

# Na wielkiej scenie rewolucji

**Konstanty Treniew: „Lubow Jarowaja“.** Sztuka w 7 obrazach. Przekład J. i St. Marczak-Oborskich, inscenizacja i reżyseria Bronisława Dąbrowskiego, dekoracje Andrzeja Stopki, współpraca scenograficzna i kostiumy Jana Wiśniewskiego. Premiera w Teatrze Polskim w Warszawie.

Po „Sztormie“ Billa - Bielockowskiego, po „Wiryni“ Sejfuliny — pojawiła się w teatrze radzieckim w 1926 roku „Lubow Jarowaja“ Treniewa jako jeden z pionierskich dramatów radzieckiej klasyki, będącej — jak dotychczas — najlepszym, najświetniejszym wyrazem rosyjskiej dramaturgii powolucyjnej. Utwory tej radzieckiej klasyki cechuje rewolucyjny romantyzm, bezkompromisowa postawa rewolucyjna, śmiałe ukazywanie ludowego bohatera pozytywnego, rysowanie ludzi wyrazistych, tak w dobrym jak w złym. Pod względem artystycznej kompozycji są to wielkie kłębiące się od ludzi i wydarzeń, epickie malowidła historyczne, umiające wypowiedzieć na scenie cały patos bohaterstwa, a także i straszliwe trudności lat rewolucji i wojny domowej. W tych latach wszyscy stawiańi byli wobec zadań na miarę historii, wobec problemów, wstrząsających swoją siłą i koniecznością stanowczych, nieraz bezwzględnych decyzji. I wobec takich sytuacji stają ludzie z dramatów radzieckiej klasyki, tych dramatów, płomiennych w miłości i nienawiści, w apologii i potępieniu. Przy czym właśnie absolutna jasność ideowa tych sztuk, ich całkowita partyjność, uchroniły je przed lakiernictwem, i krótkowzroczną faktografią, wpa-

czaniem rzeczywistości, mówieniem półprawd.

Tak jest i w porywającej sztuce Treniewa, staie utrzymującej się w repertuarze Treniew pokazuje świat rewolucji i obóz kontrrewolucji w walce na śmierć i życie, pokazuje całą wielkość i zarazem trudności tamtych czasów. Jego zdolność literackiego i teatralnego kształtowania postaci pozwala mu tłum występujący w sztuce złożyć z żywych, źródnicowanych ludzi, podczas gdy jego zdolność ideowego i artystycznego uogólniania pozwala mu ze scenicznych dziejów tych ludzi stworzyć mocny, prawdziwy obraz epoki. W tej epoce dopełnia się rewolucyjna świadomość mas i umacnia ich świadomość, że stworzą nowy świat. W tej epoce zrozumie stary inteligent, uczony i profesor, że jego miejsce jest w szeregach ludu. W tej epoce szumowiny starego świata uciekną z ojczyzny, jak robactwo, które umyka z wymiecionej do czysta izby.

Ta epoka zdemaskuje też z całą surowością fałszywy rewolucjonizm frazesowicza i „samotnika“, obcego masom i ich woli, a otworzy nowe życie przed prawdziwie solidaryzującą się z ludem jego żoną. Dramat małżonków Jarowej, postawiony w fabularnym centrum sztuki, z całą ostrością ilustru-

je zasadniczy konflikt epoki: za czy przeciw rewolucji, ale już nie rewolucji z zastrzeżeniami, połowicznej, mieszczańskiej „rewolucji“, lecz pełnej, przełomowej rewolucji proletariackiej. Zdrada, jaką eser Jarowej popełnia wobec tej rewolucji, z nieublaganą konsekwencją pcha tego osobieście odważnego i z pozoru nie pozbawionego szlachetnych odruchów człowieka w odmętę haniebnych zbrodni i zdradzenia towarzyszy, przyjaciół żony. W miarę jak toczą się wypadki, Jarowej stacza się coraz niżej, aż na dno podłości. Natomiast serce Lubow hartuje się w ogniu rewolucji, rozum jej wybiera nieomylną drogę ku nowemu życiu. Dlatego Lubow, mimo tragicznego załamania się jej miłości. znajduje w dalszym życiu mocne oparcie i nawet uśmiech nieraz złagodzi surowe, w bólu sjęzone rysy jej twarzy.

Sztuka Treniewa wymaga wielkiej sceny i licznego zespołu wykwalifikowanych aktorów. Bogactwo jej wątków, szeroki oddech jej scen zarówno głównych jak ubocznych, powoduje zarazem, że stawia ona reżyserii zadanie trudne i skomplikowane. Chodzi bowiem nie tylko o to, by nie uronić nic z wartkich nurtów treści, ale też, by pośród epizodów nie zagubić tematu naczelnego, by podkreślić, uwypuklić myśl przewodnią sztuki. Bronisław Dąbrowski umie opracowywać wielkie obrazy, pełne ruchu, gwaru, toteż od dawna interesował się „Lubow“ i wystawił ją już w 1949 r. w Teatrze im.

Słowackiego w Krakowie, osiągnął poważny sukces artystyczny i I nagrodę na ówczesnym Festiwalu Sztuk Radzieckich. Była to reżyseria pełna rozmachu, inwencji, zadzierzystości, rozbudowana w epizody, obfita w statystów i szczegóły, hojna, czasem aż rozrzućna w scenach zbiorowych, umiejająca przy tym, co najważniejsze, utrzymać stale w pierwszym planie zasadniczy nurt ideowy sztuki, a zatem uwydatnić cały jej dynamizm i siłę przekonywania.

Powtarzając obecnie w Teatrze Polskim tę swoją inscenizację, Dąbrowski tu i ówdzie stonował epizody sytuacyjne, oszczędniej jakby posłużył się statystami i gierkami, zaostriżył natomiast wymowę pewnych epizodów aktorskich, co dało się zauważyć zwłaszcza w znanej „scenie na bulwarze“ (szkoda zresztą, że nieco stłoczonej: czy posłużenie się sceną obrotową nie dałoby tu lepszych wyników?). I w tej inscenizacji Dąbrowski zachował na ogół właściwe tempo, podkreślając zarazem i uwypuklając treść ideowo - polityczną sztuki i grupując realistycznie jej szybko zmieniające się, pełne ruchu sytuacje. Zwłaszcza pierwsze dwie odsłony znalazły w inscenizacji warszawskiej mocny wyraz — obraz wkroczenia białych do opuszczonego przez władze radzieckie miasta ma swą ostrość i celną satyryczną wymowę. Niestety finał, odzyskanie miasta przez Armię Czerwoną i triumf Rewolucji, finał, który powinien stanowić najsilniejszy, najbardziej podniosły akcent sztuki (i jest taki w utworze Treniewa) w wykonaniu teatralnym nie dopisuje, a nawet wypada wręcz słabo.

Inszenizacja warszawska róż-

ni się od krakowskiej również odmiennego typu indywidualnościami aktorów, występujących w głównych rolach.

Przede wszystkim — Zofiã Małynicz w roli tytułowej. Wybitny talent dramatyczny Małynicz pozwala nam rozumieć całą tragedię, rozgrywającą się w duszy Lubow, pierwszej na radzieckiej scenie bohaterskiej „bezpartyjnej bolszewiczki“. Małynicz nie jest jednak tą romantyczną, pełną młodzieńczego żaru Lubow, dla której mąż zachował namiętne uczucie nawet w okresie swego ostatecznego upadku, patos Lubow-Małynicz jest głęboko przemysłany, szlachetny, dojrzały.

Podobnie wyraziście, z talentem i finezją gra Maria Górczyńska maszynistkę Panowã. Ale Panowã to pod maską spokoju pełna brutalnej siły, drapieżna i chciwa uciech życia, jakie daje burżuazyjne bogactwo, młoda, o żywiołowym temperamencie kobieta, budząca wokół siebie dzikie żądze i gwałtowne namiętności, gotowa samã siebie i swoje życie stawiać wciąż na jedną kartę. A tymczasem na scenie widzimy pięknã, lecz kruchã kobietę, która pośród rewolucji i wojny domowej zachowuje spokój, chłód i zbyt już podkreślony dystans wytwornej damy. Panowã Górczyńskiej żyje w świecie fikcji, jest kimś najzupełniej obcym, egzotycznym, nierealnym nie tylko w sztabie rewolucyjnym lecz również i w sztabie białogwardyjskiej holoty. Doświadczony kunszt aktorski Górczyńskiej potrafi uzasadnić i taką Panowã; ale ta wiotka, subtelnã, alabastrowa *grande dame*, w której domyślamy się pełnej burz przeszłości, to postać z innej sztuki.

Również Szwandia, ów kapitalny ludowy bohater, pełen komizmu ale i ludowej mądrości, postać już powszechnie popularna, nie znajduje w grze Aleksandra Dzwonkowskiego dostatecznego wyrazu. Gdzieś się gubią po drodze błyskotliwe riposty tego marynarza z „Aurory“, nie w pełni docierają do widza brawurowe gaskonady Szwandii.

Wreszcie i pozytywna rola komisarza Koszkinã nie znalazła w Gustawie Buszyńskim celnego odtwórcy. Koszkin to człowiek pełen nie tylko energii i żelaznej wytrwałości; to również wybitny działacz partyjny, umiejający poprzez głód i wszy czasów wojennych dostrzegać przyszłe szczęśliwe życie narodów radzieckich, i przez to optymistyczny i pogodny. A Buszyński jest stale ponury, groźny i już samã zewnętrzną sylwetkã narzuca widzowi wyobrażenie Koszkinã jako zamkniętego w sobie, zimnego fanatyka. Nie czuje się w Koszkinie Buszyńskiego człowieka, który moc swã czerpie z siły ludu, z wyrażaną w rewolucyjnym działaniu wolã ludu.

Z licznych pozostałych ról, większych i mniejszych i całkiem małych, wyrazistych i mniej wyrazistych ale wspólnie składających się na tak znakomicie przez Treniewã uchwycony i odtworzony obraz epoki, wyróżnia się konsekwentnym ukazaniem postaci Michała Jarowaja Milecki, postaci pułkownika żandarmerii Malinina — Dominiak i roli duchownego Zakatowa — Chmielewski. Surowa trafnie zgrał i pokazał donosiela Czryra jako odrażającego, oślizgłego szczura. Jelisatow powinien się wśród bandy białych oficerów i

spekulantów wyróżniać wyjątkowym nasileniem cech lajdaka, cynika i oszusta: Bogucki wszakże ginął w tłumie. Obłęd sekciarski Kłosowa nie znalazł dostatecznego wyrazu w grze Składanka, toteż widz zaskoczony jest dobrowolną ofiarã Kłosowa w ostatnim obrazie. Dobrze, wyraziście grają: Cygler i Zeleński (pomocnicy Koszkinã), Maliszewski (świetnie przez Treniewã scharakteryzowany, obłudny liberal burżuazyjny) i Dereń (biały generał), Macherska i Lubelski, Nowosielski i Sheybal. Hańcza jako Groznoj był odpowiednio brutalny i dziki. Ciocierski i Duleba kładã nacisk raczej na życiowe osobliwości (by nie rzec — dziwactwa) pary Gornostajewych, zamiast na pozycję naukową profesora, czy na pozycję towarzyszkã jego żony. Zabczyńska ma dobre zagrania w roli rozwydrzonej eks-służącej Duńki choć nie uchwyciła właściwego charakteru tej postaci; szkoda przy tym, że w ogólnym zgiełku rozplynęła się jej sławetna, tak wybornie wypunktowywana w teatrach radzieckich „ucieczka do Europy“. Zyczkowska dała silny epizod jako matka dwóch chłopców, z których przepelnionego chciwością kułaka gra dobrze Kosudarski, a jego brata — biedniaka Jastrzębowski. Bardzo ładnie osiągnięcie artystyczne ma Dejunowicz w roli przybyłego z frontu żołnierza Pikalowa, wplątanego w niezrozumiałe jeszcze dla siebie sprawy rewolucji i walki z kontrrewolucją.

Dekoracje Stopki już w przedstawieniu krakowskim zdobyły sobie sporo uznania.