). Ponadto oglądamy starodruki, jak na przykład tom wydanych w 1774 roku komedii francuskiego pisarza, pochodzący z prywatnego księgozbioru Jacka Woszczerowicza.

3.

Scenariusz ekspozycji obejmuje jednak znacznie rozleglejszy zakres czasowy. Przedstawia także recepcję Moliera w wieku XIX, XX oraz dzisiaj (*Szkoła żon* z Andrzejem Sewerynem z aktualnego repertuaru Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana). Daje to w efekcie syntetyczny obraz zmagania wielu pokoleń polskich twórców teatru z dziełami autora *Świętoszka*. Obraz, który jest – powiem to od razu – atrakcyjny wizualnie i merytorycznie. Ważne w nim miejsce zajmują aktorzy, reżyserzy, scenografowie, jak również mecenasowie przedsięwzięć, którzy, mówiąc dzisiejszym językiem, promowali francuskiego pisarza. Zdarzało się, że mecenas czy mecenaska byli jednocześnie tłumaczami Moliera i animatorami widowisk (granych po polsku bądź po francusku), czego najlepszym przykładem jest działalność Urszuli Franciszki Radziwiłłowej (uhonorowanej portrecikiem na tej wystawie). Księżna dokonała kilku parafraz sztuk Moliera dla swojego teatru w Nieświeżu. Starła się zachować wierność wobec oryginału, ale – jak pisze Kencki we wspomnianej monografii – podjęła liczne interwencje w sferze języka. Komédie *Les précieuses ridicules* i *Le médecin malgré lui* napisane prozą – Radziwiłłowa przełożyła wierszem. Natomiast wierszowaną sztukę *Les amants magnifiques*, której dała tytuł *Miłość wspaniała*, ujęła w kształt prozatorski. Wśród autorów czasów saskich trudniących się polonizacją sztuk Moliera (przekłady, parafrazy, adaptacje) przywołana została na wystawie jeszcze inna magnatka, Marianna Potocka, a także Ludwik Plater. Gdy idzie o wiek XVIII, osobne miejsce zajmuje na wystawie Franciszek Bohomolec, którego wybitną, wciąż niedocenianą twórczość, dokumentują starodruki – tomy wydań jego przekładów dla teatru konwiktowego. Podstawową trudność, jaką te komedie przedstawiały dla tłumacza teatru, w którym na scenie

Wystawa *Polski Moliere*, Muzeum Teatralne w Warszawie

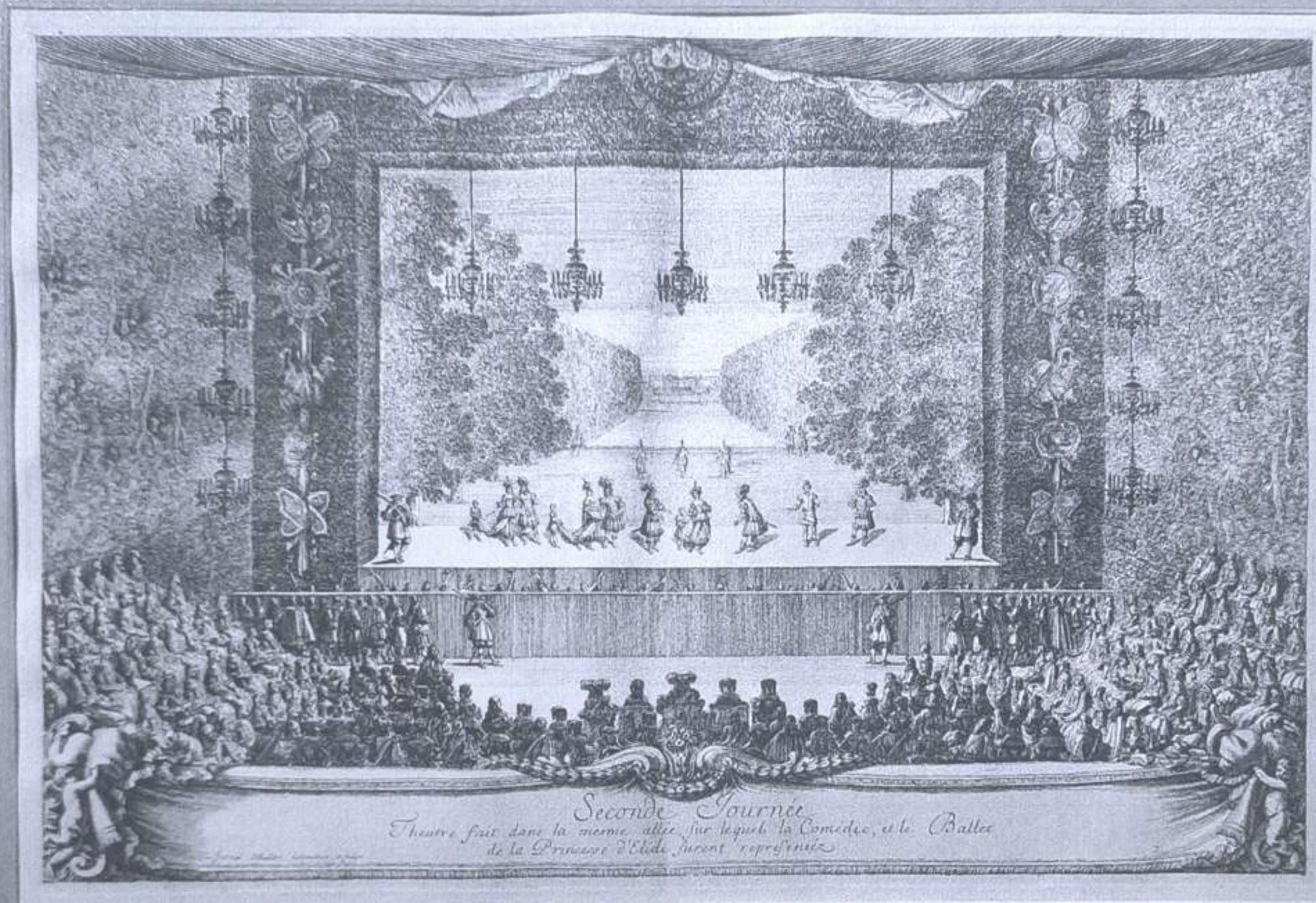
fot. Sławomir Szondelmajer / Muzeum Teatralne w Warszawie

mogli występować wyłącznie mężczyźni, objaśnił sam Bohomolec: „Ja wyznaię, iż trzymając się mego zwyczaju wiele trudności zażyłem na przerabianiu dwóch moich Komedyi, to jest drugiej, y trzeciej, których treść, ponieważ całą prawie na białogłowach Jegomości Pan Moliere zasadził, przetoż tak ie musiałem łątać, y kleić, żebym y Komedyi sztukę zachował, y płci niewieściey do nich nie przypuścił. Co z większą mi przyszło pracą, niż kiedym inne z moiey osnowy robił”². Dodajmy, że lista tłumaczy przypominanych na wystawie w Muzeum Teatralnym obejmuje blisko sto nazwisk (wszystkie, w porządku chronologicznym, znalazły się w prezentacji wyświetlanej na plazmowym ekranie). Są pośród nich takie, które zapisały się jednym lub kilkoma tłumaczeniami (na przykład Franciszek Kowalski), i jest oczywiście wspomniany wcześniej Tadeusz Żeleński Boy. Jemu zawdzięczamy „całego” komediowego Moliere. Ważne miejsce na liście translatorów współczesnych zajmuje Bohdan Korzeniewski, który sztuki Moliere również reżyserował, walcząc z przekłamaniami Boyowskich przekładów, a przede wszystkim z powierzchownym (konwencjonalnym, sformalizowanym) czytaniem komedii – bo wtedy „ginie doszczętnie”, jak pisał, jego „mądra i trochę smutna wiedza o człowieku”³. Wśród najnowszych tłumaczeń komedii Moliere mamy sprawdzone już doskonale na deskach scenicznych przekłady Jerzego Radziwiłowicza (wydane drukiem przez krakowski Znak). Ten ciekawy, nazwijmy go filologicznym, wątek wystawy – tłumaczeń sztuk – uzmysławia skalę trudności i rozległość zakresu poszukiwań kształtu spolszczeń Moliere, podejmowanych na nowo w każdej z przywołanych tutaj epok.

4.

Wystawa *Polski Moliere* jest też opowieścią o poszukiwaniach kształtu przestrzeni dla wystawianych sztuk Moliere. Mierzyło się z tym zadaniem kilka pokoleń scenografów, których projekty dekoracji i kostiumów,

mówiąc najprościej – wciąż cieszą oko. Elementem łączącym je wszystkie, ponad czasem i konwencjami, jest przede wszystkim kolor, z wirtuozerią i wielkim smakiem zastosowany w projektach Wincentego Drabika, Władysława Daszewskiego, Teresy Roszkowskiej, Krzysztofa Pankiewicza, Andrzeja Majewskiego, Jana Polewki, Zofii de Ines, Joanny Braun, by wymienić tylko kilka nazwisk. Ale palma pierwszeństwa w tym dziele należy do Karola Frycza. Jego projekty do *Grzegorza Dandina* i *Lekarza mimo woli* dla Teatru Polskiego w Warszawie jeszcze przed pierwszą wojną światową otworzyły nowy rozdział w inscenizowaniu Moliere. Frycz „czarodziej” to cała epoka w polskiej recepcji francuskiego komediopisarza. Projektowane przez niego kostiumy zdumiewały wiernością historyczną i kolorytem. „On to jest twórcą kostiumu molierowskiego w Polsce, opartego na źródłach malarskich, historycznych, teatralnych a nie kalkowanego z rycin kostiumologicznych” – napisał Leon Schiller⁴. W *Chorym z urojenia*, wystawionym również w Teatrze Polskim, na trzechsetlecie urodzin Moliere, podobnie jak w *Grzegorzu Dandin* nawiązał Frycz do konwencji dawnego teatru, wprowadził jako stały element cztery barokowe kolumny po obu bokach sceny oraz ozdobny paludament. Ten właśnie wyrafinowany, mistrzowski projekt widzimy na plakacie wystawy *Polski Moliere*. Ale, na dobrą sprawę, wszystkie pokazane tutaj projekty polskich scenografów tworzą imponujący przegląd indywidualności artystycznych, i jednocześnie dokumentują kierunki poszukiwań molierowskiego stylu. Jeszcze na przełomie wieku XIX i XX w teatrze krakowskim, jak pisze Jan Michalik, „problem stylu rozumianego jako pielęgnacja istniejącego kiedyś wzorca pojawiał się dość regularnie przy okazji przedstawień Szekspira, Moliere, a zwłaszcza komedii Fredry”⁵. Później, w dwudziestoleciu międzywojennym, w dobie narodzin nowoczesnej polskiej inscenizacji, kiedy scenografię uznano za organiczny komponent spektaklu, powstały ze ścisłej współpracy scenografa i reżysera na planie



fot. Sławomir Szondejmajer / Muzeum Teatralne w Warszawie

Miedzioryt Israela Silvestre'a przedstawiający scenę z komediobaletu Moliera i Lully'ego *Księżniczka Elidy*, wystawionego w Wersalu w 1664 r.

tekstu, oglądano już innego Moliera. Osadzonego w przestrzeniach inspirowanych zdobyczami nie tylko koloryzmu, ale również kubizmu czy konstruktywizmu. Oczywiście, problem molierowskiego stylu nie ogranicza się do scenografii, obejmuje także reżyserię i aktorstwo, co wystawa doskonale dokumentuje. Zebrany materiał pozwala wyrobić sobie zdanie o, rozłożonym w czasie, procesie uwspółcześniania Moliera, często idącym w parze z podkreśleniem elementów dramatycznych, nawet tragicznych, co uwidacznia się w kostiumach i scenerii (niekiedy wręcz mrocznej) przedstawień. Dobrym tego przykładem są m.in. *Mizantrop* w reżyserii Zygmunta Hübnera w Starym Teatrze w Krakowie (1961) czy *Szkoła żon* w reżyserii Jana Kulczyńskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie (1979). Na wystawie można więc zobaczyć kostiumy stylowe (autentyczne lub zachowane na projektach czy uchwycone na zdjęciach), jak pochodzący z początków XX wieku gorset Celimeny uszyty dla Jadwigi Mrozowskiej, oraz najnowsze, synkretyczne, łączące elementy z epoki z akcentami dzisiejszej mody (na przykład projekty Zofii de Ines), a nawet takie, które wydają się zdjęte wprost z wieszaka ze sklepu z topową konfekcją.

5.

Aktorzy w rolach molierowskich to osobny, atrakcyjny temat. Na wystawie mamy całą galerię wspaniałych portretów – fotografii artystów w ich legendarnych rolach, zatrzymanych w wyrazistych minach, pozach i gestach. Trafnie dobrane, stanowią one nie tylko cenny dokument najbardziej ulotnej ze sztuk, lecz również inspirację dla wyobraźni, pozwalają widzowi „dotknąć” historycznych ról. Nic w tym dziwnego, skoro ich autorami są mistrzowie fotografii teatralnej, poczynając od Stanisława Brzozowskiego, po Edwarda Hartwiga, Franciszka Myszkowskiego czy Wojciecha Plewińskiego. Otwiera tę galerię portret nieznanego autora, przedstawiający Mieczysława Frenkla jako Tartuffe’a w *Świętoszku* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1914). Frenkiel był jednym z najwybitniejszych w Polsce wykonawców ról molierowskich, zagrał ich w sumie sześć. Z jego osiągnięciami rywalizował Aleksander Zelwerowicz, który również Tartuffe’a wybrał na swój wielki jubileusz pracy

scenicznej w roku 1925, co pokazuje fotografia przedstawiająca Tartuffe’a i Orgona, Zelwerowicza i Mariusza Maszyńskiego, rozmawiających na klęczkach. To rozwiązanie sytuacyjne było wzorem dla późniejszych reżyserów komedii (co także udokumentowano zdjęciem). Kolejna fotografia przedstawia Zelwerowicza jako Argana w *Chorym z urojenia*, z którego „blachmalem śmierci przesłonięnych oczu przeziera pustka tragiczna”, jak pisał Schiller (ten motyw roli Argana pogłębił jeszcze wielki Stefan Jaracz). Obie te fotografie ułożone zostały w osobnych witrynach-gablotach, które poświęcono wybranym arcydziełom Molierowskim (*Don Juan*, *Mizantrop*, *Świętoszek*, *Skąpiec*, *Chory z urojenia*, *Szkoła żon*). Wspominam o tym, by podkreślić walory bardzo przemyślanego scenariusza wystawy. Przestrzenna aranżacja stwarza możliwość swobodnego wiązania różnych wątków i motywów, tak że widz może sobie stworzyć własną „mapę” polskiego Moliera. W galerii portretów aktorskich oglądamy również Ludwika Solskiego, Mieczysławę Cwiklińską, Hannę Skarżankę, Antoniego Fertnera, Jacka Woszczerowicza, Janusza Warneckiego, Aleksandra Dzwonkowskiego, Jana Świdorskiego, Andrzeja Łapickiego, Tadeusza Fijewskiego, Igora Przegrodzkiego. A obok nich pojawia się cała plejada aktorów, których możemy podziwiać na scenie dzisiaj, od Danuty Stenki po Jana Englerta.

6.

Jeden z moich ulubionych eseistów, Italo Calvino, napisał, że „czytanie klasyków wydaje się sprzeczne z naszym rytmem życia, które nie zna długich czasów, oddechu humanistycznego *otium*; jest także sprzeczne z eklektyzmem naszej kultury”⁶. Wystawa w Muzeum Teatralnym w Teatrze Wielkim świadczy o tym, że warto podejmować takie próby, wciąż warto czytać klasyków. ■

1 ■ T. Żeleński (Boy), *Molier*, [w:] tegoż, *Pisma*, red. H. Markiewicz, seria druga, tom XI, Warszawa 1957, s. 7.

2 ■ F. Bohomolec, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Komedye przez X. Franciszka Bohomolca Societatis Jesu napisane*, tom II, Lublin 1757.

3 ■ B. Korzeniewski, *Spory o teatr. Recenzje z lat 1935–1939*, Warszawa 1966, s. 119.

4 ■ Cyt. za: L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004, s. 155.

5 ■ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*, Kraków – Wrocław 1985, s. 291.

6 ■ I. Calvino, *Po co czytać klasyków*, Warszawa 2020, s. 16.