

1951, nr 16 (22 kwietnia)

EGON NAGANOWSKI

CAŁA PRAWDA REWOLUCJI

Zbiorową bohaterką sztuki Treniewa jest sama Rewolucja, rewolucyjna walka nowego ze starym, walka tocząca się na polu bitwy, w konspiracji, w ludzkich umysłach i sercach. Przedstawiając chwilowe wycofanie się czerwonych oddziałów z pewnego miasta, krótkotrwałe panowanie w nim białych, ich ostateczną klęskę zakończoną paniczną ucieczką i zwycięstwem rewolucji, autor wokoło tych prostych historycznych zdarzeń osnuwa kilkanaście krzyżujących się pierwszo- i dalszoplanowych wątków akcji. Niby ruchliwy operator filmowy kieruje swój obiektyw to na obóz rewolucji, to na obóz kontrrewolucji, ukazując wyraźnie klasową, ideologiczną i moralną przepaść, która dzieli zmagające się siły. Przy tym bynajmniej nie ułatwia sobie zadania. Obok niezłomnych, monolitycznych od samego początku bojowników proletariackiej sprawy, oraz do gruntu zdeprawowanych, nieuchronnie skazanych na zagładę białogwardystów, wprowadza postacie, które pod wpływem rozwoju wypadków przechodzą definitywnie na stronę ludu, stają się prawdziwymi towarzyszami lub też staczają się ostatecznie na stracone pozycje ginaącego świata. Te dramatyczne „przejścia”, subtelnie i indywidualnie zróżnicowane, a zarazem typowe w swej klasowej wymowie, świadczą — jak cała zresztą sztuka — o tym, że piękna i wzniosła prawda rewolucji porywa i uszlachetnia tych, co jej służą, otwiera oczy ślepych, a piętnuje zdrajców i wrogów, rzuca Treniewa na szeroko namalowane tło ówczesnego społeczeństwa rosyjskiego. Widzimy wiele mniej lub więcej epizodycznych, nieraz kapitalnie zarysowanych postaci — od budzących się z klasowego uśpienia lub zupełnie jeszcze ciemnych chłopów, do błakających się między „liniami” liberalistów, od szlachetnego lecz naiwnego sekciarza do zawodowego donosiiciela, „szabrowniczki” i prostytutki. Postacie te pomieszane z tłumem żołnierzy Czerwonej Armii, robotników, białogwardystów, mieszczan, sprzedawców ulicznych, przechodniów itp. pokazuje autor w ciągłym ruchu, w migawkowych, szybko zmieniających się scenach i scenkach. To współgrające z głównymi bohaterami tło wyrzuca co chwilę pewne grupy czy jednostki na pierwszy plan, by je zaraz znów pochłoniąć i wysunąć inne. Dzięki temu otrzymujemy niesłychanie barwne i dynamiczne widowisko, oddające wyśmienicie rytm rewolucyjnych walk i przemian — oczywiście pod warunkiem, że się sztuce należycie wystawi.

jednym z bezsprzecznych osiągnięć poznańskiego przedstawienia. Dotyczy to zwłaszcza wszystkich scen tumultów, zamieszek i batalistycznych fragmentów.

We wspomnianej scenie bulwarowej reżyser ani na chwilę nie pozwala widzowi zapomnieć o tym, że biali, ogarnięci szaleńską spekulacją, trawiający lekkomyślnie czas na hulance, siedzą na beczce z prochem, do której proletariackie ręce przytykają już palący się lont. Przy tym obraz ten zyskał niewątpliwie na symbolicznej wymowie dzięki dobremu pomysłowi dekoracyjnemu Tadeusza Kantora. Podział planów na bawiącą się „górze” i na „dół”, gdzie rozstrzygają się losy przyszłości ma naprawdę głębszy, pozadekoracyjny sens. Sensu tego scenografa w innych obrazach niestety nie wydobył. I tak np. lokal Komitetu Rewolucyjnego, mający się mieścić w jakiejś byłej willi, nie wykazuje — wbrew wyraźnym wskazówkom autora — żadnych „śladów dawnej zamożności”, stylizowana szkoła (obraz VI) niczym z sztuką nie jest związana a ponadto robi wrażenie szkoły dla liliptów, ekspresjonistyczne skały w obrazie III ani nie harmonizują z rozgrywającą się na nich sceną, ani tym bardziej z ściśle realistycznym charakterem całości spektaklu. Tyle, sumarycznie o dekoracjach, które nie są najmocniejszą stroną poznańskiej „Lubow”.

A teraz najważniejsze postacie sztuki i ich aktorska interpretacja. Otóż pod względem ideologicznym w „Lubow Jarowaja” dominuje niewątpliwie komisarz Koszkin, mimo że sytuacyjnie nie jest on bynajmniej postacią centralną. Koszkin reprezentuje siłę, prawdę, bezkompromisową ideowość i moralną czystość rewolucji. Kieruje z ramienia partii akcją bojową, potem w czasie okupacji miasta przez białych działalnością konspiracyjną, nie waha się zastrzelić swego przyjaciela i „towarzysza na śmierć i życie”. Groźno, gdy ten splamił się rabunkiem, głęboko docenia znaczenie oświaty, otacza opieką znanego uczonego, profesora Gornostajewa, który pod jego wpływem postanawia służyć swą wiedzą ludowi. Koszkin jest więc pięknym typem pozytywnego bohatera — właśnie takiego, jaki naszym aktorom wciąż jeszcze sprawia największe kłopoty. Antoni Żukowski, odtworzający tę postać, dzięki silnie zaakcentowanej prawości, energii i stanowczości, dzięki spokojowi, promieniującemu z jego postawy, na ogół dobrze podkreśla przodującą rolę ludzi partii w walkach z białogwardyjską kontrrewolucją. Szeregowca rewolucji Szwandę autor wyposażał we wspaniały ludowy humor i dowcip, uczynił zeń niezapomnianą, tryska-

podczas wojny męża, ongiś ofiarę rewolucjonistów, odnajduje w szeregach białych, krzepnie jeszcze bardziej pod wpływem tego okropnego odkrycia oraz dalszych bolesnych rozczarowań i ostatecznie wydaje zdrajcę w ręce karzącej sprawiedliwości ludu. I wtedy dopiero, złożony ofiarą ze swej miłości, która stała się miłością złą, bo sprzeczną z jej drogą ideologiczną i dobrem ludu, może o sobie powiedzieć, że od tej chwili zasługuje na miano „prawdziwego towarzysza”.

Niemirów, Danczenko ostrzegali kiedyś, by roli Lubow nie ujmować statycznie, by nie przedstawiać jej zaraz od początku jako

wieka na śmierć, byle tylko uratować swe życie — nędzne życie zupełnego bankruta.

Rola Jarowaja, podobnie jak rola jego żony, jest trudna. Jan Rudnicki zaś, grając ją, popełnia ten sam błąd co Jabłonowska, tylko że... w odwrotnym kierunku. O ile Lubow Jabłonowska jest od początku taką, jaką powinna być dopiero przy końcu, o tyle Jarowaj Rudnickiego jest do końca taki, jakim powinien być najwyżej — i to częściowo — na początku. Chodzi bowiem o to, że Rudnicki uwypuklając silnie dodatnie cechy postaci, utrzymując się stale w tonie bolesno-tragicznego napięcia, pozostaje do końca, do ostatniego „Zegnaj,

tlwym cynizmie Panowa-Kiernikówna przykuwa ponad słuszną miarę uwagę widza.

Powiedzieliśmy poprzednio, że dużo trudności przy realizowaniu „Lubow Jarowaja” nastęrcza konieczność wprowadzenia znacznej ilości drugoplanowych i epizodycznych postaci, które są ważne dla całości obrazu. I tak np. przez pułkowników Malinina i Kutowa oraz dziennikarza Jelisatowa Treniew dobitnie charakteryzuje białogwardyjski obóz jako kłębowski osobistych rozgrywek i ambicji, małostkowych zawiści, demoralizacji, spekulacyjnych interesów ukrywanych pod szumnymi frazesami o honorze i ojczyźnie. Ryzy te wydobyto w przedstawieniu z dużą prawdą i umiarem, bez wpadania w łatwinę karykatury. Malinin Zdzisława Relskiego jest udanym typem szarmanckiego kobieciarza i brutalnego specjalisty od wypraw karnych i egzekucji, a Zdzisław Salaburski oddaje w każdym szczególe wyśmienicie ciętego cynika i oszukańczego aferzystę — Arkadiusza Jelisatowa, nędzną kreaturę bez czci i wiary.

Malując szeroko zakrojone tło społeczne Treniew pokazuje w sztuce m. in. kilka reprezentacyjnych postaci chłopskich: wieśniaczkę Marię (doskonała starucha Jadwiga Sachnowskiej) poszukującą i znajdującą swych synów we wrogich obozach — biedniaka Grzegorza u czerwonych i kulaka Siemiona u białych (dobry typ stworzony przez Józefa Skwierczyńskiego), dalej dwóch równie klasowo zróżnicowanych konwojentów, z których drugi, fornał, przechodzi do partyzantów, a wreszcie Pikałowa, zupełnie nieuświadomionego i zahukanego chłopka, co to „chadzał z towarzyszami i przeciw towarzyszom”. Pikałowa gra kapitalnie Eugeniusz Kotarski, udowadniając raz jeszcze, że — mówiąc słowami Sokratesa — „nie ma ról wielkich i małych. Są tylko role świadomie zagrane albo bezdusznie odczytane”.

Z innych postaci należy jeszcze wymienić szlachetnego, lecz naiwnego sekciarza „Kołosowa (z ujmującą prostotą gra go Jerzy Pietraszkiewicz), służącą Dunię, spekulankę i szabrowniczkę, swoiście pojmującą awans społeczny (Antonina Barczewska), stróża Czyra, zawodowego donosiiciela (Stanisław Płonka-Fischer) oraz małostkową mieszczkę Helenę Gornostajewą (bardzo dobra — Janina Detkowska). Mającej ostatniej, profesor Gornostajew zasadniczo odgrywa w sztuce dosyć ważną rolę. Przekonawszy się, że władza radziecka otacza naukę i naukowców troskliwą opieką, że w przeciwieństwie do kontrrewolucjonistów, chodzi jej o rzeczywiste podniesienie poziomu kulturalnego szerokich mas, profesor postanawia użyć swych sił i wiedzy dla szczytnego dzieła ludowego nauczania. Z oderwanego od życia humanisty staje się pożytecznym członkiem nowego, rodzącego się społeczeństwa. Niestety w bezbarwnej interpretacji Jerzego Kordowskiego (stałe zastępstwo za chorego, o wiele lepszego Apolinarego Possarta) Gornostajew jest tylko żalosnym safandulą, wiecystym arestancem. Ideologiczny sens postaci ginie przy tym prawie zupełnie. Zdecydowanie słaby jest też liberał Folgin, grany przez Władysława Kozłowskiego.

Jak wynika z wyżej przeprowadzonej analizy głównych postaci „Lubow”, trafne ich odtworzenie jest rzeczą bardzo trudną i miarą tych trudności trzeba też — mimo takich czy innych zastrzeżeń — mie-



„Lubow Jarowaja” Treniewa w Państwowym Teatrze Polskim w Poznaniu. Scena zbiorowa z obrazu VII: Lubow (Jabłonowska) przemawia do robotników.

zbyt silnej indywidualności i jako towarzyski, bez reszty oddanej sprawie rewolucji. I słusznie. W ten bowiem sposób jej dojrzenie nie znajduje wyrazu, jej ofiara straci na decydującym znaczeniu, a dynamika rewolucyjnej prawdy, wyzwalającej w ludziach szlachetne bohaterstwo, zostanie — w oczach widza — osłabiona. Niestety Janina Jabłonowska, poznańska Lubow, jest właśnie od pierwszej sceny silną i wykrystalizowaną towarzyszką. W tych zwężonych ramach stwarza konsekwentny typ zahartowanej, twardej, surowej dla siebie samej kobiety, co m. i. zewnętrznie podkreśla „topornością” postawy i ruchów, zupełnym prawie zatarciem kobiecych cech. Lubow Jabłonowskiej jest chwilami głęboko tragiczna, ale jest to tragizm zbyt jednostronnie heroiczno-patetyczny, a tam gdzie aktorka stara się, jak np. w scenie przed szkołą, zgodnie z tekstem zdobyć na bardziej miękkie akcenty — nie przekonuje. Trudno nam uwierzyć, że Lubow naprawdę kocha męża silnym uczuciem zaprawionym raz tęsknotą i nadzieją, to znów gorczą i wzdargą. Dlatego też scena wskazania patrolowi uciekającego w przebraniu Jarowaja oraz scena ostatniego spotkania z nim, gdy przechodzi pod eskortą, choć zasadniczo świetnie zagrane (mimika!), nie wywierają takiego wrażenia, jakie wywierać powinny. Tragedia, ofiara i zwycięstwo Lubow nie wydają się tak wielkie, tak po ludzku bliskie, jakimi przecieć są.

Zupełnie innego rodzaju, niż optymistyczna tragedia Lubow, jest specyficzna tragedia Michała Jarowaja. Jego linia nie wznosi się, lecz opada, jego nieszczerze osobiste jest wynikiem ideologicznego upadku, zdrada spycha go do „ślepego zaułka”. Tak jak wszystkie postacie Treniewa, tak też i on jest zindywidualizowanym typem, typem inteligenckiego mienszewika czy

Luba! — stanowczo zbyt sympatyczny i szlachetny. A ponieważ w ramach tej koncepcji gra bardzo dobrze, budzi raczej współczucie, niż odrazę, schodzi ze sceny nie jako okryty hańbą zdrajca, morderca i bankrut, lecz jako ofiara na wpół tylko zwinionych win. Razem z Panową gotowiliśmy w nim prawie upatrywać biednego, zabłąkanego „rewolucyjnego porucznika”, który nie mógł się rozróżnić w gmatwaniu powikłanych czasów i dlatego poniósł tragiczną klęskę.

Typową bankrutką jest też Pawła Piotrowna Panowa, wdowa po zmarłym w czasie rewolucji architekcie. Zieje ona nienawiścią do czerwonych, do nowego, rodzącego się życia, którego nie rozumie i rozumieć nie chce. Mimo że widzi nieskazitelną uczciwość i ideowość takich rewolucjonistów jak Koszkin, mimo że, z drugiej strony, nie ma żadnych złudzeń co do wartości „zbawców ojczyzny” — jak sarkastycznie nazywa białogwardyjskich oficerów, to jednak solidaryzuje się z obozem kontrrewolucji, ze swoją klasą. W Panowej, pięknym lecz trującym kwiecie, wyrosłym na bagnistym gruncie, autor skoncentrował wszystkie cechy ginącego świata, jego błyskotliwy, zewnętrzny szczyt, jego beznadziejną pustkę, bezideowość, moralną klęskę przed klęską oręża. A w chwili tej klęski, podczas ostatniej rozmowy z Lubow Panowa staje przed nami w całej swej niczym już nie zamaskowanej podłości. Ulotniły się słowa o kulturze, salonowe kalambury i świetne pozory, ulotniła się ironiczna pewność siebie, pozostała sama obłądana, bezsilna nienawiść klasowa i nic prócz niej.

Treniew przedstawił psychikę i drogę Panowej z mistrzowską wnikliwością. Z bezbłędna ideologiczną i artystyczną prawdą wycieniował typową postać, potępił przez nią i obnażył kosmopolityzm i rozkład duchowy burżuazji, inteli-



„Lubow Jarowaja” Treniewa w Państwowym Teatrze Polskim w Poznaniu. Scena zbiorowa. Od lewej: Szwandia (K. Wichniarz), Koszkin (A. Żukowski), Profesor (A. Possart), Zona (I. Detkowska), Panowa (M. Kiernikówna), Jelisatow (Z. Salaburski).

Twórca i reżyser poznańskiego spektaklu, Tadeusz Muskat, przystąpił do rzeczy z jasno sprecyzowaną, z samej sztuki wysnutą koncepcją inscenizacyjną. Widać to od razu po trafnym zróżnicowaniu atmosfery, panującej w obozie czerwonych i obozie białych. Pierwszy tchnie, mimo nieodownego chwilami pośpiechu, wytężonej pracy i aktywności bojowej, wielkim wewnętrznym spokojem, płynącym z niezachwianej wiary w ostateczne zwycięstwo, a drugi trawiony jest nieustannym, „podskórnym“ niepokojem, przecuciem klęski, maskowanym bądź sztucznym optymizmem, bądź też hulaszczą, jakże nerwową w gruncie rzeczy „beztroską“. Zamierzony przez autora kontrast reżyser pogłębił wszystkimi stojącymi mu do dyspozycji środkami. O ile np. scenę w Komitecie Rewolucyjnym, krótko przed ewakuacją miasta, cechuje celowość działania, oszczędność ruchów aktorów, brak jakiegokolwiek popłochu, o tyle zamieszanie wśród białych, wywołane przez drobny incydent w scenie bulwarowej przeradza się w histeryczną, z doskonałym realizmem wyreżyserowaną panikę. Operowanie tłumami, grającymi w „Lubow“ tak ważną rolę, jest w ogóle

przynależąca życiem postaci. I trzeba przyznać, że Kazimierz Wichniarz walory te wydobyla z doskonałą werwą i rozmachem. Chwilami co prawda komizm Wichniarza przygłusza klasową wymowę postaci (scena z konwojentami), lub nawet nabiera trochę operetkowego zabarwienia (przeszarżowane uwolnienie Lubow). Mimo to Wichniarz, ogólnie biorąc, dobrze wywiązuje się ze swego zadania, bo grając Szwandę dodaje do komizmu sporą dozę naiwnej, lecz gorącej wiary w sprawę, trafnie stwarza pełnego uroku i romantyki pozytywnego bohatera.

Pragnąc odmalować całą prawdę rewolucji, Treniew nie mógł pominąć jej optymistycznego tragizmu. Przeciwnie. Poprzez postać Lubow Jarowaja postawił go w centralnym punkcie sztuki. Lubow, niepozorna nauczycielka wiejska, z „ciemnej, tchórzliwej mieszczki“ — jak samą siebie retrospektywnie określa — staje się bohaterską bojowniczką, okupującą ideologiczne zwycięstwo nad sobą samą najstraszliwszą osobistą tragedią. Koszkin i Szwandia nie ulegają od pierwszego do ostatniego aktu żadnym przemianom. Natomiast Lubow rośnie w naszych oczach, mimo wewnętrznej męki nie załamuje się, kiedy zaginionego

inteligentnego dostawcy żywności czy eserowca, który dostawczy się w czasie wojny do niemieckiej niewoli i przesiąknawszy kapitulantskimi ideami tamtejszej socjaldemokracji, przeszedł faktycznie do obozu reakcji i wiernie mu służy, bo fanatycznie nienawidzi bolszewików. Wprawdzie uważa to tylko za chwilowe przymierze, oszukując sam siebie jednocześnie jasno widzi w kontrrewolucjonistach „garść skazańców“, „zeschłe liście niesione wiatrem“, lecz wdziawszy raz białogwardyjski mundur oficerski zdejmuje go dopiero w chwili ostatecznej klęski. Przy tym trzeba podkreślić, że autor, rzetelny, unikający wszelkich schematów realista, nie poskąpił zdrajcy rysów dodatkowych. Jarowoj jest początkowo w pewnym sensie uczciwy — tą uczciwością odbija od całego białogwardyjskiego otoczenia — jest odważny, energiczny, gorąco kocha Lubow. Przymioty te nie ratują go jednak przed upadkiem. Reakcyjna ideologia rozkłada nieuchronnie jego osobowość, prowadzi go od zdrady do zdrady, w końcu odbiera mu nawet osobistą odwagę. Jak ostatni tchórz stara się uciec w ubraaniu „ofiarnika“ Kołosowa, skazując tym samym niewinnego czło-

kład dawnej burżuazyjnej inteligencji rosyjskiej gardzącej rodzinnym „barbarzyńskim“ krajem. A jednak ustawienie tej postaci w sztuce budzi zastrzeżenia. Autor tak ją „wypieścił“, tyle miejsca jej przyznał, że przez to niewątpliwie naruszył proporcje całości. Stąd płynie jasna wskazówka, że w realizacji trzeba Panową, przedstawicielkę ginącego świata, chwilami słońować, by — z szkodą dla ideologicznego sensu — nie wysuwała się zbyt na pierwszy plan. Tego słusznego, jak mi się wydaje, postulatu w omawianym przedstawieniu nie uwzględniono. Manuela Kiernikówna dysponując doskonałymi warunkami zewnętrznymi wygrywa bez reszty wszystkie nuanse i sugestie tekstu. Pomijając pewne „przegięcia“ i sztuczne pozy, kształtuje — ogólnie biorąc — typ Panowej z tak wyrafinowaną finezją, czyni go przy całej jego moralnie i ideologicznie odrażającej wymowie, aktorsko tak interesującym, że zapewnia sobie w sztuce dominujące miejsce. Szczególnie w zestawieniu z przesadnie heroiczną i „usztynioną“ Lubow Jabłonowskiej, drapieżną i dekadentką, lecz bardzo przy tym żywą i przekonującą w swym błysko-

ryzcie osiągnięcia wykonawców i reżysera. Jeżeli zaś właśnie przy omawianiu ról najważniejszych starałem się przede wszystkim zwrócić uwagę na pewne błędy czy niedociągnięcia, to czyniłem to dlatego, aby ewentualnie pomóc w ich usunięciu. Chciałoby się przecież, by przedstawienie, które na pewno nie prędko zejdzie z afisza, przedstawienie ogólnie biorąc dobre, inscenizacyjnie bardzo ciekawe, było jeszcze lepsze i jeszcze ciekawsze. Była cała prawda Wielkiej Rewolucji Proletariackiej, artystycznie skondensowana i zawarta w dziele Treniewa dotarła nieskaziona do widzów cisnących się coraz tłumniej do teatru.

Jedno w każdym razie nie ulega wątpliwości i to chciałbym na zakończenie specjalnie podkreślić, a mianowicie, że „Lubow Jarowaja“ w reżyserii Tadeusza Muskata, będąc godnym uwagi osiągnięciem w skali ogólnopolskiej, stanowi w pracy Teatru Polskiego w Poznaniu wielki krok naprzód. Krok w kierunku socjalistycznego realizmu i ideologicznego upartyjnienia sztuki scenicznej.

Egon Naganowski