

Igor Przebinda*

KARPACKA PAŃSTWOWA UCZELNIA W KROŚNIE

ORCID: 0000-0002-5317-8692

Michaiła Bułhakowa droga do filmu

Twórczość literacka Michaiła Bułhakowa rozpięta jest pomiędzy dwoma rodzajami literackimi – prozą i dramatem, przy czym autor *Mistrza i Małgorzaty* (1928–1940, publ. 1966–1967, wersja pełna 1973) nie przyznawał prymatu żadnej z tych form, gdyż zdawały się one stanowić dla niego przestrzenie synergiczne. Proza i dramaturgia były dla niego od początku tym samym, czym prawa i lewa ręka dla pianisty, o czym mówił w 1926 roku dokładnie tymi słowami przyjacielowi Pawłowi Popowowi, wykorzystując metaforę z zakresu kolejnej istotnej dla siebie dziedziny sztuki – muzyki¹. Słowa powyższe Bułhakow wypowiedział, co znamienne, zaraz po wystawieniu w Moskiewskim MChAT-cie, w październiku 1926 roku, głośnego spektaklu *Dni Turbinów*,

1 А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре*, Искусство, Москва 1986, s. 40. Paweł Popow, przyjaciel Bułhakowa z młodości, tak zapamiętał tę jego refleksję z 1926 roku: „W kwestii moich preferencji, gdy chodzi o formy prozatorskie i dramaturgiczne, uważam że nie ma potrzeby różnicować jednego w opozycji do drugiego – obie formy są ze sobą powiązane, jak lewa i prawa ręka u pianisty”. Cytuję na podstawie moskiewskiego archiwum Popowa, przechowywanego w Dziale Rękopisów Rosyjskiej Biblioteki Państwowej w Moskwie. НИОР РГБ. Ф. 218. К. 1269. Ед. хр. 6. S. 1.

* **Igor Przebinda** – filmoznawca, medioznawca, tłumacz, wykładowca w Karpackiej Państwowej Uczelni w Krośnie. Publikował w „Znaku”, „Studiach Pigonianach”, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”. Obszary zainteresowania: literatura, kinematografia, telewizja, nowe media, komunikacja interpersonalna, strategie reklamowe, muzyka. Współautor nowego przekładu *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa (2016, drugie wydanie – 2022), uhonorowanego Nagrodą Prezydenta Miasta Krosna za osiągnięcia w dziedzinie kultury (2018). Według tego przekładu zrealizowano sześć spektakli teatralnych – w Gdyni, Opolu, Bielsku-Białej, Krakowie, Rzeszowie oraz głośny audiobook wyprodukowany przez Audioteka.pl, z plejadą wybitnych polskich aktorów.

będącego teatralną przeróbką powieści *Biała Gwardia*, wydanej w ZSRR półtora roku wcześniej (1924–1925). Polski znawca Bułhakowa Andrzej Drawicz twierdzi w swojej monografii, że pisarz „był duszą naturalnie i wielostronnie teatralną” i już „wcześnie odebrał pierwsze kijowskie operowe i teatralne wtajemniczenia”². Według badacza owa teatralność – która zaowocowała nie tylko powstaniem wartościowych sztuk i wpłynęła na formę wielkich powieści pisarza, ułatwiając zapewne także w przyszłości filmowanie jego dzieł – była zarazem pewnym sposobem na życie, swoistą formą wolnościowej mistyfikacji, pozwalającej zachować autentyczność w świecie fałszu oraz prowadzącego do powszechnego zniewolenia oportunistów:

Ten gust do gry i zgrywy połączył się w nim z werwą mistyfikatora pragnącego wymknąć się pochopnym klasyfikacjom, zmylić świat wielością wcieleń, posmakować wejścia w cudzą skórę. Już w życiu dorosłym bawił siebie i innych udawaniem. Był małym, gogolowsko-czechowowskim urzędnikiem spętany pokorą wobec władzy; to znów władczym inspektorem podatkowym, ówczesnym postrachem, wlepiającym bezlitosne domiary; to wreszcie zabłąkanym Niemczykiem, nie znającym rosyjskiego, przy czym, jak wspomina Paustowski, „żaden z gości, którzy nie znali Bułhakowa, nie miał wątpliwości, że siedzi przed nim młody Niemiec, i w dodatku kompletny idiota”³.

W tym późnym wspomnieniu Paustowskiego odnajdujemy trop prowadzący ku porównaniu zachowania Bułhakowa i wykreowanej przez niego później postaci Wolanda, również przecież udającego Niemca w otwierającej powieść *Mistrz i Małgorzata* scenie na Patriarszych Prudach⁴. Polski badacz Andrzej Drawicz zasadnie zwraca uwagę na teatralność zachowania Bułhakowa, a my – poprzez właśnie figurę Wolanda – widzimy tu także antycypację „filmowości”, o której szerzej będzie jeszcze mowa później. Na razie powrócę, idąc nadal tropem Drawicza, do najwcześniejszych prób teatralnych pisarza, zapoczątkowanych jeszcze w domu rodzinnym: „Młody Misza jest normalnym dzieckiem i wyrostkiem z zacięciem literackim, pisze scenariusze rodzinnych przedstawień, bawi rówieśników wesołymi improwizacjami”⁵. Chociaż, jak słusznie twierdzi dalej Drawicz, „są to ciągle jeszcze czasy Nieliterackie” i „prehistoria biografii twórczej”⁶, to jednak możemy przecież potraktować te epizody jako zaczątki przyszłej dramatycznej twórczości pisarza, tak chętnie przecież ekranizowanej, i to nie tylko w Rosji.

Rosyjski współczesny badacz Aleksy Warłamow opisuje dziecięce fascynacje Bułhakowa jeszcze szerzej niż Andrzej Drawicz:

2 A. Drawicz, *Mistrz i diabeł*, Warszawskie Literackie Wydawnictwo Muza, Warszawa 2002, s. 206.

3 Tamże, s. 206–207.

4 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Znak, Kraków 2022, s. 21. W dalszym ciągu, cytując z tego drugiego, poprawionego wydania (pierwsze – w 2016), podawał będę w tekście głównym w nawiasie, bez odsyłania do przypisów, MiM oraz numer strony.

5 Tamże, s. 23–24.

6 Tamże, s. 26.

Ze wspomnień siostr pisarza wynika, że najstarszy brat bardzo wcześnie nauczył się czytać i pisać i fascynował się sportem – krykietem i tenisem, pociągały go również opera i teatr. Wiera Afanasjewna opowiadała, że gdy miał osiem–dziewięć lat, przeczytał powieść Hugo *Dzwonnik z Notre Dame*, a jako siedmiolatek napisał pierwszy utwór literacki *Pochoźdzenie Swietłana* (lub *Swietlaka*)⁷.

W 1900 roku Bułhakowowie kupili kawałek lasu w Buczy i postawili tam duży drewniany dom letniskowy. Michaił wraz z ojcem i młodszymi braćmi zajmował się karczowaniem lasu i sadzeniem drzew i krzewów owocowych w ogrodzie. W wolnych chwilach uczyli się języków obcych – francuskiego, angielskiego i łaciny⁸. Wystawiali również w buczańskim parku płatne amatorskie spektakle teatralne, zachował się nawet afisz z 1910 roku, na którym młody Michaił figuruje pod aktorskim pseudonimem Agarin, w jednej z licznych komedii Piotra Grigoriewa⁹.

O predyspozycjach teatralnych młodego Bułhakowa pisze również Marietta Czudakowa, jedna z najbardziej wnikliwych badaczek pisarza, która w październiku 2016 roku gościła również w Krakowie z wykładem o nim:

Michaił, który uczył się w gimnazjum, kpił ze swoich przyjaciół. Pewnego razu przyjechał do nich nowiutkim rowerem, którym Płaton i Sasza próbowali jeździć. Kiedy im to nie wychodziło, Michaił „siadał na rower, jechał nieporadnie i twierdził, że tak potrafią jeździć tylko seminarzyści”¹⁰. Później owe wygłupy rowerowe (jeden z pierwszych przykładów pasji Bułhakowa do „przedstawiania”, teatralizacji życia codziennego) znajdują się w jego *Powieści teatralnej* (Patrikiejew, którego Iwan Wasiljewicz zmusza do zagrania epizodu z rowerem) i w *Mistrzu i Małgorzacie* (zawadiacka¹¹, mistrzowska jazda cyrkowa). „Niewiarygodny kpiarz” – mówił o nim Bukriejew¹².

Ta sama badaczka przywołuje także późne wspomnienia Tatiany Łappy, pierwszej żony Bułhakowa, którą poznał w Kijowie w 1908 roku jeszcze jako gimnazjalista.

7 A. Warłamow, *Michaił Bułhakow. Biografia mistrza*, przeł. M. Bartosik, Świat Książki, Warszawa 2017, s. 29.

8 Dom niestety spłonął w 1918, zachowała się natomiast część domowych zdjęć, plakatów teatralnych, listów i dokumentów, które posłużyły jako eksponaty muzealne.

9 URL: <https://kolokray.com/f/bucha-dacha-bulgakovyh.html> (dostęp 17.04.2022). Por. także: M. Czudakowa, *Michaił Bułhakow. Życie nieoczywiste*, przeł. M. Bartosik, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2020, s. 8–9 oraz A. Warłamow, *Michaił Bułhakow. Biografia mistrza*, dz. cyt., s. 30.

10 Z listu jednej z siostr Gdieszynskich, Sofii Pietruszewskiej, do Łarisy Gdieszynskiej z 10 grudnia 1971 r. Cyt. za: M. Czudakowa, *Michaił Bułhakow. Życie nieoczywiste*, s. 20. Wspomniane przeze mnie wyżej spotkanie z Czudakową (1937–2021), w którym miałem okazję nie tylko osobiście wziąć udział, ale i również nagrać dla celów badawczych plik audio, miało to miejsce w Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu przy krakowskim Rynku. Por. URL: <https://mck.krakow.pl/aktualnosci/zmarla-marietta-czudakowa> (dostęp 28.06.2022).

11 Adekwatniejszym określeniem byłoby tu może słowo „ekwilibrystyczna”.

12 M. Czudakowa, dz. cyt., s. 20.

Kilka lat później, na przełomie 1912 i 1913 Michaił i Tatiana pozostawali praktycznie nierozłączni, chadzali często do kijowskiego teatru i opery, „na *Fauście* byli chyba z dziesięć razy”¹³. Chodzi tu o oczywiście nie o dramat Johanna Wolfganga Goethego z 1808 roku, lecz o operę *Faust* Charlesa Gounoda z 1859, którą Bułhakow oglądał w czasach kijowskich i późniejszych moskiewskich ponad pięćdziesiąt razy (MiM 482, przypis tłumacza). Operę, która w Niemczech została odebrana przez widownię krytycznie, wobec faktu marginalizacji postaci Fausta, przy jednoczesnym uwypukleniu roli Małgorzaty. W jakiś sposób – być może w podświadomym procesie inspiracji Bułhakowa – współgra to z charakterem bułhakowskiego Mistrza, który przez lwią część akcji powieści pozostaje przecież w cieniu Margot, zyskującej naczelną siłę sprawczą po swoim przeistoczeniu w wiedźmę, a potem w Królową Balu Stu Królów. W polsko-rosyjskim muzycznym kontekście przedstawień operowych pokrewnych *Faustowi* oraz *Mistrzowi i Małgorzacie* należy tu jeszcze wspomnieć o *Mefistofelesie* (1868) Arrigo Boito – libreciście Giuseppe Verdiego, polskiego pochodzenia – będącym dość dosłowną adaptacją dzieła Goethego oraz operze Antona Rubinsteina *Demon* (1875), na podstawie poematu dygresyjnego Michaiła Lermontowa o tym samym tytule (1829–1839), przedstawiającym tytułową postać jako buntownika.

Dzisiaj Bułhakow znany jest przede wszystkim jako twórca *Mistrza i Małgorzaty*, *Białej Gwardii*, *Dni Turbinów*, *Diaboliady*, *Fatalnych jaj*, *Zapisków młodego lekarza*, *Morfiny*, *Psiego serca*, może jeszcze sztuki *Ucieczka*, opowiadania *Czerwona korona* oraz *Powieści teatralnej* (tytuł autorski: *Zapiski nieboszczyka*). Nie można wszakże zapominać, również i w kontekście późniejszych ekranizacji jego dzieł, iż prawdziwy debiut pisarza miał miejsce we Władykaukazie w Osetii, do którego przybył w grudniu 1919 roku jeszcze za rządów Białych, broniących carskiego ustroju. Podjął tam najpierw pracę w szpitalu wojskowym, a jednocześnie – od maja 1920 roku, już za bolszewików – kierował we Władykaukazie sekcją teatralną w bolszewickim rewolucyjnym Komitecie (*rewkom*), aby już w czerwcu wystawić tam swą pierwszą sztukę *Samoobrona*. W październiku 1920 odbyła się premiera jego drugiej sztuki – *Bracia Turbinowie* (nie mylić z późniejszymi *Dniami Turbinów!*), a w marcu–maju 1921 – trzeciej i czwartej: *Paryskich komunardów* oraz *Synów mułty*.

O okolicznościach powstania tej ostatniej Bułhakow napisze kilka lat później, już w Moskwie, w dwóch wspomnieniowych autoironicznych felietonach: pierwszej części *Notatek na mankietach* (1922) i *Cyganerii* (1925). W tej ostatniej czytamy: „Pod koniec mojego pobytu we Władykaukazie groźne widmo głodu (uwaga! sztampa!... »groźne widmo«... e tam, nieważne!) – a więc, powiadam, groźne widmo głodu zapukało do drzwi skromnego mieszkania, które otrzymałem z przydziału”¹⁴. Jeszcze bardziej obrazowo ten problem głodującego pisarza został przedstawiony w *Notatkach na mankietach*, których XI część nosi tytuł *Nie gorzej niż Knut Hamsun* i składa się

¹³ Tamże, s. 28.

¹⁴ M. Bułhakow, *Cyganeria*, przeł. A. Sarachanowa, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, tłumacze różni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 82.

z jednego tylko zdania: „Przymieram głodem”¹⁵. Motyw głodu pojawia się również w opowiadaniach *Fatalne jaja* (1925) oraz – przedstawiony z perspektywy zwierzęcia – *Psie serce* (1925). To głód właśnie zmusił Bułhakowa do napisania wspomnianej, „grafomańskiej” jak to sam określił, sztuki o miejscowych kaukaskich rewolucjonistach, nawróconych na bolszewizm z islamu. Warto przytoczyć następujący fragment, opisujący proces kolektywnego tworzenia tej sztuki: „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”¹⁶.

I jeszcze akapit w podobnie sarkastycznym tonie o tworzeniu *Synów mulły*:

Po tygodniu trzyaktowa sztuka była gotowa. Przyznam się, że kiedy odczytałem ją u siebie nocą w nie opalonym pokoju – zapłakałem. Była to zupełnie niesłychana, wstrząsająca grafomania. Z każdej linijki tego zbiorowego dzieła wyglądała agresywna tępota. Nie wierzyłem własnym oczom. Na co ja, nieszczęsny, liczę, jeśli tak piszę? Z wilgotnych zielonkawych ścian i z czarnych paskudnych okien gapił się na mnie wstyd. Zacząłem drzeć rękopis. I przestałem. Bo nagle, z niesłychaną, niezemską 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 pododdziale¹⁷ sztuka zrobiła furorę. Została natychmiast zakupiona za 200 tysięcy. I po dwóch tygodniach już ją grano [...] ...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. Pobiłem wszystkie rekordy. W konkurencji twórczości zespołowej. Pisaliśmy we trójkę: ja, notariusz i głód. Na samym początku roku 1921¹⁸.

Bułhakow w 1923 roku, będąc już w Moskwie, zniszczył rękopisy wszystkich napisanych przez siebie we Władykaukazie sztuk, jednakże zgodnie ze sformułowaną później przez Wolanda w *Mistrzu i Małgorzacie* zasadą, że „rękopisy nie płoną” (MiM 325)¹⁹, zachowało się właśnie to nieszczęsne dziełko sceniczne *Synowie mulły*. Zostało ono odnalezione w Moskwie czterdzieści lat po napisaniu²⁰ i jest dziś przechowywane w tamtejszym bułhakowskim archiwum Rosyjskiej Biblioteki Państwowej. W tym wszystkim, co napisałem powyżej, nie widać może jeszcze wyraźnie całej

15 M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, s. 56.

16 Tamże, s. 57.

17 Tłumacze zwracają uwagę w przypisie, że „chodzi o podwydział sztuki komitetu obwodowego, tj. organu władzy wykonawczej we Władykaukazie [...], gdzie pracował Bułhakow”. Tamże.

18 Tamże, s. 57–58.

19 W *Notatkach na mankietach* czytamy, że „tego co napisane nie można zniszczyć”. Tamże, s. 57.

20 M. Czudakowa, dz. cyt., s. 103.

gamy filmowości Bułhakowa, ale po pierwsze – warto pamiętać, że jego twórczość artystyczna zaczęła się przecież od teatru, to nic że kiepskiego, potem napisał jeszcze kilka satyrycznych felietonów i na poły autobiograficzne opowiadania z cyklu *Zapiski młodego lekarza* oraz *Diaboliadę* (1924), a od tej ostatniej prowadzi już prosta droga do Bułhakowa filmowego.

Andrzej Drawicz, który tak wiele uwagi słusznie poświęcił związkom Bułhakowa z teatrem i muzyką, nic niestety nie wspomniał o genetycznych powiązaniach tego pisarza z filmem. A pierwsza refleksja o takich właśnie związkach pojawiła się już w roku 1924, w drugim numerze czasopisma „Russkij Sowriemiennik”, sformułowana przez znanego już wówczas pisarza i zarazem przyjaciela Bułhakowa – Eugeniusza Zamiatina. Impuls dla jego proroczej refleksji stanowiła świeża publikacja w almanachu „Niedra” pierwszego, niewielkiego jeszcze objętościowo kawałka prozy Bułhakowa pt. *Diaboliada*. Zamiatin wypowiadał się o publikacji mało pochlebnie, pisząc, że od takiego autora można byłoby oczekiwać dzieł znacznie lepszych, ale zarazem dostrzegł przenikliwie pokrewieństwo stylistyki *Diaboliady* z dziełem filmowym. Pisał o rzucającej się w oczy dynamicznej zmianie obrazów, tak jak w kinie – tym bardziej że, zdaniem Zamiatina, *Diaboliada* była, gdy chodzi o jej treść i problematykę, utworem raczej płaskim, jednowymiarowym²¹.

Z krytyczną oceną wczesnej twórczości Bułhakowa można oczywiście polemizować, jednakże trzeba jednocześnie podkreślić, że wzmianka Zamiatina o kinematograficznej naturze opowiadania Bułhakowa jest trafna. Filmowy charakter tego opowiadania został zresztą podkreślony przez samego autora, jako że ostatni rozdział *Diaboliady* – opisujący ucieczkę głównego bohatera Korotkowa przed prześladowcami, zakończoną jego samobójczym skokiem z dachu najwyższego wówczas domu w Moskwie – został zatytułowany właśnie *Kino par force i otchłan*²². Ten tak bardzo filmowy motyw ucieczki będzie potem niejednokrotnie wykorzystywany przez Bułhakowa jeszcze i w innych jego utworach. Przede wszystkim w *Białej Gwardii*, gdzie główny bohater, biały pułkownik Aleksy Turbin ucieka w panice przed ścigającymi go petlurowcami, a także – w wersji bliższej tragigrotesce – w *Mistrzu i Małgorzacie*, gdy Iwan rzuca się w pościg ulicami Moskwy za Wolandem i jego świtą. Tytuł *Ucieczka* nosi też jeden z dramatów Bułhakowa (1928) – notabene sfilmowany w ZSRR w 1970

21 Сут. за: М. Петровский, *Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова*, Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2008, s. 177. Książka Pietrowskiego została wydana po polsku, ale tylko w pierwszym, niepełnym jeszcze wydaniu, natomiast cytowany fragment znajduje się dopiero w oryginalnym, rozszerzonym wydaniu drugim. Gdy zaś chodzi o Eugeniusza Zamiatina, to od 1932 roku przebywał on na emigracji w Paryżu, gdzie pisał scenariusze filmowe, np. do *Ludzi z zaułka* (1936) w reżyserii Jeana Renoira, na podstawie dramatu Maksyma Gorkiego *Na dniu*. Por. G. Przebinda, J. Smaga, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Znak, Kraków 2000, s. 234.

22 M. Bułhakow, *Diaboliada*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. I, PIW, Warszawa 2018, s. 209. Podtytuł można byłoby przetłumaczyć także jako *Kino z nagonką*, Bułhakow nawiązywał tu bowiem do popularnego jeszcze w drugiej połowie XIX wieku właśnie w Rosji polowania z nagonką. W polskiej tradycji literackiej identyczne polowanie (odbywające się notabene na Litwie) zostało opisane w IV księdze *Pana Tadeusza* pt. *Dyplomatyka i łowy* i doczekało się w 1998 roku bardzo wyrazistej ekranizacji Andrzeja Wajdy.

roku – rozpoczynający się sceną dramatycznej ucieczki dwojga bohaterów, Serafina Korzuchinej i Siergieja Gołubkowa, z zajętego właśnie przez bolszewików Piotrogradu²³ na Krym pod panowaniem białego generała Wrangla.

Trzykrotnie w okresie od 1977 do 1995 roku było też filmowane wczesne opowiadanie Bułhakowa *Fatalne jaja*, również bardzo filmowe w swej narracji i stylistyce. Świadom był tego sam jego autor, który w rozdziale dziewiątym pt. *Żywa kasza* zawarł następujący opis oranżerii, w której zagnieździły się płazy i gady, niosące zniszczenie i śmierć:

Cała oranżeria ruszała się niczym robaczywa kasza. Zwijając się w kłębki, rozwijając, sycząc i rozprostowując, kręcąc i chwijając głowami, pełzały po podłodze oranżerii ogromne węże. Potłuczone skorupy jaj poniewierały się na ziemi, chrzęściły pod cielskami. W górze blado płonęła lampa elektryczna ogromnej mocy, oświetlając całe wnętrze oranżerii upiornym filmowym światłem. Na podłodze stały trzy ciemne skrzynie podobne do ogromnych aparatów fotograficznych, dwie z nich, przesunięte i przechylone, zgasły, w trzeciej płonęła niewielka ciemnomalinowa plama. Węże najrozmaitszych rozmiarów pełzały wśród przewodów, wspinały się po ramach okiennych, wyłaziły przez dziury w dachu. Nawet na lampie wisiała absolutnie czarna plamista kilkuarszynowa żmija i łeb jej chwiały się pod lampą niczym wahałdło. Brzęczały w tym syku jakieś grzechotki, ciągnęło z oranżerii dziwną zgnilizną, jak od stojącego stawu²⁴.

Cytowany wcześniej Pietrowski wysuwa przypuszczenie, że młody Bułhakow mógł się sugerować we wspomnianym rozdziale *Diaboliady* kroniką filmową zatytułowaną właśnie *Polowanie z nagonką*, wyprodukowaną przez studio Abrama Drankowa zaraz po 1908 roku²⁵. Ponadto jednemu ze swych wczesnych utworów Bułhakow nadał tytuł

23 Dziś już mało kto pamięta, że dramat Bułhakowa *Ucieczka* doczekał się w latach 1959–1985 wielu adaptacji teatralnych w Polsce. Po raz pierwszy wystawiono go w Teatrze im. Stefana Żeromskiego (Kielce–Radom), a po raz ostatni w Teatrze Ludowym (Kraków–Nowa Huta).

24 M. Bułhakow, *Fatalne jaja*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. 1, s. 314–315.

25 M. Pietrowski, dz. cyt., s. 178. Warto dodać, że odór zgnilizny powraca jako wrażenie zmysłowe w XIV rozdziale *Mistrza i Małgorzaty – Chwała kogutowi*: „Rimski odniósł wrażenie, że spod drzwi gabinetu powiało piwniczną zgnilizną” (MiM 174). Można domniemywać że ten rodzaj fetoru Bułhakow znał aż za dobrze, jako rezydent arbackiej sutereny. Warto również w omawianym kontekście zaznaczyć, że motyw polowania jest nad wyraz charakterystycznym elementem filmowej narracji, już od samych jej początków, o czym pisze współcześnie wybitna polska filmoznawczyni. Zob. A. Helman, *Polowanie jako spektakl i metafora: rola scen myśliwskich w filmach fabularnych*, [w:] „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, 2018, nr 4: *Polowanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 271–292. Owa myśliwska nagonka pojawia się również, ustami Behemota, w XXII rozdziale *Mistrza i Małgorzaty – Przy świecech*: „Tak, poddaję się – powiedział kot – ale wyłącznie dlatego, że nie potrafię kontynuować partii w atmosferze wścieklej nagonki, którą zorganizowała przeciwko mnie banda zawistników” (MIM 293). Z kolei w najbardziej być może filmowym rozdziale IV – *Pogoń*, pokrewnym dynamiczną fabularną strukturą do opowiadania Bułhakowa *Diaboliada*, pojawiają się dwa fundamentalne filmowe pojęcia – scenariusz i reżyseria: „Nie było cienia wątpliwości, że tajemniczy konsultant skądś znał scenariusz straszliwej śmierci

Zapiski na mankietach (1922–1923), co odnosiło się, jak podkreśla Pietrowski, nie do samej treści, ale i do formy gatunkowej utworu. Pisząc bowiem ten fabularny felieton jeszcze w czasach kina niemego, Bułhakow jego tytułem odnosił się, być może, do znanego w przestrzeni filmowej terminu – „szkic do scenariusza”. Już natomiast kilkanaście lat po *Zapiskach na mankietach* i po *Diaboliadzie* Bułhakow, który będzie już wtedy szeroko znany jako autor wystawianych na deskach teatrów albo, znacznie częściej, zakazywanych przez cenzurę dramatów, napisze dwa scenariusze do planowanych ekranizacji Gogola: *Rewizor* i *Przygody Cziczikowa albo Martwe dusze* (oba w 1934)²⁶. A jeszcze dwa lata wcześniej zajmował się przeróbką dialogów do filmu *Powstanie rybaków*²⁷. Niestety, przygoda Bułhakowa z kinem jako scenarzysty zakończyła się dla niego jeszcze bardziej niepomyślnie niż perypetie z teatrem. Przecież kilka z jego najważniejszych sztuk – *Dni Turbinów*, *Mieszkanie Zojki* (obie w 1926), *Szkarłatna wyspa* (1928), *Molier czyli zmowa świętoszków* (1934) – trafiło za jego życia, pomimo czujności komunistycznej cenzury, na scenę moskiewskich teatrów, podczas gdy scenariusze filmowe nigdy się realizacji nie doczekały. Warto jednak w tym kontekście przypomnieć, że na podstawie czteroaktowej komedii Bułhakowa *Martwe dusze* z 1930 roku (według utworu Gogola o tym samym tytule) zrealizowano w 1960 roku spektakl telewizyjny w reżyserii Leonida Trauberga.

Miron Pietrowski twierdzi, że aby pisać tak dojrzałe scenariusze w latach 30. w Moskwie, Bułhakow musiał już znacznie wcześniej, jeszcze w Kijowie, poznać swoisty język kina, spokrewniony, szczególnie u zarania dziejów sztuki filmowej, z językiem teatru, ale przecież ostatecznie od niego różny. Jeżeli nadto uznamy raczej cytowanego wcześniej Zamiatina, że już pierwsze utwory Bułhakowa były naznaczone efektem kinematograficzności, to zarazem musimy uznać, iż Bułhakow obserwował uważnie konwencje filmowe jeszcze w okresie „przedpisarskim”: „Krótko mówiąc, jeszcze przed postawieniem problemu »Bułhakow jako scenarzysta filmowy« trzeba koniecznie zająć się kwestią – »Bułhakow jako widz kinowy«, bo jakże inaczej miałby się on uczyć języka filmu, jeżeli nie w kinie”²⁸. I rzeczywiście, Tatiana Łappa (1889–1982), pozostająca w związku z Bułhakowem w latach 1911–1924, tak mówiła w swoich późnych wspomnieniach z roku 1970 o ich kijowskich latach:

Berlioza. Dwie myśli przeszły teraz mózg poety. Pierwsza: „Bzdura, to nie jest żaden wariat”, i następna: „A może on to wszystko sam” (MIM 56, rozstrzelenia moje). w reżyserował?

26 25 sierpnia 1934 w gazecie „За большевистский фильм”, wydawanej przez moskiewski „Mosfilm” ukazał się wywiad z Bułhakowem (opatrzone słynnym dziś zdjęciem pisarza w monoklu) o pracy nad scenariuszem do *Martwych dusz*. W tym samym miesiącu pisarz rozpoczął prace właśnie nad scenariuszem *Rewizora*. Podaję za: Б. Мяков, *Булгаков на Патриарших*, Алгоритм, Москва 2008, s. 339.

27 M. Czudakowa, dz. cyt., s. 461. Badaczka nie pisze nic więcej o tym filmie, więc warto tu przypomnieć, iż była to propagandowa ekranizacja, z wczesnego okresu kina dźwiękowego, powieści niemieckiej pisarki Anny Seghers pt. *Powstanie rybaków z Santa Barbara* (reż. Erwin Piscator). Film miał swoją premierę w Związku Radzieckim w listopadzie 1934 roku. Jest dostępny w wersji dubbingowanej pod adresem URL: www.youtube.com/watch?v=kZRSY113m6A (bez informacji o udziale Bułhakowa).

28 M. Pietrowski, dz. cyt., s. 179. Badacz zajmuje się tym tematem w rozdziale o teatralnym doświadczeniu Bułhakowa i pisze, że w początkowych latach historii kina określano je jako „teatr na taśmie”. Tamże.

Przyjechałam do Kijowa dopiero w 1911 roku, w sierpniu, po ukończeniu gimnazjum, a wyjechałam już po zamordowaniu Stołypina, na początku sierpnia²⁹. Michaił w tym czasie był studentem i uczęszczał jeszcze na jakieś kursy – chyba to były kursy związane z kinem, grać w filmie chyba planował, czy co... ale jakoś mu nie wyszło³⁰.

Publikująca te wspomnienia Marietta Czudakowa uściśla, że prawdopodobnie chodzi tu o udział przyszłego pisarza, we wrześniu 1911 roku, w sekcji dramatycznej kursów Michaiła Miedwiediewa w Kijowie. W tych samych wspomnieniach Łappa informuje także: „Do kina chodziłam też z Michaiłem, i to nawet wtedy, gdy w mieście byli petlurowcy! Pewnego razu idziemy, wokół nas gwizdzą kule, a my dalej sobie idziemy!”³¹. Warto podkreślić, że oba przywołane przez Łappę żywe „filmowe motywy” z biografii młodego Bułhakowa dzieli w sumie siedem lat. Wspominani bowiem przez pierwszą żonę Bułhakowa petlurowcy to żołnierze Symona Petlury, ukraińskiego dowódcy, którego wojska weszły zbrojnie do Kijowa w połowie grudnia 1918 roku³². Sam Bułhakow wkrótce opuści ojczysty Kijów już na zawsze, a po kilkuletnim epizodzie życiowym i twórczym na Północnym Kaukazie w latach 1919–1921, we wrześniu 1921 roku osiedli się już na zawsze w Moskwie. Niemniej jednak, to właśnie lata spędzone w Kijowie nad Dnieprem wywrą niezatarte piętno zarówno na jego twórczości prozatorskiej i dramatycznej, jak i związkach, mniej lub bardziej bezpośrednich, z filmem. Obraz mitycznego i realnego Miasta (ros. *Gorod*), czyli właśnie Kijowa, został wspaniale przedstawiony w powieści *Biała Gwardia*³³, a w dramacie *Dni Turbinów* miasto „odzyskało” już swą nazwę własną Kijów. Bułhakow, co prawda, opuścił, jak się okazało, na zawsze swe rodzinne miasto już jesienią 1919 roku, nie zdołał nawet dojechać tam z Moskwy, ze względu na straszną biedę, na pogrzeb matki w lutym 1922 roku (MiM 469, komentarz tłumacza). Dopiero wiosną 1923 roku udało mu się odwiedzić Kijów, gdzie spędził czas od 21 kwietnia do 10 maja, publikując niebawem esej *Miasto Kijów*. Tekst ów można śmiało traktować jako szkic do drugiego tomu *Białej Gwardii*, której akcja kończy się już na początku lutego 1919 roku, a esej *Miasto Kijów* dotyczy równie dramatycznych wydarzeń z kilku późniejszych lat:

29 Premier rządu rosyjskiego w okresie 1906–1911, w okresie rządów cara Mikołaja II. Zginął we wrześniu 1911 w wyniku zamachu w Operze Kijowskiej, podczas przedstawienia *Bajki o carze Saltanie* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Pochowany w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej.

30 Т.Н. Кисельгоф, *Годы молодости*, [w:] *Воспоминания о Михаиле Булгакове*, Советский писатель, Москва 1988, s. 110. Nazwisko Kisel'gof Tatiana nosiła po drugim mężu.

31 M. Czudakowa, *Michaił Bułhakow. Życie nieoczywiste*, przeł. M. Bartosik, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2020, s. 48. Por. T.N. Kisel'gof, dz. cyt., s. 115.

32 Bułhakow opisał te wydarzenia w powieści *Biała Gwardia*, dwukrotnie sfilmowanej w postaci seriali – pierwszy raz jako *Dni Turbinów* (reż. Władimir Basow, 1976), a drugi – jako *Biała Gwardia* (reż. Siergiej Snieżkin, 2012).

33 Ten kijowski utwór Bułhakow, jak sam twierdził, pisał dla swej matki, podczas gdy moskiewskiego *Mistrza i Małgorzatę* – dla ojca.

Kiedy grom z jasnego nieba (bo nawet niebiańska cierpliwość ma swój kres) zniszczy wszystkich co do jednego współczesnych pisarzy i za jakieś pięćdziesiąt lat zjawi się nowy prawdziwy Lew Tołstoj – powstanie fascynująca księga o wielkich kijowskich bojach. Wydawcy zrobią wtedy na wspomnieniowej panoramie lat 1917–1920 wspaniały interes. Na razie można powiedzieć jedno: jak obliczyli nasi kijowianie, władza zmieniała się u nich osiemnaście razy. Niektórzy ze wspominańcy-uciekierów naliczyli się tych zmian dwanaście, ja zaś stwierdzam z całą stanowczością, że czternaście, przy czym dziesięć przeżyłem na własnej skórze³⁴.

Ten esej odzwierciedla dynamikę i różnorodność militarno-politycznej historii Kijowa w latach 1917–1920 – wkroczenie Niemców jeszcze podczas I wojny światowej (po niesławnym bolszewicko-niemieckim pokoju brzeskim), następnie zbrojne wkroczenie do miasta nad Dnieprem wojsk Semena Petlury w lutym 1919 roku, przyjscie bolszewików, chwilowe zdobycie Kijowa przez Polaków na czele z Józefem Piłsudskim w maju 1920 i znowu wejście bolszewików. Bułhakow przeżył na własnej skórze, jak sam pisał, pierwszych dziesięć aktów tego historycznego dramatu, kolejne cztery znał już tylko z opowieści, a zniszczenia dokonane przez Polaków – wysadzenie mostu łańcuchowego na Dnieprze – oglądał na własne oczy podczas wspomnianego pobytu w Kijowie wiosną 1923 roku. Zapowiadany przez niego nowy Lew Tołstoj niestety się nie pojawił i nikt nie opisał w sposób artystyczny dziejów Kijowa w latach 1919–1920, ale ów dynamiczny felieton Bułhakowa mógłby bezsprzecznie stanowić szkic do scenariusza filmowego (choć pisarz odnosił się w swej refleksji tradycyjnie do konwencji teatralnych).

Kijów i Moskwa to dwa centralne miasta w twórczości Bułhakowa, których obraz musiał siłą rzeczy trafić do ekranizacji jego trzech głównych dzieł prozatorskich – *Białej Gwardii*, *Powieści teatralnej* (1936–1937, publ. w 1965) oraz *Mistrza i Małgorzaty*. Warto przy tym zwrócić uwagę, że miasto Kijów pojawia się jako przestrzeń nie tylko w *Białej Gwardii* i *Dniach Turbinów* oraz ich ekranizacjach, lecz również, poniekąd na zasadzie nostalgicznej reminiscencji, w *Mistrzu i Małgorzacie*. Przytoczony poniżej cytat opisuje przeżycia bohatera powieści, mieszkańca Kijowa – Maksymiliana Popławskiego, wuja Michała Berlioza, który zginął na Patriarszych Prudach i pozostawił po sobie wolne mieszkanie w Moskwie. Wuj Popławski, marząc o przeprowadzce do stolicy, jednocześnie – jak informuje narrator – nie darzy rodzinnego Kijowa najmniejszą sympatią:

Kijowa z jakichś powodów Popławski nigdy nie polubił, a myśl o przeprowadzce do stolicy dręczyła go ostatnio tak bardzo, że zaczął nawet źle sypiać.

Nie potrafił się cieszyć widokiem szerokiego Dniepru, gdy jego wody wzbierały na wiosnę i zatapiały wysepki na niskim brzegu, rozlewając się daleko, po horyzont.

Nie radowała go nawet wspaniała panorama samego miasta, roztaczająca się spod

34 M. Bułhakow, *Miasto Kijów*, przeł. A. Drawicz, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, tłumacze różni, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 174–175.

pomnika kniazia Włodzimierza, ani promienie słoneczne igrające wiosną na ceglanych drózkach Włodzimierzowego Wzgórza. Wszystko to Popławski oddałby bez wahania za jedno mieszkanie w Moskwie³⁵.

Z tego cytatu wyraźnie zarazem wynika, że narrator powieści, za którym kryje się bez wątpienia sam Bułhakow, kochał Kijów bez pamięci i dlatego nie mógł się dziwić niezrozumiałej niechęci do tego miasta ze strony jego rdzennego mieszkańca. Bułhakow we wspomnianym felietonie *Miasto Kijów* zawarł jeszcze wiele barwnych opisów tego miasta nad Dnieprem:

Wiosną ogrody kwitły na biało. Park Carski okrywał się zielenią i słońce wdierało się do wszystkich okien, niecąc w nich pożary. A Dniepr! A zachody słońca! A Klasztor Wydubicki na zboczu! Zielone morze zbiegało uskokami ku wielobarwnemu spokojnemu Dnieprowi. Noce naddnieprzańskie były czarnosine i gęste, a wysoko w górze zawiął elektryczny krzyż świętego Włodzimierza...

Słowem: było to miasto piękne i szczęśliwe. Macierz ruskich miast³⁶.

Już zatem na samym wstępie rozważań o związkach Bułhakowa z filmem można postawić tezę, że każda ekranizacja *Białej Gwardii* – a było ich na razie dwie – chcąc pozostać oczywiście wierną duchowi utworu, powinna zawierać obraz tego niezwykłego Miasta – ponadczasowego, wiecznego wręcz, tak jak jego prawzór Rzym³⁷. Zarówno Kijów, jak i potem Moskwa, odgrywały w artystycznej wizji Bułhakowa równie istotną rolę, jak odwieczna stolica Italii Rzym, a można by jeszcze przecież dodać do tej listy drogich Bułhakowowi miast – których niestety nie było mu dane odwiedzić – Konstantynopol (Stambuł), Paryż, czy przede wszystkim wspomnianą Jerozolimę. W Konstantynopolu i Paryżu toczy się znaczna część akcji sztuki *Ucieczka*, a w Jerozolimie rozgrywają się kluczowe wydarzenia wątku biblijnego *Mistrza i Małgorzaty*, powieści wszak na wskroś moskiewskiej.

35 M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, dz. cyt., s. 224.

36 M. Bułhakow, *Miasto Kijów*, s. 173. W tłumaczeniu Drawicza błędnie „Klasztor Wyrubiecki”. Ostatnie zdanie w cytacie to aluzja do określenia Kijowa jako macierzy grodów ruskich w XI-wiecznym latopisie staroruskim *Powieść minionych lat*, znanej Bułhakowowi bardzo dobrze jeszcze z czasów gimnazjalnych w Kijowie.

37 Należy tu zauważyć, że Rzym jest przywołany przez Azazella w 29 rozdziale *Ważą się losy Mistrza i Małgorzaty* jako miasto bardziej mu bliskie niż Moskwa: „Azazello porzucił swój współczesny strój, marynarkę, melonik i lakierki – ubrany teraz na czarno tak jak Woland, stał nieruchomo u boku swojego mocodawcy, również wpatrując się w panoramę Moskwy. Woland przemówił: – Ciekawe miasto, nieprawdaż? Azazello drgnął i odpowiedział z szacunkiem: – Wybacz messer, ale wolę Rzym. – Kwestia smaku – odparł Woland”. Możemy tu domniemywać, że włoska stolica była miejscem wcześniejszego Balu Wiosennej Pełni. W kontekście twórczości literackiej Bułhakowa trzeba tu również dodać, że Rzym to miasto, w którym według jego pomysłu miała zaczynać się akcja adaptowanych przez niego na potrzeby moskiewskiego MCHAT-u *Martwych Dusz* Gogola. Konstanty Stanisławski nie wyraził jednak zgody na taką innowację.

W samej Moskwie Bułhakow mieszkał od września 1921 roku aż do końca życia. Natomiast obraz Jeruzolimy, choć nigdy jej nie odwiedził, zdołał stworzyć w biblijnym wątku *Mistrza i Małgorzaty* niesłychanie realistycznie, plastycznie i sugestywnie pod względem topografii – wręcz filmowo. Posługiwał się tu bez wątpienia literaturą przedmiotu, przewodnikami po Ziemi Świętej, ale i obrazem właśnie Kijowa, na wzór którego podzielił Jeruzolimę na Miasto Górne i Dolne. Należy tu dodać, że jego rodzinne kijowskie mieszkanie znajdowało się na stromej i krętej ulicy Andriejewski Spusk, ulicy najstarszej w Kijowie, łączącej jego dolną i górną dzielnicę. I bez wątpienia, to na wspomnieniu ojczystego Kijowa oparł Bułhakow swe malownicze, ale i niepokojąco złowrogie opisy Dolnego Miasta w powieściowym Jeruszałaim.

Nieprzypadkowo zatem Małgorzata w powieści Bułhakowa, lecąc na miotle z Moskwy w kierunku Kijowa, wykrzykuje w euforii „Miasta! Miasta!” (MiM 274). Takich miast w przestrzeni realnej pomiędzy obiema stolicami, co prawda, za wiele nie było, ale bohaterka wyraźnie widzi tu z wysoka ogromne przestrzenie rozjaśnione światłem elektrycznym. Jest to jednocześnie wyraźna Bułhakowowska apologia miasta i osiągnięć cywilizacji, widoczna już wcześniej w opowiadaniu *Morfina* (1926):

Owszem, lampa naftowa stwarza bardzo przytulny nastrój – ja opowiadam się jednak za elektrycznością. I oto nareszcie widzę znowu miłe sercu elektryczne żarówki! Główna ulica miasteczka, dobrze ubita przez płozy chłopskich sań, przystrojona jest w cieszące oko szyldy – wywieszkę szewca (olbrzymi but), połączany kołacz piekarza, wizerunek młodziana o bezczelnych świńskich oczkach i z absolutnie niewiarygodną fryzurą, świadczący o tym, że za szybą drzwi wejściowych urzęduje miejscowy cyrulik Basil; za trzydzieści kopiejek ogoli on człowieka o każdej porze dnia i nocy z wyjątkiem dni świątecznych, w które tak obfituje kalendarz mojej ojczyzny...³⁸

W tymże opowiadaniu *Morfina* bohater przemieszcza się zimą 1917 roku z terenowego szpitala bez elektryczności w fikcyjnej Gorielówce do dużej zelektryfikowanej lecznicy w nieodległym mieście gubernialnym. Bułhakow wzorował się tutaj bez wątpienia na swej własnej wczesnej biografii, bo 29 września 1916 rozpoczął on pracę jako lekarz w szpitalu w Nikolskim, wsi bez elektryczności w powiecie syczowskim guberni smoleńskiej. Z tej wioszczyzny przeniósł się 20 września 1917 do gubernialnego miasta, gdy rozpoczął pracę w dużym szpitalu w Wiaźmie jako „ordynator oddziałów zakaźnego i wenerologicznego”³⁹.

Jak widać, rewolucję lutową 1917 roku Bułhakow poniekąd przeoczył, będąc wtedy jeszcze lekarzem na zapadłej wsi w guberni smoleńskiej, a i nadchodząca rewolucja październikowa – która najpierw ogarnęła Piotrogród, a potem Moskwę – też nie wywołała początkowo jakiegoś wielkiego zainteresowania Bułhakowa. Od lutego bowiem 1918 roku przebywał on na powrót w swym rodzinnym domu na

38 M. Bułhakow, *Morfina*, przeł. A. Sarachanowa, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, tom I, PIW, Warszawa 2018, s. 623.

39 A. Warłamow, *Michaił Bułhakow. Biografia mistrza*, dz. cyt., s. 810.

Andriejewskim Spusku nr 13 w Kijowie, zajmując się prywatną praktyką lekarską, podczas gdy wieści z rewolucyjnej Moskwy i Piotrogradu bardzo słabo dochodziły do stolicy nad Dnieprem, która wówczas była zajęta – na mocy wspomnianego pokoju brzeskiego – przez Niemców i oddziały wierne ukraińskiemu hetmanowi Pawłowi Skoropadskiemu. Bułhakow był tego wszystkiego naocznym świadkiem, a w lutym 1919 roku, już po ucieczce Skoropadskiego z Kijowa i po wycofaniu stamtąd wojsk niemieckich, widział z kolei na własne oczy wejście do swojego rodzinnego miasta ukraińskich oddziałów Semena Petlury. Wszystko to zostanie przez niego opisane w powieści *Biała Gwardia*, której akcja rozpoczyna się w połowie grudnia 1918, a kończy na początku lutego 1919 roku. Powieść ta została w połowie lat 20. przerobiona na dramat teatralny *Dni Turbinów*, co sam Bułhakow tak opisze w literacko-filmowej poetyce onirycznej w niedokończonyj późnej *Powieści teatralnej* (1936–1937), znanej także jako *Zapiski nieboszczyka*:

Ci ludzie powstali we śnie, wyłonili się ze snu i zadomowili na dobre w mojej celi. Nie ulegało kwestii, że nie tak łatwo będzie się z nimi rozstać. Co począć? Początkowo tylko rozmawiałem z nimi, a jednak trzeba już było wyciągnąć powieść z szuflady. I wtedy zaczęło mi się wieczorami wydawać, że z białych kart wyłania się coś kolorowego. Przypatrując się z bliska przymrużonymi oczami, spostrzegłem, że to obrazek. Co więcej — nie był to obrazek płaski, lecz trójwymiarowy, coś w rodzaju pudeleczka. Przez odstępy między linijkami przesączało się światło i widać było, że w środku poruszają się te same figurki, które zostały przeze mnie opisane w powieści. Ach, cóż to była za pasjonująca zabawa! Żałowałem nieraz, że kota już nie ma na tym świecie i nie mogę nikomu pokazać, jak w maleńkim pokoiku na białej karcie chodzą ludzie⁴⁰. Jestem pewien, że zwierzę wyciągnęłoby łapę i zaczęło drzeć pazurami stronicę. Wyobrażam sobie, jaką ciekawością płonęłyby kocie ślepia, jak by łapa skrobała litery!

40 Aby ktoś przypadkiem nie pomyślał, że chodzi tu o słynnego kota Behemota z *Mistrza i Małgorzaty*, to uściślijmy, że ten akurat kot, bezimienny, jest pełnoprawnym bohaterem *Powieści teatralnej*. Maksudow, główny bohater, a zarazem narrator utworu, odnalazł bezdomne zwierzę w bramie i przygarnął je, a ono potem stało się jego powiernikiem w chwilach grozy. Czytamy w rozdziale II *Atak neurastenii*: „Bolał mnie lewy bok odgnieciony przez sprężynę, serce ścisnął strach. Poczułem, że za chwilę umrę przy biurku; ogarnięty plugawym lękiem śmierci poniżyłem się do tego stopnia, że jęknąłem i obejrzałem się z trwogą, szukając ratunku i pomocy. Ratunek nadszedł! Kot, którego nigdy nie znalazłem w bramie i przygarnąłem, cicho zamiauczał. Zwierzę zaniepokoiło się. Po chwili siedziało już na gazetach i patrzyło na mnie okrągłymi oczami, zapytując: co się stało? Popielatem, chudemu zwierzęciu zależało na tym, żeby nic się nie stało. I rzeczywiście, któż by wówczas żywił starego kota. — To atak neurastenii — wytłumaczyłem kotu — załęgła się we mnie, będzie się rozwijała i w końcu mnie pożre. Ale na razie jeszcze można wytrzymać”. M. Bułhakow, *Powieść teatralna*, przeł. Z. Fedecki, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. 3, s. 691. Z rozdziału III *Moje samobójstwo*: „A potem umarł kot. Przestał jeść, zaszył się w kącie i miauczał doprowadzając mnie do szału.. Trwało to trzy dni a czwartego dnia znalazłem go leżącego na boku w kącie. Wziąłem łopatę od stróża i zakopałem kota na pustym placu za naszym domem. Zostałem sam jak palec [...]”. Tamże, s. 699.

Z biegiem czasu pudełko w książce napełniło się dźwiękami. Słyszałem wyraźnie, jak ktoś gra na fortepianie. Co prawda gdybym opowiedział to komuś, poradzono by mi zapewne, żebym zwrócił się do lekarza. Powiedziano by, że to ktoś gra w mieszkaniu o piętro niżej, a nawet, być może, wymieniono by nazwę wykonywanego utworu. Nie zwróciłbym jednak najmniejszej uwagi na te słowa. Nieprawda! Nie, i po stokroć nie! To ktoś gra na fortepianie na moim biurku, to właśnie tutaj podzwaniają cichutko klawisze. Ale nie koniec na tym. Kiedy w domu milknie gwar i na dole nikt nie gra na żadnym instrumencie, słyszę, jak z zamieci dolatują także rozpaczliwe i wściekłe dźwięki harmonii, a do harmonii przyłączają się gniewne i smutne głosy i śpiewając śpiewają. Kto powiedział, że to o piętro niżej? Dlaczego w takim razie gaśnie światło w pokoiku, dlaczego na karcie ukazuje się zimowa noc nad Dnieprem, dlaczego wyłaniają się końskie pyski, a nad nimi twarze ludzi w papachach? Widzę ich ostre szable, słyszę ich przesywający serce gwizd! A tam, patrzcie, biegnie zdyszany człowiek. Przypatrzę mu się pilnie przez dym z papierosa i widzę, jak coś błyska z tyłu... to strzał... człowiek z jękiem pada na wznak, jak gdyby ktoś z przodu zadał mu ostrym nożem cios w serce. Leży bezwładnie, a tuż obok głowy rozlewa się czarna plama krwi. A w górze – księżyc, a w dali – łańcuszek smutnych czerwonych światełek jakiejś wioski. Można by tak się bawić do końca życia, wpatrywać się w białe karty... Ale jak utrwalić te figurki? Tak, żeby już pozostały na zawsze?⁴¹

Bohater i jednocześnie narrator *Powieści teatralnej*, Maksudow, opisuje tutaj, w jaki sposób przerabiał on swą powieść *Czarny śnieg* na żywą sztukę teatralną, a my przecież możemy tutaj dostrzec także ową unaoczniającą filmowość, która w stworzonym w tym samym czasie *Mistrzu i Małgorzacie*, przybierze postać równie żywego globusa Wolanda:

Na łożu obok niego stał na solidnej podstawie dziwny, jakby żywy globus, oświetlony z jednej strony słońcem. [...] Zamilkł i zaczął obracać swój globus, skonstruowany tak zmyślnie, że oceany na jego powierzchni kołysały się jak żywe, a od śnieżno-łodowej czapy na biegunie wiało prawdziwym mrozem. [...] – Oto co znaczy krew – rzucił ni stąd, ni zowąd ucieszony Woland. I dodał: – Widzę, że zainteresował panią mój globus.

– O tak, ładna zabawka.

– Owszem, niezła. Osobiście bardzo nie lubię radiowych programów informacyjnych, szczególnie że występują tam na ogół panienki, które nawet nazwy miejscowości nie potrafią poprawnie wymówić. Do tego co trzecia sepleni, tak jakby specjalnie je dobierali. Co innego mój globus! Na gorąco przekazuje najświeższe wiadomości ze świata. Widzi pani ten kawałek ziemi obmywany przez ocean? Teraz ogarnia go ogień. To oznacza początek wojny. Proszę się przybliżyć, ujrzy

41 M. Bułhakow, *Powieść teatralna*, przeł. Z. Fedeki, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. 3, s. 735–736.

pani szczegóły. Małgorzata pochyliła się nad globusem i na jej oczach kwadracik powiększył się i nabrał wyrazistych barw, stając się żywym, ruchomym obrazem. Widać było wstążkę rzeki i osadę nieopodal. Jakiś domek, dopiero co wielkości ziarenka grochu, teraz był już jak pudełko od zapalek. Nagle jego dach bezgłośnie wyleciał w powietrze, ścianki się zawaliły, a w niebo wzbily się kłęby czarnego dymu – z piętrowego pudełka została tylko kupka kamieni. Gdy Małgorzata jeszcze bardziej zbliżyła twarz do globusa, dostrzegła leżącą na ziemi kobietę, a obok niej, w kałuży krwi, małe dziecko z rozrzuconymi rękami. – I po wszystkim. – Woland się uśmiechnął. – Przynajmniej nie zdążyło nagrzeszyć (MiM 288, 291, 293–294).

Podczas gdy w *Powieści teatralnej* narrator opowiada na końcu przywołanego cytatu o krwawych ulicznych wydarzeniach w Kijowie, prawdopodobnie związanych z walkami białych oficerów z oddziałami Petlury w lutym 1919 roku, to w *Mistrzu i Małgorzacie* wydarzenia równie krwawe, odzwierciedlone na globusie Wolanda, odnoszą się już do wojny domowej w Hiszpanii lat 1936–1938 (MiM 500, przyp. tłumacza). Jednakże z obu tych scen emanuje ta sama synergiczna filmowość, która opiera się trudnym próbom czasu i przemawia jeszcze i do nas równie sugestywnie.

Trzeba tu jeszcze przypomnieć, dopełniając kwestię zakorzenienia Bułhakowa zarówno w literaturze, jak i teatrze, filmie, o jego mało znanych osiągnięciach z dziedziny sztuki operowej. Tymczasem przecież, będąc w latach 1936–1939 współpracownikiem Teatru Wielkiego w Moskwie, przygotował on libretta do oper: *Minin i Pożarski* (1936), *Morze Czarne* (1937), *Piotr Wielki* (1937) – wszystkie do muzyki Borisa Asafjewa oraz *Rachel* (1938) na podstawie opowiadania *Mademoiselle Fifi* Guy de Maupassanta, do muzyki Izaaka Dunajewskiego. Bułhakow miał również ciekawy epizod aktorski – wystąpił w sztuce *Klub Pickwicka* (premiera w MChAT-cie w 1934 roku) według powieści Charlesa Dickensa. Zachowała się fotografia ze spektaklu, ukazująca Bułhakowa w kostiumowej roli sędziego⁴².

W tym muzycznym kontekście twórczości Bułhakowa należy podkreślić, że w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat zrealizowano na świecie kilkadziesiąt adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* – oper, musicali, baletów oraz spektakli muzycznych.

Zamiatin miał więc bardzo dobrą intuicję, co do związków wczesnego Bułhakowa z filmem, skoro oprócz jego *Mistrza i Małgorzaty* zekranizowane zostały pełnometrażowo, jak dotąd, następujące dzieła: *Dni Turbinów* (1965, 1969, 1976), *Ostatnie dni. Puszkina* (1968, 1977, 1986, 1987), *Ucieczka* (1968, 1970, 1971), *Mistrz i Małgorzata* (1971, 1972, 1988, 1994, 2005, 2008, 2017), *Iwan Wasiliewicz* (1973, 1978), *Molier* (1973, 1978), *Psie serce* (1976, 1988), *Fatalne jaja* (1977, 1992, 1995), *Błogostan* (1977), *Psalm* (1990), *Czerwona korona* (1990), *Zapiski młodego lekarza* (1991, 2012–2013), *Powieść teatralna*

42 Na wspomnianej fotografii widać Bułhakowa z doklejonym sztucznym nosem, być może ten zabieg wpłynął na późniejszą scenę w *Mistrzu i Małgorzacie*, wykorzystującą podobną konwencję teatralnej charakteryzacji: „Mały człowieczek z malinowym nosem w kształcie gruszki, w dziurawym żółtym meloniku, kraciastych spodniach i lakierkach wjechał na scenę Variétés na zwykłym dwukołowym rowerze” (MIM 135).

(2003), *Morfina* (2008), *Biała Gwardia* (2012). Wątki *Mistrza i Małgorzaty* pobrzmiewają w wielu filmowych adaptacjach jego innych powieści, jak również opowiadań i sztuk. Niejednokrotnie ekranizacje łączą też wątki kilku utworów (*Ucieczka* z 1970, *Dni Turbinów* z 1974, *Historia choroby* z 1990, *Morfina* z 2008, *Biała gwardia* z 2012) lub zawierają wątki biograficzne (*Zapiski młodego lekarza* z 2012–2013).

Bibliografia

Bułhakow M., 1984, *Cyganeria*, przeł. A. Sarachanowa, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, tłumacze różni, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Bułhakow M., 1984, *Miasto Kijów*, przeł. A. Drawicz, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, tłumacze różni, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław.

Bułhakow M., 1984, *Notatki na mankietach*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, [w:] M. Bułhakow, *Notatki na mankietach*, tłumacze różni, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Bułhakow M., 2018, *Diaboliada*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. 1, tłumacze różni, PIW, Warszawa.

Bułhakow M., 2018, *Fatalne jaja*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. 1, tłumacze różni, PIW, Warszawa.

Bułhakow M., 2018, *Morfina*, przeł. A. Sarachanowa, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, tom 1, PIW, Warszawa, tłumacze różni, PIW, Warszawa.

Bułhakow M., 2018, *Powieść teatralna*, przeł. Z. Fedeci, [w:] M. Bułhakow, *Utwory wybrane*, t. 3, tłumacze różni, PIW, Warszawa.

Bułhakow M., 2022, *Mistrz i Małgorzata*, przeł. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, Znak, Kraków.

Curtis J.A.E., 2017, *Mikhail Bulgakov*, Reaktion Books, London.

Czudakowa M., 2020, *Michaił Bułhakow. Życie nieoczywiste*, przeł. M. Bartosik, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa.

Drawicz A., 2002, *Mistrz i diabeł*, Warszawskie Literackie Wydawnictwo Muza, Warszawa.

Helman A., 1978, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa.

Helman A., 2018, *Polowanie jako spektakl i metafora: rola scen myśliwskich w filmach fabularnych*, [w:] „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 4: *Polowanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Herling-Grudziński G., 2018, *Dziennik pisany nocą*, vol. 2. 1982–1992, [w:] G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, red. W. Bolecki, t. 8, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Kino według Alicji, 1995, Universitas, Kraków.

Kisel'gof T.N., 1988, *Gody molodosti*, [w:] *Vospominaniya o Mikhaile Bulgakove*, Sovetskiy pisatel', Moskva.

Myagkov B., 2008, *Bulgakov na Patriarshikh*, Algoritm, Moskva.

Petrovskiy M., 2008, *Master i Gorod. Kiyevskie konteksty Mikhaile Bulgakova*, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, Sankt-Peterburg.

Popov P., „Zametki avtobiograficheskogo kharaktera”, NIOR RGB. F. 218. K. 1269. Yed. khr 6 [НИОР РГБ. Ф. 218. К. 1269. Ед. хр. 6]. Materiały z Archiwum Rosyjskiej Biblioteki Państwowej.

Przebinda G., Smaga J., 2000, *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, Znak, Kraków.

Skowronek B., 2020, *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.

Smelyanskiy A., 1986, *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre*, Iskustvo, Moskva.

Sudar V., 2013, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident. The Life and Work of Aleksandar Petrović*, Intellect, Bristol.

Warłamow A., 2017, *Michaił Bułhakow. Biografia mistrza*, przeł. M. Bartosik, Świat Książki, Warszawa.

STRESZCZENIE

Michaiła Bułhakowa droga do filmu

W niniejszym artykule podjęta została próba naszkicowania obrazu twórczości literackiej (prozatorskiej i dramaturgicznej) Michaiła Bułhakowa, wraz z jej tłem historyczno-politycznym, jako wstępu do jego własnej przygody z filmem oraz późniejszych, już pośmiertnych, ekranizacji jego dzieł – na czele z *Mistrzem i Małgorzatą*. Przy takim ujęciu przejście Bułhakowa od prozy (*Biała Gwardia*) do dramaturgii (*Dni Turbinów*) może się jawić jako dopiero pierwszy krok ku jego przygodzie z filmem. Wydaje się bowiem, że droga od powieści przez dramat do filmu jest znacznie łatwiejsza niż bezpośrednia droga od powieści do filmu. Zarysowane zostały tu zatem zarówno konteksty teatralne Bułhakowa, jak i konteksty muzyczne, z uwzględnieniem przedstawień operowych i musicalowych. Opisano także zwięźle autorskie scenariusze Bułhakowa do niezrealizowanych ostatecznie ekranizacji *Rewizora* i *Martwych dusz* Gogola. Została podkreślona rola przestrzeni Kijowa i Moskwy, jako dwóch z kilku najistotniejszych, obok Jerozolimy, Rzymu i Paryża, mitycznych miast pisarza. W artykule uwypuklona została kinematograficzna natura dzieł Bułhakowa. Przywołane zostają w tym filmowo-teatralnym kontekście opinie badawcze takich autorów jak – Konstanty Paustowski, Andrzej Drawicz, Marietta Czudakowa, Aleksy Warłamow, Eugeniusz Zamiatin, Miron Pietrowski, Alicja Helman, Joanna Wojnicka. Zarysowany wstępnie zostaje również

urbanistyczny wymiar powieści *Mistrz i Małgorzata*, jako apoteozy miasta i osiągnięć cywilizacji, co także przełoży się na późniejsze ekranizacje tego arcydzieła.

SŁOWA KLUCZOWE

Bułhakow, *Biała Gwardia*, *Dni Turbinów*, *Mistrz i Małgorzata*, filmowość Bułhakowa, scenariusze Bułhakowa, ekranizacje Bułhakowa

ABSTRACT

Mikhail Bulgakov's Road to Film

This article attempts to sketch a picture of Mikhail Bulgakov's literary works (prose and drama), together with their historical and political background, as a prelude to his own adventure with film and the later, already posthumous, screen adaptations of his works – led by *The Master and Margarita*. Viewed in this way, Bulgakov's transition from prose (*The White Guard*) to drama (*Turbine Days*) may appear to be only the first step towards his adventure with film. It seems that the path from novel through drama to film is much easier than the direct path from novel to film. The theatrical contexts of Bulgakov's works are outlined, as well as musical contexts, including opera and musicals. Bulgakov's scripts for the screen adaptations of Gogol's *The Government Inspector* and *The Dead Souls*, which were never made, are also briefly described. The role of the space of Kiev and Moscow is emphasized as well as two of the writer's most significant mythical cities, along with Jerusalem, Rome and Paris. The article emphasizes the cinematic nature of Bulgakov's works. In this film-theatrical context the research opinions of such authors as Konstantin Paustovsky, Andrzej Drawicz, Marietta Chudakova, Alexey Varlamov, Eugene Zamiatin, Miron Petrovsky, Alicja Helman and Joanna Wojnicka are recalled. The urban dimension of *The Master and Margarita* is outlined, as the apotheosis of the city and the achievements of civilization, which will also translate to later screen adaptations of this masterpiece.

KEY WORDS

Bulgakov, *The White Guard*, *Turbine Days*, *The Master and Margarita*, Bulgakov filmmaking, Bulgakov screenplays, Bulgakov adaptations