TEATR STUDYJNY '83
im. Juliana Tuwima

90-509 Łódź, ul. Kopernika 8

PRZEDSTAWIENIE DYPLOMOWE IV ROKU
WYDZIAŁU AKTORSKIEGO
PWSFTviT W ŁODZI
Rok akademicki 1983/84

Bruno Jasieński

BAL MANEKINÓW

PREMIERA — GRUDZIEŃ 1983

Dziekan Wydziału Aktorskiego
doc. JAN MACHULSKI

Bruno Jasieński

BAL MANEKINÓW

reżyseria: **BOGDAN MICHALIK**
scenografia: **GRZEGORZ MAŁECKI**
muzyka: **ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI**
plastyka ruchu scenicznego: **JAN PIECZURO**

obsada:

Paul Ribaudel	JANUSZ SADOWSKI (rok III)
Pan Arnaux	JACEK KAWALEC ARNOLD PUJSZA
Devignard	JACEK KAWALEC ARNOLD PUJSZA
Angelika Arnaux	ADRIANNA BIEDRZYŃSKA
Pan Levasin	BOGDAN ŁAŃKO
Solange Levasin	MAGDALENA MIREK
Delegat I	MACIEJ KOZŁOWSKI
Delegat II	ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI (rok III)
Manekin I	ANDRZEJ KRUKOWSKI
Manekin damski w futrze	GRAŻYNA BŁĘCKA
Pan I	MACIEJ ROBAKIEWICZ (rok III)
Pan II	PIOTR SIEJKA (rok II)
Komisarz policji	ROBERT INGLOT (rok III)
Manekiny damskie	BEATA BAJERSKA (rok III) SYLWIA WYSOCKA
Lokaj	MAREK CICHUCKI (rok III)

Bruno Jasieński

„COŚ W RODZAJU AUTOBIOGRAFII"

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.

A więc:

Rok urodzenia — 1901.

Pochodzenie — drobnoburżuazyjne. Miejsce urodzenia — byłe Królestwo Polskie, obecnie Rzeczpospolita Polska, równina sandomierska nad Wisłą. Kraj szczodrobliwy i skąpy, chroniący dla jednych urodzajne połacie łanów szumiącej pszenicy (osławiona w całej Polsce „sandomierska"), dla drugich — skrawki piaszczystych poletek, gdzie kłosa z kłosem nie powiążesz głosem, kraj bagatych obszarników i bardzo biednych chłopów, zbierających ze swej morgi ziemi za wiele, aby umrzeć, i za mało, aby żyć od plonów do plonów.

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 perspek-

tywy nieomal 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.

Wierszowane pamflety polityczne, które drukowałem w „Trybunie Robotniczej", ilekroć przespacerował się po nich czerwony ołówek cenzury, wychodziły w świat w postaci nieskazitelnie białych plam, zaopatrzone jedynie w nagłówek i podpis.

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 „Ziemi 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".

Aktywna działalność w szeregach Francuskiej Partii Komunistycznej lepiej niż rozmyślania teoretyczne nauczyła mnie stosować twórczość literacką do realizacji zadań powszedniej partyjnej agitacji i propagandy.

W 1927 roku zorganizowałem w Paryżu teatr robotniczy wśród polskich emigrantów-robotników, który w ciężkiej epoce represji policyjnych winien był stać się przekaźnikiem idei rewolucyjnych i organizatorem masy proletariackiej wyzyskiwanej we Francji. Masa ta, złożona z chłopów małorolnych i bezrolnych, których z Polski wygnał głód, była zdana na łaskę i niełaskę francuskiego kapitału. Oto dlaczego moim przedsięwzięciem stała się praca nad sztuką o rewolucyjnej walce chłopstwa o ziemię, oparta na tych samych motywach, co i poemat o Jakubie Szeli. Sztuka ta, mimo donosów polskiej ambasady i prześladowań ze strony policji paryskiej, była wystawiana w dziesiątkach skupisk robotniczych paryskiego okręgu i miała szeroki oddźwięk.

Nasilenie represji żądało od teatru robotniczego wyjątkowej wprost wynalazczości w obsługiwaniu kampanii politycznych. I tak, dla przykładu, zakaz orga-

nizowania wieców przez robotników-cudzoziemców podyktował nam schemat sztuki-wiecu, gdzie prezydium stanowiła scena, rozmieszczeni zaś na widowni aktorzy, podając kwestie i nawołując widzów do wystąpień, stopniowo wciągali do uczestnictwa całe audytorium, przekształcając spektakl w prawdziwy wiec, który kończył się podjęciem odpowiedniej rezolucji. Z „punktu widzenia prawa" trudno było zakazać tego rodzaju improwizowanych spektakli.

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 „Humanite" 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 brutę 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 gdybym 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 rodzinne miasteczko Marksa; następnego dnia, ukrywając się za przejażdżającą 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-groteskową „Bal manekinów", wyszydzającą współczesną zachodnią socjaldemokrację. Pobudziła mnie do tego 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 stworzenia rewolucyjnej farsy. Przedsięwzięcie, na mój gust, wyszło pomyślnie. Zresztą, niech to osądzi czytelnik — „Bal manekinów" ukaże się lada dzień w osobnym wydaniu książkowym. Na scenę jak dotąd nie trafił.

Zamierzam ukończyć powieść „Bandosy", którą zacząłem jeszcze we Francji, lecz większa powieść wymaga więcej wolnego czasu. Być może uzyskam kiedyś

bardziej długotrwały urlop, wówczas zasiądę do powieści i ukończę ją na pewno.

Pracuję nad tomem opowiadań o Radzieckim Tadżykistanie, w którym przebywałem rok temu.

Wierszy tymczasem nie piszę. Chodzi o to, iż swą pracę literacką traktowałem zawsze i traktuję nadal jako wspomagającą aktualne prace polityczne. W obliczu tych przeogromnych zadań, jakie partia i budownictwo socjalistyczne stawiają przed każdym radzieckim pisarzem, rola, jaką mogą odegrać wiersze w języku polskim, jest bardzo i bardzo niewielka. Żyjąc i pracując w ZSRR nie uważam siebie za emigranta i myślę, że jeżeli swą codzienną działalnością nie zapracowałem dotychczas, to zapracuję sobie na prawo obywatelstwa w szeregach bohaterskiego proletariatu tego kraju, który pierwszy dał światu ustrój socjalistyczny. W tym wielkim budowaniu chcę brać zdecydowanie bezpośredni udział. Uczę się pisać po rosyjsku. 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.

W każdym razie, jeżeli towarzyszu czytelniku, trafi do twoich rąk nowy tomik moich wierszy, nie będzie już na nim z pewnością widniało nazwisko tłumacza.

Bruno Jasieński

„MANIFEST W SPRAWIE POEZJI FUTURYSTYCZNEJ"

1. Kubizm, ekspresjonizm, prymitywizm, dadaizm przelicytowały wszystkie izmy. Pozostał jeszcze nie wyzyskany jako prąd w sztuce jedynie onanizm. Proponujemy go na zbiorową nazwę dla wszystkich naszych przeciwników. Jako uzasadnienie podkreślamy podstawowe momenty sztuki antyfuturystycznej: bezpłciowość; niemoc zapłodnienia swoją sztuką tłumów; spokojny, paseityczny samogwałt w cieniu melancjolijnych pracowni.

2. W chwili olbrzymich realizacji wprowadzenie nowych nazw uważamy za zbyteczne i z chwilą niezgodne. Podnosimy zamiast godła imię tej garstki, która półtora dziesiątka lat temu pierwsza rzuciła hasła tej walki, którą dziś kończymy, i powtórnie nazywamy siebie futurystami.

3. Nie mamy zamiaru w roku 1921 powtarzać tego, co oni czynili już w roku 1908. Wiemy, że o tyle lat starsi od nich jesteśmy. To, co u nich było tylko przeczuwaniem, pośpiesznym rzucaniem nowych perspektyw — musi u nas stać się twardym, świadomym siebie i twórczym wysiłkiem.

Jako spadkobiercy ogromnego mocarstwa formy ogłaszamy wielkie ujednostajnienie waluty. Będziemy wymieniać wszystkie kubistyczne, ekspresjonistyczne, dadaistyczne, prymitywistyczne bilety kredytowe na jedynie od czasów greckich niepodrabialne talenty.

W tym celu postanawiamy:

4. Nie wolno w r. 1921 nikomu tworzyć i konstruować tak, jak to czyniło się już kiedyś przed nim. Życie płynie naprzód i nie powtarza się. Twórcę każdego obowiązuje to wszystko, co zastał + ten cudowny nowy skok, który artysta każdy uczynić musi w próżnię wszechświata.

SZTUKA JEST TWORZENIEM RZECZY NOWYCH.

Artysta, który nie tworzy rzeczy nowych i niebywałych, a przeżuwa jedynie to, co było przed nim zrobione, po pareset razy — nie jest artystą i powinien za używanie tego tytułu odpowiadać sądownie, jak za

używanie każdego innego bez odpowiednich kwalifikacji. Wzywamy społeczeństwo do zorganizowanego bojkotu podobnych jednostek.

5. **Każdy artysta obowiązany jest stworzyć zupełnie nową niebywałą dotąd sztukę, którą ma prawo nazwać swoim imieniem.**

6. Dzieło sztuki uważamy za rzecz dokonaną, konkretną i fizyczną. Kształt jego uwarunkowany jest ściśle wewnętrzną potrzebą. Jako takie odpowiada ono za siebie całym kompleksem sił go składających, zawdzięczając którym tak a nie inaczej — tj. z wewnętrznym przymusem skoordynowane są jego poszczególne części w stosunku do siebie i do całości. Ten wzajemny stosunek nazywamy kompozycją. Kompozycją doskonałą tj. ekonomiczną i żelazną — minimum materiału przy maksimum osiągniętej dynamiki — nazywamy kompozycją futurystyczną. W ten sposób wolno jedynie odtąd komponować. Jako motywy decydujące podajemy przede wszystkim: Drożyzna ogólna: a) środków drukarskich, która czyni ogłaszanie drukiem rzeczy zbędnych niewskazanym i dla położenia ekonomicznego państwa wręcz szkodliwym; b) drożyzna czasu. Człowiek współczesny, zajęty jest przez 8 godzin pracą fachową. Pozostałe 4 godziny ma na jedzenie, załatwianie interesów życiowych, sport, rozrywki, utrzymywanie stosunków towarzyskich, miłość i sztukę. Na samą sztukę przypada u przeciętnego człowieka współczesnego od 5 do 15 minut dziennie. Dlatego sztukę otrzymywać musi w specjalnie spreparowanych przez artystów kapsułkach, zawczasu oczyszczoną z wszelkich zbyteczności i podaną mu w formie zupełnie gotowej, syntetycznej.

Dzieło sztuki jest ekstraktem. Rozpuszczone w szklance **dnia powszedniego, powinno ją całą zabarwić na swój kolor.**

Przed ogłoszeniem dzieła sztuki drukiem artysta obowiązany jest wycisnąć z niego przedtem wszystkie pozostałe resztki wody. Artyści wykraczający przeciw temu postanowieniu odpowiedzialni będą przed społeczeństwem na równi ze zwykłymi złodziejami pod zarzutem kradzieży czasu.

7. Przekreślamy logikę jako mieszczańsko-burżuazyjną formę umysłu. Każdy artysta ma prawo i jest obowiązany stworzyć swoją własną autologikę. Za zasadnicze cechy każdej poszczególnej logiki uważamy:

błyskawiczne kojarzenie rzeczy pozornie dla logiki mieszczańskiej od siebie odległych; dla skrótu drogi pomiędzy dwoma szczytami — skok przez próżnię i salto mortale.

8. Poezja operuje w płaszczyźnie słowa, tak jak plastyka w płaszczyźnie kształtów, muzyka — dźwięków. Słowo jest materiałem złożonym. Oprócz treści dźwiękowej ma jeszcze inną treść symboliczną, którą reprezentuje, a której nie trzeba zabijać pod groźbą stworzenia trzeciej sztuki, która nie jest już poezją, a nie jest jeszcze muzyką (dadaizm).

Poezja jest taką kompozycją słów, aby nie zabijając tej drugiej konkretnej duszy słowa wydobyć z niego maksimum rezonansu.

Zrywamy raz na zawsze z wszelkim opisywaniem (malarstwo), ale z drugiej strony i z wszelkim onomatopeizowaniem, naśladowaniem głosów przyrody itp. niesmacznymi rekwizytami pseudofuturyzującego neorealizmu.

Przekreślamy zdanie jako antypoezyjny dziwolog. Zdanie jest kompozycją przypadkową, spojoną jedynie słabym klejem drobnomieszczańskiej logiki. Na jego miejsce — skondensowane, ostre i konsekwentne kompozycje słów, nie krępowanych żadnymi prawidłami składni, logiki czy gramatyczności, jedynie twardą wewnętrzną koniecznością, która po tonie A domoga się tonu C, po tonie C tonu F itd.

9. Przekreślamy książkę jako formę dalszego dostarczania poezji odbiorcom. Poezja jako sztuka operująca wartościami akustycznymi, może być oddawana jedynie słowem. Książka odgrywać może co najwyżej rolę nut. na podstawie których pewna kategoria ludzi wyjątkowo uzdolnionych (wirtuozów) może odbudowywać całość pierwotną. Z chwilą wynalezienia telefonografu, tj. połączenia fonografu z telefonem, książka jako pomost pomiędzy twórcą a publicznością okaże się do reszty nieużyteczną i zbędną.

10. Sztuka nasza nie jest ani odzwierciedleniem i anatomią duszy (psychologia), ani wyrazem naszych dążeń ku zaświatom Boga (religia), ani roztrząsaniem odwiecznych problemów (filozofia). Przeciw takim zarzutom odpowiadać dziś chyba nie potrzebujemy. Sztuka nie jest również pamiętnikiem skądinąd może ciekawych przeżyć i perypetii wewnętrznych artysty. Dziadkowie nasi dosyć namęczyli cierpliwych współczesnych swymi tęsknotami, cierpieniami i erotomanią. Przeżycia artysty są jego własnością prywatną, zajmującą niewątpliwie dla najbliższej rodziny i wielbicielek, ale dla nikogo więcej. Poleca się artystom dla odpro-

wadzenia i wyładowania przeżyć swoich w odpowiednim kierunku zajmować się więcej sportem, miłością płciową i naukami ścisłymi.

11. Odrywamy od organizmu życia przyczepionych do niego jak pijawki zarozumiałych pasożytów, nazywających siebie poetami, karmiących się cudzą pracą i nie produkujących w zamian nic, ponieważ życie takie, jakim jest, nie wytrzymuje miary ich prometejskich psyche.

Pochwalamy życie, które jest wiecznym mozolnym zmienianiem się — ruch, motłoch, kanalizację i Miasto.

Poezja musi być codzienną, głęboko aktualną i powszechną.

Romantyczny smęt róż i słowików dawno przestał już na nas działać.

Egzaltuje nas tłum, pojęty jako gigantyczna fala obracającej się turbiny. W wiecznej pracy i walce życia o wytworzenie dnia jutrzejszego chcemy być w swoim zakresie uczciwymi i świadomymi pracownikami.

12. Zrywamy raz na zawsze z patosem wieczności w stosunku do dzieł sztuki.

Bezwzględna wartość dzieła sztuki waha się pomiędzy 24 godzinami a miesiącem.

W kraju, gdzie wszystko przeżywa się tak powoli — u nas — przedłużamy ten termin do 1 roku. Po upływie tego czasu wszystkie nie wysprzedane książki mają być wycofane z handlu księgarskiego. Wszelkich drugich i trzecich wydań zabrania się. Nie poddający się temu postanowieniu pociągnięci będą do odpowiedzialności przed społeczeństwem, które samo rozstrzygać będzie poszczególne wypadki w drodze plebiscytu.

Bruno Jasieński nie obawia się wprawić w ruch nawet najbardziej współczesnych chwytów artystycznych. Śmiałe konstrukcje, fantazja nie zatrzymująca się przed nieprawdopodobieństwem, jawna satyryczna tendencja, patos oburzenia — słowem płomień — oto do czego przyzwyczaił nas w swych pierwszych utworach takich jak „Palę Paryż" i „Rzecz gromadzka".

Zupełnie niedawno w naszej literaturze i literaturoznawstwie toczył się spór czy styl proletariackiej literatury stanowi psychologiczny realizm, czy też proletariatowi bliższa jest wolna stylizacja, hiperbola, karykatura stosująca plakatowe środki wyrazu, w przeciwieństwie do „naturalistycznego" obrazu.

...Odpowiedź iż styl proletariatu powinien bazować na dialektycznym materializmie w żaden sposób nie rozstrzyga postawionego problemu, tak jak nie trudno udowodnić iż zarówno realizm psychologiczny jak i ostry, polityczny konstruktywizm mogą iść w parze z materialistyczno-dialektyczną metodą.

Nie wiem czy w czasie tych sporów Bruno Jasieński wypowiadał się za jednym lub drugim obozem, czy też jak wielu innych pojmował, iż spór jest bezzasadny, bowiem jedna i druga metoda stanowi różne strony proletariackiego stylu... W każdym razie w swej znakomitej komedii „Bal manekinów", Jasieński praktycznie stanął po stronie artystyczno-tendencyjnej fantastyki.

Krytyk, który pragnąłby zapytywać czy nie pachnie „mistycyzmem" bal bezgłowych manekinów zebranych z wszystkich pracowni krawieckich miasta w jednym pomieszczeniu — naraziłby się na powszechne ośmieszenie. Każdy rozumie, że nie ma to nic wspólnego z mistyką, lecz autor posługuje się określonym chwytem literackim: fantastyką. Może być jednak postawione inaczej pytanie: czy potrzebna jest taka fantastyka? Czy nie można było przedstawić tych samych zdarzeń i typów w ich naturalnych uwarunkowaniach, w komedii realistycznej? Odpowiemy: jest to w pełni możliwe. Lecz ten stosunkowo nieduży materiał, który przedstawia w danym wypadku Jasieński dla konkretnej charakterystyki swych burżujów i swych socjalistów, niezwykle zyskuje na tym iż zostaje pokazany nam w nieoczekiwanym zwierciadle nierealnie wypaczającym proporcje, lecz za to znakomicie podkreślającym te cechy zjawisk przedstawionych, które autor pragnął nam pokazać możliwie najplastyczniej.

Można również zapytać czy nie osłabiają wrażenie liczne niekonsekwencje sytuacyjne wynikające z fantastycznego zamysłu. Rzeczywiście: bezgłowe manekiny i bezgłowy leander, mówiące chociaż nie mają ust, widzące chociaż nie mają oczu itp. Możnaby mnożyć takie „zjadliwe pytania" związane z fizjologią i psychologią drewnianych manekinów. ...Wszystko to oczywista bagatela, czepianie się, szukanie dziury w całym. Należy mieć odpowiednio dużo wewnętrznej wolności by uznać te wszystkie fantastyczne niezwykłości, tak jak Grecy przyjmowali podobną pstrą maskaradę w sztukach swego Arystofanesa...

przedmowa
(A Łunaczarski do „Balu manekinów)
(w:) „Życie Warszawy" 1957, nr 262)

adres Teatru: 90-509 Łódź, ul. Kopernika 8
telefony: 36-41-66 (centrala), 32-86-60 (dyrekcja)
36-78-88 (Biuro Obsługi Widza)
sala teatralna: ul. Kopernika 8

wydawca: Teatr Studyjny '83 im. J. Tuwima
w Łodzi

OD 617/83 n. 1000 L-9/2729

PRZEDSTAWIENIE DYPLOMOWE IV ROKU
WYDZIAŁU AKTORSKIEGO
PWSFTviT W ŁODZI
Rok akademicki 1983/84

w przygotowaniu:

Gert Loschütz

Ich zachowanie było bez zarzutu

BEZPŁATNY

Cena zł 25,—