

Kalendarz Teatru Polskiego



WARSZAWA

SEZON 1967/68

13

NICCOLÒ MACHIAVELLI

mandragola

*

Reżyseria: Jan Kulczyński

Dyrektor Teatru Jerzy Kreczmar



Ze zbiorów Stanisława Augusta
Gabinet Rycin Biblioteki UW

sztuka dobrej roboty

Mandragola wbrew pozorom, jakie zwodzily przez długie wieki czytelników oraz inscenizatorów, nie należy ani do rodziny komedii ani farsy, których tak dużo spłodzili autorzy dramatyczni, począwszy od starożytnych a skończywszy na współczesnych. Jest to naukowa rozprawa z dziedziny prakseologii stosowanej, napisana przez prakseologa, który jeszcze nie wiedział, że pisać prakseologicznie tak samo, jak pan Jourdain nie wiedział, że mówić prozą. Jeżeli jest to praca naukowa i jeżeli Tadeusz Kotarbiński zaliczył Machiavellego do elitarnego grona pionierów prakseologii, *Mandragola* nie może być potraktowana jak zwykła komedia jarmarczna czy udramatyzowana scenka z *Decameron*a, na jaką wygląda. Wpada do niej podejść z całą naukową powagą i stłamsić w sobie powierzchowne odruchy śmiechu.

Stwierdziłiśmy, że Machiavelli był prakseologiem. Wyjaśnijmy więc przede wszystkim, że prakseologia to nowoczesna nauka o sprawnym działaniu, teoria dobrej roboty, która uprawiana tu i ówdzie rozkwitła dopiero w Polsce. No cóż, wiadomo, że na błędach uczymy się najlepiej i tylko na błędach w najlepszym gatunku można zbudować solidną naukową teorię. Podobnie zresztą doskonałe warunki dla obserwacji i zdobywania doświadczeń miał od 3 maja 1469 roku do 22 czerwca 1527 Machiavelli.

Może to komuś wydać się podejrzane, że rozprawa naukowa nazywa się tak dziwnie: *Mandragola*. Ale już sam tytuł jest intrygujący. *Mandragola* to włoska wersja nazwy mandragory — rośliny znanej u nas bardziej pod nazwą żeń-szeń. Korzeń jej posiada cudowne właściwości i jest od dawien dawna stosowany przy rozmaitych ciężkich schorzeniach, między innymi przy łysieniu oraz niemocy płciowej. Ten właśnie napój żeńszeniowy jest pretekstem dla konstrukcji prakseologicznych wywodów z zakresu dobrej roboty.

Gdy Boy wypuszczał na rynek księgarski *Rozprawę o metodzie* Kartezjusza, polecił zaopatrzyć ją w opaskę z napisem:

„Tylko dla dorosłych”. Ludzie kupowali i czytając szukali pewnej metody szczegółowej, której tam nie było. Nie umieli, niestety, najogólniejszych rad Kartezjańskich, które dotyczyły działań wszelkiego rodzaju, uszczegółwić i odnieść do roboty wykonywanej przeważnie wieczorem i nocą w zespołach dwuosobowych. Machiavelli zastosował chwyt całkiem odwrotny. Napisał sztukę, w której przez cały czas mówi się o tej robocie, ale każdy, kto choć trochę zna autora, potrafi ten szczegółowy wypadek uogólnić i domyśli się, że tu chodzi o sprawy głębsze, o świat skutecznych działań, które tak się mają do błahej treści sztuki, jak platońskie idee do naszych wrażeń zmysłowych. Najlepszym zaś dowodem, że tak jest, niech będzie reakcja papieża Leona X i grona dostojników kościelnych, którzy z uśmiechem zrozumienia oklaskiwali spektakl.

Wejdźmy w ten świat sprawnych działań i naukowej organizacji pracy, po którym z taką znajomością wszystkich jego zakamarków poruszał się Machiavelli. Prakseolog wie, że działanie trzeba zorganizować, tzn. przemyśleć wszystkie jego szczegóły, oraz przeprowadzić według planu. Schemat, jakim się przy tym posługujemy, obejmuje następujące etapy: 1. postawienie celu, 2. poznanie warunków, 3. wybór i przygotowanie środków, 4. realizacja, 5. kontrola. Problem celu jest sprawą osobistą każdego człowieka. Teoretyk sukcesu może więc cel traktować jako pewną niewiadomą „x”, za którą każdy podstawia, co tam sobie chce. Ale jak matematycy mają swoje sposoby obliczania niewiadomej, tak prakseologowie — dochodzenia do celu, czyli zapewnienia działaniu skuteczności. Nic dziwnego, że Machiavelli mógł pokazywać, jak się to robi: dla sfer rządzących napisał *Księcia*, traktat będący swego rodzaju *vademecum* sprawnego sterowania nawą państwową, natomiast dla rewolucjonistów — rozprawę *O spiskach*, gdzie podawał metody skutecznego wywracania tej nawy. Dla militarystów napisał podręcznik strategii i taktyki — *O wojnie*, ale gdyby wówczas istniał lepiej funkcjonujący ruch obrońców pokoju, to na ich zamówienie podjąłby się pewno napisania wskazówek, jak skutecznie wojnie zapobiegać.

W *Mandragoli* konkretnym celem jest zdobycie cudzej żony; i Machiavelli podaje praktyczny przykład jakby na zamówienie don Juana. Jeśli by jednak ludziom bardziej podobała się wierność małżeńska niż zdrada, byłby napewno w stanie napisać sztukę, w której pokazałby, jak utrzymać małżonkę w wierności bez użycia pasa cnoty. Cel ocenia się zwykle z punktu widzenia etyki, ale oceny moralne po prostu Machiavellego nie interesują. Pasjonują go natomiast oceny prakseologiczne: jeżeli ma się coś

zrobić, to jak to zrobić sprawnie, jak osiągnąć cel w stu procentach.

A jeżeli cel nie jest jeden — to jak zrealizować cały ich kompleks. Sztuka polega nie na mozolnym dochodzeniu do celu, lecz na osiągnięciu go przy zachowaniu energii i innych zasobów własnych, na robieniu wielu różnych rzeczy za jednym zamachem. Takim przykładem uniwersalnego działania są zabiegi Liguria, który za jednym pociągnięciem zadowala wiele sprzecznych potrzeb: 1. Callimaco jest usatysfakcjonowany, gdyż piękna Lukrecja zostaje zdobyta; 2. bezdzietny małżonek, Nicia, zadowolony, gdyż terapia napojem zapładniającym wydaje się skuteczna i przyjdzie na świat upragniony „następca tronu”; 3. pacjentka, Lukrecja, też jest w końcu zadowolona, może mniej z perspektyw poślizgniętych, ile z samego procesu leczenia i perspektywy zabiegów nadprogramowych; 4. sam Ligurio, jak się domyślamy, sowiecie nagrodzony — spełnia swój osobisty cel doczesny i nadprzyrodzony: zarobił parę groszy, a i bezpośrednio przyczynił się do wsparcia zakonu w osobie elokwentnego mnicha.

Należy przyznać, że niewielu mędrców zauważyło to stanowisko prakseologiczne i raczej odsądzano Machiavellego od czci i wiary, wytykając mu przewrotność, *moral insanity* i głoszenie hasła „cel uświęca środki”. Zauważmy przy okazji, że w *Mandragoli* ta jezuicka dewiza jest włożona w usta braciszka klasztornego Timoteo i poprzedzona następującą zasadą:

„Nie należy zwracać przesadnej uwagi na zło, jeżeli ma się przed sobą złośliwy cel, ponieważ przesadne uwrażliwienie na zło nie powinno powstrzymywać naszego dążenia ku dobru.”

Nie mniej dla Machiavellego cel nie uświęca środków, lecz tylko je wyznacza. Jeżeli chcesz osiągnąć cel x, to musisz zastosować takie a takie środki, bo inaczej x nie powstanie. Samo się przecieć nie robi. Rozumiał to wielki filozof Bacon, który również nie bawił się w moralizowanie, wyrażając wdzięczność Machiavellemu za to, że radził ludziom, co mają robić, żeby mogli swe cele realizować, ale dyskretnie przemilczał, jakie mają obowiązki moralne. Po prostu nie chciał wchodzić na cudze podwórko.

Dla uspokojenia sumienia *hominis moralis* spróbujmy jednak pokazać, że Machiavelli w dyskretny sposób uwzględnił w *Mandragoli* oceny moralne. Przykładu nie musimy daleko szukać. Oto we wcześniejszym swoim dziele, w *Księciu*, Machiavelli wylicza trzy sposoby utrzymania przez władcę podbitego państwa. Pierwszy — to zniszczyć je, drugi — założyć tam swą siedzibę, trzeci — zostawić mu własne prawa, czerpiąc stamtąd pewne dochody. Gdybyśmy teraz zadali pytanie, jak mężczyzna ma zdo-

LA MANDRAGOLA

COMEDIA DI NICCOLO

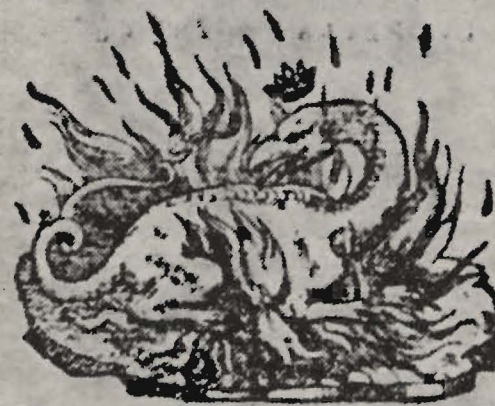
MACCHIAVELLI

FIorentino.

Nuouamente riueduta, & ricorretta

per GIROLAMO

RUSCELLI.



IN VENETIA PER PLINIO

PIETRASANTA,

M. D. LIII.

Karta tytułowa I wydania *Mandragoli*

być zamezną kobietę, otrzymalibyśmy zgodnie z tym schematem następujące ewentualności: *primo* — można wyprawić na tamten świat męża i zająć jego miejsce, *secundo* — można wejść jakoś w rodzinę i zająć tam uprzywilejowaną pozycję na stałe, *tertio* — można zadowolić się niepewną rolą doskawkowicza i tylko od czasu do czasu korzystać z okazji, gdy męża nie ma w domu. Machiavelli jako prakseolog opracowuje w *Mandragoli* drugi wariant, nie tylko najbardziej korzystny, ale i bardziej moralny, bo unikający zabójstwa i sporadycznych zrad.

Gdy już mamy jakiś cel, trzeba się rozejrzeć, w jakich warunkach będziemy go realizować. Oto jesteśmy wśród ludzi — według określenia Machiavellego — „niewdzięcznych, zmiennych, kłamliwych, unikających niebezpieczeństw i chciwych zysku”. (Machiavelli nie ma dobrego mniemania o ludziach, ale to już nie są poglądy prakseologiczne, lecz należące do psychologii społecznej). Stąd wniosek, że wobec takich partnerów działań trzeba stosować przede wszystkim bodźce zainteresowania materialnego. Warunki określają już pewne sposoby działania, a więc trzeci etap naszego pięciopunktowego schematu. Przydaje się forsa, ale ostatecznie można obiecać i nie dać:

„...mądry pan nie może — czytamy w *Księciu* — ani powinien dotrzymać wiary, jeżeli takie dotrzymanie przynosi mu szkodę i gdy zniknęły przyczyny, które spowodowały jego przyrzeczenie. Zapewne, gdyby wszyscy ludzie byli dobrzy, ten przepis nie byłoby dobry, lecz ponieważ są oni nikczemni i nie dotrzymywali by tobie wiary, więc ty także nie jesteś obowiązany im jej dotrzymać.”

Z tego absolutorium nie korzystają mężczyźni występujący w *Mandragoli*. Są solidni i obietnice spełniają w brzęczącej mowie. Z kobietami może byłoby inaczej, jak w ludowej piosence: „obiecła, a nie dała...”, ale Machiavelli potraktował tu kobiety tradycyjnie, wyposażając je w cechy bierne.

W *Mandragoli* stosowane są nie tylko bodźce zainteresowania materialnego, lecz także umiejętność skutecznego przekonywania słowem. Tą ostatnią zajmuje się przedstawiciel teologii dialektycznej czy dialektyki teologicznej, braciszek zakonny, znający doskonale arkana kazuistyki. Ligurio, działający w imieniu zakochanego w cudzej żonie Callimaca, nie waha się do swej organizacji działania włączyć osoby duchownej, ponieważ wie, że w ten sposób zwiększy się znacznie prawdopodobieństwo sukcesu. Prawo, moralność i religia mają służyć zarówno rządowi dobrego księcia, jak i miłości dobrego kochanka.

Ligurio jest w naszej komedii *spiritus movens* całej intrygi.

Wyraźnie widać, że Machiavelli traktuje jego działanie z całą powagą, równie jak to, które oceniał w *Księciu*. Nie ma przecież istotnej różnicy pomiędzy zdobywaniem wielkiej fortecy przez księcia a sytuacją, w której młodzieniec pragnie się dostać do małej twierdzy — chodzi tu tylko o rozmiary...

„Zaprawdę żądza podbojów jest rzeczą bardzo naturalną i powszechną — pisze Machiavelli w *Księciu* — i zawsze, gdy je ludzie czynią z powodzeniem, zyskują pochwały, a nie naganę, lecz gdy chcą je czynić na wszelki sposób wbrew możliwości, zasługują na naganę i popełniają błąd.”

Ligurio nie chciał oczywiście spudłować i po zorientowaniu się w warunkach wybrał sposób może nieco ryzykancki, ale jakże w końcu skuteczny. Tu oddajmy znów głos Machiavellemu, który tak pisze:

„...ludzie w różny sposób zdążają do celu, jaki każdy ma przed sobą, tj. do sławy i bogactwa, jeden oględnie, inny gwałtownie, jeden przemocą, inny podstępem, jeden cierpliwie, inny niecierpliwie — a każdy tymi różnymi sposobami może tam dojść.” I dalej: „Ja mam to silne przekonanie, że lepiej jest być gwałtownym niż oględnym, gdyż szczęście jest jak kobieta, którą trzeba koniecznie bić i dręczyć, aby ją osiąść, że tacy, którzy to czynią, zwyciężają łatwiej niż ci, którzy postępują oględnie. Dlatego zawsze szczęście tak jak kobieta jest przyjacielem młodych, bo ci są mniej oględni, bardziej zapalczywi i z większą zuchwałością rozkazują.”

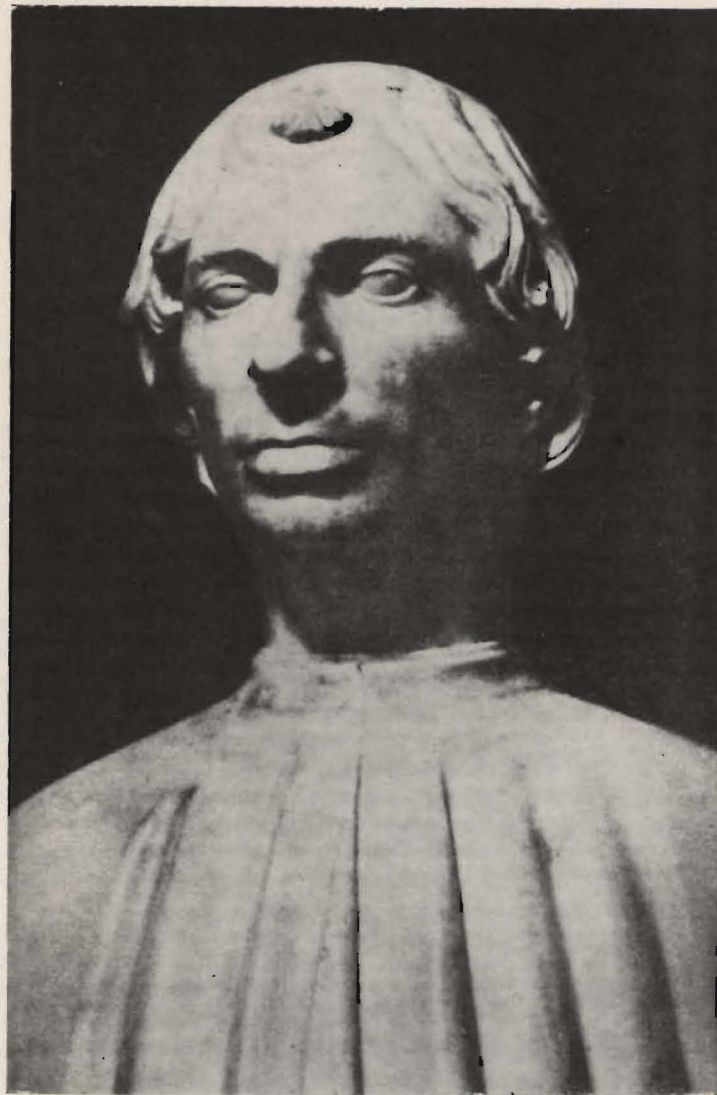
W prakseologicznej sztuce akcja toczy się wartko. Nie ma czczego gadania, intryga zostaje szybko i sprawnie zorganizowana, każdy zajmuje właściwe mu miejsce w tej organizacji i spełnia swoje funkcje. Ligurio nie ma najmniejszego zamiaru iść do celu sam i wbrew wszystkim, ale zyskuje poparcie wszystkich. Po wielu wiekach Taylor wpada na tę myśl, że właściwy człowiek powinien być na właściwym miejscu (*right man on the right place*), tylko że nie widzi go, tak jak Machiavelli, w łóżku czy w służbie łóżka, lecz przy taśmie produkcyjnej. Co prawda do realizacji celu Ligurio montuje niemal taką samą maszynę, jak później Ford do produkcji samochodów.

Ale nie chodzi tu tylko o zespół zgodnie współdziałający, lecz także o genialną myśl o owej maszynie — o koncepcję sztucznej inseminacji, która dopiero teraz zaczyna być nieśmiało realizowana w ginekologii. A czym się właściwie różnią problemy wynikające ze sztucznej inseminacji od tych, które nasuwa nam *Mandragola*?

Nie będziemy się tu jednak nad nimi rozwodzili, ponieważ stoimy na gruncie prakseologii, nie zaś prawa czy etyki. Akcja

zmierzająca do założonego celu, przeprowadzona w poznanych uprzednio warunkach, poprzedzona preparacją polegającą na wyborze odpowiednich środków, ich przygotowaniu, zaplanowaniu kolejnych działań składowych — została uwieńczona pomyślnym skutkiem. Prakseolog na tym nie kończy. Musi jeszcze sprawdzić, czy wszystko było tak, jak należy, aby w przyszłości, gdy zajdzie konieczność powtórzenia takiej akcji, przeprowadzić ją jeszcze lepiej. Wprawdzie etap ten zrealizowany będzie za dziewięć miesięcy, a więc wychodzi już poza czas przedstawiony w *Mandragoli*, nie mniej mamy niezbite dowody, że Machiavelli — jako dobry prakseolog — zwraca szczególną uwagę na tę fazę działania. Oto szczęśliwy małżonek, Nicia, złapał na ulicy „draba”, który ma w jego mniemaniu ponieść straszliwe skutki napoju zapładniającego. Przed położeniem delikwenta do łóżka własnej żony Nicia sprawdza, czy nie toczy go franca, a po tym, już w łóżku, własnoręcznie kontroluje, czy umie brać się do rzeczy. „Ja lubię wszystko zawsze wziąć do ręki” — oświadcza, podkreślając tym wagę ciągłej kontroli.

Krótkim omówieniem tego ostatniego etapu cyklu działań zorganizowanych zamykamy nasze rozważania nad sztuką dobrej roboty. Widzowie, którzy przeczytali to wprowadzenie przed obejrzeniem spektaklu, sprawdzą naocznie, czy i o ile wywody nasze są trafne. A widzowie, którzy już przedstawienie oglądali i teraz dopiero ze zdumieniem odkrywają głębię prakseologicznej myśli Machiavellego, raczą poddać kontroli swoje mniemanie o jego sztuce.



Niccolò Machiavelli

machiavelli w życiu codziennym

Machiavelli, czekając lepszych czasów, pocieszał się w towarzystwie przyjaciół i pewnych pań. Pogwarki i miłostki podtrzymywały go w cierpliwości.

Machiavelli nie szukał księżniczek ani uczonych mężów; aby poznać jego towarzyszy, nie trzeba wybierać się na renesansowy dwór, wystarczy zapukać do drzwi wapiennika czy oberżysty. Miał zwyczaj nazywać rzeczy po imieniu, czy szło o chleb, czy o gamratkę. Nie widzimy tedy, dlaczego, mówiąc o nim, mielibyśmy się wyrzec tak dogodnej metody.

Gościnna Sandra di Pippo; Mariscotta, która towarzyszyła Machiavellemu do Faenzy; Riccia, która natrzasała się z przyjaciela-filozofa, nie przestając kochać go z całego serca; wdowa z Imprunety, dla której zapomina o swych papierzyskach i o klasykach — zasługują na wdzięczność nas wszystkich, którzy miennimy się przyjaciółmi Machiavellego. Gdy tylu polityków karmiło biednego Florentyńczyka niewdzięcznością, one, te szczodre i usługne Magdaleny, pocieszały go i pozwalały mu zapomnieć o troskach i niepowodzeniach życia publicznego.

Machiavelli nie miał w sobie nic z uczeńca i nie dalibyśmy dwu groszy, aby podsłuchać jego rozmowę z taką Vittorią Colonną. Zresztą unikał zawsze jak ognia wszelkich sawantek.

Był to człowiek dowcipny i wesoły, dusza zebrań, na których spotykano się, by „jeść, pić i popuszczać pasa”. Jak powiada jeden ze współczesnych, był duszą rozmów w ogrodach Oricellari (siedziba renesansowej Akademii Platońskiej — przyp. tłum.) Bonacorsi twierdził, że pod jego nieobecność kancelaria zamiera; a Nerli pisał do niego: „Teraz, kiedy cię tu nie ma, nie słychać ani o grze, ani o gospodarstwie, ani o niczym podobnym.” Ten diabelski Florentyńczyk prócz dalekowzroczności wizjonera, miał ta-

Fragment książki Giuseppe Prezolini *Vie de Nicolas Machiavel Florentin* (Librairie Plon, Paris 1929). Przekład Anny Tatarckiewicz. — Tytuł fragmentu pochodzi od redakcji.



Florentynka

lent do żartów, facecji, anegdot, piosenek — w rozmowie były to istne fajerwerki dowcipu. Nigdy natomiast nie szukał pociechy pod skrzydłami „uczonych białogłów”.

Poczucie rzeczywistości pozwalało mu dokładnie odmierzać czas poświęcony wesołej kompanii; wiedział doskonale, jak daleko może się posunąć, nie narażając na szwank tego, co było istotą jego życia. Maksymy, jakie zamieszcza na ten temat w listach do Francesca Vettoriego zasługiwałyby na to, by figurować w zbiorze pt. *Mądrość włoska*, jaki należałoby wydać ku jego czci. Wie, że nie ma większego głupca niż ten, co przez cały dzień chciałby być mędrce. Radzi więc spłacać haracz zwierzęcości, aby potem skupić uwagę na sprawach ważnych i poważnych. Oddajcie cesarzowi co cesarskie, a diabłu co diabelskie.

Dlatego z całą świadomością rozważania polityczne przepłatał anegdotami. „Ten, kto by przeczytał nasze listy, dzielny kumie — pisze do Vettoriego — i ujrzałby ich różnorodność, zdumiałaby się niemało, gdyż najpierw wzięłby nas za poważnych mężów, których serca biją jedynie dla spraw najzacniejszych. A gdyby odwrócił stroniczkę, wydalibyśmy mu się lekkoduchami, wietrznikami, chutliwymi i pełnymi pustoty. Takowe poczynania niektórym zdają się niezgodne, ja zaś właśnie mam je za chwalebne, albowiem idziemy w tym za naturą, która jest pełna róż-



Frontysepis poematu
Wawrzyńca Medyceusza
*Canzone per Andare
in Maschera*

ności; a kto idzie za naturą, nie może zasługiwać na przyganę." Odwróćmy tedy stroniczkę i czytamy Machiavellego *in extenso*.

Miłości Machiavellego bywały często czymś więcej niż zaspokojeniem żądy i czymś więcej niż zachcianką. Puszczal cugle uczuciom i zdawał się odzyskiwać młodość. Mimo pięćdziesiątki nie lękał się słońca sierpniowego, nie było dlań złej drogi do jego niebogi, a ciemności nocy nie przeszkadzały mu odwiedzać owej wdowy z Imprunety, tak miłej, delikatnej, dwornej. Zapominał o wszelkich troskach, w kąś szli autorzy klasyczni i współcześni. Potrafił wtedy mówić już tylko o miłości i myśleć o zaspokojeniu najmniejszych nawet życzeń wybranki. I tak na przykład zwracał się do ambasadora Vettoriego z prośbą, by mu dostarczył z Rzymu niebieskiej wełny na pończochy — kufer dyplomatyczny służył już najróżniejszym celom.

Ostatnią miłością Machiavellego była niejaka Barbara Salutati, ze względu na swój oficjalny zawód zwana Śpiewaczką. Barbara była żoną Pietra Landi, niebogatego ani w pieniądze, ani w rozum, a że nie znajdowała w mężu oparcia i satysfakcji, szukała ich u wielbicieli swego talentu i urody. Jak przystało na niewiastę śmiałą i szczerego serca, odpowiadała na zarzuty dotyczące jej nadmiernej hojności: „To moje i daję komu mi się podoba.”



Kurtyzany



Cztery nagie
kobiety
Niccolò da Modena
(1500)

Jest to jedyna kobieta, której imię związało się z twórczością literacką i sławą Machiavellego: śpiewała w intermediach *Mandragoli* i *Clizii* kuplety, do których on ułożył słowa i muzykę. Guicciardini chciał ją zaangażować na *tournee* po Romanii, gdzie zamierzał wystawić *Mandragolę*; w istocie, wystawiono ją w roku 1526 w Bolonii, podobnie jak w roku 1527 w Wenecji, a może także w Rzymie w obecności papieża.

Barbara i Machiavelli mieli wspólnego przyjaciela, wzbogaczonego wapiennika, Jacopo di Filippo, który mieszkał nieopodal bramy San Frediano. W roku 1525 Jacopo zapragnął wystawić u siebie *Clizję*. Przygotowano więc odpowiednie miejsce, Andrea del Sarto i Aristotile da San Gallo przeistoczyli w teatr największą salę wapielni. Salę przedzielono dwoma rzędami kolumn, łącząc je łukami z zieleni. Po obu stronach urządzono przestronne łóże, ozdobione girlandami kwiatów i owoców, częściowo sztucznych, częściowo naturalnych. Za kolumnami artyści umieścili mnóstwo lamp z różnokolorowymi szkiełkami dla oświetlenia sali. Nad łóżami rozpostarto „niebo” błękitne i ugwieżdżone, z księżycem w pośrodku. Ale największą niespodzianką był anioł z trąbą w ręce, który, wisząc nad sceną, dzięki umieszczonym od tyłu lampom — oświetlał aktorów, nie rażąc w oczy widzów.



Orszak bogatych mieszczan florenckich



Na spacerze
Rycina
floreńska z XV w.

Jacopo zaprosił na tę uroczystość mnóstwo znakomitości, między innymi obu Medyceuszów, Aleksandra i Hipolita, pozostających pod opieką kardynała Passerini da Cortona.

Widowisko uwieńczyła uczta, w czasie której przy każdym danu mięsny czy jarskim wkraczali na salę odpowiednio przebrani statyści, niosąc, żywe i świeże, zwierzęta, ptaki lub rośliny tego samego gatunku, jakie właśnie znajdowały się na stole. Tak więc, gdy na stole pojawiło się pieczone jagnię, na salę wkroczyli młodzieńcy przebrani za pasterzy, niosąc jagnięta przystrojone czerwonymi wstążkami; gdy przyszła kolej na pstrągi z San Marcello i brzany z Arno, sala zapełniła się rybakami z sieciami, wędkami, szklanymi naczyniami z barwnymi rybkami; a bekasom i drozdom towarzyszyli myśliwi z klatkami i sokołami na rękę. Wszyscy po kolei śpiewali odpowiednie piosenki, po czym wycofywali się wśród żartów, przycinków, pieprznych aluzji.

Wszystkie te piękne pomysły były wspólnym dziełem dowcipu Machiavellego, talentu Barbary i pełnej kabzy wapiennika. Ale słońcem towarzystwa była Barbara.



Ogród miłości
Rycina
floreńska z XV w.

Nazywała się Barbara, więc jej imię przywodziło na myśl konie z Palio i barbarzyńców. Była wyklęta przez Kościół i „porządnych ludzi”. Ciało jej miało obejść się bez wody święconej, a dusza powędrować do piekieł. Była nieładna i urokliwa, jak wiedźmy. Wszystkie kobiety cnotliwe nazywały ją brzydula, i miały rację. Ale jej uroda czarowała, bo ożywiał ją dowcip.

Przebrana za nimfę, śpiewała piosenki, które Machiavelli ułożył dla zabawienia widzów w czasie antraktów. Była w koszuli bez rękawów, a od pasa miała rodzaj błękitnej spódniczki, odsłaniającej nogi w poźłocistych sandałach. Głowę zdobiła jasnon blond peruka z rozpuszczonymi włosami, przystrojona wieńcem sztucznych kwiatów. W ręce trzymała łuk, u jej boku zwisał kolczan; jej towarzyszki, odziane podobnie, ale z ramionami przysłoniętymi lekkim welonem, miały tylko po jednej strzale. Za nimi szli pasterze w sandałach i skórach przerzuconych przez ramię. Śpiewali:

Nimfy płocze i radosne,
Świętujące bez ustanku —

Zeszliśmy tu między was,
Aby śpiewogą
Uczcić ten weselny dzień i zącą kompanię.

Przy końcu IV aktu Barbara wystąpiła, aby pogratulować Callimacowi, iż nareszcie dopiął upragnionego celu — nocy z Lukrecją.

Dla Machiavellego i jego przyjaciół Barbara odsłaniała inne oblicze i miała dla nich repertuar mniej akademicki. Bez przebrania, z wspaniałymi czarnymi włosami, zwichrzonymi nad czołem, naśladowała postacie z gminu, znane sobie z czasów dzieciństwa w San Frediano. Z koszykiem pod pachą stawiała się przekupką z rynku ofiarowującą swe jarzyny i owoce; lub też otwierając parasolkę prześmiewała wzbogaconą kupczychę spieszącą na wytworne nabożeństwo do Świętej Trójcy; potem z żółtą wstążką u szyi naśladowała kurtyzanę, jak omawia z rajfurką trudną sztukę okpiwania mężczyzn. Improwizowała mocnym, trochę ochrypłym głosem, zachowując smętne i jednostajne rytmy tokańskich kantylen:

Kręć-że koło, kręć-że, kręć...

Ten głos, te pieśni, te nie wyszukane słowa przywoływały postacie tragiczne, a przecież tak bliskie: dziewczynę, która prosiła niemowlę w donicy z goździkami i podlewając kwiatki myśli o gachu; wiarołomną żonę, która zaszła w ciążę i ze strachem czeka powrotu męża; kurtyzanę, co sprzedaje się z miłości do swego kochanka. Troska, strach, gorycz, ironia, wszystkie te uczucia z dramatyczną siłą rozbrzmiewały w głosie tej kobiety.

Niccolo, Jacopo i Barbara byli serdecznie zaprzyjaźnieni; Jacopo chętnie wspierał przyjaciela i śpiewaczkę swą sakiewką, ona zaś, rada, uszczęśliwiała przyjaciół. Machiavelli pisał do niej z oddali, aby dowiedzieć się, czy wciąż go kocha, a ona odpowiadała, że ceni go ponad wszystkich innych. Pisarz nie bardzo wierzył tym zapewnieniom, ale chętnie ich słuchał.

Tak więc kobieta, kochana przez Machiavellego, to nie Laura ani Beatrice, to Barbara, śpiewaczka, wyklęta przez Kościół, której księża odmówią pochowku. Ale gdy Machiavelli jej słuchał, wydawało mu się, że w jego żyłach płynie świeża krew, a w tym barbarzyńskim śpiewie czuje technienie losu, pod którym niszczyją istoty ludzkie, państwa i rzeczy tego świata, porwane niepojętym wirami, bez kierunku, bez ostatecznej światłości. Wydawało mu się, że Barbara wypowiada to właśnie, co on sam myśli o ludzkim przeznaczeniu.

Szerokie łóżce
Fresk w pałacu Podesta w San Gimignano





Plac Signori podczas kaźni Savonaroli

Edmond Barincou

machiavelli na tle swojej epoki

Na przestrzeni dwu stuleci, które nastąpiły po śmierci Machiavellego, dobre jego imię ucierpiało wskutek zamieszania wywołanego przez dwa słowa, oba używane w znaczeniu skrajnie negatywnym: machiawelizm i machiaweliczny. Autora nieomal utożsamiano z jego „obmierzłym bohaterem”, Cezarem Borgia. Pomawiano go o wszelkie możliwe zbrodnie: to on miał doradzić Katarzynie Medycejskiej Noc Świętego Bartłomieja, zalecać władcom religię jako przykrywkę dla tym swobodniejszego zaspokajania swych żądz, inspirować schizmę anglikańską, „szkolić swego władcę w tyranii, przewrotności i bezbożności”. Iluż czytelników ciska nań gromy z powodu pochwał, jakimi na marginesach jego dzieł obsypywała go Krystyna Szwedzka! Zgodnym chórem potępiają go: jezuita Corbinelli; nieznajomy, który wykreśla jego nazwisko w tytule dzieła; wydawca wenecki, który ukrywa go pod anagramem; angielska opinia publiczna czyniąca z jego imienia synonim diabła (Old Nick)... We własnym kraju dostępuje kanonizacji na opak jako „San Machiavelli”, patron karierowiczów. Rousseau i Giuseppe Baretti bronią jego sprawy argumentami miażdżącymi jego samego. Fryderyk II głośno się z nim rozprawia, a po cichu stosuje jego zalecenia. Napoleon wynosi go pod niebiosa w Warszawie, a wyrzeka się na Świętej Helenie. Z wybuchem włoskiego Risorgimento romantycy francuscy rehabilitują go z nadmierną gorliwością, a patrioci włoscy wyrządzają z kolei krzywdę, chcąc uczynić coś w rodzaju mesjasza z człowieka, który uchodził za „prawą rękę diabła”.

Można by sądzić, że poważne prace historyczne z lat 1870—1914 ustalają wreszcie wierniejszy wizerunek Machiavellego. Ale najgłębszy sens dzieła nie przestaje podlegać zniekształceniom: sama

Fragmenty z książki Edmonda Barincou *Machiavel par lui-même* (Wyd. „Écrivains de toujours”, Paris 1957). Przekład Anny Tatarkiewicz. — Tytuł pochodzi od redakcji.



Cezar Borgia

postać, raz naświetlona fałszywie, nadal wydaje się podejrzana. Dopiero w roku 1942 człowiek i dzieło doczekają się sprawiedliwości: Renaudet na 170 stronicach swej *Étude des Doctrines Politiques* dokonał tego samego, co w swoim czasie Leon Brunschvicg uczynił dla *Mysli* Pascala: przegrupował, uporządkował, objaśnił rozproszone, sprzeczne materiały, surowiec dzieła, które pozostało jedynie naszkicowane, nieukończone. Czytelnik może teraz odtworzyć sobie machiawelowską apologię prawdziwej religii politycznej w jednym z planów, alternatywnie rozpatrywanych przez autora. Wszelkie jego zalecenia, nawet rozbieżne, nawet sprzeczne, podporządkowane są stale jednemu celowi — dobru ojczyzny, republikańskiej czy nie, przy czym zasadniczym narzędziem dla osiągnięcia tego celu jest „racja stanu” nie nazwana tak co prawda, ale wciąż przyznawana jako najwyższe prawo.

Leonardo da Vinci napisał, że „kto wpatruje się w gwiazdę, nie odwraca oczu”. Machiavelli nie spogląda w niebo, a jego pułap jest dość niski, ale za to chodzi obu nogami po ziemi, patrzy Fortunie w twarz i nawet gdy ta okazuje się nieprzyjazna, nie daje za wygraną, ściera się z nią pierś w pierś i cofa się chyba po to, aby postąpić krok naprzód.

Ta przykładowa biografia, tak dziwnie dzieląca się na dwa-dzieścia osiem lat spędzonych w mroku, czternaście lat działalności intensywnej, ale w praktyce jałowej, czternaście — bezczynności, na różne sposoby owocnej, i dwa lata powrotu do życia



Katarzyna Medycejska

czynnego — wiążą się ściśle z losami Florencji. Kilku datami można by zakreślić ramy tego nowego rozdziału historii powszechnej, który rozpoczyna się odkryciem Ameryki i pierwszym najazdem Francuzów na Włochy, a kończy w roku 1560 traktatem w Cateau-Cambrésis. Zatrzymajmy się w połowie rozdziału, na dacie kapitulacji Florencji — rok 1530 — która to kapitulacja dopisała pośmiertny finał dramatowi Machiavellego.

Pierwsze raporty Machiavellego ukazują Zachód spychany przez Turków ku Adriatykowi. Dostrzega on, że Europa już nie przeciwstawia zwartych szeregów chrześcijaństwa ostatnim uderzeniom muzułmańskiej fali i że siedmiowiekowa jedność ustępuje nacjonalizmowi jawnym lub zamaskowanym, które zwracają się jedne przeciwko drugim, miast wspólnie stawić czoła niewiernym. Machiavelli zobaczy jeszcze, jak zetrą się: Anglia Henryka VIII, Hiszpania Ferdynanda II, Cesarstwo Maksymiliana Austriackiego, a potem Karol V i Francja Ludwika XII oraz Franciszka I, przy czym ci ostatni, spierając się o Włochy, łakomym okiem patrzą na florenckie złoto, które umożliwiłoby im podbój Italii.

Ówczesna Francja, pod nadzorem Hiszpanii i Cesarstwa, które ją spychają ku Oceanowi, ponad Alpami chwyta się kontynentu poprzez rynki Sabaudii i Monferatu, podobnie jak Florencja, aby ująć przed bliższymi najeźdźcami, chwyta się dalekiego opiekuna — Francji.



Winieta
z *Antymachiavella*
Fryderyka II

Włochy będą zarazem widownią i stawką dwunastu wojen, są one jedynie terminem geograficznym; Machiavelli powie o Włoszech, że pozbawione przez papieństwo (tak zajadłe w pogoni za władzą świecką, iż „pędzi ku swej zgubie lub ku karze”) wiekowego prestiżu duchowego, a przez podziały — jakiegokolwiek efektywnej siły — że tedy Włochy są zdobyczą czekającą na pożarcie, wedle słów Cezara Borgii — „łakomym kąskiem”. Każde z tych mocarstw troszczy się jedynie o zabezpieczenie przed sąsiadami lub o wzbogacenie się ich kosztem, nie próbując przekształcić ślepego partykularyzmu w jakiś szerszy patriotyzm.

Od czasów Dantego po czasy Machiavellego ta walka żarłocznych krabów, większych i mniejszych, nigdzie nie była tak zajadła jak we Florencji. Walka ta nie potrafiła wznieść się ku jakiemuś ideałowi religijnemu czy narodowemu. Rzekoma republika florencka nie jest nawet panią Toskanii; jeśli ponad Apeniny przerzuci coś w rodzaju marchii romańskiej, jako przedmurze przeciwko zaborczej Wenecji, to wszędzie poza tym jej przestrzeń życiowa jest zagrożona przez pomniejsze, sąsiednie republiki: Lukę, Pizę, Sjenę. Jeśli idzie o politykę wewnętrzną, Florencja, jak jej zazdrosne rywalki, nie jest już republiką; ona także uległa fatalnej degeneracji republik urzeczonych przez monarchię; zachowując wstręt do słowa „tyrania”, podświadomie wzdycha do stabilizacji, silnej władzy, porządku, i wystarczy trochę zrzeczności, aby „rzuciła się w jarzmo”. Medyceuszom



Papież Leon X
Mal. Rafael

z ojca na syna nie brak zręczności; można to wyczytać między wierszami *Historii florenckich*; po mistrzowsku prowadzili swą grę, eliminując rywali do władzy. Sławetny spiszek Pazzich nie wiele ma wspólnego z wybuchem uczuć ludowych — to jeden ze stu innych epizodów współzawodnictwa możnych, które ostatecznie zniweczyło samą podstawę demokracji — ducha obywatelskiego. W takiej to dusznej atmosferze Niccolò Machiavelli przeżyje pierwsze lata; takie to przyjdzie mu rozplątywać kłębowisko, magmę, z której umysł jego wyłoni kilka wiecznych prawd; taka jest „materia”, której potrafi nadać „formę niezniszczalną”.

W obliczu starcia dwu bloków, należałoby oczekiwać po Kościele — superarbitrę chrześcijaństwa — polityki zagranicznej stanowczej i trzeźwej. Francja, która — po porażkach, jakie Lautrec poniósł pod Bicocą a nieszczęsny Bayard pod Sesją, opuściła Italię, sztykuje się pod przewodem Franciszka I do wystąpienia w obronie swego honoru. Przeciwnika napotka Franciszek w cesarzu — godnym wreszcie tego miana — Karolu V uosabiającym zjednoczone siły Hiszpanii i Niemiec. Natomiast inny przeciwnik, drugi z papieży Medyceuszów, uosabiający zarazem Rzym i Florencję, wyróżni się jedynie chwiejnością. Dwaj Medyceusze myśleli raczej o założeniu własnej dynastii niż o losach



Papież Klemens VII
Mal. Sebastiano
del Piombo

Florencji, Włoch, Kościoła. W przededniu bitwy pod Marignano Leon X ograniczał się do lawirowania. Podobnie zachowa się Klemens VII w przededniu bitwy pod Pawią.

O tym wszystkim trzeba pamiętać, jeśli nie mają nas szokować pewne fanfaronady Machiavellego i jego korespondentów, rozładowujące po prostu ich oburzenie i skrywaną troskę. To właśnie wyczytać należy między wierszami *Mandragoli*, pisanej wówczas przez Machiavellego na zasadzie antidotum: „A jeśli temat ów — głosi prolog — wydałby się wam nazbyt swawolny i niegodny człowieka mądrego i poważnego, wybaczcie mu, pomysławszy, iż usiłuje pocieszyć się we frasunku: nie wolno mu bowiem dowieść swych sił na innym teatrum.”

Fortuna uśmiecha się do Machiavellego: jego *Mandragola* zostaje wystawiona i święci triumfy. Najpierw we Florencji „przysposobiono do przedstawienia ogród nieopodal San Frediano i pewien bogaty mecenas wydaje tam uczyty nie tylko dla najzacieńszych patrycjuszów i osobistości, ale też dla mieszczan i gminu [...] Wieść o tyłu wspaniałościach, wyrrywając się poza granice Toskanii, wnet rozejdzie się hen poza góry”. Ale ten sam „wielki przyjaciel” Machiavellego, gratulujący mu tak sukcesów, w dziesięć dni później skarży się na plotki obiegające Modenę z powodu gorszącego zachowania się autora: „Aby tak poważny ojciec rodziny, mąż tak znakomity przytrzymywał strze-

mię, niech nie powiem komu.” Wszyscy wiedzą, o kogo chodzi, mianowicie o najznakomitszą śpiewaczkę florencką Barbarę Salutati, dla której Machiavelli napisał intermedia wokalne do swojej sztuki i która, o ile nam wiadomo, była ostatnią i najgorętszą z jego miłości, a także, jak się zdaje, najmniej niegodną, jeśli przypisywany jej madrygał istotnie wyszedł spod jej pióra. Dwie stacje napisane dla niej przez pięćdziesięcioletniego Machiavellego nie wnoszą nic nowego, jeśli idzie o jego znaną i nie przynoszącą mu zaszczytu łatwość rymowania. Epilog owej przygody znajdujemy w subtelnej alegorii *Listu 193*, w którym ustami niejakiej Pani z Finocchio Guiccardini pyta Machiavellego, dlaczego uganiania się za Barbarą i jej podobnymi, skoro ma żonę, Mariettę, Machiavelli zaś udziela pośrednio odpowiedzi, zalecając synowi swemu, Guidonowi, aby pozwolił „oszalałemu mułowi wyhasać się na pastwisku Montepugliano, zamiast zamykać go i trzymać na uwięzi”.

Gdy w Modenie zabawiano się komedią, pod Pawią dopełniała się tragedia. Na dwa i pół wieku skończyły się wyprawy francuskie do Włoch. Wieść o tym dotarła do Rzymu nieco przed Machiavellim. Długo wahał się przed podróżą do Rzymu, mimo że doskwierał mu dotkliwy brak pieniędzy i że trzeba było, prezentując wiecznie niezdecydowanemu Klemensowi VII osiem pierwszych ksiąg *Historii florenckich*, zachęcić go tym do dalszej hojności. „Nie pora teraz na książki ani na szczodrość — sprzeciwia się równie chwiejny Vettori. Papież powiada: „Niech się stawi”, ale znaczy to w istocie: „Niech się nie pokazuje na oczy”. Machiavelli mimo wszystko przybywa, ale pozostawia praktyczniejszym przyjaciołom, jak kardynał Salviati i Filippo Strozzi, troskę o wydobycie dlań z papieskiej szkatuły stu dukatów „złotych i nie oberżniętych” (przez nadużycia podatkowe). On natomiast przede wszystkim troszczy się o jedną tylko sprawę, która zaprzęta mu umysł i do której chce przekonać dostojnego słuchacza: o wskrzeszenie siły zbrojnej, rekrutowanej tym razem nie spośród zniewieściałych Toskańczyków, lecz twardych mieszkańców Romani. Dnia 6 czerwca 1525 roku papież, poruszony, kieruje Machiavellego do zarządcy wszystkich miast Romanii, Guicciardiniego, celem przekonsultowania sprawy. Guicciardini zna swoich podwładnych, wie, że gdy tylko dostaną broń do ręki, obróca ją jeden przeciwko drugiemu. Zna Klemensa VII, wie, że w przeciwieństwie do Leona X nie umie „mnożyć złota”. Odpowiada więc, że przedsięwzięcie takie byłoby nader kosztowne. Machiavelli, zniechęcony, powraca do Florencji.

Zasiada znów do swej pracy historyka, ale moment, który



Drzeworyt z wydania
Selve d'amore
Wawrzyńca Medyceusza

opracowuje, jest tak niewdzięczny, a następca Wawrzyńca Wspaniałego jest postacią tak marną, że pióro wypada mu z ręki. „Wśród tylu trosk — pisze do niego Guicciardini — wytnienie jest konieczniejsze niż kiedykolwiek indziej.” Machiavelli odrywa się więc od pracy, a że nie może wytrzymać bez wyświadczania usług — zużywa resztki sił na załatwianie różnych drobnych spraw. Ponieważ Guicciardini pragnie nabyć wiejską willę, Machiavelli posiada konia, spisuje inwentarz dwu posiadłości na stokach góry Mugello i wywiązuje się z tej misji z rzeczowością i precyzją zawodowego pośrednika. Nie poprzestając na ulokowaniu przyjaciela w owej Colombaia, podejmuje projekt wydania jednej z czterech córek Guicciardiniego za jednego z młodych Strozich, projekt, zaniechany z powodu zbyt skąpego posagu panny. Trzeba widzieć Machiavellego, jak w roli swata zaczepia na ulicy przywódcę bogatej rodziny Strozich, nie pozwala zbyć się byle czym, idzie za nim krok w krok aż na plac Annunziaty i tam przypiera go do muru, wzywając na świadka Boga i otaczające ich wspaniałości — dzieła Brunelleschiego, Michelozza i Luki dela Robbia — jak wspaniała to partia, chlubna i rokująca najpiękniejsze nadzieje. Po tym jeszcze podejmuje się doposażyć dziedziczkę kosztem papieża, jak gdyby rodziny Stroz-



Wejście Francuzów do Florencji
Mal. Granacci

zich i Vettorich same już o to nie zadbały. I dalej rozwija elokwencję godną Demostenesa, aby powściągliwego Guicciardiniego nakłonić do pójścia śladem wielmożów florenckich i osiągnąć to, co jemu, Machiavellemu, nigdy się nie udało na własne konto: by papież hojną ręką sięgnął do kiesy.

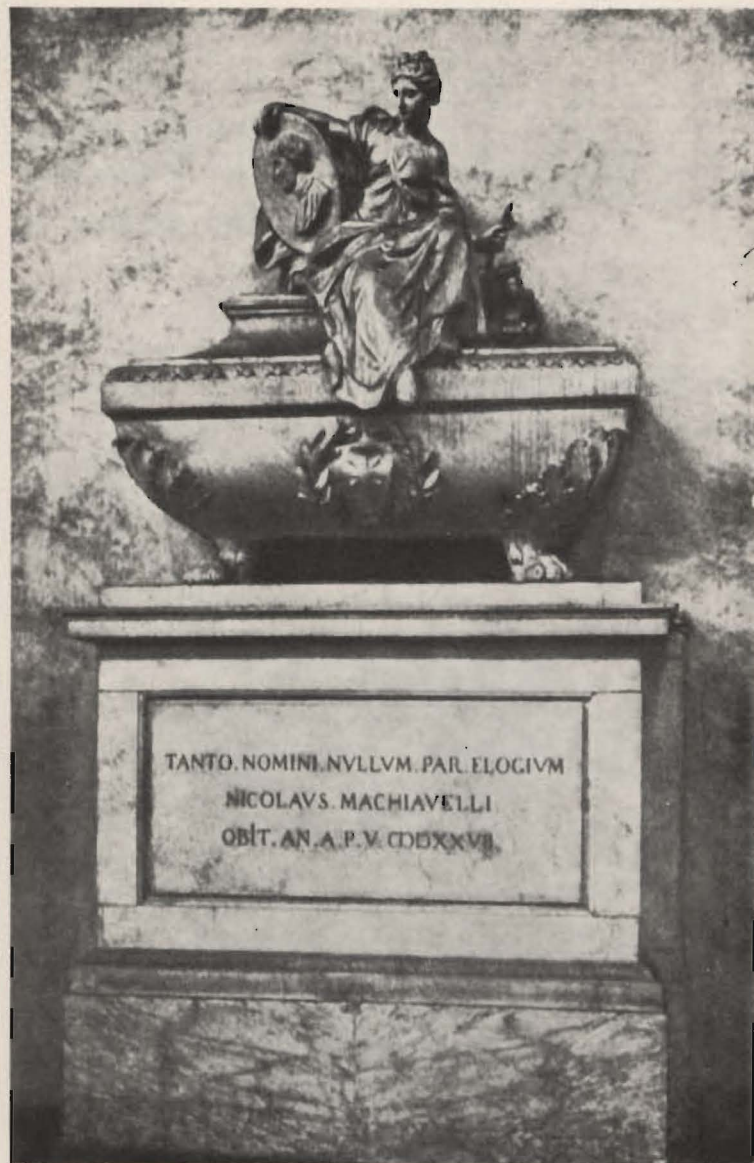
W tym też czasie szansa jeszcze raz uśmiecha się do Machiavellego. Temu człowiekowi, który dla Girolamiego, debiutującego na dworze hiszpańskim, zredagował tak szlachetne zalecenia w *Sztuce posłowania*, korporacja sukienników powierza pewną bląhą misję, ofiarowując wzamian parę florenów zapłaty. W chwili, gdy sytuacja jest tak poważna, że Guicciardini pisze do niego: „Błędzimy *in tenebris* z rękoma związanymi na plecach, by nie parować ciosów”, Machiavelli wyprawia się do doży weneckiego, by żądać odszkodowania dla trzech młodych kupców, którzy, wracając z Raguzy, w jednym z portów Najjaśniejszej Republiki doznali szwanku na cnocie i na kieszeni. Podobnie dwadzieścia lat wcześniej, w trzy tygodnie po zrabowaniu Prato i gwałtach, jakich się tam dopuszczono, Machiavelli musiał troszczyć się o kurtyzanę, sponiewieraną przez trzech rekrutów! Z kolei przychodzi nagroda: Machiavelli wygrywa na loterii weneckiej około trzech tysięcy dukatów, sumę, jakiej nie zarobił w ciągu trzydziestu lat sekretarzowania. Jeśli to prawda, misja ta wynikami przeszła wszelkie jego oczekiwania. W każdym bądź razie we Florencji sprawa narobiła hałasu, przynosząc Machiavellemu słodko-kwaśne gratulacje Filipa da Nerli, który w liście życzył mu z właściwą sobie uszczypliwością, aby władze podatkowe „nie dobrały mu się do skóry i nie dały we znaki dotkliwiej, niż się to przydarzyło imé Nicii”.

Messire Nicia? To pierwszy z Gerontów, ukazany przez Machiavellego w pierwszej jego komedii. Zdobędzie się jeszcze na drugiego, Nikomaka w *Clizii*. W istocie, po znakomitym sukcesie *Mandragoli* autor, od którego domagano się co rychlej drugiej sztuki, pisze nową komedię. Przedtem już przetłumaczył, i to nader wiernie *Andryjkę* Terencjusza. Uważa słusznie, że jeśli publiczność woli *Mandragolę* niż *Bliźniaków*, a Machiavellego niż Plauta, to tylko dzięki aktualności komedii. Brak mu czasu, by stworzyć całkiem samodzielne dzieło. Sięga więc po *Casinę* Plauta, która jest adaptacją sztuki greckiej. Zmienia nazwę na *Clizia*, przenosi sceneryę z Aten do Florencji i oto okazuje się, że ta grecko-rzymska *Clizia* nic nie utraciła na tych podwójnych przenosinach. Wprost przeciwnie, podobnie jak *Volpone*, jeszcze na tym zyskała. Nie ma w niej goryczy, jaką zaprawiona jest *Mandragola*. Słuchając jej, nie myślimy o *Mizantropie*, ale

o *Szelmostwach Skapena* lub *Amfitrionie*, z tym że więcej tu szczerzej jurności. Barbara, dla której Machiavelli napisał pięć intermediiów wokarno-tanecznych a może i muzykę — podzieliła triumfy z autorem. I jeśli wierzyć Nerliemu, w tajnym głosowaniu na „gieldach” Signorii Machiavelli musi ustąpić Barbarze. *Eviva la Barbera!* „Bardziej mi ona w głowie niż cesarz” — pisze Machiavelli. Tak to Machiavelli z wybuchem śmiechu porzuca literaturę, podobnie jak w dwa lata później dworując odda ostatnie tchnienie. Porzuca literaturę rozrywkową, tak zwane przez siebie „facecje i bajędy”, dla życia czynnego, dla historii żywej, nie zamierzchłej.



Palazzo Vecchio
Drzeworyt
T. Cieslewskiego syna



Grób Machiavellego w kościele Santa Croce we Florencji

Mandragola, komedia Niccolò Machiavellego w przekładzie Edwarda Boyého została wystawiona na Scenie Kameralnej w opracowaniu tekstu i reżyserii Jana Kulczyńskiego i scenografii Franciszka Staroweyskiego. Muzykę skomponował Stefan Kisielewski.

Obsada: Bronisław Pawlik (Pan Nicia, doktor praw), Ewa Skarżanka (Lukrecja, jego żona), Andrzej Antkowiak (Callimaco, jej kochanek), Halina Czengery (Sostrata, siewkra Nicii), Tadeusz Kondrat (Timoteo, braciszek zakonny), Henryk Bąk (Ligurio), Jolanta Wołłejko (Kobietka z ludu), Jan Englert (Siro, służący Callimaca).



Ryszard Górski

chronologiczny wykaz utworów granych w teatrze polskim

1957 — 1964

Dyrekcja Stanisława Witolda Balickiego

[447] DON JUAN — komedia w 5 aktach Moliera. *Przekład, inscenizacja i reżyseria Bohdana Korzeniewskiego. Scenografia Teresy Roszkowskiej.*

Obsada: Don Juan — S. Jasiukiewicz, C. Wołłejko, M. Dmochowski; Sganarel — J. Woszczerowicz, K. Dejunowicz; Elwira — M. Homerska; Guzman — E. Szupelak-Gliński; Don Karlos — J. Pichelski, M. Dmochowski; Don Alonzo — A. Kowalczyk; Don Luis — J. Maliszewski; Franciszek — T. Kondrat, T. Dymek; Karolka — B. Marszel; Marcysia — K. Łaniewska; Pietrek — I. Gogolewski; Posąg Komandora — E. Kowalczyk; Fiołek — Z. Maklakiewicz, S. Burczyk; Warchlak — L. Jabłoński, S. Burczyk; Pan Niedziela — F. Dominiak; Gęstwina — Z. Lubelski; Zjawa — D. Nagórna, J. Czaplńska; Czas — T. Kosudarski; Służący Don Luisa — x x x.

Wystawiono dn. 5 października 1957 r. i grano 93 razy. Po raz pierwszy wystawiono dn. 15 czerwca 1950 r. również w reżyserii B. Korzeniewskiego i dekoracjach T. Roszkowskiej. Grano wówczas 20 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1957 nr 240; (k.b.), „Express Wieczorny” 1957 nr 237; T. Burek, „Współczesność” 1957 nr 9; E. Csató, „Sztandar Młodych” 1957 nr 275; M. Czannerle, „Teatr i Film” 1957 nr 13; T. Frey, „Trybuna Mazowiecka” 1957 nr 247; Jaszcz, „Trybuna Ludu” 1957 nr 279; tenże, „Trybuna Ludu” 1958 nr 45; Z. Karczevska-Markiewicz, „Życie Warszawy” 1957 nr 239; A. Kijowski, „Teatr i Film” 1958 nr 5; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 42; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1957 nr 239; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1957 nr 32.

[448]* MASKI MARIII DOMINIKI — sztuka w 2 częściach Jerzego Zawieyskiego. *Inszenizacja i reżyseria Romana*

* Gwiazdką zaznaczone są przedstawienia na Scenie Kameralnej.

Zawistowskiego. *Scenografia Tadeusza Kantora. Kompozycja muzyczna Tadeusza Szeligowskiego. Choreografia Witolda Borkowskiego.*

Obsada: Osoby: Maria Dominika — B. Ludwiżanka; Sędzia Globus — S. Butkiewicz; Antoni — S. Jaśkiewicz; Gabryela — K. Borowicz; Daniel — J. Para; Brat — Z. Listkiewicz. Postacie egipskie: Ineni — Z. Latoszewski; Meggida — K. Possart; Nefertite — A. Raciszówna; Chroma — R. Kosso-budzka. Postacie ze schodów: Kobieta z dzieckiem — R. Hanin; Chłopiec ze słonecznikiem — K. Orzechowski; Ten, który się śmieje — J. Ziejewski; Ten, który nienawidzi — R. Piekarski; Obcy element — M. Łącz.

Wystawiono dn. 31 października 1957 r. i grano 18 razy.

Rec.: Amicus, „Tygodnik Powszechny” 1957 nr 51; K. Beylin, „Express Wieczorny” 1957 nr 262; E. Csató, „Sztandar Młodych” 1957 nr 263; T. Frey, „Trybuna Mazowiecka” 1957 nr 273; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1957 nr 261; Jaszcz, „Trybuna Ludu” 1957 nr 304; A. Kański, „Kierunki” 1957 nr 47; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1957 nr 261; J. Szczawiński, „Słowo Powszechne” 1957 nr 265; J. Wilczyńska, „Za i Przeciw” 1957 nr 37; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1957 nr 55.

[449]* LUDZIE Z MARTWEJ WINNICY — dramat w 4 aktach Romana Brandstaettera. *Reżyseria Henryka Szletyńskiego. Scenografia Zenobiusza Strzeleckiego. Muzyka Tadeusza Bairda.*

Obsada: Verdier — L. Pietraszkiewicz; Sans-Genis — S. Jaśkiewicz; Borowski — R. Piekarski; Pedro Manarez — J. Para; Inez — Z. Rysiówna; Fernando Oviedo — M. Milecki; Magdalena — H. Michalska; Wachmistrz — M. Łącz; Stary Gerilas — T. Dymek.

Wystawiono dn. 19 grudnia 1957 r. i grano 26 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1957, nr 305/307; E. Csató, „Sztandar Młodych” 1958 nr 2; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1957 nr 364; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1957 nr 352; J. Frühling, „Orka” 1958 nr 1.

[450] CHŁOPIEC LATAJĄCY — komedia w 2 częściach Jerzego Szaniawskiego. *Reżyseria Jana Kreczmara. Scenografia Jana Marcina Szancera. Muzyka Tadeusza Szeligowskiego.*

Obsada: Część I — r. 1873. Aptekarz — W. Staszewski; Pan z bródką — T. Kondrat; Człowiek z balonikami — K. Dejunowicz; Przekupka — M. Żabczyńska; Portier — Z. Bończa-Tomaszewski; Rysownik — Z. Listkiewicz; Aeronautka — A. Łu-

bieńska; Olek — x x x; Felek — x x x; Część II — r. 1913. Bruss — J. Kreczmar; Żona — H. Dunajska; Dziewczynka — x x x; Profesor — W. Brydziński; Sędzia — A. Michałowski, K. Pągowski; Doktor — A. Kowalczyk; Helena — M. Homerska; Magister — Z. Latoszewski; Malarz — M. Dmochowski; Siostra miłosierdzia — B. Marszel.

Wystawiono dn. 4 stycznia 1958 r. i grano 29 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 nr 8; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 6; Jaszcz, „Trybuna Ludu” 1958 nr 7; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 2; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 4; J. Kreczmar, „Teatr i Film” 1958, nr 14; W. Natanson, „Teatr i Film” 1958 nr 8; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 5; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 3; J. Szczawiński, „Słowo Powszechne” 1958 nr 7; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 8.

[451] MARIA STUART — drama historyczne w 5 aktach (9 odsłonach) Juliusza Słowackiego. *Reżyseria Romana Zawistowskiego. Scenografia Otto Axera.*

Obsada: Maria Stuart — N. Andrycz; Henryk Darnlej — S. Jasiukiewicz; Morton — G. Buszyński; Rizzio — I. Gogolewski; Botwel — W. Hańcza; Douglas — F. Dominiak; Lindsay — M. Dmochowski; Paź Marii Stuart — K. Orzechowski; Nick — C. Wołęjko; Astrolog — J. Maliszewski.

Wystawiono dn. 25 stycznia 1958 r. i grano 106 razy.

Rec.: S. W. Balicki, „Świat” 1958 nr 7; K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 nr 25; E. Csató, „Sztandar Młodych” 1958 nr 27; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 24; O. Jędrzejczyk, „Gazeta Krakowska” 1958 nr 71; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 5; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 10; A. Kral, „Nowa Kultura” 1958 nr 6; J. Kydryński, „Życie Literackie” 1958 nr 14; J. Macierakowski, „Przyjaźń” 1958 nr 10; W. Natanson, „Teatr i Film” 1958 nr 5; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 24; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 25; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 6; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 28; Top., „Przekrój” 1958 nr 670; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 24.

[452]* TRZECI DZWONEK — komedia w 3 aktach Jerzego Jurandota. *Reżyseria Mariana Wyrzykowskiego. Dekoracje Jana Wiśniewskiego. Kostiumy pod kierunkiem Zofii Węgerkowej.*

Obsada: Autor — M. Wyrzykowski, W. Nanowski; Reżyser — S. Jaśkiewicz; Dyrektor — S. Żeleński; Radwańska — M. Gorczyńska; Percykówna — A. Dmochowska; Gellert — Z. Chmielewski; Szafrankiewicz — A. Żabczyński; Scenograf — A. Łodziński; Scenograf junior — R. Piekarski; Suflerka — A. Leszczyńska; Bufetowa — J. Sokołowska; Inspicjent —

M. Łącz; Speaker radiowy — T. Jastrzębowski; Głos elektrotechnika — W. Śmieszko.

Wystawiono dn. 8 lutego 1958 r. i grano 65 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 nr 37; J. Czuliński, „Żołnierz Wolności” 1958 nr 91; T. Frey, „Trybuna Mazowiecka” 1958 nr 41; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 38; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 9; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 35; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 35; B. Sowińska, „Stolica” 1958 nr 9; J. Szczęśliwski, „Życie i Myśl” 1958 nr 3/4; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 41; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 38.

[453] MASKARADA — dramat w 4 aktach wierszem (10 odsłonach) Michała Lermontowa. Przekład Jerzego Zagórskiego. Reżyseria Romana Zawistowskiego. Muzyka Arama Chaczaturiana. Scenografia Otto Axera. Choreografia Witolda Borkowskiego.

Obsada: Jewgenij Aleksandrowicz Arbienin — J. Kreczmar; Nina, jego żona — A. Raciszówna; Księżę Zwiedzicz — C. Wołłejko; Baronowa Sztral — J. Romanówna; Afanasij Pawłowicz Kazarin — W. Hańcza; Adam Pietrowicz Szprich — S. Butkiewicz; Nieznajomy — S. Jasiukiewicz; Doktor — T. Kondrat; Urzędnik — A. Wiśniewski; Trzymający bank — T. Kosudarski; Gospodarz — E. Kowalczyk; Pani domu — J. Macherska; Dama — E. Drabik-Witkowska; Gracze i Goście — T. Jastrzębowski, Z. Latoszewski, W. Nanowski, R. Piekarski, R. Ratschka, Z. Rzychowski; Sasza, pokojówka — J. Czaplińska; Iwan, służący Księcia — K. Morawski; Służący Arbienina — T. Dymek; Lokaj — M. Danecki.

Wystawiono dn. 26 kwietnia 1958 r. i grano 86 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 nr 103; J. Czuliński, „Żołnierz Wolności” 1958 nr 119; J. Frühling, „Gazeta Krakowska” 1958 nr 106; Z. Greń, „Życie Literackie” 1958 nr 19; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 102; Jaszcz, „Trybuna Ludu” 1958 nr 119; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 19; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 19; J. Lau, „Argumenty” 1958 nr 11; J. Ludawska, „Sztandar Młodych” 1958 nr 101; S. Mackiewicz, „Kierunki” 1958 nr 20; J. N. Miller, „Głos Pracy” 1958 nr 103; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 104; M. Radost, „Kurier Polski” 1958 nr 101; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 20; R. Zangel, „Współczesność” 1958 nr 19.

[454]* NORA (DOM LALKI) — dramat w 3 aktach Henryka Ibsena. Przekład Jacka Frühlinga. Reżyseria Marii Wiercińskiej. Scenografia Mariana Stańczaka.

Obsada: Torwald Helmer — S. Jaśkiewicz; Nora — E. Barzczewska; Doktor Rank — M. Wyrzykowski, J. Para; Krystyna Linde — Z. Małynicz; Krogstad — M. Milecki, S. Żeleński; Anna — I. Oberska; Helena — A. Dmochowska, J. Czaplińska.

Wystawiono dn. 3 maja 1958 r. i grano 183 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 r. nr 109; J. Czuliński, „Żołnierz Wolności” 1958 nr 119; B. Danowicz, „Tygodnik Zachodni” 1958 nr 30; T. Frey, „Trybuna Mazowiecka” 1958 nr 112; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 108; Jaszcz, „Trybuna Ludu” 1958 nr 126; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 20; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 20; J. Ludawska, „Sztandar Młodych” 1958 nr 107; S. Mackiewicz, „Kierunki” 1958 nr 41; W. Natanson, „Teatr” 1958 nr 12; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 109; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 107; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 21; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 126.

[455]* NIE IGRA SIĘ Z MIŁOŚCIĄ — komedia w 5 aktach Alfreda de Musset. Przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Reżyseria Henryka Szletyńskiego. Scenografia Wojciecha Siecińskiego. Muzyka Augustyna Blocha.

Obsada: Baron — S. Żeleński; Oktaw — K. Orzechowski; Blazjusz — K. Pągowski; Bridaïne — L. Pietraszkiewicz; Kamilla — A. Pawlicka; Panna Pluche — J. Munclingrowa; Rozalka — Z. Komorowska; Pierwszy wieśniak — W. Staszewski; Wieśniacy — T. Czechowska, L. Jabłoński, Z. Lubelski, Z. Bończa-Tomaszewski, W. Śmieszko.

Wystawiono dn. 17 maja 1958 r. i grano 35 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 nr 121; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 120; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 22; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 22; (Sier.), „Głos Pracy” 1958 nr 119; T. Styga, „Stolica” 1958 nr 23; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 140; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 120.

[456]* OBRONA KSANTYPY — komedia w 3 aktach Ludwika Hieronima Morstina. Reżyseria Władysława Hańczy. Scenografia Ines Kuske. Muzyka Karola Stromengera. Taniec w układzie Witolda Borkowskiego.

Obsada: Ksantypa — J. Kreczmarowa; Sokrates — Z. Liszkiewicz; Mirryna — Z. Komorowska, M. Homerska; Tyreusz — M. Łącz; Sofrone — H. Czengery, K. Borowicz; Charmides — A. Kowalczyk; Agaton — A. Łodziński; Arystomedes — S. Żeleński; Fedros — C. Bogdański; Epistates — K. Dejunowicz; Alcybiades — T. Jastrzębowski; Eryksymach — A. Różycki; Parasjos — R. Piekarski; Wieśniak — K. Pągowski; Flecistka — A. Pawlicka, Niewolnik I — Z. Lubelski; Niewolnik II — Z. Bończa-Tomaszewski; Niewolnik III — L. Jabłoński.

Wystawiono dn. 9 lipca 1958 r. i grano 66 razy. Prapremiera odbyła się w Teatrze Polskim dn. 10 lutego 1939 r. w reżyserii Edmunda Wiercińskiego i dekoracjach Teresy Roszkowskiej. Grano wówczas 54 razy.

Rec.: J. Frühling, „Polityka” 1958 nr 36; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 165; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 31; M. Kurzyna, „Kierunki” 1958 nr 30; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 166; A. Rowiński, „Express Wieczorny” 1958 nr 165; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 164; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 31; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 192.

[457] WARIATKA Z CHAILLOT — sztuka w 2 aktach Jean Giraudoux. Przekład Tadeusza Żeromskiego. *Opracowanie tekstu i reżyseria Bohdana Korzeniewskiego. Inscenizacja plastyczna Andrzeja Pronaszki. Muzyka Witolda Lutosławskiego. Współpraca przy plastyce ruchu Witolda Borkowskiego.*

Obsada: Prezes — F. Dominiak; Baron — Z. Chmielewski; Agent wiertniczy — M. Dmochowski; Makler — K. Morawski; Piotr, topielec — M. Milecki, I. Gogolewski; Aurelia — J. Romanówna; Konstancja — Z. Małynicz; Gabryela — S. Kostecka; Józefina — S. Broniszówna; Irma, pomywaczka — R. Kosso-budzka; Kwiaciarka — A. Dmochowska; Śmieciarz — M. Wyrzykowski; Jadin — W. Brydziński; Martial, kelner — J. Maliszewski; Policjant — J. Pichelski, T. Kosudarski; Ratownik z mostu Alma — S. Jaśkiewicz; Gluchoniemy — T. Kondrat; Śpiewak — J. Kobuszewski, A. Nowosielski; Niebieski ptak — Z. Latoszewski; Sprzedawca sznurowadeł — T. Dymek; Robotnik kanalizacyjny — W. Nanowski; Boy — A. Wiśniewski; Jeden z prezesów — R. Dereń; Jeden z dyrektorów — M. Danecki; Jeden z redaktorów — H. Rzętkowski; Pierwszy przedstawiciel ludu — A. Michałowski; Drugi przedstawiciel ludu — E. Szupełak-Gliński, T. Jastrzębowski; Trzeci przedstawiciel ludu — E. Kowalczyk; Pierwsza dama — A. Łubieńska, H. Dunajska; Druga dama — J. Czaplńska; Trzecia dama — D. Nagórna, K. Possart.

Wystawiono dn. 6 września 1958 r. i grano 44 razy.

Rec.: J. Czuliński, „Żołnierz Wolności” 1958 nr 216; Z. Greń, „Życie Literackie” 1958 nr 37; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1958 nr 216; L. Jablonkówna, „Teatr” 1958 nr 20; Jaszcz, „Trybuna Ludu” 1958 nr 252; Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 38; J. Lau, „Argumenty” 1958 nr 20; J. N. Miller, „Orka” 1958 nr 39; W. Natanson, „Express Wieczorny” 1958 nr 220; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 215; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 215; Z. Strzelecki, „Teatr” 1958 nr 20; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 39; J. Szczawiński, „Kierunki” 1958 nr 40; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 211.

[458] MAZEPA — tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego. *Reżyseria Romana Zawistowskiego. Scenografia Otto Axera. Układ poloneza Witolda Borkowskiego.*

Obsada: Król Jan Kazimierz — J. Kreczmar, M. Dmochowski; Mazepa — C. Wołłejko, I. Gogolewski; Wojewoda —

W. Hańcza; Amelia — E. Barszczewska, A. Raciszówna; Zbigniew — S. Jasiukiewicz; Chmara — E. Kowalczyk; Chrzastka — F. Dominiak; Kasztelanowa — L. Pancewicz-Leszczyńska, J. Romanówna; Pani — E. Drabik-Witkowska; Pan Pasek — A. Michałowski; Książdz I — T. Dymek, Z. Rzuchowski; Książdz II — R. Dereń; Książdz III — M. Danecki; Goniec królewski — M. Dmochowski, T. Kosudarski.

Wystawiono dn. 25 października 1958 r. i grano 124 razy.

Rec.: S. W. Balicki, „Stolica” 1958 nr 44; H. Bieniewski, „Nowa Kultura” 1958 nr 45; E. Csató, „Teatr” 1958 nr 23; K. Eberhardt, „Sztandar Młodych” 1958 nr 262; J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 44; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy” 1958 nr 258; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1958 nr 46; J. N. Miller, „Głos Pracy” 1958 nr 257; tenże, „Głos Pracy” 1959 nr 6; W. Natanson, „Express Wieczorny” 1958 nr 258; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 260; tenże, „Słowo Powszechne” 1959 r. nr 10; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 46; J. Szczawiński, „Kierunki” 1958 nr 49; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 254; tenże, „Trybuna Ludu” 1959 nr 13; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 254; tenże, „Kurier Polski” 1959 nr 11; I. Lubaszewska, „Express Wieczorny” 1959 nr 14; J. Szczawiński, „Życie i Myśl” 1959 nr 5/6.

[459]* PORFIRION OSIELEK — fantazja w 22 obrazkach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. *Adaptacja sceniczna tekstu Danuty i Jana Ciecierskich. Reżyseria Jana Ciecierskiego. Dekoracje Lecha Zahorskiego. Kostiumy Michelle Zahorskiej. Muzyka Zbigniewa Turskiego.*

Obsada: Porfirion Osielek — M. Gajda; Autor, Włóczęga, Kataryniarz — A. Kowalczyk; Kot Myrmidon — J. Czaplńska; Filomena — K. Possart; Wdowa Heksenszus — J. Sokołowska; Epifania Heksenszus — K. Łaniewska; Pani Tundał — K. Borowicz; Hildegarda — A. Dmochowska; Bogumił Rózdźka — S. Żeleński; Policjanci — C. Bogdański i A. Wiśniewski; Komisarz policji — Z. Latoszewski; Soft — K. Morawski; Astrolog — J. Maliszewski; Drab — W. Nanowski; Kapitan — J. Kobuszewski; Morderca — A. Nowosielski; Kalwus — Z. Listkiewicz; Marynarz — Z. Bończa-Tomaszewski; Mordercy — C. Bogdański i A. Wiśniewski; Herold — L. Jabłoński; Dyrektor Anioł — K. Pa-gowski.

Wystawiono dn. 4 listopada 1958 r. i grano 31 razy.

Rec.: A. Jarecki, „Sztandar Młodych” 1958 nr 269; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy” 1958 nr 268; A. Międzyrzecki, „Nowa Kultura” 1958 nr 49; W. Natanson, „Express Wieczorny” 1958 nr 270; M. Piwińska, „Teatr” 1958 nr 24; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 270; T. Syga, „Stolica” 1958 nr 50; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 312; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 265; Amicus, „Tygodnik Powszechny” 1959 nr 1; J. Szczawiński, „Życie i Myśl”, 1959 nr 5/6.

[460]* TRĄD W PAŁACU SPRAWIEDLIWOŚCI — sztuka w 3 aktach Ugo Betti. Przekład Jadwigi Pasenkiewicz. Reżyseria Marii Wiercińskiej. Scenografia Zenobiusza Strzeleckiego.

Obsada: Vanan — G. Buszyński; Helena — A. Pawlicka; Erzi — J. Jaroń; Croz — H. Borowski; Gust — G. Holoubek; Bata — J. Para; Maveri — T. Jastrzębowski; Persius — R. Piekarski; Malgai — K. Dejunowicz; Pielęgniarka — I. Oberska.

Wystawiono dn. 29 listopada 1958 r. i grano 84 razy.

Rec.: K. Beylin, „Express Wieczorny” 1958 nr 289; J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny” 1958 nr 50; A. Jarecki, „Sztandar Młodych” 1958 nr 287; Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy” 1958 nr 288; S. Polanica, „Słowo Powszechne” 1958 nr 289; Z. Sieradzka, „Głos Pracy” 1958 nr 287; J. Szczawiński, „Kierunki” 1958 nr 51/52; R. Szydłowski, „Trybuna Ludu” 1958 nr 336; J. Zagórski, „Kurier Polski” 1958 nr 285; S. Brejdygant, „Współczesność” 1959 nr 6; J. P. Gawlik, „Życie Literackie” 1959 nr 1; J. Kott, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 4; J. Lau, „Argumenty” 1959 nr 3; T. Syga, „Stolica” 1959 nr 1; J. Sz[czawiński], „Życie i Myśl” 1959 nr 3/4; A. Wirth, „Nowa Kultura” 1959 nr 31.

(Dalszy ciąg w następnych zeszytach)



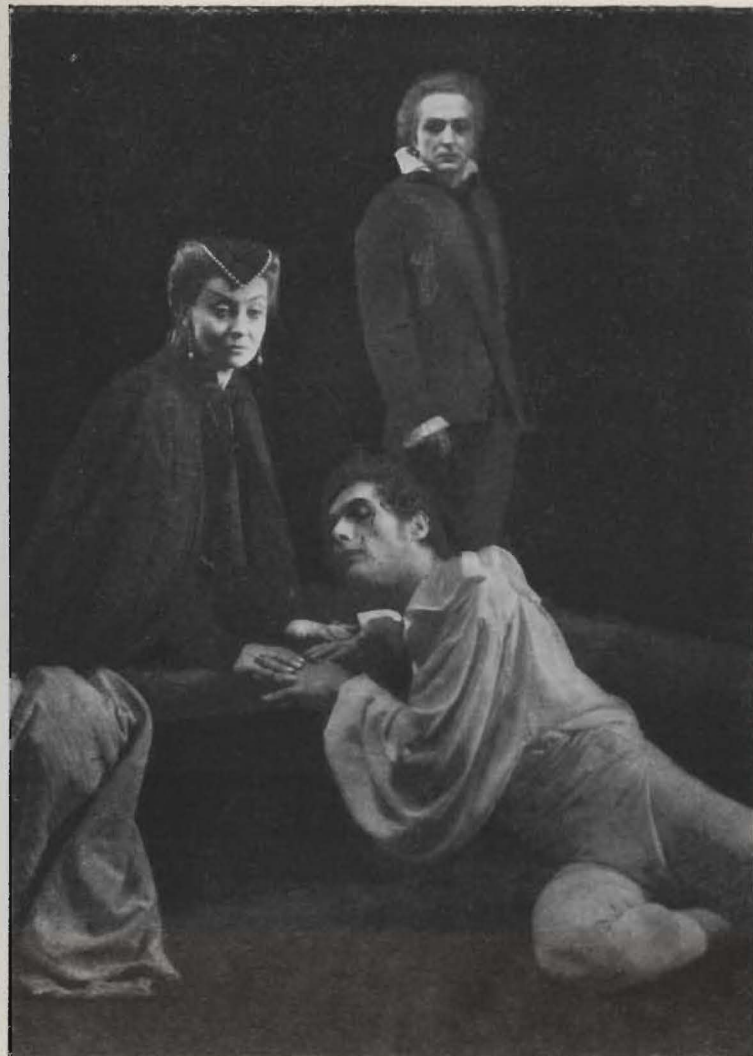
Molier: *Don Juan*

Premiera: 5 października 1957 r.

Reżyseria: Bohdan Korzeniewski. Scenografia: Teresa Roszkowska
Sganarel — Jacek Woszczerowicz, Don Juan — Czesław Wołlejko



Jerzy Szaniawski: *Chłopiec latający*
 Premiera: 4 stycznia 1958 r.
 Reżyseria: Jan Kreczmar. Scenografia: Jan Marcin Szancer
 Scena końcowa aktu I



Juliusz Słowacki: *Maria Stuart*
 Premiera: 25 stycznia 1958 r.
 Reżyseria: Roman Zawistowski. Scenografia: Otto Axer
 Maria Stuart — Nina Andrycz, Henryk Darnlej — Stanisław Jasiukiewicz,
 Nick — Czesław Wollejko



Michał Lermontow: *Maskarada*
Premiera: 26 kwietnia 1958 r.
Reżyseria: Roman Zawistowski. Scenografia: Otto Axer
Zwiedzicz — Czesław Wollejko, Arbienin — Jan Kreczmar,
Nieznajomy — Czesław Jasiukiewicz



Henryk Ibsen: *Nora*
Premiera: 3 maja 1958 r.
Reżyseria: Maria Wiercińska. Scenografia: Marian Stańczak
Nora — Elżbieta Barszczewska, Helmer — Stanisław Jaśkiewicz,
Rank — Marian Wyrzykowski



Jean Giraudoux: *Wariatka z Chaillot*
Premiera: 6 września 1958 r.
Reżyseria: Bohdan Korzeniewski. Inscenizacja plastyczna: Andrzej
Pronaszko
Aurelia — Janina Romanówna, Jadin — Wojciech Brydziński



Juliusz Słowacki: *Mazepa*
Premiera: 25 października 1958 r.
Reżyseria: Roman Zawistowski. Scenografia: Otto Axer
Wojewoda — Władysław Hańcza, Amelia — Elżbieta Barszczewska,
Mazepa — Czesław Wollejko

Redakcja: Eugeniusz Szrojt

Wydawca: Teatr Polski w Warszawie
Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego, Zam. 8072. T. 4



CENA ZŁ 4.50



TEATR POLSKI

Scena Kameralna

Warszawa, ul. Foksal 16

Dyrektor Teatru: Jerzy Kreczmar

Sezon 1967-1968

NICCOLÒ MACHIAVELLI

MANDRAGOLA

Komedia

Przełożył Edward Boyé

Teksty canzon oparte na przekładach Janusza Strasburgera
i Edwarda Boyé

Pan Nicia, doktor praw	<i>BRONISŁAW PAWLIK</i>
Lukrecja, jego żona	<i>EWA SKARŻANKA</i>
Callimaco, jej kochanek	<i>ANDRZEJ ANTKOWIAK</i>
Sostrata, świekra Nicii	<i>HALINA CZENERY</i>
Ligurio	<i>HENRYK BĄK</i>
Siro, służący Callimaca	<i>JAN ENGLERT</i>
Timoteo, braciszek klasztorny	<i>TADEUSZ KONDRAT</i>
Kobieta z ludu	<i>JOLANTA WOŁĘJKO-CZENERY</i>

Canzony śpiewają słuchaczki Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie:
Barbara Marcinkowska, Krystyna Szaniawska, Krystyna Szajkiewicz,
Maria Słubicka. Solo na flecie: Elżbieta Gajewska

Opracowanie tekstu i reżyseria: JAN KULCZYŃSKI

Scenografia: FRANCISZEK STAROWIEYSKI

Muzyka: STEFAN KISIELEWSKI

Premiera: 30 listopada 1967 roku

Cena bez zeszytu „Kalendarza Teatru Polskiego” gr 50.