

Helena Karwacka

Witold Wandurski - propagator twórczości Majakowskiego w Polsce : (przyczynek do recepcji)

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 28, 75-95

1972

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

WITOLD WANDURSKI — PROPAGATOR
TWÓRCZOŚCI WŁODZIMIERZA MAJAKOWSKIEGO
W POLSCE
(PRZYZYNEK DO RECEPCJI)

Spośród pierwszych tłumaczy Majakowskiego w Polsce Witolda Wandurskiego, łódzkiego poetę i człowieka teatru, najznamienniej wyróżnia to, co w tytule niniejszego szkicu określone zostało mianem: propagator. W określeniu tym, jak wiadomo, oprócz funkcji upowszechniania, właściwej w pewnym stopniu każdej działalności translatorskiej, mieści się również funkcja propagowania określonych idei. W przypadku Wandurskiego ta właśnie funkcja miała znaczenie szczególne: Majakowski był dla niego nie tylko rewelatorem formy, jak dla wielu jego pierwszych tłumaczy w Polsce, lecz przede wszystkim rewelatorem idei — „trybunem proletariackiej rewolucji”.

Stąd autor *Sadz i złota* dość znamiennie ograniczył swoją działalność translatorską do porewolucyjnej twórczości Majakowskiego¹, ona też widocznie inspirowała jego własną twórczość. Nadto Wandurski pierwszy u nas odkrył i szeroko wykorzystał agitacyjne walory utworów autora *Lewą marsz*, wprowadzając je nie tylko na łamy pism lewicy, lecz także — z powodzeniem i na trwałe — do repertuaru scen robotniczych. Ta wielostronna dziedzina działań łódzianina zasługuje na szczególną uwagę, Wandurski bowiem był pierwszym adaptatorem, inscenizatorem i reżyserem utworów Majakowskiego na polskich scenach.

Translatorskiej i teatralnej działalności Wandurskiego towarzyszyła działalność publicystyczna, której najpoważniejszym osiągnięciem był obszerny szkic pt. *Majakowski i polscy poeci*²,

¹ Wandurski przełożył następujące wiersze Majakowskiego: *Poeta robotnik*, *Tania wyprzedaż*, *Marsz (Lewą marsz)*, *Pozdrowienie towarzyszom od Majakowskiego*, *Nasz Marsz* oraz *Prolog do Misterium buffo*, spośród nich tylko *Tania wyprzedaż* pochodziła z okresu przedrewolucyjnego (1916).

² W. Wandurski, *Majakowskiej i polski poeci*, „Żytia i Riewolucja” 1931, nr 7, s. 75—86.

stanowiący pierwszą próbę przedstawienia zasięgu wpływów tego poety na polską poezję po 1918 r., oraz — co wydaje się szczególnie interesujące — percepcji jego twórczości w kręgach polskiego proletariatu.

W sumie te wielokierunkowe działania stanowią niezwykle charakterystyczny przykład wyjątkowo pełnej recepcji twórczości Majakowskiego w pierwszych latach jej przenikania do Polski. Warto więc poświęcić im nieco uwagi.

Twórczość Majakowskiego zaczęła budzić żywsze i powszechniejsze zainteresowanie w Polsce dopiero po 1918 r. Autor *Obłoku w spodniach* ugruntował już wówczas swoją sławę „najwybitniejszego barda socjalistycznej rewolucji”, co — choć wzmogło zainteresowanie jego twórczością — bynajmniej nie ułatwiło mu drogi do polskiego czytelnika. Stały temu na przeszkodzie specyficzne warunki społeczno-polityczne ówczesnej Polski.

Pierwsze zbiorki poezji Majakowskiego zaczęły docierać do Polski wraz z falami uchodźców powracających do kraju po zakończeniu działań wojennych. W ten sposób dotarł np. do rąk Juliana Tuwima w 1919 r. zbiorek *Prostoje kak myczanie* (wydany w Piotrogradzie w 1916 r.), w którym znajdował się *Obłok w spodniach*.

Dzieje przekładów tego poematu stanowią zarazem pierwszy ślad zainteresowań twórczością Majakowskiego w Polsce. Pierwszym bowiem chronologicznie przekładem z jego poezji był opublikowany anonimowo w 1919 r. w czasopiśmie „Rydwani” (zeszyt 1) fragment *Obłoku w spodniach*³. Również Tuwim, dla którego spotkanie z wierszami Majakowskiego było „poetyckim wstrząsem”, zabrał się do przekładu „najgenialniejszego poematu świata”, według jego określenia, w kilka tygodni po otrzymaniu zbiorku. Pisał o tym po latach we wspomnieniu:

Tyle tylko pamiętam, że z zachwytem i w jakimś olśnieniu tłumaczyłem ten porywający „tetraptych” i że z każdą strofą staczałem ciężkie boje. Nic dziwnego. Miałem już wprawdzie siedmioletnią praktykę w przekładaniu poetów rosyjskich ale Balmont, Błok, Sołogub, Briusow, Wiaczesław Iwanow i inni „symboliści” rosyjscy, których dotychczas tłumaczyłem, używali tradycyjnej strofy, tradycyjnych rymów — i w ogóle byli jakby „tutejsi”, a tu nagle znalazłem się na nowej poetyckiej planecie, co chwila ogłuszany eksplozjami nieznanych dotychczas zdumień i zachwyków. Długo się z *Obłokiem* borykałem, a gdy przekład był gotowy, zacząłem go z miejsca popularyzować na naszych wieczorach autorskich, które się wtedy odbywały bardzo często. Wspaniała utwór nieznanego wówczas w Polsce poety nagradzany był przez młodzież hucznymi oklaskami⁴.

³ Informację tę podaje F. Nieuważny w książce *Włodzimierz Majakowski*, Warszawa 1965, s. 355.

⁴ J. Tuwim, *Majakowski po raz pierwszy*, „Odrodzenie” 1949, nr 45.

Tuwimowski przekład *Obłoku w spodniach* ukazał się drukiem w osobnej, bibliofilsko wydanej książce dopiero w 1923 r. Wydanie to poprzedziły fragmenty publikowane w „Skamandrze” w 1921 r. (zeszyt 14/15). W tym samym roku przekład fragmentu tego poematu ogłosił w „Nowej Sztuce” (nr 1) także Anatol Stern, który już wcześniej zainteresował się poezją Majakowskiego, czego dowodem jest opublikowany w 1920 r. w „Kurierze Polskim” (nr 174), a następnie przedrukowany wraz z wierszem *Sędziowie* w krakowskim piśmie „Formiści” (nr 6), przekład wiersza *Port*, pochodzącego ze zbioru rosyjskich futurystów *Sadź sędziów II* (1913).

Do 1921 r. zainteresowanie budziła zatem wyłącznie przedrewolucyjna twórczość Majakowskiego. Krąg ten przełamał dopiero działalność przekładowa Wandurskiego, który wierszem *Poeta robotnik*, opublikowanym jesienią 1921 r. w „Robotniku” (nr 306), otworzył drogę do polskiego czytelnika również porewolucyjnym wierszom autora *Lewą marsz*.

Tak więc u progu sławy Majakowskiego w Polsce obecni byli niemal równocześnie poeci trzech orientacji: futuryści w osobie Anatola Sterna, skamandryci — Juliana Tuwima i poeci rewolucyjni, których reprezentował nieznany wówczas jeszcze Witold Wandurski. Każdy z wymienionych sobie przypisywał zasługę przedstawienia po raz pierwszy twórczości Majakowskiego w Polsce. Tuwim w cytowanym wyżej wspomnieniu pisał: „Jest to moją wielką dumą i chlubą, że o ile mi wiadomo, byłem w Polsce pierwszym tłumaczem Majakowskiego a sądzę, że i jednym z pierwszych w Europie”. Stern wielokrotnie oświadczał, że jego przekład wiersza *Port* jest pierwszym polskim przekładem Majakowskiego, co powtarzało za nim wielu badaczy. Również Wandurski był przekonany, że jego przekład *Poety robotnika* jest „pierwszym w Polsce opublikowanym przekładem Majakowskiego”⁵. Dotychczasowe ustalenia godzą w jakiś sposób trzech wymienionych tłumaczy wyrokiem dość niespodziewanym, bo oddającym pierwszeństwo nieznanemu z nazwiska autorowi przekładu fragmentu *Obłoku w spodniach*, opublikowanego anonimowo w „Rydwanie” w 1919 r.

Wandurskiemu natomiast niewątpliwie przynależy zasługa przedstawienia porewolucyjnej twórczości Majakowskiego, jak również to, co zostało określone jako przykład stosunkowo najpełniejszej i najbardziej wielostronnej recepcji twórczości tego poety w Polsce, a do czego warunki stwarzał wówczas jedynie obóz lewicy społecznej.

⁵ W. Wandurski, *Majakowski i polski poeci*, s. 75.

Z twórczością Majakowskiego miał Wandurski okazję zetknąć się dość wcześnie. Nastąpiło to prawdopodobnie już w pierwszym roku jego uniwersyteckich studiów w Moskwie, gdzie przybył w 1913 r. wprost z „rodzinnej Łodzi”, by — zgodnie z wolą ojca — studiować prawo. Sam wówczas próbował pisać i żywo interesował się współczesną poezją rosyjską, co wyniósł jeszcze z łódzkiego gimnazjum. Nie mógł więc nie dostrzec głośnej już grupy moskiewskich kubofuturystów, mających w swym gronie Majakowskiego, którzy spontanicznie i ekstrawagancko manifestowali swój totalny bunt. Majakowski nosił jeszcze swój szokujący „żółty kaftan” i aktywnie uczestniczył w burzliwych spotkaniach i wieczorach artystycznych, obliczonych na epatowanie „burzua”. Atmosfera artystyczna Moskwy była wówczas naładowana wyjątkową energią twórczą młodych. Majakowski w swej autobiografii rok 1913 nazwał „wesołym rokiem”.

Zdaje się jednak, że młodego prowincjusza niezbyt urzekło to, co nowego proponowano w poezji — w przeciwieństwie do teatru, którego poszukiwania obdarzał od początku żywym zainteresowaniem — bo w jego ówczesnej produkcji literackiej nie pozostawiły one wyraźniejszego śladu. Natomiast dość pilnie zajęł się wówczas badaniem raczej tradycyjnych problemów wersyfikacyjnych rosyjskiej poezji symbolicznej, darząc szczególnym zainteresowaniem twórczość Aleksandra Błoka⁶.

Prawdziwe odkrycie Majakowskiego nastąpiło dopiero w czasie rewolucji. Przygotowały je głębokie przeobrażenia w świadomości i w światopoglądzie młodego prawnika, a wyraziły się w pełnej akceptacji tego, czego dokonała Rewolucja Październikowa. Włączył się wtedy czynnie do programu gruntownej przebudowy kultury, aktywizując się szczególnie w dziedzinie teatru. Stał się gorącym zwolennikiem hasła artystycznej lewicy głoszącego, że nowa epoka winna stworzyć nową sztukę. Z Majakowskim podzielał przekonanie, że nowoczesna sztuka służy rewolucji, a rewolucja uzasadnia nowoczesną sztukę. U Wandurskiego łączyło się to z przeświadczeniem, że właśnie twórczość „barda rosyjskiej rewolucji” jest tego najdoskonalszym wyrazem.

Odkrycie to znalazło prawie natychmiastowe odzwierciedlenie w jego ówczesnej działalności teatralnej. Wiemy o tym, niestety, tylko z drobnych okrucich wspomnień, jakie przekazał w 1932 r. radzieckiemu teatrologowi Aleksandrowi Fewrałskiemu. Zanotował on, że już w 1919 r. wystawił Wandurski w Charkowie *Pro-*

⁶ Śladem tego zainteresowania jest artykuł Wandurskiego *Błękitny ry-
czerz północy (Aleksander Błok)*, opublikowany w „Kurierze Polskim”
z 26 IX, 3 i 8 X, 17 i 31 X 1921 r.

log do *Misterium buffo*. Wykonał go pod jego kierunkiem amatorski zespół pracowników służby zdrowia („Rajzdraw”). „Był to — pisze Fewrański — rodzaj żywego obrazu, połączonego ze zbiorową recytacją. Wykonawcy tworzyli nieruchomą grupę, rozmieszczoną na różnych poziomach 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 domowej”⁷. Z tym samym zespołem wystawił Wandurski jeszcze własną adaptację *Lewą marsz*. Akcja tego widowiska toczyła się na scenie i na widowni, a deklamacji towarzyszyła musztra z bronią, wykonana na tle uderzeń bębna. Recytatorzy ucharakteryzowani byli — według relacji Fewrańskiego — „pod” postaci ze znanych plakatów propagandowych. Widowisko to cieszyło się podobno dużym powodzeniem.

Zainteresowanie twórczością Majakowskiego dla sceny dało Wandurskiemu okazję poznania go osobiście. Miało to miejsce w Moskwie w 1920 r. Wspominał o tym po latach z uczuciem pewnego niedosytu: „...znaliśmy się mało, widząc się tylko na próbach jego sztuk w moskiewskim «Terewsati» [Teatr Rewolucyjnej Satyry — przyp. H. K.]”⁸. Wandurski był już wówczas głęboko przekonany, że Majakowski jest poetą niezwyklej miary, największym i najciekawszym zjawiskiem rewolucyjnej literatury rosyjskiej.

Z tym odkryciem powrócił do Polski, przywożąc ze sobą najobszerniejszy z dotychczas wydanych zbiorów poezji Majakowskiego, tom pt. *Wsie socziniennoje Władimirom Majakowskim*, wydany w Piotrogradzie w 1919 r. Była to, jak się zdaje, pierwsza większa „kontrabanda” porewolucyjnej twórczości Majakowskiego do Polski, a w każdym razie bardzo niebezpieczny „ładunek wybuchowy” w rękach jego entuzjastycznego polskiego wyznawcy.

O swym powrocie do kraju Wandurski pisał:

Było to jesienią 1921 r.⁹ Dopiero co przyjechałem z rewolucyjnej Ukrainy do „niepodległej” Polski. Nie byłem jeszcze w tym czasie członkiem partii. Nikomu nie znany, obdarty, w spodniach z worka, zwracałem na siebie uwagę szpiclów nie tylko swoim zewnętrznym wyglądem: kipiał we mnie ów radosny ferment burzliwych lat, niezapomnianych lat 1918—1920. W swym podróżnym koszyku, obok kilku par kiepsko pocerowanych skarpet i jednej nędznej koszuli, obok nie-

⁷ A. Fewrański, *Majakowski, Wandurski, Jasiński*, „Dialog” 1962, nr 9, s. 136.

⁸ Wandurski, *Majakowskiej i polski poeci*, s. 82.

⁹ Granicę Polski przekroczył Wandurski 3 sierpnia 1921 r.

dobitków mojej garderoby, spoczywało na dnie kilka tomików wierszy rosyjskich poetów. Był tam Asiejew, Chlebnikow, Jesienin... Jednak najstaranniej zawinięty był w papier i stary ręcznik niepokazny z wyglądu, drukowany na cienkim gazetowym papierze grubszy tom: *Wszystko, co napisał Włodzimierz Majakowski*.

Ile razy w różnych okazjach przekartkowałem cały tom! Od częstego czytania dla siebie i głośno — bo jak można było nie czytać głośno majestatycznych i dźwięcznych fanfar Majakowskiego — pozaginały się w książce rogi stron. [...]

W rąbanym rytmie wiersza Majakowskiego chodziłem po obcej, fryzjersko-krawieckiej Warszawie, po rodzinnej Łodzi, której ulice spały w letargu przemysłowego zastoju. Jednym słowem, byłem naziany Majakowskim, jak pierożek mielonym mięsem¹⁰.

Najpierw przedstawił Wandurski rewolucyjne wiersze Majakowskiego w kręgu poetów „Skamandra”, z którymi zetknął się odnawiając dawną, szkolną jeszcze przyjaźń z Julianem Tuwimem. Autor *Obłoku w spodniach*, nad którego przekładem Tuwim aktualnie pracował, nie był tu więc poetą zupełnie nowym. „Kontrabanda” Wandurskiego trafiła zatem na grunt już przygotowany. Skamandrytów zainteresowały szczególnie nie znane im jeszcze wiersze Majakowskiego powstałe w latach rewolucji. O tym jakie wrażenie uczynił na Tuwimie wiersz *Lewą marsz* Wandurski pisał: „...usłyszawszy dźwięki bojowego marsza Majakowskiego, Tuwim poderwał się na nogi [...]. Od tego czasu marsz czerwonych marynarzy nie dawał mu spokoju”. Równie „piorunujące wrażenie” sprawił on na Antonim Słonimskim, jego pierwszym tłumaczem. Na drugi dzień po spotkaniu Wandurskiego ze skamandrytami, według jego relacji: „...już cała giełda literacka — cukiernia Albrechta «Ziemiańska» przy ulicy Mazowieckiej 12, gdzie poeci «Skamandra» zbierali się codziennie na «pół czarnej» [...] całe to warszawskie gniazdo cyganów-literatów [...] głośno wykrzykiwało: — Lewoj, lewoj, lewoj! Nawet kelnerzy biegali pomiędzy stolikami w rytmie marsza Majakowskiego, jakby ich ktoś poganiał: — Lewoj!”¹¹.

W wyniku tego spotkania powstały niebawem dwa przekłady *Lewą marsz* — Wandurskiego i Słonimskiego, które złożono w redakcji „Skamandra”. Opublikowany został przekład Słonimskiego, co zawiedziony Wandurski skomentował następująco: „Postanowiono zamieścić przekład Słonimskiego, bo autor przekładu jednocześnie zabezpieczył się od wszelkich podejrzeń warszawskich sympatii, dawszy razem z *Marszem* Majakowskiego swój *Kontrmarsz*”¹².

¹⁰ Wandurski, *Majakowski i polski poeci*, s. 75.

¹¹ Tamże, s. 76, 78.

¹² Tamże, s. 78.

Wandurski opublikował swoje tłumaczenie dopiero kilka miesięcy później na łamach dwutygodnika społeczno-kulturalnego „Kultura Robotnicza” — legalnego pisma nielegalnej KPRP. Przekład nosił tytuł *Marsz* i poprzedzała go następująca notatka redakcji: „Słynny *Marsz* Majakowskiego należy obok *Dwunastu* i *Scytów* Błoka do najbardziej znanych płodów rewolucyjnej poezji młodej Rosji. *Marsz* został przełożony na szereg języków. Po polsku, w przekładzie p. Słonimskiego, drukowany był w miesięczniku literackim «Skamander». Pan Słonimski napisał również *Kontrmarsz* dobrze świadczący o jego politycznej prawomyślności i źle o jego talencie poetyckim. Podany poniżej przekład tow. W. Wandurskiego dokonany został niezależnie od przekładu w «Skamandrze»¹³. O tę końcową uwagę zadbał zapewne sam autor przekładu.

Publikowany w „Kulturze Robotniczej” *Marsz* był drugim w kolejności przekładem Majakowskiego ogłoszonym przez łódzkiego poetę w pismach warszawskich¹⁴. Kilka miesięcy wcześniej opublikował on we wspomnianym już pepesowskim „Robotniku” przekład wiersza *Poeta robotnik*, który później uznał za swój literacki debiut i zarazem ideową deklarację najpełniej określającą kierunek jego poetyckiej drogi. Przekład ten trafił na łamy „Robotnika” niezupełnie przypadkowo, Wandurski bowiem podjął wówczas trwającą kilka miesięcy współpracę z tą gazetą, z czego się później tłumaczył, stwierdzając: „...różnymi drogami i manowcami chodzili polscy poeci proletariacy”¹⁵. Dopiero powstanie „Kultury Robotniczej” dało mu szansę nawiązania współpracy z najbliższym mu ideowo kręgiem publicystów i pisarzy radykalnej, komunistycznej i komunizującej lewicy.

Zasadniczy nurt tej współpracy stanowiło, zwłaszcza w pierwszym okresie, propagowanie twórczości Majakowskiego, z którą dopiero Wandurski pierwszy środowisko to szerzej zapoznał. Jego następną publikacją w „Kulturze Robotniczej” był przekład wiersza *Pozdrowienie towarzyszom od Majakowskiego*, który redakcja również poprzedziła zwięzłą notatką. Tym razem jednak znalazło się w niej bliższe określenie nurtu, z którego wyrastała poezja Majakowskiego, z wyraźnym zaznaczeniem podziału jaki dokonał się w nim pod wpływem rewolucji. „Poeci najmłodszej szkoły, tzw. «futurysty», są na ogół, jak dawniejsi — piewcami burżuazji. Paru jednak futurystów rosyjskich — «siedem głów» jak mówi Majakowski, a może serc — przystało do rewolucji proletariac-

¹³ „Kultura Robotnicza” 1922, nr 8, s. 5.

¹⁴ Ponadto w łódzkim „Głosie Polskim” z 2 II 1922 r. ogłosił przekład wiersza *Tania wyprzedzą*.

¹⁵ Wandurski, *Majakowski i polski poeci*, s. 75.

kiej, czerpiąc z niej treść i siłę, na których zbywa młodym wieszczom starego społeczeństwa”¹⁶.

Publikacja wierszy Majakowskiego na łamach „Kultury Robotniczej” stanowiła pewnego rodzaju ewenement, ponieważ pismo to — nastawione głównie na działalność popularyzatorsko-oświatową — nie poświęcało literaturze wiele uwagi. W rzadkich rozważaniach na ten temat nie wychodziło poza krąg roztrząsań o ideowej wartości utworu, jego treści i tematyki, zdradzając w zakresie formy raczej upodobania tradycyjne. Tym szczególniejszego znaczenia nabierała publikacja nowatorskich i nowoczesnych w treści i formie wierszy Majakowskiego.

Odmienny stosunek do literatury miała natomiast następczyni skonfiskowanej „Kultury Robotniczej” — „Nowa Kultura”. Zwłaszcza problematyka poetycka stanowiła przedmiot szczególniego zainteresowania redakcji. Miało to niewątpliwie pewien związek z aktualną sytuacją w polskiej literaturze, obfitującej szczególnie w interesujące debiuty poetyckie i nowe programy artystyczne, ale również bezpośrednio wynikało z nowego programu pisma, w którym poezja odgrywała bardzo istotną rolę.

Pierwszy numer pisma otwierał — wymownie uzasadniający nową linię programową „Nowej Kultury” — wiersz Majakowskiego *Nasz marsz* w tłumaczeniu Wandurskiego:

Czyż nasza młodość niebem nie lśni?
Kul się ulęknem — ukąszeń os?
Naszym orężem — nasze pieśni,
Złoto najszczerze — rozdzwoniony głos!¹⁷

Poezja była więc „orężem” rewolucji, jej „złotem najszczerzym”. Zdaniem redakcji roli tej nie mogła pełnić dotychczasowa poezja, więc koniecznością stało się stworzenie poezji nowej — w treści i formie. Z tego przekonania płynęło szczególne zainteresowanie dla współczesnych poszukiwań awangardowych¹⁸. Publikowane częściej na łamach „Nowej Kultury” utwory Majakowskiego znalazły więc pełne uzasadnienie w linii programowej pisma. Nowe przekłady jego wierszy zaczęli oprócz Wandurskiego publikować Bruno Jasiński i Władysław Broniewski.

Jasińskiego, który w „Nowej Kulturze” zamieścił przekład

¹⁶ „Kultura Robotnicza” 1922, nr 9, s. 2.

¹⁷ „Nowa Kultura” 1923, nr 1, s. 16.

¹⁸ Redakcja pisma z uwagą śledziła pojawianie się utworów będących wyrazem nowych poszukiwań, zwłaszcza tych, które wyrażały społeczne tendencje (Jasiński, Stern); interesowała się programami nowych pism i ugrupowań artystycznych („Almanach Nowej Sztuki”, „Zwrotnica”, „Blok”).

fragmentów poematu *150 000 000*¹⁹, już od lat łączył z Majakowskim bliski związek, co znalazło wyraz nie tylko w jego twórczości poetyckiej, lecz także translatorskiej²⁰. Wandurski o przekładach tego poety wyrażał się z najwyższym uznaniem: „Najlepsze, najdokładniejsze i najbliższe oryginału były przekłady Brunona Jasińskiego”. Dostrzegał również zależności: „Wpływy Majakowskiego zaznaczyły się zupełnie wyraźnie w jego twórczości, a szczególnie w drugim jej etapie, który nastąpił po krakowskiej «Katarynce». Najwyraziściej widzi się te wpływy w poemacie Jasińskiego *Pieśń o głodzie*”²¹.

Broniewski, pełniący wówczas funkcję sekretarza redakcji „Nowej Kultury”, debiutował na jej łamach nowym przekładem wiersza *Poeta robotnik*²², który — jak się zdaje — powstał nie bez inspiracji Wandurskiego, z którym się wówczas zaprzyjaźnił. Podobnie jak on uznał go za swój właściwy debiut literacki i ideową deklarację. Pisał o tym w autobiografii: „Wiersz *Poeta robotnik* stał się moim programem życiowym i poetyckim, uzupełnił moją frontową jeszcze, powierzchowną lekcję marksizmu”²³. Do idei tego wiersza odwołali się później obaj poeci w przedmowie do wydanego w 1925 r. biuletynu poetyckiego *Trzy salwy*. Pisali tam: „Nie o sobie piszemy. Jesteśmy robotnikami słowa. Musimy wypowiedzieć to, czego inni wypowiedzieć nie mogą”²⁴. Zbiorek ten — jak wiadomo — był pierwszą w literaturze polskiej deklaracją ideową grupy poetów łączących swoją twórczość z walką rewolucyjną proletariatu. Drodze tej patronował autor wiersza *Poeta robotnik*.

Zdaniem Wandurskiego również w twórczości Broniewskiego ujawnił się wpływ Majakowskiego, widoczny zwłaszcza w poemacie *Ostatnia wojna*, w którym „sporo jest wyraźnych zapożyczeń z *Wojny i świata* Majakowskiego”²⁵. O przekładach Broniewskiego pisał powściągliwie, że są „mniej lub więcej udolne”²⁶.

Po wejściu na łamy „Nowej Kultury” nowych translatorów

¹⁹ „Nowa Kultura” 1924, nr 8, s. 177—180.

²⁰ Jasiński już wcześniej publikował przekłady Majakowskiego w krakowskiej „Zwrotnicy”: *Nasz marsz* (1922, nr 3) i *Wam!* (tytuł oryginału: *Rozkaz nr 2 do armii sztuki*), 1923, nr 6.

²¹ Wandurski, *Majakowskij i polski poeci*, s. 76.

²² „Nowa Kultura” 1924, nr 2, s. 40—41.

²³ W. Broniewski, [Autobiografia literacka], [w:] *Władysław Broniewski*, Warszawa 1966, s. 127.

²⁴ W. Broniewski, S. R. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy*, Warszawa 1967, s. 6.

²⁵ Wandurski, *Majakowskij i polski poeci*, s. 76.

²⁶ Tamże.

Majakowskiego Wandurski dość znamienne zamilkł jako jego tłumacz. Dość nieoczekiwanie, ponieważ właśnie zaczął osiągać dobre w tej dziedzinie rezultaty. Dowodem tego był jego ostatni przekład *Prologu heroiczno-satyrycznego widowiska Misterium-buffo*²⁷, do którego dołączył własne uwagi inscenizacyjne. Był to najlepszy, najbardziej dojrzały z jego przekładów Majakowskiego, później wielokrotnie przedrukowywany²⁸, co nie zdarzyło się nigdy jego — słabym na ogół — przekładom wierszy znanym tylko z pierwodruków. Trudno dziś dociec przyczyn tej niespodziewanej decyzji, tym bardziej że autor, choć miał ku temu okazję pisząc obszerny artykuł o pierwszych tłumaczach Majakowskiego w Polsce, nie udzielił na ten temat bezpośrednich informacji. Pozostaje więc tylko snuć przypuszczenia.

Znając stanowczość decyzji Wandurskiego²⁹, można mniemać, że uznawszy w osobach Jasińskiego i Broniewskiego lepszych od siebie tłumaczy Majakowskiego, zaprzestał świadomie dalszej twórczości w tej dziedzinie. W decyzji tej dopatrzyć się można również innego rodzaju konsekwencji, która mogła wypływać z lojalności wobec zmian jakie zaszły w programie działania „Nowej Kultury”, tym bardziej że sam był ich współtwórcą. W tym czasie bowiem redakcja pisma zerwała interesująco zapowiadającą się współpracę z czołowymi poetami polskiej awangardy — do czego przyczyniły się m. in. protesty czytelników-robotników, którzy nie rozumieli publikowanych utworów — i próbowała w wyniku przeprowadzonej dyskusji dokonać bardziej precyzyjnego określenia zadań i charakteru literatury proletariackiej.

Wandurski zaczął wtedy propagować na łamach „Nowej Kultury” twórczość Aleksego Gastiewa — poety-robotnika, który uchodził za czołowego poetę proletkultowskiego kręgu. Pisał również o twórczości Wasyla Kazina, należącego do najwybitniejszych liryków radzieckiej poezji robotniczej. W artykule *Zdobycze artystyczne poezji proletariackiej*, na marginesie analizy wiersza Kazina, próbował uściślić pojęcie poezji proletariackiej, powtarzając m. in. proletkultowską tezę, że jej twórcami mogą być tylko robotnicy, którzy jedynie mogą zrozumieć i być rozumiani przez robotników. W tak określonej formule poezji proletariackiej nie mieściła się oczywiście poezja Majakowskiego, którego twórczość

²⁷ „Nowa Kultura” 1923, nr 5, s. 149—151.

²⁸ M. in. w pierwszym wyborze poezji Majakowskiego wydanym w Polsce w 1927 r., a następnie we wszystkich wyborach wydanych po 1956 r.

²⁹ Przykładem tego jest decyzja zaprzestania dalszej twórczości poetyckiej, którą poeta powziął w 1926 r., stwierdziwszy w liście do Broniewskiego: „Ja wiem, że nie jestem wybitnym poetą” (23 III 1926), i której później konsekwentnie przestrzegał.

tak wówczas określili: „...mimo wszystkie zalety, zarówno Majakowski jak i Toller — obcy są proletariatowi. Twórczość ich nie sugestionuje mas, nie oddziaływa na nie bezpośrednio — budzi raczej pewne zdziwienie (czasem — podziw, częściej niecierpliwą chęć zrozumienia «cudaka», który, jak widać, ma coś ważnego do powiedzenia, ale jakoś dziwnie się wystawia, że go zrozumieć trudno)»³⁰. Jego zdaniem było to: „...krasomówstwo zamknięte w wyrafinowanych szrankach rymu (Majakowski), albo podane słuchaczowi-widzowi w mniej lub więcej kunsztownej formie nowoczesnego dramatu socjalnego (Toller, Rubiner)”, stanowiące „znamię zewnętrzne, «ideologiczne» twórczości, która dotychczas jeszcze wielu teoretykom wydaje się poezją proletariacką»³¹.

Trudno z całą pewnością rozstrzygnąć czy taka „klasyfikacja” twórczości Majakowskiego zaważyła w jakiś sposób na recepcji jego twórczości w kręgach polskiej lewicy komunistycznej, choćby przez chwilowe jej zahamowanie. „Nowa Kultura”, która mogłaby dostarczyć na ten temat konkretnego materiału przestała właśnie wychodzić, skonfiskowana przez cenzurę jak jej poprzedniczka „Kultura Robotnicza”. Zdaje się jednak, że ów werdykt nie miał większego wpływu na rosnącą w kręgach polskiego proletariatu popularność Majakowskiego i pozostał, jak to zresztą leżało w intencjach jego autora, czysto teoretyczną próbą sklasyfikowania Majakowskiego jako poety „socjalistycznego i rewolucyjnego” ale nie „proletariackiego”. Na pewno jednak orzeczenie to nie wywarło trwalszych skutków, ponieważ jego wiersze w przekładach Broniewskiego i in. ukazywały się później w „Dźwigni” i w „Miesięczniku Literackim”, a komunistyczne wydawnictwo „Książka” wydało w 1927 r. pierwszy i jedyny w dwudziestoleciu międzywojennym wybór jego poezji. Również Wandurski, choć już Majakowskiego nie przekładał, popularyzował dalej jego twórczość ze scen robotniczych teatrów amatorskich, przedstawiając ją szerokim kręgom proletariatu i zainteresowanej występami robotniczych teatrów inteligencji. Czynił to wbrew wypowiedzianemu przekonaniu, że twórczość Rosjanina „nie sugestionuje mas, nie oddziaływa na nie bezpośrednio”, co pozwala wątpić w szczerść tego oświadczenia.

Popularyzacja twórczości Majakowskiego wśród robotników ze sceny, przy pomocy „żywego słowa”, stanowi osobną i szczególnie interesującą kartę jego recepcji w Polsce. W tym względzie

³⁰ W. Wandurski, *Zdobyte artystyczne poezji proletariackiej*, „Nowa Kultura” 1924, nr 6, s. 135.

³¹ Tamże.

największe zasługi i niekwestionowane pierwszeństwo ma jego łódzki propagator.

Pomysł inscenizowania wierszy Majakowskiego przywiózł Wandurski — jak wspomniano — ze Związku Radzieckiego, gdzie wcześniej doceniono wartości agitacyjne i estradowe wierszy „poety-pyskacza”, „poety-krzykacza ulicznego”. „W Majakowskim każdy milimetr to deklamator [...] W najlepszych, najbardziej natchnionych wierszach jego wyczuwa się wiecowego mówcę” — pisał Korniej Czukowski³².

Opracowane tam inscenizacje *Prologu do Misterium buffo* i *Lewą marsz* przedstawił Wandurski w Warszawie już w 1922 r. Majakowski przemówił z polskiej estrady na jednym z wieczorów artystyczno-literackich organizowanych systematycznie przez Uniwersytet Ludowy dla robotników Warszawy. Widowisko to miało charakter zbiorowej recytacji, którą pod kierunkiem Wandurskiego wykonała grupa słuchaczy-robotników tej zasłużonej w popularyzacji wiedzy placówki.

Opublikowany w 1923 r. razem z przekładem *Prologu* komentarz daje pewne wyobrażenie o charakterze jego iscenizacji. Wandurski pisał w nim, że „ten z ducha gromadzki utwór wymaga deklamacji chóralnej. Głosy ludzkie grają tu rolę instrumentów, chór — staje się orkiestrą. O wartości tego rodzaju produkcji stanowi c z y s t o ś ć w y m o w y, nieskazitelna dykcja. Należy dbać o to, by nie tylko poszczególne słowa, ale i sylaby, a nawet głoski [...] słycać było wyraźnie. Chór musi być rozbity na głosy (męskie: basy, barytony, tenory, i kobiece: alty, soprany)”³³.

Prolog, w którym Majakowski „każe grzmieć gniewem protestu «siedmiu parom nieczystym» robotników i robotnic świata, których z głębin milczenia wyszarpało «cięcie carskie wojny», winien — zdaniem inscenizatora — poprzedzać każdy spektakl sceny robotniczej „o treści socjalnej”. Stwierdził, że „najwięcej odpowiada utwór Majakowskiego dramatom napisanym w formie nowoczesnej [...] Można go użyć, bez wypaczania stylu widowiska, do dramatów ekspresjonistycznych, jak *Gaz Kaisera* lub *Maszynoburca* Tollera, a nawet rzeczy starszych (*Tkacze* Hauptmanna lub *Walka* Galsworthy’ego), jeżeli reżyser potrafi nadać im piętno nowoczesnego stylu teatralnego”³⁴.

Opracowanie sceniczne *Prologu do Misterium buffo* włączył Wandurski do zbioru *Nowa scena robotnicza*, który w 1923 r.

³² K. Czukowski, *Achmatowa i Majakowski*, [w:] Włodzimierz Majakowski, Warszawa 1965, s. 216.

³³ *Nowa scena robotnicza*, Warszawa 1923, s. 9.

³⁴ Tamże.

wydała „Książka”. Ta niewielka antologia utworów scenicznych — oprócz *Prologu* zawierała jednoaktówkę *Wybuch* Ivana Golla i skecz *Bombardowanie Europy* Mieczysława Brauna — została przygotowana z myślą o wzbogaceniu i unowocześnieniu skromnego dotąd repertuaru scen robotniczych. Tym samym Wandurski wprowadził na trwałe *Prolog* Majakowskiego do repertuaru polskich scen robotniczych działających w latach międzywojennych.

Sam wystawiał *Prolog* wielokrotnie z prowadzonymi przez niego zespołami scen robotniczych w Łodzi, Berlinie i Kijowie. Po raz pierwszy przedstawił go publicznie łódzki zespół Sceny Robotniczej w 1924 r. na uroczystym wieczorze teatralnym pt. *Chleba, pracy i pokoju*, który odbył się 28 grudnia w sali filharmonii łódzkiej, a następnie został powtórzony 3 stycznia 1925 r. W recenzji tego spektaklu, zamieszczonej w „Życiu Teatru”, znalazła się krótka wzmianka o tym, że *Prolog* został zrealizowany w formie „deklamacji chóralnej ilustrowanej ruchami zbiorowo-rytmicznymi”³⁵. Od tego czasu *Prolog* otwierał każdy program małych form łódzkiej Sceny Robotniczej, Polskiej Sceny Robotniczej w Berlinie i Polpratu (Polskiej Pracowni Teatralnej) w Kijowie. O jego inscenizacji Wandurski pisał w 1927 r.:

W inscenizacji *Prologu* Majakowskiego chodziło o podkreślenie twardej, rąbanej, konstrukcyjnej rytmiki wiersza. Na ustawione wobec widzów podium wchodził jednocześnie — z prawej i lewej — odbijając takt nogami, robotnicy w niebieskich bluzach i robotnice w szarych sukienkach do pracy. Każdy niesie w rękę transparent z literą lub sylabą. Układ pionów w rękach mężczyzn i skośnie ustawionych drążków w rękach kobiet daje od razu ostry schemat, kanwę, na której wyszywa się głoskami chóru recytację. Szereg kubistycznie ostrych gestów dopełnia całości³⁶.

Relacje naocznych świadków mówią, że *Prolog* był recytowany również na wiecach i zebraniach robotniczych.

Widziałem — stwierdza jeden z nich — kilka takich występów. Robotnicy zebrali się w sali związkowej na wiec czy jakieś zebranie. O tym, że przewiduje się występy teatralne, nikt nie wiedział. Po wystąpieniach przewidzianych mówców, jak gdyby w trakcie dyskusji, na podium zjawił się aktor-robotnik, nie zapowiedziany przez nikogo, i rozpoczął recytować *Prolog* do *Misterium buffo* Majakowskiego:

Tu na ziemi tej chcemy
nie wyżej żyć
i nie niżej,

³⁵ W. B. W. [W. Wandurski], *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Życie Teatru” 1925, nr 3, s. 24.

³⁶ W. Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 30.

niżli te domy i jodły,
drogi
i konie
i trawy.

Siedzący gdzieś w pierwszych rzędach aktorzy doszlusowywali i w sali huczała chóralna deklamacja. Głosy ludzkie odgrywały rolę jakby instrumentów i chór stawał się orkiestrą, której dźwięki targały serca zebranych. I tak więc przeradzał się w przedstawienie teatralne, a przedstawienie teatralne stawało się z powrotem wiecem³⁷,

Za sprawą Wandurskiego do stałego repertuaru polskich scen robotniczych weszły również liczne inscenizacje wierszy i poematów Majakowskiego. Zapoczątkowała je wspomniana adaptacja sceniczna *Lewą marsz*, która na tych scenach miała szczególne powodzenie. „Twardo rąbany, rytmiczny, pełen rewolucyjnego ognia wiersz Majakowskiego — pisał adaptator — dobrze dochodził do widza proletariackiego”³⁸. Łódzka Scena Robotnicza, która miała w tym względzie zasługi pionierskie, włączyła do swego stałego repertuaru kilka inscenizacji wierszy i poematów Majakowskiego. Po *Lewą marsz* przyszła kolej na inscenizację poematu *150 000 000* (w przekładzie Jasińskiego) oraz wielu innych wierszy, np. *Nasz marsz*, *Nie wierzymy*. Realizowano je na scenie w formie agitacyjnych, nowocześnie zinscenizowanych plakatów. Jako wzór służyły Wandurskiemu okna ROSTA Majakowskiego i wskazówki inscenizacyjne Wsiewołoda Meyerholda, które ten dla amatorskiego ruchu teatralnego starał się wypracować w swym Metodologicznym Laboratorium³⁹. Inspirowany tymi wzorami wypracował on własny styl inscenizacyjny — „styl plakatowy”. Polegał on na wykorzystaniu tych metod sugestii, jakimi operuje plakat artystyczny, a więc płaszczyzn, zdecydowanych konturów i jaskrawych plam barwnych, „by — jak pisał — rzuciwszy na plakat okiem, widz z daleka już poczuł zainteresowanie i zrozumiał od razu o co chodzi”⁴⁰.

Popularność Majakowskiego wśród polskich robotników rosła z biegiem lat. „Łódzcy, warszawscy czy borysławscy robotnicy, jak i robotnicy Zagłębia Dąbrowskiego — stwierdzał polski inscenizator wierszy Majakowskiego — przyjmowali zawsze poezję wielkiego agitatora socjalistycznej rewolucji jako coś własnego, bliskiego, jako zachętę do walki”⁴¹.

³⁷ „Osnowa”, Łódź 1966, s. 188—189.

³⁸ Wandurski, *Majakowskiej i polski poeci*, s. 79.

³⁹ Tzw. Klub Metodologiczny Laboratorium powstał w 1924 r. przy Teatrze im. Meyerholda.

⁴⁰ *Nowa scena robotnicza*, s. 30.

⁴¹ Wandurski, *Majakowskiej i polski poeci*, s. 79.

Przyczyny rosnącej stale po 1921 r. popularności Majakowskiego wśród robotników i młodzieży inteligenckiej widział Wandurski we wzroście świadomości klasowej i aktywności proletariatu, zainteresowań osiągnięciami ZSRR oraz w rozszerzających się wpływach KPP. „Na tym gruncie — pisał — wzrastała popularność Majakowskiego, którego twórczość pozostawała zawsze w funkcjonalnym związku z walką robotników i chłopów całego świata”⁴².

Taki stan budził naturalnie zaniepokojenie ówczesnych władz bezpieczeństwa. Wandurski notuje:

Ogromna popularność Majakowskiego wśród mas i wśród inteligenckiej młodzieży pobudziła czujność «organów bezpieczeństwa» faszystowskiej Polski. Komisarz policji, cenzor, prokurator stawali coraz częściej na przeszkodzie szerokiej popularyzacji Majakowskiego wśród polskich mas robotniczych, zrywając wieczory literackie, na których deklamowano jego utwory, konfiskując rękopisy i książki z jego wierszami, a nierzadko pociągając nawet do odpowiedzialności sądowej rektorów i organizatorów (na podstawie § 129 carskiego kodeksu prawnego — za wzywanie do obalenia przemocą istniejącego ustroju)⁴³.

„Na mojej własnej produkcji poetyckiej — stwierdzał Wandurski — wpływ Majakowskiego zaznaczył się niezbyt silnie. Może dlatego, że już od dzieciństwa byłem chory na płuca, nigdy więc nie mogłem zdobyć się na ten potężny głos i oddech, które charakteryzują twórczość jedyne go w swoim rodzaju trybuna proletariackiej rewolucji”⁴⁴. Jest to wyraźnie wykrętne i raczej żartobliwe wyjaśnienie, choć noszące wszelkie cechy prawdopodobieństwa, ponieważ Wandurski był istotnie poważnie chory na płuca. W ślad za nim — jak należy się się spodziewać — nie szło bliższe określenie wpływu Majakowskiego na jego twórczość. A był on wcale wyraźny i wielostronny, choć nie objawiał się w swej najjaskrawszej formie — naśladownictwie. Można z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że Wandurski epigonem Majakowskiego nie był, przed czym zdaje się ochronił go jego własny rozsądek, który uwidoczniał się we wczesnym i uczciwie rzetelnym rozeznaniu w skali i możliwościach własnego talentu. Doprowadziło to poetę w efekcie do skrajności, a mianowicie do rychłego zaprzestania własnej twórczości poetyckiej, ale na początku jego poetyckiej drogi skutecznie broniło przed zbyt wyraźnym sugestionowaniem się cudzą twórczością. W przypadku Wandurskiego możemy mówić istotnie o silnej i głębokiej fascynacji twórczością

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 75.

i postawą autora *Poety robotnika*, lecz przejawiała się ona w takim kształcie i wymiarze, który pozwala określić ów wpływ jako rozległy ale twórczo przetworzony i w sposób własny przyjęty.

W wierszach i utworach scenicznych Wandurskiego owe inspiracje dostrzega się najogólniej w charakterystycznej, publicystycznej i agitacyjnej plakatowości, w tematyce rewolucyjnej. Ta jednak, jak i tematyka miejska — czy najogólniej określając cywilizacyjna — mogły wynikać z powszechniejszych i narastających dążeń. Już w młodzieńczych próbach poetyckich Wandurskiego widoczne jest urzeczenie miejskim pejzażem, co on sam wyjaśnił m. in. zainteresowaniem poezją Walerego Briusowa oraz Jeana Arthura Rimbauda, który pierwszy dał mu odczuć siłę rewolucyjnych porywów. Spotkanie z Majakowskim te kiełkujące zainteresowania zatem ugruntowało i pogłębiło oraz — co niezwykle ważne — ukierunkowało. Świadczy o tym najdobitniej przekład wiersza *Poeta robotnik*, który Wandurski uznał za swe życiowe, ideowe i literackie credo, realizując je z zadziwiającą — niekiedy nawet schematyczną — konsekwencją w całej swej twórczości i działalności.

Egzemplifikując zasięg i istotę wpływów Majakowskiego na twórczość łódzkiego poety, wskazać można kilka jego wierszy, których zarówno aktualna publicystyczna problematyka, jak i formalne ukształtowanie wpływy te potwierdza. Są to wiersze: *Karuzela, Gołębiarz, Od północy do świtu* — wszystkie napisane w 1922 r., a z późniejszych: *Lato 1923, 66, Kino-dramat, czy Precz z kanarkami, Ostatki*. W wierszach wyraźniej wybiegających poza łódzkie realia (np. *66, Precz z kanarkami*) związki te są ewidentniejsze i to nie tylko z racji ich rewolucyjnej tematyki. Tak np. w wolnym wierszu *66* słyszy się pogłos skandowanej rytmiki wiersza Majakowskiego, choć jego autor nie posługuje się słynnymi „schodami” mistrza:

Na stole płachta gazety.
 Re-wo-lu-cja a rząd — Stre-se-man-na
 To w roku dwudziestym trzecim.
 Lecz w osiemnastym — to samo:
 Rewolucja.
 Rząd Scheidemanna.
 Humor stulecia!
 Czytamy dalej.
 Sowiety.
 Stypendium dla syna Szczedryna.
 Poza tym: Nep! — Nep! — Nep!
 W Polsce — da capo:
 Gdańsk.
 Jaworzyna.

M a r g a r y n a i s a c h a r y n a.
 Psie mięso.
 Dolary.
 I czerstwy chleb⁴⁵.

Wandurski jednak — niewątpliwie świadomie — nigdy nie zbliżył się wyraźniej do tonu najbardziej klasycznych, kolokwialnych i oratorskich — „grzmiących”, jak sam określał, wierszy Majakowskiego. Nie poszedł za radzieckim mistrzem w kierunku retoryki, lecz zwrócił się w stronę bardziej odpowiadającej mu o p i s o w o ś c i. Jest to bardzo znamienna cecha „poetyckiej produkcji” Wandurskiego, cecha własna, która nie pozwala obciążać go zarzutem naśladownictwa i epigoństwa. Wszystko bowiem, co brał z Majakowskiego — a brał wiele — zdołał przetworzyć i przyporządkować stylowi własnej twórczości.

Poprzestaniemy na dwóch charakterystycznych przykładach owych przetworzeń. Tak np. w cytowanym powyżej wierszu 66 inkrustacja tekstu cytatałami z codziennej prasy może przywoływać twórczość Majakowskiego z okresu jego współpracy z Rosyjską Agencją Telegraficzną (okna ROSTA). Lecz tylko najogólniej. W wierszu tym, jak i w *Lato 1923*, doniesienia prasowe posłużyły m. in. do zbudowania ciekawej konstrukcji wiersza: w pierwszym przypadku stanowiły one rdzeń utworu wkomponowany w tok lirycznej anegdoty, w drugim — charakterystyczną ramę. Podobnie samodzielnie przetworzona została metafora Majakowskiego o kanarkach (z wiersza *O plugastwie*): Wandurski przedstawił w niej (w wierszu *Precz z kanarkami*) nie groźne mieszczańskie filisterstwo, lecz „serce niedokrwiste” współczesnego poety ćwierkającego „figlarnie o miłości ludzkiej”. Aluzję do wiersza *O plugastwie* podkreślił jednak wyraźnie kończąc swój wiersz parafrazą:

A kanarkowi —
 ukrećć teb⁴⁶.

Zywy, energiczny i jędrny język ulicy, język wiecowych przemówień i prasowych publikacji jakiego używał Wandurski w swoich wierszach i utworach scenicznych przywodzi również na myśl dosadny język „pyskacza, ulicznego krzykacza i agitatora rewolucji”. Wandurski jednak jakby się zatrzymał w połowie drogi i nasycając swoje utwory „mową ulicy”, jak to ma miejsce np. w wierszu *Ostatki*:

⁴⁵ W. Wandurski, *Wiersze i dramaty*, Warszawa 1958, s. 29—30.

⁴⁶ Tamże, s. 33.

Wrzeszczą zewsząd mordy pstre afiszów:
 — Maskarada! Baw się, człeku! Skacz!
 Już ostatki. Na gwałt do finiszu
 pędzi tłusta ochwacona klacz⁴⁷.

nie poszedł drogą eksperymentu leksykalnego i semantycznego jaki ma miejsce w twórczości Majakowskiego. Łódzki poeta nie sprostał również swemu mistrzowi w wynalazczości i odwadze metafory.

Jeszcze wyraźniej, choć i tutaj w swoiście przetworzony sposób, zaznaczył się wpływ Majakowskiego w twórczości scenicznej Wandurskiego. Najistotniejsze, prawie wyłączone znaczenie — pominiawszy drobne utwory agitacyjne autora *Łaźni* pisane dla Teatru Rewolucyjnej Satyry — miało w tym względzie *Misterium buffo*. Majakowski w tej dowcipnej stylizacji na naiwne ludowe misterium religijną walkę dobra ze złem zastąpił zmaganiem się „par czystych” i „par nieczystych” w walce o socjalistyczne idee, a polityczną intencję sztuki podporządkował doraźnym sprawom utrwalania władzy radzieckiej. Była to pierwsza w historii rosyjskiego dramatu autentycznie polityczna i nowatorska sztuka, której zarówno idee jak i forma wyraźnie oddziaływały na rozwój politycznego teatru publicystycznego w ZSRR i w innych krajach, zwłaszcza w Niemczech.

U nas Wandurski był pierwszym, który spróbował idee i pewne osiągnięcia formalne tego utworu przenieść na polski grunt. Znalazło to wyraz już w pierwszym jego plakacie agitacyjnym *Giełda światowa* (1923), napisanym dla robotniczego teatru amatorskiego. Powielił w nim wiernie główną tezę ideową utworu Majakowskiego: podział świata na dwa wrogie, walczące ze sobą obozy. Interesy kapitału i proletariatu starły się w *Giełdzie światowej* na „giełdzie pracy”, gdzie przedmiotem transakcji był „żywy towar” — robotnicy sprzedający pracodawcom siłę swych mięśni. Skrajna typizacja występujących tu postaci, odpsychologizowanie i plakatuowy, karykaturalny ich rysunek, dążenie do silnie skontrastowanych sytuacji wskazywały na silną fascynację ekspresjonistyczną poetyką *Misterium buffo*.

Ten sam schemat ideowy, ale wzbogacony już tradycją rodzimej szopki ludowej, został zastosowany przez Wandurskiego również w *Grze o Herodzie* (1926). Najjaskrawiej jednak ujawnił się on w podporządkowanej aktualnym celom propagandowo-agitacyjnym KPP sztuce *W hotelu „Imperializm”* (1929). W utworach tych oraz w *Śmierci na gruszy*, a zwłaszcza w scenie wojny z tej sztuki, ujawniła się wyraziście jedna z najbardziej charakterystycznych cech twórczości scenicznej Wandurskiego, a mianowicie

⁴⁷ Tamże, s. 31.

dążność do ostrej, plakatowej karykatury, której inspiracji można szukać także w satyrycznej i plakatowej twórczości Majakowskiego poety i rysownika-karykaturzysty.

Nie sposób pominąć również scenograficznych propozycji polskiego dramaturga i reżysera, bo i te wskazują na pewne cechy wspólne. Uderza to zwłaszcza, gdy porówna się koncepcje scenograficzne Majakowskiego do *Misterium buffo* z projektami autora *W hotelu „Imperializm”*, załączonymi do tego plakatu.

Te najogólniej zarysowane inspiracje dowodzą wyraźnie, że także w swojej twórczości Wandurski uległ fascynującej sile dzieła „wielkiego agitatora socjalistycznej rewolucji”. Starał się jednak, co również wyraźnie, możliwie twórczo inspiracje te przetwarzać. Czynił to, oczywiście, na miarę swego talentu. Gdyby więc w ostatecznej ocenie przyszło ustalić relację tego związku, można stwierdzić, że był gorącym ale samodzielnie myślącym wyznawcą wielkiego mistrza.

Swoje i innych współczesnych związki z autorem *Lewą marsz* pokwitował Wandurski w obszernym artykule *Majakowski i polski poeci*, napisanym w języku ukraińskim i opublikowanym w kijowskim piśmie „Żytia i Riewolucja” w 1931 r. Powstanie tego szkicu inspirowała niespodziewana i tragiczna śmierć radzieckiego poety; był to więc pośmiertny hołd złożony przez polskiego poetę „największemu poecie największej rewolucji”. Wandurski jako jeden z pierwszych jego propagatorów w Polsce miał do tego szczególne uprawnienia.

Artykułowi o związkach Majakowskiego z polskimi poetami nadał Wandurski formę osobistych wspomnień, ale nie ograniczył się do nich i dzięki temu charakter szkicu nie zawęził jego pola widzenia. Przedstawił w nim wcale szeroko recepcję Majakowskiego w literaturze polskiej pierwszego dziesięciolecia po wojnie. Była to pierwsza próba określenia zasięgu wpływów i znaczenia tego poety dla rozwoju polskiej poezji. Jej szczególną wartością — co wielokrotnie podkreślano — jest przedstawienie recepcji twórczości Majakowskiego w środowisku robotniczym. W obu nurtach szkic Wandurskiego nie wyczerpuje rzecz jasna zagadnienia i nie wolny jest od schematycznych ocen i uproszczeń, ale do dziś zachował wartość interesującego i cennego dokumentu.

Jako jeden z inicjatorów zaproszenia Majakowskiego do Polski⁴⁸, znaczne fragmenty swoich wspomnień poświęcił Wandurski jego wizycie w Warszawie w 1927 r. Pisał o tym:

⁴⁸ Majakowski przybył do Polski na zaproszenie pisarzy „Dźwigni”, ale oficjalnie patronował tej wizycie PEN-Club.

Nie tak łatwo było zdobyć przepustkę dla jawnego rewolucjonisty i największego poety radzieckiego [...] W staraniach o wizę dla Majakowskiego pomagał nam poeta Stanisław Baliński, podówczas pracownik Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Jako sekretarz ambasady polskiej w Moskwie Baliński wręczył Majakowskiemu Tuwimowskiemu przekład *Obłoku w spodniach* w barokowym wydaniu „Philobiblionu”. Majakowski przyjął Balińskiego dość chłodno, podziękował i pokręcił nosem: „Książkę wydano estetycznie”. Jak wiadomo w ustach Majakowskiego równało się to wyrazom największego lekceważenia. Tuwim był śmiertelnie obrażony [...] Dlatego najbardziej „wpływowi” literaci polscy nie bardzo dbali o ułatwienie Majakowskiemu przyjazdu do Polski. Energicznie zabrał się do tego tylko Mieczysław Szczuka, genialny pionier nowej sztuki w Polsce [...] Szczuka przez pięć miesięcy wytrwale krążył po ministerstwach i gdzie się tylko dało, aż wreszcie uzyskał zezwolenie na przyjazd Majakowskiego do Warszawy, i to na krótko (10 dni).

W czasie wizyty Majakowskiego, trwającej od 12 do 22 maja, Wandurski, który należał do komisji organizującej jego przyjazd, miał okazję spotkać się z radzieckim poetą parokrotnie. Witął go na dworcu, a następnie z redaktorem „Dźwigni”, Mieczysławem Szczuką, organizował dla gościa uroczysty bankiet w „Astorii” z udziałem warszawskiego świata literackiego. Zachował o tym barwne wspomnienie:

W gabinecie „Astorii” zebrało się tak zwane „lewe” skrzydło literatury i sztuki. Byli tam: Tuwim, Stern, Jan Nepomucen Miller, Ważyk, ktoś tam jeszcze z mniej znanych poetów, paru reporterów prasy burżuazyjnej, redaktor „Wiadomości Literackich” Grydzewski, krytyk i teoretyk sztuki pani Zahorska, scenograf Andrzej Pronaszko, wreszcie grupa „Dźwigni”, bez Standego, który przebywał wówczas na emigracji. W sumie zebrało się tu więcej niż trzydzieści osób. Majakowskiego posadzono w centrum stołów ustawionych w podkowę, a po jego obu stronach zasiedli apostołowie poezji — skamandryci. Ja siedziałem na lewym skrzydle, obok mnie zgarbiony wielkolud z brzydką twarzą artysty — plastyk Andrzej Pronaszko. Zmagaliśmy się z majonезem, kiedy wszedł spóźniony Słonimski.

Gdy powitał Majakowskiego, ten wstał.

— Dziękuję panu za przekład mojego marsza.

Na to Słonimski, uśmiechając się:

— A za „kontrmarsz”?

Majakowski odpowiedział spokojnie:

— Za to niech panu podziękuje Rzeczpospolita Polska.

Uścisk dłoni, oklaski skamandrytów. Ten krótki dialog miał duże powodzenie, trochę rozwiązał usta obecnym. [...]

W odpowiedzi na nalegania obecnych poetów Majakowski „świat ogłuszył głosu potęgą”. Zaczął od *Marsza*. Efekt nadzwyczajny. Pronaszko, który siedział koło mnie nie mógł spokojnie słuchać:

— Ależ, panie! Co za potęga! Kosmiczny głos! Czy oni wszyscy po tamtej stronie są takiego wzrostu? Grenadierzy! Toż nic dziwnego, że w dwudziestym roku...

Zagłuszyły go głośne oklaski obecnych⁴⁹.

⁴⁹ Wandurski, *Majakowskiej i polski poeci*, s. 79—80, 83—84.

Uroczysty bankiet w „Astorii” nie wywarł na radzieckim poecie najlepszego wrażenia. Znacznie bardziej udane były spotkania urządzone przez pisarzy „Dźwigni” w małym gronie, w prywatnych mieszkaniach. Majakowski — zanotuje Wandurski — był wtedy „prosty i serdeczny”; pytał o ich prace i plany, interesował się literackimi stosunkami.

Nie doszły natomiast do skutku plany przedstawienia Majakowskiego szerszemu ogółowi. Komisarz policji kategorycznie zabronił urządzania wieczorów literackich. Nie zgodzono się też na jego wyjazd poza obręb Warszawy. Według relacji Wandurskiego, Majakowski bardzo chciał zobaczyć Łódź, o której wiedział wiele; zapewne sam gorąco go do tego zachęcał, ale pod groźbą wydalenia poety z granic Polski i ten projekt musiał się rozwiązać.

Gdy po powrocie do Moskwy, Majakowski w artykule *Nad Warszawą* pisał o swych spotkaniach z polskimi pisarzami, łódzkiego poetę, którego — zdaniem Fewrałskiego — „lubił i cenił”, wyróżnił szczególnie.

Pierwszego wieczoru — wspominał — spotkałem się oczywiście z najbardziej oddanymi nam i mnie pisarzami. A więc przede wszystkim z Wandurskim, wspaniałym poetą i działaczem teatru robotniczego. On jeden wśród trzystu tysięcy łódzkich proletariuszy organizuje i pokazuje spektakle teatralne. Przed przedstawieniem mówi *Prolog do Misterium buffo*, po którym idzie normalna sztuka lub inscenizacja tekstu poetyckiego, od którego kwaśno się robi polskim władzom. Zabierają mu salę, niszczą dekoracje, każdej chwili grozi mu aresztowanie, mimo to wytrwale wraca do pracy⁵⁰.

⁵⁰ Fewrałski, *Majakowski, Wandurski, Jasiński*, s. 138.