

DON JUAN

molier



TEATR
IM. C. NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE



DUŻA SCENA

Dyrektor
ALINA OBIDNIAK

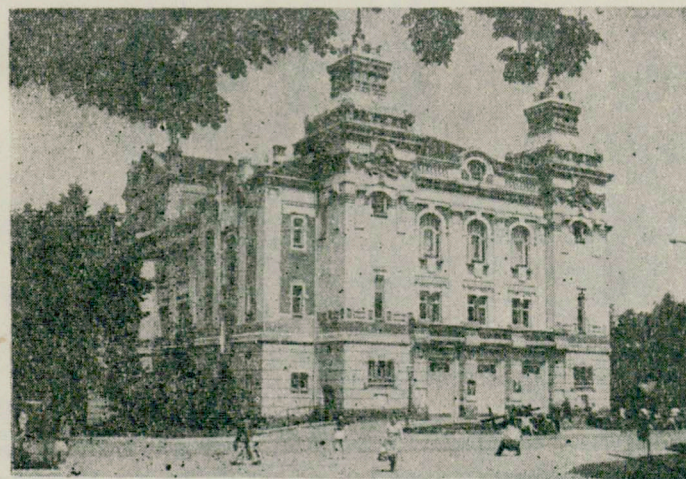
Z-ca Dyrektora
HENRYK SZOKA

Kierownik literacki
JANUSZ DEGLER

TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIJ GÓRZE

DON JUAN

JBP. MOLIÉRE

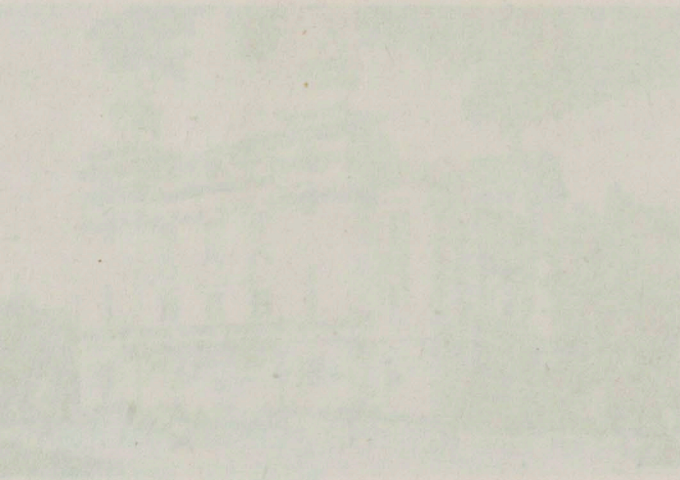


TRZECIA PREMIERA SEZONU
PREMIERA — LUTY 1976 R. XXXI SEZON 1975/76

TEATR
IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELONIEJ GÓRZE

DON JUAN

J.B.P. MOLIERE



PREMIERA - LUTY 1952 W. ZYNY SZKOLN. IMIĘ
TEATR C. B. P. M. I. N. O. R. W. I. D. A.



K. Amisiewicz 45

KUTENMESTRA WABIĄCA KALIBANA



TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

Don Juan

Zakaz grania „Tartufa” postawił Moliera jako dyrektora teatru w bardzo kłopotliwym położeniu: liczył na tę nowość i nie miał jej czym zastąpić. Niestrudzenie czynny duch poety rozgląda się za nowym pomysłem. Otóż w owym czasie był jeden temat, który, mimo iż wielokrotnie powtarzany, wciąż ścigał i zachwycał publiczność paryską: to legenda o piekielnym uwodzicielu kobiet, zrodzona pierwotnie w Hiszpanii, później przyswojona scenie włoskiej i francuskiej. Molier chwyta ten temat, czerpie bez żadnego skrupułu pełnymi garściami ze swych poprzedników, zachowuje główne tradycyjne rysy oraz cudowne rozwiązanie (którego publiczność by się nie wyrzekła), zarazem jednak wtlacza w te ramy satyrę, pojętą bardzo indywidualnie i pozostającą w ścisłym związku ze sprawą „Tartufa”. W ten sposób powstał ten utwór dziwny, niejednorodny, niedoskonały, to pewna, ale zarazem w całym dziele Moliera jeden z najsmielszych i najbardziej niezwykłych.

Przystępując do Molierowskiego „Don Juana”, trzeba się wyzwolić spod sugestii całej — późniejszej zwłaszcza — ideologii i literatury „donżuańskiej”, z librettem do opery włącznie. Don Juan, jako „das ewig männliche”, jako ów wiecznie odradzający się i wiecznie młody kochanek wszystkich kobiet, niewiele ma wspólnego z utworem Moliera. Donżuaństwo Molierowskiego Don Juana jest tylko ubocznym rysem do jego charakterystyki, rysem, przejętym z poprzedzających go utworów, i bynajmniej nie najważniejszym.

Molier, zetknąwszy się z dworem i z salonami paryskimi, które w miarę rosnącej sławy otwierały pisarzowi swe podwoje, rozszerzył pole swej obserwacji: przyjrzał się z bliska typowi wielkiego pana, „złotego młodzieńca”. Typ ten w jego małej postaci pochwycił w swoich „markizach”; ale ten

miałki dudek, samochwał, pajac i bawidamek, to nie było wszystko. Pozostawał do odmalowania młody panek, w ogóle pan w naprawdę wielkim stylu, taki, jakim go uczyniło próżniacze życie dworu Ludwika XIV. Z chwilą rozbrojenia Francji typ junaka-rycerza, zdolnego świat zadziwić swymi czynami, degeneruje. Bujna energia wyradza się w zło, inteligencja w przewrotność; nawyk do rozkoszy, połączony z poczuciem bezkarności, rodzi drapieżną nudę, szukającą zaprawy w ludzkiej krzywdzie, bólu. Jest w tym Mollerowskim Don Juanie poprzednik Valmonta z „Niebezpiecznych związków”. Ale jest i coś więcej: jest tu już położony palec na potworność przywileju, który hoduje takie typy; na ów stan szlachecki, który daje wszystkie prawa nie nakładając żadnych obowiązków, który wynosi ludzi, choćby miernych i złych, do rzędu jakichś półbogów. „Wielki pan, a zły człowiek to monstrum w przyrodzie”, mówi Molier, mając tę zreczność, iż mówi to ustami zacnego a szlachetnie urodzonego Don Ludwika.

Zarazem Molier kładzie palec na drugą ranę wieku. Wiek XVII, tak przesiąknięty kwestią religijną, przedstawia dwa krańcowe negatywy prawdziwej religii: jeden to obłuda religijna, drugi to „libertynizm”, ateizm. Ale ten ateizm to nie był ów mdły nowoczesny indyferentyzm; był czynny, bluźnierczy. Nacisk religii był taki, że wywołał reakcję tejże samej siły. W „libertynizm” ten wchodziły różne elementy: pogaństwo wysrane z humanizmu; kartezjanizm pojęty z żarliwą świeżością; krytyka prawd wiary niesiona przez zwalczające się sekty; wszystko na tle brutalnej jeszcze bujności temperamentów oraz tej wspomnianej już beczynności, która nastąpiła po burzliwej dobie Frondy.

Zaledwie można przytoczyć świętokradzkie pomysły, na jakie pozwolili sobie „libertyni”. Przypominają one rysy młodocianych „ateistów” ze szkolnej ławy; bo też ta emancypacja spod ojcowskiej władzy Kościoła miała w sobie coś ze zbuntowanego uczniaka. Wielki Kondeusz, zanim się nawrócił, ułożył wspólnie z innymi osobami cały spisek, aby spalić kawałek drzewa z Krzyża św. Młodociany książę de Nevers dał ochrzcić świnię; pani Deshoulières ochrzciła swego psa, a nie ochrzciła córki, która została bez chrztu do dwudziestego dziewiątego roku życia. Paru złotych młodzieńców wyprawiło wesołą ucztę w kościele, w czasie której dobyli z grobu świeżego trupa, aby z nim tańczyć.

Ośrodkiem tego towarzystwa był dom słynnej z urody Ninon, która wiodła jawnie rozwiązłe życie pod sztandarem epikurejskiej filozofii. Znamiennym jest, że ta inteligentna kurtyzana-amatorka cieszyła się dla zalet swego umysłu i charakteru powszechnym szacunkiem: surowa pani de Maintenon w epoce swej dewocji utrzymuje z Ninon przyjazne stosunki! Tam to młodzi pankowie schodzili się na orgie, obierając z umysłu na ten cel Wielki Tydzień. Molier bywał u Ninon de Lenclos; czytywał u niej swoje utwory; z niejednym członkiem tego towarzystwa łączyła go zaży-

łość; mógł tedy zbierać obserwacje. Z natury poważny, raczej skłonny do melancholii, z pewnością nie brał udziału w orgiach; ale patrzył swymi głębokimi, smutnymi oczyma na to świetne towarzystwo i ujrzał wśród biesiadników przy stole — swego Don Juana.

Toteż bohater Moliera, mimo że akcja sztuki toczy się na Sycylii (wówczas prowincji hiszpańskiej), nie ma nic z Hiszpana; to Francuz czystej krwi, młody paniczek z dworu. Nie południowa namiętność jest też jego bodźcem. To raczej znudzony intelektualista, ziemny łowca wrażeń, którego młoda krew nie gardzi uściskiem kobiety, ale dla którego jest ona przede wszystkim sportem, emocją, podniętą znudzenia i próżności oraz środkiem do czynienia zła. Wyrwać Elwirę z murów klasztoru, aby ją zaraz potem rzucić w najobelżywszy sposób; zamącić szczęście kochających narzeczonych — wszędzie tu kobieta jest raczej środkiem niż celem(...).

Słowem, widzimy w Don Juanie przejmujący obraz tego, czym może stać się człowiek bez hamulca, człowiek, któremu życie dało wszystko w ręce bez zasług, bez trudu, nie żądając niczego w zamian. Malując wszakże swego młodego pana tak krwawymi rysami, Molier zachował owo bezstronne spojrzenie artysty, które ma zawsze. W scenie z Piotrusiem lud ma racje, ale wielki pan ma wdzięk; pan Niedziela jest porządny człowiek, ale idzie na lep śmiesznej próżności. Don Juan jest zbrodniarzem, ale Sganerel płaskim głupcem i powolnym narzędziem jego szelmostw. Don Juan ma wdzięk, dużo wdzięku, ma „wielki styl”, żywe poczucie honoru (mimo iż w bardzo specjalnym rozumieniu, owego szlacheckiego honoru, który nie wyklucza żadnego łajdactwa); ma odwagę i niezłomność nawet wobec piekła.

I powstała ta osobliwa komedia o Don Juanie. Komedia... Coraz, bo trudniej tematy Moliera w tej epoce mieszczą się w ramach komedii. Patronowały jej narodzinom dwa uczucia: pośpiech i oburzenie. Pośpiech dyrektora teatru. Pośpiechu tego dowodzi choćby to, że sztuka jest — prozą. Komedia o poważniejszym temacie, w pięciu aktach, prozą, to było w owej epoce coś takiego, jakby ktoś wszedł na ucztę bez szaty godowej. Proza była dla farsy. To w znacznej mierze przeszkodziło powodzeniu tej komedii, jak później „Skapca”.

(...)Wtłoczyć tę historię o Don Juanie — siłą rzeczy zmuszony obejmować pewien wycinek jego życia i jego wędrówek w pogoni za pięknymi oczami — w klasyczną jedność czasu i miejsca, to też nie było łatwe. Molier radzi sobie, jak się dało; trochę ucierpiała na tym może komedia, trochę owa sławna „jedność”, ale — jakoś się pogodziły.

Trzeci szkopuł — komizm. Skąd wziąć komizm w historii człowieka, która jest jednym pasmem zbrodni, a kończy się w piekle? Tu poszło najtrudniej. Ze wszystkich komedii Moliera ta jest najmniej wesoła, a przynajmniej komizm

jej ma coś ponurego, jak się dziś mówi makabrycznego. Główną część kosztów wesołości opędza Sganarel; reszta spada na pana Niedzielę, na łatwowierne i próżne dziewczęta, na tchórzem podszytego Piotrusia. Tchórzem? Ten Piotruś miał dosyć odwagi, aby rzucić się w wodę na ratunek Don Juana, ale nie ma jej dosyć, aby stawić czoło temu jasnemu panu. To też rys.

Mimo to wszystko, jak wspomniałem, wesołości tu mało; zimna niegodziwość tego panka zbyt nas drażni i oburza, mrozi nam śmiech na ustach; w drugiej zaś części sztuki od sceny z ojcem, od ostatniego widzenia z Elwirą, wchodzimy w niesamowitą atmosferę dramatu. Nigdzie może bardziej niż w „Don Juanie” Moliere nie rozsadza ram konwencji scenicznych, nigdzie bardziej nie wyprzedza swej epoki. Tej jego twórczości jako twórcy dramatu nie potrafi podjąć nikt przez dwa wieki, dopiero nowoczesna literatura sceniczna zrozumiała myśl Moliere i poszła w tym jego śladem.

„Don Juan” jest dziełem w wielkim stylu. Wyniosła, ironiczna, drażniąca postać tego panka odciska się w pamięci niezatartym śladem. Bez tej postaci obraz XVII w. jakże byłby niezupełnym!



PEJZAŻ Z LASU ARDEŃSKIEGO



BOHDAN KORZENIEWSKI

Sekrety „Don Juna”

Nieporozumienia

Przed teatrem podejmującym pracę nad „Don Juanem” piętrzy się mnóstwo przeszkód. Jedne z nich, i to wcale nie najmniejsze, wynikają z małej znajomości Moliera w Polsce, z jego u nas obcości. Bo nie ludźmy się! Molier 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 życia się z tym pisarzem. Boy oczyścił spory szmat drogi do Moliera 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 skrótami, 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 nieomyślności, że na wszystkie argumenty zatyka uczy. „Prawdziwego” Moliera zna najlepiej on, komunał.

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

Przy tym sytuacja „Don Juana” jest bez porównania gorsza od sytuacji „Świętoszka”. „Tartufe” mieści się łatwo w tych utartych pojęciach realizmu, które skłaniają do

trzymania się przynajmniej powierzchownej prawdy historycznej; ukazuje ludzi we wnętrzu mieszczańskiego domu, wpłatając ich w wydarzenia układane według zasad prawdopodobieństwa i jeśli ucieka się pod koniec do niewiarygodnego rozwiązania, to nadaje mu wyraźny charakter ironiczny. „Don Juan” wprost przeciwnie, nie trzyma się wcale tego prawdopodobieństwa zdarzeń i zuchwałstwo, z jakim miesza rzeczywistość i fantastykę, wskazuje nam jasno, że wcale mu nie zależy na takiej wierności. Trzeba więc zupełnie gdzie indziej szukać głębokiej ludzkiej prawdy i istotnego sensu.

I tu natykamy się na inne trudności. Wybitni krytycy mieszczańscy z przełomu wieku, urabiający dotychczas nasze poglądy na Moliера, 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 przestrzegając tego szacunku, z jakim się zwykło odnosić do klasyków. Zagadkowe wydaje im się przede wszystkim powstanie tej komedii właśnie w tym okresie twórczości pisarza. W tych latach — powiadają — Moliер jest u szczytu sił. Właśnie wtedy pisze najwięcej swoje 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 Moliер 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” tak obcego ich gustom? 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 tragikomedią, skoro nie stosuje się do przepisów ustalonych dla tej odmiany dramatu? Czemu Don Juan, jakby mu się 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 Moliера tak często i tak donośnie, że czasem aż zagłusza mowę postaci?

Nagromadzenie tych pytań pozwoliło jednemu z najbardziej wpływowych krytyków tego czasu, Jules 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 mogłoby to być szczególną zachętą do zajęcia się właśnie tą komedią, gdyby w tym sądzie tkwiła choć odrobina śluszności. Ale zebranie takich zastrzeżeń oraz ich podsumowanie może nam posłużyć do czego innego, niż chciał głośny felietonista z „Journal des Débats”. 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 Moliера, tak na pozór klasyczne, są w istocie szaniami mieszczaństwa zbrojącego się do wojny światowej i szukającego pojednania z Kościołem. Porywająca polemika, która podnosi „Don Juana” do rzędu największych dzieł pisarza, umyka tu jakoś uwadze człowieka uchodzącego ówczesnie za jeden z najbystrzejszych umysłów. Stronniczość i zaślepienie tej krytyki są niemal tak wielkie, jak pamfletów atakujących Moliера za życia. I to właśnie podnieca do walki o „Don Juana” na scenie(...).

Dziwny Don Juan

Na pierwsze, niedbale spojrzenie naprawdę jest się czemu zdumiewać. Bo pomyślny tylko Moliер, jak orzekł porywczy ksiądz Roullé, ma opinie „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 Moliера. Epoka Ludwika XIV obfituje w dramatyczne sprzeczności, których trudno by się domyśleć za jej majestatycznym frontonem. Posłuszeństwo i milczenie narzucone przez absolutyzm królewski są pozorami. Mówiąc o tym okresie znakomity krytyk, Sainte-Beuve, użył metafory, która zrobiła zawrotną karierę literacką. Był to — napisał — jakby wspaniały most, pełen klasycz-

nych posągów, przerzucony przez rzekę. Ujarzmił 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 kolorytu historycznego.

Wspaniały most ozdobiony posągami nie stał pustką, W tych latach coraz częściej przeciągały nim procesje katolickie i kaznodzieje coraz gwałtowniej wzywali „do zmiążdżenia łba gadowi herezji”. Po niedługim czasie wśród tłumów ukaże się również złocona karetka króla, który z wiekiem dojrzałym 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 mieszczaństwo, rzemieślnicy, drobna szlachta i tylko bardzo nieliczni magnaci. Znakomita większość arystokratów, jeśli bałamucili się dotąd odszezepieństwem 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 Moliere'a, jak La Mothe le Vayer, ojciec jego przyjaciela, jak sam Molier wreszcie; bronią swobody myśli nie zważając na niebezpieczeństwa, bo służy im ona do poznania i uporządkowania świata. Uraabiają i szerzą te idee, którymi w sto lat później posłuży się nowa, właśnie rosnąca w siły klasa społeczna, gdy 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, zuchwałców i cyników akurat tyle co zeszłoroczny śnieg. Walczy tylko o swobodę osobistą, często pojmowaną jako swoboda wyuzdania. Ta odmiana libertynizmu nie wypowiedzi dążeń klasy zmierzającej do objęcia władzy i odpowiedzialności. Jest, odwrotnie, wyrazem poglądów klasy, której ta władza i odpowiedzialność została odjęta(...)



LAERTES I FURIE

Sganarel kaznodzieją

Bodaj jeszcze większego zuchwalstwa dopuścił się Molier w nowej odmianie postaci, którą już posługiwał się parokrotnie przy różnych okazjach, w roli Sganarela. Dotąd był to najczęściej przebiegły i tępy mieszczuch wzbudzający tylko śmiech. Tym razem sługa podzielił losy pana. Sganarel wywołał równie wielką, jeśli nie większą ilość nieporozumień. Ci sami krytycy, którzy nie mogli doczytać 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 lotrostwo. Mieszczanstwu z lat budowania imperium kolonialnego nie chodziło już o arystokrację; chodziło natomiast o chłopą. Sganarel został więc chłopem. Ba, wiernym, starym sługą, przydanym lekkomyślnemu paniczowi przez surowego Don Louisa. Otrzymał w tej nowej roli tyle poczywości, 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 Molier przez usta Sganarela zwracał się do wszystkich dworskich ateuszów w słowach: „Mów pan, co chcesz, jest w człowieku coś cudownego, coś, czego wszyscy mędrcy nie umieli wytłumaczyć”. To Molier przypierał ich do muru pytaniami: „Chciałbym pana zapytać, kto zrobił te oto drzewa, rzekę i to niebo tam w górze nad nami? Może to wszystko skleciło się samo przez się?”.

Przypisując Molierowi takie przekonania jego rzekomi wielbicielcy 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 Molier 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 na scenie, kogokolwiek przekona? Że ktoś weźmie poważnie dowody istnienia duszy przytaczane przez błazna? Że odeprze zamachy groźnych wrogów, uśpi podejrzenia kleru, położy kres knowaniom Kongregacji Świętego Sakramentu przybierając na siebie postać pocziwego prostaka, który towarzyszy swemu panu w łotrowskich wyprawach i nawet go wspomaga, ale jednocześnie przypomina mu ciągle o niebie? Gdyby Molier istotnie wierzył i wybrał sobie taki czas i taką formę publicznego wyznania wiary, byłby głupcem. Gdyby zaś nie wierzył i zrobił to tylko dla sygniecia pia-

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA

W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR — Alina OBIDNIAK
ZASTĘPCA DYREKTORA — Henryk SZOKA
KIEROWNIK LITERACKI — Janusz DEGLER

J. B. P. MOLIÈRE

DON JUAN

Przekład

BOHDAN KORZENIEWSKI

Reżyseria
i scenografia — KRZYSZTOF PANKIEWICZ
Ruch sceniczny — CONRAD DRZEWIECKI

PREMIERA — LUTY 1976 ROK
XXXI SEZON 1975/76

(trzecia premiera sezonu 1975/76)

O B S A D A :

Don Juan — syn Don Luisa	— MACIEJ STASZEWSKI
Sganarel	— JAN BOGUSZ
Elwira — żona Don Juana	— MARIA MAJ
Guzman	— STANISŁAW RACZKIEWICZ
Don Carlos	— JERZY GÓRALCZYK
Don Alonzo	— STANISŁAW RACZKIEWICZ
Franciszek — żebrak	— RYSZARD WOJNAROWSKI
Marcysia	— TERESA LEŚNIAK
Karolka	— MARLENA ANDRZEJEWSKA (adeptka)
Piotrek	— WIESŁAW SŁAWIK
Stokrotka	— WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Pyskacz	— STANISŁAW CICHOCKI ((adept)
Pan Niedziela	— KAZIMIERZ MIRANOWICZ
Don Luis	— ZBIGNIEW BARTOSZEK
Komandor	— WŁADYSŁAW SAWKO

Asystent reżysera — TERESA LEŚNIAK

Konsultant słowa — MIECZYŚLAWA WALCZAK

Spektakl z przerwą

Kontrola tekstu
Krystyna Świętochowska

Przedstawienie prowadzi
Władysław Sawko

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Brygadier sceny
KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor
RYSZARD WOJNAROWSKI

światło
JERZY OFMAŃSKI
JERZY BURY

Kierownicy pracowni

krawieckiej
JANINA SMERECZYŃSKA

stolarskiej
JAN NARBUTOWICZ

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

skiem w oczy, byłby łajdakiem. Cóż to za nędzny i naiwny podstęp! I to właśnie w komedii aż pieniącej się od nieukrywanego gniewu na lotrów, którzy „nakładają maskę, aby świat tumanić”. W tych latach największej dojrzałości twórczej Molier z jakąś prawie szaleńczą odwagą zrywa maski z twarzy ludzi przeważnie bardzo potężnych i bardzo groźnych. Pragnąc, jak mało który z pisarzy, jasności w stosunkach między ludźmi, nieraz aż zaciętrzewia 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 i wstrętne.

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

Nie od rzeczy będzie powrócić do zdania przytoczonego już poprzednio, aby się przekonać, jaki jest mechanizm tego komizmu. Sganarel powiada istotnie: „Mów pan, co chcesz, jest w człowieku coś cudownego, coś, czego wszyscy mędrcy nie umieli wytłumaczyć”. Ale zaraz dodaje: „Czyż to nie jest cudowne, że ja jestem tutaj i że mam w głowie coś, co każe mi myśleć o stu rozmaitych rzeczach na raz i wyrabia z moim ciałem, co mu się tylko podoba”. 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 Molier 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, w tył, obraca się... I tu odwołajmy się do wskazówki Moliera w scenariuszu: „obraca się i pada”. W tym upadku jest coś znacznie więcej niż bufonada; jest w nim starcie się dwóch systemów filozoficznych, 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. Molier 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 straszły dzieci. I zno-

wu: czy stwierdzenie przez Moliera jednorodności tych pojęć ociera się o bluźnierstwo? Odpowiedzmy sobie ostrożnie. Jest to ukazanie, 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.

Z własnej skóry, czy może trafniej z własnego jaskrawego kostiumu wylazi, gdy Molier każe mu załatwić swoje porachunki polemiczne, naprawdę potwornie złośliwe. Wielkie przemówienie Sganarela w pierwszym akcie to przecież typowe kazanie na dworze, bardzo podobne do kazań Skargi wobec króla i sejmu. Dźwięczy w nim coś z żaru, poletu, śmiałości kazań Bossueta. Głos kaznodziei urasta do olbrzymiej potęgi: „Dowiedz się pan, że niebo wcześniej czy później karze bezbożników, że haniebne życie sprowadza haniebną śmierć i że...” Ale oto wielki pan podniósł nie dbale palec: „Spokój!” i kaznodzieja pochyla się w ukłon: „O co chodzi?” Trzeba dobrze żyć się z historią tych czasów, aby docenić, jakie wrażenie musiała ta scena robić na współczesnych(...)

Gadający posąg i duchy

Po Don Juanie i Sganarelu „duchy” ukazujące się w tej komedii wywołały kolejno największą ilość sporów, nieporozumień i różnorodnych interpretacji. Nic w tym dziwnego. Zajmują w utworze pozycję kluczową. Od sposobu, w jaki je zrozumiemy i ukażemy w teatrze, zależy wymowa utworu. Tak dalece, że sztuka może stać się raz kpiącą i zachwalać komedią, a raz ponurą tragedią przeznaczenia, że sam Molier może w jednym wypadku wyglądać niemal na mistyka, a w innym na ateusza. Mimo wąskiego życia na scenie komedia nie uniknęła tych wszystkich niedoli(...)

Bo tych „gadających posągów” i „widm” nie można oderwać od idei przewodnich komedii, nie można ich pozbawić wyraźnych treści znaczeniowych. W tym dziele Moliéra, racjonalisty i sceptyka, mają do spełnienia bardzo ważne zadanie. Nie uszło ono uwagi współczesnych wrogów pisarza, znacznie bardziej spostrzegawczych, niż jego późniejsi wielbicieli, czasem zresztą niezbyt szczerzy. „Kara wymierzona libertynowi — powie jeden z tych napastników — nie



POD ŚCISŁYM NADZOREM ZIELONOOKIEGO

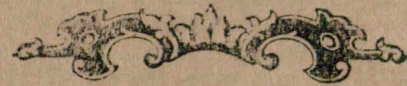
zdola nikogo sprowadzić na drogę cnoty, bo to kara czysto teatralna". Otóż to właśnie. Kara wymierzona Don Juanowi jest karą teatralną. Tak chciał Molier. Ogień pochłaniający tego ateusza rozpalili przed paru wiekami teatr średniowieczny, który swoich heretyków i zbrodniarzy pakował w paszczę smoka zionącą 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 Molier, teraz wywoływał tylko uśmiech. Wtrącając Don Juana do takiego „piekła” Molier 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 Agnieszkę z drżących od namiętności rąk Arnolfa, oficer królewski w „Świętoszku”, który wpada, aby osłonić rodzinę Orgona przed świętobliwym drapieżnikiem, to właśnie takie ironiczne rozwiązania dramatów. Tutaj jest podobnie. Molier realista nie miał prawa z czystym sumieniem dać innego zakończenia. Bo wielki pan, który odzegnał 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 sięją grozę tylko po to, aby za chwilę wywołać niepowstrzymany śmiech. Komandor traci swoją posagową powagę, gdy kiwa głową. Staje się nieodparcie śmieszny, gdy tą głową kiwa Sganarełowi. Wspaniała scena jego przybycia na ucztę, traktowana z takim przejęciem przez autorów tandetnych dramatów „fantastyczno-religijnych” w rodzaju znanego u nas Zorilli, tutaj zmienia się w wielki wybuch wesołości. I jest w tym znacznie więcej niż powtórzenie starych bufonad Arlekina, jak się to za zwyczaj wyjaśnia. Jest to nowa, nasycona zuchwałą treścią forma polemiki stosowana przez pisarza realistycznego bez żadnego uszczerbku dla jego poczucia rzeczywistości(...)

Jeden z licznych wrogów pisarza, de Visé, autor „Zelinde, albo Prawdziwa krytyka »Szkoly żon«”, zostawił nam śliczny portret Moliera. Pragnął w nim oszkalować przeciwnika

i nie jest wcale jego zasługą, że stało się inaczej. Opisał mianowicie, jak zetknął się z Molierem u sprzedawcy koronek na ulicy Św. Dionizego. „Od mego przyjścia — opowiadał — Elomire (anagram Moliera) nie wyrzekł ani słowa. Zastanawiałem 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: bywają 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 współczesni 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 blazna, i to nie najwyższej miary. Przecież na głośnym obrazie z roku 1670 przedstawiającym najslawniejszych kuglarzy wieku, Molier stoi skromnie na stronie. Pośrodku rozparli się inni, witani zawsze machaniem kapeluszy i życzliwym uśmiechem: 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 Moliera z tego grona grubych wesółków 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. Molier nie jest pisarzem, który tylko przygląda się i rozważa. Nic fałszywszego niż takie pojmowanie jego postawy wobec świata. Molier chce ten świat zmienić i dlatego Molier walczy. Z odwagą, na jaką się zdobywa niewielu pisarzy świata.

(Fragment artykułu drukowanego w „Teatrze” 1950, nr 6; przedruk w: „O wolność dla pioruna... w teatrze”, Warszawa 1973).



ALBERT CAMUS

Donżuanizm

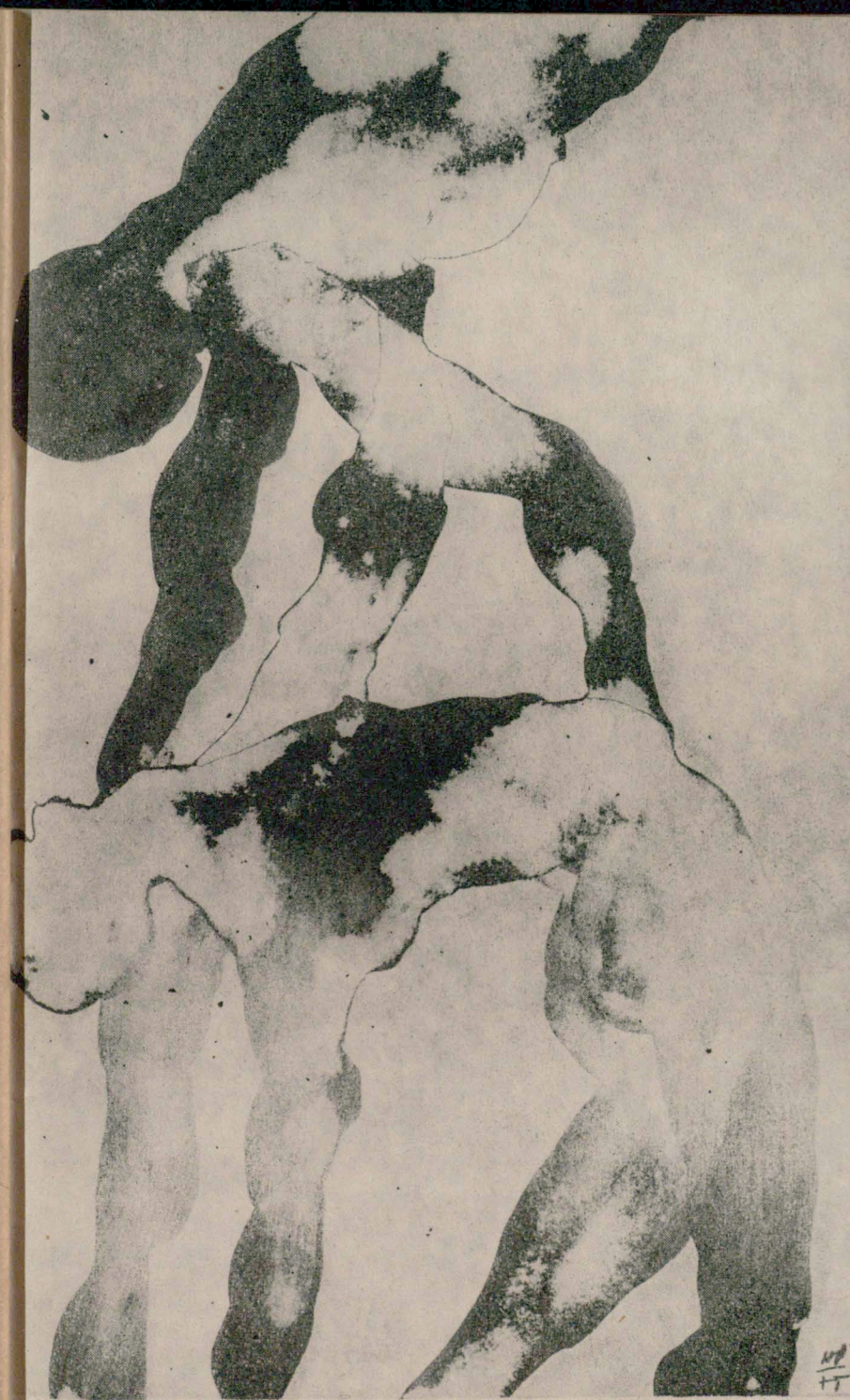
Gdyby wystarczyło kochać, wszystko byłoby zbyt proste. Im bardziej się kocha, tym bardziej umacnia się absurd. Don Juan nie przez brak miłości zmienia kobiety. Śmieszne jest wyobrażać go sobie jako mistyka w poszukiwaniu totalnej miłości. Właśnie dlatego, że kocha je z tym samym uniesieniem i za każdym razem całym sobą, czuje potrzebę powtarzania tego daru i tego pogłębienia. I również dlatego, że każda ma nadzieję przynieść mu to, czego mu żadna nigdy nie dała. Za każdym razem mylą się głęboko i udają im się tylko to osiągnąć, że czuje on potrzebę powtórzenia. „W końcu — krzyknęła jedna z nich — dałam ci miłość”. Czyż można się dziwić, że Don Juan się rozeźmiął: „W końcu? — powiedział — nie, ale raz jeszcze”. I dlaczego miałoby się kochać rzadko, żeby kochać bardzo?

Czy Don Juan jest smutny? To nie jest prawdopodobne. Mógłbym — odwołać się do kronik. Ten śmiech, nieustraszona zuchwałość, igraszki i zamięłowanie do teatru, wszystko jest w nim jasne i radosne. Każda zdrowa istota chce się zwielokrotnić. Tak i Don Juan. To jeszcze nie wszystko: ludzie mają dwa powody do smutku: nie wiedzą albo mają nadzieję. Don Juan wie i nie ma nadziei. Przypomina artystów, którzy znają swoje granice, nie przekraczają ich nigdy i w tym kruchym interwale, gdzie potrafili się utrzymać, mają cudowną łatwość mistrzów. I to właśnie jest geniusz: inteligencja, która poznała swoje granice. Aż do granicy fizycznej śmierci Don Juan ignoruje smutek. Od chwili, kiedy już wie, śmiech jego rozbrzmiewa i każe wszystko przebaczyć. Był smutny, kiedy jeszcze miał nadzieję. Teraz, całując kobietę, odnajduje gorzki i uzdrawiający smak jedyniej wiedzy. Gorzki? Do pewnego stopnia; to konieczna niedoskonałość, która pozwala odczuć szczęście!

Wielkim oszustwem jest widzieć w Don Juanie człowieka wykarmionego na Eklezjaście. Bo nic dla niego nie jest większą marnością od nadziei drugiego życia. Dowiódł tego, ponieważ postawił je na kartę przeciwko samemu niebu. Żal za pożądaniem, które niszczy spełnienie, ten banał impotentów, jest mu obcy. Pasuje to do Fausta, który wierzył na tyle w Boga, żeby się sprzedać diabłu. Sprawa Don Juana jest prostsza. Na groźbę piekła „Burlador” Moliny odpowiadał: „Byle nie za 'szybko'! To, co przychodzi po śmierci, jest bez znaczenia i długie są dni dla tego, który wie, że żyje. Faust żądał dóbr tego świata; biedak! Wystarczyło mu wyciągnąć rękę. Nie umieć się cieszyć, to już znaczy: sprzedać swoją duszę. Przesyt! Don Juan inaczej sobie z nim radzi. Jeżeli porzuca kobietę, to nie dlatego, że już jej nie pożąda. Piękna kobieta budzi zawsze pożądanie. Ale Don Juan pożąda innej, a to nie jest to samo.

Życie go wypełnia, nie ma dla niego nic gorszego niż je stracić. Ten szaleniec jest wielkim mędrcom. Ale ludzie, którzy żyją nadzieją nie mogą pogodzić się z światem, gdzie dobroć ustępuje miejsca rozrzutności, czułość — męskiemu milczeniu, oddanie i wspólność — samotnej odwadze. I mówią wszyscy: „Był człowiekiem słabym, idealistą albo świętym”. Trzeba jakoś połknąć wielkość, która znieważa.

Za mało jeszcze oburzają (stąd śmiech współnictwa, który degraduje to, co podziwia), przemowy Don Juana i to jedno zdanie, z którym zwraca się do wszystkich kobiet. Ale dla tego, który mierzy radości ich liczbą, liczy się tylko skuteczność. Hasło zostało wypróbowane, po cóż je komplikować? Nie słucha go nikt, ani kobieta, ani mężczyzna, słuchają tylko głosu, który je wypowiada. Jest zwyczajem, umową i grzecznością. Mówi się hasło, potem najważniejsze zostaje do zrobienia. Don Juan już się przygotował. I czemu miałby troszczyć się o moralność? Don Juan nie jest Manarą Oskara Miłosza, który skazał się na potępienie, ponieważ chciał zostać świętym. Piekłu Don Juan rzuca wyzwanie. Na gniew boski zna jedną odpowiedź, i jest nią honor człowieka: „Mam swój honor — mówi do Komandora — i dopełniłem przyrzeczenia, ponieważ jestem szlachcicem”. Ale równie wielkim błędem byłoby robić z Don Juana człowieka amoralnego. Pod tym względem jest taki „jak wszyscy”; moralnością są jego sympatie albo antypatie. Nie można zrozumieć Don Juana nie odwołując się do tego, co symbolizuje wulgarnie: zwyczajnego uwodziciela i dziwkarza. On jest zwyczajnym uwodzicielem. Z tą tylko różnicą, że jest świadomy i właśnie dlatego jest absurdalny. Uwodziciel, który stał się świadomy, nie zmienia się przez to. Uwodzenie jest jego zawodem. Tylko w powieściach zmienia się zawód albo człowiek staje się lepszy. Ale chociaż nie się nie zmieniło, wszystko jest inaczej. Don Juan stosuje w działaniu etykę ilości w przeciwieństwie do świętego, któ-



WIELKA SCENA LAERTESA W „WIECZORZE TRZECH KRÓLI” — WEDŁUG NARCZYŻY ŻMICHOWSKIEJ

ry dąży do jakości. Człowiek absurdalny nie wierzy w głęboki sens ukryty w każdej rzeczy. Przebiega przez twarze płonące albo oczarowane, gromadzi je i spala. Czas biegnie z nim razem. Człowiek absurdalny nie oddziela się od czasu. Don Juan nie „kolekcjonuje” kobiet. Wyczerpuje ich liczbę i razem z nimi szanse swojego życia. Kolekcjonować, to znaczy żyć przeszłością. Don Juan niczego nie żałuje, żal jest tylko inną formą nadziei. Nie umie oglądać portretów.

Czyż dlatego miałby być egoistą? Niewątpliwie, na swój sposób. Ale i tutaj musimy się porozumieć. Są ludzie stworzeni, żeby żyć i inni stworzeni, żeby kochać. Don Juan na pewno chętnie by tak powiedział. Ale tylko w pewnym skrócie taki wybór jest możliwy. Ponieważ miłość, o której tutaj się mówi, przystrojona jest w złudzenia wieczności. Wszyscy specjaliści od namiętności uczą, że nie ma wiecznej miłości bez przeszkód. Nie ma namiętności bez walki. Taka miłość znajduje kres w swoim ostatecznym przeciwieństwie, jakim jest śmierć. Trzeba być Werterem albo niczym. I są jeszcze różne rodzaje samobójstw; jednym z nich jest całkowite ofiarowanie i wyrzeczenie się własnej osoby. Don Juan, tak jak każdy, wie, że to może być wzruszające. Ale jest jednym z niewielu, którzy zrozumieli, że to nie wszystko. On wie równie dobrze, że ci, którym wielka miłość zabrała całe życie osobiste, są być może przez to wzbogaćeni, ale na pewno zubożają tych, których ich miłość wybrała. Matka, kobieta ogarnięta namiętnością — ma z konieczności serce uschnięte, ponieważ jest odwrócone od świata. Jedno uczucie, jedna istota, jedna twarz, ale wszystko zostało pożarte. Inna jest miłość, która wstrząsa Don Juanem i ta jest wyzwalająca. Niesie ze sobą wszystkie twarze świata i jej drżenie bierze się stąd, że wie o swojej nietrwałości. Don Juan wybrał: chce być niczym.

Chce widzieć jasno. Nazywamy miłością to, co nas wiąże z pewnymi istotami tylko przez odniesienie do sposobu widzenia kolektywnego, za który odpowiedzialne są książki i legendy. Ale z miłości znam tylko mieszaninę pożądania, czułości i zrozumienia, które mnie z kimś wiąże. To połączenie jest inne dla każdego. Nie mam prawa nazywać wszystkich doświadczeń tym samym imieniem. To uwalnia od prowadzenia ich przy pomocy tych samych gestów. Człowiek absurdalny raz jeszcze z wielokrotnością, czego nie może zjednoczyć. W ten sposób odkrywa nowy sposób życia, który wyzwala go przynajmniej w tym samym stopniu, w jakim wyzwala tych, którzy się do niego zbliżyli. Nie ma miłości wspaniałomyślnej poza tą, która wie o sobie, że jest przelotna i zarazem jedyna. To są właśnie wszystkie śmierci i wszystkie odrodzenia, które dla Don Juana tworzą bukiet życia. W ten sposób daje i ożywia. Nie chcę rozstrzygać czy można w tym wypadku mówić o egoizmie.

Myślę tutaj o tych wszystkich, którzy chcą koniecznie, żeby Don Juan został ukarany. Nie tylko w tamtym życiu,

ale jeszcze w tym. Myślę o tych wszystkich opowieściach, legendach i śmiechach ze starego Don Juana. Ale Don Juan jest na to przygotowany. Dla człowieka świadomego starość i to, co starość zapowiada, nie jest niespodzianką. Oczywiście jest tylko w tym stopniu świadomy, w jakim nie ukrywa przed sobą jej okropności. W Atenach była świątynia poświęcona starości. Prowadzono do niej dzieci. Im bardziej śmieją się z Don Juana, tym wyrazistszą staje się jego twarz. Pozbywa się w ten sposób tej, którą wypożyczyli mu romantycy. Z tego Don Juana, żalnego i umęczonego, nikt nie chce się śmiać. Żalują go, nie wiadomo, czy niebo mu przebaczy? Ale nie o to chodzi. W świecie, do którego Don Juan dojrzał, śmieszność jest także wliczona. Uznałby za rzecz normalną, że będzie ukarany. Takie są reguły gry. I na tym polega właśnie jego wspaniałomyślność, że raczej są po jego stronie i że nie ma mowy o karze. Przeznaczenie nie jest karą.

To właśnie jest jego zbrodnia i jakże łatwo zrozumieć, że ludzie wierzący w wieczność wołają dla niego o karę. Zdobył wiedzę bez złudzeń, która zaprzecza wszystkiemu, co głoszą. Kochać i posiadać, zdobywać i wyczerpywać, oto jego sposób poznawania. (Biblijny zwrot, który mówi „poznawać” o akcie miłosnym ma swój głęboki sens). Jest ich najgorszym wrogiem, ponieważ ich ignoruje. Pewien kronikarz zapisał, że prawdziwy „Burlador” zginął zamordowany przez franciszkanów; chcieli „położyć kres nieprawościom i bezbożności Don Juana, któremu urodzenie zapewniało bezkarność”. Rozgłosili potem, że niebo raziło go piorunem. Nikt nie udowodnił, że taki był właśnie koniec Don Juana. Nikt także nie udowodnił, że było inaczej. Nie będę roztrząsać, czy to prawdopodobne, mogę tylko powiedzieć, że to logiczne. Chcę zwrócić uwagę na słowo „urodzenie” i pobawić się w grę słów: życie zapewniało Don Juanowi niewinność. Tylko śmierć stała się argumentem winy, która potem stała się legendarną.

Bo cóż innego oznacza ten Komandor z kamienia: zimny posąg, któremu kazano się poruszać, aby ukarać krew i odwagę, jakie odważyły się myśleć. Wszystkie moce wiecznego Rozumu, porządku i uniwersalnej moralności, cała obca wielkość gniewnego Boga — skupiły się w tym posągu. Ten kamień, gigantyczny i bezduszny, symbolizuje wszystkie potęgi, którym Don Juan na zawsze zaprzeczył. Ale na tym kończy się misja Komandora. Piorun i grzmot mogą wrócić do skłamanego nieba, skąd je wezwano. Prawdziwa tragedia rozgrywa się poza nimi. To nie kamienna ręka wydała na Don Juana wyrok śmierci. Chętnie wierzę w legendarne wyzwanie, w zuchwały śmiech zdrowego człowieka, który prowokuje nie-istniejącego Boga. Ale przede wszystkim wierzę, że tego wieczoru, kiedy Don Juan czekał u Anny, Komandor nie przyszedł i kiedy przeszła północ bezbożnik musiał odczuć gorzką satysfakcję tych, którzy mają rację. Jeszcze chętniej przyjmuję podanie, które każe Don Jua-

nowi iść do klasztoru i tam zakończyć życie. I to nie dlatego, abym uważał za prawdopodobny budujący koniec historii o Don Juanie. Jakiegoż schronienia może żądać od Boga? Wyobraża ona raczej logiczny kres życia, które w całości przeniknięte było absurdem, okrutne zakończenie egzystencji obrócone ku radościom bez jutra. Rozkosz kończy się tutaj ascezą. Trzeba zrozumieć, że są one jak dwie twarze tego samego zakończenia. Nie ma bardziej przerażającego obrazu: człowiek, którego zawiodło własne ciało, i który, ponieważ nie umarł w porę, odgrywa ostatnie sceny komedii na wprost Boga, którego nie wielbi, służąc mu tak, jak służył życiu; kłęczy przed pustką i ramiona wyciąga do niemego nieba, o którym wie, że nie ma także głębi.

Widzę Don Juana w celi jednego z tych klasztorów hiszpańskich zagubionego w górach. I jeśli na coś patrzy, nie są to cienie dawnych miłości; przez strzelnicę w rozpalonym murze widzi być może jedną z milczących równin Hiszpanii, ziemię wspaniałą i bezduszną, w której rozpoznaje samego siebie. Na tym obrazie melancholijnym i promiennym musimy się zatrzymać. Koniec wszystkiego, na który czeka się, chociaż go się nigdy nie pragnie, koniec wszystkiego jest godny pogardy.

Fragment „Le mythe de Sisyphe”. („DIALOG” 1960, nr 12, s. 91—93).



**W programie wykorzystano rysunki teatralne
KRZYSZTOFA PANKIEWICZA**



SPIS TREŚCI

1. Tadeusz Żeleński-Boy — „Don Juan”. str. 3
2. Bohdan Korzeniewski — Sekrety „Don Juana”. str. 7
3. Albert Camus — „Donżuanizm”. str. 17

Redakcja:
JANUSZ DEGLER

Opracowanie graficzne i projekt okładki
BOGDAN ŻMIDZIŃSKI

Adres Teatru: 58-500 JELENIA GÓRA
Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74; 232-75
Kasa czynna w godz. 10—13, 17—19; tel. 223-25
Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje
Organizacja Widowni w godz. 9—14; tel. 246-32

CENA PROGRAMU 10 ZŁ

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dolnośląskiego
w Jeleniej Górze

Nr. 346a

TEATR

im. CYPRIANA
NORWIDA

W

JELENIĘJ GÓRZE

