MICHAIŁ
Bułhakow

# SZKARŁATNA WYSPA

Teatr Wybrzeże

POLSKA PRAPREMIERA

dnia 24 października
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

DYREKTOR
ANDRZEJ KUDLIK

DZIEWIĄTA PREMIERA 1981 ROKU

## Uśmiech Wilka

Kiedy wszystko się zawaliło i bułhakowskie sztuki — z wyjątkiem jednej, granej w jednym teatrze na podstawie specjalnego zezwolenia — znikły ze sceny; kiedy nazwisko pisarza było obłożone anatemą i wszy-

stkie jego nowe zamysły obracały się po kolei w niespełnienia — wówczas to właśnie, na przełomie lat 1932—1933 pisał Bułhakow popularną biografię Moliera. Odsłaniał nią przed czytelnikami życie Moliera z werwą i wielkim zrozumieniem. Ono też pewnie podyktowało mu zdanie: „Ale nasz bohater najwyraźniej doznawał uczuć, jakich doznaje samotny wilk, który czuje na karku oddech ścigającej go sfory — chartów".

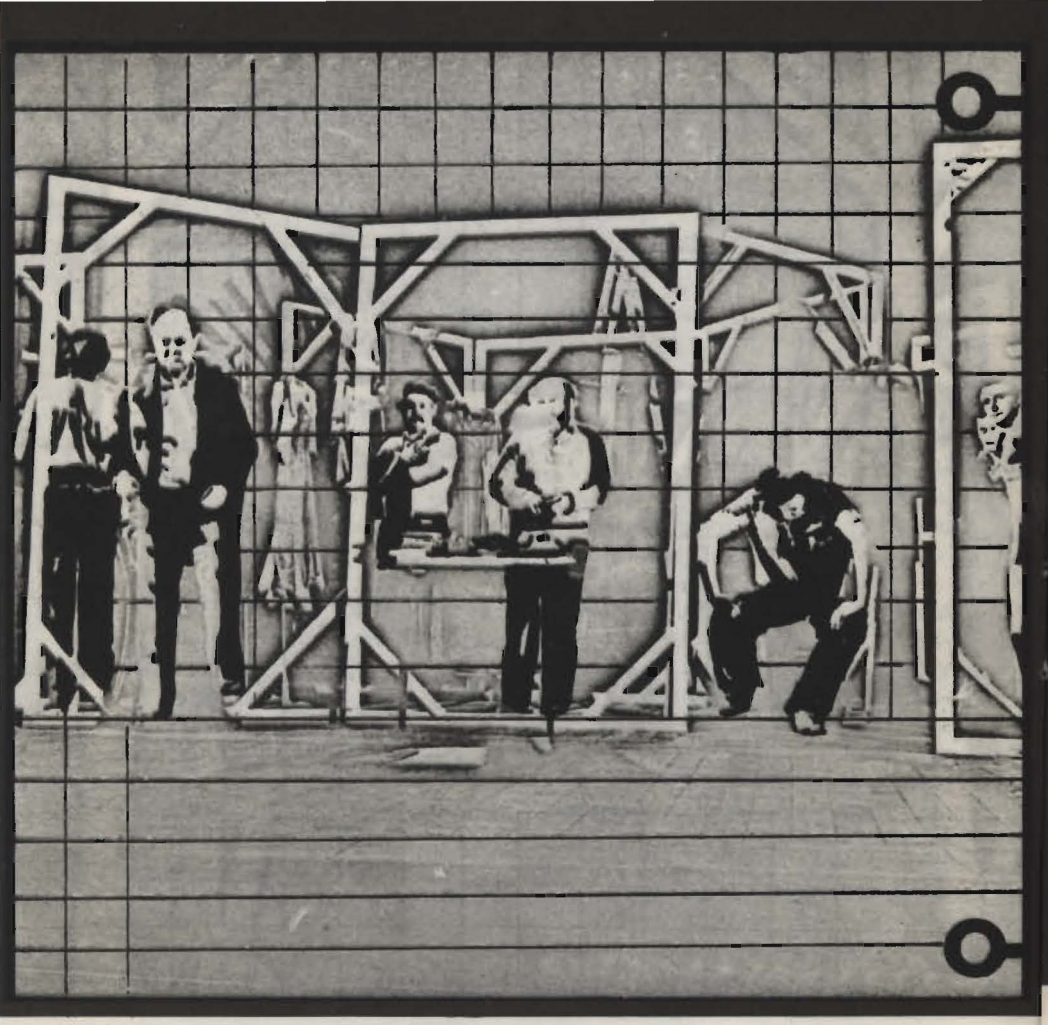
## Sztuka wokół sztuki

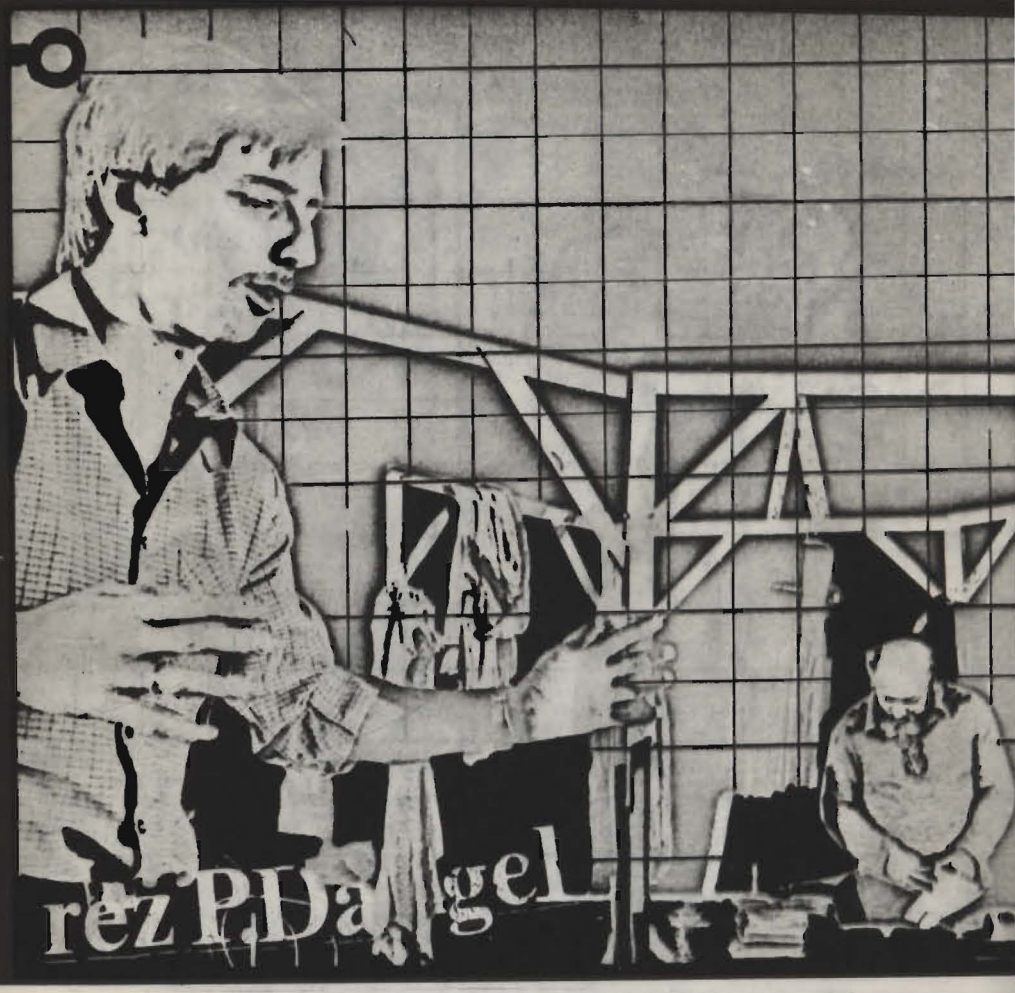
Zwyczajnie. Najpierw był młody, kijowski lekarz z literackimi ciągotkami. Jeszcze w gimnazjum coś pisywał i grywał, improwizował znakomicie przedrzeźniał profesorów. Dość wcześnie otaczający świat dał mu się widocznie widzieć jako scena, której realne zarysy dopełniał własną, niesamowitą z natury, z Gogola rodem — fantazją. Tyle, że jemu właśnie nie przeszło to z wiekiem, jak tylu innym, lecz zostało. Wrócił do tego już dobrze opanowawszy zawód. Był lekarzem frontowym, potem wiejskim, w zapadłej dziurze na Smoleńszczyźnie; potem otworzył w Kijowie własny gabinet, a potem mobilizowały go do wojennej medycyny różne kolejne władze, aż serdecznie sobie to zbrzydził i uciekł do literatury. Był to skok w nieznane, w ciężkich warunkach materialnych, w ostrym życiu moskiewskim początków nepu. Bułhakow, według własnego określenia „wydłubywał chleb piórem", pracując jako felietonista, kronikarz i reporter. Pisał też krótkie opowiadania i opowieści. Ich satyryczne żądło szybko ściągnęło na autora nieżyczliwą uwagę krytyki. Ale były to dopiero pomruki przyszłych burz. W 1923, wydeptując ciągle przedsionki literatury, sięgnął po większą formę. Powstała sugestywna, bogato zinstrumentowana opowieść o końcu formacji do której sam pisarz należał; o krachu starego świata, którego przedstawicielom nie odmówiono jednak własnych racji i godności — Biała Gwardia. Zła fortuna, która wcześnie wokół pisarza zgęstniała, sprawiła, że powieść ukazała się nie do końca, a więc pozostała — przez całe życie autora — jakby niespełniona. Ale i tego wystarczyło, żeby dał o sobie znać, nowy, świetny talent. I tu właśnie zaczęła się w bułhakowskim życiu długa, dramatyczna i męcząca przygoda z teatrem.

Początkowo wszystko wyglądało bardzo obiecująco. Niedokończoną powieścią zainteresował się słynny Moskiewski Teatr Artystyczny, Mchat, który, jak kania dżdżu, łaknął nowego, by tak rzec „zaangażowanego", ale zarazem przyzwoicie napisanego materiału scenicznego. Postanowiono powieść adaptować. Autor zrozumiał czego chce teatr i dał tekst scenicznie samodzielny, pełnowartościowy, wróżący Mchatowi świetny sukces. Młode pokolenie aktorskie, dla którego Dni Turbinów (bo tak brzmiał ostatecznie ustalony tytuł) były szansą dobrego wejścia

a zarazem samoekspresji — pracowało z wyjątkowym zapałem. Kierował pracami młody reżyser Ilja Szdakow, a opiekował się spektaklem sam wielki mistrz Mchatu, Konstanty Stanisławski. Bardzo wcześnie jednak, prócz autora, aktorów i reżysera pojawił się przy sztuce ktoś jeszcze — jako ciało zbiorowe, choć skonkretyzowane w kilku dziarskich osobnikach, rzucające na wszystko gęsty cień niepewności i obawy, opatrzone zgodnie z abewiacyjną pasją tych czasów: trzysylabową nazwą-skrótem: Gławrepertkom.

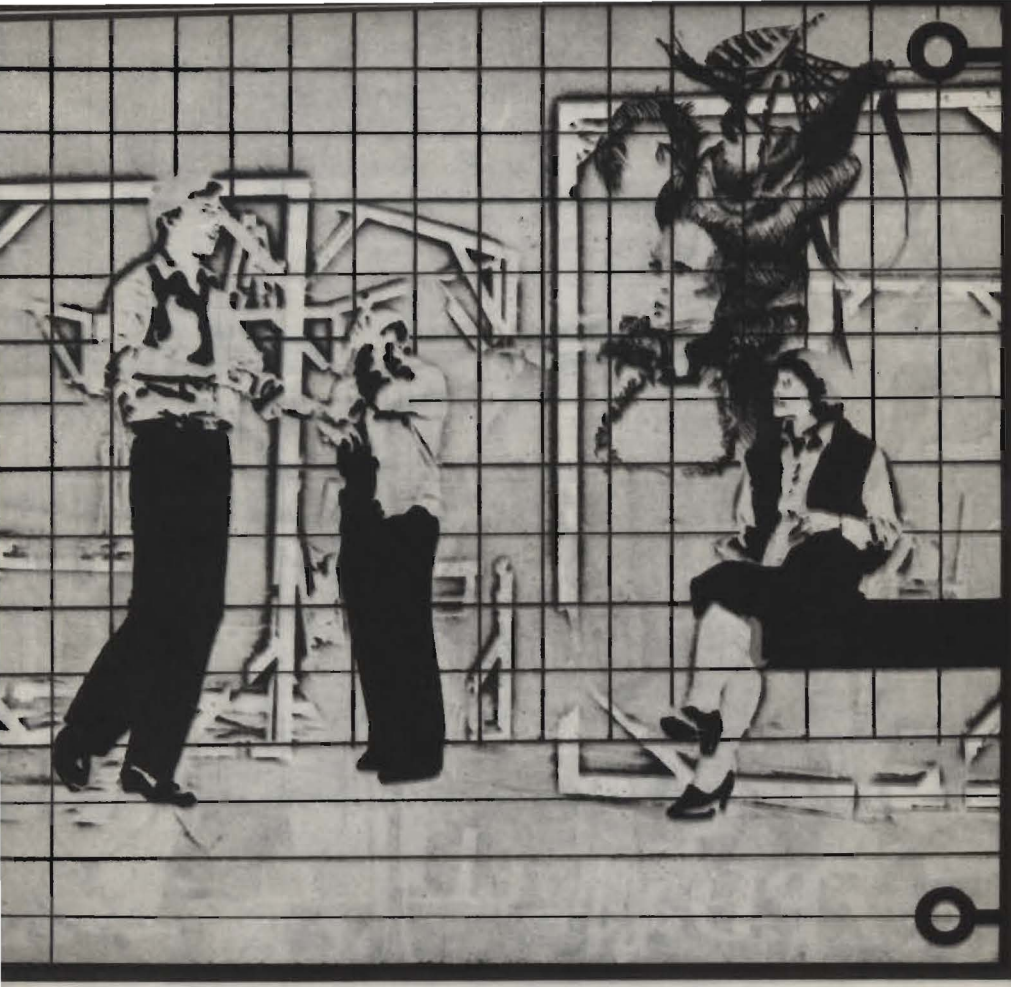
Tu zaczęła się jakby sztuka wokół Dni, a potem sztuk następnych, poddana tak przewrotnym i wyrafinowanym regułom dramaturgicznym, jakie darmo próbować wymyśleć. I w sztuce tej Gławrepertkom (Główny Komitet Repertuarowy, faktycznie teatralna i widowiskowa cenzura)






choć nieproszony, zagrał jedną z głównych ról. I szybko zabrzmiały trąbki i kołatki nagonki, a charty spuszczono ze smyczy. Bułhakow bronił się twardo. Wymuszono jednak na nim niewielkie poprawki i dość istotne skreślenia, które sztukę zdecydowanie popsuły. Trwało to przez całą wiosnę i część lata 1926. Kontrolerzy z Gławrepertkomu przychodzili, oglądali — i odrzucali. Na trzy dni przed premierą cenzorzy znowu wyrokowali, obejrzawszy próbę generalną: „...sztuki w takiej formie wystawić nie można". Teatr skłonił wówczas autora by usunął drastyczną, bardzo ważną scenę katowania Żyda przez petlurowców i wprowadził na koniec „Międzynarodówkę". Były to więc kroki desperackie. Gra szła już o wszystko i wszystkim grano uruchamiając różne wysokie instancje. Moment kulminacyjny przypadł na ostatni pokaz, na tydzień przed premierą. Jeden ze świadków tego czasu podaje, że nieprzejednany Gławrepertkom podał się, na znak protestu, do zbiorowej dymisji. Widać jej jednak nie przyjęto, a ostateczne zezwolenie wyszło jakoby z KC. Dość, że 5 października odbyła się premiera.

Sukces Dni był fantastyczny. Stały się one wielkim wydarzeniem życia społecznego; do teatru pielgrzymowano po odczucie prawdy i przywróconej, inteligenckiej godności. Istnieją opinie, że było to w ogóle największe porewolucyjne wydarzenie teatralne i najlepszy spektakl Mchatu. Nie brak ludzi, którzy oglądali go kilkanaście razy. Na jakiejś przewrotnej zasadzie znalazł się wśród nich również Stalin; wyglądało na to, że imponują mu w teatrze wartości których nie uznawał w życiu: szlachetność, uczciwość, godność ludzi z przeciwnego obozu.



Ale nie były to jeszcze czasy pełnego i ostentacyjnego kultu dyktatora — i nawet to nie pomogło. Bo pokonany w pierwszym starciu Gławrepertkom ani na moment nie dał za wygraną. Drugi akt sztuki wokół sztuki stał pod znakiem huraganowych ataków na spektakl. Zmasowaną kompanię, odsądzającą przedstawienie od wszelkich wartości i przypisującą sztuce wszystkie możliwe grzechy, prowadzili krytycy i recenzenci, z których część była po prostu tymi samymi funkcjonariuszami Gławrepertkomu, tyle że w innych rolach. Wyjątkową agresywnością wyróżniały się ataki przewodniczącego sekcji teatralnej Gławrepertkomu, a więc głównego cenzora, Włodzimierza Bluma. Był to postrach całej teatralnej Moskwy, i nie tylko jej; w tym samym czasie oświadczał również kategorycznie, że satyra jako gatunek jest w radzieckim państwie zbędna i szkodliwa; tępił również z zapałem muzykę Czajkowskiego. Meyrhold, który serdecznie Bluma nie znosił, mówił że jest „półszalony", co było o tyle trafne, że w niedalekiej przeszłości krytyk zaczął cierpieć na umysłowe dolegliwości, a jego antybułhakowska zajadłość miała w sobie cechy mani prześladowczej.

Nie nadeszła wprawdzie jeszcze pora oficjalnie sformułowania haseł o zaostrzeniu walki klasowej i ataku na klasowego wroga. Ale atmosfera po temu już dojrzewała, zwłaszcza w kulturze. Bułhakowska uczciwość i obiektywizm czyniły pisarza, by tak rzec, wrogiem idealnym. Dowiedział się o tym wystarczająco dobitnie.

A ponieważ miał naturę bojownika nie zamilkł, nie złożył samokrytyki, nie zaczął pisać rzeczy w oficjalnym duchu, lecz podjął wyzwanie, zatoczył kołem i wyszedł prześladowcom naprzeciw.

Zdanie to dotyczyło sytuacji Moliera w momencie wystawienia przezeń Improwizacji w Wersalu, sztuki będącej desperackim atakiem na osaczających dramaturga przeciwników. Był to stary, wilczy sposób: znie-

nacka stawić czoła przemoznej pogoni; odwrócić się i wyszczerzyć kły. W sytuacji bez wyjścia właśnie to było wyjściem, narzucającym prześladowcom dystans albo przynajmniej pozwalającym zginąć z godnością.

Własna, bułhakowska Improwizacja działa się w Moskwie i nazywa Szkarłatna wyspa. Jak do niej doszło?

## Policzek dżentelmena

Szkarłatna wyspa była najpierw opowiadaniem, wydrukowanym w czasopiśmie, z którym Bułhakow współpracował. Wtedy stanowiła jedynie literacki żart stylizacyjny. Wydarzenia rewolucyjne zostały przedstawione przy pomocy motywów wypożyczonych od Juliusza Verne'a, w szczególności z Dzieci Kapitana Granta. Powstało to co nazywamy alegorią. Takie chwyty stosowano powszechnie, sięgając szeroko, od Pisma Świętego po powieści kryminalne i fantastyczne. Sam Bułhakow parodiował np. motywy Gogola, przenosząc Martwe dusze w czasy sobie współczesne.

W roku 1927 pisarz wrócił do pomysłu. Teraz nabrał on innego znaczenia. Nie chodziło już o naśladowanie historii, lecz o sposób tego naśladowania; nie o to co lecz jak zostało opowiedziane; nie o rewolucję samą, lecz o jej potraktowanie przez literackich kombinatorów. Bułhakow nienawidził jak ognia oportunistycznego cwaniactwa dyspozycyjnych pismaków i przez całe życie starał się ich dotkliwie dźgać piórem przy różnych okazjach. A tymczasem czasy im sprzyjały; kombinatorzy produkowali na prawo i lewo podmalowaną na czerwono pseudorewolucyjną tandetę, dającą świadectwo lojalności i godziwe apanaże. Wykpił

więc Bułhakow sprzedajnych pisarzy. Sięgnął również do inscenizatorów, dla których spektakl był celem uświęcającym środki, gotowych wykonać najwymyślniejsze łamańce oportunizmu. Porachował się więc i z konformistycznym teatrem. Ale w teatrze jego złość wyczuwalnie słabnie. Zbyt dobrze go zna i rozumie, zbyt bardzo jest nim zafascynowany. Nic dziwnego, że rama teatralna w którą oprawiony jest grany w sztuce spektakl — według starego chwytu „teatru w teatrze" — jest tak znakomicie zarysowana tyle w niej werwy, dowcipu, trafności charakterystyk, wtajemniczenia rasowego człowieka teatru, który zna jego fasady i tyły.

Bułhakow nie wszystko wybacza ale wszystko rozumie — a przede wszystkim to, że teatralna dola jest rzeczywiście ciężka.

Rozumie także dramaturga-tandeciarza i pozwala mu pod koniec zawołać żywym, ludzkim głosem, w którym nieomylnie usłyszymy coś z krzyku duszy samego Bułhakowa. Tyle, że będąc na zewnątrz bardzo opanowanym i, jak to określiła jego druga żona, Lubow Biełozierska „najskrytszym na świecie" — on sam nigdy tak nie zawołał choć i jego, nieco wcześniej „świt zartawał o suchym pysku z piórem w ręku". Może właśnie tym chętniej wyręczył się Dymogackim i nie potępił go za kupczenie zdolnościami.

To nie są główni wrogowie; najwyżej półsprawcy — półofiary, wkręcone w tryby systemu. I nie dla nich powstała sztuka. Bułhakow używa satyry, by karać „rękę, nie ślepy miecz".

Tą ręką jest cenzura. Wyżej już się nie pokazuje; to wystarczy. Tu materializuje się gwałt, zadawany kulturze. Martwy, cenzorski chwyt gnie karki, rodzi załganych lizusów i serwilistów, wyciska na wszystkim pieczęć samozadowolonej tępoty. Obercenzor Sawa Łukicz, w którym opinia publiczna dojrzała natychmiast Włodzimierza Bluma jest obecny w teatrze jeszcze na długo przed swym przybyciem; ten stary, dramatyczny chwyt ma również, życiowe znaczenie — widać tak wówczas było w moskiewskich teatrach. Kto jak kto, ale Bułhakow wiedział o tym na pewno.

Lżony, opluwany, pomawiany o wszystko co najgorsze pisarz bronił się przedtem dumnym milczeniem. Tylko raz wystąpił w publicznej dyskusji. Poza tym nie reagował. Recenzje starannie wycinał. Napisał kiedyś, że miał ich w archiwum 300, z czego 298 było negatywnych. Co bardziej krwawe passusy podkreślał; niektóre teksty oprawiał i wieszał na ścianie w gabinecie. W ten sposób wyrywał im jakby żądła, obezwładniał spokojną drwiną. Raz tylko odwinął rękę, zamachnął się — i trzasnął. Szkarłatna wyspa jest policzkiem, i w jej wewnętrznym rozdygotaniu, w przyśpieszaniu scen i dialogów czuć jednocześnie napięcie i oswabadzającą ulgę tego gestu, którym dżentelmen przywołuje do porządku gangstera, nie bacząc, co będzie potem.

## Pamflet to nie paszkwil, a Gławrepertkom to nie rewolucja

A potem działy się rzeczy zadziwiające, przynajmniej jedna na początku. Ze wszystkich bułhakowskich sztuk chyba właśnie Wyspa miała najmniejsze szanse, żeby ujrzeć scenę.

Nie wiadomo co właściwie skłoniło Gławrepertkom do takiej wielkoduszności. Osobiście przypuszczam, że mogły wejść w grę rozgrywki wewnętrzne; być może — intryga antyblumowska.

Sztukę przyjął Teatr Kameralny Aleksandra Tairowa, scena również bardzo prestiżowa. Premiera odbyła się 11 grudnia 1928. Był to kulminacyjny moment bułhakowskiej kariery dramatopisarskiej: trzy sztuki w trzech głównych teatrach Moskwy, a czwarta (Bieg) w próbach.

Zadziwiająco skąpa jest historia tairowskiego spektaklu. Prawie nic o nim nie wiadomo, prócz tego, że był podobno błyskotliwie wyreży-

serowany przez kierownika teatru, przy współpracy Ł. Łukianowej, i że efektowną scenografią W. Ryndina chwalili półgębkiem nawet zażarci naganiacze krytyczni. Wygląda na to, że teatr przestraszył się własnej odwagi; są informacje, że już wkrótce po premierze Rada Artystyczna, sama czy pod naciskiem, postanowiła zdjąć sztukę z repertuaru. Nie wiemy także ile razy była grana, choć wiadomo to dokładnie o innych sztukach Bułhakowa. Podobno puszczano ją rzadko. Później również panowała wokół Wyspy zmowa milczenia. Darmo szukać wzmianki o niej w licznych pracach teatrologicznych Tairowa, czy we wspomnieniach jego żony, wybitnej aktorki, Alisy Koonen. Teatr Kameralny był zresztą często atakowany za estetyzm i polityczny indeferentyzm; miał wprawdzie swoje wzloty w latach trzydziestych ale w roku 1948 został brutalnie zlikwidowany. Nie było mu więc bodaj nigdy zręcznie chwalić się tą właśnie kartą swej biografii.

Była to w każdym razie kolejna — i ostatnia już — bułhakowska sensacja teatralnej Moskwy. I fakt zupełnie bez precedensu. W jakiejś niemieckiej gazecie napisano, że sztuka stanowiła „pierwsze publiczne wystąpienie w obronie swobody słowa w ciągu 11 porewolucyjnych lat". Dodajmy: i chyba jak dotąd ostatnie.

Jak ważna była Szkarłatna Wyspa dla samego Bułhakowa już chyba wiemy. Bohater nasz najwyraźniej doznawał uczuć, jakich doznaje samotny wilk, który czuje na karku oddech ścigającej go sfory...'

Tak się składa, że we wspomnieniach niektórych znajomych trójkątna twarz młodego Bułhakowa miała coś wilczego. Potem, w porze dojrzałości, ten modelunek zniknął i podobieństwo się zatarło. Zresztą charakter nigdy do niego nie pasował. Ale w czyjejś relacji znalazłem zdanie, że uśmiech pisarza miał czasem coś ze szczerzenia zębów. To już nie była kwestia charakteru, lecz okoliczności w których przyszło pisarzowi żyć i reagować. A żeby wszystko się zgodziło, trzeba jeszcze zacytować zdanie z listu do przyjaciela, gdzie Bułhakow pokwitował odrzucenie przez wydawnictwo książki o Molierze:

„Wyszczerzyłem tylko zęby z powodu formy recenzji, ale nie gryzłem".

Za to w Wyspie wyszczerzył i ugryzł. I jest w tej sztuce coś z jego-wilczego-uśmiechu.

Przez całe lata Wyspa nie była w repertuarach, i miało to coś z jej dalszego ciągu. Ale jeśli spojrzeć głębiej, to przedstawienie w teatrze Gennadego Panfiłowicza szło bez przerwy, tyle że pod różnymi tytułami. i Sawwy Łukiczowie się zmienili.

Teraz my przynajmniej mamy sytuację łatwiejszą. Nasz Sawwa Łukicz nie będzie już, jak słychać, wszechmocny. Lubimy Bułhakowa, doceniamy jego gest, rozumiemy uczucia. Mamy też świetny przekład Wyspy, pióra Jerzego Pomianowskiego. Więc trzeba jej życzyć dużo — choć późnego — scenicznego szczęścia. Niech nas cieszy i śmieszy. I — jak w finale — „niech obie kasy sprzedają od dziewiątej do dziewiątej! Dziś, jutro i codziennie!".

Andrzej Drawicz

DZIAŁ TECHNICZNY

Hubert Dolewski — kierownik techniczny
Wojtek Klimkiewicz — z-ca kierownika technicznego

BRYGADIERZY SCEN
Andrzej Bieńkowski
Lech Kanabaj
Ryszard Łęcki

ŚWIATŁO
Bronisław Gruca
Zygmunt Kościelny

ELEKTROAKUSTYK
Edmund Orent

GŁOWNY REKWIZYTOR
Stefania Kujawska

PRACOWNIE
Henryk Brojek — kierownik pracowni ślusarskiej
Regina Darłak — kierownik pracowni krawieckiej damskiej
Jerzy Kilanowski — kierownik pracowni szewskiej
Edward Czernik — kierownik pracowni tapicerskiej
Marian Kujawski — kierownik pracowni modelatorskiej
Zygmunt Lubocki — kierownik pracowni stolarskiej
Edmund Nowakowski — kierownik pracowni malarskiej
Tomasz Szwajkowski — kierownik pracowni krawieckiej męskiej
Danuta Taraszkiewicz — kierownik pracowni perukarskiej

KIEROWNICY SCEN
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Izabela Penkala (Sopot)

CENA ZŁ 15.-

OPRACOWANIE GRAFICZNE
IRENA CHRUL

ZDJĘCIA
JAN LEDÓCHOWSKI

Druk: Zakłady Graficzne w Gdańsku•zam. 2179 3000 egz. C-2

# SZKARŁATNA WYSPA

*MICHAIŁ BUŁHAKOW*

TEATR WYBRZEŻE

*1981*

MICHAIŁ BUŁHAKOW

# SZKARŁATNA WYSPA

(Bagrowyj ostrow)

Przekład: Jerzy Pomianowski

## OBSADA:

| | |
|---|---|
| GENNADY PANFIŁOWICZ — Dyrektor teatru i lord Edward Glenarvan | JERZY ŁAPIŃSKI |
| WASYL ARTUROWICZ DYMOGACKI — alias JULIUSZ VERNE, onże KUKU-RYKU nadworny intrygant | PIOTR SUCHORA |
| NIKANOR MIOTEŁKIN — inspicjent, lokaj Passepartout, a także gadająca papuga | KUBA ZAKLUKIEWICZ |
| JACQUES PAGANEL — członek Towarzystwa Geograficznego | ANDRZEJ NOWIŃSKI |
| LIDIA IWANNA — też Lady Glenarvan | ZOFIA MAYR |
| HATTERAS — kapitan | HENRYK SAKOWICZ |
| BETSY — pokojówka Lady Glenarvan | ALINA LIPNICKA |
| OLABOGA II — władca wyspy, biały Maur | ZENON BURZYŃSKI |
| RYZIU-RYZIU — wódz naczelny, biały Maur | ZBIGNIEW OLSZEWSKI |
| TUMIDAY — gwardzista, biały Maur | JERZY GORZKO |
| KAI-KAI — pierwszy pozytywny tubylec | EDWARD OŻANA |
| FARA-MUCHA — drugi pozytywny tubylec | WIESŁAW NOWICKI |
| GAUDEAMUS — dyrygent | JERZY DĄBKOWSKI |
| TUBYLEC PIĘKNY | TOMASZ FOGIEL |
| TUBYLEC GRUBY | WOJCIECH KACZANOWSKI |
| TUBYLEC CHUDY | MARIAN ŁASZEWSKI |
| SAWWA ŁUKICZ | ANNA CHODAKOWSKA |
| SUFLER | KAZIMIERZ IWOR |

oraz

członkowie amatorskiego zespołu teatralnego
przy Liceum Ekonomicznym w Gdańsku

Reżyseria
PAWEŁ DANGEL

Scenografia
SŁAWOMIR DEBOSZ

Kostiumy
IRENA CHRUL

Muzyka
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Układy taneczne
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Sufler
Maria Załuga

Asystent reżysera
Jerzy Gorzko

Inspicjent
Lidia Kacprzak

Gra zespół Seaside Dixieland w składzie:
Emil Kowalski, Stanisław Suchecki, Henryk Szeffera, Zbigniew Szymaniak, Marian Ząbek, Kazimierz Ścibek, Ryszard Prochowski