

TEATR
współczesny

**IMIENIA EDMUNDA
WIERCINŚKIEGO**



Witold Wandurski

Kierownik artystyczny
ANDRZEJ WITKOWSKI

Kierownik literacki
TADEUSZ LUTOGNIEWSKI

Konsultant programowy
LESŁAW EUSTACHIEWICZ

WITOLD WANDURSKI

Agitator

**W cajgowej marynarce, tuląc w palcach kołnierz,
biegnie truchtem po jezdni armii pracy żołnierz.**

**Piąta: wiec metalowców, szósta u włóknarzy.
Więc truchcikiem, trucheikiem, nagli mróz-towarzysz.**

**Zima, praczka gorliwa, namydliła śniegu
balie placów w burzynach od mydła taniego.**

**Jak pralnia mroźną parą nasiąka ulica,
słońce, stara żarówka, mdło we mgłę prześwieca.**

**Sala zebrań, termometr kucnął niżej zera.
„Towarzysze! Tu zimno jak jasna cholera!**

**Na miasto! Na rozgrzewkę! Zapalić ogniska!
Taszcząc z sądów, z policji stare papierzyska!”**

**I znów dalej, o siódmej wiec u kolejarzy.
Biegnie truchtem, na głodno o dniu wielkim marzy.**

**Po dziesiątej — do domu, zadymka, zawieja.
Miasto — knieja odludna, śnieg za kołnierz wieje.**

**Pali keciuk odmrożony w rozdziawionym bucie.
Ale tli się nadzieja — rozżarzony drucik.**

Śmierć na gruszy

Polska commedia dell'arte

Twórca

Przed kilkoma laty zetknąłem się w Paryżu ze Stefanem Priacelem, przyjacielem Barbusse'a i współtowarzyszem jego pracy w przedwojennym „La Monde”. Priacel jest bardzo niepowszednim człowiekiem: dość powiedzieć, że on to właśnie pomagał Nkrumahowi przy opracowaniu literackim jego książki o Ghanie. Ciekawszą jednak dla nas od tego szczegółów informacją jest, że był on pierwszym publicystą na świecie, który napisał w roku 1945 wielki, piękny reportaż o Polsce powojennej („Mission en Pologne” w „Lettres Françaises”). W rozmowie z nim dowiedziałem się, że dobrze znał Brunona Jasieńskiego i że korespondował z Witoldem Wandurkim. W pewnej chwili wyjął z biblioteki jakieś papiery. Był to polski egzemplarz zaginionej sztuki Wandurskiego „Raban”, który przywiozłem do kraju, wraz z listem polskiego pisarza do Priacela.

Ciekawy to list! Jest w nim nie tylko coś z autobiografii; można tu znaleźć także wyraźnie zaznaczoną sylwetkę Wandurskiego. Oto parę wyjątków z tego listu:

„Zbiegłem przed procesem z Polski i siedzę obecnie pod Gdańskiem, w Gleskau, nad morzem. Jestem jeszcze bardzo zmęczony i wyczerpany nerwowo (żona z dzieckiem rocznym pozostała w Łodzi) — wobec czego nie mogłem Wam na czas dostarczyć przyobiecanych artykułów (chodziło o artykuł o Łódzkiej Scenie Robotniczej. Przyp. A. S.).

Stoi przede mną obecnie w całej ostrości pytanie: co robić dalej (...)? Osiedlić chciałbym się na Zachodzie. Znam niemiecki — i napisałem do swych przyjaciół w Berlinie, by mi udzielili wiadomości co do warunków pracy w stolicy Niemiec. Miałbym wielką chęć na Paryż — ale, jak sami wiecie, nie znam języka. Czy z tym, co umiem — mógłbym sobie dać na razie radę? I czy są widoki na pracę zarobkową wśród robotników — względnie inną — w Paryżu?”

Oto kilka słów pisarza, którego uwięziono za udział w kampanii wyborczej roku 1928, gdzie występował jako jeden z przedstawicieli partii komunistycznej. Zwolniony po kilku tygodniach z więzienia dzięki staraniom towarzyszy, a może i dzięki protestowi szeregu wybitnych pisarzy, na skutek decyzji partii wyjeżdża do Gdańska. Stamtąd właśnie pisze do Priacela przytoczony wyżej list, który dosadnie maluje stan człowieka na rozdrożu, człowieka, który w wieku niemal czterdziestu lat musi rozpocząć życie od nowa. Jak wynika z listu, próbuje osiąść na Zachodzie; ostatecznie jednak trafia przez Berlin do Związku Radzieckiego, gdzie obejmuje w Kijowie kierownictwo polskiego teatru. Przygotowuje tu „Sen srebrny Salomei” w swojej przeróbce, a także współczesne mu utwory o tematyce robotniczo-chłopskiej, takie jak „Rzecz gromadzka” Jasieńskiego, „Proletariat” Broniewskiego, własną „Śmierć na gruszy” oraz inne.

Właściwie, powinien się czuć szczęśliwym. Marzenie o teatrze robotniczym wypełniało całe jego dotychczasowe życie. Wiersze zaczął pisać dość późno, gdy zbliżał się już do trzydziestki, i idee społeczno-polityczne, którym hołdował, nie zawsze znajdowały dla siebie odpowiednik w jego liryce. Teatr natomiast... Teatrem pasjonował się zawsze, wierzył w jego wielką rolę społeczną, i już w dwa lata po powrocie z Rosji, dokąd zapędziła go zawierucha wojenna, w roku 1923 obejmuje kierownictwo jednego z zespołów robotniczych w Łodzi. Jest równocześnie organizatorem, autorem, adaptatorem i reżyserem — mimo wątpliwego zdrowia, niestrudzonym w swej pracy.

Jego szczególną cechą jest niemal fanatyczny upór, z jakim usiłuje przyspieszyć nadejście upragnionego świata sprawiedliwości społecznej. Nienawidzi wszystkiego, co jest meszczaństwem, nienawidzi oportunistów, zakłamania, sentymentalnej lezki. Ma w sobie coś z Marata. Nienawiść łączy się w nim ze zgrozą. W jego wierszach miasto jest „knieją odludną”, chciałby pochować stary świat „w ogromnej drewnianej trumnie”, marzy o chwili, gdy zacznie się „dezynfekować Europę kłębami dymów”, gdyż „ogień uzdrowia”. Wówczas, gdy pisał te słowa, nie przypuszczał, że po latach kilkunastu staną się straszliwą rzeczywistością. Okazało się, że ogień nie uzdrowia.

To ten fanatyzm właśnie zaprowadził go do lodowatej próżni, gdzie już jako redaktor pisma lewicowego „Dźwig-

nia” zwalczał Witkacego i poróżnił się w sporze o istotę poezji ze swym przyjacielem, Władysławem Broniewskim; z tym to poetą oraz ze Stanisławem R. Standem zorganizował swego czasu, w roku 1925, grupę poetów proletariackich „Trzy salwy”.

Jego praca teatralna w Kijowie spotkała się z poważnymi przeszkodami: oskarżono go o „oportunizm nacjonalistyczny”. Rehabilitacja nastąpiła w dwadzieścia lat później.

Jest właściwie Wandurski autorem „unius dramatis” — jednej, arcyciekawej sztuki, która prawdziwie się liczy w jego twórczym dorobku — „Śmierci na gruszy”. Było wielu takich autorów, którzy przetrwali dzięki jednemu tylko dziełu. Lecz w tym wypadku to dzieło stworzone zostało przez człowieka, który jest odzwierciedleniem — i to odzwierciedleniem tragicznym — swej burzliwej epoki i jej walk.

Dzieło

Powtarzam: jest Wandurski autorem jednego dzieła, „Śmierci na gruszy”. Nad innymi, takimi jak jego burleska polityczna „Gra o Herodzie” (wydana drukiem w roku 1926), lub dramat „Raban” (wystawiony w Moskwie w roku 1932), zaciążyła troska o ich walor agitacyjno-propagandowy. W „Śmierci na gruszy” natomiast autor świadomie dążył do „przerzucenia pomostu od teatru średniowiecznego do komedii nowożytnej” i sprostał postawionemu sobie zadaniu, nie sprzeniewierzając się przy tym wyznawanym przez siebie ideom teatru społecznego.

Na źródła swej sztuki sam wskazuje w wywiadzie: „*Badalem starą commedię dell'arte, polskie komedie rybaltowskie, wczesnych romantyków, Karola Gozziego...*” A następnie: „*Wyrzekłem się na razie idei i psychologii, pociągał mnie świat masek, marionetek, figurynek...*”

Nie zapominajmy o czasach, w jakich te słowa były pisane. Nie było to odosobnione wyznanie wiary teatralnej. Grubo wcześniej już dążył do stworzenia na scenie „świata masek, marionetek, figurynek” wielki Craig. Z psychologizowaniem na scenie walczył zarówno Piscator w Niemczech,

jak twórca teatru „biomechanicznego” — Meyerhold w Rosji. Wielką jednak zasługą Wandurskiego jest to, że w okresie triumfu u nas teatru mieszczańskiego, w okresie gdy na scenie panowali Kiedrzyńscy i Fijałkowsy, wystąpił z próbą stworzenia sztuki, w której pragnął — jak to określa — skorzystać ze „schematu mitu”. Mitem tym była nowa odmiana motywu walki ze Śmiercią. Nowość tego motywu u Wandurskiego polega na tym, że Śmierć nie zostaje zwyciężona przez bohatera, lecz sama postanawia zastrajkować.

Przemawia przy tym do św. Piotra językiem ulic i hal targowych, językiem przekupki lub starej żebraczki:

„Ładu na ziemi żadnego. Wszystko na opak. Nic już zrozumieć nie mogę (...) Dzierlatki smarkate, co to im żyć nie umierać — same na kosę wążą (...) Kaleka zaś jaki, co mu na wojnie kulasy poobrywało — nie daje mi się. A kąsa, a gryzie — nic nie poradzę”. Św. Piotr daje się wreszcie ubłagać Kostusze. Na skutek tego następuje ... kłęska nieśmiertelności, z jej wszystkimi zabawnymi perypetiami.

Jest w tym skrzyżowaniu elementów rubaszných z filozofią społeczną coś, co przypomina „Totentanzalphabet” starego Holbeina, gdzie Śmierć prowadzi za sobą cały korowód biedaków i możliwych tego świata. Jest w tej sztuce pogłos „Stund ist aus” Behama i coś z wesołej makabreski sztychów angielskich, gdzie śmierć jest potraktowana jako zwykła śmiertelniczka.

Nie sposób przy tym nie zaznaczyć, że Wandurski walczył nie tylko z teatrem mieszczańskim — walczył również ze wszystkim, co uważał za „czystą sztukę”. Nie wątpię ani chwilę w rolę służebną teatru (i w ogóle sztuki) w stosunku do zadań i obowiązków społecznych, zwalczał gwałtownie — jak już wyżej była o tym mowa — „czystą formę” Witkacego i jego metafizyczne nienasylenie. Czy słuszność była po jego stronie? Odpowiedź byłaby symplifikacją zagadnienia. Sprawą istotną jest, że reprezentował w naszej dramaturgii przeciwny biegun teorii teatralnej, że wyznawał to samo co Majakowski, Piscator i Meyerhold.

„Śmierć na gruszy” nie miała w Polsce przedwojennej łatwego żywota. Burzliwie zareagowała na sztukę m. in. kołtuneria a niekiedy i niekołtuneria w Krakowie, gdzie 18 stycznia 1925 odbyła się w Teatrze im. Słowackiego jej premiera. Na jedno z pierwszych przedstawień przybyła dość licznie bojówka endecka, która usiłowała przerwać

przedstawienie. Ostatecznie, po sześciu spektaklach policja zakazała dalszych, w trosce o „utrzymanie porządku publicznego”. W roku następnym sztuka została wystawiona w czechosłowackim Brnie, po czym musiała czekać niemal lat czterdzieści na ukazanie się w Polsce — już powojennej ...

Autor sam podkreślił charakter schematyzacyjny swego „mitu”, podobnie jak jego źródło: polską komedię rybałtowską, polską commedię dell'arte. W ten sposób dał inscenizatorom pełną swobodę scenicznego traktowania swego nowoczesnego moralitetu.

Moralitetu społecznego... O tym bowiem zadaniu sztuki nieodstępnie myślał Witold Wandurski, gdy wraz ze swymi najbliższymi towarzyszami pracy oświadczył:

„Pracujemy dla przyszłości z pełnym poczuciem, że ona do nas należy, że kiedyś w warunkach pełnej swobody bez porównanie szerzej i skuteczniejszej pracą naszą prowadzić będziemy...”

Tragizm Witolda Wandurskiego jest utajony również i w tym, że nie sążone mu było stać się uczestnikiem tych przyszłych, z takim utęsknieniem oczekiwanych czasów i prac — i sprawdzić, w jakim stopniu odzwierciedliły one jego wizję nowego świata.

ANATOL STERN



DANIEL MRÓZ
PROJEKT KOSTIUMU

WITOLD WANDURSKI

Forma istotą twórczości teatralnej

Forma. To znaczy: styl gry aktorskiej, inscenizacja, oprawa sceniczna. Razem: wysiłek twórczy zespołu (teatralnego) dla zespołu (widowni). Czyli: jedyny sposób zamianifestowania swego istnienia, jedyny przejaw życia teatru. Teatr pozbawiony własnej formy (realizacji scenicznej jakiegokolwiek utworu) właściwie nie istnieje. Nie ma racji bytu. Może być zastąpiony przez książkę. Wówczas czytelnik wyobraźnią twórczą stwarza sobie niezbędną formę — konieczny warunek istnienia sztuki scenicznej.

A więc: nie treść, nie idea — lecz *forma* stanowi istotę teatru twórczego, teatru żywego. Forma jest jedyną treścią widowiska teatralnego. Tylko przez formę uzewnętrznia się treść sztuki. Uwypukla się. Żyje. Formuje. Lub deformuje.

Bez tworzenia formy — nie ma teatru. Jest tylko parlofon. Skrzynka — rezonator do powtarzania słów autor-skich. Przesyłacz treści pojęciowej utworu.

Forma daje sztuce *zabarwienie emocjonalne*. A więc — stwarza życie. Forma — przez emocjonowanie widza — jest jedynym przewodnikiem prądu twórczego, który galwanizuje martwego trupa treści: manuskrypt sztuki. Forma stwarza przed widzem *realność*.

Stąd wniosek: *forma w teatrze bynajmniej nie ma na celu stwarzania piękna*. Piękno jest rzeczą względną. Zależy od percepcji odbiorcy. Od jego nastawienia. Przygotowania. Stosunku do świata.

A forma teatralna ma na celu *zemocjonować widza*. Zasugerować go. Zmusić do przyjęcia stworzonej przez teatr *realności*. Wszystko jedno — czy będzie to *realność „życiowa”* czy inna.

Inny wniosek: „czysta forma” w teatrze nie ma racji bytu. Czysta forma może zająć estetę o specjalnym nastawieniu. Estetę, który ma czas na kontemplację. Czysta forma może mieć jeszcze zastosowanie w poezji, w plastyce — bo może czekać na odbiorcę. Zresztą, poezja i pla-

styka z natury swej są statyczne i przeznaczone dla indywidualnego odbiorcy. A teatr jest dynamiczny i ma odbiorcę zbiorowego. Widowisko teatralne istnieje nie tyle w przestrzeni, co w czasie. Czekać nie może. Albo natychmiast podbije widza — albo go straci na zawsze. *Forma teatralna musi być agresywna.*

Praktycznie: czystej formy w teatrze nie ma, nigdy nie było. I nie będzie. „Czysta forma” Witkiewicza — to „czysta z kropelkami”. Rolę „kropelek narkotycznych” odgrywa tu cały bardzo pokąźny kompleks nałogów psychologicznych z okresu dekadencji. Z roku 1900, jak to słusznie kiedyś odnotował T. Peiper. „Czysta forma” Witkiewicza zmacona jest przez „bebechową życiowość” znacznie więcej niż się to wydaje autorowi. I właściwie: jest zawadą. Kępuje teatr w poszukiwaniu własnej formy emocjonującej. Sztuki St. Ign. Witkiewicza wywołują wśród snobów śmiech. A przecież pisane są — dla snobów. I snobom mają dać „wstrząs metafizyczny”. Niemożliwe.

Trzeci wniosek: *forma teatralna wynika całkowicie z potrzeb widowni, nie zaś z widzimisię autora lub kierownika widowiska.* Zadaniem jej bowiem nawiązać jak najściślejszy kontakt z widzem zbiorowym. Zbadać jego aparat odbiorczy. Wyzyskać nastawienie psychiczne widowni. Inaczej bowiem nie zasugestionuje się jej. Aktor nie zemocjonizuje widza, jeśli zastosuje nieodpowiednią formę gry. A zemocjonizowanie widza i narzucenie mu w *formie zorganizowanej* wizji teatralnej — która winna być tylko skondensowaniem nieświadomych potrzeb duchowych tego widza — jest głównym i jedynym zadaniem twórczej formy teatralnej.

A więc forma widowiska teatralnego zależna jest od widowni. Każda epoka ma inną widownię. Każda epoka ma inną formę widowiska teatralnego (np. „Hamleta”). Inny styl. A styl widowiska teatralnego — czyli forma teatralna jest jedynym zmanifestowaniem istnienia teatru. Zmiana stylów — zmiana formy uzależniona od zmian widowni: oto dzieje ewolucji teatru. Wszystko inne jest uzurpacją literatów i profesorów literatury.

I wreszcie — wniosek czwarty: teatr naszych czasów — polski teatr powojenny — nie wyrobił sobie jeszcze własnej formy teatralnej; czyli: współczesny teatr polski w poszukiwaniu formy odbija tylko ferment, jaki się odbywa na widowni, reprezentującej społeczność polską. *Kryzys*

WITOLD WANDURSKI

ŚMIERĆ NA GRUSZY

Zabawa sceniczna w trzech aktach

Adaptacja

Jerzy Broszkiewicz i Teodor Mierzeja
W prologu wiersz Juliana Tuwima

Inscenizacja i reżyseria

JÓZEF SZAJNA

Scenografia

DANIEL MRÓZ

Asystent reżysera

ANDRZEJ BIELSKI

premiera lutym 1968

OSOBY:

ŚMIERĆ

WYROBNIKOWA

WYROBNIK

SĄSIADKA-HRABINA

ANTEK

WOJTEK

KAŻMIREK

ŚW. PIOTR

ARCHANIOŁ GABRIEL

NIEZNAJOMY-REPORTERKA

POLICJANT-TAJNIAK

PACHCIARZ

PAN W ŻAKIECIE

KAPITALISTA I

KAPITALISTA II

HANDLARZ

LEKARZ

ŻOŁNIERZ I — KSIĄDZ

ŻOŁNIERZ II — CHŁOP

— HALINA PRZYBYLSKA

— WANDA WĘSŁAW

— ELIASZ KUZIEMSKI

— ALEKSANDRA BONARSKA

— TADEUSZ KAMBERSKI

— EUGENIUSZ KUJAWSKI

— ZDZISŁAW KUŹNIAR

— HENRYK HUNKO

— ROMAN SIKORA

— HALINA BULIKÓWNA

— ANDRZEJ BIELSKI

— BRONISŁAW BRONSKI

— EDWARD LUBASZENKO

— JADWIGA PYTLASIŃSKA

— MARLENA MILWIW

— EDWARD APA

— WINICJUSZ WIĘCKOWSKI

— MEDARD PLEWACKI

— KAZIMIERZ OSTROWICZ

Inspicjent
KAZIMIERZ OSTROWICZ

Sufler
JANINA LIGOTA

Kierownik Techniczny
Jan Adrian Urban

*

Główny Elektryk
Henryk Janowski

*

Kierownicy Pracowni:

Krawieckiej
Eustachia Leś
Józef Podolski

*

Perukarskiej
Stanisław Kołodziejczak

*

Malarskiej
Władysław Dach

*

Stolarskiej
Józef Stepek

*

Akustyk
Maciej Prosek

formy w teatrze polskim jest odbiciem kryzysu socjalnego w społeczeństwie polskim. Mieszczaństwo nie traktuje już teatru serio. Teatr przestał być zwierciadłem zainteresowań mieszczaństwa polskiego. Łyk szuka w teatrze tylko rozrywki, zabawy. Forma, innowacja formalna interesuje go nie jako środek emocjonalny, udostępniający zwiotczając już treść — lecz jedynie jako zastrzyk kokainy przeciwko nudzie przesyty, przeżycia, jałowości i impotencji duchowej. Łyk nudzi się na dramacie — woli kabaret: tu — jak w „Perskim Oku” lub „Qui pro quo” — „forma” dopinguje go jeszcze, bawi, „rozrywa”. A koncentracja — zgoła mu to niepotrzebne... Starszy organizm żąda tylko podniet.—

Dlatego:

wszelkie próby regeneracji teatru — przez regenerację formy — spełzną na niczym, dopóki nie zmieni się widownia, dla której nowa forma teatralna będzie zarazem nową treścią, ożywiającą i emocjonującą. Lecz forma ta oprzeć się musi wówczas na zgoła innych przesłankach psychologicznych niż dotychczas. Tymczasem zaś wszystkie próby regeneracji teatru zachodnioeuropejskiego skazane są na wegetację jałową. Na bujanie w próżni. Na „eksperymenty estetyczne” pozbawione szkieletu ideologicznego i żywego mięszu emocjonalnego.

Na tych kilku — apodyktycznych i nie popartych przykładami i argumentami — twierdzeniach (z braku miejsca) porzestaję. Pozostawiam pole do dyskusji.

(artykuł ogłoszony w „Życiu Teatru”, r. 1925, nr 50—51—52, s. 382—383)

Wandurski do Broniewskiego

Łódź, 23 marca 1926.

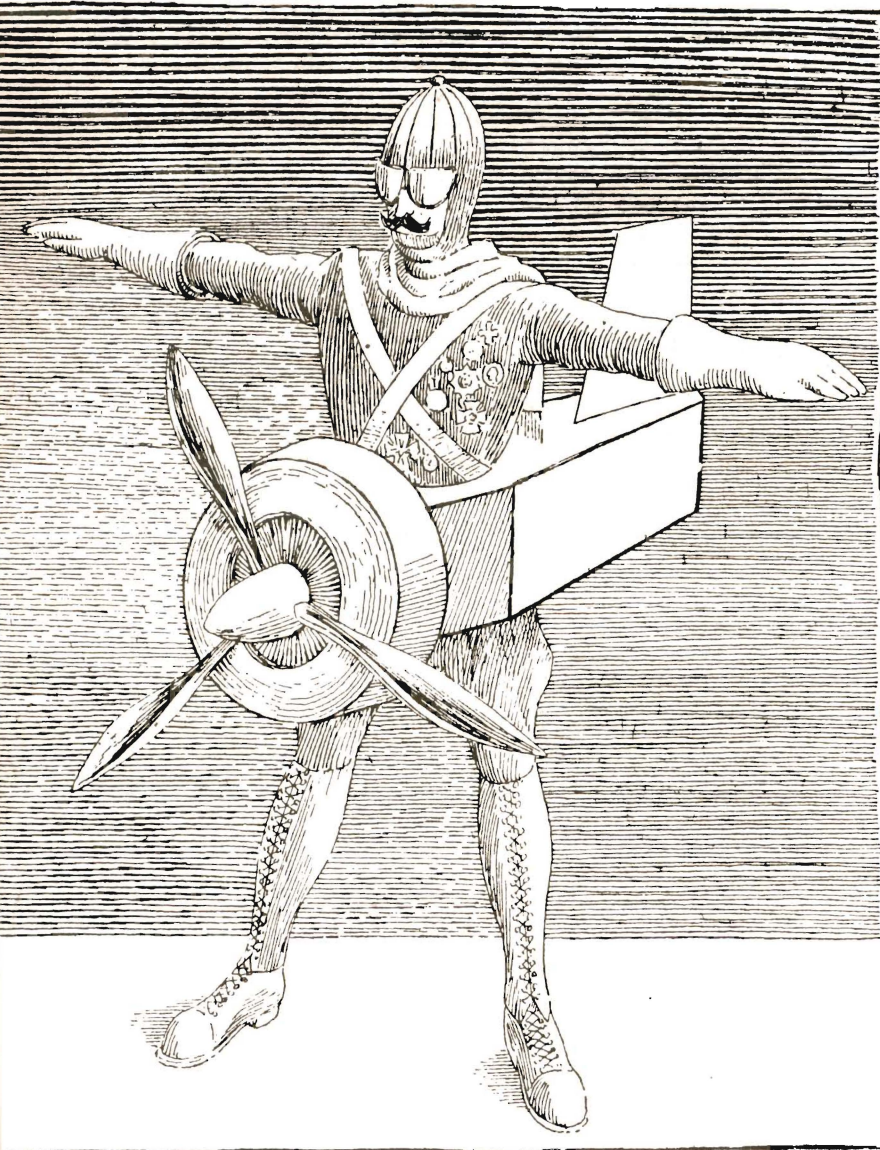
Kochany chłopcze!

Dziś otrzymałem twój list, w którym piszesz o „Herodzie”¹. Sprawiliś mi niebylejaką radość. I chociaż wczoraj wysłałem ci już jedną epistolę — rznę list następnny.

Mówię: radość. Bo — wyznam — było to dla mnie niespodzianką, iż „Herod” przypadł ci do gustu. Pisałem to-to w pośpiechu, w trzy noce, nie zdążyłem oszlifować, trzeba było „ganiać”, by zdążyć na zapusty. Pisałem po kawałku i natychmiast, kawałkami, robiliśmy próby. Może dlatego właśnie jest ten drobiazg tak sceniczny i widocznie żywy, skoro nawet w czytaniu zmusił cię do śmiechu. Komizm w grze uwypukla się znacznie, bo i kostiumy i ruch i dobra recytacja wraz z muzyką przyczyniają się znacznie do uwypuklenia tekstu. Kiedy pisałem, nie zastanawiałem się zbyt, czy jest w tym „sztuka” czy nie, i chodziło mi tylko o to, by rzecz była ostra, plastyczna i zrozumiała dla każdego. Co do tego ostatniego punktu, to otrzymałem już na próbach satysfakcję: obecni członkowie związku budowlanego, murarze i cieśle, od razu się zainteresowali „Herodem” i zachwycali się, że to „takie zrozumiałe, po prostu łopatą każdymu do łba kładzie...”

Co tu dużo gadać? Ucieszyłeś mnie bardzo tymi kilku linijkami, które „Herodowi” poświęcasz. Bardzo liczę się z twoim zdaniem — zwłaszcza w sprawach poetyckich — bo wiem, że nie zetniesz i jak trzeba to i kłonicą dasz po łbie, nie patyczkując się zbyt z wyczuloną ambicyjką autorską. Są więc widocznie w „Herodzie” i pewne walory pozaagitacyjne (a takie są!) — skoro nawet ciebie zadowolili. I pewno jest humor, jeśliś się śmiał. A Schiller mi kiedyś — w „Reducie” jeszcze, przed 3 laty — powiedział, że jestem pozbawiony poczucia humoru. Zdaje mi się jednak, że raczej mógłbym to zastosować do Schillera,

¹ Chodzi o przeznaczoną dla teatrów robotniczych sztukę Wandurskiego „Gra o Herodzie, Mięsopest proletariacki” wydana przez „Książkę” w 1926 r. Broniewski wystawił tę sztukę w prowadzonym przez siebie Warszawskim Teatrze Robotniczym.



DANIEL MRÓZ

PROJEKT KOSTIUMU

choć go bardzo lubię i cenię w nim wysoko niepospolity talent reżyserski. Mój humor jest nieraz chamski, „rabelaisowski” (jak to zauważył jeden z krytyków czeskich z powodu „Smierci na gruszy”), ale zawsze — humor. I to w znaczeniu angielskim — jako pewne nastawienie fizjologiczne. Kto mnie bliżej zna, ten to stwierdzić może.

W każdym bądź razie pozwól, że cię wyciąuję z dubeltówki za poczciwe słowa i mocno ci łapę uścisknę. Tak mnie szczują zewsząd, tak na gwałt chcą utracić moje prawo do „literatury”, imputując mi wszystko (publicystykę, agitatorstwo, „inteligencję”, ba, nawet „trochę wiedzy” i — miejscami — „głębie”, myślową oczywistość) — imputując mi wszystko, tylko nie talent pisarski (i już pod żadnym pozorem — poetycki), że wszelkie poczciwe słowo ze strony nielicznych szczerych przyjaciół-pisarzy dodaje mi otuchy i utrwała w uporze pisarskim.

Mile mi było — zrozum — czytać to, co piszesz o „Sądach i złocie”. Ale pozwól, że będę szczerym: wydaje mi się, że jesteś dla mnie zbyt pobłażliwy. Ja wiem, że nie jestem wybitnym „poetą”, ale to mnie jakoś wcale nie martwi. Jeżeli jednak i w tych rzeczach, które zebrałem w „Sądach i złocie”, „stoję na poziomie” i jestem trochę inny niż lirycy skamandrylowi, to i to mi wystarcza. W każdym bądź razie widzę, że cię nic w zbiorze moim nie razi, że można to jednak „przeczytać od deski do deski” — a to już wiele, wobec powodzi rozmaitych „Tęten”² (nie mogłem jakoś tego „do deski” doczytać...). Co do „Kino-dramatu”, który to wiersz pierwotnie wyrzuciłem ze zbioru i dopiero w ostatniej korekcie go włączyłem, to, istotnie, wydawało mi się, że jest w tym — mimo błahości sentymentalnej — pewna „droga do wyznalezienia poetyckiego”. Cieszy mnie bardzo, że i twój niuch poetycki uchwycił, o co mi tu chodzi.

Pewno cię zdziwiły wielokropki w „Agitatorze” i „Do panów poetów”?³ Otóż, wyszło istotnie śmiesznie: w „3 salwach” jest, a w tomie wydanym po 5 miesiącach tego

² Aluzja do wydanego wtedy tomu poezji Jana Brzękowskiego „Tętno” (Kraków 1925).

³ W wierszu „Agitator” w zwrotce:
 „Na miasto! Na rozgrzewkę! Zapalać ogniska!
 Taszczyć z sądów, z policji stare papierzyska!”
 wykropkowano słowa: „sądów, z policji”. W ostatniej zwrotce wiersza „Do panów poetów” w zdaniach:
 „Czas już wysadzić w powietrze Paryże, Londyny!
 Czerwony kogut niech lata po słodkiej Warszawie!”
 wykropkowano fragmenty: „Czas już wysadzić w powietrze” oraz „Czerwony kogut niech lata”.



DANIEL MRÓZ

PROJEKTY KOSTIUMÓW

brak. Jak gdybym się zląkł cenzury. A naprawdę, to wyszło tak: „Sadze i złoto” miały się ukazać jeszcze przed „3-ma salwami” i wszystkie trzy korekty były już w początku października gotowe. A ten Teiz jucha zwlekał — nie wiem dotychczas, dlaczego (widocznie przestraszył się aresztu Stacha⁴ i recenzji o „3 salwach” Eigera) — i zamurował gotową już książkę na składzie. Przez 4 miesiące toczyłem z nim zażartą walkę, aż wreszcie terrorem niemal zmusiłem go do wypuszczenia tomu w świat. W ten sposób — nie mając już możliwości wypełnienia luki — musiałem zostawić wielokropki w tomie. Skądinąd, może to uratowało tom przed cenzurą krakowską, która ma mnie na oku po „Śmierci” i która, jak ci wiadomo, nie powstydziła się pokrajać „Św. Joanny” Shawa, potem, jak w Warszawie grano ją w całości.

Jeszcze co do „Heroda”. Mam wrażenie, że udało mi się napisać rzecz polską, z ducha i formy, nie bacząc na treść międzynarodową. O to wszak chodzi. I pewien jestem, że można pisać rzeczy aktualne, o podkładzie polityczno-rewolucyjnym, a jednak artystycznie wartościowe. I polskie, nie naśladowane.

(fragmenty jednego z listów Witolda Wandurskiego do Władysława Broniewskiego, podanych do druku przez Feliksę Lichodziejewską — „Miesięcznik Literacki” nr 3/1967)

⁴ Stanisław Ryszard Stände był wówczas aresztowany za swą działalność polityczną.

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI

Do przyjaciela

Przyjacielu, los nas poróżnił,
Rozstajemy się obcy prawie,
Ty do Łodzi wracasz — ja w próżni,
W śnie zostaję, w obcej Warszawie.

Wiem, na diabła Ci być poetą,
Ćwierkającym lirycznie świerszczem:
Stopy parzy Ci łódzki beton,
Każdy krok w Twoim dniu jest wierszem.

... Przyjacielu, czemuś nie pojął,
Skąd krew pieśni i moc jej czerpię?
Jeśli wierszem staję do boju,
Wierszem kocham i wierszem cierpię.

Nie pozwolę nikomu dotknąć
Harfy mej — ze stu żył — stustrunnej,
Będę niósł ją — groźną, samotną —
Choćby cięższa była od trumny...



Od reżysera

Przywrócenie z zapomnienia twórczości dramaturgicznej przedwojennego awangardowego poety Witolda Wandurkiego wymagało adaptacji jego utworu, aby w warstwie społecznego moralitetu osnuta na tle bajki ludowej „Śmierćka na gruszy” mogła dzisiaj zainteresować widza równie żywo jak przed laty.

Wersja obecna odbiega od przedstawienia zrealizowanego przeze mnie w roku 1964 w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, różni się też od inscenizacji przygotowanej w dwa lata później dla Teatru „Ateneum” w Warszawie.

Na spektakl składają się:

- a) sytuacje wymyślone
- b) gra — zabawa
- c) ograny weryzm i jego uproszczenia
- d) aliteracje i metafora
- e) gest i ruch zderzeń
- f) stylizacja i abstrakcja
- g) synteza i antykompozycja.

Poetyka tej inscenizacji zbliża nas zarazem do wyobrażeń małego miasteczka i osobliwości z „lunaparku”. Jego dziwności i cudom podlegają wyobrażenia o niebie i ziemi. Gra — zabawa, proponowane tu sytuacje fikcyjne są bliskie dowolności spotykanej w cyrkach, gdzie nurt naiwności i śmieszności przeplata się z wielkowiejską pretensjonalnością, zderza się z grozą wojny.

W grze aranżowanej śmierć raz pojawia się jako młoda kobieta, to znów jako prymitywna kostucha.

Role mężczyzn grają tu kobiety i naodwrot, a „brody mogą być doklejane” widocznie.

Rozbicia roli „monolitu” dokonuje tu aktor przez grę komponowaną z przenośnym rekwizytem — przedmiotem (obiektem fetyszyzacji). Możliwości dla improwizacji odnajduje w wieloosobowości upoważniającej go do naocznych przeobrażeń w akcji. Konstrukcję przedstawienia stanowią zdarzenia nieporównywalne ze zjawiskami naszego życia, które w sposób bardziej lub mniej odległy dookreś-

lają się w zderzeniach. Jest to montaż (teatralne collage?), którego ciąg faktów pozornie sobie obcych jest zespolony w nurcie metaforycznych znaczeń i ich zjawisk — „sensacji”.

Przenikanie wartości obrazu w tak pojętym teatrze dokonuje się tu poprzez integrację ruchu z plastyką, dźwięku ze światłem. Na tej obserwacji oparte wydarzenia zmierzają do wywołania spięć i zakłóceń, do zdynamizowania i skondensowania napięć dynamicznych.

Wykraczając poza przesłanki czysto rozumowe — zjawiska te nie podlegają kryteriom wyłącznie racjonalnym, ujawniają się nam w warstwie pojęciowej i wyrazowej.

JÓZEF SZAJNA

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15
Dyrekcja i Administracja Teatru
Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

Telefon
Centrala 432-76
Dyrekcja 387-73
Org. Widow. 437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 15. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 10 do 13 i od 16 do 19.15. Przedsprzedaż biletów: „Orbis” — Rynek 33 codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

Exemplarz **Cena zł 3,—** bezpłatny

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Klausbrandta