

ANDRZEJ KORZON

## INSCENIZACJE UTWORÓW DRAMATYCZNYCH MAJAKOWSKIEGO NA POLSKICH SCENACH W POŁOWIE LAT PIĘCDZIESIĄTYCH

W końcu lat czterdziestych i w pierwszej połowie pięćdziesiątych znaczną część repertuaru teatrów polskich stanowiły sztuki dramaturgów radzieckich i klasyków rosyjskich<sup>1</sup>. O ile utwory tych ostatnich, *nota bene* na początku lat pięćdziesiątych dopuszczane na sceny selektywnie, zawierały niewątpliwe wartości artystyczne i ideowe, to o zdecydowanej większości sztuk radzieckich nie można tego powiedzieć. Były one na ogół mierne artystycznie, a treść ich służyła propagowaniu tez sowieckiej propagandy. Za nieszkodliwe można uznać te spośród nich, które nie służyły pobudzaniu tzw. „czujności”, tj. szpiegomanii i donosicielstwa<sup>2</sup>.

Od wiosny 1954 r. sytuacja zaczęła się zmieniać. Wzrasta udział klasyki w repertuarze dramaturgii rosyjskiej prezentowanej na scenach polskich, pojawiają się utwory autorów pomijanych w ciągu poprzednich kilku lat (Lermontow, Lew Tołstoj, Puszkina, Suchowo–Kobylina), następuje niemal eksplozja sztuk Czechowa, który w latach 1950–1953 miał tylko jedną premierę na polskiej scenie. Ze współczesnej dramaturgii radzieckiej eliminowane są najdramatyczniejsze utwory „czujnościowe”, takie jak „Obcy cień” Simonowa, czy „Okno w lesie” Rachmanowa i Ryssa wystawiane już tylko sporadycznie na głębokiej prowincji, gdy 2–3 lata wcześniej prezentowały je także czołowe sceny Warszawy, Krakowa i innych wielkich miast. Pojawiają się natomiast w teatrach polskich sztuki krytycznie przedstawiające radziecką rzeczywistość. Są to: „Łaźnia” i „Pluskwa” Majakowskiego. Pierwsza z nich wystawiona została w grudniu 1954 r. w Łodzi, a reżyserowana była przez Kazimierza Dejmka, druga zaś w reżyserii Ireny Byrskiej w styczniu 1956 r. w Kielcach.

„Pluskwę” napisaną w 1928 r. krytyka radziecka przyjęła oziębło, „Łaźnię” (1929 r.) bardzo źle. Kłopoty z nią zaczęły się w Komitecie Repertuarowym, gdzie cztery miesiące rozważano sprawę jej zatwierdzenia. W Moskwie reżyserował ją Meyerhold, a w Leningradzie jego uczeń, Władimir Luce. Premiera leningradzka odbyła się wcześniej niż w stolicy — 30 stycznia 1930 r. Michaił Zoszczenko tak wspomina tę inscenizację: „Publiczność przyjmowała sztukę z zabójczym chłodem. Nie pamiętam ani jednego wybuchu śmiechu. Nie było nawet ani jednego oklasku po pierwszych dwóch aktach. Okropniejszej klapy nie zdarzyło mi się widzieć”<sup>3</sup>.

A Lili Brik zanotowała:

„2.2.30. Mówią, że w Leningradzie zamierzają zakazać „Łaźnię”. W. zdenerwował się...  
3.2.30. Nikt sztuki nie zdejmuje, tylko publiczność nie chodzi i gazety wymyślają...”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Pièces russes et soviétiques en Pologne 1945–1966*, Warszawa 1967, s. 22–100; A. Hausbrandt, *Repertuar w teatrach Polski Ludowej*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 1/2, 1970, s. 123.

<sup>2</sup> A. Korzon, *Polsko–radzieckie kontakty kulturalne 1944–1950*, Wrocław 1982 (1983).

<sup>3</sup> Cyt. za: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1984, s. 622.

C spektaklu moskiewskim pisze aktorka Maria Suchanowa: „Przedstawienie miało nie-dobrą prasę. Przyjmowano je zaś bardzo dziwnie, część widzów siedziała jak kamienna, a druga część dobrze reagowała”<sup>5</sup>. „Prawda” jeszcze przed premierą ostrzegęła Majakowskiego przed wyolbrzymianiem „krolowszczyzny” i „pobiedonosikowszczyzny”<sup>6</sup>.

„Raboczaja gazieta” 21 marca 1930 r. tak oceniała tę inscenizację: „Bardzo przyjemnie pomarzyć o takiej maszynie czasu, która mogłaby usunąć Pobiedonosikowa et consortes i przemieścić nas od razu w wiek komunizmu. Ale nie sposób uwierzyć w marzenie Majakowskiego, ponieważ nie wierzy w nie sam poeta. Jego «maszyna czasu» i «fosforyczna kobieta» — to krzykliwa i zimna paplanina. A jego naigrzanie się z naszej rzeczywistości, w której nie dostrzega nikogo poza gadatliwymi ignorantami, zarozumiałymi biurokratami i lizusami — jest wielce charakterystyczne. W całej sztuce nie ma ani jednego człowieka, na którym odpoczęłoby oko. Odmalowani przez Majakowskiego robotnicy, to postacie absolutnie nieżyłowe, przemawiające ciężkim i zawiłym językiem samego autora. W sumie — męczące, zagramowane widowisko, które może zainteresować li tylko małą grupkę smakoszy literackich. Wątpliwe, czy robotniczej widowni taka łaźnia przypadnie do gustu”<sup>7</sup>.

Następnego dnia „Komsomolskaja Prawda” tak korygowała tę ocenę: „Wydaje nam się, że ta «Łaźnia» nie przypadnie do gustu ani robotniczej widowni, ani «smakoszom literackim». Trzeba otwarcie powiedzieć, że sztuka wypadła kiepsko i Meyerhold wystawił ją niepotrzebnie”<sup>8</sup>. „Nasza Gazieta” 28 marca uzupełniła tę krytykę: „Ze sztuką Majakowskiego «Łaźnia» powtórzyło się to samo, co uprzednio z inną jego sztuką — «Pluskwa». Przed premierą — intrygujące oświadczenia, że sztuka świetna, sztuka szczególnej jakości, omalże nie objawienie. I... obojętność, rozczarowanie i zawstydzenie przyjaciół i zwolenników Majakowskiego i Meyerholda po przedstawieniu. Zbyt wielki dystans dzieli deklaracje od realizacji, wielki temat sztuki od groteskowego prymitywizmu jej ujęcia [...]. Przedstawienie poniosło fiasko i całkiem nie na miejscu jest próba zasugerowania widzowi myśli, że to wybitne zjawisko”<sup>9</sup>.

I wreszcie „Wieczerniaja Moskwa” opublikowała 31 marca następujący postulat: „Złecenie dla Teatru im. Meyerholda i tow. Majakowskiego. Dopracować «Łaźnię». Masowy widz nie rozumie sztuki”<sup>10</sup>. Warto jeszcze odnotować wypowiedź Majakowskiego w dyskusji o „Łaźni” w Domu Prasy 27 marca 1930 r.:

„[...] Byłoby mi bardzo łatwo powiedzieć, że napisałem doskonałą rzecz, ale teatr ją popsuł. Byłoby to nader łatwa droga, z której rezygnuję. Przyjmuję całkowitą odpowiedzialność za wady i zalety tej rzeczy [...]. Wiem, że każde słowo tej sztuki, od pierwszego do ostatniego, zostało wypracowane z tą samą sumiennością, z jaką robiłem swoje najlepsze utwory poetyckie [...]”<sup>11</sup>.

14 kwietnia 1930 r. Majakowski popełnił samobójstwo, a „Łaźnia” i „Pluskwa” znikają ze scen radzieckich na prawie ćwierć wieku i wracają na nie dopiero w 1953 i 1955 r. Wówczas też mogło dojść do ich wystawienia w teatrach polskich. Z możliwości tej skorzystał Kazimierz Dejmek — wówczas dyrektor Teatru Nowego w Łodzi do niedawna specjalizującego się w zupełnie innych spektaklach — państwowotwórczych agitkach.

<sup>4</sup> Tamże, s. 623.

<sup>5</sup> Tamże, s. 628.

<sup>6</sup> Tamże, s. 624.

<sup>7</sup> Tamże, s. 629.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże, s. 630.

<sup>10</sup> Tamże, s. 631.

<sup>11</sup> Tamże, s. 630–631.

Zgodzić się trzeba z prof. Martą Fik, że „Teatr polityczny” z lat 1949–1952, jakim był Teatr Nowy „to teatr agitacyjny, działający w zgodzie z polityką kulturalną”. Natomiast chyba przesadą jest jej twierdzenie, że teatr ten nie ograniczał swej idei do funkcji służebnych, a raczej widział je jako współtworzące tę politykę. Teatr ten, „jeśli sędzić po ilości recenzji w prasie lokalnej i ogólnopolskiej, dotykał spraw niezwykle istotnych”, był to teatr, „wobec którego zwykły widz nie powinien pozostawać — na tak lub nie — obojętny. Tylko że o reakcjach «zwykłego widza» nic w tej sprawie nie wiadomo; jeżeli pod tym mianem nie rozumieć wyłącznie wypowiadających się w prasowych wywiadach przodowników pracy. O tym, iż rzecz nie wyglądała najlepiej, mogłyby świadczyć słowa samego Dejmka, wypowiedziane zresztą znacznie później: «deklinowanie słowa socjalizm ze sceny odbywało się przy prawie pustej widowni, która odwróciła się od schematów nic wspólnego z życiem nie mających»”<sup>12</sup>.

To stwierdzenie pozostaje jednak w sprzeczności z informacjami podawanymi przez dykcję TN o frekwencji na tych spektaklach. „Brygada szlifierza Karhana” — 64 tys. widzów, 153 przedstawienia; „Poemat pedagogiczny” — 60 tys., 150 przedstawień; „Makar Dubrawa” — 26,5 tys., 80 przedstawień; „Niezapomniany rok 1919” — 33 tys., 57 przedstawień; „Burza” Ostrowskiego — 22 tys., 71 przedstawień; „Tankowiec Nebrus” (Tanka) — 5 tys., 23 przedstawienia; dla porównania „Dziewczyna z dzbanem” Lope de Vegi — 105 tys., 171 przedstawień; „Henryk VI na łowach” Bogusławskiego — 87 tys., 149 przedstawień; „Horsztyński” Słowackiego — 43 tys.<sup>13</sup> Dane te zapewne nie były nazbyt ścisłe odnośnie do sztuk socrealistycznych, skoro po 4 latach teatr zmienia repertuar, co odnotowała M. Fik<sup>14</sup>. Konsta- towała ona też:

„Zrodzony z pierwszych rozterek w tej materii teatr 1953 — szukający inscenizacjami Hikmeta i Zegadłowicza swej nowej formuły — miał być, jak się zdaje, teatrem dyskusji na tematy polityczne. Recenzentów obchodziły one jakby mniej [...], bo sprawom artystycznym poświęcano coraz więcej miejsca. Na ile interesował publiczność — znów w gruncie rzeczy dobrze nie wiadomo”<sup>15</sup>. Możemy sobie jednak wyobrazić, co myślała publiczność o inscenizacji, w której „czerwonoarmiści nie są zwykłym zwyczajem wkraczających oddziałów [w 1939 r. — A. K.], przychodzą rozkuwać z kajdanów...”<sup>16</sup>.

Dopiero „Łaźnia” przynosi zasadniczą zmianę pod tym względem. Zdaniem M. Fik „«Łaźnia» stała się przedstawieniem dla tamtych lat chyba najważniejszym [...] — prawie bez precedensu. Nie tylko jako wydarzenie teatralne, przede wszystkim jako wydarzenie polityczne”<sup>17</sup>.

Godne odnotowania są uwagi Ireny Jajte o „etapie” historii, na którym miały miejsce opisywane wydarzenia. Rok 1954, w końcu którego zaprezentowana została ta inscenizacja, „zapoczątkował w życiu teatru polskiego wiele zmian natury tak artystycznej jak organizacyjnej. Rozpoczynał się właśnie proces decentralizacji teatrów, który umożliwił większą elastyczność repertuarową poszczególnych scen, a przez to ich zindywidualizowanie. Coraz częściej podejmowane były w kraju dyskusje nad sposobami prowadzenia walki ze schematyzmem, twórcy zaczęli upominać się o prawo do niezależności i eksperymentu. Powoli rozluźniały się sztywne zasady realizmu socjalistycznego. Teatry częściej niż dramaturgię «produkcyjną» wystawiają klasykę rodzimą (wyraźnym znakiem kryzysu socrealizmu była premiera «Horsztyńskiego» J. Słowackiego na scenie Teatru Polskiego w Warszawie w reżyserii E. Wierciń-

<sup>12</sup> Cyt. za: M. Fik, *Teatr i życie*, w: *Teatr Nowy w Łodzi 1949-1979*, Łódź 1983, s. 101.

<sup>13</sup> *Teatr Nowy w Łodzi 1949-1989*, op. cit., s. 299-303.

<sup>14</sup> M. Fik, op. cit., s. 99-100.

<sup>15</sup> Tamże, s. 101.

<sup>16</sup> S. Treugutt, *Słuszność i granice eksperymentu*, „Przegląd Kulturalny”, nr 14, 1954, s. 1. Cyt. za M. Fik, op. cit., s. 100.

skiego 3 X 53) i obcą (zwłaszcza Moliera i Szekspira) oraz polskie sztuki współczesne operujące maską historyczną [...]”<sup>18</sup>.

Z każdym miesiącem przybierał na sile ferment wśród studentów, który I. Jajte określa jako „bunt żaków”. „Jak grzyby po deszczu zaczęły wyrastać w różnych rejonach kraju teatry studenckie (łódzki «Pstrąg», warszawski STS, gdański «Bim–Bom»), zwiastując bliski już czas artystycznego eksperymentu, nowych poszukiwań formalnych i repertuarowych [...]».

Symbolem zwycięstwa nonkonformizmu, ostatecznego wyzwolenia ze schematyzmu stało się utworzenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie pod dyrekcją K. Skuszanki. A jednak artystyczną zapowiedzią gorących dni przedpaździernikowych było znów widowisko przygotowane przez zespół Dejmka — «Łaźnia» W. Majakowskiego. Wystawiona na pięciolecie teatru, 11 grudnia 1954 roku, w inscenizacji i reżyserii Kazimierza Dejmka [...]”.

Inaugurując prawdziwie „dejmkowski teatr”, świadczyła jednocześnie o skali przełomu, dokonującego się w życiu nie tylko tego teatru. „Antycypacja spraw [...] z bolesnej rzeczywistości Polski, jakie ujawnił teatr, była w stosunku do ówczesnej literatury i innych dziedzin twórczości kulturowej nader jaskrawa”<sup>19</sup>. Według cytowanej autorki artykułu poświęconego temu okresowi działalności Teatru Nowego „zespół włączył się w rytm teraźniejszości po uprzednim rozpoznaniu nastrojów społecznych i po głębokiej analizie sytuacji panującej w kraju”<sup>20</sup>. Nieco przesadne wydawać mogłoby się stwierdzenie autorki, że „to kolejne wypowiedzenie się «wprost» było niewątpliwie aktem odwagi i bezkompromisowości”<sup>21</sup>, bowiem wcześniej wystawiono „Łaźnię” w Moskwie. Jednak biorąc pod uwagę fakt, że dyrekcja teatru zgłosiła tę pozycję do repertuaru przynajmniej półtora roku przed premierą<sup>22</sup>, to trzeba się zgodzić z Ireną Jajte, że w odniesieniu do sytuacji w kraju i na polskich scenach, „Brawurowa była ta dejmkowska realizacja zarówno ze względu na daleką od akceptowanej powszechnie poetykę sztuki, jak i szydercze i obrazoburcze ujęcie zjawiska biurokracji. Monstrualny ceremoniał urzędowania sprowadził inscenizator do absurdu”<sup>23</sup>. Stefan Treugutt konstatował wówczas:

„Co najsilniej uderzało w łódzkim spektaklu, to żywiołowa, pełna wściekłej dynamiki aktualność”<sup>24</sup>. „Towarzysze, walczymy z czerwim biurokracji” — zatyłował Jaszcz swą entuzjastyczną recenzję, wskazując tym na najważniejszy, jego zdaniem, aspekt przedstawienia<sup>25</sup>. Jak stwierdza badacz dziejów teatrów łódzkich, Stanisław Kaszyński, druzgocąca analiza systemu biurokratycznego pełni tutaj jednak tylko rolę metafory, „to znaczy, że może wykraczać daleko poza wprowadzony nominalnie desygnat fabularny, prezentowany zresztą za pośrednictwem rozmaitych ujęć (fantastyka, symbolizm, groteska, realizm). To, co wysuwał na pierwszy plan tekst, a więc obrazy koszmarnego kręgu biurokratyzmu, Dejmek wyeksponował ekspresywnością, wiążąc ściśle i potęgując człony oskarżycielskiego przewodu; te

<sup>17</sup> M. Fik, op. cit., s. 101.

<sup>18</sup> I. Jajte, *Repertuar współczesny, w: Teatr Nowy w Łodzi*, op. cit., s. 36.

<sup>19</sup> Tamże, s. 37.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Relacja ustna Kazimierza Dejmka z 9 lipca 1998 r. Według tej relacji „Łaźnia” została zgłoszona do repertuaru na półtora do dwóch lat przed jej wystawieniem. Propozycja ta nie została jednak przyjęta i dyrektor Centralnego Zarządu Teatrów Oper i Filharmonii — Jerzy Pański, poinformował Dejmka, że „Łaźnia” jest skreślona z repertuaru przez władze. Dyrektor Teatru Nowego zwrócił się wówczas do ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego, który zgodził się na studyjną pracę teatru nad „Łaźnią” z zastrzeżeniem, że „ja nic o tym nie wiem”. Po tej rozmowie Dejmek uruchomił przy swoim teatrze studium samokształceniowe dla sporej grupy aktorów z różnych teatrów. Jednym z przewodnich tematów była „Łaźnia”. W tym czasie nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora CZ TOF. Nowy dyrektor — chyba Stanisław W. Balicki — wyraził po jakimś czasie zgodę na próby „Łaźni” bez wstawiania jej do repertuaru. Oficjalną zgodę na wstawienie „Łaźni” do repertuaru jak relacjonuje Kazimierz Dejmek uzyskał on w połowie 1954 r., a być może po wakacjach.

<sup>23</sup> I. Jajte, l. cit.

<sup>2</sup> S. Treugutt, *Majakowski w Teatrze Nowym*, „Przegląd Kulturalny”, nr 2 z 13–19 I 1955.

<sup>25</sup> „Trybuna Ludu”, nr 13 z 14 I 1955.

sytuacje górowały i w tekście, i w odbiorze, spychając na margines sceny z pozytywnymi bohaterami, dość zresztą anemiczne w utworze. Głównym terenem działania stało się monstrualne biuro, negacja dotyczyła szeroko rozbudowanego ceremoniału urzędowania<sup>26</sup>. Aby to ukazać scenograf Józef Rachfalski możliwie dobitnie, wyjątkowo rozrzutnie wkomponował słowo w elementy scenograficzne i kostiumowe. Kaszyński relacjonuje dalej: „Demonstracja zaczynała się od biurka, ustawionego w gabinecie Naczdyrdupsa, biurka o pokaźnych rozmiarach, stanowiącego łącznie z przystawioną do niego mównicą jeden wielki element, pokryty udrapowanym czerwonym suknem. Przyklejone do frontu tej konstrukcji (od strony widowni) transparenty i hasła o treści głównie produkcyjnej (w rodzaju: «Moje biuro świadczy o mnie» — parafraza aktualnego wówczas hasła) oraz dyplomy uznania zostały powtórzone w kostiumach dygnitarzy, suto wyorderowanych, obwieszonych wstęgami przodowników pracy, z oznaczeniami wydolności produkcyjnej (np. Pobiedonosikow «wyciągnął» aż 4000% normy) i napisami na spodniach («poufne», «pilne») — wymienione role Naczdyrdupsa i Pobiedonosikowa znalazły znakomitych odtwórców w osobach J. Kłosińskiego i E. Wichury. Wyolbrzymienie i deformacja w scenografii, tak celnie przystające do scenicznego pamfletu, dopełniały się w zastosowanym tutaj stylu gry aktorskiej, więc w przejaskrawieniu i udziwieniu gestu, mimiki i ruchu, zindywidualizowanego w zależności od pozycji socjalnej i urzędowej postaci<sup>27</sup>. Zdaniem Kaszyńskiego zapewne po raz pierwszy w Teatrze Nowym porzucono „system” Stanisławskiego obcy Majakowskiemu, który nb. nie akceptował zasady przeżywania, „preferując widowiskową koncepcję teatru, pojmowanego jako trybuna agitacyjno-wychowawcza, gdzie można przemawiać językiem wizualnych środków: plastyką plakatową, zdynamizowanym ruchem zewnętrznym, fizyczną sprawnością ciała aktorskiego, sytuacyjną groteską i techniką obnażonych chwytów rodem z cyrku, pantomimy i kabaretu. Wartości te przyjął z awangardowego teatru rewolucyjnego swoich czasów, który przecież współtworzył, i w samej strukturze tekstu zawarł już gotową partyturę. Otóż sukces Dejmka polegał m.in. na wnikliwym jej odczytaniu, a nawet rozszerzeniu wskutek użycia wielopłaszczyznowej konstrukcji i uruchomienia sceny obrotowej. Dodał jeszcze, co wzmocniło efekty akustyczne, nie istniejący w didaskaliach gramofon. Dokonał jeszcze jednej bardzo ważnej innowacji: zamiast reżysera, który u Majakowskiego jest i montażystą, i komentatorem całości, postawił samego autora; grał go W. Pilarski, ucharakteryzowany bardzo sugestywnie na poetę, wypowiadający prolog i epilog z tym specyficznym «wyzywającym naporem», z jakim recytował swe wiersze twórcy «Łaźni»<sup>28</sup>.

Na głębszy sens inscenizacji Dejmka zwraca też uwagę M. Fik mówiąca nie o metaforze, a o kamuflażu: „I nie idzie oczywiście o tuż popremierową kompletną bezradność prasy, która wartości sztuki i spektaklu starała się bronić w ten oto sposób: «Jaka nauka pozwala nam przewidywać, co się będzie działo za lat dajmy na to sto czy więcej? Odpowiadamy: marksizm (...). Wydaje się, że robotnik przyspieszający bieg czasu przez przedterminowe wykonanie planów produkcyjnych zrozumie, co miał na myśli Majakowski, opisując maszynierę Czudakowa pędzącą do komunizmu»<sup>29</sup>. «Oto... proletariat zarówno miejski jak wiejski nadaje kołu rewolucji błyskawiczne tempo milionowych obrotów»<sup>30</sup>.

Idzie o kamuflaż poważniejszy: wekslowanie sprawy w kierunku satyry na tzw. «papierkową» biurokrację [...]. Był to wszakże — zdaniem M. Fik — kamuflaż i dla teatru, i dla

<sup>26</sup> S. Kaszyński, *Teatr Łódzki w latach 1945–1962*, Łódź 1970, s. 203.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 203–204.

<sup>29</sup> W. Orłowski, *Łaźnia pomaga zrozumieć*, „Łódzki Express Ilustrowany”, nr 302, 1954, s. 4, dod. „Panorama”, nr 47; cyt. za M. Fik, op. cit., s. 102.

<sup>30</sup> J. Fruhling, *Majakowski po raz pierwszy na scenie polskiej*, „Od A do Z”, nr 49, 1954, s. 2; cyt. za M. Fik, l. cit.

krytyki konieczny. Przejawiający się, gdy idzie o teatr, w nazbyt już groteskowym sztafażu «biurokracjom» (telefony, biurka, rzędy skoroszytów, plansze spowszedniałych hasel, karykaturalne kostiumy Pobiedonosikowa i Naczdyrdupsa etc.). Gdy zaś idzie o prasę, kamuflaż wyrażał się w tym wszystkim, co najpełniej wyraził tytuł recenzji Jaszczka: «Towarzysze, walczmy z czerwim biurokracją». W gruncie rzeczy tylko nieliczni odważyli się wyjść poza ową formułę<sup>31</sup>.

Prof. Marta Fik, której słowa przed chwilą przytoczyłem, tylko tyle odnotowała z wypowiedzi krytyki, dając w ten sposób nieścisły obraz opinii recenzentów czołowych czasopism społeczno-kulturalnych: „Nowej Kultury” i „Przeglądu Kulturalnego”. Cytowane wyżej zdania sugerują bowiem, że prasa niemal jednomyślnie kamuflowała faktyczną wymowę inscenizacji wekslując ją w kierunku satyry na „papierkową” biurokracją, a nieliczni odważni poszli niewiele dalej. By ta teza mogła się ostać M. Fik cytuje z obszernej recenzji Jerzego Pomianowskiego w „Nowej Kulturze” tylko dwa zdania o oczyszczaniu przez „Łaźnię” „naszych spraw teatralnych” i drugie będące truizmem, że ta „komedia Majakowskiego jest znakomita [...] dzięki swej bojowości politycznej”. Pomija zaś zupełnie prof. Fik istotne uwagi krytyczne tego recenzenta o inscenizacji Dejmka. Pomianowski pisał mianowicie, iż „zasługą Majakowskiego jest wykazanie, że biurokracja nie ma nic wspólnego z w ł a d z ą l u d u. Że jest jej wroga. Zasługą Dejmka jest, że w swej inscenizacji tę najważniejszą sprawę podkreślił i uwypuklił. Uczynił to jednak w sposób niekonsekwentny. Cała plejada pasożytów z tej sztuki została przez Rachwalskiego przyodziana w cudackie stroje w przeciwieństwie do postaci pozytywnych. Pobiedonosikow (Janusz Kłosiński) i Optymistienko (Edward Wichura), dwaj najlepsi aktorzy w tym przedstawieniu, paradują w białych admirałskich mundurach z paragrafami na epoletach, z akselbantami ze spinaczy, z ogromnymi pieczęciami urzędowymi na siedzeniach, biustach i kolanach [...].

W rezultacie tych zabiegów mających odseparować bohaterów negatywnych od pozytywnych satyra Majakowskiego nic nie zyskała na celowości i aktualności. Zamiast karykatur otrzymaliśmy satyryczne symbole, zamiast uogólnienia — ogólniki, zamiast aktualizacji [...] satyrę «wewogóle». To znaczy otrzymalibyśmy, gdyby nie świetna, pełna politycznego sensu gra wykonawców [...].

[...] U podstaw koncepcji getta formalnego dla postaci negatywnych znajduję nie formalną śmiałość, lecz onieśmielenie polityczne. Mógłby kto, uchowaj boże pomyśleć, że tu i ówdzie kieruje Urzędem do Uzgadniania Państwowotwórczych Spraw naczdyrdups Pobiedonosikow, że naprawdę bywają w codziennym życiu redaktorzy typu Momentalnikiowa, że istotnie działa w KWZK madame Mezaliankowa, że są w ogóle żywi biurokraci u nas, albo, co gorsza w ZSRR... Nie chciał tego Rachwalski, ale sporo uczynił, aby zapobiec podobnym skojarzeniom i zrobić z bandy pasożytów figury cokolwiek pozaczasowe. Traci na tym właśnie nowatorska komedijność sztuki Majakowskiego<sup>32</sup>.

Pomianowski skrytykował też Stefana Treugutta, recenzenta „Przeglądu Kulturalnego” za jego tchórzliwą opinię o tej inscenizacji. Treugutt bowiem, odwrotnie niż Pomianowski, miał Dejmкови za złe zbyt daleko idące demaskowanie systemu, czy też raczej w ogóle fakt pokazywania jego złych stron. Zarzucał on Dejmкови przede wszystkim to, że błado wypadł bohater pozytywny — wynalazca Czudakow, skutkiem czego, zdaniem Treugutta „wykrzywiły się [...] założenia treściowe utworu, stał się on bardziej satyrą i groteską, mniej wielkim hymnem na cześć budowniczych państwa Rad [...]”<sup>33</sup>. Natomiast scenografię, również prze-

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> J. Pomianowski, *Proszę państwa do „Łaźni”*, „Nowa Kultura”, nr 6 z 6 I 1955.

<sup>33</sup> S. Treugutt, *Majakowski w Teatrze Nowym*, „Przegląd Kulturalny”, nr 2 z 13–19 I 1955.

ciwnie niż Pomianowski, uważał za udaną. Recenzent „Sowieckoj kultury” okazał się mniej wymagający pod względem ideowym niż Treugutt. Uznał spektakl za udany i wytknął tylko mniej istotne niedociągnięcia<sup>34</sup>.

Również o tej wypowiedzi Treugutta nie wspomina prof. M. Fik podobnie jak i prof. Stanisław Kaszyński — autor opasłej książki o teatrach łódzkich w latach 1945–1962. Sprawa to wrażenie towarzystwa wzajemnej adoracji — inscenizator, recenzenci (przynajmniej niektórzy) i profesorowie teatrologii. Nиеelegancko byłoby w tym gronie przypomnieć, że Dejmкови zarzucano zbyt nieśmiałą inscenizację, a czołowemu telewizyjnemu komentatorowi teatralnemu służalczość wobec reżimu uderzającą nawet w porównaniu z recenzją w „Trybunie Ludu” i w „Sowieckoj kultury”. W odniesieniu do Dejmka można jednak zgodzić się z M. Fik, że kamuflaż był potrzebny, a może i niezbędny, by cenzura dała zgodę na udostępnienie tego przedstawienia publiczności. O trudnościach w uzyskaniu tej zgody wspomina recenzent „Trybuny Ludu” Jaszcz. Pisał on, że „wystawienie «Łaźni», które nastąpiło nie bez oporu i obaw zbyt ostrożnych ogniów i nazimnodmuchalskich — jest wydarzeniem artystycznym i zarazem politycznym dobrze ilustrującym społeczną rolę teatru”<sup>35</sup>. Zresztą publiczność, jak już wspominaliśmy, dobrze zrozumiała aluzję. Gwałtowne ataki na Irenę Byrską, która w ponad rok później w inscenizacji „Pluskwy” nie stosowała kamuflażu potwierdzają słuszność uwag M. Fik, która pisała dalej: „Jeśli pod mianem «teatru politycznego» rozumieć teatr poruszający powszechne emocje — to od premiery Majakowskiego bierze on swój początek. Ten powszechny entuzjazm z jakim przyjęto «Łaźnię» wyglądał niemal podejrzenie. Jedno-czył bowiem w dwuznacznym nieco związku i Naczdyrdupsów różnych szczebli i ich ofiary”<sup>36</sup>. Jednak entuzjazm ten nie był powszechny natychmiast. Mimo kamuflażu na pierwszych przedstawieniach żony patrzyły na mężów, a oni też nie wiedzieli jak się zachować.

Chyba więc ma rację M. Fik, że nie należy mieć pretensji o ten kamuflaż, bo „«Łaźnia» była spektaklem, którego wartość i odwaga wykraczały poza ramy tego co wówczas o niej napisano. Ale i to co napisano miało swoją wagę. I dla myślenia o rzeczywistości, i dla myślenia o celach i funkcjach teatru”<sup>37</sup>. Dalej prof. Fik przytacza słowa Pomianowskiego z cytowanej recenzji: „«Łaźnia» oczyszcza z mętniactwa nasze sprawy teatralne. Brak koncepcji, oportunizm, dogmatyzm doprowadziły do stanu, w którym jedynym lekarstwem na schematyzm współczesnej dramaturgii i szarzyznę naszej sceny miałyby być staroświecki program «ojczyściej sztuki». Tymczasem komedia Majakowskiego jest znakomita nie wbrew, ale dzięki swej bojowości politycznej”<sup>38</sup>.

Zespół Teatru Nowego ukazał w inscenizacji „Łaźni” pełnię „swej sprawności artystycznej: inscenizacyjnej, reżyserskiej i aktorskiej”<sup>39</sup>.

„Inscenizacją „Łaźni” zamknął teatr swą pięcioletnią działalność. Uznanie, jakie spektakl ten wywołał wśród krytyki, widoczne już choćby w ilości superlatywnych ocen, wypisanych w dziesiątkach recenzji, artykułów i sprawozdań”, było już wyrazem „innego uznania od tego, które wypowiedziano w związku z wystawieniem «Brygady szlifierza Karhana»”<sup>40</sup>.

W trakcie 63 przedstawień przy pełnej sali „Łaźnię” obejrzało 42,6 tys. widzów. Była to wówczas średnia frekwencja w tym teatrze. Znacznie wyższą (sześćdziesiąt kilka tysięcy) osiągały jednak tylko sztuki szczególnie atrakcyjne dla bardzo szerokiego kręgu widzów tak-

<sup>34</sup> I. Raczuk, *Satira W. Majakowskiego na polskiej scenie*, „Sowieckaja kultura”, nr 28 z 26 II 1955.

<sup>35</sup> Jaszcz, *Towarzysze, walczymy z czerwiem biurokracji*, „Trybuna Ludu”, nr 13 z 14 I 1955.

<sup>36</sup> M. Fik, op. cit., s. 101.

<sup>37</sup> Tamże, s. 102.

<sup>38</sup> J. Pomianowski, op. cit.

<sup>39</sup> I. Jajte, op. cit., s. 38.

<sup>40</sup> S. Kaszyński, op. cit., s. 205.

że żywiących silną awersję do kultury radzieckiej, jak również widzów zdecydowanie apolitycznych i spragnionych wyłącznie rozrywki („Wesele Figara”, „Don Juan” i „Maturzyści” Skowrońskiego). Natomiast wyraźnie niższa frekwencja była w tym czasie na „Nocy Listopadowej” Wyspiańskiego (33 tys.) i na „Świat się kończy” Kasprowicza (28,5 tys.)<sup>41</sup>. Kazimierz Dejmek i jego zespół odnieśli więc również sukces frekwencyjny. Sukces ten szczególnie wyraźny był podczas występów gościnnych Teatru Nowego w Warszawie, w kwietniu 1955 r. Jak donosił korespondent „Łódzkiego Expressu Ilustrowanego” w holu Teatru Narodowego wisiał wówczas napis informujący, że wszystkie bilety na „Łażnię” na wszystkie dni zostały już sprzedane. „Bardzo wielu mieszkańców stolicy odchodzi zawiedzionych od okienka kasy. Wśród nich są nawet tacy, którzy już od dawna starali się o bilety, bowiem wiadomość o przyjeździe Teatru Nowego wywołała w Warszawie wielkie zainteresowanie”<sup>42</sup>. Dalej z korespondencji tej dowiadujemy się, że publiczność warszawska zgotowała zespołowi serdeczne przyjęcie i po spektaklu kurtyna wielokrotnie szła w górę. Przyjęcie to przeszło najśmielsze oczekiwania zespołu.

Przedstawienia „Łażni” wznowione zostały przez Teatr Nowy w 1957 r. kolejnymi dwoma występami w Warszawie. W wywiadzie udzielonym z tej okazji „Expressowi Wieczornemu” Kazimierz Dejmek przypomniał, że premiera „Łażni” odbyła się w połowie grudnia 1954 r. i „realizacja tego spektaklu była uwarunkowana ówczesną sytuacją polityczną”<sup>43</sup>. Wyjaśnił, że nie odżegnuje się od swej koncepcji reżyserskiej, ale „dziś robilibyśmy tę sztukę inaczej, w zakresie środków wyrazowych. Ten nasz spektakl cechuje przede wszystkim niesłychane gadulstwo. Ono się nie zjawiało z nieba, taka była wówczas sytuacja polityczna. To gadulstwo przejawia się w dekoracjach, kostiumach, we wszystkich [...]. Te środki nie spełniają już dzisiaj tej funkcji, jaką spełniały w owym czasie i taka satyra nie ma już ówczesnej celności”<sup>44</sup>.

Dyrektor Dejmek wyjaśnił też w tym wywiadzie, że od 1954 r. „Łażnia” grana była jednym rzutem ponad pięćdziesiąt razy, potem zupełnie sporadycznie. Po powrocie z Warszawy będzie wystawiona z dziesięć, dwanaście razy i już definitywnie zejdzie z afisza.

\*\*\*

Ponad rok po premierze „Łażni” — 17 stycznia 1956 r. — teatr im. Żeromskiego w Kielcach wystawił „Pluskwę” w reżyserii Ireny Byrskiej.

Przedstawienie kieleckie podobnie jak i łódzkie było polską prapremierą komedii Majakowskiego. Odbyła się ona 17 stycznia 1956 r. po obejrzeniu przez Józefa Cyrankiewicza próby generalnej<sup>45</sup>. Irena Byrska inscenizatorka i reżyserka widowiska oraz Liliana Jarkowska i Antoni Tośta, twórcy jego znakomitej oprawy plastycznej, poszli tu raczej po linię meyerholdowskiej tradycji. Zdaniem obiektywnych krytyków poszli słusznie. Sama inscenizacja sztuki, jej strona teatralna była bardzo ciekawa. Jan P. Gawlik tak referuje jej treść:

„Prisypkin, albo jak sam chce — Pierre Skripkin były robotnik, były partyjniak, ulega pokusom mieszczańskiego życia. Jego ślub z obywatelką Elzewizą Dawidowną Renesans, manicurzystką i córką właściciela fryzjerni jest ostatecznym wyrazem renegacji. Jego manier, jego ideały są ideałami lumpenproletariusza. Odbywa się właśnie wzmożona inwazja ideowa i obyczajowa mieszczaństwa na młodą rewolucję. Jest rok 1928. Końca NEP. Pierre

<sup>41</sup> *Teatr Nowy w Łodzi...*, s. 304–306.

<sup>42</sup> Nasiński, „Łażnia” *podbiła stolicę*, „Łódzki Express Ilustrowany”, nr 83 z 7 IV 1955.

<sup>43</sup> „Łażnia” Majakowskiego w Narodowym w wykonaniu Teatru Nowego z Łodzi, „Express Wieczorny”, nr 269 z XI 1957.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> *Przed polską prapremierą „Pluskwy”*, „Słowo Ludu”, nr 12 z 14–15 I 1956. Według tej informacji Cyrankiewicz obecny był na jednym z zamkniętych przedstawień (przed prapremierą).



Skripkin żeni się. W czasie wesela wybucha bójka. Skutkiem nieostrożności wznieca się pożar. Pijani nie potrafią bronić się przed płomieniami. Przybyła po dwu godzinach straż pożarna odnajduje już tylko zwęglone zwłoki. Brak jednak jednego uczestnika libacji. Widocznie spalił się do szczętu. Taka jest pierwsza część «Komedii feerycznej» Włodzimierza Majakowskiego. Część druga przenosi nas o pięćdziesiąt lat w przyszłość. Komunizm. Przypadkowo, w fundamentach starego domu, odnajdują zamrożonego człowieka. Jest nim Prisyppkin, który jak się okazuje nie spłonął, ale w potokach wody strażackiej zamienił się w sople lodu. Instytut Wskrzeszania Ludzi, po mechanicznym, jak pisze Majakowski, głosowaniu całej federacji, wskrzesza znalezione. Następuje pierwsza konfrontacja Prisyppkina z przyszłością. Bohater, przerażony wspaniałościami nowoczesnej techniki mdleje. Pada na ręce Zoi Bierio-skiej — która pięćdziesiąt lat temu z jego właśnie powodu usiłowała popełnić samobójstwo. Rozpoczyna się szereg zabawnych perypetii<sup>4</sup>. Następnie Gawlik oddaje głos autorowi sztuki: „Reporter opowiada o strasznej epidemii w mieście. Pracownicy wyrabiający „piwo” celem ulżenia Prisyppkinowi w trudnościach przejścia do ery kulturalnej, masami idą do szpitali, porażeni alkoholem próbowanym dorywczo i przypadkowo. Nawet psy w domu, gdzie mieszka Prisyppkin zarażone mikrobami lizusostwa, nie szczekają i nie skaczą, tylko «służą» (...). O dziewczętach nie ma nawet co mówić — objawiają paroksyzmy uczuć miłosnych”. Dalej recenzent „Słowa Ludu” wyjaśnia, że wraz z Prisyppkinem odmrożono i odkryto zwyczajną pluskwę. Sensacja. Ponieważ, jak stwierdził Majakowski, „wszystkie starania żeby uczynić z Prisyppkina człowieka przyszłości kończą się niepowodzeniem”, zostaje on umieszczony wraz z pluskwą w ogrodzie zoologicznym. ‘Pluskwa normalis’ i ‘mieszczuchus vulgaris’ są to, jak pisze Gawlik, „relikty obce, zamierzchłej przeszłości, stają się ośrodkiem zrozumiałego zainteresowania. Sam Prisyppkin źle czuł się w otoczeniu przyszłości. Wyklinał, że odladzono go, aby zasuszyć. Tęsknił do przeszłości, tęsknił do wódki. W czasie ostatniej sceny Prisyppkin umieszczony w klatce, otoczony przez tłum, spogląda przypadkowo na widownię, twarz mu się zmienia, przybiera wyraz zachwytu, bohater odpycha dyrektora, rzuca gitarę i wrzeszczy w stronę publiczności: «Obywatele! Bracia! Swojacy! Skądżeście się wzięli? Jak was dużo! Kiedy was wszystkich odmrozili. Dlaczego ja właśnie jestem w klatce? Kochani bracia, chodźcie do mnie! Za co ja cierpię? Obywatele!»[...]»<sup>46</sup>.

Przedstawienie dzięki kilku najlepszym swoim partiom, miało posmak sensacji artystycznej, według Gawlika, który uznał je za poważny sukces teatru. Ale ten pierwszy recenzent uznał interpretację sztuki za eksperyment, „eksperyment ogromnie dyskusyjny — i ryzykowny. Bo Byrska rozszerzyła satyrę Majakowskiego. Akcenty satyryczne umieszczone w obrazie przyszłości, ale skierowane — wydawałoby się — przeciw współczesnym Majakowskiemu niebezpieczeństwom i przerostom rozszerzyła na c a ł ą wizję jutra. Powstał pamflet na uproszczone — zdaniem recenzenta — pojęcie o komunizmie. Pamflet na mechanistyczny, antyhumanistyczny ideał postępu”. Ale, jak twierdzi Gawlik, „między pamfletem na coś, co jest wypaczeniem pojęcia o rzeczy jeszcze nie istniejącej a pamfletem na rzecz samą, istnieje granica cienka i nie dla wszystkich oczywista. Pamflet na błąd, pamflet na odchylenie, dzieli od pamfletu na zasadę tylko mały krok. Krok, o którym łatwo zapomnieć. To pierwsze, zewnętrzne niebezpieczeństwo inscenizacji, którego nie trzeba jednak przeceniać. Sceniczna wizja przyszłości załamana w krzywym zwierciadle Byrskiej jest teatralnie sugestywna. Ale jest to wizja przerażająca. To nie komunizm, to Huxley w swojej najczystszej formie. Istnieją nawet zbieżności motywów [...] Pomimo odmienności założeń, obie te satyry spotykają się. Więcej — pokrywają. Czyżby nie było między nimi różnic?

<sup>4</sup> J. P. Gawlik, „Pluskwa”, czyli o ciekawej inscenizacji i ryzykownych drogach nowatorstwa, „Słowo Ludu”, nr 18 z 21 I 1956 r. („Słowo Tygodnia”, nr 3, 21 I 1956).

Ale satyra na błędne pojęcie o przyszłości w takiej formie, jaką widzieliśmy w Kielcach, jest dziełem inscenizatora”. Zdaniem Gawlika „tekst Majakowskiego, dopuszcza ją wprawdzie ale nie wytrzymuje jej natężenia. Wiele rzeczy mówi o tym, że nie tak widział inscenizację. Jego tekst, opinający aż tak rozbudowaną formę sceniczną, trzeszczy”, gdy oglądamy półludzi, półautomaty, „jakie poruszają się w tym nieludzkim i wrogim człowiekowi świecie. Satyra Byrskiej jest ostra i nie pozostawia niedomówień. Właśnie dlatego główna idea sztuki, idea kompromitacji mieszczaństwa, załamuje się. Bo tak jak u Huxleya tak i u Majakowskiego w zmechanizowanym, bezdusznym społeczeństwie przyszłości najsympatyczniejszą, ba jedynie sympatyczną postacią staje się Prisyppkin. To, pomimo wszystko, człowiek, podczas gdy tamci — to automaty [...]. Sytuacja powinna się odwrócić: ci, którzy są na wolności winni znaleźć się w klatce. Efekt komiczny Majakowskiego oparty na konfrontacji sparodiowanego Prisyppkina z normalnym społeczeństwem blednie. Satyra na Prisyppkina niknie obok satyry na wyobrażenie jutra. Mieszczaństwo wyszydzone w osobie bohatera odzyskuje w naszych uczuciach swoje prawa w zestawieniu z wizją społeczności pozbawionej rozsądku i serca”<sup>47</sup>.

Bohater ów stawał się poniekąd sympatyczny także dzięki wykonawcy tej roli. Prisyppkin grał na premierze Zbigniew Zaremba — „grał go ciepło [...] nawet — życzliwie, starając się psychologicznie pogłębić postać i stworzyć jej własną filozofię lub filozofijkę, co się na ogół udaje — ułatwiając późniejszą rehabilitację bohatera w zestawieniu z zimnym światem przyszłości”<sup>48</sup>. Dalej, wbrew swej cytowanej przed chwilą opinii z tejże recenzji, Gawlik nie uważa inscenizatora i aktorów za głównych winowajców ośmieszenia świetlanej przyszłości. Konstatuje on, że „gdy jednak dokładniej przyjrzymy się akcji, gdy przeczytamy sam tekst komedii okaże się wówczas, że interpretacja Byrskiej nie jest znowu tak dowolna, jak by można sądzić na pierwszy rzut oka. Wręcz przeciwnie — wypływa ona organicznie z tekstu. Gdy bliżej przyjrzymy się wypowiedziom tych wszystkich profesorów, dyrektorów, reporterów i przewodniczących spostrzeżemy, że ich racje są równie niepoważne jak racje Prisyppkina. Tylko, gdy kompromitacja Prisyppkina rozgrywa się na pierwszym planie, gdy jest oczywista, nie pozostawiająca niedomówień, to kompromitacja tamtych — odbywa się znacznie dyskretniej. Odślania się drugie dno sztuki: postawienie Prisyppkinów wczorajszych obok Prisyppkinów jutra, ukazuje się głębsza, pesymistyczna warstwa utworu [...]. Rozpoczyna się polemika już nie z inscenizatorem, ale z samym autorem komedii”<sup>49</sup>. Gawlik stwierdza następnie, że koncepcja sceniczna Majakowskiego nie jest zbyt jednolita. „Elementy satyry i drwiny łączą się tu z partiami serio [...]. Inscenizator stojąc przed skomplikowaną problematyką II części przeciął ten węzeł gordyjski narzucając całości formę konsekwentnej parodii — przerwanej tylko jednym wypowiedzianym na serio fragmentem przemówienia Dyrektora [...]. Rozwiązanie Byrskiej, acz pobudzające do dyskusji ze względu na swoje konsekwencje teoretyczne, jest jednak rozwiązaniem słusznym, ponieważ jest przede wszystkim rozwiązaniem p r o w o k u j ą c y m. Intelktualnie prowokującym. Obok tej inscenizacji nie sposób przejść obojętnie, jest w niej coś tak niesamowitego, nieludzkiego, że widz na własną rękę stara się o zrozumienie przyczyn tej niezwyklej i odrażającej aury, jaka unosi się nad sceniczną parodią przyszłości. Widz myśli. Nareszcie myśli. Uświadamia sobie wartości i utwierdza się w swoim poczuciu dobra i zła, które jest najlepszym antidotum na patologiczne ogłupienie, przed jakim ostrzega teatr.

Nie należy przeceniać nieporozumień, jakie «Pluskwa» może spowodować. Nie trzeba zbyt wielkiej wagi przywiązywać do niebezpieczeństwa, jakim jest natężenie satyry w II czę-

<sup>47</sup> Tamże.

<sup>48</sup> Tamże.

<sup>49</sup> Tamże.

ści i wynikające z niego przygaśnięcie drwiny z Prisyppkinów wczorajszych [...]. Należy raczej udzielić kredytu teatrowi i zdać się na dojrzałość widowni. Kredyt ten procentuje się zresztą z nadwyżką. Bo obok swojej inspirującej intelektualnie roli, kielecka «Pluskwa» jest niewątpliwie wybitnym dziełem inscenizacyjnym. Ta niezwykle sumienna praca — powtórzmy raz jeszcze — stała się naprawdę poważnym sukcesem artystycznym zespołu i reżysera. Iście meyerholdowski rozmach w parodiowaniu strasznego mieszczaństwa ożywającego w dobroczynnych chuchnięciach NEP-u, śmiałość i pomysłowość w budowaniu obrazów scenicznych podporządkowanych prawom dojrzałej, konsekwentnej i gatunkowo dobrej groteski [...].

Owa dyscyplina artystyczna inscenizacji, owo podporządkowanie wizji reżysera całego bez wyjątku zespołu aktorskiego, którego poziom jest — powiedzmy — dość różny, i wytworzenie z tego nierównego materiału jednolitego dzieła o niezwykle chwilami wartości i ekspresji scenicznej, jest osiągnięciem, którego znaczenia trudno w Kielcach nie dostrzec. A ileż w tym bogactwa pomysłów, ile przekory i aktualności, ile wdzięku. Pod parodię wymierzoną w upraszczające wyobrażenia o jutrze podkłada Byrska obserwacje na wskroś współczesne, nasuwające przypuszczenie, że cała ta skomplikowana sprawa związana z postawieniem i rozwiązaniem II części jest po prostu pretekstem do stworzenia dzieła na wskroś dzisiejszego, ośmieszającego w okrężnej formie przywary i wady żywotne i pospolite wśród nas, tyle, że nie tak jaskrawo widoczne i wytykane. Kto wie, czy nie była to koncepcja samego Majakowskiego? Kto wie, czy tutaj właśnie nie tkwi klucz do tej trudnej sztuki?<sup>50</sup>

Omawiając dalej artystyczne zalety i wady inscenizacji, Gawlik, podobnie jak i inni recenzenci podkreśla, że „Liliana Jankowska i Antoni Tośta stworzyli nie tylko świetną oprawę plastyczną, która sama dla siebie jest poważną wartością artystyczną, ale stworzyli ponadto dekorację całkowicie podporządkowaną idei inscenizacyjnej. Znaleźli formę plastyczną, wyrażającą w obu wypadkach myśl reżysera w sposób tak trafny, że aż zaskakujący”. Muzykę do „Pluskwy” napisał Stefan Kisielewski. „O muzyce tej — pisze Gawlik — można powiedzieć to samo co o oprawie plastycznej — była dobrym wyrazem idei inscenizacyjnej. Łączność ta, łączność muzyki z akcją sceniczną [...] jest arcyważnym elementem inscenizacji, ponieważ poddaje widzowi tempo, nastrój, rytm akcji, staje się jej komentarzem i łącznikiem między wzruszeniem widza a przebiegiem scenicznego «dziania się». Rolę tę niespokojną, pełną dysonansów, na wskroś nowoczesna muzyka Kisielewskiego, spełniła bardzo dobrze — łącząc swoją ilustracyjną, wtórną w stosunku do akcji, funkcję z wysokimi wartościami narracji muzycznej. Gdyby nie kiepski odbiór techniczny, muzyka ta dostarczałaby znacznie więcej inspiracji estetycznej»<sup>51</sup>.

Przytoczyłem aż tak długi fragment recenzji Gawlika, ponieważ przedstawia on trafnie i wyraziście charakter i wymowę ideologiczną inscenizacji Byrskiej, a zarazem, szczególnie w zestawieniu z cytowaną wyżej recenzją Pomianowskiego z „Łaźni”, wykazuje pośrednio zasadnicze różnice pod tym względem między spektaklem łódzkim i kieleckim. Tym samym znajdujemy w tekście Gawlika wyjaśnienie całkiem odmiennego przyjęcia tych dwu przedstawień przez „czynniki miarodajne”, co znalazło wyraz w licznych recenzjach omawianych w niniejszym artykule. Tu przypomnę, że Gawlik stwierdził, iż „sceniczna wizja przyszłości załamana w krzywym zwierciadle Byrskiej jest teatralnie sugestywna. Ale jest to wizja przerażająca”. Natomiast Pomianowski zarzucał łódzkiej inscenizacji „Łaźni”, a szczególnie scenografowi Rachwałskiemu onieśmielenie polityczne, zaś cytowany recenzent „Sowieckiej Kultury” chwalił przedstawienie Dejmka, ponieważ problem tworzenia nowego społeczeństwa został przedstawiony przez niego niezwykle prosto i przekonująco. Oczywiście nie można za-

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Tamże.

pomnieć o tym, że inscenizacja Dejmka miała miejsce o ponad rok wcześniej, że była przygotowywana i zaprezentowana w innej sytuacji politycznej, gdy zbrodnie „bezpieki” nie zostały jeszcze nawet bardzo oględnie napiętnowane przez „władzę ludową” tak, jak to się stało na III Plenum KC PZPR w styczniu 1955 r.

Po tej obszernej wypowiedzi Gawlika opublikowanej 21 stycznia w ciągu z górą miesiąca ukazało się parę innych pozytywnych recenzji, m.in. Karoliny Beylin w „Expressie Wieczornym”<sup>52</sup>. Przewidziała ona, że druga część tej inscenizacji wzbudzi wiele dyskusji na temat sposobu odczytania tekstu Majakowskiego przez Byrską. I rzeczywiście w drugiej połowie lutego jak na komendę (a raczej z pewnością na komendę) rozpoczął się zmasowany atak na Byrską. Pierwsza ruszyła Jadwiga Siekierska — kierownik katedry materializmu dialektycznego i historycznego w Instytucie Nauk Społecznych przy KC PZPR. Uznała ona kielecką inscenizację za chybioną, gdyż centralny problem sztuki — atak na mieszczaństwo, zdaniem Siekierskiej, „jasny w zamierzeniach autora i wyakcentowany mocno w tekście — został zagubiony w koncepcji reżyserskiej i nie wydobyty aktorsko”, spektakl skierowano na tory satyry na społeczeństwo przyszłości<sup>53</sup>. Surowo skarceni zostali też przez Siekierską recenzenci, którzy wyrazili przychylne opinie o tym przedstawieniu „Pluskwy” — Stefan Treugutt (choć pozytywnie ocenił on tylko artystyczny poziom spektaklu) i Jan Paweł Gawlik, szczególnie ten ostatni. Gawlik naraził się Siekierskiej zwłaszcza tym, że, według niej, w sposób bardzo dowolny obchodzi się z tekstem Majakowskiego i sugeruje polskiemu czytelnikowi, że w „Pluskwie” Majakowski potępiał zmechanizowaną przyszłość, a nie mieszczaństwo, zaś Byrska jedynie „rozszerzyła satyrę Majakowskiego”. Siekierska twierdziła też, że publiczność nie rozumiała przedstawienia i przyjmowała je zimno. Ta teza pozostaje w sprzeczności ze spostrzeżeniami niektórych innych recenzentów, np. Z. Sieradzkiej z „Głosu Pracy”, według której widownia wyraźnie była porwana przez przedstawienie.

Równie krytyczną wobec inscenizacji Byrskiej i opinii Gawlika recenzję pióra Jadwigi Ludawskiej opublikowała „Nowa Kultura”. Prawie połowa tego obszernego tekstu poświęcona jest dezawuowaniu omówionej wyżej wypowiedzi tego krytyka, który zdaniem recenzentki „Nowej Kultury” doprowadził tendencje zawarte w inscenizacji do absurdu<sup>54</sup>.

Negatywnie ocenił przedstawienie kieleckie także Andrzej Drawicz na łamach „Sztandaru Młodych”. Zarzucił inscenizatorce, że zakwestionowała zasadniczy cel sztuki, jakim jest kompromitacja Prisyppkinów i starała się wykazać, że autor obok ataku na Prisyppkinów krytykował jednocześnie mechanistyczny i bezduszny charakter społeczeństwa przyszłości. Drawicz przeczy jednak sobie, ponieważ zgłasza pretensję, że „reżyseria spektaklu poszła po linii wierności literackiego tekstu Majakowskiego. Zachowała każde niemal słowo, nawet niedostępne dziś dla ludzi nie wtajemniczonych w aluzje, ignorując fakt, że Majakowski wielokrotnie zachęcał swych odbiorców do zmian i adaptacji, idących za potrzebą chwili [...]”<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> K. Beylin, *Nie załujmy pluskiew*, „Express Wieczorny”, nr 20 z 23 I 1956. Zob. też: Z. Sieradzka, *Majakowski w Kielcach*, „Głos Pracy”, nr 18 z 21–22 I 1956; J. Panasiewicz, *Czy „Pluskwa” gryzie?*, „Kronika” (Łódź), nr 4 z 16–29 II 1956. Ta ostatnia recenzja — obok pozytywnej opinii o kieleckiej inscenizacji — zawierała też krytykę politycznego „wydźwięku”. Krytyka ta była jednak bardzo oględna w porównaniu z następnymi recenzjami. Zdecydowanie pozytywną recenzję opublikował „Tygodnik Powszechny”. Jej autor stwierdził w konkluzji, że „kieleckie przedstawienie «Pluskwy» jest wydarzeniem nie tylko repertuarowym, ale i scenicznym o zasięgu krajowym” („Tygodnik Powszechny”, nr 8 z 19 II 1956). Podobną opinię wyraziło „Słowo Powszechnie” w nr. 52 z 29 II 1956 (*Z teatrów całej Polski*, (es), „Pluskwa” w *Kielcach*). Również recenzent „Dziś i Jutro” pozytywnie ocenił także wymowę ideową drugiej części przedstawienia polemizując w tej sprawie z Treuguttem. Pozytywnie ocenił też tym razem inscenizację sztuki Majakowskiego Stefan Treugutt, choć wytknął Byrskiej atak na ideały przyszłości osłabiający automatycznie krytykę Prisyppkina. (*Majakowski na scenie kieleckiej*, „Przegląd Kulturalny”, nr 5 z 2 II 1956).

<sup>53</sup> J. Siekierska, *O wielkiej ambicji i wątpliwym efekcie*, „Świat”, 19 II 1956.

<sup>54</sup> J. Ludawska, *Spór o „Pluskwę”*, „Nowa Kultura”, nr 11 z 11 III 1956.

<sup>55</sup> A. Drawicz, *Wysadzić pomnik Majakowskiego*, „Sztandar Młodych”, nr 52 z 29 II 1956.

Recenzja Drawicza była w miarę przyzwoita w porównaniu z napaścią Siekierskiej i następnymi atakami na Byrską. Przyznawał on bowiem przynajmniej rzetelne odtworzenie przez reżysera tekstu Majakowskiego i nie kwestionował wartości artystycznej spektaklu.

Nie można tego powiedzieć o recenzji Romana Szydłowskiego, która ukazała się następnego dnia w „Trybunie Ludu”. Zarzucał on Byrskim nie tylko to, że „z satyry demaskującej dzisiejsze mieszczaństwo, stała się «Pluskwa» w Kielcach satyrą na maszynizm i bezdusność «nowych czasów»” i że „najsympatyczniejszą i najbardziej ludzką postacią kieleckiej «Pluskwy» jest Prysypkin, ów wykolejony robotnik [...]”<sup>56</sup>. Szydłowski utrzymywał ponadto jako jedyny z kilkunastu recenzentów, iż aktorzy kieleccy „grają często na poziomie amatorskim” i ich głównie obarczał winą za rzekome niepowodzenie spektaklu, ale i reżysera także. Ta ujemna ocena kieleckiego zespołu dziwnie brzmi w zestawieniu z podaną na wstępie tej recenzji informacją, że „wielu gości z całego kraju jeździ teraz do Kielc, by obejrzeć inscenizację ambitnego teatru tego miasta”. Czyżby rzeczywiście, jak sugeruje Szydłowski, ludzi z całego kraju przyciągało do Kielc tylko nazwisko autora bez względu na poziom inscenizacji?

Szydłowski jakby wstydił się swojej recenzji, bo w zakończeniu stwierdził, że jest ona chyba nadmiernie surowa. Sądzić więc należy, że otrzymał on polecenie napisania takiego właśnie tekstu. Przypuszczenie to potwierdza fakt ukazania się kilku takich recenzji w tym czasie, tj. w ciągu paru tygodni.

W miesiąc po recenzji Szydłowskiego jeszcze ostrzej niż ten ostatni zaatakował Byrskich Jan Alfred Szczepański na łamach „Teatru”, zarzucając Byrskiej sfalszowanie utworu Majakowskiego i negatywnie oceniając linię repertuarową teatru kieleckiego. W przeciwieństwie jednak do Szydłowskiego, Szczepański nie dezawuował poziomu artystycznego tego teatru. Przeciwnie — podkreślił zasługi Byrskich w pracy dla teatru i ich poczucie posłannictwa na tym polu. Nie dezawuował też aktorów, a nawet stwierdził, że zespół kielecki dał widowisko nader dodatnio świadczące o jego formalnych możliwościach, ale zwrócone przeciw Majakowskiemu<sup>57</sup>. Tak znaczna ilość tendencyjnych, krzywdzących teatr recenzji świadczy o tym, że zorganizowana została nagonka na tę inscenizację. Ofiarą tej nagonki stał się także Jan Paweł Gawlik, który w rezultacie wyparł się w znacznej mierze swej pozytywnej oceny spektaklu Byrskiej, przyłączając się do jej krytyków. Częściową zmianę swej opinii o tym przedstawieniu wyraził on w recenzji opublikowanej w „Życiu Literackim” na początku marca 1956 r. Wbrew temu, co pisał w cytowanej recenzji w „Słowie Ludu” o tym, że tekst Majakowskiego dopuszcza taką interpretację, jaką dała Byrską, teraz stwierdził, że w drugiej części przedstawienia potraktowała go po macoszemu, że pominęła poważne partie utworu „zmiernie do ciepłego narysowania społeczeństwa jutra, narzuciła im farsową lekkość i farsową autoironię. Dokonała neutralizacji wartości, po czym — nasyciła je nową treścią. Zabieg się nie udał”<sup>58</sup>. Gawlik uznał i tu jednak inscenizację kielecką za prowokującą intelektualnie, zbliżoną do założeń Brechta, każącą ludziom myśleć, żądającą od odbiorcy czegoś więcej niż jedynie obecności na sali. Zdaniem recenzenta „podnosi to autorytet teatru poszukującego swojej własnej drogi i stawia jego ambitny wysiłek w centrum zainteresowania opinii”<sup>59</sup>.

W końcu maja 1956 r. Gawlik wypowiedział się jeszcze raz na temat kieleckiej inscenizacji. W obszernym artykule na łamach „Życia Literackiego” zajął się on głównie polemiką ze swymi oponentami — Ludawską i Szczepańskim. W tym wystąpieniu opublikowanym

<sup>56</sup> R. Szydłowski, „Pluskwa” w Kielcach, „Trybuna Ludu”, nr 60 z 1 III 1956. Tezy zawarte w tej recenzji Szydłowski powtórzył w „Przyjaźni” („Pluskwa” w Kielcach, „Przyjaźń”, nr 9 z 4 III 1956).

<sup>57</sup> J. A. Szczepański, *Chrońmy pluskwy, czyli Irena Byrska kontra Majakowski*, „Teatr”, nr 7 z 1–15 IV 1956.

<sup>58</sup> J. P. Gawlik, *Spór o „Pluskwę”*, „Życie Literackie”, nr 10 z 4 III 1956.

<sup>59</sup> Tamże

w czasie, gdy tajny referat Chruszczowa na XX Zjeździe był już znany w Polsce, Gawlik ponownie zrewidował swój pogląd na wymowę ideową sztuki Majakowskiego, powracając do swej tezy przedstawionej w pierwszej recenzji o złożoności tego utworu. Stwierdził, że zestawienie twierdzenia Szczepańskiego o jednoznaczności Majakowskiego z tekstem „Pluskwy” nie wytrzymuje porównania. Uzasadniając swą interpretację Gawlik powoływał się także na wiedzę pokolenia, co było dość wyraźnym odwołaniem się do wspomnianego wystąpienia I sekretarza KC KPZR. Ale widocznie nauczony niedawnym doświadczeniem, recenzent „Życia Literackiego” nie wykorzystał w pełni szansy, jaką dawała mu nowa sytuacja. Nie przedstawił w pełni obiektywnej opinii o inscenizacji kieleckiej. Twierdził natomiast, że w sporze z krytyką „Byrska też nie miała racji. Popadła w drugą skrajność. Uprościła nadmiernie zagadnienie. Zamiast zróżnicować w drugiej części to, co jest szyderstwem, z tym co napisane jest na serio, zamiast «wypunktować» aluzje — nadała całej drugiej części ton odrażającej parodii”<sup>60</sup>. Niezależnie jednak od swych słabości poziom wypowiedzi Gawlika był o wiele wyższy niż jego oponentów. W obu tekstach opublikowanych w „Życiu Literackim” zdobył się on też na krytykę moskiewskiej inscenizacji „Pluskwy” z 1953 r. Zarzucał jej realizatorom pozbawienie Majakowskiego aktualności, cofnięcie się przed pokazaniem jego wielostronności, odważnej krytyki i ukrytej ironii.

Byrska nie cofnęła się — wręcz przeciwnie. Ale prawdopodobnie kosztowało by to drogo i ją, i jej męża — dyrektora teatru kieleckiego, gdyby sytuacja polityczna nie uległa wkrótce radykalnej zmianie. W liście do redakcji „Słowa Ludu” w końcu marca 1956 r. podtrzymała swoje stanowisko: „Dla mnie jest jasne, że Majakowski w pierwszej części sztuki załatwia jedną sprawę, a w drugiej inną, choć organicznie z pierwszą związaną. I jeśli to tak właśnie wyszło, to znaczy, że środki do wyrażenia tej reżyserskiej myśli użyte były nieźle. Chciałam jak najczulej nastawić aparat teatru, aby głos Majakowskiego ostrzegł, że jeśli nie przestaniemy budować ulic Kruczych, jeśli nie przestaniemy organizować «tańców 10 000 robotników i robotnic», jeśli nie przestaniemy nazywać teatrów przedsiębiorstwami i wykorzystywać (zgodnie z planem) życia każdego robotnika do ostatniej sekundy, to mogą przyjść takie czasy, że nawet Prisyppin–pluskwa będzie sprawą ciekawą, emocjonującą, że plenić się będzie jak dzuma na bezradnym wyjąłowym psychicznie społeczeństwie i że warto będzie zorganizować światowy festiwal kulturalny aktywu, zwołać dzieci, młodzież i starców, aby się napatrzyli jak «zwierz» pije wódkę, ćmi machorę i śpiewa cklive romanse. Aby się nad nim litowali. «Wypadki z zewnątrz zachodzić będą przecież rzadko». ALE TO NIE BĘDZIE KOMUNIZM. To właśnie według naszej inscenizacji powiedział bardzo wyraźnie Majakowski”<sup>61</sup>.

Można powiedzieć, że Chruszczow prawdopodobnie uratował swoim referatem Byrskich przed utratą dyrekcji teatru w Kielcach i Radomiu, a być może również przed utratą szansy na kierowanie jakimkolwiek teatrem. Wynika to poniekąd z relacji „Słowa Ludu” z występów gościnnych Teatru im. Stefana Żeromskiego w Warszawie na początku maja 1956 r. Sprawozdawca tej gazety triumfalnie donosi, że „warszawska widownia przyjęła kielecką «Pluskwę» bardzo ciepło”, a dyrektor Byrski przyjmował gratulacje od znanych działaczy [politycznych — A. K.]. „Sztuka, której interpretacja wywołała tyle zamieszania wśród warszawskich recenzentów, okazuje się w dalszym ciągu piekielnie mocna, zwłaszcza teraz, kiedy wiele problemów XX Zjazdu zostało z grubsza przedyskutowanych. Co więcej, sztuka nabrała jeszcze większej ostrości politycznej, stała się jeszcze celniejsza, np. fragment mechanicznego głosowania, haczyk na który dało się nabrać tylu recenzentów, stał się teraz całkowicie jasny i ab-

<sup>60</sup> O „Pluskwie”. *Przyczynek do dziejów dogmatyzmu*, „Życie Literackie”, nr 20 z 30 V 1956.

<sup>61</sup> List do redakcji: I. Byrska, „*Nie chcemy być ostrożni, gdy tępimy pluskwy*”, „Słowo Ludu”, nr 78 z 31 III–1–2 IV 1956 (Dodatek „Słowo Tygodnia”, nr 12 z 31 III 1956).

solutnie jednoznaczny. — Nie dziwny się inscenizatorowi moskiewskiej «Pluskwy», który wykreślił ten fragment [...] ulizując do obrzydliwości Majakowskiego [...]. Tym bardziej niezrozumiałe są częste powoływania się większości recenzentów (Siekierskiej, Jaszczka [...] Grzegorza Lasoty) na tamten spektakl [...] widownia przez największe W w pełni zrozumiała kielecki spektakl i potrafiła ocenić zupełnie podobnie jak nasza widownia niestety przez małe w [aluzja do recenzji Szydłowskiego postponującej publiczność kielecką — A. K.]. Czyżby stąd można było wyciągnąć wniosek, że nie ma małych i dużych liter przed słowem widownia, a są tylko po prostu myślący ludzie na widowni?” — pyta autor. Informuje on też, że widownia warszawska jest przyjaźnie zdziwiona po 14 alarmujących recenzjach i żywo reaguje na najdrobniejszą aluzję<sup>62</sup>.

Tak więc w okresie przedpaździernikowym na scenach polskich wystawiono dwa utwory Majakowskiego. Spotkały się one ze zgoła odmiennym przyjęciem krytyki. Przyczyną była odmienna ich interpretacja przez inscenizatorów.

Warto może przypomnieć, że inspiracja nie tylko w sensie autorstwa utworu, ale i jego wznowienia szła z Moskwy. Natomiast interpretacja przynajmniej jednego z nich w Polsce poszła o wiele dalej. To samo można powiedzieć o „naukach” XX Zjazdu, zwłaszcza referatu Chruszczowa, którego znaczenie dla naszego życia kulturalnego widać tu jak na dłoni. Widać stąd też, że w pierwszych miesiącach 1956 r. było ono na rozstajnych drogach, podobnie jak i inne dziedziny naszego życia. Widać, jak głęboko jeszcze tkwili w starym sposobie myślenia nie tylko zawsze dyspozycyjni recenzenci „Trybuny Ludu”, ale również niektórzy spośród tych, którzy wkrótce stali się rewizjonistami, a potem niepodległościowcami. Widać, jak wielki przewrót umysłowy i kulturalny dokonał się w owym pamiętnym roku i jaka chwała należy się jego pionierom. Warto też zauważyć, że ci pionierzy na niwie teatru działali nie w stolicy, jak w Związku Radzieckim, ale na prowincji, bo w Warszawie nie było dla nich miejsca, podobnie jak i przez wiele następnych lat.

Sytuacja polityczna dawała twórcom możliwość podejmowania śmiałych inicjatyw, które z kolei oddziaływały na tę sytuację. Trudno powiedzieć, jakie znaczenie miało to oddziaływanie, ale chyba niebagatelne, skoro kielecka „Pluskwa” i wycieczki udające się na ten spektakl z całej Polski tak zdenerwowały „centrale”, że na twórców tego wybitnego przedstawienia i na mało krytycznych recenzentów rzucona została cała sfera dyspozycyjnych publicystów. Myślę, że podobne znaczenie miała łódzka inscenizacja „Łaźni” mimo znacznie mniejszego natężenia w niej krytyki systemu. Była ona bowiem, jak już wspominałem, przygotowana i wystawiona na innym etapie przemian politycznych.

#### Постановки драматургических произведений Маяковского на польских сценах в середине пятидесятих годов

Вскоре после смерти Сталина, вслед за политическими переменами наступают перемену и в культурной жизни СССР и Польши. В области театра это проявляется в постепенном ограничении и смене репертуара пьес русских и в особенности советских авторов. В этом смысле особенно знаменательными событиями стали первые в Польше премьеры пьес Маяковского, уже снова идущих в Москве после более двадцатилетнего перерыва. В декабре 1954 г. появилось „Баня” в постановке Казимежа Деймека, а в январе 1956 г. — „Клоп” в постановке Ирены Бырской. Создатели первой из этих постановок, особенно художник-декоратор Рахфальский, применили — по определению проф. Марты Фик — метод камуфляжа, направив острие сатиры на так наз. бюрократию и демонстрируя веру в светлое коммунистическое будущее. Как справедливо отмечает проф. Фик, это было необходимо в те времена только еще начинавшейся в Польше десталинизации.

Иначе поступила спустя более года режиссер И. Бырская. Наряду с сатирой на мещанство, она дала устрашающую картину „общества будущего”, а косвенно и современной действительности.

<sup>62</sup> „Słowo Ludu”, nr 107 z 5–6 V 1956.

Это различие в интерпретации обеих пьес было причиной того, что и критика приняла их по-разному. Если лодзинский спектакль „Бани” был благожелательно принят даже самими „авторитетными” рецензентами, то на тему постановки в Кельцах „Клопа” мнения резко разделились. После нескольких положительных рецензий вдруг на страницах полутора десятков газет и журналов развернулась бурная и видимо организованная кампания нападок не только на режиссера, но и на тех рецензентов, которые недостаточно критично высказались об этой постановке.

В результате И. Бырская и ее муж Тадеуш Бырский — директор театра им. Жеромского — оказались в неприятном и опасном положении. „Подмога” пришла из Москвы, с трибуны XX съезда КПСС, который изменил политическую обстановку. Но и те спектакли, особенно в Кельцах, на которые съезжались зрители со всей Польши, оказали свое, трудноизмеримое влияние на политические настроения в стране в последние месяцы, предшествовавшие октябрьским событиям 1956 года.

*Перевела Ин:рид Гжимала-Седлецкая*

### Stagings of the Dramatic Works by V. Mayakovsky in Polish Theatres during the mid-1950<sup>s</sup>

The immediate aftermath of the death of Stalin yielded political changes accompanied by transformations in the cultural life of the Soviet Union and Poland. In the theatre, this process revealed itself in a gradual restriction of, and changes in the repertoire of Russian and, predominantly, Soviet plays. A spectacular event in this domain were Polish premieres, previously featured in Moscow after an interval of more than 20 years. The works in question were V. Mayakovsky's *The Bath-house*, presented in December 1954 by Kazimierz Dejmek and *The Bedbug*, directed in January 1956 by Irena Byrska. The artists engaged in the first of those stagings, particularly the stage designer Rachfalski, applied the method of camouflage, so described by Prof. Marta Fik, which directed the edge of satire against so-called bureaucracy, and demonstrated faith in the brilliant future of communism. Prof. Fik was correct in stating that this approach was indispensable at the onset of de-Stalinisation in Poland.

More than a year later, I. Byrska presented a different stand. Her satire aimed at the bourgeoisie was accompanied by a shattering image of the "society of the future" and, indirectly, of current reality.

This difference in the interpretation of both plays was the reason for their varying reception by the critics. The Łódź staging of *The Bath-house* was appreciated by even the most "reliable" reviewers, and only once was it accused of timidity, but opinions about the Kielce version of *The Bedbug* were extremely divided. Positive reviews were followed by a violent and probably organized attack, launched by a number of newspapers and periodicals, and aimed not only at the director, but also at those reviewers who proved to have been insufficiently critical.

Consequently, I. Byrska and her husband, Tadeusz Byrski, director of the Stefan Żeromski Theatre, found themselves in an extremely unpleasant and outright dangerous situation. "Relief" came from Moscow or, more precisely, from the pulpits of the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union, which altered the political situation. Nevertheless, even those stagings, and especially the one showed in Kielce, which attracted audiences all over Poland, exerted a particular unshaken impact on the political atmosphere prevailing during the pre-October months.

*Translated by Aleksandra Rodzińska-Chojnowska*