

ZESZYTY TEATRALNE

ROK XVI
Nr 3 (134)



L U B U S K I
TEATR
IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO
W ZIELONEJ GÓRZE

Dyrektor i kierownik artystyczny
STANISŁAW BIELIŃSKI

Kierownik literacki; **MARTA FIK**



„Królowi jednemu narodził się syn. Mędrcy astrologowie orzekli, że królewicz przez lat dziesięć chowany być musi bez światła, inaczej wzrok straci. Król zatem kazał go trzymać w ciemnych komnatach. Po upływie wspomnianego czasu wypuścić go polecił i ukazał mu wiele pięknych klejnotów i wiele pięknych dziewcząt, rzeczy owych nazwy wymieniając, zaś dziewczęta nazywając demonami. A potem zapytał syna, co wydało mu się najwdzięczniejsze ze wszystkiego. Ów odrzekł:

— Demony!

A król zdumiał się i rzekł:

— Oto czym jest potęga i piękno niewiasty”

(tekst anonimowy, zbiór Novellino wyd. 1525)

SEZON TEATRALNY 1972/73

Cena 4 zł

Niccoló Machiavelli

Urodził się 3 maja 1469 roku we Florencji, gdzie przed paru wiekami osiedlił się — pias-tując różne godności — szlachecki ród, z którego pochodził i gdzie on sam spędził całe niemal życie. Ojciec, doktor praw, dał mu wykształcenie humanistyczne, zdolności literackie odziedziczył zapewne po matce. Mając dwadzieścia dziewięć lat rozpoczął karierę polityczną, pełniąc w okresie 1498—1512 funkcję sekretarza tzw. Rady Dziesięciu Republiki Florenckiej. Początkowo przygotowywał korespondencję, rychło jednak dostrzeżono jego nieprzeciętne zdolności, wykorzystując je w licznych misjach dyplomatycznych m.in. we Francji, Niemczech, Szwajcarii. Uczestniczył czynnie a bodaj jako świadek we wszystkich ważniejszych wydarzeniach Republiki. Po powrocie do Florencji Medyceuszy (wygnanych w roku 1494) w 1512 został odsunięty od wszelkich stanowisk, aresztowany i w 1513 skazany na opuszczenie miasta. Okres 1513-19 spędził we własnej willi w pobliżu San Casciano (30 km od Florencji). Powstały tam prawie wszystkie główne jego dzieła m.in. *Uwagi wysnute z Liwiusza historii rzymskiej*, sławny *Książę*, oraz komedia *Mandragora*. Mimo, iż lata te uznać można za najbardziej twórczy pod względem pisarskim okres jego życia, Machiavelli czuje się bezczynny, nieprzydatny. W jednym z listów z tego okresu pisze: „...nie mogę dłużej tak żyć, zniszczyć bowiem zupełnie i widzę, że jeśli Bóg nie okaże mi się bardziej życzliwy, to pewnego dnia będę zmuszony opuścić swój dom a nie znalazłszy niczego innego zatrudnię się w charakterze nadwornego bakałarza albo kancelisty u jakiegoś konstabla bądź zaszycę się na jakimś odludziu, by nauczyć dzieci sztuki czytania, zоста-

wiając tutaj swoją gromadkę, tak by mogła mieć podstawy do uznania mnie za zmarłego”. Dlatego też zabiegać pocznie Machiavelli o względy sprawującego wówczas władzę Juliana de Medici, czego mu nie przebaczą republikanie. Zabiegi kończą się w pewnym sensie pomyślnie: Machiavelli otrzymuje zezwolenie na powrót do Florencji, pod warunkiem napisania dzieła uwieczniającego dzieje tego miasta. W ten sposób powstaje najobszerniejsze dzieło Machiavellego *Historia Florencji* (1520-25), obejmujące czasy od jej założenia po współczesne autorowi. W życiu politycznym jednak dawnej roli już Machiavelli nie odegra, nawet po ponownym wygnaniu Medyceuszy. Republikanie bowiem pamiętają mu ów kompromis. Wkrótce zresztą Machiavelli umiera: 22 czerwca 1527 roku.

Był jednym z najwybitniejszych włoskich (a i światowych chyba) pisarzy politycznych, świetnym dyplomata i utalentowanym artystą. Od początku swej pisarskiej działalności oceniany był kontrowersyjnie, przy czym największą popularność zdobyło mu dzieło *Książę (Il principe)*, świetnie napisany traktat o istocie władzy. Od niego właśnie ukuto pejoratywny termin „machiavellizm” na oznaczenie wszelkiego rodzaju podstępnych i cynicznych działań, pokrywanych maksymą „cel uświęca środki”. W rzeczywistości *Książę* (adekwatniejszym do treści dzieła byłby tytuł „Władca”), powstały w drugiej połowie 1513 roku, wyrósł po prostu z czternastoletnich doświadczeń Machiavellego — polityka i trudno go odrywać od ówczesnej historii Włoch. Idea władcy absolutnego, który będąc zarazem „lwem i lisem”, odznaczając się bezwzględnością, energią i inteligencją, zdołałby zawiadnąć narodem — służyc



miała przede wszystkim sprawie scalenia rozbitego wówczas włoskiego państwa. Określany jako „amoralista”, zwolennik despotyzmu, miał Machiavelli po prostu odwagę powiedzieć, iż pojęcie „polityka” nie jest równoznaczne z pojęciem „moralność” (potępiając np. zbrodnie polityczne z punktu widzenia etyki docenia Machiavelli ich skuteczność w osiąganiu władzy; tego nauczyło go doświadczenie). Po raz pierwszy też nabiera tu właściwego sensu termin „racja stanu”.

Spór o Machiavellego trwa od wieków i nie został bynajmniej zakończony. Pisma jego dwukrotnie znalazły się na indeksie kościelnym (1559 i 1564 — na Soborze Trydenckim). Dla indywidualności tak wybitnych jak Marlowe i Szekspir nazwisko to kojarzyło się z podstępem i zdradą. Wolter, ceniący wysoko *Mandragorę* i poematy Machiavella, potępił jednoznacznie jego pisma polityczno-społeczne; wraz z późniejszym królem pruskim Fryderykiem II jest autorem rozprawy *An-*

ti-Machiavelli (paradoksalnym jest zresztą, iż Fryderyk II skupiać będzie potem właśnie najgorsze cechy machiavellowskiego „księcia”).

Od początku nie brakło jednak Machiavellemu obrońców. Obrońców tej miary co Spinoza, określający go przydomkiem „najmędrszy”, co Rousseau i Monteskiusz.

Nieco emocjonalny stosunek jaki do dzieł Machiavellego żywiły obie strony, ustąpił w latach ostatnich badaniom naukowym, których kulminacją była pięćsetletnia rocznica urodzin pisarza w roku 1969, obchodzona uroczystość nie tylko w jego ojczyźnie. Także w Polsce dzięki rozprawcom Mieczysława Brahmery, Konstantego Grzybowskiego, Anny Kłoskowskiej i innych, twórczość i myśl Machiavellego jest coraz bardziej znana. Bezcenne są tu zarówno edycja *Księcia* sprzed lat 4 w serii Biblioteki Narodowej (ze znakomitym wstępem K. Grzybowskiego) jak i wydany w bieżącym roku przez PIW (w Bibliotece Poezji i Prozy) *Wybór pism* z opartym o najnowsze źródła wstępem Jana Małarczyka. Wybór ów obejmuje najważniejsze dzieła polityczne i historyczne Machiavellego, jego korespondencję oraz ze spuścizny literackiej nowelę *O Belfagorze diable i Mandragorę* (zwaną też u nas czasem *Mandragolą* od tytułu oryginału *La Mandragola*, choć nazwa korzenia, z którego przyrządza się ów napój, o którym mowa w podtytule to właśnie po polsku mandragora).

Poza uwzględnionymi w *Wyborze* utworami literackimi jest jeszcze Machiavelli autorem poematów (z których najpopularniejsze to *Złoty osioł* i *Pieśni karnawałowe*) oraz dwu komedii *La Clizia* (1506) i *Comedia in prosa*.

Te ostatnie nie wytrzymują jednak porównania z *Mandragorą* (tłumaczoną na polski trzykrotnie: przez Czesława Jankowskiego, Edwarda Boyé i ostatnio przez Mirosławę Wyszogrodzką-Słaską), która cieszyła się sukcesami na wielu scenach świata (prapremiera światowa Rzym 1524, polska 1910). Interpretowano ją wielorako, co pokażą choćby fragmenty opinii fachowców, drukowane na dalszych stronach naszego Zeszytu. Czy raczej mają ci, którzy traktują ją jak szyderyczy utwór zgorzkniałego filozofa i znawcy ludzkiej natury, czy ci którzy widzą w niej przede wszystkim uroczą choć nieprzyzwoitą komedię, osądzą widzowie. Patrząc na spektakl należy wszakże pamiętać, iż zrodził ten utwór włoski Renesans. Epoka, która wydała Leonarda da Vinci, Rafaela, Michała Anioła, w literaturze zaś kontynuatorów Boccaccia i Petrarcki: autora słynnego *Orlanda szalonego* oraz komediopisarza — Lodovico Ariosto, zwanego „biczem książąt” Petro Aretino, wreszcie wielkiego Niccolò Machiavelli, którego twórczość tak jak i tamtych, holduje pięknej zasadzie, wyrażającej bunt przeciw średniowiecznym zakazom: „Nic co ludzkie nie jest mi obce”.



KANCONA

śpiewana przez chór nimf i pasterzy przed rozpoczęciem przedstawienia „Mandragory”

„Żywot nasz równy chwili,
Lecz obfity w strapienia
Od mozołów brzemienia
Nikt się nie uchyli

Sładem własnych zachcianek
Dążymy trawiąc bezpowrotnie lata;
Kto wzrósł duszą w zaścianek
Gdzie do drzwi troska powszednia kołata,
Nie zna podstępów świata,
Nie zgłębia co go czeka
Ani jak to przypadki
W klęsk się wiążą splot rzadki —
W matnię na człowieka (...)



„Amor zadaje męczarnie tym tylko, którzy poczuwszy jego wolę pragną ją bądź to spełnić, bądź też podciąć jej skrzydła. Ci zaś, którzy na jego przyjście radują się i pieszczą go, a kiedy chce odejść od nich, pozwalają mu to uczynić, kiedy zaś powraca przyjmują go znowu z radością, ci zawsze są przez niego szanowani i hołubieni oraz kwitną pod jego władzą”

(Niccolò Machiavelli, 1514)

O „MANDRAGORZE”

Edward Boyè: RENESANSOWA KOMEDIA^{*)}

Mandragola jest pierwszą oryginalną komedią włoską, wolną od reminiscencji klasycznych. Wg wzorców Terencjusza i Plauta pisał swe komedie Ariosto, kardynał Bibbiena zbudował swą „Calandrię”, posiłkując się *Menaechmi* Plauta; Machiavellemu wystarczyła bezpośrednio obserwacja rzeczywistości.

Oprócz *Mandragoli* teatr włoski wieku XVI nie może poszczycić się ani jednym arcydziełem scenicznym. Mimo obfitej produkcji komediowej, mimo takich autorów, jak Ariosto, Aretino, Bibbiena, Giordano Bruno, Lasca, mimo powszechnego interesowania się komedią — nacjonalny i oryginalny teatr włoski jeszcze nie istnieje.

Włochy przodują Europie we wszystkich rodzajach twórczości: Ariosto daje światu epopeję, Machiavelli historię i politykę, Tasso — poezję liryczną, Bandello — nowelę, jedynie sztuka dramatyczna pozostaje w tyle.

Brak narodowego dramatu i narodowej komedii we Włoszech wieku XVI, niektórzy krytycy objaśniają nieprzychylnymi warunkami politycznymi, a także zbyt dużym naśladownictwem teatru starożytnego. (...) Najlepsze trzy komedie włoskie: *Calandria*, *Mandragola* i *Candelaio* zostały napisane przez trzy krańcowo różne indywidualności twórcze, przez trzech ludzi nic ze sobą nie mających wspólnego. Bibbiena był kardynałem na dworze Leona X i prawą ręką papieża, Machiavelli politykiem — patriotą, Giordano Bruno filozofem i apostołem.

* Tytuły fragmentów od redakcji.

Komedie przez nich napisane mają jedną cechę wspólną; cechą tą jest sprośność tematu i wyuzdanie językowe. Trzeba jednak pamiętać, że w wieku XVI na „nieobyčajność” patrzono, jak na konieczny element wszelakiego komizmu.

Machiavelli w prologu do komedii *Clizia* przyrzeka, że będzie unikał wszeteczeństw i grubych żartów, aby damy znajdujące się na widowni rumienić się nie potrzebowały. Dość jednak przeczytać *Clizję*, aby dowiedzieć się, że damy renesansowe nie były zbyt skore do rumienienia się.

Fabula *Mandragoli* jest bardzo prosta, akcja logiczna i żywa, bez różnych nieprawdopodobieństw, wstawek, naciagań i zawiślań, w których tak lubował się ówczesny teatr włoski (...) Machiavelli nie potrzebuje ratować sztuki labiryntami intryg, ani dodatkowymi epizodami przysłańca szablonowości charakterów.

Komedie włoskie XVI wieku stworzyła całą galerię typów.

Amant, świętoszek, rajfurka, czar-noksiężnik, doktor praw, pasażer, pedant i kapitan hiszpański najczęściej pojawiali się na scenie. Wziąwszy typy szablonowe, Machiavelli przemienił je do niepozoznania. Zakochany młodzieniec, jak ów Lidio w *Calandrii* jest zwykle skończonym łajdakiem i rozpustnikiem, Callimaco w *Mandragoli*, to człowiek poważny i uczciwy, którego zwycięża zbyt duża namiętność miłosna.

Głupi doktor praw występuje także, jako Ambrogio w *Assiuolo*, jako Necessitas w *Talanta*, jako Rovina w *Trinunzia* ale nikt nie umiał stwo-

żyć drugiego doktora Nicia, arcykretyna i arcybałwana, najwspanialszego rogowca między wszystkimi wspaniałymi rogowcami!

A pierwsza osoba komedii? Braciszek Timoteo mało przypomina mnichów z satyr średniowiecznych. Nie jest szarlatanem z profesji, jak Era-Cipolla Baccaocia, nie jest nicponiem, złodziejem i wydrwigroszem. To dobry mnich, oczywiście „dobry” w sensie swego czasu. Gdyby był naprawdę podłym i zepsutym, Liguria nie wysłałby się na dyplomatyczne podstępny, lecz wyłożyłby mu całą sprawę wprost, odważnie i szczerze. Braciszek Timoteo jest najgłębiej przekonany, że prawdziwa wiara i religijność zasadza się na zewnętrznych obrządkach: na spowiedzi i odprowadzaniu mszy, klepaniu różańca i zapalaniu lampki przed obrazem Madonny.

Jego krótki monolog w mistrzow-

skich rysach maluje nam naiwność, prostactwo i zepsucie mnichów renesansowych.

Język komedii jest niebywale żywy, obfitujący w zwroty i powiedzenia lokalne (których nie można było wiernie oddać w przekładzie); logika kompozycji sprawia na nas wrażenie abstrakcyjnej suchości; jest to właściwie nie język, lecz szkielet językowy, na wykrzyknikach i skrótach oparty. (...)

(...) Voltaire stawia *Mandragolę* na równi z komediami Arystofanesa, Macaulay, obok najlepszych sztuk Moliera i Goldoniego. *Mandragola* cieszy się niesłabnącym sukcesem na scenach europejskich, u nas była grana przed laty kilkunastu w bezwartościowej, trzyaktowej przeróbce francuskiej, nie oddającej zupełnie ducha włoskiego oryginału.

(Wstęp do wydania, 1924)



Mieczysław Brahmer: ZABAWA CZY OSKARŻENIE?

Niewiele z renesansowej komedii włoskiej przetrwało w aktualnym repertuarze teatralnym — jakkolwiek pociągała ona wielu autorów znamienitych, a tak różnych jak Ariosto, Aretino czy Bruno (co prawda, nie tutaj szukać przychodzi najwyższej ich miary). Nawet Galileusz ledwo się oparł jej pokusom, ograniczając się do nazskicowania zarysu (konwencjonalnej zresztą) intrygi. Ale z obfitości, jaką pozostawiła w spadku, jeśli coś

przenika niekiedy na scenę — niemal wyłącznie w samych Włoszech — nabiera to przeważnie charakteru ekshumacji archeologicznej. Wyjątek stanowi *Mandragola*, co nie obywa się zapewne bez sugestii nazwiska najznakomitszego z sekretarzy florenckiej republiki.

Samą komedię oceniano bowiem różnie. Zazwyczaj sławi się ją jako najwyższe osiągnięcie komedii Renesansu włoskiego. Ale wywoływała też zastrzeżenia i sądy ujemne, nie

tylko w obronie obyczajności, na szwank wystawionej zdaniem zgorzonych oskarżycieli. De Sanctis, od którego bierze początek nowożytna krytyka włoska, już przed stu laty uważał *Mandragolę* za utwór zwierzęcy, nie przemawiający do współczesnego odbiorcy. A i dziś nie brak jej przeciwników, jak Moravia.

Niczym w starej nowelistyce włoskiej, fabułę jej, która kiedyś — ale nie w odczuciu współczesnych — uchodzić mogła za drastyczną, uznać by przyszło za wręcz naiwną, jeśli by nie uważać jej za dość swobodną, ale w swych podstawowych elementach umowną, igraszkę, która jednak kryć może w sobie coś więcej, niż podnieść do zbiorowego śmiechu. I tu oczywiście wylania się sprawa interpretacji utworu, a więc i nadanej mu formy teatralnej.

Mandragola — jedyna godna uwagi próba teatralna Machiavella (dwie pozostałe są zaledwie przeróbkami wzorów rzymskich) powstała w tym samym mniej więcej czasie, co słynny traktat o *Księżciu*. W życiu pisarza były to lata ciężkie i nie skłaniające do bez troskłej wesołości — może jednak w śmiechu szukające odwetu? Odsunięty od spraw politycznych, po przewrocie podejrzany nowym władcem, chwilowo uwięziony i nawet poddany torturze, Machiavelli schronił się w większym zaciszu, by w nim, z piórem w rękę, wysnuć wnioski z doświadczeń i obserwacji swojego życia. W gorzkich obrachunkach zdaje się w nim utrwać przekonanie, że świat to nic innego, jak pospółstwo: „il mondo non è che vulgo”. Pospółstwo, z którego coś wyrzesać może tylko silna ręka władcy, niezawodnego w taktyce rządzenia.

Z tych też przesłanek wywodzi się interpretacja komedii, spowinowacana z romantyzmem, dosłuchująca się w niej akcentów tragizmu w obliczu nędzy moralnej Włoch, której fragmentaryczny obraz ukazuje.

Środowisko mieszczańskiej Florencji z pierwszych dziesiątków XVI wieku zarysowuje się tu w liniach ostrych i wyrazistych, w których

znać pewność oka i ręki niezawodną. Na otoczenie, w jakim wypadło działać, wielki pisarz patrzy bez złudzeń. Jego spojrzenie jest zimne i surowe — ale obca mu pozostaje postawa moralisty. Na pozór środkiem tego co dzieje się na scenie, jest ulubiona w Renesansie — zwłaszcza florenckim — „beffa”, nabranie na kawał, wykpienie niewiarygodnego cymbała. Ale nie na tym wyczerpuje się rola intrygi, dzięki której młody Kallimach, zakochany w uczciwej i nie myślącej o zdradzie Lukrecji, zdobywa ją przy skwapliwej pomocy jej najbliższych. Bezradna kobieta, której ironia losu, a raczej autora, dała imię rzymskiej heroiny, ulega w końcu namowom tępego męża-starucha, spragnionego za wszelką cenę potomstwa, i argumentom cynicznego spowiednika, brata Tymoteusza.

Pisząc przed laty o tej komedii, wyraził się jeden z krytyków włoskich, że nowością jest w niej sylwetka kościoła, która ukazuje się między domami na skrzyżowaniu ulic: z kościoła tego wyszedł niegdyś dramat religijny, obecnie idzie w świat „komedia oszustwa i ohydny”. W dawniejszej farsie czy noweli nie brakło wprawdzie duchownych powierników, wciskających się do cudzej kuchni i sypialni, by chylkiem zaspokajać swe popędy. Ale żaden z nich równać się nie może z bratem Tymoteuszem, mnichem ciemnym i przesadnym, nędznym i chciwym, który słabość swą i występki osłania nalogowym kłamstwem i kazuistycznymi wykrętami rozprasza skrupuły swej uczciwej natury pupilki, a przy tym ma słusne przekonanie, że nie jest wcale gorszym od swych zakonnych towarzyszy. I „cud” staje się w jego ręku szalbierskim zabiegiem, którym intrygant mami niezachwianego głupca. Gdzie indziej rzucone zdanie Machiavella, iż „zawdzięczamy to księżom, że zrobili nas niewierzącymi i złymi”, tutaj poparte zostaje dobitnym przykładem. Wyuczulny ciągle dystans, z jakiego autor spogląda na ten splot pozio-

mych spraw ludzkich, nie zaciera skrzywienia wzgardy, wyzierającego spoza słów pisarza, dla którego właśnie rzeczywistość taka stawała się uzasadnieniem bezwzględnych metod Księcia. „Komizm, który mrozi” — według określenia innego z krytyków — przenika renesansową bujnością, zmysłowe upojenie sobą i światem, które wydaje się motywem przewodnim komedii tego okresu.

Motyw ten może też wysunąć się na plan pierwszy w koncepcji reżysera, który, nie zapuszczając się w zaułki przeszłości, chce poprzestać na karnawałowej zabawie. I takie ujęcie może zresztą szukać uzasadnienia w postawie autora, który pisał kiedyś w liście do przyjaciela: „Kto by wejrzał w nasze li-

sty i zauważył ich różnorodność, byłby niemało zdziwiony. Wydawałoby mu się bowiem, że raz jesteśmy na wskroś poważni, pochłonięci całkowicie sprawami doniosłymi, a w piersiach naszych nie mogłoby znaleźć miejsca żadne pragnienie, któremu by nie dostało szlachetności i wielkości. Tymczasem, jeśli tylko odwrócił kartę, wydałoby mu się, że my — ci sami — jesteśmy lekkomyślni, niestali, rozpustni, zajęci rzeczami błahymi. Postępowanie takie, jeśli komuś wydało się godne nagany, mnie wydaje się godne pochwały, gdyż naśladujemy naturę, która jest różna, a kto ją naśladuje, nie może z pewnością zasługiwać na nagane”.

(„Teatr” 1968, nr 3)



Natalino Sapego: ŚWIAT HIPOKRYTÓW

Mandragora jest nie tylko jedną z najbardziej udanych komedii Cinguecenta ale także szczytowym wyrazem, i to bardzo osobistym geniuszu Machiavella. Na pierwszy rzut oka treść nie różni się od tematyki teatru tego okresu. Znajdujemy tam istotnie skomplikowaną i nieprawdopodobną itrygę a ponadto motyw drwiny tak bliski nowelistyce Bocca-

cia (...) Treść pozornie żartobliwą i rozwiązłą podaje Machiavelli w tonie lekkiem. U podstaw *Mandragory* odnajdujemy tę samą pesymistyczną koncepcję, na której opiera się *Książę*, ów świat hipokrytów, darmozjadów, głupców, świat niegodziwości niepozabawionej stanowczości i przebiegłości (skierowanej ku nędznym celom) oraz słabej i

chwieżnej cnoty jest właśnie światem zepsutym i opanowanym przez niskie żądze oraz przez ciemne i małostkowe poczucie zysku (...) ale tutaj w *Mandragorze*, możliwość odrodzenia moralnego nie rysuje się nawet w perspektywie, książę nie pojawia się a na pierwszy plan wysuwają się lekkomyślne i niskie poczynania ludzi, którzy nie umieją być ani złymi w sposób budzący szacunek ani dobrymi w sposób doskonały; w żadnym z ich postępków nie ma wielkoduszności ani wielkości. Pisarz patrzy na nich nie ganiąc, ani nie chwając; nie wierzy

w możliwość ich przemiany i ulepszenia, dlatego też wyrzeka się chłostania ich satyrą i sarkazmem (...), zadowala się obojętną obserwacją tego co widzi w sposób chłodny, jakby bezlitosny, w tonie właściwej sobie zrezygnowanej przenikliwości, z hamowaną goryczą, która jest — w prawie nieuchwytny sposób — oznaką jego człowieczeństwa oraz cechą jego męskiej i pełnej niepokoju natury”.

(„*Historia literatury włoskiej*”, 1948)

OD REŻYSERA ZIELONOGÓRSKIEGO SPEKTAKLU

Mandragora jest w twórczości Machiavellego utworem raczej marginesowym. Ta komedia, jedna z trzech jakie Machiavelli napisał, nie zawiera w sobie nic z poglądów społeczno-politycznych autora *Księcia*. Mimo to osobowość autora daje tu znać o sobie a jego spojrzenie na sprawy ludzkie jest na tyle interesujące, że choćby z tego względu sztuka godna jest przypomnienia.

Machiavelli przy całej swojej przenikliwości jest jednocześnie irqnistą i szydercą. W błahej, wydawałoby się, komedii wyśmiewa w sposób subtelny, ale bezlitosny zasady moralne i religijne, głupotę, „zaczadzenie” miłością; ukazuje jak ludzie, aby zrealizować swoje zamysły uciekają się najczęściej do kręactw i oszustwa.

Jeżeli chodzi o scenografię, to postanowiliśmy w dużym stopniu nawiązać do czasów współczesnych autorowi. Kostiumy są bardzo wierne epoce a malowana dekoracja przypomina perspektywiczną dekorację teatru renesansowego, choć są oczywiście spore różnice.

Daniela Zybalanka

* * *

moje szczęście
jest tak blisko mnie
moja miłość
jest kroplami deszczu
która przenika
mą duszę
moja miłość
przywraca mi życie
roztacza wokół mnie
czar nocy wiosennej
jest ratunkiem przed śmiercią
świergotem ptaków
radością nadchodzącego lata

W Zeszycie zamieszczono m. in. reprodukcje:

1. *Niewiasta z dwoma dzbanami*. Miniaturzysta padewski (?) z XIV wieku (str. 1).
2. *Psy tropiące zającą*. Miniaturzysta ferraryjski z XV wieku (str. 4).
3. *Młodzieniec ugożony przez śmierć*. Giovanni di Pado (poniżej).



PO PREMIERZE „KARTOTEKI” RÓŻEWICZA

Dyrekcja Liceum Ogólnokształcącego w Międzyrzeczu sprawiła nam niezwykle miłą niespodziankę, przesyłając recenzje pisane przez uczniów tegoż Liceum. Z braku miejsca możemy wydrukować jedynie ciekawsze fragmenty:



„Powstaje nowa sztuka. To, co ujrzymy na scenie, zawdzięczamy autorowi. Ale czy tylko? Czy rzeczywiście tylko autor decyduje o tym, jak odbierzemy dany spektakl? Okazuje się, że nie. Pomijając nawet to, że każdy reżyser inaczej patrzy na utwór, musimy pamiętać, że może on nieraz bardzo dowolnie przekształcać sztukę. Możemy więc nawet mówić o dwóch autorach sztuki i dyskutować, który z nich jest ważniejszy. (...)”

Kartoteka Tadeusza Różewicza to sztuka „trudna” i w swej formie oryginalna. Stanowi więc ona szczególnie duże pole popisu dla reżysera. Różewicz, jeden z tych „strzaskanych przez wojnę”, to pisarz zaangażowany w sprawy swoich czasów. (...) Główny problem tego „anty dramatu” to obrona przed niewolą fałszywych uczuć, przyjaźni. Przed tą obłudą bohater broni się drwiną, ironią, szyderstwem (...)

Zielonogórskie przedstawienie „Kartoteki” mogło zaskoczyć, ale chyba przyjemnie. Sceneria np. wyjaśniała bardzo wiele (...) Aktorzy zdawali się chwilami prowadzić dialog z widownią. Wzajemny kontakt. Grali swobodnie, naturalnie. Starali się wcielać w poszczególne postacie, nie grać, a przez te kilkadziesiąt minut po prostu być nimi.

Główny bohater rzeczywiście robił wrażenie człowieka zmęczonego życiem, zagrożonego w marazmie i bierności. Chór „młodych” Starców w sposób humorystyczny nieco, wyrażał jednak sprawy ważne, bynajmniej nie wesołe, a obrażające się wokół głównego problemu sztuki (...).

Zielonogórska inscenizacja „anty dramatu” Różewicza w zasadzie w sposób dość sugestywny ukazuje bierność bohatera, marazm, obojętność, apatię. Jednak sądzę, iż w tym nawale osób, barwnych strojów, atrakcyjności, wielu słów, tańców i gestów nie dość jasno powiedziano, iż bohater broni się przed niewolą fałszywych uczuć, miłości (...) W sumie jednak jest to spektakl udany i mimo tak trudnej problematyki na pewno nie nużący.

A to znaczy bardzo dużo.”

Leszek Wawrzyniak
Kl. IVb



„...Różewicz usiłuje rozwiązać problemy współczesnego człowieka i właśnie takie stanowisko zajmuje w utworze *Kartoteka*, którego bohaterem jest zalamany psychicznie, dręczony wspomnieniami wojny człowiek. Nie znamy nazwiska tego człowieka ani jego imienia, wiemy, że ma przeszłość wojenną. Każda z postaci utworu nazywa go innym imieniem. Jest to celowy zabieg pisarza. W ten sposób zwraca uwagę widza na to, że bohater utworu jest typowym przedstawicielem pokolenia wojennego, nie zaś wyjątkiem (...) Sam utwór wydaje mi się ciekawy, niebanalny, może dzięki nagromadzeniu elementów grotesku i fantastyki.

NASZE PREMIERY



Aleksander Fredro: PAN GELDHAB. Reżyseria Bogdan Augustyniak. Scenografia Eucja Kossakowska. Na zdjęciu od lewej: Lisiewicz — Waldemar Kwasteborski, Major — Ireneusz Kuramon, Książę Radosław — Hilary Kurpanik. Premiera 27 stycznia 1973 r.

Zielonogórskie przedstawienie wydaje mi się bardzo interesujące, zwłaszcza jeśli przypomnę sobie niefortunną interpretację telewizyjną tej sztuki. Utwór należy z pewnością do trudnych. Właściwe zrozumienie treści wymaga, moim zdaniem, dużego poziomu intelektualnego od widza, bądź uprzedniego zaznajomienia z problematyką utworu. Wynika to nie ze sposobu wystawiania sztuki, lecz z samego charakteru utworu."

Marek Ligocki
Kl. IVa



„Bohaterem sztuki jest człowiek ocalony cudem z katastrofy wojennej — ktoś, kto widział zło świata i teraz, na zawsze zdeprawowany, drwi z bezsensu życia, śmieje się z pustych haseł, którymi różni ludzie usiłują pobudzić go do działania, gdy on pragnie już tego jednego „leżeć i patrzeć w sufit” (...). Przerzuca kartotekę własnego życia i wszystko w nim wydaje mu się pozbawione sensu i wartości, a obraz świata, który jawi się przed nim wydaje mu się śmieszny i niezrozumiały (...). Tak przedstawiałaby się krótka treść „Kartoteki”, która jednak zawiera głębsze problemy. Jednym z przedstawionych problemów jest: pozostałość wojny i deprawacja podstawowych uczuć w psychice i mentalności człowieka.

Idąc do teatru przygotowana byłam na okropną nudę, ale teraz stwierdzam z całą stanowczością, że nie było momentu, w którym odczuwałabym choćby najmniejszy cień nudy. Myślę, że przyczyną tego jest dobre tempo, w jakim utrzymany jest spektakl, świetna jest także gra aktorów, a w szczególności gra samego Bohatera — Stanisława Bielińskiego. Rzeczywiście gra on człowieka zmęczonego życiem, obojętnego na wszystko, co się wokół niego dzieje. Stanisław Bieliński jest w sztuce po prostu samym sobą. Dobra jest także gra chóru starców, powtarzają niekiedy bezsensowne, urywane zdania, cytują fragmenty dzieł i przez to świetnie naśladują bełkot polskiego społeczeństwa.

Sądzę, że zielonogórski spektakl *Kartoteki* uwydatnił główne problemy utworu, sztuka jest w pełni czytelna i rozumiała nawet dla mniej wyrobionego widza. (...)"

Urszula Frąckowiak



„Życie Bohatera jest przedstawione tak, jakby było czytane z zapisanego fragmentarycznymi informacjami kwestionariusza kartotecznego. I tu nasuwa się pytanie, czy w ujęciu zielonogórskiego przedstawienia *Kartoteki* przeciętny widz odczytał wszystko z tego kwestionariusza? Odpowiadam: i tak, i nie, bo pomimo wielu ciekawych zabiegów reżysera, były i takie sceny, których w żaden sposób nie mogłam zrozumieć. Zupełnie dla mnie niejasna była scena z Kelnerką — Bożoną Proszkiewicz, i rola Kobiety — Kazimiery Kubalskiej. Nie wiem też, czemu miała służyć scena, w której Wujek moczył nogi w wodce i piwie, czyżby chodziło o to, że współczesny Polak postawił znak również między alkoholem i wodą?"

Obok tych kilku niedociągnięć sztuka ta ma bardzo wiele zalet. Moim zdaniem bardzo pomogła w odbiorze tej sztuki ciekawa dekoracja, świetna muzyka i współczesne stroje aktorów. (...) Bardzo podobała mi się interpretacja Chóru Starców, który tu tworzyli 3 młodzi ludzie, wypowiadający wiele bezsensownych zdań i wyrazów przypominających bełkot współczesnego społeczeństwa..."

Barbara Nykiel



„(...)Jarosław Kuszewski, reżyser sztuki, zrealizował własną koncepcję dramatu. Nie opierał się całkowicie na didaskaliach, bo w moim mniemaniu jego są one tylko „sugestia scenariusza a nie samym scenariuszem”. Chociaż cenię reżyserów, którzy indywidualnie podchodzą do sztuki i z dużą dozą samodzielności

przygotowują spektakl, to jednak w tej sztuce odczułam nadmiar tego. Mianowicie chodzi mi o samo umiejscowienie akcji. Pokój, który miał sprawiać wrażenie ulicy, nie sprawiał rzeczywistości takiego. Reżyser starał się również o to, by na scenie odbywał się ciągły ruch, aby Bohater nie był samotny. Chyba jednak momentami było za dużo ruchu, przez co zacierał się rzeczywisty obraz i wymowa scen.

Najpoważniejszy zarzut kierowałabym w stronę chóru starców. Wydaje mi się, że Różewicz miał w projekcie rzeczywistych starców, obrazujących bełkot ludzi (wiązących się z okresami życia Bohatera), ludzi z różnych lat, niekoniecznie związanych osobiście z Bohaterem. Natomiast w tej sztuce zobaczyliśmy w roli starców młodych ludzi, skaczących po scenie jak pajace. Przez swą grę nie wyrażali tego, co mówili. Chyba miały tam być zawarte poważne komentarze, czy zdania wtrącane, czy nawet krótkie scenki, a nie parodystyczne dowcipy.

Co do dalszych zmian uczynionych w tej sztuce, to zrobienie z *Kartoteki* utworu związanego z dniem dzisiejszym, było bardzo dobrym przedsięwzięciem. Co do gry aktorskiej to kreacja Zdzisława Grudnia w roli Wujka najbardziej odpowiadała mojemu gustowi. Również na uwagę zasługuje Stanisław Bieliński w roli Bohatera.

Maria Tytkowska



„(...)Jarosław Kuszewski, poszerzył problematykę *Kartoteki* o problemy bardzo aktualne dla lat 70-tych XX wieku. Poruszył bardzo ważny dla współczesnego świata problem znieczulicy moralnej, problem obojętności społeczeństwa na losy jednostki i jej samotności wśród otaczającego ją tłumy. Wydaje mi się, że to właśnie chciał wyrazić reżyser w symbolicznej scenie zabicia Chóru.

Teatr Różewicza to teatr trudny, wymagający pewnego przygotowania i doświadczenia zarazem. To teatr nowatorski daleko odbiegający od klasycznych

reguł, teatr wyobraźni, wymagający od widza wysiłku umysłowego. Teatr ten nie jest łatwą rozrywką, ale mimo to potrafi zainteresować widza, zmusić go do przeżywania wątpliwości i rozterek jego bohaterów."

Danuta Malewska
Kl. IVb



„Na pytanie czy sztuka jest zrozumiała dla przeciętnego widza dość trudno mi obiektywnie odpowiedzieć.

Jeżeli za przeciętnego widza mam uważać człowieka, który od czasu do czasu chodzi do teatru, nieraz przeczyta jakąś książkę współczesnego pisarza, to wątpię czy ta sztuka byłaby dla niego zrozumiała. Jest to sąd subiektywny i dobrze byłoby gdyby okazał się niewłaściwy. Korzystając z okazji wykrótce jeszcze poza temat pracy. W sztuce zaskoczyły mnie wulgaryzmy. Nie mam tu pretensji do Teatru, ani nawet do Różewicza. Sztuka jest sztuką i trzeba mieć dla niej wyrozumiałość. Ale czy nie jest możliwe zastąpienie tych wulgarnych utworów innymi, podejmującymi te same problemy. Może nie mam racji, ale boję się o to, że widz oglądając taki spektakl może przyswoić słowa nieprzyjemne dla ucha.

Jak zapobiec temu? W jaki sposób zmusić widza do naśladowania tylko szlachetnych postaw? Jak uratować tych, którzy źle pojmują niektóre problemy i skracają na złą drogę?"

Lucyna Cieniuch
Kl. IVc



„(...)Byłam przygotowana na to, że na scenie zobaczę zagadkowe dziwolągi i że będę musiała łamać głowę nie tylko nad sensem ideowym *Kartoteki*, ale i nad wymową dekoracji. Moje obawy okazały się na szczęście płonne. Scenografia p. Janusza Tartyły była naprawdę doskonała. To właśnie dzięki niej łatwiej zrozumiałam sztukę. Również i obsada aktorska była trafna. Podobała

mi się zwłaszcza gra Bohatera — Stanisława Bielińskiego, ale mimo to mam do aktora małe zastrzeżenie. W jego poruszaniu się po scenie zauważyłam nieco sztuczności i nienaturalności. Wujek (Zdzisław Grudziń) i Dziennikarz (Henryk Gońda) okazali się postaciami zagranymi z niezwykłym autentyzmem i starannością. Staranność ta charakteryzowała zresztą cały zespół. Scena, w której Bohater morduje Chór (Tadeusz Bartkowiak, Cezary Kazimierski, Rajmund Wolff) w obecności tańczących ludzi ma wymowę symboliczną. Przynajmniej ja tak sądzę. Wydaje mi się, że w ten sposób Różewicz piętnuje znieczulicę moralną współczesnego społeczeństwa na zło szerzące się wokół. Drugim epizodem, który zrobił na mnie największe wrażenie, jest scena ukazania się oficera hitlerowskiego, pełnego buty i pewności siebie. To jedno ze wspomnień dręczących Bohatera. Natomiast zagadką była dla mnie syrena, która służyła chyba do tego, by budzić tych, co nie zrozumieli sztuki”.

Lucyna Bobrowicz
Kl. IVb



„(...) Przedstawienie *Kartoteki* zielonogórskiego teatru w reżyserii Jarosława Kuszewskiego było moim zdaniem najciekawszym wydarzeniem w historii istnienia naszego „teatru”. Tego jeszcze nie było. Po raz pierwszy mogliśmy zobaczyć żywy nowoczesny teatr. Niektóre sceny dla nas nieobytych i niezahartowanych, były dość żenujące, ale nikt nie może powiedzieć, że nudził się na tym przedstawieniu. Nie pozwalał na to zarówno komizm wielu sytuacji, jak i wspaniałe efekty świetlne i dźwiękowe. Szczególnie utkwiła mi w pamięci scena ze wspomnień bohatera; krzyczący hitlerowiec — pięknie opracowana wizualnie i akustycznie. W ogóle podobała mi się scenografia Janusza Tartyły.

Zawiodło natomiast zupełnie opracowanie muzyczne Jerzego Kaszyckiego. Nie dość, że jako tło zastosował tylko jeden utwór muzyczny, to jeszcze na

dodatek w gorszym gatunku. Podobała mi się gra aktorów, szczególnie odtwórcy roli Bohatera — Stanisława Bielińskiego. Świetny był chór Starców (T. Bartkowiak, C. Kazimierski, R. Wolff) — młody, bezczelny, nad wyraz sprawnie posługujący się instrumentem autoironii i dowodzący jednocześnie, że nowy teatr Różewicza wcale nie jest taki nowy, gdyż bądź świadomie czerpie wzory z prateatralnych obrzędów i świąt, bądź też nieświadomie jest im pokrewny.

Trudno jest mi ocenić tę sztukę jednoznacznie, jako dobrą lub złą. Podobała mi się, ale chyba przede wszystkim zaszokowała mnie. Bez przygotowania jednak nie odebrałabym należyście sensu utworu. Teatr Różewicza jest tylko dla wtajemniczonych.”

Stawomira Szuba



„*Kartoteka* jest sztuką o potrzebie wiary.

Reżyser, Jarosław Kuszewski, uwypuklił samotność w tłumie. W dramacie Różewicza ma to inną przyczynę, lecz my, żyjący w pokoju i nieznający wojny, przyjmujemy jako wyobcowanie w świecie bez wartości. (...)

Element muzyczny stanowi właściwie jedna, stale powtarzająca się melodia. Znakomicie podkreśla to jednostajność życia człowieka. Bohater leży: jeden jego dzień jest podobny do drugiego, tak samo jak i tych ciągle przechodzących, ludzi. Oni w takt muzyki tańczą jak w marazmie.

Kartoteka, nawet tych „wtajemniczonych” w pierwszej chwili szokuje, dopiero po pewnym czasie wywołuje zachwyt, aplauz publiczności.

Dzisiejsza młodzież szuka kontaktu duchowego z generacją ojców i dlatego też polecam i zachęcam do obejrzenia *Kartoteki* wystawianej przez Lubuski Teatr, lecz przedtem proponuję zapoznanie się ze sztuką, gdyż dla przeciętnego widza, może ona być nieczytelna.

Zuzanna Wojtków
Kl. IVc

Z-ca dyrektora
JAN GAJEWSKI

Z-ca dyrektora ds. finansowych
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik techniczny
TADEUSZ ROGOWSKI

KIEROWNICY PRACOWNI: STOLARSKIEJ — STANISŁAW ŚWIĄTEK, MALARSKO-MODELATORSKIEJ — WALDEMAR JODKOWSKI, TAPICERSKIEJ — BRONISŁAW WALCZAK, FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ — EMILIA DANIEL, KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — WALENTYNA ROGOWSKA, KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — STANISŁAW ŁUCZAK, REKWIZYTOR — EDWARD TULISZKA, ELEKTRYK — WŁADYSŁAW LISOWSKI.

Brygadier sceny
Jarzy Kamiński

Światło
Franciszek Tomczak

Garderobiana
Maria Burkowska

Rekwizytor
Ryszard Niesiony

Kierownik Biura Organizacji Widowni
Krystyna Śliwowa

Inspicjent
Hieronim Mikołajczak

Sufler
Wanda Gajewska

LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO W ZIELONEJ GÓRZE.
ZESZYTY TEATRALNE. Redakcja: MARTA FIK, STEFAN WACHNOWSKI.
Projekt okładki: BARBARA WOLNIEWICZ. Zdj.: CZESŁAW ŁUNIEWICZ.
Ilustr.: JÓZEF BURLEWICZ.

Druk: Zielonogórskie Zakłady Graficzne, zam. 1480 — 600 egz. A5 — J-2/3.

NICCOLÒ
MACHIABELLI

MANDRAGORA

CZYLI NAPÓJ ZAPŁADNIAJĄCY

(LA MANDRAGOLA)

Przekład — Mirosława Wyszogrodzka-Ślaska

Kancony przełożył — Roman Kołoniecki

OSOBY:

Kallimach	—	Cezary Kazimierski
Siro	—	Włodzimierz Kaniowski
Messer Nicia	—	Zdzisław Grudzień
Ligurio	—	Henryk Gońda
Sostrata	—	Izabela Niewiarowska
Brat Tymoteusz	—	Ireneusz Karamou
Lukrecja	—	Daniela Zybalanka

Kancony śpiewają — Emil Janiak-Garbowski
— Jerzy Ochocki

Scenografia
WOJCIECH SIECIŃSKI

Muzyka
NARCYZ ŻÓLNOWSKI

Reżyseria

KRZYSZTOF ROTNICKI

Asystent reżysera
HENRYK GOŃDA

PREMIERA 24 MARCA 1973 R.