

## FIGARO A DZIEŃ DZISIEJSZY

**B**AWIĄC się szczerze na „Weselu Figara” nie mogłem się jednak opędzić szczególnej melancholii. Ten „szalony dzień”, pełen młodej tężyzny, musującej swady i bojowego optymizmu, uprzytomnił mi nagle, jak starczo smutny i gorzki jest dzień dzisiejszy francuskiego teatru. Kogo tu widzimy? Przede wszystkim cudzoziemców: Włochów Pirandella i Ugo Betti, Amerykanina Artura Millera, Anglików Grahama'a Greene'a i Christophera Fry, belgijczyka Ghelderode; cudzoziemców piszących po francusku: Irlandczyka Samuela Becketta, Rumuna Jonescu, Rosjanina Adamowa; czasami, ale coraz rzadziej, odzywają się Anouilh i Salacrou, mozolnie wyszukujący resztki swoich talentów. Powojenne dziesięciolecie nie wydało ani jednego dramatopisarza tej nawet miary, co dwaj ostatni. Komedія Francuska celebrytuje Claudela. Jedyne jasne plamy w tym obrazie to — reinscenizacja dawno nie granego Molirowskiego „Trzpiota”, „Wiśniowy sad” u Barrault'a i „Trzy siostry” świetnie podobno wystawione przez Saszę Pitojewa, „Yerma” Garcia Lorke, wreszcie Bertolt Brecht, jedyny współczesny pisarz postępowy, jaki od czasu do czasu pojawia się na afiszach paryskich i którego „Matkę Courage” gra z niesłabnącym powodzeniem teatr Vilara, poza tym kultywujący wyłącznie wielki repertuar klasyczny i romantyczny.

Znamienne, że komedia świeci tu nieobecnością. Nie mówię o teatrze

bulwarowym, gdzie od pięćdziesięciu lat sroży się ta sama gruba farsa alkoholowa i garnizonowa, dziesiąta woda po Feydeau i Hennequinie, dostarczana przez armię sprytnych sztukorobów; jest to dziedzina ściśle komercyjna, leżąca poza obrębem właściwej kultury teatralnej, choć wchłaniająca z wolna pisarzy, którzy jeszcze kilkanaście lat temu należeli do awangardy i żywili pewne ambicje, jak Marcel Achard, Steve Passeur czy nawet Anouilh. Mówię o teatrze poważnym, tak zwanym „teatrze idei”.

Otóż jest to teatr tragiczny — nie dlatego że na jego scenach grane są „tragedie w pięciu aktach wierszem”, lecz dlatego że, wzięty jako całość, odzwierciedla w wielu postaciach tragedię rozkładu myśli burżuazyjnej. Co się w tym teatrze krzewi? Dezintegracja osobowości (renesans Pirandella), metafizyczna rozpacz, irrealizm, kult absurdu („théâtre loufoque”), w najlepszym wypadku — trawestacja historyczna, ukazująca problemy współczesności w kostiumach mitologicznych lub średniowiecznych (dwa „szlagiery” bieżącego sezonu — „Czarownice z Salem” Artura Millera i „Port-Royal” Montherlanta — dzieją się w wieku XVIII). W ogólności, nad dzisiejszym teatrem francuskim unosi się duch Kafki i na zimno wyrozumowany surrealistyczny koszmar Henryka Michaux.

Tragiczność teatru, jak i całe burżuazyjnej kultury francuskiej, jest wieloznaczna. Mendes - France, polityk

i potomek dwóch pisarzy, lubi ostrzeżać swoją klasę: „żyjemy w roku 1788”, to znaczy w przededniu zburzenia kapitalistycznej Bastylii. Burżuazja francuska jest więc w pełni świadoma zbliżającej się zagłady i dlatego tym uparciej usiłuje dowieść — za pomocą filozofii i literatury, teatru i malarstwa — że jej zmierzch jest zmierzchem świata, że świat bez burżuazji nie może istnieć. To byłoby najmniej ważne, tak bowiem sądzi każda odchodząca klasa. O wiele bardziej istotny jest inny aspekt sprawy.

Sto pięćdziesiąt lat temu, ściśle mówiąc w roku 1804, Napoleon, zapytany o zdanie co do modnej w ówczesnym teatrze paryskim pseudoklasycznej tragedii typu Wolterowskiego, odrzekł ze wzruszeniem ramion: „Dzisiaj — właściwą tragedią jest polityka”. Formuła dalekochośna — dopiero teraz bowiem odśladania całą swą proroczą celność. Polityka jest wielką dominantą naszych czasów i dlatego epoka nasza, epoka niebywałego sprężenia historii i ogromnych konfliktów politycznych, jest epoką tragiczną. Kryzys kultury francuskiej jest w istocie zjawiskiem politycznym i tragizm jego odbija nieodwracalną rzeczywistość dziejową.

Sartre nazwał kiedyś burżuazję chorym człowiekiem Europy; choroba ta wypływa nie tylko ze sprzeczności kapitalizmu, z nadrzędnych przyczyn ekonomiczno-społecznych; jest to choroba sumienia, świadomość złej wiary: burżuazja wie, że daremna i nieuczciwa jest jej walka o przetrwanie w świecie, który chce odrealnić i unicestwić, w świecie, który niegdyś, gdy była jeszcze klasą postępową, zdobyła dzięki wierze w jego realność i trwałość. Stąd w dalszej konsekwencji



Teatr Nowy. „Wesele Figara” Beaumarchais. Reżyseria: J. Merunowicz; scenografia: I. Zaborowska.

Dobrosław Mater (Figaro), Irena Massalska (Hrabina).

owe patetyczne wykrzyki co uczciwych ideologów mieszczaństwa: my, którzyśmy dali światu rewolucję przykłądną, my, naród Robespierre'a i Saint-Justa, niegdyś — przodownicy postępu i czółówka ludzkości — my dzisiaj wleczeni się w jej ognie i hamujemy jej marsz, my należymy do obozu reakcji, antykomunizmu, kolonializmu itd. Kryzys ideologiczny bez precedensu — najbardziej może widoczny w świetle sceny<sup>1)</sup>, toteż nie ma w teatrze francuskim i być nie może

1) Niektóre ze wspomnianych trawestacji historycznych, m. in. wymienione sztuki Millera i Montherlanta, mają ostre wymierzone w siły międzynarodowej reakcji.

mniejsza na komedie — mam na myśli wysoką komedię typu „Mizantropa“, „Wesela Figara“ czy „Rozumowi biada“. Epoka wymaga tragedii.

I dlatego niedorzeczne jest pytanie, jakie narzucało mi się w Teatrze Nowym: gdzie jest proletariacki Figaro? Nie ma go i być nie może. Jeśli bowiem historia się powtarza, to w swych przebiegach dialektycznych, a nie w układach faktycznych. Sytuacja dzisiejsza jest zgoła inna, niż w przededniu rewolucji burżuazyjnej. Porządek feudalny i dwór ostatnich Ludwików były tak oczywistym i tak śmiesznym nonsensem, że śmiech mógł wystarczyć za narzędzie w walce ideologicznej: śmiali się Lesage i Beaumarchais, śmiali się mieszczańscy pisarze Oświecenia, którzy najchętniej posługiwali się ironią, sarkazmem, kpiną i paszkwilem<sup>2)</sup>. Wówczas śmiech jeszcze zabijał. Dzisiaj, choć świetnie służy w utarczках podjazdowych, śmiech nie jest już bronią śmiertelnością. Daleki potomek Figara i Zuzanny jest obecnie wielkoburżuazyjnym Almawią — jest przemysłowcem, bankierem, może nawet ministrem i oficjalny jego dziennik nazywa się właśnie „Figaro“. Na pewno mniej uwikłany w przesady honoru, niż jego feudalny poprzednik, jest też dzisiejszy Almawią o wiele mniej głupi, bo nauczony doświadczeniem czterech rewolucji; o wiele jaś-

niej widzi i ocenia własną sytuację i dlatego tym zacieklej gotów jest bronić swego stanu posiadania; ekonomicznie silniejszy i, jakkolwiek całkowicie zależny od Ameryki, dość jeszcze aktywny, jest przeciwnikiem o wiele bardziej groźnym niż rywal mieszczańskiego Figara. A proletariacki Figaro? Przede wszystkim nie będziemy go nazywali Figarem, nie był bowiem nigdy jakimś wcieleniem Scapina, lokajem - filitem czy bohaterem lotrzykowskiej powieści. Rewolucyjny proletariusz francuski (bo o nim mowa) ma za sobą przeszło sto lat (licząc od czerwca 1848 roku) ucziwej i jakże często bohaterskiej walki klasowej, a dzisiaj walczy na wyższym skrócie spirali historycznej, gdzie zadanie jego jest trudne i skomplikowane. Wprawdzie nie jest sam: ma zapewnione poparcie socjalistycznej części świata; ma do dyspozycji doświadczenie Października i wzorce budowy socjalizmu w Kraju Rad; posiada nade wszystko wspaniałą broń marksizmu-leninizmu. Ale też rewolucja, jaka go czeka, będzie rewolucją całkowitą; nie tylko ustrojowo - polityczną, ale także ekonomiczną i kulturalną. (Stam trzeci przyszedł do swej rewolucji jako klasa ekonomicznie i kulturalnie już zwyęszająca, czego proletariat francuski nie może powiedzieć o sobie, choć kultura jego jest już tak samodzielna, że całkowicie potwierdza leninowską teorię dwu kultur w społeczeństwie kapitalistycznym). Napór sprzymierzonych imperializmów, planetarny charakter walki klas, wyzwolenie energii atomowej oraz idący za tym orszak straszliwych zagadnień, problematyka obrony pokoju — wszystko to składa się na obraz świata, którego niesposób wyrazić komedią.

Wiedząc o tym pisarce postępowi Europy nie od dziś — od prawie pięćdziesięciu lat. Romain Rolland przez całe swe życie twórcze, od „Wilków“ (1898) do „Robespierre'a“ (1939), usiłował uświadomić sobie problematykę swojego czasu poprzez wielki dramat rewolucyjny. Akcenty tragedii są gęsto rozsiane w dramaturgii Bernarda Shaw, która dzisiaj dopiero objawia swą esencję dyskusji światopoglądowej, charakterystycznej dla pierwszej połowy wieku. Teatrem tragicznym był w okresie między wojnami niemiecki teatr ekspresjonistyczny. Termin „optymistyczna tragedia“ da się rozciągnąć na całą rewolucyjną klasykę radziecką, która — od Wiszniewskiego poprzez Pogodina i Treniewa do Korniejczuka — stanowi po dziś dzień nieprześcigniony szczyt radzieckiej literatury dramatycznej. Wreszcie dwie najlepsze sztuki minionego dziesięciolecia to tragiczne w najgłębszej swej istocie dzieła Leona Kruczkowskiego: „Niemcy“ i „Juliusz i Ethel“.

Wracając do Francji, stwierdzmy, że literatura reprezentująca klasę robotniczą i jej partię stroni od teatru, to zaś co w tej dziedzinie powstaje („Helloiza i Abelard“ i „Pułkownik Foster“ Rogera Vaillanda; „Strach“ Georges'a Soria) stroni od komedii i współczesności francuskiej. Trudno zresztą pozostać na teatrze. Wszystko, co zostało wyżej powiedziane, dotyczy całej współczesnej literatury francuskiej. Terenem zaś na którym robotnik francuski załatwia swe porachunki z burżuazyjnym Almawią, nie jest teatr, lecz proza powieściowa (Aragon, Stil). Na tragedii rewolucyjną jest, widocznie, za wcześnie — jeśli nie wchłonie jej powieść, gatunek panujący.

\* \* \*

To, co piszę, nie jest recenzją sensu stricto. Chcę jednak powiedzieć, że Teatr Nowy trafnie pojął swe zadanie. Reżyser widowiska, Jerzy Merunowicz, oparł swą pracę na słusznym założeniu: im bardziej „Wesele“ będzie ba-wiło, tym pewniej przekaże widowni swój sens ideowo - poznawczy. Położył zatem nacisk na stronę rozrywkową sztuki, napelniał scenę ruchem, rozigraną werwą i chwilami, jak w aktach trzecim i czwartym, karnawałową fantazją. Komedii jest podana tak, abyśm smakując ją jak soczysty owoc połykali bezwiednie witaminy ludowego optymizmu.

Figara gra Dobrosław Mater. Dobrze zrobił Teatr puszczając młodego aktora na głęboką wodę: Mater, który zresztą grywał już nie byle jakie role, nie tylko nie utonął, ale wypłynął na wysokiej fali. Jego Figaro jest porywczy i zwinny, zjadliwy i zuchwały, wyrachowany i namiętny, a przy tym bardzo francuski z wyglądu i temperamentu. Gdyby jeszcze usunąć pewne chropowatości dykcji, Figaro ten byłby prawie bez zarzutu. Czy należało skracać jego wielki monolog z aktu piątego? Sądzę, że nie — jeśli nawet dzięki tej amputacji Mater mógł go roznęgać, a nie recytować. Monolog jest momentem krzyżowym sztuki, deklaracją programową, niezbędną dla zrozumienia ideowo - społecznej postawy Figara, przedstawiciela klasy, która już wówczas mogła się pochwalić pełnią dojrzałości umysłowej.

Gorzej wygląda sprawa Almawiwy. Grający tę rolę Marian Nowicki pokazał nam raczej pulchnego i dostatecznego burżua z komedii Augiera niżli arystokratę „ancien regime'u“. Przypięł hiszpańską drażliwość na punkcie honoru i tym samym uwydatnił do-

broduszną głupawość osobnika. A przecież ta głupota staje się groźna właśnie w powikłaniu z uroszczeniami szlacheckiej czci — i to czyni hrabiego przeciwnikiem jeszcze niebezpiecznym.

Hanna Bedryńska jest Zuzanną bardzo dobrą, dlatego że konsekwentnie utrzymana w typie zwanym przez Francuzów „femme de tête“, to znaczy kobiety z głową na karku. Ciężkość mo-lierowskiej subreftki zamienia się już tutaj w rozsądek przyszłej mieszczańskiej matrony, zachowując jeszcze urok młodej dziewczyny z ludu. Hrabina w ujęciu Ireny Massalskiej jest poprawna, chwilami wzruszająca, ale pozabawiona tego, co wydaje mi się w tej roli konieczne: odblasku Rozyny z „Cyrulika Sewilskiego“.

Co do Marceliny, to mam wrażenie, że na postaci tej odbił się drobny błąd znakomitego tłumacza sztuki. Według Beaumarchais Marcelina to „femme de charge“ czyli rodzaj ochmistrzyni, a więc osoba w domu hrabiego znaczna i wpływowa; Boy tłumaczy: „z fraucy-meru hrabiny“ — co poważnie Marcelinę degraduje. I dlatego może przyjemnej skądinąd Barbarze Rachwałskiej, grającej tę rolę, zbywa na pewnością siebie, na owej wyniosłej kosty-czności, która powinna cechować jej szermierkę słowną.

Z wyjątkiem Seweryna Butryma, który postać Bazylia utopił w niezrozumiałym krzyku i marionetkowej siekaninie ruchów, cała reszta zespołu, nie wyłączając scenografa (Irena Zaborowska), zasługuje na wyrazy uznania.

STANISŁAW BRUCZ