

HRABIA I JEGO SŁUGA

LEONIA
JABŁONKÓWNA



Zapowiedź mowej realizacji *Wesela Figara* w Teatrze Powszechnym ucieszyła mnie i zelektryzowała. Przepadam za tą czarowną komedią; mimo że widziałam ją niezliczoną ilość razy na scenie, zawsze przynosi mi zastrzyk świeżości, zaskakuje jakimś nieoczekiwanym rysem, odświeżając dotychczasowe, utra-

starą rzecz oświetlić inaczej, a trafnie. Jeżeli mamy w sobie talent widza, potrafimy to przyjąć z wdzięcznością i zainteresowaniem.

Jeśli nie posiadamy takiego talentu, momentu owego nie dostrzeżemy i będziemy się nudzić — ale to nasza wina, nie tych, co przygotowali spektakl. Powiedziałem, że teatr jest nie tylko twórczością, ale i fabryką; teraz powiem, że jest on nie tylko fabryką, ale i twórczością. W naszych czasach bardziej, niż kiedy indziej. Krótkie chwile, których używa nam często, na wielu przedstawieniach, okupują w zupełności czas jałowego trwania. Nie wierzę w przydatność zadań maksymalnych. Przedstawienia, które niemal w całości budzą w nas skondensowane wzruszenia, zdarzają się niezwykle rzadko; tak musi być, bo gdyby wszystko było na najwyższym poziomie doskonałości, i ten doskonały poziom po pewnym czasie wywołałby w nas znużenie.

Jestem za teatrem politycznym, ale nie tylko. Teatr wyłącznie polityczny byłby tworem kalekim, bo pozostawiałby poza sobą olbrzymie połacie życia, olbrzymie możliwości odkryć i dociekań. Prawdziwe zainteresowanie budzi nie temat — polityczny, psychoanalityczny, egzystencjalistyczny czy dulski — ale choćby o jakiś drobny odcień nowe ujęcie, odkrywcza refleksja. I wydaje mi się, że kurację naszych scen należy dziś zaczynać od zadaniami takich całkiem drobnych, ale uczuciowych, nie zablągowanych odkryć w materiale, którym teatr dysponuje. Jest to zadanie, które zmusza do zaangażowania w pracę pomysłowości razem ze staranną techniką.

Ci, którzy domagają się od teatru ciągle intensywnych wzruszeń, lub intensywnych sensacji, będą się może nudzić. Ale sensacja ma to do siebie, że jest jak narkotyk; trzeba brać coraz silniejsze dawki. Po teatrze okrucieństwa żąda się teatru, w którym przepływają żywe zwierzęta. Puzyna w swoim referacie dobrze tę rzecz zaobserwował, myślę tylko, że przepisał niedobre lekarstwo.

e. c.

jone gdzieś na dnie, nawarstwienie myśli. Materia tego utworu jest zadziwiająco elastyczna i prężna, obdarzona cudowną zdolnością odnowy. Jak mitologiczny Amteusz, który przy każdym zderzeniu się z ziemią odzyskiwał stracone siły, tak i ów *Szalony dzień*, gdy tylko dotknie przyrodzonego sobie gruntu — podłogi sceny — zdaje się na nowo odradzać i nabierać rumieńców życia.

Obecna premiera budziła zresztą tym większe zainteresowanie, że Teatr Powszechny zamówił specjalnie na tę okazję nowy przekład sztuki (granej u nas dotąd, jak wiadomo, w doskonałym skądinąd tłumaczeniu Boya) u Stanisława Hebanowskiego, którego świetne wyczuwanie językowe i niewątpliwa odkrywczość w przyswajaniu klasyki są dostatecznie znane. Nadto okazało się, że słynny monolog Figara z ostatniego aktu, kwintesencja myśli autorskiej, przedziwny stop zjadliwej krytyki społecznej i politycznej, wynurzeń autobiograficznych i dywagacji filozoficznych o posmaku niemal „egzystencjalnym” — że ów monolog dojdzie do nas w tej wersji po raz pierw-

szy w pełnym swym brzmieniu, poszerzony o fragmenty, nieznane do niedawna nawet we Francji (usunięte przez samego autora z egzemplarza jeszcze przed premierą *Figara* wskutek perypetii z ówczesną cenzurą — i ukryte tak starannie, że przez dwadzieścia lat nikt o nich nie wiedział; natrafiono na nie przypadkiem dopiero po ostatniej wojnie). Można więc było oczekiwać, że to sensacyjne znalezisko znajdzie jakieś odbicie w spektaklu i może nawet wpłynie na linię kierunkową całej realizacji.

Spektakl w istocie przyniósł niespodziankę — jakkolwiek innego zupełnie rodzaju, niż można się było spodziewać. Wbrew przewidywaniom zostały w nim pominięte nie tylko świeżo odkryte partie tekstu, lecz właściwie i cały w ogóle monolog (z wyjątkiem jednego fragmentu — ale ten właśnie zrealizowany jest w sposób tak niezwykły, że wymaga oddzielnego omówienia).

Sprawiedliwość nakazuje przyznać, że ów monolog został jednak w całości udośćpioniony widzom — co prawda w formie rzadko chyba stosowanej w teatrze,

Teatr Powszechny w Warszawie: „Wesele Figara” Beaumarchais. Inscenizacja i reżyseria: Adam Hanuszkiewicz, scenografia: Krzysztof Pankiewicz. Andrzej Zaorski (Cherubin), Tadeusz Czechowski (Bazilio), Janusz Bukowski (Figaro); zdjęcie górne: Zofia Kucówna (Zuzanna) i Mariusz Dmochowski (Hrabia Almaviva)





Zofia Kucówna (Zuzanna) i Janusz Bukowski (Figaro)

dowego humoru z subtelną ironią intelektualną, irracjonalnej groteski w sytuacjach z autentycznością uczuć, błyskotliwej trawestacji parodystycznej z realizmem psychologicznym. Ale to oczywiście kwestia osobistych gustów, które nie mogą służyć jako miernik obiektywnej oceny. Pod tym względem jedynym kryterium może być tylko konsekwencja w obrębie danej koncepcji, adekwatność środków realizatorskich w stosunku do założenia.

Trzeba przyznać, że w spektaklu postulat ten zostaje w znacznym stopniu spełniony. Zabawa jest w istocie pełna humoru i temperamentu, obfitująca w „gagi” i efekty komiczne. Niektóre z nich są doskonałe i świetnie wiążą się z konwencją plastyczną całego spektaklu. Rozgrywa się on na pustej scenie, obramionej tylko wyabstrahowanymi elementami ewokującymi jakąś bliżej niesprecyzowaną architekturę „monumentalną” (scenografia Krzysztofa Pankiewicza). Nie ma tu oczywiście żadnych drzwi, okien itp. atrybutów realistycznego wnętrza. Otóż reżyser znakomicie wykorzystuje ten rodzaj umowności w epizodzie, w którym realne drzwi zdają się koniecznością, ponieważ zazdrosny Hrabia najpierw ma się do nich dobić, a następnie je wyważyć. Wygląda to w ten sposób, że Hrabia wykonywa gwałtowne gesty „w pustkę”, a zza kulis odpowiada im odpowiednio spreparowany dźwiękowo łoskot. Daje to efekt komizmu podwojonego, komizmu „do drugiej potęgi”. Albo wyskoczenie Cherubina przez okno: w tym celu przynosi on sobie specjalnie ramę okienną i skacze przez nią prosto... w orkiestrę. To są doskonałe pomysły, dowcip ich jest, by tak rzec, funkcjonalny i właśnie organicznie wiążący się z obranym stylem widowiska, z gatunkiem jego „poetyki”.

Nie zawsze jednak inwencja reżysera znajduje wyraz tak szczęśliwy i tak mieszczący się w strukturze całości. Kiedy np. w słynnej scenie „ciuciubabki” u Zuzanny, gdzie i Hrabia i Cherubin zostają „nakryci”, reżyser rezygnuje z fotela (którym to rekwizytem tak mistrzowsko operuje w tej scenie sam autor), natomiast spuszcza ze sznurowni całą wielką maszynę z łóżkiem — jest to nie tylko niepotrzebne i nieuzasadnione strywializowanie tekstu, ale i sprzeczność w stosunku do ogólnego założenia całego widowiska, które właśnie ostentacyjnie unika wszelkiego „mechanizmu” teatralnego (co zresztą powinno mu być policzone za zasługę). Jest to więc dowcip dla dowcipu, dowcip przy tym nienajlepszej próby.

bo w postaci dźwięku — w programie teatralnym. Najwidoczniej więc zastosowany do niego ostracyzm nie był wynikiem troski o zdrowie moralne publiczności, którą trzeba chronić przed zgubnym wpływem buntowniczej myśli autora, lecz po prostu takiej a nie innej koncepcji widowiska.

W istocie to pominięcie jest konsekwentne w stosunku do zasadniczej linii kierunkowej, obranej przez Hanuszkiewicza w tym przedstawieniu. Łączy się to w ogóle z pomniejszeniem funkcji Figara i wyraźnym przeniesieniem punktu ciężkości z jego postaci na osobę jego możnego adwersarza. Nie Figaro dominuje tu nad Hrabia, ale odwrotnie: Hrabia jakkolwiek w wymiarze zdarzeń scenicznych ulega porażce, pokonany przez swego „waleta”, staje się jednak jego zwycięzcą „w porządku dramatycznym”; on bowiem skupia na sobie największe zainteresowanie widzów, on staje się właściwym „podmiotem” sztuki. W tekście figura Hrabiego, jego perypetie miłosne i małżeńskie, jego niefortunne przypadki, stanowią odskocznnię dla tym mocniejszego uwydatnienia niepospolitej indywidualności człowieka, którego mieni swym lokajem; w ujęciu Hanuszkiewicza wręcz odwrotnie: cały wątek Figara zdaje się pretekstem dla zabawy, której ośrodkiem jest świetna, skrząca się dowcipem i złośliwością sylwetka Hrabiego.

W pewnym stopniu to przesunięcie akcentów wynika niewątpliwie z różnic w ciężarze gatunkowym aktorstwa obydwóch wykonawców. Janusz Bukowski, aktor niewątpliwie uzdolniony, jest jednak zbyt jeszcze młody, zbyt niedo-

świadczony, by w pełni podolać ogromnej, wielostrandowej, wymagającej świetnego rzemiosła, i przede wszystkim dojrzałości wewnętrznej, partii Figara; nie dysponuje on, na razie przynajmniej, dostateczną dozą lekkości, błyskawicznego refleksu, sarkazmu i cienkiej, jak ostrze pugi, zabójczej ironii, nieodzownych dla tej roli. Rzecz prosta, że ginie w cieniu Hrabiego, którego oglądamy w znakomitej wręcz interpretacji aktora tak utalentowanego, obdarzonego tak świetną posturą, wyrazistością spojrzenia i poczuciem gestu, a nade wszystko taką swobodą i naturalnością w „sposobie bycia” na scenie, jak Mariusz Dmochowski. Jednak nie sprawy takiej czy innej obsady decydują tu o zasadniczej linii spektaklu. Został on w ogóle pomyślany jako zabawa, jako żartobliwa trawestacja. W koncepcji Hanuszkiewicza *Wesele Figara* to raczej igraszki miłosne niż gra intelektualna, raczej komizm sytuacji niż ostra szermierka dialektyczna, raczej farsowe buffo niż ironia „komedii wysokiej”.

Oczywiście tego rodzaju podejście do arcykomedii Beaumarchais'go jest całkowicie uprawnione. *Wesele Figara* jest także zabawą — i to jaką zabawą! — i nie pierwszy to raz pod taką właśnie postacią rozbliskuje w świetle reflektorów. Jeżeli chodzi o moje osobiste upodobania, to wolę oglądać je w odbiciu mniej uproszczonym, uwzględniającym możliwie największą ilość tonów, składających się na jego czarowną harmonię. Wydaje mi się, że najcenniejszą wartością sztuki jest właśnie cechująca ją ambiwalencja: owo niezwykle zespolenie bezpośredniego lu-

Seweryn Butrym (Bartolo) i Elżbieta Wieczorkowska (Marcelina)



Barbara Młynarska (Fraulia) i Janusz Bukowski (Figaro)





Janina Nowicka (Hrabina) i Mariusz Dmochowski (Hrabia Almaviva)

(Oczywiście, budzi on śmiech na widowni, ale chyba nie o to chodzi — śmiech śmiechowi nierówny).

Dość zaskakujące wydaje się również wyekspozowanie niektórych postaci. Zniwelowana jest np. niemal całkowicie czarowna figura Sędziego, który jedynie wygłasza kilka nic nieznaczących kwestii; trudno zrozumieć, dlaczego właśnie ta postać, zarysowana w tekście z tak niezrównaną wena humorystyczną, stanowiąca już sama przez się kapitalny motyw parodystyczny, uległa w tym przedstawieniu całkowitej degradacji. Odebrano mu nawet owo jakanie, które wedle słów samego autora jest „jednym jego wdziękiem więcej”, przez co zatracca się zupełnie dowcip w brzmieniu jego nazwiska (przemianowanego bardzo szczęśliwie w obecnej wersji na „Gęgajkę”). Zresztą cała scena sądu jest w tym przedstawieniu bardzo skrócona i pozbawiona wszelkich aluzji do przekupstwa i korupcji organów sprawiedliwości, które odgrywają tak znaczną rolę w oryginale. Ograniczona została właściwie do jednego tylko motywu: do słynnej utarczki werbalnej o „kopulatywne” czy też „alternatywne” znaczenie spójnika „albo”. Utarczka zresztą świetnie rozegrana, zwłaszcza przez Seweryna Butryma jako Bartola.

Zdecydowany awans uzyskał natomiast w przedstawieniu Ogrodnik, nadmiernie już chyba wysunięty na pierwszy plan i ukazany w świetle groteski dość grubej i przejęskrawionej. Funkcja Bazylia (Tadeusz Czechowski) również została przeінaczona i to w dość osobliwy sposób: najwyraźniej przydano mu również rolę nieuwzględnionego w programie Pedrilla i polecono wyciągnąć z tego dźwięcznego miana najdalej idące konsekwencje (jak zauważył ktoś na widowni, stało się to zapewne wskutek kompresji etatów).

Uroczy i subtelny komizm Cherubina (granego zresztą ładnie przez Andrzeja Zaorskiego) nie został wyzyskany w pełni, ponieważ młody ten aktor jest mimo wszystko zbyt dojrzały, by ucieleśniać „szczenięc lata”; powinno się czuć, że to jeszcze nieopierzony wyrostek, nie zaś młodzieniec, niemal równolatek Figara (szczególnie uderza to w tym spektaklu, gdzie Figaro właśnie wylada specjalnie młodo). Również gatunek humoru, jaki reoprezentuje tutaj Zuzanna, niezupełnie oddaje spontaniczność, świeżość i soczystość śmiechu, jakim rozedrgana jest w oryginale postać tej uroczej subretki, godnej partnerki swego Fi-Fi-Figara. Powinna ona zdecydowanie odcinać się swym jedynym i ciepłym humorem od wzmuskanych i pozujących się figur z „wielkiego świata”. Tymczasem właśnie Zuzanna — jedyna bodaj spośród wszystkich uczestników — została skazana na nieustanne krygowanie się i jakoweś

szucznie zrytmizowane ewolucje. To sprawia, że nawet artystka tej miary, co Zofia Kucówna, obdarzona takim temperamentem, prawdą wyrazu i siłą komiczną, nie jest w stanie wyzyskać w pełni atrybutów swej roli (zwłaszcza w pierwszej części spektaklu; w scenach końcowych, gdy porzuca już owe gimnastyczne manipulacje i pozwala dojść do głosu przyrodzonym walorom swego aktorstwa, objawia się nam prawdziwa Zuzanna, pełna życia, świeżości i szczerego, niepodrabianego humoru). Tak więc nie tylko ustawienie ról męskich protagonistów wpływa na znaczącą się tu tak wyraźnie dominantę „wielkich tego świata”; przejawia się to również w partiach niewieścich — jako że postać Hrabiny objawia się nam tutaj w szczególności czarownym blasku: w interpretacji Janiny Nowickiej oglądamy stylową figurkę jak z obrazu Bouchera, uosobienie wdzięku, finezji i delikatnej autoironii.

Pozostaje jeszcze powrócić do owego szczątku monologu, jaki ocalał w ramach tej scenicznej zabawy; chodzi tu mianowicie o końcowy fragment tekstu, w którym Figaro oddaje się rozważaniom nad „dziwnością istnienia”. Otóż tych kilka zdań doczekało się tu specjalnego zaszczytu. Figaro wychodzi w tym momencie na przed sceny i obłany demonicznym czerwonym światłem, pod takt muzyki rozbrzmiewającej żałobnie za sceną, z niefrasobliwego chłopka-roztropka, jakiego ukazuje nam całe widowisko, przekształca się naraz w kapłana, odprawiającego coś w rodzaju tajemniczego rytuału. Przemawia przenikliwym szeptem, wykonywa jakieś dziwne gesty ramieniem... W zamierzeniu reżysera ma to być niewątpliwie parodia pewnego stylu interpretacji, stosowanego często w epoce Młodej Polski. Jest to jednak dość ryzykowne: w przebiegu całego spektaklu tego rodzaju efekty parodystyczne nie są stosowane (nie wykorzystano tu nawet momentu, tak proszącego się o parodystyczne podbicie, jak słynne „rozpoznanie” Figara jako utraconego syna Marceliny; Elżbieta Wieczorkowska, poza tym bardzo przekonująca „mamusia”, gra tę scenę z pełną szczerością i bez najmniejszego zmruczenia oka). Publiczność więc nie jest dostatecznie wprowadzona w zabieg tego rodzaju i wydaje się raczej zdezorientowana. Trudno to sobie wyobrazić, ale może się znaleźć ktoś, kto weźmie na serio to odbicie w krzywym zwierciadle osobliwych gustów teatralnych sprzed półwiecza.

Mimo różnych zastrzeżeń. widowisko jest świeże i zabawne i bardzo trafiające do odbiorców. Przekład Hebanowskiego brzmi doskonale; piosenki „wodewilowe” są pełne celnego dowcipu.