



LEKARZ MIMO WOLI

TEATR
LUDOWY
NOWA
HUTA
SEZON
1966

Dyrektor i Kierownik Artystyczny: JÓZEF SZAJNA

Kierownik Literacki: JERZY BROSZKIEWICZ

JAN POCQELIN

Urodził się w Paryżu w 1622 roku, w pobliżu przestawnych Hal targowych, jako syn godnego rzemieślnika, również Jana Pocqelin; czytać i pisać uczył się w szkółce parafialnej, a niewczesny dla chłopca tej kondycji niepokój umysłowy zapędził go do kolegium jezuickiego w Clermont, gdzie pobierał nauki w latach 1636—1640, a nawet, jak się zdaje, zawadził nieco później o kurs teologii na Sorbonie; w wieku lat dwudziestu jeden związał się z niewielką trupą teatralną, która po bankructwie w Paryżu przeniosła się na prowincję, on zaś, z trudem uniknąwszy więzienia za długi tym bankructwem spowodowane, stał się pierwszym tej trupy człowiekiem, aktorem, dyrektorem, reżyserem; w roku 1638 został wraz z swoją kompanią ukoronowany protekcją królewskiego brata, księcia d'Anjou, i od tegoż roku sam „Król słońce” Ludwik XIV zaczął otaczać go swą opieką i ofiarował swą przyjaźń, co rozpoczęło okres wielkiej kariery pana Pocqelin — i tak w ciągu następnych lat piętnastu, w bardziej lub mniej sprzyjających warunkach, chwalony i ganiony, kochany i nienawidzony, wśród sławy i osławień, w łaskach i niełaskach napisał dla swej sceny oraz wystawił na niej między innymi następujące utwory teatralne: „Zwady miłosne”, „Pocieszne wykwintnisie”, „Rogacz z urojenia”, „Szkoła mężów”, „Natręty”, „Szkoła żon”, „Krytyka szkoły żon”, „Improwizacja w Wersalu”, „Świętoszek, czyli Tartufe”, „Księżniczka Elidy”, „Don Juan”, „Miłość lekarzem”, „Mizantrop”, „Lekarz mimo woli”, „Sycylianin”, „Amfitrion”, „Grzegorz Dyndała”, „Skąpiec”, „Szelmostwa Skapena”, „Uczone białogłowy”, „Mieszczanin szlachcicem” oraz wiele innych, i wreszcie 17 lutego 1673 roku podczas czwartego spektaklu swej komedii „Chory z urojenia” zasnął i zmarł tej samej nocy, a władze kościelne przez 3 dni odmawiały mu prawa do pogrzebu i ustąpiły dopiero na interwencję samego króla.

Występował i pisał pod imieniem MOLIER.

„LEKARZ MIMO WOLI”

Jak widzieliśmy już dotąd, farsa jest dla Moliera niby fortecą, z której robi wypadki i w którą się cofa, ale nie zrywa z nią styczności nigdy. Farsą rozpoczął swoją karierę, farsowymi błazeństwami „Chorego z urojenia” skończył ją, farsa przewija się przez całą jego twórczość. W niej znajduje niewyczerpane źródło wesołości, ona wkracza natychmiast na scenę, ilekroć zbyt głęboko zapuszczone w życie i w duszę ludzką spojrzenie mogłoby wyłowić nazbyt wiele smutku. W „Pociesznych wykwintnisiach” farsa ta nabiera ostrego posmaku satyry i pamfletu; „W szkole żon” rozrasta się w komedię obyczajową i komedię charakterów; w „Miłości lekarzem” przekształca się po trosze w operę komiczną. Natomiast w „Lekarzu mimo woli” Molier nie wprowadza do farsy żadnych innych elementów, pozostaje na gruncie farsowym i stwarza arcydzieło. Bo „Lekarz mimo woli” jest arcydziełem nie ustępującym w swoim rodzaju najwspanialszym utworom Moliera.

Napisał je naprędce, kiedy przy słabnącym powodzeniu „Mizantropa” teatr domagał się zasilenia repertuaru. Nie siląc się na oryginalność pomysłu Molier sięgnął do starego tematu, który już sam niegdyś spożytkował („Latający lekarz” oraz inna farsa Moliera, która się nie zachowała, pod tytułem „Le Fagotier”). Nie brak tu reminiscencji i skądinąd: żona, która mści się na mężu tak, jak Marcyna na Sganarelu, znajduje się w klechdzie „Le Vilain Mire”, żart na temat kobiety niemej, odzyskującej mowę, mieścił się w starej farsie, o której wspomina Rabelais. Wszystko to stopił Molier w jedną całość, stworzył trzy akty grające życiem i wesołością, pełne powiedzeń i scen, które stały się przysłowiowe.

Sganarel jest drwalem, ale liznął coś niecoś wykształcenia i gdyby nie pociąg do butelki, byłby może doszedł w życiu do czegoś więcej. Bądź co bądź, żona jego, Marcyna, ma wszelkie prawo żalić się na niego(...) Od słów przechodzi istotnie do kijów; a mimo że po sprzeczce następuje pojednanie, Marcyna przysięga w duchu mężowi zemstę. Sposobność nastęrcza się niebawem, a raczej ona sama ją stwarza w arcyprzemysłny sposób. Spotyka Wa-

lerego i Łukasza, służących bogatego Geronta, szukających lekarza dla córki jego Lucyli, która zaniemiała: otóż Marcyna wskazuje im swego męża jako niezrównanego lekarza, mającego wszakże to dziwactwo, iż zapiera się swojej sztuki i nie chce się do niej przyznać, póki go ktoś kijem do tego nie przymusi.

Sganarel pod kijami przyznaje, że jest lekarzem, „aptekarzem nawet, jeżeli wam zależy”. Z czasem zasmakuje w swojej roli widząc, że pieniążki płyną obficie, a sztuka lekarska nie jest znów taka trudna. Trzeba tylko mieć głowę na karku i trochę wymowy, a tej Sganarelowi nie braknie.(...)

Dworności Sganarela, skierowane do urodziwej mamki, Jagusi, okraszają tę ucieszną farsę nieprzepartym humorem. (...)

Komedia ta, pisana w wesołości ducha, należy do ulubionych utworów Moliera: po „Tartufie” uzyskała ona w Komedii Francuskiej największą ilość przedstawień.

(—) Tadeusz Żeleński (Boy)

MOLIER

LEKARZ
MIMO WOLI

Przekład: TADEUSZ BOY ŻELEŃSKI

OBSADA

Geront, ojciec Lucyndy	— ZDZISŁAW KLUCZNIK
Lucynda, córka Geronta	— BARBARA OMIELSKA
Leander, zalotnik Lucyndy	— JERZY SOPOĆKO
Sganarel, mąż Marcyny	— EDWARD RĄCZKOWSKI
Marcyna, żona Sganarela	— EUGENIA HORECKA
Pan Robert, sąsiad Sganarela	— TADEUSZ SZANIECKI
Walery, sługa Geronta	— JULIAN JABCZYŃSKI
Łukasz, sługa Geronta	— JÓZEF HARASIEWICZ
Jagusia, mamka u Geronta, a żona Łukasza	— EWA RACZKOWSKA
Thibau, ojciec Piotrusia	— STANISŁAW MICHNO
Piotruś	— ANDRZEJ SKUPIEŃ

PREMIERA: 4 lutego 1966 r.

Reżyseria: ANDRZEJ WITKOWSKI

Scenografia: MARIAN GARLICKI

Muzyka: ADAM WALACIŃSKI

Teksty piosenek: LESZEK DŁUGOSZ

Układ tańców: ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Epoka, w której żył Moliere, znajduje się na przełomie dwóch zmagających się z sobą światów. Z jednej strony nowoczesna myśl, niezmiernie bliska już nas; z drugiej — cały aparat społeczny i naukowy, niemal średniowieczny, przeżyty, zwyrodniały, ale dzierżący wszystko w rękę i konwulsyjnie broniący się przeciw inwazji nowego ducha. W oficjalnej nauce spiczaste czapki, peruki, łacina i sylogizm, pokrywające skostnienie mózgu; jako argument przeciw nowej myśli groźba chłosty i prześladowanie; w religii takimż argumentem stos i klątwa; w prawoznawstwie tortura i łapówka jako niewzruszone fundamenta wymiaru sprawiedliwości.

A obręcz ta była silna; oficjalni władcy ludzkich myśli i wierzeń posiadali w rękę wszystkie środki represji. Medycyna, prawoznawstwo, filozofia i najgroźniejsza z nich teologia podawały sobie ręce, gdy chodziło o poskromienie śmiałka, który odważył się podkopywać autorytet lub rutynę. „Ateuszem” jest, kto nie wierzy w puszczanie krwi; „heretykiem”, kto nie wierzy w Arystotelesa. I nie było z tym żartów: tu szło nieraz o głowę. Kartezjusz, kodyfikator nowoczesnych metod myślenia, schronił się przezornie do Holandii, a i tam na wieść o skazaniu Galileusza niszczy rękopis swego „Traktatu o świecie”. Wobec zjednoczonych potęg duchownych i świeckich jakże słabe były środki, którymi rozporządzali owi bojownicy światła! Myśli ich, wyrażane z nieskończonymi ostrożnościami, krążyły wyłącznie niemal w szczupłym kręgu naukowego świata; przenikanie ich do ogółu było bardzo ograniczone.

I naraz przybył im nieoczekiwany sukurs. Ten aktor wędrowny, wesolek królewski, stanął w szeregi walczących o światło, mając w dłoni najsprawniejszą broń: śmiech i szyderstwo. I stał się ten cud, iż od potężnego wybuchu śmiechu wywołanego geniuszem komicznym Moliera zatrzęsły się mury gmachu, którego nie mogły zburzyć zespolone trudy mędrców, od tego szerokiego śmiechu pierzchają duchy ciemności, a myśl ludzka może rozwijać się swobodnie. Lotne strzały Moliera docierają tam, gdzie nie mogły dotrzeć kolubryny mędrców; w nieśmiertelnych typach, zdaniach piętnuje on swoje ofiary znamieniem śmieszności, spod której się nie podniosą.

Jakże bogata jest ta galeria uczonych głupców, którzy wszyscy mają jedną wspólną cechę: pedantyzm. Było to piętno epoki. Dziś prawnik, lekarz, filozof, opuściwszy swoje biurko czy kancelarię, mogą się znaleźć wspólnie na neutralnym terenie; wówczas sam strój, gwara nakładały każdemu cechy zawodowe, z którymi nie rozstawał się nigdy. Dzisiejsza rzetelna nauka o ileż się niesie skromniej, ileż dopuszcza sceptycyzmu wobec samej siebie; ówczesna wiedza — zwłaszcza ta oficjalna — im bardziej była mizerna w gruncie, tym bardziej szukała podpory w swej minie, tożde i peruce. I wszyscy ci „pedanci” Molierowscy stanowią jakby jedną rodzinę: i Lizydas z Krytyki „Szkoly żon”, i ów „nauczyciel filozofii” z „Mieszczanin szlachcicem”, i ci filozofowie, rejenci, lekarze zwłaszcza, Och, lekarze!

Wśród całej tej galerii Molier spotkał się oko w oko ze współczesną medycyną; przeniknął ją, osądził i dokonał na niej egzekucji straszliwej, ale na którą, trzeba przyznać, zasługiwała w całej pełni. Molier miał z medycyną osobiście na pieńku, zapewne: ale z drugiej strony przedstawiała dlań ona najsposobniejszy materiał, na którym mógł uwidocznic i ośmieszyć dogmatyzm i tępotę apriorycznego myślenia, snującego swe czcze kombinacje poza sferą realnego faktu. Walka Moliera z medycyną jest jednym z etapów tej zwycięskiej walki, jaką wiódł całe życie z duchem ciemnoty. Bijąc w medycynę, uderzał w system, w którym — jak wspomniałem — wszystkie fakultety trzymały się za ręce.

(—) Tadeusz Żeleński (Boy)

Omawianie wszystkich zdobyczy Moliera byłoby rzeczą martwą i nie wnikałoby w istotę jego twórczości, gdyby nie miało przede wszystkim wciąż na względzie jednej rzeczy: jego daru komicznego. Oto istotna muzyka tego teatru, bez której wszystko inne pozostałoby jednym librettem. Oto światło, cudowne światło, które promieniuje zeń snopem i w którego promieniach dopiero obracana różnymi powierzchniami prawda życia lśni się tysiącem migotliwych iskierek. Oto w gruncie największy sekret jego geniuszu. Molier — to wybuch pełnego zdrowego śmiechu; to ten jedyny w świecie śmiech francuski, twórczy, dobroczynny, ludzki; to ów śmiech Rabelais'go, ale ujęty w karby, poddany surowej dyscyplinie sceny, poruszający, niby motor maszyny, całym światem żywych postaci. Cały niemal śmiech, jaki dźwięczy w późniejszym teatrze francuskim, jest echem śmiechu Moliera. Śmiech ten płynie z podłoża rozumu i służy celom rozumu, jest jego najużyteczniejszą i najsprawniejszą bronią. Komizm Moliera, jak inne jego właściwości, cechuje prawda i głębia. Nie jest to tarcie słów o siebie, nie jest to dowcipkowanie — komizm ten płynie z charakteru i z oświetlających te charakteru sytuacji. Toteż dowcipu Moliera nie da się wyosobnić — trzeba znać ludzi, sytuacje, z których się urodził. Jeżeli we Francji tyle powiedzeń Moliera stało się potocznym przysłowiem, to dlatego, iż wszyscy umieją na pamięć jego utwory. Powiedzenia te — to głębokie chwytły psychologiczne, ujęte w takim skrócie, iż budzą śmiech; i znowuż to genialne skróty kojarzą nieprawdopodobieństwo faktyczne z prawdą psychologiczną. A tak samo, jak Molier umie się zwięździeć do jednego zdania, tak znowuż umie rozwinąć swój temat w obfitych tyradach, tryskających werwą lub też zonglujących śmiałym paradoksem. Ma pełną grę, ma wszystkie rodzaje śmiechu: od rozhułanej farsy nie cofającej się przed żadnym środkiem działania i żadnym conceptem, aż do dyskretnego uśmiechu, wywołanego grą inteligencji. W pierwszej epoce twórczości Moliera śmiech ten jest weselszy, bardziej niefrasobliwy; później ten ton jego barwi się jakby ostrzejszą nutą(...)

Otóż zdaje mi się, że Molier jest zbyt bogatą naturą, aby się go dało ująć jedną formułką. Czysta, niezmacona we-

sołość dźwięczy w całym szeregu jego scen, utworów: gdzie znaleźć tę zaprawę goryczy np. w owym rozkosznym kwartecie w „Zwadach miłosnych”, o opowiadaniu myśliwca w „Natrętach”, w całym „Lekarzu mimo woli”, wreszcie? Ale widzieliśmy już poprzednio, iż Moliere zapuszcza wzrok w życie tak głęboko i tak śmiało, iż przechodzi na wskroś warstwę komizmu, aby wejść w sferę dramatu. Kiedy odsłania nam dach domu Harpagona, nie dziw, że dom ten jest smutny, raczej dziwny się, iż Moliere śmiał go uczynić tak wesołym!

Gdy mowa o śmiechu Moliera, znowuż trzeba stwierdzić, jak bardzo był Moliere człowiekiem teatralnym. Nigdy żart jego, koncept nie jest czysto literacki, zawsze idzie poza rampę. Instynktem czuje, co jest istotą teatru. Przykład: scena z filozofem Marfuriuszem w „Małżeństwie z musu” wzięta jest prawie zupełnie z Rabelais'go (Pantagruel, III, 35). Ale Moliere dodał zakończenie, które kładzie jakby nieodzowną w teatrze kropkę nad „i”; Sganarel okłada Marfuriusza kijem, aby mu dowieść, że filozoficzna względność pojęć jedynie do pewnych granic może mieć zastosowanie w życiu.

To nas prowadzi do owego kija, który tak dużą rolę odgrywa w teatrze Moliera. Powiedzmy od razu, że rekwizyt ten odziedziczył Moliere po swoich poprzednikach i że nim nie wzgardził. Moliere jest królem w królestwie śmiechu, zna wszystkie jego zasoby i środki i nie lekceważy żadnego.(...) Są efekty, które były za czasów Moliera niezawodne: mianowicie, że kogoś wygrzmocono kijem, że ktoś wziął na przeczyszczenie i że mu przyprawiono rogi. Skoro przypadkiem wszystkie te trzy wydarzenia zeszyły się razem, wówczas wesołość dochodziła do szału. Ludzie ówczesni — mimo literackich wytwarzań i „przekwintów” — byli grubo ciosani; jest coś chłopskiego jeszcze w ówczesnej szlachcie czy arystokracji. Wreszcie — o tym rasowy autor sceniczny nie zapomina — teatr ma nie tylko łożę, ale i parter. Sięgając tedy do najwyższego komizmu, Moliere nie gardzi i niższym. I tutaj czasem zachodzi między nim a nami nieporozumienie: jest to komizm, który, jeżeli nie rozwesela, osmuca.

Nie tylko w tym zresztą. Nie ma co; jesteśmy dziś innymi ludźmi, niż współcześni Moliera, inne mamy mózgi, inne nerwy. Pamiętajmy, że była to epoka, w której wynajmowało się okna, aby patrzeć, jak kogoś będą rozszarpywali końmi; ludzie byli twardzi, nic a nic nie byli sentymentalni. Stąd i teatr Moliera ma w stosunku do swoich ofiar rysy okrucieństwa, które również łatwo nas dziś osmucają. Rysy te(...) były wówczas tradycyjne, jak dziś jeszcze np. bicie się po twarzy kłownów w cyrku; ale też i policzkowanie się kłownów jest dla wielu bardziej smutne niż wesołe. Trzeba się z tym pogodzić: pewne struny instrumentu Moliera dla nas pękły i nie da się ich nawiązać; na szczęście zostało dosyć innych, zawsze dźwięczących dość pełno.

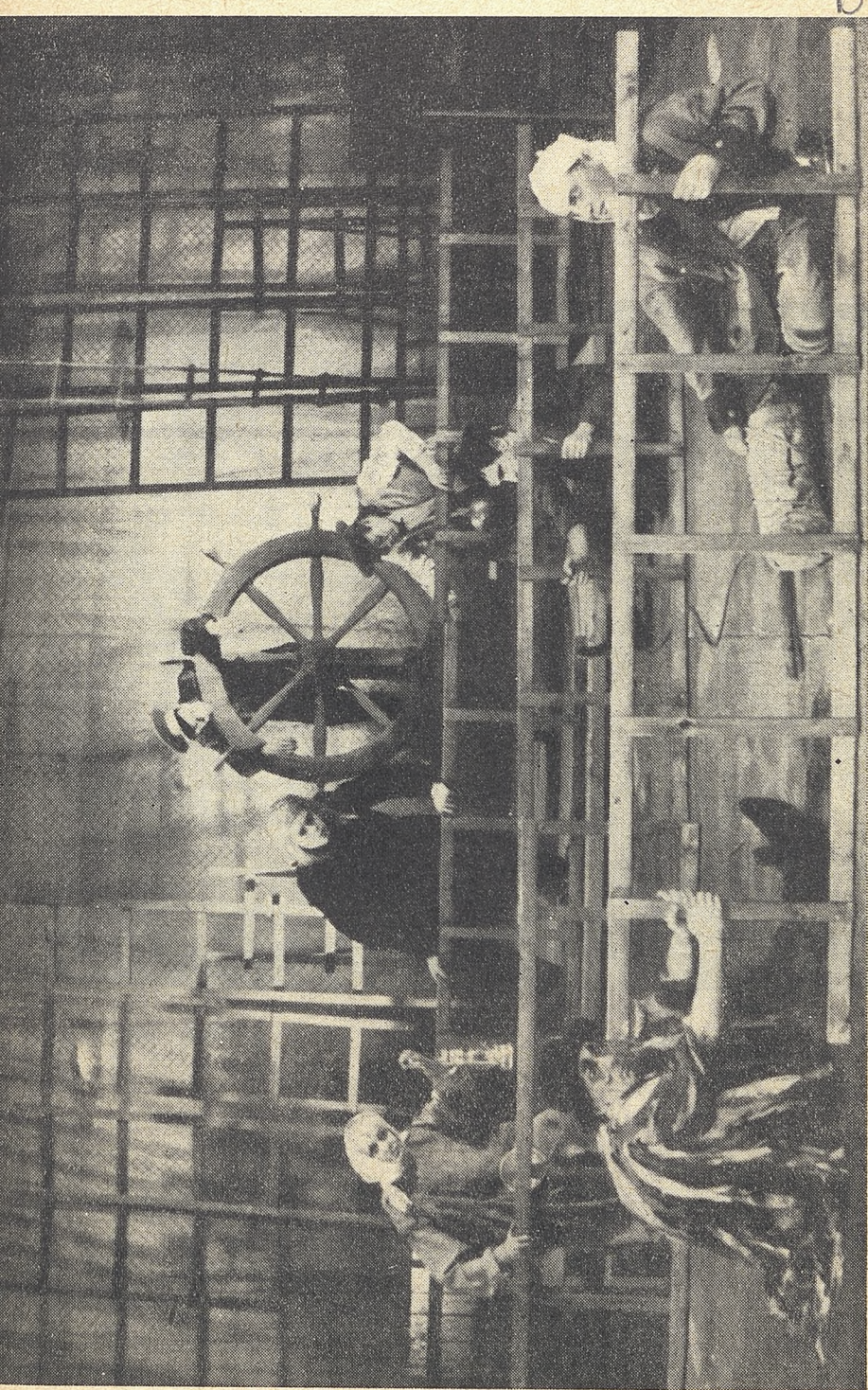
Jest jeszcze jedna okoliczność, która przekształca — fałszuje może? — nasz stosunek do niektórych zwłaszcza utworów Moliera; mianowicie ów osobisty pierwiastek, jaki pisarz w nie włożył. Odbiło się to zwłaszcza na roli Alcesta w „Mizantropie”. Świadomość, ile własnego bólu, ile miłości, ile własnej duszy wlał poeta w tę rolę, przekształciła ją stopniowo, tłumiąc to, co w niej komiczne, wydobywając na jaw to, co szlachetne i wielkie. Satyra na Alcesta zmieniła się w jego apoteozę. I to jest naturalne. Toteż dla nas, dla których teatr Moliera nie jest tak tradycyjnym, wiele utworów raczej zachowa swą pełnię życia w czytaniu niż na scenie. Czytelnik znajdzie w duszy owe półtony interpretacji, które zatracają się poniekąd w ujęciu scenicznym.

O ile te farsowe efekty nieraz wobec dzisiejszego widza chybiają swego celu, ileż oddają usług w teatrze Moliera, ileż wielkich i smutnych spraw pozwoliły mu przemyć! Toteż Molier o ile wyzbył się prawie zupełnie owych włosko-hiszpańskich wpływów, z tradycją starej francuskiej farsy nie rozstawał się nigdy. Tamto była konwencja, obce duchowi jego naleciałości, to natomiast był rodzimy pień, którego on był odroślą. Farsa przewija się przez całą jego twórczość; farsą debiutuje na dworze króla, w farsowej scenie „Chorego z urojenia” kończy na scenie zawód swój i życie. Farsie daje ostrze satyry w „Pociesznych wykwintnisiach” i wznosi ją do wyżyn arcydzieła w „Lekarzu mimo woli”; spleta ją z tańcem i śpiewem

w dworskich widowiskach. Ale i w najpoważniejszych utworach Moliera ileż farsownego elementu! Jak umie się nim posłużyć, aby złagodzić powagę myśli i aby tej myśli dać większą plastyczność, wnikliwość! (...)

I znowuż geniusz Moliera umyka się wszystkim definicjom i określeniom. Podział, jaki próbowano wprowadzić w jego utwory, jest dość sztuczny. Najszaleńsza pustota zapuszcza się raz po raz w głębokie i ważne problemy życia; cała twórczość Moliera płynie z duszy i życia tego rzadko pełnego człowieka.

(—) Tadeusz Żeleński (Boy)





J. Słowacki

„KRÓL AGIS”

**W HALLU
TEATRU
WYSTAWA
MALARSTWA
JANA SZANCENBACHA**

Inspicjent — JANINA GRUDNIEWICZ
Sufler — MICHALINA SZRAMEL

Oświetlenie	— LUDWIK KOLANOWSKI
Brygadier sceny	— EDWARD GÓRSKI
Kier. prac. krawieckiej	— TEODORA RUCIŃSKA
	— ANTONI DUDLEJ
Kier. prac. stolarskiej	— ZYGMUNT OSIKA
Prace perukarskie	— ELWIRA JARGOSZ
Prace malarskie i modelatorskie	— WŁADYSŁAW GRABOWSKI
	— JAN ŚLIWIŃSKI
Kier. prac. tapicerskiej	— WŁADYSŁAW OLECH

red. programu — ALINA TARNOWSKA

Niniejszy program
zajmuje 14 stron

Cena zł 3,—