

# ***KRYTYKA TEATRALNA***

Kamila Bialik  
UWM w Olsztynie

## **Uspółcześnianie tradycji. Przykład *Rewizora* Jana Klata**

### **Modernizin tradition. Example „*Rewizor*” of Jan Klata**

**Słowa kluczowe:** teatr, telewizja, inscenizacja, Jan Klata, Jerzy Gruza  
**Key words:** theatre, television, performance, Jan Klata, Jerzy Gruza

Współczesny polski teatr z upodobaniem dyskutuje z tradycją: wadzi się z klasykami, choć ceni ich artystyczne wypowiedzi, docenia ich dorobek, choć buńczucznie demonstruje swoje zdanie, przebierając często dawne postaci we współczesny kostium, na przekór ich literackim pierwowzorom. Jakby tradycja wciąż mu doskwierała, jakby chciał ją zrewidować i obnażyć jej słabe strony, by raz na zawsze się z nią rozprawić. Przykład takiej postawy znajdziemy w *Rewizorze* w reżyserii Jana Klata.

Inszenizacja powstała w wałbrzyskim Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego (premiera 30 III 2003 r.<sup>1</sup>), a po dwóch latach doczekała się realizacji telewizyjnej (premiera 25 XI 2005 r.<sup>2</sup>). Nie była to jednak rejestracja video repertuarowego spektaklu, lecz studyjna próba odzwierciedlenia kamerą tego, co działo się na scenie.

W tym miejscu należy poczynić pewne ustalenia, które zapewnią dalszym wywodom precyzyjność. Dokonując oglądu widowiska teatralnego utrwalonego w formie zapisu video mamy do czynienia z jego wersją szcze-

---

<sup>1</sup> *Rewizor*, M. Gogol, przekład J. Tuwim, reżyseria J. Klata, ruch sceniczny M. Prusak, scenografia J. Łagowska, kostiumy M. Kaczmarek, Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego, premiera 30 III 2003 r.

<sup>2</sup> *Rewizor*, M. Gogol, przekład J. Tuwim, reżyseria, sample, skrecze mentalne J. Klata, scenografia J. Łagowska, kostiumy M. Kaczmarek, realizacja telewizyjna: D. Pawelec, Teatr Telewizji, premiera 25 XI 2005 r.

gólną, która opiera się jednoznacznie na kwalifikacjach. Czym innym jest bowiem rejestracja żywozobrazowego spektaklu odbywającego się w sali teatralnej, a czym innym jego realizacja w telewizyjnym studiu. Choć oba typy zapisu łączy obecność kamery i wynikająca z niej interpretacja<sup>3</sup>, to znajdziemy wiele różnic między nimi. Podstawową stanowi miejsce, w którym dokonano zapisu, a które wyznacza specyfikę utrwalonego przedstawienia żywozobrazowego. Rejestracja spektaklu dokonana w macierzystej sali teatralnej zwykle uwzględnia obecność widowni i jej reakcje, w mniejszym lub większym stopniu eksponując czysto teatralną atmosferę. W przypadku telewizyjnej realizacji widowiska żywozobrazowego na plan pierwszy wysuwa się specyfika studia – miejsca zamkniętego, pozbawionego publiczności i jej reakcji. Jeszcze ważniejsza jest swoista poetyka obrazu, który kształtują nie tylko elementy właściwe teatrowi, takie jak ukształtowanie przestrzeni, jej plastyka, gra aktorów, ale także środki pozateatralne, takie jak np.: montaż. Kształt widowiska telewizyjnego w znacznej mierze określa realizator, który staje się twórcą niemal tak istotnym jak reżyser widowiska, ponieważ na reżyserską interpretację nakłada interpretację wynikającą ze stosowania środków telewizyjnych, choć zwykle pełni służebną wobec reżyserskiego zamysłu rolę.

Odrębny typ widowisk stanowią spektakle zrealizowane wyłącznie w studiu telewizyjnym, nieposiadające jednak swoich żywozobrazowych pierwowzorów. Szczególne miejsce zajmują one w Polsce, gdzie Teatr Telewizji odgrywał ogromną kulturotwórczą rolę. Wprawdzie żywot tej instytucji zaczął się od transmisji fragmentów żywozobrazowych przedstawień, to jednak główny trzon stanowiły widowiska zrealizowane wyłącznie w studiu telewizyjnym. Poszukiwanie formuły „teatru w telewizji” znaczone było sporem o prymat stosowanych środków teatralnych i telewizyjnych, a wpływ na kształt realizacji miały zarówno osobowości twórców (nie tylko teatralnych), jak i rozwój techniczny telewizyjnego medium. Charakter niniejszych rozważań nie pozwala na szczegółowe wejście w historię Teatru Telewizji, należy jednak podkreślić, że teatr w telewizji zyskał wiele form: od transmisji na żywo z teatralnych sal, poprzez adaptacje telewizyjne przedstawień żywozobrazowych, realizacje czysto studyjne, korzystanie z pleneru, aż po widowiska zasługujące na miano filmów<sup>4</sup>.

Sceniczna interpretacja Gogolowskiej sztuki Jana Klaty zaistniała więc podwójnie w tradycji inscenizacyjnej: dopisała kartę do historii realizacji repertuarowych teatrów, a także – poprzez fakt realizacji telewizyjnej

<sup>3</sup> Zob. J. Krakowska-Narożniak, *Od teorii do dokumentacji. O filmowej rejestracji przedstawienia teatralnego*, w: *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii. Wybór materiałów z Sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów 9.-11.10.1991r., red. D. Kuźnicka i H. Samsonowicz, Warszawa 1998, s. 103–109.

<sup>4</sup> Zob. W. Majcherek, *Teatr w telewizji*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 407–424; G. Pawlak, *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953-1993*, Warszawa 2004, s. 29–118.

swego żywoplanowego pierwowzoru – wpisała się w historię inscenizacji telewizyjnych<sup>5</sup>.

*Rewizor* Mikołaja Gogola doczekał się wielu inscenizacji na polskich scenach. Według zestawienia redakcji portalu internetowego e-teatr.pl, redagowanego w ramach działalności Instytutu Teatralnego w Warszawie od 1924 r. odbyło się 78 premier tej sztuki na scenach polskich. Odnotowano także cztery realizacje telewizyjne: w 1964 r. w reżyserii Józefa Szajny, pięć lat później w reżyserii Witolda Zatorskiego, w 1977 r. w reżyserii Jerzego Gruzy ze słynną rolą Tadeusza Łomnickiego oraz w 2005 r. omawianą inscenizację Jana Klaty<sup>6</sup>. Nie ma opracowań, które by szczegółowo omawiały te widowiska zarówno jeśli chodzi o inscenizacje żywoplanowe, jak i realizacje telewizyjne. Dokumentacja dotycząca poszczególnych przedstawień jest zróżnicowana pod względem ilości i wartości dokumentacyjnej i pozostaje niezbadana. Poza tym należy zdać sobie sprawę z faktu oczywistego dla teatrologów, ale wartego przypomnienia, że ulotna natura widowiska teatralnego utrudnia wnikliwe zbadanie. Szansę na szczegółowy ogląd daje za to utrwalenie na taśmie filmowej (w dzisiejszej rzeczywistości w postaci zapisu cyfrowego). Przedmiotem niniejszych rozważań czynimy więc realizację telewizyjną, ponieważ stanowi materiał dostępny, dający możliwość wielokrotnego oglądu, a tym samym możliwość weryfikacji opinii.

Jan Kłata uczynił miejscem wydarzeń prowincjonalne polskie miasteczko. Telewizyjna realizacja rozpoczyna się serią zdjęć Wałbrzycha, która stanowi materiał informacyjny o miejscu, gdzie powstało widowisko. Z drugiej strony jednak poetyka tego prologu daleka jest od promocyjnego klipu: pokazując uśpione miasto i eksponując socrealistyczną architekturę, jednoznacznie określa jej prowincjonalne położenie.

Swoją opowieść Kłata rozpoczyna sceną zabawy, w której rozochoczone towarzystwo płąsa przy piosence Boney M. Estetyka lat siedemdziesiątych realizuje się w każdym szczególe: od kostiumów uszytych według ówczesnej mody aż po wystrój przestrzeni, w której jest i kula disco, i adapter, i zawieszony na bordowych kotarach portret Edwarda Gierka. Gdy Horodniczemu przynoszą list do przeczytania, ten wyłącza adapter, brutalnie krzyczy „Won!” i tym samym gwałtownie kończy zabawę. Kolejna scena stanowi przeciwwagę dla poprzedniej: wolny panoramiczny najazd kamery, kończący się na Horodniczym zapoznaje widza z bohaterami. Widzimy ich siedzących przy stole nakrytym zielonym sukniem, posępnych, jeszcze niezupełnie trzeźwych, jak w kłębach papierosowego dymu gaszą pragnienie wodą z syfonów i pogryzają słone paluszki. Tępe twarze, zaniedbane, chwiejące się jeszcze we

<sup>5</sup> O realizacjach scenicznych Jana Klaty zob. m.in.: T. Nyczek, *Teatr Klaty – rewolucja na niby*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 293, s. 18–19; J. Ciechowicz, *Teatr Jana Klaty wobec tradycji*, w: *Dylematy dramatu i teatru u progu XX i XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011, s. 243–248.

<sup>6</sup> Wykaz dostępny na stronie <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/lista.html>.

wczorajszym upojeniu. Ich zachowanie z każdą chwilą staje się coraz przytomniejsze, bo wieść o przyjeździe rewizora robi jednak silne wrażenie. Przestrzeń jest ta sama, co w poprzedniej scenie i portret ten sam; w tle żona i córka Horodniczego upinają z liter wszechobecne w tamtych czasach słowa Norwida: „Ojczyzna to wielki zbiorowy obowiązek”, na sąsiedniej ścianie widać gazetkę z napisem „Polak potrafi”, gdzie jedna zwichnięta litera zdaje się przypominać o wczorajszych harcach. Kulę disco zastąpiła jarzeniówka, a przed przydzielonym stołem, nakrytym zielonym sukniem, stoi rząd paprotek. Dzisiejsza przestrzeń publiczna wczoraj służyła prywatnej zabawie. Sceneria zmienia się bez szwów, niejako naturalnie, w naturalny też sposób władarz miasteczka przystępuje do koniecznych porządków, wydając odpowiednie dyrektywy. Kiedy Horodniczy kończy zebranie, woła kelnera, a niedługo potem gwizdkiem przywołuje milicjanta. Przypieczętowaniem podjętych działań staje się wygłoszone do mikrofonu krótkie zarządzenie o ogrodzeniu terenu rzekomo przeznaczonego pod budowę oraz przestroga, by nie było żadnych skarg do rewizora.

Kolejne ujęcie rozpoczyna się od zbliżenia adapteru, by poprzez odjazd kamery dać informację o nowej przestrzeni: stół przydzielony zamienił się w kilka mniejszych kawiarnianych, ale portret Gierka nadal pozostaje widoczny. Piosenki Karela Gotta zagłuszają burzliwą rozmowę kelnera z Chlestakowem, która przeradza się w szarpaninę. Nadejście Horodniczego z Piotrusiem prowadzi do ich rozdzielenia. Dalsza rozmowa przebiegać będzie już przy ściszonej muzyce, a na stole znajdzie się wódka. Ilość alkoholu jest jednak symboliczna, rozmówcy są ostrożni i zachowują czujność. Gdy schodzą ze sceny, gasną światła, a kiedy ponownie rozbłyszczą, oczom widza ukazują się ustawieni w rzędzie budowlani robotnicy w kaskach. Do pracy ruszają jednocześnie, jak na komendę, w momencie, gdy rozbrzmiewa refren *Kolorowych jarmarków*. Na oczach widza tworzą nową przestrzeń – mieszkanie w bloku: dwa pokoje przedzielone cienką ścianką działową, za oknem widoczny neon Pewexu. Przygotowania wieńczy wniesienie na rękach niczym lalki bohaterki sceny: córki i żony Horodniczego, które na wersalce będą oglądać telewizyjną transmisję koncertu Boney M. W tej peerelowskiej przestrzeni wiarygodnie zabrzmiały przechwałki Chlestakowa, że zna Ninę Andrycz, Polę Rakę (Dobczyński od razu skojarzy Marusię z *Czterech pancernych*), a z Klossem jest za pan brat (Naczelnik poczty intonuje piosenkę z serialu, wszyscy ja podchwytują). Nawet gdy przypisuje sobie autorstwo *Potopu* i *Kapitału*, nikt nie kwestionuje prawdziwości jego słów.

Kolejna scena pojawia się po zaciemnieniu (cięcie montażowe). Znów znajdujemy się w znanej z początku widowiska Sali – tym razem kamera na początku pokazuje postaci w oddaleniu, bo na pierwszym planie jest popielniczka z dymiącym papierosem. Urzędnicy naradzają się, jak przekupić Rewizora (wymowne potrząsanie kieszenia), pod jakim pretekstem wręczyć mu pieniądze (wykorzystane Gogolowskie pomysły składki na pomnik lub niez-

adresowany przekaz). To scena strachu: Nauczyciel mdleje, gdy dowiaduje się, że jako pierwszy ma podjąć próbę przekupstwa; poczęstowany przez Rewizora papierosem bełkoce „Brać czy nie brać?”, a zapytany, dlaczego nie odpowiada na pytanie, jakie lubi kobiety, odpowiada wprost: „Ze strachu”. Strach opanował także pozostałych i nikt nie potrafi tego ukryć, a Chlestakow, już rozeznaný w sytuacji i świadomy swej przewagi, umie ją wykorzystać. Scena przekupstwa została rozwiązana odmiennie od pierwowzoru: tu bohaterowie nie wchodzą kolejno do pokoju rzekomego Rewizora, lecz stoją rzędem („po wojskowemu” – jak mówi Lekarz), a pieniądze trzymają z tyłu. Tym zabiegiem reżyser znacznie skrócił widowisko, jednocześnie w dosłowny sposób pokazał „stawanie na baczność” przed wyższym rangą. Wręczanie łapówek jest pomysłowe i bezpieczne, bo nikt nie może niczego widzieć, skoro wszyscy trzymają ręce za plecami. Jednakże ostrożność zachowana zostaje tylko w przypadku Sędziego, bo już Naczelnik poczty „pożycza” Rewizorowi pieniądze na jego wyraźną „prośbę”. To samo dzieje się w przypadku Inspektora szkół („Dajcie czwórkę”), Dyrektora szpitala („Dajcie czwórkę”), a gdy Chlestakow dojdzie do Bobczyńskiego i Dobczyńskiego, wydrze od nich nędzne grosze brutalnie niczym gangster. By nieco złagodzić złe wrażenie, daje się poznać jako łaskawca, który przychyła się do prośby Dobczyńskiego o usynowienie nieślubnego dziecka. Na znak wdzięczności szczęśliwy ojciec przyprowadza synka, by ten w galowym stroju i górniczej czapce wyrecytował wierszyk Bełzy „Kto ty jesteś? Polak mały”.

Wyciszenie, jakie następuje po tej scenie, sprzyja zmianom scenicznej przestrzeni: Chlestakow zostaje sam i zaczyna pisać list, śmiejąc się do siebie i z lubością licząc banknoty. W zupełnej ciszy z ciemności wyłaniają się ubrane na czarno postaci z portretowymi fotografiami oświetlonymi płonącymi świecami; tworzy się szczególnie kadr: na pierwszym planie Chlestakow, za nim fotografie, a nad wszystkim wciąż obecny portret Gierka. Rzekomy rewizor traktuje nowo przybyłych jako potencjalnych świadków dokonanego oszustwa i pośpiesznie, przyciskając do piersi pieniądze ucieka, nie zdając sobie sprawy z tego, kim są nowo przybyli.

Poprzez zaciemnienie telewizyjny realizator na powrót przenosi akcję do mieszkania Horodniczego. Tam zobaczymy Chlestakowa pośpiesznie pakującego do torby pieniądze i Horodniczanek wracającą z miasta z zakupowym trofeum (papier toaletowy). Spotkanie, które u Gogola było przypadkowe, u Klaty jest wynikiem przemyślanego działania. Zaskoczenie niewinnego dziewczęcia, jakie spotykamy u Gogola, Kłata zastąpił zaskoczeniem Chlestakowa. Tu bowiem panna świadomie wkracza do pokoju, w którym jest gość, wyraźnie go prowokuje, choć w jej zachowaniu czytelne jest pensjonarskie: „I chciałabym, i boję się...”. Chlestakow chętnie odpowiada na jej zaloty, a kiedy po godowym tańcu młodzi przechodzą do śmielszych działań konsumpcji spotkania, nakrywa ich Matka. Dalszy przebieg sceny znaczone jest biegiem, krzykami, hałasem włączonego odkurzacza, a finałem są, jak

u Gogola, wymuszone okolicznościami oświadczyły. Gdy Chlestakow wyjeżdża, Horodniczy czule się z nim żegna, „pożycza” pieniądze i daje kluczyki do samochodu.

Kolejny akt sztuki rozpoczyna się nową sekwencją, w której zastosowano scenerię znaną z pierwszego aktu. Tym razem widnieje wielki napis „Nowe czasy, nowe wyzwania”, a na jego tle podekscytowane i wystrojone małżeństwo Horodniczych snuje plany na przyszłość. Równoległe odbywa się sprawdzanie mikrofonów, schodzą się goście z gratulacjami i prezentami. Weselną atmosferę zakłóca przybycie Naczelnika poczty, który oznajmia zebranim, że rewizor był nieprawdziwy. Finałowa scena – odczytanie listu Chlestakowa odbywa się na podwyższeniu, przy mikrofonie, stając się – analogicznie do pierwszych scen – propagandą, tym razem jednak nie gloryfikującą, lecz demaskującą prawdziwe oblicze małomiasteczkowych notabli. Po odczytaniu listu goście się rozchodzą, zabierając przyniesione uprzednio prezenty. Na scenie zostaje sam Horodniczy, nucąc melodię szlagieru dansingów *Cała sala śpiewa z nami*. W amoku śpiewa słynne Gogolowskie zdania: „Nic nie widzę, widzę same świńskie ryje” i „Z czego się śmiejecie? Z samych siebie się śmiejecie”.

Wizerunki postaci są – jak całe przedstawienie – konsekwentnie kreowane. Horodniczy – aparatczyk, czujny, wiele wie o każdym i nie waha się grozić szantażem, ale w zetknięciu z Chlestakowem traci rozum i instynkt samozachowawczy, ślepo mu wierząc. Drażni tonem swych przemówień, wiernie naśladowującym telewizyjne przemówienia partyjnych notabli. Zapewne z telewizyjnych transmisji nauczył się skandować „Pol-ska Par-tia!”, co demonstruje na spotkaniu w swoim domu, by przypodobać się gościowi. Są momenty, w których wydaje się, że rozszyfrował Chlestakowa (pogardliwe spojrzenie, gdy żona i córka usiłują położyć pijanego rewizora na tapczanie). Czasami wątpi, ale ostatecznie przyjmuje za prawdę to, co słyszy. Nie jest więc ani tak przebiegły, ani tak inteligentny, by przejrzeć Chlestakowa. Janusz R. Kowalczyk pisze o nim: „...groźny i arogancki wobec podwładnych, spętany strachem i uległy w obliczu wyższej szarży”<sup>7</sup>. W telewizyjnej wersji jest przede wszystkim powodowany strachem. Nie widać arogancji, raczej stanowczość w działaniu. Tylko raz z jego ust padają słowa pogroźek, bo zależy mu przede wszystkim na pozyskaniu sprzymierzeńców. Bez ich pomocy zmniejszają się jego szanse na szczęśliwy finał rzekomej wizytacji. Jest to tym bardziej uzasadnione, że Klata pokazuje go jako człowieka, który wykrzystał sposobność społecznego awansu. Niewyszukany język Horodniczego, trudności z łacińskimi nazwami, prowincjonalne noszenie się i zachowania (gra na grzebieniu) dają świadectwo istotnych luk w wykształceniu nadrabianych udawaną życzliwością, przez którą pozyskuje pomocnych mu ludzi. Dodatkowe światło na tę postać rzucają sceny z makieta, z którą władarz miasta stara się nie rozstawać. Makieta jest w miejscu pracy i jest w domu

<sup>7</sup> J. R. Kowalczyk, *Sztuka zginania karku*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 280, s. A13.



(kiedy planuje podjęcie rewizora u siebie, najpierw posyła Dobczyńskiego z makietą); potwierdza i ilustruje jego zapewnienia o dobrobycie mieszkańców miasta, staje się jego alibi, świadectwem podjętych planów i wykonanej pracy. Dlatego jednym z najgorszych momentów w życiu Horodniczego jest chwila, kiedy pijany Chlestakow w zapamiętaniu po niej depcze.

Chlestakow to u Klaty propagandowy „niebieski ptak” w czarnej skórzaney marynarce i szeroko rozpiętej koszuli. Pierwsze wrażenie, że to jakiś zblakany rockandrolowiec szybko ustępuje na rzecz określenia „antypatyczne niedomyte indywiduum”. Porusza się jak kowboj: z rozstawionymi ramionami, pochylony, jakby chciał zaatakować. Nieco groteskowy w tej pozie, która przywodzi na myśl raczej stałych bywalców dzisiejszych siłowni. Sprytny i spostrzegawczy, szybko zdobywa coraz większą władzę nad gospodarzami. Miejscowi się go boją, a on ten strach umie wykorzystać.

Wspomniany już Janusz R. Kowalczyk pisze: „Warto obserwować intrygujący pojedynek obu mężczyzn, jednostek równie chytrych, co zastraszonych”<sup>8</sup>. Trzeba się zgodzić z określeniami postaci, ale ich pojedynek w telewizyjnej wersji jest raczej spotkaniem pełnym uników. To nie jest otwarta walka, lecz obustronna próba przetrwania. Nikt nikogo nie chce zdemaskować, raczej chodzi o to, żeby ukryć swoje grzechy. Niezbędną w każdej walce agresję zastąpiła ostrożność wynikająca z potrzeby przetrwania.

Tłem dla głównych postaci są miejscowi „notable” – typy Gogolowskie, choć u Klaty w XX-wiecznych kostiumach. Najbardziej jednoznaczna jest chyba postać Lekarza (Dariusz Maj) – największego pijaka i ewidentnego donosiciela („Ja mogę to wszystko na piśmie”), choć innym wyrazistości także nie brakuje: często mdlejący cherlawy Nauczyciel (Ryszard Węgrzyn), cwaniakowaty Naczelnik poczty (Andrzej Szubski), poczciwi Dobczyński (Tomasz Orpiński) i Bobczyński (Adam Wolańczyk). Tę galerię postaci dopełnia Żona Horodniczego (Ewelina Paszke-Lowitzsch) oraz Córka (Karolina Adamczyk), które doskonale wpasowują się w drobiazgowo dopracowaną przestrzeń gierkowskiej rzeczywistości. Pokolenie Klaty i starsze doskonale pamięta przecież zielone sukno na prezydialnych stołach, syfony, paprotki, gazetki, wielkie hasła propagandowe, papier toaletowy nanizany na sznurek; narzuty, serwety, ściany malowane we wzorki, meblościanki, wersalki, doniczkowe palmy (tu sztuczne), szklane ryby na telewizorze, wódkę przechowywaną w etui imitującym maskotkę-pudelka, czy okładki będące atrapami książek (tu: *Kapitału* Marksa). Neon Pewexu ucieleśniał marzenia o kolorowym świecie Zachodu, makiety ilustrowały plany pięcioletnie i inne, goździki wręczone kwiatami w dół były nieodłącznym elementem uroczystości. Nawet banknoty użyte w przedstawieniu mają znane z tamtej epoki wizerunki Świerczewskiego i Waryńskiego.

<sup>8</sup> Tamże.

Klata pokazał ten świat w formie zbliżonej do wideoclipu: sceny są dynamiczne, wypełnione ruchem, tym bardziej rzucającym się w oczy, że kilkakrotnie na krótko przerywanym. Pauzy nie mają charakteru intermedialnego, nie tyle służą wytchnieniu, co refleksji. Właściwie w nich reżyser zawarł interpretacyjne meritum. Istotnym czynnikiem rytmizującym jest muzyka, czego przykład daje scena pierwszego spotkania z Chlestakowem: Horodniczy zagaja rozmowę, gdy kończy się piosenka Gotta. W innym momencie budowlanicy pracują tylko wtedy, gdy brzmi refren *Kolorowych jarmarków*; gdy w piosence jest pauza, zamierają niczym posągi; to samo dotyczy wniesionych na scenę żony i córki Horodniczego.

Na rytm przedstawienia składają się też sceniczne gagi, m.in. ten, kiedy Chlestakow przechwala się, że miał być kiedyś mianowany pierwszym sekretarzem. Wiadomość jest przekazywana jak w głuchym telefonie do Horodniczego, ten jednak, zamiast ją głośno wypowiedzieć, wychyla kieliszek. Inny przykład stanowią sceny zalotów, kiedy Horodniczanka prowadzi z Chlestakowem niemy dialog na temat muzyki, jakiej mają słuchać. Reakcja na pokazywane płyty Wagnera (*Parsifal*) i *Batumi* pokazana jest krótkimi ujęciami. Oryginalnym gagiem są także sceny, w których Chlestakow przypala papierosa Nauczycielowi lub steruje oklaskami swoich słuchaczy.

Realizacja telewizyjna dyskretnie, lecz celnie wykorzystuje możliwości kamery, nie zaprzepaszcżając ducha teatralnego. Stąd przewaga frontalnych ujęć przestrzeni gry: frontalnie pokazana jest scena zabawy, w ten sam sposób przedstawiono prezydium partyjne oraz spotkanie w mieszkaniu Horodniczego. Przeważają plany pełne, obejmujące całość przestrzeni scenicznej. W telewizyjnej realizacji zachowano również *stricte* teatralne ustawianie dekoracji na oczach widzów, przy czym – trzeba to podkreślić – w *Rewizorze* Klata zachowuje tradycyjny podział na scenę i widownię. Reorganizacji tej przestrzeni dokonuje dopiero kamera, która wybiera poszczególne elementy. Trzeba zauważyć, że nie jest to defragmentacja rzeczywistości przedstawionej, lecz jej uszczegółowienie, a przy tym interpretacja. Przykłady: Horodniczy w zbliżeniu najpierw znika z ekranu, pochylając się w rozpacz, by kilka sekund później podnieść głowę na znak, że znalazł pomysł na ratunek; zbliżenie twarzy Horodniczanki, gdy jest przerażona wizją swego ewentualnego ośmieszenia; najazd kamery na półkę, gdzie stoją trzy tomy *Kapitału* Marksa w chwili, gdy Chlestakow mówi, że wszystko, co ukazało się pod nazwiskiem Marks, jest jego autorstwa; ujęcie z góry, gdy Chlestakow mami swymi opowieściami zebranych w domu Horodniczego; panoramiczny przegląd postaci (zbliżenia twarzy), którzy stoją na baczność podczas recytacji małego Dobczyńskiego; w chwili, gdy Chlestakow czyni Horodniczance wyznanie „Oczy pani są piękniejsze niż ważne sprawy”, kamera pokazuje buzię pluszowego misia. W scenie odczytania listu Chlestakowa mamy na zmianę ujęcia całej sceny oraz zbliżenia twarzy osób, które po kolei opisywane w liście, odwra-



cają się, patrząc prosto w kamerę. Jakby, oskarżone, miały zdać sprawę ze swoich postępów.

*Rewizor* Kłaty jest przy tym widowiskiem w znacznej mierze komediowym. Rozśmiesza chwiejąca się głowa pijanego Doktora siedzącego za stołem prezydialnym, zabawna jest scena, w której Horodniczy poucza wizytatora szkół, a ten, potulnie patrząc w oczy, nalewa wodę z syfonu. Rozśmiesza dziecinny w zachowaniu Dobczyński. Śmiech budzi też scena, w której Bobczyński i Dobczyński stoją zwróceni do siebie twarzami, a właściwie wydatnymi brzuchami, tworząc swoistą bramę, za którą stoją Horodniczy z Rewirowym. Absurdalna i śmieszna jest zmiana kolejności inicjałów imion Norwida, by tworzyły nie CK, a KC. Absurdalny i śmieszny jest Dyrektor szpitala, gdy donosi na Nauczyciela, że ten wpaja młodzieży wywrotowe treści, mówiąc, że jego dzieci noszą imiona czterech Ewangelistów i ... Edwarda (czytelne podobieństwo do wodza, którego portret wisi cały czas nad sceną?). Śmieszni są Bobczyński i Dobczyński, którzy bawią się jak mali chłopcy na konikach na biegunach i śmieszny jest Horodniczy, który przed rozmową z Chlestakowem zagrał krótko na grzebieniu niczym hejnał przed bitwą. Apogeum absurdu stanowią chyba życzenia dla nowożeńców nagrane na magnetofon, odtwarzane przy złożonych jak trofea weselnych prezentach, wśród których jest poroże jelenia.

Przedstawianą rzeczywistość Kłata czyni obrzydliwą, i to w dosłownym sensie. Śliniący się Dobczyński, z tłustymi włosami, przepocony, drapiący swój wielki, odsłonięty brzuch. Jego dziurawa i brudna skarpeta, jego brudne paznokcie, a także głośne pocałunki towarzyszy (*Rewizor* i Dyrektor szpitala – dwukrotnie) oraz obśliniony i chrapiący Chlestakow pokazują drugą stronę tej zabawnej rzeczywistości. Śmieszność ustępuje miejsca niesmakowi.

By współcześnić XIX-wieczny tekst, Kłata zastosował nie tylko drobniogowo zrealizowaną scenografię, liczne rekwizyty i pieczołowicie odtwarzane realia, ale także wprowadził zmiany w oryginalnym tekście. Zmiany te są wynikiem logicznego i konsekwentnego współczesnienia. Wiarygodne i logiczne jest więc, kiedy Chlestakow wspomina ambasadora węgierskiego, kubańskiego i radzieckiego. Kiedy Horodniczowie przechwalają się swoimi planami, mówią, że będą mieszkać w stolicy, a nie – jak u Gogola – w Petersburgu. Ciekawie jest pomyślana scena z chusteczką – Kłata wiedział, że wprowadzenie jej w tradycyjnym kształcie byłoby anachronizmem, dlatego ujął ją w cudzysłów, ściśle jednak łączący się z realiami. Nadał jej wymowę erotyczną, czasem ocierając się o wulgarność. W tej samej scenie reżyser rezygnuje z części tekstu Gogola, zastępując go wierszami z ówczesnej listy lektur szkolnych: Antoniego Słonimskiego *Alarm* i Władysława Broniewskiego *Bagnet na broń!* Bohaterowie chętnie też wykorzystują wytarte frazesy o „praworządnym państwie” i działaniu „dla dobra Ojczyzny”. Wykreślono z tekstu kwestie dotyczące wojny z Turkami, a także sceny z postacią Osipa.

Nie mógł przecież PRL-owski wagabunda podróżować ze służącym. Klata zmienia tekst, ale nie zmienia jego głównej idei. Jednakże zabiegi te są w pełni zrozumiałe tylko dla tych, którzy w szkole uczyli się na pamięć wspomnianych wierszy. Młodemu pokoleniu te słowa zgoła nic nie mówią. Choć premiera odbyła się w XXI wieku, to jednak Klata tkwi jedną nogą w poprzednim. Uwspółcześnienie jest konsekwentne, ale nie trafia dziś do wszystkich, bo dla pokolenia 20-latków świat PRL-u to świat znany z opowieści z cyklu „Dawno, dawno temu...”. Wspomnienia kraju lat dziecinnych są zwykle subiektywne i takie jest też spojrzenie Klaty. Świat, który przedstawia nam reżyser, jest światem wziętym z Gogola, ale nie *stricto* Gogolowskim. Oto bowiem brakuje w widowisku emanacji strachu, który był motorem działań bohaterów Gogola. Interpretacja Klaty daje obraz skacowanych prominentów miasteczka, miejscowej elity, która ma na sumieniu wiele grzeszków. Ich strach jednak nie udziela się widzowi. Bohaterowie są tylko śmieszni w swoich przykrótkich sweterkach, zbyt dużych marynarkach i śmiesznych fryzurach. W ostatniej scenie reżyser daje dosłowną interpretację tego świata, czyniąc z Horodniczego postać odrzucającą, bo obrzydliwą w swym świńskim pochrzakiwaniu. Pokazany świat nie jest już tylko zabawny, ale w swej śmieszności staje się żaloszny. Co więcej, przez wnoszącą element grozy scenę z portretami, przedstawienie staje się osobistym rozliczeniem reżysera. Wyłaniające się z mroku postaci niosące portretowe fotografie z zapalonymi świecami stają się mocnym oskarżeniem. To upomnienie się o tych, którzy zginęli z winy systemu. Dzięki tej jednej scenie zmienia się sposób widzenia pokazanego świata: PRL był nie tylko śmieszny czy żaloszny, ale był też zbrodniczy. Tylko że scena ta jest jak migawka, którą skutecznie zagłuszają kolejne sceny. Dramat zniewolenia i upodlenia przez system, o którym pisał Janusz R. Kowalczyk<sup>9</sup>, nie jest tu wyeksponowany. Telewizyjna interpretacja sprawia wrażenie, że Klacie obce jest poczucie wielkiego gniewu. Jakby stanął na pozycji satyryka, który widzi więcej i ostrzej, wytyka, co złe, ale brak w tym spojrzeniu nienawiści. Rację mają ci, którzy twierdzą, że *Rewizor* Klaty jest kabaretem<sup>10</sup>. Warto dodać, że kabaretem efektywnym. Jest to sprawnie skonstruowana publicystyka, tym donioślejsza, że często śmieszna. A to daje nadzieję, że się obroni, ponieważ ubieranie klasyki we współczesny kostium zwykle okazuje się rozwiązaniem doraźnym, a jego losy obliczone na niedługi czas. To przedstawienie współczesne, bo Klata dokładnie wie, czego oczekuje dzisiejszy widz i przyciąga żywym tempem widowiska i chwytliwymi przebojami.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> T. Miłkowski, *Rzucili Klatę*, „Przegląd” 2006, nr 2; S. Sierakowski, *Uderz w silniejszego*, „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38; artykuły dostępne on-line na stronie <http://www.e-teatr.pl> [dostęp: 20.04.2013].

Widowisko kończy się odmiennie niż u Gogola: w pierwowzorze autor kończy dramat oznajmieniem o przybyciu rewizora i rozkazem natychmiastowego stawienia się przed nim. Finał jest zarazem otwarciem nowego dramatu, początkiem nowych działań powodowanych wielkim strachem. U Klaty to koniec opowieści – na scenie zostaje tylko główny bohater – samotny w swym wstydzie, opuszczony przez wszystkich, ale niebudzący współczucia.

Gdyby porównać telewizyjną wersję przedstawienia Jana Klaty ze słynną realizacją *Rewizora* autorstwa Jerzego Gruzy<sup>11</sup>, to okaże się, że łączy je tylko obecność kamery. Jerzy Gruza od początku „myślał kamerą” i ten sposób myślenia ukształtował jego koncepcję inscenizacji. Z kamery uczynił dodatkowego bohatera widowiska, czasem podglądającego, czasem uczestniczącego w dyskusji, dynamicznego, sprawnie się przemieszczającego. Aktorów nie przebierał we współczesne stroje, lecz w kostiumach i przestrzeni zachował klimat XIX wieku. Choć obsadę aktorską stanowili „najlepsi z najlepszych”, to przedstawienie zdominowała mistrzowska kreacja Tadeusza Łomnickiego. Wzmocniona przez reżyserskie i operatorskie pomysły (dynamiczny ruch kamery, deformacje) przedstawiała obraz nie tylko zewnętrznego świata XIX-wiecznych bohaterów, ale i wewnętrznego przełomu, jaki dokonał się w głównym bohaterze. U Gruzy najważniejszy był człowiek, dlatego na nim koncentrował uwagę. Natomiast Jan Kłata myślał przede wszystkim teatralnie, nie telewizyjnie, dlatego realizacja telewizyjna zachowała charakter żywej sceny. Praca kamery widoczna jest tylko w momentach niezbyt długich zbliżeń (twarz i niektóre detale), montaż nie jest agresywny, lecz dyskretny, choć w niektórych momentach (wskazanych wyżej) – znaczący. Teatralne spojrzenie determinowało przewagę obrazów wywodzących się z żywego planu, stąd w centrum uwagi znajduje się postać stypizowana poprzez kostium i umiejscowienie w przestrzeni. O ile Gruzie zależało na pokazaniu poszczególnych bohaterów i każda z postaci jest bohaterem samodzielnym i widocznym, o tyle u Klaty postaci stanowią jedno – wprawdzie są różne, ale nie tak wyraziste w swej odrębności.

*Rewizor* Mikołaja Gogola w reżyserii Jana Klaty jest ciekawą propozycją odczytania klasyki. To głos w dyskusji o wartość tradycji, próba udowodnienia jej aktualności, a przy tym ocena współczesności. Reżyser pokazał swoje adaptatorskie umiejętności, dał wyraz poszanowania literatury, co we współczesnym teatrze zabrzmi szczególnie donośnie. Wbrew panującej modzie stworzył widowisko klasyczne w formie, zwarte, o klarownej, a przy tym zamkniętej kompozycji – co nie zawsze dzisiaj jest oczywiste. Telewizyjna realizacja wykazuje spory ładunek satyryczny, komediowy, jednak istnieje obawa, czy Gogol w estetycznych i obyczajowych ramach lat 70. XX wieku będzie aktualny choćby dla następnego pokolenia. Piętnastoletni żywot te-

<sup>11</sup> *Rewizor*, M. Gogol, przekład J. Tuwim, reż. J. Gruza, scenografia A. Wirth, Teatr Telewizji, premiera 05 XII 1977 r.

atru, jak go ujmował Bohdan Korzeniewski, znacznie się wydłużył w odniesieniu do realizacji telewizyjnych. Inscenizacja Gruzy od 1977 nie straciła swej siły i nadal porusza swą formą. Telewizyjna realizacja widowiska Jana Klaty czeka na weryfikację swej żywotności i doniosłości przez następne pokolenie odbiorców.

## Bibliografia

- Ciechowicz J., *Teatr Jana Klaty wobec tradycji*, w: *Dylematy dramatu i teatru u progu XX i XXI wieku*, red. A. Podstawka, A. Jarosz, Lublin 2011, s. 243–248.  
Internetowy portal teatralny: [www.e-teatr.pl/pl/realizacje/lista.html](http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/lista.html).  
Kowalczyk J. R., *Sztuka zginania karku*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 280.  
Krakowska-Narożniak J., *Od teorii do dokumentacji. O filmowej rejestracji przedstawienia teatralnego*, w: *Od dokumentacji do interpretacji, od interpretacji do teorii, Wybór materiałów z Sesji Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Nieborów 9.-11.10.1991r., red. D. Kuźnicka i H. Samsonowicz, Warszawa 1998, s. 103–109.  
Majcherek W., *Teatr w telewizji*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 407–424.  
Miłkowski T., *Rzucili Klatę*, „Przegląd” 2006, nr 2, dostępne on-line na stronie: [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) [dostęp: 20.04.2013].  
Nyczek T., *Teatr Klaty – rewolucja na niby*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 293.  
Pawlak G., *Literatura polska w Teatrze Telewizji w latach 1953–1993*, Warszawa 2004, s. 29–118.  
Sierakowski S., *Uderz w silniejszego*, „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38, dostępne on-line na stronie: [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl) [dostęp: 20.04.2013].

## Summary

The article is devoted to the spectacle *Comptroller* by the drama of Nicholas Gogol. Stage premiere took place in The Jerzy Szaniawski Theatre in Wałbrzych in 2003, and then was realized in the Theater Television in 2005. The author describes the spectacle and analyzes them. Indicates the ways of the Director, how to show the classic drama on the contemporary scene. Evaluates the function of the modern costume, what Director applied in production and describes the dialog with the tradition of theatre and the tradition of television.