

Włodzimierz Majakowski, sztandarowy poeta rewolucji, wielka indywidualność i nieprzeciętny artysta, swoje dwa najważniejsze utwory sceniczne napisał w roku 1928 (*Pluskwa*) i w 1929 (*Łaźnia*). Miał zaledwie 35 lat — niespełna dziesięć lat doświadczeń porewolucyjnych, gdy tworzył *Pluskwę*, ostry, namiętny atak na tych, którzy zaczęli ulegać w okresie NEP-owskiej polityki złudom mieszczańskiej stabilizacji, a w niespełna rok później zaatakował w *Łaźni* rodzące się przerosty biurokracji.

Prisyppkin i Pobiedonosikow, dwaj negatywni bohaterowie tych utworów, stali się odąd postaciami-symbolami w teatrze i w licznych interpretacjach, jakie narastały wokół tych dzieł Majakowskiego.

Konrad Swinarski, tragicznie zmarły reżyser, fascynująca osobowość artystyczna i Tadeusz Łomnicki, wybitny aktor, odczytali postać Prisyppkina na nowo. I udowodnili, że Majakowski to nie tylko twórca namiętnych ataków, postaci-symboli, wizji-utopii, ale też subtelny znawca natury i psychiki człowieka.



Fot. R. L. Dudański

ŻAŁOSNA I TRAGICZNA HISTORIA PRISYPPKINA

W inscenizacji Swinarskiego historia z roku 1929 — czas akcji pierwszej części *Pluskwy* — rozgrywa się niejako w konwencji snu, wspomnienia. Ówczesna teatralność i piękność aktualność mają w tym ujęciu wymiar zwolnionej retrospekcji, która pomalutku, leniwie przekształca się w gwałtowny, niszczący korowód zdarzeń.

Pierwsza scena. Dom towarzyszy z wielkim napisem UNIWERMAG; w oknie wystawowym para manekinów w waciaczach — ona w welonie ślubnym, on z kwiatem w butonierce. Przed wystawą chłopak i dziewczyna urzeczony ślubną parą za szybą. Wokół tłum prywaciarzy, oferujących swoje usługi i towary, które wypłynęły na fal nową, liberalnej polityki ekonomicznej młodego państwa radzieckiego.

W dół widać kopuły cerkwi, obok drewniany plot, ciepłuszka uliczna, a z boku potężne, strzeliste rusztowanie; na nim wartownik z karabinem i spawacz z palnikiem. Żywy obraz na płacyku przed UNIWERMAGIEM zaczyna pulsować rytmem powolnym, narastającym, kontrpunktowanym zawodzeniem skrzypiec, cieniów, skrzeczącym piskiem nadmuchiwanej balonki i podnieconym gwarem handlujących. Powoli rośnie i potężnieje tandetny, lecz na swój sposób chwytliwy, świat złudnej, mieszczańsko-kupieckiej iluzji. I wtedy wjeżdża na scenę odkrytym, rwącym czy czerwienią samochodem Prisyppkin z wystrojoną w różowości narzeczoną, przysłą teściową w ogromnym futrze — madame Renesans, właścicielką zakładu fryzjerskiego. Towarzyszy mu doborowy orszak służusów.

Id od razu rozpoznajemy mistrzowską rękę Swinarskiego w budowaniu sytuacji zagęszczonych ironią, szyderstwem, a prześwietlonych drwiącym śmiechem. I natychmiast domyśliamy się, że tak skonstruowany obraz startu Prisyppkina nie będzie służył tylko sztuce ironizowania i kpinom. Łomnicki-Prisyppkin, stojący w otwartym samochodzie, ubrany jest jeszcze po roboclarstwu. Waciak, na głowie wielka bolszewicka czapka. Ale już wokół szyi ma okryzoną jedwabną szalik. Stykamy się z nim w momencie, kiedy dopiero

mieszczańskie, kiedy zaczyna zdradzać swoją klasę zwabiony pokusami nie tyle zawrotnej kariery, co szybkiej stabilizacji i dobrobytu.

Prisyppkin Łomnickiego, to kreacja zaskakująca. Porywa mistrzostwem budowania postaci, urzeka bogactwem środków wyrazu i przekonującą analizą stanów psychicznych, przy równoczesnym ostrym, karykaturalnym rysowaniu cech charakteru i postawy. Łomnicki w sposób arcyprecyzyjny pokazuje niejako kilka wcieleni Prisyppkina, w zależności od sytuacji — w trzech scenach, obrazujących rok 1929. Właśnie przed UNIWERMAGIEM, w młodzieżowym hotelu robotniczym i podczas wesela. Jego Prisyppkin to nie tylko karykaturalny, przerysowany symbol, lecz żywy człowiek, który dokonuje określonego wyboru. Dlaczego właśnie takiego wyboru? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć inscenizacja Swinarskiego. Może dookładniej: stara się pokazać złożoną naturę człowieka, jego słabości, nawyki, stereotypy i tęsknoty, jakże nieraz dalekie od interesu społecznego, jego wreszcie ułomności i zwykłą ludzką słabość. Oczywiście nie jest to obrona Prisyppkina i jemu podobnych! Ale próba skomplikowania i pozornie tylko prostej relacji: złotówiek — rewolucja — społeczeństwo — rozwój ludzkości.

W scenie przed UNIWERMAGIEM Prisyppkin Łomnickiego publicznie zapowiada realizację swoich proletariackich marzeń i aspiracji przy pomocy kapitału madame Renesans. Marzą mu się dzieci wychowane w „dystyngowanym duchu”, chce mieć wreszcie szafę z lustrem i „czerwone wesela bez żadnych bogów”. Brutalnie pobywa się dawniej narzeczony (Obywatelko! Nasza miłość uległa likwidacji). Daje wszystkim do zrozumienia, że jest towarzyszem Prisyppkinem, z którym każdy powinien się liczyć. Ma przecież za sobą służbę, pochodzenie proletariackie, a obok narzeczoną z pieniędzmi. Rozpięta go pycha i duma. Jest chamski i plebejski w swoim zachowaniu. I żalony w tym blażnistwie.

Do młodzieżowego hotelu robotniczego Prisyppkin-Łomnicki wkracza już jako neofita nowego stylu i nowego życia. Dawny Wania już nawet nie jest towarzyszem Prisyppkinem. To Pierre Skripkin. Zmienił sobie nazwisko — i wydrukował wizytówkę. Świadomie za-

ciera proletariackie pochodzenie. Ostentacyjnym, kolorowym i wyzywającym ubraniem chce podkreślić nową pozycję. Krawat, a na nim potężna, różowa mucha, biała koszula wypuszczona na spodnie, kolorowa kamizela — w reklu lakierki. Śmieszny i żalony pajac prowadzi ze sobą fagasa i fordansera Bajana, który go uczy dobrych manier i tańca.

Nauka tańca, to zachwycający popis umiejętności aktorskich Łomnickiego. Niezgrabny, niedowiedziowaty, kanciasty, o małych ruchach — zaczyna naśladować gesty i sposób bycia Bajana (świetny Zdzisław Wardejn). Chwyta wreszcie rytm, ociężała i sztywne nogi poddają się melodii, na twarzy skupionej od wysiłku zjawia się grymas zadowolenia i oblesny uśmiech. Idzie mu coraz lepiej, wpada w zachwyt. Balansuje z pokracznie wygiętym zadkiem, z wykrzywionym paluchem do intymnej pieszcoty i z dłonią zakreślającą bujne kształty domniemanej partnerki. Jest upojony nową rolą. Rozwalony na łóżku, ze swoją nieodłączną gitarą — śpiewa ulubioną piosenkę o domu na ulicy Łunaczarskiego, który „schody miał wytworne”. Na ostre wyrzuty ze strony towarzyszy, odpowiada bez żenady i skrepowania — *O co walczyłem? O lepsze życie walczyłem. (...) Ten, kto wołował, ma prawo do odpowiedzialności nad cichą rzeczką.*

Wyrzuca go z hotelu ślusarz-roboclarz (Tadeusz Janczar), ten sam, który na rusztowaniu spawał, przerywając ostrą ripostą niesmaczną scenę Prisyppkina z byłą narzeczoną. Bo też i Swinarski, wspierany znakomitą scenografią Ewy Starowiejskiej, już od pierwszej sceny, po brechtowski komentarz rozgrywającą się historię Prisyppkina. Jak w wielu swoich dziełach — i tu również stosuje subtelność, ale konsekwentną klasową interpretację zjawisk społecznych.

Wesela Prisyppkina to wielka scena Swinarskiego i trzecie, znowu odmienne i znowu znakomicie zagrane wcielenie Łomnickiego. Scena wzbogacona, jak cały zresztą tekst, o

wiele nowych postaci i nowych znaczeń, poszerzających ogromnie możliwości interpretacyjne tej sztuki. Rytm wesela Prisyppkina zbudował inscenizator na oczekiwaniu towarzysza Lassalczenki z Zawkomu, który miał uświetnić uroczystość. Przy długim stole rząd weselnych gości — niczym kolekcja postaci z panoptikum mieszczańskości smaku i stylu. Pośrodku para młodych. Z tyłu orkiestra cygańska. Cisza. Denerwujące napięcie oczekiwaniami. Swinarski stworzył w tej scenie wprost niesamowitą dramaturgię groteskowego mieszczańskości trwania — w oczekiwaniu na wydarzenie, które może podnieść rangę aktu zaślubin. Groźny, władczy pomruk Prisyppkina — „zaczekać!” — tnie co chwilę nabrzmiałą ciszę jak świst bata. Groteskowa cisza eksploduje dopiero wtedy, gdy do mieszkania wdierają się pijani wysłannicy towarzysza Lassalczenki. Jeden z nich z trudem coś wyrwa z pałuchów, wywołując spazm strachu; wyciąga wreszcie czerwony kwiat dla nowożeńców. Jego kompan usprawiedliwia absencję zapowiedzianego gościa. Prisyppkina: *Ogłaszam otwarcie wesela — wznleca orglastyczna zabawa. On sam podaje się tej euforii z jaką gorczyca i niesmaklem. Pije, płacze, całuje w usta madame Renesans (gra ją znakomicie Edward Rauch), tańczy swoim wydukany na próbach sposobem z panną młodą (Bohdana Majda), ale czuje się jako nieswojo... Rozdradnia go wróżba Cyganki, zenuje go chyba pieśń o roboclarstwie wesela. W pijanym upojeniu, z plebejskim uporem wytańcowuje jednak swoją pozycję i swój „awans”, przydeptując węzowe splety ślubnego welonu. Za chwilę będzie on pioną efektownym płomieniem, który strawi całą tę menażerię ludzkich namiętności, tęsknot, wad i ułomności.*

W drugiej części sztuki, wizji-utopii Majakowskiego, która miała się rozgrywać w 1979 roku, a więc już prawie na naszych oczach — Prisyppkin odmożony i ożywiony, dzięki wielkiej medycynie, styka się ze światem sterylnie doskonałym i idealnie aseptycznym. On — człowiek przeszłości i pluskwa z za jego kolnierza, razem z nim odmożona — to jedyny niebezpieczeństwo, jakie zagrażają owemu „idealnemu” społeczeństwu w bieli, które dysponuje pełną automatyzacją i komputeryzacją.

Swinarski wizję-utopię Majakowskiego przekształcił w perfidnie sterylny świat absolut-

nie doskonałej techniki, ale pozostawił ludziom-automatom sporo po prostu ludzkich ułomności, z jakimi i my stykamy się na co dzień, zwłaszcza w życiu publicznym... Bo też nie wizja-utopia interesowała inscenizatora szczególnie, lecz zetknięcie się Prisyppkina z nową, inną rzeczywistością. Próba przystosowania się do odmiennej rzeczywistości, kokiełowanie jej i wreszcie klęska Prisyppkina — to następne, przejmujące w swym dramatyzmie wcielenia Łomnickiego. Niby nie zmienia on sposobu gry — nadal pokracznie powtarza wystudiowane gesty i sposób bycia suflowany mu przez Bajana, a jednak coś w nim stopniowo pęka, coś się zmienia... Zgrywa się, epatuje pi-jackimi trikami, popisuje się sztuczka, usiłuje nowe otoczenie przebiegle przechytrzyć, próbuje „nauczyć” ich palić, pić i kochać, bez większych zresztą oporów ze strony „idealnych” ludzi przyszłości... Ale i tak trafia do klatki w zoo jako ciało-pozrywka dla pluskwy.

Prisyppkin zamknięty w klatce ku uciesze tłumy — to moment wprost wstrząsający. Scena ta, dzięki dojrzałemu aktorstwu Łomnickiego nabiera tragizmu; jest pojemną metaforą, a zarazem posiada coś z przemijającej atmosfery Gogolowskiego finału w *Rewizorze*. A pytania Prisyppkina skierowane do widowni (*Obywatel! Bracia! Swoi! Rodzeni! Kiedy was wszystkich odmożili? Dlaczego ja właśnie jestem w klatce?*) nabrzmiewają bezsilną rozpaczą. Są tragicznym wołaniem zagubionego człowieka. A może więcej: krzykiem rozpaczliwej kogoś, kto odzyskał człowieczeństwo. Kto stał się człowiekiem. Ale wtedy, gdy Łomnicki-Prisyppkin chce wreszcie wykrzyknąć swoją prawdę, gramoląc się na trybunę zwolnioną przez dostojnika nowego porządku społecznego — pada ostrzegawczy strzał! Prisyppkin kuli się, przyjmuje postawę zaszczutego zwierzęcia i — sterroryzowany — gramoli się z powrotem do swojej klatki; skulony zastęga w niej, obejmując głowę rekoma. Zostaje sam na ostrej scenie. Tragicznie żalony i wółek złych ambicji, małości i upadku. □