

# Daniel Kalinowski

---

## Jasna strona codzienności : sztuki teatralne Jana Piepki

---

Acta Cassubiana 17, 181-196

---

2015

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**

Ślupsk

## **Jasna strona codzienności. Sztuki teatralne Jana Piepki**

### **Status autora-aktora**

Leon Roppel we wstępie do tomu poetyckiego *Stojedna chwilka* wspomniał o bardzo ważnej cesze osobowości artystycznej Jana Piepki, która wywołuje styl, poetykę i kompozycję wielu jego utworów wiążących się z żywym słowem:

Jego kaszubska komedia *Choróbsko* od 1955 r. cieszy się wielkim powodzeniem i razem z następną sztuką pt. *Domócy wión* spopularyzowała jego nazwisko. Zamieszczony w niniejszym tomiku obrazek sceniczny *Darėnk* świadczy, że Staszków Jan posiada tak zwany „nerw sceniczny”, zna wymogi sceny i umie w dialogu rysować charaktery. Służąc regionowi kaszubskiemu swym piórem, a także licznymi i cieszącymi się dużą popularnością wieczorami autorskimi, na których doskonale recytuje swoje wiersze, a także opowiada niezliczone gadki kaszubskie, Staszków Jan wie, że satyrycznymi docinkami czasem skuteczniej można działać niż poważnym „przemawianiem do rozumu” i dlatego form tych nie zaniedbuje. A że działalność jego wydaje pierwsze owoce w terenie, o tym z przyjemnością już się przekonaliśmy<sup>1</sup>.

Zdanie Roppła dotyczy przede wszystkim utworów scenicznych Piepki, które choć wówczas nie były jeszcze opublikowane, musiały mu być znane z wersji maszynopisowych lub z realizacji teatralnych. Wymienione cechy poetyki satyry i umiejętności budowania sytuacji dramatycznej, to bardzo trafne rozpoznanie badacza. Całe, nie aż tak bardzo rozbudowane dramatopisarstwo Piepki jest nim nacechowane. Cechy owe, raz zaistniałe, nie były zawieszane lub przekształcane w późniejszych latach jego twórczości scenicznej<sup>2</sup>. Poeta-pisarz-dramaturg po-

---

<sup>1</sup> L. Roppel, *Słowo wstępne i słowniczek*, [w:] J. Piepka, *Stojedna chwilka*, Gdańsk 1961, s. 7-8.

<sup>2</sup> Powołując się na zdanie Józefa Borzyszkowskiego, jeszcze jedna nieopublikowana dotąd

przeszał na tej stylistyce, zadowolając się nią w pełni jako najlepiej trafiająca w gusta.

Wspomniany w cytacie obrazek sceniczny *Darënk*<sup>3</sup> rzeczywiście doskonale się nadaje do tego, by dostrzec, jak ważna jest u Piepki zdolność tworzenia interesującej od strony wizualnej i charakterologicznej sceny teatralnej. Wszak w sensie intrygi mamy tutaj do czynienia ze statycznym układem dyskusji wiejskich aktywistów społecznych nad tym, jaki prezent przygotować dla obchodzącego jubileusz sześćdziesięciu lat życia. Brak wydarzeń fabularnych bynajmniej nie czyni tego obrazka scenicznego nudnym. Skontrastowane ze sobą postacie, ich ubiór, sposób myślenia i mówienia to zestaw figur komicznych, które swym zachowaniem od razu wzbudzają wesołość. Dodatkowo wprowadzenie do tła wydarzeń postaci samego jubilata, dobijającego się do zamkniętych w świetlicy wiejskiej bohaterów, to kolejny atrakcyjny i dynamizujący wydarzenia sceniczne element.

Równie ważna jest jednak kwestia wykonawczości i komunikatywności utworów pisanych przez Piepkę. To właśnie jego chęć dotarcia do rzeczywistego odbiorcy, dążenie do wyrażenia własnej emocji i oczekiwanie natychmiastowej reakcji u czytelnika/widza motywowały pisarza/dramaturga w tworzeniu takich, a nie innych sztuk teatralnych. We wspomnianym przed chwilą *Darëнку* widać to komunikacyjno-kompozycyjne podejście w pewnym przerysowaniu postaci, tyleż satyrycznym, co i czyniącym z występujących postaci wyrazistych, zrozumiałych w czynach ludzi, których się rozpoznaje nie tyle na scenie, co w życiu codziennym. Zauważony przez interpretatora „nerw sceniczny” Piepki, przyprawiony jeszcze satyrą, to także umiejętność zarysowania szerszego kontekstu społecznego. W miniaturze scenicznej o jubileuszu miejscowego notabla daje się zauważyć ironiczny dystans do wydarzeń i atmosfery polityczno-społecznej. Zarysowane postacie są zabawne nie tylko ze względu na ich własny wygląd i zachowanie, lecz i przez to, że uczestniczą w sztucznym, rytualnym i pustym obchodzeniu święta „lokalnego boga”: przewodniczącego, prezesa i komendanta w jednej osobie – Patelczika. Wyśmiewana jest przez to ogólnoludzka głupota, serwowanie w sytuacjach oficjalnych fałszywych pochlebstw i organizowanie nadętych imprez, które markują tylko autentyczne świętowanie.

Zacytowane zdania Roppla o Piepce-teatralniku to oryginalna opinia sformułowana w dawnym akcie tradycji badawczej, lecz obowiązująca aż do czasów współczesnych. Nie komentował pisania dramatów sam Piepka, bardziej będąc skupiony na uświadamianiu środowisku i samemu sobie, że jest poetą, a w mniej-

---

sztuka Piepki, polskojęzyczna *Žona konieczna* także została napisana w żartobliwej tonacji, choć z większym udziałem czynnika socrealistycznego. Patrz: J. Borzyszkowski, *O nieznanym dotąd sztukach scenicznych Jana Piepki*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka (1929-2001)*, zebrał i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 465-466.

<sup>3</sup> J. Piepka, *Darënk*, [w:] tegoż, *Stojedna chwilka*, s. 75-95 najnowsze wydanie: J. Piepka, *Mòje stroně. Utwory zebrane*, Gdynia 2012, s. 114-133.

szym stopniu prozaikiem<sup>4</sup>. Tym bardziej więc trzeba być uważnym przy ocenie kilku przykładów twórczości scenicznej Staszków Jana, ponieważ niektóre z opracowań życia literackiego Pomorza koloryzują znaczenie tego typu utworów. Zauważył to ostatnio Józef Borzyszkowski w odniesieniu do tak ważnej dla środowiska literackiego Pomorza krytyczki jak Maria Kowalewska, która formułując hasło w przewodniku *Gdańsk literacki*<sup>5</sup>, wykazała nieco za dużo entuzjazmu dla rzekomej popularności sztuk Piepki<sup>6</sup>. W późniejszym haśle biograficzny w zbiorze *Pisarze gdańscy*<sup>7</sup> już owej atencji dla kaszubskich dramatów nie odnajdziemy. Z kolei Ferdinand Neureiter jako autor *Historii literatury kaszubskiej* poprzestał tylko na lakonicznym zaznaczeniu intrygi scenicznej sztuk, nie analizując specyfiki stylistycznej tych utworów<sup>8</sup>. Jeszcze bardziej zdawkowo uczynił Jan Drzeżdżon, kwitując sprawozdawczymi zdaniami sztuki teatralne Piepki, które dotyczą „aktualnych problemów dnia codziennego wsi kaszubskiej”<sup>9</sup>. Większe uwagi o *Choróbsku* i *Ścinaniu kani* poczyniła jedynie Krystyna Maksymowicz, omawiając całą dostępną do końca lat siedemdziesiątych w obiegu czytelnictwem twórczość sceniczną napisaną po kaszubsku<sup>10</sup>. W obliczu dostępności niemal całego materiału dramaturgicznego Jana Piepki można dzisiaj pokusić się o określenie specyfiki tej twórczości i umiejscowienie jej wśród innych autorów sztuk teatralnych w tradycji kaszubskiej.

## Śmiech ze swoich dla swoich

*Choróbsko* to największa objętościowo sztuka Jana Piepki. Napisana w połowie lat pięćdziesiątych, najpierw była grana przez kaszubskie zespoły teatralne, a dopiero później została wydana drukiem<sup>11</sup>. Ta niskoobsadowa forma teatralna w krzywym zwierciadle satyry ukazuje rzeczywistość społeczną lat pięćdziesią-

<sup>4</sup> J. Piepka, *Moja stegna do kaszubskiej liryki*, [w:] J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska 1945-1980*, Warszawa 1986, s. 266-272.

<sup>5</sup> *Gdańsk literacki*, oprac. M. Kowalewska, Gdynia 1964, s. 65.

<sup>6</sup> J. Borzyszkowski, *O życiu i twórczości Jana Piepki. (Stan naszej wiedzy 12 lat po jego śmierci)*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka...*, s. 45.

<sup>7</sup> *Pisarze gdańscy*, opr. M. Misiorny, Gdańsk 1969, s. 55-56.

<sup>8</sup> F. Neureiter, *Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982, s. 24-241.

<sup>9</sup> J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska 1945-1980...*, s. 185.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Pierwsze wydanie: J. Piepka, *Choróbsko*, „Dodatek do Biuletynu Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego”, 1968, nr 1; w najnowszych wydaniu: J. Piepka, *Chòróbskò*, [w:] *Antologió kaszëbszezi dramë. Spòd strzechë na binã*, red. i wyb. B. Ugowska, Gdańsk 2011, s. 109-193.

tych, a zwłaszcza realia życia na kaszubskiej wsi przeobrażającej się powoli z dawnych stosunków gospodarczych w narzucany zewnętrznie system gospodarki planowej. Zbiorowym bohaterem utworu jest rodzina Walkusów, kaszubskich gburów, którzy uprawiają swoją ziemię, a jednocześnie muszą oddawać państwu zakontraktowane wcześniej plony. Wszystkie komiczne sytuacje sztuki Piepki wynikają z faktu napięcia pomiędzy przemożną chęcią prowadzenia własnej uprawy czy hodowli a wymaganiami, jakie stawia nowa, socjalistyczna władza kaszubskim chłopom. Zderzenie sprytu i chciwości Walkusów z metodycznością i urzędowością sołtysa, wywołują zabawny konflikt postaw, które ogląda się z przy-mrużeniem oka, w przeświadczeniu, że bardziej chodzi w sztuce Piepki o atmosferę ludycznej zabawy, nie zaś aurę ideowego sporu.

Tytułowe choróbko, jakie wymyśla dla swojego męża Walkuszowa, ma być zręcznym sposobem ominięcia żądań władzy i uniknięciem egzekucji złożonych przez jej męża zobowiązań. Pierwszy akt utworu ukazuje właśnie taki moment, kiedy to Walkuszowie wmawiają sołtysowi, iż z racji bólu głowy głowa rodziny nie może wykonywać żadnych prac fizycznych i najprawdopodobniej dopiero nazajutrz wypełni obowiązek wobec wiejskiej gromady. W drugim akcie sytuacja jeszcze bardziej się komplikuje, a raczej kłamstwa Walkusów przynoszą coraz to bardziej poważne konsekwencje. Oto bowiem do izby ich domostwa przychodzą sołtys wraz z delegatem gminy, aby bezpośrednio załatwić sprawę wypełnienia kontraktu o dostawę buraków cukrowych. Walkuszowa zdeterminowana do tego, aby nie oddawać zbiorów państwu, specjalnie rani nogę męża, byle tylko uprawdopodobnić jego chorobę i uniemożliwić mu wykopanie buraków. Teraz naprawdę Walkusz jest obłożnie chory i wymaga rzeczywistego leczenia. Trzeci akt sztuki ukazuje jeszcze dobitniejsze przykłady „sprytu” i „zapobiegliwości” życiowej Walkuszowej. Aby zaoszczędzić na profesjonalnej opiece medycznej w szpitalu, wzywa ona do chaty wiejskiego znachora Brzącôka, aby ten przyniósł ulgę mężowi. Usługi znachora wydają się jej na tyle użyteczne, a przy tym tak tanie, że przy okazji jego pobytu zamawia lekarstwo na choroby wszystkich członków rodziny. Mniejsza o to, że kosztuje to ją dużo więcej, aniżeli leczenie szpitalne i mniejsza, że owe choroby to wymyślone przez znachora dolegliwości, ważne, że kobieta czuje zasadność swojego postępowania. Zapisane lekarstwa i sposób postępowania w „rekonwalescencji” są wszakże tak kuriozalne i trudne do realizacji, że stary Walkusz nie jest w stanie temu sprostać. Na dodatek mieszkańcy wsi pod przywództwem sołtysa, sami przychodzą na pole krmąbnych gospodarzy i wrywają zakontraktowane buraki. Przepada zatem plan wyrobu syropu, nie dopełniono guseł nakazanych przez znachora, a cała rodzina naraziła się na obśmianie i drwiny.

Głównym motorem działań w sztuce Piepki zdaje się być Walkuszowa. To ona charakteryzuje się niespożytą pomysłowością, która wywołuje coraz to nowe sytuacje humorystyczne, w których ofiarami okazują się jej mąż, syn, a w ostatecznym wyniku także i ona. Agata Walkuszowa twardą ręką rządzi w domu, kierując

każdą (rzekomo samodzielna) decyzją swojego męża i równie zasadniczo postępując wobec syna Józka. Jej artystyczna kreacja to wynik sięgnięcia przez Piepkę do ludowej tradycji opowiadań o fertilitych niewiastach, które przed autorem dramatu tak wyraziście opisał Hieronim Derdowski w swym poemacie o Czorlińskim lub Majkowski w powieści o Remusie<sup>12</sup> albo z czasów mu bliższych Jan Rompski w dramacie *Jó chcã na swiat*<sup>13</sup> czy Stefan Bieszk w humoresce *Pokòrnô Roża*<sup>14</sup>. Walkuszowa z *Choróbska* jest wszakże przedstawiona w bardziej karykaturalnej aniżeli wspomniane postacie z literatury kaszubskiej. Jej zachowania przynoszą ze sobą same porażki, a w zakończeniu utworu rodzaj kary dla całej rodziny, choć dla widza są one przede wszystkim źródłem śmiechu.

Sztuka Piepki silnie naznaczona została ludowym kontekstem znaczeniowym. Przedstawiona w *Choróbsku* rodzina Walkuszków to trafne, choć oczywiście artystycznie wyolbrzymione sportretowanie wiejskiej mentalności, pełnej przesądów i ograniczeń. Przybiera ona postać społeczności nieufnej wobec abstrakcyjnie wyglądających dla niej państwa czy rządu. To ludzie, którzy skupieni są nade wszystko na własnej egzystencji i z tej perspektywy podejmujący się jakichś działań czy decyzji. Ponieważ mamy tutaj do czynienia z komedią, trzeba pamiętać, że obraz kaszubskiej społeczności „namalował” Piepka w szczególnym, tendencyjnym świetle. To wizerunek nie tylko z zaślepioną wizją zysku Walkuszkową, ale i z gadatliwą plotkarką Kräckową oraz przedziwną figurą Wądrowczika Brzacôka. Ta ostatnia postać, szczególnie komiczna swoją obcością, wygląda na relikwyt dawnego typu ludzkiego, obecnego w kulturze ludowej XIX wieku<sup>15</sup>. Znachorskie praktyki Wądrowczika, z okadzaniem domostwa, magicznymi wierszykami oraz irracjonalnymi zaleceniami wnoszą do sztuki największą chyba dozę humoru. W rzeczywistości powojennej Kaszub Brzacôka nie traktuje się zupełnie serio. Młode pokolenie, co obrazuje postać Józka, myśli o znachorach jako o obyczajowych przeżytkach. Tym większy więc efekt komiczny uzyskuje Piepka, wprowadzając go do izby, w której poszukuje się skutecznie działających kłamstw. Następuje w tym momencie zabawne spiętrzenie, kiedy to oszuści stają się ofiarami jeszcze lepszego oszusta.

<sup>12</sup> Patrz analiza postaci tych kobiet w pracy: A. Kuik-Kalinowska, *Tatczężna. Literackie przeszczenie Kaszub*, Gdańsk-Słupsk 2011, s. 49-52, 56-59.

<sup>13</sup> Dramat ten miał jak dotąd swoje trzy wydania, co znaczy, że cieszy się na Kaszubach sporym powodzeniem. Pierwsze wydanie: Gdańsk 1987; drugie, najlepiej przygotowane od strony filologicznej, opublikowane w ramach serii *Biblioteka Pisarzy Kaszubskich* – J. Rompski, *Dramaty kaszubskie*, oprac. A. Kuik-Kalinowska, D. Kalinowski, J. Treder, Wejherowo-Gdańsk 2009, s. 255-342; trzecie wydanie w *Antologii kaszëbszczi dramë...*, s. 195-297.

<sup>14</sup> S. Bieszk, *Pòkornô Róża*, [w:] *Pro memoria Stefan Bieszk (1895-1964)*, oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2013, s. 348-356.

<sup>15</sup> Przedstawione w sztuce sposoby „lekarzenia” róży i zgagi, jakie zastosował Wądrowczik nie są bynajmniej niedorzeczne wobec praktyk stosowanych dawniej na Kaszubach. Patrz: M. Kwaśkiewicz, *Ludowa medycyna Pomorza*, Pruszcz Gdański 2007.

Jeszcze jednym, bardzo ciekawym, a podanym nie wprost czynnikiem *Choróbska* jest krytyka wprowadzania gospodarki spółdzielczej na Kaszubach. W dramaturgii kaszubskiej czasy owe widoczne są choćby na przykładach utworów scenicznych Jana Rompskiego *Zemia* i Stefana Bieszka *Polnô mész*. Trzeba jednak zauważyć, że owi dramaturdzy pokazali relacje międzyludzkie na kolektywizowanej kaszubskiej wsi z chęcią skrytykowania ich w tonie serio<sup>16</sup>. Piepka natomiast wybrał dramaturgię satyryczno-obyczajową, która mniej zajmuje się naprawianiem systemu polityczno-ekonomicznego, a skupiona została bardziej na napiętnowaniu złych postaw ludzi. *Choróbsko* staje się przez to tak negatywną oceną nowych porządków polityczno-ekonomicznych, jak i wyśmiewaniem Kaszubów niepotrafiących się dostosować do nowych warunków życia codziennego<sup>17</sup>.

### Socrealizm po kaszubsku?

Jan Piepka jako autor tekstów kaszubskich stanął w latach pięćdziesiątych przed dylematem ideowo-artystycznym typowym dla wielu literatów owego okresu. Myślę w tym miejscu o socrealizmie jako ideologii i jako stylistyce wypowiedzi literackiej<sup>18</sup>. Dla Piepki jako twórcy dopiero rozpoczynającego swą działalność socrealizm miał znaczenie poważne: dzięki niemu mógł przebić się do czytelnika. Dzięki takiej stylistyce w zasięgu ręki widniały miraż kariery literackiej, wizje znaczenia środowiskowego i nie najmniejsze kwoty apanaży. W najbliższym sąsiedztwie literackim Piepki, wśród nieco starszych od niego autorów Pomorza, także i Lechowi Bądkowskiemu zdarzały się powieści środowiskowo-ideowe (*Kuter na strądzie*)<sup>19</sup> albo i Franciszkowi Fenikowskiemu tomiki poetyckie z bohaterami pracy w tle (*Lewy brzeg*)<sup>20</sup>. Choć wymienieni literaci szybko wydobyli

<sup>16</sup> Pisałem o tych kwestiach: D. Kalinowski, *Dramaturgia Jana Rompskiego, Tematy, idee, techniki*, [w:] J. Rompski, *Dramaty kaszubskie...*, s. 5-44; D. Kalinowski, *Pamięć o pięknej mowie. Kaszubskojęzyczne dramaty Stefana Bieszka*, [w:] *Pro memoria Stefan Bieszk (1895-1964)...*, s. 280-304.

<sup>17</sup> Zauważa tę problematykę K. Maksymowicz, *Kaszubska twórczość sceniczna po roku 1945...*, s. 310-323.

<sup>18</sup> Patrz choćby: S. Burkot, *Upolitycznienie literatury. Powieść realizmu socjalistycznego*, [w:] tegoż, *Proza powojenna (1945-1980)*, Warszawa 1982; W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988; T. Wilkoń, *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955*, Gliwice 1992; M. Piekara, *Bohater powieści socrealistycznej*, Katowice 2001.

<sup>19</sup> K. Turo, *Twórczość literacka Lecha Bądkowskiego wobec morza i Pomorza*, [w:] *Pro memoria Lech Bądkowski (1920-1984)*, zebrał i oprac. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2004, s. 38-56; teź, *Działalność pisarska Lecha Bądkowskiego w latach pięćdziesiątych XX wieku*, [w:] *Lech Bądkowski. Literatura i wartości*, red. D. Kalinowski, Bytów – Słupsk – Gdańsk 2009, s. 93-104;

<sup>20</sup> E. Foltyn, *Brzeg jutra a współczesne Inferno. Realizm socjalistyczny a wczesna twórczość*

się z zadań opiewania ideału nowego człowieka socjalizmu, to wszak w środowisku trójmiejskim flirty z literaturą schematyczną i zideologizowaną nie należały do rzadkości<sup>21</sup>.

Kaszubskojęzyczni autorzy sztuk scenicznych socrealizmu unikali, ale przecież widać składniki tej poetyki u Jana Rompskiego we wspomnianym już dramacie *Zemia* lub dodatkowo w podobnej stylistycznie sztuce *Porenk*<sup>22</sup>, albo w poezji współwydającego z Piepką wspólny tomik poetycki – Leona Roppla<sup>23</sup>. Nieufność twórców kaszubskich w stosunku do socjalizmu jest zrozumiała w obliczu polityki narodowościowej i rozwiązań administracyjnych Polski Ludowej, jakich doświadczyli wymienieni, tak zrzeszyńcy, jak klekowcy czy inni działacze kaszubscy przed i po latach pięćdziesiątych. Poza tym o programowym podejściu literatów kaszubskich do socrealizmu nie można pisać, ponieważ nie tworzyli zwartego środowiska artystycznego, tak jak to miało miejsce w przypadku literatów polskich i zjazdu środowiska w Szczecinie w 1949 roku.

*Rebaczi trzôsk* to niewielkiej objętości sztuka teatralna, której autorem dwóch pierwszych odsłon jest Jan Piepka, zaś ostatniej Stefan Bieszk. Utwór najprawdopodobniej powstał w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Tytuł wiąże się z konfliktem dwóch postaw wobec nadchodzącej nowoczesności: liberalnej oraz konserwatywnej. W warstwie intrygi teatralnej dotyczy losów mieszkańców wioski rybackiej leżącej w okolicy Władysławowa, przeżywających zmiany ustrojowe i mentalnościowe pierwszy lat powojennych. W zarysowaniu świata wartości sztuki pozytywnym bohaterem starszego pokolenia jest Macej, stary rybak i wędrowiec<sup>24</sup>. Jego ideowym przeciwnikiem jest Kąkol, uosobienie zacofania, defetysta i nierób. Z młodszego pokolenia reprezentantem postawy otwartości jest rybak Budzisz oraz najbardziej rzutka i ideowo wyrazista Anka. Bohater w przemianie osobowościowej to Józek, motorniczy na kutrze Kąkole, kombinator, leń i wiejski pyszałek, a potem po ideowej zmianie dzielny marynarz służb ratunkowych, odpowiedzialny, pracowity i skromny mężczyzna.

*Rebaczi trzôsk* to zgodnie z poetyką tekstu socrealistycznego zarysowanie dwóch światów. Pierwszy wynika z dawnych, tradycyjnych jeszcze układów spo-

*Franciszka Fenikowskiego*, [w:] *Franciszek Fenikowski. Kaszuby na nowo opisane*, red. D. Kalinowski, Słupsk-Gdańsk 2012, s. 91-108.

<sup>21</sup> Omawia te zjawiska: A. Flisikowska, *Gdańsk literacki. Od kontrolowanego do wolnego słowa (1945-2005)*, Gdańsk 2011, s. 25-30.

<sup>22</sup> J. Rompski, *Pörenk*, [w:] tegoż, *Dramaty kaszubskie...*, s. 537-655.

<sup>23</sup> Myślę tutaj o takich wierszach jak: *Nowó piesń rëbackô, Frantóweczka, Pegaz ujarzmiony* w tomie: Pietów Tóna [Leon Roppel], Staszków Jan [Jan Piepka], *Nasze stronë. Wybór wierszy i opowiadań kaszubskich*, Warszawa 1955, s. 19, 24, 48.

<sup>24</sup> Imię wspomnianego tutaj bohatera wraz z jego przewiskiem ma postać Macej Wanoga. Jest on mediatorem skłóconych postaw społeczności kaszubskiej, jednocześnie opowiadając się po stronie postępu i zmian. Nie bez znaczenia więc Macej Wanoga był pseudonimem artystycznym używanym przez krótki czas przez Piepkę.



lecznych i postaw mentalnościowych. Jego najdobitniejszym reprezentantem jest Kąkol, zwolennik dawnego typu maszoperii, hierarchicznych układów społecznych, braku bezpośredniej odpowiedzialności. Drugi świat to nowoczesna rzeczywistość oparta na pracy i zbiorowej odpowiedzialności. Jego rzeczniczką jest Anka, propagatorka spółdzielni rybackiej, a przy tym równouprawnienia i pracy społecznej. Wzorami do naśladowania są w sztuce dwie postacie: Macej jako postać uświadomionego rybaka, który skłania otoczenie do przyjęcia nowej rzeczywistości ekonomicznej i mentalnościowej oraz Anka, która jest przodowniczką pracy, narzucającą taką właśnie wartość swojemu otoczeniu i ewentualnym kandydatom na męża. Figurą, która dojrzeewa ideologicznie, jest Józka, początkowo żyjący pod wpływem Kąkola, później rzucający egoizm na rzecz pracy dla szczęścia zbiorowości<sup>25</sup>.

Jan Piepka nie stał się jednak w sztuce *Rebaczi trzôsk* piewcą realizacji planu pięcioletniego lub wyrazicielem jedynie słusznych postaw politycznych, co było najczęstszym tematem sztuk socrealistycznych. Jego autorstwa dwie odsłony utworu nasycone są na tyle silnym ładunkiem czynnika kaszubskiego, że wypowiedane przez bohaterów wiersze i piosenki o patriotycznym ładunku emocjonalnym, podkreślającym przywiązanie do najbliższej ziemi ojczystej, eliminują antyregionalne i internacjonalistyczne elementy systemu wartości socjalizmu. Trzecia odsłona sztuki napisana przez Stefana Bieszka została zaopatrzona w jeszcze głębiej sytuowane elementy kaszubskiego dyskursu tożsamościowego. Pojawia się wszak wiersz *Niebòròk* Leona Heykego, pieśń Jana Trepczyka *Hej na morze*, gòdka o tabace wywołującej uśmiech, czy wzmianki o duszy kaszubskiej. To zdecydowanie odmienne, podkreślające odrębność kulturową czynniki, które brały w nawias propagandowe hasła o uniwersalnym szczęściu sojuszu robotniczo-chłopskiego. Nawet zabarwione czerwonym sztandarem żądania poświęcenia się dla pracy, jakie wypowiedała w pierwszych odsłonach Anka, teraz w odsłonie trzeciej wyglądają na wyrażenie typowego kaszubskiego etosu pracowitości. Podobna zmiana następuje w zakresie zachowania Anki, jej rewolucyjność i dynamizm z początku sztuki (wszak jako animatorka wiejskiego życia kulturalnego wyrzuca za drzwi świetlicy<sup>26</sup> zachęcającego ją do ożenku Józka) zmienia się w konserwatywną bierność w zakończeniu utworu, kiedy ze spuszczonej oczami nie odmawia na propozycję ślubu.

<sup>25</sup> Współgra z dojrzewaniem ideowo-społecznym Józka wiersz Piepki *Jakub i Kuba* z tomu *Nasze stroně*, s. 76-78. Tutaj to odnajdziemy wizerunki pozytywnego, pracowitego chłopaka, któremu wszystko w życiu się uda, w przeciwieństwie do drugiego, który przez swoje leniwość i wygodnictwo straci poważanie.

<sup>26</sup> Ponownie odwołując się do pierwszego tomu poezji Piepki, warto przywołać inny wiersz pt. *U nas w świetlicy*, s. 105, który jest zapisem całej wersji tego, co śpiewają dziewczęta w jednej ze scen sztuki. Pokazuje to łączność tematyczną pomiędzy różnymi formami jego wypowiedzi artystycznej.

## W stronę tragikomedii

*Domócy wión* to trzyaktowa sztuka Jana Piepki napisana najprawdopodobniej w latach pięćdziesiątych<sup>27</sup>. Jak przypuszcza Józef Borzyszkowski, przygotowywana była do druku przez Leona Ropplą, który napisał do niej lakoniczny biogram autora, datowany na kwiecień 1957 roku<sup>28</sup>. Do druku nigdy nie doszło, trudno zresztą jednoznacznie określić, z jakich powodów. Być może w 1957 r. wyczerpano już przez zewnętrzne czynniki decyzyjne pulę wydawnictw kaszubskich, a później ta właśnie sztuka Piepki ustępowała innym kaszubskojęzycznym książkom, a wobec *Choróbska* wydawała się mniej atrakcyjna...

*Domócy wión* to sceniczna opowieść o kaszubskiej rodzinie Dargów, żyjącej na północy Kaszub w latach pięćdziesiątych. Darga i Dargowa obserwują dorastanie swoich dzieci: siedemnastoletniej Anieli oraz dziewiętnastoletniego Pawła. Zwłaszcza córka zaprzęta ich uwagę, sądzą bowiem, że zbliża się ona do wieku wyjścia za mąż, a ku ich niezadowoleniu, dziewczyna nie szuka sobie męża, lecz wypatruje możliwości dalszej nauki w mieście. Rodzice podejmują więc inicjatywę i chcą w tradycyjny na Kaszubach sposób wydać ją za mąż, za upatrzonego wcześniej kawalera, który im najbardziej odpowiada – naiwnego i nieskomplikowanego Alosza. Wybrany chłopak, choć skrycie kocha Anielę, nie jest jeszcze gotowy na sformalizowany związek i nie ma zbytnio pomysłu na wspólne życie. Aniela jest takim obrotem sprawy zaskoczona i czuje się wręcz towarem na sprzedaż. O wszystkim bowiem pomyślano (przede wszystkim o tytułowym domowym wianie, jakie powinna wnieść w swoje małżeństwo), natomiast nie podjęto rozmowy na ten temat z nią samą... Poza tym dziewczyna ukrywa przed najbliższymi, że chce podjąć naukę w szkole wyższej, do której złożyła już dokumenty i ma wielkie szanse stać się studentką.

Równoległe z jej rozterkami ukazuje Piepka w swojej sztuce relacje pomiędzy najbliższą koleżanką Anieli – Maryną a Pawłem Dargą. Maryna przedstawiona została jako ambitna, odważna dziewczyna, która wyjechawszy do miejskich szkół, wraca do domu rodzinnego z nowymi pomysłami na życie i z nowym spojrzeniem na kaszubską rzeczywistość. Jej postawa życiowa nie zyskuje akceptacji u przedstawicieli starszego pokolenia. Raczej uosabia ona dla nich nowe, obce porządki, zagrażające ich przyzwyczajeniom. Przykład Maryli inspiruje jednak wiejskie dziewczyny. Dla najmłodszego pokolenia kaszubskiej wsi ta właśnie dziewczyna

<sup>27</sup> J. Piepka, *Domócy wión*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka...*, s. 503-557. Trzeci akt tej sztuki nie został jak dotąd opublikowany. Korzystam zatem z wersji maszynopisowej dramatu złożonego w Izbie Pamięci Jana Piepki zorganizowanej w Łebnie w budynku Filii Biblioteki Publicznej Gminy Szemud im. ks. dr. Leona Heykego. Dziękuję w tym miejscu pani Marii Chustak za wykonanie skanów trzeciego aktu utworu.

<sup>28</sup> J. Borzyszkowski, *O nieznanym dotąd sztukach scenicznych Jana Piepki...*, s. 465.

jest dowodem sensowności dalszej edukacji. Wieloma rozmowami, empatią i zrozumieniem dla rozterek Anieli, szczególnie mocno na nią oddziałuje i zachęca do wyboru zawodu dentystki. Maryna żywi serdeczne uczucia wobec brata Anieli, lecz chłopak, tkwiąc mocno w mentalności wiejskiej, nie potrafi zwalczyć w sobie ograniczeń, przesądów i skłonności do alkoholu<sup>29</sup>, przez co związek miłosny pomiędzy młodymi nie ma raczej szans na pozytywne rozwiązanie.

Sztuka Piepki nieco schematycznie zestawia dwa różne stanowiska społeczne. Obrońcami ciasnego tradycjonalizmu są Dargowie, sądzący, że rolą młodej kobiety jest szybko wyjść za mąż, urodzić dzieci i pracować obok męża na roli. Wykształcenie kobiecie jest w takim układzie niepotrzebne, zaś zajmowanie się książkami lub pozarodzinnymi aktywnościami to strata czasu. Przeciwwstawiona jest takiemu stylowi myślenia rodzina Muzów. Ojciec Maryli to reprezentant kaszubskości otwartej, wychylonej ku przyszłości, chętnie korzystającej z dobrodziejstwa edukacji i nowego modelu społeczeństwa, które rozwija się nie tylko na wsi, ale również w mieście. Wobec tak zantagonizowanych postaw z trudnością próbują odnaleźć swoje miejsce młodzi: Aniela i Alosz oraz Paweł i Maryla.

Właśnie trudność egzystencji młodego pokolenia Kaszubów, ich ograniczone relacjami społecznymi i ekonomicznymi wybory życiowe oraz troska o samo-realizację i zdobycie szczęścia rodzinnego, wszystko to powoduje, że nie można uznać sztuki Piepki za gatunkową realizację komedii. To raczej tragikomedie<sup>30</sup>, zważywszy na niezrealizowanie uczuć u Maryli i Pawła oraz sytuacji zawieszenia w relacji uczuciowej pomiędzy Anielą i Aloszą. Utrzymanie dalszych losów młodych ludzi w nieodmówieniu zostawia widza w sytuacji dyskomfortu. Nie wiadomo bowiem, czy Aniela porzuci rodzinny dom i mimo zakazu wyjedzie z wioski w poszukiwaniu swego szczęścia? Czy wróci do domu? Czy dalej będzie żywiła miłość wobec Alosza? Podobnie można snuć przypuszczenia co do chłopaka... czy w czasie nieobecności Anieli trafi do wojska? Czy odbywając służbę, nie skieruje swych uczuć ku innej? I wreszcie zupełnie inna możliwość: jeśli młodzi zostaną na ojcowiznach i będą tworzyć związki małżeńskie w poczuciu zmarnowanych szans młodości, w wypełnianiu obowiązków wobec rodziny lub wobec

<sup>29</sup> Krytyka alkoholizmu w kaszubskiej dramaturgii jest także stałą cechą utworów scenicznych Stefana Fikusa, zwłaszcza w drugiej części *Strachu* pt. *A nasz tata nie jidze*. Patrz: S. Fikus, *Strach. Teatralnô sztëka w dwóch aktach*, [w:] *Antologijô kaszëbsczi dramë...*, s. 357-485. W maszynopisie pozostają również inne sztuki Fikusa piętnujące pijaństwo: *Obarchniali jadą*, *Oedprawa baniewëch*. Pisałem o tym w artykule: *Moralistyka we wszelakich odcieniach. Dramaturgia Stefana Fikusa*, „Nasze Pomorze”, 2014, nr 16.

<sup>30</sup> Kwestie terminologiczne nie były dla Piepki-twórcy najważniejsze. Bardziej liczył się pozytywny efekt końcowy intrygi scenicznej albo dominująca stylistyka; to one sprawiały, że utwór można było nazwać komedią. Określenie „komedia” choć jest nieprecyzyjne genologicznie, odnosi się jednak do zwyczajowego na Kaszubach traktowania zabawnych widowisk jako „komedjów”. Patrz: B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. II, Wrocław 1968, s. 252.

wiejskiej społeczności, czy takie życie będzie miało głębszy sens? Wszystkie te pytania przekształcają komediowość w ton powagi...

Ważną rolę w ideowym wymiarze dramatu nadał Piepka kobietom. To szczególnie Maryli, a w ślad za nią Anieli, przychodzi zmieniać kaszubską mentalność na wsi. One właśnie mają ambicje, chęć rozwoju i głód wiedzy i być może poważają się na środowiskowe wyobcowanie, aby tylko zrealizować swoje pasje. Nie są w swoich dążeniach i marzeniach odosobnione. Inne wiejskie dziewczęta (Ula, Gosia i Anka) także pragną odmiany i w czasie niby to lekkiej zabawy wypowiadają życzenia, które wyraźnie świadczą, że zamierzają one realizować się nie w pracach gospodarskich, ale raczej w bardziej nowoczesnych profesjach, które pozwalają kobietom uniezależnić się od mężczyzn. Piepka nie jest w zarysowaniu tego typu sytuacji zwolennikiem nurtów feministycznych, raczej notuje zmiany mentalnościowe i gospodarcze na Kaszubach, jakie pojawiły się wraz z gospodarką planową, spółdzielniami produkcyjnymi oraz powszechną edukacją.

Otwarte zakończenie sztuki Piepki wyzwala ten utwór z poetyki dydaktyzmu, choć jednocześnie daje się tutaj odczuć sympatie podmiotu dramatycznego dla postawy Muzów i dla chęci dalszej edukacji Anieli. Dramatyczność pytania o domowe wiano zawieszona w zakończeniu sztuki zmusza widza do opowiedzenia się po którejś ze stron ideowego konfliktu, jednakże postać Anieli i Maryli zdaje się przekonywać, że właśnie wybory odważne, czyny odpowiedzialne i konsekwencja postępowania przyniosą w końcu dobre efekty. Pozostali, którzy są niezdecydowani (Alosz, Paweł) powinni wybrać lepsze perspektywy egzystencji, zaś ci, którzy sprzeciwiają się postępowi (Darga, Dargowa) skazują się na niebyt.

## Wobec kaszubskiego dziedzictwa teatralnego

Jan Piepka był nie tylko autorem oryginalnych utworów scenicznych, ale również adaptatorem zastanej kaszubskiej tradycji teatralnej. Nie pozostawił w tym względzie imponujących rozmiarów przykładów twórczości, lecz mimo to świadczą one o preferencjach dramaturgicznych, jakie wykazywał ich twórca i w jaką stronę kierował swoje zabiegi odświeżające formy klasyczne. Aby nieco dokładniej omówić tę kwestię, warto sięgnąć ku dwóm tekstom: adaptacji szolobulki Leona Heykego *Agust Szłoga* oraz scenariusza widowiska ścinania kani.

Datowanie adaptacji pierwszej chronologicznie szolobulki Heykego jest trudne do ustalenia. Mogło to nastąpić zarówno na początku, jak i pod koniec działalności artystycznej Piepki. W sensie treściowym jest to niemal identyczna wersja tekstu, który napisał Heyke<sup>31</sup>. Powtarzają się te same wydarzenia, sytuacje oraz niemal

<sup>31</sup> Sztuka ta miała swoje dwa wydania przedwojenne: L. Heyke, *Agust Szłoga*, „Gryf”, 1932, nr 1, s. 5-12 i osobno *August Szłoga. Szolobulka (wiesolo rozegra)*, Kartuzy 1935. Dzisiejsze wydanie: *Szólôbulki. Agust Szłoga, Katilina*, Gdańsk 2002.

identyczne kwestie słowne. Jediną znaczniejszą różnicą jest usunięcie partii z krośniętami z trzeciego aktu sztuki, co czyni sztukę nieco bardziej realistyczno-satyryczną, a mniej bajkowo-ludową<sup>32</sup>. W sensie językowym w adaptacji Piepki nastąpiło pewne uproszczenie w kierunku spolonizowania niektórych form wypowiedzi bohaterów. Jest to również odmienna wersja gwarowa kaszubszczyzny, aniżeli ta, jaką posługiwał się w oryginalnym zapisie Heyke. Mylący jest przy tym podtytuł adaptacji Piepki, tj. informacja, że sztukę autor „przestosował do grani na Bělôkach”. Okazuje się bowiem, że w tekście wcale nie używa się byla-czenia. Określenie „Bělôce” ma zatem specyfikę oznaczenia terytorium geograficznego, nie zaś językowego. Jeśli Piepka dokonywał adaptacji Heykego, to głównym powodem tego zabiegu była chyba chęć używania bardziej swojskich dla niego form językowych w popularnej na całych Kaszubach szolobulce. Może też nie bez znaczenia był fakt słabej dostępności tekstu, który po przepisaniu z przedwojennego wydania mógł później używać Piepka w dalszej pracy.

Bardziej twórczo, choć nie aż tak bardzo znowu ambitnie, podszedł Piepka do tradycji kaszubskiej w przypadku sięgnięcia do obrzędowości ludowej. Mowa tutaj o jego scenariuszu widowiska ścinania kani, które przekształcał z wymiaru folklorystyczno-rytualnego ku zdarzeniu ludycznemu<sup>33</sup>. Z aury dawnego, tajemniczego rytuału o przedchrześcijańskich kontekstach niewiele tutaj zostało. Widowisko podzielone zostało na pięć sekwencji: Przygotowanie, Heroldowie, Pochód, Sąd, Scynanie kani. Poszczególne elementy obrzędu powtarzają w zarysie pierwowzór zarejestrowany i opublikowany przez Floriana Ceynowę<sup>34</sup>, lecz widać, że Piepcie bardziej zależało na rozbudowaniu części Heroldowie oraz Sąd, aniżeli na innych. To właśnie w tych fragmentach bardziej mogą wybrzmieć wypowiedzi satyryczne, które obarczając ptaka winą za wszelkie niedogodności wiejskiego życia, bardziej współkreują atmosferę zabawy, aniżeli wywołują wrażenie jakiegoś czynnika ofiarnego. Poza tym istotne jest włączenie do obrzędu ścinania kani, jakie zaprojektował Piepka, takich postaci, jak: Smantk, Purtk, Zmora, Gwiżdże, Żėtnô Mac, Stolem, Zwidki, Marchewnik, które mają w zamyśle współtworzyć efektowny pochód z pojmaną i prowadzoną do osądzenia kanią. Bardziej prowadzi to do efektu widowiskowości, czy nastroju radosnego świętowania, co tym samym zmarginalizowało kontekst religijny czy mityczny<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> J. Piepka, *Agust Szloga. Szolobulka w 3 aktach*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka...*, s. 471-488.

<sup>33</sup> Tenże, *Scynanie kani*, „Biuletyn Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego”, 1968, nr 2, s. 87-93.

<sup>34</sup> Patrz charakterystyka obrzędu ścinania kani zawarta w opracowaniach: J. Rompski, *Ścinanie kani. Kaszubski zwyczaj ludowy*, Toruń 1973, s. 16-18; J. Samp, *Misterium ptaka ofiarnego*, [w:] tegoż, *Droga na sabat*, Gdańsk 1981, s. 5-29; J. Treder, *Zwyczaj i widowisko Ścinania kani w etnologii i literaturze*, Wejherowo 2012.

<sup>35</sup> Ludyczność i widowiskowość zapisu Piepki podkreśla także K. Maksymowicz, *Kaszubska twórczość sceniczna po roku 1945...*, s. 319-320.

Sięgnięcie zatem do tradycyjnych tekstów kaszubskich nie sprawiło, aby Piepka napisał jakieś bardzo ciekawe sztuki czy scenariusze. Nie umiał lub nie chciał, jak uczynili to przed nim Jan Karnowski, czy Jan Rompski oryginalnie ożywić kaszubskiego pierwowzoru literackiego. Karnowskiego przystosowanie na scenę poematu o Czorlińskim Derdowskiego ma zdecydowanie bardziej autor-skie podejście (zmiana metrum i wprowadzenie odmiennych wobec oryginału wypowiedzi)<sup>36</sup>, aniżeli niemal przepisanie treści sztuki Heykego przez Piepkę. Podobnie jest w przypadku interpretowania obrzędu ścinania kani. Karnowski zinterpretował go w nowych warunkach kulturowych i zbudował ponadludową opowieść o ludzkich ograniczeniach<sup>37</sup>, natomiast Piepka zaakcentował jedynie sferę ludyczną. Zupełnie przy tym zmarginalizował aspekt rytualny widowiska, co potrafił uczynić Jan Rompski, nasycając swoją wersję bardzo atrakcyjnymi z teatralnego punktu widzenia elementami<sup>38</sup>. Można sądzić, że autor *Choróbska* w swoim temperamencie i chęci osiągnięcia natychmiastowego efektu społecznego, potraktował możliwość adaptacji klasyki kaszubskiej jako pracę poślednią; bardziej użytkową, aniżeli artystyczną.

## Projektowanie teatru

Jan Piepka, przede wszystkim ceniąc sobie możliwości prezentowania swych utworów na forum publicznych spotkań, nie zastanawiał się zbytnio nad technikami teatralnymi. Nie wchodził w swych sztukach w problematykę dyskusji ideologicznych, skupiając się bardziej nad klarownym przesłaniem treściowym, które głównie miało uzdrowić, pomóc, zabawić lub rozśmieszyć. Okazywał się w swych komediach autorem mniej lub bardziej świadomie, ale jednak trafnie, stosującym komizm w odmianie słownej, sytuacyjnej i postaci<sup>39</sup>. Jego „granie” wieloznacznym lub emocjonalnie nacechowanym słowem, tworzenie dynamicznych zdarzeń

<sup>36</sup> Tekst adaptacji: J. Karnowski, *Czórlińszci*, [w:] tegoż, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, Gdańsk 2011, s. 281-312, 449-488. Interpretacja w tymże wydaniu: D. Kalinowski, *Obraz – idea – tożsamość. O dramaturgii Jana Karnowskiego...*, s. 101-106.

<sup>37</sup> J. Karnowski, *Scynanié kani*, [w:] tegoż, *Dramaty...*, s. 269-280, 435-448. Interpretacja w tymże wydaniu, s. 107-112.

<sup>38</sup> Tekst dramatu: J. Rompski, *Scinanié Kanië*, [w:] J. Treder, *Zwyczaj i widowisko Ścinania kani w etnologii i literaturze...*, s. 77-117. Interpretacja: D. Kalinowski, *Ścinanié Kanië Jana Rompskiego. Dawna i współczesna moc rytuału*, „Acta Cassubiana”, t. XII, 2010, s. 33-47.

<sup>39</sup> W odniesieniu do dramaturgii kategorie te omówione zostały w tekstach, m.in.: J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*, [w:] tenże, *Studia z zakresu teorii literatury*, Warszawa 1956; B. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa 1967; J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

i układów motywacji, wreszcie kontrastowe i naznaczone aksjologią zestawianie postaci wywoływało śmiech, refleksję, czasami gorzki humor. Owe trzy aspekty komizmu istniały w jego sztukach na równym poziomie, stale współtworząc lekkość stylu, potoczność wypowiedzi i kierując się ku optymistycznym rozwiązaniom.

Sztuki Piepki nie mają w sobie artystycznego naddatku formalnego, są proste w prowadzeniu intrygi scenicznej i wyraziste w propagowaniu swojskości, pracowitości i otwartości, a krytyce takich zjawisk negatywnych, jak: zacofanie, leniwość i bezrefleksyjność. Zgromadzone w utworach postacie nie są odległe wiejskiej społeczności kaszubskiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Nawet jeśli znajdują się w niej ludzie o niskich pobudkach działania, to ich charakterystyka nie tyle służy bardzo surowej ocenie, co raczej satyrycznej karykaturze. Podmiot dramaturgiczny jest bowiem nie moralistą, a swoistym historionem, opowiadaczem rozlicznych gadek i humorystycznych anegdot, dla którego szczególnie ważny jest kontakt ze słuchaczem-widzem. Który właśnie z powodu chęci zachowania bliskiej relacji porzuci chęci, aby ukazywać w sztukach własne ambicje światopoglądowe czy zasadniczo oceniać czyjeś stanowiska ideowe.

Jan Piepka wiele razy podkreślał, jaką radość przynosi mu prezentowanie żywej kaszubszczyzny podczas spotkań autorskich<sup>40</sup>. W tej aktywności była oczywiście możliwość zarobkowania, ale warto również widzieć w niej czynnik „głodu” sceny, chęci komunikowania się ze swojakami i radosnego dzielenia się słowem. Słowem kaszubskim, którego według niego nie było wówczas w życiu teatralnym zbyt wiele. Piepka zaś stale myślał o kondycji kaszubskiego teatru, a zwłaszcza o jego cesze aktualności. W jednej ze swoich wypowiedzi zauważył:

Krótko mówiąc: jakie sztuki, taki owoc, takie rezultaty uczestnictwa w kulturze ludzi z amatorskich zespołów teatralnych. Znane sztuki Bernarda Sychty i innych autorów odnoszą się przeważnie do czasu przeszłego. Część z nich to tzw. klasyka kaszubska. A co poza tym? Otóż główną przeszkodą w pełniejszym rozwoju amatorskich zespołów teatralnych, w ich szerszym pojawieniu się, jest brak repertuaru przede wszystkim współczesnego. Dostarczenie tego podstawowego elementu, czyli po prostu sztuk teatralnych ludziom naszych wiosek, miasteczek i miast powinna być jednym z głównych zadań ZK-P<sup>41</sup>.

W świetle takiego przekonania utwory sceniczne Piepki można dziś postrzegać jako próby wypełnienia kaszubskiego niedoboru repertuarowego. Trzy sztuki

<sup>40</sup> Najpełniej ukazują to Piepki *Notatki z podróży*, [w:] *Pro memoria Jan Piepka...*, s. 249-353. Wspominają też ową cechę przyjaciele kaszubskiego twórcy w swoich relacjach we wspomnianym wielokrotnie tomie *Pro memoria Jan Piepka*.

<sup>41</sup> J. Piepka, *Teatr jednego i wspólnego aktora*, [w:] *Spoleczność zrzeszona*, Gdańsk 1971, s. 40-41.

teatralne to może nie najliczniejsze, ale jednak ciekawe przykłady kaszubskojęzycznej dramaturgii powojennej. Ich bezpretensjonalność i klarowność wyrazu, do dziś współgra z propozycjami lirycznymi oraz prozatorskimi kaszubskiego twórcy – Jana Piepki<sup>42</sup>.

Daniel Kalinowski

**The bright side of everyday life.  
Plays of Jan Piepka**

SUMMARY

The article includes analysis and interpretation of the plays of John Piepka. „Chorób-sko” is the largest volume of Jan Piepka play. The drama appears in the form of a satirical social reality of the fifties and especially the realities of life in the Kashubian village. „Rebaczi trzôsk” is in line with the poetics of socialist realist text outline of two worlds: the traditional and conservative as well as modern and liberal. „Domôcy wiôn” is a story of the surviving family Kashubian societal transformations. Plays of Piepka do not have a difficult art form, are easy to conduct intrigue stage and expressive in promoting familiarity, diligence and openness and criticism of negative phenomena such as backwardness, laziness and lack of reflection. The collected works of figures are not distant rural community Kashubian fifties and sixties of the twentieth century.

---

<sup>42</sup> Patrz opinie zawarte w artykułach: A. Bukowski, *Dwaj prozaicy kaszubscy: Augustyn Necel i Jan Piepka*, [w:] *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej w latach 1945-1975*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1979, s. 118-134; R. Karwacki, *Staszów Jan czy Jan Piepka*, „Pomerania”, 1978, nr 3, s. 3-7; J. Drzeżdżon, *Trzy pokolenia pisarzy kaszubskich*, „Pomerania”, 1969, nr 3-4, s. 13; J. Drzeżdżon, *Współczesna literatura kaszubska 1945-1980*, Warszawa 1986, s. 65-74, 114-119; M. Boduszyńska-Borowikowa, *Tryptyk kaszubski*, „Pomerania”, 1978, nr 1, s. 10 oraz nr 2, s. 12-15; P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, Warszawa 1995, t. II, s. 105-106.



