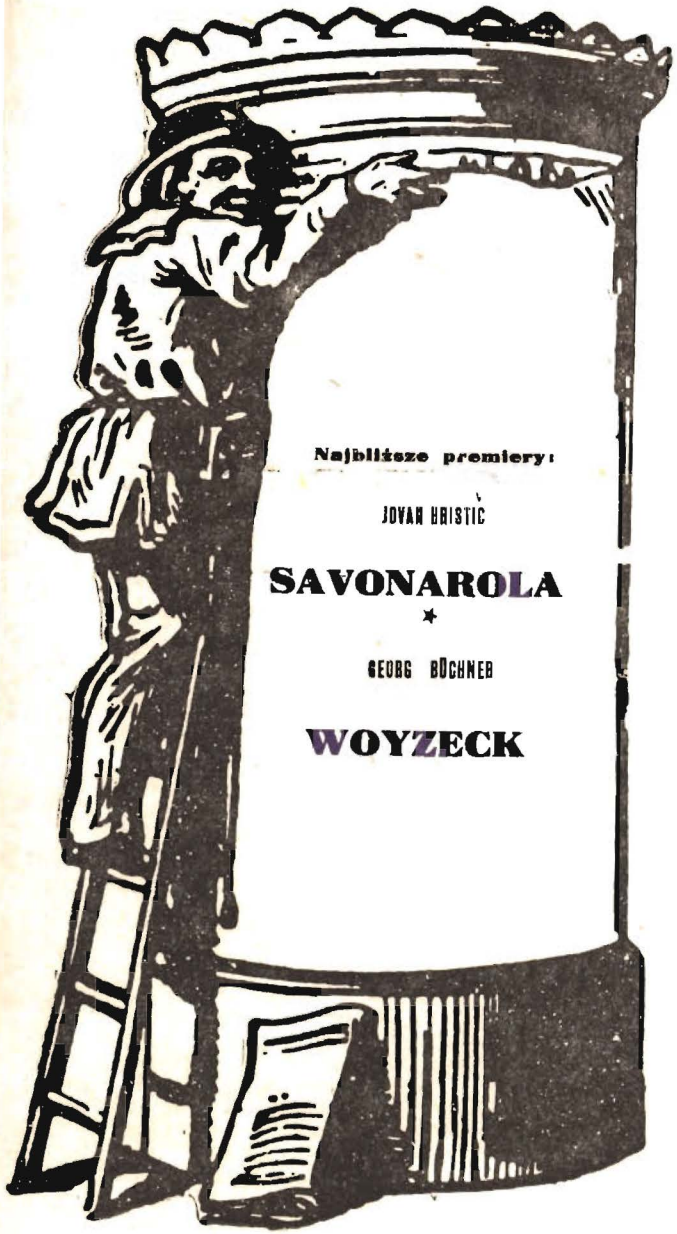
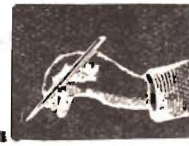
STARY TEATR

MIZANTROP



Jan Kott

Parę uwag o przekładach



Od wojny widziałem bardzo niewiele dobrych przedstawień molierowskich, jeszcze mniej przedstawień pasjonujących. Mogę je łatwo wymienić: „Szkoła żon" w Łodzi, z Woszczerowiczem w reżyserii Korzeniewskiego, dyplomowy „Świętoszek" w warszawskiej Szkole Teatralnej, „Don Juan" Korzeniewskiego i Hanuszkiewicza. Wojciech Natanson dokonał ostatnio niemal tego samego wyboru. Trudność w znalezieniu klucza przez polski teatr do Moliera jest, oczywiście, sprawą bardzo złożoną. Jak zawsze, o stosunku teatru do klasyków rozstrzyga możność albo niemożność dostrzeżenia mostu łączącego ich ze współczesnością i sposobów przekazania środkami nowego teatru. Ale w przypadku Moliera trudności są jeszcze w innym planie. Molier od pięćdziesięciu lat grany jest w Polsce w przekładach Boya. Od tej reguły odstąpił tylko Korzeniewski. Boy jest niewątpliwie epoką w dziejach polskiego przekładu. Ale, jak wszyscy dobrze wiemy, tłumaczenia jego są bardzo nierówne i zwłaszcza wielka jest różnica między przekładami wczesnymi i późnymi. Boy tłumaczył Moliera przed rokiem 1912.

Przekłady starzeją się szybko, szczególnie szybko starzeją się przekłady komedii. Utwory oryginalne nabierają po latach, niezależnie nawet od innych swoich walorów, nowego smaku językowego. Zapolska była wspaniałą komediopisarką, a na pewno nie była wielką stylistką. Dzisiaj dodatkowym urokiem „Moralności pani Dulskiej" są kolokwializmy, w których przetrwała atmosfera i styl obyczajowy epoki. Nikt już nie napisze i nie powie: „Uczciwa mężatka nie szumi pod spodem" i nie ma „tinglów", w których czekają na „lampartujących" się młodzieńców „szanse" z początków wieku. Przekłady, już po ćwierćwieczu na ogół, trudne są do grania. Nawet najlepsze. Kanon szekspirowski starych przekładów, który nam zaprezentował PIW w ostatnim wydaniu, jest w swojej stylistyce późno-romantyczny, Molier w przekładach Boya jest nieznośnie młodopolski. Większość przekładów po ćwierćwieczu okazuje się nagle osadzona w językowym czasie, który nie jest ani naszym czasem, ani czasem oryginału. Przekład brzmi fałszywie w podstawowej materii: w języku.

Jeszcze bardziej złożona jest sprawa przekładów poetyckich. Są one martwe od urodzenia, jeśli tłumacz posłu-

guje się warsztatem, który został stworzony sztucznie, albo nawet, który wyszedł z użycia i jest jedynie literacką tradycją. Nie jest chyba przypadkiem, że w ostatnim okresie do najświetniejszych przekładów poetyckich należą: „Mądremu biada" w tłumaczeniu Tuwima i „Maskarada" Lermontowa przełożona przez Jerzego Zagórskiego. Obaj tłumacze zastosowali wiersz wolny, mniej lub bardziej ambizowany, który ma nie tylko za sobą świetną tradycję, ale nadal istnieje jako współczesna forma wypowiedzi poetyckiej. Morsztyn przekładał „Cyda" w tej samej poetyce i retoryce, w jakiej napisany został oryginał, a ta poetyka i retoryka lekko sklasycyzowanego baroku była wtedy żywa. Sam w niej pisał. Wyspiański zaadaptował „Cyda" do poetyki modernizmu. Do swojej własnej poetyki. Ostatnie próby Sity w przekładach Marlowe'a i Szekspira są w istocie dosyć podobnym zabiegiem. Sito posługuje się współczesnym wierszem intonacyjnym. Można się spierać o słuszność tego wyboru, ale niewątpliwie jest to jeden z niewielu modelów wiersza, który ma swoją współczesną dramatyczność.

Powszechnie przyjętym odpowiednikiem francuskiego aleksandrynu jest polski trzynastozgłoskowiec ze stałą średniówką. Miał on swoje znakomite zastosowanie w twórczości oryginalnej w wieku XVII i pod koniec polskiego Oświecenia. Ostatnim komediopisarzem, który tą właśnie formą posługiwał się w sposób niemal zupełnie naturalny, był Apollo Korzeniewski. W „Komedii" i w „Dla miłego grosza" żywa polszczyzna, niemal mówiona, wlewa się bez żadnego oporu w sztywne metrum trzynastozgłoskowca. Ale Apollo Korzeniowski był chyba ostatnim reprezentantem tej tradycji wersyfikacyjnej.

Ten właśnie model wiersza wydaje mi się najbardziej dzisiaj antyteatralny, najbardziej nużący, najmniej nośny dla podania dialogu. Francuski klasyczny aleksandryn ma przemienność rymów męskich i żeńskich, polski trzynastozgłoskowiec parzyście rymowany jest jego bardzo niedoskonałym odpowiednikiem. Nieznośnie monotonny, przy przekładaniu niemal z reguły za obszerny, zmuszający do wielosłowia, do watowania, przy całej swojej pozornej łatwości jest w istocie anty-konwersacyjny. Jest to dzisiaj model wiersza zarazem nudny i sztuczny. Zabija Moliera od pierwszych wierszy.

Może więc tłumaczyć Moliera prozą? „Odyseja" przemówiła do mnie po raz pierwszy w przekładzie prozą Parandowskiego. Tragicy greccy i Arystofanes w polskich przekładach, stylizowanych, archaizowanych czy nawet ostatnio modernizowanych, pozostali dla mnie niezrozumiali. I to w sensie najbardziej dosłownym. Nie rozumiałem po prostu, o co chodzi, umykał mi nawet sens akcji i rysunek postaci. Odkryłem dla siebie Sofoklesa i Arystofanesa w angielskich przekładach prozą. Przekład wierszem ma za sobą wielką tradycję w Rosji, w Niemczech i w Polsce. W Anglii i we Francji regułą są przekłady prozą. Prozą jest znakomita większość przekładów Szekspira na francuski, prozą przekładani są klasycy francuscy na angielski. Zwłaszcza dla teatru, przede wszystkim dla teatru. Przekłady francuskie najczęściej określane są słowem „adaptacja", granice tych „przystosowań" do innej materii językowej i współczesnej wrażliwości są zmienne. Nieraz sięgają one bardzo daleko, jak choćby w ostatniej adaptacji Sartre'a „Trojanek" Eurypidesa.

Bardzo podobna jest polska tradycja najstarsza, XV-to i XVIII-towieczna. Zwłaszcza tradycja molierowska. Pierwsze polskie przekłady molierowskie dokonane zostały w poetyce barokowej w epoce klasycystycznej. „Polski Molier" zaczął się razem z Oświeceniem.

Bohomolec odkrył, że „nadobne wykwintnisie" można wymieniać na „polskich paryżaninów", Paryż na Warszawę, francuskich mieszczan na polską średnią szlachtę. To odkrycie zaważyło na całym rozwoju komedii stanisławowskiej. Baudouin zaktualizował i upolitycznił „Świętoszka", trawestował go zresztą prozą. Dopiero Zabłocki rozporządzał żywym warsztatem poetyckim, który mógł udźwignąć wiersz molierowski. „Amfitryon" jest arcy-przekładem, w którym polonizacja jest jakby podskórna; paryskie Teby przemieniają się w warszawskie, Neukratis przeistacza się w sarmackiego hetmana wojującego z Tatarami, Noc podróżuje po chmurach w szlacheckiej taradajce.

W innych przekładach Zabłocki i Bogusławski adaptowali Moliera równie śmiało jak Bohomolec i Baudouin. Arnolfa ze „Szkoły żon" przemienił Bogusławski w pana Bogackiego, który dla swojej Anusi wynajmuje skromny dworek na warszawskim Podwalu.

Nie piszę tego wszystkiego tylko po to, aby usprawiedliwić moją próbę przekładu „Mizantropa" prozą. Chciałem tylko pokazać, że tradycje są różne i przekład parzystym trzynastozgłoskowcem nie jest jedynym rozwiązaniem. Być może interesującym eksperymentem byłoby przełożenie „Mizantropa" białym dziesięciozgłoskowcem bezśredniówkowym, jakim Norwid napisał „Pierścień Wielkiej Damy". Wybrałem sam wolny przekład prozą. Proza ma inną nośność, inną dykcję, inną stylistykę niż wiersz. Przekład dosłowny prozą dlatego nie wydaje mi się możliwy. Proza jest zwięźlejsza, wymaga o wiele większej konkretyzacji, jest gwałtowniejsza, zwłaszcza proza współczesna. Czartoryski kazał zachowywać jedynie „plantę i intrygę", doradzał natomiast dostosowywać charaktery i obyczaje do współczesnego polskiego wzorca. W moim przekładzie nie zmieniałem ani charakterów, ani miejsca i czasu akcji, ani nawet porządku kwestii. Ale proza nieuchronnie wyostrza, stąd repliki stawały się krótsze i bardziej dobitne. Proza konkretyzuje, wobec tego dla równowagi zneutralizowałem znacznie to, co można by nazwać historycznym kostiumem „Mizantropa". Myślę zresztą, że droga do nowego Moliera prowadzi przez jego „odkostiumowanie", nawet we Francji, cóż dopiero poza Francją.

Starałem się nie nadużywać modernizacji, chociaż bawił mnie kontrast między anachronizmem imion i niektórych sytuacji a współczesnością sporu między Alcestem i Filintem. Jaskrawo zmodernizowałem tylko scenę z Orontem, gdyż posłużenie się parodią wiersza barokowego wydało mi się niemożliwe w połączeniu z współczesną dykcją

wszystkich postaci. Z tego samego powodu wymieniłem niektóre anegdoty przytaczane w tekście, które po prostu przestały być zabawne, na bardziej uniwersalne.

Proza wyostrza i konkretyzuje, molierowski koloryt „Mizantropa" jest mroczny, w przekładzie stał się jeszcze ciemniejszy. „Mizantrop" nie ma właściwie zakończenia, może dlatego, że nie ma właściwie akcji. „Mizantrop" nie kończy się — pisał Sarcey — tylko „rozwiewa". Alcest odchodzi na pustkowie. Zawsze czytając „Mizantropa" wydawało mi się, że jest on najdoskonalszą realizacją Norwidowskiej „białej tragedii". Molierowskie „pustkowie" odczytywałem jako metaforę samobójstwa. Tę wieloznaczność zakończenia staram się ukazać w moim przekładzie.

Przekład ten jest próbą znalezienia nowego stosunku do Moliera. Niczym więcej.

(„Dialog" — Nr 2, 1966)

Co jest gorszą hańbą: nie uzyskać stanowiska, na które się zasługuje, czy być ustanowanym, nie zasługując? U dworu trudno jest zapewnić sobie dobre stanowisko, ale jeszcze trudniej — być godnym tego stanowiska.

Jean de la BRUYÈRE „CHARAKTERY" O dworze
przekład ANNY TATARKIEWICZ

Zygmunt Hübner

„MIZANTROP" — noty reżysera

Prof. Kott pisze, że dobre przedstawienia molierowskie zdarzają się u nas nader rzadko, a bilans naszego powojennego dorobku na tym polu zamyka cyfrą czterech. Trudno nie przyznać mu racji. Krytyk bardziej wyrozumiały doliczyłby się może pięciu, zawsze jednak wystarcza palców jednej ręki. W tym samym czasie oglądaliśmy w Polsce kilka interesujących przedstawień francuskich: „Szkołę żon" Jouveta, „Mizantropa" Barraulta, „Mieszczanina szlachcicem" w wykonaniu Komedii Francuskiej, „Grzegorza Dyndałę" z Teatru Planchona. Najwybitniejszym był zapewne spektakl „Szkoły żon", a jednak przystępując do pracy nad Molierem wracam myślą przede wszystkim do „Dyndały" „Szkoła żon" była mistrzowską realizacją w ramach konwencji od dawna przyjętej, uznanej i stosowanej zazwyczaj — choć z mniejszym powodzeniem — także i u nas. Konwencja ta, jeśli nie ożywią jej indywidualności na miarę Jouveta i Berarda, przeradza się nieuchronnie w szablon. „Grzegorz Dyndała" był próbą pokazania Moliera widzianego poprzez doświadczenia współczesnego realizmu scenicznego. Rezultat okazał się niezwykle odświeżający. Co by nie powiedzieć na temat tej inscenizacji, jedno jest pewne — ze sceny ani przez chwilę nie powiało nudą, a reakcja publiczności świadczyła, że humor Moliera został uratowany. „Grzegorz Dyndała" jest jedną ze słabszych sztuk Moliera. Czemu zatem nie spróbować spojrzeć w podobny sposób na „Mizantropa", który jest jednym z jego arcydzieł?

Ze wszystkich dzieł Moliera „Mizantrop" wydaje się najbliższy naszym dzisiejszym zainteresowaniom. Nie chodzi tylko o powtórzenie znanej prawdy, że „dwór" nie obumiera razem z upadkiem monarchii. Z królem można się w końcu uporać, ale dwór odradza się mimo zmienionych warunków. Zachowuje wszakże pewne szczególnie antypatyczne cechy „gatunkowe": lizusostwo, giętkość kręgosłupa wobec możnych połączoną z bezczelnością wobec słabych, zdolność wykorzystywania zasług urojonych, zarozumialstwo głuptaków, którzy zawsze wiedzą lepiej nie znając się w istocie na niczym. A nade wszystko pogardę. Pogardę dla „frajerów", którzy nie potrafili się urządzić polegając bardziej na sobie niż na wszechwładnej magii stosunków. Dwór oskarżał Molier wielokrotnie. W „Mizantropie" przeciwstawia mu Alcesta. Alcest to nie Don Kichot walczący z wiatrakami. Jego przeciwnik nie jest

urojony — jest tylko silniejszy. Alcest odchodzi pokonany ze sceny, ale wygrywa na widowni, która przyjmuje jego racje.

Ile lat ma Alcest? Pierwszym Alcestem był sam Molier, pierwszą Celimeną — jego żona, Armanda. Molier wystawiając „Mizantropa" miał lat 44, Armanda — 23. Wiek Celimeny jest zresztą określony w tekście — nie ma lat dwudziestu (w przekładzie Kotta — równo dwadzieścia). Trzeba jednak oddzielić postać Alcesta od osoby Moliera. Widziałem „Mizantropa", w którym para głównych bohaterów liczyła razem ponad sto lat. Trudno o większe nieporozumienie. U ludzi starych mizantropia jest cechą pospolitą, „nie wartą aż poematu".

Nie należy mylić Alcesta z Arnolfem, a Celimeny z Anusią. W „Szkole żon" różnica wieku stanowi jedną z istotnych przyczyn klęski Arnolfa, starzejącego się mężczyzny, który pragnie poślubić młodziutką dzierlatkę. W „Mizantropie" ten temat nie występuje — Alcest nie dlatego przegrywa, że jest stary. I niechęć do świata też nie jest u niego spowodowana wiekiem. Alcest jest — jak byśmy to dziś powiedzieli — „nieprzystosowany", przynajmniej do tego środowiska, w którym przyszło mu się obracać. Nie jest zgorzkniały, a zbuntowany i to świadczy o jego psychicznej młodości. Jest w tym swoim buncie zabawny, ponieważ rzuca anatemę na cały rodzaj ludzki tracąc z oczu właściwy cel swoich ataków, ale nie jest ośmieszony. Dlatego — choćby śladem Boya wymieniać wszystkie jego wady — pozostaje Alcest bohaterem współczesnym, żywo przypominającym „młodych gniewnych" z okresu, gdy byli jeszcze i młodzi i gniewni.

Podobnie z Celimeną. Jej młodość musi być autentyczna. Madeleine Renaud jest świetną aktorką, ale wolałbym nie oglądać jej w roli, którą w świecie rzeczywistym gra dziś Brigitte Bardot, wzór nowoczesnej Celimeny. Nie można już umówić się z widzem wychowanym przez film: „zakładamy, że ta pani jest podlotkiem". Widz tej umowy nie podpisze. Zdawał sobie z tego sprawę Jouvet obsadzając w roli Anusi młodziutką Dominique Blanchard. Podobne zadanie przywrócenia właściwego wieku bohaterom stoi dziś przed reżyserem „Mizantropa" jeśli chce znaleźć u Moliera odbicie współczesnej problematyki i porozumieć się z publicznością.

Na przeszkodzie temu porozumieniu stoi jednak sam tekst w polskim brzmieniu. Było dla mnie od początku oczywiste, że posługując się przekładem Boya nie zdołam zrobić ani kroku w kierunku zbliżenia „Mizantropa" widowni. Molier w wydaniu Boya jest dziś dla teatru pokarmem niestrawnym. Zwróciłem się więc do prof. Kotta z propozycją dokonania nowego przekładu prozą. Proza jest wprawdzie odstępstwem od autora, ale w tym wypadku niech ją usprawiedliwi chęć zbliżenia autora do widza. Za tę cenę wiele warto w teatrze oddać, nawet czystość i szlachetność stylu. Prof. Kott — jak to zresztą wyjaśnia jego artykuł — podejmując tłumaczenie poszedł dalej i zdecydował się na wolny przekład. Dał w efekcie teatrowi materiał znakomity, nośny, czytelny i świetnie korespondujący z założeniem reżyserskim, które od początku zakładało zerwanie z wiernością historycznych realiów i kostiumu.

Bo ten kostium to też jedna z barier, które trzeba pokonać. Dla polskiego widza tradycyjny kostium molierowski jest strojem groteskowym i równie nieprawdopodobnym jak nasz kontusz dla przeciętnego Francuza. Widz nie czuje pokrewieństwa z osobnikiem, który paraduje po scenie w tak komicznym ubiorze, właśnie — paraduje, bo zazwyczaj w fałdach koronkowych agażantów i żabotów i w zwojach fryzowanych peruk zapodziewa się wszelka swoboda i naturalność. Nie było zresztą tej swobody na dworze Ludwika XIV — nie pozwalał na nią ani strój, ani etykieta. Ale o tym można się dowiedzieć z historii obyczajów, niekoniecznie ze sceny.

Już pół wieku temu o odświeżenie „Mizantropa" walczył we Francji Jacques Arnavon. Można dziś z powodzeniem powtórzyć jego żądania, odrzucając niektóre propozycje szczegółowe. W odejściu od „stylu" molierowskiego tkwi teatralna szansa Moliera. Środki realistycznego teatru, opartego na prawdzie psychologicznej i rzetelnej obserwacji wciąż jeszcze mogą okazać się pomocną bronią przy rozbijaniu tej potężnej wieży konwencjonalizmu, która otacza jego dzieło i oddziela je od publiczności. Nie dziwię się, że Arnavon zaczął od „Mizantropa", ponieważ utwór ten — bądźmy szczerzy — uchodzi za genialny lecz nudny. Ciągnie się ta fama za „Mizantropem" od początku. Wiadomo wszak, że prapremiera padła i Molier musiał ratować frekwencję napisanym naprędce „Lekarzem mimo woli". Zadanie jest więc tym bardziej frapujące, że trudne.

Jeśli pozwoliłem sobie na tych kilka uwag, to głównie z tej przyczyny, że przekład Jana Kotta, jak każdy dobry przekład robiony z myślą o scenie, tłumaczy się najlepiej poprzez teatr. Innymi słowy, że poza swoją obiektywną wartością literacką posiada wartość sceniczną uzależnioną od tego, w jakim stopniu zgadza się z zamierzeniem teatralnym. Czuję się więc w obowiązku przyznać, że przekład „Mizantropa" dokonany przez prof. Kotta nie tylko w pełni harmonizuje z koncepcją spektaklu, ale pozwala ją uzupełnić i wzbogacić.

(„Dialog" Nr 2 z 1966 r.)

Czyżbym miał dostać wkrótce nominację? czyżby X o tym wiedział? dlaczego kłania mi się pierwszy?

Jean de la BRUYÈRE

Włodzimierz Maciąg

ODMOWA KŁAMSTWA

W dramaturgii Moliera są dwa teksty, które niepokoją swoją odmiennością od reszty, które wybiegają w jakimś innym kierunku i mówią o człowieku zupełnie coś innego niż pozostałe. Są to „Don Juan" i „Mizantrop". W przeciwieństwie do tamtych, osadzonych bardzo silnie w obyczaju francuskim XVII wieku, ośmieszających człowieka poprzez okazywanie psychologicznych mechanizmów jego postępowania, wydobywających na wierzch ludzkie dziwactwa, skazy, prawdę o człowieku ukrytą pod różnymi maskami — te dwie mają perspektywę nieporównanie głębszą. Są to bowiem dwie rozprawy człowieka z własnym losem, dwie koncepcje życia, obrazy dwu nawskroś moralnych, to znaczy opartych na pewnym określeniu sensu naszego istnienia — postaw duchowych. Są to koncepcje przeciwstawne, dyskutujące ze sobą, wrogie sobie: Don Juan opiera swoje postępowanie na odrzuceniu wszelkich miar, wszelkich norm, wszelkich wartości, on sam jest dla siebie jedyną wartością, jego namiętności — jedynym, zasługującym na uwagę, źródłem satysfakcji. Alcest z „Mizantropa" przeciwnie: jest człowiekiem oddanym tak bezwzględnie, tak zapamiętale etycznym regułom, że nie pozostawia sobie miejsca na nic innego poza tą służbą, reguły utrudniają mu życie do tego stopnia, że w końcu Alcest musi wyrzec się otoczenia żywych ludzi. W obu sztukach dochodzi więc do starcia pomiędzy życiem a moralnym obowiązkiem, moralnym prawem: Don Juan ginie dlatego, że moralne prawo odrzuca, Alcest ginie (bo przecież odejście ze świata żywych ludzi jest formą unicestwienia), gdyż odrzuca życie na rzecz czystego ideału, odrzuca wszystko, co w człowieku jest ustępstwem, uległością, kompromisem, tolerancją a nawet przebaczeniem. Odrzuciwszy to wszystko, ma już tylko jedno miejsce do wybrania: pustynię.

Niech nas nie zwodzą śmieszności towarzyskie, komediowe powikłania wynikające z chęci mówienia ludziom całej prawdy i tylko prawdy. Niech nas nie zwodzi kłamliwy dworski obyczaj, z którym Alcest nie mógł się pogodzić, którego nie mógł po prostu ścierpieć. To tylko powierzchnia rzeczy, nie o sam obyczaj dworski tu chodziło, lecz o pewną wrodzoną społecznemu istnieniu człowieka potrzebę przezwyciężenia obcości wzajemnej, a więc o konieczność wyrozumiałości i kompromisu. Ludzie bowiem wybaczają sobie i usiłują pogodzić się z wadami swoimi i sąsiadów dlatego przede wszystkim, że po prostu obok siebie żyją. A życie z natury swojej niesie konieczność przystosowania się, życie kieruje się interesem, instynktem, odruchem, namiętnością, życie jest chaosem, który z wielkim trudem podporządkowujemy regułom moralnym. Otóż tego właśnie Alcest nie chciał przyjąć do wiadomości. Odrzucając jednak wszelki kompromis, odrzucił w rezultacie samą możliwość współżycia z ludźmi.

Można sobie wyobrazić dwie różne realizacje tej postawy. Można sobie wyobrazić Alcesta, który gardzi człowiekiem dlatego, że to wynika z jego moralnego rachunku, Alcesta, który nie godzi się z człowieczeństwem samym, bo jest ono skażone skłonnością do błędu, słowem Alcesta o monumentalności Hamleta. I można sobie wyobrazić innego Alcesta, moralistę na miarę dworskiej obłudy, Alcesta skrupulatnego w drobiazgach towarzyskich, Alcesta — dziwaka, Alcesta małostkowego, który nie umie ludziom wybaczyć ich wad. Alcest Moliera jest kimś, kto w trakcie przedstawienia zwiększa zakres swoich pretensji, uwzniośla się niejako, rozwój wypadków podsuwa mu coraz trudniejsze sytuacje do rozwiązania, intryga towarzyska jest tylko początkiem, później, stopniowo, wyzywać trzeba coraz potężniejsze bóstwa, aby wreszcie ujrzeć się całkowicie samotnym. Alcest Moliera łączy więc obie koncepcje, zaczyna od drobiazgów, przedstawia się nam na początku jako małostkowy skrupulant, który po prostu nie rozumie uroków towarzystwa. Ale później rośnie wewnętrznie, skrupulatność zamienia się w heroizm, przestajemy go lekceważyć. To już nie obyczaj towarzyski jest przedmiotem buntu, Alcest zbuntował się przeciw człowieczeństwu, przeciw światu. Być może nie przestaje być naiwny. Ale jest to naiwność, która staje się powodem decyzji heroicznej, staje się więc wartością egzystencjalną. Jest to próba zmierzenia świata miarą, jaką ten świat dla siebie wymyślił, próba wielkiego równania, próba prawdy naszego języka, naszego obyczaju, naszej kultury. Próba się nie udała, świat nie stoi na prawdzie lecz na kłamstwie, Alcest chce być do końca heroiczny, musi więc odejść ze świata żywych.

Zakończenie sztuki Moliera nie ma więc wcale komediowego charakteru. I nie może go mieć wobec konsekwencji, z jaką Alcest rozwija swój protest. Jest tylko jeden motyw, jedno niejasne, miękkie miejsce w twardej, kamiennej budowli, jaką zbudował bohater Moliera swymi surowymi wymaganiami. To motyw Celimeny, motyw miłosny, motyw skłonności uczuciowej, która może zaprzeczyć moralnemu ideałowi Alcesta. On to czuje, on o tym wie, kiedy mówi: „Staram się być surowy i prawię jej kazania przy każdej okazji. Ale przyznasz, Filincie, że jej urok rozbraja. To najwdzięczniejsze stworzenie nie może przecież odpowiadać za okropne błędy naszego wieku..." I dodaje: „Ja ją zmienię". Miłość do płochej wdówki jest najcięższą próbą moralistyki Alcesta. W tym jednym momencie, kiedy mówi: „Niestety, ciebie kocham, muszę ciebie kochać. Byłbym szczęśliwy, gdybym mógł z tobą zerwać, jesteś widocz-

nie pokutą za wszystkie moje grzechy" — w tym jednym momencie Alcest przestaje być śmieszny. Bo on dobrze wie, jak wie o tym widz teatralny, że żądać od Celimeny, aby się zmieniła — to żądać od świata, aby stał się inny. Alcest musi przed sobą samym kłamać, aby wierzyć, że to jest możliwe. To kłamstwo jest źródłem cierpienia. Uroki Celimeny nie mieszczą się w systemie wymagań Alcesta, on wie, że Celimena, jaką kocha, nie może być brzydka, opuszczona i nieszczęśliwa. Świat więc trzeba odrzucić razem z jego urokami, razem z częścią samego siebie, razem z radością i nadzieją.

W naszej literaturze współczesnej można wskazać pisarza, który chciał stawiać światu równie bezwzględne wymagania. Który równie głęboko przeżył w swoim dorobku konfrontację literackich wyobrażeń o człowieku — z rzeczywistością. To Tadeusz Borowski. W jego najlepszych opowiadaniach znajdziemy tę samą, gorzką pretensję do człowieka, że nie jest takim, jakim siebie w swoich dziełach przedstawił, znajdziemy to samo oskarżenie o kłamstwo. I to samo bezwzględne wymaganie zgodności pomiędzy ideałem i rzeczywistością. Nasz czas wniósł w sprawę Alcesta zupełnie nowe doświadczenia, po których nie tak łatwo przychodzi nam bawić się jego naiwnością. Alcest, który wyrywa z serca miłość do Celimeny, Alcest, który zabija w sobie wrażliwość na uroki świata, skoro ten świat żyje w grzechu, budzi podziw, ale budzi i lęk.

A równocześnie bez tej postaci nie można sobie wyobrazić naszego życia. Bez nieustannego, radykalnego protestu przeciwko codziennym kompromisom, przeciwko kłamstwu, przeciwko znieczuleniu na zło. Alcest jest nam potrzebny stale i codziennie, razem ze swoją naiwnością, razem ze swoim ideałem bezwzględnej uczciwości, razem ze swoim przykładem odmowy kłamstwa. W tej stworzonej przed trzystu laty postaci odnaleźć można jedną z najdramatyczniejszych sprzeczności naszego czasu.

Ilu przyjaciół, ilu krewnych rodzi się w jedną noc nowemu ministrowi?

Jean de la BRUYÈRE

Widzimy jak ludzie spadają z wyżyn fortuny wskutek tych samych wad, które ich tam zawiodły.

★

To już dużo, jeżeli przyjaciel, który zrobił wielką karierę, nie przestaje przyznawać się do znajomości z wami.

★

Czegóż brak dzisiaj młodzieży? Młodzież wie i może, a raczej gdyby nawet tak wiele wiedziała, jak wiele może, nie mogłaby być bardziej pewna siebie.

Jean de la BRUYÈRE

Nie przesadzajmy i nie przypisujmy dworom zła, którego tam nie ma. Prawdziwych zasług nie krzywdzi się tam znów tak dotkliwie, tyle tylko że niekiedy pozostawia się je bez nagrody. Zasługi uznane nie zawsze się nawet lekceważy, po prostu zapomina się o nich, i właśnie u dworu umieją doskonale nie zrobić nic albo bardzo niewiele dla tych, których cenią bardzo wysoko.

★

Powodzenie ważnej i słusznej sprawy zależy tylko od zgody dwu osób. Jedna wam mówi: „Nie powiem nie, byle tylko ten a ten się zgodził". A ta druga osoba zgadza się pod warunkiem, że będzie znać stanowisko pierwszej. I tak miesiące, lata płyną bezowocnie, sprawa ani rusz nie posuwa się naprzód. „Tracę głowę — mówicie — nic nie rozumiem z tego wszystkiego, chodzi przecież tylko o to, aby się dogadali, aby się porozumieli". A ja wam mówię, że wszystko to jest dla mnie jasne i oczywiste: oni się już dawno dogadali.

Jean de la BRUYÈRE

CHRONOLOGIA „MIZANTROPA"

1664

Molier otrzymuje od Króla 600 liwrów.

Wystawienie *Le Mariage Forcé (Małżeństwo z przymusu)* w Luwrze (29. i 31. stycznia) z udziałem króla w balecie.

Król tańczy w balecie *Les Amours Déguisés* Périgny'ego (15. lutego), tego samego dnia pierwsze przedstawienie publiczne *Mariage Forcé*.

Chrzest syna Moliera i Armandy Béjart, Ludwika, którego ojcem chrzestnym jest król (28. lutego).

Trupa Moliera przebywa w Wersalu od 30. kwietnia do 22. maja. W dniach 7—13. maja odbywają się tam wspaniałe widowiska i zabawy w ramach „Uciech Zaczarowanej Wyspy". Drugi dzień (8. maja) wypełnia *La Princesse d'Elide (Księżniczka Elidy)*, a później następują przedstawienia: *Les Fâcheux* (11. maja) pierwsze trzy akty *Świętoszka* (12. maja), *Le Mariage Forcé* (13. maja).

Król wydaje zakaz publicznego wystawiania *Świętoszka*. Od tego momentu rozpoczyna się walka trwająca pięć lat (1664—1669); w owym czasie odbywać się będą tylko czytania i przedstawienia zamknięte.

Ofensywa przeciwko teatrowi na terenie prowincyj, np. dekret parlamentu Tuluzy przeciwko aktorom (kwiecień). Zakaz urządzania widowisk teatralnych wydany przez biskupa Pamiers (23. maja).

Odczytanie *Świętoszka* wobec kardynała Chigi, legata papieskiego i uzyskanie jego aprobaty (początek sierpnia).

Ogłoszenie drukiem *Le Roy Glorieux au Monde ou Louis XIV le plus glorieux de tous les Roys du Monde (Król sławny w całym świecie czyli Ludwik XIV najsławniejszy ze wszystkich królów świata)* pióra Pierre Roullé'go, proboszcza kościoła św. Bartłomieja; jest to zjadliwy pamflet przeciwko Molierowi i jego komedii (sierpień 1664). Boileau wspomina o tym (*List* VII) i opowiada się za Molierem w swej epistole do Króla (sierpień).

Przedłożenie Królowi pierwszego Placet w stosunku do komedii *Świętoszek*. Molier przypomina Ludwikowi XIV, że „łaskawie raczył oświadczyć, iż nie ma nic do zarzucenia tej komedii", oraz przedstawia opinię legata papieskiego. Utrzymanie zakazu.

Przedstawienie zamknięte *Świętoszka* w rezydencji brata króla w Villers-Cotteret, w obecności króla, królowej i dworu (25. września).

Śmierć księdza Le Vayer, syna filozofa La Mothe Le Vayer, przyjaciela Moliera; list Moliera napisany wierszem.

Trupa przebywa w Wersalu, codzienne występy (13—25. października).

Ukończenie druku *Maksym* La Rochefoucaulda.

Pierwsze przedstawienie publiczne *Księżniczki Elidy* (27. października).

Śmierć 10-miesięcznego synka Moliera (listopad).

Proces Fouqueta (listopad — grudzień).

Wystawienie *Świętoszka* w pięciu aktach dla księcia Kondeusza w rezydencji małżonki brata króla, księcia Orleańskiego, w zamku Raincy.

Wznowienie *Złotego Runa* w Théâtre du Marais.

Trupa włoska otrzymuje gażę w wysokości 15.000 liwrów.

1665

Kazanie Bossueta o Sądzie Ostatecznym, apostrofa przeciwko obłudnikom.

Założenie *Journal des Savants (Dziennik Uczonych)*.

Ballet Royal de la Naissance de Venus (Balet Królewski „Narodziny Wenery") hrabiego de Saint Aignan et Bensérade, z muzyką Lulli'ego i dekoracjami Vigaraniego — trzy występy w Palais Royal.

Ukończenie druku *Plaisirs de l'Ile Enchantée (Uciechy Wyspy Zaczarowanej)* — 31. stycznia.

Pierwsze przedstawienie *Don Juana* (15. lutego).

Chrzest Esprit Madeleine, córki Moliera i Armandy Béjart — rodzicami chrzestnymi są: Esprit de Modène i Madeleine Béjart.

Premiera *La Mère Coquette (Matka kokietka)* w Palais Royal; Donneau de Visé, uprzednio należący do klanu zażartych przeciwników Moliera, zaczyna pisać dla jego teatru (23. października).

Trupa Moliera zmienia swą dotychczasową nazwę Trupy Brata Króla na Trupę Króla przy Palais Royal — wymowny dowód łaskawości Ludwika XIV, po *Świętoszku* i *Don Juanie* (14. sierpnia).

Pierwsze przedstawienie *L'Amour Médecin (Miłość lekarzem)* w Wersalu (19. września).

Ponowne wystawienie *Świętoszka* na rozkaz księcia Kondeusza w rezydencji małżonki brata króla, księcia Orleańskiego, w zamku Raincy (8. listopada).

Ukazanie się pierwszego numeru *La Muse de Cour (Muza Dworska)* pisanej wierszem gazety Subligny'ego (15. listopada).

Molier wystawia *Aleksandra* Racine'a (4. grudnia), którego przedtem grał *Tebaidę* (20. czerwca). Racine wycofuje swą sztukę i przekazuje ją teatrowi Hôtel de Bourgogne (18. grudnia). Konflikt Racine—Molier.

Choroba Królowej-Matki, Anny Austriaczki (28. grudnia) pociąga za sobą zawieszenie spektakli do 21. lutego 1666.

Aurelia Fadeli, aktorka z trupy włoskiej, publikuje *I Riflonti di Pindo* z peanami na cześć Moliera, Corneille'a, księdza de Pure.

Nicole wydaje *Les Hérésies Imaginaires (Urojone herezje)* i *Listy*, atakujące teatr i autorów sztuk scenicznych jako „trucicieli nie ciał, lecz dusz", co wywołuje gwałtowną replikę Racine'a skierowaną przeciwko jego nauczycielom z Port-Royal.

Les Amours de Jupiter et Sémélé (Miłość Jowisza i Semele), sztuka z „wstawkami" Boyera w Théâtre du Marais i na dworze królewskim (styczeń).

Ukończenie druku komedii *Miłość lekarzem* (15. stycznia).

Śmierć Królowej-Matki, Anny Austriaczki (20. stycznia).

Śmierć księcia Conti w Lagrange des Prés (Pénas); był on protektorem Moliera, zanim stał się wrogiem aktorów po przejściu na katolicyzm (21. lutego).

Pierwsze występy Barona w trupie La Raisin. Molier chory każe się zanieść na trzecie przedstawienie i wciąga Barona do swego zespołu (luty).

Agésilas Corneille'a w Hôtel de Bourgogne (23. lutego)

Epigram pana de Montreuil przeciwko „śmiesznym cenzorom Znamienitego Pana de Molière".

Antiochus w Hôtel de Bourgogne (25. maja).

Pierwsze przedstawienie *Mizantropa* (4. czerwca).

Les Intrigues Amoureuses (Intrygi miłosne) Gilberta w Hôtel de Bourgogne. Przedtem Gilbert był autorem Moliera (lipiec).

Król sprowadza ze Szwecji prochy Kartezjusza (lipiec).

Pierwsze przedstawienie *Lekarza mimo woli* figurującego na afiszach obok *Mère Coquette* (6. sierpnia).

Ukończenie druku *La Dissertation sur la condamnation des théâtres (Rozprawa o potępieniu teatrów)* księdza d'Aubignac, ogłoszonej w odpowiedzi na ataki Nicole'a i księcia Conti (23. sierpnia).

Epidemia ospy — dwór królewski izoluje się w Saint-Germain (październik—listopad).

Chrzest Ludwika, syna arlekina Domanico Biancolelli — rodzicami chrzestnymi są król i królowa.

Aktorzy hiszpańscy występują w *Ballet des Muses (Balet Muz)*. Wystawienie *Mélicerte* dla dworu królewskiego w Saint-Germain. Wspaniały sukces Barona w roli Myrtila (1. grudnia); w tydzień później Baron opuszcza teatr Moliera (3. grudnia) i wraca do La Raisin.

Wydanie pośmiertne *Traité de la Comédie* (Traktat o komedii) księcia Conti; gwałtowny atak przeciwko teatrowi (18. grudnia).

Ukończenie druku *Mizantropa* i *Lekarza mimo woli*. Donneau de Visé pisze swą *Lettre sur la Comédie du Misanthrope* (List o komedii „Mizantrop") — 26. grudnia. Molier każe umieścić ową rozprawkę na początku wydania z roku 1667.

ROSE-MARIE MOUDOUES
(przekład Marii Traczewskiej)

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Molier

MIZANTROP

(„LE MISANTHROPE")

Wolny przekład prozą: Jan Kott

OSOBY:

Alcest	Zygmunt Hübner
Filint	Marek Walczewski
Oront	Janusz Sykutera
Akast	Kazimierz Witkiewicz
Klitander	Henryk Błażejczyk
Celimena	Krystyna Chmielewska (PWST)
Elianta	Anna Seniuk
Arsena	Ewa Lassek
Gospodyni	Zofia Więcławówna
Pokojówka	Margita Dukiet
Woźny	Kazimierz Kaczor

REŻYSERIA:

Zygmunt Hübner

WSPÓŁPRACA REŻYSERSKA:

Marek Walczewski

ASYSTENT REŻYSERA:

Kazimierz Kaczor

SCENOGRAFIA:

Lidia Minticz i Jerzy Skarżyński

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kier. Literacki: HENRYK VOGLER

Inspicjent	Stanisława Jastrzębska
Sufler	Zofia Morawska
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Laskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada" – Kraków
Gł. elektryk	Eugeniusz Wandas
Brygadier sceny	Stefan Kukuła
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera w Teatrze Kameralnym dnia 5 maja 1966 r.

NR • 15

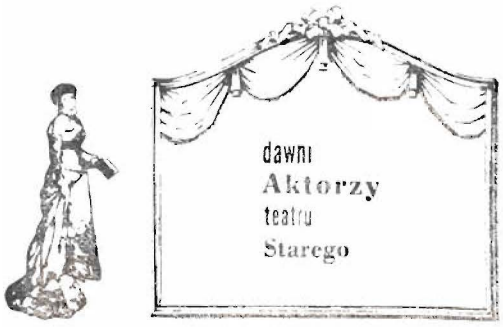
Sezon 1965/66

Premiera

5 maja 1966

AFISZ TEATRALNY.

Cena 3 zł



WINCENTY RAPACKI

(1840—1924)

Nigdzie przewidywanie przyszłości nie jest tak zawodne jak w teatrze. W r. 1859 świetny aktor i doświadczony pedagog warszawskiej szkoły dramatycznej, Józef Rychter, po kilku lekcjach usunął ze szkoły jednego z uczniów. Młodzieniec długi i chudy, o szczupłej bladej twarzy ozdobionej długimi włosami, przystrojony w obszerną pelerynę i ogromny kapelusz — zdaniem Rychtera na scenę zupełnie się nie nadawał i powinien obrać inny zawód. W cztery lata później recenzent teatralny — prawda, że w prowincjonalnych Czerniowcach — pisząc o niefortunnym uczniu Rychtera dość często używał epitetu „genialny"...

Wincenty Rapacki jako Shylock w „Kupcu weneckim" Szekspira, 1866 r.

Znakomity aktor charakterystyczny, Wincenty Rapacki, był rzadko spotykanym przykładem artysty, którego wielki talent i wytrwała praca nad sobą niezmiernie szybko doprowadziły do pełnej dojrzałości artystycznej. Warunki osobiste i upodobania podyktowały mu ponadto zakres twórczości i styl gry zupełnie zgodny z najnowszymi ówcześnie prądami teatralnymi. Wszystko to spowodowało, że jako dwudziestokilkuletni młodzieniec był pewnego rodzaju rewelacją polskiej sceny.

Po czterech latach prawie obowiązkowej w tych czasach edukacji w wędrownych i półstałych zespołach prowincjonalnych, Rapacki znalazł się w r. 1865 w Krakowie. W gronie młodych, do których należeli m. in. Modrzejewska, Hoffmann, B. Ładnowski i Benda zdobył bardzo szybko mocną pozycję. Do ról charakterystycznych, które odrazu okazały się jego najsilniejszym atutem, wnosił dwie cenne właściwości. Jedną były sumienne studia nad epoką i jej obyczajem, drugą — wyjątkowo staranność i pomysłowość w obmyśleniu kostiumu a szczególnie charakteryzacji. Dzięki temu tworzył postacie bardzo indywidualne w zewnętrznym wyrazie i wywierające głębokie wrażenie na widzu swoimi plastycznymi walorami. Równie bogata była charakterystyka psychologiczna budowana konsekwentnie z wielu drobnych rysów w jednolita portretową całość.

Rapacki pozyskał w Krakowie licznych przyjaciół — m. in. należał do nich Bałucki, który zawdzięczał aktorowi część wielkiego sukcesu swoich wczesnych komedii „Radcy pana radcy" i „Polowanie na męża". Krytycy widzieli w Rapackim „prawdziwą podporę naszego teatru", „potężny talent", „znakomitość w rolach charakterystycznych". Podobne sukcesy odniósł w Warszawie w czasie swoich gościnnych występów w kwietniu i maju 1869 r. Zadecydowały one o jego dalszej karierze. Wrócił jeszcze do naszego teatru — ale w początku lutego 1870 przeniósł się do Warszawy na stałe. Krakowskie pismo satyryczne „Diabeł" pokwitowało ten nagły wyjazd złośliwym wykrzykiem:

Drapnął Rapacki
Het, do Syreny
Bo wolał ruble
Niźli guldeny.

Ale mimo że w Warszawie szybko zajął miejsce między znakomitościami tamtejszej sceny, Rapacki nie zapomniał o teatrze, w którym jego talent się rozwinął. Przyjeżdżał tutaj często na gościnne występy, a w r. 1893 kandydował na dyrektora nowego teatru w Krakowie. Przez kilkadziesiąt lat pracował intensywnie jako aktor i pedagog, a nadto uprawiał obfitą działalność literacką. Należały do niej oprócz licznych dramatów, również powieści, nowele, wspomnienia i prace z historii teatru. Jako pierwszy polski aktor został odznaczony orderem Polonia Restituta za swoje wielkie dla polskiej sceny zasługi.

RAPACKI

jako Harpagon w „Skąpcu" Moliera

„Skąpiec" Rapackiego jest to głębokie studium psychiczne, przedstawiające nam całą skalę namiętności, począwszy od najsłabszych jej objawów, które wzbudzają śmiech widza, przez wszystkie stopnie i fazy komizmu, podsycające coraz to nowym materiałem wesołość publiczności — aż do tego szczytu, gdzie nagle najwyższy komizm słabości ludzkiej staje się najokropniejszą tragedią i zimnym dreszczem przejmuje wszystkich.

Kraj, 1871 nr 122.

Słyszeliśmy zdanie, że p. Rapacki nadużył swego daru charakteryzowania się, że jego Harpagon jest zbytnią karykaturą. Zarzut ten niesłuszny bo wszędzie Harpagona przedstawiają jako karykaturę (...) grą zaś p. Rapacki właśnie podniósł Skąpca i równą dozę dramatyczności co komizmu wlał w żyły tego brudnego starca.

Artysta poszedł za myślą autora, który sknerstwo nie tylko chciał ośmieszyć, ale pojął jako jedną z namiętności najgwałtowniejszych, jakie znachodzą przystęp do serc ludzkich. Nie wiadomo też było, co bardziej podziwiać w grze artysty, czy komikę w takiej scenie np. jak podczas dysponowania kolacji, czy dramatyczność, jak w scenie kiedy Harpagon spostrzega, że skradziono jego szkatułę.

Czas, 1871, nr 122.

MOLIER

w naszym teatrze

W przeciwieństwie do wielu innych wielkich dramatopisarzy — Molier na scenie Starego Teatru nie był częstym gościem. Oprócz przedstawień pojedynczych komedii, dwukrotnie podjęto szersze próby przyswojenia go naszej scenie. Pierwsza z nich przypada na lata dwudzieste XIX wieku, tj. dyrekcje Jacka Kluszewskiego. Można domyślać się inicjatywy tego wykształconego na francuskiej kulturze kierownika krakowskiego teatru w imponującej serii premier Molierowskich. Zaczęto od „Szkoły kobiet" (24 II 1820), w następnym roku grano „Mieszczanina szlachcicem" (4 I 1821) i „Amfitriona" w znakomitym przekładzie Zabłockiego (26 V 1821). Rok 1822 przyniósł dwie słabsze pozycje — „Doktór z Musu" (14 VI) i „Kto kocha, ten się kłóci" („Zwady miłosne") — (18 XII). W roku 1823 widzimy aż pięć premier Molierowskich: 13 II — „Górno uczone kobiety" (Uczone białogłowy"), 27 II — „Natręty", 2 XI — „Małżeństwo przymuszone", 23 XI — „Wykwintne panienki" („Pocieszne wykwintnisie") i 26 XII — „Urojona niewierność" („Sganarel"). Kończy ten szereg premiera „Skąpca" (9 XI 1826), jedynej komedii z jedenastu wystawionych w ciągu sześciu lat, która odtąd została w repertuarze. Zmienne, a często nieszczęśliwe późniejsze dzieje naszego teatru, przerwały zaopczątkowaną z dużym rozmachem tradycję.

Próbował ją nawiązać dopiero Koźmian — w dwóch okresach. Zaczął wypróbowaną kartą atutową — „Skąpcem" 27 V 1871 w nowym przekładzie Narzymskiego. Rzecz ciekawa, że ta modernizacja nie była początkowo dobrze przyjęta. Żałowano charakterystycznych cech stylowej komedii, w przekładzie wyczuwano tłumacza Sardou lub Dumasa syna. Rolę Harpagona po Rapackim grywał Rychter, budząc uznanie nawet u Francuzów goszczących w naszym teatrze. Jak dawniej, „Skąpiec" utrzymał się nadal w repertuarze. W następnym roku Koźmian dał dwie kolejne premiery: „Lekarza mimo woli" (9 III 1872) z doskonałym Zamojskim w roli tytułowej oraz „Świętoszka" (6 IV 1872) z Rychterem. Było to wydarzenie nie tylko artystyczne. Przedstawienie budziło zgorszenie w wielu domach krakowskich a nawet, podobnie jak przed 205 laty w Paryżu, było napiętnowane z ambony.

Czwartą premierą był równie prowokacyjny „Don Juan" 24 VII 1873. Po kilku latach Koźmian wystawił jeszcze „Mieszczanina spanoszonego" (6 VIII 1881) i „Jerzego Dandin" (23 III 1882) — ale trudności, jakie dla aktorów „szkoły krakowskiej" nastręczał Molier, zniechęciły go do dalszych prób.

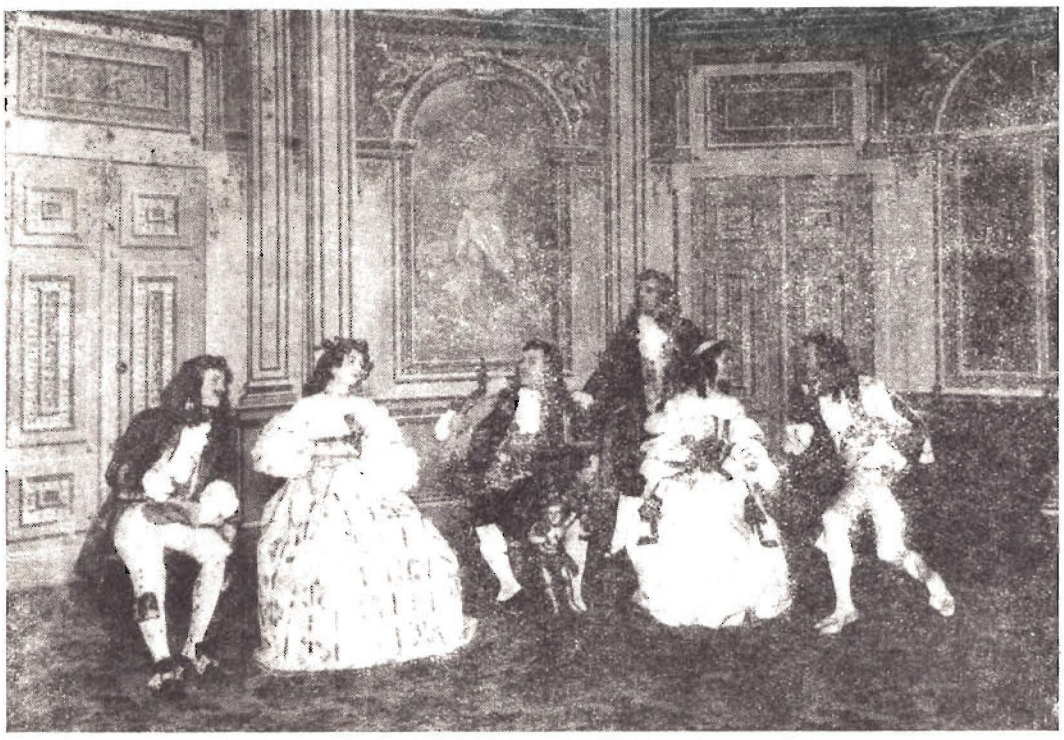
opr. Jerzy Got

MIZANTROP W KRAKOWIE

Sztuka ta nie była grana w Starym Teatrze. Jej premiera odbyła się w Teatrze im. J. Słowackiego 18 XII 1909 r. w nowym przekładzie T. Boya-Żeleńskiego. W głównych rolach wystąpili: E. Weychert (Alcest), J. Mielnicki (Filint), M. Jednowski (Oront), I. Solska (Celimena), A. Łomska (Elianta), H. Arkawicz (Arsena), S. Stanisławski (Akast), S. Jarszewski (Klitander). Podajemy zdjęcie z premiery i fragment recenzji:

Stylistyczne ramy obrazu, bardzo staranne i historycznie wierne kostiumy, zrozumienie epoki i odtwarzanych postaci — u artystów nadspodziewanie trafne a wyzyskane w grze z rzadko widzianą subtelnością i przenikliwością — oto ogólne cechy Molierowskiego „Mizantropa" u nas zagranego. (...) Pojął go p. Weychert oryginalnie i dramatycznie (...) Być może, że Alcest p. Weycherta był za „nerwowy" za „chory" i za „tragiczny". Być może, że dobrze jest kiedy się robi z tej kreacji raczej filozofa-krytyka, niż bojownika. Nam to ostatnie do smaku przypadło. (...) Celimeną była p. Solska. Grała tak, że na każdej europejskiej scenie podbiłaby widzów i ślicznym „noszeniem się" i wytwornością gestów i wykwintnym prowadzeniem misternego dialogu. Typ wysoce dystyngowanej zalotnicy stworzyła własny, a bardzo pomysłowy i charakterystyczny.

A. E. Balicki, Przegląd Polski, styczeń 1910, s. 103



Od lewej: Stanisławski (Akast), Solska (Celimena), Mielnicki (Filint), Weychert (Alcest), Łomska (Elianta), Jarszewski (Klitander)

Ze zbiorów Oddz. Teatralnego Muzeum Historycznego w Krakowie

KZG-3, z. 390/66 — 450/66 5000 T-6(3138)