

# „PLUSKWA” SWINARSKIEGO

Majakowskiego, już we wczesnej swej młodości teatralnej uważał Konrad Swinarski za szczególnego — obok, a raczej przed Brechtem — autora sztuk scenicznych, w których nie ma rozdziału między literaturą a teatrem. Ze każda linijka „Pluskwy” jest immanentnym teatrem, otwartym dla lojalnego autorowi ideowo i artystycznie reżysera, przekonał nas Swinarski ostatnią swą premierą w Teatrze Narodowym.

Wystawił, co prawda, „Pluskwę” już w 1964, w Schiller-Theater Berlina Zachodniego; nie posiadamy materiałów porównawczych, ale musiała być inna. Bo spektakli należy od zespołu ludzkiego, jakim się na scenie operuje i jaki na widowni współdziała, od materiału językowego tekstu i sposobu myślenia środowiska kulturowo-społecznego. Różnią się także te dwa czasy polityczne, oddzielone dziesięcioleciem i granicą ideologicznie-obyczajową. A przede wszystkim odmienna była wówczas osobowość artystyczna Swinarskiego, bo działa się to przecież przed jego inscenizacją „Nie-Boskiej Komедии” Kraszińskiego, przed zanurzeniem się w potężną krynicę polskiej romantyki, przed procesem odkrywania i wypracowywania przez wielkiego artystę współczesnej, dionizyjskiej formy moralitetu.

Gdy w r. 1929 Wsiewołod Meyerhold dawał w Moskwie prapremię „Pluskwę” — jej część pierwsza w swym temacie i realiach była karykaturalnym, szyderczym plakatem, atakującym ostro aktualną rzeczywistość, w której brutalna, wulgarna siła mieszczaństwa obłudnie i perfidnie usiadała awansujące społecznie, proste i zdrowe jednostki z mas proletariackich. Część druga była utopią, projekcją doktrynalnie uporządkowanego w imię dobra ogółu — przy postępie technicznym, gospodarczym i socjalnym — życia kolektywów, po dziesięciu pięciolatkach radzieckich, z tym lekkim i ostrzeżeniem, że „mieszczuchus vulgaris” może wkrzesnąć i jak duża zatruta nową społeczność.

Akcja utopii Majakowskiego wyznaczona na dzień 12 maja 1979 r., jest dla nas epoką prawie dzisiejszą. Rosyjska zaś rzeczywistość z 1929 r. i ówczesne moskiewskie realia — jakże to daleko! Ta przemiana znaczeń tekstu podyktowała Swinarskiemu i jego współpracownikom, scenografowi Ewie Starowiejskiej, nowy, słusznie wykorzystany sens feerycznej komedii i odpowiednie rozwiązania artystyczne. Część druga jest dla nas dziś ważniejsza, blika, przyległa.

Poetyka całości jest bańkowo-wyłączna. Liryczna muzyka skrzypląc wylatująca z zamglonej dali moskiewski drewniany zaułek, włoczony wraz ze swoim parterowym „uniwersmagiem” i kółkową cerkiewką między wyrósł żelazne konstrukcje budownictwa socjalistycznego. Placyk i typy sprzedawców ulicznych, dodana przez reżysera para mimów, młodych, zakochanych, mają już coś z rzewnych przypomnień, naiwnego obrazka ludowego, póki nie wtargnie na scenę w wyniosłym, czernym, odkrytym aucie świat mieszczkańskiej, zapasionej, agresywnej kulturerii.

Jest to świat jaskrawy, groteskowy, reżyser podkreśla to obsadzeniem roli madame Renesans zażywnym aktorem, jego tora, wymalowana twarz, trefiona fryzura przypominają dawne fryzjerskie lalki na wystawach „salonów damskich”. Toporność, niedźwiedziowość, chamstwo uczucio Prisyppkina, na pierwszy rzut oka niesympatycznego, budzić będzie wrażeń, że do jego wykołejenia się, wyobcowania z klasy robotniczej, przyczyniła się nie tylko eskalacja mieszczańskich reakcji, ale i tepty, schematyczny, despotyczny biurokratyzm urzędników rewolucyjnej rzeczywistości. Swinarski nie znać się nad Prisyppkinem, omiesza go tylko. Najmocniej chłoszczą satyrę filisterskie pięknochwostwo i przewrotność ekskamienicznika, Bajana.

„Czerwone wesele” Prisyppkina z manicurzystką Elżwirą Renesans (scena obrotowa na oczach widza smienia miejsca

akcji) jest gargantuicznym teatrem orgii, tak dobrze demaskującym karykaturalne typy przeszłości, jak też zgrabnie aluzyjnością sztydzącym z niezmiennych obyczajów we współczesności.

Część druga rozgrywana jest naturalnie, z dzisiejszą potocznością w powszechnej bieli, wśród przeszklonych wieżowców. Ze Europa — bo poszerzyła się geografia terenu akcji komedii — jest stelowizowana, zamienia się na laboratorium, że musimy się ratować państwową polityką ochrony dotychczasowego naturalnego środowiska człowieka — już przyzwyczailiśmy się. Szczegóły w realiach fantazji Majakowskiego oraz pomysły inscenizacyjne Swinarskiego przyjmujemy jak dobre dowcipy. Bawi nas i budzi zamyślenie, uogólniając refleksje, ironia Swinarskiego, chce się stwierdzić, że z polskiej romantyki wykwitła ironia w obronie jednostki, jej niepodległej osobowości w ramach wspólnie ukształtowanych praw i obowiązków, w obronie możliwości na co dzień, niespodziewanych, uczuciem, radością pulsujących uroków życia. (Zartobliwym i estetycznym tego znakiem jest baletowo-malarski striptease).

Ten ton bardzo osobisty Swinarskiego pogłębia się w sytuacjach z Prisyppkinem, ocalonym w pożarze i odmrożonym wraz z pluskwą za kołnierzem. Żalona postać z tamtego świata budzi u reżysera dwoiśty stosunek. Wierności fabule, przypisującej obskurnemu, pogardzonemu ssakowi jedynie funkcje zoologicznego karmiciela pluskwy, towarzyszy uczucie pomocnego współuczucia dla fizycznej nędzy, moralnego upadku i bytowej sytuacji, nawet odruch sympatii w gogolowskim finale, skierowanym bezpośrednio do publiczności na widowni. Czas historyczny i reżyser pomogli Majakowskiemu. Przedstawienie staje się artystyczną poezją, jest śmieszne i tragiczne, dzieje się wielka moralistyka.

Swinarski uszanował prostotę utworu, wagę jej gąstego, celnego, żyjącego prawdą dowcipu

słowa, słonego w wytrawnym przekładzie Seweryna Pollaka. Przedstawienie, bez przerostów formy inscenizacyjnej, jest pieczołowicie i precyzyjnie aktor-skie. Toczy się w świadomie zwolnionym tempie, paazy w grze mają swój teatralny sens prowokowania na widowni psychicznych napięć, wszystkie mało-słowne epizody mogą się aktorsko wypowiedzieć, współtworzą charakter przedstawienia i jego artystyczną rangę.

Z licznej obsady, chwalebą wszystkich, trzeba wyróżnić przedstawicieli kilku pokoleń: Aleksandra Dawkonowskiego (Drużba) i Jana Ciecierskiego (Dawid Renesans), soczystych i utrzymany w stylu komedii groteskowej, Edwarda Raucha za kabaretową madame Renesans, Zdzisława Wardejna, który żywymi rysami samoupojenia i przebiegłości lekko wyposażył burżujską figurę Ilega Bajana, Tadeusza Janczara za proletariacką autentyczność Siuszarza i Starszego mechanika, Bohdanę Majdę za rozlewną słodycz Elżewiry, Eugeniusza Robaczewskiego (farsowo zabawny Gość), Wojciecha Brzozowicza (różnobarwne role Swata buchaltera i Profesora), Wiktora Zborowskiego, który dziarsko przewodził cyrkowej błazenadzie Strażaków oraz, lecz nie na ostatku, Anitę Dymoszównę w trzech gietkich i melodyjnych, w różnym nastroju upostaciowaniach dziewczęcego erosu. Feeryczność komedii dopuszcza, wymaga nawet tej bujności form i przerywników muzyczno-tanecznych, pantomimicznych.

Wielką rolę daje Tadeusz Lomnicki jako Prisyppkin. Niepokojące nieraz u niego deformacje środków aktorskich, tu mają swą właściwość swoista, inkrustują i odrealniają poetykę roli, hiperbolizują i uniwersalizują postać. Mollerowski humor lekcji tańca i oglady towarzyskiej (doskonała scena z Wardejmem) — znajduje gorzką replikę w scenach zoologicznego pokazu.

Ewie Starowiejskiej należą się miłe słowa uznania za czystość scenografii, a gorące za ostatnie dni pracy przedpremierowej.

Włodzimierz Majakowski: Pluskwa — Przekład Seweryna Pollaka. Reżyseria: Konrad Swinarski — Scenografia: Ewa Starowiejska. — Muzyka: Rafał Augustyn. Kierownictwo muzyczne: Jacek Sobieski. — Układ tańca: Barbara Piławska. — Buch sceniczny: L. Górecki (Premiera w Teatrze Narodowym).