

**P**remiera *Ucieczki* Michała Bułhakowa w *TEATRZE ROZMAITOŚCI* potwierdza jeszcze raz, może nawet dobitniej aniżeli poprzedni spektakl premierowy *Antygony*, że osiągnięć jakiegś sceny nie można mierzyć wyłącznie prawidłową linią repertuaru, czy wreszcie ambicjami artystycznymi — na wyrost. Cóż bowiem znaczy chwalebna, skądinąd, dążność prezentowania w teatrze sztuk istotnie wartościowych literacko, słusznych i potrzebnych przez swoją wymowę ideową, a więc godnych popularyzacji wśród najszerszego grona odbiorców, jeśli w parze z tak szczytnymi założeniami nie idzie to, czym dla widza powinien być prawdziwy teatr: siła artystycznego przekonywania widza do przedstawianych treści?

Widowisko sceniczne, jeśli nie wywołuje u odbiorcy wzruszeń, pozbawia widownię przeżycia dramatu (komedii) rozgrywanego się w jej obecności — traci swój sens i gubi po drodze niepowtarzalny urok teatru. Przejmując, po prostu, być teatrem, zamienia się w mówienie kwestii ze sztuki, w żywe obrazki.

Jak to się dzieje, że Teatr Rozmaitości, którego zespół od paru sezonów wciąż uzupełniają nowi aktorzy, i który w zasadzie powinien osiągać coraz lepsze wyniki w pracy artystycznej, nie spełnia nadziei, raz po raz potykając się na przeszkodach poszczególnych premier? W teatrze tym, jak w żadnej placówce krakowskiej tego rodzaju, znalazło się b. dużo młodszej aktorskiej. Przeważnie utalentowanej, choć jeszcze zbyt mało doświadczonej zawodowo. Ale są przecież i aktorzy starsi, rutynowani. *Rozmaitości* dysponują też wytrawnymi reżyserami, a kierownictwo spoczywa w rękach ludzi znających wyśmienicie fach sceniczny.

Wydaje się, że sam teatr jakby rzuca sobie kłody pod nogi. Wychodząc bowiem ze słusznego założenia, aby nie poprzestawać na średnim oraz jakimś jakościowo repertuarze, mierzy ogromnie wysoko, nie bardzo licząc się — nie tyle z siłami — ile z faktycznymi możliwościami zespołu.

Stąd na scenie *Rozmaitości* pojawiają się utwory w większości ambitne jako literatura i ważkie w swych treściach ideowych. Stąd seria dramatów, które mogłyby cieszyć każdego krytyka, który w teatrze chciałby zobaczyć nie tylko przegląd starego i nowego piśmiarstwa scenicznego, ale zarys jakiegś programu artystycznego, służącego wyraźnie potrzebom społecznym, obywatelskim.

I wszystko przebiega pomyślnie, aż do chwili zatwierdzenia repertuaru. Sztuki są

stare, stannie dobre, a ich tytuły mogą wywoływać uczucia satysfakcji. Zresztą nie tylko tytuły, ale i uszerzeganie pozycji dramatycznych, np. z kręgu zagadnień niemieckich, czy ogólnie — z zasięgu teatru politycznego, a więc teatru o zdecydowanym obliczu, teatru walczącego o ugruntowanie postaw i poglądów, jakie sprzyjają coraz lepszemu rozwojowi świadomości socjalistycznej naszego narodu.

A więc droga niewątpliwie dobrze wytyczona. Cel określony jasno. Sprawa zaczyna się gmatwać dopiero przy zastosowaniu środków wyrazu scenicznego. Ambicje i wysiłek idą na marne, jeśli warsztat teatralny nie nadaje za najlepszym nawet doбором repertuarowym. Wybitne dzieło, ukazane w teatrze sposobem uproszczonym lub nieprzekonywająco, automatycznie blednie, staje się przeciętne, a często odstręcza widownię: i od tematu

Jerzy Bober

TEATR

# „UCIECZKA”

i od teatru. Dobre intencje przestają się bowiem liczyć tam, gdzie zawodzi ich wykonanie.

Dlatego scena *Rozmaitości* winna szukać rozwiązań repertuarowych ze szczególną uwagą. Wśród takich utworów, które gwarantują obsadowo sukces programu ideowego i sukces artystyczny. Stara prawda, ale niestety zapomniana.

**T**ę prawdę przypomina jednak natrętnie spektakl *Ucieczka*. Bułhakow podzielił swoją sztukę na 8 obrazów-snów. Wszystkie one dotyczą dramatycznych lat dwudziestych w porewolucyjnej Rosji. Są rozprawą nie tylko z niedobitkami białogwardyjskimi na polach bitew, ale z koszmarem obciążenia psychicznych, które — niby sennie majaki — gnębią zarówno przeciwników ideowych komunizmu, świadomych już swej klęski, jak i fanatycznych obrońców kontrrewolucji, liczących na „cud” i krwawy odwet.

Literatura Bułhakowa należy do gatunku piśmiarstwa „cienkiego”. Nie przeciwstawia sobie ludzi na zasadzie schematu: *czarne-białe*. Tym większej wartości nabiera ostateczna wymowa utworu obrazująca bezmiar porażki rozbitków carskiego imperium, którzy nie mogą (choć bardzo by chcieli) wykazać wyższości ideowej nad zwycięską rewolucją bolszewicką. Po prostu „idea” Białych zamienia się początkowo w bestialstwo klasowej wojny prowadzonej przeciwko Czerwonom, potem w nienawiść i bezziele. Jest krachem na giełdzie wszelkiej ideowości. *Ucieczką* — za utraconymi majątkami, pozycjami społecznymi, *ucieczką* na emigrację i wreszcie: *ucieczką* wewnętrzną, w świat pozorów dawnego życia, skąd nie ma powrotu bez istotnych przemian w psychice.

koncepcja widowska rozbiła się o względy obsadowe. Młodzi nie potrafili, bo nie mogli, stworzyć przekonujących kreacji. Ba, dojrzałym artyści miałoby trudności z tego typu rolami. Jakim-że zespołem musiałby dysponować teatr, żeby udźwignąć ciężar napięć psychologicznych, myślowych i ram kompozycji dzieła Bułhakowa! Rola w rolę wymaga mistrzowskiego warsztatu, technicznych umiejętności i środków wybornego wykonawstwa!

Historia lubi się powtarzać. Przedstawienie w *Rozmaitościach* budzi tyleż niedosytu co tanto, szkolne, z 1962 r. Powiedźmy otwarcie, że wybitna, ideowo celna sztuka Bułhakowa nie dostarczyła, z winy teatru, na skutek przeliczenia się z możliwościami obsadowymi — głębszych przeżyć oraz owego „zaangażowania” widowni w rzeczywiste konflikty bohaterów *Ucieczki* wobec konieczności dokonania przez nich wyboru służącej postawy. Opętające, chore sny — miały bez poruszenia wyobraźni odbiorcy, bez wstrząsu sumienia na scenie i na widowni. Czasem śmieszły niezamierzoną farsowością, częściej zaś — usypiały...

**B**iorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, trudno ocenić pełnie kwalifikacje aktorskie odwórców większości ról *Ucieczki*. Romyłki obsadowe wyraźnie tu macą obraz wykonawstwa scenicznego. Najlepiej wybrnął ze swego zadania *Jerzy Starek* (a więc aktor już doświadczony), jako skomplikowana postać generała białogwardyjskiego Chłudowa — postać okrutna i tragiczna zarazem. Częściowo, choć na zewnątrz mało przekonująco, mógł zadowolić *Marian Czech* (generał Czarnota). Podobnie, jak „docent Golubkow” w ujęciu *Jerzego Treli*. Dobrą sylwetkę lokaja zaprezentował *Zbigniew Bator* (Antuan). Dwie role kobiece: *Luśki*, polowej żony Czarnoty (*Barbara Mikołajczyk*) i młodej damy z Petersburga, żony ministra w rządzie Kiereńskiego (*Irena Grzonka*) — niestety nie wniosły do przedstawienia ładunku dramatycznego, jakim obdarzył je autor. Zwłaszcza u *Ireny Grzonki* dawały się wyczuć denerwujące maneryzmy w mówieniu najprostszych kwestii sztuki, brak naturalności. Ów brak naturalności cechował zresztą większość występów scenicznych osób, co nie było jakimś cudzysłowem dla sennych wizji, a więc nie wynikało z koncepcji reżyserkiej. Wreszcie pajacowata postać Naczelnego Wodza (*Aleksander Polek*) świadczyła o całkowitym niezrozumieniu charakteru roli w wymiarach tragiczno-komedyjnych.

Autorem scenografii był *Janusz Warpechowski*, zaś opracowania muzycznego — *Jerzy Kaszycki*.