

Jadwiga Gracla  
Uniwersytet Warszawski

## Ponad czasem – w duszy człowieka Majakowski na współczesnej polskiej scenie

Włodzimierz Majakowski należy do twórców, których nie trzeba przedstawiać. Paradoksalnie jednak to, co u innych pisarzy zazwyczaj stanowi zaletę, w przypadku Majakowskiego okazuje się ciężarem, z którym zmierzyć się musi każdy, kto próbuje współcześnie zbadać (bądź wystawić) dramaty artysty. Autor *Misterium buffo* bywa bowiem najczęściej kojarzony z rewolucyjną agitacją, z utworami o charakterze propagandowym, zaś jego twórczość postrzegana jest jako tuba komunizmu. Trudno przejść bez komentarza i refleksji obok sformułowań określających jego utwory, a pokutujących w powszechnej świadomości, tym bardziej że są one powielane we współczesnych programach teatralnych (czerpiących przecież z opracowań naukowych). W jednym z nich o Majakowskim napisano: „Poeta i dramaturg. Debiutował w 1912 r. Początkowo związany z futuryzmem, z czasem całkowicie poświęcił się socjalizmowi. Bez zastrzeżeń zaakceptował rewolucję i stał się jednym z najżarliwszych piewców nowej rzeczywistości. Toteż jako osobistą klęskę odczuwał wszelkie odstępstwa praktyki od zasad rewolucyjnych”<sup>1</sup>. W przywołanym cytacie jedno stwierdzenie nie budzi wątpliwości – Majakowski był futurystą. I jego zachwyty, mistyczne pojmowanie rewolucji jako siły niszczącej to, co stare, by mógł się narodzić wyczekiwany nowy świat, ma właśnie związek z przynależnością do awangardowego nurtu.

Wielki skandalista, teoretyk i praktyk futuryzmu wybranemu kierunkowi poświęcił się bez reszty. Oczywiście, w jego utworach bez trudu odnajdziemy echa rewolucji (pojawi się ona chociażby jako postać w dramacie *Światowe mistrzostwa walki klasowej*<sup>2</sup>), ale czy pozwala to na tak jednoznaczne zaklasyfikowanie autora? Czy rzeczywiście był on tak bardzo związany z nowym ustrojem i porządkiem społecznym, jeżeli jego teksty spotkały się z żarliwą krytyką środowiska partyjnego?

---

<sup>1</sup> Słowa autorstwa Seweryna Pollaka pochodzą z programu teatralnego przygotowanego do spektaklu *np. Majakowski*, a zaczerpnięto je ze wstępu do polskiego wydania wierszy poety. Zob.: W. Majakowski, *Liryka*, opracowanie i wstęp S. Pollak i A. Stern, PIW, Warszawa 1965, s. 16.

<sup>2</sup> Sztuka ta została napisana w roku 1920 i przeznaczona do wystawienia w cyrku. O dramacie tym pisałam w książce: *Dramat wobec sceny*.

*Nomen omen*, autor przywołanej wyżej tezy utożsamia socjalizm z futuryzmem, uznając je za zjawiska równoznaczne i należące do tych samych sfer życia! Dramat, który stanie się osiłą niniejszych rozważań, *Pluskwa*, wystawiony przez inną wielką i nieszczęśliwą osobistość artystyczną tych czasów – Wsiewołoda Meyerholda<sup>3</sup>, poniósł przecież spektakularną klęskę, podobnie jak wystawiony później dramat *Łąźnia*. Już w okresie porewolucyjnym, jeszcze za życia autora, od wielu lat na scenie nie gościła sztuka *Misterium-buffo* potępiona za eksperymenty stylistyczno-konstrukcyjne. Jej drugi wariant, przygotowany przez Meyerholda na rocznicę rewolucji, również nie wzbudził uznania<sup>4</sup>. Wielki reżyser, uczeń Stanisławskiego, ikona Wielkiej Reformy, naraził się na krytykę władzy. Samobójstwo Majakowskiego symbolu rosyjskiego futuryzmu wyprzedziło o dziewięć lat aresztowanie Meyerholda. Z jego śmiercią skończyła się Reforma Teatru w Rosji<sup>5</sup>, a wraz ze śmiercią Majakowskiego skończył się futuryzm, awangarda i sztuka nowoczesna.

W tym kontekście wypada zgodzić się ze zdaniem Dmitrija Bykowa, który zauważył: „Marina Cwietajewa miała rację, gdy powiedziała, że Majakowski na swoich długich nogach zaszedł daleko za zakręt i długo będzie na nas tam czekać. Niewątpliwie, przyjdziemy tam, w końcu ta porzucona przez nas szeroka droga, z której tak zdradziecko i mylnie zбочyliśmy, wcześniej czy później – jestem przekonany – stanie się znów naszą drogą. Na tym właściwie polega główny wniosek wypływający z życia Majakowskiego”<sup>6</sup>.

Jednym z etapów awangardowej drogi twórczej Majakowskiego stała się *Pluskwa* (1929), sztuka opatrzona podtytułem: „feeryczna komedia w dziewięciu obrazach”<sup>7</sup>. Już samo nawiązanie do gatunku powinno obudzić czujność ewentualnych zwolenników tezy o socjalistycznym przesłaniu twórczości Majakowskiego. Oczywiście, pamiętać należy, że dramaturgia rosyjska okresu porewolucyjnego mieści w sobie również utwory o charakterze komediowym<sup>8</sup>, jednak podporządkowane wymogom poprawności politycznej, gdzie oczekiwany w komedii happy end oznacza udaną resocjalizację wrogiego klasowo elementu. Autor *Misterium-buffo* do takich tekstów

<sup>3</sup> Wsiewołod Meyerhold został aresztowany w rok po śmierci swojego mistrza i wielkiego obrońcy – Konstantego Stanisławskiego – w 1939 r. Rozstrzelano go rok później – w 1940 r. To właśnie data jego śmierci wyznacza koniec Wielkiej Reformy Teatru w Rosji. Zrehabilitowano go w 1952 r.

<sup>4</sup> *Misterium-buffo* zostało wystawione w 1918 r., a jego drugi wariant na scenę przeniósł w 1921 r. właśnie Meyerhold. Spektakl grano do ok. 1923 r., a potem zdjęto z afisza – powrócił dopiero w 1957 r.

<sup>5</sup> K. Braun, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 135.

<sup>6</sup> Zob. [online] <[http://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/2013\\_07\\_19/Wladimir-Majakowski-czlowiek-ktory-wyprzedzil-swoja-epoke/](http://pl.sputniknews.com/polish.ruvr.ru/2013_07_19/Wladimir-Majakowski-czlowiek-ktory-wyprzedzil-swoja-epoke/)>.

<sup>7</sup> W. Majakowski, *Pluskwa*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1985, s. 5.

<sup>8</sup> Szczególnie wyraźnym tego świadectwem jest dramaturgia Mikołaja Pogodina, np. sztuka *Arystokraci*, której akcja dzieje się w łagrze, gdzie gromada przestępców pod wpływem mądrych rad czekistów przeobraża się w prawomyślny i pożyteczny kolektyw.

nigdy nie sięgnął. Był wierny swojej raz wybranej manierze twórczej – zasadom futuryzmu, nowatorskim rozwiązaniom formalnym, nie zawsze akceptowanym przez cenzurę i nigdy niezaakceptowanym przez władzę. W swojej twórczości poszukiwał przecież ciągle odpowiedzi na nurtujące człowieka pytania: o miłość, życie, Boga, potrzebę bliskości. Co prawda trudno je odnaleźć w pierwszej części dramatu: w scenach, w których Prisyppkin żeni się z córką bogatej fryzjerki (która *notabene* potrzebuje go, by poprawić swoją pozycję społeczną). Jednak sceny te nie trącą fanatyzmem ideowym: są raczej ostrą satyrą na stosunki społeczne i polityczne panujące w ówczesnym czasie. Na fali rewolucji wypływają osoby nie do końca godne podziwu, a nawet miana człowieka, a już na pewno przyzwoitego człowieka – Prisyppkin to „były robotnik, były partyjniak, obecnie narzeczony” Elzawiry Pawłownej, „manicuryztki i kasjerki w zakładzie fryzjerskim”. Człowiek ten jednak potrafi wykorzystać sprzyjające okoliczności, by zdobyć wymarzoną pozycję społeczną. Odrzuca miłość Zoji Bieriozkiej dla korzyści płynących z intratnego małżeństwa, doprowadzając do jej samobójczej śmierci. Główny bohater ogniskuje w sobie wszystkie cechy negatywne karierowicza, który nie potrafi wierzyć i być wiernym idei, nie wie, czym jest honor i przyzwoitość, zaś jego życiem kieruje niczym niehamowany instynkt zysku i bezpieczeństwa. Ten produkt swoich czasów, nie jest przecież postacią nową: sprzyjające okoliczności wykorzystywał już Cziczikow, a w późniejszych epokach postawa taka też nie należała do rzadkości.

Jeżeli więc tak pojmować bohatera *Pluskowy*, wypada odrzucić wszystkie polityczno-socjalistyczne skojarzenia na rzecz cech uniwersalnych. Nieco trudniej będzie odnaleźć je w części drugiej sztuki, kiedy to zamrożonego Prisyppkina odnaleziono i postanowiono wskrzesić. W sukurs przychodzi tu jednak sposób ukształtowania tekstu, a dokładniej jego nawiązania do drugiego etapu Wielkiej Reformy<sup>9</sup>. W procesie wskrzeszania weźmie bowiem udział Zoja Bieriozowna, ta sama, która w pierwszej części zdradzona przez Prisyppkina popełniła samobójstwo. Trudno tu nie dostrzec paraleli z *Elżbietą Bam* Daniła Charmsa, gdzie to po tytułową bohaterkę przychodzi jej domniemana ofiara. Zabieg ten sprawia, że odtworzone pieczołowicie sceny, przestrzeń nowoczesnego świata, w którym nie ma chorób, bólu, brudu, nałogów, nabiera cech snu, nierealnej fantasmagorii, projekcji wyobraźni, w której wszystko może się zdarzyć i gdzie do głosu dochodzą najbardziej skrywane ludzkie cechy. Przestrzeń ta staje się uniwersum poszukiwania, miejscem wyizolowanym, sztucznym rajem powszechnej szczęśliwości, w którym prawdziwe uczucia zastąpiono sloganem, namiętność – ideologią, zaś bliskość – przynależnością do kolektywu.

<sup>9</sup> J.L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 298–302; *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowiczowa, Warszawa 1983.

Odrzucając ideologiczny wymiar drugiej części dramatu Majakowskiego, podkreślając z kolei fantasmagoryczny, nierealny, przetransformowany charakter świata, w którym dochodzi do odhibernowania Prisyppkina, można dojść do przekonania, że przedstawia ona człowieka zagubionego w czasie i przestrzeni, rozpaczliwie poszukującego jedyne go stałego, łączącego go z rzeczywistością znaną mu i bliską stworzenia – pluskwy. Komediowy wydźwięk sztuki przysłania początkowo taką interpretację, jednak dokładniejsze przyjrzenie się tekstowi ujawnia również możliwość odczytania tekstu w kategoriach uniwersalnych. Część tę uznać można bowiem za sen, jaki przyśnił się Zoji – zawieszony w przestrzeni pomiędzy jawą i snem – a także za pijacki majak-ostrzeżenie, jaki staje się udziałem samego Prisyppkina, wreszcie za kolejne wcielenie nowego świata, urzeczywistnienie snu, jaki śnili futuryści, a ich śladem kolejne pokolenia, tym razem w jego przerażającej, choć na pozór doskonałej kreacji. Świat otaczający odhibernowanego Prisyppkina to rzeczywistość maszyn, automatów, tych samych, przed którymi Majakowski przestrzegał i których kult odrzucał. W świecie tym pluskwa stanowi nie tylko jedyne ogniwo łączące z przeszłością, ale pozostaje jedynym żywym organizmem, z którym bohater może się połączyć. Ten feeryczny świat snu/koszmaru jest bowiem doskonały w swojej technokratycznej formie. Nie ma w nim miejsca na prawdziwe międzyludzkie relacje, uczucia, emocje – od miłości po nienawiść.

Wydaje się, że takim torem rozumienia wymowy dramatu podążyła Krystyna Meissner, która w 2008 r. we wrocławskim Teatrze Współczesnym zrealizowała przeplatany wierszami Majakowskiego (którego postać niejednokrotnie pojawia się przed oczami widza) spektakl na motywach *Pluskwy*, zatytułowany *np. Majakowski...*<sup>10</sup>. W przypadku *Pluskwy* bardzo trudno przenieść jej realia do czasów współczesnych, jeszcze trudniej odnaleźć i wskazać wyżej przedstawione przesłanie. Wydaje się jednak, że we wrocławskim spektaklu udało się je choć częściowo zasugerować. Widowisko *np. Majakowski* przenosi bowiem widza nie tylko do rzeczywistości sowieckiej, być może zbyt dosadnie pokazywanej w pierwszej części spektaklu, w której przed oczami widza pojawiają się sceny z prób *Pluskwy* z czasów współczesnych Majakowskiemu. W tych fragmentach wręcz nachalnie eksponowane są trzy osoby: cenzor – krytykujący przedstawienie jako zbyt mało realistyczne i ideowe, oraz dwóch pracowników milicji, którzy nieprawomyślnych obywateli odprowadzają do aresztu. W ten sposób spektakl stał się głosem w dyskusji o historii, a nie transpozycją pierwszych scen utworu, co nie do końca może satysfakcjonować potencjalnego widza, zorientowanego zarówno w problematyce i konstrukcji utworu,

<sup>10</sup> Autorka w tym miejscu pragnie wyrazić swoją wdzięczność Dyrekcji Teatru Współczesnego za udostępnienie materiałów ze spektaklu i zapisu widowiska, bez których nie byłoby możliwe powstanie niniejszego szkicu.

ale również chcącego przeżyć spotkanie z utworem Majakowskiego, nie zaś ze specyficznym pojmowanym przekształceniem tekstu, wymuszonym, jak się wydaje, przez poprawność polityczną. Oczywiście trudno zaprzeczyć, że zabieg takowy wprowadza odbiorcę w realia epoki, a przede wszystkim pokazuje, z jakimi trudnościami zmagał się poeta, niemniej jednak wprowadzony do prezentowanej w tekście wizji burzy jego wymowę. Przyznać również należy, że właśnie część przedstawiająca próbę spektaklu *Pluskwa* w realiach lat trzydziestych znacznie utrudnia odczytanie uniwersalnego przesłania utworu. Narzucające się skojarzenia z minioną epoką, nachalne wręcz podkreślanie politycznej sytuacji, wbrew zapewne założeniu autorki realizacji scenicznej – Krystyny Meissner – powoduje pewnego rodzaju znużenie widza/odbiorcy. Wprowadzenie do *testto spettacolare*<sup>11</sup> fragmentów obcych (a jest nim przedstawiona tu próba spektaklu wzbogacona o negatywne, ale i stereotypowe elementy zaczerpnięte z realiów epoki) musi być w jakiś sposób umotywowane, mieścić się w jego założeniach, odzwierciedlać przesłanie. Obraz prezentowany na początku jest zbyt słabo powiązany z drugą częścią przedstawienia, stanowi swego rodzaju zapis rzeczywistości bliskiej autorowi dramatu, jednak w tym przypadku nie odzwierciedla typowych zachowań, lecz raczej warunki polityczne i świadectwa historyczne. I to właśnie stanowi o dysonansie, jaki pojawi się w momencie zapoznawania się z drugą częścią sztuki. Przypomnijmy, że w założeniu Majakowskiego część ta przedstawia Prisyppkina odhibernowanego, poszukującego swojej pluskwy w świecie automatów, spełnionej komunistycznej utopii. Prisyppkin pragnie bliskości, choć jest swoistą karykaturą bohatera pozbawioną cech pozytywnych, chce znaleźć coś, co łączy go z dawnymi czasami, coś, co jest żywe, naturalne, co należy do niego.

Ów ciągły motyw poszukiwania, cierpienia, utraty nie jest obcy twórczości Majakowskiego. W spektaklu Krystyny Meissner sceny odzwierciedlające los odhibernowanego Prisyppkina, być może na sposób zapoczątkowany przez Jana Klatę w jego słynnym *Rewizorze*, zostały przeniesione do roku 2008. Przeniesiono je więc o więcej niż sugerowane w tekście pięćdziesiąt lat i umiejscowiono w realiach bliższych, znanych i zrozumiałych dla współczesnego odbiorcy. Z punktu widzenia wierności założeniom wizji teatralnej tekstu zabieg ten jednak nie nosi cech zdrady artystycznej. Przestrzeń sali posiedzeń, centrum świata stworzonego w utworze Majakowskiego po upływie owych pięćdziesięciu lat, w przedstawieniu Meissner pojawia się w uwspółcześnionej formie: studia reality show. W tym wypadku wybór wydaje się trafny – oś istnienia obecnego świata stanowią wszelkiego rodzaju platformy informacyjne, epatujące wręcz wydarzeniami z całego globu na bieżąco

<sup>11</sup> G. Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982, s. 89.

komentowanymi przez zaproszonych do studia ekspertów, na czele z jakże modnymi współcześnie psychologami. Decyzję o przywróceniu do życia Prisyppina podejmuje również „czynnik polityczny” (w przypadku sztuki Majakowskiego zebranie delegatów, w spektaklu Meissner – prezydent).

Przeniesienie wydarzeń do współczesności wymusza kolejne zmiany względem literackiego pierwowzoru: Prisyppin jest traktowany jako przedstawiciel „słusznie minionego” ustroju (w stosunku do początku XXI wieku), obcy i godny potępienia produkt systemu, który udało się odrzucić. Nie jest to obce założeniu Majakowskiego, budującego w swoich tekstach obraz nowego świata – ten z drugiej części spektaklu Meissner jest však jego wariacją. Współczesność jawi się jako uniwersum dzisiejszych telewizyjnych płytkich dyskusji, kłótni, braku zrozumienia, uczuć, prawdziwej bliskości, blichtru i sztuczności. W tym świecie bohater spektaklu jest traktowany jak przedmiot (tak jak miało to miejsce w dramacie), podobnie zresztą jak w wielu przypadkach człowiek współczesny. Oszołomiony, ubezwłasnowolniony, pozbawiony owej tytułowej pluskwy – ostatniego łącznika z człowieczeństwem – budzi litość odbiorcy. Uwspółcześnione przesłanie drugiej części spektaklu, która, dodajmy, odpowiada założeniom dramaturga-futurysty – kreującego bohatera poszukującego i świat nie do końca doskonały – niestety zakłóca pojawienie się postaci Majakowskiego i jego dialog z Prisyppinem. W rozmowie tej po raz kolejny pobrzmiewa aspekt polityczny, spychający autora *Pluskwy* do roli trybuna komunizmu (Majakowski mówi: „co się z nami stało, przecież walczyliśmy o komunizm”), a przecież wizja teatralna tekstu *Pluskwy* wcale na to nie wskazuje. Wręcz przeciwnie – to właśnie w przeniesieniu akcji do czasów przyszłości szukać należy tego, co dla autora najważniejsze: wskazania uniwersalnych prawd, dążeń i marzeń człowieka i zagrożeń wynikających z dehumanizacji i schematyzacji życia. Utopia nowego świata rozczarowuje, bo eksponuje brak ludzkich uczuć, cech i przywar – wyrzuca przecież ze słownika zarówno skrajne uczucia: miłość i nienawiść, jak i wszelkie wątpliwości. Podobnie jest w przypadku spektaklu Meissner: współczesność jest sztucznym tworem, ludzie – żądnymi sensacji hienami, czerpiącymi satysfakcję z oskarżania innych i w każdej historii upatrującymi pretekstu dla pokazania siebie i swoich przekonań, kłótni, przepychanek. Humanizm, współczucie, empatia – to pojęcia, o których uczestnicy dyskusji w studiu reality show nie mają pojęcia. Są współczesną wersją automatów – kukłami, gadającymi głowami. I w takim świecie bohater nie znajdzie szczęścia. Ten fragment więc uznać należy za odpowiadający przesłaniu Majakowskiego.

Spójność tekstu, paradoksalnie, rozbijają wstawki związane z wprowadzeniem na scenę postaci Majakowskiego, który w ostatniej scenie grozi rewolwerem zgromadzonym w studiu przedstawicielom elit. Fragment ten znowu nachalnie powraca do

faktów z życia autora. Być może w założeniu miała to być próba pokazania blichtru i sztuczności, przeciwko której buntuje się jednostka. Jednak poprzedzające fragmenty, gdy sprzątaczką deklamuje wiersze Majakowskiego (bo tylko ona i sam autor je pamiętają), powodują, że odbiorca kojarzy ostatnią scenę z samobójczą śmiercią futurysty. I znowu powraca do jego życiorysu, do przypisywanej mu nieszczęsnej afirmacji socjalizmu, co kładzie się cieniem na wymowie i przesłaniu spektaklu.

A przecież *Pluskwa* jest utworem uniwersalnym. By jednak odkryć jej sensy, trzeba uwolnić się od całej politycznej otoczki, wyzwolić ze sztampowego rozumienia twórczości wielkiego dramaturga. Dzieło to, podobnie jak i wcześniejsze, jest historią człowieka poszukującego, nieszczęśliwego, niemogącego się odnaleźć w rzeczywistości. Wszystkie te elementy stają się widoczne dopiero wtedy, gdy uda nam się zapomnieć o legendzie Majakowskiego – trybuna komunizmu. Drogą tą częściowo podążyła Meissner w swojej realizacji. Konsekwentne budowanie przesłań uniwersalnych, co starała się czynić w wielu scenach, szczególnie tych, w których przeniosła akcję do współczesności, odzwierciedlało założenie tekstu, przestrożę przed dehumanizacją i utratą najbardziej ludzkich cech. I może gdyby nie chęć przedstawienia również osoby autora, realizacja ta mogłoby stać się wzorcowa. Fragmenty wprowadzające informacje z biografii Majakowskiego burzą spójność widowiska, odwracają uwagę odbiorcy od właściwego sensu dramatu. Są interesujące, chwytliwe, odpowiadają gustom i wyobrażeniom o epoce, ale nie mieszczą się w przesłaniu tekstu. Niestety, panująca moda na uwspółcześnianie, zakłada również daleko idącą ingerencję w tekst dramatu. I choć samo przedstawienie można uznać za udane, ingerencja ta nie do końca jest zgodna z duchem tekstu, zamysłem Majakowskiego – poszukującego szczęścia i miłości poety.

### Literatura

- Bablet D., *Współczesna reżyseria 1887–1914*, przeł. E. Misiółek i T. Misiółek-Zabza, Warszawa 1973.
- Braun K., *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.
- Brauneck M., *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, t. 1–5, Stuttgart – Weimar 1993–2005.
- Brauneck M., *Theater in 20 Jahrhundert*, Hamburg 2009.
- Brochow J., *Das Theater Meyerholds und die biomechanik*, Berlin 1997.
- Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowiczowa, Warszawa 1983.
- Gracla J., *Dramat wobec sceny*, Katowice 2013.
- Majakowski W., *Pluskwa*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1985.
- Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*, pod red. M. Sugierey, K. Pleśniarowicza, Kraków 1995
- Nicoll A., *Dzieje dramatu*, przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1983.

- Plęśniarowicz K., *Przestrzenie deziluzji*, Kraków 1996.
- Ratajczakowa D., *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłoucha, Warszawa 1985, s. 59–69.
- Sinko G., *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982.
- Spieckermann T., *The world lacks and needs a Belief. Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918*, Trier 1998.
- Styan J.L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995.

### Резюме

*Вне времени в душе человека  
Маяковский в польском современном театре*

В настоящей статье представлена одна из новейших польских постановок пьесы Маяковского *Клоп*. Автор обращает внимание на универсальные ценности произведения, отражающие человеческую тоску и желание близости и счастья. Польская постановка переносит действие второй части пьесы в современные времена только частично сохраняя идею пьесы, овноременно придавая ей слишком политический оттенок.

### Summary

*Besides sometimes in the human soul  
Mayakovsky in contemporary Polish theater*

This article presents one of the newest Polish issue: *Bedbug* by Mayakovsky. Author draws attention to the universal values of art: the longing for happiness and closeness. Polish spectacle moves the action the second part of the drama to contemporary, and only partially retains universal values. It has for a strong political overtones.

**Key words:** spectacle, drama, Mayakovsky, *Bedbug*, contemporary Polish theater.