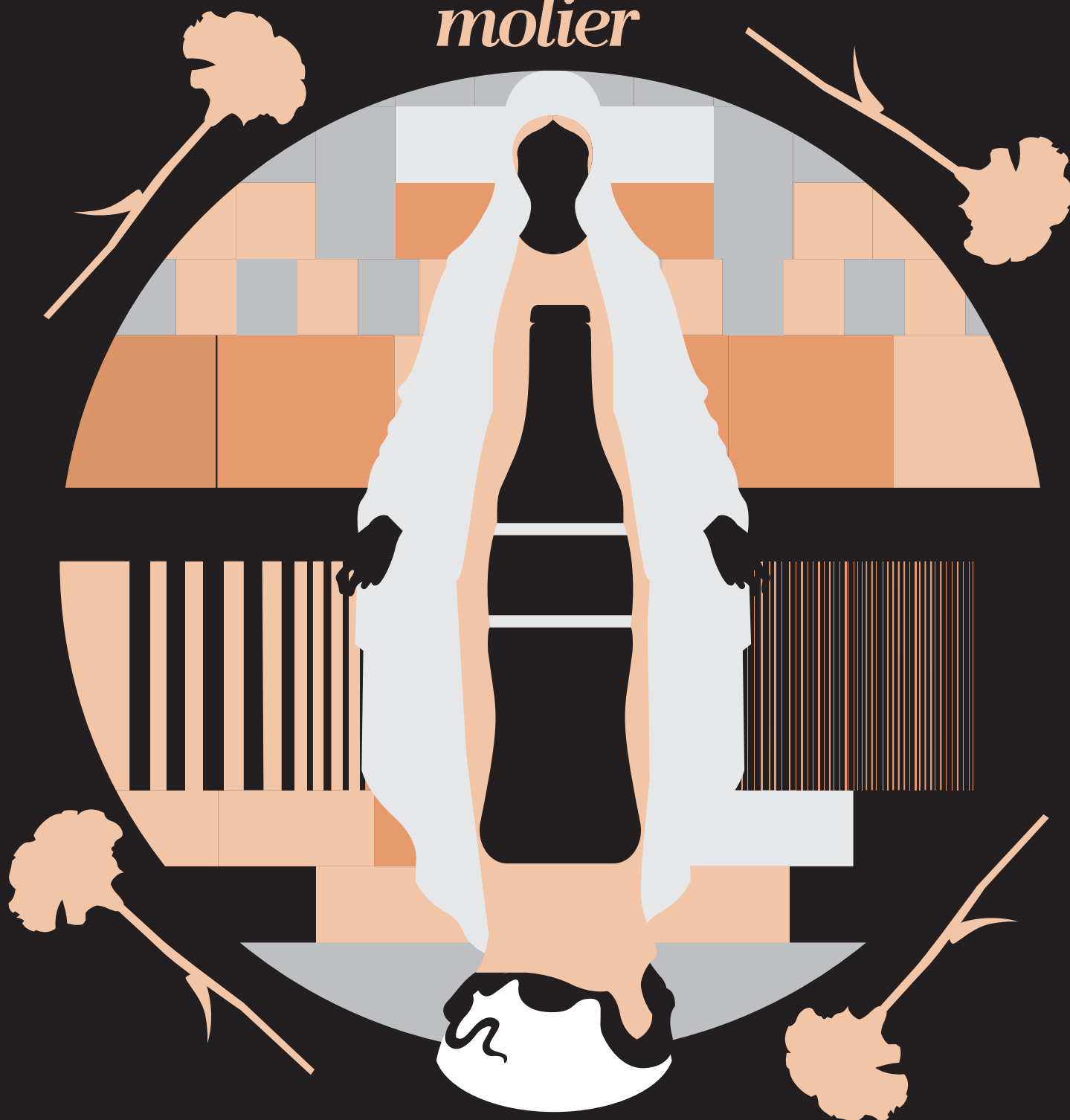


LUTY 2018

DYREKTOR MICHAŁ KOTAŃSKI



TEATR
ŻERŃSKI
W KIELCACH



24/02



EWA RUCIŃSKA

Absolwentka Wydziału Aktorstwa Dramatycznego w Cours Florent i INALCO w Paryżu, aktualnie studentka wydziału reżyserii krakowskiej AST. We Francji aktorka licznych zespołów teatralnych, a od 2013 roku także reżyserka. Jest współzałożycielką i dyrektorem artystycznym zespołu Compagnie INTER. Ma na swoim koncie współpracę z teatrami Ménilmontant, Folie, Aktéon, Manufacture des Abbesses, Funambule Essaion, Instytutem Polskim w Paryżu czy Festiwałem OFF w Awinionie. We Francji jest laureatką nagrody Jacques 2013 za najlepszy debiut reżyserski za spektakl „Bac à sable” oraz nagrody P'tit Molière za drugi spektakl „Le jeu de l'amour et du hasard”. Laureatka nagrody ZAiKS-u na 7. Forum Młodej Reżyserii. W Polsce współpracuje m.in. z Operą Narodową w Warszawie jako asystentka Mariusza Trelńskiego. „Świętoszek” w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach jest jej polskim debiutem reżyserskim.



ELA TOLAK

Scenograf, kostiumolog, grafik. Absolwentka Grafiki i Scenografii ASP w Warszawie w pracowni J. Stannego, T. Pągowskiej i A. Sadowskiego. Za „Wariata i zakonnicę” Witkacego otrzymała I nagrodę im. Z. Strzeleckiego przyznaną przez Międzynarodową Organizację OISTAT pod przewodnictwem Andrzeja Wajdy – najlepszy dyplom scenograficzny w Polsce. Na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Bydgoszczy dostała I nagrodę za Najlepszy Kostium w „Bogu” Woody'ego Allena. Jej oprawę plastyczną do sztuki „Fortynbras się upił” Janusz Głowacki określił jako najlepszą polską inscenizację ze wszystkich granych jego utworów. Scenografia do „Gry miłości i przypadku” Pierre de Marivaux w reżyserii Ewy Rucińskiej otrzymała w Paryżu Prix des P'tits Molières.

Ze względu na dodatkowe wykształcenie (muzyka i charakterystyka) jej realizacje cechuje duża świadomość artystyczna. Swobodnie operuje różnymi konwencjami plastycznymi, tworząc zaskakujące, metaforyczne zestawienia.

Obecnie zajmuje się także dydaktyką. Na Wydziale Wokalno-Aktorskim UM Fryderyka Chopina w Warszawie i w Szkole Charakterystyki prowadzi zajęcia wg programu autorskiego „Jak cię widzą, tak cię słyszą”. Wykłada także w Warszawskiej Szkole Filmowej.



NATALIA KITAMIKADO

Projektantka. Studiowała w paryskim ENSAD, absolwentka Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Sztuki scenograficznej uczyła się pod okiem scenografa Borisa Kudličky, z którym wspólnie zrealizowała wiele spektakli operowych w latach 2012–2016, m.in. z Mariuszem Trelńskim „Jolanta/Zamek Sinobrodego”, „Tristan i Izolda” (TWON w Warszawie i MET Opera w Nowym Jorku), „Powder Her Face” (TWON w Warszawie i La Monnaie w Brukseli), „Salome” (TWON w Warszawie i Statni Opera w Pradze); z Keithem Warnerem „Elektra” (Statni Opera w Pradze i San Francisco Opera). W 2014 r. zadebiutowała jako autorka scenografii i kostiumów do spektaklu „Baby Doll” w reżyserii Barbary Wiśniewskiej (Teatr Studio w Warszawie). Współpracuje z wieloma reżyserami, m.in. z Jerzym Stuhrem zrealizowała „Szewców” Witkacego (Teatr Nowy w Łodzi), z Cezarym Iberem „Pogorzelsko” Wajdiego Mouawada (Teatr im. Siemaszkowej w Rzeszowie), z Andrzejem Bartem „Fabrykę mucholapek” (Teatr Nowy w Łodzi), z Tomaszem Cyzem „Baśnie cygańskie” na podstawie opowiadań Jerzego Ficowskiego (Teatr Polski w Warszawie).



WOJCIECH KOSTRZEWA

Kompozytor, perkusista i aranżer. Absolwent Policealnego Studium Jazzu im. Henryka Majewskiego w klasie perkusji prof. Czesława Bartkowskiego oraz studiów magisterskich w klasie kompozycji prof. Marcina Błazewicza w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Zdobywca I nagrody oraz wyróżnienia orkiestry na konkursie kompozytorskim „In modo di Lutosławski” za kompozycję „Little Variations for Symphonic Orchestra” w 2013 r. Laureat nagrody głównej na IV Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim na skomponowanie poematu symfonicznego opartego na fabule wybranego filmu, organizowanym przez Centrum Edukacji Artystycznej – Filharmonię Gorzowską. Zwycięzca oraz zdobywca nagrody publiczności III edycji Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego Arboretum. Brał udział w nagraniach płyt studyjnych wydanych m.in. przez firmy Sony Music Poland, CD Accord, EMI czy Mirare. Jako perkusista i aranżer Szymanowski Big Band, współpracował m.in. z: Dorotą Miśkiewicz, Piotrem Polkiem, Markiem Napiórkowskim, Danutą Błazęjczyk oraz Sławkiem Uniątkowskim. Jest autorem i wykonawcą muzyki do spektakli „Czarodziej” oraz „Calineczka” w Teatrze Palladium. Jego kompozycje pojawiają się także w Teatrze Niewielkim („Poezja Wisławy Szymborskiej”) oraz w Teatrze Oratorium („Katyń”) – przedstawienie organizowane przez Varsovia Art i Muzeum Katyńskie. W trakcie projektów artystycznych współpracował ze znakomitymi artystami, m.in.: Gordonem Goodwinem, Ireną Santor, Voytkiem Konikiewiczem, Zbigniewem Namysłowskim, Henrykiem Miśkiewiczem, Krzesimirem Dębskim, Adamem Sztabą, Moniką Urlik, Rafałem Szatanem, Barbarą Kurdej-Szatan i Pawłem Kowalczykiem. Jest perkusistą Chopin University Big Band, w projekcie muzycznym Buslav oraz The Dimplings Orkiestra.



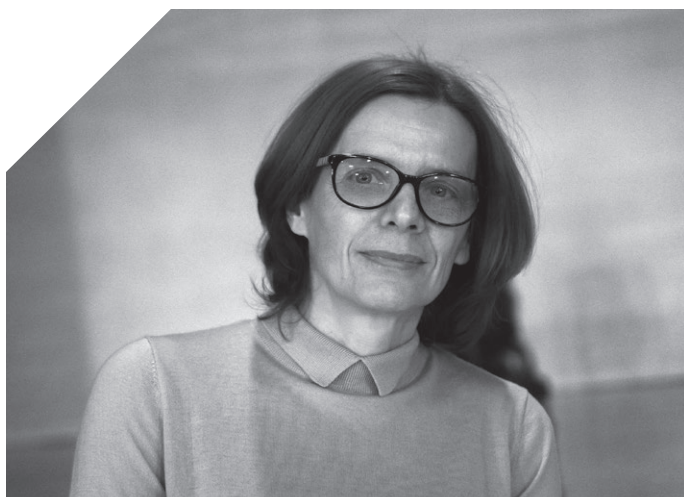
WERONIKA PELCZYŃSKA

Niezależna choreografka i tancerka. Absolwentka Eksperymentalnej Akademii Tańca Współczesnego SEAD w Salzburgu, Politechniki Warszawskiej oraz Uniwersytetu Warszawskiego. Stypendystka programu DanceWEB 2013 (ImPulsTanz, Wiedeń), programu Carte Blanche 2013 (Modul-Dance, Słowenia) oraz Alternatywnej Akademii Tańca 2017 (Art Stations Foundation w Poznaniu). Jako tancerka i performerka współpracowała z zespołami w Polsce, Niemczech i Austrii. Od 2011 roku prowadzi indywidualne oraz kolektywne projekty artystyczne. Od 2010 roku przygotowuje choreografię i ruch sceniczny do przedstawień teatralnych, filmów i clipów video. Współpracowała w teatrze m.in. z Agnieszką Glińską, Robertem Jaroszem, Komuną/Warszawa, Anną Seniuk, Pawłem Passinim, Barbarą Sass-Zdort, Zuzanną Solakiewicz, Bartkiem Prokopowiczem, Anetą Grzeszykowską i Michałem Marczaikiem. Interesuje ją praca na pograniczu różnych obszarów sztuki. Ciało jest dla niej obiektem kreacji, świadomej manipulacji i samodoskonalenia. Jest członkinią Centrum w Ruchu — zrzeszenia choreografów i performerów z siedzibą w Warszawie.



PAULINA GÓRAL

Magister sztuki, absolwentka Akademii Teatralnej w Warszawie, Wydziału Wiedza o Teatrze. Asystentka reżysera światła Felice Ross m. in. przy spektaklach Mariusza Trelińskiego (Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie), Grzegorza Jarzyny (TR Warszawa) oraz „Kabaret Warszawski” Krzysztofa Warlikowskiego (Nowy Teatr w Warszawie). Jako samodzielny reżyser światła współpracowała m.in. przy spektaklach: „Skrzywienie kręgosłupa” w reż. Natalii Sołtysik (Wrocławski Teatr Współczesny), „Lear” w reż. Jędrzeja Piaskowskiego (Teatr Nowy w Poznaniu), „Holzwege” w reż. Katarzyny Kalwat (TR Warszawa). Współpracowała również z: Komuną/Warszawa, Teatrem Ateneum w Warszawie, Teatrem Studio w Warszawie, Teatrem Powszechnym w Łodzi, Teatrem Nowym w Poznaniu, Teatrem Polskim w Poznaniu, Teatrem Ósmego Dnia w Poznaniu, Bałtyckim Teatrem Dramatycznym w Koszalinie, Teatrem im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, Warszawską Operą Kameralną, Teatrem Współczesnym w Szczecinie, Wrocławskim Teatrem Współczesnym, Teatrem im. Wilama Horzycy w Toruniu, Teatrem im. Ludwika Solskiego w Tarnowie.



MAŁGORZATA KACZMAREK

Aktorka, reżyser, wykładowca. Doktor sztuki teatralnej, wykładowca Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie oraz Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie. Absolwentka Wydziału Aktorskiego PWSFTi w T. im. L. Schillera w Łodzi oraz Podyplomowego Studium Wymowy PWST w Warszawie. Pracowała jako aktorka w Teatrze Dramatycznym w Elblągu, Teatrze Narodowym w Warszawie, Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Teatrze Syrena i Teatrze na Woli im. T. Łomnickiego. Reżyserowała m.in. w Operze Kameralnej w Warszawie. Jej głównym zainteresowaniem zawodowym jest praca nad słowem i interpretacją tekstu.



**ZA POMOC W CZASIE PRZYGOTOWYWANIA SPEKTAKLU
TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO DZIĘKUJE**



Dyrekcji Kieleckiego Centrum Kultury



**Dyrekcji Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych
im. Ludomira Różyckiego w Kielcach**



Państwowemu Instytutowi Wydawniczemu

MOLIER

PISZE DRAMAT O POLSCE.

BEZ HAPPY ENDU

- Teatr Moliera to nie kurz i peruki, nie komediowe zaplecze chwytów i gagów, ale jakiś rodzaj bezpośredniości, gorącego komentarza, pewnej bezczelności w mówieniu o problemach społecznych – zauważa Ewa Rucińska, reżyserka „Świętoszka”.

Rozmawia Luiza Buras-Sokół.

Dzieli pani życie między Polskę i Francję, dzięki czemu ma pani wiedzę, jak Molier jest postrzegany i przedstawiany w obu krajach.

Rzeczywiście istnieje różnica między tymi dwoma spojrzeniami na Moliera. We Francji jest on traktowany jak Szekspir, czyli jak dramaturg, nie jak komediopisarz. Jego teksty odbierane są jako komediodramaty, poruszające ważne kwestie, do czego ja w spektaklu próbuję nawiązać. Utwory Moliera rzadko omawiane są w kwestii komizmu, który jest dla Francuzów raczej wartością poboczną. Oczywiście on jest bardzo obecny w całym teatrze francuskim, *joie de vivre* jest tam nade wszystkim. Widać to teraz przy obecnych wydarzeniach społeczno-politycznych, w sposobie, w jaki ten kraj radzi sobie z kryzysem. Francuzi potrafią potraktować kryzys jako wydarzenie formujące, w pewnym sensie twórcze. Humor i dystansowane podejście do życia bardzo im na tym poziomie służą. Zatem z jednej strony naturalny jest dla nich ten dystans i luz jeśli chodzi o formę, a z drugiej strony – powaga w analizowaniu tematu. W Polsce Molier jest raczej niedoceniony jeśli chodzi o potencjał dramatyczny, postrzegany jako wesołek, kojarzony z Fredrą.

Przyjęło się określać jego teksty jako komedie charakterów, a samego autora uważa się za prześmiewcę.

Istnieje oczywiście kilka ogólników, pod którymi próbuje zamykać się postać Moliera i jego twórczość. Te najpopularniejsze to *komedia charakterów* czy *komedia mieszczańska*. Tymczasem te teksty mogłyby być kopalnią dla naszego rodzimego podwórka, szczególnie dziś, kiedy zaczynamy wreszcie debatować o odpowiedzialności klasy średniej. Dramaty społeczne o podziale obowiązków, o rozkładzie odpowiedzialności, wynikają z innej, niż nasza – historii, z odmiennej struktury. Mieszczaństwo we Francji rzeczywiście pełni w społeczeństwie inną rolę. Społeczeństwo obywatelskie narodziło się tam dużo wcześniej niż w Polsce. Świadomość, że tematy poruszane u Moliera są tematami bardzo istotnymi, że nie można ich pominąć czy zbanalizować – to jest kluczową różnicą jeśli chodzi o porównanie tych dwóch krajów.

A sam „Świętoszek” – jak interpretowany jest we Francji, a jak u nas? Na co kładzie się nacisk, jakie sensy dostrzega?

We francuskiej szkole odczytuje się ten tekst inaczej – serio, a teatralnie każdy reżyser robi to już na swój sposób. Jedno jest stałe – problematyka nigdy nie jest trywializowana. Natomiast odczytania są oczywiście bardzo różne, niektóre bardziej polityczne, inne – społeczne, ale nigdy nie jest to tylko i wyłącznie komedia i śmiech dla śmiechu.

Czy ten tekst może jeszcze oburzać? W momencie, gdy Molier wystawił go po raz pierwszy, dramat został uznany za obrazoburczy.

Myślę, że może oburzać, choć nie wiem, czy w tych samych miejscach. Ciekawa jestem, czy w Polsce ma szansę wzbudzić tak silne emocje. Gdy myślę o tym tekście, to wydaje mi się zaskakujące, jak wiele aktualnych odniesień możemy dla niego znaleźć teraz, szczególnie w naszym kraju. Na gruncie polskim ten dramat ma szansę mieć jakieś swoje bardzo specjalne odczytanie, które będzie z pewnością inne niż te francuskie, a przy tym również bardzo serio.

Jakie kwestie pani, reinterpreting „Świętoszka”, chce uwypuklić? Problematykę mieszczańską, hipokryzję religijną?

Nie zajmujemy się tematem hipokryzji religijnej jako takiej. Jest ona pokazana w spektaklu jako narzędzie manipulacji używane przez Świętoszkę. Skupiamy się na mechanizmach przejmowania kontroli, na uwodzeniu grupy ideologią, na rozkładzie odpowiedzialności. Zastanawiamy się nad tym, kto w domu Orgona jest odpowiedzialny za to, co się stało, za to, że wszyscy sprzeniewierzyli swoje wartości. Rozważamy, czy świat, jak to często zdarza się w komediowym przedstawieniu, jest spolaryzowany – czy są mądrzy i głupi, ci, którzy wiedzą i widzą oraz ci zaślepieni. A może odpowiedzialność rozkłada się zupełnie inaczej? Może bierność też jest jakimś rodzajem zajęcia pozycji?

Czy dom Orgona jest w pani spektaklu metaforą społeczności mieszczańskiej?

Na przykładzie tej grupy próbujemy rozpracować pewną strukturę społeczną, odkryć, jakim podlega ona ruchom, jakim zmianom i gdzie w niej sytuują się napięcia. Zastanawiamy się, na ile klasa średnia jest w stanie zrozumieć swoją rolę i wziąć odpowiedzialność za swoje działania. Widzimy też w tej sztuce konkretne zjawiska, jak na przykład schyłek patriarchy. Interesuje nas historia trzech kobiet – Elmy, Doryny i Marianny, które łączymy w dosyć widoczny cykl. Szukamy luster odbijających współczesne problemy klasy średniej. Bo spektakl jest umieszczony w konkretnym czasie – właśnie we współczesności, choć nie jest to współczesność jeden do jednego. W naszym przedstawieniu Molier podróżuje do dzisiejszej Polski, gdzie sytuacja bywa gorąca, spierają się ze sobą różne grupy wpływów. Pewne napięcia i grupy wypchnięte na margines, dotąd w Polsce niewidoczne, czy może niedostrzegane po 1989 roku, dopiero teraz dostają głos. Tak jak Pani Pernelle, krzycząca w pierwszej scenie: „Dość! tego dłużej znosić się nie godzi”. Sądzę, że to kwestie, które jako naród zignorowaliśmy,



nie zostały one usłyszane wtedy, kiedy powinny. Na tym poziomie myślę o domu Orgona, gdzie spierają się bardzo różne interesy. Postaci możemy zidentyfikować z przedstawicielami kilku odmiennych grup. Oddajemy też głos kobietom, które na scenie szukają dla siebie nowej drogi u schyłku patriarchy. Orgon nie ma realnej władzy, coś mu się wyślizguje, na co reaguje przemocowo. To generał bez armii. Z drugiej strony kobiety wciąż są uwikłane w system aranżowanych dla nich pułapek, na które godziły się latami, są spychane na margines. Pytanie nie jest jednostronne, bo być może czekały zbyt długo by powiedzieć „Nie”? Czy były solidarne wobec siebie nawzajem? Proszę zauważyć, że Elmira po spisku przeciwko Świętoszkowi nie mówi już prawie nic. Nie jest już istotna. To przecież główna demaskatorka intrygi, a nie zostaje jej przyznany głos aż do końca, staje się niewidzialna, wektor przenosi się gdzieś indziej. To też jest zaskakujące. Na takie rzeczy staraliśmy się zwrócić uwagę i patrzeć, czym to dla tych postaci skutkuje, śledzimy na co mają ochotę – na bunt czy inny rodzaj reakcji. Bardzo ważna jest też kwestia służby, która zwykle traktowana jest pobłażliwie, spotyka się z przemocą i ignorancją, co często przy wystawieniach przykrywa się przebojowością tych postaci. Podział na służących i panów wydaje nam się ewidentny, a wcale nie jest. W wystawieniach francuskich z perspektywy porewolucyjnej zawsze bardzo zwraca się na to uwagę, wokół służby tworzy się przestrzeń konfliktu, bohaterowie domagają się dla siebie innego losu. Ten problem poruszamy, bardziej przez pryzmat kobiety, czyli Doryny.

Czyli pani „Świętoszek” ma w sobie coś z odczytania francuskiego? Jak pani go przedstawia?

Chcę, by był to spektakl zgodny z duchem autora, ale broń Boże anachroniczny. Biorąc pod uwagę fakt, jak nowoczesny był Molière, nie można dziś chyba zamykać go w jakimś zakurzonej pudełku. Chcąc czerpać z ducha jego teatru, zastanawiamy się, czym on naprawdę jest. Dochodzimy do wniosku, że to nie kurz i peruki, nie komediowe zaplecze chwytów i gagów, ale jakiś rodzaj bezpośredniości, gorącego komentarza, pewnej beczelności w mówieniu o problemach społecznych. Powiem więcej – podążając za Molièrem, zmieniamy zakończenie. Może nie tyle zmieniamy, co powracamy do pierwotnego zakończenia napisanego przez autora. W badaniach literackich nad „Świętoszkiem” wiele śladów wskazuje na to, że sztuka została przepisana za sprawą nacisków politycznych. Pospieszny happy end w połowie ostatniej sce-

ny, nazywany też „cudownym zakończeniem”, jest dość sztuczny i mało wiarygodny. Wiemy, że Molière musiał napisać te ostatnie kwestie ze względu na mecenasa króla, z obowiązku spodobać się. To był więc w pewnym sensie akt cenzury, czy wręcz autocenzury. Wątpię, by tak przenikliwy obserwator, jak Molière, wierzył w cudowną odmianę losów. Finał jest więc rodzajem spektaklu w spektaklu. My wracamy do pierwotnych założeń, ale też nieco gramy z możliwością i kondycją autora, którego władza zmusza do pisania określonego zakończenia. Sposób, w jaki w spektaklu ukazujemy władzę oraz fakt, że pojawia się w nim ucieleśniony Molière sprawiły, że ten zamysł wydał mi się ciekawy. Intryguje mnie, że Molière musiał ulec takim naciskom, podlegał tym samym mechanizmom, które wylewają się z kart dramatu. Zastanawiamy się, co Molière zrobiłby dzisiaj, gdyby dostał zlecenie w Polsce. Jako że on zawsze pisał o tu i teraz, o tym, co widział, czerpał z tego, co było na podorędziu, idąc tym tropem – założyliśmy, że pojawia się w Polsce i tworzy według swojego własnego schematu dramatycznego pewną fantazję o „Świętoszku”. Bohaterowie są Polakami, ale nie o geografii tu chodzi, a bardziej stan świadomości. Przestrzeń, w której się znajdujemy jest więc zdecydowanie przestrzenią psychiczną.

Jak ten stan świadomości, ta porewolucyjna nowoczesność się przedstawia?

Jest dosyć chaotyczna. Ten język chaosu i paradoksu obecny jest już w samej konstrukcji wielu postaci, zapanuje też na poziomie zasad, których bohaterowie przestrzegają, pewnej organizacji świata. Siłą rzeczy nie unikniemy więc komediowości. Nie staraliśmy się jej za wszelką cenę zabić, ale to będzie często śmiech przez łzy.

Czyli to spektakl dla uniwersalnego odbiorcy? Dla młodzieży także?

Sadzę, że tak. Ale myśląc o spektaklu dla szkół, nie zamierzam czytać lektury za uczniów. To teatralna zbrodnia! Chcemy pokazać, że twórcza interpretacja też jest możliwa, a w pewnych kwestiach możemy nawet nie tyle nie zgadzać się z autorem, ale biorąc pod uwagę naszą wiedzę jeśli chodzi o czasy, w jakich żyjemy, pójść bardziej za jego duchem niż dosłownością.

Dziękuję za rozmowę.



TARTUFFE – NASZ RODAK

Z próby.

W czasach wszechobecnej zmiany i płynności religia jest ostoją stałości oraz pewności.

Tak w każdym razie głosi obiegowa mądrość. Bliższe spojrzenie na faktyczną praktykę ujawnia bardziej złożony i paradoksalny obraz: w Stanach Zjednoczonych ponad 50% ludzi deklarujących się jako wierzący zmieniło swoje wyznanie przynajmniej raz w ciągu życia¹. Trudno wobec tego myśleć o religii jako o sferze stabilności i stałości. Wygląda raczej na to, że tak jak większość zjawisk w społeczeństwach ponowoczesnych, jest ona sferą swoistej symulacji i udawania. Nie znaczy to wcale, że nie zaspakaja potrzeby stałości, ale tylko tyle, że jest to zaspakajanie afirmujące nasze prawo wyboru i dostosowywania samych siebie do naszych wyobrażeń i ideałów. Paradoks ów dobrze oświeśla zabawny dialog z jednej z bajek Karola Čapka:

- Widzi pan, strażniku, to dlatego ci potentaci nosili złotogłów i koronę...
- Żeby oddziaływać na innych?
- Żeby oddziaływać na siebie samych.²

Domniemana stabilność religii jest iluzoryczna, pragnąc jednak oddziaływać na siebie samych i wytworzyć w sobie poczucie stabilności oraz pewności, sami siebie oszukujemy, udając, że religia jest czymś stabilnym i niezmiennym. Jak owi zabawni potentaci z bajki Čapka, ubieramy sami siebie w religijne rytuały i symbole, aby udawać, że w płynnym świecie jest cokolwiek stałego i tym samym przekonać samych siebie, że i my sami, i ów świat jest czymś bardziej stabilnym niż ma to w rzeczywistości miejsce.

Myliłby się ktoś, kto myślałby, że pisząc to, czerpię jakkolwiek satysfakcję z obnażenia iluzoryczności religijnych pasji. Owa arbitralność religijnych przekonań i orientacji sprawia bowiem, że łatwo stają się one narzędziem w rękach cynicznych karierowiczów. Współczesny świat pełen jest molierowskich Tartuffe'ów, którzy pasożytują na często szczerym pragnieniu sensu i stabilności. Są to ludzie, którzy, jak mówi ludowe przysłowie, modlą się pod figurą, a diabła mają za skórą. Od czasu do czasu słyszymy o nich w mediach: politycy z ustami pełnymi frazesów o rodzinie i wartościach, którzy notorycznie zdradzają i upokarzają swoje żony, jak na przykład niestawny Łukasz Zbonikowski, nazywany przez tabloidy „sekspostem”.

Wymieniam jego nazwisko niechętnie i tylko po to, aby nie być oskarżonym o pustosłowie. Problem ze współczesną religijnością polskiego społeczeństwa sięga głębiej i wykracza daleko poza indywidualne wysoki cynicznych jednostek. Nierzadko można spotkać się z opinią, że doświadczamy właśnie w Polsce spektakularnego odrodzenia chrześcijaństwa, a nawet że misją Polski w Unii Europejskiej jest nowa ewangelizacja. Powiem szczerze, że nie podzielam przekonania o głęboko chrześcijańskim charakterze – czy nawet o chrześcijańskiej duszy zbiorowej – polskiego społeczeństwa. Wydarzenia społeczno-polityczne ostatnich lat, w tym szczególnie głęboka niechęć ogromnych segmentów polskiego społeczeństwa do wszystkiego, co obce i inne, pokazują, że Polska jest krajem bardzo płytko schryścianizowanym. Jeśli bowiem mielibyśmy doszukiwać się czegoś, co można by nazwać etycznym rdzeniem chrześcijaństwa, to byłaby nim wiara w uniwersalną godność osoby ludzkiej. Uniwersalną, a więc przekraczającą wszelkie przynależności narodowe, religijne czy kulturowe. U zarania chrześcijaństwa wyraził to Paweł z Tarsu, gdy w *Liście do Rzymian*, pisał: „Chwała zaś, cześć i pokój będą udziałem tego, kto czyni dobro – zarówno Żyda, jak i poganina. Bóg traktuje wszystkich ludzi w taki sam sposób!”. Przed Bogiem nie ma więc Żyda ani Polaka, nie ma katolika ani muzułmanina – jest człowiek taki sam, jak wszyscy inni.

Wbrew temu wciąż usłyszeć możemy ludzi, którzy jak na przykład Miriam Shaded, potrafią w jednym zdaniu żarliwie podkreślać swoją katolicką wiarę i przekonywać, że Polska powinna pomagać tylko chrześcijanom, bo sami jesteśmy chrześcijańskim narodem. To właśnie logika współczesnego Tartuffe'a, traktującego religię jako wygodne narzędzie do osiągnięcia swoich celów, które z ową religią nie mają nic wspólnego. Dzielenie ludzi na swoich i obcych to esencja pogaństwa, w kontrze do której św. Paweł artykułował chrześcijańskie przekonanie o równej i powszechnej godności osoby ludzkiej. Do owej godności obszernie odwoływał się w też swoim nauczaniu Karol Wojtyła.³ Współczesna Polska, pełna Tartuffe'ów jednocześnie epatujących swoją katolicką wiarą i odrzucających imperatyw udzielenia pomocy ludziom uciekającym od wojen i przemocy, okazuje się niestety krajem bardziej pogańskim niż chrześcijańskim.

dr hab. Jan Sowa
socjolog, kulturoznawca

¹ Raprot Faith in Flux, Pew Research Center, 2009, <http://www.pewforum.org/2009/04/27/faith-in-flux/> [dostęp: 12.02.2018]

² K. Čapek, *Bajki i przypowieści*, przeł. A. J. Bluszczyk, Katowice 1983, s. 164.

³ Zob. np. hasło „Godność osoby ludzkiej” w: K. Jeżyna et al. (red.), *Wielka encyklopedia nauczania Jana Pawła II*, Radom 2014.



Z próby

BIE- DACZEK, BIE- DACZYNA, NIE- BORAK...

**„Co do mnie, uważam,
że łatwiej jest o wiele nadąć się
podniosłymi uczuciami,
rzucać w pięknych wierszach
rękawicę przeznaczeniu, oskarżać losy
i wykrzykiwać zniewagi bogom
niż wniknąć w śmieszności ludzi
i przedstawić w miły sposób
ułomności świata.”¹**

Molier, *Krytyka szkoły żon*

Molier był tym, któremu udało się przekazać „złości żywy jej obraz, cniecie własne jej rysy...” i to w formie komediowej, pobudzającej do śmiechu – śmiechu, który ma oczyszczać. „I to, co on tak napiętnował, zniknęło, strawione własną śmiesznością. Nie zmienił oczywiście Molier zasadniczych cech ludzkiej natury, bo to niemożliwe; ale w momencie przeobrażania się społeczeństwa zwałł satyrą swoją niejedną z bałwanów, stojących na przeszkodzie idącemu nowemu życiu, i tak potężnie, może jak nikt inny, przyczynił się do ewolucji w duchu światła i swobody.”² – pisał Tadeusz Żeleński-Boy. Ta walka nie zakończyła się wraz ze śmiercią Moliera. Pozostawił po sobie trzydzieści trzy dramaty, w tym kilkanaście niewątpliwych arcydzieł – i jeżeli teatr ma do spełnienia jeszcze jakieś niebiaśne cele – powinien je wciąż wystawiać. Warto jego twórczość czytać przez pryzmat zawartych w nich elementów oddających całościową, uniwersalną strukturę naszej europejskiej, chrześcijańskiej cywilizacji. Pisał Molier typowe komedie i farsy, służące tylko do rozśmieszenia publiczności, spędzenia przyjemnego wieczoru w teatrze; pisał tragikomedie – arcydzieła, które zmuszają do refleksji nad ludzką kondycją i poprzez śmiech uwalniają z masek i gąb. Stworzył wreszcie dwa osobne zjawiska: *Mizantrop* i *Don Juan*, które niczym *Hamlet* chłoną w siebie niemal bezwiednie czasy, w których są wystawiane. Świadczy to nie tylko o geniuszu pisarza. Świadczy to też o tym, że niewiele się w naszej kulturze zmieniło, skoro ostrze Tartuffe’a nadal boleśnie nakłuwa naszą rzeczywistość.



Z próby.

ŚWIĘTOSZEK

Molier

tłumaczenie: Bohdan Korzeniewski

reżyseria: Ewa Rucińska

scenografia: Natalia Kitamikado

kostiumy: Ela Tolak

muzyka: Wojciech Kostrzewa

ruch sceniczny: Weronika Pelczyńska

reżyseria światła: Paulina Góral

praca nad słowem: Małgorzata Kaczmarek

asystent reżyserki: Dawid Żłobiński

inspicjent-sufler: Renata Głasek-Kęska

obsada:

Anna Antoniewicz | DORYNA

Dagna Dywicka/Magda Grąziowska | ELMIRA

Justyna Janowska | MARIANNA

Beata Wojciechowska | PANI PERNELLE

Bartłomiej Cabaj | DAMIS

Edward Janaszek | MOLIER/KLEANT

Jacek Mąka | ORGON

Wojciech Niemczyk | TARTUFFE

Jakub Sasak | WALERY

Dawid Żłobiński | PAN UKŁADNY

oraz

zespół w składzie:

Julia Bielakowska, Julia Brożyna,

Dorota Grzegorzewska, Katarzyna Jasiorowska,

Zofia Kołomańska, Lidia Kosztołowicz,

Kamila Kwiecień, Hania Majerowska,

Wiktoria Sęk, Maria Sujka,

Marcelina Topolska, Patrycja Zarzycka

pod opieką muzyczną

Karola Tombarkiewicza

Spektakl powstał na mocy współpracy

Teatru im. S. Żeromskiego w Kielcach

i Akademii Sztuk Teatralnych

im. S. Wyspiańskiego w Krakowie.

Tymczasem w Polsce Molier jest – o dziwo – autorem bezpiecznym, gwarantującym udany wieczór w teatrze i sukces kasowy. Zagłaskaliśmy tego francuskiego Szekspira, upudrowaliśmy, upupililiśmy i śmiejemy się z żartów słownych i sytuacyjnych, tych przejętych z *commedia dell'arte*. Niewczesny to śmiech, bo przechodzimy mimo i obok spraw daleko ważniejszych dla Moliera, i bardziej dotkliwych. To niebezpieczeństwo sprowadzenia dramaturgii Moliera do teatralnego muzeum akcentował już kilkadziesiąt lat temu Jan Kott: „Polski Molier grany był w żupanach i kontuszach, tak jak arabski Molier grany jest dzisiaj w strojach współczesnej ulicy tuniskiej. W obu tych narodowych przebraniach Molier nie był i nie jest sztucznie aktualizowany. Odnajdywał się po prostu w żywych konfliktach, w podobieństwie sytuacji obyczajowych, w tej samej materii życia. Ale ten sam Molier, który tak łatwo, niemal bez trudu pozwala się przebrać w inny współczesny kostium, na pewno nie jest Molierem wiecznym. To jest właśnie Molier niegdyś aktualny w Polsce, jeszcze aktualny w krajach arabskich. Tej współczesności molierowskiej dzisiaj już chyba nie odnajdziemy. W każdym razie odnaleźć ją bardzo trudno. Można grać Moliera w marynarkach, nawet w Paryżu

¹ Molier, *Krytyka szkoły żon*, tłum. Tadeusz Żeleński – Boy, Warszawa 1975.

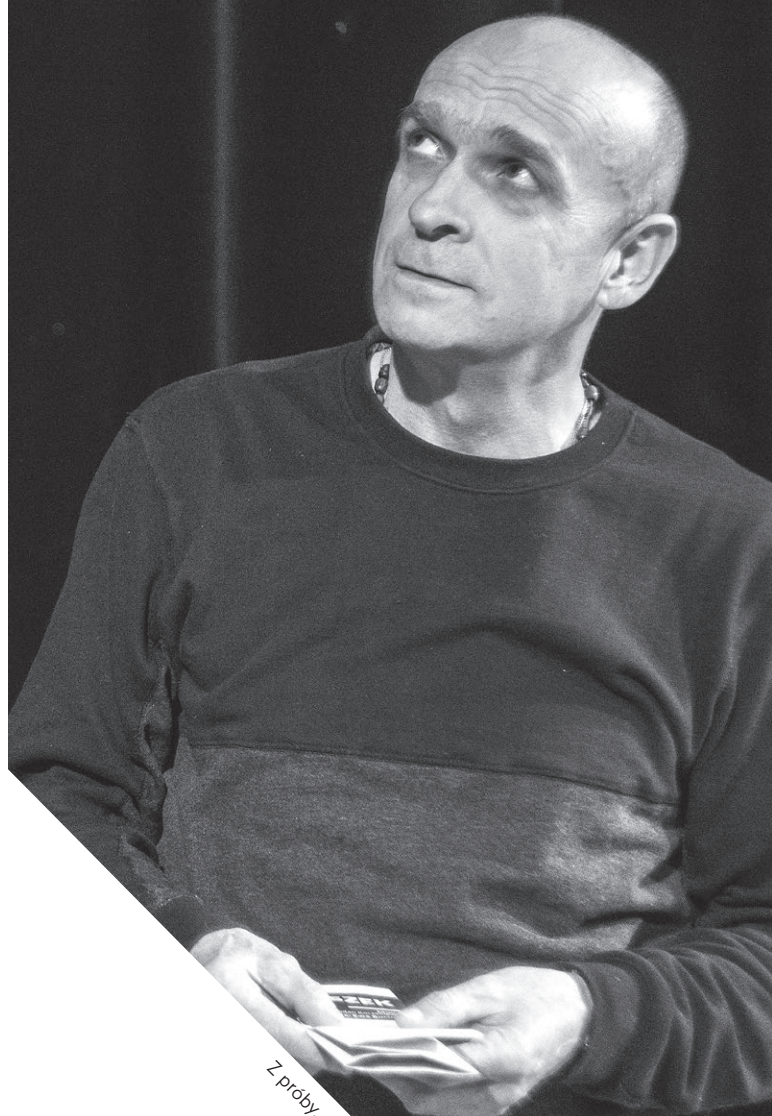
² T. Żeleński – Boy, *Molier*, tom XI Pism, Warszawa 1957, s. 8.

grano tak niedawno *Tartuffe'a*. Ale przebranie Moliera w strój dzisiejszy jest zabiegiem zupełnie innym od osiemnastowiecznych adaptacji, jest poszukiwaniem Moliera wiecznego, właśnie nie ukostiumowanego, ale uwolnionego od kostiumu, w każdym razie jednej epoki. Ten Molier może być także aktualny, tylko że będzie aktualny inaczej.”³ Niewiele się od czasu diagnozy Kotta zmieniło.

Wierność Molierowi to nie wierność kostiumowi czy konwencji. To wierność idei teatru, który ma zdolność prowokowania i poruszania widzów, teatru drażniącego, drążącego, a przez to frapującego i fascynującego. Jesteśmy to winni samemu Molierowi. Był, obok Szekspira, ojcem nowoczesnego dramatu i teatru europejskiego – analiza *Improwizacji w Wersalu* zaskakuje nowoczesnością poglądów na pracę reżysera. Zawdzięczamy mu także to, o czym pisał Tomasz Mann – na przełomie epok, „jeszcze naiwny, a już mądry” wskazał właściwą drogę rozwoju cywilizacji. Ma rację biograf Moliera, kiedy pisze, że był on „jednym z tych, którzy walczyli otwarcie przeciw dewotom, świętoszkom, hipokrytom, pod płaszczykiem religii ukrywającym swoją interesowność. Opowiada się za Harvey’em, za Kartezjuszem i Gassendim w sporze z Fakultetem Medycyny i Fakultetem Teologii. Ogólnie rzecz biorąc występuje przeciw rutyniarstwu i tradycji, stając po stronie nowych idei. Nie wiąże się głębiej z żadnym wierzeniem – jest przeciwnikiem przesądów. Powodowany atawizmem i nawykiem stosuje się do praktyk religijnych, odziedziczonych po przodkach, do nakazów religii pocziwego mieszczaństwa paryskiego, opartych raczej na pietyzmie niż głębokim przekonaniu. Nie znajdziesz u niego miejsca na mistycyzm, na spirytualizm, jeszcze mniej na lęki pascalcowskie. Jest osadzony mocno w swoim stuleciu i nie gnębią go pozaświatowe troski. To umysł wolny, który oddając należną cześć dogmatom rządzącym wiarą, spodziewa się zachować dla reszty spraw swoją niezależność i swobodę sądu.”⁴

Tartuffe, czyli *Obłudnik* (*Le Tartuffe ou l'Imposteur*, przywołajmy tu za tłumaczem Bohdanem Korzeniewskim oryginalną formułę tytułu) zajmuje jedno z czołowych miejsc w koronie molierowskich tekstów. Niestety nie znamy pierwotnej, trzyaktowej wersji wystawionej przez Moliera w Wersalu w roku 1664 pod mocniejszym jeszcze tytułem *Tartuffe*, czyli *Hipokryta* (*Le Tartuffe ou l'Hypocrite*). Nie znamy także kolejnej wersji wystawionej w 1667 roku w Palais Royal granej pod tytułem *Obłudnik* (*l'Imposteur*), która została odegrana tylko raz i natychmiast ponownie zakazana (szczęśliwie znamy jej streszczenie). Znamy tylko ostatnią wersję, która stała się sukcesem kasowym autora i grana była dopiero od 1669 roku (a więc już po skandalu *Don Juana*, który powstał w międzyczasie). W polskiej kulturze tekst ten funkcjonuje jako *Świętoszek*, a to za sprawą Jana Baudouina, oświeceniowego publicysty, który jako pierwszy dokonał polskiej przeróbki molierowskiej komedii. Tytuł ten zaś usankcjonował swoim przekładem (mającym już ponad sto lat!) Boy-Żeleński.

Współcześnie teatr ma do dyspozycji trzy świetne przekłady *Tartuffe'a*. Obok Żeleńskiego tłumaczył go na potrzeby swoich przedstawień Bohdan Korzeniewski, ostatnio sięgnął po niego z sukcesem także Jerzy Radziwiłowicz. Twórcy kieleckiego przedstawienia sięgnęli po przekład, który wydobywa na wierzch religijne konotacje i aluzje do Pisma Świętego. Niezależnie jednak od tego, czy tytułowego bohatera nazwiemy biedaczkiem (jak Żeleński), biedaczyną (co ironicznie przywołuje postać św. Franciszka, biedaczyny z Asyżu, jak chce Korzeniewski) czy nieborakiem (przyprowadzającym na myśl „niebo na wspak”, jak proponuje Radziwiłowicz), pamiętajmy, że to przebrany w kościelne rytuały i maski oszust, łgarz, naciągacz i złodziej. I że głównym bohaterem, bez mała tragicznym, tej komedii jest pobożny i naiwny Orgon, który swojej wiary w instytucję stojącą za Tartuffem o mało nie przypłacił utratą rodziny, domu i całego majątku. Tylko królewski edykt obwieszony przez pojawiającego się



w finale – niczym *deus ex machina* – oficera gwardii królewskiej, ratuje mu skórę. Wbrew prawu, dodajmy, bo tylko jeden król miał możliwość i zdobył się na sprawiedliwy wyrok uchylając w tej konkretnej sprawie obowiązujące paragrafy. To właśnie Orgona grał sam Molier, od dawna mający ambicje w kierunku aktorstwa tragicznego (ambicje podsycane jeszcze młodzieńczymi klęskami w tymże). W Orgonie i jego rodzinie szukajmy zwierciadlanych odbić naszych współczesnych kłopotów. Czyż sami nie znamy takich osób, które gotowi jesteśmy ślepo wybielać, bronić przez słusznymi oskarżeniami i zamiatać pod dywan oczywiste malwersacje, a nawet zbrodnie? Czyż nie ma wokół nas takich biedaków, biedaczyn i nieboraków?

A najlepszą receptę na nowe odczytanie Moliera przekazał nam już wiek temu nieoceniony Boy, radząc, by „czytać samego Moliera, czytać go wiele razy, umieć go na pamięć, wziąć go w mózg i krew. Dobrze jest wejrzeć w okoliczności jego życia, z których wyrosła jego twórczość, tak subiektywna i tak cudownie obiektywna zarazem, ale trzeba zawsze mieć świadomość, iż dzięki tej potędze obiektywizacji, z chwilą, gdy Molier ujmował pióro w rękę, on sam, przeżycia jego, choćby najboleśniejsze, stawały się dlań jedynie materiałem twórczym na równi niemal z resztą otaczającego go świata.”⁵

dr Michał Mizera

³ J. Kott, *O współczesności Moliera* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, Teatr czytany, Warszawa 1991, s. 217.

⁴ G. Mongredien, *Życie prywatne Moliera*, Warszawa 1977, s. 92.

⁵ T. Żeleński- Boy, *Molier*, tom XI *Pism*, Warszawa 1957, s. 32

PO PREMIERZE

CIEMNOŚCI

inspirowane „Jądre ciemności”

Josepha Conrada

tekst: Paweł Demirski

reżyseria: Monika Strzępka

scenografia, kostiumy: Arek Ślesiński

muzyka: Tomasz Sierajewski

ruch sceniczny: Jarosław Staniek

asystentka choreografa: Katarzyna Zielonka

światło i projekcje: Jakub Lech

asystenci reżysera: Sara Bustamante-Drozdek,
Andrzej Błazewicz (AST), Paweł Sablik (AST)

inspicjent-sufler: Maria Bielińska-Pacholec

występują:

Magda Grąziowska, Joanna Kasperek,
Anna Kłos-Kleszczewska, Andrzej Konopka,
Jacek Mąka, Tomasz Schimscheiner



„...Każdy z aktorów grający w tym spektaklu darowuje widzom tak ogromny ładunek emocji, że nie sposób mu nie ulec. Śmiech, który dosyć często rozlega się na sali, jest śmiechem z nas samych i niestety, na próżno czekamy na choćby cień nadziei, podpowieź jak wyjść z tego bagna.

Wrażenie jakie pozostawiają na widzach „Ciemności” to także zasługa twórcy scenografii Arka Ślesińskiego, który przy pomocy bardzo oszczędnych środków wykreował świat grozy...”.

Lidia Cichocka, Echo Dnia



„...Najnowsze przedstawienie Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego tylko z pozoru odległe jest od najważniejszej powieści Josepha Conrada. Stawia bowiem to samo fundamentalne pytanie skąd bierze się zło i czy można z nim jakoś wygrać.

Ten krótki kameralny spektakl rozgrywa się w wysmakowanej, niemal zupełnie pustej przestrzeni zaprojektowanej przez Arka Ślesińskiego. Na czarnej, połyskliwej podłodze stoi budzący grozę, staromodny fotel dentystyczny, kojarzący się raczej z torturami z filmu „Maratończyk” niż z hollywoodzkim uśmiechem, jest jeszcze wielki bęben i kilka świetlówek. Z tyłu, na ogromnym ekranie, oglądamy zachwycające projekcje Jakuba Lecha, które wraz ze światłem oraz znakomitą muzyką Tomasza Sierajewskiego tworzą niesamowity, kosmiczny krajobraz. Ostatni brzeg, odległe echo podróży w głąb tego, co dzięki i niepoznane...”.

Michał Centkowski, Newsweek



„Już po pięciu sekundach wiedziałem, że to będzie boskie. Bo weszła Anna Kłos-Kleszczewska, kiedyś aktorka Teatru Dramatycznego w Warszawie, teraz niezrzeszona, i zaczęła mówić. Kielczanom szczęki opadły, niekoniecznie z zachwyty, takiego aktorstwa jeszcze nie widzieli. Kłos-Kleszczewska jest najbardziej brechtowskim aktorem (nie tylko aktorką) w Polsce i to nie tak łatwo od razu zrozumieć, a już w ogóle – docenić. Jest w naszym kraju najbardziej metaaktorska [...]”.

Joanna Kasperek, jak zawsze, w formie, nie wiem, jak miałyby być inaczej, kiedy ona jest formą, od niej odmierzam wykony innych aktorów. W zespole Teatru im. Żeromskiego witamy pana Jacka Mąkę, który przyszedł z Płocka, by wreszcie coś pograć. Kielce to coraz lepszy adres teatralny”.

Maciej Stroiński, Przekrój



fol. Bartek Sadowski

NASTĘPNA PREMIERA:

FREDRO WSPÓŁCZESNY

na podstawie jednoaktówek Aleksandra Fredry

reżyseria, adaptacja tekstu,
opracowanie muzyczne: Mikołaj Grabowski

reżyseria światła: Michał Grabowski

scenografia i kostiumy: Zuzanna Markiewicz

obsada: Anna Antoniewicz, Dagna Dywicka,
Magda Grąziowska, Ewelina Gronowska,
Beata Pszeniczna, Aneta Wirzinkiewicz,
Beata Wojciechowska, Mirosław Bieliński,
Bartłomiej Cabaj, Janusz Głogowski,
Wojciech Niemczyk, Andrzej Plata,
Łukasz Pruchniewicz, Dawid Żłobiński

PREMIERA 21 kwietnia 2018

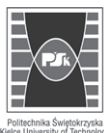
PATRONAT MEDIALNY:



SPONSORZY:



PARTNERZY:



Redaktor odpowiedzialny: Luiza Buras-Sokół
Projekt plakatu: Ola Jasionowska
Projekt graficzny: Paweł Nowik Nowicki
Zdjęcia: Bartłomiej Górniak
Druk: O.P. APLA

Teatr im. Stefana Żeromskiego
25-507 Kielce, ul. Sienkiewicza 32
centrala tel. 41 344 60 48,
kasa i Impresariat 41 344 75 00
www.teatrzeromskiego.pl