



Molière

# DON JUAN

Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze





Dyrektor Naczelny – Piotr Jędrzejak

DOFINANSOWANE PRZEZ  
MIASTO JELENIA GÓRA



Licencji na wystawienie sztuki udziela  
Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

CKiN

**Molière**

**DON JUAN**

/ Don Juan ou le festin de pierre /  
Przekład Bohdan Korzeniewski

Reżyseria	<b>Michał Kotański</b>
Scenografia	<b>Tomasz Brzeziński</b>
Kostiumy	<b>Anna Chadaj</b>
Choreografia	<b>Izabela Chlewińska</b>
Kompozytor	<b>Marcin Mirowski</b>
Projekcje	<b>Michał Jankowski</b>

*Obsada:*

Don Juan	<b>Robert Mania</b>
Sganarel	<b>Piotr Koniecznyński</b>
Dona Elwira	<b>Małgorzata Osiej-Gadzina</b>
Guzman	<b>Bogusław Siwko</b>
Don Karlos	<b>Robert Dudzik</b>
Don Alonzo	<b>Jarosław Góral</b>
Don Luis	<b>Tadeusz Wnuk</b>
Karolka	<b>Anna Ludwicka-Mania</b>
Marcysia	<b>Magdalena Kępińska</b>
Pietrek	<b>Jacek Grondowy</b>
Komandor	<b>Andrzej Kępiński</b>
Pan Niedziela	<b>Jacek Paruszyński</b>
Żebrak	<b>Kazimierz Krzaczkowski</b>

oraz:

**Elwira Hamerska-Kijańska**  
**Elżbieta Kosecka**  
**Iwona Lach**  
**Marta Łącka**

Spektakl z przerwą

*Asystent reżysera* – **Robert Mania**  
*Inspicjentka i suflerka* – **Małgorzata Własik**

Premiera na Dużej Scenie 26 października 2013 r.  
LXXIX sezon. Pierwsza premiera sezonu 2013/2014



## Niech grom spali Moliera!

Molier pograżył się w studiach nad legendami Hiszpanii. Klóćąc się z żoną, chrypiąc i kaszląc, przesiadywał nad foliami w swoim gabinecie i gryzmołił. Postać wspaniałego uwodziciela, Don Juana Tenorio, która zarysowała mu się, w czasie bezsennych nocy, pociągała go. Przeczytał sztukę mnicha Gabriela Telleza, który zasłynął pod pseudonimem Tirso de Molina, potem również włoskie sztuki o Don Juanie. Temat był wędrowny, pojawiał się w różnych krajach, pociągał wszystkich, także i Francuzów. Całkiem niedawno w Lyonie i w Paryżu trupa francuska grała sztukę *Don Juan, czyli Kamienny Gość*, która, co prawda, pod piórem pierwszego z francuskich tłumaczy tej sztuki – tytuł jej w oryginale brzmiał *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* – przemieniła się w *Kamienną Ucztę*. Tłumacz hiszpańskie „convidado”, co znaczy „zaproszony na ucztę”, „gość”, pomylił z „convite”, co rzeczywiście oznacza „proszony obiad” lub „uczta”.

Molier zachwycił się tematem, zaczął pisać swego własnego *Don Juana* i stworzył bardzo dobrą sztukę o dziwnym, fantastycznym finale – Don Juana pochłaniały płomienie piekielne.

Premiera odbyła się piętnastego lutego 1665 roku. Don Juana grał La Grange, jego służącego Sganarela – Molier, Pietrkiem był nowy w zespole komik, Hubert, Don Ludwika grał kulawy Bejart, Pana Niedzielę – Ducroisy, Don Karlosa – pan de Brie, dwiema uwodzonymi przez Don Juana wieśniaczkami, Karolką i Małgosią, były pani de Brie i Armanda, znów w ciąży, w czwartym miesiącu.

*Don Juan, czyli Kamienny gość* już na premierze przyniósł tysiąc osiemset liwrów. Potem wpływy jeszcze wzrosły i doszły do dwu tysięcy czterystu livrów z wieczoru.

Paryżanie byli wstrząśnięci *Don Juanem*. Można było oczekiwać, że autor, któremu tak się dostało po *Świętoszku*, natychmiast okaże skruczę i przedstawi publiczności utwór, który by nie szargał świętości, nie był zamachem na podstawy ustroju, krótko mówiąc, utwór możliwy do przyjęcia. Nie dość, że tak się nie stało, ale wywołany przez *Don Juana* skandal był chyba większy niż ten, który spowodował *Tartuffe*, głównie dlatego, że tekst *Don Juana* zabrzmiał ze sceny, podczas gdy z *Tartuffe*em zapoznał się w końcu tylko bardzo ograniczony krąg ludzi.

Bohater Moliera Don Juan okazał się konsekwentnym zatwardziałym ateistą, co mu nie przeszkodziło być wyjątkowo dowcipnym, nieustraszonym i nieodparcie pociągającym człowiekiem. Argumentacja Don Juana była zawsze celna jak ciosy jego szpady, zaś oponentem tego wspaniałego libertyna Molier zrobił służącego Sganarela, osobistość tchórzliwą i podłą.

Stróż moralności w pierwszej chwili ostłupieli, potem ogarnęła ich nieprzytomna wściekłość. Ukazały się pierwsze artykuły o *Don Juanie*. Niejaki Barbier d'Aucourt, który wystąpił pod pseudonimem Rochemont, domagał się przykładnego ukarania pana Moliera i przypominał, jak to boski August skazał na śmierć błazna za to, że ten sztychował z Jowisza. Nie poprzestając na tym wspomniął również o Teodozjuszu, który autorów podobnych Molierowi rzucał lwom na pożarcie.

Śladem Rochemonta ruszył inny pisarz, który uczynił spostrzeżenie, że dobrze by było, gdyby autora wraz z jego bohaterem poraził grom z jasnego nieba. Następnie ukazał się nam, tym razem po raz ostatni, nasz stary znajomy, pobożny książę Conti. W specjalnym dziełku poświęconym komedii i aktorom utrzymy-

wał, że *Don Juan* stanowi niczym niezamaskowany wykład ateizmu, i należy tu stwierdzić, że książę rozumował nader prawidłowo.

– Nie wolno – mówił – kazać Don Juanowi wygłaszać zuchwałych monologów, zaś obronę wiary i boskiego pierwiastka w człowieku powierzać durniowi-służącemu! Jakże taki człowiek może stanowić przeciwwagę dla swego świętego przeciwnika?

W ogóle coraz częściej dawały się słyszeć życzenia, by grom poraził dyrektora trupy z Palais-Royal. Najsilniejsze wrażenie wywierała dziwna rzeczywistość scena między Don Juanem a Żebrakiem, który na pytanie, czym się zajmuje, odpowiadał, że modli się po całych dniach za pomyślność ludzi dających mu jałmużnę. W odpowiedzi na to Don Juan stwierdzał, że człowiekowi, który się po całych dniach modli, musi się nieźle powodzić. Żebrak jednakże wyznał, że jest w straszliwej nędzy. Don Juan powiedział wówczas, że niebiosa najwyraźniej lichy wynagradzają jego starania, i obiecał Żebrakowi ludora, pod tym wszakże warunkiem, że ten zaklnie, Żebrak wzbraniał się to uczynić i Don Juan dał mu w końcu owego dukata mówiąc, że daje go przez miłość ludzkości.

Scena ta sprawiła, że nawet ci, którzy dotąd byli w miarę życzliwi Molierowi, również zwrócili się przeciwko niemu, a grom, którym autor poraził w finale swego bohatera, absolutnie nikogo nie usatysfakcjonował. Słowem, sceniczne życie Don Juana nie trwało długo i po piętnastym przedstawieniu wydano zakaz dalszego grania sztuki.

Nie zawadzi dodać, że dzięki *Don Juanowi* Molier naraził się całej korporacji paryskich uczonych, a mianowicie lekarzom: pozwolił sobie w komedii na uszczypliwe docinki pod ich adresem.

Narobiwszy sobie w ten sposób nowych wrogów, Molier powitał sezon ogórkowy. Męczące, upalne lato ciągnęło się w nieskończoność. W domu trwały kłótnie z ciężarną i w związku z tym rozdrażnioną żoną, a także wściekle i jałowe awantury spowodowane pustkami w teatralnej kasie. Walczyć zaś z tymi pustkami po utracie *Tartuffe'a* i *Don Juana* było mu bardzo trudno.

Kiedy już zupełnie nie mógł wytrzymać, z pomocą przychodziło wino: niewielka kompania – dawni koledzy Moliera i Claude La Chapelle'a z liceum clermonckiego, a oprócz nich La Fontaine, Boileau i wschodząca gwiazda Jean Racine – zbierała się od czasu do czasu to w bistro „Pod Białym Baranem”, to „Pod Świerkową Szyszka”. Przewodniczył tym zebraniom hałaśliwy La Chapelle, który nade wszystko lubił sobie popić. Sądzić należy, że gdyby w naszych czasach w jakiegokolwiek restauracji Francji zjawiała się ta kompania, zwłaszcza z Molierem na czele, podejmowano by ją tam bezpłatnie!

[w:] Michał Bułhakow, „Życie Pana Moliera”, przekład I. Lewandowska, W. Dąbrowski, MAW, Warszawa 1987, str.150-153



**Michał Kotański** jest absolwentem Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST, studiował filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Był asystentem Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy, Mikołaja Grabowskiego, Krystiana Lupy. W 2003 roku zadebiutował „Polaroidami” Marka Ravenhilla w Starym Teatrze w Krakowie. Wyreżyserował między innymi: „Komedianta” Thomasa Bernharda (Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń), „Spalenie matki” Pawła Sali (Teatr Wybrzeże, Gdańsk), „Kariere Nikodema Dyzmy” Tadeusza Dołęgi-Mostowicza (Teatr im S. Jaracza, Olsztyn), „Opowieści o zwyczajnym szaleństwie” Petra Zelenki (Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz), „Annę Kareninę” Lwa Tołstoja (Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra), „Być jak Kazimierz Deyna” Radosława Paczochy (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Płock), „Układ” Elii Kazana (Teatr Bagatela, Kraków). Zrealizował również dwa słuchowiska radiowe – „Zapach czekolady” Radosława Paczochy oraz „Burmistrz” Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Dwukrotnie wystąpił jako aktor w spektaklach telewizyjnych: „Hanna Wendling” w reżyserii Krystiana Lupy (Goedicke) oraz w roli Laurentego w komedii Moliera „Tartuffe, czyli obłudnik”, w reżyserii Andrzeja Seweryna.



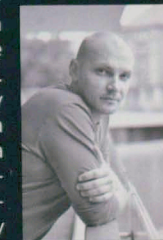
**Tomasz Brzeziński** – scenograf. Jest absolwentem Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej oraz Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego najważniejsze realizacje teatralne to: „Księżniczka na opak wywrócona” Calderona de la Barci (Teatr Studyjny, Łódź), „Łup” Joe Ortona (Teatr Wybrzeże, Gdańsk), „Madonna” Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych), „Twarzą do ściany” Martina Crimpa oraz „Letnicy” Maksyma Gorkiego (Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn), „Mroczna gra albo zabawy dla chłopców” Carlosa Murillo oraz „Anna Karenina” Lwa Tołstoja (Lubuski Teatr, Zielona Góra). Tomasz Brzeziński pracuje również jako projektant wzornictwa i grafiki użytkowej. Jego projekty były pokazywane na wystawach: „Warszawa w budowie” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, „Designmai. Sky is not the limit” w Berlinie, „Design w przestrzeni publicznej” w Zamku Sztuki w Cieszyźnie, „Oskar Hansen” w Galerii Zachęta w Warszawie. Jako projektant wzornictwa został nagrodzony w konkursie Fortis Young Design (2008).



**Anna Chadaj** – scenografka. Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w Międzywydziałowej Katedrze Scenografii na Wydziale Architektury Wnętrz oraz absolwentką Policealnego Studium Technik Teatralnych i Telewizyjnych w Warszawie. Współpracowała przy spektaklach jako scenograf i kostiumolog między innymi w Teatrze Montownia, Teatrze Wytwórnia, Muzeum Powstania Warszawskiego, Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Teatrze Muzycznym „Capitol” we Wrocławiu, Teatrze Maska w Rzeszowie, Teatrze Lalek Baniałuka w Bielsku Białej, Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Aktualnie współpracuje z Robertem Drobnikiem w Operze Krakowskiej, Agatą Kucińską w Zdrojowym Teatrze Animacji w Jeleniej Górze oraz Karoliną Maciejaszek w Teatrze Rawa i Teatrze Pinokio w Łodzi – co najlepiej pokazuje szerokie spektrum jej zainteresowań.



**Marcin Mirowski**, kompozytor muzyki teatralnej, telewizyjnej i filmowej, absolwent Wydziału Kompozycji Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Jest zdobywcą Złotej Maski 2012 za muzykę do spektakli „Psiakość. Musical o zwierzęcej miłości” i „Konik Garbusek”. Skomponował muzykę do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, między innymi: „Panny z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza w reżyserii Krzysztofa Rekowski (Teatr Polski, Poznań), „Juliusz Cezar” Williama Szekspira w reżyserii Remigiusza Brzyka (Teatr Polski, Wrocław), „Nie-Boska Komedia” Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Adama Nalepy (Teatr Wybrzeże, Gdańsk). Jest pomysłodawcą i założycielem filmowej orkiestry symfonicznej THE FILM HARMONY ORCHESTRA.



**Izabela Chlewińska** – choreograf, tancerka, artystka niezależna, dwukrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Swoje autorskie spektakle taneczne (m.in. „Ophelia is not Dead”, „Tralfamadoria”) prezentowała w Niemczech, Meksyku, Japonii i Stanach Zjednoczonych. Jako choreograf pracowała m. in. przy spektaklach: „Brygada Szlifierza Karhana” w reżyserii Remigiusza Brzyka (Teatr Nowy, Łódź), „Balladyna” w reżyserii Artura Tyszkiewicza (Teatr Narodowy, Warszawa), „Być jak Kazimierz Deyna” w reżyserii Michała Kotańskiego (Teatr im. Jerzego Szaniawskiego, Płock), „Powstanie” w reżyserii Radosława Rychcika (Muzeum Powstania Warszawskiego oraz Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy), „Wichrowe Wzgórze” w reżyserii Kuby Kowalskiego (Teatr Studio, Warszawa).



**Michał Jankowski**, twórca multimedialny, jest absolwentem Wydziału Operatorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, (specjalność animacja i efekty specjalne). Wykładowca w Pracowni Filmu Animowanego i Pracowni Animacji Lalkowej na Wydziale Sztuk Wizualnych. Realizuje filmy animowane, fabularne, dokumentalne oraz reklamowe. Działa jako twórca video, w ramach grupy Videopunkt. Współpracuje z największymi scenami teatralnymi w Polsce jako twórca wizualizacji teatralnych (Opera Narodowa, Teatr Narodowy i Teatr Dramatyczny w Warszawie, Teatr Polski we Wrocławiu, Teatr Wybrzeże, Teatr Muzyczny i Teatr Wielki w Łodzi). Pracuje także z wybitnymi polskimi reżyserami – Pawłem Miśkiewiczem, Mariuszem Trelińskim, Janem Englerem oraz twórcami teatralnymi młodego pokolenia – Antoniną Grzegorzewską, Cezarym Iberem, Kubą Kowalskim i izraelską reżyserką Lilach Dekel-Avneri. Jest autorem dokumentu „Mimo wszystko Kilimandżaro” o wyprawie niepełnosprawnych podopiecznych fundacji Anny Dymnej na najwyższy szczyt Afryki. W swoich pracach łączy film i sztukę video z animacją i postprodukcją komputerową.







Na zdjęciu Maciej Staszewski jako Don Juan, w pamiętnej inscenizacji Krzysztofa Pankiewicza w Teatrze im. C. Norwida (prem. 25 II 1976 r.)

Cezary Michalski\*

### *Don Juan albo nawrócenie na hipokryzję*

#### **Rola Moliera**

Jean Baptiste Poquelin, znany nam pod artystycznym pseudonimem Molier, to dziecko „trzeciego stanu”, raczkującego mieszczaństwa, które w jego czasach nawet nie nosi tej nazwy, bo dwa pierwsze stany – szlachta i kler – nie dostrzegły jeszcze na horyzoncie swego przyszłego społecznego kata.

Jako dziecko Molier wcale nie wychowywał się w nędzy. Jego matka, która osierociła go wcześnie, posiada drobny majątek, a ojciec dziedziczy lukratywne stanowisko na dworze. Mówiąc dokładnie, stanowisko „królewskiego tapicera”, gdyż jest to jeszcze stara dobra epoka feudalnej pewności zatrudnienia (fakt, że nie dla wszystkich), gdzie dynastie królów i książąt krwi (czyli Don Juanów) mają swoje odpowiedniki w dynastiach królewskich i książęcych tapicerów, lokajów, stangretów (czyli Sganarelów).

Molier ma też szansę – graniczącą z pewnością – tytuł „królewskiego tapicera” odziedziczyć po ojcu. Ten jednak woli posłać go do szkół, począwszy od renomowanego kolegium jezuickiego, skończywszy na studiach prawniczych w Orleanie. Ojciec widzi dla syna jedyną wówczas realną możliwość społecznego

awansu – z królewskiego tapicera na urzędnika monarchii. We Francji, budującej właśnie absolutyzm na gruzach dawniejszego feudalnego porządku, to urzędnicy dworu – z pochodzenia mieszczaństwo – odsuną wkrótce arystokrację, szlachtę i kler od realnego zarządzania państwem. Zanim jeszcze te wszechmocne niegdyś warstwy społeczne zniszczy rewolucja.

Molier na urzędniczy awans się „nie łałapuje”. Ucieka z wymarzonego dla niego przez ojca studiów, aby wraz z jedną z najsłynniejszych w tamtej epoce aktorek (także jedną ze swych pierwszych kochanek, a później bliską przyjaciółką) Magdaleną Bejart założyć pierwszy własny teatr, w którym Molier chce grywać klasycystyczne tragedie, ale gdzie nauczy się pisać i wystawiać nowoczesne komedie.

Pasja dla teatru poprowadzi go przez bankructwo, przez więzienie za długi (zaciągane po to, aby utrzymać własną teatralną trupę), ponownie na dwór. Nie w roli, w której chciał go obsadzić jego ojciec – urzędnika ściągającego z arystokratów podatki dla króla, a może nawet w imieniu króla piszącego dla nich nowe twardsze prawa – ale w nieporównanie bardziej „niepoważnej” roli autora i aktora „komedii”, którymi najpierw będzie arystokrację po prostu rozśmieszał, aby później, narażając się na spore ryzyko, pokazać jej wady.

Władza urodzenia kontra bezsilność literackiego, reżyserskiego i aktorskiego geniuszu. Molier, człowiek dumny, ambitny, obdarzony talentem, znajduje się w sytuacji skrajnej podległości, wręcz upokorzenia. I to ze strony ludzi, spośród których jednych szanuje, innymi pogardza, ale władzy wszystkich musi ulegać. W podobnej sytuacji znajdują się dwie najbliższe mu kobiety, obie aktorki. Najpierw jego kochanka i przyjaciółka Magdalena Bejart, a później Armanda Bejart, jego żona, młodsza od męża o dwadzieścia lat. Córka Magdaleny, przedstawiona jednak Molierowi przez matkę jako jej młodsza siostra, gdyż została poczęta z pewnym młodym dworskim arystokratą w tym samym czasie, kiedy Magdalena Bejart była partnerką Moliera. Obie „kobiety jego życia” wystawione są na zaloty młodych, arystokratycznych libertynów-cyników, widzów i mecenasów teatru Moliera. Obie miłości Moliera tym zalotom ulegają. Chorobliwa zazdrość literackiego pariasa – ufundowana na faktach – zniszczy oba jego związki. I sprawi, że bardzo szybko miłość staje się dla Moliera brutalną relacją władzy. Wraz z nieodłączną dla każdej relacji panowania mieszkanką dominacji, podległości, fałszu. Jest taki gorzki aforyzm Fryderyka Schlegla, jednego z największych filozofów niemieckiego romantyzmu: „wszędzie tam, gdzie ktoś nie potrafi się samoograniczyć, zostanie ograniczony przez świat”. Ten aforyzm świetnie opisuje sytuację Moliera. Człowieka zbyt dumnego, jak na swoją realną pozycję społeczną. Uderzającego bez przerwy własną głową w bardzo niskie sklepienie społecznego porządku.

Trudno się dziwić, że swoje sztuki Molier uczyni bronią w tej grze, narzędziem własnych obsesji, a nawet terapią. Ta terapia próbuje przemienić ból w śmiech, a z własnych najgłębszych lęków i zranień uczynić idealny materiał do farsy. Tak będzie począwszy od „Rogacza z urojenia”, „Szkół mężów” i „Szkół żon” – gdzie pretekstem do śmiechu staje się obsesja zdrady. Aż po „Świętoszka”, „Don Juana”, „Mieszanina szlachcicem” – gdzie przedstawione zostają pycha i hipokryzja panujących, a także snobizm i słabość ludzi po raz pierwszy w historii próbujących społecznego awansu. Tą samą metodą – kpienia z własnych obsesji i lęków, aby je w ten sposób rozbroić – Molier posłuży się w ostatniej ze swoich sztuk, „Chorym z urojenia”. Cierpiąc na zaawansowaną gruźlicę, której nabawił się siedząc w więzieniu za długi, dostanie ostatniego śmiertelnego krwotoku właśnie odgrywając na scenie napisaną dla samego siebie rolę hipochondryka przeżywającego wyimaginowany atak urojonej choroby. W ten sposób w życiu



i twórczości Moliera zamyka się klamra. Od wystawionego w 1660 roku „Roga-  
cza z urojenia” napisanego i odegranego przez człowieka, któremu ukochno  
kobiety i aktorki uwodzą bogatsi, piękniejsi, młodszy, silniejsi od niego, aż po  
„Chorego z urojenia” z 1773 roku (rok śmierci Moliera), sztuki napisanej i zagra-  
nej przez człowieka, którego zabija prawdziwa nieuleczalna choroba.

### Rola Don Juana

Przyjrzyjmy się teraz innym bohaterom komedii Moliera (innym niż on sam).  
Dworakom, arystokratom, libertynom, cynikom, hipokrytom, dewotom... Tym  
wszystkim, którzy skutecznie krępują jego ambicje i ranią jego miłość własną.

Epoka, w której Molierowi przyszło żyć i tworzyć, to Francja zaledwie pół wieku  
po Edykcji Nantejskiej. Edykt Nantejski został ogłoszony w 1598 roku przez  
Henryka IV Nawarskiego, po trwającej 30 lat krwawej wojnie domowej pomię-  
dzy francuskimi katolikami i protestantami (hugenotami). Był pierwszym w Eu-  
ropie aktem prawnym przyznającym protestantom i katolikom porównywalne  
prawa w jednym państwie. Zapowiadał z bardzo daleka dzisiejszy liberalny ła-  
d świeckiego państwa, w którym wyznawcy różnych religii i ideologii mogą szukać  
pokoju, bezpieczeństwa i neutralnego arbitra (ład w dzisiejszej Polsce deklaro-  
wany w konstytucji, choć niepraktykowany). Dowiadując się o ogłoszeniu Edyktu  
Nantejskiego jeden z watykańskich dyplomatów miał z oburzeniem wykrzyknąć,  
że „najstarsza córka Kościoła [Francja] właśnie się skurwiła”. Przyznając „herety-  
kom” prawa należne wyłącznie dzieciom jedyneprawowitego katolickiego  
Kościoła. Trudno się zatem dziwić, że Kościół zrobi później wszystko, aby tole-  
rancję religijną we Francji obalić. Posługując się także najpodlejszymi metodami  
polityki świeckiej. Jednocześnie sam sygnatariusz Edyktu, Henryk IV Nawarski,  
wcześniej protestant, aby zostać królem „pojednanej Francji” przechodzi na  
katolicyzm wypowiadając przy tej okazji znamienne słowa, że „Paryż wart jest  
mszy”. Mamy tu zatem fanatyzm „objawionej” religii, głód świeckiej dominacji  
i władzy ze strony jej różnych kościołów, a wreszcie „dojrzałą” hipokryzję po-  
litycznego lidera. Wszystko, co stanie się francuskim pejzażem aż do Wielkiej  
Rewolucji 1789 roku. A także wszystko, co jest światem Moliera i bohaterów  
jego sztuk, także Don Juana. Już po śmierci Moliera Ludwik XIV, wnuk Henry-  
ka IV, całkiem oficjalnie odwołał Edykt Nantejski. Konsekwencją będą kolejne  
prześladowania francuskich protestantów i exodus z Francji ponad 200 tysięcy  
hugenotów.

W takiej właśnie Francji wybucha Fronda. Powstanie arystokratów, którym  
mniej zależy na obronie wolności religijnych, a bardziej na obronie własnych  
przywilejów ograniczanych przez rodzący się absolutyzm królewski. Frondyści  
nie są fanatycznie religijni, a czasem nie są religijni wcale. Ponieważ jednak Ko-  
ściół jest sojusznikiem tronu, katolicy kardynałowie budują świecki absolutyzm  
w zamian za zapewnienie im przez króla religijnej wyłączności w tym nowym  
ustroju, Fronda atakuje także najpotężniejszych ludzi francuskiego Kościoła.  
W chwilach jej tryumfu wszechmocny kardynał Mazarin jest nawet zmuszony  
udać się na wygnanie z Paryża.

Ostatecznie jednak Fronda przegrywa, jej stosunkowo jeszcze młodzi komba-  
tanci po wielu upokorzeniach uczą się nowego dworskiego życia. Wielu z nich to  
księżęta, nawet księżęta krwi, kuzyni królewscy należący do panującego domu  
Burbonów.

Na początku, zaraz po swej klęsce, niedawni „frondyści” próbują kontynuować  
subwersję na planie duchowym. Stają się libertynami, uznającymi już absolut-

ną świecką władzę króla, ale wciąż półjawnie szydzącymi z dogmatów jedynej  
i obowiązującej na dworze religii.

Bohdan Korzeniewski, jeden z najwybitniejszych ludzi polskiego teatru, w swo-  
ich „Tajemnicach Don Juana” trafnie przypomina o istnieniu w epoce Moliera  
dwóch różnych libertynizmów. Pierwszy z nich to ideowy prąd wolnomyśliciel-  
stwa, który zapowiada przyszłe Oświecenie, a nawet państwo laickie we Francji.  
„Nurt czysty, ale nikły, płyną w nim myśli ludzi takich jak Gassendi, dawny na-  
uczyciel Moliera, jak sam Molier wreszcie. Ci ludzie bronią swobody myśli nie  
zważając na niebezpieczeństwa, bo służy im ona do poznania i uporządkowania  
świata. Ale obok jest libertynizm szerzący się wówczas nagminnie wśród ary-  
stokracji dworskiej. Ten ma całkiem odmienny charakter. Nie porządkuje świata.  
Wprost przeciwnie, wprowadza zamęt. Nie walczy o swobodę myśli jako na-  
rządza poznania. Poznanie obchodzi tych dworskich pyszałków, zuchwałców  
i cyników akurat tyle, co zeszłoroczny śnieg. Walczy tylko o swobodę osobistą,  
często pojmowaną jako swoboda wyuzdania”.

To nie libertyni-filozofowie, tacy jak Gassendi, ale dworscy libertyni-cynicy  
uwodzą Molierowi jego pierwszą kochankę, a później żonę niszcząc małżeństwo  
starzejącego się pisarza. Widzą w aktorkach z trupy Moliera wyłącznie obiekty  
sezonowych podbojów. Tacy są Henryk de Guize, Retz, markiz de Vardes, książę  
de la Rochefoucauld. Do tej samej kategorii należy wreszcie Armand de Burbon,  
książę Conti (Kondeusz), z którym losy Moliera będą blisko związane, gdyż st-  
nie się on najpierw mecenasem, a potem cenzorem autora „Świętoszka” i „Don  
Juana”. Conti, jeden z wojskowych przywódców Frondy, po jej klęsce trafia do  
więzienia w Vincennes będąc posądzony nie tylko o udział w politycznym spisku,  
ale także o kazirodczy związek z własną siostrą.

Wśród tych wszystkich nazwisk historycy teatru będą poszukiwać pierwowzo-  
ru molierowskiego Don Juana. Człowieka miotającego szyderstwa pod adre-  
sem potęgi Kościoła i dogmatów katolickiej wiary. To wczesnym kombatantom  
Frondy poświęcone jest „śledztwo” Sganarela z III Aktu „Don Juana”, dotyczące  
„prawdziwych” poglądów jego pana:

*Sganarel: „Czy możliwe, aby pan zupełnie nie wierzył w Niebo?”*

*Don Juan: Dajmy temu pokój.*

*Sganarel: Nie, to nie. No a piekło?*

*Don Juan: E tam!*

*Sganarel: Podobnie. A jak z diabłem, proszę pana?*

*Don Juan: Tak. Tak.*

*Sganarel: Też nie bardzo. Nie wierzy pan w życie pozagrobowe?*

*Don Juan: Ho, ho, ho!*

*Sganarel: Oto człowiek, którego trudno byłoby nawrócić. A niech pan powie,  
to i w Mnicha-upiora nie!? Co?*

*Don Juan: Że też cholera nie weźmie głupców!*

Ale Kościół bardzo niedługo zadawała się tym, że Fronda jest złamana tylko  
militarnie, podczas gdy jej kombatanci uprawiają na dworze libertyńską, a wła-  
ściwie jawnie cyniczną i nihilistyczną subwersję. Przychodzi fala wymuszonych  
nawróceń wśród dawnych frondystów osiagających powoli wiek, w którym dzie-  
dziczą tytuły i stanowiska swoich ojców. Wybierają hipokryzję tak jak Don Juan  
w Akcie V. Sam książę Conti – wówczas jeszcze mecenas Moliera, nieomalże  
jego przyjaciel (gdyby nie ogromna różnica pozycji społecznych) – aby zostać  
zaakceptowanym przez nowy porządek żeni się nawet z siostrzenicą kardynała  
Mazarina, pogromcy Frondy.



Właściwie wszyscy dawni frondyści, później libertyni, kolejno wypowiadają credo Don Juana z Aktu V, które jeden z nich, najbardziej literacko utalentowany, książe de la Rochefoucauld, wyrazi nawet wprost w jednym z najsłynniejszych aforyzmów francuskich: „hipokryzja to hołd złożony przez występki cnoty”. Nie jest to bowiem credo wiary religijnej, ale właśnie credo hipokryzji.

Zobaczmy, jak brzmi ono u przedrzeźniającego ich wszystkich Moliera:

**Don Juan:** *Wcale nie rzucę moich błogich przyzwyczajęni, jedynie postaram się wszystko ukryć i zabawiać się po cichu. ... Stanę się cenzorem postępów innych, osądzając ich surowo, a wyrażając dobre mniemanie tylko o sobie. Jeśli ktoś zaczepi mnie choćby jeden raz, nigdy mu nie przebaczę i po cichu będę żywił do niego nieprzejednaną nienawiść. Sam stanę się mścicielem w imieniu praw niebieskich i pod tym wygodnym pretekstem potrząsnę moimi wrogami, oskarżę ich o bezbożność, poruszę przeciw nim żarliwych dewotów...*

**Sganarel:** *Wielkie Nieba! Co słyszę? Brak było panu tylko hipokryzji jako ostatniego szlif!*

„Don Juan” może być zemstą Moliera na cynicznych panach. A Elwira, Karolka, Małgośka i inne podboje młodego arystokraty-libertyna, przedstawieniem losu molierowskich aktorek. Kiedy jednak Don Juan z płaskiego pamfletowego przeciwnika staje się bohaterem tragicznym? Wielu przypuszcza, że wówczas, gdy jego losy zaczynają się pokrywać z losami księcia Conti. Ten „nieomalże przyjaciel” Moliera, kiedy jeszcze był libertynem, choćby najbardziej nieznośnym, zostaje przez autora komedii (i przez „posąg”, przez „Niebo”) potępiony dopiero jako hipokryta. Odesłany do piekła. Prawdziwego księcia Conti spotkała zresztą „zemsta niebios” równie bolesna. W czasie swoich wcześniejszych miłosnych podbojów nabawił się syfilisu, choroby wówczas tak samo nieuleczalnej jak gruźlica Moliera. Już na łożu śmierci książe stał się ponoć autentycznym dewotem. Napisał też wtedy „Traktat o komedii i teatrze według tradycji Kościoła”, gdzie jako nihilistę i libertyna bez zasad potępił Moliera, którego dawniej chronił uwodząc jednocześnie jego aktorki. Conti umiera w rok po premierze „Don Juana”, sztuki szybko we Francji zakazanej, także w wyniku jego własnych nacisków.

Przypomnijmy, de la Rochefoucauld napisał, że „hipokryzja jest hołdem złożonym przez występki cnoty”. To byłoby jeszcze niewinne, gdyż hipokryzja korygowałaby jednak zachowania ludzkie w pożądanym kierunku. Molier twierdzi w „Don Juanie” coś zupełnie innego, że hipokryzja jest hołdem złożonym przez występki sile, władzy, realnemu panowaniu. Jest oportunistem. W ten sposób staje się jeszcze bardziej zepsuta niż „dumny występki”, który ukrywa. Tak myśli Molier. I za to hipokryci zakazali wystawiania, a nawet publikowania „Don Juana”, mimo że księcia de la Rochefoucauld z jego aforyzmem uważali za błyskotliwego i uwielbiali na dworze.

#### Rola dla nas

To dzięki Molierowi motyw Don Juana stanie się w kulturze zachodniej motywem centralnym, ponadczasowym, trochę równoległym do Fausta. Też przycho-dząc znikąd, gdyż nawet Tirso de Molina (od niego postać Don Juana zapożyczył Molier, aby „oddać” ją z kolei Mozartowi, Byronowi, Brechtowi, Bułhakowowi...) czerpał z jeszcze dawniejszych legend o pewnym niepoprawnym grzeszniku z Sewilli. Podobnie jak Faust, zanim stał się bohaterem Marlowe’a, Goethego czy Manna, snuł się już po anonimowych średniowiecznych misteriach.

Don Juan i Faust odzwierciedlają też bardzo podobne marzenie. O wiecznej młodości jako wiecznej dominacji, także seksualnej. Nawet swojej odzyskanej w zamian za nieśmiertelną duszę „witalności” Faust także używa przeciw najpierw do „zbałamucenia” Małgośki. Młodej ciałem i duszą, podczas gdy on sam odzyskał wyłącznie młodość ciała, zachowując starość duszy.

Don Juan od początku duszę ma starą, już jako libertyn, a w momencie swej „przemiany” z libertyna szczerego w hipokrytę jego dusza staje się jeszcze starsza. A jednak Don Juan chce pozostać młodym, uwodzić, zdobywać. Fascynuje go miłość zredukowana wyłącznie do relacji władzy. W dodatku takiej relacji, w której on wiecznie będzie panem, zdobywcą, tryumfotorem, „tym co na górze”. Aby wymknąć się w ten sposób naturalnemu cyklowi, w którym jako młodzieńcy uwodzimy żony, kochanki czy kochanków „mężom staruchom”, aby po wielu latach samemu stać się „staruchem mężem” przerażonym, że teraz to jego partnera albo partnerkę „odbiją mu” młodzi następcy przyniesieni przez czas. „Don Juan” tak jak „Faust” jest marzeniem o rozciągnięciu naszego młodzieńczego poczucia potęgi na wieczność. Marzeniem podobnie skarconym przez „niebo”.

Trudno się więc dziwić, że Don Juan będzie wiecznie powracał. W librecie do najwspanialszej opery Mozarta, „Don Giovanniego”, w libertyńskich „Niebezpiecznych związkach” Laclosa, w romantyzmie, u Byrona i jego naśladowców. Wraca u Brechta i innych nowoczesnych buntowników przeciwko społecznym barierom i przeciw hipokryzji panów ukrywającej nihilizm. Wreszcie u Bułhakowa, w jego „Życiu pana Moliera”, gdzie król i dwór stają się metaforą Stalina i otaczających go oficjeli, a katolicka dewocja i wszechpotężny Kościół to maski nowej fanatycznej ideologii i Partii.

Z tego samego powodu – że farsa Don Juana stała się jego tragedią, a osobista zemsta Moliera wzniosła się na wyżyny bezinteresownego geniuszu – pasjonujemy się tą „komedią” także my. Tańczymy tak jak Don Juan i Molier w zaklętym kole uwodzenia i bycia ofiarą czyichś podbojów zabierających nam osoby, którym chcielibyśmy zafałszować na zawsze. Także my, słysząc brutalne wyznanie hipokryzji „dojrzewającego” w V Akcie Don Juana, mamy przed oczyma kapłanów i polityków brylujących po mediach, rzucających oskarżenia na innych, aby ukryć swój grzech. Pedofili w sutannach próbujących się ukryć za rzucanymi przez siebie oskarżeniami pod adresem „filozofii gender” i „liberalnej cywilizacji śmierci”. Polityków oskarżających wszystkich innych o demoralizację, którzy sami, w politycznej delegacji, kiedy nikt nie widzi, będą się chwalić swoim sekretarkom wielkością penisa. Wiemy też, że na końcu całej tej „komedii”, na nich wszystkich (na nas wszystkich?) czeka wyrok sumienia. Ich (nasza?) całkiem już zaprawna uczta z kamiennym posągami, na którą telewizja i tabloidy nie będą zaproszone.

\* Autor jest publicystą, eseistą, prozaikiem. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, potem slawistykę w Paryżu. Pracował tam jako sekretarz Józefa Czapkiego. Był redaktorem pism „brulion” i „Debata”, jego teksty ukazywały się w „Arcanach”, „Frondzie” i „Tygodniku Literackim”. Współpracował z Radiem Plus, TV Puls, „Życiem” i „Tygodnikiem Solidarność”. W czasach rządów AWS był sekretarzem Rady ds. Inicjatyw Wydawniczych i Upowszechniania Kultury. Wraz z Kingą Dunin i Sławomirem Sierakowskim prowadził program Lepsze książki w TvP Kultura. W latach 2006-2008 był zastępcą redaktora naczelnego gazety „Dziennik Polska-Europa-Świat”, a do połowy 2009 roku publicystą tego pisma. Współpracuje z Wydawnictwem Czerwono-Czarne. Aktualnie jest komentatorem Krytyki Politycznej.





*W przygotowaniu:*

**Miedzianka. Historia znikania.**

Na podstawie książki reportażowej Filipa Springera  
pod tym samym tytułem

*Adaptacja*

Tomasz Cymerman

*Reżyseria*

Lukasz Fijał

Premiera na Scenie Studyjnej 21 XII 2013 r.

*Montażysty*

Aleksander Datkun, Daniel Datkun, Michał Dudek,  
Andrzej Zapała, Łukasz Zawada

*Rekwizytor*

Łukasz Dudek

*Elektrycy*

Mieczysław Oleksyk, Marian Siedlecki

*Akustycy*

Krystian Kobus, Jarosław Kyrz

*Garderobiane*

Renata Hanusz, Jadwiga Kotowska

*Pracownia fryzjerska*

Małgorzata Spanier

*Pracownia plastyczna*

Ewa Chorążyczewska

*Zaopatrzenie/kierowca*

Ryszard Lipiak

*Bileter*

Mirosław Faryniarz

*Obsługa widowni*

Małgorzata Elżbieta Grzech Monika Kukiel

*Szatnia*

Maria Karpińska, Grażyna Mrugasiewicz

*Zastępca dyrektora*

Ryszard Pałac

*Kierownik literacki*

Urszula Likszet

Na okładce plakat autorstwa Tomasza Brzezińskiego

*Opracowanie i redakcja programu*

Urszula Likszet,

Michał Kotański

[www.teatrnorwida.pl](http://www.teatrnorwida.pl)

Zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe przyjmuje

Dział Marketingu Teatru im. Cypriana Kamila Norwida

w Jeleniej Górze al. Wojska Polskiego 38

tel. 75 642 81 30, 31

e-mail: [widownia@teatrnorwida.pl](mailto:widownia@teatrnorwida.pl)

Kasa biletowa czynna od poniedziałku do piątku

w godz. 8.00-16.00

oraz na godzinę przed spektaklem

*Dział Marketingu/organizacja widowni*

Anna Szlaga – kierowniczką działu

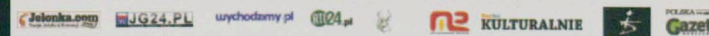
*Organizacja widowni*

Anna Gicala, Małgorzata Popek

*Koordynatorka pracy artystycznej/kasjerka biletowa*

Bernarda Topolewska

*Patroni medialni*



*Partnerzy*





