

# Daniel Kalinowski

---

## W u(ś)cisku teatru obrzędowego i okolicznościowego : o dramaturgii Aleksego Peplińskiego

---

Acta Cassubiana 14, 66-83

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Daniel Kalinowski**  
Słupsk

## **W u(ś)cisku teatru obrzędowego i okolicznościowego. O dramaturgii Aleksego Peplińskiego**

### **Lekkie pióro i teatralny zmysł?**

Wśród współczesnych propozycji dramaturgicznych tradycji kaszubskiej najsilniej odznaczają się nurty teatru dydaktycznego i okolicznościowego<sup>1</sup>. Pierwszy z kierunków sztuk teatralnych dotyczy nie tylko młodych (szkolnych) odbiorców spektakli, ale również stylistyki wypowiedzi, w której panuje uschematyzowanie przestrzeni, postaci oraz intrygi. Niezbywalną cechą teatru dydaktycznego jest również przebijający się ponad ciąg wydarzeń ton pouczeń i moralistyki, które w jednoznaczny sposób wartościują elementy świata przedstawionego utworu<sup>2</sup>. Drugi z kierunków jest mocno zrośnięty z kontekstami folklorystyczno-obrzędowymi (okolicznościowymi) tradycji kaszubskiej, które podkreślają czasową i kulturową odmienność swego świata nie tylko wobec młodego, ale i dorosłego spektatora. Wśród propozycji scenicznych widać tutaj dbałość o koloryt lokalny, odwzorowanie dawnego zachowania, stroju, muzyki i języka<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> W poniższym artykule wychodzę od ustaleń zawartych w tekście: D. Kalinowski, *Dramaturgia kaszubska. Pytania o kondycję i perspektywy*, [w:] *Literatura kaszubska. W nauce, edukacji, życiu publicznym*, red. Z. Zielonka, Gdańsk 2007, s. 125-139.

<sup>2</sup> O dydaktycznych cechach dramaturgii kaszubskiej wielokrotnie wspominała w swych pracach Gertruda Skotnicka. Patrz też: *Edukacja teatralna dzieci i młodzieży w gdańskim ośrodku kulturalnym*, [w:] *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej po roku 1945*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1986, s. 181 i n.; *Baśnie i legendy kaszubskie w zbiorach dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Materiały z Sesji Naukowej: „Świat bajek, baśni i legend kaszubskich”*, Wejherowo 1979; *Znaczenie baśni regionalnych na przykładzie tekstów o morzu i wybrzeżu*, [w:] też: *Baśni i dziecko*, Warszawa 1978.

<sup>3</sup> Charakteryzują ten aspekt dramaturgii: K. Orska, *Ludowy teatr kaszubski. Geneza i drogi rozwoju*, „Pomerania”, 1970, nr 5-6, s. 9-26; K. Maksymowicz, *Kaszubska twórczość sceniczna po roku 1945*, [w:] *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej w latach 1945-1975*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1979, s. 310-323.

Łączenie się nurtu dydaktycznego z okolicznościowym jest czymś dla kaszubskiej tradycji teatralnej naturalnym i obecnym właściwie już u pierwszego kodyfikatora kaszubskości, czyli w zdramatyzowanych zapiskach etnograficznych Floriana Ceynowy<sup>4</sup>. Już wówczas dziewiętnastowieczny badacz dobrze rozumiał, iż atrakcyjny artystycznie zapis przeszłości stanowi dużą wartość dla nowych pokoleń<sup>5</sup>. Walory kultury materialnej i kaszubski świat obyczajowości przedstawiał w idealizującej optyce w swych widowiskach Bernard Sychta<sup>6</sup>. Jego dramaty, choć w artystycznej formie przypominające rekonstrukcje nieistniejących już dziś realiów świata, wciąż są obecne we współczesnych realizacjach scenicznych<sup>7</sup>. Przed dramatami Aleksego Peplińskiego powstawały również utwory Natalii Gołębskiej<sup>8</sup>, Lecha Bądkowskiego<sup>9</sup> czy Franciszka Fenikowskiego<sup>10</sup>, które częściowo dotyczyły kwestii obrzędów kaszubskich, choć w polskim medium językowym.

W takim to otoczeniu pojawia się dramaturgia Aleksego Peplińskiego, która swym naznaczeniem tematycznym i stylistycznym zbliża się ku wzorcom obrzędowego teatru Bernarda Sychty, lecz nie osiąga tak wysokiej jakości artystycznej. Jeśli przywołać zestawienie stworzonych przez Peplińskiego form teatralnych, objawi się ona w liczebnej wielości. Mamy tutaj teksty zarówno polskojęzyczne, jak i kaszubskojęzyczne<sup>11</sup>. Wśród pierwszych odnajdujemy: *Żaba czarodziejka*, *U bednarza*, *Dwie prządky*, *Królowna Śnieżka*, *Konstantyn Dominik*, *Dzień Matki*, *Szopka polska*, *Herody*, *Gwiazdki* (9 utworów). Wśród drugich zaś *Jaselka kaszëbsczë*, *Dzywné wrëje*, *Panëszka*, *Pòjmë do Betlejem*, *Cëdowny lôsk*, *Złoti*

<sup>4</sup> Patrz zapisy wydane [w:] F. Ceynowa, *Wiljã Noweho Roku; Szczodrãki*, Gdańsk 2006.

<sup>5</sup> Piszę o tym w tekście: D. Kalinowski, *Materiały etnograficzne Floriana Ceynowy jako formy dramaturgiczne*, [w:] *Florian Ceynowa...*, red. J. Borzyszkowski, Wejherowo-Gdańsk 2012, s. 163-188.

<sup>6</sup> Szerzej analizował je Jan Walkusz w swej książce *Piastun słowa. Ks. Bernard Sychta 1907–1982*, Gdańsk-Pelplin 1997, s. 66-97.

<sup>7</sup> B. Sychta, *Ostatnia gwiazdka Mestwina*, Gdańsk 1985; tegoż, *Gwiazdka ze Gduńska*, Gdańsk 1988 oraz wydanie najnowsze: B. Sychta, *Dramaty*, t. 1: *Dramaty obyczajowe*, opracowanie, wstęp i przypisy: J. Treder i J. Walkusz, Gdańsk 2008.

<sup>8</sup> N. Gołębska, *Fantazje kaszubskie*, Gdańsk 2003.

<sup>9</sup> Np. L. Bądkowski, *Zakłëta królewianka / Zaklãtò królewionka*, *Sobòtka / Sobòtka*, *Złoty sen / Złoti spik*, przeł. H. Makurat, Kartuzy 2009. O kontekstach jego dramaturgii pisałem w tekście: D. Kalinowski, *Między moralitetem a baśnią. Dramaty Lecha Bądkowskiego*, [w:] *Lech Bądkowski. Literatura i wartości*, red. D. Kalinowski, Słupsk-Gdańsk 2009, s. 129-141.

<sup>10</sup> Np. F. Fenikowski, *Zaczarowane skrzypki. Widowisko marionetkowe dla dzieci*, Gdańsk 1982. Szerzej o specyfice tej twórczości w artykule: D. Kalinowski, *Historia i zabawa na pomorskim brzegu. O dramaturgii Franciszka Fenikowskiego*, [w:] *Franciszek Fenikowski. Kaszuby na nowo opisanie*, red. D. Kalinowski, Słupsk-Gdańsk 2012, s. 121-169.

<sup>11</sup> Zestawienie podaję w ślad za: Janiną Mielewczyk przywołaną przez Józefa Borzyszkowskiego w artykule *Ō familiji i kaszëbszi stegnje ksãdza Antóna i szkólného Alekségò – bracyńów Peplińszich*, „Acta Cassubiana”, t. VII, 2005, s. 52; D. Pioch, *Pozegnaliśmy wybitnego Syna Ziemi Sierakowickiej*, „Wiadomości Sierakowickie” 2012, nr 1 (styczeń), s. 9-12.

*bal, Kjat paproce, Kaszëbskô lekcja, Nasza szopka, Pieczelnô narada, Sobótka, Gwiôzdkowi czas, Nowoczesné jaselka, Wiliô, Dwie przãdzôrczi, Czarodzejskô żaba, Dżén Matezi, Bëtowszczé strôszczy, Sylwester, Przeżëtô bôjka, Wialdzi Herod, Królowie jadq, Stôri i Nowi Wiek* (23 utwory). Do tego zestawu należy dodać jeszcze inscenizacje tekstów z kaszubskiej tradycji ludowej: *Szopka kaszëbskô, Herodë, Zòpùstny kón, Nowòroczné rozgracje, Trzej królowie, Stôri i Nowi Rok* (6 utworów). Z bezkrytycznie przyjętego zestawienia wynikałoby, że Aleksy Pepliński jest autorem 38 dramatów. Tymczasem po zapoznaniu się z treścią utworów okazuje się, że większość dramatów polskojęzycznych ma swoje kaszubskojęzyczne tłumaczenia. Poza tym inna część utworów jest polskojęzyczną lub kaszubskojęzyczną adaptacją klasycznych baśni Jana Christiana Andersena. Pozostaje więc do analizy nieco ponad dwadzieścia dramatów. W dalszej analizie znowu trzeba dokonać korekty liczebności utworów, ponieważ duża część jednoaktowych obrazków scenicznych wywodzi się treściowo i stylistycznie z większych trzyaktowych form dramaturgicznych. Pojawia się w takim układzie pytanie: co jest formą oryginalną? Jednoaktowy obrazek czy sekwencja w wieloaktowej sztuce? Czy traktować je jako osobne tytuły czy też jako kompozycyjne wariacje? Raczej należałby sklonić się do drugiego rozwiązania.

Aleksy Pepliński w przywoływanych przykładach dramatów objawia się jako autor o lekkim piórze, któremu pisanie wyraźnie sprawia radość. Wśród jego utworów spontanicznie wybija się umiejętność budowania intrygi teatralnej, wyrazistych postaci scenicznych oraz komicznych sytuacji. Tego typu „nerw” teatralny jest niepodważalną zaletą dramaturgii Peplińskiego. To stąd bierze się fakt, że jest grany na kaszubskiej scenie i ma swoich wielu zwolenników<sup>12</sup>. Zdecydowanie gorzej jest ze stroną artystyczną jego propozycji teatralnych, która tylko częściowo przeziiera z szerokiego zalewu czynników obrzędowych i ludycznych.

Poczynione poniżej analizy oparte na lekturach dramatów i oglądnięciu niektórych przedstawień sztuk Peplińskiego mają w swym zamierzeniu ukazać, co takiego w tej twórczości jest trwałego i wartościowego, co zaś jest przykładem bezrefleksyjnego, wtórnego sięgania do tradycji ludowej. W swej analizie nie zdołałem sięgnąć do wszystkich dramatów autora z racji tego, że spoczywają dostępne jedynie w domowym archiwum w formie rękopisów. Mimo owego braku odwołania się do kilku utworów, kierunek poczynionych interpretacji jest adekwatny do treści wszystkich dzieł i zaproponowane grupy tematyczne dramaturgii Peplińskiego odpowiadają jego osiągnięciom.

<sup>12</sup> O znaczeniu działalności Aleksego Peplińskiego pisali: J. Borzyszkowski, *Z kaszubskiego matecznika. Życie i twórczość Aleksego Peplińskiego*, „Pomerania”, 1990, nr 1; D. Pioch, *Spotkanie z Aleksym Peplińskim*, „Wiadomości Sierakowickie” 2009, (luty), s. 14-15; J. Mielewczyk, *Aleksy Pepliński do uczniów z Łyśniewa*, „Wiadomości Sierakowickie”, 2005, nr 3 (marzec), s. 23. Warto wspomnieć, że jednoaktówki Peplińskiego pojawiały się wśród repertuaru grup Przeglądu Zespołów Kolędniczych w Sierakowicach, a później podczas Powiatowego Przeglądu Teatrów Szkolnych „Kaszëbskô Bino”.

## W kręgu teatru obrzędowego

Zdecydowana większość obrazów scenicznych Aleksego Peplińskiego poświęcona jest ukazaniu kaszubskiej obrzędowości z perspektywy teatru szkolnego. Nie był Pepliński w takim działaniu osamotniony. Wszak można tutaj wymienić utwory Idy Czai pisane ku młodemu czytelnikowi, takie jak *Drama ò Bòżim Narodzenim* lub *Gwiżdż. Szpetôczel z óflama*<sup>13</sup>. Równoległe z Peplińskim pisali w tym duchu: Sabina Drywa<sup>14</sup>, Eugeniusz Gołąbek<sup>15</sup>, Brygida Bulczak<sup>16</sup> czy Maria Mach<sup>17</sup>, którzy tworzyli na przełomie XX i XXI wieku repertuar dla teatrów młodego widza.

Utwory Aleksego Peplińskiego o specyfice obrzędowo-szkolnej napisane zostały z zaznaczeniem przez podmiot dramatyczny temporalnej odległości między współczesnymi bohaterami a przedstawianym, przywoływanym (niejako z zewnątrz) światem tradycji. W sferze „teraz” czasu wydarzeń dramatu dostrzega się inność sytuacji kulturowej, wraca się zatem do „kiedys” przeszłości jako do krainy emocjonalnego bezpieczeństwa i społecznego porządku. Przez tego typu technikę komponowania scen w dramaturgii Peplińskiego silnie zaznacza się pierwiastek dydaktyczny, który dominuje nad pozostałymi składnikami artystycznymi utworu. Pouczanie zaś wywołuje czynnik moralistyczny, który osłabia walory psychologiczne postaci, tworząc bohaterów jednowymiarowych i schematycznych. Obrzędowe dramaty szkolne Peplińskiego, będąc podporządkowane funkcji perswazyjnej, z jednej strony dobrze przygotowują młodego widza do rozpoznawania podstawowych znaków kultury ludowej, z drugiej jednak stawiają go w obliczu świata silnie i sztucznie zhierarchizowanego, w którym przeszłość jest zawsze mityzowana pozytywnie, zaś terażniejszość tylko aspiruje do bycia przestrzenią spełnienia.

Najciekawszą i jednocześnie najwcześniejszą ze sztuk obrzędowych Peplińskiego są *Kaszëbsczé jaselka*, którą można odbierać jako swoisty pierwowzór dla późniejszych dramatów<sup>18</sup>. W pierwszym akcie widzimy scenę w kaszubskim lesie, w którym wysłannicy piekiel zamawiają się na mamienie ludzi podążających do Bytowa – kaszubskiego Betlejem, ku rodzącemu się Jezusowi. Purtk, Smętek i Bies obmyślają najlepsze sposoby omamienia nadchodzących właśnie pasterzy i przygotowują się do swych sztuczek w taki sposób, iż nie mamy tutaj wątpliwości co do humorystycznej tonacji pierwszego aktu dramatu. Kaszubscy pasterze (Stach,

<sup>13</sup> I. Czajinô, *Obrôzczi na binã*, Gdańsk 2005.

<sup>14</sup> S. Drywa, *Kaszëbskô Wilëjô*, „Pomerania”, 1997, nr 2, s. 24-30.

<sup>15</sup> E. Gołąbk, *Nawrócenie króla tirana*, „Pomerania”, 1998, nr 1, s. 28-33.

<sup>16</sup> B. Bulczak, *Wigilijné òpòwiôstczi*, „Pomerania”, 1998, nr 11-12, s. 45-48.

<sup>17</sup> M. Mach, *Gwiôzdzka dlô dzótków*, „Pomerania”, 2000, nr 12, s. 40-41.

<sup>18</sup> A. Pepliński, *Kaszëbsczé jaselka. Widowisko gwiozdkowé w sztërech aktach*, Gdańsk 1986.

Janek i Pióter) są jednak na tyle przewidujący i uważni, że nie pozwalają się odwie od zamiaru wędrówki. Drugi akt sztuki ukazuje stajenk betlejemską, w której wita Maria wraz ze witym Józefem i Dzieciciem nawiedzeni są przez archaniołów i zastępy aniołów. Później odbierają holdy od kaszubskich pasterzy, tłumaczc im jednocześnie sens ofiary zbawicielskiej Jezusa. Atmosfer niezwykłości połączonej z tkliwością uzyskuje Pepliński, zestawiając spiewanie koedy ze scenk ofiarowania Dzieciątku przez pasterzy kozucha, masła i koziego mleka. W trzecim akcie akcja dramatu rozgrywa się w pałacu Heroda, który choć napawa się ziemską wadz, drży o sw pozycj z racji proroctw o narodzeniu si żydowskiego władcy. Kiedy nadchodzi wiec o narodzeniu się nowego krla, Herod wydaje rozkaz zabicia wszystkich chocw do drugiego roku życia. Na ten moment nawiedzają go trzej ksizta kaszubscy Sambor I, Setopelk i Mciwoj II podajzajcy do Betlejem/Bytowa, których krl zamierza ledzic, aby dowiedzieć się, w jakim miejscu doszło do narodzin nowego krla. Herod nie wyrusza jednak z pałacu, poniewaz odwiedzają go kaszubscy koednicy, którzy w specjalnie stworzonych scenkach i zamieszaniu zabijają tyrana. Czwarty akt został napisany w stylistyce podnioslej feerii blasku Bożego Narodzenia. Najpierw nadchodzą trzej ksizta z Gdanska (wspomniani Sambor, Setopelk, Mciwoj), którzy składają dary Dziecięciu (mirra, kadzidło, bursztyn). Później pojawiają się trzej kaszubscy literaci (Derdowski, Majkowski, Sychta), którzy ofiarowuj swoje artystyczne podarunki („hymn” *Tam, gdzie Wisła do Krakowa, życie i przygody Remusa, Słownik gwar kaszubskich*). Następnie przychodz trzej kaszubscy wojownicy (Jan z Kolna, Kulczyk, Wybicki), oddający przed wit Rodzin najcenniejsze rzeczy: ziemniaki, kaw oraz tabak. Na koniec owej galerii postaci dramatu występują Stolem, Borowa Ciotka i Krlewianka przekazujący Jezusowi ryby, jagody i grzyby oraz klucze do Zapadłego Zamku.

Dramat ten w wysokim stopniu nasycony jest swoistym kaszubskim patriotyzmem. Oto bowiem przestrzeń dramatów podlega znanemu już od Floriana Ceynowy mityzowaniu przestrzeni Kaszub ku figurze Ziemi witej, a szczeglnie pasowanie Bytowa na Betlejem<sup>19</sup>. Nasycacie przestrzeni dramatu kaszubskimi realiami występuje zresztą także w scenkach z diablami ukrywającymi si gdzie w okolicach Parchowa, w tradycyjnych figurach Trzech Krw tutaj istniejących jako Trzej ksizta, czy też dodatkowych postaciach w kaszubskich gwiazdkowych korowodach, a więc: trzech pisarzach, trzech wojownikach i trzech postaciach mitologicznych. W koncowych rozrachunku Pepliński w *Kaszbszczich jaselkach* osiaga całościowy efekt dużego widowiska obredowego z wieloma postaciami,

---

<sup>19</sup> Zob. J. Borzyszkowski, *Pomorze – ziemia obiecana w literaturze i tradycji kaszubsko-pomorskiej*, [w:] *Obrazy ziemi słupskiej. Społeczeństwo – administracja – kultura. Materiały z VII Konferencji Kaszubsko-Pomorskiej*, red. A. Czarnik, Słupsk 2003, s. 161-162, 167. W najnowszym ujeciu pisze o tym: A. Kuik-Kalinowska, *Tatczzna. Literackie przestrzenie Kaszub*, Słupsk-Gdansk 2009, s. 147-180.

śpiewami i zachowaniami obrzędowo-rytualnymi, które czynią z kilku różnych osobnych elementów kalendarza obrzędowego jedną teatralną materię dydaktyczno-artystyczną.

Później powstające dramaty Aleksiego Peplińskiego są bądź rozszerzonymi wersjami partii zasygnalizowanych w *Kaszëbsczich jaselkach*, bądź bardziej folklorystycznymi ujęciami kultury obrzędowej Kaszub. Weźmy oto dramat *Wilijô*, w którym autor ukazuje wigilię Bożego Narodzenia wraz z wieloma dawnymi zwyczajami wówczas praktykowanymi<sup>20</sup>. Mamy tutaj zatem przygotowywanie wigilijnej wieczerzy, strojenie choinki, karmienie zwierząt specjalnym opłatkiem, śpiewanie kolędy, pojawienie się Gwiazdora z prezentami oraz wejście grupy kolędników z Żandarmem, Gwiżdżem, Kozłem, Koniem, Dubeltowym Chłopem, Bocianem i Kominiarzem. Wszystkie te miniscenki rozgrywają się wobec członków wielopokoleniowej rodziny kaszubskiej. Najstarszy jest tutaj Stark, który opowiada młodym dawne historyjki z czasów swej młodości. Tatki i Mëmka są zajęci pracą przy gospodarstwie, zaś czwórka ich dzieci Zosza, Anka, Władk oraz Jank szukają tożsamościowego wsparcia u starszych. W scenkach rodzinnych tej sztuki wyraźnie widać tendencję do dydaktycznego ujmowania rzeczywistości, w której to, co dawne i naznaczone autorytetem starszych pokoleń jest bezapelacyjnym wzorcem dla młodych Kaszubów. Nawet anegdota Starka opowiedane z niewybrednym humorem przy wigilijnym stole nie wymagają specjalnej weryfikacji, będąc zapisem ciekawostek wartych ocalenia w pamięci przyszłych pokoleń.

W innym obrazku scenicznym *Gwiôzdczé* mamy przedstawiony podobny czas kaszubskiego kalendarza obrzędowego<sup>21</sup>. Tym razem jednak w centrum dramatu jest sam moment pojawienia się postaci gwiazdkowego korowodu, dodatkowo z Trzema Królami i Gwiazdą. Motyw obrzędowy tych scenek wzbogacony został treściami regionalistycznymi: Gwiazdka przybywa do kaszubskiej rodziny mieszkającej w Bytowie ze Słupska, zaś trzej królowie pochodzą nie z Ziemi Świętej, lecz są księżętami kaszubskimi z Gdańska (Oliwy). Innym niejako wariantem dramatów wigilijno-gwiazdkowych jest *Gwiôzdkòwi czas*, który tłumaczy zasadność powtarzania dawnych obyczajów przodków<sup>22</sup>. Dramat rozpoczyna się od rozpoznawania przez najmłodsze pokolenie kaszubskiej rodziny, kto właściwie odgrywał role w gwiazdkowej maskaradzie. Ważniejszym jednak uzasadnieniem sprawowania kaszubskich obyczajów podawanym dzieciom przez starszych jest to, że gwiazdkowo-noworoczne obrzędy umożliwiają zorganizowanie pouczającej zabawy dla młodzieży kaszubskiej oraz iż jest to forma utrzymywania pamięci po

<sup>20</sup> A. Pepliński, *Wilijô. Gwiôzdkòwé widzawiszczé w jednym akce*, [w:] tegoż, *Bëtowsczé strôszczé. Òbrażë na binã*, Gdiniô 2006, s. 6-32.

<sup>21</sup> Tenże, *Gwiôzdczé. Gwiôzdkòwé widwiskò w szterech aktach*, [w:] tegoż, *Bëtowsczé strôszczé...*, s. 34-46.

<sup>22</sup> Tenże, *Gwiôzdkòwi czas. Gwiôzdkòwé widzawiszczé w jednym akce*, [w:] tegoż, *Bëtowsczé strôszczé...*, s. 48-73.

przodkach, rodzaj szacunku dla rodzimej kultury. Te nieco surowo brzmiące zasady są rozwinięte w snuciu wspomnień przez Sąsiada i Klarę, którzy przypominają sobie dzieciństwo i swoje przeżycia z gwiazdkowego czasu. Nowym elementem obrzędowym niewystępującym we wcześniejszych obrazkach scenicznych Peplińskiego jest pojawienie się Szopkarzy, którzy odgrywają krótką scenkę obyczajową i śpiewają kolędę. Ma to być jeszcze jeden element bogactwa kaszubskich obrzędów bożonarodzeniowych.

Z kolejnym aspektem obrzędowości mamy do czynienia w scenicznym obrazku *Sylwestrowi wieczór*, rozgrywającym się w typowym, wiejskim kaszubskim domu<sup>23</sup>. Jak w każdej z obrzędowych sztuk Peplińskiego także i tutaj pojawia się zestawienie tego, co stare i tego, co nowe. Stark, Tatka i Mëmka opowiadają dzieciom, jakie niegdyś wydarzenia towarzyszyły nadejściu nowego roku. Swoje wspomnienia ilustrują zresztą scenkami ze zwyczajowymi wróżbami (rzucanie chodaków, podpalanie motków wełny, próba z gąsiorem). Wróżby nie są przez domowników traktowane zupełnie serio, to raczej źródło wesołości i żartów, choć jednocześnie nie zostają przecież odrzucone lub ośmieszone. Późniejsze wejście do domu postaci Staroego i Nowego Roku, Śmierci i Anioła ma specyfikę odegrania zabawnej scenki, której się zresztą mieszkańcy domu nie mogą doczekać. Po wyjściu przebierańców następują rodzinne tańce, które radośnie podkreślają nadejście nowego roku. Nieco inną wersją tego obrazka scenicznego jest sztuka *Sylwester*, która różni się bardziej rozwiniętą partią z gwizdźkami<sup>24</sup>. Pojawiają się tutaj zatem Gwizdź, Ricérz i grupa zwierząt. Każda z postaci niesie ze sobą swoiste przesłanie moralne: Ricérz ma za zadanie budzić Kaszubów z tożsamościowego marazmu, Koza rozbawić, Mólpa skrytkować dziewczęcą nieskromność, Bocón wywróżyć rychle zamążpójście, Wielbłąd oznacza człowieka ociężałego i spracowanego, wreszcie Niedwiędz odnosi się do pijaków. Każda z postaci wyśpiewuje swą kwestię na tle znanej powszechnie melodii, co czyni ich wejścia na scenę dodatkowo atrakcyjne i zabawne.

W innej miniaturze scenicznej pt. *Kòlāda* Aleksy Pepliński przedstawia przygotowania rodziny do corocznej wizyty duszpastarza<sup>25</sup>. Pojawia się zatem w sztuce ksiądz, aby poświęcić dom i mieszkańców. Po typowych w takich okolicznościach modlitwach, jedna z córek gospodarza – Zosza – recytuje okolicznościowy wiersz. Po zakończonej wizycie księdza mieszkańcy chaty próbują zająć miejsce, na którym siedział duchowny, wierząc, że przyniesie im to szczęście. Spory rozsądza matka, sadwiąc jednego z synów na krzesło. W domostwie pojawiają się również sąsiedzi, życząc wszelkiej pomyślności. Wspominany tutaj utwór jest jaskrawym

<sup>23</sup> A. Pepliński, *Sylwestrowi wieczór. Widzawiszcze w jednym akcie*, [w:] tegoż, *Bëtowiszczé strószczy...*, s. 76-95.

<sup>24</sup> Tenże, *Sylwester*, [w:] *Antologia lëteracczych dokòzów. Antón i Aleks Peplińsce*, red. J. Tréder, Sierakowice 2009, s. 229-257.

<sup>25</sup> Tenże, *Kòlāda*, [w:] *Antologia lëteracczych dokòzów...*, s. 315-335.



przykładem twórczości, która nie ma większych walorów artystycznych, a służy przede wszystkim egzemplifikacji wielu drobnych szczegółów życia obrzędowego Kaszub.

Podobnym celom służy dwuaktowa sztuka Peplińskiego *Królowie jadą*, w której dwie rodziny kaszubskie oczekują na wizytę chodzących po okolicy przebierańców<sup>26</sup>. Samo pojawienie się postaci przebranych za Trzech Królów nie jest szczególnie rozbudowane i ogranicza się do krótkich śpiewów kołęd i nierozwiniętej zbytnio sceny z życzeniami. Ważniejszy dla autora dramatu był jednak problem opisu relacji rodzinnych w rodzinie Czajów oraz Wańtów. W owej charakterystyce dążył do zarysowania nieskomplikowanych portretów a to popijającego piwo Marcina Czaję, a to znowu często używającego tabaki Bolesa Wańtę. Dzieci sprowadzone zostały w utworze do jednostek nieświadomych wielu elementów życia obrzędowego, którym należy stale uświadamiać, jak ważna jest kwestia zachowania tradycji kulturowych przodków. Zamiast więc „nerwu dramatycznego” przebija się w tej sztuce pasja dydaktyczna i moralizatorska.

Ciekawiej zbudowana została dwuaktowa sztuka *Wiöldzi Heród*, w której dominuje satyryczne ujęcie dworu żydowskiego króla<sup>27</sup>. Cały pierwszy akt poświęcony został odwzorowaniu pałacu Heroda, charakterystyce jego żołnierzy, służących i dworu. Wśród niewielu dramatów Peplińskiego jest tutaj miejsce na dokładniejsze przedstawienie postaci i możliwość zbudowania jakiegoś rysunku psychologicznego. Nawet występowanie marginalnych postaci straży Heroda (Jicek, Moszek) czy jego zaufanego dworzanina Szmula daje ciekawy efekt użycia żywych i zindywidualizowanych person. Dużo słabszy jest drugi akt miniatury scenicznej, w którym Herod pada z ręki Śmierci w kaszubskiej chacie, nie dokonawszy dzieła mordowania małych dzieci.

Inne mikroszenki dramatyczne Peplińskiego są stylistycznymi odmianami wcześniej już opisanych motywów. W obrazkach *Stóri i Nowi Rok*<sup>28</sup>, *Herodë*<sup>29</sup>, *Zòpùstny Kón*<sup>30</sup> autor proponuje do inscenizacji fragmenty, które można potraktować jako części składowe większego widowiska. Odgrywane samoistnie nie byłyby ciekawą propozycją artystyczną, dopiero zestawienie ich w kompozycję teatralną powoduje, że mogą być rozumiane jako szkice obyczajowe, które mają świadczyć o żywotności kultury ludowej Kaszub. Tak zresztą dzieje się w przy-

<sup>26</sup> A. Pepliński, *Królowie jadą*, [w:] *Antologia lëteracczich dokòzów...*, s. 285-314.

<sup>27</sup> Tenże, *Wiöldzi Heród*, [w:] *Antologia lëteracczich dokòzów...*, s. 337-364.

<sup>28</sup> Tenże, *Stóri i Nowi Rok. Sylwestrowé widzawiszczé w jednym akce wiérztã*, [w:] tegoż, *Bëtowyszé stròszczé...*, s. 98-105 lub w wydaniu: *Antologia lëteracczich dokòzów...*, s. 259-266. W drugiej z książek pojawia się również obrazek *Stóri i Nowi Rok*, s. 267-284. Jest to jednak identyczna treściowo, a jedynie nieco odmienna stylistycznie wersja *Stòrego i Nowego Roku*.

<sup>29</sup> Tenże, *Herodë. Gwiòzdkòwé widzawiszczé w jednym akce*, [w:] tegoż, *Bëtowyszé stròszczé...*, s. 107-113.

<sup>30</sup> Tenże, *Zòpùstny Kón. Deklamacjò*, [w:] tegoż, *Bëtowyszé stròszczé...*, s. 116-118.

padku kompilacyjnej formy dramaturgicznej pt. *Szopka kaszëbskô*, w której pojawiają się obrazy z gwizdźkami, gwiazdką, szopkarzami i królami<sup>31</sup>. Autor uzyskał w ten sposób zwartą, dynamiczną i różnorodną formę dramaturgiczną.

Z innych obrzędów kaszubskich dramaturgizacji doczekała się *Sobòtka* – jak wskazuje tytuł – utwór również związany ze zwyczajami ludowymi, choć innego typu aniżeli wcześniej omawiane formy<sup>32</sup>. Czerwcowe ceremonie opisane zostały w obrazku scenicznym Peplińskiego w ciągu scen, które poprzedzają właściwe obchody świętojańskie. Widzimy więc, jak dochodzi do wybrania celebransa obrzędów (starka Michôla Wańtę), przygotowania miejsca na ognisko, naznaczania drzwi budynków gospodarczych i mieszkalnych krzyżem, przyzdabiania rogów bydła kwiatami, zbierania ziół i wreszcie plecenia wianków przez wiejskie dziewczęta. W drugiej części dramatu od zapadnięcia zmroku i rozpalenia świętojańskiego ognia w sztuce pojawiają się dynamiczne mikroszenki z przeskakiwaniem mężczyzn przez ognisko, puszczaniem wianków przez dziewczęta na wody jeziora oraz wylawianiem owych wianków przez młodzieńców. Ostatnie obrazy ukazują powszechną zgodę i radość mieszkańców. Warto zauważyć w tej miniaturze scenicznej Aleksego Peplińskiego dążenie do nasycenia utworu także innymi elementami życia duchowego Kaszubów. Stąd pojawiają się tutaj: „hymn kaszubski” Hieronima Derdowskiego, recytacja wiersza o sobótce czy motyw opowieści o kaszubskich wieszczich i opich. W takim nasyceniu elementów obrzędowych utworu znać chęć możliwie najatrakcyjniejszego, a przy tym skrótego (dla potrzeb szkolnych) przedstawienia kultury ludowej Kaszub.

Wszystkie ze scharakteryzowanych obrazów scenicznych Aleksego Peplińskiego wyraźnie potwierdzają zalety i wady kaszubskiego teatru obrzędowego i szkolnego. Z jednej strony cenne jest przytaczanie opowieści o rodzimej sferze obyczajowej (najmłodsze pokolenie Kaszubów dzięki scenie ma możliwość zapoznać się obrzędowością Świąt Bożego Narodzenia lub Nowego Roku), kształtują się w nich również składniki patriotyzmu (reprezentanci dojrzałych i odpowiedzialnych postaw wygłaszają w sztukach Peplińskiego uwagi o kaszubskim przywiązaniu do rodziny, wiary i ojcowizny)<sup>33</sup>. Z drugiej zaś strony wiele dialogów przywoływanych tutaj obrzędowo-szkolnych dramatów zaopatrzonych zostało w dość nieudolne i informacyjnie tylko podawane treści dotyczące etnografii Pomorza. Niejednokrotnie ma się wrażenie w sztukach Peplińskiego, że teatralna intryga jest skonstruowana po to tylko, aby w pytaniach i odpowiedziach bohaterów dramatu podać dane o obrzędach, nie dbając zbyt o to, aby postacie były psychologicznie przekonujące, a sytuacja dramatyczna wypracowana logicznie.

<sup>31</sup> A. Pepliński, *Szopka kaszëbskô*, [w:] *Antologia lëteracczich dokôzów...*, s. 163-175.

<sup>32</sup> Tenże, *Sobòtka*, [w:] *Antologia lëteracczich dokôzów...*, s. 365-387.

<sup>33</sup> Tak rozumiane cele dramaturgii wynikają z dziewiętnastowiecznych jeszcze idei sztuki ludowej. Patrz szersze rozważania na ten temat: R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

## Teatr okolicznościowy

Okolicznościowość dramaturgii Peplińskiego polega na jej „usługowości”, czyli artystycznej i komunikacyjnej niesamodzielnosci<sup>34</sup>. Piszę artystycznej, ponieważ w dramatach tego typu nie wystarczy zbudować jednolitą w sensie poetyki wypowiedź, lecz trzeba się posiłkować elementami życia obyczajowego, religijnego czy obrzędowego wyrażonymi najpierw w twórczości oralnej, a dopiero później w etnograficznych zapiskach. Z kolei komunikacyjna niesamodzielnosc teatru okolicznościowego polega na z zewnątrz pochodzącym wsparciu czynników pozaartystycznych stymulujących przebieg dramatu. Polega to głównie na wykorzystywaniu szczególnego czasu wystawienia spektaklu, np. ramy temporalne okresu Bożego Narodzenia, Nowego Roku, przesilenia wiosennego lub jesiennego. Okolicznościowość utworów scenicznych Peplińskiego jest cechą wyróżniającą jego twórczość, która jeśliby pozbawić ją otoczenia środowiskowego (szkolnego, parafialnego), stałaby się łatwym obiektem krytyki ze względu na prostotę intrygi scenicznej czy schematyczność występujących postaci. Jednakże niemal wszystkie jego propozycje sceniczne mogą odnaleźć się w akceptacyjnym oglądzie widzów, jeśli wywodzą się oni spośród Kaszubów przekonanych o zasadności krzewienia kulturowej odmiennosci w medium działań obrzędowych. Wówczas teatr okolicznościowy daje oglądającym poczucie ideowej wspólnoty, swoiste przekonanie o trafności wyznawanego systemu wartości.

Za przykład teatru okolicznościowego można podać *Biôtcezi ò dësze*, dramat, w którym Aleksy Pepliński zestawil w jedną kompozycję cechy teatru ludycznego i obrzędowego<sup>35</sup>. Pierwszy element takiego złozenia jest widoczny przez umiejscowienie akcji w piekle, pośród całego szeregu diabłów usługujących Lęcëperowi, w nagromadzeniu przerysowanych sytuacji zachowania mieszkańców piekła oraz zabawnego i dosadnego języka, jakim się posługują. Druga z cech tego dramatu, czyli składniki teatru okolicznościowego, wynikają z chęci przyporządkowania ludyczności celom krytyki społecznej i obyczajowej. Pepliński umieszcza więc dusze Adolfa Hitlera i Józefa Stalina wśród potępionych, aby jednoznacznie osądzić ich czyny. Bardziej doraźna jest natomiast informacja, że skandale obyczajowe (afera seksualna z Anastazją P. i inspirująca w niej rola Jerzego Urbana) i rozchwianie polityczne początków III RP (ilość i jakość działających na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku partii politycznych) to wynik działania sił

<sup>34</sup> O niesamodzielnosci teatru zanurzonego w działania pozaartystyczne pisali m.in.: M. Szczepańska, *Edukacja teatralna w kontekście poszukiwań pedagogicznych*, [w:] *Teatr a dziecko specjalnej troski*, red. M. Glinieckiego, L. Maksymowicz, Słupsk 1999, s. 19-43; D. Kalinowski, *Rozmyślania pragmatyka i rozterki idealisty*, [w:] *Teatr edukacyjny – Komunikacja bez granic*, pod red. M. Glinieckiego i L. Maksymowicz, Słupsk 2001, s. 23-32.

<sup>35</sup> A. Pepliński, *Biôtcezi ò dësze*, [w:] *Antologia lëteracezich dokôzów...*, s. 207-227.

diabelskich. Trzeci element dramatu to kontekst obrzędowy widoczny bezpośrednio w końcowych partiach utworu, kiedy to Lęcëper dowiaduje się, iż w Bytowie (kaszubskim Betlejem) ma się urodzić Jezus Chrystus. Wszystkie wysiłki biesów nie przynoszą dla sił zła oczekiwanego efektu, kult dla nowonarodzonego Boga zwycięża nie gdzie indziej, lecz właśnie na Kaszubach.

Ostatni z aspektów dramatu dobitnie wybrzmiewa w tytule utworu. Najintensywniejsze spory o dusze, jakie toczą między sobą moce piekła i nieba, owo utrudnianie drogi i stawianie przeciwieństw z jednej strony, zaś wsparcie aniołów i nimb łaski boskiej rozciągającej się nad podążającymi do Dzieciątka z drugiej strony, rozgrywają się w geograficznej przestrzeni Kaszub. Pepliński optymistycznie i patriotycznie zakłada, że na tym właśnie terytorium mieszkańcy są najbardziej ze wszystkich części Polski (a może nawet Europy) przywiązani do tradycji rodowych i najmniej skłonni do odstępstw od wiary ojców. Stąd więc klęska zła i tryumf dobra.

W zbliżonej formie zbudowany został obrazek sceniczny *Nowoczesné jaselka*, w którym na kanwie sekwencji odwiedzin Świętej Rodziny przez tradycyjne postacie znane z przekazów ewangelicznych i inscenizacji ludowych, dokonuje się charakterystyki współczesności<sup>36</sup>. Początkowo Maryi Dziewicy i św. Józefowi towarzyszą aniołowie i archaniołowie, rozprawiając o zbawieniu i sprawach wieczności. Później jednak gwiazdkowe widowisko nabiera większego tempa, przedstawiając najpierw sekwencję z pojawieniem się pasterzy, którzy składają hołd Dzieciątciu. Ta dość konserwatywnie w sensie treściowym potraktowana scena zostaje nasycona zjawieniem się zróżnicowanej grupy kaszubskiej społeczności z Gbùrem, Szkólnym, Krówcem, Szewcem i Piekòrzem, z których każdy składa skromne dary przed małym Jezusem. Wejście grupy Kaszubów jest możliwością dokonania przez Peplińskiego krytyki dawnych porządków politycznych i społecznych: głównie komunistycznej gospodarki oraz nacisków środowiskowych na przystępowanie do partii. Na końcu pojawiają się niby to Trzej Królowie, a w istocie współcześni działacze kaszubscy, z których każdy odpowiedzialny jest za jakiś aspekt życia publicznego. Kasper Wałasowsczi to nie kto inny jak Lech Wałęsa, zwyciężający komunizm dzięki związkom zawodowym robotników. Melchior utożsamia kaszubskiego kapłana, który podtrzymywał ducha w uciskanym ludzie, zaś Baltazar to intelektualista dbający o kaszubszczyznę przez pisanie książek o tej tematyce.

Wypowiedzi przedstawicieli kaszubskiej społeczności w dramacie Peplińskiego naznaczone zostały optymistyczną nutą wiary w lepszą przyszłość. Wszyscy oni – a zwłaszcza „nowocześni królowie” – przekonani są o żywotności własnej tradycji kulturowej i znajdują w swych działaniach nie tylko ludzką, ale i Boską akceptację i błogosławieństwo. Zarówno pierwszy, jak i drugi z dramatów ma znaczenie formacyjne: organizuje poczucie wewnętrznej wspólnoty, odmienności

---

<sup>36</sup> A. Peplińsczi, *Nowoczesné jaselka*, [w:] *Antologia lëteracczich dokòzów...*, s. 177-206.

wobec zewnętrznych czynników kulturowych, zawiera również sformułowania pozytywnie wartościujące wszystko, co własne<sup>37</sup>.

### Od dzieciństwa przez młodość, do dojrzałości

Dramatem Aleksego Peplińskiego o tematyce społeczno-obyczajowej, który częściowo sięga do zasobu kaszubskich wierzeń, są *Bëtowszczé strószczy*, będące jednym z bardziej udanych utworów skierowanych do młodego odbiorcy<sup>38</sup>. Odnajdziemy tutaj prosty i logiczny ciąg wydarzeń: opuszczenie domu rodzinnego przez najmłodszego z braci, chłopca naiwnego, lecz wrażliwego, poszukiwanie przez niego możliwości zarobku i kształtowanie się jego indywidualnego „ja”, spotkanie z rówieśnikami i innymi członkami społeczności kaszubskiej, zaangażowanie się do pracy na terenie zamku pokrzyżackiego w Bytowie, wreszcie zdjęcie przekleństwa ciążyącego na duchu zamku i wejście w związek małżeński. Intryga dramatu wzbogacona jest wypowiedziami bohaterów o wyrazistych rysach charakterologicznych, tak ze strony rodziny głównego bohatera, jak i ze strony późniejszych przyjaciół, co pozwala śledzić osobowościowe dojrzewanie głównego bohatera Tómk. Opis elementów świata wewnętrznego postaci pozwala zaakceptować przynajmniej niektóre składniki artystycznej strony utworu. Wadą dramatu jest wszakże niekonsekwencja artystyczna, fakt, że nie wszystkie postaci dramatu zostały przedstawione równie przekonująco. Za przykład może tutaj posłużyć scena w pierwszym akcie rozgrywającym się we współczesnej wsi kaszubskiej, w którym to rodzice projektują ożenek dla dwudziestokilkuletnich mężczyzn, nie zaś oni sami. Także w tym akcie nie mieści się w kategorii realizmu to, że młodzieńcy z tak dużą wiarą reagują na opowieści Starka o duchach. Nieprzekonująco wygląda Klara – córka Wiktora Maszki, który zjawia się na murach zamku jako duch. Ona to po pierwszym spotkaniu z nowym stróżem zamku i po przekazaniu woli zmarłego ojca, który życzył sobie małżeństwa jego córki z Tómkem, bez wątpliwości zgodziła się na związek. W tak zarysowanym pozytywnym zakończeniu dramatu zabrakło uzasadnienia psychologicznego dla postaci Klary, która bynajmniej nie reprezentuje mentalności dziewczyny końca XX wieku. Trudno również uznać za trafne artystycznie zestawienie współczesnych realiów życia (w dramacie znane są gazety, radio, instytucja policji, zakłady pracy) z powszechną wśród kaszubskich postaci dramatu wiarą w duchy. Tego typu przyporządkowanie postaci do wyznawanych poglądów bardziej ma związek z budowaniem stereotypu postaci, aniżeli z trafną charakterystyką.

<sup>37</sup> Ten typ spektakli wywodzi się z „oddolnych” nurtów teatru ludowego. Zob. J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, Warszawa 1963, s. 145-149, 162-179.

<sup>38</sup> A. Pepliński, *Bëtowszczé strószczy. Widawiszczé w czterech aktach*, [w:] tegoż, *Bëtowszczé strószczy...*, s. 168-225.

Trzeba jednak pamiętać, że dramat Peplińskiego naznaczony jest prymarnym czynnikiem edukacyjnym. Scena za sceną ukazuje, jak Tómk przekształca się z zahukanego, wiejskiego chłopaka w odważnego młodzieńca. Nabiera on dystansu do swoich braci, dowiaduje się o wydarzeniach historycznych na terenie bytowszczyzny, podejmuje się niełatwej pracy zarobkowej, wreszcie jest gotów, by rozpocząć odpowiedzialne życie z wybranką serca. Przeszedł więc proces dojrzewania społecznego i poniekąd tożsamościowego, stając się dla czytelników/widzów przykładem pozytywnego i wzorcowego wręcz rozwoju osobowościowego.

Drugi z „rozwojowych” dramatów Aleksego Peplińskiego to *Dzywné wręje*, czteroaktowa komedia dotycząca miłosnych zabiegów kaszubskich kochanków Sztefy i Stacha<sup>39</sup>. Tutaj również – jeśli patrzeć na całość utworu – dochodzi do przedstawienia dorastania młodych bohaterów do spełniania odpowiedzialnych ról społecznych oraz – co równie ciekawe – do pogodzenia się z prawami młodych przez przedstawicielkę ludzi dojrzałych. Pozytywne zakończenie dramatu wskazuje na chęć zbudowania przez Peplińskiego wizji optymistycznego świata, w którym problemy walki pokoleniowej kończą się dla wszystkich szczęśliwie.

W sensie fabularnym niemal od początku jest jasne, że Sztefa wraz z Stachem pragną jak najszybciej żyć razem, zaś na przeszkodzie ku temu stoją przed nimi tradycyjne stosunki rodzinne i społeczne. W pierwszym akcie widzimy, jak próbują oni ukryć swą miłość, co im się zresztą udaje, dzięki zabawnym podchodom wobec macochy Sztefy – Klary. W drugim akcie młodzi zdobywają się na większą wobec siebie bliskość, choć wciąż w formie reżyserowanych spotkań podczas urodzin Sztefy. W trzecim akcie mamy do czynienia z najbardziej odważną próbą przekonania macochy do ślubu młodych. Sztefa oświadcza tutaj, że jest w ciąży ze Stachem, stąd więc konieczność zorganizowania pospiesznego wesela. W ostatnim akcie sztuki, kiedy już przygotowane zostało całe wesele, młodzi przyznają się macosze, że wcale nie zgrzeszyli przed Bogiem i ludźmi, a jedynie chcieli wymóc na opiekunce dziewczyny szybszy ślub.

Komediowa intryga dramatu Peplińskiego ukazuje zapobiegliwość młodego pokolenia, które wyraźnie potrafi zadbać o własne szczęście. Czyny młodych zakochanych wywołują uśmiech, lecz jednocześnie ukazują, iż we współczesnej rzeczywistości Kaszub dawna obyczajowość i prawa środowiskowe nie są już w tak zasadniczy sposób przestrzegane. Sztefa i Stach w ten sposób układają elementy codziennego życia, że dochodzi w końcu do szczęśliwego zakończenia w postaci wesela, lecz przecież gotowi są w razie niepowodzenia swej intrygi, wylamać się z tradycyjnych form życia wiejskiego. Nie tylko zresztą chodzi o nich, dramat ukazuje sympatię całego młodego pokolenia Kaszubów dla sprytnej i konsekwentnej w swych działaniach pary. Macocha i rodzice Stacha zaś muszą przyznać, że w nowej sytuacji kulturowej powinny zajść zmiany w zakresie praw

---

<sup>39</sup> A. Pepliński, *Dzywné wręje*, [w:] *Antologia literacczych dokôzów...*, s. 389-459.

zwyczajowych. Na marginesie dramatu pozostaje pytanie, na ile można odejść od uświęconej tradycji, na ile można się posunąć w dążeniu do zmanifestowania własnego szczęścia bez konieczności łamania praw tradycyjnej kaszubskiej społeczności?

Pytania o dorosłość stawia w omawianych powyżej dramatach Pepliński w dwójki sposób: raz poprzez rozwojowy dramat o Tómku, który swoją naiwność przemienił na pracowitość, drugi raz o Sztefie i Stachu, którzy swą młodzieńczą miłość zamienili na odpowiedzialne małżeństwo. Takie jasne postawienie tezy w dramaturgii odbiera utworom iluzję i likwiduje metaforę. Stają się one serią humorystycznych scenek albo zbiorem żartobliwych powiedzonek, wreszcie zestawem zachowań, od których nie oczekuje się wieloznaczności. Aleksey Pepliński jako artysta i moralista poprzestaje tutaj na formie ludycznej i tendencyjnej, niemal od początku sugerując jednowymiarowe rozwiązania planu treściowego dramatów<sup>40</sup>.

### Próbki historii Pomorza i Kaszub

Aleksey Pepliński w latach osiemdziesiątych XX wieku napisał pięcioaktowy dramat historyczny *Paněszka*, który rozgrywa się w bliżej nieokreślonych czasach średniowiecza<sup>41</sup>. Główna akcja umiejscowiona jest na zamku w Mirachowie, w którym mieszka kasztelan Stoigniew i jego córka Sulislawa. Po śmierci matki Sulislawy – Witosławy, Stoigniew sprowadza z Meklemburgii nową żonę – Ingeborgę, która wchodzi w rolę macochy dla Sulislawy. Już w pierwszym akcie dramatu widać, że pojawienie się obcej kobiety w kaszubskim środowisku wywołuje zamieszanie i kłopoty. Drugi akt pogłębia portret psychologiczny Ingeborgi, która okazuje się nieumiarkowanie ambitną kobietą, marzącą o pełni władzy nad mirachowskim dworem. Stąd więc jej złośliwości wobec dotychczasowych mieszkańców i służby, pamiętających dawną panią zamku, stąd jej wyrachowanie wobec męża i co najbardziej karygodne – plany uśmiercenia Sulislawy. Kiedy Stoigniew wyjeżdża na kolejną wyprawę wojenną ze szczecińskim księciem, Ingeborga

<sup>40</sup> W dramatach komicznych Peplińskiego zauważyć można swoiste nawiązania do krotchwilnej dramaturgii szolobulek Leona Heykego (tenże, *Szólbulki. Agüst Szłōga. Katilina*, Gdańsk 2002) i komediowo-obyczajowego aspektu dramaturgii Jana Rompskiego, choć w czasach powstawania sztuk Peplińskiego o tego typu stylistyce znana była tylko jedna sztuka o problemach rodzinnych wdowy i jej córek – *Jó cheã na swiat* (J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, oprac., wstęp i przypisy: A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, BPK, t. 4, Wejherowo-Gdańsk 2009).

<sup>41</sup> Korzystam z rękopisu (dwa zeszyty szkolne), który złożony jest w spuściźnie po Ferdinandzie Neureiterze w bibliotece Instytutu Sławistyki Uniwersytetu w Kolonii. Dziękuję w tym miejscu za pomoc w wykonaniu kserokopii utworów pani Angelice Lauhus i panu prof. Ulrichowi Obstowi.

podaje Sulce herbatę ze środkiem nasennym, zaś otoczeniu wmawia, iż tytułowa *panieszka* zmarła. W trzecim akcie murarz Domarus wynajęty przez Ingeborgę do zamurowania grobowca, w którym złożono rzekomo nieżywą Sulislawę odkrywa prawdę o przestępstwie żony Stoigniewa. Wiadomość o oszustwie Ingeborgi rozchodzi się pośród mieszkańców kaszubskiego otoczenia wioski, nie trafia jednak do niemieckiego środowiska nowej pani zamku. Zwolennicy Sulislawy, poznawszy zaistniałe okoliczności otrucia od niej samej, postanawiają ją ukryć do czasu powrotu jej ojca, aby prawda o niegodnych czynach niemieckiej władczyni wybrzmiała mocniej. W czwartym akcie Stoigniew po udanej wojnie z Brandenburgią wraca do domu. Dowiaduje się o śmierci swej córki od swej drugiej żony, lecz jednocześnie od opiekunki Sulislawy – Barbary słyszy informację zgoła inną. Postanawia publicznie ukarać meklemburską żonę, dlatego w piątym akcie widzimy uroczyste przyjęcie, na które zaproszeni zostali okoliczni kasztelan, aby wszyscy mogli cieszyć się ze zwycięstwa Pomorzan nad Branderburgią. W trakcie przyjęcia pojawia się wędrowny śpiewak, który przedstawia przygotowaną wcześniej na zamówienie Stoigniewa pieśń o macosze trującej pasierbicę. Po zakończeniu pieśni na salę balową wchodzi Sulislawa i wyjaśnia się wreszcie cała intryga macochy. W wyniku tak zorganizowanej konfrontacji Ingeborga początkowo traci zmysły, a w kilka chwil później umiera. Ojciec z córką ponownie są razem, zaś cały mirachowski dwór jest szczęśliwy z powrotu ukochanej *panieszki*.

Mimo, że dramat Peplińskiego naznaczony został znamieniem średniowiecznej przestrzeni i postaci, nie jest utworem ściśle historycznym. To raczej sztuka dydaktyczna, w której chodzi o napiętnowanie charakterologicznych wad: dumy, zaborczości, nielojalności i oszustwa (przykład Ingeborgi), zaś wychwalenia skromności, wrażliwości, prostoty i wierności (przykład Sulislawy). To, że w *Panieszce* historia Pomorza jest tylko pretekstem do budowania wzorców osobowościowych, niech zaświadczy fakt, iż nie wiemy, u którego z książąt pomorskich (szczecińskich) służy Stoigniew oraz nie wiemy, na jakie wyprawy dokładnie wyjeżdża. Nie mamy również szczególnych dookreśleń co do realiów społecznych i kulturowych terytorium, którym zawiaduje Stoigniew.

Oprócz wartościowania kwestii charakterologicznych postaci drugim aspektem interpretacyjnym dramatu Peplińskiego jest zaznaczana nieufność, może nawet niechęć do obcości. Myślę tutaj o tym, iż nie bez przyczyny Ingeborga uosabiająca podstępna władczynię wywodzi się z Meklemburgii. Jej zewnętrzna uroda nie idzie w parze z pięknem motywacji wewnętrznej. Jej troska o mirachowski dwór okazuje się pozorna, w istocie bowiem zależy jej na własnej wygodzie i komforcie. Zastępowanie kaszubskiej służby Niemcami, ograniczanie możliwości odwiedzania zamku przez miejscowych, wreszcie wprost nazywanie ich gorszym rodzajem ludzi jest wyraźnym sygnałem na to, że Ingeborga i jej kulturowa obcość to wartości negatywne. Owo skonfliktowanie żywiołu kaszubskiego i niemieckiego w dramacie Peplińskiego ma na celu nie tyle odwzorować konkretne stosunki



społeczno-administracyjne średniowiecznych Kaszub, co wskazać na wysoką wartość tego, co swojskie, zaś podejrzliwie patrzeć na to, co przychodzi z zewnątrz<sup>42</sup>.

*Panëszka* to właściwie jedyny dramat historyczny Aleksego Peplińskiego. Nie ma on w sobie tak artystycznie i ideowo dojrzałych składników problematyki kaszubsko-niemieckiej jak np. w dramacie Jana Rompskiego *Wzénik Arkónë*<sup>43</sup>. Najbardziej adekwatnym odniesieniem do kaszubskiej dramaturgii byłoby przywołanie utworów Jana Karnowskiego (*Zôpis Mscëwòja, Libùsza*), z których Pepliński mógł wyluskać użyteczną dla siebie technikę żywego obrazu oraz swoistą cechę opisu średniowiecza jako czasu wykluwania się tożsamości kaszubskiej<sup>44</sup>. Pepliński nie dążył jednak do naznaczenia swego utworu zagadnieniami światopoglądowymi, a bardziej kwestiami etycznymi i egzystencjalnymi.

### Popularność czy artyzm?

Dramaturgia Aleksego Peplińskiego to twórczość, którą w najkrótszej charakterystyce można określić jako kaszubską twórczość popularną<sup>45</sup>. Jest to konkwenja z dominującą atmosferą obrzędową, z jednej strony dobrze znaną starszemu pokoleniu odbiorców, z drugiej jednak częściowo tylko dostępną pokoleniu młodszemu. Nasycanie dramatów tą właśnie tematyką wywołuje wrażenie dydaktyzmu i moralizatorstwa. Sztuki Peplińskiego są również pełne jędrnego humoru, który wyraża tak stosunek do przeszłości, jak i terażniejszości<sup>46</sup>. Ów humor stale sytuuje utwory w świecie sztuki ludycznej. Autor „wyczuwa” oczekiwania odbiorców i tworzy frazy, które niemal zawsze spotkają się z żywą reakcją. Jedyna próba artystyczna Peplińskiego z serio potraktowanym tematem historycznym to *Panëszka*, widać z takiego układu utworów, że nie czuł się on pewnie w stylistyce innej aniżeli komediowa.

<sup>42</sup> Postać Ingeborgi napisana została w zgodzie z kaszubskim stereotypem Niemca. Zob. F. Kluge, *Obraz Niemca w powieści kaszubskiej „Życie i przygody Remusa”*, [w:] *Życie i twórczość Aleksandra Majkowskiego*, red. J. Borzyszkowski, Wejherowo 1997, s. 147-160 oraz C. Obracht-Prondzyński, *Niemcy widziani oczyma Kaszubów*, [w:] tegoż, *W kręgu problematyki kaszubsko-pomorskiej. Studia i szkice*, Gdańsk-Wejherowo 2003, s. 37-53.

<sup>43</sup> J. Rompski, *Wzénik Arkónë. Tragediô w 4 aktach*, [w:] tegoż, *Dramaty kaszubskie...*, s. 173-232.

<sup>44</sup> J. Karnowski, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, BPK, t. 6, Gdańsk 2011, s. 313-344, 345-376.

<sup>45</sup> Patrz rozważania autorów dotyczące wyznaczników literatury popularnej zawarte w książce *„Ta trzecia”*. *Problemy literatury popularnej*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997.

<sup>46</sup> Wspomina o niektórych z cech dramaturgii Peplińskiego Jerzy Treder w posłowie *Lëteracczë dokôzë Antona i Aleksa Peplińszich i jich jãzëk*, [w:] *Antologia lëteracczich dokôzów...*, s. 482-483.

Aleksy Pepliński kieruje swe dramaty ku konserwatywnej grupie Kaszubów. To u nich właśnie zyskuje akceptację i aplauz. Cóż z tego, że autor w bardzo małym stopniu korzysta z realiów współczesności, skoro to sentymalna przeszłość podoba się u tradycjonalistycznych widzów najbardziej? Cóż z tego, że jego kaszubskie dramaty przypominają naprędce realizowane działania okolicznościowe (społecznościowe mityngi, imprezy folklorystyczne), skoro na takich właśnie zdarzeniach Kaszubi chcą się oglądać? Cóż z tego, że forma artystyczna jego dramatów przypomina teatralny skansen, skoro publiczność z namaszczeniem powraca do wiejskich, agrarnych korzeni i nie szuka eksperymentów formalnych dzisiejszego teatru?

Jeśli dramaty Peplińskiego reagują już na aktualne problemy Kaszub, czynią to przede wszystkim w sferze poetyki ludycznej (satyrycznej i kabaretowej). Tutaj pojawia się wprost podana niechęć wobec zepsutych, współczesnych obyczajów czy nieufność wobec polityki czy problemów ogólnościowych. Natomiast nie ma w nich dyskusji z dwudziestowieczną i tym bardziej z dwudziestopięciowieczną sferą nowoczesności<sup>47</sup>. Dramaturgicznie Pepliński wygląda na twórczość o dziewiętnastowiecznym rodowodzie, co niekoniecznie jest wyborem estetycznym autora, a raczej znamionuje jego „naturałszczykowość”. W swoim podejściu do działalności artystycznej Aleksy Pepliński nie jest daleko od Franciszka Sędzickiego czy Augustyna Necla. O ile jednak pierwszy mógł w działalności młodokaszubów przewartościować swoją poezję<sup>48</sup>, zaś drugi dzięki pomocy Lecha Bądkowskiego lub Franciszka Fenikowskiego szlifować swoją prozę<sup>49</sup>, o tyle takie szanse na rozwój swojej dramaturgii Pepliński nie miał. Nie zyskiwał jej w artystycznym dialogu ze swoim bratem Antonim Peplińskim, choć przecież zdarzało się, że pieśni Antoniego pojawiały się w dramatach Aleksego i odwrotnie w pieśniach Antoniego niektóre ze strof były napisane przez Aleksego<sup>50</sup>. W końcowym rezultacie artystycznym obcujemy z twórczością, którą można docenić ze względu na jej zaangażowanie w szerzenie podstawowych treści o tradycji kaszubskiej, lecz jednocześnie czuć niedosyt, iż tak sprowadzony do kilku obrzędów schematyczny świat miałby wyrażać całą kaszubskość.

<sup>47</sup> Takie motywy rozrachunkowe zjawiają się natomiast w jego polsko- i kaszubskojęzycznej poezji, która wyraźniej polemizuje ze zjawiskami obyczajowymi czy społecznymi.

<sup>48</sup> Omawia te kwestie Joanna Schodzińska, *Franciszek Sędzicki (1882–1957). Działacz narodowy, regionalista i poeta kaszubski*, Wejherowo-Gdańsk 2003.

<sup>49</sup> O kontaktach Necla ze środowiskiem literackim trójmiasta pisał: H. Skorowski, *Etos Kaszubów w twórczości literackiej Augustyna Necla*, Warszawa 2006.

<sup>50</sup> W wielokrotnie przywoływanej tutaj antologii tekstów literackich Antoniego i Aleksego Peplińskich widać wyraźnie tę specyficzną technikę tworzenia sztuki, co zaznaczają uwagi redakcyjne i dopiski.

Daniel Kalinowski

**In circle of ritual and occasional theater.  
About the dramas of Aleksy Pepliński**

SUMMARY

In the analyzed examples of Kashubian language dramas, Aleksy Pepliński appears as an author with a light hearted attitude for whom writing brings happiness. In his works there appears a talent of building theatrically intriguing characters as well as comical situations. This type of theatrical 'vigor' is a virtue of the playwriting of Pepliński. Since his writing has Kashubian themes, it has many fans. The artistic side of the theatrical aspects only partially is apparent through a flood of traditional folk elements and rituals. In Pepliński's playwriting, we can see a circle of ritual theater, people's theater, situation theater and ideological theater. Among those, the most prevalent of the surviving works appear to have a tradition of teaching theater.

tłum. *Stanisław Frymark*

Daniel Kalinowski

**Unter Druck (der Umarmung) von rituellen  
und Gelegenheitstheater.  
Über Dramaturgie von Aleksy Pepliński**

ZUSAMMENFASSUNG

Aleksy Pepliński erscheint an Hand von analysierten Beispielen, der in der kaschubischen Sprache verfassten Dramas, als ein Autor mit leichter Feder, dem Schreiben Freude bereitet. Seine Werke widerspiegeln spontan die Fähigkeit, theatralische Intrige aufzubauen, szenische Gestalten und komische Situationen zu bilden. Diese theatralische Fähigkeit ist unbestrittener Vorteil der Dramaturgie von Pepliński. Daraus folgt die Tatsache, dass er auf der kaschubischen Bühne gespielt wird und viele Anhänger hat. Bedeutend schwächer wirkt die künstlerische Seite seiner theatralischen Werke, die nur teils aus dem breiten Strom der rituellen und ludischen Elemente zum Vorschein kommt. Die Dramaturgie von Pepliński kann in das rituelle, ludische, Gelegenheits-, Schul- und ideologische Theater geteilt werden, worin die Tradition des didaktischen Theater die größte Lebendigkeit aufweist.

tłum. *Magdalena Darska-Login*