

PAŃSTWOWY TEATR NOWY
w ŁODZI



MAŁA SALA
SEZON 1967-68
VII PREMIERA
3 MAJ 1968

MARIVAUX

GRA MIŁOŚCI
i PRZYPADKU



Dyrektor i kierownik artystyczny:
JANUSZ KŁOSIŃSKI





Niewiele wiemy o życiu Pierre — Carlet de Chamblain de Marivaux. Urodził się w Paryżu w 1688 r. za panowania Ludwika XIV. Dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Riom i Limoges. Ojciec Marivaux był urzędnikiem. Od 1710 roku, aż do śmierci w 1763 r. mieszka w Paryżu. Bywa w salonach literackich margrabiny de Lambert i pani de Tencin. Od 1743 r. jest członkiem Akademii Francuskiej. Bywa za kulisami teatrów, pisze wiersze, opowiadania, satyry, współpracuje z *Nouveau Mercure*. Zaprzyjaźniony z Fontenellem i A La Motte-Houdarem i podziela ich poglądy na literaturę jest w centrum intelektualnych sporów swojej epoki. Dwie niedokończone powieści Marivaux *Kariera wieśniaka* (1736) i *Życie Marianny* (1741) — zyskały mu u dzisiejszych krytyków imię „Prousta XVIII w.”. Powieści, z których pierwsza przedstawia losy amoralnego młodzieńca, a druga dzieje dziewczyny o „wrażliwym sumieniu” — dają świadectwo wielkiego talentu zarówno w kształtowaniu obrazu epoki jak i niezwykłego wyrafinowania i subtelności w rysunku psychologicznym i uczuciowym postaci.

Pierwszą sztukę teatralną pisze Marivaux wraz z kawalerem de Saint Jorry w 1717 r. Sztuka przyjęta jest nieprzychylnie. Ogłoszenie upadku banku I. Lawa, w którym umieścił cały kapitał powoduje, że musi zarabiać na życie. Pisanie staje się koniecznością, a literatura źródłem zarobkowania.

Rok 1717 przynosi *Arlekiną w szkółce miłości* i tragedię *Annibal*, która pada po trzech przedstawieniach, by w trzydzieści lat później odnieść wielki sukces. *Arlekin w szkółce miłości* podoba się publiczności, ale prawdziwą sławę przynosi mu dopiero napisana w 1722 r. *Pułapka miłości* zaprezentowana przez najlepszych aktorów zespołu Comédiens Italiens, z którymi po spoju dzielił laury sukcesu (o działalności tej trupy teatralnej szerzej we fragmentach wyjętych z książki Nicolla W *świecie Arlekina*).

Marivaux, w którego twórczości (napisał 30 dramatów) historycy literatury wyróżnili dwa odrębne nurty; nurt psychologiczno-obyczajowy i filozoficzno-społeczny, pisał komedie na przemian dla dwóch zespołów, Comédiens Italiens i Comédiens Français. Współpraca z trupą włoską kultywującą w nieco zmodyfikowanej formie styl commedia dell'arte — wpłynęła jak należy sądzić na formułę teatru Marivaux.

Autor *Gry miłości i przypadku*, nie lubił teatru Moliera. To zdecydowało o wyborze tradycji. Najwyższe wartości widział w Racine'ie. Próbował przenieść na grunt komedii to, co autor *Fedry* zawarł w dramacie. Pisał komedie o nardzinach miłości, o żartach swawolnego Kupidyna, którego strzały raniąc serca skazują kochanków na cierpieniu. Oczywiście, komedie Marivaux nie mówią o cierpieniach, które może przynieść miłość. Te pokazał Racine. Mówią tylko o miłosnych niepokojach, obrazują odkrywanie serc skazanych na siebie i siebie szukających, co zgodne jest przecież z duchem epoki. Epoki maskarad, pasterek, czułych spotkań kochanków, całego tego wspaniałego sztafażu, który przydano *Miłości* z niej czyniąc zasadniczy przedmiot życia i sztuki. Nie zapominajmy, że to epoka Ludwików, (Ludwika IV i V), epoka madrygałów, Watteau, rokoka, sentymentalizmu w poezji i prozie. Epoka wyrafinowanych uczuć i wyrafinowanej formy.

Voltaire, który pogardliwie mówił o Marivaux, że ten *ważył pustkę w pajęczej siatce* — myślał zapewne o tym, że wspomnianych dwóch nurtów jego twórczości, do którego należą właśnie *Gra miłości i przypadku*, *Fałszywe zwierzenia*, *Druga pułapka miłości*, a więc o sztukach, które zostały uznane za arcydzieła literatury dramatycznej. Voltaire, jak widać, nie docenił ich wdzięku. Sztuki, które określane są mianem teatru filozoficznego Marivaux *Wyspa rozumu* i *Koloniam*, dziś należą już tylko do historii literatury. Są dokumentem epoki, dokumentem bardzo ważnym, bo Marivaux był pisarzem, który z wielką odwagą i inteligencją podnosił kwestie dotąd literaturze nieznanne, czasem zaskakująco nowoczesne, choćby kwestię równouprawnienia kobiet. Czy byśmy dziś o nim pamiętali gdyby nie *ważył pustki w pajęczej siatce*?



MARIVAUX
GRA MIŁOŚCI i PRZYPADKU

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

Komedia w trzech aktach

Przekład: STANISŁAW HEBANOWSKI

Osoby:

Pan Orgon DOBROSŁAW MATER
Mario, syn Orgona BOHDAN MIKUĆ
Sylwia, córka Orgona WANDA CHWIAŁKOWSKA
Dorant, narzeczony Sylwii EUGENIUSZ
KORCZAROWSKI
Lizetta, pokojówka Sylwii BOHDANA MAJDA
Arlekin, służący Doranta RYSZARD DEMBIŃSKI
Lokaj * * *

Rzecz dzieje się w Paryżu, w domu Orgona.

Inscenizacja i reżyseria: **TADEUSZ BYRSKI**

Scenografia: **ALEKSANDER WIELOGÓRSKI**

Asystent reżysera: BOHDAN MIKUĆ

Piosenka Arlekina

Tekst: STANISŁAW TREMBECKI

Muzyka: BRUNO GOSCINIAK

Zastępca dyrektora: ANTONI MAKARSKI

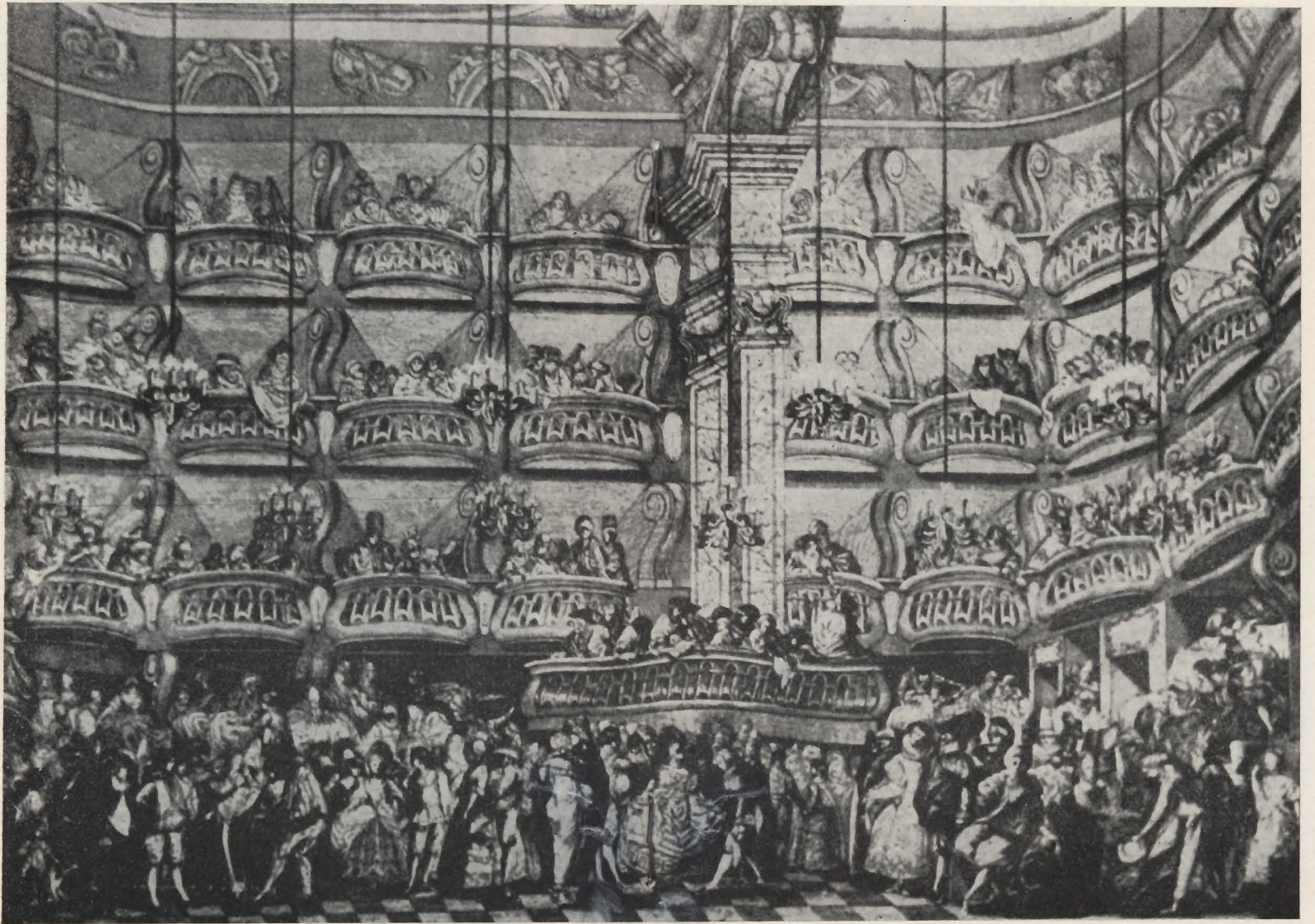
Kierownik literacki: EWA RYMKIEWICZ

Kierownik muzyczny: ANNA PŁOSZAJ

Kierownik techniczny: KAROL STOLARCZYK



Antoine Watteau (1684—1721)
Réunion dans un parc



OD TLUMACZA

Istnieje w naszej świadomości pewien model, a raczej schemat teatru Marivaux bliski pobłażliwemu określeniu Voltaire'a, że jest to autor, który odważa pył na szalach z pajęczyny. Popularny historyk literatury G. Lanson pisał o „uroczym wyrafinowaniu słownym” — tzw. marivaudage — „tego niezrównanego znawcy kobiecego serca”. Co prawda E. Brunetiére zwrócił na to uwagę, że komedie Marivaux kończą się właśnie w tym momencie, w którym zaczynają się tragedie Racine'a i zastanawiał się nad dociekliwością psychologiczną tych dwu anatomów ludzkiego serca, a znakomity krytyk Jules Lemaitre w świetnej analizie jednej z jednoaktówek Marivaux („Próba”) zauważył, że nieubлагana ciekawość Lucidora nie zadowolą się wyznaniem miłości Anzeli i ale popycha go nawet do okrucieństwa i chce, żeby dziewczyna cierpiała przez niego i płakała. Inni krytycy podkreślali, że postaciami komedii Marivaux nie rządzi tkliwe, rodzące się uczucie, lecz zmysłowość, ambicja i miłość własna. W teatrze jednak dominował utrwalaony w spektaklach Comédie Française szczebiot zakochanych par, przypominających rokokowe figurki. Dawno zapomniano o tym, że wykonawcami większości premier nie byli konwencjonalni i dworsko wypolerowani aktorzy Théâtre Français, lecz roztańczona, żywiolowa, nie stroniąca od pantomimy trupa włoska: Thomassin w pstrym kostiumie Arlekin, Riccoboni jako Dorant i czarnowłosa, niebieskooka Zanetta Rosa Benozzi (Baletti) — wspaniała Sylwia...

Tradycji Comédie Française przeciwstawił się wybitny reżyser Roger Planchon, dyrektor teatru w Ville Urbane (na przedmieściu Lyonu). Przygotowując dla sceny „Drugą pułapkę miłości” wyszedł z założenia, że należy spojrzeć na klasyków okiem współczesnego człowieka. Tekst literacki — mówi Planchon — zawsze wyprzedza realizację sceniczną, czasem o wiele wieków. Ale przy raz na zawsze utrwalałym tekście inscenizacje z każdą epoką ulegają różnym wariantom. Harpagon i Dandin bardzo zmienili się w naszym wieku. Trudno grać dzisiaj Marivaux ignorując jego realistyczne powieści („Życie Marianny” — „Kariera wieśniaka”) — pomijając naszą wiedzę o epoce Regencji, znanej z bardzo swobodnych obyczajów. Dziś trzeba silniej wypuklić sprzeczność między uczuciami, myślami a słowami i działaniem poszczególnych postaci. Planchon pokazał więc Marivaux bez czułościowego marivaudage'u. Ponieważ autor nie określa bliżej miejsca akcji, reżyser nie trzymał się jednolitości akcji i czasu. Rzecz dzieje się w pokoju markizy, w salonie kawalera, zbrojowni i w ogrodzie. Markiza nie jest niepokieszoną wdową. W pierwszej scenie leży na wielkim łóżku. Niedawno rozstała się z kochankiem. Nie chce nowej przygody w obawie przed nowym rozczarowaniem. I wtedy wpada na pomysł, żeby zacząć grę. Będzie się bronić tarczą platonicznej miłości. Wszystkie jej wybiegi, mniej lub więcej świadome — dyktuje chęć prze-

dłużenia, ocalenia uroku tych ulotnych chwil, ratowania się przed klęską, jaką musi przynieść spełnienie...

I tutaj reżyser wyprowadza zakochaną parę na taras. Niżej, w ogrodzie nieme praczki piorą pańską bieliznę. Państwo i ta służba, która nie ma głosu, patrzają na siebie jak istoty z dwu innych światów. Arlekin, Lizetty, Kolombiny to służący zasymilowani, bawią panów pokazując im w krzywym zwierciadle ich maniery, upewniają ich o wyższości ich stanu.

Sztuka kończy się na łóżku i można by znów zaczynać komedię od nowa, tylko ze zmianą partnerów.

U nas nie grywa się często Marivaux. Dlatego wydaje mi się, że tak drastyczna interpretacja byłaby nielojalnością wobec autora. Sam tekst zresztą bynajmniej nie sugeruje sentymentalnego gruchania. Kto lepiej przyjrzał się postaciom włoskiej komedii, uwiecznionym na płótnach Watteau — ten nie zapomni niepokoju i melancholii Pierrota, wciśniętego w kostium pajaca. W tym niezwykle, jak na XVIII wiek, naturalnym dialogu, w którym nawet Arlekin mówi potocznym językiem salonów i tylko czasem przynajmniej (czy z niewiedzy? czy z przekory?) kwestie państwa — w tej akcji tak często rozwijającej się na zasadzie przebraniek — w dziwny sposób splata się poezja z prozą, rzeczywistość z iluzją. Miłość otwiera zakochanym wejście do czarodziejskiego ogrodu. „Czy ja śnię? Tylko nam mogło się to zdarzyć”. Ojcowie są tak dobrzy, że żądają od córek, aby tylko słuchały głosu własnego serca. Tak, jesteśmy w wysnionym świecie, ale to sen, z którego każdej chwili może nas zbudzić rzeczywistość. A więc, chociaż to sen — poñnijmy jeszcze trochę.

Kim jest Arlekin? Służącym przebrany w pański strój? Czy autentycznym Arlekinem, który kpi sobie tak samo z liberii jak z rygorów pańskiego konwensu? Arlekinem, który w jednym i drugim przebraniu czuje się obcym cieniem zabłąkanym do salonów z komedii dell'arte?

A maskarada, w którą uwikłali się Sylwia i Dorant? Jakiej trudnej próbie podda Sylwia Doranta, kiedy już wie, że Maciej stał się Dorantem. Bo w tej grze miłości przypadek spełnia funkcję dobrej wróżki. Ale ile lęku niesie każde spotkanie z rzeczywistością! Świat Sylwii i Doranta ma kruchą, zwiewną egzystencję baśni. „Ta bezecna dziewczyna splamiła moją wyobraźnię” — skarży się Sylwia po rozmowie z Lizettą.

Wydaje mi się, że nie tylko przenikliwość psychologiczna, ani analiza rodzącej się miłości czy anatomia ludzkiego serca pozwalają nam jeszcze dziś poddać się urokowi tych komedii o symetrycznej akcji i z góry wiadomym zakończeniu. Przenikanie się wzajemne snu i jawy, eteryczność materii, z której utkane są postacie Marivaux roztacza tu baśniowy czar, taki sam, jakim są osnute obrazy Watteau.

Dlatego też w moim przekładzie przywróciłem Arlekinowi jego imię i starałem się w pewien sposób zaznaczyć nierealność zdarzeń i sytuacji.

STANISŁAW HEBANOWSKI



W ŚWIECIE ARLEKINA

Ulokowanie się komedii dell'arte w Paryżu spowodowało w niej olbrzymie zmiany. W dawnych czasach aktorzy przyjeżdżali gościnnie, dawali swoje sztuki i wracali do Włoch; nie potrzebowali zupełnie zaprzętać sobie głowy sposobami, z pomocą których dostosowaliby swoje przedstawienia do wymagań widowni różnych od tych, jakie już dawno i dobrze znali. (...)

Ponieważ język, jakim mówili Włosi był obcy, zupełnie zrozumieli, że wielu czołowych aktorów zwiększyło w swych przedstawieniach ilość pantomimy: skoro słowa były przeważnie bez znaczenia, usiłowali przemawiać za pomocą ruchu, a od tego przeszli do przeplatania swoich sztuk piosenką, tańcem i akrobatyką w dużo większym stopniu, niż to bywało dawniej. Raz jeszcze, chociaż w inny sposób, równowaga ulegała zachwianiu. Obok tej tendencji pojawiła się inna — przeciwnego rodzaju. Zamiast uciekać się do milczącej pantomimy, niektórzy aktorzy poczęli mieszać zdania francuskie z dialogiem włoskim i bardzo szybko doprowadziło to do kombinacji zawierającej zarówno sceny improwizowane jak i inne, mówione po francusku, do których słowa układali specjalnie paryscy autorzy. Od takich sztuk był tylko jeden krok do sztuk pisanych przeważnie po francusku. (...)

Tymczasem ci, co znali Theatre Italien przed 1697 r., nieustannie starali się o powrót włoskich aktorów i wreszcie w 1716 r. wysiłki te zostały uwieńczone powodzeniem. Książę Orleanu poprosił — sam od siebie czy z czyjejs namowy — księcia Parmy o pomoc w sprowadzeniu zespołu do Paryża i w rezultacie Luigi Riccoboni, znany jako Lelio, przyjechał w 1716 r. z trupą troskliwie dobranych komediantów. (...)

Zespół był znakomity i na jego pierwsze przedstawienia czekano z niecierpliwością. Wielu Francuzów, podobnie jak Watteau, przez długi czas marzyło z utęsknieniem o włoskich wieczorach, i żadnego gmachu teatralnego nie otwierano chyba z większymi nadziejami. Z początku Riccoboni znalazł wszystko zgodnie ze swoimi życzeniami, ale niestety stało się jasne, że droga jego nie będzie łatwa. Człowiek poważny, próbował jak najlepiej zaprezentować dobrze wyważony repertuar scenariuszy, jednak widzowie



z 1716 r., częściowo wskutek przyzwyczajenia się do przedstawień jarmarcznych, byli już inni niż dawna widownia. Włosi nie przyciągali tak, jak przewidywano, a wpływy kasowe stale się obniżały. (...)

I wtedy zdarzyła się rzecz osobliwa. Pewien malarz francuski Jacques Autreau, który nigdy przedtem nie stworzył żadnej sztuki, przyniósł Riccoboniemu w 1718 r. komedię zatytułowaną *Le naufrage au Port-à-l' Anglais*. (...)

Rezultatem (wystawienia komedii dop. E.R.) było oszalamiające powodzenie: wśród komediantów nie mówiło się już o opuszczeniu Paryża — rozpoczęła się nowa tradycja. Aż do samego końca swej kariery we Francji, trwającej jeszcze pół wieku, Włosi nigdy nie zarzucili całkiem swych przedstawień improwizowanych, te zaś służyły im do utrzymania kontaktu z tym, z czego wyrosli. Od tej pory możemy sobie jednak wyobrazić, jak energicznie zabrali się do doskonalenia swojej potocznej francuszczyzny, przygotowując się w ten sposób do włączenia w swój repertuar sztuk w tym języku. Możemy również wyobrazić sobie, jaką zachętę stanowił triumf Autreau dla innych autorów i z jaką gorliwością rozglądali się Włosi za dziełami, przy pomocy których można by triumf ten powtórzyć.

Nie spotkał ich zawód. W dwa lata po wystawieniu *Le naufrage*, w marcu 1720 r., dwaj francuscy autorzy przedstawili sztukę pod tytułem *L'amour et la vérité*. Jednym z tych współtwórców był Marivaux, który w jakieś sześć miesięcy później wydał swego *Arlequin poli par l'amour*. Patrząc na tę sztukę uświadamiamy sobie, że subtelnie i zręcznie ukształtowano nową i harmonijną formę dramatyczną dla celów, jakie owi aktorzy mogli osiągnąć. (...) W tej sztuce i w innych sztukach Marivaux, które miały po niej nastąpić, komedia dell'arte znalazła nowego ducha, nowe horyzonty dla wykorzystania swych talentów.

Choć na pewno możemy uznać za godny przykłaśnięcia postęp to tak znaczne odejście od nieco jeszcze prymitywnych i niezgrabnych eksperymentów dokonywanych przez wcześniejszą Comédie Italienne, musimy jednocześnie stwierdzić, że pojawienie się Marivaux miało w końcu, właśnie wobec jego osiągnięć artystycznych, zgubić włoskich aktorów we Francji. Niebezpieczeństwo nie płynęło z wygładzenia przezeń epizodów miłosnych i kultywowania właściwej mu rozkosznej wrażliwości. Miał pełne prawo pokazać Arlekina w nowym świetle. Wytworzona przez Marivaux atmosfera czaru była tylko modyfikacją romantycznej irrealności wcześniejszej komedii dell'arte. A jednak ściśle biorąc zniszczył on lub przygotował zniszczenie samej jej istoty. Improwizacja stawała się coraz mniej ważna, jeśli nawet zatrzymano Arlekina, ubywało jego towarzyszy — zamiast zuchwałego wigoru zespołu „Gelosi” scenę spowijała dystygowana delikatność typowa francuska.

Fragmenty z książki
NICOLLA
W ŚWIECIE ARLEKINA

W REPERTUARZE PTN

G. Hauptmann	TKACZE
Al. Fredro	DAMY I HUZARY
Wł. Orłowski	PIĄTY LOT
St. I. Witkiewicz	SONATA BELZEBUBA
J. Makariusz	TRZY BIAŁE STRZAŁY
Al. Fredro	ŚLUBY PANIEŃSKIE
T. Williams	SZKLANA MENAŻERIA
J. Szaniawski	ŻEGLARZ
G. Zapolska	SKIZ
T. Rittner	LATO
Najbliższa premiera:	
C. K. Norwid	PIERŚCIEN WIELKIEJ DAMY

Zamówienia na bilety przyjmuje Biuro Organizacji Wido-
wni i Kasa Teatru, ul. Więckowskiego 15, telefon 219-58
w godz. 10—13 i 16—19 MAŁA SALA ul. Zachodnia 93.



Egzemplarz bezpłatny

Cena 3 zł