

Kultura

teatr
plastyka
film
muzyka

Pojawia się na scenie sześciokrotnie: Z tego trzy przypadają na „też razniejszą” czyli sceniczny rok akcji 1929, trzy na szczęśliwą epokę, w której opahowano już nawet śmierć, a którą Majakowski datuje rokiem 1979. Za każdym razem jest inny i za każdym razem pozostaje tym samym Wanią Prisyppkinem, który, żeby żyć, musi mieć coś dla serca.

Najpierw jest jeszcze proletariuszem, dopiero żeni się z Nepem w

też, chwalebnie zakochany, który walczył, ma prawo do odpoczynku na brzegu rzeczki. Czyli chce mieć szafę z lustrem, pieniądze, wpływy, dzieci *dystygnowanie* wychowane i kulturę obyczajów. Ubrany jest jeszcze po staremu, w waciaku, w czapeczce szpiczastej, chociaż szyja już okręcona błyszczącym szalikiem. Puszy się i nadyma. Pyszni możliwościami, popisuje jednak — także czy przede wszystkim? — rodowodem robotniczym. Zoje, eks-lubą, karci za zapalę miłosne tonem aktora z tragedii filmowej. Jest „kibotyński, bardzo śmieszny, prostacki i nadyty.”

Uczy się być ważny. Uczy się dygnitarstwa. Chociaż, nauczyciela-pochlebę Bajana (Z. Wardejn) trzyma jeszcze na niejaki dystans.

W hotelu robotniczym Prisyppkin ma już skórę nepowca-konformisty. Ale pod nią jeszcze duszę Wani. Pojawia się we wspólnym pokoju, wśród dawnych towarzyszy i współlokatorów przebrany za zięcia fryzjerskiego. Przebrany górlowie, za nadto, naiwnie i prostodusznie. Dwa krawaty, bardzo kolorowe, jeden na drugim. Biała koszula, na to kamizelka w barwny wzorek, lakierki — świeżo kupione, jeszcze jedna koszula — wierzchnia — koloru ostrej minii. W orszaku aranżer, impresario i stręczyciel świetności nowego życia — Bajan. Już górujący nad Prisyppkinem, już owaśszy. To on zarządza lekce tańca. Pokazuje kroki fokstrota — giętki, zgrabny. Niezdar-ny Wania a właściwie — odtąd już — Pierre (i Skriphin nie Prisyppkin, to brzmi ładniej) musi je naśladować. Lomnicki patrzy spode łba: potrafi czy nie? W środku wie, że chyba nie-szczególnie, ale chytry uśmiech na niemądrej twarzy potwierdza: on wie też, że Bajan zaaprobuję w rezultacie efekt. Jakikolwiek by nie był. I Prisyppkin zaczyna tańczyć. Przykłada się do tego solennie, po dawnemu, po robociarsku. Brwi ma groźnie ściągnięte, oczy znieruchomiałe, nogi nieprawdopodobnie sztywne. Cały jest karykaturą tańca, przypomina niedźwiedzia na jarmarku, ale rytm łapie. I utrzymuje go do końca. Ciężki, podobny do clowna z cyrku, wpisany niemal w kwadrat. W momencie, w którym czuje, że zaczyna mu coś wychodzić, cieszy się spontanicznie i natychmiast gubi rytm fokstrota żywiołowo demonstrując kozaka. I wtedy jest normalny, nieprzerysowany.

Podczas wesela jest wyraźnie nie-swoj. Frak, czerwony kwiat w bu-tonierce, biały gors, biała chusteczka także. I krawat — żółty, ogromny. Kamizela wzorzysta. Zachowa ten strój do końca. Siedzi sztywny i czeka na towarzyszy z zawkomu. Kiedy

te — wcale nie robi wrażenia uspo-kojonego. Smutny jest. Placze po pi-jacku, na stole, na piersiach narze-żonej. Obco mu. I głupio. Kiedy Cy-ganka śpiewa balladę o czerwonym ślubie, na którym pan młody był w kombinie — Lomnicki ma oczy spuszczone i głęboko się wstydy. A zaraz potem boi, sam nie wie cze-go, ale wyrwa rękę Cygance. Zno-wu tańczy. Żywiołowo. Bez radości, ale z zapamiętaniem. Wygląda to strasznie. Tańczy swój nowy obo-wiązek, swoją nową pozycję, nowy styl życia. Nie umie ale musi. On się nauczył. Na razie — tak jak potrafi bez gracji i kroków ale mocno. Groźnie.

I na tym kończy się życie Prisyppkina. Urywa się ewentualna groźba co dalej jeszcze wykiełkuje z tego oto?... Po katastrofie, w drugiej czę-ści spektaklu jest już tylko CZŁO-WIEK — Prisyppkin, przeciwstawio-ny AUTOMATONOM-ludziom do-skonałym. I wszelka groźba i wszel-ka groza zawarta jest po tamtej, ich automatonów ludzkich stronie.

Prisyppkin tuż po rozmrozeniu to tylko zdumienie, żywotność, potem rozpacz... Że oto — sam. Ze dookoła tacy inni. Że nudno, sterylne, bez-serca. Próbuje się bronić, próbuje zarazić otoczenie alkoholem, erotyz-mem, brutalnością, czymkolwiek co-ludzie i zrozumiałe, choć przecie-ż nieładne i naganne. Próbuje swoich kawałów, rubaszości, śpiewania, gry na gitarze. Rozpaczliwie szuka kon-taktu ze światem, w którym się zna-lazł. Aż znajduje. W ZOO, jako *cielo do kasanía* dla pluskwy. I jako obiekt rozrywkowy dla tłumu.

Kiedy odsłaniają klatkę w finale, leży na łóżku i gada z pluskwą. Po-cichutku. Potem pije piwo. Brzda-ka na gitarze. Nie patrzy na tłum, cisnący się do klatki. Ale wręcz się wychodzi. Na ślaniających się no-gach, niepewny. I jakby pierwszy raz zobaczył widownię i wszystko co go otacza. Pyta: *obywatele, bracia, swoi dla czego ja jestem w klatce?* Pyta-nie postawione jest cicho, nerwowo i bardzo poważnie.

W tej chwili rodzi się Prisyppkin serio, po raz pierwszy całkiem serio. Doświadczony, nieszczęśliwy czło-wiek, który zrozumiał już nieco i chce więcej. Który ma wszystkin-coś do powiedzenia. Biegnie do try-buny, drapie się na nią. Zarliwie wo-ła: Obywatele!

Wtedy właśnie pada strzał. Do klatki pół-wbiega pół-wpełza zgięty w pół człowiek. Człowiek ko-łyszający się małpim, zwierzęcym ru-chem, podtrzymujący głowę. Gdyby nie podarty strój sprzed lat 50, moż-na by powiedzieć: człowiek dziki.

teatr Tylko człowiek

Teresa Krzemień



Cały jest karykaturą tańca, przypomina niedźwiedzia na jarmarku

Fot. R. DUDLEY

Zółtoblond włosy oblepiają czaszkę, na czole grzywka. Czerwone policzki. Oczy słowiańsko niebieskie, wybaluszone, często solidnie zażawione. Zwalisty. Krepy. Barry szerokie. Ruchy kanciaste, karykaturalnie zamaszyste. Krok ciężki. Przy tym — pewna zwinność. Małpia, kuglarska. Refleks. Kiedy ucieka, kiedy tańczy to, co umie (kozaka) a nie to, czego się uczy (fokstrota). Kiedy chce się napić piwa naciągając na nie lekarzy z Instytutu Wskrzeszania Zmarłych. Wtedy jest szybki. Chwyta błyskawicznie butelki, szklaneczki, urządza sztuczki z zapalnikami, chciałby nie tylko robić kawały i cieszyć się. Bo cieszyć się umie. Śmieje się wtedy rubasznie, wymachuje rękami. Jest w tym śmieszny i żaloszny. Waruszący też. I obrzydliwy. Kiedy pla-

cze — „szeroko”, z namaszczeniem, cyrkowo wręcz — budzi litość i wstręt. Jednocześnie. Chyba, że jest to ten płacz ostatni, końcowy, bezgłośny już. Zakrywa wówczas oczy i głowę rękami nie chcąc oglądać ludzi. Już po strzale, już w klatce. W finale. Owszem, jest to płacz całkiem inny. I nie ma na widowni wstrętu ani litości do skulonego na łóżku w klatce człowieka. Jest wstyd. I skojarzenia patretnie...

Zostaje w tej klatce samotny, w podartym stroju weselnym sprzed 50 lat. Smutny strzęp gatunku, pokarm dla insekta. Kurtyna może już spaść, bo ostatnie słowa kończące widowisko dla mas: *owad się zmęczył, rozejdźcie się do domów* — też już padły. Reflektor chwilę trzyma w blasku klatkę i jego w środku.

Ramiona mu drżą, jeszcze kilka sekund i przestaje być widoczny.

Prisyppkin 1975. Wielka rola. Wstrząsająca postać. Tadeusz Lomnicki w „Pluskwie” Włodzimierza Majakowskiego i Konrada Świnarskiego.

lalkowatym wydaniu mademoiselle Renesans. Wjeżdża zza kulis w odkrytym samochodzie bezsensownie czerwonym. Obok kukłowo wy-szrojona w różowości narzeczona — fryzjerówna. Już wtedy nie chce być Wanią. Jest towarzyszem Prisyppki-

Droga Pani Lili Brik,

szczerze nadal żałuję, że wiosną, zaraz po moim powrocie z Londynu, okoliczności przeszkodziły mi przyjechać do Moskwy, by porozmawiać o Majakowskim, obejrzeć jego sztuki i unikalne filmy.

Po raz pierwszy zetknąłem się z Poetą w młodości — jako student — i głęboko poruszyły mnie jego tragiczne wiersze. Zawsze jednak Majakowski był dla mnie także „dramatopisarzem wszystkich czasów”, obdarzonym rzadką umiejętnościami obserwowania ludzi i wnikania w ludzką naturę. Mam nadzieję, że dziesięć lat temu udało mi się przekonać o tym publiczność Schiller Theater. Również i dzisiaj, podobnie jak dziesięć lat temu, stoję z odkrytą głową wobec jego ogrom-

„Pluskwa” i człowiek

Elżbieta Wyńska

„Pluskwa” w Teatrze Narodowym jest drugą inscenizacją tej sztuki w dorobku Konrada Swinarskiego. Wrócił do niej mając za sobą wielki cykl romantyków i Szekspira, w okresie, gdy dramaturgią współczesną przestał się zajmować. Coś jednak ponownie zainteresowało go w Majakowskim, w utworze sprzed pół wieku, ciągle nieobojętnym wobec dosłownie rozumianej współczesności. To „coś” widać wyraźnie w przedstawieniu: możliwość przejścia od tematu społecznego, od satyry bezpośredniej i zdawałoby się jednoznacznej, do refleksji nad istotą człowieczeństwa; możliwość pogodzenia konkretnej obserwacji, teatralnego efektu i niepokojących pytań.

Najpierw podziwia się konkretność obserwacji. Na obraz początkowy, który ożywa stopniowo i w zgodzie z tłem muzycznym niezmiennie powoli, który stwarza klimat roku 1929, składa się ogromna ilość szczegółów w dekoracji, kostiumach i zachowaniu postaci, nie zawsze istniejących w tekście. Wszystko jest ważne: wystawa „Uniwersmagu” z parą manekinów przystrojonych do ślubu, której przygląda się z zachwytem para młodych ludzi w waciakach, kopuły cerkiewek z tyłu, byle jaki zbity z desek płot przy wyniosłej konstrukcji stalowej, palnik pracującego na wysokości spawacza i kabin stojącego obok wartownika, piekcy uliczny na węgiel, kolorowe, ale dość mizerne baloniki, przedziwne towary ulicznych handlarzy. W brzydocie miejsca i ludzi jest coś niemal poetyckiego. I całość z teoretyczną dokładnością pasuje do Konrada Swinarskiego — do jego antyestetyzmu, jego poczucia humoru, jego ostrego spojrzenia na rzeczywistość.

Prisypkin wjeżdża na scenę w czerwonym samochodzie, który wygląda bardzo retro. Samochód stanowi ucieleśnienie części pokus, które spowodowały „oderwanie się od klasy” bohatera paradykującego w jedwabnym szaliku nałożonym na watawny kaftan roboczy. Miarą społecznego awansu Prisypkina jest jednak przede wszystkim jego no-

we otoczenie. Otoczenie to reprezentuje tandetną elegancję z małego miasteczka i niekoniecznie duże pieniądze zakładu fryzjerskiego. Mariaż „pracy” z „kapitałem” odbywa się na niskim drobnomieszczańskim szczeblu, co sprawia, że bardziej żałosne, a mniej agresywne wydają się dążenia Prisypkina do życiowej kariery. Ułatwi to później zastąpienie satyrycznego obrazu „mieszczech vulgaris” pytaniem o skłonności tkwiące w naturze ludzkiej.

Tymczasem z wielu drobnych spostrzeżeń, z życiowej dosłowności, będącej równocześnie źródłem widowiskowych efektów, zaczyna wyraść teatr. Jego zasadniczymi elementami są muzyka i rytm, organizujące ową „życiową dosłowność” i przekształcające ją w rzeczywistość sceniczną. Melodie paru starych, popularnych piosenek, powracające w paru wariantach kompozycyjnych, mają wpływ i na strukturę przedstawienia, i na jego nastrój. Tony sentymentalne bywają ośmieszane, a czasem pobrzmiwają czymś prawdziwym i niepokojącym. Ten sam motyw przy każdym powtórzeniu znaczy właściwie trochę co innego. Zawsze przecież znaczy, a nie służy ku ozdobie.

Założenia teatralne „Pluskwy” znajdują najpełniejszy wyraz w scenach wesela Prisypkina i Elżewiry Renesans. W obrazie będącym równocześnie satyrą i stylizacją wszystko zarysowane grubszą kreską, ośmieszane i komponowane, jest na swój sposób prawdziwe. Dotyczy to i postaci istniejących w tekście i wymyślonych przez inscenizatora, groteskowo wyjaskrawionych makijażem i zupełnie zwyczajnych. Trzeba wziąć do ręki tekst i zobaczyć, jak z paru kwestii powstają tu całe sekwencje, by docenić mistrzostwo roboty rzetelnej i pełnej blasku. Ten fragment sztuki ma własną dramaturgię, zaczyna się bezwładem oczekiwania, kończy pijaną taneczną euforią. Znieruchomienie gości za sto-

lego talentu i wspaniałego słowa.

W imieniu moich kolegów dziękuję za Pani żywe zainteresowanie naszą pracą nad tą sztuką. Mamy nadzieję, że pierwsze warszawskie przedstawienie „Pluskwy” odbędzie się w początkach września.

Szczerze oddany

l Konrad Swinarski
Teatr Narodowy
Warszawa

29 czerwca 1975

Konrad Swinarski wybierał się do Moskwy w kwietniu wraz z Tadeuszem Łomnickim i Ewą Starowieyską. Zależało mu między innymi na zobaczeniu „Pluskwy” w Teatrze Satyry i spotkaniu z Igorem Iljinskim, wykonawcą roli Prisypkina w prapremierowej inscenizacji Meyerholda. Śladem tej niedosłej podróży jest napisany po angielsku list do Lili Brik, którego przekład publikujemy.

łem i Cyganów rwących się do grania prowadzi do sytuacji, w której każdy ruch ręki staje się wydarzeniem. A potem nagły wybuch ruchu i zgilek: wpada dwóch pijanych, pierwszy w płaszczu o żołnierskim kroju sięga za pazuchę, co wywołuje zbiorowy krzyk przerażenia; i wyciąga przeznaczony dla nowożeńców czerwony kwiat; drugi usprawiedliwia nieobecność oczekiwanej gościa z komitetu związkowego i sięga po kieliszek. Napiecie pryska, zaczyna się zabawa. Parokrotnie jeszcze dochodzi do starć między jej uczestnikami, ale klimat trochę się zmienia.

W krzyżujących się melodiach i rytmach pojawia się ton, jakby z romansów Wertyńskiego, w pijackie oszołomienie wkrada się nuta melancholii. To łkanie Prisypkina z powodu losu wyczytanego z jego ręki, ale nie przepowiedzianego przez wystraszoną Cyganke, to zbiorowa chęć zapomnienia. Obraz staje się surrealistyczny, gdy biała welon panny młodej rozwijając się bez końca oplata stół, biesiadników i tancerzy. Bez błędnie komponuje się z tą sceną optymistyczny popis gimnastyczno-instrumentalny oddziału straży pożarnej, zamykający wydarzenia roku 1929.

Chociaż ogólne założenia inscenizacyjne się nie zmieniają, chociaż te same funkcje spełnia muzyka, chociaż nie brak orkiestr, pochodów, rewii i strip-teasu, druga część „Pluskwy” pokazuje głównie bezbarwność świata nowej cywilizacji. Majakowskiego utopijny rok 1929 musiał być przez Konrada Swinarskiego porównany z teraźniejszością. Wziął z niej to, co się w przewidywaniach pisarza sprawdziło: wysoką technikę. Bawił się nią chyba. Skoncentrował się przecież na ludziach.

Wynika z tego fakt dla warszawskiego przedstawienia istotny: ludzie są na scenie ugłaskani, wymusztrowani, higieniczni i wyjałowieni psychicznie, ale pozostają ludźmi. Niektórzy nawet zachowali coś indywidualnego: stary robotnik przynoszący w papierze śniadanie do pracy, profesor-lekarz mający współczujące odruchy, zadziorny chłopiec z

procą. Dziwnie łatwo wszyscy podają się pokusom, które odawieja obecność Prisypkina. Nie wyzybił się fałszywych uśmiechów adresowanych do szerszego audytorium lub do przełożonych. Białe noszące się społeczeństwo nie zmieniło natury ludzkiej, tylko nałożyło jej inne więzy. Zderzenie z nim, przywrócone go do życia Prisypkina rodzi konflikt na płaszczyźnie jednostka-zbiorowość, nie wynikający z natury, której słabości są podobne.

Obecność Prisypkina w aseptrycznym świecie ujawnia zastanawiający lek zbiorowości przed tym, co odmiennie i jeszcze bardziej zastanawiający brak pewności co do wytrwania przy panujących zasadach. Dotyczy to głównie alkoholu, papierosów i erotyki, ale czy tylko? Wielkiej roli Tadeusza Łomnickiego zawdzięczamy, że podpity i brudny Prisypkin staje się postacią heroiczną broniąc małego, byle jakiego, ale własnego „ja”. Łomnicki buduje rolę w pewnej ciągłości i to biedne „ja” odkrywa już wtedy, gdy Prisypkin robi z siebie błazna, wżenając się w zakład fryzjerski. Odkrywa je w poczuciu wyobcowania, w zmęczeniu, ociężałości, wysiłku, jakiego wymaga przystosowanie. W drugiej części nie od razu wraca do tych akcentów. Gra Prisypkina sprytnego, infantylnie i rozkosznie nabierającego profesora, złośliwie prowokującego pilnujących go lekarzy. Zamknięcie w klatce, całkowita degradacja i niemożność porozumienia stwarzają sytuację, która nadaje Prisypkinowi rys tragiczny. Łomnicki dowodzi, że nawet strzęp ludzki ma prawo do tragizmu. Odzyskuje człowieczeń-

stwo odruchem „buntu”. Poskręcając to „człowieczeństwo” w scenę okrutną i przejmującą. Prisypkina atakują wyposażeni w pejczy porządkowi, ale poraża go strzała, po którym zwija się jakby trafiony. Wraca do klatki sterroryzowan, niby zwierzę.

Współpraca z wybitnym reżyserem daje zwykle szansę aktorom, którzy chcą z niej skorzystać. W „Pluskwie” poznaliśmy dramatyczne możliwości Bożeny Dykiel, która jest skupioną, oszczędną i prostą. Nieprzewidzianą w sztuce, zaimprovizowaną w przedstawieniu rola bez słów Anity Dymaszówny jako partnerki Olega Bajana (Zdzisław Wardejn) staje się jedną z pierwszoplanowych, co świadczy o umiejętnościach aktorki. Wielki epizod drugiej części przydałoby się jednak lepsze aktorstwo. Jest to charakterystyczne w tym, że bez kostiumu i stylizacji aktorzy wpadają w stereotyp, niby współczesny całkowicie pozbawiony naturalności.

„Pluskwa” Włodzimierza Majakowskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie. Reżyseria: Konrad Swinarski, scenografia: Ewa Starowieyska, muzyka: Rafał Augustyn. Premiera 2 września 1975.



...biały welon panny młodej rozwijając się bez końca...

Fot. R. DUDLE



wjeżdża z za kulis w odkrytym samochodzie... (O premierze „Płaskwy” w reżyserii Konrada Swinarskiego piszemy na str. 11)

Fot. R. DUDLEY