

FILHARMONIA  
STOŁECZNA

DZIAŁ OPEROWY  
P R O G R A M

FILHARMONIA STOŁECZNA  
WARSZAWA

Sezon 1948/49

10 II 1949

# WESELE FIGARA

Opera komiczna w 4-ch aktach

Muzyka W. A. MOZARTA

Tekst Lorenzo da Ponte

Przekład polski Aleksandra Rymkiewiczza

Wykonawcy:

Hrabia Almaviva	—	Leopold Nowosad
Hrabina, jego żona	—	Joanna Krysińska
Zuzanna, służąca hrabiny	—	Maria Dobrowolska - Gruszczyńska
Figaro, kamerdyner hrabiego	—	Robert Sauk
Cherubin, paź	—	Krystyna Brenoczy
Marcelina	—	Jadwiga Kłósówna
Bazilio	—	Leopold Grzegorzewski
Don Curzio, sędzia	—	Zygmunt Suchodolski
Dr. Bartolo	—	Edward Pawlak
Antonio, ogrodnik	—	Kazimierz Walter
Basia, jego córka	—	Joanna Natorff

CHÓR ● BALET ● ORKIESTRA

Działu Operowego Filharmonii Stołecznej

Kierownictwo muzyczne Zygmunt Latoszewski

Inscenizacja i reżyseria Józef Munclinger

Baletmistrz Leon Wójcikowski

Dekoracje i kostiumy Jan Hawrytkiewicz

Dekoracje i kostiumy  
wykonane we własnych pracowniach.

Materiały do kostiumów farbowane  
w firmie „Ch. Geber Sp-cy” — Lubelska 15/17

SEZON  
1948 — 1949

---

## NA NOWYM ETAPIE.

Losy opery w Polsce międzywojennej nie były szczęśliwe. W okresie poprzedzającym ostatnią wojnę z niepokojem obserwowano stopniową likwidację scen operowych prowadzonych od 1918 roku. Kryzys nie ominął i sceny operowej w stolicy: pozostawiona od 1931 roku własnym siłom, bez trwałego oparcia materialnego, była poważnie zagrożona w swym istnieniu i stopniowo traciła swój prestiż artystyczny. Strajk protestacyjny artystów i pracowników Opery Warszawskiej nie wpłynął, niestety, na jej sytuację i obojętny stosunek władz do zagadnienia operowego.

Zdawało się, że zniszczenie w 1939 r. pięknego gmachu Teatru Wielkiego na lata przesądziło losy Opery Warszawskiej.

Stało się jednak inaczej. Wkrótce po ustaniu okupacji hitlerowskiej powołano do życia przy Miejskich Teatrach Dramatycznych Scenę Muzyczno-Operową. Uruchomiona dzięki zapałowi i ofiarności grupy artystów operowych, Scena Muzyczno-Operowa dowiodła żywotności zagadnienia operowego w stolicy. Niewątpliwie działalność jej musi być uznana za punkt wyjściowy pracy nad odrodzeniem Opery Warszawskiej i odzyskaniem przez nią dawnej świetności artystycznej.

Uruchomienie Działu Operowego Filharmonii Stołecznej uważamy za dalszy etap tej pracy. Zapewne nie będzie to etap ostatni: szczytowe osiągnięcia artystyczne wymagają długiej, systematycznej pracy, zorganizowanego wysiłku różnych czynników i wreszcie odpowiednich warunków technicznych. Sądzymy jednak, że Dział Operowy Filharmonii Stołecznej spełni swe zadanie, jeżeli stanie się warsztatem pracy dla artystów operowych i załączkiem zespołu przyszłej, pełnowartościowej Opery Warszawskiej. Pragniemy również, by przez stały kontakt z widownią, zapełnioną ludźmi pracy, przedstawienia nasze budziły w społeczeństwie zamiłowanie do muzyki operowej i w miarę naszych możliwości przyczyniały się do upowszechnienia i tego działu sztuki.

Dyrekcja Filharmonii Stołecznej

---

# FILHARMONIA STOŁECZNA

## DZIAŁ OPEROWY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY DZIAŁU OPEROWEGO	Wiktor Brégy
DYRYGENCI	dr. Zygmunt Latoszewski Mieczysław Mierzejewski
SCENOGRAF I KIER. PRACOWNI	Jan Hawrytkiewicz
CHÓRMISTRZ	Stanisław Nawrot
BALETMISTRZ	Leon Wójcikowski
KOREPETYTORZY.	Nela Bogacka Stanisław Gawdziński Wacław Kasztelan Wanda Klimowicz Ksenia Kompanijcewa Helena Saukowa
DYREKTOR SCENY	Eugeniusz Dzlewulski
SEKRETARZ DZIAŁU	Bolesław Jankowski
BRYGADIER ZESPOŁU MASZYNISTÓW	Marceli Kozubiński
ELEKTROTECHNICZY.	Władysław Szydlowski Zygmunt Kołodziejcki Zenon Pietraszewski
KIEROWNICY PRACOWNI:	Józef Balcerzak Anna Grotowska (krawiecka)
	Jan Wilczyński (modelatornia)
	Ignacy Sobczyński (perukarska)
INSPICJENT	Romuald Walter

## ZESPÓŁ SOLISTÓW

### SOPRANY:

1. Bolechowska Alina
2. Brenoczy Krystyna
3. Czarkowska Zofia
4. Dobrowolska - Gruszczyńska Maria
5. Komorowska Zofia
6. Krysińska Joanna
7. Mickiewicz de Larsac Halina
8. Natorff Joanna
9. Pawłowska Dina
10. Zientówna Maria

### MEZZOSOPRANY:

1. Hupertowa Janina
2. Kłósówna Jadwiga
3. Skórewicz Marta
4. Stecka Halina

### TENORY:

1. Granowski Jerzy
2. Grzegorzewski Leopold
3. Kozubski - Habdank Jerzy
4. Małozewski Ryszard
5. Suchodolski Zygmunt
6. Szopski Michał

### BARYTONY:

1. Herbich Janusz
2. Jankowski Bolesław
3. Korolkiewicz Józef
4. Niemyski Bolesław
5. Nowosad Leopold

### BASY:

1. Pawlak Edward
2. Rüd-Feliks
3. Sauk Robert
4. Skoraczewski Władysław
5. Walter Kazimierz

**CHÓR**

- |                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| 1. Andrzejewska Stefania  | 20. Niewiarowski Rościsław  |
| 2. Antonow Aleksander     | 21. Nowakowski Janusz       |
| 3. Biernacka Czesława     | 22. Nowicki Zbigniew        |
| 4. Dłużniewski Władysław  | 23. Nowosielska Stanisława  |
| 5. Dutkiewicz Antonina    | 24. Pećiński Marian         |
| 6. Filipowicz Jan         | 25. Pilarski Józef          |
| 7. Grabowski Zbigniew     | 26. Sawicki Bolesław        |
| 8. Jedliński Ludwik       | 27. Sawicka Teresa          |
| 9. Karwat Irena           | 28. Seroczyńska Maria       |
| 10. Kasprzak Janina       | 29. Skomorucha Antoni       |
| 11. Konrad Zofia          | 30. Sługocka Helena         |
| 12. Kołodziejska Maria    | 31. Sosnowska Zofia         |
| 13. Korpas Tadeusz        | 32. Spiridonow Piotr        |
| 14. Królak Irena          | 33. Suchodolska Wanda       |
| 15. Less Anna             | 34. Szymański Zdzisław      |
| 16. Lewandowski Władysław | 35. Woźniak-Herubin Krystyn |
| 17. Marcinkówna Krystyna  | 36. Wydra Antoni            |
| 18. Mika Antoni           | 37. Zawadzka Felicja        |
| 19. Miszułowicz Leokadia  | 38. Zwierzowa Maria         |

**BALET**

- |                               |                            |
|-------------------------------|----------------------------|
| 1. Barska-Filipek Barbara     | 19. Messalska Aniela Maria |
| 2. Braziewicz Marek           | 20. Nowak Zygmunt          |
| 3. Bukowska Krystyna          | 21. Nowocień Zbigniew      |
| 4. Czerłowska Irena           | 22. Oleszkiewicz Olga      |
| 5. Dunajewska Anna            | 23. Pankowska Halina       |
| 6. Głowacki Wiesław           | 24. Selmówna Stanisława    |
| 7. Halicka Warmanowa Leokadia | 25. Skórzyński Zygmunt     |
| 8. Iwińska Stefania           | 26. Skrzypkowski Kazimierz |
| 9. Koleński Ryszard           | 27. Smoszevska Janina      |
| 10. Kossak-Poredowa Eugenia   | 28. Sobieraj Danuta        |
| 11. Kostrzemska Jadwiga       | 29. Szatkowska Sabina      |
| 12. Kowalczyk Eugenia         | 30. Szorcówna Danuta       |
| 13. Kulińska Irena            | 31. Szubiakiewicz Zygmunt  |
| 14. Lewandowska Halina        | 32. Topolnicka Irena       |
| 15. Ładowska Irena            | 33. Urbańska Barbara       |
| 16. Mączkówna Wanda           | 34. Zgota Lech             |
| 17. Małeck Roman Ludwik       | 35. Zwierzówna Henryka     |
| 18. Magus-Magowski Jerzy      |                            |

**ORKIESTRA****Skrzypce I.**

1. Halik Mieczysław
2. Kamiński Kazimierz
3. Wiśniewski Eugeniusz
4. Lewandowski Czesław
5. Komosiński Edmund
6. Grosmann Zygmunt
7. Bąkowski Wiesław
8. Kozłowski Walerian
9. Bartnik Jerzy
10. Budnicka Bronisława

**Skrzypce II.**

1. Petry Kazimiera
2. Sniadowski Józef
3. Kokot Tomasz
4. Pilewski Witold
5. Stefańczak Wincenty
6. Mariański Ryszard
7. Hacker Zenon
8. Feddecki Witold

**Altówki**

1. Kowalewski Borys
2. Banaś Józef
3. Morzykowski Antoni
4. Kądziałko Włodzimierz

**Wiolonczele**

1. Budkiewicz Lucjan
2. Szymulski Teodor
3. Blaschke Kazimierz
4. Zieliński Ludwik
5. Mizgalski Konrad
6. Dmochowski Bolesław
7. Raczyński Kazimierz
8. Stankiewicz Kazimierz

**Kontrabasy**

1. Szabliński Wacław
2. Wołłowicz Henryk
3. Woźniak Zenon
4. Wroński Ludwik

**Flety**

1. Bartnikowski Henryk
2. Czerniatyński Leon
3. Głowniewski Jan

**Oboje**

1. Szymański Ludwik
2. Bender Tomasz

**Klarnety**

1. Jakóbczyk Wincenty
2. Smolis Marian
3. Lubiszewski Jerzy.

**Fagoty**

1. Ciupiński Bogumił
2. Lewandowski Edward
3. Dzięgielewski Ryszard.

**Trąbki**

1. Piórkowski Zygmunt
2. Lenkiewicz Stanisław
3. Sapiński Zenon

**Waltornie**

1. Walczak Aleksander
2. Matuszewski Roman
3. Turowski Jan
4. Kielak Tadeusz

**Puzony i tuba**

1. Tuzinowski Tadeusz
2. Wróblewski Jan
3. Morawski Kazimierz
4. Świętoński Stanisław

**Perkusja**

1. Woźniak Jerzy
2. Karelin Konstanty

**Harfa**

3. Prokopowicz Bronisława



**W. A. Mozart**  
(1756 - 1791)



**Dr. Zygmunt Latoszewski**

#### **MOZARTA „WESELE FIGARA“**

Upłynęło więcej niż 160 lat od dnia, w którym po raz pierwszy włoscy artyści odśpiewali i odegrali w wiedeńskim Burgteatrze Mozarta „Wesele Figara“. Stajemy zdumieni przed tym fenomenem żywotności scenicznej i daremnie rozglądamy się w dzisiejszym repertuarze operowym za dziełem równie sędziwym, a tak młodzieńczym. Usiłowano niejednokrotnie wskrzesić na scenie operowej innych mistrzów 18 wieku, zwłaszcza Glucka, a nawet Haendla, lecz pietyzm wykonania i ciekawie pomyślane metody inscenizacyjne nie zdołały całkowicie ożywić tych postaci przebrzmiałego patosu, od których już współcześni chętniej się zwracali ku realnym typom modnej wówczas opery komiczno-rodzajowej. Tylko Mozart przetrwał zwycięsko przemiany gustu muzycznego i poglądów estetycznych i nie przestał nas do dziś zachwycać, mimo całe bogactwo nowych środków wyrazu w dramacie muzycznym. Ani Wagner, ani Verdi nie usunęli w cień czarującego piękna melodii mozartowskiej i nie prześcignęli twórcy „Wesela Figara“, w prawdziwym wyrazu dramatycznego.

Niedoścignione w doskonałej równowadze treści i formy słynne opery Mozarta zarówno „Figaro“ jak „Don Juan“, „Uprowadzenie

z Seraju" jak i „Flet czarodziejski" weszły do skarbicy kultury teatralnej i pozostają na zawsze świadectwem geniuszu twórczego, jako zjawisko niepowtarzalne.

Jak wiadomo, autor libretta mozartowskiego „Wesela Figara" włoski poeta Lorenzo da Ponte zaczerpnął całą akcję opery ze słynnej komedii Beaumarchais'a, tegoż samego co opera tytułu. Ta polityczno-obyczajowa satyra francuskiego komediopisarza kryła w sobie pomruki nadciągającej Wielkiej Rewolucji. Usłyszał je dobrze także Mozart, który nieraz na własnej skórze odczuł upokorzenia społecznego porządku, w jakim wypadło mu żyć. Ta aktualność rewolucyjna „Wesela Figara" nie była jednak wyłącznym czy głównym motywem skomponowania muzyki do komedii. Dosłowny tekst Beaumarchais'a poprostu zamała się do tego celu nadawał, a Mozart kierował się zasadą, że w „operze poezja winna być posłuszną córą muzyki". Ponadto komedia Beaumarchais'a była w rekyjnym Wiedniu zakazana i chcąc ją przemycić na scenę Da Ponte widział się zmuszony przerobić i „złagodzić" dzieło. Cesarz Józef II zgodził się na wystawienie tak zmodyfikowanego tekstu „Wesela Figara" jedynie ze względu na muzykę Mozarta, za którą już poprzednio kopie kruszył, gdy mimo dworskich i teatralnych intryg przeferosował ukazanie się na scenie „Uprowadzenia z Seraju". Podobnie jednak jak cenzura carska nie zdołała „skorygować" patriotycznej nuty „Strasznego Dworu" dziwacznymi zmianami tekstu, tak odwrotnie i mozartowski „Figaro", choć jest komedią ludzkich namiętności, intrygancką grą wiecznego Erosa, odsłonił przecież problem socjalny, widoczny w akcji opery mimo przeróbki Da Ponta.

„Figaro" jednak pasjonował Mozarta przede wszystkim bogactwem przeciwstawnych i pełnych prawdy charakterów, napięciem akcji dramatycznej i sytuacjami o niezwykle ciekawych powikłaniach psychologicznych. Mozart zapuścił głęboko sondę w dusze bohatera swojej opery, dotarł muzyką głębiej, niż na to pozwalał sens mówionego słowa i z nieporównanym mistrzostwem naświetlił charaktery poszczególnych postaci. Analiza muzyczno-dramatyczna „Figara" ujawnia takie oszalamiające bogactwo charakterystyki, taką absolutną prawdziwość ludzi „komedię czyniących", że tylko genialna intuicja mogła z taką nieomyślnością i zdumiewającą konsekwencją prowadzić pióro kompozytora.

Toteż komedia Beaumarchais'a tak bardzo aktualna w czasie, w którym się zjawiała, pozostała dokumentem epoki, podczas gdy „Wesele Figara" Mozarta jest dziełem ponad czasowym, zawsze aktualnym, jako obraz samego życia. Dlatego fałszywe są koncepcje inscenizacyjne tej opery, nastrojone na ton milutkiego obrazka rokokowego, na grę porcelanowych figurynek, splełanych w uciśniętych intrygach. Uwypuklenie człowieka w jego odwiecznej walce między konwencją a naturą, prawdziwe ludzkie oblicze, wycierające spod maski narzuconych form, cała gra słabostek i popędów, oto właściwy punkt wyjścia dla odpowiadającej intencjom Mozarta realizacji jego opery. Oto też klucz do zrozumienia głębokiej prawdy psychologicznej muzyki „Figara", która mówi wszystko bez zbędnych komentarzy.

Wieloraki może mieć sens słowo, mówione przez aktora. Inaczej ma się rzecz w operze. Melodia wyraża ten sens jednoznacznie, cała

zaś muzyka z jej harmonią, rytmem i z kolorytem orkiestry stwarzają również jednoznaczny klimat i nastrój. Dłgłębne zrozumienie tego jednoznacznego sensu muzyki stanowi całą tajemnicę właściwej interpretacji partytury Mozarta i warunkuje naturalną grę i prawidłowy rozwój akcji na scenie. Muzyka mówi i tłumaczy wszystko. Składa się ona w „Weselu Figara" z monologów czyli arii, z duetów, tercetów, kwartetów i jeszcze liczniejszych co do składu osób zespołów solistycznych oraz recytatywów czyli dialogów jakby mówionych w zwrotach melodyjnych kilku nut, przy akopaniamentach klawesynu. Nie bez znaczenia dla akcji sztuki jest epizodyczny występ chóru i baletu, które w tak wielu innych operach stanowią element efektu dekoracyjnego. Człowiek i jego przeżycia oto punkt centralny opery Mozarta. Obraz sceniczny i kostium są tylko przestrzenią i ramą dla tego człowieka, kolorytem środowiska, bynajmniej nie elementem samodzielnym.

Niewątpliwie widział Mozart postacie, które chciał powołać do życia na scenie jedynie przez pryzmat swojej genialnej wyobraźni muzycznej. Należał jeszcze do generacji, która rozumiała tajemnicę głosu ludzkiego i jego przebogate możliwości wyrazu w granicach naturalnego piękna wokalnego. W słonecznej Italii próbował kunsztu kompozycji operowej już w młodzieńcych latach. Nie obce mu były następnie wszystkie inne style ówczesnej muzycznej Europy, lecz dopiero w ostatnim, najdojrzałszym etapie swojego krótkiego żywota ziemskiego (umarł, mając 35 lat) odnalazł własny, specyficzny styl operowy, który można uważać za istotną reformę muzyki operowej, reformę, polegającą na dźwignięciu śpiewu z szablony pustego patosu do wyżyn prawdy dramatycznej.

Włoskie opery powabne (opera seria) tego czasu kostniały w wyrazie wokalnym, opiewając bohaterów starożytnej historii lub mitologii, ulubione zaś i modne opery komiczne (opera buffa) nie gardziły arlekinadą i nieprawdopodobieństwem farsowych sytuacji przy akompaniamencie jakże nieraz powierzchnowej i raczej rozrywkowej muzyki. Mozart wiedział, że jedynie włoscy śpiewacy mają w swoich gardłach potrzebny mu instrument do wyrażenia tych prawd, jakie chciał ludzkości objawić w swoich operach. Dlatego napisał „Figara" i „Don Juana" dla nich, do włoskich tekstów, z muzyką najbardziej własną, a jednak z ducha i kształtu włoską. Tę drogę obrawszy miał słuszną nadzieję, że zostanie dobrze zrozumiany, gdy przez dzieła swoje mówi: „patrzcie takim jest człowiek, taką jest prawda o życiu".

Jak głosi tradycja, pierwsze przedstawienia „Figara" przedłużały się niepomierne, dzięki temu, że artyści byli zmuszeni ciągle powtarzać arie, a powodzenie opery o tak niebezpiecznym tytule skłoniło władze do zdjęcia jej z afisza. Rozgoryczony Mozart udał się za poradą przyjaciół do Pragi Czeskiej i tam ponownie pokazał swego „Figara", zdobywając triumf, który odtąd wiernie towarzyszy temu arcydziełu aż do naszych dni.

Zmieniają się czasy, a w nich i ludzie — mówi łacińskie przysłowie. Czyżby jednak twory geniuszu ludzkiego traciły w tym rytmie dziejowym również swoją wartość?

Kiedy w niepohamowanym pędzie radości zabrzmiał najweselsza pod słońcem muzyka uwertury „Wesele Figara", zrozumimy od razu, jakie prawdy życia nie przemina nigdy.

Dr. Zygmunt Latoszewski





Józef Munclinger

### O INSCENIZACJI „WESELA FIGARA“ MOZARTA

Punkt wyjścia? Przede wszystkim muzyka Mozarta. To znaczy — jej budowa harmoniczna, rytmika, sens dramatyczny, wyrażony logicznie w linii kompozycyjnej i dynamice partytury. Powtóre zaś sens i rozwój akcji dramatycznej według fabuły libretta Lorenza da Ponte.

Sens partytury jest dla reżysera muzycznego jednoznaczny — bez problematyki. Nie wolno poprzez stylizację sprowadzać go do sensu komedii „figurek porcelanowych“, ani do formalizmu tzw. „sztuki czystej“.

Soliści i zespoły poprzez sceniczne stawanie się i ruch winni uplastyczyć treść kompozycji, wyrażając wzruszenia, radość, nastroje miłosne, szermierkę ironii, wytworność i grację. Te bowiem uwypuklają w ujęciu Mozartowskim różnicę między rubaszością i schematyzmem improwizowanej komedii Da Ponte i komedią postaci żywych, tętniących rytmem prawdziwej, ludzkiej krwi.

Partytura wykazuje również różnicę pomiędzy zamierzeniem autora komedii, Baumarchais'a, a librettem da Ponte, które nie odpowiada w całości pod względem realizmu historycznego tendencjom, zawartym w pierwowzorze literackim.

Myśl i tendencja moralna wypływa z porównania epok — Mozartowskiej i dzisiejszej — z żywotności przedstawionych typów oraz z ich społecznego wzajemnego stosunku. Komedii tej nie wolno ani podbarwiać, bo od chwili swego poczęcia sama posiada dość barwności — ani pozbawiać śmiałości w przedstawieniu „igraszek“ Erosa, czyniąc z niej nudnie ostrożną i karmelkowo nieprawdziwą, operową konwencję.

„Wesele Figara“ nie jest operą w powszechnie używanym znaczeniu tego słowa. Jest to „buffa“, pełna temperamentu zarówno w pomysłach muzycznych, jak i dramatycznych. Postacie jej żyją już w samym założeniu swoich typów. Są to dzieci Arlekinów i Pantalónów, wywodzące swe pochodzenie z komedii del arte, a ożywione i rozjaśnione muzycznym genjuszem W. A. Mozarta. A jest on genjuszem przejrzystości najczystszej, kryształowej!

Tak również przedstawia się scena w prostocie form plastycznych, wolna od starożywieckich koloroków operowej tradycji, jej szczytu i kiczowych kulis. Cechuje ją jasność i logiczność w ukształtowaniu przestrzeni, harmonijność akordów kolorowego światła, półmrok światłocieni i wreszcie lśniący finał, współdziałający nastrojem z pogodą, jaka pojawia się w duszach pogodzonych ludzi.

Ludzie na takiej scenie tęsknią za prawdą i życiem jasnym, które nie zna fałszywego patosu; znamionującego wypchane słowa figury z operowego lamusa.

Konflikty tych ludzi pochodzą z ich wzajemnego stosunku, z problemów społecznych feudalnej epoki — a rozwiązują się pogodnie. Przecież i wczoraj i dziś „solo amor, puo, terminar!“ to zarówno Mozartowskie jak i ogólnoludzkie „Kochajmy się“.

W tym właśnie widzę uzasadnienie prw tej komedii do wiecznego życia.

Na scenę wstępuje młoda generacja polskiej opery: śpiewacy, tancerze, poeta-autor przekładu, scenograf. Prowadzą ich kierownicy myśli muzycznej, a wspierają: orkiestra, technicy, robotnicy, wszyscy, wszyscy — wreszcie gdzieś tam za kotarą trochę i reżyser, który pragnie wstającej z gruzów Warszawy zwrócić choć cząstkę swej młodości, przeżytej w gronie braci Polaków.

Józef Munclinger



Jan Hawrykiewicz



Leon Wójcikowski

## TREŚĆ OPERY.

Dzień ślubu z przeszkodami. Oto właściwie cała treść komedii Beaumarchais pt. „Wesele Figara“ i opartego na tej komedii libretta opery Mozarta.

Żeni się Figaro, służący, półlokaj, póładministrator pałacu, pół-filozof, półsekretarz hrabiego Almaviva. Narzeczona jego Zuzanna, jest panną służącą i powiernicą hrabiny Rozyny. Młodzi najprzykładniej kochają się, hrabina popiera ich projektowane małżeństwo, hrabia także, ale pod jednym warunkiem. Otóż i właściwa przeszkoda małżeństwa. Warunkiem tym jest uległość Zuzi jednoznacznym propozycjom hrabiego. Zuzanna powiadamia o jasnie wielmożnych zamiarach hrabinę i Figara. Ta trójka w całej sztuce będzie wzajemnie się wspierać i ratować w niejednej przygodzie. Oprócz wątku miłosnego Figaro. — Zuzanna — hrabia — istnieje drugi bardziej jeszcze powikłany, a mianowicie: hrabia, hrabina i paź Cherubin. Hrabia nie okazuje zainteresowania swoją żoną, hrabina natomiast, wciąż zakochana, stara się odzyskać uczucie i wierność męża. Uda się to jej, ufajmy, że na długo, dopiero przy samym końcu wieczoru, zamykającego akcję sztuki.

Zazdrość jednak obudzi się znacznie wcześniej — hrabia lubi zdradzać, lecz za nic w świecie nie chce być zdradzany. Powodów do podejrzeń dostarczy jeszcze w pierwszym akcie podsłuchana przez niego rozmowa Zuzanny z nauczycielem śpiewu w pałacu, Bazylim, starającym się napróżno namówić Zuzię, aby nie była zbyt oporna hrabiemu. A któż obudzi tę zazdrość? Paź Cherubin, dziecko jeszcze, lepiej z pewnością wyglądający i czujący się w przebraniu dziewczyny niż w roli, mianowanego przy końcu pierwszego aktu, oficera. A hrabina? Kochającej, lecz niekochanej, uczucie Cherubina napewno nie sprawia przykrości. Różnica wieku, pozycji w świecie, a wierząc, że i cnotliwości, nie pozwalają rozrosnąć się drobnej sympatii do rozmiarów miłości. Paź zresztą jest zuchwały w stosunku do Zuzi i swojej Basł, lecz nieśmiały i egzaltowany przy każdym spotkaniu ze swoją chrześną, piękną matką hrabiną.

Figaro walcząc o swoje szczęście, wie dobrze, że obudzona zazdrość hrabiego przesłoni zainteresowanie Zuzanną, młodej parze pozwoli się pobrać, a hrabinie wróci męża. W drugim akcie pisze list anonimowy, uprzedzający hrabiego, że ktoś będzie się starał dziś jeszcze spotkać z hrabiną. Figaro nie ma nikogo na myśli, nic nie wie o uczuciach paź, o mało jednak nie staje się bezwiedną przyczyną katastrofy. Hrabia zaniepokojony wcześniej wraca z polowania i idzie do żony, drzwi zastaje zamknięte, gdyż Zuzanna z hrabiną przebierają Cherubina w suknie kobiece, i dopiero zaczyna się burza.

Zazdrosny i wściekły już hrabia nie zapomina jednak o Zuzannie i nadal stara się nie dopuścić do małżeństwa jej z Figarem. Ufa, że pomoże mu w planach Marcelina i jej dawny kochanek, nienawidzący Figara doktor Bartolo. Rzeczywiście początkowo para ta sprzyja planom hrabiego, gdyż podstarzała Marcelina chce wyjść za mąż za Figara, a Bartolo ma z nim stre pochunki. Figaro pożyczyl kiedyś od Marceliny pokazną sumę pieniędzy, składając

pisemne oświadczenie, że ożeni się z nią, jeżeli na wyrażone żądanie nie będzie mógł zwrócić długu. Marcelina (przy końcu drugiego aktu) żąda małżeństwa, hrabia zwołuje sąd, który (w trzecim akcie) orzeka zwrot długu lub małżeństwo. Lecz tutaj następuje niespodziewany obrót sprawy — Figaro okazuje się nieślubnym dzieckiem Marceliny i Bartola. Czarne charaktery bieleją i odtąd oboje zaczynają sprzyjać młodej parze.

Sztukę kończy nocna scena ogrodowa, w której biorą udział — Zuzanna w stroju hrabiny, hrabina zaś w sukniach Zuzanny. Raz jeden Figaro, sługa filozof, zachwieje się i zwątpi w wierność Zuzanny, gdy się dowie, że ona umówiła się w parku na spotkanie z hrabią. Nie wie on jeszcze, że do parku przyjdzie hrabina w stroju Zuzanny. Figaro, jako niezamierzona ofiara czyjejś gry. Może należała się jemu taka nauczka, bo stanowczo był zbyt pewny siebie i swego sprytu.

Sztuka kończy się dla wszystkich jak najlepiej, ogólnym wybaczeniem, harmonią i miłością.

**Aleksander Rymkiewicz**

---



DRUKARNIA  
"CZYTELNIK"  
WARSZAWA  
TARGOWA 52

B-69393