

Helena Karwacka

O działalności teatralnej Witolda Wandurskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 22, 18-98

1966

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HELENA KARWACKA

O DZIAŁALNOŚCI TEATRALNEJ WITOLDA WANDURSKIEGO

1

„Pionierem i twórcą teatrów robotniczych w Polsce w okresie dwudziestolecia był Witold Wandurski” — pisał w 1958 roku Władysław Broniewski¹ — wspominając swoją współpracę z amatorskim teatrem robotniczym, znanym pod nazwą Warszawski Teatr Robotniczy (później Robotnicze Studio Teatralne), który założył w 1925 roku wraz z Stanisławem Ryszardem Stände w Domu Kolejarza na Dworcu Wschodnim. Przypominał tym samym nie tylko zasługi ich wspólnego przyjaciela, ale przede wszystkim nadawał jego wysiłkom zaszczynną rangę pionierstwa. Przypomnienie to szło w parze z odgrzebaniem z niepamięci dorobku poetyckiego i dramaturgicznego Wandurskiego, co — jak wiadomo — nastąpiło po politycznej rehabilitacji pisarza². O ile jednak sprawa wydania literackiego dorobku poety była stosunkowo prosta (tym bardziej że spuścizna ta nie była zbyt obfita), to odtworzenie działalności teatralnej Wandurskiego musiało okazać się nieco bardziej skomplikowane; czym bowiem tłumaczyć fakt, że do dziś brak pełniejszego studium³ czy wyboru publicystyki teatralnej, które dałyby pewne wyobrażenie o jego osiągnięciach w tej dziedzinie. I nie wynika to wcale z braku zainteresowania tą stroną działalności poety czy niewielką w istocie wartością jego osiągnięć — wręcz przeciwnie,

¹ W. Broniewski, *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu amatorskiego*. „Teatr Ludowy”, 1958, nr 1—2, s. 29.

² Wybór utworów W. Wandurskiego pt. *Wiersze i dramaty* ukazał się w 1958 r. nakładem PIW-u, ze wstępem G. Lasoty.

³ Autorka niniejszej pracy opublikowała rozprawkę pt. *Z dziejów łódzkiego amatorskiego teatru robotniczego w latach 1918—1939*, w zbiorze: *Studia i materiały do dziejów Łodzi i okręgu łódzkiego*, Łódź 1962, s. 109—157, gdzie w rozdziale I. *Wandurski i Scena Robotnicza* omawia działalność teatralną Wandurskiego w Łodzi.

wiele w ostatnich latach przy różnych okazjach pisze się o jej znaczeniu⁴. Spróbujmy więc odpowiedzieć na to pytanie.

Kłopotów badaczowi dostarcza niewątpliwie brak materiałów archiwalnych, dokumentów bezpośrednio obrazujących praktykę teatralną Wandurskiego. Wynika to ze specyficznej sytuacji politycznej, w której przyszło mu działać. Teatr robotniczy, z którym głównie wiązała się jego działalność, był teatrem politycznym, pozostającym pod ideowymi wpływami komunistów, co powodowało, że w dwudziestoleciu międzywojennym stale był narażony na represje policyjne. W wyniku licznych konfiskat uległy zniszczeniu dokumenty, które pozwoliłyby np. na dokładniejszą rekonstrukcję repertuaru Sceny Robotniczej w Łodzi, omówienie akcji politycznych i propagandowych prowadzonych przez zespół czy wreszcie ustalenie składu osobowego zespołów, kwestii finansowych związanych z prowadzeniem teatru itp. Dodać do tego należy bojkot Sceny przez prasę burżuazyjną, która nie zamieszczała recenzji z widowisk, do rzadkości należały nawet komunikaty zapowiadające jej występy. Z korzyści, jakie wypływać by mogły dla zespołu z istnienia rzetelnej krytyki prasowej, zdawał sobie sprawę Wandurski stwierdzając, że jest ona teatrowi „niezbędna jak powietrze”⁵. Sam więc wziął na siebie funkcję krytyka, a zarazem historyka teatru robotniczego, utrwalając w kilku studiach⁶ dorobek Sceny Robotniczej w Łodzi, najambitniejszej — niewątpliwie dzięki jego współdziałaniu — placówek tego typu w Polsce międzywojennej. Znaczna część publikacji Wandurskiego związanych z tymi zagadnieniami zamieszczana była w trudno dziśostęp-

⁴ W „Pamiętniku Teatralnym” (1956, z. 2—3, s. 506) stwierdzano brak materiałów i informacji „o bardzo ciekawym okresie lat trzydziestych, kiedy to wśród działaczy teatru polskiego w Kijowie pojawił się Wandurski”. „Niestety — pisano w tymże piśmie w 1961 r. — nadal nie została szerzej omówiona twórczość i działalność teatralna Wandurskiego. (J. Wiśniewski, *Recenzje i przeglądy*, „Pamiętnik Teatralny”, 1961, z. 1 (37), s. 98. Zapomniano też o jego publicystyce, na co słusznie zwrócił uwagę L. Baranowski w artykule pt. *Śmierć na gruszy* („Teatr”, 1959, nr 7). Poza tym należy odnotować następujące ważniejsze publikacje: G. Lasota, *Wandurski*, „Dialog”, 1958, nr 9; J. Wyka *Poezja przedmieścia i teatr ludowy*, „Twórczość”, 1959, nr 8; B. Bołsanowski, W. Kochański *Wstęp do W. Wandurskiego, Śmierć na gruszy*, Warszawa 1963; W. Filler, *Wolne wnioski: Suplement do tradycji*, „Dialog”, 1963, nr 8; E. Balcerzan, *Teatr Wandurskiego*, „Proscenium”, Poznań 1964.

⁵ W. Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 20.

⁶ Prace te noszą wspólny tytuł: *Scena Robotnicza w Łodzi*, ukazały się w czasopismach: „Nowa Kultura”, 1923, nr 4, s. 103—109; „Życie Teatru”, 1925, nr 3, s. 24—25; „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 19—31.

nych (wychodziły w małych nakładach i często były konfiskowane) komunistycznych czasopismach społeczno-kulturalnych („Kultura Robotnicza”, „Nowa Kultura”, „Dźwignia”). Ogłaszał ponadto artykuły w licznych pismach polskich ukazujących się poza granicami kraju oraz w periodykach rosyjskich, ukraińskich i niemieckich, niedostępnych w zbiorach polskich. Wszystko to stwarzało dodatkowe trudności w dotarciu do jego dorobku publicystycznego.

Osobną kwestię stanowi — dotychczas zupełnie nie znana działalność teatralna autora *Śmierci na gruszy* w Berlinie, Kijowie i Moskwie, której nikłe ślady tropić trzeba było w dziesiątkach czasopism i odczytywać z fragmentarycznie zachowanych dokumentów.

Nic więc dziwnego, że wobec nieznajomości rzeczy w określeniu „teatr robotniczy” czy, jak najczęściej nazywali go współcześni, „teatr proletariacki” zamyka się dziś jeszcze treść dość uboga, często też z dodatkiem określeń brzmiących niezbyt pochwlebnie, jak „amatorszczyzna” czy „agitka polityczna” itp. Tymczasem sprawa amatorskiego teatru robotniczego nie daje się załatwić klasyfikującą etykietką, tkwił on bowiem silnie w procesie przeobrażeń, który rozpoczął się w polskiej świadomości kulturowej po zakończeniu wojny i odzyskaniu niepodległości, głównie zaś po Rewolucji Październikowej, której zwycięstwo podważyło i zakwestionowało dotychczasowe, uchodzące za niewzruszone, formy bytu społecznego, otwierając tym samym szerokim masom drogę do kultury.

Teatr proletariacki był tych przeobrażeń częścią integralną i ważną, przedstawiał bowiem — wraz z próbami w dziedzinie literatury i plastyki — propozycje stworzenia nowej kultury socjalistycznej.

W niniejszym studium podjęto próbę chronologicznie pełnego przedstawienia działalności „twórcy polskiego teatru robotniczego”, rozpoczynając od najwcześniejszych zainteresowań aż po rok 1933, ostatni ślad pracy Wandurskiego w teatrze. W relacji tej główny nacisk został położony na materiał dokumentarny, publikowany tu w znacznej części po raz pierwszy⁷.

⁷ Niniejsze studium powstało z materiałów zbieranych do większej całości, monografii o Witoldzie Wandurskim; porządkuje ono i ustala zaledwie jedną kwestię zagadnienia, mianowicie chronologiczny przebieg działalności teatralnej Wandurskiego, sygnalizując powiązania i problemy; nie przedstawiono tu pełniejszej interpretacji tego zjawiska, ani szerszej analizy dorobku

Działalność teatralna Witolda Wandurskiego nie była przypadkiem ani tym bardziej chwilowym kaprysem poety zafascynowanego rozlicznymi możliwościami sceny; teatr był jego autentyczną „pasją życia”, społeczną służbą, pełnioną nie tylko z nakazu obowiązków działacza, ale z wewnętrznej potrzeby, głębokiego zamiłowania, podbudowanego przekonaniem o wielkiej sile oddziaływania teatru, a tym samym kształtowania kultury i światopoglądu szerokich mas odbiorców.

Wymownym argumentem tego stwierdzenia jest fakt trwałości jego związków z teatrem, niezwykła, granicząca z uporem konsekwencja w realizowaniu — mimo licznych przeciwieństw — nowego modelu teatru, wreszcie wszechstronność tych powiązań: był bowiem autorem dramatycznym, publicystą teatralnym, reżyserem, inscenizatorem, scenografem, kierownikiem artystycznym, dyrektorem teatru, pedagogiem, a nawet aktorem, przede wszystkim zaś — nowatorem i pionierem.

Początki tej niezwykłej pasji teatralnej Wandurskiego sięgają jego wczesnej młodości, którą spędził w wielkim przemysłowym mieście, w Łodzi⁸.

Wielonarodowościowe, silnie skontrastowane społecznie miasto, o wielotysięcznej rzeszy robotników walczących o swe prawa i nielicznej warstwie eksploatacyjnej bogatej burżuazji, głównie obcego pochodzenia, szukającej rozrywek poza granicami kraju, nie była Łódź wdzięcznym terenem dla polskiego teatru. Mimo grupy oddanych jego sprawom ludzi — istniejący tu od 1891 roku jako placówka stała — teatr nie dźwignął się z poziomu przeciętności. Gruntownej i gwałtownej zmianie ulec miały te sprawy, kiedy dyrekcję teatru łódzkiego objął w latach 1908—1911 Aleksander Zelwerowicz. On dopiero, wykorzystując obudzone wydarzeniami rewolucyjnymi 1905—1907 roku dążenia emancypacyjne klasy robotniczej, jej wzmocniony pęd do kultury, zyskał dla teatru rzesze nowych widzów. Nowy dyrektor potrafił mądrze połączyć świetny repertuar ze specyfiką proletariackiego miasta i nie rezygnując z artystycznego poziomu zdołał — po raz pierwszy na tę skalę — związać wi-

dramaturgicznego i publicystycznego Wandurskiego, co zainteresowany czytelnik znajdzie w odpowiednich partiach książki.

⁸ W. Wandurski nie urodził się w tym mieście (mylnie informują o tym wszystkie noty biograficzne), lecz w małej miejscowości leżącej na granicy zaboru rosyjskiego i austriackiego Granica (Gubernia piotrkowska); do Łodzi przybył z rodzicami około 1895 r.

downię robotniczą z teatrem, zdając sobie sprawę z tego, jak wielką rolę może odegrać teatr w kształtowaniu kultury szerokich mas.

Ten to krótki okres świetności łódzkiego teatru utrwalił się w świadomości młodego Wandurskiego najdobitniej, dostarczając mu pierwszych wzruszeń i przeżyć artystycznych, odkrywając przed nim moc oddziaływania teatru. Wrażenia wyniesione z tego czasu były tak silne, że w jego późniejszej publicystyce teatralnej stały się niejako pewną miarą doznań, które odbierał oglądając współczesne widowiska teatralne. Pisząc w 1923 roku o „sztuce reżysera” (z okazji wystawienia w Teatrze Miejskim *Makbeta* Szekspira), która winna — według jego ówczesnych przekonań — widza oszołomić, wprowadzić w stan niemal narkotycznego upojenia, dać widowni „czarodziejskie widowisko sensne o nieprzepartej sile sugestyjnej”, dodawał:

Takie wrażenie miałem pierwszy raz przed piętnastu laty, kiedyśmy z przyjacielem wyszli z przedstawienia popołudniowego *Klątwy* Wyspiańskiego w reżyserii Zelwerowicza. Takie wrażenie odbierał niejednokrotnie każdy z nieuleczalnych bywalców teatralnych po prawdziwie artystycznym widowisku⁹.

Ale rzeczywiście głębokie urzeczenie „magią teatru” przyszło dopiero parę lat później, w Moskwie, dokąd przybył Wandurski w 1913 roku, by rozpocząć studia na wydziale prawa Uniwersytetu Moskiewskiego. Rychło jednak studia prawnicze zeszły na plan dalszy, ustępując pierwszeństwa zainteresowaniom teatralnym. Znalazł tu warunki szczególnie sprzyjające rozwojowi i pogłębianiu tych zamiłowań.

Od lat kilkunastu sztuka teatralna Rosji przeżywała bujny okres rozwoju i nie tylko chłonnie przyjmowała to, co w ramach Wielkiej Reformy proponowała Europa zachodnia (zwłaszcza Craig i Fuchs), ale miała swych własnych wybitnych twórców i reformatorów. Obok słynnego „systemu” Stanisławskiego, w którym naturalizm osiągał swój szczyt, wyrastały propozycje nowe i oryginalne. Na te lata przypadała działalność teatralna Tairowa, Jewreinowa, Komissarżewskiego, Wachtangowa i in. Jako twórca niespokojny i pełen inwencji prezentował się w swych kolejnych inscenizacjach były uczeń Stanisławskiego, Wsiewołod Meyerhold, który w swej bogatej karierze artystycznej przeszedł wszystkie niemal etapy poszukiwań teatralnych od naturalizmu, przez symbolizm i „teatralność” do konstruktywizmu i biomechaniki aktorskiej. Indywidualność tego

⁹ Bohdan [W. Wandurski], *Magia teatralna*, „Republika”, Łódź 1923, nr 44.

artysty najsilniej wpłynęła na kształtowanie się poglądów teatralnych Wandurskiego¹⁰.

Zainterесował się bliżej działalnością Meyerholda w okresie, kiedy ten zęnał się już z epoką moderny i odkrywał dla współczesnego teatru komedię dell'arte. W wyniku studiów nad włoską komedią improwizowaną założył w studio akrobatów jarmarcznych i zaczął wydawać specjalne pismo poświęcone tym zagadnieniom (*Miłość do trzech pomarańczy*, gdzie pisał pod pseudonimem doktora Dapertutto).

Pamiętam — pisze Wandurski — z jaką zachłannością czytaliśmy te małe, barwne, niezwykle zajmujące książeczki w naszym studio studenckim w Moskwie w 1916 r. i ile się nad tym dyskutowało. Te małe zeszyty po raz pierwszy ukazały mi teatr z właściwej strony po raz pierwszy poczułem z tych kartek czar teatru [podkr. W. W.]¹¹.

Rosyjskiemu reformatorowi chodziło o „przerzucenie teatru na widownię i o stworzenie tego naiwnie prostodusznego stosunku widza do przedstawianych rzeczy, jaki cechuje widowiska ludowe, jarmarczne”¹². Przekonanie o inspirującym znaczeniu ludowych form widowiskowych i uzdrawiającym wpływie tej inspiracji na współczesną sztukę teatralną podzielał Meyerhold z wieloma ówczesnymi reformatorami teatru. W późniejszej praktyce teatralnej Wandurskiego ta właśnie kwestia nabierze szczególnego znaczenia, stanie się bowiem znamioną cechą zarówno jego pomysłów inscenizacyjnych, jak i twórczości dramatycznej. Także porewolucyjne propozycje Meyerholda wywrą na autorze *Śmierci na gruszy* silne wrażenie, o czym będzie jeszcze okazja wspomnieć.

Ze szczególnym zainteresowaniem śledził Wandurski kolejne inscenizacje Tairowa.

Widziałem wszystkie niemal opracowania reżyserskie Tairowa od roku 1913 (gdy prowadził jeszcze Swobodnyj Teatr) aż do roku 1920 (w Kameralnym) — pisał po latach, broniąc jego koncepcji reformatorskich przed krytyką K. Irzykowskiego. — Tairow próbował zerwać z dotychczasową tradycją teatru psychologiczno-iluzjonistycznego i wysunąć na plan pierwszy to właśnie, co Irzykowski tak trafnie określił, jako „ciałowość” postaci ludzkiej (s. 186 *X muza*). Tairow — to energiczny pionier teatru neorealistycznego i posądzenie go o „dogadanie współczesnemu bzikowi antyrealistycznemu” ze strony Irzykowskiego jest co najmniej niesłuszne¹³.

¹⁰ Poświęcił Meyerholdowi obszerną rozprawę pt. *Ewolucja Meyerholda*, „Życie Teatru”, 1925, nry 38—43.

¹¹ Wandurski, *Ewolucja Meyerholda*. jw., nr 41, s. 317.

¹² Tamże.

¹³ W. Wandurski, *Nieistotne argumenty*, „Życie Teatru”, 1924, nr 31—35, s. 229.

Z równym zainteresowaniem przyglądał się w tym czasie widowiskom Wachtangowa, zachowując w pamięci jego głośną inscenizację *Księżniczki Turandot* Gozziego-Schillera, której reżyser nadał charakter „na prędcie zaimprovizowanej zabawy towarzyskiej”¹⁴.

Grupa studentów polskich przebywających na studiach w Moskwie z uwagą śledziła ożywiony ruch teatralny i zarażona niebezpiecznym bakcylem teatru organizowała własne „studia” i scenki. Najczęściej jednak włączano się do inicjatyw kolegów rosyjskich, korzystając ze wspólnie użytkowanych większych pomieszczeń, były to przede wszystkim stołówki i kluby. Wandurski stał się jednym z najczynniejszych członków takiego studenckiego studia, działającego w stołówce na Diewiczem Polu, zdobywając uznanie sugestywną recytacją wierszy poetów rosyjskich oraz jako wykonawca zabawnych, satyrycznych scenek¹⁵. Kiedy w 1924 roku recenzował w „Życiu Teatru” występy „Niebieskiego Ptaka” pisał o tym: „Przed dziesięciu laty widziało się dużo rzeczy podobnych w Rosji — u Baliewa, u Agniwcewa... Ba, robiło się nawet takie «numera» samemu — gdzieś na Diewiczem Polu w Moskwie, wobec grona kolegów uniwersyteckich...”¹⁶.

Zbliżająca się wojna i rewolucja miały ostatecznie zadecydować o wyborze późniejszej profesji. Absorbujące poetę zainteresowania teatrem odsunęły już w każdym razie na plan dalszy studia prawnicze, które kończy z trudem w 1918 roku. W ciężkich warunkach wojennych i atmosferze rewolucyjnego wrzenia Wandurski podejmuje pracę prelegenta na Uniwersytecie Ludowym im. Szaniawskiego w Moskwie (1916—1917)¹⁷, w tym też czasie powstają jego pierwsze próby literackie¹⁸. Rewolucja Październikowa zastaje go w Moskwie, stając się dla niego wielkim, przełomowym przeżyciem. Po latach tak wspominać

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Informacje T. Musiatowicza, kolegi ze studiów w Moskwie W. Wandurskiego.

¹⁶ W. Wandurski, *Mechanika gry aktorskiej*, „Życie Teatru”, 1924, nr 39, s. 273.

¹⁷ Dane biograficzne podajemy według dokumentu (podanie W. Wandurskiego) zachowanego w aktach APŁ w Łodzi, Wydział Prezydyalny Rady Miejskiej, sygn. 272.

¹⁸ Była to głównie proza, krótkie opowiadania poetyckie, które publikował po powrocie do Polski w „Robotniku” i „Nowym Świecie”: Z cyklu *Prymitywy miejskie: Radość starcza, Beatrycze* oraz „romans morski” *W zatoce Sürmené*; debiutuje także jako poeta i tłumacz poezji W. Majakowskiego w „Robotniku” w 1921 r.

będzie ten okres: „Najpiękniejsze lata swego życia łączę z r. 1917—1920, czyli z okresem rewolucji. Ona to właśnie zbudziła mnie do życia, do myślenia, do p i s a n i a wreszcie...”¹⁹

Przed teatrem rewolucja postawiła nowe zadania: wymagała dostosowania działalności do rewolucyjnych przemian, żądała współdziałania. Nie wszystkie teatry — broniąc swej niezależności — opowiedziały się po jej stronie, zrobiły to tzw. teatry „lewe”. Wielu wybitnych reżyserów manifestowało swój protest przeciwko teatrowi i sztuce burżuazyjnej. Wśród nich znalazł się także Meyerhold, twórca pierwszego teatru rewolucji, którego celem było łączenie wielkich przemian społecznych i politycznych z rewolucyjnie pojętą estetyką — rewolucyjną treść z rewolucyjną formą. Organizowano wielkie widowiska masowe, nawiązując świadomie do podobnych wzorów z okresu rewolucji francuskiej. Rychło też zdano sobie sprawę ze znaczenia i wpływu na szerokie masy różnego rodzaju estrad, kabaretów i scen robotniczych. Polityczne kabarety artystyczne „Niebieskiej Bluzy”, a także inscenizowane z myślą o analfabetach „żywe gazety” stały się z czasem nową formą scenicznego dotarcia do jak najszerszych kręgów odbiorców: przekazywały aktualne wydarzenia dnia, informowały, uczyły, agitowały. Tworzyły nowy rodzaj sztuki dydaktycznej, coś w rodzaju „proletariackiego moralitetu”.

Wandurskiego zafascynowały te przemiany, włącza się w ich nurt, rozpoczynając czynną działalność w amatorskim ruchu teatralnym. Z ramienia Narkomprosu (Ludowy Komitet Oświaty) jeździ po różnych miastach ZSRR organizując teatry i kluby artystyczne: W tym czasie przenosi się na stałe do Charkowa, gdzie od 1919 roku podejmuje pracę wykładowcy w Wolnej Wszechnicy Sztuki. Jednocześnie prowadzi zespół amatorski, z którym przygotowuje *Prolog* do pierwszej wersji *Misterium-buffo* Włodzimierza Majakowskiego, niedługo po wystawieniu tego utworu przez Meyerholda i Majakowskiego w Piotrogradzie dla uczczenia pierwszej rocznicy rewolucji. Pisze o tym radziecki teatrolog A. Fewrański:

Prolog został wykonany pod kierunkiem Wandurskiego w 1919 roku w Charkowie przez zespół pracowników służby zdrowia w miejscowym klubie. Był to rodzaj żywego obrazu, połączonego ze zbiorową recytacją. Wykonawcy tworzyli nieruchomą grupę, rozmieszczoną na różnych po-

¹⁹ Listy W. Wandurskiego do W. Broniewskiego (1924—1927). Rkps Muzeum im. A. Mickiewicza w Warszawie (Oddział: Muzeum Władysława Broniewskiego). List z dnia 22 stycznia 1926 r.

ziomach sceny. Przedstawienie, zdaniem Wandurskiego, nie należało do szczególnie udanych, było przygotowane w prymitywnych warunkach, bez kostiumów i niezbędnych rekwizytów; były to, jak wiadomo, lata wojny domowej²⁰.

Z tym samym zespołem przygotowywał także inscenizację *Lewą marsz* Majakowskiego.

Akcja tego widowiska toczyła się na scenie i na widowni. Deklamacji towarzyszyła musztra z bronią, wykonana na tle uderzeń bębna. Recytatorzy byli ucharakteryzowani „pod” postaci ze znanych plakatów propagandowych. Adaptacja poematu Majakowskiego grana była z dużym powodzeniem²¹.

W sierpniu 1921 roku powrócił Wandurski do Polski. Pobyt w Rosji w okresie najburzliwszych przemian rewolucyjnych dał mu wiele, przede wszystkim zaś rozbudził zainteresowanie pracą kulturalną i polityczną wśród najszerzszych mas; zdobył tam także niemałą, pogłębiającą własną pracę, orientację we współczesnych dążeniach w teatrze²². Wracał więc bogaty w doświadczenia, ukształtowany ideowo, dojrzały i świadomy swych zadań: chciał pracować dla klasy najbardziej upośledzonej społecznie i kulturalnie — robotników. Stąd po powrocie do Polski szukać będzie kontaktów z tymi, z którymi mógłby dzielić swoje przekonania, którzy mieliby podobne cele. Szukając takiego środowiska zatrzymał się Wandurski na jakiś czas w Warszawie.

Aktywną działalność kulturalno-oświatową wśród robotników prowadziła tu w tym czasie Komunistyczna Partia Robotni-

²⁰ A. Ferwański, *Majakowski, Wandurski, Jasieński*, „Dialog”, 1962, nr 9, s. 136.

²¹ Tamże.

²² Wykształcenie teatrologiczne Wandurskiego było mimo wszystko dość przypadkowe i niekompletne. Brak informacji czy związał się z pracą któregoś z licznych studiów teatralnych zawodowego teatru w Moskwie, były to prawdopodobnie tylko studia teatralne studenckie, o których sam wspomina. Ślad bardziej systematycznych studiów utrwalił wspominając współpracę z prof. A. J. Bieleckim w Charkowie, pod którego kierunkiem przeprowadzał badania „w materiale antropologicznym nad teatrem pierwotnym i egzotycznym” (W. Wandurski, *Zdumiewające odkrycie*, „Życie Teatru”, 1924, nr 51—52). Jednak jego orientacja wśród najnowszych tendencji w teatrze była rozległa i niepowierzchlowa, współcześni uznawali go za jednego z lepszych znawców nowoczesnego teatru, zwłaszcza dążeń teatru rosyjskiego i niemieckiego. T. Sinko na marginesie recenzji o *Śmierci na gruszy* („Czas”, 1925, nr 14) wspomina o cyklu publicznych wykładów Wandurskiego, w których ze znanstwem mówił o współczesnym teatrze. Świadczy także o tym jego niemały dorobek publicystyczny w tym zakresie, ożywiona współpraca z najpoważniejszym pismem teatrologicznym tego czasu „Życiem Teatru” czy krakowskimi „Listami z Teatru”.

cza Polski. I choć krótki okres względnej swobody politycznej, który miał miejsce zaraz po zakończeniu działań wojennych, dawno i bezpowrotnie minął, ustawicznie nękana represjami policyjnymi i aresztowaniami działaczy, rozwinęła KPRP niezwykle szeroką inicjatywę na polu oświaty i kultury. Powołano do życia (w 1920 r.) Związek Robotniczych Stowarzyszeń Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza”²³, patronowano działalności Uniwersytetu Ludowego, inicjowano ruch wydawniczy itp.

Nieodzownym elementem składowym każdej imprezy czy uroczystości robotniczej były występy amatorskich zespołów artystycznych, chórów, kółek recytatorskich i dramatycznych. Ruch ten rozwinął się po wojnie bardzo bujnie. Jego najczynniejszą inicjatorką w Warszawie była działaczka komunistyczna, pisarka i była aktorka, Antonina Sokolicz. Ona to prowadziła początkowo przy Bezpartyjnym Klubie Młodzieży Robotniczej (ul. Wolska 44) zespół recytatorski, przekształcając go później w koło dramatyczne pod nazwą Scena i Lutnia Robotnicza²⁴. Wkrótce udało się inicjatorce zalegalizować ten zespół jako placówkę samodzielną z własną siedzibą przy ul. Żytniej 24.

W jednodniówce poświęconej zagadnieniom teatru robotniczego, wydanej w 1920 roku przez tę placówkę, tak uzasadniano potrzebę tworzenia teatru dla proletariatu i określono zadania nowej sceny:

Scena i Lutnia Robotnicza powstała, żyje i rozwija się, bo potrzeba tworzenia ośrodków kultury proletariackiej jest tak realną, jak samo życie [...] Proletariat w swym rwącym pochodzie ku wyzwoleniu nie może pominąć takiej potężnej dźwigni życia, jaką jest sztuka [...] Najpopularniejszą, najbardziej wszechstronną jest bezwątpienia sztuka dramatyczna i śpiew — toteż w tym kierunku podjęto pracę, aby zapoczątkować przyszły wielki teatr proletariacki. Scena i Lutnia Robotnicza w pracy swej pragnie spełnić jednocześnie dwa zadania: po pierwsze udostępnić klasie robotniczej zapoznanie się z arcydziełami literatury dramatycznej przez uczęszczanie do teatrów fachowych, drugim zaś nierównie dalej idącym zadaniem jest budowanie twórczości artystycz-

²³ Związek „Kultura Robotnicza” zarówno w swej pracy oświatowej, jak i konsekwentnie stawianym postulacie wypracowania samodzielnej kultury duchowej proletariatu, a zwłaszcza w swym stosunku do dziedzictwa kulturalnego minionych epok wzorował się na programie Proletkultu (Proletarskije Kulturno-Proswietitielnyje Organizaczi), masowej organizacji robotniczej kulturalno-oświatowej w Rosji Radzieckiej, działającej w latach 1917—1922.

²⁴ B. Jurkowska, *Bezpartyjny Klub Młodzieży Robotniczej (Wolska 44)*, „Pokolenie. Biuletyn komisji historycznej KC ZMS”, Warszawa 1962, nr 4—5, s. 18.

nej wśród samych robotników. Scena Robotnicza to nie zwykły zespół amatorów, który dla przyjemnego spędzenia czasu czy dla popisu lub flirtu chce zagrać „jakąś sztuczkę”, lecz zrzeszenie robotników, którzy rwą się do sztuki, chcą pracować, uczyć się, próbować swych sił, aby zrealizować wielkie pomysły autorów, słowem, mają aspiracje artystyczne [...] Oczywiście, że zespół ten chce grać przede wszystkim „dla swoich” — dla ludzi związanych z nimi jednaką myślą, ideą, że wyczuwa, iż przez nich będzie najlepiej zrozumiany. Przedstawienia wykonane przez robotników i dla robotników — oto cel najbliższy, który stawia sobie Scena i Lutnia Robotnicza²⁵

Ten pierwszy na większą skalę zorganizowany teatr robotniczy, którym kierowała jego inicjatorka, A. Sokolicz, rozwinął w czasie swego krótkotrwałego istnienia niezwykle aktywność. Organizowano tu głównie wieczory artystyczne składające się z prelekcji, deklamacji, śpiewu, muzyki i tańca, często z udziałem aktorów i śpiewaków zawodowych. Z doboru repertuaru tej sceny uderza — wynikły w dużej mierze z niedostatku odpowiednich tekstów — brak jednoczącej całość koncepcji — przewodniej myśli programu. Oto np. w wieczorze pt. „Poezja walki i burzy” wykonano obok fragmentów *Róży* S. Żeromskiego melodeklamację *Deszcze jesienny* L. Staffa, przy akompaniamencie Nocturnu h-moll F. Chopina, lub w programie imprezy nazwanej „Pierwszy wieczór robotniczy” znalazły się obok *Sabałowej bajki* H. Sienkiewicza żart sceniczny A. Sokolicz *Bolszewik i księżniczka* oraz *A jak poszedł król na wojnę*. . . M. Kopnickiej (śpiew). Największym osiągnięciem teatru było wystawienie *Tkaczy* G. Hauptmanna, który to spektakl przygotowywano długo i starannie, odbywając próby systematycznie w każdej niedzielę przez cztery miesiące. Z niemałym więc trudem budowano zaczątki teatru proletariackiego, nie bardzo jeszcze wiedząc, jak on powinien wyglądać.

Scena i Lutnia Robotnicza istniała krótko. Działalność tej placówki została określona jako „niebezpieczna” dla władz, w wyniku czego zarządzeniem Komisariatu Rządu w październiku 1921 roku została zawieszona, od stycznia 1922 roku zakazano jej dalszej działalności²⁶.

Wokół sprawy teatru robotniczego zaczynały więc narastać problemy niepokojące: z jednej strony represje policyjne przecinające każdą śmielszą inicjatywę i akcję propagandową, z drugiej własne wewnętrzne problemy — walka o nową treść i no-

²⁵ „Scena i Lutnia Robotnicza”. *Jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*, Warszawa 1920, s. 28—29.

²⁶ Jurkowska, *op. cit.*, s. 21.

wą formę, o nowy kształt widowiska, które zasługiwałyoby w pełni na nazwę „teatr proletariacki”. Propozycje, które w tej mierze przedstawiała Scena i Lutnia Robotnicza mogły być co najwyżej próbą, bardzo jeszcze skromną, przykładem unaoczniającym, jak wiele podstawowych problemów trzeba jeszcze rozwiązać i przeszkód pokonać, by stworzyć rzeczywiście artystyczny teatr. W tej sytuacji przybywający z Radzieckiej Rosji Wandurski stawał się dla teatru robotniczego niemal „mężem opatrnościowym”, kimś, kto ze względu na swe kwalifikacje mógłby uczynić z niego placówkę, której poziom artystyczny nie budziłby wątpliwości, ale był ponadto nowy, odrębny, zharmozowany z nową treścią. Taki model teatru trzeba było dopiero wypracować i Wandurski z całą świadomością czekających go zadań zabierał się do pracy, kluczając początkowo po bocznych traktach (np. współpraca z Teatrem Ludowym). Ale też przeszkody i trudności mnożyły się zadziwiająco bujnie, począwszy od braku repertuaru i podstawowego przygotowania aktorskiego „palącej się” do występów na scenie młodzieży, do braku sali, rekwizytów, kostiumów itp. Wszystkie przeszkody były jednak z biegiem czasu do pokonania, bezradnym było się tylko wobec akcji policyjnych, nie można było niestety ściśle zakonspirować pracy większego zespołu, miałyoby się to także z celem politycznym i społecznym charakterem teatru.

Nie stworzono w tym czasie w Warszawie (po zamknięciu Sceny i Lutni Robotniczej) żadnego większego zespołu. Nie wydaje się jednak, by organizatorów powstrzymywały tylko kłopoty z policją, na plan pierwszy wysunięto teraz sprawę szkolenia, zdobywania kwalifikacji, opanowywania umfiejętności aktorskich i reżyserskich w małych zespołach i sekcjach. Akcję tę prowadził Uniwersytet Ludowy i Sekcja Kulturalno-Oświatowa działająca przy warszawskiej Radzie Związków Zawodowych.

Uniwersytet Ludowy, mieszczący się przy ul. Oboźnej 4, utworzony został w 1915 roku dla szerzenia oświaty wśród najszerzych mas, dopiero jednak po wojnie rozpoczął szerszą akcję oświatową, stając się najruchliwszą placówką tego typu w stolicy. R. Loth pisze:

Na wiosnę roku 1921 wpływy KPRP wzmocniły się w nim na tyle, że dominującą rolę zaczęły w nim odgrywać klasowe związki zawodowe i działacze komunistyczni. Było to związane z podjęciem przez partię długofalowej pracy w masach, prowadzonej w warunkach względnej stabilizacji państwa polskiego. Komuniści zdobyli wówczas większość w Warszawskiej Radzie Związków Zawodowych i w oparciu o związki

rozwinęli szeroką działalność kulturalno-oświatową. Dzięki nim uniwersytet przekształcił się z mało znaczącej placówki w tętniącą życiem i inicjatywą instytucję²⁷.

Utworzone przy uniwersytecie Koło Naukowo-Artystyczne zaczęło prowadzić żywą akcję odczytową i artystyczną, dbając o wysoki poziom organizowanych imprez. Stałym zwyczajem stały się, cieszące się dużym powodzeniem „wieczory artystyczne”, urządzone w każdą środę. „Jest nadzieja — pisano w sprawozdaniu z działalności uniwersytetu — że pomalą przekształca się w żywy «przegląd literacki»”²⁸. Na program takich wieczorów składały się odczyty o dawnej i współczesnej poezji polskiej, powieści socjalistycznej (U. Sinclair i in.), poezji proletariackiej (A. Gastiew) i in. oraz inscenizacje i recytacje. Najczynniej działała w tej sekcji Antonina Sokolicz; była ona autorką większości pogadarek literackich, prelekcji o sztuce dramatycznej i teatrze socjalistycznym; organizowała w jej ramach szeroką akcję odczytową nie tylko w lokalu Uniwersytetu, ale także w oddziałach związków zawodowych i specjalnie wynajętej w tym celu sali kina LUX przy ul. Żelaznej, gdzie można było urozmaicać je filmami i przeżroczami. Wykładali tu m. in.: Jerzy Bratman, Adam Ettinger, Natalia Gąsiorowska, Edward Grabowski, Henryk Grossman, Jan Hempel, Stefan Rudniański, Adolf Rzańnicki, Feliks Sachs, Estera Stróżecka. Wandurski związał się silnie z środowiskiem inteligencji rewolucyjnej, prowadził tu wykłady o teatrze rewolucyjnym i praktyczne ćwiczenia z niewielkim zespołem teatralnym, złożonym ze słuchaczy uniwersytetu. Współpraca ta przetrwała dłużej niż jego pobyt w Warszawie, przyjeżdżał tu także wtedy, kiedy zamieszkał już na stałe w Łodzi, wygłaszając odczyty o poezji i teatrze (1923 r.)²⁹ i przygotowując inscenizacje. Powtórzył tu m. in. swoje adaptacje poematu *Lewą marsz* i *Prologu do Misterium-buffo* Majakowskiego (1922 r.), które przygotowywał jeszcze w Charkowie.

Współpraca Wandurskiego ze związkami zawodowymi utrwaliła się także głównie poprzez działalność na gruncie pra-

²⁷ R. Loth, „Kultura Robotnicza” — „Nowa Kultura” 1922—1924. *Szkic z dziejów pracy kulturalno-oświatowej KPRP*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 1, s. 95.

²⁸ *Sprawozdanie z działalności Uniwersytetu Ludowego*, „Kultura Robotnicza”, 1923, nr 1, s. 15.

²⁹ „Nowa Kultura”, nr 13 z 8 grudnia 1923 r., ogłosiła komunikat następującej treści: „W niedzielę o godz. 5-tej w sali Uniwersytetu Ludowego przy ul. Oboźnej 4 odbędzie się pt. *Teatr rewolucyjny* odczyt p. W. Wandurskiego, kierownika łódzkiej Sceny Robotniczej” (s. 343).

cy kulturalnej i oświatowej: objął w tym czasie funkcję instruktora scen robotniczych, pełniąc ją poza Warszawą i Łodzią również na terenie Dąbrowy Górniczej, wygłaszał odczyty, później organizował także „mityngi poetyckie”. Działalność ta, zapoczątkowana w Warszawie trwała przez wiele lat, przez cały okres jego pobytu w ojczyźnie; na terenie Łodzi stał się z biegiem lat jednym z najbardziej ruchliwych i znanych działaczy czerwonych związków zawodowych.

W czasie paromiesięcznego pobytu w stolicy zdołał nawiązać trwałe kontakty z działaczami komunistycznymi i lewicowymi, które zacieśniły się później, a nawet przerodziły w związki przyjaźni. W tym środowisku poznał Władysława Broniewskiego i Stanisława Ryszarda Stande, przyszłych współautorów zbiorku poezji rewolucyjnej *Trzy salwy* (1925). Rezultatem tych kontaktów była także podjęta w 1922 i trwająca do 1927 roku współpraca z pismami komunistycznymi: „Kulturą Robotniczą”, „Nową Kulturą” i „Dźwignią”, której był przez krótki czas redaktorem.

3

Wkrótce po powrocie do kraju Wandurski zaczął wypowiadać się na tematy teatru. Wracał z Rosji Radzieckiej urzeczony osiągnięciami rosyjskiej sztuki teatralnej, zorientowany w jej reformatorskich dążeniach. Świeża pamięć tego, co tam widział w latach wojny i rewolucji, wyostrzyła jego wrażliwość na niedomogi polskiego teatru. Zestawienie bujnego rozwoju tej dziedziny sztuki, niezwyklej mnogości i śmiałości propozycji inscenizatorskich radzieckich reformatorów sceny oraz poszerzonej tam w sposób niespotykany dotąd społecznej i politycznej funkcji teatru z tym, co zastał w Polsce, musiało wydać mu się stanem zastoju, a tym samym znamieniem wyraźnego opóźnienia. Ten silnie odczuwany kontrast wzmagał potrzebę uprzytomnienia rodzimemu teatrowi artystycznego zacołania oraz niepokojąco pogłębiającego się zjawiska jego społecznej izolacji. Szukał więc usilnie trybuny, z której mógłby mówić o tych sprawach, gdzie przedłożyłby kwestie pasjonującego go problemu.

Pismem, które udostępniło mu łamy dla wypowiedzi na tematy teatralne, był pepesowski „Robotnik”. Przez krótki czas na przełomie lat 1921—1922 publikował tu — obok stałych recenzentów tej gazety Z. Kisielewskiego i W. Wolerta — recenzje teatralne ze spektakli warszawskich. W grudniu 1921 roku zamieścił tu dwa eseje dotyczące problemów współczesnego te-

atru i kina³⁰, rozpoczynając nimi wieloletnią kampanię o postępowe i nowoczesne oblicze teatru, stając konsekwentnie w obrobie praw publiczności.

Przyczyny trwającego kryzysu upatrywał, powołując się na wcześniejsze oświadczenia Gorgona Craiga, w przeżyciu się i rozkładzie teatru literacko-psychologicznego, a w związku z tym utraceniu łączności z widownią. Proces ten pogłębił się wyraźnie kiedy teatrowi przybył konkurent szczególnie niebezpieczny — żywiłowo rozwijający się po wojnie i zdobywający szeroką publiczność film. Obok waloru masowości, zbiorowej i szerokiej możliwości zaspokajania potrzeb rozrywki, przeżyć, wzruszeń, artystycznych doznań czy niebagatelnych wartości dydaktycznych i uświadamiających, widział w rozwijającej się sztuce filmowej godnego partnera współczesności, której cechą znamieną było niebywale szybkie tempo przemian. Ten zadziwiający wynalazek człowieka posiadał według niego „niezwykły zmysł zgadywania nastrojów gromady”, czuł doskonale „rytm zbiorowego serca”, znał dokładnie „plus życia społecznego”³¹; w środkach wyrazu sięgał do zaprzepaszczonych przez współczesny teatr dawnych tradycji gry aktorskiej: pantomimy i tańca — ruchu wyćwiczonego, sprawnego fizycznie ciała aktora. Film ograniczył ponadto rolę tekstu literackiego, sprowadzając go do roli scenariusza, „szkieletu”, pozostawiającego sporo swobody twórczej realizatorom. Stawał się przez to — w przeciwieństwie do teatru — sztuką powszechnie komunikatywną i uniwersalną.

Zarysowane tu sugestie odnowy współczesnego teatru poprzez nawrót do dawnych tradycji rozwinął bardziej szczegółowo w propozycjach przedłożonych ludowemu teatrowi amatorskiemu, był bowiem przekonany, że eksperyment wypróbowany i niejako sprawdzony na scenie amatorskiej, przed jej nie zezepsutą i wrażliwą widownią, można dopiero przenieść na grunt teatru zawodowego.

Swoje propozycje wyłożył w cyklu studiów pt. *Inscenizacja podań ludowych*³² i opublikował na łamach „Teatru Ludowego” organu Związku Teatrów Ludowych.

Wszystkie pozostałe kontakty nawiązane wtedy przez Wan-

³⁰ W. Wandurski, *Niemowa radosny*, „Robotnik”, nr 336, 12 grudnia 1921 r.; tenże, *Kino, teatr a literatura*, „Robotnik”, nr 351, 29 grudnia 1921 r.

³¹ Wandurski, *Niemowa radosny*.

³² W. Wandurski, *Inscenizacja podań ludowych*, „Teatr Ludowy” 1921, nr 2, s. 5—9; nr 3, s. 4—7; 1922, nr 1, s. 3—10.

durskiego w Warszawie przetrwały dłużej, ważąc silnie na jego dalszej działalności i twórczości; te, którymi związał się z amatorskim teatrem ludowym, miały wyraźnie charakter epizodyczny, co nie znaczy, że były zupełnie przypadkowe.

Nawiązując współpracę ze Związkiem Teatrów Ludowych legitymował się już pewną praktyką w tej dziedzinie, była nią paroletnia praca w wiejskich klubach Ukrainy tzw. „Prośwytach”, na którą będzie się powoływał przedstawiając pewne propozycje polskiemu teatrowi ludowemu. Liczył także, wydaje się, na możliwość rozwinięcia inicjatywy w tej dziedzinie, co zdawała się gwarantować szczególnie ożywiona działalność Związku w tym czasie. Wreszcie — i to wydaje się argumentem najważniejszym — wierzył głęboko w inspirującą i odradzającą siłę sztuki ludowej, zwłaszcza w dziedzinie teatru. Argumentował to wymownie, pisząc:

By rozbudzić z letargu teatr ludowy, pchnąć go na nowe tory twórcze i tchnąć weń ducha żywego, należy sięgnąć — jak to już tyle razy w ciągu wieków w okresach przesilenia czyniono — do niewyczerpanej skarbnicy twórczości ludowej oraz wskrzesić zapomniane tradycje dawnych zespołów wędrownych i teatrów jarmarcznych, tak umiłowanych przez lud — wszak dziś jeszcze przedstawienia w budach jarmarcznych cieszą się największym powodzeniem wśród warstw ciężko pracujących we Francji, Niemczech i we Włoszech³³.

Teatralny ruch ludowy w przeciwieństwie do robotniczego, który rozpoczął po 1918 roku pracę niemal od początku, miał już pewne tradycje i mógł poszczycić się przed 1914 rokiem szeregiem godnych uwagi inicjatyw. Rozwinął się przede wszystkim na terenie byłej Galicji, gdzie sprzyjał mu rozkwitający bujnie na początku wieku ruch oświatowy, kładący główny nacisk na uświadomienie narodowe mas chłopskich. Patronował mu silny w tym zaborze ruch ludowy, sprzyjały większe niż w innych zaborach swobody polityczne. W zaborze rosyjskim i pruskim mógł on jedynie wegetować „jak roślina w piwnicy, bez słońca i powietrza”³⁴.

Ale nawet w swych najświetniejszych osiągnięciach na terenie Galicji pozostał amatorski teatr ludowy jeszcze jedną — naturalnie bardziej atrakcyjną niż odczyty i kursy — formą dydaktyki patriotycznej i religijnej. Nie przejawiał także większych ambicji artystycznych.

³³ Wandurski, *op. cit.*, tamże 1921, nr 2, s. 7.

³⁴ J. Cierniak, *Teatry ludowe w Polsce*, [w:] *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism*, Warszawa 1963, s. 70.

Nie szukano — pisał Jędrzej Cierniak — własnych, oryginalnych kształtów wypowiedzi, ale wzięto gotowe, utarte formy sceny zawodowej z czasów realizmu, tak w samej kompozycji dramatycznej, jak i w budowie skrzynkowej sceny z malowanymi kulisami oraz w ekspresji aktorskiej. Słowem, naśladowano żywcem teatr zawodowy bez zastrzeżeń, a że wykonawcami byli prości amatorzy, nie mający fachowego wykształcenia, więc i to naśladownictwo było nieudane, nie mógł więc tak pojęty teatr stać się tworem artystycznym ludu, nie był w ścisłym znaczeniu teatrem ludowym³⁵.

Po 1918 roku, w zmienionej sytuacji politycznej, pogląd na istotę i charakter teatrów ludowych musiał ulec zasadniczej zmianie. Dwie kwestie, dotychczas nie ujawnione, znalazły się w centrum uwagi działaczy i twórców powojennego teatru ludowego: były nimi sprawy społeczne i nie otaczana w przeszłości zbyt troską, najczęściej narzucana, a w związku z tym pozbawiona oryginalnego wyrazu ludowego, forma artystyczna widowiska.

Dużą rolę w odnowie teatru ludowego, w przywróceniu mu rangi zjawiska artystycznego i narodowego odegrały wystąpienia dwu autorytetów: Artura Górskiego w 1918 roku w książce *Na nowym progu* i Stefana Żeromskiego w 1923 roku w *Snobizmie i postępie*. W publikacjach tych podniesiono kwestię znaczenia sztuki ludowej dla współczesności. W pięcioleciu zamkniętym ramami tych wystąpień podjęto wyteżoną pracę organizacyjną. Inicjatywa należała tym razem do Warszawy, gdzie formy organizacyjne tego ruchu dotychczas prawie nie istniały. Tu w 1918 roku z inicjatywy Wacława Budzyńskiego została złożona Sekcja Teatralna Związku Kółek Rolniczych, którą już w 1919 roku przekształcono w samodzielny organizacyjnie Związek Teatrów Ludowych. W tym też toku zaczęto wychodzić pismo poświęcone chórom, muzyce i teatrowi pt. „Lirnik Wioskowy”, przemianowane w 1920 roku na „Teatr Ludowy”, wychodzący początkowo jako dodatek do „Drużyny”. Od października 1921 roku „Teatr Ludowy” wychodzi co miesiąc jako samodzielny organ Związku, stając się pismem żywym i operatywnym. Redagował go do 1923 roku najbardziej czynny organizator tego ruchu w pierwszym pięcioleciu po wojnie Wacław Budzyński³⁶.

Wtedy to na łamach pisemka zainicjowano szereg przedsięwzięć zmierzających do ożywienia i dźwignięcia na odpowiedni poziom artystyczny amatorskiego ruchu teatralnego. Jednym

³⁵ Tamże.

³⁶ Później redakcję objął J. Cierniak, najbardziej zasłużony działacz teatralnego ruchu ludowego w latach 1918—1939.

z nich była rozpoczęta w listopadowym numerze pisma (1921, nr 2) akcja, której celem było zreformowanie repertuaru. „Postanowiliśmy — pisano w słowie od redakcji — oderwać amatorów od tego, co jest amatorem lichym, a uwydatnić i podkreślić to, co jest [...] prawdziwym umiłowaniem piękna”³⁷. Propozycje ograniczały się do kwestii artystycznych, inicjatorom chodziło przede wszystkim o zerwanie z monotonią dotychczasowych widowisk, stąd obok „wieczorków deklamacyjnych”, „wieczorów pieśni i tańca”, „obchodów rocznic narodowych” itp. zaproponowano nowy typ widowiska, którym byłyby samodzielnie próby inscenizowania legend i baśni ludowych. Przedstawił tę kwestię w cyklu wspomnianych studiów, zaproszony przez redakcję do współpracy, Witold Wandurski. Były to jego pierwsze szerzej umotywowane propozycje zreformowania sceny amatorskiej, trudno jednak ustrzec się sugestii, że chodziło mu o teatr w ogóle.

„Jeśli chcemy — pisał — przyczynić się do odrodzenia teatru ludowego, dając mu odpowiedni repertuar, nie powinniśmy zapominać o tradycji”³⁸. Postulował więc związek z tradycją, ściślej, nawiązanie do tego okresu rozwoju teatru, kiedy nie zatracił on jeszcze organicznego związku z rodzimą glebą ludową, z której wyrósł, powrót do tej epoki, kiedy literacki tekst dramatyczny nie krępował wykonawcy, a był jedynie ogólnym szkicem, który treścią wypełniała dopiero twórczość aktora. Takim był — argumentował Wandurski — średniowieczny teatr jarmarczny i włoska *commedia dell'arte*, repertuar których stanowiły inscenizacje ludowe, tzw. mirakle, moralitety, misteria czy słynne włoskie *fiabe*. Były to — zapomniane dziś — „cechy wszelkiego prawdziwego teatru”³⁹.

Urok dawnych ludowych przedstawień polegał na szlachetnej i harmonijnej prostocie, dotyczyło to głównie repertuaru, który tworzyły opowieści najczęściej dobrze znane szerokiemu ogółowi. Owa prostota i jasność uderzała przede wszystkim w opracowaniu scenicznym tych tematów, stanowiły one bowiem zaledwie „szkic, w ogólnych liniach zarysowany”, „bez żadnych powikłań psychologicznych”, widać w nich było „dążenie do akcji żywej”, „zajmujące j i n t r y g i” (podkreślenia W. W.). Stwarzało to szerokie możliwości stosowania improwizacji i „modernizacji”, aktualizacji przedstawienia. Ta ostat-

³⁷ *Inscenizacja podań ludowych*, „Teatr Ludowy”, 1921, nr 2, s. 5.

³⁸ Wandurski, *op. cit.*

³⁹ Tamże.

nia kwestia szczególnie zainteresowała Wandurskiego, wyraźnie zaznaczyło się to w tej części propozycji inscenizacyjnych, które nazwał „stroną zewnętrzną”. Ten fragment jego wywodów należy do najbardziej interesujących — nowych, dotychczas w teatrze ludowym nie stosowanych. Wykorzystywał tu swoje doświadczenia zdobyte w praktyce w czasie paroletniej współpracy z teatrem amatorskim w Związku Radzieckim⁴⁰. Konieczność wprowadzenia nowej formy inscenizacji uzasadniał następująco:

Wszelka zmiana zasadnicza w repertuarze wymaga zastosowania na scenie nowych środków technicznych. Inszenizacja podań ludowych, których treść polega na rozwinięciu szeregu obrazów życia zewnętrznego gromady lub poszczególnych osób, tym się różni od inscenizacji zwykłych dramatów teatralnych, osnutych na przeżyciach wewnętrznych kilku osób o wyraźnej indywidualności (osobowości), że wymaga szybkich zmian terenu akcji oraz stosunkowo dużej ilości „aktorów”⁴¹.

Opracowując te zagadnienia dla polskiej sceny ludowej zaprosił Wandurski do współpracy łódzkiego artystę malarza i grafika, Karola Hillera, który zilustrował rozprawkę szkicami nowoczesnych rozwiązań technicznych i scenograficznych. Zdając sobie sprawę ze skromnych możliwości technicznych scen amatorskich autor inscenizacji proponował maksymalne uproszczenie scenografii i wyzyskanie prócz sceny także widowni, „zwłaszcza w wypadkach udziału tłumu, który mogą wraz z «aktorami» wyobrażać widzowie”. „Nie powinno to nas zrażać — przekonywał — jeżeli tylko zdecydujemy się zerwać ze skostniałością zwyczaju, który każe dawać «złudzenia rzeczywistości», to znaczy, że wszystko ma się odbywać jak w życiu”⁴².

Stały horyzont (z białego płótna), system rozsuwanych kotar i proscenium zastąpić miały stosowane dotychczas kulisy, malowane „widoki perspektywiczne”, zawieszane zależnie od treści przedstawianego utworu. Dawało to inscenizatorowi większe pole działania, stwarzając możliwości rozwinięcia inwencji dzięki podziałowi sceny na trzy plany; zapewniało szybką zmianę dekoracji, słowem usprawniało znacznie działanie teatru. Stosowanie proscenium przy nowoczesnej inscenizacji uważał Wandurski za szczególnie atrakcyjne:

⁴⁰ „Taką metodę — pisał Wandurski — stosowaliśmy z powodzeniem w klubach robotniczych i tzw. «Proświtach» na Ukrainie” „Teatr Ludowy”, 1922, nr 1, s. 4.

⁴¹ Wandurski, *op. cit.*, tamże 1922, nr 1, s. 3.

⁴² Tamże.

[...] krótkie sceny — rozmaite poszukiwania, spotkania itp. — mogą być rozgrywane przed kurtyną na proscenium [...] pozwala również, w wypadkach komicznych, w ogóle przenosić akcję ze sceny na widownię — urządzać rozmaite pogonie, poszukiwania itp. wśród widzów, co zbliża teatr ludowy do zwykłych gier i zabaw, więc do źródeł odwiecznych wszelkiego teatru⁴³.

Propozycje dotyczyły także zmiany dotychczasowego sposobu oświetlenia i dekoracji wnętrz. Oświetlenie „z rampy” zalecał zastąpić oświetleniem górnym, wskazując jednocześnie na bogate możliwości wykorzystania światła na scenie, natomiast dekoracje wnętrz powinny zastąpić odpowiednio porożstawiane parawany z wymalowanymi zarysami okna, pieca chlebowego itp. czy system rozsuwanych kotar wewnętrznych. Ten ostatni sposób wydawał mu się prostszy i bardziej efektowny⁴⁴.

Łatwość zastosowania i artystyczną atrakcyjność tych propozycji starał się Wandurski przedstawić na konkretnym przykładzie; był nim scenariusz inscenizacji legendy ludowej *Madejowe łoże*. Zdając sobie sprawę z epickości materiału literackiego, jakim jest „opowiadana” legenda, zalecał przetworzenie jej w „utwór dramatyczny” przez zrezygnowanie z wprowadzenia na scenę narratora („lirnika”, „bajarza”), co uczyni inscenizację bardziej dramatyczną. Odpowiednie sugestie wysuwał pod adresem postaci bohaterów, które jego zdaniem winny być „wyraźne”, o cechach zdecydowanie zarysowanych, nawet groteskowych. Przedstawił także konkretne propozycje „współczesnienia” widowiska, zaostrenia jego wymowy, nawet upolitycznienia (por. pomysł inscenizowania obrazu piekła). Chciał, by spektakl był aluzyjny i wieloznaczny, zaktualizowany.

Dotąd nikt jeszcze nie przedstawił teatrowi ludowemu tak nowatorskich propozycji zrealizowania widowiska ludowego, by było ono jednocześnie „dawne” i „współczesne”, wierne swej przewodniej idei i „inkrustowane” aktualnymi aluzjami, zachowujące styl ludowego widowiska, ale przy tym nowoczesnie uproszczone. Nawet Leon Schiller, którego inscenizacje ludowe odegrały tak wielką rolę w rozwoju teatru ludowego⁴⁵, czynił je przede wszystkim barwnymi śpiewno-muzycznymi widowiskami folklorystycznymi. Nie sposób dziś oczywiście sprawdzić czy inscenizacji legend ludowych dokonywano ściśle według sugestii Wandurskiego, prawdopodobnie jednak nie przyjął się na

⁴³ Tamże, s. 6—7.

⁴⁴ Tamże, s. 4—5.

⁴⁵ Por. Cierniak, *Teatry ludowe w Polsce*, s. 77.

amatorskich scenach ludowych pomysł ich aktualizowania, natomiast duże uznanie zyskał sam pomysł dramatyzacji podań ludowych. Osobną sprawę stanowią propozycje stosowania nowoczesnie uproszczonych dekoracji, które w tym środowisku, tak przywiązanym do tradycji, z trudem torowały sobie drogę.

Ogłoszone w „Teatrze Ludowym” projekty Wandurskiego spotkały się z żywym oddźwiękiem, znalazły one uznanie m. in. w oczach Zeromskiego, który w *Snobizmie i postępie* pisał:

Zespół inteligencji literackiej, który by się tą sprawą zajął, musiałby dokonać wyboru sztuk i oświetlić klechdy odczytami, wyjaśniającymi treść, pochodzenie i znaczenie baśni. Pomysły te nie są czczą i jałową niepragmatyczną projektomanią, tak obecnie pospolitą, lecz wychodzą właściwie ze sfery najbardziej miarodajnej, bo aktorskiej. W piśmie pt., „Teatr Ludowy” (z r. 1922) w artykułach pp. W. Budzyńskiego i Witolda Wandurskiego poruszona została ze strony technicznej kwestia „inscenizacji podań ludowych” i przygotowana poniekąd do wystawienia baśni o *Madejowym łożu*. Jest to już pierwszy krok w kierunku realizacji tej wielkiej sprawy, która może mieć nieobliczalnie doniosłe następstwa w dziele wdrożenia w prosty lud polski sprawy rzeczywistego arcyzmu, gdy będzie mógł ujrzeć na jawie zbiorowo zbiorowe widziadła, co się snują od wieków dookoła węglów jego schronisk prostaczych⁴⁶.

W dziejach polskiego teatru ludowego propozycje zgłoszone przez Wandurskiego uznane zostały za ważny, godny pamięci pierwszy pomysł, który później miał swych kontynuatorów⁴⁷. Sam projektodawca pozostał wierny tej koncepcji w swej twórczości dramatycznej (*Śmierć na gruszy*, *Gra o Herodzie*), lecz do współpracy z „Teatrem Ludowym” już nie powrócił. Prowadził jeszcze w latach 1921—1922 w Szkole Dramatycznej przy Związku Teatrów Ludowych w Warszawie wykłady z dziedziny teorii i psychologii twórczości teatralnej, ale do czynnej współpracy zniechęcała go powolność zmian w repertuarze i to nie tyle w sposobie jego przedstawiania, ile treści — wymowie ideowej, pozbawionej cech bardziej radykalnych. W 1923 roku pisał o tym: „Repertuar teatrów wiejskich propagowany przez tę organizację [Związek Teatrów Ludowych] mało różni się od repertuaru tzw. scen popularnych, subsydowanych przez burżuazję”⁴⁸.

⁴⁶ S. Zeromski, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1923, s. 111—112.

⁴⁷ S. Baziński wykonał z młodzieżą gimnazjalną całkowitą realizację opowieści o Madeju z bardzo udanymi wynikami, później jako kierownik szkoły instruktorów teatralnych przy Związku Teatrów Ludowych prowadził bardzo ciekawy dział dramatyzacji legend (sprawozdanie zamieszczono w „Teatrze Ludowym”, 1924, nr 1—3, 4—5, 6—7). Następnie kontynuował tę działalność J. Cierniak w swej praktyce publicystycznej i teatralnej, przygotowując m. in. dramatyzację legendy o żołnierzu-tulaczu.

⁴⁸ W. Wandurski, *Do zespołów robotniczych*, [w:] *Nowa scena robotnicza*, Warszawa 1923, s. 3.

Decyzję osiedlenia się na stałe w Łodzi powziął Wandurski w parę miesięcy po przyjeździe do Polski. W podaniu skierowanym do prezydenta miasta Łodzi, z dnia 1 lutego 1922 roku, prosząc o przyjęcie do pracy pisał:

Jako absolwent wydziału prawnego Uniwersytetu Moskiewskiego posiadam wykształcenie wyższe oraz czteroletnią praktykę pedagogiczną jako prelegent i kierownik seminariów na Uniwersytecie Ludowym im. Szaniawskiego w Moskwie (1916—1917), później jako profesor nadatowaty Wolnej Wszechnicy Sztuki w Charkowie (1919), wreszcie jako prelegent z dziedziny teorii i psychologii twórczości teatralnej w Szkole Dramatycznej przy Związku Teatrów Ludowych w Warszawie (1921—1922). Ponieważ ze względów mieszkaniowych musiałem przenieść się do Łodzi i tu dowiedziałem się, iż doskonale funkcjonuje Wydział Oświaty Powszechnej — przeto zwracam się do Szanownego Pana Prezydenta z prośbą o przyjęcie mnie w poczet stałych pracowników wymienionego wydziału, w którym dążności moje do pracy kulturalno-oświatowej wśród warstw szerokich mogłyby mieć zastosowanie praktyczne⁴⁹.

Nieblahym naturalnie powodem skłaniającym poetę do przeniesienia się z Warszawy do Łodzi była sprawa mieszkania⁵⁰, nie była to jednak przyczyna jedyna i najważniejsza, nie do niej zresztą wyłącznie sprowadził Wandurski decyzję, kiedy podkreślał dobitnie w podaniu swoje „dążności do pracy kulturalno-oświatowej wśród warstw szerokich” — te bowiem w istocie zadecydowały. Łódź w owych latach mogła wydawać się szczególnie sprzyjającym terenem do rozwinięcia szerokiej inicjatywy w dziedzinie kultury dla mas. Wynikało to nie tylko z zatrwajającego wielkich zaniedbań oświatowych i kulturalnych wśród robotników, ale także i z tego faktu, że pewne realne gwarancje powodzenia wysiłków mogła dawać polityka magistratu łódzkiego, mającego już na swym koncie szereg osiągnięć, takich jak wprowadzenie w życie w 1919 roku, po raz pierwszy w Polsce, dekretu o obowiązku szkolnym czy choćby utworzenie Wydziału Oświaty Powszechnej lub w dziedzinie teatru powołanie do życia Komisji Teatralnej (1919), w wyniku działania której w sezonie 1921/1922 Teatr Miejski w Łodzi został umiastowiony.

Prośbę Wandurskiego załatwiono pozytywnie: objął od 1 marca bardzo skromną posadę lektora przy Teatrze Miejskim (ul. Cegielniana 63), prowadzonym w tym sezonie przez Zyg-

⁴⁹ APL, Wydział Prezydyalny Rady Miejskiej m. Łodzi, sygn. 272.

⁵⁰ Z Łodzi do Warszawy przenosili się w tym czasie rodzice poety stale mieszkający w Łodzi, zamieszkał więc w starym mieszkaniu, gdzie spędził dzieciństwo i młodość, przy ul. Wólczańskiej 149.

munta Noskowskiego, otrzymując za swą pracę niepokojąco niskie wynagrodzenie — 44 000 marek miesięcznie, podczas gdy sekretarz teatru otrzymywał 159 000, a goniec 37 230 marek. O ustawicznych kłopotach materialnych pisarza świadczy fakt stałego zadłużania się i liczne zaliczki pobierane na poczet miesięcznej pensji⁵¹.

Do obowiązków „lektora teatralnego” należało między innymi przedstawianie propozycji repertuarowych, popartych komentarzem uzasadniającym potrzebę wystawienia tych utworów. W aktach Wydziału Prezydialnego m. Łodzi zachował się pierwszy projekt takich wniosków Wandurskiego, dotyczący polskiego repertuaru dla sceny Teatru Miejskiego. Są to propozycje dość symptomatyczne dla jego późniejszej działalności teatralnej, będzie bowiem wracał do nich wielokrotnie, przytaczamy więc je w całości. Oto propozycje i komentarz nowo przyjętego lektora:

Tadeusz Miciński *Książ Patiomkin*. Dramat na tle rewolty załogi pancernika „Książ Patiomkin” w 1905 r. Oryginalne ujęcie postaci porucznika Szmita. Świetne sceny zbiorowe wśród marynarzy na pokładzie, potem — motłochu w Odessie. Głębokie ujęcie problemu duszy rosyjskiej i dziwnie prorocza wizja wypadków 1917 (dramat napisany około 1907 r.). Technika dramatyczna i dekoracyjna na wskroś ekspresjonistyczna (Miciński obecnie znów wysoko ceniony przez naszych „najmłodszych”, był pierwszym w Polsce ekspresjonistą). Dramat nigdy nie grany.

Stanisław Wyspiański *Klątwa*. Tragedia w jednym akcie, pełna grozy i napięcia tragedii antycznych (motyw zaczerpnięty z tragedii o Medei). Historia księżej gospodyni palącej dzieci swe na stosie i ukamienowanej przez fanatyczny tłum włościan. Rzecz tę wystawiono po raz pierwszy w Łodzi za dyrekcji Zelwerowicza, w roku mniej więcej 1910—1911. W niepodległej Polsce kler zabronił wystawienia *Klątwy* — niby ze względu na „bluźnierstwa” w niej zawarte — lecz, o ile mi wiadomo, przed trzema miesiącami dramat Wyspiańskiego został zwolniony od zakazu wystawienia go na scenie (przynajmniej w Krakowie). Sztuka zupełnie nowoczesna — i z ducha, i z treści. — Daje szerokie pole zastosowania nowoczesnych form twórczości scenicznej — w dekoracjach, w grze aktorów, a zwłaszcza w scenach zbiorowych. Znalazłaby odgłos wśród warstw pracujących.

Stanisław Wyspiański *Sędziowie*. Również tragedia jednoaktowa do dziś chętnie na scenach polskich grywana. O ile mi wiadomo, nikt z reżyserów nie wydobył z tego dramatu Wyspiańskiego głębi i pełni, jaka cechuje *Sędziów*. W żadnym wypadku nie można traktować tej rzeczy realistycznie, jak się to zwykle robi: i budowa dramatu i osoby czynne i, co najważniejsze, treść jego ideowa wyklucza realizm, a tym bardziej naturalizm, choć pozornie mamy w *Sędziach* zwykły dramat rodza-

⁵¹ Tekst decyzji z dnia 2 marca 1922 r. brzmi: „Komisja Teatralna postanawia zaangażować p. W. Wandurskiego tytułem próby na przeciąg trzech miesięcy w charakterze lektora, z pensją 44 000 marek miesięcznie”, APL, jw.

jowy z życia żydowskiego. *Sędziowie* odpowiednio wystawieni wraz z *Klątwą* mogłyby dać wysoce artystyczny wieczór, w którym by nareszcie złożono Wyspiańskiemu hołd dostojny — jako Pocie Ludzkości⁵².

Propozycje Wandurskiego zostały częściowo zrealizowane. Teatr Miejski wystąpił z premierą *Klątwy* i *Sędziów* w marcu 1922 r. Przedstawienie daleko jednak odbiegało od sugestii lektora, trudno w jego realizacji scenicznej dopatrzeć się nowoczesności, jakiej zwłaszcza dla *Sędziów* domagał się autor tych propozycji⁵³. *Książ Patiomkin* nigdy nie został na scenie łódzkiej wystawiony, ale Wandurski przez szereg lat nie mógł uwolnić się od przekonania, że jest on szczególnie atrakcyjnym materiałem dla reżysera eksperymentatora. Powrócił do tego dramatu raz jeszcze po latach, publikując w 1925 roku na łamach „Życia Teatru” powstały wcześniej (prawdopodobnie wiecej w 1922 r.) szkic jego inscenizacji. Pisał wtedy: dziś ostygłem i zmieniłem zasadniczo «nastawienie» do twórczości tego teatralnego *par excellence* maga. Tym niemniej walory teatralne, tkwiące w sztukach mistyka czy mistyfikatora polskiego, «kuszą» mnie do dziś⁵⁴. Realizację sceniczną tego dramatu widział „jako pewnego rodzaju misterium rewolucji”, w ujęciu „abstrakcyjnym”, „ekspresjonistycznym”, które — zdaniem jego — wyrównałoby pewne naiwności w ujęciu społecznej problematyki⁵⁵. „Można wydobyć — pisał — z *Kniazia Patiomkina* akcenty skondensowanej grozy. Można wydobyć tragizm lucyferyzmu w rewolucji”. Natomiast mistykę dramatu „wypuklić w zewnętrznej konstrukcji i w ruchu symbolicznym figur i grup”. Chciał pokazać w swej inscenizacji, że dramat daje możliwości wprowadzenia syntetycznej dekoracji-konstrukcji, jak to robił w swych inscenizacjach Meyerhold.

Wszystko to miało miejsce przed prapremierą *Kniazia Patiomkina*, którą w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie przygotowywał Leon Schiller. Ta właśnie premiera skłoniła Wandurskiego do opublikowania notatek, pisał więc, zapewne nieco rozżalony, że nie on — noszący się z tym pomysłem od lat — jest jej twórcą: „Z ciekawością też oczekuję, jak wypadnie dramat Micińskiego w inscenizacji Leona Schillera, który, o ile mi

⁵² Tamże.

⁵³ Por. rec. „Rozwój”, „Kurier Polski” z marca 1922 r.

⁵⁴ W. Wandurski, „*Książ Patiomkin*”, „Życie Teatru”, 1925, nr 10, s. 77.

⁵⁵ Tamże, s. 79.

wiadomo, jest zasadniczo przeciwny naszkicowanym tu metodom"⁵⁶.

Kontakty Wandurskiego z zawodowym teatrem osłabły nieco pod koniec sezonu teatralnego, być może, że ostrożną dyrekcją zaniepokoiły „rewolucyjne” propozycje lektora. Współpraca z Noskowskim nie musiała się w każdym razie układać najlepiej, skoro lektor miał wobec kierownictwa szereg zastrzeżeń. Znalazło to odbicie w opublikowanej w parę miesięcy później w „Robotniku” krytycznej ocenie sezonu.

Dyrekcja p. Noskowskiego — pisał — w ubiegłym sezonie nie wpłynęła dodatnio na podniesienie poziomu artystycznego — sezon wypadł fatalnie, mimo że posiadał utalentowanych aktorów (p. Słońska, p. Snay, sam Noskowski — doskonały komik buffo i artysta dekorator Zbigniew Pronaszko). Brak kierownictwa artystycznego, ciasny horyzont teatralny dyrektora, bezprogramowość repertuaru, zakrzepła rutyna gry i inscenizacji. Zdarzały się rzeczy pocieszne, np. farsa *Kontroler wagonów sypialnych* (obrana na benefis) figurowała na afiszu obok akademii ku czci Moliera, w towarzystwie *Klątwy* i *Zemsty* i *Boya*, który miał na akademii prelekcję o Molierze... przed *Kontrolerem wagonów sypialnych*⁵⁷.

Wandurski rozpoczyna w tym czasie działalność w amatorskim ruchu teatralnym. Łódź — ogromne skupisko proletariatu — wydała mu się terenem szczególnie wdzięcznym do rozwinięcia aktywności w tym kierunku. Istotnie, po zaleczeniu najbardziej dotkliwych skutków wojny i osiągnięciu pewnej stabilizacji zainteresowania pracą oświatową i teatrem amatorskim wśród robotników odżywają. Wspierała je niedawna, żywa jeszcze tradycja takiej działalności sprzed wojny, kiedy to po wydarzeniach rewolucyjnych 1905—1907 roku zaznaczył się szczególnie silny pęd proletariatu łódzkiego do pracy samokształceniowej, któremu towarzyszyły także zainteresowania zdobyciami kultury, zwłaszcza zaś teatrem, także tworzonym przez nich samych — teatrem amatorskim⁵⁸. Działania wojenne znacznie osłabiły te dążenia, ale np. do 1919 roku kontynuowało swoją działalność Stowarzyszenie Oświatowe „Światło”, będące ogniskiem ruchu komunistycznego.

Zainteresowania teatralnym ruchem amatorskim z biegiem lat przybierały na sile: każde niemal towarzystwo śpiewacze, a było ich kilkanaście, każdy związek młodzieżowy, była ich

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ W. Wandurski, *Teatr Miejski w Łodzi*, „Robotnik”, 1922, nr 256, s. 2.

⁵⁸ Por. W. L. Karwacki, *Działalność PPS-Lewicy w latach 1906—1919*, Łódź 1964.

także duża ilość o różnych orientacjach politycznych, prowadziły akcję „kółek dramatycznych”; nie brak było także zainteresowań przejawianych przez młodzież szkolną i różne „kółka parafialne”. Dużą inicjatywę w tej dziedzinie wykazywały partie polityczne, a szczególnie związki zawodowe. W Łodzi próby założenia stałej sceny robotniczej czynione były wielokrotnie. Do 1921 roku przetrwał założony i subsydiowany przez Chadejcę Teatr Robotniczy.

Rzecz prosta — pisał o tym teatrze Wandurski — impreza nie miała nic wspólnego z ideologią proletariacką. Sztuczydełka z kiepska patriotyczne, w rodzaju *Kościuszki pod Maciejowicami*, nieodzowny Żyd w becze i karmelkowa *Królowa przedmieścia* — taki „ludowy” i „budujący” repertuar, wykonywany przez „artystów” spod ciemnej gwiazdy, przeważnie amatorów-sklepikarzy — zraził prędko publiczność i teatr upadł⁵⁹.

Przez parę lat działało koło dramatyczne przy Domu Ludowym (ul. Przejazd 34), prowadzone przez Stowarzyszenie Młodzieży Polskiej. Jego repertuar nie odbiegał także od modelu scenek amatorskich, którego charakterystykę dał Wandurski na przykładzie Teatru Robotniczego⁶⁰.

Witold Wandurski zabrał się do uzdrawiania tej dziedziny życia kulturalnego robotników z podziwu godną systematycznością. Rozpoczął od zorganizowania kursów teatralnych dla młodych robotników zrzeszonych w związku młodzieży robotniczej „Siła”. W maju 1922 roku przy pomocy Wydziału Oświaty i Kultury uruchomił „studia teatralne”, zostając jednocześnie kierownikiem tej pierwszej w dziejach łódzkiego teatru amatorskiego „szkoły dramatycznej”. Zajęcia na kursie składały się z części praktycznej i teoretycznej. Część pierwsza obejmowała naukę wymowy, której uczył przy pomocy deklamacji chóralnej, oraz ćwiczenia z mimiki i gimnastyki rytmicznej. Wiadomości teoretyczne dawkowane były oszczędnie, zazwyczaj w trakcie zajęć praktycznych, i obejmowały podstawowe wiadomości z teorii teatru i historii rozwoju scen robotniczych w Związku Radzieckim, Niemczech i innych krajach. Rezultaty w stosunku do wniesionego wysiłku były mizerne. Analizując przyczyn niepowodzeń kierownik dochodził do wniosku, że złożyła się na nie swoista cecha aktorów-amatorów — niecierpliwość, chęć jak

⁵⁹ W. Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Nowa Kultura”, 1923, nr 4, s. 103.

⁶⁰ Np. 22 stycznia 1923 r. koło dramatyczne Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej, wystawiło w Domu Ludowym przy ul. Przejazd 34 jasełka *Betlejem polskie* L. Rydla, „Kurier Polski”, 1923, nr 18.

najszybszego „popisania się” na scenie oraz stale pogarszające się warunki (wyrzucanie z lokalu, ograniczanie godzin zajęć itp.) W rezultacie po czteromiesięcznej pracy z niewielkim zespołem musiał zaniechać dalszych wysiłków zmierzających do stworzenia — jak to określał — „artystycznego teatru robotniczego”⁶¹. Nie wszystko jednak poszło na marne, nieliczni co prawda, ale na pewno ci rzetelniej utalentowani, zdawszy sobie sprawę z tego, ile koniecznego wysiłku i cierpliwości wymaga opanowanie rzemiosła aktorskiego, zaczęli starać się o przyjęcie do założonej w jesieni 1922 roku przy Teatrze Miejskim w Łodzi Szkoły Dramatycznej, inni już wprost trafili później do zespołu Sceny Robotniczej.

Nie ustawały po tym niepowodzeniu zabiegi i starania Wandurskiego wokół stworzenia w Łodzi stałej placówki „nowej kultury robotniczej”, ale przy kolejnej próbie szukać będzie oparcia już nie we współpracy z magistratem, ale ze związkami zawodowymi, o czym będziemy mówić szerzej w osobnym rozdziale.

Tymczasem nie wygasła jego współpraca z teatrem zawodowym, choć można by tak sądzić na podstawie pisma, które na początku sezonu teatralnego wysłała do nowego kierownictwa teatru Komisja Teatralna. Pisano w nim: „Niniejszym komunikujemy, iż z dniem 1 września 1922 należy wstrzymać wypłatę pensji Witoldowi Wandurskiemu, lektorowi Teatru Miejskiego, ponieważ od dnia tego powyższe stanowisko zostaje zlikwidowane”, a w piśmie do zainteresowanego dodawano: „wszystkie zobowiązania Magistratu względem Szanownego Pana, dotyczące stanowiska lektora, ustają”⁶².

Dyrekcję Teatru Miejskiego w sezonie 1922/1923 objął Henryk Barwiński, kierownikiem literackim został poeta lwowski Józef Wittlin, kierownikiem działu dekoracyjnego — Andrzej Pronaszko. Wandurski-recenzent witał te zmiany niemal entuzjastycznie, wiele sobie obiecując po zmianie kierownictwa. Barwiński wystąpił na otwarciu sezonu z ambitną inscenizacją *Sułkowskiego* Stefana Żeromskiego, poprzedzoną słowem wstępnym nowego kierownika literackiego. Energiczny dyrektor, odnotowywał Wandurski, podbił publiczność wstępnym bojem, zabierając się do pracy z „młodzieńczym entuzjazmem [...] ufny w zwycięstwo sztuki polskiej w tak zmechanizowanym mieście, jakim jest z ducha międzynarodowa Łódź”, pozyskując do

⁶¹ Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*.

⁶² APŁ, jw.

współpracy szereg wybitnych sił aktorskich i reżyserskich. Plan repertuarowy przewidywał wystawienie szeregu utworów z wielkiego repertuaru oraz kilku sztuk nowoczesnych dramaturgów europejskich i polskich. Najbardziej jednak cieszyło recenzenta uwzględnienie propozycji widowni robotniczej. „Ma być — pisał — specjalnie dla zrzesseń robotniczych kilka nowoczesnych dramatów socjalnych, czego bardzo pragnie widownia proletariacka”⁶³.

Uznanie dla poczynań nowego kierownictwa, jakiemu dał wyraz Wandurski w recenzji, wynikało także z jego bliskich i dość wielostronnych związków z Teatrem Miejskim w tym sezonie. Uważano go za „doradcę literackiego”⁶⁴ Barwińskiego, wydaje się więc, że miał pewien wpływ na repertuar. Być może, że pod jego wpływem zdecydował się Barwiński wystawić głośną w owym czasie i uchodzącą za „nowoczesną” sztukę N. Jewreinowa *To co najważniejsze* czy dramat „socjalny” R. Rollanda *Wilki (Morituri)* lub *Różę* S. Żeromskiego. Bezsporny natomiast był jego udział w organizowaniu bardzo udanych imprez o charakterze popularyzatorskim, tzw. „poranków literackich” i prelekcji przed przedstawieniami przeznaczonymi dla robotników⁶⁵.

Trudno jednak śledząc współpracę Witolda Wandurskiego z Teatrem Miejskim obronić się przed przekonaniem, że cała energia i pomysłowość tego oddanego sprawom teatru człowieka, jak nikt wtedy w Łodzi zorientowanego we współczesnych tendencjach teatru i niemal urzeczonego ideą nowoczesności, została skierowana na boczny tor, największym bowiem jego osiągnięciem była — Szkoła Dramatyczna.

Potrzebę założenia takiej placówki w Łodzi widziano już od dawna. Komisja Teatralna proponowała zorganizowanie jej w 1921 r. Zelwerowiczowi, który odmówił, argumentując rozsądnie, że z powodu braku fachowych sił placówka taka nie mogła-

⁶³ Wandurski, *Teatr Miejski w Łodzi*.

⁶⁴ Np. B. Dudziński, dziennikarz łódzki, zwracał się w tej sprawie do Komisji Teatralnej o wyjaśnienie. APŁ. Wydział Oświaty i Kultury m. Łodzi, sygn. 1224, k. 112.

⁶⁵ W sezonie teatralnym 1922/1923 Teatr Miejski urządził siedem poranków literackich. Pierwszym uczczono piętnastą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego, następnie poświęcone były Szekspirowi, starej komedii jarmarcznej, starej poezji greckiej, nowej poezji polskiej. Prelegentami byli: W. Horzyca, J. Wittlin i W. Wandurski, („Republika”, 1923, nr 153); Wandurski wygłaszał prelekcje przed spektaklami teatralnymi przeznaczonymi dla zrzesseń robotniczych i kulturalnych; dla młodzieży szkolnej podobne prelekcje wygłaszał Śliwiński, wizytator szkół łódzkich.

by stanąć na wysokości zadania. Dopiero kandydat na dyrektora w sezonie 1922/1923 zapowiadał jej zorganizowanie⁶⁶. Inicjatywę na początku sezonu podjęła istotnie Komisja Teatralna, czyniąc tę sprawę przedmiotem debat na paru kolejnych posiedzeniach we wrześniu. W rezultacie 25 września przyjęto statut nowej szkoły opracowany przez Witolda Wandurskiego, powołując go jednocześnie na sekretarza Szkoły Dramatycznej, zaś jej kierownictwo powierzając dyrektorowi teatru, Barwińskiemu.

Tymczasem nieoczekiwanie pojawiły się trudności, mianowicie Magistrat, który od poprzedniego sezonu wziął na siebie koszty związane z prowadzeniem Teatru Miejskiego, nie podjął się finansowania Szkoły Dramatycznej jako placówki samodzielnej. Decyzję motywowano następująco:

[...] postanowiono nie przystępować — ze względu na stan finansowy miasta — do organizacji w br. administracyjnym Miejskiej Szkoły Dramatycznej, zezwolić natomiast dyr. Barwińskiemu na zorganizowanie na własną rękę pod egidą Komisji Teatralnej szkoły dramatycznej przy Teatrze Miejskim w Łodzi

oraz — co pomogło dojść do skutku temu przedsięwzięciu —

wyasygnować z funduszków miejskich ławnikowi W. Gackiemu, przewodniczącemu Komisji Teatralnej, 150 tysięcy marek tytułem zaliczki na uruchomienie szkoły dramatycznej⁶⁷.

Po tych decyzjach przystąpił Wandurski do organizowania pierwszej w Łodzi szkoły teatralnej. Zacząć trzeba było od kłopotliwie absorbującego pisania najrozmaitszych podań, próśb o zezwolenie na otwarcie szkoły, poszukiwań pomieszczenia dla niej, wreszcie — sprawy najważniejszej — ustalania programu nauczania i doboru grona nauczycielskiego. W rezultacie tych zabiegów w pierwszych dniach października pojawił się na tablicach ogłoszeniowych miasta, obok afiszów teatralnych, afisz zapowiadający otwarcie Szkoły Dramatycznej, w którym publikowano także jej program⁶⁸.

Według tej zapowiedzi nauka sztuki aktorskiej trwać miała dwa lata, podzielone na dwa kursy, te z kolei na dwa semestry. W sezonie 1922/23 uruchamiano tylko kurs młodszy (przygotowawczy). Program kursu w pierwszym semestrze obejmował: technikę wymowy (dykcję), słowo rytmiczne (deklamację),

⁶⁶ *Kandydat na dyrektora teatru*, „Rozwój”, 1922, nr 115.

⁶⁷ APŁ, Wydział Kultury i Oświaty m. Łodzi, sygn. 1235, k. 45.

⁶⁸ Zachowany egzemplarz afisza Szkoły Dramatycznej znajduje się w aktach APŁ, jw.

mimodramę, gimnastykę rytmiczną i oddechową, a ponadto literaturę dramatyczną polską i obcą, historię teatru do średniowiecza, teorię teatru, psychologię ogólną oraz ćwiczenia praktyczne. W drugim semestrze przewidywano dalszy ciąg historii teatru (do Szekspira) oraz początki charakterystyki, fechtunek i psychologię doświadczalną. Razem wynosiło to 12 godzin zajęć tygodniowo, które odbywać się miały codziennie od godziny 5 do 7 wieczorem, początkowo w zastępczym lokalu Wydziału Oświaty i Kultury przy ul. Piramowicza, później w przerobionym w tym celu foyer Teatru Miejskiego.

W afiszu ogłaszającym otwarcie szkoły zapowiadano, że zespół nauczycielski składać się będzie z najwybitniejszych sił artystycznych i pedagogicznych miejscowych i warszawskich. W rezultacie jednak — zapewne także z powodu kłopotów materialnych, z którymi walczone od początku — nie zdołano zapewnić szkole współpracy żadnego z wybitnych artystów stolicy. Wykładowcami w Szkole Dramatycznej zostali, aktorzy teatru i literaci: Henryk Barwiński, zarazem dyrektor Szkoły i Teatru Miejskiego, poprowadził lekcje deklamacji, Roman Tański, aktor dramatyczny — dykcję, Kazimierz Oswald, aktor dramatyczny scen polskich i niemieckich — mimodramę i początki charakterystyki, Zenobia Janczewska, aktorka dramatyczna i tancerka, posiadająca specjalne studia z zakresu tańca plastycznego — gimnastykę rytmiczną i oddechową, Józef Wittlin, kierownik literacki Szkoły i Teatru Miejskiego — wykłady z literatury polskiej i obcej, Witold Wandurski, „literat i aspirant reżyserski, zatwierdzony przez ZASP”⁶⁹ — wykłady z historii teatru i teorii teatru, oraz Władysław Gacki, literat i profesor szkół średnich, posiadający dyplom lekarski (Lozanna 1908 r.) — wykłady z psychologii. Wymienieni prelegenci i nauczyciele stanowili jednocześnie radę pedagogiczną Szkoły Dramatycznej, z ich też grona została wybrana komisja egzaminacyjna⁷⁰.

Kandydaci do nowo otwartej szkoły napłynęli wcale licznie; ze zgłoszonej liczby około 35 kandydatów przyjęto bez zastrzeżeń 15 osób, warunkowo 6, wyróżniając za szczególne uzdolnienia tylko dwie kandydatki⁷¹. Połowa z 12 rozpoczynających stu-

⁶⁹ „Scena Polska” (1923, nr 1—3, s. 74) ogłosiła uchwałę zarządu ZASP z dn. 7 listopada br. (okólnik nr 126/V), że m. in. zatwierdzono W. Wandurskiego „w charakterze aspiranta reżyserskiego dramatu i komedii”.

⁷⁰ W skład jej wchodził: jako przewodniczący W. Gacki, później J. Piłarski, oraz R. Tański, K. Oswald, J. Wittlin i jako sekretarz W. Wandurski.

⁷¹ Przyjęto na kurs wstępny następujące osoby: M. Adamczyk, M. Ałaszewski, Z. Bezbrodzianka, E. Eiseman, L. Gurynowiczówna, L. Hołc, N. Ickeronówna, M. Kanówna, D. Klingbeilówna, N. Kac, E. Krześcińska, Z. Litwicka,

dia kobiet uczyła się już zawodu aktorskiego bądź w szkołach dramatycznych, bądź też prywatnie u znanych aktorów łódzkich i warszawskich (Wysockiej, Siennickiej, Noskowskiego, Leszczyca, Pilarskiego)⁷². Większość uczniów stanowili urzędnicy (7 osób) i nauczycielki (5 osób), pozostali to uczniowie (3 osoby), jeden student, jeden technik i cztery osoby bez zawodu.

Zespół uczniów Szkoły (składający się początkowo z 21 osób, później liczył 23 osoby) szybko skonsolidował się tworząc zgrany kolektyw; sprzyjały temu zbiorowo prowadzone zajęcia, wspólne — także grupowe — występy. Metody pracy i formy organizacyjne, sugerowane przez faktycznie kierującego kursem sekretarza, świadomie zmierzały do wykształcenia zespołu, umiejętności współdziałania w grupie, wytworzenia zbiorowej odpowiedzialności kolektywu — w konsekwencji prowadziły więc do społecznego zaangażowania uczniów zarówno w sprawy szkoły, jak i publiczne. Wandurskiemu chodziło o wykształcenie odpowiedzialnego za sprawy kultury w robotniczym mieście, przygotowanego wszechstronnie do pełnienia społecznej służby w tej dziedzinie — aktora-społecznika.

Dążenia te przejawiały się wielostronnie, począwszy od wewnętrznych form organizacyjnych, które przyjął zespół, do publicznych występów uczniów, zawsze kolektywnych. Ponieważ zespół słuchaczy szkoły składał się głównie z ludzi pracujących, niewiele zarabiających (źle uposażeni urzędnicy i nauczyciele), oraz z uwagi na brak stabilizacji gospodarczej, silnie odczuwanej w Łodzi, zorganizowano — nie bez inspiracji sekretarza⁷³ — samopomoc uczniowską. Celem jej było nie tylko zabezpieczenie umożliwiających kontynuowanie studiów warunków materialnych (rozdział stypendiów przyznawanych przez Magistrat m. Łodzi, wspólne dzielenie dochodu ze statystowania, organizowanie zarobkowych występów, np. „Choinki” dla dzieci i in.), ale także troska o losy szkoły, stale zagrożonej w kontynuowaniu swej działalności. Tak np. pod koniec 1922 roku przeprowadzono wnioski o umiastowienie szkoły; Magistrat

C. Michalakówna, L. Rakowska, M. Serwatowska, J. Sowiński, M. Stawski, F. Weinberżanka, B. Watanowski; wyróżniono za szczególne uzdolnienia Litwicką i Serwatowską; w ciągu roku przyjęto jeszcze Z. Pacanowską, Z. Hirszfelda, A. Mycielskiego, C. Melcer-Dworecką. Pierwszy rok kursu ukończyło tylko 18 osób.

⁷² Wcześniej uczyli się już sztuki aktorskiej: Z. Bezbrodzianka, D. Klingbeilówna, Z. Litwicka, M. Serwatowska (debiutowała już w *Weselu* za dykcji A. Zełwerowicza w Łodzi), Z. Tymowska i F. Weinberżanka.

⁷³ Wandurski pisał podania uczniom zorganizowanym w samopomocy, por. APL, jw., sygn. 1235.

m. Łodzi na posiedzeniu w dniu 29 grudnia zatwierdził propozycję Komisji Teatralnej w tej sprawie, ale Rada Miejska przed swym rozwiązaniem (w styczniu 1923 r. odbyły się wybory do nowej Rady) nie zdążyła uchwalić odpowiedniego wniosku i nowa Rada na posiedzeniu w dniu 27 lutego 1923 r. uchwałą tę anulowała⁷⁴. Wtedy to słuchacze szkoły, zorganizowani w samopomocy uczniowskiej, wystosowali pismo do Komisji Teatralnej, motywując potrzebę istnienia szkoły interesem społecznym, ogromnymi potrzebami kulturalnymi robotniczego miasta, które oni kiedyś mieli także zaspokajać. W podaniu tym pisano:

Zainteresowani w wysokim stopniu istnieniem Szkoły Dramatycznej w Łodzi, my, uczniowie i uczennice Szkoły Dramatycznej, zwracamy się do Komisji Teatralnej z prośbą o poparcie naszych starań co do utrzymania przy życiu tej placówki pedagogiczno-artystycznej na gruncie łódzkim.

Szkoła nasza, założona przez grono artystów dbających o rozwój naszego teatru, skoncentrowała grupę ludzi, pragnących poświęcić się sztuce. Zespół uczniów i uczennic Szkoły Dramatycznej został skompletowany wyłącznie spośród pracujących, którzy, jak wiadomo, przeżywają obecnie ciężki kryzys materialny. Dlatego też nie jesteśmy w stanie płacić tak wysokiego wpisowego⁷⁵, z którego wyłącznie mogłaby utrzymać się Szkoła Dramatyczna.

Zwracamy się przeto do Komisji Teatralnej z prośbą o poczynienie odpowiednich kroków w Magistracie i Radzie Miejskiej m. Łodzi w sprawie umiastowienia szkoły, co nie będzie zbyt wielkim ciężarem dla budżetu miasta. Przez to Magistrat przyczyni się do krzewienia polskiej kultury na gruncie ducha międzynarodowej Łodzi. Zwracając się z powyższą prośbą gorącą, my, uczennice i uczniowie Szkoły Dramatycznej, przyrzekamy ze swej strony, że dołożymy wszelkich starań i wyłożymy wszystkie siły, by zagrożona w swym istnieniu placówka kulturalna słowa polskiego w Łodzi mogła istnieć i prosperować na chwałę naszego miasta⁷⁶.

Nie odniosła skutku natychmiastowego także kolejna akcja słuchaczy szkoły, podjęta w momencie ponownego zagrożenia istnienia szkoły na progu nowego sezonu teatralnego. Podkreślono wtedy wolę pracy dla dobra sceny polskiej i trwały zapał członków zespołu, który kontynuuje studia mimo złych warunków materialnych, braku scenki eksperymentalnej i mnożących się trudności technicznych. Szło już wtedy nie tyle o umiastowienie szkoły, bo to nie miało większych szans (Magistrat powrócił w sezonie 1923/24 do dawnego systemu wydzierżawiania teatru i stał się dla niego dotacji, zrzekając się obowiązków płynących z umiastowienia), ale o dalsze istnienie szkoły. Była to sytuacja

⁷⁴ APŁ, jw., k. 70.

⁷⁵ Wynosiło 25 000 marek miesięcznie.

⁷⁶ APŁ, jw.

szczególne krytyczna, na kolejnych posiedzeniach Komisji Teatralnej we wrześniu i październiku 1923 roku sprawę Szkoły Dramatycznej bez uzasadnienia odkładano⁷⁷. Zatrokana o dalsze losy 18 absolwentów kursu pierwszego „Republika” (redaktorem działu literackiego był w niej Witold Wandurski) apelowała już w sierpniu, by miasto wzięło w swoje ręce losy szkoły:

W ubiegłym roku — pisano — prowadził dyr. Barwiński Szkołę Dramatyczną w Łodzi, która dzięki jego wyczerpanej pracy kierowniczej oraz szacunku, jakim się wśród uczniów cieszyła, stała na bardzo wysokim poziomie, odpowiadając w zupełności zamiarom i intencjom uczniów, którzy chcieli się poświęcić sztuce. Jedną z ujemnych cech istnienia szkoły była ta okoliczność, że nie zostało ustalone ostatecznie, czy szkoła jest miejska, czy też nie. Z początku otrzymywała pewne zasiłki od Magistratu, obecnie z powodu braku władz teatralnych szkoła *de facto* nie istnieje. Pozbawiono ją lokalu. Wydział Oświaty i Kultury winien pomóc tej pożytecznej placówce⁷⁸.

Dopiero na wniosek T. Leszczyca przedstawiony Komisji Teatralnej 26 października, a więc dość długo po otwarciu nowego sezonu, postanowiono w najbliższym czasie uruchomić kurs drugi i zorganizować ponadto kurs instruktorski dla reżyserów-amatorów Kół Oświatowych, słuchaczy Miejskich Kursów Doksztalcania⁷⁹. Potwierdziła te decyzje prasa łódzka ogłaszając, że od 30 października zostaje uruchomiony drugi kurs Szkoły Dramatycznej i ogólnie zapoznając z jej programem:

Prócz przedmiotów wykładanych w ubiegłym roku na kursie pierwszym przybywa charakteryzacja i szermierka, większą uwagę zwróci się na plastykę oraz sztukę mimiczną. Kurs drugi obejmuje, prócz studiów teoretycznych i historii teatru oraz literatury dramatycznej — wykłady z reżyserii, kostiumologii, szermierki, tańca scenicznego, gry filmowej oraz zajęcia praktyczne ze sztuki scenicznej, analizę ról, gry, próby i przygotowania widowisk scenicznych.

Grono nauczycielskie zostało znacznie zwiększone. Znajdujemy tam szereg znanych już na polu teatru nazwisk. Szkoła uzyskała następujących wykładowców: Halinę Starską, Zenobię Janczewską, Paszkę-Tollakową, Józefa Wittlina, Witolda Wandurskiego, Jana Boneckiego, J. Wodyńskiego i in. Dyrekcję objął Kazimierz Wroczyński, wykładający zarazem literaturę dramatyczną. Kierownictwo artystyczne objął reżyser Tadeusz Leszczyca, który prowadzi zajęcia praktyczne sztuki scenicznej na kursie wyższym⁸⁰.

Szczególne żywą działalność przejawiała Szkoła Dramatyczna w pierwszym roku działalności. Zespół uczniów brał udział

⁷⁷ APŁ. jw. k. 73; Sprawę Szkoły Dramatycznej zdjęto z porządku obrad Komisji Teatralnej w dn. 6 i 20 września oraz 1 października 1923 r. i odtłozono na dalszy termin.

⁷⁸ *Losy adeptów Szkoły Dramatycznej*, „Republika”, 1923, nr 204.

⁷⁹ APŁ, jw.

⁸⁰ *Szkoła Dramatyczna w Łodzi*, „Republika”, 1923, nr 283.

nie tylko w statystowaniu, ale także w imprezach wymagających pewnego aktorskiego przygotowania. Wspomniano już o urządzanych przez Teatr Miejski porankach literackich, w tych to właśnie niezwykle udanych przedsięwzięciach teatru powszechnie brali udział uczniowie, występując jako zespół w partiach chórowych. Najbardziej udanym wystąpieniem był poranek poświęcony poezji greckiej, opracowany przez J. Wittlina, w którym uznanie zyskał znakomicie przygotowany chór. Z programem tym w czerwcu 1923 roku wyjechała do Warszawy na zaproszenie J. Osterwy, dyrektora teatru Reduta, S. Wysockiej i M. Orlicza, redaktora „Sceny Polskiej”, łódzka Szkoła Dramatyczna⁸¹, która w Pomarańczarni w Łazienkach dała dwa poranki zyskując uznanie prasy warszawskiej.

W drugim roku istnienia Szkoły zainteresowanie tą placówką wyraźnie przygasa, wiąże się to bez wątpienia z osłabieniem publicznej działalności uczniów, której rangi i znaczenia dodawała w ubiegłym sezonie scena Teatru Miejskiego. Usunięcie jej z budynku teatru (znalazła pomieszczenie w jednej ze szkół łódzkich) wpłynęło także na rozluźnienie kontaktów ze sceną zawodową. Wydaje się, że nowy dyrektor teatru, K. Wroczyński, zobowiązany do kontynuowania opieki nad szkołą — zapewne wbrew swoim planom — nie darzył tej placówki szczególnym zainteresowaniem. Osłabł ponadto wobec rozlicznych trudności piętujących się wokół jej prowadzenia zapal sekretarza szkoły, Wandurskiego, którego związki z Teatrem Miejskim w tym sezonie zupełnie się rozluźniły; był tylko wykładowcą w Szkole Dramatycznej. Jego energię pochłaniały prawie całkowicie problemy teatru proletariackiego, tym bardziej że udało się stworzyć w Łodzi taką placówkę. Rozpoczęli w niej także pracę niektórzy wychowankowie Szkoły Dramatycznej; dwoje z nich, rzetelnie utalentowanych, Zula Pacanowska i Mieczysław Stawski, stali się wkrótce czołowymi aktorami robotniczej sceny, łącząc pracę artystyczną z aktywną działalnością polityczną. Tą placówką nowej kultury teatralnej była od 1923 roku łódzka Scena Robotnicza.

5

Założenie Sceny Robotniczej w Łodzi było decyzją dojrzałą i zadziwiająco wszechstronnie przygotowaną. Poprzedziła ją dwuletnia działalność Witolda Wandurskiego na gruncie łódz-

⁸¹ Wyjazd do Warszawy łódzkiej Szkoły Dramatycznej, „Republika”, 1923, nr 164.

kim, zmierzająca wyraźnie w kierunku przygotowania aktywu zainteresowanego tą sprawą, w tym także przysposobienia kadry aktorskiej, chodziło bowiem od początku twórcy tej sceny o jak najwyższy poziom artystyczny nowej placówki. Poprzedziła ją także żywa działalność publicystyczno-teoretyczna poety, będąca wynikiem jego doświadczeń i przemyśleń. Tej stronie działalności twórcy teatru robotniczego chcemy poświęcić nieco uwagi.

Sprawy amatorskiego teatru robotniczego jawią się po pierwszej wojnie jako problem zupełnie nowy — otwarty. Jeśli nawet dość skrupulatnie uwzględni się nikłą tradycję poszczególnych ośrodków w tej dziedzinie, to i tak przy największej ostrożności w ocenie można jedynie określić ten dorobek jako nieoryginalny, zabłąkany na peryferiach teatru zawodowego, od którego przejął — jakże żałośnie w efekcie powielane — środki wyrazu. Inna natomiast kwestia z tym zagadnieniem związana rysowała się od lat kilkunastu z nie spotykaną dotychczas ostrością i siłą — było to zainteresowanie robotników teatrem. Obudziła te ambicje kulturalne rewolucja lat 1905—1907, dostrzegał już nową widownię wielki znawca i artysta teatru — Pawlikowski we Lwowie; rozumiał jej potrzeby znakomity aktor i reżyser — Zelwerowicz w Łodzi. Po wojnie problemy te zwielokrotniły się, dojrzały pod wpływem Rewolucji Październikowej do rozwiązania. U wschodnich i zachodnich sąsiadów Polski masowo powstawały teatry robotnicze; tak było w Rosji Radzieckiej i w Niemczech, gdzie szczególnie bujnie rozwinął się ten ruch w Republice Weimarskiej, przeradzając się później w zjawisko o odrębnym i swoście oryginalnym kształcie⁸². W Polsce odbicie tych spraw było znacznie słabsze, nie dodawały mu siły bezpośrednie wydarzenia rewolucyjne, ale garstka inteligencji komunistycznej i lewicowej zdała sobie sprawę z wagi problemu, z siły oddziaływania takiego teatru. Wspomniano już o wysiłkach czynionych w tej mierze przez A. Sokolicz w Warszawie, której szlachetny trud pozbawiony był jednak twórczej koncepcji, opartej o nowe zdobycze teatru. Przeciwnie niż u Wandurskiego — jego model nowego, artystycznego teatru robotniczego zarysowany był wyraziście, właśnie w oparciu o propozycje nowoczesnego teatru, którego był gorącym rzecznikiem.

Rozpoczął swoją pracę od analizy arcyważnego dla każdego teatru problemu widowni i jej potrzeb. Pierwsze wnioski na ten

⁸² Por. L. Hoffmann, D. Hoffmann-Oswald, *Deutsches Arbeitertheater. 1918—1933. Eine Dokumentations*, Berlin 1961.

temat formułował już przy okazji publikowania w „Teatrze Ludowym” cyklu artykułów pt. *Inscentizacja podań ludowych*, odnosiło się to do widowni wiejskiej; szerzej próbował przedstawić ten problem na marginesie „rozprawki reżyserskiej”, napisanej z okazji wystawienia *Makbeta* w Teatrze Miejskim w Łodzi i publikowanej w łódzkiej „Republice” w 1923 r.

Treść sztuki — pisał w cytowanym artykule — ma odpowiadać podświadomym życzeniom widowni. Wiadomo, że najbardziej rozpowszechnioną formą tych życzeń są zwykle zagadnienia aktualne. Należy przy tym uwzględnić czynnik klasowy. Patrząc z tego punktu widzenia na repertuar bieżący scen polskich, zrozumiemy, dlaczego drobnomieszczaństwo, które stanowi obecnie jądro publiczności teatralnej, lubi *Czysty interes* Kiedrzyńskiego lub *Sublokatorkę* Grzymały-Siedleckiego. Dlaczego — według relacji instruktora teatrów robotniczych S. A. Radka — proletariackie kółka dramatyczne żądają repertuaru złożonego ze sztuk socjalnych, w których by znalazły zrealizowanie dążeń klasy pracującej, marzenia i życzenia [tej klasy], tłumione przez ustrój panujący — a więc sztuki niemożliwe do wystawienia. — Grupy artystyczno-literackie wraz z garstką inteligencji postępowej spragnione są sztuk nowoczesnych, ekspresjonistycznych — sztuk, gdzie znalazły odbicie burze i załamania czujnego na kataklizmy kultury człowieka powojennego⁸³.

Przekonanie o konieczności stosowania klasowego repertuaru dla klasowo zróżnicowanej publiczności było u Wandurskiego trwałe i silnie ugruntowane. W swej publicystyce teatralnej wracał do tej sprawy, akcentując dobitnie swoje stanowisko. W drukowanym półtora roku później w „Życiu Teatru” artykule *Prawa publiczności pisał*:

Trzeba mieć kilka teatrów, z których każdy byłby obliczony na inną, „swoją” publiczność. Musi być teatr dla przyjezdnych ziemian i miejscowych *bourgeois*, musi być teatr dla inteligencji (eksperymentalny), teatr dla drobnomieszczaństwa i teatr dla robotników. Ci ostatni np. coraz głośniejszą żądają teatru o repertuarze socjalnym. Nie znaczy to jeszcze, by teatr wystawiający sztuki o zakresie społecznym miał być teatrem agitacyjnym. Zresztą nie mniej niż repertuaru socjalnego spragnieni są robotnicy klasyków w dobrym wykonaniu: Szekspira, Moflera, Lope de Vegi, Stowackiego, Gogola, Schillera⁸⁴.

Upodobania i żądania tak zróżnicowanej widowni były — według niego — najwyższym prawem dla autora drama-

⁸³ Bohdan [W. Wandurski], *Magia teatralna*, „Republika”, 1923, nr 44.

⁸⁴ W. Wandurski, *Prawa publiczności*, „Życie Teatru”, 1924, nr 45, s. 330.

tycznego, z którymi winien się liczyć i które musi on uwzględnić chcąc osiągnąć powodzenie⁸⁵.

Jeżeli trafne jest — pisał — powiedzenie Norwida, że „poeta jest organizatorem wyobraźni narodu” — to dramatycznego poetę obowiązuje to przede wszystkim. Na tym właśnie polega talent dramaturga, że potrafi on wyczuć podświadome błakające się popędy i dążenia tej publiczności, do której przemawia — i rzucić je w formie twórczego zrealizowania na scenę. Im głębiej zna autor środowisko, dla którego tworzy, im ma szersze poczucie klasowości i wycucie terażniejszości, w której dojrzewają ziarna przyszłości — tym jest on bardziej ponadklasowy i uniwersalny⁸⁶.

Stanowisko Wandurskiego w tej sprawie, jak i kategoryczność sformułowań wywołały ostrą polemikę. Wystąpił z nią autor dramatyczny i krytyk teatralny, Wacław Rogowicz, zarzucając mu schlebienie płytkim gustom publiczności⁸⁷. Przed tym zarzutem bronił się autor wywodów kategorycznie; chodziło mu zawsze — dowodził — o „liczenie się z najgłębszymi potrzebami i tęsknotami oraz podświadomymi dążeniami tej publiczności, dla której się pisze i wystawia dramat: mówilem o organizowaniu twórczym — co się równa dyktatorstwu artystycznemu autora i reżysera”⁸⁸.

Wandurski był dyskutantem pełnym pasji, często bezkompromisowym i apodyktycznym. W ferworze polemicznym zapalał się, ironizował. Problem był istotnie nowy i dyskursywny, nie wyjaśniony jeszcze do końca, zaledwie wtedy zarysowany.

Poglądy polskich komunistów na temat kultury proletariackiej, problemu szeroko w tym czasie dyskutowanego, w tym także proletariackiego teatru kształtowały się przede wszystkim pod wpływem ideologów Proletkultu (głównie A. Bogdanow, w sprawach teatru P. Kierzencew) i zasadały się między innymi na przekonaniu, że istnieje nie tylko odrębna problematyka, ale także odrębne dyspozycje twórcze proletariatu, specyficzny sposób odczuwania ukształtowany w określonych warunkach społecznych i historycznych, które pozwalają mu stworzyć własną, odrębną kulturę. W dążeniach tych wyraźnie przeciwstawiali się kulturze drobnomieszczańskiej i burżuazyjnej, za kulturę

⁸⁵ „Autor przemawiający ze sceny — musi mieć nadzieję podbicia widowni, zasugerowania jej — inaczej widownia go pobije!”, Wandurski, *Prawa publiczności*.

⁸⁶ Tamże, s. 330.

⁸⁷ W. Rogowicz, *W sprawie rozwodowej*, „Życie Teatru”, 1924, nr 48, s. 346—348.

⁸⁸ W. Wandurski, *Zdumiewające odkrycie*, „Życie Teatru”, 1924, nr 51—52, s. 377.

przyszłości uznając bezwzględnie tylko tę, którą stworzą masy pracujące. Wandurskiemu znane były poglądy Kierzencewa na temat teatru, jedynej zwartej i zamkniętej propozycji teatru socjalistycznego, które wyłożył on w książce *Teatr twórczy (Tworczeskij teatr)*, tak jak znane mu były z bezpośrednich obserwacji realizacje sceniczne robotniczego teatru Proletkultu w Moskwie, które widocznie inspirowały jego działalność w tym zakresie. Książka Kierzencewa przez wiele lat uchodziła za programowy manifest teatru radzieckiego, a niektóre jej tezy były realizowane przez bliskiego Wandurskiemu Meyerholda. Wandurski podzielał z radzieckim teoretykiem przekonanie, że teatr nie powinien być miejscem biernych wzruszeń, ale budzić inicjatywę mas. „Należy nie tyle grać dla ludowego audytorium — pisał Kierzencew — ile pomóc mu grać samemu. Oto główne zadania demokratyzacji sztuki. Należy obudzić proletariacką twórczość i pomóc jej znaleźć odpowiednie środki uzewnętrznienia się”⁸⁹.

Spośród polskich reżyserów i teoretyków teatru Wandurski darzył uwagą przede wszystkim teatralną działalność Leona Schillera, zwłaszcza od czasu, kiedy ten zaczął prowadzić Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie. Według wstępnych zapowiedzi miał on być teatrem robotniczym⁹⁰, w istocie jednak dość szybko koncepcja ta miała ulec zmianie⁹¹, za taki jednak Wandurski go uważał i z tego punktu widzenia dokonywał oceny jego działalności.

Jako teatr robotniczy — pisał — odpowiada zaledwie „programowi minimum”. Jest to właśnie placówka kulturalna, uwzględniająca potrzeby polskiego liberalnego „Mittelstandtu”, postępowego mieszczaństwa. — Robotnicy mogą zaczerpnąć dużo kultury artystycznej z widowisk tego teatru, a instruktorzy scen robotniczych mogą się nauczyć smaku i umiejętności operowania estetycznego skromnymi środkami. Nic poza tym⁹².

Teatr w rozumieniu Wandurskiego był więc nie tylko przybytkiem sztuki, ale „jest to — pisał — raczej instytucja, która daje ujście podświadomym i niezrealizowanym jeszcze w życiu popędom widzów”⁹³. Pełnić więc mógł w stosunku do określonej widowni niezwykle ważną funkcję ujawniania dążeń,

⁸⁹ P. M. Kierzencew, *Tworczeskij teatr*, Moskwa 1923, s. 67.

⁹⁰ Ixon [L. Schiller], *O scenę ludową w Warszawie*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 24.

⁹¹ J. Szczublewski, *Artyści i urzędnicy, czyli szaleństwa Leona Schillera*, Warszawa 1961, s. 37.

⁹² Wandurski, *Zdumiewające odkrycie*, s. 378.

⁹³ Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Nowa Kultura”, s. 109.

krystalizowania ich, a także świadomego kształtowania. Z tak pojętą rolą teatru-instytucji wiązał wiele nadziei, przede wszystkim w odniesieniu do nowej publiczności — robotników, których estetyczne upodobania, kształtowane całkowicie przypadkowo, budziły jego zastrzeżenia. Realnie i słusznie oceniał tę sytuację stwierdzając, że „proletariat dzisiejszy w sposobie myślenia i odczuwania, w sferze zainteresowań duchowych i nawyków kulturalnych usposobiony jest bardzo drobnomieszczańsko”, różniąc się dość wyraźnie od zahartowanego w walce klasowej młodego pokolenia robotniczego Niemiec powojennych i Rosji Radzieckiej, które „już uświadomiło sobie poniekąd swą odrębność duchową i wynikające stąd obowiązki budowania nowej kultury, opartej na etyce i estetyce pracy”⁹⁴.

W dziedzinie sztuki sprawa ta wśród polskiego proletariatu przedstawiała się fatalnie. „Nawet najinteligentniejszy robotnik — stwierdzał — a często i kierownik oświatowy, pracujący ideowo wśród proletariatu — w swych poglądach i sympatiach artystycznych niczym się nie różni od przeciętnego łyka drobnomieszczańskiego”⁹⁵. Rozgrzeszał robotników z ich stosunku do teatru, tłumacząc, że nie może ich tu przyciągnąć ani poziom artystyczny, ani repertuar.

Wobec tych zaniedbań skromne tylko rezultaty dawać mogła zmierzająca do rozbudzenia zamięłowań twórczych i wychowania estetycznego robotników wieloletnia i konsekwentnie prowadzona praca wielu oddanych ideowo sprawie ludzi. Jeżeli w dziedzinie teatru z biegiem lat osiągnięcia te były mimo wszystko znaczne, to nie zdołano zrobić wiele (także z braku odpowiednio przygotowanego aktywu) w sprawie plastycznego wychowania robotników. W upodobaniach estetycznych tej klasy „królował dalej kult oleodrukowej brzydoty i lichej tandety”, a stosunek robotników do nowych tendencji w sztuce był więcej niż sceptyczny. Spostrzeżenia te zawarł Wandurski, zwolennik hasła nowej treści w nowej formie, w nie pozbawionym gorczy stwierdzeniu:

gdyby który z młodych malarzy-formistów zaproponował — darmo nawet albo za zwrotem materiałów — udekorować salę związkową według wymagań nowej sztuki, opratej na konstrukcji rytmicznej i na estetyce

⁹⁴ W. Wandurski *Upodobania estetyczne proletariatu*, „Nowa Kultura”, 1923, nr 6, s. 173.

⁹⁵ Tamże, s. 173.

pracy, na pewno żaden z projektów nie zostałby przyjęty, a projektodawca byłby wyśmiany po odejściu, jako „futurysta” — co w pojęciu robotnika polskiego znaczy to samo, co drapichrust, paniczyk, „zawracający ludziom głowę bzdurami”. Rzecz ciekawa, że nie tylko robotnicy, którym ani czas, ani troska o byt nie pozwala wejrzeć uważniej w zagadnienia Nowej Sztuki — ale i przywódcy ideowi ruchu robotniczego w Polsce, nieraz bardzo radykalni w swych poglądach polityczno-społecznych, w stosunku do artystów hołdujących zasadom Nowej Sztuki są dziwnie solidarni z opinią lyków drobnomieszczańskich, a nawet cenzorów⁹⁶.

Działalności kulturalnej wśród robotników patronowały klasowe związki zawodowe, pozostające pod wpływami KPRP, która wzmogła w tym czasie znacznie swą działalność w tej dziedzinie, przywiązując do sprawy tworzenia kultury proletariackiej dużą wagę. W tym celu powołano do życia przy związkach zawodowych specjalne komisje kulturalne. Z pracą oświatową i kulturalną związków klasowych Wandurski był związany od chwili swego powrotu z Rosji Radzieckiej. Początkowo — jeszcze na terenie Warszawy — jako instruktor teatrów robotniczych, później — już w Łodzi — bardziej wielostronnie, inicjując szereg nowych akcji kulturalnych.

Współpracę z Sekcją Kulturalno-Oświatową, utworzoną i działającą przy Okręgowej Komisji Związków Zawodowych (OKZZ) w Łodzi, rozpoczął Wandurski już w 1922 roku, kiedy to jako członek Komisji Teatralnej zajmował się z jej ramienia organizowaniem przedstawień teatralnych dla robotników zrzeszonych w związkach zawodowych. Akcja ta na gruncie łódzkim miała już znaczne tradycje i stała się trwałym zwyczajem Teatru Miejskiego, zastrzegany w kontrakcie z każdym dyrektorem. Dla widowni robotniczej przeznaczano zwykle jedno przedstawienie w tygodniu (najczęściej czwartki lub poniedziałki), udzielając dość znacznej zniżki (nawet 50%). Wandurski był w tym czasie jednym z najczynniejszych prelegentów, którzy wygłaszali pogadanki wprowadzające prawie przed każdym przeznaczonym dla zorganizowanej widowni (stanowili ją najczęściej robotnicy, ale także uczniowie i zrzeszenia kulturalne) przedstawieniem⁹⁷.

Sekcja Kulturalno-Oświatowa była organizmem ruchliwym, podejmującym szereg inicjatyw; tak np. starała się także wpły-

⁹⁶ Tamże, s. 177.

⁹⁷ Por. przypis nr 65.

wać na repertuar Teatru Miejskiego. W aktach Wydziału Kultury i Oświaty m. Łodzi zachowało się pismo, które wystosowano do Komisji Teatralnej prosząc, aby przy układaniu repertuaru wzięto pod uwagę również utwory dramatyczne osnute na tle życia robotników. „Zaznaczamy — pisano w nim — że zdaniem naszym byłoby niezmiernie pożądanym, aby Sekcji Kulturalno-Oświatowej był zasadniczo zagwarantowany pewien wpływ na układanie repertuaru teatralnego”⁹⁸.

Niemalą popularnością cieszyły się „Wieczory nowej poezji polskiej” urządzone w związkach zawodowych przez Wandurskiego, młodego poetę łódzkiego, Mieczysława Brauna, i recytatorkę wierszy nowoczesnych, Danę Białowieską⁹⁹.

Najwyższą działalność zaczęła przejawiać Sekcja w 1923 roku. Wtedy to na odbywanych co tydzień posiedzeniach komisji kulturalno-oświatowej przygotowano i przedyskutowano szeroki program pracy oświatowej wśród robotników miasta, zwracając dużą uwagę na podnoszenie kultury artystycznej. Obok więc stale urządzanych odczytów¹⁰⁰, kursów (np. języka esperanto), uroczystych obchodów różnych rocznic, związanych z ruchem robotniczym, zgłoszono nową, „godną uwagi” propozycję „popularyzacji wśród sfer robotniczych sztuki dramatycznej”¹⁰¹. W tym celu postanowiono nawiązać kontakt z Teatrem Miejskim, by zapewnić sobie opiekę fachowców, chodziło bowiem o stworzenie własnej sceny. Początkowo był to zamysł skromny, chciano zorganizować tylko koło dramatyczne, chór i orkiestrę, których zadaniem byłoby „urozmaicenie programów i wycieczek robotników”¹⁰². Rychło jednak pierwszy pomysł przeobraził się znacznie: na dziewiątym w tym roku posiedzeniu Sekcji Kulturalno-Oświatowej w marcu 1923 roku, „po dłuższej dyskusji” uchwalono powołać do życia teatr robotniczy i powie-

⁹⁸ APŁ, Wydział Oświaty i Kultury m. Łodzi, sygn. 1213, k. 28.

⁹⁹ Pisał o nich Wandurski w artykule *Upodobania estetyczne proletariatu*: „Należy podkreślić, że słuchacze wykazywali zdrowy zmysł krytyczny, najhuczniej bowiem oklaskiwano wiersze Tuwima (*Pieśń sobotniego wieczoru*), futurysty Czyżewskiego (*Pastorałki*) oraz poezje Józefa Wittlina (*Hymn o łyżce zupy*) i Mieczysława Brauna (urywki z poematu *Warszawa i Dzień*)”, „Nowa Kultura”, 1923, nr 6, s. 175. Działalność tę kontynuował Wandurski przez szereg lat.

¹⁰⁰ Np. w styczniu 1923 r. J. Hempel wygłosił prelekcję pt. *Czy jesteśmy chrześcijanami*, w marcu A. Sokolicz odczyt pt. *Kultura a proletariatus* i T. Żarski o walce klas w Rzymie.

¹⁰¹ *Działalność oświatowa związków zawodowych w Łodzi*, „Republika” 1923, nr 20.

¹⁰² B i p., *Z Komisji Kulturalno-Oświatowej przy związkach zawodowych*, „Republika”, 1923, nr 67.

rzyć jego kierownictwo Tadeuszowi Leszczycowi, aktorowi i reżyserowi Teatru Miejskiego¹⁰³.

Inspiratorem tych przedsięwzięć był Wandurski, konsekwentnie dążący do zorganizowania w Łodzi teatru robotniczego; w:dział on w przyszłej scenie możliwość realizacji własnych, przemyślanych koncepcji takiego teatru. Przygotowywał w tym czasie do druku książkę dla teatru robotniczego i publikował w marcowych numerach „Kultury Robotniczej” pierwszy swój utwór dramatyczny pt. *Gięda wszechświatowa*¹⁰⁴. Była to sztuka jednoaktowa o ostrej wymowie społecznej, przedstawiająca giełdę pracy, na której dokonywali transakcji, kupowania siły roboczej, właściciele przedsiębiorstw (Krokodyl, Szakał, Skorpion i in.). Wyrazistości, a nawet pewnej jaskrawości dodawała przedstawionym tu postaciom właścicieli-kapitalistów ich alegoryzacja: w zamiśle autora postaci te pojawiać się miały na scenie w maskach zwierząt, których nazwy nosiły. Utwór zdradzał wyraźne cechy ekspresjonistyczne. Napisany w sposób nowatorski łamał przedział między publicznością a aktorami: na scenie stałe znajdował się tylko makler giełdowy i nabywcy, sprzedający się robotnicy siedzieli natomiast wśród publiczności na widowni. Scena finałna kończyła się zbiorowym odśpiewaniem *Czerwonego Sztandaru*.

Zbiorek *Nowa Scena Robotnicza*, wydany w Spółdzielni Wydawniczej „Książka” w 1923 r. pod redakcją Witolda Wandurskiego, zawierał trzy krótkie utwory dramatyczne: *Prolog do Misterium—buffo* Włodzimierza Majakowskiego, jednoaktowy dramat Iwana Golla *Wybuch* i skecz Mieczysława Brauna *Bombardowanie Europy* oraz obszernie uwagi inscenizacyjne pióra redaktora, który był także autorem przekładów. Tomik poprzedzał ponadto wstęp pt. *Do zespołów robotniczych*, w którym Wandurski przedstawiał cele antologii i ogólnie charakteryzował sytuację robotniczego ruchu amatorskiego w Polsce.

Od lat odczuwano w robotniczym ruchu teatralnym brak odpowiedniego repertuaru. Stąd w przedstawieniach tych teatrów wyraźnie dawała się odczuć pewna monotonia; do żelaznego repertuaru każdej niemal sceny należały takie utwory drama-

¹⁰³ Bip, *Oświata w związkach zawodowych*, „Republika”, 1923, nr 80.

¹⁰⁴ [Wit.] W. Wandurski, *Gięda wszechświatowa*, „Kultura Robotnicza”, 1923, nr 10, s. 310—315; nr 11, s. 371—376. Wandurski nigdy nie potwierdził autorstwa tego utworu, nie wliczał go także do swego dorobku. Osobno, pod pseudonimem Wi-ski i nieco zmienionym tytułem *Gięda światowa*, utwór ten został wydany przez Spółdz. Wyd. „Książka” w Warszawie w 1923 r.

tyczne, jak najczęściej grani *Tkacze* Hauptmanna, *Nadzieja* Heijermansa lub *W Dąbrowej Górniczej* Zapolskiej czy *Święto Majowe* Krygiera. Antologia Wandurskiego przedstawiająca utwory nowe, w nowoczesnej inscenizacji, miała na celu odświeżenie i rozszerzenie tego kanonu repertuarowego, mocno już przestarzałego. Przynosiła więc nie tylko utwory współcześnie napisane, ale także proponowała problematykę inną od dotychczas przedstawianej, był nią żywy po wojnie temat pacyfizmu. Podejmował ten problem Majakowski w *Prologu*, wyraziście przedstawiał go Goll w ekspresjonistycznym obrazku dramatycznym czy Braun w groteskowym skeczu, najsłabszym utworze tego zbioru.

Przed wszystkim jednak chodziło autorowi antologii o wprowadzenie zasadniczych zmian w dotychczas stosowanych formach realizacji widowiska w amatorskim teatrze. „Rzeczy, podane w niniejszym zbiorze — pisał — odbiegają od szablonów zwykłych i wymagają poważnego, artystycznego traktowania sprawy nowego Teatru Robotniczego. Dlatego do każdego utworu dodajemy objaśnienia sceniczne i wskazówki dotyczące gry”¹⁰⁵.

Inscenizator — podobnie jak to już miało miejsce w stosunku do amatorskiego teatru ludowego — proponował maksymalne uproszczenie scenografii, zerwanie z tradycyjnym szablonem realistycznej dekoracji i kostiumu, a zastąpienie jej płaskim, neutralnym w kolorze tłem, które wyraziście mogłoby odbijać prosty w kształcie rekwizyt, jaskrawy szczególnie uproszczonego kostiumu. Zalecał wykorzystywanie w inscenizacji kotar i parawanów, wskazując na ich wielostronne, ekonomicznie proste zastosowanie, a przede wszystkim nowoczesny efekt widowiskowy. Wychodził ze słusznego założenia, że każdy utwór sceniczny wymaga odrębnego stylu teatralnego, który nie może być narzucony, a musi wynikać z właściwie odczytanych intencji utworu, z jego istoty.

Oprawa sceniczna — pisał — dekoracje, kostiumy, światło oraz sposób odtwarzania czy gra aktorska — o ile przedstawienie ma być artystyczne, nawet przy całej skromności środków, jakimi kierownik widowiska rozporządza — musi wynikać z istoty obranego utworu. Wszystkie inne kalkulacje estetyczne — nieraz nawet ciekawe — tracą wartość, jeżeli reżyser nie uwzględni charakteru sztuki, której wystawieniem kieruje¹⁰⁶.

¹⁰⁵ W. Wandurski, *Do zespołów robotniczych*, [w:] *Nowa Scena Robotnicza*, Warszawa 1923, s. 4.

¹⁰⁶ W. Wandurski, *Inscenizacja „Bombardowania Europy”*, tamże, s. 29.

Do utworów, które zebrał w antologii proponował zastosowanie stylu inscenizacji, który nazwał „groteskowym plakatem agitacyjnym”. Polegał on na wykorzystaniu tych metod sugestii, którymi operuje plakat artystyczny, a więc płaszczyzn, zdecydowanych konturów i jaskrawych plam barwnych, tak „by rzucający na plakat okiem, widząc z daleka już poczuł zainteresowanie i zrozumiał od razu o co chodzi”¹⁰⁷.

Znaczenie szczególne przypisywał autor inscenizacji instrumentalizacji głosowej widowiska. Tak np. w utworze Golla poszczególne słowa winny być wymawiane „bardzo wolno i dobitnie, z odpowiednim akcentem i zabarwieniem uczuciowym [podkr. W. W.] — od tego bowiem zależy całkowicie — podkreślał — wrażenie artystyczne całości”, zaś w *Prologu*, utworze „z ducha gromadzkim”, widział zastosowanie deklamacji chóralnej: „głosy ludzkie — pisał — grają tu rolę instrumentów, chór — staje się orkiestrą”¹⁰⁸.

Zbiorek Wandurskiego został oceniony bardzo przychylnie. Recenzent „Życia Teatru” podkreślał „nader ciekawe i oryginalne w pomysle objaśnienia sceniczne [...] będące niejako utrwaleniem inscenizacji jako techniki”. Najważniejsza wydaje się jednak ta uwaga recenzenta, która dotyczy ogólnej oceny uzdolnień twórczych autora zbioru, stwierdzał on mianowicie, że „uwagi Wandurskiego zdradzają nieprzeciętny talent jako inscenizatora i reżysera, umiającego operować środkami więcej niż skromnymi”¹⁰⁹. Recenzent nie podjął się próby oceny przydatności tego zbiorku dla robotniczej sceny amatorskiej, jakby nie zauważył jej wyraźnego adresu, natomiast z uwagi, którą opatrzył inscenizację utworu Golla, należy przypuszczać, że widział jego realizację raczej na kameralnej scenie teatru eksperymentalnego. Uwaga ta nie była pozbawiona słuszności, poza często granym *Prologiem* Majakowskiego, którego zastosowanie według inscenizatora było uniwersalne¹¹⁰, pozostałe utwory nie zyskały popularności. Ich percepcję utrudniał niewątpliwie niski poziom kultury teatralnej wśród robotników, dla których nowość i odrębność sztuk była czymś szokującym. Potwierdza to działalność Łódzkiej Sceny Robotniczej w jej pierwszym okresie istnie-

¹⁰⁷ Tamże, s. 30.

¹⁰⁸ Tamże, s. 15, s. 9.

¹⁰⁹ Śn.eg. *Nowa Scena Robotnicza* [rec.] „Życie Teatru”, 1924, nr 13, s. 102.

¹¹⁰ „Prolog może być — pisał Wandurski — z powodzeniem zastosowany przed każdym widowiskiem o treści socjalnej na Scenie Robotniczej”, *Nowa Scena Robotnicza*, s. 9.

nia, kiedy to w dalszym ciągu korzystano głównie ze starego kanonu repertuarowego.

Uzasadnienie konieczności wprowadzania nowego repertuaru zawarł autor antologii w słowach:

Nowa widownia proletariacka żąda nowego repertuaru, nowej treści scenicznej, o sile wzruszeniowej lub rozśmieszającej, którą współczesny teatr burżuazyjny roztrwonił na farsy buduarowe i dramidelka „salonowe”. Nowa treść wymaga nowej formy. Ta nowa forma winna powstać żywiołowo. Życie samo, zmieniając się zasadniczo w formach społecznych, tym samym rodzi nowe formy wyrazu artystycznego¹¹¹.

Droga do takiego teatru robotniczego nie była w tym czasie ani łatwa, ani też bliska, mimo wszystko jednak nie była nieosiągalna — zaświadczyła o tym najdobitniej praktyka teatralna łódzkiego zespołu amatorskiego.

5

Scena Robotnicza w Łodzi powstała w kwietniu 1923 roku. W pierwszym roku działalności kierownictwo artystyczne spoczywało w rękach Tadeusza Leszczyca, doświadczonego i energicznego reżysera i aktora Teatru Miejskiego. Od 1924 roku prowadzenie sceny objął młody aktor, absolwent szkoły dramatycznej Aleksandra Zelwerowicza, Jerzy Maksymilian Szacki. W okresie dla sceny najbardziej dramatycznym, po zawieszeniu jej działalności wiosną 1925 roku i aresztowaniu członków zespołu, w wyniku czego mogła istnieć dalej tylko półoficjalnie, kierownictwo objął Witold Wandurski. Był on — jak już wiadomo — inspiratorem powstania Sceny Robotniczej, a następnie został członkiem zespołu, związanym z tą placówką od pierwszych chwil jej istnienia, sprawując przez pierwsze dwa lata funkcję organizatora, inscenizatora i prelegenta.

W chwili zorganizowania przez Leszczyca zespołu Wandurski podjął się prowadzenia cyklu pogadarek na tematy teatralne, które, nie przeciążając początkujących aktorów-amatorów wiedzą teoretyczną o teatrze, miały na celu nie tylko zgłębienie tajników sztuki aktorskiej, ale przede wszystkim miały pomagać aktorowi-robotnikowi w rozumieniu ideowych wartości opracowywanych utworów. Dotyczyły one ponadto zagadnień historii teatru, przede wszystkim robotniczego.

Pierwszy zespół aktorski Sceny składał się wyłącznie z ro-

¹¹¹ W. Wandurski, *Przedmowa do dramatu I. Golla „Wybuch”*, [w:] *Nowa Scena Robotnicza*, s. 13.

botnic i robotników pracujących w przemyśle, co nadawało jej charakter wybitnie proletariacki. Wśród pierwszych aktorów Sceny Robotniczej była też nieliczna grupa słuchaczy, którzy wytrwali do końca na prowadzonym przez Wandurskiego kursie teatralnym (maj — sierpień 1922 r.). Tworząc nowy zespół artystyczny postanowiono jednak obrać inną drogę przyciągnięcia robotników i zainteresowania ich teatrem, niż to miało miejsce na wspomnianym kursie. Wandurski zaniechawszy dalszego prowadzenia „studium teatralnego” stwierdzał, że jedną z przyczyn coraz większego uszczuplenia się grona słuchaczy była „niecierpliwość młodzieńcza, żądza popisów, pragnąca wyładować jak najrychlej zasoby swego instynktu teatralnego na deskach scenicznych”¹¹². Tym razem starano się nie ostudzać zapałów żmudną pracą i niełatwą sztuką zdobywania umiejętności aktorskich. Koniecznych wskazówek udzielano już w trakcie pracy nad tekstem sztuki, przenosząc niejako troskę o wykształcenie aktora od razu na grunt praktyczny. Codziennie wieczorem odbywały się próby zespołu, często członkowie przybywali bezpośrednio po zakończonej pracy w fabryce. Przedstawienia i próby odbywały się najczęściej w sali OKZZ przy ul. Dzielnej 50 i w Klubie Kolejowców, który posiadał niewielką własną scenkę; ponadto dość często zespół występował z przygotowanymi już przedstawieniami na scenie Teatru Miejskiego przy ulicy Cegielnianej 63.

Pierwszym utworem wybranym przez zespół do scenicznego opracowania była sztuka. W. Wandurskiego *Giełda światowa*. Wystawiono ją po dwóch tygodniach przygotowań i prób w sali OKZZ i powtórzono pięciokrotnie, ostatnie cztery razy już wspólnie z jednoaktową sztuką Zapolskiej *W Dąbrowie Górniczej*, którą przygotowano jako następną. Publiczność, rekrutująca się niemal wyłącznie z robotników, dopisała; zainteresowanie zespołem wzbudziły bowiem wcześniej jego publiczne otwarte dla wszystkich próby. Mimo dużych niedociągnięć początkujących aktorów i braku odpowiednich kostiumów, pierwsze przedstawienie Sceny Robotniczej posiadało znaczenie istotne. Spełniało w pewnym, na razie niewielkim stopniu zadanie, które według Wandurskiego zawierało istotę teatru robotniczego: łączyło węzeł wspólnoty widzów i aktorów, ułatwiając pełne zrozumienie tendencji sztuki.

Udział poety w przygotowaniu tego pierwszego publicznego

¹¹² Wi - ski [W. Wandurski], *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Nowa Kultura” s. 104.

wystąpienia Sceny Robotniczej był duży. Był nie tylko autorem granego utworu, ale także reżyserem i komentatorem, udzielającym zespołowi w trakcie prób koniecznych wyjaśnień, które miały charakter doksztalujących pogadanek. Dwa pierwsze publiczne występy Sceny Robotniczej (w sali OKZZ i Klubie Kolejowców) były poprzedzone jego prelekcjami o teatrze robotniczym i nowej dramaturgii. Był ponadto jedynym recenzentem, który wnikliwie — nie zapominając o brakach i zaletach przedstawienia — ocenił wysiłek grupy amatorów.

Grano bez masek — pisał w „Nowej Kulturze” — kostiumy były liचे i źle dobrane (np. Wąż Dusiciel ubrany był... po krakowsku). Parawanów nie było, scenę zastępowało małe podium. Role recytowane były naiwnie, dość monotonna. Koniec sztuki zamazano. Cała ironia sytuacji po zjawieniu się Ministra Pracy znikła bez śladu. Śpiewanie *Czerwonego Sztandaru* — wypadło błado... niemrawo... A jednak było coś w tym przedstawieniu, co je wyróżniało dodatnio spośród tysiąca „przedstawień amatorskich”, a nawet „premier” teatrów zawodowych. — To „coś” — to szczery zapal wykonawców, nastrój gromady, poczucie wspólnoty aktorów i widzów — to nuta prawdy, nuta gniewu i oburzenia, dźwięcząca w okrzykach aktorów na widowni. A nawet widzów przejętych narzuconą im rolą¹¹³.

Widownia reagowała żywo na rozgrywające się na scenie wydarzenia, wyrażała swe uznanie i zrozumienie okrzykami oburzenia czy aplauzem dla sympatycznych postaci sztuki. Spektakl zainteresował także garstkę inteligencji, którą przyciągnęła nowość widowiska. Zainteresowanie przedstawieniem było tak duże, że znaczna część zjawiała się na drugim spektaklu.

Bardziej starannie przygotowano następny program Sceny Robotniczej. Reżyser Leszczyc zdecydował się na opracowanie przez zespół znanej sztuki G. Hauptmanna *Tkacze*. Dramat, mimo iż był stałą pozycją repertuaru scen i teatrów robotniczych, nie był łatwy do przygotowania, tym bardziej że młodzi aktorzy Sceny byli jeszcze mało wyrobieni. Role opiekunów zespołu zostały podzielone: Leszczyc pracował nad dykcją aktorów i opracowaniem poszczególnych ról, Wandurski wygłosił szereg pogadanek o sztuce teatru, jego wymogach, o rzemiośle aktora, o budowie i rolach *Tkaczy*. Tym razem praca trwała cały miesiąc. Premiera sztuki odbyła się bardzo uroczyście w Teatrze Miejskim.

Była niedziela 15 lipca — pisał Wandurski. — Upał nieznośny, na sali duszno. Proletariat pochłonięty był akcją strajkową całkowicie. Mimo to sala wypełniona była szczelnie. Sztukę i wykonawców przyjmowano

¹¹³ Tamże, s. 105.

entuzjastycznie. Może właśnie wysokie napięcie antagonizmów klasowych w okresie zacieklej walki ekonomicznej przyczyniło się w znacznym stopniu do niezwykłego powodzenia *Tkaczy*¹¹⁴.

Sztuka ta „chwyciła” łódzką publiczność robotniczą, natchnęła ją nawet do urządzenia manifestacji po zakończeniu spektaklu.

Premierowe przedstawienie *Tkaczy* poprzedziła dłuższa prelekcja Wandurskiego, w której bronił tezy o ideowej i społecznej aktualności sztuki. Przemówienie zostało entuzjastycznie przyjęte przez wypełnioną szczerze robotnikami widownię Teatru Miejskiego.

Mylą się grubo tzw. „znawcy teatru” — mówił poeta — twierdząc, jakoby sztuka Hauptmanna, osnuta na tle walki rozpacznej zepchniętych na dno nędzy tkaczy górnośląskich z żyjącymi po dziś dzień Drajcygerami — zestarzała się. Mylą się twierdząc, że przestała być aktualna i że stała się natomiast nudna. Dla panów „znawców”, smakujących pieprzne diałogi buduarowe — może... Lecz proletariat, zebrany tu na sali, mógłby powiedzieć coś wręcz przeciwnego: raczej zbyt niski poziom dzisiejszej sceny polskiej, bezradnej wobec sztuk socjalnych, osnutych na tle walki klasowej — zbyt niski, by odtworzyć artystycznie tego rodzaju utwory, jak *Tkacze* Hauptmanna. Dopiero teatr proletariacki, którego załączkiem jest — amatorska na razie — Scena Robotnicza w Łodzi, sprostać potrafi zadaniu i wstrząsnąć widza do głębi. Oczywiście względna będzie wartość artystyczna dzisiejszego widowiska, niejednego z widzów razić będą braki i uchybienia, wyniki niewyrobienia scenicznego ludzi warsztatu. A jednak sumienny wysiłek tej garstki entuzjastów i mocna ręka reżysera wyciska na tym widowisku odrębne piętno. Reżyser bowiem — ten maszynista zespołu — dbał nie o wysunięcie poszczególnych ról na czoło, lecz o całość widowiska. Nie jednostka, lecz gromada jest tu bohaterem. Nie szukajcie więc pompy i „bogactw” dekoracji: tylko istotne i niezbędne łożcie tu tłem, na którym rozgrywa się akcja dramatyczna. Dlatego, mimo wszystkie usterki, ten pierwszy występ na większą skalę Sceny Robotniczej nie jest szablonowym „popisem” cierpiących na świeżbę teatralną „amatorów”, lecz świadomym wysiłkiem artystycznym szermierzy Nowej Kultury¹¹⁵.

Wandurski był też najsurowszym krytykiem przedstawienia. Chwaląc dobrą reżyserię, zwłaszcza scen zbiorowych, które wypadły żywo i malowniczo, bardzo krytycznie oceniał wykonanie poszczególnych ról. W miarę, jak nie wyrobieni jeszcze aktorzy „rozgrywali się” — zwłaszcza ci, którzy zaznali już rozkoszy powodzenia na różnych scenach teatrów amatorskich — zaczęli, nie bacząc na resztę zespołu i intencje sztuki, „popisywać się”. Ponadto styl gry, przypominający „żałosnego dziada kościelnego”, udzielił się wszystkim członkom zespołu, wbrew

¹¹⁴ Tamże, s. 106.

¹¹⁵ Tamże, s. 106—107.

założeniom autora i wskazówkom reżysera. Widz w związku z tym nie mógł odczuć narastającego gniewu i buntu tkaczy, a jedynie skargi zrozpaczonych ludzi. Wykazując usterki i braki przedstawienia, miał Wandurski na uwadze dobro teatru, stałe podnoszenie poziomu wykonawstwa, nie ostudzanie mimo wszystko zapału aktorów-amatorów.

Wierzę — pisał — że z zapału proletariatu, a nie z kurzu scen „zawodowych” odrodzi się teatr! Na amatora źle działają stare nałogi, nabyte w „popisywaniu się” na amatorskich scenach drobnomieszczańskich. Nałogi te da się wypłenić. Od burżuazji winien wziąć proletariat tylko środki techniczne. Trzeba opanować głos i nauczyć się władać swym ciałem, opanować ruch. Ideały przyjdą później¹¹⁶.

Po dużym powodzeniu *Tkaczy* Leszczyca wybrał, tym razem mniej fortunnie, sztukę Lucjana Rydla *Z dobrego serca*. Na żądanie zespołu, któremu sztuka nie podobała się, zdjęto ją z afisza po premierowym przedstawieniu. Następne przedstawienia były już zbyt pospiesznie „montowane”; wystawiano sztuki po czterech, pięciu próbach. Zespół pod kierunkiem Leszczyca dbał wyraźnie nie o jakość, lecz o ilość produkcji teatralnych. Według opinii Wandurskiego, przedstawienia „w najlepszym razie przypominały popisy w szkołach podstawowych”¹¹⁷. Wystawiono dwie jednoaktówki pod wspólnym tytułem, *Święto Majowe* Krygiera, *Walkę Galsworthy’ego*, *Człowieka, który redagował gazetę rolniczą Twaina*. Ta ostatnia sztuka stała się powodem dość ostrych kontrowersji między kierownikiem zespołu Leszczycem a Wandurskim, który proponował, by zrobić z niej groteskę-satyre, skierowaną przeciwko prasie burżuazyjnej. Leszczyca, podobnie jak i we wszystkich poprzednio reżyserowanych przez siebie sztukach, polecił zespołowi grać „naturalnie”.

Metody pracy w Scenie Robotniczej były, zdaniem Wandurskiego w pierwszym okresie jej istnienia żywcem brane z działalności kulturalnej związków zawodowych, cała energia zespołu nastawiona była na jedno: grać jak najczęściej. Jednak w miarę upływu czasu zaczęto bardziej starannie dobierać i przygotowywać repertuar teatru — dokonywała się stopniowo, konieczna dla osiągnięcia dobrych wyników, konsolidacja zespołu, osiągnąco coraz lepsze wyrobienie techniczne, obycie ze sceną aktorów-amatorów. Wyrażna poprawa poziomu artystycznego nastąpiła z chwilą objęcia zespołu przez M.J. Szackiego.

¹¹⁶ Tamże, s. 108.

¹¹⁷ W. Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, 1927, nr 4, s. 20.

Nowy kierownik przystąpił do pracy z zapalem, niemałym zapasem energii i dużymi ambicjami, wspierając swoją praktykę teatralną działalnością publicystyczną. Łódzkie środowisko postępowej inteligencji twórczej przejawiało w tym czasie znaczną inicjatywę. Rezultatem tego ożywienia był m.in. założony jesienią 1924 roku, tygodnik polityczny, społeczny i literacki, „Świt”¹¹⁸, pismo o wyraźnych sympatiach komunistycznych. Szacki publikował przez krótki czas (wydano tylko trzy numery pisma) na jego łamach rozważania o teatrze robotniczym i zagadnieniach teatru w ogóle.

W artykule *O teatrze robotniczym* przedstawił swoje poglądy na ten temat. Stwierdzał, że idea tworzenia takiego teatru jest w Polsce wyraźnie zaniedbana, w dalszym ciągu rozumie się pod tą nazwą wszelkiego rodzaju teatry „popularne” i „powszechne”, które ani poziomem gry, ani reżyserii nie odpowiadają wymogom nowoczesnego teatru robotniczego.

Oczy nasze — pisał o przyszłości tego teatru — skierowane są w stronę tych, którzy mają największe prawo domagania się nowego teatru i największą możność stworzenia go własnymi siłami, w stronę ludu i robotników. Od wsi i od dzielnic robotniczych przyjdzie winien i przyjdzie ożywczy pęd energii, który wskrzesi teatr. Wieś i dzielnica robotnicza skieruje swą nieskrępowaną, nieokiełznaną i nie mającą ujęcia siłę żywotną w stronę teatru, z gruntu go przeorze i na swych tytanicznych barkach podniesie wzwyż. Teatr robotniczy musi powstać pod hasłem „sami sobie”. Teatr robotników dla robotników, a z czasem — kto wie — może nie tylko dla robotników¹¹⁹.

Szacki myślał o założeniu zawodowego teatru robotniczego, dlatego też postulował założenie szkoły gry aktorskiej, która dostarczyłaby kadry dla przyszłej placówki kultury robotniczej. Zespół takiego teatru tworzyliby robotnicy przy minimalnym tylko udziale inteligencji: „któż bowiem — argumentował — jest w stanie przemówić do robotnika tak, jak jego brat robotnik?”¹²⁰. Autor artykułu *O teatrze robotniczym* prezentował w swej wypowiedzi popularne w tym czasie wśród polskiej inteligencji komunistycznej poglądy — głoszone w Związku Radzieckim przez Proletkult — budowania przez robotników własnej kultury, co obserwowaliśmy wcześniej także u Wandurskiego.

Energia i zapal młodego kierownika dodatkowo wpłynęły na

¹¹⁸ „Świt. Niezawisły tygodnik polityczny, społeczny i literacki”. Wyd. Józef Szpigiel. Red. Jan Klimaszewski (Zagłoba). Łódź 1924. Wydano tylko trzy numery pisma: nr 1 z dn. 7 XI, nr 2 z dn. 14 XI, nr 3 z dn. 21 XI.

¹¹⁹ M. J. Szacki, *O teatrze robotniczym*, „Świt”, 1924, nr 1, s. 8.

¹²⁰ Tamże, s. 10.

pracę zespołu Sceny Robotniczej, którego siły wzmocniło w tym sezonie kilku absolwentów Szkoły Dramatycznej, wyraźnie podnosząc poziom aktorstwa w zespole Sceny, przyczynili się do tego także aktorzy zawodowi, których Szacki zapraszał do współpracy (sam także grał), powierzając im ważniejsze role w przedstawieniach.

Zmieniły się także na korzyść warunki lokalowe teatru. Grano wprawdzie nadal w salach związków zawodowych, stołówkach fabrycznych, salach kinowych i ogródkach, ale niebawem i to się zmieniło. Po usilnych staraniach udało się organizatorom w marcu 1925 roku uzyskać własną salę. Był nią lokal Okręgowej Komisji Związków Zawodowych, mieszczący się przy ulicy Narutowicza 50 (dawna Dzielna). Z systematycznie, codziennie odbywanymi próbami — jak to było w zwyczaju zespołu — mogły teraz iść w parze regularne występy dla publiczności, co dotychczas uzależnione było od możliwości uzyskania sali na przedstawienie. Otrzymanie stałego pomieszczenia dobrze wpłynęło na stabilizację i dalszy rozwój zespołu. Można było wreszcie pomyśleć o własnym gospodarstwie teatralnym: kostiumach, dekoracjach, rekwizytach. Z wielkim zapałem przystąpili członkowie zespołu do urządzenia swego stałego pomieszczenia. W wywiadzie udzielonym „Wiadomościom Literackim” Wandurski mówił:

Salę tę odświeżyliśmy, odbudowaliśmy własnymi siłami według wymagań nowoczesnej techniki — z proscenium, systemem kotar i reflektorów, kompletem uproszczonych dekoracji, geometrycznie kubiżowanych. Pracowałem tam z satysfakcją jako cieśla, tapicer, meblarz, dekorator — nawet elektrotechnik. Teatr ten powstał z niczego, bo nie mieliśmy znikąd pomocy; deski, płótno, perkale, żarówki — nabywaliśmy na weksle. Robocizna kosztowała nas tylko kilkanaście nieprzespanych nocy. Słowem — natężeniem energii, zapałem młodych udało nam się z brudnej budy stworzyć miły teatr, nowoczesny teatr, którego salę począł dekorować Karol Hiller¹²¹.

Był on także autorem świetnie plastycznie skomponowanego, stale od tego czasu używanego przez Scenę, afisza¹²².

Zespół posiadał już skromny komplet kostiumów i uproszczone dekoracje parawanowe. Zmontowano nawet scenę rozbieganą, bez gwoździ, na wypadek wyrzucenia — jak podaje Wandurski. Uporządkowane zostały wkrótce zawsze tak klo-

¹²¹ [W. Wandurski] *Jak policja łódzka walczy z literaturą. Perypetie Witolda Wandurskiego*. Wywiad własny „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie”, 1925, nr 23, s. 1.

¹²² Jedyne egzemplarz afisza Sceny Robotniczej, projektowanego przez K. Hillera, zachował się w zbiorach W. Broniewskiego (obecnie Muzeum Władysława Broniewskiego).

potliwe sprawy finansowe, dzięki bowiem bardziej ożywionej działalności zespołu dochody z przedstawień mogły już pokryć niezbędne wydatki. W tym czasie Scena Robotnicza zaczynała zdradzać pewne tendencje ku „zawodowości”. Było to zresztą świadomym, konsekwentnie realizowanym założeniem kierownictwa¹²³.

Nowy sezon inaugurowano 28 grudnia 1924 roku wieczorem literacko-dramatycznym pod hasłem „Chleba, pracy i pokoju”, urządzonym w sali Filharmonii. Na program tego wieczoru złożyły się: fragment *Wyzwolenia* (Muza) Wyspiańskiego, *Hymn o łyżce zupy Wittlina* i *Prolog (do Misterium-buffo)* Majakowskiego oraz tryptyk sceniczny *Człowiek jest dobry* Franka w inscenizacji i reżyserii M.J. Szackiego. Inauguracyjne przedstawienie poprzedziła prelekcja Wandurskiego na temat *Poezja pracy*.

Wieczór był dużym sukcesem zespołu, wykazał — pisał recenzent — „na jak wysokim poziomie artystycznym można postawić zespół amatorski”, odnotowując ponadto, że „świetnie wydobyte akcenty zespołowości organizowanej rytmicznie gromady zwróciły uwagę nie tylko nielicznych obecnych na sali „znawców”, lecz i publiczności — tej publiczności, która słuchała i podziwiała „swojego” aktora zbiorowego¹²⁴. Szczególnie dobrze wypadły sceny zbiorowe: „Tłum żył. Ręce rytmicznie wznosiły się w górę i opadały muzycznie w rytmie unisono mówionych słów. Tłum brzmiał jak orkiestra symfoniczna”¹²⁵. Słowo, rytm chóralnej deklamacji zostały wysunięte na plan pierwszy. Interesująco przedstawiała się także oprawa scenograficzna widowiska, oszczędna i szlachetna w prostocie. Centralnym elementem sceny było podium, ustawione na szaroniebieskim tle, od którego odcinały się białe parawaniki i taborety, ustawiane w geometryczne figury i naświetlane w różnych kolorach reflektorami w miarę posuwania się akcji („tylko «markowały» miejsce, gdzie dramat duchowy się rozgrywał”). Tłum i poszczególne osoby nosiły jednakowe, proste kostiumy: mężczyźni — niebieskie bluzy, kobiety — szare sukienki. Jedynie główne

¹²³ Wandurski w cytowanym wywiadzie dla „Wiadomości Literackich” mówił: „Wszelkie amatorstwo zostało z góry wykluczone, pierwotne zaś braki, wynikające z natury rzeczy (ludzie wprost od warsztatu szli wieczorem do pracy w teatrze) usuwano stopniowo, w miarę rozwoju tej placówki, dążąc do stworzenia zawodowego teatru”.

¹²⁴ W. B. W. [W. Wandurski], *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Życie Teatru”, nr 3, s. 24.

¹²⁵ Tamże, s. 24.

postaci dramatu wyróżniały się dodatkowym, charakterystycznym rekwizytem lub deformacyjnie powiększonym szczegółem ubioru (np. Milicjant miał na bluzie złote guzy, czapkę i pałeczkę).

Zawsze skrupulatnie zachowywana zasada anonimowości aktora-amatora tym razem została przez recenzenta złamana. Podał nazwiska wykonawców, byli to absolwenci Szkoły Dramatycznej — Zula Pacanowska i Maro (pseudonim), oraz amatorzy: Bielecki, Kubiak i Kręgiel. W widowisku brali także udział aktorzy zawodowi Fabisiak (aktor Teatru Miejskiego) i Szacki.

Przygotowywane w tym okresie przez zespół pod kierunkiem Szackiego przedstawienia Sceny Robotniczej dorównywały poziomem wykonania artystycznego zespołom zawodowym. Duże powodzenie zyskała jego przeróbka noweli Leonharda Franka *Człowiek jest dobry*, interesująca inscenizacja *Burzycieli maszyn* Ernsta Tollera, recytacje wierszy składanych w pełnospektaklowe widowisko. W liście do Władysława Broniewskiego Wandurski pisał na ten temat:

Recytacja twoich *Robotników* wypadła świetnie — ze śpiewem i z rytmicznymi efektami mowy. Szkoda, że nie usłyszysz. Dobrze też i nowocześnie zgoła wypadła scena spisku z *Burzycieli maszyn* Tollera, wyreżyserowana ekspresjonistycznie w stylu Jessnera. Tworzymy tu naprawdę Nową Sztukę — bez cudzysłowów¹²⁶.

Zespół i robotnicza publiczność nie przyjęli natomiast przychylnie *Nadziei* Hermana Heijermansa, utworu często grywanego przez teatry robotnicze.

Głęboki pesymizm utworu, obraz bezkarnego wyzysku, bez rewolucyjnego wyładowania gniewu ciemionych — pisał Wandurski — nie znalazł uznania w oczach robotniczej publiczności i aktorów. Szacki bowiem nie chciał zmienić pesymistycznego nastroju pewnych scen, choć wnioski takie zgłaszał zespół. Zdarzyło się, że widzowie opuszczali teatr już po drugim akcie; opinia robotniczego widza o tym przedstawieniu była charakterystyczna, twierdzili, że za ciężko na to patrzeć¹²⁷.

Już we własnym lokalu Sceny, nowocześnie urządzonego, odbyło się przygotowanie i wystawienie sztuki Witolda Wandurskiego *Śmierć na gruszy*, reżyserowanej i inscenizowanej przez autora. Premiera odbyła się we wtorek 21 kwietnia 1925 roku. Parę miesięcy przedtem wystawił utwór Wandurskiego

¹²⁶ Listy W. Wandurskiego do W. Broniewskiego, list bez daty [kwiecień 1925 r.].

¹²⁷ Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia”, s. 28.

w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie dyr. T. Trzcinański¹²⁸. Sztuka wzbudziła wówczas żywe zainteresowanie. Pod tytułem *Sensacyjna premiera Teatru im. Słowackiego w Krakowie* zamieściły „Wiadomości Literackie” wywiad z autorem, przeprowadzony przez Adama Świątka (Quis), kierownika literackiego teatru, który odważył się wystawić sztukę Wandurskiego. Autor sztuki mówił:

Mam żywe poczucie potwornych antynomii tragicznych, które czują się w łonie współczesności. Dojrzeła we mnie dramat o rewolucji. Myślę o niej jak o Saturnie pożerającym własne, najlepsze dzieci; to znów roją mi się analogie do Rzymu o schyłku republiki i domaga się we mnie głosu katylinaryzm naszych dni, nienawiść do kultury umierającej. Ale nie znajduję odpowiedniego wyrazu do tych zmagañ. Wydaje mi się, że nie znajdują go też inni, choć się nad nim móżą. Np. Kaiser. Dlatego nim narodzi się nowy Dionizos, chciałbym wyciosać mu kołyskę i przygotować pieluchy. Świadomie ograniczyłem się tedy do scenariusza, do formalnych walorów teatru¹²⁹.

Z pomysłem napisania tej sztuki nosił się Wandurski dość dawno; jeszcze wtedy, kiedy dla „Teatru Ludowego” przygotowywał inscenizację podania ludowego o zbójcu Madeju, zwróciła jego uwagę legenda o uwięzieniu śmierci na gruszy. Pierwsza wersja sztuki była już gotowa w 1923 roku, czytał ją wtedy zespołowi warszawskiej „Reduty”, który jej nie przyjął; „zarzucono mi — pisał Wandurski — że popsułem prząsny pasztecik legendy gorzkim nadzianiem aluzji politycznych”¹³⁰.

Odwieczny motyw śmierci w wersji przewrotnej i prymitywnej klechdy ludowej stał się pretekstem do „zabawy scenicznej”, zawierającej wyraźne i wielorakie aluzje do współczesności. Najoczywiej jednakże, z całą groteskową jaskrawością został przedstawiony tu problem pacyfizmu — wyraźnie wtórne odbicie „wielkiego problemu” literatury niemieckiej tych lat. Autor — co wyraźnie podkreślał w wywiadzie udzielonym „Wiadomościom Literackim” — ograniczył się do skomponowania scenariusza widowiska, szkicu, który nie krępowałby inwencji reżysera. Dlatego też dopiero realizacja sceniczna *Śmierci na gruszy* dawała pełne wyobrażenie o zamysłach autorских. Wandurski wiele wagi przywiązywał do tej sprawy; sam

¹²⁸ Premiera sztuki odbyła się 16 stycznia 1925 roku w reżyserii S. Wysockiej, według projektów scenicznych W. Wandurskiego i z muzyką K. Meyerholda.

¹²⁹ Quis [T. Świątek], *Sensacyjna premiera Teatru im. Słowackiego w Krakowie*, „Wiadomości Literackie”, 1925.

¹³⁰ W. Wandurski, *Jeszcze o „Śmierci na gruszy”, „Listy z Teatru”*, Kraków 1925, nr 5, s. 152.

był autorem projektów dekoracji do sztuki (zachwycał się nimi Trzciniński!), sam wreszcie już w końcowej fazie przygotowywania przedstawienia — niezbyt zadowolony z reżyserii Wysockiej — prosił o zmiany, ingerował.

Przedstawienie zaszokowało widownię krakowską nowością, odwagą i inwencją autora; zaszokowało i jednocześnie przeraziło. W niezwykle obfitym pokłosiu recenzyjnym przeważały głosy oburzenia; poświęcono autorowi *Śmierci na gruszy* nawet pierwszostronicowe redakcyjne artykuły („Głos Wolny”), wielokrotnie powracając do tej sprawy. Nie brak było i wyraźnych denuncjacji: „ta satyra w intencji autora ma wybitnie tendencję antypaństwową i antypolską”, „wyśmiewa sztab generalny”, „Wandurski urządza sobie w teatrze propagadę komunistyczną”¹³¹ etc. i inwektyw: „ordynarne chamstwo”, „dramato-chorobskie zero”, „zbękartenie ducha”¹³² etc. Składał wyjaśnienia także sam autor, rozżalony, że nikt ze znawców teatru nie zechciał zastanowić się nad problemami, które przedłożył niejako do dyskusji, a mianowicie, czy wznowienie w naszych czasach moralitetu ma rację bytu, czy dramat komiczny bez bohatera da się rozwijać kompozycyjnie, czy można obejść się bez konfliktów erotycznych, czy kinifikacja dialogu i operowanie niemal wyłącznie sytuacjami oraz ruchem zbiorowym — może mieć szanse w dramacie polskim¹³³.

Skandale i burze, jakie wywołało wystawienie sztuki, starał się zażegnać nieco dyr. Trzciniński, który w „Czasie” ogłosił oświadczenie, przedrukowane później przez inne pisma. „Sztuka Wandurskiego — pisał — przeszła bez zastrzeżeń przez cenzurę krakowską. Z głosów prasy widzę, że podsunięto mu tendencje, których wcale nie miał. Teatr krakowski zawsze podawał rękę młodym i najmłodszym autorom, nie mogącym dostać się na inne sceny”¹³⁴. Wandurskiego przedstawiał jako człowieka o wybitnym talencie, świetnie obeznanego z zagadnieniami teatru.

Z nie lada obawą przygotowywał więc młody dramaturg łódzką premierę *Śmieci na gruszy*. Początkowo obawy wydały się płonne, cenzura bez specjalnych kłopotów zezwoliła na wystawienie utworu. Napotkał natomiast Wandurski na opór sa-

¹³¹ L. Skoczylas rec., „Goniec Krakowski” 1925, nr 18.

¹³² Red. [akcja] *Paraliż moralny, czy zbękartenie ducha*, „Głos Wolny”, 1925, nr 2.

¹³³ Wandurski, *Jeszcze o „Śmierci na gruszy”*.

¹³⁴ „Życie Teatru”, 1925, nr 4, s. 3.

mego zespołu. „Nieco zaktualizowana na próbach i utrzymana w tonie stylizowanej groteski — pisał — natrafiła sztuka na bierny opór zespołu. I w tym przypadku muszę przyznać, że opór podyktowany był przez zdrowy instykt proletariacki”¹³⁵.

Pierwsze sześć przedstawień *Śmierci na gruszy* przyjęto w Łodzi spokojnie, bez burd i manifestacji. Szóste przedstawienie odbyło się 3 maja; tak anonsowała je prasa łódzka:

W dniu 3 maja, święta radości i życia, Scena Robotnicza daje sztukę Wandurskiego *Śmierć na gruszy*, osnutą na podaniu ludowym znad Gopła, pełną piosenek, zabawnych sytuacji i pogodnego humoru. Sztuka grana była z powodzeniem trzy miesiące temu w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. W Scenie Robotniczej grana będzie przy wciąż wzrastającej frekwencji po raz szósty. Bilety nabywać można od godz. 7—9 wieczorem codziennie w kasie S. R. (Narutowicza 50). Następne przedstawienia *Śmierci na gruszy* odbędą się 7, 8, 9, 10 i 12 maja o godz. 8 wieczorem¹³⁶.

Zapowiedziane przedstawienia już nie odbyły się. Komisarz rządu zabronił dalszych występów i, co było dla zespołu najfatalniejsze, nakazał zamknąć Scenę Robotniczą „ze względu na porządek i bezpieczeństwo publiczne”. Gdy biorąc „dosłownie” brzmienie tego orzeczenia zwrócono się o pozwolenie wystawienia sztuki w innych lokalach, które zapewniały większe bezpieczeństwo przed możliwością wybuchu pożaru, także zabroniono występów. Nie pomogły interwencje działaczy związkowych, Kałużyńskiego i Łatkowskiego, u wojewody¹³⁷.

Zakaz grania *Śmierci na gruszy* i zamknięcie Sceny Robotniczej poprzedziły rewizje nocne u członków zespołu. Najczęściej i najskrupulatniej przeprowadzano je u kierowników Sceny, Wandurskiego i Szackiego. Śledztwo prowadził nadkomisarz Niedzielski, on też podpisał nakazy rewizji i ewentualnego aresztowania. Najniewinniejsze listy i książki, znajdujące się w prywatnych mieszkaniach kierowników Sceny, wzbudzały podejrzenia. Starano się wmówić obydwom, że Scena Robotnicza istnieje tylko dzięki pomocy finansowej III Międzynarodówki. Gdy Wandurski i Szacki domagali się rewizji lokalu Sceny i dokonania kontroli jej ksiąg kasowych, w odpowiedzi na to przeprowadzano ponownie rewizje w mieszkaniach członków i organizatorów zespołu. Aresztowano na koniec Szackiego, ale „z braku podstaw do oskarżenia” wypuszczono go po dwóch dniach na wolność, zdjąwszy przedtem odciski palców i zatrzy-

¹³⁵ Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” s. 29.

¹³⁶ „Kurier Łódzki” z dn. 3 V 1925.

¹³⁷ *Jak policja łódzka walczy z literaturą...*

mawszy fotografię — jak przestępcy¹³⁸. Poeta jakby przeczuwał taki finał sprawy. W kwietniu, przed 1 maja, pisał do Broniewskiego:

Wczoraj w nocy znów miałem „gości”. Widocznie, anachoretycki tryb życia w zacisznych, zawoszonych murach mnie nie minie — wcześniej czy później. Nie, oczywiście nic nie znaleziono — ale czy to konieczne w Polsce?... — i dodawał: — wcale nie myślę „strachać się” i jutro 1 maja będę gadał na akademii pierwszomajowej w Scenie Robotniczej.

Nie był jednak zbyt pewny swojego losu, skoro w tym samym liście, przewidując możliwość aresztowania, dodawał: „Więc — proszę cię — odezwiście się jakoś w razie mego aresztu — bodaj jednodniówką! Nie chodzi tu o to, by mi to pomogło (może nawet pogorszy sprawę) — ale chociaż o to, by dać o sobie znak życia!”¹³⁹. Tym razem udało się jednak, płacił tylko Wandurski z wielkim trudem weksle Sceny, nie zdołały się bowiem zamortyzować włożone w nowy lokal koszty.

Swoje wzburzenie z powodu zamknięcia Sceny Robotniczej wyraził Witold Wandurski w odpowiedzi na ankietę o teatrze popularnym, rozpisaną w tym czasie przez redakcję „Życia Teatru”.

Odpowiadać dzisiaj na ankietę w sprawie teatru popularnego — pisał — zakrawa na szyderstwo. Dziś, gdy na oczach naszych dokonano ohydneho „mordu” na dwu teatrach popularnych w Polsce: na Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie i na Scenie Robotniczej w Łodzi — czyż można „omawiać” spokojnie, teoretycznie, uczeńcowo zagadnienie, jakim teatr popularny „być powinien”? Wszystko burzy się w człowieku, chce się wołać o pomstę do nieba wobec gwałtu, jaki zadano obu żywym i młodym, w pełni sił twórczych pracującym teatrom... Teatr popularny — teatr powszechny — winien być najlepszym ze wszystkich teatrów. Takim najlepszym teatrem w Polsce był Teatr im. Bogusławskiego w Warszawie pod dyrekcją Leona Schillera. I dlatego padł pod razami zawistnych matolów. Łódzką Scenę Robotniczą — placówkę o wiele skromniejszą, bardziej klasowo zróżnicowaną, lecz kroczącą śladami Teatru im. Bogusławskiego i rozwijającą się w szybkim tempie — zabito w sposób ordynarniejszy. Wystarczyło, by wszechpotężny Komisariat Rządu „zabronił” grać po sześciu przedstawieniach moją *Śmierć na gruszy* i „strzymał” wydanie zezwoleń na wystawienie innych sztuk (np. *Nadziej Heijermansa*, granej poprzednio czternaście razy) — „a to ze względu na porządek i bezpieczeństwo publiczne”. Za to szmira pod dyrekcją pana Pilarskiego rżnie w swoim pseudoteatrze jedną „sztukę po drugiej”¹⁴⁰.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Listy W. Wandurskiego do W. Broniewskiego, list bez daty [kwiecień 1925].

¹⁴⁰ W. Wandurski, *Odpowiedź na ankietę pt. „Teatr popularny”, „Życie Teatru”, 1925, nr 21.*

Odpowiadał na tę ankietę także Szacki, który przez rok prowadził Scenę Robotniczą; przytaczamy jego wypowiedź opartą na doświadczeniach wyciągniętych z tej pracy, jest ona tym bardziej charakterystyczna, że przedstawia z gruntu inne poglądy niż te, które reprezentował w kwestiach repertuarowych twórca teatru robotniczego — Wandurski. Stwierdziwszy, że Scena Robotnicza pełniła na gruncie łódzkim podwójną rolę teatru popularnego i teatru nowych form dowodził:

Często spotykane twierdzenia zwolenników „ideowego” teatru popularnego (robotniczego), że teatr taki winien wystawiać sztuki wyłącznie socjologiczne, nie wytrzymuje krytyki z tego względu, że robotnik dość ma tej socjologii w życiu codziennym. Dość ma tych fabrykantów (oczywiście przedstawianych jako „czarne charaktery”), kominów, maszyn, strajków, walk klasowych itp. Idąc do teatru robotnik ma dwa cele — świadomy: zabawić się — podświadomy: nauczyć się czegoś. I dlatego pociąga go sztuka, która wywołuje śmiech i która przedstawia mu nowe rzeczy i nowe światy. Najlepszym tego dowodem jest, że Scena Robotnicza idąc po linii repertuaru socjologicznego miała — wbrew swej nazwie — 80% widzów spośród inteligencji a zaledwie 20% robotników¹⁴¹.

Nie udało się więc w Łodzi próby stworzenia zawodowego teatru robotniczego, wątpił także poniekąd w cel jej istnienia ostatni kierownik, Szacki. Wandurski, mimo że sprawa wyglądała prawie beznadziejnie, ani nie wątpił, ani też nie ustawał w dalszych próbach tworzenia ideowo zaangażowanego, artystycznego teatru robotniczego.

Od maja 1925 roku datuje się półoficjalna, często zakonspirowana działalność Sceny Robotniczej. Stracono bezpowrotnie z takim wysiłkiem zdobyty i zagospodarowany lokal, którym cieszone się zaledwie parę miesięcy. Nad członkami zespołu stała groźba rewizji i aresztowań¹⁴². W tym trudnym okresie, grożącym pełnym rozpadem zespołu, Wandurski przejął całkowicie inicjatywę w swoje ręce, chociaż otoczony jest szczególnie troskliwą „opieką”. „Chodzę — pisał — jak dotychczas na wolności — ale w asyście «aniołów stróżów», mających «wywrotowca» stale na oku”¹⁴³. Po upływie paru miesięcy zaczęto się spotykać w przypadkowo wynajmowanych salach, grywając dla szczupłego grona „pewnych” widzów, w niemal zakonspirowanych warunkach. Tylko energia i zapał Wandurskiego ocaliły zespół od pełnego rozproszenia i doprowadziły

¹⁴¹ M. J. Szacki, *Odpowiedź na ankietę pt. „Teatr popularny”, „Zycie Teatru”, 1925, nr 25.*

¹⁴² Np. w styczniu 1926 r. odbył się proces czterech członków Sceny Robotniczej oskarżonych o działalność komunistyczną.

¹⁴³ *Jak policja łódzka walczy z literaturą..*

do nowych sukcesów, tym cenniejszych, że z nie lada trudem zdobywanych.

Brak stałego pomieszczenia zmuszał zespół do całkowitego uproszczenia inscenizacji, zastąpienia dekoracji tylko niezbędnymi rekwizytami i parawanami. W tym okresie przygotowywano najczęściej programy składane, powstałe ze zmontowania w jednolitą całość ideową kilku lub kilkunastu drobniejszych utworów, często wierszy, scenek satyrycznych. Obok satyry polityczno-społecznej najbardziej odpowiadał widzom repertuar patetyczno-rewolucyjny. Z myślą o tym zapotrzebowaniu przygotowano *Różę* Broniewskiego (specjalnie napisana dla Sceny), oraz *Inwalidów* Standego. Aktorzy podzieleni na grupy chórowe wchodzili na scenę specjalnie w tym celu skonstruowane podia; w inscenizacji *Inwalidów* podkreślono przepaść dzielącą inwalidów od bawiącej się przy dźwiękach shimmy i charlestona (za szybą) publiczności w barze. Wystawiono także *Różę* Żeromskiego, przenosząc akcję z 1905 roku do czasów współczesnych; zespół długo dyskutował nad sposobem jej wystawienia.

Pewnym zwrotem w repertuarze Sceny Robotniczej, a jednocześnie największym osiągnięciem zespołu w tym okresie stało się wystawienie nowej sztuki Wandurskiego *Gra o Herodzie*. Wystawiono ją po raz pierwszy na zabawie robotniczej w zapusty, 16 lutego 1926 roku, w reżyserii autora.

Drobiazg ten — zanotował autor — pisany dorywczo w stylu agitacyjno-plakatowym, kawałkami, od próby do próby, wskazał nam drogę, jaką powinien pójść w dobie obecnej repertuar scen robotniczych. Aktualna satyra polityczna, traktowana po dziennikarsku, plakatowo, daje, jak się okazuje, najszersze pole zastosowania odrębnych sposobów gry aktorskiej i zarazem najbardziej przemawia do widza proletariackiego¹⁴⁴.

W liście pisanym do Władysława Broniewskiego, zwierzał się:

Jestem bardzo, bardzo zajęty. Pracuję nie tylko w związkach. Robota mnie porywa i daje świetny humor. Dziś już nie czuję się sam. Łączność moja z proletariatem staje się z każdym dniem coraz mocniejsza... Dziś wiem, czego chcę. Wiem, jak mówić i co mówić. Nawet pisać mi łatwiej. W ciągu kilku nocy (w dzień nie mam czasu) od 1 do 8 lutego napisałem sztukę satyryczną wierszem, mięsopust proletariacki pt. *Gra o Herodzie*... Przyznam się, że ta rzecz „agitacyjna” daje mi zadowolenie zupełne. To właśnie uważam za twórczość — żywą, spontaniczną, zastosowaną do potrzeb chwili (a nie „wieczną”) i przez to właśnie artystycznie wartościową¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dzwignia”. s. 29.

¹⁴⁵ Listy W. Wandurskiego do W. Broniewskiego, list z dnia 19 lutego 1926 r.

Gra o Herodzie była popularną trawestacją szopki, zastosowaną do zabawy zapustnej. Występowały tu znane z szopek figury: Śmierć, Herod, Diabeł, Anioł. Postaci te zostały zaktualizowane: Herod był Królem Kapitału, w jego świecie znajdowali się: Bankier, Fabrykant, Dziedzic, Klecha i pacholę Czubik (NRP) i Wściubik (PPS); ponadto Prasa wałęsa w bęben propagandy, Policjant, Panna Kryzys, Mister Dolar, Znachor amerykański i chór bezrobotnych. Intryga sztuki wzorowana była na mięsopustach Hansa Sachsa i rybałtów staropolskich, obracała się wokół romansu schorowanego Heroda-Kapitału z Panną Kryzys—diwą karbaretową.

Mam wrażenie — pisał do W. Broniewskiego autor sztuki — 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 naśladowane¹⁴⁶.

Broniewskiemu szopka ta istotnie bardzo się podobała, przygotował jej wystawienie z powstającym właśnie pod jego opieką robotniczym zespołem amatorskim, występującym początkowo pod nazwą Warszawski Teatr Robotniczy (później Robotnicze Studio Teatralne), który prowadził przez pięć lat, później także przy pomocy Leona Schillera¹⁴⁷. Zdania co do wartości utworu nie były jednak jednomyślne, A. Słonimski recenzując go w „Wiadomościach Literackich” uznał, że „jest to kompromitująca pomyłka”, „nuda, chamstwo, kłamstwo partyjne i szkodliwe oszustwo” niegodne współautora *Trzech salw*¹⁴⁸. Broniewski wystąpił wtedy w obronie przyjaciela, przekonany zarówno co do wartości ideowych, jak i artystycznych szopki¹⁴⁹.

Szopka wystawiona była wielokrotnie przez zespół Sceny Robotniczej w Łodzi, ciesząc się niezmiennym powodzeniem. Po premierowym przedstawieniu grano ją w klubie artystycznym na wystawie obrazów „Grupy Łodzian”, następnie przez czas dłuższy w różnych gościnnie wypożyczanych salach. „Z zapalem i humorem żywiołowym” grali ten utwór członkowie Sceny, tak pisał do Broniewskiego Wandurski, załączając jednocześnie in-

¹⁴⁶ Tamże, list z dnia 23 marca 1926 r

¹⁴⁷ O teatrze tym pisał W. Broniewski w artykule *Kilka słów wspomnień. Z tradycji robotniczego ruchu amatorskiego* oraz E. Skowrońska, *Wierszyk „Trach! Trach! Trach!”*.

¹⁴⁸ A. Słonimski, *Pomyłka* [rec. *Gry o Herodzie*], „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 27.

¹⁴⁹ W. Broniewski, *O „Pomyłkę”*. *Korespondencja*, „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 30.

teresuującą charakterystykę ówczesnego składu socjalnego zespołu:

Młodzież nasza — pisał — to naprawdę awangarda robotnicza, chłop z chłopem, dziewczucha w dziewczuchę — i niejedyn tkwi tu talent, który z czasem zabłyśnie. Nadmiar jest to placówka czysto proletariacka. W zespole mało inteligentów, jest tylko jeden student-prawnik (syn robotnika), dwie nauczycielki ludowe, jeden technik dentystyczny (6 klas gimnazjum), drugi technik — to syn robotnika, bez gimnazjalnego wykształcenia. Reszta [zespół liczył wtedy 23 osoby] — to robotnicy i rzemieślnicy, i tkacze, stolarze, szewcy i metalowcy. Zespół ten bardzo pokochałem. Żyjemy sobie po przyjacielsku¹⁵⁰.

W poszukiwaniu aktualnego repertuaru opracowywano i uwspółcześniano fragmenty sztuk, nowel, poematów oraz inscenizowano wiersze różnych autorów. Pracowano w Scenie Robotniczej nad wystawieniem sztuki *Bartek Nęcza i partie polityczne* (przerobionej z noweli Władysława Orkana), do której dodano fragmenty trzeciej części *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasińskiego, przygotowywano *Cud św. Antoniego Maeterlincka*, fragmenty *Henryka IV* Szekspira i in., stosując — zwłaszcza w przypadku inscenizowania utworów „klasycznych” — metodę tzw. „wypaczania”. Metoda ta, szeroko stosowana przez Wandurskiego — zgodna z jego artystycznym *credo*¹⁵¹ — miała zastąpić brak repertuaru proletariackiego, sam bowiem autor *Smierci na gruszy* i *Gry o Herodzie* oraz poeci, których utwory najczęściej inscenizowano (Broniewski, Jasiński i Stande) nie mogli zapełnić tej luki. Polegało to — według Wandurskiego — na tym, że np. *Walkę Galsworthy’ego* („typowo drobnomieszczański dramat z kompromisowym zakończeniem”) „wypaczano”, przerabiając go w „ostrą satyrę na arbitraże i na całą obłudę i zdradziecką politykę ugodowych przywódców”¹⁵².

Daje się w tym czasie zauważyć, w związku z rozpoczęciem przez Wandurskiego czynnej działalności politycznej w KPP, wzrost bezkompromisowości, widocznej nie tylko w jego wystąpieniach publicystycznych, ale także w polityce repertuarowej prowadzonego przez niego teatru, co wyrażało się w jedno-

¹⁵⁰ Listy W. Wandurskiego do W. Broniewskiego, list z dnia 23 marca 1926 r.

¹⁵¹ Wandurski pisał w „Życiu Teatru” (1925, nr 10): „Nie jestem zwolennikiem zasady głoszącej: dramat należy wystawiać ściśle według pomysłów autora. Jeżeli jako reżyser otrzymuję sztukę, która posiada wiele miejsc żywych i oryginalnych, ale jako całość ma wygląd potworka (hipertroficznie rozrosłego w niektórych organach, to znów niedorozwiniętego w innych) — bez ceremonii poddaję tego rodzaju utwór operacji chirurgicznej: teatralnej inscenizacji”.

¹⁵² W a n d u r s k i, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” s. 28.

znacznej i ostrej wymowie ideowej widowisk. Wzrasta w związku z tym znacznie niebezpieczeństwo polityczne wokół kierownika i członków zespołu, wisi nad nimi stale groźba aresztowań, procesów, wyroków.

Kolejne występy Sceny Robotniczej stają się głośniejszymi manifestacjami politycznymi w Łodzi. Wandurski zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa, np. przygotowując program „reprezentacyjnego wieczoru” Sceny Robotniczej w Filharmonii Łódzkiej na dzień 21 listopada 1926 roku prosił swych najbliższych przyjaciół z Warszawy o przybycie, m. in. dlatego, że przewidywał możliwość awantur politycznych na przedstawieniu, „tym bardziej — pisał w liście do Broniewskiego — obecność wasza byłaby wskazana”¹⁵³. Wieczór w Filharmonii miał być manifestacją sztuki proletariackiej.

Na wieczorze obecni będą — komunikował przyjaciołom z Warszawy — miejscowi literaci i artyści: zapraszamy Brauna, Wittlina, będzie Przemysław Smolik, Maria Przedborska, malarze: Karol Hiller, Ludwik Oli, Stanisław Notariusz, Wincenty Brauner, tancerka Kruszówna — wszystko lewica artystyczna. Byłoby więc świetnie, gdybyśmy tak zmanifestowali publicznie swą przynależność do grupy proletariackiej w sztuce¹⁵⁴.

Na program widowiska, które według słów kierownika Sceny zapowiadało się „bardzo ciekawie — zarówno pod względem reżyserskim, aktorskim i dekoracyjnym (konstrukcje Olija etc.)” złożyły się: *Prolog* Majakowskiego, *Róża* Broniewskiego („z gimnastyką ekspresyjną na konstrukcji — plastyką kierowała Kruszówna”), *Inwalidzi* Standego („na tle jazz-bandu”), *Róża* Żeromskiego, scena w policji, zaktualizowana, „przykrojona na defensywę”, *Gra o Herodzie* Wandurskiego, *Bartek Nędzka a partie polityczne*, inscenizacja noweli Władysława Orkana, zrealizowana „w stylu «agitki»”, z epilogiem zlepionym z urywków *Słowa o Jakubie Szeli*¹⁵⁵. Konstruktywizm stawał się w Scenie stylem panującym.

Zarzucono już w tym czasie w Scenie dawne, ekspresjonistyczne sposoby gry i inscenizacji. Miały one częściowo jedynie zastosowanie w repertuarze rewolucyjno-patetycznym. I na tym odcinku szukano jednak nowych środków wyrazu. Koncentrowano uwagę na grze aktorów i reżyserii, dążąc jednocześnie do niemal zupełnego obycia się bez dekoracji. Były one zastępowane przez takie rekwizyty, jak drabina, taboret, podium, rek

¹⁵³ Listy W. Wandurskiego do W. Broniewskiego, list z dnia 14 listopada 1926 r.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże.

lub trapez gimnastyczny. Scena Robotnicza w tym okresie działalności wyraźnie zbliżała się do typu „Niebieskich bluz” — robotniczych teatrów satyrycznych, które rozpowszechniły się nie tylko w ZSRR, gdzie powstały, ale także i w wielkich ośrodkach przemysłowych Europy Zachodniej, głównie Niemiec i Czechosłowacji. Ten nowy styl pracy teatrów proletariackich propagował w Scenie Robotniczej zawsze zapalający się do świeżych pomysłów, walczący ze schematyzmem i rutyną, jej opiekun i kierownik.

Koniec roku 1927 był ostatnim etapem w działalności Sceny Robotniczej, nie zdołano jeszcze rozpocząć na dobre pracy na początku 1928 roku, kiedy niespodziewanie, 25 lutego, w trakcie ożywionej pracy kulturalnej, pisarskiej i politycznej aresztowany został Witold Wandurski.

6

„Zbiegłem przed procesem z Polski i siedzę obecnie pod Gdańskiemu w Gleskau, nad morzem — pisał do Priacela w Paryżu Wandurski — Jestem jeszcze bardzo zmęczony i wyczerpany nerwowo”. W wyniku protestu pisarzy, ogłoszonego po jego aresztowaniu¹⁵⁶ i starań Partii poeta został za kaucją zwolniony i nie czekając na proces wyemigrował z kraju. Znalazł się w Gdańsku bezradny i załamany, nie wiedząc, co dalej czynić.

Stoi przede mną obecnie w całej ostrości pytanie: co robić dalej — pisał w tym samym liście — z czego żyć i jak sobie radzić na emigracji? Pewną pomoc pieniężną na razie mam zapewnioną. Osiedlić chciałbym się na Zachodzie. Znam niemiecki — i napisałem do swoich przyjaciół do Berlina, 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

¹⁵⁶ Zaprotestowali przeciwko uwięzieniu Wandurskiego czołowi pisarze dwudziestolecia międzywojennego, ogłaszając apel w „Wiadomościach Literackich”, pisano w nim: „Kolega nasz, literat Witold Wandurski od 6 tygodni z górą przebywa w areszcie rewolucyjnym w Łodzi. Jak słyhać, jedynym powodem przetrzymywania pisarza polskiego w więzieniu jest fakt, że Witold Wandurski występował w czasie wyborów w Łodzi jako pełnomocnik listy nr 13, zatwierdzonej przez Generalną Komisję Wyborczą. Wszystkie usiłowania zmierzające do zmiany środka rewolucyjnego, wypuszczenia Wandurskiego za kaucją na wolność, okazały się bezskuteczne. Wobec tego niżej podpisani koledzy i literaci odwołują się do Pana Prokuratora Sądu Apelacyjnego, aby raczył łaskawie zainteresować się okolicznościami, w jakich nastąpiło aresztowanie Wandurskiego, przytrzymanego na ulicy, i aby autorytetem swego stanowiska przyczynił się do przywrócenia mu wolności.”. List ten podpisali m. in. Boy, Dąbrowska, Irzykowski, Iwaskiewicz, Nałkowska, Staff, Strug.

są widoki na pracę zarobkową wśród robotników — względnie inną — w Paryżu?¹⁵⁷.

Pisał jednocześnie także do Brunona Jasieńskiego, ale i jego sytuacja w Paryżu była niezwykle kłopotliwa. W rezultacie więc przyjechał do Berlina i tu rozpoczął organizować scenę amatorską wśród robotników polskich. Wynikiem tej działalności był urządzony dnia 20 stycznia 1929 roku „poranek”, poświęcony pamięci Lenina, Liebknechta i Luksemburg, z następującym programem: przemówienie powitalne, Marsz żałobny, chóralsne recytacje w wykonaniu zespołu Sceny Robotniczej w Berlinie, *Warszawianka* i w części drugiej przemówienie W. Wandurskiego pt. *Lenin, Liebknecht, Luksemburg a wojna*, następnie recytacje Sceny Robotniczej i także w wykonaniu zespołu *Inwalidzi* S. R. Standego¹⁵⁸.

Sprawozdanie z występu nowo zorganizowanej Sceny zamieścił biuletyn komunistyczny „Głos Pracy”, wydawany w tym czasie w Berlinie. Artystyczną część poranku przyjęto z sympatią, pisano: „Po raz pierwszy młody zespół Sceny Robotniczej, pod kierunkiem znanego reżysera W. Wandurskiego, wystąpił z bardzo urozmaiconym programem”¹⁵⁹. W Archiwum Ministerstwa Spraw Wewnętrznych zachowała się ponadto swoiście oryginalna recenzja tego przedstawienia, był nią mianowicie raport służbowy tajnego pracownika konsulatu, w którym — zapewne już poza zakresem swych obowiązków — próbował ocenić wartość artystyczną występów. Pisał więc:

Poziom artystyczny chóralsnych recytacji, mierny; cokolwiek lepszym był obrazek sceniczny pt. *Inwalidzi*, przedstawiający paru inwalidów sprzedających na ulicy wielkiego miasta zapalki. Dobrym, w treści i formie, wypowiedziane ze swadą oratorską, było przemówienie W. Wandurskiego, na temat: *Lenin, Liebknecht, Luksemburg a wojna*, przedstawiające ich działalność i znaczenie dla rozwoju komunizmu oraz również doskonałą była deklamacja W. Wandurskiego utworu *Pochód umarłych* Stanisława Olbrycha. Wśród obecnych na sali widać było zainteresowanie przedstawieniem; widocznym było to z oklasków dawanych po skończeniu obrazu czy przemówieniu, co zresztą jest zrozumiałe z tego względu, że byli to z małymi wyjątkami starzy zwolennicy komunizmu¹⁶⁰.

W Berlinie, w grudniu 1928 i styczniu 1929 roku, napisał Wandurski nowy utwór sceniczny dla amatorskich zespołów robotniczych, był nim „plakat sceniczny” pt. *W hotelu „Imperia-*

¹⁵⁷ Cyt. za A. Stern, *Poezja zbuntowana*, Warszawa 1964, s. 400.

¹⁵⁸ Archiwum Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Zespół Konsulatu w Berlinie, sygn. 566.

¹⁵⁹ „Głos Pracy”, Berlin 1929, nr 2.

¹⁶⁰ Archiwum MSW, jw.

lizm"¹⁶¹. Podjął się w nim próby przedstawienia układu sił politycznych w świecie, wykorzystując w treści sztuki fragmenty odezwy Kominternu z dnia 2 sierpnia 1928 roku w sprawie groźby wojny, która „zawisła nad pierwszą w świecie republiką radziecką”¹⁶². Po raz pierwszy w swej działalności pisarskiej podjął Wandurski kwestię polityczną aktualnie najświeższą, zwykle bowiem były to problemy współczesne, ale niezbyt konkretyzowane. Jego plakat sceniczny stawał się tym samym czymś w rodzaju gazety, zamysł agitacyjny tego utworu stawał się bardziej oczywisty, miał bowiem kształtować opinię publiczną, mobilizować ją w myśl aktualnego hasła: „Wojna wojnie! Brońmy Związku Radzieckiego”. Nie tylko jednak ówczesnie aktualny problem polityczny, ale także nowe, w Berlinie poczynione obserwacje, dotyczące form inscenizacyjnych, znalazły odbicie w utworze. Wandurski-inscenizator po raz pierwszy — niewątpliwie pod wpływem teatru Piscatora — przewidywał w realizacji tego utworu wykorzystanie filmów, obrazujących budownictwo socjalistyczne i rewolucję kulturalną w ZSRR. Podobnie jak to miało miejsce w jego poprzednich utworach dramatycznych — *Giełdzie światowej* czy *Śmierci na gruszy* — wprowadzał postaci zalegoryzowane, wyposażone w cechy typowe. W ostrym groteskowym rysunku jawiły się w *W hotelu „Imperializm”* postaci króla naftowego (Janki Dudl), francuskiej rencistki (M-me La Frans), lokajów PPS, SPD i in., bezrobotni, tragarze, czerwonoarmiści itp.

Plakat sceniczny *W hotelu „Imperializm”* został wystawiony po raz pierwszy przez zespół Sceny Robotniczej w Berlinie w dniu 28 kwietnia 1929 roku, w ramach obchodu święta 1 Maja, stanowiąc część główną przewidzianego na tę okazję programu artystycznego¹⁶³. Była to ostatnia większa impreza polityczno-artystyczna zorganizowana przez Wandurskiego w Berlinie.

Rozpoczął tu ponadto pracę nad dramatem *Raban*, w którym chciał przedstawić, znaną mu z praktycznego działania, walkę KPP i robotników z rządem sanacyjnym. Akcję tego utworu umiejscowił „w ośrodku przemysłowym Polski faszystowskiej”, kryjąc pod tym ogólnym określeniem dobrze znane mu miasto — Łódź. Niedługo jednak przyszło mu przebywać na terenie Berlina, za działalność polityczną zostaje wydalony z Niemiec i w lipcu 1929 roku przybywa do Związku Radzieckiego.

¹⁶¹ Plakat sceniczny *W hotelu „Imperializm”* został wydany w Moskwie w 1929 r. z obszernymi wskazówkami scenicznymi.

¹⁶² W. Wandurski, *W hotelu „Imperializm”*, s. 48.

¹⁶³ Archiwum MSW jw.

Przybycie do ZSRR dwóch wybitnych przedstawicieli literatury rewolucyjnej, Jasińskiego i Wandurskiego, zapowiadano już w marcu 1929 roku, na zwołanym z inicjatywy T. Dąbala zebraniu organizacyjnym polskiej sekcji WOAPP (Wszzechzwiązkowego Zjednoczenia Zrzeszeń Pisarzy Proletariackich). Wiele nadziei wiązano z ich przyjazdem, liczono przede wszystkim na to, że wzmocnią oni znacznie kadre polskiej inteligencji twórczej w ZSRR, przed którą stawały nowe, poważne zadania tworzenia narodowej kultury w środowiskach polonijnych. W sprawozdaniu z tego posiedzenia Z. Kondraszewa-Zdziarska pisała: „Przybycie do ZSRR polskich pisarzy proletariackich, przebywających dotychczas na emigracji, tow. tow. Jasińskiego i Wandurskiego, doda bodźca naszej młodej organizacji”¹⁶⁴.

Na terenie Związku Radzieckiego otwierały się pomyślne perspektywy dla tworzenia polskich ośrodków kulturalnych, a tym samym narodowej, proletariackiej w treści kultury socjalistycznej. Stwarzał te perspektywy już XV Zjazd WKP(b), zwołany w grudniu 1927 r., na którym wysunięto szereg dyrektyw, które tworzyły korzystny klimat dla tego rodzaju pracy. Dotyczyły one głównie planu rozwoju gospodarki narodowej, opracowania pierwszego pięcioletniego planu gospodarczego i ofensywy socjalizmu na całym froncie. W związku z tymi zadaniami potrzebne były kadry nowej inteligencji radzieckiej, która sprostałaby wytyczonym zadaniom. Sprawą nie cierpiącą zwłoki stała się kwestia likwidacji analfabetyzmu i ogólnego podnoszenia wiedzy i kultury. Dyrektywy tego zjazdu postulowały jednocześnie rozwój kultury poszczególnych mniejszości narodowych oraz walkę z odradzającymi się niekiedy elementami nacjonalizmu i szowinizmu¹⁶⁵.

W maju 1929 roku przybył do Moskwy, poprzedzany sławą literacką i legendą o buźliwych przygodach, wydalony z Francji Bruno Jasiński. Wkrótce na posiedzeniu sekcji polskiej WOAPP, w dniu 16 maja postanowiono założyć pismo społeczno-kulturalne „Kultura Mas”, powierzając mu jego redakcję¹⁶⁶. Powołując do życia ten ogran, najpoważniejsze, jak się okaże, pismo tego typu z wychodzących na terenie ZSRR, chciano na jego łamach pisać i dyskutować o bieżących problemach nurtujących literaturę i kulturę polską w ZSRR. Tak się też w istocie stało, „Kultura Mas” przedstawiła na swych łamach szereg waż-

¹⁶⁴ Kronika. *Pierwsze kroki*, „Kultura Mas”, Moskwa 1929, nr 1—2, s. 98.

¹⁶⁵ K. Sierocka, *Z dziejów czasopiśmiennictwa polskiego w ZSRR*, Warszawa 1963, s. 28.

¹⁶⁶ Protokół nr 6 z dn. 16 maja 1929 r., „Kultura Mas”, 1929, nr 1.

nych kwestii, jak np. sprawę języka polskiego, literatury proletariackiej, teatru, filmu itp.

Od dawna już na tym terenie dojrzała do rozwiązania sprawa teatru polskiego. Posiedzenie WOAPP, na którym powołano do życia „Kulturę Mas”, zajęło się także tą kwestią, postanawiając zbadać sytuację istniejących teatrów robotniczo-chłopskich (kijowskiego, mińskiego, leningradzkiego i moskiewskiego) i „postawić sprawę utworzenia Wszechzwiązkowego Zjednoczenia sekcji polskich”¹⁶⁷. Niedługo miała nastąpić zmiana na lepsze także i w tej dziedzinie, przynajmniej w przypadku teatru kijowskiego. W końcu lipca przybył do Kijowa Wandurski, jemu to powierzono od jesieni 1929 roku kierownictwo działającego tu Teatru-Studium.

Przejmował dziedzictwo trudne, była to bowiem sprawa z dawną zaniedbana. Zaczątkiem polskiego teatru w Kijowie było otwarte w październiku 1926 roku¹⁶⁸, przy kijowskim Wydziale Polityczno-Oświatowym, Polskie Studium Dramatyczne.

Dramatycznymi rzeczywistością były pierwsze miesiące istnienia Polskiego Studium Dramatycznego — pisze jego inicjator T. Dąbał. — Brak wykwalifikowanych wykładawców, władających językiem polskim, niepewność jutra, tj. tego, czy w przyszłości studium rozwinie się w teatr, brak najniezbędniejszego inwentarza teatralnego, ciężkie warunki materialne słuchaczy (równoczesna praca w przedsiębiorstwach, w instytucjach i w studium), krótko — niestęchanie ciężkie chwile dla młodego zespołu przyszłych polskich artystów proletariackich¹⁶⁹.

W lutym 1927 roku studium urządziło pierwsze przedstawienie i jeszcze w tym roku zostało przemianowane na Polski Teatr Studium, otrzymując niewielką co prawda, ale stałą subwencję państwową oraz stypendia dla kilkunastu uczniów. Nie działało się jednak dobrze z nowo utworzoną placówką, skoro zatroskani o jej dalsze losy T. Dąbał i H. Politur podnosili szereg kwestii, którymi młody zespół winien się zająć. Była to zawsze żywa i aktualna sprawa czystości i poprawności polskiego języka na scenie (nie dialekt ukraińsko-polski), sprawa odpowiedniego po-

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ Organizatorzy Studium zdecydowanie odcinali się od istniejącego w Kijowie w latach 1919—1922 Pierwszego Państwowego Robotniczego Teatru Polskiego, kierowanego przez Zygmunta Wilczkowskiego. H. Politur pisał na ten temat: „tworzymy zupełnie nowe dzieło, nie mając za sobą żadnego doświadczenia już istniejącej sceny radzieckiej (istniejącej do 1922 r. teatr w Kijowie był o tyle tylko radzieckim, że pochłaniał środki państwowe)”. „Trybuna Radziecka”, 1927, nr 31.

¹⁶⁹ T. Dąbał, *Polski Teatr Państwowy w ZSRR — naszą chlubą*, „Trybuna Radziecka”, Moskwa 1927, nr 24.

ziomu wykonawstwa aktorskiego, odpowiedniego repertuaru (nie tylko tłumaczenia rosyjskie) itp. Głównie zaś chodziło o to, pisze H. Politur, by członek tego zespołu „był przede wszystkim radzieckim aktorem i to nie tylko w sensie przekonań politycznych, ale żeby był pewnego rodzaju połączeniem aktora i działacza społecznego”¹⁷⁰. T. Dąbał proponował, by teatr podjął pracę w terenie, wydzielając ze swego stałego zespołu kilka grup, które mogłyby odwiedzać ośrodki polonijne Ukrainy i Białorusi¹⁷¹. Mimo tych wysiłków nie zdołał Teatr-Studium wyzwolić się z marazmu do końca swej działalności; nie przygotowano tu spektaklu który ożywiłby nieco widownię i zapisał się trwalej w pamięci publiczności. Wydaje się, że pewne ożywienie nastąpiło tuż przed objęciem teatru przez Wandurskiego. Wystawiono tu w 1929 roku *Nadzieję* Heijermansa, *Ich czworo* Zapolskiej i *Siostry Gerard Masso*¹⁷². Zestaw repertuaru, jak widać, bardzo niekonsekwentny i raczej potwierdzający brak jednolitego charakteru placówki.

Niewiele więc zdziałano w celu ożywienia życia teatralnego w ciągu trzyletniego istnienia Teatru-Studium. Kiedy od września 1929 roku kierownictwo powierzono Wandurskiemu, zacząć musiał od początku. Zdawał sobie z tego sprawę. Oto jak oceniał pozostawiony mu spadek:

Linii klasowej w doborze zespołu nie było, planowości również. Nie było bowiem gruntownego przemyślenia zadań odrębnych teatru polskiego na terenie ZSRR. Kierownictwo Studium, nie władające [!] mową polską, na wysokości zdania nie stało. Ani pod względem fachowym, artystycznym, ani tym bardziej pod względem wychowania politycznego młodego zespołu. Tendencje drobnomieszczańskie zakorzeniły się tu mocno. Język polski traktowano po macoszemu. Reżyserzy — Rosjanie o niskich kwalifikacjach przyczynili się zazwyczaj do zachwasczenia mocno zaniedbanej mowy i wymowy. Całokształt więc dorobku trzyletniego, pozostawionego mi w spadku, przedstawiał się dość obskurnie. Jałowa to była robota, a nieraz wręcz szkodliwa. Niełatwo wylepić latami nabyte nałogi. Wychowana w ciepliku dickensowskiego kominka, młodzież zachorowała na „artystów z bożej łaski”. Za dużo tu „przeżuwano”, miast po prostu przeżuwać pożywną strawę wiedzy o teatrze i społeczeństwie. Trwając w pustce, w oderwaniu od mas i życia radzieckiego — zespół Studium „przeżywał” własną pustkę. A w pustce

¹⁷⁰ H. Politur, *O teatr polski w ZSRR*, „Trybuna Radziecka”, 1927, nr 31.

¹⁷¹ T. Dąbał, *Polski Teatr Państwowy w ZSRR i masy pracujące*, „Trybuna Radziecka”, 1927, nr 25.

¹⁷² Gosudarstwiennyj Muziej Tietatralnogo Isskustwa w Kijowie, Inw. nr 1351 (afisze).

tej izolacji rzekomo artystycznej, w istocie zaś snobistycznej i antyradzieckiej — zrodziła się legenda o teatrze polskim w Kijowie. Byli naiwni, co legendzie tej uwierzyli¹⁷³.

Wandurski zabrał się energicznie do tworzenia od podstaw nowej placówki kultury teatralnej. Wzmagala jego energię radość posiadania nareszcie własnego, „prawdziwego” teatru, w którym mógłby z większym rozmachem realizować swoje koncepcje teatru rewolucyjnego; upajała go po niedawnych doświadczeniach z policją swoboda działania. Wszystko to dodawało mu siły, napełniało wiarą w przyszłość teatru robotniczego. Wyczuwa się niezwykle rozmach w jego poczynaniach reformatorskich, któremu towarzyszyło silne przekonanie o słuszności głoszonych przez siebie koncepcji i idei. „Jakkolwiek ułożą się stosunki — pisał — musi to być teatr rewolucyjny, robotniczo-chłopski, proletariacki w treści, polski w formie (język, styl, kultura emocji)”¹⁷⁴.

Do pracy przystąpił z gruntownie przemyślanym planem, trzeba było zacząć przede wszystkim od uczenia, stąd też pierwszym pociągnięciem organizacyjnym kierownika była zmiana nazwy placówki, określenie jej bowiem jako teatr było, według niego, czymś zbyt na wyrost, na taką nazwę trzeba było sobie dopiero zasłużyć. Na ten więc przejściowy okres szkolenia przyjęto nazwę Polska Pracownia Teatralna w Kijowie, czyli w skrócie — POLPRAT.

„Trzeba było przede wszystkim dokonać swego rodzaju rewolucji wewnątrz placówki teatralnej w Kijowie”¹⁷⁵ — zanotował Wandurski po paru miesiącach pracy. Istotnie, to co zaczęło dziać się w Polpracie było tak zgoła inne od dotychczasowego, tak nie mieszczące się w ugruntowanych wyobrażeniach o teatrze, że nie tylko było trudne do zrozumienia, ale wprost szokujące. Tak właśnie wyobrażał sobie Wandurski rewolucję w teatrze. Dlatego też nie dawkował, nie przygotowywał stopniowo zespołu i widowni do zmian, ale dokonał niemal błyskawicznego „zamachu stanu”. Zaczął od zespołu, ujmując go w twarde karby dyscypliny.

Dokonał przede wszystkim poważnych zmian w składzie socjalnym zespołu. „Oczyszczono kurs starszych z obcych nam klasowo elementów [...] w bieżącym roku przyjęto na kurs

¹⁷³ W. Wandurski, *Polska Pracownia Teatralna w Kijowie*, „Kultura Mas”, 1930, nr 1, s. 8.

¹⁷⁴ Tamże.

¹⁷⁵ W. Wandurski, *Budownictwo socjalistyczne, czy chatupnictwo kulturalne?*, „Trybuna Radziecka”, 1930, nr 13.

pierwszy 11 osób, z czego 9 stanowią młodzi robotnicy i włościanie niezamożni lub dzieci robotników i niezamożnych włościan¹⁷⁶. Przyjęto ponadto do zespołu trzech zawodowych aktorów (A. Klimenko, W. Sabiłło-Wandurska, A. Stankiewicz)¹⁷⁷. Składający się z 30 osób zespół podzielony został na trzy kategorie według stażu pracy: pierwszą tworzyli majstrowie (reżyser główny, pomocnik, aktorzy, monter sceny, malarze), drugą podmajstrzy (starsza grupa studentów), trzecią — uczniowie. Całą pracę zespołu zorganizowano na zasadach racjonalizacji pracy, dzieląc plan zajęć na dwie części: szkoleniową i wytwórczą (występy), ta ostatnia realizowana była dopiero po paromiesięcznym przeszkoleniu (od stycznia 1930 r.). Opracowano surowy regulamin wewnętrzny, według którego konflikty rozstrzygała tzw. trójka wybrana z członków zespołu. Próby odbywały się codziennie od godz. 9 rano do 15, zajęcia praktyczne i teoretyczne od godz. 17 do 19.

Prace szkoleniowe zespołu prowadzone były zbiorowo. Naukę przeprowadzano z całą grupą, zwracając uwagę przede wszystkim na recytację chóralną, na czyste i wyraźne brzmienie zespolonych głosów. Podobnie rzecz miała się z nauką gestu scenicznego i rytmiki. Gest był rysowany ostro, niemal kanciasto, tak bardzo wyraziście, że sprawiał wrażenie musztry wojskowej. Dużą uwagę zwracał kierownik na ogólną fizyczną sprawność aktora, wdrażając zespół do codziennych, wielogodzinnych ćwiczeń gimnastycznych. Zręczność i fizyczne wyszkolenie aktora Polpratu przywodziło niekiedy na myśl popisy gimnastyczne (w popisach szkolnych). O to właśnie chodziło Wandurskiemu, jego koncepcja teatru rewolucyjnego przejawiała się m. in. w demonstrowaniu siły i zręczności fizycznej, będącej przejawem siły woli i ducha, manifestacją młodości, bojowości i zwycięstwa. Dokonał także uniformizacji zewnętrznej całego zespołu, nakazując nosić wszystkim jego członkom jednakowe kombinezony, składające się z szerokich spodni i bluz. Strój ten obowiązywał członków zarówno w czasie zajęć, jak i na szkolnych popisach publicznych.

Gruntownemu przebudowaniu uległo także pomieszczenie

¹⁷⁶ B. W., *Polska Pracownia Teatralna w Kijowie*, „Sierp”, Charków 1930, nr 1.

¹⁷⁷ Pozostali członkowie zespołu, to: K. Bartoszewicz, T. Bielecki, J. Cwirko, M. Dżiki, J. Figiel, E. Ilnicki, L. Gutowska, W. Górski, W. Grzybowska, J. Helle, J. Klus, W. Klus, S. Kowalska, W. Kowalski, H. Osipowa, K. Olearski, S. Perznicki, J. Piszczaiłko, H. Szałobryt, K. Szałobryt, O. Szeciuk, J. Szmidt, J. Slipko, M. Tołstoj, A. Wiechetek, W. Zawadzki, M. Zdanowicz i administrator A. Gryniewicz.

dawnego Teatru-Studium, zajmującego niewielki lokal w centrum Kijowa przy ul. Czerwonej Armii 51a, później ul. Swierdłowa 11. Zmian tych dokonano „w myśl zasad całkowitej racjonalizacji i największej użyteczności przestrzeni”¹⁷⁸. Scena, zbudowana z części składowych i przenośnych, według najnowszych wymagań nowoczesnego budownictwa teatralnego, choć niewielka, dawała teraz możliwości demonstrowania skomplikowanych inscenizacji. Wyposażenie jej składało się z wielopoziomowych podiów, schodów, trapezów i drabinek oraz zapadni i zautomatyzowanych „okien”.

Czas przeznaczony na szkolenie obejmował okres od września 1929 roku do stycznia 1930 roku, w istocie jednak przeciągnął się nieco dłużej, zbyt wolno bowiem postępowały (z powodu braku funduszy) prace związane z przebudową pomieszczenia. Na ten okres przewidział kierownik dla zespołu specjalny repertuar, który pokazywano w klubach, przedsiębiorstwach i fabrykach podczas przerw w pracy. Składał się on z dwu programów: pierwszy, tzw. „małych form” — z inscenizacji niewielkich utworów poetyckich i prozy o treści rewolucyjnej, drugi — przeznaczony dla scen większych — obejmował utwory pełnospektaklowe.

Przygotowano w tym czasie dwa programy małych form. Pierwszy z nich o nastawieniu antywojennym, pt. *Wojna wojnie*, składał się z *Prologu do Misterium—buffo* W. Majakowskiego, krótkiego utworu scenicznego B. Jasińskiego *Radio—Maj*¹⁷⁹ *Wybuchu* I. Golla i plakatu scenicznego W. Wandurskiego *W hotelu „Imperializm”*¹⁸⁰; w innej wersji tego zestawu grano jeszcze *Inwalidów* S. R. Standego, przedstawiano dwie recytacje chóralne i dwa numery z „fizkultury”¹⁸¹. Drugi program miał za zadanie zwalczać przesady religijne i obyczajowe. Składała się nań większa inscenizacja pt. *Papież Pius IX w raju* (według Laforque’a), dwa fragmenty *Z pamiętnika włóczęgi* Licińskiego, *Rozmowa Grzeli z Chrystusem* B. Jasińskiego. Program ten przystosowano do grania także na małych scenach klubowych lub wiejskich¹⁸².

Pracę nad repertuarem rozpoczynano od drobiazgowej ana-

¹⁷⁸ Wandurski, *Budownictwo socjalistyczne*.

¹⁷⁹ Była to groteska w trzech obrazach przerobiona z rosyjskiego. Inszenizację tego utworu ogłosił Wandurski w „Kulturze Mas” z 1930, nr 6—7, s. 30—31.

¹⁸⁰ Gosudarstwiennyj Muziej Inw. nr 1358 (afisze).

¹⁸¹ Wandurski, *Budownictwo socjalistyczne*.

¹⁸² Tamże.

lizej tekstu, której celem było „uświadomienie sobie treści politycznej i wyrazu artystycznego”¹⁸³. Zwykle — także w kijowskiej pracowni — stosował Wandurski do politycznego tekstu styl, który nazwał kiedyś „stylem plakatowo groteskowym”, podkreślonym tu silnie konturowo uproszczoną scenografią, karykaturyzującymi kostiumami, często maską.

Program przeznaczony dla scen większych przygotowywany był dłużej. W sezonie 1929/1930 kierownik Polpratu przewidywał wystawienie tylko dwóch sztuk pełnospektaklowych, była to przede wszystkim jego przeróbka *Snu srebrnego Salomei* J. Słowackiego i nowa, także Wandurskiego, adaptacja *Przygód Tomka Sawyera* M. Twaina. Dramat Słowackiego przygotowujemy — argumentował Wandurski — „nie tylko w celach szkolnych, ale i ze względu na ostro zarysowany obraz walk pomiędzy zbuntowanym chłopstwem ukraińskim a zdegenerowaną, lecz mocną jeszcze szlachtą kresową...”¹⁸⁴ Bezceremonialnie — zgodnie zresztą z modą swych czasów — przerabiał i przycinał tekst dramatu, przedstawiając go w 20 krótkich epizodach, zamiast 5 aktach oryginału; „Rzecz cała — pisał autor inscenizacji — nabiera innego zabarwienia, dynamiki rewolucyjnej i nowoczesności...” Wybierał z polskiej klasyki dramatycznej bliski tematycznie tym terenom utwór romantycznego poety głównie dlatego, by przypomnieć tradycje walk i buntów, chodziło mu, wydaje się, także i o to, aby ze sceny polskiej na Ukrainie płynął piękny polski język, tak tu niemiłosiernie zachwaszczany. Nie był pewien, jak zostanie przyjęty jego pomysł, nawet w tak „rewolucyjnej” przeróbce, dlatego ewentualne włączenie dramatu do repertuaru miało nastąpić dopiero po przedyskutowaniu jego próbnej inscenizacji przez przedstawicieli robotników i organizacji społecznych¹⁸⁵.

W przyszłości planowano w Polpracie wystawienie *Rzeczy gromadzkiej* B. Jasińskiego, *Proletariatu* W. Broniewskiego oraz *Śmierci na gruszy* w nowej przeróbce autora. Zakładano jednak, że w sezonie 1929/1930 zostaną zrealizowane tylko cztery programy, taka bowiem ilość „to maksimum, co dać można, nie narażając na szwank jakości artystycznej widowiska”¹⁸⁶.

¹⁸³ W. Wandurski, „Radio—Maj” w inscenizacji 1-go Polskiego Teatru Państwowego. Uwagi techniczne dla kół dramatycznych, „Kultura Mas”, 1930, nr 6—7, s. 30.

¹⁸⁴ Wandurski, *Polska Pracownia Teatralna w Kijowie*.

¹⁸⁵ B. W., *Polska Pracownia Teatralna w Kijowie*, „Sierp”.

¹⁸⁶ Wandurski *Polska Pracownia Teatralna w Kijowie*.

Perspektywom rozwojowym teatru w Kijowie zdawała się początkowo sprzyjać tocząca się na łamach prasy polonijnej, na przełomie lat 1929—1930, dyskusja o teatrze polskim w ZSRR i jego zadaniach. Rozpoczął ją T. Dąbał artykułem zamieszczonym w „Trybunie Radzieckiej” pt. *Wokół sprawy Wszechzwiązkowego Polskiego Teatru Proletariackiego* (1929, nr 80), w którym wypowiadał się za stworzeniem takiej placówki, proponując, by rolę tę mógł pełnić istniejący w Kijowie teatr polski, dający w tej chwili najlepsze gwarancje postawienia jej na odpowiednim poziomie artystycznym i ideowym. Ogłoszone wkrótce potem w tymże piśmie (1930, nr 6) propozycje E. Bagińskiego, kierownika Polskiego Teatru w Mińsku (zorganizowanego w marcu 1929 r.), zmierzały do tego, by sprawę kontaktów teatru ze wsią pozostawić teatrowi mińskiemu, natomiast przyszły teatr wszechzwiązkowy uczynić teatrem stałym lub obsługującym tylko miasta i fabryki. W ponownym głosie polemicznym T. Dąbał, krytykując artystyczny i ideowy („przejawy mieszczaństwa”) poziom teatru w Mińsku, a w związku z tym niemożność powierzenia mu jakiegokolwiek funkcji, tak ostatecznie sformułował cele i zadania przyszłego teatru wszechzwiązkowego:

Jestem nadal tego zdania, że powinien on być tak zbudowany, by zaspakajać potrzeby rozproszonych po ZSRR pracujących mas polskich czy to przy pomocy wyjazdu całego zespołu (do większych ośrodków), czy też za pomocą wysyłania brygad teatralnych (dla współpracy z miejscowymi grupami i kółkami), i spełniać jednocześnie rolę teatralnej centrali, kierowniczej dla szeregu teatrów tego rodzaju, jak miński, leningradzki itp., i dla całej sieci nowych kółek dramatycznych w mieście i na wsi, o ile nie chcemy na przyszłość pracować po partacku w myśl przysłowia: „każdy sobie rzepkę skrobie”.

Ponieważ sprawa ta posiada pierwszorzędne znaczenie dla dalszego rozwoju rewolucji kulturalnej wśród pracujących mas polskich i należy ją rozstrzygnąć zgodnie z przebudową nowych metod i form pracy, dyktowanych przez wzmoczone tempo budownictwa socjalistycznego, nieprzerwany tydzień pracy itd., koniecznie tę sprawę należy omówić i czym prędzej rozstrzygnąć¹⁸⁷.

Włączył się do tej dyskusji wezwany przez Dąbała Wandurski:

Stanowisko tow. Dąbała wydaje mi się słuszne [...] Bezsprzecznie teatr, jak pokazało doświadczenie naszej praktyki radzieckiej, może być potężnym środkiem szerzenia rewolucji kulturalnej w masach. Ale, by sprostać temu zadaniu, teatr musi być po pierwsze, kulturalny, po drugie, naprawdę rewolucyjny, czyli szerzący ideologię awan-

¹⁸⁷ T. Dąbał, *O wszechzwiązkową Polską Placówkę Rewolucji kulturalnej*, „Trybuna Radziecka”, 1930, nr 6.

gardy klasy pracującej w nowych formach wyrazistych i sugestionujących, w formach emocjonalnego obrazu dynamicznego, przemawiającego bezpośrednio swą nieprzepartą siłą artystyczną do gromadzkiego widza¹⁸⁸.

Kierownik Polpratu ogłosił w tym czasie szereg artykułów, w których szeroko przedstawiał metody pracy tego teatru, omawiał repertuar, określał jego zadania, wytyczał perspektywę działania. Stwierdzał wtedy m. in.:

Inne teatry narodowościowe w naszym Związku miały możliwość w ciągu lat 12 przechodzić stopniowo różne etapy rozwoju, od teatru drobnomieszczańskiego w 1918 r. do teatru wojującego socjalizmu w 1930. My mamy za sobą zaledwie dość przewlekły i niezupełnie jeszcze zlikwidowany okres amatorstwa drobnomieszczańskiego (z całym dobrodziejstwem inwentarza), tempo życia radzieckiego, epokowe wydarzenia dnia dzisiejszego, groźba zbliżającej się wojny, wymagające od pracowników POLPRATU jak najszybszego „przewekslowania” na rymy bojowej tematyki bieżącej, lecz dziś teatr nie może tylko odtwarzać „życia, jakim ono jest”, wzorem naturalistycznych teatrów drobnomieszczańskich. Stosunek teatru proletariackiego do wszelkiej tematyki, a tym bardziej do tematyki współczesności — musi być dialektyczny. To znaczy, teatr oddaje współczesność w stanie płynnym, w stanie ustawicznych zmian i kontrastów. Co wczoraj było dobre, dziś może być szkodliwe. Teatr proletariacki nie „tworzy” chimer artystycznych — teatr proletariacki uczy patrzeć, rozumieć, walczyć¹⁸⁹.

Próbował więc wyjaśniać, tłumaczyć sens istnienia takiego właśnie teatru.

W toku tej ożywionej pracy, otwierających się przed teatrem perspektyw, coraz bliższej nadziei zrealizowania założonych planów, zaczęły nad jego działalnością gromadzić się niebezpieczne chmury. Ogół widzów, głównie zaś działaczy kulturalnych, zaskoczony „innością” teatru, nie rozumiejąc jego nowoczesnych i postępowych tendencji, zaczął nieufnie ustosunkowywać się do poczynañ Wandurskiego. Pierwszy atak przyszedł zupełnie niespodziewanie ze strony byłego członka zespołu Polpratu, F. Koreckiej. Opublikowany przez nią artykuł, w ramach toczącej się dyskusji o teatrze wszechzwiązkowym, był ostry i napastliwy w tonie:

Bojącym punktem każdego polskiego teatru w ZSRR, a więc i Polpratu jest brak repertuaru polskiego. W jaki sposób stara się zeń wybrnąć tow. Wandurski? — Inscenizuje wiersze, daje chóralne deklamacje, wystawia sztuki. Szkoda tylko, że tow. Wandurski zapomniał o widzu, bo widz „polski robotnik i chłop Ukrainy Radzieckiej, spragniony ujrzenia polskiego teatru rewolucyjnego” nie rozumie *W hotelu „Imperializm”* Wandurskiego ani tym bardziej *Snu srebrnego Salomei* Stowackiego. Sztuka *W hotelu „Imperializm”* nie została zrozumiana

¹⁸⁸ Wandurski, *Budownictwo socjalistyczne...*

¹⁸⁹ Wandurski, *Polska Pracownia Teatralna*, „Kultura Mas”.

w Berlinie w 1928 r. ani też była przyjęta „z kolosalnym powodzeniem w Kijowie” [...] sztuka bowiem dla widza robotnika, a tym bardziej chłopca polskiego jest niezrozumiała, obca.

A sztuka *Sen srebrny Salomei* Słowackiego, nawet „w gruntownej przeróbce Wandurskiego, w której rzecz cała nabiera innego zabarwienia, dynamiki rewolucyjnej i nowoczesności”, nie jest potrzebna ani robotnikowi, ani chłopu polskiemu, choć nie przeczę, została przerobiona ciekawie i dobrze. Czyż nie bardziej na miejscu byłoby wystawić sztuki o naszym budownictwie socjalistycznym w mieście i na wsi, o budownictwie kolektywów? Choćby taka sztuka, jak *Dyktatura*, którą gra ukraiński teatr im. Franko w Kijowie? — Ona wychowuje, uczy i pokazuje, jak walczyć z kontrrewolucją na wsi. Jeśli polskich sztuk nie ma, to trzeba tłumaczyć rosyjskie. Rosyjski repertuar tego rodzaju można znaleźć przy odrobinie dobrych chęci.

Teatr Kijowski „Wszeczwiązkowym” być nie może, jest na to zbyt słaby. Polpratowi jest potrzebna klasowa kierownicza rada polityczno-artystyczna, która nie pozwoli na żadne odchylenia, na żadne klasyczne sztuki, na żadną meyerholdowszczyznę (*Las*, *Rewizor*, *Gorie umu*) tak bezwzględnie osądzoną przez klasę robotniczą Związku Radzieckiego¹⁹⁰.

Przytoczyliśmy w obszernym fragmencie głos polemiczny, którego waga dla dalszej działalności teatralnej Wandurskiego w Kijowie była brzemienne w skutki. Krytyka ta, surowa i niesłuszna, podważała rację istnienia teatru zaledwie po półrocznej jego działalności, w okresie, kiedy ten nie zademonstrował wszystkich swoich możliwości prowadząc dalej intensywną pracę szkoleniową. Innym problemem, złożonym i znamionym dla lat trzydziestych w Związku Radzieckim, była sprawa oceny jego nowatorstwa artystycznego, tu określonego jako „meyerholdowszczyzna”¹⁹¹.

Wkrótce zaczęły narastać nowe konflikty, już wewnątrz zespołu Polpratu. Część aktorów, być może zmęczona znużeniem zdobywaniem kwalifikacji aktorskich, na kolejnej naradzie zespołu domagała się częstszego występowania przed publicznością, słowem przyspieszenia i skrócenia czasu przeznaczanego na przygotowanie spektaklu. Szczerze zaintrygowany o poziom artystyczny występów kierownik nie zgodził się na ten postulat. Opisała te wewnętrzne sprawy zespołu kilkanaście miesięcy później prasa polonijna, formułując zarzuty przeciwko Wandurskiemu. Czytamy tam:

¹⁹⁰ F. Korecka, *Z powodu notatki o „Polpracie” w Kijowie*, „Trybuna Radziecka”, 1930, nr 13.

¹⁹¹ Tak nazywano w latach trzydziestych w Związku Radzieckim przejawy nowoczesnych tendencji w sztuce, wiązało się to z potępieniem eksperymentów teatralnych Meyerholda i pozostających pod jego wpływem teatrów, w tym szerokiego ruchu amatorskiego. Tendencje te, nie zgadzające się z oficjalną doktryną polityki kulturalnej, propagującej sztukę realistyczną, uznano za szkodliwy formalizm.

Gdy w teatrze postawiono ważne zagadnienie podniesienia tempa pracy przy zachowaniu jakości produkcji, tow. Wandurski krytykę braków dotychczasowej organizacji przyjął jako wystąpienie przeciwko zasadzie jednoosobowego kierownictwa. W stosunku do krytykujących zarządził represje administracyjne. To wszystko stworzyło niezdrowe stosunki wewnątrz kolektywu, które uniemożliwiły należyty rozwój organizacji pracy¹⁹².

W rezultacie została powołana komisja, złożona z rady artystyczno-politycznej Polpratu oraz delegatów fabryk, organizacji partyjnych, zawodowych i społecznych, dla zbadania spraw teatru. Komisja ta zakończyła swoje prace 19 maja 1930 roku wspólną uchwałą, w której zawarto ocenę działalności Polpratu. Stwierdzano, że w ciągu ośmiu miesięcy istnienia dokonano w teatrze „wielkiej pracy”, przeprowadzając gruntowną reorganizację, w wyniku której polepszył się znacznie skład socjalny i wyrobienie społeczne kolektywu oraz utrwalili związek z szeregiem fabryk i organizacji społecznych. Dano w tym czasie 18 przedstawień. Komunikowano także o „przygotowaniu szturmowym” (w ciągu jednego miesiąca) sztuki Mikitienkę *Dyktatura*, przeznaczonej dla widza wiejskiego. Na koniec stwierdzano: „Rada polityczno-artystyczna podkreśla ogromną doniosłość polityczną istnienia i rozwoju pierwszego w ZSRR rewolucyjnego teatru polskiego, jakim jest Polprat”¹⁹³.

Było to jednak — jak się okazało — tylko pozorne załagodzenie konfliktu. Jeśli znów odwołamy się do późniejszych relacji prasowych, to odnajdziemy tam znamienne uwagi: „Tow. Wandurski obstawał przy swych błędach w toku prac komisji, a nawet je pogłębił”¹⁹⁴.

Wydaje się, że kierownik Polpratu doskonale wyczuwał narastającą nieufność do swoich poczynań w teatrze, dokonał bowiem jeszcze jednej próby wyjaśnienia swych założeń, głęboko przekonany o ich słuszności. Zaprosił mianowicie do teatru grupę pisarzy i dziennikarzy z Moskwy, która wybrała się w zespole tzw. „wędrowniej redakcji” na objazd terenów przygranicznych, zamieszkałych przez ludność polską. Był w tej grupie wypróbowany zwolennik jego koncepcji teatru proletariackiego, który widział zorganizowaną przez niego Scenę Robotniczą w Berlinie, Bruno Jasiński, cieszący się w Związku Radzieckim dużym literackim autorytetem. On to właśnie, po obejrzeniu

¹⁹² B. S., *Otwarcie polskiego teatru państwowego w Kijowie*, „Trybuna Radziecka”, 1931, nr 31.

¹⁹³ „Polprat”. *Z uchwał rady artystyczno-politycznej „Polpratu”*, z dnia 19 maja 1930 r., „Sierp”, 1930, nr 45.

¹⁹⁴ B. S., *Otwarcie...*

przedstawień Polpratu i zapewne wielogodzinnych dyskusjach z Wandurskim, ogłosił na łamach ukraińskiego pisma „Proletariacka Prawda” obszerny artykuł, pod zmiennym tytułem *Drogi polskiego teatru proletariackiego*, w którym stwierdzał:

Polska pracownia teatralna Polprat, która została założona na miejscu martwo narodzonego studium przez Wandurskiego, nie powstała z niczego [...] Narodzony w Polsce, w szeregach łódzkich mas robotniczych i przerwany potem na emigrację, polski teatr proletariacki rozwija się stopniowo i nie rozluźnia ani na chwilę związku z polskimi masami pracującymi; zapuścił na koniec mocne korzenie na gruncie bratniego Związku, w sprzyjających warunkach proletariackiej dyktatury wzmocnił się i stał się jednym z ogniw budownictwa polskiej kultury proletariackiej.

W niewielkim, zacisznym pomieszczeniu przy ul. Armii Czerwonej, gdzie każdy centymetr kwadratowy powierzchni jest wykorzystywany i sprawia wrażenie estetycznego, maksymalnie wykorzystanego laboratorium, grupa młodych pod przewodnictwem Wandurskiego buduje polski, proletariacki teatr. W niewielkich pomieszczeniach, walcząc z tysiącami przeciwników, których nie można nie zauważyć, w spójni z polskimi masami pracującymi — prowadzi się walkę, odpowiedzialną [podkr. — B. J.] pracę.

Pracy tej patronują trzy podstawowe założenia:

1. Dokładny przegląd bogatej teatralno-literackiej spuścizny, którą zostawiła polskim masom robotniczym szlachta i burżuazja; wybór tego, co wartościowe i będzie cenne dla klasy robotniczej. Praca to trudna i odpowiedzialna, ale bardzo teraz potrzebna, jako jedna z form tej podstawowej zdobyczy, która leży u podstaw każdego kulturalnego budownictwa proletariatu. Z kulturalnego dorobku wrogich klas odsiewa się okrucy twórczości, które mogą wejść po gruntownej przeróbce do skarbcza polskiej kultury proletariackiej. Jedną z pierwszych prac będzie *Sen srebrny Salomei* Słowackiego, który w nowej, przerobionej formie przygotowuje Polprat na najbliższy sezon.

2. Praca nad utworami polskich proletariackich poetów (Broniewski, Stände) oraz tych, którzy znaleźli przytułek w bratnim Związku (Wandurski, Jasiński), a także młodego literackiego debiutanta, którego wychowały polskie masy pracujące w ZSRR (Grabowski).

3. Przerobienie i wykorzystanie twórczości radzieckiej literatury proletariackiej różnych narodowości. Na czele planu postawiono ostatnie przedstawienie Polpratu, sztukę Mikitiienki *Dyktatura*, którą przygotował Wandurski, przystosowawszy ją do specyficznych warunków wsi polskiej w ZSRR¹⁹⁵.

Stwierdzał, że zespół wychowany przez Wandurskiego ma już za sobą etap „amatorstwa”, które było nierozzerwalnie związane z początkami robotniczego teatru.

Polprat wszedł już na szeroką drogę sztuki, która prowadzi w masy. Młody zespół powoli opanowuje drogę upartej praktycznej nauki metody

¹⁹⁵ B. Jasiński, *Szlachi polskiego proletarskiego teatru*, „Proletariacka Prawda”, 1930, nr 119. Tłum. z ukr. H. K.

dialektycznego materializmu, co jest najlepszą gwarancją, że polski teatr stanął na prawidłowym proletariackim gruncie¹⁹⁶.

W dyskusji o Polpracie wypłynął istotny problem kultury polskiej w ZSRR, przykład tej placówki był jedynie egzemplifikacją gorąco dyskutowanego w kołach Polonii szerszego zagadnienia. Była nim sprawa oceny dorobku literackiego i kulturalnego poprzednich epok, stosunku do tej tradycji i warunków, w których powstawać może kultura proletariacka. W sprawie tej w latach trzydziestych uformowały się wyraźnie dwa stanowiska. Zwolennicy jednego z nich (należeli tu m. in. J. Neyman, H. Politur, S. Dobrzyński) głosili tezę, że kultura proletariacka może powstawać na razie tylko w Związku Radziem, jedynym kraju wolnym dotychczas od ucisku klasowego. Tu więc tylko mogą powstawać podwaliny narodowych odmian tej kultury. „Będąc wyraźnie pod wpływami teoretycznych koncepcji Proletkultu, grupa ta prawie całkowicie odrzucała oceniany powierzchownie i lewacko dorobek kulturalny minionych epok”¹⁹⁷. Inne stanowisko zajęli w tej sprawie Jasiński, Dąbal i Wandurski, głosząc przekonanie, że żadna oderwana od kraju kultura nie może pretendować do rangi narodowej. Reprezentowali oni także inny niż oponenti stosunek do tradycji literackiej i kulturalnej poprzednich epok. Opublikowany przez Jasińskiego w „Proletariackiej Prawdzie” artykuł był wyraźną ilustracją jego i Wandurskiego poglądów¹⁹⁸. Stanowisko to zostało określone jako nacjonaloportunizm¹⁹⁹.

Zanim jednak padły z ust przeciwników brzemienne w skutki oskarżenia, Wandurski dalej prowadził pracę z zespołem Polpratu. Sezon teatralny 1929/1930 nie kończył się w teatrze wakacyjną przerwą, grano także przez cały okres letni, nawet więcej i częściej. Po lipcowych pokazach prac Polpratu

¹⁹⁶ Tamże.

¹⁹⁷ Sierocka, *op. cit.*, s. 51.

¹⁹⁸ Potwierdzili to stanowisko zarówno B. Jasiński, jak i W. Wandurski w kilku artykułach, zamieszczonych na łamach „Kultury Mas”, „Trybuny Radzieckiej”, „Sierpu”, „Proletariackiej Prawdy”.

¹⁹⁹ K. Sierocka wyjaśnia pojęcie nacjonaloportunizmu następująco: „Termin ten, zrodzony na terenie Niemiec w 1919 r., używany był wymiennie z określeniem nacjonaloportunizm, narodowy komunizm, emigrantyzm. Najogólniej działacze polonijni rozumieli go jako wysuwanie na plan pierwszy problemów narodowych w kwestiach rewolucji społecznej, ekonomicznej i kulturalnej. W sprawach tych — szczególnie związanych z zagadnieniami literatury i sztuki, panowało wiele niejasności. Brak precyzyjnych terminów, naukowej argumentacji zastępowano polityczną publicystyką. Charakterystyczne jest, iż w drugiej fazie «połonijnego» sporu o nacjonaloportunizm nie wypowiedział się żaden z czołowych działaczy politycznych”, *op. cit.*, s. 51.

w Teatrze im. Szewczenki²⁰⁰ zespół wyjechał w teren ze sztuką Mikitiienki, objeżdżając ośrodki polonijne Ukrainy w ramach tzw. „akcji żniwnej”.

W sierpniu tego roku teatr został upaństwowiony, zmieniając dawną nazwę Polprat na I Państwowy Teatr Polski w Kijowie. Wandurski otrzymał w związku z tym pismo, w którym powiadomiono go, że od 15 sierpnia 1930 roku delegowany jest „tymczasowo na posadę dyrektora teatru”²⁰¹. W sierpniu podjęto już normalną pracę, przygotowując na nowy sezon wystawienie sztuki *Czerwony siew*. Utrzymano dalej w repertuarze *Radio-Maj*, *W hotelu „Imperializm”*, *Wybuch*, nie wystawiono dramatu Słowackiego *Sen srebrny Salomei*. Upaństwowienie rozwiązywało kłopotliwe dotychczas kwestie finansowe teatru, który nie zdany odtąd na sporadyczne subwencje mógł z większą gwarancją planować dalszy rozwój działalności. W nowym sezonie powiększono też zespół o kilku nowych aktorów²⁰².

Mimo tych zmian nie wszystko układało się najlepiej, od jesieni wzmożła się znów kampania prasowa oskarżająca Wandurskiego o odchylenia nacjonaloportunistyczne. Dlatego już 29 września 1930 roku, po półtoramiesięcznym pełnieniu obowiązków dyrektora teatru, składa Wandurski w charkowskim oddziale Narkomprosu rezygnację z tej funkcji. Pisze w niej:

Z powodu szczególnego położenia i mojego krańcowego nerwowego wyczerpania, skonstatowanego przez lekarzy — nie posiadam fizycznej możliwości pracowania dalej w Polskim Teatrze i w ogóle w jakiegokolwiek polskiej organizacji.

Po doprowadzeniu przeze mnie do końca przygotowania wyjazdowej brygady ze sztuką *Czerwony siew*, obsługującej kampanię siewną w przygranicznych rejonach polskich, tj. od 2 października br., proszę zwolnić mnie z pełnienia obowiązków i zwolnić z pracy w polskim teatrze²⁰³.

Na tę dramatyczną decyzję wpłynęła m. in. pogarszająca się atmosfera pracy w teatrze. Teatr mimo materialnej stabilizacji nie rozwinął w tym sezonie szerszej działalności. Wandurski nie otrzymawszy zwolnienia do lutego 1931 roku przygotował z zespołem tylko jedną nową sztukę, była nią spolszczona przez niego *Huta Kobeca*. Głęboko rozczarowany i urażony nie złożył także samokrytyki, nie bronił się przed zarzutami.

²⁰⁰ Gosudarstwiennyj Muziej, jw.

²⁰¹ Centralnyj Dierżawnyj Archiw w Charkowie, fond 166, op. 12,

²⁰² Byli to: A. E. Moderska, J. S. Kaliński, N. F. Gridaj, J. A. Rutkowski, A. A. Zapolski, W. M. Hermanowicz, A. W. Jasiński.

²⁰³ Centralnyj Archiw, jw.

Nie stawił się także na zwołanej na początku grudnia 1930 roku w Moskwie Wszechzwiązkowej Naradzie Polskiej, na której niepoślednie miejsce zajęła sprawa tego odchylenia. Za głównych wyrazicieli tendencji nacjonalbolszewickich uznano na naradzie Dąbala, Jasińskiego, Wandurskiego i Heltmana. Dąbal i Jasiński złożyli na tym zebraniu publiczną samokrytykę, przyznając się do popełnianych błędów i przyrzekając wyrzec się ich. Nie było tylko Wandurskiego, któremu w związku z tym poświęcono na naradzie szczególną uwagę, poczytując jego nieobecność za trwanie przy popełnianych błędach i „f a k t y c z n ą i c h o b r o n ę”²⁰⁴ (podkr. — red. „Sierpa”).

Dla Wandurskiego sprawy po tej naradzie potoczyły się szczególnie dramatycznie i szybko, nie pomogły już nic — zbyt późno na łamach prasy ogłaszane — listy samokrytyczne²⁰⁵.

W lutym otrzymał pismo zwalniające go z dniem 5 lutego 1931 roku z zajmowanego stanowiska dyrektora teatru²⁰⁶. Było to na niespełna miesiąc przed uroczystym otwarciem upaństwowionego teatru, na którym miała być wystawiona sztuka Kobeca. Jego następcą został dotychczasowy zastępca dyrektora — Gordijenko.

Wandurski wyjechał do Charkowa, później, po wielu miesiącach poszukiwania zajęcia, do Moskwy, gdzie podjął pracę w Międzynarodowym Związku Rewolucyjnych Teatrów (MORT).

Jesienią 1931 roku rozpoczęły się w Teatrze im. MOSPS (obecnie Mossowiet) w Moskwie przygotowania do wystawienia jego nowej sztuki, publikowanej już we fragmentach w prasie polonijnej pt. *Jeszcze pańska nie zginęła...* Był to tymczasowy tytuł dramatu *Raban*, nad którym pracę rozpoczął jeszcze w Berlinie. Rezygnował w tym utworze całkowicie z dotychczasowych poszukiwań eksperymentalnych, przedstawiając w realistycznym kształcie problematykę walki klasowej w Polsce. Troska o historyczny realizm wątków i problemów czyniła z tego pierwszego dramatu o dziejach KPP utwór przeładowany szczegółami, schematyczny, niepogłębiany psychologicznie i w istocie niedramatyczny.

²⁰⁴ *Narada wszechzwiązkowa o pracy wśród pracującej ludności polskiej*, „Sierp”, 1930, nr 104.

²⁰⁵ W. Wandurski, *Bezwzględna walka z nacjonaloportunizmem na polskim odcinku jest obowiązkiem każdego komunisty-Polaka. List do redakcji*, „Sierp”, 1931, nr 1; W. Wandurski, *Jeszcze w sprawie nacjonaloportunizmu*, „Sierp”, 1931, nr 30.

²⁰⁶ Centralnyj Archiw, jw.

Premiera *Rabanu* odbyła się w Teatrze im. MOSPS 21 maja 1932 roku, równocześnie przygotowywał ją w sezonie 1931/1932 Teatr Polski w Kijowie pod dyrekcją Gordijenki. Recenzje na ogół przychylnie oceniały utwór, podnosząc jego realizm i wierność politycznej prawdzie, nie szczędzono jednak dalej autorowi przestróg.

Należy się spodziewać — pisał recenzent — że Wandurski nie porzestanie na tej pierwszej próbie i w pracach następnych pokona swe błędy zarówno praktyczne, jak artystyczne. W każdym razie *Raban* jest sztuką godną widzenia. Zainteresowanie budzi ona zwłaszcza w widzach Polakach, którzy na *Rabanie* przeżywają wspomnienia walk, toczonych na terenie Łodzi, Warszawy i Zagłębia²⁰⁷.

Tymczasem zaczynała nabierać rozmachu praca Wandurskiego w MORT, spotykał się na tym terenie z wielu wybitnymi ludźmi teatru. Ścisłej współpracował w sekretariacie tego związku z Piscatorem, Pickiem, Diamandem i in. W aktach moskiewskiego Narkomprosu zachowały się protokoły posiedzeń MORT, gdzie referował sprawę stworzenia w Moskwie Międzynarodowego Teatru²⁰⁸.

Podjął także przerwana na czas jakiś działalność publicystyczną ogłaszając w piśmie „Międzynarodowy Teatr” w 1933 roku interesujące rozważania o korzyściach wypływających ze współpracy dramaturga z amatorskim teatrem²⁰⁹. Był to ostatni ślad działalności teatralnej Wandurskiego, który udało się ustalić, wkrótce potem został aresztowany.

Idea tworzenia nowoczesnego, rewolucyjnego teatru robotniczego — idea owych lat — towarzyszyła więc Wandurskiemu do końca życia. Jest to żywa karta historii wysiłków skoncentrowanych wokół sprawy tworzenia polskiej kultury socjalistycznej, świadectwo przepojone autentycznym dramatyzmem walki tamtych dni.

²⁰⁷ J. Wiślak [J. Hempel] [rec.] „Trybuna Radziecka”, 1932, nr 126.

²⁰⁸ Centralnyj Archiw w Moskwie. Akta Rabisu, nr 1518.

²⁰⁹ W. Wandurskij, *Samodiejatelnij teatr — dramaturgu, dramaturg samodiejatolnomu teatru*, „Międzunarodnyj Teatr”, Moskwa 1933, nr 3.