

SEWERYN POLLAK

JAN ALFRED SZCZEPAŃSKI

Śmierć Tarełkina

T. Rozmaitości, WWA

1948/49

DWUGŁOS O „ŚMIERCI TAREŁKINA”

Teatr „Rozmaitości” w Warszawie. Aleksander Suchowo - Kobylin: „Śmierć Tarełkina”

Aleksander Suchowo-Kobylin, którego nasze pokolenie teatralne w Polsce na nowo obecnie odkrywa, należy do najwybitniejszych dramaturgów rosyjskich ubiegłego stulecia. Podobnie jak Gribojedow, który olbrzymią swą pozycję zawdzięcza jednej, ale za to genialnej komedii, Suchowo-Kobylin przeszedł do historii dramaturgii rosyjskiej wyłącznie jako autor trylogii scenicznej: „Ożenek Kreczyńskiego”, „Sprawa” i „Śmierć Tarełkina”.

Nie był przy tym pisarzem z zawodu; jak sam pisze we wstępie do „Sprawy”, „ranga literata równie jest mi obca, jak i czternaście pozostałych” i dodaje, że utwór jego „nie jest, jak niegdyś mówiono, owocem wolnego czasu, ani też jak to się dzieje obecnie, robotką rzemieślnika literackiego, lecz jest w pełni rzeczywistością, prawdziwą, wyrwaną z krwią z najbardziej realnego życia *sprawa*”.

Słowa te — wynik ciężkich doświadczeń życiowych, jakie przypadły mu w udziale, gdy oskarżony został wraz ze swymi pięcioma chłopami pańszczyźnianymi o zamordowanie Francuzki Demanche — stanowią jednocześnie sformułowanie postawy społeczno-artystycznej Suchowo-Kobylina. Trylogia jego obok utworów Gogola, Ostrowskiego, Pisemskiego i Tołstoja jest podstawowym dziełem rosyjskiego dramatu realistycznego.

Realizm krytyczny w dramaturgii rosyjskiej był wynikiem rozkładu wewnętrznego klas panujących. Pod znakiem realizmu walczyli w Rosji bądź opozycyjnie nastawieni w stosunku do biurokracji carskiej dramaturdzy pochodzenia szlacheckiego, bądź też ideolodzy rodzącej się podówczas i krzepnącej burżuazji, którzy pragnęli, jak Ostrowski, ze sztuki swej uczynić ostrzeżenie wobec tych źródeł rozpadu, jakie już wtedy zaznaczyły się w ich klasie.

Realisci rosyjscy walczyli z patosem romantycznym swoich poprzedników, dążeniem ich było pokazanie prawdziwej współczesnej rzeczywistości z całą jej ponurą sceną. Jeśli romantycy przedstawiali człowieka pozaczasowego, to realisci głosili jako swe zadanie wskaza-

nie walki jednostki z przygniatającym ją systemem feudalno-biurokratycznym.

Pierwszym bez wątpienia realistą w dramaturgii rosyjskiej jest Gogol ze swym „Rewizorem”. Będący pod względem formalnym kontynuacją dawnej rosyjskiej komedii satyrycznej, „Rewizor” z punktu widzenia jego oddziaływania społecznego jako utwór demaskujący i krytykujący sprężyny życia społecznego w systemie policyjno-biurokratycznym jest bezsprzecznie dziełem realistycznym, dziełem o silnym oddziaływaniu rewolucyjnym.

Następnym ogniwem w rozwoju dramatu realistycznego są utwory sceniczne Suchowo-Kobylina.

Jak pisze L. Grossman, „maniera Gogola wyraża się u Suchowo-Kobylina w ogólnym przedstawieniu świata biurokratycznego, w poszczególnych typach urzędników petersburskich, w pewnych groteskowych sytuacjach dramatu. Różne postaci Gogola znajdują tu swe odbicie w szeregu bohaterów sztuk: Tarełkin ma coś z Cziczikowa, Warrawin — ze Skwoznika-Dmuchańskiego. Zasada budowy chóru urzędników w „Sprawie” wyraźnie odzwierciedla chwyt „Rewizora”, a po części „Martwych dusz”. Doprowadzenie realistycznych sytuacji do stopnia prawie fantastycznej groteski świadczy o tej samej szkole. Stąd pochodzi charakterystyczne nadawanie niedorzecznego komizmu nazwiskom (Szydło, Omega, Żywiec), albo też występowania kilku bohaterów z komicznie podobnymi nazwiskami (Bobczyński i Dobczyński, w trylogii — Ibisow i Czibisow, Gerc, Szerc i Szmerc, Kaczała i Szatała itd.). Przy tym ogólnym podobieństwie chwytów u Suchowo-Kobylina wszędzie zaznacza się bardziej podkreślona ostrość i szorstkość rysunku...”

Oczywiście poza wymienionymi zewnętrznymi, czysto formalnymi zbieżnościami dzieł Gogola i Suchowo-Kobylina istnieje zbieżność najważniejsza, ideologiczna — ostra satyra, sztuk obu autorów zwrócona jest przeciw wszechwładnemu panowaniu biurokracji policyjnej w Rosji

mikołajewskiej, demaskuje ten system z bezlitosną jaskrawością, stając się orężem walki rewolucyjnej dla klas uciśnionych. I nie ma znaczenia fakt, że w intencjach Gogola była inna interpretacja „Rewizora“, interpretacja w duchu mistyki reakcyjnej, i że Suchowo-Kobylin swą trylogię sceniczną pisał nie jako literat, lecz jako człowiek zawiedziony, który przypadkiem dostał się w tryby mikołajewskiej maszyny policyjnej, a który z racji swego pochodzenia społeczne i wychowania, w innych warunkach nigdy by się pewno nie zdobył na tak świetną krytykę będącej u władzy własnej klasy społecznej, klasy szlacheckich feudałów. Funkcja socjalna tych sztuk jest jednoznaczna. Pogarda, jaką żywi bogaty szlachcic Suchowo-Kobylin dla biurokracji i jej „siedel sprawiedliwości“, których stał się przypadkową ofiarą, w swym rezultacie społeczno - artystycznym dała surowy obraz beznadziejnej rzeczywistości, wierny i ostro wyeksponowany. Groteskowość sytuacji, świetny rysunek psychologiczny postaci sprawiły, że sztuki Suchowo-Kobylina zajęły w repertuarze rosyjskim miejsce wyjątkowe.

Toteż nic dziwnego, że zarówno krytyka, jak i rządy carskie systematycznie nie dopuszczały sztuk Suchowo-Kobylina na scenę. Gdy w 1883 roku Suchowo-Kobylin złożył „Śmierć Tarełkina“ w petersburskim Teatrze Aleksandryjskim, otrzymał następującą odpowiedź: „Władze policyjne odmalowane zostały w głównych zarysach takimi barwami, jakie w związku z nieprawdopodobieństwem fabuły zmniejszają siłę samego założenia i w sposób oczywisty szkodzą artystyczności utworu“. Jeśli chodzi o „Śmierć Tarełkina“, to nawet tak liberalnie usposobiony krytyk, jakim był Wengierow, pisał w 1901 roku, że jest to sztuka drugorzędna, będąca raczej ponurym komentarzem do osobistych przeżyć jej autora i że absolutnie nie wytrzymuje porównania z „Ożenkiem Kreczyńskiego“. Jeśli więc „Ożenek“ dzięki swej względnej „poprawności“ cenzuralnej wszedł na stałe do repertuaru teatrów rosyjskich już w 1855 roku, to zarówno „Sprawa“ jak i „Śmierć Tarełkina“ długo nie były dopuszczane na scenę. „Śmierć“ grana była po raz pierwszy w roku 1900, i to w przeróbce i pod zmienionym tytułem: „Wesołe dni Rasplujewowskie“, lecz powodzenia nie miała. Dopiero po rewolucji październikowej reżyserzy sowieccy zwrócili uwagę na ten niepopolity utwór.

Przedstawienie „Śmierci Tarełkina“ w teatrze „Rozmaitości“ w Warszawie należy do widowisk wyjątkowo udanych. Bohdan Korzeniewski jako reżyser umiał wydobyć ze sztuki wszystkie elementy realizmu, wszystko to, co podkreśla jej rewolucyjny, społecznie postępowy charakter. Przez uwypuklenie groteskowości postaci i sytuacji, przez wyeksponowanie ostrych konturów komedii Korzeniewski jeszcze raz pokazał i stwierdził, że realizm a zwłaszcza:

realizm krytyczny nie polega na naturalistycznym fotografowaniu wycinków rzeczywistości, przy którym zaciera się wszelka myśl społeczna i twórcza artystycznie, a które przez to samo staje się wsteczne pod względem społecznym. Dlatego też zasadniczy błąd popełnia Jaszcz w swojej recenzji z przedstawienia, drukowanej w „Trybunie Ludu“, pisząc, że „sarkazm, ironia, sceptycyzm, relatywizm filozoficzny“ — oto naczelnne cechy „Śmierci Tarełkina“ i chwalać jednocześnie Korzeniewskiego za wydobycie w reżyserowanym przez niego widowisku istotnych cech sztuki. Po tej samej linii, nawiasem mówiąc, poszła inna jeszcze pochwała, dla dekoratora, Zenobiusza Strzeleckiego, za to, że dekoracje i kostiumy „poszły konsekwentnie po linii odrealizowania czasu i miejsca“.

Nic podobnego. Korzeniewski na szczęście nie podkreślał i nie wydobywał ze sztuki żadnych cech relatywizmu filozoficznego, którego w niej nie ma. Właśnie zaletą reżyserii Korzeniewskiego było to, że umiał on wydobyć ze sztuki całą jej jednoznaczną tendencję, że poprzez pewne uproszczenia, poprzez jednolitość koncepcji sceniczną osiągnął jednolitość wyrazu artystyczny.

Teatr „Rozmaitości“ w Warszawie. Aleksander Suchowo-Kobylin: „Śmierć Tarełkina“. Inscenizacja — Bohdan Korzeniewski, dekoracje i kostiumy — Zenobiusz Strzelecki. Tarełkin-Kopyłow — Jacek Woszczerowicz.

(Fot. M. Lubczyńska, Warszawa).



nego i celność oddziaływania w sensie społecznym. To samo dotyczy dekoracyj. Są uproszczone, to prawda, wiąże się to z reżyserską koncepcją sztuki, ale nigdy pozaczasowe, przeciwnie, wyraźnie podkreślają one epokę i środowisko. Mam wrażenie, że na tym niedialektycznym mniemaniu Jaszcz zaciążyła tendencja do utożsamiania naturalizmu z realizmem; naturalizm nie znosi uproszczeń, karykatura nie znosi naturalizmu; ponieważ groteska i karykatura są zasadniczymi elementami sztuki i łączą się w przedstawieniu i w dekoracjach z uproszczeniem dla otrzymania jednolitego wyrazu — stąd Jaszcz wyciąga błędny wniosek o relatywizmie „Śmierci Tarełkina“ i o „pozaczasowości“ dekoracyj Strzeleckiego. W ten sposób moglibyśmy mówić o relatywizmie „Rewizora“, choć dobrze wiemy, że ani Gogol w swej koncepcji filozoficznej nie był relatywistą, ani jego dzieło, które nabrało innej funkcji społecznej, niż leżało to w intencji jej autora, w żadnym wypadku nie można nazwać relatywistycznym. Chyba, że tę zmianę funkcji nazwalibyśmy relatywną, o co przecież nie posądzam Jaszczamarksisty.

A jeśli chodzi o „pozaczasowość“ — mój Boże! — pytał mnie ktoś na przedstawieniu, dlaczego inicjał cara Mikołaja na pulpicie w cyrku le napisany jest łacinką, a nie grażdanką. Nie o to chyba chodzi. Nie można przecież pomawiać Jaszcz o tak naiwnie naturalistyczne podejście.

Wróćmy jednak do właściwego tematu. Znakomita, twórcza reżyseria, świetnie utrzymane w charakterze sztuki i w stylu epoki dekoracje

i kostiumy to jeszcze nie wszystko. Dołączają się do tego doskonała gra aktorów, zwłaszcza Janka Woszczerowicza, który potrafił stworzyć z podwójnej roli Tarełkina - Kopyłowa postać, którą się długo pamięta. W interpretacji Woszczerowicza Tarełkin to bliski powinowaty Cziczikowa z „Martwych dusz“, to człowiek żywy, pełen przywar, człowiek odsłaniający całą nędzę i hańbę czasów, w jakich żyje, a jednocześnie wzbudzający przy tym mimowolną sympatię. Jest to sympatia dla ofiary bezdusznej maszyny biurokratyzmu, ścierającej na miazgę wszystkich, którzy dostają się w jej tryby.

Doskonałym przeciwstawieniem Tarełkina był Janusz Paluszkiewicz w roli Warrawina, bezwzględnego dygnitarza carskiego. Świetne postaci stupajek policyjnych stworzyli Alfred Łodziński i Tadeusz Surowa. W innych rolach, bardziej epizodycznych wystąpili z powodzeniem (cytuję wg. programu): Wanda Łuczycza, Helena Gruszecka, Eugeniusz Dziekoński, Konrad Morawski, Mikołaj Wołyńczyk, Antoni Życki.

Przełożył sztukę Bohdan Korzeniewski. Nie widziałem tekstu tłumaczenia, wydaje mi się gładkie i poprawne. Miałbym jedynie pewne zastrzeżenia przeciw zbyt niemu unowocześnianiu niektórych określeń specjalnych, charakterystycznych dla epoki. Za czasów Mikołaja I nie było ani komisarzy, ani inspektorów cyrku, Sądzę, że można by znaleźć inne odpowiedniki polskie, które nie byłyby anachronizmem. Ale to drobna usterka, którą notuję z kosztownego narowu tłumacza.

Seweryn Pollak

*

*

*

Był upał. Poruszaliśmy się jak muchy w mazi. Taki wakacyjny nastrój zachęca w teatrze do wypicia szklanki wody, a nie do oglądania śledztwa, tortur, porachunków z policją i czynownictwem, przerzuconych z wymiarów osobistych w wymiary społeczne. Jeżeli więc mimo tropikalnego gorąca nastąpiło w świecie teatralnym dodatkowe ożywcze gorąco z racji wystawienia „Śmierci Tarełkina“ — musiały być w tym przedstawieniu takie jakieś momenty i elementy, które przeważyły nad znużeniem schyłku sezonu i sezonową ucieczką z miast.

I tak było w istocie, ponieważ — pozwolę sobie ocenić — „Śmierć Tarełkina“ stała się jednym z najciekawszych wydarzeń teatralnych w powojennym życiu stolicy. I chyba nie mylę się twierdząc, że w mniemaniu tym nie jestem odosobniony.

Pisząc o „Śmierci Tarełkina“ w „Trybunie Ludu“ przyznałem się wstydliwie do sądu, niezamąconego uprzednią znajomością życia i twórczości Suchowo - Kobylina. Czemuż więc znowu ja właśnie w tej sprawie zabieram głos? Ponieważ wydaje mi się, że sąd nie obciążony dokumentacją i akademickim przygotowaniem może w swej świeżości i bezpośredniości być jednak czasem wart zanotowania, jak to już głosił Wyspiański (si magna parvis..) gdy występując w roli skrupulatnego komentatora „Hamleta“ podkreślił, że literatury o „Hamlecie“ w ogóle nie czytał. A zadanie jest dla mnie tym bardziej nęcące, że będę miał okazję bronić się przed tak świetnym znawcą literatury rosyjskiej jak Seweryn Pollak.

Sądzę, że trylogia Suchowo-Kobylina niejednemu krytykowi podsunęła myśl zestawienia

jej z twórczością Gogola, w każdym razie uczyniono tak obecnie w Warszawie. Analogie są w istocie nęcające, porównanie ponętne. Ale posuńmy się w tym zestawieniu dalej. Jeżeli wielu widzom Suchowo-Kobylin wydał się bardziej „nowoczesny“ niż Gogol, jeżeli policzono mu na dobro większą niż ją miał Gogol umiejętność posługiwania się skrótem scenicznym, groteską i symbolem — czyż ta ocena nie kryje w sobie twierdzenia, że Suchowo-Kobylin jako pisarz bliższy jest nam, niż Gogol, jak bliższy podobno odczuciom widza XX wieku jest Goya niż późny David lub Delacroix?

Cóż się więc dziwić, że w „Śmierci Tarełkina“ dostrzeżono elementy dostojewszczyzny przed Dostojewskim, ba, egzystencjalizmu przed Sartre'm! Czy jednak dostrzeżono słusznie? Odkrywanie zwiastunów i poprzedników jest czynnością równie pociągającą jak pouczającą, choć przypomina np. analizowanie imperializmu w świecie antycznym, gdy wiadomo, że imperializm jest określonym stadium w rozwoju nowoczesnego kapitalizmu. Niewątpliwie, Suchowo-Kobylin jako technik dramatopisarski posługuje się, w porównaniu z techniką jego współczesnych, orężem bardziej wysubtelniowanym, bardziej giętkim. To też choć Korzeniewski nagiął go mocno ku formalizmowi, stał nie pękła, ukazała jedynie całą precyzję roboty snycerza i całą sprawność szermierczą zawodnika.

Ale porównanie wolno też ustawić inaczej. Suchowo-Kobylin okazuje się w „Śmierci Tarełkina“ gwałtownym szturmowcem na główne bastiony policyjnego i despotycznego carsko-feudalnego państwa. Z jakich pozycji? Z okopów członka klasy rządzącej, która wraz z biurokracją była podporą tronu. Wiadomo jak mocne bywają takie ataki postępowych odstępców od własnej klasy. U Suchowo-Kobylina ta sytuacja zaostrza się nadomiar przez wpływ osobistych losów autora, przez fakt, że jego liberalizm znalazł dodatkową pożywkę w socjalnym wykolejeniu się pisarza. Pasja i zaciekleść Suchowo-Kobylina swarzają wizję sceniczną o takim zagęszczeniu czarnych barw, iż trudno się doprawdy dziwić oporom i zastrzeżeniom carskiej cenzury; choć z pewnością była raczej życzliwa dla szlacheckiego piórodzierzcy. Pesymizm człowieka rozgorzyczonego do świata i ludzi święci w „Śmierci Tarełkina“ rzadko w tym stopniu osiągane triumfy. Od góry do dołu, bez żadnego wyjątku, ludzie Suchowo-Kobylina są bardzo mało albo nic nie warci, obojętne czy są to gnębiciele - Warrawiny czy pognębieni - Tarełkiny. Bo zresztą każdej chwili mogą zamienić się rolami.

Cóż to jest? Furia człowieka zawiedzionego, gorzkniałego pośród utrapień i zaszczutego? Przenosząc problem na grunt socjologiczny: negacja Suchowo-Kobylina jest wąska, ale w swoim zakresie doskonała. Negacja. Tylko negacja.

Absolutna niewiara w człowieka cechuje tę „czarną literaturę“, która jest celna i nieomylna w potępianiu, ale nie umie zdobyć się na akcenty pozytywne, nie umie wskazać żadnej drogi wyjścia z impasu. Dlatego właśnie wolno ją porównać ze współczesną, do pewnego stopnia postępową, amerykańską „literature of violence“. Pisarze amerykańscy, często dezertrzy spod znaku ustatkowanej burżuazji, widzą rozkład ustroju i wszelkimi barwami malują ów rozkład, ale nie umieją, a czasem nie chcą jeszcze wskazać jedynej, niezawodnej drogi ocalenia. Zbyt silny jest jeszcze wokół nich kapitalizm a w nich samych nabyte „prawdy“ burżuazyjne, by umieli nie tylko rozbijać skorupy mieszczańskiego myślenia ale ponad to afirmować myślenie socjalistyczne. Kończą na negacji, jakiej odpowiada w Rosji postawa Suchowo-Kobylina czy Gogola. Droga pisarzy amerykańskich dopiero się rozpoczyna. Droga, jaką przebyli pisarze rosyjscy od Suchowo-Kobylina poprzez pesymistyczny realizm Ostrowskiego i Czechowa do optymistycznego, twórczego, socjalistycznego realizmu Gorkiego, wskazuje, jakim szlakiem podąży i amerykańska literatura postępową, gdy minie etap Caldwellów.

Jeszcze trochę rozważań o tych cechach „Śmierci Tarełkina“, które zakwestionował Pollak. Najpierw z powodu sporu o realizm utworu i inscenizacji. Jeden z recenzentów „Śmierci Tarełkina“ tonem trochę niezrozumiałej uszczypliwości orzekł, że dopatrywanie się „konsekwentnego odrealizowania czasu i miejsca“ w inscenizacji „Śmierci Tarełkina“ jest „najzupełniej niesłuszne“, po czym wymienił nie jeden pomysł autora i reżysera, prowadzący — jak sam uznał — „ku nierealistycznie już karykaturalnym ujęciom niektórych sytuacji i nawet scen całych“. Autor recenzji był zdania, że ta „nierealistyczność niektórych sytuacji i scen zasadniczo nie narusza jednak realizmu sztuki“. A inni są zdania, że narusza, i powołują się na tekst dramatu i inscenizację Korzeniewskiego. Teraz mierzę w Pollaka. Czyż Suchowo-Kobylin nie jest dostatecznie sarkastyczny, gdy Tarełkina pasuje na herolda swoistego postępu, dostatecznie ironiczny, gdy nicuje pobudki jego postępowania, dostatecznie sceptyczny, gdy odsłania motywy działalności innych osób? A relatywizm filozoficzny? Wydaje mi się, że trudno przeczyć jego istnieniu w całej atmosferze sztuki i w jej względności postawy etycznej. Ale może się mylę, może mylę...

Idźmy dalej. Pollak powtarza uwierzytelniony pieczęciami historyków literatury osąd, że trylogia Suchowo-Kobylina jest „podstawowym dziełem rosyjskiego dramatu realistycznego“, po czym przytacza opinię Grossmana o doprowadzeniu — w dziele Suchowo-Kobylina — „realistycznych sytuacji do stopnia prawie fantastycznej groteski“. Maluczko, a pogodzimy się,

przejdźmy jeno na pozycje inscenizacji. Pollak twierdzi, że dekoracje Strzeleckiego „są uproszczone, to prawda, ale nigdy pozaczasowe, przeciwnie, wyraźnie podkreślają one epokę i środowisko“.

W Oborach, na zjeździe dramaturgów, zagadnienie inscenizacji „Śmierci Tarełkina“ parokrotnie znalazło się w ogniu dyskusji. Jeden z wybitnych przeciwników koncepcji reżyserskiej Korzeniewskiego zarzucił Korzeniewskiemu oderwanie sztuki Suchowo-Kobyлина od jej realistycznego podłoża i przerzucenie jej w jakiś pozaczasowy symbolizm. Za przykład wziął ów mówca twarzowy ale fantazyjny szyszak, który Korzeniewski nasadził na łby mikołajewskim, konkretnym policjantom. Na to Korzeniewski z miejsca: ten rzekomo

cudaczny szyszak jest wzorowany na autentycznym policyjnym helmie z czasów Mikołaja I. Oponent stracił rezon.

Ale niesłusznie. Bo szczególnie ten tylko pozornie jest wodą na młyn Pollaka. Po pierwsze dlatego, że inkryminowane szyszaki nie są jednak bynajmniej kopiami z albumu umundurowań, po wtóre dlatego, że w rozumieniu widza nie będącego fachowym kostiumologiem, nie posiadają żadnych cech realizmu. Podobnie ma się zresztą sprawa ze strojem cywilów, podobnie z wielu innymi rekwizytami i sytuacjami. Jeden przykład: gdy Tarełkin wygłasza przemówienie żałobne nad swą własną trumną, charakteryzuje „nieboszczyka“ w sposób, w inscenizacji Korzeniewskiego, wyjałowiony z elementów aluzji do Rosji Mikołajewskiej; taką samą mowę mógłby Tarełkin wygłosić nad trumną urzędnika w jakimkolwiek ówczesnym reakcyjnym państwie, w Pruszech czy w Austrii metternichowskiej; a wygłasza ją nad „trumną“ z kukłą na wierzchu i ozdobioną nieświeżymi rybkami, wyczierającymi kokieteryjnie spomiędzy desek. Takich przykładów mógłbym podać więcej.

Jeśli to są „wszystkie elementy realizmu“ to — pytam — co jest odrealnieniem? Uwagi te nie są krytyką, wymierzoną w Korzeniewskie-



Teatr „Rozmaitości“ w Warszawie. Aleksander Suchowo-Kobyлина: „Śmierć Tarełkina“. Sobowtóry Kopyłowa. Scena końcowa.

(Fot. M. Lubczyńska, Warszawa)

go; są odpowiedzią Pollakowi. Choć jednak o reżyserii Korzeniewskiego miałem już okazję napisać wiele gorących pochwał, mógłbym z oryginałem Suchowo-Kobyлина w rękę wykazać, w jak poważnym stopniu wpłynęła ona na kształt sceniczny warszawskiej „Śmierci Tarełkina“. Wpłynęła z dwu kierunków: przez skreślenie pewnych tekstów, pokazujących palcem „czas i miejsce“ i przez przekształcenie groteski o powiązaniach realistycznych w groteskę — częściowo — „poza czasem i miejscem“. Mówił o tym w Oborach — zresztą krytycznie — Wł. Sokorski, gdy podkreślał, że „Tarełkin“ w inscenizacji Korzeniewskiego „chwilami odrywał się od epoki“. Tu rzeczywiście nie miejsce na spory. Dyskusję można by podjąć dopiero w płaszczyźnie słuszności czy niesłuszności tego oderwania, jego celowości czy niecelowości. Wiatr przemiany społecznej, który zwiewa wszystkich Tarełkinów-Kopyłowów? W tej symbolicznej tkwi, jak sądzę, istota koncepcji reżyserskiej Korzeniewskiego, pragnącej również uniknąć wszelkich mechanicznych przerzutów ze strony widzów. Czy mu się to udało? czy utworzył drogę do wystawienia w Polsce z powodzeniem dwu pozostałych części dzieła Suchowo - Kobyлина? Odpowiedź mieści się w słowie: oczekujemy.

Jan Alfred Szczepański