

PERSPEKTYWY I NIEBEZPIECZEŃSTWA

Lubow Jarowaja należy do sztuk, które wystawione trafnie, długo żyją w repertuarze teatru. Do sztuk takich chętnie powraca i widz i aktor. Powiem więcej: jeżeli na scenie przetrwają one lata — rosną wraz z całą otaczającą nas rzeczywistością, kipiącą energią tworzenia nowego życia. Dzieje się tak dlatego, że kryją się w nich głębie, których nie sposób odkryć od razu. I aktor i widz docierają do nich w miarę własnego dojrzewania. Ze tak jest istotnie, dowodzą dwa przedstawienia sztuki *Lubow Jarowaja* w Związku Radzieckim: w r. 1927 w Teatrze Małym i w r. 1937 w MCHAT-cie. Oba najwybitniejsze w ZSRR teatry przystąpiły do pracy nad tym spektaklem z wielkim entuzjazmem i pieczołowitością. W obydwu nie tylko główne, lecz także epizodyczne role kreowali czołowi aktorzy. A jednak start ich nie był równy. Dziesięć lat budownictwa socjalistycznego, lat, w których dokonana została druga rewolucja znaczeniem dorównująca Październikowej — kolektywizacja, nie pozostało bez wpływu na umiejętność głębszego wnikięcia w zagadnienie zwycięstwa klasy robotniczej i jej walki. Sformułowanie w tym okresie nowej metody twórczości artystycznej — realizmu socjalistycznego — wpłynęło na pogłębienie metod pracy teatru.

MCHAT-owskie przedstawienie bardziej przepojone było atmosferą rewolucji i charakterystyka postaci, mocno akcentująca ich filozofię życiową, pozwałała nie tylko domyślać się ich dotychczasowej biografii, ale i wybiec myślą naprzód. Typowa pod tym względem jest wypowiedź B. Liwanowa, wykonawcy roli Szwandii: „*Cóż może robić w tej chwili w naszym kraju Szwandia. (...) Przez ten czas nie tylko nauczył się on czytać i pisać, ale wyrósł pod względem kulturalnym, (...) wybrał zawód wojskowego i studiuje w akademii wojskowej*“.

Ale różniły się między sobą nie tylko przedstawienia z 1927 i 1937 r. Zmieniał się i długo nie schodzący ze sceny spektakl Teatru Małego. Wykonawczyni roli tytułowej Wiera Paszennaja (obecnie wspaniale odtworzająca Waszę Żeleznową w sztuce Gorkiego) pisała w swoich wspomnieniach, że o ile z początku zalewała się łzami patrząc na męża zdradcę uprowadzonego przez czerwonoarmiejców, później — już po latach — grała tę scenę inaczej. Ból pozostał, ale przyłączyło się do niego tyle wyrzutu i gniewu, że ani jedna łza nie spłynęła po jej policzkach.

Przedstawienie *Lubow Jarowaji* w Teatrze Polskim nie jest prapremierą sztuki na naszych serskiej dla filmu, radia i teatru. Andrzej Stopka są twórcami krakowskiej inscenizacji sprzed kilku lat. Nie znam niestety tego przedstawienia, nie mogę

postaci bohaterów nowej epoki — komunistów, partyjnych czy bezpartyjnych. Dla Zofii Małynicz jest to jedno z pierwszych spotkań i tym ważniejsze dla jej twórczości, tym radośniejsze dla widza, że trafne. W tej chwili gra ona jeszcze bardzo nieśmia-

bystrym spojrzeniem, które stara się przeniknąć istotę zjawisk, i głosem, umyślnie spokojnym, za którym wyczuwa się wysoką temperaturę przeżyć.

Lubow — Małynicz jest człowiekiem o głębokich odczuciach, emocjonalnie związanym z ludźmi rewolucji, przede wszystkim dlatego, że w nich widzi realizatorów idei swego najukochańszego męża, rzekomo zabitego na froncie.

Lubow u Treniewa czuje ostrzeżenie i cechuje ją większa siła przekonania. W polskim przekładzie sztuki zaginęły pewne drastyczne wyrażenia Lubow, podkreślające właśnie żarliwość jej przekonań i siłę nienawiści do starego świata. Panowej, mówiącej, że w Rosji królujecie wesz, która wszystko zje — Lubow odpowiada: — „*A my ją wyczeszemy. Są pasożyty gorsze od wszy. One to zjadły mego męża, a zakąsiły dzieckiem*“.

Ileż trzeba goryczy i pasji, aby wyrazić się z taką naturalistyczną wprost drastycznością. Wyglądzenie stylu może oszczędza delikatne ucho widza, ale nie pomaga aktorce w stworzeniu postaci Lubow. Lubow jest skromna w stosunkach z towarzyszami, uczy się dopiero od nich działać. Nad Panową góruje natomiast w każdej chwili i to nie jedynie szlachetnością charakteru — jak to w tej chwili jeszcze gra Małynicz — ale w równej mierze siłą przekonania, siłą wiary nie tylko w słuszność rewolucji, ale i w jej zwycięstwo.

I w jeszcze jednym wypadku przekład nie pomógł aktorce. Język Lubow, jej sposób budowania zdań jest bardzo ludowy. Oczywiście zupełnie inaczej niż Szwandii — Lubow jest inteligentką, ale pochodzi z ludu. To określa w pewnej mierze jej rodowód i zbliża ją bardziej jeszcze do Koszki i Szwandii.

Lubow w wykonaniu Zofii Małynicz jest — raczej przedstawicielką rekrutującej się ze średnich warstw inteligencji (tzw. po rosyjsku „*raznoczinnoj*“ inteligencji). Jest to słuszne. Ale sądząc i z tekstu („*Ja swój rachunek otrzymałam z mlekiem matki. Jedni narodzili się dla rozkoszy, drudzy — dla nienawiści*“) i języka Jarowaji, jej powiązania z ludem są jeszcze bliższe. Może biografia jej przypomina losy samego Treniewa, przedstawiciela starej, przedrewolucyjnej inteligencji, który ani w dzieciństwie, ani w okresie młodzieńczym „*nie widział ani jednego żywego inteligenta*“ — jak sam o sobie opowiada — a na ławę szkolną dostał się późno i to tylko dzięki przypadkowi?



TEATR POLSKI w WARSZAWIE: „LUBOW JAROWAJA“ Konstantego Treniewa. Władysław Hanża (Groznoj), Małga Gorczyńska (Panowa), Gustaw Buszyński (Koszkim). Reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia: Andrzej Stopka

więc zająć się porównaniem; zatrzymam się tylko na przedstawieniu warszawskim.

Zacząłem pisać o tym, że przedstawienie dojrzewa w miarę swego scenicznego życia, bo wierzę, że wiele postaci z *Lubow Jarowaji* będzie rosnąć i doskonalic się, co stać się może wtedy, gdy aktor dotrze do sedna roli, gdy zawładnie jej istotą. Wówczas może swobodnie oddać się dalszym poszukiwaniom, może do nieskończoności zmieniać szczegóły gry.

Bywa jednak i tak, że aktor istotę roli ominie, niby jest bardzo blisko — ale jednak gdzieś obok. Wtedy ta niedostrzegalna zrazu szczelina wciągnie rośnie i rola więdnie.

W *Lubow Jarowaji* na scenie Teatru Polskiego zaznaczają się możliwości pierwszej drogi rozwoju postaci tej sztuki i niepokoją niebezpieczeństwa drugiej.

Aktorzy polscy zbyt rzadko jeszcze niestety spotykają się z odpowiedzialnym i zaszczytnym zadaniem stworzenia na scenie

ło, choć już wzruszająco. Jak gdyby próbuje — czy tak właśnie? I tym bardziej ma się ochotę z widzowi zawołać: „Właśnie tak — tylko śmielej, do końca“. Małynicz zdecydowanie odrzuciła wszelkie łatwizny w pojmowaniu roli Lubow, wszelki prymityw. Nie ma w niej nic ze sztamki rewolucjonistki, żadnej fałszywej ostrości, żadnej demonstracyjnej energiczności ani wiecowych intonacji. Jest prosta i skromna, wrażliwa i serdeczna, umie kochać i nienawidzić. Jest bezkompromisowa, ale nie jest sucha. Bardzo kobieca — w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa. Jej ujmująca kobiecość uderza szczególnie w zestawieniu z arsenałem wyrafinowanej kokieterii Panowej.

Jarowaja pełna jest jakiegoś wewnętrznego napięcia. Bardzo opanowana i zewnętrznie spokojna, trochę jakby nawet „*przyłumiona*“ — Małynicz zdradza jednak ten stan duchowego napięcia i niezwykle badawczym,

Nie chodzi tu oczywiście o jakieś formalne, prymitywne stwierdzenie przynależności klasowej Lubow, ale o poszukiwania tych źródeł, które pomogą aktorce wzmóc żarliwość ideową tej postaci.

Między siłą przekonania Lubow a jej dramatem osobistym istnieje nierozdzielny związek. Ukochanie sprawy i miłość do męża, o którym myśli, że zginął będąc bojownikiem tej właśnie sprawy wyzwolenia ludu — zrosły się w jedno. Nie sposób określić, gdzie kończy się jedna a druga zaczyna.

Tu warto zaznaczyć, że niesłuszne wydaje się skreślenie w tekście całego fragmentu, w którym mowa jest o tym, że Lubow w oknie u Gornostajewów zobaczyła ręcznik, dany kiedyś mężowi na drogę. Jest to nie tylko przygotowanie do niezwykłego spotkania małżonków. Reakcja Lubow, wybuch tęsknoty i rozpacz mówi o ogromnej, niewygasłej miłości do utraconego przed dwoma laty męża, który w jej oczach jest bohaterem.

I nagle Lubow spotyka Michała — zdrajcę i prowokatora, „białego” podporucznika, przez którego zginąć mają jej najbliżsi współtowarzysze. W pierwszej chwili Małynicz — Lubow nie rozumie jeszcze sytuacji. Odzyskała utraconego męża, najdroższego człowieka i radość ją pochłania. Małynicz wyraźnie myśli, że Michał — to towarzysz, który znalazł się wśród białych dla dobra sprawy. Ale prawda jest inna, gorzka, nie pozostawia miejsca złudzeniom.

To co dotychczas było jednością: rewolucja i Michał — ten który żył w jej pamięci — rozdarło się na dwoje. Dokąd pójdzie Lubow? Pozostanie wierna do końca rewolucji. Wierność sprawie jest dla niej równoznaczna z prawdziwą wiernością mężowi, takiemu, jakim był, gdy byli razem, temu, którego znała jeszcze przed dwoma laty, i dźwięki któremu zbliżyła się do rewolucji. Ten nowy Michał — to zdrajca. Obcy człowiek. Obcy — ale z twarzą, głosem, spojrzeniem Jarowoja. Obcy — ale przecież ten sam, który był ojcem jej dziecka. Obcy, ale przecież ciągle jeszcze kochany.

I w duszy Lubow toczy się walka. To rozdarcie, przy jednoczesnym najszczerzszym zdecydowaniu: pójścia z rewolucją, to osobiste cierpienie jest jedną z najbardziej wzruszających stron gry Zofii Małynicz.

Ale droga rozwoju Lubow Jarowoj w sztuce Treniewa jest dalsza jeszcze. Lubow bez reszty oddana jest sprawie rewolucji. Nie waha się ani chwili, nawet i wtedy, gdy walczyć musi już nie tylko bez męża, ale — przeciw niemu. I jest w walce tej konsekwentna. Mimo to wie i czuje, że ciągle jeszcze żywa miłość do Jarowoja jest nie tylko jej sprawą; jest grzechem wobec towarzyszy. Dlatego też tak ostre są jej starcia z mężem w sztabie. Lubow przy każdym spotkaniu walczy jednocześnie z nim i ze sobą. Im żarliwiej służy sprawie, tym boleśniej odczuwa nie

tylko zdradę Jarowoja, ale i resztki uczucia dla niego. Uczucie to jest niebezpieczne. I rzeczywiście — staje się ono przyczyną aresztowania towarzyszy.

Gdy Jarowoj przychodzi do niej do szkoły, Lubow spotyka go jak wroga. Ale gdzieś przecieży tli iskierka wiary w niego. I dlatego w słowach męża słyszy ona to, co tak bardzo chciałaby usłyszeć. „Ja tylko z tobą...” — mówi Michał. A dla Lubow „z tobą” znaczy: z rewolucją. Nie podejrzewa ona nawet, że może być inaczej i stąd jej ostatni, niepomamowany wybuch spychanego na dno serca uczucia. Będąc sama niezdolna do podłości, nie tylko w tej chwili nie podejrzewa o nią męża, ale widzi w nim jutrzejszego zbawcę Zegłowców.

Ale Jarowoj wziął na siebie rolę ich kata. Dla Lubow jest to wstrząs, po którym pozostaje już miejsce tylko na nienawiść.



TEATR POLSKI w WARSZAWIE: „LUBOW JAROWAJA” Konstantego Treniewa. Maria Gorczyńska (Panowa), Mieczysław Mleceki (Jarowoj), Zofia Małynicz (Lubow). Reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia: Andrzej Stopka

Od tej chwili Lubow nienawidzi męża. Gdy Jarowoj odmawia uwolnienia Koszkin i Zegłowców, Lubow nie zabija go nie dlatego, że go kocha, ale dlatego, że Jarowoj zasłużył na śmierć z rąk ludu, którego nienawidzi. Jarowoj winien ponieść śmierć z wyroku ludu, z wyroku rewolucji. Siłą woli opanowuje Lubow ból pozostały po wydartym z korzeniami uczuciu. Dopiero teraz, gdy ostatecznie wykreśliła męża ze swego życia — poczuła się równa towarzysiom.

Tak u Treniewa. Na scenie Lubow kocha do końca. A rewolucyjność spektaklu zależy w dużej mierze od przemian, jakie zachodzą w jej bohaterach.

Jednak charakter Lubow, jej stosunek do wrogów i towarzyszy i wreszcie ta nieskazitelna prawda aktorska, z jaką Zofia Małynicz odtwarza jej postać, pozwalają sądzić, że Lubow osiągnie i tę ostateczną przemianę, tak bardzo ważną dla pełni samej jej postaci i dla całego spektaklu. Wydaje się, że to wszystko musi w końcu organicznie doprowadzić do ostatecznego przełomu i Lubow wypowie swe ostatnie zdanie „Nie, ja dopiero od dziś jestem wiernym towarzyszem” i dlatego także, że

w jej wewnętrznej postawie, w jej uczuciach nie ma już niczego, co byłoby sprzeczne z rewolucją.

Bez Koszkin i bez Szwandii — nie byłoby i Lubow, jej męstwa i duchowej siły.

Można było odnieść się sceptycznie do powierzenia roli Koszkin Gustawowi Buszyńskiemu, znakomitemu odtwórcy roli barona von Waltera. Znamy go raczej jako aktora odtwarzającego postaci negatywne. Buszyński jednak już po pierwszej scenie zmusza do odrzucenia tych wątpliwości, opanowuje uwagę widza i podporządkowuje go sobie.

Zewnętrznie — mało ma on wspólnego z typem rosyjskiego robotnika. Jest raczej polski. Ale nie to jest najważniejsze. Buszyński istotnie jest przywódcą i to utalentowanym przywódcą — jednym z tych, jakich tysięcy

Replika Groznoja naprowadza na rozwiązanie zagadki. A kiedy staje się jasne, że Panowa tym razem nie skłamała, Koszkin postępuje zdecydowanie: nie może pozostać przy życiu człowiek, który swym postępowaniem planami rewolucji. Koszkin sam wykonuje wyrok na towarzyszu, który się shańbił. Wraca do pokoju jeszcze bardziej twardy, zmobilizowany wewnętrznie i dalej dyktuje odezwe.

Koszkin — zahartowany rewolucjonista, pełen nienawiści do wrogów, żywi także ciepłe, serdeczne uczucia, przejawiające się w jego stosunku do Lubow, Szwandii, nawet do Gornostajewa, w którym widzi przyszłego organizatora oświaty, sprzymierzeńca rewolucji. Jego żądza wiedzy, którą pragnąłby obdarzyć wszystkich, napełnia go nie tylko szacunkiem, ale i sympatią do Gornostajewa, mimo że z całą ostrością odpowiada na niefortunne uwagi profesora.

Tej serdeczności brak jednak Buszyńskiemu. Jest on przekonujący wówczas, gdy Koszkin przyjawia niebywałą odwagę przychodząc do Panowej pod sztab, aby zdobyć wieści niezbędne dla uratowania Zegłowców i przybywając na plac przed restauracją, by wydać ostatnie rozkazy działania dla uratowania towarzyszy. Mimo to brak mu ciepła, które promieniowałoby i zbliżało do niego ludzi.

Buszyński — to przywódca, który zachowuje jeszcze zbyt wielki dystans w stosunkach z towarzyszami i tymczasem nie uprawnia wylewnego Szwandii do rzucenia mu się na szyję z radości.

Postać Szwandii w przedstawieniu Teatru Polskiego jest jednym z jego największych niebezpieczeństw. Koszkin, Lubow, Szwandia — są najważniejszymi przedstawicielami bolszewików w sztuce. Ich przemiany, ich dojrzenie przedziwnie niosą w sobie ideę triumfu rewolucji — główną ideę sztuki.

Wszyscy trzej odgrywają ogromnie ważną rolę właśnie dla konsekwentnego przeprowadzenia tej idei. Szwandia — to pierwszy pomocnik Koszkin. Niepiśmienny marynarz, który jednak naukę rewolucji pojął od razu i bez porównania lepiej od niejednego uczonego, nawet sympatyzującego z rewolucją, obdarzony jest nieomylnym instynktem klasowym, pasją, bystrym umysłem i niepożyłą radością życia. Jego tryskająca wesołość wynika z pewności zwycięstwa, właściwej proletariatu walczącemu o swą słuszną sprawę. Szwandia nie jest bynajmniej tylko i po prostu sprytnym wesołkiem — a Aleksander Dzwonkowski tak go właśnie rysuje. Widownia reaguje oklaskami i śmieje się, ale czy tylko o to chodzi?

Publiczność odczuwałaby soczysty, ludowy humor Szwandii i śmiałaby się jeszcze serdeczniej, gdyby na scenie zobaczyła prawdziwego Szwandię, tj. równie radosnego i dowcipnego, a jednocześnie bardziej poważnego i zdolnego do głębszego myślenia.

Na przykład ta cudownie napisana scena, będąca kluczem do

roli Szwandii, kluczem, z którego, niestety, ani aktor, ani reżyser nie skorzystali: dwaj konwojenci prowadzą Szwandię — aresztanta. Grozi mu rozstrzelanie. A Szwandii — gdzie do śmierci! Czeka na niego robota: zostawili go przecież w mieście dla kontynuowania działalności partii. A w ogóle — kocha życie!

Myśl Szwandii uparcie krąży wokół tego, jakby się uwolnić. Wszyscy trzej zatrzymali się na wzgórzu. W dole przepaść. Znała okolica. Na pieńku po prawej ręce Szwandii siedzi Pierwszy Konwojent, po lewej z tyłu, odwrócony do niego plecami — Drugi. Dzwonkowski rozgląda się, jakie są możliwości ucieczki. Tak w teatrze. A przecież u Treniewa jest inaczej. Jest dwóch uzbrojonych konwojentów, możliwości ucieczki — żnikome. I myśl Szwandii biegnie innymi torami. Bacznie obserwuje on obydwu konwojentów. Różnią się oni między sobą nie tylko wiekiem. Konwojent Drugi jest nieskory do rozmowy, obojętny. Widać, że dość ma już wojennej awantury. I z wyglądu też chyba inny niż Pierwszy: bardziej zbiedzony. Dewiza Szwandii: „rewolucja — matka wszystko wytłumaczy” — znów okazuje się nieomylna. Szwandia jest wnikliwym obserwatorem i myśli głęboko. Nie wypuszcza inicjatywy z rąk. Prowadzi rozmowę tak, że może upewnić się: Pierwszy to kulak, Drugi — z biedoty wiejskiej. Teraz „jest w domu” i — działa zdecydowanie. Zwraca Drugiego Konwojenta przeciwko kulakowi odkrywając mu prawdę rewolucji: Szwandia też wojuje o ziemię — o to, by zabrać ją bogaczowi i oddać biedakowi. W tej scenie Szwandia zdradza lotność i inteligencję, które potem wielokrotnie jeszcze podsuną mu wyjście z trudnej sytuacji. Nie tracąc właściwego mu humoru — występuje jako doskonały psycholog i propagandzista. Wszystko tu oparte jest na nieustannym kontakcie trzech ludzi. Tymczasem już sama sytuacja sceniczna w Teatrze Polskim uniemożliwia ten kontakt. Dzwonkowski—Szwandia zupełnie ignoruje swego wybacę — Drugiego Konwojenta, obserwując okolicę, co niesłusznie przesuwając akcenty tej sceny i zuhożąc tym samym postać Szwandii.

W postaci Szwandii najtrudniejsze do oddania jest połączenie humoru ze świadomością powagi sytuacji, którą marynarz ma niewątpliwie. Sama tylko powaga sytuacji groziłaby martwością; sam humor budzi gorący aplauz publiczności. Jednak poświęćcie za tym aplauzem jest dla aktora niebezpieczne, bo odciąga go od próby syntezy, która jest niezbędna.

Drugie niebezpieczeństwo — jakkolwiek innego zupełnie rodzaju — to Michał Jarowoj. Przyznam, że koncepcja aktora jest dla mnie niejasna. Czy w rozumieniu Mieczysława Mileckiego Jarowoj pozostaje „bohaterem” do końca? Czy jest silnym, czy słabym człowiekiem? Od tego przecież bardzo wiele

zależy nie tylko dla zrozumienia samej postaci, ale i sensu ideowego sztuki.

Rewolucja to próba ogniowa idei i charakterów. Jak z tej próby wychodzi Jarowoj u Treniewa — to jasne. Oto wypowiedź autora na ten temat: „Jeszcze bardziej istotnym lapsusem Deltę jest przypisywanie Jarowojowi siły wewnętrznej. Dla Jarowoja charakterystyczny jest właśnie brak tej siły wewnętrznej: właściwa mu jest słabość wewnętrzna, poczucie zbliżającej się zagłady, brak gruntu pod nogami, wewnętrzny chaos. Może Delta ma na myśli siłę charakteru Jarowoja, ale tego nie wolno mylić z wielką siłą wewnętrzną”.¹

Jarowoj jest w obozie białogwardzistów jedynym człowiekiem, działającym nie tylko z pobudek osobistych, dla jakichś własnych korzyści. Jest z przekonania wrogiem rewolucji, bolszewików, „motłochu” — przekładając na nasz język — ludu. Ale jest mądry i przenikliwy — musi więc nienawidzić także i swoich tchórzliwych, podłych, gnuśnych mocodawców. Pogardza nimi. Jest sam. To dobre w momencie chwilowego zwycięstwa, ale gdy karta się odmienia — staje się straszne. Nikną pozory „osamotnionego bohaterstwa”. Zostaje naga nienawiść, która bohaterstwa nie rodzi.

W jakim kierunku rozwija się Jarowoj w sztuce — niechaj pokaże następująca scena.

Jarowoj przychodzi do Lubowa z namowy Panowej w momencie, gdy wie już o klęsce na froncie. Ci ludzie — to marionetki. Prawdziwa nadzieja zwycięstwa wiązała się z frontem. Teraz i ona prysła. Wobec swych „zwierzchników”, ani wobec żołnierzy Jarowoj nie zdradza zmieszania, dezorientacji. Ale gdy znajduje się sam na sam z żoną, jedynym — w jego pojęciu — prawdziwym człowiekiem spośród wszystkich innych przedstawicieli gatunku „homo sapiens”, jakich widzi wokół siebie — odkrywa swoje karty. Michał nie kłamie, kiedy mówi: „tylko ty możesz mi pomóc; jest mi nie do wytrzymania ciężko w tym worku; przyszedłem z duszą tak skaleczoną jak ciało; ty podniesiesz mnie z tego grobu; ja tylko z tobą...”. Ten wybuch rozpacz i miłości jest szczerzy do końca. Więcej jeszcze: od tego wybuchu, od jego żywiołowości i niepoohamowania zależy siła demaskatorska aktora. Widz musi w tej chwili razem z Lubow uwierzyć w przemianę Michała! Bo jeżeli w takiej chwili, w chwili, gdy Lubow zaufała mu w pełni, Jarowoj dostrzegłszy za plotem bolszewików natychmiast przerywa rozmowę i biegnie po patroł, to jest już nie człowiekiem, lecz psem gończym białogwardzistów. Jego moralna degradacja osiągnęła swój punkt kulminacyjny. Dalej jest już tylko nędzny i żaloszny.

¹ K. Treniew. Plesy, Stat' i, riecz. Wyd. Gosudarstwennoje Izdatelstwo „Iskusstwo”. 1952 r. str. 537. Delta — pseudonim krytyka.

Aktor grający Jarowoja musi stać się jego nieubłaganym oskarżycielem. Nie chodzi tu o przejawienie, czy przesadę w doborze środków, ani o satyrę. Ale w wypadku aktora tak subtelny jak Milecki takie niebezpieczeństwo nie istnieje. Natomiast konieczne jest śmiałość, zdecydowane demaskatorstwo.

Więcej demaskatorstwa trzeba też wymagać od Marii Gorczyńskiej — Panowej. Panowa — to ani Ruth Sonnenbruch, ani po prostu „wydra”. Panowa ma swoje przekonania. Wie czego chce, kogo nienawidzi. W swoim pojęciu Panowa jest „obrońcą kultury” przed barbarzyństwem, przed hołotą. Jej kultura, to piękne suknie, wspaniałe pałace i... wieszanie na latarniach ludzi, którzy budowali te pałace dla możnych. Przy takiej „ideologii” nie może być mowy o moralności. I Panowa nie ma moralności. Bez mrugnienia okiem powoduje śmierć pułkownika Kurowa dlatego tylko, że jej przeszkadza swym pożądaniem, jest zbyt natarczywy i wymagający, może być groźny. Ubiła przy tym dwa zajęcia: uwalnia siebie i wywodzi w pole znienawidzonych bolszewików. Uosobienie podłości i nicości, moralnego upadku panujących klas, przy zachowaniu pozorów kultury — taka jest Pawła Pietrowna u Treniewa.

Jest w sztuce jeden człowiek — przedstawiciel starej inteligencji, którego przecież nawet Panowa i Jarowoj uznaliby za prawdziwie kulturalnego, a który także inaczej od nich wita rewolucję. To profesor Gornostajew.

W te dni próby i walki Gornostajew uczy się rewolucji, poznaje jej ludzi. Widzimy go po raz pierwszy, gdy przychodzi do komitetu rewolucyjnego z prośbą, aby mu oddano zarekwirowaną jego bibliotekę. Profesor jednak nie tylko załatwia swoją sprawę. Bacznie przygląda się ludziom, prędko przenika ich charakter. Już w tej pierwszej scenie widać, co go w ludziach porywa. Właśnie — porywa. Tymczasem Ciecierski w roli Gornostajewa orzeka, stwierdza. Jest zbyt akademicki. A Gornostajew to nie tylko uczy się o umyśle „na światową skalę” — jak o nim mówi Szwandia. To żarliwy, gorący człowiek, kochający w ludziach prawdziwe piękno.

Dowiedujemy się później, że był kiedyś za wolnomyślne poglądy prześladowany przez władze carskie, że teraz „za czerwonych” organizował uniwersytet wieczorowy, a „za białych” handluje sacharyną.

Ten handel sacharyną, czy stróżowanie u Duńki jest formą jego protestu. I dlatego Gornostajewa nie można traktować do końca jako obserwatora. Profesor z usposobienia jest człowiekiem aktywnym i protest — taki na jaki go stać w danej chwili — jest przejawem tej aktywności: proponuje, by słowem walczyć o życie Żegłowców. Przy tym jest nieustannym badaczem i na każdym kro-



TEATR POLSKI W WARSZAWIE: „LUBOW JAROWAJA” K. Treniewa. Aleksander Dzwonkowski (Szwandia), Gustaw Buszyński (Koszkini)



TEATR POLSKI W WARSZAWIE: „LUBOW JAROWAJA” K. Treniewa. Aleksander Dzwonkowski (Szwandia), Halina Michalska (Machora), Zdzisław Lubelski (Kostumow)



TEATR POLSKI W WARSZAWIE: „LUBOW JAROWAJA” K. Treniewa. Mieczysław Milecki (Jarowoj), Maria Gorczyńska (Panowa), Franciszek Dominiak (Malinin)

ku odkrywa nicość białogwardzistów a duchowe piękno i czystość ludzi, którzy walczą o swe prawa. To właśnie zbliża go do rewolucji. Powoli wytwarza się coraz silniejsza więź między nim a jej bojownikami. Gornostajew rozumie, że jest im potrzebny,

że oni dopiero oceniają jego wiedzę. Odczuwa szacunek Koszki-
na i Szwandii, który odnosi się
doń z naiwną i wzruszającą pie-
czołowitością, i już dziś profesor
widzi w marynarzu swego przy-
szłego ucznia.

Postać Gornostajewa nie tyl-
ko jest dowodem tego, że wszy-
stko co było postępowe i szla-
chetne w starym świecie przejść
musi na stronę rewolucji, ale
także podkreśla jej piękno, jej
moralne zwycięstwo.

W *Lubow Jarowaji* — może
jak w każdej innej sztuce z.
okresu rewolucji — każda po-
stać konkretyzuje, a jednocześ-
nie uogólnia jakiś kierunek ist-
niejący w tych latach, albo ja-
kieś zjawisko. Elektryk repre-
zentuje swoją odrębną filozofię.
Pragnie dobra na świecie. Pom-
ija jednak, jako „tołstojowiec“
niezbita prawdę, że aby zapa-
nowało dobro, trzeba z całą bez-
względnością niszczyć zło. Ina-
czej — nawet wbrew subiek-
tywnym zamierzeniom — odda-
je się usługi kontrrewolucji.
Julian Składanek tę stronę swej
roli — równie ważną jak mi-
łość do Lubow — akcentuje zbyt
słabo.

Gdyby nie było Duńki, tok
akcji nie uległby zmianie. Jed-
nakże sztuka byłaby uboższa,
nie pokazano by złupowanych,
pseudoproletariackich elemen-
tów, które rewolucję traktują
jako okazję do zagarnięcia dla
siebie co lepszych kasków. Dla-
tego też chciałoby się, aby Duń-
ka, bardzo soczyście zagrana
przez Zabczyńską, zmieniała się
ze śmiesznej — w drapieżną.
Wtedy replika prof. Gornostaje-
wa: „Puśćcie, puśćcie Duńkę do
Europy!“ zabrzmiałby sarkastycznie:
Zabierzcie ze sobą swego nowe-
go sprzymierzeńca, wy, „obroń-
cy kultury“.

Triumf rewolucji — ideą sztuki.
Ta myśl jest oczywiście truiz-
mem i każdy teatr wystawia-
jąc *Lubow Jarowaja* będzie się
starał ją przeprowadzić. Aby cel
ten osiągnąć, konieczne jest
właściwe ustawienie postaci dra-
matu i przepojenie spektaklu
atmosferą rewolucji.

W sztuce Treniewa istnieje
cały „system“ postaci, wśród
których wyraźnie zarysowują
się dwie grupy. W łonie tych

grup żaden człowiek nie jest
ukazany statycznie: jedni nabie-
rają hartu, męstwa, stają się co-
raz bardziej nieprzejednani, szla-
chetni, piękni; drudzy — docho-
dzą do zupełnej degradacji mora-
lnej, znikają u nich nawet ze-
wnętrzny blichtr.

Rozbieżności, jakie powstały
między interpretacją wielu po-
staci dramatu a charakterysty-
kami danymi przez Treniewa,
w znacznej mierze wpływają na
osłabienie rewolucyjnego brzmie-
nia całości spektaklu.

Na czym polega atmosfera re-
wolucji? To przebudzenie nagro-
madzonych talentów, nagroma-
dzonej energii, bohaterstwa mas
ludowych — silne jak żywioł. To
tysiąckrotnie wzmożone zorgani-
zowanie i dyscyplina szeregów
partyjnych. To wykorzystanie
najdrobniejszego nawet zadania



TEATR POLSKI W WARSZAWIE: „LUBOW JAROWAJA“ Konstantego Tre-
niewa. Scena końcowa sztuki. Reżyseria: Bronisław Dąbrowski, scenografia:
Andrzej Stopka

z poczuciem ogromnej odpowie-
dzialności. To nieustanne napię-
cie, stan pogotowia, mobilizacji,
czujności — nie tylko w chwila-
ch walki, ale i po zwycięstwie.

Tak jest w życiu — to więc
obowiązuje i teatr, który chce
życie odzwierciedlać.

Tymczasem na scenie Teatru
Polskiego widzimy biegnące ner-
wowo telefonistki, rozkrzycane

dzieci i wiatujące operetkowe
paniusie. Dzieci — po prostu
przeszkadzają. Ich zabawa w re-
wolucję to szczegół rodzajowy,
który osłabia napięcie sytuacji.
A telefonistki i komsomołki na-
leżą do ludzi, którzy na danym
terenie dokonują historycznego
przewrotu i właśnie skupienie,
właśnie spotęgowane nawet po-
czucie ważności wykonywanego
zadania oraz podkreślony zew-
nętrzny spokój przy ogromnym
wewnętrznym napięciu — pozwo-
liłyby odczuć atmosferę rewolu-
cji.

Ostatnia scena, której nie ma
w drukowanej wersji sztuki, a
która istniała w przedstawieniu
MCHATu w 1937 r. budzi po-
ważne wątpliwości. Jak wiado-
mo Niemirowicz-Danczenko oba-
wiał się, aby nie miała ona cha-
rakteru Święta Pierwszomaja-

Ostatnia sprawa, to wejście
białogwardystów do miasta w
obrazie drugim. Uderza tu po-
mieszanie stylów. Czyje to oczy
w tej sztuce i w danej chwili
tak karykaturalnie widzą „bia-
łych“? Chyba nie Lubow Jarow-
waji, która przywariła do ściany
i za chwilę ujrzy wśród wrogów
swego męża? Wprowadzenie na
to pstrzeżenie naturalistycznie
ucharakteryzowanych Żegłow-
ców wzmaga jeszcze nieporozu-
mienie w reżyserii tej sceny.

Inaczej i niewątpliwie słusz-
niej potraktowani zostali biało-
gardziści w scenie na bulwarze
i w kawiarni w obrazie piątym.
Znały tam swoje odbicie i
pustka wewnętrzna i lekko-
myślna beztroska i nicość chwi-
lowych zwycięzców, właśnie dla-
tego, że aktorzy grają serio. Na-
tomiał w ludzie w tej scenie
nie odczuwa się tego, o czym
mowa od początku sztuki, tj.
rewolucyjnego porządku. Oczy-
wiście rewolucja to nie „Para-
denmarsch“. Ale też gorączko-
wość to nie chaos, a na scenie
wśród rewolucyjnego ludu do-
minuje to drugie. Akcja sztuki
dzieje się wtedy, gdy narody
Rosji mają już za sobą szkołę
rewolucji 1905 r. i luty — paź-
dziernik 1917 r. Lud wie, że tym
razem walką kieruje partia bol-
szewicka. To daje poczucie siły,
nawet w momentach chwilowe-
go opanowania sytuacji przez
białych i tę siłę chciałoby się
ujrzeć na scenie.

Publiczność Warszawy spragnio-
na jest rewolucyjnego repertua-
ru. *Lubow Jarowaja* odpowie na
to ciągle jeszcze niezaspokojone
pragnienie i dozna na pewno
gorącego przyjęcia. Tym więk-
sza powinna być troska i teatru
i samych widzów o ten spektakl.

Z takiego właśnie stosunku do
niego wynika ta wypowiedź. Nie
ma ona pretensji, żeby być syn-
tetyczną recenzją. Porusza tylko
niektóre sprawy. Opuszczono w
niej wiele zagadnień ważnych
szczególnie dla tego przedsta-
wienia, jak np. sprawa epizo-
dów. Jest pisana na gorąco,
w wyniku wszystkich radości i
obaw, jakie wywołało obejrze-
nie spektaklu, który poważnie
niepokoi swoimi brakami, ale
wzrusza, czasem nawet wstrząsa.