

<http://dx.doi.org/10.16926/i.2016.02.09>

Joanna MACHERZYŃSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Uwiedziona przez władzę? *Balladyna* Juliusza Słowackiego na deskach teatrów w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych XX wieku

Socrealizm w polskim teatrze w latach pięćdziesiątych

Balladyna jako dramat romantyczny nie miała szczęścia do inscenizacji na scenach polskich teatrów w okresie powojennym, ponieważ pierwsza dekada po II wojnie światowej wiązała się ze zmianą polityki rządu. Polska stała się jednym z krajów bloku wschodniego, w którym decydujący głos prawie w każdej kwestii miały władze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Wszechobecny stalinizm powodował, że pomijano największe dramaty narodowe w naszym kraju. W 1954 roku, podczas II Zjazdu PZPR, Bolesław Bierut wskazał priorytety w propagowaniu kultury:

upowszechnianie oświaty i kultury, udostępnianie dóbr kulturalnych milionom robotników i chłopów, którym burżuazja celowo zamykała dostęp do oświaty i kultury, do osiągnięć nauki, literatury i sztuki.[...] Drugie zadanie – to nasycenie naszej nauki, naszej kultury, naszej twórczości literackiej i artystycznej nową, socjalistyczną treścią, która umożliwi wychowanie nowego człowieka – człowieka socjalizmu¹.

Zadania, jakie postawiono przed literaturą, dalekie były od czysto artystycznego odczytania utworu. Zazwyczaj wypaczały intencje autorów. Inscenizacja zamiast skupiać się na tekście, koncentrowała się na wydobyciu politycznych aspektów utworu. Niczym „sługa dwóch panów”, literatura musiała zadowolić władzę ustroju socjalistycznego i czytelników albo widzów teatralnych odbierających tekst bez politycznych obciążeń.

¹ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm 1948–1956*, Warszawa 2000, s. 37, por. „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 11.

Wprowadzanie socrealizmu do sztuki wiązało się z zupełnie nowym spojrzeniem na teatr. Obowiązkowe w repertuarze stały się utwory współczesne, najczęściej określane mianem „produkcyjnych”. Temat spółdzielni rolnych i wielkich zakładów pracy przeniknął do literatury, filmu i teatru. Kultura musiała spełniać rolę wychowawczą, zgodną z celami socrealizmu. Nowy ustrój odrzucał utwory, które dopuszczały samodzielną interpretację, a nawet przedstawiały człowieka jako istotę zdolną do uczuć wyższych, o konstrukcji niejednoznacznej czy skomplikowanej.

Kompletowanie widowni teatru częstochowskiego w pierwszych latach po znacjonalizowaniu instytucji nie było łatwe. Zakłady pracy zmuszane były do kupowania biletów dla swoich pracowników, by w ten sposób zgromadzić widownię na przedstawieniach realizujących wytyczne sztuki socrealistycznej. Jak wynika z recenzji teatralnych i artykułów ukazujących się w lokalnej prasie na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, zapotrzebowanie było głównie na komedie czy lekkie utwory dramatyczne. Jednak przewagę w repertuarze zyskiwały utwory odpowiadające na nowe zalecenia Związku Literatów Polskich. Treścią sztuk wystawianych w Częstochowie były: skrócenie czasu przejazdów pociągów towarowych (*Zielona ulica* Anatolija Surowa, 1949), problem „walki o właściwe pojęcie produkcji w jednej z fabryk, nie tylko na odcinku wykonania planu, lecz zarazem wyprodukowania takiego towaru, jakiego pragną konsumenci”² (*Kto winien*³ Georgija Mdiwaniego, 1950), walka klasowa⁴ (*Próba sił* Jerzego Lutowskiego, 1950), walka narodu chińskiego o wyzwolenie od przemocy kapitalistycznej (*Tai-Yang budzi się* Wolffa Friedricha, 1950), bezwzględność wobec robotników w fabryce kapitalistycznej (*Cement* Juliusza Wirskiego, 1950), wady i grzechy ustroju kapitalistycznego (*Profesja Pani Warren* George’a Bernarda Shawa, 1950), życie młodzieży w ZSRR (*Maszeńka* Aleksandra Afinogenowa, 1950), „jedna z pierwszych jaskółek w dziedzinie twórczości pisarskiej, opartej o socjalistyczną rzeczywistość i tematycznie związanej z przemianami społecznymi, zachodzącymi obecnie w Polsce”⁵ (*Zaloga* Zdzisława Skowrońskiego i Józefa Słotwińskiego, 1950), krytyka kapitalizmu w USA, na przykładzie amerykańskiej rodziny „goniącej za pieniądzem” (*Zbudź się i śpiewaj* Clifforda Odetsa, 1950), tematyka II wojny światowej (*Niemcy* Leona Kruczkowskiego, 1950; czy *Nowe przygody dzielnego wojaka Szwejka* Michała Słobodskoja⁶, 1950). Jeśli dramaty

² „Życie Częstochowy” 1950, nr 352, s. 5.

³ Tytuł sztuki w innym tłumaczeniu brzmi *Kto zawinił?* Na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/1552,autor.html> [dostęp: 20.05.2015].

⁴ Edward Karłowicz na łamach „Dziennika Zachodniego” (1950, nr 346), skonstatował: „Szkoda jednak, że odbywa się ono [przedstawienie – J.M.] na ogół przy niewielkiej liczbie widzów”, zob. Kronika PTC 1949–1950 w archiwum artystycznym Teatru im. A. Mickiewicza w Częstochowie.

⁵ „Życie Częstochowy” 1950, nr 137, s. 5.

⁶ Przekład Anatola Sterna. Tadeusz Kwaśniewski w *Albumie na XV-lecie Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie 1945–1960* podaje A. Sterna jako autora, s. 10.

podejmowały inną tematykę, zazwyczaj nie otrzymywały pozytywnych recenzji, jak na przykład *Dom kobiet* Zofii Nałkowskiej, który, jak pisano: „pozostać musi sztuką raczej dla snobujących, niż sztuką dla najszerszych mas widzów...”⁷. Jak widać z przytoczonych tytułów, uprzywilejowaną pozycję zajmowały utwory pochodzące z wschodniej granicy. W prasie dopuszczano się nawet stwierdzeń, że: „Czytelnicy byli bardziej zainteresowani literaturą radziecką niż współczesną polską”⁸.

Sytuacja wyglądała analogicznie w większości teatrów w Polsce. Stanisław Kaszyński, opisując łódzkie instytucje teatralne pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy cenzura nieco zelżała i można już było skrytykować nadmiar sztuk „produkcyjnych”, skonstratował: „Utwory współczesne zalecały się wprawdzie bliskością materii fabularnej, były jednak zbudowane według schematów, stąd też jako projekcje rzeczywistości nie miały większych szans afirmacji w odbiorze; tak uwrażliwiony widz odkryłby niewątpliwie natychmiast ich fałsz. Klasyka natomiast podawała przykłady znacznie bogatsze, złożone, powszechniejsze, przystosowane do wielu sytuacji”⁹. Jednak tendencyjność dramatów była decydującym czynnikiem pojawienia się utworu na scenie. Przykładem teatru, którego lwiał część repertuaru stanowił dramat romantyczny, był Teatr Rapsodyczny w Krakowie, jednak za swą niepokorność władzy został zamknięty w 1953 roku. Dopiero w 1956, z nastaniem politycznej odwilży, Mieczysław Jastrun stwierdził: „nigdy jeszcze literatura nasza – może w czasach saskich – tak nisko nie upadła, jak w ostatnich latach”¹⁰.

Okres socrealizmu w Teatrze Śląskim w latach 1949–1954 przedstawił Andrzej Linert w jednym z rozdziałów monografii *Śląskie sezony*. Mimo iż autor odwoływał się do zdarzeń w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, analogiczne sytuacje miały miejsce we wszystkich teatrach kraju. „Teatr, włączony w latach czterdziestych do pracy agitacyjnej i propagandowej, stopniowo zatracił swój ogólnoludzki wymiar i artystyczny charakter. Kierownictwo teatru, zmuszane do uzgadniania repertuaru z władzami wojewódzkimi, zatraciło swoją artystyczną autonomię”¹¹. Dyrektorzy znacjonalizowanych teatrów musieli się podporządkować zaleceniom czuwającej nad prawidłowym rozwojem kultury PZPR. Członkowie aparatu partyjnego nie doceniali propagandy artystycznej, której orężem było słowo, ponieważ sami nie czytali, więc tą samą miarą oceniali pozostałych¹². Andrzej Linert, opisując historię teatru w Katowicach, przypomina sytuację, gdy członkowie partii wnosili swoje „poprawki” do spek-

⁷ „Życie Częstochowy” 1949, nr 304, s. 5.

⁸ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 42.

⁹ S. Kaszyński, *Teatr łódzki w latach 1945–1962*, Łódź 1970, s. 241.

¹⁰ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 179.

¹¹ A. Linert, *Śląskie sezony*, Katowice 2012, s. 141.

¹² D. Jarosz przytacza następujące stwierdzenie: „W minimalnych ilościach rozchodziła się w badanych wsiach «Trybuna Ludów» i wojewódzkie pisma partyjne. Przeciętna gazeta przypadła na 3–15 czytelników. Stwierdzono, że miejscowy aparat partyjny sam nie czytał prasy i nie miał zrozumienia dla propagandy czytelnictwa”. D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 42–43.

taklu¹³. Oczywiście, dramaturdzy mający możliwość piastowania stanowisk dyrektorskich starali się przemycać do repertuaru najwartościowsze dzieła literatury, zarówno polskiej, jak i obcej. Tworzenie planów repertuarowych stanowiło zaporę w realizacji własnych, nie zawsze „słusznych” idei. „Nie ma u nas swobodno-kapitalistycznej gry sił na rynku literackim. Istnieje dyktatura proletariatu i trzeba o tym pamiętać”¹⁴. Słowa Jerzego Putramenta wygłoszone na zebraniu POP PZPR przy ZLP były jak najbardziej aktualne w całej dekadzie 1945–1955.

Balladyna w teatrze śląskim

Po zakończeniu II wojny światowej, jeszcze w 1945 roku, realizacji *Balladyny* Słowackiego jako pierwszy podjął się Teatr Ziemi Rzeszowskiej, następnie Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w 1946 Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Opolu, Teatr Polski Bielsko–Cieszyn, Teatr Domu Żołnierza w Lublinie, w 1947 Teatr Wybrzeże w Gdyni, w 1948 Teatr Miejski w Sosnowcu, w 1949 Teatr Miejski w Białymstoku i dopiero w 1950 Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach i Teatry Dramatyczne (Teatr im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie.

Dyrektorzy, uzasadniając wybór danej sztuki, wykorzystywali często dyletanctwo cenzorów i osób decydujących o dopuszczeniu konkretnego tytułu do realizacji. Umiejętne argumentowanie pozwoliło po raz pierwszy po wojnie pojawić się najpopularniejszemu¹⁵ dramatowi Juliusza Słowackiego na scenie Teatru Śląskiego w Katowicach. „Praktyka administracyjnego zarządzania sztuką teatru doprowadziła do niemal całkowitego jej zniewolenia”¹⁶. Kierownik Teatru Śląskiego w latach 1949–1951, Władysław Woźnik, preferował teatr wierny literaturze¹⁷. O realizacji utworów Stanisława Wyspiańskiego (patrona teatru) nie można było nawet marzyć, gdyż w oczach „postępowych członków Związku Literatów był marzycielem o Polsce burżuazyjnej”¹⁸. Z takiego powodu utwory wielu dramaturgów, nie tylko Wyspiańskiego, znalazły się na indeksie. W planie repertuarowym na rok 1950 Woźnik umieścił sztuki, które spełniały wymagane oczekiwania ukazania „śląskiego dnia codziennego, współzawodnictwa pracy, czynnego udziału w odbudowie kraju, problem przełomu i przemiany politycznej i ich oddziaływania na środowisko robotnicze”¹⁹.

¹³ A. Linert odwołuje się do książki *Władza wobec teatru i mediów na Górnym Śląsku (1945–1956)*, [w:] *Teatr – media – kultura*, red. D. Fox i E. Wąchocka, Katowice 2006, s. 260.

¹⁴ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 178.

¹⁵ Do roku 2014 odbyły się w Polsce 133 inscenizacje; informacja na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/188,sztuka.html> [dostęp: 20.05.2015].

¹⁶ A. Linert, *Śląskie sezony*, s. 141.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 153.

¹⁹ Cyt. za: A. Linert, *Śląskie sezony*, s. 142; W. Woźnik, *Plan repertuarowy na rok 1950 z uzasadnieniem*, Katowice, 2 XI 1949, Archiwum Teatru Śląskiego w Katowicach.

Władysław Woźnik²⁰, który jako aktor w 1945 roku w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie wcielił się w rolę Grabca, a także zajmował się opracowaniem scenicznym *Balladyny*²¹, postanowił powtórzyć inscenizację po objęciu kierownictwa nad sceną katowicką. Chcąc jednak przedstawić ten dramat śląskiej publiczności, musiał wykazać się mistrzostwem argumentacji. Uzasadniając słuszność wpisania *Balladyny* do repertuaru swojego teatru, motywował:

Balladyna to najbardziej polityczny dramat Słowackiego, jej wyraźna tendencja antyfeudalna i antymonarchistyczna daje doskonale wyobrażenie o Słowackim, przedstawicielu myśli demokratycznej. Przedstawienie stanowi zatem w pewnym względzie marksistowski model sceniczny *Balladyny*²².

Dzięki takiemu uzasadnieniu mógł w 1950 roku reżyserować ją na deskach Teatru Śląskiego. W recenzjach pisano: „Inszenizacja i reżyseria dyr. Woźnika poszła po linii dość ryzykownej, niemniej interesującej”²³, ale jednocześnie narzucano odbiorcom właściwą interpretację dramatu. Wiesław Gorecki na łamach miesięcznika „Teatr” stwierdził: „Dobrze się jednak stało, że Państwowy Teatr Śląski nie poszedł za koncepcją Norwida, który w osobie niewinnej Aliny widział lud, a w osobie gwałtownej *Balladyny* parafianstczyznę. Byłoby to oczywiście efektowne, gdyby prosta, bosa dziewczeczka Alina uosabiała lud, a demoniczna, namiętna, żywiolowa *Balladyna* była przedstawicielką zacofaństwa i wsteczności”²⁴.

Scenografia nie sprostała wymogom sztuki socrealistycznej. Ani rekwizyty, ani kostiumy nie ukazywały nędzy, w której najchętniej widziano by bohaterów dramatu. „Oprawa malarska Wiesława Makojnika lepiej wypowiadała się w przestrzeniach zamkniętych niż otwartych. Chata wdowy była stanowczo za zbyt kowna. A, mówiąc nawiasem, *Balladyna* i Alina powinny wracać z pola czy przebywać w lesie bose, natomiast *Balladyna* w ciągu uczyty na zamku powinna mieć kosztowniejsze szaty...”²⁵. Kolejnym zaskoczeniem był kostium Filona, granego wówczas przez Gustawa Holoubka (asystenta Władysława Woźnika jeszcze w czasach studiów w krakowskiej szkole teatralnej²⁶). „Gustaw Holoubek niezwykle umiejętnie wygłaszał tyrady Filona, szkoda, że kostium młodego

²⁰ W. Gorecki, *Balladyna w Państwowym Teatrze Śląskim*, „Teatr” 1950, nr 7 na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/200990.html> [dostęp: 20.05.2015]. Władysław Woźnik rolę Grabca zagrał jeszcze w 1938 roku, ale według e-teatr.pl pod datą 1938 jest tylko premiera warszawska i tam rolę Grabca odtwarzał Jerzy Leszczyński, na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/29708,szczegoly.html> [dostęp: 20.05.2015].

²¹ Źródło: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/4080,szczegoly.html> [dostęp: 3.05.2015].

²² Cyt. za: A. Linert, *Śląskie sezony*, s. 143, W. Woźnik, *Sprawozdanie za pierwsze półrocze 1950 r.*, AP w Kat. PWR/Wydz. Kult., nr 651, s. 2.

²³ W. Gorecki, *Balladyna...*

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Na podstawie: <http://culture.pl/pl/tworca/gustaw-holoubek> [dostęp: 12.05.2015].

pasterza był jednym wielkim nieporozumieniem. *Balladyna* pełna jest świadomych anachronizmów, trudno sobie wszakże wyobrazić, by Filon błąkał się po świecie w filareckim płaszczu i z umownymi kwiatami²⁷ – pisano w recenzji przedstawienia. Kostium, romantyczny płaszcz, niepasujący do postaci Filona, na co zwróciła uwagę krytyka, był przypuszczalnie nawiązaniem do wiersza *Czarna wiosna* Antoniego Słonimskiego:

Ojczyzna moja wolna, wolna
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada²⁸.

Płaszcz nie został jednak zrzucony z ramion przez Filona-Holoubka. „Wzorem swojego nauczyciela prof. Woźnika [Holoubek – J.M.] przekonywał, że w teatrze najważniejsze jest słowo, a zadaniem aktora jest nie przeinaczyć intencji autora słowa i sprawić, by publiczność właściwie je zrozumiała²⁹”.

Współpraca reżysera z aktorami i scenografem spowodowała, iż władzy nie udało się stworzyć z tego przedstawienia baśni o charakterze politycznym. Dramat, który siłą został zwerbowany przez socrealizm, gdy tylko nadarzyła się okazja, unikał nielojalnej „służby dwóm panom”.

***Balladyna* w teatrze częstochowskim**

Sezon teatralny 1952/1953 w teatrze częstochowskim przynosi wyraźną zmianę repertuaru. Pojawiają się tytuły dotychczas niegrane. Powiew zbliżającej się politycznej odwilży wnoszą: *Faryzeusze i grzesznik* Jerzego Pomianowskiego i Małgorzaty Wolin, *Wesele Figara* Pierre’a Beaumarchais’go, *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry, *Ożenek* Mikołaja Gogola, *Balladyna* Juliusza Słowackiego, *Świętoszek* Moliere’a i *Ich czworo* Gabrieli Zapolskiej. Wprawdzie nadal obecne są sztuki „programowe”, ale nie stanowią one już lwiej części planu. Podobnie dzieje się w całej Polsce. Nie jest to jeszcze czas demokratyzacji życia, na który przyjdzie Polakom poczekać, ale jedną z takich jaskółek było przybycie do Polski berlińskiej grupy Bertolta Brechta, którą uznano za teatr „niesocjalistyczny”³⁰. W Krakowie, Łodzi i Warszawie zostały przedstawione *Matka* Maksyma Gorkiego, *Rozbity dzban* Heinricha von Kleista i *Matka Courage* Bertolta Brechta. Pozytywne recenzje Konstantego Pużyny, Jerzego Pomianowskiego czy Edwarda Csátó były biegunowo odległe od oceny Jerzego Pańskiego³¹, który „zarzucał Brechtowi, że nie jest wzorem reali-

²⁷ W. Gorecki, *Balladyna*...

²⁸ Źródło: <http://hamlet.edu.pl/shi/teksty/?id=xxlecie&idu=009> [dostęp: 18.01.2016].

²⁹ Na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53792,druk.html> [dostęp: 22.05.2015].

³⁰ Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 173. Tak skrytykował Paweł Hoffman tekst Jerzego Pomianowskiego o tym wydarzeniu, zamieszczony w „Nowej Kulturze” nr 1 z 4 stycznia 1953 roku, na zebraniu POP 16.01.1953.

³¹ Ówczesny szef Centralnej Rady Związków Zawodowych.

zmu socjalistycznego”³². Jerzy Putrament również krytykował: „Okazało się, że towarzysze z NRD specjalnie posłali Berliner Ensemble do bratniego kraju, licząc, że pryncypialna krytyka przyjaciół wpłynie na błędy teatru”³³.

Od powojennej premiery *Balladyny* w Katowicach, ówczesnym mieście wojewódzkim dla Częstochowy, inscenizacji podjęto się jeszcze w Lublinie, Świdnicy i – w 1952 roku – w Poznaniu. Realizacja w Częstochowie była czternastą premierą dramatu Słowackiego w peerelowskiej Polsce. Jednak o małej popularności tytułu świadczy fakt, iż minął ponad rok od premiery w Częstochowie, by w 1953 ukazała się kolejna, tym razem w Teatrze Nowej Warszawy³⁴. Ani w programie do częstochowskiego przedstawienia, ani w recenzjach nie było informacji o powojennych realizacjach dramatu Słowackiego. „Wystawiono ją [*Balladynę* – J.M.] po raz pierwszy w 1862 r. w teatrze we Lwowie, w 1868 w Krakowie i następnie w 1882 w Warszawie”³⁵, pisał Tadeusz Kwaśniewski, etatowy recenzent sztuk teatralnych „Życia Częstochowy”.

Podjęcie się inscenizacji tego dramatu stanowiło ryzykowne przedsięwzięcie. Najważniejszym problemem było, podobnie jak w Teatrze Śląskim, przekonanie cenzorów o celowości wyboru tego dramatu, zwłaszcza że teatr stołeczny nie miał go jeszcze w swoim repertuarze. „Na pochwałę i uznanie zasługują wysokie ambicje Państwowego Teatru w Częstochowie, który nie zważając na trudności porywa się na wystawianie wielkich widowisk”³⁶, odnotowało „Życie Częstochowy” dwa tygodnie po premierze.

By romantyczny dramat nie został „niewłaściwie” odczytany przez częstochowską publiczność, określaną mianem trudnej „materii” dla krzewicieli nowego ustroju³⁷, należało wskazać odpowiednią interpretację. Program do sztuki zawierał przede wszystkim informacje uzasadniające jej wystawienie. Henryk Wolpe, który był współautorem programu, dopasował dramat romantyczny do aktualnej sytuacji politycznej. Słowacki musiał wpisać się w ideologię marksistowską i zostać swoistą forpocztą demokracji socjalistycznej w literaturze polskiej. Autor programu uzasadniał, jak ważny był lud w tworzeniu nowego jutra, a jak bardzo „szkodliwa” była warstwa ludzi oświeconych dla naszego kraju:

Zdawał sobie Słowacki sprawę z fałszu, który tkwi w tradycyjnej, szlacheckiej idei, „z jednej bryły ukutego” narodu. [...] Wierzy poeta, że lud przyniesie światu postęp, że powoływa świat do nowych, wielkich lotów³⁸.

³² Na podstawie: <http://wyborcza.pl/1,76842,1657186.html> [dostęp: 20.05.2014].

³³ Tamże.

³⁴ Na podstawie: <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/188,sztuka.html> [dostęp: 19.04.2015].

³⁵ „Życie Częstochowy” 1952, nr 244, s. 6.

³⁶ Tamże.

³⁷ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 96–97 i 111, przytacza przykład robotników w częstochowskich Zakładach Metalowych, którzy w 1956 roku zadawali bardzo odważne pytania, m.in. o Katyń, Powstanie Warszawskie. Innym przykładem bojkotu jest wieszanie krzyży i świętych obrazów w zakładach pracy oraz niestawienie się w pracy 8 grudnia (niedzielę) pracowników częstochowskich zakładów.

³⁸ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna, Program*, Państwowe Teatry w Częstochowie, 1952.

W programie nie mogło zabraknąć wzmianek o czerwonym kolorze, barwie rewolucji październikowej, symbolu postępu i wyzwolenia ludu z ucisku:

Lud, gmin – jak powiada Słowacki – jest jedyną siłą społeczną powołaną do odnowienia ludzkości. Lud to jedyna siła prawdziwie postępową, zdolną „świecić czynu tarczą własną”. [...] Widzi bowiem Słowacki, że występujący przeciwko rewolucji ludowej stary świat broni jedynie swego interesu i dlatego szermuje nieustannie frazesem o „czerwonym narodzie”³⁹.

Zgodnie ze wspomnianą wcześniej deklaracją Bolesława Bieruta, głównym odbiorcą sztuki byli chłopi i robotnicy. Nie tylko odbiorcy, ale i nadawcy, czyli literaci, musieli wykazywać się pochodzeniem „robotniczo-chłopskim”, więc Słowacki, wywodzący się ze środowiska, które „celowo zamykało dostęp do oświaty i kultury, do osiągnięć nauki, literatury i sztuki”⁴⁰, nie pasował do zaleceń władzy ludowej. Henryk Wolpe postanowił uzasadnić słuszność wyboru Słowackiego jako autora dramatu zaprezentowanego w zncjonalizowanym teatrze częstochowskim:

Co ważniejsze, wrażliwym umysłem poetyckim wchłania intensywnie toczące się wokół niego historyczne zmagania między światem wyzysku kapitalistycznego i klasą robotniczą. W tych zmaganiach był Słowacki po stronie wyzyskiwanych, choć ekonomicznego sensu toczącej się walki nie rozumiał, choć z dialektyki tej walki nie potrafił sobie zdać sprawy⁴¹.

Słowacki, człowiek niepochodzący z gminu, nie przystawał do roli krzewiciela rewolucji w Polsce w połowie XIX wieku. Nic więc dziwnego, że dla potrzeb ideologicznych, w recenzjach i opiniach o przedstawieniu został „rewolucjonistą”, przeciwstawiającym się warstwie społecznej, z której się wywodził, a przede wszystkim orędownikiem ludu w walce o wolność.

Sympatie Słowackiego do przewrotu rewolucyjnego łączą się nierozdzielnie z głębokim patriotyzmem. Łączył się też patriotyzm Słowackiego z bezgraniczną pogardą do szlacheckiego oportunisty i egoizmu klasowego. [...] Ale ludzie tacy, jak Słowacki, ze wsią szlachecką, z całą dawnością szlachecką czuli się słabo związani. Pociągał ich natomiast świat inteligencji, który wydawał się niezależny od obszarników i burżuazji⁴².

Autorzy programu zamiast o inscenizacji pisali o ideologii dzieła Słowackiego, a nawet jego adaptacji do współczesnej polityki. Pojawiają się więc sformułowania: „rwące się ku sprawiedliwości społecznej masy robotnicze”, „analiza starczego uwiadu świata szlacheckiego”, „realizującego prawdziwą jedność polskich mas ludowych”. Wskazane sformułowania, typowe przykłady ówczesnej nowomowy, powodują, że dziś program napisany przed 62 laty brzmi niezrozumiale i anachronicznie.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 11. Cyt. za: D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 37.

⁴¹ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna...*

⁴² Tamże.

W częstochowskiej inscenizacji nie mogło zabraknąć pochwały ideologii socjalistycznej, na którą powoływał się w Katowicach Władysław Woźnik. Z tego pewnie powodu Wolpe postanowił umieścić w programie fragmenty pochodzące z różnych utworów wieszczą, by uczynić ze Słowackiego prawdziwego „romantycznego marksistę”, m.in. akcentując jego antyklerykalizm:

Z wielką pasją występuje poeta przeciwko papieżowi Grzegorzowi XVI za poparcie udzielone carowi, za potępienie czynu powstańczego. Głęboki patriotyzm Słowackiego nakazuje mu, mimo religijności, zajęcia wyraźnie antykościelnego stanowiska. [...] Politykę Watykanu uważa poeta wprost za zgubną dla Polski⁴³.

Mimo podjętych prób Słowacki nie dał się ująć w ramy modelowego „rewolucjonisty”, m.in. nie można było udowodnić, iż był sympatykiem rewolucji społecznej i antypatią darzył klasę, z której się wywodził. By nie zarzucono tendencyjności autorowi programu, postanowił w zakończeniu dodać kilka słów o rozdarciu ideologicznym romantyka:

Sympatie Słowackiego zdecydowanie zwracały się ku tym, w których instynktownie widział grabarzy ówczesnego świata pychy szlacheckiej i giełdy. Stanowisko poety nie było jednak konsekwentne. Nie potrafił do końca życia przezwyciężyć szarpiących go sprzeczności, nie towarzyszyły też jego poglądom czy koncepcjom żadne czyny⁴⁴.

Program inscenizacji zawierał także uwagi historyka literatury Kazimierza Wyki⁴⁵, przedrukowane ze *Wstępu* do *Dzieł* Juliusza Słowackiego. Literaturoznawca analizował dramat w kontekście ówczesnych przemian politycznych, ale przede wszystkim społecznych: „Toczy się w nim wyraźna walka klasowa. Lud jest gnębiony przez złych władców, a marzy o dobrych królach”⁴⁶. „Słowacki w całym utworze podkreśla bowiem istnienie walki politycznej o sprawę ludu na tle różnic klasowych rozcinających bajeczne społeczeństwo dramatu”⁴⁷. Słowa te brzmiały niczym większość przemówień drukowanych w prasie przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Tak literatura służyła politycznym celom. Nie można było zmienić już istniejącego tekstu, ale można było zmienić jego interpretację. Kazimierz Wyka wyjaśniał częstochowskim widzom intencje Słowackiego: „Postać Balladyny ukazuje w krwawym zwierciadle władzę panującego zdobytą bez liczenia się z dobrem ludu”⁴⁸. Zgodnie z głoszonym marksizmem, należało skrytykować jeszcze ówczesny ustrój polityczny wspierany przez religię „Wymierzony on [cel – J.M.] jest przeciwko władzy «z bożej łaski», władzy feudalnej, albowiem w ramach ustroju feudalno-monarchicznego rozgrywa się opowieść baśniowa o królu, ludowym błaznie i królowej, ludowej zbrodniarce”⁴⁹.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. K. Wyka, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Wrocław 1952.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

Władza PRL-u wiedziała, iż wśród widzów mogą znaleźć się jednostki wrogo nastawione do nowego, socjalistycznego ustroju, więc należało przypomnieć o złych stronach monarchii i kapitalizmu:

Baśń polityczna o losach podobnych postaci, chociaż jej akcja umieszczona była przed zamierzczłymi wiekami, wyraźnie mierzyła w polityczne przeżytki feudalne współczesne pocie. Pokazywała bowiem, jakimi drogami w tym ustroju pomazańcy królewscy dochodzili do władzy⁵⁰.

Autor jedynej zachowanej recenzji, Tadeusz Kwaśniewski, nie omieszkiał dodać: „W przedstawieniu widać ogrom pracy reżyserskiej Wandy Wróblewskiej, może nawet niewspółmiernie duży w stosunku do osiągnięć”⁵¹.

Porażką zapewne nie była strona plastyczna przedstawienia. Projekty scenografii i kostiumów były autorstwa Mikołaja Kiss-Orskiego. Dekoracja została zrealizowana z rozmachem. Monumentalna i dopracowana w każdym calu, zapewne wywoływała zachwyt publiczności, zwłaszcza gdy zestawimy ją z poprzednimi sztukami, których tematem była socrealistyczna rzeczywistość w adekwatnej scenografii. Realistyczne rekwizyty i kostiumy w *Balladynie* nawet dziś budzą podziw⁵². Baśniowo-romantyczna scenografia daleka była od założeń sztuki socrealistycznej. Mikołaj Kiss-Orski nie uległ założeniom nowej sztuki, ale stworzył dekorację, na tle której rozegrała się apolityczna baśń. Reżyser i scenograf udowodnili, iż literatura nie dała się zakuć w dyby polityki, chociaż Kazimierz Wyka w programie udowadniał:

Nie jest ona baśnią jedynie. Tak dalece nie jest, że najdawniejsi komentatorowie *Balladyny* skłonni byli w każdej postaci tego dramatu doszukiwać się alegorycznego zamiaru poety i całość utworu wykładali jako skomplikowaną alegorię. Tymczasem alegorią *Balladyna* nie jest – jest natomiast szekspirowską baśnią dramatyczną o wyraźnych celach polityczno-społecznych⁵³.

I choć tekst programu proponował inną interpretację dramatu, udało się stworzyć w Częstochowie widowisko wyraźnie odcinające się od ówczesnej polityki.

Wierność przesłaniu, które towarzyszyło Słowackiemu piszącemu *Balladynę*, wiązało się w inscenizacjach polskich teatrów przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych z koniecznością lawirowania między obowiązującą ideologią a ambicjami artystycznymi. Dramat, mimo wielu zabiegów zmuszających do takich działań inscenizatorów i dyrektorów, nie został sługą czy narzędziem socjalizmu. Zarówno inscenizacja katowicka, jak i częstochowska dowiodły, iż tekst nie podporządkował się zaleceniom systemu lat pięćdziesiątych XX wieku.

Przedstawienie *Balladyny* w 1950 w Katowicach i 1952 roku w Częstochowie nie było łatwym zadaniem. Wkrótce w Polsce zapanowała odwilż polityczna

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ „Życie Częstochowy” 1952, nr 244, s. 6.

⁵² Materiały archiwalne, teczka nr 10, rok 1952, archiwum artystyczne Teatru A. Mickiewicza.

⁵³ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna*...

i literaci po śmierci Józefa Stalina (1953) i Bolesława Bieruta (1956) kwestionowali socrealizm „jako jedynie słuszną metodę twórczą. Literacka POP zaczęła się upominać o umożliwienie publikowania dzieł twórców dotychczas skazywanych na zapomnienie”⁵⁴, ale częstochowska premiera realizowana była, gdy socrealizm osiągał apogeum. Mimo wielu przeszkód nie był to spektakl niskobudżetowy, tak jak miało to miejsce na przykład w 1955 roku w Łodzi. Jadwiga Chojnacka, będąca wówczas dyrektorem Teatru Powszechnego w Łodzi, na drugiej scenie tzw. Teatru Młodego Widza wystawiła sztukę, którą przeznaczono jako „bezsprzecznie cenną ilustrację obowiązkowych i zalecanych lektur szkolnych”⁵⁵. Również przedstawienie dyplomowe studentów PWSA w Łodzi w 1955 roku, reżyserowane przez Jerzego Merunowicza, nie miało dużych środków na realizację. „Aby uzyskać maksymalną czytelność spektaklu, jego «życiową namiastkę», trzeba było posługiwać się prostymi środkami teatru iluzjonistycznego”⁵⁶, jednak sztuka cieszyła się powodzeniem, gdyż wystawiono ją około 250 razy⁵⁷.

Współczesnym widzom znanych jest wiele interpretacji *Balladyny*. Odczytania tego dramatu podejmowali się reżyserzy, tworzący zarówno klasyczne, jak i awangardowe inscenizacje, jak chociażby Adam Hanuszkiewicz. Recepcja *Balladyny* w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych daleka była od wizji autora dramatu, gdyż jak pisał Henryk Wolpe: „Możliwe, że ostra ironia Słowackiego połączona z wizją rewolucji odpychała czytelników szlacheckich”⁵⁸. Obydwie inscenizacje, które we współczesnym rozumieniu stanowiły klasyczną interpretację, wierną tekstowi i jego przesłaniu, sześćdziesiąt lat temu były wydarzeniem przełomowym. Zgodnie z teorią Patrice’a Pavisa elementy inscenizacji⁵⁹, jak gra aktorska i scenografia, momentami odbiegały od założeń dramatu Słowackiego. Inscenizacja katowicka i częstochowska, prócz elementów „obowiązkowych” wprowadzała elementy zaskakujące: nieadekwatne kostiumy lub wyróżniającą się scenografię. Czy nowy typ odbiorcy chłopci i robotnicy rozumieli intencje Słowackiego zawarte na kartach dramatu lub metajęzyk którym posługiwali się inscenizatorzy? Czy znaki sceniczne były zrozumiałe przez śląską publiczność? Jeżeli uwzględnimy analfabetyzm panujący na początku lat pięćdziesiątych w Polsce, to mało przekonujące wydają się nam słowa Bieruta o dedykowaniu utworów dramatycznych tylko tym grupom społecznym⁶⁰. Dyrektorzy teatrów, którzy nie byli posłuszni postulatowi partyjnym

⁵⁴ D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s.181.

⁵⁵ S. Kaszyński, *Teatr Łódzki...*, s. 234–235.

⁵⁶ Tamże, s. 243

⁵⁷ Tamże, s. 242.

⁵⁸ H. Wolpe, K. Wyka, *Balladyna...*

⁵⁹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 199–201.

⁶⁰ D. Jarosz w pracy poświęconej czasom stalinowskim w naszym kraju przytacza przykłady obowiązku kupowania prasy i książek w zamian za możliwość kupna towarów potrzebnych w rolnictwie (D. Jarosz, *Polacy a stalinizm*, s. 42).

i umożliwiali wszystkim widzom obcowanie ze sztuką „służącą jednemu panu”, często ponosili administracyjne konsekwencje swoich decyzji, jednak dzięki ludziom, którzy nie dali się uwieść władzy, można było w połowie XX wieku poznawać polską literaturę romantyczną.

Bibliografia

- Gorecki W., *Balladyna w Państwowym Teatrze Śląskim*, „Teatr” 1950, nr 7 (z dnia 1.07.1950).
- Jarosz D., *Polacy a stalinizm*, Warszawa 2000.
- Karłowicz E., *Zwycięska próba*, „Dziennik Zachodni” 1950 (z dnia 16.12.1950), Kronika PTC 1949–1950 w archiwum artystycznym Teatru A. Mickiewicza w Częstochowie.
- Kaszyński S., *Teatr łódzki w latach 1945–1962*, Łódź 1970.
- Kwaśniewski T., „*Balladyna*”, „Życie Częstochowy” 1952, nr 244 (z dnia 11.10.1952).
- Kwaśniewski T., „*Dom kobiet*” Z. Nałkowskiej, „Życie Częstochowy” 1949, nr 304 (z dnia 4.11.1949).
- Kwaśniewski T., *Album na XV-lecie Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie 1945–1960*, Częstochowa 1960.
- Kwaśniewski T., „*Kto winien*”. *Komedia w czterech aktach G. Mdiwani*, „Życie Częstochowy” 1950, nr 352 (z dnia 22.12.1950).
- Kwaśniewski T., *Premiera w Częstochowie „Zaloga” w Teatrze Wielkim*, „Życie Częstochowy” 1950, nr 137 (z dnia 19.05.1950).
- Linert A., *Śląskie sezony*, Katowice 2012.
- Materiały archiwalne, teczka nr 10, 1952 rok, archiwum artystyczne Teatru A. Mickiewicza.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998.
- Wolpe H., Wyka K., *Balladyna, Program*, Państwowe Teatry w Częstochowie, 1952.
- Wyka K., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Wrocław 1952.

Źródła internetowe

- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/200990.html> [dostęp: 26.05.2015].
- <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/29708,szczegoly.html> [dostęp: 26.05.2015].
- <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/4080,szczegoly.html> [dostęp: 3.05.2015].
- <http://culture.pl/pl/tworca/gustaw-holoubek> [dostęp: 12.05.2015].
- <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53792,druk.html> [dostęp: z 22.05.2015].
- <http://wyborcza.pl/1,76842,1657186.html> [dostęp: 20.05.2014].
- <http://www.e-teatr.pl/en/realizacje/188,sztuka.html> [dostęp: 19.04.2015].
- <http://hamlet.edu.pl/shi/teksty/?id=xxlecie&idu=009> [dostęp: 18.01.2016].

Uwiedziona przez władzę? *Balladyna* Juliusza Słowackiego na deskach teatrów w Katowicach i Częstochowie w latach pięćdziesiątych XX wieku

Streszczenie

Celem artykułu jest ukazanie, jak rodzący się socrealizm wpłynął na dramaturgię w teatrach polskich. Inscenizacja *Balladyny* Juliusza Słowackiego jest przykładem opierania się zarządcom socrealizmu na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Podporządkowanie się polityce czy wierność literaturze? Takie pytanie musieli stawiać sobie dyrektorzy znacjonalizowanych teatrów. Historia inscenizacji dramatu romantycznego w Katowicach i Częstochowie stanowi przykład niepodporządkowania się literatury zaleceniom władz. Wpływ wydarzeń politycznych na możliwość realizacji scenicznej *Balladyny* jest przykładem uzależnienia sztuki od polityki. W artykule przytaczam recenzje prasowe i program teatralny, towarzyszące premierom tego dramatu na deskach teatrów katowickiego i częstochowskiego. Teksty prasowe stanowią odzwierciedlenie socrealistycznej rzeczywistości w Polsce lat pięćdziesiątych XX wieku, starającej się zniewolić polską literaturę doby romantyzmu.

Słowa kluczowe: Częstochowa, teatr, inscenizacja, socrealizm, recenzja.

Seduced by the Power? *Balladyna* by Juliusz Słowacki in the Katowice and Częstochowa Theatres in the 50's of the 20th Century

Summary

The main purpose of this article is to show how the raising socrealism influenced on dramaturgy in polish theatres. The play and production of *Balladyna* by Juliusz Słowacki is the example of making resistance to doctrines of socrealizm in the early 50' of 20th century. Subordination to politics or faithfulness to literature? Questions like that must have been made by the directors of nationalized theatres. The history of staging of romantic drama in Katowice and Częstochowa, is a perfect example of unsubordination of literature to the local authorities. The Impact of Political events to possibility of stage realization of *Balladyna* is example of the dependancy of the art to the politics. In the article I also bring press reviews and the theatre program with the upcoming premiere of this drama that were played on the stage of Częstochowa and Katowice. Press reviews are the reflections of socrealistic realities in Poland of 50' (fifties) of 20th century, that are trying to enslave the polish literature in the age of romantism.

Keywords: Częstochowa, theatre, staging, socrealizm, review.