

Anna Sobiecka

Bałucki redivivus?

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 3, 127-138

2004

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Sobiecka

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

BAŁUCKI REDIVIVUS?

Wydaje się, że rok 1901 otwiera zupełnie nowy etap oddziaływania komediopisarstwa Michała Bałuckiego na polski teatr. Rok śmierci autora *Domu otwartego* można uznać za symboliczną zmianę warty w teatrze krakowskim, która dokonała się za sprawą odejścia Bałuckiego i narodzin dla teatru talentu Stanisława Wyspiańskiego. O nietypowej zmianie warty Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „W epoce, kiedy Kraków niecierpliwie wychylał głowę ze swego zaścianka, kiedy teatr krakowski świetnością repertuaru, bogactwem talentów aktorskich był po prostu europejskim fenomenem, nowalnie Bałuckiego, płaskie, powtarzające to samo od lat trzydziestu, były po prostu niemożliwe, odbijały się zjelczalym tłuszczem. Trzeba było uprzętać Bałuckiego, aby mógł przyjść Wyspiański. Dla obu razem wówczas nie mogło być miejsca. Życie sztuki miewa takie okrucieństwa”¹. Prawdą jest, że wiele komedii autora *Polowania na męża* uległo (ulega?) zapomnieniu, bo kto dzisiaj pamięta o jego *Białej kamelii*, *Wędrownym muzie*, *Szwaczkach* czy *Blagierach*. Prawdą również jest i to, że jego najlepsze komedie (biorąc tylko pod uwagę czynnik frekwencyjny) – *Dom otwarty*, *Grube ryby*, *Klub kawalerów*, *Radcy pana radcy* – nieustannie goszczą na scenach teatralnych po dzień dzisiejszy. W takiej sytuacji może nawet dziwić propozycja autorów najnowszego wyboru interpretacji polskiego dramatu, którzy za najbardziej reprezentatywną komedię krakowskiego autora uznali *Ciężkie czasy* (może jest to jedynie nawiązanie do naszej rzeczywistości, podobnie jak uczynił to w roku 1968 Kazimierz Dejmek w spektakularnym przedstawieniu *Ciężkich czasów* w Teatrze Narodowym)². Wystarczy sięgnąć po dowolny egzemplarz „Almanachu Sceny Polskiej”, by przekonać się o liczbie przedstawień „z Bałuckiego”, choć oczywiście nie zawsze z ilością inscenizacji idzie w parze ich jakość³.

¹ T. Boy-Żeleński, *Bałucki i Dom otwarty*. W: tegoż, *O Krakowie*, oprac. H. Markiewicz. Kraków 1968, s. 242.

² Ciekawą propozycję interpretacyjną *Ciężkich czasów* zaproponował tam Janusz Majcherek. Por. J. Majcherek, *Michał Bałucki Ciężkie czasy. Nie ma na afiszu*. W: *Dramat polski. Interpretacje*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*. Gdańsk 2001.

³ „Almanach Sceny Polskiej” prezentuje szczegółowe listy frekwencyjne przedstawień wystawianych w polskich teatrach (liczba przedstawień, liczba granych tytułów oraz nowych realizacji,

Czasy teatralne Bałuckiego – lata 1868-1901 – to w polskim teatrze okres wielu przemian tak instytucjonalnych, jak mentalnych; okres przemian ważnych z punktu widzenia teatru dwudziestowiecznego. Należy pamiętać, że dramatyczny debiut autora *Wędrowną muzy* przypada na lata, które otwierają w teatrze warszawskim dyrekcję Sergieja Muchanowa oraz „epokę gwiazd”, epokę zdecydowanego prymatu interesów aktora w teatrze⁴. W Krakowie są to początkowo lata dyrekcji Adama Skorupki, a następnie Stanisława Koźmiana (do roku 1885) i Jakuba Gliksona (1885-1893) oraz czasy kształtowania się krakowskiej szkoły gry aktorskiej (w odróżnieniu od warszawskiego stylu gry)⁵. Kolejne krakowskie dyrekcje teatralne – młodopolska dyrekcja Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899) oraz dyrekcja jego następcy Józefa Kotarbińskiego w nowym gmachu Teatru Miejskiego, otwierają zupełnie nowe czasy zarządzania sceną w Krakowie. Z tej perspektywy ważna wydaje się zwłaszcza dyrekcja Pawlikowskiego, dyrekcja teatromana-fachowca, który coraz wyraźniej kieruje teatrem jako instytucją, zwracając baczną uwagę na zagadnienia reżyserii, scenografii, kierownictwa artystycznego czy wreszcie planowanej polityki repertuarowej⁶. Wydaje się, że sztuki Bałuckiego należy rozpatrywać właśnie w perspektywie tak różnorodnych przemian, dokonujących się w teatrze polskim drugiej połowy XIX wieku. Nie zmienia to jednak faktu, że jedną z możliwości ich oceny pozostaje również perspektywa sztuki aktorskiej, ważna z punktu widzenia recepcji scenicznej oraz krytycznej, ważna również ze względu na częstotliwość wystawień

liczba widzów, którzy te przedstawienia obejrżeli), biorąc pod uwagę najczęściej grywanych autorów polskich w danym sezonie teatralnym. Bałucki ze swoimi komediami znajduje się niejednokrotnie w pierwszej dziesiątce, rzadziej dwudziestce, najchętniej granych i oglądanych autorów polskich. Wyraźne tendencje spadkowe obserwujemy dopiero od sezonu 1980/81.

⁴ „Epoka gwiazd” w teatrze warszawskim została scharakteryzowana m.in. przez: J. Szczublewskiego, A. Żurowskiego oraz A. Tuszyńską. Por. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868-1888)*. Warszawa 1963 oraz *Publiczność teatralna w Warszawie (1868-1883)*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, pod red. J. Deglera, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*. Wrocław 1978; A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*. Gdańsk 2001 oraz A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765-1939*. Lublin 2002.

⁵ Charakterystykę aktorskiej szkoły krakowskiej oraz szkoły warszawskiej przeprowadził m.in. Jan Michalik, ukazując przede wszystkim odmienne warunki działania teatru w Krakowie oraz w Warszawie, które jego zdaniem zadecydowały o uformowaniu się dwóch odrębnych stylów gry aktorskiej w tych miastach. Za istotne cechy stylu krakowskiego Michalik uznał: młodość, zespołowość, umiar oraz naturalność środków aktorskiego wyrazu, zaś warszawskiej: doświadczenie zespołu, tradycyjność środków aktorskiego wyrazu, zwłaszcza perfekcyjny manieryzm i przesadną afektację. Por. J. Michalik, *Główne problemy sztuki aktorskiej w Krakowie okresu Młodej Polski*. „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 1-2; tegoż, *Szkola krakowska (przypomnienia, zbliżenia, zdziwienia)*. W: *Krakowska szkoła teatralna. 50 lat PWST im. Ludwika Solskiego*, pod red. J. Popiela, cz. II. Kraków 1997 oraz *Aktorska „szkole krakowska” – „szkole warszawska”*. *Nowe perspektywy*. „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4. Weześniej o szkole krakowskiej pisał również Jerzy Got. Por. J. Got, *Szkola krakowska*. W: *Sto lat Starego Teatru w Krakowie*. Kraków 1965.

⁶ Znaczenie dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego dla teatru krakowskiego rozpatrywał np. T. Trzeciński, *Tadeusz Pawlikowski*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2 oraz J. Michalik, *Legenda Pawlikowskiego*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykovej. Kraków 1983, a także wielokrotnie w swojej monografii teatru krakowskiego czasów Pawlikowskiego.

utworów krakowskiego autora oraz jego niesłabnącą przez lata popularność. Warto w tym miejscu zauważyć, że Bałucki należy do grona autorów dramatycznych, którzy w czasach tak mało sprzyjających sztuce dramatycznej – już za życia – doczekali się premier teatralnych niemal wszystkich swoich utworów scenicznych (premiery 33 sztuk scenicznych!⁷).

W sztukach autora *Klubu kawalerów* pojawiali się naprawdę najlepsi aktorzy scen warszawskich, krakowskich oraz lwowskich. To właśnie aktorskie kreacje decydowały niejednokrotnie o scenicznym powodzeniu komedii Bałuckiego. Często zwracała na to uwagę krytyka teatralna, pisząc o wyjątkowym powodzeniu poszczególnych utworów przede wszystkim za sprawą występów aktorów tej miary, co Alojzy Żółkowski-syn, Wincenty Rapacki, Władysław Wojdałowicz, Mieczysław Frenkiel, Kazimierz Kamiński, Ludwik Solski, Konstancja Bednarzewska czy Paulina Wojnowska. „Epoka gwiazd” z pewnością odcisnęła w ten sposób swoje piętno na sztukach krakowskiego autora, który pisał (musiał pisać?) role z myślą o konkretnych aktorach. Bałucki najlepiej znał aktorów krakowskich i z pewnością to właśnie ich obsadzał „hipotetycznie” w swoich sztukach. Jednak pomimo zawikłanych niekiedy aktorskich losów i częstych wędrówek po różnych scenach, krakowscy aktorzy trafiali nie tylko do Warszawy i Lwowa, ale również na sceny tzw. teatralnej prowincji. Z aktorami łączyła komediopisarza nie tylko oczywista zależność: autor dramatyczny – aktor, ale również serdeczna i bliska znajomość, niekiedy nawet przyjaźń. Pisząc o sławnych aktorach, którzy zagrali w komediach Bałuckiego od razu zauważamy znaczną dysproporcję pomiędzy kreacjami kobiecymi i męskimi wśród aktorskiego stanu. Wielką aktorką tych czasów, choć nieobecna w sztukach Bałuckiego, pozostaje z pewnością Helena Modrzejewska, która wymyśliła dla komediopisarza przezwisko „Bałamucki”. Bałucki z pewnością był w jej krakowskim salonie, w mieszkaniu przy ul. Szewskiej, jeszcze w 1869 roku⁸. Później, po wyjeździe aktorki do Warszawy, korespondowali ze sobą⁹, a osobiście spotkali się dopiero w 1891 roku na raucie w redakcji „Kuriera Warszawskiego”, w czasie gościnnych występów Modrzejewskiej w kraju¹⁰. Druga krakowska diwa teatralna tych czasów – Antonina Hoffmannowa (prywatnie i zawodowo rywalka Modrzejewskiej) wystąpiła w kilku sztukach komediopisarza, m.in. w krakowskich premierach *Polowania na męża* (1868, Aniela), *Radców pana radcy* (1869, Eufrozyna) oraz *Pracowitych próżniaków* (1871, Jadwiga)¹¹. Nieznane są losy znajomości pisarza z Hoffmannową, choć należy sądzić, że Bałucki nie mógł darzyć szczególnej

⁷ Wyjątek stanowi *Biała kamelia* Bałuckiego, która nigdy nie została wystawiona w teatrze.

⁸ Por. J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*. Warszawa 1975, s. 96.

⁹ Jeszcze w czasie gościnnych występów Modrzejewskiej w Warszawie, przed podpisaniem stałego kontraktu, Bałucki zabiegał o jej pomoc przy wystawieniu *Polowania na męża* w Teatrze Rozmaitości (do warszawskiego repertuaru wprowadził sztukę Rapacki). Por. *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski. Warszawa 1965, s. 102-103 (list Bałuckiego do Modrzejewskiej nr 44 z 12 X 1868). Autor wstępu do wyboru korespondencji Modrzejewskiej powołuje się na inne listy komediopisarza do aktorki, które nie znalazły się w wyborze.

¹⁰ Por. J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej...*, s. 519.

¹¹ Antonina Hoffmann wystąpiła także w komediach: *Po śmierci cioci* (1878, Sabina), *O Józio* (1888, Malwina) oraz *Ciepła wdówka* (1895, 1896, Strońska).

sympatią towarzyski życia Stanisława Koźmiana. Z pewnością ulubioną krakowską aktorką autora *Krewniaków* była Paulina Wojnowska, związana z teatrem w Krakowie nieprzerwanie pomiędzy rokiem 1872 a 1900. Szczególny sposób okazywania sympatii aktorce przez komediopisarza opisał Ludwik Solski. Wspominał: „Najbardziej lubiła go [Bałuckiego – A. S.] chyba Paulina Wojnowska, zwana przez nas »Młada«. On również otaczał ją sympatią, a jeżeli tylko grała w jego sztuce, to zawsze kosz adresowany był na jej nazwisko [kosz z winem, wódką i ciastami, które pisarz zwykł był przysyłać aktorom na próbę generalną lub pierwsze przedstawienie – A. S.] Strzegła go jak oka w głowie, bo zjeść i wypić lubiła (i umiała) jak mało kto”¹². Trudno nawet uwierzyć, że ta charakterystyczna aktorka, nazywana niejednokrotnie „Żółkowskim w spódnicy”, w latach 1877-1900 zagrała w 26 tytułach Bałuckiego, wcielając się zawsze w charakterystyczne role starych panien, ciotek, dewotek, kobiet emancypowanych, kumoszek, wścibskich sąsiadek. Łatwiej byłoby nawet wymienić sztuki komediopisarza, w których Wojnowska nie wystąpiła. Niektóre kobiece kreacje ze sztuk Bałuckiego Wojnowska wpisała na wiele lat do swojego repertuaru, np. rolę Agaty Trombolińskiej z *Teatru amatorskiego*, którą grała w roku 1876 oraz 1896, a także kreacje Petroneli Gębalińskiej z *Sąsiadów* (1880-1892), Doroty Ciaputkiewicz z *Grubych ryb* (1883-1896), ciotki Belci z *Gęsi i gąsek* (1883-1896), Pulcherii Wicherkowskiej z *Domu otwartego* (1883-1898). Wiele z tych ról stworzyła w udanym duecie z Antonim Siemaszką, związanym ze sceną krakowską kilkakrotnie (sezon 1882/83, 1883/84 oraz w latach 1885-1893, a także w czasie dyrekcji Pawlikowskiego, pomiędzy IX 1894 a 31 X 1900)¹³. W sztukach Bałuckiego występowała również jego rywalka po piórze – Gabriela Zapolska, choć jako aktorka nie stworzyła kreacji godnych zapamiętania¹⁴.

Również wśród wybitnych aktorów drugiej połowy XIX wieku autor *Wędrownej muzy* znalazł wielu ciekawych odtwórców dla bohaterów swoich komedii. W kreacjach „z Bałuckiego” publiczność warszawska dwukrotnie oglądała samego Alojzego Żółkowskiego-syna¹⁵. W roku 1869 aktor wcielił się w postać Piotra Dżiszewskiego z *Radców pana radcy* wystawianych w Teatrze Rozmaitości (premiera warszawska 27 XI 1869). Żółkowski współzawodniczył wówczas z Wincentym Rapackim, który był stałym odtwórcą tej roli. W roku 1881 aktor zagrał Radoszewskiego w *Sąsiadach*, prezentowanych również na scenie Rozmaitości (premiera 15 X 1881) i wznawianych wielokrotnie do końca sezonu 1882/83. Żółkowski prawdopodobnie spotkał się wtedy osobiście z autorem sztuki, który był 18 października obecny w Warszawie na przedstawieniu¹⁶. Pośród aktorów chętnie wcielających się w boha-

¹² L. Solski, *Wspomnienia 1855-1893*. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki. Kraków 1955, t. 1, s. 232.

¹³ Siemaszko partnerował Wojnowskiej w *Teatrze amatorskim*, *Sąsiadach*, *Grubych rybach* oraz *Gęsiach i gąskach*.

¹⁴ Zapolska występowała w *Emancypowanych* (tu wcieliła się w męską postać Kamila, 1883), *Domu otwartym* (Pulcheria, 1884) oraz kilkakrotnie w *Gęsiach i gąskach* (Natalia, 1884, 1885, 1898). Por. Z. Raszewski, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*. „Pamiętnik Teatralny” 1951, z. 2.

¹⁵ Por. J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn*. Warszawa 1959.

¹⁶ Tamże, s. 192 [A. Żółkowski, *Księga rachunków i zapisków z lat 1876-1889*].

terów sztuk Bałuckiego wymienić również trzeba innych artystów scen krakowskiej, warszawskiej i lwowskiej, przede wszystkim przyjaciół komediopisarza – Wincen- tego Rapackiego (12 ról)¹⁷ oraz Władysława Wojdałowicza (19 ról)¹⁸, a także Miec- zysława Frenkla (7 ról)¹⁹, Gustawa Fiszera (10 ról i monodram)²⁰, Ludwika Sol- skiego (11 ról)²¹. Zaskoczeniem jest również liczba ról „z Bałuckiego” w dorobku ulubionego aktora Pawlikowskiego – Kazimierza Kamińskiego (12 ról)²², nieprzy- padkowo nazwanego przez Zofię Jasińską „bożyszczem sceny młodopolskiej”²³.

Aktorzy nie tylko chętnie wcielali się w postaci z komedii Bałuckiego. Często wy- bierali sztuki krakowskiego autora na swoje benefisy oraz przedstawienia w czasie go- ścinnych występów. Niekiedy reprezentowali również interesy pisarza na scenie war- szawskiej (Rapacki) oraz lwowskiej (Wojdałowicz), czego dowodem jest zachowana korespondencja pomiędzy nimi²⁴. O ważności aktorskich kreacji zaczerpniętych ze sztuk krakowskiego autora (kreacji najczęściej zgodnych z aktorskim *emploi*) świad- czy również umieszczenie ich w dorobku artystycznym aktorów przez autorów *Słowni- ka biograficznego teatru polskiego*. Rapacki nazwany zostaje wprost specjalistą w odtwarzaniu postaci ze sztuk Bałuckiego, np. rola Walentego Pysznickiego z *Polo- wania na męża*, Piotra Dżiszewskiego z *Radców*, Januarego Prezesowicza z *Pracowi- tych próżniaków*, Wicherkowskiego z *Domu otwartego* czy Tarapatkiewicza z *Sąsia- dów*. Wśród ważnych kreacji Wojdałowicza wymienia się Walentego z *Polowania na męża*, Dżiszewskiego z *Radców pana radcy*, Ciepiszewskiego i Kłopotkiewicza z *Gęsi i gąsek*, Ciaputkiewicza z *Grubych ryb* oraz Telesfora z *Domu otwartego*. Ta ostatnia kreacja była także popisową rolą Mieczysława Frenkla, a zarazem jego benefisem, podczas krakowskiej prapremiery komedii w 1883 roku. Związki Bałuckiego z waż- nymi i znanymi aktorami teatralnymi drugiej połowy XIX wieku nie wyczerpują jego bliskich i bezpośrednich relacji z samym teatrem rozumianym jako instytucja. Autor *Polowania na męża* pełnił przecież funkcję recenzenta repertuaru w czasie dyrekcji Skorupki w Krakowie w sezonie 1868/69 (ze stanowiska kierownika artystycznego ustąpił wówczas Koźmian)²⁵. Pomiędzy listopadem 1871 roku a sezonem 1872/73

¹⁷ *Polowanie na męża, Radcy pana radcy, Pracowici próżniacy, Sąsiedzi, Dom otwarty, Nowy dziennik, Klub kawalerów, Flirt, Bajki, Ciepła wdówka, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki.*

¹⁸ *Polowanie na męża, Pracowici próżniacy, Emancypowane, Pozłacana młodzież, Rodzina Dyl- skich, Radcy pana radcy, Teatr amatorski, Po śmierci cioci, Krewniaki, Sąsiedzi, Grube ryby, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Piękna żonka, Nowy dziennik, Flirt, Ciepła wdówka, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki.*

¹⁹ *Gęsi i gąski, Dom otwarty, Piękna żonka, Klub kawalerów, Sprawa kobiet, Niewolnice z Pipi- dówki, Szwaczki.*

²⁰ *Polowanie na męża, Na łonie natury, Pozłacana młodzież, Teatr amatorski, Grube ryby, Dom otwarty, Klub kawalerów, Flirt, Kiliński, Emancypowane, Gęsi i gąski, monolog z Radców pana radcy pt. Walenty od pana Radcy.*

²¹ *Teatr amatorski, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Niewolnice z Pipidówki, Piękna żonka, Nowy dziennik, Ciężkie czasy, Klub kawalerów, Flirt, Bajki, Družba.*

²² *Grube ryby, Teatr amatorski, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Klub kawalerów, Flirt, Ciepła wdów- ka, Sprawa kobiet, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki, Wędrowną muza, Błagierzy.*

²³ Z. Jasińska, *Bożyszcze sceny młodopolskiej – Kazimierz Kamiński*. W: *Wśród mitów teatralnych...*

²⁴ Por. *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna. Warszawa 1981.

²⁵ Por. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*. Kraków 1996, s. 102.

komediodpisarz był członkiem komisji doradczej oceniającej repertuar, powołanej przez Koźmiana²⁶. Był również członkiem jury literackiego konkursu na sztukę ludową im. Władysława Ludwika Anczyca, obradującego w Krakowie pomiędzy rokiem 1888 a 1890. Jan Michalik wspomina także o propozycji objęcia dyrekcji teatru krakowskiego – po ustąpieniu Koźmiana w 1885 roku – przez „spółkę” reprezentowaną przez Bałuckiego²⁷. Do sukcesji tej jednak nie doszło, podobnie jak w przypadku dwukrotnych starań pisarza o teatr lwowski w roku 1872 i 1886²⁸. Po wielu latach inny wybitny aktor – Aleksander Zelwerowicz²⁹ – ocenił Bałuckiego (nieco przesadzając) następująco: „Rozróżniam trzy zasadnicze typy autorów dramatycznych. Jeden mówi wszystko i o wszystkim, co z jego sztuką ma związek; mówi nawet nie pytany, mówi wtedy, gdy wszystko jest proste i całkowicie zrozumiałe; przy tym zna tekst na pamięć i nie tylko zwraca uwagę na poszczególne wyrazy, ale gniewa się wyraźnie, gdy mu aktor wiążące zdania „a” na „i”, bez najmniejszego dla sensu i stylu uszczerbku, zamieni. To maniak – kolekcjoner, pilnujący, aby w jego gablotce wszystko leżało tak, jak on poukladał – on jest tylko po to i dlatego, aby tej systematycznej ścisłości dopilnować. Nieskazitelną tekst, niewolnicze przywiązanie i nienaruszalność akcentów logicznych, ścisłość w stosowaniu znaków pisarskich, słowem – dokładne i najbardziej obiektywne wygranie złożonego materiału. Ten typ podaje zazwyczaj najbardziej drobiazgowo informacje o dekoracji, charakteryzacji i ubiorze aktorów – formalnie tworzy całkowity, i do najmniejszego detalu wypracowany, scenariusz reżyserski. Wszystko jest gotowe – aktor automat ma tylko tekst wypowiedzieć. Takim był ś.p. Michał Bałucki”³⁰.

O ile teatr drugiej połowy XIX wieku zawdzięczał autorowi *Flirtu* wiele udanych kreacji aktorskich, o tyle teatr dwudziestowieczny czerpał pomysły „z Bałuckiego” w sposób nieprzewidziany i częstokroć zaskakujący, najczęściej za sprawą znaczących nazwisk reżyserów. Juliusz Osterwa, Kazimierz Dejmek, Andrzej Wajda, Jerzy Kreczmar czy Jerzy Grzegorzewski – nie obawiali się ani „bałucczyni”, ani tym bardziej stereotypowego podejścia do sztuk Michała Bałuckiego.

To „inne” zainteresowanie komediami autora *Klubu kawalerów* zapoczątkował Juliusz Osterwa, który zamierzał wystawić *Dom otwarty* Bałuckiego na inaugurację swojej pierwszej warszawskiej Reduty w 1919 roku³¹. Komedia była dobrze znana Osterwie. Aktor wcześniej występował w roli Fikalskiego, w reżyserii Stefana Jaracza w Teatrze Polskim (listopad 1916)³², zaś po objęciu powojennej dyrekcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie Osterwa szybko włączył do swojego repertuaru

²⁶ Tamże, s. 151.

²⁷ Tamże, s. 341.

²⁸ Por. A. Marszałek, *Lwowski Bałucki*. W: *Świat Michała Bałuckiego*, pod red. T. Budrewicza. Kraków 2002.

²⁹ Do momentu śmierci Bałuckiego Zelwerowicz wystąpił w Krakowie w jego dwóch sztukach, tj. w prapremierze *Blagierów* (rola Paradowskiego, 1900) oraz we wznowieniu *Domu otwartego* (rola wuja Telesfora, 1901).

³⁰ Aleksander Zelwerowicz, *O sztuce teatralnej. Artykuły – wspomnienia – wywiady z lat 1908-1956*, wybór i oprac. B. Osterloff. Wrocław 1993, s. 75.

³¹ Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*. Warszawa 1973.

³² Również w 1916 roku (kwiecień) Osterwa występował w roli Nieśmiałowskiego z *Klubu kawalerów* w moskiewskim Teatrze Polskim, w reżyserii Tarasiewicza. Por. tamże.

właśnie *Dom otwarty*³³. Tytuł inauguracyjnej sztuki miał nawiązywać do idei teatru otwartego dla całego zespołu – podobnie Reduta miała być domem otwartym dla zespołu aktorskiego oraz technicznego, domem twórczej pracy reformatorskiej. Plany Osterwy pokrzyżowała Magistracka Komisja Teatralna, która nie wyraziła zgody na premierę tej sztuki. Zapowiedź komedii Bałuckiego odczytano jako chęć stworzenia w Salach Redutowych Teatru Wielkiego konkurencyjnego teatru farsy³⁴. Aktor i reżyser powrócił do komedii w roku 1924, w dość nieprzyjaznych dla siebie i zespołu Reduty okolicznościach (Osterwa był wtedy formalnym kierownikiem artystycznym Teatru Rozmaitości). Monografista teatru Osterwy – Jerzy Szczublewski – komentował sytuację „komedianckiego klasztoru z Sal Redutowych” następująco: „Warszawscy wrogowie Reduty czekają już na jej pogrzeb – z bukietami dowcipów w ręku. Wiedzą, że *Dom otwarty* ma być ostatnią premierą, więc proponują na afisz – *Grób otwarty*. Wiedzą, że próby zaczęto przed ośmiu miesiącami, wiedzą, że Reduta nie ma obsady do tylu ról komediowych, więc czekają na misterium à la Bałucki, na drobniuzgowo przygotowane samobójstwo Reduty”³⁵. *Dom otwarty* był ostatnią premierą przed zamknięciem Reduty. Na marzec 1924 roku wyznaczono ostateczny termin rozbiórki sceny i widowni Sal Redutowych przeznaczonych pod budowę nowego gmachu Rozmaitości³⁶. Sztukę Bałuckiego reżyserowali wspólnie Mieczysław Limanowski i Zygmunt Chmielewski, autorem kostiumów, rekwizytów oraz kompozycji wnętrza był Iwo Gall. W skrupulatnie przygotowywanym przedstawieniu miał brać udział cały zespół, m.in.: Feliks Zbyszewski, Zygmunt Chmielewski, Karol Benda, Konstanty Pągowski, Kazimierz Brodzikowski, Zygmunt Modzelewski. Galowa premiera sztuki odbyła się 20 lutego 1924 roku z udziałem Prezydenta Rzeczypospolitej, premiera oraz ministrów. Wszyscy bowiem chcieli oglądać „koniec” Reduty. Część krytyki okrzyknęła przedstawienie „arcydziełem kunsztu teatralnego” oraz „odkryciem nowego stylu dla grania Bałuckiego”³⁷. Równocześnie znaleźli się recenzenci, którzy nie pozostawili na Osterwie (i stylu Reduty) suchej nitki, zarzucając mu pozbawienie *Domu otwartego* całego humoru i karykaturalności postaci komedii³⁸. Tadeusz Boy-Żeleński pisał po przedstawieniu bez żadnych skrępowań: „Wśród tego pusty jak słoma dialog Bałuckiego toczy się wolno, uroczyście, dokładnie, każde słowo wypieszczone, wyczelowane na setkach prób. Jak gdyby po to, aby bez cienia litości zademonstrować samemu p. prezydentowi Rzeczypospolitej i orszakowi obecnych dostojników, że autor był płaskim kołtunem i idiotą bez talentu (co zresztą jest nieprawdą). Bo to, co jedno trzyma tę sztuczynę na scenie, odrobina niefrasobliwego humoru, przepadła. A ten humor to jest właśnie styl Bałuckiego – o tym zapomniano w tym hiperstylowym przedstawieniu, gdzie każda tiumniura oddychała zapachem epoki. »Bo słuchajcie

³³ Premiera ze stycznia 1947 roku, w reżyserii Tadeusza Białkowskiego, upamiętniona wierszem-prologiem do przedstawienia autorstwa Gałczyńskiego pt. *Pan Bałucki*, napisanym specjalnie z tej okazji.

³⁴ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 139.

³⁵ J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965, s. 227.

³⁶ J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 256-257.

³⁷ Tamże, s. 256.

³⁸ Por. J. Lorentowicz, *Michał Bałucki Dom otwarty*. W: *Dwadzieścia lat teatru*. Warszawa 1929, t. 1, oraz T. Boy-Żeleński, *Dom otwarty w Reducie*. W: Z. Raszewski, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*. Wrocław 1993.

i zważcie u siebie», eksperymentatorzy teatralni: na wszystkim w świecie można uprawiać wiwisekcję, tylko nie na humorze. Frrr! uleci, i tyleście go widzieli. Zostanie kanarek³⁹. W takich okolicznościach po raz drugi wpisano sztukę Bałuckiego w zakulisowe poczynania reżyserskie oraz większą lub mniejszą politykę, czyli niechęć wobec stylu Reduty oraz jej eksperymentalnego teatru. Wcześniej uczyniono podobnie z jedynym dramatem historycznym Bałuckiego – *Kilińskim*. Tym razem była to „większa” polityka. W roku 1916, jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, sztukę wystawiono w okupowanej Warszawie (na scenie Teatru Polskiego, z rolami Józefa Węgrzyna, Aleksandra Zelwerowicza, Marii Dulęby, Józefa Sosnowskiego, Aleksandra Węgierki) oraz dwukrotnie w „niemieckiej” Łodzi (Teatr Polski i Teatr Popularny)⁴⁰. W podobny sposób aluzyjność tytułu jednej ze sztuk Bałuckiego wykorzystał Kazimierz Dejmek w 1968 roku, który wkrótce po zdjęciu przez cenzurę z afisza przedstawienia *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym wystawił *Ciężkie czasy* Bałuckiego⁴¹. Ostatnie przedstawienie arcydramatu Mickiewicza odbyło się 30 stycznia. Towarzyszyły mu demonstracje studentów przeciwnych decyzji cenzury o zawieszeniu inscenizacji oraz interwencje Milicji Obywatelskiej. Sześć tygodni później na afisz weszły *Ciężkie czasy* (premiera 16 III 1968). Tym razem sytuacja polityczna przyczyniła się do sukcesu sztuki, wystawionej w reżyserii Dejmka oraz oprawie scenograficznej Andrzeja Stopki. Początkowo zakwestionowano tytuł utworu. Reżyser zaproponował wówczas inny tytuł z Bałuckiego, mianowicie *Sąsiedzi* (Dejmek włączył do *Ciężkich czasów* fragmenty *Sąsiadów*). Ten tytuł wydał się jeszcze groźniejszy. Ostatecznie przyjęto wersję *Pan Lechicki* (od nazwiska głównego bohatera sztuki). Na afisz trafiły jednak *Ciężkie czasy*⁴². Swoje wrażenia z kolejnych prób do przedstawienia oraz kulisy premiery opisał szczegółowo Zbigniew Raszewski, ujawniając niespodziewaną aluzyjność utworu do ówczesnej sytuacji politycznej naszego kraju: „Reżyseria Dejmka powściągliwa. Postaci najczęściej grupują się symetrycznie. Ruch na scenie zredukowany do minimum. Cała uwaga wobec tego skupia się na grze aktorów i na tekście. A tekstu się słucha. Przechwálki lekkomyślnego nicponia, który obiecuje zrobić z okolicy drugą Belgię, a zaczyna swoją działalność od sprzedaży pamiątkowego lasku; służalstwo, naiwność, błazeńska maskarada reszty – wszystko to budzi dzisiaj zrozumiałe zainteresowanie. [...] Baer wystąpił tym razem jako krótkowidz, w binoklach, z dużym czubem na głowie, w gimnazjalnym mundurku galicyjskim z wysokim kołnierzem, z zapalem sepleniąc. Oświata ludu to teraz najważniejsze zadanie społeczne! W drugim akcie jest w kierezji i w czapce z pawimi piórami. Dzwonkowski stworzył znakomitą sylwetkę galicyjskiego obywatela. (To on

³⁹ T. Boy-Żeleński, *Dom otwarty w Reducie...*, s. 153.

⁴⁰ Okoliczności łódzkich premier *Kilińskiego* oraz związek sztuki z walką Polaków o odzyskanie niepodległości zaprezentowała Anna Kuligowska-Korzeniewska. Patriotycznego *Kilińskiego* nazwała ona pośmiertnym i chwilowym, ale spektakularnym zwycięstwem Bałuckiego z za grobu. Por. A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” *Kiliński*, czyli *pośmiertne zwycięstwo Bałuckiego*. W: *Świat Michała Bałuckiego...*

⁴¹ „Afera” z *Dziadami* przyczyniła się ostatecznie do zdjęcia Dejmka ze stanowiska dyrektora Teatru Narodowego i spowodowała wprowadzenie kilkuletniej cenzury na Dejmkowski przedstawienie. Por. M. Fik, *Marcowa kultura. Wokół Dziadów. Literaci i władza. Kampania marcowa*. Warszawa 1995.

⁴² Por. Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68*. Warszawa 1993.

z nieopisaną flegmą narzeka, żeśmy zesłi na dziady). Jeśli KC puści przedstawienie w obecnej postaci, to na premierze murowana owacja⁴³. I rzeczywiście Dejmek nie dokonał oczekiwanych przez „pewne” grono zmian w tekście (w przeddzień przedstawienia „pewnych” zmian zażądał od niego dyrektor Balicki, choć wcześniej zawodowi cenzorzy nie zgłosili sprzeciwu wobec tekstu)⁴⁴. Publiczność zgromadzona na premierze (a wśród niej, m.in.: Sokorski, Rusinek, Schubertowa, Jaszcz) doskonale odczytała wszelkie aluzje, nagradzając przedstawienie śmiechem, oklaskami i długotrwałą owacją. Satyryczna i stylowa inscenizacja (zasługa Andrzeja Stopki) mogła się podobać⁴⁵. Dzień później (nie było już tak śmiesznie) policja brutalnie stłumiła demonstracje mieszkańców i studentów. Dejmek zastanawiał się nawet nad zdjęciem *Ciężkich czasów* z afisza, powołując się na komentarze części widzów: „Taka wesola sztuka w tak strasznej chwili. I właśnie Polacy wychodzą w tej sztuce na durniów”⁴⁶. Jednak do tak drastycznych posunięć nie doszło. Przedstawienie cieszyło się dużym zainteresowaniem widowni, władze nie oponowały. *Ciężkie czasy* grano do końca sezonu sześćdziesiąt razy (ostatni spektakl odbył się 17 VII)⁴⁷. Było to zarazem ostatnie przedstawienie Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym. Pomimo okoliczności towarzyszących *Ciężkim czasom*, krytyka uznała farsowe przedstawienie Dejmka i Stopki za właściwą drogę odczytywania Bałuckiego we współczesnym teatrze. Maria Czanerle stwierdziła, że wybrali oni (reżyser i scenograf) najwłaściwszą drogę: „Pokazali farsowość owej szlacheckiej improwizacji doprowadzoną do granicy groteski. Posłużyli się bufonadą, ale bufonadą ściszoną i łagodną, bo tak tylko, z żartobliwym dystansem, można się dziś przyglądać owym szlacheckim wybrykom”⁴⁸.

Inaczej wykorzystał komedię Bałuckiego Andrzej Wajda. Fragmenty *Domu otwartego* zostały przez niego wplecione w nietypowy spektakl – maraton, serial teatralny pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni...* zaprezentowany na scenie Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie w marcu 1978 roku. Na scenę krakowskiego teatru powrócił typowy salon mieszczański państwa Żelskich (przemianowanych na Chomińskich – bohaterów *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego). Tym razem obyło się bez wykorzystania aluzyjności sztuki. Pomysł reżysera dotyczył zupełnie innej warstwy komedii Bałuckiego oraz innych wykorzystanych w scenariuszu utworów polskich autorów przełomu XIX i XX wieku. Wajdzie chodziło o pokazanie sagi rodzinnej spod Wawelu oraz panoramicznych dziejów Krakowa⁴⁹. Przedstawienie Wajdy w Starym Teatrze przyniosło nie tylko fragmenty *Domu otwartego*, ale również „żywego” Bałuckiego na scenie, którego grał Juliusz Grabowski. Był to jedyny taki przypadek w dziejach scenicznej recepcji krakowskiego autora.

Obok Wajdy również inni reżyserzy dość nieoczekiwanie interesowali się sztukami Bałuckiego, nieoczekiwanie w zestawieniu z ich dorobkiem reżyserskim. Dwukrotnie inscenizował *Dom otwarty* (ponownie ta sama sztuka!) Jerzy Kreczmar, najpierw

⁴³ Tamże, s. 118-119.

⁴⁴ Tamże, s. 127.

⁴⁵ Por. M. Czanerle, *Narodowa szopka Bałuckiego*. „Teatr” 1968, nr 9.

⁴⁶ Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68...*, s. 130.

⁴⁷ Tamże, s. 172.

⁴⁸ Por. M. Czanerle, *Narodowa szopka Bałuckiego...*

⁴⁹ Por. B. Osterloff, *Saga spod Wawelu*. „Teatr” 1978, nr 12.

w gdańskim Teatrze Wybrzeże w 1971 roku (premiera 6 II), następnie w Starym Teatrze w roku 1973 (premiera 27 X)⁵⁰. Do obu przedstawień Kreczmara scenografię opracował Jan Kosiński, zaś kostiumy były pomysłem Barbary Jankowskiej. Przedstawienie w Teatrze Wybrzeże zostało odczytane jako komedia o ludzkiej próżności i ambicji. Podobały się zwłaszcza dekoracje Kosińskiego utrzymane w stylu dyskretnego persyflażu. Uwagę zwracały także kostiumy zaprojektowane przez Jankowską, które podkreślały charakterystyczne cechy XIX-wiecznej mody przeniesione do czasów współczesnych⁵¹. Krakowskie przedstawienie *Domu otwartego* było w dużym stopniu powtórzeniem inscenizacji gdańskiej, choć z udziałem innych aktorów, którzy zdaniem recenzentów nadali sztuce więcej lekkości i jeszcze umiejętności „zaczarowali popolitość” przedstawioną przez autora⁵². Sztuka Bałuckiego słabo pasowała do reżyserskich zainteresowań Kreczmara, który gustował przede wszystkim w polskim repertuarze romantycznym (*Dziady* Mickiewicza, *Samuel Zborowski* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* oraz *Irydion* Krasińskiego, przedstawienia Fredrowskie) oraz sztukach współczesnych (*Czekając na Godota* Becketta – polska prapremiera, *Król umiera* oraz *Pieszko w powietrzu* Ionesco)⁵³. On sam zainteresowanie *Domem otwartym* tłumaczył „poduszczeniem” przyjaciela – Stanisława Hebanowskiego⁵⁴. Tworząc teatr intelektualny, Kreczmar posługiwał się właściwą sobie metodą reżyserską analitycznego opracowania tekstu oraz dochowania wierności intencji autora⁵⁵.

Bałucki zainteresował również Jerzego Grzegorzewskiego. W Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (na Scenie 7,15) wystawił on w 1970 roku *Grube ryby*⁵⁶. Rok później powrócił do tekstu innego pozytywisty. W Teatrze Nowym w Poznaniu zaprezentował całkowicie zapomnianego *Jacusia* Edwarda Lubowskiego⁵⁷, z muzyką Jacquesa Offenbacha. Małgorzata Sugiera – monografistka teatru Grzegorzewskiego – połączyła sztuki Bałuckiego i Lubowskiego z obecnym w twórczości reżysera nurtem przedstawień opartych na motywach farsowych i operetkowych⁵⁸. W podobnej, niemal mu-

⁵⁰ Por. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe*. Warszawa 1989.

⁵¹ Por. S. Hebanowski, *Dom otwarty J. Kreczmara w Teatrze Wybrzeże*. „Głos Wybrzeża” 1971, nr 31 (felieton przedpremierowy) oraz L. Jabłonkówna, *Dom otwarty w Gdańsku*. „Teatr” 1971, nr 8. „Życie Literackie” 1973, nr 45 [Zygmunt Greń].

⁵² Por. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*. Warszawa 1981.

⁵⁴ Por. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe...*, s. 398.

⁵⁵ Por. L. Jabłonkówna, *Dom otwarty w Gdańsku...*, s. 20.

⁵⁶ Premiera 25 VI 1970 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi. Reżyseria J. Grzegorzewski, scenografia Ewa Sobolotowa, muzyka Edward Pałasz, opracowanie i teksty piosenek Lucyna Tych i Krystyna Wodnicka. Por. M. Fik, *Musical – lekarstwo na wszystko*. „Teatr” 1970, nr 22.

⁵⁷ *Jacusi*, komedia w 4 aktach Lubowskiego, wystawiona po raz pierwszy w warszawskich Rozmaitościach 16 XII 1882 roku, drukowana w „Tygodniku Romansów i Powieści” w 1883, nr 131-140, została przypominana przez Tadeusza Siverta. Por. *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*. Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył T. Sivert. Wrocław 1953. Przed napisaniem *Domu otwartego* (prapremiera – Kraków III 1883) Bałucki prawdopodobnie nie znał *Jacusia*, choć wykorzystał w swojej komedii podobny motyw salonowej zabawy i kotylionu prowadzonego przez wodzireja Fikalskiego (w *Jacusiu* bohater tytułowy prowadzi kotyliona składającego się z 12 figur w czasie balu u Baronowej).

⁵⁸ Por. M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków 1993.

sicalowej konwencji (muzyka skomponowana przez Edwarda Pallasza), odczytała przedstawienie *Grubych ryb* Grzegorzewskiego Marta Fik⁵⁹. Pomysł zrealizowania komedii Bałuckiego przez Grzegorzewskiego recenzentka połączyła ze szczególnym sentymentem reżysera do utworu, wywodzącym się z czasów współpracy z Marianem Wyrzykowskim przy jego inscenizacji *Grubych ryb* w Teatrze Narodowym. Metoda przyjęta przez Grzegorzewskiego odbiegała od pomysłu Wyrzykowskiego (głównym walorem tego przedstawienia było słowo autora włożone w usta dobrych aktorów). Grzegorzewski postanowił uczynić z *Grubych ryb* namiastkę musicalu, z kwestiami wypowiedzianymi w rytm muzyki, kwestiami śpiewanymi oraz całymi partiami tekstu przerobionego na kuplety i stylizowane piosenki (większość monologów komedii Bałuckiego)⁶⁰. Według Marty Fik przyjęta przez reżysera konwencja musicalowa była jedyną możliwą metodą obrony *Grubych ryb* we współczesnym teatrze⁶¹.

Komedie krakowskiego pisarza były także wielokrotnie adaptowane dla potrzeb Teatru Telewizji – i to kolejny dowód na niesłabnące, pomimo wszystko, zainteresowanie Bałuckim teatralnym. Najwcześniej sięgnięto po *Dom otwarty* (reż. Ostrowskiego, 1964), *Klub kawalerów* (reż. Ostrowskiego, 1965), *Grube ryby* (reż. Rakowieckiego, 1968 oraz reż. Słotwińskiego, 1974), *Flirt* (reż. Wojciechowskiego, 1977), *Ciężkie czasy* (reż. Afanasjewa dla Teatru Telewizji Gdańsk, 1978), *Krewniaki* (reż. Nowaka, 1982). Do ważniejszych przedstawień Bałuckiego w Teatrze Telewizji zaliczyć trzeba *Sąsiadów*, w reżyserii Jerzego Wróblewskiego (1987), z kreacjami m.in.: Bronisława Pawlika (Radoszewski), Ryszardy Hanin (Ciotka), Gustawa Lutkiewicza (Gębaliński). Kolejno prezentowano: *Sprawę kobiet* (1984, reż. Bogdana Hussakowskiego), *Grube ryby* (1992, reż. Jana Bratkowskiego, spektakl przeniesiony z Teatru Kameralnego w Warszawie), *Dom otwarty* (1994, reż. Michała Kwiecińskiego) oraz *Ciężkie czasy* (1995, reż. Barbara Borys-Damięcka). Ze względu na doborową obsadę aktorską na uwagę zasługują zwłaszcza dwa ostatnie przedstawienia, tj. realizacja *Domu otwartego* oraz *Ciężkich czasów*. W *Domu otwartym* zaprezentowali się tacy aktorzy jak: Marta Lipińska (Janina Żelska), Jerzy Kamas (Telesfor), Jan Peszek (Fikalski), Krzysztof Kowalewski (Wicherkowski) czy Władysław Kowalski (Ciuciumkiewicz). W *Ciężkich czasach* zagrali m.in.: Leonard Pietraszak (Lechicki), Radosław Pazura (Juliusz), Małgorzata Kożuchowska (Bronia), Marian Opania (Bajkowski), Krzysztof Kowalewski (Giętkowski) oraz Henryk Bista (Żuryło). Już same nazwiska aktorów były najlepszą rekomendacją dla przedstawień Teatru Telewizji. Po raz ostatni sztukę Bałuckiego zaadaptowała dla potrzeb telewizji Krystyna Janda w roku 2000. Wybrała *Klub kawalerów* i podobnie jak w dwóch ostatnich realizacjach Teatru Telewizji głównym atutem sztuki krakowskiego autora uczyniła doborową aktorską obsadę. U Jandy (reżyserka wcieliła się w postać Dziurdziulińskiej) pojawili się np.: Jerzy Stuhr (Wygodnicki), Cezary

⁵⁹ Por. M. Fik, *Musical – lekarstwo na wszystko...*

⁶⁰ Tamże, s. 19.

⁶¹ *Grube ryby* w reżyserii Grzegorzewskiego nie są odosobnionym przykładem realizacji sztuki krakowskiego autora w konwencji musicalu. W podobny sposób wystawiano *Klub kawalerów*, np. w Operetce Śląskiej w Gliwicach w reż. J. Słotwińskiego w 1977 r. (opracowanie piosenek J. Kulmowa, muzyka J. Derfel) oraz w Teatrze Muzycznym w Poznaniu w reż. H. Olszewskiego w 1978 (muzyka J. Derfel).

Pazura (Piorunowicz), Zbigniew Zamachowski (Nieśmiałowski), Edyta Jungowska (Ochotnicka), Janusz Gajos (Sobieniewski) oraz Maria Seweryn (Mania).

Komedie Bałuckiego dwukrotnie wykorzystał także film. W roku 1962 Jerzy Zarzycki wyreżyserował film muzyczny pt. *Klub kawalerów* (autorem scenariusza wg komedii Bałuckiego był Ludwik Starski). Wśród wykonawców pojawili się m.in.: Bronisław Pawlik jako Piorunowicz, Lidia Korsakówna – Jadwiga oraz Irena Kwiatkowska w roli Dziurdziulińskiej⁶². W roku 1980 dla potrzeb filmu adaptowano wcześniejszy serial teatralny ze Starego Teatru pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni*⁶³.

Nawet pobieżny przegląd najciekawszych realizacji reżyserskich, zarówno teatralnych, jak i filmowych, komedii Michała Bałuckiego (a przykładów tych można odnaleźć znacznie więcej) pozwala na szybką orientację w ogólnym nastawieniu teatru dwudziestowiecznego do sztuk tego komediopisarza. Pamięć teatru współczesnego dokonała (i dokonuje) niestety wyraźnej selekcji utworów krakowskiego autora. Warte pamięci pozostają właściwie te same tytuły, które cieszyły się największym uznaniem w latach 1868-1901 i które były wówczas najczęściej i najchętniej wznawiane (*Dom otwarty, Grube ryby, Klub kawalerów, Ciężkie czasy*). Inne tytuły ulegają powolnemu zapomnieniu. I nawet pomimo różnych form obrony komediopisarza proces ten wydaje się być nieunikniony. „M. Bałucki – co pisał śtucki” – tak brzmiała (i brzmi do dzisiaj) inskrypcja komediopisarza wypisana na ścianie garderoby Ludwika Solskiego, znajdująca się w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie autor zaznał tak nieprzyjaznego bojkotu swojej *Wędrowniej muzy*. Krakowska prapremiera z 29 października 1898 roku, w zamierzony sposób położona przez aktorów, zakończyła się całkowitym niepowodzeniem. Przeszła do historii Teatru Miejskiego oraz historii ostatniego sezonu Tadeusza Pawlikowskiego w teatrze krakowskim z powodu strajku włoskiego, który zorganizowali aktorzy biorący udział w przedstawieniu. Dużo później wydarzenie to przypominał Adam Grzymała-Siedlecki w następujący sposób: „Na tym bowiem przedstawieniu aktorzy krakowscy – ze znakomitym Kamińskim na czele – wyobraziwszy sobie, że ta nowa sztuka Bałuckiego obraża stan aktorski, postanowili grą swoją spowodować klapę. Zastosowali tzw. strajk włoski, polegający na tym, że aż do absurdu ściśle spełniali wszystkie zanotowane w tekście uwagi, nie aplikując natomiast nigdzie niezbędnych własnych uzupełnień [...] Oczywiście powstała brednia i jako brednię osądziła ją publiczność”⁶⁴. Prawdopodobnie napis autora „co pisał śtucki” został pozostawiony nie tylko dla pamięci Solskiego. Może Bałucki widział w tej formie możliwość trwałego wpisania się w dzieje teatru krakowskiego (a nie tylko poprzez swoje komedie). Na koniec pozostaje zadać pytanie, czy przedstawione wyżej dowody obecności komediopisarza we współczesnym repertuarze teatralnym faktycznie dowodzą jego zwycięstwa za grobu⁶⁵, czy rzeczywiście Bałucki redivivus?

⁶² Por. *Leksykon polskich filmów fabularnych*, pod red. J. Słodowskiego. Warszawa 1996.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 250.

⁶⁵ A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” Kiliński...