TEATR DRAMATYCZNY
IM. JERZEGO SZANIAWSKIEGO W PŁOCKU

TEATR DRAMATYCZNY IM. JERZEGO SZANIAWSKIEGO W PŁOCKU

PIERRE CORNEILLE

ILUZJA

(L'ILLUSION COMIQUE)

Przekład: STANISŁAW HEBANOWSKI

W spektaklu wykorzystano następujące teksty:

TRISTAN L'HERMITE — „Daremne udręki" (tłum. Paweł Hertz)
CHARLES D'ARLEANS — „Piosnka" (tłum. Artur Międzyrzecki)
MARGUERITE DE VALOIS — „Prawiliście, że wielkie jest wasze kochanie" (tłum. Jadwiga Dackiewicz)
LOUIS LABE — XVII — „Jeszcze mnie całuj..." (tłum. Beata Szymańska)
JEAN-BABTISTE CHASSIGNET — XCVIII — „Czymże jest wasze życie..." (tłum. Anna Ludwika Czerny)
CHARLES VION DALIBRAY — „Nie myślę sempiterny narażać" (tłum. Józef Waczków)
SAINT — AMANT — „Zakochany" (tłum. Włodzimierz Słobodnik)
ANDRE MAGE DE FIEFMELIN — „Świat ten jak powiadają..." (tłum. Artur Międzyrzecki)
MARC DE PAPILLON DE LASPHRISE — „Lubię naukę" (tłum. Artur Międzyrzecki)

PREMIERA W CZERWCU 1980 R.

OSOBY:

ALKANDER, mag — **JERZY LIPNICKI**
PRIDAMANT, ojciec Klindora — **WŁADYSŁAW MADEJ**
DORANT, przyjaciel Pridamanta — **GRZEGORZ STACHURSKI**
MATAMOR, kapitan gaskoński, zakochany w Izabeli — **JERZY MOES**
KLINDOR, w służbie Matamora, kochanek Izabeli — **ZDZISŁAW DEREBECKI**
ADRAST, szlachcic zakochany w Izabeli — **JAN POLAK** (adept)
GERONT, ojciec Izabeli — **KAZIMIERZ SUŁKOWSKI**
IZABELA, córka Geronta — **ANNA LIPNICKA**
LIZA, służąca Izabeli — **ELŻBIETA WORONIN**
DOZORCA więzienia w Bordeaux — **TOMASZ NOWOTARSKI** (adept)

Reżyseria: ALICJA CHOIŃSKA
Scenografia: IZABELLA KONARZEWSKA
Muzyka: PIOTR MOSS
Przygotowanie wokalne: KAZIMIERZ CHLEBOWSKI
Układ ruchu: MAGDALENA PARNELL - WEBER
Układ walk szermierczych: TOMASZ GROCHOCZYŃSKI
Asystent reżysera: JERZY LIPNICKI
Inspicjent: EWA CICHOCKA
Sufler: WANDA SUŁKOWSKA

SZTUKA w 2 częściach

PIERRE CORNEILLE
DATY Z ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1606 — urodził się w Rouen w starej normandzkiej rodzinie prawniczej.

1624 — ukończył studia prawnicze i został adwokatem; ojciec zakupił dla niego urząd rzecznika królewskiego, który pełnił przez 20 lat.

1629 — debiutował komediami obyczajowymi m.in. „Mélite".

1635/36 — wystawienie „Iluzji".

1636/37 — „Cyd" — ogromne powodzenie u publiczności; wystąpienie przeciwko Corneille'owi pisarzy dramatycznych oraz kardynała Richelieu.

1640 — „Horacjusz" zadedykowany kardynałowi Richelieu; „Cynna" — tragedia polityczna; obie sztuki odniosły ogromny sukces.

1643 — „Polieuktos" — sztuka o tematyce religijnej; zarzucano autorowi, że chrześcijaństwo nie może być tematem sztuk teatralnych; „Pompejusz".

1643/44 — „Kłamca" — tragedia, do której prowadzi pomyłka i późniejsze kłamstwo bohatera.

1644 — „Rodogune"

1650 — „Don Sancho z Aragonii"

1651 — „Nikomed" — Corneille pisał o tej sztuce: „Czułość i namiętność nie odgrywają żadnej roli w tej tragedii. Panuje w niej tylko majestat odwagi".

1652 — po niepowodzeniu „Pertharite" przestaje pisać dla teatru i zajmuje się tłumaczeniem poezji liturgicznej.

1658 — zdecydował się na wydanie swoich utworów; szczegółowo je zanalizował w „Rozprawach i Roztrząsaniach" krytycznych; przeniósł się z rodziną do Paryża.

1671 — „Psyche" — utwór napisany wspólnie z Molierem i Quinaultem.

1658-1684 — mieszkał w Paryżu, gdzie borykał się z wieloma kłopotami finansowymi; cierpiał z powodu obojętności, jaką okazywała mu dawna publiczność.

„Okres świetności Corneille'a minął. Podczas gdy milczał, pokolenie, które służyło mu za model i które go podziwiało, ustąpiło miejsca innemu, mniej twardemu i bardziej wyrafinowanemu, a ono wolało młodego Racine'a. (...) Daremnie Corneille usiłuje nagiąć się do smaku nowej epoki, próby jego spotykają się z bardzo chłodnym przyjęciem. Był zawsze obrażliwy, musiał okrutnie cierpieć widząc, że przeżył własną sławę.(...)"

1684 — umarł w Paryżu, samotny i zapomniany przez dawnych wielbicieli.

„Był to człowiek przyzwyczajony do skromnego trybu życia, nieśmiały i niezręczny w obejściu, skromny, szczerze i naiwnie pobożny. Namiętności nie targały nim nigdy: był dobrym ojcem rodziny, człowiekiem oszczędnym i statecznym. La Bruyère dziwił się, że poeta „oceniał wartość swoich sztuk według pieniędzy, które mu przynosiły", ale jako człowiek nie mający rodziny i otrzymujący stałą pensję od Kondeuszów zapomniał po prostu, że Corneille miał sześcioro dzieci, którym musiał zapewnić przyszłość, i że nie należał do żadnego dworu. Był to w gruncie rzeczy prawdziwy mieszczanin, ale nikt tak wspaniale jak on nie przedstawił wielkości duszy ludzkiej".

w/g
G. Lanson, P Tuffrau: „Historia literatury francuskiej w zarysie", W-wa 1963, PWN.

Do Pani M. F. D. R.

Mademoiselle

Dziwnego potworka Pani dedykuję. Pierwszy akt jest tylko prologiem, trzy następne tworzą niedoskonałą komedię: ostatni akt jest tragedią, a wszystko razem zszyte daje komedię. Niech nazywają ten pomysł dziwacznym lub niedorzecznym, jak kto woli, jest jednak nowym, a między nami Francuzami często wdzięk nowości jest niemałym szczeblem ku lepszemu. Sukces komedii w teatrze wcale nie przyniósł mi wstydu i ośmielę się twierdzić, że przedstawienie tej kapryśnej sztuki raczej się Pani podobało, skoro poleciła mi Pani, żebym skreślił dla niej dedykację, kiedy sztuka znajdzie się w druku. (...)

Niech Pani łaskawie raczy nie gardzić tym tak postrzępionym utworem, a zobowiąże mnie Pani tym bardziej, abym pozostał przez całe życie jej najwierniejszym i najserdeczniej oddanym sługą.

Corneille

Przekład: Stanisław Hebanowski

(...) „L'Illusion Comique" zaciekawiła badaczy nie tylko budową. „Teatr do teatru" wprowadzili jeszcze przed 1635 rokiem Gougenot i Scudéry, formalnie rzecz biorąc korzystał więc Corneille z cudzego pomysłu. Stwierdzenie to jednak nie wyczerpuje sprawy, gdyż zawiłą strukturę autor wybrał, żeby poruszyć kilka różnorodnych problemów. Takich, jakim odpowiadała ona możliwie najlepiej. Na pierwszym planie umieścił obronę widowisk, „komediantów" oraz dramaturgów. Wielbił kunszt „miły królom, możnym i ludowi", pysznił się związkami ze sceną francuską, przepowiadał jej świetne jutro. Zrozumiemy sens tych oświadczeń, jeśli uprzytomnimy sobie, że najżarliwsi chrześcijanie epoki oceniali teatr według anatem Tertuliana i Klemensa Aleksandryjskiego. Inaczej mówiąc, gardzili nim z głębi duszy. Tragediom i komediom zarzucano pochwałę zdrożnych myśli i nagannych uczuć, aktorów zaś Kościół obłożył ekskomuniką. Teatyn Francesco del Monacho nieustępliwie powtarzał, że grzeszą — prócz wykonawców — również widzowie, gdyż kto z lubością przygląda się złym postępkom, fikcyjnym lub rzeczywistym, uczestniczy w skandalu i godzien jest kary boskiej, a kto w rozpustnej akcji bierze osobisty udział, gorszy bliźnich, zastawia potrzask szatański. Niektórzy kaznodzieje (m. in. jezuita G. D. Ottonelli) domagali się zakazu widowisk publicznych, twierdzili, że teatru — instytucji z gruntu złej — nie można w normalnym społeczeństwie tolerować. Ujmując się za „wszeteczną profesją" i „trucicielami sumień" Corneille popierał laickie siły kulturotwórcze, wypowiadał posłuszeństwo ówczesnej teologii oraz wpływom dewotów. Niedługo potem król „przywrócił honor" aktorom (edyktem z 1642 r.), niemniej „Rytuał paryski" utrzymywał klątwę w mocy. Spór o teatr trwał nadal, jednakże z pozycji, które zajęła „L'Illusion Comique" pisarz nie zeszedł i w drugiej połowie stulecia. (...)

Z książki:
R. Brandwajn: „Corneille i jego Cyd". Szkice i materiały. „Czytelnik", W-wa 1968, s. 35—38.

Czymże jest wasze życie? jest to bańka miękka,
Która wstaje na wodzie, gdy niebo deszcz zsyła,
Znika natychmiast, ledwie się oczom zjawiła,
Bo od dotyku lada drobiny rozpęka:

Czymże jest wasze życie? złudą, która nęka
I pozorami prawdy będzie was mamiła,
Snem, który moc ową traci, znika jego siła,
Gdy powieki zbudzonej roztwiera się wnęka.

Czymże jest wasze życie? wirem, który toczy
Siwe zgłębienia dymów w powietrznej przeźroczy,
Te niż piorun morderczy błyskiem miną prędzej.

Lekceważyć będzie odtąd dobro, prawo
Trwałe, bez zmian, dla chwili, która niczym będzie,
Tylko bańką i złudą, snem i dymną zjawą.

Jean-Baptiste Chassignet
Anna Ludwika Czerny
Przekład:

„Motyw przewodni sztuki, to motyw maga, czarodzieja, lubiany i często eksploatowany w epoce Baroku, lecz to właśnie Corneille wyprzedzając o wiele lat Pirandella (...) ukazuje nam przez peryfrazę magię teatru...

Pełen niepokoju przed premierą sztuki, pocieszam się, że być może odkryjecie innego Corneille'a, któremu nazbyt liczne opracowania i programy szkolne przysłużyły się fatalnie, zniekształcając jego obraz i zamykając świat pisarza w kręgu wielkich tragicznych namiętności...

Nie do mnie należy podkreślanie zalet sztuki; nie trzeba być znawcą o absolutnym słuchu poetyckim, by docenić zawarte w niej piękno, usłyszeć rozmaite tony, jakimi przemawia, lecz pozwólcie mi darzyć wyjątkową sympatią utwór, który kończy się apologią sztuki dramatopisarskiej, kunsztu aktora i najwspanialszej iluzji, nadprzyrodzonej magii, jaką jest teatr...".

Louis Jouvet, l'Ordre, 11 lutego 1937

„Pierre Corneille jest poetą iluzji teatralnej, bowiem nic z tego, co nam przedstawia nie jest prawdą, nawet aktorzy są tylko duchami w mroku groty, jak to mówi mag.

Cały światek komedii miłości, który w tak doskonały sposób skupia się w scenach Klindora, Lizy, Izabeli, dosadny i rubaszny świat zamieszkałej przez Matamora i Dozorcę są jedynie lustrzanym odbiciem. Nie znam innych utworów, w których dałoby się odnaleźć w postaci tak czystej pełną namiętności i marzeń poezję Corneille'a, która z hieratycznych i wykwintnych dekoracji Baroku Ludwika XIII czyni architekturę snu".

Robert Brasillach, Corneille, 1938

„Pierre Corneille posunął wieloznaczność do ostatecznych granic starając spojrzeć z pewnego dystansu na Barok, który zrodził współczesną mu literaturę. Poeta kpi z tej literatury, ale równocześnie lepiej niż ktokolwiek inny wyraża jej najgłębsze intencje: pragnienie ujawnienia tego wszystkiego, co na tym świecie ulotne i złudne.

Jeśli złuda, jeśli teatr są tak wiele warte, to dlatego, że demaskują iluzje świata, przemieniając go w przedstawienie — tym śmieszniejsze, im wspanialsze są ozdoby, w które świat ten przystraja...".

André Alter, Témoignage; chrétien 29 lipca 1965

„Sztuka ta jest zarazem pełna szaleństwa i intelektualnej głębi, gdyż, w istocie, Corneille jest tu kimś w rodzaju elżbietańskiego Kartezjusza, zakochanego w teatrze i jego sztuczkach, Kartezjusza, którym owładnęło szaleństwo".

Alfred Simon, Bref, nr 92, styczeń 1966
tłum.: ALICJA CHOIŃSKA

LUBIĘ NAUKĘ

Lubię naukę, chociaż mierzi mnie czytanie,
Cenię sobie wojaczkę i zdrowie łaskawe,
Lubię konie ogniste o pięknej postawie,
Słodki spoczynek lubię, śmiechy i śpiewanie.

Lubię zadrwić i czasem na język wziąć kogo —
W zgodzie zupełnej z prawdą pozostając przecie —
Cenię sobie żeglugę na śmiałej korwecie,
Lubię ubiór szlachetny i postać chędogą.

Puste i zamieszkałe lubię okolice,
Igry i tańce dobre na frasunku zbycie,
Lubię wodę, sałatę i przednie mięsiwo,

Lubię winem rozkosznym poić się przy stole.
Bardzo lubię to wszystko, lecz na pewno wolę
Poddać się pod piękności władzę miłościwą.

Marc de Papillon de Lasphrise
Przekład: Artur Międzyrzecki

Królewska uroczystość barokowa

CZŁOWIEK WYKWINTNY BOHATER

Obok baletu, commedia dell'arte, teatru elżbietańskiego i klasycznej francuskiej tragedii, równocześnie z nimi, a czasem je obejmując, rozwijała się nowa forma teatralna: uroczystość królewska. Od późnego średniowiecza aż do początków oświecenia tworzyła się ta forma widowiska, swój kształt najdoskonalszy zdobywając w okresie baroku. Wówczas uroczystość teatralna była tak charakterystyczna, iż przyjąć można, że w niej wyraził się on najpełniej i najbardziej bezpośrednio. „Życie snem, a świat teatrem", — oto wyznanie epoki. Teatralny był strój i etykieta, teatralne uczesanie: peruka. Teatralne gesty i chód dworaków, a zwłaszcza ich taniec, teatralny musiał być język, który bez metafor wydawał się martwy. Teatralny modny ogród i nawet wnętrze kościoła z ołtarzami i dekoracjami przenoszącymi ściany w niebo. Malarstwo, pozbawione ram, usuwać miało granicę między tym, co namalowane, a naturą, między farbą a kamieniem, między pozorem a istnieniem. Wszędzie teatr, nawet w propagandzie religijnej i w dziele jezuitów. W okresie baroku świetna królewska uroczystość teatralna była tak organicznie zrośnięta z pozostałą kuturą, że jej nie przeżyła. (...)

W taki sposób powstał teatr nie oddzielony od życia, cudowna uroczystość nieodłączna od dnia codziennego. (...)

W uroczystości trwającej całą noc przedstawienie rozpoczynało się o 9, o północy podawano kolację, potem odbywały się tańce. Ale w czasie uczty każde danie było sceną, wniesienie każdej potrawy okazją do zmiany dekoracji. Potrawy też brały ożywiony udział w widowisku. (...)

Usługiwały postaci przebrane i zamaskowane, a tłem dla rozmowy była łagodna muzyka. Równie miłą formę wypoczynku stanowiło przyglądanie się turniejowi albo polowanie. Nie były to przerwy przedstawienia, raczej jego zmiany. Po wyczerpaniu rozrywki jednej przechodziło się do innej. (...)

Przedstawienie barokowe to demonstracja wielkości króla i państwa. I jeżeli lud nie mógł być dopuszczony na sale królewskie, to obserwował powozy i orszaki, patrzył w okna pałacu jasno oświetlone przez całą noc, a przede wszystkim podziwiał ognie sztuczne. (...)

Teatr barokowy żył w świecie uznanych mitów, konwencjonalnych, tradycyjnych legend, i swobodne poruszanie się w ich granicach stanowiło jego siłę. Pomysłowość w tym zakresie była bardzo ceniona, ale rewolucyjna nowość tematyki nie do pomyślenia. (...)

Słowo w baroku było mało potrzebne, zamiast niego zjawiał

się symbol plastyczny: była to sztuka naprawdę zmysłowa, zwracająca się do wzroku i słuchu. (...)

Maskowanie się, podawanie za kogo innego, to zasada teatru barokowego. Przemiana, przebieranie się, pomyłka płynąca z nierozpoznania, jest naczelnym motywem barokowej literatury teatralnej. Ale motyw ten występował nie tylko w teatrze. Obowiązujący ubiór dworski to było też przebranie, zmieniające skromnego szlachcica w istotę mityczną, wpółboską. Peruka państwowa, która wtedy panowała, czyniła dworzanina lwem królestwa. Zacierała się różnica między charakteryzacją codzienną a teatralną. (...) W teatrze wszystko jest pozorem, kostiumem, kłamstwem: biedny jeniec jest księciem, wygnaniec — królem, kopciuszek — królewną. I w życiu było nie inaczej: faworyt królewski ginął nędznie, wtrącony do więzienia, nie koronowana królowa kończyła życie w klasztorze, na jej miejsce przychodziła nie znana jeszcze wczoraj panienka. Nie wolno niczemu zawierzyć, wszystko jest złudą, świat prawdziwy też był zakryty maską. (...)

Złudzenie teatru barokowego było świadome i częściowe. (...) Więcej nawet: przez przebranie częściowe realny człowiek jednoczył się we wspomnieniu z mitem, król łączył się ze słońcem i powstawała legenda nowa, żywa, człowiek — bohater, ideał barokowego teatru. (...)

W widowisku barokowym publiczność łączyła się z aktorami, a życie z teatrem na zasadzie przewagi przedstawienia, które ogląda się z bliska, bez dystansu, ale i bez hipnozy, w jego granicach. (...)

Dekoracje grały (...) z przebierającymi się aktorami i z pełnią rekwizytów. Żadna scena przy jej zakończeniu nie mogła być podobna do jej początków. I zmiana nie przychodziła nagle. Zmiana była stała. Życie i teatr są ciągłą przemianą. (...)

Maszyneria konieczna była w teatrze cudów bardziej niż uczony autor. Można urządzić uroczystość zupełnie bez tekstu, złożyć ją z samych obrazów, ale nie można wyprawić święta bez efektów nadzwyczajnych, bez techniki. Rzeczywistość musiała się zmieniać w pozór, pomysł za to musiał być zmysłowo uchwytny. Obie sfery musiały się przenikać, nie do odróżnienia. W ten sposób w tym wielkim teatrze istnienie świata realnego stawało pod znakiem zapytania.

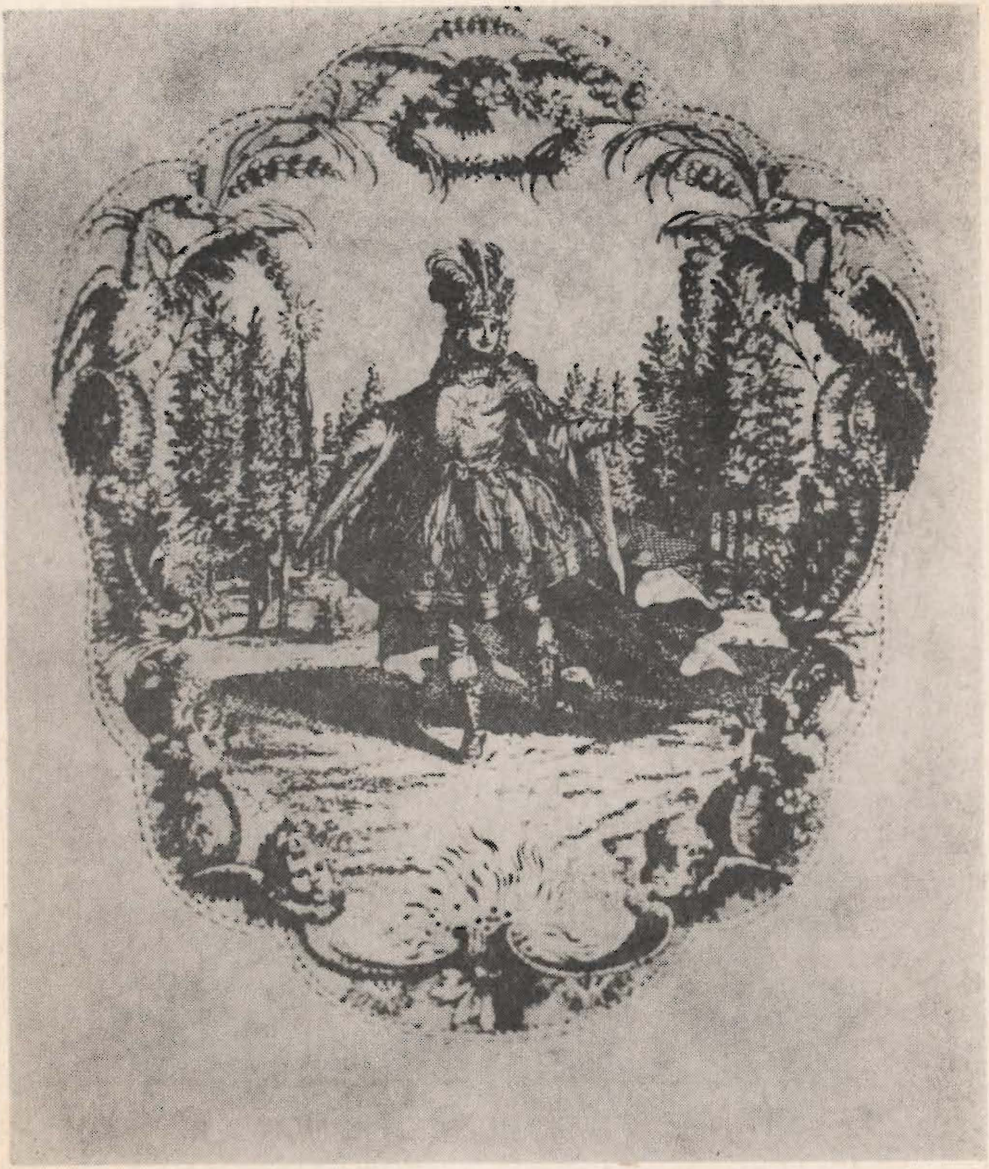
(...) W teatrze barokowym aktorzy bardziej może niż w innych teatrach byli nienaturalni, „sztuczni", odgrywali swoje role i nie wczuwając się w sytuacje bohaterów, wcale nie udawali, że są nimi naprawdę. (...)

W królewskim teatrze barokowym wierzono jeszcze w monumentalną rzeczywistość, w połowie realną, w połowie namalowaną. W baroku radość przynosiła bohaterska fikcja, mitologiczny teatr...".

A. Banach: „Wybór maski". 11 teatrów klasycznych. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962.

Dyrektor i kierownik artystyczny
JAN SKOTNICKI
Wicedyrektor
BERNARD SZULC
Koordynator pracy artystycznej
SABINA MUSZYŃSKA
Kierownik Biura Organizacji Widowni
JADWIGA ŚLIWIŃSKA
Kierownik techniczny
JÓZEF MUSZYŃSKI
Kierownik Działu Reklamy
ELŻBIETA CIÓŁKOWSKA - ĆWIK
Główny elektryk
ZYGMUNT SZYMANKIEWICZ
Światło
WOJCIECH BURZYŃSKI, ZBIGNIEW CHARZYŃSKI
Główny akustyk
KRZYSZTOF WIERZBICKI
Brygadier sceny
EUGENIUSZ KUPNIEWSKI
Garderobiana
REGINA JAKUBOWSKA, WŁADYSŁAWA SCHROEDER
Rekwizytor
EUGENIUSZ ZGORZELSKI

Kierownicy pracowni:
fotograficznej — ADAM ŁUKAWSKI
fryzjerskiej — DOBROSŁAW KALIŃSKI
krawieckiej — JERZY PSTRĄG
malarsko-modelatorskiej — WŁADYSŁAW DACH
stolarskiej — STEFAN CHŁOPKOWIAK
szewskiej — JAN GAJEWSKI
ślusarskiej — WIESŁAW RULKIEWICZ
Redakcja programu: MIROSŁAWA NAGÓRKO

TEATR PŁOCKI
09-400 PŁOCK, UL. NOWY RYNEK 11
tel. 248-40, 260.71 (3)
Sezon teatralny 1980
Cena: 8,— zł
WDA-2 0942 800 szt. f. A5 O-92

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI