IGRASZKI TRAFU i MIŁOŚCI

TEATR BAGATELA

444

IM TADEUSZA BOYA ŻELEŃSKIEGO
31-128 KRAKÓW • KARMELICKA 6

dyrektor i kierownik artystyczny — KAZIMIERZ WIŚNIAK
v-ce dyrektor — WŁADYSŁAW WINNICKI
kierownictwo literackie — MARIA HOROWSKA
MACIEJ CIRIN
kierownictwo muzyczne — JANUSZ BUTRYM

„ZAPOZNAĆ SIĘ Z DZIEŁEM MARIVAUX BYŁOBY NIEMAL OBOWIĄZKIEM, GDYBY NIE BYŁO PO PROSTU PRZYJEMNOŚCIĄ..."
Tadeusz Boy-Żeleński

dzieło i jego twórca: Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688—1763)

Paryżanin, zrujnowany finansowo arystokrata, bywalec najelegantszych salonów pani Geoffin i pani de Tencin żył skromnie z pióra. Niewiele wiemy dziś o nim samym. Wrażliwy, ambitny i nerwowy odznaczał się rozmachem inwencji i niekonsekwencją praktyczną. Już jednak z ulotnego wrażenia znaczeń poszczególnych tytułów jawi się

Pisał początkowo powieści: *Nadzwyczajne skutki sympatii* (1712), *Powóz ugrzązł* (1713), *Bilbokiet* (1713), *Telemach przebrany* (1715). Do tego rodzaju pisarstwa powrócił jeszcze później niedokończonymi, lecz najlepszymi w tym gatunku utworami: *Życiem Marianny* (1731—1738) i *Karierą wieśniaka* (1734—1735). Zmysł obserwatorski i umiejętność operowania szczegółem wykształcił w sobie jako wydawca i autor kolejno zakładanych dzienników: *Spectateur français* (1722—1724), *L'Indigent philosophe* (1727), *Le Cabinet du philosophe* (1734). Główny zrąb jego spuścizny stanowi jednak twórczość dramatyczna. Marivaux napisał ponad 30 sztuk. Debiutował w tym gatunku *Miłością i Prawdą* (1718). Zarówno ona, jak i *Hannibal* (1720) nie przyniosły mu sukcesu.

We wczesnych sztukach alegorycznych i w dojrzałej ideowo *Dyspucie* (1744) upostaciowione pojęcia, celowo uproszczone psychologicznie sylwetki bohaterów pobudzić miały do rozważań nad problemami etycznymi. Dominowała tu powaga, refleksja, skłonność do intelektualizowania. Bez wątpienia, alegoryczny nurt twórczości nie odznaczał się najwyższymi walorami artystycznymi. Powodzenie zdobył natomiast *Arlekin w szkółce miłości* (1720) — zwiastujący narodziny komedii miłosnej, która wyrosła z ludowej komedii dell'arte i dała w efekcie orygi-

Eo-84/211/22
28.02.

nalny styl zwany *marivaudage'm*.

W *Pułapce miłości* (1722) niechętnie usposobiony do afektu Lelio i Hrabina gardząca mężczyznami wpadają w sidła swej bezskutecznej ostrożności, a zabiegi te parodiuje lokaj z pokojówką. *Podwójna niestałość* (1723) przedstawiając czworokąt postaci łączy je na przekór pierwotnym zaręczynom, zgodnie z autentycznym uczuciem. Książę poślubia Sylwię, Arlekin przekonuje się, że naprawdę kocha Flawinię. *Druga pułapka miłości* (1727), jak sugeruje nazwa, potwierdza skłonność autora do powielania wątków, które znajdziemy także w *Niebacznych przysięgach* (1732), *Szczęśliwym podstępie* (1733) i *Fałszywych zwierzeniach* (1737). *Igraszki trafu i miłości* (1730) wykorzystują pomysł przebieranki w celu wzajemnego zmylenia czworga amantów. Oczywiście i tutaj serce nie pozwala się oszukać. Próba użycia „maski" pojawia się również w *Triumfie miłości* (1732). Przebranie co prawda służy bohaterce do manewrowania uczuciami trzech osób, ale nie jest w stanie osłonić prawdziwego oblicza afektu.

Świat wymienionych utworów budowany jest zawsze wokół problemu walki człowieka z miłością, w której zwycięża miłość. Jak przystało na komedię, kapitulacja bohaterów okazuje się szczęśliwa. Duma, poczucie własnej niezależności, naturalny ludzki egoizm, przekora, nieufność wobec partnera, słodkie przekomarzanie, nawet zabawne oszustwa dyktowane prawami flirtu — wszystko to przechodzi stopniowo w miły, a niezamierzony związek dusz. Kupidyn płata figle rozkochując pary na przekór ich postanowieniom, świadomości i przekonaniom.

W zasadniczym typie twórczości Marivaux, tj. w komedii miłosnej, pojawiają się również akcenty społeczne. Subretka i lokaj (np. Lizetta i Paskin w *Igraszkach trafu i miłości*) są pełnoprawnymi bohaterami akcji dramatycznej. Uczucie staje się więc „demokratyczne" i łamie obyczajowe normy... Tak dzieje się w *Przesądzie przezwyciężonym* (1744), gdy Araminta wyzbywa się wstydu z powodu popełnionego mezaliansu. Aspekt społeczny znajduje jednak pełną realizację w trzecim nurcie: filozoficzno-społecznym. Wyabstrahowany z „normalnej" rzeczywistości, fantastyczny świat sprzyja forsowaniu niekonwencjonalnych poglądów. Trivellino z *Fałszywej subretki* (1724) zwiastuje nadejście sprytnego, walczącego plebejusza — Figara. W *Wyspie niewolników* (1725) Arlekin i pokojówka, którzy wylądowali wraz z damą i generałem ateńskim na bezludnej wyspie, zostają panem i panią; ich chlebodawcy zaś pełnią rolę niewolników. W *Triumfie Plutosa* (1728) tytułowy bohater wyzbywa się bogactwa, by osiągnąć szczęście. W *Kolonii* (1729) kobiety występują zbrojnie przeciwko panowaniu mężczyzn. Podobne obszary fantazji filozoficzno-społecznej jawią się w *Wyspie rozumu* (1727) i *Nowej Kolonii* (1729). Tak określona oryginalność tematyczna decyduje o doniosłej roli, jaką odgrywa

Marivaux w okresie rozkwitu dramatu francuskiego

Królująca w XVII wieku tragedia klasycystyczna traci znaczenie u progu nowego stulecia, które przynosi nową, operującą oryginalnymi wątkami tragedię wolteriańską. Pojawia się nowożytny dramat. Za jego ojca i teoretyka uznano Diderota.

Marivaux dziedzicząc gatunek komediowy po Molierze, jako jeden z nielicznych dramaturgów tego okresu, nie staje się naśladowcą sławnego mistrza. Szyderstwo czy nawet brutalność w spojrzeniu na rzeczywistość różnią Moliera od delikatności i wytworności Marivaux. Autor *Świętoszka* — jako człowiek teatru — dąży w pierwszym rzędzie do tego, aby podporządkować kompozycję i kształt dialogu swoich komedii działaniu scenicznemu. Natomiast utwory autora *Igraszek trafu i miłości* to przede wszystkim sztuki o walorach literackich. Jeśli pierwszy z porównywanych pisarzy jest prześmiewcą, satyrykiem skłonnym do gorzkiej refleksji, tkwiącym w oby-

czajowości swego czasu realistą — to drugiego charakteryzuje subtelna ironia, pobłażliwość, wyobraźnia i intelekt oraz pewna doza abstrakcji w kreowaniu rzeczywistości. Nie należy wszakże zapominać, że pomimo różnie wykorzystywanych środków wyrazu obaj twórcy pozostają pod urokiem sławnego teatru włoskiego, obaj doskonalą swój warsztat poprzez

twórcze nawiązanie do komedii dell'arte

Zrodzona w XVI-wiecznych Włoszech była jednocześnie profesjonalna i ludowa. Grana na placach dla szerokiej publiczności stanowiła przeciwieństwo komedii o ambicjach literackich — zwanej *commedia erudita*. Opierała się na tekstach improwizowanych przez zawodowych aktorów według ramowego scenariusza. Zręczni histrioni, twórcy perfekcyjnie odgrywanych błazenad i sztuczek mimiczno-ruchowych odznaczali się błyskotliwością i inteligencją, które umożliwiały autorski wkład w tekst przedstawienia. Żywa, ruchliwa i barwna *commedia dell' arte* była silnie skonwencjonalizowana. Wykorzystywała określoną ilość wątków (niefortunne zaloty, zdrada małżeńska itd.), a także całą galerię typów komicznych bardzo rygorystycznie określonych przez strój i maskę — malowniczy ensamble wesołków, wśród których prym wiedli: Arlecchino, Brighella, Pedrolino, Colombina, Dottore, Pantalone i Capitano. Przez około dwa stulecia cieszyła się ogromnym powodzeniem i choć w XVIII wieku straciła swój pierwotny charakter, nie uległa zapomnieniu. Sięgnęli po nią bowiem dramatopisarze: we Włoszech — Goldoni i Gozzi, we Francji zaś — Lesage, Piron, a przede wszystkim Marivaux. *Commedia* w wydaniu autora *Arlekina w szkółce miłości* zachowała co prawda ślady starych pomysłów fabularnych, utrzymała walory teatralne, lekkość i ruchliwość, ale równocześnie zyskała kunsztowną oprawę ideowo-formalną. Zrezygnowała z rubaszności i niewybredności stylu na korzyść finezji widocznej w każdym niemal ruchu i geście. Zaczęła czarować wdziękiem niedopowiedzenia i aluzyjnością. Zyskując zatem pedantycznie skrojoną szatę literacką wyszła na przeciw upodobaniom estetycznym ówczesnych Paryżan. I to właśnie między innymi dało jej prawo do zaistnienia

w kręgu sceny

Na progu XVIII wieku o względy publiczności paryskiej walczyły dwa teatry, których profil artystyczny znacznie się od siebie różnił.

Akademicka i tradycjonalna Comédie Français kontrastowała ze spontaniczną, pełną żywiołowości Comédie Italienne. Pierwsza — założona w 1680 roku —

posiadała rangę oficjalnej sceny z królewskim przywilejem doboru najlepszych aktorów i cieszyła się powszechnym szacunkiem. Mimo to jeszcze w XVII wieku popadła w rygoryzm, który zaczął wiać chłodem i nudą. Artyści włoscy natomiast korzystali z mecenatu Ludwika XIV od 1665 roku. W 30 lat później popadli w niełaskę monarchy i zostali zmuszeni do opuszczenia Paryża. Gdy w 1716 roku powrócili nad Sekwanę, pojawiła się konieczność zmiany stylu gry. Nowy kostium komedii dell'arte stracił niemal zupełnie swój błazeński koloryt. Przerobiony na modłę francuską wygładzony został w najdrobniejszym szczególe. Skrywał teraz w sobie wyrafinowany, pobudzający do refleksji dowcip słowny i sytuacyjny — obcy tradycyjnej arlekinadzie.

Obydwie sceny odegrały ważną rolę w biografii Marivaux. Żywiąc ambicje współpracy z instytucją o uznanym autorytecie, pisarz powierzył kilka swoich utworów m. in. *Hannibala. Niebaczne przysięgi, Zapis, Przesąd przezwyciężony*) Comédie Français. Jednakże wkrótce okazało się, że ambitne sceny najczęściej zawodzą utalentowanych autorów... toteż Marivaux skierował swe kroki do teatru włoskiego. Chodziło mu przecież w pierwszym rzędzie o feerię ruchu i swobodną grę wyobraźni przy równoczesnym zaostrzeniu wymogów estetycznych. Włosi lepiej wyczuwali swobodę ducha *marivaudage'u*, ucieleśniali go bardziej teatralnie. W konsekwencji na deskach Comédie Italienne znalazło się aż 20 utworów mistrza formy, który z czasem zaczął nawet pisać role dla konkretnych wykonawców. Tak na

przykład wiele postaci kobiecych powstało z myślą o Zanetcie Benozzi (przyjaciółce autora). Cieszące się uznaniem wystawienia *Podwójnej niestałości*, *Igraszek trafu i miłości* czy *Fałszywych zwierzeń* ugruntowały profil inscenizacji — jak można sądzić — optymalny dla komedii Marivaux. Polegał on na grze z dystansem — pozornie bagatelizującej przeżycie... a jednak dającej odbiorcy przeświadczenie o randze oglądanych zdarzeń. Pobłażliwy, z lekka kpiący stosunek do roli z jednej strony sugerował nastrój zabawy, z drugiej zaś — przekonywał, że idea zawarta w dziele godna jest potraktowania serio. Przewrotność takiego zabiegu pozostawała zresztą w zgodzie z postawą estetyczną Marivaux — ukształtowaną przez czas ścierających się tendencji twórczych,

czas przełomu XVII i XVIII wieku

Na terenie Francji obydwa stulecia można identyfikować jako domenę panowania dwóch epok kulturowych: klasycyzmu i oświecenia. Ambiwalencja, nowatorstwo i oryginalność literatury Marivaux wyrastają na bazie przenikania się tych epok.

Wierny dogmatyzmowi pojęć klasycyzm ustanowił porządek oparty o autorytet królewski i kościelny. Ujawnił polityczne, społeczne i artystyczne aspekty idei reguły panującej w XVII wieku. Idea ta ukonkretniła się w monarchii absolutnej Ludwika XIV (zapoczątkowanej rządami silnej ręki kardynała Richelieu), w nawrocie do kanonów religii katolickiej, w arystokratyzmie społecznym i duchowym, a także w elitaryzmie sztuki uhonorowanym przez normatywną *L'Art poétique* (*Sztukę poetycką*, 1674) Boileau.

Wolnomyślicielstwo oświecenia, eksplozja filozofii racjonalistyczno-empirycznych zrewolucjonizowały ludzką świadomość, która stała się śmiała, niezależna i zaowocowała hasłami deizmu, demokratyzmu polityki mieszczańskiej, reformami politycznymi i społecznymi. Finalnym efektem była Wielka Rewolucja Francuska (1789). Sztuka przekształciła się w instrument myśli jasnej i dobitnie przemawiającej. Zawartość treściowa literatury XVIII-wiecznej zdominowała przesadną dbałość o formę. Można zatem pokusić się o uproszczony wniosek, iż klasycyzm jest formalistyczny, oświecenie zaś ideowe.

Styk obu prądów nietrudno dostrzec u Marivaux. Nowatorski wobec ortodoksyjnego klasycyzmu, tradycyjny w stosunku do oświecenia znajduje on własny, indywidualny styl. W intelektualnej komedii otwiera szeroko granice myśli. Świadomy wybór gatunku komediowego powoduje lekkość tonu wypowiedzi. Pamiętać należy jednak, że forma ta niosąc humor i śmiech niekoniecznie musi kolidować z surową powagą dogmatyzmu. Dogmat to pojęcie wielkiej miary, obwarowane regułą nakazu przestrzegania i niepodważalnej interpretacji. Wielkim pojęciom towarzyszyć winny uczucia na ich skalę. Na przekór odmiennym gatunkom nasuwa się więc porównanie:

Racine a Marivaux

Wspólny mianownik ich twórczości to zainteresowanie miłością. Jeśli jednak u mistrza tragedii miłość jest niszczycielską, nieokiełznaną namiętnością, która wyzwala się w człowieku na przekór jego woli, rodzi cierpienie, zło i prowadzi do katastrofy — to u Marivaux jawi się jako uczucie serdeczne, miłe i naturalne, choć niepokojące zarazem. Racine ukazuje burze i nawałnice w całej ich grozie i potędze, Marivaux — świeżość poranku, subtelny powiew rodzącego się związku dusz. Dla obu jednak istotne znaczenie posiada psychologizm, który dyktuje twórczą i głęboką analizę miłości. U Racine'a przedsięwzięciu temu towarzyszy penetracja wnętrza jednostki, w wyniku czego uzyskujemy portret charakteru Fedry, Andromachy,

Bereniki, Ifigenii itd. Pisarza zajmuje na równi przeżycie jako przedmiot i człowiek jako podmiot psychiki. Marivaux także specjalizuje się w kreśleniu sylwetek kobiecych. O ile jednak wnikliwość analizy dorównuje tutaj subtelności doznań, o tyle wszystkie Sylwie, Amarynty, Aniele są zaledwie szkicem typowych zachowań płci w określonej fazie życia. Autor *Igraszek*... to

piewca młodości i przeżyć związanych z pierwszym, świeżym, czułym, niewinnym uczuciem. Jego psychologizm ma więc charakter uboższy od racine'owskiego, bo wyłącznie przedmiotowy. Tkwi w tym fakcie tendencja oświeceniowa. Rozpiętość między szalonym, tragicznym i beznadziejnym a subtelnym, urokliwym i wdzięcznym wymiarem miłości sprowadzić można do różnicy pojęć z pozoru niekonfliktowych: wzniosłości i naturalności.

Wzniosłość znalazła się w teoretycznym kodeksie Boileau mając sankcjonować format postaci, wątków, motywów. U Racine'a buduje ją rozmiar tragicznego upadku i klęski moralnej bohatera zniewolonego przez złowrogi los. Pesymizm takiego światopoglądu nawiązuje do wzorca tragedii antycznej charakteryzującej się patosem i koturnowością.

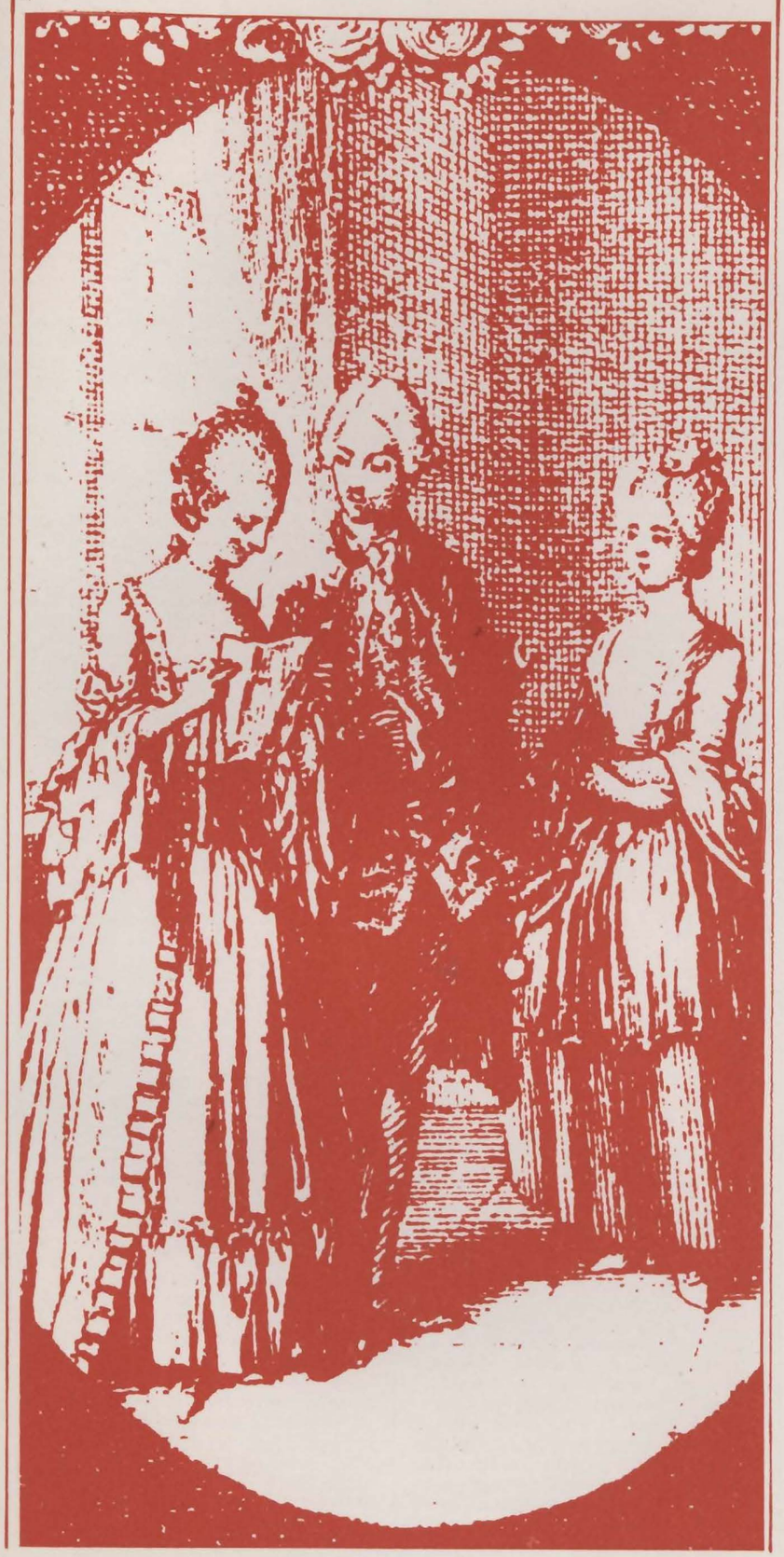
Postulat odtwarzania natury wykorzystany w klasycyzmie (także przez autora *Fedry*!) — jako bodziec kształtujący rzeczywistość literacką zgodnie z regułą naśladownictwa i prawdopodobieństwa — ma znaczenie bardziej formalne. W dobie oświecenia wyrasta z niego wszakże prawdziwa idea, której bliski jest Marivaux. Natura w XVIII wieku to najmądrzejszy i najprostszy zarazem system praw powodujący ład powszechny. Usprawiedliwia ludzkie pragnienia (miłości!), przeczy przesądom, zakłamaniu i choć ogranicza człowieka ustalając jego pozycję w świecie, uprawnia go przecież do szczęścia. Sylwia zatem zawsze zaskarbi sobie uczucie Doranta. Lizetta odnajdzie Paskina i przyjmie z uśmiechem status pokojówki, choć wydawało się, że wyjdzie za pana. Nie trudno zauważyć, że takie ujęcie losu ludzkiego dyktuje

postawa racjonalistyczna

Jeśli w klasycyzmie rozum miał okiełznać wyobraźnię twórcy, to w oświeceniu zapanował nad całą jego osobowością. Uczuciowość (*sensibilité*), której hołdował także Marivaux, nie przeczy w niczym racjonalizmowi. Jest bowiem świadomością czucia. Miłość przefiltrowana zostaje przez logiczny, niemal ścisły, umysł pisarza. Bohaterowie komedii próbują więc okiełznać namiętności za pomocą rozsądku. Kontrola intelektualna uczuć czy nastrojów nie jest jednak najlepszym doradcą w miłości... Pozostaje zatem intuicja. Ona to sprawia, że wszystkie cztery postacie z *Igraszek trafu i miłości* lokują swój afekt właściwie... choć na przekór świadomości. Podobnie dzieje się w innych utworach. Marivaux zdaje się w tej mierze realizować przesłania księdza Du Bosa (autora wybitnej, acz już zapomnianej, pracy pt. *Krytyczne refleksje nad poezją i malarstwem*, 1719), który wyznając kult rozumu dopuszcza równocześnie możliwość działania instynktu i doznań zmysłowych — stojących u źródeł ożywiającego duszę wzruszenia. Powiedzieć jednak: instynt i intuicja są sprawcami trafnych wyborów — to powiedzieć za mało. Chodzi przecież o szlachetną naiwność, o bezinteresowność z gruntu spontanicznych działań. Właśnie taka zasada wyboru kochanka (kochanki) zwycięża w *Igraszkach*... Założona z góry miłość nie wytrzymuje próby obowiązku. Dopiero praktyczne poznanie święci triumfy owocując uczuciem zgodnym z obyczajem i pozycją towarzyską. Miłość Doranta i Sylwii jest aprobatą obiektu uznanego za istotnie szlachetny, nie zaś szlachecki z urodzenia. W tym aspekcie omawiana twórczość nosi cechy społeczne zwiastujące nadejście komedii Pierre'a de Beaumarchais i wnosi

ton moralizatorski

XVIII-wieczny moralizm wyrósł z potrzeby stworzenia nowoczesnego modelu oświeconego społeczeństwa. Z czasem jednak zbliżył się do rażącego schematyzmem i uproszczeniami dydaktyzmu. Na szczęście Marivaux uniknął pokusy nachalnego i dosłownego w wyrazie pouczania swoich współczesnych. Zastąpił prosty dydaktyzm kreacją o walorach artystycznych — kreacją utopii. Aby stworzyć wzory godne naśladowania, powołał do istnienia wyspy izolowane od cywilizacji i przeżytków zmęczonej kultury europejskiej (*Kolonia, Wyspa niewolników, Wyspa rozumu, Nowa Kolonia*). Fakt ten zdaje się zwiastować nadejście fi-



lozofii Rousseau. Każda jednak komedia rozgrywa się w świecie bliżej nieokreślonym, wytwornym, fantastycznie idealnym. Oświecenie jest w tym względzie znacznie bardziej liberalne od klasycyzmu, który ujarzmiał wyobraźnię kanonem prawdopodobieństwa — rozumianego jako prawda wyselekcjonowana, to jest możliwa do przyjęcia tylko poprzez

uogólnienia

Rzeczywistość świata przedstawionego kreowana przez komediopisarza odległa jest od stosowanych najchętniej w XVIII wieku przypadków dziejowych znanych z historii lub z mitu. Autor wychodzi tu naprzeciw nowemu prądowi. Mieszczańskie i demokratyczne oświecenie ukazuje szczegóły codzienności na tle domowego zacisza, w gronie nie wyróżniających się swą pozycją jednostek. Kondycja postaci Marivaux, pomimo subtelności rysunku, nie ujawnia ich wyjątkowości. Na miarę komedii jest ona wszakże typowa, by ne powiedzieć powszechna. W tym też sensie również wymiar ludzkiej miłości nabiera cech uogólnienia. Bohaterowie *Igraszek*... — na przykład — są przecież ludźmi przeciętnymi. W takim samym stopniu śmieszą swym małodusznym egocentryzmem, jak wzruszają otwartością i serdecznością. Zdolni są do zerwania z obowiązującymi normami obyczajowymi nie z uwagi na pragnienie heroicznego poświęcenia, ale ze względu na odwieczne prawo, które głosi, że prawdziwego uczucia nie da się oszukać... A mimo to

poczucie dobrego smaku

nie zawodzi naszych amantów. Ujawnienie prawdy to dla nich podwójne zwycięstwo: duchowe i materialne. Świadczy bowiem o bezinteresowności uczucia, właściwym guście (!), a także... pozwala uniknąć mezaliansu (!). Lizetta i Paskin doznają miłego rozczarowania. Ich wybór potwierdził zdeterminowanie smaku kondycją społeczną. W takim rozumieniu Marivaux pozostaje konserwatystą, duchowym arystokratą.

Ów arystokratyzm wykracza zresztą poza sferę idei. Pisarza cechuje wręcz purystyczne przestrzeganie zasad formalnych. Świadczy o tym cyzelowany dialog, trafność dowcipu (*esprit*), lekkość intrygi, delikatność motywacji, wierność regule trzech jedności. Prostota, jasność, przejrzystość języka i kompozycji pozwalają na jednoczesne służenie normie decorum (dekoracyjności, wyszukania, „ozdobności"). Para kochanków — pomimo wewnętrznej prostoty, naiwności i niewinności — musi zatem charakteryzować się elegancją. Oczywiste uczucia muszą stać się wyrafinowane, zaś ich przejawy — pełne gracji, galanterii, wykwintu (*preciosité*).

Tak określony klasycystyczny kunszt formy przenika w treść kształtując stylizację rzeczywistości. Czułe gruchanie amantów, ich chwilowe smutki i wyrzekania zwiastują komedię łzawą (*comédie larmoyante*) Niveill'a de La Chaussée, odpowiadają sielskości obrazów Watteau, na których wdzięczne pasterki wzdychają tkliwie do swych ufryzowanych kochanków. Rokokowy Marivaux jest w prostej linii antenatem sentymentalistów, co więcej — inspiruje romantyczną komedię Alfreda de Musset. Tworzy styl, który określony został — początkowo z prześmiewczą intencją — jako

marivaudage

Pojęcie to odsyła zarówno do precyzji formalnej, jak i do psychologicznie pomyślanej intrygi. Siłą sprawczą akcji oraz środkiem wyrazu dla uczuć bohaterow jest konwersacja. Komedia rozgrywa się więc przede wszystkim na poziomie słowa. Tym samym *marivaudage* stanowi znamienny element tradycji francuskiego dramatu konwersacyjnego, w którym istotna jest barwa frazy, odcień znaczeniowy poszczególnych określeń, ton piętrzących się metafor... słowem prawdziwe igraszki trafu i poezji(!) — igraszki uznane nawet przez niektórych twórców za „najbardziej przystępny podręcznik do nauki wyobraźni" (Jean Giraudoux). Obco brzmiący termin nie jest zatem pojęciem martwym, hasłem w słowniku terminów teatralnych. Żywotność, z jaką wkroczył w świat iluzji scenicznej... i naszych — jakże kapryśnych(!) — wymogów estetycznych, wskazuje na rolę i znaczenie dzieła Marivaux... dzieła wabiącego do dziś wdziękiem porcelanowego cacka.

GRAŻYNA DOMALIK

Redakcja programu
MACIEJ CIRIN

Opracowanie graficzne z cytatami sztychów
Daniela Chodowieckiego
MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena zł 30.—

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca w Krakowie, zam. 3114/83
nakł. 3000 egz. T-24/4145

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX

IGRASZKI TRAFU I MIŁOŚCI

przekład
TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

reżyseria
ANNA POLONY

scenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAK
opracowanie muzyczne
JANUSZ BUTRYM
układ choreograficzny
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA
współpraca artystyczna
JÓZEF OPALSKI

Asystent reżysera
KAJETAN WOLNIEWICZ

osoby

Pan Orgon — MARIAN CZECH
Mario — WŁODZIMIERZ CHRENKOFF
Sylwia — EWA LEJCZAKÓWNA
Dorant — KRZYSZTOF WOJCIECHOWSKI
Lizetta, pokojówka Sylwii — LIDIA BOGACZÓWNA
Paskin, służący Doranta — KAJETAN WOLNIEWICZ
Lokaj — LECH BIJAŁD

Inspicjent
TERESA TWARDZIAK
Sufler
BARBARA ŁOZIŃSKA

PREMIERA:
14 stycznia 1984 r.

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownictwo techniczne
JANUSZ PŁASZCZEWSKI
Akustyk
WŁODZIMIERZ MARECKI
Światło
TADEUSZ RAŹNY
Brygadier sceny
WŁADYSŁAW SIEMIŃSKI
Pracownia krawiecka damska
HALINA MÜLLER
Pracownia krawiecka męska
MARIAN ROPA
Dekoratornia
KRYSTYNA NIEMIRSKA-WABIK
Stolarnia
ZDZISŁAW WAWRO
Ślusarnia
EMIL PAZDOŁ
Rekwizytornia
ANNA SEWIŁO
Pracownia perukarska
KRYSTYNA NAWROT
Nakrycia głowy
HALINA PAZDERSKA
Pracownia tapicerska
EUGENIUSZ WIATR

Koordynacja pracy artystycznej
ALEKSANDRA TUREK

Organizacja widowni
JOLANTA FLOREK