

TADEUSZ PEIPER

»Wesele Figara«

1947/48
Warszawa

w Teatrze Nowym

I

Wtajemniczano widzów w pointę przed opowiedzeniem dowcipu. Z ostatniego aktu, z monologu Figara, wykrojono sporą partię i uczyniono z niej prolog. Uczyniono mniej więcej to samo, co Leon Schiller z „Burzą“, lecz z jeszcze mniejszym uzasadnieniem. Niefortunny pomysł po kilkunastu przedstawieniach pogrzebano i chyba nikt z tego powodu nie okryje się żalobą.

Bo jedną z wyrafinowanych osobliwości „Wesela Figara“ stanowi sposób, w jaki autor przewija przed nami pytanie, kim jest Figaro. Na afiszu figuruje jako pokojowy hrabiego i dozorca zamku. a w pierwszej scenie narzuca nam o sobie obraz służącego, który trzema susami odpowiada na wzywający go dzwonek pana. Potem wypowiada sądy tak frapujące i rozwiązuje trudności sytuacyjną z takim poczuciem mówienia nad innymi, że nie tłumaczy tego jego funkcja w zamku. Widz zaczyna snuć domysły. Czyżby autor korzystał ze swobód komizmu dla wypowiedzenia swych myśli ustami prostaka? A może tego pokojowego należy pojmować szerzej: jako syna ludu, i to w tym znaczeniu, w jakim za syna ludu może być uważany także wybitny inteligent pochodzący z warstwy ludowej? Nagle stajemy wobec faktu, że pokojowy podaje się za szlachcica. Bierzymy to początkowo za żartobliwą mistyfikację, ale okazuje się, że w latach dziecięcych porwali Figara Cyganie. W końcu nadchodzi wielki monolog, z którego poznamy późniejsze koleje skradzionego dziecka i dopiero teraz zaczynamy bohatera rozumieć.

Dotąd wszystko było sprawą odsłaniania niejasnej postaci. Teraz — pytającym kim jest Figaro — rzuca Beaumarchais kęs najciekawszy: z ich pytania czyni zagadkę! Jego bohater mówi do widzów: „Przebijamy się przez życie; to wy, to on, to ja, to ty; nie, to nie my; no a w takim razie kto?“ Odpowiedzi nie daje. Autor nie dopowiedział swej myśli. Zapewne była na owe czasy zbyt śmiała. Beaumarchais, choć należał do najśmielszych pisarzy swej epoki, naznaczał swym wypowiedziom granice. Przedmowę do „Wesela Figara“ kończy ironicznym żartem, że jego utwór wcale nie daje obra-

dało przywilej rządzenia życiem. To, co mówi, i to, co czyni, pochodzi ze świetnego samopoczucia intelektualnego, którym góruje nad Hrabią. Tym swoim rysem reprezentuje on wzmoczone samopoczucie francuskiego „stanu trzeciego“ z epoki poprzedzającej rewolucję, reprezentuje prężność owych warstw społecznych, spleczanych jeszcze więzami politycznymi, ale ufających już swym potencjom rozumowym, a wielbiących rozum jako najwyższą potęgę. Oczywiście — znawca ludzi i pisarz prawdy, nie uczynił Beaumarchais ze swego bohatera postaci schematycznej, i choć w szermierce intelektualnej dał mu rangę zapaśnika zwycięskiego, nie dał mu zwycięstw nieprzerwanych. Co jakiś czas umieszcza go w sytuacji tak niekorzystnej, że mądrała nie może jej sprostać. Głównym więc zadaniem aktora jest umiejętne przeprowadzanie Figara od pewności siebie do zakłopotania, od optymizmu do depresji, no i na odwrót. Oraz takie stopniowanie środków aktorskich, aby ich nie zabrakło, gdy — po rewelacji o pochodzeniu pokojowego — trzeba będzie grać innego człowieka. Zadanie to spełniał p. Damięcki w tych partiach roli, w których wewnętrzną wyższość wyrażał świetnym połączeniem złośliwego uśmiechu z uniżonym ukłonem, wspieranym dłońmi prosiącymi o wybaczenie. Spełniał także zadanie w wielu partiach wzburzenia. Wypowiadałby się ten aktor o wiele skuteczniej, gdyby mu nie przeszkadzały naleciałości mowy Adwentowiczowskiej — pogorszone.

Postać Hrabiego wypadła o wiele gorzej od możliwości p. Boguckiego. Także na niej odbiły się błędy w ustosunkowaniach głosowych i przestrzennych, błędy, które uniemożliwiłyby chyba każdemu aktorowi mówienie nad otoczeniem — zewnętrzne, a o takie tu chodzi.

Błądność proporcji nie ominęła także p. Fijewskiego, a w pewnej mierze także p. Mularczyka, urzędników sądowych, jak również p. Skulskiego, nauczyciela muzyki, i częściowo p. Mrozińskiego, lekarza Don Guzman Gaska byłby zabawniejszy, gdyby tępotę łączył z przybieraniem postawy dygnitar-skiej i jej tonów.



MARCELINA
(Helenę Zahorska)



H R A B I N A
(Janina Godlewska)

zu współczesności, wcale, wczym, wczym, ani trochę, i wypowiada nadzieję, że po tej „deklaracji“ pozostawia go ludzie w spokoju. Nie chce, żeby go ciągnięto za język.

Sposób, w jaki Beaumarchais odśpiewania i zaśpiewania postać swego bohatera, ma w sobie tyle dowcipu i tyle finezji, tyle konieczności i tyle znaczenia, że szkoda psuć te szyki.

II

Chaos i hałas ruchów, chaos i hałas głosów — główna wada przedstawienia. Ani bunty, ani uroki, jakimi chce działać ten twór, nie otrzymają bytu scenicznego, jeśli miejsce, jakie każda figura zajmuje na scenie, nie będzie jak najściślej uzależnione od układu społecznego epoki, od feudalnych odgraniczeń XVIII stulecia, i jeśli takie samo uzależnienie nie będzie regulowało głosów. Dopiero w tak rygorystycznych ramach mogą śmiałości Figara i uroki Zuzanny wygrywać swe momenty. Wystarczy wtedy jeden gest wyłamujący się z etykiety zamkowej, wystarczą dwa kroki mocniej postawione, wystarczy żywy akcent słów, a Figaro czynić będzie wrażenie najśmielszego z ludzi. Podobnie uroki Zuzanny działać będą skutecznie, jeśli istnieć będą jako naturalne przeciwieństwo Marceliny i Hrabiny. Figaro i Zuzanna są naprawdę sobą tylko wtedy, kiedy są sami.

Reżyser Teatru Nowego, p. Daczyński, przeoczył, że p. Górską hasa po scenie, jakby to ona była panią zamku, i że siłą głosu zagłusza Hrabinę, p. Godlewską, a ma ją zagłuszać wdziękiem naturalności i prawdą życiową. Tak samo zagłusza Marcelinę, p. Zahorską. Błędy tej samej kategorii popełnia p. Mielczarek, Cherubin, i p. Fertner, ogrodnik.

Więcej błędów nie potrzeba, aby rolę Figara postawić przed trudnościami nie dającymi się pokonać. Z powodu trzech partnerów, zbyt ruchliwych, a czasem zbyt głośnych, cierpi p. Damięcki, choć ruchliwość swoją odmierzył właściwie. Wielu widzów patrzy niestety na bohatera Beaumarchais'go poprzez libretto opery i poprzez strofy opublikowane niegdyś we „Wiadomościach Literackich“, a przedrukowane w literackim dodatku do teatralnego programu. Figaro „Wesela Figara“ jest inny. Najistotniejszym jego rysem jest intelektualna pewność siebie. Uboży, prześladowany, ciągle zaskakiwany przeciwnościami życia, uważa się jednak za mądrzejszego od tych, którym szczęśliwe urodzenie

W „Wesela Figara“ zastugują na uwagę powiedzenia „na stronie“. Przytłaczająca ich większość przypada na Hrabiego i — ukazując jego wnętrze — oświetla jego pozory, jego forsowane dostojeństwo, jego udawany, ale ciwiewny spokój, jego nikomu niewyznawany pesymizm, nekający go myślą, że wszystko zwraca się przeciwko niemu, że wszystko przeciwko niemu spiskuje. Słowa, rzucane na stronie przez inne osoby, są nieliczne, pochodzą z afektów przedłużających się w naturalne niemal wykrzyki. Jeśli wśród powiedzeń „nastronnych“ Figara jest kilka innego typu, to dlatego, że wiążą się ściśle z takimiż powiedzeniami Hrabiego. następują bezpośrednio po nich jako reakcja na nie, jako objaw słyszenia tego, co Hrabia mówi „do siebie“. Posługuje się Beaumarchais tą formą, aby zaznaczyć, że Figaro przenika ukrywane myśli swego pana, że odgaduje jego plany, że zaś Hrabia, gdy udaje mu się dosłyszeć nastronne słowa Figara i Zuzanny, w zarzumiłej głupocie bierze je za... echo jego słów własnych.

Ten wewnętrzny bieg spraw, podawany przez Beaumarchais'go ze szczególną zawziętością, dowodzi lepiej, niż wszystko inne w utworze, że rzeczywistą treść „Wesela Figara“, tę, która snuje się pod białymi perypetiami komedii, stanowi walka dwóch intelektów, mających reprezentować dwie walczące ze sobą klasy społeczne.

Z ważności tej sprawy należałoby wyciągnąć konsekwencje dla scenicznego formowania wielu sytuacji.

IV

Ramy sceny dawał p. Axer z umownością racjonalną. Z zarzutów wymienić należy plafonowe wymyki pierwszych aktów i pierwszoplanowe wyjście z wnętrza zamkowych, to z prawej strony. Szczególnie to wyjście. Figury sceniczne przeciskają się przez nie, jak pasażerowie warszawskich tramwajów przez natłoczony wóz. Nasi reżyserowie i aktorowie zbyt mało zastanawiają się nad wielką wagą sposobu opuszczania sceny, a przecie odejścia powinny zawierać w sobie wszystko, co je poprzedziło.

V

Oklaski, jakimi publiczność darzy wstawki muzyki, śpiewu i tańca, są pośrednio krytyką reżyserskiej i aktorskiej wartości przedstawienia. W tym znaczeniu, i tylko w tym, oklaski te okłaskują.

Tadeusz Felper



HRABIA ALMAVIVA

(Andrzej Bogucki)



DON GUZMAN GĄSKA

(Tadeusz Iijewski)

R Y S U N K I
MAJI BRZEWOWSKIEJ