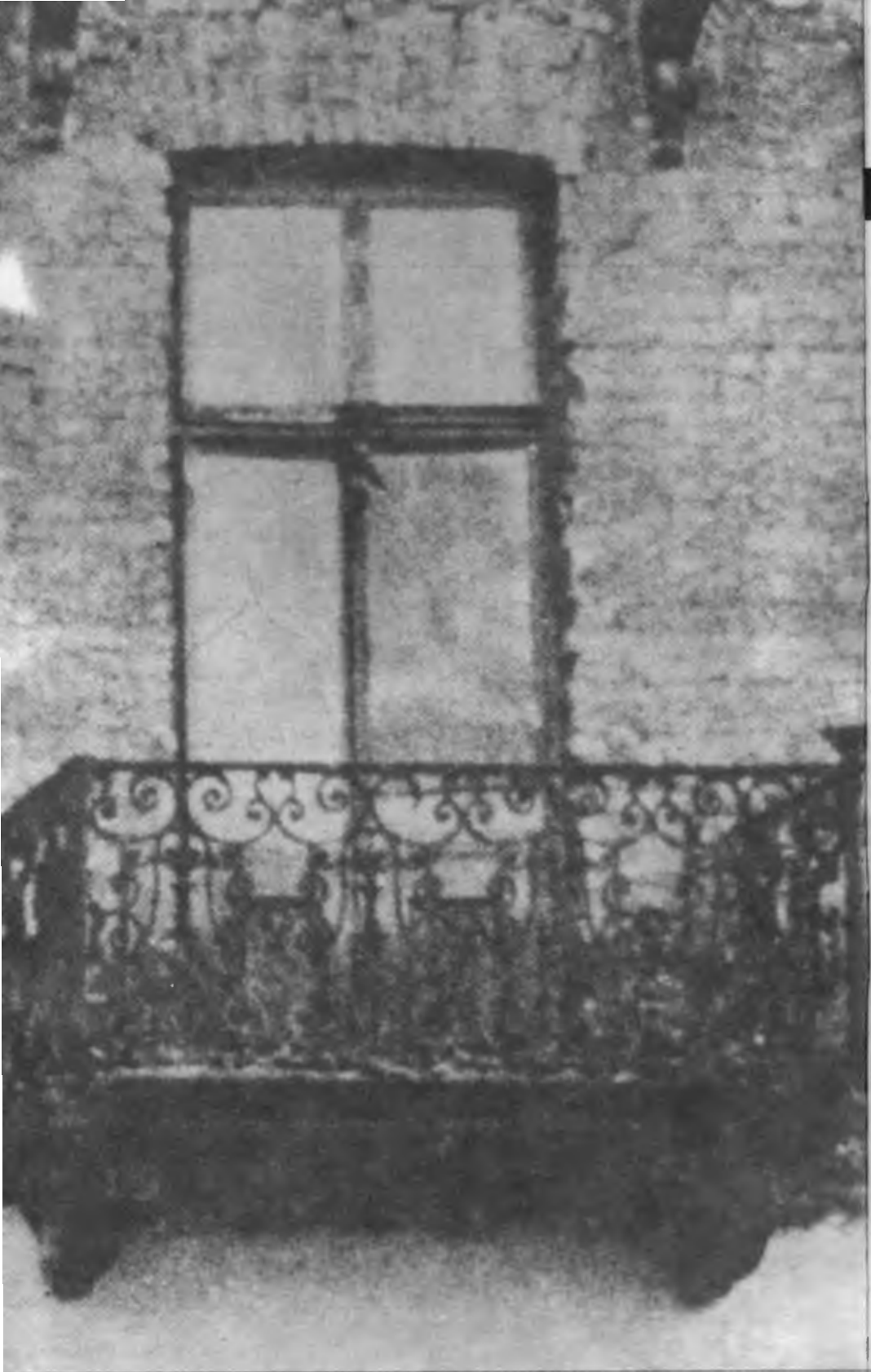
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Rainer Kunad

MISTRZ I MAŁGORZATA



TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

Kierownictwo muzyczne:
ROBERT SATANOWSKI

Inscenizacja i reżyseria:
MAREK GRZESIŃSKI

Scenografia:
ANDRZEJ MAJEWSKI

Kierownictwo chóru:
BOGDAN GOLA

Ruch sceniczny:
EMIL WESOŁOWSKI

Rainer Kunad

MISTRZ I MAŁGORZATA

opera romantyczna
w 10 obrazach
z epilogiem
według powieści
Michała Bułhakowa

libretto:
Heinz Czechowski
przekład polski:
Jacek Stanisław Buras
(pierwsze wykonanie w Polsce)

premiera: 30 i 31 maja 1987 r.

Robert Satanowski

Marek Grzesiński

Bogdan Gola

Andrzej Majewski

Emil Wesołowski

OBSADA

MISTRZ, pisarz	– Kazimierz Pustelak, Krzysztof Szmyt
MAŁGORZATA, jego kochanka	– Wanda Bargiełowska, Jadwiga Teresa Stępień
BEZDOMNY, poeta	– Grzegorz Bajer (adept), Ryszard Morka, Marek Wojciechowski, Michał Ziółkowski (adept)
BERLIOZ, krytyk	– Przemysław Suski, Jan Wolański
WOLAND, profesor czarnej magii	– Leonard Mróz, Jerzy Ostapiuk
FAGOT, jego pomocnik	– Bogusław Morka, Jacek Parol, Marcin Rudziński
HELLA, czarownica	– Grażyna Ciopińska, Małgorzata Szmidt
BEHEMOT, kocur	– Wiesław Bednarek, Andrzej Zagdański
PIŁAT, piąty prokurator Judei	– Jerzy Artysz, Bronisław Pekowski
JEZUS Z NAZARETU	– Ryszard Cieśla, Jan Dobosz
MATEUSZ LEWITA	– Marcin Rudziński, Michał Skiepko, Piotr Wnukowski
DOKTOR STRAWIŃSKI, psychiatra	– Jan Góralski, Michał Skiepko
BENGALSKI, konferansjer	– Feliks Gałecki, Zbigniew Nowicki
SPRZEDAWCZYNI LEMONIADY	– Marina Hristowa-Kania, Irena Jezierska
MILICJANT I, WAMPIR	– Józef Stępień, Ryszard Wróblewski
MILICJANT II, WAMPIR	– Marek Dąbrowski, Czesław Gałka
FRIEDA	– Ewa Gawrońska, Krystyna Wysocka-Kochan
GOGOL	– Ryszard Cieśla, Jan Dobosz
CZICZIKOW, zwolennik NEP-u	– Marcin Rudziński, Michał Skiepko, Piotr Wnukowski
IWAN GROŹNY	– Jerzy Artysz, Bronisław Pekowski

CHÓR I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO
Statyści

Rainer Kunad

JAK POWSTAŁA MOJA OPERA „MISTRZ I MAŁGORZATA"

Już w 1968 roku, kiedy powieść Bułhakowa po raz pierwszy znalazła się w moich rękach, poczułem chęć przeniesienia tego dzieła na scenę operową, ale czas był nie po temu, a i ja nie dojrzałem wówczas jeszcze do tego zadania. Musiało upłynąć piętnaście lat ciężkiej pracy, zanim mogłem zmierzyć się wreszcie z tym tematem. Musiały powstać najpierw wszystkie moje pozostałe opery, te pogodne jak „Maitre Pathelin" i „Amphitryon", i te poważne jak „Vincent", „Litauische Claviere" (Litewskie klawikordy) i „Sabellicus", żeby obie linie, linia satyryczno-pogodna i linia poważna, mogły połączyć się w jednym utworze. Poza tym przez całe lata istniał problem znalezienia odpowiedniego librecisty. Spotkałem go wreszcie w osobie Heinza Czechowskiego. Wspólnie zatem opracowaliśmy scenerię, którą Czechowski wypełnił następnie słowem swojego libretta. Fakt, że prapremiera odbyła się wbrew pierwotnym zamierzeniom nie w Weimarze, lecz w Karlsruhe, w reżyserii Jurija Lubimowa, należy chyba również do zjawisk z bułhakowskiego kręgu.

Podstawowymi impulsami, które skłoniły mnie do napisania tej opery, był gniew i smutek: gniew wywołany istnieniem wielu paraleli między czasami Bułhakowa a naszymi, smutek zaś wynikający z poczucia całkowitej bezsilności w obliczu tego stanu rzeczy. Trzeba samego diabła, żeby coś się zmieniło.

Stoimy bez wątpienia wobec wizerunku naszego czasu, przyprawiającego człowieka o chorobę. Mistrz jest chory za przyczyną swej powieści, albo raczej tego, co jest głównym symptomem epoki – strachu. Z początku przeklina Piłata, na koniec wolno mu go zbawić, Piłat bowiem od dwóch tysięcy lat oczekuje zbawienia. To, co mówi na pustym płaskowyżu, jest dlatego tak wstrząsające, ponieważ w jego słowach tak wielu z nas może odnaleźć siebie samych: „Jako urzędnik tylko raz o mało co bym sługą dobra się stał, ale tchórzostwo rzuciło na mnie swój cień".

Jednak gniew i smutek dotyczą jedynie zewnętrznej strony opowieści. Wewnątrz promieniuje ona łaską i miłosierdziem. Po dwóch tysiącach lat Jezus podejmuje przerwaną niegdyś dysputę z Piłatem i przynosi mu zbawienie słowami: „Ten wyrok nie został wykonany, wszystko było snem". Oto akt łaski.

Mistrz w rzeczy samej nie jest postacią dramatyczną, a już w żadnym razie nie jest bohaterem operowym. Jest romantykiem, który „z powieścią swoją" zamierzał „wyjść do ludzi". W rzeczywistości jednak z tą chwilą jego życie skończyło się. Pęknięta romantyczna postać. Bohaterką jest nastomiast Małgorzata. Godzi się zostać czarownicą, żeby na balu u Wolanda odnaleźć Mistrza. Jednak osobą, za którą się wstawia, nie jest Mistrz, lecz dzieciobójczyni Frida. Jaki wielkoduszny czyn! Nie wiedziała, na co się naraża, udając się na ten diabelski bal, nie wiedziała, jak to będzie, gdy „pomiot ten ujrzy ją nagą".

Po upływie życia wypełnionego cierpieniem Mistrz i Małgorzata zasłużyli na dom spokoju, nie światłości. Wprawdzie Małgorzata mówi: „To będzie wieczny twój dom", ale myli się, choć łatwo jej to wybaczyć. W światłość bowiemy musimy wejść któregoś dnia wszyscy. To jest zarazem największa nadzieja, która przenika tę opowieść, tę operę. I to właściwie chciałem przyoblec w muzykę. To także usprawiedliwia te wszystkie niewystarczające, pusto brzmiące słowa o „prostym, przystępnym języku muzycznym", „agresywnej harmonii i pojednawczym dysonansie", „intuicyjnym muzykowaniu". Idea światłości jako cel i punkt wyjścia wszechrzeczy. Stąd „Mistrz i Małgorzata" to – jak na razie – moja ostatnia opera. Po niej powstają już tylko oratoria religijne pragnące wyrazić tę ideę coraz pełniej. W apokryficznej Ewangelii św. Tomasza idea światłości łączy się z apokalipsą: „Uratowany jest ten, bracia moi, kto żyje w światłości p r z e d dniem Wielkiego Sądu". Utwór ten powstał bezpośrednio po „Mistrzu i Małgorzacie". Ale pracę nad operą przerwałem jeszcze na cały jeden rok dla napisania innego, nie mniej apokaliptycznego utworu, mianowicie „Die Menschen von Babel" (Ludzie z Babel). Dziś wieża jest rakieta. Od tej chwili moim jedynym wielkim tematem, który podejmuję w pięciu dużych dziełach oratoryjnych i symfonicznych, jest Objawienie św. Jana Apostoła. Impulsem do tej artystycznej eksplozji stała się opera „Mistrz i Małgorzata", tak w sferze ducha, jak muzyki, o ile takie rozróżnienie w ogóle jest możliwe.

Tybinga, 5 lutego 1987 r.

przeł. Jacek St. Buras

SOLIDARNOŚĆ ZE SŁUCHACZAMI

Opera zawsze chętnie karmiła się treściami literackimi zrodzonymi i wypróbowanymi w innych gatunkach. Twórczość Verdiego na przykład to niewielki acz wymowny przegląd popularnych i na ogół wartościowych pozycji repertuarowych sceny dramatycznej środka XIX wieku: Szekspir, Schiller, Victor Hugo, Scribe, Dumas syn. Także epika od zarania opery dostarczała materiału librecistom, poczynając od romansu rycerskiego i powieści arkadyjskiej. W nowszych czasach adaptacje fabuł powieściowych czy nowelowych dla potrzeb opery stają się codziennym zjawiskiem. Massenet według Goethego, Bizet według Meriméego, Czajkowski według Puszkina, Puccini według Murgera, Janaczek według Dostojewskiego, Szostakowicz według Leskowa, Prokofiew według Tołstoja, Dallapiccola według Saint-Exupéry'ego – by wymienić tylko parę najsławniejszych przykładów. A współczesność wciąż dostarcza nowych.

Status dzieła epickiego w operze z punktu widzenia literatury nie jest z pewnością zadowalający, nie licząc wyjątków należących do gatunku tak zwanej „opery literackiej", w której artystyczny walor tekstu jest szczególnie wysoki (np. *Elektra* Straussa i Hofmannsthala). Na ogół zaś bywa tak, że arcydzieło literatury w tekstowej warstwie opery objawia się jako blady cień pierwowzoru. Czy libretto do *Fausta* Gounoda może się w czymkolwiek równać z *Faustem* Goethego? Oczywiście nie. Warto jednak pamiętać, że stawiając problem w taki właśnie sposób popełniamy stary błąd, przed którym przestrzegał w XIX wieku Grillparzer: traktujemy tekst w oderwaniu od muzyki, podczas gdy estetycznie istotna jest tylko wytworzona z nich wspólna jakość. I te zresztą trudno byłoby przymierzać do literackiego pierwowzoru, czyż bowiem istnieje płaszczyzna umożliwiająca takie porównanie?

W operowej adaptacji dzieła literackiego, by zyskać nową jakość, tracimy zawsze coś z pierwotnej. Nie inaczej ma się sprawa z *Mistrzem i Małgorzatą*. Trudno wyobrazić sobie odtworzenie na scenie operowej tego arcydzieła dwudziestowiecznej powieści w całej jego złożoności i wielowarstwowości, w całym bogactwie jego sensów, w całej jego kunsztownej polifonii zdarzeń, w całej rozrzutnej obfitości pomysłów i wizji. Redukcja – wątków, postaci, scen – to zabieg, bez którego nie można się w tym wypadku obejść, jakkolwiek byśmy nie żałowali każdej pominiętej stronicy. I na pewno nieraz będzie nam troszeczkę żal, mimo niewątpliwych zalet muzyki i zręcznie napisanego libretta. Bo *Mistrz i Małgorzata* należy do owych rzadkich książek nie tylko chętnie czytanych, frapujących, poruszających, ale także prawdziwie kochanych.

Redukcja dokonana przez Heinza Czechowskiego, cenionego poetę i prozaika z Lipska, w dużym stopniu dotknęła wątków realistyczno-satyrycznych, w powieści bardzo rozbudowanych i prowadzonych z wirtuozowską brawurą. Nie znajdujemy więc w operowej wersji tragikomicznych przygód dyrekcji varieté, ani groteskowego portretu moskiewskiego środowiska literackiego zbierającego się „u Gribojedowa", nie będziemy świadkami zemsty Małgorzaty na krytyku Łatuńskim, ani brewerii Korowiowa i Behemota w sklepie dewizowym, nie ujrzymy też wnętrza osławionego mieszkania numer pięćdziesiąt przy Sadowej 302-A, w którym zagnieździły się moce piekielne (autor libretta przeznacza Wolandowi i jego diabelskiej świcie inną kwaterę). A podobnie jak wątek moskiewski powieści został w wersji operowej uproszczony i siłą rzeczy ogołocony z wielu smakowitych obserwacji obyczajowych, tak i wątek biblijny nie zachował zmysłowej barwności i bogactwa realistycznych detali, które uderza nas w trakcie lektury, nasuwając skojarzenia z jakimś pysznym kostiumowym filmem. „Powieść w powieści" pojawia się tu jako „opera w operze", jednak z punktu widzenia struktury całości nie jest czynnikiem równoważnym, a zaledwie ascetycznym szkicem; z punktu widzenia idei zawiera natomiast samą esencję. Na pierwszy plan wysuwa się wątek losu Mistrza i jego ukochanej (bodaj jedna z najbardziej wzruszających historii miłosnych, jakie wydała literatura XX wieku) a zarazem zarys teodycei, według której szatan okazuje się narzędziem sprawiedliwości Bożej.

Wydawać by się mogło, że materia dzieła Bułhakowa przeniesiona do opery domaga się zgoła eklektycznej rozmaitości środków muzycznych. Adaptacja Heinza Czechowskiego umożliwia jednak całkiem inne podejście muzyczne.

Twórca muzyki do *Mistrza i Małgorzaty* Rainer Kunad urodził się w roku 1936 w Chemnitz (dzisiejszym Karl-Marx-Stadt). Studia kompozytorskie odbył w Lipsku pod kierunkiem Fidelia F. Finkego i Ottmara Gerstera. Nieomal od początku swej profesjonalnej działalności związał się z teatrem – od 1960 do 1974 był kierownikiem muzycznym teatrów drezdeńskich, od 1971 – konsultantem programowym Deutsche Staatsoper w Berlinie. W 1978 został profesorem Hochschule für Musik w Dreźnie. Od roku 1984 mieszka w RFN, obecnie w Tybindze.

Zrąb dorobku kompozytorskiego Rainera Kunada stanowią utwory dla teatru muzycznego, w tym osiem oper: *Bill Brook i Old Fritz* (prapremiera Drezno 1965), *Maître Pathelin* (Drezno 1969, ogółem 22 inscenizacje, nagranie telewizyjne i płytowe), *Sabellicus* (Berlin 1974), *Litauische Claviere* (Drezno 1976), *Vincent* (Drezno 1979), *Amphitryon* (Berlin 1984), *Mistrz i Małgorzata* (Karlsruhe 1986 w reżyserii Jurija Lubimowa). Jest też Kunad autorem licznych utworów orkiestrowych, kameralnych i wokalnych. W ostatnich latach najwięcej zainteresowania poświęca muzyce wokalno-symfonicznej o tematyce religijnej, komponując utwory takie, jak oratorium *Salominische Stimmen*, misterium *Die Menschen von Babel*, oratorium *Das Thomas-Evangelium* (oparte na tekstach z apokryficznej Ewangelii według św. Tomasza), oratoryjny tryptyk *Trilogie der Offenbarung Gottes*, *Sinfonie des götttlichen Friedens* na chór, tenor solo i orkiestrę; obecnie kompozytor pracuje nad dramatem religijnym Kosmischer Advent – *Spiel von der Wiederkunft des Herrn*.

Rainer Kunad

Mistrz i Małgorzata, ósme z kolei operowe dzieło Rainera Kunada, jest świadectwem ważnego przełomu w jego twórczości. Pod koniec lat siedemdziesiątych Kunad porzuca dodekafonię odkrywając uroki konsonansu, tercjowej akordyki, diatonicznej melodii, słowem, odesłanej swego czasu do lamusa tonalności dur-moll. „Nowość nie jest wyłącznie kwestią materiału" – stwierdza kompozytor. Kunad w swojej muzyce zawsze dążył do uzyskania maksymalnej zrozumiałości i emocjonalnej bezpośredniości – także wówczas, gdy jeszcze posługiwał się dodekafonią; przykładem mógłby być *Vincent*, opera o van Goghu, z muzyką ogromnie komunikatywną, wyrazistą dramaturgicznie i klarowną konstrukcyjnie. Muzyka, jak postuluje Kunad, powinna przerzucać most do słuchacza. I jego nowy styl objawia się w wielkiej prostocie języka dźwiękowego: trójdźwięk durowy, trójdźwięk mollowy, trójdźwięk z dodaną sekstą, akord septymowy – oto i cała lista głównych zjawisk harmonicznych w *Mistrzu i Małgorzacie*; występują one w funkcji centrów tonalnych, na których budowane są dłuższe przebiegi muzyczne złożone z licznych powtórzeń, ostinata, motoryczne rytmy. Jest w tym coś z witalnego „neoprymitywizmu" Orffa (nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, że Kunad rozpoczynał studia muzyczne pod kierunkiem ucznia Orffa, Paula Kurzbacha), jest też – w ironicznych nawiązaniach do muzyki trywialnej – coś z ducha *Mahagonny* Weilla. Wszystko to, choć przecież w jakiejś mierze znane, ma swój indywidualny, świeży smak, bawi, wzrusza i wywołuje odpowiednie napięcie dramatyczne.

Przy zachowaniu jednolitości stylu udało się kompozytorowi przedstawić wielką rozmaitość zdarzeń i imponującą galerię postaci. Inna zdecydowanie muzyka pojawia się w scenach wątku biblijnego – jest to swego rodzaju „monodia akompaniowana": recytatywnemu śpiewowi o swobodnej metryce towarzyszą akordy (elektrycznego) fortepianu, przez samą odmienność opracowania muzycznego sceny te wywierają głębokie wrażenie.

W nowej twórczości Kunada, a więc również w *Mistrzu i Małgorzacie*, trudno nie zauważyć pokrewieństwa z tymi tendencjami muzyki ostatniej dekady, które krytyka starała się określić niezbyt precyzyjnymi pojęciami: „nowa prostota", „nowy romantyzm". W tak ogólnikowo oznakowanych szufladkach mieści się oczywiście wiele bardzo różnych, indywidualnych zjawisk muzycznych; wspólną ich cechą jest odrzucenie a przynajmniej zakwestionowanie – w praktyce kompozytorskiej – spuścizny awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jej konstrukcyjnego intelektualizmu, jej niezachwianej wiary w postęp i jej estetycznych tabu. Rainer Kunad, wypada to podkreślić, odżegnuje się od modnych etykietek, przyznając jedynie, że jego indywidualna ewolucja zbiegła się z ogólniejszą tendencją epoki. Nie kwestionując znaczenia techniki kompozytorskiej deklaruje „muzykowanie intuicyjne", zrywa z „mentalnymi konstrukcjami", rezygnuje z „tabuizacji materiału muzycznego", stara się nie dopuszczać do „blokowania intuicji przez intelekt". Podtytuł *Mistrza i Małgorzaty* – „opera romantyczna" – jest więc poniekąd wyrazem tej właśnie postawy, przedkładającej „czucie i wiarę" ponad spekulatywne konstruowanie przebiegów muzycznych; przy okazji jednak wskazuje na przestrzeganie pewnych konwencji gatunku operowego a przede wszystkim odnosi się do samej materii pierwowzoru, który ponad żałosną, zakłamaną doczesnością odsłania wieczną perspektywę prawdy, miłości i sprawiedliwości.

Olgierd Pisarenko

Andrzej Drawicz

MISTRZ MIĘDZY DIABŁAMI

I.

Kilka adaptacji dramaturgicznych, parę filmów, teraz opera... „Mistrz i Małgorzata", jak mało który utwór ostatnich czasów działa na wyobraźnię, domaga się wizualnej konkretyzacji. Nie darmo pięć polskich wydań (z czego dwa ostatnie należy uważać za pełne) powieści Michała Bułhakowa zniknęło bez śladu i utwór wyczuwalnie wszedł w naszą polską, czytelniczą świadomość; można mówić cytatami z książki, wiedząc że się będzie szeroko rozumianym. Tak jest nie tylko u nas. Komentarzy krytycznych i egzegez narosła już cała góra. Kto żyw chwyta za pióro, żeby zwierzyć się z tego, co mu się w duszy grało, gdy czytał o diablej wizycie, Jeszui, Mistrzu i jego ukochanej. Pojawiła się masa ilustracji; różni plastycy, czasem zgoła niezawodowi, malują swoje widzenia...

Nie dziwię się. Po długim obcowaniu z tym tekstem (właśnie minęło dwadzieścia lat od momentu jego opublikowania) sam również jestem nim trwale zauroczony i myślę, że to coś więcej niż jeden z utworów literackich. Tak się złożyło, że sam Bułhakow znalazł „Mistrzem i Małgorzatą" by tak rzec, sposób na życie. Scedził tu sens swojej trudnej egzystencji. Zawarł wiele z tego, co napisał wcześniej, a także z tego, czego napisać (lub napisawszy-opublikować) nie mógł. Powstało dzieło stanowiące akt wewnętrznego wyswobodzenia. Samo ono również okazało się swobodne; doleciało do naszych czasów, choć mogło przepaść. Wszystko to stanowi dzisiaj tworzywo legendy. Trudno się dziwić, że jest poruszająca.

Jak więc do „Mistrza i Małgorzaty" doszło? Powiem o tym w skrócie, przywołując także elementy biografii pisarza, bo nie wszyscy, nawet najzagorzalsi bułhakowowscy miłośnicy muszą ją znać.

Był więc Michał Afanasjewicz Bułhakow, rocznik 1891, kijowianinem, synem prawosławnego teologa i z pierwszego, wyuczonego zawodu – lekarzem. Zawód ten zbrzydził sobie w czasie zmiennych układów wojny domowej, kiedy kolejne władze przymusowo medyków mobilizowały. Literatura, która zresztą kusiła go od małego, musiała mu się wydać szansą samoistności; spróbował więc wymknąć się losowi. Nową profesję praktykował w twardej szkole życia, jako felietonista, moskiewski kronikarz, reporter i pracownik gazetowego działu łączności z czytelnikami. Jednocześnie pisywał krótkie opowiadania i opowieści, ujawniając wielką werwę stylistyczną, wrażliwość obserwatora i gust do groteski. Czuł się zresztą uczniem Gogola, wielkiego mistrza form dwuznacznych, fantasmagoryjno-realnych, z pogranicza snu i jawy. Został też szybko ostro zbesztany, bo satyra wydawała się wówczas podejrzana, a nadgorliwcy odmawiali jej w ogóle racji bytu. Spróbował z kolei

opowiedzieć uczciwie o klęsce jaka spotkała jego świat, zastrzegając dla pokonanych prawo do osobistej godności. Tak powstała świetna powieść „Biała Gwardia", której jednak nie wydrukowano do końca. Napisana na materiale powieściowym sztuka „Dni Turbinów", grana od roku 1926 z wielkim powodzeniem przez Moskiewski Teatr Artystyczny, wywołała nową kampanię krytyki, bułhakowowska rzetelność wydawała się tożsama z rehabilitacją wrogów. W roku 1929 doprowadziło to do zdjęcia tej i innych sztuk pisarza z repertuaru teatralnego. W efekcie Bułhakow znalazł się poza obrębem oficjalnej kultury.

Początkowo przeżył okres ciężkiej depresji. Prosił o pozwolenie na emigrację, ale jednocześnie szukał możliwości odsunięcia bardzo przecież gorzkiego kielicha. Ratował się pracą i nowymi zamysłami. Wszedł wgłąb siebie i w historię, poszukał analogii losu własnego z wielkimi twórcami przeszłości. Na przykładzie Moliera a następnie Puszkina zgłębiał sens doświadczeń artysty, broniącego własnej i społecznej swobody - przeciw despotyzmowi i zdeprawowanym przezeń duszom. I wreszcie rozpoczął, już wtedy, główną księgę, jeszcze chyba nie zdając sobie w pełni sprawy, czym dla niego będzie. Na początku była zapewne aktem ulgi, ucieczką w inny wymiar, zmianą duchowego klimatu. Powstały zaledwie pierwsze zarysy, a tytuł brzmiał wtedy: „Kopyto inżyniera".

W roku 1930, w momencie największej depresji wrzucił to wszystko do pieca.

Wtedy zadzwonił do Bułhakowa Stalin. Lubił sprawiać takie niespodzianki pisarzom, i nie tylko im. Zapytał miękko: „Bardzośmy się panu dali we znaki?" Miało to coś z gogolowskiej nadrealności i przywidzenia. Kiedy pisarz oświadczył, że rezygnuje z zamiaru emigracji, wódz przytaknął: „Ma pan rację". I poradził, by Bułhakow złożył podanie o przyjęcie do pracy w Moskiewskim Teatrze Artystycznym, dodając: „Mam wrażenie, że się zgodzą". Czuć tu żart uświadomionej wszechmocy, która bawi się w skromność. Bułhakow musiał to wyczuć.

Istotnie, od owego momentu łaska władcy chroniła pisarza przed fizycznym unicestwieniem. Spowodowała też wznowienie „Dni Turbinów", za które popłynął wątły strumyczek tantiem, stanowiących materialną podstawę egzystencji. Ale też tylko tyle. W pełni twórczej egzystencji miał za sobą Bułhakow dwie małe książeczki, a przed sobą, przez czternaście lat, do końca życia jedną sztukę w jednym, jedynym teatrze.

Było to więc półistnienie, rodzaj stanu twórczej nieważkości. Twardy charakter Bułhakowa pozwolił mu wyjść z depresji i kazał szukać szans sensownego działania. Adaptował i przerabiał cudze teksty, pisał scenariusze filmowe i libretta operowe; naszkicował nawet zarys podręcznika historii Rosji. Chciał się spełnić - byle godnie - w czymkolwiek. W utworach własnych chował pazury satyryka, układając zgrabne komedyjki. Będąc człowiekiem wielkiego talentu stawał się, gdy było trzeba, po prostu dobrym majstrem, umiejącym zręcznie skroić literacki kawałek.

Ale nic nie pomagało. Zamysły mu psuto, realizacje przeciągano, wymuszając bezsensowne poprawki po czym na ogół odstępowano od zamierzeń, bojąc się „nieprawomyślnego" nazwiska. Inni jego koledzy o bardziej giętkich karkach umieli robić odskocznie do wielkich karier z przelotnego nawet - kaprysu wodza. On - nie. „Nie warto się płaszczyć, Boutonie" - mówił ustami Moliera w sztuce o wielkim Francuzie.

Pod koniec życia, w roku 1939, poszedł na największy ze swych kompromisów: napisał sztukę o młodym Stalinie. Była wolna od panegirycznego lakieru; pochwalna, ale bez czołobitności. To widocznie zadecydowało, że również jej nie dopuszczono na scenę.

Nie było wyjścia. głucha ściana niemożności wznosiła się ze wszystkich stron. Świadomość tego stanu złamała barierę fizycznej odporności. Ujawniła się przyczajona, dziedziczna, wówczas nieuleczalna choroba: nerczyca. Nastąpiło długie, trudne, dzielnie znoszone umieranie, zakończone 10 marca 1940 roku.

Ale to nie był koniec pisarskiego losu, bo przez ostatnie dwanaście lat życia uczestniczyło w nim coś jeszcze. Coś ukrytego przed światem, znanego tylko gronu bliskich przyjaciół i żonie, tworzonego, porzucanego i podejmowanego na nowo.

To właśnie główna księga. Nieukończona, czy raczej niedoszlifowana, choć dyktowana jeszcze na łożu śmierci - a mimo to sprawiająca wrażenie pełni. Opatrzona ostatecznie tytułem znanym dzisiaj całemu czytającemu światu: „Mistrz i Małgorzata".

W czasach postalinowskich zaczęła się rewindykacja i ujawnianie bułhakowowskiego dorobku. Trwało to lat kilkanaście. Na przełomie roku 1966/1967 opublikowano *Mistrza i Małgorzatę*, początkowo w wersji skróconej. Nastąpiło wówczas to, co zdarza się niewielu jedynie dziełom: wyrwana ze swego chronologicznego kontekstu powieść okazała się utworem naszych czasów. Opieszały los przygotował jej właściwą perspektywę. Książka zaczęła zmieniać literaturę dnia dzisiejszego. I nie tylko ją; także mentalność swych czytelników. Bardzo wielu z nich, pod różnymi szerokościami geograficznymi, stwierdziło że Bułhakow powiedział im - każdemu z osobna - coś szczególnie ważnego.

Bo też, powtórzę, jest to nie tylko literatura, lecz sposób na życie. I to niekoniecznie na życie samego tylko autora.

II.

W różnych okresach życia i tworzenia pisarz zwykł był robić to, co wielu jego poprzedników, z Gogolem, Puszkinem, Dostojewskim. Szedł do diabła.

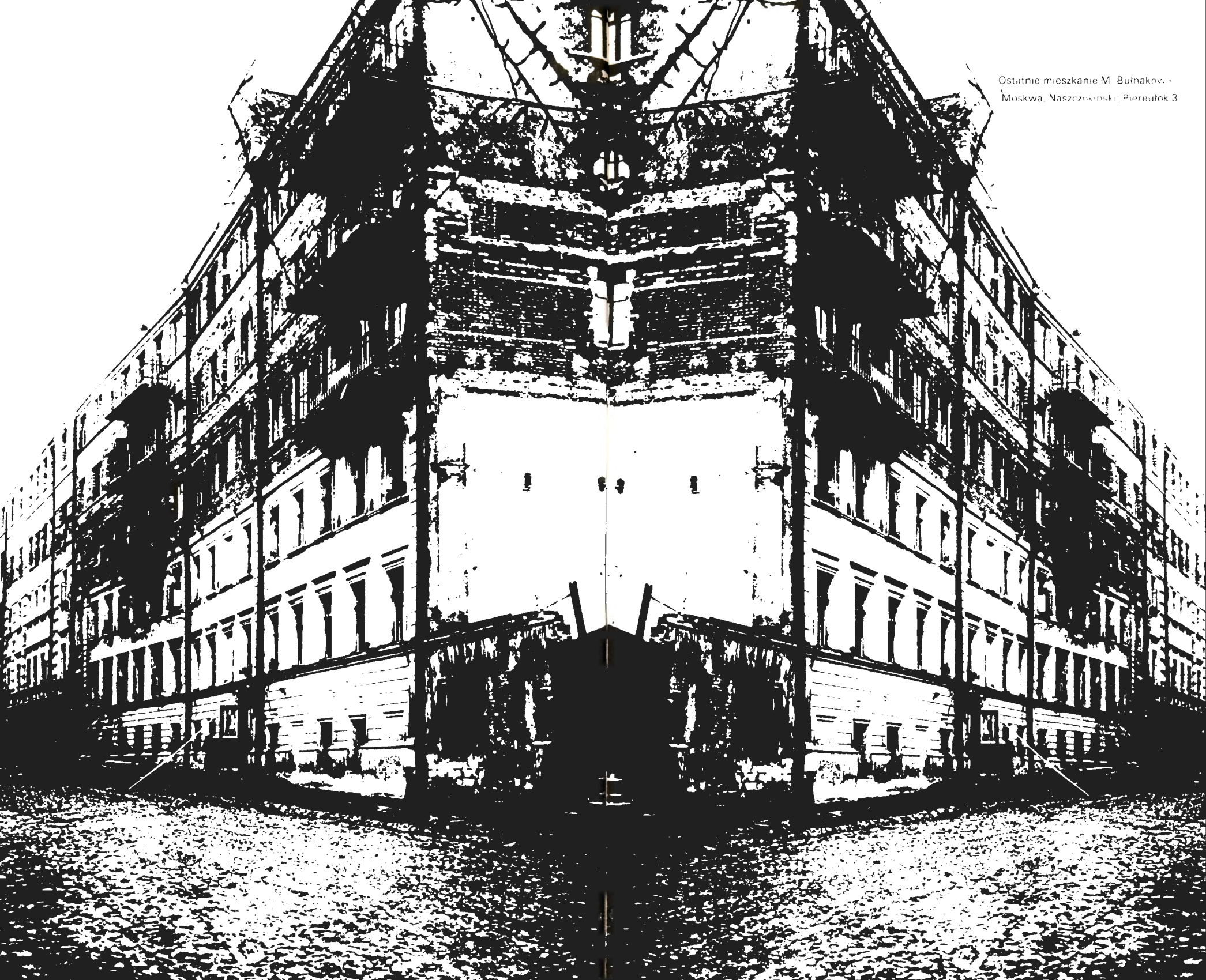
Szło mu się łatwo, ponieważ miał gogolowską fantazję; lubił barwne zmyślenie, konfabulację, efektowną przesadę. Wzywał diabła raz po raz, miał go na podorędziu, jako uniwersalny klucz do otwierania różnych drzwi. I mały sługa piekieł robił co mógł; każdy czytelnik Bułhakowa o tym wie. Diabeł, którego nazwiemy mniejszym, wiernie towarzyszy swemu panu jako figlarz, psotnik i kusiciel. Wodzi za nos, udaje zamieć, hałasuje na dzwonnicach, zderza ludzi ze sobą. Będąc znakiem zagadkowości świata musi się, w dziwnym porządku rzeczy, wydawać pisarzowi potrzebny i pomocny.

Aż do pewnego momentu.

Jest to oczywiście, tylko hipoteza. Sądzę jednak - i są na to tekstowe dowody - iż w pewnym momencie Bułhakow musiał odczuć słabość tradycyjnej, diablej siły wobec grozy samego życia; wobec zapaści, czyhających na pozornie twardych szlakach, pozorów sensu nadawanych oczywistemu nonsensowi, absurdalnych reguł, uzasadnianych przez wyższe konieczności.

Tak wyglądała przecież jego codzienność, w której pozwolono mu umrzeć własną śmiercią nie dając żyć twórczo. Była to wyrafinowana nierzeczywistość. Bułhakow próbował ją rozbrajać żartami. Ale kiedy nie starczyło werwy pisał w liście do przyjaciela: „Już od dawna nie biorę się do niczego, bo nie decyduję o żadnym swoim kroku, a los chwyta mnie za gardło".

Tego chwytu nie mogła osłabić żadna diabelska ręka. Tradycyjne czarcie prerogatywy nie wystarczały. Ten, który chętnie chodził do diabła i wzywał jego imienia musiał się poczuć osaczony przez diabelstwo wyższego rzędu: przez złego ducha naszych czasów, wielkiego diabła.



Ostatnie mieszkanie M. Bułhakowa
Moskwa, Naszczokinskij Pereułok 3

Myślę, że „Mistrz i Małgorzata" wie o jego istnieniu.

Na pierwszy rzut oka jest to przecież benefis i wielka parada diabła mniejszego. Zjeżdża on, wraz ze swą świtą do Moskwy, by dokonać cyklu doraźnych rozpraw, zakłócić czas i rozepchnąć przestrzeń, podpalać, żonglować i przemieszczać. Całe widowisko zorganizowane jest na kształt kulminacyjnego, szatańskiego balu.

Bułhakow umiał brać piórem odwet na życiu i robił to po wielekroć. Nic łatwiejszego, jak ujrzeć w „Mistrzu i Małgorzacie" właśnie rewanż w wielkim stylu. Diabeł naprawia tu niedoskonały, ludzki porządek, spełnia to co w życiu się nie spełniało.

Istotnie, tak. Ale tylko do pewnego stopnia.

Rzecz w tym, że na dłuższą metę diable najście niczego w ludzkich sprawach nie zmieni. Układy zostaną z lekka zachwiane lub przesunięte, ale ich struktura pozostanie nienaruszona. Ludzie ochłoną i zapomną, domy będą odbudowane, diabelskie najście dozna wytłumaczenia w kategoriach niby-racjonalnych. Pozornie normalna rzeczywistość będzie znowu nierzeczywista – z domami, sklepami i urządzeniami zaprzeczającymi swej istocie, z organizacją literatów, zajmującą się wszystkim, prócz literatury, z napisami w bufecie „jesiotr drugiej świeżości" i magią zaświadczeń stwierdzających, iż „...okaziciel niniejszego spędził wymienioną noc na balu u szatana, gdzie został zaangażowany jako środek lokomocji (wieprz)".

Ten obszar, nasycony szpiegomanią, donosicielstwem i demagogią – w istocie diabłowi mniejszemu nie podlega. Diable wypady poza granice normalności utwierdzają tylko głębszą nienormalność, nie naruszając głuchych ścian.

Co więcej, w pełnym wydaniu powieści znajduje się na końcu kilka ważnych zdań. Okazuje się, że obnoszone przez członków ekipy Wolanda błazeńskie postury nie są prawdziwymi obliczami. To forma pokuty lub kary za jakieś przewinienia. Diabeł mniejszy nie jest panem ani sytuacji ani samego siebie. Okazuje się nieswobodny. Toteż i tradycyjny z nim sojusz na dłuższą metę nie pomaga.

Istnieje wszakże inna szansa wolności, dostępna bez diablej mocy, w zwykłym, ludzkim wymiarze. Żeby ją określić, trzeba dokonać skrótu wielu znaczeń i sensów „Mistrza i Małgorzaty".

Otóż zniewolony człowiek może się, według książki, okazać wolny za sprawą sumienia i miłosierdzia. W te sfery diabelska omnipotencja nie sięga. Małgorzata s a m a uwalnia Friedę, jak Mistrz s a m – Piłata; oboje muszą się tylko dowiedzieć o władzy, jaką posiadają. Dając swobodę innym, oswabadzają również siebie samych; rzucony ku Piłatowi okrzyk Mistrza: „Jesteś wolny!" – dotyczy również krzyczącego. Wszystko co należy do ludzkiej kondycji, aż po najdalsze sfery mitu, jest otwarte i podległe wolnemu wyborowi.

Sam mit – biblijny – został z premedytacją zeświecczony – na tyle, by dać oparcie ludziom dobrej woli wszystkich przekonań. Zniżeniu sacrum towarzyszy jednak uniesienie ku niebu tego co przyziemne, profanum. W połowie drogi powstaje nowa jakość. Śmierć Jeszuy Ha-Nocri daje okazję do konfrontacji odwiecznych postaw: tchórzostwa i zaprzaństwa z jednej i wierności powołaniu ku prawdzie – z drugiej strony. Stąd się wszystko zaczyna i tą – najkrótszą – drogą pisarz odwołuje się ku powszechnej świadomości.

Dla niego samego fundamentem była wiara w naturalny, ludzki porządek rzeczy. Pod koniec powieści Woland mówi do Małgorzaty: „Proszę się nie niepokoić, wszystko będzie jak należy, na tym trzyma się świat". Jest to bodaj jedno z najważniejszych bułhakowowskich zdań. Jego oczywistość kryje w sobie głęboki sens – i wiarę w ostateczny triumf humanistycznej normy istnienia. Jeśli powieść stanowi sumę doświadczeń Bułhakowa, to tu właśnie mieści się jej przesłanie.

W przeciwieństwie do zniewolonego diabła wolny jest również – tak odczytujemy dalszy ciąg myśli pisarza – człowiek-twórca. Nie w życiu, które potrafi go stłamsić, ale w akcie tworzenia. I wolne jest również jego dzieło. Historia „Mistrza i Małgorzaty" dopisała tu wymowne potwierdzenia, pozwalając powieści ocaleć. Los książki stał się jej trwającym po dziś dzień dalszym ciągiem.

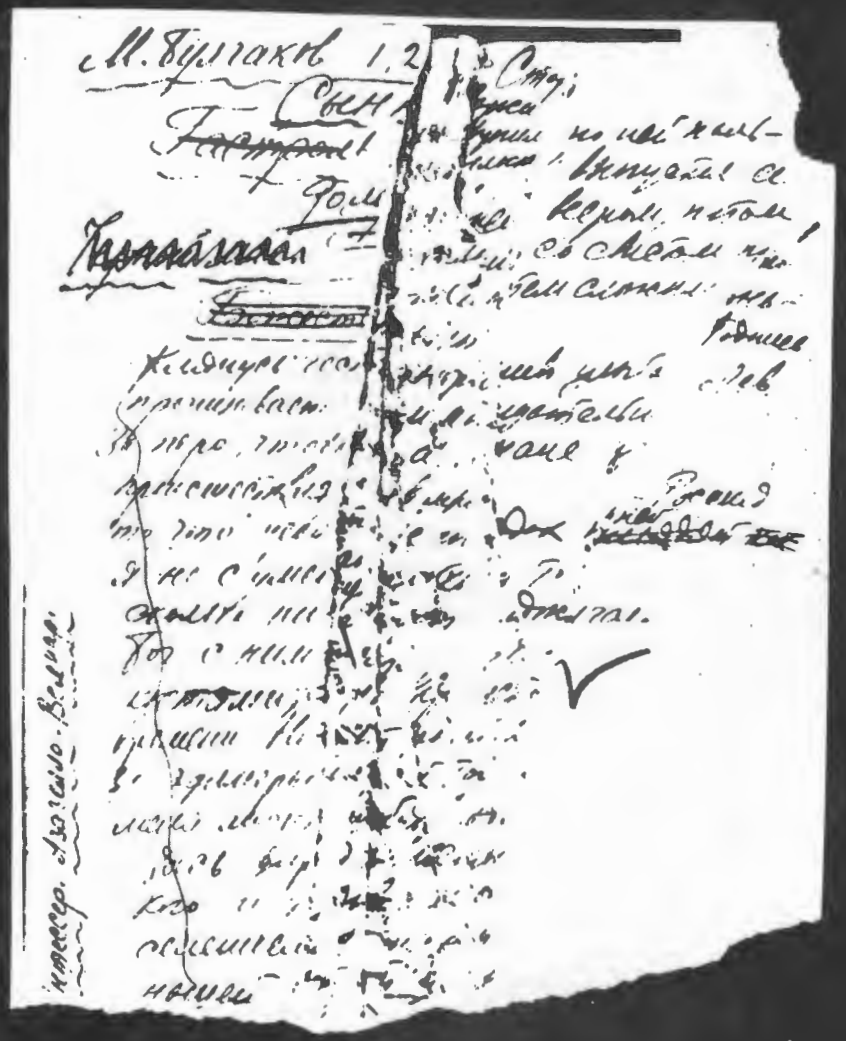
Tak został odnaleziony sposób na życie i sens tego życia ocalono książką, która ocaliła się sama wedle ustanowionych przez siebie reguł. I tak swobodna sztuka okazała się bardziej realna od zniewolonej rzeczywistości.

III.

A poza wszystkim innym, w bułhakowowskiej prozie zawarty jest od początku wspaniały teatr. Teatr życia i śmierci, spraw przyziemnych i ostatecznych; theatrum mundi. A także teatr jako widowisko, z bogactwem efektów i z danym Bułhakowowi od początku wyczuciem sceniczności wszystkiego, co pisał.

To znakomity materiał – i ogromnie przez to trudny. Jak się już rzekło, próbowano go i próbuje się nadal adaptować dla sceny. Rezultaty są różne. Tym razem mamy operę. Tę formę sam autor specjalnie lubił. Miał w ogóle wielką wrażliwość muzyczną i dobre osłuchanie. Różne motywy operowe uczestniczą w wielu bułhakowowskich utworach; zwłaszcza ulubiony „Faust" Gounoda. Zamysł więc nie jest z pewnością przeciwny duchowi twórczości pisarza, który w dodatku sam był pod koniec życia pracownikiem Działu Literackiego moskiewskiego Teatru Wielkiego, słynnego „Bolszogo". Z tej racji oceniał cudze libretta, a także napisał kilka własnych. Lubił też, jak podają świadkowie, po prostu zjawiać się na wieczornych spektaklach, patrząc i słuchając jak – to już jego własne słowa – „jasność faluje na draperiach a triumf Radamesa przelewa się falami w łoskocie trąb i gromowym brzmieniu chóru".

Miejmy nadzieję, że – jeśli dobrze pójdzie – duch Bułhakowa będzie obecny i teraz.



Pierwsza strona rękopisu pierwszej redakcji „Mistrza i Małgorzaty"

MICHAIŁ BUŁHAKOW

MISTRZ I MAŁGORZATA

A o północy ukazała się w piekle zjawa. Wyszedł na werandę piękny czarnooki mężczyzna ze szpiczastą bródką, we fraku i ogarnął władczym spojrzeniem swoje włości. A mówili, a mówili mistycy, że był czas, kiedy mężczyzna ten nie chodził we fraku, tylko przepasywał się szerokim pasem skórzanym, zza którego sterczały rękojeści pistoletów, a jego włosy jak krucze skrzydło przewiązywał szkarłatny jedwab i po Morzu Karaibskim płynął pod jego dowództwem bryg pod czarną trumienną banderą z trupią czaszką.

Ale nie, o, nie! Łżą kusiciele-mistycy, nie ma na świecie żadnych karaibskich mórz i nie pływają po nich odważni do szaleństwa filibustierowie ani korweta nie rusza za nimi w pościg, nie ściele się ponad falami dym z dział. Niczego takiego nie ma i nigdy nie było! Owszem jest przywiędła lipa, są żelazne sztachety i bulwar za nimi... Lód pływa w kompotierce, przy sąsiednim stoliku widać czyjeś przekrwione bycze oczy i jest strasznie, jest strasznie... O, bogowie, o, moi bogowie, trucizny, trucizny!...

(...)

– Panowie pozwolą, że się przysiądę? – uprzejmie zapytał cudzoziemiec i przyjaciele jakoś mimo woli się rozsunęli, cudzoziemiec zwinnie wcisnął się pomiędzy nich i natychmiast włączył się do rozmowy. – Jeśli dobrze usłyszałem, to był pan łaskaw stwierdzić, że Jezus w ogóle nie istniał? – zapytał kierując na Berlioza swoje lewe zielone oko.

– Tak jest, nie przesłyszał się pan – grzecznie odpowiedział Berlioz. – To właśnie powiedziałem.

– Ach, jakie to ciekawe! – wykrzyknął cudzoziemiec.

„Czego on tu szuka?" – pomyślał Bezdomny i zasępił się.

Cudzoziemiec opadł na oparcie ławki i aż pisnął z ciekawości, pytając:

– Panowie jesteście ateistami?!

– Tak, jesteśmy ateistami – uśmiechając się odpowiedział Berlioz, a Bezdomny roześlił się i pomyślał: „Ale się przyczepił, zagraniczny osioł!"

– Och! Jakie to cudowne! – wykrzyknął zdumiewający cudzoziemiec i pokręcił głową wpatrując się to w jednego, to w drugiego literata.

– W naszym kraju ateizm nikogo nie dziwi – z uprzejmością dyplomaty powiedział Berlioz. – Znakomita większość ludności naszego kraju dawno już świadomie przestała wierzyć w bajeczki o Bogu.

Wtedy cudzoziemiec wykonał taki numer: wstał, uścisnął zdumionemu redaktorowi dłoń i powiedział co następuje:

– Niech pan pozwoli, że mu z całego serca podziękuję.

– Za co mu pan dziękuje? – mrugając oczyma zapytał Bezdomny.

– Za niezmiernie ważną informację, dla mnie, podróżnika, nadzwyczaj interesującą – wieloznacznie wznosząc palec wyjaśnił zagraniczny dziwak.

Niezmiernie ważna informacja najwidoczniej istotnie wywarła silne wrażenie na podróżniku, bo z przerażeniem rozejrzał się po domach, jak gdyby się obawiał, że w każdym oknie zobaczy ateistę. (...)

W białym płaszczu z podbiciem koloru krwawnika, posuwistym krokiem kawalerzysty, wczesnym rankiem czternastego dnia wiosennego miesiąca nisan pod krytą kolumnadę łączącą oba skrzydła pałacu Heroda Wielkiego wyszedł procurator Judei Poncjusz Piłat.

Procurator ponad wszystko nienawidził zapachu olejku różanego, a dziś wszystko zapowiadało niedobry dzień, ponieważ woń róż prześladowała procuratora od samego rana.

Miał wrażenie, że różany aromat sączy się z rosnących w ogrodzie palm i cyprysów, że z wydzielanym przez eskortę odorem potu i skórzanego rynsztunku miesza się zapach znienawidzonych kwiatów. (...)

Na mozaikowej posadzce przy fontannie był już przygotowany tron i procurator nie spojrzawszy na nikogo zasiadł na nim i wyciągnął rękę w bok. Sekretarz z uszanowaniem złożył w jego dłoni kawałek pergaminu. Procurator, nie zdoławszy opanować bolesnego grymasu, kątem oka pobieżnie przejrzał tekst, zwróciwszy sekretarzowi pergamin, powiedział z trudem:

– Podsądny z Galilei? Przesłaliście sprawę tetrarsze?

– Tak, prokuratorze – odparł sekretarz.

– A on?

– Odmówił rozstrzygnięcia tej sprawy i wydany przez Sanhedryn wyrok śmierci przesłał do twojej dyspozycji – wyjaśnił sekretarz.

Procuratorowi skurcz wykrzywił policzek. Powiedział cicho:

– Wprowadźcie oskarżonego.

(...

Człowiek ze związanymi rękami postąpił nieco ku przodowi i począł mówić:

– Człowieku dobry. Uwierz mi...

Ale procurator, nadal znieruchomiały, natychmiast przerwał mu, ani o włos nie podnosząc głosu:

– Czy to mnie nazwałeś dobrym człowiekiem? Jesteś w błędzie. Każdy w Jeruszalaim powie ci, że jestem okrutnym potworem, i to jest święta prawda. – Po czym równie beznamiętnie dodał: – Centurion Szczurza Śmierć, do mnie!

Wszystkim się wydało, że zapada mrok, kiedy centurion pierwszej centurii Marek, zwany także Szczurzą Śmiercią, wszedł na taras i stanął przed procuratorem. Był o głowę wyższy od najwyższego żołnierza legionu i tak szeroki w barach, że przesłonił sobą niewysokie jeszcze słońce.

Procurator zwrócił się do centuriona po łacinie:

– Przestępca nazwał mnie człowiekiem dobrym. Wyprowadź go stąd na chwilę i wyjaśnij mu, jak należy się do mnie zwracać. Ale nie kalecz go. (...)

(..) Wydawało się Piłatowi, że znikły gdzieś różowawe kolumny tarasu i dalekie dachy Jeruszalaim, widniejące zwykle w dole za ogrodami, że wszystko dookoła zatonęło w gęstej zieleni ogrodów Caprejów. Ze słuchem także stało się coś dziwnego – jakby gdzieś w dali cicho, groźnie zagrały trąby i dobiegł wyraźnie nosowy głos znacząco podkreślający słowa: „Ustawa o obrazie majestatu..."

Pobiegły urywane, chaotyczne, niezwykłe myśli: „Zginął", a potem – „Zginęliśmy!..." I błysnęła wśród tych myśli jakaś zupełnie głupia, o jakiejś tam nieśmiertelności, nie wiedzieć czemu, była przyczyną niezwykłego smutku.

Piłat skupił wolę, odpędził widziadła, spojrzeniem powrócił na taras i znowu zobaczył przed sobą oczy więźnia.

– Słuchaj, Ha-Nocri – powiedział dziwnie jakoś spoglądając na Jeszuę; twarz procuratora była surowa, ale w oczach czaiła się trwoga. – Czy kiedykolwiek mówiłeś coś o wielkim Cezarze? Odpowiadaj! Mówiłeś... Czy też... nie... mówiłeś. – Słowo „nie" Piłat podkreślił nieco bardziej, niżby wypadało na sądzie, a jego spojrzenie przekazywało więźniowi jakąś myśl, jakby chciał coś aresztowanemu zasugerować. (...)

– To było tak – skwapliwie zaczął opowiadać aresztowany. – Przedwczoraj wieczorem w pobliżu świątyni poznałem pewnego młodego człowieka, który przedstawił mi się jako Juda z Kiriatu. Zaprosił mnie do swojego domu w Dolnym Mieście i podejmował mnie tam...

– Czy to dobry człowiek? – zapytał Piłat i w jego oczach zabłysnął diabelski płomień.

– Bardzo dobry i bardzo żądny wiedzy – przytaknął więzień. – Zainteresowały go bardzo moje przemyślenia, podjął mnie nader gościnnie – Zapalił świeczniki... – wtrącił przez zęby Piłat takim samym tonem, a jego oczy połyskiwały.

– Tak – ciągnął Jeszua, nieco zdziwiony, że procurator wiedział o tym. – Poprosił mnie, abym zapoznał go z mymi poglądami na władzę państwową. Te sprawy ogromnie go ciekawiły.

– Cóż więc mu powiedziałeś? – zapytał Piłat. – Odpowiesz mi może, że nie pamiętasz co mówiłeś? – ale w głosie Piłata nie było już nadziei.

– Mówiłem o wielu sprawach – opowiadał więźień – także i o tym, że wszelka władza jest gwałtem, zadawanym ludziom, i że nadejdzie czas, kiedy nie będzie władzy ani cesarskiej, ani żadnej innej. Człowiek wejdzie do królestwa prawdy i sprawiedliwości, w którym niepotrzebna już będzie żadna władza. (...)

(...) Nie pamiętam, jak sobie poradziłem z zamkiem i z łańcuchem. Kiedy tylko weszła do środka, przytuliła się do mnie, drżąca, cała mokra, miała mokre policzki i potargane włosy. Mogłem wymówić tylko jedno słowo:

– To ty... to ty? – i głos mi się załamał, zbiegliśmy na dół.

Zdjęła w przedpokoju palto, szybko weszliśmy do pierwszego pokoju. Krzyknęła cicho, wyciągnęła z pieca gołymi rękami ostatni jeszcze nie spalony, zaledwie tlący się na krawędziach plik papierów i rzuciła go na podłogę. Dym natychmiast wypełnił pokój. Zadeptałem ogień, a ona opadła na kanapę i zaczęła płakać, niepohamowanie, spazmatycznie.

Kiedy się uspokoiła, powiedziałem:

– Znienawidziłem tę książkę i boję się. Jestem chory, Bardzo się boję.

Wstała i powiedziała:

– Boże, jakiś ty chory. I za co to, za co? Ale ja cię uratuję, ja cię uratuję. Co to się dzieje?

Widziałem jej oczy opuchnięte od dymu i płaczu, czułem jej zimne dłonie przesuwające się po moim ciele.

– Wyleczę cię, wyleczę – mamrotała ściskając moje ramiona. – Napiszesz powieść od nowa. Jak mogłam, jak mogłam nie zostawić sobie choćby jednej kopii?

Zaciskała zęby z wściekłości, mówiła coś jeszcze, czego nie zrozumiałem. A potem zacisnęła wargi i zaczęła zbierać i rozprostowywać nadpalone kartki. Był to któryś rozdział ze środka powieści, nie pamiętam już który. Starannie złożyła kartki, owinęła je w papier, przewiązała wstążką. Wszystko, co robiła, świadczyło o jej zdecydowaniu i o tym, że zdołała się opanować. Poprosiła, żebym dał jej wina, a kiedy wypiła, powiedziała już spokojniej:

– Oto jak trzeba płacić za kłamstwo – mówiła – nie chcę już dłużej kłamać. Zostałabym z tobą nawet teraz, od razu, ale nie chcę tego załatwić w taki sposób. Nie chcę, żeby do końca życia pamiętał, że uciekłam od niego w środku nocy. Nigdy nie zrobił mi najmniejszej krzywdy... Wezwano go nagle, w fabryce, w której pracuje, wybuchł pożar. Ale niedługo wróci. Wytłumaczę mu wszystko rano, powiem, że kocham innego, i wrócę do ciebie już na zawsze. Ale odpowiedz mi, może ty tego wcale nie chcesz?

– Moja biedna, moja biedna – powiedziałem do niej. – Jednak nie dopuszczę do tego. Ze mną będzie źle i nie chcę, żebyć ginęła wraz ze mną.

– Tylko o to ci chodzi? – zapytała i zajrzała mi z bliska w oczy.

– Tylko o to.

Ożywiła się ogromnie, przytuliła do mnie, objęła mnie za szyję i powiedziała:

– Zamierzam zginąć wraz z tobą. Rano tutaj przyjdę.

I oto ostatnią rzeczą, którą pamiętam z mego życia, jest smuga światła padającego z przedpokoju, a w tej smudze jej potargane włosy, jej beret i jej oczy pełne zdecydowania. Pamiętam dotąd czarną sylwetkę w progu drzwi prowadzących na podwórze i ten biały rulon. (...)

(...) Małgorzata siedziała przed lustrem w zamszowych czarnych pantoflach i w płaszczu kąpielowym narzuconym na nagie ciało. Zegarek na złotej bransoletce leżał przed nią obok otrzymanego od Asasella puzderka i Małgorzata nie spuszczała oczu z cyferblatu.

Chwilami wydawło się jej, że zegarek się zepsuł i że jego wskazówki nie poruszają się. Poruszały się jednak, acz bardzo powoli, jak gdyby lepiąc się do tarczy aż wreszcie dłuższa wskazówka osiągnęła dwudziestą dziewiątą minutę po dziewiątej. Serce Małgorzaty załomotało tak strasznie, że nie mogła nawet sięgnąć od razu po puzderko. Kiedy wzięła się w garść i otworzyła je, zobaczyła, że zawiera tłusty żółtawy krem. Wydawało jej się, że krem ten ma zapach bagiennego szlamu. Końcem palca Małgorzata nabrała sobie na dłoń odrobinę kremu, a wtedy jeszcze wyraźniej zapachniało lasem i ziołami z bagnisk, po czym zaczęła dłonią wcierać sobie krem w policzki i w czoło.

Krem łatwo się rozsmarowywał i natychmiast się ulatniał, tak przynajmniej wydawało się Małgorzacie. Posmarowawszy się po kilkakroć, spojrzała w lustro i upuściła puzderko prosto na szkiełko zegarka, które pękło promieniście. Zasłoniła oczy dłonią, potem spojrzała raz jeszcze i roześmiała się niepohamowanie.

Brwi wyszczypane w sznureczki zagęściły się i równymi czarnymi łukami legły nad pozieleniałymi oczyma. Delikatna pionowa zmarszczka u nasady nosa, która pojawiła się wtedy, w październiku, kiedy mistrz zginął, zniknęła bez śladu. Zniknęły także żółtawe cienie na skroniach i ledwie zauważalne kurze łapki przy zewnętrznych kącikach oczu. Skóra na policzkach równomiernie poróżowiała, czoło stało się białe i jasne, a trwała ondulacja również zniknęła bez śladu.

Na trzydziestoletnią Małgorzatę patrzyła z lustra kędzierzawa kruczowłosa dwudziestoletnia dziewczyna.

Naśmiawszy się do woli Małgorzata jednym susem wyskoczyła ze szlafroka, zaczerpnęła więcej tłustego pienistego kremu i zaczęła mocno wcierać go sobie w skórę. Ciało jej natychmiast poróżowiało, rozgrzało się. Potem w jednej chwili, jak gdyby ktoś wyciągnął igłę z mózgu, zniknął ból w skroni, doskwierający przez cały wieczór po spotkaniu w ogrodzie Aleksandrowskim, w mięśnie rąk i nóg wstąpiła siła, a potem ciało Małgorzaty stało się nieważkie.

Podskoczyła i zawisła w powietrzu nieco ponad dywanem, potem coś ją powolutku zaczęło ściągać na ziemię, opadła.

– To mi krem! To mi krem! – zawołała rzucając się na fotel.

(...)

Fragmenty powieści M. Bułhakowa
MISTRZ I MAŁGORZATA
w polskim tłumaczeniu Ireny Lewandowskiej
i Witolda Dabrowskiego; „Czytelnik" 1973

MISTRZ I MAŁGORZATA

scenopis opery

OBRAZ 1.

Pewien skromny pracownik muzeum, zwany przez swą ukochaną Mistrzem, kończy pisanie powieści o Piłacie z Pontu. Jego pokoik w suterenie jakiejś moskiewskiej kamienicy odwiedza potężny Berlioz – prezes związku literatów. Z dezaprobatą wyraża się o dziele Mistrza i stwierdza, że powieść nie zostanie wydrukowana ze względów pozaartystycznych. Załamany Mistrz po jego wyjściu wrzuca rękopis do pieca. Na szczęście nadchodzi jego ukochana Małgorzata i ratuje fragment utworu. Próbuje pocieszyć Mistrza, dodać mu otuchy do dalszej pracy i obiecuje, że porzuci męża i przeniesie się do ukochanego na stałe. Po jej wizycie Mistrz nie może sobie znaleźć miejsca, opuszcza swoje mieszkanie i w tajemniczych okolicznościach dostaje się do kliniki psychiatrycznej doktora Strawińskiego.

OBRAZ 2.

Na Patriarszych Prudach zjawia się wyglądający na cudzoziemca tajemniczy gość ze swoją błazeńską świtą: Fagotem, Behemotem i Hellą. Dyskutującym na skwerku o istnieniu Jezusa Berliozowi i poecie Bezdomnemu przybysz przedstawia się jako Woland, profesor czarnej magii. Zabierając głos w przedmiocie sporu, Woland twierdzi, że Jezus żył naprawdę i opowiada scenę sądu Piłata, przy której, jak zapewnia, był osobiście obecny.
Piłat przesłuchuje wędrownego filozofa Jeszuę Ha-Nocri oskarżonego przez Sanhedryn o podburzanie ludności żydowskiej w Jerozolimie przeciwko regułom wiary mojżeszowej. Piłat zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z człowiekiem niezwykłym, dobrym i niewinnym. A jednak wydaje wyrok śmierci powodowany lękiem o swoję karierę i utratę zaufania kapryśnego cesarza.
Po wysłuchaniu tej historii Berlioz rozpoznaje, że pochodzi ona z powieści Mistrza. Jego irytacja rośnie w toku dyskusji na temat życia pozagrobowego Nie znajdując więcej argumentów na swoją korzyść opuszcza towarzystwo i za chwilę ginie pod kołami tramwaju zgodnie z przepowiednią Wolanda. Bezdomny wreszcie orientuje się, że ma do czynienia z diabłem.

OBRAZ 3.

Małgorzata szukając wszędzie ukochanego Mistrza, który w niewytłumaczalny sposób zniknął nagle ze swojego mieszkania, co obudziło jej najgorsze podejrzenia, spotyka na ulicy kondukt pogrzebowy Berlioza. Przygodny znajomy wyjaśnia jej kim jest nieboszczyk i co go spotkało i z satysfakcją zauważa, że Małgorzata nienawidząca Berlioza nie okazuje współczucia. Znajomym jest nie kto inny, tylko członek diabelskiej świty Fagot wysłany przez Wolanda z zaproszeniem dla Małgorzaty na coroczny wiosenny bal do szatana. Licząc na to, że uda jej się tam dowiedzieć czegoś o zaginionym, Małgorzata godzi się przyjąć zaproszenie.

OBRAZ 4.

Woland występuje przed moskiewską publicznością jako profesor czarnej magii. Wraz ze swoją świtą pokazuje kilka niezwykłych sztuk, z których największe poruszenie wzbudza deszcz rubli i zagraniczne ciuchy dające zachwyconej widowni poczucie wolności i szczęścia. Niestety paryskie kiecki znikają równie gwałtownie jak się pojawiły, a podekscytowaną publiką zajmuje się milicja. Zamieszanie zwiększa pojawienie się poety Bezdomnego, który z ikoną na piersi wyruszył na poszukiwania nieczystej siły chcąc ją jak najszybciej unieszkodliwić.

OBRAZ 5.

Milicja odstawia całe towarzystwo z występu Wolanda opętane pieśnią o Bajkale do kliniki psychiatrycznej doktora Strawińskiego. Najwięcej sprzeciwia się temu Bezdomny, który wciąż niczego nie chce zrozumieć i próbuje połączyć się z milicją w celu poszukiwania i likwidacji Złego. Kiedy już wszystko się uspokaja i poeta leży w swojej celi odwiedza go Mistrz, który już od dawna przebywa tutaj „na leczeniu". W rozmowie wiele rzeczy nurtujących Bezdomnego zostaje wyjaśnionych. Zasypiając poeta staje się świadkiem sceny w której Mateusz Lewita próbuje przedostać się na Golgotę do konającego na krzyżu Jezusa, aby skrócić jego męki ukradzionym nożem. Na wszystko jest jednak za późno.

OBRAZ 6.

Małgorzata oświadcza swemu mężowi, że opuszcza go na zawsze. Przed północą przybywa do niej wiedźma Hella, żeby pomóc namaścić się czarodziejskim kremem umożliwiającym udanie się na bal. Naga i wyzwolona ze wszystkiego oprócz miłości do Mistrza Małgorzata wylatuje na miotle przez okno swojego pokoju.

OBRAZ 7.

Woland oczekując na przybycie Małgorzaty czyta moskiewskie gazety. Bal zaczyna się o północy, a Małgorzata ma być jego gospodynią i królową. Wszyscy goście składają jej należne hołdy, a ona musi odwzajemniać je sprawiedliwie rozdzielanym zainteresowaniem. Ale jedna spośród piekielnych mar budzi jej szczególne zainteresowanie i odruch współczucia. To Frieda, która zamordowała swoje dziecko nie mogąc znieść jak płacze z głodu. Małgorzata sprawia zawód Wolandowi. Zamiast być wiedźmą doskonałą, zdecydowaną na wszystko, jest tylko człowiekiem kierującym się miłosierdziem. Ale ta „słabość" daje jej jednocześnie przewagę nad szatanem i niezależność od jego woli. Po oswobodzeniu Friedy od męczarni Małgorzata odzyskuje swojego Mistrza. Jest zmieniony i bardzo chory, ale ona wierzy, że potrafi go przywrócić życiu i twórczości. Woland pobłażliwie spełnia ich dziwaczną prośbę umożliwienia powrotu do dawnego życia. Chcą znowu znaleźć się w biednym pokoiku w suterenie. Bywał proszony o większe rzeczy i umiał te prośby spełnić.

OBRAZ 8 i 9.

Mistrz i Małgorzata są znowu razem. Zaczynają żałować swojej decyzji przeczuwając jałowość czekających ich dni. Nieoczekiwanie zjawia się znów Fagot, który przybywa na polecenie Wolanda i częstuje ich zatrutym winem. Po ziemskiej śmierci spotykają ponownie Wolanda, który opowiada im dalszy ciąg powieści o Piłacie. Na ich oczach odbywa się spotkanie Piłata z Mateuszem Lewitą, podczas którego dochodzi do porozumienia pomiędzy prześladowcą Jezusa, a jego najwierniejszym uczniem. Po tej scenie Woland zabiera Mistrza i Małgorzatę w daleką podróż. Następuje jeszcze pożegnanie Mistrza z poetą Bezdomnym, któremu Mistrz powierza coś w rodzaju kontynuacji swego dzieła, sprowadzającego się w swej istocie do poszukiwania prawdy. Szatan i jego dworzanie odprowadzają Mistrza i Małgorzatę na miejsce ich wiecznego spoczynku, którym jest „nowy dom" Mistrza, gdzie ma pozostawać „nie w światłości, bo na nią nie zasłużył, ale w spokoju". Taka jest dyspozycja Tego, który przeczytał powieść, a teraz daje się zobaczyć podczas podniebnej podróży, jak spotyka się z Piłatem i wybawia swego prześladowcę od trwającej od dwóch tysięcy lat męczarni oczekiwania.

EPILOG

Bezdomny obserwując „nowy dom" Mistrza wygłasza swoją definicję prawdy, do której doprowadziły go te wszystkie wydarzenia i własne cierpienie.

Marek Grzesiński

Współpraca muzyczna:	Bogdan Hoffmann, Tomasz Szreder
Asystent reżysera:	Grzegorz Boniecki,
Asystent chórmistrza:	Mirosław Janowski
Asystenci scenografowie:	Irena Gaj, Maria Gibasiewicz, Marek Czerwiński, Ewa Loga-Sowińska
Asystent choreografa:	Janina Galikowska
Korepetytorzy solistów:	Teresa Brzozowska, Helena Christenko, Alina Liwska, Irena Sobczyńska, Ewa Kamińska
Inspicjenci:	Halina Kerner, Teresa Krasnodębska
Suflerzy:	Lech Jackowski, Barbara Rakowska
Kierownik grupy statystów:	Bolesław Osik
Światło:	Stanisław Zięba
Dźwięk:	Iwona Saczuk

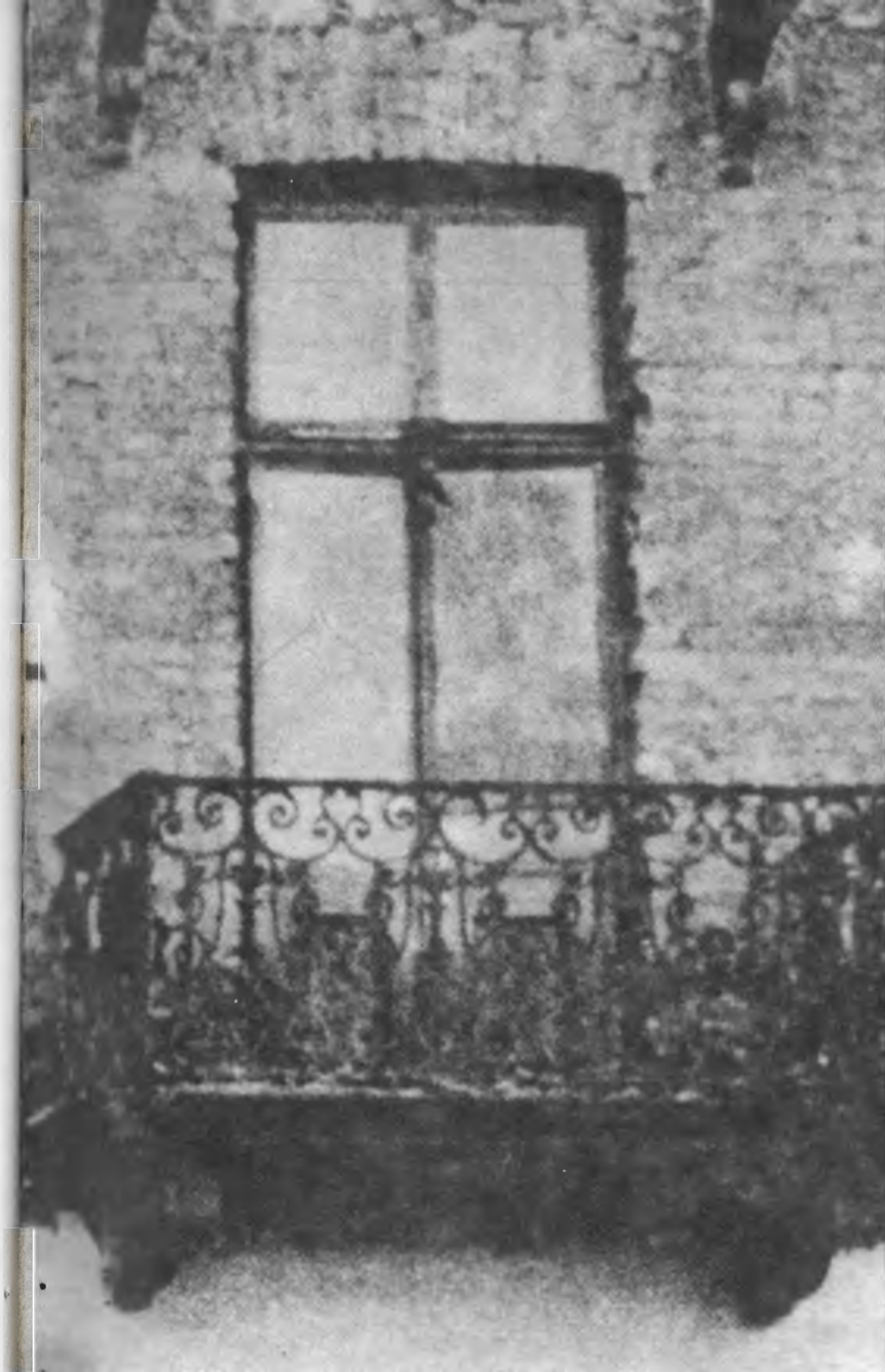
Dyrektor techniczny:	mgr inż. Jerzy Bojar
Kierownik pracowni scenograficznej:	Maria Gibasiewicz
Kierownik działu dekoracji i kostiumów:	mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni	Janina Ajnenkiel, Lidia Gierusz, Tadeusz Iwanowski, inż. Wiesław Kalinowski, Jan Lipiec, dr inż. Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Wojciech Niedbał, Tomasz Penciak, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Julian Woroniecki, Małgorzata Zdrodowska, Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego:	inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny:	mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny:	Andrzej Nowolski, Marek Popis

Redakcja programu:	Wiktor A. Brégy, Ewa Obniska
Opracowanie graficzne:	Wiktor Sadowski
Redaktor techniczny:	Janusz Wójcik
Reprodukcje zdjęć:	Leon Myszkowski

Prawa wystawienia:
HENSCHLVERLAG KUNST UND GESELLSCHAFT, NRD, Berlin
reprezentowane przez Agencję Autorską, Warszawa

Wydawca: TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Druk ZPR zam. 60/87 nakł. 10000 K-50



TEATR WIELKI

SCENA DUŻA

Cena: 70 zł

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

ROK ZAŁOŻENIA 1833

Dyrektor naczelny i artystyczny – ROBERT SATANOWSKI

RAINER KUNAD

MISTRZ I MAŁGORZATA

opera romantyczna
w 10 obrazach
z epilogiem
według powieści
Michała Bułhakowa

libretto:
Heinz Czechowski
przekład polski:
Jacek Stanisław Buras
(pierwsze wykonanie w Polsce)

Kierownictwo muzyczne:
ROBERT SATANOWSKI

Inscenizacja i reżyseria:
MAREK GRZESIŃSKI

Scenografia:
ANDRZEJ MAJEWSKI

Kierownictwo chóru:
BOGDAN GOLA

Ruch sceniczny:
EMIL WESOŁOWSKI

premiera: 30 i 31 maja 1987 r.

P R E M I E R A B

Niedziela, 31 maja 1987 r., godz. 19.00

O b s a d a:

MISTRZ, pisarz . . . . . KAZIMIERZ PUSTELAK

MAŁGORZATA, jego kochanka . . . . . WANDA BARGIEŁOWSKA

BEZDOMNY, poeta . . . . . MAREK WOJCIECHOWSKI

BERLIOZ, krytyk . . . . . PRZEMYSŁAW SUSKI

WOLAND, profesor czarnej magii . . . . . JERZY OSTAPIUK

FAGOT, jego pomocnik . . . . . BOGUSŁAW MORKA

HELLA, czarownica . . . . . MAŁGORZATA SZMIDT

BEHEMOT, kocur . . . . . ANDRZEJ ZAGDAŃSKI

PIŁAT, piąty prokurator Judei
IWAN GROŹNY > . . . . . BRONISŁAW PEKOWSKI

JEZUS Z NAZARETU
GOGOL > . . . . . JAN DOBOSZ

MATEUSZ LEWITA
CZICZIKOW, zwolennik NEP-u > . . . . . MARCIN RUDZIŃSKI

DOKTOR STRAWIŃSKI, psychiatra . . . . . JAN GÓRALSKI

BENGALSKI, konferansjer . . . . . FELIKS GAŁECKI

SPRZEDAWCZYNI LEMONIADY . . . . . IRENA JEZIERSKA

MILICJANT I
WAMPIR > . . . . . RYSZARD WRÓBLEWSKI

MILICJANT II
WAMPIR > . . . . . MAREK DĄBROWSKI

FRIEDA . . . . . EWA GAWROŃSKA

W partiach solowych chóru występują:

Tajniacy . . ALEKSANDER CZAJKOWSKI-ŁADYSZ, ROBERT DYMOWSKI

Pielęgniarze . . . . . ALINA WALCZAK, ZDZISŁAW KSIĄŻEK-ROZENAU

Baby z wiadrami . . . . . KRYSTYNA LEWICKA, EMILIA PIEKARSKA, MARIA ŚWIDERSKA

Wisielcy . . . . . BARBARA TOBERA, MAŁGORZATA WYSOCKA, KAZIMIERZ SOCKO, TOMASZ MARKIEWICZ, JULIAN KOWALCZYK, STEFANIA KOWALSKA

W tańcu podwórkowym w I akcie występują:

MAREK FIERTEK, RADZIWIŁ GOGOŁ, KRZYSZTOF SŁOŃ, SYLWIA RUCIŃSKA /uczennica PSB/

Fortepian - Ryszard Szubert

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

Statyści

DYRYGENT

R O B E R T S A T A N O W S K I

Asystent reżysera: Grzegorz Boniecki

Asystent choreografa: Janina Galikowska

Asystenci scenografowie: Irena Gaj, Maria Gibasiewicz, Marek Czerwiński, Ewa Loga-Sowińska

Inspicjenci: Teresa Krasnodębska, Halina Kerner

Suflerzy: Barbara Rakowska, Lech Jackowski

Reżyseria światła i efekty specjalne: Stanisław Zięba

Dźwięk: Iwona Saczuk

Zakończenie przedstawienia ok. godz. 21.30 /jedna przerwa/

Nakład: 1400 egz.

DRUK BEZPŁATNY

W dniach 30 i 31 maja w foyer głównym Teatru prezentujemy wystawę obrazów Marii Żaboklickiej-Budzichowej zainspirowanych powieścią "Mistrz i Małgorzata".