



NARODOWA SZOPKA BAŁUCKIEGO

1967/68
MARIA CZANERLE

O Bałuckim zwykło się pisać pobłażliwie, frywolnie lub usprawiedliwiająco. Wiadomo, że jako pisarz przeżył tragedię, że skończył śmiercią samobójczą, ale nic tragicznego nie zostało w jego utworach. Nie obnosił się ze swoim nieszczęściem, nie uwiłdocznił go w swojej twórczości, jak to było w zwyczajach ówczesnej mody literackiej. Pozór zachował wesoly, niby tragiczny kłown, który z rozdartym sercem postanowił do końca, do tragicznego końca, bawić swoją publiczność.

Jego dramat miał źródła głębokie, wypływał z sytuacji powszechnej. Pozytywistyczne hasła, którym zbyt długo był wierny, straciły u schyłku wieku swoją atrakcyjność; stały się przestarzałe i niemodne. Prądy europejskiej odnowy nie ominęły zacofanej Galicji, ojczyzny autora *Ciężkich czasów*. I tu także atakowano ideały przeszłości i brak ideałów teraźniejszości. Antyromantyczny i antymieszczkański był nie tylko Wyspiański.

Sprzeciw budziło przede wszystkim ogła-

T. Narodowy w Warszawie: „Ciężkie czasy“ Bałuckiego. Opracowanie tekstu i reżyseria: Kazimierz Dejmek, scenografia: Andrzej Stopka. Adam Mularczyk (Bajkowski), Wanda Luczycka (Petronela), Aleksander Dzwonkowski (Kwaskiewicz), Henryk Szletyński (Giętkowski), Bogdan Baer (Leonidas), Barbara Fljewska (Idalla), Karolina Lubieńska (Aurora), Kazimierz Wichniarz (Gębałkiński)

dane na codzień, straszne galicyjskie zaco-fanie. Właśnie galicyjska kołtuneria, obójtne mieszczańska czy sarmacka, obnosząca swoje potworne obyczaje, jaskrawa, natrętna i śmieszna, wydawała się bastionem wstecznicstwa i stała się na przełomie wieków przedmiotem ataków zawziętych i nieustających. W kołtuna przezwanego fili-strem bić będą szopkarze Zielonego Balonika, na jego przywarach i śmiesznoścach będzie ćwiczył swoje ostre pióro młody Nowaczyński, kołtuńska moralność stanie się głównym celem wytrawnych choć nieubłaganych kampanii Kisielewskiego, Zapolskiej, Perzyńskiego.

Ale Bałucki miał pecha. W epoce indywidualności pisarskich zawziętych i programowych uszło uwadze współczesnych, że on także, taki z pozoru spokojny i pogodzony ze światem, ma jednak własny i wcale krytyczny sąd o postaciach i sprawach, jakie w swych utworach malował. Można chyba powiedzieć, że Bałucki nie przeżył własnej młodości, jak ją przeżyło tylu szczęśliwszych od niego pisarzy tamtej epoki. Nawet swoim współczesnym wydawał się staroświecki — przecież to oni jeszcze za życia pisarza wymyślili wzgardliwą nazwę „bałuczyzna” dla określenia „małego realizmu”, jaki reprezentują jego główne utwory: *Dom otwarty*, *Grube ryby* i *Klub kawalerów*.

Uchodził za apologetę świata, którego piętnowanie stało się dosyć wcześniej nie tylko literacką modą, ale wyrazem postępu,

sprzeciwu, walki o nowe formy życia. Z tragiczną niewinnością malował swoje ucieśnione obrazki rodzajowe w czasach, kiedy objawił się Wyspiański i pojawiła się Zapolska a sceny teatrów uginają się pod inwazją autorów zagranicznych, którzy zrewolucjonizowali nowoczesny dramat i teatr. Ibsen i Strindberg, Hauptmann i Maeterlinck wystawiani byli na równi z rodzimymi „nowatorami” w tym samym czasie co Bałucki. Niewiele upłyne czasu, a szalona Julka i pani Dulcka staną się bohaterkami utworów wymierzonych przeciw tej samej kulturerii (obojętne krakowskiej czy lwowskiej), ale jakże inaczej ukazanej, z bardziej widoczną świadomością jej społecznych wynaturzeń, jej groźnie śmiesznych obyczajów.

Wyraz „dulszczyzna” „powinien żyć jako chłosta, podobnie jak sam utwór” — pisał Wilhelm Feldmann; wyraz „bałuczczyzna” oznaczać będzie, odwrotnie, pełną tkliwości zgodę na te same lub podobne przymioty. Ale i to pojęcie, tak pejoratywne na początku, zmieniło z czasem znaczenie. Zrzuciwszy z siebie grzech wobec własnej epoki, stało się bardzo niedługo bo już w czasie międzywojennym, wysoko cenioną zaletą. Bałuckiego zaczęto traktować jak antyk, im starszy i bardziej osobliwy, tym cenniejszy. Być może gwałtowna zmiana obyczajów, jaką spowodowała pierwsza wojna światowa, sprawiła, że świat Bałuckiego zestarzał się tak gwałtownie, że choć tak blisko sąsiedował z nową epoką, wydawał się bardziej staroświecki od świata Blizińskiego i Fredry. Z najbliższej spokrewnioną Zapolską nikt go nie próbował zestawiać. Zapolską starano się nieraz uwspółcześniać, grać w aktualnych kostiumach i rekwizytach, Bałuckiego odwrotnie — skazano na dożywną prezentację własnej epoki, staromodnej rekwizytorni jej dziwactw i osobliwości. W ramach stylizacji nabierały wdzianku wszystkie wady „bałuczczyzny” — prymitywizmy i naiwności, ciężki dowcip

że nikt, kto nie zawinił wobec przepisów prawa nie może być karany, oraz nikt, kto dopuścił się przewinień nie powinien być zwolniony od odpowiedzialności. Przeciwnieństwem tej tezy jest bezprawie”.

Waga tej deklaracji polega na uwydatnieniu poza aktualnymi wydarzeniami — ogólniejszej i znamiennej perspektywy. Jest to perspektywa socjalizmu, perspektywa pozwalająca na zapuszczenie wzroku zarówno w tył, w najbardziej odległą przeszłość, jak i w przyszłość: przyszłość, którą właśnie my mamy budować i która może być taka, jak pragniemy — jeśli w zwichrzeniu i skomplikowaniu bieżących wydarzeń i rozgrywek nie zapomnimy o samej perspektywie. Jeśli deklaracje poparcia dla postawy kierownictwa Partii, wyrażonej w tezach referatu tow. Gomułki, deklaracje napływające z całego kraju, będą rzeczywiście połączone z głębokim przeżyciem i realnym stosowaniem tej postawy w praktycznej działalności społeczeństwa. Jest to postawa oparta na niezłomnej wierze w moralną wyższość socjalizmu, wierze w to, iż ruch socjalistyczny po to się na świecie rozwija, aby wysnuwszy wnioski z błędów przeszłości, uczynić ludzkość lepszą, sprawiedliwszą, aby pomnożyć braterstwo. Jest to postawa łącząca pryncypializm ideowy ze zrozumieniem historii i rozumieniem człowieka. Tylko w ten sposób może socjalizm skojarzyć w sobie wolę tworzenia nowych dóbr z wolą zachowania tych wartości, które od wieków prowadziły ludzkość naprzód.

W dniu 1 Maja, dniu święta tak tradycyjnego a jednocześnie tak wypełnionego marzeniem o lepszej przyszłości i jej wizjami, na usta cisną się najprostsze hasła i słowa. Wychować porządných ludzi, dobrych Polaków i uczciwych komunistów — oto zadanie, przed którym stoi także nasz teatr.

EDWARD CSATO

i aintelektualny dialog. „Scenariusze” Bałuckiego żywały właśnie wtedy, kiedy je wprawna ręka spychano w przeszłość nieoznaczoną a barwną, w jakąś mieszczańsko-szlachecką komedię dell'arte, w nieokreśloną syntezę staroświeczyny, w której ukazano głównie to, co nas w jej obyczajach wyłącznie bawi i śmieszy.

Dejmek posłużył się stylizacją, żeby pokazać Bałuckiego „innego”, takiego, jakiego próbują w autorze *Ciężkich czasów* zobaczyć nowsi badacze jego twórczości; satyryka wcale krytycznie i ostro oceniającego tę samą galicyjską socjetę, na której śmieszne przywary gdzie indziej przymykał oczy. Bo też *Ciężkie czasy* (r. 1889), podobnie jak wcześniej napisani *Sąsiedzi*, to najostrejsze sztuki Bałuckiego-satyryka, najlepiej świadczące o jego obywatelskiej świadomości. Obydwie rozgrywają się w środowisku szlacheckim i pokazują podobną menażerię ludzką — gromadkę szlagonów, uaktywnionych jakąś lokalną akcją: w *Sąsiadach* wyborem posła, w *Ciężkich czasach* projektami reform Juliusza, a potem zapowiedzianym przyjazdem księcia. Przy tych podniecających okazjach wychodzą na jaw cechy charakterystyczne dla owej szlacheckiej fauny — lekkość obok beznamiętności, niegospodarność idąca w parze z rozrzutnością, przywiązanie do stanu szlacheckiego, dopóki nie zjawi się na horyzoncie jakiś hrabia czy książę. Arystokrata — obojętnie, czy będzie to postać realna jak hrabia w *Sąsiadach*, czy efemeryda jak książę Tutafoń z *Ciężkich czasów* — pobudza niby gogolowski rewizor wyobraźnię prowincjuszy i mobilizuje ich do nieprawdopodobnej bufonady. Jakże gorliwie a żwawo, dla wymaganego splendoru czy dla jakichś urojonych korzyści, gotowa jest brać szlachecka wyrzec się siebie, własnych zobowiązań i zasad — na jedno kiwnięcie „księcia”! Małe ambicje i małe interesy, farsowa głupota i tępota, służalczość i ograniczoność wynikają z owej szlacheckiej imprezy, choć jej aktorami są ludzie, którzy sami siebie uważają za „podpory narodu”.

Dejmek „usatyrzył” i udramatyzował w jakimś sensie *Ciężkie czasy* przez włączenie do pierwszej części utworu sceny wyboru posła z *Sąsiadów*. Sztukę opartą na jednym sensacyjnym wątku fabularnym, jakim jest zapowiedziany przyjazd księcia i związana z tym szlachecka maskarada — uzupełnił sceną wyboru posła, która w *Sąsiadach* stanowi główny wątek akcji, a tu jest tylko świetnym epizodem pierwszej części spektaklu. Kandydatem na posła jest obywatel ziemski Lechnicki, który bierze na siebie część roli obywatela wiejskiego Radoszewskiego — „kandydata” z *Sąsiadów*. Dla sceny wyborów zapożyczył też inscenizator z *Sąsiadów* postać Gębałkińskiego — głównego inspiratora akcji wyborczej.

W rezultacie ta właśnie scena stała się „gwoździem” pierwszej części spektaklu. Przedstawiony tu „mechanizm” wyborów, oparty na tekście efektownym mimo swej „bałuckiej” naiwności, został pokazany ze smakiem, finezją i swadą aktorską, jakie się nieczęsto ogląda. Być może żywość tej sceny, trochę zbyt autonomicznej [w;



Na zdjęciach kolejno od góry: 1. scena zbiorowa; 2. Alicja Bobrowska (Bronia), Mieczysław Kalenik (Karol), Michał Pluciński (Zurylo); 3. Bogdan Baer (Leonidas), Wanda Luczycka (Petronela), Aleksander Dzwonkowski (Kwaskiewicz)

spektaklu, zaćmiła nieco anemiczną (nie w pomysłach, ale w materii literackiej) satyrę *Ciężkich czasów*. Z łatwością przesłoniła oparte na nikłym tekście zgromadzenie szlachty, zebranej dla wysłuchania projektów reformatorskich Juliusza (który zamiast reform własnych przedstawia skromniej i bardziej nieprawdopodobnie brzmiący plan Adama z *Sąsiadów* — chodzi o „destylację drzewa”, o wydobycie z drzewa oleju skalnego czyli nafty). Ale ta scena jest też u Bałuckiego tylko pretekstem dla sprezentowania zebranej przez Juliusza szlachty i obwieszczenia jej nowiny o księciu.

Przedstawienie rozpoczęte satyryczną sceną wyboru posła zyskało rytm wodospadu, którego wartką falą ucisza się powoli, błyszcząc zresztą do końca iskrami scen o przedniej teatralności i humorze.

Wrażenie dużej satysfakcji artystycznej pozostawia w sumie spektakl, oparty na wątlm raczej scenariuszu, świetnie wyzyskanym przez aktorów; Dejmek narzucił im właściwą swojej sztuce reżyserskiej dyscyplinę i umiar, także w drugiej części, gdzie maskarada wystrojonej i podnieconej oczekiwaniem szlachty mogłaby być



Adam Mularczyk (Bajkowski), Kazimierz Wichniarz (Gębaliński), Aleksander Dzwonkowski (Kwaskiewicz), Zdzisław Mrożewski (Lechicki) oraz Andrzej Żarnecki (Juliusz) i Barbara Krafftówna (Natalia)

powodem bardziej fantazyjnych inicjatyw. Pewnie stąd się bierze wrażenie stylowego pastiche'u, pięknie ujednoliconego w tonacji, w którym nie zatracono krwistej wyrazistości postaci, ale pokazano je z elegancją i wdziękiem.

Architektem owej stylowości jest Andrzej Stopka. Medalion zwieńczony szczytówką koroną — godło ciężącego nad sztuką „księcia” — umieścił Stopka w tle sceny, fałszywe ludwiki pokryte pięknie lśniącoymi brokatami wyobrażały kierunek szlacheckiego snobizmu, pyszne kolorowe kostiumy dowcipnie podkreślały dyskretną karykaturalność postaci, tylko wspaniałe kształty (zwłaszcza biusti!) pani Kwaskiewiczowej wyolbrzymione zostały na miarę karykatury Kostrzewskiego. Lekko przesadnie rekwizyty, zabawnie skonstruowana gra kolorów i kształtów, uzupełniają charakterystykę postaci, przydając im dowcipu i wdzięku, których nie raz brakuje tekstowi.

Aktorzy Teatru Narodowego zagrali *Ciężkie czasy* ze znakomitą poczućmiem stylu, z humorem i swobodą, jakby pragnęli pokazać unowocześnioną próbę wskrzeszenia owej rozczulającej tradycji, kiedy Bałuckiego grywali mistrzowie polskiej sceny. Stworzyli galerię szlagonów, wyborczych zwłaszcza w znakomitych epizodach, z których w znacznej mierze składa się utwór. Bohaterami kolejnych epizodów są wyraziście zróżnicowani szlachcice: Zdzisław Mrożewski jako Lechicki — naiwny, dobroduszny gospodarz i pełen ambicji i temperamentu kandydat na posła; Aleksander Dzwonkowski — mistrzowsko wygrawający komizm postaci Kwaskiewicz, mającej niestety niewiele tekstu; zabawnie (przez inscenizatora) skonstruowana para — Adam Mularczyk (Bajkowski) i Kazimierz Wichniarz (Gębaliński), ten ostatni w roli rajującego obżartucha. Małym (szkoda, że nie większym) dziełem humorystycznym są występy sepleniącego Leonidasa w wykonaniu Bogdana Baera. Rodzajowy epizod w innym, „wiedeńskim” stylu zagrała z fantazją i maestrią Barbara Krafftówna. Małe stadko „gęsi i gasek”, tworzą żony i córki szlacheckie: Wanda Łuczycka (Petronela), Karolina Lubieńska (Aurora) i Barbara Fijewska (Idalia). Pozytywnych bohaterów w stylu Tadeusza i Zosi (z Pa-

na Tadeusza) grają Alicja Bobrowska (Bronia) i Mieczysław Kalenik (Karol). Wyraziste figury epizodyczne stworzyli Michał Pluciński jako „pozytywny” Żuryło, obdarzony niezawodną vis comica Henryk Szletyński (Gietkowski), tryskający sarmacką werwą Lech Ordon (Matlachowski). Parą zwałych służących byli Wojciech Alaborski i Damian Damięcki.

W podtytule *Ciężkich czasów* napisano „satyra sceniczna”. Nie jest to satyra obyczajowa, do jakiej przyzwyczaili nas XIX-wieczna komedia. Dejemk i Stopka wybrali tu chyba drogę najwłaściwszą — pokazali farsowość owej szlacheckiej im-

pro wizacji doprowadzoną do granicy groteski. Posłużyli się bufonadą ale bufonadą sciszoną i łagodną, bo tak tylko, z żartobliwym dystansem, można się dziś przyglądać owym szlacheckim wybrykom. Przedstawienie ma lekko zmechanizowany rytm i rytmicznie skomponowane układy postaci: może przez ową rytmiczność, przez ukazanie mechanizmu imprezy i charakterystyczność osób, jakie w niej biorą udział, odbiera się wrażenie narodowej groteski, czy ściślej — narodowej szopki, niewinnej i żartobliwej, choć nie pozbawionej głębszych treści.

MARIA CZANERLE

WSZYSTKO SIĘ ZE SOBĄ WIĄŻE

WOJCIECH NATANSON

Irena Skoczzeń zaprojektowała scenografię *Horsztyńskiego*, którego nową inscenizację dał warszawski Teatr Klasyczny. Na pierwszy rzut oka dekoracja sprawia wrażenie poszarpanej, „kafkowskiej”, może bardziej odpowiedniej jako tło dla wizji sennej, czy ciągu halucynacji, niż dla romantycznego dramatu. Jednak w finale sprawa się wyjaśnia. Szczęsny zostaje sam na pustej scenie. Sam ze swoim dramatem, z nierozstrzygniętym ciężarem powikłań. Myśl o ojcu jest coraz bardziej bliska; o ojcu, którego śmierci nie przeszkodził. Na próżno biega Szczęsny po pustych salach pałacu, którego skłębione i prawie upiorne kształty nabierają dla nas coraz bardziej artystycznego sensu. Głos aktora wzmagają się aż do krzyku. Słowa o wahającej się myśli stają się na tym tle kwintesencją tragizmu.

Tragizm jest najistotniejszą sprawą w *Horsztyńskim* — niepodobna się nie zgodzić na takie ujęcie interpretacji tekstu, które w programie spektaklu daje Lesław Eustachiewicz. Tragizm ujmuje Słowacki w formułę wypowiedianą na wstępie przez Szczęsnego: „Piosenki świata zaczynają się od fałszywych akordów, a kończą się gwałtownym zerwaniem strun — stłuczeniem harfy...” Nie bardzo jednak rozumiem, dlaczego Eustachiewicz uważa to zdanie za wprowadzenie w utwór tonu sentymentalnego, dlaczego mówi w tym związku o czułościowości. Czułościowość i sentymentalizm zaczynają się tam, gdzie pisarz sięga do fałszywych uczuć, nie dostrzegając konfliktów, tworzy „sielanek”. Dysonanse, czyli „fałszywe akordy”, wkradające się w „piosenki świata” to jedna z danych, które Słowackiemu posłużą do budowy tragicznego równania; druga z nich, to „gwałtowne zerwanie strun” czyli katastrofa stająca się logicznym następstwem owego poplątania i powikłania. „Stłuczenie harfy” jeszcze wzmagają tragiczny katastrofizm formuły. W tym właśnie można dostrzec logiczne piękno tej myśli; i chyba niepotrzebnie w przedstawieniu, respektującym poza tym każdą niemal literę utworu, opuszczono owo końcowe „stłuczenie harfy”, może w lęku przed sugestią rzekomego sentymentalizmu.

Słowacki, pisząc *Horsztyńskiego*, nie dbał o ostateczne wykończenie. Wracając do utworu (pozostawił pewne warianty redakcyjne), na pewno chciał go jeszcze przepracować. Jednak nie miał już czasu — w gorące pomysłów, projektów i idei nie zdążył powrócić do jednego z najciekawszych swych dramatów, Dlatego inscenizator napotyka nie tylko luki i braki, wynikające ze zdefektowania rękopisu (dopiero po śmierci poety wydane); boryka się także z pewnymi sprzecznościami, zagadkami, nieporo-

zumieniami. Ojciec Maryny, stary rybak Grzegorz, w jednym miejscu wspomniany jest jako zabity przez nieprzyjaciela żołnierza konfederacji barskiej; kiedy indziej mówi się o nim, jako o człowieku żywym. Z pewnych słów *Horsztyńskiego* mogłoby wynikać, że uczestniczył w walkach, które się toczyły przed kilku miesiącami. A więc znów zagadka. I może nasuwać się hipoteza, że nie w konfederacji barskiej stracił dawny jej uczestnik oczy, ale w kampanii 1792 roku; może w tym samym momencie zadreżono ojca Maryny! *Horsztyński*, dawny konfederat barski, mógł w tamtym ruchu brać udział jako chłopak, jego małżeństwo przypadłoby dopiero na okres po 3 Maja, co usprawiedliwiałoby młodzieńki wiek Sally. Zdrada Hetmana też łączy się z 3 Majem i targowicą. To tłumaczyłoby kredyt udzielony przez Hetmana *Horsztyńskiemu*, o czym mowa w wariantach tekstu, jaki opublikował Małeki w wydaniu późniejszym z 1866 r. Ale to wszystko wyjaśniłoby się dopiero, gdyby sam poeta zechciał ostatecznie powrócić do dramatu, tak wspaniale rzuconego na papier w Szwajcarii. Skoro tego nie zrobił, jesteśmy skazani na powikłane domysły.

Luki i niejasności są bardzo dotkliwe, szczególnie w kulminacyjnym punkcie sceny drugiej aktu IV, (niedoszedł wyprawę na Wilno). A mimo to konstrukcja utworu rysuje się z przedziwną jasnością. Wszystko się o siebie zazębia, wszystko się spleta. Karzeł jedzący gorzki chleb w domu Hetmana, próbuje dla zabawy i złośliwej satysfakcji inscenizować rzekome „poselstwo mediolańskie” do starego i zdzieciniałego intendenta zamku, Sforki. Jest to żart karnewałowy, oparty na reminiscencjach z legendy o wywiezionych kiedyś z Polski „sumach mediolańskich”. Karzeł postanawia nakłonić Ksińskiego, by się przebrał za rzekomego posła z Mediolanu. W zamian „sprzedaje” mu ceną tajemnicę życia hetmanowicza: jego flirt z żoną *Horsztyńskiego*. Ksiński z kolei tę wiadomość przekazuje swemu szefowi politycznemu, Hetmanowi. Kossakowski użyje jej jako narzędzia do zniszczenia wroga, posiadającego dokumenty jego zdrady. Ale Hetman zapominał, że zniszczenie *Horsztyńskiego* nie wyklucza ujawnienia papierów. Można przypuścić, że sposób, w jaki się to dokonało — wskutek nieporozumień ze Sforką — powoduje powieszenie Kossakowskiego.

Tak więc nawet groteska i farsa, uosobione w postaciach Karła, Sforki czy Ksińskiego, mają w przebiegu wydarzeń udział nieunikniony, konsekwentny. Żelazna konstrukcja utworu jest czytelna pod osadem