

POZA tego przedstawianego widać raz po raz twarz człowieka, który je stworzył, a którego nazwisko obwieszono w programie teatralnym czarną ramką. I nie sposób — choć może byłoby to najwłaściwsze — traktować warszawskiej „Pluskwy” jako zwyciężonej realizacji, a więc dzieła, odrzucającego się w jakimś momencie od artysty, dającego mu życie, dzieła poddającego się analizie mniej czy bardziej głębokim, przekonującym i sprawiedliwym, lecz zawsze — w założeniu bodaj — „zobiektywizowanemu”.

Odbijają się w „Pluskwie” wszystkie zwycięstwa Swinarskiego, a także trudności, z jakimi musiał walczyć, a nawet klęski. Widać tu wyraźnie szwy moźolnej teatralnej roboty, widać jak ogromnie dużo normalnej pracy i wysiłku musiał każdorazowo wkładać w dzieła, które później, już ukończone, zdawały się jedynie wynikiem niezwykłego talentu, widać wreszcie opór materiału literackiego i teatralnego, jaki trzeba było pokonywać, aby osiągnąć jedność wszystkich środków wyrazu.

W „Pluskwie” zresztą jedności tej brakuje i kto wie, czy poczucie niedosytu nie pozostałoby nawet wówczas, gdyby inscenizatorowi dane było doprowadzić przedstawienie do premiery. Słabość tej realizacji wynika bowiem z przyczyn głębszych niż niedopracowanie szczegółów, choć i one mają swoją wagę. „Pluskwa” jest spektaklem, w którym Swinarski nie znalazł partnerów; ani w tekście, ani w scenografii, ani — przede wszystkim — w aktorach. Czasem nad nimi odnosił zwycięstwo lub bodaj stwarzał złudzenie porozumienia, czasem maskował przegraną, czasem przegrywał otwarcie. Powstało dzieło pęknięte, gdzie obok fragmentów, których nie sposób — nie wolno — zapomnieć, istnieją inne, o których zapomniać by należało.

O tekście można by rzec najprościej, że nie wytrzymał ciężaru znaczeń, jakimi pragnął obarzyć go reżyser, że niedostatki dramatu dały o sobie znać w sposób nie mniejszy niż jego zalefy. Ale sprawa nie jest przecież tak prosta. Swinarski realizował „Pluskwę” nie po raz pierwszy. O premierze polskiej myślał od dawna, a wiadomo, że brał na warsztat te jedynie utwory, których problematyka bliska była jego aktualnym fascynacjom — światopoglądowym, społecznym, artystycznym.

Na „Pluskwę” zdecydował się po „Dziadach” i „Nie-Boskiej”, a w trakcie myślenia nad „Hamletem”. I jeśli nawet ta „feeryczna komedia” miała być swego rodzaju wytchnieniem, to przecież tylko w umownym sensie, bo obracają się wciąż w kręgu problematyki poważnej, a jej kształt teatralny wymagał długotrwałych i niebiałych przemyśleń.

Oczywiście była to problematyka w jakimś sensie zawężona; dotyczyła jak gdyby wybranego, cząstkowego zakresu spraw, o których mówił Swinarski w swych wcześniejszych realizacjach, jak konformizm, łatwość ucieczki w kompromis, nieautentyczność myśli i uczuć etc., etc. Tam miały one jednak szerszy, nieplakatory czy niepublicystyczny wymiar, w „Pluskwie” musiały zostać wyłożone niejako wprost, i w większości zostały wyłożone wprost, choć starał się Swinarski unikać jednoznaczności.

„Pluskwa” Majakowskiego mierzyła w intencjach w „mieszczucha popolitego” roku 1929, w filisterstwo, kto więc czy nie groźniejsze od dawnego, bo obejmujące tych, co niegdyś wydali mu walkę: „byłych robotników i byłych partyjnych”, dziś — mówiąc eufemistycznie — „obecnych narzeczonych”, bogato przez naturę i rodzinę wyposażonych manikiurzystek, skutecznie „obcinających im pazury”. To filisterstwo zda-

wało się zapewne Majakowskiemu nieśmiertelne, skoro wymyślone społeczeństwo — które od 1929 r. (cztery pierwsze sceny sztuki) miało dzielić (w sześciu następnych) „dzieci radzieckich pięćdziesiątka” — musiało bronić się przed jego „zarazkami” nie spóźwoscią swych moralnych zasad, a odizolowaniem nosiciela choroby w klatce. To „filisterstwo” jest nieśmiertelne — dowodzi tego choćby fakt, że i dziś w teatrze (w każdej z pięciu powojennych polskich premier utworu) „aktualna” zda się wciąż część I „Pluskwy”, druga zaś wypada blade, choć porusza sprawy zdające się zaprzętać ostatnio dramaturgów — w in-

w sobie to, o co chyba naprawdę szło Swinarskiemu: śmieszność i grozę. Osiem zastygłych przy stole w beznadziejnym oczekiwaniu, a potem nagle puszczonych w pijacki ruch i bełkot postaci robi wrażenie ogromne i warte jest oddzielnego opisu, jest to też jedyny moment przedstawienia, w którym i aktorzy i scenograf zdają się rozumieć intencje reżysera. Niestety zdarza się tak jeszcze raz tylko: w scenie otwierającej spektakl. A mówiąc ściślej w otwierającym spektakl obrazie.

„Pluskwa” zaczyna się bowiem w sposób dla Swinarskiego charaktery-



WIZJA

NADPĘKNIĘTA

MARTA FIK

nym, rzec jasna, sensie niż ten, który nadać mu pragnął Majakowski. Społeczeństwo ludzi Anno Domini 1979, „automatonów” — jak określa je wskrzeszony po 50 latach główny bohater sztuki Prisyppkin — kojarzy się raczej z katastrofizmem Witkacego czy sztukami współczesnymi — mniej emocjonalnie zaangażowanymi — typu drukowanego ostatnio w „Dialogu” „Samotnika” Andersona.

Część I „Pluskwy” można od biedy nazwać „przypowieścią z morałem”, część II umyka jednak całkowicie temu pojęciu; nie przez przypadek nie znaleziono dlań do dziś odpowiedniego określenia, używając tak sprzecznych jak „utopia” i „karykatura”. Swinarski odcinał się zawsze od wszelkiego jednoznacznego dydaktyzmu; widział jednak wyraźnie wyższość czterech pierwszych scen nad następnymi. Pełne „realiów” i trafnych, konkretnych obserwacji musiały fascynować go bardziej niż pewna „abstrakcyjność” reszty. Z konkretnych realiów wyrastały zawsze jego własne sceniczne wizje. Część II starał się więc jakby nagiąć do pierwszej, jednak nie wbrew autorskim didaskaliom; po prostu poprzez „uczłowieczenie” owych „automatonów”, nadanie im cech indywidualnych, charakterystycznych. Umiał to robić zawsze znakomicie — iluz to postaciom traktowanym jako symbole czy znaki przywrócił już życie. Tu jednak brakło zarówno literackiego materiału, jak i właściwych realizatorów pomysłu.

W warszawskiej „Pluskwie” są w zasadzie dwie i pół sceny, które pozwalają się domyślać, jaki mógłby być wymiar tej inscenizacji. Z owych

styczny. Wielec starannie dobranych elementów: oświetlona lampkami wystawa Uniwersytetu z parą manekinów — młodożeńców w ślubnych strojach z waciaków, widoczne z tyłu nie nazbyt wyraźnie kopuły cerkiewne, a obok stalowe rusztowanie, na którym pracują spawacze. Grupki sprzedawców spokojne, melancholijne, Nie dzieje się niby nic, a dzieje się tak dużo. Jest wszystko (i trochę więcej) czego żądał Majakowski, ale, wbrew sugestiom tekstu, ginie gdzieś żywiołowość tej sceny. Odwrotnie — uderza nieruchomości, zmęczenie, smutek, minie długa chwila nim wypowiedziana zostanie pierwsza kwestia, a mówić się będzie potem monotonnie, bez przekonania, z rezygnacją — choć przecie to kupy zachwalają swe towary.

Jest to świetny początek pozwalający wierzyć, iż „Pluskwa” otrzymała tu perspektywę szeroką; że okaże się utworem, który sprawdzi się w dzisiejszym teatrze. Ale w momencie, gdy kończy się obraz, a rozpoczyna gra, wiadomo już, że efekt nie będzie doskonały. Bo doskonałość taką zapewnić może — przede wszystkim — wzajemne zrozumienie, łączące twórców przedstawienia. Zrozumienie, a nie posłuszeństwo...

O zasługach Swinarskiego jako inscenizatora, o jego „nowatorstwie”, odwadze etc. mówi się dużo i gładko, mniejsza ile w sformułowaniu tych komunałów i pojęć, których sensu się nie bada. Największe przecie trulizny pisze się i tak z okazji jego pracy z aktorem, ograniczając do ogólników na temat umiejętności kreowania ról, życzliwości i niechęci wykonawców. A przecież



Nieśmiertelne filister

opiero na przykładzie „Pluskwy”, na tym tak negatywnym przykładzie, widać w jak poważnym stopniu wykształcił on w ogóle nowy styl aktorski, jak ściśle styl ten związany był z jego widzeniem i odtwarzaniem świata. Między metodą gry „aktorów Swinarskiego” z Teatru Starego a metodą gry aktorów Teatru Narodowego (metodą obowiązującą wszystkie prawie polskie sceny) leży przepaść, którą wyznacza nie tylko — nawet nie przede wszystkim — skala talentów, a sposób, w jaki udało się je rozwinąć. Przepaść nie do przebycia w ciągu paru miesięcy prób, przygotowujących do jednego przedstawienia.

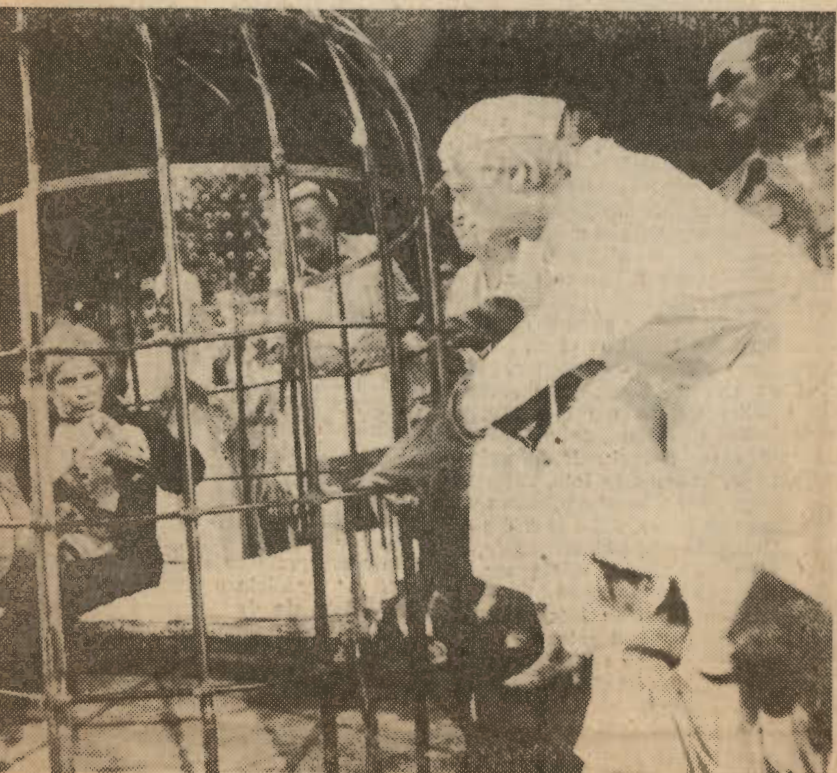
ku. Najbardziej zaś dwuznaczna wydaje się rola Prisyppina.

Prisyppina gra Tadeusz Łomnicki, artysta ustalonej rangi, wobec którego komplementy dotyczące np. umiejętności sugestywnego kreowania postaci — wydają się nie na miejscu. Rola Prisyppina budowana jest starannie z wielu szczegółów na pozór drobnych; staranność ta potwierdza raz jeszcze doskonały warsztat aktora, ale nie budzi już podziwu takiego, jaki odczuwało się wobec Łomnickiego przed laty. A nawet złości. Łomnicki bowiem od dawna gra tak, jakby grał wyłącznie dla siebie, dla własnej wielkości i... hi-

ową „małość” starają się zagluszycy — w sobie i innych, nie żeby była im obca, a że wstydliva...

Tak więc proporcje są prawdziwe; demaskacja świata otaczającego została dokonana. Ale Łomnickiemu to nie wystarczy. Jego Prisyppin musi być kreacją, staje się więc kreacją, ogromnie. Żąda dla siebie nie tylko współczucia, ale i przyznania swemu bohaterowi wszelkich racji. Węzłowa kwestia skierowana do publiczności „Obywatele! Bracia! Swoli Rodzeni” nie jest oskarżeniem tej publiczności, jak chciał Majakowski, ni wywołuje zawstydzających refleksji, jak musiał chcieć Swinarski — staje się po prostu szukaniem sprzymierzeńców. Skutecznym. Któż by nie stanął po stronie tej wepchniętej do klatki, rozdartej wewnątrz i nagle świadomej figury, co bezdusznym mózgom i okrucieństwu przeciwstawia słabości może, lecz serdeczne.

Prisyppin staje się więc „Pluskwą” bohaterem pozytywnym. To bardzo wygodne w czasach, gdy Prisyppinów namnożyło się nad miarę. Wygodne i mądre tolerancyjne. Człowiek jest pełen sprzeczności, w najmniejszym kryć może się wielkie i odwrotne — pokazywał to Swinarski nie raz. Tylko że nigdy nie kończyło się na tej konstatacji, nie nazbyt przecie odkrywczej. U Swinarskiego każda literacka postać stawała się po prostu człowiekiem, ale być po prostu człowiekiem nie znaczy przecie aż tak dużo, jak zwykło się pisać w teatralnych recenzjach. Swinarskiego odróżniało wszak od wielu dzisiejszych twórców teatralnych, iż nie ograniczał się do pokazania: „tacy jesteśmy”, a raczej „tacy być nie powinniśmy” — i nie miało to nic wspólnego z prawaniem moralów. Nie usprawiedliwiał po prostu małości, bezmyślności, zdrady choć wiedział, że są nieodłączne od ludzkiej natury.



Fot. Renard L. DUDLES

rtwio

Z okazji pracy nad „Maratem-Sadem” w „Ateneum” pisał przed paru laty Swinarski z goryczą: **Większość naszych aktorów miewa pomysł na występ nie na rolę; zależy im na tym, aby wystąpić a nie — zagrać. I tylko ci najlepsi grają, bo gra u nich jest organiczna.** Szło mu wówczas także o lekceważenie zawodu, brak pasji i dobrej woli. W Teatrze Narodowym nikt niczego nie lekceważy, widać to wyraźnie. Ale większość zespołu zaledwie występuje, bo mimo najlepszych intencji grać tej „Pluskwy” nie potrafi. Cóż tu mówić o intelektualnym czy intuicyjnym porozumieniu z reżyserem, skoro nieraz nawet próg tzw. przyzwoitego rzemiosła nie został przekroczony. Cóż z działań wykonanych względnie, lub nawet całkiem porównie, gdy nie stoi poza nimi nic, poza dobrą wolą zrealizowaną — mechanicznego niestety — wskazówek reżyserskich.

Są tu oczywiście aktorzy. I są (nie licząc wprawdzie) role. Rysują się jakoś postaci: zregrany z przesadną aż wirtuozerią Oleg Bajan Wardejna, powściągliwa, dramatyczna Zofia Birozkińska Dykielówna, ciepły choć pozbawiony indywidualności Profesor Brzozowicz i przede wszystkim nie mówiąca ani słowa, lecz świetnie pointująca wszystkie działania Dymiszówna — w swych kolejnych, wymyślonych przez reżysera wcieleniach. Lecz nawet między tymi rolami czy zarysami ról a całością spektaklu nie ma — może właśnie poza Dymiszówną — integralnego związku

storii. Czasem mieści się w koncepcji całego spektaklu, lecz nie zawsze; w każdym razie sprawia wrażenie, jakby nie wydawało mu się to konieczne.

Jego rola w „Pluskwie” warta jest zapewne uwagi i zapisu, na tyle słabo — przez autora i wykonawców — zarysowanych ról innych wyraźnie się wybija, ale w swej ostatecznej wymowie rozmija się całkowicie zarówno z intencjami tekstu, jak i inscenizatora; przynajmniej takiego, jakim go znamy z jego wszystkich najważniejszych realizacji.

Prisyppin w części I sztuką jest postacią nie nazbyt trudną do zagrania; do tego, by wypadła jako tako, wystarczy parę chwytów, zastosowanych ze znajomością podstawowych prawideł scenicznej sztuki. Łomnicki postać Prisyppina nieco pogłębia; jest karierowiczem, który pod powszednim chamstwem i głupotą skrywa pewne wątpliwości, czy „kariera” istotnie dostarczy mu satysfakcji. Pogłębienie to nie jest jednak równoznaczne ze stworzeniem kreacji czy nawet roli wybitnej. W części II zaczyna się ona jakby rodzić; przywrócony pozornemu życiu („nie dlatego przecież odmarzłem, żebyście mnie teraz zasuszyli”) jest taki właśnie, jakim być powinien: zadufany i nagle wątpliwy, odrażający i żalony, zwierzęcy i ludzki, ma własną skalę. Góruje nad schludnym otaczającym go światem właśnie tym, że małości swej się nie wypiera; wylazi zaś ona demonstracyjnie, tym bardziej demonstracyjnie w obliczu „automatów”, które

Była w jego inscenizacji „Wszystko dobre co się dobrze kończy” Szekspira scena, która zdaje się daleką repliką finałowej sytuacji w „Pluskwie”. Epizod przesłuchania kłamliwego, tchórzliwego zdradliwego Parola — Wojciecha Pszoniaka przez pragnących zdemaskować go żołnierzy. Epizod niezwykle okrutny, w którym nie przesłuchiwany, a przesłuchujący budzili prawdziwą odrazę i przerażenie. Ale z faktu tego nie wynikała jeszcze rehabilitacja ich ofiary. Kiedy strzał z rewolweru zapędza do klatki Prisyppina, który dzięki Łomnickiemu stał się symbolem sterroryzowanego człowieczeństwa, sympatie przechylały się jakby na jego stronę. A więc na stronę tego, z czym walczył Swinarski całą swą twórczością...

Wrogowie naszych wrogów nie zawsze i nie we wszystkim muszą być naszymi sprzymierzeńcami. Być przeciw Prisyppinowi, to nie to samo, co być za Dyrektorem ZOO. Nie darmo w scenach finałowych nie chodzi już o żadne zmechanizowanie świata przyszłości, a o zwykły, fizyczny i „ideowy” terror — nie tylko w stosunku do Prisyppina, do reżymów „automatów” także. Tragizm tego spektaklu polegać miała chyba na tym, że nic tu nie mogło być godne wyboru. Tak właśnie jak w przedstawieniu „Wszystko dobre...”. Tylko że tamten spektakl był przerażający, wielowymiarowy, świetny, a „Pluskwa” ledwie o to wszystko zatracą. W ogromnym stopniu dlatego, że Majakowski nie był Szekspirem. Lecz nie wyłącznie.