

Piotr Fast

Wyższa Szkoła Europejska
im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie

DOKUMENT, FIKCJA, MIT?
O KONTEKSTACH DRAMATU *BATUMI* MICHAŁA BULHAKOWA

Michaił Bułhakow z pomysłem napisania sztuki o Stalinie nosił się od 1936 roku¹. Szybko jednak zarzucił tę ideę, by powrócić do niej w połowie stycznia 1939 roku. Od września 1938 roku władze MChAT-u — Jakow Bojarski, ówczesny dyrektor tego teatru, i Władimir Niemirowicz-Danczenko, dyrektor artystyczny moskiewskiej sceny — gorąco namawiali go do napisania sztuki o Stalinie, której wystawieniem teatr zamierzał uczcić przypadające na grudzień tego roku sześćdziesiąte urodziny Wodza. Najważniejszy teatr moskiewski był wówczas w zapaści repertuarowej — z jednej strony brak interesujących sztuk współczesnych autorów (choć *Molier* dopiero co — po niezwykle ciepłych pierwszych reakcjach — został zdjęty z afisza, podobny los spotkał *Iwana Wasiljewicza*), z drugiej natomiast atmosfera życia publicznego, związana z narastającym kultem Stalina, wzmagaly aktywność dykcji tej sceny w poszukiwaniu nowego tekstu odpowiadającego „wymogom czasu”. Oczywiście, zabiegi MChAT-u nie były głównym motorem powstania sztuki. Można nawet uznać, że stanowiły one raczej bodziec niż przyczynę podjęcia tej pracy. Bułhakow był wówczas na MChAT obrażony — nie wziął nawet udziału w uroczystościach rocznicowych teatru. Z drugiej jednak strony oczekiwanie, że napisze

¹ Szczegółowo kontekst powstania dramatu oraz klimat ostatnich lat życia Bułhakowa rekonstruuje Marietta Czudakowa w szkicu komentującym pierwszą publikację tego tekstu — *Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине)*. «Современная драматургия» 1988, nr 5, s. 204–220. W tym samym numerze tego czasopisma znajdziemy pierwodruk dramatu: *Батум*, s. 220–243 (tekst Bułhakowa cytuję według tego wydania). Anonimowy autor artykułu opublikowanego na stronie internetowej <<http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/piesy/batum/batum-5.htm>> datuje powstanie pomysłu nieco wcześniej: „Замысел историко-биографической пьесы о Сталине Булгаков обдумывал с 1935 года, когда в печати появились сведения о раннем периоде деятельности Сталина в Закавказье и постоянных политических преследованиях со стороны властей”.

sztukę o Stalinie, postawiło go w sytuacji specyficznego impasu: trudno było bowiem w tamtych czasach odmówić zrealizowania tego rodzaju zamówienia.

Prawdziwej inspiracji należy jednak upatrywać w atmosferze końca lat trzydziestych i w osobistych relacjach pisarza z dyktatorem. Bułhakow kilkakrotnie pisał do Stalina. Ten zaś na jeden z tych listów (z początku dekady) odpowiedział szeroko komentowanym telefonem. Po odrzuceniu *Moliera* i kolejnych negatywnych reakcjach na przygotowywane przez teatry premiery jego utworów pisarz czuł się coraz bardziej sfrustrowany (należy pamiętać, że właściwie w ciągu ostatnich dziesięciu lat nie udało mu się nic opublikować ani wystawić na scenie), do tego dochodziły jeszcze jednoznacznie negatywne reakcje władzy na jakiegokolwiek jego prośby (o wyjazd zagraniczny, o zakup za granicą maszyny do pisania itp.). Poczucie odsunięcia, zapomnienia, braku sukcesu, powracające kłopoty ze zdrowiem — wszystko to doprowadziło go do stanu poważnej nerwicy. Powraca wówczas stary motyw: trzeba pisać „наверх”. Obecność Stalina w życiu pisarza aktualizuje się w niczym nieuzasadnionej nadziei na życzliwe wsparcie ze strony dyktatora. Zamyślona przed trzema laty sztuka o młodości Stalina mogła się stać w tej sytuacji remedium na wszystkie kłopoty, mogła pomóc w przerwaniu złej passy, którą pomagała do pewnego stopnia przełamać jedynie praca nad końcowymi partiami i redakcją *Mistrza i Małgorzaty*.

Nadzieja na pomoc ze strony Stalina należała do standardowych złudzeń tamtych czasów. Aleksander Wat, komentując pewną wypowiedź Ilji Erenburga, przypomina, że nawet wielu wybitnych ludzi tej epoki wierzyło w dobroć Stalina, który jakoby nic nie wie o zbrodniach i nadużywaniu władzy przez resort Ławrientija Berii².

Wiara w uczciwość i obiektywizm Stalina, w jego ostatecznie sprawiedliwy osąd stanowią w końcu lat 30. jeden z podstawowych przesądów większości społeczeństwa Związku Radzieckiego, które nie miało

² Wat tak pisze w *Moim wieku* o jednym z bohaterów swojej powieści: „Towarzysz Stalin nie wiedział, tak myślał rzeczywiście [jeden z bohaterów opowieści Wata — P.F.], nie jak stary łgarz Erenburg, który na starość w pamiętnikach mówi te łgarstwa, że niby on wtedy wierzył, że towarzysz Stalin nie wie. Dobry car, ale nic nie wie, co robią łajdacy, jego ministrowie. To stara chłopska historia jeszcze z czasów Pugaczowa, w którą wierzy stary cynik Erenburg, we wszystkich rynsztokach paryskich uturlany. Erenburg w pamiętnikach pisze nawet, że Pasternak też tak mu powiedział. Pasternak już nie żyje i nie może zaprzeczyć. Inna jest sprawa, że Pasternak mógł tak wierzyć. Bo Pasternak obok olbrzymiej przenikliwości, intuicji urodzonego poety, miał jakiś *fond* intelektualny właśnie prawie niedorozwiniętego dziecka. Więc u Pasternaka to było możliwe”. A. Wat: *Mój wiek*. T. II. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył. Cz. Miłosz. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa. Warszawa: Czytelnik 1990, s. 137.

w istocie dostępu do prawdziwej wiedzy o życiu, działaniach i sposobie myślenia „największego przyjaciela dzieci”. Wydaje się zresztą, że kreowanie takiego obrazu przywódcy jako przyjaciela ludu było jednym z podstawowych zadań ówczesnej propagandy. Wyrastał on ze sposobu myślenia charakterystycznego dla mentalności ludowej. Mitologizował swego bohatera, czyniąc z niego typowego dla folklorystycznych wyobrażeń baśniowego pomazańca. Ów model wodza-bohatera przedstawianego jako ludowego herosa niezbyt odbiegał od typowego dla ówczesnej inteligencji wyidealizowanego postrzegania Stalina, traktowanego niemal jako geniusza i fascynującego wielu wybitnych nawet twórców. Przywołany przez Wata Pasternak³, ale przecież także, mimo wszystko, Mandelsztam ze swoją fascynacją fenomenem wodza stanowią tu przykład najbardziej jaskrawy. Nie sposób podejrzewać — zarówno w przypadku tekstów Pasternaka, jak i Mandelsztama — że zrodził je wyłącznie strach o własne życie czy wyrastające z niskich pobudek lizusostwo, obaj dawali przecież (dotyczy to, oczywiście, głównie Mandelsztama) dowody niecodziennej odwagi cywilnej⁴. Tak samo należy myśleć o motywacjach powstania dramatu Bułhakowa⁵. Wielcy twórcy musieli się najwyraźniej zmierzyć z niepojętym dla nich, niemal metafizycznym, dającym się objaśnić jedynie

³ Pasternak po kilku latach milczenia opublikował 1 stycznia 1936 roku w centralnej gazecie „Izwietija” dwa wiersze gloryfikujące Stalina, których poetyka jako żywo przypomina epitety, jakimi obdarzano kilkadziesiąt lat później „geniusza Karpat”.

⁴ Odmienne ocenia postawę Pasternaka Natalia Iwanowa: „Что очевидно — Пастернак искренне соучаствовал в создании легенды, мифа о Сталине” (Н. Иванова: „Собеседник роц” и вождь. „Знамя” 2001, nr 10). Polemizuje z nią natomiast Jurij Jurczenko, za którym cytuję pogląd Iwanowej (por. Ю. Юрченко: *Зашифрованная поэма „Фауст”: Б. Пастернак против Сталина*. Санкт-Петербург: Издательская Группа „Азбука-классика” 2010). Zob. omówienie książki Jurczenki w tym numerze „Przeglądu Rusycystycznego” na stronach 140–142.

⁵ Podobny komentarz do decyzji Bułhakowa znajdziemy na stronie <<http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/piesy/batum/batum-5.htm>>: „Решение Булгакова не было проявлением малодушия или обдуманной сделкой с совестью, как это иногда пытаются доказать. Проблема всерьез интересовала его. [...] стремление разгадать психологию, завязку характера, а может быть, и тайну возвышения Сталина не оставляло его в течение многих лет”. Z drugiej jednak strony niektórzy uważają, że Bułhakowem powodowały jednak przede wszystkim cele pragmatyczne: „Dzieło to było przez długi czas zatajane zarówno przez cenzorów, jak i przez tych, którzy dbali o to, by nie padł na Bułhakowa choćby cień oskarżenia, że był podatny na kompromisy. Zasiadając do tej sztuki[,] pisarz z pewnością miał przede wszystkim na celu zapewnić bezpieczeństwo sobie i swojemu otoczeniu” — M. Gourg: *Michał Bułhakow. 1891–1940. Mistrz i jego los*. Przeł. J. Waczków. Warszawa: Czytelnik 1997, s. 225. Skłaniałbym się jednak do zaniechania etycznej oceny tego gestu pisarza. Myślę podobnie jak Wilfried F. Schoeller, który napisał: „W konfrontacji z tym nagromadzeniem wydarzeń [kolejne aresztowania i śmierć wielu osób z otoczenia Bułhakowa — P.F.] i pod każdym względem przygnębiającymi perspektywami jakakolwiek moralna ocena sztuki *Batum* jako aktu kolaboracji staje się wątpliwa. Nie chodziło o zaskarbiecie sobie łask, ra-

na gruncie myślenia mistycznego fenomenem osobowości Wodza. Mało kto pamiętał już wówczas o prawdziwej roli Stalina w kształtowaniu się ruchu rewolucyjnego na Zakaukaziu w początkach wieku — o roli ekspropriatora organizującego napady na banki w celu pozyskania pieniędzy na działalność rewolucyjną. Mało kto w ogóle mógł to pamiętać, gdyż kolejne czystki lat 1937–1939 miały na celu między innymi fizyczną likwidację tych, którzy mogliby dostarczyć prawdziwej wiedzy o działalności młodego Josifa Dżugaszwilego na początku stulecia. Powszechny obraz Stalina był jednak, jakkolwiek zechcemy to dzisiaj kontestować, wizerunkiem ojca narodu i wodza wszechświatowego proletariatu.

Równocześnie ostatnie lata tej dekady przynosiły kanoniczne już na swój sposób standardy pisania o historii ruchu robotniczego. Jak pamiętamy, są to szczytowe lata panowania realizmu socjalistycznego, który ukształtował model pisarstwa opierającego się na skrajnym (pseudo)weryzmie i ustalonych schematach w zakresie kreowania postaci, konstruowania następstwa zdarzeń oraz opatrzonej autorską asercją postawy ideowej. Gloryfikującą retorykę gazetowej propagandy nakładano na ludowy mit heroiczny⁶, szermując równocześnie hasłami określającymi owego bohatera masowej świadomości jako wiernego następcę Lenina. Wpisywano wizerunek Wodza w stereotyp „ludzkich” cech jego przywódcy, przeprowadzając nieustającą kampanię propagandową pod hasłem wierności spuściźnie pierwszego przywódcy bolszewików. Likwidując po drodze, dodam nawiasem, wszystkich tych, którzy byłiby ewentualnie w stanie zasadnie ów mit zrewaloryzować. Stalin końca lat trzydziestych był więc Leninem swoich czasów⁷.

Przyglądając się ostatniemu zakończonemu utworowi Bułhakowa, należy się więc choćby pobieżnie zastanowić, jak sytuuje się on wobec tych wszystkich kontekstów: wobec standardu pisania obowiązującego w ramach realizmu socjalistycznego, wobec prawdy historycznej, wobec oficjalnego stereotypu prezentowania radzieckiego przywódcy.

czej o ratowanie życia” (W.F. Schoeller: *Michail Bułhakow*. Przeł. B. Kocowska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2000, s. 197).

⁶ O mitologizacji obrazu Stalina w drugiej połowie lat trzydziestych wspomina Boris Sokołow w niejednoznacznie ocenionej przez krytykę encyklopedii bułhakowskiej — B. Sokołow: *Michail Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*. [Przeł. A. Wołodźko-Butkiewicz, I. Krycka, J. Skrunda]. Warszawa: Trio 2002, s. 27.

⁷ Przypomina mi to wrażenie, jakie odniosłem pod koniec lat 70., zwiedzając Muzeum Lenina w Kijowie. Wydawało mi się wówczas, najwyraźniej pod presją propagandy okresu застою, że zamieszczone w kolejnych salach eksponaty (a były to najczęściej kopie duplikatów czy duplikaty kopii przedmiotów obrazujących życie „wodza rewolucji”) — głównie konterfekty Lenina — upodabniają się coraz bardziej do wizerunku Leonida Breżniewa. W ogóle nie zdziwił mnie wówczas centralnie wyeksponowany w ostatniej sali ogromny portret Breżniewa.

Przystępując do pracy nad omawianą sztuką, Bułhakow nie miał dostępu do żadnych źródeł archiwalnych ani nawet do poważnych opracowań naukowych. Trudno zresztą mówić o poważnych opracowaniach naukowych na ten temat, które powstałyby za życia Stalina. Wszystkie one, zgodnie z tezą o totalnej polityczności wszystkiego, miały wymiar propagandy. Bułhakow korzystał więc jedynie z publikacji oficjalnych, czyli w istocie miał dostęp jedynie do zmitologizowanej wersji życia Wodza — głównie ze zmanipulowanego propagandowo zbioru wspomnień i omówień *Batumska demonstracja 1902 roku*⁸. Trudno natomiast przypuszczać, żeby przyświecały mu jakiegokolwiek obrazoburcze zamiary, poszukiwał dostępu do wiarygodnych i sugestywnych źródeł raczej ze względu na profesjonalną potrzebę psychologicznego i emocjonalnego rozpoznania prototypu swojego bohatera. Nie stawiał sobie przecież także najwyraźniej celów poznawczych, nie poszukiwał niedostępnej dotąd wiedzy, nie zamierzał zaskakiwać odbiorcy rewelacjami faktograficznymi, miał raczej na celu przełożenie na język dzieła sztuki schematycznie tylko opisywanych w starannie cenzurowanej literaturze wspomnieniowej faktów z życia Stalina. Faktów, które w jego prezentacji miały się złożyć na specyficznym jednostkowo wykreowany wizerunek Wodza w aspekcie behawioralnym, psychologicznym i emocjonalnym. Specyfika dramatu sprowadziła się więc do artystycznie przetworzonej wizji kilku epizodów z młodości Stalina, które składają się na manifestacyjnie zobiektywizowany obraz charakteru i postawy bohatera oraz zrekonstruowania jego cech psychicznych, dzięki którym uzyskał on rangę przywódcy całego ruchu rewolucyjnego na tym terenie. Materiałem dramatu był więc przetworzony już społecznie mit o roli Stalina w tych wydarzeniach.

Bułhakow wykorzystuje w dramacie kilka cech charakterologicznych przypisywanych Wodzowi w jego oficjalnym wizerunku. Przede wszystkim uwypatnia wielokrotnie jego ciepły i serdeczny stosunek do prostych ludzi, zrozumienie dla problemów, którymi żyją. Ponadto podkreśla dystans swojego bohatera do wszelkich przeciwności losu: uwięzienia, zesłania, głodu, zimna itp. A także absolutne przekonanie o słuszności wyznawanej przez niego wizji świata. Stalin w sztuce Bułhakowa nie jest agitatorem i propagandzistą, lecz człowiekiem głoszącym prawdę.

Można powiedzieć, że przedmiotem prezentacji w dramacie są przede wszystkim takie cechy, jakie przypisywano wcześniej równie zmitologizowanemu obrazowi Lenina. Nie zaskakuje w tym kontekście, że dokładnie w tym samym czasie powstają głośne *Opowiadania o Leninie* Michaiła

⁸ *Батумская демонстрация 1902 года*. Предисловие Л. Берия. Партиздат ЦК ВКП(б). Москва 1937.

Zoszczenki, w których, do pewnego stopnia podobnie jak w dramacie Bułhakowa, przeprowadzona zostaje deheroizacja prezentowanej postaci⁹. Bułhakow postępuje jednak nieco inaczej niż autor tych opowiadań. Deheroizacja Lenina jest zrealizowana absolutnie bezwzględnie i służy u Zoszczenki „uczłowieczeniu” obrazu przywódcy bolszewików. Bułhakow natomiast, prezentując „ludzką twarz” młodego Josifa Dżugaszwilego, wyraźnie i jednoznacznie łączy jego postać z działalnością rewolucyjną. Rezygnuje zupełnie z prezentacji prywatności Sosy: każdy epizod dramatu przedstawia go jako człowieka, choć wrażliwego na sprawy prostych ludzi, to jednak bezwzględnie zorientowanego na osiągnięcie celu politycznego. Deheroizując w planie retoryki swojego bohatera, Bułhakow konsekwentnie składa jednak jego obraz z cech i zachowań kreujących go na przywódcę. *Batumi* w istocie prezentuje obraz kształtowania autorytetu młodego rewolucjonisty, który w scenach masowych (masy Bułhakow zazwyczaj pozostawia poza sceną, słychać jedynie jej głosy) uzyskuje rangę mistycznego „Pasterza”. Koncentracja na krótkich wyimkach z życia Stalina wydawałaby się umniejszać jego rangę w rozwoju wydarzeń, równocześnie jednak Bułhakow tę rangę absolutyzuje, pokazując, że decyzje o losie jego bohatera zapadają na najwyższych szczeblach organizacji imperium (zgodę na jego zesłanie musi wyrazić sam car Mikołaj II). Deheroizacji traktowanej jako prezentacja ludzkich cech bohatera towarzyszy więc równoczesna heroizacja w prezentacji jego osobistej przywódczej roli w budzeniu rewolucyjnego wrzenia w Gruzji na początku wieku XX. Podkreślenie z jednej strony osobistych cech bohatera, z drugiej zaś historycznej wagi jego działań pozbawione jest u Bułhakowa jakiegokolwiek egzezeracji. Nie gloryfikuje on tej postaci ani nie przesadza w prezentacji jej osobistych walorów. Zachowuje mnóstwo taktu, co pozwala potraktować jego utwór jako prezentację „żywego człowieka” (w innym, oczywiście znaczeniu niż w ideologii RAPP-owców). Przyszły „ojciec narodów” jest tu zwykłym człowiekiem o niezwykłej dobroci ale też konsekwencji w działaniu. Wykreowanie go na ludowego przywódcę nie jest więc rezultatem jego zabiegów i knoń, lecz samorzutnym aktem wyrastania z robotniczej masy. Staje się aktem historycznej nieuchronności.

Podjmując refleksję nad ostatnim dramatem Bułhakowa, nie sposób nie odnieść jej do zhiperbolizowanego obrazu wyznaczającego socrealistyczny kanon dramatów o rewolucji powstających w tych czasach. *Optymistyczna tragedia* napisana przez Wsiewołoda Wiszniewskiego w roku 1933 zadaje

⁹ O opowiadaniach Zoszczenki w tym kontekście pisze Waclaw Mucha (*Legenda biograficzna, dydaktyzm, polityka (O „Opowiadaniach o Leninie” Michaila Zoszczenki)*). „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” nr 7. Red. G. Porębina. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1983, s. 48–69.

w tym względzie charakterystyczny ton. Heroiczny wymiar tej sztuki¹⁰, którego tragiczne rozwiązanie rodzi nadzieję na zwycięstwo słusznej sprawy, został do pewnego stopnia strawestowany przez Bułhakowa. Autor *Diaboliady*, prezentując w pierwszej części ostatniej sceny dramatu zwątpienie bohaterów w pozytywny finał zdarzeń, rezygnuje z patosu i rozładowuje tragiczne napięcie, doprowadzając do optymistycznego zakończenia w planie fabularnym — odwrotnie od Wiszniewskiego, który konstruując tragiczne rozstrzygnięcie przedstawionych zdarzeń, przynosi ów optymizm do warstwy ideowej swego dramatu.

Tragiczna potencja sztuki była i tak iluzoryczna i nie miała żadnej szansy na aktualizację z racji elementarnej wiedzy o faktach historycznych (no cóż, choć należałoby tego żałować, prawdziwy Stalin przeżył jednak wydarzenia, które stały się materiałem dramatu Bułhakowa).

Jak widać, mierząc się z najtrudniejszym bodaj tematem swego czasu, Bułhakow musiał lawirować pomiędzy kanonami propagandowymi i artystycznymi oraz dokonywać trudnych wyborów moralnych, narażając się z jednej strony na zarzut małoduszności i interesowności, z drugiej zaś — w przypadku odmowy podjęcia pracy nad sztuką — na oskarżenie o sprzeniewierzenie się podstawowym wartościom ideologicznym i antysocjalistyczną postawę. Wybierając technologię pisarską, dzięki której spełnia poniekąd wszystkie kanoniczne wymogi swoich czasów, obecność ich jedynie sygnalizując i równocześnie aktualizując jedynie pretekstowo, realizuje dramat środka — pisze sztukę hagiograficzną pozbawioną elementów jawnego pochlebstwa, wykorzystuje chwyt heroicznego dramatu socrealistycznego, rezygnując równocześnie z jawnej tezy ideologicznej, przeprowadza deheroizację swego bohatera, obdarzając go przy tym rolą sprawczą w najważniejszych wydarzeniach politycznych swoich czasów, prezentując młodego Stalina jako człowieka obdarzonego ujmującymi cechami osobowościowymi, nie kreuje jednak postaci groteskowo bezwolnej czy sprowadzonej do wymiaru jednowymiarowego wzorca pedagogicznego.

Dzięki tym wszystkim cechom dramat o młodości Stalina jest nie tylko świadectwem swoich czasów i obowiązujących wówczas kanonów, lecz także dokumentem ostatnich rozterek Mistrza i przymusów, jakim musiał się podporządkować w ostatnim okresie swojego życia.

¹⁰ Zob. na ten temat odpowiedni fragment wykładu Katarzyny Osińskiej w: *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Wyd. 2. PWN. Warszawa 2002, s. 417. Monograficzne opracowanie twórczości Wiszniewskiego przynosi na przykład książka Czesławy Gurdek-Stępień *Поэтика драматургии Всеволода Витальевича Вишневского* (Katowice. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego 1983).

Петр Фаст

ДОКУМЕНТ, ВЫМЫСЕЛ, МИФ?
КОНТЕКСТЫ ПЬЕСЫ *БАТУМ* МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Резюме

В статье представляется биографическая ситуация писателя в конце его жизни и основные общественно-политические и художественные контексты, обуславливающие работу над драмой: пропагандистский миф вождя, народные представления о «хозяйине», стандарты соцреалистического письма и традиция апокрифической ленинианы.

Piotr Fast

DOCUMENT, FICTION, MYTH?
ON THE CONTEXTS OF MIKHAIL BULGAKOV'S *BATUM*

Summary

The article presents the biographical situation of Bulgakov in the last years of his life and the major social, political, and artistic consideration bearing on his work on the play centered around Stalin's youth, such as: the Leader mythos furthered by state propaganda, folk conceptions of the hero of modernity, the artistic and ideological demands of socialist realism and the tradition of apocryphal writings on Lenin.