



**TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO**

WITOLD WANDURSKI

**ŚMIERĆ  
NA GRUSZY**

ZABAWA SCENICZNA W 2 CZĘŚCIACH

**PROGRAM**



WITOLD WANDURSKI

# ŚMIERĆ NA GRUSZY

ZABAWA SCENICZNA W DWÓCH CZĘŚCIACH

ADAPTACJA  
JERZY BROSZKIEWICZ I TEODOR MIERZEJA



DYREKTOR TEATRU  
MIECZYŚLAW GÓRKIEWICZ

KIEROWNIK LITERACKI  
WITOLD NAWROCKI

CZWARTA PREMIERA  
W SEZONIE 1969/1970

WITOLD NAWROCKI

## O WITOLDZIE WANDURSKIM

Nie o sobie piszemy. Jesteśmy robotnikami słowa. Musimy wypowiedzieć to, czego inni ludzie warsztatu wypowiedzieć nie mogą. W bezlitosnej walce proletariatu z burżuazją stoimy zdecydowanie po lewej stronie barykady. Gniew, wiara w zwycięstwo i radość — radość walki — każą nam pisać. Niech słowa nasze padną jak salwy w ulice śródmieścia, niech odegrzmia echem w dzielnicach fabrycznych. Walczymy o nowy ład społeczny. Walka ta jest najwyższą treścią naszej twórczości.

Z tomu „Trzy salwy”, 1925.

Poeta, dramaturg i działacz społeczny — urodził się Witold Wandurski w Łodzi w 1891 roku. Okres wojny i rewolucji spędził w Rosji, w Charkowie. W czasach gwałtownych przemian społecznych, jakie we krwi skąpały Rosję, młody gimnazjalista łódzki starał się nie pozostawać na uboczu. Zorganizował amatorski teatr, w którym grali charkowscy urzędnicy sztuki uwielbianego Majakowskiego, próbował uczestniczyć w ruchu komunistycznym. Do Polski powrócił w roku 1921, wioząc w pustym plecaku wiersze Włodzimierza Majakowskiego, Sergiusza Jesienina i Nikołaja Aszejewa. To byli przyjaciele młodości, to mieli zostać przewodnicy po szlakach poezji i myśli w wieku dojrzałym:

Ukończywszy prawo, Witold Wandurski zajął się działalnością wśród proletariatu łódzkiego. Entuzjastę teatru robotniczego, wielkiego przyjaciela Związku Radzieckiego i sztuki radzieckiej, takim go z lat młodzieńczych zapamiętał Włodzimierz Majakowski z czasów warszawskich dyskusji i spotkań literackich. Wandurski prowadził wtedy wraz z J. Szackim Scenę Robotniczą, przekształciwszy w nią mały zespół robotniczy. Forsuje nowy repertuar, stosuje nowe metody inscenizacyjne przejęte z rewolucyjnego teatru Związku Radzieckiego i Niemiec.

Jest już w tym czasie — najprawdopodobniej — członkiem Komunistycznej Partii Polski; z jej też ramienia obejmuje wspólnie z Władysławem Broniewskim, Mieczysławem Szczuką, Janem Hemplem redakcję komunistycznego pisma „Dźwignia”. Jest rok 1927, lewicową grupę inteligentką atakuje skrajna prawica i liberalne pisma mieszczańskie. Komuniści wszystkim wydają się groźbą, przerażają ich śmiałe koncepcje społeczne i postulaty rewolucji w sztuce.

W „Dźwigni” poeta — w 1926 roku wydał zbiór wierszy pt. SADZE I ŻŁOTO — publikuje artykuły, recenzje, polemiki. W jego po-



glądach — wyrażanych w artykułach — łatwo zauważyć znamienne przesunięcie w stronę tzw. „mniejszości” w Komunistycznej Partii Polski. Wyrazem tej zmiany jest postępujące sekciarstwo poety, maksymalizacja haseł rewolucyjnych i niedoceniaenie sytuacji wewnątrz kraju, lekceważenie spraw narodowych, zacieśnienie poglądów na rolę sztuki, zepchnięcie jej roli do funkcji propagandowych. Replik ze strony przyjaciół partyjnych Witold Wandurski nie przyjmował, atakował tym bardziej ostro, między innymi Władysława Broniewskiego za rozterki wewnętrzne, za brak jednoznacznego opowiedzenia się przeciw przeszłości i klasom przeszłości, za inteligenokie poczucie ofiarnictwa i indywidualizmu. Brnął coraz dalej w ślepe zaułki teorii proletariackiej kultury, pełen złudzeń o możliwości zbudowania kultury poza tradycją, poza narodowym dziedzictwem kulturalnym. Ślady wewnętrznych kontrowersji w grupie „Dźwigni” przechował wiersz Władysława Broniewskiego:

*Przyjacielu, los nas poróżnił,  
rozstajemy się obcy prawie.  
Ty do Łodzi wracasz — ja w próżni,  
w śnie zostaje, w obcej Warszawie.  
Wiem, na diabla ci być poeta,  
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 — stu strunnej,  
będę niósł ja — groźną, samotną —  
choćby cięższą była od trumny...*

Miał rację Broniewski, muza Wandurskiego spętana ciasnymi więzami agitacyjności więdła i marniała; pisarz milki i było to milczenie z roku na rok głębsze.

W roku 1928 Witolda Wandurskiego aresztowano; przeciw niesprawiedliwej karze pozbawienia wolności protestowali Kaden, Berent, Dąbrowska, Tuwim, Iwaszkiewicz i inni. Partia nakazuje mu opuścić kraj, nie czekając na proces sądowy. Z fałszywymi papierami w kieszeni Wandurski wyjeżdża do Berlina a potem do Związku Radzieckiego. W Kijowie obejmuje stanowisko kierownika polskiego teatru-studia, tzw. Polpratu. Wystawia tam Broniewskiego, Jasińskiego i swoją ŚMIERĆ NA GRUSZY. Atakowany za tzw. nacjonalistyczny oportunizm w polityce kulturalnej, atakowany gwałtownie i niesprawiedliwie za błędy, którym był najzupełniej obcy, pada ofiarą niesprawiedliwych podejrzeń. Wyjeżdża z Kijowa, usiłując pracować w Moskwie, gdzie w 1932 grają jego dramat RABAN, ale już w rok później zostaje

aresztowany i ginie w bliżej nieznanym okolicznościach po roku 1934.

W roku 1956 został pośmiertnie zrehabilitowany przez Wojskowe Kolegium Sądu Najwyższego Związku Radzieckiego.

WITOLD NAWROCKI



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 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 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 autorskich. 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 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*. Zasugestiować go. Zmusić do przy-

jęcia 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 estetykę o specjalnym nastawieniu. Estetykę, który ma czas na kontemplację. Czysta forma może mieć jeszcze zastosowanie w poezji, w plastyce — bo może czekać na odbiorcę. Zresztą poezja i plastyka z natury swej są statyczne i przeznaczone dla indywidualnego odbiorcy. A teatr jest dynamiczny i ma odbiorcę zbiorowego. Widowisko teatralne istnieje nie tylko w przestrzeni, co w czasie. Czekać nie może. Albo natychmiast podbije widza — albo go straci na zawsze. *Forma teatralna musi być agresywna*.

(...) Trzeci wniosek: *forma teatralna wynika całkowicie z potrzeb widowni, nie zaś z wiedzim się 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 zasugestiownuje 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 nieuświadomionych 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 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 rozrywki, zabawy. Forma, innowacja formalna interesuje go nie jako środek emocjonalny, udostępniający zwiotczalą 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 — zgoliła mu



to niepotrzebne... Straszy organizm żąda tylko podniet.

Dlatego:

*wszelkie próby regeneracji teatru — przez regenerację formy — spełzną na niczym, dopóki nie zmieni się widownia, dla którego forma teatralna będzie zarazem nową treścią, ożywiającą i emocjonującą. Lecz forma ta oprócz 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 partych przykładami i argumentami — twierdzeniach (z braku miejsca) poprzestaję. Pozostawiam pole do dyskusji.

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



WITOLD WANDURSKI

## DO PANÓW POETÓW

Poeeci! Dostawcy flakonów narkozy egzotyki!  
Eunuchy otyłej Pani od Zmigrydera!  
Może wam tabes wyleczy brutalny dotyk  
Ludzi stalowych z powieści Uptona Sinclaira?

Kiedy pytlując w kawiarni na blahych dyspu-  
tach  
Łykacie kremy, pół czarnej i grenadiny —  
Ojcowie rodzin na Woli i na Bałutach  
Wygrzebują z rynsztoków łupiny!

Dzierzgacie sobie, poeci, brabantkie koronki,  
Które rzucacie paskarzom w okładkach  
„Ignisa” —  
A w rzeźniach tysiąca Chicago mordują Onki  
I grzesawiska wysysają olbrzymów Jurgisów.

Krzywda — krzywda — krzywda  
Ryczy milionem głosów fabrycznej dzielnicy!  
Tak się do sali nocnego dancingu krzyk wdaruł  
Umierającej na śmietniku położnicy.

Lecz wy robicie wciąż wiersze jak manikiurę  
Nad kloakami miast rozpinacie jedwabny na-  
miot —  
Gdy Sinclair wali oskardem tak samo jak pió-  
rem,  
Zakłada dynamit.

Neści was łezką świerszcz za kominem Dickensa?  
Spać wam nie daje sława Conrada rozległa?  
A wiecie — jedno przeżycie Higginsa warte  
dziś więcej  
Niż cała wasza „Twórczość niepodle-  
gła”!

O, niepodległa obłudo! Wolności Onana!  
Jak wam nie obmierzi, poeci samogwałt słowny?  
Patrzcie! Nad globem powiewa już *Rote Fahne!*  
Ciskajcie do dusz prochowni płonące główne!

Czas już wysadzać w powietrze Paryże, Londyny!  
Czerwony kogut niech lata po słodkiej War-  
szawie!  
Dezynfekować Europę kłębami dymów!  
Ogień uzdrawia.

Z tomu „Trzy salwy”, W-wa 1956 r. s. 47

JAN KŁOSSOWICZ  
WANDURSKIEGO  
PRÓBY  
DRAMATYCZNE

Najbardziej związanym z teatrem dramaturgiem awangardy był Witold Wandurski. Już podczas pierwszego pobytu w ZSRR (1916 — 1921) pracował on w teatrze w Charkowie. W Polsce organizuje sceny robotnicze w Krakowie i Łodzi. Skazany, jak i Jasiński, na emigrację polityczną, jest w latach 1929—31 kierownikiem polskiego teatru w Kijowie (Polpratu). Ten ścisły i bezpośredni związek z teatrem odciska wyraźne piętno na dramaturgii Wandurskiego. Nawet ilościowo prezentuje się ona pokaźniej. Na jego dorobek sceniczny składają się: sztuka w trzech aktach ŚMIERĆ NA GRUSZY (1923), szopka polityczna GRA O HERO-DZIE (1926), „agitka sceniczna”: W HOTELU IMPERIALIZM (1929) i sztuka w czterech aktach RABAN (1932).

Od początku walczący komunista, Wandurski nie był związany ściślej z żadnym z omawianych wyżej ugrupowań awangardowych. Jak rozumiał awangardowość, mówi manifest zawarty w wydanych z Broniewskim i Standem TRZECH SALWACH (1925).

(...) W wierszach Wandurskiego z TRZECH SALW i wydanego rok później tomu SADZE I ŻŁOTO widoczny jest wpływ poezji Majakowskiego i futurystów; zgodnie z postulatami futuryzmu dąży do tego, aby treści rewolucyjnych nie wypowiedzieć w tradycyjnej formie. Z drugiej strony Wandurski już w pierwszym i najważniejszym zresztą swoim utworze dramatycznym reprezentuje tendencję, która niedługo miała stać się częstym dążeniem naszych awangardystów; ŚMIERĆ NA GRUSZY jest świadomym nawiązaniem

do tradycji ludowej, do starej komedii rybałtowskiej. Ten zwrot ku ludowości następuje w łonie naszej awangardy bezpośrednio po okresie buntu, który nosił cechy wyraznie uniwersalistyczne, a czasem nawet i wcześniej. Jeden Peiper jako konsekwentny konstruktywista nie odszedł nigdy od stanowiska wyrażonego w NOWYCH USTACH. Jednakże już postawa Przybosa była zupełnie inna.

Oczywiście awangarda odkrywała bogactwa ludowości rozmaitymi drogami. Czyżewski w PASTORAŁKACH patrzy na nią poprzez doświadczenia dadaistyczne. Jasiński w SŁOWIE O JAKUBIE SZELI szuka rewolucyjnych tradycji naszej wsi, i, przede wszystkim, z pubudek politycznych dokonuje, podczas pobytu we Francji, pierwszej przeróbki tego poematu na scenę, aby wystawić go pod tytułem SZELA w zorganizowanym przez siebie teatrze robotniczym. W roku 1930 wyda ostateczną wersję tej adaptacji pod tytułem: RZECZ GROMADZKA.

Treść ŚMIERCI NA GRUSZY — mit o człowieku, który uwięził śmierć — jest dość wątpliwa w stosunku do pokaźnych rozmiarów sztuki. Znać i na niej piętno konstruktywizmu, choć już nie konstruktywistycznego malarstwa czy poezji, ale teatru Tairowa i Meyerholda. Tekst zmienia się tutaj w rodzaj scenariusza masowego widowiska teatralnego, które nawet widza wciąga bezpośrednio w akcję: „Wojtek i Kaźmierek zbiegają po schodkach na widownię, wyciągają kilka młodych pań z Publiczności na scenę i tam tańczą. (...) Fozpoczyna się powszechny bal improwizowany. Tańczą w całym teatrze, w foyer, w bufecie, w palarni... Tymczasem artyści zasiadają do stołu. (...) Śmierć wypija herbatę (...) Dają jej poduszkę. Słowem iluzja teatralna psuje się. Na widowni wśród publiczności zdziwienie i zamęt. (...) Jeden z aktorów: To nie lancbuda, proszę państwa, a teatr! To szczery prawdziwy teatr” (Akt I) Wandurski rozbija iluzję sceniczną ale czyni to w sposób jakże różny niż Czyżewski, niż Peiper, niż nawet Jasiński w BALU MANEKINÓW. Jedynie w RZECZY GROMADZKIEJ Jasińskiego dostrzeżemy podobnie bezpośrednio, choć słabsze, wpływy „lewego” radzieckiego teatru.

Lecz ŚMIERĆ NA GRUSZY, a także i RZECZ GROMADZKA, nie daje się rozpatrywać do końca w oparciu o omawiane tu futurystyczne i konstruktywistyczne tendencje naszej awangardy. Prócz eksploataowania ludowości występują tu również cechy odmiennego kierunku awangardowego, który jako jedyny na świecie



stworzył rzeczywiście zarówno własny typ dramatu jak i teatru — cechy ekspresjonizmu.

Wandurski mówił o genezie **ŚMIERĆ NA GRUSZY**: „Badalem starą commedia dell'arte, polskie komedie rybałtowskie, wczesnych romantyków, Karola Gozziego (...) skoro wyrzekłem się na razie idei i psychologii, pociągnął mnie świat masek marionetek, figurynek ...” Ale to nieprawda. Wandurski nawiązał do komedii rybałtowskiej, ale nie wyrzekł się przez to idei; tak mówił tylko w wywiadzie dla **WIADOMOŚCI LITERACKICH**. Jasiński zbudował **Rzecz gromadzką** w formie tryptyku z akcją symultaniczną, ale nie to nawiązanie do tradycji ludowej szopki było dla niego najważniejsze. Nie tylko o samą teatralność teatru im chodziło. Obie te sztuki w swym wyrazie treściowym bliskie są przede wszystkim pacyfistycznym dramatom ekspresjonistów niemieckich. Na gruncie polskim stanowić więc mogą pewien łącznik między omawianą tu orientacją awangardową a ekspresjonistyczną grupą **ZDROJU**.

Zasada dramatu ekspresjonistycznego — nastawienie na wyraz, na bezpośrednie oddziaływanie — bardziej odpowiada zadaniom agitacji społecznej i politycznej, jakie postawili sobie obaj pisarze. Daleko idące wymagania formalne konstruktywistów stwarzały pod tym względem nadmierne utrudnienia. Droga, jaką obrała futurystyczno-konstruktywistyczna lewica naszej awangardy była trudna, nie pozostawiła też ona w dramacie dzieł żywych. Ale poprzez swoją bezkompromisowość, przez programowy maksymalizm swych postulatów wywołała prawdziwie twórczy ferment w dramaturgii dwudziestolecia. I nawet dzisiaj, jeśli nie w dramacie, to w teatrze powracamy częstokroć do zagadnień przez nią postawionych.



Z pojęciem dramatu ekspresjonistycznego nie daje się związać jakaś jedna określona postawa ideowa. Stworzona przez ekspresjonistów poetyka dramatu idei okazała się z biegiem czasu po trosze podobna do owej wanny Kochanowskiego, w której „złego i dobrego myją”. Z ekspresjonizmu w Niemczech wyrósł zarówno Johst jak Brecht. Podobnie było i w Polsce. Ekspresjonizm nasz nie był zamkniętym prądem literackim, stworzył jedynie pewien typ dramatu, który oddziałał na wielu pisarzy związanych z bardzo różnymi nieraz postawami artystycznymi i ideowymi. Jeśli mówimy o wpływach dramatu ekspresjonistycznego trudno nie wspomnieć więc o ideowym przeciwieństwie Rostworowskiego — o Jasińskim i Wandurskim.

**ŚMIERĆ NA GRUSZY** Wandurskiego jest również pewnym dramatem idei, optymistycznym dramatem społecznym. W całości opiera się na hasle pacyfizmu. Ukazując absurdalność wojny, z typową dla powojennych ekspresjonistów niemieckich obsesją zapelnia Wandurski scenę ludźmi okaleczonymi w walce, bezglowymi. Ale nie w tym może leży główny związek sztuki Wandurskiego z poetyką ekspresjonistyczną. Choć również inscenizacyjne pomysły jej autora wykazują w dużej mierze wpływ teatru ekspresjonistycznego — tym razem raczej radzieckiego, z którym był Wandurski bezpośrednio związany.

Z polskimi ekspresjonistami, a głównie z Zagadłowiczem wiąże go przede wszystkim podobny stosunek do tradycji teatralnej. Jak wiadomo pisząc **ŚMIERĆ NA GRUSZY** Wandurski starał się nawiązać do tradycji polskiego teatru ludowego, przede wszystkim do komedii rybałtowskiej. I tutaj popełnił błąd podobny do autora *Łyżek i księżycy*. Nie był wprawdzie w swym pojmowaniu sztuki ludowej tak staroświecki jak Zagadłowicz, bliższy był może stylowi myślenia, który wydał *Pastorałki Czyżewskiego*, niemniej jednak brakowało mu tego samego co Zagadłowiczowi — istotnego zrozumienia dla formalnych wartości sztuki ludowej.

Charakterystyczne jest, że zwracając się do sztuki ludowej Czyżewski nawiązał do niej nie w dramacie, a w poezji, która



miała aktualne oparcie w piosence ludowej. Stosunek do folkloru u artystów, którzy przeszli przez szkołę kubizmu był inny niż u ekspresjonistów. Ich myślenie było w tym wypadku bardziej konkretne, dla tego też nawiązywali do wzorów wyraźnie określonych, do sztuki ludowej aktualnie istniejącej, dającej możliwości prawdziwego twórczego przetworzenia. W dramacie takich ludowych wzorów nie było. Komedia rybałtowska była odgrzebanym przez Badeckiego zabytkiem, a szopka na początku dwudziestego wieku nie była już na pewno teatrem. I tutaj podzielił Wandurski niepowodzenie autora **ŁYŻEK I KSIFÓWCA**, a wraz z nim niepowodzenie autora **RZECZY GROMADZKIEJ**. Szczególnie **RZECZY GROMADZKA** Jasińskiego jest w tym wypadku dobrym przykładem. To co było twórcze w poemacie o Jakubie Szeli, przełożone na język teatru okazało się znowu stylizacją, martwą i nie twórczą.

Mimo wszystkich wad **ŚMIERĆ NA GRUSZY** jest na pewno sztuką o wiele lepszą od napisanego w dziewięć lat później **RABANU**. W sztuce tej opisującej walkę KPP w latach dwudziestych, Wandurski porzucił zarówno poetykę ekspresjonistycznego misterium, jak i szopkową stylizację. Stworzył autentyczne postacie i autentyczną akcję. Jednocześnie jednak te postacie i wydarzenia mające stanowić agitacyjną ilustrację postawionych na wstępie tez, właśnie poprzez swoją zamierzoną „prawdziwość”, okazują się nijakie. Szeleszczą papierem — jak ów szlachetny lokaj u Rostworowskiego — dwadzieścia razy mocniej niż wszystkie ekspresjonistyczne alegorie.

Stworzona przez ekspresjonistów poetyka dramatu idei była nierozzerwalnie związana z deformacyjnym ujmowaniem rzeczywistości, z alegoryzacją występujących w nim postaci; jednocześnie związana była ściśle z jego formą inscenizacyjną. **RABAN** i **ANTYCHRYST**, dwa przykłady wzięte z przeciwnych stron barykady, ukazują niebezpieczeństwo wyciągania krańcowych wniosków z ekspresjonizmu, kryjące się w dążeniu do wypowiedziania w teatrze nagich tez politycznych, bez oglądania się na inscenizacyjną i literacką budowę dramatu.

Z Dialogów Nr 3/1960; 7/1960



WITOLD WANDURSKI

## STOLARKA

Jeśli wolno mi jeszcze marzyć,  
Niech marzenie doda mi siłę,  
Chcę nauczyć się kunsztu stolarzy,  
Muzyki hebla i pił.

Jakiś stary spocony majster  
Ohebluje mi wolę na dąb,  
Będę kornie gotował mu klajster,  
Będę ostrzył na pile ząb.

Białą skórę na dłoniach wydre,  
Byle tylko stolarzyć wciąż,  
Byle mordą stalową świdra  
Wgryzać się w drzewny miąsz.

Może da mi wykończyć mebel;  
Będę kliny zabijał do dziur,  
Da mi w łapy okrzepłe hebel —  
W arabeski zakręcę wiór.

Zabiegają mi ręce, zaskaczą  
Wśród wiórów pachnących i drzazg  
A serce o pierś wykołacze  
Radosny murzyński jazz.

A gdy będę już robił sprawnie  
(Rok upłynie — a może i dwa)  
Wykreślę z paszportu: prawnik —  
Wpiszę dumnie; stolarz i drwal.

W artelu wesoło i tłumnie —  
Zheblujemy za białym białem  
i w ogromnej drewnianej trumnie  
Pochowamy umarły świat.

Z tomu „Trzy salwy”, W-wa 1956 r. s. 38

ZASTĘPCA DYREKTORA  
EDWARD SZYKSZNIA

REDAKCJA PROGRAMU  
WITOLD NAWROCKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
ZENON MOSKWA



Inspicjent BOLESŁAW WAWROS, Kontrola tekstu MARIA KISIELEWSKA, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny KAZIMIERZ GADUŁA, Kierownik oświetlenia JAN KRĘŻEL, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej MICHAŁ WALCZAK, krawieckiej damskiej HELENA THIENEL, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej ROMAN SZCZEPAN, malarskiej ANTONI UNDEROWICZ, modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej BERNARD MALINOWSKI.



CENA ZŁ 5,-



Bezpieczeństwo

SEZON 1969/1970

KATOWICE



**TEATR IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO**

**WITOLD WANDURSKI**

# **ŚMIERĆ NA GRUSZY**

ZABAWA SCENICZNA W 2 CZĘŚCIACH

ADAPTACJA JERZY BROSZKIEWICZ I TEODOR MIERZEJA

obsada:

Śmierć . . . . .	Ewa DECÓWNA
Św. Piotr . . . . .	Mieczysław JASIECKI
Archanioł i Minister wojny . . . . .	Adam KWIATKOWSKI
Nieznajomy i Reporterka . . . . .	Bogumiła MURZYŃSKA
Wyrobnik . . . . .	Stanisław BRUDNY
Wyrobnikowa . . . . .	Zofia TRUSZKOWSKA
Sąsiadka i Hrabina . . . . .	Zbigniew BEDNARCZYK
Antek . . . . .	Tadeusz SZANIECKI
Wojtek . . . . .	Mieczysław ZIOBROWSKI
Policaj i Tajniak . . . . .	Antoni JURASZ
Pachciarz . . . . .	Barbara KOBRZYŃSKA
Kapitalista I . . . . .	Jadwiga WRÓŃSKA
Kapitalista II . . . . .	Ewa RADZIKOWSKA
Lekarz sadysta . . . . .	Tadeusz MADEJA Tadeusz SOBOLEWICZ
Handlarz . . . . .	Wacław WELSKI
Żołnierz I . . . . .	Bogdan ZIELIŃSKI
Żołnierz II . . . . .	Bogdan POTOCKI

W realizacji wykorzystano wiersze Juliana Tuwima

scenografia  
**DANIEL MRÓZ i JÓZEF SZAJNA**

inscenizacja i reżyseria  
**JÓZEF SZAJNA**

asystent reżysera  
**TADEUSZ SOBOLEWICZ**

