TEATR im. JULIUSZA OSTERWY w GORZOWIE WLKP.

Sezon 1970/71

Molier

SZELMOSTWA SKAPENA

Szósta premiera sezonu

DYREKTOR TEATRU:
KRYSTYNA TYSZARSKA

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA TYSZARSKA
CELESTYN SKOŁUDA

SZELMOSTWA SKAPENA

przekład:
TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

opracowanie dramaturgiczne:
ZDZISŁAW DĄBROWSKI

Osoby:

Argant	ZBIGNIEW BARSZOSZEK
Geront	STANISŁAW POKS
Oktaw	WALDEMAR SZOPA
Leander	KAZIMIERZ MOTYLEWSKI
Zerbinetta	KRYSTYNA NIEMCZYK
Hiacynta	JANINA WOJTCZAK
Skapen	ZYGMUNT TADEUSIAK
Sylwester	LECH M. SULIMIERSKI
Neryna	ELŻBIETA SKORYNIANKA

Scenografia:
ZOFIA PIETRUSIŃSKA

Reżyseria:
ZDZISŁAW DĄBROWSKI

Asystent reżysera:
KAZIMIERZ MOTYLEWSKI

Piosenki:
WOJCIECH NAŁĘCZ

Choreografia:
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Premiera: kwiecień 1971 r.

Gustaw Lansan
P. Tuffrau

MOLIER

Komedia nowożytna powstawała powoli z łączenia się elementów rozproszonych w innych, niezmiernie modnych, rodzajach literackich: tragikomedii, sielance i farsie. Główną rolę w powstawaniu komedii francuskiej odegrała farsa, źródło natchnienia Moliera.

Molier (1622—1673), ukończywszy gruntowne studia w Paryżu, prowadził przez dwanaście lat życie wędrownego aktora prowincjonalnego. W 1939 r. ogromne powodzenie *Pociesznych wykwintniś* przyniosło mu sympatię Ludwika XIV, odtąd dzięki poparciu króla będzie mógł swobodnie wypowiadać się w swoich sztukach. Życie Moliera wypełniały walki i nieustępliwa praca: był dyrektorem swojej trupy, aktorem i autorem komedii.

Najlepsze jego komedie to: *Pocieszne wykwintnisie* (1639), *Szkoła żon* (1662), *Świętoszek* (1664—69), *Don Juan* (1665), *Mizantrop* (1666), *Skąpiec* (1668), *Mieszczanin szlachcicem* (1670), *Szelmostwa Skapena* (1671), *Uczone białogłowy* (1672), *Chory z urojenia* (1673).

Molier nie przywiązuje wielkiej wagi do wątku swoich sztuk, zakończenia ich są często sztuczne. Interesują go wyłącznie charaktery ludzkie. Postacie jego komedii żyją w społe-

czeństwie ówczesnym, są przedstawicielami XVII wieku, ale obdarzone są rysami powszechnymi, są to typy wieczne.

Molier umiał przedstawiać prawdziwe życie, ale umiał także bawić. Konsekwentnie unika smutnych wrażeń, jakie mogłyby pozostawić pewne sytuacje, w których występują jego bohaterowie i wyolbrzymiał najdrobniejsze elementy komiczne kryjące się w rzeczywistości. Z niej zresztą czerpie wszystkie efekty komiczne, nie uciekając się nigdy do dziwacznych pomysłów wyobraźni czy igraszek słownych.

Jego doktryna moralna jest praktyczna i laicka, podobnie jak doktryna Rabelais'go i Montaigne'a. Molier twierdzi, że każdy człowiek ma prawo do swobodnego rozwoju całej swej osobowości z tym jedynym zastrzeżeniem, by szanował to samo prawo w stosunku do innych. Ceni przede wszystkim cnoty altruistyczne i za ideał uważa szczęśliwe życie rodzinne.

Język Moliera to prawdziwy język teatru: uderza żywością, bogactwem słownym i jest zawsze tak doskonale zindywidualizowany, że osobowość autora staje się niedostrzegalna.

Molier dbał o prawdę w swoim teatrze, ale także dbał o komizm, musiał więc wprowadzić do swoich refleksji — kiedy stawały się zbyt gorzkie — elementy komiczne, które miały mimo wszystko śmieszyć albo jeśli zaobserwowane wady ludzkie zawierały bodaj odrobinę komizmu, powiększać go tak, aby się rzucał w oczy.

Ten podwójny zamiar wyczuwa się we wszystkich komediach Moliera. Tematy ich nie zawsze są zabawne: przywary, wady, namiętności przedstawione przez komediopisarza dręczą jednostki, rozbijają rodziny. Te same typy ludzkie i sytuacje u Balzaka będą budziły grozę, u Moliera śmieszą. Konsekwentnie szuka on śmieszności w ciemnych stronach ludzkiej duszy i ludzkiego życia, niekiedy jednak daje się ponieść tematowi. Ale Molier opanowuje się

natychmiast i powraca na teren komedii. Nie należy jednak sądzić, że humor jego jest pozorny, powierzchowny. Przeciwnie, autor *Pociesznych wykwintniś* potrafi spontanicznie i po mistrzowsku podpatrzeć i ukazać w pełnym świetle śmieszne strony każdego typu ludzkiego i każdej sytuacji. Wesołość jego jest szczera, mocna, prawdziwa.

Komizm to jedyny w swoim rodzaju. Nie jest literacki, nie polega nigdy na igraszkach słownych. Marivaux i Beaumarchais są nieskończenie dowcipniejsi od Moliera. Komizm ten jest w swojej istocie podobny do wzniosłości Corneille'a, to spontaniczny wybuch, w którym nagle wypowiada się cały człowiek. Zdefiniował go sam doskonale, gdy usprawiedliwiając się z jednego słowa użytego w *Szkole żon* powiedział: „Autor użył je nie dlatego, że jest samo w sobie dowcipne, ale dlatego, że charakteryzuje człowieka, który je wypowiada. Tak samo powtarzania, przerwy, równoległe dialogi, które nadają scenom charakter nieodparcie komiczny, odtwarzają w gruncie rzeczy zwykły rytm rozmów, kiedy to stają oko w oko dwaj nieustępliwi antagoniści i każdy monologuje na własny rachunek. Tak więc błazeństwa Moliera nie stają się nigdy czystą błazenadą, ale zawsze zachowują związek z rzeczywistością.

Nie ma prawdy bez komizmu, ale nie ma również komizmu bez prawdy — oto formułka sztuki Moliera.

Zarzucano Molierowi „żargon i barbaryzmy" (La Bruyére)*), „galimatias" (Fénelon)**), „wyrażenia dziwne i niewłaściwe" (Vauvenargues***). Pisał rzeczywiście szybko, i w pośpiechu improwizacji mogło mu się zdarzyć niejedno przeoczenie, ale mimo to był świetnym pisarzem.

Co mu się zarzuca? To przede wszystkim, że nie używał języka „ludzi ogładzonych", tzn. języka towarzystwa wykwintnego i Akademii. Rzeczywiście, Molier, który się urodził w śro-

dowisku tak bliskim ludu i przez dwanaście lat przebywał z dala od Paryża, zachował obrazowy i dosadny sposób wyrażania się, otwarcie wyłamując się spod tyranii uczonych reguł i nawyków salonowych. Ale ten język nerwowy, barwny, gwałtowny cudownie brzmiał w teatrze; wyrafinowane i subtelne wyrażenia nie znajdują takiego oddźwięku na widowni.

Niektórzy uważali jego składnię za wadliwą, narzekali na zdania, które się powtarzają i piętrzą połączone zawsze spójnikiem „i", ale właśnie taka jest natura i rytm słowa mówionego. Ci krytycy nie rozumieli, że zdań, które w czytaniu mogą się wydawać długie i zagmatwane, należy słuchać w teatrze, wówczas spontanicznie się wiążą, przeznaczone są bowiem dla uszu, a nie dla oczu.

Styl Moliera jest jak najbardziej teatralny, język jego jest żywy i zawsze doskonale dostosowany do postaci, która mówi, konwencja dramatyczna stanowi bowiem jedyną regułę, która ma wartość w oczach Moliera. Zachowuje ją zresztą skrupulatnie i w potrzebie potrafi posługiwać się tym właśnie językiem salonów i dworu, którego zdaniem krytyków nie zna. Ale takim językiem przemawiają w jego sztukach tylko wykwintnisie i dworacy. Chłopi natomiast mówią jak chłopi, a mieszczanie jak mieszczanie. Naśladownictwo jest tak wierne, że daremnie szukalibyśmy w kwestiach postaci teatralnych piętna stylu autora: różnorodność stylów, w której nikt nie dorównał Molierowi, to niewątpliwie szczyt wyrazu dramatycznego.

HISTORIA LITERATURY FRANCUSKIEJ W ZARYSIE (Manuel Illustré de la littérature française des origines a l'époque contemporaine. Librairie Hachette 1953). Przekład Wiera Bieńkowska PWN 1971.

*) JEAN de la BRUYERE (1645—1695) pisarz, moralista, wybitny przedstawiciel prozy klasycystycznej, krytyk społeczeństwa. Cytat w tekście pochodzi z jego dzieła pt. CHARAKTERY.

**) FRANCOIS de SALIGNAC de la MOTHE-FENELON (1651—1715) pisarz, arcybiskup, wybitny pedagog, jeden z prekursorów oświecenia. Cytat w tekście z LISTU DO AKADEMII, VII.

***) LUC de CLAPIERS, marquis de VAUVENARGUES (1715—1747), pisarz moralista. Krytyka Moliera zawarta jest w jego dziele pt. ROZWAŻANIA KRYTYCZNE NAD KILKOMA POETAMI, IV.

Tadeusz Żeleński-Boy

SZELMOSTWA SKAPENA

Uroczystości dworskie pochłaniały znaczną część twórczości Moliera, *Melicerta, Sielanka ucieszna, Sycylianin, Grzegorz Dyndała, Pourceaugnac, Mieszczanin szlachcicem* — oto seria utworów w których geniusz jego naginał się do stawianych zamówień, czasem i narzuconych tematów, raz po raz wychodząc tryumfalnie z tego przymusu. I znowuż, zaledwie w cztery miesiące po *Mieszczaninie szlachcicem,* pojawia się nowe dzieło, *Psyche,* wystawione w Tuileriach we wspaniałej sali, umyślnie zbudowanej na ten cel. Grano *Psyche* przez cały karnawał 1671 roku, po czym — iżby i zwykli śmiertelnicy mogli nią ucieszyć oczy — sztuka przeszła do teatru Moliera, również specjalnie przerobionego w tym celu.

Aby zapełnić ten okres przygotowań, Molier pisze i wystawia *Szelmostwa Skapena.* Bo w tym jedynym w świecie teatrze grywa się prawie wyłącznie sztuki jego dyrektora; inni autorzy, uważając sąsiedztwo komedii Moliera za niezbyt bezpieczne, nie kwapią się mu znosić swoich płodów. Toteż raz po raz widzimy, iż ilekroć w repertuarze zachodzi luka, Molier siada po prostu i pisze nową komedię. W ten sposób cała jego twórczość — domowa czy nadworna — odbywa się pod znakiem gorączkowe-

go pośpiechu, którego ślady spostrzegamy w jego utworach tak często.

Szelmostwa Skapena, bezpretensjonalna i wesoła farsa, w której Molier przykrawa główną rolę na miarę dla siebie, dla swojej werwy komicznej tak, jak i dziś pisuje się sztuki na miarę świetnych aktorów.

Jak w *Amfitrionie*, jak w *Skąpcu* tak i tu Molier daje transkrypcję komedii łacińskiej. Mimo iż dobrze znając komediową literaturę łacińską z kolegium, Molier w pierwszym okresie swej twórczości nie czerpie z niej wzorów; stara farsa francuska, Hiszpania, Włochy — to elementy z których wyrasta w początkach komedia Molierowska. Dopiero w tym późnym stosunkowo okresie twórczości reminiscencje łacińskie nasuwają się pod pióro. Tutaj kanwą Moliera jest *Formion* Terencjusza*); poza tym, swoim zwyczajem, Molier wspomaga się w rozmaitym sposobie; częścią czerpie z dawnej farsy *Gorgibus w worku*, grywanej w czasie wędrówek po prowincji; to znów weźmie scenę całą z *Oszukanego pedanta* Cyrana de Bergerac**), aby — też swoim zwyczajem — pogłębić i udoskonalić cudzy pomysł. Koloryt całej komedii trąci Włochami, co wyraża się w umiejscowieniu całej akcji w Neapolu, w imionach jej aktorów, w samej figurze zresztą Skapena.

Skapen jest krewniakiem Maskaryla z *Wartogłowa*, jak w ogóle cały ten utwór, produkt późnej twórczości Moliera, dość bliski, typem inspiracji, owemu pierwszemu jego większemu utworowi. Ten sam lokaj, niewyczerpany w pomysłach i braku skrupułów, ci sami młodzi panicze, ci sami tradycyjni ojcowie i młode branki wykradzione przez Cyganów; ta sama beztroska o rozwiązanie sztuki, nie mniej fantastyczne i cudowne. Tylko kipiący werwą wiersz *Wartogłowa* zmienia się na szybciej jeszcze toczącą się prozę, która iskrzy się co chwila scenkami, kryjącymi tyleż wesołości i pustoty, co

filozoficznego spojrzenia na naturę ludzką. Spowiedź Skapena (II,5), dalej owo przesławne: „po kiegoż diabła łaził na ten statek!", genialnie „złupione" z Cyrana de Bergerac, i mnóstwo innych głębokich rysów wznoszą *Szelmostwa Skapena* o wiele ponad poziom farsy, z której czerpią tyle elementów. A cóż dopiero brawurowa jego tyrada na temat ówczesnego wymiaru sprawiedliwości! Kto wie, czy to nie było przygrywką do „komedii prawniczej", którą Molier już nosił w sobie, a której przedwczesna śmierć nie dała się urodzić.

Z przygrywki tej mielibyśmy prawo wnosić że ówczesny stan prawniczy niewiele by lepiej wyszedł niż biedny stan lekarski!

Molier, autor *Mizantropa*, Molier, ów znękany, schorowany człowiek, ten Molier, któremu niejeden z komentatorów chce wcisnąć na twarz maskę o tragicznym piętnie, grał Skapena; przez trzy akty szalał na scenie, roztaczając niespożytą werwę, która dochodzi swego najwyższego nasilenia w owej cyrkowej już scenie z Gerontem w worku.

Czy i to mamy uważać za „śmiech przez łzy", za śmiech bolesny? Chyba nie, trudno by dojrzeć przyczynę, która by kazała Molierowi — Molierowi z owej epoki — zmuszać się, zniżać do tej roli, gdyby mu ona nie odpowiadała, gdyby nie była jedną z naturalnych form jego „wyżycia się" na scenie. Raczej godzi się przyjąć, iż Molier był naturą bardziej złożoną, niżby to chciała dopuścić symplifikacja komentarzy; że zarówno w patosie Alcesta, jak w bufonadzie Skapena pozostawał on sobą mocą tej samej tajemnicy, która pozwalała Balzakowi wyżywać się w d'Arthezie, w Lucjanie de Rubempré i w Vautrinie. Tej cechy temperamentu Moliera nie umiał zrozumieć roztropny Boileau***), któremu *Szelmostwa Skapena* psuły koncepcję Moliera, jaką sobie wytworzył po *Mizantropie*. Toteż w wierszach, które — dzięki Molierowi — stały się sławne, żali się, że w

worku Skapena nie umie poznać autora *Mizantropa:*

Dans ce sac ridicule Scapin s'enveloppe

*Je ne reconnais plus l'auteur du „Mizanthrope"*****)

A jednak trudno się oprzeć wrażeniu; mimo fajerwerku wesołości, jaki tryska z tej krotochwili, śmiech Moliera brzmi tutaj ostrzej niż kiedyś za młodu, kiedy poeta bawił się w dobie wędrówek po prowincji figlami Maskaryla. Czujemy to po osadzie smutku, jaki w nas zostawia ta wesołość.

PISMA, t. XI, 295-303
PIW, 1957

---

*) TERENCJUSZ (195?-159 p.n.e.), komediopisarz rzymski, najwybitniejszy obok Plauta; wierniej korzystał z wzorów greckich. Komedie: Andria i Hecyra („Świekra"), Heutontimorumenos („Samodręk"), Eunuchus, Phormio, Adelphi („Bracia").

**) CYRANO de BERGERAC SAVINIEN (1619-1655), pisarz francuski, zwolennik filozofii materialistycznej.

***) NICOLAS BOILEAU (1637-1711), poeta francuski, teoretyk klasycyzmu.

****) „W tym pociesznym worku, w który zawija się Skapen, nie poznaję już autora Mizantropa" (przekład T. Boy-Żeleński).

La Rochefoucauld

z „MAKSYM i ROZWAŻAŃ"

Namiętności są to jedyni mówcy, którzy przekonywują zawsze. Są one niby wrodzoną sztuką, której prawidła są niezawodne: najprostoduszniejszy człowiek ożywiony namiętnością umie lepiej przekonać niż najwymowniejszy bez namiętności.

Trzeba większych cnót dla sprostania dobrej niż złej doli.

Gdybyśmy sami nie mieli wad, nie sprawiałoby nam takiej przyjemności stwierdzać je u drugich.

Przyrzekamy wedle swych nadziei, dotrzymujemy wedle swych obaw.

Interes przemawia wszystkimi językami i odgrywa wszystkie role, nawet bezinteresowności. Prawda nie sprawia w świecie tyle dobrego, ile złego sprawiają jej pozory.

Starcy lubią dawać dobre rady, aby się pocieszyć, że nie są już zdolni dawać złych przykładów.

Kto żyje bez szaleństwa mniej jest rozsądny, niż mniema.

Nikt nie zasługuje aby go chwalono za dobroć, o ile nie ma siły, aby być złym. Wszelka inna dobroć jest najczęściej gnuśnością lub niemocą woli.

Są ludzie którym wady są do twarzy, a inni, których przymioty szpecą.

Powaga jest obrządkiem ciała, wymyślonym dla pokrycia braków ducha.

Ludzie słabi nie mogą być szczerzy.

Uważamy za rozsądnych jedynie tych, którzy są naszego zdania.

Umysły mierne potępiają wszystko, co przechodzi ich miarę.

Można być sprytniejszym od kogoś drugiego, ale nie sprytniejszym od wszystkich.

Mało kto umie być starym.

Nic tak nie przeszkadza być naturalnym, jak chęć wydawania się nim.

Nie ma dokuczliwszych głupców niż inteligentni głupcy.

Ci, co zaznali wielkich namiętności, są całe życie szczęśliwi i nieszczęśliwi, że się z nich wyleczyli.

Nasz spokój lub niepokój zależy nie tyle od ważnych wydarzeń życia, ile od dogodnego albo przykrego układania się codziennych drobiazgów.

Spory nie trwałyby tak długo, gdyby brak słuszności był tylko po jednej stronie.

Człowiek, który nikogo nie lubi, nieszczęśliwszy jest niż ten, którego nikt nie lubi.

Przekład T. Boy-Żeleński
PIW, 1957

Obsługa przedstawienia:

Sufler:
WALDEMAR SZOPA

Kierownik techniczny:
ZDZISŁAW WALOSZEK

Główny elektryk:
ZDZISŁAW WITKOWSKI

Brygadier sceny:
MIECZYSŁAW ADAMKIEWICZ

Rekwizytor:
KAROL STÓJ

Prace fryzjerskie:
HELENA JANICKA

Prace ślusarskie:
JAN KALWASIŃSKI

Garderobiana:
EUGENIA ADAMKIEWICZ

Kierownicy pracowni:

Malarskiej
MICHAŁ PUKLICZ

Stolarskiej
BERNARD KOKTYSZ

Krawieckiej damskiej
MARIA KOCHANA

Krawieckiej męskiej
STANISŁAW NASZCZYNIEC

Cena: 3,— zł

BEZPŁATNY

W repertuarze:

Bohdan Kurowski
Z ILJICZEM, BEZ ILJICZA

Juliusz Słowacki
KORDIAN

Pedro Calderon de la Barca
NIEWIDZIALNA KOCHANKA

William Shakespeare
HENRYK IV

W przygotowaniu:

Zdzisław Morawski
ŻARTY MOICH DNI

Redakcja programu:
Urszula Macińska

Składał:
J. Pauliński
L. Mazurkiewicz

Łamał:
Fr. Warchlewski

Drukował:
T. Gomulak
J. Kobus

Gorzów 500 szt. zam. 898 04. 71 - R6/193