

INSCENIZACJA „ŚMIERCI NA GRUSZY“ WITOLDA WANDURSKIEGO W BERNIE A CZESKA AWANGARDA

28 lutego 1926 roku Staré divadlo w Bernie wystawiło w reżyserii Rudolfa Waltera *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego, pisarza reprezentującego skrzydło proletariackie w awangardzie polskiej, pioniera nowocześnieści w dziedzinie inscenizacji i reżyserii, twórcy pierwszych w Polsce teatrów robotniczych (np. głośnej Łódzkiej Sceny Robotniczej). Inscenizacja berneńska była jedyną poza granicami kraju realizacją sceniczną tego utworu, określonego przez biografę pisarza jako „jedynej w polskich tradycjach teatralnych autentycznie nowatorski dramat rewolucyjny“.¹ Fakt ten skłania do przebadania okoliczności towarzyszących przyjęciu w Czechach debiutu dramatycznego polskiego pisarza, tym bardziej, że przedwojenna prasa informowała o berneńskiej inscenizacji dość zdawkowo,² zaś dotychczasowe opracowania monograficzne,³ wspominając o przedstawieniu berneńskim, opierały się głównie na tych informacjach i w analizie nie uwzględniały czeskiego kontekstu literackiego, w który Wandurski swym utworem wkroczył i który musiał wpłynąć na recepcję jego dramatu.

W archiwum Teatru Państwowego w Bernie zachował się egzemplarz przekładu sztuki.⁴ Na karcie tytułowej jako tłumacz figuruje Jiří Horn. Pseudonimu tego używał literat czeski Bořivoj Prusík (1872–1928), który przetłumaczył sporo dzieł literatury polskiej, można więc zasadnie przypuszczać, iż tłumaczenie *Śmierci* wyszło spod jego pióra, choć nie zachowały się żadne świadectwa osobistych kontaktów Prusíka z Wandurskim (tłumacz mógł zresztą działać poprzez Agencję Autorską).

Pewną trudność sprawia ustalenie drogi dramatu na scenę berneńską. Papiery po R. Walterze, pozostające w prywatnym posiadaniu, są w tej chwili niedostępne, nie wiadomo więc, czy znajdują się wśród nich jakieś listy Wandurskiego, zaś w korespondencji Lva Blatnego, który w tym okresie pełnił w teatrze berneńskim funkcje doradcy literackiego, nie natrafiono na żaden ślad kontaktów z Wandurskim. Odpowiedzieć więc w sposób jednoznaczny na pytanie, jak sztuka polskiego pisarza dostała

¹ Helena Karwacka, *Witold Wandurski*. Łódź 1968, s. 234.

² *Zycie Teatru*, rok IV, 1926, nr. 13, w rubryce „Polonica“.

³ Głównie cytowana praca H. Karwackiej.

⁴ Witold Wandurski, *Smrt na hrůšce*, zábava scénická ve 3 jednáních, z polštiny přeložil Jiří Horn. Archiv Českého národního divadla v Brně, č. 341.

się do Berna, nie jest łatwo. Domyślać się jedynie można, że pewną rolę mogły tu odegrać zarówno dyskusje polskie, wywołane inscenizacją krakowską w roku 1925, jak i pogłos zagraniczny krakowskiej premiery, a zwłaszcza wywiad z młodym autorem sztuki, zamieszczony w wiedeńskim piśmie teatralnym *Die Bühne*.⁵

Istnieje jeszcze jeden ślad, który, być może, ma jakieś znaczenie w poszukiwaniach odpowiedzi na pytanie o drogę *Śmierci na gruszy* do Berna. Chodzi tu mianowicie o kontakt polskiej awangardy z awangardą czeską, ściślej z ugrupowaniem artystycznym *Devětsil*. Bedřich Václavek w artykule *Z mláďi brněnské kulturní levice*⁶ wspominając o współpracy międzynarodowej awangardy z organem *Devětsilu* — pismem *Pásmo*, wymienia z Polaków Mieczysława Szczukę, który właśnie na schyłku 1925 roku zamieścił w tym piśmie artykuł.⁷ Jak wiadomo, Szczuka nie tylko znał Wandurskiego, ale i wspólnie z nim oraz Hemplem, Stawarem i Broniewskim wydawał w roku 1927, powstały z inspiracji KPP, miesięcznik literacki *Dźwignia*. Może więc to jego kontakt z berneńską awangardą otworzył sztuce Wandurskiego bramy berneńskiego teatru? Przypuszczenia tego w tej chwili również nie można, niestety, poprzeć żadnym dokumentem, w pismach *Devětsilu* znajdujących się w Archiwum Miejskim w Bernie⁸ brak bowiem jakichkolwiek przekazów pisemnych, które by domysł ten potwierdziły, natomiast zdaje się go podważać zgotowane sztuce przyjęcie, o czym za chwilę.

Łatwiej za to pokusić się o wyjaśnienie, dlaczego teatr berneński sztukę tę wystawił. Podjęciu takiej decyzji sprzyjały zapewne, żywe w tym okresie, a mające dawne tradycje, wzajemne zainteresowania życiem teatralnym w obu krajach.⁹ Nie był to wszakże jedyny powód wprowadzenia dramatu Wandurskiego na scenę. Nim jednak przejdziemy do wyłuszczenia przyczyn dalszych, trzeba słów kilka rzec o samym teatrze berneńskim.

W historii tego teatru,¹⁰ podobnie jak w literaturze czeskiej, rok 1918 stanowi poważną cezurę. Jest to bowiem data zamykająca okres wysiłku budzielińskiego i walki o egzystencję w nierównej emulacji z teatrem niemieckim. W okresie wojny teatr berneński zyskuje ciekawe indywidualności reżyserskie (Rudolf Walter) i aktorskie (Marie Waltrová, Jarmila Urbánková, Zdenka Gräfová). Warto już teraz zwrócić uwagę, że nazwiska te spotkamy w obsadzie *Śmierci na gruszy* Wandurskiego. Ciekawą i oryginalną rolę w dziejach tego teatru odegrał pisarz Jiří Mahen, który, jako jego kierownik literacki, w doborze repertuaru uwzględniał w dużym stopniu dramaty europejski, nie zapominając przy tym o eksperymencie.

⁵ H. Karwacka, op. cit., s. 233.

⁶ Index, 1937, s. 112.

⁷ M. Szczuka, *Ruch artystyczny w Polsce*. *Pásmo*, 1925, č. 4.

⁸ Spolkové spisy *Devětsilu*. Státní archiv města Brna, fond B-26.

⁹ Por. J. Pelikán, *Z česko-polských divadelních vztahů*. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, D 16, 1969, s. 15–16, tam też bibliografia.

¹⁰ O historii teatru w Bernie por. praca zbiorowa, którą redagował Artur Závodský, *Velká pochodeň*. Sborník k pětasedmdesátému výročí stálého českého divadla v Brně, Brno 1959; Karel Tauš, *K padesátiletému jubileu českého divadla v Brně (1884–1934)*, Brno 1934; *Pocta a výzva*. Uspořádali Jiří Mahen a J. B. Svrček, Brno 1934; J. a V. Telcovi, *O repertoáru brněnského divadla* (rękopis); Josef Balvín, *Moravské divadelnictví mezi válkami a jeho režie*. Praca dyplomowa — rękopis.

Mahen usiłował nie tyle odpowiadać na żądania publiczności, ile jej gust kształtować (celowi temu służył specjalny cykl przedstawień poprzedzanych prelekcjami). Działalność jego pozostawała w ścisłym związku ze zmianą składu socjalnego widowni berneńskiej. Na miejsce dawnych widzów, rekrutujących się z górnych klas, przeważnie narodowości niemieckiej, zaczął do teatru napływać widz nowy, w znacznej mierze reprezentujący w przemysłowym Bernie warstwy ludowe — rzemieślnicze i robotnicze.

Sezon teatralny 1924/25 zaznaczył się w dziejach teatru berneńskiego zmianami personalnymi. Na miejsce Mahena przyszedł jako doradca literacki pisarz berneński — Lev Blatný. Na dobór repertuaru w dalszym ciągu duży wpływ wywierał Rudolf Walter, reżyser, aktor, tłumacz w jednej osobie, realizator najtrudniejszych dzieł klasyki światowej (Shakespeare, Molière, Rostand, Ibsen, Goethe, Calderon, Pirandello, Shaw, O'Neill, Jirásek, Mahen).¹¹

Już powyższy zestaw nazwisk świadczy, że sztuka Wandurskiego dostała się doświadczone ręce. Walter zadbał o to, by premierę odpowiednio rozreklamować. O przygotowaniach do wystawienia *Śmierci* pisała prasa codzienna, zaś wydawane przez teatr pismo Divadelní list Národního divadla v Brně, piórem samego Waltera zapewne, również nie omieszczało informować publiczności, iż zespół Starego Teatru przygotowuje sztukę, nazwaną przez autora „sceniczną zabawą“, co odpowiada prawdzie, „gdyż rzadko kiedy między nowościami literatury dramatycznej uda się znaleźć sztukę tak wesołą i zabawną“.¹² Pismo informowało o „wielkim sukcesie i powodzeniu finansowym“ [!] dramatu w Polsce i wyrażało przekonanie, że i w Bernie *Śmierć na gruszy* „będzie należeć do sztuk cieszących się największym powodzeniem“.

Walter zapewnił sztuce doskonałą obsadę. W roli tytułowej wystąpiła Anděla Novotná, Wyrobnikową grała Zdenka Gräfová, Sąsiadkę — Jarmila Urbánková, Dziewczynę — Maria Waltrová, Króla — Jaroslav Auerswald, Św. Piotra — Václav Baloun, Wyrobnika — Otto Čermák, Błazna — Ladislav Pech, Ulicznika — Ladislav Pešek, Inteligenta — Karel Urbánek, by wyliczyć tylko role najważniejsze. Trzeba nadmienić, że większość tych nazwisk to nazwiska znaczące nie tylko w dziejach teatru berneńskiego, ale w ogóle czeskiego.

Wprowadzenie dzieła polskiego autora na scenę berneńską uzasadniał Walter pragnieniem rozszerzenia repertuaru o utwory autorów słowiańskich. Zainteresowanie tą sztuką motywował również rezonans, jaki wywołała w kraju i za granicą, raz jeszcze podkreślając, że jest „przy całej swej oryginalności bardzo wesoła, zabawna, przystępna ogólnie i bardzo sceniczna“.¹³ Takie więc były dalsze przyczyny wprowadzenia utworu Wandurskiego na scenę berneńską. Ale to jeszcze nie wszystko: inscenizację *Śmierci* łączyć można także z polityką reperturową oraz z poglądami literackimi kierownictwa teatru, związanego poprzez Lva Blatnego z berneńską grupą literacką noszącą nazwę Literární skupina. Program literacki tego grona opierał się na ogólnych hasłach humanizmu,

¹¹ J. a V. Telcovi, op. cit., s. 17.

¹² Divadelní list Národního divadla v Brně, 20. 2. 1926, č. 25, s. 358.

¹³ Tamże, 27. 2. 1926, č. 26.

wszeczmilości, przywoływanej jako antidotum na nienawiść walki klasowej (charakterystyczne, że w tym kręgu galwanizowano stare mity o „gołębim“ charakterze Słowian),¹⁴ był wyrazem światopoglądu „socjalno-polifonicznego“ (określenie Lva Blatnego) czy „reformatorsko-socjalistycznego“ (określenie Bedřicha Václavka), w każdym razie światopoglądu niezbyt sprecyzowanego pod względem społecznym, w którym znaczną rolę odgrywała wiara „w pedagogiczne posłannictwo twórczości“.¹⁵

Poglądy na sztukę rzutowały na pojmowanie roli i zadań teatru. W tej dziedzinie Literární skupina preferowała ekspresjonizm, w doborze repertuaru reprezentując stanowisko dość eklektyczne, dopuszczające różnorodność, rozległą skalę nie tylko tematyki, ale i metod artystycznych. Lev Blatný, oceniając pozytywnie repertuar za rok 1926, podkreślał za satysfakcją tę różnorodność: „Touha, sen, zápas o splnění, o zpozemštění, aktivita, syntéza, rys vznešenosti, heroismus [...] Po opojné a opájející, melancholické i krvavé touze a snové fantastice rozhlučely se hlasy boдрé domáckosti, aktivnosti, chuti po zemském uhníždění a také chuti k zápasu o kousek slunce na zemi. Po předloňské sezóně doznívajícího expresionismu, vizi, snů, pohádkovosti, utopičnosti, touhy v moderní dramatice a příbuzných tónů ve starší produkci docházelo loni k písním, s nimiž se táhne do boje, nebo k dějům, které sen zkonkrétníji na dosah každého bližního.“¹⁶

Jeśli przyjmiemy, że zwerbalizowana powyżej koncepcja linii repertuarowej nie była formułowana *ex post*, ale stanowiła realizację powziętych z góry założeń, łatwo możemy dopasować do niej sztukę Wandurskiego. Dostrzeżone przez polskich badaczy zbieżności między twórczością autora *Śmierci* a ekspresjonizmem¹⁷ (których wyrazem jest postawa zaangażowana – silnie wypunktowany w dramacie pacyfizm) a także kontrast baśniowości i realizmu *Śmierci* stanowią w tym wypadku punkty, w których stykały się kręgi zainteresowań literackich zarówno autora sztuki, jak i członków Literární skupiny.

Sztuka Wandurskiego grana była 11 razy. Jest to sporo, jeśli zważymy, że w sezonie tym było 40 premier,¹⁸ że sztuka ciesząca się największym powodzeniem miała 18 powtórzeń, że wreszcie tyleż co *Śmierć* przedstawień miał *Mąż idealny* Wilde'a, a *Śluga dwóch panów* Goldoniego nawet o jedno mniej.¹⁹

W ocenie repertuaru, zamieszczonej na zakończenie sezonu we wspomnianym piśmie teatralnym. Divadelní list, nie mówi się już jednak w takich superlatywach o *Śmierci*, jak w zapowiedziach inscenizacji. Określono ją tam bowiem jako „operetkowo-kabaretowy żart sceniczny“, nie mający nic wspólnego z eksperymentem.²⁰ Być może na sformułowaniu tym zaważyło przyjęcie, zgotowane utworowi przez krytykę teatralną. Zanim jednak przejdziemy do omówienia wypowiedzi recenzentów warto

¹⁴ Por. Lev Blatný, *Z historie Literární skupiny*. Host V, 1926, č. 7, s. 220.

¹⁵ Štěpán Vlašín, *Jaro poválečné generace* [wstęp do:] *Avantgarda známá a neznámá*, sv. I., Od proletářského umění k poetismu 1919–1924. Praha 1971, s. 33.

¹⁶ Lev Blatný, *Brněnská činohra, Nové české divadlo*, 1925, s. 100.

¹⁷ K. Sierocka, *Polonia radziecka*. Warszawa 1968, s. 140.

¹⁸ Lev Blatný, *Brněnská činohra*, s. 100–101.

¹⁹ Divadelní list Národního divadla v Brně, 12. 6. 1926, č. 41, s. 608.

²⁰ Tamże, s. 610.

może jeszcze uzmysłwić sobie, jaką wersją *Śmierci* było berneńskie przedstawienie. Tutaj z góry uczynić trzeba jedno zastrzeżenie: brak ksiąg reżyserskich, skrótowość recenzji zamieszczonych w prasie nie ułatwia zdobycia zbyt wielu wiadomości o inscenizacji *Śmierci* jako artefakcie sztuki teatralnej, który, jak to słusznie podkreśla A. Závodský, w swej strukturze jest syntezą „autorova textu a autorovy fantazie s fantazií a prací divadelníků“.²¹ Porównanie wersji polskiej i czeskiej pozwala jednak na poczynienie kilku uwag.

W tekście zachowanym w archiwum teatru berneńskiego skreślono wszystkie didaskalia, dokonano także kilku skrótów – zapewne ręką reżysera. Koncepcja Waltera jednak, jak się wydaje, nie odbiegała zbyt od autorskiej koncepcji *Śmierci*. Skróty dotyczą bowiem jedynie spraw, które na terenie Czech nie tłumaczyły się tak jasno, jak w Polsce, lub które zbyt mocno atomizowały przedstawienie (np. w akcie I, obrazie IV – scena, w której występuje autor, kończąca się przeniesieniem akcji na widownię i do foyer).

Do częstych zmian należy łączenie kwestii rozpisanych na dwie i więcej osób w ustach jednej osoby. Sporym skrótom poddał Walter sceny z Dziewczyną – wielbicielką poezji młodopolskiej (np. akt II, obr. 5). Atak skierowany przez Wandurskiego na manierę modernistyczną, w Czechach, w połowie lat dwudziestych, kiedy rozwijała się tutaj poezja proletariacka, kiedy proponowany przez pisarzy Devětsilu poetyzm osiągnął swój pierwszy punkt kulminacyjny, byłby w odczuciu czeskim anachronizmem, dokonanie skrótów było więc konieczne. Tutaj jednak reżyser ingerując w tekst dotknął ogólnej struktury utworu, który przecież, jak zauważyła H. Karwacka,²² cały był parodiowaniem naczelnego motywu modernistycznego – śmierci. Sceny, w których występowała Dziewczyna oczarowana poezją zonglującą tym motywem, były więc z naczelną koncepcją utworu nierozzerwalnie związane i stanowiły dialektyczne przeciwieństwo scen, w których śmierć ujęta została w kategoriach ludowych. Skróty Waltera wyrzywały sztukę z polskiego kontekstu literackiego, przesuwały ją w bliższy tradycji czeskiej kontekst baśni scenicznych o aktualnym tematycznym i ideowym jądrze, a więc na linię reprezentowaną w literaturze czeskiej przez Klicperę, Tyla, Jiráskę, Kvapila, a kontynuowaną później przez Jana Drdę.

Pozostałe zmiany dokonywane były również pod kątem przystosowania utworu do warunków czeskich (np. usunięcie lub skrócenie scen, w których występuje pachciarz, skreślenie aluzji do niepiśmienności chłopów).²³ Wśród tych drobnych zmian dziwi konsekwentne wykreślanie aluzji antyklerykalnych.²⁴

Obok zmian dokonanych ręką reżysera wersja czeska wykazuje także inne rozbieżności w porównaniu z tekstem opublikowanym przez G. Lasotę. O niektórych przekształceniach trudno orzec, czy były dziełem autora, czy tłumacza. Co do jednego wszakże nie ma wątpliwości: Wan-

²¹ Artur Závodský, *Předmět, struktura a metody divadelní vědy (teatrologie)*. Prolegomena scénografické encyklopedie, 1971, část 6, s. 49.

²² H. Karwacka, op. cit., s. 210.

²³ S. 76 w tekście czeskim, s. 105 w wydaniu G. Lasoty, *Wierszy i dramátów Witolda Wandurskiego*. Warszawa 1958 (dalej cytuję strony tegoż wydania).

²⁴ S. 16, 150 – tekst czeski, s. 81, 200 – tekst polski.

durski poddał tekst rewizji przed odesłaniem go do Czech. Sam starał się przysposobić go tak, by odbiór sztuki w Czechach odbywał się bez zakłóceń (np. przeróbka wypowiedzi Inteligenta o cechach narodu).²⁵ Silniej uwypuklił antagonizm między wygłodzonym miastem a wsią w niepozbowionych rubasznego humoru scenach Inteligent – Sąsiadka. Najwięcej jednak śladów ingerencji autorskiej noszą sceny zbiorowe. Wandurski dokonał w nich licznych skrótów, niektóre poprzestawiał, inne opuścił, likwidując w nich jednocześnie nadmierną atomizację dialogu. Kilkakrotnie zadbał twórca o lepszą, choć zawsze dosadną pointę. W tekście czeskim też poszczególne kwestie ściślej wiążą się z wypowiedziami poprzedników i lepiej charakteryzują poszczególne postaci (charakterystycznym zmianom np. uległa końcowa tyrada Św. Piotra, z której usunięto zdania brzmiące zbyt literacko lub biblijnie, zachowując jednolitą stylizację świętego na coś pośredniego między dobrym gospodarzem a baśniowym „kouzelnym dědečkem“.²⁶

O zmianach dokonanych przez tłumacza trudno mówić, nie dysponując tekstem polskim, z którego przekład został sporządzony (czasem doprawdy nie wiadomo, czy mamy do czynienia ze swobodnie przełożonym fragmentem, czy też tłumaczenie jest wierne, a rozbieżności z tekstem opublikowanym przez Lasotę są następstwem poprawek autora). Ogólnie rzecz można, że i tłumacz szedł po linii wskazanej przez autora, a kontynuowanej przez reżysera, przysposabiającej tekst dla czeskiego odbiorcy.²⁷ Przekład jest płynny. Brak w nim wprawdzie stylizacji ludowej, którą charakteryzują się sceny „chłopskie“ oryginału, za to tłumacz zadbał o oddanie żargonu Ulicznika i Pachciarza.

Zmiany dokonane w sztuce przez tę potrójną ingerencję, choć pozostały w stanie nienaruszonym kościec fabularny dramatu i większość epizodów, przecież spowodowały charakterystyczne przesunięcie utworu w stronę literatury rozrywkowej. Jak już się rzekło, osłabieniu uległy te momenty, które lokalizowały *Śmierć* w polskiej sytuacji historycznoliterackiej, a więc krytyka „młodopolszczyzny“ czy ukazanie pełnokrwistej wsi współczesnej w opozycji do ludomańskich wsi „bajecznie kolorowych“. Wandurski sam zatarł – również niezbyt czytelny w odbiorze czeskim, a już na pewno zupełnie tu niefunkcjonalny – atak na świętości narodowe (kpiny z bohaterzczyzny). Rozsiane w scenach epizodycznych ataki skierowane przeciw różnym przejawom życia współczesnego (feministki, pus-

²⁵ W tekście polskim czytamy: „Rodacy! Najszlachetniejsza tradycja narodu naszego każe nam wielbić wojnę. Zamiłowanie do szabelki, do bójki wsiąkało przez wieki do krwi naszej wraz z mlekiem matki. Lecz od lat pięćdziesięciu zdradziliśmy odwieczne tradycje. I życie się mści! Utraciliśmy wszelką energię! Nie ma już dziś bohaterów! Zyjemy głodni, nędzni, – bez pragnień, bez cierpień. Ludzkość zidiociała! Nuda przyjmuje rozmiary zatrważające. Ależ tak dłużej być nie może, Obywatele!!!“ (s. 109). V tekście czeskim zaś zczytamy: „Rodáci! Občané! Národ náš slynul od staletí statečnosti ve válkách vítězných, [naš čistý štít] a naše vítězné prapory nesly se světem, [hlásající naši slávu.] Leč čas ten minul! A lid náš zvyklý bojům s palcáty a sudlicemi odvykl bojovnosti předků svých a pěstuje jen bojovnost nohou svých, potřebnou do kopané. Lidstvo žije bídně, bez ideálu. Ale tak tomu dál býti nemůže!“ (s. 80); zwroty podane w nawiasie kwadratowym wykreślono w maszynopisie czeskim.

²⁶ Tekst czeski – s. 156, tekst polski – s. 208.

²⁷ Np. słowa Antka: „Ladna historia, nie ma co!“ (s. 124) Prusík tłumaczy: „To jsme to projeli, jak Benedek u Hradce!“ (s. 95).

tosłowie agitatorów, skąpstwo i zachłanność nowobogackich na wsi, morale inteligencji, różne systemy rządów itp.) były zbyt rozproszone, by sztukę odebrać można było, jak to miało miejsce w Polsce, jako niezwykle ostrą satyrę, ukazującą w groteskowej przesadzie fałsz wielu mitów i utrwalonych przekonań. Jednocześnie jednak sztuka była dostatecznie zabawna, by zagwarantować swym humorem i niezwykłą scenicznością wypełnienie widowni, tym bardziej, że podana była w formie dramatycznej popularyzującej nowoczesne, „modne“ chwytły teatralne (przemieszanie widowni ze sceną, traktowanie tekstu z dystansem).

Niewiele można powiedzieć o scenografii przedstawienia. Fotografie ani programy nie dochowały się, recenzje zaś o tym milczą. Jedyną wskazówką mogą być tutaj, zachowane w tekście czeskim (s. 13, 101), szkice sceny, pozwalające przypuszczać, że projektant pozostawał w zgodzie z uwagami autora zawartymi w didaskaliach. Z dużą aprobatą natomiast spotkała się muzyka Antonína Kincla, doskonale zharmonizowana z przedstawieniem, jak to stwierdza recenzent *Moravských novin*.²⁸

Recenzje ze spektaklu, o czym wspomina już H. Karwacka,²⁹ były rozbieżne. Większość krytyków teatralnych przyjęła inscenizację sztuki pozytywnie, nawet entuzjastycznie.³⁰ Recenzent *Lidových novin* odebrał sztukę jako mieszaninę dobrodusznej zabawy (sceny w niebie) i satyry, zmierzającej ku groteskowemu ukazaniu świata współczesnego i jego spraw. Punkt kulminacyjny sztuki upatrywał w silnie aktualizowanych scenach zbiorowych, które rozgrywane były w wielkim tempie, błyskały humorem i wywołały żywą reakcję widowni. Po tych scenach, w nawrocie ku linii baśniowej, dostrzegał recenzent pęknięcie kompozycyjne: brak równie gromkiego zakończenia. Tak odczytanej sztuce podporządkowała się według sprawozdawcy również reżyseria, oparta, podobnie jak tekst, na przeciwstawieniu dwu rodzajów humoru: dobrodusznego i satyrycznego.

Jako beztróską zabawę przyjął sztukę także recenzent pisma *Národní listy*, podkreślając żywość i dowcip w niej zawarty. Przychylnie oceniał reżyserię Waltera, która „přimo hýřila zdařilými nápady“, wciągając widza do zabawy dzięki unii sceny z widownią.

W podobnym tonie utrzymana jest recenzja w piśmie *Moravské noviny*. I tu chwali się autora za odwagę podjęcia starego motywu baśniowego i zręczne nanizanie nań wiązki epizodów, będących satyrą na świat współczesny i nurtującą go sprzeczności. Recenzent konstatuje, że przedstawienie było świetną, rzadko zdarzającą się okazją do zabawy. Dostrzega w sztuce pewne dłużyzny, nieporadności, ale kładzie je na karb młodości autora i łatwo go z nich rozgrzesza. Znacznie, zdaniem recenzenta, pomogła sztuce reżyseria Waltera, umiejętnie tuszująca niedostatki, zręcznie przystosowująca dramat dla odbiorcy czeskiego.

Na tle tych zgodnych pochwał recenzentów, którzy jednakże nie usiłowali doszukiwać się w sztuce głębszych myśli, ani osadzać jej w szerszym

²⁸ *Moravské noviny* 1. března 1926, č. 49.

²⁹ H. Karwacka, op. cit., s. 233.

³⁰ *Z brněnské činohry* [podpisano „-žl“], *Národní listy* 9. března 1926, č. 68; *Smrt na hrušce* [podpisano „-bv“], *Moravské noviny* 1. března 1926, č. 49; E. S. [Elgart Sokol?], *Wandurski: Smrt na hrušce*, *Lidové noviny* 2. března 1926, č. 110.

kontekście literackim, ostro odbija recenzja J. B. Svrčka, opublikowana w *Rovnosti*.³¹ Svrček poddał krytyce niemal wszystko: przede wszystkim sam teatr, dobór repertuaru i reżyserię Waltera. Formę sztuki uznał za ograna, treść za błahą. Zawarty w *Smierci* utopijny problem przedłużenia życia Wandurski podał, według niego, w sposób mało oryginalny (w zestawieniu z Shawem i Čapkiem), zaś wstawki satyryczne, które zebrały w innych recenzjach tyle pochwał, uznał Svrček za mało udane, bo atakujące bez określonego celu wszystko i wszystkich. Trochę łaskawiej obszedł się jedynie z aktorami, choć i tu nie odmówił sobie krytycznych uwag.

Czytelnikom recenzyj nasuwa się automatycznie pytanie: jaka była prawda o przedstawieniu? Aktorki, które w sztuce grały, panie: Waltrová i Urbánková, wspominają inscenizację jako udaną, ciepło przyjmowaną przez rozbawioną publiczność.³² Nie ma chyba powodu, by nie ufać ich wypowiedziom. Z kolei więc wypadnie zapytać, jakie były przyczyny ostrej krytyki Svrčka?

Przede wszystkim rzecz trzeba słów kilka o samym recenzencie i piśmie, które reprezentował. Svrček był znanym krytykiem teatralnym, z pismem *Rovnost* współpracował od roku 1919. Pismo to, założone w roku 1885 przez berneńskich socjaldemokratów, od roku 1919 stało się trybuną marksistowskiej lewicy, by w r. 1921 przejąć funkcję organu Komunistycznej Partii Czechosłowacji w Bernie. Rubrykę kulturalną gazety, która wśród lewicowej inteligencji ceniona była wysoko, zapewniali w różnych okresach m. in. Artuš Černík, Jaroslav Seifert, František Halas, Bedřich Václavek.³³ Wszystkie te nazwiska odnajdujemy wśród członków wspomnianego już wyżej ugrupowania artystycznego Devětsil, powstałego w Bernie w roku 1923 jako paralela praskiej grupy o tejże nazwie, a wiążącego wspólnym programem młodych pisarzy, artystów i teoretyków. Do ugrupowania tego należał również J. B. Svrček, pełniąc w nim nawet po Václavku funkcję przewodniczącego.

Devětsil berneński formował się w opozycji do tendencji reprezentowanych przez grupę Literární skupina. Wspomina o tym B. Václavek w przywoływanym już tutaj artykule *Z mláďi brněnské levice*, w którym ogólnemu humanizmowi i nijakości formalnej twórców spod znaku Literární skupiny przeciwstawia marksistowską orientację i odważne eksperymentatorstwo członków Devětsilu. Dość znacznych rozbieżności między obu ugrupowaniami nie należy jednak absolutyzować. Lata dwudzieste są bowiem w literaturze czeskiej latami burzliwych poszukiwań. Stanowiska poszczególnych twórców i teoretyków niejednokrotnie ulegały charakterystycznej polaryzacji i modulacji. W Bernie w związku z tym dochodziło zarówno do zbliżania się obu grup literackich, jak i do dość gwałtownych polemik między nimi. Po roku 1923, przełom lat 1925/26 był właśnie, jak się wydaje i jak świadczą liczne wypowiedzi rozrzucone po pismach, okresem takiego zaostrzenia sprzeczności. Dotyczyły one koncepcji literackich

³¹ Jar. B. Svrček, *Smrt na hrušce*. *Rovnost* 2. března 1926, č. 61.

³² Wiadomość uzyskana w prywatnej rozmowie.

³³ Por. Praca zbiorowa *Počátky české marxistické kritiky*. Praha 1965; B. Marčák, *Čas hledání a sporů. Z literárních zápasů brněnské Rovnosti v letech 1921–1928*. Brno 1967.

a także poglądów na rolę berneńskiego teatru, na to w jakim kierunku należy pokierować jego dalszym rozwojem.

Nie tutaj miejsce, by szczegółowo omawiać programy obu ugrupowań. Mają one zresztą bogatą literaturę w Czechach, głoszony zaś przez Devětsil kierunek literacki zwany poetyzmem zainteresował również badaczy polskich.³⁴ Do naszych celów wystarczy skrótowe przypomnienie założeń teoretycznych obu grup. Wspomnianej już wyżej ogólnikowości ideowej, szeroko pojętemu ekspresjonizmowi, eklektyzmowi i nikłej bojowości formalnej Literární skupiny przeciwstawiał Devětsil w interesującym nas okresie własny program, początkowo bliski kierunkowi znanemu pod nazwą „sztuka proletariacká“, w dalszym zaś rozwoju oparty na koncepcji paraleli rewolucji ekonomicznej i estetycznej. W myśl tej koncepcji, twórcy w dziedzinie sztuki dokonać mieli tego, co było zadaniem klasy robotniczej w dziedzinie społecznej, ekonomicznej, politycznej: całkowitego przewrotu. Odrzucając dotychczasowe sposoby tworzenia (zwłaszcza iluzjonistyczny charakter sztuki), kładąc nacisk na eksperyment formalny, na konieczność rozwijania emotywniej strony osobowości ludzkiej poprzez sztukę, poetyzm dochodził do charakterystycznego dualizmu „sztuki czystej“, której jedyną funkcją była funkcja estetyczna, i „sztuki użytecznej“, w której wyostrzona tendencja wysuwała się na plan pierwszy.

Również na teatr Devětsil patrzył pod tym kątem, dążąc się od niego spełniania owej funkcji estetycznej poprzez wyzwalamie i kształtowanie emocji oraz wrażliwości ludzkiej. I tu obowiązywał postulat eksperymentowania. Program aktualnie realizowany w teatrze berneńskim „devětsilowcy“ oceniali bardzo krytycznie. „Naše prognosa ukázala se správnou“ – czytamy w artykule zamieszczonym w organie Devětsilu, piśmie Pásmo³⁵ – „konstelace: Walter + Literární skupina je pro brněnskou činohru bez uměleckého užitku“. Teatrowi zarzucano regres w porównaniu z okresem Mahenowskim, jego repertuarowi – eklektyzm, reżyserom zaś – dyletantyzm oraz nieumiejętność prowadzenia aktorów.

Na tym tle dopiero staje się zrozumiała recenzja Svrčka, który pozostawał z kierownictwem teatru w potrójnym konflikcie: po pierwsze – jako członek Devětsilu przeciwstawiający się programowi Literární skupiny, po drugie – jako krytyk teatralny mający odmienną koncepcję teatru niż ta, jaką aktualnie realizowali Blatný i Walter, po trzecie wreszcie – jako rywal Blatnego we współzawodnictwie o stanowisko kierownika teatru.³⁶ W takim kontekście jasno tłumaczą się wycieczki Svrčka pod adresem reżysera, zrozumiała staje się jego krytyka polityki repertuarowej kierownictwa teatru niezbyt pochlebne uwagi o grze aktorów. Ale recenzja atakuje również i samą sztukę i tutaj już powołanie się na „stan wojny“ recen-

³⁴ W piśmiennictwie czeskim praca Z. Peřat, K. Chvatík, *Poetismus*, Praha 1967, zawiera bogatą bibliografię przedmiotu. Wiele na temat Devětsilu (zwłaszcza berneńskiego) mówi się w pracach poświęconych B. Václavkowi. Obfity materiał przyniosła publikacja *Avantgarda známá a neznámá*, której tom I zaopatrzonej w cenny wstęp pióra S. Vlašina ukazał się w r. 1971; z prac polskich wymienić należy studium Jacka Balucha, *Poetyzm, propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*. Wrocław–Kraków 1969.

³⁵ *Brněnské divadlo*. Pásmo II, 1925, sešit 1., s. 17.

³⁶ Por. np. polemikę Blatnego w piśmie Host z wystąpieniami Pásma, Host, V, 1926, č. 1, s. 32.

zenta z teatrem nie tłumaczy wszystkiego. Źródła krytycyzmu Svrčka należy w tym wypadku poszukiwać w jego zapatrywaniach literackich. Utwór Wandurskiego, zwłaszcza w tym kształcie, w jakim ujrzeli go widzowie berneńscy, nie spełniał postulatów poetyki, której hołdowali członkowie Devětsilu, był hybrydą: jak na „sztukę czystą“ — zbyt wiele w nim było zaangażowania, jak na „sztukę użyteczną“ zaś — zaangażowanie to zbyt było nikłe, po ingerencjach autora i reżysera zbyt słabo ukierunkowane, samo zaś oparcie kośćca sztuki na starym micie — mało nowatorskie w zamyśle.

Trzeba przyznać, że krytycyzm Svrčka zgodny jest w znacznej mierze ze współczesną oceną twórczości Wandurskiego, któremu krytyka polska przyznaje wielki talent inscenizatorski i reżyserski, docenia jego zasługi jako organizatora Łódzkiej Sceny Robotniczej, ale jednocześnie dostrzega pewną jego bezradność, czasem aż naiwność jako pisarza.³⁷ Życie autora *Śmierci na gruszy*, na które tragiczny cień rzuciła powtarzająca się groźba aresztu, nie sprzyjało rozwojowi jego talentu pisarskiego. I właśnie w związku z tym nieodparcie nasuwa się myśl, że nie nawiązany, a może tylko nie podtrzymany kontakt Wandurskiego z awangardą czeską mógł być być niezwykle szansą — nigdy zresztą nie wykorzystaną — dla rozwoju proletariackiego nurtu awangardy polskiej lat dwudziestych. Istnieje bowiem wiele punktów wspólnych, w których zainteresowania i poglądy czy kierunki poszukiwań awangardy czeskiej zbiegają się z zainteresowaniami i poszukiwaniami Wandurskiego, począwszy od ogólnego dostrzegania możliwości odnowy artystycznej w fakcie, iż na widownię dziejów wkracza nowa klasa społeczna, od buntu przeciw sztuce mieszczańskiej, poprzez próby poszukiwań cech konstytutywnych nowej sztuki (tu wymienić można choćby zainteresowania Wandurskiego podaniem ludowym, komedią jarmarczną jako „wyrazem potrzeby radości, śmiechu beztroskiego, humoru bezpretensjonalnego“³⁸ oraz zajęcie się przez członków Devětsilu twórczością marginesu literackiego, a w innej dziedzinie — podkreślanie funkcji emotywniej teatru zarówno przez Wandurskiego³⁹ jak i twórców spod znaku Devětsilu itd.). Propozycje awangardy czeskiej mogły być więc otworzyć przed Wandurskim możliwości, których daremnie doszukiwał się w literaturze polskiej, specyficznie się rozwijającej i w znacznej mierze noszącej na sobie znamię kultury szlacheckiej. Niestety nić ta — na skutek chyba niefortunnego zbiegu okoliczności — nie została nawiązana, Wandurski zaś pozostał przy tym rodzaju literatury, który w gronie Devětsilu nazywano „literaturą użyteczną“. Z tego też rodzaju twórczości czerpał satysfakcje, co wyznaje w liście do Władysława Broniewskiego: „... . przyznam Ci się, że ta rzecz ‚agitacyjna‘ [mowa o burlesce jarmarcznej Wandurskiego pt. *Gra o Herodzie* — K. P.] daje mi zadowolenie zupełne. To właśnie uważam za twórczość żywą, spontaniczną, zastosowaną do potrzeb chwili (a nie ‚wieczną‘) i przez to artys-

³⁷ H. Karwacka, op. cit., s. 213; Z. Żabicki, *Wandurski — człowiek „Wielkiej reformy“*. Dialog 1969, nr. 7.

³⁸ Cyt. za H. Karwacką, op. cit., s. 184.

³⁹ Wandurski stwierdza: Istotą teatru „jest igranie z rzeczywistością, pomnożenie jej elementów, a tym samym bogacenie skali odczuwania życia“ (cyt. za H. Karwacką, *W. Wandurski*, s. 231).

tycznie wartościową.⁴⁰ Pisząc zaś to nie wiedział być może, że po drugiej stronie południowej granicy, na łamach tej samej *Rovnosti*, która tak mało łaskawie przyjęła jego dramat, Václavek i Halas formułują postulaty satyry bojowej, agitacyjnej, uznając iż „satirik může dnes jíti jedině proti buržoasii a vřaditi se tak do bojovného úseku proletářské třídy“.⁴¹ Pod tym zdaniem autor *Smierci na gruszy* i *Gry o Herodzie*, współtwórca tomiku poezji *Trzy salwy* z pewnością by się podpisał.

⁴⁰ Cyt. za: Feliksa Lichodziejewska, *O rękopisach Władysława Broniewskiego* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Warszawa 1965, t. 2.

⁴¹ Por. Pavel Pešta, *Bedřich Václavek a soudobá česká satira* [w:] *Bedřich Václavek*, redigoval Josef Hrabák. Brno 1963, s. 157.

