

**WESELE
FIGARA**



KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

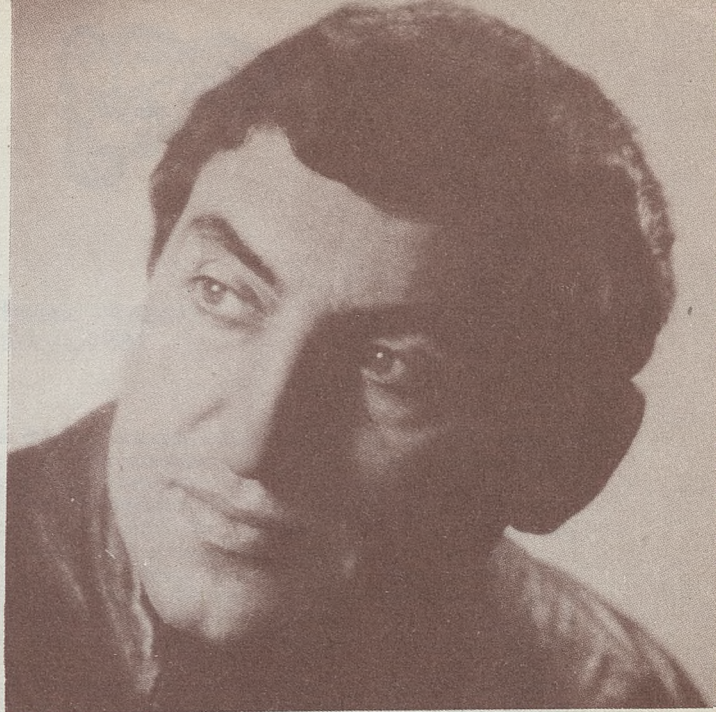
SCENA
OPEROWA

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

Rehmanov



ROBERT SATANOWSKI
kierownictwo muzyczne



SŁAWOMIR ŻERDZICKI
reżyseria



ZOFIA WIERCHOWICZ
scenografia



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Wolfgang Amadeusz Mozart 27.I.1756 — 5.XII.1791

Oto najprawdziwszy, najczystszy, najbardziej, obok Bacha, zdumiewający geniusz, jakiego wydały dzieje muzyki: „*Geniusz samorodny*”, to określenie, nadużywane wielokrotnie wobec niejednego muzyka, należy się w pełni Mozartowi, który mając lat cztery zaczął komponować, w wieku lat sześciu grał świetnie na fortepianie i nieźle na skrzypcach, zaś jako dwunastoletni chłopiec napisał pierwszą operę. Żył niecałe lat trzydzieści sześć, dzieła jego zaś nie oznaczone liczbami opusów, lecz skatalogowane w roku 1862 przez Niemca von Koechla (katalog ten kilkakrotnie uzupełniano) sięgają liczby 700. [...] Ta przybliżona zapewne cyfra daje pojęcie o ogromie jego twórczości; ktoś obliczył, że kopista, który chciałby przepisać wszystkie utwory Mozarta, musiałby żyć dłużej niż sam kompozytor. Mozart pisał szybko, pismem niedbałym, ale raczej bez poprawek i retuszów. Potrafił napisać sonatę w dwa dni, symfonię w tydzień, operę w parę tygodni. Uwertura do *Don Juana* powstała podobno w Pradze w przeciągu jednej nocy. [...]

Specjalnie dobrze wysledzić można mozartowską różnorodność gatunków w dziedzinie opery, formy, którą narzuciła kompozytorowi epoka, a którą w pewnych okresach życia tak się przejął, że według własnych jego słów „nie potrafił myśleć o czymkolwiek innym”. Mozart pisał opery wszelkich uprawianych wówczas rodzajów, i to przeplatając jedne drugimi dość nieregularnie, co zależało w dużym stopniu od zamówienia i dostarczonego mu libretta. Są tu więc opery komiczne (buffa) w stylu włoskim, jak *Rzekoma ogrodniczka* — *La Finta Giardiniera* (1775) lub świetne *Così fan tutte ossia La scuola degli Amanti* (Tak czynią wszystkie czyli Szkoła kochanków), ukończone w r. 1790. Obok oper poważnych (seria) różnych rodzajów, jak *Lucio Silla* (1772), *Idomeneo* (1781) czy *Łaskawość Tytusa* — *La Clemenza di Tito* (1791), figurują farsy muzyczne, tzw. singspiele, ze słynnym *Urowadzeniem z seraju* (1782) na czele. Wreszcie, jako trawestację jakby starej formy misterium, mamy osobliwą, fantastyczno-symboliczną, na obrzędach masońskich osnutą operę *Czarodziejski flet* (1791). Osobną pozycję zajmują dwa dzieła zupełnie odrębne; chociaż nazwane operami komicznymi reprezentują one w istocie bardzo oryginalną, swoistą syntezę rodzajów: są to *Wesele Figara* (1786) i *Don Juan* (1787). [...]

Rozwiązania zagadki duchowo-estetycznej postawy Mozarta na próżno szukałoby się w kolejach jego życia. Przeciwnie: życie to stanowi jeszcze jedną zagadkę, zwłaszcza dla psychologii twórczości. Nie widać w nim na pozór związku między przeżyciami a muzyką: niejednokrotnie w okresach smutku, niepowodzeń, nędzy pisał utwory „wesołe”, i odwrotnie. Czyżby geniusz był jakimś aparatem samoczynnym, jakimś uniezależnionym od życia automatem? Oczywiście nie: wydaje się, że rozwiązania tej zagadki szukać by należało w mało dotąd zbadanym procesie sublimacji uczuć życiowych na „uczucia artystyczne” a także w skrytym i powściągliwym usposobieniu Mozarta. Charakter jego na tle różnych biografii nie rysuje się zbyt jasno: sumienność, pracowitość i zdrowy rozsądek łączył ze zmysłowością i żądzą błyskotliwych sukcesów (któż zresztą jest od niej wolny?). Krasieński twierdził, że poeta to ten, przez którego przepływa strumień piękności, lecz który sam pięknnością nie jest. Czyżby stosować się to miało do Mozarta? Tak źle nie było. W twórczości swej odstąpił raz Mozart swą „duchową przyłbicę”, zrobił to mianowicie w operach *Wesele Figara* i *Don Juan*. Wspaniała baśń o miłości, jaką jest *Wesele* i głęboka, filozoficzna „komedia ludzka” *Don Juana*, łącząca rubaszość i humor z tragizmem, lotroństwo z tkliwością, zmysłowe z nadzmysłowym, znalazły w muzyce Mozarta interpretatora niezwykle genialne połączenie różnych technik i rodzajów muzycznych, oddających wiernie przetłumaczone na język dźwięków najsutelniejsze odcienie ludzkich charakterów, podniosło mierne w zasadzie libretta do wyżyn wielkiej poezji. Dokonana przez librecistę Lorenza da Ponte przeróbka słynnej komedii Beau-





marchais'go odarła ją z blasku i ze śmiałych akcentów aktualnie satyrycznych, niemal rewolucyjnych; również przeróbka spreparowana przez tegoż da Ponte z poematu weneckiego poety Bertatiego *Don Juan* dawała po prostu tylko szkielet akcji. A jednak tych nienadzwyczajnych pretekstów literackich wystarczyło Mozartowi, aby stworzyć nie tylko wielką muzykę, lecz również wielki teatr, wielki świat wyobraźni. Ten kto to potrafił, nie mógł być wszakże umysłem przeciętnym. Wydaje się, że dwie wymienione opery stoją w całości wyżej od tak później przez Wagnera wychwalanego *Czarodziejskiego fletu*, odznaczającego się przy pięknej, miejscami rewelacyjnej muzyce, niezrozumiałością patetyczno-symbolicznej akcji i brakiem wszelkiego nerwu dramatycznego. A jednak ta właśnie opera przyniosła Mozartowi tak wyczekiwany sukces teatralny w Wiedniu, sukces, którego nie dały z olbrzymim natięciem entuzjazmem przyjęte w Pradze *Wesele Figara* i *Don Juan*.

Życie Mozarta, a raczej jego strona faktyczno-anegdotyczna, znane jest na ogół dosyć dobrze. Warto by również spojrzeć na to życie pod kątem widzenia specjalnym, lecz arcyważkim: po prostu materialnym. Po drugiej wojnie światowej pewien wydawca francuski zainicjował cykl książek pod ogólnym tytułem *Z czego żyli wielcy artyści*. Pierwszą pozycją cyklu było studium *Z czego żył Chopin*, drugą — *Z czego żył Balzac*. O życiu twórcy więcej nam czasem mówi lista jego długów niż lista jego dzieł. Ciekawa byłaby tego rodzaju książeczka o Mozarcie; można by na jej zasadzie wyrysować krzywą, obrazującą przebieg Mozartowskiego życia: krzywą zdążającą wreszcie, po wielu upadkach i wzlotach, zdecydowanie w dół — do tragicznego końca. [...]

W ostatniej, wiedeńskiej fazie swego życia zaznał wzlotów i upadków, zaszczytów i upokorzeń, sukcesów i nieszczęść, tu linia jego powodzenia opadać zaczęła aż do końcowej tragedii. Tu w roku 1782 ożenił się wbrew woli ojca z Konstancją Weber, osobą, jak się zdaje, lekkomyślną i nie za mądrą, z którą nie zaznał nigdy pełnego szczęścia. Mieli sześcioro dzieci, czworo z nich zmarło w niemowlęctwie, pozostało jedynie dwóch synów. W epoce tej dużo rodziło się dzieci, lecz większość umierała nie dożywszy paru lat; tak było i z rodzeństwem Mozarta, on i jego siostra Marianna, zwana Nannerl, to jedyne uchowane potomstwo spośród siedmiorga dzieci Leopolda Mozarta.

W Wiedniu zaczęło się pięknie: przyjęło Mozarta entuzjastyczne uwielbienie i przyjaźń największych muzyków epoki — Glucka i Haydna; potem przyszło życie światowe i swobodne, uczestnictwo w modnych podówczas łożach wolnomularskich, miłość i małżeństwo. Najszczęśliwsze są wiedeńskie lata 1784—85: Mozart jest sławny, lubiany, rozrywany, udziela lekcji, „bywa w świecie”, jest w pełni energii i sił twórczych. A jednak już od początku czają się cienie, mające z czasem zgęstnieć tak groźnie. Dziwią połowiczne raczej sukcesy *Urowadzenia z seraju*, *Wesele Figara*, *Don Juana*, boli kompletna wręcz klapa *Così fan tutte* w roku 1790. Nie bez wpływu były tu niewątpliwie intrygi ówczesnego wiedeńskiego augura operowego, zazdrosnego Włocha, Antoniego Salieri. Oczywiście: niepowodzenia te osładzane są przez sukcesy, sukcesy kolosalne, jak niewiarygodne wprost, entuzjastyczne przyjęcie *Wesela Figara*, a później *Don Juana* w Pradze czy niespodziewany wiedeński sukces *Czarodziejskiego fletu* (30.IX.1791). Ale coraz uporczywiej występuje niepokojący objaw: Mozart nie ma pieniędzy. Ma sławę, miewa powodzenie, ale nie ma pieniędzy. Opery jego grywane są we wszystkich teatrach Europy, lecz kompozytor jest ubogi, coraz uboższy, nie znano wówczas tantem autorskich. Zarobić może kompozycją, twórczością, dwoi się i troi, przyjmuje wszelkie zamówienia, narzuca się z zamówieniami, jak podczas koronacji Leopolda II (1790). Lecz cóż to? Coraz mniej moźnych tego świata pragnie zamówić u niego utwory: na dworze niezbyt go lubią, sława jego jakby spowszechniała, nie ma krytyki ani opinii, która przypominałaby o cu-downym dziecku epoki. Nikt, prócz starego przyjaciela Haydna, nie interesuje się już Mozartem. Błaga o lekcje, zadłuża się, wpada w ręce lichwiarzy. Wstrząsające są jego listy do bogatego kupca Puchberga, rozpaczliwe, żebrzące o pożyczkę. Uratować by go mogła podróż do Londynu, gdzie czekają nań z otwartymi rękoma; ofertę takiej podróży przyjął przecież zachwiany materialnie Haydn. Lecz Mozart nie ma już siły na tę podróż: wybiera się w inną. W grudniu 1791 umiera na nieznaną chorobę, w kompletnej nędzy, pozostawiając w szkicach słynne *Requiem*, odtworzone i zinstrumentowane przez jego ucznia Süssmayera. Plotka głosi, że Mozart otruty został przez Salieriego. Słynna jest historia jego pogrzebu: pod nieobecność chorej żony trumnę odprowadzała nieliczna grupa przyjaciół, którzy rozproszyli się, spłoszeni gwałtowną zadymką śnieżną. Pozostawieni swemu losowi karawaniarze złożyli ciało we wspólnym grobie — nie wiadomo gdzie.

Tak więc Mozart nie ma grobu. Żył krótko, życie miał pełne trudów oraz goryczy i nawet nie doczekał się „godnego pochowku”. A jednak, choć przeszedł świat jakby był tutaj przelotnym, niezbyt chętnie widzianym gościem, dane mu było osiągnąć prawdziwą nieśmiertelność: nieśmiertelność w krainie sztuki. Nieśmiertelne są nie tylko najlepiej znane i najczęściej grywane jego dzieła, jak *Symfonia Haffnerowska*, 3 genialne symfonie z roku 1788 (*Es-dur*, *g-moll*, *C-dur*), koncerty fortepianowe *A-dur*, *d-moll*, *c-moll*, *D-dur*, sonaty fortepianowe lub *Requiem*. Cała jego olbrzymia twórczość z najdrobniejszymi utworami włącznie należy do bezcennych skarbów ludzkiej sztuki. Hojnie wypłacił się światu — tak dlań przecież skąpemu.

**WESELE
FIGARA**

**WOLFGANG
AMADEUS
MOZART**

Libretto:
Lorenzo da Ponte

**Kierownictwo muzyczne
ROBERT SATANOWSKI**

**Reżyseria
SŁAWOMIR ŻERDZICKI**

**Scenografia
ZOFIA WIERCHOWICZ**

**Kierownictwo chóru
ZBIGNIEW TOFFEL**

Układ tańca:
TOMASZ GOŁĘBIEWSKI

Współpraca dyrygencka
ROMAN MACKIEWICZ

Asystent dyrygenta
JERZY ŁUKOWICZ

Asystent reżysera
MAGDALENA GRODYŃSKA

Premiera: 13 czerwca 1977 r.

WESELE FIGARA

Akt I

Sprytny Figaro, pokojowiec hrabiego Almavivy a niegdyś cyrulik sewilski, przygotowuje się do ślubu z piękną Zuzanną, służącą Hrabiny. Pokój młodej pary ma być położony między sypialniami państwa, co będzie bardzo wygodne ... zwłaszcza dla hrabiego, który od dawna już zaleca się do Zuzanny i chce wysłać Figara z sekretną misją aż do Londynu. Tymczasem w pałacu zjawia się Marcelina, klucznica, od której Figaro pożyczył kiedyś znaczną sumę pieniędzy, obiecując pojąć ją za żonę w wypadku gdyby nie mógł oddać długu. Marcelinę popiera stary doktor Bartolo, który pragnie zemścić się na Figarze za to, że kiedyś pokrzyżował jego plany matrymonialne względem pięknej Rozyny, obecnej żony Hrabiego. Boi się jednocześnie, że Marcelina zostawszy przed laty matką jego dziecka, mogłaby go obecnie zmusić do małżeństwa.

Teraz wbiega młodziutki ale już bardzo przystojny paż Cherubin, którego Hrabia przyłapał na czułym sam na sam z Basią, córką ogrodnika Antonia i za karę postanowił usunąć go z zamku. Paż jednak kocha się beznadziejnie w Hrabinie i błaga Zuzannę, aby się za nim wstawiła. Ledwie Cherubin i Zuzanna zdążyli zamienić parę słów zjawia się Hrabia — Cherubin kryje się za krzesłem, gdzie jest świadkiem zalotów Almavivy do Zuzanny. Nagle do pokoju zaczyna się dobijać nauczyciel śpiewu Basilio, przed którym z kolei hrabia chowa się za fotel. Basilio również zaleca się do Zuzanny i opowiada o plotkach dotyczących rzekomego romansu Hrabiny z Cherubinem. Rozwścieczony Hrabia wychodzi zza fotela i odkrywa Cherubina. Teraz nadchodzi Figaro wraz z wieśniakami, chcąc podziękować Hrabiemu za zniesienie feudalnego przywileju „prawa pierwszej nocy” i prosi, ażeby ślub mógł się odbyć jeszcze tego samego dnia. Hrabia jednak wciąż liczy na pewną zwłokę. Przebacza Cherubinowi, ale chcąc go usunąć z okolicy daje mu patent oficerski i każe natychmiast odjechać do pułku. Figaro udziela Cherubinowi dobrych rad na nową drogę życia.

Akt II

Hrabina samotnie spędza dni we wspańiałym pałacu. Hrabia jest coraz bardziej lekkomyślny, zaniedbuje żonę coraz częściej, zdręczając ją jeszcze bezpodstawną zazdrością. Figaro i Zuzanna starają się jak mogą pocieszyć swoją panią: Figaro uknuł już nawet wyborną intrygę... Dostarczył on bowiem przez Basilia liścik Hrabiemu, z którego wynika, że Hrabina wyznaczyła komuś schadzkę wieczorem w ogrodzie. Jednocześnie Zuzanna ma zgodzić się na spotkanie z Hrabią — jednak zamiast niej, pójdzie przebrany w suknie Zuzanny Cherubin. Hrabina przyłapie męża na gorącym uczynku i wszystko skończy się jak najlepiej.

Przybywa Cherubin i zaczyna się przebierać w kobiece suknie, wtem Hrabia zaczyna pukać do drzwi — paż kryje się w alkwowie a Zuzanna za zasłoną. Kiedy Hrabia szalejąc z zazdrości (którą podrażnił jeszcze bilecik doręczony przez Basilia) żąda otwarcia drzwi do alkwowy, gdzie ukrył się Cherubin — Hrabina umierając z przerażenia, kategorycznie odmawia. Wówczas pan i małżonek udaje się po narzędzia w celu wyważenia drzwi, zabierając ze sobą żonę, aby nie mogła wypuścić ukrytego „kochanka”.

Teraz Zuzanna wychodzi zza zasłony, uwalnia pazia, który wyskakuje przez okno do ogrodu. Kiedy małżonkowie wracają, zdumionemu i zawstydzonemu Hrabiemu w drzwiach alkwowy ukazuje się Zuzanna. Zazdrosny mąż musi prosić żonę o przebaczenie. Zjawia się Figaro a wkrótce po nim ogrodnik, który skarży się, że ktoś połamał mu kwiaty rosnące pod oknem alkwowy. Hrabia znów nabiera podejrzeń, ale sytuację ratuje Figaro, mówiąc, że to on przez okno wyskoczył. Nadchodzą Bartolo, Basilio i Marcelina, która stawia jednoznacznie ultimatum: albo Figaro odda dług — albo musi natychmiast się żenić. Ponieważ Figaro odmawia, Hrabia wyznacza rozprawę sądową.





OBSADA

Almaviva — WINCENTY GŁODEK
JANUSZ WOLNY

Hrabina — JADWIGA GADULANKA
TERESA GRYBOSZ
CELINA KARPIŃSKA
JADWIGA ROMAŃSKA

Zuzanna — URSZULA HOŁUBOWSKA
ALICJA ŚWIĄTEK
TERESA WESSELY

Figaro — JERZY SYPEK
WOJCIECH JAN ŚMIEJANA
MACIEJ WITKIEWICZ

Cherubin — WIERA BANIEWICZ (gościnie)
ZOFIA JABŁOŃSKA
MARTA STOKUS

Marcelina — HALINA SZYMAŃSKA
STEFANIA ZACHARJASZ

Barbarina — ALICJA SŁAWECKA
EWA STENGL

Basilio — JAN LACHOWSKI
KAZIMIERZ ROZEWICZ
RYSZARD SŁYSZ

Don Curcio — RAFAŁ KAZANOWSKI
JAN LACHOWSKI

Bartolo — PAWEŁ JANOWSKI
STANISŁAW LACHOWICZ

Antonio — PAWEŁ JANOWSKI
TADEUSZ PODSIADŁO

Koorepetytorki, solistów
IRENA CELIŃSKA
KRYSZYNA WALDEK

Inscipjent
ANNA JAWORSKA

Sufler
IRENA HEMZACZEK



Akt III

Zuzanna godzi się na nocną schadzkę z Hrabią — który usłyszawszy jednak, że Zuzanna wychodząc szepnęła do Figara: „Twoja sprawa jest wygrana”, zaczyna podejrzewać, że piękna pokojowa jego żony zamierza spłatać mu figla. Rozprawa sądowa również nie kończy się po myśli Hrabiego, gdyż okazuje się, że Figaro jest właśnie owym zaginionym dzieckiem Bartola i Marceliny, która uszczęśliwiona niezwykłym odzyskaniem syna wycofuje oczywiście wszystkie pretensje.

Zuzanna i Hrabina układają nowy plan: pani dyktuje swej pokojowej list do Hrabiego, wyznaczając mu spotkanie. Hrabina zamierza pójść tam przebrana w suknie Zuzanny i w ten sposób raz na zawsze zdemaskować i ośmieszyć kochliwego i niewiernego męża. Marcelina i Bartolo postanawiają załaglizować swój związek: zjawia się chór dziewcząt wiejskich, wśród których Hrabia rozpoznaje przebranego Cherubina. Teraz pragnie przykładowo ukarać zuchwalca, przeszkadza mu w tym jednak Basia, córka ogrodnika, która prosi pana, żeby dał jej Cherubina za męża. Hrabia nie może odmówić tym bardziej, że Basia głośno zaczyna o tym opowiadać, że gdy zalecał się kiedyś do niej, obiecał spełnić każde jej życzenie...

Zuzanna korzysta z zamieszania, żeby wręczyć Hrabiemu napisany wspólnie z Hrabinią liścik. Widzi to Figaro, który zaczyna podejrzewać swą przyszłą żonę o niewierność.

Akt IV

Figaro utwierdza się jeszcze bardziej w podejrzeniach, gdy spotyka Basię poszukującą szpilki, którą był spięty list Zuzanny do Hrabiego. Postanawia udać się również na schadzkę i przyłapać niewierną narzeczoną na gorącym uczynku.

Nocna scena w ogrodzie obfituje w same nieporozumienia: Cherubin zaleca się do przebranej za Zuzannę Hrabiny, zaleca się do niej również jej własny mąż, Figaro chcąc się zemścić rusza na podbój Zuzanny przebranej za swą panią. Wszystko wreszcie kończy się szczęśliwie, Hrabia błaga żonę o przebaczenie, a chcąc dać dowód miłości i zamknąć usta oszczercom, daje wreszcie zezwolenie na ślub Zuzanny i Figara. Wszelkobejmująca radość kończy nieśmiertelne arcydzieło Wolfganga Amadeusza Mozarta.



PIERRE CARON DE BEAUMARCHAIS (1732-1779)

Beaumarchais i wiek XVIII

Wspaniały wiek dla Francji! Może nawet zbyt świetny: olśniewające wieczory w Wersalu, niezwykle przyjęcia u pani du Deffand, uroczyste posiedzenia „Akademii” w Dijon, w Montpellier... wszystko to jednak odbywało się jakby w zdyszonym pośpiechu. Świat się spieszył — dokąd, dlaczego? Czyżby niedługo wszystko miało się zawalić i zniknąć?

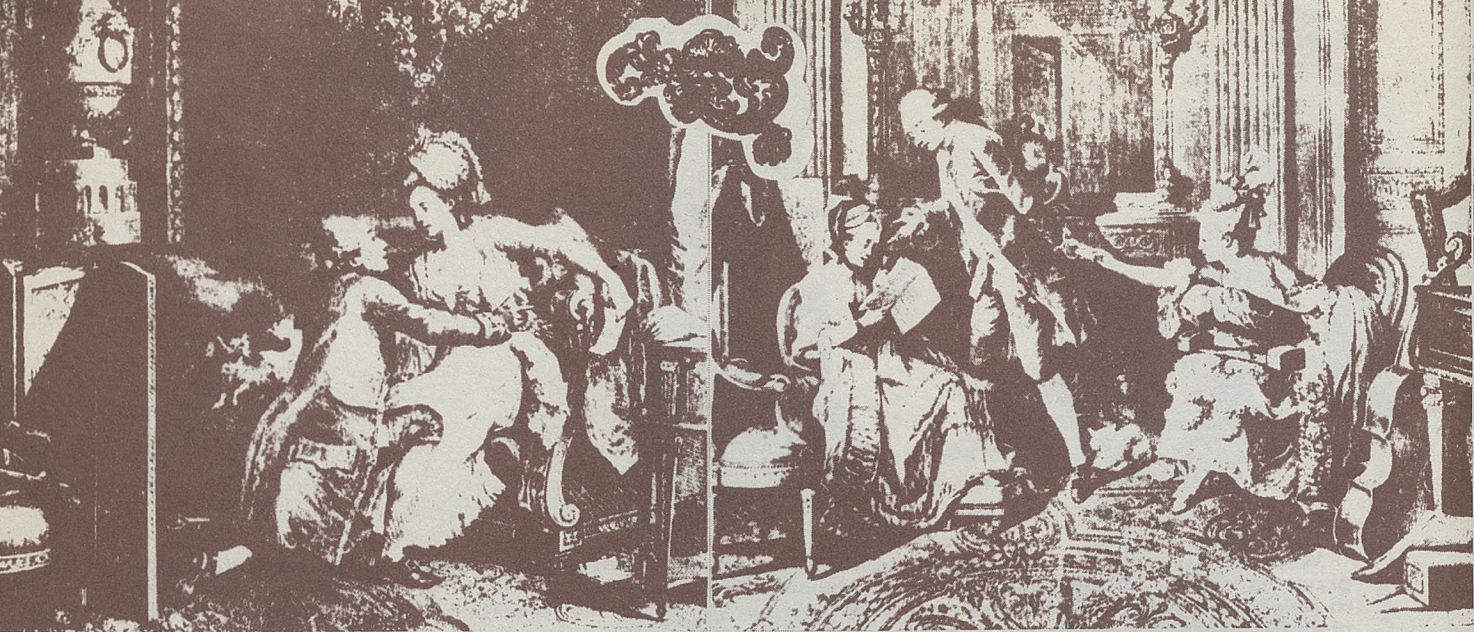
Najistotniejszy dla ludzi wieku Oświecenia był *esprit* czyli dowcip: subtelny często także ostry i zgryźliwy. Francuzi w pogoni za *bon motem*, w żarcie dwuznacznym lub szyderczym poszukiwali w wieku XVIII nowych błysków inteligencji, nowych podniet dla umysłu. Wielkie idee i małe plotki pożerał moloch błyskotliwej rozmowy salonowej, w której celował sam Wolter, mistrz dowcipu i pointy, a zarazem wielki umysł, potrafiący się wznieść do największych zagadnień...

Bardzo długo, bo lat 59 (1715—1774) panował we Francji Ludwik XV. To on miał powiedzieć: „Po mnie choćby potop”. Czas niechaj mija szybko, niechaj życie towarzyskie Francji będzie nieustannym świętem i zabawą odbywającą się przy dźwiękach czulej muzyki Rameau, w zieleni ogrodów Trianon i malowniczych zakątkach Wersalu. Niezwykłe były paryskie salony tamtych lat, wśród nich prym wiódł pałac markizy de Lambert (o której prezydent Hénault w swych „Mémoires” powiedział przecież bez ogródek: „Trzeba było przez nią przejść, żeby się dostać do Akademii Francuskiej”). Po roku 1750 salony stawały się coraz bardziej miejscem rozgrywek politycznych: salon panny de Lespinasse, a zwłaszcza pani Necker, służący politycznym ambicjom jej męża, są tego świetnym dowodem. Po roku 1721 powstaje też we Francji coraz więcej łóż masońskich. Życie światowe było więc w owym czasie zróżnicowane: od salonów wesółych i poważnych, poprzez „Akademie”, aż po loże masonerii miasta żyły rytmem zintelektualizowanym a w życiu tym brała udział już nie tylko szlachta ale i mieszczenie i przedstawiciele kleru.

Wykwintne zabawy (Fêtes galantes), utrwalone na obrazach Watteau czy Bouchera, zaklęte w dźwięki muzyki Rameau czy Couperina przypominają nam o tym wieku Oświecenia, kiedy to Europa urzeczona paryskim kosmopolityzmem, uniwersalnością francuskiej myśli i sztuki istniała jako „Europa francuska”.

Wpływy Rousseau były wówczas olbrzymie: młody Mirabeau upajał się jego dziełami, pani da Staël, debiutując w literaturze składała mu hołd. Nie znany jeszcze nikomu Marat komentował „Umowę społeczną” w czasie promenad publicznych, budząc entuzjazm przygodnych słuchaczy. Córką pewnego grawera, przyszła pani Roland spędzała noc na studiowaniu dzieł autora „Emila”, które uczyniły z niej w przyszłości prawdziwe wcielenie Nowej Heloizy. Mirabeau, pani de Stël, Marat, pani Roland — oto nazwiska pozwalające docenić rozległość wpływów Rousseau.

Dzięki jego książkom matki przynosiły niemowlęta do Opery popisując się publicznie ich karmieniem. Zanikała coraz bardziej geometria ogrodów francuskich, pojawiały się angielskie parki, fantazyjne grotty, wiejskie mostki, miniaturowe świątynie greckie — oto sielskość podawała sobie rękę z wynaturzeniem, rustykalność z dworskością. Nie na darmo w ukochanym Trianon, królowa Maria Antonina w batysto-



wej sukience i chusteczce pastuszki krzątała się wśród krów i owiec... Nie należy jednak zapominać, że ów zwrot ku idylli, brany z pism Rousseau, inaczej musiał być czytany z punktu widzenia sytuacji stanu trzeciego.

Idee Woltera, Diderota, Rousseau pozwalają nam dziś dostrzec, że istniejący ustroj społeczny nikomu już nie odpowiadał. A pewnego dnia 1784 roku — radość życia, pragnienie używania, sensualny zachwyt światem, ferment intelektualny, nienawiść złej tradycji i nienawiść do panującego ustroju, wreszcie gorące pragnienie odmiany wybuchnęły wspaniałą, świetlistą racą: tego dnia społeczeństwo *ancien régime'u* oklaskiwało idee, które już wkrótce miały mu przynieść zgubę. Było to w dniu premiery „*Wesela Figara*”.

Autor tego arcydzieła był człowiekiem na miarę swej epoki. Piotr Augustyn Caron, urodzony w Paryżu w roku 1732 jako syn zegarmistrza, otrzymał świetne wykształcenie zawodowe i już wkrótce przyszły pisarz zasłynął z racji swych wybitnych sukcesów zegarmistrzowskich. Dokonał nawet wynalazków w tej dziedzinie: mikroskopijny zegareczek wbudowany w pierścionek i подарowany pani de Pompadour otworzył mu drogę do kariery dworskiej...

Beaumarchais przez całe życie ubóstwiany był przez kobiety, rozpoczął swoją karierę od małżeństwa z panią Franquet, którą poznał w swoim sklepie. Wkrótce po ślubie żona zmarła i pan Piotr Augustyn Caron stał się panem de Beaumarchais, zgodnie ze zwyczajem przyjmując „szlacheckie” nazwisko od folwarczku będącego własnością żony.



Wersal zachwycony był talentami zegarmistrzowskimi pana Caron, po pewnym czasie zaczął go równie cenić jako muzyka, harfistę. Popierały go córki Ludwika XV, miłośniczki muzyki, dla których Beaumarchais komponował utwory, organizował koncerty — dawał wreszcie córkom królewskim lekcje. Jednocześnie wchodził coraz bardziej w świat interesów i wkrótce dorobił się majątku. Wówczas nakazał porzucenie zegarmistrzostwa swemu ojcu, sam zaś (za 56000 franków) kupił sobie dyplom sekretarza królewskiego. Stał się w ten sposób wreszcie szlachcicem. „Nie mogąc zmienić przesądu, trzeba mu się poddać”, czyż te słowa wygłoszone przez pana de Beaumarchais nie są godne Figara?

Teraz przyszedł autor „Cyrulika sewilskiego” wyruszać do Hiszpanii, gdzie prowadzi życie prawdziwego kawalera madryckiego. Temperament go rozsądza, zajmuje się więc handlem kolonialnym, gra grubo u ambasadorów, balamuci ich żony, układa wiersze do melodii hiszpańskich, zajmuje się nawet dyplomacją. Kiedy wrócił wreszcie do Paryża rzucił się na dodatek w życie teatralne. Napisał sztukę „Eugenia”, rodzaj sentymentalnej dramy, która jednak nie odniosła żadnego sukcesu. Wydawało się wszystkim, że talenty pisarskie pana Beaumarchais są, szczerze mówiąc, żadne. Tak uważali Grimm, Wolter, Collé...

W roku 1769 Beaumarchais ożenił się jeszcze raz z panią Léveque, młodą i bogatą wdową. Żona umarła po paru latach i oto potwarz godna monologu Basilia o plotce obiegła Paryż. Tzw. opinia publiczna podejrzewa pisarza o otrucie swych żon! Kolejna sztuka: „Dwaj przyjaciele, czyli Kupiec z Lyonu” zostaje wygwizdana. Ciężkie czasy nadeszły — nielaska dworu, procesy, kłopoty finansowe... Ale Beaumarchais się nie poddaje, jego żywiołowość i talent raz jeszcze zwyciężają: pisze teraz słowa i muzykę do opery „Cyrulik sewilski”, a kiedy dzieło to zostało odrzucone, przerabia na poczekaniu operę na komedię i czyta ją aktorom Komedii Francuskiej, gdzie zostaje przyjęta. Mimo tego sukcesu długa jeszcze musiała być droga „Cyrulika” na scenę, pełna awanturniczych przygód, jadu i zawiści.

Beaumarchais stał się jednak nagle sławny, gdy wydał swe „Memoriały”, dzieło, które zelektryzowało Francję. Wolter pisał o nich w swych listach: „Nie znam zabawniejszej komedii, tragedii bardziej wzruszającej (...) Co za człowiek! Łączy wszystko: dowcip, powagę, rozsądek, wesołość, siłę, zdolność wzruszenia (...) miazdzy przeciwników i daje lekcje swym sędziom...”

Pomimo sukcesów, położenie Beaumarchais’ego nie było najlepsze. Niewiele brakowało, żeby został on skazany na galery, toteż chcąc odzyskać łaskę królewską zaczął oddawać dworowi dość dwuznaczne usługi z zakresu policji polityczno-literackiej. Po śmierci Ludwika XV pilnie tropił pamflety wymierzone w Marię Antoninę, jednakże miast spodziewanej nagrody, sam został wzięty za pamflicistę i uwięziony we Wiedniu.

Wreszcie następuje rehabilitacja pisarza i oto po 3-letniej zwłoce, 23 lutego 1775 roku, na scenie Komedii Francuskiej zostaje wystawiony „Cyrulik Sewilski”. Trudno opisać wszystkie formy działalności Beaumarchais’ego (walczył on nawet przeciwko wyzyskowi autorów dramatycznych przez przedsiębiorstwa teatralne!), zajmował się polityką, handlem bronią — przykłady można by mnożyć! Powtórzmy za Boyem, iż był to prawdziwy Figaro całego Paryża. I Boy dodaje:

„Od ministrów i wynalazców aż do uwiedzionych dziewcząt, szukających rady i pomocy, wszyscy zwracają się do niego: dla każdego ma w zanadrzu pomysł, kombinację, radę, pożyczkę. Zaś w nawale tych najróżnorodniejszych spraw i zatrudnień — jakże odległych od literatury! — powstaje dzieło, które ma jeszcze raz zelektryzować Francję i unieśmiertelić swego twórcę: „Wesele Figara” (...) Doczekało się ono wystawienia dopiero w r. 1784. Trzy lata Beaumarchais walczył przeciw powadze zakazu królewskiego. (...)

Cenzor, któremu zrazu przedłożono sztukę, aprobował ją. Ale zawieziono rękopis do Wersalu, król i królowa kazali go sobie przeczytać. Ludwik VI oświadczył wręcz: „To ohydne: nigdy nie pozwolę wystawić tej sztuki. „Powiadają, iż Beaumarchais odbywał się głośno w Paryżu: „Król nie chce, aby „Wesele Figara” było grane, ZATEM będzie grane”.

Skoro rozeszła się wieść o zakazie, cały Paryż chciał poznać sztukę. Beaumarchais zrećnie gospodarował faworem lektury, użyczanym co najwpływowszym osobom. (...) W końcu po nieskończonych zabiegach zezwolono na widowisko prywatne, a wreszcie 27 kwietnia 1784 roku, publiczne. Co się działo pod teatrem i w teatrze, tego nie pamiętają dzieje sceny. Najwyżsi dostojnicy tłoczyli się z roznosiicielami afiszów; łamano kordon straży i kratę żelazną; parę osób uduszono w ścisku. Trzysta osób z największego świata jadło obiad w garderobach aktorów, aby tym pewniej dostać się na salę. Księżne i margrabiny czuły się szczęśliwe, wciśnięte gdzieś w kącik na galerii, obok osób więcej niż wątpliwych.” Był to triumf!

Beaumarchais nie głosił żadnych nowych idei. W swej sztuce połączył echa doktryn encyklopedystów i dążenia nurtujące społeczeństwo. Potrafił to wszystko olśniewająco zwerbalizować w dialogach i monologach swych postaci — stąd natychmiastowe powodzenie jego komedii. Publiczność przyjęła Figara tak, jak pragnął tego pisarz: stał się on obrońcą wolności przed despotyzmem, szermierzem równości walczących ze stanowymi przywilejami. Ludzie szlachetnie urodzeni z największym entuzjazmem oklaskiwali „Wesele Figara”, ujawniając w ten sposób własne bankructwo. Słusznie komentuje to Lanson: „społeczeństwo jest stracone, kiedy nie wierzy już w zasady, które je podtrzymują.”

Ludwik XVI wydał wkrótce po premierze „Figara” rozkaz uwięzienia Beaumarchais’ego i odprowadzenia go do św. Łazarza, domu poprawy dla rozpustnej młodzieży. Paryż bawił się nieszcześnie pisarza, by wkrótce przejść do potępienia samowoli władcy. W dniu, w którym Beaumarchais został uwolniony wszyscy ministrowie byli na przedstawieniu „Wesela” a Ludwik XVI wkrótce kazał wystawić w Trianon „Cyrulika”, w którym to przedstawieniu królowa grała rolę Rozyny. Oto ostatnie sukcesy autora „Memoriałów”.

Niedługo potem wyczerpuje się jego wena twórcza. Trzecia sztuka, w której jeszcze raz pojawia się Figaro („Matka występna, czyli domowe troski Almaviv”) jest zaledwie bladym odbiciem poprzednich arcydzieł. Na dodatek rzeczywistość zaczyna być przygniatąca — wali się monarchia i świat. Beaumarchais zostaje uwięziony i cudem ocalony (niemały udział w tym cudzie miały wpływy jego dawnej kochanki, pani Houret). 9 Termidor ratuje od gilotyny żonę pisarza, jego siostrę i córkę. Następują lata tułaczki za granicą i wreszcie powrót do Francji, gdzie ten niezwykle człowiek umiera nagle w roku 1799.

Oto dzieje pisarza, którego utwór posłużył do stworzenia arcydzieła Mozarta. Twórca „Uprowadzenia z Seraju” przystępując do komponowania opery o wesółym Figaro, był już w pełni ukształtowanym artystą. Nic też dziwnego, że premiera „Wesela Figara” (Wiedeń 1 maja 1786) daje światu jedno z największych arcydzieł w całej historii opery. Kiedy tylko Mozart zetknął się z dziełem Beaumarchais’ego zachwycił się od razu perypetiami pięknej Zuzanny i jej narzeczonego. Na librecistę wybrał Lorenza da Ponte, zdolnego poetę o niezwykle urozmaiconym życiorysie. Ponieważ jednak cesarz Austrii, Józef II, nie pozwolił w swym kraju na wystawienie komedii Beaumarchais’ego, Mozart i da Ponte zdawali sobie sprawę, że wszelkie ustępy o zdecydowanym charakterze społecznym muszą zostać z tekstu usunięte.

Gdy libretto było gotowe, Mozart odważył się pokazać cesarzowi kilka fragmentów muzycznych opery i Józef II zachwycony muzyką polecił jak najszybsze ukończenie dzieła.

Musiano niestety usunąć sławny monolog Figara, który wywoływał rewolucyjne asocjacje, jednak postać jego nie straciła akcentów krytyki społecznej między innymi dzięki arii „Gdy zechce hrabia potańczyć sobie”. Oczywiście dzieło Mozarta jest raczej komedią charakterów aniżeli pamfletem politycznym. Nieśmiertelna muzyka, w którą Mozart ubrał arcydzieło Beaumarchais’ego, pokazała światu, że opera może być prawdziwym teatrem. Każda fraza w „Weselu Figara” wzbogaca jego dramaturgię i po dziś dzień dzieło Mozarta jest niedościgłym wzorem dla późniejszych reformatorów opery i teatru muzycznego.

JÓZEF OPALSKI

ORKIESTRA

I skrzypce

Janusz Miryński — koncertmistrz
Leszek Skrobaczki
Erwin Sitek
Teresa Szarek
Stanisław Moskal
Stefan Solarczyk
Anna Klimczyk
Jan Wojcieszek
Aleksander Bazgier
Jacek Kaliński
Aleksander Opaska

II skrzypce

Benedykt Szymura — koncertmistrz
Anna Burzyńska
Jan Malik
Tadeusz Lipka
Marek Mnich
Henryk Olejniczak
Monika Prokop

Altówki

Mieczysław Satora
Aleksandra Senisson
Ryszard Czuchraj
Zofia Bokłak
Emilian Szczygiel
Tadeusz Kostecki

Wiolonczele

Swieosław Mutałow
Barbara Wrońska
Wiesław Łysak
Małgorzata Olejak
Adam Moszumański

Kontrabasy

Krzysztof Mróz
Jan Salamon
Ryszard Węgrzyn
Marek Mackiewicz

Flety

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczyczka
Bronisław Zajac

Oboje

Walerian Kotas
Magdalena Paździor

Różek angielski

Andrzej Piszczelok

Klarnety

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty

Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki
Henryk Urbański

Trąbki

Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski
Grzegorz Ostrowski

Waltornie

Czesław Peculewicz
Józef Wróbel
Tadeusz Noga
Zygmunt Firlit
Andrzej Bartnik

Perkusja

Mieczysław Decowski
Janusz Szewczyk
Tadeusz Klimas

Inspektor orkiestry

Jan Wojcieszek

CHÓR

Soprany

Bożena Filipiak
Wilhelmina Galas
Krystyna Jurek
Bożena Lewandowska
Danuta Masior
Barbara Pasierb
Lidia Polańska
Daniela Rybarczyk

Tenory

Józef Garlak
Rafał Kazanowski
Jan Maksymowicz
Wojciech Radoń
Krzysztof Szulejko
Jan Wilga
Bogusław Wojnowski

Alty

Barbara Adamik
Anna Bartnik
Renata Bujak
Krystyna Dobrzańska
Wanda Dusza
Iwona Fenczyn
Jadwiga Galant
Renata Sejdor

Basy

Mieczysław Domagalski
Mieczysław Gaczol
Aleksander Kwaśny
Stefan Nemtusiak
Edward Niestój
Jerzy Szawal
Stanisław Ziółkowski

Inspektor chóru:

Mieczysław Goczal

Kierownik chóru:

Zbigniew Toffel

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Kierownik
MIECZYŚŁAW STANO

Brygadier sceny
WIEŚŁAW KUTYŁA

Kier. prac. scenotechnicznej:
FRANCISZEK FREŃ

Kier. prac. kraw. damskiej
ZOFIA BOROWSKA
ALICJA TEKIELA

Kier. prac. kraw. męskiej
TADEUSZ DROZDA
FRANCISZEK MUSIAŁ

Kier. prac. fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA

Światło
EUGENIUSZ WIECHEĆ

Akustyka
ZBIGNIEW JANIK

Kostiumy
PRACOWNIE K.T.M.

Fryzury
ZESPÓŁ FRYZJERSKI K.T.M.

Obuwie
„Gromada”

Nakrycia głowy
HALINA PAZDERSKA

Pracownia modelarska
MARIAN PAŚLAWSKI

Z-ca Dyrektora:
WIKTOR HERZIG

Konsultant programowy:
MARIAN WALLEK-WALEWSKI

Kierownik literacki:
JÓZEF OPALSKI

Koordinacja Pracy Artystycznej
CELINA KAPIŃSKA
BARBARA GRUCA

Organizacja Widowni
JANINA MANIECKA kierownik
IRENA VALENTA
ELŻBIETA BROŻEK

Redakcja programu
JÓZEF OPALSKI

Współpraca
ANNA ŚLEDZIŃSKA

OPRACOWANIE GRAFICZNE MŚCIWOJ OLEWICZ NA PODSTAWIE:
N. LANCRET, J. B. PATER, A. WATTEAU, J. B. OUDRY, A. de SAINT-AUBIN
Drukarnia Wydawnicza, Kraków
Zam. 166/77 C-25-1072 10 000 egz.

Cena zł 15.—

