



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

P R O G R A M

MICHAŁ BAŁUCKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

GRUBE RYBY

komedia w trzech aktach

reżyseria

MARIAN WYRZYKOWSKI

asystent reżysera

JERZY GRZEGORZEWSKI

scenografia

ŁUCJA KOSSAKOWSKA

MAŁA SCENA
ul. Czackiego 15/17

druga premiera w sezonie 1963/64
na Małej Scenie Teatru Narodowego
8 lutego 1964



...

..... Ten świat o którym tylko książka mówi: znam go,
Przeminałby jak tyle innych błazeństw ludzkich,
Gdyby go w noc natchnioną w sercu swym nie zamknął,
Jako w szkatule złotej dobry Pan Bałucki;

...

Nikt nie znał go. I nikt nie wiedział, że prochnię
nosi ten człowiek na dnie serca, które marzy —
i raz w noc, ot, „dobranoc!” krzyknąwszy gwałtownie,
cicho odszedł do nieba komediopisarzy.

Konstanty Ildefons Gałczyński

Osoby

Onutry Ciaputkiewicz, emeryt

Dorota, jego żona

Wanda, wnuczka Ciaputkiewiczów

Burczyński, obywatel

Helena, jego córka

Wistowski, kapitalista

Henryk, jego bratanek

Pagałowicz, radca sądu

Fillp, służący Ciaputkiewiczów

KAZIMIERZ OPALIŃSKI

DANUTA SZAFLARSKA

HANNA ZEMBRZUSKA

JANUSZ ZIEJEWSKI

ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA

WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

ALEKSANDER BŁASZYK

JAN CIECIERSKI

ADAM MULARCZYK

Rzecz dzieje się w mieszkaniu Ciaputkiewiczów.

MICHAŁ BAŁUCKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

GRUBE RYBY

komedya w trzech aktach

reżyseria

MARIAN WYRZYKOWSKI

asystent reżysera

JERZY GRZEGORZEWSKI

scenografia

ŁUCJA KOSSAKOWSKA

druga premiera w sezonie 1963/64
na Małej Scenie Teatru Narodowego
8 lutego 1964



...
..... Ten świat o którym tylko książka mówi: znam go,
Przeminałby jak tyle innych błazeństw ludzkich,
Gdyby go w noc natchnioną w sercu swym nie zamknął,
Jako w szkatule złotej dobry Pan Bałucki;

...
Nikt nie znał go. I nikt nie wiedział, że prochnię
nosi ten człowiek na dnie serca, które marzy —
i raz w noc, o! „dobranoc!” krzyknawszy gwałtownie,
cicho odszedł do nieba komediopisarzy.

Konstanty Ildefons Gałczyński



Irena Sławińska

MICHAŁ BAŁUCKI I JEGO „ŚLICZNA EPOKA”

Bałucki miał szczęście żyć i tworzyć w latach, które nazywano później „śliczną epoką”. Szczęście — raczej dwuznaczne i niebezpieczne; był to bowiem okres gwałtownych zwał i pęknięć w sztuce, przemian, z których urodziła się sztuka nowoczesna — i wiek dwudziesty.

Przypomnijmy najpierw parę dat, by zjawisko, zwane zrazu komedią Bałuckiego, a potem zaś bałucczyną, konkretniej związać z czasem. Rok urodzenia pisarza — 1837, naturalnie w Krakowie, „pod Aniołkiem” na Floriańskiej; nauka szkolna — pod opieką świętych Barbary i Anny, również w Nowych Atenach; studia wyższe — rozpoczęte tamże, w ramionach tegorocznego staruszka — jubilat, id est Uniwersytetu Jagiellońskiego. Lata 1860—61 przynoszą pierwsze próby pisarskie, utrwalone w druku i współpracy z pisarzami o wzruszających tytułach: *Gwiazdka Cieszyńska*, i *Niewiasta*. Pierwsze powieści zapisują atmosferę przedpowstaniową i samo powstanie; uwięziony, Bałucki rozpocznie szkice dramatyczne, które wkrótce (1868) trafią już na scenę. Po tendencyjnych, nieporadnych wprawkach (*Komedia z oświatą*, *Polowanie na męża*, *Emancypowane*) powstanie grupa dojrzałych komedyj: *Krewniaki*, *Sąsiedzi*, *Grube ryby*, *Dom otwarty*, *Gęsi i gąski*, wszystkie z lat 1879—1883. Tę dojrzałość warsztatu wyprzedzą oficjalne triumfy: już w latach 1871—73 Bałucki stanie się dwukrotnie laureatem komisji konkursowej w Krakowie, ustępując jedynie pierwszej nagrody Narzyskiemu i Tuszowskiemu, natomiast bijąc na głowę norwidowski *Pierścień wielkiej damy*, nadesłany również na konkurs z Paryża w 1872 r.



Linie rosnących sukcesów przedłuża sława wspaniałej obsady *Grubych ryb* czy *Domu otwartego*, także dwa obchody jubileuszowe: bardzo uroczysta celebra dwudziestopięciolecia działalności pisarskiej (1884) i znacznie już skromniejsza — debiutu scenicznego (1893). Jeszcze przez kilka lat będą wchodzić na scenę nowe sztuki pisarza, najczęściej przeróbki jego własnych, wcześniejszych powieści (*Sprawa kobiet*, *Niewolnice z Pipidówki*, *Družba*), ale już i reakcja krytyki teatralnej, i odbiór widowni znacznie chłodniejszy. W repertuarze krakowskim końca wieku zjawia się wówczas wiele świetnych nazwisk obcych i nowe nazwiska polskie — Wyspiański, Kisielewski, Rydel. Ten ostatni w bezlitosnej recenzji z *Blagierów* Bałuckiego (1900) przypomniał starzejącemu się pisarzowi, że wiek ma swoje prawa i że czas już wypuścić pióro z ręki. Ostatnia komedia Bałuckiego nazwana zostanie „składem starzyzny, od której stęchlizną wiało”. Klęskę literacką przypieczętuje samobójczy strzał Bałuckiego na Błoniach krakowskich 17 października 1901 roku.

Klęska ta nie jest oczywiście przypadkowa: Bałucki zginął w zwarcu dwóch epok, o którym była już mowa. Każda zresztą próba nazwania pojedynczym imieniem sił, które się wówczas zwały, byłaby uproszczeniem. Nie da się tych konfliktów w sztuce sprowadzić do walki symbolizmu z realizmem czy naturalizmem, lub modernistów z pozytywistami. Linia frontu przebiega tajemniczym zygakiem, oddzielając nową sztukę od starej. Dystrybucja tych ety-



kietek jest oczywiście bardzo dowolna: młodsze pokolenie strzeże zazdrośnie swoich nowości (rzeczywistych czy urojonych) odrzucając pogardliwie starzyznę i tradycjonalizm poprzedników. Formuła „konflikt pokoleń” nie jest też wystarczającym kluczem: jakże staroświecko wyglądają młodzi pisarze w 1860 roku postawieni obok Baudelaire'a (o wiele starszego wiekiem) lub nieżyjącego już Poe'go! Świadomość poetycka Poe'go, przenikliwa nowoczesność Baudelaire'a, do której francuski poeta programowo wzywa, rozbijają wszystkie schematy.

Przy końcu wieku tempo przemian i konfliktów w sztuce ulega wyraźnemu przyspieszeniu: na przestrzeni 10—15 lat (1890—1905) teatr przeżyje nie jedną, ale dwie lub trzy rewolucje. Za pierwszą wolno uznać otwarcie teatru Antoine'a (Théâtre Libre, 1887), a w ślad za nim Freie Bühne (1889) w Berlinie oraz Independent Theatre w Londynie (1891). Zbieżność nazw tych teatrów — bardzo symptomatyczna; zawołaniem bojowym nawet teatru naturalistycznego staje się wolność, wyzwolenie z konwencji i pruderi teatru mieszczańskiego poprzedniej epoki. Oficjalny leader naturalizmu, Emil Zola, z równą pasją zwalcza sztuki problemowe Augiera co i całą „offenbachiadę” i pièces bien faites Scribe'a.

Drugą rewolucję — niemal współczesną przecież — przygotowuje twórczość dramatyczna Maeterlincka i cały „teatr idealistyczny”, który wreszcie znajduje swoją scenę w Théâtre de l'Oeuvre (1892) czy Secessionsbühne (1899). Wreszcie trzeci — i najtrwał-



Instalacja nowego Stańczyka.

szy — wstrząs przynoszą nowe koncepcje Gordona Craiga i Adolfa Appii, koncepcje, które dotyczą na nowo przemyślanej istoty teatru. Ostatecznie rozbita zostanie scena pudełkowa, zaś komplety malowanych dekoracji naturalistycznych odesłane do lamusa. Stereotypowy „salonik wytwornie urządzonej” ustąpi swobodnej, zindywidualizowanej konstrukcji przestrzeni scenicznej.

Wszystkie trzy rewolucje, mimo istotnych różnic, uderzają z równą zaciekłością we wspólnego wroga: tak zwany teatr mieszczański (théâtre bourgeois) II połowy XIX wieku. Pojęcie to jest wówczas sloganem, hasłem, które pozwala się skrzyknąć wszystkim partyzantom nowej sztuki. Terminowi temuznaczona była długa, ale fatalna kariera: od dawna théâtre bourgeois uchodzi za synonim złego smaku, wulgarności, głupoty.

Historycy teatru umieszczają jego narodziny w okolicach 1860 roku. Narodził się ze świadomej woli stworzenia sztuki współczesnej i dla współczesnych przeznaczonej; chciał bawić, ale i wyrażać swoją epokę. Stał się jednak wkrótce drugim imieniem teatru komercyjnego, kasowego, wyczulonego nie tyle na potrzeby odbiorców, co na ich gusty. I właśnie jako teatr komercyjny, rozrywkowy, został uznany za nielojalnego konkurenta wszelkich teatrów eksperymentatorskich, poszukujących, teatrów awangardy. Terminologię tę ustalono na terenie francuskim, ale szybko przeszczepiono ją i na grunt polski: i u nas w końcu wieku, właśnie za czasów



Bałuckiego, sztuka mieszczańska jest przedmiotem pogardy.

Wspólnym terminem nakryto we Francji wysokie komedie Dumasa-syna czy Augiera — i lekkie wodewile, opery-buffo, farsy, burleski, produkcję spółki Meilhac-Halévy-Offenbach. Cokolwiek można by zarzucić teatrowi tych lat, jeden zarzut byłby na pewno niesłuszny: zarzut monotonii czy ubóstwa. Scena ówczesna szumi jedwabiami wspaniałych kostiumów, piór i gipiur, iskrzy się brylantami, nieraz nawet prawdziwymi, które ówczesne gwiazdy obnoszą w „wielkiej scenie” balu. To przecież epoka gwiazd!

Epoka gwiazd, epoka Offenbacha, epoka teatrzyków ogródkowych, ale także epoka wyższej komedii, jak ją u nas nazwano. Ta różnorodność imion świadczy już na rzecz bogactwa życia teatralnego lat 1860—1880. Istotnie, zarówno w Paryżu jak w Wiedniu, w Monachium jak i w Warszawie (by wymienić tylko kilka europejskich stolic teatralnych), życie to obfituje w różne formy. W Warszawie odległość między teatrami rządowymi i imprezą prywatnych teatrzyków, tak popularnych po roku 1868, jest zrazu bardzo znaczna. Szybko jednak maleje; nawet wielcy aktorzy po pewnych oporach udzielają się w letnim sezonie ogródkom. Lekkie komedie, grane początkowo w teatrzykach, wędrują później do teatrów. Taka jest droga komedij Bałuckiego w Warszawie, także i Grubych ryb.

W twórczości Bałuckiego można odnaleźć — w miniaturze rozpiętość ówczesnego życia teatralnego. Oczywiście *Piękna Helena*, *Orfeusz*



w *Piekle*, czy *Życie Paryskie*, nie mają tu swego odpowiednika. Są jednak wyraźne refleksy wodewilu, farsy, różnych drobnych form teatralnych, powstałych na użytek składanek, które zrazu tworzą repertuar teatryków ogródkowych. Pewne piosenki Bałuckiego, bardzo wówczas modne, żyją już niezależnym od komedii życiem. Ale wśród utworów dramatycznych Bałuckiego nie brak też i wyższej komedii o poważnej problematyce społecznej i wcale ostrych satyrycznych cięciach. Ostrze to stępią się dopiero w ostatnim okresie życia; kilkanaście lat twórczych wypełnia jednak jego komedie walka z kastowością, tytułomanią, politykierstwem galicyjskim, nepotyzmem w urzędach, życiem nad stan w *Pozłacanej młodzieży*, *Sąsiadach* i *Ciężkich czasach*. Wcale udatnie też parodiuje Bałucki frazeologię ziemianstwa, które ruinę ekonomiczną chce zażegnać „sztandarem szlacheckiej godności i tradycyjnej wiary ojców”. Lista tych kontr Bałuckiego obejmuje jednak i „nowoczesne wymysły” z emancypacją kobiet włącznie. Pod koniec życia przedmiotem gwałtownej kontry staje się nowa sztuka, w której widzi Bałucki jedynie pogoń za perwersyjnym dreszczykiem, dziką brutalność i sztańską symbolikę. Takie hasła wkłada w usta młodego poety w *Szwaczkach*. Data tej parodii (1897) zbiega się z narodzinami *Życia krakowskiego*. Jest to więc odruch rozpaczliwego wyzwania, rzuconego „modernie”. I akt ostatecznego rozejścia się z nadchodzącą epoką.

Młoda Polska zemści się na komediopisarzu pogardliwym terminem: *bałuccyzna*. Termin ma napiętnować ciasnotę horyzontów, ciepławy zaduch dworaków wiejskich czy miesz-

kań w czynszowej kamienicy, pluszowe kany, cały „upiorny błogostan”. Werdykt ten uogólnia, nie odróżnia ostrych komedij społecznych od farsy czy krotoczwil. Zdawać by się mogło, że po ciosach, ponawianych później przez znakomite pióra (Boy, Parandowski, Wierzyński) Bałucki nigdy już nie wróci na scenę.

Requiem, odprawione nad tą komedią, okazało się jednak przedwczesne. Wrócił na scenę — i wraca o wiele częściej niż jego ówczesni pogromcy: Rydel czy Kisielewski, częściej nawet niż — Wyspiański. I co dziwniejsze, trwały pobyt na scenie uzyskały te komedie, w które przede wszystkim celował pogardliwy termin *bałuccyzna*. Spełniła się dokładnie przepowiednia przenikliwego krytyka, Wł. Bogusławskiego: „Będziemy wyliczać jako próby wyższej komedii *Sąsiadów*, *Komedię z oświatą*, *Flirt*, ale *Radcy pana radcy*, *Grube ryby*, *Dom otwarty*, *Ciężkie czasy*, *Klub kawalerów* będą bawić tych, na których działa samorzutna siła komiczna urodzonego z krwi i kości komediopisarza” (1901). W pół wieku później dopowie Jerzy Szaniawski: komediopisarz znakomity.

W czym sekret tej „pełnej krwi” dramaturga? W znajomości i wyczuciu teatru. Nie jakiegoś abstrakcyjnego „teatru w ogóle”, ale tego konkretnego pudła scenicznego, po którym miały chodzić jego postaci. Bałucki wie o wszystkich ograniczeniach i konwencjach tego teatru; zna komplety dekoracyjne, ale zna też — co ważniejsze — aktorów. Ceni wysoko ich możliwości, chce im dać zarówno żywe role, jak i popisowe sceny, to, co w ówczesnym żargonie teatralnym nazywało się *morceaux de bravoure*. Słownik ten wyraża ideał dobrze zrobionej sztuki, ideał, ustalony ostatecznie przez Sardou, „Arystoteles teatru współczesnego” (z ironicznej nominacji Vilara): *intrigue*, *scène à faire*, *morceaux de bravoure*, *dialogue*. Teatr ten apeluje do aktora, liczy na niego: od aktora zależy „wielka scena”, tempo dialogu, intryga. I komedia Bałuckiego realizuje ideał teatru, tak dziś nam znów bliski: teatr dla aktora. Jeśli Bałucki nie stwarza wielkich osobowości, to napewno dostarcza interesujących ról: nic dziwnego, że sięgali po nie nasi najwięksi artyści z Solskim i Kamińskim (wspaniałym Pagatowiczem) na czele.

A poza tym — z biegiem lat teatr Bałuckiego nabiera stylu: stylu trochę wyblakłej graiwury, w której zastygł ciepły i naiwny wdzięk bezpiecznych, potrzywanych, choć szczerze zamkniętych (na przewiew myśli europejskiej) saloników „ślicznej epoki”.



projekt kostiumu
Wistowskiego

Henryka Secomska

JESZCZE O BAŁUCKIM

Samobójczy strzał na Plantach Krakowskich rozległ się ostrym echem tego październikowego dnia w pobliskim teatrze przy Pl. Św. Ducha; w ciągu paru godzin wiadano o nim na scenach wszystkich trzech zaborów. Padło oczywiście zwykle w tych wypadkach pytanie: „Czyja wina?” Co było powodem, że najpogodniejszy obok Blizińskiego komediopisarz, rozdawca beztrudnej radości i „zdrowego wesela”, jowialny „pan Michał”, odszedł gwałtownie, z tragicznym gestem rezygnacji, zwątpienia i rozpaczki? Co czuł samotny, stary człowiek, gdy po raz ostatni patrzył w stronę niedalekiego teatru, gdzie przeżył momenty najświetniejszych triumfów i szybko wzrastającej sławy? Czy czuł się osaczony, zaszczytowany, niepotrzebny? A może cofnął się ostatnią myślą w lata burzliwej wiosny krakowskiej, gdy w gorączce oczekiwania na wieści z Królestwa, tłumaczył przyjaciółom od Filippiego tytuł pierwszego rozdziału swojej romantycznej powieści: „Alkhadar, to Almanzor — Mściciel...” Rok 63, więzienie Św. Michała, niedobry okres głuchej ciszy, wreszcie gorące lata ostrej walki. „Czerwony” Bałucki — współzałożyciel *Djabla*, autor „*Tygodnika Krakowskiego*” w *Kraju*. Buntowniczy, namiętny, agresywny. Szarpał ich wszystkich: krakowsko-lwowsko-wiedeńskich. „Mameluków”, wczorajszych Almanzorów — dzisiejszych Stańczyków, starą i młodą „konserwę”, tromtadrację z jej warcholstwem i obskurantyzmem. Czymże wobec tego młodego buntu były późniejsze „komedijki” — dziecinne łódeczki kręcące się w kółko po stojącym małym stawku. A przecież dobrotliwy Szujski już po *Radcach*



projekt kostiumu
Ciaputkiewicza



projekt kostiumu Wandy



projekt kostiumu Doroty

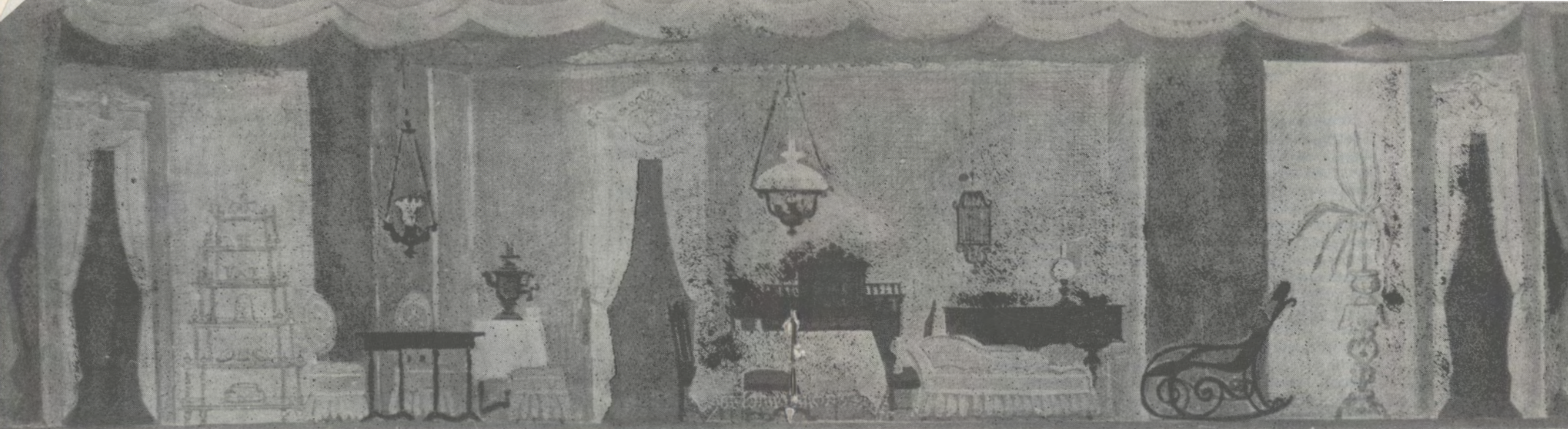


projekt kostiumu Heleny

pana radcy perswadował łagodnie, żeby wreszcie zacząć śmiać się „nie z ludzi, a z ludźmi”. Coraz większa duchota i bieda, przedzieranie się przez redakcje i wydawnictwa, nareszcie pierwsze sukcesy w teatrze... Niespodziewana, szybka sława, urzekająca magia sceny, barwny świat aktorski, przyjaźnie, oczarowania, krótkotrwałe uroczę małżeństwo z Kalikstą Cwiklińską — młodo zmarła „Piękną Heleną” krakowskiej sceny. „Pan Bałamucki” pisze już dla wybranych aktorów; ubiegają się u niego o role: Rapacki z Warszawy, Wojdałowicz, Fiszler, Szymański, później Feldman, Stachowicz, Frenkiel, Leszczyńska, Żelazowski, Kamiński, Siemaszkowa, Wojnowska, Poświkówna-Solska... Odplynęło wszystko... Gdzież się podziały romantyczne burze młodości? Wczorajszy Alkhadar stał się obłąkowanym, bardem przedwczorajszego Krakowa, „Krakówka”. Ulotna sława?... Dziś jeszcze ma w oczach ostre słowa wypominające mu uparte wegetowanie „zużytego doszczętnie talentu”. Stary człowiek uczył bezgraniczne znużenie. Z mrocznego gąszczu wypłynął ciemny wir...

Posępny pogrzeb w milczeniu przesuwali się ulicami Krakowa, nie żegnany dzwonami kościoła Mariackiego, do którego „zmarły tak często wchodził na godziny niemej modlitwy i kontemplacji”. Nad grobem zadźwięczały melancholijne strofy... *Anioł Pański* — Kazimierza Tetmajera.

W mimowolnie wystylizowanym ponurym pejzażu Edwarda Muncha, Młoda Polska zęgnęła piewce „przedwczorajszego” Krakowa z niejasnym poczuciem winy. Nie bez cienia słuszości, choć sprawa nie była prosta. W



projekt dekoracji

nerwowej, pełnej napięcia atmosferze przypominano brutalną recenzję skądinąd „gołębiego serca” Lucjana Rydla: „(...) wiek ma swoje prawa (...) nie chce ich uznać nad sobą autor *Grubych ryb* i nie wypuszcza pióra z ręki (...)” i Jerzego Żuławskiego: „(...) źle jest przeżyć samego siebie, ale jeżeli komuś przydarzy się ta nieprzyjemność (...) najlepiej nie przyznawać się do tego i nie dawać znaku życia (...)”. Już po tragicznej śmierci Bałuckiego, pisał Feliks Koneczny: „Teatr polski zawdzięcza mu wiele; że po ciężkiej niemocy osłabiły się władze umysłowe, nie jego wina (...) pisał wprawdzie dalej, ale odrazu znacznie gorzej. Recydywa była jednak tragiczną, a niepoczytalny komediopisarz targnął się na własne życie. Tak smutno skończył ten, który dwa pokolenia rozbawiał w teatrze”. Żenująco drażliwe rozważania przecięła po swojemu Zapolska, mająca zadawnione porachunki z krytykami: „od czegoż ci bezpłodni kastracy literaccy? Żaden z nich nie jest w stanie napisać jednej sceny *Grubych ryb*. Ale za to po spektaklu, jakież rozbijanie się z minami znawców! (...) pamiętajcie panowie (...) ferujący wyroki w restauracjach nocnych! — W Krakowie jest mogiła, która skryła w sobie jedną z ofiar elukubracji krytycznych...”. Na tle pełnych napięcia wzajemnych oskarżeń, spokojnie i rzeczowo zabrzmiał głos Bogusławskiego. Dając syntetyczną ocenę dramatycznego dorobku Bałuckiego i jego teatralnych wartości, zakończył nekrolog sugestiami co do przyczyn krakowskiej tragedii: „Wolę powrócić do kontrastu między fizjonomią człowieka i autora, wolę pod tym kontrastem domyślać się dramatu twórczości pasującej się między pragnieniem,

a możliwością. Dramat taki przynosi zaszczyt pisarzowi i człowiekowi, bo jest dążeniem do udoskonalenia, a gdy nawet kończy się tak tragicznie, zostawia po pisarzu puściznę, którą żyć będzie niejedno jeszcze pokolenie; po człowieku wspomnienie prawego charakteru, a charakterów ani w literaturze, ani w życiu do zbytku nie posiadamy”. O konkretnej przyszłości teatralnej Bałuckiego Bogusławski pisał, że jego sztuki *Grube ryby*, *Dom otwarty*, *Klub kawalerów* i inne pozostaną zawsze żywe dla polskiego teatru. Bogusławski okazał się niezłym prorokiem. Zupełnie nieoczekiwanie dla ówczesnego widza. Bo przecież nie komedie „wyższego zamysłu” z tezą, z ostrą satyrą, weszły do stałego repertuaru, a właśnie te, pisane dla rozbawionych aktorów i zręcznego pomyslowego reżysera, z gustem do ruchu, gwaru i koloru na scenie. *Grube ryby* rozśpiewane, roztańczone, z „muzyczką” z tekstowymi wstawkami i czysto aktorskimi fioriturami Kamińskiego i Frenkla, w pierwszej kostiumowej stylizacji z 1911 r., stały się „wzorcowym modelem” na następne lat pięćdziesiąt. Solski zdążył przed śmiercią objechać z nimi całą Polskę z ziemiami odzyskanymi włącznie. Mogą bawić dotychczas, ale tylko dzięki teatrowi, bo przecież nie dlatego, że „para zidiociałych staruszków swata siedemnastoletnie dziewczęta dwom sześćdziesięcioletnim również wpółskretyniałym nieużytkom”, jak pisał Boy przed laty czterdziestu. I nie dla współczesnej obyczajowej typowości. Bo, jak mówił Sienkiewicz: „W komedii dostaje pannę młodą, a stary odchodzi z kwitkiem; w życiu dostaje ją stary, a młody nie odchodzi z kwitkiem [...]”

Repertuarowy kalendarz otwartego w r. 1893 Teatru Miejskiego w Krakowie w okresie kadencji Pawlikowskiego i pierwszych lat dyrektury Kotarbińskiego, tłumaczy dziś tragedię krakowskiego komediopisarza bardziej przekonująco, niż istotnie brutalne recenzje młodopolskich poetów i krytyków. W pierwszym sezonie 1893—4 Pawlikowski stopniowo wchodzi w repertuar. Na 12 komedii Fredry teatr wystawia 4 sztuki Bałuckiego. Sukcesy wznowień *Domu*, *Grubych ryb* i *Klubu* nie przesłaniają już jednak niestety rażącej płaskości *Bajek*. W drugim sezonie Pawlikowski kształtuje już własną linię repertuarową. Na 4 komedie Fredry przypadają 3 Bałuckiego. W tym sezonie wśród wybitnych pozycji współczesnego europejskiego repertuaru pojawiają się *Kruki*, najdrapieżniejsza antymieszkańska satyra epoki. Pod pogodnie uśmiechniętą maską, Becque ukazuje groźnie wykrzywioną twarz kołtuna. Trzeci sezon 1895—6 wprowadza *Boubourouche* i *Paryżankę*. Spróbujmy przymierzyć pluszowe „album” rozćwierkanych „turkawczek”, „figlerek”, „szczebiotek” Bałuckiego do Klotyldy du Mesnil z *Paryżanki*. W czwartym sezonie *Żabusia* Zapolskiej po *Paryżance* Becque’a zmiecie na długie lata ze sceny „pierwsze naiwne” mieszkańskiej komedii. Będą zanadto żenujące. W Warszawie utrzyma je jeszcze jakiś czas Jadwiga Czaki. W ostatnich dwu latach krakowskiej dyrektury Pawlikowskiego rzuca na scenę bengalskie ognie ówczesnej teatralnej Europy: Ibsen, Bjornson, Strinberg, Hauptmann Becque, Courteline, Maeterlinck, włoscy weryści. Interesująco na tym barwnym tle wygląda ostry dramat szalonej Julki z *Sieci*, krakowska bohema w *Karykaturach*, nawet Przybyszewski. Młodopolscy flagellanci rozżarzają mglistą atmosferę Krakowa do białości. Wstrząsa *Tamten* Zapolskiej, zaciekawia *Małka*. Zaskakuje odrębny szlachetny ton *Warszawianki* i *Lelewela*. Zaskakuje, ale zapowiada coś nowego. Jakże na tym tle wyglądają w oczach młodopolskich widzów i krytyków fotografie „jak żywe”, krakowskiego światka z „panieńską fornalką” „mazurem od kuchni” i „piątką w lejc”, które im prezentował autor *Domu otwartego*. Dziś sympatycznie nam wyglądają pod piórkim Uniechowskiego, ale w roku 1900 — kogóż to mogło wówczas bawić? Dyrekcja Kotarbińskiego wystawi w obydwu sezonach 1899—1900 i 1900—1901 „nowości” Bałuckiego. *Druzbę* i *Blagierów*, „stary, niezręcznie sklecony zlepek różnych komunałów”. Lata *Złotej Czaszki*, *Snu srebrnego Salomei*, *Kordiana*, wreszcie

wiosennej burzy nad Krakowem — *Wesela* (w marcu 1901 r.) — Nie dziwnym się opiniom krakowskich krytyków i recenzentów. Mieli swoje i nie tylko swoje racje. Wyrażali je niepotrzebnie brutalnie, w atmosferze nerwowego napięcia i podniecenia i co nieobojętne — małych i większych rywalizacji. W normalnych warunkach normalnie egzystującego społeczeństwa, Bałucki mógł przeczekać. (Gdyby miał z czego żyć!) Bengalskie ognie młodej Polski przycichły i zszarzały pod koniec najbliższych lat dziesięciu od śmierci Bałuckiego.

Dziś po latach, gdy bohaterzy posępnego dramatu odeszli w krainę cieni, możemy się zastanowić, czy naprawdę nie było dla Bałuckiego miejsca w ówczesnym teatrze? Wydaje się, że napewno było. Nawet poza oficjalnym teatrem. Bezprzykładna kariera Bałuckiego, Blizińskiego a i start Zapolskiej w warszawskich teatrzykach ogródkowych i wędrownych zespołach, ukazuje niewyzyskaną w pełni przez dziewiętnastowieczny teatr znakomitą szansę, jaka stała przed niezrealizowanym nigdy naprawdę teatrem ludowym. Domagali się go pozytywiści warszawscy, myśleli o nim działacze ludowi Galicji, Śląska i Wielkopolski. Nawet próbowali go organizować. Niestety bez powodzenia. Niestychane sukcesy sztuk Anczyca, Galasiewicza, Mellerowej, nawet Szobera i Ładnowskiego, świadczą o żywiołowym zapotrzebowaniu na popularne „widowiska” — na terenie trzech zaborów. Jeszcze Korzeniowski zamyslał o zorganizowaniu teatru wędrownego, który by mógł pełnić taką rolę scalającą. Może nawet nie tylko w artystycznym, ale i w głębszym znaczeniu. Otóż w ostatnim dwudziestopięcioleciu w. XIX, były znakomite warunki dla stworzenia takiego teatru. Repertuar już się zarysował. A już napewno była czekająca i bardzo chłonna widownia. Po Korzeniowskim, Fredrze, do czasu wystąpienia Zapolskiej w *Żabusii* i *Małce*, obok Blizińskiego, z autorów ówczesnych największe dane na dostawę repertuaru dla takiego teatru miał Bałucki. Gdyby wykreślić mapę zasięgu jego komedii, wydawałoby się dziś niewiarygodne, ale objęłyby wszystkie miasta powiatowe i większość miasteczek wczorajszej i dzisiejszej Rzeczypospolitej.

A „pan Michał” patrzy dziś z pomnika przed teatrem Słowackiego na nowych widzów z krakowskiego „podgrodzia” — Nowej Huty.

WAŻNIEJSZE PREMIERY I WZNOWIENIA „GRUBYCH RYB”

Grube ryby Bałucki przeznaczał dla aktorów krakowskiego teatru. Świeżo napisaną komedię zakupił jednak przedsiębiorczy antreprenier poznańskiej sceny Karol Doroszyński i wystawił ją w letnim teatrzyku Belle Vue 27.VIII.1881, wyprzedzając teatr krakowski i warszawskie sceny rządowe. Obsada teatru poznańskiego, bardzo średnia; wyróżniła się w niej para starszków — Adolf i Barbara Linkowscy — kawalerowie — A. Lucjan (Kościelcki) i Karol Hoffman.

W blisko miesiąc po ogródkowej prapremierze odbyła się 24.IX.1881 krakowska. W roli Wistowskiego wystąpił Józef Szymański z pretensjonalną elegancją podstarzałego donżuana; partnerował mu drobny, zaleknioty Dionizy Feliksaiewicz — Pagatowicz. Ciepły jowalny Władysław Wojdałowicz był „chętnym życia” Ciaputkiewiczem, Wandę grała późniejsza „pierwsza naiwna” lwowskiej sceny Felicja Stachowicz, Helenkę — Stanisława Pysznik (w przyszłości żona Frenkla). Na widowni pilnie przyglądał się przedstawieniu młody Mieczysław Frenkiel.

Druga galicyjska premiera *Grubych ryb* odbyła się we Lwowie 30.IX.1881. Gustaw Fiszer dał typ oschłego egoisty, pozbawionego naiwnej kokieterii Wistowskiego. Aniela Aszpergerowa wysubtelniła Dorotę i obdarzyła ją dobrotliwą pogodą. Przedstawienie upamiętniło się „idealnie wyrównaną obsadą”. W późniejszych latach akcenty przedstawienia przesunęły się na parę starszków. Feldman ożywił postać Ciaputkiewicza barwnym lwowskim humorem, Dorotę „ponad stan” pogłębiła Anna Gostyńska.

Warszawska premiera Grubych ryb w teatrach rządowych opóźniona o blisko 4 miesiące po ogródkowej, odbyła się w otwartym dla lekkiej komedii i farsy Teatrze Małym. Pagatowicza grał przyszły Menelaus z *Pięknej Heleny* Rufin Morozowicz. Jego „kościanny dziadek” z drewnianą twarzą — Pagatowicz budził największą wesołość akcentami pozornie mimowolnego komizmu sztywnych ruchów i gestów. Magdalena Micińska zastrzyła charakterystycznymi rysami postać Doroty. Czaki dała jedną ze swoich popisowych „szczebiotek”, w których na długie lata czarowała starych teatromanów.

W przedstawieniu w teatrze krakowskim 1884 roku zachowano premierową obsadę z wyjątkiem Doroty i Wandy. W roli Ciaputkiewiczowej wystąpiła Paulina Wojnowska „krakowski Falstaff w spódnicy” obdarzona żywiołową „vis comica”. Dzięki niej zupełnie nieoczekiwanie najwięcej wesołości budziła Dorota.

W Poznaniu wystawiono *Grube ryby* w 1888 roku. Część obsady z premierowego przedstawienia Belle Vue stanowiąli Barbara i Adolf Linkowscy — Ciaputkiewiczowie i Cieślńska — Helenka.

Pierwsze przedstawienie Mieczysława Frenkla w roli Wistowskiego dały Rozmaitości 11.IX.1892. W trzy lata po śmierci Żółkowskiego, Frenkiel jako jego następca z trudem jeszcze zdobywał warszawską widownię, wierząc wspomnieniom słynnego komika.

Przybyły na gościnne występy Gustaw Fiszer grał 19.VIII.1903 Wistowskiego. Zimny i precyzyjny nie wzbudzał swą suchą grą zachwyty wrażliwych na malowniczość gestu i postaci warszawiaków.



Przełomowy moment w karierze *Grubych ryb* — to przedstawienie 27.IX.1911. Po okresie „wzgardy i zapomnienia” w dziesięciolecie śmierci Bałuckiego, Kamiński w wieczorze poświęconym pamięci pisarza, dał koncertowe przedstawienie, po raz pierwszy w kostiumowej stylizacji „z epoki”. Dał znakomitą oprawę plastyczną rozbudował tekstowo. Piosenki „Złote litery...” — muzyka i tańce ożywiły dość statyczne przedtem przedstawienie. Inscenizacja Kamińskiego stała się wzorem na następne lat 50. Przyczyniła się do tego znakomita obsada: Frenkiel — Wistowski, Kamiński — Pagatowicz, Wojdałowicz — Ciaputkiewicz, Micińska — Dorota, Lucicz-Sarnowska — Wanda.

W czasie wojny (1914—1918) warszawski Teatr Letni znawiał kilkanaście razy *Grube ryby* ze Stanisławą Lucicz-Sarnowską i Janiną Szylinzanką.

W Kijowskim przedstawieniu *Grubych ryb* 1917 r. Stefan Jaracz grał Ciaputkiewicza.

Pierwsze powojenne przedstawienie *Grubych ryb* odbyło się w Krakowskim teatrze „Bagatela” 1.VI.1920. Na czoło zespołu wysunął się Frenkiel, nawiązując do atmosfery pamiętnego spektaklu z roku 1911. W roli Wandy wyróżniła się inteligencją i sprytem nowoczesnej już dziewczyny Maria Modzelewska, zaangażowana wkrótce przez Szymańca do Teatru Polskiego w Warszawie.

W Warszawie wystawił *Grube ryby* Leon Schiller w Teatrze Bogusławskiego 14.II.1922. Całość była utrzymana w barwnym stylu pełnego życia i temperamentu starszowieckiego widowiska „z epoki” cofniętej w znacznie odleglejszą przeszłość, co sugerowały dowcipne i wdzięczne kostiumy i scenografia. Szczęśliwy pomysł podchwyciły „spóźniające się zawsze Rozmaitości” i wystawiły komedię Bałuckiego.

Jednym z ostatnich wielkich sukcesów *Grubych ryb* w okresie dwudziestolecia, było przedstawienie w Teatrze Rozmaitości (przemianowanych wkrótce na Teatr Narodowy). Starsi panowie, dwaj konkurenci, Frenkiel i Kamiński i ich partnerki: śliczna, młodzianka Zofia Lindorf, Halina Cieszkowska — razem stworzyli interesujący kwartet.

Po drugiej wojnie światowej, krakowski Teatr Słowackiego wystawił *Grube ryby* na jubileusz teatralnego siedemdziesięciolecia Ludwika Solskiego. W sezonach 1946 — 1948 sędziwy jubilat objędzą z *Grubymi rybami* Pomorze, Wielkopolskę, Śląsk, Ziemię Odzyskane i wszystkie większe miasta Polski. Ciaputkiewicz był jedną z najbardziej ulubionych ostatnich ról sędziwego aktora.

Z RECENZJI I WSPOMNIENI

(...) Bałucki (...), który zwykle porusza się w sferze komizmu nie lękającego się jaskrawej interpretacji, tym razem zamiast grubymi sztrychami, rysował delikatniejszym nieco ołówkiem a farby nakładał nie tak jak zwykle krzyczące. W „Grubych rybach” zamaszysta ruchliwość farsy łagodzona jest od czasu do czasu spokojniejszymi formami komedii; wytwarza się z tej szczęśliwej kombinacji ogólny ton ciepło-wesoły, który całości nadaje jakąś przyjemną świeżość i wielce sympatyczny nastrój. (...)

Władysław Bogusławski *Teatr* (rec. z przedstawienia *Grubych Ryb* w Belle Vue). *Tygodnik Powszechny* 1881, nr 40.

Pan Bałucki odniósł znowu zwycięstwo, liczy on jedno powodzenie więcej w swojej świetnej karierze. (...) Prócz wielkiego, niezaprzeczonego talentu dramatycznego, jest zdaniem naszym jeden jeszcze powód ciągłych p. Bałuckiego scenicznych powodzeń. Między nim a publicznością wytworzył się (...) związek sympatii (...) węzeł łączący ich ze sobą. Pan Bałucki nie szuka daleko, ani wysoko motywów, lub postaci (...), patrzy on na około siebie i z wielkim darem obserwacyjnym maluje ten świat codzienny, którego wybornie zna wszelkie zalety, ułomności i śmieszności. Publiczność widzi zatem na scenie dalszy ciąg własnego życia (...) Akt I tworzy (...) jakby osobną dla siebie całość. Pełen ciepła, serdeczności i prawdy, przypomina owe słynne obrazki rodzajowe holenderskich mistrzów (...)

Kazimierz Skrzyński *Grube Ryby* (rec. z przedstawienia krakowskiego z 24.XI.1881). *Czas* 1881, nr 222.

(...) dobry musi być moszcz, aby działanie lat zmieniło go w wytrawne wino — liche skwaszyłby się na ocet. Zresztą ocena zasług każdej ze stron w tym współzawodnictwie pisarza i czasu jest mi tym trudniejsza, iż wysuwa się tutaj przed nich trzecia indywidualność, która zagarnia nas despotycznie i mówi nam każdym gestem (mimo iż każdy gest jest równocześnie arcydziełem dyskrecji): Wszystko furda! Tu przede wszystkim jestem JA! Indywidualność ta ma wypukły brzusek w aksamitnej kamizelce, obszerne spodnie w staroświeckie pasy, ślicznie wyczernione wąsy i hiszpankę, słowem jest to Frenkiel jako p. Wistowski, właściciel dwóch pięknych wsi i kamienicy w mieście. (...) kto nie widział Frenkla, jak gra w wista, jak tańczy walca i prowadzi kadryla, jak śpiewa owe: „Złote litery, złote litery...”, jak sunie do panny w koperczaki i rozważa sobie szczęśliwość stanu małżeńskiego — kto tego nie widział (...) ten dobrowolnie zubożył swoje życie w sposób zarówno lekkomyślny, jak niepowetowany (...).

Tadeusz Boy-Zeleński *Grube ryby* (rec. z przedstawienia w teatrze Bagatela w Krakowie 11.VI.1920). *Flirt z Melpomeną. Wieczór II*. Pisma tom XIX. PIW. Warszawa 1963.

Współtwórcze działanie czasu, który powlókł miłą i rzewną patyną te niezbyt wybredne cacka i dał im nowe nie zamierzone wręcz przez autora momenty artystyczne. Cóż dopiero gdy błysną w nich tacy mistrze jak Frenkiel i Kamiński.

Tadeusz Boy-Zeleński *Grube ryby* (rec. z przedstawienia w teatrze Rozmaitości 2.II.1924). *Flirt z Melpomeną. Wieczór IV*. Pisma t. XX. PIW. Warszawa 1963.

(...) Onegdaj byłem na przedstawieniu pańskich *Grubych ryb*, grano ci z serca tę wesołą i wcale zgrabną krotoczwilę, o której także słów kilka napisałem. Dziwna rzecz, że w naszym tragicznym tu mianowicie położeniu i autorowie i aktorowie usposobieniami talentu i temperamentami wciąż mają się ku komedii, która nam zrobiła już i zagranicą nawet pewną reputację.

Kazimierz Kaszewski do Michała Bałuckiego. Warszawa 4.XII.1881. rkps ISPAN.

(...) Jestem pewny, że Bałucki pisząc *Grube ryby*, już zacierał ręce z radości, ciesząc się z góry, że w Krakowie będzie grał Wistowski Szymański (...) świetny wykonawca starych lowelasów, nie zastąpiony i jedyny reprezentant tamtejszych arystokratów, zblazowanych panów, ulubiony przez Koźmiana artysta („Nikt mi nie zagra hrabiego, ani księcia, jak on” — mawiał dyrektor — (...) oto kroczy ulicą Szczepeńską do teatru wdzierając się jak satyr do każdej spotkanej pokojóweczki (...) A potem w garderobie wieczorem opowie swym tubalnym nosowym głosem kolegom o swoich podbojach miłosnych (...) Toż to wymarzony Wistowski! „Było się przecież samemu trochę donżuanem — bałamucilo się mężateczki — tak, panie Pagatowicz, bo miałem nie chwalać się szczęście do płci pięknej” (...) A jako partner jego Feliksiewicz, chudy wyskubany ptak, „smutniak”, sylwetka wczesnie zestarzałego kawalera (...) po katastrofie swej w ostatnim akcie popadał w stan zupełnego otepienia (...) Po co sobie kupował czerwone rękawiczki?!”).

Stanisław Dąbrowski *Grube ryby*
(szkic retrospektywny) rkps.

Scena (...) kiedy chłodny, stary kawaler rozkrochmała się pod wpływem paru komplementów, wstaje w lansadach i na propozycje tańca zapomina o wszystkim i idzie tańczyć (...) Albo ta scena, gdy po tańcu, ledwie zipiąc ze zmęczenia, pada na fotel, lecz gdy panna doń mówi, zrywa się i prosi ponownie do tańca! (...) Sztukę reżyserował Kamiński (Pagatowicz). Obaj mogliby świat objechać z tymi rolami i nawet ludzie nie znający języka zanosili by się od śmiechu — z tak wielkim realizmem i dosadnością grali swoich starych kawalerów. (...) Wistowski kopie pod stołem Pagatowicza, dając mu do zrozumienia, że panna przygotowuje na niego atak, a Pagatowicz myśli, że pod stołem płacze się pies i patrząc w karty, odpędza psa chustką. Widownia pękała ze śmiechu (...).

Paweł Owerło *Z tamtej strony ramy*. Wyd. Lit. Kraków 1957.

...A było to tak. Łukowicz, były artysta dramatyczny sceny warszawskiej, otrzymał pozwolenie na dawanie przedstawień polskich w Petersburgu (r. 1882). Człowiek energiczny i przedsiębiorczy, zaangażował trupę baletową z teatrów rządowych warszawskich i przyje-



chał do Krakowa, aby wejść w układ z dyrekcją i pozyskać zespół krakowski do swego przedsiębiorstwa. Zrozumiał, że w owych czasach sam dramat nie mógłby mieć powodzenia, ale z baletem połączony, może zdobyć sukces niemający (...). Graliśmy początkowo w Pawłowsku, w letnim teatrze W. Ks. Konstantego, trzy kwadransy drogi od Petersburga.

Z bijącym sercem oczekiwaliśmy pierwszego przedstawienia. Jak nas ocenią? Jak przyjmą?

Cisza wielka zaległa audytorium, gdy kurtyna poszła w górę, i panowała na sali przez cały pierwszy akt. Graliśmy *Grube ryby* Bałuckiego. Po skończonym akcie zerwała się burza oklasków. Teatr polski odniósł triumf. Kolonia polska wzięła nas w opiekę i otaczała ogólną sympatią i życzliwością, a Rosjanie mówili:

— Jak otluczno igrają Polaki. (...)

Roman Żelazowski *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego. Wspomnienia aktorów*. t. II. Opr. St. Dąbrowski i R. Górski. PIW. Warszawa 1963.

Z Bałuckim poznaliśmy się w roku 1875. On zajmował się wówczas guwernerką, ja byłem aktorem „bez kondycji”, czyli jak się u nas mówi: na bruku. Tylko co porzuciłem teatr lwowski, który właśnie organizował się pod dyrekcją hrabiego Skorupki. Obydwaj biedni, ale młodzi, miłujący sztukę, pragnący jej służyć całą duszą, a idący drogą życia z godłem: prawdą a pracą — przyłgnęliśmy do siebie.

Młody literat napisał wówczas dwuaktową komedię pt. *Polowanie na męża*, graną gdzieś

w Tarnowie z miernym powodzeniem. Toteż schował ją do kuferka i dopiero po długim upływie czasu, kiedy już stanął silnie na scenie krakowskiej, wy dobył na prośby moje i zaniósł do dyrekcji. Sztuka podobała się niesłuchanie. Nie umiem dziś powiedzieć, czy przyjaźń dla autora, czy wyborna postać jego komedii pobudziły tak mą aktorską werwę, że m zrobił z roli typ tryskający prawdziwym życiem. Każdemu z krakowskich mieszczan zdawało się, że widzi na scenie siebie. Była to pierwsza rola w moim zawodzie, z której byłem zupełnie zadowolony.

W pół roku po *Polowaniu* dał Bałucki swoich *Radców*, z którymi przyjechałem do Warszawy.

Jakim był w zaraniu naszej młodości, takim pozostał do dziś dnia: skromnym pracownikiem, nie pozującym nigdy na wielkiego, dzielnym bojownikiem demokratycznego obozu w walce z wstecznictwem, wybornym obserwatorem ludzkich przywar i śmieszności.

Zarzucają mu ciasny widnokrąg, zbyt niezaśklepienie się w małym kółku mieszczańskiego świata. Śmieszne doprawdy! Czemu nie zarzucano Labiche'owi, że maluje mieszczuchów, a Feuilletowi, że poprzestaje na hrabiowskim salonie? Każdy maluje to, na co patrzy. Ciasny widnokrąg Bałuckiego mimo to jest tak dlań wielki i obszerny, że gdyby żył jeszcze lat sto — wyczerpać go nie zdoła. Nigdy nie szukał tematu do swych utworów, ale raczej jest zawsze w kłopotcie, który wybrać z pomiędzy masy nawijających się mu tłumnie.

Gdyśmy żyli blisko siebie, Michał radził mi się nieraz co do wyboru przedmiotu. Dziś, oddalony ode mnie, czyni to rzadko, ale nieraz jeszcze, czy to przez korespondencję, czy za widzeniem się naszym w Krakowie. powraca do przedmiotu dawnych pogadanek.

Bałucki zanim odda sztukę do teatru, czyta w kółku swoich bliskich, między którymi znajduje się zawsze któryś z aktorów życzliwych autorowi: u niego zasięga rady. Ostatnią jednak swoją sztukę dał na scenę nie czytając i nie radząc się nikogo, i ta wypadła najlepiej, bo *Ciężkie czasy*, zdaniem moim, są bezwarunkowo najlepiej technicznie obrobioną sztuką.

Na próbę Bałucki przyjdzie chętnie, ale tylko na jedną, a najwyżej dwie. Powiada, że go to nudzi. Nie lubi słuchać własnych słów powtarzanych tyle razy.

Informuje aktorów w tonie dowcipnej pogawędki, stając się miłym i przyjemnym towarzyszem ich pracy, a nie wyrocznią, z trójno-ga zdania swe wygłaszającą. Nie upiera się

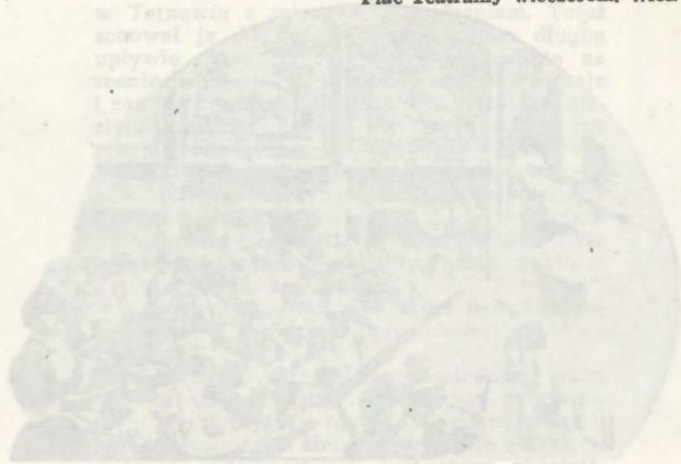


przy swoim i nie kępuje swobody aktorskiej. Na pierwszym i drugim przedstawieniu nie bywa nigdy; dopiero gdy sztuka ograna, zjawia się w kątku łoży, a wychodzi zawsze z teatru zirytowany mocno. Przyrzeka wtenczas, że już dla sceny pisać nie będzie; zasiada do biurka i tworzy powieść, po ukończeniu której znów zabiera się do komedii — i tak dalej...

Wincenty Rapacki — ojciec Karika z mojego życia. Wspomnienia aktorów t. II. Opr. St. Dąbrowski i R. Górski. PIW. Warszawa 1963.

Noc przed premierą *Szwaczek* — było to w ostatnim roku mego pobytu w Krakowie — spędził w moim mieszkaniu. Był szczególnie podenerwowany na próbie, na której aktorzy czymś mu dokuczili. Zresztą i on był dla aktorów dokuczliwy, robiąc całe kwestie o to, jeżeli któryś przez pomyłkę powiedział „i” zamiast „a” lub odwrotnie. Prosił mnie, żebym powiedział szczerze, co myślę o *Szwaczkach*. Czy to jest już zupełne wyjałowienie talentu, czy itd. Pocięczałem go, jak mogłem, choć sztuka była rzeczywiście słaba. W czasie rozmowy, którąś my prowadzili zrozumiałem, że jedyną życiową ostoją Bałuckiego, któremu los nie szczędził różnych rodzinnych przykrości, było przekonanie, że jako pisarz spełnia pewną funkcję społeczną. Kiedy mu i to przekonanie padło, popełnił samobójstwo.

Józef Sliwicki *Wspomnienia z teatru krakowskiego. Wspomnienia aktorów t. II.* Opr. St. Dąbrowski i R. Górski. Warszawa 1963.

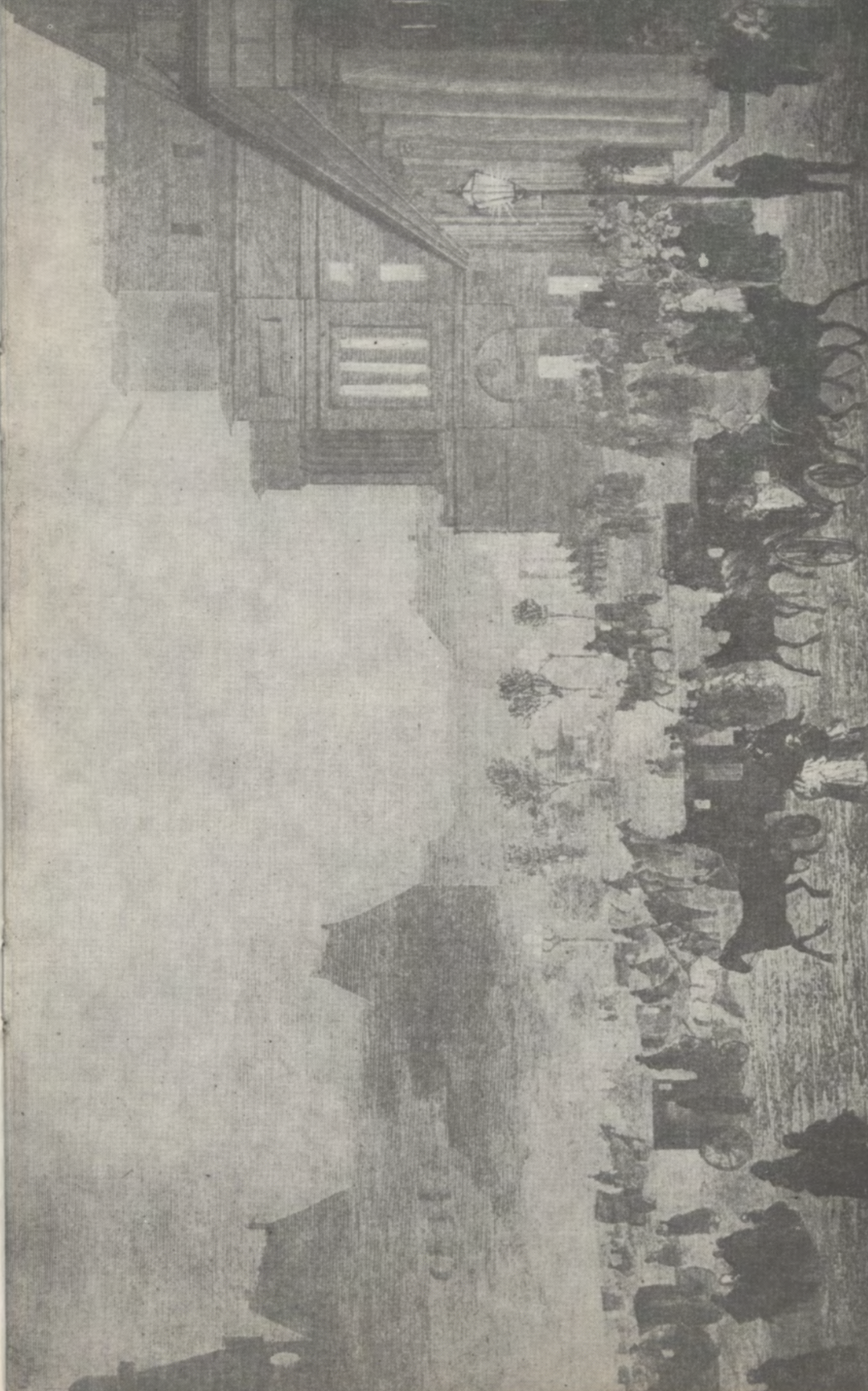


Ilustracje: Kostrzewski, Schübeler, J. Kossak, Wolski, Podkowiński, Sandecki oraz z tygodników: *Szczutek* 1869 r. *Dziesiąt* 1871 r. Ważniejsze premiery i wznowienia Grubych ryb z materiałów St. Dąbrowskiego i Henryki Secomskiej.

Wydawca: Teatr Narodowy
Redaktor: Halina Zakrzewska
Projekt okładki i opracowanie graficzne:
Wiesława Maria Koziołkiewicz

DSP. zam 8866. L-18

5,00 zł



Ze zbiorów
Biura Dokumentacji ZG ZASP

11

SEZON • 1963/64