

25/86

UCIECZKA



**MICHAŁ
BUŁHAKOW**

PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY W KRAKOWIE

Dyrektor i kierownik artystyczny: Henryk Giżycki
Z-ca Dyrektora: Stefan Bułka
Kierownik literacki: Andrzej Ochalski
Kierownik muzyczny: Jolanta Szczerba

MICHAŁ BUŁHAKOW urodził się w r. 1891 w Kijowie. Ojciec jego był profesorem tamtejszej akademii duchownej. W r. 1909 Bułhakow ukończył kijowskie Pierwsze Gimnazjum, a w r. 1916 — wydział medyczny Uniwersytetu Kijowskiego.

W latach 1918-1919 mieszkał w Kijowie, zajmując się prywatną praktyką lekarską, a jednocześnie uprawiając twórczość literacką. W r. 1919 ostatecznie zerwał z medycyną i poświęcił się literaturze.

W r. 1925 wydrukował (w czasopiśmie „Rosja”) pierwszy swój większy utwór beletrystyczny — powieść pt. „Biała gwardia” i wydał zbiorek opowiadań pt. „Diaboliada”. Napisał też powieść-utopię pt. „Fatalne jaja”.

W r. 1926 na propozycję K. Stanisławskiego dokonał scenicznego opracowania „Białej gwardii”. Sztuka ta pt. „Dni Turbinów”, wystawiona na scenie MCHAT-tu, przyniosła Bułhakowi zasłużony rozgłos. W tymże roku, Teatr im. Wachtangowa wystawił jego komedię pt. „Mieszkanie Zojki”, a w r. 1928 Teatr Kameralny (Tairova) sztukę pt. „Purpurowa wyspa”.

W r. 1930 Bułhakow objął w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MCHAT) stanowisko tzw. reżysera-asystenta. W r. 1932 teatr ten wystawił jego świetną adaptację „Martwych dusz” Mikołaja Gogola.

W latach 1932—1936 Bułhakow pracował jako reżyser, występując też w niektórych sztukach jako aktor. W r. 1936 MCHAT wystawił jego sztukę pt. „Molier”, a moskiewski Teatr Satyry przygotował do wystawienia komedię pt. „Iwan Wasiliewicz”. Obie sztuki zostały zdjęte z afisza na polecenie ówczesnych władz repertuarowych. Wtedy to Bułhakow wycofał się z pracy w Moskiewskim Teatrze Artystycznym i przeszedł do Państwowego Teatru Wielkiego w Moskwie, gdzie pełnił funkcje librecisty i konsultanta. W latach 1936—1940 napisał libretta do oper: „Minin i Pożarski”, „Morze Czarne”, „Piotr Wielki” i „Rachel” (wg Maupassanta). Stworzył też dwie sztuki: „Ostatnie dni” i „Don Kichot”.

Bułhakow zmarł w 1940 r.; na krótko przed śmiercią zakończył pracę nad swym najwybitniejszym dziełem, powieścią „Mistrz i Małgorzata”.

„Ucieczkę” napisał Bułhakow w 1927 r. specjalnie dla MCHAT-u, który przygotował się od razu do jej wystawienia. Wyznaczono świetną obsadę sztuki: m. in. rolę Chłudowa miał grać Chmielow, rolę Czarnoty — Kaczalow, rolę Serafimy — Tarasowa. Nawet w epizodycznych rolach mieli wystąpić tak znakomici aktorzy jak: Moskwin, Zawadski, Kiedrow, Batałow i inni. Na reżysera sztuki powołany został W. Niemirowicz-Danczenko. Rozpoczęto próby. Wtrącił się tu jednakże tzw. Główny Komitet Repertuarowy, który dopatrzył się w sztuce uchybień natury ideologicznej. Dnia 9 października 1928 roku odbyła się w teatrze dyskusja nad sztuką. Wziął w niej udział Maksym Gorki, który m. in. powiedział: „Nie widzę bynajmniej, żeby autor upiększał tutaj białych generałów. Jest to naprawdę doskonała komedia, czytałem ją trzykrotnie... Jest to sztuka o głębokiej, zręcznej ukrytej satyrycznej treści. Dobrze by było, żeby taka rzecz została wystawiona w Teatrze Artystycznym... „Ucieczka” jest wspaniałym utworem, który zdobędzie sobie szalone powodzenie, zapewniam was...”

Nie pomógł głos wielkiego pisarza. Sztukę Bułhakowa wycofano z repertuaru. Przeleżała w rękopisie okrągłe 30 lat. Dopiero w marcu 1957 odbyła się jej prapremiera w stalingradzkim Teatrze Dramatycznym im. M. Gorkiego. W czerwcu 1958 r. wystawił „Ucieczkę” Teatr Dramatyczny im. A. Puszkina w Leningradzie. W roli Chłudowa wystąpił słynny aktor N. Czerkasow, dając jedną ze swoich najlepszych kreacji.

Polska prapremiera „Ucieczki” miała miejsce 11.XII.1959 r. w Teatrze im. S. Żeromskiego w Kielcach.

Jerzy Jędrzejewicz Dialog 1960 nr 1

UCIEKAĆ, UCIEKAĆ!

— Sto tysięcy... Mam sto tysięcy!...

Zarobiłem je!

Nauczył mnie pewien młodszy przysięgły notariusz. Tubylec. Siedziałem w milczeniu, oparłszy głowę na rękach, a on podszedł i powiedział:

— Ja też jestem goły. Jedyne wyjście — napisać sztukę. Na tle tutejszego życia. Rewolucyjną. Sprzedamy ją...

Popatrzyłem na niego tępo i powiedziałem:

— Nic na tle tutejszego życia nie napiszę. Ani rewolucyjnego, ani kontrrewolucyjnego. Bo tego życia nie znam. I w ogóle nie potrafię napisać niczego. Jestem zmęczony. I chyba nie mam talentu.

— Gada pan bzdury — odpowiedział notariusz — To z głodu. Niech pan będzie mężczyzną. Życie to głupstwo. Znam je jak własne pięć palców. Będziemy pisać razem. Pieniądze — pół na pół.

Tego wieczoru zaczęliśmy pisać. Miał w domu okrągły, gorący piec. Jego żona rozwieszała w pokoju bieliznę na sznurze, a potem karmiła nas jarzynową sałatką z olejem i herbatą z sacharyną. Notariusz wymieniał charakterystyczne imiona, opowiadał o obyczajach, a ja układałem intrygę. On też. I żona, przysiadając się, udzielała różnych rad. Przekonałem się, że oboje mają znacznie więcej talentu literackiego ode mnie. Ale nie odczuwałem zawiści, bo postanowiłem nieodwołalnie, że ta sztuka będzie ostatnią rzeczą, jaką napiszę...

I tak pisaliśmy.

Notariusz wylegiwał się pod piecem i oznajmiał co jakiś czas:

— Lubię twórczą pracę.

A ja skrzypiałem piórem.

Po tygodniu trzyaktowa sztuka była gotowa. Przyznam się, że kiedy odczytałem ją u siebie nocą w nie opalonym pokoju — zapłakałem. Była to zupełnie niestychana, wstrząsająca grafomania. Z każdej linijki tego zbiorowego dzieła wyglądała agresywna tępość. Nie wierzyłem własnym oczom. Na co ja, nieszczęsny, liczę, jeśli tak piszę? Z wilgotnych zielonkawych ścian i z czarnych pasudnych okien gapił się na mnie wstyd. Zacząłem drzeć rękopis. I przestałem. Bo nagle, z niestychaną, nieziemską jasnością, uświadomiłem sobie: słusznie się mówi, że tego, co napisane, nie można zniszczyć. Można podrzeć, spalić, schować przed ludźmi. Ale przed samym sobą — nigdy! Przepadło! Koniec i kropka. Stworzyłem dzieło. Sam. Koniec i kropka!

W tubylczym pododdziale sztuka zrobiła furorę. Została natychmiast zakupiona za 200 tysięcy. I po dwóch tygodniach już ją grano.

...We mgle tysięcznych oddechów błyszcząły kindżały, gazyry i oczy. A kiedy w trzecim akcie dzielni jeźdźcy wpadali do aułu i aresztowali przystawa wraz ze strażnikami — Czeceńcy, Kabardyńcy i Ingusze krzyczeli:

— O! Łajdak! Dobrze mu tak!

I, w ślad za panienkami z pododdziału, wywoływali na scenę autora.

A za kulisami ściskali mi dłoń.

— Wspaniała sztuka!

I zapraszali do aułu...

Uciekać! Uciekać! Za sto tysięcy można stąd wyjechać. Naprzód, ku morzu! A potem przez morze i — lądem — przez Francję do Paryża!

...Ukośny deszcz zacinął mnie w twarz, kiedy skulony, w wiątrzem podszytym płaszczyku, po raz ostatni biegłem wąskimi uliczkami do domu.

...Hej, wy beletryści i dramaturgowie w Paryżu i Londynie, spróbujcie! Spróbujcie dla rozrywki napisać coś gorszego! Nie uda wam się, choćbyście mieli talent Kuprina, Bunina czy Gorkiego. Pobitem wszystkie rekordy. W konkurencji twórczości zespołowej. Pisaliśmy we trójkę: ja, notariusz i głód. Na samym początku roku 1921.

Michał Bułhakow „NOTATKI NA MANKIETACH”

przekład: Andrzej Drawicz Kraków 1984



Uciekali szpakowaci bankierzy ze swoimi żonami, uciekali przedsiębiorczy handlowcy pozostawiając w Moskwie ludzi pewnych, którzy mieli przykazane utrzymywać kontakt z owym nowym światem rodzącym się właśnie w carstwie moskiewskim, kamienicznicy, co pośpiesznie, po cichu, przekazali swoje domy zaufanym plenipotentom, przemysłowcy, kupcy, adwokaci, działacze społeczni. Uciekali dziennikarze, moskiewscy i petersburscy, sprzedajni, chciwi, tchórzliwi. Kokotki. Uczciwe damy z arystokracji. Ich wypielegnowane córki, blade petersburskie ladacznice o karminowych umalowanych ustach. Uciekali sekretarze dyrektorów departamentów, młodzi kochankowie pederastów. Uciekali książęta i sklepikarze, poeci i lichwiarze, żandarmi i diseuse'y cesarskich scen. (...) Pojawili się biali i chrząstkowaci tenorzy o bezczelnych oczach, z niebieskawą wygoloną szczecinką na policzkach, w lśniących lakierowanych kamaszach; postowie do Dumy Państwowej, kurwy o wdzięcznych nazwiskach, bilardziści — zawodowcy... (...)

Wrzucali listy w jedyny dymnik, jaki był, przez niespokojną Polskę (sam diabeł, nawiasem mówiąc, nie wiedział, co się tam wyrabia i co to za państwo raptem takie nowe — Polska) do Niemiec, do tego wielkiego kraju solidnych Teutonów, błagali o wizy, przekazywali pieniądze, przeczuwając, że, być może, trzeba będzie jechać dalej i jeszcze dalej, tam, gdzie już na pewno nie dogoni ich straszliwy łoskot bitewny i werbel bolszewickich pułków. Marzyli o Francji, o Paryżu, zamartwiali się na myśl o tym, jak niestychanie trudno tam dojechać, że to niemal niemożliwe. W jeszcze większą wpadali depresję, kiedy ogarniały ich owe straszne i niezupełnie jasne myśli, które nachodziły ich w czarne bezsenne noce na cudzych szezlon-gach.

— A jeśli? a jeśli? a jeśli? pęknie ten żelazny kordon... I runie szara rzeka. Och, strach pomyśleć... (...)

Nienawidzili bolszewików. Ale nie tą nienawiścią twarzą w twarz, kiedy nienawidzący chce walczyć i zabijać, ale nienawiścią tchórzliwą, syczącą, zza węgła, z ciemności. Nienawidzili po nocach,

zasypiając wśród niejasnych lęków, nienawidzili we dnie czytając w restauracjach gazety pełne opisów tego, jak to bolszewicy strzelają z mauzerów w potylicy oficerom i bankierom i jak to sklepikarze sprzedają w Moskwie koninę, która jest zarazona nosacizną. Nienawidzili wszyscy — kupcy, bankierzy, przemysłowcy, adwokaci, aktorzy, kamienicznicy, kokotki, lekarze, postowie do Dumy Państwowej, inżynierowie i literaci...

Michał Bułhakow „BIAŁA GWARDIA”
przekład: Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski
Warszawa 1974



MICHAŁ BUŁHAKOW UCIECZKA

(BIEG)

Przekład: JERZY JĘDRZEJEWICZ

Reżyseria: HENRYK GIŻYCKI

Scenografia: MARIA KOLBER-WALCZAK
STANISŁAW WALCZAK

Opracowanie muzyczne: JOLANTA SZCZERBA

Asystent reżysera: ZBIGNIEW ZANIEWSKI

OBSADA:

Serafima Korzuchina: JADWIGA LESIAK
Sergiusz Gołubkow: ADAM SADZIK
Afrykan, duszpasterz białej armii: ZBIGNIEW HORAWA
Paisjusz, mnich: ZBIGNIEW GORZOWSKI
Sędziwy igumen: TOMASZ POŹNIAK
Mnisi: WŁADYSŁAW BUŁKA, GRZEGORZ FORYSIAK, JERZY HOJDA,
JACEK PARUSZYŃSKI
Bajew: ZBIGNIEW SAMOGRANICKI
Budionnowiec: ANDRZEJ FRANCZYK
Czerwonoarmistka: BARBARA SZALAPAK
Hryhory Czarnota, generał-major białej armii: JANUSZ KRAWCZYK
(gościnnie)
Lusia: KATARZYNA LIS
Krapilin, ordynans Czarnoty: ADAM DZIESZYŃSKI
De Brisard: TADEUSZ KWINTA
Roman Chłudow: ANDRZEJ GAZDECZKA
Golowan, adiutant Chłudowa: RYSZARD GAJEWSKI

I sztabowiec: MARIAN JASKULSKI
II sztabowiec: KRZYSZTOF GÓRECKI
III sztabowiec: JAROSŁAW KOŹMIAŃSKI
Komendant stacji: JANUSZ SYKUTERA
Naczelnik stacji: ZDZISŁAW KLUCZNIK
Nikolajewna: WANDA SWARYCZEWSKA
Ola: * * *
Paramon Korzuchin: TADEUSZ WIECZOREK
Cichy, szef kontrwywiadu: JERZY HOJDA
Skuński: GRZEGORZ FORYSIAK
Guryń: JACEK PARUSZYŃSKI
agenci kontrwywiadu
Wódz naczelny białej armii: TADEUSZ SZANIECKI
I kozak eskorty: ZBIGNIEW ZANIEWSKI
II kozak eskorty * * *
Twarzyczka w kasie: BARBARA SZALAPAK
Artur, król karaluchów: WŁADYSŁAW BUŁKA
Figura w meloniku: KRZYSZTOF GÓRECKI
Turczynka, kochająca matka: ZDZISŁAWA WILKÓWNA
Piękna prostytutka: BARBARA STESŁOWICZ
Bosman — Anglik: RYSZARD GAJEWSKI
I marynarz — Włoch: ZBIGNIEW ZANIEWSKI
II marynarz — Włoch: JAROSŁAW KOŹMIAŃSKI
Majtek — Anglik: MARIAN JASKULSKI
Policjant: ANDRZEJ FRANCZYK
Gazeciarz: * * *
Greczynka: EUGENIA HORECKA
Dama z parasolką: MAJA WIŚNIEWSKA
Handlarka: KRYSZYNA RUTKOWSKA
Zakonnica: HANNA WIETRZNY
Chińczyk: ZBIGNIEW GORZOWSKI
Marynarz francuski: JACEK PARUSZYŃSKI
Ślepiec: ZBIGNIEW HORAWA
Żyd: ZBIGNIEW SAMOGRANICKI
Arab: GRZEGORZ FORYSIAK
Grek Donzuan: JANUSZ SYKUTERA
Antoine Hryszczenko, lokaj Korzuchina: TOMASZ POŹNIAK
inspicjent: ANITA WILCZAK-LESZCZYŃSKA
sufler: EWA KURSA

PREMIERA WRZESIEŃ 1985



Dwa rodzaje problematyki dominują w twórczości Michała Bułhakowa, dwa swego rodzaju leitmotywy powracające z natrętną, obsesyjną wręcz uporczywością dźwięczą w każdym niemal jego dziele. I każdy z nich wiąże się w jakiś sposób tysiącem niewidocznych nici z samym Bułhakowem, z jego własnymi przeżyciami i doświadczeniami, rzeczywistością, w jakiej przyszło mu istnieć, z jego kondycją człowieka i artysty. I właśnie los artysty — powołanie i obowiązki twórcy, rodzące się z nich konflikty — to pierwszy problem nurtujący Bułhakowa. Wybitna, genialna jednostka skłócona ze światem, niezrozumiana, odepchnięta przez innych, a jednocześnie zmuszana przez okoliczności do przywdziewania maski, pozornej akceptacji rzeczywistości i stosunków w niej panujących — to Puszkina, Moliera, Mistrza... Odwieczny konflikt — wielka indywidualność a szary pospolity tłum zawistnych małych ludzi, nie tolerujących tego, co wyrasta ponad przeciętność. I odwieczny problem prawa artysty do swobodnego i nieskrępowanego wyrażania swych myśli i uczuć — w każdej epoce i w każdym systemie społecznym. Ile w tych dziełach gorzkich doświadczeń samego autora, nie mogącego odnaleźć własnego miejsca na mapie życia kulturalnego swej ojczyzny?

Drugi problem drążący nieustannie świadomość pisarza — to rewolucja. Rewolucja zmieniająca oblicze świata, obalająca huraganowym zrywem stary, uświęcony tradycją porządek rzeczy, niszczycielska i twórcza zarazem, niosąca jednym zagładę, drugim odrodzenie. Rewolucja, której Bułhakow się bał i którą podziwiał, której konieczność i słuszność historyczną niewątpliwie starał się zrozumieć, która jednak spychała nieodwracalnie w otchłań przeszłości ten świat, w jakim wyrósł i jaki go ukształtował, świat „brązowych lamp z abażurem, (...) szaf bibliotecznych pełnych książek pachnących tajemniczą staroświecką czekoladą, mieszczących Nataszę Rostową i „Córkę kapitana”, filiżanek z pozłotką, sreber, portretów, portier” — jak wspominał potem z nostalgią na kartach swej „Białej gwardii”. Rozpętana zawierucha dziejowa, czasy chaosu, przemocy i nieubłaganych rozrachunków z przeszłością wstrząsnęły do głębi świadomością pisarza, tak obcego dotychczas wszystkiemu, co wiązało się z polityką, z ideami przeobrażenia świata. Tymczasem jednak został, jak tysiące innych, wciągnięty w bezlitosne tryby wojny domowej; Kijów, rodzinne miasto pisarza, przechodził z rąk do rąk — pojawiali się w nim kolejno: Rada Ukraińska, bolszewicy, Niemcy, marionetkowy rząd hetmana Skoropadskiego, wojska Rady Ukraińskiej na czele z Siemionem Petlurą, ponownie bolszewicy, biali i znów bolszewicy. „Jak obliczyli sami kijowianie — pisał potem Bułhakow — władza zmieniała się u nich osiemnaście razy. Niektórzy ze wspomnianych-uciekierów naliczyli tych zmian dwanaście, ja zaś stwierdzam z całą stanowczością, że czternaście, przy czym dziesięć przeżyłem na własnej skórze”. Ponadto w 1919 r., jak pozwalają nam przypuszczać na wpol autobiograficzne „Niezwyczajne przygody doktora”, Michał Bułhakow został powołany do służby medycznej w białej armii. Dane mu więc było samemu doświadczyć

okrucieństwa wojny, uczestniczyć w owym, według słów Andrzeja Drawicza, „stawaniu się historii, z jej nagłym i wprawiającym w osłupienie rozłupaniem tektoniki świata we wszystkich sferach jednocześnie, z odarciem człowieka z duchowego dobytku...” i poznać smak tego, co najboleśniej i co obsesyjnie i obłąkańczo powracać będzie w jego twórczości — smak klęski.

„O, ten tylko, co sam kiedyś przegrał, wie, co znaczy słowo klęska! Słowo to jest jak wieczór w domu, w którym zepsuło się światło. Jest jak pokój, w którym pełźnie po tapecie zielona, kipiąca chorobliwym życiem pleśń. Jest jak rachityczne demony dziecięcych snów, jak zjeżdża oliwa, jak kobiece głosy w ciemności bluzgające rynsztokowymi wyzwiskami. Jednym słowem — jak śmierć”. (Michał Bułhakow „Biała gwardia” przekład: Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski)

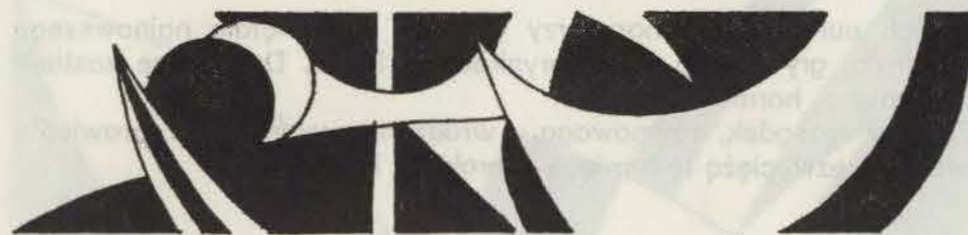
Bułhakow zdaje się nie interesować aspekt rewolucji zwycięskiej, heroicznej, twórczej; w jego dziełach prawie nigdy nie pojawiają się bolszewicy — owa tajemna nieznaną siłą, przyjmowana jako nieodwracalny i konieczny wykonawca wyroków losu i historii. Nie tak bowiem widzieli rewolucję ci, których wybierał na bohaterów swych powieści i dramatów, ludzie, którzy dawny porządek rzeczy uznali za swój, a przemiany społeczne za brutalną ingerencję w ich uporządkowane spokojne życie, za zamach na wypracowane przez wieki wartości kulturalne i duchowe — inteligencja rosyjska, oficerowie, studenci, artyści. Dla nich rewolucja jest kataklizmem, rozpadem świata, którego element stanowili i którego element pragnęli stanowić. Najwybitniejszemu ze swych dzieł o tej tematyce nadał Bułhakow tytuł „Biała gwardia” — tytuł-symbol określający może najprzejrzystej perspektywę, z jakiej pisarz odbierał przemiany rewolucyjne. Świat „białej gwardii”, świat przez prawa historii skazany na zagładę, chwilami przerażający w ogromie swego upadku, ale jednocześnie opromieniony wspomnieniami minionego szczęścia, świat niezdolny już do istnienia, chory, zdegenerowany, ale i pełen przewrotnego dekadentckiego piękna. Bułhakow jako pierwszy ukazał przeciwników rewolucji takich, jakimi byli naprawdę, autentycznych ludzi — małych i wielkich, tchórzliwych i bohaterskich, podłych i wzniosłych, a przede wszystkim tragicznie oszukanych przez los i historię. Bo uwagę Bułhakowa jako artysty zajmował zawsze człowiek, jednostka uwikłana w przemiany historyczne — nie zaś sama historia i rządzące nią prawa.

Powstała w 1927 r. „Ucieczka” jest drugim, obok „Dni Turbinów”, utworem dramatycznym, w którym pisarz zawarł swój wizerunek końca pewnej rzeczywistości. Dziwny i niezwykły to utwór; dramat i ironia, tragedia i groteska, okrucieństwo i niemalże farsa splatają się ze sobą nieustannie, tworząc wizję jak z sennego koszmaru — sam autor określił przecież swoje dzieło mianem „ośmiu snów”. Rzeczywistość przyobleka się w zgola upiornie kształty, toczące się z oszałamiającą prędkością wydarzenia urastają do rozmiarów apokalipsy — wali się w gruzy świat, rozsypują w pył wartości uznawane dotychczas za jedyne i niepowtarzalne. Ostatnim możliwym ratunkiem wydaje się być ucieczka — rozpaczliwa, szaleńcza próba uniknięcia przeznaczenia, nie poddania się wyrokowi historii. Jakże złudny to jednak ratunek — nie można uciec przed historią, nie można uciec przed sobą samym. Stąd też to tragiczne zagubienie bohaterów dramatu, zagubienie, jakie stało się udziałem całej ówczesnej rosyjskiej inteligencji; racje jednostki musiały przegrać w starciu z racjami historii — pozostało zwątpienie i rozpacz, walka sumienia i obowiązku, nieuchronna konieczność dokonania tego jednego, najważniejszego wyboru. I przed tą koniecznością ucieczki nie

ma i nie będzie. Wiedział o tym Bułhakow kilkakrotnie podejmujący decyzję o emigracji i kilkakrotnie z niej rezygnujący. Świadomość tego staje się powoli udziałem bułhatowskich bohaterów. Zdobywają ją Serafima i Golubkow, nie umiejący i nie chcący chyba znaleźć dla siebie miejsca ani w diabelskim tyglu Konstantynopola ani w cywilizowanych stolicach Europy. Zdobywa ją również Chłudow, przeprowadzający w straszliwej samotności rozprawę z własną przeszłością i własnym sumieniem, najbardziej chyba świadomy nieuchronnego końca pewnego etapu dziejowego i bankructwa ideałów, o które walczył i w imię których zabijał. Czym innym jest decyzja powrotu do Serafimy i Golubkowa — oni podejmą próbę, dość chyba mimo wszystko beznadziejną, odnalezienia się w nowym świecie, czym innym będzie ona dla Chłudowa — swego rodzaju formą wymierzenia sprawiedliwości przez samego siebie i przez tych, wobec których zawinił. Ale obie decyzje mają ten sam sens: ratunek, jakiego szukano w ucieczce okazał się złudzeniem; nawet tym, którzy wybiorą wieczne wygnanie śnić się odtąd będzie zawsze Kijów i Ławra Peczerska... Oblędna karuzela zatoczyła swe koło i wróciła do punktu wyjścia. Pozostała gorycz i tęsknota.

W zakończeniu dramatu „Dni Turbinów” jeden z bohaterów na widok wkraczających do jego rodzinnego miasta wojsk rewolucyjnych mówi: „Proszę państwa, dzisiejszy wieczór — to wielki prolog do nowej, historycznej sztuki”. W odpowiedzi zaś słyszy: „Dla jednych prolog — dla innych epilog”. Bułhakow ukazuje nam właśnie ten epilog — nieodwołalny koniec pewnej formacji cywilizacyjnej i kulturowej, który trzeba przyjąć do wiadomości, i z którym się trzeba pogodzić. Pozostaje jednak iskierka nadziei, że zły sen przeminie i ulecą z pamięci dręczące koszmary, pozostaje wiara, iż życie odzyska swe prawa, będzie można rozpocząć je od nowa i powiedzieć sobie: „Nic się naprawdę nie działo, wszystko się śniło. Zapomnij... spadnie śnieg i zawieje nasze ślady...”

Joanna Woźniak



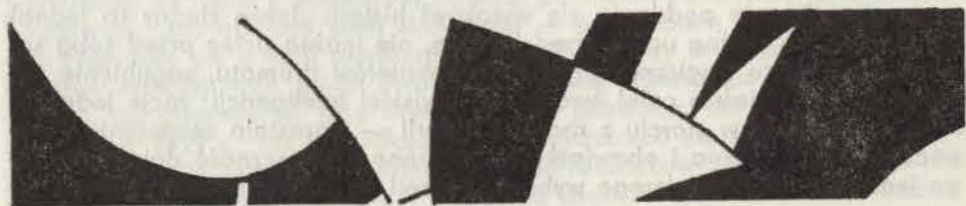
Emigranci rosyjscy w Perze

W żyjącej w jakimś szalonym tempie Perze sztuczna radość, jakby gazą, przesłania cierpienie. Dźwięki orkiestry, pijackie śpiewy, które zmuszają tureckie kobiety w ferezjach do ucieczki oraz do opuszczania żaluzji sklepików, landa rozjeżdżające drobny ludek — cała ta wierzchnia tkanina od spodu jest podszyta bólem, który po raz pierwszy łączy Rosjanina i Turka. Rojący się we wszystkich stolicach Europy dobrowolni wygnańcy znaleźli coś więcej niż nasi emigranci po 1782 w Koblencji, coś więcej niż przyjazną przystań — rodzinną atmosferę.

Dwa fatalizmy idą w parze, odnajdują się dwie skłonności. W tym pierwszym (...) porcie zatrzymali się liczni rodacy Tołstoja. Na każdym kroku słychać ich mowę. Sklepiki, restauracje, kina, zakamarki biedy i przybytki rozkoszy są stale otwarte dla tych szczątków wielkiego narodu, mających wygląd i mentalność rozbitków. Wódka dająca zapomnienie podawana jest przez hrabiny autentyczniejsze od rosyjskich księżniczek Riwiery i zamienionych w subretki, podobnie jak prezes sądu okręgowego zmienia się w portiera. Rosyjskie życie z mruczącym samowarem rozbiło swój obóz w tej oazie kosmopolityzmu. Rozbrzmiewa śmiech, ale taki, który skrywa łzy; czasem pije się bez rozumu, aby tego rozumu całkiem nie utracić. Nasi alianci przybyli tu nie jako zdobywcy, lecz jako pokonani przez los. Ich rozpacz więcej może dla ich sprawy zdziałać niż wspaniałość zwycięzcy. Nie potrzeba armat, żeby się zrozumieć.

Kiedyś na cichym cmentarzu w Eyub dwóch starców prowadziło rozmowę w kiepskiej francuszczyźnie; dwóch generałów w spłowiałych mundurach z wyszarzатыmi galonami — jeden Rosjanin, drugi Turek, jeden podwładny Skobelewa, drugi jego wróg. Była to wizja przyszłości w krajobrazie przeszłości.

Terazniejszość złożona jest z chaosu wielu rozbijających się wciąż o siebie spraw, które będą musiały zostać uporządkowane. Krętymi uliczkami skąpanymi srebrnym blaskiem księżyca idzie zapóźniony Turek, śpiewając swą nosową melopeję, a gdzieś daleko



dwóch europejskich marynarzy gwiazdże zapamiętałe najnowszego fokstrota, grywanego na katarynkach w Perze. Dysonanse zostaną zastąpione harmonią.

Zdrowy rozsądek, równowaga, wrodzona wewnętrzna sprawiedliwość przewyciężą tę łamiącą charakteru inercję.

Charles Rivet „L'illustration”

16.X.1920

ffum. Ewa Drozdowska

Koordinacja pracy artystycznej: **ELZBIETA MACH**

p.o. Kierownika technicznego: **WALDEMAR FIUK**

Oświetlenie: **LUDWIK KOLANOWSKI**

Akustyka: **JACEK SIEWIOR i STANISŁAW TARASEK**

Brygadierzy sceny: **ZDZISŁAW KOWZUN i WOJCIECH PERŁAK**

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej: **KRYSTYNA SZCZEPANIK**

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej: **ANTONI FOLFASIŃSKI**

Pracownia perukarska: **HENRYK JARGOSZ**

Prace modelatorskie i malarskie: **BRONISŁAWA i EDWARD SOLECCY**

Prace stolarskie: **BOGDAN WALENTOWICZ**

Prace ślusarskie: **ANTONI WTOREK**

Prace tapicerskie: **STANISŁAW KASPRZYK**

Organizacja widowni:

kierownik **WŁODZIMIERZ BRODECKI**

prowadzi sprzedaż biletów, przyjmuje zamówienia indywidualne i zbiorowe

codziennie w godz. 9.00 — 16.00, tel. 44-27-66.

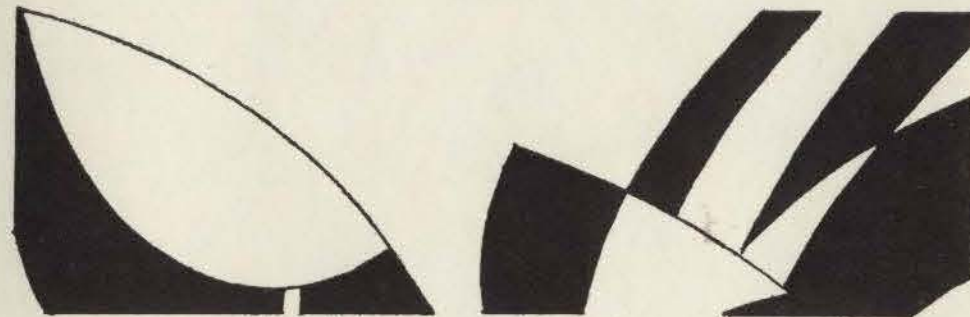
Kasa czynna na dwie godziny przed spektaklem.

Redakcja programu:

JOANNA WOZNAK

Opracowanie graficzne programu:

MAGDA DĘBICKA



W REPERTUARZE:

Lucjan Rydel

BETLEEM POLSKIE

reżyseria: Henryk Giżycki

scenografia: Józef Napiórkowski

Aleksander Fredro

ZEMSTA

reżyseria: Stanisław Igar

scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki

Barbara Wachowicz

CZAS NASTURCJI

reżyseria: Bohdan Głuszczyk, Wacław Ulewicz

scenografia: Józef Napiórkowski, Ryszard Stobnicki

Kornel Makuszyński

PRZYGODY KOZIOLKA MATOŁKA

reżyseria: Matylda Krygier

scenografia: Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka

SCENA „NURT”

Julian Tuwim

BAL W OPERZE

opracowanie tekstu i wykonanie: Henryk Giżycki

scenografia: Janusz Trzebiatowski

Roman Brandstaetter

MILCZENIE

reżyseria: Wacław Jankowski

scenografia: Tadeusz Smolicki

Jan Połocki

PARADY

reżyseria: Tadeusz Małak

scenografia: Kazimierz Wiśniak

W PRZYGOTOWANIU:

Romain Rolland

WILKI

Exemplar bezpłatny
CENA: 30 ZŁ

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

