TEATR DRAMATYCZNY
W GDYNI

PIOTR CORNEILLE

# ILUZJA

(L'ILLUSION)

**Sezon 1973/74**
**Premiera**
**dnia 28 marca 1974**

DYREKTOR i KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
**Kazimierz Łastawiecki**

Z-ca dyr. do spraw adm.-techn.:
**Helena Nowacka**

Redaktor programu:
*Walerian Lachnitt*

Nazwano go *„francuskim Sofoklesem", „ojcem teatru francuskiego".* Przydomek *„Wielki"* nadawano mu nie dla odróżnienia od brata, Tomasza, lecz od wszystkich, którzy przed nim zapisali się w literaturze. A jednak odnosi się wrażenie, że u nas twórca pseudoklasycznej tragedii pozostał „autorem jednego dzieła" — prawda, że pomnikowego — *„Cyda".*

Pierre Corneille urodził się w stolicy Normandii, w Rouen, 6 czerwca 1606 r. w rodzinie o długoletniej tradycji prawniczej. Nim przyćmi ją laurami poety — pozostaje jej wierny. W 16-tym roku życia kończy z wyróżnieniem kolegium jezuickie, a w 2 lata później zostaje adwokatem. Funkcji obrońcy sądowego jednak nie pełni. Ponoć raz tylko stawał przed trybunałem i nie zabłysnął krasomówstwem. Widywano go natomiast w gronie „złotej młodzieży" na salonach starych rodzin mieszczańskich. Ale i tu nie wyróżniał się szczególnie. *„Nieśmiały, niezręczny, przypominał roueńskich kramarzy".* Także nieliczne wiersze nie *nie dbający o wygląd zewnętrzny, powierzchownością i swadą* zapowiadają przyszłego luminarza poetów i dramaturgów francuskich.

W 1628 r. dzięki ojcowskiej zapobiegliwości zostaje rzecznikiem interesów królewskich przy Urzędzie Wód i Lasów oraz przy Admiralicji i będzie pełnił tę funkcję sumiennie ponad 20 lat.

Tymczasem — w 1629 r. — w Rouen gości trupa teatralna Le Noir'a. Wybitnemu aktorowi tego zespołu, Mondory'emu, (Wilhelm Des Gilberts, z wykształcenia prawnik, syn sędziego, były praktykant u prokuratora) Corneille daje do oceny swą komedię *„Mélite".* Jedni krytycy twierdzą, że do tego literackiego „pierwszego kroku" popchnęła Corneille'a nieszczęśliwa miłość do panny Milet, nawet wyszperali jej adres; inni znów mówią,

że „przyczyną sprawczą" była Katarzyna Hue, córka urzędnika, wprawdzie autorowi wzajemna, ale „rozsądna", przemogła uczucie i wybrała „lepszą partię". Niewątpliwym faktem natomiast jest, że komedia spodobała się bardzo Mondory'emu a za jego sprawą i publiczności paryskiej. Gdy zespół Le Noir — Mondory osiedlił się na stałe w Paryżu w dzielnicy Marais (Bagno), Théâtre du Marais stał się na długie lata teatrem Corneille'a.

Upojony sukcesem *„Mélite"*, wyróżniającej się na tle niewybrednych fars subtelnym realizmem, wraca Corneille do swego Rouen wioząc paryskie nowinki literackie, m. in. o „klasycznej" zasadzie trzech jedności, akcji, miejsca i czasu, obowiązującej dobrze zbudowaną tragedię. Czemu nie spróbować?! I powstaje tragikomedia *„Klitander"* a po niej, w krótkim czasie, pięć komedii obyczajowych — *„Wdowa" („La Veuve")*, *„Galeria Pałacowa" („La Galerie du Palais")*, *„Panna do towarzystwa" („Suivante")*, *„Przedziwny kochanek" („La Place Royale ou L'Amoureux Extravagant"*, 1633) — i wzorowana na Senece tragedia *„Medea"* (1634).

W tym czasie wszechwładny Richelieu powołuje Corneill'ea do Towarzystwa Pięciu Autorów, którzy dla potrzeb protegowanego przez kardynała teatru mieli w kształty sceniczne ubierać jego pomysły. Po trzech latach ten swoisty komitet dla spraw sceny rozleciał się, pozostało jednak drugie dzieło jego eminencji — Akademia Francuska, której członkiem został Corneille w 1647 r., a fotel po nim zajmie jego brat, Tomasz.

Na kilka miesięcy przed *„Cydem"* na scenie Teatru du Marais ukazuje się *„Iluzja" (L'Illusion comique"*, 1636).

Potem był *„Cyd"* — jedno z pierwszych arcydzieł literatury francuskiej, *„początek teatru nowoczesnego"*. Nim da autorowi światową sławę, rodzinie przyniósł upragniony tytuł szlachecki. W 1641 r. — już de Corneille, poślubia Marię de Lamperiere a z nią spory majątek ziemski.

Literackie spory o *„Cyda"* na 3 lata odsunęły Corneille'a od teatru. Wraca doń w 1640 r. tragediami *„Horacjusz"* i *„Cynna"*, pisze jeszcze, przerabiane z wątków hiszpańskich, dwie komedie charakterów — *„Kłamca"* i *„Dalszy ciąg Kłamcy"* — oraz tragedię *„Polieuktes"* (1643) a następnie *„Śmierć Pompejusza"*, *„Radogune"*, *„Teodora"*, *„Herakliusz"*, *„Don Sancho z Aragonii"*, *„Nicomede"* (1651).

*Scena teatru francuskiego XVII w.*

Czerpane z historii rzymskiej wątki tematyczne wykorzystuje Corneille do ukazywania aktualnej tematyki politycznej. Pod postaciami herosów dostrzegano wielkich ówczesnego świata, kardynała Mazarini, Wielkiego Kondeusza, samego Ludwika XIV. Były to czasy kiedy absolutyzm królewski łamał ostatnie bastiony feudalizmu (Fronda), czasy intryg politycznych i wojen domowych. Wkrótce już Ludwik XIV powie o sobie *„państwo — to ja"*. Czasom tym towarzyszyła koncepcja Corneille'owskiego bohatera, „mocnego człowieka", posiadającego trzy dominujące cechy: wolność, wolę i racjonalnie działający rozum. Człowiek taki, sam wolny, sam wytycza sobie drogę postępowania, po której kroczy konsekwentnie, wspomagany rozumem i siłą woli, i nigdy z niej nie zbacza. Jest w tej formule bohatera i szlachetny humanizm i kartazjańskie zaufanie do myślenia i poszanowanie dla wartości moralnych.

Druga połowa XVII w. przynosi jednak zmiany w myśleniu i gustach estetycznych. Polityka i niezłomna wola przestały interesować, nie wystarczała już sprawność formalna mistrza tragedii ani klarowność i piękno jego poetyckiego języka. Na czoło zainteresowań estetycznych wysuwa się sentymentalna historia ludzkiego serca.

Pierwszą oznaką zachodzących przemian było niepowodzenie tragedii *„Pertharite"* (1652). Po 7 latach milczenia, w czasie których Corneille tłumaczy *„O naśladowaniu Chrystusa"* św. Tomasza a Kempis i *„Psalmy pokutne"* Dawida, odzyskuje — już na

krótko tylko — uznanie publiczności „*Edypem*". Małżeństwo króla uczci widowiskowym „*Złotym runem*" („*La Toison d' or*", 1660). Zaczyna się „*tragedia końca i koniec tragedii*". „*Sertoriusza*" (1662), „*Sofonisbe*", „*Ottona*", „*Agesilasa*" i „*Attylę*" (1667) — przyjmowano chłodno, choć ich autor ciągle jeszcze uchodzi za „*najwspanialsze pióro Francji*" a nawet — w 1664 r. — uzyskuje najwyższą tego tytułu konsekrację: dwutomowe wydanie „in folio" dzieł to zaszczyt, „*który w owych czasach spotykał tylko wielkich myślicieli i poetów antyku*".

Ale na firmamencie teatralnym wschodzi już gwiazda Racine'a. Nie posłuchał on starego mistrza, który — przeczytawszy jego tragedię o Aleksandrze Wielkim — radził mu, by „*z talentu zrobił użytek gdzie indziej niż w tragedii*". „*Aleksander*" wystawiony w Teatrze Moliera w 1665 r. wzbudził powszechne zainteresowanie, a Saint-Evremond, krytyk, z którego zdaniem powszechnie się liczono, pisał, że „*odkąd zna tragedię Racine'a mniej go przeraża starość wielkiego Corneille'a*". W dwa lata później dobija — moralnie i materialnie — Corneille'a sukces „*Andromachy*" Racine'a, wystawionej w Pałacu Burgundzkim (Hotel de Bourgogne), przyszłej (od 1680 r.) „*Komedii Francuskiej*". Na domiar — tytułową rolę Andromachy grała markiza Du Parc, którą z Teatru Moliera — a także Corneille'owi — uwiódł młodszy Racine. W tydzień po „*Berenice*" Racine'a ukazała się tragedia Corneille'a „*Tytus i Berenika*". Zdecydowanie zwyciężył Racine. Odtąd żadna z trup teatralnych nie chciała już przyjmować sztuk Corneille'a.

Po latach waśni, następuje teraz zlibżenie „boga tragedii" z „bogiem komedii" — Corneille'a z Molierem. Komedia Moliera od początku była reakcją na nadludzki heroizm tragedii. Sam Molier w „*Krytyce Szkoły żon*" wręcz atakował rzekomą wyższość tragedii. Corneille'owie zaś, a zwłaszcza Tomasz, z kolei maczali podobno palce w sosie, w którym chciano utopić Moliera. W 1671 r. Corneille, Molier i Quinault wspólnie piszą feeryczną „*Psyche*", do której muzykę komponuje drugi Jan Baptysta — Lully. Ale w rok później dyrektor bieże górą nad towarzyszem niedoli — Molier nie przyjmuje do wystawienia komedii heroicznej Corneille'a „*Pulcheria*", choć ten tytułową rolę napisał specjalnie dla jego żony, Armandy. Po wielu staraniach na scenie Pałacu Burgundzkiego wystawiona, padła z kretesem ostatnia tragedia Corneille'a „*Surene*" (1674). Corneille zamilkł.

Zmarł w Paryżu 1 października 1684 r.

W historii pozostała wiara Corneille'a w naturę ludzką i w wartość ludzkiego działania w imię obowiązku, wysiłku i poświęcenia aż do wyrzeczenia się osobistego szczęścia.



wcześnie za sprawą jednego z dziewosłębów królewskich o rękę Marii Ludwiki, Andrzeja Morsztyna. W ćwierć wieku po prapremierze „*Cyda*", w morsztynowym przekładzie, w przytomności obojga królestwa, Jana Kazimierza i Marii Ludwiki, zagrano go na Zamku Warszawskim (1661).*)

Bohaterowie Corneille'a uczestniczyli niejako także w pracach przygotowawczych Komisji Edukacji Narodowej. Dla teatrów szkolnych Stanisław Konarski sam bądź z pijarem Augustynem Orłowskim przełożyli „*Ottona*" — granego w Collegium Nobilium w 1744 r. — „*Cynnę*" (1753) i „*Polieukta*" (1755). Zachęcony ich przekładami Tomasz de Witold Alexandrowicz, późniejszy marszałek dworu Stanisława Augusta, przełożył w 1749 r. „*Horacjusza*".

Na Corneille'u wzorowali się pierwsi rodzimi tragediopisarze — Konarski swego „*Epaminondasa*" (1756), Łubieńska („*Wanda*"), Niemcewicz („*Kiejstut*"), Fr. Wężyk („*Gliński*" i „*Barbara*"), Humnicki („*Żółkiewski pod Cecorą*"). Ale w tradycji teatralnej pozostał tylko „*Cyd*".

W 1801 r., zięć Bogusławskiego, Ludwik Osiński, ponownie spolszczył „*Cyda*", w następnym roku „*Horacjusza*", a w 1808 r. włączył do repertuaru warszawskiej sceny „*Cynnę*". W ciągu pierwszej ćwierci XIX w. trzy te sztuki Corneille'a nie schodziły z repertuaru. W 1824 r. doszła do nich jeszcze „*Śmierć Pompejusza*" w przekładzie Władysława Miniewskiego.

Z teatru polskiego wypierają Corneille'a Racine i Voltaire, potem Szekspir.

W 1907 r. uromantycznioną parafrazę „*Cyda*" daje Wyspiański a w 20 lat później jego i Corneille'a spopularyzuje w Polsce „*Reduta*" Osterwy. „*Cyd*" stał się uroczystościową pozycją repertuarową teatru polskiego. W 1936 r. uczczono nim setną rocznicę Teatru „*Rozmaitości*". Czasu wojny agresja hitlerowska spędziła go ze sceny Polskiego Teatru Dramatycznego w Wilnie (1941). Był pierwszym utworem wielkiego repertuaru światowego wracającego na wolne polskie sceny: w 1945 r. wystawiono go w Krakowie na dziedzińcu Kolegium Nowodworskiego. W 1954 r. podziwialiśmy Gérarda Philipe w roli Rodryga w czasie gościnnych występów Théâtre National Populaire Vilara. Po wojnie wystawiany był wielokrotnie, m. in. w 1957 r. w Teatrze „*Wybrzeże*" na 50-ciolecie zgonu Wyspiańskiego.

Jak z tego przeglądu widać, jest Corneille twórcą znanym — i nieznanym zarazem. Do niedawna znaliśmy Corneille'a tylko z posągu i heroicznej pozy. Tym większa tedy zasługa Stanisława Hebanowskiego, że konsekwentnie przypomina innego Corneille'a, podobnego raczej do zamaszystego gaskońskiego muszkietera, Corneille'a — znakomitego komediopisarza. W jego to przekładzie w 1962 r. Teatr Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze wystawił „*Przedziwnego kochanka*", a w dwa lata później (17. I. 64) Teatr Nowy w Poznaniu „*Iluzję*. Z uśmiechem i sentymentem posłuchamy słów:

*) Stryjeczny bratanek Andrzeja, Stanisław Morsztyn, przełożył „*Andromachę*" Racine'a. Złośliwy, widać, los sprawił, że oba te przekłady wielkich dzieł wielkich rywali wyszły drukiem w jednym tomie w 1689 r.

Komik Teatru du Marais, Jodelet, dla którego autor *„Opowieści uciesznej"* Paweł Scarron, napisał *„Wyczyny kapitana Matamora"*.

*Na dźwięk mego imienia mury drżą w posadach,*
*Pierzchają zbrojne hufce, wróg na klęczki pada.*
. . . . . .
*Piorun jest moim działem, los — moim puklerzem,*
*Zwalam z nóg ciosem pięści tysiące żołnierzy.*
. . . . . .
*Skoro się pokazałem, już kobiety mdlały,*
*Tysiącami z miłości do mnie umierały,*
*Księżne, jak na wyścigi, błagały o randez-vous,*
*Żebrząc o me pieszczoty królowe wiodły spór,*
*Cesarzowa Etiopii, władczyni Japonii,*
*W upojeniach miłosnych śniły tylko o mnie.*
*Dwie sułtanki, trawione żądzą oszalały,*
*Dwie inne, by mnie ujrzeć, uciekły z seraju...*

Wreszcie nawet Aurora zapomniała wzejść pewnego dnia, zbyt długo zabawiwszy w łożu włosko-hiszpańsko-francuskiego kuzyna fredrowskiego Papkina.

A coś jakby ukłucie żądła zazdrości towarzyszy tej pochwale teatru:

*W naszych czasach teatr*
*Jak uwielbiane bóstwo wszędzie hołdy zbiera!*
*Niegdyś lekceważenie i pogardę budził,*
*Dzisiaj czaruje wszystkich wykształconych ludzi,*
*Mówią o nim w Paryżu, na prowincji marzą,*
*Książęta go protekcją i sympatią darzą,*
*Stał się rozrywką możnych, rozkoszą dla ludu,*
*Daje wytchnienie, bawi, porywa ułudą;*
*Nawet ci, których mądrość wszyscy podziwiamy,*
*Którzy pieczołowicie dbają o świat cały,*
*Znajdują dosyć czasu, by na przedstawieniach*
*Zapomnieć choć na chwilę o trudach rządzenia...*

— a już szczególnie jej zakończeniu:

*A jeśli według złota chcesz ludzi oceniać,*
*Wiedz, że teatr zysk daje nie do pogardzenia.*

W.L.

**PIERRE CORNEILLE**

# ILUZJA

**(„L'Illusion")**

Przekład — Stanisław Hebanowski

Muzyka — Jerzy Partyka

Komedia w 5 aktach

Osoby:

| | |
|---|---|
| ALKANDER, magik . . . . . | *Szymon Pawlicki* |
| PRIDAMANT, ojciec Klindora . . . | *Józef Niewęgłowski* |
| MATAMOR, kapitan gaskoński, zakochany w Izabeli . . | *Jerzy Kulicki* |
| KLINDOR, w służbie Matamora, kochanek Izabeli, w roli TEAGENESA, . . . | *Stefan Iżyłowski* |
| ADRAST, szlachcic, zakochany w Izabeli | *Jerzy Lipnicki* |
| GERONT, ojciec Izabeli . . . . . | *Jerzy Witowski* |
| IZABELA, córka Geronta, w roli HIPOLITY . . . | *Wiesława Kosmalska* / *Teresa Lepkowska* |
| LIZA, służąca Izabeli, w roli KLARINY . . . . . | *Irena Kulicka* |
| DOZORCA więzienia w Bordeaux . . | *Zbigniew Gawroński* |

SŁUŻBA ADRASTA I FLORILAMA

Scenografia: JADWIGA POŻAKOWSKA

Reżyseria: OLGA KOSZUTSKA

Plastyka ruchu scenicznego: ZYGMUNT KAMIŃSKI

Asystent reżysera: JERZY LIPNICKI

Asystent scenografa: BARBARA OGÓRKIEWICZ-OMERNIK

Kontrola tekstu: *Dobromira Gawrońska*

Przedstawienie prowadzi: *Kamilla Iżyłowska*

STANISŁAW HEBANOWSKI

W percepcji Corneille'a najbardziej chyba przeszkadza nam schemat. Schemat korneliańskiego bohatera. Schemat nieustraszonego, nieskazitelnego rycerza muszącego wybierać między miłością i honorem, podejmującego decyzję w imię wyższych wartości. *„Cyd"* jakiego znamy z transkrypcji Wyspiańskiego ma wspaniały temperament i ogniste serce. Namiętnie kocha i namiętnie nienawidzi. Emocja kieruje jego decyzją. Nieugięta wola prowadzi go wprost do zwycięstwa.

Zapominamy jednak, że woluntaryzm Corneille'a ma dużo wspólnych cech z kartezjanizmem. Podobnie jak u Kartezjusza — **wola** była dla Corneille'a **aktywną formą poznania**. Świadomym człowiekiem nie rządzi kaprys. Dopiero **racjonalistyczne opanowanie emocji otwiera drogę do wolności.**

Przyjmując na wiarę formułki Brunetiere'a o nadludzkich herosach Corneille'a zapominamy o ironii pisarza. W dialektycznej dramaturgii korneliańskiej pełni ona funkcję antytezy. Ironiczny dystans pozwolił Vilarowi nadać przedstawieniu *„Cyda"* niepokojący rytm i bardzo ludzkie brzmienie.

Poznanie wczesnych komedii daje klucz do zrozumienia jego patetycznych tragedii i ukazuje zdumiewające pęknięcia w tych pozornie monolitowych konstrukcjach. Corneille nie poddał się wówczas jeszcze klasycystycznym kanonom. W *„Przedziwnym kochanku"* Alidor, ten prototyp molierowskiego *„Mizantropa"*, postanawia zniszczyć swą miłość z chwilą, gdy przekonał się, że kocha za bardzo. Alidor chce panować nad uczuciem, nie chce uczuciu ulegać. Snuje więc skomplikowaną intrygę, ażeby połączyć ukochaną i kochającą Anżelikę z przyjacielem. Kiedy jednak zwycięzcą ma zostać ktoś trzeci — Alidor odzyskuje miłość Anżeliki, inscenizuje porwanie i, wierny danemu słowu, oddaje Anżelikę w ręce przyjaciela. Gdy zraniona w swej dumie kobieta postanawia zamknąć się w klasztorze, Alidor, choć wie, że

*„Między piekłem a niebem wiecznym ogniem płonie*
*Nasze serce zbłąkane i nienasycone..."*

może wreszcie odetchnąć spokojnie: o Boga nie będzie zazdrosny. Ta groteskowa komedia o granicach wolności pokazuje nam korneliańskiego bohatera w niekonwencjonalnych wymiarach.

*„Iluzja"* ma coś z klimatu szekspirowskich baśni. Feeria splata się tu z komedią, komedia ociera się o melodramat, ażeby zakończyć się nieoczekiwanym zburzeniem „iluzji", zdemaskowaniem gry i wzruszającą pochwałą teatru.

Corneille w swych komediach, pisanych trzy wieki przed Pirandellem, nie ma takich aspiracji jak autor *„Sześciu postaci scenicznych..."* Nie atomizuje **stanów** duszy ludzkiej, lecz interesuje się **postawą** intelektualną i moralną człowieka. Jego główne postacie odważają wszystkie pro i contra uczynków, czasem ironicznie otworzą drzwi do kuchni serca. Ale noszą zawsze jakiś szczególny pancerz, który chroni ich konsystencję. A swą wartość określają w działaniu. Realizują się przez czyn. Corneille nie stara się epatować pomysłami, teatralizacją życia, zdzieraniem masek, zza których przeziera „naga twarz". Nie jest tak pretensjonalny. Ale w tej grze, w której *„oszukujący jest sprawiedliwszy od nieoszukującego, a oszukany lepszy od nieoszukanego"* trafia chyba bardziej w sedno tego, co teatralne.

Postać Matamora, tego żołnierza-samochwała, przejętego od Plauta i tak często goszczącego w ówczesnych teatrach, jest zamierzoną parodią wzniosłego bohatera. Ale jednocześnie w przechwałkach i tchórzostwie Matamora wyczuwamy jakieś niespodziewane drżenie, złudę snu wnikającego w życie.

Fredro nie mógł widzieć *„Iluzji"* na scenie, ale Papkin — w swych znakomitych tyradach, kiedy daje się nieść słowom, lub kiedy nagle z tego snu budzi go rzeczywistość — bardzo jest bliski Matamorowi. Warto też wspomnieć, że ojciec Corneille'a przez długie lata toczył ze swą sąsiadką spór o mur graniczny...

*Stanisław Hebanowski*

## RACHMIEL BRANDWAJN

Dzieło pt. *L'Illusion Comique (Iluzja teatralna)* autor sam uznał za „monstrum", wymykające się wszelkiej klasyfikacji. Pierwszy akt nazwał prologiem, następne — komedią niedoskonałą, ostatni — tragedią, a całość — znów komedią.

(...) *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 strukturę autor wybrał, ażeby poruszyć kilka różnorodnych problemów. Takich, jakim odpowiadała ona możliwie najlepiej. Na pierwszym planie umieścił obronę widowisk, „komediantów" oraz dramaturgów. (...) 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. (...) Ujmując się za „wszeteczną profesją" i „trucicielami sumień" Corneille popierał laickie siły kulturo-twórcze, wypowiadał posłuszeństwo ówczesnej teologii oraz wpływowym kołom dewotów. Niedługo potem król „przywrócił honor" aktorom (edyktem z 1642 r.), niemniej *Rytuał paryski**) utrzymał klątwę w mocy. Spór o teatr trwał nadal, jednakże z pozycji, które zajęła *L'Illusion Comique*, pisarz nie zszedł i w drugiej połowie stulecia.

Badaczy intrygowała również ogólna koncepcja dzieła. Skoro rzeczywistość przerastała w ułudę, należałoby wyciągnąć wniosek, że m u s i m y plątać pozór z prawdą, że tej ostatniej niepodobna uchwycić ani odgraniczyć od fałszu. Ż y c i e byłoby więc tylko s n e m, jak w sztuce Calderona. Tej barokowej wizji przeczy rozwiązanie francuskiej komedii. W końcu dowiemy się przecież, co zrodziło iluzję, artyści pożegnają publiczność i rozwieją błędne domysły. Po prostu obliczą kasę...

Lekcja ta ułatwi nam prawidłową interpretację bohatera — Matamora. Dzięki niemu *L'Illusion Comique* wywołuje szczery, wesoły śmiech, jak żadna inna sztuka Corneille'a.

---

*) Urządowa księga liturgiczna, zawierająca przepisy i formuły, dotyczące czynności religijnych.

(...) fanfaron wywodzi się z galerii typowych postaci, które widownia dobrze znała. Plautowski *miles gloriosus* zostawił liczne potomstwo. We Włoszech przybrał imię kapitana Fracasso, w Hiszpanii — Matamora (*mata Mauros* — ten, co zabija Maurów). Pierwszą z tych odmian wyposażył F. Andreini (sławny capitano, w 1607 opublikował dialogi sceniczne — przyp. red.) kosmicznym, niebywałym łgarstwem. Jego samochwał, nędzny i obdarty, zdobył już wszystkie imperia, zawojował wszystkie ludy ziemi i znudzony ruszył w międzyplanetarną dal... (...) aż ugrzązł w lepkim błocku Drogi Mlecznej, gdzie spotkał śmierć. Nie cofnął się przed nią, galanterią swoją oczarował Kostuchę i... zrobił jej bękarta. Tak! (...) szesnastowieczna komedia francuska upodobała sobie (...) następców i rywali rzymskiego wojaka, zdolnych do konkurencji z bracią włoską i hiszpańską.

*„Corneille i jego „Cyd". „Szkice literackie i materiały".* Czytelnik 1968, str. 34—38.

## WOJCIECH NATANSON

(...) Corneille'a uważamy na ogół za twórcę sztuk tragicznych, a przynajmniej podniosłych, nawet patetycznych. Otóż w tym samym 1636 roku, w którym *„Cyd"* ukaże się na scenie teatru Marais (nawiasem mówiąc, teatru specjalizującego się właśnie w repertuarze komediowym) pisze Corneille sztukę, która najnowszym krytykom francuskim nasuwa porównanie z Szekspirem. Uroczy ten i pełen fantastycznego rozmachu utwór nosi tytuł *„L'Illusion"* lub *„L'Illusion Comique"*. Jak u Szekspira łączą się tutaj wszystkie tony; sceny komiczne przeplatają się z poważnymi, poezja z groteską, subtelna wyrafinowana ironia z wątkami starej komedii tradycyjnej. Konstrukcja jest tu bardzo ciekawa i zaskakująca: *„L'Illusion"* składa się jakby z trzech różnych utworów, z których jeden nasuwa się na drugi, jak wschodnie zabawki. Przy tym wszystkim niespodziewanym efektem zaskakuje zakończenie. Zawiera ono ciekawie pomyślaną obronę teatru i stanu aktorskiego, obronę rozprawiającą się ze starymi w tej dziedzinie przesądami. Tak więc *„L'Illusion"* nasuwa nam skojarzenia zarówno z Szekspirem, jak i z Molierem, a zwłaszcza z walką twórcy *„Impromptu de Versailles"* o prawa i godność stanu aktorskiego. Trudno w tym nie dostrzec rysujących się już wtedy nowych dążeń rosnącego w siły i w świadomość francuskiego mieszczaństwa.

*„Szkice literackie"*
Wyd. Literackie, Kraków 1955, str. 71

# Mówili i pisali o nas...

Odnotowujemy jeszcze jedną opinię o „*Od wieczora do południa*" Rozowa:

— Regina Witkowska w recenzji radiowej (15. XI. 1973) — jak zawsze ciekawej i sumiennej — po wnikliwej analizie postaci, ich interpretacji aktorskich, funkcji w ukazaniu problemu sztuki, w jej „*punktach styczności z realiami naszego życia*" widzi „*zalety przedstawienia i gwarancję zainteresowania publiczności*". „*Można spodziewać się* — konkluduje — *że po zapadnięciu kurtyny pozostanie w nas refleksja o tym, jakie powinny być proporcje między marzeniem a możliwościami człowieka i ile trzeba odwagi i wytrwałości, refleksu i poczucia humoru, żeby marzenie stało się śmigłem naszego życia, a nie kamieniem ciągnącym je w szare otchłanie smętku*".

Kolejna nasza pozycja repertuarowa — „*Don Carlos*" Schillera — doczekał się już kilku krytycznych wypowiedzi.
I tak:

— Julia Ziegenhirte („*Don Carlos*" — *w poszukiwaniu scenicznego autentyzmu*", Ilustr. Kurier Polski, nr 17 z 20—21. I. 74) stwierdza, że nasza adaptacja sceniczna „*ogromnie przybliżyła współczesnemu widzowi tę niezwykłą epokę*", „*jednak teatralne widowisko mimo świetnej scenografii i kostiumów Antoniego Tośty oraz dobrej gry czołowych bohaterów sztuki nużyło nieco brakiem właściwego tempa, szczególnie w pierwszej odsłonie*". „*Niemniej* — kończy recenzentka — *za wkład rzetelnej pracy w Schillerowskie dzieło należą się wszystkim wykonawcom słowa uznania i wdzięczności za to, iż w specyficznych, nieomal pionierskich warunkach nie rezygnują z realizacji trudnych pozycji repertuarowych. Przygotowują oni w ten sposób klimat i przyjazną atmosferę wokół gdyńskiej sceny dramatycznej*".

— Z. Trębińska („*Chwyt judo w dramacie*", Wieczór Wybrzeża, nr 17 z 21. I. 74) uważa, że przedstawienie „*wystawione w dwóch antraktach*" (? sic!) „*niestety, nie dało widzom uczty duchowej*" i próbuje odpowiedzieć na pytanie: „*dlaczego wielu aktorów podoba się publiczności w sztukach tuzinkowych, a w sztukach wyższej miary zawodzą?*" „*A może by reżyser Teatru Dramatycznego zamiast inspirować markiza Posę* (S. Iżyłowski) *do poskromienia chwytem judo księżniczki Eboli* (I. Hajdel), *wykorzystał ten sam chwyt, ale jako zamach na całą tradycyjną inscenizację*". Tylko? Judo warto by wszechstronniej wykorzystać.

— Tadeusz Rafałowski („*Niekorzystny rachunek*", Głos Wybrzeża, nr 20 z 24. I. 74) stwierdza, że sztuka zachowała „*wiele świeżości dla współczesnego odbiorcy*", że adaptacja sceniczna „*z powodzeniem*" sprowadziła ogromny utwór do możliwości realizacyjnych (nie tylko! — przyp. nasz) Teatru, choć nie ustrzegła się dłużyzn, szczególnie w części pierwszej (Wszystkie przytaczane tu głosy pochodzą sprzed „Hamleta" w TV — przyp. nasz). „*W części drugiej ratuje się kilka scen*" istotnych dla wymowy sztuki (Posa — Król i Król — Wielki Inkwizytor). Omawiając wykonawców, przyznaje niewątpliwy talent Zb. Jankowskiemu, któremu brak „*zróżnicowania operowania głosem*"; urodę Annie Lipnickiej i poprawne, z wyjątkiem chyba tylko sceny z Eboli, aktorstwo; stwierdza, że I. Hajdel „*ładnie wypowiadała tekst*" oraz, że „*obronną ręką wyszedł z roli Filipa II*" J. Lipnicki — „*była to dobra w zasadzie rola, konsekwentnie poprowadzona*" chwilami budząca wątpliwości recenzenta, „*czy pokazany przez Lipnickiego władca nie jest zbyt szlachetny?*" Dobra scenografia A. Tośty utrudniała aktorom swobodne poruszanie się, zbyt dużo scen granych było w półmroku. Obawia się również recenzent, „*że zbyt często powtarzane omdlenia Królowej* (dwa! — przyp. nasz) *połączone z upadkiem — stają się efektem humorystycznym*". Jednym z plusów przedstawienia jest program teatralny do sztuki. Podsumowując swój rachunek, recenzent przechodzi na liczbę mnogą wypowiedzi: „*... w sumie jednak spiszemy* (przedstawienie) *Teatrowi Dramatycznemu raczej na straty*".

O innych sprawach Teatru odnotowujemy głos jeden, bardzo cenny, bo odosobniony, a w sprawie dla Teatru ogromnie doniosłej.

— Laik („*Teatru szturm na Gdynię*", Dzientnik Bałtycki nr 23 z 27—28. I. 74) pisze — on jeden z taką konsekwencją! — o budowie pawilonu na siedzibę dla Teatru. Bolesna to i już aż wstydliwa sprawa. Mimo wielu decyzji i przyrzeczeń baraku jak nie ma (właściwie jest! — w magazynach wykonawcy) tak nie ma... „*A godzi się stwierdzić, iż nie tylko ze względów prestiżowych barak potrzebny jest zespołowi...*" „*Szturm na Gdynię*" „*teatr chce kontynuować*", a krzepi go w tym uporze wierny Laik, wierząc, że „*podobno zawsze warto mierzyć siły na zamiary, a nie odwrotnie...*"


Projekt afisza i okładki:
*Anna Ciesielczyk*

Zdjęcia:
*Tadeusz Link*

Światło:
Zbigniew Pawłowicz
Wiesław Wawrzyński

Rekwizytor:
Małgorzata Fischbach

Kierownik techniczny:
Zygmunt Bisewski

Prac. krawiecka damska:
Anna Olszewska
Krystyna Paprocka

Prac. krawiecka męska:
Stanisław Matyjaszkojć
Andrzej Witkowski

Kierownik Działu Organizacji Widowni:
Zbigniew Kowalski

Najbliższe premiery:

STEFANIA GRODZIEŃSKA
JERZY JURANDOT

# BALLADA O TAMTYCH DNIACH

ZGGdy-639. 1200 — K-2

EGZ. BEZPŁATNY

Cena zł 2,—