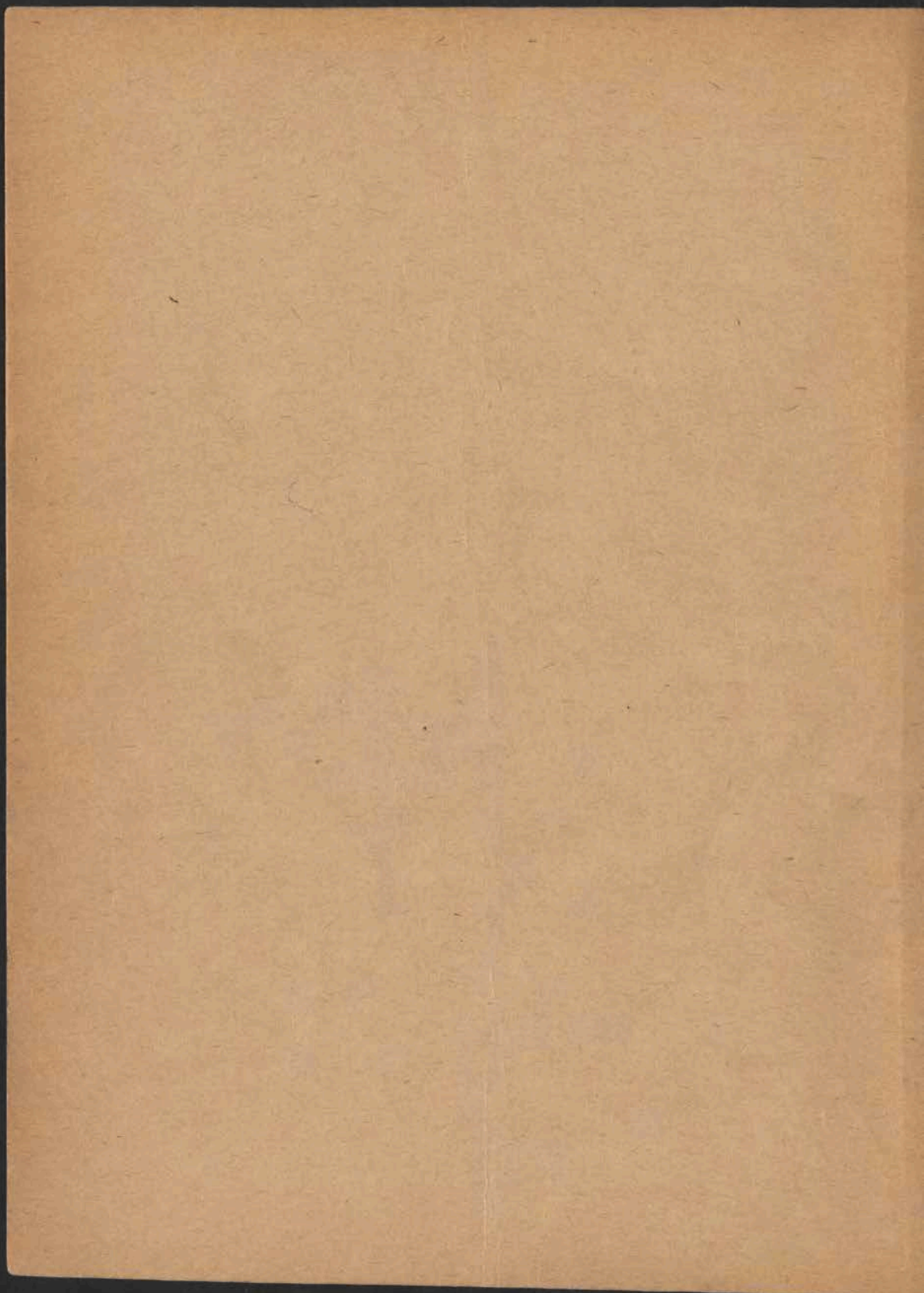




ŁÓDŹ
TEATRALNA

73



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok V Nr 1 (33)

1950

OD REDAKCJI

Wznawiając „Łódź Teatralną“ zdajemy sobie sprawę z ciężaru obowiązków, jaki na nas spada, szczególnie zaś z obowiązku podjęcia i kontynuowania tradycji, którą Leon Schiller, inicjator i inspirator pisma, zdołał wokół jego tytułu wytworzyć i ugruntować.

Będziemy się starali służyć scenom łódzkim oraz ich robotniczym widzom — wiążąc w miarę możliwości sumienną informację o praktyce twórczej naszych teatrów z teorią, ze splotem zagadnień ideowo-artystycznych, które dzisiaj rządzą życiem i pracą każdego teatru w Polsce. Z tego stanowiska widzimy jasno, co z wspomnianej tradycji „Łodzi Teatralnej“ należy bezwzględnie odrzucić, a zatem: eklektyzm w ujmowaniu zjawisk i problemów literatury dramatycznej, resztki estetyzmu i formalizmu, które ciągle jeszcze pokutują w naszej teatrologii, wreszcie jałową, powiedzielibyśmy kosmopolityczną bezstronność w stosunku do prądów Zachodu. Jesteśmy w całej pełni świadomi tego, że rewolucja w sztuce dokonywa się od strony treści, a nie od strony formy. Wiemy napewno i będziemy niestrudzenie propagować tę myśl, że istotą teatru w Polsce Ludowej powinien być nowy człowiek i narodziny jego socjalistycznej świadomości, to znaczy nowy człowiek ukazany dynamicznie — w stawaniu się i rozwoju. Szerzenie tej tezy i realizowanie jej w świecie teatru wymaga mocnej podstawy ideowo-politycznej, nieprzejednanej, tendencyjnej stronniczości w poszukiwaniu metod realizmu socjalistycznego. Wiedząc, że pierwsze nasze kroki mogą być chwiejne, pójdziemy zdecydowanie tą drogą, w przeświadczeniu, że jedynie ona wiedzie ku wielkiej sztuce, socjalistycznej pod względem treści, narodowej pod względem formy.

Nowy człowiek w teatrze to nowy bohater, a więc i nowy aktor. Nie lekceważąc bynajmniej innych elementów widowiska, uważamy jednak, że duszą dzisiejszej sceny jest aktor, który na równi z każdym innym budowniczym Polski Ludowej powinien nieustannie hodować w sobie i wzmacniać świadomość socjalistyczną. Aby stać się godnym nowego bohatera, którego ma odtwarzać, i nowej widowni, dla której ma grać, aktor powinien utrzymywać stałą i czujną łączność z widzem robotniczym i kształtującą się nieprzerwanie rzeczywistością społeczną i polityczną. Jedynie wtedy bowiem uczyni zadość wymogom nowej nadchodzącej literatury dramatycznej z jednej strony, z drugiej — wypełni nowym światłem od wewnątrz wielki repertuar klasyczny.

Na tej trudnej drodze wydatnie pomóc może aktorowi jego odbiorca, robotniczy widz. Jedną z form tej pomocy będzie współpraca w „Łodzi Teatralnej“, do której gorąco zapraszamy naszych czytelników, dbających o dobro teatru i kultury polskiej.

Z e s p ó ł

Tadeusz Drewnowski

POCIESZNA BAŁUCCZYŻNA „DOMÓW OTWARTYCH“

„W maleńkim Krakowie, który w epoce, gdy ja chodziłem do szkół, miał mało co ponad 50.000 mieszkańców — pisze w przedmowie do „Słówek“ pamiętnikarz i satyryk Krakowa na schyłku wieku-Boy — nie było przemysłu, handlu, finansów; nie było nic co by się mogło przeciwstawić tej sile społecznej (tj. arystokracji). Arystokracja — często dość samoważna — była zarazem plutokracją w tym ubożuchnym mieście, ona bywała zagranicą, znała świat, miała powozy, strojne kobiety, salony. Miała w swoich najlepszych egzemplarzach rzetelną kulturę; ich małował Matejko, im przygrywała księżna Czartoryska, uczennica Szopena, ich bawił dowcipem znakomity Kazimierz Morawski, dla nich błaznował niewysłowny ksiądz Pawlicki? Tak więc kasta ta miała wszelkie środki władania duszami i nigdy może władza nie była tak kompletna. Bo cóż mogło przeciwstawić tym splendorom zahukane „miasto“? Chyba pocieszna bałucczyżna swoich „domów otwartych“.

Boy ma rację. W ówczesnym Krakowie wszelkie środki władania duszami — stary uniwersytet i niedawno powstała Akademia Umijętności, wytworne salony i liczne gazety — były w ręku arystokracji. Ale w jej posiadaniu nie znajdowało się najskuteczniejsze chyba narzędzie propagandy i oświecenia — żywa, aktualna twórczość literacka.

Zdrada narodowa stańczyków, ich egoistyczne klasowe interesy zmuszały szlachecką literaturę do ucieczki od drażliwych konfliktów współczesności w kierunku powieści historycznej i historycznego dramatu. Zakłamaną historią, spreparowaną na użytek stańczyków, miała uzasadniać rzekome prawo dziejowe szlachty do rządów nad ziemią i nad duszami.

Przerażona rzezią 1846 roku i widmem grożącej rewolucji społecznej, szlachta galicyjska deklaruje swe uniżone poddaństwo wobec cesarsko-królewskiej Austrii. W zmienionych warunkach pouwłaszczeniowej epoki sojusz z zaborcą pozwala jej skutecznie hamować rozwój kapitalizmu w zapóźnionej gospodarczo Galicji, dławić wszelką opozycję mieszczańską i plebejską w polityce i kulturze. Chociaż w Galicji uwolnienie chłopów od ciężarów pańszczyźnianych nastąpiło o dwadzieścia prawie lat

wcześniej, niż w Kongresówce, jednak konsekwentna polityka bezwładu gospodarczego spowodowała, że przeżywanie się ustroju pańszczyźniano-feudalnego i wynikająca stąd przewaga kulturalna szlachty trwa tutaj o wiele dłużej. Szlachta polska i austriacy kapitaliści są jednakowo zainteresowani w tym, aby samodzielny przemysł w Galicji nie mógł się rozwijać; — pierwsza, ponieważ potrzebne jej były tanie ręce robocze, drudzy — aby z Galicji uczynić zaplecze surowcowe dla rozwijającego się przemysłu austriackiego, teren eksploatacji, a również — choć w nie-równie mniejszym stopniu — rynek zbytu.

W wyniku tych ekonomiczno-społecznych procesów drugiej połowy XIX stulecia powstająca drobna i wątła burżuazja galicyjska tworzy w walce z przeżytkami feudalizmu własną kulturę, której głębię określa rola społeczna tej klasy w dziejach Galicji.

Twórczość Michała Bałuckiego stanowi najbardziej konsekwentny nurt małomieszczańskiej kultury. Bałucki jest wiernym ideologiem swojej klasy: formułuje jej postępowe dążenia, wyraża w literackiej formie program społecznej, politycznej i obyczajowej rewolucji, a w miarę uwsteczniania się burżuazji w związku z rozwojem klasy robotniczej, staje się jej chwałcą. Bałucki jest nie tylko zwykłym literackim historykiem Krakowa drugiej połowy XIX wieku, lecz walczącym ideologiem swojej klasy. Na każdą potrzebę własnej klasy znajduje nową literacką odpowiedź, przy każdym nowym konflikcie społecznym podsuwa nową ideologiczną broń.

„...Bałucki, którego pierwszy raz poznałem — w 1881 r. pisze z prawdziwym uznaniem w liście do T. T. Jeża Eliza Orzeszkowa, wielka powieściopisarka pozytywistyczna — podobał mi się bardzo. Jest to człowiek z sercem, głową i charakterem. Wiele istotnie trzeba charakteru, aby wśród tej krakowskiej ultramontańskiej ligi jawnie i stale stać przy przekonaniach swoich, tak jak on to czyni... (Bałucki) wyznał, że gdy patrzy na wszystko, co się tam dzieje, zdaje mu się jakoby postępowi ludzkie u nas szpilką usiłovali podważyć Kościół Mariacki. Tak źle jednak nie jest. Kraków nie jest całą Polską...“

Pozytywiści galicyjscy przy pomocy hasel pracy organicznej i oświaty, walki z cechami i kapitalizacji rzemiosła usiłovali podkopać panujący ustrój i przeobrazić kulturę, ale z takim samym skutkiem, jakby szpilką podważali Kościół Mariacki.

Bałucki jest autorem około trzydziestu komedii i prawie tyluż powieści. Po krótkim okresie schyłkowo-romantycznego poetyzowania, Bałucki koło roku 1870 staje się jednym z reprezentantów bojowej, mieszczańskiej literatury przeciwko zacofaniu i obskurantyzmowi szlachty. Jest wówczas jednym z redaktorów programowego „Kraju“ krakowskiego, w którym obok cotygodniowej kroniki zamieszcza swoje pierwsze, niesłusznie zapomniane, postępowe powieści. W takich książkach jak „O kawał ziemi“, „Z obozu do obozu“ pokazuje optymistyczną i śmiałą, ale w warunkach galicyjskiego zacofania i nędzy, nierealną perspektywę wspaniałego rozwoju przemysłu fabrycznego. Wysztydza i wyśmiewa nędzę moral-

na podupadłej arystokracji, „błyszczących nędz“ i „pańskich dziadów“. Idealizuje, w myśl pozytywnych ideałów, inżynierów, mechaników, przemysłowców. „Cyrkiel i cyfry nie wypędzają z duszy człowieka szlacheckich uczuć, ... łoskot machin nie przygłusza głosu sumienia i fabrykant może mieć więcej poezji w duszy, niż ci co się głoszą jej kapłanami“ — przyznaje baron, dawniej zażarty wróg nowej cywilizacji.

Podobnie jak Orzeszkowa czy Prus, z entuzjazmem pisze Bałucki o bohaterze nowej epoki. „... Inżynier... Toż to oni teraz panami świata — robią z tą biedną ziemią naszą, co im się żywnie podoba. Morza sobie przenoszą, jak nigdy nic, góry przebijają... Mocarze, panie — jak Boga kocham, mocarze!“ — mówi stary Ciaputkiewicz z „Grubych ryb“.

Kiedy jednak rzeczywistość rozwiała mrzonki wielkokapitalistycznego uprzemysłowienia Galicji, Bałucki trafnie i realistycznie pokazuje w swych powieściach rozwój rzemiosła jako główny proces powolnej kapitalizacji kraju. Walczy o stworzenie stowarzyszeń rzemieślniczych i kas zaliczkowych. Dotychczasowego bohatera powieściowego — inżyniera — zastępuje nowoczesny majster, który nie tylko organizuje własny warsztat na kapitalistyczną modłę, ale także przeciwdziała cechowemu ustrojowi rzemiosła w ogóle.

Na lata siedemdziesiąte XIX wieku, po pierwszych rozczarowaniach zapalonego pozytywisty, przypada krótki okres, kiedy Bałucki prawdziwie i krytycznie potrafi pokazać drogi rozwoju Galicji, kiedy jest mądrym i postępowym nauczycielem tamtejszego drobnomieszczaństwa.

Jednak w późniejszych latach, mniej więcej po roku 1880 — dacie pierwszego procesu Waryńskiego i towarzyszy w Krakowie, kiedy sala sądowa stała się trybuną powszechnej agitacji socjalistycznej — twórczość Bałuckiego coraz bardziej przeraża się w bezkrytyczną pochwałę małomieszczańskiego kółtuństwa. Staje po stronie właściciela warsztatu rzemieślniczego przeciwko wyzyskiwanym czeladnikom. Atakuje cywilizację miejską, a chroni się przed nowymi konfliktami na wieś, wystylizowaną na „wieś spokojną i wesołą“. Zwalcza szerzące się poglądy socjalistyczne.

Życie małomieszczaństwa galicyjskiego, które wkrótce potem będzie poddane świadomej choć połowicznej krytyce naturalistów w „Moralności Pani Dulskiej“, jeszcze we wczesnych „Radcach pana radcy“ Bałuckiego, a i w późniejszych „Grubych rybach“ czy nawet „Domu otwartym“ jest przedstawione z dobrotliwym uśmiechem. Podwójna moralność — główny schemat przyszłej komedii Perzyńskiego i Zapolskiej — tutaj jest dopiero zarysowana i przedstawiona jako zwykłe śmieszności zacnych ludzi. Bałuckizna małomieszczańskich domów otwartych jest niczym innym, jak późniejszą dulszczyzną, jest dulszczyzną bez drwin i protestu, dulszczyzną na serio.

Ale podobnie jak szlacheckie komedie hr. Al. Fredro można dzisiaj wbrew reakcyjnym intencjom autora przedstawić współczesnemu widzowi jako ostry i prawdziwy pamflet na rozkład życia szlacheckiego, tak samo powieści, opowiadania, komedie Bałuckiego czytamy i oglądamy

jako ciętą satyrę i zjadliwą farsę na poziomość, zakłamanie i ograniczo-
ność drobnomieszczańskiego życia.

Na ścianie garderoby Ludwika Solskiego w krakowskim teatrze Słowackiego autor „Domu otwartego“ złożył własnoręcznie podpis:: „piszący sztuki — Michał Bałucki“. Czy Bałucki pisał rzeczywiście tylko „sztuki“?

Wczesna pozytywistyczna powieść galicyjska, historycznie prawdziwa i społecznie postępową oraz realistyczną satyrą na kołtuństwo galicyjskie w postaci komedii — stanowią wartościowy dla nas spadek literacki po Bałuckim.

Tadeusz Drewnowski

Z teki Franciszka Kostrzewskiego



Panowie Fikalsey przybyli na bal

„DOM OTWARTY“ W ŚWIETLE DNIA DZISIEJSZEGO

Dziwne figle płata czas utworom dramatycznym. Nic sobie nie robiąc z zamierzeń autora, czas już to pomniejsza, już to wyolbrzymia jego osiągnięcia. Moznaby powiedzieć, że czas jest współtwórcą dzieła literackiego; zresztą, Boy pisząc o „Grubych Rybach“ powiada, że „czas okazał się w tym wypadku artystą i dał utworowi Bałuckiego nawet to, czego współcześni z trudnością mogliby się w nim dopatrzeć“... To, co współczesnym mogło się wydawać przemijającym wybrykiem aktualności, zastyga z biegiem lat w trwałą formę społeczno-obyczajową; to, co w oczach widzów premierowych mogło uchodzić za przejściową deformację, w oczach potomnych okazuje się wyrazem gruntownej i dalekosiężnej przemiany socjalnej.

Jak to się dzieje? Sądzę, że będziemy najbliżsi prawdy, jeśli powiemy, że czas historyzując epokę, którą dane dzieło tak czy inaczej odzwierciedla, przesuwa tym samym jego proporcje i perspektywy, wypełnia jego atmosferę powietrzem syntezy społeczno-historycznej. Proces ten prześledzić możemy na przykładzie komedyj Bałuckiego, tych zwłaszcza które przetrwały, tych które współautor-czas nasycił nową treścią, tych które, jak powiada inny krytyk, „z roku na rok klasyczejają“.

Weźmy „Dom Otwarty“. Bez wątpienia, Bałucki, siadając do pisania tej sztuki, zamierzał dać jeszcze jedną rozrywkową krotoczwilę, to znaczy jeszcze raz ubawić swych mieszczańskich widzów. Ale to przypuszczenie, choć na ogół trafne, jest jednak płytkie i niedaleko by nas zawiodło. Bałucki miał zasadę kompozycyjną, która kształtuje wszystkie jego komedie i która jest pochodną jego postawy ideowo-społecznej. Oto akcja dramatyczna sztuki, to co nazywamy intrygą, jest błaha i wątła, autor bowiem pojmuje ją jedynie jako pretekst do ukazania szeregu dokładnie obrysowanych postaci, z których każda jest po swojemu śmieszna, każda na swój sposób typowa dla jakiegoś wypaczenia obyczajowego, a które jednak, według intencji Bałuckiego, nie mają się składać na obraz określonej warstwy społecznej. Świat komediowy Bałuckiego to galeria poszczególnych figur, luźno powiązanych między sobą bylejaką intrygą, a nie reprezentacja klasy skupiona wokół osi mocnego konfliktu dramatycznego. Bo też, w odróżnieniu od współczesnego sobie Bliźnińskiego, który miał klasową koncepcję społeczeństwa, Bałucki nie dostrzegał klas, widział jedynie odosobnione typki, pocieszne i dziwaczne. Przenosząc je na scenę, nie kierował się sprawdzianem klasowym, po prostu brał gotowe okazy tam, gdzie je znalazł — w regionach szlachty, w sferach statecznego mieszczaństwa, w rojowisku krakowskich łyków — i każdemu pozwalał się poruszać ruchem jakby marionetkowym wedle własnej formułki komizmu.

Takie zapewne były intencje Bałuckiego. Ale autor odchodzi, a czas staje. Czas, który spuściznę pisarza bierze na swój warsztat i przetwarza ją na miarę nowych epok. Przyjrzyjmy się więc temu, czego dokonał czas w „Domu Otwartym“.

Oto wuj Telesfor, postać pofredrowska, daleki krewny pana Jowialskiego i Majora. Według Bałuckiego jest to poczciwy ex-pułkownik, weteran powstania styczniowego opromieniony blaskiem przeszłości żołnierskiej, dobrotliwy zręda sypiący gadkami i przysłowiami, duch opiekuńczy domu państwa Żelskich, niekiedy rozczulająco śmieszny, niekiedy zabawnie buńczuczny. My, dzisiaj, widzimy wuja Telesfora nieco inaczej: oczywiście, nie jest to rezydent w domu Żelskich, pobłażliwie traktowany darmozjad, lecz raczej „persona grata“, człowiek majątny (spory majątek ziemski, pokaźna renta), który wydatnie wspiera stopę życiową gospodarzy i zręcznie podsycaną nadzieją spadku nakazuje szacunek dla swej osoby i posłuch. Ten lekko zdzięczniały ramol jest ponadto ostatnim ogniwem łączącym państwo Żelskich ze sferą szlachecką, z której są coraz bardziej wypierani; jest wyrocznią w zakresie koligacji, zaszczytów prestiżowych i reguł honoru.

Władysław Żelski to raczej sympatyczny pan domu, poprawny pedant, troskliwy mąż. Prawdopodobnie potomek zubożałej drobnej szlachty, obecnie urzędniczna bankowy, musiał, broniąc się przed degradacją do rangi drobnomieszczanina, obrać jedną z dwu możliwych wówczas dróg awansu społecznego: drogę ożenku z bogatą panną i spadkiem po wuju Telesforze. Drugą odmianę awansu społecznego — serwilizm biurokratyczny — reprezentuje Fikalski, który robi karierę towarzyską jako totumfacki możnych dyrektorów banku, naczelników, mecenasów i innych potentatów. I nikt inny, tylko Fikalski mógł wystąpić z pomysłem uświęcenia aliansu Galicji z Austrią przez połączenie kotyliona z mazurem. W obu tych postaciach, Żelskiego i Fikalskiego, ujawnia się specyficzny odcień pozytywizmu, który w Galicji przybrał formę biurokratycznego kultu posady.

Pan Wicherkowski to już mieszczańin rdzenny, nie urzędnik, lecz raczej drobny przedsiębiorca. Dla Bałuckiego jest to tylko śmieszny rogacz, dla nas to rzecznik mieszczańskiej koncepcji małżeństwa. Wicherkowski jest zazdrosny nie tyle o żonę, ile o własność, nie tyle powoduje nim miłość, co ambicja posiadacza. I jeżeli zazdrość jego kieruje się w stronę Fikalskiego, to nie tylko dlatego że jest fajtlapą, ale przede wszystkim dlatego że wyczuwa, iż największą groźbą dla ugruntowanej własności burżuazyjnej jest drobnomieszczański łyk.

Bo Fikalski z drugiej strony reprezentuje lumpenkołtuńską grupę Wróbelkowskich, Bagatelek, Piernikiewiczów i innych, coraz beczelniej przenikających do salonów mieszczaństwa, coraz zacieklej nacierających na burżuazyjną górę. W tym względzie znamienne jest starcie między Wróbelkowskim i Telesforem, które odbija szerszy wewnątrz mieszczański konflikt między plebejskim dołem a graniczącym ze szlachtą wierzchołkiem, konflikt głębiej ujęty przez Bliźnińskiego w „Rozbitkach“ (przeciwstawienie Czarnoskalscy — Strasz).

Z kolei przyjrzyjmy się kobietom „Domu otwartego“. Mamy przed sobą trzy egzemplarze: Janinę Żelską, która jest pospolitą kwoką domową; panią Wicherkowską, która jest rozpróżnioną kokietką i pożeraczką męskich serc; wreszcie panią Ciuciumkiewiczową, nadętą matronę, która tyranizuje córki i safandulę-męża — prototyp Dulskiej. Każda z nich na swój sposób personifikuje jakiś aspekt sytuacji kobiety w układzie mieszczańskim, a więc ciasny horyzont kuchni i sypialni, bunt przeciw więzom przymusowego małżeństwa i ekonomicznej zależności od mężczyzny, wszystko to co zawiera się w pojęciu moralności kołtuna. Czupurna Kamilka jest Dulską w zarodku.

W świetle tej analizy galeria typków Bałuckiego tworzy jednolity obraz określonej klasy społecznej. Jeśli tak jest, stało się to wskutek oddziaływania czasu, który pogłębił „Dom otwarty“ o perspektywę późniejszego i dzisiaj zamkniętego już rozwoju mieszczaństwa, który spolaryzował rozsiane w komedii elementy społeczne i luzy między postaciami wypełnił spoiwem syntezy. Dzięki temu to, co było pomyślane jako rozrywkowa trzyaktówka, nabrało wagi i kształtu komedii obyczajowej o cechach komedii społecznej.

Czym jest komedia społeczna? Jeśli grupa osób w sztuce występujących jest nie tylko grupą okazową, zewnętrznie charakteryzującą określone społeczeństwo, ale i grupą odbijającą wady i zalety danego układu stosunków społecznych, od układu tego zależną i odwrotnie — kształtującą go swym trybem życia i systemem postępowania — wówczas mamy do czynienia z komedią społeczną. Oczywiście, Bałucki w swych zamierzeniach nie sięgał tak wysoko, możemy jednak powiedzieć, że jego instynkt pisarza-realisty, wyprzedzając jego świadomość mieszczanina, założył w „Domu otwartym“ pewne pierwiastki, które, pomnożone przez czas, pozwalają nam dzisiaj powiązać rysy obyczajowe tego obrazu z danym momentem rozwoju mieszczaństwa jako klasy, inaczej mówiąc — umiejscowić go w czasie historycznym i przestrzeni społecznej. Dlatego też komedie mieszczańskie Bałuckiego klasyczejną z roku na rok.

Stanisław Brucz



Ó POWIEŚCIACH BAŁUCKIEGO

Przekroje społeczne, dokonane przez Prusa w najznakomitszych jego dziełach, przetrwały epokę, w której powstały. Dzieła jego żyją dziś jeszcze. I to nie tylko dlatego, że dzięki talentowi wielkiego realisty możemy odczytać, jak na przykład w wypadku „Lalki“, „stracone złudzenia polskiego kapitalizmu“, choć autor nie stawiał sobie świadomie takiego zadania. Jest to bowiem jedynie część prawdy o tym dziele. Prawdą historyczną, przeżywaną jeszcze niemal przez nasze pokolenie, było również to, co współczesnemu krytykowi wydało się jedynie pozorem osłaniającym klęskę załamującego się na starcie mieszczaństwa, a więc zamierzony przez Prusa obraz dramatycznego konfliktu społeczno-obyczajowego między dźwigającym się „pełnym cnót“, „zdobyczym człowiekiem przyszłości“ — mieszczańinem — a zmurszałą arystokracją ziemiańską i jej satelitami.

Desperackie hasło: „ziemia, prosty człowiek i Bóg“, wypisane przez Prusa na grobie przywalonego resztkami feudalizmu Wokulskiego, jest conajwyżej świadectwem załamania się ideologii pozytywizmu. Mieszczaństwo samo, zanim przejdzie pod naciskiem sił zewnętrznych na pozycje światopoglądowe drobnomieszczaństwa, będzie miało jeszcze niejedną świetną kartę w rozwoju ekonomicznym Królestwa, a to jest ostatnią instancją osądu funkcji historycznej tej klasy. Cokolwiek się tedy stało ostatecznie z mieszczaństwem, Prus utrwalił w literaturze jedną z najważniejszych i najwyższych faz cyklu rozwojowego klasy, która bądź co bądź odegrała poważną rolę w likwidacji ziemiańsko-szlacheckiej przeszłości. To właśnie chyba, obok talentu, było źródłem popularności Prusa, źródłem aprobaty, jakiej udzieliło znacznej części jego dorobku demokratyzujące się społeczeństwo, jakiej i my dziś jeszcze mu udzielamy, puściwszy w niepamięć arcywsteczne „Dzieci“.

Gorzej bez porównania obszedł się los z innym bardzo popularnym pisarzem pozytywizmu — Michałem Bałuckim. Skala jego talentu powieściopisarskiego była bez wątpienia uboższa, niemniej dziwne wydać się musi, że ani jedna z jego ongiś rozchwytywanych powieści nie dotarła do współczesności. Znamy go głównie jako twórcę wznawianych wielokrotnie mieszczańskich komedii obyczajowych.

Starsze pokolenie pamięta go ponadto z obiegowego w okresie Młodej Polski, w okresie „metafizycznych dreszczów“, terminu „bałuccyzna“, używanego w literaturze na oznaczenie szarzyzny, ograniczonych horyzontów, słowem — filisterstwa. Tymczasem dopiero w łączności z powieściopisarską twórczością Bałuckiego można właściwie ocenić jego komedie.

Podobnie jak w Królestwie po r. 1863, w Galicji po r. 1867 (autonomia po klęsce pod Sadową) próbuje wysunąć się na czoło społeczeństwa

nowa klasa: mieszczaństwo. Posługuje się ona również orężem pozytywizmu naukowego, a hasłami jej są postęp i demokracja. W walce toczony z całą zawziętością na wszystkich polach przeciw obozowi konserwatywno-szlacheckiemu mieszczaństwo jest jednak mimo ruchliwości stroną słabszą. Przysłowiowa nędza Galicji i brak kapitałów, rola jej jako półkolonialnego rynku zbytu dla bardziej uprzemysłowionych prowincji monarchii austro-węgierskiej, stosunek władz centralnych do różnych warstw społecznych i uprzywilejowana pozycja arcylojalnej arystokracji i szlachty nie stwarzały podatnego gruntu pod przyszłe panowanie klasy „nowoczesnych zdobywców“. Co najwyżej można było nadażać za niemieckim mieszczaństwem cesarstwa i posługiwać się ideologicznym orężem liberalizmu wiedeńskiego. Schemat ustrojowy Galicji przewidywał jedynie hrabiów, chłopów i cesarsko-królewskich urzędników, nie było więc miejsca poza literaturą na pozytywnego bohatera mieszczaństwa: inżyniera, wielkiego przemysłowca czy kupca. Tym zacieklej tedy walczono o zasady, tym ostrzej atakowano osoby, więcej trudu poświęcając w dziedzinie umysłowej uprzątaniu gruntu z przeżytków feudalizmu, niż budowaniu mieszczańskiego porządku. I to — dodajmy — głównie w dwu poważniejszych ośrodkach życia zbiorowego: w Krakowie i Lwowie.

Początki twórczości powieściowej Bałuckiego (Młodzi i starzy, Przebudzeni) noszą znamiona radykalnej i rozwichrzonej romantyki. Na tory realizmu mieszczańskiego sprowadza go dopiero współpraca z „Krajem“ krakowskim, czasopismem reprezentującym tendencje liberalne. Niemal podobnie jak Prus rozpoczyna Bałucki karierę powieściopisarską odownik. Podobnie też jak u pozytywistów warszawskich, pojawiają się w jego powieściach nowi bohaterowie, znani nam już ludzie pracy i nauki, dobrokiewicze — przeciwstawieni próżniakom, pozerom i głupcom z warstw uprzywilejowanych. Ale „fotograficzny realizm“ Bałuckiego święci triumfy, bywa naprawdę odkrywcy, dociekliwy i socjologicznie wierny tam głównie, gdzie autor uderza w stary porządek, a więc w arystokrację i jej satelitów, w szlachtę i duchownych, bezkompromisowo demaskując pustkę wewnętrzną, zgniliznę moralną, bigoterię i pasożytnictwo (Pańskie dziady, Z obozu do obozu, Błyszczące nędze, Siostrzenica księdza proboszcza). Natomiast bohaterowie pozytywni jego powieści są nieco papierowi i bezbarwni. Nie to jest przecie najważniejsze. Znamienne jest raczej to, że Bałucki dokonuje osądu arystokracji, szlachty, duchowieństwa i ich satelitów społecznych coraz częściej z pozycji drobnomieszczanina, cnotliwego i mądrego rzemieślnika, trzymającego się granic swego stanu, ostoi ładu, porządku i pracowitości w społeczeństwie, człowieka niewielkich ambicji i wymagań. Coraz też częściej patronuje drobnomieszczaninowi z jego powieści ksiądz równych zalet społecznych, organizator kółek młodzieży czeladniczej, kas samopomocy itp. Pod tym względem zgoła programową pozycją na tle wymienionych jest powieść „Byle wyżej“.

Zdawałoby się, że nic właściwszego jak takie właśnie stanowisko. Skoro inżynier, wielki przemysłowiec i kupiec — pozytywni bohaterowie ówczesnej literatury — nie znajdują w realnym życiu gruntu pod nogami, skoro inicjatywa gospodarcza spoczywa nadal w ręku kapitału ziemian-

skiego — stawiamy na tę klasę, która najbliższa jest ideom pracy, oszczędności, bogacenia się, organizacji itp. Wygląda nawet na to, że Bałucki jest pisarzem najbardziej pozytywnym, że najszybciej chwyta rytm przemian społeczno-gospodarczych, najkonsekwentniej wyciąga wnioski z zachodzących procesów i najrealniej patrzy na zadania stojące przed społeczeństwem, że zgola wyprzedza, bo takie stanowisko zajmuje już przed r. 1874, ewolucją światopoglądową swych warszawskich kolegów po piórze, którzy także ostatecznie zawinęli do cichego portu drobnomieszczańskości.

Czemuż więc los obszedł się tak surowo z twórczością powieściową autora „Błyszczących nędz“? Czemu musiał aż życiem zapłacić za „prostowanie ścieżek“ drobnomieszczańskiej Narodowej Demokracji, za przedczesne i naiwne przywództwo duchowe tej klasy?

Odżegnywali się od niego wszyscy, ideologicznie najbliżsi, ponieważ nie umiał zachować pozorów i odrzucił koturny wielkiej ideologii; nie mógł liczyć na oddźwięk u wielkiego mieszczaństwa, bo nie wyraził dostatecznie silnie i pozytywnie jego nadziei i rozpędu w szczytowej fazie rozwojowej, pokazując prostodusznie nagiego filistra jako wzór do naśladowania, gdy wielkomieszczański pięknoduch marzył o „nadczołwieku“ lub zatapiał się w „tajnikach prabytu“ Najcięższy atoli cios wymierzyła światu jego ideologii historia. Drobnomieszczanin Bałuckiego stał na straconej z góry pozycji. Po cóż było pracować, bogacić się, organizować drobne warsztaty i ciułać? Na czym można było opierać nadzieje narodowej odnowy przez drobnomieszczaństwo, skoro rozwijający się prawidłowo w tym czasie kapitalizm na Zachodzie wszedł już w fazę bezwzględnego podporządkowywania społeczeństw gospodarczo i socjalnie zacofanych, eksploataowania ich i ograniczania możliwości rozwojowych. Ulegało tej sile polskie wielkie mieszczaństwo tracąc pozycję po pozycji, a tymczasem Bałucki ludził się, że można i należy zaczynać od nowa. Wreszcie, co najważniejsze, nie dostrzegł Bałucki zupełnie, że wewnętrzne sprzeczności kapitalizmu przewycięży i zlikwiduje nie egoistycznie pracowity i ograniczony drobnomieszczanin, zadawałający się byle ochłapem, — lecz zorganizowany i świadomy swych historycznych zadań proletariusz.

Z d z i s ł a w S k w a r c z y ń s k i

SPIĘCIA HISTORYCZNE

Aleksander Hercen ma w swych pamiętnikach entuzjastyczny rozdział, poświęcony Garibaldiemu, a napisany na gorąco w kwietniu r. 1864, kiedy ten wyzwoliciel Italii przybył w odwiedzinę do Anglii. Był to akurat okres wielkich uroczystości ku czci Szekspira: mijało trzysta lat od jego urodzin (ur. 26 kwietnia r. 1564). I cóż? — powiada Hercen: — obchody Szekspirowskie zamieniły się w powszechne święto Garibaldiego. Historia — dodaje filozoficznie — potrafi wyprawiać takie sztuczki, robić takie *spięcia*.

Spięcia historyczne — ładne to powiedzenie. Przyszło mi ono na pamięć, gdym rozmyślał któregoś dnia o Bałuckim. Zauważamy niewątpliwy jego renesans jako komediopisarza. „Grube ryby“ z Solskim-Ciaputkiwiczem ściągały tłumy widzów — i w Warszawie i podczas objazdów po kraju; „Klub kawalerów“ cieszył się w Warszawie nie mniejszym powodzeniem; zapewne, oprócz stolicy, grany jest i gdzieindziej na prowincji. Przy tej sposobności dokonywa się rewizji poglądów naszych na Bałuckiego. Krytycy stwierdzają słusznie, że — aczkolwiek komedie Bałuckiego nabierają dziś mocnego posmaku satyry na obyczaje mieszczaństwa sprzed siedemdziesięciu mniej więcej lat, nie przestają być jednak dowodem tego, że Bałucki, typowy mieszczuch krakowski, tkwił w tym życiu mieszczańskim po uszy. Lecz właśnie dzięki temu — piszą — Bałucki, komediopisarz mieszczaństwa krakowskiego, pozwala nam wejrzeć w swoją epokę, w społecznie zastygły zwyczaj i obyczaj ówczesny... Ale weźmy jakiś podręcznik historii literatury polskiej — choćby Feldmana, albo rozprawę Szyjkowskiego: oni również już dostrzegali, że „kął widzenia Bałuckiego nie jest szeroki: obejmuje głównie światek mieszczaństwa krakowskiego, w którym powtarzają się znane figury, dające się sprowadzić do niewielu zasadniczych typów“. Wydawczyni „Grubych ryb“, Janina Żurawicka, pisała w r. 1947 podobnie w swej przedmowie: „W dobie rozwijającego się kapitalizmu, narastania i ścierania się nowych problemów, postępu wiedzy i nauk ścisłych — Bałucki nie wprowadził do swoich komedyj nic, co by nawiązywało do tych problemów...“

Tak. To nie ulega wątpliwości: Bałucki dał nam obrazy mieszczaństwa, poprostu „łyków“ krakowskich, jak powiada Szyjkowski. Ale nie ulega wątpliwości i to, że odmalował te obrazy z owym talentem komediowym, humorem i znajomością teatru, które to walory zapewniły jego sztukom (oczywista nie wszystkim) trwałość sceniczną.

Rozmyślając o nim zajrzałem do Feldmana i natrafiłem na dobrze mi znaną reprodukcję fotografii tego „mieszczucha krakowskiego“. Zażywny, tęgi pan. Twarz pełna, o rysach regularnych, przystojna, okolona półksiężycem ciemniej brody i gęstą, ciemną czupryną. Ale mimo tę zażywność — jakaż melancholia w oczach i jakiż smętnie ironiczny uśmiech, błakający się pod wąsem na zmysłowych wargach. Rzecz godna zastanowienia:

przecie ten wesoły komediopisarz, a jednocześnie sentymentalny poeta-
-autor piosenki „Góralu, czy ci nie żal?“ — która zaprawdę zbłądziła pod
strzechy, przecież on skończył samobójstwem. I co osobliwsze: gdy miał
64 lata. Podnieść rewolwer do skroni w wieku kiedy każdy człowiek już
jest jedną nogą w grobie — to chyba nie byle co: jakieś niezmiernie cięż-
kie i głębokie musiały być tego przyczyny. Tu właśnie, nastąpiło w życiu
Bałuckiego „spięcie historyczne“, ale nie takie jak z Garibaldim i Szekspi-
rem, jeno posępne, fatalne i w skali, rzecz prosta, nieskończenie mniejszej.

W jakich okolicznościach Bałucki popełnił samobójstwo? Nie mamy
o tym dokładnych relacji, prócz suchej notatki w podręcznikach, że stało
się to dnia 17 października roku 1901 w Krakowie, w parku Jordana.
Wybrał sobie miejsce niezwykle: on, starzec, zastrzelił się w parku, prze-
znaczonym na zabawy dla dzieci i młodzieży. Puszczał tedy wodze fan-
tazji. Było to o świtaniu mglistego, chłodnego dnia jesiennego. Stary ko-
mediopisarz, który był niegdyś farysem, wałęsał się całą noc po swoim
Krakowie. Dotykał jego odwiecznych murów, zaglądał może przez szpary
do okien swych Ciaputkiewiczów i Pagatowiczów, grających może jeszcze
w wista, ale już skazanych na wymarcie. Z pewnością napotkał ówo wid-
mo krakowskie, o którym opowiada Boy: malarza Krudowskiego, odlud-
ka niewidzialnego nigdy w dzień, włączającego się tylko po nocach ulicami
śpiącego miasta. Może poszli razem na wódkę — i rozpamiętywali? A po-
tem, gdy pozamykano w bogobojnym Krakowie knajpy, Bałuckiemu za-
chciało się jeszcze kieliszka — takiego „fiakerskiego“, jak to się w Kra-
kowie mówiło. Więc pewnie zaszedł (tu czytajcie Boya, choć w jego książ-
ce o ówczesnym Krakowie Bałucki ani słówkiem nie jest, rzecz dziwna,
wspomniany), zaszedł więc do sławetnego „Rosenstocka“ na rogu ulicy
Lubicz — do jedynej knajpy otwartej dzień i noc. Kto tu bywał nad ra-
nem, dowiemy się od Boya: Przybyszewski ze swoją bandą, „Młoda Pol-
ska“, malarza czyli malarze, panienki z „cygarfabryki“, dorożkarze wstę-
pujący na rozgrzewkę. Bałucki mógł tu właśnie zastać stałego bywalca,
Przybyszewskiego, obok którego płał się akurat Boy; może się owej
nocy znalazł tu przypadkiem Kasprowicz, może Miriam, może Rydel —
wróg zaciekle Bałuckiego: wszystko ludzie po trzydziestce. Ów nowy, mło-
dy, bujny Kraków, walczący z „mydlarzami“, jak mawał Przybyszewski,
czyli — z kołtuństwem i mieszczaństwem. Nikt nie zauważył zgarbionego
starca z podniesionym kołnierzem. Bałucki wychylił swój ostatni kielich
— i poszedł do parku Jordana. A po drodze, pociągnięty jakimś musem
wewnętrznym, zawędrował pod teatr. Przedstawienie skończyło się daw-
no. Pusto było, ciemno, głucho. Watr zaszeleścił afiszem. W płomyku sa-
motnej latarni gazowej — cóż mógł na afiszu zobaczyć Bałucki? Może był
grany „Tamten“ albo „Ahaswer“ Zapolskiej, a może „W sieci“ Jana Augu-
sta Kisielewskiego? I tu serce starego komediopisarza ścisnęło się naj-
boleśniej. Oni to stawali się władcami tej sceny i tej tematyki, która nie-
gdyś była jego dziedziną i rzucali na nią nowe światło.

Tak... ów rok 1901 były to w ogóle czasy przełomu w życiu duchowym
Krakowa. Od paru lat huczała cyganeria Przybyszewskiego; Wys-
piański wystawiał swą „Warszawienkę“ i „Wesele“ — nowe dreszcze, no-

we wrażenia. Już, już zaczynał się „Zielony Balonik“... Tak mogły się spać u Rosenstocka i pod teatrem dwa światy: przeżyty w Bałuckim i zdobywcy — tamten, młodych. Spicie było zresztą ewolucyjnie przygotowane od kilku lat, odkąd krytyka zaczęła uważać Bałuckiego za nie-dobitka literatury, za rupieć. Atak melancholii popchnął starca do parku, gdzie w parę godzin potem miały rozbrzmieć świeże głosy dzieci, które zapewne nic a nic nie wiedziały o strasznym samobójcy. Ostatecznie — co tu dużo mówić: melancholia nieraz atakuje tych twórców, których świat nazywa po śmierci satyrykami i humorystami: przykładem niech będzie choćby Swift, Sałtykow-Szczedrin, nasz Fredro, Maupassant... Nie wszyscy tylko, jak Bałucki, kończą kulą porachunki z życiem.

Ale historia, mimo swe spięcia, jest sprawiedliwa. Bałucki, malarz mieszczaństwa, czyli odtwórca i sędzia swojej epoki, staje się dziś dla nas niemal dokumentem historycznym, natomiast czymże jest dzisiaj Rydel, który wciąż radził Bałuckiemu, by wypuścił pióro z ręki, czymże Przybyszewski ze swoją „nagą duszą“? Można by rzec: przemięło to z wiatrem.

Jak mam zakończyć te „rozmyślenia“? Podsunę łaskawemu czytelnikowi propozycję, by poczytał sobie „Znasz-li ten kraj?“ Boya. O Bałuckim tam nic nie ma — już się z nim nie liczone — ale tragedia jego stanie się zrozumiała na tle tego czule satyrycznego malowidła Krakowa sprzed pół wieku.

Jerzy Wyszomirski



Rys. Leon Kunicki

Bal w Krakowie w r. 1880



MICHAŁ BAŁUCKI

1837 — 1901

Michał Bałucki urodził się w r. 1837 w Krakowie. Tam spędził niemal całe życie, kształcił się, potem pracował, tam też umarł. Po ukończeniu gimnazjum wstąpił na uniwersytet. Początkowo obrał matematyczno-fizyczny kierunek studiów, po dwóch semestrach przeniósł się na wydział historyczno-literacki, prawdopodobnie pod wpływem atmosfery kulturalno-artystycznej Krakowa, który wówczas stanowił centrum inteligencji polskiej. Przebywając w środowisku krakowskim poczynił Bałucki interesować się sztuką i literaturą, sam też próbuje tworzyć. W zbiorku jego „Poezji“ znajdziemy wiersze oznaczone datą 1858 r. czyli przypadające na ten właśnie okres.

Podczas studiów ubogi młodzieniec, pochoźący z rodziny mieszczańskiej, zmuszony był zarabiać na swe utrzymanie. Szło mu to tym łatwiej, iż cechowała go duża oszczędność, dochodząca wedle opinii kolegów nawet do skąpstwa. Oszczędność pozwala Bałuckiemu odbyć w trzecim roku studiów wycieczki do Meranu i północnych Włoch.

W czasie studiów zbliża się Bałucki do postępowych kół młodzieży i bierze czynny udział w ich pracach, co wyrabia mu złą opinię w policji i skutkiem czego nie może otrzymać posady nauczycielskiej w gimnazjum. Musi więc pracować w charakterze wychowawcy w prywatnych domach, potem zaś w redakcjach mniej popularnych czasopism. Przez krótki tylko czas pracuje jako nauczyciel w prywatnym instytucie w Częstochowie.

W roku 1863 na skutek jakiejś denuncjacji oskarżony o nieprawomyślność polityczną dostaje się Bałucki do więzienia, skąd wychodzi po roku, poczem poświęca się już całkowicie pracy literacko-dziennikarskiej. Jest recenzentem teatralnym w „Kalinie“, felietonistą tygodniowym w liberalnym „Kraju“, pisze dużo, początkowo powieści i nowele, potem komedie, ciesząc się dużym powodzeniem. Popularność Bałuckiego wzrasta

coraz bardziej, w ciągu kilkudziesięciu lat utwory jego zasilają repertuar teatralny, który wówczas czerpał obficie z literatury francuskiej.

Następne lata są dla pisarza coraz mniej pomyślne. Utwory jego, które z początku bawiły, z przyczyny powtarzających się wciąż tych samych motywów, obniżającej się wartości literackiej (pisane są często na kolanie, w tempie bardzo szybkim) — zaczynają powszednieć i nużyć. Bałucki nie zważa na nieprzychylną mu atmosferę i pisze dalej. Jeszcze w r. 1900 powstała ostatnia komedia „Blagierzy“, która spotkała się z następującym ostrym sądem Rydla: „Wiek ma swoje prawa, nie chce ich uznać Bałucki, nie wypuszcza pióra z ręki, mimo niemal doszczętnie wyczerpanego talentu“.

Nie była to jedyna dezaprobata twórczości ambitnego pisarza. Zachowawczy „Czas“ oburzał się zawsze ilekroć Bałucki wystąpił z ostrzejszą krytyką społeczeństwa, ilekroć pokusił się o to, aby nie tylko bawić, ale i biczem satyry smagać wady i błędy szlachty i mieszczaństwa.

Bałucki, który za młodu brał czynny udział w pracach postępowych kół politycznych, uchodził w Krakowie za radykała i niewątpliwie dusił się w atmosferze zachowawczego i lojalnego względem zaborcy miasta. Trzymając się zdala od jakiegokolwiek działalności politycznej poświęcił się całkiem twórczości literackiej i w niej szukał ucieczki przed ponurą atmosferą ówczesnego Krakowa. Gdy już stracił w literaturze oparcie, wystąpiła z całą ostrością tragedia wyrzuconego poza życie inteligenta. W r. 1901 rozgoryczony i zniechęcony Bałucki popełnił samobójstwo w parku Jordana w Krakowie.

J. Ż.

KAROL ADWENTOWICZ

Wielki artysta i obywatel

Dnia 28. II. br. stolica, w pierwszych zaś dniach marca Łódź obchodziła jubileusz 55-lecia pracy artystycznej Karola Adwentowicza. Jubilat wystąpił w sztuce Leona Kruczkowskiego pt. „Niemcy“ w roli profesora Sonnenbrucha. Jubileusz ten, któremu Państwo Ludowe nadało ramy ogólnopolskiego święta kulturalnego, zobowiązuje specjalnie Łódź robotniczą, gdzie Jubilat jest dyrektorem Państw. Teatru Powszechnego, do przypomnienia sobie wspaniałej drogi obywatelskiej i aktorskiej wielkiego Artysty.

Karol Adwentowicz urodził się 20. X. 1874 r. we wsi Wielogóra w Ziemi Radomskiej. Uczęszczał do gimnazjum w Radomiu, skąd wydalony został z klasy drugiej z tzw. wilczym biletem za odkryte przy rewizji dzieła Mickiewicza i Słowackiego, po czym ukończył prywatną szkołę realną prof. Biernackiego w Radomiu, grając równocześnie w teatrze amatorskim pod kierownictwem Karola Hoffmana.

Do teatru zawodowego wstąpił w r. 1895, do trupy wędrownej Czytostogórskiego; grał potem w „Ogródkach“ warszawskich i przez jeden sezon w teatrze poznańskim pod dyrekcją Leona Rygiera.

W roku 1900 zaangażowany został przez Tadeusza Pawlikowskiego do Teatru Lwowskiego, a w roku 1912 do Teatru Krakowskiego im. Juliusza Słowackiego pod dyrekcją Ludwika Solskiego.

W czasie pobytu we Lwowie i Krakowie talent Karola Adwentowicza rozwinął się w całej pełni. W korzystnych warunkach wyklarowała się wówczas wyraźnie jego osobowość artystyczna, ustalił się styl jego gry. Idealem jej jest realizm, tworzenie poprzez postać aktorską prawdy życia.

Pobyt we Lwowie zadecydował również o życiowej postawie polityczno-społecznej Karola Adwentowicza. Luźno dotychczas związany z ruchem socjalistycznym, wstąpił w szeregi Polskiej Partii Socjalistycznej. Daleki od oportunistów, śmiały i szczery entuzjasta ideologii socjalistycznej, rozwinął z jednej strony żywą działalność propagandową i uświadamiającą na terenie teatru, z drugiej zaś biorąc czynny udział w pracach kulturalnych Partii stworzył w roku 1903 pierwszą chyba w Polsce amatorską „Scenę Robotniczą“, na której opracował i wystawił „Nadzieję“ Heiermansa, „Tkaczy“ Hauptmanna, „Podpory społeczeństwa“ Ibsena, „Marię Magdalenę“ Hebbła. Poza tym brał czynny udział w wystąpieniach Partii, w demonstracjach i wiecach.

W myśl wskazań „Strzelca“ wstąpił w szeregi Legionów, wierząc naiwnie że ofiarą krwi wywalczy one Polskę Ludową.

Okres kilku lat po pierwszej wojnie to w życiu Adwentowicza okres najintensywniejszej pracy aktorskiej. Nie ogranicza się on do osiadłej pracy w czołowych teatrach polskich, ale rozszerza zasięg swojej działalności na całą Polskę, wędrując z swymi wspaniałymi kreacjami po prowincji, szerząc swą grą kult słowa polskiego i sztuki narodowej.

W roku 1929/30 spróbował Adwentowicz zrealizować swój program artystyczny jako dyrektor Teatru Łódzkiego. Powstaje wtedy w naszym robotniczym mieście teatr rewolucyjny, który jednak mimo poparcia mas trwał tylko przez jeden sezon. Zniszczyła go zajadła nagonka reakcji.

Po jego upadku założył Adwentowicz teatr Kameralny w Warszawie i w najcięższych warunkach prowadził go do wybuchu drugiej wojny światowej.

W czasie okupacji nie skalał się żadnym oportunizmem; przeniósł poniżenie i nędzę, aresztowanie i dziesięciomiesięczne więzienie, nad perspektywę ułatwionego życia w kompromisie z okupantem.

Czysty, jasny, mężny, niezmożony wiekiem ani cierpieniem, stanął do pracy w Polsce Odrodzonej w nowym teatrze i wstąpił w szeregi Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Terenem jego pracy stała się Łódź, gdzie Adwentowicz prowadzi jako dyrektor Państwowy Teatr Powszechny.

Pięćdziesiąt lat pracy teatralnej Adwentowicza to około 500 ról, w tym kilkadziesiąt najwspanialszych kreacji aktorskich. Należą tu przede wszystkim postaci z dramatów Słowackiego (Kordian, Ksiądz Marek, Wojewoda w „Mazepie“) i komedii Fredry. Sławę nieźrównanego odtwórcy zyskał Adwentowicz przez kreacje szekspirowskie Hamleta, Otelła, Króla Leara; ibsenowskie z Peer Guntem i Oskarem z „Upiorów“ na czele; strindbergowskie ze wspaniałym kreowanym Rotmistrzem w „Ojcu“. Poważny dorobek o wartości historycznej to kreacje w dramatach młodopolskich modernistów. W czasie ostatniego pobytu w Łodzi przybywają do długiej listy jego ról dwie nowe, wspaniałe, kapitana Berseniewa w „Przełomie“ Ławreniewa i profesora Sonnenbrucha w „Niemcach“ Kruczkowskiego.

Polska Ludowa oceniając niepospolite zasługi Adwentowicza na polu sztuki teatralnej odznaczyła go Złotym Krzyżem Zasługi, orderem „Sztandaru Pracy“ I klasy, wreszcie w dzień jubileuszu Komandorią orderu „Polonia Restituta“ z gwiazdą. Staraniem Jubileuszowego Komitetu Wykonawczego wyszła drukiem książka „Ku czci Karola Adwentowicza“, na treść której złożyły się prace wybitnych teatrologów polskich charakteryzujące życie i działalność dostojnego Jubilata.

Juliusz Saloni

KRONIKA

PODWÓJNY JUBILEUSZ LUDWIKA SOLSKIEGO

Dnia 20-go bm. Ludwik Solński obchodził podwójny jubileusz — 95-lecia urodzin i 75-lecia pracy scenicznej.

Człowiek, który uosabia ogromny kawał historii teatru polskiego; artysta wszechstronny, który stał u kolebki niejednego arcydzieła naszej literatury dramatycznej; aktor mający za sobą przeszło tysiąc niezapomnianych ról i grający nieustrudzenie karmiąc swą wiecznie żywą sztuką nowego widza w nowej Polsce; mistrz, który dla trzech pokoleń aktorskich był wzorem samozaparcia w służbie sceny — fenomen ten zasługuje już dziś na źródłową i pomnikową monografię. Wierzymy, że dzieło takie powstanie.

Dzisiaj chcielibyśmy tylko na tym miejscu złożyć nestorowi aktorstwa polskiego wyrazy czci i kornego podziwu oraz życzenia — a nie jest to retorycznym zwrotem — wielu lat dalszej owocnej pracy. Widzmy bowiem w tej młodzięczo ruchliwej postaci o żywym wejrzniu tchnących zapałem oczu — symbol żywotności i młodości teatru polskiego.

DYSKUSJE Z WIDOWNIĄ

W związku z wystawieniem „Odwetów“ Leona Kruczkowskiego dyrekcja Państwowego Teatru im. St. Jaracza zainicjowała na swoim terenie dyskusje z widownią, która pod świeżym wrażeniem spektaklu wypowiada się na temat sztuki. Dyskusje te, których w ciągu lutego odbyło się cztery, są zazwyczaj bardzo ożywione, toczą się przeważnie na wysokim poziomie, poruszają istotne problemy i wciągają wiele osób do wymiany zdań.

Poza tym, na temat sztuki i jej łódzkiej inscenizacji, odbyła się dnia 13 marca w sali „Czytelnika“ dyskusja publiczna, urządzona pod egidą Związku Literatów Polskich. Zagał ją Stanisław Brucz wyznaczając główne linie kierunkowe dyskusji, poczem wywiązała się żywa debata, w której istotne zagadnienia sztuki Kruczkowskiego rozważono w świetle teraźniejszości.

Dyrekcja Państwowego Teatru im. St. Jaracza zamierza utrzymać i rozwinąć regularne dyskusje z widownią, jako stałą formą obcowania i współpracy z widzami.

ZAMIERZENIA TEATRÓW ŁÓDZKICH

PAŃSTWOWY TEATR IM. ST. JARACZA

Najbliższą premierą Państwowego Teatru im. St. Jaracza będzie „Wieczór Trzech Króli“ Szekspira w nowym przekładzie Stanisława Dygata, w inscenizacji i reżyserii Iwo Galla.

Następnie teatr wystawi sztukę Stanisława Czernika o nieustalonym jeszcze tytule, opartą na zagadnieniu reedukacji Niemców.

W miesiącu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej na scenie teatru ukaże się sztuka pisarza radzieckiego I. Popowa „Rodzina“, której bohaterem jest młody Lenin. Z dzieł klasyków rosyjskich teatr wystawi nigdy nie granych w Polsce „Letników“ Gorkiego.

PAŃSTWOWY TEATR NOWY

Po „Makarze Dubrawie“ Państwowy Teatr Nowy zamierza pokazać publiczności łódzkiej sztukę węgierskiej pisarki Ewy Molini „Bohaterowie dnia powszedniego“.

Na warsztacie teatru znajduje się przeróbka powieści pisarza amerykańskiego A. Maltza „Źródło mocy“.

PAŃSTWOWY TEATR POWSZECHNY

W pierwszych dniach maja ujrzymy na scenie Państwowego Teatru Powszechnego komedię Aleksandra Fredry „Wielki człowiek do małych interesów“ w reżyserii Wacława Scibora i w oprawie dekoracyjnej prof. Wacława Borowskiego.

PAŃSTWOWY TEATR ŻYDOWSKI

Placówka ta rozwija żywą działalność, obejmującą, poza terenem łódzkim, także i teren wrocławski.

Jednym z najciekawszych osiągnięć teatru była sztuka francuskiego pisarza Emanuela Roblèsa „Montserrat“, wystawiona pod tytułem „Wielkie zmagania“. Utwór ten należy do rzędu najświetniejszych pozycji postępowej dramaturgii francuskiej. W sztuce historycznej, rozgrywającej się w r. 1812, w okresie walk o wyzwolenie Wenezueli spod hiszpańskiego jarzma, osadził Roblès nawskroś współczesny konflikt moralno-polityczny. Teatr Żydowski pod wodzą Idy Kamińskiej wystawił sztukę Roblèsa z należąną jej starannością, pasją i rozmachem.

Ciekawe, że „Montserrat“ istnieje od przeszło roku w przekładzie polskim. Jednakże żaden z naszych teatrów nie zdobył się na to, aby sztukę francuskiego pisarza-demokraty pokazać widzowi polskiemu.

Z. S. R. R.

„RODZINA“

Sztuka o młodym Leninie

Moskiewski Teatr Leninowskiego Związku Młodzieży Komunistycznej wystawił niedawno sztukę I. Popowa „Rodzina“, obrazującą okres młodości Lenina na przestrzeni lat 1886 — 1897. Krytyka radziecka niemal jednomyślnie uznała „Rodzinę“ za jedno z najwybitniejszych osiągnięć dramaturgii rosyjskiej.

Lenin ukazuje się nam w pierwszym akcie jako siedemnastoletni chłopak na tle rodziny, której głową jest matka, owdowiała już wówczas Maria Ulianowa. Uczeń ostatniej klasy gimnazjum w Symbirsku, młody Włodek, wychowany w atmosferze domu, który zawsze był ogniskiem myśli postępowej i szczytnych tradycji rosyjskiego ruchu wyzwolenczego, wyróżnia się już spośród reszty rodzeństwa i rówieśników jasnością i niezłomnością myśli rewolucyjnej, świadomością celów i metod działania, niezachwianą wolą walki. W trafnie dobranych, tchnących intensywną wymową obrazach pokazuje nam autor dojrzewanie Lenina poprzez takie wydarzenia, jak uwięzienie i stracenie starszego brata Aleksandra, aresztowanie siostry Ani, pierwsze zetknięcia z ludem i zaprawionymi już w walce strajkowej robotnikami. Krytyk radziecki ujmuje ten proces w sposób następujący:

„Zastanawiając się nad wielkimi problemami życia Włodek Ulianow szuka realistycznych, materialistycznych dróg ich rozstrzygnięcia. Surowo osądza „nerwowych naśladowców“, którzy rewolucyjny obowiązek upatrują w powtarzaniu czynów i metod poprzedników, uważa bowiem że rewolucjonista powinien być nie naśladowcą, lecz kontynuatorem i twórcą. Widzimy, że ten chłopiec stoi już u progu prawd naukowego socjalizmu, które przekaże masom robotniczym, jak płonąca pochodnię rozświetlającą szlak walki milionów ludzi pracujących. Widzimy w nim uosobiony rozwój tradycji bojów rewolucyjnych narodu rosyjskiego.

Wchłaniając najlepsze rysy rewolucjonistów, bohaterów pierwszych dwóch okresów rosyjskiego ruchu wyzwolenczego, Włodzimierz Ulianow nie może już przestać na ich wnioskach i metodach. Rozpoczyna świadome życie rewolucjonisty w epoce, kiedy dekabrystów i rżniczyńców muszą zluźnić bojownicy proletariatu, kształtuje się jako rewolucjonista u progu trzeciego okresu walki wyzwolenczej — zwycięskiego okresu proletariackiego“.

Obok Lenina, matka jego, Maria, Ulianowa, jawi nam się jako piękny obraz kobiety rosyjskiej, zniewalającej szlachetnością ducha i niezwykłym hartem moralnym. Wychowana w atmosferze szacunku dla wzniosłych ideałów i dążności rosyjskich przodowników postępu, Maria Ulianowa szczyli się tym, że jej dzieci przejęły ich męstwo i siłę woli, ich wysoką uczciwość i wytrwałość w służbie ludu. Duma matki, płynąca ze świadomości celów, w imię których walczą jej synowie, nie załamuje się w chwilach, kiedy życie zadaje jej straszliwe ciosy. Wie bowiem, że jedynie na drodze walki rewolucyjnej człowiek w Rosji carskiej może odnaleźć sens istnienia.

W ostatniej scenie, rozgrywającej się w Petersburgu, w r. 1897, Lenin staje przed nami jako człowiek 27-letni, mający już za sobą pierwsze boje, zaprawę w buntach studenckich, lata więzienia i zesłania, okres Samary i Petersburga, starcia z narodnikami, doświadczenia pracy w kółkach marksistowskich i Związku Walki o wyzwolenie klasy robotniczej. Widzimy go, jak wyszedłszy z więzienia zjawia się na zebraniu robotniczym, gdzie dowiaduje się, że w kraju Zakaukaskim działa już Stalin. Słyszymy, jak mówi: „Nasz Związek Walki musi stać się podstawą do stworzenia partii... I stworzymy partię wielką, potężną, niewzruszoną“.

Mamy już tu przed sobą, powiada krytyk radziecki, górskiego orła, mądrego i nieustraszonego wodza klasy robotniczej. I z nową siłą czujemy, że orzeł wyrósł z owego chłopca, tak żarliwego i zarazem tak dociekliwego w swych poszukiwaniach, prostego i odważnego, którego widzieliśmy w pierwszych odsłonach sztuki. Przeżywamy autentyczny rozwój obrazu.

* *

Sztuka I. Popowa, przetłumaczona na polski przez Jerzego Wyszomirskiego, znajduje się już na warsztacie Państwowego Teatru im. St. Jaracza.

NAGRODY STALINOWSKIE

Zwyczajem dorocznym Rada Ministrów ZSRR przyznała Nagrody Stalinowskie za r. 1949 odznaczając najwybitniejsze prace ze wszystkich dziedzin nauki i techniki, literatury i sztuki.

W interesującym nas dziale literatury dramatycznej nagrodę pierwszego stopnia w kwocie 100.000 rubli otrzymał Wsiewołod Wiszniewski za sztukę „Pamiętny rok 1919”. Nagrody drugiego stopnia w kwocie 50.000 rubli otrzymali: Sergiusz Michajłow za sztuki „Chcę do domu” i „Ilię Gołowin”, Konstanty Simonow za sztukę „Obcy cień” i Boris Ławreniew za sztukę „Głos Ameryki”.

W dziale sztuki teatralnej nagrody pierwszego stopnia w kwocie 100.000 rubli otrzymał szereg reżyserów i aktorów Moskiewskiego Artystycznego Teatru Akademickiego im. Gorkiego za wystawienie sztuki „Obcy cień” K. Simonowa oraz szereg reżyserów i aktorów Leningradzkiego Teatru Związku Młodzieży Komunistycznej za wystawienie sztuki „Z iskry” Sz. Dadiani.

Nagrody drugiego stopnia (50.000 rubli) i trzeciego stopnia (25.000 rubli) otrzymali członkowie zespołów: Ormiańskiego Teatru Dramatycznego im. G. Sundukiana, Centralnego Teatru Armii Czerwonej, Państwowego Teatru im. Wachtangowa, Leningradzkiego Teatru Młodego Widza, Karelo-Fińskiego Teatru Dramatycznego, Lwowskiego Teatru Ukraińskiego im. Zańkowieckiej, Państwowego Teatru Akademickiego Łotewskiej SRR, Jarosławskiego Teatru Państwowego im. Wołkowa, Centralnego Teatru Dziecka.

NOWE SZTUKI W TEATRACH MOSKIEWSKICH

Nowa sztuka młodego autora dramatycznego N. Winnikowa „Puchar radości” ukazała się w połowie marca na scenie Teatru Rady Moskiewskiej (Mossowiet) w inscenizacji Tatłina i reżyserii Kolesajewa.

Teatr Dramatu i Komedii wystawił sztukę W. Igiszewa „O największej miłości”.

Najbliższą premierą Teatru Wielkiego będzie „Don Juan” Mozarta w nowej obsadzie.

Teatr im. Wachtangowa pracuje obecnie nad sztuką C. Sołodaria „Z prądem Wolgi”. Poza tym w repertuarze tegorocznym przewidziane są: sztuka W. Sołowiowa „Czas pokoju”, przeróbka powieści K. Fedina „Pierwsze porwy” oraz inscenizacja powieści Wiktora Hugo „Nędznicy”.

„BOHDAN CHMIELNICKI”

Rada Artystyczna Komitetu do spraw sztuki przy Radzie Ministrów USRR opatrzyła pozytywną oceną i zaleciła szeregowi teatrów ukraińskich nową operę kompozytora K. Dańkiewicza „Bohdan Chmielnicki” według libretta A. Korniejczuka i W. Wasilewskiej. Opera ta, poświęcona przyjaźni narodów rosyjskiego i ukraińskiego, będzie wystawiona na scenach teatrów Kijowa, Charkowa, Odessy, Lwowa oraz Stalinowskiego Teatru Opery i Baletu.

RUMUNIA

SZTUKI RADZIECKIE NA SCENACH RUMUŃSKICH

Teatr Wojska w Bukareszcie wystawił ostatnio „Pociąg pancerny 14-69” Ws. Iwanowa.

„Zielona Ulica” A. Surowa ukazała się na scenie bukareszteńskiego Teatru Kolejarzy w reżyserii Michała Rajcu.

Państwowy Teatr Zagłębia Węglowego Rumunii wystawił „Makara Dubrawę” A. Korniejczuka w reżyserji F. Auerbacha i G. Valentina.

CZECHOSŁOWACJA

NARODNI DIVADLO

Chlubą kultury czeskiej jest Praski Teatr Narodowy (Narodni Divadlo), zwany „symbolem odrodzenia i jedności narodu czeskiego“.

Teatr posiada dwa zespoły: operowy i dramatyczny. Niedawno, za prace wykonane w sezonie 1948—1949 odznaczeni zostali nagrodami dyrygent Jarosław Krömbholtz, reżyser Karel Palousz, soliści Bene Blasut, Waclaw Bednar, Karel Kalas, Maria Podwalowa, Stefa Petrowa i inni.

Zespół dramatyczny wystawia obok sztuk autorów czeskich utwory pisarzy radzieckich i krajów demokracji ludowej. Ostatnio wielki sukces na tej scenie odniósł „Makar Dubrawa“ A. Korniejczuka. Teatr zamierza wystawić „Niemców“ Kruczkowskiego.

FRANCJA

HELOIZA I ABELARD

Jednym z członków delegacji francuskiej na Kongres Wrocławski w obronie pokuju był młody postępowy pisarz Roger Vailland, którego świetna powieść o francuskim Ruchu Oporu — „Drôle de jeu“ — ukazała się w przekładzie polskim, pod tytułem „Dziwna zabawa“, dwa lata temu w „Klubie Odrodzenia“. Niedawno wystąpił Vailland z pierwszym swym utworem dramatycznym, sztuką „Heloise et Abelard“, w której pod nowym kątem oświetlenia ujmuje tragiczne dzieje średniowiecznej pary kochanków. Abelard występuje tu jako prokursor racjonalizmu i głosiciel idei, które w 12-tym wieku musiały zaniepokoić kler jako odważna próba wyzwolenia myśli z oków dogmatu. Ubocznie roztrząsa Vailland problem budownictwa katedr gotyckich, obnażając klasową treść kościelnej architektury średniowiecza.

Utwór Vaillanda wywołał żywą polemikę w prasie paryskiej. Niektórzy krytycy burżuazyjni w swych napaściach na sztukę i jej autora nie zawahali się wysunąć bałamutnych aluzji co do źródeł, z których teatr „des Mathurins“ zaczerpnął jakoby środki pieniężne na wystawienie „Heloizy i Abelarda“, podczas gdy w sferach artystycznych Paryża wszyscy wiedzieli, że dyrektor teatru, znakomity aktor Jean Marchat, sprzedał w tym celu własne mieszkanie.

SPIS RZECZY

	Str.
Od Redakcji	1
Tadeusz Drewnowski — Pociężna bałuczyzna „Domów otwartych“	2
Stanisław Brucz — „Dom otwarty“ w świetle dnia dzisiejszego	6
Zdzisław Skwarczyński — O powieściach Bałuckiego	9
Jerzy Wyszomirski — Spięcia historyczne	12
J. Ż. — Michał Bałucki	15
Juliusz Saloni — Karol Adwentowicz	17
Kronika	19

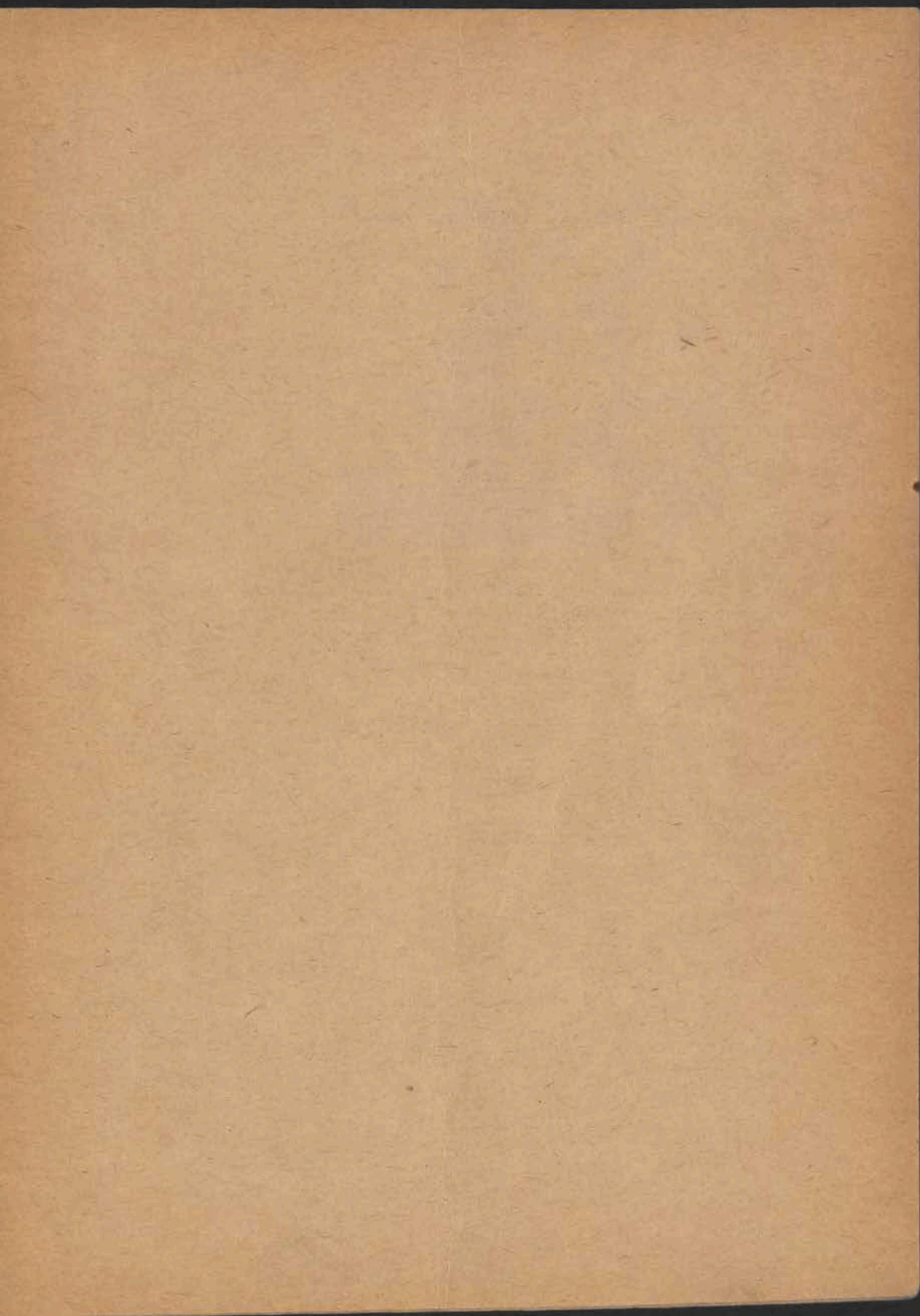
Czasopismo Łódź Teatralna zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8.V.48 r. Nr VI Oc-1194 48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich

„Łódź Teatralna“ jest do nabycia we wszystkich sklepach
i kioskach

WYDAWCA: Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza
ADRES REDAKCJI: Łódź, ul. Stefana Jaracza 29
ZA REDAKCJĘ: Zespół

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka i Wiedza“ z odp. udz. w Łodzi,
ul. Piotrkowska 86, tel. 254-21

Z. 585 — D-1-14812 — 22. 3. 50 — 5.000 egz.



1814 A