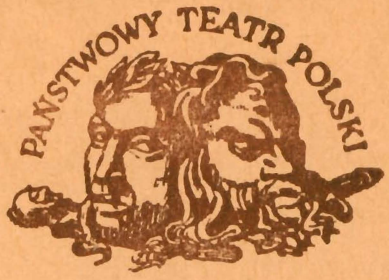

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY TEATRU
BRONISŁAW DĄBROWSKI

MOLIER

MIZANTROP

Komedia w 5 aktach

Przełożył TADEUSZ ŻELEŃSKI (Boy)

TEATR KAMERALNY

W WARSZAWIE

1 9 5 4

Rysunek Augusta Sandoza.
(wg portretu Pierre Mignarda rytował Desvachez)

JERZY TIMOSZEWICZ

Zbigniew Mitzner

ŚMIEJĘ SIĘ – WIĘC WALCZĘ

„Spadły nakoniec z czasem zrdzewiałe okowy,
Ocknęły się nauki i podniosły głowy.
Nachylone dowcipy spoyrzały do góry,
Udały się do skarbnic swey matki natury,
Razem z powrotem światła, Teatr się podźwignął:
Kornel, Rassyn i Wolter Helenów doścignął.
Nikt lepiey nad Moliera ludzkich wad nie schwyci;
Anglia sprawiedliwie Szekspirem się szczyci;
Alfiery, przeięty duchem Rzymian dawnych,
Wsławił Włochów i stanął przy tych mistrzach sławnych,
A zdala zostawiwszy współziomków za sobą,
Stał się Szyller i Goethe Germanów ozdobą...“

Tak brzmiała jedna z pierwszych polskich ocen autora *Mizantropa*, umieszczona przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego w „Sztuce rymotwórczej“ wydanej w roku 1788.

I słusznie wiąże Dmochowski rozwój teatru i rozwój geniuszu Moliera w wieku XVII z rozwojem nauki. Nie darmo Jean Baptiste Poquelin, syn paryskiego tapicera, tłumaczył w szkole „De rerum natura“, dzieło rzymskiego, materialistycznego filozofa Lukrecjusza. Nie nadarmo był uczniem współczesnego mu filozofa francuskiego Piotra Gassendi, który podjął był na równi z Kartezjuszem walkę ze scholastyką w filozofii, a oparł się na wzorach Epikura. Filozofia Gassendiego wyrosła z mądrej, niepowierzchownej, ale z głębokiej aprobaty życia. Głosił on dążenie do zaspokojenia pragnień i dążeń ludzkich nie w wulgarnej formie zaspokojenia najprostszych pragnień i głodów, ale zas-

pokojenia wielkiego, wspaniałego głodu życia, dążenie do wielkiego zaspokojenia ludzkiej potrzeby życia pełnego i całkowitego.

To zaspokojenie znajdował Jean Baptiste Poquelin najpierw w pracy aktora i kierownika trupy teatralnej, a później w wielkiej twórczości komediopisarskiej.

Urodził się Molier (tak bowiem brzmiał sceniczny pseudonim Jana Baptysty Poquelina) w roku 1622, a zmarł w roku 1673. Jego twórczość związana jest ściśle z panowaniem ostatniego wielkiego absolutystycznego władcy Francji Ludwika XIV i jednocześnie z kształtowaniem się przyszłej władczyni Francji — burżuazji.

Dwaj najwięksi twórcy tej epoki — to dwaj pisarze, którzy podjęli dzieło krytyki panujących stosunków politycznych i społecznych. Obaj satyrycy, choć używający różnorodnych ale zbliżonych do siebie, wbrew pozorom, form literackich. Ci dwaj najwięksi pisarze Francji wieku XVII to Molier i Lafontaine. Nie jest to przypadek, że właśnie dwaj satyrycy — komediopisarz i bajkopisarz — w sposób bardziej trwały przekazali przyszłości obraz swojej epoki i stworzyli tak trwałe dzieła literackie. Już Bieliński wykazał, jak ścisła istnieje łączność między bajką i komedią. Pisał on, iż bajka to nie co innego, jak streszczona, syntetyczna niejako komedia, rozwijająca się na przestrzeni kilkudziesięciu linijek wierszowanego utworu. Nie przypadkiem epoka tamta, posiadająca pozory złudnej trwałości, epoka absolutystycznego panowania, utrwaliła się najlepiej w literaturze w formie komedii — tej dosłownej teatralnej i tych komedii, które w bajki zamykał Lafontaine.

„Ostatnia faza formacji dziejowej — pisał Marks w „Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa" — jest jej komedią. Bogowie greccy, których już raz śmiertelnie ugodzono w przykutym do skały Prometeuszu Ajschylosa, musieli raz jeszcze umrzeć komicznie w przypowieściach Lukjana."

Molier i Lafontaine pisali wielką komedię świata, który runąć miał w sto lat po nich. Molier był tym, który wymierzył już wówczas najostrzejsze ciosy w świat feodalnych panów, dworaków, arystokratów, w kler i zdemaskował całą moralną i umysłową nędzę klas rządzących wówczas jego ojczyzną. Gassendi dał Molierowi trwałe podstawy materialistycznego poglądu na

świat. Obserwacja życia, ścisłe zespolenie się z ludem dało Molierowi potężną, przez wieki nie pomniejszoną siłę satyry, siłę śmiechu.

Dziś, pod koniec trzeciego wieku upływającego od śmierci Moliera, stwierdzić możemy z całą pewnością, iż jego śmiech był i pozostanie jednym z najpotężniejszych, najwspanialszych śmiechów, jakie rozlegały się w dziejach świata. Przejawiła się w nim wielka siła, która po latach znieść potrafiła potężną twierdzę stojącą w środku stolicy Francji, która obalić miała tysiąc praw i przesądów tamujących rozwój ludzkości. Była to siła ludu francuskiego, który najpierw potrafił wspaniale śmiać się ze swych władców i gnębicieli, a potem umiał groźnym zamachem zetrzeć ich z powierzchni ziemi przy pomocy rewolucji, najdonioślejszej w dziejach do Października roku 1917.

Komediopisarski, teatralny geniusz Moliera, wsparty zasadami filozoficznymi Gassendiego, czerpał swą siłę, humor, trzeźwe satyryczne spojrzenie na rzeczywistość, umiejętność jej oceny, właśnie z ludu. Klasycystyczni teoretycy sztuki, czciciele trójjedności arystotelesowskiej pogardzali twórczością energicznego aktora i dyrektora trupy teatralnej. Zalatywała ona im zanadto ludowym, jarmarcznym widowiskiem, odurzała wielkością temperamentu, stwarzała niepokojące sytuacje, nieznane i nieprzewidziane w podręcznikach sztuki owych czasów. Ta wielka sztuka była sztuką, a jednocześnie tętniła gorąco wielką pełnią życia i to nie tylko pełnią życia jednego człowieka, ale pełnią życia szerokich mas.

Ludwik XIV przez dłuższy czas popierał twórczość i działalność Moliera. Było to podobne poparcie, jakiego Mikołaj I udzielił Gogolowi, zezwalając na wystawienie *Rewizora*. Wielki samowładca uważał, iż twórczość nadwornego komediopisarza godzi w wielu jego dygnitarzy i dworaków, ale że jego samego pomija i oszczędza. Sądził, iż przy pomocy Moliera jego dygnitarze, dworacy i kapelani oddadzą mu jedną jeszcze dodatkową usługę: będzie mógł pośmiać się z nich trochę. O szczęśliwa pomyłko Ludwików i Mikołajów! Pycha i zarozumialstwo stają się mimo woli czynnikami umożliwiającymi narodziny arcydzieł. Narodziny takich arcydzieł jak *Świętoszek, Skąpiec, Mizantrop, Don Juan, Szelmostwa Skapena,* znaczyły nie co innego, jak etapy podważania, kruszenia u podstaw porządku społecznego,

piramidy społecznej, na czele której wznosił się, panował i świecił „król-słońce".

Twórczość Moliera wyrasta wprost z materialistycznej myśli Kartezjusza i Gassendiego, a jest matką encyklopedystów. Bez Moliera trudno pomyśleć o komedii Beaumarchais'go, poprzedzającego już bezpośrednio zdobycie Bastylii.

Gdy jasna jest dla nas siła molierowskiej komedii w wieku XVII, wyjaśnić sobie musimy tę siłę dziś działającą w molierowskim teatrze. Rzecz w tym, iż jak napisał stary Dmochowski „nikt lepiej nad Moliera ludzkich wad nie schwyci". Geniusz Moliera stanął na wysokości zadań swej epoki. W tej epoce rozkładu panującej klasy wyraźniej niż kiedykolwiek przedtem zarysować się musiały typy i wady ludzkie. Wady ludzkie, zrodzone przez takie czy inne warunki społeczne, ogromnieją pomnożone przez wady klas społecznych, do których ludzie należą. Jest to prawda łatwa do sprawdzenia i w naszych czasach. Spójrzmy na wady ludzkie pomnożone przez wady kapitalistycznej oligarchii panującej na Zachodzie, a ujrzymy ludzi będących potwornie przejaskrawionymi pomnikami tego, co w człowieku złe, co nagromadziły w nim złego pokolenia.

Jest Molier satyrykiem i moralistą. Człowiekiem, który widzi zło i zła nienawidzi. Człowiekiem nie opisującym zło, ale zwalczającym je. Zwalczającym je w ten sposób, że do dziś jego śmiech, jego drwina, ironia i sarkazm posiadają niezłomną siłę. Byłoby wulgaryzacją przenoszenie żywcem i dosłownie molierowskich komedii w nasze stosunki, w nasz czas. Byłoby błędem nazywanie bohatera *Skąpca* Rockefellerem, czy Morganem. Teatr Moliera to wyraźny teatr ludzi Francji wieku XVII. Ale morał, ale śmiech tych komedii sięga dalej, dopada i godzi w nam współczesnych. Na tym polega bliskość dzieła molierowskiego, bliskość, którą w Polsce zawdzięczamy żywym molierowskim tradycjom teatru polskiego i pracy przekładowej Boya-Żeleńskiego.

Trwałość dzieła Moliera dowodzi trwałości każdej naprawdę wielkiej satyry, przekazującej w dalekie kraje i lata wielkie zdobycze i osiągnięcia w walce o przekształcenie na lepsze stosunków społecznych, o przekształcenie na lepsze samego człowieka. W tej walce nieustającej i rozwijającej się coraz bardziej satyra zajmuje niezwykle ważne miejsce.

Jednym z nieśmiertelnych tego dowodów — imię Moliera.

Kartezjusz sformułował jedno z najdumniejszych zdań w historii człowieka: „Myślę — więc jestem". Molier twórczością swoją dowiódł czegoś, z czego ludzie również powinni być dumni. Molier był tym wielkim geniuszem komedii, który dowiódł, iż „śmieję się — to też znaczy jestem". Śmieję się — więc walczę.

Zbigniew Mitzner

Scena z I aktu *Mizantropa*. Rysunek Brisarda. Rytował F. Sauvé (Dzieła Moliera z roku 1682).

Henryk Vogler

KONFRONTACJE Z „MIZANTROPEM

Istnieją wśród wielkich pisarzy ci najwięksi, których twórczość to nie tylko piękna i mądra literatura, ale także kronika danego okresu historycznego, traktat moralny, podręcznik socjologii czy system filozoficzny. Dzieło takiego pisarza to pełny i zamknięty świat ze swoją konstytucją, ze swoją strukturą, ze swoim organizmem, świat adekwatny oczywiście do społecznej rzeczywistości, z której wyrasta, ale mający własną autonomię wyobraźni. Autorem „Komedii ludzkiej" jest nie tylko Balzac, choć ten pierwszy tak ją nazwał i świadomie skodyfikował. Pisali ją także i Cervantes, i Szekspir, i Tołstoj. Wielką „komedię ludzką" społeczeństwa klasowego znajdujemy wszędzie u twórcy, który umie przedstawić całą rozległą panoramę życia zbiorowego we wszystkich skomplikowanych powiązaniach, z jego pospolitością i wzniosłością, małością i patosem, nienawiścią i miłością, krzywdą i protestem. Każda taka imaginacyjna rzeczpospolita posiada swoją realistyczną geografię i zaludnienie: obywateli wszystkich stanów, interesów, charakterów.

Molier jest autorem „komedii ludzkiej" rozgrywającej się w połowie XVII wieku w francuskiej monarchii absolutnej Ludwika XIV. Jest to okres, w którym istniejące dotąd proporcje sił społecznych ulegają wyraźnemu postępowemu przesunięciu. Złoty wiek Francji — to złoty wiek nowej klasy: mieszczaństwa. Ludwik XIV proteguje handel, przemysł, politykę kolonialną, jego ministrowie, synowie kupiectwa i burżuazji, realizują tę linię z zapałem, w dobrze rozumianym poczuciu

swoich klasowych interesów. Oczywiście, nikt z nich nie myśli o jakiejś zasadniczej przemianie. Trzeba, po prostu, zaszachować arystokrację i feudałów, którzy nie tak dawno jeszcze swoją „Frondą" próbowali przywrócić dawne dobre (dla nich) czasy. Pociągnięcie udaje się. Potęga feudalna zostaje raz na zawsze złamana, a sam ustrój przy tym — na razie — uratowany. Ale w rezultacie tej operacji obok dotychczasowych rządców pozostaje na placu nowa realna siła historyczna: wzbogacona burżuazja, a w jej cieniu coraz głośniej szemrzący lud. Tym właśnie aktorom w rozpoczynającej się grze przypadają teraz główne role. W świat łojówek teatralnych wprowadza ich Molier.

Syn i wnuk miejskich rzemieślników, który w swoich włóczęgach na wozie i pod wozem Tespisa poznał blaski i nędze ogromnej połaci ziemi ojczystej potrafił je przekazać w całej zuchwałej rozmaitości. Jego „komedia ludzka" — komedia nie tylko w przenośni — podstawia współczesnym zwierciadło, w którym „każdy snadnie przejrzeć się może". Widać w nim ten nowy świat w ogromnym bogactwie jego form. Widać w nim i prowincję francuską i Paryż, wieś i miasto, domy mieszczańskie i szlacheckie salony, bogatego chłopa i służącego z ludu, „pocieszne wykwintnisie" dworskie i roztropne pokojówki, lekarzy, rejentów, poborców podatkowych, wzbogaconych łyków, kupców dobijających się stanowisk dworskich, świętoszków, skąpców, rozpustników, szlachcica-próżniaka, szlachcica-głupca, szlachcica-cynika. I wreszcie szlachcica buntującego się. Ten ostatni to Alcest w *Mizantropie*.

Mizantrop jest jednym z największych fenomenów światowej dramaturgii. Nie tylko dlatego, że stanowi wyjątkowy przykład przejścia komedii od średniowiecznych jeszcze źródeł farsowo-schematycznych do realistycznego dramatu obyczajowego XIX wieku. Ale przede wszystkim dlatego, że przynosi pierwszą bodajże próbę kreowania — mówiąc językiem nowoczesnym — „bohatera pozytywnego". Nie dość, że Molier wybiega w tym utworze daleko poza właściwe współczesnym mu twórcom widzenie świata, ukazując z całą świadomością i dokumentarną niemal wiernością rozkład feudalnej formacji społecznej. Potrafi jeszcze ponadto — na co nawet mieszczańscy twórcy realizmu krytycznego rzadko się zdobywali — zaatako-

wać tę rzeczywistość, próbować przeciwstawić jej pewną postawę ideową, nawet program moralny. Wyrazicielem ich ma być Alcest.

Czy istotnie Alcest jest „pozytywnym bohaterem" swojego czasu historycznego i w jakim stopniu reprezentuje on postępowe siły, zdolne przeciwstawić swoją prawdę ginącemu światu? Oto pytanie, którego rozstrzygnięcie jest istotne dla problematyki ideowej *Mizantropa* i wpłynąć musi decydująco na właściwe odczytanie i interpretację sceniczną tego arcydzieła. Od trzech bez mała wieków trwa na ten temat spór pomiędzy historykami literatury, krytykami, teatrologami, których komentarze nie zdołały następnym z kolei komentatorom obrzydzić tego zajęcia. Alcest na przestrzeni wieków przechodził kolejno tysiączne przeobrażenia, ugniatany jak ciasto wprawnymi dłońmi uczonych. Był — zgodnie z pierwotnym podtytułem komedii — „żółciowym kochankiem" zatruwającym życie sobie i swojemu otoczeniu. W okresie Rewolucji Francuskiej (w 1790 r.) Fabre d'Eglantin napisał komedię *Filint Moliera czyli dalszy ciąg Mizantropa*, w której czyni Alcesta konsekwentnym rewolucjonistą, przedstawicielem ludu, Filinta zaś obłudnikiem w rodzaju Tartufa. W latach 1925 — 1927 krytycy francuscy Michaut i Doumic uznali Alcesta za postać zdecydowanie śmieszną, świadomie i bezlitośnie wykpioną przez Moliera, którego pogląd wyraża raczej kompromisowy i dyplomatyczny Filint. U nas Boy stał na stanowisku, że Molier racjami swymi obdzielił poniekąd i Alcesta i Filinta, Alcest przy całej swojej szlachetności i walczącej pasji jest po trochu ciasnym doktrynerem i egoistą, podczas gdy Filint ze swym sceptycyzmem i wygodnym oportunizmem jest sympatycznym przedstawicielem prawdziwej ludzkości. I tak dalej i tym podobnie.

Wszystkie tego rodzaju interpretacje grzeszą podstawowym brakiem. Analizują postać niejako autonomicznie, odrywając ją od konkretnego środowiska klasowego. Nie usiłują zobrazować dialektycznej różnorodności przedstawionego przez Moliera świata społecznego, aby na jego tle dopiero uwypuklić i zrozumieć rolę Alcesta, ale wyizolowując go z całości zajmują się skrupulatnym badaniem poszczególnych cech psychicznych, w ten sposób zmierzając do zgłębienia tajemnicy ponadczasowego, abstrakcyjnego charakteru. Dlatego dotychczasowe

koncepcje interpretacyjne nie mogą nas współczesnych dostatecznie zadowolić. Właściwe zrozumienie „tajemnicy" może nastąpić dopiero po ustaleniu jej bardzo realistycznych i łatwo w tekście sprawdzalnych elementów.

Krótko, bo zaledwie kilka godzin, trwająca akcja *Mizantropa* rozgrywa się w salonach dworskiej „wykwintnisi" dwudziestoletniej bogatej wdówki Celimeny. Sam teren akcji jest więc typowy dla sprawy, która ma być przedmiotem komedii. W tym stadium feudalnej kultury we Francji salon kobiety był ośrodkiem życia panującej klasy, pełnił funkcje ustawodawcze, kształtował opinie i obyczaje, ferował wyroki. Chcąc rozprawić się zasadniczo z ginącym światem, na który spoziera z zewnątrz oczyma przedstawiciela nowej klasy społecznej — wybiera Molier punkt obserwacyjny dający możliwość jak najszerszych i najbardziej typowych uogólnień. Dzięki takiemu wyborowi mamy sposobność zapoznania się z galerią reprezentantów świata szlacheckiego, wyczerpującą niemal w całości poszczególne jego odmiany. Inwentarz charakterów jest bogaty i z precyzyjną dokładnością skatalogowany. Widzimy dwóch markizów, złotych młodzieniaszków, zdemoralizowanych nierobów, z których jeden — Klitander — to zupełny dudek, drugi — Akast — nie pozbawiony jest odrobiny cynicznej inteligencji. Widzimy Oronta, który piastuje zapewne wysokie stanowisko na dworze, a kto wie czy i w świecie literackim nie zajmuje jakiejś pozycji, jego sonet nie jest gorszy od przeciętnej ówczesnej produkcji dworskiej. Spośród kobiet Celimena posiada wcale wysoką inteligencję i dowcip, które służą jej za doskonale wyostrzoną broń na tym placu boju, jaki stanowi jej salon. Arsena była ongiś zapewne kimś w rodzaju Celimeny, dziś kiedy wywalczyła już sobie w świecie dworskim poczesne miejsce — inteligencję swoją zużywa już tylko na plotkarstwo, a z dowcipu została złośliwość.

Tak więc okazuje się, że istotą realizmu molierowskiej obserwacji jest daleko posunięta i n d y w i d u a l i z a c j a poszczególnych elementów przedstawianej rzeczywistości. W tym świetle dopiero można należycie ocenić i ustawić postać Filinta i Elianty. Filint jest jeszcze jednym egzemplarzem z tej kolekcji defilującej w salonie Celimeny. Posiada niewątpliwie

pewne pozytywnie wyróżniające go cechy i one to inspirowały niektórych komentatorów — nie umiejących wyinterpretować postaci w ścisłym związku z całością ukazanych zjawisk społecznych — w kierunku uznania Filinta za wyraz poglądów i ideologii Moliera. Ale Molier krytycznie ocenia Filinta (przynajmniej taka jest obiektywna wymowa *Mizantropa*), podobnie jak krytycznie ocenia innych przedstawicieli jego klasy, chociaż jako realista nie przeocza istniejących w nim stron dodatnich. Przy zasadzie i n d y w i d u a l i z a c j i prawdziwego utworu realistycznego, sprzeciwiającej się „czarno-białemu" schematyzmowi, funkcja społeczna i ideowa postaci nie jest zależna od jej osobistych cech charakteru. W tej perspektywie Filint okazuje się najbardziej świadomym wyrazicielem filozofii i ideologii schyłkowego feudalizmu. Był to okres, w którym współczesny Molierowi Tomasz Hobbes formułował swoje antydemokratyczne tezy zmierzające do umocnienia władzy arystokracji. Hobbesowskie dewizy „bellum omnium contra omnes" i „homo homini lupus" słyszymy nieomal dosłownie powtórzone z ust Filinta, wtedy kiedy porzuca on dyplomatyczną rezerwę i wygłasza swoje credo (akt I scena 1):

...widząc ludzkie kłamstwa, występki, niecnotę,
Nie większą zgoła czuję do gniewu ochotę,
niż gdybym miał przed sobą głodnych wilków stado,
złe małpy albo sępy krążące gromadą.

Widzimy więc Filinta jako przedstawiciela biologicznej filozofii walki o byt, a jego zdolność przystosowywania się jest tylko bronią w tej walce. Tej filozofii i ideologii przeciwstawia się właśnie — przejmując jej terminologię — Alcest, kiedy mówi (akt V, scena 1):

Czas uchodzić choć z życiem z tej zbójeckiej nory.
Skoro ludzie ze sobą żyją wilków kształtem,
Nic mnie w sąsiedztwie waszym nie wstrzyma ni gwałtem.

Trochę podobnie przedstawia się sprawa z Eliantą. Jeszcze Boy wyrażał się z uznaniem o wstrzemięźliwym rozsądku „poczciwej, dobrej" Elianty, przeciwstawiając ją lekkomyślnej i zepsutej Celimenie, tak jak przeciwstawiał Filinta Alcestowi. Ale próby wyniesienia Elianty nieomal na piedestał molierowskiego ideału kobiety nie znajdują oparcia w analizie społecznej zawartości tekstu. Elianta dorównując inteligencją Celimenie (porównajmy jej monolog z aktu II sceny 4) nie dorównuje jej majątkiem ani pozycją społeczną. Jest typową „ubogą krewną" w pałacu swojej świetnej kuzynki, pokorną i nieśmiałą w stosunku do niej i jej gości. Ta pozycja społeczna kształtuje charakter i poglądy Elianty. Całe jej zachowanie jest przykładem chłodu i wyrachowania panny dworskiej, która w tym świecie „wilków, małp i sępów" nie posiadając broni w postaci pieniądza lub stanowiska społecznego wybiera drogę potulnego podporządkowania się prawom dżungli („trzeba brać po prostu co nam los przeznaczy" mówi w scenie 1 aktu IV). Przeanalizujmy pod tym kątem choćby właściwy sens jej stosunku do Alcesta. W akcie IV Elianta daje wyraz swoim uczuciom do Alcesta i oświadcza:

...gdyby...
chęci jego zawodu doznały w wyborze,
gdyby inny, szczęśliwszy, ujarzmił jej wdzięki,
Nie odmówiłabym mu wówczas swojej ręki;
I wzgarda, jakiej doznał w swych ogniów zapale,
Wartości mu w mych oczach nie umniejszy wcale.

Przewidywana sytuacja następuje w ostatnim akcie. Alcest „doznaje zawodu" od Celimeny, która odrzuca jego propozycję dzielenia z nim życia w oddaleniu od dworskiego świata. Wtedy Alcest zdradzony przez wszystko i wszystkich zwraca się z determinacją do Elianty w rozpaczliwej nadziei znalezienia przecież kogoś w tym świecie cynizmu i obłudy, kogoś, któremu można by zaufać („w tobie jednej szczerości widziałem dowody"). Jak jeden sprawiedliwy z Sodomy mógł ocalić całe miasto od zagłady, tak w tej chwili jedna „dobra i tkliwa" Elianta może jeszcze dla Alcesta — i dla nas — uratować cały świat szlachecki od wyroku, który ma nań zapaść. I Elianta — wybiera. Wybiera Filinta zostawiając Alcestowi jako jedyną drogę do „odległej na świecie ustroni, gdzie uczciwym człowiekiem nikt mu być nie wzbroni", zostawiając Alcesta — i nas — w przekonaniu, że jej świata, — zarazem świata Celimeny, Arseny, Filinta i wykwintnych markizów — nic już uratować nie zdoła. Trudno się oprzeć przeświadczeniu, że Elianta kochała Alcesta tak długo, jak długo był on uwielbia-

nym przez kobiety zamożnym szlachcicem z dobrą pozycją na dworze — przestała go kochać, gdy wszystko to dokoła niego poczęło się walić. Elianta, tak samo jak Celimena, nie potrafi i nie chce zdobyć się — wbrew swoim uprzednim zapewnieniom — na dzielenie z Alcestem życia „w pustkowiu", jej miejsce jest w tej „zbójeckiej norze", z której Alcest postanawia uchodzić. W ten sposób krąg się zamyka. Molier pokazując bogatą galerię przedstawicieli klasy szlacheckiej i nie negując pewnych cech pozytywnych niektórych spośród nich — jest zdecydowany w ostatecznej ocenie całości.

Jak na tym tle przedstawia się postać Alcesta i jego rola w tym świecie? Alcest to młody, bogaty, wykształcony szlachcic, który musiał stosunkowo niedawno wejść w ów świat, a jego bystra obserwacja i wrażliwość pozwala mu na przenikliwą analizę otaczającego go społeczeństwa. Poznajemy go w momencie, kiedy dotychczasowe doświadczenia doprowadzają go do wniosku, że dla uczciwego człowieka nie ma mowy o kompromisie z tym światem, ale możliwa jest jedynie bezwzględna walka, którą zamierza rozpocząć:

To co widzę dokoła, na dworze czy w mieście,
Żółć mi porusza, muszę wybuchnąć nareszcie.
. . . . . .
Gdzie spojrzeć wszędzie zgraja pochlebców przebrzydła,
Podstęp, niesprawiedliwość, zdrady, fałszu sidła
Dłużej już nie wytrzymam, dławię się; a zatem
Wolę do upadłego walczyć z całym światem.

Istotnie, pięcioaktowa fabuła *Mizantropa* to etapy tej walki toczonej przez Alcesta przeciw wszystkim — wymienionym w powyższej zapowiedzi — przejawom społecznego rozkładu. Zauważmy przy tym, że Alcest walczy tu nie tylko przeciw marginesowym obyczajowym i towarzyskim konwencjom, walczy przede wszystkim przeciw konkretnie i realistycznie pokazanej formie sprawiedliwości klasowej. Jednym z głównych tematów *Mizantropa* jest motyw procesu, który prowadzi Alcest i który pozwala Molierowi obnażyć jedną z najbardziej ropiejących ran ówczesnego organizmu społecznego: zagadnienie wymiaru sprawiedliwości. Uczciwość i prawdomówność powoduje przegranie procesu, który wygrywa ten, kto umiał użyć odpowiedniego argumentu: pieniądza. W konsekwencji spotyka

MOLIER

MIZANTROP

KOMEDIA W 5 AKTACH

PRZEŁOŻYŁ
TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY)

Premiera 21. II 1954 r.

OSOBY:

ALCEST, zalotnik Celimeny	*JANUSZ WARNECKI*
FILINT, przyjaciel Alcesta	*ANTONI RÓŻYCKI*
ORONT, zalotnik Celimeny	*ALEKSANDER ŻABCZYŃSKI*
CELIMENA	*JANINA ROMANÓWNA*
ARSENA, przyjaciółka Celimeny	*MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA* *ALEKSANDRA LESZCZYŃSKA*
ELIANTA, kuzynka Celimeny	*HALINA DUNAJSKA* *EWA KRASNODĘBSKA*
AKAST (markizi)	*WIEŃCZYSŁAW GLIŃSKI*
KLITANDER (markizi)	*IGNACY GOGOLEWSKI*
SIERŻANT urzędu marszałkowskiego	*LUDWIK JABŁOŃSKI*
ERGAST, służący Alcesta	*KONRAD MORAWSKI*

Lokaje Celimeny

Rzecz dzieje się w Paryżu, w domu Celimeny

Dekoracje i kostiumy:
OTTO AXER

Reżyseria:
JANUSZ WARNECKI

KIEROWNIK LITERACKI TEATRU:
LEON KRUCZKOWSKI
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY TEATRU:
BRONISŁAW DĄBROWSKI

Kierownik pracowni scenograficznej:

JAN WIŚNIEWSKI

Kostiumy wykonano pod kierunkiem:

ZOFII WĘGIERKOWEJ

JANA GRZEGOREGO

Światło:

NIKODEM STĘPNIEWSKI

Kierownicy pracowni:

stolarskiej — FELIKS ZIELIŃSKI

elektrotechnicznej — WIKTOR MATERKO

malarskiej — KONSTANTY PĘKALSKI

fryzjerskiej

WŁADYSŁAW KOWALEWSKI

WANDA STRZELCZYK

modelatorskiej — JÓZEF CIUNOWICZ

tapicerskiej — STANISŁAW WOJTANOWICZ

Kierownik sceny:

ZYGMUNT GIERŁOWSKI

Sufler:

HENRYK FILIPOWICZ

Z obyczajów Francji XVII wieku.
Nieuczciwi gracze.

Alcesta dotkliwy cios materialny, a także osobisty: grozi mu więzienie. Mizantropia głównego bohatera przestaje być abstrakcyjną nienawiścią do świata „w ogóle", staje się nienawiścią do świata określonego konkretnie i historycznie, staje się oskarżycielska, a zarazem buntownicza.

Ale Alcest jest dzieckiem swego środowiska i swej klasy. Toteż jego bunt nie wychodzi poza granice tej klasy i jej horyzontów ideowych. Jego protest jest protestem samotnika, który nie znajduje innej drogi jak schronienie się na pustkowie. Poza nim bowiem nie ma — w łonie jego klasy — innych sił społecznych, na których mógłby się oprzeć. Wielki realizm Moliera pozwala mu bystro dojrzeć to ograniczenie ideowe jego bohatera i we wspaniały sposób wykorzystać je jako źródło komizmu (Porównajmy fakt, że Alcest-buntownik zakochany

Buntownik nie może się kochać we „wstrętnicy" — jest to ograniczenie ideowe!

jest w Celimenie — typowej przedstawicielce dworskiej obyczajowości). Alcest chce narzucić szlacheckiemu społeczeństwu takie prawa moralne, których przyjęcie byłoby równoznaczne z zagładą tego społeczeństwa. W niezrozumieniu nierozwiązalności tego dylematu tkwi podstawa filozoficznej satyry i komizmu *Mizantropa*.

Walka, którą Alcest toczy, jest niejako walką podwójną: walką przeciw swojej klasie i walką przeciw sobie samemu jako, mimo wszystko, będącemu częścią tej klasy. Pysznie zaznacza się to w scenie rozmowy z Orontem na temat sonetu, gdzie atakujący sonet Alcest na kilkakrotne zapytania Oronta, czy krytyka odnosi się do jego utworu, stale odpowiada „tego nie mówię". Już Bergson w swoim „Śmiechu" zwrócił uwagę na to, że „istotna scena rozgrywa się tu... między Alcestem a Alcestem samym. Z tych dwóch Alcestów jeden chciałby wybuchnąć, podczas gdy drugi zatyka mu usta w chwili, gdy tamten ma już wszystko wypowiedzieć. Każde z tych „ja tego nie mówię" przedstawia wzrastający wysiłek, by zdławić coś, co naciera i prze na zewnątrz". Tylko, że Bergson w zgodzie ze swoją idealistyczną teorią przytacza to jako przykład abstrakcyjnego i absolutnego mechanizmu komizmu „jako takiego". Tymczasem jest to przede wszystkim zadziwiający w swoim realizmie, rys niejako „klasowy". Alcest nie może w sobie przełamać układności dworaka i szlachcica, aczkolwiek z nią walczy.

Elementów tego klasowego obciążenia nie szczędzi Molier w realistycznym rysunku postaci. Typowy feudalny stosunek pana do sługi wyraźny jest w scenie z Ergastem, gdzie nawet zdenerwowanie Alcesta rozwojem wypadków nie usprawiedliwia dość brutalnego — jak na moralizatora i reformatora społecznego — prowadzenia dialogu, w którym Ergast określany jest jako „hultaj", „błazen", w każdej chwili narażony na „nadkręcenie karku" przez pana. Wielkopańska pogarda dla ludzi innej klasy zawarta jest także w owym odezwaniu się: „Pochwały dziś są tanie; toć nie dawno przecie — o swym własnym lokaju czytałem w gazecie".

Tylko przez ustawienie Alcesta jako przedstawiciela najbardziej wprawdzie postępowej i oświeconej części klasy szlacheckiej, ale zawsze jeszcze posiadającego obciążenia i ograniczenia

Z obyczajów Francji XVII wieku.
Gra w bilard.

tej klasy — możemy należycie odczytać stosunek Moliera-mieszczanina do przedstawianej przezeń w *Mizantropie* rzeczywistości, możemy zrozumieć realizm *Mizantropa* i głębokie źródła jego komizmu. Molier gorąco sympatyzuje z Alcestem (niemało przecież osobistych i autobiograficznych rysów weszło w tę postać i jej, choćby miłosne, perypetie) ale potrafi za-

chować w stosunku do niego krytyczny dystans. I choć rozważania tego typu nie należą do najpłodniejszych — warto by się może zastanowić jakie będą przypuszczalne dalsze losy Alcesta po jego decyzji ucieczki do „odległej ustroni". Nie będzie to zapewne bez znaczenia dla właściwej kwalifikacji jego buntu. Zwróćmy uwagę na to, że komedię kończy Filint zwracając się do Elianty ze słowami:

> Śpieszmy, pani, nie szczędźmy gorącej namowy,
> By zmienić w jego sercu zamiar tak surowy.

A więc Filint będzie jeszcze nakłaniał Alcesta do pozostania w świecie dworskim, który wzburzony Alcest zamierza porzucić. Mamy pewne powody do przypuszczenia, że Alcest w końcu ulegnie. Gdyby intencją Moliera było ukazanie Alcesta jako bojownika nieugiętego zakończyłby chyba komedię owymi jego słowami:

> Będę szukał odległej na świecie ustroni
> Gdzie uczciwym człowiekiem nikt mi być nie wzbroni.

Zamknięcie całości tego rodzaju akcentem oznaczałoby dość wyraźny zamiar twórczy podkreślenia niezłomności decyzji Alcesta i sugerowałoby możliwości znalezienia przezeń oparcia w innym świecie i wśród ludzi innej klasy społecznej (ową trochę metaforyczną „ustronią" byłaby oczywiście, w przekładzie na język realistyczny, jakaś zapadła wieś, a „odległa" oznacza odległa od dworu i salonów, odległa od świata szlacheckiego). Natomiast zamknięcie całości wypowiedzią Filinta stanowi jak gdyby rozpoczęcie nowego tematu, pozostawia co najmniej otwartą sprawę przyszłych dziejów Alcesta.

Oczywiście, powyższa próba analizy daleka jest od wyczerpania problematyki *Mizantropa*, której całość mogłaby wypełnić sporą bibliotekę z koniecznością dobudowywania wciąż nowych półek. Psycholog znajdzie w nim rozłożony precyzyjnie na „części pierwsze" rozległy świat duszy ludzkiej. Badacz uczuć — opalizujący tysiącem subtelnych drgnień obraz gorących i prawdziwych namiętności. Teoretyk literatury — wzorowy model matematycznie nieomal zbudowanej formy dramatycznej. Nas interesuje tu *Mizantrop* przede wszystkim jako

wyraz stosunku komediopisarza-realisty do otaczającej go rzeczywistości. Wierne i czujne odbicie tej rzeczywistości w zwierciadle sztuki czyni z tej arcykomedii zawsze żywą pozycję wielkiego teatru realistycznego. Konfrontacja *Mizantropa* z naszym współczesnym spojrzeniem ujawnia i udowadnia jego historyczną prawdę.

Henryk Vogler

tylko to! czy napewno

Z obyczajów Francji XVII wieku.
W palarni fajek.

Stanisław Dąbrowski

„MIZANTROP" W POLSKIM TEATRZE

„Rien ne manque à sa gloire
Il manquait à la nôtre"

Takie motto wyryto pod biustem Moliera dłuta Houdonta w Akademii Paryskiej, jakby chcąc tym sposobem wynagrodzić mu doznane za życia krzywdy.

Molier, dając 4 czerwca 1666 r. swój mistrzowski utwór na scenę teatru du Petit Bourbon, obnażył w świetle kinkietów najintymniejsze swe cierpienia, swą poniewierkę, ogrom uczucia, rozpacz, walkę. Pierwszy raz w dziejach teatru tak wyraźnie odsłoniła się przed widownią osobista tragedia autora i aktora zarazem.

Molier nazwał swą sztukę komedią i grał ją — jak zanotowali współcześni — z „jaskrawym humorem". Dziś inaczej patrzymy na salon „à la mode" pięknej Celimeny, obleganej natarczywie przez sforę markizów; cały Paryż widział w nich wyraźnie hrabiego de Guiche, marszałka Antoniego Lauzan, czy L'abé de Richelieu, ubiegających się o względy pięknej, zalotnej aktorki Armandy Molier. Miłość i zazdrość kierowały ręką autora przy pisaniu dzieła.

W prapremierze paryskiej obok Alcesta-Moliera, wystąpili La Therillière (Filint), Du Croisy (Oront), Armanda Béjart (Celimena), de Brie (Elianta), du Parc (Arsena), la Grange (Acast), Béjart (Dubois), de Brie (Klitander).

Autobiograficzna sztuka wywołała wiele hałasu. Wiemy, że J. J. Rousseau twierdził, iż jest amoralną, że zachwycał się nią Voltaire i Goethe.

Zasłynęły na paryskich scenach głośne Celimeny: Anna Mars, Walentyna Teissier, Cecil Sorel; — Alcesty: Franciszek Karol Grandval, Perrier, Jacques Copeau, Rafael Duflos.

Zainteresowania polskich literatów i tłumaczy 18 wieku twórczością Moliera, datujące się od przekładów Urszuli z Wiśniowieckich Radziwiłłowej *(Doktór z musu, Kawalerowie wzgardzeni)*, widoczne u Bohomolca w zapożyczeniach jego siedmiu sztuk, znane z przekładu Zabłockiego *(Amfitrion)*, sięgają poprzez tłumaczenia czy przeróbki Dmochowskiego, G. M. Witkowskiego, Osińskiego, Bogusławskiego, L. Borowskiego, Fr. Kowalskiego, W. Szymanowskiego, Z. Sarneckiego, L Rydla, aż do T. Żeleńskiego.

Wśród tych utworów jakoś najmniej pociągał naszych pisarzy *Mizantrop*. Zabłocki przełożył scenę 5 aktu II w 1774 r., Ig. Krasicki dał scenę 1 aktu I z *Odludka*, albo *Mizantropa* druk. w 1803 r.

Teatr francuski, goszczący w Warszawie w początku 19 wieku, grywał tę komedię (np. 23.IV 1830 r.).

Dopiero tłumaczenie Wacława Szymanowskiego (Warszawa, nakładem i drukiem S. Lewentala, 1882) pozwoliło polskim czytelnikom poznać w całości tę komedię.

W Warszawie, w plan repertuaru na rok 1883 dyrekcja rządowych teatrów wstawiła *Mizantropa* w tłumaczeniu W. Szymanowskiego. Komedia ta widocznie napotykała na trudności obsadowe, bo skończyła się właściwie tylko na odegraniu dwóch scen z I aktu na poranku benefisowym Bolesława Ładnowskiego 22.II 1885. Alcesta grał Wincenty Rapacki „traktując wiersz z wykwintną poprawnością", a jak się wyraża recenzja w „Echu Muzyczno-Teatralnym": „klasyczne wiersze wygłaszał wzorowo, estradowo raczej niż dramatycznie". Filinta i Oronta grali E. Wolski i G. Stromfeld.

Po śmierci reżysera J. T. S. Jasińskiego warszawski teatr nie miał już właściwie specjalisty od wystawiania komedii molierowskich, które on jedynie umiał utrzymać w tradycyjnym charakterze.

W Krakowie dnia 18.XII 1909 r. ukazał się *Mizantrop* w Teatrze im. Słowackiego w nowym przekładzie Tadeusza Żeleńskiego w obsadzie: Ed. Weychert (Alcest), J. Mielnicki (Filint), M. Jednowski (Oront), I. Solska (Celimena), A. Łomska (Elianta), H. Arkawin (Arsena), St. Stanisławski (Akast), St. Jarszewski (Klitander), J. Żelawski (Żandarm), M. Rydzewski (Ergast), T. Lechowski (Lokaj).

Wieczór rozpoczynała komedia Moliera *Małżeństwo z musu* z A. Siemaszką w roli Sganarela.

Prasa z uznaniem odniosła się do tego wieczoru molierowskiego.

Z wykonawców wybijał się Weychert, który pokazał bohatera bez pozy i deklamacji, traktując go z uczuciem, choć nieco monotonnie. Był to okres, gdy, jak pamiętamy, w rysach twarzy tego inteligentnego i świetnego aktora zjawił się już stały gorzki grymas ust, tworzący pewną niezmienną maskę. Podkreślał on w grze momenty dramatyczne i uwypuklał rysy komiczno-charakterystyczne, za mało jednak odróżniał ironię, od później zjawiającego się cierpienia zawiedzionej miłości. Zdaniem recenzenta K. Rakowskiego zanadto był podobny mizantrop-filozof do mizantropa-człowieka.

„Weychert analityk to świadomy i sumienny, stąd czasami podkreślenie pewnych szczegółów kosztem drugich lub całości" („Krytyka" 1910).

Królowała w komedii wspaniała w roli Solska, bezduszna, kapryśna precieuse, lalka salonów barokowych, w bajecznej plastyce gestu, pozy, słowa. Całość jak ożywiony portret strojnisi z tej epoki. „Niewiele zaś artystek ma tyle warunków na Celimenę co p. Solska. Indywidualność chłodna, intellektualna opanowała wszystkie tajniki stylizacji od trudnej sztuki noszenia kostiumów ówczesnych do prowadzenia rozmowy wyszukanie złośliwej a dworskiej" („Krytyka" 1910). Z artystów zgrabnie wydobył komizm Stanisławski, — kawalerowie jak na markizów byli trochę przyciężcy!...

Po 13 latach wznowiono komedię w teatrze im. Słowackiego, dnia 4.III 1922 r. w następującej obsadzie: W. Bracki (Alcest), A. Szymański (Filint), W. Krasnowiecki (Oront), J. Nosarzewska (Celimena), H. Kacicka-Gallowa (Elianta), A. Klońska-Sauer (Arsena), T. Białkowski (Akast), W. Malinowski (Klitander), W. Modrzewski (Sierżant), W. Miarczyński (Ergast), T. Białoszczyński (lokaj Celimeny). Reżyseria Teofila Trzcińskiego, dekoracja Zygmunta Wierciaka.

Przedstawienie poprzedził odczyt Boya.

Komedii danej na 300-lecie urodzin autora teatr dał okazałą i piękną oprawę, nie dopisali jednak aktorzy — nie zadowolił widowni deklamujący Alcest, ani za liryczna, choć pełna wdzięku, Celimena.

W Teatrze im. Słowackiego 24.II 1939 r. za dyrekcji K. Frycza komedia otrzymała obsadę: W. Woźnik (Alcest), Z. Mrożewski (Filint), R. Wroński (Oront), R. Pawłowska (Celimena), H. Bielska (Elianta), A. Klońska (Arsena), J. Bobrowski (Akast), A. Possart (Klitander), A. Fuzakowski (Ergast). Reżyserował Wł. Woźnik.

Karol Frycz skomponował 3 różne, wytworne, w delikatnych barwach dekoracje, ostatnią — fragment parku, oklaskiwano przy podniesieniu kurtyny. Z. Jachimecki w recenzji znajduje, że „Alcest w interpretacji Woźnika jest za mało dworski, zanadto słowiański, za zdrowy i raczej rubaszny niż wyrafinowany, bez pionu zarozumiałości w postawie i wystylizowanego chodu, bez ukrywanej pasji żaru erotycznego", w sumie nieprzekonywający. Duże trudności musiała pokonać R. Pawłowska.

Nieudana premiera *Mizantropa* we Lwowie odbyła się 16.XII 1912 roku. Józef Chmieliński, mający w repertuarze szereg ról molierowskich grał rolę tytułową, nie naśladując Moliera, który ją grał komicznie. Chmieliński grał bardzo serio, uderzając swym pięknym głosem w ton deklamatorski, wojując z otoczeniem recytatorsko, a nie szukając sposobu odnalezienia żywych przeżyć. „Zgryźliwość i popędliwość Mizantropa objawił nie dochodząc jednak do grozy śmieszności, jego zaś osamotnienie ostateczne w ostatniej scenie miało wskutek nasycenia patosem całej roli tragiczną powagę ibsenowskiego „wroga ludu", — notuje w recenzji życzliwy bardzo dla wykonawców Kornel Makuszyński, chwaląc Chmielińskiego za przepiękne wypowiedzenie słynnego monologu: „Gdyby nasz król mi dawał Paryż, cudne miasto..."

Irena Trapszo w roli Celimeny znalazła nutę odpowiednią dla tej skomplikowanej postaci o duszy złożonej z obłudy i snobizmu, z wdzięku czarującego i wyrafinowanego egoizmu. Helena Pawłowska (siostra Stanisławy Wysockiej) czołowa przedstawicielka lirycznych amantek, szła rozumną linią wytwornej, delikatnej gry. Użyli sobie na jaskrawych gierkach przedstawiciele markizów... a dekoracje, wyciągnięte z magazynu, fałszowały epokę swym rokokowym charakterem.

* * *

W Polsce Ludowej, w repertuarze teatrów państwowych Molier zajmuje poważne miejsce. *Mizantrop* jednak wobec np. *Chorego z urojenia* czy *Świętoszka* posiada na razie dotychczas bardzo skromne pozycje, z powodu trudności obsadowych dwóch głównych ról.

Pierwsze powojenne wznowienie odbyło się w Stalinogrodzie w dniu 12.I 1951 r. w reżyserii R. Zawistowskiego, dekoracji J. Kosińskiego. Obsada: Wł. Woźnik (Alcest), Z. Barwińska (Celimena), R. Hierowski i R. Zawistowski (Filint), G. Holoubek (Oront), J. Haniszówna (Elianta), J. Morska (Arsena), Z. Przeradzki (Akast), M. Gil-

Łęcki (Klitander), A. Graziado (Sierżant), Fr. Drobnik (Ergast). Komedię grano 34 razy.

Poznańska premiera 6.X 1951 r. w reżyserii i inscenizacji Wł. Woźnika, który również grał Alcesta, miała obsadę: Z. Rysiówna (Celimena), H. Bedryńska i H. Górzyńska (Elianta), A. Hanuszkiewicz (Akast), J. Jabłonowska (Arsena), S. Orzechowski (Filint), S. Posselt (Ergast), Z. Salaburski (Oront), J. Strumiński (Klitander), K. Talarczyk (Sierżant). Dekoracje projektu Z. Bednarowicza, kostiumy J. Kosińskiego. Grano 45 razy.

Stanisław Dąbrowski

SPIS TREŚCI

		Str.
Zbigniew Mitzner	— ŚMIEJĘ SIĘ — WIĘC WALCZĘ . .	3
Henryk Vogler	— KONFRONTACJE Z „MIZANTROPEM"	8
Stanisław Dąbrowski	— „MIZANTROP" W POLSKIM TEATRZE	24

Wydawca:
PAŃSTWOWY TEATR POLSKI
Warszawa, ul. Karasia 2
Za Redakcję:
IRENA STRZEMIŃSKA

W REPERTUARZE

PAŃSTWOWEGO TEATRU POLSKIEGO

JULIUSZ SŁOWACKI

HORSZTYŃSKI

BOLESŁAW PRUS

LALKA

LUDWIK HIERONIM MORSTIN

POLACY NIE GĘSI

KONSTANTY TRENIEW

LUBOW JAROWAJA

MIKOŁAJ GOGOL

OŻENEK

FRYDERYK SCHILLER

INTRYGA I MIŁOŚĆ

W REPERTUARZE

PAŃSTWOWEGO TEATRU KAMERALNEGO

ROMAN BRANDSTAETTER

KRÓL I AKTOR

ANTONI CZECHOW

WUJASZEK WANIA

KAZIMIERZ BRANDYS

SPRAWIEDLIWI LUDZIE

JERZY JURANDOT

TAKIE CZASY

Cena zł 1.50

JERZEGO HODOWICZA
WARSZAWA

Nakład 5.000. Obj. 2 ark. Papier druk. sat. V kl. 70 g. Al.
Zakł. Graf. RSW „Prasa" W-wa, Smolna 12. Zam. 2760. 4-B-84046.