TEATR POLSKI

W WARSZAWIE

Molier

Szkoła Żon

reżyseria Jacques Lassalle

Molier

Szkoła Żon

l'École des femmes

przekład Bohdan Korzeniewski

Arnolf – **ANDRZEJ SEWERYN**

Agnieszka – **ANNA CIEŚLAK**

Horacy – **PIOTR BAJTLIK**

Kaśka – **EWA MAKOMASKA**

Jaśko – **DOMINIK ŁOŚ**

Chryzald – **MARIUSZ WOJCIECHOWSKI**

Enryk, Notariusz – **ANTONI OSTROUCH**

Oront – **KRZYSZTOF KUMOR**

Reżyseria – **JACQUES LASSALLE**
Dekoracje – **GERALDINE ALLIER**
Kostiumy – **DOROTA KOŁODYŃSKA**
Reżyseria światła – **MIROSŁAW POZNAŃSKI**
Opracowanie muzyczne – **JACQUES LASSALLE**
Opracowanie tekstu – **ANNA SKURATOWICZ, ANDRZEJ SEWERYN**
Asystent reżysera – **ANNA SKURATOWICZ**

Premiera: 15 października 2011, Duża Scena.

Jacques Lassalle

Potworna miłość

> **Pośród gromadki dzieci układna i miła**
> **W wieku lat czterech miłość we mnie rozbudziła.**
> Szkoła żon (I 1)

> **Kto ma dwa domy, traci rozum.**
> Stare francuskie przysłowie

Czytając tekst ponownie, czyta się go inaczej. Każda nowa lektura jest jak nowe narodziny, od których też zaczyna się przenoszenie tekstu na scenę. Dotyczy to i *Szkoły żon*: ileż to razy ją czytałem, jak często widziałem na deskach teatru? A jednak dopiero podczas prób przy okazji mojego pierwszego podejścia do jej wystawienia, w sierpniu 2001 roku, zdałem sobie sprawę z ciężaru tabu, który emanuje ze sceny. Pamiętamy sytuację: po wymianie rozważań o niedoli zdradzanych mężów, z górą czterdziestoletni Arnolf opowiada swemu przyjacielowi Chryzaldowi (pod wieloma względami przypominającemu Filinta z *Mizantropa*) jak to, trzynaście lat wcześniej, odkupił czteroletnią dziewczynkę od nędzarki, domniemanej matki dziecka. Czy był to z jego strony czysty odruch serca, wśród nędzy i niepokoju Francji czasów Frondy? Nie, sam to przyznaje: uległ sile miłości. Czy chciał zapewnić swej małej podopiecznej spokój i wygodne życie? Przeciwnie: potajemnie ją więzi. Czy chce podarować jej posag i znaleźć męża? Nie, zamiast tego sam pragnie ją poślubić. Choć we Francji 1662 roku, za panowania Ludwika XIV, społeczeństwo wciąż jest kastowe, a kobiety ubezwłasnowolnione, Chryzald jest zaskoczony tym wyznaniem. A my? Jaka byłaby nasza reakcja, gdyby dziś przyjaciel opowiedział nam podobną historię?

Można postawić pytanie inaczej: czy Arnolf, chcąc uniknąć losu rogacza, zagrażającego, jak twierdzi, większości mężczyzn, postanowił ukształtować swą przyszłą małżonkę, od wczesnego dzieciństwa, w niewiedzy i zamknięciu? Uczyniłoby to z niego swoistego Pigmaliona. Czy też, ogarnięty miłością do małej dziewczynki, w ciągu trzynastu lat ukrył to zakazane uczucie w doktrynie pedagogicznej dla młodych narzeczonych? Co było początkiem? Jego przemiana czy jej przeciwdziałanie? Uczucie czy jego ukrywanie? Postawić to pytanie, to jednocześnie na nie odpowiedzieć. Arnolf jest kłamcą, który z czasem zapomniał o swoim kłamstwie i z całą naiwnością myśli, że mówi prawdę.
Rozumiemy, czemu *Szkoła żon*, jeszcze przed *Świętoszkiem* i *Don Juanem*, wywołała skandal i plotki. Koteria fałszywych i szczerych dewotów, konserwatywnych wielmożów i zazdrosnych literatów udawała, iż zarzuca autorowi jedynie uchybienia formalne (zbyt częste opowieści w ustach postaci, brak akcji, nieprawdopodobieństwo spotkań Arnolfa i Horacego..., zbyt frywolne epizody „z zupą" czy nieporozumienie związane „ze wstążką"...), żywa krytyka wykształcenia przeznaczonego tylko dla wysoko urodzonych dziewcząt (pospolity mizoginizm, zabawne lub mroczne maksymy...). Jednak nie dajmy się zwieść: to, czego przeciwnicy Moliera nie mogli i nadal nie mogą mu wybaczyć, to sposób, w jaki łamie pewne tabu: potępia tyranię religii i niemożność spełnienia miłości i namiętności.

Czy takie ujęcie tematu jest zbyt „ciężkie" jak na formę komedii, którą wszak autor wybrał i którą powinniśmy zachować? Czy takie nazwanie problemu szokuje, po trzystu latach obowiązującej, lekkiej interpretacji? Czy przez historię Lolity i nieszczęsnego profesora Humberta Humberta mylą nam się wieki, społeczeństwa, kultury? Tego nie wiem. Naturalnie, stawiamy się ponad zarzutami stawianymi Molierowi przez jego krytyków za czasu powstania sztuki, które pojawiają się w przypisach do każdego wydania. Lecz kto wie? Autorowi *Świętoszka* być może spodobałoby się szukanie mrocznych światów ukrytych w jego komediach. „Kto ma dwa domy, traci rozum". Eric Rohmer wybrał to stare przysłowie na motto swego filmu *Noce pełni księżyca*. Nasz bohater również ma dwa adresy, jeden oficjalny, drugi sekretny. Z jednej strony Arnolf, poważany mieszczanin z prowincji, z drugiej tajemniczy Pan Starodub, zdawałby nam się być mieszanką szaleńca i potwora, gdyby nie odsłonił przed Agnieszką (i nami jednocześnie) głębokiego bólu swej namiętności. Wtedy przestajemy się go bać. Arnolf przekonuje, wzrusza, porusza. Obnaża nas i wyzwala.
Mógłby być jednym z nas.

Przedstawienie tekstu na scenie nie wiąże się dla mnie nigdy ani z wiernym poddaniem się tradycji teatru, ani z jej odrzuceniem. Tradycja teatralna, czy to ta molierowska, czy Komedii Francuskiej, pełna jest, wbrew temu, co można by przypuszczać, przełomów, nowych otwarć, odrzuceń, innowacji technicznych, sprzecznych interpretacji uwarunkowanych przez prądy historyczne, polityczne, społeczne, intelektualne, estetyczne. Staram się pamiętać o jednych i o drugich. Jednak przy lekturze tekstu i przy przenoszeniu go na scenę nie nawiązuję do wzorców ani poprzedników. Niezmienną podstawą jest sam tekst. Jego interpretacja i wizja przedstawienia zmieniają się wraz z nami i otaczającym nas światem.

Żadna inna sztuka Moliera nie jest taką mieszanką gatunków i nastrojów. *Szkoła żon* to przejaw niewątpliwego geniuszu, z jakim mamy do czynienia u Szekspira lub u wczesnego Corneille'a. Słynna zasada trzech jedności, którą zaczerpnęli od Arystotelesa ojcowie francuskiego klasycyzmu (Richelieu, Malherbe, L'abbé d'Aubignac) dotyczy czasu, miejsca i akcji. Nie zakłada za to jedności tonu – i tu Molier w pełni daje się ponieść wyobraźni. Bogactwo kompozycji sztuki z jednej strony stanowi pewną trudność, ale jest również wspaniałym wyzwaniem. Niemożliwe jest dokonanie wyboru między fantazją fabuły, licznymi qui pro quo, meandrami intrygi, farsą a filozoficzną refleksją, energią polemiki a tragizmem. Cała ta różnorodność musi być zachowana w grze aktorów i w kolejnych scenach. Nagrodą jest energia, wierność i nowoczesność prezentacji sztuki.
Pamiętam słowa mojego przyjaciela, Huberta Gignoux, kiedy wystawiałem sztukę po raz pierwszy, w 2001 roku, w teatrze Athénée. Odwiedziłem go w szpitalu, gdzie leżał przykuty do łóżka po strasznym wypadku samochodowym, w którym zginęła jego żona. Powiedział mi: „Ależ ty masz szczęście! *Szkoła żon* to najpiękniejsza, najbardziej zachwycająca, bulwersująca i wiecznie młoda sztuka Moliera. Mimo tego, że pisał ją w wieku czterdziestu lat i wcześniej stworzył siedem innych. Ale *Szkoła żon* to kwintesencja, śmiałość i pełen sukces. Taki prezent bogowie sprawiają poetom tylko raz w życiu".

Zakończenie komedii jest szczęśliwe. Takie są prawa gatunku. Agnieszka poślubi Horacego - jaka będzie ich przyszłość, nie wiemy. Lecz w momencie zawiązania akcji Arnolfa nie ma już na scenie, odszedł, w pełni świadomy zarówno swej miłości jak i niemożności jej spełnienia. Jak duch, który opuszcza teatr. Zszedł ze sceny, by umrzeć, jak Dyndała lub Sganarel z *Don Juana*, lub by pogrążyć się w szaleństwie, jak Harpagon (*Skąpiec*), Jourdain (*Mieszczanin szlachcicem*), lub Argan (*Chory z urojenia*).

Arnolf to postać barwna, silna, czasem wręcz budząca sympatię (jest wierny, hojny, przyjazny). W żadnym momencie nie jest śmieszny, nawet jeśli sytuacja temu sprzyja (jego służący szturchają go, choć nie bez złośliwości, tylko dlatego, że sam ich o to prosi). Potworem staje się dopiero w momencie, gdy chce zatrzymać swą „narzeczoną" w stanie dzieciństwa (ducha i ciała) i postanawia zgładzić Horacego na początku V aktu, a następnie uwięzić Agnieszkę.
Arnolf nie jest też starcem: Molier ma czterdzieści dwa lata, gdy pisze i wystawia sztukę w 1662 roku. Nawet jeśli czterdzieści lat w tamtych czasach to więcej niż dziś, zważywszy średnią długość życia, nie jest to również wiek stateczny. Rola Arnolfa jest zresztą najdłuższą rolą w dziejach teatru francuskiego. A u Moliera nie wystąpiły jeszcze ataki gruźlicy, która stanie się przyczyną jego śmierci. Jest w pełni sił i czerpie radość z bycia na scenie. To aktor – siłacz, który znika z desek jedynie na krótką, 3 scenę IV aktu i na kilka chwil przed zakończeniem. Widać w tym całą witalność postaci oraz siłę autora, aktora i reżysera.

Relacje między kobietami i mężczyznami to ważny temat u Moliera, począwszy od jego własnej, skomplikowanej i nieszczęśliwej namiętności do młodziutkiej Armande Béjart, córki jego kochanki Madeleine Béjart. Towarzyszył jej od dzieciństwa i poślubił, gdy była w wieku Agnieszki ze *Szkoły żon* - siedemnastu lat. Przed wielkim wyznaniem miłosnym w V akcie, Arnolf nie odstaje od mrocznej i odwiecznej grupy mizoginów i entuzjastów niewolnictwa (po obejrzeniu wystawionej przeze mnie sztuki w 2001 roku, pewna muzułmańska uczennica porównała go wręcz do taliba).

Lecz wbrew obiegowym opiniom, Molier nie podziela poglądów męskich bohaterów swych sztuk: Elwira (*Don Juan*), Elmira (*Świętoszek*), Alkmena (*Amfitrion*), Angelika (*Dyndala*), a nawet Celimena (*Mizantrop*) to godne podziwu kobiety, które buntują się przeciwko swej doli i, na dobre pół wieku przed Marivaux, chcą, podobnie jak Agnieszka, zaznaczać swoją tożsamość i wyzwolić się, nawet za cenę bezpiecznej przyszłości.

W 2001 roku, w pięćdziesiątą rocznicę śmierci wielkiego aktora i reżysera Louisa Jouveta, teatr Athénée, którego był dyrektorem przez ponad piętnaście lat, poprosił mnie o wystawienie *Szkoły żon*, sztuki, która odniosła największy sukces w jego karierze. Zwrócono się też do mnie o możliwie jak najwierniejsze odtworzenie scenerii, jaką opracował wraz ze scenografem Christianem Bérard: pod żyrandolami w stylu Ludwika XIV, pod kątem mur wieńczący scenę, w zależności od potrzeb otwierający lub zamykający się na domek w ogrodzie, w którym więziona jest młoda podopieczna głównego bohatera. Sugestia skopiowania scenografii, choćby wybitnej, wydała mi się jednak nadużyciem. Czy powinienem był się na to zgodzić? Na pewno nie mogłem przystać na wierną rekonstrukcję. Lecz zdałem sobie sprawę, że taka sytuacja pozwala mi na podwójną polemikę: zarówno z tekstem Moliera jak i z jego interpretacją dokonaną przez Jouveta w okresie od Monachium do wyzwolenia, po latach okupacji niemieckiej 1939 – 1944.
Obecnie, przy okazji wystawienia sztuki w Teatrze Polskim, stworzyliśmy, wraz z Géraldine Allier, która towarzyszyła mi już przy inscenizacji w Athénée, nową przestrzeń sceniczną: oto Arnolf więzi Agnieszkę na małej wysepce pośrodku jeziora. Można tam się dostać jedynie barką przycumowaną w mieście, gdzie toczą się sceny, w których Agnieszka nie uczestniczy. Po muzykę towarzyszącą akcji sięgnęliśmy (przy wsparciu Mirosława Jastrzębskiego) do dzieł mistrzów epoki baroku, mniej lub bardziej współczesnych Molierowi, takich jak Monteverdi, Sainte Colombe, Marin Marais, Charpentier, Lully, Purcell czy Haendel.
Z ogromną przyjemnością podjąłem współpracę z Andrzejem Sewerynem, w jego teatrze, w jego ojczystym języku, oraz z jego zespołem i goszczącą w nim zachwycającą Anną Cieślak. Serdecznie pozdrawiam również Dorotę Kołodyńską i Mirosława Poznańskiego, którzy wspierają mnie w Teatrze Polskim, po tym, jak mogłem liczyć na ich talent i przyjaźń przy moich poprzednich inscenizacjach w Teatrze Narodowym. Jestem też niezmiernie wdzięczny Annie Skuratowicz i Philppe'owi Chauvin za ich pracę nad polskim tekstem i tłumaczenie podczas naszych spotkań, z języka francuskiego na polski i z polskiego na francuski.

Jacques Lassalle
19 września 2011

tłumaczenie: Justyna Ulaczyk

Żona jednego z aktorów przekazała potomności taki oto portret Moliera na scenie:
Nie był ani za chudy, ani za gruby, wzrostu więcej niż średniego; postawę miał szlachetną, piękne nogi, poruszał się dostojnie, z surowym wyrazem twarzy; nos miał wydatny, szerokie usta, grube wargi, śniadą cerę, gęste czarne brwi, którymi potrafił tak poruszać, że jego twarz stawała się niewymownie komiczna. Jean-Léonor de Grimarest, jeden z jego pierwszych biografów, napisał, że *dbał niezwykle o dykcję, pięknie modulował frazy, różnicował intonację.* Niechętny mu początkowo Jean de Visé przyznał jednak, że *Molier był aktorem od stóp do głowy: wszystko w nim mówiło: krok, uśmiech, mrugnięcie okiem.* Le Boulanger de Chalussay, autor złośliwej komedii pt. „Elomire hipochondryk", tak opisał warsztat aktorski bohatera wzorowanego na postaci Moliera: *nie ma ruchu, pozy ni grymasu twarzy, by ich uczeń arcywielkiego komika nie powtarzał setki i tysiące razy.*

Wybrane kreacje Molierowskie:

Sganarel w „Rogaczu z urojenia" – 1660
Sganarel w „Szkole mężów" – 1661
Arnolf w „Szkole żon" – 1662
Markiz w „Krytyce *Szkoły żon*" – 1663
Orgon w „Tartuffe" – 1664
Sganarel w „Don Juanie" – 1665
Alcest w „Mizantropie" – 1666
Harpagon w „Skąpcu" – 1668
Skapen w „Szelmostwach Skapena" – 1671
Argan w „Chorym z urojenia" – 1673

Molier grał główną rolę – Argana. Grał trzy razy z rzędu, dnia 12, 13 i 14 lutego 1673, zmagając się z niemocą i chorobą. Powodzenie było wielkie. W dzień czwartego przedstawienia, 17 lutego, czuł się bardzo słaby. Radzono mu aby nie grał, ale nie chciał odwołać przedstawienia. Gdy omdlał zniesiono go ze sceny do domu. Zażądał sakramentów. Dwaj księża, po których posłano w pośpiechu, odmówili; trzeci przybył za późno. Proboszcz parafii – opierając się na ówczesnym prawie kościelnym, które broniło sakramentów „ludziom niegodnym, takim jak lichwiarze, nierządnice, aktorzy, o ile nie dopełnili spowiedzi i nie dali zadośćuczynienia za swój publiczny występek" – odmówił pogrzebu. Trzy dni trwały pertraktacje. Wreszcie wdowa odważyła się upaść do nóg króla. Dzięki interwencji monarchy pozwolono na pogrzeb pod warunkiem, że będzie najskromniejszy, o zmroku, bez uroczystego obrządku i mszy świętej. Podobno trumna spoczęła na głębokości pięciu stóp – powszechnie uznawano bowiem, że poświęcona ziemia sięgała na cztery stopy w głąb.

Tadeusz Boy-Żeleński

Molier

fragmenty

Zanim stał się świecznikiem literatury, Jean Poquelin był długie lata straceńcem teatru. Syn mieszczańskiej rodziny paryskiej, starannie kształcony w kolegium jezuickim, zapłonął wczesną namiętnością do sceny; że zaś utartą koleją z namiętnością tą połączyła się miłość do aktorki, żadne perswazje nie zdołały go dociągnąć od desek scenicznych. (...) Po daremnych próbach wybicia się w Paryżu, po sromotnym bankructwie teatrzyku szumnie nazwanego Théâtre Illustre Molier, wraz ze swą ukochaną, dyrektorową Magdaleną Bèjart i jej trupą, puszcza się na prowincję. Molier okazuje się dla tej cygańskiej bandy nieoszacowanym nabytkiem. Młody, czynny, obrotny, wykształcony, wymowny, staje się rychło duszą przedsięwzięcia. Sam grywa, najchętniej w tragedii, mimo iż podobno nie miał do niej daru, ale także i w farsach, które naprędce tłumaczy, przykrawa lub pisze na użytek swego teatru.

Zdaje mi się, że nic bardziej fałszywego niż owa teoria, że każdy talent musi znaleźć swą drogę i musi się wypowiedzieć. Zupełnie można sobie wyobrazić zewnętrzne przeszkody, które skazując Moliera na wieczną, lub bodaj o kilka lat dłuższą tułaczkę prowincjonalną, nigdy nie pozwoliłyby mu dać miary swego geniuszu.
Miał 36 lat, kiedy wreszcie dostał się do Paryża: dzięki poparciu księcia andegaweńskiego, rozpoczął szczęśliwie od zaszczytu wystąpienia przed młodym królem. Ludwik XIV, ubawiony, przygarnął nową trupę, dał jej salę i otoczył swą opieką. Ale jeżeli paryski światek aktorski i literacki od początku krzywo patrzył na tego przybysza, zaszczyconego tuż na wstępie tak dostojną protekcją, przekonał się niebawem, iż wpuszczono wilka do owczarni. Pierwszą nowością z jaką Molier wystąpił były *Pocieszne wykwintnisie*, ostra i nieśmiertelnie aktualna satyra na salony literackie, na ckliwy smak modnych romansideł, na wzajemną adorację koteryj. Sztuka odnosi triumf, ale staje się zawiązkiem walki – jakże płodnej i błogosławionej dla literatury! – która wypełni dziesięć lat życia Moliera, znacząc się szeregiem arcydzieł.
Pocieszne wykwintnisie stanowią ważną datę w literaturze: pierwszy to raz komedia – w tym wypadku nawet farsa – dotąd będąca jedynie narzędziem zabawy, zmienia się w bicz satyry, w pamflet w duchu Arystofanesa. (...) Tęgie i wesołe farsy *Szkoła mężów* i *Rogacz z urojenia* utrwalają jeszcze powodzenie Moliera, a zarazem pomnażają szeregi zawistnych. Burza wybucha z okazji *Szkoły żon*, w której już doprawdy Molier rozwinął więcej talentu niż go mógł strawić światek literackiej miernoty. *Szkoła żon* stanowi epokę w literaturze: w naczynie tradycyjnej francusko-włosko-hiszpańskiej farsy Molier miał wlać treść pierwszej komedii narodowej, komedii obyczajowej i tzw. komedii charakterów.

Artur Międzyrzecki

Komedie są po to, żeby je grać

fragmenty

-Tarte à la crème! – zawołać miał książę La Feuillade, obejmując spotkanego Moliera z udaną wylewnością i złośliwie kalecząc mu twarz brylantowymi guzikami.
Hrabia d'Armagnac, nie wiadomo już co wołając, zerwać miał Molierowi perukę.
Obydwie anegdoty, choć przytaczane w nich fakty uchodzą za wątpliwe, wiele jednak mówią o samej atmosferze i pozostają świadectwem tej zaciekłej i zaślepionej wrogości, jaką okazywały Molierowi koterie urażonych zawistników, pedantów i wykwintni, i to właśnie w roku 1663, kiedy tłumy cisnęły się na *Szkołę żon* i kiedy doczekał się, dzięki entuzjazmowi publiczności i poparciu dworu, największego w swoim życiu sukcesu teatralnego.
Jeśli o entuzjazm widowni idzie: nie była to w owym niezwykłym stuleciu rzecz nowa i mówiąc dziś o stosunkach między autorem i publicznością, warto pamiętać o tej złotej legendzie klasycyzmu. Obydwa arcydzieła, które zapoczątkowały nowoczesny dramat i nowoczesną komedię charakterów, *Cyd* Corneille'a i *Szkoła żon* Moliera, spotkały się z ostentacyjnie wrogim przyjęciem ze strony profesjonałów i żywiołowym aplauzem widowni. (...)
Na przełomie lat 1636-1637 atakuje więc sławnego już Corneille'a koalicja złożona w znacznej części z zazdrosnych dramatopisarzy i zarzuca się wielkiemu klasykowi, w związku z *Cydem*, nieprzestrzeganie klasycznych reguł, plagiat, lichy wiersz, nieumiejętność prowadzenia akcji, nieobyczajne potraktowanie postaci. W latach 1662 -1663 sprawy przebiegają podobnie. Molier wystawia *Szkołę żon* – i przeciw niemu z kolei podnoszą się zarzuty znane z kampanii przeciw Corneille'owi. Wypomina mu się ponadto rażące dla wykwintnisiów kolokwializmy i ten skandal nad skandale, jakim dla świętoszków i pedantów stała się scena piąta aktu drugiego i rozmowa Arnolfa z Anusią na temat wstążki i amorów Horacego. (...) Ale Molier nie był sam, umiał się bronić i niewiele można było wskórać przeciw niemu jako autorowi i aktorowi. Może też właśnie dlatego antymolierowska kampania ma kilka faz – po *Szkole żon*, po *Krytyce Szkoły żon*, po *Improwizacji w Wersalu* – i przybierając na gwałtowności, porzuca stopniowo literackie preteksty, staje się osobistą inwektywą, napaścią na prywatne życie, ordynarnym donosem.
Po premierze jest to wrzawa po salonach, anonimowa, wzgardliwa, wytykająca uchybienia językowe, krytykująca budowę sztuki, jej tematykę i sposób rysowania postaci, istotnie nowy i odległy od przyjętego szablonu. (...)
Już w pierwszej fazie jest ona głośna i zaciekła, ale trudno się dziwić urażonym – i nie umiera się od takich rzeczy, zwłaszcza gdy równoważy je z naddatkiem publiczny triumf sztuki, protekcja króla i wsparcie ze strony przyjaciół. (...)
Pomawianie Moliera o lekceważenie reguł było w znacznej części rezultatem nobilitowania przez niego komedii, wspaniałego zastosowania, w tym upośledzonym dotąd gatunku, rozwiązań i ujęć przewidzianych dla utworu tragicznego. Utwory, w których element tragiczny łączy się z komizmem, uznano, powołując się na *Sztukę poetycką* Horacego, za niedopuszczalne i coraz bardziej rygorystycznie przestrzegano przyjętych podziałów. (...)
Powaga i smutek Moliera, sąsiadujące z jego śmiechem, zdają się więc łamać klasyczne zasady komedii, podczas gdy w rzeczywistości to właśnie on dopiero je tworzy. I *Szkoła żon*, ze złożoną postacią Arnolfa, otwierającą tak wielkie możliwości interpretacyjne, objawia to albo pozwala odczuć od pierwszej chwili - i nie trzeba się dziwić zaskoczonym markizom. Nie byli w końcu ani głupsi, ani mądrzejsi od swojej epoki i wiedzieli o teatrze tyle, ile mogli wiedzieć. Ich protest, ich argumenty – nie mówimy tu o zawistnikach i urażonych wykwintnisiach – zgodne były z przeświadczeniami ich czasu. Ich porażka była nieunikniona, bo naprzeciw stał wielki klasyk. Gdyby stał ktoś mniejszy, nie mielibyśmy okazji ani powodu, by zaprzątać tym sobie głowy. (...)
Arnolf... abstrakcyjny, podszyty próżnością i wzgardą rezoner, domowy tyran zazdrosny o własną wszechwładzę, jest groźnie śmieszny w swoich obawach i wymyślnych podstępach, jest groteskowy w swoim stosunku do konwenansów i jest nieludzki w swoich próbach systematycznego opętania umysłu i duszy tej, którą wybrał i ubezwłasnowolnił. Ale jest przede wszystkim szalony pragnąc oszukać los, jest szalony próbując ujarzmić naturalny bieg rzeczy. I Arnolf będzie za to szaleństwo ukarany: naturalny instynkt bohaterki *Szkoły żon*, pobudzony przez miłość – która zawsze utożsamiana się tu z nieodpartą racją – pokrzyżuje jego rachuby i uczyni go najnieszczęśliwszym z ludzi.

Wiążąca się z tym ewolucja jego uczuć – którą Molier-aktor oddać miał z rzadką naturalnością – wpisuje się jako zjawisko zarówno w początki komedii charakterów, jak w sztukę psychologiczną. Protagonista powitał nas jako zabawna figura, pożegna jako desperat, którego opuściły miłość i nadzieja miłości. Ta przemiana, która wywołuje nie tylko śmiech, lecz również – jeśli nie litość i trwogę – to przynajmniej współczucie, ta przygoda uczuć i myśli, w której komizm farsy ociera się o tragizm dramatu, przesuwa zarazem tematyczny zakres komedii ku nieznanym jej dotychczas dziedzinom przeżyć i stanów świadomości.
Odzew publiczności, na który tyle razy powoływał się autor *Szkoły żon* w polemikach i przedmowach, należał do kanonów jego teatralnej wizji. Sztuka nie jest w tej wizji utworem do czytania, lecz zwróconym do widzów tekstem dla aktora: „komedie są po, żeby je grać – głosi przesłanie Moliera – a zasada bawienia widzów jest najważniejszą z reguł". Rozumny adresat rozumnej komedii to nieodmiennie, z pragnienia i zamierzeń komediopisarza, homo ludens. Perspektywa ta łączy się z ogólniejszym stosunkiem zachodzącym między publicznością a wielkimi autorami doby klasycyzmu. Odnosili się oni w swoim teatrze nie tylko do przedmiotu dzieła, lecz również, do duchowego nastawienia tych, którym przedmiot ten pragnęli ukazać: zwykli się liczyć zarówno z prawdą i naturą rzeczy, jak z estetycznym refleksem publiczności swoich czasów.

Michaił Bułhakow

Szkoła komediopisarza

fragmenty

Wszystko, cokolwiek towarzyszyło premierom poprzednich sztuk Moliera, zblakło zupełnie w porównaniu z tym, co się rozpętało po pierwszym przedstawieniu *Szkoły żon*. Po pierwsze, już na premierze wybuchł skandal. Niejaki Plapissone, zajadły bywalec paryskich salonów, poruszony do głębi duszy treścią sztuki, przy każdym dowcipie i przy każdym gagu zwracał w stronę parteru poczerwieniałą z gniewu twarz i krzyczał: *No, śmiejcie się, wy, na parterze! Śmiejcie się!* I groził parterowi pięścią. Jasne, że parter tym gorliwiej ryczał ze śmiechu.
Sztuka ogromnie się spodobała publiczności, na drugie i trzecie przedstawienie cisnęły się tłumy, kasa pobiła rekord. (...) Co mówili o nowej sztuce literaci i stołeczni koneserzy teatru? Pierwsze ich słowa trudno było zrozumieć, ponieważ po salonach przetoczyła się taka lawina wyzwisk pod adresem Moliera, że w ogóle nie sposób było połapać się w czymkolwiek. Do tych, którzy już od dawna wybrzydzali na Moliera, dołączyły dziesiątki nowych jego wrogów. Z ogromną przykrością stwierdzić trzeba, że niskiemu uczuciu zawiści poddał się także człowiek i pisarz tak wybitny jak Pierre Corneille. (...) Następnie znaleźli się w Paryżu naiwni ludzie, którzy skarżyli się, gdzie mogli, zapewniając, że to właśnie oni posłużyli Molierowi jako pierwowzór bohatera komedii, Arnolfa. Im zaiste Palais-Royal powinien był wypłacać premie za zapędzanie widzów przed kasę! (...)
Potem sprawy wzięły gorszy obrót. Pewien młody człowiek, literat Jean Donneau de Visé, jako pierwszy zabrał w prasie głos na temat *Szkoły żon*. De Visé nade wszystko pragnął dowieść, że komedia ta nie może odnieść sukcesu, nie mógł tego wszakże powiedzieć, ponieważ komedia odnosiła sukces oszałamiający. De Visé stwierdził zatem, że swoje powodzenie komedia zawdzięcza wybornej grze aktorów, co dowodzi, iż był człowiekiem niegłupim. Następnie oświadczył iż jest po prostu załamany nadmiarem zawartych w komedii sprośności, a na marginesie zauważył, że komedia jest kiepsko skonstruowana. (...) A rzecz najważniejszą zawarł de Visé w zakończeniu swego artykułu – była tam mowa o tym, że niebawem odbędzie się premiera nowej sztuki, napisanej na temat Molierowskiej *Szkoły żon*. A zakomunikował o tym tak chytrze, że choć nie wymienił autora, dla każdego było oczywiste, że ta nowa sztuka wyszła spod pióra samego pana de Visé.
Jak się w tym czasie zachował Molier? Przede wszystkim zadedykował *Szkołę żon* żonie swego protektora, Jedynego Brata Jego Królewskiej Mości, księżniczce Henrietcie Angielskiej. Natychmiast po tym, zapominając, że pisarzowi w żadnym razie nie wolno wdawać się w jakiekolwiek dyskusje o własnych utworach, doprowadzony do wściekłości Molier postanowił zaatakować swoich wrogów. Ponieważ miał do dyspozycji scenę, natarł na nich, napisawszy i zagrawszy w czerwcu 1663 roku niewielką sztuczkę zatytułowaną *Krytyka „Szkoły żon"*.

Molier

Krytyka „Szkoły żon"

fragmenty w przekładzie Bohdana Korzeniewskiego

KLIMENA
Oglądałam, Bóg mnie pokarał za grzechy, to obrzydliwe sztuczydło „Szkoła żon". Jeszcze nie mogę przyjść do siebie po mdłościach, jakie we mnie wzbudziło i przypuszczam, że nie otrząsnę się z tego nawet za dwa tygodnie.

URANIA
Nie wiem, czy posiadamy większą, odporność, obie z kuzynką, ale wróciłyśmy z teatru zdrowe i wesołe.

KLIMENA
Ach, mój Boże, co też pani mówi? Czyż podobną opinię może wygłaszać ktoś nie pozbawiony zdrowego rozsądku? Czyż wolno, jak to pani czyni, zaprzeczać rozsądkowi? I czyż w gruncie rzeczy jakiś umysł mógłby być aż tak spragniony rozrywki, aby przełknąć te wszystkie głupstwa, którymi utwór jest naszpikowany? Co do mnie, to wyznaję, że nie wyczułam ani szczypty soli w tym wszystkim. „Dzieci przez ucho" wydały mi się dowodem najgorszego smaku, a przy „zupie" omal nie zwymiotowałam.

URANIA
A jednak nie będę aż tak uprzejma. Powiem zatem, co myślę. Uważam tę komedię za jedną z najdowcipniejszych, jakie autor napisał.

KLIMENA
Ach, pani poglądy wprost budzą we mnie politowanie. Trudno mi się pogodzić z taką ciemnotą opinii. Czyż ktoś, kto szanuje cnotę, może znajdować przyjemność w sztuce, która bez przerwy rani wstydliwość, co chwila bruka wyobraźnię?
...

MARKIZ
Wystarczyło posłuchać tych ciągłych wybuchów śmiechu, które dochodziły z parteru. Dla mnie to wystarczający dowód, że sztuka jest licha.

DORANT
Należysz więc markizie do grona tych pięknoduchów, którzy odmawiają parterowi zdrowego rozsądku i wstydzą się śmiać wraz z nim, choćby to była sztuka najlepsza na świecie? (...) Dowiedz się, markizie, z łaski swojej, a wszyscy inni razem z tobą, że zdrowy rozsądek nie ma w teatrze przydzielonego miejsca. Że różnica między półludwikiem w złocie za miejsce na scenie i piętnastoma soldami za wstęp na parter nie przesądza wcale o dobrym smaku. Że równie dobrze na stojąco czy siedząco można wydać fałszywy sąd. (...) Wściekłość mnie ogarnia, kiedy patrzę na ludzi, którzy okrywają się śmiesznością mimo niewątpliwych zalet; na ludzi, którzy wyrokują o wszystkim i rozprawiają zuchwale o rzeczach, na jakich się nie znają, którzy oklaskują w komedii najgorsze ustępy i nawet nie drgną przy najlepszych, którzy oglądając obraz albo słuchając koncertu potępiają albo wychwalają wszystko na opak, pojmują, jak ich stać, terminy sztuki wzięte z powietrza i nie pominą żadnej okazji żeby je przekręcić i umieścić nie tam gdzie trzeba. Ejże, do diabła, łaskawi panowie, zamilknijcie nareszcie! Jeśli dobry Bóg nie obdarzył was znajomością rzeczy, nie narażajcie się na kpiny tych, którzy was słuchają i miejcie na uwadze, że nie mówiąc ni słówka, będziecie mogli uchodzić za doskonałych znawców.

Bohdan Korzeniewski

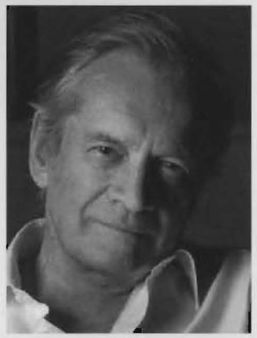
Molier jakiego nie znamy

fragmenty

Jeden z licznych krytyków Moliera, de Visé, autor *Zelinde, albo prawdziwa krytyka „Szkoły żon"*, zostawił nam śliczny portret pisarza. Pragnął w nim oszkalować przeciwnika i nie jest wcale jego zasługą, że stało się inaczej. Opisał mianowicie jak zetknął się z Molierem u sprzedawcy koronek na ulicy Św. Dionizego. „Od mego przyjścia – opowiadał – Elomire (anagram nazwiska Moliera) nie wyrzekł ani słowa. Zastałem go opartego o stragan w postawie człowieka, który marzy. Oczy miał utkwione w trzy czy cztery osoby z towarzystwa zakupujące koronki. Przysłuchiwał się ich rozmowie i wzrok jego zdawał się wskazywać, że zaglądał im aż w głąb duszy, aby dostrzec to, czego nie mówią... Jest to człowiek niebezpieczny: bywają ludzie, którzy nie ruszą się nigdzie bez swoich rąk, ale o nim można powiedzieć, że nie ruszy się nigdzie bez swoich oczu i uszu". Inni współcześni napomykają także o tym, że ten niski, śniady człowiek o uważnym spojrzeniu szeroko rozstawionych oczu przeważnie milczał. Na tej podstawie Boileau nazwał go kontemplatorem, człowiekiem, który obserwuje i rozważa. Była to największa pochwała, jaką można było oddać pisarzowi, który w oczach wielu współczesnych uchodził tylko za błazna, i to nie najwyższej miary. (...) Molier nie jest pisarzem, który tylko przygląda się i rozważa. Nie ma nic bardziej fałszywego niż takie pojmowanie jego postawy wobec świata. Molier chce ten świat zmienić i dlatego Molier walczy. Z odwagą, na jaką się zdobywa niewielu pisarzy świata. Że zaś ten pisarz walczy śmiechem, sięgamy do tej jego broni, której mimo upływu wieków rdza chyba nie przeżarła.

Obsada

Arnolf

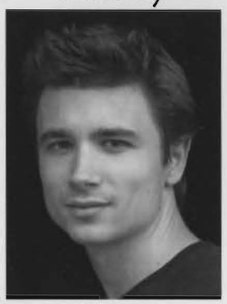


Andrzej Seweryn

Agnieszka

Anna Cieślak

Horacy



Piotr Bajtlik

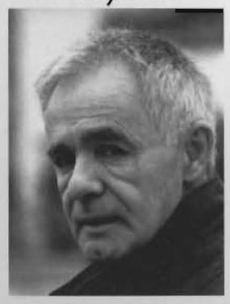
Kaśka

Ewa Makomaska

Jaśko

Dominik Łoś

Chryzald



Mariusz Wojciechowski

Enryk Notariusz

Antoni Ostrouch

Oront

Krzysztof Kumor

Twórcy

Jacques Lassalle

Aktor, reżyser, pedagog, dramatopisarz, dyrektor teatrów. Ukończył studia teatralne w Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu. W latach 1969-1981 był wykładowcą paryskiego Institut d'Etudes Théâtrales, w 1982 został profesorem Conservatoire.

W 1967 założył teatr studyjny w Vitry, którym kierował do 1982 roku. Wystawiał sztuki Moliera, Goldoniego, Marivaux, Shakespeare'a, Ruzante'a, Labiche'a, Boccaccia, a także współczesnych pisarzy Seghers, Kundery, Sarraute'a.

W latach 1983-1990 był dyrektorem Théâtre National w Strasburgu. W latach 1990-1993 sprawował funkcję dyrektora generalnego Comédie-Française. Najważniejsze przedstawienia, które tam wyreżyserował to m.in. „Letnicy" Gorkiego, (1983), „La serva amorosa" (1992) i „Il Campiello" Goldoniego, „Don Juan" Moliera (1993), „Płatonow" Czechowa (2005), „Rozwód Figara" von Horvátha.

W roku 1994 ponownie założył własny zespół - La Compagne Jacques Lassalle Pour Mémoire. Zrealizowana z nim inscenizacja „Trudnego człowieka" Hofmannsthala (1995), zdobyła tytuł przedstawienia roku. Od 1996 roku zespół współpracuje z Théâtre de Vidy w Lozannie, gdzie przygotował m.in. „Mizantropa" Moliera (1998).

Lassalle współpracuje z wieloma paryskimi teatrami. Często pracuje poza granicami Francji. Wyreżyserował łącznie około 150 spektakli. Jest autorem kilku dramatów. W 1998 r. za osiągnięcia teatralne otrzymał francuską prestiżową nagrodę Grand Prix National du Théâtre.

Geraldine Allier

Jej pierwszą pracą scenograficzną były dekoracje do „Interwencji" Victora Hugo w reżyserii Bénédicte Ardiley na małej scenie Studio w Comédie-Française w Paryżu. Tam również robiła scenografię do "Bouli-redéboule" Fabrice Melquiot w reżyserii Phillipe'a Lagrue. Na dużej scenie Komedii Francuskiej pracowała nad scenografią między innymi do „Burzy" Shakespearea w reżyserii Daniela Mesguischa oraz do „Cynny" Corneillea w reżyserii Simona Eine. W Teatrze Narodowym w Brukselii pracowała nad trzema spektaklami w reżyserii M. Libens „Dejanira", „Jokasta" i „Kasandra". W Operze w Nancy realizowała scenografie do „Carmen" oraz „Falstafa" Bizeta w reżyserii Alain Garichot.

Od kilku lat stale współpracuje z Jacquesem Lassallem. Tworzyła scenografie do jego spektakli we Francji i za granicą m. in. do „Ładnego letniego dnia" Jona Fosse, „Drugiej pułapki miłości" Marivaux w Oslo, „Requiem dla zakonnicy" Williama Faulknera w Théâtre de l'Athénée oraz trzykrotnie do „Szkoły żon" Moliera w Théâtre de l'Athénée, Comédie-Française oraz ostatnio w Teatrze Polskim w Warszawie.

Dorota Kołodyńska

Absolwentka wydziałów Grafiki i Scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, studiowała też w Nuova Accademia di Belle Arti w Mediolanie. Projektuje scenografię i kostiumy do spektakli teatralnych i telewizyjnych. Najważniejsze tytuły to: „Przemiana" wg Franza Kafki, „Godzina, w której nic nie wiedzieliśmy o sobie nawzajem" Handkego, „Amadeus" Petera Shaffera w reż. Zbigniewa Brzozy, „Kwartet" Harwooda i „Adwokat i róże" Szaniawskiego w reż. Zbigniewa Zapasiewicza, „Mewa" Czechowa w rez. Grzegorza Wiśniewskiego, „Jak wam się podoba" i „Wszystko dobrze, co się dobrze kończy" Szekspira w reż. Piotra Cieślaka, „Kurka wodna" Witkacego i „Władza" Nicka Deara w reż. Jana Englerta, „Śmierć komiwojażera" Arthura Millera w reż. Kazimierza Kutza, „Żar" Maraiego w reż. Edwarda Wojtaszka.

Projektowała kostiumy do większości musicalowych widowisk warszawskiego Teatru Roma: „Piotruś Pan" (reż. Janusz Józefowicz), „Grease", „Koty" i „Akademia pana Kleksa" (reż. Wojciech Kępczyński), „Bal wampirów" (kier. artyst. Romana Polańskiego).

Dla Teatru TV pracowała przy spektaklach m.in. „Lalek" Zbigniewa Herberta oraz „Kwartet" Harwooda w reż. Zbigniewa Zapasiewicza, „Portugalia" Egressy'ego i „Geza – dzieciak" Haya w reż. Zbigniewa Brzozy, „Dotknięcia" Myśliwskiego w reż. Izabeli Cywińskiej, „Dzień podróżny" Rylskiego w reż. Kazimierza Kutza. Jest także autorką kostiumów w filmie „Las" Piotra Dumały.

W Teatrze Polskim projektowała scenografię i kostiumy do „Szczęśliwych dni" i „Końcówki" Becketta w reż. Antoniego Libery oraz kostiumy do „Cyda" Corneille'a w reż. Ivana Alexandre'a. Z reżyserem Jacquesem Lassallem współpracowała przy polskich inscenizacjach francuskiej klasyki w Teatrze Narodowym: „Tartuffe czyli Szalbierz" Moliera, „Umowa czyli łajdak ukarany" Marivaux oraz „Lorenzaccio" Musseta.

Za osiągnięcia w dziedzinie scenografii otrzymała Nagrodę im. Teresy Roszkowskiej przyznawaną przez polskie Centrum ITI i Fundację Leona Schillera. Prowadzi zajęcia w Katedrze Scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Mirosław Poznański

Ukończył wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego na kierunku operatorskim. Na początku kariery zawodowej współpracował ze studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, jako operator. Przez wiele lat pracował w Teatrze Narodowym w Warszawie na stanowisku reżysera światła. Współtworzył spektakle m.in. z Jerzym Grzegorzewskim, Adamem Hanuszkiewiczem, Janem Englertem. Współpracował z wieloma teatrami m.in. Teatrem Studio, Teatrem Wybrzeże, Teatrem Ateneum, Teatrem im. Osterwy w Lublinie. Jest również autorem zdjęć i oświetlenia do ponad stu spektakli Teatru Telewizji. Z Jacquesem Lassallem pracował trzykrotnie przy „Tartuffe'ie" Moliera, „Umowie" Marivaux i „Lorenzaccio" Musetta w Teatrze Narodowym.

Dyrektor Naczelny – **Andrzej Seweryn**
Dyrektor Artystyczny – **Jarosław Gajewski**
Dyrektor ds. Administracyjno-Ekonomicznych – **Marek Szyjko**
Główna Księgowa – **Małgorzata Murawska**
Sekretarz Generalny Teatru – **Michał Sieczkowski**

Kierownik koordynacji pracy artystycznej
i sekretariatu – **Małgorzata Skrocka**
Koordynacja pracy artystycznej / Impresariat – **Bartosz Borowicz**
PR / Sponsoring – **Katarzyna Gaweł-Stańkowska**
Wizerunek / Komunikacja – **Olga Sander-Stachurska**
Dział literacki – **Paweł Dobrowolski, Patrycja Mikłasz-Pisula, Anna Skuratowicz**

Główny inżynier – inż. **Leszek Włodarkiewicz**
Pracownia scenograficzna – **Jolanta Gałązka, Grażyna Piworowicz**
Kierownicy pracowni:
akustycznej – **Paweł Betcher**
krawieckiej damskiej – **Zofia Borycka**
krawieckiej męskiej – **Ryszard Szczepański**
malarskiej – **Janusz Przepióra**
modelatorskiej – **Zbigniew Petschl**
oświetleniowej - **Jarosław Wardaszka**
perukarskiej – **Magdalena Taff-Porębiak**
stolarskiej – **Krzysztof Boniecki**
szewskiej – **Waldemar Kamiński**
ślusarskiej – **Grzegorz Maryniak**
tapicerskiej – **Mirosław Metylski**
Kierownik rekwizytorni –**Paweł Wrześniewski**
Brygadier sceny – **Zbigniew Dybek**
Brygadierka garderobianych – **Iwona Różycka**

Realizator dźwięku – **Rafał Betcher**
Realizatorzy światła – **Robert Andrzejewski, Dariusz Gralewicz**
Tłumacz – **Philippe Chauvin**
Inspicjent/Sufler – **Katarzyna Bocianiak**
Wolontariusz – **Ewa Owsiak**

Redakcja programu – **Patrycja Mikłasz-Pisula**
Projekt plastyczny programu – **Mateusz Kurek / Eyedea**
Zdjęcia – **Krzysztof Bieliński**

W programie wykorzystano: fragmenty eseju T. Żeleńskiego *Molier*, Bibljoteka Polska, 1924; fragmenty eseju A. Międzyrzeckiego: *Komedie są po to, żeby je grać, przedmowa do „Szkoły żon"* Czytelnik, 1983; fragmenty *Życia pana Moliera* M. Bułhakowa w tłumaczeniu I. Lewandowskiej, W. Dąbrowskiego, MAW, 1987; fragment eseju B. Korzeniewskiego *Molier jakiego nie znamy* z tomu *O wolność dla pioruna w teatrze*, PIW, 1973.

Biuro Obsługi Widzów
Główny specjalista – **Justyna Wrońska**
22 826 61 64, tel./fax 22 826 49 18
e-mail: bilety@teatrpolski.waw.pl

Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie
sezon 2011/2012
nakład: 2000 egzemplarzy

Partner Tytularny

Bank Polski

Patroni medialni

dwójka POLSKIE RADIO · gazeta WYBORCZA.PL · ams · metro · Gazeta.pl

Partnerzy Teatru

Cafe Teatr · A. Blikle 1869

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

TEATR POLSKI

W WARSZAWIE

www.teatrpolski.waw.pl

Dyrektor Naczelny Teatru Polskiego w Warszawie Andrzej Seweryn

Teatr Polski jest jednostką organizacyjną Samorządu Województwa Mazowieckiego

Mazowsze. serce Polski