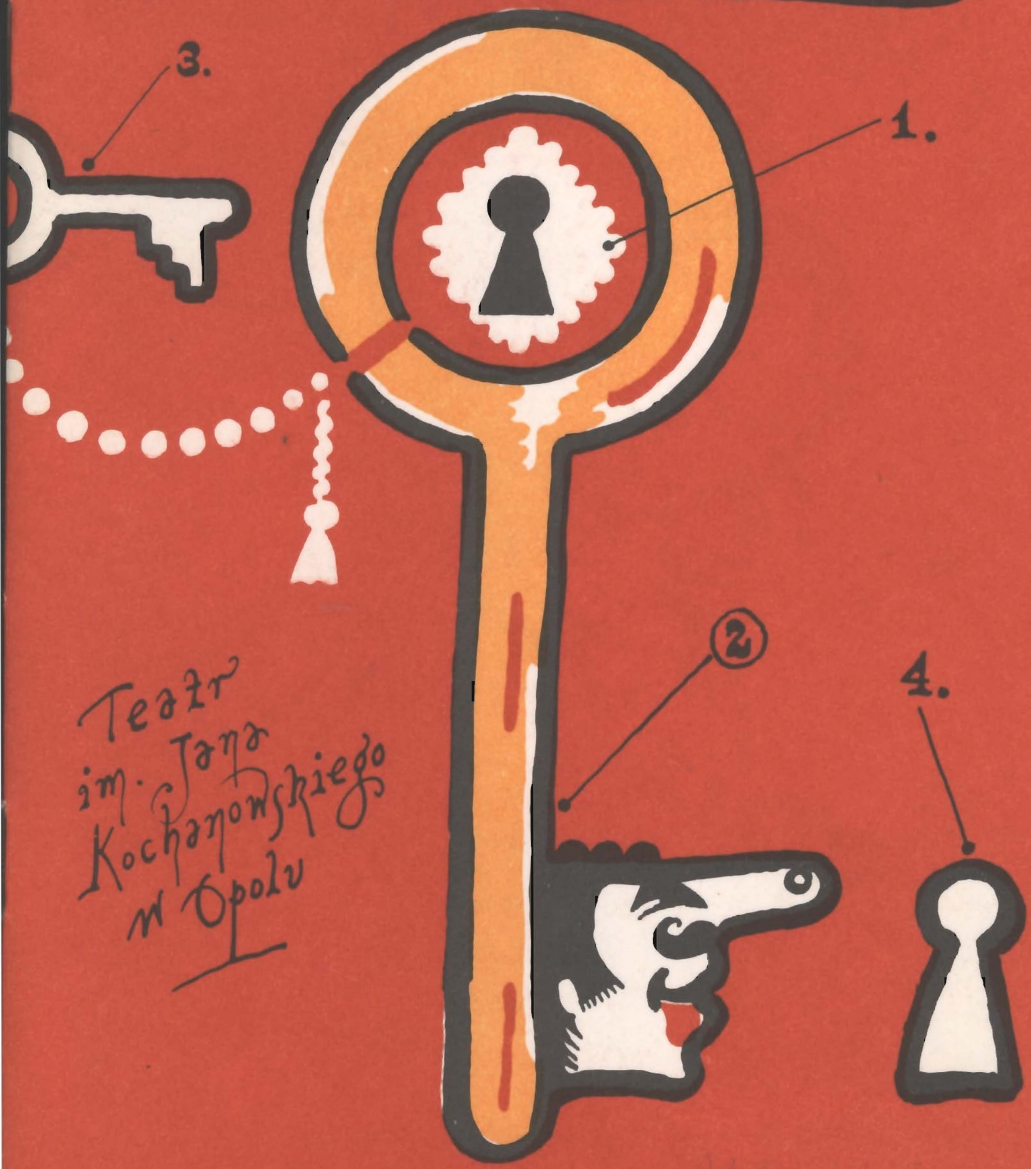
Aleksander Fredro

Mąż i żona

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZG ZASP



Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

TEATR OPOLE

45-056 OPOLE,
PLAC LENINA 12

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MACIEJ KORWIN

ZASTĘPCA DYREKTORA
LESZEK KODRZYCKI

JAN FEUSETTE
kierownik literacki

WOJCIECH GOGOLEWSKI
kierownik muzyczny

Aleksander Fredro

Mąż i żona

obsada

Mała Scena

spektakl w trzech częściach

Reżyseria

Jerzy Schejbal

Scenografia

Barbara Ptak

opracowanie muzyczne

Tomasz Krzemiński

Elwira – Małgorzata Skoczylas

Justysia – Krystyna Maksymowicz

Alfred – Marek Chronowski

Wacław – Piotr Lauks

Kamerdyner – Waldemar Łabędzki

Pokojówka – Barbara Lauks

Asystent reżysera – Piotr Lauks

Inspicjent – Michał Domski

Sufler – Jakub Morawski

premiera 11 luty 1989

JAN FEUSETTE

Pan hrabia gra w cztery karty

Tadeusz Boy-Żeleński wiódł w „Obrachunkach fredrowskich" zaciekły spór z profesorem Eugeniuszem Kucharskim o zakończenie „Męża i żony". Istnieją bowiem dwa rozwiązania nabrzmiałej akcji „czworokąta": wcześniejsze — to, które państwo zobaczycie w naszym przedstawieniu, oraz późniejsze, za którym optowali „moraliści" z Kucharskim na czele, wprowadzone dopiero w piątym (poprzednie: 1826, 1839, 1853, 1871), pośmiertnym wydaniu dramatu (1880).

Zaczęło się od przykrej wpadki Kucharskiego, który na pewno mylnie, a może i tendencyjnie, pisał („Fredro a komedia obca"), że zmienione zakończenie wprowadził sam Fredro już w drugim wydaniu, czyli w 1839 roku. Boy z dziką satysfakcją wytknął błąd profesorowi, a dalej spór szedł już o imponderabilia.

Sprawa była na tyle głośna, że w 1938 roku Adam Polewka wystawił utwór z dwoma zakończeniami i... z zainscenizowaną polemiką Boy — Kucharski.

Spór tekstologiczny stał się w gruncie rzeczy zamaskowaną formą dyskusji dwóch moralistów, z których jeden (Boy) przybrał efektowniejszą maskę antymoralisty. Dyskusja ta miała wtedy już wiekową tradycję, o czym na pewno przekonuje pomieszczony w tym programie daleko jeszcze niepełny zestaw wypowiedzi o „Mężu i żonie" podpisanych wielkimi na ogół nazwiskami.

Tekstologicznie na pewno rację miał Żeleński, dlatego też z tej wersji korzystamy w teatrze. Czy jednak analiza porównawcza tzw. wymowy ideowej obu rozwiązań nie unosiła się aby nazbyt wysoko nad samym tekstem?

W istocie obie wersje zasadniczo różnią się tylko jednym, a mianowicie rozwiązaniem losu subretki: w wersji pierwotnej zostaje ona skazana na klasztor, w wersji późniejszej w ogóle nie ma o niej mowy, co oznacza, że pozostaje w układzie, że w gruncie rzeczy „czworokąt" pozostaje nie naruszony.

W tym moralnie bardziej „beztroskim" (cynicznym?) rozwiązaniu

dopatruje się Kucharski jakiejś bezpośredniej moralistyki starszego Fredry, kierującego się obawą przed posądzeniem go o solidarność z bohaterami dramatu. Korzysta z tego Boy i dowodzi, że pierwotna wersja jest bardziej „logiczna" i dramaturgicznie, i psychologicznie — oraz bardziej „wierna" postawie autora w całym tekście.

Trzeba przyznać, że nawet Kazimierz Wyka poszedł ufnie za Boyem i w haśle opracowanym dla przewodnika encyklopedycznego „Literatura polska" konkluduje na temat drugiej wersji: „pojawiło się zakończenie odmienne (...), wyszlachetnione, ale pozbawione prawdopodobieństwa psychologicznego i osłabiające wymowę utworu: Justysia nie zostaje ukarana, a mąż wybacza żonie i uwodzicielowi". (Mąż wybacza też w pierwszej wersji.)

Widzi nam się, że współczesny czytelnik (widz) Fredry mógłby się nie zgodzić z... całym sporem literaturoznawców. Trudno by się było tylko dziwić konsekwentnie lewicowemu Jaszczowi, gdyby zdecydowanie nie optował za pierwszą wersją, w której służąca skrzywdzona jest przez „jaśnie państwo". Pisał nawet wprost: „Justysia, niezawodnie, jest to ofiara stosunków klasowych, ofiara bezwzględnego wyzysku", ale na szczęście dodawał („Trybuna Ludu", 1949): „Justysia nie zdaje sobie sprawy ze swej sytuacji społecznej — jak nie zdaje z niej sobie sprawy autor — i nadaremnie byłoby kazać jej buntować się przeciw hrabiostwu; każde jej słowo stałoby w sprzeczności z taką koncepcją". Tu przynajmniej — jak widzimy — nie wmawia się Fredrze własnego światopoglądu, choć odpowiednio bezkompromisowej oceny Jaszcz oczywiście nie mógł uniknąć: »Niemoralność Fredry w „Mężu i żonie" jest niewątpliwa. Nie jest winą teatru, że niemoralność tę odsłania, przybraną w powabne szatki«.

Otóż my — proszę Państwa — żadnej niemoralności odsłaniać nie mamy zamiaru. W ogóle widzów, którzy nie potrafią choć na jeden teatralny wieczór zawiesić na kołku przenikliwych laserów swojej moralistycznej postawy, nie namawiamy specjalnie na tę beztroską w gruncie rzeczy zabawę.

Traktujemy sztukę Fredry przede wszystkim jako grę — w takim sensie, w jakim grą był salonowy wist. Bohaterowie „czworokąta" są tu trochę pionkami (kartami) w grze, a trochę tylko samymi grającymi. Gra przede wszystkim sam Fredro, czasem da potrzymać karty reżyserowi, czasem aktorom. Widzowie zaglądają mu niedyskretnie przez ramię. Ale w niedyskrecji cała tu frajda.

Czy można wobec tego mówić o psychologicznej konsekwencji postaci? Czy król w kartach może coś „przeżywać" naprawdę? Czy może z „kompleksem niższości" stać się nagle blotką? Czy przy salonowym wiście mogą być wielcy przegrani, czy zdarzają się tragedie ryzyka i hazardu? Czy wobec tego wyrok na Justysię jest na pewno, jak sądzi Boy, konsekwentny i logiczny? Czy talia czterech kart nie powinna być — jak aktorzy w teatrze — gotowa do gry już następnego wieczoru?

Przytoczmy więc w całości drugą wersję zakończenia, tę jakoby — zdaniem Kucharskiego — bardziej moralną, a zdaniem Boya, bardziej „fałszywą":

SCENA DZIESIĄTA I OSTATNIA

Wacław, Alfred

WACŁAW:

Elwira wszystko wyznała,
Winna, ale wina cała
Na nią samą spaść nie może;
W naszym sumieniu największą część złożę
Alfredzie, tego rodzaju urazy
Jednym zwyczajnie kończą się wyrazem;
Wiem, co odpowiesz, ale wiem zarazem —
I to przyznasz — że w tej dobie
Jaka bądź żądza szalona
Wre w głębi naszego łona,
Musim zapomnieć o sobie.
Jest obowiązkiem naszego honoru
Chronić od skazy, od skazy pozoru
Tę, co zbyt ufna, serca tylko żyjąc wiarą,
Przewrotności dziś naszej stała się ofiarą.

ALFRED:

Rozumiem i przyrzekam święcie, że w tym względzie
Wola twoja, jaka bądź, prawem dla mnie będzie.

Gdyby przyjąć takie rozwiązanie, nie trzeba by posyłać do klasztoru po Justysię. Nowa subretka jest oczywiście jakimś wyjściem, jakimś podtrzymaniem układu, ale jeszcze długo da się poznać nową kartę w talii, co niewątpliwie psuje zabawę i bardzo niestosownie uświadamia przybrudzenie pozostałych.

Jeśli ktoś jeszcze dzisiaj zakłada (takie na buty) kalosze, co go mają chronić przed błotem zepsucia, to upraszamy zostawić je w szatni.

Pan hrabia gra w cztery karty.

Życzymy dobrego podglądania.

JAN FEUSETTE

1
2
3
4
5
6
7
8
9

KRYSTYNA POKLEWSKA

Krąg pierwszych komedii

Swobodne obyczaje erotyczne warszawskiego towarzystwa w epoce stanisławowskiej były niejednokrotnie przedmiotem opisu pamiętnikarzy i historyków. W warszawskiej komedii obyczajowej temat ten był wszechobecny: sprawy obyczajów małżeńskich, wzajemnych stosunków męża i żony, kłótni, zdrady i pojednania małżonków pasjonowały twórców, dając podnietę do różnorodnych zagmatwań intrygi komediowej. Ślub w komedii warszawskiej nie zamykał drogi do „miłostków", rozwód nie był rzadkością, a gdy do niego — mimo niezgody małżonków — nie dochodziło, „jejmość koadiutora, a jegomość koadiutorkę dobierał". Mąż kochający żonę dawał okazję do komediowego konceptu i śmiechu (jak w „Małżonkach pojednanych" Zabłockiego). Zdrada nikogo nie gorszyła, romanse pań z lokajami a panów ze służącymi nader często okraszały intrygę, zdziwienie wywoływał mąż, który „mszcząc się zniewagi" wyzywał na pojedynek amanta żony (jak w „Małżeństwie w rozwodzie" Tomaszewskiego). Mąż miał prawo do zdrady, żona do odwetu za zdradę — przez dobranie sobie kochanka. Podsumowanie obyczajów małżeńskich przedstawionych w komediach czerpiących podnietę z życia odnaleźć można w intercyzie z „Fircyka w zalotach":

Wszem i wobec każdemu wiadomo to czynię:
Że lubo serce moje daję Podstolinie,
Nie wkładam jednak na nią obowiązku aby
Dla mnie tylko chowała swój wdzięk i powaby.
Owszem, wolno jej będzie, okrom próżnych strachów,
Ze wszelkim bezpieczeństwem dwóch mieć sobie gachów,
Jednego przez wzgląd serca, drugiego z intraty:
Co, czyli będzie głośno, czyli potajemnie,
Wolno to wiedzieć wszystkim, byle tylko nie mnie.
Sama jedna na wszystkie widoki, zabawy
Jeździć będzie, nie dając mężowi stąd sprawy.
Cóż by to jeszcze więcej włożyć? Ale nie,
Co mąż zrobi, Imości nic do tego wcale,
Choćby jego niewiary była pewna nawet,
Nie będzie na to sarkać, lecz odda wet za wet.

W ostatnim dziesięcioleciu XVIII wieku, w okresie licznego zjazdu gości z innych stron Polski po II i III rozbiorze, Lwów stał się — podobnie jak wcześniej Warszawa — widownią swobodnego sposobu życia, hulaszczych rozrywek i ekscesów, swawolnej mody rozpróżniaczonej arystokracji i wzorującej się na niej, a tłumnie do miasta ściągającej szlachty.

Istnym grodem Cytery nazwać można Lwów z owej doby — zapisał historyk. Miłostki kwitły w najlepsze. Zepsucie obyczajów, szerzone przez dwór warszawski, dotarło wraz z modnymi damami w mury Lwowa. Rozwody były na porządku dziennym, żeniono się gdyby na żarty. Kobieta, nie mająca choćby jednego adoratora, uchodziła za osobliwość (...)

Atak na lwowskie obyczaje podjął Wojciech Bogusławski w „Spazmach modnych", sztuce szeregiem realiów związanej ze Lwowem i jego aktualną współczesnością. Akcja sztuki (której premiera odbyła się 5 marca 1797 roku) rozgrywała się w salonie Hrabiego Modnickiego, którego dom był istnym siedliskiem zgorszenia. Lukrecja, siostra Hrabiny, uwodziła jej męża,Hrabina z kolei, za wiedzą i zgodą swej siostry, romansowała z Szarmantskim, narzeczonym Lukrecji. W miłostkach towarzyszyła dobranej czwórce gromada młodzieży, wspólnie z Modnickimi trawiąca czas na hałaśliwej zabawie, grze w karty, balach, redutach, promenadach i kuligach. W ślady panów wstępowała szybko demoralizująca się służba. Jedyną osobą, która nie uległa zepsuciu, był w komedii Bogusławskiego pułkownik Zdawnialski. Staromodnie ubrany cnotliwy starzec, zjawiwszy się niespodziewanie w mieście i w domu Modnickich, gromił stołeczną rozpustę, modę nieskromnie odsłaniającą ciało, hazardową grę w karty. W zakończeniu komedii odprawiwszy złotą młodzież, a wraz z nią i Szarmantskiego, zabierał Modnickich z Lukrecją na wieś: staropolskie życie w wiejskim ustroniu miało być najlepszym lekarstwem na zło, zepsucie i intrygi wielkiego miasta.

Sztuka Bogusławskiego — w odróżnieniu od stroniącej od dydaktyki obyczajowej komedii warszawskiej — była bez wątpienia opatrzoną morałem satyrą na obyczaje wielkomiejskie. Z takiej właśnie perspektywy: różnorodnych komedii poruszających tematykę pożycia i moralności w małżeństwie spróbujemy spojrzeć na Fredrowskich „Męża i żonę". (...)

Fredro — jak się wydaje — czerpał nie tylko i nie tyle z tradycji komediowej, ile z własnych obserwacji, poczynionych w czasie słynnych karnawałów lwowskich. Obserwacje te — przełożone na epizody komediowe przez ośmielonego lekturami Moliera autora — nadały sztuce ów sugestywny klimat zepsucia i swobody moralnej elity towarzyskiej miasta, życia wypełnionego zabawą, kartami, plotkarstwem, wreszcie użyciem zmysłowym nie krępowanym żadnymi więzami. Były one w zasadzie zbieżne z obserwacjami Bogusławskiego, który o postaciach swych „Spazmów modnych" pisał, iż są „do ówczesnych stosowne obyczajów". Obyczaje te — jak wynikałoby ze zbieżności klimatu „Spaz-

mów modnych" i „Męża i żony" — nie uległy w ciągu lat dwudziestu kilku zbyt wielkim przemianom: nadal królował erotyczny libertynizm osnuty lekką mgiełką wymaganych przez kobiety sentymentalnych frazesów. Inny był jednak stosunek obu autorów do podjętego tematu. W „Autobiografii" Fredro zanotował, iż po powrocie z wojska wszedłszy w zepsute wyższe towarzystwo lwowskie „wewnętrznie czuł niesmak, a tym samym potrzebę ukazania jak w zwierciadle fizjognomii tego społeczeństwa temu samemu społeczeństwu, aby się zreflektowało i weszło w siebie". Jak wynikałoby z tego wyznania, Fredro daleki był zarówno od apoteozy, jak i od moralizowania. Widział rozkład moralności, rozkład form pożycia małżeńskiego, widział, jak pozbawione są treści wzniosłe pojęcia honoru, miłości, wierności czy cnoty; przedstawiał to w komedii z demaskatorską pasją — ale i z obiektywizmem, wstrzymywał się bowiem od komentarza, zachowywał wyraźny dystans, nie oceniał przedstawianych zjawisk i zachowań za pośrednictwem postaci scenicznych — jak to robił w „Panu Geldhabie". Nawet motto nie miało w „Mężu i żonie" charakteru morału, było jedynie dość cyniczną prawdą życiową: „Cudzego nabywając, swoje tracim; kto po cudzą stawkę idzie, trzeba, żeby swoją stawił, czasem i zapłacił". Nie było więc w komedii moralizowania, nie było dydaktyki, nie było przywracającego porządek i harmonię rezonera — w rodzaju pułkownika Zdawnialskiego. Pod tym względem odchodził Fredro wyraźnie od oświeceniowej tradycji Bogusławskiego. Nie zbliżał się także bezpośrednio do warszawskiej komedii obyczajowej: nie będąc moralistą, daleki był również od (sugerowanego mu przez Boya) moralnego nihilizmu. W odróżnieniu od XVIII-wiecznych „Małżeństw niezgodnych" i „Małżeństw w rozwodzie" komedia Fredry pozbawiała zdradę i nieprawą miłość wszelkich pozorów atrakcyjności, pasjonującej przygody, czy barwnej zabawy. Ukazywała ona pospolitą, brutalną nawet stronę „niebezpiecznych związków". „Mąż i żona" to komedia wzajemnego zwodzenia się i uwodzenia bez nadmiernej troski o pozory wyższych uczuć czy namiętności. W efekcie ukazywała ona miłość nieprawą „w pantoflach i w szlafmycy, nie umiejącą ani chcącą nawet ratować się choćby jakimi pozorami poezji". Romans był tu wynikiem konwenansu, nudy i próżności.

„Mąż i żona" to sztuka nie tylko w nowy sposób przedstawiająca temat znany z komedii wcześniejszych, lecz i znakomita pod względem kompozycji. W odróżnieniu od „Pana Geldhaba", gdzie chodziło przede wszystkim o studium postaci, zanalizowano tu stosunki czworga równorzędnych partnerów, przy czym posunięciem nowatorskim było awansowanie służącej do roli postaci pierwszoplanowej — nie tylko (jak to często w komedii bywało) organizatorki intrygi, lecz i jej bohaterki. Partia rozgrywana pomiędzy mężem i żoną, kochankiem i służącą odkrywała komiczne aspekty wzajemnych stosunków; komizm sztuki polegał na ukazaniu sprzeczności między mową a działaniem, różnych ocen stosowanych wobec siebie i wobec innych, rozbieżności między zewnętrznym szychem a wewnętrzną pustką. Komedia Fredry, nawiązując do tradycji XVIII-wiecznej, wyrastała z nowych doświadczeń ludzi XIX wieku — doświadczeń burz dziejowych, szybkich przemian społecznych, przeobrażeń świadomości zbiorowej i indywidualnej. W tej perspektywie sprawy swobodnych obyczajów i demonstrowanej na co dzień amoralności przestawały być przedmiotem li-tylko obserwacji i wyrosłej na ich gruncie zabawy, nie mogły być też obiektem doraźnej interwencji moralisty. Były częścią dostrzeżonego przez całe pokolenie przełomu stuleci i początków XIX wieku, a więc i przez Fredrę-napoleończyka, kryzysu wszelkich stałych dotąd norm etycznych.

1977 KRYSTYNA POKLEWSKA, Aleksander Fredro

Głosy

Jest to coś większego niż komedia zwykła; jest to do tragiczności niemal posunięty dramat, który by historycznym nazwać można, z odwagą geniusza pojęty... upadek rodziny, rozprzęgającego się społeczeństwa wizerunek, z boleściwą ironią przedstawiony..

1876

STANISŁAW TARNOWSKI

W całym „Mężu i żonie" nie widzimy najmniejszego starania się o komizm, humor — jeśli się one pojawiają, to siłą żywiołu, nie starania: — Fredro pragnie tu tylko oskarżać i sądzić. Jak na autora „Dam i huzarów" — komedia to ponura, w tej barwie równa niemal Tartuffe'owi.

1917 ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI, Ludzie i Dzieła

Komedia Fredry porusza się w sferze odpowiedzialności moralnej. Ona nie tylko dostrzega zło, ale ustala i bada stopień winy i podług tego wymierza karę. Fredro nie tylko umie malować zło, ale umie także nad nim zastanawiać się: on nad nim myśli. Dlatego pod wyrokiem jego podpisze się nie tylko każdy sędzia sprawiedliwy, ale i każdy moralista-myśliciel.

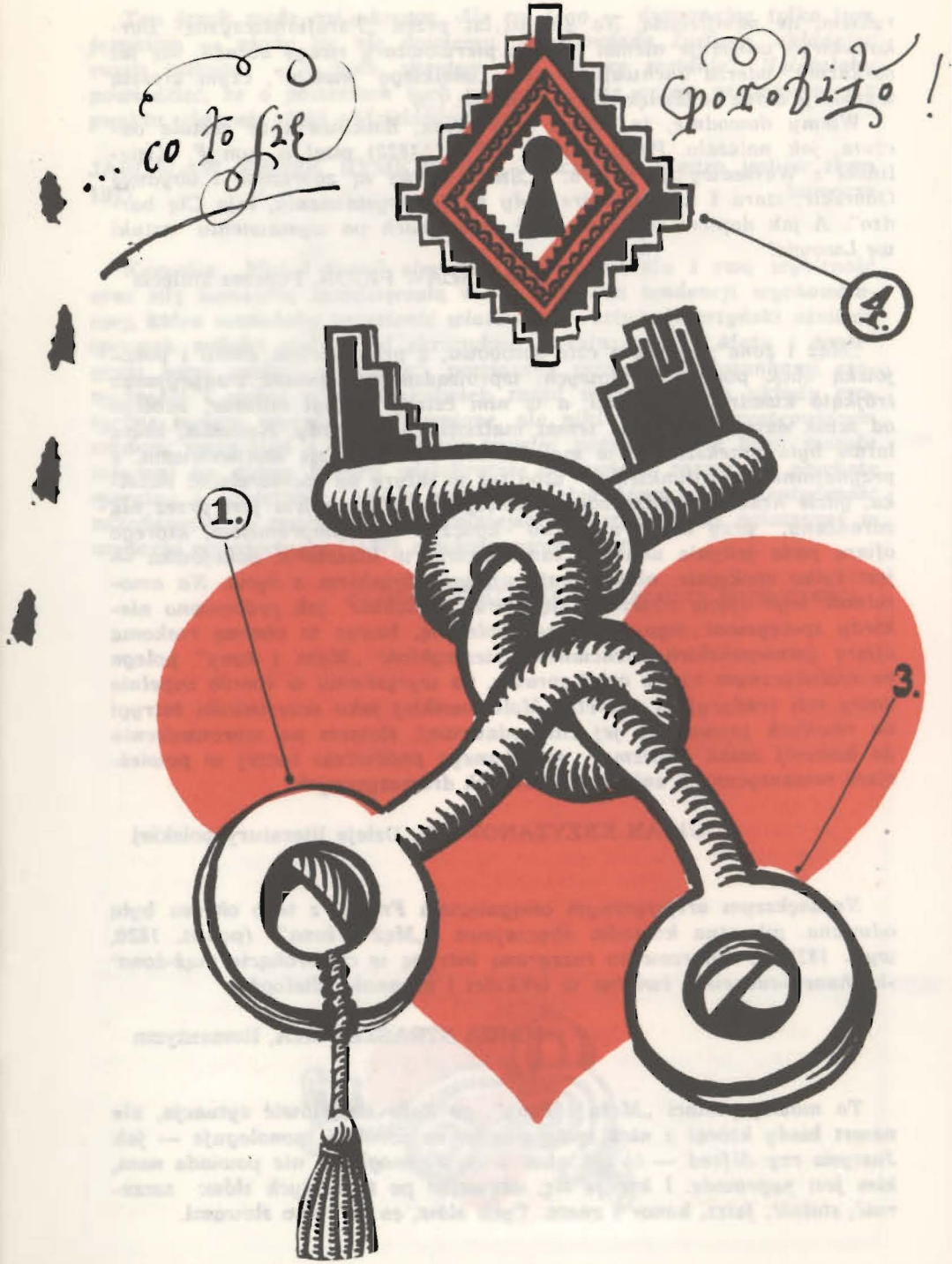
EUGENIUSZ KUCHARSKI

1921

„Mąż i żona" — to nie jakieś przytępienie zmysłu moralnego, lecz wierny obrazek dawno minionej przeszłości i tylko jako taki winien byś uważany: tylko brak historycznego ujęcia tłumaczy niewczesne krytyków biadania.

ALEKSANDER BRUCKNER

Całe to obmierzłe środowisko wywodzi się nie z inwencji autora, ale z zaciekłej obserwacji i z oburzenia; twórca jest tu nie tyle saty-



rykiem, ile pamflecistą. Na ileż to lat przed „Parafiańszczyzną" Borkowskiego wskazuje niemal palcem pierwowzory swego obrazu, nie tai sarkazmu, uderza zuchwale w stół „wielkiego świata", czym zresztą wywołuje zaraz oddźwięk realnych nożyc. (...)

Wiemy dowodnie, że satyra była celna, dotkliwa i że została odczuta, jak należało. Po premierze (22 VI 1823) pisał o tym F. Kisieliński z Warszawy do autora: „Stare kwoki są zgorszone i obydwie Oborskie, stara i młoda, które były na jej wystawieniu, łają Cię bardzo". A jak dopiero musiano łajać w salonach po wystawieniu sztuki we Lwowie!

STANISŁAW PIGOŃ, Poprzez stulecia

„Mąż i żona", komedia czteroosobowa, z przyjacielem domu i pokojówką obok postaci tytułowych, wprowadzająca zamiast tradycyjnego trójkąta kwadrat małżeński, a w nim cztery intrygi miłosne, odbiega od sztuk dawniejszych na temat małżeństwa i zdrady. Komedia, którą łatwo było przekształcić w melodramat, kończący się morderstwem, a przynajmniej pojedynkiem — albo też w satyrę na niemoralność światka, gdzie hrabia zdradza żonę z pokojówką i nawzajem jest przez nią zdradzany, przy czym wszystko kończy się kompromisem, którego ofiarą pada jedynie ukarana zamknięciem w klasztorze pokojówka — jest tylko spokojnie, obiektywnie ujętym obrazkiem z życia. Na amoralność tego ujęcia oburzano się nieraz, podobnie jak próbowano niekiedy spotęgować jego wymowę społeczną, biorąc w obronę rzekomą ofiarę jaśniepańskich zachcianek. Niezwykłość „Męża i żony" polega na realistycznym ujęciu całej sprawy, na wyzyskaniu w sposób zupełnie nowy roli tradycyjnej subretki Molierowskiej jako uczestniczki intrygi na równych prawach z jej chlebodawcami, słowem na wprowadzeniu do komedii zasad realizmu, spotykanego podówczas raczej w powieściach romantycznych aniżeli w utworach dramatycznych.

JULIAN KRZYŻANOWSKI, Dzieje literatury polskiej

Największym artystycznym osiągnięciem Fredry z tego okresu była odważna, pikantna komedia obyczajowa „Mąż i żona" (powst. 1820, wyst. 1822), z mistrzowsko rozegraną intrygą w czworokącie mąż-żona-kochanek-subretka, świetna w lekkości i płynności dialogów.

MARIA STRASZEWSKA, Romantyzm

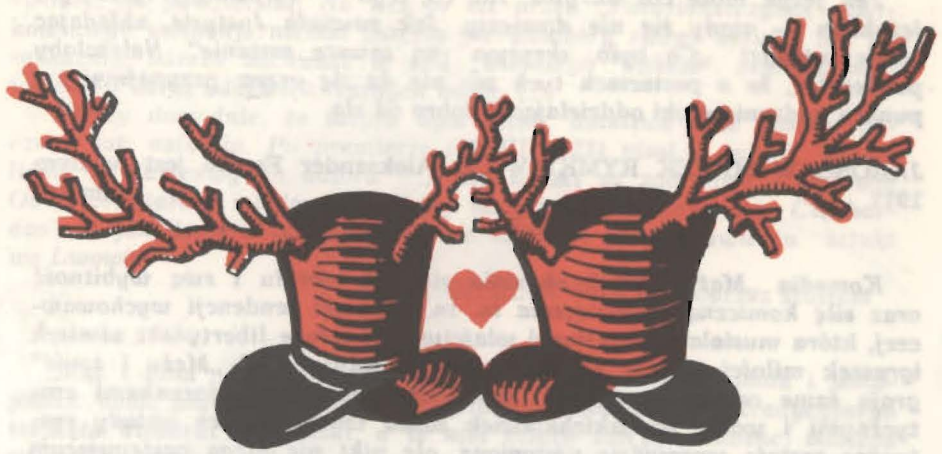
To mówią postaci „Męża i żony", co każe im mówić sytuacja, ale nawet kiedy któraś z nich zostaje sama na scenie i monologuje — jak Justysia czy Alfred — to też, choć przecież mogłaby, nie powiada nam, kim jest naprawdę. I kreuje się, używając po temu tych słów: szczerość, stałość, fałsz, honor i cnota. Tych słów, co są tylko słowami.

Ten język może coś ukrywa. Ale co, tego — dysponując tylko tym językiem — nigdy się nie dowiemy. Jak powiada Justysia, układając swoją intrygę: „Co było, skrytym na zawsze zostanie". Należałoby powiedzieć, że o postaciach tych nic nie da się orzec: przynajmniej z punktu widzenia etyki oddzielającej dobro od zła.

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ, Aleksander Fredro jest w złym humorze
1977

Komedia „Mąż i żona" obywała się bez morału i swą wybitność oraz siłę komiczną zawdzięczała m. in. brakowi tendencji wychowawczej, która musiałaby przesłonić właściwy tej sztuce libertyński uśmiech igraszek miłości wolnej od skrupułów moralnych. W „Mężu i żonie" grają same osoby „występne", powiązane wzajemnie stosunkami erotycznymi i wolne od jakichkolwiek zasad wierności. Ich układy erotyczne zostają wprawdzie ujawnione, ale nikt nie ulega postępującym osądom moralnym i nie obiecuje trwałej poprawy. Ów brak morału ściągnął na głowę Fredry wielokrotnie ponawiane zarzuty o głuchotę moralną i obojętność wobec zgnilizny obyczajowej, a autentyczność zakończenia w zmienionej, „moralniejszej" wersji sztuki ogłoszonej w wydaniu pośmiertnym (1880), obudziła gorące spory,

ALINA WITKOWSKA, Literatura Romantyzmu



Operator światła — Witold Prokopowicz
Akustyk — Marian Weissenfeld
Brygadier sceny — Krzysztof Marzec

W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

Witold Gombrowicz
TRANS-ATLANTYK
(prem. 15 XI 1987)
Mykola Kulisz
REFORMATOR
(prem. 4 VI 1988)
Sławomir Mrożek
AMBASADOR
(prem. 4 XI 1988)
MISTRZ PIOTR PATHELIN
(prem. 17 XII 1988)

MAŁA SCENA

Stanisław Herakliusz Lubomirski
ERMIDA ALBO
KRÓLEWNA PASTERSKA
(prawdop. praprem. 29 X 1987)
Marek Hłasko
BRUDNE CZYNY
(praprem. 19 II 1988)
Murray Schisgal
SIE KOCHAMY
(prem. 29 IV 1988)
Federico Garcia Lorca
MIŁOŚĆ DON PERLIMPLINA DO BELISY W JEGO OGRODZIE
(prem. 15 V 1988)
Konstantin Iliew
ODYSEUSZ PŁYNIE DO ITAKI
(prem. 9 XII 1988)

SALA PRÓB

Bolesław Leśmian
ZDZICZENIE OBYCZAJÓW POŚMIERTNYCH
(prem. 24 I 1988)
Stanisław I. Witkiewicz
FIRMA PORTRETOWA
(prem. 19 VI 1988)
Karol Wojtyła
NIE LĘKAJ SIĘ
(prem. 16 X 1988)

W PRZYGOTOWANIU

MAŁA SCENA

Eurypides
ELEKTRA

Kierownik techniczny — Andrzej Dąbrowski
Główny mechanik — Ireneusz Podhalański
Kierownik Biura Obsługi Widzów — Romuald Matuszewski
PRACOWNIE TECHNICZNE — KIEROWNICY
Krawiecka — Teresa Kawa, Kazimierz Birecki
Stolarska — Joachim Wystup
Malarska — Witold Warmuzek
Oświetleniowa — Grzegorz Cwalina
Akustyczna — Jarosław Piechowiak
Tapicerska — Joachim Bryla
Perukarska — Paweł Stelmach
Modelatorska — Jerzy Piechnik
Szewska — Gerard Mróz
Ślusarska — Zbigniew Rudawy
Rekwizytor — Danuta Nowak
Konsultant programowy — Jan Nowara

REDAKCJA PROGRAMU — JAN NOWARA
PROJEKT PLASTYCZNY PROGRAMU — LESZEK OŁDAK

Biuro Obsługi Widzów, plac Lenina 12, tel. 359-41, 390-82 przyjmuje zbiorowe zamówienia na bilety.

Druk: Opolskie Zakłady Graficzne im. J. Łangowskiego w Opolu
zam. 165-89 1.000 N-2/23
Cena 200,— zł

reżyseria
Jerzy Schejbal

Aleksander
Fredro

Mąż i żona

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Aleksander Fredro

MĄŻ i ŻONA

Reżyseria
JERZY SCHEJBAL

Scenografia
BARBARA PTAK

Opracowanie muzyczne
TOMASZ KRZEMIŃSKI

Obsada:

ELWIRA	— MAŁGORZATA SKOCZYLAS
JUSTYSIA	— KRYSTYNA MAKSYMOWICZ
ALFRED	— MAREK CHRONOWSKI
WACŁAW	— PIOTR LAUKS
KAMERDYNER	— WALDEMAR ŁABĘDZKI
POKOJÓWKA	— BARBARA LAUKS

Premiera — luty 1989

MAŁA SCENA

We frywolnym potraktowaniu poważnej i świętej instytucji małżeństwa Fredro niewątpliwie prekursorem był. Ale żeby aż nawoływał do seksu wyzwolonego? — to może jednak nie, jednak ręka zadrży przed taką nieprzystojną reklamą. Może, gdyby to sfilmować, byłby obraz mocno „różowy", ale w teatrze? W teatrze jednak jesteśmy „na salonach" i bawimy się jak przystało na dziewiętnastowieczną arystokrację, czyli finezyjnie, bez rechotu i podszczypywania. Ale też bez kompleksów romantycznej miłości. Jeśli nawet w tej sztuce — o zgrozo — „każdy z każdym...", to przecież nie zapominajmy, że oni, że mąż, żona, kochanek i subretka, tworzą czworokąt jakiejś gry, gry pozorów i kolejnych „przymiarek". Bez tego „teatru" byłoby im nudno, jak w naszym, prawdziwym teatrze bez sztuk pana hrabiego Aleksandra Fredry.

W każdym razie mają nadzieję, że zachowali właściwą miarę, że ich Pani — publiczność — nie odeśle całej grupy prosto... do klasztoru, gdzie pospołu siedzą nazbyt frywolni i nazbyt nieśmiali.

J. F.

Opol 166-89 800 N-2/33

TEATR OPOLE

45-056 OPOLE
PLAC LENINA 12

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MACIEJ KORWIN

ZASTĘPCA DYREKTORA
LESZEK KODRZYCKI

JAN FEUSETTE
kierownik literacki

WOJCIECH GOGOLEWSKI
kierownik muzyczny

W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

Witold Gombrowicz
TRANS-ATLANTYK
(prem. 15 XI 1987)
Mykoła Kulisz
REFORMATOR
(prem. 4 VI 1988)
Sławomir Mrożek
AMBASADOR
(prem. 4 XI 1988)
MISTRZ PIOTR PATHELIN
(prem. 17 XII 1988)

MAŁA SCENA

Stanisław Herakliusz Lubomirski
ERMIDA ALBO
KRÓLEWNA PASTERSKA
(prawdop. praprem. 29 X 1987)
Marek Hłasko
BRUDNE CZYNY
(praprem. 19 II 1988)
Murray Schisgal
SIE KOCHAMY
(prem. 29 IV 1988)
Federico Garcia Lorca
MIŁOŚĆ DON PERLIMPLINA DO BELISY W JEGO OGRODZIE
(prem. 15 V 1988)
Konstantin Iliew
ODYSEUSZ PŁYNIE DO ITAKI
(prem. 9 XII 1988)

SALA PRÓB

Bolesław Leśmian
ZDZICZENIE OBYCZAJÓW POŚMIERTNYCH
(prem. 24 I 1988)
Stanisław I. Witkiewicz
FIRMA PORTRETOWA
(prem. 19 VI 1988)
Karol Wojtyła
NIE LĘKAJ SIĘ
(prem. 16 X 1988)

W PRZYGOTOWANIU

MAŁA SCENA

Eurypides
ELEKTRA