

# „Mądremu biada“ A. Gribojedowa na scenie Teatru Polskiego w Warszawie

**Aleksander Gribojedow: „Mądremu biada“. Komedia w 4 aktach. Przekład Juliana Tuwima. Inscenizacja i reżyseria Bronisława Dąbrowskiego. Dekoracje i kostiumy Ottona Axera. Prapremiera polska w Teatrze Polskim w Warszawie.**

Epoka, w której 29-letni Aleksander Siergiejewicz Gribojedow, początkujący dyplomata i niemniej początkujący literat, wykończył komedię, mającą mu dać nieśmiertelność — była epoką reakcji i nurtujących ruchów rewolucyjnych w polityce i rozwoju romantyzmu w literaturze. „Święte Przymierze“, sojusz władców przeciw ich ludom, strzegło reakcyjnego porządku w Europie po złamaniu burżuazyjnych i plebejskich ruchów rewolucyjnych. W Rosji Francuz — imigrant de Maistre głosił, że „w żadnym razie nie należy rozpowszechniać oświaty w niższych warstwach narodu“: osławiony reżim Arakcejewusa usiłował wcielić w czyn ten program, wziętł naród w niewoli skostniałego feudalizmu i na codzien w niewoli żandarmskiego „dzierżenia za mordę“. Car na czele potężnej armii strzegł kontrrewolucyjnego porządku w Europie a na czele posłusznej biurokracji, w oparciu o feudalną szlachtę, dławit chłopów i utrwałał samodzierżawie.

Przeciwno tej przemożnej reakcji budziły się jednak i zrywały do buntu nowe siły postępowe. Zwycięska początkowo rewolucja w Hiszpanii obala inkwizycję i tyranję królewską, mieli we Włoszech sukcesy karbonariusze, walczone o reformy burżuazyjne w Anglii, w 1821 r. rozpoczęła się walka o nie-

podległość Grecji, walka która zelektryzowała całą Europę i znalazła namiętnego orędownika w Jerzym Byronie. „Armie wiary“ dławily insurekcje i powstania, mechanizm „Świętego Przymierza“ funkcjonował sprawnie, interweniując w kolejnym miejscu zapalnym, ale pod skorupą powierzchownej ciszy, policyjnego porządku i żandarmskiej restauracji wrzała coraz mocniej lawa idei postępowych.

Ten zasadniczy i główny, choć dławiony i tłumiony przemocym. Konflikt epoki jest zasadniczym problemem sztuki Gribojedowa, wykończony w 1824 r. Jest to przeddzień powstania dekabrystów, zorganizowanego przez postępową część szlachty rosyjskiej w imię wprowadzenia konstytucji, reform demokratycznych, częściowo nawet w imię republiki — jest to rok spisków antycarskich i antyfeudalnych, które zawiązywali późniejsi tzw. dekabrysty, w oparciu o postępowe idee, choć bez praktycznego oparcia o masy ludowe.

Gribojedow należał do spiskowców. Aresztowany zanim zmiana na tronie carskim spowodowała wybuch grudniowego powstania w Petersburgu, wywinął się z procesu pokonanych na Placu Senackim przyjaciół, ale sztuka jego jest najpełniejszym wyrazem dekabryzmu w

literaturze rosyjskiej, najświetniejszym zarazem dokumentem postępowej literatury europejskiej w 15-lecie po Kongresie Wiedeńskim. Nie ma równego jej rewolucyjnie dzieła ówczesnej literatury zachodnia, jedna „Oda do młodości“ (1820) późniejszego przyjaciela dekabrystów Mickiewicza godna jest stanąć obok wspaniałych postępowych tyrad Czackiego, bohatera utworu Gribojedowa.

To jest najważniejszy wyraz wartości i wielkości „Mądremu biada“, ale jest ich więcej. Cenzura carska sprzeciwiała się długo publikacji tekstu krnąbrnego pisarza, który wprawdzie później wyróżnił się śmiałą karierą dyplomatyczną, ale swoich postępowych idei się nie wyzrekł — i bardzo długo nie pozwalała grywać sztuki w oryginalnym tekście poety. Nie można było jednak wykreślić z literatury takiego arcydzieła. Zgadzano się więc na wystawianie „Mądremu biada“, lecz w formie skażonej, z baletowymi wstawkami, jako barwną komedię obyczajową.

I cóż się okazało? Sztuka mimo ideowego okaleczenia pozostała utworem porywającym, mocnym obrazem epoki, ostrym wyrazem realizmu krytycznego w scharakteryzowaniu górnych warstw społeczeństwa rosyjskiego na przełomie aleksandrowskich i nikolajewskich czasów, nie pozbawionym zarazem wyraźnych akcentów sympatii dla ludu

Ale i na tym nie koniec! Spróbowano reżyserskiego retuszu,

spróbowano w postaci Famusowa pokazać trzeźwość, roztropność, rozsądek, a w Czackim, przeciwnie, spadkobiercę „zwąrlowanego“ molierowskiego Alcesta. Spróbowano z Czackiego zrobić XIX-wiecznego mizantropa, osobnika o szlachetnych bezwzględnych intencjach, ale zresztą nudziarza, zręde, „furfanta“, jak mówi o nim Famusow, niewczesnego reformatora spraw błahych lub niezyciowych i w ogóle osobnika nieznośnego, który słusznie wykopiony przez „towarzystwo“, jak Alcest kapituluje porzuceniem progów swojego klasowego świata.

Komedia Gribojedowa wytrzymała i ten zamach, wytrzymała i to sprowadzenie do molierowskiego wątku. I jeśli Czacki stawał się Alcestem lub Werterem, to w każdym razie był współczesnym Alcestem i nie tylko młodym, ale i młodym Werterem.

Tak więc spod każdej transformacji, spod każdego kosmetycznego zabiegu wyzierało skupione oblicze postępowej myśli, błyskotliwej formy literackiej, rozumne oczy pisarza, trafnie i sprawiedliwie, a dogłębnie, oceniającego swą epokę.

Ambicją reżyserii polskiej prapremiery sztuki Gribojedowa było ukazanie w harmonijnym zespoleniu wszystkich trzech nurtów komedii, a więc politycznego, obyczajowego i psychologicznego. I trzeba stwierdzić ku pełnemu zadowoleniu z osiągnięcia Teatru Polskiego i teatru polskiego: zamiar ten powiódł się Bronisławem

wowim Dąbrowskim niemal całkowicie. Potrafił wydobyc demaskatorskie ostrze społecznej sztuki i ukazać w pełni konflikt osobisty przeżyć Czackiego, Zofii i Famusowa. Potrafił też opowiadać swą żyłkę do przesady widowskowskości i pokazał bal u Famusowych subtelnie — choć zarazem barwnie i wystawnie. Bal ten wciągał widza i porywał, a nie przytłaczał, stanowiąc żywe tło dla dramatu, a nie stał się celem samym w sobie. O co tak łatwo było się pokusić. Podobnie w 4-tych aktach zachował Dąbrowski dobre proporcje pomiędzy ruchem gości odchodzących z balu, a rozwianiem konfliktu Czacki — Zofia — Famusow. Troskliwą, pełną pietyzmu dla słowa autora i myśli utworu rękę reżysera znać zresztą w każdym szczególe sytuacyjnym, w ugrupowaniu każdej sceny zbiorowej czy kameralnej.

Podobnemu celowi służą zaprojektowane z rozmachem, a przecież nie rozprasające uwagi widza, nie odwodzące go na bok dekoracje Ottona Axera i kostiumy zarówno głównych osobistości, jak statystów komediowego dramatu. Warunki techniczne Teatru Polskiego pozwoliły Axerowi zaprojektować dekorację, by tak rzec wielowymiarową: pokoje w domu Famusowa grupują się w przestrzenną amfiladę i przesuwają się przed widzem w defiladzie balowej w sposób, który słusznie uzyskuje brawa z widowni.

Jak z tego widzimy, wprowadzenie Gribojedowa na pierwszą scenę polską odbyło się w sposób uroczysty i — co ważniejsze — trafny.

Zgodnie z intencją Gribojedowa, na centralną postać komedii wysunięty jest Aleksander Czacki. Autor pomyślał Czackiego na pewno podług siebie, jako młodego, postępowego zapaleńca, duszącego się w wiel-

kim świecie moskiewskim. Jan Kreczmar gra najświetniej Czackiego dojrzałego, naprawdę mądrego. Czackiego-Kreczmar „bieda z tym rozumem“ nie wynika z przesady jakoby, nie pohamowanej mizantropii, ani tym mniej z jakiejś donkiszoterii, słusznie lekceważonej i odrzuconej przez otoczenie, ale ze szczerego przejęcia się sprawą ogółu, ze szczerej nienawiści do małości i nikczemności ludzi, spośród których mu żyć przyszło. Spółobstawienia głosu i mówienia tekstu przez Kreczmarę budzi jednak pewne zastrzeżenia: jest zbyt jednostajny, miejscami stłumiony i nieco sztywny, chwilami ginący dla ucha widza. Ale dwie wielkie kwestie — tyradę przeciw służalcemu kosmopolityzmowi i zerwanie z Zofią i jej światem — wypowiada Kreczmar porywająco i słusznie otrzymuje za nie gorące brawa.

Paweł Famusow w interpretacji Jana Kurnakowicza jest jedną z najświetniejszych postaci scenicznych tego znakomitego artysty. Niezrównany w perorach „umoralniających“ we wściekłości wyławdywanej na swej służbie, wydobywa Kurnakowicz z roli całą jej drapieżność, podkreśla wszystkie jej puenty. Zakończenie sztuki — morderczy sztych ironii Gribojedowa — znajduje w wykonaniu Kurnakowicza wyraz pełny i doskonały.

Zofię gra Elżbieta Barszczewska z całym bogactwem swego wielkiego artyzmu. Ale jej koncepcja gry nie jest słuszna. Pokazuje bowiem Barszczewska szlachetną, zdolną do wielkich uczuć i wielkich poświęceń damę, przez co właściwie pretensje do niej Czackiego stają się niesłusznym grymasem Alcesta, że go Celimena nie kocha. Zofia to przecież 17-letnia, ograniczona, o źle skierowanym sprycie, nieodrodna córka Famusowych,

zupełnie niezdolna do zrozumienia Czackiego. Tymczasem Zofia Barszczewska jest heroiną, której ironiczna ocena autora nie może dobiegnąć.

Uroczko wygląda i sugestywnie gra Lizę Justyna Kreczmarowa. A nie miała łatwego zadania. Liza to przecież rodzaj Justysi z „Męża i żony“ Fredry — i sytuacje z pierwszego aktu „Mądremu biada“ są frapujące podobne do atmosfery z pałacyku hrabiostwa Waclawów Kreczmarową włożyła wiele trudu w to, by Liza nie stała się kopia Justysi, by z Lizy wydobyć to, co ją od Justysi różni — świadomość pokrzywdzenia i przez gniewy i przez łaski jaśnie panów.

Molczalina gra Zygmunt Kęstowicz, wydobywając z obłego sekretarza całą jego interesowną służalczość i bezinteresowny cynizm. Wobec jednej Lizy nie ma Molczalin poczucia niższej wartości, nie czuje się skrepowany, stąd jego miłosne do Lizy zapęły. Kęstowicz wyraźnie, a bez przesady uwydatnił te różnice.

Skalozuba, pułkownika, durnia, subalterną i stupajkę gra Dominiak. Repetiłowa, cywila, durnia, fanfaron i żał się boże liberała, bardzo plastycznie i przekonująco gra Hańcza.

A teraz, koniecznie, pochwała pod adresem reszty zespołu tych aktorów, którzy występują jako goście balowi i którzy statystują w domu Famusowa. To słuszne i pedagogiczne, że tak wybitni aktorzy jak Cwiklińska czy Dulęba zagrały niewielkie role (Cwiklińska dała popis wirtuozerii aktorskiej w roli Chłostowej, stwarzając pełny, prawdziwy i wrośnięty w epokę typ), to słuszne i pedagogiczne, że tacy aktorzy jak Ciecierski i Kondrat zabłysnęli w rolach nieniętych. Że w dobrych sztukach nie ma ról, w których

by nie można pokazać żywego człowieka, udowadniają również inni aktorzy, Dzwonkowski, Bogucki, Bogusiński, Woźniak, Małkowski, Danecki, Castori, Kostecka. Zabawne wrażenie robi sześć przepiórek, córek księcia Tugouchowskiego (Michalska, Dunajska, Rolandowa, Drabik-Witkowska, Cichońska, Chranowska). Odrobinę przezrysonowaną postać dała Munclingrowa jako stara hrabina Chriumin.

Osobne analityczne rozważania należałyby się przekładowi Juliana Tuwima; słusznie już powiedziano o tym przekładzie, że jest kongenialny. Jak wiadomo, sztuka Gribojedowa — nie wprowadzana dawniej na sceny polskie, bo szokująca burżuazję swoim radykalizmem — miała już kilku tłumaczy przed Tuwimem i ma jednego tłumacza, współczesnego Tuwimowi! Ale to sztuka o imponującej zwiezłości stylistycznej (przy rozlewności niektórych tyrad), sztuka najeżona aforyzmatami, dowcipami, zwrotami, które zamieniły się w przysłowia. Tłumaczyć taką sztukę to może rozkosz, ale na pewno arcytrudna, arcyomozolna praca. Tuwim podolał jej ze znanym mistrzostwem, podolał zarówno w przekładzie scen lirycznych, jak w patetyczno - politycznych apostrofach Czackiego, jak — co może było najtrudniejsze — w znakomitym odtworzeniu zwartych, ciętych epigramatów, myśli ulotnych, zdań ostrych jak brzytwa. W niewielu, w bardzo niewielu wypadkach trafiamy na słowa czy zwroty, o które pragnęlibyśmy się spierać. Przekład Tuwima jest przy tym niezmiernie teatralny.

W sumie: piękne i cenne przedstawienie, którego długotrwałe powodzenie będzie niespornie zasłużone.