

Jadwiga Gracla

Uniwersytet Warszawski

Dramaturgia Michaiła Bułhakowa na współczesnej polskiej scenie. Uwagi o spektaklu *Molier. Z urojenia*

Michaił Bułhakow należy do grona twórców, których nie trzeba przedstawiać polskiemu odbiorcy. Dzięki popularności jego bodaj najsłynniejszego dzieła – *Mistrza i Małgorzaty* znalazł miejsce w gronie autorów rozpoznawanych. Przyznać należy, że i inne jego utwory są znane polskiemu czytelnikowi. Wystarczy tu wspomnieć chociażby słynne *Psie serce*¹. Nieco inaczej rzecz przedstawia się w przypadku spuścizny dramaturgicznej pisarza. Na pierwszy plan wysuwają się tu raczej adaptacje prozy autora (poczynając od najróżniejszych wariantów adaptacji scenicznych *Mistrza i Małgorzaty*²), zaś przedstawienia oparte na pozostawionej przezeń dramaturgii są, co prawda, obecne na scenie teatralnej, jednak znacznie częściej goszczą w przybytku Melpomeny właśnie inscenizacje epiki M. Bułhakowa. Chwalebny wyjątkiem jest sztuka o „życiu wielkiego pisarza” – jak przywykło się ją charakteryzować – *Moliere, czyli zmowa świętoszków*.

Polscy reżyserzy sięgali po nią aż szesnastokrotnie³, co jest rekordem wśród wystawień dramaturgii autora. Jednak w ostatnich latach popularność tego utworu nieco zmalała – na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia tylko raz ukazał się on na scenie za sprawą grupy teatralnej PAPAHEMA⁴. Dramat ten, jak wspomniano,

¹ Spektakle na motywach tego utworu są grane w Polsce od 1983 r. Najnowsza realizacja odbyła się w teatrze Miejskim w Gliwicach w 2017 r. w reżyserii Krzysztofa Rekowskiego.

² <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/4663,sztuka.html>. Sztuka ta doczekała się ponad 40 realizacji scenicznych.

³ <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/3639,sztuka.html>.

⁴ Jak twierdzi Anna Kopeć w swoim tekście: *Teatr Papahema, czyli białostocki znak jakości*: „Mówią o sobie, że łączy ich wspólne poczucie humoru i gust. Marzą o robieniu teatru dowcipnego, a zarazem mądrego i wysmakowanego estetycznie. Na razie konsekwentnie je realizują i to z dużym powodzeniem. Teatr Papahema, który stworzyła czwórka absolwentów kierunku aktorskiego na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku: Paulina Moś, Paweł Rutkowski, Helena Radzikowska i Mateusz Trzmiel, to obecnie – używając urzędniczej nomenklatury – najlepszy białostocki produkt promocyjny. Dzięki tej niezależnej grupie o białostockim środowisku teatralnym, czy szerzej o Białymstoku, znów mówi się w Warszawie czy Gdańsku. To grupa młodych, utalentowanych ludzi, którzy teatr formy zestawiają z żywym planem aktorskim, a na klasykę dramaturgii patrzą przez pryzmat współczesności. W swojej twórczości sięgają po teksty należące do literackiego kanonu, tworząc z nich uniwersalne przedstawienia”. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227112.html>.

nawiązuje do historii życia twórcy *Świętoszka*. Tytuł ów zresztą przywoływany jest w tekście M. Bułhakowa niejednokrotnie. Owiane legendą życie wybitnego dramaturga i jego nie mniej zagadkowa śmierć na scenie [Łubieński 2013; Hoelse 1992] posłużyć mogą za kanwę do niejednego utworu. W przypadku sztuki Bułhakowa wątki biografii Moliera oczywiście również się pojawiają – od romansu z aktorką teatru, poprzez związek z domniemaną córką (co zarzucali mu wrogowie), aż po nie do końca wyjaśnioną, tragiczną śmierć na scenie w trakcie spektaklu *Chorego z urojenia* – wszystko to odnaleźć można w utworze rosyjskiego autora. Wydaje się jednak, że proste, nawet naiwne, nawiązanie i zbytnie przywiązanie do owych faktów słyca w procesie interpretacji wymowę sztuki, odziera ją z wartości uniwersalnych, z punktu widzenia budowy zaś stawia w rzędzie tekstów scenicznych poprawnie, by nie rzec wspaniale skonstruowanych, ale pozbawionych zdolności intrygowania odbiorcy i pozostawiania niezapomnianych wrażeń.

Pamiętać bowiem należy, że *Molier, czyli zmowa świętoszków* już w samej swojej strukturze odsyła do historii teatru (szeroko rozumianej)⁵, która jednocześnie staje się tu nosicielką znaczenia. Na pierwszy rzut oka tekst ten jest pomieszaniem konwencji: od sztuki obyczajowej, poprzez cechy dramatu romantycznego (typu drugiego⁶), komedię charakterów, po tragedię w duchu szekspirowskim. Wszystko to zostało bogato okraszone chwytami rodem z komedii dell'arte i zamknięte w kłamrę kompozycyjną. To ostatnie stwierdzenie wydaje się najbardziej nośne znaczeniowo i ważne dla całości sztuki. Rzecz rozpoczyna się i kończy w tym samym miejscu: na scenie molierowskiego teatru, na której nie tylko trwa przedstawienie – swoisty teatr w teatrze – lecz także waga się losy bohaterów. Takie ukształtowanie przestrzeni dramatu podkreśla jej umowność, ale tym samym stawia pod znakiem zapytania prawdziwość (w odniesieniu do struktury i akcji utworu) rozgrywających się na scenie zdarzeń. Zauważyć więc należy, że M. Bułhakow akcję dramatu konstruuje po mistrzowsku, zawiązuje intrygę, posługując się schematem znanym z dramaturgii lermontowskiej⁷ – niemniej jednak powrót do teatru w końcowej scenie powoduje, że chwyt teatru w teatrze staje się nowym, zakamuflowanym kluczem interpretacyjnym. Drogą takiego rozumienia podążyli twórcy przedstawienia *Z urojenia. Molier*⁸.

⁵ Pamiętać tu należy o związkach M. Bułhakowa w MChAT-em, w którym w 1931 r. wystawiono *Moliera, czyli znowę świętoszków*.

⁶ Posiada więc cechy znane z dramaturgii Lermontowa czy Hugo.

⁷ Znanej chociażby z *Hiszpanów*, w których spotykamy nie tylko niezwykle skomplikowaną intrygę, lecz także uwikłanego w jej sieć bohatera.

⁸ Autorka w tym miejscu pragnie wyrazić swoją wdzięczność twórcom grupy PAPAHEMA za udostępnienie materiałów ze spektaklu i – co najważniejsze – jego nagrania.

Ich fascynacja umownością widoczna jest już w najbardziej czytelnej warstwie spektaklu – w scenografii, którą tu tworzy niezwykle oszczędna scena, wyposażona jedynie w tiulowe kotary wiszące po obu jej stronach, z zaznaczonym miejscem, na którym zasiada Lagrange – rejestr⁹, znajdującym się w głębi uniwersum scenicznego. Na jego środku zaś umieszczono kilkanaście poduszek tworzących i przeobrażających świat bohatera i widza. Ów mało ozdobny i prosty w wyrazie i środkach sposób kształtowania świata scenicznego na pierwszy rzut oka oddala spektakl od tekstu autora *Mistrza i Małgorzaty*, którego przestrzeń mieści w sobie złożone elementy barokowej sceny pudełkowej. I prawdopodobnie stanowić może to jeden z zarzutów wobec tego widowiska. Zarzut ten nie jest jednakże trafny i w pełni uzasadniony. Oczywiście autorzy zrezygnowali tu z typowego teatralno-barokowego anturażu obecnego w dramacie, nie zmieniło to jednak w żadnym stopniu zakodowanych w *testo spettacolare* znaczeń, a przecież proces transpozycji tekstu na scenę właśnie je winien zachować. Pamiętać przecież należy, że dramat M. Bułhakowa rozpoczyna się i kończy w teatrze. Umożliwia to w konsekwencji dokonanie takich przekształceń, które do owej teatralności będą nawiązywały lub też, co wydaje się w tym wypadku rozwiązaniem bardziej trafnym, wyraźnie ją eksponowały. Taka konstrukcja pozwala również na wydobycie z tekstu pokładów uniwersalności, na wskazanie na nierealny, umowny aspekt przedstawienia pozwalający na dokonanie innych niż nawiązujące do biografii Moliера interpretacji. Przed oczami widza bowiem pojawiają się obrazy odzwierciedlające dramat ludzkich wyborów, postaw i namiętności. Przestrzeń sceniczna, w której postaci owych wyborów dokonują, poprzez zmianę położenia poduszek leżących pośrodku, podlega nieustannym przeobrażeniom. To z kolei nie pozwala zapomnieć, że rzecz dzieje się w teatrze – bo tylko w nim powstać może umowny, ulotny, nierealny i nieaspirujący do mimetycznego podobieństwa świat. Nie jest to jednak jedyny zaskakujący widza element tego widowiska.

W odróżnieniu od poprzednich spektakli *Moliera, czyli zmowy świętoszków* twórcy PAPAHEMY zdecydowali się na dość śmiało posunięcia, polegające z jednej strony na dość wyraźnym – Craigowskim w założeniu i wykonaniu [Sugiera 1995, 45] – skróceniu spektaklu wobec zawartości tekstu (co nie zniweczyło jego przesłania, lecz spowodowało, że stało się ono bardziej wyraźne), ale również na eksperymenty aktorskie polegające na odgrywaniu dwóch postaci przez jednego

⁹ Owo przezwisko ma swoje uzasadnienie. Na końcu pierwszego aktu pojawia się bowiem następująca wypowiedź tego bohatera: „siedemnastego lutego. Odbłyło się przedstawienie dworskie. Na część króla rysuję lilię. Po przedstawieniu zastałem w ciemnościach udręczoną panią Magdalenę Bejart. Porzuciła dziś scenę... (odkłada pióro) A przyczyna? Straszna rzecz się wydarzyła w teatrze – Jean Baptiste Poquelin de Moliere, nie zdając sobie sprawy, że Amanda nie jest siostrą, lecz córką pani Magdaleny Bejart, postanowił się z nią ożenić... Nie mogę tego napisać, ale rysuję czarny krzyż na znak grozy. I nikt z potomnych nie odgadnie przyczyny. Tak się kończy siedemnasty lutego (zabiera latarkę i wychodzi)” [Bułhakow 1994, 185].

aktora¹⁰. W tym momencie teatralność spektaklu osiągnęła swój punkt szczytowy. Można oczywiście zastanowić się, czy zabieg nie jest występkiem przeciwko idei tekstu. Pamiętać tu jednak należy, że wizja teatralna tekstu M. Bułhakowa odsyła do chwytów komedii dell' arte, każe przebierać się aktorom, nakładać maski. Korzysta z całego dostępnego teatrowi zasobu środków. Wszystko może wydać się ułudą, wszystko traci cechy prawdziwości¹¹. Dramat M. Bułhakowa dzieje się, powtórzmy, początkowo w teatrze. I choć później, niejako wychodząc z niego i pozornie poruszając się w innych przestrzeniach, postacie kolejno przechodzą przez etapy związane z zawiązywaniem intrygi i uwikłaniem w zależność od władzy, do teatru w końcu wracają, jakby tam było ich prawdziwe miejsce. Klamrowość przestrzeni dramatu powoduje, że eksperyment dokonany w białostockim spektaklu nie jest sprzeczny z wymową tekstu, wręcz przeciwnie – uwypukla drugą, ukrytą, podskórną warstwę znaczeń. Powoduje, że widz zastanawia się nad losem postaci symbolizujących nie konkretnego, lecz każdego człowieka, a to, co widzi na scenie, przekształca się z historii życia jednej osoby w ponadczasowy moralitet.

Podwójne role, jakie odgrywają aktorzy, odsłaniają rozdźwięk duszy człowieka. Właśnie temu sprzyja dokonujące się przed oczami odbiorcy wcielanie się w każdą z ról, nierzadko następujące bezpośrednio po sobie. Jeżeli spojrzeć na spektakl ten właśnie w kategoriach ponadczasowych przesłań, okazuje się, że podwójne role aktorów odpowiadają skrajnościom ludzkich uczuć. Magdalena Bejart porzucona przez Moliera postanawia się zemścić. Miłość w sztuce zamienia się w nienawiść i pragnienie zemsty. Ostatnim aktem jest spowiedź, w której ujawnia tajemnicę pochodzenia nowej towarzyszkii Moliera – swojej i prawdopodobnie Moliera córki. Tym samym skazuje go na cierpienie – pozbawia miłości i pozostawia w nieświadomości możliwego kazirodztwa. Wszystko to w sztuce M. Bułhakowa powoduje, że wrogowie Moliera zyskują potężny oręż w walce z nim, zaś jego największy wróg – biskup Charron – jest gotów wiedzę tę wykorzystać i donieść królowi o grzechu pisarza. Fragment ten, jak wspomniano już na początku rozważań, nawiązuje do romantycznych motywów uwikłanego w sieć intryg bohatera samotnie przeciwstawiającego się światu salonowych podłości i niegodziwości. Postać Moliera staje się symbolem człowieka złapanego w pułapkę własnych uczuć i nienawiści otoczenia, ale też ofiarą odrzuconej miłości, w imię której można popełnić najstraszniejsze przestępstwa. Ta dwoistość ludzkiej natury, czyniąca z człowieka istotę zdolną do najwyższych poświęceń w imię miłości i do najstraszniejszych czynów z nienawiści,

¹⁰ Jedna aktorka – Helena Radzikowska gra w spektaklu role: Magdaleny Bejart i Biskupa de Charron.

¹¹ Jak twierdzi bowiem Sławomir Świątek: „(...) teatr jako zjawisko możemy wyróżnić jedynie jako przeciwstawienie życia: to, co teatralne, dlatego właśnie tak określamy, ponieważ przeciwstawiamy mu to, co nieteatralne, które jest niczym innym jak sferą życia” [Świątek 2000, 19].

została w spektaklu podkreślona i wyeksponowana poprzez powierzenie dwóch ról: Małgorzaty i biskupa równocześnie tej samej aktorce. Ów sprawiający wrażenie karkołomnego chwyt spowodował, że w spektaklu na plan pierwszy wysunęła się nie osobista tragedia bohatera – pisarza, twórcy teatru i jego biografia, lecz właśnie wszystkie ułomności ludzkiej natury, w której mieszczą się dwa oblicza, a miłość w jednej chwili zmienia się w zimną, zapiekłą, straszną nienawiść i żądzę zemsty. Zabieg ten powoduje, że odbiorca ma możliwość jednoczesnego prawie zobaczenia przyczyny i skutku, że odbiera ją jako całość, logiczne następstwo. W przypadku Małgorzaty/ biskupa jest to tym bardziej widoczne, ponieważ połączone ze sobą zostały role postaci związanych: prześladowcy i szukającego zemsty.

Takie skonstruowanie postaci scenicznej sprawia, że tekst M. Bułhakowa zyskuje jedynie dodatkowy walor: przekształca się właśnie w misterium, przypowieść, traci jednostkowy, ograniczony do jednego przypadku, kazuistyczny charakter, a jego przesłanie staje się uniwersalne. Przed oczami widza pojawia się bowiem obraz winy i kary, cierpienia i zemsty. W efekcie następczego odtwarzania przez jedną aktorkę dwóch postaci Małgorzaty i biskupa de Charron z bohaterki zostaje zdjęte odium zdrajczyni, jakby cała wina przeniosła się na barki biskupa – prześladowcy. Z drugiej jednak strony, co wydać się może paradoksalne, i on przestaje być straszną, bezwzględną postacią. Jest tu przecież nie tyle tylko katem, ile narzędziem zemsty, jakkolwiek zabrzmiałoby to strasznie: karzącą ręką Boga. Taka konstrukcja ujawnia prawdziwe motywy ludzkich działań, ich motor i *modus operandi*. Pokazuje człowieka jako istotę zdolną do wszystkiego zarówno w imię miłości, jak i nienawiści.

Spektakl eksponuje więc psychikę człowieka, jego zachowanie i motywy postępowania. Dlatego też uznać za słuszne w przypadku spektaklu grupy PAPAHEMA należy odstępnie od średniowieczno-inkwizycyjnego anturazu, zredukowanego tu do niezbędnego minimum (informacji o zeznaniu przed świętym bractwem). Czynniki zewnętrzne zostały więc odsunięte na bok. Nie one kierują działaniem człowieka, nie one są motorem postępów bohaterów. Są jedynie środkiem do osiągnięcia celu. Sztuka więc przenosi tragedię Moliera do wymiaru psychiczno-egzystencjalnego. Stawia pytania o granice ludzkiego postępowania, o prawo moralne, ale też o ludzką żądzę zemsty i pragnienie sprawiedliwości. I podobne jak miało to miejsce np. w *Maskaradzie* Michaiła Lermontowa wzbudza w odbiorcy podwójne współczucie: w stosunku do Moliera, który nieświadomy przyczyn traci swoją ukochaną, oraz Małgorzaty, porzuconej i zdolnej do każdej zemsty kochającej, samotnej kobiety.

W wypadku postaci Moliera nasuwa się jeszcze jedno skojarzenie z Lermontowskim dramatem: eksponowanie w spektaklu urojenia, choroby psychicznej, stanu półświadomości. Urojenie właśnie, stan braku równowagi psychicznej, skłonność do zachowań dziwnych eksponuje scena, w której Molier spotyka się

z królem Ludwikiem, ów zaś rzuca mu but i zmusza do nieustannego przynoszenia go. Nie jest to scena zaczerpnięta z dramatu (choć istnieje w nim przecież scena spotkania tych dwóch bohaterów). Symbolizuje swoiście pojętą transformację znaczenia drugiej „warstwy” dramatu (wyraźnie obecnej w II akcie), rozumianej najczęściej jako obraz relacji artysty z władzą. To znaczenie tekstu M. Bułhakowa nie jest w tym spektaklu najbardziej wyeksponowane. Stanowi to również *novum* w historii realizacji scenicznych tego dramatu¹². Dotychczas bowiem relacja twórca – władza tworzyła kanwę wystawień, a przynajmniej jedną z najważniejszych warstw widowiska. Oglądając realizację PAPAHEMY, można odnieść wrażenie, że twórcy przedstawienia celowo zmarginalizowali ten aspekt tekstu. Oczywiście wprowadzenie do struktury dzieła teatralnego sceny rzucającego but króla jest obrazem niezwykle wstrząsającym, porażającym, oznaczającym całkowite uzależnienie artysty od władzy, ale i tu na plan pierwszy wysuwa się raczej przesłanie uniwersalne nie tylko to odnoszące się do biografii Moliera. Pozornie śmieszny autor goniący za rzucanym butem staje się symbolem upokorzenia artysty, ale i jego zgody na upokorzenie. Bezwolny, pozbawiony resztek dumy i godności zachowuje się jak salonowy pudel, całkowicie uzależniony od właściciela. Ten fragment spektaklu podkreśla więc jednocześnie słabość psychiki autora i nieprawdziwość sytuacji, w której się znalazł. Można podejrzewać, że scena ta jest urojeniem: króla i autora, że dzieje się tylko na scenie teatralnej i tylko tam może zaistnieć. Jej wydźwięk jest oczywiście prosty: ma przestrzec przed podporządkowaniem się władzy, przed zaprzepaszczeniem roli i talentu na rzecz wygody. Ale jest też najbardziej jaskrawym sposobem postawienia pytania brzmiącego w tekście Bułhakowa: gdzie jest granica kompromisu, ugody, rezygnacji z samego siebie w celu możliwości tworzenia i wystawiania swoich dzieł. Czy można wyrzec się dumy i godności, by móc tworzyć na scenie? Czy godność jest jeszcze wartością? Te pytania są swoistym *memento* spektaklu, który wyraźnie pokazuje konsekwencje takiej uległości. Czyni autora śmiesznym, godnym pożalowania pełzającym robakiem, wyzutym z godności i ludzkiej przyzwoitości. Przed potępieniem odbiorcy jednak, inaczej niż w dramacie, bronią go szaleństwo, urojenie, które staje się najbardziej widoczne w ostatnich scenach spektaklu. Wszystko w nich wyraźnie nabiera cech teatralnych, staje się nieprawdziwe, wykreowane, akcja wraca na scenę teatru, schorowany Molier, przy akompaniamencie mało ambitnych, aczkolwiek osadzonych w historii teatru fraz rodem z komedii dell' arte, umiera. W pustej przestrzeni teatralnej brzmi informacja o jego śmierci i pojawia się zminiaturyzowane pudełko sceny, w której umieszczona zostaje lalka – symbol uwikłanego i zmuszanego do dokonywania wyborów człowieka, dla którego sceną jest życie.

¹² Tę warstwę silnie eksponowała chociażby telewizyjna realizacja Macieja Wojtyszki z 1981 r. (online) <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/5983,szczegoly.html>.

Przedstawiony przez grupę PAPAHEMA *Z urojenia. Molier* staje się, powtórzmy, przypowieścią o życiu człowieka, nie tylko artysty. Takiemu odczytaniu spektaklu sprzyja również rezygnacja w strukturze widowiska ze scen nawiązujących do tekstów spod znaku płaszcz i szpady – czyli usunięcia postaci Zmów pacierz/ Jednookiego. Ten fragment dramatu korzystał z chwytów farsy wprowadzającej do struktury widowiska fragmenty śmieszne, pełne nie do końca możliwych do wytłumaczenia i wynikających ze zmieniających się okoliczności sztuki zwrotów akcji. Brak tego elementu nie umniejsza znaczenia spektaklu i nie oddala go od założeń tekstu. Wręcz przeciwnie. Czyni go – jak postulował to na początku XX wieku Craig [Sugiera 1995, 44–46] – bardziej przejrzystym i dramatycznie umotywowanym. Ta postać nie wniosłaby niczego nowego, w dramacie raczej zaciemnia jego wymowę. Jest czymś w rodzaju rekwizytu scenicznego, dekoracji, ozdobnika, bez którego w praktyce można się obejść. Bo przecież ostatnie sceny dramatu – i spektaklu – wiodą odbiorcę znów do teatru. Rozumianego tu w sposób najbardziej dosłowny, gdyż to, co teatralne, jest przeciwieństwem realnego życia. Prowadzą na scenę, na której dzieje się widowisko, próba spektaklu i na której w końcu Molier umiera. Nie dlatego, że został ugodzony przez Jednookiego/ Zmów pacierz. Ten zdążył już odejść. Umiera samotnie, w świecie własnych urojeń, ukarany, przeklęty osamotniony, przegrany. Ale jednocześnie w swoich urojeniach, eksponowanych przecież już w tytule spektaklu grupy PAPAHEMA, może pozostać szczęśliwy, bo do nich nie mają dostępu realne wydarzenia. Nigdy się nie dowie, czy rzeczywiście był ojcem swojej kochanki i prawdopodobnie również jej odejścia nie jest do końca świadomy. Na scenie nic przecież nie jest prawdziwe.

Nieprawdziwość, umowność przede wszystkim akcentował M. Bułhakow w swoim dziele *Molier, czyli zmowa świętoszków*. Wystarczy zwrócić uwagę na ukształtowanie przestrzeni scenicznej, nawiązujące do elementów typowych dla przybytku Melpomeny, na umieszczenie części wydarzeń przedstawianych w tekście na scenie właśnie. Ten typowo teatralny/ nieprawdziwy anturaż winien zwrócić uwagę odbiorcy jako klucz do interpretacji sztuki – umownej, nieprawdziwej wobec realnego życia, teatralnej. Tym właśnie kluczem posłużyli się twórcy spektaklu, umieszczając akcję na scenie teatru i na scenie życia. Z urojenia artysty powstaje scena, rodzą się najwybitniejsze sztuki, urojenie jest obroną przed koszmarem rzeczywistości, jest uzasadnieniem ponizania się. Urojenie jest budzącą zachwyty sztuką, podstawą widowiska.

Bibliografia

- Boy-Żeleński Tadeusz. 1924. *Molier*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Bułhakow Michaił. 1994. *Molier, czyli zmowa świętoszków*. Przeł. Pomianowski J. W: Tegoż. *Szkariatna wyspa*. Warszawa: Muza: 163–248
- Drawicz Andrzej. 2002. *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*. Warszawa: Muza.
- Gourg Marianne. 1997. *Michał Bułhakow 1891–1940. Mistrz i jego los*. Przeł. Waczków J. Warszawa: Czytelnik.
- Historia teatru*. 1999. Red. Brown J.R. Przeł. Baltyn-Karpińska H. Warszawa: Diogenes, Świat Książki.
- Hsle Johan. 1992. *Molière. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit (Serie Piper. Bd. 1563)*. München.
- Łubieński Tomasz. 2013. *Molier nasz współczesny*. Warszawa: Więź.
(online) www.e-teatr.pl.
- Schoeller Wilfried F. 2000. *Michaił Bułhakow*. Przeł. Kocowska B. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Skwarczyńska Stefania. 1988. *Zagadnienie dramatu W: Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. Degler J. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: 105–123.
- Sokołow Boris. 2003. *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*. Przeł. Wołodźko-Butkiewicz A., Krycka I., Skrunda J. Warszawa: Trio.
- Sugiera Małgorzata. 1995. *Craig, Stanisławski i moskiewski Hamlet. W: Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. Sugiera M., Pleśniarowicz K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Świątek Sławomir. 2000. *Teatr jako widowisko. W: Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Red. Fik M. Warszawa: Instytut Kultury: 11–20.

Summary

Mikhail Bulgakov's dramaturgy on contemporary Polish stage. Remarks on the performance *Molier. With delusions*

In this sketch, the author attempts to analyze the spectacle of the Białystok group PAPAHEMA created on the basis of the drama Bulgakov *Molier, or conspiracy of the saints*. In the spectacle, the display of biographical threads for the purpose of universal aim's has been dispensed with. According to the author, the creator of the spectacle, while remaining faithful to the assumptions of the text, created a universal spectacle, presenting motifs of human behavior and, above all, exposing the theatricality of the text.

Key words: dramat, performance, versatility, Bulgakov, Molier

Kontakt z Autorką:
gracla@vp.pl