

ŚMIERĆ NA GRUSZY

Witold Wandurski



„Dramat — to nuty, według których dyryguje spektaklem, ułożywszy odpowiednią partyturę gry organizator wyobraźni zbiorowego widza i instrumentator twórczości aktorskiej, współczesny mag-reżyser”.

WITOLD WANDURSKI

TEATR STUDIO GALERIA

zabawa sceniczna w trzech aktach

adaptacja

JERZY BROSZKIEWICZ

i

JÓZEF SZAJNA

obsada

Śmierć	IRENA JUN
Wyrobnik	STANISŁAW BRUDNY
Wyrobnikowa	HELENA NOROWICZ
Sąsiadka	OLGA BIELSKA
Św. Piotr	BOGUSŁAW STOKOWSKI
Archanioł	BARBARA GOŁĘBIEWSKA
Policjant	WIESŁAW NOWOSIELSKI
Antek	JÓZEF WIECZOREK
Wojtek	TOMASZ MARZECKI
Każmirek	EUGENIUSZ KAMIŃSKI
Pachciarz	ANTONI PSZONIAK
Minister Wojny	JAROSŁAW JORDAN
Kapitalista I	WIESŁAWA NIEMYSKA
Kapitalista II	EWA SZYKULSKA
Lekarz	KRYSTYNA CHMIELEWSKA
Kapral	JACEK JAROSZ
Szeregowiec	ZYGMUNT BANIEWICZ

reżyseria i scenografia: JÓZEF SZAJNA

muzyka: CHUCK WAYNE-GILBERT,
DUKE ELLINGTON — J. TIZOL
MAURICE RAVEL

asystent reżysera: JACEK JAROSZ

PREMIERA: GRUDZIEŃ 1978

FORMA ISTOTĄ TWÓRCZOŚCI TEATRALNEJ

Witold Wandurski

FORMA. To znaczy: styl gry aktorskiej, inscenizacja, oprawa sceniczna. Razem: wysiłek twórczy zespołu (teatralnego) dla zespołu (widowni). Czyli: jedyny sposób zmanifestowania 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 książeczkę. (...)

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. (...)

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

A forma teatralna ma na celu zemocjonować widza. Zasugestionować go. Zmusić do przyjęcia stworzonej przez teatr rzeczywistości. Wszystko jedno — czy będzie to rzeczywistość „życiowa” czy inna. (...)

Forma teatralna musi być agresywna.

A zemocjonowanie widza i narzucenie mu w formie zorganizowanej wizji teatralnej — która winna być tylko skoncentrowaniem potrzeb duchowych tego widza — jest głównym i jedynym zadaniem twórczej formy teatralnej.

ŚMIERĆ POD GRUSZĄ

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

O AUTORZE „ŚMIERCI NA GRUSZY” pisał Tadeusz Peiper:

„Uważam Wandurskiego za jedną z najwybitniejszych postaci w literaturze Polski niepodległej. Zajęcie stanowiska wobec niego, jest zajęciem stanowiska wobec splotu spraw, które wyją o odpowiedź”. (1)

I wyły o odpowiedź za czasów Wandurskiego, Żeromskiego, Peipera i Witkacego; niektóre z nich, zwłaszcza w naszym życiu kulturalnym, wyją do dzisiaj. Ale, jak pisał kiedyś Julian Tuwim; „Sprawiedliwemu na pustyni do gwiazd o sprawiedliwość wyć”.

Na ogół przed wojną „nie zajmowano stanowiska” wobec Wandurskiego i jego twórczości. Przejrzałem kilkadziesiąt tomów publikacji wydanych w dwudziestolecie o „teatrze dwudziestolecia” i dramatopisarstwie tego okresu — w których nawet nie wspomniano o Wandurskim. Echo tego rodzaju działalności krytycznej i recenzenckiej jeszcze wciąż się odzywa. Trzeba jednak dodać, że przemilczanie lub fałszowanie pewnych problemów, autorów lub ich utworów, jest wyraźnym dowodem „zajęcia stanowiska”, podobnie jak w kryminalistyce: kiedy przestępca zacierza ślady, stanowi to również ślad popełnionego przestępstwa.

Tadeusz Kudliński, chociaż niechętnie ustosunkowany do twórczości Wandurskiego, uczciwie wyjaśnia, że sztuka „komunizującego Wandurskiego ŚMIERĆ NA GRUSZY była potępiona przez krytykę ze względów politycznych”. Dodał jeszcze: „Teatr polityczny nie ma u nas tak znacznych poprzedników, jak teatr awangardowy. Jeden Wandurski uprawiał ten gatunek przed wojną” (2).

DWA BIEGUNY POLSKIEJ AWANGARDY

NIE WYMIENIAM TU KILKUNASTU NAZWISK wybitnych reformatorów teatru z okresu dwudziestolecia, nie przytaczam ich manifestów ani postulatów agresywnie negujących tzw. wartości powszechnie uznane. Idzie mi o przeprowadzenie pewnej tezy dotyczącej zjawisk krańcowo odmiennych.

Właśnie Wandurski i Witkacy reprezentowali krańcowe nurty polskiej awangardy, jej dwa bieguny. Te tendencje „myśli teatralnej polskiej awangardy” trafnie scharakteryzował Andrzej Jarecki w „Sztandarze Młodych”. Pisał: „Witold Wandurski, przedwojenny komunista, działacz KPP, literat-społecznik, twórca robotniczego teatru — i Stanisław Ignacy Witkiewicz, prerafinowany intelektualista, demon zakopiański, filozof, esteta, fantasta, dziwak, katastrofista... Pominając różnice talentów, trzeba powiedzieć, że obaj — jako dramaturgowie — zakładali podwaliny dzisiejszego nowoczesnego teatru polskiego, choć każdy z nich szedł zupełnie inną drogą. Co z tego zostało?

Wandurski szedł drogą od teatru ludowego, od moralitetu, bajki, szopki, tworzył nowoczesną ludową comedia dell'arte, łącząc tę formę ze swym radykalnym programem społecznym, użytkując ją do celów programu politycznego, Witkacy posługiwał się tradycyjnym schematem dramatu mieszczańskiego, XIX-wiecznego, rozkładając tę formę od środka, doprowadzając ją do absurdu poprzez nietradycyjne treści, jakie w nią wpisywał. Wandurski tworzył postacie sceniczne o charakterze marionetek, kukiel szopkowych, masek — Witkacy tworzył postaci barwne, pełne psychologicznych powikłań, naładowane kompleksami erotycznymi, klasowymi, kulturowymi. Wandurski upraszczał, Witkacy intelektualizował”. (7 VI 1966).

Tak było. Lecz problem jest bardziej skomplikowany. Wandurski celowo „upraszczał” psychikę postaci, przeciwstawiając się programowo i radykalnie tzw. „przybyszewszczyźnie”, modernistycznemu „rozbebeszeniu”, kultowi „jaźni” i „prachuci” rzekomo sterującej działaniem jednostki oraz eschatologii pojmowanej jako wieczna trwałość duszy odłączonej od ciała (reinkarnacja, pośmiertna nagroda w raju). Wiedział, że eschatologiczne rozterki nie mogą decydować o działaniu człowieka, ani o jego poglądach politycznych. I że nie ma raju ani na ziemi ani w niebie.

Pisał Zbigniew Żabicki:

„Konsekwencją tych dwóch negacji — antymodernistycznej i antymieszczkańskiej — była z kolei redukcja indywiduum do CZŁOWIEKA ZBIOROWEGO, wiążąca się oczywiście również ze stawką na masowość widowni. Konsekwencją ostateczną okazało się wreszcie — już pod wpływem teorii Proletkultu, a potem LEF-u — z ł u d z e n i e, iż agitacyjność jest sama przez się wartością artystyczną” (3).

URODZONY W GRANICY

„SŁOWNIK WSPÓŁCZESNYCH PISARZY POLSKICH”, Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, G. Lasota we wstępie do „Wierszy i dramatów” Wandurskiego, podobnie jak inne źródła, mylnie podają, że Wandurski urodził się w Łodzi (1891). Dopiero Helena Karwacka, w niezwykle wnikliwej i rzetelnej monografii o Wandurskim, stanowiącej zarazem znakomite dzieło o literaturze, „awangardyzmie” i teatrze lat międzywojennych (zwłaszcza w Łodzi), ustaliła, że autor ŚMIERCI NA GRUSZY urodził się w Granicy, precyzując dokładnie: 8 kwietnia 1891 roku.

„Słownik Geograficzny” wydany przed wojną przez Trzaskę, Everta i Michalskiego podaje, że Granica „jest osadą na gruntach wsi Maczki” leżącej w powiecie będzińskim, województwo Kieleckie, nad rzeką Białą Przemsza (s. 410, tom I).

Początkowo uczęszcza do gimnazjum w Łodzi. Usunięty stamtąd za udział w protestacyjnych akcjach przeciw carskiej rusyfikacji, przenosi się do Piotrkowa, tu zdaje maturę. Następny etap — wyjazd do Moskwy (1913) na studia prawnicze, których nie ukończył. Już wtedy był opętany teatrem: pragnie go wyzwolić — ta idea fascynuje go coraz bardziej w następnych latach — „z zapleśniałych piwnic literackości i psychologicznego naturalizmu”. Chyba dlatego, chociaż był ideowym przeciwnikiem Witkacego, pisał (1921), że jego dramaty „wpływają dopingująco na nasz zgnuśniały światek teatralny”.

W okresie studiów na wydziale prawa Uniwersytetu Moskiewskiego był jednym z najaktywniejszych członków studenckiego studia teatralnego. Podziwiał dokonania Wachtangowa, Tairowa i zwłaszcza Wsiewołoda Meyerholda.

Od 1919 roku Wandurski był w Charkowie wykładowcą w Wolnej Wszechnicy Sztuki, i kierował teatralnym zespołem amatorskim w ośrodku „Rajzdrowie” do 1921 roku. W tym czasie przeżywa przykry incydent natury politycznej, wynikły z fałszywego oskarżenia.

Wraca więc do Polski. Szybko mija rozdrażnienie i gorycz spowodowana wyrządzoną mu krzywdą — i Wandurski „rychło włącza się znowu w orbitę ruchu komunistycznego”. W tymże roku debiutuje przekładami utworów Majakowskiego. Tłumaczy również Błoka, Gogola i Aleksieja Gastiewa (który nazwał ruch rosyjskich futurystów i rewolucjonistów „ostateczną konsekwencją starej sztuki burżuazyjnej”), oraz m. in. utwory Yvana Golla, o którym w „Wiadomościach Literackich” opublikował obszerny artykuł (3).

Zamieszkał w Łodzi, gdzie — początkowo lektor Teatru Miejskiego — w 1923 r. rozpoczął stałą współpracę z teatrem Scena Robotnicza, jako współorganizator i inscenizator. Po dwóch latach został kierownikiem tej sceny, korzystając z poparcia Antoniny Sokolicz i Jana Hempla, który pisał w owym czasie: „szaro, nudno, bezmyślnie w literaturze polskiej i w teatrze”. Dzisiaj jest też nudno w wielu teatrach, ale nie szaro... Jednak coś się w nich dzieje. Co?

Wystawiał tam nie tylko własne sztuki, ale również inscenizował utwory polskich poetów rewolucyjnych; reżyserował m. in. „Wybuch” Yvana Golla i „Burzycieli maszyn” Ernesta Tollera, sztuki Majakowskiego, Georga Kaisera i unamisty Romainsa. Właśnie na tej scenie odbyła się w 1923 roku prapremiera ŚMIERCI NA GRUSZY, a nie w 1925 roku w Krakowie, jak pisał S. Marczak-Oborski (6), a przed nim i zwłaszcza po nim prawie wszyscy recenzenci omawiający kolejne premiery tej sztuki.

ŻYCIORYSU CIĄG DALSZY I TRAGICZNY

W 1926 ROKU WANDURSKI współredagował dziennik „Republika”, a od 1928 roku, po śmierci M. Szczuki, objął redakcję miesięcznika lewicowej awangardy literacko-artystycznej i postępowej inteligencji „Dźwignia”, zlikwidowanego w lipcu 1928 roku. Właśnie wtedy, w związku z akcją przedwyborczą do Sejmu, aresztowano go jako pełnomocnika unieważnionej przez władze listy posłów Bloku Jedności Robotniczo-Chłopskiej i osadzono w łódzkim więzieniu.

Przeciw aresztowaniu poety wystosowali list protestacyjny tacy pisarze, jak np. Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Boy-Żeleński, Maria Dąbrowska, Julian Tuwim, Karol Irzykowski i Jan Lechoń. W wyniku tej interwencji Wandurski, zwolniony w jesieni za kaucją z aresztu śledczego, tuż przed wyznaczonym terminem procesu ucieka z Polski. Już w kilka tygodni później rozpoczyna w Niemczech działalność wśród emigracji robotniczej, organizując (znowu teatr!) — „Zespół Polskiej Sceny Robotniczej w Berlinie”...

Z Berlina wyjeżdża ponownie do Związku Radzieckiego. Swoją działalność artystyczno-ideową — nigdy nie rozdzielał tych pojęć — rozpoczyna jako reżyser i kierownik teatru kijowskiej Polonii (1929—1931). Głosi tezę, że polska kultura proletariacka nie może powstawać w y ł ą c z n i e na gruncie radzieckich doświadczeń, nie uwzględniając rzeczywistości i tradycji walki robotniczej w Polsce. Postanawia wystawiać, inscenizować i reżyserować nie tylko współczesne sztuki rewolucyjne, ale również polską klasykę. W zespole wprowadza surową dyscyplinę i ściśle przestrzegany regulamin pracy, również systematyczne szkolenie.

Program Wandurskiego, repertuar, realizacje sceniczne — obok podziwu i szacunku publiczności budzą również sprzeciw. Jego przeciwnicy mają jednak większy wpływ „prestżowy” i „oficjalny” niż publiczność, a ich opinia szeptana i publikowana w prasie, wywiera decydujący wpływ na stosunek zdezorietowanych władz do twórcy i jego dzieła. Zaczyna się proces — rzecz znana równie dobrze dzisiaj — w którego wyniku opinia o twórcy i jego dziele znaczy o wiele więcej niż samo dzieło, niż człowiek, który je stworzył.

Mylnie podają Marian Stępień i Krystyna Sierocka (7), że Wandurski wystawił w Kijowie „Sen Srebrny Salomei” Słowackiego. Nie wystawił. Dogmatycy i ignoranci stwierdzili na jednej z prób generalnych „Snu”, że Wandurski „przenosi czystość języka polskiego nad klasową proletariacką treść sztuki...”. Zarzucano też Wandurskiemu, że reprezentuje „odchylenie nacjonaloportunistyczne” — zarzut absurdalny w stosunku do rewolucjonisty, który kilka lat wcześniej własnym ciałem ośaniał trumnę ze zwłokami starego proletariaczka T. Rychlińskiego, kiedy upadła na bruk w czasie szarży policji na kondukt pogrzebowy. Atakuje go też zawzięcie jakiś H. Politura (Radziejowski), o którym już nikt nie pamięta...

Wandurski broni się, walczy nadal o teatr rewolucyjny, o sprawdzenie swych teorii w praktyce scenicznej. Jednak daremnie. Musi się poddać terrorowi głupoty i wstecznictwa antyrewolucyjnego. Tak więc, mimo żenującej samokrytyki (1931), w której uznał swoje poglądy za błędne, szkodliwe i „idące na rękę naszemu wrogom klasowym” — przegrał również szansę stworzenia rewolucyjnego teatru w Kijowie, podobnie jak przegrał ją w Łodzi i w Charkowie.

Zaszczuty przez ignorantów i „lewackich” naczdyrdupsów wykpionych o kilka lat wcześniej (1929) w „Łażni” i „Pluskwie” przez Majakowskiego — Wandurski, zwolniony ze stanowiska kierownika studia „Polprat”, przenosi się do Moskwy.

Nie zważając na wyrządzoną mu krzywdę i zawsze wierny swym poglądom — postanawia nadal walczyć o teatr prawdziwie socjalistyczny. Działa w Międzynarodowym Związku Teatrów Robotniczych. Współpracuje z najwybitniejszymi twórcami radzieckiego teatru, również z Meyerholdem (1874—1940) i Piscatorem (1893—1966). Koryguje i rozwija własne poglądy na teatr.

Wystawia w Moskwie (1932) czteroaktową sztukę o walce polskiej klasy robotniczej pt. „Raban”, wydaje ją w 1933 roku. W tymże roku zostaje aresztowany na podstawie fałszywego oskarżenia. Zmarł w więzieniu, prawdopodobnie w 1937 roku.

W 1956 r. Wojskowe Kolegium Sądu Najwyższego ZSRR zrehabilitowało w pełni Witolda Wandurskiego, uznając wysunięte przeciw niemu zarzuty za bezpodstawne i prowokacyjnie oszczercze.

TWÓRCZOŚĆ WANDURSKIEGO

WITOLD WANDURSKI — poeta, dramatopisarz, tłumacz, teoretyk teatru, inscenizator i reżyser, również scenograf (8), działacz polityczny i kulturalno-oświatowy, publicysta i redaktor — był współtwórcą pierwszego manifestu poezji rewolucyjno-proletariackiej „TRZY SALWY”, wydanego wraz z W. Broniewskim i S. R. Standem jako „Biuletyn poetycki” (1925, następnie 1956), nazwane w recenzji Z. Polsakowicza „trzema salwami przeciw przeszłości” (1957), a przed wojną, w recenzji J. Zahradnika w sposób przekornie złośliwy „Satyrą na komunizm” („Słowo Polskie”, 1925). Ale z przekorą, złośliwością, przemilczeniem i fałszowaniem jego dorobku i postawy Wandurski miał do czynienia przez całe życie, aż do dnia tragicznej śmierci. Zresztą nie tylko on.

W 1926 roku wydał w Krakowie tom wierszy „Sądze i złoto”, o których pisał Peiper, że zawierają „pewne odrębności, które wyróżniają je jaskrawo spośród nudnych banalii hasających obecnie w polskiej produkcji poetyckiej” (1926). Stwierdził też: „Wandurski mógłby dać naszej poezji nową satyrę. Da?”.

Dał. Wandurski dał ją przede wszystkim w swoich dramatach. Debiutował w teatrze (1923) „Giełdą światową”, wystawioną na łódzkiej Scenie Robotniczej, i w tym samym roku wydaną pod tytułem „Giełda Wszechświatowa”. Równocześnie wystawił w tym teatrze swój najwybitniejszy utwór — ŚMIERĆ NA GRUSZY (zdjęty przez cenzurę). Wystawiona w dwa lata później w Krakowie (Teatr Słowackiego, 1925) i po pięciu przedstawieniach również skonfiskowana przez cenzurę, stała się najbardziej skandalicznym wydarzeniem teatralno-politycznym owych lat. W rok później, w przekładzie na język czeski, wystawił ją teatr w Brnie.

W 1926 r. powstaje „Gra o Herodzie — Mięsopest proletariacki”, a w 1929 sztuka „W hotelu IMPERIALIZM — Plakat sceniczny” (Moskwa); w 1933 sztuka w czterech aktach „Raban”, opublikowana później dla amatorskich zespołów robotniczych pt. „Wbrew — 5 epizodów walki rewolucyjnej w Polsce” w języku polskim i rosyjskim (Moskwa, 1933). W tymże roku Wandurski napisał „melodramat w 4 aktach” pt. „Wiara, Nadzieja i Miłość” oraz złożył do druku zapowiedzianą na okładce sztuki „Wbrew” — komedię „Trampolina” i dramat historyczny „Marcin Kasprzak”.

ŚMIERĆ NA GRUSZY

ŚMIERĆ NA GRUSZY wywołała po krakowskiej premierze gwałtowne polemiki i tzw. „powszechne oburzenie”. Oto kilka tytułów ówczesnych recenzji: „Sensacyjna premiera Teatru im. Słowackiego”, „Paraliż moralny, czy zbękarcenie ducha”, „Zmarnowany sezon”, „Burzliwy repertuar teatru krakowskiego”...

Ta ludowa klechda, czarująca ale i groźna, miała swój pierwowzór — według ustaleń faktograficznych H. Karwackiej — w „Krótkiej opowieści Jordana z Gniezna ŚMIERĆ NA DRZEWIE, zapisanej w Wiśle z roku 1895”.

Postępowe, pacyfistyczne tendencje tej sztuki-zabawy, denuncjowali przed politycznymi władzami reakcyjnie nastawieni pismacy, „Studenci-czarnosecińcy” — jak słusznie nazwał ich Bruno Jasieński — wygwizdali sztukę, a poetę obrzucili zgniłymi jajami...

Wandurski pragnął w tym utworze wyzwolić umysł i uczucia swoich współczesnych z kompleksów ujarzmionego psychicznie przez zabory społeczeństwa, z zakłętego kręgu problematyki martyrologicznej.

Po pierwszym powojennym przedstawieniu ŚMIERCI NA GRUSZY (amatorski teatr robotniczy tkaczy z Bielawy) i pierwszej premierze w teatrze dramatycznym w Nowej Hucie oraz następnej w teatrze im. Jaracza w Olsztynie (reż. T. Żuchniewskiego) — Roman Szydłowski stwierdził w „Trybunie Ludu”:

„Ta ostatnia wersja ŚMIERCI NA GRUSZY, którą zrealizował w teatrze Ateneum Józef Szajna, jest jak dotąd, jej najlepszym przedstawieniem. Szajna ulepszył tu w porównaniu ze swą pracą w Nowej Hucie zarówno opracowanie tekstu, jak i całą koncepcję inscenizacyjną, oraz jej realizację... Nie jest więc to powtórzenie przedstawienia, lecz nowo przepracowana wersja sztuki Wandurskiego. Najważniejsze zaś, że dociera w tym przedstawieniu do widzów myśl poety... Pełno tu świetnych pomysłów plastycznych, które zapewne zapisane należy nie tylko na konto bardzo dobrego scenografa przedstawienia, jakim jest Daniel Mróz, lecz także na konto inspiracji reżysera... Przedstawieniem ŚMIERCI NA GRUSZY w Teatrze Ateneum Polska Ludowa spłaciła wreszcie dług zaciągnięty wobec rewolucyjnego poety. Narzeczcie stało się zadość sprawiedliwości i utwór Wandurskiego znalazł wyraz sceniczny godny jego wartości ideowej i artystycznej”. (7 VI 1966).

KONTYNUACJA NURTU REWOLUCYJNEGO

WANDURSKI, WALCZĄC W SZEREGACH CZERWONEJ ARMII, gdzie również ten teatralny maniak organizował zespoły aktorskie z polecenia Narkomprosu, był bezpośrednim świadkiem ówczesnych wydarzeń rewolucyjnych — podobnie jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, oficer carskiego pułku gwardii, który wrócił do Polski w 1918 roku.

Lecz Wandurski wrócił (1921) z innym przekonaniem niż Witkacy: rewolucja proletariacka musi zwyciężyć, a przyszła Polska będzie socjalistyczna. Witkacy w to nie wierzył, w ogóle nie wierzył w rewolucję. Popełnił samobójstwo 18 IX 1939 roku w Jeziarach. W tym niezwykłym sporze o Polskę przyszołości — wygrał Wandurski. Natomiast — cóż za fascynujący paradoks! — na scenach polskich zwycięża dzisiaj Witkacy i triumfują jego spadkobiercy i epigoni. Dlaczego? Nie tu miejsce, by na to szczerze odpowiedzieć.

Józef Szajna stanowi chyba wyjątek, nie poddając się obowiązującej i szanowanej modzie. Tworząc własną koncepcję teatru narracji plastycznej (REPLIKA, DANTE) — stale sięgał w swoich scenograficzno-reżyserskich poszukiwaniach i doświadczeniach do wspomnianych już obu nurtów polskiej awangardy. Kilkakrotnie opracowywał scenografię i reżyserował sztuki Witkiewicza, napisał też własny scenariusz oparty na motywach jego pięciu sztuk (WITKACY, Teatr Studio, 1972). Ale wielokrotnie sięgał także do tradycji plebejskich i rewolucyjnych naszej i obcej (np. Majakowski) awangardy. ŚMIERĆ NA GRUSZY reżyserował po raz pierwszy w Teatrze Ludowym (Nowa Huta, 1964), później w Teatrze Ateneum (Warszawa, 1966), w Teatrze Współczesnym (Wrocław, 1969), w Teatrze Śląskim (Katowice, 1970).

Trudno osądzić, która z tych realizacji sztuki Wandurskiego była „lepsza”. Każda z nich była inna, wzbogacona o nowe pomysły i rezygnująca z poprzednich. Po wielu nowych doświadczeniach reżyserskich i scenograficznych nie tylko w Polsce, ale już w skali międzynarodowej — Szajna postanowił jeszcze raz wrócić do Wandurskiego i odnaleźć w ŚMIERCI NA GRUSZY, jako współautor adaptacji, reżyser i scenograf — znaczenie bardziej uniwersalne niż w poprzednich realizacjach.

Mineło 55 lat od powstania ŚMIERCI NA GRUSZY. Szajna wie, że tej sztuki nie można już dzisiaj tak wystawić, jakby w ciągu ostatniego półwiecza nic się nie zdarzyło. Zdarzyło się wiele, bardzo wiele, może nazbyt wiele. Dlatego tej nowej interpretacji sztuki Wandurskiego dałbym tytuł, zgodnie z zamierzeniem Józefa Szajny — ŚMIERĆ POD GRUSZĄ. Bo baśń o strajkującej śmierci istnieje tylko w plebejskiej legendzie. Wciąż jest i wciąż krąży wśród nas i wokół nas ta nieunikniona śmierć.

KIEDY ŚMIERĆ SCHODZI Z GRUSZY...

RZECZ ZNAMMIENNA, ŻE NOWA PREMIERA SZTUKI WANDURSKIEGO odbywa się w 60 rocznicę odzyskania niepodległości, w 35 rocznicę powstania PRL, i zarazem w 60 rocznicę powstania KPP, do której Wandurski należał. Niestety, Witold Wandurski nie będzie wraz z nami obchodził tych rocznic. W dniu jego zgonu śmierć nie strajkowała, nie siedziała na gruszy. Stała pod gruszą.

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

ŹRÓDŁA I PRZYPISY

Prócz licznych publikacji w pismach codziennych i tygodnikach, do ważniejszych wśród tzw. druków zwartych należą:

Witold Wandurski: „Wiersze i dramaty”. Wybór i wstęp G. Lasoty. W-wa, 1958; PIW, s. 374, portret.

Witold Filler: „Na lewym torze, Teatr Witolda Wandurskiego”. W-wa, PIW, 1967.

Krystyna Sierocka: „Polonia radziecka 1917—1939. Z działalności kulturalnej i literackiej”. Warszawa, 1966.

Helena Karwacka: „Witold Wandurski”. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 403.

„Słownik współczesnych pisarzy polskich”. Warszawa, PWN, 1964; tom III.

Zbigniew Żabicki: „Wandurski — Człowiek wielkiej reformy”, „Dialog”, nr 7 — 1963.

(1) Tadeusz Peiper: „Witold Wandurski” — „Sędzia i złoto”. „Zwrotnica” IX—X, 1926.

(2) Tadeusz Kudziński: „Dawne i nowe przypadki teatrala”. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975, s. 432.

(3) Zbigniew Żabicki — op. cit.

(4) Krystyna Sierocka — op. cit.

(5) Witold Wandurski: „Poeta bez ojczyzny, Iwan Goli”, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 37.

(6) „Myśl teatralna polskiej awangardy 1919—1939”, antologia. Wybór i wstęp Stanisław Marczał-Oborski. Warszawa, WAI, 1973; s. 22.

(7) Krystyna Sierocka — op. cit. s. 142.

Marian Sępień: „Zagadnienia literackie w publicystyce Polonii radzieckiej 1918—1939”. Wrocław, 1968, s. 26.

(8) Projekty scenograficzne Wandurskiego do ŚMIERCI NA GRUSZY znajdują się w archiwum Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (1925).

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

WITOLD WANDURSKI

galeria studio

WYSTAWY, imprezy i pokazy filmowe Galerii zmierzają do ukazywania sytuacji z zakresu kultury, które zaprzeczają dotychczasowym konwencjom i nawykom. Galerię szczególnie interesują postawy z krańca sztuki, gdyż tam właśnie następuje jej znaczące i jakościowe formułowanie.

Postawy takie, kształtujące się w ustawicznej walce i dialogu z niewiadomą, najbardziej zobowiązane są do zdecydowanego i konkretnego formułowania swej struktury artystycznej, do ciągłego uświadamiania sobie determinatów cywilizacyjnych i światopoglądowych.

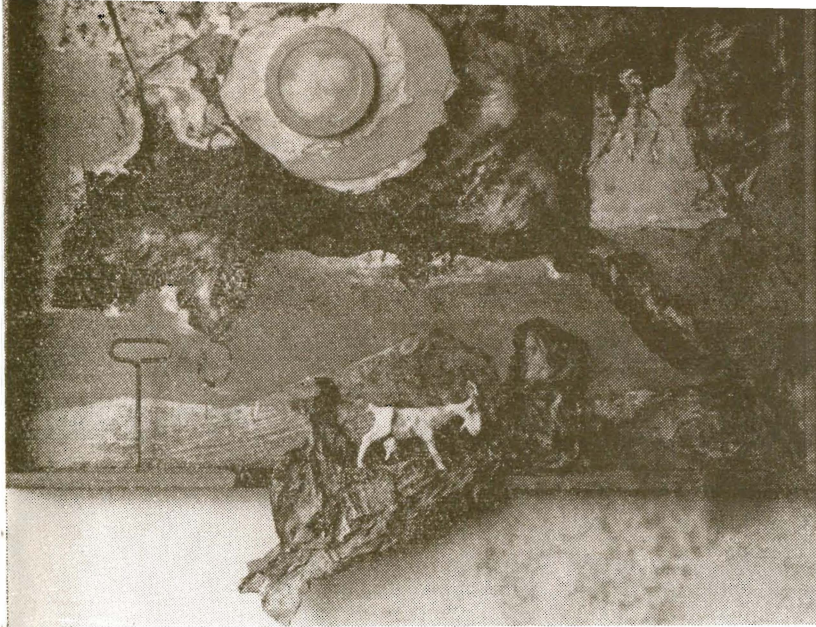
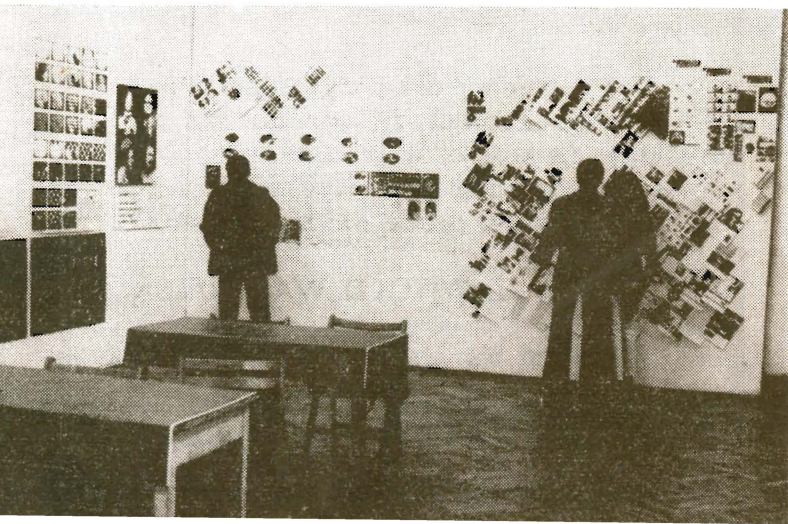
Tak zakażone pole wypełniane jest w sposób oczywisty niezliczoną mnogością mutacji i powieleń formalnych, mających już tylko znaczenie ilościowe, interesujące jedynie statystyków.

Galeria dąży do prezentowania wybranych zjawisk w sposób możliwie obszerny, próbując określić sygnalizowany problem poprzez praktykę różnorodnych form aktywności człowieka. Tak kompleksowemu ujęciu tematu służą szczególnie imprezy w ramach „Wolnych sobót”, posiadające szeroki krąg odbiorców z różnych środowisk.

Uważamy, iż ciągłe, twórcze zakłócanie „kulturowego zadowolenia” jest jednym z najskuteczniejszych sposobów rozwoju świadomości.

ZDZISŁAW SOSNOWSKI

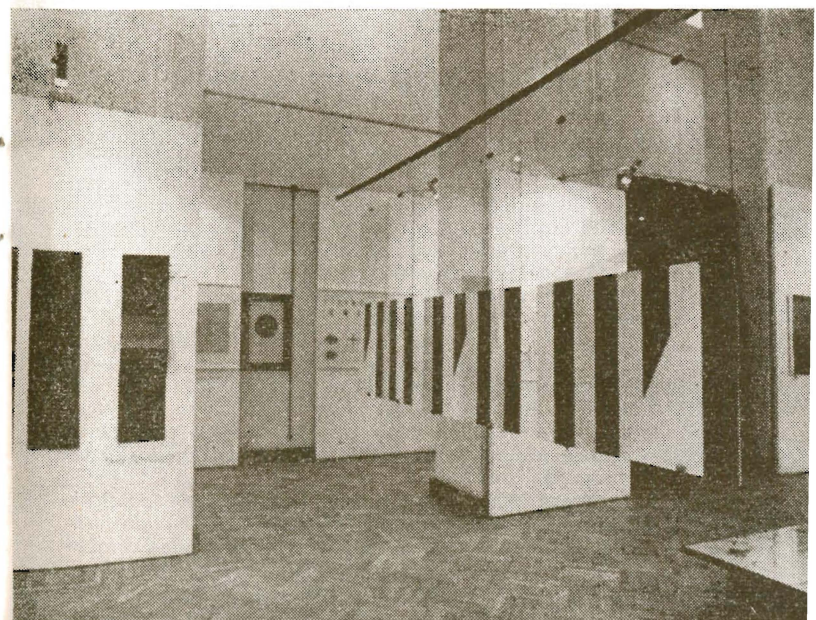
Z wystawy-pokazu „INNE MEDIA” wrzesień 1978 r.



JÓZEF SZAJNA — collage 1963, ze zbiorów Galerii Studio.

Galeria posiada również zbiory sztuki współczesnej. Stanowią one stałą i ciągle poszerzaną kolekcję dzieł artystów, którzy tworzą aktualne wartości kultury. Zbiory powstają w oparciu o fundusz Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Urzędu M. St. Warszawy. Stanowiąc Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie, kolekcja ta prezentuje kierunki poszukiwań polskiego ruchu artystycznego.

Z wystawy „ELEMENTY RYSUNKU” — październik 1978 r.



YVAN GOLL MATUZALEM CZYLI WIECZNY MIESZCZANIN

przekład — **BARBARA L. SUROWSKA**

reżyseria i scenografia — **ANDRZEJ MARKOWICZ**

muzyka — **ANDRZEJ GŁOWIŃSKI**

ruch sceniczny — **JERZY GRACZYK**



MATUZALEM. Od lewej: KRYSZYNA KOŁODZIEJCZYK (pani Bzuniowa), JACEK JAROSZ (pan Bzunio), OLGA BIELSKA (Amelia), BOGUSŁAW STOKOWSKI (pan Kiskiewicz), JOLANTA HANISZ (pani Kiskiewiczowa).

ANDRZEJ MARKOWICZ malarz i grafik debiutował jako reżyser rok temu, wystawiając w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej „Cybala Wahazara” — Witkacego. Wcześniej pracował w teatrze jako scenograf, projektując oprawę plastyczną do wielu spektakli w różnych teatrach wielu miast Polski.

W jego reżyserii i scenografii przygotowany został w warszawskim Teatrze Studio „Matuzalem czyli Wieczny Mieszczanin” — Yvana Golla. Już sama sztuka, będąca surrealistycznym paszkwilem na drobnomieszczaną mentalność, zdaje się być ważnym głosem o sprawach ludzkich. Napisana w 1919 roku traktuje o niebezpieczeństwie pewnego sposobu myślenia, który może przytrafić się ludziom w każdej formacji społecznej, a który to sposób zdolny jest zniszczyć każdą zdrową ideę, każde śmiałe i szerokie „rozpostarcie skrzydeł”.

W zrealizowanym przez Markowicza spektaklu, ten paszkwilancki, mocny ton został rozpisany na wiele głosów i odpowiednio zaaranżowany. Powstało dzieło polifoniczne, dające wraże-

nie pewnego nasycenia formy i treść, świadczące o bogatej wyobraźni twórcy. Myślenie obrazem, sprzężenie każdego elementu scenografii z aktorskim działaniem, z muzyką, nastrojem i rytmem przedstawienia dało efekt przez twórcę zamierzony, a mianowicie zrealizowaną zasadę teatru scalonego, będącego połączeniem wszystkich teatralnych elementów. W spektaklu Markowiczem każdy aktor, rekwizyt czy sytuacja sceniczna mają swoje miejsce, wszystko porusza się w myśl nadrzędnego założenia i zdąża do określonego celu. Ilość sprzężonych elementów przetrada się w jakość, buduje klimat i nastrój przedstawienia, wyostreza niesiony przezeń problem. „Matuzalem czyli Wieczny Mieszczanin” zrealizowany został konsekwentnie i tak drapieżnie, że wyobraźnia widza zdaje się być pochłoniętą bez reszty. Emocji towarzyszy refleksja, w agresji formy tkwi przystawiona szpila, która kłuje każdy siedzący na widowni zadek.

BARBARA ROSKOSZ

(„Tygodnik Demokratyczny”, 27 VIII 78)

PRZYPOMNIENIE TWÓRCZOŚCI jednego z ciekawszych pisarzy niemieckich pierwszej połowy XX wieku, YVANA GOLLA (w przekładzie Barbary L. Surowskiej) jest zasługą Teatru Studio. (...)

Najlepiej wywiązał się ze swej roli ZYGMUNT MACIEJEWSKI jako Matuzalem. Udało mu się stworzyć mimo wszystko żywą postać, o wyraźnych cechach osobistych i pełnej wymowie społecznej. Ponadto warto wymienić OLĘ BIELSKĄ (Amelia), STANISŁAWA MICHALIKĄ (Felix), EWĘ POKAS (Ida), WIESŁAWA NOWOSIELSKIEGO (Matuzalem II), HELENĘ NOROWICZ (Ciocia Emcia), BOGUSŁAWA STOKOWSKIEGO (Niedźwiedź), KRYSZYNĘ KOŁODZIEJCZYK, JOLANTĘ HANISZ, EWĘ SZYKULSKĄ, WIESŁAWĘ NIEMYSKĄ, KRYSZYNĘ CHMIELEWSKĄ i JACKA JAROSZA.

ROMAN SZYDŁOWSKI

(„Trybuna Ludu”, 16 V 1978)

MATUZALEM. EWA SZYKULSKA (Weronika), ZYGMUNT MACIEJEWSKI (Matuzalem).

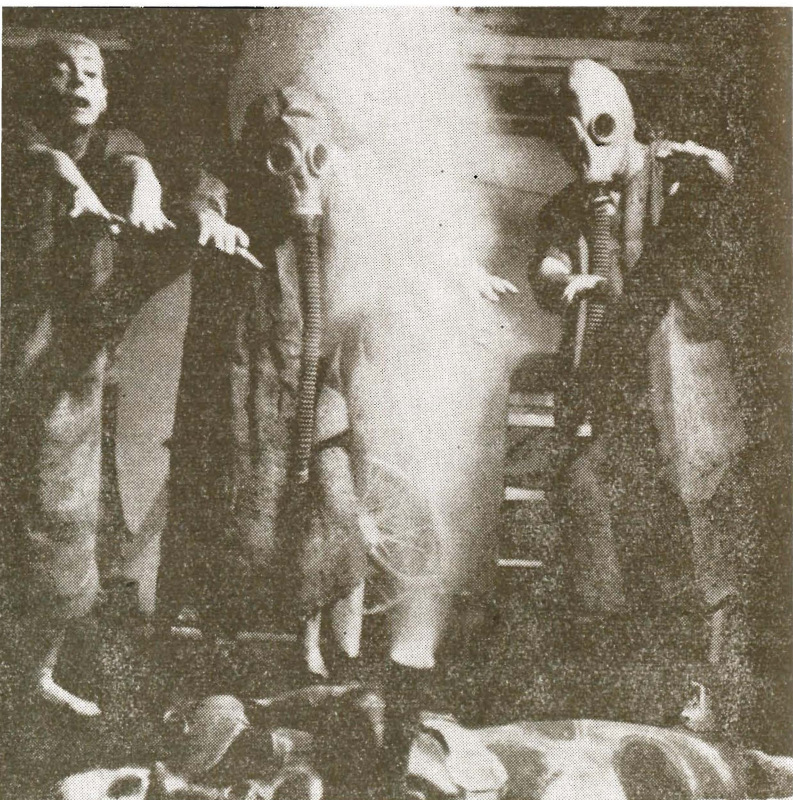


REPLIKA

JÓZEF SZAJNA

MAJAKOWSKI

scenariusz, reżyseria, scenografia — JÓZEF SZAJNA
muzyka — ZYGMUNT KONIECZNY



REPLIKA. Scena zbiorowa.

„KOMMUNIST”, teoretyczny i polityczny organ Centralnego Komitetu KPZR (Moskwa, nr 17, 1977) zamieścił obszerny artykuł (s. 119—128) wybitnego reżysera i teatrologa W. Komissarzewskiego, który po obejrzeniu przedstawień Teatru Narodów w Paryżu pisał również o Teatrze Studio i REPLICIE Józefa Szajny.

„Jeśli idzie o Józefa Szajnę, to ten był więzieniem Oświęcimia już od dawna zastąpny dzięki sile swoich antyfaszystowskich kompozycji. Występują w nich żywe i martwe ofiary terroru oraz ludzie walczący przeciw nazizmowi, występują aktorzy rozdający publiczności garść ziemi z obozów zagłady, i zjawiają się tam złowrogie fantomy wojny, jak w REPLICIE — wystawionej w teatrze d'Orsay w Paryżu — gdzie dziecięcy bąk w swoim niepokojącym wirowaniu staje się symbolem kuli ziemskiej, której losy uzależnione są od rozumu człowieka, od ludzkich serc i rąk.

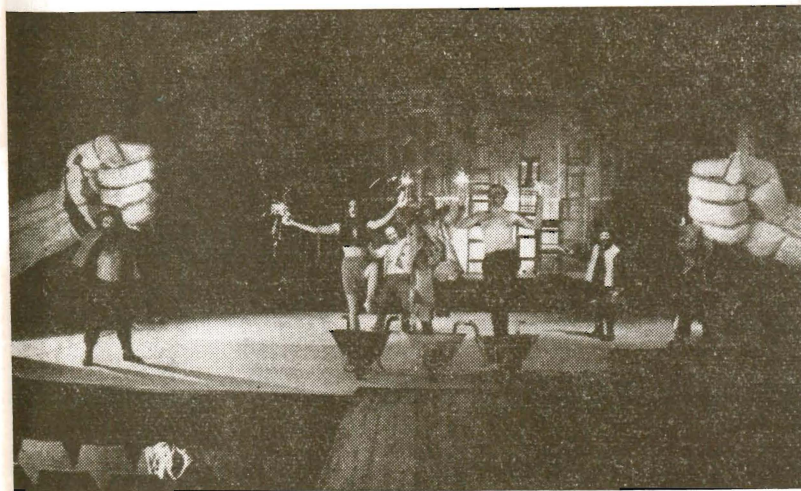
W. KOMISSARZEWSKIJ

PRZEDSTAWIENIE SZAJNY opowiada o zwycięstwie i klęsce Majakowskiego... Szajna rozgrywa to w fortissimo, w plakatowej skrótowości aktorskich sylwetek jakby przekomponowanych ze starych plakatów radzieckich... Główną siłą i atrakcją przedstawienia jest jego kształt plastyczny... Ton plastyki współbrzmi z gniewnym słowem poety, uskrzydla ją też nastrojowa muzyka Zygmunta Koniecznego. Zespół aktorski, jak to zwykle u Szajny bywa, pracuje bardzo ofiarnie.

WITOLD FILLER

(„Express Wieczorny”, 8 III 1978)

MAJAKOWSKI. Scena zbiorowa.



FRANÇOIS RABELAIS

GARGANTUA I PANTAGRUEL

przekład — **TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI**

adaptacja i reżyseria — **IRENA JUN**

scenografia i akcje plastyczne — **JERZY KALINA**

muzyka — **KRZYSZTOF KNITTEL**

RABELAIS W „STUDIO”... jest to widowisko tak świetnie i pięknie skonstruowane przez J. Kalinę i M. Maliszewską, że tylko dla tych „obrazów” warto pofatygować się do Teatru Studio... Przedstawienie ma wiele walorów scenicznych, znakomitą wprost scenografię i kilka wybitnych kreacji aktorskich. Widzimy na scenie plejadę znanych aktorów i aktorek i aktorów: **JOLANTĘ HANISZ, WIEŚLAWĘ NIEMYSKĄ, OLGĘ BIELSKĄ, EUGENIUSZA KAMINSKIEGO, CZESŁAWA NOCACKIEGO, WIEŚLAWA DRZEWICZA.**

ANDRZEJ MARKIEWICZ
(„Nasza Trybuna”, 30 X 1977)

GARGANTUA I PANTAGRUEL. Od lewej: **BOGUSŁAW STOKOWSKI** (Herr Trippa), **WIEŚLAW DRZEWICZ** (Panurg).



JÓZEF SZAJNA

CERVANTES

scenariusz, reżyseria i scenografia — **JÓZEF SZAJNA**



CERVANTES. Scena zb'orowa. Bez masek od lewej: **JOZEF WIECZOREK** (Ciermek), **IRENA JUN** (Dama serca).

OBRAZY SĄ CHWILAMI PORYWAJĄCE. I to jest największa wartość tej nowej pracy Szajny. Mają siłę wielkiej metafory i piękno urzekającej kompozycji plastycznej, poczynając od płonących księzek, zza których wyziera ponury cień świętej Inkwizycji, poprzez sieć, jaka oplątuje Cervantesa i jego bohatera w jednej osobie, z której Rycerz usiłuje daremnie się wyplątać, poprzez wspaniałą scenę obracających się skrzydeł wiatraka, których czepiają się ludzie, to unoszeni w górę przez koło historii, to znów zrzucani na dno życia — aż po scenę z wyspy szczęścia, z jej urokami i pułapkami. Za obrazami idzie myśl. Jest to opowieść o człowieku na drodze, o wielkiej drodze życia, na której znalazł się pisarz usiłujący samotnie walczyć ze złem świata.

ROMAN SZYDŁOWSKI
(„Trybuna Ludu”, 28 I 1977)

DANTE

na motywach „BOSKIEJ KOMEDII”

scenariusz, reżyseria, scenografia — **JÓZEF SZAJNA**
muzyka — **KRZYSZTOF PENDERECKI**

ELEKTRYZUJĄCA INTUICJA SCENICZNA SZAJNY ujawnia się w tworzeniu form, światła i nowego świata rzeczy, w proponowaniu jednolitego materiału, tworzącego nie tylko nową gęstość rzeczywistości, ale i nową symbolikę nie spotykaną u nikogo innego w świecie.

ODOARDO BERTANI
(„Avvenire”, 23 IV 1974)

DANTE. Scena zbiorowa.



Inspicjent: **URSZULA KACPRZAK**

Sufler: **WIESŁAW WILK**

Kierownik pracowni scenograficznej: **PIOTR DYGA**

Kierownik techniczny: **ALFRED MEKER**

Kierownik oświetlenia: **ANDRZEJ BOCHENEK**

Kierownik sceny: **ZBIGNIEW ZAJĄC**

Akustycy: **ROMAN PUCHALSKI, ANDRZEJ SREBRZYŃSKI**

Kierownik modelarni: **PIOTR AUERBACH**

Kierownicy pracowni krawieckich:

MARIANNA RUTKOWSKA, STANISŁAW KRUPA

Kierownik pracowni malarskiej: **JAN SZAWLIŃSKI**

Kierownik pracowni perukarskiej: **HALINA CIESŁAK**

Kierownik organizacji widowni: **ELZBIETA GOŁĄBEK**

Kierownik widowni: **KAZIMIERA ZAWIDZKA**

Kierownik administracji: **RYSZARD MALINOWSKI**

Kierownik organizacji pracy artystycznej:

MAŁGORZATA BONIKOWSKA

Wydawca: **TEATR STUDIO, PKiN, WARSZAWA**

Fotografie: **ST. DUKIEWICZ, J. MAŃKOWSKI, S. OKOŁOWICZ,
W. PLEWIŃSKI**

Przedprzedaż biletów na dwa tygodnie przed przedstawieniem. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje ORGANIZACJA WIDOWNI (tel. 20-21-02) w godz. 9—15, oprócz niedziel i świąt. KASA TEATRU (tel. 20-02-11 w. 2941) czynna w poniedziałki w godz. 10—16, w niedziele i święta w godz. 14—19.30, w pozostałe dni w godz. 10—14 i 15.30—19.30. Przedprzedaż biletów prowadzi również: SPATIF, Al. Jerozolimskie 25, tel. 21-93-83 w godz. 10—17.30, oraz SYRENA, ul. Krucza 16/22, tel. 25-72-01 w godz. 10—17.30.

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 3541. Nakł. 10 000. S-61

TEATR STUDIO GALERIA

dyrektor
kierownik artystyczny
JÓZEF SZAJNA

zastępca
dyrektora
STEFAN MATUSZAK

kierownik literacki
ANDRZEJ WYDRZYŃSKI



**ZE ZBIORÓW
JERZEGO TIMOSZEWICZA
WARSZAWA**

GALERIA STUDIO

WYSTAWY CZASOWE I ZBIORY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

czynna codziennie prócz poniedziałków
w godz. 11.30—17.00
w niedziele i święta w godz. 14.00—17.30
oraz przed każdym spektaklem
i w czasie przerwy