

**PAŃSTWOWY  
TEATR MUZYCZNY  
w Słupsku**

*Szelmostwa Skapena*

*Państwowy Teatr Muzyczny  
w Stupsku*

DYREKTOR:

**BAZYLI WOLANIK**

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE:

**MACIEJ PRUS, JERZY SATANOWSKI**

KIEROWNIK MUZYCZNY:

**GRZEGORZ NOWAK**

KIEROWNIK LITERACKI:

**ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI**

**TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI o MOLIERZE**

Molier jest — obok Szekspira — pisarzem chyba najbardziej teatralnym, jaki istniał. Każde słowo, jakie napisał, rodzi się z teatru i dla teatru. Scena była dlań ukochaniem i celem; nawet nie troszczy się o wydawanie drukiem swych komedyj. Na scenie żył, tworzył, na scenie umarł.

Molier jest takim olbrzymem komedji, iż kiedy się nań patrzy wprost, nie widzi się jego poprzedników, a ledwie się dostrzeżga następców.



W pierwszym okresie twórczości Moliera możemy niejako embrjologicznie śledzić stawanie się jego komedji. Śledząc jej rozwój, możemy najlepiej zrozumieć, co molierowska komedja z sobą wnosi i czym różni się od dawniejszej. Idzie ona od marjonetki do człowieka. Dawna komedja, oparta na mniej lub więcej pomysłowej intrydze, zmienia się w komedję charakterów: akcja staje się wynikiem nie przypadkowych zawiślań, ale zazębiana się i tarcia tych charakterów o siebie.

W komedji Moliera odbija się psychologiczna na wskroś tendencja literatury francuskiej.



Molier, ten genjusz nawskość teatralny, stał się siłą swej indywidualności reformatorem teatru i w jego technicznej sferze. „Odkonwencjonalizowanie” sceny, dążenie do prostoty naturalności — to jego cechy. Już w tak wczesnym utworze, jak „Pocieszne wykwintnisie” rzuca pierwszy kamień do oficjalnego ogródka Melpomeny, teatru w „burgundzkim pałacu”. W „Improwizacji w Wersalu” używa w walce o swoje pojęcie sztuki aktorskiej najsprawniejszej broni, parodji, w której podobno celował. Zarazem sztuka ta ukazuje go nam na scenie

jako niestrudzonego reżysera. Reżyserji Moliera w jego komedjach oddają sprawiedliwość nawet jego współcześni wrogowie. Molier zrywa z tradycją masek, w których występowały aktorzy jeszcze w pierwszych jego sztukach, wprowadza na scenę kobietę w żeńskich rolach charakterystycznych mimo, że w wielu jego utworach jeszcze grywają je mężczyźni.

Molier — to dążenie do naturalności i prawdy. Ciekawem jest, jak Molier schodzi się tu z utworem, którego oczywiście nie znał, „Hamletem”, Szekspira: i tam mamy widowisko na scenie, wprowadzenie aktorów, kawałka kulis, jak również poglądy na sztukę aktorską, bardzo pokrewne poglądom Moliera.

Molier nie był nigdy bezdusznym fabrykantem: przeciwnie, wniósł w ten rodzaj wiele inwencji, świeżości. Stworzył widowisko, w którym wyzyskał wszystkie współczesne środki; muzykę włoską, niedawno przeszczepioną do Francji; rozwinął przy pomocy biegłych maszynistów nieznanę dotąd bogactwo inscenizacji; wreszcie, korzystając ze świeżego utworzenia Akademii tańca oraz z szału tanecznego, który ogarnął dwór młodego króla, połączył swoje komedje z baletem. W ten sposób powstał typ widowisk, które w początkach świetnił swą osobą sam król, tańcząc w części baletowej wespół z arystokracją dworu i zawodowymi tancerzami.

Molier obala dogmat jakichś niezłomnych „prawideł”, równocześnie nie poddając się im jako rzeczy, będącej po prostu wyrazem naturalnego rozsądku i smaku.

Protestuje przeciw „niższości komedji wobec tragedji, śmiało rzucając wyzwanie, które usprawiedliwią przysze arcydzieła. Ustala miejsce dla nowej komedji, takiej, jak on ją pojmuje, broniąc jej z jednej strony od płaskiej „turlupinady”, z drugiej od sztuczności i „wydwarzania” wykwinnięć.

Molier jest ojcem nie tylko nowoczesnej komedji. Analiza namiętności, poruszających nie, jak w tragedji, historycznymi nadludźmi, ale zwykłymi ludźmi w zwykłym środowisku codziennego życia, toż to nie co innego jak tylko przedmiot dzisiejszego dramatu. I w istocie, „Świętoszek”, „Don Juan”, „Mizantrop”, te komedje Moliera, zawierają w sobie zarazem całą istotę dramatu. Jak bardzo Molier wyprzedził w tem swoją epokę, dowodzi fakt, iż przez bardzo długi czas nikt nie zdołał podjąć i prowadzić tej linii jego twórczości. Wiek XVIII zrozumiał potrzebę dramatu mieszczańskiego i zbudował jego teorię (Diderot); ale nie miał talentów, zdolnych poprzeć tę teorię czynem, i poprzestał na tzw. Łza w jej komedji. Dopiero, kiedy na niwie powieści Balzac utrwalił genjalnymi rysami całe tragikomiczne widowisko powszedniego życia, teatr XIX w. dzięki pośrednictwu nawiązał ze wskazaniem Moliera.



VOLTAIRE

### ŻYWOT MOLIERA

(ze wstępu do Dzieł Moliera, Paryż 1787)

Jean Baptiste Poquelin urodził się w 1620 r. w mieszkaniu zachowanym po dziś dzień w podcieniach paryskich Hal. Rodzice jego — Jean Baptiste Poquelin, tapicer i pokojowiec królewski, rękodzielnik, i matka Anna Boutet — przeznaczyli syna do uprawianego w rodzinie rzemiosła i dali mu aż nadto stosowną do tego edukację; do czternastego roku życia pracował w ojcowskim kramie, nauczywszy się prócz rzemiosła zaledwie czytać i pisać. Rodzice uzyskali dla syna dożywotnią funkcję na dworze, ale geniusz wzywał go do innych zadań. Dawno już stwierdzono, że ci, co w sztukach pięknych zdobywają laury, uprawiają je na przekór własnym rodzicom, natura jest w nich bowiem silniejsza niż edukacja.

Miał Poquelin dziadka, który lubił komedie i zwykł zabierać wnuka na przedstawienia w Theatre de Bourgonge. Wkrótce chłopiec poczuł nieprzepartą odrazę do uprawianego rzemiosła, a upodobanie do studiów i prosił dziadka, by oddał go na naukę do kolegium; wreszcie wymusił zgodę od ojca, który umieścił syna na stancji i zapisał do kolegium jezuickiego, choć nie bez owego właściwego mieszczańom obrzydzenia do studiów, które mają rzekomo przeszkadzać godziwej karierze.

Młody Poquelin poczynił w kolegium postępy, jakich można było oczekiwać po jego gorliwości do nauki. Studiował przez pięć lat; uczęszczał na wykłady Armanda de Bourbon, księcia Conti, który był mecenasem sztuki, a potem i mecenasem Moliera.

Poquelin kształcił się u Gassendiego. Opuścił kolegium bogatszy o zasady moralne Cassendiego (cenniejsze niż odkrycia fizyczne mistrza) i w późniejszym swym życiu rzadko od zasad tych odstępował.

Ojciec jego niezdolny był już do pełnienia swych funkcji na dworze, Moliere więc był obowiązany zastępować go w tych obowiązkach. Przebywał na dworze Ludwika XIII w Paryżu. Namętne umiłowanie teatru, które wcześniej doprowadziło go do podjęcia studiów, objawiało się teraz z nową siłą. Poquelin stowarzyszył się z grupą utalentowanej młodzieży; występowali na przedmieściu St. Germain i w dzielnicy St. Paul. Zespół ten przyćmił wkrótce wszystkie inne, nazwano go „Illustre Theatre”. Wiemy o tym z pewnej tragedii pt. „Artakserkses”, pióra niejakiego Magnon, ogłoszonej w 1645 i wystawionej przez zespół Illustre Theatre. W tym to czasie, czując swe powołanie, Poquelin postanowił oddać mu się bez reszty, zostać komediantem i autorem, zyskując tą drogą majątek i sławę. Wiadomo, że w Atenach autorzy często grywali w swoich sztukach, a zabawianie publiczności współziomków wdzięcznymi tyradami nie pozbawiało ich godności. Świadomość ta zachęciła Poquelina do aktorstwa i nie mogły go odeń powstrzymać przesady epoki. Przybrał sobie imię Moliere.

Pierwszą sztuką regularną w pięciu aktach, jaką napisał, był „Wartogłów”. Wystawiał tę komedię w Lyonie w 1653 roku. W mieście tym istniał zespół prowincjonalnych aktorów, który musiał wyjechać, kiedy pojawiła się trupa Moliere. Zwędrowawszy wszystkie prowincjonalne trakty, odwiedziwszy Grenoble, Lyncn, Rouen, w 1658 przybył wreszcie do Paryża. Conti polecił go księciu Orleańskiemu, jedynemu bratu Ludwika XIV. Zespół Moliere przyjął nazwę „La Troupe de Monsieur” od tytułu królewskiego brata, księcia Orleańskiego, a swego mecenasa. W dwa lata później książę przekazał Molierowi scenę Palais Royal. Kazał ją ongiś zbudować kardynał Richelieu z okazji przedstawienia tragedii „Mirame”, do której ów mi-



nister sam napisał około 500 wierszy. Sala ta jest równie źle zbudowana, jak i sztuka, dla której ją wzniesiono; i muszę przy tej okazji powiedzieć, że nie mamy ani jednego przyzwoitego teatru; istne barbarzyństwo gotyckie, które nam Włosi słusznie wyrzucają.

Dobre sztuki są we Francji, a piękne sale we Włoszech. Zespół Moliera grywał w tej sali aż do śmierci swego pana. Od 1658—1673, to znaczy w ciągu piętnastu lat, wystawił Molier wszystkie swe sztuki w liczbie trzydziestu.

Próbował grać w stylu tragicznym, ale to mu się nie udało miał w swym głosie rodzaj przydechu, który utrudniał mu występy w gatunku poważnym, a w komedii miał swoisty wdzięk. Żona jednego z naszych najlepszych aktorów przekazała taki oto portret Moliera:

„Nie był ani za chudy, ani za gruby, wzrostu więcej niż średniego, postawę miał szlachetną, piękne nogi; poruszał się dostojnie, z surowym wyrazem twarzy, miał duży nos, szerokie usta, grube wargi, śniadą cerę, czarne gęste brwi, którymi tak potrafił poruszać, że jego twarz stawała się niewymownie komiczna. Jeśli chodzi o jego charakter, to usposobienie miał łagodne, był wyrozumiały, szlachetny, lubił mówić, a kiedy miał czytać kolegom swoje komedie, prosił, by przyprowadzono dzieci, i badając ich naturalne reakcje, poprawiał swoje dzieła”.

W Paryżu miał Molier tyluż przyjaciół co wrogów. Dając swej publiczności dobre komedie, przyzwyczaił ją do surowej krytyki. Ci sami widzowie, którzy oklaskiwali mierne płody innych pisarzy, wytykali Molierowi zajadle najmniejszy błąd. Ludzie sądzą nas podług tego, czego od nas oczekują, i najmniejszy błąd sławnego pisarza w połączeniu ze złą wolą publiczności potrafi obalić dzieło. Oto dlaczego „Brytanik” i „Pieniacze” Racine’a zostały tak źle przyjęte, i dlaczego „Skąpiec”, „Uczone białogłowy” i „Szkoła żon” nie zdobyły początkowo sukcesu.



Ludwik XIV, obdarzony wrodzonym smakiem i poczuciem sprawiedliwości, dzięki swemu poparciu, sprowadzał na sztukę Moliera, cały dwór i całe miasto. Więcej by to po prawdzie przyniosło narodowi zaszczytu, gdyby w sprawach gustu nie musiał słuchać swego władcy. Molier miał okrutnych wrogów, a przede wszystkim wśród podleglejszych pisarzy swego czasu i ich protektorów: podburzali przeciwko niemu dewotów, przypisywano mu paszkwile, oskarżono o wysławianie możnych panów, wtedy gdy on wystawiał powszechne występki; byłby padł pod tymi oskarżeniami, gdyby ten sam monarcha, który wspierał Boileau'a, nie uchronił także Moliera.

Dopisywało Molierowi szczęście w teatrze, zdobył sukcesy i pieniądze, zdobył serdecznych przyjaciół i możnych, a łaskawych protektorów, nie dopisało mu szczęście w domu. Poślubił w 1661 r. młodą dziewczynę, córkę panny Bejart i szlachcica imieniem Modene. Powiadano, że to sam Molier był jej ojcem; upór z jakim rozpowszechniano tę kalumnię sprawił, że wielu ludzi usiłowało dociec prawdy. Dowiedziono, iż Molier poznał pannę Bejart już po urodzeniu jej córki. Duża różnica wieku małżonków i niebezpieczne pokusy, jakie czyhają na młodą i piękną aktorkę, unieszczęśliwiły to stadło, a Molier, przy całym swym filozoficznym podejściu do życia, musiał znosić wstręty, gorycz i nierzadko śmieszność, które sam tylekroć pokazywał na scenie. Tak to właśnie bywa, że ludzie wyżsi nad innymi talentem, zrównują się z nimi poprzez swe słabości. Ale dlaczegoż by talent miał nas wynosić ponad ludzkość?

Ostatnim jego utworem była komedia „Chory z urojenia”. Od dawna już płuca miał zaatakowane, niekiedy pluł krwią. Podczas trzeciego przedstawienia czuł się gorzej niż przedtem, poradzono mu, aby zaniechał występów, chciał się jednak przyzwyczaić i przyplacił to życiem.

Konwulsje przyszły w momencie, gdy wymawiał słowo „jutro” w trzecim intermedium „Chorego z urojenia”.



Zaniesiono go umierającego na ulicę Richelieu, do domu. Towarzyszyły mu zakonnice, które przybywszy do miasta na kwestę w okresie postu, zamieszkały w jego domu. Podtrzymywany przez nie zmarł w czasie krwotoku, w dniu 17 lutego 1673 r., w wieku lat 53. Pozostawił jedyną córkę, pełną dowcipu osobę. Wdowa poślubiła aktora, niejakiego Guerina.

Nieszczęsny fakt, że nie mógł umrzeć jak człowiek wierzący, a także przesady związane z rzemiosłem aktorskim, sprawiły, że arcybiskup Paryża Harlay de Chanvalon, znany skądinąd rozpustnik, odmówił chrześcijańskiego pogrzebu. Pożalował monarcha swego dworzanina i w łaskawości swojej uprosił biskupa, aby pochował Moliera w jakimś kościele. Proboszcz od Św. Eustachego, parafii Moliera, odmówił spełnienia obowiązku. Gawiedź paryska znająca tylko Moliera aktora, a nieświadoma tego, że był znakomitym pisarzem, filozofem i wielkim człowiekiem, w dniu pogrzebu zgromadziła się tak tłumnie przed domem, że wdowa musiała rozrzucić z okna srebrne monety; a ci biedacy, którzy nie wiedzieć po co zakłócali obrzędy pogrzebowe, z respektem odprowadzili zwłoki na miejsce ostatniego spoczynku.

---

Szansą i ryzykiem każdego teatru jest niezgoda na gotową formułę, czyli stan gotowości, otwarcie na wszystkie możliwości, jakie daje repertuar, reżyserska inwencja, talent aktorski. Jeśli szansą i ryzykiem teatru dramatycznego jest ambicja, to dla teatru muzycznego jest to sprawa jego być albo nie być. Teatr muzyczny nie ma bowiem formuły gatunkowej, która by go określała. Teatr muzyczny musi się stwarzać od zera. Nie jest ani operą, ani operetką, ani musicalem czy sceną baletu. A jednocześnie może być tym wszystkim po kolei. Od niego tylko zależy, czym będzie.

Otwarty „Operetką” Gombrowicza słupski teatr muzyczny określił się i precyzyjnie i przewrotnie zarazem. Pozorny paradoks: wystawiając „Operetkę” teatr słupski wyeliminował ze swego repertuaru gatunek operetkowy. Nie będzie więc operetką. „Operetka” Gombrowicza jest przecież — inscenizacja słupska dobitnie to wykazała — przede wszystkim dramatem. Zastosowania w tej sztuce operetkowa forma wyrazu jest środkiem wyjaskrawienia i kompromitacji gotowych postaw, tego lenistwa konwenansu. Ale znów ta operetkowa forma wyrazu zakłada obecność muzyki. Gombrowicz przewidział obecność muzyki w swoim dramacie, nie określił jej, dając szansę i ryzyko interpretatorom. W słupskiej prezentacji „Operetki” muzyka Jerzego Satanowiskiego nie była odegrana z operetkowej partytury. Była nie ilustracją kupletową lecz poważnym partnerem dramatycznego konfliktu. Uczestniczyła w akcji jako persona dramatis. W swoim inauguracyjnym przedstawieniu słupski teatr muzyczny rozdał równorzędne role aktorom i orkiestrze, określając się wyraźnie jako teatr dramatyczny z myszką. „Operetka” była właśnie dramatem muzycznym.

W drugim przedstawieniu (dwie opery komiczne Mozarta) funkcje zostały jakby odwrócone. W Mozarcie, rzecz prosta, muzyka gra rolę pierwszą, wiodącą. Czy Teatr Muzyczny zszedł do gatunku operowego? Niezupełnie. Ostrość nowych, specjalnie dla tej prezentacji ułożonych librett, daje tej z natury rzeczy dramatycznej muzyce, dramatyczny podtekst w Mozarcie spełniono postulat programowy w sposób odwrócony: tak jak w „Operetce” dramat dopełniony został muzyką, tak w Mozarcie muzyka dopełniona została dramatycznym konfliktem.

Trzecia premiera teatru słupskiego, molierowskie „Szelmowstwa Skapena” jeszcze wyraźniej ten program (żeby nie popaść w formulizm) określa. Reżyser przedstawienia, Jowita Pieńkiewicz tworzy z molierowskiej farsy komedię muzyczną. Wprowadza bowiem do sztuki, nie ustępując wierności, nowy nie zamierzony przez Moliera konflikt: konflikt muzyczny. Skomponowana przez Grzegorza Nowaka muzyka gra rolę rywala i partnera skapenowskiego. Plebejski świat Skapena, świat fortelu, zgrywy, antykonwenansu znajduje przeciwwagę nie tylko w farsowym patrycjacie, ale także w nastroju i tonacji artystycznej wyrażonej muzyką. Kupletowej muzyce urwisowskiej przeciwstawia się muzyka konwenansu, poważna muzyka stylizowanego piękna. Szef orkiestry występuje w aktorskim kostiumie jako jeszcze jeden — i niepokonany — przeciwnik Skapena. I ten konflikt dwóch muzyk, plebejskiej i patrycjuszowskiej dopełniła i wzmaga dynamikę farsy.

„Szelmowstwa Skapena” w realizacji Jowity Pieńkiewicz z muzyką Grzegorza Nowaka są jeszcze, jedną propozycją rozszerzenia otwartej i wciąż nie sformalizowanej koncepcji teatru muzycznego. Takich propozycji może być i z pewnością będzie więcej. I w tym sensie — nie zamkniętym i nieograniczonym — możemy mówić o scenie słupskiej jako o teatrze dramato — i komedio-muzycznym.

Z. B.



# Szelmostwa Skapena

LIBRETTO: **Jowita Pieńkiewicz** (według „Les fourberies de Scapin” Moliera)

MUZYKA: **Grzegorz Nowak**

**O B S A D A:**

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| ARGANT, kupiec z Neapolu      | — Maciej Staniewicz  |
| GERONT, kupiec z Neapolu      | — Bogdan Kajak   |
| OKTAW, syn Arganta            | — Wiesław Sławik   |
| LEANDER, syn Geronta          | — Ireneusz Wykurz  |
| ZERBINETA, uważana za cyganke | — Jolanta Seidel-Wiszniewska<br>Czesława Urban   |
| HIACYNTA, córka Geronta       | — Maria Karkosz-Gielnikowa<br>Krystyna Wiśniewska-Sławik   |
| SKAPEN, służący Leandra       | — Jacek Różański   |
| SYLWESTER, służący Oktawa     | — Kazimierz Illukiewicz  |
| NERYNA, piastunka Hiacynty    | — Danuta Borowiecka  |
| KARLO . . . . .               | — Antoni Urban   |
| PANIENKI PORTOWE              | — Ksenia Górską-Rosińska<br>Jolanta Seidel-Wiszniewska<br>Maria Karkosz-Gielnikowa<br>Krystyna Wiśniewska-Sławik |
| MUZYKAŃCI                     | — Wiesław Heliński<br>Wiesław Mijewski<br>Błażej Filpowski   |

oraz:

Marek Huczyk, Piotr Emanuel Krus, Leonard Skurnóg, Ryszard Sadło.

**REŻYSERIA:**  
**JOWITA PIEŃKIEWICZ**

**DYRYGENT:**  
**GRZEGORZ NOWAK**

**ASYSTENT REŻYSERA:**  
**KAJA KLJOWSKA**

**KONSULTACJA WOKALNA:**  
**ROMANA KREBSÓWNA**

**SCENOGRAFIA:**  
**JAN POLEWKA**

**RUCH SCENICZNY:**  
**LESZEK CZARNOTA**

