

TOMASZ KACZMAREK
Uniwersytet Łódzki

Śmierć na gruszy Witolda Wandurskiego, czyli polska wersja teatru ekspresjonistycznego

Twórczość Witolda Wandurskiego (1891–1934¹) nie jest szeroko znana dzisiejszej publiczności, choć autor *Rabanu* cieszył się popularnością zaangażowanego politycznie pisarza w pierwszym dziesięcioleciu istnienia wolnej Polski. Być może to jego sympatie lewicowe przyczyniły się do współczesnego ostracyzmu (Filler 1986) wobec dzieł tego działacza społecznego i propagatora sceny robotniczej, niemniej jego najlepszy tekst dramatyczny *Śmierć na gruszy* (1923) nie popadł zupełnie w zapomnienie². 19 lat po przemianach ustrojowych w naszym kraju, odbyło się publiczne czytanie utworu w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, a w łódzkim Teatrze im. Jaracza wystawiono w 2016 roku sztukę *Śmierć siedzi na gruszy i się nie ruszy* (Pilgrim i Majewski), która bezpośrednio inspirowuje się utworem Wandurskiego.

¹ Nie znamy dokładnej daty śmierci pisarza, a źródła podają różne wersje. W latach 30 XX wieku pisarz przebywał w Moskwie, gdzie wystawiał w 1932 roku w teatrze MOSCP (później Mossowiet) swoją antyfaszystowską sztukę *Raban*. Wiemy jedynie, że rok po tej premierze Wandurski został aresztowany przez GPU pod fałszywymi zarzutami politycznymi i stracony – w tym okresie panował terror i czystki stalinowskie. Dopiero w 1956 roku został on pośmiertnie zrehabilitowany.

² W komunistycznej Polsce największym propagatorem dramaturga był Józef Szajna, który zrealizował jego najpopularniejszy utwór w kilku teatrach w całym kraju: Nowa Huta – Teatr Ludowy (1964); Warszawa – Ateneum (1966); Wrocław – Teatr Współczesny (1968); Przemysł – Towarzystwo Dramatyczne „Fredreum” (1968); Katowice – Teatr Śląski (1970); Warszawa – Teatr Studio (1978). Dramat Wandurskiego wystawiono również w Teatrze im. Jaracza (Olsztyn) w 1965 w reżyserii Tadeusza Żuchniewskiego oraz w Krakowie w Teatrze Satyry Maszkaron (premiera 28 lutego 1986) w reżyserii Tadeusza Junaka. *Śmierć na gruszy* doczekała się ekranizacji w teatrze telewizji w reżyserii Józefa Grudy (1967) oraz sluchowiska w Teatrze Polskiego Radia (1971) w reżyserii Zbigniew Kopalko.

„Wandurski był postacią jak na Polskę zbyt egzotyczną i kontrowersyjną” (Micialkiewicz 2008), miał stwierdzić Jan Gondowicz przed wspomnianym już warszawskim czytaniem utworu dramaturga, a ową egzotyczność można odnaleźć właśnie w jego najbardziej dojrzałej sztuce. W niej bowiem skupiają się elementy futurystyczne, konstruktywistyczne i ekspresjonistyczne (Kwiatkowski 2002, 386). Można odnieść wrażenie, iż pisarzowi udało się w jednym utworze wykorzystać tak bogate dziedzictwo awangard europejskich z początku XX wieku, które przetransponował na grunt polski. *Śmierć na gruszy* jest wyjątkowym przykładem, w którym dokonuje się adaptacja różnych poetyk pochodzących to z Rosji, to z Niemiec, nie zapominając przy tym o tradycji teatru jarmarcznego czy *commedii dell'arte*. Odczytanie tego utworu w świetle różnych transferów kulturowych pozwoli nam zrozumieć jego unikalną wartość artystyczną.

Śmierć na gruszy, w której Wandurski przedkłada szereg propozycji współczesnej scenie, miała swoją prapremierę w 1925 roku w Krakowie w Teatrze im. Słowackiego w reżyserii Stanisławy Wysockiej oraz autora (dyrektorem sceny był wówczas Teofil Trzcіński), a później pokazana była również w Łodzi w Sali OKZZ (współreżyserem był Maksymilian Szacki). Odrzucona przez Redutę w 1923, sztuka ta miała być, zdaniem Leona Schillera, pozbawiona poczucia humoru. Trudno to dzisiaj zrozumieć, bowiem to właśnie satyryczny wymiar dzieła doprowadził do szału konserwatywną krytykę. „Recenzenci teatralnej prasy krakowskiej ocenili sztukę nieprzychylnie. Dla endeków sztuka była szkalowaniem narodowych świętości, hasel obrony ojczyzny itp” (Lasota 1965, 6) Sam pisarz nie ukrywał zdziwienia z takiego obrotu sprawy (Wandurski 1925). Sztuka została zdjęta po kilku spektaklach, podobnie stało się w Łodzi, po czym pisarz został niejako zmuszony do działalności politycznej (przebywał nawet kilka tygodni w areszcie prewencyjnym) zanim wyjechał na Ukrainę, a później do Rosji, z której już nie wrócił. Cóż mogło tak rozgorączkować kręgi prawicowe? Z pewnością antywojenna wymowa dramatu, który przypominał rewolucyjne hasła ekspresjonistów niemieckich, postrzeganych jako komunistyczny i niebezpieczny żywioł, obcy polskiej sztuce. Należałoby w tym miejscu streścić pokrótce zawartość owego, jakby to powiedział Zbigniew Osiński, „scenariusza teatralnego” (Osiński 1976, 165), który wydał się groźny dla porządku społecznego ówczesnej Polski.

Akt pierwszy rozpoczyna się w przedsionku nieba, gdzie Śmierćka w obecności Michała Archaniola i Świętego Piotra narzeka, że nie ma już żadnego ładu na ziemi, bowiem ludzie kpią ze śmierci – jako przykład poda-

je m.in. przypadek niepełnosprawnego: „Kaleka (...), co mu na wojnie kula-
sy poobrywało – nie daje mi się. A kasa, a gryzie – nic nie poradzę” (Wan-
durski 1958, 47). Klucznik Niebieski udaje się więc na ziemię, by samemu
przekonać się o tam panującej sytuacji. Akcja przenosi się na wieś polską.
Przebrany za żebraka Święty Piotr nie jest mile widziany przez tubylców,
niemniej Wyrobnikowa i jej mąż przyjmują biedaka w swe progi i bronią go
przed krewkim policjantem, podejrzewającym przybysza o szerzenie bol-
szewizmu. W nagrodę święty daje im prawo do wypowiedzenia jednego
tylko życzenia, które się spełni. Po tym epizodzie Kostucha wraca na ziemię.
Tym razem ma zabrać ze sobą poczciwego Wyrobnika i nawet sam Święty
Piotr nie może odroczyć daty jego śmierci, bowiem tak zostało zapisane
w księdze przeznaczeń. Skuszona widokiem słodkich gruszek „zębata” – jak
Śmiertkę nazywają w Niebie – wchodzi na drzewo, z którego zejść nie jest
zdolna: Wyrobnik miał bowiem życzenie (wypowiedziane w przyływie
gniewu), by grusza miała taką moc, że póki on skóry zakradającemu się doń
nielegalnie porządnie nie wygarbuje, drzewo konarami podejrzanego typka
przytrzymawać będzie. Tak Śmierć została uwięziona, bo chłop zestarzał się
i nie miał siły, by kijem porachować jej kości. W drugim akcie widzimy Ko-
stuchę na drzewie, chmurna jest i zła – minęło już pięćdziesiąt lat, a ona
tylko drzemie, wszak niczego innego robić nie może. Od tego czasu nikt nie
umarł, bowiem „utraciła swą moc!” (Wandurski 1958, 88). Mieszkańcy coraz
dotkliwiej odczuwają niekończące się życie: starzy ramoleją i nie oddają zie-
mi swym potomkom, ludzie głodują, ale nie konają. Panuje dojmująca nuda,
ponieważ nawet zacięty samobójca nie ma co marzyć o odejściu z tego świa-
ta. Inteligent obmyśla „starą, dobrą wojnę”, która miałaby się przyczynić do
zdziesiątkowania liczby ludzkości. Choć dochodzi do zbrojnego konfliktu,
w wyniku którego wiele wieśniaków będzie ciężko rannych, to jednak żaden
z nich nie umiera. Baby biorą sprawy w swoje ręce: udają się na dwór kró-
lewski w nadziei, że władca znajdzie sposób na rozwiązanie tej krytycznej
sytuacji. Ten jednak śpi, a przebudzony – niedosłyszany. Pewien Ulicznik pro-
ponuje ścięcie gruszy, co zostaje przyjęte z entuzjazmem przez zebranych.
Wszyscy, włącznie z monarchą, wybierają się w podróż na wieś polską. Akt
III: Zebrany lud zabiera się do uwolnienia Śmiertki, ale i tym razem przed-
sięwzięcie spelza na niczym. Dopiero bezpośrednia interwencja Świętego
Piotra kładzie kres nieśmiertelności mieszkańców ziemi. Pojawia się bowiem
we wsi w ubraniu pątnika i nakazuje Śmierci zejść z przekłętej gruszy.
Wszystko wraca do normy: starzy, kalecy i zmęczeni życiem idą za Kostu-
chą, która gra na fujarce, młodzi zaś biorą się za prawdziwe życie, będą cięż-

ko pracować na ziemi, by ta przyniosła obfite plony. Niebieski Klucznik powraca do nieba – po czym zapada kurtyna.

Czerpiąc inspiracje z bogatej tradycji podań ludowych, autor przetwarzał je i wzbogacał aktualnymi aluzjami politycznymi. Włoskie *fiabe*, podania ludowe, klechdy i baśnie również zapłodniły wrażliwość polskiego dramaturga. Pisarz był urzeczony niezwykłą teatralnością *commedii dell'arte*, polskimi komediami rybałtowskimi, pociągał go świat marionetek i figurynek. Opierając swój utwór o znany jeszcze w mitologii wątek uwięzienia śmierci przez człowieka³, Wandurski podszedł jednak do niego z charakterystycznym dla siebie humorem. Pomimo iż pisarz nawiązywał otwarcie do ludowych podań, to przedstawiał je często w groteskowy sposób. Dziwność i dziwaczność sytuacji są echem nowych poszukiwań formalnych wielu twórców europejskich pierwszych dziesięcioleci XX wieku, którzy przestawili na zupełnie inny tor losy dramaturgii światowej. Bez wątpienia rosyjscy twórcy sceny, tacy jak Wsiewołod Meyerhold (dzięki niemu Polak odkrył sztukę Carlo Gozziego), Aleksandr Tairow (orędownik oswobodzenia teatru od literatury) czy Jewgienij Wachtangow (twórca koncepcji „realizmu fantastycznego”), przyczynili się do ukształtowania wrażliwości autora *Radości starczej*, który jawił się nie jako wytrawny literat, a sprawny sceniczny twórca. Wandurski długo przebywał w Rosji, zapoznał się z tamtejszą awangardą, uwielbiał twórczość Władimira Majakowskiego (1893–1930). W Berlinie zaś miał okazję oglądać tamtejszy teatr, do którego dotarły idee rewolucyjnego teatru z Rosji radzieckiej i szybko „znalazły podatny grunt w glebie rodzimego ekspresjonizmu i artystycznym ożywieniu niemieckiej lewicy” (Karwacka 1970, 12). Ten krąg obcych inspiracji pisarza z pewnością wymagał uzupełnienia go właśnie o ekspresjonizm:

Należy przede wszystkim wspomnieć o ekspresjonistycznym nurcie współczesnego dramatu, zarówno niemieckiego jak i rosyjskiego, którym Wandurski interesował się, jak wiemy, żywo i bezpośrednio. Zdolny do krytycznej oceny przejawów ekspresjonizmu, czemu dał wyraz w publicystyce, podzielał z jego reprezentantami postawę aktywnego zaangażowania w polityczne i społeczne konflikty epoki. *Śmierć na gruszy* przyszczepliła na grunt polskiego dramatu jeden z „wielkich tematów” powojennej literatury ekspresjonistycznej – pacyfizm (Karwacka 1968, 211).

³ Motyw ten występuje u Ferekydesa z Syros, ale także we współczesnej literaturze, na przykład w jednoaktówce Roberta Merle'a *Syzyf i śmierć*. Podania ludowe różnych narodów często nawiązują do historii zwycięstwa człowieka nad śmiercią.

Wandurski postanowi stworzyć nową estetykę, która najpełniej zostanie wyrażona w zbiorze *Nowa scena robotnicza* (1923). To właśnie w niej, obok prologu do *Misterium-buffo* Majakowskiego i *Bombardowania Europy* Miecysława Brauna zawarł również tekst Yvana Golla pod tytułem *Wybuch*. To, co porusza autora plakatów scenicznych, to bunt pisarzy przeciwko niesprawiedliwemu systemowi społecznemu (Sokel 1959, 164–191). Wtedy napisze o ekspresjonizmie te słowa:

Młode Niemcy, młoda sztuka niemiecka, zahartowana w ogniu wojny i w nędzy powojennej, młoda literatura niemiecka na zgliszczach rozpadłego mocarstwa wyrosła – z życia właśnie czerpała środki wyrazistości. Nowy prąd literacki rzucił hasło „ekspresjonizmu” czyli wyrazistości artystycznej, jako celu, do którego winien zmierzać artysta. Dlatego każdy artysta dążył świadomie do krótkości i zwięzłości. Starano się oczyścić literaturę i sztukę od niepotrzebnej gadatliwości. Wybierano tylko słowa mocne, jędrne, określające dobitnie istotę rzeczy, z opuszczeniem wszelkich drobiazgów i szczegółów nieistotnych. Słowa przeto nabierają krwi i mocy, pęcznieją treścią, drgają życiem. Słowa stają się kondensatorem ukrytej w niej energii duchowej, wyzbywając się zarazem skorupy cłkowej „przyzwoitości” i obłudnej „delikatności” (Wandurski 1923, 256–257).

Ową „istotę rzeczy” Wandurski wyraża poprzez iluzoryczne zwycięstwo człowieka nad śmiercią; choć czyni to w sposób humorystyczny, jego śmiech nacechowany jest sceptycyzmem i dozą smutku. Nie ironizuje bez troski, ponieważ komizm, którym się swobodnie posługuje, przepelniony jest prawdziwym uczuciem grozy. „Przemawiał przez niego temperament demaskatora i oskarżyciela, nie stosującego taryfy ulgowej dla nikogo i niczego (...); to sprawiło, że jego »sceniczna zabawa« nie stała się pełnym humorem żartem, ale nabrała cech groteski o horyzoncie uniwersalistycznym” (Karwacka 1968, 219). Można by pomyśleć, że pisarz opisuje karykaturę życia wiecznego w niebie, którym kuszeni są ludzie przez religię. Niemniej zdobycie nieśmiertelności przez człowieka nie oznaczało dla niego niekończącej się szczęśliwości – podlegał on bowiem normalnym prawom biologicznego starzenia się i wynikającym z niego konsekwencjom. Dlatego w sztuce występują zniedołężniali starcy, niezdolni do pracy i zajmujący miejsce młodym, którzy też z czasem ulegają bezlitosnym procesom przemijania. Nie była to więc komedia – podobnej nie stworzył ekspresjonizm – a zjadliwa parodia z wszelkimi odcieniami groteski, która stanowiła oskarżenie wegetatywnego ustroju, wrogiego człowiekowi porządku społecznego

w kapitalistycznym świecie. Aby poruszyć widza i zbudzić go z odrętwienia i śpiączki, Wandurski, podobnie zresztą jak ekspresjoniści, ucieka się do ciętej satyry. Dlatego w II akcie, po pięćdziesięciu latach nieśmiertelności, mamy do czynienia z niesamowitą sytuacją: cała ludzkość szczerze zapragnie śmierci, bowiem tylko ona może uwolnić ludzi od ich zgnuśnialej egzystencji. Tak więc oczekiwali jej starcy, marzyła o niej dziewczyna, domagali się jej robotnicy i chłopci, wznosząc okrzyki: „Żądamy śmierci!”. W ten przewrotny sposób twórca sztuki koncentrował się na ostrej krytyce społecznej, nie wyciągając przy tym z eschatologicznego wymiaru mitu jednoznacznego przekazu. Morał jednak odnaleźć już można w epizodzie wojennym, który swoją wymową wpisuje się w ekspresjonistyczną estetykę, przekształconą na oryginalną modłę pisarza.

W scenie tej wieś polska, niegdyś spokojna, przeobraża się w prawdziwe pole bitewne. Pisarz przedstawił w groteskowy sposób cały mechanizm wojenny i jego ofiary, pragnął bowiem „w cyrkowej bufonadzie pokazać strasznych »kripli«, śpiewających z zapalem bohaterskie piosenki” (Wandurski 1925, 152). Autor nawiązuje w swym utworze do obrazowości typowo ekspresjonistycznej zabarwionej silnymi akcentami pacyfistycznymi, które odebrane zostały przez krakowską prasę za „propagandę komunistyczną przeciw wojnie” (Karwacka 1968, 227). Owe akcenty obce były polskiej literaturze czasów powojennych, bowiem Polska w wyniku międzynarodowego konfliktu odzyskała niepodległość – wojenna zawierucha nie była więc tak wielkim wstrząsem nad Wisłą, jak np. w Niemczech, gdzie motywy antywojenne występują w bogatej twórczości ekspresjonistów. Podobnie jak Ernst Toller (1893–1939) w słynnym dramacie *Die Wandlung (Przemiana)* opisuje w scenie II zasięki, na których wiszą szkielety ochlapane wapnem, tak i Wandurski przywołuje przygnębiający widok pokonanego wojska. Na początku pochodu pobitych, który wkracza na scenę, pojawiają się żydowscy muzykanci grający marsz żałobny. „Dalej Żołnierze – pokaleczeni, okrwawieni, z pourywanymi rękoma lub nogami wlokąc się, jęcząc i klnąc. Dalej Baby z pochodniami w rękę pomagają iść Żołnierzom, dźwigając pod pachą lub w fartuchach poobrywane członki bohaterów” (Wandurski 1958, 127). Przygnębiający to widok, nawet jeśli wiemy, że owi wojacy nie mogli umrzeć. Na taczce będą wwożone ręce i nogi mężczyzn. Widz uczestniczy w kłótni między dwoma żołnierzami, którzy, pozbawieni głów, będą mocować się, by każdy odzyskał swoją. Trudno nie odnieść wrażenia, że pisarz inspirował się „wojennymi karykaturami” Georga Grosza, a fantastyka grozy, jaką stworzył na scenie, przywołuje na myśl obrazy Goyi (*Los desastres de*

la guerra 1810–1815), na których otwarcie dramaturg się wzorował (Karwacka 1968, 219). Choć ta koszmarna scena nie była pozbawiona absurdałnego humoru, to jednak nie miała rozśmieszać, lecz przede wszystkim zmuszać do krytycznej refleksji. Wandurski sprawnie odwraca wartości: zwykle człowiek boi się śmierci, ale w obliczu niemożliwości odejścia z tego świata zaczyna jej pragnąć. Inteligent podejmuje próbę ściągnięcia jej na ziemię, wywołując wojnę, pisze w tym celu ultimatum do obywateli sąsiedniej wsi – pismo to wyraża prześmiewczo głupotę awantury wojennej: „Ponieważ nikt z was nie umiera i, kopiąc niebo, tylko innym żyć przeszkadza – przeto zrywamy z wami wszelkie stosunki sąsiedzkie i wypowiadamy wojnę. Brońcie się! Szykujcie widły, kosy i kłonicy – bo będziemy rznąć [sic] bez litości. Rada wojenna” (Wandurski 1958, 105). Tylko poprzez groteskę, przerysowanie (podobnie czynił Goll), autor próbuje wstrząsnąć widzem, „bo – jak sam powie – wszelki teatr żywy nie jest zwierciadłem życia, lecz szkłem powiększającym – albo raczej radioodbiornikiem, który chwyta niewidoczne fale i przesyła je widzowi przez aktora, jak przez głośnik” (Wandurski 1927, 18). Inteligent, zachowując pozory powagi, jak gdyby parodiował patetyczny styl Johanna R. Bechera w sztuce o tytule *Robotnicy, chłopcy, żołnierze. Wędrówka ludu do Boga. Uroczyste przedstawienie* (1919), nawołuje wszystkich zebranych do zbrojnej akcji – tylko ona, jego zdaniem, może przyczynić się do ofiar śmiertelnych i do powrotu do „normalności”. Nie chodzi tu jednak o drwienie z napuszonej estetyki ekspresjonistycznej, bowiem pisarz doceniał aktywistyczny odłam teatru niemieckiego – poprzez ironię Wandurski chce pobudzić do krytycznego odbioru sztuki:

Na kraj nasz spadła klęska okropna! Marzenie półgłówków o nieśmiertelności faktem się stało!

Zachorowaliśmy ciężko na życie!

Tak dłużej być nie może!

Jeżeli Śmierć po nas nie przychodzi – musimy sami iść po nią.

Proklamujemy więc wojnę. (...)

Obywatelu!

Czy życie ci obrzydło?

Kupuj więc 5-procentową pożyczkę wojenną!

Obywatelu!

Czy pragniesz śmierci swych bliskich i przyjaciół?

Kupuj więc 5-procentową pożyczkę wojenną!

Obywatelu!

Czy pragniesz tyfusu, cholery, szkorbutu i innych przyjemności?

Kupuj więc 5-procentową pożyczkę wojenną!
Obywatele-patrioci!
Kupujcie wszyscy 5-procentową pożyczkę wojenną!
Najlepsza lokata kapitału na własny pogrzeb (Wandurski 1958, 105–106).

Wandurskiego interesuje parodia i karykatura, bowiem „śmiejch jest (...) jedyną skuteczną bronią rewolucyjną” (Wandurski 1927, 20). Pisarz myśli nie tylko o komizmie w samym tekście, ale i o sposobie gry. Gdy dla Paula Kornfelda aktor powinien stać się „nagim stworzeniem”, wygłaszającym potężne mowy z wielkimi gestami (Kornfeld 1918, 1–13), to dla polskiego autora symbolem aktorstwa politycznego był genialny Charlie Chaplin⁴. Podziwiał kunszt brytyjskiego komika, gdy ten parodiował możnych tego świata, ale „zwracał przede wszystkim uwagę na możliwość identyfikacji nowego widza-robotnika z aktorem-amatorem, który jest w stanie przez rewolucyjne oddziaływanie śmiechu unaocznic jeszcze niewyartykułowaną świadomość klasową” (Sajewska 2014, 399). To pewnie dlatego pisarz każe swojemu Inteligentowi, podgrzewającemu do wojny, zwrócić się bezpośrednio do publiczności obecnej na sali – ten iscie epicki chwył Brechtowski wpisał w tekst główny swojego dramatu:

Rodacy! Najszlachetniejsza tradycja narodu naszego każe nam wielbić wojnę. Zamilowanie do szabelki, do bójki – wsiąkało przez wieki do krwi naszej wraz z mlekiem matki. Lecz od lat pięćdziesięciu [tyle już Śmierć siedziała na gruszy – T.K.] zdradziliśmy odwieczne tradycje. I życie się mści! Utraciliśmy wszelką energię! Nie ma już dziś bohaterów! Żyjemy głodni, nędzni – bez pragnień, bez cierpień. Ludzkość zidiociała! Nuda przyjmuje rozmiary zatrważające. Ależ tak dłużej być nie może, obywatel!!! (Wandurski 1958, 100).

Utwór Wandurskiego egzemplifikuje różne „izmy”, które przetoczyły się przez Stary Kontynent w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, a „ziemia płaskostopia”, jak określał Europę Środkową Josef Kroutvor (*Potíže s dějinami* – 1998), stała się tygłem wielu kultur. Choć dramatopisarz uważał po jakimś czasie ekspresjonizm za „kierunek już wygasły” – co zresztą było prawdą w 1924 roku, kiedy wyraził ten pogląd – charakteryzujący się „stylizowanym gadulstwem”, to jednak autor *Kapitana Nemo* doceniał jego walkę „z mechanizacją życia niemieckiego, bunt ducha wobec nalanego piwem brzucha” (Wandurski 1924, 73).

⁴ Wandurski przełożył esej Ivana Golla *Apologia Chaplina*, który ukazał się na łamach „Nowej Kultury” w 1927 roku.

Ekspresjonizm nie stworzył ruchu homogenicznego i jeszcze w okresie swojego oddziaływania, przede wszystkim w sferze niemieckojęzycznej, wielu jego twórców nawet odżegnywało się od jego ideologicznego podglebia (Willett 1976, 7). Pisząc o ekspresjonizmie w Polsce, również trzeba pamiętać, iż przybierał on postać synkretyczną, ponieważ często wchodził w związku z innymi kierunkami. Poznański „Zdrój” (1917–1922) podjął się próby wyprowadzenia „polskiego ekspresjonizmu” z rodzimej tradycji romantycznej. Wiele wspólnych cech z ekspresjonizmem mieli formiści i futuryści oraz pisarze związani z grupą Czartak. Można by tutaj również wymienić nurt ludowo-prymitywistyczny, który związany był „z renesansem franciszkanizmu” (Wojnowski 1996, 166). Zbieżności z ekspresjonizmem występują również w twórczości Wandurskiego, która różni się jednak od wymienionych wyżej tendencji w polskiej literaturze. Podobnie jak w Republice Weimarskiej, także i nad Wisłą prąd ten rozwijał się, nie tworząc jednolitego wyraźnego stylu. W Niemczech z ekspresjonizmu wyrosli tak różni od siebie pisarze jak Hanns Johst i Bertolt Brecht. W Polsce nie było inaczej. Trudno przecież porównać Wandurskiego z Zegadłowiczem czy z Jerzym Hulewiczem. Ekstatyczne wołanie tego pierwszego o nową, sprawiedliwą ludzkość wpisywała się w postawę ekspresjonistów, którą nazwano *ex post* komunizmem. Autor *Rabanu* bliski był motywacji aktywistycznej związanej z lewicowymi poglądami, które różniły się od motywacji prawicowych czy mesjanistycznych, występujących w obrębie samego ekspresjonizmu, ów kierunek był dla wszystkich wyrazem „przeżyć wiecznie szukającej, tęskniącej i wiecznie walczącej duszy ludzkiej” (Sokolicz 1973, 305). Jednak – co trzeba podkreślić – swoim zaangażowaniem społecznym i politycznym pisarz zapowiadał wyjście spod wpływu ekspresjonizmu, by rozwijać się w teatrze propagandowym.

Sztuka Wandurskiego cieszyła się popularnością w Czechach (Kardyni-Pelikánová 1973, 319–329), gdzie została wystawiona 28 lutego 1926 roku w Brnie na deskach teatru Staré divadlo (*Smrt na brušce*). Reżyserii podjął się sam Rudolf Walter (1894–1966), który kładł nacisk na baśniowość spektaklu, ale dostrzeżono w nim również elementy ekspresjonistyczne, w tym przede wszystkim zacięcie pacyfistyczne autora *Giełdy światowej*. Dzieło pisarza związane jest bowiem z pewną postawą ideową, ponieważ Wandurski stworzył, tak jak ekspresjoniści, poetykę dramatu idei:

Śmierć na gruszy Wandurskiego jest (...) 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, bezgłowymi. 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 (Kłossowicz 1970, 11).

Jakby na to nie spojrzeć, Wandurski kieruje się, podobnie jak generacja ekspresjonistów, troską o przyszłość człowieka. Twórcy spod tego znaku próbowali ratować ludzkość na różne sposoby, które, jak się wydaje, pozostawały w opozycji do siebie: szukano w nadczłowieku nadejścia nowej cywilizacji, psychoanaliza wyzwalająca seksualność miała przynieść wolność jednostce, natomiast komunizm, znoszący klasy w społeczeństwie, miał zagwarantować równość między ludźmi – polskiemu twórcy najbliższa była ta trzecia droga.

Oto sens niepokoju i klucz do zrozumienia literackich poszukiwań ekspresjonistów. Nie chcieli dostarczać (...) rozrywki ani wprowadzać [odbiorcy] w miły nastrój. Uważali, że mają do wypełnienia ważną misję: pragnęli być reformatorami. Chcieli wstrząsnąć ludzkością – obudzić ją z letargu, aby zdała sobie sprawę z niebezpieczeństw czasów, w których żyje, i z niepewności jutra. (...) Chcieli przede wszystkim uratować świat (Arnold 1996, 165).

Bibliografia

- Arnold A., 1996, *Literatura*, w: *Encyklopedia ekspresjonizmu*, red. Richard L., przeł. Górna G., Warszawa.
- Czachowska J., Szalagan A., 2004, red., *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, Warszawa.
- Filler W., 1986, *Teatr Witolda Wandurskiego*, w: *Program do „Śmierci na gruszy”*, Kraków.
- Kardyni-Pelikánová K., 1973, *Inszenizacja Śmierci na gruszy Witolda Wandurskiego w Bernie a czeska awangarda*, w: *Na křižovatce umění*. Sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc., Burian J., ed., Brno.
- Karwacka H., 1968, *Witold Wandurski*, Łódź.
- Kłossowicz J., 1970, *Wandurskiego próby dramatyczne*, w: *Program do „Śmierci na gruszy*, Katowice.
- Kornfeld P., 1918, *Der besetzte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes*, „Das junge Deutschland”, nr 1.
- Kroutvor J., 1998, *Europa Środkowa. Anegdota i historia*, przeł. Stachowski J., Izabelin.
- Kwiatkowski J., 2002, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa.
- Lasota G., 1965, *Wandurski*, w: *Program do „Śmierci na gruszy”*, Olsztyn.
- Osiński Z., 1976, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze. Tom II. O tworzenie i twórcach dzieła teatralnego*, red. Degler J., Wrocław.
- Richard L., 1996, red., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. Górna G., Warszawa.
- Sajewska D., 2014, *Antyherosi. Teatr na froncie Wielkiej Wojny*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 4.
- Sierocka K., 1968, *Polonia radziecka, 1917–1939: z działalności kulturalnej i literackiej*, Warszawa.

- Sokol W.H., 1959, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford.
- Sokolich A., 1973, *Stary a nowy teatr*, w: *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, Marczak-Oborski S., red., Warszawa.
- Wandurski W., 1923, *Starodawna komedia jarmarczyna*, „Scena Polska”, nr 7/12.
- Wandurski W., 1924, *Nowoczesny dramat niemiecki (Szkieł informacyjny)*, „List z Teatru”, nr 3.
- Wandurski W., 1925, *Jeszcze o „Śmierci na gruszy”*, „Listy z Teatru”, nr 5.
- Wandurski W., 1925, *Jak policja łódzka walczy z literaturą*, „Wiadomości Literackie”, nr 23.
- Wandurski W., 1927, *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, nr 4.
- Wandurski W., 1958, *Śmierć na gruszy*, w: Wandurski W., *Wiersze i dramaty*, Warszawa.
- Wandurski W., 1970, *Plakaty sceniczne*, Łódź.
- Willett J., 1976, *Ekspresjonizm*, przeł. Kluk M., Warszawa.
- Wojnowski J., 1996, *Literatura*, w: *Encyklopedia ekspresjonizmu*, red. Richard L., przeł. Górna G., Warszawa.

Netografia

- Micialkiewicz G., 2008, *Relacja ze wstępu do czytania „Śmierci na gruszy”*, http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=623:mier-na-gruszy-relacja&catid=74:stwarzanie-wiatow&Itemid=207, [dostęp: 20.02.2017].

Witold Wandurski's *Death on the Pear*, or the Polish Version of the Expressionist Theatre

Nowadays Witold Wandurski's dramas are not widely known to the public, although the author of *Raban* enjoyed significant popularity for a politically engaged writer in the first decade of the existence of an independent Poland in the 1920s. Perhaps his leftist sympathies contributed to the contemporary ostracism of his works, because he was regarded as a social activist and propagandist of the working-class scene. Fortunately his masterpiece drama *Death on the Pear* (1923) is not completely forgotten. Nineteen years after the political changes in our country, the first public reading of this drama took place at the Dramatic Theatre in Warsaw and then in 2016 a spectacle inspired by Wandurski's *Death on the Pear* was staged (Pilgrim / Majewski) at the Teatr Jaracza in Łódź.

Wandurski was an individual too exotic and controversial for Poland, and his exoticism can be found in this most mature drama of his, where all of the futuristic, constructivist and expressionist elements are clearly visible. One can get an impression that Wandurski succeeded in transposing to Poland the rich legacy of European avant-garde from the beginning of the 20th century and he managed to do it in a single drama. *Death on the Pear* is a unique adaptation of various Russian and German poetics without forgetting about the fairground theater or comedy dell'arte traditions. Reading this drama in the light of the various cultural transfers allows us to understand its unique artistic value.

Keywords: Witold Wandurski, expressionism, Polish theater, cultural transfer, pacifism