

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(2) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.2.2

Lilianna Dorak-Wojakowska

Akademia Ignatianum w Krakowie

ORCID: 0000-0002-9405-0505

Dramaturg jako archiwista. O stylu montażu dokumentalnego Witolda Wandurskiego i sceny robotniczej

*Kryzys formy w teatrze polskim jest odbiciem kryzysu socjalnego
w społeczeństwie polskim
(Wandurski 1925b: 382)*

Wstęp

Artykuł opisuje specyfikę sceny robotniczej międzywojennej twórczości teatralnej Witolda Wandurskiego, twórcy awangardowej sceny politycznej, którego propozycja reformy teatru polskiego wiązała się z projektem połączenia rozwiązań formalnych z reinterpretacją materiału historycznego. Choć teatr robotniczy był w swoim czasie traktowany jako margines życia teatralnego, to z dzisiejszej perspektywy wydaje się właśnie rodzajem pomostu między historyczną awangardą a najważniejszymi dokonaniem światowych rewolucji scenicznych XX w. Podstawą analizy stylu montażu dokumentalnego w teatrze Wandurskiego są jego utwory sceniczne oraz teksty teoretyczne, w których zawarł on podstawowe założenia i idee awangardowej myśli teatralnej, które wpłynęły na zmianę warunków percepcji przedstawienia teatralnego. Efektem zmian w zakresie struktury widowiska teatralnego i jego recepcji stało się zastąpienie dramatopisarza postacią dramaturga jako teatralnego symbolu przemian na polu sztuki nowoczesnej. Chcąc opisać strategię dramatopisarską Wandurskiego, konieczne jest wskazanie fascynacji rosyjskimi eksperymentami formalnymi lat dwudziestych, ale także zainteresowań teatrem staropolskim, ludowym, tradycją rybałtów, tradycją teatru jarmarcznego oraz niemieckim ekspresjonizmem, z których autor *Śmierci na gruszy* czerpał nie tylko wiedzę historyczną, ale także wyniósł praktyczne rozwiązania służące modernizacji polskiego teatru. W swojej refleksji o teatrze Wandurski ujawniał powszechne wówczas fascynacje teatrem Meyerholda, który zanoślił się z projektem przemiany teatru w budę jarmarczną wraz z jego zasadą zespołowości, eksponowaniem pierwiastka zbiorowego, którego wyrazicielem była gromada (lud), zasadą umownej teatralności i widowiskowości uzyskiwanej poprzez wprowadzenie do teatru życia i felietonowej aktualności. W obszernym studium zatytułowanym *Ewolucja Meyerholda* Wandurski pisał: „Meyerholdowi chodziło o przerzucenie teatru na widownię, i o stworzenie tego

naiwnie – prostodusznego stosunku widza do przedstawianych rzeczy, jaki cechuje widowiska ludowe, jarmarczne” (Wandurski 1925a: 317). Dramaturgia Wandurskiego wyływa także z inspiracji niemieckim rewolucyjnym teatrem politycznym, zwłaszcza Erwina Piscatora, który w manifestie *O podstawach i zadaniach teatru proletariackiego* (1920) nie tylko zawarł podstawowe zadania teatru robotniczego, ale także dostrzegł w nim element emancypacji klasowej (Piscator 1920: 156–157). Za modelowy przykład polskiego dramatu ekspresjonistycznego uważał Wandurski utwór dramatyczny Tadeusza Micińskiego *Książę Patiomkin*, któremu poświęcił obszerny szkic pod tym samym tytułem opublikowany w 1925 r. na łamach „Życia Teatru”. W szkicu tym skonfrontował własną niezrealizowaną koncepcję inscenizacji dramatu Micińskiego z przedstawieniem w reżyserii Leona Schillera, którego premiera odbyła się w tym samym roku w Teatrze im. Bogusławskiego w Warszawie. Wandurski pisał, że dramat Micińskiego daje możliwość ukazania na scenie problematyki społecznej, jego wersję sceniczną wyobrażał sobie jako „misterium rewolucji” w ujęciu „abstrakcyjnym” i „ekspresjonistycznym”. „Dramat ten – pisał – daje możliwości wprowadzenia dekoracji-konstrukcji, jak to robił Meyerhold” (Wandurski 1925a: 79). Inszenizacja Schillera zasadniczo odbiegała od jego własnej koncepcji teatru, której najpełniejszy wyraz zawarł w artykule *Forma istotą twórczości teatralnej* (1925). Pod pojęciem formy w teatrze Wandurski rozumiał styl gry aktorskiej, inscenizację, oprawę plastyczną, czyli „wysiłek twórczy zespołu teatralnego) dla zespołu (widowni)” (Wandurski 1925a: 382). Elementy te były dla niego koniecznym warunkiem istnienia sztuki scenicznej. W dalszej części tego artykułu przejdę do charakterystyki stylu montażu dokumentalnego w dramaturgii Wandurskiego w kontekście sceny robotniczej, która – podobnie nieco jak u wczesnego Kantora – była szczególnego rodzaju eksperymentem artystycznym, w którym konstrukcja sceniczna, a więc forma teatralna stała się sprawą istotniejszą, aniżeli konstrukcja dramatyczna i fabuła.

Witold Wandurski i teatr robotniczy

Witold Wandurski (1891–1934) poeta, dramaturg, reżyser, teoretyk teatru, publicysta, pierwszy łódzki działacz teatralny i polityczny, który z pozycji radykalnej lewicy próbował gruntownie zbadać „upodobania estetyczne proletariatu” i bliżej określić jego stosunek do teatru. Krystyna Duniec w swoim obszernym szkicu *Śmierć na gruszy, czyli robotnicy zauważa, iż „polski teatr robotniczy, z udziałem i dla robotników, zagarniając coraz szerszą widownię, oddziaływał i na «teatr burżuazyjny»”* (2017: 121). Główną ideą Wandurskiego, która wkrótce miała szansę być zrealizowana, było stworzenie rewolucyjnego „artystycznego teatru robotniczego”, ale udało mu się jeszcze coś więcej. „Stworzył – jak zauważa Duniec – teatr nowoczesny i zainicjował teatr nie tyle robotniczy, ile awangardowy będący formą praktyki społecznej, zdolnej przemieniać świat” (2017: 135). Dlatego wszelkie próby regeneracji teatru należało by jego zdaniem zacząć nie tyle od regeneracji formy, ile od usunięcia obecnego zróżnicowania publiczności teatralnej, stworzenia warunków całkowitego zespolenia aktora z widzem, widowni ze sceną, a więc zbudowania jednolitej duchowej atmosfery widowni jako wspólnoty duchowej i ideowej,

którą tworzyć miała wspólnie z polską inteligencją klasa robotnicza. Idee te bliższe były założeniom i dokonaniom prekursora teatru robotniczego – Antoniny Sokolicz, pisarki, aktorki, publicystki, działaczki społecznej, założycielki pierwszej sceny proletariackiej Scena i Lutnia Robotnicza, działającej od 31 sierpnia 1919 r. przy ul. Żytniej 20 w Warszawie. Według Sokolicz, „teatr miał być miejscem zbiorowego działania, miejscem, w którym i z którego wyłania się nowa ludzka wspólnota” (Lipko-Konieczna 2017: 99). Teatr rozumiany jako przestrzeń sprawcza, ale nie na poziomie indywidualnym, lecz na poziomie wspólnoty, gromady miał być swego rodzaju trybuną, z której wspólnota miałaby możliwość zabrania głosu. Wandurski podczas swojego pobytu w Warszawie zaproszony przez Sokolicz w 1922 r. na organizowany przez nią jeden z „wieczorów artystycznych” na Uniwersytecie Ludowym, gdzie realizowano konkretne działania edukacyjne, mające na celu przeciwdziałanie społecznemu wykluczeniu, przedstawił inscenizację Prologu do *Misterium-buffo* i *Lewą Marsz* Majakowskiego. I choć wcześniej inscenizacje te przygotowywał w czasie swojego pobytu w Charkowie, był to jego debiut reżyserski. Wiedział, że nowy teatr potrzebował będzie nie tylko nowego aktora, ale także nowego repertuaru, który jego zdaniem winien „posiadać dwie cechy, a mianowicie: «wyraźne zabarwienie społeczne» i «mocno zarysowany pierwiastek zbiorowości»” (Karwacka 1968: 94). Stąd też wziął się pomysł „zorganizowania nowej placówki kultury”, który został uwieńczony sukcesem dopiero w 1923 r., kiedy to za sprawą m.in. Wydziału Kultury i Oświaty magistratu łódzkiego, który wspierał działalność artystyczno-edukacyjną Wandurskiego, powstała Scena Robotnicza (działająca do 1927 r.) w sali Okręgowych Związków Zawodowych przy ul. Dzielnej 50 w Łodzi. „Wandurski działał wówczas dla związku młodzieży robotniczej «Siła», dla którego prowadził lekcje wymowy, mimiki i gimnastyki rytmicznej oraz zajęcia z teorii i historii scen robotniczych, które – jak przekonuje Karwacka – powstawały licznie na wschodzie i zachodzie Europy” (Karwacka 1993: 236).

Scena Robotnicza w Łodzi istniała w sumie pięć lat, w jej repertuarze dominowały „dramaty socjalne” podejmujące problematykę dotąd niespotykaną w polskim teatrze, a mianowicie związaną z pracą i działalnością robotników (*Tkacze* Hauptmanna, *Nadzieje* Heijermansa, *Święto majowe* Krygera, *Burzyciele maszyn* Tollera, *W Dąbrowie Górniczej* Zapolskiej) oraz spektakle zbudowane z fragmentów dramatów (np. *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, *Róży* Żeromskiego, *Misterium Buffo* Majakowskiego) i wierszy (Broniewskiego, Jasińskiego, Standego, Wandurskiego, Wittlina i Majakowskiego), które krytycy określali jako „patetyczno-rewolucyjne”. „Specjalnie dla Sceny Robotniczej Wandurski napisał *Giełdę światową* i *Grę o Herodzie*, na scenie robotniczej wystawił także w 1925 r. słynną *Śmierć na gruszy* w reżyserii Stanisławy Wysockiej, która stała się bezpośrednią przyczyną zamknięcia Sceny Robotniczej w 1925 r., zmuszonej odtąd działać nielegalnie” (Karwacka 1993: 236). Już pierwsze realizacje sceniczne Wandurskiego cechowały uproszczone dekoracje, które z czasem zajęły konstrukcje architektoniczne składające się na sceniczny konstruktywizm łódzkiej sceny robotniczej.

Autor *Śmierci na gruszy* swoje próby ucieleśnienia idei odrodzenia teatru poprzez powrót do tradycji komedii plebejskiej starał się połączyć z niemieckim ekspresjonizmem (reprezentowanym wówczas przez dramaturgów „młodego pokolenia”,

m.in.: Ernsta Tollera, Waltera Hasenclevera, Yvana Golla, Gerharta Hauptmanna, Georga Kaisera). W artykule zatytułowanym *Nowoczesny dramat niemiecki*, który ukazał się na łamach „Listów z Teatru” (1924, nr 3) Wandurski opisuje cechy stylu ekspresjonistycznego w teatrze niemieckim, który przejawiał się nie tylko w nowym typie widzenia przestrzeni scenicznej, w jej kształcie plastycznym, wyborze przedmiotów i rekwizytów. Kluczową rolę odegrały zabiegi deformacyjne, a w ich efekcie powstała „nowa dramatyczna rzeczywistość”, korespondująca ze światem wewnętrznym bohaterów” (Wandurski 1924: 74). Podejmował w swoich utworach dramatycznych węzłowe problemy czasu: demaskację mechaniki systemu kapitalistycznego (dla scen robotniczych pisał sztuki satyryczne i agitacyjne, określane jako „plakaty sceniczne” (m.in. *Radio-Maj*, w opracowaniu Bruno Jasińskiego, *W hotelu „Imperializm”*, Berlin 1929), bliski był mu nurt „teatru politycznego”, reprezentowanego przez Leona Schillera, przedstawiciela „teatru rewolucyjnego” (Stanisław Marczak-Oborski 1973: 52–67), który w wywiadzie z 1935 r. powiedział:

Związek teatru z filmem istniał i istnieje – można przewidzieć, że film i teatr razem przechodzą pewne ewolucje, a więc na przykład od umowności (stylizacji, estetyzmu) i tu, i tam nastąpił zwrot ku realizmowi odtwarzającemu rzeczywistość tak, jak ją nasze „współczesne”, „najwspółczesniejsze” oczy widzą. [...] Autentyczność, dokumentalność – oto hasła, które powinny być wypisane na frontonie świątyni X Muzy (Timoszewicz 1996: 155).

Jak wynika z przywołanej tu wypowiedzi Schillera najskuteczniejszą dla niego formą oddziaływania sztuki na szeroką publiczność był faktomontaż (jednym z pierwszych w Polsce faktomontaży czy reportaży scenicznych jest napisana przez Aleksandra Wata sztuka pt. *Polityka społeczna R.P. Dziewięć scen*, której fragmenty opublikowano w „Pobudce. Ilustrowanym Tygodniku Socjalistycznym” 1929, nr 53, pod tytułem *Dola robotnicza* (Kuligowska-Korzeniewska 2015: 31–34). Główne założenia tego gatunku zostały przez Schillera sformułowane w „wykładzie *O teatrze masowym*” wygłoszonym w 1946 r. dla słuchaczy Centralnej Szkoły Partyjnej Polskiej Partii Robotniczej w Łodzi (Kuligowska-Korzeniewska 2015: 26). Uzasadniając wyższość nowej formy inscenizacyjnej nad tradycyjnymi rozwiązaniami scenicznymi, pisał:

Faktomontaż odrzuca stronę anegdotyczną i konstrukcję dramatyczną i na wzór niefabularnych filmów [Siergieja] Eiseinsteina, [Wsiewołoda] Pudowkina, [Wiktor] Turina czy [Walter] Ruttmanna albo na podobieństwo rewii kabaretowej spaja ideowymi więziami poszczególne fakty wzięte z życia kolektywnego i wyjaśnia ich sens za pomocą przemówień, statystycznych liczb i wykresów rzuconych na ekran wreszcie filmowych projekcji zawierających materiał historyczny lub dowodowy (Schiller 1983: 95).

Wandurski, wykorzystując możliwości faktomontażu scenicznego, tworzył własny „model publicystycznego teatru politycznego”, chciał nieco inaczej niż Schiller, aby Scena Robotnicza przypominała proletariackie teatry satyryczne, wśród których największą popularnością cieszyły się widowiska teatralne oparte na faktach opisanych w prasie codziennej (realizowały one zadania agitacji i propagandy początkowo wśród żołnierzy Armii Czerwonej). Modelowym przykładem tego

rodzaju praktyki scenicznej były wówczas „Granatowe bluzy”. Jeden z pierwszych tego rodzaju zespołów powstał w Moskwie w 1923 r. w Instytucie Dziennikarstwa i wystawiał spektakle o charakterze „inscenizowanej gazety” o aktualnej tematyce, składające się z montażu pieśni, wierszy, felietonów, artykułów, scenek, intermediiów, tańców, w których patos rewolucyjny mieszał się z satyrą i humorem. Jak pisze Katarzyna Osińska:

Zespoły „Grantowej bluzy” występowały w robotniczych klubach, domach kultury, fabrykach, estradach pod gołym niebem, prezentując składanki mówionych felietonów na aktualne tematy, rzecz jasna o charakterze agitacyjno-propagandowym, numery wokalne, taneczne, gimnastyczne. Ten gatunek teatralno-estradowy nie miał jednak już tak wyraźnie amatorskiego charakteru, wzorował się bowiem na doświadczeniach twórców profesjonalnych związanych z awangardą, jak reżyserzy: Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Eisenstein, Siergiej Jutkiewicz, Wiktor Tipot czy reżyser i choreograf Nikołaj Foregger – twórca słynnych *Tańców maszyn* [...] (Osińska 2008: 168–169).

Wandurski zainspirowany ideami i rozwiązaniami scenicznymi zespołów takich jak „Grantowe bluzy” oraz różnymi formami teatru dla mas, które w praktyce realizował w tym czasie w Polsce Leon Schiller, a wcześniej Erwin Piscator, dążył do połączenia kina z teatrem, zarówno w zakresie środków scenicznych, gry aktorskiej, jak i ustanowienia wzajemnej łączności pomiędzy aktorem a widzami. Koncepcję swojego „nowego zaczynu twórczego” zawarł w czwartym numerze „Dźwigni” w 1927 r., gdzie pisał o „odrębnym podejściu do zadań sztuki”, „nowych zasadach organizacji samego procesu twórczego”, „poszukiwaniu nowych technicznych sposobów wzmocnionej sugestii, bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę” (Wandurski 1927: 19). Zmiana ta nie odnosiła się jedynie do przeniesienia akcentów z dramatu na teatralność poszczególnych elementów przedstawienia, lecz wskazywała na mediacje zachodzące między nimi:

Zespół Sceny Robotniczej dąży do takich środków wyrazistości aktorskiej, który by pozwoliły całą uwagę widza skoncentrować na grze i reżyserii [...] Dekoracje winny być zastąpione przez pożyteczne rekwizyty, jak drabina, taboret, rek lub trapez gimnastyczny, itp. – Można tu wyzyskać żywiołowy pęd młodych członków zespołu do wyładowania nadmiaru energii mięśniowej w ćwiczeniach gimnastycznych i sportach – jak się wyzyskuje pęd do karykaturowania w „diableries”. Wówczas łódzka Scena Robotnicza zbliżyłaby się do typu „Niebieskich bluz”, proletariackich teatrów satyrycznych, które siecią swą pokryły nie tylko ZSRR, ale i miasta przemysłowe Czechosłowacji i Niemiec (Wandurski 1927: 20).

W przeciwieństwie do autora teorii Czystej Formy w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza, który w tym samym czasie myślał o teatrze jako czymś całkowicie przeciwnym codziennemu życiu, Wandurski myślał o teatrze jako realnym i skutecznym narzędziu komunikacji społecznej. Teatrze proponującym nie tylko nowe treści rewolucyjne, ale i nowe treści intelektualne, angażującym widza, dążącym do współdziałania z publicznością. Za podstawowe czynniki teatru uważał publiczność i konieczność bezpośredniego oddziaływania przedstawienia na widzów, czyli o jego – jak byśmy dziś powiedzieli – performatywnej skuteczności. Stąd też scena powinna stać się „szkłem powiększającym – albo raczej radio-odbiornikiem,

który chwyta niewidoczne fale i przesyła je widzowi przez aktora, jak przez głośnik” (Wandurski 1927: 23). W praktyce wiązało się to z dążeniem do klarowności przekazu i często rezygnacji z waloru artystycznego.

Jak zauważył Dariusz Kosiński: „Wandurski rozumiał teatr jako narzędzie komunikacji i mechanizm performatywny, w którym forma wytwarza się, ustanawia we wzajemnym oddziaływaniu widowni i sceny” (2017: 204). Wandurski nie łudził się co do tego, że „zmiana mogła nastąpić w obrębie dominującej w jego czasach (a dziś – jak pisze Kosiński – odgrywającej w teatrze kluczową rolę) publiczności mieszczańskiej, która wytworzyła i podtrzymywała pudełkowy teatr iluzyjny” (2017: 204). Nowa forma teatralna miała być rewolucyjną nie tylko w granicach formalnych, lecz musiała być rewolucyjna społecznie. Zdaniem Kosińskiego:

W swojej myśli i praktyce Wandurski pozostawał w pewnym napięciu między dwoma biegunami: z jednej strony akceptował marksistowsko-leninowską interpretację procesów społecznych i zakładał, że nowa publiczność (klasa robotnicza) niejako sama w sobie ma potencjał zmian formy teatralnej, z drugiej – rozwijał metody współpracy z tą publicznością polegające na stopniowym przekształcaniu form istniejących. Można w tym dostrzec sprzeczności, ale można też widzieć rys charakterystyczny dla awangardy (nie tylko teatralnej), która z jednej strony dość apodyktycznie wypowiada się o formalnych, niezależnych od okoliczności, „obiektywnych” prawach dzieł sztuki, a z drugiej wiąże konieczność zmian z pojawieniem się (lub powstaniem) nowego społeczeństwa (Kosiński 2017: 206).

Tego rodzaju myślenie o teatrze u Wandurskiego wynikało z jego zaangażowania w życie społeczne i kulturalne niepodległego państwa polskiego, ale także z jego pobytu w Moskwie w latach 1913–1920, gdzie nie tylko miał okazję poznać rozwijający się tam nurt teatru rewolucyjnego, ale przede wszystkim był naocznym świadkiem wydarzeń rewolucyjnych. Doświadczenie rewolucji stało się dla niego głębokim i trwałym przeżyciem, o doniosłych skutkach dla jego rozwoju ideowego i artystycznego. Świadczą o tym wspomnienia Wandurskiego zawarte w jego listach do Władysława Broniewskiego. W jednym z nich pochodzącym z 22 stycznia 1926 r. Wandurski pisze: „Najpiękniejsze lata swego życia łączę z latami 1917–1920, czyli z okresem rewolucji. Ona to właśnie zbudziła mnie do życia, do myślenia, do pisania wreszcie” (Karwacka 1963: 54). Był wówczas zafascynowany pomysłem przerzucenia pomostu między średniowiecznym teatrem plebejskim a sceną nowożytną, co miało przełożenie w dramaturgii obrazu scenicznego, który powstawał na skutek ingerencji reżysera nie tylko w komponowaniu tekstu scenicznego, ale i w samą materię teatralną. W praktyce teatralnej wiązało się to z usunięciem kurtyny, rezygnacją z dekoracji, posługiwaniem się na scenie przyrządami gimnastycznymi, drabinami, parawanami, dążeniem do antyiluzjonizmu, karykatury, groteski. Stosowane przez Wandurskiego w teatrze robotniczym chwytły konstruktywistyczne łączyły się z pomysłami wysnutymi ze „starodawnej komedii jarmarcznej”, o której pisał w odczycie *Starodawna komedia jarmarczna* („Scena Polska” 1923, nr 7–12). W wywiadzie udzielonym „Wiadomościom Literackim” podkreślał:

Badałem starą *comédie del'arte*, polskie komedie rybałtowskie, wczesnych romantyków, Karola Gozziego... skoro wyrzekłem się na razie idei i psychologii, pociągnął mnie świat

masek, marionetek, figurynek [...] uruchomiłem je wreszcie w gotowym schemacie mitu, jak to czynił wielki dramat pierwotny (Wandurski 1958: 7).

Dla uzyskania zamierzonego efektu Wandurski stosował charakterystyczną dla scen rewolucyjnych tzw. technikę dokumentalną, obecną zwłaszcza w jego satyrycznych „plakatach scenicznych” – krótkich utworach dramatycznych o aktualnej wymowie społeczno-politycznej, poddających krytyce kapitalizm i afirmujących klasę robotniczą. W dramatach tych aktualna satyra polityczna traktowana była po dziennikarsku, plakatowo, co dawało olbrzymie pole do zastosowania odrębnych sposobów gry aktorskiej i zarazem najbardziej przemawiało do widza proletariackiego. Teatr nie miał być „mówionym iluzjonem”, ale widowiskiem opartym na „ciałowości postaci ludzkiej”, która wynikać miała bezpośrednio z fizjologii aktora. Trudno w tym momencie określić, jak dokładnie przebiegała na Scenie Robotniczej gra aktorów. Nie zachowały się, niestety, egzemplarze reżyserskie wielu spektakli, jednak można podjąć się próby prześledzenia technik budowania roli, wczytując się w teksty pisanych dla scen robotniczych plakatów scenicznych, które najlepiej oddają sposób konstruowania postaci. Postacie te pozbawione są psychologicznej głębi, nie znamy motywacji ani celu ich działania, nie wiemy, skąd pochodzą, wiedzę na ich temat posiadamy, dzięki ich wyglądowi i wyrazistemu rysunkowi zewnętrznemu (osiąganemu poprzez kostium, makijaż, maskę, rekwizyty, ruch, zachowanie i mowę aktora), które to informacje autor zamieścił w samym tekście sztuki oraz we wskazówkach inscenizacyjnych.

W plakatach scenicznych Wandurski posłużył się gatunkiem faktomontażu. *Faktomontaże* teatralne przedstawiały w estetyzowanej formie autentyczne wydarzenia o społecznej i poetycznej doniosłości. Źródeł powstania tego gatunku teatralnego można dopatrywać się z jednej strony w fotomontażu (okładki, teksty reklamowe, plakaty tego okresu), z którego czerpał pełnymi garściami, architektury i rzeźby konstruktywistycznej, „teatru faktu” Erwina Piscatora, ale także z estetyki niefabularnych filmów Siergieja Eisensteina. Z drugiej strony jego źródło znaleźć można w najbardziej popularnych formach widowisk amatorskich w pierwszym okresie po rewolucji w Rosji Radzieckiej, tzw. inscenizacjach (*inscenirowkach*), czyli przedstawieniach będących montażem scen, ilustrujących aktualne wydarzenia rewolucyjne. Ich zasada inscenizacyjna polegała na

[...] budowaniu obrazów, nawiązujących do wydarzeń rewolucyjnych, uczestniczyli na przykład prawdziwi żołnierze, którzy strzelali (w powietrze) z prawdziwej broni; funkcję sceny pełniły miejsca naznaczone rewolucją, jak na przykład plac przed Pałacem Zimowym w Piotrogradzie [...] z kolei charakter umowy miała często stosowana zasada dwóch scen-estrad: jednej przeznaczonej dla „swoich” (bolszewików, rewolucjonistów z przeszłości itp.), a drugiej – dla obcych, wrogów (kapitalistów, kułaków itp.). W scenariuszach, najczęściej tworzonych zespołowo, wykorzystywano gotowy materiał literacki, popularne pieśni, a także polityczne hasła, fragmenty przemówień działaczy bolszewickich itp. (Osińska 2008: 161).

Widowiska masowe w epoce komunizmu wojennego w Rosji Radzieckiej służyły przede wszystkim propagowaniu ideologii. Jednak gatunek ten znalazł szybko zainteresowanie u twórców awangardowych (m.in. Meyerholda, który w tej stylistyce

„na prośbę bolszewików opracował – na początku 1918 r. – plan gigantycznych feerii oraz ludowych, masowych widowisk i festynów” (Osińska 2008: 163). Wandurski miał okazję oglądać te widowiska w czasie swojego pobytu w Moskwie, jak i zobaczyć wystawione w moskiewskim Cyrku Salomońskim, zrobione w gatunku teatru komedii cyrkowej *Misterium-buffo* Majakowskiego. Jak zauważa Osińska:

Sama idea „cyrkizacji” teatru miała szersze oddziaływanie: towarzyszyła wielu twórcom zaangażowanym w dzieło rewolucji kulturalnej, jak Meyerhold czy Siergiej Radłow. Twórcy widowisk masowych wykorzystywali elementy cyrku, podobnie jak innych „niskich”, ludowych gatunków teatralnych teatru: teatru Pietruszki, czy budy jarmarcznej – zwłaszcza do inscenizowania tych scen, które w sposób humorystyczny, groteskowy przedstawiały przeciwników rewolucji: kapitalistów, burżujów, popów, itd. [...] W takim dualistycznym porządku, w którym po jednej stronie znajdował się odindywidualizowany tłum proletariuszy, a pod drugiej – karykaturalne postaci, reprezentujące stary, kapitalistyczny świat, wyrażała się główna myśl nowej ideologii, przeciwstawiająca pierwiastek zbiorowy indywidualistycznemu (Osińska 2008: 164).

Do takiego sposobu inscenizowania nawiązuje np. utwór sceniczny zatytułowany *W hotelu „Imperializm”* (1929), jeden z czterech dramatów zamieszczonych w zbiorze tzw. „plakatów scenicznych” Wandurskiego, podejmujących wątek przeciwstawienia dwóch światów: czerwonych i białych: proletariatu i kapitalistów. W dramacie tym Wandurski „miał doprowadzić inscenizację „plakatu” do pewnego rodzaju doskonałości, dążąc do wiernego odbicia w scenicznej realizacji jego pierwowzoru – graficznego plakatu politycznego, tworu rysownika-karykaturzysty” (Karwacka 1970: 20). Nowatorstwo tego rodzaju gatunku dramatycznego polegało przede wszystkim na filmowym charakterze narracji, niektóre *obrazy sceniczne* nazwał *kadrami*. Wprowadził spłaszczony, zrytmizowany ruch obrazu scenicznego i wyrazisty w rysunku wygląd postaci, podkreślony m.in. przez uniformy Lokai ubranych w czerwone liberie z powyszywanymi na plecach godłami: ILP (Niezależnej Partii Pracy), PPS (Polskiej Partii Socjalistycznej), SPD (Socjaldemokratycznej Partii Niemiec). Postacie Lokai na początku sztuki, jak podaje autor w didaskaliach, „zwróceniu tyłem do widowni cerują dużymi igłami granice państw na mapie, w takt wiersza, trzeci majstruje przy pancerniku” (Wandurski 1970: 93). Marcin Giżycki w tekście *Leon Schiller i kino*: pisze, iż: „opowiadanie się za kinem uwierzytelniało w tym czasie legitymację reformatora”, „który nie miał mieć wątpliwości, że „nowoczesne kino musi protokołować w artystycznych skrótach, odpowiednim montażu – realną rzeczywistość” (1990: 163).

„Początek kina niewątpliwie przyczynił się do samoświadomości teatru jako medium, które u progu XX w. zyskało autonomię, definiując swoją istotę właśnie poprzez ciało działające w określonej przestrzeni” (Sajewska 2017: 31). Przestrzenią tą u progu XX w. stały się: ulica i fabryka, które to miejsca – jak to określiła Dorota Sajewska – stały się „przestrzeniami służącymi wytwarzaniu właściwych proletariotowi «praktyk uczestnictwa publicznego» oraz «repertuaru zachowań politycznych»” (2017: 31). Ulica i fabryka stały się najłatwiej rozpoznawalnymi miejscami akcji działającej masy proletariackiej. Fabryka jako nowa przestrzeń teatralna, ale także jako określenie nowego miejsca akcji dramatycznej miała „sugerować przede

wszystkim radykalną zmianę w rozumieniu sztuki – zastąpienie idei kreacji, twórczości artystycznej wytwarzaniem sztuki z gotowych elementów (przedmiotów, masek, sytuacji) pochodzących z innych obszarów niż utożsamiana z burżuazją kultura wysoka: «z literatury popularnej, z komedii ludowej, z cyrku, *varieté* i music-hallu» (Sajewska 2017: 40). Dla Wandurskiego wybór formy dramatycznej miał pełnić przede wszystkim funkcję „zasady heurystycznej”, i „metody obserwacji” historycznej uzyskiwanej za pośrednictwem montażu. W tym aspekcie technika dramatopisarska Wandurskiego bliska wydaje się metodzie teatru epickiego Bertolta Brechta.

Walter Benjamin w tekście *Co to jest teatr epicki?* (1931) wyjaśnia, co dla Brechta było celem formy epickiej, która „odpowiada nowym formom technicznym, kinu, a także radiu”. (Benjamin 1977: 20): Terminy takie jak: cięcie, kadrowanie, przezywanie akcji, suspens rozwijają słownictwo montażu, co pozwoliło Benjaminowi dojść do wniosku, że:

Teatr epicki, porównywalny pod tym względem z obrazami na taśmie filmowej, rozwija się zrywami. Jego podstawową formą jest wstrząs (seine Grundform ist die des Chocks), dzięki któremu poszczególne sytuacje sztuki, nawzajem niepołączone, zaczynają się zderzać. [...] W ten sposób tworzą się interwały (Intervalle), które przeszkadzają publiczności zatopić się w iluzji [i] mają skłonić ją do zajęcia krytycznego stanowiska (Benjamin 2003: 45).

Jak wynika z przywołanego tu cytatu z tekstu Benjamina, w brechtowskiej hermeneutyce przedstawienia historycznego (teatralnego) „zajęcie stanowiska” jest równoznaczne z „powzięciem świadomości”, „włączeniem się” publiczności w każdym momencie akcji. W teatrze epickim „dla publiczności – jak pisze Benjamin – scena to już nie «deski, które są światem» (a zatem magiczną przestrzenią), lecz korzystnie położone miejsce ekspozycji” (1977: 15). Czysta fikcja, taka jak np. w *Metamorfozach* Owidiusza, wypiera się wszelkiej historyczności, ryzykując w każdym momencie przejście w mit, natomiast czysta narracja dokumentalna – choćby reportażowa wypiera się tak samo swojej immanentnej historyczności, ponieważ całkowicie przenosi ją na rzeczy ze szkodą dla relacji oraz na fakty ze szkodą dla struktur. Jedność postaci rodzi się w sposób, którego różne cechy wchodzą w sprzeczność, w następstwie czego „każdy z gestów postaci w dramatach epickich Brechta staje się przejawem konfliktu, montażu, złożoności relacji” (Brecht 1955: 61). Montaż złożoności nosi u Brechta, jak wiadomo, nazwę wyobcowania (efektu obcości) [*Verfremdungseffekt*]. Styl dramaturgii Wandurskiego zasada się na podobnym jak u Brechta montażu złożoności, sygnalizując jego implikacje filmowe. Jeśli przyjmiemy hipotezę, iż wyobcowanie u Brechta oznacza właśnie zajęcie stanowiska, to nie w znaczeniu utrzymywania dystansu w stosunku do rozgrywających się na scenie zdarzeń, lecz przeciwnie – wyostrenie wzroku. Jak to trafnie ujął Georges Didi-Huberman:

Chodziło przede wszystkim o stworzenie środków estetycznych *krytyki iluzji*, to znaczy zainicjowanie w dziedzinie dramaturgii takiego *kryzysu reprezentacji*, jaki już funkcjonował w malarstwie za sprawą Picassa, w kinie za sprawą Einsteina czy w literaturze za sprawą Jamesa Joyce’a (Didi-Huberman 2011: 68–69).

Dla Brechta pokazać, że się pokazuje, a więc nie kłamać na temat epistemicznego statusu reprezentacji, oznaczało przekształcić obraz sceniczny w zagadnienie poznawcze, nie w iluzję, którą twórca teatru epickiego uznał za „nieprzydatną dla teatru, zmierzającego traktować rzeczywistość jako eksperyment” (Benjamin 1996: 178). Toteż w teatrze epickim punkt widzenia, jaki przyjmuje aktor, jest punktem widzenia krytyka społeczeństwa, w tym także autora dramatu. Celem efektu wyobcowania jako zdolności operowania materiałem wizualnym czy narracyjnym jako montażem cytatów odniesionych do realnej historii (przede wszystkim współczesnej, w którą wpisuje się sam dramaturg) jest wydobycie z przedstawionych procesów społecznych ich podstawowy *gestus* (który wypływa z techniki gry aktorskiej) i nakłonienie widza do spojrzenia badawczym i krytycznym okiem na to, co rozgrywa się na scenie. Jeśliby zatem spojrzeć na plakaty sceniczne Wandurskiego z perspektywy brechtowskiej techniki montażu złożoności jako montażu cytatów o humorystycznej i o ostrej wymowie satyrycznej, które służyły celom tak pedagogicznym, jak i agitacyjnym, to okazuje się, że w sposób najpełniejszy kreślą one obraz jego strategii dramatopisarskiej. Postaci w tych utworach przypominają maski ludowej komedii jarmarcznej, a scenariusz widowiska wypełniają konkretne wydarzenia historyczne (np. rewolucje 1905 i 1917). I choć wierność faktom historycznym nie wydaje się istotna, to potencjał symboliczny przedstawianych faktów, które układają się w nowy mit, ukazuje historię ludzkości z perspektywy walki klas: uciemiężonych przeciwko wyzyskiwaczom. Aktualizacja mitu rewolucji dokonuje się w plakatach scenicznych Wandurskiego poprzez użycie cytatów pochodzących z dokumentów partyjnych nadawanych przez głośnik radiowy albo wykorzystywaniu wątków rewolucyjnych pochodzących z dzieł filmowych (np. sceny z filmu Eisensteina, *Październik* 1926, które wykorzystywano w dokumentach na temat rewolucji). Dążenie do autentyczności wydarzeń dokonuje się poprzez wprowadzenie na scenę realnego obiektu, funkcjonującego w świadomości społecznej jako centrum rewolucyjnych zdarzeń, np. wewnątrz fabryki, ulica, hall hotelowy, etc. Świadomym gestem „teatralizacji” wydarzeń rewolucyjnych jest sięgnięcie do głęboko zakorzenionej w kulturze robotniczej tradycji pieśni rewolucyjnej.

Pieśni rewolucyjne w plakatach scenicznych Wandurskiego pełnią podobną funkcję, jaką spełniały brechtowskie songi. Nie tylko budują one podniosły nastrój, ale także opowiadają o krzywdach, przekazują wspólne „gorące prawdy”, wywołują entuzjazm i poruszenie wśród publiczności, ale przede wszystkim stają się platformą zjednoczenia i mobilizacji uciskanej klasy społecznej. „Przekazywane zazwyczaj z ust do ust, z rodziców na dzieci, wielokrotnie zbiorowo powtarzane w różnego rodzaju manifestacjach [...] stanowiły alternatywne archiwum pamięci proletariatu, opowiadały o dziejach ich walki i nadziejach na zmianę świata” (Dudzińska 2017: 197–198). W teatrze Wandurskiego pieśni rewolucyjne budowały emocjonalną więź pomiędzy aktorami i widzami, to w nich wyrażał się bezimienny podmiot zbiorowy, aktywny uczestnik spektakli robotniczych. I choć nie był on może pełnoprawną osobą sztuki, stawał się on w wyniku swojego zaangażowania w działania teatralne zbiorowym podmiotem społecznym.

Cechy stylu montażu dokumentalnego w dramaturgii Witolda Wandurskiego

Po pierwszej wojnie światowej, w związku ze szczególnie dynamicznym rozwojem kina, teatr przeżywał głęboki kryzys, gdyż nie potrafił nawiązać dialogu ze współczesnością. Kino publicystyczne, jak to określił Wandurski – „wytwór miasta i dziecko ulicy”, było dla niego swoistym fenomenem kulturowym o rozległym rezonansie społecznym. Największy wpływ wywarło na nim kino radzieckie, reprezentowane m.in. przez niefabularne filmy Eisensteina, Pudowkina, Dowżenki, łączące w dziele filmowym realizm, a nawet dokumentalizm z umownością. Zainteresowanie Wandurskiego kinem można podzielić na dwa etapy. Pierwszy etap obejmuje wczesną twórczość publicystyczną, a zwłaszcza (pisane pod pseudonimem Bohdan) opublikowane na łamach czasopism „Robotnik” (1921), łódzka „Republika” (1923) i „Wiadomości Literackie” (1924) w formie esejów i recenzji teksty poświęcone kinu niememu, które w tym czasie cieszyło się w kraju niezwykłą popularnością, zwłaszcza wśród różnonarodowej i różnojęzycznej widowni. Wandurski zastanawiał się, „czym jest kino dla owych mas, a zwłaszcza dla «warstw pracujących» – ludzi ciężkiej, fizycznej pracy, czego oni w nim szukają i czego oczekują” (Karwacka 1981: 150). Drugi etap zainteresowania kinem u Wandurskiego, zdaniem Karwackiej, „przypada na lata 1928–1930 i ściśle już wiąże się z jego działalnością kulturalną na emigracji, w środowisku radzieckiej Polonii (Karwacka 1981: 150). Propozycje Wandurskiego w zakresie połączenia teatru z kinem rozpoczęły się od projektu zrealizowania polskiego filmu rewolucyjnego pokazującego tradycje walki klasowej. Znalazły się one w ogłoszonym przez Wandurskiego obszernym szkicu zatytułowanym *Kręćmy polski film rewolucyjny*, opublikowanym na łamach moskiewskiej „Kultury mas” (1929, nr 3). Zawarł on tam także propozycje własnego scenariusza filmowego oraz własne poglądy na temat roli, zadań i funkcji współczesnego filmu, którego głównym celem miało być dokumentowanie tradycji walk rewolucyjnych, opieranie się na ustnych relacjach świadków, pamiętnikach, więziennych „grypsach”, protokołach policyjnych i innych źródłach archiwalnych.

Z inspiracji filmowych Wandurskiego powstały krótkie sztuki sceniczne, napisane w latach 1921–1933, określone jako *plakaty sceniczne*. Składają się one na zebrany pod wspólnym tytułem zbiór czterech utworów dramatycznych: *Giełda Światowa*, *Gra o Herodzie*, *W hotelu „Imperializm”*, *Wbrew* oraz propozycji inscenizatorskich. „Plakat sceniczny – jak definiuje ten gatunek sceniczny Karwacka – to niewielki, nowoczesnie zainscenizowany utwór dramatyczny o aktualnej i ostrej wymowie politycznej i społecznej” (Karwacka 1970: 5). Były one właśnie ową propozycją, którą „Wandurski przedstawił polskiej scenie robotniczej, widząc w tej formie zaangażowanej sztuki szansę zdobycia przez teatr robotniczy własnej odrębności – określenia swego charakteru i stylu, a w konsekwencji możliwość stworzenia artystycznego, związanego ściśle z żywotnymi interesami klasy robotniczej politycznego teatru proletariackiego” (Karwacka 1970: 5). Tego rodzaju dramaturgia powstawać zaczęła w latach rewolucyjnych przemian, jakie dokonały się w republice radzieckiej, na powstanie tego gatunku scenicznego złożyły się różne okoliczności m.in.: „teatralizacja życia społecznego”, czyli zjawiska typowe dla radzieckiej kultury masowej w pierwszych latach po rewolucji październikowej, które

zrodziły zapotrzebowanie na różnego rodzaju utwory sceniczne: „od konspektów tzw. żywych gazet inscenizowanych z myślą o analfabetach, niewielkich «agitek» propagandowych, po zbiorowo tworzone scenariusze, stanowiące podstawę gigantycznych uroczystości masowych. Tworzyły one nowy rodzaj sztuki dydaktycznej – coś w rodzaju «proletariackiego moralitetu»” (Karwacka 1970: 5–6). Swoją propozycję wyraziście zarysowanej koncepcji nowego teatru robotniczego – plakatu teatru propagandowego – Wandurski przedłożył w zbiorze *Nowa scena robotnicza*, wydawanym przez komunistyczne wydawnictwo „Książka” w 1923 r.. „Opracowany przez Wandurskiego zbiorek *Nowa scena robotnicza* zawierał trzy utwory sceniczne: *Prolog do Misterium-buffo* Majakowskiego, *Wybuch* Ivana Golla i *Bombardowanie Europy* Mieczysława Brauna, co już w samym doborze autorów – Rosjanin, Niemiec, Polak – mówiło o chęci jak najszerzego wykorzystania doświadczeń” (Karwacka 1970: 12). Ta niewielka stosunkowo antologia przynosiła utwory napisane współcześnie i proponowała nową problematykę – był nią żywy po wojnie temat pacyfizmu.

Według Wandurskiego, najwłaściwszym stylem odpowiadającym nowej widowni i nowemu zespołowi jest konsekwentnie realizowany „groteskowy styl plakatu”. Styl ten polegał na wykorzystaniu tych metod i sugestii, jakimi operuje plakat artystyczny, „a więc płaszczyzn, zdecydowanych konturów i jaskrawych plam barwnych, by «rzuciwszy na plakat okiem, widz z daleka już poczuł zainteresowanie i zrozumiał o co chodzi»” (Karwacka 1970: 13). Dla Wandurskiego najbliższym wzorem tego stylu był operujący karykaturą, podkreślający silnie groteskowość postaci, polityczny plakat agitacyjny. Anatol Łunaczarski, dramaturg, pierwszy ludowy komisarz oświaty radzieckiej, porównując nowy gatunek sceniczny do plakatu w szkicu *Teatr i rewolucja*, pisał:

Plakat przedstawia postacie w sposób bijący w oczy, nieco prymitywnie, że tak powiem bez tła. [...] Plakat ma w sobie coś lotnego, ostrego, a zarazem celowego i tendencyjnego [...] Od plakatu nie żądamy nigdy tego, czego wymagamy od obrazu (Łunaczarski 1964: 136–137).

Przykładem plakatu scenicznego jest napisany przez Wandurskiego podczas jego krótkiej działalności na emigracji w Berlinie na przełomie lat 1928–1929 utwór dramatyczny *W hotelu „Imperializm”*. Wandurski jako dramaturg kładzie nacisk głównie na dynamikę poszczególnych obrazów scenicznych i ich teatralność. Czerpie z tradycji staropolskiego teatru jarmarcznego, rezygnuje z np. postaci narratora (występującego zwykle w repertuarze średniowiecznego teatru ludowego), często spotykanej w adaptacjach utworów epickich na scenę. Wprowadza plakatuową konstrukcję sceniczną wraz z jej bohaterem zbiorowym – aktywnym i zwycięskim ludem, który po raz kolejny zabiera głos, jak przed wiekami chór w tragedii antycznej. Stosuje „metodę autentycznej dokumentacji (tzw. literatury faktu), cytując np. obszerne fragmenty odezwy Kominternu z 2 sierpnia 1928 r., mówiącej o groźbie wojny i interwencji przeciwko Związkowi Radzieckiemu, i wskazującej na konieczność przedsięwzięcia środków obrony” (Karwacka 1970: 18). Przez głośnik radiowy transmitowane są obszerne fragmenty odezwy Kominternu z 2 sierpnia 1928 r., odnoszące się do groźby wojny przeciwko ZSRR, a na ekranie wyświetlane

są fragmenty filmowe ilustrujące osiągnięcia państwa radzieckiego. W didaskaliach *W hotelu „Imperializm”* autor zawarł informacje, iż do przedstawienia włączono ekranizacje filmowe ilustrujące budownictwo socjalistyczne w ZSRR i filmy przedstawiające rewolucję kulturalną na terenie ZSRR. Poprzez wyraźne nawiązanie do aktualnych wydarzeń politycznych konstrukcja plakatów scenicznych sprawiała wrażenie „inscenizowanej gazety”. Plakatowej koncepcji inscenizacyjnej, która w swoich założeniach miała uciekać się do schematów i uogólnień, podporządkowany został także gest aktora: „zorganizowany, oszczędny, wyrazisty”, „zredukowany do niewielkiej ilości zasadniczych gestów”, czasem był to jeden „podstawowy” gest, jak np. u „Dżonii Bulla takim gestem charakterystycznym może być ruch ręki, poprawiającej monokl i towarzyszący mu grymas twarzy, zasadniczo nieruchomej” (Wandurski 1970: 271). Dynamiczny, a zarazem wyrazisty rysunek postaci uzyskiwany był także dzięki wykorzystaniu w inscenizacji *W hotelu „Imperializm”* obrazu filmowego, który „pełnił funkcję «niemego» rzecznika interesów ZSRR” (Karwacka 1970: 21). Należy w tym miejscu przypomnieć, iż zarówno film, jak i reproduktowane przez głośniki radiowe głosy, przez które widz mógł wysłuchać odezwy Kominternu, były w tym czasie niemal stałymi składnikami inscenizacji działającego wówczas w Berlinie Piscatora.

Nowy styl inscenizacyjny Wandurskiego wynikający z jego koncepcji „plakato-wego dramatu scenicznego” polegał w istocie na tzw. wypaczaniu. W warstwie literackiej oznaczało to dążenie do silnej deformacji tekstu (np. sięganie do repertuaru klasycznego: Szekspir, Molière, Słowacki, Maeterlinck, Wyspiański, Żeromski) i dekonstrukcji poprzez aktualizację tematu (tzw. uwspółcześnianie) i satyryczno-groteskową stylizację. Koncepcja ta swoim rodowodem sięgała osiągnięć radzieckiego teatru awangardowego. Jednak ograniczony warunkami sceny robotniczej autor *W hotelu „Imperializm”* przenoślił na jej deski najczęściej tylko fragmenty utworów (np. obraz Muza z *Wyzwolenia*, scena w ochronie z *Róży*), rzadziej sięgał po cały tekst adaptowanego na scenę dramatu (np. *Tkacze* Hauptmanna, *Cud św. Antoniego* Maeterlincka czy *Sen srebrny Salomei* Słowackiego). We wskazówkach inscenizacyjnych Wandurski bardzo dokładnie opisał swoją wizję spektaklu jako, w założeniach, najpełniejszej realizacji teatru politycznego, którego tezę teatr robotniczy miał „uplastyczyć widowni środkami sugestii artystycznej” (Wandurski 1970: 263), a mechanizacja gry aktorskiej i całego przedstawienia „standaryzować akcenty, gesty, ruchy wykonawców, wykluczając z procesu twórczości przypadkowość i natchnienie” (Wandurski 1970: 272). Wszystko to złożyło się na powstanie, jeszcze nieuświadomione terminologicznie, pojęcie widowiska jako „montażu numerów” albo lepiej tzw. montażu atrakcji. Koncepcja montażu w teatrze Wandurskiego wywodziła się z teorii montażu Siergieja Eisensteina sformułowanej przez radzieckiego twórcę w manifestie *Montaż atrakcji*, który ukazał się w 1923 r. we współtworzonym przez Włodzimierza Majakowskiego piśmie „LEF”. Montaż atrakcji miał być drogą prowadzącą do wyzwolenia teatru od ucisku dominującej i jedynie możliwej „iluzorycznej obrazowości” i „przedstawienia”/reprezentacji. Technika montażu wpłynęła znacząco na przemiany formy scenicznej także w teatrze dramatycznym, łączącym komedię z cyrkiem, posługującym się chwytami teatru jarmarcznego, które w tamtym okresie pełniły funkcje demaskujące i rewolucyjne. Służyły one

propagowaniu określonej ideologii, miały na celu wyśmianie przeżytków burżuazyjnych, przeciwników politycznych i apolitycznych oportunistów.

Wnioski

Aktualność teatru Wandurskiego, sięgającego do źródeł ludowej jarmarcznej szopki, nie polega wyłącznie na wykorzystaniu naturalnych warunków teatru, ale właśnie na tym, iż Wandurski jako dramaturg wykorzystał materiał historyczny w celu stworzenia spektaklu w nowoczesnej formie scenicznej, angażującej publiczność, ustanawiającej jedność sceny i widowni. Dlatego też twórczość dramaturga autora *Śmierci na gruszy* stanowi dzisiaj nie tylko archiwum pamięci proletariatu, ale także ukazuje odwieczny konflikt między pierwiastkiem zbiorowym, który w sztukach Wandurskiego reprezentuje tłum proletariuszy a pierwiastkiem indywidualistycznym, reprezentowanym przez groteskowe postaci kapitalistów, burżuów, drobnomieszczan, a więc wszelkich przeciwników rewolucji. Burząc tradycyjne podziały społeczne, twórca sceny robotniczej zniósł tym samym tradycyjny podział na scenę i widownię charakterystyczny dla sceny pudełkowej. Odrzucił umowną „czwartą ścianę”, znaną z tradycyjnego teatru z jej „dziurką od klucza”, a analizę psychologiczną postaci zastąpił analizą społeczną. W odróżnieniu od Tadeusza Kantora, który zdawał się tkwić korzeniami w ideach awangardy historycznej (które to idee odkrywał wciąż na nowo jako malarz i człowiek teatru, aktywny i zwrócony ku przyszłości), Wandurski próbował nowoczesną formę widowiska teatralnego pogodzić z potrzebami masowego odbiorcy, tworząc teatr będący odpowiedzią na aktualne problemy współczesnego mu społeczeństwa.

Bibliografia

- Benjamin Walter. 1977. Co to jest teatr epicki? K. Krzemień-Ojak (przeł.). W *Brecht w oczach krytyki światowej*. R. Szydłowski (wyb.). Warszawa. 14–28.
- Benjamin Walter. 2003. Qu'est-ce que le théâtre épique? (1939). W tegoż. *Essais sur Brecht*. Paris. 45–48.
- Benjamin Walter. 1996. Twórca jako wytwórca, J. Sikorski (przeł.). W tegoż. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. H. Orłowski (wyb. i oprac.). Poznań. 163–178.
- Brecht Bertolt. 1955. „Małe organon dla teatru”. A. Sowiński (przeł.). *Pamiętnik Teatralny* z. 1. 39–62.
- Bocheńska Jadwiga. 1977. Wstęp. W Irzykowski Karol. *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa. 5–25.
- Didi-Huberman Georges. 2011. Strategie obrazów. Oko historii 1. J. Margański (przeł.). Warszawa–Kraków.
- Dudzińska Katarzyna. 2017. Jak „wypaczyć” teatr? Budowa teatru proletariackiego w „Dźwigni”. W *Robotnik. Performanse pamięci*. A. Adamińska-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska (red.). Warszawa. 163–201.
- Duniec Krystyna. 2017. Śmierć na gruszy, czyli robotnicy. W tejże. *Dwudziestolecie. Przedstawienia*. Warszawa. 95–163.
- Giżycki Marcin. 1990. Leon Schiller a kino. W *Leon Schiller w stulecie urodzin 1887–1987*. L. Kuchtówna, B. Lasocka (red.). Warszawa. 152–163.

- Karwacka Helena. 1968. Witold Wandurski. Łódź.
- Karwacka Helena. 1981. „Witold Wandurski o kinie i filmie”. *Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria* nr 2. 149–159.
- Karwacka Helena. 1993. Łódzka publiczność teatralna lat międzywojennych. W *Sto lat stałej sceny polskiej w Łodzi 1888–1988*. A. Kuligowska (red.). Łódź. 217–251.
- Kosiński Dariusz. 2017. (Re)forma. Zasadnicze idee i cechy charakterystyczne polskiej awangardy teatralnej. W *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko (red.). Warszawa. 201–208.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna (red.). 2015. Faktomontaże Leona Schillera. Warszawa.
- Lipko-Konieczna Justyna. 2017. Aktorka, propagandystka, heroina. O teatralnej drodze Antoniny Sokolicz. W *Aktorka/emancypacje*. A. Chałupnik (red.). Warszawa. 91–105.
- Łunaczarski Anatol. 1964. Pisma wybrane. t. II. M. Orlański (wyb.). Warszawa.
- Marczak-Oborski Stanisław. 1973. „Teatr romantyczny, rewolucyjny i polityczny”. *Teksty* nr 3(9). 52–67.
- Osińska Katarzyna. 2008. „Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat trzydziestych)”. *Konteksty* nr 2(281). 154–175.
- Piscator Erwin. 2009. O podstawach i zadaniach teatru proletariackiego (1920). M. Leyko (przeł.), w: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*. W. Dudzik, M. Leyko (wyb. i oprac.). Gdańsk. 153–158.
- Sajewska Dorota. 2017. Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje. W *Robotnik. Performanse pamięci*. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska (red.). Warszawa. 25–72.
- Schiller Leon. 1983. Teatr jutra, W *Droga przez teatr 1924–1939*. Warszawa. 81–105 [pierwodruk: 1928. *Wiek XX* nr 1].
- Schiller Leon. 1983. Upadek teatru burżuazyjnego). W *Droga przez teatr 1924–1939*. J. Timoszewicz (oprac.). Warszawa. 51–53 [pierwodruk: 1959. *Teatr* nr 5. 6–11].
- Timoszewicz Jerzy (oprac.). 1996. Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowwywiady 1923–1953. Warszawa.
- Wandurski Witold. 1925a. „Ewolucja Meyerholda”. *Życie Teatru* nr 38–39. 295–299.
- Wandurski Witold. 1973 [1925b]. Forma istotą twórczości teatralnej. W *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia*. S. Marczak-Oborski, L. Kuchtówna (wyb. i oprac.). Warszawa. 382–383 [pierwodruk: 1925. *Życie Teatru* nr 50/52].
- Wandurski Witold. 1921. „Kino, teatr a literatura”. *Robotnik* 29 XII. 4–5.
- Wandurski Witold. 1925c. „Książę Patiomkin”. *Życie Teatru* nr 10. 77–79.
- Wandurski Witold. 1924. „Nowoczesny dramat niemiecki (Szkic informacyjny)”. *Listy z Teatru* nr 3. 74–78.
- Wandurski Witold. 1970. Plakaty sceniczne. H. Karwacka (oprac.) Łódź.
- Wandurski Witold. 1973 [1927]. Scena Robotnicza w Łodzi. W *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939. Antologia*. S. Marczak-Oborski, L. Kuchtówna (wyb. i oprac.). Warszawa. 319–335 [pierwodruk: 1927. *Dźwignia* nr 4. 19–32].
- Wandurski Witold. 1974 [1923]. Upodobania estetyczne proletariatu. W *Polskie Sceny Robotnicze 1918–1939. Wybór dokumentów i relacji*. E. i M. Wodnarowie (oprac.). Warszawa. 105–109.

Streszczenie

Artykuł opisuje specyfikę sceny robotniczej międzywojennej twórczości teatralnej Witolda Wandurskiego, którego propozycja reformy teatru polskiego wiązała się z projektem połączenia rozwiązań formalnych z reinterpretacją materiału historycznego. Celem rozważań jest próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób specyfika sceny robotniczej wpłynęła na kształt polskiego teatru awangardowego, zmianę warunków percepcji przedstawienia teatralnego pod wpływem nowych wynalazków technologicznych, których efektem było także zastąpienie dramaturga postacią dramaturga jako teatralnego symbolu przemian na polu sztuki nowoczesnej.

Playwright as an archivist. About Witold Wandurski's style of editing a documentary and the Workers' Stage

Abstract

The article describes a unique nature of the Workers' Stage in the Inter-War period theatre activity of Witold Wandurski, whose proposal for reforming the Polish theatre involved combining formal solutions with a reinterpretation of historical material. The aim of this work is to answer the question how the unique nature of the Workers' Stage shaped the Polish Avant-garde theatre, as well as how it altered the perception of a theatre performance as a result of introducing new technological inventions, the effect of which was the replacement of a dramatist with a playwright, who then became a theatrical symbol of transformations in modern art.

Słowa kluczowe: Witold Wandurski, scena robotnicza, teatr awangardowy, montaż, faktomontaż, filmowość dramaturgii teatralnej

Keywords: Witold Wandurski, Workers' Stage, Avant-garde theatre, editing, documentary theatre, film features of theatre drama

Lilianna Dorak-Wojakowska – dr, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Prowadzi badania z zakresu praktycznych i teoretycznych możliwości zastosowania performatyki w badaniach kulturoznawczych, ze szczególnym uwzględnieniem przemian w sztuce teatru. Autorka książek: *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza* (2007); *Szajna: Teatr/Te-art. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego* (2017), współautorka monografii *Przepływy, protezy, przedłużenia... Przemiany kultury polskiej pod wpływem nowych mediów po 1989 roku* (2015), a także wielu prac zbiorowych i artykułów dotyczących analizy związków teatru i kultury medialnej.