ŻYCIE TEATRU

1959-60

5

ŻYCIE TEATRU

WYDAWNICTWO PAŃSTWOWYCH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH
WE WROCŁAWIU

Sezon 1959/60 Zeszyt 5

TREŚĆ ZESZYTU:

1. MIKOŁAJ GOGOL 5

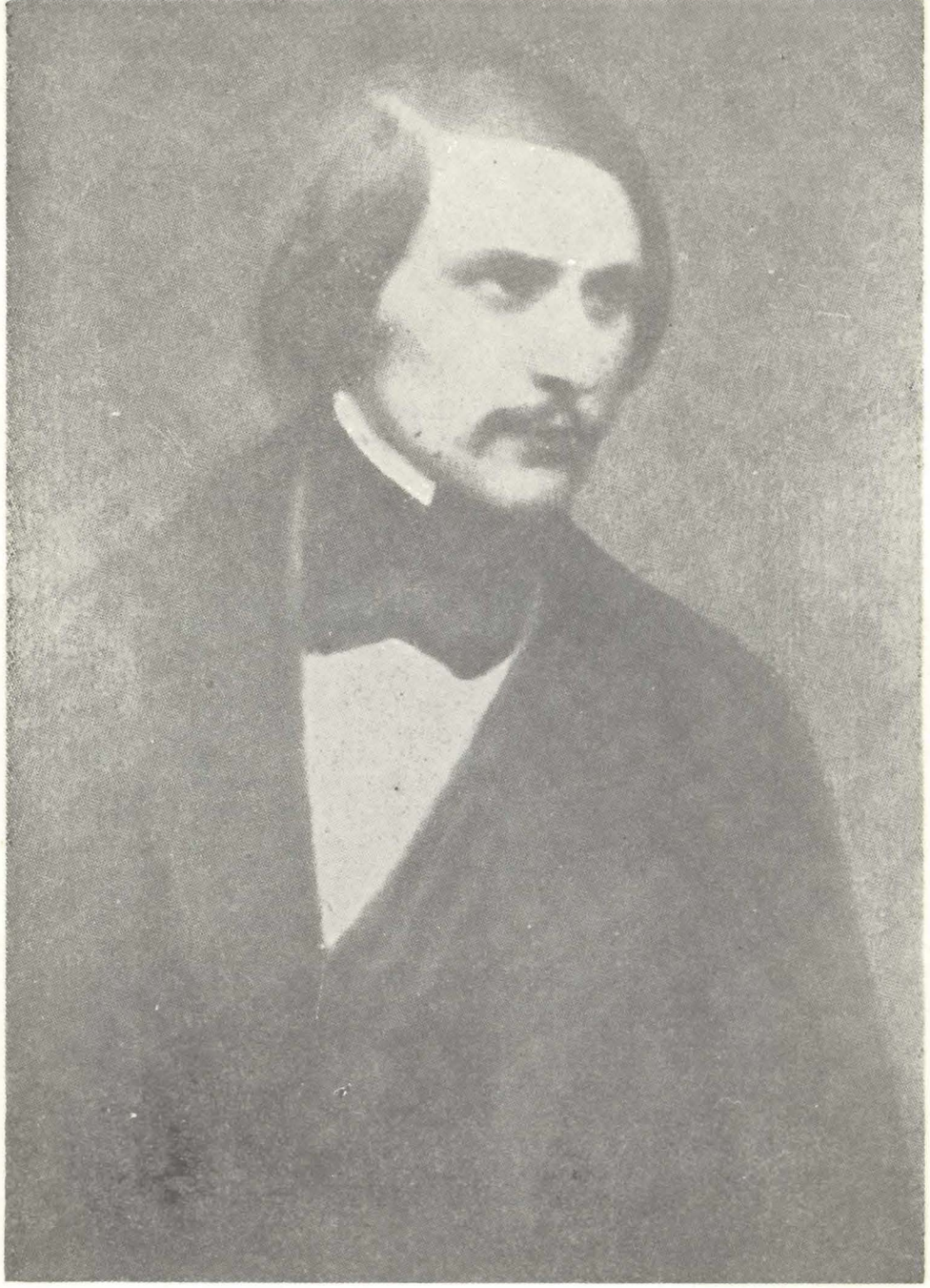
2. MIKOŁAJ GOGOL — EPILOG REWIZORA 15

3. MIKOŁAJ GORCZAKOW — NA PRÓBIE REWIZORA . . 19

4. MIKOŁAJA GOGOLA FRAGMENTY LISTÓW 26

Zeszyt piąty
wydany z okazji premiery „Rewizora"
Mikołaja Gogola
Dnia 26. III. 1960 r.

„Prasa" Wr. 732/60. H-16/206.



J. Repin: Mikołaj Gogol

MIKOŁAJ GOGOL

Mikołaj Gogol urodził się 19 marca 1809 roku na Ukrainie, w miasteczku Soroczyńce. Dzieciństwo spędził w majątku rodzinnym Gogolów, Wasiliewce. Ojciec poety, właściciel skromnego mająteczku, był miłośnikiem sztuki, a zwłaszcza literatury i teatru. Sam pisywał wiersze i utwory sceniczne. Matka — cicha, łagodna kobieta, głęboko przywiązana do rodziny, szczególnie tkliwym uczuciem darzyła najstarszego syna, Mikołaja. Poetę łączyła z matką mocna więź uczuciowa nie tylko w okresie dzieciństwa, ale i później, czego dowodem jest korespondencja Gogola. Dziecinne lata Mikołaja płynęły cicho w domu rodzinnym, na tle bogatej i pięknej przyrody ukraińskiej, wśród pieśni wędrownych kobziarzy i opowieści o kozactwie zaporoskim. Te elementy znalazły wyraz w późniejszej twórczości poety.

Początkowe nauki otrzymał Gogol w domu rodzinnym od nauczyciela domowego, a jako dziesięcioletni chłopiec w roku 1819 został umieszczony przez rodziców w szkole powiatowej w Połtawie. W dwa lata później, dzięki poparciu swego bogatego i ustosunkowanego krewnego, Troszczyńskiego, Gogol został przyjęty do Gimnazjum Wyższych Nauk w Nieżynie. W tym okresie wiele czytał i rysował, brał czynny udział w redagowaniu pism szkolnych „Gwiazda" i „Meteor literatury", gdzie zamieszczał swoje wiersze i opowiadania.

W grudniu 1825 roku wybuchło powstanie dekabrystów, a bezpośrednio po nim powstanie pułku czarnogórskiego na Ukrainie, stłumione w początkach stycznia 1826 roku.

W gimnazjum nieżyńskim zarysowały się wówczas dwa przeciwne sobie obozy — reakcyjny i postępowy, na czele którego stał inspektor szkoły Biełousow. Represje wobec Biełousowa, który został usunięty ze szkoły, wstrząsnęły młodym Gogolem do głębi. Za cel swego życia uznał on wówczas tępienie niesprawiedliwości i bezprawia. Postanowił studiować prawo i objąć stanowisko urzędnika państwowego. Wydawało się to najbardziej celową drogą do realizacji własnych ideałów. Z zamiarem poświęcenia się służbie prawniczej Gogol wyjechał do Petersburga natychmiast po ukończeniu gimnazjum, w roku 1828.

Życie w Petersburgu ułożyło się Gogolowi niełatwo. Miał duże trudności w uzyskaniu posady, na pomoc finansową z domu nie mógł liczyć, ponieważ mająteczek był zrujnowany i zadłużony, a po śmierci ojca cały ciężar gospodarstwa spadł na matkę, która ledwie mogła podołać trudnościom finansowym. Gogol próbował zdobyć jakieś dochody pracą literacką. W roku 1829 wydał poemat romantyczny pt. *Hans Küchelgarten*, podpisując go pseudonimem W. Ałow. Poemat spotkał się z surową oceną krytyki, co wprawiło autora w przygnębienie. Wycofał od księgarzy cały nakład i spalił go.

Wreszcie po usilnych poszukiwaniach otrzymał skromną posadę urzędniczą dopiero w końcu 1829 roku. Praca ta jednak nie dała mu zadowolenia. Nie znalazł w niej miejsca na realizację swych młodzieńczych ideałów. Pociągała go coraz bardziej sztuka i literatura.

W roku 1830 wstąpił Gogol do Akademii Sztuki. W tym czasie zbierał również materiały do swoich opowiadań ukraińskich.

Właściwym debiutem literackim Gogola było zamieszczone w 1830 roku w czasopiśmie „Otieczestwiennyje zapiski" opowiadanie *Noc świętojańska*. Opowiadanie to zyskało uznanie zarówno czytelników, jak i krytyki literackiej. Gogol porzucił pracę urzędniczą. Wszedł do środowiska literackiego, zbliżył się do Żukowskiego, poznał Puszkina. Zaczął przygotowywać dalsze opowiadania, które miały utworzyć cykl ukraiński.

Twórczość Mikołaja Gogola przypada na drugie ćwierćwiecze XIX w. — lata, które zapisały się w pamięci Rosjan jako ciężki okres panowania Mikołaja I. Samo to imię wiąże się w historii Rosji z pojęciem ucisku, przemocy, reakcji po upadku powstania dekabrystów. Zdławienie powstania dekabrystów, zesłanie na katorgę jego uczestników było etapem wstępnym działalności monarszej Mikołaja I. Konsekwentnie rozwijała

się ta działalność w kierunku tłumienia wszelkiej myśli postępowej, która mogłaby zagrażać ustrojowi. Feudalno-pańszczyźniania Rosja z dnia na dzień stawała się coraz bardziej państwem policyjnym.

W roku 1826 powstał przy „Kancelarii Osobistej Jego Wysokości" Trzeci Oddział — najwyższy organ policyjny państwa, z zaufanym cesarza Benkendorfem na czele. Dalszym konsekwentnym posunięciem było powołanie zorganizowanej na nowych zasadach cenzury państwowej, która działała przez cały okres panowania Mikołaja I.

Oficjalna ideologia ówczesnej Rosji wyrażała się w trzech zasadniczych hasłach: „absolutyzm, prawosławie, rosyjskość". Były to w rzeczywistości trzy drogi krzewienia reakcji. Narzędziem propagandy była wiernopoddańcza prasa: „Siewiernaja pczeła" i „Syn otieczestwa" z Grieczem i Bułgarinem na czele.

W tej policyjno-biurokratycznej i reakcyjno-szlacheckiej atmosferze epoki mikołajowskiej, duszącej i niszczącej każdy przejaw myśli, wzrastali i rozwijali się ludzie lat czterdziestych, wzrastał i rozwijał się talent Gogola.

We wrześniu 1831 roku ukazał się pierwszy tom *Wieczorów na futorze koło Dikańki*, zawierający opowiadania: *Jarmark w Soroczyńcach, Noc świętojańska, Noc majowa, czyli topielica, Zaginione pismo.*

Ten cykl opowiadań z kraju lat dziecinnych, zawierający poza motywami romantyczno-baśniowymi wiele tematyki zaczerpniętej bezpośrednio z życia, zyskał Gogolowi uznanie czytelników i krytyki. Puszkin pisał o nich w słowach pełnych zachwytu:

„Właśnie przeczytałem »Wieczory...« — zdumiewają mnie. Oto prawdziwa wesołość, szczera, niewymuszona, pozbawiona pozy i pruderii. A chwilami cóż za poezja, jakie uczucie! Wszystko to tak niezwykłe w naszej literaturze... Winszuję czytelnikom prawdziwie wesołej książki."

W marcu 1832 roku ukazał się drugi tom *Wieczorów*, zawierający opowiadania: *Noc wigilijna, Straszna zemsta, Iwan Fiodorowicz Szpońka i jego ciotka, Zaczarowane miejsce.*

Lato tego roku spędził Gogol w Wasiliewce. W podróży na Ukrainę zatrzymał się w Moskwie, gdzie zawarł wiele znajomości w środowisku naukowym, literackim i artystycznym. Poznał tam historyka Pogodina, pisarza Dmitriewa i aktora Szczepkina, odtwórcę głównych ról w jego późniejszych sztukach.

Pobyt na wsi wzbudził w Gogolu nowe zainteresowania. Innymi oczami spojrzał teraz na stosunki ekonomiczno-społeczne na wsi. Poza poezją i pięknem Ukrainy ujrzał sprawy, które uznał za bardziej istotne.

Gogola zainteresowały zagadnienia historyczno-społeczne — postanowił napisać historię Ukrainy i południowej Rosji, a następnie historię powszechną. W roku 1834 otrzymał adiunkturę przy katedrze historii na Uniwersytecie Petersburskim. Jednakże jako wykładowca nie zdobył uznania słuchaczy i, zniechęcony do kariery pedagogicznej, powrócił znów do literatury.

W roku 1835 wydał tom opowiadań *Arabeski*, na który złożyły się: *Portret, Newski Prospekt, Pamiętnik wariata*, oraz tom *Mirgorod*, zawierający opowiadania: *Taras Bulba, Wij, Staroświeccy ziemianie* i *Opowieść o tym, jak się pokłócił Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem*.

Te dwa tomy zyskały Gogolowi sławę. Bieliński tak pisał o talencie pisarza w czasopiśmie „Teleskop":

„Gogol posiada niezwykły talent, potężny, wysokiej miary. Przyznać trzeba, że wysunął się on obecnie na czoło literatury, na czoło poetów."

W tym czasie rozpoczął Gogol pracę nad wielkim dziełem swojego życia, powieścią *Martwe Dusze*. Jest to okres najbujniejszego rozwoju talentu wielkiego pisarza. Wkrótce nastąpił nowy tryumf jego sztuki pisarskiej — 19 kwietnia 1836 roku odbyła się premiera *Rewizora*.

Tryumf ten różnił się jednak od poprzednich. Nie przejawił się bowiem w uznaniu i popularności, lecz we wzburzeniu obrażonych satyrą Gogola grup społecznych i sfer oficjalnych.

W czerwcu 1836 roku Gogol wyjechał za granicę. Wyjazd ten spowodowany był przede wszystkim wyczerpaniem nerwowym pisarza, który po przeżyciach związanych z przedstawieniem *Rewizora* chciał odprężyć się, wypocząć i nabrać sił do pracy nad zasadniczym swym dziełem: *Martwymi duszami*. Gogol przebywał kolejno w Niemczech, Szwajcarii i Paryżu, a wiosną 1837 roku przeniósł się na dłuższy okres do Rzymu. Włochy były ulubionym miejscem pobytu pisarza.

W Rzymie otrzymał Gogol wiadomość o śmierci Puszkina. Wiadomość ta wstrząsnęła nim do głębi. Puszkin miał wielki wpływ na twórczość Gogola — podsunął mu tematy niektórych dzieł (*Rewizora* i *Martwych dusz*) i był jego powiernikiem i doradcą w sprawach literatury.

Po pięcioletnim pobycie za granicą Gogol powrócił na krótki czas do kraju, aby wykończyć i wydać *Martwe dusze*.

Aleksander Zelwerowicz w roli Horodniczego

W maju 1842 roku wyszły *Przygody Czczykowa, czyli Martwe dusze*, a w niespełna miesiąc potem Gogol znów wyjechał za granicę. Tym razem spędził na obczyźnie blisko sześć lat.

W tym okresie zaczął poważnie zapadać na zdrowiu. Cały czas pobytu za granicą upłynął mu właściwie na niekończącej się kuracji. Jednocześnie w Gogolu zaczęły się budzić skłonności do mistycyzmu. Praca nad dalszym ciągiem *Martwych dusz* szła mu bardzo opornie. Zły stan fizyczny i psychiczny nie pozwalał mu rozwinąć należycie wielkiego talentu i trudnego tematu. Gogol chwilami nabierał przekonania, że talent jego wyczerpał się, że nie potrafi już stworzyć nic wielkiego. W chwili depresji spalił wszystkie napisane rozdziały drugiego tomu swego dzieła, a w rok później, w 1846 roku, wydał książkę *Wybrane miejsca z korespondencji z przyjaciółmi*, w której zajął stanowisko reakcyjne, ściągając na siebie oburzenie dawnych swych przyjaciół. Bieliński napisał płomienny list, w którym z właściwą sobie pasją gromił Gogola za zdradę sprawy ludu i przejście na pozycje cara. Gogol napisał wówczas swą *Spowiedź autora*, która miała być samoobroną przeciw zarzutom, ale sam uznał swą porażkę. W liście do Żukowskiego pisał:

„W istocie nie moją sprawą jest wygłaszanie kazań. Powinienem mówić żywymi obrazami, nie zaś teoretyzować. Powinienem pokazywać życie w jego prawdzie, nie zaś mówić o życiu..."

Wiosną 1848 roku Gogol przyjechał do kraju, aby podjąć pracę nad drugim tomem *Martwych dusz*. Zamieszkał w Moskwie, ale długie okresy spędzał w Odessie i w Wasiliewce. Zdrowie jego było w coraz gorszym stanie. Zmarł 21 lutego 1852 roku, a na kilka dni przed śmiercią spalił ostatnią pracę swego życia, przedmiot swego umiłowania i ambicji — drugi tom *Martwych dusz*.

* * *

Martwe dusze i *Rewizor* są szczytowymi osiągnięciami twórczości Gogola. W *Martwych duszach* maluje Gogol całą potworność prawa pańszczyźnianego i rozkład wewnętrzny upadającej klasy ziemiańskiej, w *Rewizorze* — zgniliznę biurokratyczno-policyjnej Rosji.

Pomysł *Rewizora* podsunął Gogolowi Puszkin w 1835 roku i Gogol z zapałem rozpoczął pracę nad komedią. Komedia była tym rodzajem literackim, który odpowiadał satyrycznym intencjom autora. Dawał mu możność pobudzenia widza do „poważnego śmiechu" (jak to sam określał), pokazania rzeczywistości w całym jej ponurym komizmie, zmuszenia do poważnego zastanowienia się nad tą straszną groteską. Gogolowi nie odpowiadał już w tym okresie twórczości rodzaj humoru, jakim operował w opowiadaniach ukraińskich i petersburskich. Sam w ten sposób pisał o swoich pobudkach:

„Zrozumiałem, że w utworach moich śmieję się na próżno, bez celu, sam nie wiedząc po co. Jeżeli śmiać się, to już śmiać się mocno, i z tego, co rzeczywiście zasługuje na ośmieszenie. W *Rewizorze* postanowiłem zebrać razem wszystko co szpetne w Rosji."

Problematyka społeczna *Rewizora*, jego realizm krytyczny stanowią o nowatorstwie komedii Gogola. Autor przełamał obowiązujące kanony rozpowszechnionego wówczas w Rosji wodewilu. W *Rewizorze* nie ma intrygi miłosnej, zasadniczego elementu sztuk współczesnych Gogolowi, nie ma głównego bohatera, nie ma kary za złe i nagrody za dobre czyny. Pozorne tylko jest oparcie jej na tradycyjnym schemacie komedii pomyłek, anegdota bowiem, stanowiąca fabułę komedii, jest tylko kanwą, na której Gogol rozpościera realistyczny obraz współczesnych mu stosunków. Treścią komedii, jej głównym bohaterem — jest rzeczywistość mikołajowskiej Rosji.

Bohaterami *Rewizora* są całe klasy społeczne. To już nie charakterystyka zapadłego kąta Ukrainy czy typowych postaci petersburskich — to charakterystyka ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego. W obrazie tym jaskrawo wystąpiło całe niskie, podłe życie „wegetujących istnień", wielka bezkarna samowola administracji, kradzież dobra publicznego, łapownictwo, chamstwo, plotki, głupota, znikomość wszystkich spraw — jasny bilans całej urzędniczo-policyjnej Rosji mikołajowskiej.

Satyra sceniczna Gogola godzi nie tylko w te klasy społeczne, których przedstawiciele występują bezpośrednio w sztuce. W zasięgu jej znajduje się również środowisko najwyższych sfer rządzących, arystokracji urzędniczej i wojskowej. Ich obecności na scenie nie zniosłaby cenzura rosyjska, więc Gogol wprowadza to środowisko pośrednio. Jest ono przedmiotem marzeń domniemanego rewizora — Chlestakowa i horodniczego. Oni to w swej fantazji wcielają się w dostojników stołecznych i malując ich życie „pełne powabu" demaskują je i ośmieszają. Karykaturalność tego obrazu mogła bezkarnie

Kazimierz Kamiński w roli Chlestakowa

ujść autorowi, ponieważ nie przedstawiał go bezpośrednio, lecz widziany oczyma ludzi bezwartościowych, głupich, którym sam zresztą wystawił takie świadectwo. Niemniej jednak obraz ten jest tak realistyczny, że przemawia do czytelnika i widza.

Zasadniczą cechą bohaterów komedii Gogolowskiej jest ich typowość. Gogol podkreśla to takim chociażby chwytem, jak wprowadzenie dwu identycznych przedstawicieli społeczeństwa prowincjonalnego: Bobczyńskiego i Dobczyńskiego. We wskazówkach dla aktorów pisze o nich obu razem: „Obaj niziutcy, króciutcy, z brzuszkami, ciekawscy, bardzo do siebie podobni. Obaj mówią bardzo szybko i żywo gestykulują..." Różnią ich drobne szczegóły ubrania i pierwsza litera nazwiska. Bobczyński i Dobczyński reprezentują niezróżnicowaną grupę, natomiast inne postacie: horodniczy, sędzia, wizytator szkół, naczelnik poczty czy kurator instytucji filantropijnych, są reprezentantami szeregu drobnych grup świata urzędniczego. Ich także — choć autor nie mówi tego wprost — obciąża cały balast cech identycznych dla wszystkich ludzi na ich stanowisku społecznym.

Również rzekomy rewizor, Chlestakow, podobnie jak przedstawiciele świata prowincjonalnego, nie jest postacią indywidualną. Gogol maluje w nim pewną cechę ogólną i typową — chlestakowszczyznę. Sam pisał o tym w ten sposób:

„Ten próżny człowiek i marny charakter zawiera w sobie zespół cech, które występują nie tylko u ludzi bezwartościowych." „Każdy człowiek choć na chwilę, jeżeli nie na dłużej, był Chlestakowem, jeżeli nie jest nim stale... I elegancki oficer gwardii bywa czasem Chlestakowem, i mąż stanu bywa czasem Chlestakowem, i wśród naszej braci literackiej również nie brak Chlestakowów. Słowem, rzadko kto nim nie bywa przynajmniej raz w życiu."

Zgodnie z poglądem Gogola na sztukę sceniczną komedia skonstruowana jest jako całość, na wszystkie jej elementy położono jednakowy nacisk. Żadna z postaci nie wysuwa się tu na czoło, a finał przedstawienia, wspaniała scena niema, oddaje pod sąd publiczności wszystkich przedstawicieli nędznego, zbiurokratyzowanego społeczeństwa — wszystko co szpetne w Rosji.

Premierę *Rewizora* poprzedziły gwałtowne starania Gogola i jego przyjaciół o zezwolenie cenzury na wystawienie komedii. Nie była to sprawa łatwa. Ostatecznie udało się wmówić

cesarzowi podczas audiencji, że satyra godzi nie w ustrój, lecz w złych wykonawców władzy, i Mikołaj, który lubił uchodzić za inteligentnego i bystrego mecenasa sztuki, zgodził się na wystawienie *Rewizora*.

Premiera *Rewizora* była wielkim wydarzeniem w życiu kulturalnym Rosji.

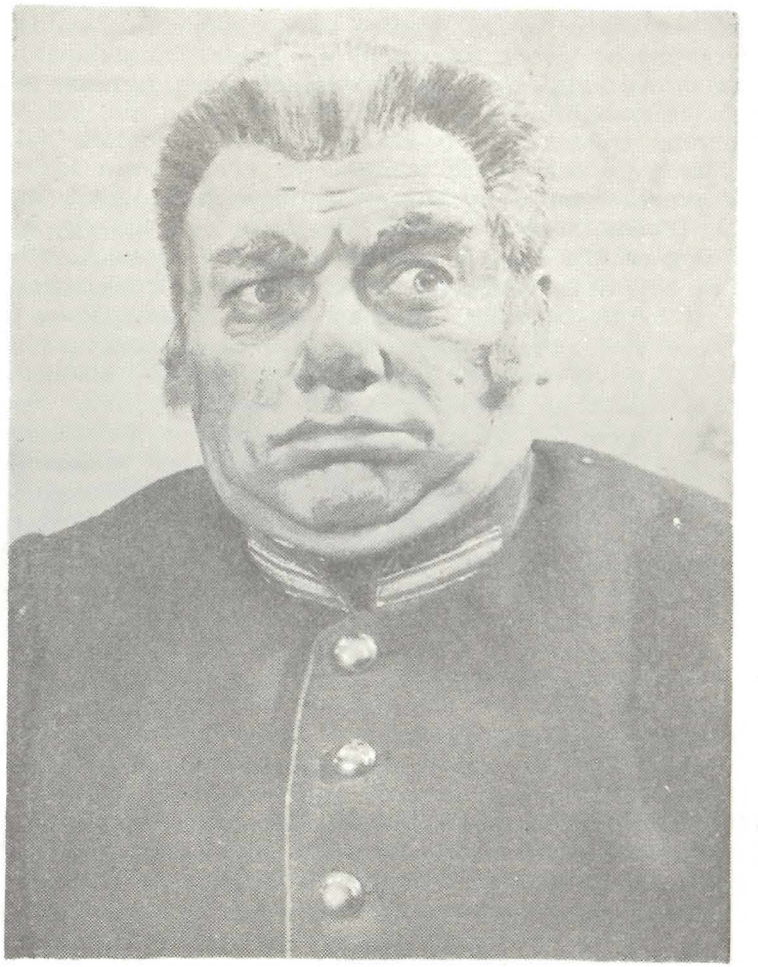
Komedia Gogola weszła do klasycznego repertuaru teatru rosyjskiego jako jedna z czołowych jego pozycji, a następnie weszła na stałe do repertuaru światowego.

EPILOG REWIZORA

(fragment)

PIERWSZY AKTOR KOMICZNY: Z ust aktora komicznego, być może, nie zwykliście słyszeć słów takich — ale cóż poradzę? Rozpaliło się dziś serce moje, jest mi lekko i gotów jestem wyjawić wszystko, co mam w duszy, bez względu na to, jak przyjmiecie moje słowa. O, nie, moi państwo? Autor nie dał mi żadnego klucza, bywają jednak takie chwile, takie stany ducha, kiedy człowiek sam zaczyna rozumieć to, co przedtem było dlań niepojęte. Znalazłem ów klucz — i serce mi mówi, że jest to właśnie ten; otworzyła się przede mną szkatułka — i moja dusza mówi mi, że i autor nie myślał inaczej niż ja. Przyjrzyjcie się bacznie temu miastu, które macie odmalowane w komedii. Wszyscy co do jednego zgadzamy się, że takiego miasta nie ma w całej Rosji; słychaneż to rzeczy, żebyśmy mieli gdzie takich urzędników — w czambuł same potwory? Choć dwóch, choć trzech bywa uczciwych, a tu ani jednego. Krótko mówiąc — nie ma takiego miasta, nieprawdaż? Lecz co wy na to, jeżeli powiem, że jest to nasze miasto duchowe, że tkwi ono w każdym z nas? Spójrzmy na siebie nie oczami światowca — bo wszakże nie światowiec uczyni sąd nad nami — spójrzmy choć z lekka oczami tego, przed którym nawet najlepsi z nas — pamiętajcie o tym — spuszczą ze wstydu oczy, spójrzmy tak i pomyślmy, czy ktokolwiek spośród nas będzie miał wówczas odwagę zapytać: alboż to ja mam gębę krzywą? Oby nie uląkł się tam własnej krzywizny tak, jak się nie uląkł krzywizny tych urzędników, których przed chwilą oglądał w komedii! O nie, panie Piotrze! nie, panie Siemionie, nie mówcie mi, że to stare jak świat, że sami o tym dobrze wiecie. Dajcież i mnie nareszcie przyjść do słowa! A cóż to dalibóg, czyżbym żył tylko dla trefnisiostwa? Te dobra duchowe, które są nam dane po to, byśmy o nich wiecznie

pamiętali, nie powinny się zestarzeć: trzeba je przyjmować jako dobrą nowinę, którą słyszymy niejako po raz pierwszy — bez względu na to, kto ją nam głosi — i nie ma co przyglądać się twarzy jej głosiciela. O nie, panie Siemionie! Nie o piękności naszej powinna być mowa, jeno o tym, by życie nasze, które przywykliśmy uważać za komedię, nie skończyło się taką tragedią, jaką na razie nie skończyła się komedia o rewizorze, dopiero co przez nas odegrana. Mówcie, co chcecie, ale straszny jest ten rewizor, który czeka na nas u bramy wieczności. Czyżbyście nie wiedzieli, kto to taki? Co tu udawać? Rewizor ów — to nasze przebudzone sumienie, które nagle a niespodziewanie zmusi nas, byśmy spojrzeli na siebie szeroko otwartymi oczami... Raczej więc — zamiast szumnobrzmiącej gadaniny o sobie i przechwalania się — zróbmy rewizję wszystkiego, co się w nas zamyka, zróbmy ją na początku życia, nie u kresu jego, i zajrzyjmy natychmiast do naszego miasta duchowego, pełnego szkarady, stokroć gorszego od wszystkich innych miast na świecie, miasta, w którym — na podobieństwo owych ohydnych urzędników — szaleją nasze namiętności, okradając skarb naszej własnej duszy! Na początku życia weźmy rewizora i idąc z nim ręka w rękę, przejrzyjmy wszystko, co mamy w sobie — ale rewizora prawdziwego, nie fałszywego, nie Chlestakowa! Chlestakow — to skrobipiórek, to płoche sumienie świata, przedajne i zwodnicze: Chlestakowa przekupią z miejsca zagnieżdżone w duszy naszej namiętności. W towarzystwie Chlestakowa nie dostrzeżemy niczego w naszym mieście duchowym. Spójrzcie tylko, jak to w rozmowie z nim każdy urzędnik wykręcał się sianem i usprawiedliwiał: okazał się nieomal świętym. Pomyślcie, że każda namiętność nasza jest jeszcze bardziej przebiegła, niźli wszelki matacz-urzędnik. Nie tylko namiętność: każdy nasz nałóg; najbłahszy nawet, najpospolitszy. Tak zgrabnie się wywinie i usprawiedliwi, że gotowiśmy go uznać za cnotę i nawet chełpić się wobec bliźniego swego, mówiąc: „Patrz, jakie to moje miasto jest cudne, jak uprzątnięte i czyste!". Namiętności nasze — to obłudnice, powiadam wam, obłudnice, sam bowiem miałem z nimi do czynienia. O, nie. Przy pomocy płochego sumienia światowego rozejrzeć się w sobie nie zdołasz: okpią je namiętności i ono je okpi, jak Chlestakow urzędników, a potem zaprzepaści się tak, że i ślad po nim zaginie. Osiądziesz na lodzie, jak ten dureń Horodniczy, który nie wiedzieć jak się rozpanoszył: i o generalstwie zamarzył, i zaczął rozgłaszać na wszystkie strony, że będzie pierwszym w stolicy,



Jan Kurnakowicz w roli Horodniczego

i każdemu obiecywał posady — a tu raptem zobaczył, że go ocyganił i wystrychnął na dudka smarkacz, chłystek, pędziwiatr, który tak był podobny do prawdziwego rewizora, jak pięść do nosa. Nie, panie Piotrze, nie, panie Siemionie, nie, moi państwo! Ktokolwiek z was podzieliłby takie mniemanie, niech wyzbędzie się co prędzej swego sumienia światowego! Wejrzyjmy w siebie, kierowani nie przez Chlestakowa, lecz przez prawdziwego rewizora. Przysięgam wam, że nasze miasto duchowe zasługuje na to, by zatroszczyć się o nie, jak dobry monarcha troszczy się o swoje państwo. Podobnie jak on z godnością i surowością wypędza ze swego kraju zdzierców i łapowników, tak i my wypędźmy naszych łupieżców duchowych. Istnieje środek, istnieje bicz, za pomocą którego można ich wygnać. To śmiech, moi zacni rodacy! Śmiech, którego tak się boją nasze niskie namiętności. Śmiech, który stworzony jest na to, by wyśmiać wszystko, co hańbi prawdziwą piękność człowieka. Przywróćmyż mu jego istotne znaczenie! Odbierzmy go tym, którzy lekkomyślnie zrobili zeń salonowe narzędzie drwin ze wszystkiego, nie czyniąc różnicy między dobrem a złem. W taki sam sposób, w jaki wyśmiewaliśmy się z plugastwa bliźnich naszych, przygwóźdźmy wielkodusznie śmiechem nasze własne plugastwo! I nie tylko tę komedię, lecz każdą rzecz, która by wyszła spod pióra jakiegobądź pisarza, ośmieszającego występek i bezecność, zastosujmy do siebie, jak gdyby to z myślą o nas właśnie zostało napisane: bo niewątpliwie doszukamy się tego w sobie, jeśli się tylko zagłębimy w duszę naszą w towarzystwie — nie Chlestakowa, ale prawdziwego, nieprzekupnego rewizora. I nie unośmy się oburzeniem, jeśli jakiś tam rozsierdzony Horodniczy powie: z czego się śmiejecie? z siebie samych! Odpowiedzmy mu dumnie: tak, śmiejemy się z siebie, ponieważ czujemy w sobie nakaz, żebyśmy byli lepsi od innych. Patrzcie — ja płaczę! Aktor komiczny, który was przedtem rozśmieszał, teraz płacze. Dajcie mi odczuć, że i moje pole pracy jest równie uczciwe, jak każdego z was, że służę swemu krajowi, jak i wy służycie, żem nie trefniś pusty, powołany do zabawiania pustych ludzi, żem wzbudził w was śmiech — ale nie śmiech zdrożny, za pomocą którego w wielkim świecie człowiek szydzi z człowieka, śmiech zrodzony w pustce bezczynności i próżniactwa — jeno ten śmiech, który zrodziła miłość człowieka.

Tłumaczył Jerzy Wyszomirski

NA PRÓBIE „REWIZORA"

Jesienią 1924 roku na jednej z takich prób mieliśmy możność po raz pierwszy zobaczyć brata Moskwina, Tarchanowa, który został zaproszony do zespołu teatru podczas tournée za granicą. Stanisławski wyznaczył próbę pierwszego aktu *Rewizora*, w którym Tarchanow miał powierzoną rolę Chłopowa.

Próbę odbywano bez charakteryzacji i kostiumów. Przed rozpoczęciem Stanisławski zwrócił się do aktorów ze słowami:

— W teatrach tak zazwyczaj rozpoczynają *Rewizora:* odsłania się kurtyna i urzędnicy wałęsają się jak senne muchy po pustej sali domu Horodniczego. Zupełnie nie wiedzą, po co zostali zawezwani. Myśmy też grali tę scenę w ten sposób. Nie wydaje mi się to właściwe. Istotnie, urzędnicy nie wiedzą, że do ich mieściny przyjechał ktoś *incognito*, ale w chwili gdy u każdego z nich wczesnym rankiem zameldował się Dzierżymorda i zakomunikował rozkaz pilnego, bezzwłocznego przybycia do Horodniczego, piknęło coś w serce Lapkina-Tiapkina, Ziemlanikę, Hübnera i innych. Każdy z nich miał dość na sumieniu większych i mniejszych grzechów, opanowało ich więc niedobre przeczucie.

„Och, to nie bez kozery" — myślał sobie taki urzędnik, wchodząc do domu Horodniczego. A gdy zobaczył w salonie, że zawezwano nie tylko jego, Lapkina-Tiapkina, lecz wszystkich „kacyków", całą urzędniczą śmietankę, zląkł się podwójnie.

Horodniczego nie było w domu. Anna Andriejewna, która ich powitała, wprawdzie nic im nie wyjaśniła, była jednak czymś poruszona i bardzo tajemnicza. Ogarnia ich coraz większy niepokój, chociaż wzajemnie starają się to ukryć.

Słowem, ze ściśniętym sercem, w napięciu, pełni ponurych przeczuć, witają Horodniczego, a wtedy jego oświadczenie pada na doskonale przygotowany grunt i początek sztuki nabiera zupełnie innego rytmu, widz zaś od razu zdaje sobie sprawę ze skali owego „wydarzenia".

Oczekujcie Horodniczego wewnętrznie zaniepokojeni, szukajcie rytmu napiętej uwagi i trwożnego wyczekiwania: zaraz coś się stanie.

Proszę wszystkich na scenę.

Aktorzy weszli po schodkach na scenę i podczas pauzy wyczekiwania przed zjawieniem się Horodniczego, usiłowali jak najsumienniej wykonać to, co im zlecił Stanisławski.

Ale i owa pauza, i wyjście Horodniczego do oczekujących go urzędników jakoś się nie kleiły. Stanisławski zaproponował, żeby urzędnicy weszli jednocześnie z Horodniczym. Jak gdyby czekali na niego w salonie i powitawszy go tam, całą kompanią towarzyszą mu do gabinetu, zamykają drzwi za sobą, upewniają się, czy ich kto nie podsłuchuje. Po czym już rozpoczyna się znane oświadczenie Horodniczego: „Zawezwałem was, panowie..." itd.

Horodniczemu (Moskwinowi) etiuda ta dała dużo, ale urzędnicy, jak to wydawało się Stanisławskiemu, nie mogli wpaść we właściwy rytm i właściwe samopoczucie, o którym mówił na początku próby. Wówczas Stanisławski polecił, aby każdy artysta z osobna wykonał następujące zadanie: wszedł do gabinetu na poufną naradę. Moskwin, a za jego przykładem Leonidow (Lapkin-Tiapkin), Łużski (Ziemlanika), Kiedrow (Hübner) jeden za drugim zjawiali się w pokoju zatroskani, wahający się... Ale i te improwizowane „wyjścia" tym razem nie zadowalały jakoś Stanisławskiego. Do aktorów często dobiegało na scenę rzucane z widowni jego słynne: „Nie wierzę". Wszystko wydawało mu się nie usprawiedliwione, nie przepojone życiem, chociaż aktorzy usiłowali zastosować się do każdej jego uwagi.

Przyszła wreszcie kolej wyjścia na scenę Tarchanowa (Chłopowa) jako ostatniego z plejady urzędników. Siedząc na widowni, zdawaliśmy sobie sprawę, że po niefortunnych na tej próbie „wejściach" Tarchanow denerwuje się zapewne na myśl o spotkaniu z tak wymagającym reżyserem.

Tarchanow jednak wyszedł na scenę w bardzo energicznym rytmie, najoczywiściej ze stanowczym zamiarem, by brawurowo wykonanym zadaniem przezwyciężyć wszelkie możliwe zarzuty reżysera.

— Przepraszam — przerwał mu Stanisławski — czemu pan wszedł z takim pośpiechem?

— Chłopow zawsze się spóźnia — odparł Tarchanow — a potem stara się nadrobić stracony czas, bywają takie usposobienia...

— No cóż, to bardzo możliwe — odpowiedział mu z widowni Stanisławski. Rytm wyjścia na scenę Tarchanowa widocznie mu się podobał.

W ciągu następnych dwóch czy trzech minut Stanisławski nikomu nie przerywał; zaczęliśmy już mieć nadzieję, że w przebiegu próby nastąpił przełom i Tarchanow oraz inni wykonawcy trafnie rozwiązali zadania, których żądał dziś od nich reżyser.

Ale prawie przy finiszu niewielkiej sceny Chłopowa dał się słyszeć z widowni rozmyślnie łagodny głos Stanisławskiego:

— Niech pan mi wybaczy, że panu przerwę, ale nie wierzę panu! Według mnie usiłuje pan w tej chwili grać na scenie nie po to, żeby odtworzyć postać Chłopowa, wykonać jego zadania wypływające z treści sztuki, lecz dla mnie, dla reżysera, żebym się nie irytował, nie zmuszał was wszystkich raz jeszcze powtórzyć scenę. Co pan o tym myśli?

T a r c h a n o w: Ma pan zupełną słuszność, grałem dla pana.

S t a n i s ł a w s k i: Bardzo jestem rad, że pan sam to czuje. Wobec tego proszę, by wszyscy raz jeszcze wyszli na scenę. Zagrajcie, proszę, tę scenę zgodnie z głównym nurtem wątku sztuki, z głównym nurtem działania wszystkich tych urzędników, a więc i Chłopowa, odpowiadającym naczelnemu zadaniu Gogola. Czy zna pan to zadanie, uprzytamnia je sobie?

T a r c h a n o w: Wydaje mi się, że znam...

S t a n i s ł a w s k i: Proszę raz jeszcze powtórzyć tę scenę.

Wykonawcy wyszli za kulisy. My, którzyśmy siedzieli na widowni, byliśmy jeszcze bardziej poruszeni: tego rodzaju próby były zawsze ciężkim doświadczeniem dla wszystkich aktorów Teatru Artystycznego. Wymagały dużego opanowania, umiejętności przeniknięcia w samo sedno wymagań Stanisławskiego, fantazji i techniki. Były bardzo pożyteczne, bo Stanisławski w takich chwilach widział wszystkie zalety i braki aktora jakby przez szkło powiększające i robiąc uwagi, zmuszał wiele razy do powtarzania jednego i tego samego miejsca, odsłaniał i wskazywał aktorowi wszystkie cechy jego indywidualności, określał metodę jego pracy nad sobą i nad rolą. Łatwo o tym pisać, ale nie łatwo być w takich chwilach aktorem na scenie. Aktorzy pamiętali zwykle przez całe życie podobne próby, a gdy gorycze i niepowodzenia owych godzin szły już w niepamięć, byli nieskończenie wdzięczni Stanisławskiemu za jego niewyczerpaną wytrwałość, za jego usprawiedliwione wymagania. Te właśnie godziny pracy ze Stanisław-

skim kształtowały aktora, dostarczały twórczego impulsu jego kunsztowi, rozwijały w pełni sztukę Teatru Artystycznego.

Znów zjawili się na scenie wszyscy aktorzy, a z nimi Tarchanow. Ton jego replik był wewnętrznie więcej nasycony, jednak działania fizyczne były jak gdyby bardziej skrępowane aniżeli u innych wykonawców. Stanisławski pozwolił odegrać całą scenę, następnie zaprosił Tarchanowa na widownię, posadził go obok siebie przy stoliku reżyserskim i w ciągu kilku minut rozmawiał z nim o czymś bardzo żywo.

Był to jeden z jego zwykłych sposobów pracy z aktorami. Nie zawsze wiedzieliśmy w takich chwilach, o czym rozmawiali z sobą reżyser i aktor. Zapewne raz jeszcze nakreśliwszy wykonawcy jego zadanie w danym wydarzeniu sztuki, ponownie skupiwszy jego uwagę na ustosunkowaniu się do swych partnerów, Stanisławski podpowiadał mu jakieś swoiste przystosowanie w powtarzającej się sytuacji.

Ale wynik takich „indywidualnych" pięciominutowych rozmów był zawsze pozytywny: aktor uwalniał się od wewnętrznego i zewnętrznego napięcia i jakoś szczególnie, twórczo zbliżał się z reżyserem.

Zwykle po takiej rozmowie odbywała się próba sceny na nowo.

Tak było i tym razem.

— Proszę raz jeszcze powtórzyć cały początek aktu — rozległ się głos Stanisławskiego.

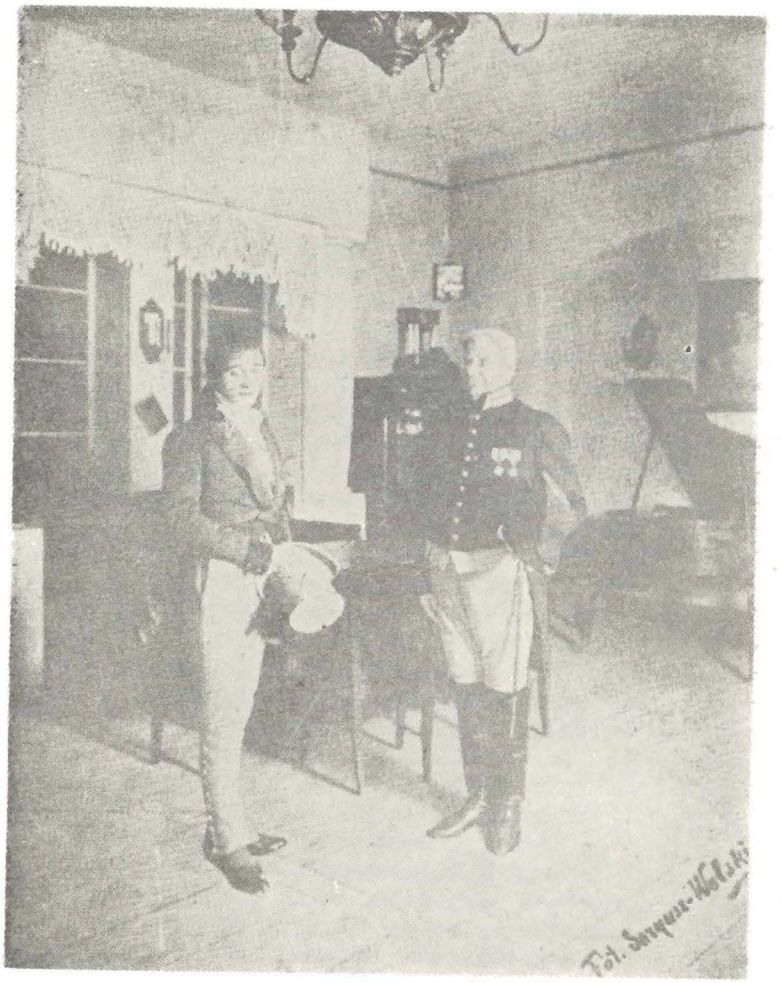
I znów Tarchanow wyszedł na scenę. Ale już po pierwszej replice Chłopowa przerwał i z twarzą zwróconą ku widowni powiedział do Stanisławskiego:

— Proszę, niech mi pan pozwoli jeszcze raz zacząć. Nie wierzę sobie...

— Bardzo proszę, rad jestem, że pański kontroler wewnętrzny zaczął sam pracować spełniając moją funkcję — rozległ się w odpowiedzi wesoły głos Stanisławskiego.

W ciągu następnych paru minut dokonało się na naszych oczach najbardziej interesujące przeistoczenie całej sceny.

Do „gabinetu" szybkim krokiem wszedł Moskwin (Horodniczy), wycierając fularową chustką czoło, i zupełnie wyczerpany opadł na stojącą w rogu otomanę. Przez nie domknięte drzwi wsunęły się do pokoju głowy urzędników. Jakaś niezwykle nerwowa ciekawość pomieszana z czujnością malowała się na ich twarzach. Tarchanow, który tym razem zjawił się na czele grupy, miał tak naiwnie bezradny wygląd, że wszyscy na widowni roześmieli się mimo woli. Uśmiechnął się również



Kazimierz Kamiński w roli Chlestakowa
i Mieczysław Frenkiel w roli Horodniczego w Rewizorze

i zadowolony Stanisławski. Na znak Horodniczego urzędnicy przysunęli się do niego i jakoś lękliwie przysiedli jeden obok drugiego na brzeżku dużej kanapy, naprzeciwko Skwoźnik-Dmuchanowskiego. Oczy ich wpijały się, jak się to mówi, w usta zwierzchnika. Pierwszy naprzeciwko Moskwina siedział boczkiem Tarchanow, za nim, ramię przy ramieniu, Łużski, Kiedrow; zamykał ów łańcuszek figur najwyższy z nich, Leonidow. Z bezgraniczną uwagą wsłuchiwali się w to, co mówił Horodniczy. Każde jego słowo odbijało się na ich twarzach, jakby powtórzone w czterech zwierciadłach o różnej powierzchni.

Miało to swój pełny wyraz sceniczny, było zupełnie usprawiedliwione przez sytuację i stosunki, jakie według mniemania Gogola panowały między urzędnikami i Horodniczym.

Tym razem bez żadnego napięcia wypowiedział Tarchanow swoje słynne „incognito". Nie wymówił nawet tego słowa, lecz jakby bezradnie westchnął: „Dożyli, doigrali się!" — taki podtekst miała jego replika. I wszyscy patrzący z widowni znów się roześmieli. Śmiał się i Stanisławski. A cała grupa urzędników, którzy przysiedli boczkiem na kanapie za Tarchanowem, podchwyciła jego żałosny ton i każdy na swój sposób powtórzył jego westchnienie.

Wynik był niezwykle plastyczny i prawdziwy. Dalej już całą scenę grano w tym samym tonie. Słowa Horodniczego, każde jego zwrócenie się do tego czy innego urzędnika przeżywała cała grupa, odpowiedzi każdego z nich podtrzymywali pozostali koledzy. Cała scena ożyła, napełniła się zupełnie nieoczekiwanymi intonacjami, pauzami, okrzykami, porozumiewaniem się wzrokiem, momentami mimicznymi. Bardzo zabawny był Kiedrow (Hübner), który w swej roli Niemca nie umiejącego mówić po rosyjsku nie miał tekstu, lecz za to miał pełne prawo, jak zaznaczył w uwagach swoich Gogol, wydawać dźwięki po części przypominające literę „i" i nieco „e".

Całą scenę prowadził Tarchanow i robił to niezwykle subtelnie, z ogromnym poczuciem taktu artystycznego, bardzo naturalnie reagując na słowa Horodniczego i repliki swych partnerów. Gdy zaś przyszedł moment, w którym Horodniczy bezpośrednio zwraca się do Łuki Łukicza, i Moskwin, wygłaszając znakomite: „co się tyczy nauczycieli, którzy nie mogą wstąpiwszy na katedrę nie zrobić miny oto takiej.." (tu zrobił odpowiednią minę, jak tego żądał Gogol), Tarchanow mimo woli, jakby potwierdzając jego słowa, odpowiedział mu ze swej strony także odpowiednią miną. Dało to efekt naprawdę tak

bardzo „Gogolowski", że Stanisławski powiedział głośno: „Brawo!"

Na zakończenie tej sceny Stanisławski zwrócił się do aktorów z prośbą, by zapamiętali wewnętrzny i zewnętrzny rysunek roli oraz owo samopoczucie i zadania, z którymi rozpoczęli próbę tej sceny.

— Panu — zwrócił się Stanisławski do Tarchanowa — dziękuję osobno. Opanowawszy naturalny niepokój aktora, który po raz pierwszy odbywa próbę w nowym dla siebie otoczeniu, znalazł pan „klucz", czyli, jak mówimy, nowe „ziarno" tej niezmiernie trudnej sceny i nie uląkł się poprowadzić za sobą swoich kolegów, stwarzając ostry, plastyczny, czysto Gogolowski rysunek wzajemnych stosunków Horodniczego z jego podwładnymi, pozostając jednocześnie w granicach owej prawdy artystycznej, która jest zawsze podstawą każdej sztuki.

W ten sposób, podszepnąwszy aktorom, jak się powinni czuć w pierwszej scenie *Rewizora*, i udzieliwszy w umiejętny sposób pomocy Tarchanowowi w uwolnieniu się od napięcia wewnętrznego, Stanisławski pokazał nam naocznie, ile taktu artystycznego musi posiadać zarówno reżyser, jak aktor.

Na tej próbie Stanisławski raz jeszcze wykazał swój niezwykły talent pedagogiczny, który przejawiał się w różnorodności metod jego pracy, w wytrwałej uporczywości, z jaką dobijał się zawsze urzeczywistnienia swoich zamysłów.

„Naprzód, zawsze naprzód w sztuce" — tę swoją niezmienną zasadę w pracy Stanisławski i tym razem znakomicie nam zademonstrował. Wyjście Horodniczego do swoich podwładnych zadźwięczało w zupełnie nowy sposób.

Mikołaj Gorczakow

(Lekcje reżyserskie Stanisławskiego)

MIKOŁAJA GOGOLA

FRAGMENTY LISTÓW

Z listu do Pogodina 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 — padła. Dur 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 moment 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 pro-

testu 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, 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 spektaklu 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 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 trzeba 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.

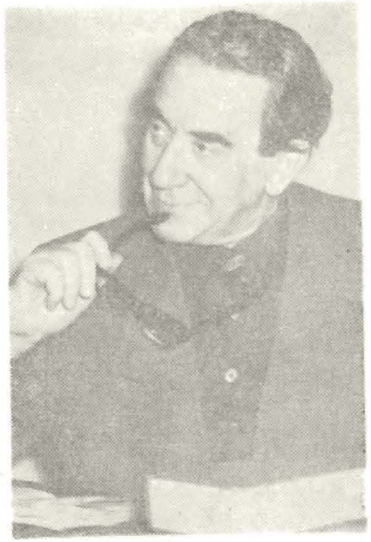
Inaczej reaguje Horodniczy, inaczej jego żona, jeszcze inaczej ich córka. Całkiem inaczej przestraszy się sędzia, innym będzie strach takiego np. naczelnika poczty itp. itp. Dobczyński i Bobczyński przerażają się po swojemu, zastygając z niemym pytaniem na ustach, zwróceni jak zwykle ku sobie. Jedynie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

ZDZISŁAW GRYWAŁD
Dyrektor Teatru



JAKUB ROTBAUM
Kierownik Artystyczny

JADWIGA PRZERADZKA
Scenograf

ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI
Scenograf

NAJBLIŻSZE PREMIERY
PAŃSTWOWYCH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH
we Wrocławiu

TEATR POLSKI:

LEON KRUCZKOWSKI
„PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI"

*

* *

TEATR KAMERALNY:

MOLIER
„SZELMOSTWA SKAPENA"

WYDAWCA I REDAKCJA
PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
WROCŁAW, UL. G. ZAPOLSKIEJ 3
Sekretarz Redakcji: ZDZISŁAW DUSZEWSKI

Cena zł 3,—

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandte

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY" II KLASY

MIKOŁAJ GOGOL

REWIZOR

KOMEDIA W 5 AKTACH

PRZEKŁAD:
JULIAN TUWIM

Inscenizacja i reżyseria:
JAKUB ROTBAUM

Kostiumy:
JADWIGA PRZERADZKA

Dekoracje:
ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

Kierownictwo artystyczne:
JAKUB ROTBAUM

Dyrektor Teatru:
ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Teatrze Polskim dnia 26 marca 1960 r.

OSOBY:

ANTON ANTONOWICZ SKWOZNIK - DMUCHANOWSKI, horodniczy	— JULIUSZ GRABOWSKI
ANNA ANDRIEJEWNA, jego żona	— SABINA WIŚNIEWSKA
MARIA ANTONOWNA, jego córka	— ŁUCJA BURZYŃSKA
ŁUKA ŁUKICZ CHŁOPOW, wizytator szkół	— ANTONI ODROWĄŻ
ŻONA CHŁOPOWA	— HALINA ROMANOWSKA
AMMOS FIODOROWICZ LAPKIN - TIAPKIN, sędzia	— JERZY ADAMCZAK
ŻONA LAPKINA - TIAPKINA	— HALINA DOBROWOLSKA
ARTIEMIJ FILIPOWICZ ZIEMLANIKA, kurator instytucji dobroczynnych	— MIECZYSŁAW ŁOZA
ŻONA ZIEMLANIKI	— TERESA IŻEWSKA
IWAN KUŹMICZ SZPIEKIN, naczelnik poczty	— PIOTR KUROWSKI
PIOTR IWANOWICZ DOBCZYŃSKI } obywatele	— WIESŁAW KOWALCZYK
PIOTR IWANOWICZ BOBCZYŃSKI } obywatele	— RYSZARD MICHALAK
IWAN ALEKSANDROWICZ CHLESTAKOW, urzędnik z Petersburga	— IGOR PRZEGRODZKI
OSIP, jego służący	— ARTUR MŁODNICKI
KRYSTIAN IWANOWICZ HÜBNER, lekarz powiatowy	— ZBIGNIEW NAWARA - NOWOSAD
IWAN ŁAZARIEWICZ RASTAKOWSKI } byli urzędnicy, wybitni obywatele miasta N. N.	— LUDOMIR OLSZEWSKI
STIEPAN IWANOWICZ KOROBKIN } byli urzędnicy, wybitni obywatele miasta N. N.	— JAN SZULC
ŻONA KOROBKINA	— BARBARA JAKUBOWSKA
STIEPAN ILJICZ UCHOWIORTOW, komisarz policji	— TADEUSZ SKORULSKI
ŻONA UCHOWIORTOWA	— ZOFIA DOBRZAŃSKA
SWISTUNOW } policjanci	— * * *
PUGOWICYN } policjanci	— * * *
DZIERŻYMORDA } policjanci	— MARIAN WIŚNIOWSKI
ABDULIN, kupiec I	— ADAM DZIESZYŃSKI
KUPIEC II	— ALBERT NARKIEWICZ
FIEWRONIA PIETROWNA POSZLOPKINA, żona ślusarza	— HALINA ROMANOWSKA
ŻONA PODOFICERA	— ZOFIA DOBRZAŃSKA
MISZKA, służący Horodniczego	— LUDOMIR OLSZEWSKI
SŁUŻĄCY W ZAJEŹDZIE	— ALBERT NARKIEWICZ
ŻANDARM	— ADAM DZIESZYŃSKI

GOŚCIE, KUPCY, MIESZCZANIE, PETENCI itd.

Przedstawienie prowadzi:
JANUSZ ŁOZA

Kontrola tekstu:
KAZIMIERZ CHORĄŻAK

Kierownik techniczny:
MIROSŁAW DZIKI

Kierownik sceny:
LEON STACHOWIAK

Kierownik oświetlenia sceny:
KAZIMIERZ PIĄTEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej męskiej:	Józef Preckało
główny krojczy:	Michał Stolarski
krawieckiej damskiej:	Wanda Preckało
szewskiej:	Mikołaj Bratasz
perukarskiej:	Mieczysław Wojczyński
stolarskiej:	Michał Praisner
malarskiej:	Tadeusz Chądzyński
modelatorskiej:	Tadeusz Żakiewicz
tapicerskiej:	Ryszard Tkaczyk
ślusarskiej:	Stanisław Tapek