

TEATR NOWY  
— WARSZAWA

MOLIER

# DOMINIE

przekład-TADEUSZ ŻELEŃSKI-BOY

ATR TEATR ATR  
TR TEA TR TEA  
EATR I ATR TEA  
EATR TE  
TEATR  
TR TEATR  
TEATR TE  
TEATR  
ATR TEATR  
ATR  
TR TEATR TEAT  
TEATR TEATR I  
TR TEATR TEAT  
EATR TEATR TEATR  
TEATR TEATR TEATR TE  
ATR TEA TEATR  
EATR TEATR  
R TEATR TE  
EATR TEATR  
WARSZAWA ATR TEATR

02 508 WARSZAWA • PUŁAWSKA 37 39 ☎ 49 35 51, 49 84 91

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

*Bonifacy Cybulski*

**Jerzy  
Liebert**  
**KROKI  
KOMANDORA**  
przekład  
z Aleksandra Błoka

Ciężka, szczelna kotara na drzwiach,  
Za oknami — mgły śnieżne, mgły mleczne.  
Cóż zostało z tej swobody niedorzecznej,  
Don Juanie, gdyś poznał strach?

Przepych sal, chłód i pustka — ścina krew,  
Służba śpi i głucho noc ucieka.  
Z błogich stron, z nieznajoma, skądś z daleka  
Dolatuje koguta śpiew.

Wiarołomco, na cóż ci ten dźwięk?  
Przyszedł kres! Nie stanie się nic więcej!  
Donna Anna śpi, na krzyż złożywszy ręce,  
Donna Anna śni wieczny sen...

Czyjeż rysy wrogie rosną w szklach,  
W zwierciadlanych szklach nieruchomieją?  
Anno, Anno, słodkież, lekkież sny pod ziemią.  
Co oglądasz, powiedz, w tych snach?

Życie — otchłań, obłęd, wir bez dna!  
Na rozprawę wychodź, stary losie!  
I jak echo — triumfalnie i miłośnie —  
W odpowiedzi, w śnieżnej mgle, trąbka gra...

Przelatuje, bryzgiem świateł tnąc mrok,  
Motor czarny i cichy jak sowa.  
Po komnatach huczy głucho, grzmi miarowo,  
Idącego komandora krok...

Drzwi na oścież... Z lodowatej mgły  
Jak chrapliwy gong zegara brzmi pytanie:  
— Na wieczerzę zapraszałeś, Don Juanie?  
Oto masz mnie. Jestem gotów. A ty?

W odpowiedzi — w gardle więźnie głos.  
W odpowiedzi — cisza przeraźliwa.  
Wśród przepychu o rozświcie strach porywa,  
Służba śpi i wolno błednie noc.

W czas rozświtu — ziąb i mętny mrok.  
W czas rozświtu — ciągnie w mgłę otchłanną...  
Panno Światła! gdzieś ty, gdzieżeś, Donna Anno?  
Anno! Anno! — Cisza głucha w krąg.

Tylko zegar grzmi ostatni raz,  
W groźnym, rannym huczy gong tumanie:  
„Na śmiertelnie twoje gody Anna wstanie.  
Anna wstanie w śmierci twej czas”.

(Październik — listopad 1930)

Nie wiem, jakie dzieciństwo miał Don Juan. Ale kiedyś musiała się w nim obudzić bestia. Bestia ta została przez niego akceptowana. Takim chcę być, powiedział sobie Don Juan, i im więcej kłopotów i nieszczęść sprawiał, tym bardziej wzmacniało się jego poczucie, iż zło warto uprawiać, tak jak inni uprawiają ziemię czy kulturę.

Zło u człowieka — mówi nam współczesna hagiografia antropozoficzna — nie jest zawinione, człowiek nie chce być zły, jest z natury dobry, zły staje się z powodu warunków. Ta oczywista brechta pana Bertolta i paru innych podobnych podważana jest stale i niezmiennie, ale jest... bardzo wygodna, o czym świat zapomina. Z natury nie jestem świnią, ale żyję w takich warunkach, iż nią być muszę. Filozofia iście godna naszych czasów.

Kto czyni zło, powinien się wstydzić przede wszystkim samego siebie, powiada Demokryt (wg H. Dielsa, 84). Don Juana cechuje brak wstydu. Wstydzić się siebie? On jest dumny ze siebie, po hiszpańsku dumny. Don Juan nie zważa na nic, nie uważa na wszelkie gadanie, nikt się u niego nie liczy. Obiecuję, wiedząc z góry, iż nie dotrzyma słowa, jest „nie do naprawienia”. Kiedy przypomina mu się o sprawie

poprzedniej, jest już przy następnej i jednym ruchem ręki zgarnia swoją przeszłość. Żyje tylko terażniejszością.

Żyje afektem, oszustwem, obietnicami, ucieczką od odpowiedzialności i w miarę jak mu się wszystko udaje, staje się wielkim graczem.

Graczem, który nie wie, że czasem trzeba przegrać. Ale o tym mówi już sama sztuka, a mówi tak przejmująco, że przychodzi nam na myśl, iż tylko wielki znawca teatru mógł podjąć taki temat. Bo gdzie jak nie w teatrze, polegającym na stałym oszukiwaniu (w poszukiwaniu prawdy wszakże), gdzie jak nie tu właśnie mogą być ukazane liczne, coraz bardziej nieczne oszustwa Don Juana, brawurowość bezkarności i pogarda dla zaufania. Jaki jest Don Juan naprawdę? Jest przede wszystkim nieczuły. Dlatego jest też taki współczesny. Oburzamy się na niesprawiedliwość, ale ona wynika z losu. Los jest z natury swojej alternatywności tyleż sprawiedliwy, co niesprawiedliwy, natomiast nieczułość człowieka wynika z niego samego. Ten sam Demokryt, myśliciel, od którego niepodobna się oderwać, gdy się mówi o źródłach zła, powiada iż człowiek „nawet kiedy jest sam, nie powinien poddawać się złu, powinien uczyć się od samego siebie bardziej niż od innych — wstydzić się”. Bezwstyd zatem. Bezwstydne kłamstwa, które się nam stale wtłacza do głów — poniżają nas. Poniżenie nie pojawia się tylko wówczas, gdy sami bezwstydnie kłamiemy (i uważamy, że mamy do tego prawo), lecz i wtedy, gdy przyjmujemy kłamstwa do wiadomości. Ofiary Don Juana nie mają mu czym odpowiedzieć, są tak samo bezradne, jak my wobec rytualnych kłamstw, które zastępują prawdę. W piątym akcie sztuki Don Juan wręcz przyznaje, że zamierza być hipokrytą, obłudnikiem. Kłamstwo samoobronne (do którego niby wszyscy mamy prawo) zastąpione zostaje przez kłamstwo rozmyślne, celowe, funkcjonalne.

Próbowano Don Juana usprawiedliwiać. Oto świat okrutny i zły, pełen głupców, którzy aż się proszą, by ich oszukiwać i Don Juan, zbuntowany przeciw temu światu, przeciwstawia się mu w imię praw natury, która dla niego sama jest dobrem i prawdą; Don Juan odsłaniający dwulicowość i hipokryzję, Don Juan, któremu właściwie nic nie można zarzucić. Racje Don Juana podobne do racji, które przedstawia złodziej, mający na utrzymaniu wielką rodzinę, łapownik, zapewniający sobie byt, na który zasłużył, gwałciciel, który ma nieco większe potrzeby seksualne niż przeciętny gówniarz, policjant, który tłucze na zapas i ku przestrodze, polityk, który oszukuje, bo inni też oszukują.

Świat upadł bardzo nisko, jeśli te wszystkie racje mogą w nim funkcjonować i osłaniać zło. Molier zawdzięcza motyw Don Juana Tirsovi de Molinie, dominikaninowi, obdarzonemu wprost genialną przenikliwością psychologiczną, ale dopiero wersja molierowska stała się podłożem różnych rozwinięć donjuanowskich zagubień. U Moliera rzecz przedstawia się jasno: „wielki pan, który jest złym człowiekiem, to rzecz straszna” powiada jego sługa Sganarel. Ten wielki pan jest odważny, to prawda, ale sztuka nie o tym traktuje. Tym bardziej przeraża nas Don Juan niż gdyby był tchórzem. Dobry autor nie pastwi się nad swoimi bohaterami, dobry autor stara się przedstawić ich jak najwszechstronniej. Odwaga skojarzona z pychą, otwartość z naturalnymi popędami, uprzejmość z wyniosłością. Zapytany, jaki właściwie jest, Don Juan nie umiałby odpowiedzieć, a my odpowiedzielibyśmy za niego, iż jest zatwardziałym zarozumiałcem, do którego nic nie jest w stanie przemówić, iż jest człowiekiem głuchym na wszelkie perswazje, cieszącym się z tego, że tkwiący w nim demon zła jest tak pomysłowy i tak pełen rozmachu.

Nasz Konrad powiedział kiedyś, że zło nie pochodzi ze źródeł ponadnaturalnych: człowiek sam z siebie zdolny jest do podłości. Don Juan jest podły podłością wielkiego pana, który może sobie na wiele pozwolić. Jest jednak sam. Na szczęście nie naucza zła innych, on tylko sam sieje zło, za które czeka go proporcjonalna kara.

Jak grać Don Juana dziś, oto problem. Należy przedstawić go możliwie wszechstronnie, nie wolno go kanonizować w jakąś jedną, choćby najbardziej przemyślaną wersję. Jego samego i problem zła, które w tej sztuce demonstruje, ukazać trzeba ze zrozumieniem. Don Juan jest opanowany przez demona wolności, wolności libertyńskiej, wolności również od kłamstw, oszustw i podłości. W imię wolności osobistej czyni Don Juan zło i tak postępuje każdy z nas, gdy wmawia sobie, iż sam nigdy nie stanie za nic, co czyni — przed jakimś sądem. Wolność zatem pojęta fałszywie, wolność wyidealizowana — że tak powiem — w zło.

Znajdujemy tu odbicie biblijnego początku świata, historii zbuntowanych aniołów, przeklętych istot, które pochłonęło piekło. Jaki dystans trzeba przyjąć, by ukazać i tę stronę Don Juana, nie popadając w skrajność która jest przeciwnikiem rozumu, myśli. Sztuka Moliera jest aktualna, ale nie wolno jej aktualizować, trzeba ją zostawić w takiej wersji, w jakiej — mimo wielu prób odnowienia tematu była najlepsza, w wersji molierowskiej.

### Jadwiga Sokołowska

Molierowski Don Juan jest nie tylko uwodzicielem, jest libertynem i rozpustnikiem, gardzi światem, z którego korzysta. Nam pozostaje tylko skorzystać z lekcji, jaką Molier daje nam na temat zbyt daleko posuniętej wolności, na temat szatana w człowieku.

Moralitet zatem, nie historia, nie opowieść.  
Zapewne: moralitet.

(...) Don Juan ma wiele portretów, które rysują się w umysłach bohaterów sztuki. Są to portrety różnorodne, niejednokrotnie całkowicie ze sobą sprzeczne. Oto jaki obraz Don Juana na podstawie jego postępów kształtuje się w umyśle Sganarela, który jest głupcem, człowiekiem bardzo ograniczonym, toteż nic dziwnego, że jego obraz jest trywialny, ale niezwykle plastyczny i wyolbrzymiony głównie w odniesieniu do przywar i przestępstw. Trzeba to stwierdzić wyraźnie: Sganarel widzi Don Juana wyłącznie w kategoriach moralnych i surowo go potępia.

Już na początku sztuki stwierdza w rozmowie z Guzmanem: „... w Don Juanie, moim panu, masz szczęście oglądać największego zbrodniarza, jakiego ziemia kiedykolwiek nosiła, opętańca, wściekłego psa, diabła, Turka, heretyka, który nie wierzy ani w niebo, ani w Boga, ani w wilkołaka, który pędzi to życie jak prawdziwe bydło, jak wieprzek Epikura, jak prawdziwy Sardanapal, który zamyka uszy na wszelkie chrześcijańskie napomnienia i uważa za koszałki opalki wszystko, w co my wierzymy”. Nie jest to portret pozbawiony elementów jaskrawych ani pewnych świadomych uproszczeń, lecz trzeba przyznać bezstronnie, że jest to obraz — mimo całej różnorodności — utrzymany w jednej tonacji, w tonacji moralnej i dlatego przede wszystkim tak surowy. Zdecydowanie negatywny stosunek Don Juana do spraw religii, moralności i jak najszerszej pojętej metafizyki (Boga i istnienia praw moralnych obowiązujących człowieka) wpływa decydująco na opinię jego służącego, sądzi on bowiem, że jego pan żyje „jak prawdziwe bydło”, a nie jak człowiek. W prymitywnym umyśle Sganarela ignorowanie praw moralnych i niewiara w Boga dyskwalifikują Don Juana jako człowieka. Dla Sganarela uznanie sfery nadprzyrodzonej, religijnej, jest czynnikiem decydującym, który odróżnia człowieka od zwierzęcia. Nie jest to oczywiście portret jedyny ani pełny.

(...) Nie znaczy to naturalnie, że wśród badaczy nie było w ogóle obrońców Don Juana. Albert Camus widział w nim jeden z symbolów „człowieka zbuntowanego”, co w koncepcji francuskiego autora „L'homme révolté” było synonimem wielkości i tragizmu.

Przez usta Sganarela Molier wypowiedział sąd, który można by określić mianem vox populi na temat Don Juana, ale jest to tylko jedna z wielu ocen Don Juana, jaka da się odczytać z całej sztuki. Molier nie wypowiedział w swojej sztuce opinii jednoznacznej. Raczej zasygnalizował pewne cechy, niekiedy sprzeczne, pewne rysy wykluczające się na pozór, a jednak współistniejące w jego bohaterze.

Kluczowa dla dramatu scena z Żebrakiem dowodzi tego niezbicie. Warto ją tu przypomnieć dla jej nieporównywalnego bogactwa i opalizującej wieloznaczności. Kiedy Żebrak wskazawszy drogę prosi o jałmużnę, Don Juan udziela mu nagany, że nie udzielił wskazówki bezinteresownie.

W odpowiedzi Żebrak tłumaczy się przed Don Juanem:

Żebrak

Jestem biedny człowiek, panie; od dziesięciu lat żyję samotnie w tym lesie. Nie omieszkać prosić nieba, aby zesłało na was wszelkie dobro.

Don Juan

Ech, proszę nieba, aby ci dało ubranie na grzbiet, a nie troszcz się o sprawy drugich.

(Akt III, sc. 2, przekł. T. Boy-Zeleński)

Jest rzeczą charakterystyczną, że dopiero w tej scenie w lesie Don Juan spotyka partnera, którego nie potrafi zwyciężyć i — co jeszcze bardziej charakterystyczne — którego przewagę uzna, odczuwając intuicyjnie wielkość tego człowieka. Molier każe Don Juanowi zetknąć się z ludzką wielkością w postaci człowieka, którego zarozumiała magnat skłonny był lekceważyć. Ze spotkania z Żebrakiem Don Juan wychodzi wprawdzie pokonany, ale Molier, jakby rozmiłowany w swoim bohaterze, natychmiast każe mu spełniać czyn, który przywróci mu utracony przed chwilą blask człowieczeństwa.

Żebrak

Proszę codziennie niebios za pomyślność poczciwych ludzi, którzy mi dają jałmużnę.

Don Juan

No, w takim razie musi ci się wcale dobrze powodzić?

Żebrak

Ach, panie, niestety, znajduję się w najstraszliwszej nędzy.

Don Juan

Zartujesz chyba: człowiek, który co dzień zasyła modły do nieba, nie może być chyba w złych interesach.

Żebrak

Upewnim pana, że najczęściej nie mam co do ust włożyć: ani kawałka suchego chleba.

Don Juan

To dziwne, doprawdy. Jak widzę, twoje starania spotyka licha nagroda. Ha, ha! czekaj: dostaniesz natychmiast całego luidora, jeżeli mi zaklniesz siarczyście (podkr. J.S.)

Żebrak

Ach, panie! pan chciałby, abym ja taki grzech popełnił?

Don Juan

Myśl tylko o tym, czy masz ochotę zarobić dukata, czy nie; o, patrz, dam ci go w tej chwili, jeżeli tylko przeklniesz.

No, żywo, przeklinaj i bierz pieniądze.

Żebrak

Panie...

Don Juan

Inaczej nic nie dostaniesz.

Sganarel

No, no, przeklnijże trochę: to tam nic wielkiego (podkr. J.S.)

Don Juan

Bierz, o, widzisz, masz; ale zaklnij wprzód.

Żebrak

Nie, panie, wolę umrzeć z głodu (podkr. J.S.)

Don Juan

No, masz, masz, daję ci go przez miłość ludzkości...

(Akt III, sc. 2)

Don Juan, który do chwili spotkania z Żebrakiem sam jeden prowokuje niebo, wypowiada mu bezwzględna walkę i chce zanegować istnienie praw moralnych obowiązujących człowieka, tym razem pragnie niejako „przeciągnąć” na swoją stronę przypadkowo spotkanego Żebraka. Nie postąpił tak wobec nikogo. Można zrozumieć to w ten sposób, że dotychczas w swoim otoczeniu nie znalazł godnego partnera. Dobroć i heroizm, chrześcijańska na wskroś postawa wobec bliźnich — oto wartości, wobec których Don Juan jest bezsilny, ulega im, bo daje złotego luidora Żebrakowi, mimo iż ten nie spełnił jego gorszącego żądania. Don Juan kapituluje może nie tyle wobec dobroci, ile wobec postawy heroicznej: Żebrak woli śmierć z głodu niż sprzeniewierzenie się swoim zasadom. I tu dotykamy sprawy, która często umykała komentatorom Molierowskiego „Don Juana”. Właśnie na płaszczyźnie heroizmu te dwie, tak diametralnie różne postaci sztuki — Żebrak i Don Juan — spotykają się w swoistym duchowym przymierzu. W tym momencie, w którym Don Juan wypowiada te najbardziej zagadkowe

słowa w całej sztuce: „daję ci go (dukata) przez miłość ludzkości” (słowa równie tajemnicze i wieloznaczne, jak słynne Hamletowskie „Być albo nie być”), widzi, „jak trzech drabów opadło jakiegoś człowieka”, i niezwłocznie spieszy mu na ratunek. Spieszy bez chwili wahania, wypowiadając słowa, którymi autor znów zmusza nas do uznania w Don Juanie postawy heroicznej: „To siły zbyt nierówne; nie mogę pozwolić na taką nikczemność”. W Don Juanie odezwał się ethos rycerski. Prawa walki, reguły gry rycerskiej obowiązują zawsze, nikczemnością jest je łamać.

W tej genialnie naszkicowanej scenie Molier w jednym zdaniu kreśli przy okazji jeszcze jeden portret: słowa, jakie wkłada w usta Sganarela, zdradzają człowieka małego, świętoszkowatego. Sganarel, który nieustannie prawi morały Don Juanowi, w tej scenie ujawnia swoją moralną mizериę.

Don Juan broni swojej wolności (tak jak ją pojmował; krzywdy ludzkiej nie uznawał za granicę!) i nie uznaje operowania zastraszeniem, presją grozy, jako formą argumentacji. Chce być człowiekiem, który rozumie zjawiska nawet zaskakujące go, i chce być przekonany argumentacją logiczną. Odwagi nie zabraknie mu do ostatniej chwili życia. Nawet wtedy, gdy wykona ten dumny gest, podając rękę i wypowie słowa: „oto jest”. Jeszcze zanim spłonie, tknięty niewidzialnym ogniem, zanim uderzy w niego piorun (symbol kary nieba), zanim pochłonie go ziemia i buchną płomienie w miejscu, w którym zniknął, rozgrywa się scena piąta sztuki, w której obserwujemy ostatni moment, w jakim Don Juan mógłby — gdyby zechciał — ocalić się skruczą. Zjawia się bowiem „Widmo w postaci zakwefionej damy”. Ale i tym razem Don Juan domaga się wyjaśnienia sytuacji: „jeśli niebo daje mi przestrożę, niechże się tłumaczysz nieco jaśniej, gdy pragnie, aby je zrozumiał”. I odpowiedź otrzymuje: „Widmo: Don Juanie, zostaje ci tylko jedna chwila, byś mógł korzystać z miłosierdzia niebios. Jeśli nie skruszysz się natomiasz, zguba twoja postanowiona” (Akt V, sc. 6). Don Juan, oburzony, że ktokolwiek śmie do niego tak przemawiać, znajduje tylko jedną odpowiedź. Ostrzem szpady chce przebić Widmo, aby się przekonać, „czy to duch, czy żywe ciało”. Nie zdoła go powstrzymać nawet fakt, że Widmo przemieniło się w „postać Czasu z kosą w ręce”. Ale mimo tych wszystkich zjaw Don Juan nie chce się ukorzyć: „Nie, nie, niech się dzieje, co chce: nie będzie powiedziane, żem był zdolny się ukorzyć. Dalej! Chodź ze mną”. I wtedy wkracza do akcji już po raz ostatni posąg Komandora. Godzina gniewu niebios wybiła. Don Juan ginie w płomieniach.

(Jadwiga Sokołowska „Dwie nieskończoności” PIW 1978, rozdz. piąty „Fantastyka baroku”).

## Paweł Konic DŁUGIE ŻYCIE DON JUANA

*Don Juan nie jest dziełem czy zdarzeniem — raz zaistniałym i na zawsze utrwalonym — jest to temat odwieczny, wzbudzający refleksje i pobudzający fantazję. Nie jest posągiem pozwalającym się jedynie reprodukować, lecz blokiem marmuru, w którym każdy może wykuć własną rzeźbę.*

(José Ortega'y Gasset, „Wprowadzenie do Don Juana”)

Nie jest pewne — raczej jest wątpliwe — czy legenda o Don Juanie opiera się na jakiejś konkretnej, uchwytej dla historyków biografii. Istnieje niepotwierdzona wersja, wedle której szlachcic nazwiskiem Don Juan de Tenorio — pierwowzór zuchwałego uwodziciela — żył naprawdę w czternastowiecznym królestwie Kastylii. Do jego zniknięcia, a zarazem do powstania jego mitu, przyczynić się mieli sewilscy franciszkanie.

Don Juan był grzesznikiem nie lada, ale urodzenie i, jak to często bywa, dobre stosunki u wielmożów gwarantowały mu bezkarność. Miara przebrała się jednak, gdy pozbawił życia zacnego komandora de Ulloa, uwiódłszy wcześniej jego córkę. Wtedy właśnie postanowili działać zakonnicy. Ojcowie uknuli podstęp, zwabili Don Juana do klasztoru i ślad po nim zaginęł. Plotka historyczna mówi dalej, że po to, by ustrzec klasztor przed ewentualnymi pomówieniami o nazbyt, bądź co bądź, samowolną interwencję w plany opatrności, rozpuszczono pogłoskę o nadnaturalnych okolicznościach śmierci zbrojcy. Pogłoska ta egzekutorem bożej sprawiedliwości czyniła samego komandora. Jego to duch skryty w nagrobnej figurze miał porwać Don Juana wprost do piekła.

Życie Don Juana było od wieków tematem licznych podań ludowych. Jednak do literatury, by tak rzec, wysokiej, trafił on stosunkowo późno. Prehistoria istnienia rozpustnego granda w hiszpańskiej literaturze niknie w sferze domysłów i spekulacji. Początek jego wielkiej kariery w literaturze europejskiej ustalono dokładnie: przypada na rok 1630. Wtedy bowiem został wydany zbiorek dramatów Lopego de Vegi, zawierający również utwory innych, anonimowych pisarzy. Wśród nich znalazła się komedia w dwóch aktach wierszem — przypisywana dominikaninowi Gabrielowi Téllezowi zwanemu Tirso de Molina — pod tytułem „El burlador de Sevilla y convidado de piedra” („Oszust z Sewilli i kamienny gość”).

Z pozorów mogła się wydawać mało oryginalna. Pojawili się w niej motywy znane już wcześniej hiszpańskiej literaturze.

Postać młodzieńca, który kierowany żądzą przygód zaprasza na wieczerę ducha swej ofiary występowała w wielu pieśniach i romansach. W utworach pochodzących z kręgu Cervantesa i Lopego de Vegi chętnie ukazywano rozliczne awantury, w jakie wdawał się młody a odważny galant — uwodziciel. Jednak „El burlador...” łączył w sobie w sposób dotąd niespotykany obydwa wątki i — nawiązując à rébours do tradycji średniowiecznego exemplum — niezwykle wyraziście eksponował centralną postać oszusta. Tym oszustem był zaś nie kto inny, jak właśnie Don Juan, debiutujący w roli bohatera dramatu.

Wymowa sztuki — choć nie brakło w niej momentów komediowych — była głęboko religijna. Autor prezentował się jako wytrawny znawca problematyki teologiczno-moralnej, świetnie obeznany z toczącymi się wówczas sporami na temat znaczenia łaski i wolnej woli w dziele zbawienia. Czytelnikowi mniej wprowadzonemu w podobne zagadnienia uzmysławiał ponure konsekwencje beztróskiego życia, niezgodnego z chrześcijańską moralnością. Don Juan był przykładem człowieka lekceważącego warunki zbawienia duszy. Ilekroć zamierza oszukać (uwieść) kolejną ofiarę, słyszy ostrzeżenie, z którego wynika, że pewnego dnia będzie zmuszony zdać sprawę ze swych uczynków przed najwyższym trybunałem. Za każdym razem na słowa przestrogi odpowiada z młodzieńczym zadufaniem: „Tan largo me lo fiais!” („Tak długi termin pożyczki”). Kredyt zaufania i cierpliwości wystawiony przez Boga nie jest jednak bezterminowy, przekonywał Tirso. Wyczerpuje się go za życia i za życia splanca — w akcie skruchy za grzechy. Toteż nie za niecne występki, lecz za obojętność wobec wieczności i za brak skruchy Don Juan zostaje skazany na męki piekielne.

Wiele w tym utworze tropów prowadzących ku średniowiecznej wizji świata. Czyż ów słynny obiad przy grobie, powtórne spotkanie Don Juana i Komandora nie jest w istocie skondensowaną repliką „tańców śmierci”? Znać w nim ślady doktryny manichejskiej. Więcej tu, co oczywiście, elementów typowych dla kultury baroku, ufundowanej na pełnych dramatyzmu antynomiiach materii i ducha, życia i śmierci, teraźniejszości i wieczności, grzechu i cnoty. W zgodzie z klimatem epoki nie poprzestał Tirso na suchym moralizowaniu, nie stronił od komizmu. Demoniczny heroizm awanturника — tytana, rzucającego wyzwanie prawom ludzkim i boskim ukazał w pełnym złowrogim blasku. W postaci Don Juana nie wahał się także ucieleśnić dwuznacznej świetności grzechu. Być może dlatego nie podpisał utworu swym literackim pseudonimem.

■  
Gdy Gabriel Tellez vel Tirso de Molina — porzuciwszy pisanie sztuk w związku z interwencją władz Kastylii, zarzucających mu nazbyt realistyczne portretowanie występku — dobiegał swych dni jako przeor jednego z klasztorów, sława Don Juana wykroczyła daleko poza tereny Hiszpanii.

Najpierw dotarła do Włoch, gdzie już w połowie XVII wieku zaowocowała kilkoma teatralnymi opracowaniami legendy. Przygody Don Juana stały się jednym z ulubionych tematów commedia dell'arte i widowisk pantomimicznych. Własne wersje stworzyli już także dramatopisarze (Cicognini, Giliberto), łagodząc tragiczny wymiar losów bohatera i do roli jego pełnoprawnego partnera awansując komicznego Leporella (prototyp molierowskiego Sganarela). Dzięki włoskim aktorom — paryskie występy Włochów oglądał prawdopodobnie Molier — Don Juan dotarł do Francji. Tu jego „charakter” ulegał dalszym, drobnym i poważniejszym, modyfikacjom. Widziano w nim przebiegłego wroga społeczeństwa, wolnomyśliciela, lubieżnika lekceważącego uczucia patriotyczne i religijne (Dorrimond). Akcentowano brutalność, z jaką traktuje objekty swych miłosnych uniesień. (Villier). Rozmaicie ukazywano również ostatnie chwile Don Juana. Jednym razem wypełniały je filozoficzne dysputy z duchem Komandora. Kiedy indziej, bez rozwlekłych wstępów, ginął w płomieniach za sprawą statuy nagrobnej (bądź konnego posągu) swej ofiary albo pochłaniała go ziemia.

Wiele przemawia za tym, że Molier znał różne współczesne odmiany legendy. Niewątpliwie wykorzystał je, gdy tworzył własną wizję. Nic wszakże nie wskazuje na to, iż posługiwał się również komedią Tirso. W ciągu kilku dziesięcioleci dzielących wydanie „El burlador...” od premiery „Don Juana” w Palais Royal stopniowo narastał indyferentyzm religijny bohatera. W propozycji Moliera — zapewne osiągnął szczyt: o niebo i piekło molierowski Don Juan nie troszczył się już wcale. Jego żywiołem jest świat, zasadą i celem życia — doznawania przyjemności, miarą szczęścia — liczba zdobytych kobiet i, nade wszystko, poczucie niezależności. Żyje wiecznym teraz, nie liczy się z przeszłością. Spośród wielu praw pisanych i niepisanych respektuje jedynie niektóre „paragrafy” kodeksu rycerskiego. Jest skrajnym racjonalistą i hedonistą. Z obu postaw wyprowadza najdalsze konsekwencje. Odwaga, błyskotliwa inteligencja, zabarwiona cynizmem, pozwalają mu wychodzić cało z każdej operacji. Wyrządza wiele krzywd, bywa świadomie obłudny, lecz jednocześnie wszędzie tam, gdzie

się zjawia, demaskuje w sposób bezwzględny hipokryzję i zwykle tchórzostwo ukryte pod pozorem wierności zasadom moralnym. Swym postępowaniem kompromituje z równą siłą warstwę szlacheckich libertynów, z której sam się wywodzi i przywiązanych do zmurszałej tradycji dewotów. Czasem dostrzega się w nim jedynie znudzonego intelektualistę, zimnego łowcę wrażeń, człowieka, któremu życie dało wszystko bez zasług. Don Juan Moliera jest stanowczo kimś więcej. Z nieubłaganą logiką sofisty podważa porządek świata, w którym żyje. Na tym polegają jego zasługi i przestępstwa; dlatego jest niebezpieczny i intrygujący zarazem. Z tego też, jak można sądzić, powodu, utwór Moliera po początkowych sukcesach na dworze został ostro zaatakowany przez ortodoksów i zszedł ze sceny.

Wprawdzie powrócił na nią wkrótce — grano go w Comedie Française przeszło pięćset razy — ale już w innej postaci. Przeróbka wierszem T. Corneill'a omijała co bardziej drażliwie fragmenty. Żywot Don Juana w literaturze siedemnastowiecznej Francji zamknęła tragikomedialna Rosimonda „Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Fondroyé”. Don Juan przemienił się w niej w zbrodniarza tout court: kilka kobiet gwałci, podpala świątynię, planuje wielką kradzież. Autor — sądzą znawcy przedmiotu — poczercił charakter bohatera i rozbudował warstwę widowiskową w obawie przed zarzutami o heterodoksję.

■ „No hay plazo que ne se cumpla...” („Nie ma terminu, który nie upływa”) — komedia pod tym tytułem, autora Hiszpana Antonio de Zamory nawiązuje do sztuki Tirsa. Powstała na początku wieku XVIII, stulecia, które legendarnego bohatera traktowało niezbyt serio. Miejsce Don Juana — grzesznika, Don Juana — libertyna, Don Juana — filozofa zajął frywolny lekkoduch, sympatyczny bałamut i awanturnik. Takim oglądała go publiczność popularnych teatryków marionetek. W tym duchu przedstawił go Carlo Goldoni, odpowiednio przerobiwszy utwór Zamory. Według tekstu Goldoniego powstało kilka lekkich oper włoskich o mniejszym znaczeniu. Jednak dwukrotnie temat Don Juana związał się z dziełami muzycznymi o wartości przełomowej. Nasycony wyrazistą akcją dramatyczną „Le Festin des pierres” („Kamienny gość”) Willibalda Glucka był prawdziwą nowością w dziedzinie muzyki i techniki baletowej. Ale jego sławę, podobnie jak sławę wszystkich pozostałych ówczesnych Don Juanów, zaćmił „Don Giovanni” Wolfganga Amadeusza Mozarta. Opera, której poszczególne partie przeszły do historii muzyki, w całości będąca mistrzowskim zespoleniem elementów

lekkiej komedii z dramatycznym tragizmem i grozą. Widowisko na wielką skalę, napisane do libretta Lorenza da Ponte, pełne pojedynków, ucieczek, maskarad, scen miłosnych, zapowiadające epokę romantyzmu i przez romantyków adorowane.

Don Juan — romantyczny. Jego literackie portrety różnią się znacznie między sobą. Wszystkie jednak przedstawiają Don Juana jako jednostkę wyjątkową, przerastającą tłum zwykłych „zjadaczy chleba”. W utworach Alfreda de Musseta, Aleksandra Puszkina, Aleksego K. Tołstoja, Nikolausa Lenaua przybiera postać refleksyjnego, lirycznego poszukiwacza idealnego uczucia.

E. T. A. Hoffmann w jednym z opowiadań fantastycznych daje głęboko romantyczną wykładnię muzyki Mozarta. Don Giovanni — Don Juan jawi mu się tu jako wybraniec natury, geniusz obdarzony misją stworzenia na ziemi królestwa miłości, który sprzeniewierza się przeznaczeniu, swe nadludzkie talenty trwoni w przelotowych romansach. Nienasycony, rozgoryczony zwraca się przeciw Stwórcy i ponosi klęskę.

Čzęsto o duszę Don Juana toczą zawzięte boje siły nadziemskie. Don Juan Hoffmana przegrywa uległszy podszeptom diabelskim. Życiem bohaterów A.K. Tołstoja i Aleksandra Dumasa ojca również kieruje niebo i piekło. Stale bowiem losom Don Juana towarzyszy perspektywa uniwersalna, w jego przygodach skupia się romantyczna, zawsze totalna wizja świata. Wizja zaprawiona ironią, płynąca z poczucia niemożności przełamania rozlicznych ograniczeń. Potrzeba nowości, oryginalności, pogarda dla minionego, wreszcie potrzeba pełni, „apetyt na świat” — oto motywy działań Don Juana romantyków. Najbardziej może wyraziście są one widoczne w dramacie Grabbego.

Pomysł Christiana Dietricha Grabbego jest isticie ekstrawagancki: zderzyć w jednej tragedii dwie jednostki symbolizujące najgłębsze marzenia ludzkości — Don Juana i Fausta, zadanie doprawdy niezwykle. Spełniając je nie tai Grabbe literackich zapożyczeń: akcja utworu i postaci modelowane są na librecie do opery Mozarta oraz na arcydziele Goethego; obaj bohaterowie zachowują się czasem tak, jakby byli świadomi istnienia swych literackich poprzedników. Ale koncepcja ludzkiego losu wynikająca z zetknięcia ich ze sobą jest oryginalną ideą niemieckiego dramaturga. Złakniony wiedzy absolutnej Faust pragnie ogarnąć myślą cały wszechświat odkryć jego tajemnicę, zawładnąć nim. Ambicją Don Juana, broniącego



indywidualnego prawa do rozkoszowania się światem, jest doznanie wszystkich przyjemności życia. Spór obu gigantów sprowadza się ostatecznie do batalii o względy Donny Anny, która zakochana w Don Juanie pozostaje niewzruszona na błagania i groźby Fausta. Faust zabija ją wreszcie w przystępie szału i tym samym traci ostatnią rację swego istnienia. Tymczasem Don Juan z obojętnością przyjmuje wiadomość o śmierci kochanki, czekają na niego tysiące innych kobiet. Obu godzi dopiero śmierć, której poddają się, zdobywszy uprzednio niezależność od kapryśnego losu.

Tytułowa postać poematu dygresyjnego G. G. Byrona owej niezależności nie jest w stanie uzyskać. Zresztą wcale o nią nie dba, choć mężnie stawia czoła przeciwnościom fortuny. Lis niczym piłkę rzuca dzielnego młokosa po morzach, polach bitewnych i dworach królewskich całej Europy. Malownicze perypetie Don Juana są doskonałym pretekstem dla autora, który ówczesnemu światu, jego obyczajom, polityce i kulturze nie szczędzi ironicznych komentarzy.

Dzieło Byrona stanowi swego rodzaju parodię heroicznej wersji legendy: w finale tajemniczy duch zamczyska, prześladowający bohatera okazuje się przebraną ponętą damą. Innego zgoła „odstępstwa” od tradycji dopuścił się José Zorrilla y Moral, pisarz hiszpański. Jego Don Juan de Tenorio ze wszech miar zasługuje na sympatię, jest osobą wielkoduszną i sentymentalną. Dzięki miłości do Doni Inez dostępuje zbawienia. Dramat Zorrilli świetnie dostosowany do wymogów sceny, pełny ruchu i barwnych epizodów stał się jednym z najbardziej cenionych przez Hiszpanów utworów romantycznych, jego sława jest ciągle żywa. Każdego roku hiszpańskie teatry wystawiają go w tygodniu Wszystkich Świętych.

Zorrilla nie był jednym i odosobnionym „obroncą” czci Don Juana. Bowiem we współczesnej mu literaturze dochodził do głosu konkurent granda de Tenorio — Don Juan de Marana, pogodzony z Bogiem i ludźmi pokutnik. Tę nowszą wersję legendy — związaną z historycznym mieszkańcem Sewilli Miguelem de Manara, który po roźwiązłej młodości skończył życie jako skruszony mnich — wykorzystał Prosper Mérimée w opowiadaniu „Czyśćcowe dusze”. Odwoływali się do niej także m.in. A. Dumas ojciec i A. K. Tołstoj.

Jednakże wybitnego duńskiego myśliciela, prekursora filozofii egzystencjalnej, Sorena Kierkegaarda, zafascynował w tym czasie bynajmniej nie skruszony grzesznik, nie pokutnik w zakonnym habicie, lecz witalny, zdobywczy

uwodziciel. Obszerny esej Kierkegaarda, będący istotnym fragmentem jego twórczości zatytułowany „Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna” to hołd złożony Mozartowi i zarazem jedna z najdonioślejszych romantycznych interpretacji mitu Don Juana.

„Człowiek, który pisze o Don Juanie jest człowiekiem zakochanym — zauważa znawca Kierkegaarda — zakochanym w Mazarcie, ale przede wszystkim zakochanym w erotycznej bezpośredniości, w bezkresie namiętnej, niepowstrzymanej mocy erosa, w surowej żarliwości pożądania”. Kierkegaard jest świadomy wstępnej sprzeczności w jaką się wika. Bowiem jego zdaniem, o Don Juanie w ogóle nie powinno się mówić. Słowo zawodzi, gdy dotyka realności tak ulotnej jak genialność zmysłowa, której ucieleśnieniem jest właśnie Don Juan. Jedynie muzyka umie wyrazić treść tego zjawiska. Przypisywanie Don Juanowi głębszych duchowych wartości, rozpatrywanie jego czynów wedle zasad moralnych nie prowadzi do zrozumienia tej postaci. Jej sens tkwi bowiem w bezrefleksyjności, w braku namysłu nad postępowaniem.

Sposobem istnienia Don Juana jest chwila, moment, kiedy uwodzi. Zwrócony stale ku przyszłości pogardza tym, co minione. Namiętność zaspokojona to nie jego domena. Dlatego życie Don Juana przenika lęk, nie paraliżujący, lecz podniecający do wciąż nowych podbojów.

Niewiele było przesady w słowach filozofa hiszpańskiego Ortegi y Gasset, który twierdził z goryczą, że figura Don Juana „znajduje się obecnie, w porównaniu z innymi postaciami stworzonymi przez Zachód, takimi jak np. Faust czy Hamlet, w niesłychanie prymitywnym stadium rozwoju”. Bowiem wiek dwudziesty nie wydał jak dotąd Don Juana na miarę bohaterów Tirso de Moliny, Moliera, Mozarta. Brak również konterfektu Don Juana porównywalnego z tym, jaki Doktorowi Faustusowi stworzył Tomasz Mann. To jednak zrozumiałe. Zniknęło wiele — wcześniej pilnie strzeżonych — tabu, których łamanie było w przeszłości jedną ze specjalności Don Juana. Relatywizacji uległy wartości poprzednio nie kwestionowane. Cechująca nasze stulecie podejrzliwość wobec mitu — uzasadniona świadomością prawideł jego funkcjonowania — także dotknęła Don Juana. „Rozciągano” zatem odwieczną legendę w rozmaite strony, często spłycając jej znaczenie. Zaś w wypadkach skrajnych — wprzęgając w służbę ideologii bądź z trzaskiem strącając z piedestału. G. B. Shaw w dziejącej się w zaświatach fantastycznej części rozległego dramatu „Człowiek i nadczłowiek” uczynił

Don Juana purytańskim filozofem społecznym, nad „piekło” stabilizacji przekładającym „niebo” aktywizmu i działania na rzecz rewolucji socjalnej. Karel Čapek w „Księdze apokryfów” demitologizował bohatera przy pomocy narzędzi wypożyczonych od Freuda: Don Juan na łożu śmierci wyznaje spowiednikowi, że jego męskość jest, by tak rzec, jedynie duchowej natury. Matematykowi — mizoginowi ze sztuki Maxa Frischa „Don Juan albo Miłość do geometrii” rolę uwodziciela narzucają kobiety, by następnie złapać go w sidła małżeńskie. Sześćdziesięcioletni bohater dramatu Henri de Montherlanta jest wedle intencji autora „postacią prostą, bez głębi, sprowadzającą się do własnego problemu: zdobywania kobiet”.

Spośród powieści poświęconych Don Juanowi stosunkowo największy rozgłos zdobyły utwory piewcy hiszpańskiej tradycji, przedstawiciela słynnego „pokolenia 98”, Azorina oraz tworzącego w okupowanej przez hitlerowców Czechosłowacji, Jozefa Tomana. Oba nawiązywali do tradycji Don Juana de Marana.

Do teź legendy odwołał się francuski poeta polskiego pochodzenia Oskar Miłosz w jednym z najbardziej interesujących na przestrzeni wieku ujęć Don Juana — misterium symbolicznym „Miguel Manara”. (Nie tak dawno akcję muzyczną do tego dramatu skomponował Roman Palester). Inna, równie ciekawa warsja tematu, choć utrzymana w diametralnie różnej stylistyce jest zasługą Austriaka Ödöna von Horvatha: Don Juan wraca z wojny, by przekonać się o względności pozornie radykalnych historycznych przemian i o trwałości swego powołania.

Jednego jeszcze nazwiska niesposób pominąć przy omawianiu losów Don Juana, nazwiska Alberta Camusa. Don Juan Camusa: uśmiechnięty, szalony mędrzec, który posiadał wiedzę i poniechał nadziei. Kobięciarz, nie wierzący w głębszy sens rozbitej na fragmenty rzeczywistości, kolekcjonujący kobiety, by wyczerpać wszelkie szanse życia, zwielokrotnić jego łaskawe momenty. Komediant — człowiek absurdalny. Czy tak pojmowany Don Juan jest najpełniejszym dwudziestowiecznym wcieleniem uwodziciela pokaranego przez piekło? — być może.

Pamiętajmy jednak, że, jak pisze Ortega y Gasset „historia prezentuje nam w najszerszej panoramie peregrynacje naszego gatunku poprzez obszerny repertuar ideałów dowodząc, że były one jednocześnie zachwycające i niewystarczające. Czyż nie jest prawdą, że cała historia, jeśli na nią spojrzymy pod pewnym kątem, przyjmuje postawę podobną postawie Don Juana?”.

## ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

EWA BERGER-JANKOWSKA  
STANISŁAWA  
CELIŃSKA-MROWIEC  
ANNA CIEPIELEWSKA  
RENATA DOMAGAŁA  
MAŁGORZATA DROZD  
ALEKSANDRA GÓRSKA  
JOLANTA GRUSZNIC  
EWA KANIA  
ANNA KORZENIECKA  
JUSTYNA KULCZYCKA  
IRENA KWIATKOWSKA  
GRAZYNA LEŚNIAK  
TERESA LIPOWSKA  
MIROŚŁAWA NYCKOWSKA  
JANINA SEREDYŃSKA  
ELŻBIETA SKRĘTKOWSKA  
TATIANA SOSNA-SARNO  
JOLANTA ZYKUN

LEONARD ANDRZEJEWSKI  
RYSZARD BACCIARELLI  
ARKADIUSZ BAZAK  
ANDRZEJ BLUMENFELD  
JERZY BOŃCZAK  
WOJCIECH BORSUCKI  
JANUSZ CICHOCKI  
JANUSZ CYWIŃSKI

JERZY DUKAY  
JACEK DZISIEWICZ  
GRZEGORZ GIERAK  
KRZYSZTOF KALCZYŃSKI  
JACEK KAŁUCKI  
EMIL KAREWICZ  
RAFAŁ MARIA KOWALSKI  
KRZYSZTOF LUFT  
PAWEŁ ŁĘSKI  
ZBIGNIEW MICH  
ALEKSANDER MIKOŁAJCZAK  
JERZY MOLGA  
GABRIEL NEHREBECKI  
WŁODZIMIERZ PANASIEWICZ  
JÓZEF PIERACKI  
TOMASZ ZALIŃSKI  
JERZY ZASS  
RYSZARD ZIELIŃSKI

oraz

WANDA WARSKA  
PAWEŁ DANGEL  
MARCIN JARNUSZKIEWICZ  
MICHAŁ KOWARSKI  
ANDRZEJ KURYLEWICZ  
ZBIGNIEW MICH  
BOGUSŁAW SCHAEFFER

Zastępca dyrektora — KRZYSZTOF KOSMALA  
Sekretariat literacki — BARBARA RYŻY, KRZYSZTOF KOPKA  
Koordynator pracy artystycznej — WIESŁAWA MATEUSIAK  
Biuro Obsługi Widzów — JOANNA OGRODOWCZYK,  
ZOFIA BORKIEWICZ  
Reklama — ANNA MIECZYŃSKA

Kierownicy pracowni:  
krawieckiej męskiej — TADEUSZ BOLCZAK  
krawieckiej damskiej — ZOFIA SOBIERAJ  
perukarskiej — STANISŁAW WIŃCIOREK  
malarzkiej — EUGENIUSZ PALARCZYK  
stolarskiej — CZESŁAW ŚLEPOWROŃSKI  
tapicerskiej — KAZIMIERZ DZWONKOWSKI  
modelarskiej — CZESŁAW ZAGAJEWSKI  
ślusarskiej — MIROŚŁAW LEŚIŃSKI  
kierownik oświetlenia — WIESŁAW PAJEWSKI  
operator dźwięku — MIROŚŁAW WORONIECKI  
brygadier sceny — STANISŁAW UFNAŁ

rekwizytorzy — LUCYNA KOZAK, JANUSZ CIECHANOWSKI  
inspicjenci — ANNA KOWALSKA, EWA RACZYŃSKA,  
TERESA WICIŃSKA  
suflerzy — BARBARA PAKLIKOWSKA, BARBARA WYSZKOWSKA  
Opracowanie graficzne programu — KRZYSZTOF TYCZKOWSKI  
Adres Teatru: 02-508 Warszawa, ul. Puławska 37/39, tel. 49-80-21, 49-35-51

Cena 35 zł



MOLIER

DOMINIA

HA

przekład-TADEUSZ ZELEŃSKI-BOY

# TEATR NOWY WARSZAWA

## MOLIER DON JUAN

Przekład Tadeusz Boy-Żeleński

Reżyseria — **BOHDAN CYBULSKI**

Scenografia — **MARCIN JARNUSZKIEWICZ**

Opracowanie muzyki — **Bohdan Cybulski**

Asystent reżysera — **Jacek Kałucki**

Inspicjent — **Anna Kowalska**

Sufler — **Barbara Wyszowska**

<sup>11</sup>  
PREMIERA — GRUDZIEŃ 1983

Bilety indywidualne i zbiorowe prosimy zamawiać w Biurze Obsługi  
Widzów, ul. Puławska 37/39, tel. 49-80-21 (również telefonicznie).

### OBŚADA:

Don Juan Tenorio — MAREK OBERTYN (gościnnie)

Sganarel — JERZY BOŃCZAK

Donna Elwira — STANISŁAWA CELIŃSKA

Guzman — WOJCIECH BORSUCKI

Don Carlos — JACEK DZISIEWICZ *Jan Tomaszewski*

Don Alonzo — KRZYSZTOF KALCZYŃSKI

Don Luis Tenorio — JÓZEF PIERACKI *Arkadiusz Bazak*

Żebrak — JERZY ZASS

Karolka — MIROŚŁAWA NYCKOWSKA

Małgosia — MAŁGORZATA DROZD

Pietrek — JACEK KAŁUCKI

Pan Niedziela — JERZY DUKAY *Aleksander Mikołajczak*

Służący Don Juana — WŁODZIMIERZ PANASIEWICZ

Służący Don Juana — LEONARD ANDRZEJEWSKI

Komandor — RAFAŁ KOWALSKI

*Krzysztof Wieczorek*

ATR TEATR EATR  
TR TEATR TR TEA  
EATR TE  
EATR TE  
TEATR  
TEATR TE  
TEATR TE  
ATR TEATR  
ATR  
TR TEATR TEAT  
TEATR TEATR T  
TR TEATR TEAT  
EATR TEATR TEATR  
TEATR TEATR TEATR TE  
ATR TEA TEATR  
EATR TEATR  
R TEATR TE  
EATR TEATR  
WARSZAWA ATR TEATR

# TEATR NOWY

02 508 WARSZAWA • PUŁAWSKA 37 39 ☎ 49 35 51, 49 84 91

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

*Bonifan Cybulski*