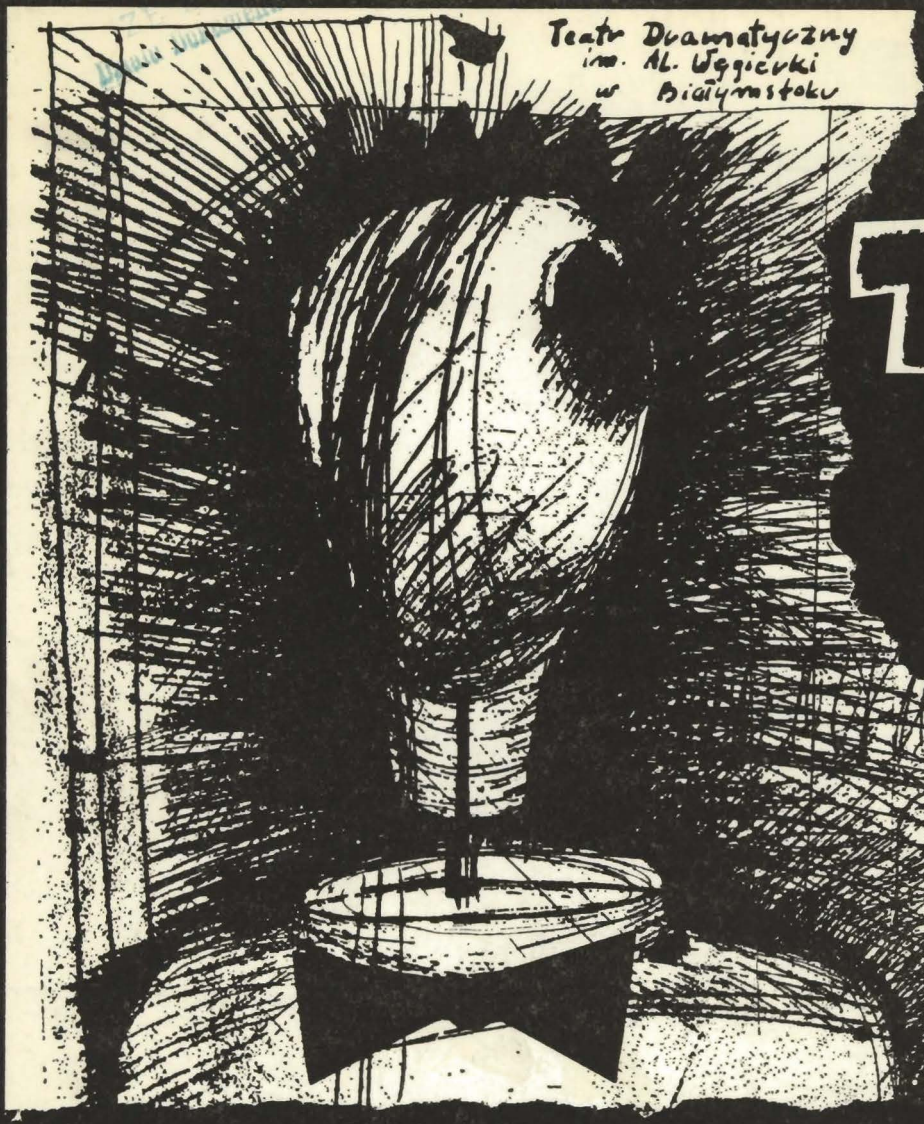


Bruno Jasieński

BAL Manekinów

SEZON 1987/88
SCENA DUŻA

DYREKTOR
NACZELNY I ARTYSTYCZNY
ANDRZEJ JAKIMIEC

ZASTĘPCA DYREKTORA
JANUSZ PIECHOWSKI

KIEROWNIK LITERACKI
ANNA-NIKE MINEYKO

DYREKCJA
I ADMINISTRACJA
TEATRU
BIAŁYSTOK
UL. ELEKTRYCZNA 12

Telefony:
Centrala:
415-990, 415-973, 415-966
Dyrekcja:
416-622, 416-267
Biuro Obsługi Widzów:
415-740

ZE ZBIORÓW
Działu Dokumentacji ZASP

Premiera 27 marca 1988

ANATOL STERN

ZE WSTĘPU DO „BALU MANEKINÓW"

Bruno Jasieński urodził się 17.VII.1901 w Klimontowie, małym mieście sandomierskim, gdzie ojciec jego był lekarzem. Studia uniwersyteckie w Uniwersytecie Jagiellońskim przypadają na pierwsze lata po pierwszej wojnie światowej. W tym czasie literatura europejska przeżywa jeden z najgłębszych swych wstrząsów: rzeź milionów ludzi zmusiła ją do skonfrontowania jej wiary w niewzruszoność podstaw moralnych i obyczajowych społeczeństw cywilizowanych ze straszliwymi przeżyciami ludzkości. Wyrazem tych rozgoryczeń staje się literatura wojenna. Jeśli chodzi o poezję, odrzuca ona ostatnie złudzenia symbolistów i estetów — poeci rozpoczynają budowanie sztuki szukającej dynamicznego, na wskroś rewolucyjnego wyrazu dla nowego okresu kultury. Prądy, zarówno futurystyczny jak i awangardowy, objęły wówczas całą Europę — również i Polskę. Jasieński jest jednym z pierwszych u nas poetów, który głosi owe hasła futurystyczne. Podobnie, jak to się działo w Rosji, z twórcą kierunku, Marinettim, łączyło polską poezję futurystyczną odrzucanie starzyzny i głoszenie dynamiki nowego życia — różniło ją natomiast to, co różni faszyzm od socjalizmu, innymi słowy — wszystko.

W r. 1921 wydaje Jasieński na wskroś rewolucyjną „Pieśń o głodzie", w trzy lata potem — wspólnie z Anatolem Sternem — „Ziemię na lewo", zbiór wierszy przede wszystkim antywojennych. Rozpoczyna następnie pracę nad największym dziełem swego życia, jakim jest jego natchnione „Słowo o Jakubie Szeli", lecz uporczywe zamykanie mu ust przez reakcyjną cenzurę i fałszowanie jego pracy przez ówczesną publicystykę literacką skłania pisarza do opuszczenia kraju. „Słowo o Jakubie Szeli", jeden z najpiękniejszych poematów, jakimi może się pochlubić nasza poezja, zostaje opublikowane na obczyźnie — i tam również powstaje słynna powieść XX-lecia międzywojennego — „Palę Paryż", wizja zadżumionego miasta, która najprawdopodobniej natchnęła Camusa do napisania jego „Dżumy". Mimo protestu szeregu wybitnych pisarzy francuskich, takich jak Henri Barbusse, Geroges Duhamel, Jules Romains, poetę wyświecono z Francji. Jasieński przyjął zaproszenie do ZSRR. Jego długa i płodna praca postawiła go w pierwszym rzędzie powieściopisarzy tamtejszych, lecz została przerwana przez znaną prowokację Berii, która odebrała naszemu krajowi tylu wspaniałych jego synów. Padł jej ofiarą również i twórca „Słowa o Jakubie Szeli". Aresztowany w r. 1937, zmarł w drodze na miejsce zesłania w styczniu 1939 roku. (...)

Sztuka Jasieńskiego „Bal manekinów" była opublikowana na początku r. 1937 w czterech językach w czasopiśmie „Literatura międzynarodowa" i grana w Anglii, Czechosłowacji (w teatrze Vlasty Buriana) oraz Japonii. Jej odwaga polityczna oraz na wskroś awangardowa forma również prawdopodobnie obciążyła poetę w wytoczonej mu wówczas sprawie. Jasieński w sztuce swej w sposób wielce oryginalny atakuje zagadnienie „filozofii pozorów" — tyleż obyczajowych, co socjalnych. Groteska jest tu stopiona z ostrą satyrą polityczną, wymierzoną przeciwko fałszerzom historii.

GRZEGORZ LASOTA

Z PRZEDMOWY DO ARTYKUŁU „TEATR I AKTOR" BRUNONA JASIEŃSKIEGO

Zainteresowanie rosyjskim teatrem rewolucyjnym w Polsce w okresie międzywojennym jest powszechnie znane. Poszukiwania i dokonania Meyerholda, Wachtangowa czy Tairowa obszernie były komentowane w prasie artystycznej i literackiej. Mieli też oni swoich licznych entuzjastów wśród reżyserów i aktorów.

Mniej znane są natomiast poglądy przedstawicieli rewolucyjnego nurtu w polskiej literaturze, a zarazem twórców teatru polskiej lewicy. Mam tu na myśli Witolda Wandurskiego, twórcę „Sceny Robotniczej" w Łodzi, i Brunona Jasieńskiego, współtwórcę teatru robotniczego działającego wśród emigracji we Francji. (...)

Zarówno Wandurski, jak i Jasieński, z entuzjazmem przyjmując nowe konwencje teatralne Meyerholda lub Wachtangowa, wychodzili z praktycznych przesłanek, widząc w nowym teatrze skuteczną placówkę ideowego oddziaływania na społeczeństwo. Przypomina nam to, że poszukiwania formalne, śmiałość rozwiązań scenicznych są ściśle związane z samą istotą teatru socjalistycznego, a prawo do eksperymentu stanowi część składową tego pojęcia. (...)

Jasieński interesował się teatrem od wczesnej młodości. Mając lat osiemnaście, podczas wakacji spędzonych w rodzinnym Klimontowie, zorganizował amatorski teatr, gdzie reżyserował „Wesele" Wyspiańskiego. Później przebywając na emigracji we Francji, Jasieński organizuje polską scenę robotniczą i na jej użytek przerabia poemat o Szeli na czteroaktowe widowisko teatralne pt. „Rzecz gromadzka". Wreszcie w 1939 roku publikuje oryginalną sztukę pt. „Bal manekinów".

We wszystkich próbach scenicznych Jasieńskigo widać wpływ teatru nowoczesnego, zerwanie z naturalistyczną iluzją i prawdopodobieństwem, nowe pojmowanie prawdziwości gry aktorskiej i konwencji teatralnej. Zapewne nie bez wpływu na te poglądy pisarza pozostał jego pobyt w Rosji podczas wojny i rewolucji, gdzie zetknął się po raz pierwszy z nowymi ideami teatralnymi.

(„Dialog", maj 1964)

MARSYLIANKA

BRUNO JASIEŃSKI

nie będę więcej sławił żadnej z dam
ani jej imię w śpiewnych strofach pieścił
odkąd ujrzałem cię raz pierwszy tam
w tym dziwnym nigdy nie widzianym mieście

pamiętam wieczór jak wytarty gwasz
i w bramach domów przykucnięty przeraz
gdym nagle w tłumie ujrzał twoją twarz
i zrozumiałem że to właśnie t e r a z

ulica drgała wijąc się jak wąż
migotał witryn kolorowy miszmasz
i wiatr dął słodszy niźli ust twych miąższ
na któych pręgą wyciśnięty krzyż masz

i nagle tłumu obolały guz
rozorał obłęd jak płomiennym zębem
i ktoś olbrzymi ręce w górę wzniósł
i w blachę słońca długo bił jak w bęben

a potem nagi poplamiony bruk
i bladych ludzi pierzchające garstki — —
uniosłem w oczach tylko chust twych róg
i twój niebieski kołnierz marynarski

nie wiem czy znajdę gdzie o tobie wieść
czy mi się tylko cała wśnisz w legendę —
wiem że cię zawsze muszą w sobie nieść
i w każdej twarzy już cię szukać będę

śni mi się gorzki morskiej wody smak
gdzie przepływ w portach liże barki barek
i mam pod czaszką wieczny trzepot flag
i serce w piersi skacze jak zegarek

wiem to się stanie w jeden duszny zmierzch
będę szedł tłumem i jak lampa migał
aż raz przeleje się mój krzyk przez wierzch
i miastem wstrząśnie jak olbrzymi dźwigar
z rozpędu trzaśnie w moją głowę mur
i nagle przejdzie mój ochrypły bas w alt
ujrzę pod sobą biały chodnik chmur
a pod głowami nieba twardy asfalt

wtedy o wtedy — — czuję szat twych wiew —
i zapach rąk twych poznam każdą tkankę
klękniesz i z twarzy mi obetrzesz krew —
kochanko moja smukła marsylianko!

(Ze zbioru „Ziemia na lewo")

JAN KŁOSSOWICZ

PRÓBY DRAMATYCZNE AWANGARDY DWUDZIESTOLECIA

(fragment)

Bal manekinów jest (...) groteską dość szczególną. Treść jej pamiętają zapewne czytelnicy *Dialogu*, chciałbym jednak zwrócić uwagę na pewien charakterystyczny szczegół: gdyby streścić fabułę, okazałoby się, że ta komedia o strajku, machinacjach fabrykantów i socjaldemokratycznym pośle jest konwencjonalną salonową komedią bulwarową francuskiego typu, gdzie polityka i erotyczne powikłania pełnią funkcję taką, jak u starego Flersa — tyle, że „klasowa" charakterystyka postacji i konfliktów jest dużo jaskrawsza. Tak wygląda jednak tylko kanwa II i III aktu. Akt I — to zgoła inna sztuka: w paryskim domu mody, nocą, urządzają sobie bal krawieckie manekiny. I choć eklektyzm Jasieńskiego rozłamuje sztukę na dwie różne warstwy, fakt jednak, że i w II akcie to nie robotnik przychodzi zamiast posła Ribandela na bal u Arnaux, tylko manekin krawiecki, który przedtem wraz z innymi manekinami uciął posłowi głowę — nie jest tylko powierzchownym chwytem formalnym. Decyduje on — mimo wszystko — o poetyce całego dramatu.

Przypomnijmy (...) Czyżewskiego i jego miniaturowego *Włamywacza*, którego Młodożeniec w recenzji z 1922 roku także nazwał „groteską". Nie tylko manekin krawiecki Czyżewskiego — Inżynier Metropolitaine — nasuwa tu daleko idące analogie. Przede wszystkim ważna jest rola, jaką pełnią istotnie manekiny w sztuce Jasieńskiego. Nie zastępują one po prostu robotników — to pewne, robotników wprowadza on na scenę i tak zupełnie niezależnie. Nie mają też charakteru symbolicznego ani alegorycznego, jak roboty u Čapka. Nie są żadną fantazją w rodzaju science fiction. Chodzi tylko o ich rolę zewnętrzną, o zestawienie ich kształtów na scenie z żywymi ludźmi. Autor wprowadza tę antropomorfizację kukieł, żeby podnieść na wyż-

szy stopień sytuacyjny dowcip swej komedii. Czy można mówić tu o związku z surrealizmem? Chyba nie. Pisarstwo Jasieńskiego jest zbyt racjonalne, zbyt podporządkowane społecznym celom jego sztuki. Inspiracja jest tu wyraźnie konstruktywistyczna i futurystyczna.

Bal manekinów nie jest więc tylko komedią bulwarową przyprawioną tłem politycznym. Ale nie jest też sztuką taką, o jakiej pisał Jasieński w (...) życiorysie.

Analogia pomiędzy twórczością Majakowskiego i Jasieńskiego jest sprawą znaną. Przebył on swą drogę pisarską po śladach wielkiego radzieckiego poety od pierwszych futurystycznych wierszy począwszy, na utworach z lat trzydziestych skończywszy. *Bal manekinów* bliski jest *Łaźni* i *Pluskwie*. I to nie tylko przez widoczne tu zarówno u Majakowskiego, jak u Jasieńskiego dziedzictwo futuryzmu. *Bal manekinów* jest nie tylko satyrą „na współczesną socjaldemokrację na Zachodzie"; pojawiają się w nim także akcenty krytyki znane z ostatnich sztuk Majakowskiego, krytyki wypaczania ideałów socjalistycznych. Przede wszystkim krytyka ta tyczy przenikania do klasy robotniczej drobnomieszczańskich ideałów życiowych; dążenia do ciepłych posad, marzeń o pluszowych kanapach, dywanach na podłodze i miękkich fotelach. „Za socjalizmu, faktycznie, każdy partyjny będzie miał taki fotel. Już teraz niektórzy mają. Najlepszy dowód, że do socjalizmu niedaleko. (...) Żebyś wiedział, ewolucja socjalna, faktycznie, zawsze idzie z góry. Zanim dotrze do dołów, wiadomo, musi przejść niemało czasu. Tylko pojedynczym gościom udaje się wybiec na jej spotkanie..." (Akt 2, sc. 10).

Komedia Jasieńskiego jest dzięki tym akcentom na pewno najżywszym utworem scenicznym powstałym w kręgu naszej awangardy (poza sztukami Witkacego) i ona jednak wydaje się dzisiaj mocno wyblakła. Prócz pewnej wtórności i eklektyzmu grzeszy też oczywistymi błędami kompozycyjnymi: pomysł stanowiący podstawę sztuki jest źle wyzyskany, manekiny po I akcie zjawiają się właściwie bez treściowej potrzeby, stają się tylko narośla na zwykłej komedii sytuacyjnej. Wreszcie i tendencje satyryczne autora straciła miejscami na aktualności.

Kiedyś atakowały one jednak istotną problematykę ówczesnego życia o wiele ostrzej niż miało to miejsce u innych pisarzy naszej awangardy. Toteż w przeciwieństwie do nich Jasieński nie pozostał poza teatrem. Jego komedia była nawet drugą, zaraz po założeniu, premierą słynnego teatru Buriana D34. Jednocześnie sam Jasieński także odbył pewien staż teatralny, organizując podczas swego pobytu we Francji robotniczy teatr wśród polskich emigrantów. Tylko w Polsce nie dane już mu było zobaczyć swoich utworów na scenie.

„Dialog", marzec 1960

BRUNO JASIEŃSKI

RZYGAJĄCE POSĄGI

Pani Sztuce

Na klawiszach usiadły pokrzywione bemole,
Przeraźliwie się nudzą i ziewają Uaaaa...
Rozebrana Gioconda stoi w majtkach na stole
I napiera się głośno cacao-choix.

Za oknami prześwieca żółtych alej jesienność,
Jak wędrowne pochody biczujących się sekt,
Tylko białe posągi, strojne w swoją kamienność,
Stoją zawsze „na miejscu", niewzruszenie correct.

Pani dzisiaj, doprawdy, jest klasycznie... niedbała...
Pani, która tak zimno gra sercami w cerceau,
Taka sztywna i dumna... tak cudownie umiała
Nawet puścić się z szykiem po 3 szkłach curacao.

I przedziwnie, jak Pani nie przestaje być w tonie,
Będąc zresztą obecnie najzupełniej moderne. —
Co środy i piątki w Pani białym salonie
Swoje wiersze czytają Iwaszkiewicz i Stern.

A ja — wróg zasadniczy urzędowych kuluar,
Gdzie się myśli, i kocha, i rozprawia, i je,
Mam otwarty wieczorem popielaty buduar
Platonicznie podziwiać Pani déshabillé...

Ale teraz, jednakże, niech się Pani oszali, —
Nawet lokaj drewniany już ośmiela się śmieć...
Dziś będziemy po parku na wyścigi biegali
I na ławki padali, zadyszani na śmierć.
A, wpatrując się w gwiazdy całujące się z nami,
W pewnym dzikim momencie po dziesiątym Clicot,
Zobaczymy raptownie świat do góry nogami,
Jak na filmie odwrotnym firmy Pathé end Co.

I zatańczą nonsensy po ulicach, jak ongi,
Jednej nocy pijanej od szampana i warg.
Kiedy w krzakach widziałem RZYGAJĄCE POSĄGI
Przez dwunastu lokajów niesiony przez park.

Ze zbioru „But w butonierce"

ANNA-NIKE MINEYKO

MANEKINY I LUDZIE

„Bal manekinów" Brunona Jasieńskiego jest drugą propozycją (po „Łaźni" Włodzimierza Majakowskiego) białostockiego teatru, propozycją zaczerpniętą z niezwykle burzliwego dla literatury okresu przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Bruno Jasieński zafascynowany w młodości wystąpieniami futurystów, zwłaszcza autora „Obłoku w spodniach", jako dojrzały twórca dochował wierności ideałom swego mistrza. Nie miało to — rzecz jasna — nic wspólnego z naśladownictwem. Ani postacie „Balu manekinów", ani też relacje między nimi nie wywodzą się z „Pluskwy" lub „Łaźni".

To prawda, że wielokrotnie stawiano obok siebie te trzy utwory, by szukać podobieństw. Jan Kłossowicz w „Dialogu" z marca 1960 r. upatrywał bliskość dramatów w dziedzictwie futuryzmu i krytyce wypaczania ideałów socjalistycznych. Tych dość ogólnikowych stwierdzeń nie ma powodu podważać, chociaż z pewnością konstrukcja „Balu manekinów" świadczy o tym, że sztukę więcej dzieli z „Pluskwą" i „Łaźnią" niż łączy. Nawet fantastyka dramatu Jasieńskiego, zawarta w samym pomyśle wprowadzenia manekinów do świata ludzi, nie ma nic wspólnego z fantastyczną wizją przyszłości w „Łaźni" czy też (brrr!) niemal orwellowskim obrazem naszych czasów w „Pluskwie" widzianych z perspektywy lat dwudziestych.

A jednak jest coś, co każe wciąż od nowa przyglądać się tym właśnie trzem utworom. Warto w tym miejscu przypomnieć kontakty Jasieńskiego z Majakowskim. W latach 1914—1918 Bruno był uczniem polskiego gimnazjum Centralnego Komitetu Obywatelskiego w Moskwie i — co się z tym wiązało — świadkiem rewolucji artystycznej i proletariackiej. Już wówczas czytał Majakowskiego. Fascynacja jego twórczością przyszła później. Wydawało mu się nawet, że może pisać jak Majakowski, co stwierdzał w wierszu pt. „Zmęczył mnie język". Trzeba pamiętać, że tłumaczył na język polski poezje autora „Ody do rewolucji". Jednakże bardzo szybko zyskał świadomość zmienności stylu Majakowskiego, jego różnorodności i nieustannego rozwoju. Nie naśladownictwo zatem go pociągało.

Bruno Jasieński przyjechał w maju 1929 r. do Leningradu, owacyjnie witany przez wielbiące go tłumy czytelników, reporterów, krytyków i pisarzy. Osiedlił się na stałe w Moskwie. Był to czas izolacji Majakowskiego. W 1930 r. na otwarciu wystawy z okazji dwudziestolecia jego twórczości nie pojawił się żaden pisarz.

Edward Balcerzan pisał o Jasieńskim: „Jak się zachował w „sprawie Majakowskiego"? Poważnie i uczciwie. Bronił swego mistrza w polemicznych wystąpieniach prasowych. Podkreślał olbrzymią rolę, jaką twórczość autora „Dobrze" odegrała w kształtowaniu się polskiej liryki rewolucyjnej. Potępiał „taktykę przemilczania Majakowskiego" w publikacjach RAPP-owskich i czasopismach ulegających naciskowi RAPP-u. Walczył ze „zmową obojętnych". Był odważny. Wtedy jeszcze mógł być odważny".

14 kwietnia 1930 r. Włodzimierz Majakowski popełnił samobójstwo. Mniej więcej w tym samym czasie powstał „Bal manekinów", będący dopełnieniem obrazu rewolucji znanego z „Pluskwy i „Łaźni". Jasieński twierdził, iż do napisania sztuki pobudziła go „nieobecność w naszym rewolucyjnym repertuarze spektakli wesołych, które by widzowi proletariackiemu dawały możliwość pośmiać się przez dwie godziny z jego wrogów zdrowym, beztroskim śmiechem, dającym rewolucyjny trening. Postanowiłem podjąć próbę — pisał — stworzenia rewolucyjnej farsy. Przedsięwzięcie, na mój gust wyszło pomyślnie. Zresztą, niech to osądzi czytelnik..."

Zbyt powierzchowna to samoocena jak na dojrzałego twórcę. Być może nie dopowiedział w niej tego, co możemy odczytać z treści sztuki śledząc losy Manekina-Leadera, który w końcowej scenie, zdesperowany, pozbywa się ludzkiej głowy — głowy, która była jego nadzieją, „paszportem" do świata ludzi.

BRUNO JASIEŃSKI

BAJKA O KELNERZE

kawiarnia była nabita szczelnie
kiwał się rajer nad każdym stolikiem
na palcach chodził po sali kelner
roznosił na tacy likier

i gdy do taktu orkiestry pstrej
stawiał przed gościem kotlet
ujrzał we fraku świński ryj
zmieszał się nagle i pobladł

dziwny mu w myślach zrodził się zamęt
w noc roziskrzoną po drutach biegł
cicho pod skrzypiec akompaniament
na dworze padał śnieg

i patrzył w ołtarz skąd schodził anioł
i wiatr go chłodził na strandzie
gdy kapał sosem na białą panią
w czarnym olbrzymim rembrancie

śnił mu się pomost rozkwitłych warg
i nie mógł po nim przeleźć
i widział tylko spasły kark
i szczęk ruchomą czeluść

cichutko w kącie staną i wklęsł
jak dzieci nocą przy szybach
a białej pani trzepotał rzęs
bezgłośnie krzyczał: „wybaw"!

przez cały wieczór chodził jak we śnie
wyrazy cedził skąpo
i tylko jeden raz się roześmiał
kiedy przynosił im kompot

i widział halle o złotych stołach
jasne jak nigdy przedtem
kiedy go cicho ktoś z nich zawołał
wolno na palcach wszedł tam

i pobladł tapet wiśniowy pastel
nim krzyk kobiecy je pożarł
gdy gardła gościa obwisły plaster
otwierał kelner NOŻEM!

(Ze zbioru „Ziemia na lewo")

BRUNO JASIEŃSKI

COŚ W RODZAJU AUTOBIOGRAFII

(fragmenty)

Autobiografia to rodzaj ankiety, którą w odróżnieniu od innych ankiet pisarz wypełnia dopiero wtedy, gdy zostanie już przyjęty do tej szerokiej organizacji, która nosi nazwę: czytelnik masowy.

(...)

Urodziłem się w maleńkim miasteczku, które wsławiło się potem, w czasie rzezi światowej, imponującą liczbą ukatrupionych żołnierzy obydwóch walecznych armii. Ojciec mój był lekarzem prowincjonalnym; na całe życie osiedlił się w tym zakątku, odległym od najbliższej stacji kolejowej o 35 wiorst. Chłopów, znaczną część roku biedujących o chłodzie i głodzie, leczył przeważnie darmo, w okolicy uchodził za wielkiego dziwaka, który zwrócił przeciwko sobie miejscową „górę" z aptekarzem na czele, ten zaś nie mógł mu wybaczyć odmowy wystawiania wieśniakom recept na drogie lekarstwa.

Uczyłem się w Warszawie, studia uniwersyteckie podjąłem w Krakowie. Było to w 1918 roku, to jest akurat w owym słynnym roku, w którym na gruzach monarchii Habsburgów i Hohenzollernów, wysadzonych dynamitem Rewolucji Październikowej, „wybuchła niepodległa Polska". To były lata, gdy powietrze w Polsce przepełniał czad najbardziej zoologicznego szowinizmu i zmartwychpowstałych ambicji wielkomocarstwowych, kiedy to narodowe powstanie na Ukrainie Zachodniej zgniecione polskimi bagnetami i błyskawiczna wyprawa na Kijów, jakby się mogło zdawać, otwierały przed naprędce skleconym państwem kapitalistycznym perspektywy „od morza do morza". Prawda, marsz Czerwonej Armii na Warszawę od razu zwęził owe perspektywy nieomal do granic rogatek warszawskich, lecz rozbudzone apetyty nie wygasły, wciąż zaostrzane nadzieją na rewanż w niedalekiej przyszłości.

Pierwsze moje wiersze, które pojawiły się w druku w latach 1919—1920 i które nosiły piętno poszukiwań formalnych (ostro osądzonych już w roku następnym w wierszowanej autorecenzji, swą zamierzoną brutalnością w szarganiu „świętych i nietykalnych" ideałów niepodległościowych, kultury narodowej, religii, kultu wojny zabrzmiały jak dysonans w chórze młodej literatury imperialistycznej, piejącej we wszelkich tonacjach „hosanna" kształtującemu się państwu burżuazyjnemu.

Poemat „Pieśń o głodzie", opublikowany w 1922 roku, przy całej swej nieprecyzyjności ideologicznej był w powojennej literaturze polskiej pierwszym poważnym poematem, opiewającym rewolucję społeczną i zorzę, która zapłonęła na Wschodzie. Pozostałości idealizmu drobnoburżuazyjnego jak za ciasne, nie na miarę trzewiki przeszkadzały w zrobieniu decydującego kroku.

Wyzwolenie przyszło z zewnątrz, w postaci nieoczekiwanego wstrząsu. Wstrząsem tym było krwawe powstanie 1923 roku. Zagarnięcie Krakowa przez uzbrojonych robotników, rozgromienie pułku ułanów wezwanych dla uśmierzenia powstańców, odmowa strzelania do robotników ze strony oddziałów piechoty, bratanie się żołnierzy z powstańcami i przekazanie im broni — wszystkie te gwałtowne wydarzenia, obfitujące w bohaterskie epizody walk ulicznych, wydawały się prologiem najdonioślejszych wydarzeń. Dwadzieścia cztery godziny przeżyte w mieście oczyszczonym z policji i wojska wstrząsnęły od podstaw moim nie przebudowanym jeszcze do końca światem. Gdy następnego dnia, dzięki zdradzie leaderów socjaldemokracji, robotników rozbrojono i powstanie zostało zlikwidowane, rozumiałem dokładnie, że walka się nie skończyła, a zaczyna się długotrwała i okrutna walka rozbrojonych z uzbrojonymi, i że moje miejsce znajduje się w szeregach pokonanych dzisiaj.

W następnym roku pracowałem już na stanowisku redaktora literackiego legalnej jeszcze wówczas komunistycznej gazety „Trybuna Robotnicza" we Lwowie i, tłumacząc dla niej liczne artykuły Lenina,

po raz pierwszy zabrałem się do studiowania praw kierujących rozwojem społeczeństwa kapitalistycznego, teorii i praktyki walki klasowej.

(...)

Lata 1924—1925 były dla mnie latami wewnętrznego kryzysu twórczego. Pisać po staremu? — uważałem, że to niepotrzebne, a po nowemu jeszcze nie umiałem.

Skok od formalnie wysubtelnionych, operujących odległymi asocjacjami wierszy „Ziemia na lewo" do ludowej, skąpej prostoty „Słowa o Jakubie Szeli" (poematu o powstaniu chłopskim), prostoty nie zawsze dojrzałej jeszcze i pełnodźwięcznej, był dla mnie decydującym etapem zwycięstwa wewnętrznego, moim pierwszym krokiem na drodze do autentycznie proletariackiej literatury, literatury — bezpośredniego oręża walki klas. „Słowo o Jakubie Szeli" wydane już na emigracji, w Paryżu, pozostało z tych względów, mimo swe uchybienia ideologiczne i kompozycyjne, moim ulubionym dziełem.

Coraz dotkliwiej odczuwana przeze mnie potrzeba wzięcia aktywnego udziału w rozwijających się naokoło klasowych bitwach za pośrednictwem nieodpartego oręża, jakim jest sztuka słowa, kazała mi porzucić wiersze i zasiąść do prozy. Wynikiem trzymiesięcznej pracy był mój pierwszy utwór prozatorski — powieść „Palę Paryż".

(...)

Wiosną 1928 roku zostałem wysłany do pracy w Północnym Zagłębiu Węglowym (departament Nord i Pas de Calais). Czas był gorący: po grubych wsypach i masowych deportacjach. Przedzierając się od kopalni do kopalni, ukrywając się w górniczych osiedlach, zbierałem po drodze materiały i gromadziłem notatki do dużej powieści z życia polskich górników we Francji pt. „Bandosy".

Rozpoczętą powieść przyszło jednak odłożyć na bok. Po powrocie do Paryża — akurat w tym czasie drukowano w „Humanité" moją powieść „Palę Paryż" — zostałem nieoczekiwanie aresztowany i wysiedlony z Francji, rzekomo dlatego, iż moja powieść miała jawnie nawoływać do obalenia istniejącego ustroju. Wyrzucony znienacka za burtę Trzeciej Republiki, osiadłem czasowo we Frankfurcie nad Menem, twardo postanawiając, że przeczekam i wrócę. Incydent z moim wysiedleniem narobił nieco hałasu. Francuscy liberalni pisarze w imię „wolności słowa" zwrócili się do ministra spraw wewnętrznych z protestem przeciw bezprzykładnemu wysiedleniu pisarza za jego utwór literacki. Protest został podpisany przez około czterdziestu wybitnych pisarzy. Część spośród nich, w tej liczbie staruszek Rosny-senior, uznała za konieczne dodać, iż protestuje przeciwko wysiedleniu pisarza, lecz wycofa swój podpis, jeżeli pisarz ów okaże się działaczem komunistycznym. Z takim samym zastrzeżeniem dołączyła swój głos do protestu również sławetna Liga Obrony Praw Człowieka. Minister Sarraut nie chcąc widocznie rozdmuchiwać incydentu uchylił zarządzenie prefektury o wysiedleniu i zezwolił mi na przebywanie we Francji do ostatecznego przebadania mojej sprawy.

Kiedy z tym właśnie papierkiem w kieszeni zjawiłem się w konsulacie francuskim we Frankfurcie i zażądałem wizy wjazdowej do Francji, konsul odpowiedział ujmująco, że choć, owszem, mam prawo już w chwili obecnej przebywać we Francji, lecz gdym znalazł się raz poza jej granicami, to ponownie już do niej nie wrócę. Pośpieszyłem, nie mniej ujmująco, uspokoić konsula, że czy z wizą, czy bez wizy — będę we Francji i tak, i obiecałem mu przesłać z Paryża widokówkę.

W trzy dni później byłem w Trewirze. Wieczorem, korzystając z okazji, obejrzałem rzetelnie rodzinne miasteczko Marksa; następnego dnia, ukrywając się za przejeżdżającą ciężarówką, najspokojniej przeszedłem mostek, który oddziela Niemcy od „niezależnego księstwa Luksemburg". Tegoż dnia wieczorem, lub dokładniej: nocą, byłem już po tamtej stronie granicy oddzielającej Luksemburg od Francji, i przeszedłszy pieszo odcinek do następnej stacji kolejowej za granicą, najspokojniej udałem się pociągiem do Paryża. Po trzech tygodniach swobodnego przebywania na wolnej stopie, w porę uprzedzony przez towarzyszy, że istnieje powtórny nakaz aresztowania, zniknąłem na pewien czas z legalnego horyzontu. Powtórna interwencja oburzonych obrońców „demokracji" pociągnęła za sobą odroczenie mego wysiedlenia do piętnastego maja. Okazuje się, że odroczenie to było tylko swoistym „łapaniem na wędkę". Nocą z dwunastego na trzynastego kwietnia zostałem znienacka zaskoczony w domu, aresztowany i odstawiony pod konwojem do belgijskiej granicy, stamtąd zaś automatycznie do niemieckiej, i tak doturlałem się aż do Berlina, a ponieważ republika niemiecka nie wyraziła życzenia przygarnięcia mnie w swych granicach, to przez Szczecin na niemieckim parostatku przybiłem wkrótce do Leningradu.

W Związku Radzieckim przebywam już dwa lata. Praca partyjna i społeczna w kraju, budującym w niesłychanym tempie socjalizm w pierścieniu blokady imperialistycznej, nie pozostawia mi wiele czasu dla twórczości literackiej.

Napisałem w tym czasie sztukę-groteskę „Bal manekinów", wyszydzającą współczesną zachodnią socjaldemokrację. (...)

Zamierzam ukończyć powieść „Bandosy", którą zacząłem jeszcze we Francji, lecz większa powieść wymaga więcej wolnego czasu. (...)

Wierszy tymczasem nie piszę. (...) Mam pomysł dużego poematu o budownictwie. Chcę go napisać w języku rosyjskim. Oto zadanie. Być może, iż mu nie podołam. Lecz doświadczenie trzynastu lat rewolucji pokazuje, że dla bolszewików rzeczy niemożliwe nie istnieją.

BRUNO JASIEŃSKI

FUTURYZM POLSKI

(fragment)

BRUNO JASIEŃSKI

FUTURYZM POLSKI

(fragment)

BYŁO MIASTO ŚWIADOMOŚCI POLSKIEJ I BYŁA GARSTKA PARTYZANTÓW, CO GO CHCIELI ZDOBYĆ.

BYLI JAK LUDZIE, CO ZEBRALI SIĘ NA PLACU POLICZYĆ SWOJE SIŁY, UZBROIĆ SIĘ I OBMYŚLEĆ PLAN.

(...)

A TERAZ ROZCHODZĄ SIĘ W MIASTO — KAŻDY SWOJĄ ULICĄ.

DLA JEDNEJ IDEI — DLA ZWYCIĘSTWA.

KAŻDY SWOJĄ ULICĄ.

CZARNE I NIEPRZYSTĘPNE JEST MIASTO ŚWIADOMOŚCI POLSKIEJ. WIELE W NIM BOCZNIC, ZAUŁKÓW I ŚLEPYCH ULICZEK.

KTÓRZY NIEDOBRZE DROGĘ ZNAJĄ — ZABŁĄDZĄ.

ZAMKNĘŁO SIĘ ZA NIMI MIASTO.

NIE ŚWIECIŁY IM ŻADNE LAMPY.

POSZLI W NOC.

KAŻDY SWOJĄ ULICĄ.

Kraków, 3 IX 1923

Kierownik Biura Obsługi Widzów
IRENA TRESZCZOTKO

Kierownik Działu Upowszechniania Sztuki Teatru
JOANNA KRUKOWSKA-KOROMBEL

Kierownik Techniczny
MIROSŁAW CYBULKO

Główny brygadier
JÓZEF KLIM

Brygadier sceny
JANUSZ WITOWSKI

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej — Maria Broź
krawieckiej męskiej — Mieczysław Newel
stolarskiej — Jerzy Rybnik
fryzjersko-perukarskiej — Antonina Pawluczuk
malarsko-modelatorskiej — Tadeusz Kuryłowicz
elektrycznej — Zdzisław Tomaszewski
akustycznej — Leszek Kaliszewski

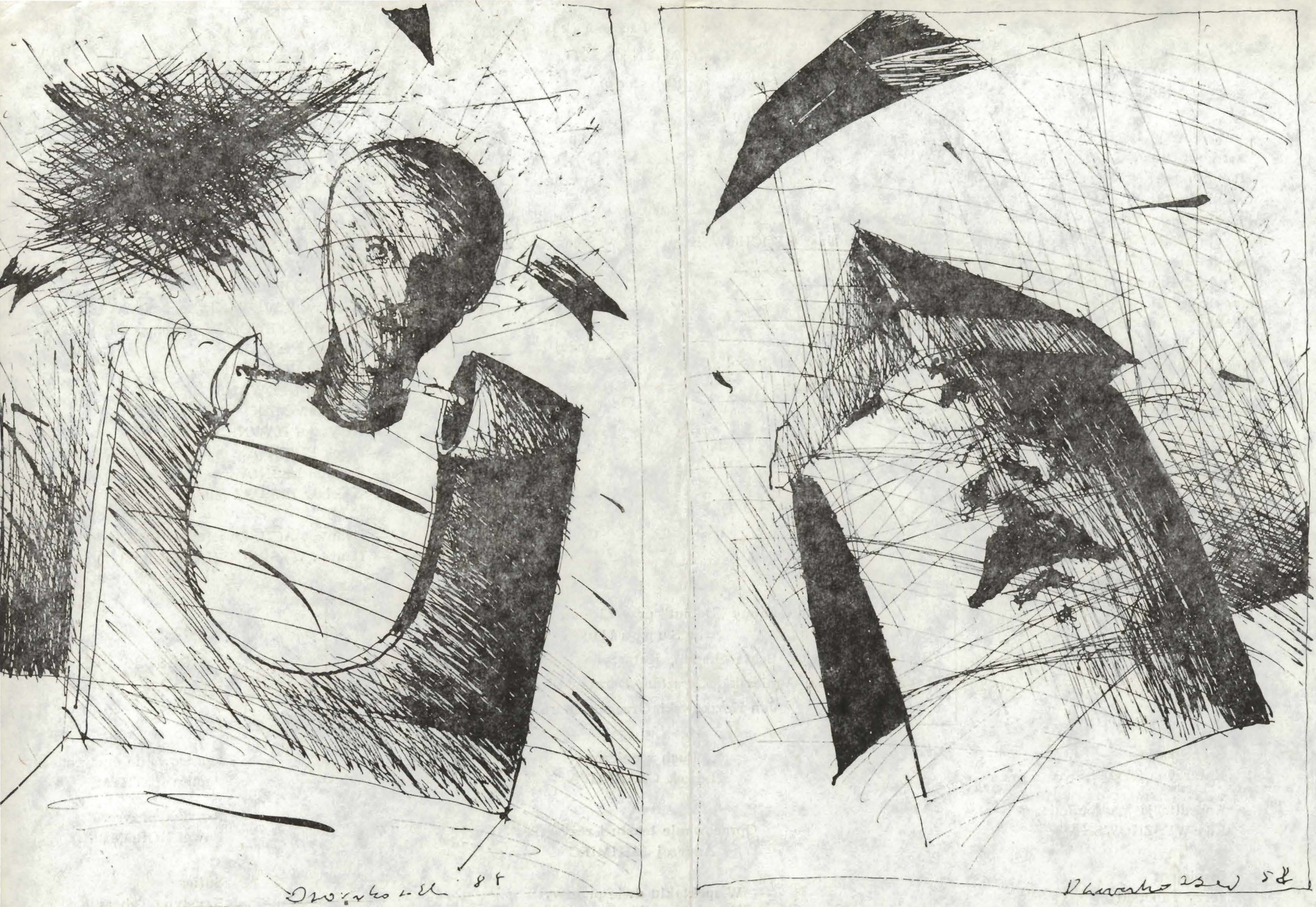
Opracowanie graficzne: ANDRZEJ DWORAKOWSKI

Redakcja pogramu: ANNA-NIKE MINEYKO

S.S.P. „Podlaska" Białystok, zlec. 119/88, n. 2500 A-5, E-6

Egzemplarz bezpłatny

Cena zł 50,—



TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU

Bruno Jasieński

BAL MANEKINÓW

Obsada:

Część I

Manekin męski Nr 42 Poseł Paul Ribandel	— Paweł KOROMBEL
Manekin męski Nr 50	— Jacek PIECH
Manekin męski Nr 40	— Krzysztof ŁAWNICZAK
Manekin męski Nr 48	— Dariusz PIEKARZ
Manekin męski Nr 52	— Leonard SZEWCZUK, Tadeusz GROCHOWSKI
Manekin męski Nr 44	— Wiesław RAJEWSKI
Manekin męski Nr 46	— Bogdan WARCHOŁ
Manekin męski Nr 41	— Wiesław LELUSZ (adept)
Manekin Strażnik	— Szymon LEŚNIAK
Manekin damski Nr 36	— Dorota GUGAŁA-PROKOP
Manekin damski Nr 32	— Ewa PALIŃSKA (gość.)
Manekin damski Nr 35	— Katarzyna WYSPIAŃSKA (adeptka)
Manekin damski Nr 33	— Karolina JÓŹWIAK
Manekin damski w futrze	— Danuta BACH
oraz	
Latarnik	
Policjant	
Pijak	
Sprzątaczka	
Dama z psem	

Część II

Manekin — leader Poseł Paul Ribandel	— Paweł KOROMBEL
Arnaux, fabrykant	— Andrzej KAROLAK
Angelika, jego córka	— Karolina JÓŹWIAK
Levasin, fabrykant	— Jerzy SIECH
Solange, jego żona	— Dorota GUGAŁA-PROKOP
Devignard, bankier	— Juliusz PRZYBYLSKI (gość.)
Delegat I	— Marek MOROZ
Delegat II	— Wiesław RAJEWSKI, Bogdan WARCHOŁ
Lokaj I	— Leonard SZEWCZUK, Tadeusz GROCHOWSKI
Lokaj II	— Dariusz PIEKARZ
Komisarz policji	— Wacław ROGUCKI
Pan I	— Andrzej REDWANS
Pan II	— Zbigniew MAK
Pan III	— Krzysztof ŁAWNICZAK
Rycerz	— Jacek PIECH
Lekarz	— Szymon LEŚNIAK
Manekin Nr 42	— Wiesław LELUSZ (adept)
oraz	
Goście	— Danuta BACH, Ewa PALIŃSKA (gość.) — Danuta WYSPIAŃSKA (adeptka)

i

Zespół Pantomimy „Debiut" przy Liceum Sztuk Plastycznych
w Supraślu:

MANEKINY

Beata Bernatowicz, Beata Biaduń, Katarzyna Dmitrów, Anna Gołaszewska, Izabella Grzenia, Agnieszka Kiersztan, Dorota Miltyk, Elżbieta Tchórznicka, Jan Kozikowski, Grzegorz Morawski

GOŚCIE

Scenografia
Katarzyna ŻYGULSKA

Konsultacja pantomimiczna
Lila WYSZKOWSKA

Inspicjent
Jerzy Taborski

Ruch sceniczny
Leszek CZARNOTA

Opracowanie tekstu i reżyseria
Andrzej JAKIMIEC

W spektaklu dwie przerwy
Premiera — 27 marca 1988

Opracowanie muzyczne
Janusz BUTRYM

Asystent reżysera
Paweł KOROMBEL

Sufler
Krystyna Taborska

S.S.P. „Podlaska" B-stok, zlec. 189/38, n. 2500 A4, E-7