

EUGENIUSZ ŻYTOMIŃSKI

## „O Ż E

Publiczność warszawska oglądała po wojnie dwie inscenizacje „Ożenku“ Mikołaja Gogola: zeszołoczną inscenizację Karola Borowskiego w Miejskich Teatrach Dramatycznych i ostatnio inscenizację Bronisława Dąbrowskiego (Państwowe Teatry Dramatyczne w Krakowie).

Obaj reżyserzy popełnili ten sam zasadniczy błąd: realizując własną koncepcję inscenizatorską „Ożenku“, zatarli, zubożyli, a nawet w niemałym stopniu spaczyli Gogolowski tekst. Kapitalny dowcip autora „Rewizora“ rozpiął się w komizm sytuacji, opartym na mniej czy więcej szczęśliwych pomysłach reżyserkich. Do odebrania „Ożenkowi“ jego głównego uroku przyczynił się przy tym walenie Adam Grzymała-Siedlecki jako tłumacz.

„Ożenek“ został nazwany przez autora „historią z nieprawdziwego zdarzenia“ — pisał Karol Borowski z okazji premiery „Ożenku“ w Miejskich Teatrach Dramatycznych. Nie komedią, nie farsą, a właśnie — „historią z nieprawdziwego zdarzenia“. Daje więc różnorodne i bogate możliwości nowoczesnemu inscenizatorowi. Postaramy się... „nadać widowisku formę unowocześnioną, bliższą nowemu polskiemu widzowi, w którym historyczno-psychologiczne ujęcie urzędniczyny rosyjskiej nie może już dzisiaj budzić specjalnego zainteresowania. Postaramy się poszukać w sztuce innych motywów, niekoniecznie pokrywających się z duchem epoki, ale raczej wypływających z ustosunkowania się dzisiejszej widowni do tematu, któremu na imię „Ożenek“. Tyle o swych intencjach Borowski.

O inscenizacji Dąbrowskiego pisze w programie teatrów krakowskich Jerzy Zagórski. Pisze o „uroku kukielek“, o kolorycie petersburskim i moskiewskim „w elegancji“, stwierdza, że „ujęcie Dąbrowskiego daje dużą gładkość i lekkość sztuce“, że „dzięki temu ujęciu mamy też przedstawienie bardziej „oschłe“, że „to jest zgodne z marzeniami o teatrze samego autora sztuki“, który „nie lubił sentymentalizmu na scenie“.

zacji postaci Gogola poruszają się nie zawsze jak kukielki, a „koloryt petersburski w elegancji“ jest szczególnie drugorzędny. W tryskającym numorem i dowcipem „Ożenku“ w istocie na sentymentalizm, o którym wspomina Zagórski, miejsca nie ma, ale i „oschłość“ być nie powinno — na szczęście też i wbrew twierdzeniu autora artykułu przedstawienie nie było wcale „oschłe“! Świetny reżyser nie nadał jednak figurom sztuki cech typowych dla środowiska, jakie reprezentują, i nie kazał im przemawiać językiem ostrej, społecznej satyry. Oczywiście — „Ożenek“ jest groteską, ale groteską historyczno-obyczajową. Każdy ruch, każde powiedzenie, postaci sztuki wywoływać winno na widowni wybuchy śmiechu. Postaci te muszą być śmieszne — nie w oderwaniu od tła, lecz właśnie na tak bogato, tak jaskrawymi farbami przez Gogola podmalowanym obyczajowo-socjalnym tle Rosji Aleksandra I i Mikołaja I. Śmieszność postaci Gogolowskich, ich groteskowość wynika z autorskiej szarży, z ich umyślnego przerysowania — nie są to, oczywiście, ludzie żywi, niemniej uosabiają rzeczywiste, nieodłączne od epoki, cechy ludzkiego charakteru, cechy, które rozwinąć się mogły jedynie w konkretnych, historycznych warunkach społecznych. Nie na próżno przecież Gogol wkłada przy końcu sztuki w usta „głupkowatej“ skądinąd Ariny Pantielejmoowny słowa: „Widać, tylko na paskudztwa i oszustwa starcza u was szlachectwa“, nie na próżno groteskowemu kompletowi „szlacheckich“ zalotników przeciwstawia jedną postać serio — kupca Starikowa, choć i warstwę mieszczańską smaga bezlitośnie biczem satyry. A jak wygląda kupiec Starikow w ujęciu reżyserkim Dąbrowskiego i w interpretacji L. Ruszkowskiego? Jest śmiesznym zalotnikiem, różniącym się od swych „szlacheckich“ rywali tylko tym, że wygląda na bardziej od nich dobrodusznego i głupiego. Nie wolno przechodzić obok sensu społecznego „Ożenku“, nie wolno zatracać, zamazywać jego tła obyczajowego.

I w jednym, i w drugim wypadku — nieporozumienie, płynące chyba z nieznamości czy z niezrozumienia oryginału komedii. Przede wszystkim nie „historia z nieprawdopodobnego zdarzenia“, lecz „zupełnie nieprawdopodobne wydarzenie“. Tak właśnie brzmi w dosłownym przekładzie podtytuł, w który zaopatrzył „Ożenek“ Gogol, a który Dąbrowski w ogóle opuścił. „Nieprawdopodobne wydarzenie“ w zastósowaniu do utworu komediowego może znaczyć mniej więcej tyle, co — farsa, bardzo też jest prawdopodobne, że podtytuł ten miał na celu złagodzenie reakcji ówczesnej cenzury na tak śmiałą społeczną satyrę. Nie jest to jednak ważne, bo jeśli z jednej strony wątpliwe się wydaje, by tak czy inaczej brzmiący podtytuł komedii uważany być mógł za wystarczające „rozgrzeszenie“ dla nowatorskich koncepcji inscenizatora, to z drugiej strony oczywiste jest, że twórczy reżyser żadnych tego rodzaju „rozgrzeszeń“ nie potrzebuje i ma pełną swobodę realizacji każdego swego pomysłu, o ile sama treść sztuki i epoka jej powstania stwarzają korzystne warunki dla obmyślenia przez inscenizatora eksperymentu. Ważne jest natomiast to, że twórczość Gogola jest tak silnie związana z jego epoką, że jest wyrazem tak silnego protestu przeciw formom społecznym i obyczajowym tej epoki, iż wszelkie próby „przybliżania“ utworów autora „Martwych dusz“ do współczesnego widza kosztem elementów obyczajowości i socjalno-historycznych prowadzić muszą nieuchronnie do zatracania specyficznej Gogolowskiej atmosfery stanowiącej główną ich wartość — i do niedopuszczalnych rozmińczeń reżyserskich i interpretacyjnych z intencjami pisarza a nawet z samym tekstem oryginału.

„Historyczno - psychologiczne ujęcie urzędniczyzny rosyjskiej nie może już dzisiaj budzić (w polskim widzu) specjalnego zainteresowania“ — pisze Borowski. — Dlaczego? Skoro ten typ urzędniczyzny carskiej Rosji znalazł genialne wcielenie właśnie w bohaterach Gogola. Skoro typ ten nie jest przecież dla Gogola przedmiotem abstrakcyjnych, literackich studiów psychologicznych, lecz skupia w sobie jak soczewka wszystkie, śmieszne na pozór, a jakże w istocie tragiczne deformacje i zboczenia psychiczne, wynikające wyłącznie ze struktury socjalnej ówczesnej Rosji, z niewiarygodnie potwornej konstrukcji bezmyślnie precyzyjnej maszyny carskich rządów ucisku, wyzysku i demoralizacji? A motywy „wypływające z ustosunkowania się dzisiejszej widowni do tematu?“ Do tematu — to znaczy do kwestii: należy czy nie należy się żenić, to jasne. Jakież to mogą być nowe i bliższe współczesnemu widzowi motywy? Że niby z jednej strony — owszem, małżeństwo dobra rzecz, ale zawsze lepiej się namyśleć, a w ostrożności nawet zwać przez okno? Rewelacja dużej miary! Czyż można sprowadzać Gogolowskie arcydzieła do rangi jeszcze jednego farsidla na tematy małżeńskie, lub też traktować je niemal serio jako studium sceniczno-matrymonialne? Czy podobna koncepcja reżyserska nie jest równoznaczna z pomniejszaniem, wypaczaniem, a nawet fałszowaniem Gogolowskiej sztuki?

Dyrektor Dąbrowski zrezygnował z prób „przybliżania“ „Ożenku“ na sposób Borowskiego. W jego insceni-

mentach reżyserskich tak daleko jak Borowski. Ale nie wykazał niestety nadmiaru pietyzmu dla Gogolowskiego oryginału. Borowski napisał na afiszu: „Historia z nieprawdopodobnego zdarzenia w 3 częściach z prologiem i epilogiem“, u Dąbrowskiego czytamy: „Komedia w 3 aktach“. Nie, nie! Powinno być: „Zupełnie nieprawdopodobne wydarzenie w dwóch aktach“. Nie w trzech, a właśnie w dwóch — i bez żadnego prologu i epilogu. Prolog i epilog z udziałem Podkolesina śpiewającego przy gitarze piosenkę „okolicznościową“ i Agafii wróżącej z kart, tudzież amorka — dorobił wówczas Karol Borowski i nie należało obciążać tym konta Bogu ducha winnego Gogola. Dąbrowski też nie oparł się pokusie: dał, niemy co prawda, prolog ze Stiepanem i Duniaszką w postaci kukielek i z zegarem ozdobionym parą kukających kukulek. Wszystko razem (dodajmy do tego jeszcze żegnanie publiczności przez swatkę słowami „Moje uszanowanie“, mającymi w tekście sztuki zupełnie inny sens) niewiele miało z Gogolem i jego „Ożenkiem“ wspólnego.

Raziło mnie również wprowadzenie przez Dąbrowskiego nowej postaci — dwunastego, niemego konkurenta. Nie wnosi ona jednak niczego, poza pociesznymi gestami i minami, którymi bawi widownię. Wprowadzenie nowej, nielstniejącej w tekście postaci musi być uwarunkowane potrzebą przybliżenia tekstu do widza. Tak to pojmował np. Stanisławski. W tym wypadku potrzeby tej nie widzę.

Jeśli chodzi o tekst komedii, to Dąbrowski nie pozwolił sobie na dodatki i dopiski, od których roko się u Borowskiego, ale dokonał kilku niepotrzebnych skreśleń, a w dążeniu do poprawienia przekładu Grzymały-Siedleckiego nie ustrzegł się nowych błędów. Parę przykładów:

W scenie XVI: Żewakim na pytanie Anuczkiń, w jakim języku porozumiewają się ludzie na Sycylii, odpowiada: „Oczywiście — wszyscy po francusku“. Tak jest u Gogola. I to jest śmieszne: na Sycylii — po francusku. Tymczasem Żewakim Dąbrowskiego mówi: „Oczywiście — po cudzoziemsku“. I to bynajmniej nie jest śmieszne. W tym zresztą wypadku zawinił na pewno tłumacz.



„Makar Dubrawa“ Korniejczuka — od lewej: Zbigniew Filus (Makar), Ryszard Radwan (Kruglak)

# N E K”

Ale dalej: Koczkarłow podgląda przez dziurkę od klucza, a do cisnących się ku drzwiom zalotników mówi: „Nic nie widać, panowie... Coś tam bieleje, ale trudno rozpoznać kobietę, czy poduszka“. Tak u Gogola. U Dąbrowskiego cała ta kwestia wypada (u Borowskiego było gorzej: Koczkarłow, odpędzając kandydatów na męża, powtarzał kilkakrotnie: „Nie wypada, panowie... Nie wypada!“; sam zaś przez dłuższy czas oddawał się „obserwacji“). Agafia Tichonowna (u Dąbrowskiego) powiada do Starikowa: „To nie stragan“. Agafia Borowskiego mówiła: „To nie jest lada sklepowa“ — i tak zapewne przełożył zdanie „Zdieś nie kupieckeskaja ławka“ Adam Grzymała-Siedlecki. A po rosyjsku „ławka“ — to po prostu: sklep.

A oto przykład „komizmu sytuacyjnego“: zalotnicy cisną się na kanapie i wzajemnie się z niej spychają. Dąbrowski powtórzył w tej scenie chwyt reżyserski Borowskiego. Można byłoby nic nie mieć przeciw niemu, gdyby nie to, że p r i m o: wątpliwe jest z punktu widzenia obyczajowego, żeby gogolowscy kandydaci do ożenku zachowywali się aż tak trywialnie, s e c u n d o: odwracanie uwagi widza od dialogu podobnie tanimi, nie w tym jednym niestety wypadku zastosowanymi „chwytami“ nie przynosi korzyści przedstawieniu. Właśnie to przesunięcie punktu ciężkości spektaklu z dialogu na sytuację, z tekstu na reżyserskie gierki, stanowi główną jego wadę. Natomiast do plusów przedstawienia zaliczyć należy dobre tempo i trafne ujęcie aktorskie niektórych postaci. Najlepsza była niewątpliwie Helena Chaniecka jako Agafia Tichonowna—daleka od „kukielkowości“, żywa, pełnokrwista, choć w Gogolowskim, a więc celowo przeszarżowanym wydaniu, „panna do wzięcia“. Chaniecka świetnie odczuła, jak powinna wyglądać i zachowywać się córka rosyjskiego kupca z pierwszej połowy ubiegłego stulecia — taka, co to m u s i już

wyść za męża, a chce koniecznie zdosć być męża - szlachcica. Komizm Chanieckiej, śmiech jaki budziła, płynął z tego właśnie szczęśliwego wcielenia się w istotnie śmieszna postać, a nie z aktorskich sztuczek. Dobrze się przy tym stało, że Dąbrowski nie przerobił Gogola i pozwolił Agafii być panną 27-letnią, podczas gdy Borowski kazał jej trwać w panieństwie aż do 38 lat, „przybliżając“ ją do dzisiejszego widza sposobem—że tak powiem — mechanicznym. Z galerii zalotników typami prawdziwie Gogolowskimi byli: *Eugeniusz Fulde* (Jajecznicą) przede wszystkim, oraz *Kazimierz Opaliński* (Żewakim — nie Z e w a k i n, jak błędnie wydrukowano w programie; zamieszczona w nim „opłuda“ w ogóle w sposób niedopuszczalny odbiega od oryginalnego Gogolowskiego spisu osób działających), świetnie poza tym wykorzystujący reżyserski, rzeczywiście komiczny, „chwyt“ że sztywną nogą, i *Tadeusz Kondrał* (Anuczajin), węższy zresztą w zewnętrzny rysunku postaci niż w jej interpretacji. *Mieczysława Cwiklińska* (Fiokła Iwanowna) w niczym nie przypominała rosyjskiej zawodowej swatki, mimo serdecznych oklasków, którymi publiczność darzyła tę znakomitą artystkę. Również *Kurnakowicz*, choć zademonstrował szereg świetnych „zagrań“, był Podkolesinem smutnym — nie Podkolesinem komicznym, czyli takim, jakim go chciał widzieć Gogol. Nader słabo grał Koczkarłowa *Eugeniusz Solariski*, reszta obsady sumiennie szła za wskazówkami reżysera. Dekoracje *Andrzeja Stopki* nie uchwyciły ani atmosfery komedii Gogolowskiej, ani ducha epoki, natomiast kostiumy jego — bardzo udałe.

Z trzech przedstawień, które zademonstrowały nam w czasie finału Festiwalu świetnie prowadzone Krakowskie Teatry Dramatyczne („Trzy siostry“, „Ożenek“, „Lubow Jarowaja“) to właśnie było bez wątpienia najmniej udałe.

Eugeniusz Zytomirski