

Stefan Lewomski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce-Radom

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery sztuki

J. B. MOLIERA

„S K A P I E C”

Czwarta premiera sezonu



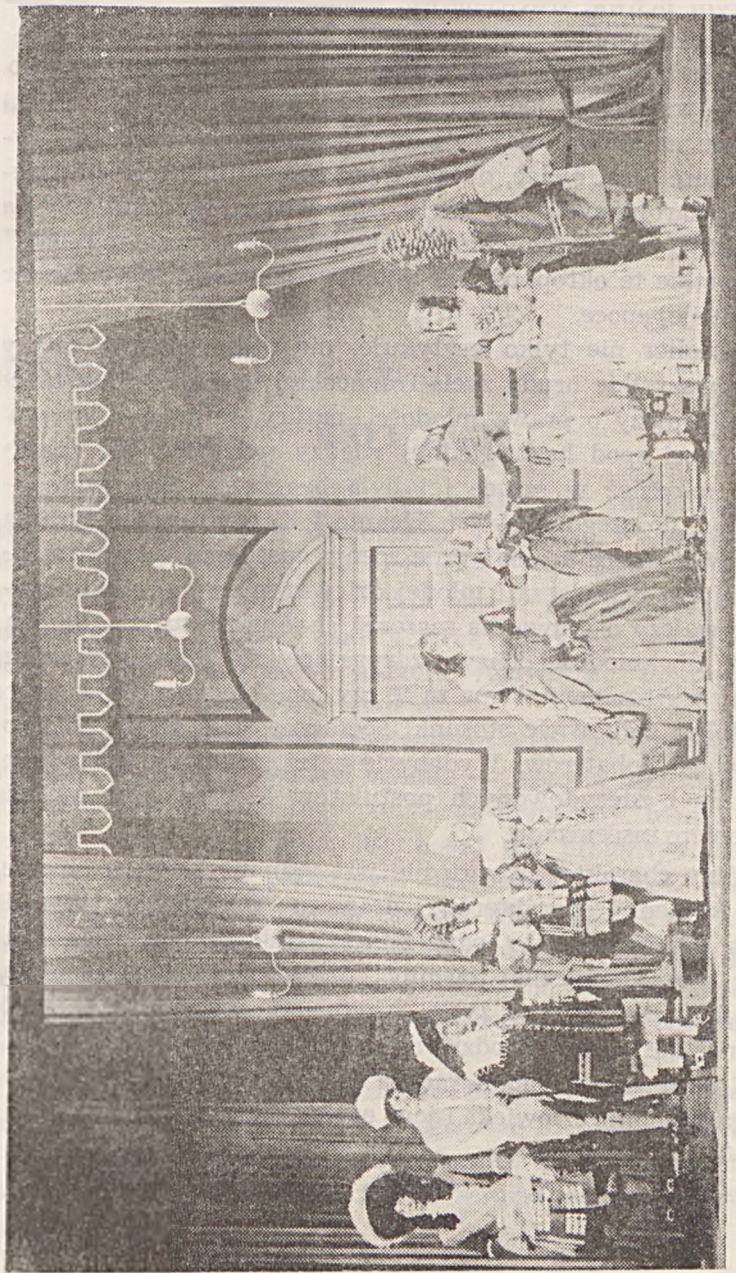
Molier. 1.

„SKĄPIEC” MOLIERA

Skąpiec — to wśród dzieł Moliera — jedno z najgenialniejszych a zarazem jedno z najmniej doskonałych — tak określa „*Skąpca*” Boy, wysuwając szereg niekonsekwencji akcji, konwencjonalizmów figur i sytuacji, braków charakterów obok wspaniałego studium namiętności jednej z największych postaci literatury świata — Harpagona. Ale nie chodzi nam w tej chwili o ocenę tej wielkiej molierowskiej „komedii ludzkiej”, czy — kto woli — dramatu, chodzi jedynie o wysunięcie jako jednej z najbardziej charakterystycznych cech tego utworu — połączenia w nim głębokiego studium charakteru i epoki z elementami ówczesnej konwencji teatralnej w budowie sytuacji, tradycyjnych typach i komediowych lub nawet farsowych chwytach. Ta cecha molierowskiego dzieła stawia przed teatrem zadania: jak ująć w jednolitą formę sceniczną śmiało obnażoną prawdę życia i człowieka wraz z elementami wyłącznie teatralnymi, związanymi najściślej z ówczesną sceną i jej wymogami. Najłatwiejszą drogą byłaby rekonstrukcja teatru molierowskiego — granie tego tak, jak grano wówczas, na scenie, na której nie razili konwencjonalni pośrednicy, obijanie się kijami, cudowne zakończenie itp. — ale czy wówczas przemówiłaby w pełni odważna krytyka współczesnego autorowi społeczeństwa, jego walka o wolność młodości i miłości?

W przedstawieniu naszym starano się przede wszystkim ukazać Moliера na tle jego epoki, a nie jego teatru i dlatego założono utrzymanie sztuki w kategoriach realistycznych. Założeniem reżysera było ukazanie właściwej treści utworu, jako głębokiego dramatu ludzkiego, który w tej epoce musiał ukrywać się za zasłoną całego arsenału teatralnych konwencji. W następstwie tego reżyser rozwiązał formalnie akcję sztuki na dwóch planach: w głębi — realistyczne życie mieszkańców domu Harpagona, przód sceny — to strefa wszystkich molierowskich umowności, konwencjonalizmów i tradycji teatralnych.

Utarło się mniemanie, że *Skąpiec*, to studium charakteru, to głęboka analiza jednej namiętności na niekorzyść budowy akcji i postaci pobocznych. Dziś nie możemy nie dostrzec poza postacią Harpagona wiernego obrazu epoki. Molier przedstawia swego skąpca w zdecydowanych warunkach społecznych. To nie jest plautowskie uosobienie skąpstwa, jakieś irracjonalne, oderwane wcielenie samej idei skąpstwa. Harpagon — to skąpiec związany wyraźnie z epoką i środowiskiem, to bogaty mieszczanin francuski, który dobrze mieszka, trzyma służbę, powóz i konie, a majątek swój powiększa „bezpieczną lichwą”. Skąpiec ten jest bogaty, łączy w sobie chciwość ze sknerstwem, a równocześnie nie jest pozbawiony uczuć sprzecznych z tą zasadniczą cechą, jak chociażby miłość do Marianny. Nie jest to autorska niekonsekwencja, lecz raczej przedstawienie pełnego człowieka, któremu jego własny charakter może robić niespodzianki. Harpagon zakochany w ubogiej dziewczynie — to zaiste rys niespodziewany! Inna sprawa, że ta miłość nie jest zbyt silna i łatwo daje się zwyciężyć głównej jego namiętności — szkatułce, nie mniej — budzi się w tym obrzydliwym starcu i popycha go nawet do takiej rozrzutności jak wydanie kolacji. Harpagon — skąpiec, to typ ponadczasowy ale Harpagon — lichwiarz jest już wyraźnie związany z tym ustrojem społecznym, w którym pieniądz i majątek był jedynym celem życia, w którym nie znano wartości pracy,



Teatr im. St. Zeromskiego — MOLIER „Skąpiec”
Reżyseria: STANISŁAW CEGIELSKI, scenografia: MARIAN GOSTYŃSKI 1962 r.

w którym lichwa, trucicielstwo, oszukaństwo — były na porządku dziennym.

A obok Harpagona obserwujemy jego domowników, jego dzieci — wszyscy w jednym, zatrutym kręgu pieniądza. Dzieci czekające na śmierć ojca, syn przyrzekający lichwiarzowi rychłą śmierć ojca, ojciec, doradzający synowi dobrą lokatę pieniędzy „zarobionych” w karty, dziewczyna, godząca się na małżeństwo ze starcem, który „nie przeżyje trzech miesięcy” — wszystkie te okropności, to wielkie oskarżenie, które Molier rzuca swojej epoce.

Ale Molier nie tylko krytykuje, nie tylko ostrzem satyry obnaża wszystkie brudy życia francuskiej burżuazji, lecz także walczy: walczy o prawa młodości, natury, miłości, o wyzwolenie dzieci spod bezwzględnej władzy rodziców. Nie znaczy to, by młodzież w sztuce tej była bez winy, przeciwnie — ukazując, do czego popycha Kleanta i Elizę ojcowska tyrania, dając dwie wręcz dramatyczne sceny: spotkania syna utracjusza z ojcem lichwiarza i młodej dziewczyny z pośredniczką — Molier walczy o prawa dla szczerzej, choć w zepsutym chłopcu, miłości, dla młodości Elizy wzdrygającej się przed związkiem ze starym Anzelmem. Winą za te czy inne błędy młodych obarcza Molier całkowicie stosunki społeczne, sam stając po stronie swoich bohaterów. Wydobyć z tej sztuki nie tylko krytyki, ale i zdecydowanych postulatów Moliera, jest właśnie założeniem inscenizacji.

Ogólny charakter utworu nie jest jednolity. Jest to mieszanina komedii charakterów, dramatu rodzinnego, komedii intryg i farsy. Jest to jedna z tych sztuk Moliera, w których autor spoza komicznej zasłony odkrywa poważny, a nieraz i tragiczny wizerunek życia. Niektórzy uważają to za wadę utworu, ale raczej zgodzić się można ze zdaniem Boya, iż tylko w formie komedii można było przemycić tak głęboki i poważny obraz człowieka i jego epoki.

TADEUSZ BOY — ŻELEŃSKI

MOLIER

Na schyłku XVII wieku Ludwik XIV, już stary, gawędząc ze swym nadwornym dziejopisem, a niegdyś wielkim poetą, Racine'em, spytał go, kto z tych wszystkich, którzy uświetnili jego długie panowanie, był największy. Bez namysłu Racine odpowiedział: „Molier, panie”. Król, który był zresztą wielkim miłośnikiem komedii Moliera, zdziwił się. Pokręcił głową i rzekł: „Molier? Nie myślałem”.

Nie gorszymy się zbytnio Ludwikiem XIV. On tego nie mógł wiedzieć. Za jego czasu nie istniała — historia literatury. My, szczęśliwsi w tym od tego potężnego monarchy, mamy historię literatury, która wie, lub bodaj ma pretensje wiedzieć i uczyć nas, kto na przestrzeni czterdziestu wieków był większy, a kto mniejszy. Ale, w zamian, wiadomość ta przychodzi nam może za łatwo, w zbyt gotowej formie: uwalnia poniekąd od trudu obcowanie z największymi duchami, sprawia, iż płomienny cud życia krzepnie nieraz w monument tradycji i pietyzmu.

I być może, aby temu przeciwdziałać, istnieją jubileusze; aby co lat pięćdziesiąt lub sto odnawiać to przymierze ducha i stwierdzać żywym głosem, że odnośnie do danego poety nie zaszedł moment przedawnienia, że zawsze jeszcze jest on tym

wielkim pisarzem, którego należy czcić, a nawet i — czytać.

Taką datę obchodził przed paru laty świat cywilizowany: datę trzechsetnej rocznicy urodzin Moliera. I my także, i nasze wszechnice, teatry brały udział w tym hołdzie. Mimo to nie jestem przeświadczony, aby nasz ogół dostatecznie zdawał sobie sprawę z istoty i wielkości zjawiska, któremu na imię Moliere. Wymawia się to imię z: czcią i mniej lub więcej szczerym zachwytem, ale raczej na wiarę tradycji niż z własnego bezpośredniego przeżycia.

I nie dziwny się temu. Takie prawdziwe współzycie z wielkimi dziełami minionych i tak odległych nam epok to rzecz jedna z najtrudniejszych. Odmienna konwencja artystyczna staje się niby zakrzepłą skorupą, która osłania jądro płomienistej lawy, żarzącej się wiecznie we wnętrzu.

Zdobycze genialnego pisarza wchodzą w krew literatury, korzystają z nich potomni, wyzyskują je w sposób coraz zręczniejszy, coraz bardziej udoskonalony, tak, że przez jakiś okrutny i niesprawiedliwy paradoks, genialny pierwowzór wydaje się niemal bladym w porównaniu do kopii. Różnica tylko ta: te wtóre utwory mijają, starzeją się niby moda ubrań, które odziewają ich aktorów, gdy pierwowzór trwa, stanowiąc wieczną krynicę piękna. Ileż Celimen przesunęło się przez scenę i znikło w niepamięci gdy Celimena molierowska żyje wiecznie!

Toż samo w stosunku do zdobyczy życiowych wielkich pisarzy. Już nas nie cisną te rzeczy, z którymi walczyli ci tytani, nieraz z narażeniem własnego gardła. Przyjmujemy spokojnie współczesne życie, jakim jest, nie zastanawiając się zbytnio, że każde z praw, których używamy, musiało być wywalczone w wielkiej walce ducha, w której najdzielniejszymi zapaśnikami byli wielcy pisarze.

A wśród nich Moliere jest jednym z pierwszych. Jest nie tylko wielkim pisarzem, ale — można rzecz — twórcą życia. Nie zmienił oczywiście Moliere zasadniczych cech ludzkiej natury, bo to niemożliwe: ale w momencie przeobrażania się

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO
KIECE — RADOM

M O L I E R „SKĄPIEC”

Przekład Tadeusz Boy-Żeleński

Komedia w 5 aktach

Reżyseria:

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:

MARIAN GOSTYŃSKI

Kierownik artystyczny:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Radomiu, dnia 13 lutego 1970 r.

O S O B Y:

HARPAGON ,ojciec Kleanta i Elizy

KLEANT, syn Harpagona

ELIZA, córka Harpagona

WALERY, syn Anzelma

MARIANNA, córka Anzelma

ANZELM, ojciec Walerego i Marianny

FROZYNA, pośredniczka

SIMON, faktor

JAKUB, kucharz i woźnica Harpagona

STRZAŁKA, służący Kleanta

PANI CLAUDE, gospodyni Harpagona

ZDZIEBEŁKO

— służący Harpagona

SZCZYGIEŁEK

KOMISARZ POLICJI

— BOLESŁAW ORSKI

— WŁODZIMIERZ MANCEWICZ

— LILIANA BRZEZIŃSKA

— ZDZISŁAW WINIARCZYK

— JANINA MRAZEK

— STANISŁAW KAMIŃSKI

— LUDWIKA ŚNIADECKA

— EDMUND KARASIŃSKI

— JERZY KOCZYŃSKI

— ZDZISŁAW NOWICKI

— * * *

— * * *

— LECH SULIMIERSKI

— JERZY PETERS

Rzecz dzieje się w Paryżu, w domu Harpagona

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Romana Szczurek

KONTROLA TEKSTU

Romualda Kamińska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Maria Makowska

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic

Mieczysław Stypiński

Ryszard Zajac

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WKONANE POD KIERUNKIEM

Marii Szykszni i Mariana Mazura

Prace perukarskie

— Władysława Lewandowska

Prace stolarskie wykonano

pod kierunkiem

— Zbigniewa Karysia

Prace tapicerskie

— Jan Staniec

Prace farbiarskie

— Stefania Tomaszewska



Teatr im. St. Zeromskiego — MOLIER „Świętoszek”
Reżyseria: JERZY WASIUCZYŃSKI, scenografia: MARIAN GOSTYŃSKI 1964 r.

społeczeństwa zwałił satyrą swoją niejedną z bałwanów stojących na przeszkodzie idącemu nowemu życiu i tak potężnie może jak nikt inny przyczynił się do jego ewolucji w duchu światła i swobody.

Ze pojawieniem się Moliera komedia włożyła jakby siedmiomilowe buty, aby przebyć drogę od grubych zaczątków aż do najwyższej dojrzałości. W roku 1659 daje *Wykwintnisie*, w 1662 *Szkolę żon*, w 1664 *Świątoszka*. I oto, w ciągu lat pięciu, od farsy bliskiej jeszcze średniowieczu, tkwiącej w atmosferze kuglarzy jarmarcznych, doszliśmy do szczytu, którego nie tylko komedia współczesna nie przewyższyła, ale który może na zawsze pozostanie jej niedościgłym wzorem.

Nic ciekawszego, jak śledzić krok po kroku to przeobrażenie, niby motyla z poczwarki.

Zadaniem komedii przedmolierowskiej jest bawić; bawić mniej lub więcej wybrednie, ale zawsze tylko bawić. Molier sprawi, iż, nie przestając bawić, komedia stanie się głębokim studium duszy ludzkiej. Stopniowo tradycyjne marionetki, których ślad jeszcze widzimy w pierwszych jego komediach, zmieniają się w ludzi, w nieśmiertelne typy, żyjące jakby stokrotnie spotęgowanym życiem ludzkim, skupiające, niby soczewką, poruszające ludźmi namiętności. *Tartuffe*, *Harpagon*, *Argan* to — w innym rejestrze teatru i sztuki — równie niespożyte inkarnacje duszy ludzkiej jak *Hamlet*, *Otello* czy król *Lir*. Dawna komedia, rozgrywająca się na „placu publicznym”, sięgającym tradycjami jeszcze łacińskiego *Plauta*, tutaj niby ów hiszpański *Diabeł Kulawy* podnosi dachy domów i pokazuje nam ich wnętrza bogatym i barwnym obrazem ówczesnej Francji, zarazem drogowskazem dla późniejszej komedii, uczącym ją sztuki wcielenia życia na scenie.

Komedia Moliera idzie w głąb. Nie stara się bawić zewnętrzną intrygą, ale odsłonięciem, ujawnieniem gry wewnętrznych sprężyn duszy.

Zarazem o ile komedia przedmolierowska jedynie bawi, Molier bawiąc — i to bawiąc o ilez lepiej — nie przestaje na tym,



Teatr im. St. Zeromskiego — MOLIER „Szkola żon”
Reżyseria i scenografia: STANISŁAW CEGIELSKI 1964 r.

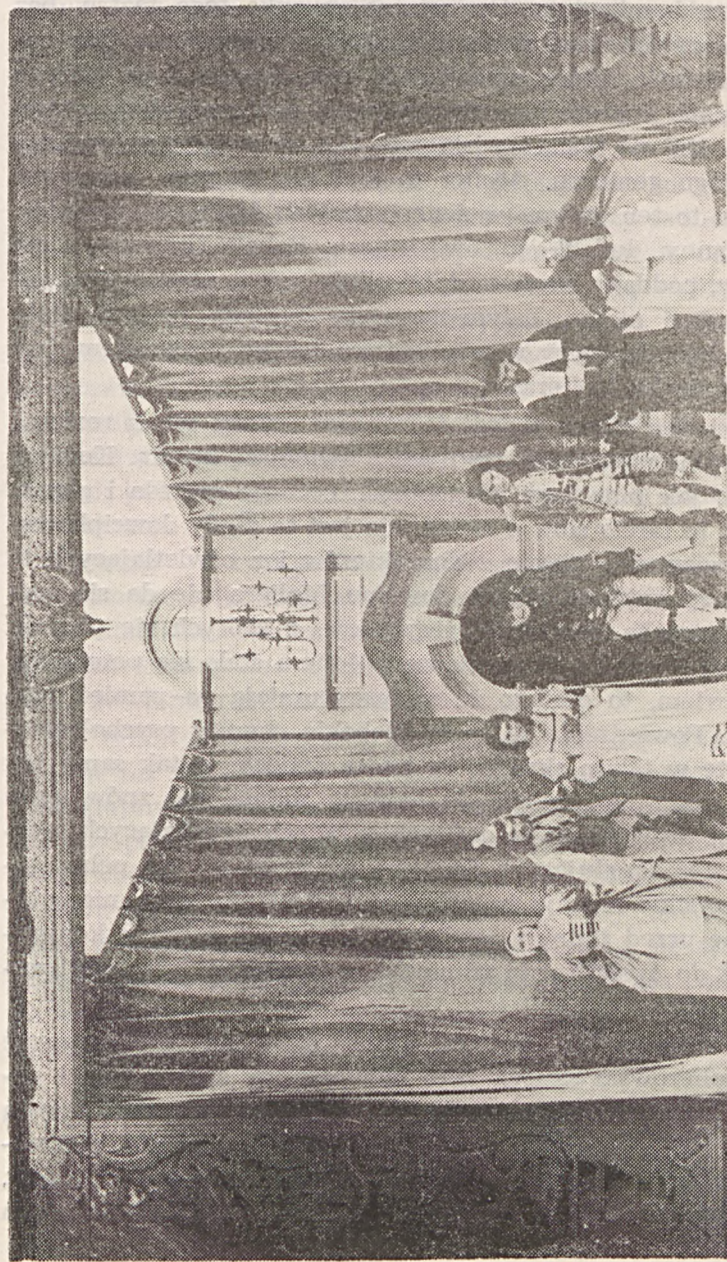
on nas uczy. Nie ma w jego utworach oschłego dydaktyzmu; ale dzięki samej głębi ujęcia wylania się z niej nauka, mądrość życia. Nie zawsze to jest owa cnotliwa mądrość którą do zbytku czasem częstuje się młodzież — stąd spotykał się Molier z zarzutem niemoralności — jest to mądrość dla ludzi dojrzałych, mających odwagę spojrzeć w oczy życiu. Molier działa jak doświadczenie, nicraz gorzkie, bolesne choć w śmiejącej się podane formie.

Toteż w swoim dziele Molier zaciera niejednokrotnie granice między komizmem a powagą życia. Wesołość była żywiołem tego geniusza komedii, że jednak w drodze do niej była mu busołą prawda, Molier raz po raz dochodzi do punktu, w którym spoza komicznej maski życie ukazuje mu swoje poważne, smutne, tragiczne niemal oblicze.

Aby oddać to życie tak, jak on je pojmował, nie mogły mu wystarczyć współczesne formy teatru. Teatr ten skupiał się na dwóch krańcach: z jednej strony wspaniały heroizm tragedii Corneille'a z drugiej dość powierzchowny komizm ówczesnej komedii, będącej jak wspomniałem — niby teatrem marionetek o tradycyjnych fizjonomiach i gestach. Między tymi dwoma biegunami było miejsce na całą prawdziwą „komedię ludzką” — i Molier miejsce to zapełni. Toteż Molier jest ojcem nie tylko nowoczesnej komedii. Analiza namiętności, poruszających nie jest jak w tragedii historycznymi nadludźmi, ale zwykłymi ludźmi w zwykłym środowisku i warunkach codziennego życia — toż to nie co innego, jak tylko przedmiot nowoczesnego dramatu. I w istocie, *Świętoszek*, *Mizantrop*, *Skąpiec* zwłaszcza, te wspaniałe komedie Moliera, zawierają w sobie zarazem całą istotę dramatu.

Molier obala wszelkie sztuczne granice między rodzajami teatru. Z genialną śmiałością miesza w swoich utworach rysy poważne, komiczne, smutne, stapia je w jednolitą całość pod godłem życia i prawdy.

Ale omawianie wszystkich zdobyczy Moliera byłoby rzeczą martwą i nie wnikałoby w istotę jego twórczości, gdyby nie miało przede wszystkim wciąż na względzie jednej rzeczy:



Teatr im. St. Zeromskiego — MOLIER „Lekarz mimo woli”
Reżyseria: TADEUSZ BYRSKI, inscenizacja, scenografia: IRENA BYRSKA — 1955 r.

jego daru komicznego. Oto istotna muzyka tego teatru, bez której wszystko inne pozostałoby jedynie librettem. Oto cudowne światło, które promieniuje zeń snopem i w którego promieniach dopiero obracana różnymi powierzchniami prawda życia lśni się tysiącem iskierek. Oto, w gruncie największy sekret jego geniuszu. Molier to wybuch pełnego, zdrowego śmiechu, to ten jedyny w świecie śmiech francuski, twórczy, dobroczynny, ludzki, to ów śmiech Rabelais'go, ale ujęty w karby, poddany surowej dyscyplinie sceny, poruszający, ni- by potężny motor, całym światem żywych postaci. Cały śmiech, jaki dźwięczy w późniejszym teatrze francuskim, jest echem śmiechu Moliera.

Śmiech ten płynie z podłoża rozumu i służy celom rozumu, jest jego najużyteczniejszą i najsprawniejszą bronią. Komizm Moliera, jak inne jego właściwości, cechuje prawda i głębia. Nie jest to tarcie słów o siebie, nie jest to nigdy dowcipkowanie; komizm ten płynie z charakterów i z oświetlających te charaktery sytuacji. Toteż dowcipu Moliera nie da się wyosobnić, trzeba znać ludzi i sytuację, z których się urodził. Jeżeli we Francji tyle powiedzeń Moliera stało się potocznym przysłowiem, to dlatego że wszyscy umieją na pamięć jego utwory. Powiedzenia te — to głębokie chwytły psychologiczne, ujęte w takim skrócie, że budzą śmiech. A tak samo jak Molier umie się zagęścić do jednego zdania, tak znów umie rozwinąć swój temat w obfitych tyradach, tryskających werwą lub też zonglujących śmiałym paradoksem. Ma pełną gamę, wszystkie rodzaje śmiechu, od roz hulanej farsy, nie cofającej się przed żadnym środkiem działania i żadnym konceptem, aż do dyskretnego uśmiechu wywołanego grą inteligencji.

Byli monografiści Moliera, którzy silili się interpretować cały molierowski śmiech jako konwulsyjny spazm bólu i goryczy, jako „śmiech przez łzy”. Ale Molier jest zbyt bogatą naturą, aby się go dało ująć jedną formułką. Czysta, niezmaczona wesołość dźwięczy w całym szeregu jego utworów, zwłaszcza młodzieńczych. Ale kiedy np. odsłania nam dach

domu Harpagona, nie dziw, że ten dom jest smutny; raczej dziwmy się, że Molier umiał go uczynić tak wesołym!

Czyż trzeba wspomnieć o owym kiju, który tak dużą rolę odgrywa w teatrze Moliera? Powiedzmy od razu, że rekwizyt ten odziedziczył Molier po swoich poprzednikach i że nim nie wzgardził. Molier jest królem w królestwie śmiechu, zna wszystkie jego zasoby i środki i nie lekceważy żadnego. Otóż nie ma rzeczy, która by bardziej dokumentowała nasze głębokie tkwienie w materii niż nasz śmiech. Są efekty, które były za czasów Moliera niezawodne, mianowicie, że kogoś wygrzmocono kijem, że ktoś wziął na przeczyszczenie i że komuś przyprawiono rogi. Skoro przypadkiem wszystkie te wydarzenia zeszyły się razem, wówczas wesołość dochodziła do szału. Ludzie ówczesni, mimo literackiej wysokiej kultury, byli grubo ciosani; jest jeszcze coś chłopskiego w ówczesnej szlachcie czy arystokracji.

Wreszcie — o tym prasowy autor sceniczny nie zapomina — teatr ma nie tylko łoże, ale i parter. Sięgając tedy do najwyższego komizmu, Molier nie gardził i niższym. I tutaj czasem zachodzi między nim a nami nieporozumienie: bywa komizm, który jeżeli nie rozwesela, osmuca.

Nie tylko w tym zresztą. Nie ma co, jesteśmy dziś innymi ludźmi niż współcześni Moliera, inne mamy mózgi, nerwy. Pamiętajmy, że była to epoka, w której wynajmowało się okna, aby patrzeć, jak będą kogoś rozszarpywali końmi. Ludzie byli twardzi, nic a nic nie byli sentymentalni. Stąd i teatr Moliera ma w stosunku do swoich ofiar rysy okrucieństwa, które również łatwo nas dziś osmucają. Trzeba się z tym pogodzić: pewne struny instrumentu Moliera dla nas pękły i nie da się ich nawiązać; na szczęście zostało dosyć innych, zawsze dźwięczących dość pełno...

(„Szkice o literaturze francuskiej” — PIW 1956 — fragmenty)

CENA ZŁ 3-

