MIZANTROP

MOLIÈRE

MÓWCIE O SILE MIŁOŚCI

Linia łatwa jest do przeprowadzenia. Nie trzeba na to żadnych karkołomnych argumentów. Linia wiedzie prosta, od Moliera do współczesnego nam dokera francuskiego, od Alcesta z „Mizantropa" — do poety Paula Eluarda. Jest to linia nienawiści do wszelkiej podłości, linia umiłowania prawdy. Dzięki temu wielki ruch obrońców pokoju na terenie Francji czerpie swą siłą również z bogatego doświadczenia społecznego Moliera, widocznego w każdym jego utworze, w którym chłoszcze on wady współczesnego mu społeczeństwa. Każdy zresztą wielki i szlachetny ruch ludzkości zwykł czerpać swą siłę z nagromadzonych w dziedzinie kultury postępowych akcentów, powołuje się na dziedzictwo wielu wieków myśli i walki.

Ilia Erenburg w jednym ze swoich artykułów na tematy pokojowe przyznał, że myśląc o pokoju, bardzo często myśli o Molierze. Zbieżność ta nie jest przypadkowa. Walka Moliera, jej charakter, postępowość jego krytyki wobec postaci, urządzeń społecznych czy wydarzeń współczesnej mu doby historycznej — pozwala nam na odwoływanie się do niego. W jego utworach — powiedział inny obrońca pokoju, francuski poeta Paul Eluard — wykąpać się można jak w ożywczym zdroju prawdy historycznej o epoce, prawdy nie obiektywnej jeno, lecz zaopatrzonej w ostrze mistrzowskiej satyry, w artystyczną trafność i celność.

Nic dziwnego, że w utworach Eluarda, poświęconych tematyce pokojowej, znajdziemy niejednokrotnie akcenty, bardzo blisko spokrewnione z tokiem myślenia Alcesta z „Mizantropa". Powiada Eluard w wierszu „Mówię o sile miłości":

Między wszystkim moim szamotaniem się między śmiercią i mną
Między moją beznadzieją i wielką potrzebą życia
Jest niesprawiedliwość i to nieszczęście ludzi
Na które nie mogę przystać i jest mój gniew.

W wierszach tych jakby przewijał się wizerunek Alcesta, takim, jakim znamy go ze sceny. „Mizantrop" jest komedią i dlatego Alcest nie przeżywa problemów tak absolutnych, jak śmierć. Ale i między

jego beznadzieją, a wielką potrzebą życia ujrzeć można niesprawiedliwość, a właściwie podłość świata dworskiego, unieszczęśliwiającą ludzi, usłyszeć można jego sprzeciw i jego gniew.

Wszystko, co postępowe, cenne jest w walce o nowy lepszy świat, o świat nowych wartości. I dlatego sojusznikiem w tej walce obok Mickiewicza i Puszkina, Goethego i Balzaka, Petoefiego i Wazowa jest również i Molier. Całej tej walce przyświeca dziś jedno, najcenniejsze hasło: POKÓJ. Walka postępowych Francuzów o pokój wynika właśnie z takiej niekłamanej, niewątpliwej tradycji bojów o prawdę, o szczęście ludzkości. Joliot-Curie, wybitny uczony francuski, mówił na Kongresie Pokoju w Warszawie o źródłach, z których płynie siła słuszności zwolenników pokoju. Do źródeł tych zaliczył w pierwszym rzędzie postępowe dzieła kultury wieków poprzednich.

Wszystko, co służy walce o pokój, służy równocześnie sprawie utrzymania i uratowania kultury przed zagładą. Nowa wojna, głoszona przez imperialistów amerykańskich, jest zapowiedzią tego rodzaju zagłady, zagłady człowieka i kultury. Przed tym broni się cały postępowy świat. Przed tym broni się ludzkość — protestami, pieśnią i samą już walką.

O cóż innego może chodzić jak nie o życie
O życie dla radości, o szczęśliwe życie
O życie po to, by mieć słuszność?

— mówi poeta francuski Claude Sernet w wierszu „Kongres Zwolenników Pokoju". Tak, w całej tej walce chodzi o życie — ludzkości. A tym samym — o życie kultury.

Alcest nie może żyć w świecie podłych służalców. Uciec pragnie z tej otchłani, gdzie panują zbrodnie, do jakiejś odległej ustroni, **gdzie uczciwym człowiekiem być mu nikt nie wzbroni.** Współczesny Alcest francuski znajduje się w szeregach obrońców pokoju, obrońców szczęśliwego życia, obrońców kultury. Współczesnego Alcesta znajdziemy wśród dokerów z Marsylii i robotników paryskich przedmieść i górników z Auchel. Wielka siła miłości, która nimi kieruje, zrodziła się również z owej nienawiści, jaką molierowski Alcest ma dla gwałcicieli prawdy i wolności. (Wi)

O „MIZANTROPIE"

NAPISAŁ

Wojciech Natanson

Ktoś założył się z przyjacielem, że cały dzień mówić będzie tylko prawdę. Próbując wygrać ten zakład, naraża się na mnóstwo kłopotów i przygód zabawnych, komicznych. Znamy ten temat, pokazano go nam w pustej i bezpretensjonalnej farsie **„Cały dzień bez kłamstwa"**. Publiczność śmiała się do rozpuku z człowieka, który próbował mówić prawdę. Rzecz dziwna, że niektórzy badacze utożsamiali pomysł tej komedyjki — z głównym zagadnieniem Molierowskiego „Mizantropa".

W latach 1925—1927 dwaj krytycy francuscy, G. Michaut i R. Doumic, postanowili obalić legendy, które — ich zdaniem — wypaczyły sens „Mizantropa". W książkach **„Walki Moliera"** i **„Mizantrop Moliera"** uznali, że czystym wymysłem jest cierpienie Alcesta, jego chęć walki i poświęcenia, wola buntu; wszystko to miało być tylko okazją do zabawy i śmiechu. Alcest nie był podobno przez genialnego pisarza traktowany na serio; to człowiek pretensjonalny i niezgrabny, bufon, niezdolny do pojmowania istotnego sensu życia. Dowodem, że Molierowi chodziło tylko o komizm, o wzbudzenie śmiechu, o wykpienie Alcesta — miałby być fakt, że on sam zagrał tę rolę; otóż w tym czasie autor „Mizantropa" odtwarzał w swych sztukach postacie groteskowe i komiczne. Jeżeli już koniecznie mamy szukać wyrazu przekonań autora, reprezentuje je podobno w „Mizantropie" układny, dyplomatyczny, zdolny zawsze do pochlebstw i kompromisów — Filint. Molier byłby więc — w swym najgłębszym i najbardziej osobistym dziele — wyłącznie producentem beztroskiej zabawy. Poglądowi temu bliski jest także Boy, w przedmowie do polskiego przekładu „Mizantropa", wydanego w „Bibliotece Narodowej".

A jednak nie wszyscy myśleli podobnie. Goethe pisał w swych listach, że **„Molier jest zadziwiający"**, że **„jego sztuki bliskie są tragedii"**, że **„ukazywał ludziom, czym są"**. Francuski recenzent teatralny w wieku XIX Sarcey dowodził, że Alcest jest poprzednikiem Wielkiej Rewolucji Francuskiej. A już za życia pisarza, jakiś nieznany starzec z parteru, człowiek ludu, zawołał na cały teatr: **„Odwagi Molierze! Piszesz prawdziwe komedie!"**

Który z tych poglądów jest słuszny? Któremu przyznać rację? Spróbujemy rozważyć tę, wcale niełatwą, sprawę. Pewne wskazówki da nam życiorys pisarza.

Molier był mieszczaninem — a żył w epoce, gdy tylko szlachectwo dawało pełne prawa obywatelskie. Ale w roku 1631 ojciec komediopisarza Jan Poquelin oddziedziczył po swym bracie tytuł „tapicera domu królewskiego", a więc godność dworską. Godność

ta miała przejść na syna, który musiał wobec tego otrzymać wykształcenie staranne. W roku 1636 wypisano chłopca z parafialnej szkoły ludowej i umieszczono w słynnym kolegium de Clermont, skupiającym najwytworniejszą młodzież arystokratyczną. Tu poznał Molier przyszłych dworaków i markizów, tu się z nimi zaprzyjaźnił — ale zarazem nauczył ich sądzić. Wrodzona inteligencja dawała mu oczywiście prawo do należytego oceniania swej wartości; już wtedy musiała go ogarniać gorycz na myśl, że ludziom „urodzonym" i utalentowanym wszystko przychodzi bez trudu, że nie przeszkadza im ani brak talentu, ani głupota, ani lenistwo, egoizm, cynizm. Wtedy napewno zrodził się w duszy Moliera pierwszy bunt, pierwsze poczucie nierówności i krzywdy. Wiadomo, jak mocno zapadają w psychikę człowieka takie przeżycia dziecięce. Ale ciekawe, że nikt z biografów Moliera nie zwrócił na to uwagi.

Myślę, że te przeżycia tłumaczą niewyjaśnioną dotychczas decyzję z roku 1643: postanowienie Moliera, by rzucić wszystko, karierę adwokacką, rodzinę, stosunki towarzyskie, oraz godność królewskiego tapicera — i zaangażować się do teatru. Był to gest bardzo ryzykowny, wiadomo, jak wtedy traktowano aktorów. Na papierze pozostał reskrypt Ludwika XIII z 16.IV.1641, w myśl którego **„aktorzy przestają być infamisami"**, a ich zawód **„nie może być uważany za godny nagany"**, czy **„szkodzić im w reputacji publicznej"**. Grubo później jeszcze, gdy Molier był sławnym pisarzem, zdarzały się wypadki — że „złota młodzież" dla zabawy napadała aktorów i okładała ich kijami do krwi (a zdarzały się i wypadki śmierci). Bezceremonialny stosunek paniczyków do teatru — pokazał Molier w **„Natrętach"** i w **„Improwizacji z Wersalu"**. Była to zresztą choroba powszechna, boleśnie przeżywał ją Szekspir, czego dowodem nie tylko „aktorskie" sceny w **„Hamlecie"** ale i uparta, zacięta apologia błaznów w tylu szekspirowskich komediach...

Molier, młodzieniec zamożny, ustosunkowany, utalentowany i niezwykle wykształcony — idzie więc dobrowolnie na samo prawie dno społeczne: decyduje się na wykonywanie pogardzonego i nielitościwie krzywdzonego zawodu aktorskiego. Czymże to wytłumaczyć? Ostatecznie, miłość do aktorki w ówczesnych warunkach pozwalała na inne rozwiązanie życiowe, sielanka nie wymagała aż takich konsekwencji. Namiętność teatralna i chęć współpracowania ze sceną mogła się wyrazić w pisaniu sztuk dla teatru i nadsyłaniu ich zzewnątrz, jak to robiło tylu innych autorów.

Myślę jednak, że narzuca się przypuszczenie inne: Molier nie czując się pełnoprawnym członkiem „towarzystwa", wolał zaciąć się w swej ambicji i usunąć (przynajmniej na razie) — poza krąg społeczeństwa. Była to sprawa ambicji i wysoce drażliwego poczucia godności. Świadczy o tym także i fakt, że przybierając równocześnie nazwisko miernego pisarzyny, zmarłego w roku 1625, Moliera i porzucając własne nazwisko (Poquelin) — przyszły twórca „Mizantropa" zaznaczał niejako swą „śmierć cywilną". **W ten sposób poczucie społecznego pokrzywdzenia miało u Moliera sens**

Molière.

podwójny. Czuł się pariasem nie tylko ze względu na swe pochodzenie — ale i na swój społecznie wzgardzony zawód. A zważmy, iż teatralne wędrówki po prowincji pozwalały pisarzowi poznać cały mechanizm ówczesnego społeczeństwa. Wykonywanie zawodu zależało nieraz od kaprysu możnych: zakazywano spektakli np. z powodu choroby gubernatora lub złych zbiorów. Od jednego słówka możnego arystokraty zależał los i wolność wielkiego artysty.

Skoro, jak próbowaliśmy wykazać, osobiste przeżycia pisarza tak silnie zabarwiły jego pogląd na świat — trudno przyjąć, by obce mu były sprawy przeciwieństw klasowych, których skutków tak mocno doznawał na własnej skórze. Miał przecież temperament bojowy, polemiczny. **Niemal wszystkie ważniejsze jego utwory są wymierzone przeciw jakiemuś społecznie ujemnemu zjawisku.** Jest to szczególnie wyraźne w **„Grzegorzu Dyndale", „Don Juanie", „Skąpcu"** i **„Tartufie"**.

A „Mizantrop?" Posłuchajmy choćby oskarżeń Alcesta w scenie pierwszej aktu piątego, w rozmowie z Filintem:

Cóż jeszcze mógłbyś dodać w obronie tych brudów?
Czyliż będziesz miał czoło, by mi w żywe oczy
Zaprzeczać tej zgnilizny, co wasz świat dziś toczy?

Na co odpowiada nawet sceptyczny, skłonny do wygodnictwa i brudnych, nieszczerych kompromisów, ale inteligentny Filint:

Owszem, zgodzić się z tobą nazbyt jestem bliski:
Wszystkim rządzi intryga i interes niski;
Podstęp wszędzie zwycięża, wszystkiego się czepi
I, doprawdy, na ziemi mogłoby być lepiej.

Od takiego przekonania — że na ziemi mogłoby być lepiej — tylko krok do haseł rewolucyjnych, doktryn Encyklopedystów i J. J. Rousseau. Lecz przytoczmy dalszy konkretny przykład społecznej krytyki, wyraźnie przebijającej poprzez strofy „Mizantropa": sprawę procesu.

Na niesprawiedliwość praw, przekupność sędziów, głupotę funkcjonariuszów i rejentów ciskał Molier pioruny w niejednym ze swych utworów. Przedostatnia scena „Tartuffe'a" pokazuje, jak można komuś zabrać dom, mienie, a na dobitkę — i wolność. W „Mizantropie" chce Alcest przeprowadzić świadomie — eksperyment w ówczesnych warunkach niezwykły: wygrać proces bez przekupywania sędziów. Zdaniem prof. Michaut był to po prostu efekt komiczny, gdyż w XVII wieku łapówkarstwo było w tej dziedzinie zwyczajem powszechnym, a kto sędziów nie kupował, narażał się na śmieszność. Oto jakich paradoksalnych i sofistycznych argumentów używa część krytyki.

Warto sobie przypomnieć datę napisania „Mizantropa". Był to rok 1666: pisarz żył w ogniu walki o napisanego przed dwoma laty „Świętoszka", rok przedtem dał „Don Juana". „Don Juan" godził w cynicznych panków, „Świętoszek" chłostał obłudę. Jakże można nie

dostrzec związków między tymi dziełami a „Mizantropem"? Obłudę, kompromis, układność, karierowiczostwo reprezentuje w „Mizantropie" Filint. Jeśli jest przyjacielem Alcesta, to dlatego — iż pociąga go silna indywidualność tego człowieka, a jego zdolności pozwalają mu wróżyć przyszłość najpiękniejszą. Lecz w decydujących momentach walki Filint ani słowem nie staje po stronie przyjaciela; przed niemądrym a mściwym Orontem zginać się zawsze gotów w pół. Jego hasłem jest „chłodny spokój" i przystosowanie się do każdej, choćby najbardziej moralnie rewoltującej sytuacji. Jeśli Filint nie idzie drogą Tartuffe'a, to tylko dlatego, że jest na to zbyt leniwy i... zanadto ostrożny.

Komizm, śmieszność, dowcip są gęsto rozsiane w „Mizantropie". Lecz nie należy ich szukać w postaci Alcesta, ani w jego słusznym buncie przeciw otaczającym stosunkom społecznym. To właśnie kasta markizów jest naprawdę śmieszna: świat intryg, plotek, kabały, małostek, obłudy, okrutnej zabawy cudzym kosztem, uprzejmości nie znajdującej pokrycia w prawdziwym szacunku. Na jednej z prób „Mizantropa" zadano mi pytanie: jak pojmować „głupotę" markizów, Akasta i Klitandra, o której mówi się w sztuce. Odpowiedziałem: wydaje mi się, że nie jest to głupota w sensie dosłownym, ale środowiskowa, społeczna. Akast i Klitander są śmieszni, w oczach Moliera, śmiesznością swej klasy, śmiesznością, która na tym polega — że rzekomej wartości „urodzenia", herbu i tytułu nie odpowiada istotna wartość osobista, wartość rozumu i pracy. Słynna w teatrze francuskim „scena markizów" jest niesłychanie komiczna, **ale ten właśnie gryzący komizm mieści w sobie także sens społeczny utworu.**

Scena z „Mizantropa" (akt IV, sc. 3). Alcest i Celimena. Według wydania z r. 1773.

Grafomania rzekomego poety Oronta także jest komiczna. Lecz pomyślmy, że Molier celuje tutaj w grafomanów utytułowanych i potężnych; może czyni nawet aluzję do słynnej walki ministra Richelieu z „Cydem" Corneille'a, walki podyktowanej niewątpliwie motywami pisarskiej zawiści. Na przychylnej „Cydowi" opinii Akademii Francuskiej napisał przecież Richelieu: „zalety tego utworu dostrzeże byle głupiec: wady jej tylko ja mogę należycie ocenić".

A sprawa Celimeny? Sieć intryg, obmowy i plotek otacza młodziutką dziewczynę, depra-

Scena z „Mizantropa" (akt I, sc. 1). Alcest i Filint. Według wydania z r. 1734.

wuje ją, czyni z niej wyrafinowanego gracza, który perwersyjnie igra uczuciami zakochonych mężczyzn, jak Hrabina w „Psie ogrodnika" Lope de Vegi czy balzakowska księżna Langeais. Alcest dopatruje się pewnej niekonsekwencji między surowością swych poglądów i kryteriów moralnych, a słabością i pobłażliwością wobec ukochanej Celimeny. Ale to przecież pozorna tylko niekonsekwencja, gdyż **wady Celimeny są właśnie chorobą społeczną wieku, w którym się urodziła i środowiska, w którym zatraca najzdrowsze cechy swego instynktu.** Może właśnie dlatego nienawidzi Alcest tak mocno owej „zgnilizny waszego świata", że zaraziła mu ona ukochaną kobietę. Myślę, że nie tylko dla wypróbowania jej uczuć proponuje Mizantrop młodej wdowie, by się z nim udała „na pustynię", tj. poza krąg zdegenerowanej warstwy dworskiej.

W tym, cośmy powiedzieli, mieści się już opozycja wobec tzw. „biologicznego" pojmowania zagadnienia tej sztuki. Interpretacja taka zdarza się nieraz we współczesnym, ulegającym wpływom egzystencjalizmu, teatrze francuskim. Przyczyną zła według takiej wykładni nie byłaby ani sfera dworska, ani ówczesny układ społeczny — lecz odwieczne, ogólnoludzkie, niewzruszone prawo istnienia. Alcest kocha Celimenę, która sobie z niego drwi i nie może odpłacać mu wzajemnością — np. z powodu zaznaczonej obsadą aktorską różnicy wieku (Alcest zgrzybiały starzec — Celimena prawie dziecko). Wydaje mi się, że takie pojmowanie „Mizantropa" wynika z pomieszania tego utworu ze „Szkołą żon". Ten ostatni utwór jest rzeczywiście satyrą na „niedobrany związek". Ale w „Mizanropie" Alcest ma wszelkie dane, by zdobyć sobie serce Celimeny: jest piękny, pełen uroku. Wszystkie kobiety w sztuce się nim interesują; dwie (Elianta i Arsena) są w Alceście zakochane. Ta interpretacja jest więc jeszcze jednym oczywistym nieporozumieniem.

Przyjąć też niepodobna, by „Mizantrop" godził w sprawy ogólnoludzkie, aby zeń wynikał sens pesymistyczny. Wszyscy współcześni się na to godzą, że Molier **kochał ludzi,** że w nich **wierzył.** Pomagał wszystkim, m. in. młodemu Racine'owi. Tuż przed śmier-

Valentine Tessier w roli Celimeny w teatrze Vieux-Colombier.

Jacques Copeau w roli Alcesta w teatrze Vieux-Colombier.

cią, ciężko już chory, nie zgodził się Molier na przerwanie przedstawień „Chorego z urojenia", by nie pozbawiać chleba kolegów. **Wszystko wskazuje, że i w „Mizantropie" chciał zreformować społeczeństwo, pragnął uczynić je lepszym. Bunt Alcesta nie był kaprysem rozpieszczonego paniczyka, lecz świadomym protestem myślącego obserwatora.** Mizantropia tej postaci — jest mizantropią w cudzysłowie. Alcest kocha ludzi — i dlatego właśnie buntuje się przeciw złym instytucjom. (Jego nieszczęściem i błędem jest to, że buntuje się i walczy samotnie). Nie wolno zapominać, że bunt, rozpalony przez Moliera w „Mizantropie" i innych komediach, stał się zarzewiem dalszych, doniosłych, brzemiennych w następstwa wydarzeń. Przenikliwa myśl pisarza rozpaliła wyobraźnią tych wszystkich, którzy się nie chcieli zgodzić z rządami markizów i dworu. Dziś sprawy te mają już znaczenie historyczne. Lecz wola walki o ciągły nieustanny postęp świata, myśl o szczęściu ludzi, związanym tak ściśle z dobrą organizacją społeczeństwa, czynią nam „Mizantropa" utworem bliskim, zrozumiałym i jasnym. Usunięcie nieporozumień, jakie się nagromadziły w związku z tym utworem, pozwala odczytać jego sens istotny.

Wojciech Natanson

MAŁY FILM Z ŻYCIA MOLIERA

CZY PAMIĘTACIE, ŻE...

Jan Baptysta Poquelin (nazwisko teatralne Molier), ten najbardziej francuski ze wszystkich pisarzy, urodził się w styczniu 1622 r. w samym sercu Paryża, w pobliżu Hal. Zarówno ojciec jak i matka pochodzili z mieszczańskiej rodziny tapicerów. Matka umarła, kiedy Jan Baptysta miał lat 11, osierocając prócz niego drugiego syna i córkę. Temu przypisać należy, że w utworach Moliera nie ma miejsca dla uczuć macierzyńskich — nie zdążył ich poznać mały Jan Baptysta.

Wykształcenie odebrał staranne w najlepszym ówczesnym gimnazjum Collège de Clermont. Studia swoje pogłębiał, słuchając wykładów filozofa Gassendiego. To wykształcenie filozoficzne znalazło swój wyraz szczególnie w **„Uczonych białogłowach"**. Następnie, podobno głównie pod wpływem ojca, studiował prawo na podupadającym wówczas uniwersytecie w Orleanie i uzyskał, a jak inni mówią, kupił (uniwersytety miewały również kłopoty finansowe) dyplom. Zrezygnował jednak z zawodu adwokackiego, zrezygnował z dziedzictwa po ojcu, choć połączone ono było z zaszczytną godnością „tapicera królewskiego", bo... wolał być aktorem.

Wziął to, co mu się po matce należało i założył trupę aktorską w r. 1643, przyjmując nazwisko Moliera. Podporą trupy było rodzeństwo Béjart, czworo dzieci woźnego, w tym Magdalena — jak powiadają — przedmiot miłości Jana Baptysty. Trupa przyjęła pompatyczną nazwę „Świetnego Teatru".

„Świetny Teatr" nie wytrzymał jednak konkurencji dwu istniejących i dobrze już „zaprowadzonych" teatrów.

Molier popadł w długi, a nawet (winien był 142 funty za świece) dostał się do więzienia. Z pomocą przyszedł mu brukarz królewski, który złożył ofiarnie kaucję. W tej sytuacji Molier i jego trupa zdecydowali się opuścić Paryż, by szukać szczęścia na prowincji.

To były ciężkie lata w życiu Moliera: trud wędrówki, zarobki niepewne i z wyjątkiem trzech większych miast niewielkie, zależność od miejscowych kacyków, a przy tym wszystkim spora doza wzgardy, podobnej do tej, z jaką na przykład wieś nasza czy francuska patrzy na cygański tabor. Ale wędrówka ta miała i swoje dobre strony: słoneczność gościńców, piękno krajobrazów, a przede wszystkim bogactwo ludzkich typów, przewijających się przed czujnymi oczyma Moliera. Wszystko to zapadało w pamięć i serce, by potem odżyć i przedefilować w jego komediach w całej urodzie niesfałszowanego życia. Mówią, że punktem obserwacyjnym był dla Moliera, jak niegdyś dla Horacego w Suburze, fotel u balwierza w małym miasteczku w Pézenas. Trudny okres — ale trudności łamią podobno słabych, mocnym dodają sił.

Z pomocą przyszła Molierowi przyjaźń ze szkolnej ławy: Ks. Conti uzyskał dla trupy Molierowskiej zezwolenie zagrania w Paryżu przed dworem. Molier wybrał tragedię Corneille'a, ale — szczęśliwym instynktem wiedziony — poprosił o pozwolenie zagrania również komedii i ta dopiero zapewniła mu prawdziwy sukces. Ten rok 1658 to ważna data w życiu Moliera i jego trupy. Odtąd los jej był ustalony. Molier miał wtedy 35 lat i nie napisał ani sonetu, ani nawet madrygału, ale za to pamięć jego pełna była postaci ludzkich, ich spraw i wydarzeń, a pamięć aktorska bogata w słowa ról, a nawet całe sztuki, grane w okresie dwunastoletniej tułaczki.

Jakby chcąc nadrobić stracony czas, Molier gra i pisze, dając światu co najmniej jeden utwór co rok, aż po dzień swojej śmierci. I tak po **„Wartogłowie"**, **„Zawodach miłosnych"** zrywa z dotychczasową metodą i tematami tradycjonalnymi, a biorąc za przedmiot współczesne społeczeństwo w **„Pociesznych wykwintnisiach"** (1659) ośmiesza wszelką sztuczność w słowie, myślach, czynach. Po raz pierwszy „ci", a zwłaszcza „te" poczuły się dotknięte i zapałały niechęcią do śmiałka, co miało przysporzyć Molierowi w przyszłości wiele kłopotów. Na razie odnosił same sukcesy. **„Rogacz z urojenia"** (1660) uzyskał kolejną liczbę 40 przedstawień (na owe czasy ogromną), a jeden z gorliwszych widzów nauczył się tej komedii na pamięć i ogłosił ją drukiem, zastrzegając sobie prawo wyłączności i zysków na lat 5.

Następne lata, prócz **„Don Garcia z Nawarry"** (1661), przynoszą **„Szkołę mężów"** (1661) z dalszym jej naturalnym ciągiem — **„Szkołą żon"** (1662). W tym samym roku 40-letni Molier żeni się z 17-letnią Armande Béjart, najmłodszą siostrą, a jak chcą niektórzy, córką Magdaleny, aktorki i długoletniej przyjaciółki Moliera. Jeśli chcemy sprawę wyczerpać całkowicie, musimy dodać, że, zdaniem wrogów, Armande była córką Magdaleny i Moliera. Zarzut taki mógł nie tylko zaszkodzić Molierowi w opinii, ale zagrozić jego życiu. Sprawa musiała być poważna, skoro król rzucił na szalę swój autorytet i został ojcem chrzestnym drugiego dziecka Moliera i Armande. Jakkolwiek było, Molier, w dwu wyżej wymienionych komediach, wypowiada swe osobiste poglądy na małżeństwo i wychowanie kobiet, a jemu tylko wiadomo, ile jego własnego smutku kryje się w cierpieniach Arnolfa ze **„Szkoły żon"**, zakochanego niefortunnie w młodziutkiej Anusi. **„Szkoła żon"** bardziej jeszcze niż **„Pocieszne wykwintnisie"** zmobilizowała opinię przeciw Molierowi; wysunięto po raz pierwszy zarzut szczególnie groźny w owym czasie: szydzenie z religii. Do ataku dołączyli się zazdrośni koledzy po piórze. Molier odpowiedział **„Krytyką szkoły żon"** i **„Improwizacją w Wersalu"**, w których nie

oszczędził również osobistości z dworu królewskiego. Podobno markiz de la Feuillade, rozpoznawszy siebie w owym głupcu z **„Krytyki szkoły żon"**, wykrzykującym jedynie „ciastko z kremem", z zemsty tak długo przyciskał Moliera do piersi, aż mu podrapał twarz o brylantowe guziki swego kaftana. Na nic więcej nie odważył się wobec królewskiego ulubieńca. Walka ta rozgrzała Moliera. W 1664 r., w **„Świętoszku"** wystąpił tym razem przeciwko obłudzie religijnej. **„Świętoszek"** wywołał całą burzę i dopiero po siedmiu latach ujrzał światło łojówek. W 1665 r. daje Molier **„Don Juana"**, którym dolewa oliwy do ognia, a wreszcie w 1666 r. swe arcydzieło **„Mizantropa"** (tytuł pierwotny **„Śledziennik zakochany"** — a samo słowo mizantrop pochodzi z greckiego i znaczy „nienawidzący ludzi"). Równocześnie pogarsza się stan zdrowia chorego na płuca Moliera; ostrze jego satyry skierowuje się przeciw lekarzom i wiedzy medycznej, bo jest bezsilna wobec jego cierpień. W komedii pt. **„Miłość lekarzem"** (1665) ośmiesza pięć znakomitości lekarskich Paryża, a w **„Lekarzu mimowoli"** (1666) bezsilność wiedzy lekarskiej. Po siedmio tygodniowym okresie zamknięcia teatru i zniechęcenia Molier pisze **„Amfitriona"**, **„Grzegorza Dyndałę"** i **„Skąpca"** (1668). W 1669 r. **„Świętoszek"** odnosi zwycięstwo; wolno go grać bez żadnych ograniczeń — po siedmiu latach „reklamy" utrzymuje się przez trzy miesiące na scenie, co przeciwnicy zwą skandalem. Molier u szczytu chwały pisze i wystawia **„Szelmostwa Skapena"**, **„Uczone białogłowy"** i wreszcie w 1673 r. **„Chorego z urojenia"**.

Tadeusz Boy-Żeleński (1874—1941), świetny pisarz i krytyk, dał ponad 100 tomów przekładów z literatury francuskiej, w tym całego Moliera.

Równocześnie przez cały ten okres musi on bawić króla i dwór. W tym celu pisze szereg komedio-baletów i komedii pasterskich. Po zwycięstwie **„Świętoszka"**, rewanżując się za poparcie królewskie, przez trzy lata pracuje dla dworu, pisząc **„Pana de Pourceaugnac"** (1669), **„Dostojnych współzalotników"**, **„Mieszczanina szlachcicem"** i **„Hrabinę d'Escarbagnas"**. Ta ostatnia komedia zasługuje na pamięć, gdyż stanowi narodziny roli „charakterystycznej" w teatrze. Wszak jeszcze w molierowskich komediach role „szlachetnych matek" oraz „zakochanych starych panien" grali mężczyźni, bo aktorki chciały być zawsze piękne i młode. Dopiero po napisaniu **„Hrabiny d'Escarbagnas"** udało się Molierowi namówić Marotte Beaupré, by, choć młoda i ładna, zagrała rolę starej, śmiesznej wdowy z prowincji. Marotte Beaupré zdobyła w tej roli takie powodzenie, jakiego nie miała nigdy jako amantka.

Śmierć przyszła do Moliera jakby przywołana mocą jego geniuszu i wkomponowała się w życie z wszystkimi wymaganiami sceniczności. Chory już bardzo grał trzy dni z rzędu **„Chorego z urojenia"**. W czasie 4-go przedstawienia 17. II. 1673 przyszedł atak kaszlu, śmiertelny niemal. Przemógł go siłą woli — widzowie odnieśli wrażenie, że to jedna więcej gierka i przedstawienie odbyło się do końca. Do domu odniesiono go już. Skonał na rękach dwu sióstr miłosierdzia, które korzystały w tym dniu z gościny w jego domu. Umarł, jak na aktora przystało, bo już nie mógł grać.

Rękopisy jego dzieł nie istnieją; zbiorowe wydanie francuskie ukazało się w 1682 r. staraniem poety-aktora z jego trupy — La Grange'a. W Polsce największe zasługi około rozpowszechnienia dzieł Moliera położył znakomity znawca literatury francuskiej Tadeusz Żeleński (Boy) zamordowany przez hitlerowskich okupantów. Jego staraniem i w jego tłumaczeniu ukazało się pierwsze wydanie zbiorowe w 1912 r. oraz w 1922 wydanie Biblioteki Polskiej ku uczczeniu trzechsetnej rocznicy urodzin Moliera.

Al-mian.

MOLIER W ZWIĄZKU RADZIECKIM

OSTATNIE DZIEŁO K. S. STANISŁAWSKIEGO

Genialny twórca Moskiewskiego Teatru Artystycznego Konstanty Stanisławski przypisywał zawsze wielkie znaczenie właściwemu interpretowaniu na scenie dzieł klasyków. Twierdził on także, że socjalistyczny Teatr Radziecki musi odkryć nowe ogólnoludzkie wartości w genialnych, pełnych ostrej satyry społecznej komediach Moliera. Pod koniec swego pracowitego życia przystąpił wraz z wybitnymi aktorami i reżyserami do prób molierowskiego „Świętoszka".

Oto co na ten temat pisze w swej książce **„Stanisławski na próbach"**, znakomity aktor radziecki W. Toporkow:

Ostatnią niedokończoną pracą Stanisławskiego w Teatrze Artystycznym był „Tartufe" („Świętoszek") Moliera. Cel tej pracy był przede wszystkim wychowawczy i odkrywczy dla nowej technologii teatru. Wszystkie role zostały obsadzone przez reżyserów, obecnymi na próbach byli dyrektorzy teatrów a także przodujący aktorzy.

Wszyscy ze wzruszeniem oczekiwali wejścia na salę Stanisławskiego. Było to na wiosnę 1938 roku, na kilka miesięcy przed jego śmiercią. Byliśmy wpatrzeni w drzwi, gdy ukazała się w nich lekarka, prowadząc Konstantego Sergejewicza. Można sobie wyobrazić, jak trudno było temu tytanowi pracy pokonać zbliżającą się nieuchronnie śmierć... A jednak do ostatniej chwili był czynny, twórczy i odkrywczy. **Ostatni wyraz genialnej teorii swego teatru realistycznego ukazywał właśnie na przykładzie komedii Moliera.**

Jakby pragnął w ten sposób udowodnić, że metoda jego jest uniwersalna!... że nadaje się nie tylko do Czechowa, Gorkiego i młodych autorów radzieckich, ale daje również nowe możliwości twórczo-realistyczne w opracowaniu klasycznej komedii Moliera. Tak mówił do wykonawców: **Chcę oddać wam wszystko, co zebrałem przez całe życie.** W ciągu wielu prób analitycznych tekstu ustaliliśmy rozkład pokojów w domu Orgona, tysiące funkcji jego mieszkańców — bo według słów Stanisławskiego — **ważne są nie tylko słowa, które wypowiadacie na scenie, ale ogólne wasze zachowanie** To, co się dzieje na scenie fizycznie!... Trzeba odnaleźć właściwy rytm fizycznych działań. Od pierwszej sceny zawrotne tempo i to nie w słowach a w działaniach, które bodaj czy nie są ważniejsze. Wspominając grę najlepszych aktorów świata zawsze najlepiej pamiętamy nie słowa a nieme fizyczne działania. Wielki mistrz słowa Dawydow posiadał wielki kunszt dialogu scenicznego, ale zawsze najważniejsze były nieme pauzy, w których bez słów a tylko drobnymi lecz precyzyjnie obmyślonymi i wykonanymi działaniami wyrażał najgłębsze uczucia roli.

Któż nie zapamiętał na zawsze niemej gry ze zwierciadłem Eleonory Duse w ostatnim akcie „Damy kameliowej". Przykładów mamy tysiące. **Ale dla Moliera trzeba innego tempa — szalonego jak w klatce z tygrysami.** Jakże nie zrobić tak prostej rzeczy — gdzież wasza technika aktorska? Pokażcie mi domową awanturę we wściekłym tempie, ale bez słów. Czy to takie trudne?

To było rzeczywiście bardzo trudne — siedzieć przy stole i bez słów dać obraz zawrotnego tempa awantury... Wreszcie powiedzieliśmy, że wykonanie tego zadania jest chyba nie możliwe. Wtedy Stanisławski, któremu lekarze obliczyli minuty na próby, który o własnych siłach już nie mógł chodzić, siedząc na kanapie, dał nam obraz człowieka, siedzącego jak na rozżarzonych węglach. Niecierpliwie patrzy na zegarek i **czyni tysiące drobnych, błyskawicznych, następujących po sobie funkcji, stwarzających jakiś piekielny rytm zdenerwowania, zniecierpliwienia, strachu — czegoż tam jeszcze nie było...?** Każde z tych fizycznych działań było nieskończenie przekonywające — wyrażało precyzyjną myśl lub uczucie, czy wreszcie „refleks warunkowy", jakby to określił Pawłow.

To było wspaniałe i przekonało nas ostatecznie o możliwości osiągnięcia celu.

Ale jak dojść do takiej sztuki — pytamy?

— Tylko przez codzienne ćwiczenia. Na tym właśnie polega doskonalenie technologii sztuki aktorskiej. Jeżeli wszyscy będą mieli na scenie precyzyjnie opracowane i wykonane rytmy swych fizycznych działań, równie celowo, realistycznie zastosowanych, to będzie rzeczą obojętną, która z czterech ścian pokoju otworzy się przed widzami...

Oto wysoki miernik metody pracy teatralnej Stanisławskiego. Oto źródła technologii realizmu socjalistycznego teatrów radzieckich.

Próby „Świętoszka", zaczynając od takich ćwiczeń, zdawałoby się nic nie mających z Molierem wspólnego, powoli i niespostrzeżenie zbliżały się do realizacji dzieła. Ani jednego pustego zdania, ani jednego słowa, nie oświetlonego wewnętrznym widzeniem, nie puścił Stanisławski. Nie trzeba siebie słuchać, **a trzeba wyraźnie widzieć to, o czym się mówi.** Wyraźnie i z takimi najdrobniejszymi szczegółami, jak w życiu. Wtedy na scenie będzie jaśniej i wyraźnie **widz wszystko zobaczy.** — Trzeba unikać przyjętego zwykle w teatrach sposobu grania Moliera, gdy pokazują się na scenie nie żywi ludzie a jakieś znane aż do znudzenia tzw. „molierowskie maski".

To przesąd, że tak trzeba grać śmieszną komedię. To kłamstwo! Postacie Moliera muszą żyć na scenie, jak żyły w wyobraźni twórczej genialnego komediopisarza.

Konstanty Sergejewicz Stanisławski nie zobaczył już ostatniej swojej realizacji na scenie. Premiera „Świętoszka" odbyła się 4 grudnia 1939 r. Na afiszach i w programach był napis:

Pamięci ludowego artysty K. S. Stanisławskiego poświęcamy to przedstawienie, nad którym rozpoczęliśmy pracę pod jego artystycznym kierownictwem. Przedstawienie to było pośmiertnym triumfem Stanisławskiego. Człowiek stojący nad grobem, do ostatnich niemal dni swego życia, tworzył genialną metodę pracy aktorskiej — **dla wszystkich sztuk i ról.** Aby udowodnić jej wszechstronną użyteczność, wskazał, jak odnaleźć **nowego Moliera,** wyswobodzić go z balastu „sztamp" i fałszywych tradycji złego teatru.

Nigdzie na świecie nie grano jeszcze tak po ludzku Moliera. We własnym teatrze Molier był rzadko z wykonania swych sztuk zadowolony — nawet, gdy sam w nich grał.

Tak to Stanisławski odnalazł Moliera teatru radzieckiego.

Jan Niwiński

Molier w teatrze katowickim

Okres kapitalistyczno-sanacyjnych rządów polskich na Górnym Śląsku w latach 1922—1939 w małym stopniu sprzyjał powodzeniu Moliera, wielkiego buntownika przeciwko obłudzie arystokratycznej. Po raz pierwszy zapoznaje się społeczeństwo śląskie z komedią molierowską w roku 1923 — Wacław Nowakowski, wówczas dyrektor katowickiego teatru, wystawia i reżyseruje „Chorego z urojenia" z Mieczysławem Zonerem w roli tytułowej. Przedstawień odbyło się siedem. Dosłownie siedem! — Dzisiejszemu czytelnikowi wyda się ta cyfra oczywiście śmiesznie małą. Ale nie należy zapominać, że było to dwadzieścia sześć lat temu, że był to drugi dopiero rok działalności polskiego teatru na Śląsku, że w owym roku musiał teatr wystawić aż trzydzieści trzy premiery, aby podtrzymać i rozbudzić zainteresowanie dla polskiej sztuki, że premiery te odbywały się co tydzień, że wreszcie siedem przedstawień wystawionej sztuki oznaczało wtedy właściwie pełne jej wygranie. Z drugiej zaś strony do teatru wówczas uczęszczało głównie mieszczaństwo, którego wiele charakterystycznych cech teatr molierowski właśnie potępiał, poddając je ostrej druzgocącej satyrze społecznej. Widownia tego typu nie mogła przyjmować Moliera zbyt przyjaźnie. Ulegając widowni — inscenizacje molierowskie tego okresu były dość dalekie od prawdziwie społecznej interpretacji jego dzieł. Odnosi się to zarówno do przedstawienia z r. 1923, jak i do dalszej próby z „Chorym z urojenia", dokonanej również przez W. Nowakowskiego w grudniu 1927 roku i również z M. Zonerem w roli głównej. Przedstawienie to wprawdzie dawano przez 21 wieczorów, ale nie należało ono do najwybitniejszych sukcesów artystycznych naszego teatru. Po raz trzeci „Chorego z urojenia" dano w styczniu 1936 roku w reżyserskim opracowaniu Mariana Godlewskiego.

Drugim z utworów komediowych Moliera, z którym zapoznano publiczność śląską, była wystawiona w maju 1927 roku „Szkoła Żon". „Szkołę Żon" oglądały Katowice następnie na przedstawieniach, urządzonych staraniem objazdowej imprezy warszawskich aktorów — latem 1937 r., tj. w przerwie urlopowej zespołu teatru katowickiego. Trzecie wznowienie „Szkoły Żon" w Katowicach odbyło się już w Polsce Ludowej. Wystawiono ją mianowicie w dniu 1 maja 1948 r., w niezwykle interesującym ujęciu reżyserskim Bohdana Korzeniowskiego, przy zastosowaniu dekoracyjnych i kostiumowych projektów Teresy Roszkowskiej. Ukazanie „Szkoły Żon" w tej formie stało się jednym z świetnych sukcesów artystycznych Państw. Teatru Śląskiego. Przedstawienie to mamy wszyscy w świeżej jeszcze pamięci. Arnolfa grał zasadniczo, pozyskany dla tej roli — Jacek Woszczerowicz, przy czym na kilku przedstawieniach tej komedii zastąpił go z powodzeniem Marian Jastrzębski. Rozmiłowaną w sobie parą młodych byli: Anusią — Krystyna Miecikówna, a Horacym — Jan Gnich-Żardecki.

Trzecią z kolei komedią molierowską, którą znajdujemy w historii repertuaru katowickiego teatru, to „Grzegorz Dyndała". Wystawiono ją w grudniu 1930 i osiągnięto zawstydzająco nikłą ilość czteru zaledwie przedstawień! Notatka, umieszczona w mojej monografii, poświęconej działalności teatru katowickiego, a dotycząca tej właśnie reprezentacji Moliera, nie świadczy dodatnio o sposobie, w jakim teatr wystawił „Grzegorza Dyndałę". Wyreżyserowania tej komedii podjął się Mieczysław Szpakiewicz — wytrawny i zdolny skądinąd reżyser, wszelako dosłownie wyzuty z poczucia humoru. Ta m. in. właściwość wycisnęła niepożądane piętno, tak na obsadzie poszczególnych ról, jak i na wykonaniu całości widowiska. Było to jakby przeniesienie komediowej siły Moliera — na mentorski psychologizm. Zatracił się w tym przedstawieniu charakter komedii molierowskiej i stępiło się ostrze „zabijającej" śmiechem satyry. Mała ilość przedstawień tej znakomitej komedii to jeszcze jeden dowód, w jak małym stopniu przedwojenny teatr gotów był do wystawiania sztuk o wyraźnej, społecznie postępowej tematyce, i jak obco przyjmowała tego rodzaju sztuki publiczność mieszczańska.

Czwartą komedią Moliera, zanotowaną w przedwojennym zestawieniu repertuarowym, był „Skąpiec", którego premiera odbyła się w styczniu 1934 r. Reżysersko przygotował ją M. Godlewski, a projektów dekoracyjnych i kostiumowych dostarczył Stanisław Węgrzyn. Skąpca grał Arnoldt Wiktor.

W sezonie teatralnym 1939/40 zamierzano „Skąpca" wystawić na nowo, czemu przeszkodziła wojna.

Powojenna premiera „Szkoły Żon" udowodniła, że jedynie w nowych warunkach społecznych i politycznych zapewnić można trwały żywot i powodzenie wielkiej społecznej sztuce Moliera. „Mizantrop", piąta z kolei sztuka Moliera na naszej scenie, będzie tego niewątpliwym dowodem.

MARIAN SOBAŃSKI

Pracownicy Państwowego Teatru Śląskiego do Arnolda Zweiga

Drogi Przyjacielu, Wielki Artysto!

Pracownicy Państwowego Teatru Śląskiego zasyłają Wam serdeczne pozdrowienia, jako uczestnikowi II Światowego Kongresu Pokoju w Warszawie. Reprezentujecie na tym Kongresie Niemiecką Republikę Demokratyczną, demokratyczne społeczeństwo niemieckie, którego długoletnia walka urzeczywistniona została przez powstanie ludowej reubliki, reprezentujecie postępową kulturę niemiecką, której jesteście najwybitniejszym przedstawicielem i bojownikiem.

Polska klasa robotnicza, postępowi pracownicy sztuki i kultury z radością witali powstanie Niemieckiej Republiki Demokratycznej, która stanowi najlepszą gwarancję pokoju w tej części Europy, która przyczynia się do żywej wymiany dóbr kulturalnych i materialnych między narodami, pragnącymi pokoju, dążącymi do utrwalenia pokoju. Antyfaszystowscy pracownicy kultury niemieckiej w dniach najtrudniejszych znajdowali także pomoc postępowych pisarzy i artystów polskich. Robotnicy niemieccy obok polskich wspólnie walczyli pod wodzą gen. Waltera przeciwko faszystom na terenie Hiszpanii. Na terenie śląskiego zagłębia węglowego zaś — gdzie spędziliście swą młodość i gdzie powstawały pierwsze Wasze utwory literackie — robotnik polski obok niemieckiego walczył z kapitalistami, jednocząc się pod sztandarem KPD lub KPP.

Pokonanie hitlerowskiego faszyzmu umożliwiło historyczny zwrot w stosunkach między obu sąsiedzkimi narodami, narodem niemieckim i polskim.

Imperialiści anglosascy i ich pachołkowie robili wszystko, aby nie dopuścić do nawiązania dobro-sąsiedzkich stosunków między Polską a Niemiecką Republiką Demokratyczną, robili wszystko, aby wskrzesić widmo „płonącej granicy" polsko niemieckiej. Na nic zdały się ich zakusy. Historyczny układ polsko-niemiecki w Zgorzelcu zatwierdził ostatecznie istniejącą granicę na Odrze i Nysie — granicę przyjaźni i pokoju.

Wy, jako Prezydent Niemieckiej Akademii Sztuk oraz jako znakomity pisarz, którego książki w czasach barbarzyństwa hitlerowskiego palone były na stosach, przyczyniacie się pracą swoją i twórczością w poważnym stopniu do rozwoju niemiecko-polskiej współpracy i przyjaźni. Toteż tym bardziej cieszy nas Wasz udział w Kongresie, który obraduje nad sprawami utrwalenia pokoju na świecie.

Niemieccy i polscy pracownicy sztuki i kultury opierają się w tym dążeniu o ustaloną między obu narodami granicę pokoju na Odrze i Nysie, opierają się o wspólną walkę klasy robotniczej Niemiec i Polski przeciwko reakcji i uciskowi, opierają się o ideową i artystyczną dojrzałość nowych dzieł polskiej i niemieckiej literatury, sztuki, teatru. Wasz udział w Kongresie to mocny akcent położony na nowej karcie politycznych, kulturalnych i gospodarczych stosunków niemiecko-polskich.

Pragniemy, tak jak czynicie to Wy i inni wielcy pisarze i artyści Niemieckiej Republiki Demokratycznej, wszystkie nasze siły i talenty oddać w służbę pokoju, tym samym zaś w służbę trwałego porozumienia i trwałej współpracy między narodem polskim a niemieckim.

Arnold Zweig, ur. 1887 w Głogowie, do gimnazjum uczęszczał w Katowicach. Najwybitniejszy — obok Anny Seghers i Tomasza Manna — niemiecki pisarz doby współczesnej. Autor m. in. słynnej epopei wojennej „Spór o sierżanta Griszę". 1933—1948 na emigracji w Palestynie. Obecnie Prezydent Niemieckiej Akademii Sztuk w Berlinie.

PAŃSTW. TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO

DYREKTOR WŁADYSŁAW WOŹNIK

MOLIER

MIZANTROP

komedia w 5 aktach

Przekład: **T. Żeleński (Boy)**

OSOBY

Alcest, wielbiciel Celimeny	**Władysław Woźnik**
Celimena	**Zofia Barwińska**
Filint, przyjaciel Alcesta	**Roman Hierowski** / **Roman Zawistowski**
Oront, wielbiciel Celimeny	**Gustaw Holoubek**
Elianta, kuzynka Celimeny	**Jolanta Haniszówna**
Arsena, przyjaciółka Celimeny	**Janina Morska**
Akast, Klitander — markizi	**~~Zbigniew Przeradzki~~** / **Mieczysław Gill-Łęcki**
Sierżant urzędu marszałkowskiego	**Antoni Graziadio**
Ergast, służący Alcesta	**Florian Drobnik**
Lokaj I.	**Jerzy Bielecki**
Lokaj II.	**Eustachy Gawlik**

Rzecz dzieje się w Paryżu, w domu Celimeny

Reżyseria
ROMAN ZAWISTOWSKI

Dekoracje i kostiumy
JAN KOSIŃSKI

Współpraca dramaturgiczna
WOJCIECH NATANSON

Druk. 9 „Czytelnik" K-ce — 145 — 18. 12. 50 — R-1-43008 — 3500.

Za redakcję programu: Wilhelm Szewczyk

●

Okładkę wykonała Władysława Brodacka

●

Przerywniki: Wł Brodackiej i Jana Obsta

●

Cena 1.50 zł