

W roku 1839, a więc w trzy lata po prapremierze „Rewizora”, markiz de Custine, syn zgilotynowanego generała i legitymista starszej linii Burbonów, przyjechał do Sankt Petersburga: nadyszeć się rojalizmu. Ale to, co zobaczył, wstrząsnęło nim i kazalo przemówić „językiem paryskich radykałów”. Opuścił Rosję — pisze Hercen — „przeklinając samoderżawie i całą atmosferę, która je otacza”. Tradycje Potemkinowskich wiosek nie wygasły: Custine dostarcza „krajną fasad”, gdzie wszystko jest niestannym spisaniem przeciwko prawdzie — byle wygodnie i przełożonym. Przypomnijmy tylko sobie jedną z petersburskich anegdot Telimeny: dworak wziął w obronę jej, pieska — podał go za kotną lanię i właściciela psa myśliwskiego ukarał z tego paragrafu; ten miły żarcik znalazł uznanie i „sam cesarz śmiał się”. Dobry cesarz Aleksander, przyjaciel naszego księcia Adama! A potem jego brat młodszy, Mikołaj

To są słowa późniejsze i Gogol zbliża się tu do romantycznej teorii humoru, jako refleksji humanistycznych, przerzucających pomost zrozumienia nad ujawnionymi sprzecznościami między światem wartości i groteskową makabrą form wywołujących niechęć i politowanie. Tej samej teorii, która — w braku lepszej — pobrzmiwała w tylu ważnych wypowiedziach Przybosa, którą wykrywałem w poezji Szymborskiej, której różne odmiany od czytujemy u Dickensa, Czechowa, Chaplina. Towarzysze broni Gogola mieli mu to za zło, jako złagodzenie ostrza walki doraźnej, a nawet rozjęście się z naturą jego talentu. Druga część zarzutu wydaje mi się grubo niesłuszna. I dopóki teoretycy marksistowskie nie nadrobią tu zaniedbań, trzeba na własny rachunek obstawać przy tym, że nie może być złym narzędziem to, co jest osiągnięciem szczytowym. Tam, gdzie się spotykają różne oręża bitew (satyra, ironia i wszystko, co ich jest) z „poezją”, tj. z twórczym uogólnieniem (a więc refleksją nad losem człowieka) — mieści się wszystko.

ście” Fredrę na Bałuckiego. Niech będzie pochwalony!)  
Bronię więc sprawy, nie środków. Te mogą być różne, byle poddane hierarchii celu i uporządkowane w jakąś poetykę, oddającą sprawiedliwość autorowi. Ani mi w głowie bronić jakiegokolwiek ustalonego i zakreślonego kanonu „Rewizora”. Wolę np. Horodniczego, który by nie kopał. Ale dopuszczam nawet sceny „wyciągnięcia tyłu” z kupców i namotywnia ich na szpule. Jednego Horodniczy nie może: padał Bo do jego istoty należy „spadać na cztery łapy” i mocno trzymać się ziemi. Wolno Horodniczemu pluć gdziekolwiek zechce w tym mieście. Ale nie Osipowi: on ma inny status (i inną biografie!), więc plując w salonie — bez sensu i „nie według rangi napluł!” Może sobie Chlestakow osobiście „rażyć wynieść” petentkę za drzwi — nie może zaś inna petentka przed nim (domniemanym generałem) tyłka wypinać i kiecki zadzierać (jeśli jej życie mile!).  
Do brutalności scenicznych („drapieżność”) jesteśmy dziś przyzwyczajeni; ale protesty przeciwko brutalności przedstawienia krakow-

dzanym dla „Judyżności”. Byle nie — jak sam expressis verbis napisał — „zwiątpiono w subtelność duszy autora”.  
Bo mieszanina form nie jest przecież nowością. Humor ludowy, chwytły jarmarczno-teatralny wdzierał się na scenę dworską jako interludia, ale to właśnie ustami prostaczków (gra konwencji) wolno było wygarnąć słowa prawdy pod adresem świata panów. Gogol jest tu rewolucjonista; nie sługami już, lecz panami poczyna szastać po scenie. W jego teatrze im — nie sługom — przypada funkcjonować w roli pajaców: wyskakiwać przez okna, wpadać wraz z drzwiami itd. U Goldoniego jeszcze ludowy sługa wyczytnia różnicę, panowie zaś snują się jak porcelanowe figurynki. U Gogola panowie „z żiru biesiątają”, szaleją z dobrobytu, lud zaś jest wymownie osłaniany. (Przykładem — Osip, którego można uważać za kamerton dla reszty). Gdy zaciera się granica konwencjonalna, tym precyzyjniej trzeba strzec ideowej funkcji formy. I tu niezastąpionym wskaźnikiem jest gogolowski współczucie dla wszystkich przedepłanych, pomierzonych, nie dopuszczonych do głosu w życiu. Nie ma u niego nieba dla pozytywnych bohaterów — tym oczywista jest piekło niepoprawnych, odrzuconych. Ale cała przeważająca reszta, to czyściec takich Bobczyńskich, inspektorów szkolnych, ślusarskich itd. (w „Ożenku” — Podkolesinów, swatek i emerytowanych obłudniców), których Gogol tyła wedle zasług, ale ma dla nich zawsze właściwą miarę — ludzkości. Np. ta próba Bobczyńskiego o słoweczko o nim w stolicy, która powinna być przejęta nawet Chlestakowa, zaś poruszyle głęboko widownię — jak ehadra unyńska Tuwima, jak „do Moskwy, do Moskwy!” w „Trzech siostrach”).

koszmarze. Oczywiście, widownia ani myśli pójść w tym za inscenizatorem — przecież ona chce coś mieć dla siebie z tego Gogola. Ciekawe, że gdy Meyerhold chciał uczyć rewolucyjną publiczność, czym był koszmar przewycięzonej właśnie despotii, obrał przeciwną drogę — podniósł rzecz w klasie towarzyskiej, aż do stołecznych saloonów i tam rozgrywał swe Hoffmannowskie wirtuozerie. Ale każda estetyzacja zamiast przybliżyć, zwiększa tylko dystans do sprawy.

Chlestakow. Tytuł „Rewizor” jest upostaciowaniem strachu, który jest motorem napędowym sztuki. Na złodzieju czapka gore i byle kto może się wydać Kimś dla przestraszonych szubrawców. Chlestakow-revizor jest dziełem ich wyobraźni. Im większa to nicłość, tym bardziej po gogolowsku. Nie zapominajmy, że szczywny gracz, Horodniczy, połapałby się nątychmiast, odruchowo, gdyby u Chlestakowa zarysował się jakikolwiek przejaw świadomego działania. Chlestakow jest możliwy tylko „bez ładu w głowie”. Ale aktor nie może przecież grać „nikogo”. Otóż tu nam przychodzi z pomocą Gombrowicz, zupełnie poważnie. W normalnej „komedii omyłek” bohater w nowej masce prowadzi grę własną. Nasz panicz takiej gry nie ma, żadnych planów, choćby na najbliższą godzinę! Dostosowuje się do okoliczności, z gotowością improwizatora bez jakiegokolwiek obciążenia. Otóż taka „osobowość”, to wianuszek gombrowiczowski „gąb” (bawidamek, dygnitarz, literat) naniżanych na nitkę radosnego brylowania. Taką ma aktualnie gębę, jaką mu przyprowadzi, ten kameleon. Im bardziej są różne, bez konsekwencji, a spontanicznie przyjmowane, tym bliżej postaci. I tak np. w scenie próby Bobczyńskiego powinien wznieść się na ten sam diapazon, wzruszyć się i rozpoetyżować.

Spektakl krakowski jest, jak zwykle u Krasowskiego, trafnie obsadzony i grany z werwą i wigorem komycznym. Są w nim ciągi scen kapitalne, wciągające (spory dam, wielka improwizacja Chlestakowa i jego odjazd, marzenia Horodniczego, parada policji, finał); są inne, wywołujące przykre zaskoczenie (plucia, kopniaki, wypinania się, cślowanie butów itp.), a jest tego więcej niż przyslowowa łyżka dziegciu w beczce miodu, bo — w świetle zarysowanych wyżej kryteriów — naruszają one porządek i system ocen gogolowskiego świata. Jestem jednak przekonany, że — przy znanej sprawności i talentowanego reżysera — kilka prób mogłoby sprawę uratować. Dlatego też, nie wchodząc w długie szczegółowe spory o postaci, wymienię te jedynie, które mi się podobają bez zastrzeżeń: Ludwika Castori i Urszula Popiel (mama i córka), Antonina Barczewska (ślusarzowa), Julian Jabczyński (pocztmistrz), Władysław Sokalski (lekarz), Stefan Rydel (Korobkin) i Stefan Szramel jako Gogol.

Nie bardzo też mogę zgodzić się z dekoracjami Wojciecha Krakowskiego. Są plastycznie skomponowane, sprawne dla zmian, ale ich unifikująca „oplotkowość” i zmurzałość nie pomagają rozeznanii się widza. W rzeczywistości dom Horodniczego był o tyle reprezentacyjny i solidny, że prawie na pewno odkupił go z czasem dla siebie — Jegor Bułyczew.

JOZEF MASLIŃSKI

JOZEF MASLIŃSKI

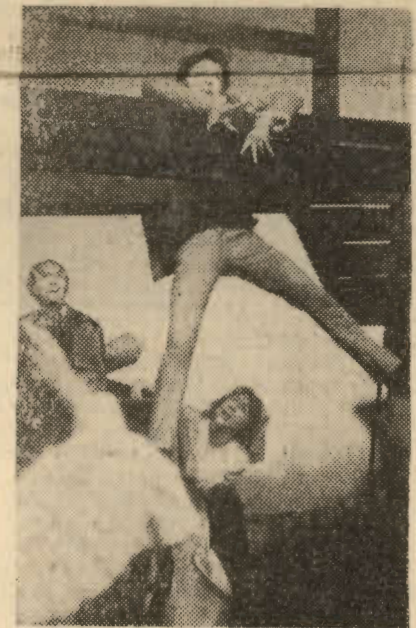
# «Rewizor» - jako baśń?

zwany Pałkin, proteguje druk „Rewizora” i śmieje się na premierze. Skomplikowana sytuacja. Dobro lubo wąpli, czy Mikołaj dużo zrozumiał. Dość jednak, by powiedzieć: „Wszystkim się dostało, a mnie najwięcej”. Któryś z gubernatorów zakazał „Rewizora” na swoim terenie: „Co tylko padnie ze sceny — burzał się — zaraz cała widownia ogłąda się na mnie!” U Gribojedowa głupi stupajka mikołajowski chciałby konfiskować bajki, w których źle mówią o orłach i lwach: „Cóż z tego, że to bydłeta, a przecież — królowie!” Ale sam Mikołaj uważał się za absolutystę oświeconego. Patrząc ze swej łożnicy imperialskiej na widownię, której „połowa bierze, połowa daje”, musiał akceptować „Rewizora” — instrumentalnie. Tego, że ta sztuka przedstawia „komedię imperium”, oczywiście zrozumieć nie był w stanie. Gdy Wisłarion Bielinski napisał: „Genialna!” — również poczuli się zaskoczeni.

I tak jest u Gogola: i drapieżność, i wyrozumienie. Pasja walki i współczucie. Gniew łączy się z nadzieją. Tu, w okolicach (a raczej: na szczytach) tak pojętego humoru, jadowita satyra „Rewizora” staje się zalażką gogolowskiego poematu o Rosji — tego, który pisał przez całe swe twórcze życie.  
Wmyślcie się tylko w sytuację, gdy ten urodzony mistrz teatru (jak choreg antycznej Grecji) prowadzi przed imperatorską widownią swoje pierwsze wielkie dzieło, „komedię o imperium” i zmusza owego imperatora, by wysłuchał wołania do siebie chóru tych Bobczyńskich i Dobczyńskich (Domeyków i Doweyków), a za nimi i kupców, i rekrutów, i nauczycieli — wszystkich,

skiego wyreżyserowanego przez Jerzego Krasowskiego w Teatrze im. Słowackiego, płyną z kryteriów poetyki starej (też mocno kulawej), ponieważ żadna inna nie została na jej miejsce konsekwentnie wprowadzona. A mogłaby. Są nawet na to zadatki w spektaklu. Primo: w chwytach komedii dell'arte, secundo: w zbliżeniu do rodzimych tradycji teatru romantycznego. Zaczniemy od tych drugich, bo to istotniejsze i dla sprawy Gogola w Polsce ma pierwszorzędne znaczenie.

Finał. Słynna „niema scena”, o którą autor tak się dobił. W jego warunkach (znów się nasuwają analogie z Wyspiańskim!) zaatakowanie „żywym obrazem” — niemym krzykiem aktualności — stanowiło maksimum osiągalne. Dziś, dla nas, aktualność rodzi się nie z osób, lecz z ich postępowania. Gdy stoją niemi — plowięta w muzeum figur-woskowych. (Im dłużej to trwa, tym większy narasta dystans!) Cóż więc zrobić, jak zachować pomost do współczesności? Gra konwencji dopuszczałaby np. chwyt stosowany już nawet do Norwida. Oto na finałne wejście i słowa Zandarma, wybucha krótkie zamieszanie, ale po chwili Horodniczy wykonuje gest Prospera, zaś jego ludzie niczym Arlele, rozdają gitary i mikrofony: całe towarzystwo zaczyna podrygiwać z ustami otwartymi, bez głosu. Czyli „wszystko gra”, policjanci salutują, urzędnicy błogosławia — jest „scena niema”... Ale Krasowski wymyślił coś lepszego: zamiast Zandarma wchodzi sam Gogol. I nie w jakimś paltociku, tylko w płaszczu — owym „wspólnym płaszczu” Młkiewicz i Puszkina, płaszczu Konrada z „Wyzwolenia” (który przychodził „by walić młotem”). I jak Konrad: z głębi sceny, ku frontowi. I jak Kordian ze swym „Polacy”. To było wstrząsające, to powinno dla teatru polskiego zostać.



„Rewizor” Gogola w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie

A środki komedii dell'arte? Do teatru wchodziłem ongi na fall zwalczania starych zgrzywusów i wszelakich „joczków” aktorskich. Minęło pokolenie i Strehler przywołał nam z Mediolanu „Stągę dwóch panów”, zachwycający poemat sceniczny, zbudowany z tychże joczków niemal wyłącznie. To dobra nauka. U Krasowskich w Nowej Hucie w tymże Goldonim pięknie funkcjonował turniket, drzwi obrotowe. Podobny chwyt z drzwiami teraz wrócił w „Rewizorze” — ciągnąc za sobą inne z tej beczki, zwane i zabawne, jak np. rozbudowana scena odjazdu Chlestakowa, z zawiśnięciem na bramie włącznie. Gdybyż to było konsekwentnie uporządkowane, nawet rozbudowane — byle bez wypomnianych już niekonsekwencji i nadużył! Bo teoretycznie ten krag pokus jest zasadny: zuchwałe „nieprawdopodobności” Gogola, improwizatorski dryg Chlestakowa, Hoffmannowska baśń o koszmarze — to się trzyma. Hoffmann: „Obrazki fantastyczne w stylu Callota”. Oczywiście, nie tego Callota, który u Sobieskiego w Wilanowie szkołę malarstwa prowadził, tylko jego francusko-włoskiego stryja, grafika o sile Goyla, a zarazem miłośnika i rysownika scenek z komedii dell'arte. Włec można, i Gogol pobłogosławi, bo to mu bliższe — byle kompozycja chwytów była tak precyzyjna, jak on sam to robił. Byle go — z rozpedu — nie pomylić z k. n. innym, z jakimś ekstrawaganckim wesołkiem sprawa-

którzy przepraszają, że żyją, choć ten kraj do nich należy. (Do tych wdów, które „same siebie wysiekiły” także!) Jakaż to wspaniała lekcja działania skutecznego. Istne chodzenie po linii! Tym bardziej musiał wściekać mistrza każdy fałsz, każdy błąd sztuki scenicznej. Gdy komikowano według starych szablonów wodewilowo-farsowych, ułatwiano sobie życie kosztem najcenniejszych wartości podtekstu... Wtedy to, i dlatego biegł na ratunek: informował, pouczał, komentował. I jak rzadko bywał wysłuchany. „Uczyć się u Gogola!” A to wciąż — za trudne?  
Wciąż za jaskrawością jego środków pisarskich nie dostrzegamy celu. Weźmy np. jego wręcz unikalną skłonność do hiperbolizacji, przesady. Pisząc o Dnieprze, potrafi on machnąć spontanicznie: „rzadko który ptak odważy się zapuścić aż na środek tej rzeki!” Aje umiejscawiając władztwo Horodniczego już całkiem świadomie i ze smakiem poprawia w korekcie: „i za trzy lata nie dojedziesz do żadnej granicy, choćbyś galopem pędził”. A więc: i spontaniczna cecha pisarstwa (którą należy uwzględnić również na scenie), i świadome atakowanie „nieprawdopodobności!” Ale nie alibi dla wszelkich d. wolności... Trzeba wnikać, co jest po co. Odczuć charakter i smak pisarza, nie podawać szynki jako ryby i odwrotnie. (U nas to właśnie modne i chwalone: Szekspir jako Beckett to „przygoda intelektualna”... Właśnie moi ulubieńcy przerobili nam w telewizyjnej „Zem-