

W roku 1839, a więc w trzy lata po premierze „Rewizora”, markiz de Custine, syn zgilotynowanego generała i legitymista staroszej linii Burbonów, przyjechał do Sankt Petersburga: nadyszeć się rojalizmu. Ale to, co zobaczył, wstrząsnęło nim i kazało przemówić „językiem paryskich radykałów”. Opuścił Rosję — pisze Hercken — „przeklinając samoderżawie i całą atmosferę, która je otacza”. Tradycje Potemkinowskich wiosek nie wygasły: Custine dostrzega „krainę fasad”, gdzie wszystko jest niustannym spiskiem przeciwko prawdzie — byle wygodzić możnym 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

JÓZEF MAŚLIŃSKI

# «Rewizor» - jako baśń?

zwany Palkin, proteguje druk „Rewizora” i śmieje się na premierze.

Skomplikowana sytuacja. Dobro lubo wątpli, 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 — burza! się — zaraz cała widownia ogłucha się na mnie!” U Gribojedowa głupi stupajka mikołajowski chciałby konfiskować bajki, w których źle mówią o ołach i lwach: „Cóż z tego, że to bydlęta, a przecież — królów!” Ale sam Mikołaj uważał się za absolutystę oświeconego. Patrząc ze swej loży imperatorskiej 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 Wisarion Biełiński napisał: „Genialna!” — świetni umysłowo przyjaciele autora również poculi się zaskoczeni.

Intryga przypowieści, sytuacja alegoryczna, język bajki, ów „język eozopowy”, który tylekroć bywał drożdżami literatury rosyjskiej epoki samoderżawia. To nie jest prosta zabawa w oszukiwanie głupiego cenzora. Primo, cenzor nie zawsze musi być głupi. Jedynie w krańcowych wypadkach sytuacja układa się tak doraźnie jak w Mickiewiczowskim „Judziem despotę”. Bez porównania częściej życie przynosi skomplikowane sprzeczanie potrzeb i nadziei z obu stron, a wtedy można spojrzeć na język eozopowy jako na grę konwencji. Można i trzeba, o czym nie należy zapominać.

Powtarzamy (za autorem), że jedynym bohaterem pozytywnym „Rewizora” jest śmiech. Jaki? Bardzo rozmaity: cała gama: wesoły, ironiczny, zjadliwy, sardoniczny. Ale przecież nie rozpaczliwy, choć często przez łzy. Brzmi on również w późniejszym „Ożenku” i w innych utworach, aż po „Martwe dusze” — które są przecież nie tylko powieścią satyryczną, ale i poematem o Rosji, o troje gnającej w przyszłość. „Jest tyle sił w narodzie”, mógłby powiedzieć Gogol z Wyspiańskim, ale mówi tak bardzo rzadko, raczej w podtekstach. Czy dlatego, że inna była struktura jego talentu? Może raczej dlatego, że 10 lat przed pisaniem „Rewizora” w imię owych sił w narodzie wyszli byli na plac — dekabrzyści.

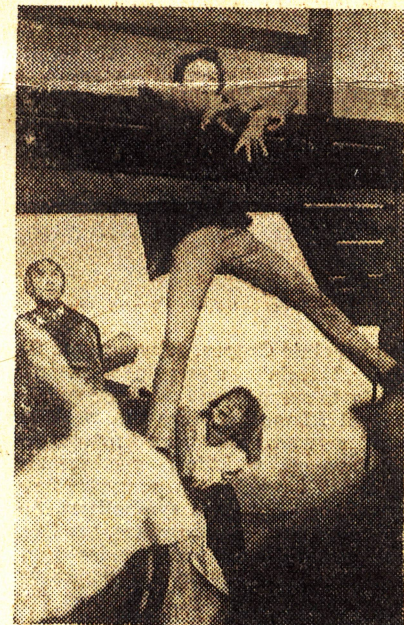
Rozpisuję się o tym, bo to problem chroniczny: jak śmiać się na Gogola... Sam Gogol nie tylko cierpiał, gdy go wulgaryzowano komikowaniem, nie tylko zabiegał i tłumaczył „tym, którzy chcieliby zagrać należycie”, lecz także, z pełną świadomością mistrza, sięgał do uogólnień:

...Śmiech szlachetnego gatunku (a zwątpiono w subtelność duszy autora)... Śmiech zrodzony z lepszej natury człowieka (gdzie) bije wiecznie twórcza krynica... Gdyby nie śmiech, człowiek nie zdrząłby wewnętrznie... To, co zrazu mogło się wydać niestęśne lub beztęściowe, może się w końcu okazać wartościową i głębokim sensie wewnętrznym. Na samym dnie zimnego, zdawałoby się, śmiechu odnajdują się niespodziewanie palące iskry wielkiej miłości... Kto często ły serdeczne wylewa, ten potrafi śmiać się bardziej od innych”.

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 tyłu ważnych wypowiedziach Przybosa, którą wykrywałem w poezji Symborskiej, której różne odmiany odczytujemy u Dickensa, Czechowa, Chaplina. Towarzysze broni Gogola mieli mu to za złe, jako złagodzenie ostrza walki doraźnej, a nawet rozjeżdżenie się z naturą jego talentu. Druga część zarzutu wydaje mi się grubo niesłuszna. I dopóki teoretycy marksistowsy 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 ořeza bitew (satyra, ironia i wszystko, co ich jest) z „poezją”, tj. z twórczym uogólnieniem (a więc refleksją nad losem człowieka) — mieści się wszystko.

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 zależkiem gogolowskiego poematu o Rosji — tego, który pisał przez całe swe twórcze życie.

Wmyśle się tylko w sytuację, gdy ten urodzony mistrz teatru (jak choreg antycznej Grecji) prowadzi przed imperatorską widownię swoje pierwsze wielkie dzieło, „komedię o imperium” i zmusza owego imperatora, by wysłuchał wołania do siebie chóru tych Bobczyńskich i Dobczyńskich (Domejków i Doweyków!), a za nimi i kupców, i rekrutów, i nauczycieli — wszystkich,



„Rewizor” Gogola w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie

którzy przepraszają, że żyją, choć ten kraj do nich należy. (Do tych wódek, które „same siebie wysieki” także!) Jakąż to wspaniała lekcja działania skutecznego. Istne chodzenie po linie! 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 biegi 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!” Ale 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 (która należy uwzględnić również na scenie), i świadome atakowanie „nieprawdopodobności!” Ale nie alibi dla wszelkiej dowolności... Trzeba wniknąć, 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-

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 „wyciągania żył” z kupców i namotywanie ich na szpule. Jednego Horodniczego nie może: padać! 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 biografię!), więc plując w salonie — bez sensu i „nie według rangi napluł!” Może sobie Chlestakow osobiście „raczyć wynieść” petentkę za drzwi — nie może zaś inna petentka przed nim (domniemanym generałem) tyłka wypinać i kiecki zadzierać (jeśli jej życie miłe!)

Do brutalności scenicznych („drapieżność”) jesteśmy dziś przyzwyczajeni; ale protesty przeciwko brutalnościom przedstawienia krakow-

dzanym dla „ludyczności”. Byle nie — jak sam expressis verbis napisał — „zwątpiono w subtelność duszy autora”.

Bo mieszanina form nie jest przele nowością. Humor ludowy, chwytliwy jarmarczno-teatralny wdzierały się na scenę dworską jako interludia, ale to właśnie ustami prostactków (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 wycyznia różności, panowie zaś snują się jak porcelanowe figurynki. U Gogola panowie „z żiru biesiatia”, szaleją z dobrobytu, lud zaś jest wymownie oślaniany. (Przykładem — Osip, którego można uważać za kamerton dla reszty). Gdy zaciera się granica konwencji, tym precyzyjniej trzeba strzec ideowej funkcji formy. I tu niezastąpionym wskaźnikiem jest gogolowskie współczucie dla wszystkich przydeptanych, poniżonych, nie dopuszczonych do głosu w życiu. Nie ma u niego nieba dla pozytywnych bohaterów — tym oczywiste jest piekło niepoprawnych, odrażających. Ale cała przeważająca reszta, to czyściec takich Bobczyńskich, inspektorów szkolnych, ślusarzowych itd. (w „Ożenku” — Podkolesinów, swatek i emerytowanych obulbienień), których Gogol tyła wedle zasług, ale ma dla nich zawsze właściwą miarę — ludzkości. Np. ta prośba Bobczyńskiego o słóweczko o nim w stolicy, która powinna być przejęta nawet Chlestakowa, zaś poruszyć głęboko widownię — jak chandrusa unyńska Tuwima, jak „do Moskwy, do Moskwy!” w „Trzech siostrach”.

(Na zdjęciu z finału krakowskiego Bobczyński i Dobczyński należą do najbardziej przerażonych przyjazdem rewizora. Dlaczego? Nie ma tego na rysunku przypisywanym Gogolowi. Przecież oni na tym nowym trzęsieniu ziemi nie nie cierpią, ich — nieurzędników — ono nie dotyczy! Przeciwnie zaś, pobyt Chlestakowa był mimo wszystko, zwłaszcza dla Dobczyńskiego, jasną chwilą w ubogim życiu: jak przyjazd szarlatana, „sługi bożego” u Caldwell... Za skromną cenę 65 rubli tyle wzniosłych atrakcji!)

Fantastyczny pazur, drapieżna poręczność humoru (w całej gamie odcieni), ale i multum serca — takie są znaki szczególne paszportu Gogola na scenę. Ostatniej z tych cech drastycznie brak w krakowskim spektaklu, co jeszcze bardziej przyczynia się do pomieszaniaszysztakiego w jednym worku! A tego mimowolnym efektem jest... wybielenie się (w odbiorze widowni) Horodniczego! No bo skoro „wszyscy oni dobrzy!” i wart Pac pałaca, to może na lepszy los i nie zasługują?...

W salonie przynajmniej jaka taka kultura... Stąd pewnie zarzut, że panie Horodniczego to zbyt wielkie damy. Otóż inne być nie mogą, jeśli rozmowa literacka ma się udać. Przecież tam się wymienia pól Olimpu literackiego, one zaś czytały, a przynajmniej słyszały. Zagoskin np. był wtedy dyrektorem teatrów moskiewskich, a jego powieść — czytany bestsellerem.

Odrzucenie ludzkości i współczucia, brutalizacja, zacieraająca rysunek społeczności oraz potraktowanie policji jako teatru masek pchają przedstawienie krakowskie w kierunku okrutnej baśni o minionym

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 koszararz przewyższający właśnie despotii, obrał przeciwną drogę — podnosił rzecz w klasie towarzyskiej, aż do stołecznych salonów 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-rewizor jest dziełem ich wyobraźni. Im większa to nić, tym bardziej po gogolowsku. Nie zapominajmy, że szczytany gracz, Horodniczy, potapałby się natychmiast, 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 to 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 jakichkolwiek obciążań. Otóż taka „osobowość”, to wianuszek gombrowiczowski „gąb” (bawidamek, dygnitarz, literat!) naniżanych na nitkę radosnego brylowania. Taką ma aktualnie gębę, jaką mu przypisują, ten kameleon. Im bardziej są różne, bez konsekwencji, a spontanicznie przyjmowane, tym bliżej postaci. I tak np. w scenie próby Bobczyńskiego powinien wzniesić się na ten sam diapazon, wzruszyć się i rozpoetyzować.

Spektakl krakowski jest, jak zwykle u Krasowskiego, trafnie obsadzony i grany z werwą i wigorem komycznym. Są w nim ciagi scen kapitalne, wciągające (spory dam, wielka improwizacja Chlestakowa i jego odjazd, marzenia Horodniczego, parada policji, finał!); są inne, wywołujące przykre zaskoczenie (plucia, koniaki, wypinania się, całowanie butów itp.), a jest tego więcej niż przysłowiowa łyżka dzięciu w beczce miodu, bo — w świetle zarysowanych wyżej kryteriów — naruszają one porządek i system ocen gogolowskiego świata. Jestem jednak przekonany, że — przy znanej sprawności utalentowanego reżysera — te błędy prób mogłoby sprawę uratować. Dlatego też, nie wchodząc w długie szczegółowe spory o postacie, wymienię te jedynie, które mi się podobały 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 dekoracją Wojciecha Krakowskiego. Są plastycznie skomponowane, sprawne dla zmian, ale ich unifikująca „opiótkowość” i zmuszałość nie pomagają rozeznanie się widza. W rzeczywistości dom Horodniczego był o tyle reprezentacyjny i solidny, że prawie na pewno odkupił go z czasem dla siebie — Jegor Butyczew.

JÓZEF MAŚLIŃSKI

## PRZEGLĄD PRASY

(Dokończenie ze str. 2)

budowy Zamku warszawskiego. Postuluje więc szereg środków konkretnych, z których najważniejsze wydały mi się trzy:

— nowelizacja Ustawy z 1962 r. z kategorycznym określeniem odpowiedzialności użytkowników obiektów zabytkowych. (Dodabym obciążenia finansowe, odstraszające przed dewastacją!)

— nadanie konserwatorom samodzielności, niezależności ich od władz lokalnych!

— mobilizacja aktywności społecznej poprzez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami ze statusem instytucji wyższej użyteczności publicznej.

Z tych trzech rozwiązań wynikną wszystkie dalsze. Autor np. pamięta o osłabieniach naszych konserwatorów, o ich autorytecie europejskim. Ale jednocześnie napomyka o różnych drastycznych, gdy chodzi o forę i prestiż. Trzeba kontroli społecznej.

Dorzucę jeszcze, że na przestrzeni ostatnich kilku miesięcy kupiłem

parę książek radzieckich, ładnie wydanych i bogato ilustrowanych — o monastyrach, cerkwiach i cerkiewkach dalekiej Północy nad Morzem Białym. Jest to opisywane i fotografowane z oczywistą miłością, a są tego setki. Przetrwały kilka wieków, ale jakoś nie rozpyły się. Autorzy z radością piszą o gotowych już projektach konserwatorskich, a także o akcji społecznej. Powstały mianowicie ekipy młodzieżowe (przykład dali w 1967 r. moskiewscy studenci politechniki!) fundujące sobie takie konserwatorskie wakacje. Zaskoczył tym wszystkim cokolwiek, zacząłem się rozpytywać. Okazuje się, że to rzecz już znana: właśnie młodzież techniczna, przyszli inżynierowie, jest najaktywniejszym sojusznikiem muzeów i konserwatorów. Jest to rodzaj kompensacji humanistycznej, gdzie młoda i młodzięczy głód wyczynu łączy się z ciekawością historii oraz dumą patriotyczną z piękna tak oczywistego. Można się spodziewać, że gdy tacy zostaną inżynierami, nie przyjdzie im do głowy wymienianie zabytkowe słuszy na gorsze, metalowe — jak to wytyka Głęziński majstrom od Kanału Augustowskiego. (Nb. teraz w Krakowie wystąpił na nowym moście Zaczarowane Drzewo, od których zaczął pękać. A stary most jakos nie pękał. Może był zaczarowany — jak Dorożka?).

M. A. S T Y K S