

**W**ydaje się, że kluczową sceną w „Lubow Jarowaja” jest obraz — umieszczony przez Treniewa w centrum dramatu i w oddzielnej dekoracji, przy samotnym mostku na drodze — gdy marynarz Szwandia, prowadzony na śmierć przez dwóch „białych”, wdaje się z nimi w rozmowę, która przynosi niespodziewany rezultat: Szwandia wraz z żołnierzem, nagle przekonany dla sprawy komunistów, unieszkodliwiają podoficera i uciekają razem do partyzantów. Przemiana poglądów żołnierza następuje nie pod wpływem przemówienia, rozmowy ideologicznej czy agitacji w jakiegokolwiek innej formie: słowo „rewolucja” nie pada ani razu. Żołnierz przysłuchuje się, jak Szwandia przekonany, że nie dożyje ranka, gorzko pokpiwając, wytyka podoficerowi, że jest kułakiem, i to wystarczy, by drugi żołnierz-chłop pod przymusem i wskutek przypadku noszący mundur białych — uświadomił sobie, po której stronie powinien stanąć.

Owo trafianie do sumień, kryształizowanie się przekonań, po której stronie jest prawda, wydaje się główną treścią moralną dramatu Treniewa. Przebieg owego dojrzewania ideologicznego dramatopisarz pokazuje na wszystkich szczeblach społecznych, na przeróżnych typach ludzkich. Wszystkie te bogate charaktery Treniew umieszcza na tle sytuacji, która jest ogniową próbą poglądów: biali opanowują na pewien czas miasteczko znajdujące się dotychczas w rękach czerwonych: jest to okazja dla hipokrytów, zdrajców, ludzi słabych czy ideologicznie niepewnych. Mistrzostwo pisarskie Treniewa na tym polega, że w całym dramacie nie ma ani jednego zdania *expressis verbis*, które można by uznać za wykład czy jakąkolwiek formę mementowania ideologicznego. Deklarowanie się jego bohaterów następuje pod wpływem działania, ruchu, konieczności automatycznie wynikającej z przebiegu wypadków.

Więcej nawet — wydaje się, że Treniew robi co można, by utrudnić swoim bohaterom opowiedzenie się po stronie rewolucji. Nie znajdujemy w „Lubow Jarowaja” ani kropli owego mdłego lukru, jakim niedołęzni autorowie słodzą ludzi Rewolucji, w przekonaniu, że ich upiększają. U Treniewa pierwsze słowa, jakie wypowiadają centralne postacie obozu Rewolucji, budzą śmiech. Marynarz Szwandia zapewnia, że spotkał Marksa z brodą na ulicy, potem zaś rozpoznaje wodza ruchu robotniczego, w siwowłosym profesorze Gornostajewie. Szwandia utrzymuje, że widział, jak marynarze na francuskim okręcie zrobili mityng, i powtarza, co tam było mówione, gdy zaś Panowa przypomina mu, że Szwandia nie wie po francusku, niezrażony tym marynarz brnie dalej twierdząc, że „po ich twarzach było widać, co mówią!”, Szwandia chce, żeby tak było jak mówi, jego instynkt klasowy prowadzi go po słusznej drodze, ale jego fantastyczne wizje jaszkrawo wymijają rzeczywistość. Przywódca czerwonych Koszkin nie umie pisać ortograficznie, i planuje posiedzenie z niezliczoną ilością punktów, od sprawy zalesienia okolicy do założenia szkół koedukacyjnych dla dorosłych; budzi nasze wzruszenie ten pół-analfabeta, przed którym tyle jest do roboty i który nie uchyla się od ogromnego zadania uporządkowania świata. Jego prawa ręka — Groznoj — jest terrorystą i złodziejem, i sam Koszkin rozstrzeliwuje go, w akcie rewolucyjnej sprawiedliwości.

W dramacie Treniewa słuszność sprawy, o jaką toczy się wojna domowa, wynika nie z naiwnego podziału postaci na białe i czarne, na sympatyczne i odrażające, ale z przebiegu zdarzeń, z dramatyzmu akcji — z konieczności sytuacji historycznej. Siła ta porywa biernych czy ociągających się, wbrew ich woli; profesor Gornostajew, który „pod białymi“ musi handlować sacharyną, przy czerwonych zaś — po przykrościach wynikłych z samowoli Groznego, zaczyna rozumieć, że był ofiarą nie zasady, ale właśnie odstępstwa od niej — pozostanie już na zawsze z komunistami. Panowa, wdowa po oficerze, kobieta efektowna i budząca pożądanie otaczających ją mężczyzn — zachwycona Paryżem, pogardzająca ziemią rosyjską, „jedzoną przez wszy“, perfidna, nie wahająca się skazać bez potrzeby na śmierć sztabowca „białych“, który się jej narzucił — mimo że gardzi obydwoma walczącymi stronami, musi pozostać przy „białych“, bo z komunistami, prostymi, uczciwymi, oddanymi ziemi ojczystej — wspólnego języka nigdy nie znajdzie.

Owa „walka o dusze“, która stanowi temat Treniewa, uzmysłowiona jest — na najwyższym szczeblu akcji dramatycznej — przez historię małżeństwa Jarowych. Łączy ich miłość, rozdziela ich przekonania. Na przykładzie Jarowych widzimy — w symbolicznym niemal spotęgowaniu — główny problem całej sztuki. Na pierwszy rzut oka, po spektaklu w Teatrze Polskim, wydaje się, że ten pierwszoplanowy konflikt, nie jest największym sukcesem Treniewa, w tej sztuce świętej, gdzie drugo i trzeciopiano-



1854

ZYG MUNT KAŁUŻYŃSKI

# Czy to Lubow Jarowaja?

we figury tryskają życiem i prawdą. Lubow jest postacią idealną, wzniosłą i na tle otoczenia, gdzie nie ma nutki fałszu, wygląda jak nieludzka figura gipsowa. Gdy w ostatniej scenie wydaje własnego męża na śmierć — po czym oświadcza, że „obecnie dojrzała, by być z wami“ (tj. z komunistami) — nie budzi naszego entuzjazmu, co najwyższej zimne uznanie, zamażone refleksjami, których Treniew na pewno sobie nie życzył.



Groznyj (Hańcza), Panowa (Gorczyńska) i Koszkin (Buszyński)

Brak teatralnej motywacji bezwzględności Lubow wydaje się tym większy, że jest skonstruowany z zachowaniem się porucznika Jarowego, niewątpliwie najpoważniejszej postaci z obozu „białych“. Jarowy jest odważny, nie zmienia swego stanowiska: walczy bezwzględnie i do końca z czerwonymi, pragnie ocalić Lubow, którą kocha. Konsekwencja jego charakteru doprowadza go do konfliktu z jego przełożonymi „białymi“, tchórzami, szachrajami i paskarzami. Gdy Lubow szuka wyroku na schwytych towarzyszy, grzebie w papierach na biurku u „białych“ i zostaje zauważona przez pułkownika, co grozi jej zdemaskowaniem, Jarowyj wyjaśnia, że

„Jego żona jest zazdrosna i podejrzewa, że listy od kobiet przychodzą do niego na adres sztabu“. Jarowyj ginie ostatecznie, bo pragnie uratować Lubow, bo nie chce wydać rozkazu strzelania do tłumy atakującego więzienie, wiedząc, że Lubow jest między nimi.

Takie ustawienie konfliktu, jakie widzieliśmy w Teatrze Polskim — grozi pozbawieniem głównej postaci — Lubow — ludzkiej prawdy, a więc siły moralnej. Latwo zrobić z niej figurę albo niepełną, albo nieszczerą, albo nieprawdopodobny „dęty marmur“; należy zapobiec tej groźbie przez wykonanie sceniczne. Jak to przeprowadzić?

Trudności te mogą być rozwiązane przez właściwą inscenizację. Postępowanie Lubow nie jest regułą, ale wyjątkową koniecznością, zdarzającą się w rzadkich wypadkach. Jej dramat jest pojedynczym faktem, jaki mógł zajść podczas rewolucji. By nadać mu charakter typowy, należy przekonywająco pokazać w imię czego doszło do sytuacji tak skrajnej; nie celebrować uczynku Lubow, tylko go uzasadnić! Teatr musi pokazać, jak otoczenie Lubow staje się jej bliższe od męża, którego mimo wszystko przecież kocha. Ale gdy towarzyszy Lubow pokazuje się blado i źle, wtedy nie ma usprawiedliwienia dla jej postępowania, wydaje nam się ona fanatyczką. Koszkin, Szwandia, ich otoczenie, musi budzić miłość. Lubow ma swój świat, ludzi, których musi kochać najbardziej ze wszystkich. Drugo i trzecioplanowe figury nie mogą być „drugoplanowymi“, „Lubow Jarowaja“, to dramat bohatera zbiorowego, nie jednostkowy: gdy owe postaci stają się martwe, postać Lubow też przestaje być ludzką. Tymczasem teatr pokazał otoczenie Lubow, tak że można by bez szkody wymienić obydwie oboje: białych i czerwonych — jeśli idzie o interpretację aktorską.

Małynicz, w roli Lubow, starała się „ocalić“ tę postać, przez stworzenie prawdy wewnętrznej, która rzadko uzewnętrznia się w słowach, ale która bije z Lubow i pozwala nam się domyślać jej intensywnego życia uczuciowego, jej

serca rozrywanego przez rozterkę. Jej Lubow była skupiona, poważna, z pozoru nieefektowna; gdy jednak dowiaduje się, że mąż ją nadal kocha, jej ogromna uczuciowość nagle się otwiera, dochodzi do takiej siły, że zasłania inne postaci, bogate tło, całą akcję. W pewnej chwili ma się wrażenie, że aktorze tekst „nie wystarcza“, że Treniew nie napisał — i rzeczywiście nie napisał do końca! — całego dramatu, który rozgrywa się w jej duszy. Gra Małynicz przez swoją wymowę osłabia skąpe słowa sztuki. Jest to wielka i piękna kreacja, jaką rzadko się ogląda w naszym teatrze, jej wada jest „przerośnięcie“ tekstu przez interpretację oraz niezgodność z chaotycznym stylem gry innych postaci, bynajmniej niepogłębianych. Ponieważ teatr „nie dograł“ innych postaci do tonu Małynicz, figura Lubow stała się tym bardziej niezrozumiała. Usprawiedliwić jej postępowanie można wówczas, gdy otaczający ją towarzysze są zdolni obudzić w Lubow przywiązanie i miłość większe niż do męża — zdrący; ale muszą oni być wtedy pełni życia i plastyczności. Druga ciekawa rola, to Panowa w wykonaniu Gorczyńskiej: dama świadoma swego uroku, bezwzględna, perfidna, pełna imperatywu i pogardy. (U Treniewa Panowa jest zresztą młodą kochanką, a nie „grande dame“). Na tym, niestety, kończy się saldo dodatnie przedstawienia. Wydaje się, że role nie zostały obsadzone szczęśliwie w tym dramacie, gdzie każda drobna nawet postać jest typem, wyrażającym całą grupę społeczną, i wymaga trafności charakterystyki. Milecki jako Jarowoj jest zamyślony — nie wiadomo dlaczego, trochę demoniczny, ale „po oichu“, bezwładny — gdy powinien to być człowiek czynu, charakter stanowczy, za to przeciw Lubow go kocha! — ukrywający starannie swoje uczucia, niemniej żywiący sentymenty bardzo gwałtowne, podobnie jak Lubow. Być może bardziej odpowiedni od lirycznego Mileckiego, byłby tu aktor typu Pichelskiego. Również Koszkin, przywódca czerwonych, nie jest — jak się zdaje — właściwie obsadzony. Buszyński jest

refleksyjny, powolny, ostrożny, wewnątrz niepewny, świetny bywa w rolach ludzi ukrywających łajdactwo, hipokrytów, jak kapitałista koreański w „Pułkowniku Fosterze“, czy król Klaudiusz w „Hamlecie“. W roli Koszkinia patrzmy na niego z zaniepokojeniem, nigdy niepewni, co zrobi za chwilę, gdy postać ta winna tryskać siłą przekonania. Może lepszy byłby tu aktor imperatywny, np. Pietraszkiewicz; Gornostajew mówi o Koszkinie, że „wiara patrzy mu z oczu“. W ogóle wydaje się, że aktorzy obsadzeni jako „białi“ mogliby wymienić się na role z „czerwonymi“: Hańcza byłby świetny jako biały oficer, wzdurliwy, cedzący słowa, niepokojący, natomiast Dominiak, krwisty, zawzięty — mógłby objąć rolę Groznego. Może lepiej by było, gdyby Cygler, Buszyński, Hańcza stanowili sztab białych i odwrotnie. Pietraszkiewicz, Dominiak, nawet Mileckiego, z jego spokojną wstrzemięźliwością, widzi się raczej w obozie bolszewików.



Jarowoj (Milecki) i Lubow (Małynicz)

Dzwonkowski, jako Szwandia jest na jednej nucie: sympatyczny spryciarz, przyciężki, o głosie nieco przepitym. Nie ma ruchliwości, błyskotliwości, ironii, ludowego dowcipu, charakterystycznego dla tej najlepiej chyba napisanej przez Treniewa postaci, istnej perły w

literaturze rewolucyjnej. Szwandia jest głęboko ludzki, gdy idzie na śmierć, z której cudem się ocala: Dzwonkowski był obojętny, wiadomo było z góry, że się wykreśli. Dobry aktor, ale też nie do tej roli: ktoś na widowni twierdził — może nie bez racji — że jest to rola dla Dymyzy, który — mało kto to wie — potrafi wydobyć silny akcent dramatyczny. Inne postaci są mniej lub więcej przypadkowe: Ciecierski jako Gornostajew jest przebrany, czuć, że udaje nieporadnego, gdy sprytno rozsada, podczas gdy profesor powinien być zgubiony w tym dziwnym dla niego świecie. Dobra jest Zabczyńska w roli zubożonej kuchty, ordynarnej i krzykliwej, ale farsowy styl gry razi na tle całości przedstawienia.

Jest to zapewne winą reżyserii, o której trudno coś powiedzieć: nie można się domyślić, o co chodzi inscenizatorowi: czy chciał zrobić widowisko ludowe, czy melodramat rewolucyjny, czy walkę o duszę, czy tło historyczne, czy wszystko razem (to znaczy nic z tego?), czy chciał dać dokument historyczny, czy spojrzeć na dramat Jarowych okiem widza współczesnego? Trudno się domyślić, jakie były jego zamiary stylistyczne, toteż przedstawienie robi wrażenie, że jest grane „od 7 do 10 godziny“; czy to nie jedyna wytyczna organizacyjna? Podobnie nieczytelny jest zamiar dekoratora: dał wszystko, co trzeba, domek, figurę w niszy, okno z wybitą ramą itd., nie widać jednak logiki stylistycznej: „nija-kość“. W pierwszym obrazie sztab partyzantów „wpuszczony“ jest w kotarę u góry, co podważa autentyczność tego pokoju, który ma sufit z miękkiej materii. Podobnie się robi na uroczystych akademiach. W ogóle, ze smutkiem trzeba powiedzieć, że przedstawienie robi wrażenie nieprzemysłanego, chaotycznego, niby spektakl amatorów. Jeżeli warto je zobaczyć, to dla kreacji Małynicz i Gorczyńskiej i mimo błędów przekładu („Pierś u was żelazna!“ — mówi Koszkin do Groznego) — dla samego Treniewa, klasyka dramatu radzieckiego.