

665 TEATR

Droga Michała Bułhakowa (1891—1940) do literatury — w prozie i dramatopisarstwie — przypomina nieco drogę jego starszego o 30 lat kolegi, znakomitego nowelisty oraz dramaturga, Antoniego Czechowa. Bułhakow, podobnie jak Czechow, był lekarzem. Obaj porzucili praktykę medyczną, aby zająć się wyłącznie twórczością literacką. I u obydwo można odkryć swoistą fascynację teatrem. Czechow wszedł do teatru jakby od kulis, zaniac się w końcu z aktorką, dla której pisał role we własnych sztukach. Bułhakow natomiast pisząc i

z administratorami sztuki uznał ją za „doskonałą komedię (...) o głębokiej, zręcznie ukrytej satyrycznej treści (...) Nie widzę, żeby autor upiększał tutaj białych generałów (...) „Ucieczka” jest wspaniałym utworem, który zdobędzie sobie szalone powodzenie, zapewniam was...”

Jak więc — z perspektywy ponad pół wieku — przedstawia się ta doskonała komedia? Trzeba przyznać, że dzieło Bułhakowa, ujęte w osiem snów bynajmniej nie opiera się na czystej konstrukcji komediowej. Jest — w toku sennych majaczeń — mieszaniną gatunków: od tragikomedii do tragigrotesku. Autor posługuje się bowiem, zależnie od prawie filmowych kadenencji obrazów, kolejno nakładanych na siebie w gorączkowo przyspieszonym rytmie akcji, często-gęsto ekspresją zgryźliwego humoru, gro-

logicznie skondensowaną treścią. Spektakl — co wydaje się słuszne i celne — podkreśla odniesienia do Czechowskiej aury, niejako parodystycznie wyrażając tu stare, schematyczne już tęsknoty opętanych strachem i obsesjami wódzów kontrrewolucji śniących o powrocie do stereotypowości burżuazyjno-bojarskiej; zawieszonych, niepewnych odpowiedzi, czy uciekać do Moskwy, do Petrogradu (trawestując Czechowa), czy do Konstantynopola, do Paryża po nowe rozczarowania? Ow klimat, wyczuwalny w koncepcji Głzyckiego, istotny zresztą dla Bułhakowskiej mieszaniny tragikomicznego tworzywa literackiego, zagubili, lub gubili po drodze aktorzy, nie umiając sobie poradzić z subtelnościami poszczególnych gatunków dramaturgii. Poślizg ku przesadnemu ugroteskowi zep-

LEKCJA PO UCIECZCE

adaptując utwory dla potrzeb sceny, wkroczył potem na scenę. Jako aktor i reżyser MCHAT.

Co ich jeszcze łączy? Na pewno wspólnota mieszczańska-inteligencka. Głównie jednak ostrość widzenia rzeczywistości oraz ironiczny (w przypadku Czechowa bardziej współczujący) stosunek do bohaterów, których powołali do tragikomicznego życia. A co ich różni? Czechow przewidywał zmierzch epoki świata, pozbawionego siły pływającej z pracy; nie przewidywał rewolucji. Bułhakow przeżył rewolucję i wojnę domową z jej bezwzględnością po obu stronach barykady. Z bratobójczą walką bez pardonu oraz bezpardonowym skostnieniem postaw ludzkich. Ale i z koniecznością dokonywania wyboru stanowisk i działań. Nie tylko na polach bitew, lecz przede wszystkim na obszarze zaskakujących zdarzeń, jakie zmieniały styl i bieg egzystencji wynikającej z tradycji, przyzwyczajęń, poglądów. Jak widać, były to w pierwszym rzędzie problemy i rozdarcia wewnętrzne wrogów rewolucji oraz wielkiej rzeszy biernych rozbitków tonącego okrętu carskiej Rosji.

Toteż los Bułhakowa-autora okazał się losem znacznie twardszym, bardziej skomplikowanym od perypetii twórcy *Trzech sióstr*, *Wujaszka Wani*, czy *Wiśniowego sadu*. Właśnie dlatego, że chciał dawać świadectwo prawdziwej swego czasu. Czasu rewolucji tworzącej nowy porządek społeczny także i dla nierewolucjonistów. Tu już zawołowana poetycką mgłą, czy sardonicznym uśmiechem, komedia ludzka nie mogła sprostać — jako wypowiedź literacka — całej lawinie zaskakujących przewartościowań rzeczywistości.

Barwy i ton *Białej Gwardii* adaptowanej następnie dla teatru jako *Dni Turbinów*, albo już scenicznie opracowanej *Ucieczki*, nabierają pod piórem Bułhakowa takich jaskrawości, jakich trudno doszukać się u Czechowa. A może nie trzeba się doszukiwać? Ironię w efekcie można odnaleźć i to poprzez unowocześniony styl Czechowski — w późniejszym (1936) *Molierze*, a także w najwybitniejszej powieści *Mistrz i Małgorzata* ukończonej tuż przed śmiercią. Owa skłonność do szyderczych podtekstów nie ułatwiała zresztą życia pisarzowi. Właściwie tylko *Biała Gwardia* i jej udrumatyzowana wersja (1926) nie napotykały przeszkód w publikacjach oraz na scenie. Bo już specjalnie, na zlecenie MCHAT, napisana *Ucieczka* (Bieg) musiała czekać do prapremiery przez 30 lat. Mimo poparcia samego M. Gorkiego, który podczas dyskusji z

teskowości, a nawet farsy. Szkicuje sytuacje, mnoży różnorodne postacie, zarysowane jakby paroma kreskami i zaledwie kilku czołowym bohaterom użycza trochę więcej charakterystycznych cech osobistych. A przecież ukazując przekrój generalsko-żołnierski białogwardystów oraz wplątanych w ich szamotaninę się ze zwycięską armią „Czerwonych” ścigającą resztki wojsk kontrrewolucyjnych ku portom Morza Czarnego, cywilów rozmaitego rodzaju i profesji — ergo, zróżnicowanie postaw i zachowań tylko — po jednej stronie: ucieczki niedobitków byłego imperium — z zaznaczeniem niemałe tragedie indywidualne, przypadki chorobliwych reakcji, czy wręcz złośliwego cynizmu dawnych prominentów rządu Kieńskiego. Sztuka została tedy utkana z wielu wątków i nafaszerowana scenkami oraz epizodami — co stawia przed każdym jej inscenizatorem i aktorami zadania równie wzięte, jak i odpowiedzialne w sensie artystyczno-warsztatowym. Inaczej mówiąc, bez perfekcji wykonawczy spektakl może wypaczyć nie tylko intencje autorskie, lecz także spłaszyc i obdzielić z minimum wiarygodności — prawdę człowieczych losów w dramacie.

No, właśnie: w dramacie — z wyraźnymi akcentami tragigrotesku. Widziałem w Krakowie na przestrzeni ćwierćwiecza trzy inscenizacje *Ucieczki*. Pierwsze (1962) przedstawienie dyplomantów PWST, drugie (1969) w ówczesnym Teatrze Rozmaitości (dziś Bagateli), oba reżyserowane przez H. Gryglaszewską. Młodzież po prostu nie dojrzała jeszcze do wzięcia na barki pełnego — teatralnie — ciężaru interpretacyjnego, ani całego wymiaru sprzeczności psychicznych w odtwarzanych postaciach. Zaś na scenie *Rozmaitości* zawiedli również doświadczeni aktorzy wiodących ról. Tragigroteska wynaturzyła się w krzywym zwierciadle farsy. Czyli osłabiła ostrze satyry i zatarła cieniutkie granice między dramatycznymi konfliktami ludzi a biegiem przewrotnej historii.

Niestety, dość podobny kształt sceniczny przybrała premiera trzecia, najnowsza (przekł. J. Jędrzejewicza), w nowohuckim Teatrze Ludowym. Pomyślana wcale interesująco — jako *sui generis* kalejdoskop koszmarnych snów — przez reżysera Henryka Głzyckiego wspólnie z Jolantą Szczerbą (opr. muzyczne) w skrótowno „postrzępionych” dekoracjach Marii Kolber-Walczak oraz Stanisława Walczaka, zyskuje dobre ramy inscenizacyjno-plastyczne do wypełnienia ich równie skrótowno, ale psycho-

chnął *Ucieczkę* na boczne tory, pozbawione niemal doszczętnie pierwszego, nadzwyczaj ważnego, członu tragi-komedii...

Stąd np. znacząca tu rola generała białogwardyjskiego Chłudowa (*Andrzej Gazdeczka*), szaleńca i okrutnika, a zarazem ofiary systemu społeczno-politycznego i wychowania w nienawiści oraz pogardzie dla „motłochu”, postaci skłóconej ponadto z sobą i z otoczeniem pyszałków, błaznów, karierowiczów — lecz nie prymitywnie śmiesznej pod maską tzw. czarnego charakteru — wymaga od wykonawcy wręcz mistrzostwa środków wyrazu scenicznego. Tymczasem wieloznaczny, niezrównoważony w chorobie, Chłudow (*Gazdeczka* (z wyjątkiem sceny finałowej) był figurą groteskową. Sztuczną i jednoznaczną, a przez to niezrozumiałą w akcie końcowym. Lepiej powiodło się gościnnie występującemu Januszowi Krawczykowski (z Bagateli) jako generałowi Czarnocie, który tragikomizm kozackiego watażki ukazał bez karkołomnych przerysowań, na granicy prawdopodobieństwa portretu życiowego bankruta. Także lepiej udało się utrzymać w ryzach konwencji uczciwej żony nieuczciwego męża — ministra: *Jadwidze Lesiak* (Serafina Korzuchina), aniżeli *Tadeuszowi Wieczorkowi* w farsowo pogrubiłomym wcieleniu Korzuchina. Zagubiony i nieporadny w tym kołowrocie wydarzeń, adorator Serafimy, docent Gołubkow (Adam Sądziak) brak wyrazistości w utworze uzupełnił nikłą wyrazistością na scenie. Przyjaciółka Czarnoty, *Lusia* (*Katarzyna Lis-Woroniecka*) zmieniła się raczej schematycznie w kokotę paryską u boku Korzuchina, zaś kontuzjowany w głowę pułkownik-arystokrata De Brisard (*Tadeusz Kwinią*) odegrał swą rolę zaćmionego umysłowo rycerza salonów z nutką melancholijnej ironii. Kuklą Naczelnego Wodza „Białych” był *Tadeusz S. aniecki*, jak z operetki, podczas gdy duszpasterza Afrykana przedstawił *Zbigniew Horawa* w cudzysłowie jezuityzmu, też operetkowego chowu. Niezłe epizody przypadły *Zdzisławowi Klucznikowi* (bojaźliwemu Naczelnikowi stacji) i *Januszowi Sykutrze* (Komendantowi stacji). Mnóstwo drobnych ról, niemal statystujących, dopełniało obsadę przedstawienia, które zasługiwałyby na pochwałę za wybór repertuarowy — przy równoczesnej naganie za wygórowane ambicje bez pokrycia w mocach wykonawczych.

JERZY BOBER