

Przygody z klasyką? *Rewizor* Mikołaja Gogola w interpretacji Łukasza Czuja

Jadwiga Gracla

ABSTRACT: The subject matter of the present analysis is Łukasz Czuj's production titled "*The Government Inspector*". The authoress juxtaposes the original text with the aforementioned interpretation, and points to numerous discrepancies. The divergences noticeable in Czuj's production, such as different space arrangement, shift of focus, change in the genre, may result from the director's fascination with the Russian culture of the 20s and 30s. However, the divergences are not motivated by the text of the drama, which leads to the conclusion that Czuj's version, though admittedly interesting, is unfortunately inconsistent with the assumptions of the text.

KEY WORDS: performance, production, *The Government Inspector*, *The Inspector General*, drama, genre

Dzieło *Rewizor* Mikołaja Gogola cieszy się nieśląbną popularnością w Polsce. Grane nieprzerwanie od 1859 roku, doczekało się wielu wariantów, wznowień i wcieleń — od realizacji klasycznych w duchu i formie¹, poprzez kreacje musicalowe², aż do kontrowersyjnych spektakli, na długo zapadających w pamięć publiczności, będących przedmiotem sporów i ataków krytyki. Nieco rzadziej w gąszczu wielu artykułów i recenzji — powstających niejako przy okazji kolejnych spektakli — zdarzają się teksty naukowe poświęcone

¹ Jak na przykład realizacja Teatru Telewizji z 1977 roku w reżyserii Jerzego Gruzy. *Rewizor* cieszy się nieustającym zainteresowaniem wśród badaczy literatury rosyjskiej, czego świadectwem są liczne opracowania twórczości Gogola, obejmujące również jego nieśmiertelną komedię. Prekursorka wobec tych opracowań stała się monografia B. Galstera: *Mikołaj Gogol*. Warszawa 1967.

² Na scenie polskiej pojawiły się dwie wersje musicalu: w 1991 roku w Teatrze Muzycznym w Lublinie i w 2002 w Teatrze Muzycznym w Poznaniu. Tytuł obydwu: *Jedzie Rewizor*. Autorem scenicznej, jak i muzycznej wersji był Jan Tomaszewski, autorami libretta: Mirosław Lępkowski i Stanisław Werner.

tej czy innej jego realizacji³. Istnienie zarówno tak zróżnicowanych wcieleń scenicznych, jak i towarzyszących im tekstów — recenzji i polemik — powinno satysfakcjonować badacza literatury rosyjskiej, a przede wszystkim historyka dramatu rosyjskiego. Oczywiście owa satysfakcja pojawia się niezmiennie przy okazji każdej informacji o powstającej nowej realizacji genialnej komedii Gogola, która przecież świadczy o obecności dzieła w świadomości odbiorcy, jednocześnie wielu widzom owo dzieło przybliża. W ostatnim dziesięcioleciu pojawiło się ich siedem (pomijamy ostatnią realizację komedii dokonaną przez Nikolaja Koladę w teatrze studio w Warszawie w ramach festiwalu twórczości dramaturga-reżysera⁴). W liczbie tych siedmiu realizacji szczególną uwagę przyciągają dwie: dokonana przez Jana Klatę, przenosząca akcję komedii do czasów PRL (epoki Gierka) i druga, autorstwa Łukasza Czuja, która pojawiła się w 2009 roku na deskach teatru w Bielsku-Białej. To właśnie ona stanowić będzie przedmiot niniejszych uwag.

Nieprzypadkowo wspomnieliśmy tu właśnie o tych dwóch wystawieniach. Ich cechą wspólną jest przeniesienie akcji dramatu z dziewiętnastowiecznej prowincji rosyjskiej do czasów bardziej współczesnych, przez co może się wydawać, że są one w jakiś sposób tożsame. Co zaskakujące, w przypadku Czuja owe „bardziej współczesne czasy” wcale nie są zbliżone do codziennych realiów, bliskich widzowi początku dwudziestego pierwszego wieku, lecz przywołują przedwojenną rosyjską rzeczywistość lat trzydziestych. Reżyser cofa się więc w kreacji inscenizacji o stulecie. Ten pierwszy zaskakujący chwyt, z jakim spotyka się widz, pogłębiają kolejne sceny spektaklu, w których reżyser swobodnie miesza różne techniki i symbole, by w efekcie końcowym uzyskać spektakl kontrowersyjny, budzący skrajne emocje i z pewnością interesujący. Stwierdzenie to nie oznacza jednak, że jest to widowisko satysfakcjonujące z punktu widzenia wierności idei tekstu, która powinna pozostać niezmienna, mimo zmieniających się okoliczności.

Łukasz Czuj postanowił zerwać z tradycją wystawiania Gogola już na poziomie wyboru tekstu — dotychczas na scenach święcił triumfy nieśmiertelny i niedościgniony przekład Juliana Tuwima⁵. Czuj wybiera przekład nowszy, ale, co znamienne, znacznie oddalony od prezentowanych na scenie realiów, którym przecież tekst poety byłby znacznie bliższy — jest to przekład Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, uwspółcześniony, mniej wysublimowany językowo. Zabieg

³ Zazwyczaj pojawiają się teksty o charakterze recenzji, w których brakuje odniesień do tekstu dzieła dramatycznego. Problem ten sygnalizowałam już w swoim wcześniejszym, poświęconym również realizacji scenicznej *Rewizora*, tekście: *Niezmienni w zmienności. Kilka uwag o realizacjach scenicznych „Rewizora” M. Gogola*. „Roczniki Humanistyczne KUL”. T. LVII, s. 147—154.

⁴ Wspomnieć należy, iż „błotna” koncepcja tego spektaklu została wymyślona przez reżysera już w 2005 roku i zaprezentowana publiczności rosyjskiej.

⁵ Przekład ten wykorzystał nawet Jan Kłata. Obecnie jednak coraz częściej reżyserzy sięgają po przekład Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej. Uczynił tak również Nikolaj Kolada.

taki mógłby wskazywać na zmianę akcentu spektaklu, jego przesunięcie w stronę warstwy słownej, która dla wielu współczesnych dramatopisarzy stanowi najważniejszy element dramatu i spektaklu⁶. W takim wypadku — budowania inscenizacji wokół tekstu, bez zbędnych elementów choreograficznych i ryzykownych rozwiązań scenograficznych — wybór przekładu byłby usprawiedliwiony i można nawet zaryzykować twierdzenie, że trafny. Jednak w spektaklu Czują owej konsekwencji zabrakło, a co za tym idzie, spektakl przestał być całością, natomiast stał się kolażem różnych technik i motywów.

Realizacja sceniczna tekstu dramatycznego jest zadaniem wymagającym nie tylko pomysłowości, inwencji, umiejętności reżyserskich, ale przede wszystkim znajomości i dogłębnej analizy wystawianego tekstu. Świadomi tego byli przede wszystkim reżyserzy Wielkiej Reformy, którzy, wystawiając swoje nierzadko kontrowersyjne spektakle, transponując dramat na język teatru, dokonywali nierzadko bardzo głębokiej ingerencji w tekst, rezygnując, czy też przetwarzając te fragmenty, które wspomagały teatralność danego utworu⁷. Zachowywali jednak przy tych zabiegach jego idee i znaczenie. Czasami eksponowali inne elementy przesłania tekstu, zwracali uwagę na zapomniane bądź też ukryte sensy naddane, niemniej ich praca z dziełem dramaturga była jednym z kluczowych elementów budowy spektaklu⁸.

Drugim elementem (obok przesłania tekstu), na który w niniejszym szkicu należy zwrócić baczną uwagę, jest wizja teatralna tekstu Gogoła, integralny komponent każdego dramatu teatralnego, który prawidłowo odczytany i zinterpretowany decyduje o łączności sztuki słowa ze sztuką Melpomeny. W nim przecież pisarz koduje potencję teatralną dzieła, wskazując reżyserowi swój teatralny owego dzieła obraz. Stwierdzenie to bynajmniej nie wyklucza podejmowania wszelkich eksperymentów, czy też łagodniej rzecz ujmując — dokonywania zmian w stosunku do zapisu tekstu. Rzecz w tym, by realizacja sceniczna dramatu stała się ukoronowaniem, ostatnim ogniwem istnienia sztuki, nie zaś jej odległym bądź nawet obcym wariantem.

Na sukces owego procesu — transpozycji tekstu na scenę — składa się wiele elementów: od gry autorskiej poczyniwszy, na rekwizytach skończywszy. W przypadku analizy porównawczej spektaklu i dramatu elementem najbardziej eksploatowanym i znaczącym staje się przestrzeń, a obok niej ruch sceniczny,

⁶ Zwraca na to uwagę Halina Mazurek w tekście: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” nr 24. Katowice 2014, s. 11—26.

⁷ Uczynił tak na przykład Edward Gordon Craig w swojej inscenizacji Hamleta. Zob: E.G. Craig: *O sztuce teatru*. W: *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. M. Sugiera, K. Pleśniarowicz. Kraków 1995, s. 49.

⁸ Przykładem takiego działania może być chociażby *Dybuk* Wachtangowa, w którym dokonał on „własnego opracowania reżyserskiego znanego utworu. Skondensował dramat, połączył akty trzeci i czwarty, usuwając zbędne dialogi, i rozbudował taniec żebraków z aktu II — w oryginale krótki epizod”. M. Bułat: *Legendarny Dybuk Wachtangowa*. W: *Mity teatru XX wieku...*, s. 74

kostium, rekwizyt, światło, dźwięk — czyli semiotyczne znaki teatru. Gra aktorska, budząca największe emocje w przypadku recenzji, pozostaje zazwyczaj na marginesie uwagi badacza jako pochodna koncepcji reżyserskiej i jednocześnie zmienny składnik. Analizując przestrzeń spektaklu pamiętać należy o słowach Dobrochny Ratajczak, która stwierdza, iż to przestrzeń właśnie stanowi najważniejszy i najbardziej nośny ideowo element dzieła — dramatycznego i teatralnego⁹.

W przypadku realizacji utrzymanych w konwencji klasycznej zauważyć można dwie tendencje kształtowania tej części spektaklu: dokładne odwzorowanie wskazówek dotyczących przestrzeni zawartych w tekście pobocznym (i głównym) dramatu lub maksymalne odwzorowanie rzeczywistości na scenie. Obydwie z owych tendencji stosunkowo łatwo odnaleźć w wielu funkcjonujących realizacjach sztuki Gogoła. Należy jednak pamiętać, iż proces transpozycji dzieła dramatycznego na scenę nie jest procesem jednokładnym, zaś potencja teatralna tekstu pozwala nierzadko na daleko idące przeobrażenie każdego z elementów dramatu (w tym przestrzeni) bez uszczerbku dla przesłania dzieła.

Drogą przeobrażenia przestrzeni podążył w swoim spektaklu Łukasz Czuj. Przeobrażenie to jednak nie do końca wynika z możliwości teatralnych tekstu, i często zaburza wewnętrzną spójność dzieła Gogoła. Czuj, umieszczając akcję *Rewizora* w przedwojennej fabryce rosyjskiej, a więc z czasów wdrażania nowego systemu i jednocześnie kształtowania nowych postaw i zasad, chciał zapewne pokazać uniwersalność dzieła Gogoła oraz wskazać, iż czasy te niczym nie różnią się od obecnych, przynajmniej w sferze zachowań człowieka. Efektem takiego założenia stała się szara, otoczona z dwóch stron podestem z trzema parami drzwi scena, której tylna ściana zostaje również wykorzystana w charakterze ekranu dla teatru cieni¹⁰. W owej szarej, mrocznej, przytłaczającej przestrzeni poruszają się postacie ubrane w uniformy (i futra), zaś jedyną barwną plamę we wszechogarniającym mrocznym uniwersum stanowi kołdra, którą przykrywa się Chlestakow, i jego zupełnie odstająca od kostiumów reszty postaci niebiesko-kobaltowa marynarka, a pod nią marynarska koszula. Ów strój dziwić może podwójnie: Chlestakow w koncepcji Czuj ma być pracownikiem organów kontroli, więc jego komicznie dandysowski strój raczej w owej konwencji się nie mieści. Stanowi jedynie barwną plamę, akcent wizualny, pozbawiony jednak znaczenia dla wymowy spektaklu, nie wspominając już o zachowaniu wierności względem tekstu. W strojach postaci skonstruowanych ze sztucznym strojem Chlestakowa, ale także w ich ruchach, przypominających raczej nieustanny pi-

⁹ Zob. D. R a t a j c z a k: *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. Poznań 1985.

¹⁰ Takie skonstruowanie przestrzeni znacznie odbiega od założonego w dziele Gogoła projektu scenografii. Został on opisany w następujący sposób: „*Pokój w mieszkaniu Horodniczego*”. Cytuje za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=7975 [dostęp: 21.03.2015]. Pokój Horodniczego jest miejscem centralnym dla społeczności miasteczka, miejscem podejmowania decyzji, ośrodkiem życia. I to powinno zostać podkreślone w każdym spektaklu.

jacki taniec, nie zaś normalny ruch sceniczny (czego również próżno szukać w literackim pierwowzorze), uderza przesada, przed którą ostrzegał autor dramatu, twierdząc, że: „nic tu nie powinno być przesadzone albo trywialne, nawet najmniejszych rolach [...] Im mniej aktor będzie myśleć o tym, żeby śmieszyć i być zabawnym, tym silniej objawi się komizm jego roli”¹¹. Przytoczony tu cytat stanowi kwintesencję myślenia Gogola o *Rewizorze*. Zadanie aktora to wywołać śmiech publiczności i pokazać komizm swojej roli, tym bardziej przecież, że mottem nieśmiertelnej komedii jest przecież przysłowie: nie przygaduj zwierciadłu, kiedy morda krzywa. Sztuka jest swego rodzaju krzywym zwierciadłem, beczką śmiechu, która ma coś uświadomić patrzącemu w szklaną taflę. To śmiech jest bronią, która pozwala dostrzec oraz wyeliminować wady i złe postęпки, to on je obnaża i deprecjonuje. Gogol twierdził nawet, że: „Śmiech — to potężna rzecz; nie pozbawia nikogo życia ani mienia, ale w jego obliczu grzesznik czuje się jak spętany zając”¹².

W spektaklu *Czuja* taki śmiech został zepchnięty daleko poza świadomość widza. Nie znaczy to, że poszczególne sceny nie są komiczne, jednak atmosfera, w której się dzieją, jak i przestrzeń je otaczająca, powoduje, że wybuchy śmiechu milkną, jakby gaszone przez mrok i pojawiające się symbole, nie do końca przystające do literackiego wzorca. W tym miejscu powrócić należy do kreacji przestrzeni scenicznej daleko odbiegającej od tej znanej z dramatu. Przypomnijmy, że u Gogola widzimy rosyjskie prowincjonalne miasteczko, w którym życie toczy się własnym, a raczej ustalonym przez Horodniczego rytmem, zakłóconym dopiero wiadomością o zbliżającej się wizycie rewizora. Brudne ulice miasteczka należy z tej okazji posprzątać, poprawić wygląd szpitala i zapach niektórych bohaterów. Wyeksponowania tych elementów — komicznych w swej istocie i jednocześnie tworzących mikrokosmos postaci sztuki — zabrakło u *Czuj*a. Ale co gorsza zabrakło również elementów je zastępujących. W świecie *Czuj*a rządzi szarość, jednostajny stukot i uniform. Przystawianie pieczętek przez postacie-automaty być może mogłoby wywołać śmiech, gdyby nie wieńczący konstrukcję sceny symbol ryby, która pojawia się tu znikąd i właściwie trudno przypisać jej jakieś konkretne znaczenie. Sam *Czuj* odsyła nas do Michaiła Bułhakowa, ale czy nie jest to nadużycie w stosunku do tekstu i, odchodząc już od górnolotnych stwierdzeń, zwyczajne nadużycie polegające na nieprzemyślanym oraz niepotrzebnym pomieszaniu gatunków?

Skonstruowanie sceny spektaklu z Bielska-Białej nawiązuje do konwencji początku XX wieku — do rozwiązań scenograficznych bliskich drugiemu etapowi Wielkiej Reformy. Być może *Czuj* chciał tu nawiązać do bodaj najsłynniejszego wystawienia dramatu z tego czasu: pochodzącego z 1926 roku spektaklu

¹¹ Są to słowa Mikołaja Gogola wypowiedziane po premierze (nieudanej) dzieła w 1836 roku.

¹² Do słów tych krytycy odwołują się niezwykle często. Zob. A. Czajkowska: *Ożenek, czyli ze śmiechem nie ma żartów*. W: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159031,druk.html> [dostęp: 25.11.2014].

autorstwa Wsiewołoda Meyerholda, w którym obok elementów biomechaniki pojawiły się typowe dla drugiego etapu Wielkiej Reformy schody i pochylnie, jak i chwytów zwielokrotnienia i materializacji wspomnień. Jednak nawiązujący do niego pomysł konstrukcji scenografii, widoczny na bielskiej scenie, okazał się nie tylko nietrafiony, ale nawet dla całości spektaklu szkodliwy.

W pierwszym jedynie kontakcie ze sztuką można odnieść wrażenie, że utrzymany on jest w jednej spójnej konwencji. Wrażenie to powstaje dzięki dominującej w spektaklu szarości, przytłaczającej widza. Owa dominująca szarość nie stanowi jednak, jak chcieli tego ekspresjoniści, rzeczywistości przetworzonej przez świadomość artysty, ale raczej kompilację dwóch niezupełnie przystających do siebie systemów. Na powstanie tej rzeczywistości scenicznej złożyły się bowiem dwie warstwy: doświadczenie sceniczne Czujka i popkulturowa znajomość rosyjskiej rzeczywistości. Mieszanka wcześniejszych realizacji scenicznych autora inscenizacji — które w dużej liczbie były inspirowane rosyjską awangardą literacką i teatralną lat 20. i 30. XX wieku (jak na przykład chorzowskie *Tango Oberiu* 1928) — i symboli, a czasem jedynie cieni rosyjskiej kultury i literatury zaprawionych nieco domieszką uniwersalizmu, doprowadziły do powstania widowiska, które tylko pozornie zachowuje łączność z arcydziełem Gogola. W spektaklu pojawiają się te same postacie i te same motywy, jednak ich znaczenie i wymowa stają się niejednoznaczne, mniej wyraźne, jakby zamazane. Pomieszanie porządków, zastosowanie techniki swoistego kolażu zawsze wymaga dokładnego przemyślenia, a pod pozorem chaosu musi kryć się spójna i przejrzysta koncepcja, spajająca nieprzystające do siebie na pierwszy rzut oka części. W interpretacji Czujka owej spójności zabrakło. Widz otrzymuje mieszankę różnych stylów inscenizacyjnych, oderwanych od tekstu źródłowego nie tylko poprzez zastosowaną technikę — tego typu zabiegi częstokroć przynoszą zadowalające rezultaty — ale również poprzez zmianę wektorów znaczeniowych. Śmiech zastępuje strach, uwypuklający kręactwo i próby tuszowania własnych niedociągnięć przez donosy i łapówki. Wszystko eksponuje działanie w ramach systemu wymuszającego posłuszeństwo, ale i niegodziwość.

Górujący nad niezorganizowaną sceną symbol ryby — chrześcijański artefakt — miał zapewne w założeniu wskazywać na niegodziwość systemu, w którym rozgrywa się akcja, na jego destrukcyjny wpływ na jednostkę i jej system wartości. Ryba zastępująca krzyż, jak sugerują recenzenci¹³, nie jest spójnym elementem wizji scenicznej, ale co ważniejsze — nie jest również elementem Gogolowskiej wizji rzeczywistości. W *Rewizorze* brak eksplicytnych nawiązań do chrześcijańskiej kultury. Tekst Gogola nie odnosi się przecież do chrześcijańskiej moralności (a raczej jej barku), lecz krytykuje przez wyśmianie te postawy ludzkie, które są egzemplifikacją umiejętności wykorzystywania oka-

¹³ Zob. M. Zając: *Ryba psuje się od głowy*. „Nowa Siła Krytyczna” 05.06.2009. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74202.html> [dostęp: 25.11.2014].

zji i jednocześnie życia w strachu, ale i w ciągłym wyzyskiwaniu i poniżaniu słabszych bez jakiegokolwiek poczucia solidarności, lojalności, przyzwoitości czy nawet współczucia. U Czują tych elementów zabrakło. W pijackich korowodach, przy wtórze trzaskających drzwi i przystawianych stempli, z narysowanymi u sufitu rybami, trudno dostrzec coś więcej niż tylko karykaturę systemu zrodzonego w latach 20., a przecież nie taki cel przyświecał autorowi dramatu. Gogol w swoich tekstach, oczywiście, w jakiś sposób do uwarunkowań systemu nawiązywał, jednak jego teksty nie są krytyką systemu, nie stanowią pamfletu politycznego, lecz są zwierciadłem ludzkich zachowań, mechanizmów rządzących psychiką człowieka. Ostrze śmiechu kierował on w stronę postawy człowieka, jego zdeformowanej osobowości, by tworząc karykaturę, skłonić go do poprawy.

Przeniesienie akcji do lat 20. dwudziestego wieku podkreślone zarówno poprzez szczegóły, jak i scenografię spektaklu doprowadziło do zawężenia możliwości jego odbioru, ograniczając go jedynie do sytuacji człowieka pogrążonego w systemie totalitarnym, niszczącym jego osobowość i wymuszającym przyjęcie określonej postawy. Narysowana u szczytu ryba — odnosząca się do symboliki chrześcijańskiej i coraz częściej przez nią współcześnie eksponowana — jednoznacznie odsyła do jednego możliwego rozwiązania, czyli wyeliminowania moralności chrześcijańskiej z życia codziennego Rosji lat 20 i 30. Na ten czas wskazuje zarówno sposób kształtowania scenografii, jak i zmiany wprowadzone w tekście. Wykorzystanie koncepcji scenograficznej charakterystycznej dla drugiego etapu Reformy, bez których w założeniu Reformatorów nie mógł się obejść żaden nowoczesny teatr, np. wielopoziomowej sceny-schodów, zostało w realizacji Czują odarte z przypisywanego jej znaczenia: przemiany, inności, niesamowitości i nierealności. Dwupoziomowa scena Czują po raz kolejny jest tylko podkreśleniem wyboru konwencji i osadzenia w określonej rzeczywistości czasowej.

W pierwszym kontakcie ze sztuką zabieg ten mógłby budzić pozytywne skojarzenia, które zawsze wzbudza przeniesienie akcji do innych, bardziej współczesnych odbiorcy, czasów. Ale w tym momencie powstaje pytanie — czy taka realizacja sceniczna odpowiada wizji teatralnej tekstu dramatu, bo przecież tekst Gogola ów pokład sceniczności w sobie zawiera. Odpowiedź negatywna — a tylko taka jest tu możliwa — niszczy wszelkie pozytywne skojarzenia (poza oczywiście subiektywnym odczuciem estetycznym). Czy transpozycja tekstu na scenę może więc — z punktu widzenia wierności idei tekstu — tak bardzo w wizję teatralną dramatu ingerować? Istnieją udane spektakle, zmieniające całkowicie przestrzeń, ruch sceniczny, kostiumy, których zarysy istnieją w tekście dramatu¹⁴. Niemniej zazwyczaj ta ingerencja tylko z pozoru jest bardzo głęboka. Często zamieniające się realia sceniczne są jedynie współczesną wersją realiów

¹⁴ Przykładem może tu być chociażby realizacja *Klaty*.

pierwowzoru literackiego. W wypadku spektaklu *Czuja* niestety jest inaczej. Owa ingerencja i przeniesienie akcji nie tylko nie koresponduje z zawartymi w tekście *Rewizora* wskazówkami, ale nawet je ignoruje. *Czuj* w swojej koncepcji spektaklu posuwa się jeszcze dalej — zmienia jego tożsamość gatunkową. Z Gogolowskiej komedii obyczajowej (satyrycznej) o uniwersalnym przesłaniu tworzy tekst polityczny, noszący pewne cechy komedii. W efekcie powstał swoisty palimpsest, jak określił to jeden z zachwyconych krytyków¹⁵. Spektakl może się podobać — to subiektywne odczucie widza. Nie może jednak zostać uznany za odpowiadający założeniom Gogolowskiej komedii. Uniwersalnie brzmiące słowa: „z czego się śmiejecie, z siebie samych się śmiejecie”, zostały zapomniane. A zamiast nich pojawiły się sceny linczu na winnych pomyłki Dobczyńskim i Bobczyńskim¹⁶. Wylbrzymione niskie instynkty i chęć zemsty przysłoniły to, o czym Gogol w swym dziele mówił: o podłościach, oszustwach, wykorzystywaniu swojej pozycji, o tym że wszyscy kłamią i oszukują. Śmiech Gogoła — jedyna broń człowieka w walce ze swymi słabościami, nie zabrzmi w takiej interpretacji, choć oczywiście spektakl zawiera elementy komiczne. Widz jednak nie śmieje się z przerażonych postaci, w których widzi wszelkie ludzkie przywary, ale z sytuacji, w której nie może się odnaleźć — zbyt ostrej i zbyt absurdałnej. Takie skonstruowanie spektaklu odziera go z piękna i przesuwają jedynie w stronę pewnego rodzaju rozrywki. Bez względu na to, jak bardzo nie próbowano by owych ingerencji w tekst i wizję sceniczną usprawiedliwiać, odwołując się do znajomości folkloru rosyjskiego i Bułhakowa, trudno wymyśloną przez *Czuja* koncepcję obronić. Ostatnia scena *Rewizora* — zastygłe w bezruchu postacie przerażone przyjazdem prawdziwego rewizora i swoją pomyłką — tak wymowna w swojej prostocie i tak uniwersalna, traci swoje cechy. A przecież to ona decyduje o wymowie tekstu — odkrywa mistyfikację i pokazuje prawdę częściowo znaną widzowi od początku sztuki. Dla bohaterów dramatu jest ona podwójnie przerażająca: boją się przecież ujawnienia swojej pomyłki i samej kontroli. Tego brakuje w spektaklu *Czuja*. Tu nikt się nie śmieje, a wizja, która

¹⁵ Jak twierdzi Monika Zajac: „Reżyser zrezygnował też z popularnego przekładu Juliana Tuwima, na rzecz przekładu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, gdyż język Tuwima okazał się dla potrzeb sztuki zbyt wysublimowany i gładki. *Czuj* chciał, na ile jest to możliwe, wydobyć z tekstu jego pierwotne znaczenie. Wraz z Piotrowską tworzą swoisty palimpsest, rezygnując z niektórych scen, modyfikują je na rzecz intersemiotycznych powiązań chociażby z »Mistrzem i Małgorzatą«”. Zob. E a d e m: *Ryba psuje się od głowy*. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74202.html> [dostęp: 25.11.2014].

¹⁶ Tymczasem w tekście sztuki szczególnie podkreślono ostatnią scenę: „Panowie aktorzy powinni zwrócić specjalną uwagę na ostatnią scenę. Ostatnie wypowiedziane słowo żandarma musi porazić wszystkich jak prąd elektryczny — wszystkich naraz, nagle. Cała grupa musi zmienić pozycję w ciągu jednej sekundy. Głos zdumienia wszystkich pań wyrwać się musi jednocześnie, jak z jednej piersi. Przy niezastosowaniu się do tych uwag przepaść może cały efekt”. Milczenie, szok są integralną częścią sztuki, która nie implikuje rozwiązań *Kłaty*, lecz wskazuje na porażkę i przerażanie.

powstaje po linczu na Dobczyńskim i Bobczyńskim, jest przerażająca. Jeden z recenzentów napisał o tym spektaklu, że: „Rewizora napisał Bułhakow”¹⁷, a jego wymowa skłania raczej do strachu, niż śmiechu. Spektakl rzeczywiście mieści w sobie te tezy. Jednak nie one są treścią właściwej sztuki, a *Rewizora* napisał Gogol.

¹⁷ Ł. Drewniak: *Rewizora napisał Bułhakow*. W: *Dziennik* nr 108, 2009. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72448.html> [dostęp: 25.11.2014].