

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 - Bielo cerkowskiego, po „Wirnej” Sejfuliny — pojawiła się w teatrze radzieckim w 1926 roku „Lubow Jarowaja” Treniewa jako jeden z pionierskich dramatów radzieckiej klasyki, będącej — jak dotychczas — naj lepszym, najświetniejszym wyrazem rosyjskiej dramaturgii porewolucyjnej. 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, umiarkowane wypowiedzie na scenie całym patos bohaterstwa, a także i straszliwe trudności lat rewolucji i wojny domowej. W tych latach wszyscy stawiani byli wobec zadań na miarę historii, wobec problemów wstrząsających swoją siłą i koniecznością stanowczych, nie raz 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, stale 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 występować w sztuce złożyć z żywych, zróżnicowanych ludzi, podczas gdy jego zdolność ideowego i artystycznego uogólniania pozwala mu ze scenicznych dzieł 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 epocaszumowiny starego świata uciekną z ojczyzny jak robaki, które umyka z wymiecionej do czysta izby.

Ta epoka zdemaskuje też z całą surowością fałszywy rewolucjonizm frątesowicza 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 ilustruje

zasadniczy konflikt epoki: za czy przeciw rewolucji; ale już nie rewolucji z zastrzeżeniami „półwielkiej”, mieszczańskiej „rewolucji”, lecz pełnej, przełomowej rewolucji proletariackiej. Zdrada, jaką eser Jarowej popełnia wobec tej rewolucji, z nieubłaganą konsekwencją pcha tego osobiste odwagi i z pozoru nie pozhawionego szlachetnych odruchów człowieka w odmęty haniebnych zbrodni i zdradzenia towarzyszy przyjaźni 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 znajdującego w dalszym życiu mocne oparcie i nawet uśmiech nieraz złagodni surowe, w bólu stężone 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 nurków treści, ale też by pośród epizodów nie zagubić tematu naczelnego, by podkreślić, wypuklić myśl przewodnią sztuki. Bronisław Dąbrowski umie opracowywać wielkie obrazy, pełne ruchu i gwaru, toteż od dawna interesował się „Lubow” i wystawił ją już w 1949 r. w Teatrze im.

Słowackiego w Krakowie, osiagając poważny sukces artystyczny i nagrodę na ówczesnym Festiwalu Sztuk Radzieckich. Była to reżyseria pełna rozmachu, inwencji, zadzierzystości, rozbudowana w epizody obfitująca w statystów i szczegóły, hojna, czasem aż rozrzutna w scenach zbiorowych, umiejająca przy tym, co najważniejsze, utrzymać stale w pierwszym planie zasadniczy nurt ideowy sztuki, a za tem 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” (szkoła 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 wypuklając 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 — Zofia Małynicz w roli tytułowej Wybitny talent dramatyczny Małynicz pozwala nam rozumieć całą tragedię, rozgrywaną się w duszy Lubow, pierwszej na radzieckiej scenie bohaterkiej „bezpartyjnej bolszewiczki”. Małynicz nie jest jednak tą romantyczną, pełną młodzieńczego żaru Lubow, dla której mąż zachował namiętne uczucie nawet w okresie swego ostatecznego upadku, szlachetny patos Lubow-Małynicz jest głęboko przemyślany, dojrzały.

Podobnie wyraziście, z talentem i finezją gra Maria Gorczyńska maszynistkę Panow. Ale Panowa to pod maską spokojna pełna brutalnej siły, drażniąca i chciwa uciech życia, jakie daje burżuazyjne bogactwo, młoda, o zwiolowym temperamencie kobieta, budząca wokół siebie dzikie żądze i gwałtownie namiętności, gotowa sama siebie i swoje życie stawiać wciąż na jedną kartę. A tymczasem na scenie widzimy piękną, lecz kruchą kobietę, która pośród rewolucji i wojny domowej zachowuje spokój, chłód i zbyt już podkreślony dystans wytwornej damy. Panowa Gorczyńskiej 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 Gorczyńskiej potrafi uzasadnić i taką Panow; ale ta wiotka, subtelna, ale bawstrowa *grande dame*, w której domyślamy się pełnej burz przeszłości, to postać z innej sztuki.

Również Szwardia, 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 gaśkonady Szwardii.

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

Z licznych pozostałych ról, większych i mniejszych i całym wyrazistych, mniej wyrazistych ale wspólnie składających się na tak znakomicie przez Treniewa uchwycony i odtworzony obraz epoki, wyróżnia się konsekwentnym ukazaniem postaci Michała Jarowaja Milecki, postaci pułkownika żandarmerii Malinina — Dominiak i roli duchownego Zakatowa — Chmielewski. Surowo trafnie zagrał i pokazał donosiela Czura jako odrażającego, ośliźnłego szczura Jelisiatow powinien się wśród bandy białych oficerów i

spekulantów wyróżniać wyjątkowym nasileniem cech łajdaka; cynika i oszusta: Bogucki, wszakże ginął w tłumie. Obłąkani sekiarski Kolosowa nie znalazł dostatecznego wyrazu w grze Składanka, toteż widzą zaskoczony jest dobrowolną ofiarą Kolosowa w ostatnim obrazie. Dobrze, wyraziście grają: Cygler i Żeleński (pomocnicy Koszki), Maliszewski (świetnie przez Treniewa scharakteryzowany, obłudny liberał burzuażysty) i Derż (biały generał). Macherska i Lubelski, Nowosielski i Sheybal. Hańczba jako Gróznój był odpowiednio brutalny i dziki. Ciecierski i Dulęba kładą nacisk raczej na życiowe osobliwości (by nie rzec — dziwactwa) pary Gornostajewych, zamiast na pozycję naukową profesora, czy na pozycję towarzyską jego żony. Zabczyńska ma dobre zagrania w roli rozwydrzonej eks-służącej. Duński choć nie uchwycił 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 kulaka gra dobrze Kosudarski, a jego brata — biedniaka Jastrzębowski. Bardzo ładne osiągnięcie artystyczne ma Dejunowicz w roli przybylego 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.