

TEATR POWSZECHNY
IM. JANA KOCHANOWSKIEGO
W RADOMIU

MOLIER

UCZONE BIAŁOGŁOWY

Komedia w pięciu aktach



**TEATR POWSZECHNY
IM. JANA KOCHANOWSKIEGO
W RADOMIU**

**DYREKTOR TEATRU
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY**

ZYGMUNT WOJDAN

MOLIER

(Jan Baptysta Poquelin)

UCZONE BIAŁOGŁOWY

przekład: TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

**DYREKTOR
TECHNICZNO-ADMINISTRACYJNY**

MIROSLAW KUSTRA

KIEROWNIK MUZYCZNY

EWA KORNECKA

KONSULTANT LITERACKI

TERESA WRÓBLEWSKA



TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

STEFANIA

(powieść psychologiczna)

*Kto poznał panią Stefanią,
Ten wołał od innych pań ją.*

*Coś w niej już takiego było,
Że popatrzeć było miło.*

*Oczy miała jak bławatki,
I na sobie ładne szmatki.*

*Chociaż to rzecz dosyć trudna,
Zawsze była bardzo schludna.*

Aż mówił każdy przechodzień:
„Ta się musi kąpać co dzień”.

Choć męża miała filistra,
W innych rzeczach była bystra.

Jeździła aż do Abacji
Po temat do konwersacji.

Prócz tego natura szczodra
Dała jej b. ładne biodra.

Raz ją poznał jeden malarz,
który często pijał alasz.

Jak ją zobaczył na fiksie,
Zaraz w niej zakochał w mig się.

Miała w uszach wielki topaz
I była wycięta po pas,

Przedtem widział różne panie,
Ale zawsze bardzo tanie.

I do tego interesu
Miały dosyć podłe desu.

Strasznie się zapalił do niej,
Wszędzie za Stefanią goni.

Miał kolorową koszulę
I przemawiał bardzo czule.

Zeby dała mu natchnienie,
Ale ona mówi, że nie.

Ze umi kochać bez granic,
Ale to też było na nic.

Potem jej mówił na raucie:
„Dałbym życie, żebym miał cię”.

Jak zobaczył, że nie sposób,
Poszedł znów do tamtych osób.

Ale już zaraz za bramą
Mówił, że to nie to samo.

Takiej dostał dziwnej manii,
Ze chciał tylko od Stefanii.

Bo to zawsze jest najgłupsze,
Kiedy się kto przy czym uprze.

Mówili mu przyjaciele:
„Czemu jesteś takie ciele?”

Z kobietami trzeba twardo,
A nie cackać się z pulardą”.

Więc jej zaczął szarpać suknie;
A ta jak na niego fuknie.

Wtedy całkiem stracił humor
I upijał się na umor.

Potem do Stefanii lubej
List napisał dosyć gruby.

Ze to będzie znakomicie,
jak sobie odbierze życie.

A ona myślała chytrze:
„To by było nie najbrzydsze”.

Lecz jak przyszło co do czego,
jakoś nic nie było z tego.

Potem znowu za lat kilka
Przyszła na nią taka chwilka.

I myślała czy to warto
Było być taką upartą.

Lecz tymczasem mu wychłódło,
Bo już była stare pudło.

Tak to ludzie trwonią lata,
Ze nie są jak brat dla brata.

Z tym największy jest ambaras,
Zeby dwoje chciało na raz.



KOMEDIA MOLIEROWSKA

Jan Baptysta Poquelin, (Molier) 1622—1673, urodził się w mieszczańskiej rodzinie nadwornego tapicera. Mając lat 21 przystał do trupy teatralnej Bejartów, która po dwu latach zbankrutowała z hałasem. Wówczas młody Molier rusza wraz z towarzyszami w świat, by przez długich lat 12 objeżdżać rzemiennym dyszlem prowincję francuską. Jest więc wędrownym komediantem i podszytym wiatrem dyrektorem trupy, z którą dzieli jej cygański los. A zawód to powszechnie pogardzany, bo i po prawdzie obyczaje w nim panujące nie należały do świątobliwych. Niemniej Molier uczy się rzemiosła teatralnego w warunkach praktycznych i na

własnej skórze, gdyż trzeba się koniecznie spodobać niewybrednej publiczności, by zarobić na kawałek chleba. Bez wątplenia ta twarda szkoła nauczyła Moliera nieomylnych prawideł rządzących sceną i widownią, aktorstwem i repertuarem. Tego repertuaru sam też dostarcza, a są to czasy, kiedy spoza Alp przybyli do Francji włoscy komedianci, którzy rychło przefasonowali swoje „maski” na modłę francuską. Bo i trwała tu dawna tradycja wesółków i średnio-wiecznej farsy miejscowej. Z tymi źródłami teatru wesołego — rodzimymi i obcymi — zapoznaje się w swej praktyce teatralnej i pisarskiej Molier.

Po długiej wędrowce próbuje znów osiadłego życia w Paryżu, gdzie wystawia pierwsze swe znaczniejsze komedie: „Pocieszne wykwintnisie” i „Szkolę mężów”, by „Szkolą żon” zdobyć znaczny sukces. W tym czasie poślubia młodzieńką aktorkę Armandę Bejart, o której nie bardzo wiadomo, czy była siostrą czy córką Magdaleny, towarzyszkii Moliera i przyjaciółki od serca jeszcze z czasów wędrowki. Ta młoda i lekkomyślna osobka, wychowana w swawolnym światku komedianckim, sprawiła też moc kłopotów czterdziestoletniemu już mężowi, którego po cichu, a nieraz i głośno posądzano o ojcostwo własnej żony.

Należało wówczas do zwyczaju, by wygrywać podobnie wstydlive sprawy w podjazdowych wojnach literackich, których nie brakło po pierwszych sukcesach Moliera. Zaciętrzewieni przeciwnicy nie zostawiają suchej nitki na niewawistnym rywalu. Szydzą nadto z jego aktorstwa, które nazywają jarmarcznym komediantstwem, a jako autorowi zarzucają przerabianie sztuk cudzych, i to bez talentu. Molier broni się zażarcie, paruje zarzuty, odgryza się zjadliwie także ze sceny. W końcu ucieka się pod opiekę króla Ludwika XIV, który udziela mu swej protekcji. Trupa Moliera gra na królewskim dworze, dla szerszej zaś publiczności

w teatrze Palais Royal, zyskując i tu, i tam powodzenie.

Ale nieubłagana walka trwa nadal. Wystawienie „Świętoszka” wywołuje namiętne oskarżenia o bezbożnictwo i libertynizm, choć Molier zaatakował jedynie faryzeuszostwo duchownych. Mimo zakazów Molier usiłuje sztukę prze-forsować, gra ją na przedstawieniach zamkniętych, przekonuje opornych; później wystawia pod zmienionym tytułem („Oszust”, „Szarlatan”). Ale już po pierwszym publicznym przedstawieniu komedia zostaje zakazana, a władze kościelne zabraniają pod klątwą jej czytania, słuchania czy oglądania. Dolewa oliwy do ognia napisany w tym czasie „Don Juan”, gdzie bohater istotnie jest ateistą i drwi ze spraw nadprzyrodzonych. Po tych groźnych już napaściach Molier upada na duchu, jednak dzięki wstawiennictwu króla zakaz grania „Świętoszka” zostaje wreszcie po pięcioletnich bojach zniesiony. W tym czasie Molier pisze i wystawia dalsze utwory: „Mizantropa”, w którym daje wyraz poczuciu własnego osamotnienia oraz gorzkich zawodów życiowych i teatralnych, oraz wiele innych komedii — poważnych czy farsowych. One to wreszcie zapewniają mu pozycję i sławę. Na tych podjazdowych walkach i wytężonej twórczości oraz równoczesnej pracy teatralnej upływa reszta niespokojnego żywota, nie wolnego od kłopotów domowych. W czasie przedstawienia „Chorego z urojenia”, w którym grał tytułową rolę, Molier zachorował i niemal na scenie zakończył życie, mając niespełna 50 lat. Mimo sławy, jaką zyskał, powstały trudności z pogrzebem, gdyż w owych czasach komediantów nie chowano w poświęcanej ziemi.

TADEUSZ KUDLIŃSKI

(„Maska i oblicze teatru” Nasza Księgarnia,
1963, s. 139—143)

TADEUSZ ZELEŃSKI-BOY

LUDMIŁA

(powieść fantastyczna)

Inna znów dziewczynka była,
A wołali ją Ludmiła.
Mimo dość grubego cielska
Była bardzo marzycielska.
Często śniło się jej w nocy,
Że ją rycerz miał w swej mocy,
A ona z wielką ochotą
Uwieńczyła go swą cnotą.
I w sympatii doń miotła
Duże kształty swego ciała.
Nikt na palcach nie policzy,
Ile miała z tym słodyczy.
Jednej nocy, bawiąc wspólnie,
Rycerz czuły był szczególnie.
Ciągle mówił: „Ach! Ludmiło!”
(Niby tak się to jej śniło)
Wciąż mężniej sobie poczynał,
Aż łóżko upadło w Urynał.

Oto jak nas, biednych ludzi,
Rzeczywistość ze snu budzi.

MOLIER

UCZONE BIAŁOGŁOWY

Komedia w pięciu aktach
(1672)

obsada:

CHRYZAL, zamożny mieszczanin —
KONRAD FULDE
FILAMINTA, żona Chryzala —
ALEFTYNA GOŚCIMSKA
ARMANDA, córka Chryzala i Filaminty —
WIESŁAWA NIEMASZEK
HENRYKA, córka Chryzala i Filaminty
JADWIGA RYDZÓWNA
ARYST, brat Chryzala —
WIESŁAW OCHMAŃSKI
BELIZA, siostra Chryzala —
EWA BETTA
KLITANDER, zalotnik Henryki —
JANUSZ LEWIŃSKI
TRYBOTYN, literat —
JANUSZ KULIK
WADIUS, uczonec —
ARKADIUSZ BRUKNER
MARCZYNA, kucharka —
ELŻBIETA MIŁOWSKA
LEPINE, lokajczyk —
ANDRZEJ KIESZ
JULIAN, służący Wadiusa —
WAWRZYNIEC SZUSZKIEWICZ
REJENT —
WOJCIECH ŁUGOWSKI

rzecz dzieje się w Paryżu, w domu Chryzala



reżyseria
ALICJA CHOIŃSKA
scenografia
KAROL JABŁOŃSKI
choreografia
WOJCIECH KĘPCZYŃSKI
asystent reżysera
WIESŁAW OCHMAŃSKI
w spektaklu wykorzystano utwory muzyczne:
F. J. GOSSECA
inspicjent
MARIA CHODOR



O UCZONYCH BIAŁOGŁOWACH

Molier chętnie bierze za temat utwory z czasów swej młodości i już jako mistrz świadomy sztuki opracowuje je na nowo, rozszerza i pogłębia. Tak z „Zazdrości kocmołucha” powstał „Grzegorz Dyndała”; z „Latającego lekarza” powstała „Miłość lekarzem” etc. Tu ważył się Molier na śmielsze zadanie, gdyż utwór, którego obrobienie zamierzył jak gdyby na nowo, nie był błahą pierwociną talentu, lecz komedią, której Molier zawdzięczał pierwszy triumf paryski i która była arcydziełem. Molier podejmuje po prostu jeszcze raz „Pocieszne wykwintnisie”; ten sam temat, inaczej ujęty, zmieni się w „Uczone białogłowy”. Pelen rozmachu szkic rozpostrze się w szerokie i soczyste malowidło, w obraz będący przekrojem domu, rodziny, społeczeństwa; karykaturalne maski zmieniają się w wyraziste twarze ludzkie. (...)

(...) Godnym uwagi jest zróżnicowanie tych trzech charakterów kobiecych. Filaminty nie chciał uczynić Molier wyłącznie śmieszną i pospolitą; śmieszności jej są z rzędu tych, które właśnie chwytają się umysłów kobiecych wyrastających nad przeciętną miarę. Możemy wątpić, czy naukowa jej działalność przyniosła światu jaką korzyść; radosne jej zapewnienie, że „ludzi na księżycu spostrzegła wyraźnie”, budzi w nas pewną nieufność. Jakie mogą być jej plody literackie, to wobec tego, że znamy jej ideał — pana Trysoty — jest również mocno podejrzane. (..)

(...) Siostra Chryzala, Beliza, to chodzący anachronizm, przeżytek wczorajszego dnia. Pozostała romantyczką z epoki pałacu Rambouillet¹, gdy tymczasem „feminizm” zrobił postępy i wywiesił flagę naukową. I ona wprawdzie wyklada za swą szwagierką „punkt ciężkości w bryle” chłopcu, który bęcnął na ziemię; ale plato-

niczna erotomania, ozdobiona subtelnościami gramatycznymi, świadczy, iż mamy w tej Belizie okaz precieusy² dawniejszego autoramentu.

Armanda chciałaby być Filamintą, ale raczej jest kandydatką na Belizę. Zapatrzona w matkę, która jej imponuje, sili się na te same „orle loty”, ale czujemy, że jej skrzydełka są nie tyle orle, ile gęsie. Wiele przejęła z ciotki: ta miłość „oczyszczona ze zmysłów”, te lata wzdychań, których żąda, trąca również echem pałacu Rambouillet i słynnej Julii d'Angennes.³ Jest to biedne stworzenie wykolejone, zatrute atmosferą, w której się wychowała; w głowie kłębią się jej wszelakie nie strawione filozofie, gdy młoda krew ściąga ją ku ziemi i ku „nieskromnym obrazom”, na które się tak otrząsa. Fałszywa ambicja każe jej dręczyć i odrzucać Klitandra, ambicja również każe go jej później wabić, i tak ta mała oschła duszyczka obija się po omacku, aby w końcu wszystko przegrać i zostać sama, skwaszona i zawistna.

To jedna strona. Tym „uczonym białogłowom” przeciwstawia Molier drugi obóz: Henrykę, jedyny może bezwzględnie dodatni typ kobiecy, jaki nakreślił, dziewczynę prostą, uczciwą i pewną. Krytyka zrządziła czasem, iż ta Henryka zbyt realistycznie patrzy na życie, zbyt mało jest dziewicza w swoim przekomarzeniu z Armandą; ależ celem Moliera nie jest ideał dla grzecznych dzieci, ale prawda. Otóż, jeżeli ktoś przypuszcza, że żarciki, na jakie sobie pozwala Henryka w tej scenie z Armandą, są zbyt śmiałe, ten ma nieco naiwne pojęcia o konwersacji młodych panien między sobą. (...)

(...) Sztuka ta dała, w dwieście lat po urodzeniu, początek zajadłym dyskusjom nad tym, jakie są pojęcia Moliera o wychowaniu i wykształceniu kobiet; czy on sam przemawia ustami Chryzala żądającego, aby kobieta nie wychylała się poza kuchnię i szatnię męzowską, czy ustami Klitandra, który przyzwala, aby „kobieta miała o wszystkim pojęcie”. Ta komedia

zrobiła Molierowi wielu wrogów wśród nowocześniejszych kobiet, które — czy rzecznikiem jego jest Chryzal czy Klitander — okrzyczyły go za „wstecznika”. (...)

Jak Molier zróżnicował starannie swoje „białogłowy”, tak i Trysotyna rozszczepia starannie na dwa głosy: Trysotyn pięknoduch, autor madrygałów, i Wadius, pedant cuchnący greczyzną. Trysotyn kwitnie w atmosferze salonu, buja jak motylek wśród zachwyconych dam, które spleca wzajemną monetą pochlebstwa; Wadius, cięższego kalibru, wymaga, aby go hollać. I w świetnej scenie Molier pokazuje nam owo wieczne „towarzystwo wzajemnej adoracji”, w którym wystarcza jednej niezręczności, jednego uchybienia niemym statutom towarzystwa, aby niestrawne zachwyty zmieniły się w równie niestrawne obelgi. Ileż razy w życiu literackim przychodzą na pamięć te sceny z komedii Moliera! (...) Trysotyn to jeden z najgwałtowniejszych przejawów satyry Moliera, o którym mówił ktoś ze współczesnych, że „szyderstwo jego było tak silne, iż działało niby uderzenie biczem; ten, którego ugodził, stawał się jak zapowietrzony, nie śmiano się doń zbliżyć”. (...) Klitander, wzorowy, ale nie banalny, jak go pojmowała ówczesna epoka, zamyka ten bogaty szereg figur. Jeżeli dodamy doń jeszcze Marcynę, której ustami przemówi z rubaszną prostotą zdrowy rozum ludu, ujrzymy — poza „rezonerem” Arystem — galerię żywych figur, między którymi zadzierzguje się równie żywa akcja, płynąca wyłącznie z ich charakterów, zgodna z powszechnością wypadków domowego kręgu, ale niemniej zajmująca. „Uczone białogłowy” to może ideał „wysokiej komedii”. Tu Molier wznosił się najwyższej doskonałością faktury. (...)

Miłość Klitandra i Henryki ujęta jest po prostu, po ludzku; sami mówią za siebie, i pierwszy to raz u Moliera miłość odzywa się z taką prostotą i powagą. (...) A w swoich najcelniejszych

scenach komedia ta ujawnia taki artyzm w prowadzeniu dialogu, iż rodzi się mimowolne uczucie zaplatania się o siebie instrumentów muzycznych. (...)

TADEUSZ ZELEŃSKI-BOY

(Moller, „Dzieła”, T. 8, opr. i wstęp: Tadeusz ZELEŃSKI-BOY, s. 241—248.)

- 1 — Pałac Rambouillet — ośrodek intelektualny najlepszego towarzystwa I poł. XVII w. w Paryżu. W salonie tym ukształtował się nowy wzorzec życia towarzysko-obyczajowego, oparty na rygorach dworskości i dobrego smaku, elegancji i wyszukany języku.
- 2 — preleusa — dama paryskich salonów literackich, wykwintnia.
- 3 — Julia d'Angennes — właścicielka pałacu i bohaterka salonu.



TEATR LUDOWY*

(...) Epoka renesansu była we Włoszech świadkiem zjawiska niezwyklego i jedynego w swoim rodzaju, niejako cudu w teatrze, który nazywa się komedia dell'arte. Ta forma dramatyczna, rywalka szczęśliwa i bezwstydną komedii literackiej, spadkobierczyni antycznej atellany¹, farsa zaczerpnięta bezpośrednio z życia ludu — wywierała w ciągu trzech wieków ogromny wpływ na wszystkie sceny europejskie. Można by rzec, zaludniła swoimi postaciami cały nowoczesny teatr. Szekspir, a zwłaszcza Molier zaciągnęli u niej długi nie do obliczenia.

Otóż ta komedia składała się z siedmiu podstawowych typów i na nich poprzestawała; a typy te rozkwitały z biegiem czasu i ulegały mniejszym lub większym zmianom, zależnie od miejsca urodzenia i talentu aktorów, którzy się w nie wcielali.

Każda z tych postaci nosiła maskę i niezmienny kostium. Toteż pojawienie się jej na scenie odbywało się bez komentarzy i przygotowań. Lud je poznawał, zadawał im pytania, z góry wiedział, jakie każda z nich reprezentuje cechy charakteru i w dużym stopniu mógł przewidzieć, jaką będzie pełniła funkcję, jaką rolę odegra w rozwoju akcji. W ten sposób cała uwaga miłośników widowiska skupiała się na samej akcji i na walorach wykonania; trochę podobnie jak publiczność ateńska, podczas przedstawień tragedii, znając tematy wspólne dla wszystkich poetów, znajdowała największą przyjemność w ocenianiu poetyckiej oryginalności każdego z prezentowanych jej dzieł.

Z tej identyczności postaci i ich niezmiennej powierzchowności nie wynikała monotonia, bo aktor — czy przybierał rysy Pulcinelli, Kapita-

na, Pantalona, Arlekina czy Brighelly — pozostając wierny w zasadzie reprezentowanemu typowi, miał swobodę w rozwijaniu werbalnym roli. Nie recytował pisanego tekstu. Improwizował. To znaczy, że po odpowiednim przygotowaniu czerpał z własnej inwencji wypowiedzi, repliki, lub dowcipy sceniczne, jakich wymagał dialog. Pomyślcie, ile nieoczekiwanej dosadności, ile żywiołowego temperamentu, ile rozmachu nabierał dialog, gdy toczył się między dwójkiem partnerów dorównujących sobie w mistrzostwie. Pomyślcie też, jakie postępy mógł nieustannie robić aktor w swoim rzemiośle; ilu pomysłami wzbogacał co dzień swoją postać, z którą był żyty, z którą się identyfikował; jak kwitło współzawodnictwo w zespołach, w których każdy bez uchybienia dyscyplinie scenicznej marzył niewątpliwie o przewyższeniu partnerów bogactwem, żywotnością i niespodziewaną pointą swoich replik. Dodajmy, że ci aktorzy rozporządzali zdolnościami do tysiącznych sztuk akrobatycznych, byli mimami, tancerzami i śpiewakami, a przy tym umieli grać na różnych instrumentach. (...) Nie sposób wymyśleć bardziej bezpośrednio, bardziej żywotnej i bardziej ludowej formy dla komedii. Nie sposób wymyśleć formy bardziej giętkiej i płodnej. Konwencje jej są ściśle ustalone. Jest absolutnie swobodna. Może być zastosowana w każdym rodzaju dramatycznym, podejmować każdy temat, uderzać w każdy ton.

Podziw nas ogarnia, że operując tak prostym materiałem — co najwyżej dziesięciu aktorów, dziesięć kostiumów, kilka masek, trochę akcesoriów i niewiele dekoracji, lub też obywając się bez nich — sztuka teatralna miała narzędzie tak doskonałe, by zaspokoić wszystkie wymagania inwencji geniusza dramatycznego. (...)

Z najgłębszych soków żywotnych tej komedii dell'arte Molier zaczerpnął surowca, który całkowicie przyswoił sobie i spożytkował. Nie można dziś wracać do Moliera lub też wzoro-

wać się na nim bezpośrednio, nie popadając w pastisz. Jego forma jest zbyt doskonała, zbyt ustalona. A może dałoby się poprzez Moliera sięgnąć do źródeł rodzimych, z których on czerpał podczas wędrówek po prowincjach francuskich i do których zawsze czuł szczególne upodobanie, dzięki czemu do ostatnich chwil zachował świeżość talentu.

JACQUES COPEAU

(„Naga scena”, przekład: M. Skibniewska, Wyd. Artyst. i Filmowe, W-wa 1972, s. 241—244).

- *) — pojęcie komedii dell'arte odnosi się do źródeł twórczości Moliera, jednakże w „Uczonych błogłównach” komedia ludowa ustępuje miejsca komedii literackiej.
- 1) — atellana — gatunek komedii ludowej, powstały w starożytnym Rzymie (nazwa pochodzi od miasteczka Atella). Fabula atellana, jak można wnosić z nielicznych zachowanych tytułów sztuk, posiadała 5 głównych typów postaci: Pappus (Starzec), Cicinrus (żołnierz), Maccus i Bucco (błazny) i Dossennus (uczony). Nasunęło to pewną zbieżność z późniejszą komedią dell'arte i pozwoliło snuć przypuszczenia, że atellana są najstarszą znaną formą komedii dell'arte. Teoria ta jest uznawana tylko przez niektórych badaczy teatru.

Kierownik Biura Informacji
i Kontakt z Widzem

KRZYSZTOF MACZYŃSKI

Kierownik Techniczny
TADEUSZ KOBIAŁKA

Kierownik pracowni elektroakustycznej
i oświetlenia

MAREK ZIELONKA

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej
DANUTA DZIARMAGA

krawieckiej męskiej
MARCIN MIŚTAL

stolarskiej:
CZESŁAW LEW

fryzjersko-perukarskiej
BOGUMIŁA CIECIELĄG

tapicerskiej
KRZYSZTOF SZALAPSKI

ślusarskiej
ROMAN KUCHARCZYK

Główny Brygadier Sceny
JANUSZ MŁYNARCZYK

Rekwizytor
LESZEK ROMANEK

Akustyka
DARIUSZ KOWALCZYK

Światło
TOMASZ ŚWIĄTKOWSKI

Garderobiane:
**ANNA KOŚCIELNIAK, HALINA
MŁYNARCZYK, JADWIGA ŁOŚNIAK,
GRAŻYNA OWCZAREK**

Redakcja programu
HALINA BOGUSZ

Opracowanie graficzne
WOJCIECH WERYK



1990