



KSIAŻNICA
ŚLĄSKA

Książnica Śląska t. 34, 2022

ISSN 0208-5798

CC BY-NC-ND 4.0

ANDRZEJ LINERT

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-0399-1757

Katowicki *Bal manekinów*

Streszczenie

Artykuł opisuje polską prapremierę sztuki Brunona Jasińskiego *Bal manekinów* (20 lipca 1957), która była jednym z ważniejszych przedstawień Teatru Śląskiego w Katowicach za dyrekcji Józefa Wyszomirskiego oraz pracą dyplomową i debiutem wybitnego reżysera Jerzego Jarockiego. Autor przedstawia dzieje powstania utworu, historię polskiej prapremiery oraz sytuuje ją w ówczesnym życiu społeczno-politycznym Polski i województwa katowickiego. Przywołane głosy krytyki obrazują niezwykle i nieoczekiwany rezonans społeczny, jaki uzyskało to ważne w dziejach Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego przedstawienie.

Słowa kluczowe

Bal manekinów, Bruno Jasiński, Jerzy Jarocki, Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego, prapremiera

Debiutant

Inscenizacja w Teatrze Śląskim *Balu manekinów* Brunona Jasiońskiego w reżyserii Jerzego Jarockiego w lipcu 1957 roku była manifestacją wolności ludzi zniewolonych i oszukiwanych. Reżyser zainteresowany zwłaszcza możliwością, jak mówił: „napęłnienia manekinów ludzkimi tęsknotami, wprowadzenia ich w ruch”¹, artykułował za ich sprawą przede wszystkim przemilczane w życiu społeczno-politycznym postawy i fakty.

Lata 1945–1956 w życiu społeczno-politycznym Polski, w tym zwłaszcza ówczesnego województwa katowickiego, zapisały się z wielu powodów dramatycznie. Były one znaczone gwałtami żołnierzy radzieckich, a następnie deportacjami górników do kopalń Donbasu, represjami, masowymi aresztowaniami i czystkami, a także istnieniem tzw. obozów pracy m.in. w Świętochłowicach-Zgodzie i Jaworznie, w których obok działaczy niepodległościowych, żołnierzy Armii Krajowej, Ukraińców i Łemków, więzieni byli przede wszystkim Ślązacy, którzy w czasie II wojny światowej podpisali tzw. volkslistę. Decyzja o osadzeniu w obozie nie była poparta w większości orzeczeniami sądów czy prokuratur, lecz zależała od UB i NKWD. Więźniowie trafiali tam bez wyroków, często na podstawie fałszywych donosów. Masowe aresztowania i pokazowe procesy nie ominęły nawet księży, którym wydawano sfingowane wyroki. Panował opracowany na wzór sowiecki powszechny terror polityczny, a wymienione fakty były przemilczane. Ludzie sprowadzeni zostali do roli bezwolnych manekinów.

Próby stopniowego przezwyciężenia istniejącego stanu rzeczy, podejmowane od 1954 roku, doprowadziły ostatecznie, po śmierci Bolesława Bieruta w marcu 1956 roku, do uchwalenia ustawy sejmowej o amnestii, którą objęto w Polsce około 35 tysięcy więźniów politycznych. Po czerwcowym strajku i proteście robotników w Poznaniu, kiedy to w starciach z Milicją Obywatelską padli zabici i ranni, 19 października 1956 roku VII plenum KC PZPR zapoczątkowało proces politycznej „odwilży”.

Pojawienie się w tej sytuacji w zespole Teatru Śląskiego w Katowicach Jerzego Jarockiego przypadło na ostatnie tygodnie popaździernikowej odnowy, kiedy to po miesiącach względnych swobód następowało stopniowe wyhamowywanie dotychczasowego nurtu przemian. W styczniu 1957 roku wybory parlamentarne odbyły się już „bez skreśleń”, a w następnych miesiącach zwolennicy kontynuacji przemian (tzw. rewizjoniści) zostali potępieni na IX Plenum KC PZPR. Z kolei w październiku 1957 roku rozwiązano warszawski tygodnik „Po Prostu” i niemal równolegle zlikwidowano katowickie „Przemiany”.

W tej sytuacji Jerzy Jarocki, który miał od początku swojej działalności reżyserskiej potrzebę artykułowania postaw krytycznych wobec otaczającej go rzeczywistości społeczno-politycznej, z odwagą i bezkompromisowością manifestował swój negatywny stosunek do wszystkiego tego, co było kłamstwem i oszustwem. Z tego też względu był w maju 1957 roku jednym z najcenniejszych nabytków Teatru Śląskiego na stanowisku reżysera.

¹J. Jarocki, *Wybory i przypadki*, rozm. A. Wanat, „Teatr” 1992, nr 2, s. 13. Autor pragnie na wstępie serdecznie podziękować Pani dr Barbarze Maresz, kierownicze Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Śląskiej, za pomoc w dotarciu i udostępnieniu szeregu pozycji książkowych i prasowych.

Artysta w Katowicach zjawił się po ukończeniu w czerwcu 1956 roku czteroletnich studiów na wydziale reżyserii Państwowego Instytut Sztuki Teatralnej im. Łunaczarskiego w Moskwie, gdzie studiował razem z późniejszym reformatorem teatru Jerzym Grotowskim. Przyjeżdżając na Śląsk, za punkt honoru obrał sobie wystawienie niegranego w Rosji i w Polsce *Balu manekinów* Brunona Jasińskiego. Jako absolwent moskiewskiej uczelni był w tym czasie dla dyrektorów i kierowników artystycznych teatrów sporą niewiadomą. Lęk przed tym, że być może propozycja nieznanego w Polsce tekstu to będzie kolejny propagandowo-produkcyjny gniot, skutecznie zniechęcała potencjalnie zainteresowanych jego propozycją, którzy kolejno odmawiali współpracy. Jarocki sam po latach na pytanie Anny Burzyńskiej, jak wspomina swój debiut, odparł:

Przykro. Niemilo. Jesień. Tak późną jesienią 1956 r., (a może to był mokry styczeń 1957 r.), zwałem się na głowę Erwinowi Axerowi, który jako dziekan Wydziału Reżyserii PWST w Warszawie miał obowiązek także wobec absolwentów szkół zagranicznych. I starał się jakos im pomóc, gdzieś ich skierować. Ze mną był kłopot².

Obawa, że młody i niedoświadczony absolwent moskiewskiego Instytutu z inspiracji swojego rosyjskiego profesora pragnie zrealizować bliżej nieznaną tekst zmarłego w niewyjaśnionych okolicznościach komunistycznego pisarza, w warunkach względnego ożywienia popaździernikowego budziła wśród dyrektorów teatrów polskich poważne obawy. Natomiast dla ówczesnego dyrektora Teatru Śląskiego Józefa Wyszomirskiego, utalentowanego ucznia Leona Schillera, propozycja wystawienia na dyplom reżyserski nieznanego większości historykom literatury jedynej sztuki Brunona Jasińskiego była na tyle frapująca, że niemal natychmiast wprowadził ją do realizacji. Przypomnijmy zatem, że w gabinecie dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Śląskiego Jarocki pojawił się w kwietniu 1957 roku, po nieudanych próbach zainteresowania kilku dyrektorów teatrów polskich swoją nieznaną i dziwną propozycją repertuarową³. Wcześniej proponował ją Tadeuszowi Byrskiemu w Kielcach, Jakubowi Rotbaunowi we Wrocławiu, Ludwikowi Benoitowi w Szczecinie i Kazimierzowi Dejmowskiemu w Łodzi.

W Teatrze Śląskim pojawił się wraz z listem polecającym od Erwina Axera. Spotkanie, na którym podjęto decyzję o realizacji surrealistycznego *Balu manekinów*, reżyser w 1992 roku na łamach „Teatru” tak wspominał:

Powiedział, że to jest niezłe. „We wtorek zaczyna Pan próby”, a była właśnie sobota. „Do wtorku musimy zrobić obsadę”. „A co ze scenografią?” – zapytałem. „Już mam dla Pana scenografa, Wiesia Langego”. „Ale czy ja się z nim zgodzę?” „Ważne, żeby on się z panem zgodził, pan wie, jaki to wielki scenograf?”. I zaczęły się próby⁴.

Prapremiera odbyła się 20 lipca 1957 roku i od razu zwróciła uwagę krytyki na młodego i nieznanego artystę za sprawą wymowy ideowej widowiska i jego formy, a równocześnie dojrzałego i rzetelnego rzemiosła reżyserskiego.

² J. Jarocki, *Debiutuj i daj debiutować innym*, rozm. A. R. Burzyńska, [w:] *Reżyser. 50 lat twórczości Jarockiego*, red. T. Kubikowski, P. Płoski, Warszawa 2007, s. 9.

³ Natomiast 16 lipca 1957 r. przyjęty został na etat reżysera.

⁴ J. Jarocki, *Wybory i przypadki...*, s. 13.

Debiutujący reżyser, wbrew powszechnej praktyce swoich koleżanek i kolegów studentów powracających do kraju, pragnął zrealizować sztukę nieznaną, dotychczas nigdy niegraną nawet w Rosji. Intrygowała go przede wszystkim jej nowość i wielowymiarowość. Szczególnie zainteresowany był możliwością wprowadzenia w ruch ubezwłasnowolnionych manekinów i wypełnienia ich ludzkimi marzeniami. Dlatego fascynowała go od początku zwłaszcza pierwsza część sztuki, bal manekinów w salonie „jednego z pierwszorzędných domów mody w Paryżu”.

Jarocki wyboru sztuki Jasińskiego na dyplom reżyserski dokonał za zgodą kierownika katedry reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (GITIS-u) prof. Mikołaja Gorczakowa⁵. Tenże w trakcie prywatnych i poufnych rozmów przekazał mu szereg powszechnie niedostępnych i zakazanych informacji o latach dwudziestych i trzydziestych w Rosji, a ponadto spowodował, że młody Polak mógł korzystać ze zbiorów specjalnych Moskiewskiej Biblioteki Lenina, tzw. Leninki, w tym także niedostępnych dla studentów prohibitów⁶. Jarocki poznał wtedy w zbiorach tzw. Specfondu tragiczne losy tysięcy artystów i intelektualistów, treści ogłaszanych wyroków śmierci i losy zesłanych do łagrów. Wiedzę tę dodatkowo konfrontował w trakcie rozmów ze świeżo zwolnioną po siedemnastu latach z łagru żoną Jasińskiego, którą odwiedził w Moskwie. W świetle relacji Roberta Jarockiego, brata Jerzego⁷, miałby on wtedy poznać prawdziwe okoliczności śmierci pisarza, który „nie został zgładzony jako pojedyncza ofiara policyjnej pomyłki, ale zginął w zaplanowanej stalinowskiej akcji masowych represji”⁸.

Ryzykowna decyzja

W wypadku zarówno Wyszomirskiego, jak i Jarockiego decyzja o wystawieniu sztuki Jasińskiego była ryzykowna zarówno ze względu na oficjalnie ogłoszoną okoliczność śmierci autora, jakoby w drodze na zesłanie – jak i z drugiej strony jej awangardową surrealistyczną, groteskową formę, obcą wobec obowiązującej w tym czasie oficjalnie socrealistycznej estetyki⁹. Sztuka, będąc typową komedią sytuacyjną, umożliwiła bowiem reżyserowi ukazanie w sposób krytyczny wielorakich współczesnych zjawisk w kostiumie historycznych realiów. Autor zawarł w tekście krytyczny obraz kapitalizmu francuskiego z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. W swoich wspomnieniach, opublikowanych u progu lat trzydziestych, pisał:

⁵ Nikołaj Michajłowicz Gorczakow (1898–1958), uczeń i współpracownik Konstantego Stanisławskiego, reżyser MCHAT-u oraz pedagog.

⁶ Por. J. Jarocki, *Wybory i przypadki...*, s. 10.

⁷ Robert Jarocki (1932–2015), dziennikarz, pisarz, autor książek biograficzno-historycznych, laureat Nagrody Polskiego PEN Clubu im. Ksawerego Pruszyńskiego (1991), autor książki o Jerzym Jarockim.

⁸ R. Jarocki, *Kogo szukał, czego chciał. Rzecz o Jerzym Jarockim*, Warszawa 2006, s. 127.

⁹ Por. A. Krzychylkiewicz, *The grotesque in the works of Bruno Jasienski*, European University Studies, Series XVI Slavonic Languages and Literatures Vol. 76, Bern [i in.], 2006.

Napisałem sztukę-groteskę, wyszydającą zachodnią socjaldemokrację. Pobudziła mnie do tego nieobecność w naszym rewolucyjnym repertuarze spektakli wesołych, które dawałyby widzowi proletariackiemu możliwości pośmiania się przez dwie godziny z jego wrogów zdrowym, beztroskim śmiechem, dającym rewolucyjny trening. Postanowiłem podjąć próbę stworzenia rewolucyjnej farsy¹⁰.

Sztuka w opinii Anny Abramowny Berziń (drugiej żony Jasińskiego) napisana została po polsku, prawdopodobnie jeszcze w Paryżu pod koniec lat dwudziestych. Na język rosyjski przełożona została później, po wyjeździe Jasińskiego do Rosji. Marzenie o beztroskim śmiechu, w ponurym rosyjskim świecie stalinowskich represji, było świadectwem całkowitego oderwania autora od rzeczywistości. Panująca bowiem w Rosji atmosfera ideologicznego fanatyzmu, zastraszenia i zakłamania, przewartościowała skalę dotychczasowej ogólnoludzkiej aksjologii, skazując wszystkich na powszechny egzystencjalny nihilizm. Niestety, wiara i zgoda młodego komunisty na zachodzące w tym czasie zmiany polityczne, doprowadziła go do zakwestionowania podstawowych wartości systemu demokratycznego i parlamentarnej gry interesów.

Bruno Jasiński urodził się 17 września 1901 roku w Klimontowie, nauki początkowo pobierał w Warszawie, a następnie w latach 1914–1918 kontynuował w polskim liceum w Moskwie, po czym wrócił do kraju. Rewolucję październikową, podobnie jak cokolwiek starszy Stanisław Ignacy Witkiewicz, przeżył w Rosji. Jego powrót do Polski przypadł na czas narodzin szeregu nowych nurtów poetyckich, w tym m.in. Skamandra, Awangardy Krakowskiej i futuryzmu. Ten ostatni z czasem okazał się szczególnie mu bliski. Jako poeta w latach dwudziestych zaczął odgrywać ważną rolę, stając się równocześnie jednym z czołowych szermierzy futuryzmu po opublikowaniu w czerwcu 1921 roku wraz z Anatolem Sternem skandalizującego manifestu futuryzmu polskiego *Nuż w bżuhu. Jednodńuwka futurystuw*. Jako poeta był twórcą nowych form ekspresji artystycznej i w związku z tym w znacznym stopniu przyczynił się do zakwestionowania uznanych kanonów estetycznych twórców Młodej Polski. Szybko też stał się reprezentantem polskiej lewicy komunizującej, co w kontekście doświadczeń wojny polsko-bolszewickiej w decydującym stopniu określało jego skomplikowaną pozycję społeczną. Ostatecznie zaowocowało to emigracją do Paryża w 1925 roku. Tam rok później stworzył *Słowo o Jakubie Szeli* i powieść *Pałę Paryż*, która stała się zarzewiem jego kolejnych konfliktów, tym razem z władzą francuską, mimo że była drukowana w odcinkach na łamach lewicowego „L’Humanite”. Wydalony z ojczyzny Wiktora Hugo, mimo protestów kilku pisarzy francuskich, w tym m.in. dziennikarza i komunisty Henri’ego Barbusse’a oraz dramaturga i nowelisty Julesa Romainsa, a także doktora medycyny i uznanego pisarza Georga Duhamela, udał się do Moskwy. Tam jako pisarz i działacz polityczny uczestniczył aktywnie w radzieckim życiu społeczno-literackim, wspierając zachodzące przemiany społeczne, w tym także m.in. propagując socrealizm w literaturze. Dla wielu jednak jego nienaganny i wysmakowany ubiór kłócił się z głośzonymi hasłami i był mu jakoby

¹⁰ Cyt. za: P. Kitrasiewicz, *Jasiński i jego teatr*, [w:] B. Jasiński, *Bal manekinów*, Warszawa 2006, s. 7.

obcy. Faktem natomiast jest, że na początku lat trzydziestych wydał socrealistyczną powieść *Człowiek zmienia skórę*, podejmującą temat budowy systemu nawadniającego pola bawełny w Azji Środkowej. Sukces książki opublikowanej w setkach tysięcy egzemplarzy sprawił, że uzyskał stanowisko członka Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Tadżykistanu. Posiadał również bliskie kontakty z Gienrichem Jagodą, funkcjonariuszem najwyższego szczebla służb specjalnych ZSRR. Pełnił w jego kręgu rolę cenionego i uznanego powszechnie poety. Równocześnie, akceptując realia porewolucyjnej Rosji, wydał w 1931 roku w języku rosyjskim *Bal manekinów*, zdaniem Niny Kolesnikowej „groteskową sztukę sztydzącą z zachodniej socjaldemokracji”¹¹.

Jako przeciwnik teatru realistycznego i naturalistycznego, a równocześnie rzecznik zachodzących przemian politycznych i zwolennik literatury realizmu socjalistycznego, dążył równocześnie do celowej teatralizacji świata przedstawianego. Niestety, w Rosji początek lat trzydziestych zapoczątkował proces nasilających się przekonań o nadrzędnej wartości realistycznej literatury proletariackiej¹². W tej sytuacji autor, oceniając krytycznie wąsko rozumiany realizm psychologiczny, odwoływał się przede wszystkim do satyry politycznej, hiperboli, fantazji, karykatury i groteski. Co ciekawe, sztuka została odebrana przez nielicznych entuzjastycznie. Jej inscenizacją zainteresowany był wybitny rosyjski reżyser, dyrektor teatru i aktor Wsiewołod Meyerhold, jeden z najważniejszych twórców teatralnych XX wieku¹³. Pozytywnie oceniał ją także filozof, teoretyk kultury i publicysta Anatol Łunaczarski, który napisał wstęp do jej pierwszego wydania¹⁴. Tekst opublikowano następnie w rosyjskiej „Literaturze Międzynarodowej” w 1937 roku.

Niestety, w Rosji do inscenizacji *Balu manekinów* nie doszło, a światowa prapremiera *Balu manekinów* odbyła się 21 września 1933 roku w teatrze awangardowym „D 34” Emila Buriana w Pradze¹⁵. Według Anatola Sterna dramat wystawiono jeszcze w Anglii i Japonii¹⁶. Z kolei po wojnie (poza Polską) sztukę wystawiono na Słowacji w 1958 roku w Bratysławie, następnie w Helsinkach (1975), Paryżu (1976), Wiedniu, Salerno i Monachium (1977), Amsterdamie (1978) oraz

¹¹ N. Kolesnikoff, *Bruno Jasioński. His Evolution from futurism to socialist realism*, Waterloo, Ontario 1982, s. 8.

¹² „Literatura”, pismo wydawane m.in. przez Rosyjskie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich (Российская Ассоциация Пролетарских Писателей), istniejące w ZSRR w latach 1925–1932, uznawana była za ważny element walki klasowej.

¹³ Wsiewołod Meyerhold (1874–1940), przeciwnik teatru realistycznego i naturalistycznego, rozstrzelany 2 lutego 1940. Teatralizując działania sceniczne, sięgał po mocne środki ekspresji, przejaśkrawienia sytuacji i charakterów, operował zarazem różnymi formami stylizacji teatralnej, w tym m. in. skrótem scenicznym, groteską i tzw. „biomechaniką”.

¹⁴ Б. Ясенский, *Бал манекенов. Пьеса в 3 актах*, предисл. А. Луначарский, Москва-Ленинград, 1931.

¹⁵ Sztukę *Ples manekýnů* czechosłowacki rewolucjonista teatru Emil František Burian wystawił jako drugą premierę swojego teatru „D”, który potem znany był jako „D 34” (na nazwę teatru składała się litera D oraz numer sezonu teatralnego).

¹⁶ Niestety, Anatol Stern nie podał nazwy miast i dat premier, por. B. Jasioński, *Bal manekinów. Sztuka w 3 aktach*, przygotował do druku Anatol Stern, „Dialog” 1957, nr 6, s. 17.

w Formii we Włoszech (1984)¹⁷. Sztukę w USA wyreżyserował także Kazimierz Braun. Były to niewielkie teatry offowe, w efekcie czego żadna z wymienionych inscenizacji nie wzbudziła zainteresowania krytyki na tyle, aby otworzyć sztuce drogę do najlepszych scen europejskich.

Po latach dowiedzieliśmy się, że pisarz w okresie wielkiej czystki 31 lipca 1937 roku został aresztowany (w wyniku fałszywego oskarżenia) „jako rzekomy płatny agent burżuazyjnej Polski”¹⁸. 17 września 1938 roku został skazany na karę śmierci przez Kolegium Wojskowe Sądu Najwyższego ZSRR, pod zarzutem udziału w organizacji terrorystycznej, tego samego dnia został rozstrzelany. Pochowany w bezimiennym mogile, najprawdopodobniej w Butowie pod Moskwą, na wiele lat został zapomniany, a na indeksie znalazły się wszystkie jego dzieła i rękopisy, w tym m. in. polskojęzyczny oryginał powieści *Człowiek zmienia skórę* oraz polskojęzyczny tekst *Balu manekinów*.

Bruno Jasiński zrehabilitowany został po osiemnastu latach od chwili śmierci, 24 grudnia 1955 roku, przez Kolegium Wojskowe SN ZSRR¹⁹. Umożliwiło to w 1957 roku przywiezienie z Moskwy ocalałego rosyjskojęzycznego egzemplarza sztuki, znajdującego się w posiadaniu drugiej żony Jasińskiego – Anny Abramowny Berziń, Rosjanki wcześniej związanej z Sergiuszem Jesieninem, która marzyła, by ocalona została pamięć o jej drugim mężu. Kontakt z nią utrzymywał zarówno Anatol Stern, przebywający w Moskwie na zaproszenie Związku Pisarzy Radzieckich, jak i studiujący tam Jerzy Jarocki. W konsekwencji w 1957 roku tekst po raz pierwszy ukazał się drukiem w języku polskim. W numerze 6. „Dialogu”, w tłumaczeniu bliskiego współtowarzysza Jasińskiego z lat futurystycznej ofensywy Anatola Sterna, opublikowano sztukę *Bal u manekinów*. Prapremiera katowicka odbyła się więc w dwa lata po rehabilitacji autora i była w warunkach polskich zbieżna z drukiem sztuki, ale odbyła się aż z dwudziestopięcioletnim opóźnieniem.

Trudny tekst

Trudny i niestandardowy tekst, odwołujący się do nowatorskich rozwiązań scenicznych i aktorskich, stał się w Katowicach wydarzeniem. Spektakl debiutującego reżysera od razu zaliczony został, obok *Śmierci Dantona* Georga Büchnera i *Krzeseł* Eugène Ionesco, obu w reżyserii Jerzego Wyszomirskiego, do najwybitniejszych osiągnięć sezonu Teatru Śląskiego. Z czasem okazało się też, że dwudziestoosmioletni Jarocki od początku miał bardzo jasną wizję tego, jak, o czym, dla kogo i – przede wszystkim – po co chce robić teatr. Artysta bez oglądania się na wytyczne, lansowaną politykę repertuarową i mody, z uporem i wyczuciem realizował swoją wizję teatru otwartego na nowe prądy i ambitną dramaturgię współczesną.

W Katowicach, zawarty w spektaklu wyimaginowany obraz rzeczywistości manekinów, uznających istoty ludzkie za mniej od siebie doskonałe, nieforemne

¹⁷ Zob. P. Kitrasiewicz, *Jasiński i jego teatr...*, s. 9.

¹⁸ R. Jarocki, *Kogo szukał, czego chciał...*, s. 127.

¹⁹ Por. K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa 2009.

i pełne wad, a równocześnie nimi rządzące, pomyślany został jako krytyka obecnej w życiu społeczno-politycznym kraju hipokryzji i zakłamania. W prasie po premierze oficjalnie pisano, że *Bal manekinów* to ostra satyra na wielkich francuskich przemysłowców i będącej w kręgu ich wpływów marionetkowej socjaldemokracji, zwłaszcza że reżyser wbrew swojej późniejszej praktyce nie ingerował zbyt energicznie w strukturę tekstu.

Widowisko, zgodnie z intencjami autora, otwierała radosna atmosfera balu krawieckich manekinów w salonie „jednego z pierwszorzędných domów mody w Paryżu”. Manekinów, które w ciągu jednej nocy w roku mogły zrealizować swoje marzenia o wolności. Sam zabieg antropomorfizacji, nadania manekinom cech człowieka i ludzkich motywów postępowania, był dość znany i powszechnie eksploatowany zwłaszcza w bajkach dziecięcych, w których ożywione lalki i zabawki tworzyły swój własny oryginalny świat. Klasycznym tego przykładem jest m.in. *Dziadek do orzechów i Król Myszy* (*Nussknacker und Mausekönig*) niemieckiego poety i pisarza epoki romantyzmu Ernsta Teodora Amadeusa Hoffmanna. Poszukując dalszych analogii, możemy wskazać także na współczesnego Jasińskiego rosyjskiego współautora futurystycznych manifestów poetyckich Włodzimierza Majakowskiego, autora dramatów *Pluskwa* (1929) i o rok późniejszej *Łażni* (1930).

W sztuce Jasińskiego manekiny uważały się za istoty doskonalsze od ludzi, jakkolwiek skazane zostały przez nich na martwość. Świat ludzi, swobodnie poruszających się po pięknym i nieznanym im świecie, budził w nich zazdrość. Manekiny zazdrościły ludziom także posiadania głowy. Niestety, przypadek sprawił, że uroczystość balu manekinów została zakłócona. Atmosfera prysła z chwilą niespodziewanego nadejściem Leadera, przywódcy prawicowych syndykalistów, socjalisty i posła do parlamentu Paula Ribandela²⁰. Tenże pomylił manekina z kobietą i poszedł za nim prosto na bal. Pojawiający się niespodziewanie wśród manekinów żywy człowiek od początku stanowił dla nich poważne zagrożenie. Nie chcąc, by ktokolwiek dowiedział się o tym, że one żyją, zabiły go, ale mimo to jego bezgłowe ciało oddaliło się. W tej sytuacji manekiny, losując ściętą głowę, instalują ją na korpusie jednego z nich. Tenże po znalezieniu zaproszenia, skierowanego do ściętego Ribandela, udał się na bal zorganizowany przez właściciela fabryki samochodów Arnau, który pragnął przede wszystkim zażegnać grożący jego zakładom strajk. W tym celu starał się na wszelkie sposoby zjednać sobie przychylność manekina-Ribandela. Wspierały go w tym zarówno córka Angelika Arnau, jak i konkurent Ribandela pan Levesin i jego żona Solange. Brylujący w towarzystwie Leader-manekin niechętny wywołał skandal, przyłapany nieomal in flagranti z panią Levasin przez jej męża. Spoliczkowany, zmuszony został do pojedynku przygotowanego zgodnie z całym kodeksem postępowania honorowego. Niemal farsowy pojedynek z udziałem manekina w ostatniej chwili został wstrzymany przez pojawiającego się nagle bezgłowego Ribandela, któremu Leader-manekin z ulgą zwrócił głowę, a sam, sfrustrowany światem ludzi, uciekł.

²⁰ Powstały w XIX wieku w ramach ruchu robotniczego syndykalizm zakładał w walce proletariatu o jego prawa prymat celów ekonomicznych nad politycznymi. Zasadniczym narzędziem tej walki były związki zawodowe, a nie partie polityczne.

Wszystkie te wydarzenia związane z personifikacją manekinów, jak i zamianą człowieka w manekina, ukazane zostały jako zdarzenia realne, w których nie było nic niezwykłego. Manekin Ribandel przyjmowany był jako żywy Ribandel, a bezgłowy i żywy Ribandel traktowany był jako oszust. Służba widziała w nim przebierańca, który stracił głowę powracając z maskarady i nie może trafić do domu. Zasadniczy temat, jaki został wprowadzony za sprawą konfrontacji manekinów ze światem ludzkim, posłużył autorowi do zarysowania ostrej satyry obozu socjaldemokratów francuskich, znajdujących się w rękach rodzimych przemysłowców. W katowickim spektaklu towarzysze związkowi Lidera Ribandela nieoczekiwanie odbierani byli jako przedstawiciele współczesnych skorumpowanych polskich związkowców, będących przybudówką polityczną PZPR. W latach stalinowskiego terroru, lansując fałszywe hasła polityczne, wspierali oni bezwzględną eksploatację środowiska robotniczego. Mało tego, ponieważ przedstawiciele przemysłowców i kapitalistów, przez Jasińskiego ukazani jako niemoralni wyzyskiwacze, w Katowicach utożsamiani byli z aktualną elitą władzy politycznej. Hipokryzja tych ostatnich dopełniała ostatecznie tragikomiczny w swej wymowie satyryczny wydzźwięk całej groteski.

Warto pamiętać, że zaprezentowany obraz hipokryzji francuskich przemysłowców przez Jasińskiego pomyślany był jako próba usprawiedliwienia nieuchronnej konieczności zmian społeczno-politycznych i budowy nowego społeczeństwa komunistycznego. O potrzebie przebudowy niesprawiedliwego systemu mowa jest w końcowym monologu opuszczającego skompromitowane towarzystwo manekina, nawołującego do zniszczenia dotychczasowego kapitalistycznego świata. Tymczasem w Katowicach widownia nie tyle popierała ten apel, ile gorąco wspierała go, mając na myśli skompromitowane elity władzy politycznej i państwowej. Publiczność w ten sposób manifestowała chęć powrotu do utraconych wartości społeczeństwa demokratycznego, przy równoczesnej chęci zmiany istniejącego w Polsce systemu politycznego. Szczególnie mocno wybrzmiały głosy krytyczne wobec przedstawicieli władz związkowych. Dlatego na fali popaździernikowej odnowy widowisko z jednej strony odczytane zostało jako analiza postaw ludzi „rewolucji”, którzy zdradzili jej ideały i sprzeniewierzyli się jej zasadniczemu celom, a z drugiej jako obraz buntu tych, którzy dotychczas byli ubezwłasnowolnieni.

Podkreśliśmy, że artystyczne walory widowiska skutecznie wspierał syntetyczną scenografią Wiesław Lange, który całość widowiska skondensował do najistotniejszych znaków, odwołujących się do powszechnie znanych elementów wystawienictwa sklepowego. Przyjmując, że akcja toczy się w sklepie, posłużył się typowym materiałem reklamowym, a równocześnie w tle sceny, tworząc kontrapunkt dla manekinów, ustawił rycerza w zbroi z halabardą. Ten niemy świadek historii, nieobecny w didaskaliach tekstu, był w jego zamyśle nie tylko dodatkowym elementem dekoracyjnym, ale i wspomnieniem odległych epok oraz wzniosłych ideałów, symbolem utraconych przez współczesnych ogólnoludzkich wartości humanistycznych. Pustą scenę wypełniało jedynie kilka surowych foteli o konstrukcji rurowej i po lewej stronie zainstalowane wysokie, zajmujące całą wysokość sceny, podłużne okno oraz zawieszzone na drutach białe draperie – zasłony. Całość

uzupełniały schody prowadzące donikąd i nieduży podest, a po prawej stronie samodzielną stojącą konstrukcją, przypominającą drzwi wejściowe. Zgodny z charakterem sztuki teren akcji dopełniał autentyzm tkanin i nieliczne meble, uzupełnione kilkoma wiszącymi na tle jednostajnej bieli lampami. Komplet zabudowy uzupełniała ustawiona w tyle sceny żelazna konstrukcja z cienkich rurek. Zenobiusz Strzelecki słusznie zresztą zauważył:

Bal manekinów wydaje mi się scenograficznie szczególnie udany, bo element wystawiennictwa sklepowego wynika z charakteru sztuki: z terenu akcji i formy literackiej²¹.

Na prapremierę polską do Katowic niestety bała się przyjechać, mimo zaproszenia, Anna Berziń, żona Jasińskiego. Nie przyjechał także Mikołaj Gorczakow, który nie tylko był zaproszony, ale miał obowiązek podpisania dyplomu reżyserskiego, a dodatkowo w tym czasie w Polsce ukazało się tłumaczenie jego książki *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*²². Brat Jerzego Jarockiego sugerował, że:

Zwierzchność polityczna w Moskwie „odradzała” mu jednak wizytę w Polsce, niby pozostawiając ostatecznie decyzję do jego wyboru. W tej sytuacji Gorczakow zastanawiał się, czy wystawiać się na ryzyko kompromitacji wobec polskiego środowiska teatralnego, gdyby na pytania rozkołysanych w owym czasie polskich dziennikarzy odpowiadał drętwo i oficjalnie. Gdyby natomiast był szczery, otwarty i swobodny, to skompromitowałby się w oczach politruków z Moskwy. Doszedł zatem do wniosku – jak sądził Jurek – że w tej sytuacji najlepiej wymówić się od uczestnictwa w przedstawieniu dyplomowym w Polsce. Postanowił, że dyplom Jerzego Bogdanowicza podpisze po przejrzeniu przywiezionej mu do Moskwy dokumentacji tego spektaklu. I tak się stało²³.

Dodajmy, że w kwietniu 1958 roku utopił się w Dźubdze nad Morzem Czarnym, prawdopodobnie w wyniku ataku serca, w wieku sześćdziesięciu lat.

Opinie i zachowania krytyczne

Katowicka inscenizacja *Balu manekinów*, jak rzadko który spektakl, trafiła w swój czas i zyskała nieoczekiwany rezonans społeczny. I jakkolwiek sztuka nie podejmowała wielkich dylematów narodowych, niemniej wystawiona po raz pierwszy w 1957 roku miała nieoczekiwanie – wbrew intencji autora – charakter rozrachunkowy z epoką stalinowskiego terroru lat 1949–1956. Ze sceny padały słowa ostre i demaskatorskie, słowa prawdy o latach panującej niesprawiedliwości społecznej. I jakkolwiek akcja sztuki rozgrywała się w latach dwudziestych w Paryżu w środowisku przemysłowców i syndykalistów metalowców, to jednak mimo tego historycznego kostiumu w odbiorze społecznym dotyczyła niemal wyłącznie deprecjonowanego przez lata środowiska robotniczego i wykorzystujących w sposób bezwzględny jego pracę tzw. działaczy partyjnych i związkowych. Mimo, że zawarty w niej sarkazm, ironia i drwina, skierowane były w stronę przedstawicieli przemysłowców francuskich, to jednak najważniejszy motyw dotyczył lidera związkowców i jego dwóch działaczy. Ci ostatni byli przede wszystkim głównym obiektem satyry. Zdzisław Hierowski podkreślił, że entuzjazm widowni bu-

²¹ Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 488.

²² M. Gorczakow, *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, tł. z ros. A. Wierzbicki, Warszawa 1957.

²³ R. Jarocki, *Kogo szukał, czego chciał...*, s. 128–129.

dziła scena rozmowy dwóch delegatów robotniczych oczekujących na decyzję ich lidera w sprawie organizacji strajku, w trakcie której Delegat 1 (Jerzy Siwy) tłumaczył towarzyszowi (Zbislawowi Ichniowskiemu), że:

[...] za socjalizmu każdy faktycznie będzie miał taki fotel. Już teraz niektórzy mają. Najlepszy dowód, że do socjalizmu niedaleko. Ewolucja socjalna zawsze idzie z góry. Zanim dojdzie do dołów, musi przejść niemało czasu. Tylko pojedynczym gościom udaje się wyjść na jej spotkanie²⁴.

Podkreślmy, że zaprojektowane przez Langego fotele z metalowych rurek imitowały raczej proste wyściełane siedzenia w stylu art deco, niż wygodne i pompatyczne meble mieszczańskie epoki biedermeiera.

Entuzjazm widowni budziło ponadto stwierdzenie, że w państwie kapitalistycznym do awansu społecznego ludzi bogatych prowadzą szerokie i wygodne schody, natomiast proletariąt musi się przeciskać przez wąskie, kuchenne schody i tylko niektórym się to udaje. Postawa i skala wyznawanych przez delegatów robotniczych i Lidera wartości była zasadniczym nośnikiem kompromitacji obowiązującego nadal w Polsce systemu politycznego. Dlatego też, m.in. na fali popaździernikowej odnowy, widowisko z jednej strony odczytane zostało jako analiza postaw ludzi „rewolucji”, którzy zdradzili jej ideały i sprzeniewierzyli się jej zasadniczym celom, a z drugiej jako obraz buntu tych, którzy dotychczas byli ubezwłasnowolnieni. Zatem jednym słowem był to nie tylko dramat sceniczny, ale i przykład dramatu życia, opartego na zaakcentowaniu wybranych treści politycznych.

Doświadczony i ceniony w środowisku teatralnym Bolesław Surówka, doktor prawa i poliglota, a zarazem dziennikarz, felietonista i ceniony krytyk teatralny, piszący już w latach 1927–1939 pod pseudonimem Niejaki X w dzienniku Wojciecha Korfantego „Polonia”, ocenił, że w spektaklu szyderstwo w zasadzie dotyczy stosunków francuskich w latach dwudziestych, ale „odbija się ono rykoszetem, trudno dziś powiedzieć czy zamierzonym, czy nie zamierzonym przez autora – również o stosunki w innych krajach, i to... niekoniecznie kapitalistycznych”²⁵. Podobnie Krystyna Konopacka-Csala z entuzjazmem pisała:

Trzeba było słyszeć te salwy śmiechu i huragany braw, zrywające się co chwila w katowickim teatrze! Nie obeszło się nawet bez pełnych aprobaty okrzyków w rodzaju – „Racja” – „Słusznie” – „Dobrze mówi”. W czasie antraktów podnieceni widzowie cytowali kwestie, które padały przed chwilą ze sceny. [...] Satyra na karierowiczowskich „działaczy” francuskiej partii socjalistycznej nasuwała widzom wiele skojarzeń z dniem dzisiejszym²⁶.

Czołowy w tym czasie na Śląsku krytyk teatralny i literacki, a zarazem tłumacz i historyk literatury Zdzisław Hierowski stwierdził:

Ostrze tej zjadliwej groteski wymierzone jest przeciw światu kapitalistów i zdrajców klasy robotniczej, ale jej sens moralny jest znacznie szerszy, znacznie ogólniejszy. Dość powiedzieć, że są w tej sztuce sprzed blisko trzydziestu lat miejsca, które brzmią nad wyraz aktualnie²⁷.

²⁴ B. Jasiński, *Bal manekinów*, „Dialog” 1957, nr 6, s. 36.

²⁵ B. Surówka, „*Bal manekinów*” Brunona Jasińskiego, „Dziennik Zachodni” 1957, nr 221, s. 3.

²⁶ K. Konopacka-Csala, *Śląskie spotkania z Melpomeną*, „Odra” 1957, nr 6/7, s. 26.

²⁷ Z. Hierowski, *Do czego ludziom potrzebne są głowy?*, „Panorama” 1957, nr 39, s. 6.

Równocześnie Hierowski zwrócił uwagę na trudny z punktu widzenia politycznego problem obciążenia głowy działacza związkowego i przywłaszczenia jej sobie przez jednego ze zbuntowanych uczestników tajnego balu manekinów. Dodajmy, o czym krytykowi trudno było w tamtym czasie pisać, mogło to być sugestią wprost potrzeby zmiany istniejącej w kraju ekipy władzy drogą fizycznej przemocy. W innej bowiem, znacznie obszerniejszej relacji z premiery na łamach rozrachunkowych „Przemian” dodał:

Bal manekinów uderza nie tylko w zdecydowanych wrogów klasy robotniczej, ale z równą siłą uderza w tych, którzy oszukują proletariat. Są w tej sztuce kwestie, które odczuwamy dzisiaj jak cios wymierzony prosto w te zjawiska, które w latach minionych były wypaczeniem idei socjalizmu i sprzeniewierzeniem się jej zasadniczym celom²⁸.

Z niejaką rezerwą, ale i tak pozytywnie o spektaklu pisał nawet Jan Alfred Szczepański, podpisujący swoje teksty pseudonimem Jaszcz. Współpracownik „Teatru” i „Trybuny Ludu”, literat, publicysta, krytyk teatralny i filmowy, w oficjalnym organie rządzącej w kraju partii zwracał uwagę na to, że wystawiona starannie sztuka jest:

[...] hołdem należnym pamięci wybitnego poety, którego twórczość przywracamy obecnie tradycji narodowej. Sztuka udowadnia swą sceniczność i cieszy się powodzeniem. [...] „Bal manekinów” to raczej pół scenariusz pół skecz. [...] To jakby plakatowa agitka, napisana pod wyraźnym wpływem groteskowych pomysłów scenicznych Majakowskiego i biomechaniki teatru Meyerholda²⁹.

Jaszcz podkreślając, że akt I był „świetnym teatrem ekspresjonistycznym”, równocześnie zwrócił uwagę na dialog dwóch delegatów partyjnych w akcie drugim, w trakcie którego Jasiński „przekształcił żart sceniczny i kabaretową kpinę w ostrą satyrę polityczną na oportunistów socjaldemokratów i ich konszachty z burżuazją, na cynizm bonzów związkowych”³⁰.

Jarocki w grotesce Jasińskiego, dotyczącej nabrzmiałych w latach dwudziestych i trzydziestych we Francji spraw społecznych, dostrzegł szereg aktualnych w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i nieopisanych dotychczas aktualnych spraw polskich. Obrął więc sobie za punkt honoru wystawienie niegranego w Rosji i w Polsce tekstu.

Krystyna Konopacka-Csala przewidując głosy krytyki, próbowała bronić idei widowiska, która jej zdaniem „demaskuje pewną kategorię ludzi. Łapownicy, tępaki, snobi, dzierzymordy i karierowicze kupczący wzniosłymi sloganami, nie są wyłączną własnością Polski międzywojennej”³¹. Recenzentka niejako przewidziała to, co wiosną 1958 roku miało miejsce, kiedy spektakl pokazany został w Warszawie. Na widowni zasiadł wtedy przebywający w Polsce minister kultury ZSRR Mikołaj Michajłow wraz ze swoim otoczeniem i towarzyszącym mu polskim ministrem kultury Karolem Kurylukiem. Ów minister sowiecki w okresie od 28 marca 1954 do 8 maja 1955 roku pełnił funkcję nadzwyczajnego i pełnomocnego

²⁸ Z. Hierowski, *Bal manekinów*, „Przemiany” 1957, nr 40, s. 6.

²⁹ Jaszcz [J. A. Szczepański], *Przypomniana sztuka Jasińskiego*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 303, s. 6.

³⁰ Tamże.

³¹ Cyt. za E. Konieczna, *Jerzy Jarocki. Biografia*, Kraków 2018, s. 19.

posła ZSRR w Polsce. Niestety, inscenizacja Jarockiego zdecydowanie nie spodobała się zarówno jemu, jak i towarzyszącym mu Rosjanom. Na znak protestu demonstracyjnie opuścił teatr. Kuryluk zignorował to i pozostał na widowni do końca³².

Starannie zrealizowany przez zespół Teatru Śląskiego *Bal manekinów* swój sukces zawdzięczał przede wszystkim wytężonej zespołowej pracy wszystkich aktorów oraz walorom satyrycznym, wśród których dominowała drwina i ironia. To one po latach jałowego socrealizmu były jak świeży powiew wiatru³³.

Aktorzy!

Mówiąc o zgodnej pracy zespołowej, podkreślmy, że w 1957 roku zespół Teatru Śląskiego nie był jednorodny. Grało tu jeszcze sporo aktorów, którzy przesiedleni zostali z Bronisławem Dąbrowskim ze Lwowa w 1945 roku i to oni nadawali ton całości. Jarocki w rozmowie z Andrzejem Wanatem przyznał, że był to trudny do prowadzenia zespół, obciążony dramatycznymi osobistymi doświadczeniami ludzi skazanych wbrew ich woli na stałą egzystencję w środowisku znacznie uboższym artystycznie i posiadającym w stosunku do Lwowa skromną tradycję teatru polskiego. Ponadto tekst Jasieńskiego wymagał nie tylko nowatorskich rozwiązań inscenizacyjnych, ale także niestandardowych i nierealistycznych form prezentacji. Zafascynowany teoriami teatru Meyerholda i dramaturgią polskiej międzywojennej awangardy, młody reżyser od początku był bardzo wymagający. Posiadał ponadto niezwykłą umiejętność odnajdywania nowych i adekwatnych środków teatralnego wyrazu dla oddania atmosfery inscenizowanego tekstu. A sprawa nie była łatwa. Konieczność ukazania narastających w miarę rozwoju akcji sytuacji parodystycznych, wzmacnianych zawartą w tekście ironią i drwiną, eliminowała tradycyjną psychologię postaci. Zaproponowana przez Wyszomirskiego (po konsultacji z Jarockim) obsada widowiska była trafna, jakkolwiek sięgała do niemal wszystkich liczących się grup, posiadających odmienne tradycje i artystyczne doświadczenia. Reżyser na próby przychodził zazwyczaj z jasno określoną wizją każdej sceny, potrafił zatem zintegrować ten zróżnicowany zespół. Na szczęście jeśli nawet Wyszomirski sporadycznie nalegał na jakieś rozwiązanie którejs z scen, to zaprzyjaźniony ze swoim dyrektorem debiutant po czasie ustępował.

Spektakl nie posiadał szczególnie olśniewających ról. Nie w tym tkwiła jego siła i niezwykłość. Szczęśliwym trafem postaci posła do parlamentu Paula Ribandela i w jednej osobie Leadera-manekina, w wykonaniu Bolesława Smeli, były na tyle przekonujące, że gra aktora wzbudziła powszechne uznanie krytyki. Tym samym można przyjąć, że intencje reżysera zostały trafnie ukazane. Smela był akto-

³² K. Konopacka-Csala, *Śląskie spotkania z Melpomeną*, „Odra” 1957, nr 6/7, s. 26.

³³ O przedstawieniu pisali: K. Byelin, „Express Wieczorny” 1957, nr 284, s. 6; J. Czuliński, „Żołnierz Wolności” 1957, nr 284, s. 3; J. Falkowski, A. Kurzyńska, „Walka Młodych” 1957, nr 19 (130), s. 5; J. P. Gawlik, „Divadlo” 1957, nr 12, s. 1037–1039; tenże, „Słowo Tygodnia” 1957, nr 37 (39), s. 3; tenże, „Życie Literackie” 1957, nr 40, s. 9; A. Grodzicki, „Życie Warszawy” 1957, nr 282, s. 6; J. Lau, „Kurier Polski” 1957, nr 41, s. 6; W. Szewczyk, „Trybuna Robotnicza” 1957, nr 217, s. 3; R. Szydłowski, „Trybuna Literacka” 1957, nr 5, s.3; J. Żytomirski, „Teatr i Film” 1957, nr 11, s. 4.

rem charakterystycznym, w sile wieku (rocznik 1919). W scenach, gdy odtwarzał postać ludzką, wyróżniał się typowymi dla działaczy związkowych cechami zarówno fizjonomii osobistej, jak i środowiska ówczesnych tzw. działaczy społecznych. Jego ruchy i gesty przybierały z kolei charakter mechaniczny w chwili prezentacji postaci manekina.

Pośród aktorów przesiedlonych w 1945 roku z zespołem Państwowego Polskiego Teatru Dramatycznego ze Lwowa do Katowic, w widowisku udział brali m.in.: Władysław Brochwicz³⁴ w roli właściciela fabryki samochodów Arnaux i jego rówieśnik Piotr Połoński jako przemysłowy konkurent i właściciel fabryki samochodów Levasin³⁵. Obaj tworzyli, zdaniem Jaszczka, „parodystycznie i groteskowo ujęty świat mężczyzn – milionerów i ich sprzedajnych kobiet”³⁶. Zdaniem krytyka, w scenach tych był to dobry realistyczny teatr, jakkolwiek zabarwiony akcentami karykaturalnymi. Widoczne były one zwłaszcza w wykonaniu postaci żony fabrykanta Levasin (Solange Levasin), którą grała utalentowana, szczególnie doceniana przez Jarockiego, przedwcześnie zmarła Irena Tomaszewska³⁷ i postaci córki Angeliki Arnaux w wykonaniu Danuty Bleicherówny³⁸, późniejszej założycielki Teatru Nowego w Zabrze. Bolesław Surówka o ich rolach pisał: „Ukazały nam dwa fantastyczne wielkoświatowe «kociaki», idealnie rozwydrzone i idealnie samiczkowe”³⁹.

Z grona pozostałych w Teatrze Śląskim lwowiaków w przedstawieniu udział brali: w roli Delegata 2 i Manekina Męskiego 5 – Zbysław Ichniowski, występujący w teatrze lwowskim pod nazwiskiem Zbysław Pelc-Ichniowski oraz Jerzy Bielecki – Manekin Męski 6 i jego żona Janina Burke-Bielecka – Manekin Damski 2⁴⁰. Ta ostatnia w latach 1944–1945 była słuchaczką studia dramatycznego, działającego przy Polskim Teatrze Dramatycznym we Lwowie pod kierunkiem Aleksandra Bardiniego i w 1945 roku z zespołem lwowskim przybyła do Katowic. Rolę Manekina Damskiego 3 odtwarzała także aktorka lwowska Michalina Dąbrowska⁴¹.

Osobną grupę tworzyli uzdolnieni trzydziestolatkowie, wśród których byli m.in.: wspomniana Danuta Bleicherówna i Jerzy Siwy⁴², a także absolwenci wojennych katowickich studiów teatralnych: Stanisław Brudny, uzdolniony ak-

³⁴ Władysław Brochwicz (1901–1958), przed wojną aktor teatru lwowskiego i w jednym sezonie teatru katowickiego. Po wojnie do końca życia występował w Teatrze Śląskim.

³⁵ Piotr Połoński (1901–1979), przed wojną aktor teatrów lwowskiego i wileńskiego. W Katowicach występował do 1971 roku.

³⁶ Jaszcz [J. A. Szczepański], *Przypomniana sztuka...*, s. 6.

³⁷ Irena Tomaszewska (1911–1963) już w latach 1937–1938 brała udział w objazdach „Reduty” i występowała w Warsztatach Teatralnych PIST-u w Warszawie. W 1944 roku znalazła się we Lwowie, brała udział w konspiracyjnych przedstawieniach teatralnych i w 1945 roku przesiedlona została do Katowic z zespołem teatru lwowskiego, gdzie do śmierci występowała na scenie Teatru Śląskiego.

³⁸ Danuta Bleicherówna, zamężna Juraszczyk (1922–1987), aktorka, reżyser, dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Nowego w Zabrze w latach 1959–1963.

³⁹ B. Surówka: „*Bal manekinów*”..., s. 3.

⁴⁰ Zbysław Pelc-Ichniowski (1912–1969), Jerzy Bielecki (1922–2010), Janina Burke-Bielecka (1918–1982).

⁴¹ Michalina Dąbrowska (1906–2004).

⁴² Jerzy Siwy (1921–1983), polski aktor teatralny i filmowy, reżyser.

tor charakterystyczny Teatru Śląskiego⁴³, Jan Klemens, późniejszy wieloletni zasłużony aktor i dyrektor artystyczny Teatru Zagłębia w Sosnowcu oraz Wincenty Grabarczyk, aktor i dyrektor artystyczny Teatru Nowego w Zabrze⁴⁴. Absolwentką pierwszego powojennego katowickiego Studia Dramatycznego była Halina Piłatówna, aktorka Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (1947–1958) oraz Teatru Nowego w Zabrze (1959–1993).

Jedynym w tym gronie aktorem z gruntu katowickim, doświadczeniem swoim sięgającym lat przedwojennych, był Władysław Przebiński. Od 1935 roku do wybuchu II wojny światowej był aktorem Teatru Polskiego w Katowicach (następnie Teatru im. Wyspiańskiego). Po wojnie powrócił na Śląsk w 1945 roku i pracował tu do końca życia. Z kolei pozostałe grono kilkudziesięciu uzdolnionych aktorów, w wyniku intensywnych prób, stworzyło zespół świadomy wyznaczonego przez reżysera celu. Jego okazały skład stawiał przed debiutującym reżyserem spore trudności. Samych tylko męskich manekinów występowało dwanaście, z kolei damskich było siedem. W grupie tej znajdujemy m. in. Sabinę Chromińską i Michała Leśniaka, małżeństwo legitymujące się doświadczeniem zdobytym zarówno w zespole Teatru Wojska Polskiego, jak i teatrze jenieckim w Murnau. Z tradycji teatru wojskowego wywodził się ponadto Władysław Kornak, a w zespole odnajdujemy ponadto m. in. Krystynę Tworkowską, Ewę Żylankę, Wojciecha Standełło oraz Władysława Głąbika i Florianą Drobnika.

Spektakl nie był utrzymany w jednorodnej stylistyce. Krytycy podkreślali, że „pomieszano też zgrabnie realizm niektórych scen z przemiłą absurdalnością innych. Zwłaszcza scena pojedynku była w tym względzie prawdziwą perełką groteskowego humoru”⁴⁵ z udziałem Stanisława Kossowskiego w roli Komisarza Policji.

Jarocki na wstępie swojej kariery artystycznej wpisał się w rozrachunkową myśl przewodnią dykcji Wyszomirskiego, realizowaną z sukcesem w latach 1956–1959 przez teatr w ostrej konfrontacji z socrealistyczną polityką kulturalną partii. Nie dziwi zatem łącząca obu artystów nić wzajemnej sympatii i elementy przyjaźni. *Bal manekinów*, będąc opowieścią o ludzkim ubezwłasnowolnieniu i możliwości jego przewyciężenia, prezentowany był 44 razy przy pełnych kompletach widowni na równi z głośnymi w tym czasie widowiskami Wyszomirskiego: *Śmiercią Dantona* G. Buchnera i *Wyzwoleniem* S. Wyspiańskiego. W konsekwencji, zarysowany przez dyrektora Teatru Śląskiego na nowy sezonu 1958/59 plan repertuarowy, był już w znacznym stopniu wypadkową pozycji zaplanowanych także dla Jarockiego.

⁴³ Stanisław Brudny w 1953 roku ukończył Studium Aktorskie przy Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach i grał tam w latach 1951–1972, potem był aktorem Teatru Studio w Warszawie.

⁴⁴ Był absolwentem katowickiego Studia Dramatycznego z 1953 r., skąd po sześciu latach przeszedł do tworzącego się Teatru Nowego w Zabrze.

⁴⁵ B. Surówka: „*Bal manekinów*”..., s. 3.

Bibliografia

- Gorczałow Mikołaj (1957), *Lekcje reżyserskie Stanisławskiego*, tł. z ros. Andrzej Wierzbicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hierowski Zbigniew (1957), *Bal manekinów*, „Przemiany”, nr 40, s. 6.
- Hierowski Zbigniew (1957), *Do czego ludziom potrzebne są głowy?*, „Panorama”, nr 39, s. 6.
- Jarocki Jerzy (2007), *Debiutuj i daj debiutować innym*, rozm. A. R. Burzyńska, [w:] *Reżyser. 50 lat twórczości Jerzego Jarockiego*, red. T. Kubikowski, P. Płoski, Warszawa: Teatr Narodowy, s. 9–20.
- Jarocki Jerzy (1992), *Wybory i przypadki*, rozm. A. Wanat, „Teatr”, nr 2, s. 5–21.
- Jarocki Robert (2006), *Kogo szukał, czego chciał. Rzecz o Jerzym Jarockim*, Warszawa: Warszawskie Wyd. Literackie MUZA.
- Б. Ясенский (1931), *Бал манекенов. Пьеса в 3 актах*, предисл. А. Луначарский, Москва – Ленинград: ГИХЛ.
- Jasiński Bruno (1957), *Bal manekinów. Sztuka w 3 aktach*, przyg. do druku Anatol Stern, „Dialog”, nr 16, s. 17–50.
- Jaworski Krzysztof (2009), *Dandys. Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa: Iskry.
- Kitrasiewicz Piotr (2006), *Jasiński i jego teatr*, [w:] B. Jasiński, *Bal manekinów*, Warszawa: Jirafa Roja, s. 7–14.
- Kolesnikoff Nina (1982), *Bruno Jasiński. His Evolution from futurism to socialist realism*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Konieczna Elżbieta (2018), *Jerzy Jarocki. Biografia*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Konopacka-Csała Krystyna (1957), *Śląskie spotkania z Melpomeną*, „Odra”, nr 6/7, s. 26.
- Krzychylkiewicz Agata (2006), *The grotesque in the works of Bruno Jasiński*, European University Studies, Series XVI Slavonic Languages and Literatures Vol. 76, Bern [i in.]: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Strzelecki Zenobiusz (1963), *Polska plastyka teatralna*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Surówka Bolesław (1957), „*Bal manekinów*” Brunona Jasińskiego, „Dziennik Zachodni”, nr 221, s. 3.
- [Szczepański Jan Alfred] Jaszcz (1957), *Przypomniana sztuka Jasińskiego*, „Trybuna Ludu”, nr 303, s. 6.

Katowice's Mannequins' Ball

Summary

The article describes the Polish first performance of Bruno Jasiński's play *The Mannequins' Ball* (20th July 1957), which was one of the most important performances of the Silesian Theater in Katowice under the direction of Józef Wyszomirski, and the diploma work and

debut of the outstanding playwright Jerzy Jarocki. The author presents the history of the work's creation, the history of the Polish first performance and places it in the socio-political life of Poland and the Katowice Voivodeship at that time. The voices of the critics illustrate the extraordinary and unexpected social resonance of this important performance in the history of the Silesian Theater.

Keywords

The Mannequins' Ball, Bruno Jasiński, Jerzy Jarocki, The Silesian Theater, first performance

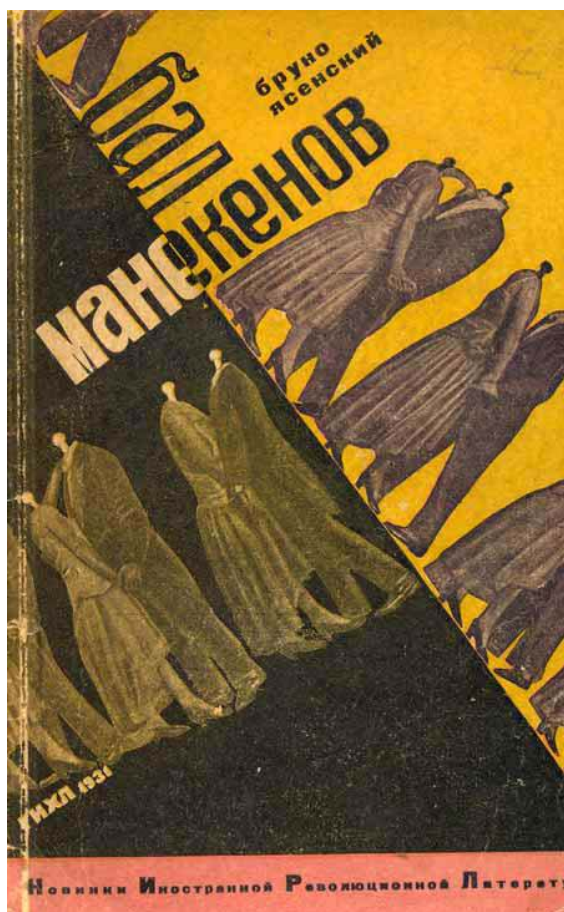
Der Kattowitzer Ball der Puppen

Zusammenfassung

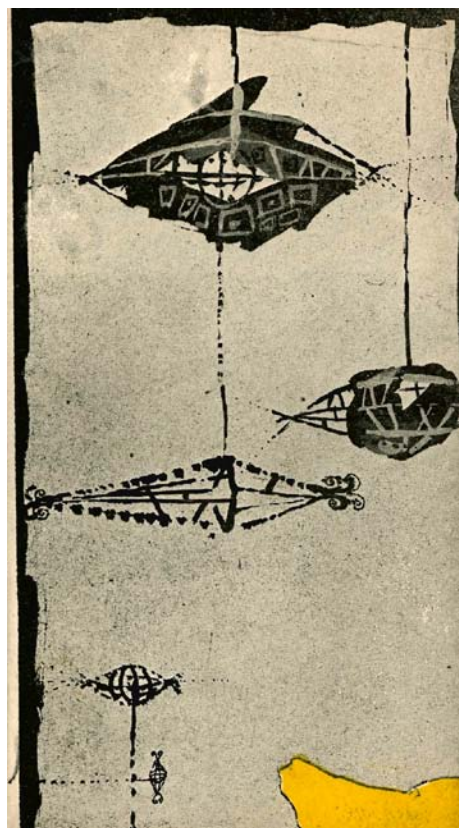
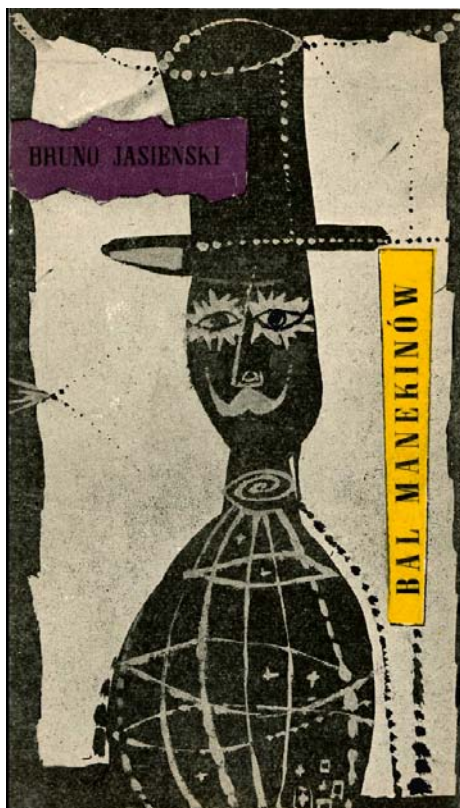
Der Artikel beschreibt die polnische Erstaufführung von Bruno Jasińskis Stück *Ball der Puppen* (20. Juli 1957), das eine der wichtigsten Aufführungen des Schlesischen Theaters in Katowice unter der Leitung von Józef Wyszomirski und das Diplomwerk und Debüt des herausragenden Dramatikers Jerzy Jarocki war. Der Autor präsentiert die Entstehungsgeschichte des Werkes, die Geschichte der polnischen Erstaufführung und verortet sie im gesellschaftspolitischen Leben der damaligen Polen und der Woiwodschaft Katowice. Die Stimmen der Kritik zeigen die außergewöhnliche und unerwartete soziale Resonanz, die diese wichtige Aufführung in der Geschichte des Schlesischen Theaters erhalten hat.

Schlüsselwörter

Ball der Puppen, Bruno Jasiński, Jerzy Jarocki, Schlesisches Theater, Erstaufführung



Portret Brunona Jasińskiego z lat trzydziestych
oraz pierwsze wydanie *Balu manekinów* (Moskwa, Leningrad 1931)



Okładka programu z prapremiery *Balu manekinów*,
projekt scenografa przedstawienia Wiesława Langego

TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO



bruno jasiński

BAL MANEKINÓW

sztuka w 3 aktach opracowanie polskie: anatol stern

danuta bleicherówna, sabina chromińska, elwira dołińska, michalina dąbrowska, mirosława krawczykówna, irena tomaszewska, krystyna tworkowska, zofia wicińska, ewa zylanka, jerzy bielecki, władysław brochwicz, stanisław kornak, stanisław kossowski, stefan leński, zbisław ichtniowski, jan klemens, władysław kornak, stanisław kossowski, stefan leński, michał leśniak, piotr połoński, alexander polek, władysław przebiński, bolesław smela, jerzy siwy, wojciech standello, zygmun wilczkowski

scenografia: **wiesław lange**
choreografia: **tadeusz burke**

reżyseria: **jerzy jarocki**
muzyka: **wojciech kilar**

prapremiera
niedziela 21.VII.57

kasa teatru czynna
od godz. 14-19 tel. 310-60

poątek przedstawienia
godz. **19⁰⁰**

kierownik artystyczny
józef wyszomirski

PAŃSTWOWY TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO – KATOWICE
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY JÓZEF WYSZOMIRSKI

BRUNO JASIEŃSKI
BAL MANEKINÓW

sztuka w trzech aktach
Opracowanie polskie: ANATOL STERN

OBSADA:

Paul Ribandel poseł do parlamentu	Bolesław SMELA	Komisarz Policji	Stanisław KOSSOWSKI
Arnaud, właściciel fabryki samochodów	Władysław BROCHWICZ	Manekin męski 1	Wincenty GRABARCZYK
Angelika Arnaud, jego córka	Danuta BLEICHERÓWNA	Manekin męski 2	Stanisław BRUDNY
Levasin, właściciel wielkiej fabryk sam.	Piotr POŁOŃSKI	Manekin męski 3	Jerzy SIWY
Solange Levasin, jego żona	Irena TOMASZEWSKA	Manekin męski 4	Wojciech STANDEŁŁO
Devegnard, bankier	Władysław KORNAK	Manekin męski 5	Zbisław ICHNIOWSKI
Delegat 1	Jerzy SIWY	Manekin męski 6	Jerzy BIELECKI
Delegat 2	Zbisław ICHNIOWSKI	Manekin męski 7	Władysław GŁĄBIK
Pan 1	Stefan LENSKI	Manekin męski 8	Stefan LENSKI
Pan 2	Jerzy BIELECKI	Manekin męski 9	Władysław PRZEBIŃSKI
Pan 3	Władysław GŁĄBIK	Manekin męski 10	Florian DROBNIK
Pan 4	Stanisław BRUDNY	Manekin męski 11	Stanisław KOSSOWSKI
Pan 5	Florian DROBNIK	Manekin męski w zbroi	Miśka LESNIAK
Pan 6	Władysław PRZEBIŃSKI	Manekin damski 1	Jerzy POŁOŃSKI
Lokaj 1	Stanisław KOSSOWSKI	Manekin damski 2	Krystyna TWORKOWSKA
Lokaj 2	Jan KLEMENS	Manekin damski 3	Jantina BURKE
	Miśka LESNIAK	Manekin damski 4	Michalina DĄBROWSKA
		Manekin damski 5	Ewa ZYLANKA
		Manekin damski 6	Danuta MORAWKA
		Manekin damski 7	Sabina CHROMIŃSKA
			Halina PIŁATOWNA

Scenografia:
WIESŁAW LANGE

Choreografia:
TADEUSZ BURKE

Muzyka:
WOJCIECH KILAR

Reżyseria:
JERZY JAROCKI

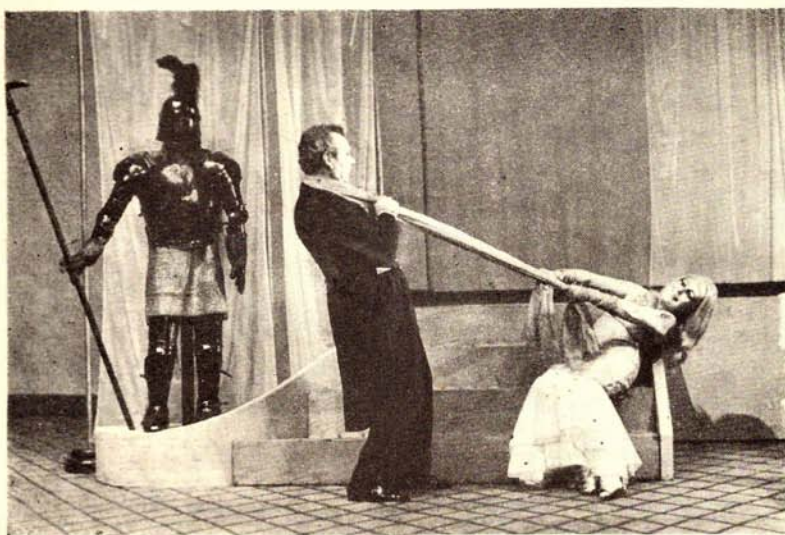
Inspekcja — Felicja GABRIEL; kontrola tekstu — Maria WRÓBEL-CZASZKOWSKA; kierownik techniczny — Jędrzej JAROSIEWICZ; prace perukarskie — Paweł GRABOWSKI; kostiumy męskie wykonano pod kierunkiem — Michała WALCZAKA; damskie pod kierunkiem — Małgorzaty KUCIEŁOWEJ; główna kroszyna — Irena NOWAKOWA; kierownik oświetleniowy — Jan KRZYZEL; kierownik sceny — Franciszek KOBYLARZ; dekoracje malowane pod nadzorem — Antoniego UNDEROWICZA; wykonano pod kierunkiem — Szczepana ROMANA; praca modelarska — Stanisław MOZEJKO; tapicernicy — Jerzy RAJWA; kierownik ślubny — Stanisław BACZYŃSKI; kierownik pracowni szewskiej — Bernard MALINOWSKI.

Premiera 21. lipca 1957 r.

Afisz prapremiery *Balu manekinów*
oraz obsada i pozostali twórcy przedstawienia (fragment z programu)

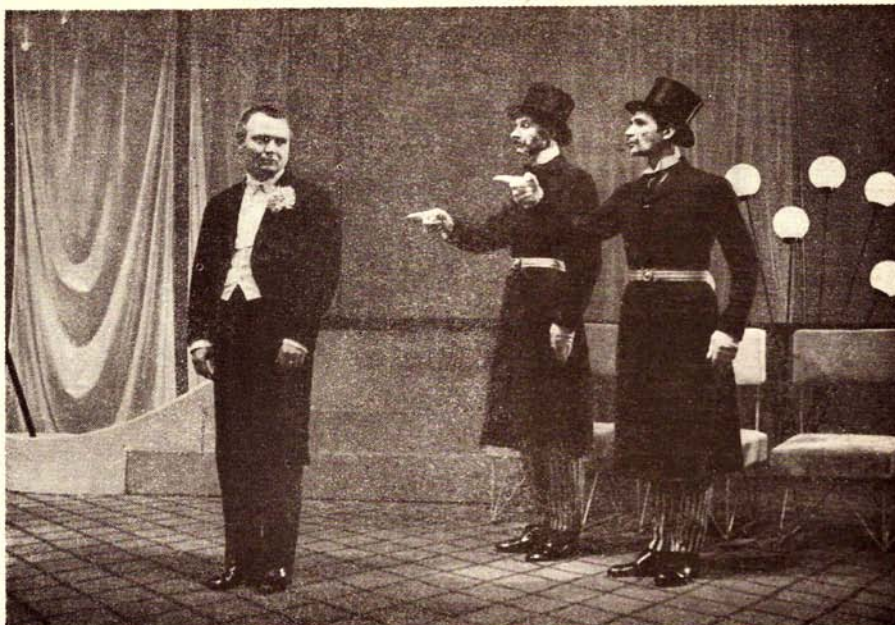


MANEKIN MĘSKI 2 A co zrobimy z głową?
MANEKINY Słusznie. Głowa! Co zrobimy z głową!
(Manekin męski 2 — Stanisław Brudny)



ANGELIKA Jaki pan dziwny! Z pewnością kobiety musiały się panu strasznie znudzić?
MANEKIN LEADER Kobiety? Mnie? Ależ nie, skądże?
(Angelika — Danuta Bleicherówna, Manekin Leader — Bolesław Smela)

Fotografie Bronisława Stapińskiego z prapremiery *Balu manekinów* zamieszczone w czasopiśmie „Dialog” 1957, nr 9



MANEKIN LEADER Co!? Mam wyrazić zgodę na to, aby pan Levasin strzelał do mnie? Ani myślę!
(Manekin Leader — Boleśław Smela, Pan 1 — Stefan Lenski, Pan 2 — Jerzy Bielecki)



MANEKIN W ZBROI Tss! Dokąd idziesz? Zwariowałeś? Zabłądziłeś, czy co? Tu ludzie mieszkają. Zmiataj prędzej, bo zauważą.
(Manekin w zbroi — Aleksander Polek)

Fotografie Bronisława Stapińskiego z prapremiery *Balu manekinów* zamieszczone w czasopiśmie „Dialog” 1957, nr 9

DO CZEGO LUDZIOM? POTRZEBNE SĄ GŁOWY!



Podczas gdy poseł Ribandei, pozbawiony głowy przez zbuntowane (i rozba-
wione) manekiny, błąka się, nie mogąc trafić na bal do pana Amaux, mane-
kin nr 1 próbuje go wyręczyć i jako przywódcę Francuskiej Partii Socjalistycznej,
i jako ulubienca kobiet. Warto dodać, że Jasiński w toku zabiegów dwóch
pań o względy pana posła przewidział nawet coś w rodzaju strip-teasu.
Na zdjęciu krena Tomaszewska (Solange Levasin), Bolesław Smela i Danuta
Bleicherówna (Angelika Amaux). Te dwie panie zdolne są do wszystkiego.

Recenzja Zdzisława Hierowskiego z prapremiery *Balu manekinów*
(„Panorama” 1957, nr 39) ze zdjęciami Bronisława Stapińskiego

Oto jest pytanie, na które postanowił dać odpowiedź Bruno Jasieński w sztuce „Bal manekinów”, wystawionej po raz pierwszy w Polsce przez Teatr Śląski w Katowicach w dwa lata po rehabilitacji pisarza, a w osiemnaście lat po jego śmierci, która nastąpiła w drodze na zesłanie w r. 1939.

Odpowiedź jest dla rodzaju ludzkiego naprawdę niepochlebna. Przekonujemy się o tym na przykładzie niezwykłych perypetii krawieckiego manekina, który dzięki zbiegowi okoliczności znalazł się w posiadaniu głowy pana posła Ribandel i przez kilka godzin zmuszony był odgrywać jego rolę na balu u pana Arnaux. Doznał tam wrażeń tak niezwykłych i silnych, że w końcu wołał zrezygnować z dobrodziejstwa posiadania tego „guza, który ludzie noszą na ramionach” i oddał go jego prawowitemu właścicielowi. Ale przedtem jeszcze, w jednej jedynej chwili, kiedy spróbował uczynić z owej głowy prawdziwie ludzki użytek, narobił takiego zamieszania w światku różnych kanalii, że zarówno „leader” robotników jak panowie fabrykanci samochodów niełatwo wybrną z tego galimatiasu.

Gdybyśmy chcieli szukać dla „Balu manekinów” jakichś analogii i porównań, trzeba by chyba wskazać na równie śmiałe i oryginalne w pomysłach, równie ostre w swej satyrze sztuki Majakowskiego „Pluskwa” i „Łażnia”. Ostrze tej zjadliwej groteski wymierzone jest przeciw światu kapitalistów i zdrajcom klasy robotniczej, ale jej sens moralny jest znacznie szerszy, znacznie ogólniejszy. Dość powiedzieć, że są w tej sztuce sprzed blisko trzydziestu lat miejsca, które brzmią nad wyraz aktualnie. A rzecz jest tym ciekawsza dla miłośników dobrego, nowoczesnego teatru, że owa aktualność występuje w oprawie świetnych sytuacji scenicznych i znakomitego dialogu.

Prapremiera „Balu manekinów” w Katowicach jest bez wątpienia wydarzeniem teatralnym, które umacnia dobre imię Teatru Śląskiego. Jako przedstawienie jest tym ciekawsza, że stanowi debiut sceniczny młodego reżysera, wychowanka Instytutu Teatralnego w Leningradzie, Jerzego Jarockiego, który w pierwszej swojej pracy reżyserskiej stworzył przedstawienie zupełnie niepodobne do tego, czym raczyli nas dotąd inni absolwenci radzieckich uczelni teatralnych. Toteż dobrze się stało, że Teatr Śląski, który miał odwagę umożliwić mu tę pierwszą pracę reżyserską po powrocie ze studiów, pozyskał go na stałe. Egzamin był trudny, więc tym więcej można z niego wysnuć nadziei na przyszłość.

ZDZISŁAW HIEROWSKI

ZDJĘCIA: BRONISŁAW STAPIŃSKI



Jedna z najlepszych scen sztuki: rozmowa dwóch delegatów robotniczych w oczekiwaniu na decyzje lidera. Delegat 1 (Jerzy Siwry) poucza nieświadomionego towarzysza (Zbysław Ichniowski): „Za socjalizmem każdy faktycznie będzie miał taki fotel. Już teraz niektórzy mają. Najlepszy dowód, że do socjalizmu niedaleko. Ewolucja społeczna zawsze idzie z góry. Zanim dojdzie do dołów musi przejść niemало czasu. Tylko pojedynczym gościom udaje się wybiec na jej spotkanie”... itd. Warto tego posłuchać.

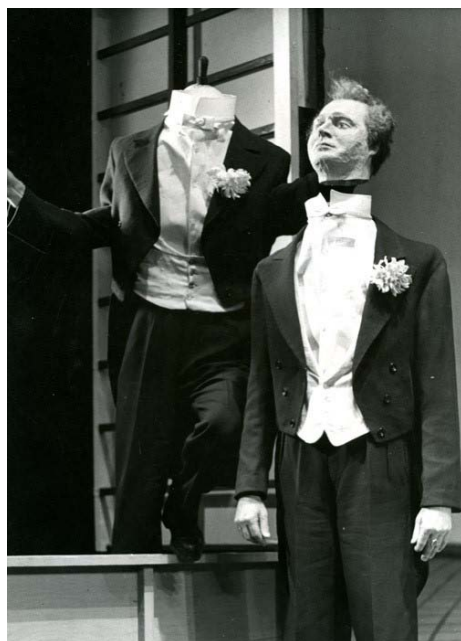


Skrócony o głowę poseł Ribandel mimo oporu manekina w zbroi, który bierze go za kolegę, dostaje się jednak na bal u pana Arnaux, gdzie tymczasem manekin z jego głową i portfelem zdążył już nawrócić tegoż pawa. Odzyska swoją stratę i będzie mógł kontynuować swoją „owocną działalność”. A może za chwilę zginie od strzału pana Lewasza! To już jest jednak nieważne, jego miejsce na pewno zajmą inni.

Recenzja Zdzisława Hierowskiego z prapremiery *Balu manekinów* („Panorama” 1957, nr 39) ze zdjęciami Bronisława Stapińskiego



Fotografie Bronisława Stapińskiego z prapremiery *Balu manekinów*
(źródło: Archiwum Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego)



Fotografie Bronisława Stapińskiego z prapremiery *Balu manekinów*
(źródło: Archiwum Teatru Śląskiego im. S. Wyspiańskiego)