

W TEATRZE LUDOWYM

Udana „Ucieczka” Giżyckiego

Jubileuszowy — 35. już — sezon teatralny nowohucki TEATR LUDOWY rozpoczął od wystawienia spektaklu wcale niełatwego. Iles lat temu bowiem nastał u na swoisty boom na twórczość Michała Bułhakowa, niemal więc wszyscy dzisiaj znają ją i lubują się w jego utworach.

Reżyser przedstawienia Henryk GIŻYCKI sięgnął po utwór stosunkowo bardzo mało znany w Polsce, mianowicie po napisaną przed 58 laty „Uciezkę” zapewne ze świadomością, że nie jest to łatwe przedsięwzięcie.

Od razu trzeba przyznać, że z tego zadania wywiązał się całkiem przyzwoicie, tworząc spektakl udany, wciągający umiejętnie widza w przedstawiane zdarzenia, dotyczące rzeczywistości Związku Radzieckiego z lat 1920—21. Rzeczywistości, dodajmy od razu, związanej ze światem „białej armii”, a więc światem i formacją społeczną przeciwną rewolucji. Świat ów przez prawa historii skazany na zagładę, momentami obywatelniający ogromem swego upadku; świat chory, zdegenerowany, ale i jednocześnie uroczający pięknym. Bułhakow jak mało kto potrafił ukazać ludzi z tego świata naprawdę takimi, jakimi byli — bohaterami i tchórzliwymi, wielkimi i małymi, pełnymi podłości, ale i zarazem szlachetnej wzniosłości.

„Ucieczka” nie jest utworem prostym. Zawarty w nim wizerunek końca pewnego świata kryje w sobie groteskę i tragedię, dramat i ironię, i jest jakby wizją sennego, ale dziejącego się na jawie — koszmaru. Ostatnim ratunkiem dla bohaterów utworu wydaje się być ucieczka — obłędna próba niepoddania się wyrokowi surowej historii. Stąd też tragiczne zagubienie się bohaterów dramatu, zagubienie, które stało się udziałem całej ówczesnej rosyjskiej inteligencji.

Reżyser spektaklu umiejętnie potrafił przenieść na scenę

rozmiar ogarniającej bohaterów tragedii, tworząc spektakl nie pozbawiony wartkiej, treściwej akcji i towarzyszących refleksji. Mogło się to, oczywiście, stać za sprawą zespołu aktorskiego, który niemalże w komplecie bierze udział w tym ciekawym przedstawieniu. Jest jednakże czwórka aktorów na barkach, których spoczywa ciężar sztuki. A więc przede wszystkim świetna rola, występującego gościnnie aktora z Teatru Bagatela, notabene — wyszłego z nowohuckiej sceny — Janusz Krawczyka. W jego interpretacji postać generała-majora białej armii Czarnoty tętni autentycznością. Postać z krwi i kości, groteskowa, ale i wzniosła — środkami aktorskimi nader udanie zagrana

przez Krawczyka. Chłudow w wydaniu Andrzeja Gazdeczki, postać najbardziej tragiczna w spektaklu, świadomy bankructwa ideałów, o które walczył. Z tej niełatwej roli Gazdeczka wywiązał się zupełnie poprawnie. I wreszcie para: Serafima Korzuchina i Sergiusz Gołubkow, w które to postaci wcieli się Jadwiga Lesiak i Adam Sadzik. Oni z tej „ucieczki” postanawiają powrócić do nowego świata. Aktorzy ci w zdecydowanej większości potrafią sugestywnie pokazać kreowane postacie. I na koniec chociażby, wzmianka i o innych aktorach, których warto wyróżnić w tym spektaklu. Katarzyna Lis w roli Lusii, Paramon Korzuchin ciekawie zagrany przez Tadeusza Wieczorka, interesująca gra Jerzego Hojdy w roli szefa kontrywywiadu Cichego oraz Tomasz Poźniak, wcielający się w postać Hryszczenki, lokaja Korzuchina. I te kreacje zostawiają ślad w pamięci.

Całość zaś uzupełnia wyciszona, sugestywna scenografia Marii Kolber-Walczak i Stanisława Walczaka oraz dyskretna oprawa muzyczna Jolanty Szecherby.

(dom)



26 TEATR

Droga Michała Bułhakowa (1891—1940) do literatury — w prozie i dramaturgii — 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 obydwu 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 uważał 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 tragigroteski. Autor posługuje się bowiem, zależnie od prawie filmowych kadencji 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 wyrażającej tu stare, schematyczne już tęsknoty opętanych strachem i obsesjami wodzów 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 Giżyckiego, istotny zresztą dla Bułhakowskiej mieszaniny tragikomicznego tworzywa literackiego, zagubili, lub gubili po drodze aktorzy, nie umiejąc 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 mieszczańsko-inteligencka. Głównie jednak ostrość widzenia rzeczywistości oraz ironiczny (w przypadku Czechowa bardziej współczujący) stosunek do bohaterów, których powołał do tragikomediiowego życia. A co ich różni? Czechow przewidywał zmierzch epoki świata, pozabawionego siły płynącej 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, przyzwyczajenia, poglądów. Jak widać, były to w pierwszym rzędzie problemy i rozdarcia wewnętrzne wrogów rewolucji oraz wielkiej rzeszy biernych robotników tonącego okrętu carskiej Rosji.

Toteż los Bułhakowa-autora okazał się losiem znacznie twardszym, bardziej skomplikowanym od perypetii twórcy *Trzech sióstr*, *Wujaszka Wani*, czy *Wiśniowego sadu*. Właśnie dlatego, że chciał dawać świadectwo prawdziwego czasu. Czasu rewolucji tworzącej nowy porządek społeczny także i dla nierewolucjonistów. Tu już zawołowana poetycka mgła, czy sardoniczny uśmiech, 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 Czechowskiego — w późniejszym (1936) *Molierze*, a także w najwybitniejszej powieści *Mistrz i Małgorzata* ukończonej tuż przed śmiercią. Owa skłonność do sztychów podtekstów nie ułatwiała zresztą życia pisarzowi. Właściwie tylko *Biała Gwardia* i jej udratyzowana 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 sytuację, mnoży różnorodne postacie, zarysowane jakby paroma kreskami i zaledwie kilku czołowym bohaterom używa trochę więcej charakterystycznych cech osobistych. A przecież ukazując przekrój generalsko-żołnierski białogwardystów oraz wplątanych w ich szatanię się ze zwycięską armią „Czerwonych” ścigającą resztki wojsk kontrrewolucyjnych ku portom Morza Czarnego, cywilów rozmaitego rodowodu i profesji — ergo, zróżnicowanie postaw i zachowań tylko — po jednej stronie: ucieczki, niedobitków byłego imperium — zaznacza jeszcze niemałe tragedie indywidualne, przypadki chorobliwych reakcji, czy wręcz złośliwskiego cynizmu dawnych prominentów rządu Kiereńskiego. Sztuka została tedy utkana z wielu wątków i nafaszerowana scenkami oraz epizodami — co stawia przed każdym jej inscenizatorem i aktorami zadania równie wdzięczne, jak i odpowiedzialne w sensie artystyczno-warsztatowym. Inaczej mówiąc, bez perfekcji wykonawczej spektakl może wypaść nie tylko intencje autorskie, lecz także spłazczyć i obdzielić z minimum wiarygodności — prawdę człowieczych losów w dramacie.

No, właśnie: w dramacie — z wyraźnymi akcentami tragigroteski. 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. Młodzi 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 Giżyckiego wespół z *Jolantą Szczerbą* (opr. muzyczne) w skrótowno „postrzępionych” dekoracjach *Marii Kolber-Walczyk* 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 Gazdeczki (z wyjątkiem sceny finałowej) był figurą groteskową. Sztuczna i jednoznaczna, a przez to niezrozumiała w akcie końcowym. Lepiej powiodło się gościnnie występującemu *Januszowi Krawczykowi* (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 farsowym pogrubionym wcieleniu Korzuchina. Zagubiony i nieporadny w tym kołowrocie wydarzeń, adorator Serafimy, docent Gołubkow (*Adam Sądzik*) 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 Kwina*) 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 zasługiwałoby na pochwałę za wybór repertuarowy — przy równoczesnej naganie za wygórowane ambicje bez pokrycia w mocach wykonawczych.

JERZY BOBER

26 „Sny moje są coraz cięższe...”

Teatr Ludowy w Krakowie; **UCIECZKA** Michaila Bułhakowa. Przekład: Jerzy Jędrzejewicz. Reżyseria: Henryk Giżycki, scenografia: Maria Kolber-Walczak i Stanisław Walczak, opracowanie muzyczne: Jolanta Szczerba. Premiera 6 X 1985 (fot. Zbigniew Zagocki)

Ucichły cerkiewne dzwony. Odzywa się tylko czasem głuche wołanie „Gospodi, pomiluj!”. Nie ma już salonów, gdzie „lustra dźwięk walca obracał”, ani zielonych lamp w gabinetach, ani kremowych firanek, ani szaf bibliotecznych pełnych książek. Wykwintne kobiety, dotknięte nieszczęściem, w zdumieniu i rozpacz patrzą na obcy świat. Strach i śmierć wdarły się w zacisza domów. Gina stare idee i ich wyznawcy. Uczucia ludzkie: nienawiść i agresja, okazały się silniejsze niż idea. Rozmokłymi drogami Ukrainy wędruje gniew i śmierć. Syraja mat' ziemia pochłania ludzkie istnienia. Odarty z ludzkiego znaczenia czas układa się w cykle wiecznej ucieczki. Ale nawet ucieczka nie zdoła już ocalić wiary w nadrzędność człowieka, w ład i sprawiedliwość.

Pisze Bułhakow w *Białej gwardii* o tragedii ucieczki rewolucyjnych rozbitek — „... błagali o wizy, przekazywali pieniądze, przeczuwając, że, być może, trzeba będzie jechać dalej i jeszcze dalej, tam, gdzie już na pewno nie dogoni ich straszliwy łoskot bitewny i werbel bolszewickich pułków. (...) Nienawidzili bolszewików. Ale nie tą nienawiścią twarzą w twarz, kiedy nienawidzący chce walczyć i zabijać, ale nienawiścią tchórzliwą, syczącą, zza węgla, z ciemności. (...) Nienawidzili wszyscy — kupcy, bankierzy, przemysłowcy, adwokaci, aktorzy, kamienicznicy, kokotki, lekarze, posłowie do Dumy Państwowej, inżynierowie i literaci...”

Nietzsche napisał tak: „Lepiej jest zginąć niż nienawidzić i bać się; lepiej zginąć po dwa-kroć niż być znienawidzonym i budzić lęk; taka winna być kiedyś wyniosła dewiza każdego zorganizowanego społeczeństwa”.

W społeczeństwie rosyjskim epoki przedrewolucyjnej, pełnym wielkich bogoiskatelej — poszukiwaczy Boga, pogrążonych w dociekaniach metafizyczno-religijnych, ta nietzscheańska myśl nie była zapewne szerzej znana. A i świadomość historyczna była jakby w uśpieniu. Bułhakow rozumiał przedziwność swojego narodu i kraju, może dlatego historia nie przetacza się przez jego utwory „pożętnym łoskotem”, ale oglądana jest poprzez sny, marzenia, tęsknoty, odbija się w lekliwych spojrzeniach ludzi, wyrzuconych z właściwego im miejsca.

I sny, i życie, które śni się, przepełnione są w sztuce Bułhakowa duchem fatalizmu. Sny układające się w ciągi obrazów tworzą męczącą, smutną tragicomedie. Tragikomedie, która jest pewnie — jak chce Władimir Frolow — kontynuacją tradycji Gogolowskiego komizmu, ale bliższą chyba jeszcze definicji, jaką Meyerhold znalazł dla określenia tragikomicznego sposobu myślenia ukazanego w *Wiśniowym sadzie*: „wesołość, w której dają się słyszeć dźwięki śmierci”.

Ucieczka stanowi syntezę, stop różnorodnych składników, łączy w sobie rozmaite style: lirykę, tragizm i groteskę. Choć najważniejsze może jest unoszące się nad tą sztuką przesłanie, że pozostaje śmierć, która na pewno zwycięży człowieka, i lęk przed wszechogarniającą siłą władzy. W Bułhakowskich bohaterach, zagubionych, uciekających od ojczyzny i od siebie samych, powraca stale natrętne odczucie czegoś strasznego, czego zmienić już nie można.

W Teatrze Ludowym tętno spektaklu jest chwilami dziwnie pospieszne albo nużące powolne i rozciągliwe. Kontury przedsta-

wienia rozplywają się i wyostają na przemian, jakby we śnie. Stąd w spektakl ten wchodzi się powoli i z pewnym trudem. Przedstawienie jest w kilku miejscach teatralnie bardzo ładne, kiedy próbuje wydobywać polifoniczność sztuki Bułhakowa. I w paru momentach wydaje się ważne, kiedy przybliża się do podłoża dramatów i tragedii ludzi, ich uwikłań w społeczne i polityczne gry sił.

W ciemności słychać śpiewne zawodzenia mnichów, pewnie o umierającym świecie i o ludziach, których cierpienie jest bezcelowe, jeśli nie umieją zrozumieć biegu historii. Kiedy podnosi się kurtyna, ciepły powiew przeciągu chyli płomyki świec zapalonych przed brązowo-złocistą ikoną. Światło omiata delikatnie scenę, wyluskując z półmroku szary, rozdergany tłum małych ludzi, łamany niszycielską siłą rewolucji, zmieniającej oblicze świata. Przestrzeń jest szara, ponura i ascetyczna. Zarówno przestrzeń zabudowana materią prezentowych kotar, jak i większość kostiumów są utrzymane w zielono-brunatno-szarej tonacji. Scenografia i kostiumy zostały pomyślane po malarsku, oparte na współistnieniu barw, prawach zależności kolorystycznych płam i ich wzajemnym działaniu. Są to rozwiązania czułe na kolor i ten kolor ma swoją semantykę, dominującą szarość i brudność opisuje i nazywa nam świat. Wydaje się to ważne, zwłaszcza że słowo w tym przedstawieniu bywa czasem ułomne.

Przez cały czas istotne będzie światło. Dochodzi z wielu miejsc, z różnych źródeł, jest najczęściej żółte i wówczas rozproszony albo gesty, fioletowo-niebieskie, albo mleczno-białe i wtedy tworzy świetlną kurtynę, pasmo mgły.

Cena ucieczki, a nawet każdej podróży, jest strach. Człowiek pozbawiony zostaje wówczas oparcia i maski. I wtedy najłatwiej dostrzec, jak świat się wymyka ze swoich stałych ram, jak z ludzi promieniuje nieludzkie. W przedstawieniu nowohuckim

strach i to, co nieludzkie, pozostają na dalszym planie. Pokazano bowiem, jak pośród zdarzeń przybierających apokaliptyczne rozmiary człowiek traci swoją godność, ale zaistniał także drugi, inny wymiar tych postaci, nie zagubionych jeszcze w upodleniu; ich nostalgiczne spojrzenia i jakby ciągle oglądanie się za siebie, na życie minione, i stale obecny gdzieś za sceną dźwięk walca — symbol ginącej epoki.

Człowiek stał się nieludzki, bo dostrzegł tragiczną nieprzystawalność świata i swoich marzeń. Zrozumiał, że nie ma już powrotu do dawnego świata, a w takim, jaki jest, żyć nie potrafi. Nie umie odnaleźć się w tym nowym świecie generał Czarnota (Janusz Krawczyk), bohater tragicomedii bezsensownej i rozpaczliwej, więc szyderstwem i śmiechem z siebie samego, ze swojej przeszłości białogwardzisty i z przyszłości niewiadomej, próbuje burzyć ideologię białej emigracji. Niezbyt głęboko została pomyślana postać Serafimy, wytwornej kobiety dotkniętej nieszczęściem, doznającej upokorzeń i doświadczającej rozmaitych podłości. Jadwiga Lesiak nie pokazała tego dramatu, kiedy urodziwa, elegancka kobietę łamiał nieszczęście, jak przez to szarzej i zwyczajnie, jak narasta w niej zgoda na to, co jest, jak traci dawną klasę i zmienia osobowość.

Chłudow w tym przedstawieniu nie jest człowiekiem okrutnym. Andrzej Gazdeczka zbudował postać małego, zapadniętego w sobie człowieka, więc nie przystają do niego wołania ordynansa Krapilina: „Chłudow szkał, Chłudow zwierzę”. Aż trudno uwierzyć, że to Chłudow stanowi o wszystkim, że od niego zależy życie i śmierć. Ale pewnie dlatego tak się dzieje, że nie zaistniało w przedstawieniu to, co zdaje się podpowiadać Bułhakow, że Chłudow powinien właściwie grać także wszystkie inne postaci skupione wokół niego. Ich spojrzenia lekliwe, ich ruchy niespokojne, pełne strachu

Tadeusz Wieczorek, Janusz Krawczyk, stoi Tomasz Poźniak

i nadziei powinny budować okrucieństwo tej postaci.

Pisał Konstantij Rudnickij: „Chłudow to błąd białej gwardii, to jej rozpacz i jej szaleństwo, skazaniec jej i jej kat. Chłudow to doprowadzone do fanatyzmu, do zdziczenia, do zezwierzęcenia ostatnie wcielenie i ostatnia linia obrony — »białej idei«. Widocznie taka już jest ta idea, zdaje się mówić Bułhakow, skoro wierna i konsekwentna służba dla niej doprowadza do całkowitego upadku moralnego, do zbydlęcenia, do zatyrały wszelkich cech ludzkich...” W przedstawieniu projekcja postaci Chłudowa rozwija się w kierunku jakby przeciwnym do interpretacji, jaką daje Rudnickij. Chłudow Andrzeja Gazdeczki nosi w sobie własną zagładę. Przyczyna jego tragedii i rozdarcia jest pewnie wiara w białą ideę, ale ta idea nie zawiodła go do zupełnego zbydlęcenia, może raczej pozwoliła mu lepiej widzieć i oceniać świat. Takie rozumienie postaci Chłudowa wydaje się możliwym i uzasadnionym odczytaniem Bułhakowa.

Przedstawienie Giżyckiego jest i bliskie myśli Bułhakowa, i teatralnie logiczne, ale czegoś mu przeciw brakuje. Jest w nim parę myśli ważnych, które, niestety, z trudem przenoszą się po scenie, grzęzną w tekście mówionym często niesłyszalnie, a chwilami bełkotliwie. Konstrukcja całości została pomyślana



muzycznie, każda scena i każdy obraz wynikają z poczucia harmonii całości i budowane są jakby za sprawą muzyki; walce i śpiewy cerkiewne tworzą coś w rodzaju dźwiękowej tkaniny, wypełniającej teatralną przestrzeń. Muzyka i światło stały się w tym przedstawieniu jakby zastęp-

czymi nośnikami myśli i znaczeń, których nie potrafi udźwignąć bezradne słowo.

Spektakl ma więc rozmaite ułomności, ale we wszystkie prawie postaci wpisana została Bułhakowska nostalgia i nierealna tęsknota, może ta, o której pisał sam Bułhakow: żeby „zobaczyć,

jak na siedmiu wzgórzach płonie czterdziestokroć czterdzieści cerkiewnych kopuł, jak oddycha i mieni się blaskiem Moskwa”. A więc tęsknota uciekinierów, wygnanych, wydziedziczonych, żeby znowu móc gdzieś się zakorzenieć, żeby znowu przynależać do jakiejś kultury i tradycji. ■

Ucieczka

KIEROWNICTWO Państwowego Teatru Ludowego w Krakowie z dyrektorem Henrykiem Giżyckim (zarazem znanym reżyserem i aktorem) na czele ma dobre i śmiałe pomysły repertuarowe, za które z pewnością należą się słowa uznania. Dla przykładu parę tytułów wciąż obecnych w repertuarze: „Betleem polskie” Rydla, „Hiob” Wojtyły, „Milczenie” Brandstaettera, „Parady” Potockiego — i teraz nowa premiera: „Ucieczka” Michała Bułhakowa. Decyzja wystawienia tego znakomitego dzieła scenicznego autora „Mistrza i Małgorzaty” zasługuje na aplauz tym większy, że jest to jego dopiero druga realizacja teatralna w Krakowie. Aż dziw, że od 1969 r. nie sięgnięto po tę sztukę. Ale bo też i miała ona swoje symptomatyczne, pouczające losy. Napisana w 1927 r. specjalnie dla MCHAT-u przygotowana z miejsca do wystawienia w świetnej obsadzie, niestety, wycofana z repertuaru, pomimo obrony podjętej przez samego Maksyma Gorkiego. Bułhakow nie doczekał się inscenizacji „Ucieczki”, którą pokazano po raz pierwszy w 1957 r. w stalinogradzkim Teatrze Dramatycznym im. Maksyma Gorkiego, w rok później w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Puszkina w Leningradzie. Polska prapremiera „Ucieczki” miała miejsce w 1959 r. w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach.

Trzeba przyznać, że losy tego dramatu są intrygujące, jak też nieustannie zaciękała osoba, życiorys i twórczość Bułhakowa. Lekarza, powieściopisarza, dramaturga, reżysera, aktora, człowieka niezwykle utalentowanego, wewnętrznie skłóconego, wizjonera, wyprzedzającego swymi psychologicznymi i pisarskimi wejrzeniami w głębie ludzkich

dramatów epokę egzystencjalistycznej konfrontacji z absurdalnością losu. Czego znakiem, zastanawiającym dowodem jest także „Ucieczka”. Pewnie też i dlatego były z nią kłopoty. Bo jakże to? Trwa wielka rewolucja, młoda władza radziecka walczy o ustanowienie i utwierdzenie nowego ładu politycznego i cywilizacyjnego, a na scenie nie ma nic z patosu i nic z heroizmu stawiania się historii; nie ma przemarszu zwycięskiej rewolucji bolszewickiej; nie ma bohaterów, nie ma słusznych haseł ideologicznych. Są natomiast zagubione pobocza, chore odpryski ginącego starego świata przerażonego naporem nowej siły, przed którą trzeba uciekać.

Wydarzenia rewolucyjnych przemian wstrząsnęły świadomością pisarza, dalekiego i obcego swoją sylwetką duchową wszelkiej polityce czy walce, związanego głęboko z umierającą rzeczywistością dotychczasowego obyczaju i kultury. Pisał potem, że z kilkunastokrotnej zmiany władzy w jego rodzinnym Kijowie — sam przeżył dziesięć. Pozostała w nim obsesja zraty i klęski, dreszcz zapadania się w nicłość starego świata, skazanego na zagładę, a przecież obdarzonego wartościami i swoistym dekadentkim urokiem. Pozostała obsesja ucieczki przed groźną potęgą nowego ładu — było dalej i nie powrotnie. Czy jednak można uciec przed historią, przed własną przeszłością, przed sobą samym?

Poczuciem klęski i gwałtownym pragnieniem ucieczki do jakiegoś wymaganego rajy do czy azylu żyją bohaterowie „Ucieczki”. Przebrali pod naporem dziejów, czują się zagubieni, zmiażdżeni, wydrążeni z sensu, z siebie nawet. A cóż to za

pyszne postacie, skomplikowane, zróżnicowane! Noszą autentyczne ludzkie dramaty, są ludźmi małymi i wielkimi, podłymi i ocalającymi swoją godność, tragicznie oszukany — matni bez wyjścia — gdzieś na peryferiach walki, w ukryciu klasztornym, na dworcu kolejowym, ściągani i zalekni w ucieczce, w Sewastopolu, w Konstantynopolu, w Paryżu... Ileż tymi postaciami można wygrać ważnych prawd życiowych, tym bardziej że wypełniają one niezwykle zbudowany utwór, w którym najnowocześniejsze splatają się ze sobą w koszmarną wizję — tragedię i groteskę, okrucieństwo i liryzm, brutalność i poetycką nostalgię. Apokalipsa objawia się tu niby sen, niby bolesne przywidzenie, obłąkańcze uwiedzenie. Straszny tygiel historii zagarnia i pochłania ludzi, sztydzi z jednostek. Owszem, dramat sceniczny na dziś, na miarę pytań i doświadczeń współczesności, i kilka cudownych ról dla aktorskich popisów: Czarnoty, Chłudowa, Gołubkowa, Korzuchina, Korzuchina.

W krakowskim przedstawieniu bierze udział niemal cały zespół nowohuckiego Teatru Ludowego, towarzyszący z werwą protagonistom. Giżycki jako reżyser, doświadczony przecież fachowiec w teatralnej robocie, rzecz zainscenizował z panoramicznym rozmachem kontrastowym kameralnymi scenami. Szkoda, że sceny duże, zbiorowe, z ruchem, z tempem, nie wyszły niestety dobrze. Za dużo biegania, gadania, jazgotu — nie układającego się w czytelną sceniczną sens, w dominującą ekspresję. Irytuje to zwłaszcza w scenie klasztornej, w której popłoch i strach przed bolszewikami ma się wyrażać w nerwowym dreptaniu mnichów, zapalaniu i gaszeniu świec, w przebiegankach, w pobożnych znakach i modlitewnych zaklęciach, lecz wyraża się co najwyżej załączek intrygi fabularnej. Także scena na dworcu, szumiąca odgłosami wojny, rozdygotana krzątaniem cofających się białogwardystów, podpo-

rządkowana demonicznemu okrucieństwu Chłudowa nie ma w sobie zestrojonej siły przekonania.

Sprawdza się znowu, że ilekroć teatr jako miejsce wygrywania prawdy staje się miejscem udawania teatru, tylekroć staje się czymś nieznośnym. Czyż nie dziwne to, że im sceniczna akcja bliżej klęski, tym bliżej artystycznej prawdy w teatrze, z tym większą czystością i siłą ona przemawia — w Sewastopolu, w Konstantynopolu, w Paryżu.

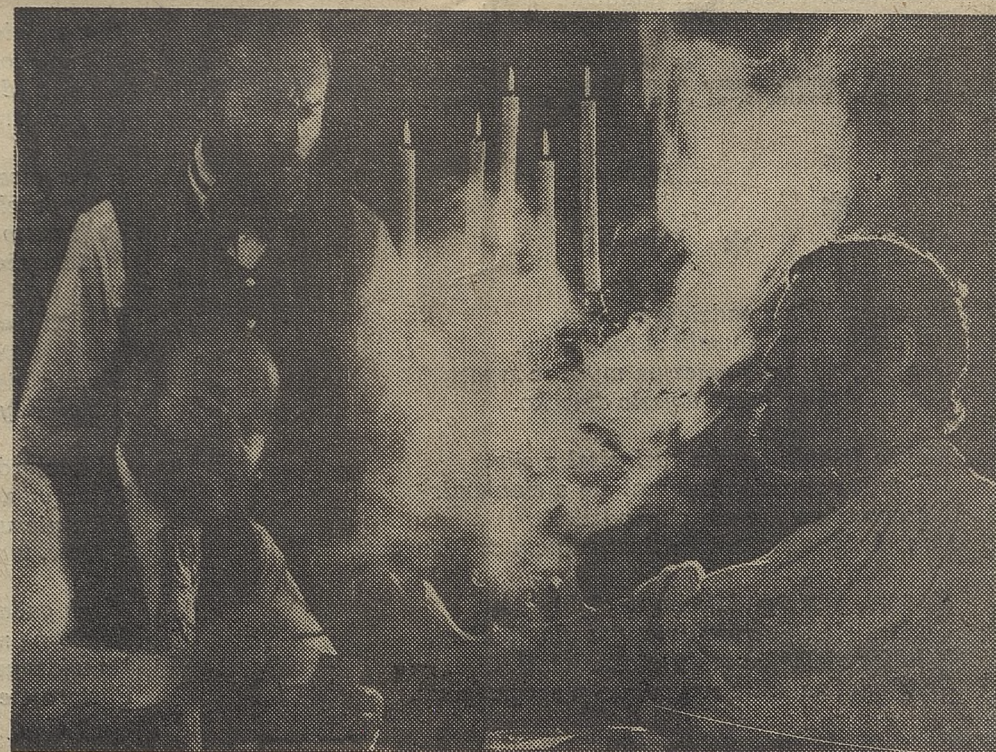
Przedstawienie nabiera kierunku i wyrazu, strząsa z siebie rozgardiasz

rozruchu, odnajduje znaczenie i przesłania, staje się przejmującą rzeczywistością artystyczną. Jakby autor, reżyser i aktorzy rozumieli się coraz lepiej. Jakby dojrzewali na scenie do przeżywania swych ról. Dochodzi do głosu autentyzm i perfekcja aktorskiego działania Janusza Krawczyka (Czarnota), Andrzeja Gazdeczki (Chłudow), Adama Sadzika (Gołubkow), Jadwigi Lesiak (Korzuchina), Tadeusza Wiczorka (Korzuchin). Trzy sceny wynagradzają w pełni niedostatki spektaklu: scena degrengolady fizycznej i moralnej, nie tracącej przecież kontaktu z poczuciem godności, scena ogrywania w karty Korzuchina przez Czarnotę i końcowa

scena moralnych rachunków, scena rozstań, pożegnań i decyzji powrotu rozbitków rewolucji do ojczyzny. Warto to zobaczyć i przeżyć. To sprawa nie tylko Bułhakowa i jego nieszczęsnych bohaterów. Ona poszerza się o wymiary uniwersalne.

KAZIMIERZ KANIA

Państwowy Teatr Ludowy w Krakowie: „Ucieczka” Michała Bułhakowa. Przekład: Jerzy Jędrzejewicz, reżyseria: Henryk Giżycki, Scenografia: Maria Kolber-Walczak i Stanisław Walczak. Opracowanie muzyczne: Jolanta Szczerba. Premiera — październik 1985 r.



Tadeusz Wiczorek, Tomasz Poźniak i Janusz Krawczyk w „Ucieczce” M. Bułhakowa. Fot. Zbigniew Łagocki

26

Miała to być gigantyczna, obudowana dużą ilością efektownych detali epopeja o konającej kontrrewolucji w młodym państwie radzieckim. A wyszedł z tego gigantyczny i pretensjonalny metlik.

Michał Bułhakow, autor genialnej i tak popularnej u nas powieści „Mistrz i Małgorzata”, „Białej Gwardii”, „Fatalnych Jai”, a także licznych opowiadań i sztuk napisał „Ucieczkę” w 1927 roku dla MCHAT-u. Do premiery jednak nie doszło po interwencji Głównego Repertuarowego, zdaniem którego autor upiększył zbyt wiele generałów białej armii. Radziecka prapremiera „Ucieczki” miała miejsce dopiero w 1957 r.

Bułhakow zdobył sobie uznanie krytyki i popularność czytelników bystrością i wnikliwością obserwacji, trafną oceną rzeczywistości, fantastyczną wyobraźnią, ciętym, inteligentnym dowcipem, siłą kością języka i urodą samej narracji. To doprawdy nie lada sztuka zrobić z Bułhakowa gładzącego nudziarza. A jednak Teatrowi Ludowemu udało się!

Kolejne sceny irytują przyciętą statycznością. Zaś ich zmiany są niekiedy wręcz humorystyczne. Oto bowiem aktorzy jakby chcąc „pogonić” ospale toczącą się akcję wypowiadają osta-

tnie zdania poszczególnych scen jakby uciekając ze sceny, w biegu, jakby nie myśląc więcej o swej roli, a tylko o możliwie szybkim zejściu i zmianie planu. Miałam wrażenie, że w sali Teatru Ludowego dźwięczy jeszcze wielokrotnie jak sędzę powtarzana przez zdenerwowanego reżysera komenda: Grać, grać, bo znowu wszystko „siadło”! Szybkość tej ucieczki jest wymuszona, bo nie

nia. Brak tu klarowności wypowiedzi, zbyt wiele krzotaniny nużącej i nie wzbudzającej zainteresowania. Pretensjonalna jest cała oprawa muzyczna podpowiadająca widzowi gdzie aktualnie toczy się akcja w sposób topologicznie prymitywny.

Najgorszy jest jednak brak przekonywujących kreacji (z jednym wyjątkiem, o którym za chwilę). Sergiusz Goliubkow Ada-

Gra w tym przedstawieniu tylko jeden aktor, a mianowicie Janusz Krawczyk gościnnie grający generała Czarnotę. To jedyna naprawdę żywa postać (w spektaklu, w którym gra kilkadziesiąt osób...). To osoba z krwi i kości, a nie smętna, papierowa kukła. Scena gry w karty, Czarnoty i Korzuchina (Tadeusz Wiczorek) jest sceną wspaniałą, prawdziwie teatralną. Ale jedna taka scena, nawet gdy trwa kwadrans i nawet gdy aż tak dobra to o wiele za mało na trzygodzinny spektakl...

DOROTA KRZYWICKA

Z teatru

Ucieczka

wynika z wewnętrznych emocji aktorów, lecz tylko z postuszeństwa pokazowi reżysera.

Najzabawniejsza zmiana sceny — nie mogę sobie odmówić opisanie jej, skoro już stłumiłam w sobie śmiech na premierze... — to ta, w której Andrzej Gazdeczka jako Roman Chłudow stanowiący na buforze wagonu, którego fragment widoczny jest w głębi sceny, mówi coś i w połowie tej kwestii... odjeżdża powoli za kulisy.

Kłopoty z montażem scen to duży, choć nie jedyny mankament nowohuckiego przedstawie-

nia Sazdika jest beznadziejnie ciekawym i bezbarwnym idiotą. Niepojęte jest także moim zdaniem jego wielkie uczucie, skoro Serafima Korzuchina Jadwigi Lesiak to nudny babiszon. Miłość jest rzeczywiście ślepa. Andrzej Gazdeczka jako Chłudow i Tadeusz Kwinta jako pomyłony na lirycznie De Brisard szarżują na granicy dobrego smaku. Katarzyna Lis-Woroniecka kreując Kusię bije rekordy nienaturalności. A w ogóle, większość aktorów ogranicza się do wypełniania oklepanych stereotypowych schematów.

UCIECZKA — MICHAŁ BUŁHAKOW; przekł. J. Jędrzejewicz, reżyseria — Henryk Giżycki, scenografia — Maria Kolber-Walczak, Stanisław Walczak, opracowanie muzyczne — Jolanta Szczerba; aktorzy — J. Lesiak, A. Sazdik, J. Krawczyk (gościnnie), K. Lis-Woroniecka, A. Gazdeczka, T. Kwinta, T. Wiczorek, J. Hojda, T. Szaniecki, Z. Horawa, Z. Gorzowski, T. Poźniak, Z. Samogranicki, A. Franczyk, B. Szałapak, R. Gajewski, J. Sykultura, Z. Klucznik, W. Swaryczewska, G. Forsyjak, J. Paruszyński, W. Bułka i inni. Premiera — Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 9 października 1985.

ZA I PRZECIW

48

- 1-12-85

26

Bułhakow w Nowej Hucie

Uciekinierzy donikąd



Przed sobą uciec nie można ani w uludę luksusu, ani w zapomnienie...

Na zdjęciu: Janusz Krawczyk jako generał Hryhory Czarnota, Tadeusz Wieczorek – Paramon Korzuchin i Tomasz Pożniak – Lokaj Antoine.

Fot. Zbigniew Łagocki

Michał Bułhakow miał niewiele ponad ćwierć wieku, bo lat 26, gdy walec rewolucji miażdżył jego dotychczasowy uładzony i spokojny świat. Był więc na tyle młody, by z całą żarliwością odczuwać patos dziejów – i na tyle dojrzały, by rozumieć destrukcyjną siłę wojny domowej, dramat bratobójczej walki, tragiczny paradoks rewolucji.

Inteligent od pokoleń, który niedawno składał przysięgę Hipokratesa – znalazł się w medycznej służbie białogwardyjskiej. Rewolucję oglądał więc z jej najczarniejszej strony: gwałtu, cierpienia, śmierci („Niezwyczajne przygody doktora”). Nienawidził jej za to, że wyzwala podłość, odkrywa niskie instynkty, demaskuje zło w obszarach dotąd nietykalnych. A wielbił, miłością dumną i gorzką. To rozdarcie wewnętrzne: fascynacja i potępienie, duma i pogardliwa ironia emanują ze wszystkich utworów Bułhakowa, nie tylko z oglądanej ostatnio na scenie nowohuckiego Teatru Ludowego „Ucieczki”.

Rewolucja – temat obsesyjny – leitmotiv twórczości – pojawia się i w prozie: „Biała Gwardia”, „Notatki na mankietach”, „Wspomnienia doktora”, „Diaboliada”, i w dramacie: „Dni Turbinów”, „Ucieczka”, „Mieszkanie Zojki”, „Purpurowa wyspa”.

Rodzaj dramatu, który uprawia Bułhakow jest specyficzny. Genezą zbliżony do Norwidowych „białych tragedii” lub „czarnej komedii”. Ponura ironia zastępuje element komiczny, groteska żart, a śmiech jest właściwie tkaniem błazna.

Przed jego bohaterami stoi dylemat wyboru, szamoczą się uwikłani w jakiś przymus, stają wobec rzeczywistości zagubieni niby wędrowiec bez busoli.

Bułhakow nie czekał prapremiery „Ucieczki”, choć sztuka napisana w 1927 dla MCHAT-u, przygotowywana była przez ten teatr w reżyserii Niemirowicza Danczenki, ze znakomitą obsadą aktorską. W fazie prób – została wycofana z repertuaru, by dopiero po trzydziestu latach, a więc w 1958 roku, ujrzeć światła ramy. Autor zmarł w 1940...

Polskie teatry chętnie sięgają po tego autora („Dni Turbinów”, „Ucieczka”, „Piłat i inni” – adaptacja powieści „Mistrz i Małgorzata”), a przedstawienia cieszą się ogromnym powodzeniem, zdobywając aplauz widowni

oraz przychylność krytyki. Tak jest i w przypadku nowohuckiego spektaklu. „Ucieczka” w przekładzie Jerzego Jędrzejewicza i reżyserii Henryka Giżyckiego, stanowi doskonały sprawdzian pracy zespołu Państwowego Teatru Ludowego w Nowej Hucie. Widownia krakowska jest publicznością wyrobioną, którą dość trudno zadowolić – a mimo tego przedstawienia „Ucieczki” mają zawsze pełen komplet widzów. Spektakl (premiera we wrześniu 1985) ma więc rangę wydarzenia artystycznego.

Genezę tego należy szukać nie tylko w reżyserii (bardzo starannej) w wyrównanej grze aktorów (pierwszoplanowa obsada i występy gościnne), ale także w nośnej problematyce dramatu Bułhakowa. Drugim bowiem przewodnim motywem całej jego twórczości jest walka z tendencją zniewalania jednostki ludzkiej. Jest dążenie do niezależności moralnej, wolności osobistej. W tej walce jego bohaterowie nie zwyciężają – uciekają donikąd, w fałsz, w uludę, w przeszłość, w obłąkanie. Nieszczęśliwi „bieżący”, tułacze z wyboru – cierpią kochając, nienawidząc, tęskniąc.

Oglądając „Ucieczkę” nie czuje się dystansu lat dzielących od czasu, o którym opowiada. Toczy się tu bowiem dramat człowieka, uniwersalny. Na kanwie dziejowych wydarzeń, w splocie najbardziej nieprawdopodobnych sytuacji – najważniejsze są losy człowieka. I także nie tylko w postaci głównego bohatera. Bo jest ich wielu. W tym dramacie sumień trudno wydzielić przewodnią rolę, bo zarówno okrutny Chłudow, jak pozytywny Gołubkow, sprytny Korzuchin czy pokrzywdzona Serafina, cyniczny Czarnota i zdeprawowana Lusja – wszyscy stanowią egzemplifikację postaw ludzkich, a ich konflikt z samym sobą jest konfliktem człowieczym w każdym czasie i pod każdą szerokością geograficzną.

Przedstawienie nowohuckie raz jeszcze udowadnia, że Bułhakow jest ponadczasowym, wrażliwym humanistą, świetnym diagnostą duszy ludzkiej. A inscenizacja trafnie odczytuje te jego wielkie walory. Jakże ważne również dla współczesnego widza polskiego.

MARIA MACHOWSKA