

Anna Sobiecka

Strajk włoski w teatrze krakowskim : wokół premiery „Wędrownej muzy” Michała Bałuckiego

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 4, 141-155

2005

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

STRAJK WŁOSKI W TEATRZE KRAKOWSKIM. WOKÓŁ PRAPREMIERY *WĘDROWNEJ MUZY* MICHAŁA BAŁUCKIEGO

Wędrowną muzę, komedia w 3 aktach z 1898 roku, pod pewnymi względami jest utworem wyjątkowym. Do dnia dzisiejszego nie została wydana, a jej rękopis dostępny jest zaledwie w kilku bibliotekach. Autograf sztuki spoczywa w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu, zaś autoryzowana kopia dostępna jest w Bibliotece i Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie¹. Utwór miał znaleźć się w pięciotomowym wydaniu krytycznym komedii Bałuckiego pod redakcją prof. Zygmunta Szwejkowskiego, ale przygotowany w 1961 roku maszynopis *Komedii zebranych* nie ukazał się do dzisiaj.

Prapremiera sztuki odbyła się w Krakowie 29 października 1898 roku, po czym wznowiono ją zaledwie dwukrotnie². W obsadzie znaleźli się czołowi krakowscy aktorzy zespołu Tadeusza Pawlikowskiego: Maksymilian Węgrzyn, Paulina Wojnoska, Tekla Trapszówna, Maria Przybyłko, Włodzimierz Sobiesław, Kazimierz Kamiński, Władysław Roman, Antoni Siemaszko, Zawadzki, Józef Kotarbiński oraz Ludwik Solksi³. Nigdy więcej nie powrócono do *Wędrownej muzy* ani w Krakowie, ani na żadnej innej scenie. Zaledwie trzy przedstawienia komedii wywołały jednak spore zamieszanie zarówno wśród publiczności Teatru Miejskiego, jak i wśród krakowskich recenzentów. Prapremiera *Wędrownej muzy* przerodziła się w jawną demonstrację niechęci środowiska aktorskiego wobec sztuki i autora. Prasa donosiła o strajku oraz celowym „położeniu” przedstawienia przez aktorów. Natomiast za-

¹ Dla potrzeb tego artykułu posługiwano się rękopisem znajdującym się w Bibliotece i Archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, nr syg. rkps. 6044. Ludwik Simon w *Bibliografii dramatu polskiego* podaje również informację o rękopisie spoczywającym w Bibliotece Teatru Narodowego w Warszawie.

² Sztukę wznowiano 30 X oraz 1 XI 1898 roku. Por. M. Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893-1899*. Warszawa 1977.

³ Osada poszczególnych ról przedstawiała się następująco: Pozerkiewicz – Węgrzyn, Olimpia – Wojnoska, Halka – Trapszówna, Ferdek – Jutkiewicz, Stella – Przybyłko, Mumski – Sobiesław, Urban – Zawadzki, Sławski – Kamiński, Orland – Mielewski, Siński – Kotarbiński, Wiwański – Roman, Antek – Siemaszko, Berek – Solksi. Por. M. Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego...*, s. 209.

biegi autora o wystawienie komedii w Warszawie przyczyniły się w znacznym stopniu do zerwania wieloletniej znajomości oraz przyjaźni Bałuckiego z Wincentym Rapackim. Wydaje się, że przynajmniej z tych kilku powodów ta niemal całkowicie zapomniana warta jest przypomnienia.

Tematem *Wędrownej muzy*, wyraźnie zasugerowanym przez tytuł komedii, są dzieje wędrownej trupy aktorskiej, przemierzającej ze swoim repertuarem prowincjonalne miasteczka. W utworze na pierwszym planie wyeksponowane zostają nie tyle losy wędrownej grupy, co kondycja teatru prowincjonalnego u schyłku XIX stulecia. Ocena ta nie wypada korzystnie. Historię przedstawioną w sztuce streścić nie trudno. Pewnego dnia do anonimowego miasta, położonego niedaleko Lwowa, przybywa grupa teatralna kierowana przez dyrektora Pozerkiewicza i jego żonę Olimpię. W czasie uroczystych występów artyści mają obchodzić fikcyjny jubileusz 25-lecia pracy. Z tej racji aktorzy planują wystawienie *Hamleta* Szekspira. W fakcie tym nie byłoby nic dziwnego, gdyby nie cała seria nieoczekiwanych wydarzeń oraz kłamstw celowo budowanych wokół występów, niemal przez wszystkich członów zespołu, które doprowadzają w konsekwencji do rozwiązania teatru i upadku przedstawienia.

Zespół tworzą artyści zróżnicowani, zarówno pod względem kunsztu aktorskiego i przygotowania do zawodu, jak i pod względem charakterologicznym. Nad całością czuwa dyrektor Pozerkiewicz, aktor doświadczony, prawdopodobnie od wielu lat kierujący grupą wędrowną. Dla niego jako człowieka oraz dyrektora teatru liczą się przede wszystkim pozory. Dbalność o teatr, repertuar, dobro aktorów i własnych dzieci – to wszystko nie jest tak ważne, jak korzyści materialne i konkretne zyski czerpane z przedstawień. Tak naprawdę Pozerkiewicz nie daje sobie rady ani z własnym zespołem (nie wie jak postępować z aktorami drugoplanowymi, którym nie płaci od dawna gaży, a ci grożą mu strajkiem w następnym przedstawieniu), ani z żoną, która romansuje z kolegą z zespołu, Sławskim, ani z dziećmi, które w atmosferze prowincjonalnej sztuki wyrastają na życiowe kaleki i pasożytów. Dobrze wychodzi mu tylko jedno – planowanie zysków z kolejnych przedstawień i liczenie pieniędzy. Dlatego przymyka oczy na drobne kłamstewka, które mają ściągnąć publiczność do teatru i zapewnić przedstawieniu maksymalne zyski. W kierowaniu teatrem pomaga mu żona Olimpia – aktorka niemłoda, ale zaradna. To właśnie dyrektorka niejednokrotnie decyduje o losach teatru. Ma wpływ na repertuar, obsadę, angaże. Bez chwili namysłu i współczucia zwalnia aktorów grożących strajkiem w przedstawieniu, a pieniądze uzyskane z tej formy oszczędności lekko przeznaczają na nowy, atlasowy kostium dla swojego kochanka i faworyta Sławskiego, który w przedstawieniu *Hamleta* gra postać mało znaczącą. Pozycję zawodowego amanta ma w zespole Sławski, utrzymanek dyrektorkowej. Aktorem jest raczej marnym, ale dzięki wrodzonemu sprytowi potrafi utrzymać się z tego zawodu. Za plecami Olimpii planuje wyjazd do Warszawy. Główne role kobiece gra w zespole Stella, aktorka młoda i całkiem ładna, tylko mało zdolna. Potrafi jednak wykorzystać walory urody i wieku na swoją korzyść. Jednocześnie romansuje z Orlandem (zapewnia to jej bezwrotną pożyczkę) i Mumskim, który w zamian za względy organizuje jej angaż do Lwowa. W tym samym czasie flirtuje z adwokatem Sińskim, człowiekiem wpływowym w miejscowej społeczności i dziennikarzem Łojko, który będzie autorem re-

cenzi z przedstawienia. Osobą początkującą w zespole jest Orland, odtwórca roli Hamleta. Trudno nawet powiedzieć, że jest on aktorem. Wbrew woli ojca ucieka ze szkoły, zaledwie kilka tygodni przed maturą, by w grupie wędrownych aktorów przyuczyć się do zawodu i nabrać doświadczenia. Nie powoduje nim z pewnością powołanie do aktorstwa, lecz chwilowe zauroczenie Stellą. Wspólne czytanie roli i pierwsze próby sprawiają, że nagle postanawia zostać aktorem, nawet pomimo oczywistej wady wymowy (Orland mocno sepleni).

W zespole znajduje się również Urban, dawny artysta teatru lwowskiego, aktor w prawdziwej desperacji. Uczciwość zawodowa i osobista stały się w przeszłości przyczyną jego scenicznych niepowodzeń i odejścia z Lwowa. Obecnie od wielu lat zatrudnia się w przypadkowych grupach prowincjonalnych, by w ten sposób zapewnić sobie jakiegokolwiek utrzymanie. Życiowe niepowodzenia doprowadziły go do nadużywania alkoholu. Życie i praca „w objeździe” daje mu zadowolenie, niekiedy nawet zawodową satysfakcję, ale nie przynosi zbyt dużych dochodów. Dlatego Urban zadowolona się trunkami ofiarowanymi mu przez bywalców gospody. Jest jedyną osobą, która potrafi rzetelnie i zgodnie z prawdą ocenić aktorskie możliwości młodego Orlanda, jak również zdemaskować zakulisowe postęпки dyrektorstwa. Tylko on zdobywa się na krytyczną ocenę możliwości i prawdziwej kondycji teatru objazdowego, którego jest członkiem.

Do zespołu należą również aktorzy drugorzędni: Smądraczyński, Filipkowski, Pazerkiewicz (Bałucki niejednokrotnie nadużywa nazwisk charakterystycznych). W wędrownym zespole nie wiedzie im się najlepiej. Wraz z rodzinami żyją w biedzie, od pół roku nie otrzymują gaży. Są lichy ubrani, nieśmiali i bojaźliwi. Wystąpienie przeciw dyrektorowi kończy się dla nich utratą pracy i jedyne go źródła utrzymania. Przygotowania do wystawienia *Hamleta* rozpoczynają się w momencie przybycia teatru do miasteczka. Znaczniejsi członkowie zespołu (dyrektor z żoną i dziećmi, Stella, Sławski, Orland) zatrzymują się w oberży Kocha. Przebywa tam również obywatel ziemski Wiwański (ojciec Orlanda), który odwiedza swojego przyjaciela adwokata Sińskiego. Ten opowiada o licznych zmianach, których udało mu się dokonać w mieście, np. założono oświetlenie gazowe na ulicach, zagospodarowano ogród miejski, wybudowano salę teatralną, w której odbywają się koncerty, bale i przedstawienia amatorskie. Siński, wraz z żoną, prowadzi również towarzystwo dramatyczne. Ma zdecydować o pozwoleniu na występy teatru prowincjonalnego, choć nie ma najlepszego zdania o artystach z trup wędrownych. Wcześniejszy pobyt podobnej grupy w mieście zakończył się niepowodzeniem. W ocenie Sińskiego objazdowy teatr to przypadkowa zbieranina rzekomych artystów, najczęściej ludzi bez wykształcenia, którzy zabierają się za arcydzieła, robiąc z nich karykatury i parodię. Podejrzana jest również moralność aktorów. Jednak za namową Wiwańskiego miejscowy mecenas sztuki zgadza się na występy.

Od tego momentu przygotowania do wystawienia *Hamleta* nabierają prawdziwego rozmachu. Z nakazu dyrektora sporządzony zostaje afisz, zawierający same nieprawdziwe informacje: fikcyjny jubileusz i benefis, tytuły przedstawień, które nie zostaną wystawione, mocno przesadzona liczba członków zespołu, jedyny występ Orlanda, jak podaje afisz, znanego aktora teatru krakowskiego, warszawskiego

i lwowskiego. Podobnie przedstawia się sprawa owacji po spektaklu i dowodów wdzięczności ze strony publiczności. Bowiem powodzenie w publiczności artyści muszą zapewnić sobie sami i to niekoniecznie grą. Każdy czyni to we właściwy sobie sposób, wykorzystując własne atuty. Antek, sufler i popychadło Pozerkiewicza, wcześniej przygotowuje wieńce i prezenty dla dyrektora z okazji jubileuszu. Stella, szekspirowska Ofelia, flirtuje z miejscowym dziennikarzem Łojko, by zapewnić sobie pochlebną recenzję, gotową przed spektaklem. Romansuje z Mumskim, Sińskim i Orlandem, którzy zadbają o owację na stojąco, kwiaty i burzę oklasków. Przygotowania do spektaklu często przerywane są nieporozumieniami, do których dochodzi pomiędzy członkami zespołu: Urban domyśla się romansu dyrektorowej ze Sławskim i korzyści czerpanych przez niego z tego związku, aktorzy drugorzędni planują strajk w czasie przedstawienia, jeżeli nie zostaną im wypłacone zaległe gaje, Sławski zaczyna flirtować z żoną Kocha, czym sprowadza na siebie gniew Olimpii, Stella za namową dyrektora osobiście zachęca do udziału w przedstawieniu, chodząc po domach zamożniejszych mieszkańców miasteczka. Za kulisami sporo zamieszania wprowadzają także, znacznie przerośnięte, dzieci Pozerkiewiczów, Helka i Terdek, które na swój sposób próbują czerpać korzyści z przedstawienia (papierosy i cukierki).

Zupełnie niezauważalnie, niemal na drugim planie, odbywa się próba *Hamleta*. Ćwiczone są pojedyncze sceny z Hamletem i Ofelią, gdyż sztuka jest dobrze znana i ograna przez zespół. Próby te wypadają dość zabawnie. Orland, zaledwie po kilku lekcjach aktorstwa u dyrektora, zupełnie nie radzi sobie z rolą, na dodatek sepleni. Scenę wyznania przerywają nieustanne podpowiedzi suflera. Stella (Ofelia) wciąż zapomina tekst, a Orland (Hamlet), w białej peruce, na przemian patetycznie recytuje kwestie albo krzyczy. W pewnym momencie przygotowania przybierają nieoczekiwany obrót. Z Lwowa powraca niespodziewanie Mumski z angażem dla Stelli, która ucieka tuż przed mającym się rozpocząć spektaklem. Dyrektor zostaje zmuszony do dokonania zmian w obsadzie. Rolę Ofelli przejmuje Olimpia. Żeby wyglądać młodziej, pożyczka perukę od Orlanda. Rolę Królowej (wcześniej rola Olimpii) otrzymuje przypadkowo Julka, żona suflera, która jeszcze nigdy nie występowała na scenie. W czasie, gdy publiczność zbiera się na sali i tupiąc nogami okazuje swoje zniecierpliwienie, na scenę wprowadzona zostaje najlepsza okoliczna orkiestra żydowska, grająca na weselach. I choć wykonywany przez nią „numer” zupełnie nie pasuje do *Hamleta*, orkiestra zostaje na scenie, gdyż jej występy podobają się zniecierpliwionej publiczności. Przedstawienie nie rozpoczyna się. Orland ostatecznie porzuca teatr i wyjeżdża razem z ojcem do Tarnowa. Zawdzięcza to głównie Urbanowi, który wyjawia mu prawdę o Stelli oraz przekonuje o braku talentu aktorskiego. Na skutek zmian w obsadzie miejscowy dziennikarz Łojko musi wycofać artykuł z gazety, by się nie ośmieszyć. Niepotrzebne okazują się również wieńce i bukiety dla artystów z okazji jubileuszu. Kurtyna zapada przy dźwiękach żydowskiej muzyki i zabawie publiczności. Możemy przypuszczać, że przedstawienie nie dojdzie do skutku.

Uderza w *Wędrowną muzykę* całkowicie krytyczny obraz teatru wędrownego. W utworze zostaje on celowo przeciwstawiony uporządkowanej i zadbanej prowincji. Oczywiście, anonimowe miasteczko z komedii Bałuckiego jest miejscem wymy-

ślonym dla potrzeb utworu. Nie każda prowincjonalna miejscowość posiadała w tym czasie oświetlenie na ulicach, teatr czy ogród miejski. Tym bardziej uwydatniony zostaje kontrast między uporządkowaną prowincją i chaotycznym środowiskiem „wędrownej muzy”. Pojawienie się artystów w mieście słusznie wywołuje obawy Sińskiego. Przyjazd objazdowej grupy wprowadza w życie mieszkańców wiele zamieszania. Dotyczy to głównie tych, którzy bezpośrednio stykają się z aktorami (advokat Siński, dziennikarz Łojko, oberżysta Koch i jego rodzina).

Teatr wędrowny zostaje negatywnie oceniony na różnych poziomach utworu. Przede wszystkim ocenie poddane zostają wartości estetyczne reprezentowane przez grupę Pozerkiewiczza. Żadnego aktora jego zespołu nie można nazwać artystą z powołania. Przeważają typowi rzemieślnicy, którzy na aktorstwie chcą się dorobić (dyrektor Pozerkiewicz), a przynajmniej zrobić karierę (Stella, Sławski). Niski jest poziom warsztatu aktorskiego większości zespołu. Najjaskrawiej widać to na przykładzie Orlanda, który bez żadnego przygotowania ma odtwarzać główną rolę dramatyczną w *Hamlecie*. Zresztą w zespole nikt nie przykładá większej wagi do podnoszenia zawodowych umiejętności. Dyrektor udziela wprawdzie lekcji aktorstwa Orlandowi, który według niego ma prawdziwy talent i zdolności, ale efekty tego kształcenia najlepiej widoczne są w scenie wyznawania uczuć Ofelii: mocno sepleniąc, Orland bezładnie porusza się po scenie i wykrzykuje kolejne partie tekstu, zupełnie go nie rozumiejąc. Myśli bowiem, że na tym polega wczucie się w rolę.

Niejednokrotnie odnosimy wrażenie, że zabiegi towarzyszące przedstawieniu i je poprzedzające są ważniejsze od działań scenicznych. Aktorzy zapominają o prawdziwym celu występów na prowincji, dążąc do osiągnięcia maksymalnych wpływów do teatralnej kasy. W obliczu materialnego niedostatku wartości estetyczne ustępują prozie życia. Wiele do życzenia pozostawiają również stosunki panujące wewnątrz grupy. Dyrektor od dłuższego czasu nie płaci aktorom gaży, nie zapewnia im kwater w miasteczku, nie dba o kostiumy i potrzebne rekwizyty. Ukrywany jest romans dyrektorowej z członkiem zespołu i korzyści, które oboje z tego czerpią. Większość dochodów teatru przeznaczana jest przez Pozerkiewiczów na własne potrzeby, nikt nie przejmuje się losem poszczególnych aktorów. O wyrwaniu się z teatru wędrownego marzą Stella i Sławski. Oboje gotowi są zrobić to za wszelką cenę, bez względu na konsekwencje. Aktorzy nie stanowią zgranej grupy, gotowej do niesienia sobie pomocy i wzajemnie się wspierającej. O wszystkim decyduje dyrektor i jego żona. Życie w wędrownej trupie negatywnie wpływa na wszystkich, również na dzieci Pozerkiewiczów, Helkę i Terdka. Konsekwentnie mówi się o nich jak o małych dzieciach (tak przynajmniej wypowiadają się o nich rodzice), gdy tymczasem zachowanie obojga sugeruje wyraźnie coś innego. Helka zostaje przyłapana sam na sam z synem oberżysty – Ernestem, którego wprowadza na próbę Terdek, w zamian za drobne prezenty (cukierki i papierosy).

Obraz wzajemnych stosunków pomiędzy członkami zespołu odsłania również drugą, bardziej ukrywaną stronę życia prowincjonalnych artystów – prawdziwe oblicze cygańskiego życia aktorów wędrownej grupy, ich biedę, niedostatek, godzenie się na każde warunki dyrekcji, pogoń za pracą, nawet bez regularnie wypłacanej gaży. Przykładem aktora-weterana teatru wędrownego jest Urban, osoba wyjątkowa w zespole. Pomimo wieku i nie najlepszego stanu zdrowia aktor ten nie potrafi

odejść z teatru, nie potrafi zrezygnować z życia „w objeździe”. W mającym odbyć się przedstawieniu *Hamleta* Urban nie wcieliła się w żadną postać. Zawsze pozostaje na uboczu wydarzeń poprzedzających występy, by z pewnym dystansem komentować działania poszczególnych bohaterów, oceniać zachowania i postawy kolegów. To właśnie z jego ust padają najbardziej krytyczne słowa odnoszące się do stanu i kondycji teatru objazdowego.

Różnica między przeszłością i terażniejszością teatru podkreślona zostaje również poprzez skontrastowanie dwóch różnych postaw: aktora starej szkoły – Urbana oraz aktora dekadenta – Sławskiego. Przypomina to układ postaci ze *Szwaczek*, gdzie również występuje kontrast postacią niespełnionego poety Ignacego Mulewicza, reprezentanta starego typu literatury, a postacią młodego dramaturga – dekadenta Gwidona. Komentarze aktora Urbana z *Wędrowniej muzy* wyrażają tęsknotę za przeszłością oraz nie najlepszą opinię o teatrze współczesnym. Opisując teatralną przeszłość, Urban z ogromnym sentymentem i nostalgią wspomina:

Jak komedia – to ludziska aż się pod boki brali ze śmiechu, a na tragedii, to się panie człowiek zbeczał, nie przymierzając, jak bóbr jaki – a mimo to wychodził z teatru po onej łzawej kąpieli jakiś rzeźwiejszy na duchu, bo za chmurami występku i zbrodni widziało się sprawiedliwość boską, która wynagradza cnoty a karze zbrodnię. Dziś to już niemodne, takie sztuki – to stare rupiecie, które się rzuca w ką na śmieci. Dziś gra się nie na sercu, tylko na uczuciach, a na scenie pokazuje się takie rzeczy, o których dawniej, nawet w kawalerskich kółkach nie pozwalano sobie głośno mówić. I takimi obrzydliwościami karmi się teraz publiczność, młodzież [...] toteż śliczną mamy młodzież⁴.

Tak ukształtowana postać aktora weterana prowincjonalnej grupy nabiera cech *porte-parole* autora komedii w kwestii oceny możliwości zawodowych oraz przydatności teatrów objazdowych w życiu prowincji.

Wybór dramatu Szekspira jako osi wewnętrznej konstrukcji teatru w teatrze w sztuce Bałuckiego nie jest przypadkowy⁵. W *Hamlecie* również spotykamy wędrownych aktorów, którzy przybywają na dwór królewski w Elsynorze, by dać przedstawienie. Za namową Hamleta wystawiają sztukę pt. *Morderstwo Gonzagi*,

⁴ M. Bałucki, *Wędrowna muza*. Cytat wg rękopisu komedii z Biblioteki i Archiwum Teatru im. J. Słowackiego, nr sygnatury rkps 6044, s. 148-149.

⁵ Na marginesie rozważań warto zaznaczyć, że w czasach teatralnych Bałuckiego sztuki Williama Szekspira pojawiają się w teatrze krakowskim stosunkowo często, głównie za sprawą Adama Skorupki, Stanisława Koźmiana i Tadeusza Pawlikowskiego oraz w ramach aktorskich benefisów i gościnnych występów sław tej miary, co: Helena Modrzejewska, Antonina Hoffmann, Wincenty Rapacki, Bolesław Ladnowski, Józef Kotarbiński, Józef Rychter czy Józef Śliwicki. Kraków ogląda już wtedy, m.in.: *Jak wam się podoba*, *Koriolana*, *Króla Leara*, *Kupca weneckiego*, *Makbeta*, *Otella*, *Poskromienie złościcy*, *Romeo i Julię*, *Ryszarda II* oraz *Ryszarda III*, *Sen nocy letniej*, *Hamleta*, *Wesołe kobiety z Windsoru*, *Wieczór trzech króli*, *Wiele hałasu o nic*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*. Krakowską recepcję sztuk Szekspira szczegółowo omawia, np. Andrzej Żurowski oraz Jan Michalik. Por. A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*. Gdańsk 2001, s. 307-393; J. Michalik, *Szekspir Koźmiana? Rekonesans*. W: *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski. Gdańsk 1993 oraz tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915, Teatr Miejski*. Kraków 1985, s. 37 i *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893, Instytucja Artystyczna*. Kraków 2004, s. 229-234.

w której jedna ze scen przypomina okoliczności śmierci ojca Hamleta. Teatr w teatrze w sztuce Szekspira w znacznym stopniu przyczynia się do ujawnienia prawdy o morderstwie dokonany przez królewską parę, Klaudiusza (brat króla) i Gertrudę (żona króla). W komedii Bałuckiego konstrukcja teatru w teatrze podporządkowana zostaje innemu celowi. Wybór sztuki dokonany przez dyrektora Pozerkiewicza wydaje się przypadkowy do momentu, gdy uświadomimy sobie fakt, że tekst *Hamleta* w znacznym stopniu odsłania również prawdę o aktorze, sztuce aktorskiej i życiu wędrownych grup. Szekspirowski Hamlet z szacunkiem wita artystów na dworze:

(Hamlet zwracając się do Poloniusza) Mości panowie, zechciejcie dojrzeć, aby ci ichmoście dobrze byli ugoszczeni. Słyszysz waćpan? Niech znajdą dobre przyjęcie; bo oni są streszczoną, żywą kroniką czasu. Byłoby lepiej dla waćpana zyskać po śmierci niepoehlebny napis na nagrobku niż za życia niekorzystne ich świadectwo na scenie⁶.

(Bałucki zapewne nie przypuszczał, jak bardzo aktualne w odniesieniu do niego samego okazały się te słowa po krakowskiej premierze *Wędrownej muzy*). Książę osobiście bierze udział w próbie i udziela aktorom wskazówek odnoszących się do gry aktorskiej w wystawianej sztuce.

Gdy prześledzimy uwagi Hamleta odnoszące się do sztuki aktorskiej stwierdzimy, że ich dokładnym zaprzeczeniem jest bohater komedii Bałuckiego – Orland. Szekspirowski Hamlet niemal dosłownie opisuje sposób kreacji Orlanda:

(Hamlet) Proszę cię, wyrecytuj ten kawałek tak, jak ja ci go powiedziałem, gładko, bez wysilenia. Ale jeżeli masz wrzeszczeć, tak jak to czynią niektórzy nasi aktorowie, to niech lepiej moje wiersze deklamuje miejski pacholek. Nie siecz też za bardzo ręką powietrza w taki sposób; bądź raczej ruchów swoich panem; wśród największego bowiem potoku i, że tak powiem, wiru namiętności, trzeba ci zachować umiarkowanie, zdolne nadać wewnętrznej twojej burzy pozór spokoju⁷.

Mówiąc o zadaniach teatru, Hamlet ostrzega przed nijakością i przesadą (są one naczelnymi zasadami grupy Pozerkiewicza), nakazuje zaś naturalność oraz zgodność czynów i słów (czego zaprzeczeniem jest teatr wędrowny z komedii Bałuckiego):

Nie bądź też z drugiej strony za miękki; niech własna twoja rozwaga przewodnikiem ci będzie. Zastosuj akcję do słów, a słowa do akcji, mając przede wszystkim to na względzie, abyś nie przekroczył granic natury; wszystko bowiem co przesadzone, przeciwne jest intencjom teatru, którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać enocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno⁸.

Bałucki na użytek swojego utworu wydobywa z *Hamleta* ponadczasowe prawdy odnoszące się nie do konkretnej sytuacji księcia Hamleta, poszukującego morder-

⁶ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski. Warszawa 1961, s. 105.

⁷ Tamże, s. 118-119.

⁸ Tamże, s. 119.

ców swojego ojca, ale uniwersalne sądy o aktorze, sztuce aktorskiej i teatrze⁹. Widzimy wyraźnie, że *Wędrowną muzą* wykorzystuje konstrukcję teatru w teatrze na dwóch poziomach, za każdym razem odnosząc się bezpośrednio do tekstu Szekspira. Po pierwsze, mamy tu zapożyczoną z *Hamleta* konkretną scenę wyznania, która ośmiesza Orlanda jako aktora dramatycznego. Po drugie, dzięki celowo odwróconej analogii do dramatu Szekspira, cały utwór Bałuckiego staje się obrazem obnażającym prawdę o kondycji teatru wędrownego.

Problematyka dotycząca zespołów prowincjonalnych oraz trudnych losów aktorskich na prowincji pojawia się we wcześniejszej od *Wędrownej muzy* powieści teatralnej Ignacego Maciejowskiego (Sewera) pt. *U progu sztuki* z 1896 roku¹⁰. Powieść Maciejowskiego stanowi naturalny kontekst dla komedii Bałuckiego przynajmniej z dwóch powodów¹¹. Po pierwsze, podobnym czyni oba utwory zaprezentowana kondycja teatru, bieda i niepewność jutra aktorskiego zespołu, przy czym obraz Bałuckiego nacechowany jest znacznie większym krytycyzmem aniżeli powieść Sewera. Po drugie, w obu utworach osiłą akcją wewnętrznej jest sztuka Szekspira. Aktorzy prowincjonalnej trupy, grającej w Bochni i jej okolicach, dążą do przedstawienia lokalnej publiczności – niemal za wszelką cenę – wartościowego spektaklu *Hamleta*. Dramat Szekspira ma być spełnieniem marzeń o wielkich kreacjach teatralnych dla utalentowanej Dziuni Jagielskiej oraz jej ukochanego Hipolita, a także dla początkującego w zawodzie aktorskim Janka (zwanego również Chudziakiem). Ma być również zapowiedzią innego, bardziej wartościowego repertuaru dla całego zespołu. Niestety przedstawienie *Hamleta* kończy ostatecznie działalność grupy w Bochni. Skłócenie aktorzy rozstają się. Część grupy pozostaje przy dyrektorowej, część liczy na angaż do innego zespołu lub samodzielne przedstawienia. I jednych i drugich czeka niepewne jutro na prowincji: „Nędza kościata, błada, sta-

⁹ Warto zauważyć, że rok 1898 przynosi w Krakowie kolejne wznowienie *Hamleta* (22 września 1898) z tytułową rolą Józefa Sliwickiego, któremu partneruje m.in. Konstancja Bednarzewska jako Ofelia oraz Andrzej Mielewski jako Klaudiusz. Por. M. Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego...* Sceniczne dzieje *Hamleta* na krakowskiej scenie opisuje A. Żurowski. Por. A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd...*

¹⁰ Sewer (Ignacy Maciejowski), *U progu sztuki*. W: *Dzieła wybrane*, wybór i red. S. Frybes i J. Skórnicki. Kraków 1955. W przypadku powieści Maciejowskiego pretekstem opisanego losów utalentowanej aktorki teatrów prowincjonalnych Dziuni Jagielskiej, która ostatecznie podpisuje angaż do stałego teatru, są losy samej Heleny Modrzejewskiej. Powieść teatralna Maciejowskiego doczekała się nawet adaptacji filmowej w 1962 roku. Scenariusz do filmu pt. *Komedianty* wg powieści Sewera, napisał A. Ścibor-Rylski, reżyserowała M. Kaniewska.

¹¹ Autentyczność aktorskich postaci oraz sytuacji opisanych przez Maciejowskiego w *U progu sztuki* pilnie śledzi Adam Grzymała-Siedlecki, dowodząc, np. że postać Alfreda Łaskiego to w intencji autora sam Tadeusz Pawlikowski, Dziunia Jagielska to Helena Modrzejewska, a początkujący w zawodzie Janek to krakowski aktor charakterystyczny Jan Nowacki. Co więcej, Grzymała-Siedlecki demaskuje prawdziwe intencje Sewera, kierujące nim przy pisaniu powieści. Siedlecki przytacza bowiem historię romansu Tadeusza Pawlikowskiego z Konstancją Bednarzewską, romansu, który zniszczył jego małżeństwo z Idalią Kotarbińską, siostrą Józefa Kotarbińskiego. W świetle powyższych faktów można *U progu sztuki* Sewera odczytywać jako swoisty pamflet na Pawlikowskiego. Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*. Warszawa 1973, s. 117-118 oraz tegoż, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*. Z upoważnienia autora i wg jego wskazówek do druku przygotował Alfred Woyciecki. Kraków 1971, s. 187.

nęła przed biedakami. Widok jej zapierał oddech, ból ściszał serca, rozpacz wżerała się pod mózgi¹².

Powieść Sewera z życia teatru odsłania również podobne stosunki panujące w wędrownym grupie: całkowitą zależność zespołu od woli dyrekcji, romanse wewnątrz grupy i protegowanie przez dyrektorową ulubionych amantów, różne sposoby zabiegania o repertuar i widownię w teatrze, wreszcie wszechogarniającą biedę, nędzę, niekiedy nawet głód. Podobna problematyka pojawia się także w innej powieści teatralnej tego okresu, a mianowicie w *Komediantce* Władysława Stanisława Reymonta (pierwsze wydanie książkowe 1896), gdzie na pierwszy plan wysuwają się losy początkującej na scenie warszawskich ogródków Janki Orłowskiej. Obraz teatru na prowincji, vegetacja różnych zespołów w warunkach deprawujących ludzi i degradujących sztukę, jest właściwy zarówno *Komediantce*, jak i powieści Sewera oraz *Wędrownej muzy* Bałuckiego. Wydaje się, że tak zaprezentowany obraz świata teatru drugiej połowy XIX stulecia w wymienionych wcześniej utworach jest typowym wytworem pozytywistycznej epoki teatralnej oraz skutkiem przemian zachodzących ówczesnie w życiu teatralnym w miastach oraz na teatralnej prowincji.

Żeby lepiej zrozumieć przyczyny powstania *Wędrownej muzy* oraz motywacje Bałuckiego związane ze stworzeniem tak krytycznego obrazu teatralnej prowincji, a także jego późniejsze rozczarowanie oraz rozgoryczenie na skutek wydarzeń wokół krakowskiej prapremiery sztuki, prześledzimy zachowaną korespondencję pisarza z długoletnimi przyjaciółmi i aktorami: Władysławem Wojdałowiczem oraz Wincentym Rapackim. Obaj aktorzy są wówczas artystami Warszawskich Teatrów Rządowych, regularnie korespondują z Bałuckim i pilnują w stolicy „interesów” pisarza. Pierwsze sygnały pomysłu nowej komedii odnajdujemy w liście do Wojdałowicza w maju 1898 roku:

Niecierpliwie oczekiwałem po przedstawieniu *Szwaczek* listu od Pana, w którym mógłbym wyczytać dokładniejsze sprawozdanie o wystawieniu *Szwaczek*. Milczenie Pańskie wytłumaczyłem sobie, że nie miałeś Pan nic lepszego napisać nad to, co pisały dzienniki. Byłem na to po trochu przygotowany, gdyż w komedii tej wlażłem niepotrzebnie na pole nie swoje i zachciało mi się moralizować, zamiast po dawnemu puścić wodze humorowi i wesołości. Tendencja, szczególnie społeczna była zawsze dla mnie kulą u nogi. Toteż w nowej komedii, do której się teraz z zapalem wzięłem [Bałucki ma na myśli *Wędrowną muzy* – A. S.], będę chciał być swobodniejszym i mam nadzieję, że mi się uda zyskać większe powodzenie, jeżeli nie u krytyki, bo ta niezbyt łaskawa dla mnie, to u publiczności, o której względy więcej mi chodzi¹³.

Już we wrześniu gotowa komedia jest przepisywana dla potrzeb teatru krakowskiego. Równocześnie pisarz wysłał jedyny egzemplarz rękopisu do Warszawy, na ręce Rapackiego, który obejmuje w tym czasie funkcję inspektora repertuaru Warszawskich Teatrów Rządowych i wydaje się, że może sztuce przyjaciela utorować drogę na sceny warszawskie¹⁴. Niestety, Rapacki nie potrafi lub nie może obiecać żadnego konkretnego terminu wystawienia w stolicy *Wędrownej muzy*, której pra-

¹² Sewer (I. Maciejowski), *U progu sztuki...*, s. 143.

¹³ *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna. Warszawa 1981, list Bałuckiego do Wojdałowicza, z dn. 11 V 1898, s. 280.

¹⁴ Por. tamże, list do Rapackiego, z dn. 25 IX 1898, s. 283-284.

premiera jest już zapowiedziana i przygotowywana w Krakowie¹⁵. Na kilka dni przed krakowską premierą Bałucki tak tłumaczy pomysł sztuki:

A teraz co do nowej sztuki *Wędrowną muza*. Wystawiłem w niej wady i śmieszności scen prowincjonalnych, które bez dodatkowych funduszków, bez odpowiednich sił puszczają się z lekkomyślną odwagą na granie nieraz największych arcydzieł, profanując je, odstręczając publiczność od teatru, a sposobem życia obniżają stan aktorski. Wszakże Ty sam, gdy dawałem sztuki moje do teatrów ogródkowych, odradzałeś mi to mówiąc: gdybyś widział te ogródki, to byś nigdy do nich sztuk nie dawał, bo Ci je spartaczą tylko. To własne Twoje słowa, a przecież ogródki warszawskie stoją o wiele wyżej od tych teatrzyków wędrownych, na które ja patrzyłem. Piszesz mi, że wyście wszyscy wyszli ze scen prowincjonalnych. Wielka prawda, ale pomyśl, kiedy to było, jakie to były teatry, jacy dyrektorowie, jak trudno wtedy było aktorom dostać się na pierwszorzędne sceny. Istnienie więc scen prowincjonalnych, wędrownych było wtedy koniecznością, teatry te były szkołą, miejscem próby, i było ich zaledwie kilka na całą Polskę. A dziś wiele się tego pomnożyło. Kto dziś zakłada takie trupy? Aktorowie podrzędni, ludzie bez zasobów, bez odpowiednich zdolności. Toteż pożytek z nich niewielki i publiczność patrząc na te wędrownie teatrzyki odstręcza się od reszty sceny. Powiedz mi, kogo w ostatnich dziesięciu latach dały te teatrzyki teatrom pierwszorzędnym? Scena warszawska, krakowska, lwowska, poznańska i łódzka szukają od lat nowych sił, którymi wypełnić by mogły dawnych, i znaleźć ich nie mogą. I kiedy ja, rozważywszy to wszystko, piszę sztukę, która wykazuje potrzebę scen stałych, dobrego kierunku i choćby teatrów amatorskich dla zaspokojenia estetycznych potrzeb publiki, a usunięcia żebraczych trup wędrujących i poniżających stan aktorski – Ty mi piszesz, że rzucam się na aktorów. Ten zarzut wygląda na śmieszność. To znaczy, jakby Asnyk obraził się na mnie, że wyśmiewam poetów i poezję, gdybym pozwolił sobie wyśmiać jakiego fabrykanta częstochowskich rymów, albo Matejko obraził się, że lekceważę sobie malarzy szyldów. Piszesz mi, że chcę, żeby z głodu marli ci biedacy. A ja jestem przekonany, że każdy z tych biedaków poza teatrem mógłby znaleźć nierównie lepiej rentującą się pracę i stanowczo jestem przekonany, że dla sztuki, dla społeczeństwa sto razy byłoby korzystniej pod moralnym i estetycznym względem, gdyby takie teatry nie istniały, jak istniały w takich warunkach, jak się to często dzieje. Nie moja sztuka skaże ich na śmierć głodową, oni sami pracują nad tym, aby publika odstręczała się od nich. Teatr marionetek porządnie zorganizowany i dający sztuki historyczne i rodzajowe sto razy więcej korzyści przyniesie społeczeństwu, lepiej będzie działał jako czynnik cywilizacyjny niż taki wędrowny teatr bez funduszków, bez aktorów, bez dekoracji, nie przebijający w środkach utrzymania się. Takie jest moje przekonanie i ono skłoniło mnie, że choć z bólem serca, choć z wyrzutem sumienia napisałem sztukę *Wędrowną muza*, bo ją musiałem napisać, uważając ją za potrzebną. Jeżeli wolno wyśmiewać wady i śmieszności mieszczaństwa, arystokracji, ludu, adwokatów, doktorów, bankierów, nawet księży (*Ostrożnie z ogniem, Musotta*), to dlaczego ma być nie wolno teatrzyków prowincjonalnych? Owszem, jeszcze więcej, to one stoją na oczach publiczności i mają być reprezentantami oświaty, estetyki, moralności. I nie ja pierwszy ośmieliłem się krytykować ich działalność. Czynili to autorowie w powieściach, w komediach (*Komediantka* Reymonta, *Mężczyźni, Flipota, Szalawila* i tyle, tyle innych), dlaczego tylko mnie poczytujesz to za zbrodnię?¹⁶

¹⁵ Por. tamże, listy do Rapackiego, z dn. 10 oraz 24 X 1898, s. 284-289.

¹⁶ Tamże, list do Rapackiego, z dn. 24 X 1898, s. 287-288. W zaproponowanym przez Szczęsną wyborze korespondencji Michała Bałuckiego jest to ostatni list do warszawskiego przyjaciela. Jak stwierdza autorka opracowania, ponad trzydziestoletnia przyjaźń została zerwana przez ko-

Ten długi ustęp listu do Rapackiego przytoczony został nieprzypadkowo. Wynika bowiem z niego wyraźnie, że intencją autora było napisanie komedii obiektywnie patrzącej na siły i środki, którymi dysponuje polski teatr prowincjonalny. Bałucki nie zamierzał ośmieszać i upokarzać aktorskiego stanu jako takiego. Pragnął jedynie pokazać i uzmysłowić faktyczny obraz i możliwości teatralnej prowincji. *Wędrowną muza* tak naprawdę miała stawać w obronie polskiego aktora i teatru objazdowego. Miała pokazywać potrzebę stałego teatru zawodowego, potrzebę kształcenia aktorów i młodych adeptów sztuki aktorskiej, miała wreszcie opowiadać się za przemyślaną polityką repertuarową i koniecznością zmian w kwestiach reżyserii i dekoracji teatralnej. Niestety, w ocenie sztuki podobnego zdania jak Rapacki była niemal cała krytyka krakowska. Na sztuce Bałuckiego nie pozostawiono suchej nitki.

Zaskakująca jest natomiast zbieżność obserwacji poczynionych przez pisarza z dużo późniejszymi ocenami kondycji polskiego teatru wędrownego i prowincjonalnego u schyłku XIX wieku, dokonanych przez historyków teatru¹⁷. Podobnie opisywane są również losy aktorskie „w objeździe” przez samych aktorów w ich wspomnieniach oraz pamiętnikach¹⁸. Wincenty Rapacki rozszani we wspomnieniach pt. *Okolo teatru* uwagi o trupach wędrownych kwituje następująco: „Nie znacie koczującego życia trup wędrownych? Porzuca się niedawno co zawiązane stosunki, życzliwą kompanijkę, cały szereg wielbicieli, mecenasów i protektorów, aby powędrować gdzieś w obce strony i znowu gdzie indziej stworzyć sobie coś podobnego”¹⁹. Aktorska peregrynacja i wędrowność teatru nazwane zostają nawet modelem życia i twórczości aktora oraz modelem teatru prowincjonalnego²⁰. Aktorski nomadyzm rozumiany jako kontynuacja „służby narodowej” Wojciecha Bogusławskiego, współodpowiedzialność za sztukę, za kasę oraz byt teatru, współodpowiedzialność za repertuar i teatralnego odbiorcę, wreszcie, zawodowa rzetelność – wszystko to stawiało z pewnością wysoko poprzeczkę grupom teatralnym pozostającym w objeździe. Nie wszystkie zespoły tym wymaganiom potrafiły jednak sprostać. „Wę-

mediopisarza właśnie tym listem (jego ostatnie słowa nawiązują do pozdrowienia rzymskich gladiatorów: „moriturus salutat te, Rapax!”). Obietnice i tylko obietnice Rapackiego dotyczące wystawienia kolejnych sztuk (m.in. *Po teatrze, Sprawy kobiet* oraz *Wędrownej muzy*) w Warszawie przestały Bałuckiemu już wystarczać. Z pewnością do zerwania przyjaźni przyczyniła się także różnica zdań dotycząca *Wędrownej muzy*.

¹⁷ Por. m.in.: Z. Raszewski, *Wstęp*. W: S. Dąbrowski, *Aktorowie w podróży*. Warszawa 1969; Z. Wilski, *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*. Wrocław 1990; J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915, Teatr Miejski...*, oraz tegoż, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893, Instytucja Artystyczna...*

¹⁸ Por. np.: *Wspomnienia aktorów 1800-1925*, oprac. S. Dąbrowski i R. Górski, t. 1-2. Warszawa 1963; S. Krzesiński, *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstępem opatrzył S. Dąbrowski. Warszawa 1957; S. Dąbrowski, *Aktorowie w podróży*, wstępem poprzedził Z. Raszewski. Warszawa 1969; L. Solski (Ludwik Napoleon Sosnowski), *Wspomnienia*. Na podstawie rozmów spisał A. Woycicki, t. 1 Kraków 1955, t. 2 Kraków 1956; W. Rapacki, *Okolo teatru. Szkice, obrazy, wspomnienia*. Kraków 1905.

¹⁹ W. Rapacki, *Okolo teatru...*, s. 40.

²⁰ Por. D. Ratajczakowa, *Wędrownka jako model życia i twórczości aktora w teatrze polskim XIX wieku*. W: *Z dziejów teatru krakowskiego*. Materiały z sesji naukowej „Dwieście lat teatru w Krakowie 1781-1981”, red. J. Michalik. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Prace Historycznoliterackie 1985, z. 58.

drowanie” teatru oznaczało także biedę, trudne warunki życia, brak pracy, przypadkowy repertuar i występy w małych miasteczkach, brak kształcenia i rozwoju zawodowego, konflikty w zespołach. Jak stwierdza Ratajczakowa: „w nadmiernie trudnych warunkach szwank musiała ponosić sama sztuka, nadto wędrownkę nie najwyższej oceniali sami aktorzy. [...] Właśnie aktorom prowincjonalnym niewysokiego lotu pozostawała najczęściej »czysta wędrownka«, odmierzany krótkimi postojami przepływ czasu. Nic więcej”²¹. Właśnie ta negatywna strona aktorskiej peregrynacji stała się polem obserwacji sztuki Bałuckiego i zaważyła na jego krytycznym stosunku do teatru wędrownego.

Krakowska prapremiera (29 października 1898), w zamierzony sposób położona przez aktorów, zakończyła się całkowitym niepowodzeniem. Przeszła do historii Teatru Miejskiego oraz historii ostatniego sezonu Tadeusza Pawlikowskiego w krakowskim teatrze z powodu strajku włoskiego aktorów biorących udział w przedstawieniu *Wędrownej muzy*²². 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 klępkę. 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 publiczność²³.

Próbując ustalić okoliczności bojkotu przedstawienia, oddajmy głos świadkom wydarzeń – krakowskim recenzentom. Sprawozdanie z premiery zamieściły wszystkie lokalne czasopisma, dość różnie oceniając postępowanie artystów. Krytycy byli zgodni w jednym. Nowa komedia Bałuckiego, ukazująca dzieje wędrownej trupy aktorów z Galicji, nużyła beznadziejnością, przesadną karykaturą typów scenicznych, brakiem akcji i nieciekawą intrygą. Feliks Koneczny zawyrokował: „Pod względem scenicznym stoi ona bardzo nisko. Już *Szwaczki* były słabe, ta nowość jeszcze słabsza”²⁴. Krytyce poddano przesadną i zbyt surową, zdaniem recenzentów, ocenę świata „wędrownej muzy”. Sprawozdawca „Nowej Reformy” przypuszczał nawet, że sztuka została napisana pod wpływem silnego rozgoryczenia do świata aktorskiego i teatru: „Dziatwa Melpomeny nie może żywić wielkiej wdzięczności do autora za taką apoteozę aktorskiego zawodu. Literatura teatralna nie zyskała również w tym utworze cennego nabytku, który by można postawić obok tylu świetnych utworów autora *Grubych ryb* – a przede wszystkim nie mogła być zbudowaną i publiczność tym nastrojem i gwarą aktorską, przeniesioną wprost bez osłon zza kulis na scenę. Toteż przyjęcie sztuki było takie, jakie zazwyczaj przypada w udziale

²¹ D. Ratajczakowa, *Wędrownka jako model życia...*, s. 188.

²² Adam Grzymała-Siedlecki szczegółowo rejestruje wszystkie sztuki Bałuckiego, które pojawiły się na scenie teatru krakowskiego w czasie dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego; łącznie w czasie sześciu sezonów teatralnych 1893/94-1898/99 grano 79 razy jego 15 utworów. Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy...*

²³ Tamże, s. 250.

²⁴ F. Koneczny, *Teatr krakowski*. „Przegląd Polski” 1899, t. 131, s. 175.

sztukom Bałuckiego²⁵. Najsurowiej ocenił *Wędrowną muzę* Konrad Rakowski na łamach „Życia”, stwierdzając, że komedia nie nadaje się nawet do krytycznego omówienia, gdyż stoi poniżej poziomu wszelkiej krytyki i „zabłąkała się na scenę krakowską powiększając szereg sztuk, słusznie upadłych a obniżających poziom teatralnego repertuaru”²⁶.

Wobec tak nieprzychylnego przyjęcia sztuki przez recenzentów nie powinno właściwie dziwić rozumienie przez nich, a nawet usprawiedliwianie bojkotu sztuki przez krakowskich aktorów. Celowe zaniechanie i markowanie gry zauważyli wszyscy sprawozdawcy. Według Konecznego, gra zespołu polegała jedynie na stosownym przebraniu się aktorów (szczególnie podobało mu się przebranie Kamińskiego – rola Sławskiego) i suchym recytowaniu tekstu (tzw. „granie do kamizelki” lub „granie na biało”). Wyjątek stanowili Węgrzyn (rola Pozerkiewicza) i Jednowski (niewielka rola studenta, pomocnika w drukarni), którzy potraktowali swoje role na serio²⁷. Rakowski dodawał, że w ostatnim akcie przedstawienia aktorzy okazali wprost zupełne lekceważenie dla sztuki i autora, wybuchając od czasu do czasu nieprzewidzianym w tekście śmiechem²⁸. Recenzent „Czasu”, jakby nie zauważając markowania gry przez aktorów, stwierdzał lakonicznie, że o grze artystów niewiele można powiedzieć: „grali dobrze, bo inaczej nie umieją, ale bez zapалу, bez życia, jakby z przykrego obowiązku”²⁹.

Przebieg wydarzeń najdokładniej zrelacjonował Jan Łoziński w „Głosie Narodu”. Jako jedyny surowo ocenił zachowanie aktorów i stanął w obronie autora³⁰. Według niego, krakowska premiera była dla bywalców teatru ciekawym widowiskiem, ale nie ze względu na treść utworu, lecz na jego wykonanie. Aktorzy, poczuwając się do zawodowej solidarności, odmówili sztuce poparcia i celowo ją położyli. Łoziński pisał, że po scenie chodziły manekiny i głosiły zdania za suflerem, a na scenie nie było żadnego ruchu. Oprócz Mielewskiego (Orland), Solskiego (Berek) i Preisnera (rola drugoplanowa) nikt nie grał, a cały strajk wywarł przykre wrażenie na publiczności. Recenzent powoływał się nawet na wcześniejsze plotki krakowskie, odnoszące się do zamiarów aktorów. Zachowanie artystów nazwał postępowaniem wymierzonym w polskiego autora i wolność słowa: „Tak być nie powinno i przeciw tym anormalnym stosunkom musimy zaprotestować”³¹. Echa wydarzeń krakowskich dotarły do Lwowa, gdzie recenzent „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego”, powołując się na informacje zamieszczone w „Czasie”, odczytał nowość Bałuckiego jako uwiedzenie przez doktrynę naturalistów³². Ostatecznie w Krakowie sztukę wystawiono zaledwie trzy razy i nigdy do niej nie powrócono.

Wędrowną muza przeszła do historii sceny krakowskiej w sposób niezamierzony przez autora. Bałucki zapewne nie przypuszczał, że okoliczności opisane przez nie-

²⁵ „Nowa Reforma” 1898, nr 250, s. 2 [W. Pr. – W. Prokesch].

²⁶ „Życie” 1898, nr 42, s. 552 [Konrad Rakowski].

²⁷ Por. F. Koneczny, *Teatr krakowski...*

²⁸ Por. „Życie” 1898, nr 42 [K. Rakowski].

²⁹ „Czas” 1898, nr 250 [b. – A. Beaupré].

³⁰ Por. „Głos Narodu” 1898, nr 249 [Minos – J. Łoziński].

³¹ Tamże, s. 5.

³² Por. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1898, nr 252.

go w komedii, gdzie aktorzy drugoplanowi planują strajk i odmawiają udziału w przedstawieniu *Hamleta*, jeśli dyrektor Pozerkiewicz nie wypłaci im zaległej gaży – staną się pretekstem do radykalnego bojkotu sztuki. Prawdopodobnie sam podsunął pomysł strajku aktorom krakowskim. Nie jest do końca możliwe wyjaśnienie udziału wszystkich artystów w tym precedensie. Na pewno brał w nim udział Kazimierz Kamiński i może to właśnie od niego wyszedł pomysł „suchego” recytowania tekstu oraz markowania gry³³. Wątpliwy jest udział w bojkocie Maksymiliana Węgrzyna i Andrzeja Mielewskiego (główne role przedstawienia) oraz Ludwika Solskiego. O zachowaniu pozostałych członków zespołu trudno cokolwiek powiedzieć bez przekonujących dowodów. Należy przypuszczać, że o bojkocie mógł wiedzieć również dyrektor teatru – Tadeusz Pawlikowski, co sugeruje Grzymała-Siedlecki, choć nic w tej sprawie nie zrobił³⁴. Udział Kamińskiego oraz Pawlikowskiego w bojkocie przedstawienia potwierdzają także późniejsze wspomnienia Aleksandra Zelwerowicza, przekazywane w formie zakulisowej sensacji:

Raz srodze został za swoją „ścisłość” ukarany [M. Bałucki – A. S.]. Ś. p. Pawlikowski upoważnił zespół swego teatru z reżyserem ś. p. Kamińskim na czele, do równie automatycznego i „ścisłego” wykonywania informacji autora w jednej ze słabszych sztuk Bałuckiego. Widowisko miało wszelkie cechy skandalu: aktor, wypijający szklanekę wody na zasadzie informacji autora („wypija szklanekę wody”), nosił w rękę szklanekę do końca aktu, tłumacząc się, że brak w roli informacji „stawia szklanekę na stole”. Złośliwość Pawlikowskiego kazała Bałuckiemu srodze odpokutować za jego „ścisłość”³⁵.

Bałucki raczej nie był obecny na przedstawieniu premierowym. Należy przypuszczać, że po niepowodzeniach kolejnych nowości (*Bajki* – 1894, *Ciepła wdówka* – 1895, *Sprawa kobiet* – 1896, *Niewolnice z Pipidówki* – 1897, *Szwaczki* – 1897) na ocenę komedii oczekiwał w domowym zaciszu. Żaden z recenzentów nie wspomina o jego obecności w teatrze, nie ma również takich dowodów w korespondencji pisarza.

Bałucki dość szybko pogodził się z klęską sztuki i za radą Wojdałowicza „postawił nad nią krzyżyk i zmówił wieczne odpoczywanie”³⁶. Długo zastanawiał się nad możliwością wystawienia utworu w Warszawie, na scenie Teatru Małego, w reżyserii Ludwika Śliwińskiego, choć zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństw tego posunięcia. Pisał do Wojdałowicza:

³³ O znaczeniu i wpływie osobowości oraz talentu aktorskiego Kamińskiego na krakowski zespół Pawlikowskiego pisali m.in.: Z. Jasińska, *Bożyszcze sceny młodopolskiej – Kazimierz Kamiński*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska i M. B. Stykowa. Kraków 1983 oraz J. Michalik, *Główne problemy sztuki aktorskiej w Krakowie okresu Młodej Polski*. „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 1-2.

³⁴ Grzymała-Siedlecki miał nawet za złe Pawlikowskiemu, że nie przywołał aktorów do porządku i pozwolił na publiczną impertynencję wobec Bałuckiego w teatrze. Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy...*, s. 252.

³⁵ A. Zelwerowicz, *Aktor i autor*. W: tegoż, *O sztuce teatralnej. Artykuły – wspomnienia – wywiady z lat 1908-1954*, wybór i oprac. B. Osterloff. Wrocław 1993, s. 75.

³⁶ Por. *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego...*, list Bałuckiego do Wojdałowicza z dn. 23 XII 1899, s. 290.

Przyznaję Panu, odrzucając na bok skromność autorską, że szuka jest wiernym obrazem życia prowincjonalnych aktorów i szczególnie w akcie drugim jest dobrze zrobiona, że może i podobałaby się na scenie, ale czy pesymizm, jaki wyłazi z za kołnierza tej „muzy”, nie będzie raził, szczególnie tych, których będzie bezpośrednio dotykał; czy nie oburzy na mnie wszystkich teatrów prowincjonalnych, zostających pod opiekuńczymi skrzydłami prasy... [...] Może bym się zgodził na to, choćby ze względów finansowych, ale trzeba by się dobrze zastanowić nad tym, czy sztuka nie pomnoży i tak już liczne zastępy nieprzyjaznych mi ludzi³⁷.

Dla dobra utworu i jego scenicznego powodzenia Bałucki brał nawet pod uwagę możliwość dokonania zmian w sztuce, zwłaszcza złagodzenia niektórych wyrażen i o aktorach prowincjonalnych i podniesienia strony komicznej *Wędrowniej muzy*. Jednak do wystawień warszawskich nie doszło. Po zaledwie trzech przedstawieniach w Krakowie o *Wędrowniej muzy* zapomniano do dzisiaj.

Summary

The Wandering Muse, a comedy by Michał Bałucki dating from 1898 is an exceptional piece in certain respects. It has not been published yet and its manuscripts can be found only in several libraries. The first manuscript of the play sits in the University Library in Poznań, and its authorized copy is available in Juliusz Slowacki's Library and Theatre Archives in Kraków.

The first night performance of the play took place in Kraków, 29th October 1898, since when it has been revived only twice. The cast included the leading Kraków actors from Tadeusz Pawlikowski's company: Maksymilian Węgrzyn, Paulina Wojnowska, Tekla Trap-szówna, Maria Przybyłko, Włodzimierz Sobiesław, Kazimierz Kamiński, Władysław Roman, Antoni Siemaszko, Zawadzki, Józef Kotarbiński and Ludwik Solski. Never since then has *The Wandering Muse* been returned to, neither in Kraków, nor on any other stage. *The Wandering Muse* has come to the history of Kraków stage in a manner unintended by the author. Michał Bałucki could not have presumed that the circumstances presented in his comedy, where supporting actors plan to go on strike and refuse to take part in staging *Hamlet* – would become a reason to the radical boycott of the play.

Only three Krakow performances of *The Wandering Muse* triggered off, however, quite a substantial chaos amongst the audience of the Town Theatre, as well as amongst Kraków reviewers. The premiere of *The Wandering Muse* turned into an open aversion from actors' community towards the play and the author. The press reported the strike and the purposeful ruining of the play by the actors. The author's endeavours to stage the comedy in Warsaw resulted in breaking off the long acquaintance and friendship between Bałucki and Wincenty Rapacki. It appears that, at least out of the above reasons, this almost completely forgotten play is worth coming back to, the more so because until today *The Wandering Muse* has been forgotten after merely three performances.

³⁷ Tamże, list Bałuckiego do Wojdałowicza, z dn. 25 I 1900, s. 291.