MIKOŁAJA GOGOLA
MYŚLI O TEATRZE
WYBRANE Z JEGO LISTÓW I ZAPISKÓW

Z listu do Pogodina[1] *20.II.1833*

Nie napisałem ci, że dostałem zupełnego bzika na temat komedii. Myśl o niej nie opuszczała mnie ani w Moskwie, ani podczas podróży, ani po przyjeździe tutaj. Dotychczas jednak niczego nie napisałem. Temat już w tych dniach zacząłem opracowywać, tytuł w grubym białym zeszycie wypisałem: „Władimir 3-ciej klasy". Ile tam złośliwości, ile śmiechu, ile soli! I raptem przerwałem... Na co to wszystko, skoro sztuka nie będzie wystawiona? Dramat żyje tylko na scenie, bez sceny jest jak ciało bez duszy. Jakiż mistrz ukaże ludowi utwór niewykończony? Nie pozostaje mi nic innego, jak tylko wymyślić jakiś najbardziej niewinny temat — temat, który by nawet rewirowego nie obraził. Czymże jest jednak komedia bez prawdy, bez złośliwości?

Z listu napisanego wkrótce po premierze „Rewizora" do pewnego literata, 1836 r.

A więc wystawiono *Rewizora*... Rola główna — tak, jak się tego spodziewałem — padał. Dur[2] absolutnie nie zrozumiał, kim ma być, kim jest Chlestakow. Dur zrobił zeń coś podobnego do figlarnych typków z wodewilu, które przyjechały do nas na gościnne występy z Paryża. Stał się po prostu banalnym łgarzem, wyświechtanym typem. Czyż doprawdy z samego tekstu roli nie wynika, kim jest właściwie Chlestakow? Chlestakow świadomie nie kłamie, nie nabiera, bo to wcale nie jest typ kłamcy, lecz typ człowieka, który tak dalece zapomina o tym, że kłamie, iż wreszcie sam niemal wierzy w to, co mówi. Aktorzy nasi w ogóle nie potrafią kłamać. Kłamać — znaczy to mówić kłamstwo tonem i głosem bliskim prawdy, tak naturalnym, tak naiwnym, jakim się mówi tylko prawdę; i na tym właśnie polega cały komizm kłamstwa. Chlestakow kłamie, że się tak wyrażę, z uczuciem; w oczach jego widnieje wyraz upojenia. Jest to bowiem najlepszy, najbardziej poetyczny mo-

---

[1] POGODIN M. P. (1800—1875), literat, publicysta i historyk. Syn chłopa pańszczyźnianego. Profesor historii Uniwersytetu Moskiewskiego. Członek rosyjskiej Akademii Nauk. Autor licznych rozpraw naukowych.

[2] DUR N. O. (1807—1839), znakomity aktor komediowy, wodewilowy i operowy sceny petersburskiej, kompozytor i baletmistrz. Pierwszy wykonawca roli Chlestakowa w *Rewizorze* Gogola.

ment dla niego — moment natchnienia nieomal. Cóż z tego zostało w grze wyrażone? Biedny Chlestakow nie miał poza tym żadnego absolutnie charakteru, jeśli chodzi o jego stronę zewnętrzną, o aparycję, o maskę. Rzecz jasna, bez porównania łatwiej jest zrobić karykaturę starego urzędniczyny w znoszonym garniturze, o wyświechtanym kołnierzu i wytartych łokciach. Trudniejszą sprawą jest oczywiście uchwycenie cech na pozór sympatycznych, pozytywnych, nie rażących na tle towarzyskim. W postaci Chlestakowa nic nie powinno być przejaskrawione. Cechy, charakteryzujące takiego Horodniczego, są o wiele bardziej uchwytne i wyraźne.

Już sam jego wygląd zewnętrzny, jego czerstwość charakteryzują go do pewnego stopnia. Cechy postaci Chlestakowa są mało uchwytne, raczej wyczuwalne. Czym właściwie jest Chlestakow, jeśli go dokładnie przeanalizować? Młody, lekkomyślny urzędniczek o wielu cechach, właściwych ludziom, których się zazwyczaj nie uważa za lekkomyślnych i pustych. Przedstawienie tych cech u ludzi, którzy skądinąd nie są całkiem pozbawieni pewnych wartości, byłoby niewłaściwe i pisarz nie powinien tego czynić, w ten sposób bowiem ośmieszyłby tych ludzi. Lepiej będzie, jeśli każdy odnajdzie jakąś c z ą s t k ę siebie w tej postaci, jeśli się obejrzy dookoła bez lęku, że go ktoś zaraz palcem wytknie. Słowem postać ta winna być niejako uosobieniem wielu cech, stanowiących właściwości różnych typów społeczeństwa rosyjskiego, cech, które przypadkowo połączyły się w jednym człowieku, jak to się zresztą niejednokrotnie zdarza. Chlestakowem bywa czasem zarówno wytworny oficer Gwardii, jak i mąż stanu lub literat.

Czyż doprawdy nie wyczuwa się tego wszystkiego w moim Chlestakowie? Czyż doprawdy wydaje się on ot, po prostu jakimś typem bezbarwnym? A w rezultacie czymże stał się Chlestakow? Postacią błahą i naiwną... Poczucie to boli mnie i napełnia goryczą. Już od chwili podniesienia kurtyny siedziałem w teatrze znudzony. Nie zależało mi na zachwytach publiczności. Obawiałem się jednego tylko człowieka z obecnych na sali, najsurowszego krytyka .Tym krytykiem byłem ja sam. We własnym wnętrzu słyszałem głosy sprzeciwu i protestu przeciwko własnemu dziełu. Głosy te zagłuszały wszystko inne. Publiczność zaś zdawała się całkiem zadowolona.

Ogólnie rzecz biorąc wydaje mi się, że z *Rewizorem* pogodził publiczność Horodniczy, o czym zresztą byłem przekonany, znając wielki talent Sosnickiego[3], który potrafił z tej roli wydobyć maksimum... Na służącego również liczyłem, zaobserwowałem bowiem u aktora, który go miał grać, duże zainteresowanie się rolą oraz oryginalne jej ujęcie. Natomiast obaj nasi ulubieńcy, Bobczyński i Dobczyński, wbrew oczekiwaniom, całkiem źle wypadli. Chociaż poniekąd spodziewałem się tego — tworząc bowiem te postacie wyobrażałem sobie wciąż w tych rolach Szczepkina i Riazancewa — sądziłem jednak, że nie wyjdą tak karykaturalnie. A tak właśnie się stało: były to po prostu karykatury! Gdym ich przed rozpoczęciem spek-

[3] SOSNICKI I. I. (1794 — 1871), utalentowany aktor rosyjski. Syn pracownika kostiumerni teatralnej. Po raz pierwszy wystąpił jako 13-letni chłopiec w tragedii Kriukowskiego. Grywał w Petersburgu i Moskwie. Zasłynął zwłaszcza w rolach Riepietiłowa (*Mądremu biada* Gribojedowa) i Horodniczego (*Rewizor* Gogola). Jego technika aktorska ceniona była przez współczesnych na równi z grą aktorów tej miary, co Szczepkin (1788—1863) i Karatygin (1802—1853).

taklu ujrzał ucharakteryzowanych — aż mnie zatkało! Obydwaj aktorzy, czyściutcy, ze starannie zawsze przygładzonymi włosami, grubaski — ubrani zostali w jakieś nieforemne, naczupurzone siwe peruki. Byli rozczochrani, niechlujni, w zbyt wielkich półkoszulkach, na scenie zaś błaznowali tak okropnie, że po prostu patrzeć na to nie mogłem. W ogóle kostiumy były niemal wszystkie fatalne i karykaturalne. Miałem przeczucie, że tak będzie, i dlatego domagałem się, by przynajmniej jedna próba odbyła się w kostiumach. Wmówiono mi jednak, że to całkiem zbędne i nie praktykowane, że aktorzy są doskonale wyuczeni itd. Ponieważ zrozumiałem, że nie liczą się ze mną, dałem spokój. Raz jeszcze mówię ci: nuda, nuda! Nie wiem, skąd się ona bierze.

Podczas spektaklu stwierdziłem, że początek IV aktu jest jakiś dziwnie chłodny, tak jakby w tym miejscu nurt sztuki się przerywał lub płynął wolniej, leniwiej. Muszę się tu przyznać, iż jeszcze w czasie czytania sztuki pewien zdolny i doświadczony aktor zwrócił mi uwagę, że to jakoś wypada niezręcznie, gdy Chlestakow pierwszy zwraca się z prośbą o pożyczkę, i że byłoby o wiele lepiej, gdyby mu urzędnicy sami tę pożyczkę zaproponowali. Pomimo całego szacunku dla tego bardzo skądinąd wnikliwego spostrzeżenia, mającego pewne uzasadnienie, nie mogłem jednak zrozumieć, dlaczego Chlestakow, będąc tym, kim jest, nie miałby sam prosić o tę pożyczkę? A jednak ktoś na to zwrócił uwagę! „A więc — pomyślałem — źle napisałem tę sztukę...“ I oto dopiero teraz, podczas spektaklu, ujrzałem wyraźnie: początek IV aktu jest jakiś blady, wymuszony. Po powrocie do domu, nie tracąc chwili zabrałem się do przeróbki tej sceny. Wypadła w rezultacie nieco lepiej, a w każdym bądź razie bardziej naturalnie. Brak mi jednak energii, by domagać się tej zmiany w przedstawieniu. Zmęczony jestem. Gdy pomyślę, że trzebą jeździć, prosić, kłaniać się... Bóg z nimi! Dopiero przy następnym wydaniu lub przy wznowieniu *Rewizora*...

Jeszcze tylko parę słów o scenie ostatniej. Wypadła fatalnie. Kurtyna się opuszcza w momencie jakiegoś chaosu. Przez to sztuka robi wrażenie nie zakończonej. Nie moja w tym wina. Nie chciano mnie słuchać. Twierdzę w dalszym ciągu, że ostatnia scena wówczas dopiero może mieć powodzenie, gdy zrozumieją, że to po prostu żywy obraz, że całość przedstawia po prostu jedną, wielką, jak gdyby skamieniałą grupę, że w momencie tym kończy się dramat, a jego miejsce zajmuje niema scena, że kurtyna winna spaść dopiero po jakichś dobrych 2—3 minutach i że wszystko to powinno być zrobione na tych samych zasadach, co tzw. ż y w e o b r a z y.

W wyznaczonej mu pozie wrażliwy i utalentowany aktor potrafi wyrazić wszystko, na twarz jego i na jej wyraz nikt bowiem nie potrafi nałożyć pęt. Twarz jego może wyrażać wszelki ruch czy impuls. W tej scenie mimicznej może aktor wyrazić wszystko, co tylko zechce. Przerażenie, strach u każdego ma inny wyraz. Wyrazy te są tak różne, jak różne są postaci, jak różnym bywa strach, w zależności od popełnionych przewinień.

Inaczej reaguje Horodniczy, inaczej jego żona, jeszcze inaczej ich córka. Całkiem inaczej przestraszy się sędzia, innym będzie strach takiego np. naczelnika poczty itp. itp. Dobczyński i Bobczyński przerażają się po swojemu, zastygając z niemym pytaniem na ustach, zwróceni jak zwykle ku sobie. Jedynie osłupienie gości może

być jednakowe w wyrazie, ale goście ci, to tylko tło obrazu, tło naszkicowane jednym pociągnięciem pędzla w jednym kolorze. Krótko mówiąc, każdy aktor, chociaż bez słów, ale w dalszym ciągu będzie grał swoją rolę. To, że poddał się dyrektywom baletmistrza nie ma najmniejszego znaczenia, pozostaje on nadal dobrym aktorem — o ile nim jest. Co do mnie, moja własna sztuka stała mi się wstrętną. Chciałbym gdzieś uciec daleko, jak najdalej...

Z notatek petersburskich 1836 r.

Od lat bodaj pięciu melodramaty i wodewile opanowały sceny całego świata. Cóż to za małpiarstwo! Gdybyż przynajmniej tę zarazę przyniosło potężne tchnienie jakiegoś geniusza! Kiedy świat cały wsłuchany był w dźwięki liry Byrona, nie było w tym nic śmiesznego; w tym upojeniu było nawet coś pocieszającego. Teraz jednak prawodawcami są taki Dumas, Ducange i im podobni... Przysięgam, że wiek XIX będzie się kiedyś wstydził tych 5-ciu lat! O Molierze, wielki Molierze! Ty, któryś z taką siłą i prawdą tworzył swoje postacie, któryś pamiętał o najdrobniejszych szczegółach i odcieniach, o surowy, rozwagi pełen Lessingu i ty, szlachetny a płomienny Schillerze, który potrafiłeś w taką poezję zakląć cnoty ludzkie! Spójrzcie, co się dziś dzieje na scenach naszych, spójrzcie, co za dziwaczny stwór w masce melodramatu zakradł się pomiędzy nas! Gdzie nasze życie, gdzie my ze wszystkimi naszymi namiętnościami i dziwactwami? Gdybyż choć jakie takie odbicie naszej rzeczywistości można dostrzec w tych melodramatach! Ale nie! Melodramat nasz kłamie, kłamie bezwstydnie!...

Żadna z postaci nie budzi na widowni współczucia. Nie zdarza się dziś nigdy, by widz wyszedł po spektaklu wzruszony, by czuł łzy pod powieką, wręcz przeciwnie, opuszcza on teatr w jakimś dziwnym zdenerwowaniu, śpiesznie siada do karety i przez długi czas nie może zebrać myśli... Mimo woli człowiek widzi przed oczami krwawe widowiska dawnego Rzymu z lat panowania nad światem, z lat jego przesytu wrażeniami...

Gdyby się zebrało wszystkie melodramaty wystawione ostatnio, można by sobie śmiało powiedzieć, że to jakieś Panopticum, w którym umyślnie nagromadzono wszelkiego rodzaju potworności i pomyłki natury, lub że to jakiś dziwaczny kalendarz, w którym na zimno odnotowano wszelkie możliwe okropności, w którym przy każdej dacie widnieje: dziś w takiej a takiej miejscowości popełniono taką a taką zbrodnię, dziś odrąbano głowę takim a takim mordercom i podpalaczom itd. itd. Wyobrażam sobie, jakie pojęcie będzie miał o nas ktoś, kto po wielu wiekach zechce odtworzyć obyczaje naszej epoki na podstawie naszych melodramatów.

Petersburg lubi teatr. O ile będziesz kiedyś spacerować po Newskim Prospekcie w świeży, mroźny ranek, gdy przezroczyste dymy z kominów rozwiewają się na tle różowo-złocistego nieba, wstąp na chwilę do przedsionka Aleksandryjskiego Teatru. Będziesz zdumiony widząc, jak cierpliwie i uparcie tłum czeka na rozdawcę biletów, który wysuwa rękę z biletami przez swe okienko. Ile tam w tym tłumie lokai, począwszy od takiego, co nosi szary płaszcz i jedwabny wzorzysty krawat, lecz jest bez czapki na głowie, a kończąc na takim, co ma trzypiętrowy kołnierz u liberyjnego płaszcza. Zobaczysz tam także i drobnych urzędniczków, takich, którym buty czyści

nie lokaj a kucharka i którzy nie mają kogo posłać po bilety. Różne tu typy ujrzeć można. I tutaj dopiero można się przekonać, jak bardzo się u nas kocha teatr. A cóż się w tym teatrze wystawia? Melodramaty i wodewile... Zły jestem na melodramaty i wodewile.

Ciężka jest sytuacja rosyjskich aktorów. Czują tętno życia, a muszą przedstawiać postaci, które im są obce. Jak tu się „wyżyć"! Jak dać ujście talentowi? Dajcież nam na miłość boską Rosjan, prawdziwych, takich, jacy są w rzeczywistości, nas samych nam ukażcie, naszych chytrusów, naszych dziwaków. Na scenę dajcie ich! Żebyśmy się z nich mogli pośmiać! Śmiech, to wielka rzecz! Nie odbiera nikomu ani życia, ani własności, a jednak delikwent wobec śmiechu czuje się jak związany zając... Do tego stopnia jużeśmy się napatrzyli na bezbarwne sztuki francuskie, że lękamy się sztuk własnych. Jeśli tylko ujrzymy na scenie jakąś postać żywą, prawdziwą, zaraz myślimy: któż to może być? Całkiem bowiem niepodobna jest ona do wodewilowego kmiotka, do teatralnego tyrana, do wierszoklety, sędziego i tym podobnych zbanalizowanych figur, przedstawianych w sztukach najrozmaitszych bezzębnych autorów. Jeśli się na przykład wprowadzi na scenę radcę-pijaczynę z jakiegoś prowincjonalnego miasta — niezwłocznie obrażą się wszyscy radcy, a któryś z nich, człowiek solidny, na pewno powie: „Jak to? Mam krewnego, radcę; człowiek całkiem porządny. Jakże więc można mówić, że są radcy-pijacy?..." Jak gdyby jeden człowiek mógł splamić całą klasę społeczną! Takie oto przewrażliwienie cechuje u nas wszystkie stany. Czy potrzebne tu są przykłady? Wystarczy przypomnieć *Rewizora*...

Przykro, bardzo przykro. Doprawdy, najwyższy czas, by zrozumiano, że tylko prawdziwy wizerunek, odzwierciedlający postaci z życia wzięte (i to nie w ogólnych, mglistych zarysach, lecz w całej ich narodowej prawdzie) — tylko taki wizerunek, wywołujący u nas oddźwięk: „To coś znajomego..." może mieć jakąkolwiek wartość.

Teatr stał się obecnie czymś, co przypomina zabaweczkę-grzechotkę, którą się zabawia małe dzieci. Zapomniano o tym, że teatr, to trybuna, z której można liczne rzesze pouczać, że w blasku kinkietów, przy dźwiękach muzyki i wśród gromkiego śmiechu można w nim ukazać dobrze wszystkim znane, choć głęboko ukryte wady i występki ludzkie lub rozbudzić w sercach widzów szlachetne porywy...

Z listu do hr. A. P. T...go 1845 r.

Teatr to nie zabawka, to nie bagatelka. Trzeba sobie tylko uświadomić, że w teatrze można zgromadzić tłum, liczący 5—6 tysięcy widzów, i że cały ten tłum, składający się z całkiem niepodobnych do siebie jednostek ludzkich, może przeżywać jeden wielki, wspólny wstrząs uczuciowy, może wybuchnąć jednym wielkim szlochem lub zaśmiać się jednym wielkim, wspólnym śmiechem. Teatr to taka trybuna, z której można o wielu wartościach pouczyć świat. Należy tylko oddzielić prawdziwy, tzn. „wyższy" teatr od wszelkiego rodzaju baletowych skoków, od wodewilu, od melodramatu i od wszystkich tych błyskotliwych i efekciarskich widowisk, które działają jedynie wzrokowo, nie dając nic sercu — wówczas dopiero należy przyjrzeć się teatrowi i zastanowić się, czym on jest w istocie. Teatr, w którym

wystawia się wysokiego gatunku tragedie i komedie, powinien być najzupełniej niezależny, samoistny. Trudno nawet w myśli pogodzić Szekspira z tancerzami, pląsającymi w giemzowych portkach. Co za porównanie! Warto by się zastanowić nad tym, w jaki sposób należy wystawiać cenniejsze utwory dramatopisarskie, by jednocześnie były one atrakcją dla publiczności i wywierały na nią ten wpływ uszlachetniający, jaki mają dzieła każdego naprawdę wielkiego pisarza. Szekspir, Sheridan, Molier, Goethe, Schiller, Beaumarchais, Lessing, Regnard, a nawet niektórzy drugorzędni autorowie ubiegłego stulecia nie napisali niczego takiego, co by mogło zniechęcić do rzeczy wyższych.... Jedynie u wielkich twórców możemy znaleźć ironiczny stosunek do obłudy, do bluźnierstwa, do fałszu, nie znajdziemy natomiast nigdy w ich dziełach ironii lub drwin z tego, co stanowi sam rdzeń wartości ludzkich, przeciwnie, pojęcie Dobra jest bardzo wyraźne, nawet tam, gdzie się sypią epigramy.

Z listu do hr. A. P. T...go 1845 r.

Należy wystawiać w całym ich blasku wszystkie najlepsze utwory dramatyczne wszystkich stuleci i wszystkich narodów. Należy je wystawiać często, jak najczęściej, powtarzając te same sztuki. Należy i można to uczynić. Można opracować wszystkie te utwory tak, że będą znów świeże i interesujące dla każdego, trzeba je tylko umieć należycie inscenizować. Twierdzenie, że dzieła te są przestarzałe, że nie odpowiadają już gustom publiczności, to nonsens. Publiczność nie ma kaprysów, publiczność pójdzie tam, dokąd się ją poprowadzi. Jeśliby pisarze nie częstowali jej swymi zgniłymi melodramatami, na pewno by w nich nie gustowała. Weź pierwszą lepszą najbardziej ograną sztukę i wystaw ją jak należy, a ten sam tłum będzie się na nią cisnął do teatru. Molier nabierze rumieńców nowości, Szekspir stanie się bardziej atrakcyjnym od najmodniejszego wodewilu. Ale inscenizacja winna posiadać znamiona prawdziwego artyzmu; zadania tego może się podjąć jedynie najlepszy spośród artystów. I niech się tu już nie plącze żaden doczepiony sekretarz-urzędołek, niech ten artysta sam decyduje o wszystkim. Należy się nawet specjalnie postarać o to, by cała odpowiedzialność spadła właśnie na niego, żeby się zdecydował publicznie, wobec widowni, zagrać po kolei wszystkie role drugoplanowe, ucząc w ten sposób podrzędnych aktorów, jak grać należy role, „odwalane" przez nich zazwyczaj byle jak, podług jakichś przestarzałych szablonów, bez żywszego zainteresowania. Już sam fakt, że czołowy aktor występuje w drugoplanowej roli, wystarczy, by publiczność zapełniła salę 20 razy z rzędu. Któż nie byłby ciekaw, jak Szczepkin lub Karatygin[4] zagra rolę, w której dotychczas nigdy nie występował.

[4] KARATYGIN W. A. (1802—1853), wybitny aktor rosyjski. Pochodził z rodziny aktorskiej. Brat jego, P. A. Karatygin, cieszył się wielkim powodzeniem w rolach komediowych. Żona jego była również doskonałą aktorką. Grywali zwykle razem. Pierwszy występ Karatygina w tragedii Ozierowa *Fingal* (1820). Występuje na scenach Petersburga. Czołowe role w tragediach klasycznych: Hipolit, Bajazet (Racine), Cyd (Corneille), Tankred (Voltaire), Dymitr Doński (Ozierow); w repertuarze romantycznym: Ferdynand *(Intryga i miłość)*, Karol Moore *(Zbójcy)*, Carlos *(Don Carlos)*, Leicester *(Maria Stuart)*, Tell *(Wilhelm Tell)* i in.

W końcu czołowy aktor po zagraniu wszystkich epizodów wróci do pierwotnej roli bohatera sztuki. Będzie on na pewno miał o wiele głębszy stosunek zarówno do tej roli, jak i do sztuki jako całości. Sztuka stanie się znacznie bardziej interesująca dla widza, spektakl bowiem się pogłębi — zjawisko do tej pory niespotykane! Nic nie może dorównać wrażeniu, jakiego się doznaje wobec idealnego skoordynowania wszystkich elementów widowiska. Dotychczas takich wrażeń mógł widz doznawać jedynie słuchając orkiestry. A wszakże utwór dramatyczny może dać te same wyniki co najpopularniejsza opera. Słowa są stokroć bardziej urozmaicone aniżeli dźwięki muzyczne. Powtarzam jednak: wszystko to jest możliwe jedynie pod warunkiem, że inscenizacja będzie dobrze wykonana i że pełną odpowiedzialność za wszystko, co dotyczy strony repertuarowej, ponosić będzie czołowy aktor, tzn. gdy tragedia będzie pod opieką pierwszego aktora tragicznego, komedia zaś pod opieką czołowego komika. Oni wyłącznie winni kierować całością.

Podkreślam słowo „wyłącznie", ponieważ znam nasze stosunki i wiem dobrze, ilu mamy takich, co usiłują się gdzieś z boczku „wepchnąć". Niech się tylko wyłoni możliwość jakiegoś stanowiska z ubocznymi dochodami, a w jednej chwili wciśnie się tam chyłkiem jakiś „sekretarz". Skąd się taka figura bierze, diabli wiedzą! Wyłazi nagle nie wiadomo skąd i zaraz wykazuje swą „niezbędność"; zrazu roztacza biurokratyczne „urzędowanie" jedynie na odcinku gospodarczym, potem powoli, powoli zaczyna się wtrącać do wszystkiego, dopóki nie narobi bigosu. „Sekretarze" ci są jak mole, które przegryzają wszystko. Niszczą oni i zaplątują stosunki pomiędzy kierownictwem a pracownikami, psując je bezpowrotnie. Czemu się tak dzieje? Oto po prostu dlatego, że każdy urzędnik bądź rozszerza zakres swoich kompetencji, bądź przekracza je i uzurpuje sobie prawa, których z tytułu swego stanowiska bynajmniej nie posiada. Każdy urzędnik (nawet najuczciwszy!) usiłuje chociaż trochę wykroczyć poza swoje pełnomocnictwa, uważając, że w ten sposób wywyższa niejako zarówno swój urząd, jak i siebie samego. Przeanalizowaliśmy wówczas od góry do dołu i od dołu do góry całą hierarchię urzędniczą, niestety zapomnieliśmy o jednym: o sekretarzach... To oni właśnie starają się, jak tylko mogą, przekroczyć swoje kompetencje. Jeśli taki sekretarz pełni funkcje zwykłego kancelisty — usiłuje grać rolę pośrednika pomiędzy kierownikiem a pracownikami. Jeśli istotnie ma za zadanie pośredniczenie pomiędzy kierownikiem a urzędnikami — zaczyna dąć się i puszyć, wobec urzędników udaje „władzę", wprowadza system „antyszambrowania", każe ludziom czekać na siebie godzinami, słowem, zamiast ułatwić pracownikowi kontakt z kierownikiem, utrudnia go lub po prostu uniemożliwia. A wszystko to robi się niejednokrotnie jedynie dlatego, że się niby to chce „uszlachetnić" swoje sekretarskie obowiązki. Mój Chlestakow w porównaniu z nimi był niczym. Wszystko to byłoby zabawne, gdyby nie miało wręcz tragicznych skutków.

W zarządach instytucji lub urzędów na odcinku sztuk pięknych działa bądź komitet, bądź bezpośredni kierownik, toteż sekretarz-pośrednik nie jest tam potrzebny. Sekretarz pełni wówczas jedynie funkcje kancelisty. Zdarza się jednak i tam, że albo wskutek lenistwa lub tolerancji któregoś z członków danego komitetu czy zarządu, albo z jakichś innych przyczyn, sekretarz z czasem, wciskając się ostrożnie, staje się jednak tym „pośrednikiem", ba, nawet możnowładcą i po prostu sędzią w sprawach sztuki... Wtedy dochodzi już do diabli wiedzą czego. Szewc zabiera się

do pieczenia ciasta, a piekarz zabawia się w fabrykację butów. Ukazują się instrukcje dla artystów, spłodzone przez kogoś, kto nic ze sztuką nie ma wspólnego, zarządzenia, których niesposób w ogóle zrozumieć. Ludzie się nieraz dziwią: jak to się dzieje, że tak mądry człowiek wystosował tak głupie pismo lub zarządzenie? Tymczasem człowiek ten niczemu nie jest winien, pismo bowiem czy też zarządzenie spłodzone zostało przez kogoś, kogo nikt o to nawet nie mógłby posądzić.

... Jedynie prawdziwie wybitny artysta-aktor potrafi dokonać właściwej selekcji sztuk, on jeden potrafi nadać właściwy kierunek próbom, on jeden zdaje sobie sprawę ze znaczenia zarówno prób czytanych, jak i sytuacyjnych. Artysta taki nie pozwoli aktorom uczyć się roli w domu, każe im uczyć się ról zespołowo, w ten sposób, by rola weszła każdemu aktorowi po prostu w krew w czasie prób, by aktor w klimacie sztuki intuicyjnie mógł trafić na ton właściwy. W ten sposób nawet gorszy aktor może podświadomie nauczyć się czegoś dobrego: dopóty, dopóki aktorzy nie nauczyli się jeszcze swych ról na pamięć, mogą się oni wiele nauczyć od dobrego artysty. W takim systemie pracy każdy aktor (nie uświadamiając sobie tego nawet) uczy się naturalności i prostoty, zarówno w dialogu, jak i w ruchu scenicznym. Ton zadanego pytania poddaje ton odpowiedzi na nie. Zadając pytanie tonem napuszonym, nadętym, można się spodziewać podobnie napuszonej i nadętej odpowiedzi. Jeśli się natomiast zadaje pytanie po prostu, zwyczajnie — odpowiedź będzie również prosta i zwyczajna. Każdy człowiek umie odpowiadać „w takt". Z chwilą jednak gdy aktor nauczył się swej roli w domu, będzie mówił swoje kwestie sztucznie, ton jego będzie nienaturalny i takim już pozostanie, żadne przełamywanie oporów już tu nie pomoże, żadne pouczenie dobrego artysty nie poskutkuje. Aktor będzie ślepy i głuchy na otoczenie, na zespół, sztuka, w której gra, będzie dlań obca i niezrozumiała, będzie się poruszał jak martwy pośród martwych. Jedynie prawdziwy artysta-aktor potrafi wyczuć pulsowanie życia w sztuce i uczynić cud, że i inni aktorzy doznają tego samego, tylko on jeden potrafi nadać właściwy bieg próbom, on jeden wie, ile ma być tych prób, kiedy je należy przerwać, jakie one mają być, żeby widownia ujrzała na scenie sztukę pod każdym względem doskonałą. Trzeba tylko umieć zachęcić dobrego aktora, żeby się do tej pracy zapalił, żeby ją pokochał, żeby potraktował to zagadnienie od strony uczuciowej i ambicjonalnej zarazem — bo chodzi tu przecież zarówno o jego osobisty sukces, jak i o triumf sztuki! Wówczas na pewno potrafi tego dokonać, ponieważ kocha swój zawód i sztukę. Wielki artysta sprawi jeszcze więcej: uczyni tak, że najgorszy z aktorów zagra dobrze. Artysta taki nie dopuści do wystawienia sztuki tandetnej, płaskiej (do czego by na pewno dopuścił jakiś urzędniczyna, dbający jedynie o kasę!) — ponieważ jego własny zmysł estetyczny sprzeciwi się wystawieniu tandety. Poza tym wybitny aktor, gdyby nawet miał po temu chęci, nie będzie sobie mógł po prostu pozwolić na jakieś represje czy szykany wobec powierzonych jego opiece aktorów (na co jakże często pozwalają sobie różne urzędniczyny!), ponieważ wchodzi tu w grę jego dobre imię i popularność, podczas gdy rozmaici „sekretarze" bez najmniejszych obaw przeprowadzają swoje machinacje, wiedząc dobrze, iż nikt się o nich nie dowie ani się ich nie domyśli, ponieważ „sekretarz" jest tylko nikomu nie znanym, drobnym pionkiem. Natomiast jeśli komuś uczyni krzywdę lub świństwo taki Szczepkin lub Karatygin — na drugi dzień będzie już o tym wiedziało całe miasto. Dlatego to jest tak bardzo ważne, by pełną odpowiedzialność ponosił ktoś, kogo wszyscy znają. Prawdziwy artysta, bez reszty oddany swojej sztuce, która stała się dlań jak gdyby celem życia i której on nabożnie strzeże, jak się strzeże świątyni — taki artysta nie dopuści nigdy do tego, by teatr propagował rozpustę.

Jak z tego wszystkiego wynika, nie teatr ponosi tu winę. Przede wszystkim oczyścić teatr ze świństw i rupieci, a dopiero potem zastanawiajcie się, czym jest właściwie teatr...

Z listu do W. A. Żukowskiego[5]*, Neapol, 10.I.1848*

Dzięki wrodzonej namiętności do obserwacji człowieka, którą w sobie stwierdzam od dziecka, opowiadania moje mają pewną dozę prawdy, niektórzy twierdzą nawet, że są to wierne odbitki rzeczywistości takiej, jaką ona jest. Jeszcze jedno na marginesie: śmiech mój był początkowo całkiem dobroduszny, nie miałem bowiem najmniejszego zamiaru ośmieszać celowo. Nie leżało to tak dalece w moich intencjach, iż byłem szczerze zdumiony, dowiedziawszy się, że całe stany i klasy społeczne poobrażały się na mnie śmiertelnie, że się na mnie gniewają itd. Po tym zdumieniu nastąpiło zamyślenie. Więc śmiech — to aż taka potęga, że się jej ludzie boją... Wniosek z tego jasny: potęgi, jaką jest śmiech, nie należy marnować, trzeba ją tylko właściwie zużytkować. Postanowiłem więc zgromadzić całe zło, jakie mi tylko było znane i od razu wyśmiać je za jednym zamachem.

Oto jak powstał *Rewizor*.

Wyboru dokonał *W. Lwow*

Tłumaczyła *Zofia Stulgińska*

[5] ŻUKOWSKI W. A. (1783 — 1852) poeta, przyjaciel Puszkina, Bielińskiego, Gogola, Turgieniewa.