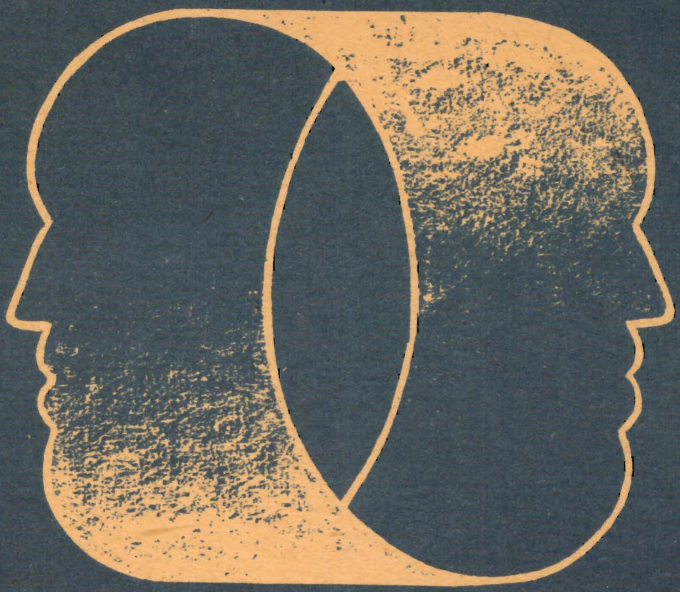

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

MICHAŁ BUŁHAKOW

MISTRZ I MAŁGORZATA

przekład:

IRENA LEWANDOWSKA
WITOLD DĄBROWSKI

Część I „MISTRZ"

Premiera 27 kwietnia 1980 r.

TEATR DRAMATYCZNY
IM. JERZEGO SZANIAWSKIEGO

SEZON 1979/80 — 117 PREMIERA

Dyrektor i Kierownik Artystyczny	ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI
Zastępca Dyrektora	STANISŁAW ZYDLIK
Dramaturg	BOHDAN URBANKOWSKI
Kierownik Literacki	MIROSŁAWA BANASZYŃSKA
Kierownik Muzyczny	TADEUSZ WOŹNIAK

MICHAŁ BUŁHAKOW

MISTRZ I MAŁGORZATA

Adaptacja i reżyseria:

Andrzej Maria Marczewski

Scenografia:

Józef Napiórkowski

Muzyka:

Tadeusz Woźniak

Ruch sceniczny:

Jerzy Stępniak

Część I – MISTRZ
Obsada

Mistrz – Jerzy Borek
Małgorzata – Mirosława Krajewska (gościnnie)
Piłat – Jerzy Bielecki
Jeszua Ha-Nocri – Andrzej Berner
Mateusz Lewita – Jan Kluska
Kaifasz – Adam Wolańczyk
Afraniusz – Klemens Myczkowski
Sekretarz – Robert Gondek
Centurion Szczurza Śmierć – Piotr Dąbrowski
Woland – Jerzy Mazur
Korowiow – Wojciech Kalwat
Behemot – Iwona Żelaźnicka
Asasello – Kazimierz Tałaj
Hella – Krystyna Wójcik
Berlioz – Ryszard Michalak
Iwan Bezdomny – Tadeusz Sokołowski

Sprzedawczyni – Danuta Grys
Redaktor – Sławomir Domaszewicz
Stiopa Lichodiejew – Kazimierz Migdar
Człowiek z Jałty – Robert Gondek
Doktor Strawińska – Danuta Szumowicz
Asystentka – Bożena Borkowa
Riuchin – Stanisław Boryń
Nikanor Iwanowicz Bosy – Stanisław Olczyk
Żona Bosego – Danuta Szumowicz
Cywilka – Jolanta Dembińska
Popławski – Jerzy Kaczyński
Fokicz – Jerzy Gronowski
Aktorka – Jolanta Dembińska
Dunhill – Adam Wolańczyk
Ida Herkulesowna – Maria Tubis
Kanawkin – Robert Gondek
Kat – Piotr Dąbrowski

Asystent reżysera
JERZY GRONOWSKI

Reżyseria dźwięku
PIOTR MADZIAR

Inspicjent
MARYLA GRETSCHEL

Siergiej Jermoliński

O „Mistrzu i Małgorzacie" ani słowa *)

Los tak zdarzył, że poginęły wszystkie moje listy i rękopisy, a wśród nich notatki o Michale Afanasiewiczu Bułhakowie. Utracone zapiski układały się już w książkę o Bułhakowie, którą zamierzałem oprzeć na informacjach biograficznych, zawartych w jego ostatnich wyznaniach. Gdy był już beznadziejnie chory, w żartobliwej formie opowiadał mi o najmniej znanej części swego życia.

— W młodości byłem bardzo nieśmiały — mówił. — Do końca życia nie mogłem się wyzbyć tej ułomności, ciągle ją skrywałem. W początkach lat dwudziestych spotkałem w Moskwie pewnego literata, rodem z Kijowa. Uczyliśmy się w tym samym gimnazjum i choć nie łączyła nas przyjaźń, spotkanie było sympatyczne. Na mój widok wykrzyknął: „Pamiętam cię, pamiętam, Bułhakow! Przecież byłeś prowodyrem! Do dziś dźwięczy mi w uszach twój bezlitosny język. Tak, tak! Łacinnik doprawdy bał się ciebie! Słychać cię było w całym gimnazjum! A teraz, kto by pomyślał, „Dni Turbinów"! Grzmiałeś, już wtedy grzmiałeś!"

Wspominając to spotkanie Bułhakow komicznie rozkładał ręce.

— Nie wydaje mi się, żebym grzmiał, broniłem tylko swojej niezależności. A że władze gimnazjum miały o mnie swoje zdanie — nie przeczę. Nie wiadomo dlaczego podejrzewały, że ja, cichy, spokojny człowiek zrobię nagle jakiś kawał. W ogóle, przez całe życie nie układało mi się z władzami — wzdychał — a tak chciałem być przykładem chłopcem.

W 1916 roku Bułhakow ukończył w Kijowie medycynę i wyjechał na wieś. Pracował tam jako lekarz okręgowy, ale niedługo — półtora roku zaledwie. Zdobyte w tym czasie doświadczenia życiowe stały się kanwą cyklu reportaży pt. „Zapiski młodego lekarza". Swój zawód i pracę traktował bardzo poważnie. Szacunek dla medycyny i lekarzy zachował na całe życie. Ale wtedy, w młodości, kusiła go włóczęga, chciał jak najwięcej zobaczyć. Nie mogąc usiedzieć na jednym miejscu — wyjechał. Może to wino czasów, obalających ustalone normy życia i postępowania, bo przecież od dawna nie był już chłopcem; miał prawie trzydzieści lat. Staż lekarski, choć nieduży, już posiadał, zdążył się nawet jakoś urządzić. Dokąd więc zdążał, ku czemu się kierował? Kiedy dojrzało jego zaskakujące postanowienie — być pisarzem? W każdym razie Bułhakow rozpoczął koczowniczy żywot przenosząc się z jednego miejsca w drugie. W 1920 roku trafił na Kaukaz.

Wspominając tamte czasy z ironią opowiadał o swych pierwszych doświadczeniach na polu dramaturgii, które „zaowocowały" kilkoma sztukami agitacyjnymi.

— Wystarczy w zupełności, aby ugrząść i już nigdy nie wyleźć na powierzchnię — skomentował je Bułhakow. Tekstów tych nie zachował, bo nigdy mu na nich zbytnio nie zależało. Informował o nich z kwaśną miną, gdyż raz na zawsze odebrały mu apetyt na tego rodzaju „twórczość".

*) tytuł od red. programu

Choćbym posiadał najdoskonalszą pamięć, potrafię zrekonstruować treść i wymowę utraconych notatek tylko w najgłówniejszych zarysach. Zresztą, umówmy się. Nie zamierzam pisać biografii Bułhakowa, a tym bardziej rozprawy o nim. Notuję jedynie swoje własne rozmyślania o jego życiu i o naszej radzieckiej literaturze, której piękno i tragizm splatają się w zdumiewającą historię.

W swej twórczości Bułhakow sugerował się tylko tym, co podpowiadało mu życie. Obserwował je z pasją, aktywnie włączając się w jego nurt. Pisarska postawa Bułhakowa zaprzeczała wszelkiej obłudzie; był stanowczy i zacięty, gdy spotykał się z łamaniem zasad, z konformizmem, z nieuczciwością, z bezwstydną dwulicowością. Tymczasem imputowano Bułhakowowi niegodziwe intencje. Odczuwał bóle i klęski rewolucji i piórem satyryka wykpiwał pokraczne przejawy poruszonego w posadach życia, jego straszne i śmieszne cechy. Pisał o wojnie domowej i o rosyjskiej inteligencji, wczuwając się w tragiczny rozbrat i niesławny koniec tych, którzy znaleźli się poza granicami ojczyzny. Nie tracił wiary w jej siłę moralną, w jej przyszłość — a mówiono, że jest stronnikiem emigracji, że ją wywyższa. Pisał o losie artysty, piętnującego obłudę i zło, którym zawsze towarzyszą szelmy dworzanie, gotowi — słowami Hercena — „brać przeciwnika nie kijem to pałką, nie krytyką to donosem" — a mówiono, że Bułhakow szkaluje radziecką literaturę.

Prawomyślni biurokraci od literatury nie tylko sami odsunęli się od Bułhakowa, ale stworzyli wokół jego osoby odpowiednią atmosferę. Uratował go teatr. Bułhakow przez całe życie starał się nie tracić z nim kontaktu. Nawet, gdy jego sztuki nie były już wystawiane, pomagał inscenizować dramaty innych autorów jako konsultant literacki, asystent reżysera, a czasem jako aktor (w spektaklu MChAT-u pt. „Klub Pickwicka" grał rolę sędziego).

Zawsze marzyła mu się praca w redakcji — kolumny, szpalty i zapach farby drukarskiej. Nie było mu to dane.

(...) Zaczął burzliwie. Jego proza satyryczna („Fatalne jaja" i „Satanion") wzbudziła czujność. Spektakl MChAT-u według sztuki Bułhakowa pt. „Dni Turbinów" wywołał zacięte spory. Wówczas jeszcze nie znałem Bułhakowa. Po raz pierwszy ujrzałem go w 1926 roku, podczas dyskusji na temat „Lubow Jarowaja" kontra „Dni Turbinów". W tamtych latach przeciwstawiono sobie te dwie sztuki nader często. Dyskusja odbywała się w teatrze im. Meyerholda. Jednym z referentów był krytyk O., najbardziej zacięty przeciwnik Bułhakowa. Po nim zabrał głos jasnowłosy mężczyzna, wzburzony i zdenerwowany. Wskazując krytyka ręką wykrzykiwał:

— Jestem rad, że w końcu pana zobaczyłem! Dlaczego muszę wysłuchiwać o sobie niestworzonych bredni? I mówi się je tysiącom ludzi, a ja powinienem milczeć i nie mogę się bronić! To już nawet nie sąd! Nie mam prawa się odezwać! Cóż to za sąd? Ja mam publiczność — to są moi sędziowie, nie wy! Ale to wy sądzicie! I piszecie na cały kraj, a spektakl idzie tylko w Moskwie, w jednym teatrze! Ci, którzy nie widzieli mojej sztuki, myślą o mnie to, co powypisujecie! A wy piszecie o niej nieprawdę! Fałszujecie moje myśli! Przekręcacie moje słowa! Wreszcie zobaczyłem choć raz, jak pan wygląda! Dzięki i za to! Nisko się kłaniam! Serdeczne dzięki!.

Ciągle poruszony, z poczerwienioną twarzą, zniknął, machając na koniec ręką. W sali królowało milczenie. Ani braw, ani najmniejszego dźwięku. Dziwna cisza, którą jakoś niezręcznie było przerywać.

Dopiero w kilka lat po tej dyskusji poznałem go bliżej. Mieszkał wówczas na Wielkiej Pirogowskiej, w wynajętym mieszkaniu. Przez okna, położone niziutko nad chodnikiem, wpadało niewiele światła. Z małej kwadratowej jadalni trzy stopnie wiodły do gabinetu. Stały w nim niemalowane stelaże, pełne książek i starych nieoprawnych gazet. Po mieszkaniu biegał ryży pies Buton, witający gości puszystym piuropuszem ogona. Bez przerwy kręcili się różni ludzie. Honory domu pełniła bardzo miła dziewczyna z Tbilisi, dzięki której po raz pierwszy znalazłem się w tym domu. Panował w nim po domowemu przytulny nieład, w jego atmosferze czuło się trochę bohemy, a trochę znużenia. Bułhakow uciekał najczęściej do gabinetu, zamykał drzwi i narzuciwszy na siebie szlafrok zagłębiał się w książki albo coś pisał. Zza grubych zasłon dochodził grzmot tramwajów. Z drugiego pokoju słychać było głosy... W tym czasie Bułhakow rozpoczął pracę nad opowiadaniem i sztuką o Molierze. Miał już napisane pierwsze rozdziały „Konsultanta z kopytami" — powieści, która później otrzymała tytuł „Mistrz i Małgorzata" (...) Jego życie obfitowało teraz w wydarzenia. Był „w modzie". Sensacyjne nagonki prasy wzmagały zainteresowanie jego twórczością. Przepełniały go nowe pomysły. Sukces „Dni Turbinów" rósł z dnia na dzień; sztuka zachwycała widzów otwartością, głębią obrazów i uczuć. „Dni Turbinów" korzystnie wyróżniały się na tle napuszonych utworów tamtych lat. Moskiewska inteligencja zarówno przed rewolucją jak i później uważała MChAT za swój teatr. Wśród publiczności „Dni Turbinów" byli i tacy, którym losy bohaterów sztuki przypominały ich własny los. Spektakl niepokoił, rozjątrzał serdeczne rany. Rzędy wypełniali do ostatniego krzesła ludzie, którzy przyszli po raz pierwszy i ci, których „Dni Turbinów" przyciągnęły tu po raz drugi, trzeci, czwarty... (...)

Wiadomość że MChAT w ślad za „Dniami Turbinów" zamierza wystawić komedię Bułhakowa pt. „Ucieczka" wywołała w prasie nową porcję szczególnie zjadliwych napaści na pisarza. „W jednym z następnych numerów gazety zostanie wydrukowany artykuł demaskujący reakcyjną ideologię drobnomieszczańskiego pisarza, Bułhakowa. Niestety, znów trzeba zająć się osławionym autorem „Dni Turbinów". Biliśmy na alarm piętnując przeszłe wyczyny MChAT-u — i znowu Bułhakow. „Ucieczka"? Nie pozwolimy na to! — wołały wielkie nagłówki gazet. Ten harmider podniósł się na przekór oświadczeniu Maksyma Gorkiego, który przepowiadał sztuce sukces „w atmosferze skandalu". Podczas omawiania „Ucieczki" w MChAT (9 października 1928 roku) Gorki nie dopatrzył się zarzucanego aktorowi oczyszczania sylwetek białych generałów z ich „białej jednoznaczności". To znakomita komedia — mówił — czytałem ją trzy razy. Początkowo pozwolenie na wystawianie tej sztuki otrzymał MChAT (i tylko MChAT, jak wcześniej na inscenizację „Dni Turbinów"), ale po upływie krótkiego czasu i on przestał ją wystawiać.

(...) Bułhakowowi wydawało się, że „Ucieczka" została pogrzebana na zawsze. (Mylił się, wystawiano ją w wołgogradzkim teatrze im. M. Gorkiego w roku 1957, w siedemnaście lat po śmierci Bułhakowa — przyp. tłum., (...) „Meszkanie Zojki" i „Purpurową wyspę" spotkał ten sam los. (...)

„Molier" uzyskał aprobatę Gławrepertkomu jeszcze przed rozpoczęciem prób w MChAT. Prócz MChAT-u również teatr leningradzki zawarł z Bułhakowem umowę na wystawienie tej sztuki. W Leningradzie już rozpoczęto przygotowania, gdy wtem teatr zawiadomił autora, że sztukę odrzucono.

Był to pierwszy cios wymierzony w „Moliera".

(...) 9 marca był smutnym dniem dla Bułhakowa. Przyszedł do mnie z samego rana, by poradzić się w sprawach finansowych. Zdjęcie „Moliera" skomplikowało mu życie także i w warstwie przyziemnych trosk. Miał długi, a na „Moliera" nie mógł już liczyć. Jego autor w ciągu długich lat kłopotów ze sztuką i tak krótkim jej życiem na scenie (odbyło się tylko 7 przedstawień — przyp. tłum.), ukończył opowiadanie o Molierze, pisane na zamówienie wydawnictwa prasowego „Żurgaz". Wydawnictwo drukowało wówczas serię „Życie ludzi niepospolitych" Opowiadanie zostało odrzucone, jako nie odpowiadające „profilowi" serii. (...).

Książka Bułhakowa o Molierze dotarła do czytelników, podobnie jak sztuka, dopiero w 1962 roku. Ukazała się w tej samej serii, do której była niegdyś pisana, teraz wydawanej przez „Młodą Gwardię". Seria ta w ostatnich latach zaczerpnęła świeżego oddechu — znalazł się w niej cały szereg interesujących książek, zróżnicowanych pod względem gatunku i sposobu wykorzystania materiału biograficznego. Teraz książka Bułhakowa już odpowiadała „profilowi". Tylko, że autor już tego nie doczekał. W połowie lat trzydziestych rozgłos wokół Bułhakowa ucichł ostatecznie. Zapadła cisza tak wymowna, że chciało się krzyczeć.

Jeżeli nawet pojawiały się jakieś wzmianki o Bułhakowie, to tylko w programach teatralnych „Dni Turbinów". W artykułach i przeglądach, poświęconych kolejnym jubileuszom MChAT-u, w prospektach i broszurach, w wywiadach, odczytach i informacjach na ten temat nazwisko Bułhakowa nie było wymieniane.

(...) Jesienią 1939 roku Bułhakow i Lena wyjechali do Leningradu. W nieznanym mieście, pośród nieznanych ludzi, pragnęli zapomnieć o codzienności, do której się przyzwyczaili. W Leningradzie jego choroba ujawniła się. Wszystkie objawy wskazywały na początek hipertonii na tle nerwowym, rozwijającej się gwałtownie grożącej wywołaniem uremii. Tamtejsi lekarze doradzali niezwłoczny powrót doMoskwy.

W domu Bułhakow położył się i już nie podnosił się z łóżka. Odwiedziłem go zaraz pierwszego dnia po ich przyjeździe. Był uderzająco spokojny. Konsekwentnie opowiedział mi o wszystkim, co będzie się z nim działo w przeciągu pół roku — jaki będzie dalszy rozwój choroby. Określał miesiące, tygodnie, nawet dni, charakteryzując wszystkie stany choroby. Nie chciałem mu wierzyć, lecz dalej wszystko toczyło się jakby według harmonogramu, który sam nakreślił. Przychodziłem do niego prawie codziennie. Pragnąc odtworzyć fakty z jego życia, zaproponowałem zabawę w natrętnego dziennikarza, który przyczepił się znakomitego pisarza. Nazwał mnie krętaczem, ale wziął udział w zabawie.

Później stało się dla niego rozrywką. W żartobliwej formie zanotowałem kilka takich rozmów, złożonych z pytań i odpowiedzi. Wspominałem już, że utraciłem te karteczki, ale jedna przypadkiem ocalała. Oto jej treść:

On: W żaden sposób nie mogę pojąć, szanowny towarzyszu, dlaczego się mnie czepiacie?

Ja: Ludzkość interesuje się każdym szczegółem waszego życia.

On: Możliwe. Mimo wszystko jednak mój szlachetny charakter nakazuje mi przestrzec — nie jestem „swoim człowiekiem".

Ja: Być może, dlatego wbudzacie szczególne zainteresowanie.

On: To obrzydliwe, gołąbeczku. Jestem i nie jestem „swoim człowiekiem" — sam to wymyśliłem.

Ja: Wybaczcie, nie rozumiem.

On: Wczoraj wypytywaliście mnie o początek mojej literackiej drogi.

Ja: Owszem. Zamieniam się w słuch.

On: Właśnie wtedy sam podłożyłem sobie pierwszą świnię.

Ja: Jak wam się to udało?

On: Młodość! Młodość! Zjawiłem się ze swym pierwszym utworem w jednej z wielce czcigodnych redakcji, ubrany wbrew obowiązującym kanonom mody. Wystarałem się o garnitur, co samo przez się było wtedy dziwaczne, zawiązałem na kokardkę figlarny krawat i usadowiwszy się przed redaktorskim biurkiem, podrzuciłem monokl i chwyciłem go okiem. Mam gdzieś nawet fotografię — widnieję na niej z monoklem w oku i zaczesanymi do tyłu lśniącymi włosami. Redaktor przypatrywał mi się wstrząśnięty. Ale to jeszcze nie koniec. Z kieszeni kamizelki wywlokłem dziadkową „cebulę", nacisnąłem na guzik — i mój rodowy zegarek odegrał jakiś cerkiewny motyw muzyczny ... „Więc"? spytałem, spojrzawszy na redaktora, przed którym truchlałem wewnętrznie. „Więc — ponuro odrzekł redaktor — proszę zabrać swój rękopis i zająć się, czym panu wygodnie, młody człowieku, byle nie literaturą". Po tych słowach wyprostował całą swą potężną postać, dając do zrozumienia, że audiencja skończona. Wychodząc usłyszałem wyraźnie, jak mówił do swego służbistego sekretarza: „To nie nasz człowiek". Bez wątpienia chodziło o mnie.

Ja: Sądzicie, że ten wypadek zadecydował o waszych dalszych stosunkach z redakcjami?

On: Szerzej, pisklaczku, spójrzcie na całe zdarzenie. Zadecydował mój charakter. „Cebulą" i monoklem chciałem jedynie przezwyciężyć wrodzoną nieśmiałość i zamanifestować swą niezależność.

Ja: Idźmy dalej. Co zawiodło was do teatru?

On: Żądza bogactwa i sławy. Od dzieciństwa marzyły mi się gorące brawa publiczności. W snach widziałem swą długą, rozkołysaną postać z rozwichrzonymi włosami, która stoi na scenie, a wdzięczny reżyser rzuca mi się na szyję i obcałowuje mnie wśród ryku rozentuzjazmowanej widowni.

Ja: Za pozwoleniem. Podczas wznowienia „Turbinów" kurtyna unosiła się do góry szesnaście razy, cały czas wołano „autor", a wy nie wychyliliście nawet nosa.

On: Francuzi powiadają, że wtedy dają nam spodnie, gdy nie mamy już tyłka, wybaczcie szorstkie słowo. (I podejrzliwie) A czy wy czasem nie z francuskiej gazety?

Ja: Nie.

On: Może z jakiejś innej zagraniczej?

Ja: Nie, nie... Ja z rosyjskiej.

On: Nie z emigracyjnej? (i jego ręce zaczynały niebezpiecznie drżeć).

Ja: Uchowaj Boże! (odżegnywałem się ze zgrozą). Jestem z „Wieczierki"! Z naszej cudownej, niepowtarzalnej „Wieczierki"!

On: Hura! Lusia! Wódkę na stół! Niech się ten gagatek napije. Nie grozi mi bynajmniej niebezpieczeństwo, że wydrukuje o mnie choć jedną linijkę.

(...) 10 marca o czwartej po południu Bułhakow umarł. Nie wiem dlaczego, ciągle wydaje mi się, że stało się to o brzasku. Następnego ranka, a może jeszcze w ten sam dzień, nie pamiętam dokładnie, ale chyba następnego dnia rano — zadzwonił telefon. Poniosłem słuchawkę. Dzwonił sekretariat Stalina. Głos zapytał:

— Czy to prawda, że umarł towarzysz Bułhakow?

— Tak, umarł.

W milczeniu odłożono słuchawkę.

Nocą przyjechał z Wyszniego Wołoczka Mikołaj Erdman. Przesiedział w milczeniu dwie godziny i odjechał.

Pachniało formaliną. Mierkułow zdejmował maskę pośmiertną. Lena podarowała mi jej kopię, ale, gdy nie było mnie już w Moskwie, ktoś wrzucił ją do drewutni, a potem gdzieś przepadła.

Mnóstwo ludzi przybywało do mieszkania. Najmniej było literatów.

Gdy wieziono Bułhakowa do krematorium, wstąpiono do MChAT-u. Cały zespół oczekiwał go przed wejściem. Następnie skierowano się w stronę Teatru Wielkiego — tam, pośród kolumn, stał tłum, także czekali. Nie wiedział, jak wielu ludzi przyszło go odprowadzić.

„O Michale Bułhakowie"
„Teatr" nr 9, Moskwa 1966 r.

Bułhakow nieznany

W Polsce grana była sztuka Michała Bułhakowa o Puszkinie. Kilka lat później, po ukazaniu się jej przekładu w „Dialogu" (nr 1/1960), trafiła na parę naszych scen „Ucieczka". Pozostała część spuścizny dramatycznej tego pisarza radzieckiego jest u nas w dalszym ciągu nieznana. (...) Na tłumacza czeka w dalszym ciągu tom sztuk tego pisarza, z którego na pewno udałoby się jeszcze coć wskrzesić; czeka jego publicystyka, jego proza, parę cykli groteskowych opowiadań. W Moskwie rozważa się możliwość ogłoszenia drukiem jego — znanej dotychczas jedynie w rękopisie — świetnej opowieści satyrycznej o Teatrze Artystycznym. Bułgakow, jak wiadomo, właśnie w MChAT-ie debiutował przeróbką sceniczną „Białej gwardii", z której powstała sztuka „Dni Turbinych". (...)

O perypetiach tragicznie zaszczutego Bułgakowa pisze Konstantin Paustowski w kolejnym tomie swojej autobiografii, drukowanym pod tytułem „Kniga skitanij" w numerach październikowym i listopadowym czasopisma „Nowyj Mir" z ubiegłego roku. Nie przypadkiem — powiada Pustowski — ulubionym pisarzem Bułhakowa był Gogol. Nie ten szkolno-oficjalny Gogoł, którego zapamiętaliśmy z ławki gimnazjalnej, ale Gogol-fantasta, pisarz, który przerażał ludzi na przemian swoją pasją, sardonicznym chichotem, obrazami fantastycznymi, na których widok cierpła skóra. Ciężko potoczyły się dalsze losy Bułhakowa. MChAT grał tylko jego stare sztuki (...) (Bułhakow — przyp. red.) bardzo cierpiał z tego powodu, męczył się, aż nie wytrzymał i napisał list do Stalina. (...) Był w sytuacji bez wyjścia. Nie potrafił przestać myśleć, zatrzymać wyobraźni, nie mógł przestać być pisarzem. I jednocześnie nie miał co począć z tym, co tworzył. Nie ma dla pisarza gorzej tortury. (...) Pozostawało mu tylko jedno: zmyślanie dla bliskich sobie ludzi smutnych i żartobliwych zarazem opowiadań, którymi dzielił się w domu, przy stole, przy herbacie. Pamiętam — pisze Paustowski — jedno z nich.

Oto Bułhakow wysyła codziennie do Stalina długie i tajemnicze listy, podpisując się „Tarzan". Wprawiają one Stalina w zdziwienie, zaczyna się ich jakby nawet trochę bać. Jak wszyscy ludzie, nie jest jednak pozbawiony ciekawości: wydaje Berii polecenie, aby ten natychmiast odszukał (...) autora listów. Nie tai zniecierpliwienia: „Siedzi tam u was darmozjad na darmozjadzie, jednego człowieka nie mogą wyśledzić!" (...)

Stalin przygląda (...) się (Bułhakowowi — przyp. red.) z uwagą. Rzec można nawet — z pewną sympatią, pyka sobie z fajeczki i wreszcie pyta wolno, jakby od niechcenia:

A więc to wy pisujecie do mnie te listy?

Tak , to ja, Josifie Wissarionowiczu. Milczenie.

A co takiego? — pyta po pewnym czasie zaniepokojony Bułhakow.

Nie, nic. Tak sobie. Nieźle umiecie pisać. Milczenie.

A więc to wy jesteście ten Bułhakow?

Tak, to ja, Josifie Wissarionowiczu.

No to powiedzcie, dlaczego chodzicie w cerowanych spodniach, w podartych trzewikach? Ach, jak brzydko jesteście ubrani. Nieładnie tak się zaniedbywać.

— Co robić, Josifie Wissarionowiczu. Płacą marnie...

Stalin odwraca się do ministra zaopatrzenia:

— No i czego ty tak siedzisz i gapisz się? Nie umiesz ubrać człowieka? Kraść to u was każdy potrafi, ale jak trzeba porządnie ubrać jednego, jedynego pisarza, to nie ma komu tego zrobić? No co? Natychmiast ubrać pisarza! W gabardinę! A ty czego tu siedzisz i nic nie robisz, jeszcze wąsa sobie podkręcasz... Patrzcie no, jakie to buciki włożył! Ściągaj je szybko, oddaj człowiekowi. Ach, że też trzeba wszystkim tłumaczyć, że też nikt niczego nie domyśli!

I oto, ubrany, obuty i nakarmiony Bułhakow zaczyna chodzić na Kreml. Między nim i Stalinem nawiązuje się zupełnie nieoczekiwana przyjaźń. Stalina nawiedza niekiedy smutek, skarży się wtedy przyjacielowi.

— Wiesz, jak jest, Misza. Wszyscy krzyczą: genialny! genialny! a tu nie ma nawet z kim napić się koniaku.

W Bułhakowowskim opowiadaniu powstaje powoli kreska za kreską obraz Stalina. W samym Bułhakowie, w jego stylu narracji tyle jest ciepła, że obraz ten jest obrazem bardzo ludzkim. Stalin jest w nim bez mała sympatyczny. Na chwilę zdaje się nam, że to nie ten sam Stalin. (...)

Któregoś dnia Bułgakow przyszedł na Kreml smutny jakiś, rozgoryczony.

— Siadaj, Misza. Czegoś taki mroczny? Zrobili ci co złego?

— Et, nic takiego. Napisałem sztukę. — Sztukę? Znakomicie! Ale to tylko powód do radości: napisać całą sztukę, ho, ho... No, co cię gryzie?

— A bo teatry nasze nie chcą jej grać, Josifie Wissarionowiczu.

— Nie chcą, powiadasz? A gdzie chciałbyś mieć premierę?

— W MChAT-ie, oczywiście, Josifie Wissarionowiczu.

— Ach, tak postępować z pisarzem! Co to się teraz dzieje w teatrach... Nie, Misza, spokojnie. No, nie denerwuj się. Siadaj. Stalin podnosi słuchawkę.

— Halo! Proszę połączyć mnie z MChAT-em. Z MChAT-em, powiadam. MChAT? Kto przy aparacie? Dyrektor? Słuchajcie, tu Stalin... Halo! Halo! Stalin zaczyna się denerwować. Dmucha z całej siły do słuchawki. — Sami durnie siedzą w tym ministerstwie łączności, żeby choć raz telefon się nie psuł. A tu nawet porozmawiać nie można. Halo, proszę jeszcze raz MChAT. Jeszcze raz — mówię wyraźnie! Halo, kto tam? MChAT? Słuchajcie... Tylko nie odkładać mi słuchawki! Tu Stalin. Nie odkładać słuchawki, mówię! Gdzie ten wasz dyrektor? Co? Umarł, powiadacie? Przed chwilą? Jacy to ludzie teraz strachliwi! Nawet pożartować nie można.

„Dialog", luty 1964 r.

„Mistrz i Małgorzata" Bułhakowa to dla scenografa przede wszystkim przenikanie się dwóch odrębnych światów. Dwóch maksymalnie skontrastowanych sposobów opisania postaci i tła, w którym działają.

Świat realny z precyzyjnie zarysowanymi postaciami i ich cechami wewnętrznymi i legendarny świat miasta Jeruszalaim, sygnały barw, kształtów i kolorów. Bogactwo wyobraźni plastycznej Bułhakowa jest fascynujące i nieprzetłumaczalne na język teatralny w zaistniałych warunkach wałbrzyskiej sceny.

Podczas wielogodzinnych rozmów, analiz i poszukiwań z adaptatorem i reżyserem dzisiejszego spektaklu Andrzejem Marią Marczewskim zależało mi na wykreowaniu wyłącznie naszej teatralnej rzeczywistości „Mistrza i Małgorzaty". Rezygnując z konwencji literackiej powieści. Książka — o miłości, nienawiści, karze, marzeniu... i granicy między dobrem a złem. Jak zawrzeć w scenografii uniwersalne prawdy czasu — w którym żyjemy?

Rozwichrzonym bogactwem, lub ascezą, symbolem. Zdecydowałem się na to drugie rozwiązanie.

Józef Napiórkowski

W repertuarze

POSEŁ musical-prapremiera	Tadeusz Woźniak Bogdan Chorążuk Andrzej Maria Marczewski
PODRÓŻ	Wykonanie Tadeusz Woźniak
DAMY I HUZARY	Aleksander Fredro
BRAWO! BIS!	Kabaret retro
ANTYGONA	Jean Anouilh
AZYL musical — prapremiera	Henryk Zawadzki
DWA TEATRY	Jerzy Szaniawski
ŁOTROSTWA SKAPENA	J. B. Molier
TERRORYŚCI	Michał Misiorny
MISTRZ I MAŁGORZATA	Michał Mułhakow

W przygotowaniu

BALLADA O HUBALU	Bohdan Urbankowski
SPRAWIEDLIWOŚĆ W KIOTO	Władysław Orłowski

Kierownik techniczny	HENRYK ROZWALKA
Brygadierzy sceny	HENRYK LENKIEWICZ CZESŁAW TATARA
Główny elektryk	HENRYK HADAJ
Z-ca głównego elektryka	WŁODZIMIERZ HODOR

Kierownicy pracowni

akustycznej	ALFRED CIEPLIK
krawieckiej damskiej	MARIANNA BURIAN
krawieckiej męskiej	LUCJAN OCHOTNY
stolarskiej	BUDBARAS PANAJOTIS
ślusarsko-modelarskiej	WACŁAW GRYNCEWICZ
charakteryzacja	MARIA CZESEK ROMUALDA POTYSZ

Redakcja programu	WALDEMAR STASICKI
Opracowanie graficzne	ILONA CZĄSTKIEWICZ
Projekt okładki	JAN JAROMIR ALEKSIUN
Kierownik Organizacji Widowni	EDWARD KOZŁOWICZ

DZG 1506-4-0644 1000 4 80 B-22

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

MICHAŁ BUŁHAKOW

MISTRZ I MAŁGORZATA

przekład:

IRENA LEWANDOWSKA
WITOLD DĄBROWSKI

Część II „MAŁGORZATA"

Premiera 27 kwietnia 1980 r.

TEATR DRAMATYCZNY
IM. JERZEGO SZANIAWSKIEGO

SEZON 1979/80 — 118 PREMIERA

Dyrektor i Kierownik Artystyczny	ANDRZEJ MARIA MARCZEWSKI
Zastępca Dyrektora	STANISŁAW ZYDLIK
Dramaturg	BOHDAN URBANKOWSKI
Kierownik Literacki	MIROSŁAWA BANASZYŃSKA
Kierownik Muzyczny	TADEUSZ WOŹNIAK

MICHAŁ BUŁHAKOW

MISTRZ I MAŁGORZATA

Adaptacja i reżyseria:

Andrzej Maria Marczewski

Scenografia:

Józef Napiórkowski

Muzyka:

Tadeusz Woźniak

Ruch sceniczny:

Jerzy Stępniak

Część II — MAŁGORZATA

Obsada

Małgorzata — Mirosława Krajewska (gościnnie)
Mistrz — Jerzy Borek
Natasza — Maria Tubis
Mikołaj Iwanowicz — Adam Wolańczyk
Woland — Jerzy Mazur
Korowiow — Wojciech Kalwat
Asasello — Kazimierz Tałaj
Behemot — Iwona Żelaźnicka
Hella — Krystyna Wójcik
Abadonna — Józef Kaczyński
Mr Jacques — Jerzy Gronowski
Mme Jacques — Danuta Grys
Hrabia Robert — Robert Gondek
Signora Tofana — Danuta Szumowicz
Frieda — Jolanta Dembińska
Markiza — Adam Wolańczyk
Alchemik — Kazimierz Migdar
Cesarz Rudolf — Stanisław Olczyk
Chłopiec — Stanisław Boryń
Minkina — Bożena Borkowa

Wampiry — Sławomir Domaszewicz
— Piotr Dąbrowski
Baron Meigel — Ryszard Michalak
Mogarycz — Jerzy Gronowski
Piłat — Jerzy Bielecki
Jeszua Ha-Nocri — Andrzej Berner
Afraniusz — Klemens Myczkowski
Nisa — Danuta Grys
Juda — Sławomir Domaszewicz
Morderca 1 — Robert Gondek
Morderca 2 — Stanisław Boryń
Centurion Szczurza Śmierć —
Piotr Dąbrowski
Mateusz — Jan Kluska
Obywatelka — Danuta Szumowicz
Archibald Archibaldowicz — Stanisław Olczyk
Iwan Bezdomny — Tadeusz Sokołowski
Doktor Strawińska — Danuta Szumowicz
Asystentka — Bożena Borkowa

Asystent reżysera
JERZY GRONOWSKI

Reżyseria dźwięku
PIOTR MADZIAR

Inspicjent
MARIA GRETSCHEL

Jan Kurowicki

ŚWIADECTWO DEGRADACJI CUDÓW

Był sobie pewien świat nudny i płaski. Żyli w nim ludzie o wielkich i małych marzeniach, mieli kłopoty albo pieniądze. Świntuszyli, pili wódkę, kłamali na miarę żałosnej płaskości istnienia w owym świecie, pisali wiersze i mędrkowali o braku Boga oraz Szatana. Wytworzyli własne miary normalności i nienormalności, swoiste poczucia godności, rozumu i głupoty. Zapadali coraz bardziej w zwyczajność, która dla filozofów i artystów niczym innym nie jest niż „chorobą na śmierć". Aż przyszedł dzień i się wszystko odmieniło. Płaskość świata poczęła migotać poetyckością i groteską. Nudę zastąpił strach, radość lub nadzieja. Bo oto z niezgłębionych przestworzy Bytu wyłonił się Szatan i zaistniała niezwyczajność.

— Tak mniej więcej można by zacząć opisywanie „Mistrza i Małgorzaty" — Michała Bułhakowa. I tak też wielokroć było czynione. W tym ujęciu utwór ten nie jest niczym innym niż krytyką otaczającej pisarza rzeczywistości, artystycznym protestem i potępieniem w imię cudowności, którą zniszczono, redukując do nędznych, oficjalnych mizmatów. Jeżeli owa rzeczywistość może ją odzyskać, to przez gwałtowną interwencję nadprzyrodzoności; ale już fakt, iż tylko w ten sposób staje się to możliwe — tym bardziej przepełniać winien smutkiem i odrazą. Ten świat bowiem, w postaci jakiej jest, nie ma żadnych sił wewnętrznych. Być może one były, ale kiedyś. Teraz nic z nich nie zostało. Zbutwiały i rozsypały się. Dzięki tedy Szatanowi i jego wspólnikom, bo jeżeli nawet naprawdę ich nie ma — istnieją jako postulat moralny i artystyczny. Niech się więc staną. Przynajmniej w powieści. Albo — w teatrze.

Gdyby tak miało być — „Mistrz i Małgorzata" wcale by mnie nie obchodził. Wszak byłby to tylko wyraz zacietrzewienia i zaślepienia, a tego nie lubię po żadnej stronie. Jeżeli dzieło Bułhakowa żywo mnie obchodzi, to inne są tego powody. To, co powiedziano wyżej, stanowi li tylko powierzchnię utworu, jego — niejako — doraźną bezpośredniość, z której należy sobie zdawać sprawę, lecz nie wolno na niej poprzestawać.

Sądzę, że utwór ten jest wyjątkowym przykładem dzieła artystycznego, w którym forma jest czymś więcej niż uporządkowaniem toku wyobrażeń. Stanowi bowiem istotę treści. Bo nie występuje tu ona jako zespół chwytów, wypracowanych w praktyce artystycznej, pozwalających pisarzowi, mocą własnej decyzji, mieszać czasy, miejsca, nastroje tylko dlatego, że dzięki temu utwór wytwarza rzeczywistość fikcyjną i „swoiście literacką". Przynajmniej w tym przypadku jest zupełnie inaczej.

Zauważmy: „Mistrz i Małgorzata" dzieje się w rosyjskich realiach lat trzydziestych i zmitologizowanym wątku świata Nowego Testamentu. I z pozoru jedno drugiemu jest przeciwstawne. Zresztą owa przeciwstawność zostaje tu niejako udobitniona również stylistycznie. Bo jeżeli tok wydarzeń „współczesnych" podany jest w tonie ironicznym, groteskowo-starycznym, to to, co się dzieje w zaprzeszłych czasach, kiedy Jeszua ma być skazany przez Piłata lub kiedy dzieją się wypadki prowadzące do uśmiercenia go — oferowane jest w tonie podniosłym i uroczystym, narrator stwarza aurę przepełnioną dostojeństwem.

Ale nie dajmy się na to złapać!

Przede wszystkim: wskazana tu przeciwstawność nie wyklucza jedności. Ta zasię — jest zapewniona nie tylko poprzez to, iż w różnych krańcowo sytuacjach dzieje się abstrakcyjna walka dobra ze złem, lecz z bardziej złożonego powodu: u podstaw, jak sądzę, tkwi pewna perspektywa poznawcza, wyrażająca się przez przeciwstawności właśnie.

Nazywając ją nazwięźlej — powiem o niej, że jest tradycjonalna. I myślę tu o tym, na co wskazują dzisiejsi badacze historii kultury i idei, gdy zastanawiają się nad strukturami społecznymi, które charakteryzuje duża stabilność, hieratyczne zhierarchizowanie i brak świadomości historycznej. Resztki tych struktur przetrwały po dziś dzień i odnaleźć je można we wspólnotach wiejskich. Wskazany tu brak świadomości historycznej — stanowi szczególnie istotny wyraz poznawczej perspektywy, znamionującej wspólnoty tradycjonalne. Polega on na tym (między innymi), że życie ludzkie rozpatrywane jest jako „wieczne teraz", zaś wypadki przeszłe, choćby najbardziej oddalone w czasie, mogą się powtórzyć we właściwej sobie postaci dramatyczności. Mogą mówić o nich bądź boży pomazańcy, bądź ludzie natchnieni. Co więcej — to za ich pośrednictwem dowiadują się inni, że już „nastał czas" lub, że jest „za wcześnie". Oni to wskazują na cuda i diabelskie wierutności. Za ich sprawą umacniana jest więź w pewnej „ojczyźnie moralnej".

Spójrzmy na „Mistrza i Małgorzatę" z tego punktu widzenia właśnie. Utwór ten okaże się wówczas realizacją, szczególnym przypadkiem „świata bez historii". Narrator zostanie ujęty w tym kontekście jako substytut niegdysiejszego nawiedzonego czy bożego pomazańca. Przerzucanie się od jednego porządku czasowego do innego — stanie się czymś więcej niż zewnętrznym chwytem formalnym, będzie wyrazem określnoej świadomości, której na imię: „czas nastał". I tym oto sposobem w realność może wejść mistrz Woland ze swoją kompanią, zarysować wyraziście dramat moralnego wyboru Piłata, mogą dziać się cuda, diabelskie psoty i ludzki strach.

Nie wyjaśnia to jednak wszystkiego. Skąd bowiem pochodzi patetyczna podniosłość wypadków, w których uczestniczy Piłat oraz jego otoczenie i groteskowość zdarzeń realności współczesnej. I tu i tam diabeł maczał palce, ale czemu raz czynił to tak, drugim razem — inaczej? Czemu w jednej sytuacji mamy do czynienia z aurą dostojeństwa i autentycznej grozy, w drugiej zaś — ze śmiesznością i strachem?

Można próbować odpowiedzieć tak: kiedyś Diabeł mierzył wysoko, teraz pozostały mu niziny i społeczny margines. Kiedyś rozgrywał swą partię z Bogiem, a przynajmniej ważnymi figurami na tym łez padole; teraz — został mu kabaret, literaci, mali urzędnicy i średni kombinatorzy. Kiedyś zachęcał do popełniania zła, prowokował; aktualnie — robi coś innego zgoła. Zauważmy bowiem, że działalność mistrza Wolanda i jego kompanii wcale nie polega na zachęcaniu do grzechu, przeciwnie — grzech jest czymś, co zastają. Ich rola polega na tym, by doprowadzić go do skrajnej postaci, tak, aby stał się jaskrawy i widoczny publicznie. Tak też się dzieje z grzesznikami: Lichodiejewem — dyrektorem Variétés, pijakiem i łobuzem, tak ze szwagrem Berlioza, który się na moskiewskie mieszkanie połasił, tak z kłamczuchem Warionuchą itp. itd. W utworze nie ma ani jednego przypadku podszeptywania, judzenia do grzechu. Grzech jest, przynajmniej potencjalnie, w każdym, z kim diabelska kompania chce figlować. Więcej! Wbrew tradycji niejako — Diabeł karze za grzechy. A to głowę urwie i przyprawi, a to w samych gaciach nad morze w ciągu sekundy pośle, a to w wariata przemieni i „do czubków" odesłanie załatwi. Wystarczy być karierowiczem, zadufanym grafomanem, pijakiem albo łasym na grosz niezapracowany. Z drugiej zaś strony — grzech stanowi w „Mistrzu i Małgorzacie" podłoże i warunek istnienia Diabła. On to stwarza niezbędną dla jego istnienia aurę, powietrze i zarazem — granice jego władania. Dobro mieszkające w tym czy innym człowieku nie jest przy tym żadnym jego przeciwnikiem. Przeciwnie — jego nosiciel jest w pewnym sensie partnerem, z którym łatwo może się dogadać, a rozbawiony czy rozczulony — także pomocy nie odmówi. Potwierdza to przypadek Małgorzaty, która cokolwiek czyniła — to z miłości do Mistrza, zapoznanego geniusza literackiego, niszczonego (niesłusznie) przez zgraję tępych i sprzedajnych krytyków. Widocznie miłość ceni Diabeł Bułhakowa wysoko, skoro nie tylko nic się Małgorzacie nie stało, lecz została nagrodzona.

Ta zmiana roli nie dotyczy tylko stosunku do grzechu. Także jego mocy, zdolności czynienia cudów. Niegdyś cud był znaczący i widoczny, wprawiał w zdumienie rzesze, teraz — jest kabaretową sztuczką, rozgrywa się w teatrze lub parateatrze, jakim jest cały szereg sytuacji życiowych. Cud został więc zdegradowany, jest mały na miarę wielkości tych, których bezpośrednio lub pośrednio dotyczy.

Owa degradacja jest znacząca. Świat biblijnych opowieści nie może bowiem stanowić bezpośredniej i prawdopodobnej miary dla rzeczywistości zgoła odmiennej. Musi się jakoś doń dostosować, a to dostosowywanie — w tym przynajmniej przypadku — pójść mogło albo w kierunku horroru, albo groteskowego parateatru sytuacji życiowych i kabaretu. Dzięki temu znalazł się on „na miejscu", tam, gdzie nie razi i jest czymś naturalnym. To jest właśnie cena, którą musi zapłacić narrator, gdy realizując poznawczą perspektywę, nazwaną tu tradycjonalną, chce równocześnie pozostawać wierny szczegółowym realiom tzw. „życia". Gdyby jej nie zapłacił — nie powstałoby dzieło sztuki. Mielibyśmy do czynienia bądź z kiczem, bądź z majakami chorej wyobraźni. Jest wszakże inaczej. I dzięki temu właśnie zaprzeszłe, cudowne zdarzenia z Nowego Testamentu współistnieć mogą harmonijnie z dzisiejszą realnością, wzajem do siebie odsyłać, stanowić strony tej samej rzeczywistości.

Tak oto forma pozwala zrozumieć treść.

Przyjmując taki punkt widzenia — inaczej możemy spojrzeć na to, co dzieje się w powieści bezpośrednio. Przede wszystkim — jestem skłonny uznać deklarowaną przez Bułhakowa „filozofię życiową" za sprawę drugorzędną. Tak zresztą, jak na to rzeczywiście zasługuje. Nie ma w niej, jak sądzę, niczego odkrywczego. Bo gdy — dla przykładu — Woland poucza Berlioza, że człowiek nie jest w stanie kierować ani losem własnym, ani świata — jakież podaje racje? „Pozwoli pan, że go zapytam — rzecze — jak człowiek może czymkolwiek kierować, skoro pozbawiony jest nie tylko możliwości planowania na choćby śmiesznie krótki czas, no, powiedzmy, na tysiąc lat, ale nie może ponadto ręczyć za

to, co się z nim samym stanie następnego dnia". Jaka tu prawda? — Że „przypadki chodzą po ludziach"? Ależ tak, naturalnie, to bardzo ważne, ale przecież nic z tego nie wynika! Jeżeli wszakże ta i jej podobne wypowiedzi są znaczące i ważne w strukturze utworu, to dlatego jedynie, że są jej elementami, częściami składowymi, bez których nie zostałby wykreowany na ten świat, jakim uroczy powieść sama.

Podobnie byłbym skłonny patrzeć na istotny (ale właśnie dla struktury utworu) dyskurs między Piłatem a Jeszuą. Bezpośrednio bowiem ścierają się tu dwie (znane skądinąd) racje: porządku władzy i „prawa człowieka", które pono są wyrazem odwiecznego konfliktu między jednostką a społeczeństwem. Uczestnicy owego dyskursu, rozpatrywani sami dla siebie, poza kontekstem powieści, mieliby ów konflikt uobecniać. Ale, gdy bliżej przyglądamy się ich racjom, to okaże się, że Piłat reprezentuje poglądy godne lojalnego wobec urzędu biurokraty, zaś Jeszua — rację zanarchizowanego artysty. Jaka w tym głębia? W czym jej szukać? Po co? Natomiast sam dyskurs posiada istotną rangę w porządku urzeczywistnianej przez pisarza perspektywy poznawczej. Pozwala mu bowiem w sposób modelowy wyrazić racje (także moralne), dla których upada świat cudowności, a sam cud — się degraduje.

Był więc pewien świat, który Bułhakow zauważył. Wcale nie taki znowu płaski i nudny. Ale, na pewno, przemijający. Ubarwiło go trochę cudowności, która rozbawia.

Krzysztof Wolicki

WYCIEŃCZONY FAUST I KRWISTA RZECZYWISTOŚĆ

I.

Powieść Michała Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata" doczekała się już dwudziestu paru edycji, w Stanach Zjednoczonych nawet dwóch różnych (z bardziej i mniej rozbudowanym wariantem przygód zgnębionego łapownika Bosego) Trudno oczywiście ocenić, w jakiej mierze zainteresowanie tak żywe jest rezultatem szczególnych losów tego dzieła, rozpoczętego w r. 1928, pisanego aż po czas śmiertelnej choroby twórcy w 1940 r., nigdy właściwie nie ukończonego, przynajmniej nie doszlifowanego, potem krążącego w odpisach, obrastającego w famę, by wreszcie w ćwierć wieku po odejściu pisarza ukazać się w księgarniach całego świata. Ale „Mistrz i Małgorzata" zasługuje na uwagę niezależnie od perypetii swojej historii. Jest to książka wybitna, miejscami znakomita i, co może najważniejsze, książka niezwyczajna, powieść z tych, jakich się dziś nie pisuje i jakie w ogóle pisywano nieczęsto. Przypuszczam, że pozostanie w literaturze niezależnie od swych dokumentalno-historycznych wartości i w jako takiej właśnie będę się w niej starał rozeznać, choć przyznaję, iż historycznoliterackie studium o „Mistrzu i Małgorzacie" mogłoby zawierać wcale interesujące odkrycia. Nie tylko na temat psychologii twórczej Bułhakowa, lecz również struktury emocji i myślenia niemałej części inteligencji radzieckiej lat trzydziestych.
Stalin, jak wiadomo, osobiście wybronił „Dni Turbinów" („Białą Gwardię"): podczas gdy lewacka krytyka dostrzegła w tej sztuce Bułhakowa głównie „kontrrewolucyjne nostalgie", sekretarz generalny KC WPK(b) zauważył w niej przekonywujący, bo właśnie nie od komunisty pochodzący dokument świadczący implicite — jak powiadał — „o niezwyciężalności bolszewików". Z drugiej strony, przynajmniej w świetle „Mistrza i Małgorzaty", dość pochopne i prymitywne wydaje się sprowadzanie dyskusji do tego, czy Bułhakow w latach trzydziestych był opozycjonistą czy tylko satyrykiem wobec radzieckiej rzeczywistości: wiadomo np., że pisał wcale nie satyryczną sztukę o młodości Stalina i że MChAT zabierał się już do jej realizacji, do której nie doszło wskutek kolejnej interwencji bohatera tego dramatu... Otóż jeśli Stalin obronił „Dni Turbinów", a powieść „Mistrz i Małgorzata" ćwierć wieku czekała na publikację, to zapewne nie tylko dlatego, że oficjalne wymagania wobec literatury tymczasem wzrosły. W „Mistrzu i Małgorzacie" zawarty jest pewien, bardziej zresztą emocjonalny niż intelektualny przewód, który można interpretować jako uzasadnienie owej tak słusznie przez Stalina spostrzeżonej konstatacji z „Dni Turbinów". Uzasadnienie to różni się głęboko od wersji oficjalnej, jest z nią znacznie bardziej sprzeczne niż wszystkie satyryczne wypady Bułhakowa personalnie przecież dość niewinne (wystarczy policzyć sobie ofiary tej satyry: dyrekcja „Vriétés", administrator domu, działacz kulturalny dość w końcu niskiego szczebla, związek literatów).(...) Swoisty ideowo-emocjonalny sojusz idealistycznych nostalgii z marksizmem, jaki rzec można, realizuje tu Bułhakow, stawiać musiał jego ówczesnych krytyków wobec niebezpiecznej alternatywy: albo władza jest już niepotrzebna, albo jej proklamowany cel jest w najlepszym razie utopią. Można, oczywiście, zauważyć, w jaki sposób cały ten przewód wspiera się na programowej eliminacji czynnika czasu historycznego ze struktury „Mistrza i Małgorzaty", gdzie moskiewska teraźniejszość roku 193..... jest wprzęgnięta, dzięki fantastyce, w krąg, w którym przeszłość i przyszłość są związane równie jak teraźniejszość aktualną i wszechobecną wiecznością. Dość, koniec końców, banalny, ale też dobrze czytelny charakter dylematów i alternatyw ideowych „Mistrza i Małgorzaty" oczywiście książce nie pomógł. (...) Zakończmy tę wycieczkę uwagą, że dopiero solidny (o ile w ogóle możliwy) rozbiór tej powieści w czasie od 1928 do 1940 roku mógłby nam coś powiedzieć o autentycznej ewolucji Bułhakowa, bo pewne jest, że czym innym miał być ten tekst w 1928 r. a czym innym stać się musiał w 1938 r. Jeśli — co jednak wcale nie tak pewne — końcowe partie drugiej części pochodzą z ostatniego okresu, to wiele by dowodziło, że autor porzucił w ogóle ramy wyżej naszkicowanej struktury. Nie tylko dlatego, że dominuje w nich przemożne pragnienie ucieczki i spokoju; również dlatego, że odnajdujemy w nich kombinacje, które kompromitują nawet najmniej podejrzanych nosicieli uprzednich znaczeń — jak np. tam, gdzie szatan Woland informuje Mistrza, iż „powieść twoja została przeczytana — i powiedziano tylko jedno". (...) Niech to więc wszyscy diabli, mówiąc stylem szatańskiej szajki Wolanda.

Teraz jednak spróbujmy się, zgodnie z zapowiedzią, oderwać od historycznych perypetii „Mistrza i Małgorzaty". Najpierw — dlaczego właśnie Mistrz i Małgorzata, Faust i Gretchen?

II.

Tragigroteska jest dość modną i na pewno nadużywaną kategorią w krytyce literackiej. Najczęściej posługują się nią ci, którzy nie dostrzegają, jak niewiele w istocie termin ten oznacza. W dramaturgii, w nowelistyce, lecz również w powieściopisarstwie powstają dziesiątki i setki tekstów, których autorzy „tragigroteskowym" traktowanem tematu starają się ukryć najzwyklejszą wobec niego nieporadność, emocjonalne otępienie i intelektualne niechlujstwo. Ni to pies, ni to wydra, tyle że wyleniałe... Tragigroteska jest poetyką niezwykle trudną. W tej żonglerce pomiędzy sprzecz-

nymi skrajnościami najłatwiej o wzajemne zniesienie, unicestwienie wszelkich artystycznych efektów, zobojętnienie odbiorcy wobec tragedii oraz poczucie wymuszności i sztuczności groteski.

Fantastyka, w szczególności postać diabła, mają w tragigrotesce literackiej nie byle jakie tradycje. „Faust" Goethego zajmuje wśród nich miejsce specjalne, a nie ostatnim z powodów jest, że bodaj tylko u Goethego poetyka genre'u osiąga niewymuszoną rozwagę. W „Fauście" mianowicie tragigroteskowe motywy są podniesione do wymiaru znaczeniowego symboli (co m.in. gwarantuje im właśnie wewnętrzną niezniszczalność, gdyż symbole są odporne na wspomnianą zabójczą dialektykę wzajemnego przekreślania), uzyskują rangę eposu. Zarazem tragigroteskę w „Fauście" można natychmiast i bezpośrednio zidentyfikować jako zabawę, grę twórczą autora, realizację liryczną. Tej równowadze zawdzięcza przecież „Faust" swą rangę arcydramatu, w którym teatralnym problemem — i może kwadraturą koła — jest na równi duet Fausta z Mefistem i rekwitornia Cesarza i Słonia... Wcale niebagatelną zbieżnością wydaje mi się fakt, że w latach, w których umierał Bułhakow, rodziły się, po przygotowaniach w „Lotcie w Weimarze", pierwsze pomysły „Doktora Faustyna" — tym bardziej, że obaj twórcy, niezależnie od rozbieżnej skali talentów i postaw, nim sięgnęli po arcywzór Olimpijczyka, przeszli przez szkołę innej „rozmowy z diabłem", przez Dostojewskiego i Wielką Inkwizycję. Przypominam tu dzieło Tomasza Manna ze względu na ironię pisarza, dzięki której, mimo rzeczywistości potwierdzającej najgorsze prostracje Dostojewskiego, przezwycięża on martwą alternatywę bądź zatarty, bądź też pełnego osamotnienia osobowości i powraca, acz za nieuniknioną cenę dystansu i świadomej ekspozycji warsztatu pisarskiego, do równowagi olimpijskiego pierwowzoru. Doktor Faustus" nie może już być arcydramatem, jego symbolika nie przemawia bez eseistyki, gra pisarska jest przedmiotem autorefleksji i tylko tak umózgowiona staje się naprawdę zabawą, niemniej dzieło Manna pozostaje nadal najbardziej olimpijską manifestacją literacką stulecia.

Otóż w niektórych poważniejszych recenzjach o „Mistrzu i Małgorzacie" (np. u Łakszyna w „Nowym Mirze", 6/1968) czytamy o ironii jako metodzie twórczej Bułhakowa. Trudno o głębsze nieporozumienie, chyba że ktoś używa terminu „ironia" jako synonimu zjadliwości, złośliwego dowcipu, satyrycznego z cicha pęk. Prawdziwej ironii nie ma w „Mistrzu i Małgorzacie" w ogóle. Bułhakow nawiązuje do Goethego nie po to, aby okrężną drogą, poprzez dystans powrócić na Olimp. Bez żadnej dozy przesady można raczej uznać, że właśnie w tym świadomym przywołaniu arcywzoru tkwi cała „dostojewszczyzna" Bułhakowa (w dobrym i złym sensie): samoponiżenie i jeśli jednak próba powrotu tą drogą na Olimp, to tylko dlatego, że Olimpów szukać dziś trzeba w błocie piekieł. Bułhakow prowokuje do takich poniżających porównań — znów zgodnie z przykładem Dostojewskiego — i w planie literackiego tematu, i w planie prywatnym, autobiograficznym. Trudno nie pamiętać, że Mistrz Fiodor tak przedstawił pewne swoje obsesje tematyczne, jak gdyby konieczcnie chciał być uznany za nienormalnego, na co skądinąd reagował szczerym oburzeniem. Wskazany motyw samoponiżenia można w „Mistrzu i Małgorzacie" prześledzić na wszystkich płaszczyznach narracji, aż po opis wygranej na loterii suteryny Mistrza. Przede wszystkim ujawnia go jednak właśnie porównanie z „Faustem", świadomie sprowokowane. We wspomnianym już szkicu Łakszyna powiada się — wcale nie bez racji i do tego powrócę — że Woland, przywódca szatańskiej szajki najeżdżającej Moskwę, nie jest po prostu odpowiednikiem Mefista, lecz raczej samego Fausta, a przynajmniej tych elementów, które u Goethego czynią z Fausta i Mefisa postać dwugłową. Przecież nie wypada przeoczyć oczywistości: jeśli nawet w kontekście, powiedzmy, drugiej części „Fausta" spostrzeżenie Łakszyna wydaje się słuszne, w kontekście części pierwszej Faust to jest jednak Mistrz, a Gretchen to Małgorzata. I natychmiast widać, jak wynędzniałą, wycieńczoną postacią jest ten nowy Faust Bułhakowa; proszę zauważyć — nie tylko zbiedzoną, „skrzywdzoną i poniżoną", lecz właśnie znędzniałą, skarlałą. Goethe powołał do życia bohatera Renesansu, dla którego tworzyć i działać, myśleć i żyć znaczyło to samo. Dla takiej postaci „upaść przez kobietę" byłoby zupełną niemożliwością: to Gretchen pada ofiarą Faustowego paktu z diabłem, dla którego jest tylko uprzedmiotowionym pretekstem. Wystarczy zauważyć, jakiemu odwróceniu uległy role tej pary u Bułhakowa, gdzie autorką diabelskiego paktu i wiedźmą rozkochaną w szatańskich mocach jest właśnie Małgorzata, a Mistrz jedynie bladą, obłąkańczą postacią miłowanego i uwiedzionego — aby zrozumieć, że Faust Bułhakowa został w ogóle pozbawiony możliwości działania i woli działania.

A przy tym, jako się rzekło, zbyt w tym dużo autobiografii, byśmy nie mieli odrzucić całej konstrukcji jako jakiejś osobistej również przygody z Dostojewskim. „Kim pan jest? — Teraz jestem nikim — odparł mistrz i uśmiech wykrzywił mu usta" (str. 448). W tym miejscu trzeba by skonstatować, że satyryczne wypady Bułhakowa pod adresem kohorty literatów, redaktorów i krytyków z Massolitu są raczej niewinne w porównaniu z gorzkim poniżeniem, w jakie wtrącał pisarstwo w osobie własnej i swego bohatera, prowokacyjnie ewokując w tym celu arcywzór Olimpijczyka.

Ale teraz też trzeba przypomnieć, że istnieje drugie oblicze tego procederu: wywyższenie w diabelskie błoto. Albowiem diabelskim błotem zwiemy niepohamowaną łapczywość, zachłanność i nieokiełznanie ludzkiej wyobraźni.

Faust Bułhakowa, którego życie jest już tylko uciekaniem, przeżycie — tylko chowaniem się w domu obłąkanych, przecież działa. Po swojemu, wyobraźnią. Pisze — gdyż w sto lat w Fauście pana ministra Weimaru, polityka, twórcy nauki o barwach, archeologa, botanika, badacza czaszek, numizmatyka, nadradcy teatrów dworskich etc, etc, etc, — jednym działaniem pisarza jest pisać. A czasem — pisać już tylko w wyobraźni. W pierwszej, powierzchniowej warstwie „Mistrza i Małgorzaty" wydzielone są dwa plany czasowe: to, co się działo 2000 lat temu i co jest czasem powieści Mistrza o śmierci Jeszuy i małodusznym Piłacie, i to, co się dzieje w nawiedzonej przez Wolanda Moskwie roku 193....

i co jest czasem właściwej powieści Bułhakowa· Czyż jednak cały „Mistrz i Małgorzata" nie jest również powieścią napisaną przez Mistrza? O tym mówi nie tylko moment samoidentyfikacji autora z postacią; znacznie ważniejszą wskazówką jest tu sama logika wydarzeń obu planów czasu. Dopiero w epilogu opowiadania o Wolandzie Mistrz poznaje dokończenie swej powieści o dziejach Piłata. Co więcej: wydarzenia szaleńczego tygodnia roku 193.... są w swej istocie realizacją (zatem również wzbogaceniem o przypadkowości i ornament) tej prawdy, o której historia Jeszuy i Piłata była przypowieścią... Przeto skarlały, wycieńczony Faust Bułhakowa jest znów twórcą i sprawcą· Jest teraz Wolandem, swą Gretchen — Małgorzatę uczyni królową balu na Wolandowym dworze. Żongluje szajką swoich diabelskich pomocników, bierze odwet, śmieje się, ścina głowy, przyprawia o obłęd, nawet milicji się nie boi. Osiąga wszechmoc, gdy biedaka Berlioza, który był tylko nudziarzem-ateistą, uśmierca pod absurdalnym tramwajem, a potem obdarza nicością, ot tak sobie, dla fantazji, „bez dania racji". Z niczego przecież nie musi się tłumaczyć...
Oczyszcza się w tej roli, teraz stać go na wielkoduszność, machnięcie ręką, ludzie są dobrzy, tacy jacy są. Nawet Piłat? Tak, nawet Piłat... Teraz jest również Jeszuą, jest każdym, kim zechce, ten skarlały Faust. ten nikt...
Czym więc okazuje się w końcu tragigroteską „Mistrza i Małgorzaty"? Zabawą. Gorzką zabawą w zemstę, w wielkoduszność, we wszechmoc tworzenia i unicestwiania, i przebaczania. Ale zabawą w bezsilnym samoponiżeniu. Dlatego właśnie zarazem groteską i tragedią. Rzadkim osiągnięciem.

„Twórczość" nr 9, wrzesień 1969 r

DZG Zam. 1506-4-0645 1000 4 80 B-22

ZE ZBIORÓW
JERZEGO TWARDOSZEWICZA
WARSZAWA