

# „Sny moje są coraz cięższe...”

LIDIA WÓJCIK

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

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 rozpaczają patrzą na obcy świat. Strach i śmierć wdary się w zacisza domów. Gina stare idee i ich wyznawcy. Uczucia ludzkie: nienawiść i agresja, okazały się silniejsze niż idee. Rozmokłymi drogami Ukrainy wędruje gniew i śmierć. Syraja ma! 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 rozbitków — „... błagali o wizy, przekazywali pieniądze, przeczując, że, być może, trzeba będzie jechać dalej i jeszcze dalej, tam, gdzie już na pewno nie dogoni ich straszliwy loskot bitewny i werbel bolszewickich pułków. (...) Nienawidzili bolszewików. Ale nie tą nienawiścią twarzą w twarz, kiedy nienawidzący chce walczyć i zabijać, ale nienawiścią tchórzliwa, sycząca, 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 dwakroć niż być znienawidzonym i budzić lęk; taka winna być kiedyś wyniosła dewiza każdego zorganizowanego społeczeństwa”.

W społeczeństwie rosyjskim epoki przedrewolucyjnej, pełnym wielkich bogoiskatielej — poszukiwaczy Boga, pogrążonych w dociekaniach metafizyczno-religijnych, ta nietszcheańska myśl nie była zapewne szerszej 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 „potężnym loskotem”, 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 tragikomedie. 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 po zostaje 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 rozpluwają 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 zawrozdzenia 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, wyłuskując z półmroku szary, rozedrgany tłum małych ludzi, łamany niszcycielską siłą rewolucji, zmieniającej oblicze świata. Przestrzeń jest szara, ponura i ascetyczna. Zarówno przestrzeń zabudowana materia bieżących 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 rozproszona albo gęste, fioletowo-niebieskie, albo mleczno-białe i wtedy tworzy świetlną kurtynę, pasmo mgły.

Ceną 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 stałe 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 tragikomedii 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 Serafiny, wytwornej kobiety dotkniętej nieszczęściem, doznającej upokorzeń i doświadczającej rozmaitych podłości. Jadwiga Lesiak nie pokazała tego dramatu, kiedy urodziwa, elegancka kobieta łamie nieszczęścia, jak przez to szarżeje 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 Chłudowa powinny 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 zatury 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. Przyczyną jego tragedii i rozdarcia jest pewnie wiara w białą ideę; ale ta idea nie zawiadła 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 przecież brakuje. Jest w nim parę myśli ważnych, które, niestety, z trudem przenoszą się po scenie, grzęznąc w tekście mówionym często niesłychalnie, 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 w rodzaju dźwiękowej tkaniny, wypełniającej teatralną przestrzeń. Muzyka i światło stały się w tym przedstawieniu jakby zastę-

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 zakorzenić, żeby znowu przynależać do jakiejś kultury i tradycji.

