

Macchiavelli w Poznaniu

Kiedy Prologus prezentuje nam osobę dramatu: starego męża, młodą żonę, młodego kochanka, braciśzka klasztornego Timotea, Liguria-rajfura oraz Sira-służącego — wiemy już, co się będzie działo na ulicy, boga Amora. Młody Callimaco, nie mogąc inaczej zdobyć cnotliwej Lucrezji, za radą Liguria uda medyka i zaofiaruje swe usługi jej mężowi, messer Nicia, który barzo boleje nie mając potomstwa ze swej młodej i uroczej małżonki. Nicia jest stary i głupi jak but. Przyjmie radę „medyka” i zgodzi się dać Lucrezji zapładniający napój z mandragory. Napój ten wszelako ma rzekomo tę właściwość, że pierwszego mężczyznę, który z Lucrezją „poswawoli”, pozabawi życia w przeciągu ośmiu godzin. Ale „medyk” zna i na to sposób: radzi schwytać na ulicy pierwszego lepszego obwiesia i przemocą położyć go do łóżka cnotliwej niewiasty. Obwies ten „wyciągnie” z niej śmiertelny jad i w ten sposób ocali życie messer Nicia, który potem już spokojnie będzie mógł spełnić powinność małżeńską. Nie trzeba dodawać, że w napoju nie ma żadnego jadu, a za obwiesia przebrze się sam Callimaco. Fra Timoteo natomiast za wysoką opłatą najpierw przekona Lucrezję, że w tej całej zabawie nie ma niczego zrodzonego i niczego contra mores et religioem, a potem ją skrupulatnie i czyściutko wypowiada. Callimaco zaś zostaje kochankiem Lucrezji nie tylko na tę noc — zdobędzie jej miłość.

Należy podziwiać renesansową wszechstronność Macchiavellego — polityka, teoretyka państwa i komediopisarza. Ale czyżby „Mandragora” była tylko wytechnieniem, wesolym interludium w poważnej pracy tego znakomitego myśliciele? Można oczywiście w tej komedii widzieć przede wszystkim wspaniałą zabawę, pyszny żart, renesansową facecję. To by wcale nie było mało, zważywszy, że renesansowy śmiech dzieli, podobnie jak pięć wieków temu, potrafi śmiertelnie ranić. Wszakże nie masz Macchiavellego bez maklawelizmu. Z tego, co się ostatnio słusznie pisało w obronie autora „Księcia”, wcale nie wynika, że nie sformułował on sławetnego hasła: cel uświęca środki. Tylko hasło to zostało wyonaczone, a imię Macchiavellego spotwarzone. Niewątpliwie obosieczność tej zasady sprzyjała jej nadużywaniu. Bo oto i w „Mandragorze” najobrzydliwszy typ 1 postać jednoznacznie negatywna — fra Timoteo zasadą „cel uświęca środki” usprawiedliwia swój udział w tej niezbyt czystej awanturze. Byłaby to jakaś autopolemika, autolironia? Nie sądzę. Zasada celu uświęcającego środki oznacza w renesansowej doktrynie Macchiavellego walkę z małostkowością i partykularyzmem o pryncypialność celu, o wielkość idei.

Wszyscy się tą zasadą w „Mandragorze” kierują. Więcej — stanowi ona klucz do zrozumienia poszczególnych postaci. Zasada ta pogrąża w oczach widza mnicha i usprawiedliwia kochanka. Zasada jest bowiem ta sama, ale cele różne. Mnich jest odpychający, bo bierze udział

w intrydze dla niskiego zysku, kochanka zaś usprawiedliwia miłość. Oczyszczająca sankcja miłości — oto renesansowy duch tej sztuki.

„Mandragora” może być także lub tylko zabawna. Postaci „mandragory” można zagrać w stylu commedia dell'arte. Na scenie można pokazać florencejczyka czasach Savonaroli. Z tej drogi, zapewne prostszej, zrezygnowała Maryna Broniewska w poznańskim Teatrze Satyryków^{*)}. Broniewska zrobiła przedsięwzięcie, które nie tyle rozabawia, ile daje dużo do myślenia. Wyeksponowała nie tyle komizm sytuacji i postaci, ile myśli i słowo. Było to przedstawienie z „przyrumką”. To trochę paranoeksaina sytuacja, że właśnie Teatr Satyryków postanowił bardziej przemówić do mózgu niż do przepony; ale trzeba trocnie pomieszać w tym mieście, by opanie inscenizację Broniewskiej; za ostatniej dyrekcji Teatru Polskiego nie pomają żadnej okazji, by uraczyć publiczność takim konceptem, widokiem kopniaków i matpich łaźw.

Reżyser i scenograf zatarli koloryt lokalny tej komedii, która dzięki temu dzieje się nie tylko we Florencji i nie tylko w XVI wieku. Tynną ścianę wypemili żoły ekran, na który Siro, służący Callimaco, zapuszczał ekran ciemnoniebieski, gdy zapadała noc, klaszczyk równocześnie na elektryków, żeby wygasili światła. Kute odzwiła z lewej strony prowadziły do domu Nicia, podobne z prawej do mieszkania Callimaco. To wszystko kostiumy lekko stylizowane stwarzały „luz” chronologiczny. Jedyny „prawdziwy” rekwiwit to świece, wypożyczone na premierę z sąsiedniego kościoła św. Marcina!

Ciężar koncepcji reżysera spoczął na barkach Igo Machowskiego, najlepszego aktora przedstawienia, który grał mnicha, brata Timotea. Machowski najlepiej zrozumiał reżysera: nie był mnichem z Boccicceda, spaszam a sprośnym. Był chytry, przewrotny, przebiegły, mądry, słodki i jadowity na przemian. To nie florencejki franciszkanin, lecz — wbrew chronologii — jakiś raczej jezuita. Działalność naprawdę nie we własnym interesie, lecz dla dobra zgromadzenia. Broniewska bardzo wyraźnie i świadomie tę intelektualną stronę mnicha podkreślała: kazała Machowskiemu po jednej z odsłon recytować komentujący akcję tekst canzony.

W brudnej sytuacji był Zbigniew Klosowicz jako messer Nicia. Wobec ogólnych założeń inscenizacji nie mógł być po prostu śmieszny rogiaczem, ale nie mógł i budzić współczucia. Głupota jest w oczach Macchiavellego zjawiskiem tak antyhumanistycznym, że nie może wywoływać litości. Był więc raczej odrażający, odpychający i wstrętny, i miał rację. Jako wykliwany małżonek dawał widzom mniej powodów, do śmiechu, za to więcej do złośliwej satysfakcji.

Zofia Hajdamowicz-Grabiańska jako świerka Nicia, Zbigniew Starski jako rajfur Liguria, Magda Radłowska jako kobieta z ludu i Borys Borkowski jako służący Siro — zapewne lepiej by się czuli w stylu buffo, te role w niewielkim bowiem stopniu podpierają główną ideę utworu. Ale — trzeba przyznać — wszyscy oni grali powściągliwie

i starali się nie łamać koncepcji reżysera.

Natomiast nie ze wszystkich trudności tej koncepcji wybrnął Ryszard Sobolewski jako Callimaco. Był namiętny, gwałtowny, rozpalony — to dobrze, bo miłość u Macchiavellego jest naturalna, fizyczna, w żyłach renesansowców kochanków płynie krew, nie woda. Ale Sobolewski wydobyl zaledwie połowę roli. Callimaco nie jest wprawdzie Filonem z selanki, ale nie wiozę przeszkód, by był gwałtowny i naprawdę zakochany, namiętny i liryczny równocześnie. On bowiem ma tutaj rację, dla której wolno mu pizyprawić rogi staremu curniowi. Sobolewski grał jednakże na jednej tylko strunie, brakło w jego grze odcieni, był zawsze jednakowiy i dlatego najsrańej wypadł w ostatniej scenie, guj mizując tylko oczami porozumiewa się z Lucrezją.

Ale nie tylko Callimaco miał tu swoje życie pojąta morainą rację. Także Lucrezia. Nie przypaakowo to inie nadal Macchiavellego bonatęce. Jest to bowiem polemika z cnotliwą rzymską Lucrezją, co nie mogła znieść hanby. Legendę o Lucrecji rzymskiej nieraz jeszcze zrewiduje i osmieczy literatura dowożąc, że nie była ona tak cnotliwa. Lucrezja Macchiavellego nie odnajdziemy jednak na tej linii rewizjonizmu historycznego. Lucrezja w „Mandragorze” bowiem też jest cnotliwa. Jest też szczerze wierna, jednak tylko do momentu, w którym rzekomy obwies i osmiętko przypaakowo na ulicy scnywany wiozęca nie wyjawl jej swego nazwiska, prawdziwych intencji i miłości. Lucrezja jest bezwzględnie wierna, do nie końca, jest waniaia przyjmuje propozycję Callimaco, bo pokocnara. Jej postaci jeszcze wyraźniej przyswoica idea miłości, która staje się celem uświęcającym.

Od tego, w jaki sposób Lucrezja wyjdzie na scenę w ostatnim akcie, po owej nocy, zależy właściwie odczytanie tej postaci. Ewa Studencka wysza promieniejąc; rozkwitła, była intymna i bardzo ludzka, zupełnie inna, niż przed zapadnięciem mroku. To nie była żona, która spłatała mężowi figla w renesansowej facecji, ale kobieta, która odzyskała prawo do uczuć.

Właśnie: odzyskała, a nie: zdobyła. I tu zaczynają się pretensje. Studencka nie umiała pokazać oroku młodości Lucrezji. Za pierwszym ukazaniem się na scenie była zgaszona, rozczarowana, nawet zgorzkniała, a powinna być uroczym i łownym słowa Sostraty, która ją łaje: ty smarkata. Reżyser dał Lucrezji za pierwszym wejściem biały kwiat do ręki, za drugim: czerwony. Te symbole były w stylu przedstawienia, że natomiast, że trochę wyreczaly aktorke.

Canzonami rozdzielił Macchiavelli akty swej komedii. Ale canzony trzeba splewać. Tymczasem śpiew zastąpiono melodeklamacją. Nic dziwnego, że nie wyzpoła.

Poznański Teatr Satyryków to ciekawy i ambitny zespół. Przed Warszawą grał Merimée'go „Karocę świętych sakramentów” i Swinarskiego „Achillesa i panny”, przed Krakowem Gałczyńskiego „Babcie i wnuczka”. Podobno „Mandragore” też teraz ktoś w Warszawie ma wystawiać.

JERZY ZIOMEK

^{*)} Nicolò Macchiavelli, „Mandragora”. Inszenizacja i reżyseria: Maryna Broniewska. Dekoracje i kostiumy: Marian Stanczak. Muzyka: Ryszard Gardo. Premiera w Teatrze Satyryków w Poznaniu w dniu 16.X.1956.



Od lewej: Borys Borkowski (Siro), Zbigniew Klosowicz (messer Nicia), Zbigniew Starski (Liguria)