

**Dorota Sajewska**

Zakład Teatru i Widowisk  
Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

## Antyherosi. Teatr na froncie Wielkiej Wojny<sup>1</sup>

### Anti-heroes. The Theatre on the front of the Great War

**Abstract:** The article is an attempt to investigate the phenomenon of Polish theatres operating on the fronts of the Great War and discuss it as an unprecedented event in the history of both theatre and war. By means of locating it within the framework of Bakhtinian and ludic culture of laughter, the paper shows how the grotesque body moulded in the trenches of the Great War affected the modern conception of theatre and film – especially the growth and development of amateur working-class stages in Poland in the interwar period.

**Key words:** front theater, amateur working-class stages, grotesque body, ludic culture of laughter, Witold Wandurski, Charlie Chaplin

### 1.

Kiedy dawno już wygasł entuzjazm, jaki towarzyszył wybuchowi wojny, i niemal całkowicie opadła wiara w sens jej kontynuowania, na specjalne zamówienie Brytyjczyków Charlie Chaplin wyreżyserował film *Shoulder Arms* (*Charlie żołnierzem*, 1918)<sup>2</sup>, w którym wcielił się w rolę szeregowca mającego zadać kres niedającym się zakończyć konfliktowi i zamordować cesarza niemieckiego. Zamyśl fabularny został tu jednak potraktowany zdawkowo i pretekstowo. Od samego początku uwaga widza koncentruje się wokół poszczególnych epizodów, które wiernie odtwarzają, a zarazem groteskowo odkształcają sytuacje z życia w okopach Wielkiej Wojny – nieludzkie warunki odbierające żołnierzom resztki człowieczeństwa: trwanie w błocie i zimnie, które obezwładnia system nerwowy, niszczy członki i pozbawia uczucia; głód i pragnienie; przymusową koegzystencję z wszami i szczurami; depersonalizujące użycie masek gazowych. Te tragiczne – i jak pokazała przepracowująca

<sup>1</sup> Tekst powstał w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego NPRH pod nazwą „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych” (2012–2016).

<sup>2</sup> *Shoulder Arms*, reż. Charlie Chaplin, USA 1918, czas trwania: 45 min, występują: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Sydney Chaplin, Henry Bergman, Albert Austin. Muzyka do filmu została skomponowana przez Chaplina w 1959 roku, zrekonstruowana do performance’u na żywo przez Timothy’ego Brocka w 2002 roku. W języku polskim film funkcjonuje pod dwoma tytułami: *Charlie żołnierzem* i *Na ramię broń*.

traumę sztuka i literatura powojenna – typowe doświadczenia żołnierzy Charlie Chaplin rekonstruuje na własnym ciele, wykorzystując do tego specyficzne środki teatralne: groteskę dramatyczną oraz niemimetyczne, antynaturalistyczne strategie aktorskie.

Ralf Remshardt w analizie performatywnych aspektów groteski podkreśla wspólne cechy groteski w filmie niemym z groteską dramatyczną, wskazując na:

Po pierwsze, rodzaj kinetycznej ekscentryczności, która eksponuje ciało jako mechanicznie zdominowany przedmiot; po drugie, rodzaj rozerwanej narracji albo narracyjnego przepływu, który istnieje poza czysto linearną *mimesis* i pozwala sobie na elipsy czasowe i logiczne typowe dla montażu; i po trzecie, rodzaj bohatera – zmanipulowanego niewinnego człowieka – który jest niemal pozbawiony inicjatywy lub samostanowienia bohatera w klasycznym sensie, a przedstawia raczej bierną postać, która uporczywie wyzwała gniew w świecie materialnym<sup>3</sup>.

Przyjęcie tej perspektywy dobrze odsłania dramatyczno-teatralny repertuar środków, jakimi posługuje się reżyser, a zarazem główny aktor w *Shoulder Arms*. Szeregowiec Chaplin jest takim właśnie pozbawionym umiejętności sprawczego działania w strefie wojny antyherosem, którego każda próba czynu zostaje przerwana, a następnie zawieszona, odroczone przez niejako organiczną nefunkcjonalność i dezintegrację jego ciała jako aktora, i jako żołnierza. Chaplin jest ciałem i mówi ciałem w sposób, w jaki definiował ciało groteskowe Michaił Bachtin<sup>4</sup> – to ciało zawsze rozczłonkowane, amorficzne, hybrydalne, ambiwalentne, które jako nigdy nieskończone, niezamknięte jest w ciągłym procesie stawiania, podlega przeobrażeniom i metamorfozom i nie daje się sprowadzić do jednolitego sensu – do obrazu zdyscyplinowanej cielesności żołnierza.

Już w tym wczesnym wojennym obrazie filmowym można zatem dostrzec strategie i techniki, które stały się wkrótce tak symptomatyczne dla aktorstwa Chaplina. Uzyskuje on bowiem groteskowy efekt ciała poprzez odgrywanie niewłaściwych gestów we właściwym czasie albo właściwych gestów w niewłaściwym czasie, przerywając w ten sposób gestyczną jedność ciała (żołnierza) i jego otoczenia. Znakomicie pokazuje to pierwsza scena w filmie, w której szeregowiec Chaplin zostaje poddany musztrze wojskowej. W „wyobcowanym” powtarzaniu rutynowych gestów żołnierza: stawaniu w szeregu, salutowaniu, maszerowaniu, prezentowaniu broni itd. odsłania się swoista „dwucielesność” Chaplina: organiczność przełamuje tu zuniformizowanie, spontaniczność – usztywnienie, fizyczność – uprzedmiotowienie. Tak oto ciało żołnierza „wybrzusza się”, „rozgałęzia”, „rozcłonkowie”, unaczyniając kulturowy charakter ustanowienia granicy między wnętrzem a zewnątrz ciała człowieka. Jak szeregowiec Wielkiej Wojny spełnia kryterium skutecznego uwypuklenia groteskowości doświadczenia, albowiem „Utrwalone sposoby zachowań mogą być widoczne tylko wtedy, kiedy są cytowane, i na odwrót – kiedy naśladowanie jest przerywane, wyobcowywane, naruszane: «Im częściej przerywamy czyjeś zaangażowanie w działanie

<sup>3</sup> R.E. Remshardt, *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Southern Illinois University, Carbondale, IL 2004, s. 127.

<sup>4</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

(*acting*), tym więcej powstaje gestów»<sup>5</sup>. Dopiero z tej perspektywy, jak przekonuje Paul Flaig, można zrozumieć technikę Chaplina, której podstawą jest „cielesna fragmentaryzacja i mechaniczna repetycja tego, co nie powinno być powtórzone”<sup>6</sup>. To właśnie za sprawą swoiście użytego ciała jako medium przedstawiania historii poszczególne sceny w *Shoulder Arms* odsłaniają się za każdym razem jako groteskowe metakomentarze do powtarzanej sytuacji egzystencjalnej, jako umieszczone w ramie komicznej performatywne rekonstrukcje, polegające na alienującym odgrywaniu na własnym ciele doświadczenia Innego.

W swym klasycznym studium z 1937 roku *Attitudes Toward History* Kenneth Burke definiuje ramę komiczną jako coś, co ma umożliwić ludziom stanie się obserwatorami samych siebie podczas działania (*while acting*). Ostatecznym jej celem nie jest zatem bierny śmiech widza jako reakcja na obraz, lecz pozyskanie przez oglądającego maksymalnej świadomości wobec wyobcowanego przez groteskę działania Innego. „Człowiek «transcenduje» samego siebie poprzez zauważenie własnych słabości. Może dzięki temu znaleźć racjonalne uzasadnienie dla lokalizacji tego, co irracjonalne i nieracjonalne”<sup>7</sup>. Ponieważ rama komiczna definiuje życie ludzkie jako kompozycję, jako akt translacji, to krytycyzm ujawnia się tu w dekonstruowaniu, rekonstruowaniu gestów, odwracaniu porządku, rewizji relacji społecznych. Rama komiczna nie może jednak całkowicie usunąć alienacji współczesnego społeczeństwa i nie powinna stanowić rodzaju rekompensaty za nią. Ma prowadzić raczej do wytworzenia stanu rzeczy, w którym osłabiona zostaje surowość zasad i w którym naruszony zostaje społeczny reżim.

Dzięki zastosowaniu niemimetycznej teatralności i umieszczeniu ciała tragicznego w ramie komicznej Chaplinowi niewątpliwie udało się podważyć reżim wojny i towarzyszący jej porządek przemocy. Nic zatem dziwnego, że brytyjski komik stał się z czasem (i głównie za sprawą późniejszych filmów) ikoną użycia ciała i śmiechu jako mediów wyemancypowanej świadomości politycznej, nieprzypadkowo w powojennym europejskim teatrze rewolucyjnym<sup>8</sup>. Walter Benjamin, który w szkicu *Rückblick auf Chaplin* z 1929 roku

<sup>5</sup> P. Flaig, *Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism*, s. 7–8. [http://www.academia.edu/962648/Brecht\\_Chaplin\\_and\\_the\\_Comic\\_Inheritance\\_of\\_Marxism](http://www.academia.edu/962648/Brecht_Chaplin_and_the_Comic_Inheritance_of_Marxism) (data dostępu: 8.03.2015).

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>7</sup> K. Burke, *Attitudes Toward History*, University of California Press, Berkeley 1984, s. 171.

<sup>8</sup> O sympatyzowaniu Chaplina z ideami lewicowymi oraz komunizującymi artystami niemieckiego teatru i kina pisze Tomasz Majewski w książce *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna* (Officyna, Warszawa 2011), relacjonując wizytę Chaplina w Berlinie, która odbyła się w dniach 9–15 marca 1931 roku: „Chaplin pokazał się rozentuzjasmowanej publiczności w Vollmoellers Palais przy Unter den Linden. Do kolejnego spotkania doszło przy okazji spektaklu w Volksbühne, co stało się dla komika okazją, by zmanifestować, po raz pierwszy, swoje lewicowe sympatie. Kolejnym sygnałem, że Chaplin jest człowiekiem z krwi i kości, który nie odpowiada wyobrażeniu większości Niemców, była komentowana przez prasę wycieczka Chaplina do robotniczej dzielnicy Altberlin, gdzie artysta udał się po herbatce u naczelnika berlińskiej policji. Punktem zwrotnym tej tygodniowej wizyty był telefoniczny wywiad, którego Charlie Chaplin udzielił «Junge Garde», organowi młodzieżówki partii komunistycznej. W wywiadzie padło na koniec kurtuazyjne sformułowanie: «Pozdrowienia i wyrazy sympatii dla komunistycznej młodzieży Niemiec» (...). W wielu opiniotwórczych dziennikach zaczęto łączyć komunistyczne sympatie Chaplina z jego udziałem w antyniemieckich filmach z czasu pierwszej wojny światowej. Nastroj wokół wizyty aktora zmienił się na tyle, że Chaplin, obawiając się w następstwie negatywnych recenzji, które mogłyby pogrążyć Światła wielkiego miasta, udzielił uspokajających

pisał, że „Chaplin odwołuje się w swoim filmach do najbardziej internacjonalistycznego, a zarazem rewolucyjnego afektu mas – do śmiechu”<sup>9</sup>, jednocześnie wyrażał przeświadczenie swojego przyjaciela, Bertolta Brechta, na którego estetykę, filozofię i politykę teatru ogromny wpływ miało antynaturalistyczne aktorstwo Chaplina. „W gruncie rzeczy cała Brechtowska teoria teatru epickiego, a więc i V-Effektu zaczyna się od rozmyślań nad twórczością Chaplina”<sup>10</sup> – przekonywał wiele lat później polski krytyk teatralny Konstanty Puzyna. Tym jednoznacznym stwierdzeniem lokalizował fundamenty teorii i praktyki teatralnej Brechta w fascynacji dramaturgii filmem niemy, opartym (podobnie jak późniejszy teatr epicki) na montażu dramaturgicznie zamkniętych, niezależnych od siebie, autonomicznych scen-sekwencji. Przede wszystkim jednak Puzyna podkreślał podziw Brechta dla specyficznej techniki ciała Chaplina, owego aktorstwa gestycznego (*gestische Spielweise*), które wprawdzie „tworzy efekt obcości w płaszczyźnie formy”, ale daje się zarazem pogłębić o filozofię teatru Brechta: „o owo «obce» spojrzenie, jakim należy według Brechta (tego późnego już, z *Małego Organon dla teatru*) ogarniać otaczającą nas rzeczywistość”<sup>11</sup>.

Również w polskim powojennym teatrze rewolucyjnym Charlie Chaplin funkcjonował jako figura nowoczesnego aktorstwa politycznego, odrzucającego mimetyzm i powagę mieszczańskiego teatru na rzecz rewolucyjnego wymiaru groteski i śmiechu. Znakomity przykład stanowi tutaj koncepcja teatru robotniczego Witolda Wandurskiego, którego nie tylko fascynował sposób, w jaki Chaplinowskie aktorstwo podważa przez parodystyczne naśladowanie panującą ideologię, zwracał przede wszystkim uwagę na możliwość identyfikacji nowego widza-robotnika z aktorem-amatorem, który jest w stanie przez rewolucyjne oddziaływanie śmiechu unaocznic jeszcze niewyartykułowaną świadomość klasową. Wandurski wypowiadał to w sposób dobitny:

(...) w okresach przejściowych rozwoju historycznego, kiedy klasa panująca zaczyna tracić wpływ w masach, a nowa klasa, jeszcze nie uświadamiająca sobie konkretnie własnych zadań, zdobywa pewną wagę w układzie sił społecznych – w tych okresach przejściowych nowy *widz oddziaływa na teatr nie przez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie do narzuconych mu sztuk własnego aktora*, który „wypacza” tendencje teatru w kierunku potrzeb, wyłaniającego go ze swego środowiska, widza. Rzecz charakterystyczna, że „wypaczenie” *ideologiczne idzie zawsze po linii parodii, szarży, karykatury: śmiech jest tu jedyną skuteczną bronią rewolucyjną, za pomocą której nowy widz przez nowego aktora nie tylko niszczy obowiązującą dotychczas ideologię, ale i zdobywa teatr dla siebie. Aktor, reprezen-*

wypowiedzi dla sympatyzującej z nim prasy socjaldemokratycznej. W wywiadzie dla «Vortwärts» powiedział: «Jestem artystą i nie znam sytuacji politycznej w tym kraju (...). Mój komentarz nie miał dotyczyć kwestii politycznych w jakimkolwiek sensie». Komik spotkał się jednak wkrótce z grupą komunistycznych artystów teatru i filmu; mówił wówczas o problemie bezrobocia, obietnicy rozwoju, jaką niesie komunistyczna Rosja. «Rote Fahne», oficjalny organ prasowy Komunistycznej Partii Niemiec, cytował jego nowe pozdrowienia wystosowane przy tej okazji: «Przekażcie proszę, moje serdeczne i płynące z głębi serca pozdrowienia dla walczących robotników i bezrobotnych». W odpowiedzi na te gesty komuniści nazwali Chaplina «przyjacielem klasy robotniczej» (s. 114–115).

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften III*, red. H. Tiedemann-Bartels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, s. 159.

<sup>10</sup> K. Puzyna, *Chaplin i Brecht*, „Dialog” 1987, nr 5, s. 144.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

tujący dążności klasowe widza – nie zaś autor-dramaturg – jest siłą decydującą o charakterze danego teatru. Dramaturg zjawia się zresztą znacznie później – gdy już aparat teatralny został faktycznie opanowany przez nowego widza. (...) Zresztą dobry aktor potrafił być – w okresach rozkwitu teatru – i dobrym autorem. Przykładami mogą służyć – Ajschylos, Menander, Plaut, Molier, Lope de Rueda, Szekspir, Charlie Chaplin... Obchodzili się oni jakoś bez szkół dramatycznych, w których dzisiejsza burżuazja hoduje na własny użytek różnych „redutowych” wymoczków<sup>12</sup>.

Film Chaplina zasługuje na uwagę w niniejszym tekście nie tylko jako groteskowy performance ideologii militarnej i nowy model aktorstwa politycznego, ale również ze względu na szczególną, funkcjonującą w nieoficjalnej dystrybucji recepcję tego obrazu w powojennej Polsce, który to obraz, jak twierdzi Wojciech Świdziński, „nie figuruje w żadnej filmografii polskiego kina międzywojennego, a być może należałoby go do niej włączyć”<sup>13</sup>. Nieoficjalną kopię *Shoulder Arms* wyświetlono bowiem w Warszawie w 1925 roku, o czym informowała zamieszczona w „Kurierze Porannym” z dnia 14 maja tegoż roku reklama: „*Pipman i Tenenbaum filmują*. Charlie Chaplin na wojnie z udziałem Lawińskiego i K. Toma. 2 godziny seansu. Kina Światowid i Komedia”. *Shoulder Arms* został zatem nie tyle zaprezentowany w zwyczajowej formie autonomicznego pokazu filmowego, ile raczej wystawiony (i to w kinach drugiej kategorii) jako montaż fragmentów oryginalnego filmu ze zrealizowanym w Polsce materiałem zdjęciowym, w którym wzięło udział dwóch popularnych artystów kabaretowych, a zarazem najwybitniejszych wówczas aktorów specjalizujących się w szmoncesie: Ludwik Lawiński i Konrad Tom. „Być może obaj – jak sugeruje Świdziński – pojawiali się także na żywo podczas projekcji w kinach Światowid i Komedia, uczestnicząc w spreparowanym w ten sposób dwugodzinnym programie zatytułowanym *Pipman i Tenenbaum filmują*, który Karol Ford nazwał «ohydną tandetą»”.

Ów aspekt ponownej teatralizacji tak silnie opartego na teatralności filmu Chaplina każe ponownie przemyśleć ten rodzaj karykatury życia w okopach, który w *Shoulder Arms* konstruuje ciało groteskowe. Jeśli bowiem przyjąć, że zasadą naczelną jest w tym filmie repetycja teatralności, wówczas będziemy mogli zobaczyć w ciele groteskowym nie tyle źródło powojennego teatru politycznego, ile swoiste powtórzenie teatru dziejącego się na froncie Wielkiej Wojny.

## 2.

Na emancypacyjny wymiar figury żołnierza aktora zwrócił uwagę po wojnie Remigiusz Kwiatkowski w artykule *Wojsko i sztuka*: „Koneksja armii ze sztuką jest nader wskazaną i pożądaną zwłaszcza w armii demokratycznej – gdzie żołnierzowi wolno być obywatelem”<sup>14</sup>. Pierwsza wojna światowa pełniła w tej transformacji polskiego żołnierza

<sup>12</sup> W. Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927, nr 4, s. 20.

<sup>13</sup> W. Świdziński, *Obecność i recepcja zagranicznego repertuaru kinowego w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Juszczyka, ISPAN, Warszawa 2014, s. 225.

<sup>14</sup> R. Kwiatkowski, *Wojsko i sztuka*, „Polska Zbrojna”, 4 stycznia 1925, s. 2.

w obywatela, jaka miała się dokonać pod wpływem sztuki teatru, funkcję kluczową, gdyż – jak pisze jedyny historyk polskich teatrów żołnierskich Stanisław Piekarski – to podczas tej wojny nastąpił rozwój działalności scenicznej i to wówczas powstawały pierwsze polskie teatry wojskowe<sup>15</sup>. W 1919 roku Henryk Cepnik, przyszły dyrektor polskich teatrów w Wilnie i Stanisławowie, pisał nawet:

Nigdy teatrom lepiej się nie powiodło materialnie, nigdy frekwencja publiczności nie była tak wielka, jak podczas tej wojny. Przyszły historyk naszych czasów będzie miał niezwykle interesujące zadanie przed sobą, gdy będzie wyświeślał przyczyny i podstawy tego niesłychanego wzrostu upodobań zniekanej przejściami wojennymi publiczności w wszelkiego rodzaju widowiskach, szczególnie w widowiskach teatralnych. A upodobania te zaznaczały się nie tylko w tzw. Hinterlandzie, ale co ciekawsze, wśród walczących na froncie żołnierzy. Wojna wytworzyła osobny typ niewidzialnych i nieznanych przedtem teatrów wojennych, działających w bezpośrednim sąsiedztwie linii bojowej (...)<sup>16</sup>.

Rozkwit działalności scenicznej w trakcie Wielkiej Wojny wiązał się, z jednej strony, z wyjątkowo dużą liczbą zmobilizowanych artystów i intelektualistów, z drugiej zaś – ze specyfiką działań wojennych w formie nieznannej wcześniej, ciągnącej się w nieskończoność walki pozycyjnej w okopach, które stawały się dla żołnierzy, czasem na wiele miesięcy, prymitywnymi podziemnymi mieszkaniami. „W takich okolicznościach wojna stawała się dla żołnierzy dniem powszednim i czynić należało coś, by nie oszaleć” – słusznie zauważa Piekarski. Podczas wojny pojawiła się specyficzna witalność życia – nawet w okopach istniało przecież życie codzienne, zamieszany świat, próba organizacji własnego istnienia, wewnętrzny przymus, by dać sobie radę z warunkami granicznymi. Teatr jako sztuka, a zarazem terapia zbiorowa, należał do najczęściej stosowanych sposobów odreagowywania traumatyzujących okoliczności.

W czasie Wielkiej Wojny istniało wiele profesjonalnych zespołów teatralnych, które z myślą o polskich żołnierzach wyruszały z aktorami na front, jak było to w przypadku krakowskiego teatru Wiktora Biegańskiego. Również wśród żołnierzy nie brakowało artystów sceny, takich jak początkujący wówczas scenograf Iwo Gall, prowadzący od 1917 roku w Galicji Wschodniej polski teatr polowy, czy znakomity aktor Karol Adwentowicz, który po rekonwalescencji w wiedeńskim szpitalu, gdzie znalazł się po fatalnym upadku z konia, wiosną 1915 roku został kierownikiem artystycznym Teatru Legionów w Wiedniu pod protektoratem Naczelnego Komitetu Narodowego. Na szczególną uwagę zasługują jednak amatorskie teatry tworzone przez żołnierzy i dla żołnierzy. Były one najbardziej radykalną, gdyż całkowicie inkluzywną, uznaną przez samych żołnierzy i kadrę wojskową za „swoją” formą grupy scenicznej – złożoną wyłącznie z mężczyzn-aktorów-amatorów. Teatry te często anektowały jako przestrzeń sceniczną okopy, piwnice lub podziemne schrony.

<sup>15</sup> Stanisław Piekarski przypomina wprawdzie, że to książę Józef Poniatowski zaangażował Wojciecha Bogusławskiego do przygotowania przedstawień dla żołnierzy, niemniej jednak były to widowiska realizowane przez aktorów cywilów. Zob. S. Piekarski, *Polskie teatry żołnierskie 1915–1939*, MON, Warszawa 1999, s. 18.

<sup>16</sup> H. Cepnik, *Teatr Żołnierski*, „Placówka” 1919, nr 12, s. 21, cyt. za: S. Piekarski, *Polskie teatry żołnierskie...*

Z tej „oddolnej” perspektywy opowiedziany jest mit założycielski teatru I Brygady Legionów, pierwszego stałego teatru frontowego. Jeden z jego aktorów wspominał po latach:

Leżeliśmy w rezerwie, mieszkając pod namiotami umocnionymi ziemią. Niektórzy przemyślnie połączywszy roboty ziemne z nawierzchniami, to jest odpowiednie doły pokrywszy namiotami, wcale komfortowe mieli mieszkania. W takim więc mieszkaniu (...) powstał pewnego jesiennego dnia 1916 r. plan urządzenia przedstawienia. Pierwszy batalion z przedstawień słynął już dawniej. Nie tyle z przedstawień, ile z produkcji Lolka Voize, improwizowanych jeszcze w Kętach i nad Nidą. Teraz jednak zamierzano urządzić teatr prawdziwy, kabaret ze sceną, z programami, z całą maszyną odpowiednią<sup>17</sup>.

Wtórnie ukryty pod ziemią został natomiast Teatr Polowy 16. Pułku Piechoty Obrony Krajowej im. Sary Bernhardt, który po zniszczeniu przez artylerię rosyjską jego poprzedniej, mieszczącej się w synagodze siedziby, przeniósł się do lasu. Ten podziemny teatr mógł jednak pomieścić aż trzystu widzów, dysponował dużą sceną, garderobą, reflektorami, a nawet projektorem filmowym, prawdopodobnie „jedynym funkcjonującym tak blisko frontu”<sup>18</sup>. Amatorskie teatry frontowe podlegały z czasem swoistej profesjonalizacji, co wiązało się również z przeniesieniem miejsca akcji do ustawianych na podwyższeniu zadaszonych scen i umieszczaniu widowni w plenerze, gdzie dało się pomieścić nieograniczoną liczbę widzów. Teatry otrzymywały nie tylko własną przestrzeń i nazwy, ale i swoich „intendentów”, jak w przypadku wspomnianego Lolka Voize, czyli Karola Voisego, który szybko został dyrektorem teatru I Brygady i po kilku leśnych spektaklach przekształcił go w Teatr Korpusu Pomocników<sup>19</sup>.

Gromadzący tłumy żołnierzy teatr Voisego stawiał przede wszystkim na aktualność i satyrę, tzw. humor leguński, nieprzebierający w słowach, oparty na mocno wulgarnych żartach, grubiańskich kawałach, połączonych z rzucaniem przekleństwami. Ten specyficzny humor koszarowy znany był zresztą z popularnych pieśni legionowych, oczywiście nie tych należących do kanonu patriotycznego, które przetrwały w publikowanych po wojnie śpiewnikach, jak *My, Pierwsza Brygada* czy *Jak to na wojence ładnie*, lecz tych należących do nieoficjalnego obiegu. Jednym z piewców Bachtinowskiego „dołu materialno-cielesnego” był Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Ten oficer I Brygady Legionów, znany z zamiłowania do kobiet i alkoholu, skomponował nawet pieśń legionową złożoną wyłącznie z samych przekleństw i wulgaryzmów<sup>20</sup>. Nie tylko zatem humor leguński stanowił o swoistości teatru frontowego, choć stanowił jego integralną część. Przedstawienia frontowe miały przede wszystkim strukturę kabaretową – składały się z montażu numerów: konferansjerki, występów wokalnno-tanecznych, popisów akrobatycznych, a nawet cyrkowych, skeczy, imitacji dźwięków szrapneli, anegdot z życia wojskowego i odczytów *quasi*-naukowych, w których celował niejaki Adolf Porębski, legionowy „badacz fauny okopowej”. Z czasem zaczęły

<sup>17</sup> R. Horoszkiewicz, *Jak to było w Legionach*, „Strzelec” 1932, nr 21, s. 17.

<sup>18</sup> S. Piekarski, *Polskie teatry żołnierskie...*, s. 39.

<sup>19</sup> Oczywiście teatr ten dzielił losy pułku, tzn. przemieszczał się razem z nim – z Wołynia do Baranowicz, a potem do Łomży, Zambrowa, Lublina i Modlina, by po kryzysie przysięgowym jesienią 1917 roku znaleźć się we Włoszech, w San Fior di Sotto.

<sup>20</sup> Zob. „Muzyka” 1935, nr 5–7, wydanie specjalne.

powstawać dramaty frontowe – „aktualne sztuki sceniczne”<sup>21</sup>, jak o nich mówiono, pisane specjalnie pod aktorów specjalizujących się w określonych typach, wydziałach ról, którzy w trakcie kolejnych występów zapracowali na swoje *emploi*.

Kiedy pod koniec 1916 roku kierownictwo teatru objął przedwojenny profesor gimnazjalny Michał Lewicki, komponujący piosenki i „sztuczki”, śpiewający, tańczący, Teatr Korpusu Pomocników przejął z kabaretu jeszcze jeden ważny element – intensywne zabawy płcią i przebraniem. Na scenie pojawiali się już nie tylko mężczyźni odgrywający z konieczności role kobiece, sama płęć stała się tematem występów. Nawet w programach artystycznych formułowano specyficzne komunikaty o występujących tam artystach jako o osobach, „za których płęć dyrekcja teatru nie brała odpowiedzialności”<sup>22</sup>. Wyjątkową popularnością cieszyła się „czołowa tancerka” tego żołnierskiego teatru, czyli Adam Drabik, który, jak pisał Ryszard Horoszkiewicz, był „emablowany przez pruskich oficerów”<sup>23</sup> i otaczany szczególnymi względami jako występująca w peruce i białym prześcieradle polska Isadora Duncan.

Te gry z tożsamością płciową zdarzały się również w teatrze 16. Pułku, który szczególnie zdawał się pielęgnować polsko-katolicką tożsamość. To tę przecież placówkę po utworzeniu Teatru Letniego im. Cesarzowej Zyty poświęcił kapelan połowy ksiądz Jerzy Bukomczyk, to tutaj każdy spektakl kończył się odśpiewaniem *Jeszcze Polska nie zginęła* oraz pieśni: *Serdeczna Matko* i *Boże, coś Polskę*. To tu wreszcie filarem repertuarowym stał się *Kościuszek pod Racławicami*. Nie zmieniło to jednak faktu, że wszystkie postaci kobiece odgrywali na scenie żołnierze. Wśród nich zwłaszcza jeden aktor, Stanisław Cwiertnia, osiągnął mistrzostwo w rolach kobiecych. Szczególnie przekonujący musiał być w roli tytułowej w *Czarnej Mańce*, skoro po jednym ze spektakli pewien oficer austriacki wydał bankiet na cześć „pięknej polskiej aktorki”. Co ciekawe, także poza sceną i bez kostiumu Cwiertnia pełnił funkcję kobiety w 16. Pułku: „Cały pułk się w niej (nim) kochał i z braku innych kobiet, obdarowywał ją (go) cukierkami”<sup>24</sup>.

Ta zasada scenicznego *crossdressingu* jeszcze wyraźniejszą formę uzyskała w teatrach organizowanych w obozach jenieckich, gdzie nie tylko dochodziło do przekraczania granic płci kulturowej, lecz także tożsamości narodowej i klasowej. Zachowane w Archiwum Muzeum Wojska Polskiego programy teatru w austriackim obozie jenieckim dla rosyjskich oficerów w Theresienstadt pokazują, w jakim stopniu teatr stanowił w czasie wojny miejsce rozsadzające dyskurs patriotyczno-narodowy, budując wspólnotę niezależną od realnej sytuacji politycznej. Rosyjscy oficerowie tworzyli w tym obozie teatr dla innych jeńców, również Polaków w armii rosyjskiej, a także Austriaków nadzorujących więźniów. Nie jest do końca jasne, w jakim to robili języku – pewne jest, że programy pisane były po polsku, a najczęściej po niemiecku. Można przypuszczać, że wykształcenie oficerów pozwalało im na grę również w języku wroga. Nie ulega jednak wątpliwości, że teatr w Theresienstadt

<sup>21</sup> Zob. R.W. Horoszkiewicz, *Teatr w lesie*, [w:] *idem, W pierwszym pułku. Notatki legionisty*, Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy, Warszawa 1935, s. 91.

<sup>22</sup> M. Lewicki, *Legion w niebie*, nakładem autora, Warszawa 1933, s. 16.

<sup>23</sup> R.W. Horoszkiewicz, *Teatr...*, s. 92.

<sup>24</sup> S. Piekarski, *Polskie teatry żołnierskie...*, s. 40.



proponował niezwykle repertuar. Już nie kabaretowe numery wypełniały scenę, ale regularnie realizowane sztuki i adaptacje literatury rosyjskiej, takie jak *Na dnie* Maksyma Gorkiego, *Rewizor* i *Ożenek* Nikołaja Gogola, jednoaktówki Antoniego Czechowa czy liczne teksty Arkadiusza Awerczenki. Oficerowie wybierali zatem sztuki krytykujące rosyjski system administracji państwowej, a także klasy społeczne, z których najprawdopodobniej sami pochodzili: konformizm inteligencji i burżuazji, drobnomieszczaństwo. Czasem grali również dramaty problematyzujące pracę fizyczną w fabryce, życie robotników, jak na przykład *Bezrobotnych* Zofii Bielobj. Przez wcielanie się w przedstawicieli rosyjskich klas społecznych na obcym terytorium dokonywali powtórzeń tożsamości narodowej, która w takich okolicznościach musiała odsłonić się jako konstrukt historyczny. Podobnie jako konstrukt kulturowy funkcjonowała płeć. W obozie jeńców wojennych w Theresienstadt również obowiązywała zasada obsadzania konkretnych żołnierzy wyłącznie w rolach kobiecych. Takie *emploi* przydzielił sobie niejaki M. Marsuwanow<sup>25</sup>, który wcielał się we wszystkie możliwe typy kobiece: w Popową w *Niedźwiedziu* Czechowa, w modelkę Marusię w *Bogemie* Awerczenki, w pasierbicę Martę w komedii Lwa Tołstoja, w gimnazjalistkę Manię w napisanej przez jeńców sztuce *Głodujący Don Juan*, a także w żony, córki i kochanki.

Najbardziej wymowna pod tym względem, dająca w pewien sposób krytyczno-ironiczny metakomentarz do tego stanu wyjątkowego w stanie wyjątkowym, jakim były teatry w czasie pierwszej wojny światowej, okazała się napisana i wyreżyserowana przez Michała Lewickiego sztuka *Legun w niebie*. Spektakl Teatru Korpusu Pomocników z 21 lipca 1917 roku stał się jednocześnie najsłynniejszym przedstawieniem amatorskich teatrów frontowych Wielkiej Wojny. I to nie tylko dlatego, że premiera *Leguna* odbyła się w dniu aresztowania Józefa Piłsudskiego w Magdeburgu i natychmiast po dotarciu wiadomości do Modlina została przerwana. Tekst Lewickiego podkopuje dyskurs niepodległościowy i autorytet wojny, przede wszystkim jej wymiar ideologiczny, unieważniający materialny byt jednostki.

W oczekiwaniu na decyzję Dziadka, mającą stanowić o naszych dalszych losach – przypominał po latach genezę powstania *Leguna* Michał Lewicki – zalewaliśmy robaka słynną zupą Besselerską, której podstawową treścią odżywczą były łupiny kartoflane, okraszone zagadkowego smaku i zapachu tłuszczem, którego analiza wykazała duży procent „helden szmalcu” (jak twierdzili nasze legionowe chemiki – weterynarze)<sup>26</sup>.

Sztuka opowiada więc o mało bohaterskich legionistach – tych, którzy ginęli nie na froncie, lecz w tzw. Hinterlandzie, w krwawych starciach z żołnierzami armii sprzymierzonych podczas wypraw do pobliskich miejscowości po mleko, chleb i tytoń. Te legionowe historie, słabo wpisujące się w mit narodowyzwoleniczy, Lewicki uczynił centrum swej opowieści. Antyheroicznie polegli żołnierze dostają się do nieba, by tu otrzymać poparcie „sanitariuszek niebieskich” – św. Magdy i św. Zyty, będących „ekspozyturą ówczesnej Ligi

<sup>25</sup> Niestety nie udało mi się jak dotąd ustalić imienia aktora. We wszystkich programach teatralnych pochodzących z obozu w Theresienstadt, które odnalazłam w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, pojawia się zawsze tylko nazwisko i inicjał imienia.

<sup>26</sup> M. Lewicki, *Legion...*, s. 13.

Kobiet w niebie<sup>27</sup>, a także reprezentanta Rady Regencyjnej św. Łazika i endeka św. Piotrusia. Tragikomiczna opowieść Lewickiego została przy tym przedstawiona w konwencji operowo-operetkowej, która pozwoliła autorowi na stworzenie bezprecedensowego gatunku – „operobujdy”.

*Legun w niebie* w interesujący sposób łączy również tematykę zamazywania i przekraczania tożsamości wojskowej i płciowej z figurami świętych i aniołów. Pisząc po latach o swoich bohaterach i bohaterkach, Michał Lewicki przyznawał, że dostosowywał postaci do indywidualnych predyspozycji i możliwości aktorów, a nie odwrotnie. Dlatego też stworzył postać Zyty specjalnie dla specjalizującego się w rolach hiperkobiecych Adama Drabika, „naszej chudej szkapy, primabaleriny, mis Edity Condoni, klasycznego imitatora tańca Izdory Duncan, który i w tej kreacji obmyślił sobie misterne z kochłą ewolucje baletowe w swoim stylu<sup>28</sup>. Leguna grał Zbigniew Orwicz „o parszywym patosie, który dawał gwarancję pozyskania (...) konserwatywnego nieba”. Rolę skrzydlatego Amorka powierzył scenografowi Zygmuntowi Grabowskiemu, który przypominał raczej „amanta wagi ciężkiej” niż chłopca ze skrzydłami u ramion. Rolę zakochanej w Legunie św. Magdy, reprezentantki „ówczesnych patriotycznych dziewic polskich i matron<sup>29</sup>, postanowił natomiast przejąć sam Lewicki – jako autor, aktor i reżyser sztuki, a zarazem żołnierz polskich Legionów, który wielokrotnie już w teatrze frontowym „odwalał rolę podejrzanego konduity dziewic<sup>30</sup>. Wszyscy legionieści – swoiste „dziwadła” uprawiające prywatny teatr w politycznym spektaklu Wielkiej Wojny – znaleźli zatem odpowiednie dla siebie miejsce w tym scenicznym niebie. Bez względu na płeć, przekonania polityczne, religię, ułomności fizyczne i patriotyczne.

### 3.

Po pierwszej wojnie światowej ten najbardziej znany teatr frontowy uległ swoistej instytucjonalizacji w objazdowy teatr polowy, którego trzon stanowili Lewicki, Peszkowski, jego żona i siostra, i który urozmaicał życie żołnierskie w czasie wojny polsko-bolszewickiej. W tej formie i w tym (płciowo) unormowanym już składzie teatr Lewickiego pojawia się w *Pamiętniku* Władysława Broniewskiego pod datą 7 lutego 1921 roku<sup>31</sup>. Podczas wizyty teatru Broniewski spontanicznie włączył się we współtworzenie przedstawienia, przygotowując teksty oraz stanowiące największą atrakcję dla oficerów „aktualne kawały na tematy z chwili”, przy odczytywaniu których „cała sala zarykiwała się ze śmiechu, a bardziej «ubrani» chcieli autora obić<sup>32</sup>. W teatrze polowym po Wielkiej Wojnie z jednej strony zanikły pewne treści subwersywne związane z ciałem żołnierza – *crossdressingiem* czy trans-

<sup>27</sup> Zob. *ibidem*, s. 14.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>31</sup> W. Broniewski, *Pamiętnik 1918–1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 215–223.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 215.

westytyzmem wyłącznie męskich aktorów-amatorów – z drugiej zaś przetrwały pewne charakterystyczne wzorce legionowe, te, które formowały tożsamość legionisty – wszechobecny alkohol i humor, oparty na politycznych aktualizacjach, bezpośrednich odniesieniach do konkretnych żołnierzy, a także wulgaryzmach i przekleństwach. Dużą rolę odegrały w tym procesie wszelkie trawestacje i powtórzenia utworów powstałych w Legionach w latach 1916–1917. Mowa tu przede wszystkim o sztuce *Legun w niebie* oraz o słynnej powieści Karola Lilienfelda-Krzewskiego *Kapral Szczapa*, a właściwie o jej bohaterze – prostym żołnierzu pochodzącym z Galicji, który podczas wojny najpierw został wcielony do armii austriackiej, a następnie wstąpił do organizowanych przez Józefa Piłsudskiego Legionów, których stał się głównym komediantem. Ten legionowy błazen mówił specyficznym językiem – mieszaniną naleciałości i gwar charakterystycznych dla ziem wszystkich zaborów. Ta mowa, której towarzyszył nieprzebiegający w słowach dowcip żołnierski, komizm językowy i sytuacyjny, z jednej strony odzwierciedlała historycznie zdeintegrowaną polskość, z drugiej zaś wytwarzała jednoczącą jej przyszłą wizję polskość opartą na patriotyzmie i lojalności wobec Piłsudskiego. Ten ideologicznie zabarwiony komizm znalazł zresztą wyraz w powojennych dramatyzacjach tej powieści dokonywanych przez samego autora. Figura kaprała Szczapy jako błazna okazała się na tyle sugestywna, że od momentu wydania coraz intensywniej podlegała procesowi umasowienia i komercjalizacji daleko wychodzącej poza oddziały żołnierzy. Wkrótce postać Szczapy oderwała się od swego (ideowego) pierwowzoru. Pozbawiony należytych wpływów z praw autorskich Krzewski w czwartym wydaniu z 1930 roku pisał: „stała się [ona] własnością «narodową»”, do tego stopnia, że

(...) po dziś dzień ukazują się «jakiś» komedyjki i wszelakie „sztuczki”, w których osobą główną jest kapral Szczapa tak do niego podobny, jak pięść do nosa, ale okradający go w biały dzień. W jakimś dzienniku pomorskim ukazywały się i ukazują nadal „rozmowy” Szczapy na tematy bardziej niemożliwe niż możliwe. Od czasu do czasu wypływa jakiś szczapa w prasie, jak topielec na powierzchnię wody, i straszy mnie, miast przerażać nocą redaktorów. Ba! W Wilnie, w kinie, odczytałem ogłoszenie o tym, że wkrótce ukaże się film pt. *Kapral Szczapa*. Na afiszu reklamowym widziałem brodatego „trepa”, czyli Austriaka z fają w gębie i granatem. To właśnie był Szczapa, w ten niewygodny sposób zastępujący zapewne Szwejka czeskiego. Płakać mi się chciało i oplakałbym się łzami rzewnymi, gdybym wiedział, że to pomoże... Nie masz dla mnie ratunku!<sup>33</sup>

Nie ulega zatem wątpliwości, że pojawienie się specyficznej formy widowiskowej w okopach, w której to formie dominował śmiech jako medium emancypacji, a ciało – wulgarne, surowe, amatorskie, gruboskórne i nieokrzeseane – stało się wyrazem anty-autorytarnego ducha, było zjawiskiem niezwykle ciekawym, choć trudnym do uchwycenia. Amatorski teatr frontowy funkcjonował jako rodzaj wojennego karnawału, jako swoista ekspresja wolności, druga kultura oparta na śmiechu i będąca przeciwieństwem, a zarazem integralnym elementem kultury oficjalnej. W swoim słynnym studium *Twórczość Franciszka Rebelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* Michaił Bachtin przekonywał, że to właśnie karnawał stanowi rodzaj zrytualizowanej rebelii. Dochodzi w nim wprawdzie

<sup>33</sup> K. Krzewski, *Zamiast przedmowy do wydania czwartego*, [w:] *idem, Kapral Szczapa*, Gebethner i Wolff, Kraków 1930, s. 10–11.

do odwrócenia porządku kultury oficjalnej – mężczyźni i kobiety zamieniają się rolami, degraduje się to, co „wysokie”, odradza zaś to, co „niskie”, ludzie karłowacieją, a ciała i rzeczy nabierają kulturowego sensu – w rezultacie jednak podtrzymana zostaje stabilność obowiązującego porządku. Dobrze pokazuje to historia Karola Lilienfelda-Krzewskiego, który z twórcy błazna legionowego stał się po wojnie piewą legendy legionowej i samego Piłsudskiego. Po odzyskaniu niepodległości działający pod pseudonimem Bronisław Bakal, autor *Kaprala Szczapy* nie tylko dokonał kilku scenicznych przeróbek powieści (*Jak kapral Szczapa wykiwał śmierć*, *Jak kapral Szczapa dostał się do raju*, *Jak kapral Szczapa kochał Dziadka*), ale także stworzył wiele krótkich form dramatycznych o tematyce patriotycznej i narodowej, tzw. krotowil leguńskich, takich jak: *Serce komendanta*, *Rydz-Śmigły czuwa!*, *Szaleńcy*, *Szaleni romantycy*, *Śmierć Okrzei*, *Tupek robi karierę*, *Więzień Magdeburga*, *Morcy ma nos*, *Nieznany żołnierz*, *Ciocia protekcja*, *Bitwa pod Łowczówkiem*. W odrodzonej Polsce Krzewski kontynuował karierę wojskową i był wpływowym publicystą, między innymi organu piłsudczyków „Droga”, które to czasopismo Jan Hempel podsumował w 1929 roku słowami:

Poczucie martwoty i bezcelowości współczesnego życia polskiego. – Tęskne oglądanie się wstecz ku legionowym uniesieniom młodzieńczym i pragnienie, aby te przeżycia górne i chmurne powtórzyły się raz jeszcze. Wyczekiwanie jakiegoś na nie wiadomo skąd nadejść mającego rozkazy, marzenia o jakowymś bóstwie, któremu można by się oddać na ofiarę<sup>34</sup>.

Kultura oficjalna okazała się jednak niezbyt szczelna. Choć ów spontanicznie powstały na froncie teatr przekształcił się po wojnie w instytucję teatru wojskowego czy żołnierskiego, którego celem stało się raczej konserwowanie legendy legionowej oraz sanacyjnych przekonań o słuszności ideologii silnego państwa, to rewolucyjna siła śmiechu i teatralnego amatorstwa frontowego powróciła jako cecha konstytutywna w szukających swej tożsamości środowiskach proletariackich i w formujących się wówczas na masową skalę scenach robotniczych. W odrodzeniu istniejącego przecież już od końca XIX wieku życia teatralnego proletariatu polskiego ogromną rolę odegrała właśnie pierwsza wojna światowa: „Teatr – pisał główny ideolog i praktyk teatru robotniczego Witold Wandurski – jest w stanie ostrego przesilenia, stało się to jasne, zwłaszcza po Wielkiej Wojnie”<sup>35</sup>. Objawem tego przesilenia okazały się nieustanne odniesienia sceny proletariackiej do doświadczeń wojennych w duchu pacyfistycznym, a zarazem kabaretowym. Ogromną popularność zdobył opublikowany po raz pierwszy w „Nowej Kulturze” (1924, nr 12) wiersz Stanisława Ryszarda Standego *Inwalidzi*, który wszedł do stałego repertuaru amatorskich teatrów robotniczych, w tym również Łódzkiej Sceny Robotniczej Witolda Wandurskiego. Ten wystawił go 21 listopada 1926 roku, radykalnie odsłaniając przyczyny stojące za pojawieniem się w społeczeństwie tak dużej liczby niezdolnych do pracy kalek:

<sup>34</sup> J. Hempel, *Droga*, „Dźwignia” 1927, nr 5, s. 37.

<sup>35</sup> W. Wandurski, *Kino, teatr a literatura*, „Robotnik”, 29 grudnia 1929, s. 4.

Poemat Standego *Inwalidzi* inscenizowany jest w ten sposób, że podkreśla się przepaść pomiędzy inwalidami, stojącymi przed barem, a tańczącą shimmy i charlestona publicznością w barze (za szybą) – przez jazzbandową muzykę, grającą przez cały czas za sceną popularne „szlagiery” oraz *Pierwszą brygadę*. Wprowadzone na plan pierwszy figury nieme (starka, przechodzień pijany, prostytutka, pensjonarka...) wnoszą dynamikę dramatyczną do akcji. Wiersz podzielony jest pomiędzy czterech inwalidów: dwóch na szczudłach, jednego ślepeca i jednego beznogiego na wózku<sup>36</sup>.

W tym wystawieniu dumnie przeżywana przez legionistów wojna, odtwarzana w konserwującym geście w pamięci międzywojnia, została ukazana jako źródło inwalidztwa i bezrobocia bezimiennych żołnierzy. Nie był to zresztą nowy obraz sceniczny – był raczej powtórzeniem oskarżeń ze sztuki Wandurskiego *Śmierć na gruszy*, która miała swoją prapremierę w 1925 roku najpierw w Krakowie w Teatrze im. Słowackiego, w reżyserii Stanisławy Wysockiej i autora, a następnie w Łodzi w Sali OKZZ, w reżyserii Maksymiliana Szackiego i autora.

Dramat Wandurskiego oparty jest z jednej strony na rekonstrukcji fabuły ludowej legendy podejmującej motyw uwięzionej śmierci i poddającej praktycznej analizie możliwość przeobrażenia tradycyjnej kultury ludowej w duchu klasowym, z drugiej zaś na groteskowym odtworzeniu okrucieństw i bezsensu wojny. Radykalizm tej sztuki wynikał jednak nie tyle z podjętych tematów, ile raczej z zastosowania śmiechu jako broni rewolucyjnej, a także ze struktury przeniesionej z kabaretu – szeregu luźnych obrazów, epizodów i sekwencji, opartych na silnych kontrastach, paradoksach, humorze, dających wrażenie ideologicznie kontrolowanego chaosu. W 1923 roku sztukę Wandurskiego odrzucono w Reducie jako zbyt polityczną, a zarazem – jak ocenił to być może zagrożony osobowością Wandurskiego Leon Schiller – pozbawioną poczucia humoru. Wandurski dobrze zapamiętał ten absurdalny przecież zarzut, gdyż po kilku latach wrócił do tej sytuacji w liście do Broniewskiego, trafnie formułując istotę własnego poczucia humoru: „Mój humor jest nieraz chamski – rebelaisowski (jak to zauważył jeden z krytyków czeskich z powodu wystawienia *Śmierci na gruszy*), ale zawsze – humor. I to w znaczeniu angielskim – jako pewne nastawienie fizjologiczne. Kto mnie bliżej zna, ten to stwierdzić może”<sup>37</sup>.

Na tym szczególnym rodzaju śmiechu – wynikającym z odwrócenia istniejącego porządku społecznego oraz przedstawienia wulgarności i obsceniczności jako jego normy – polegała również klęska instytucjonalnej premiery *Śmierci na gruszy* w Krakowie, która zakończyła się skandalem obyczajowym i politycznym. Po pierwszym przedstawieniu policja kazała wykreślić te fragmenty, które „obrażały sławę polskiej armii”, wreszcie po szóstym sztuce zdjęto z afisza, oskarżając autora o intencje antypaństwowe i antypolskie. Najwięcej zastrzeżeń budziła właśnie (re)inscenizacja epizodu wojny, w której aktorzy wystąpili w polskich mundurach wojskowych i śpiewali legionowe piosenki. Jeden z krytyków, nie zrozumiałwszy politycznego gestu autora, nie krył oburzenia: „Z obozu kalek-inwalidów, z pieśnią legionową na ustach, wybierającą się na nową hecę wojenną, powiało ku mnie

<sup>36</sup> W. Wandurski, *Scena robotnicza...*, s. 29.

<sup>37</sup> Cyt. za: H. Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968, s. 223, wyróżnienie D.S.

technicznie czyjejs krzywdy”<sup>38</sup>. Również w Łodzi spektakl został zdjęty po szóstym przedstawieniu, a Scena Robotnicza zamknięta, co doprowadziło do tego, że od maja 1925 roku Witold Wandurski ponownie rozpoczął działalność półoficjalną i półkonspiracyjną, pracując w przypadkowo wynajmowanych salach, z uproszczoną dekoracją, opierając swe programy na charakterystycznym dla scen amatorskich montażu numerów i utworów<sup>39</sup>.

Dorobek, jaki pozostawił, nie zadowoliłby żadnej komisji weryfikacyjnej przy żadnym ministerstwie. Przez pięć lat prowadził teatr w Łodzi, lecz był to wedle dzisiejszej nomenklatury teatr amatorski. Przez rok sprawował urząd dyrektora teatru, lecz gdzieś w radzieckim Kijowie. Współreżyserował jeden spektakl w krakowskim Teatrze im. Słowackiego, spektakl padł. Napisał kilkadziesiąt artykułów, któż o nich pamięta? Napisał siedem sztuk, trudno wyliczyć nawet ich tytuły. A przecież waga tego dorobku, gdy się go pracowicie zsumuje, uderza nadspodziewaną zbieżnością z propozycjami, które dziś określamy mianem teatru awangardowego<sup>40</sup>.

– w tych gorzko-ironicznych słowach podsumował niegdyś Witold Filler teatr Witolda Wandurskiego. Słusznie wskazał, z jednej strony, na wagę tej politycznej twórczości, mocno drażniącej mieszczańską i inteligentką publiczność swym rzekomym prostactwem i plebejskością, a z drugiej, na jej niedoszacowanie w historii teatru, wynikające z niewystarczającego materiału dowodowego – funkcjonowania „przypuszczeń w miejsce faktów, publicystyki w miejsce inscenizacji”. Fakt znikomego materiału archiwalnego, istnienie wyłącznie niematerialnych, ulotnych śladów nieobecności amatorskich scen robotniczych odsłania zarazem jeszcze inny wymiar powtórzenia przez powojenny teatr proletariacki losów teatrów frontowych. Oba te fenomeny, lokalizujące się na pograniczu sztuki i polityki, jakże popularne w swoim czasie, niemal nie istnieją lub są zbyt słabo obecne w pamięci kulturowej. Tym samym każą postawić pytanie, czy ludowa kultura śmiechu może zajmować w kulturze oficjalnej miejsce jedynie niewiele znaczącej efemerydy?

## Bibliografia

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rebelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Benjamin W., *Gesammelte Schriften III*, red. H. Tiedemann-Bartels, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.
- Broniewski W., *Pamiętnik 1918–1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Burke K., *Attitudes Toward History*, University of California Press, Berkeley 1984.
- Flaig P., *Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism*, [http://www.academia.edu/962648/Brecht\\_Chaplin\\_and\\_the\\_Comic\\_Inheritance\\_of\\_Marxism](http://www.academia.edu/962648/Brecht_Chaplin_and_the_Comic_Inheritance_of_Marxism) (data dostępu: 8.03.2015).

<sup>38</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 228.

<sup>39</sup> Karwacka podaje następujący przykład takiego układu: Prolog do *Misterium Buffo* Majakowskiego, *Róża* Broniewskiego, *Inwalidzi* Standego, fragment *Róży* Żeromskiego, *Gra o Herodzie* oraz *Bartek Nędza a partie polityczne* Wandurskiego, epilog *Słowa o Jakubie Szeli*. Zob. H. Karwacka, *op. cit.*, s. 175.

<sup>40</sup> W. Filler, *Teatr Witolda Wandurskiego*, [w:] *Program do „Śmierci na gruszy”*, Teatr Satyry Maszkaron, Kraków 1986.

- Filler W., *Teatr Witolda Wandurskiego*, [w:] *Program do „Śmierci na gruszy”*, Teatr Satyry Maszkaron, Kraków 1986.
- Hempel J., *Droga*, „Dźwignia” 1927, nr 5.
- Horoszkiewicz R., *Jak to było w Legionach*, „Strzelec” 1932, nr 21.
- Horoszkiewicz R.W., *Teatr w lesie*, [w:] *idem, W pierwszym pulku. Notatki legionisty*, Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy, Warszawa 1935.
- Karwacka H., *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1968.
- Krzewski K., *Zamiast przedmowy do wydania czwartego*, [w:] *idem, Kapral Szczapa*, Gebethner i Wolff, Kraków 1930.
- Kwiatkowski R., *Wojsko i sztuka*, „Polska Zbrojna”, 4 stycznia 1925.
- Lewicki M., *Legion w niebie*, nakładem autora, Warszawa 1933.
- Majewski T., *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Warszawa 2011.
- „Muzyka” 1935, nr 5–7, wydanie specjalne.
- Piekarski S., *Polskie teatry żołnierskie 1915–1939*, MON, Warszawa 1999.
- Puzyna K., *Chaplin i Brecht*, „Dialog” 1987, nr 5.
- Remshardt R.E., *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Southern Illinois University, Carbondale, IL 2004.
- Świdziński W., *Obecność i recepcja zagranicznego repertuaru kinowego w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, niepublikowana praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Juszczyka, ISPAN, Warszawa 2014.
- Wandurski W., *Kino, teatr a literatura*, „Robotnik”, 29 grudnia 1929.
- Wandurski W., *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927, nr 4.