

TEATR

Ktoś

zarzucał Michaiłowi Bułhakowowi, że przeobrażając powieść „Biała gwardia” na dramat „Dni Turbinów” uczynił to z bojaźni przed sądem o gloryfikację białogwardystów. Pamiętajmy bowiem, iż do prapremiery teatralnej sztuki (po początkowych sukcesach czytelnicy powieści — 1925 r. — w czasopiśmie „Rossija”, zresztą przerwanych zaniechaniem druku i następnie rozwiązaniem redakcji) doszło w rok później na scenie słynnego MCHAT.

Warto przecież wyjaśnić, że napisana w latach 1923—24 *Biała gwardia* nosiła podtytuł *Dni Turbinów*. Stąd owe, tytułowe weszenia sensacyjek politycznych schodzą jakby na dalszy plan. Co nie oznacza, że autor *Białej gwardii*, czyli *Dni Turbinów* oraz m. in. *Ucieczki*, *Moliera*, czy wreszcie *Mistrza i Małgorzaty* nie miał od początków swojej twórczości aż do końca życia (1891—1940) ciągłych, choć okresami łagodzonych, kłopotów z cenzurą i wręcz napaściwym stosunkiem krytyków literackich. A przede wszystkim stał się obiektem zaszczucia ze strony nadgorliwych ideologów, których dzisiaj nazwalibyśmy po prostu: dogmatycznymi lewakami. Bo nawet Stalin (który ponoć aż 15 razy obejrzał przedstawienie *Dni Turbinów*) uznał wymowę sceniczną utworu za polityczny sukces. Wprawdzie wyraził to w sposób dość brutalny i szorstki odpowiadając na list Billa-Bielocerkowskiego, iż „...nie jest ona (sztuka) wcale aż tak zła, ponieważ przynosi więcej korzyści niż szkody. Nie zapominajcie, że ostateczne wrażenie, jakie pozostaje widzowi, to wrażenie życzliwości dla bolszewików: no, jeśli tacy ludzie, jak Turbinowie, są zmuszeni złożyć broń i ukorzyć się przed wolą ludu (...) to znaczy, że bolszewicy są niezwykcie, nikt im nie da rady (...) Oczywiście, autor w żadnym wypadku nie ponosi winy za tę demonstację. Ale cóż to nas obchodzi?”

Wróćmy jeszcze do powieści i jej

przeróbkę teatralną. Otóż Bułhakow — nawet gdyby nie posłużył się raz już użytym, jednym z członów tytułu — mógłby nazwać swe drugie dzieło dowolnie, także i z tego powodu, że *de facto* nie jest to zwykłe przysposobienie powieści do potrzeb sceny. Autor, zdając sobie sprawę z niemożności przeniesienia pełnej akcji oraz wszystkich wątków i osób *Białej gwardii* w kształt sztuki dramatycznej — choćby na czas całego wieczoru teatralnego — początkowo ujął perypetie bohaterów w 16 obrazach, z czego na koniec, wskutek wspólnego opracowywania widowiska z kierownictwem artystycznym MCHAT, pozostawił czteroktówką całość podzieloną na 7 scen. Tak to głównie wygląda od strony formalnej. Jednakże — o czym przekonuje lektura — dra-

Dlaczego bez wyrazu?

mat pt. *Dni Turbinów* rzeczywiście obejmuje kilka dni dziejów tej rodziny oraz paru zaprzyjaźnionych, czy związanych z nią losami (w owym czasie) osób. Ponadto niektóre osoby tragikomedii „powstały” ze zlepków dwu lub wielu postaci występujących w powieści. Sztuka zostaje więc zredukowana oraz ściętniona personalnie i sytuacyjnie. Konflikty nabierają rumieńców scenicznego — stają się bardziej wyraziste, albowiem powolne narastanie intrygi, rozległa panorama wypadków rysowana znakomicie piórem powieściopisarza, muszą ulec kondensacji i przyspieszeniu w konstrukcji dramaturgicznej. Zawiązanie akcji scenicznego, jej ekspozycję należy tedy rozpocząć... od końcowych partii powieściowych. Znaczne fragmenty dramatu trzeba tworzyć na nowo. I gdyby można tu skorzystać z prawa do porównań w zakresie tłumaczenia oryginalnej twórczości na obcy język,

wówczas zaryzykowałbym określić, iż mamy do czynienia z kongenialnym przekładem *Białej gwardii* na mowę teatru *Dni Turbinów* — przez jednego twórcę obu utworów.

To historyczne sztuki: Ukraina r. 1918/19. Kijów hetmańsko-niemiecki (carski generał Skoropadski korzystając z poparcia jeszcze walczących tu Niemców, na wiosnę 1918 r. ogłasza się Hetmanem Ukrainy, ale w imieniu białej Rosji). W listopadzie powstaje Dyktoriał Ukrainy Republiki Ludowej, przeciwny władzy radzieckiej. Wojskami Dyktoriału dowodzi ataman Semen Petlura (późniejszy sojusznik J. Piłsudskiego). W połowie grudnia Petlura zdobywa Kijów, zaś Skoropadski wraz z niemieckimi siłami zbrojnymi opuszcza w popłochu Ukrainę. Po pół roku białogwardzistów gen. Denikina zajmują Kijów, skąd tym razem uciekają petlurowcy. A przy końcu r. 1919 stolicę Ukrainy opanowuje Armia Czerwona. Słowem, sytuacja jak na bezceprochu. Sytuacja, zresztą, będąca od-

czajnych warunkach. I ta prawdziwa pełnia barw człowieczych jest właśnie wielkim atutem artystycznym sztuki Bułhakowa. Chyba najlepszej w jego dorobku dramaturgicznym.

Autor kieruje nas przez spleatany gąszcz zdarzeń — ścieżką rodzinną Aleksego i Mikołaja Turbinów oraz ich siostry Heleny Talberg — w krąg bliskich lub dalszych przyjaciół, a także niespodziewanych gości kijowskiego domu. Przy okazji pozwala zajrzeć za kuliszy wielkiej (?) polityki Hetmana, pyszałkowej marioleki poruszanej sznurkami — z jednej strony: w rękach niemieckich, z drugiej — w rękach białych generałów. I jakby mimochodem otwiera okno salonu „za kremowymi zasłonami” na pole walk, podczas których ginie niemal samobójczo pułkownik Aleksy Turbin. Ginie — wierny sobie — choć wcale nie heroicznie. Z rozpaczą w obliczu upadku jego świata i po wydaniu zdeterminowanej decyzji zwolnienia swoich podkomendnych, by ratowali własne życie — potrzebne jeszcze Rosji, która „nie będzie dawna, będzie nowa”. Brat Aleksego, 18-letni zmobilizowany student Mikołaj pada zraniony. Helenę opuszcza tchórliwy mąż, pułkownik sztabu hetmańskiego, jeden z pierwszych zbiegów do Berlina u boku wojsk niemieckich. Kiedy wróci, zastanie żonę w ramionach śpiewaka Szerwińskiego, operetkowego szafarwiły i byłego porucznika uianów, a zarazem adiutanta hetmana-zdrajcy. Zaś galeria postaci przewijających się przez gościnne pokoje i salony Turbinów w tamtych DNIACH żyje jak w euforii lęku. Strachu, tłumionego (bez powodzenia) alkoholem w imię podświadomości wyczuwalnej nieodwracalności tego, co musi nadejść.

A zatem utwór krwisty, świetnie napisany i przepojony charakterystycznym „smakiem epoki”. Toteż TEATROWI im. J. SŁOWACKIEGO należą się słowa uznania za wybór sztuki, gdyż *Dni Turbinów* (w tłumaczeniu polskim Janiny Karczmarewicz-Fedorowskiej i Haliny Zakrzewskiej) mogą być zawsze — nie

Dlaczego bez wyrazu?

(DOKOŃCZENIE ZE STR. 4)

tylko z okazji rewolucji — o zdobą przemysłanego repertuaru najlepszych scen. To literatura faktycznie wysokiego lotu. Jak więc mogło dojść do tego, że spektakl, wyreżyserowany przez *Bogdanę Michalikę*, w prostej scenografii *Ewy Łanieckiej* i oprawie muzycznej *Bolesława Rawskiego*, nie dorasta do rangi artystycznej utworu?

Przede wszystkim widowisko (jeśli nawet słusznie, że względów czasowo-obsadowych, pozbawione scen *petlurowskich*) wymagające utrzymania — istniejącego wszak w samym dramacie! — klimatu zmian sytuacyjnych na objętej rewolucją Ukrainie, a także przemian psychologicznych postaci, nie zachowuje owej specyficznej aury. Jakby wyparowała ona całkowicie ze sceny, a co gorsze — z charakterystyczności sztuki. W zamian za to wystąpiły przejaśnienia „rodzajowe”, niepotrzebne naddatkę szarzy aktorskiej w scenkach pijackich,

bez tak znamienitych, ruskich *zaczadzeń duszy*, zgrabnie i sugestywnie podkreślanych tekstem. Tekst zresztą pogrubiono groteskowymi przerysowaniami, wręcz nie dowierając literackiej jego nośności i tragikomicznej, przetykanej ironią oraz subtelną liryką, tonacji autorskiej. I wówczas z teatru Bułhakowa reżyser usiłował wydobywać, mimo widocznych oporów materii dramatycznej, jakiś prowincjonalny teatrzyk quasi-kabaretowy. Ba, chciał być dociwpińszyszy od Bułhakowa, co dało efekty zgola pretensjonalne. I po co? Żeby m. in. tak zdolny i wytrawny — pomimo młodego wieku — artysta, jak *Krzysztof Jędrsek* w roli kapitana Myszajewskiego, postaci tyle tragicznej, co potraktowanej satyrycznie, udawał małomiaszczkowego błazna już przy pierwszym swoim wejściu na scenę? Nie wspominając o całej serii gagów I aktu, rodem z przyszłowiewej zabawy „u cioci na imieninach”

Ponadto, co najmniej połowa kwestii (np. *Jacka Stramya* jako *Aleksę*, *Jolanty Łagodzińskiej* — *Heleny* *Tal-*

berg, oficerów, junkrów etc) nie dochodziła do uszu słuchaczy poza pierwszymi rzędami. Dziwne, że uszło to uwadze reżysera, gdyż inni wykonawcy ról: *Marian Dziędziel* (Hetman), *Andrzej Balcerzak* (gen. v. Schratt), *Hilary Kurpanik* (v. Dust), *Jerzy Sagan* (niemiecki lekarz), *Zbigniew Ruciński* (adiutant hetmana, *Szerwiński*), *Tadeusz Zięba* (niedorajda *Laruś*), *Tomasz Międzik* (*Studziński*) potrafili wcale wyraźnie przekazywać odbiorcom, swoje wypowiedzi...

Także w obsadzie przedstawienia nie uniknięto pomyłek. Moim zdaniem, rolę *Heleny* powinna cechować większa ekspresja i różnorodność środków wyrazu, aniżeli zademonstrowała — dysponująca dobrymi warunkami zewnętrznymi — *J. Łagodzińska*, podobnie jak w przypadku jej scenicznego męża (*Janusz Krawczyk*) razila mdło zarysowana sylwetka „mieczaka”, oficera sztabowego. Artysta ten widziany ongiś przeze mnie w nowohuckiej *Ucieczce* (też Bułhakowa!) zagrał wtedy postać przegranego życiowo i politycznie atamana z zasto-

sowaniem całej skały półcieni. A tu był nijaki.

Dość ciekawie zaprezentował *Jacek Milczanowski*, młodzieńczą naiwność studenta *Turbina*, zaś *Janusz Łagodziński* pokazał się interesująco w epizodzie hetmańskiego *Lokaja*. Mógł się również podobać zabawny, grubo ciosany — lecz wewnętrznie kruchy — *Laruś*, przybywszy z *Żytomierza*, zaplątany w kijowskie wypadki (*Tadeusz Zięba*) oraz *J. Stramya* w scenie determinacji przed niemal samobójczym krokiem. Tak, jak i *K. Jędrsek* — człowiek szukający swego miejsca w życiu, podczas ostatniego aktu sztuki, czy *Z. Ruciński* jako śpiewający ułan i niezbyt poważny amant *Heleny*. Niestety, nierówności stylistyczne prowadzenia ról obciążają bardziej reżysera, aniżeli zdezorientowanych (brakiem stylu?) wykonawców. W widowisku wystąpili jeszcze: *Juliusz Zawirski* (*Maksym*), *Ireneusz Pastuszek* i *Bogdan Stomiński* (oficerowie) oraz *Stanisław Jędrzejewski* (*junkier*).

JERZY BOBER