Kalendarz Teatru Polskiego

WARSZAWA

SEZON 1967/68

14

LOPE DE VEGA

wędka feniksany

*

Reżyseria: Jerzy Grzegorzewski

Dyrektor Teatru: Jerzy Kreczmar

Lope de Vega
w stroju kawalera maltańskiego

... a kiedy mam pisać komedię, zamykam reguły na cztery spusty.

LOPE DE VEGA

Janusz Strasburger

«wędka feniksany»

Dla renesansowej dramaturgii hiszpańskiej, podobnie jak dla angielskiej, obfitym źródłem tematów była nowelistyka włoska, reprezentowana przede wszystkim przez utwory Boccaccia i Bandella. Lope de Vega, który dobrze znał język włoski — o czym świadczy chociażby kilka fragmentów *Wędki Feniksany* — sięgał niejednokrotnie do owych niewyczerpanych skarbnic anegdot i historyjek. Z pośród jego najważniejszych *comedias Kara bez zemsty (El castigo sin venganza)* opiera się na opowiadaniu Bandella, a omawiana tu sztuka — *El anzuelo de Fenisa* — na dziesiątej noweli ósmego dnia *Dekameronu* Boccaccia, znanej pod nazwą *Salabaetto i Sycylianka Iancofiore albo Oszustka na hak przywiedziona.*

Pisze w swej opowieści ojciec prozy włoskiej jako to: „Pewna Sycylianka z nieporównaną zręcznością zawładnęła towarami kupca, przywiezionymi do Palermo. Kupiec ów udaje, że powrócił do Palermo z jeszcze większym zapasem towarów, po czym pożycza od niej pieniądze, aby ją później na lodzie osadzić." *

Wędka Feniksany ukazała się drukiem po raz pierwszy w VIII części teatru Lope de Vegi, w roku 1617. Pochodzi więc z lat pełnego rozkwitu najpłodniejszego talentu, jaki znają dzieje literatury światowej. Jest to istotnie komedia technicznie dojrzała, misternie skonstruowana, splatająca zgrabnie kilka różnorodnych wątków (Lucindo-Feniksana, Feniksana-Dinarda, Dinarda-Albano). Charakterystyczna dla hiszpańskiego teatru renesansowego swoboda przejawia się nie tylko w naruszeniu klasycznej jedności akcji, ale również w częstych zmianach miejsca i czasu przedstawianych wydarzeń. Przenosimy się — nieraz w ramach tego samego aktu — z portu do domu i na *patio* Feniksany, na ulicę i do rezydencji kapitana, który gości przebraną Dinardę. Między drugim i trzecim aktem odbywa się długotrwała w owych latach podróż morska Lucinda do Walencji i z powrotem na Sycylię.

* Giovanni Boccaccio: *Dekameron.* Przełożył z włoskiego Edward Boyé, tekst poprawił i uzupełnił Mieczysław Brahmer. PIW 1957 , t. II, s. 208.

Różnorodność i ruchliwość akcji zapobiega monotonii, której nie zniosłaby impulsywna widownia hiszpańska. Temu samemu celowi służy bogactwo form wierszowych, o wiele bardziej widoczne w oryginale niż w tłumaczeniach. Odpowiada ono fluktuacjom tempa dialogu, akcentuje zmianę nastroju lub rodzaju kwestii wygłaszanych przez osoby dramatu.

Szczęśliwie się złożyło, że mamy do dyspozycji włoski wzór *Wędki Feniksany.* Można dzięki temu porównać oba utwory i przestudiować sposób, w jaki Lope de Vega wykorzystywał z tylu źródeł czerpany materiał, aby zapełnić nim ramy poczętego przez siebie modelu dramatu.

Łatwo się domyślić, że akcja krótkiej noweli jest dużo prostsza, bardziej linearna, skoncentrowana na niewielu istotnych dla jej rozwoju wydarzeniach. Tylko jeden z trzech wątków sztuki pochodzi od Boccaccia — wątek najważniejszy, tytułowy. Występują u Włocha trzy zaledwie postaci: kurtyzana Iancofiore, młody kupiec z Florencji Nicoló di Cignano, zwany Salabaetto, oraz jego mądry przyjaciel i doradca z Neapolu, Pietro di Canigiano. Odpowiednikiem dwóch pierwszych są w komedii Lopego Feniksana i Lucindo; trzeci nie występuje wcale: nie jest potrzebny, skoro autorem podstępu, który ma doprowadzić do odzyskania z nawiązką pieniędzy, staje się u Hiszpana sam młody kupiec. W ogóle nie opierzony Salabaetto jest ofiarą łatwiejszą do usidlenia niż baczny i przez Tristana mitygowany Lucindo; a Iancofiore to łowczyni ostrożniejsza, bardziej skryta i wyrachowana od impulsywnej, jawnie cynicznej Feniksany.

Nowela Boccaccia przynosi pełen rubasznej swady i ironii, ale przede wszystkim zwięzły, rzeczowy opis wydarzeń; poza opis daleko nie wychodzi. Nie folguje ani dygresjom, ani ornamentacji. Za przykład niechaj posłuży, z pożytkiem dla widza sztuki Lopego, zwarta ekspozycja akcji i charakterystyka jej protagonistów, jaką daje pisarz włoski na początku swej opowieści:

> „We wszystkich miastach nadbrzeżnych, porty posiadających, istniał kiedyś, a może i dziś jeszcze istnieje, obyczaj, zgodnie z którym wszyscy kupcy przybywający z towarami, wyładowawszy je z okrętu, składali swój dobytek do składów. W wielu miejscach taki schów, zwany doganą, należał do gminy albo do pana tych ziem. Oddawszy spis towarów ludziom zawiadującym tymi sprawami i oznaczywszy ceny, kupcy zamykali otrzymane składy na klucz. Cel-

Drzeworyt zdobiący opowieść
Oszustka na hak przywiedziona
z włoskiego wydania *Dekameronu*, r. 1518

nik, mający zwierzchni nadzór nad portem, wpisywał wówczas do księgi wszystkie towary kupca i żądał później zapłaty w miarę ich odbierania. Dzięki tym księgom faktorzy nierzadko dowiadywali się o ilości towarów, a takoż, jacy kupcy je przywieźli, po czym już targu dobijano lub zamiany czyniono.

Obyczaj ten istniał też w Palermo na Sycylii, w mieście, co po dziś dzień słynie z białogłów odznaczających się pięknym ciałem, ale nie cnotą. Człek, który ich nie zna, skłonny jest je poczytywać za wielce obyczajne istoty. Białogłowy te gotowe są zedrzeć skórę z każdego mężczyzny. Gdy tylko przybędą cudzoziemscy kupcy, zaraz dowiadują się one z portowej księgi, kto co przywiózł i za ile towar sprzedać może, po czym łaskawymi słowy i płochym obejściem starają się obrócić na siebie uwagę, a wreszcie usidlić kupców swoją miłością. Już wielu ludzi sprowadziły w ten sposób na bezdroża i cały towar z rąk im wyrwały. Zdarzali się i tacy, co zostawili w Palermo nie tylko swoje towary i okręty, ale także i kości, tak zręcznie bowiem te balwierki brzytwą władały.

Przed niedawnym tedy czasem przybył do Palermo pewien młodzieniec florencki, Nicoló da Cignano, Salabaettem przezwany. Na polecenie swoich zwierzchników przywiózł z sobą tak wiele sukna, danego mu na kredyt na

jarmarku w Salerno, że mógłby za nie pięćset złotych florenów otrzymać. Zapłaciwszy w porcie za przechowanie, złożył towar do składów i nie spiesząc się zbytnio ze sprzedażą, jął się po mieście przechadzać. Salabaetto był młodzieńcem jasnym, płowym, kształtnym i urodziwym, aliści i letko myślącym, ponieważ życie mu się uśmiechało. Zdarzyło się, że jedna z tych balwierek, o których wyżej wspomnieliśmy, imieniem Iancofiore, usłyszawszy o nim, obróciła nań uwagę swoją. Salabaetto spostrzegł to i imaginując sobie, że ma do czynienia z jakąś znaczną damą, postanowił ją olśnić urodą swoją i grę miłośną chytrze przeprowadzić." *

Autor włoski skupia uwagę na mechanizmie obu podstępów. Tłumaczy, jak szczwane kurtyzany z wielkiego portu wyszukują w księgach komory celnej swe co zamożniejsze ofiary; jak starannie Iancofiore przygotowuje teren, stwarzając pozory wysokiej rangi społecznej swojej osoby i bezinteresownej hojności: to ona wciąż daje, gości, okazuje troskę, nie żądając jakoby nic w zamian poza uczuciem; jaką sceną i jaką osiąga swój cel bajeczką; jaką przynętę gotuje nikczemnicy Salabaetto, pojawiając się w Palermo po raz drugi; skąd bierze pomysł i środki, jak odgrywa swą rolę.

Lope de Vega zachowuje większość istotnych szczegółów głównej intrygi z wyjątkiem miejsc, gdzie wymagania sceny skłaniają go do wprowadzenia modyfikacji (sposób zaprezentowania dwojga protagonistów itd). Mimo to sprawy pieniężne wydają się u niego mniej zaakcentowane, ponieważ dodaje od siebie dużo liryzmu, humoru i akcji pobocznej. Ze specjalnych przyczyn Hiszpan pomija przedstawioną przez Włocha z wyjątkową satysfakcją i drobiazgowością scenę spotkania kurtyzany z młodym kupcem w łaźni, gdzie bohaterowie występują w strojach Adama i Ewy. Ten typowo bocciacciowski obrazek jest zbyt śmiały, żeby go można było pokazać naocznie widzowi w teatrze hiszpańskim, moralnie wyjątkowo — jak na swą epokę — surowym.

Konstruuje za to Lope romantyczny labirynt uczuć: Albano zakochany w Feniksanie, Dinarda w Albanie, Faniksana w przebranej za chłopca Dinardzie — istny romans pasterski! Dochodzą jeszcze balansujące bezpiecznie na krawędzi nieobyczajności sceny związane z trawestacją Dinardy i podejrzeniami jej towarzyszy; dochodzi sprawa honorowa, dość satyrycznie potraktowana, między Albanem i bratem Dinardy — Don Felixem. Wszystkim zalotom, zazdrościom, nieporozumieniom, porachunkom kładzie do-

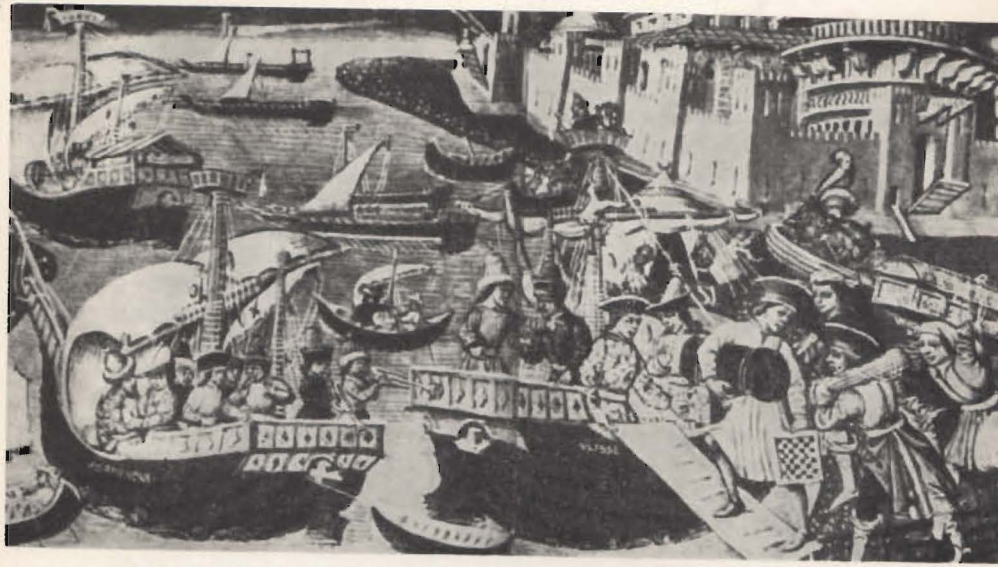
* *Dekameron*, wyd. j. w., s. 209.

piero kres ostatnia scena, rozegrana już bez udziału bohatera noweli boccacciowskiej, który wypłynął przezornie z odzyskanym i pomnożonym skarbem na morze. Zakończenie to ma nie tylko wprowadzić konwencjonalny, niezbędny w ogromnej większości hiszpańskich *comedias*, szczęśliwy wydźwięk: skojarzenie pary albo par zakochanych. Przynosi też — potęgując efekt głównej intrygi — ostateczne pognębienie, gorzej, ośmieszenie Feniksany, która pod wpływem absurdalnej miłości straciła bez reszty dawną ostrożność i wyrachowanie, pozwalając się wszystkim w niewybredny sposób naciągać.

Dowodem mistrzostwa Lopego jest organiczne powiązanie konwencjonalnego wątku, zakończonego *happy endem*, z zasadniczą intrygą sztuki a jednocześnie przekształcenie statycznego charakteru postaci Iancofiore w ulegający ewolucji pod wpływem okoliczności charakter Feniksany. Wprowadza więc Lope, w stosunku do noweli Boccaccia, nowy element psychologiczny, który humanizuje bohaterkę i czyni ją mniej antypatyczną.

Fabuła krótkiej opowieści była na pewno zbyt wątła, żeby wypełnić trzy obszerne akty. Przygotowania oszustwa Feniksany nie mogły trwać bez końca ani wciągnąć dostatecznej liczby osób — nawet uwzględniając powierników — aby łatwo było operować krótkimi, żywymi scenkami; a takich potrzebuje komedia intrygi, jeśli się nie ma przeobrazić w komedię psychologiczną o powolnej akcji. Zemstę Lucinda należało tym bardziej zamknąć w niewielu scenach, gdyż wymagała szybkiego działania. Obrana przez autora *Wędki Feniksany* droga skomplikowania i wzbogacenia intrygi prowadziła najpewniej do celu.

Lope de Vega pomnożył liczbę osób dramatu do granic normy stosowanej w komedii hiszpańskiej jego epoki. Związał je w różny sposób z Feniksaną przez Albana, Dinardę i kapitana Osorio zainteresowanych ostatecznie, tak jak Lucindo, w pognębieniu cynicznej zwodzicielki. Postaci zostały zgrupowane według niejednolitych schematów: 1. bohater-powiernik (Feniksana-Celia, Lucindo-Tristán, Albano-Camilo); 2. dwaj bohaterowie-wzajemni powiernicy (Lucindo-Don Félix); 3. grupa towarzyszy (Dinarda jako Don Juan-Bernardo-Fabio; Osorio-Campuzano-Triviño-Orozco). Napięcie dramatyczne wnoszą przeważnie te dialogi, w których ścierają się przedstawiciele dwu różnych par czy grup w urozmaiconych kombinacjach. Czasem dwie postaci rozprawiają przez chwilę cicho na stronie, gdy równolegle inne mówią głośno, do publiczności, o sprawach mniej ważnych, co pobudza ciekawość widza. Albo słyszy się na przemian, kontrastujące biegunowo znaczeniem dla rozwoju akcji, lecz powiązane siecią rymów, kwestie



Odjazd bogatego kupca
Ilustracja włoska z XV wieku

Znajdą się ludzie uczeni, obdarzeni dobrym smakiem, którzy podziękują poetom za ich pilność i odróżnią tym samym dobrych od złych, nieuków od wykształconych.

LOPE DE VEGA

dwóch obecnych na scenie grup postaci zaprzątniętych zupełnie odmiennymi sprawami (świetna scena XIX aktu II z udziałem Feniksany, Tristána i rozpalonych grą żołnierzy). Coś jakby melodia, której towarzyszy akompaniament. Widać na każdym kroku wytrawnego znawcę potrzeb i możliwości sceny.

Przy prowadzeniu dialogu niewiele mógł podsunąć Lopemu Boccaccio, ale nawet tych kilkunastu kwestii, ukazujących w noweli przebieg obu oszukańczych transkacji między Salabaetto i Iancofiore, Hiszpan bynajmniej sobie nie przyswoił. Może nie odpowiadał mu język dialogów Włocha — ów prosty, realistyczny język prozy, bez poetyckich wzlotów i sentymentalnych hiperboli? A może pisząc swą komedię miał tylko w pamięci ogólne zarysy fabuły przeczytanej wcześniej noweli? Chyba to ostatnie przede wszystkim. Człowiek o wyobraźni Lopego potrzebował minimalnego co najwyżej bodźca, ażeby resztę wykrzesać ze swej genialnej głowy; tekst wzoru przeszkadzałby mu raczej niż pomogał. Czerpał ze spamiętanego tematu tyle, ile potrzebował, a resztę uzupełniał, przeobrażał, odrzucał, swobodnie igrając słowami i postaciami.

Ponieważ *Wędka Feniksany* jest komedią intrygi, psychologia postaci rysuje się wyraźnie tylko wtedy, gdy wymaga tego umotywowanie takiego a nie innego przebiegu wydarzeń. Lucinda cechuje ostrożność, przezorność, ma w dodatku przy sobie przedstawiciela zdrowego ludowego rozsądku — Tristana. Utrudni to zadanie Feniksanie, uwypukli jej mistrzostwo w roli łowczyni męskich serc i mieszków. Bezwstydna oszustka działa szybko, zdecydowanie, gdyż odniosła już wiele łatwych sukcesów; bywa w różnych okolicznościach to bezczelnie otwarta, to wyrafinowanie obłudna. Chciwość współdziała w niej z chęcią wywarcia zemsty na mężczyznach za niewierność pierwszego kochanka: więcej się zyska stawiając na łatwowierność płci brzydkiej, niż na jej stałość — a ileż przy tym zabawy, satysfakcji... Jeśli niespodzianie miłość krzyżuje jej szyki, przedmiot uczuć okaże się przebraną dziewczyną!

Nie brak też kobiecego sprytu i przenikliwości śmiałej Dinardzie, która w męskim odzieniu musi gonić ukochanego młodzieńca, dziewczęta bowiem nie mogły wówczas ryzykować samotnych podróży. Idzie za wzorem tylu bohaterek Tirso de Moliny, mnicha, co się lubował w dwuznacznych sytuacjach.

Pozostałe postaci — z wyjątkiem barwnych typów napuszonych wojaków hiszpańskich, występujących epizodycznie — odpowiadają ustalonym rolom zakochanego i wzdychającego *caballero (galán)*, rozsądnego doradcy oraz bystrej służącej-powiernicy, idealnego uzupełnienia występnej chlebodawczyni.

Ażeby zbliżyć osoby komedii do publiczności, Lope de Vega uczynił większość z nich swymi rodakami. Tylko Feniksana i Celia to Włoszki. Salabaetto stał się kupcem z Walencji o teatralnym imieniu Lucindo. Na miejsce Neapolitańczyka Canigiano wszedł Sewilczyk Don Félix. Wszystkie wprowadzone przez Lopego osoby to albo żołnierze hiszpańscy (przypomnijmy, że Sycylia w chwili powstania *Wędki Feniksany* była częścią imperium Filipa III), albo Hiszpanie przybyli do Włoch z różnych przyczyn: z obawy przed zemstą, w jej poszukiwaniu, w sprawach osobistych czy po prostu gnani żądzą przygód, jak towarzysze Dinardy. Psychika, obyczaje, sposób bycia postaci zostały zabarwione kolorytem ojczystym. Ciekawe echa w piosenkach Fabia znalazło wrogie i kpiarskie nastawienie ludności włoskiej do hiszpańskiego okupanta:

Cáncaro che venga a tutti
li traditori spagnuoli,
furfanti, ladri, mariuoli,
assassini per tre scuti!

(Niechaj stoczy choroba tych wszystkich zdrajców hiszpańskich, łotrów, złodziei, oszustów, gotowych zabić dla trzech talarów!)

albo:

Se [...] tutto lo spagnolo
fossino amazzato,
come trionfaria
lo siciliano!

(Gdyby wszyscy Hiszpanie zostali wybici — jakże by zatriumfowali Sycylijczycy!)

To samo nastawienie ujawnia cięta charakterystyka, w której Feniksana przedstawia żołnierza hiszpańskiego na modłę karykaturalnej postaci „kapitana" z *commedia dell'arte:*

Soldados y espanoles, plumas, galas,
palabras, remoquetes, bernaldinas,
arrogancias, bravatas y obras malas.

(Żołnierze i Hiszpanie: pióra, przepych, dużo słów, galanteria, czcze przechwałki, buta, zaczepki, złe uczynki).

Stwarza to koloryt epoki; realistycznie pokazuje znane, bliskie widowni tło wydarzeń, a zarazem zaostrza konflikt postaci antagonizmem narodowościowym.

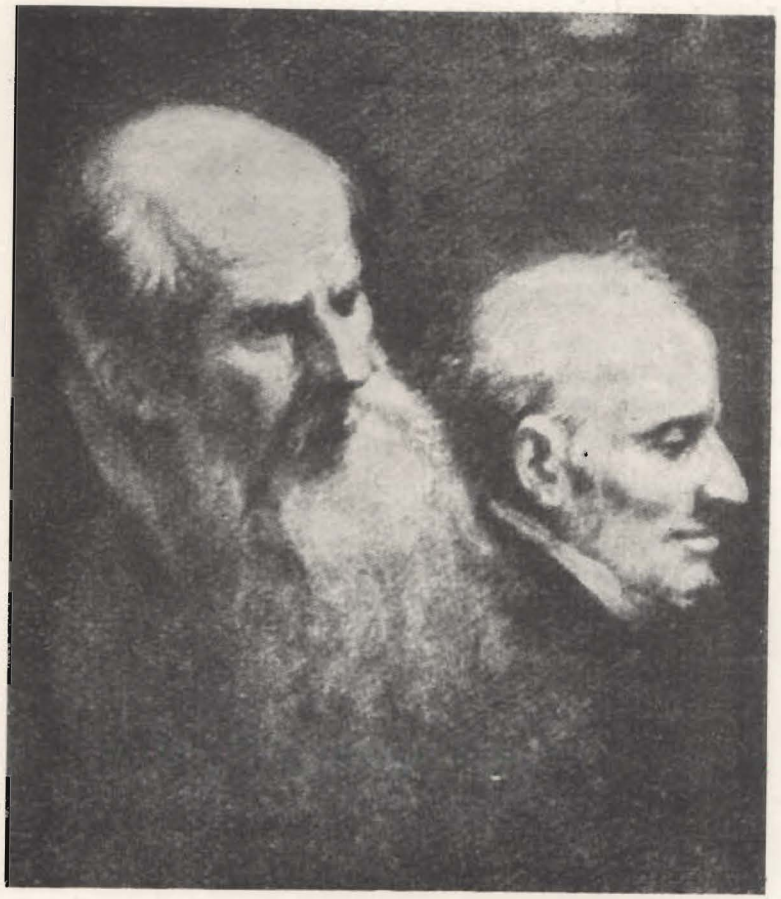
Realizmowi towarzyszy pierwiastek komiczny. Rodzi się zarówno z sytuacji typu „oszust oszukany", jak z faktu zalotów kobiety do kobiety, dwuznacznej sytuacji, zdolnej ubawić dawną widownię bardziej zapewne niż dzisiejszą. Komiczne są z zasady

występy Tristana *, nieodzownej postaci służącego-wesołka *(gracioso)*, którego przyziemny i wulgarny, ale zdrowy realizm życiowy kontrastuje z wyszukanym językiem i lirycznym sentymentem jego pana. Komediowymi — w klasycznym rozumieniu — osobami okazują się również obaj „paziowie" Dinardy, grającej rolę Don Juana; są to typy zbliżone do *picaros*, nicponiów z hiszpańskiej powieści łotrzykowskiej. Niezbyt subtelnym dowcipem iskrzą się dialogi obojga służących, Tristana i Celii, a także trzech żołnierzy, ptaszków swobodnego, lecz niskiego lotu. Do najzabawniejszych należą spięcia między Tristanem i Feniksaną, czyli między grubiaństwem i obłudą, w których musiała cieszyć publiczność nieprzetłumaczalna gra wieloznacznych słów *gato* (kot; mieszek; oszust, wydrwigrosz) i *gatazo* (podstęp, brzydki kawał, łajdactwo). Świetna jest wreszcie scena między napuszonymi żołnierzami i onieśmielonym ich butą Lucindem przed drzwiami Feniksany: czmychając ze swą zdobyczą młody kupiec będzie miał jeszcze w pamięci groźne miny marsowych protektorów oszustki, co skłoni go do pośpiechu.

W żadnej chyba dziedzinie nie nastąpiła tak radykalna reakcja przeciw zamiłowaniom dawnych epok, jak w stosunku do języka miłosnej galanterii, okraszonej pastersko-mitologiczną frazeologią; języka, którym posługiwano się przez wiele stuleci aż do ostatnich granic wyjałowienia i przesytu. Anachroniczne wdzięki rażą dzisiejszego tłumacza, skłaniają go do skrótów, omówień i uproszczeń.

Na szczęście nie starzeją się inne, ważniejsze składniki komedii: w doskonałym tempie poprowadzona akcja, mistrzowsko zawiązana i rozwiązana intryga, żywe postaci, urozmaicone sceny, wstawki realistyczno-komiczne z ich dosadnym językiem, świeżość, bujność poetyckiej wyobraźni autora, znajomość życia, która go cechuje. Wszystkie te oczywiste zalety, stanowiące o trwałym żywocie dzieła Lope de Vegi, pozwalają wciąż jeszcze smakować bez wysiłku niewyczerpane bogactwo jego talentu.

* Ciekawe, że imię sławnego kochanka ze średniowiecznego romansu dwornego bywa w teatrze hiszpańskim zarezerwowane dla postaci komicznej!



Lope de Vega (profil na prawo)
Fragment obrazu Vincencio Carducho

Urodziłem się między dwiema ostatecznościami: miłością i nienawiścią, nigdy nie znałem drogi pośredniej.

LOPE DE VEGA

Lope de Vega

seguidilla

W ten wieczór świętojański
zazdrość mnie męczy.
Po dniu nadejdzie nocka,
pora do zemsty.

Topole w zagajniku,
mówcie, gdzie ona.
Jeżeli poszła z innym,
z żałości skonam.

Ach, Manzanares jasny,
mały potoczek:
gdy zabrakło mu wody,
ogniem się toczy!

gallarda

Ja, mała dzieweczka,
rozpuściłam włosy,
pilnie strzegłam stada,
lecz piersi nie dosyć.
Zobaczył mnie rycerz
wyszedłszy na łowy,
wzruszył moje serce
układnymi słowy.
Amorku, zostaw tę strzałę!
Lękam się, bom dziewczę małe.

Tłumaczył
Janusz Strasburger

Komedia Lope de Vegi *Wędka Feniksany (El anzuelo de Fenisa)* w przekładzie Juliusza Żuławskiego jest wystawiona na scenie Teatru Polskiego w reżyserii i scenografii Jerzego Grzegorzewskiego. Muzykę skomponował Stefan Kisielewski.
Obsada: Wacław Szklarski (Camilo), Henryk Boukołowski (Albano), Justyna Kreczmarowa (Feniksana), Alicja Sędzińska (Celia), Wieńczysław Gliński (Lucindo), Jerzy Turek (Tristan), Jolanta Bohdal (Dinarda), Mieczysław Gajda (Fabio), Andrzej Fedorowicz (Bernardo), Leon Pietraszkiewicz (Osorio), Wiktor Nanowski (Campuzano), Tadeusz Pluciński (Trivinio), Krzysztof Kowalewski (Orozco), Gabriel Nehrebecki (Feliks), Zygmunt Bończa-Tomaszewski (Stary sługa), Józef Kalita (Żołnierz), Bożena Biernacka (Porcia), Jolanta Czaplińska (Wenus), Aleksandra Dmochowska (Helena), Wiesława Kosmalska (Kleopatra), Celina Mencner (Narcyz), Jolanta Stiller (Adonis).

Napisałem dziewięćset komedii, dwanaście ksiąg na różne tematy, prozą i wierszem, i tyle ulotnych stronic rozmaitej treści, że to, co zostało wydrukowane, jest mniejsze niż to, co powinno jeszcze ukazać się drukiem; napytałem sobie wrogów, cenzorów, naraziłem się na podstępy, zazdrości, krytyki, prześladowania i kłopoty; straciłem cenny czas i doszedłem do „non intellecta se nectus", o której mówi Auzoniusz...

LOPE DE VEGA

Ryszard Górski

przed otwarciem teatru polskiego tournée po rosji w roku 1912

Jak wiadomo, Teatr Polski w Warszawie zainaugurował swoją działalność przedstawieniem *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego dn. 29 stycznia 1913 roku. To wydarzenie w życiu kulturalnym Warszawy poprzedziły nie tylko paroletnie wysiłki i praca wokół stworzenia placówce odpowiednich warunków działalności, lecz także przygotowania artystyczne, które miały zapewnić jej pomyślny start.

Szły one w dwu kierunkach: skompletowania należytego zespołu aktorskiego i opracowania przy jego udziale atrakcyjnego repertuaru. Zespół został zaangażowany stosunkowo wcześnie i na parę miesięcy przed otwarciem nowej sceny przystąpił do przygotowywania zaplanowanego repertuaru. Praca postępowała szybko naprzód, skoro w październiku 1912 roku w związku z jeszcze dość odległym terminem otwarcia Teatr mógł wyruszyć w objazd, na występy „po miastach kresowych i rosyjskich" [1], z dziesięciu utworami, rzecz godna podkreślenia, wyłącznie autorów polskich.

Tak zestawiono repertuar z uwagi na tamtejsze ośrodki polonijne, na które kierownictwo Teatru Polskiego najbardziej liczyło i z których, jak słusznie przewidywało, rekrutowali się głównie widzowie jego spektakli. Prezentacja rodzimej dramaturgii przed taką publicznością miała też aspekt propagandowy i niewątpliwie rzucała światło na ideowo-artystyczne ambicje nowej sceny, która swoim publicznym występem, jeszcze na długo przed oficjalną inauguracją, manifestowała stosunek do polskiej twórczości dramatycznej.

[1] J. Lorentowicz: *Teatr Polski w Warszawie. 1913—1938*. Warszawa, 1938 s. 93, gdzie podano wykaz miejscowości i sztuk, jakie wówczas grał zespół Teatru Polskiego oraz niepełną obsadę *Wesela*, a wcześniej wspomniano o okolicznościach, które skłoniły A. Szyfmana do podjęcia decyzji o *tournée*.

Poza rolą propagandową *tournée* Teatru Polskiego miało przede wszystkim znaczenie artystyczne, ponieważ dawało zespołowi okazję do sprawdzenia swoich sił na scenie, zgrania się w nowym składzie, co, oczywiście, byłoby niemożliwe w obliczu zadań już po otwarciu nowego gmachu przy ulicy Karasia.

Z tych względów (nie trzeba nadto zapominać o stronie materialnej przedsięwzięcia; dochód rekompensował w części koszty utrzymania zespołu do chwili rozpoczęcia działalności w roku 1913) wyjazd miał przynieść wielokrotny pożytek.

Artyści Teatru Polskiego, co odnotował Lorentowicz, grali w Kijowie, Żytomierzu, Mińsku i Petersburgu. Warto podać, że od dn. 12 do 21 października występowali w Kijowie w Teatrze Dramatycznym Dagmarowa. Prezentowali swój repertuar przy wypełnionej widowni, byli gorąco przyjmowani przez polską publiczność, jak widać z prasy, która wysoko oceniała poziom ich sztuki scenicznej [2]. Kolejno kijowskiej publiczności demonstrowano: 12 X — *Wesele* Wyspiańskiego; 13 X — *Aktorki* Krzywoszewskiego; 14 X — *Głupiego Jakuba* Rittnera; 15 X — *Straceńców* Konczyńskiego; 16 X — *W gołębniku* Nikorowicza; 17 X — *Gody życia* Przybyszewskiego; 18 X — *Cyganerię warszawską* Nowaczyńskiego; 19 X — *To samo* Staffa; 20 X — po południu *Zemstę za mur graniczny* Fredry, wieczorem *Wesele;* 21 X — *Wyzwanie* Gorczyńskiego.

Z Kijowa Teatr udał się do Żytomierza i Mińska, skąd przybył na występy do Petersburga. Tutaj grał w sali Teatru „Komedia" [3]; 30 X — *Wesele;* 31 X — *Wyzwanie;* 1 XI — *Głupiego Jakuba;* 2 XI — *W gołębniku;* 3 XI — *Zemstę za mur graniczny;* 5 XI — *Gody życia;* 6 XI — *Cyganerię warszawską;* 7 XI — *Straceńców;* 8 XI — *To samo.*

Dzięki prasie petersburskiej [4] można podać obsady dziewięciu sztuk, które gdzie indziej były odtwarzane przy udziale niemal tych samych artystów, co w Petersburgu.

Wesele w reżyserii A. Zelwerowicza. Gospodarz — M. Szobert; Gospodyni — H. Czarnecka; Pan młody — J. Leszczyński; Panna młoda — M. Przybyłko-Potocka; Marysia — M. Dulęba; Wojtek — K. Zawrocki; Ojciec — J. Guttner; Jasiek — M. Węgrzyn;

[2] Omówienia przedstawień Teatru Polskiego znajdujemy w „Dzienniku Kijowskim" 1912 nr 260, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270.

[3] Występy w Petersburgu doczekały się dość licznych recenzji w miejscowej prasie rosyjskiej oraz w „Dzienniku Petersburskim" 1912 nr 773, 774, 775, 777, 778, 779, 780.

[4] Obsady sztuk granych przez Teatr Polski w Petersburgu zob. „Obozrenije tieatrow" 1912 nr 1882—1886, 1888—1891.

Kasper — J. Guttner; Poeta — E. Weychert; Dziennikarz — J. Sosnowski; Nos — W. Grabowski; Radczyni — F. Krysińska; Maryna — H. Czarnecka[5]; Zosia — H. Starska; Haneczka — W. Tatarkiewicz; Klimina — J. Winiarska; Czepiec — A. Zelwerowicz; Kasia — S. Broniszówna; Kuba — S. Jarniński; Isia — J. Janecka; Muzykant — K. Zawrocki; Dziad — S. Jarniński; Ksiądz — K. Junosza; Rachela — L. Dunin; Stańczyk — K. Junosza; Chochoł — W. Nowakowski; Czarny rycerz — M. Węgrzyn.

Wyzwanie w reżyserii A. Zelwerowicza. Antonina Krzycka — M. Przybyłko-Potocka; Józka — F. Krysińska; Olesia — M. Dulęba; Korewidzka — S. Broniszówna; Matka Antoniny — J. Winiarska; Misia Morzycka — J. Zarzycka; Dziewczynka — J. Janecka; Kazimierz — J. Guttner; Zwoliński — J. Leszczyński; Pająk — M. Szobert; Zygmunt — W. Grabowski; Wolski — K. Junosza.

Głupi Jakub w reżyserii A. Zelwerowicza. Karol — J. Sosnowski; Marta — F. Krysińska; Teofil — K. Junosza; Prezes — M. Szobert; Jerzy — W. Grabowski; Misia — W. Tatarkiewicz; Jakub — J. Leszczyński; Hania — M. Dulęba; Doktor — E. Weychert; Katarzyna — H. Czarnecka; Lokaj — K. Zawrocki.

W gołębniku w reżyserii A. Zelwerowicza. Antoni Szczygielski — J. Węgrzyn; Zbyszko Zasławski — J. Leszczyński; Zdzisław Rański — W. Grabowski; Medard — J. Sosnowski; Ignacy — S. Jarniński; Ciocia Tonia — F. Krysińska; Helena Liska — J. Zarzycka; Zofia Strońska — W. Tatarkiewicz; Stasia Dolska — M. Dulęba; Kasia — J. Janecka.

Zemsta za mur graniczny w reżyserii J. Sosnowskiego. Cześnik — M. Szobert; Klara — W. Tatarkiewicz; Rejent — M. Węgrzyn; Wacław — J. Węgrzyn; Podstolina — F. Krysińska; Papkin — J. Leszczyński; Dyndalski — J. Sosnowski; Śmigielski — J. Guttner; Perełka — S. Jarniński.

Gody życia w reżyserii J. Sosnowskiego. Wacław Drwęcki — J. Leszczyński; Hanka Bielska — M. Przybyłko-Potocka; Wanda — F. Krysińska; Marcysia — S. Broniszówna; Zofia — L. Dunin; Zbigniew Bielski — M. Szobert; Orlik — K. Junosza[6]; Janota — E. Weychert; Stefania — M. Dulęba; Góralka — H. Czarnecka; Przewodnik — S. Jarniński.

[5] Wg „Dziennika Petersburskiego" 1912 nr 773 Marynę grała J. Zarzycka.

[6] Wg „Dziennika Kijowskiego" 1912 nr 265 w Kijowie Orlika odtwarzał J. Sosnowski.

Arnold Szyfman, ok. r. 1912

Maksymilian Węgrzyn

Aleksander Zelwerowicz

Cyganeria warszawska w reżyserii M. Węgrzyna. Damian Prosper — A. Zelwerowicz; Kamil — E. Weychert; Lesław — M. Węgrzyn; Zenon — J. Węgrzyn; Ryszard — W. Nowakowski; Miriamka — M. Dulęba[7]; Andzia — J. Zarzycka; Klarcia — M. Przybyłko-Potocka; Kubuś — J. Janecka; Pułkownik — M. Szobert; Pani Laura — L. Dunin; Róża — W. Tatarkiewicz; Ewaryst — J. Leszczyński; Pani Dulcheria — F. Krysińska; Chrapkiewicz — J. Guttner; Salome — H. Czarnecka; Klepacki — S. Jarniński; Katarzyna — J. Winiarska; Hanka — S. Broniszówna.

Straceńcy w reżyserii J. Sosnowskiego. Sawicz — E. Weychert; Łucja — M. Przybyłko-Potocka; Wiktoria Sawicz — W. Tatarkiewicz; Jan Otawski — J. Sosnowski; Offheim — A. Zelwerowicz; Eugenia — F. Krysińska; Dr Wabik — J. Węgrzyn; Sumnicki — W. Grabowski; Martyk — K. Junosza; Służący w muzeum — K. Zawrocki; Służąca — S. Broniszówna[8].

To samo w reżyserii A. Zelwerowicza. Tomasz Korzecki — A. Zelwerowicz; Anna — F. Krysińska; Julia — L. Dunin; Stefan Groński — E. Weychert; Stanisław Stopa — J. Węgrzyn.

Poza tymi sztukami grano w Kijowie jeszcze *Aktorki* m. in. przy udziale M. Przybyłko-Potockiej, A. Zelwerowicza (Nieciuszko), J. Winiarskiej, E. Weycherta.

Po otwarciu Teatru Polskiego w Warszawie żadna z tych pozycji nie weszła automatycznie do jego ówczesnego repertuaru. Większość z nich nie była w ogóle później grana, jedynie niektóre przypomniano w okresie późniejszym, ale, rzecz jasna, w mocno zmienionych obsadach, na przykład *Zemstę* 1 II 1919, *Głupiego Jakuba* 28 I 1920 (w Teatrze Małym), *Wesele* 7 XII 1922.

[7] Wg „Dziennika Petersburskiego" 1912 nr 778 Mariamkę grała S. Broniszówna.

[8] Wg. „Dziennika Kijowskiego" 1912 nr 263 w Kijowie Wiktorię grała H. Starska.

Ryszard Górski

chronologiczny wykaz utworów granych w teatrze polskim

1957—1964 **Dyrekcja Stanisława Witolda Balickiego**

(Dalszy ciąg)

[461] WYCHOWANKA — sztuka w 5 aktach wierszem Aleksandra Fredry. *Reżyseria Romana Zawistowskiego. Dekoracje Andrzeja Stopki. Kostiumy Krystyny Horeckiej.*

Obsada: Pan Morderski — F. Dominiak; Regina, jego żona — L. Pancewicz-Leszczyńska; Pan Piotr — A. Kowalczyk; Zosia — M. Ciesielska; Paulina — R. Kossobudzka; Pan Wacław — M. Dmochowski; Pani Szczekalska — E. Drabik-Witkowska; Pan Hilary — A. Łodziński, J. Kobuszewski; Pan Zefiryn — T. Kondrat; Szymon — K. Pągowski; Michał — T. Dymek; Jan — E. Kowalczyk; Narcyz — C. Wołłejko; Marek — W. Nanowski; Hryńko Bajduła — W. Hańcza; Pierwszy tanecznik — C. Bogdański; Drugi tanecznik — A. Wiśniewski.

Wystawiono dn. 16 stycznia 1959 r. i grano 75 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 17; J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 4: A. Jarecki, „Sztandar Młodych" 1959 nr 18; Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 18; O. Jędrzejczak, „Gazeta Krakowska" 1959 nr 20; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 19; A. Kijowski, „Teatr" 1959 nr 11; S. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 6; S. Syga, „Stolica" 1959 nr 5.

[462] * ZŁOTA WIEŻA — Trylogii Trojańskiej Wieczór Drugi z Epilogiem, Artura Marii Swinarskiego. *Reżyseria Zygmunta Chmielewskiego. Dekoracje i kostiumy Mai Berezowskiej.*

Obsada: Priam — Z. Chmielewski; Kasandra — R. Hanin; Parys — T. Kosudarski; Andromaka — M. Homerska; Jola — A. Pawlicka; Hiacynta — K. Łaniewska; Lira — Z. Komorowska;

* Gwiazdką oznaczone są przedstawienia na Scenie Kameralnej.

Homer — J. Kobuszewski; Laokon — S. Jaśkiewicz; Odys — K. Wilamowski; Lesbia — H. Dunajska; Lidia — J. Czaplińska; Żołnierz I — M. Łącz; Żołnierz II — Z. Latoszewski; Helena — D. Kwiatkowska; Klepsydra — J. Macherska; Szirnach — K. Morawski; Haram — K. Orzechowski; Józef — M. Gajda; Anubis — R. Piekarski.

Wystawiono dn. 24 stycznia 1959 r. i grano 13 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 26: A. Drawicz, „Żołnierz Wolności" 1959 nr 62; A. Jarecki, „Nowa Kultura" 1959 nr 8; tenże, „Sztandar Młodych" 1959 nr 25; Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 29; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 25; J. Kott, „Przegląd Kulturalny" 1959 nr 6; St. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 29: T. S., „Stolica" 1959 nr 7; J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 27.

[463] GŁUPI JAKUB — komiedia w 3 aktach Tadeusza Rittnera. *Reżyseria Janiny Romanówny. Dekoracje i kostiumy Zofii Węgierkowej.*

Obsada: Karol — Z. Mrożewski; Marta — M. Gorczyńska, A. Leszczyńska; Teofil — J. Jaroń; Prezes — S. Butkiewicz; Jerzy — K. Orzechowski; Misia — A. Dmochowska; Doktor — L. Madaliński; Katarzyna — M. Żabczyńska; Jakub — T. Kosudarski; Hania — D. Kwiatkowska; Lokaj I — R. Dereń; Lokaj II — M. Danecki.

Wystawiono dn. 22 marca 1959 r. i grano 34 razy. Poprzednio grano „Głupiego Jakuba" *w reżyserii K. Kamińskiego i dekoracjach W. Drabika* w Teatrze Małym od dn. 28 stycznia 1920 r. 47 razy.

Rec.: J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 13; Z. Greń, „Życie Literackie" 1959 nr 16; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 73; J. Lau, „Argumenty" 1959 nr 16; S. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 70: H. Przewoska, „Stolica" 1959 nr 14; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1959 nr 83.

[464] * DOM BERNARDY ALBA — dramat w 3 odsłonach Federico Garcia Lorca. Przekład Jana Winczakiewicza. *Reżyseria Marii Wiercińskiej. Scenografia Otto Axera.*

Obsada: Bernarda Alba — Z. Małynicz; Maria Józefa — M. Dulęba, J. Gzylewska; Angustias — R. Hanin; Magdalena — K. Borowicz; Amelia — K. Łaniewska; Martirio — R. Kossubudzka; Adela — A. Raciszówna; Poncia — J. Sokołowska; Prudencja — J. Munclingrowa; Żebraczka — I. Oberska; Młoda dziewczyna — H. Dunajska; Służąca — H. Czengery; Kobieta I — S. Kostecka; Kobieta II — M. Strońska; Kobieta III — E. Drabik-Witkowska; Kobieta IV — H. Stępowska.

Wystawiono dn. 11 kwietnia 1959 r. i grano 62 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 89; J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 16; A. Jarecki, „Sztandar Młodych" 1959 nr 89; Z. Jasińska, „Tygodnik Powszechny" 1959 nr 18; Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 102; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 88; J. Kott, „Przegląd Kulturalny" 1959 nr 17: J. Lau, „Argumenty" 1959 nr 18; S. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 88 i 94; T. Syga, „Stolica" 1959 nr 18; J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 92.

[465] BEATRIX CENCI — tragedia Juliusza Słowackiego. *Reżyseria Jana Kreczmara. Współpraca reżyserska Reny Tomaszewskiej. Scenografia Andrzeja Pronaszki. Muzyka Zbigniewa Turskiego. Opracowanie ruchowe Ziuty Buczyńskiej.*

Obsada: Francesco Cenci — A. Łodziński; Signora Cenci — S. Broniszówna; Beatrix — J. Kreczmarowa; Fabrycy — M. Dmochowski; Azo — x x x; Kardynał Orsini — K. Wilamowski; Giano Giani — I. Gogolewski; Ksiądz Negri — S. Jasiukiewicz; Cezario — A. Kowalczyk; Ksiądz Anzelmo — W. Brydziński; Don Lucencio — R. Dereń; Antonio — M. Danecki; Inkwizytor — J. Pichelski; Barygiel więzienia — J. Maliszewski; Dolorida — M. Ciesielska; Odźwierny Watykanu — Z. Bończa-Tomaszewski; Sędzia — T. Dymek; Zbir — M. Łącz; Signor Panfilio — J. Kobuszewski; Pantallon — T. Kondrat; Transteverina — J. Czaplińska; Obywatel I — A. Michałowski; Obywatel II — E. Kowalczyk; Penitent I — Z. Latoszewski; Penitent II — C. Bogdański; Penitent III — A. Wiśniewski; Żebrak — K. Morawski; Żebraczka — T. Czechowska, E. Drabik-Witkowska; Człowiek — L. Jabłoński: Furia I — M. Homerska, H. Stankówna; Furia II — D. Urbanowicz; Furia III — K. Posart.

Wystawiono dn. 6 maja 1959 r. i grano 36 razy.

Ryc.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 113; E. Csató, „Teatr" 1959 nr 14; J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 19; Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 126; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 110: J. N. Miller, „Głos Pracy" 1959 nr 111; S. Polanica „Słowo Powszechne" 1959 nr 110; T. Syga, „Stolica" 1959 nr 23; R. Zengel, „Nowa Kultura" 1959 nr 26;

[466] * WESELE PANA BALZACA — komedia w 3 aktach Jarosława Iwaszkiewicza. *Reżyseria Władysława Hańczy. Scenografia Krystyny Horeckiej.*

Obsada: Honoré Balzac — L. Madaliński; Ewelina Hańska — J. Romanówna; Karolina Sayn-Wittgenstein — Z. Barwińska; Aleksander Weryha-Darowski — M. Maciejewski; Doktor Knothe — K. Wilamowski; Halperyn — L. Pietraszkiewicz; Apollo Korzeniowski — R. Piekarski; Sewerka Wyleżyńska — R. Kossobudzka; Dyzia Wyleżyńska — A. Dmochowska, H. Czengery; Anton — K. Morawski, E. Szupelak-Gliński; Leon — T. Kosudarski, W. Nanowski; Maciej — C. Bogdański.

Wystawiono dn. 9 lipca 1959 r. i grano 127 razy.

Rec.: H. Bereza, „Teatr" 1959 nr 21; K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 214; J. Frühling, „Dziennik Polski" 1959 nr 230; tenże, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 37: Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 247; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 216; J. Lau, „Argumenty" 1959 nr 38; S. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 215; T. Syga, „Stolica" 1959 nr 38; S. Treugutt, „Przegląd Kulturalny" 1959 nr 44; A. Wirth, „Nowa Kultura" 1959 nr 40; J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 214.

[467] MEWA — komedia w 4 aktach Antoniego Czechowa. Przekład Natalii Gałczyńskiej. *Reżyseria Romana Zawistowskiego. Scenografia Zenobiusza Strzeleckiego.*

Obsada: Irena Arkadina — B. Ludwiżanka; Konstanty Trieplew — M. Gajda; Piotr Sorin — T. Białoszczyński; Nina Zarieczna — A. Pawlicka; Borys Trigorin — Z. Mrożewski; Ilia Szamrajew — S. Butkiewicz; Paulina — J. Gzylewska; Masza — R. Hanin; Eugeniusz Dorn — S. Jaśkiewicz; Siemion Miedwiedienko — W. Nanowski; Jakub — E. Kowalczyk; Pokojówka — E. Drabik-Witkowska.

Wystawiono dn. 16 lipca 1959 r. i grano 23 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 218: J. Frühling, „Dziennik Polski" 1959 nr 230; tenże, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 38; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 217; J. N. Miller, „Głos Pracy" 1959 nr 117; S. Ostrowski, „Stolica" 1959 nr 39; E. Stróżecka, „Teatr" 1959 nr 21; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1959 nr 251: J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 238.

[468] PORT-ROYAL — sztuka Henry de Montherlanta. Przekład Jana Kotta. *Reżyseria Henryka Szletyńskiego. Scenografia Otto Axera.*

Obsada: Ksieni — Z. Życzkowska; Przeorysza — J. Munclingrowa; Siostra Angelika — E. Barszczewska; Matka Agnieszka — Z. Małynicz; Siostra Franciszka od Eucharystii — A. Raciszówna; Siostra Katarzyna od świętej Flawii — J. Macherska; Siostra Gabriela — K. Łaniewska; Siostra Helena — K. Borowicz; Siostra Ludwika — H. Czengery; Siostra Julia — Z. Komorowska; Siostra Angelika Teresa — E. Drabik-Witkowska; Siostra Małgorzata Gertruda — J. Czaplińska; Siostra Maria Karolina — M. Wyszogrodzka; Siostra Agnieszka od Matki Bożej — K. Possart; Siostra Agnieszka od świętej Tekli — S. Kostecka; Siostra Staruszka — I. Oberska; Siostra Franciszka Klara — T. Czechowska; Odwiedzający — B. Dardziński; Ksiądz Beaumont de Péréfixe, arcybiskup Paryża — W. Hańcza; Wikariusz generalny — A. Michałowski; Oficjał — E. Kowalczyk; Jałmużnik I — T. Dymek, R Dereń; Jałmużnik II — L. Jabłoński; Namiestnik królewski — A. Kowalczyk; Sędzia królewski — M. Danecki; Oficer gwardii — T. Jastrzębowski; Komendant straży — K. Orzechowski.

Wystawiono dn. 3 października 1959 r. i grano 47 razy.

Rec.: B. Danowicz, „Polityka" 1959 nr 43; Z. Jasińska, „Tygodnik Powszechny" 1959 nr 46; Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 278; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959 nr 239; J. Lau, „Argumenty" 1959 nr 43; S. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 243: Z. Sieradzka, „Głos Pracy" 1959 nr 239; T. Syga, „Stolica" 1959 nr 43; J. Szczawiński, „Kierunki" 1959 nr 44; R. Szydłowski, „Teatr" 1959 nr 23; S. Treugutt, „Przegląd Kulturalny" 1959 nr 46; A. Wirth, „Nowa Kultura" 1959 nr 41: J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 240; B. Danowicz, „Polityka" 1960 nr 2; J. Sz[czawiński], „Życie i Myśl" 1960 nr 1/2.

[469] ŚLUBY PANIEŃSKIE czyli MAGNETYZM SERCA — komedia w 5 aktach wierszem Aleksandra Fredry. *Reżyseria Romana Zawistowskiego. Scenografia Andrzeja Stopki.*

Obsada: Pani Dobrójska — L. Pancewicz-Leszczyńska, Z. Barwińska; Aniela — A. Pawlicka; Klara — M. Ciesielska; Radost — Z. Mrożewski; Gustaw — K. Meres; Albin — Z. Latoszewski; Jan — K. Pągowski.

Wystawiono dn. 17 października 1959 r. i grano 65 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 250; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1959, nr 252; J. Kott, „Przegląd Kulturalny" 1959 nr 44; W. Natanson, „Teatr" 1959 nr 23: W. Padwa, „Trybuna Mazowiecka" 1959 nr 262; Z. Sieradzka, „Głos Pracy" 1959 nr 251; T. Syga, „Stolica" 1959 nr 45; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1959 nr 291; J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 249; S. Treugutt, „Teatr" 1960 nr 2.

[470] * R.U.R. — zbiorowy dramat w 3 aktach z komediowym prologiem Karola Čapka. Przekład Andrzeja Sieczkowskiego. *Reżyseria Marii Wiercińskiej. Scenografia Otto Axera.*

Obsada: Osoby: Harry Domin — M. Wyrzykowski; Inż. Fabry — K. Morawski; Dr Gall — J. Kobuszewski; Dr Hallemeier — F. Dominiak; Konsul Busman — K. Dejunowicz; Architekt Alquist — J. Ciecierki; Helena Glory — J. Kreczmarowa; Nana — M. Żabczyńska. Roboty: Mariusz — K. Orzechowski, A. Wiśniewski; Sulla — E. Berger-Jankowska; Radius — J. Maliszewski; Damon — Z. Listkiewicz; Inicjusz — L. Komarnicki; Helena — H. Stankówna, J. Czaplińska; Robot I — M. Karaś; Robot II — J. Chomicz; Robot III — C. Bogdański.

Wystawiono dn. 24 listopada 1959 r. i grano 43 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959 nr 283: M. Dąbrowska, „Życie Literackie" 1959 nr 50; J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1959 nr 48; Jaszcz, „Trybuna Ludu" 1959 nr 328; J. Kott, „Przegląd Kulturalny" 1959 nr 49; J. Lau, „Argumenty" 1959 nr 51/52; S. Polanica, „Słowo Powszechne" 1959 nr 284; H. P[rzewoska], „Stolica" 1959 nr 50: J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959 nr 286; R. Szydłowski, „Przyjaźń" 1960 nr 1.

(Dalszy ciąg nastąpi)

Aleksander Fredro: *Wychowanka*
Premiera: 16 stycznia 1959 r.
Reżyseria: Roman Zawistowski. Dekoracje: Andrzej Stopka. Kostiumy: Krystyna Horecka
Narcyz — Czesław Wołłejko, Pan Morderski — Franciszek Dominiak.

Tadeusz Rittner: *Głupi Jakub*
Premiera: 22 marca 1959 r.
Reżyseria: Janina Romanówna. Dekoracje i kostiumy: Zofia Węgierkowa
Karol — Zdzisław Mrożewski, Marta — Maria Gorczyńska, Teofil — Janusz Jaroń

Federico Gracia Lorca: *Dom Bernardy Alba*
Premiera: 11 kwietnia 1959 r.
Reżyseria: Maria Wiercińska. Scenografia: Otto Axer

Juliusz Słowacki: *Beatrix Cenci*
Premiera: 6 maja 1959 r.
Reżyseria: Jan Kreczmar. Scenografia: Andrzej Pronaszko
Beatrix — Justyna Kreczmarowa, Ksiądz Negri — Stanisław Jasiukiewicz

Henry de Montherlant: *Port-Royal*
Premiera: 3 października 1959 r.
Reżyseria: Henryk Szletyński. Scenografia: Otto Axer
Siostra Franciszka — Alicja Raciszówna, Siostra Angelika — Elżbieta Barszczewska

Aleksander Fredro: *Śluby panieńskie*
Premiera: 17 października 1959 r.
Reżyseria: Roman Zawistowski. Scenografia: Andrzej Stopka
Aniela — Alicja Pawlicka, Pani Dobrójska — Leokadia Pancewicz-Leszczyńska, Klara — Maria Ciesielska

Redakcja: Eugeniusz Szrojt

Wydawca: Teatr Polski w Warszawie
Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 8779. T-3.

EGZEMPLARZ OZDOBNY

CENA ZŁ 4.—

TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Dyrektor Teatru: Jerzy Kreczmar
Sezon 1967-1968

LOPE DE VEGA

WĘDKA FENIKSANY

(El anzuelo de Fenisa)

Komedia

Przełożył JULIUSZ ŻUŁAWSKI

Camilo		*WACŁAW SZKLARSKI*
Albano		*HENRYK BOUKOŁOWSKI*
Feniksana		*JUSTYNA KRECZMAROWA*
Celia		*ALICJA SĘDZIŃSKA*
Lucindo		*WIEŃCZYSŁAW GLIŃSKI*
Tristan		*JERZY TUREK*
Dinarda		*JOLANTA BOHDAL*
Bernardo		*ANDRZEJ FEDOROWICZ*
Fabio		*MIECZYSŁAW GAJDA*
Kapitan Osorio		*LEON PIETRASZKIEWICZ*
Campuzano		*WIKTOR NANOWSKI*
Trivinio		*TADEUSZ PLUCIŃSKI*
Orozco		*KRZYSZTOF KOWALEWSKI*
Don Feliks		*GABRIEL NEHREBECKI*
Donato		*JÓZEF KALITA*
Stary sługa		*Z. BOŃCZA-TOMASZEWSKI*
Porcja	dworki Feniksany	*BOŻENA BIERNACKA*
Wenus		*JOLANTA CZAPLIŃSKA*
Helena		*ALEKSANDRA DMOCHOWSKA*
Kleopatra		*WIESŁAWA KOSMALSKA*
Narcyz		*CELINA MENCNER*
Adonis		*JOLANTA STILLER*

Reżyseria i scenografia — JERZY GRZEGORZEWSKI

Muzyka — STEFAN KISIELEWSKI

Asystent reżysera MIECZYSŁAW GAJDA

Premiera: 20 grudnia 1967 roku

Cena bez zeszytu „Kalendarza Teatru Polskiego" gr. 50.

Zakł. Graf. „Tamka", Zakł. nr 1, W-wa. Zam. 2092/67. T-6.