

Iwona Puchalska

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

Teatr cieni: *Wieczór w Teatrze Wielkim* Stanisława Balińskiego

„Trudno uciec od biografii, pisząc o twórczości Stanisława Balińskiego, bowiem – jak rzadko to się zdarza – splata ona literacką kreację i indywidualne doświadczenie historii tak silnie, iż trudno orzec, co jest światem fikcji, a co światem realnym” – pisał Marek Pytasz [1993: 11], kreśląc sylwetkę poety. Od biografii więc zacząć należy i tym razem, zwłaszcza że osoba i twórczość Balińskiego, choć obecnie dość dobrze zakorzenione w pamięci historycznoliterackiej, w powszechnym odbiorze nie są jednak utrwalone (mimo włączenia jego wierszy do antologii i programów szkolnych [Jaskółowa 2003: 113] oraz ich scenicznych prezentacji, np. w postaci spektaklu przygotowanego na podstawie *Wieczoru w Teatrze Wielkim* kilka lat temu – i wciąż wystawianego – przez Annę Seniuk z akompaniamentem Magdaleny Małeckiej-Wippich).

Twórczość Balińskiego jest rozpatrywana zasadniczo w dwóch ujęciach – jako przykład poezji skamandryckiej, a następnie poezji emigracyjnej. Pojawienie się tych dwóch kontekstów jest nieuniknione, także w niniejszym artykule, jednak postaram się zarazem spojrzeć na poemat *Wieczór w Teatrze Wielkim* od nieco innej strony – kultury operowej, stanowi on bowiem bardzo interesujący przyczynek do badań wpływu imaginarium

teatru muzycznego na wyobraźnię poetów XX wieku, a zarazem dokonuje się w nim specyficzna funkcjonalizacja postaci operowej – w kilku rozumieniach tego słowa.

Baliński od wczesnej młodości wzrastał w środowisku literackim – jego ojciec, Ignacy, był poetą i publicystą, za młodu związanym z warszawskim środowiskiem literackim, raczej średnich lotów (był m.in. bywalcem warszawskiego salonu Deotymy). Baliński-ojciec zarazem brał energiczny udział w życiu społecznym i politycznym, m.in. wielokrotnie był radnym Warszawy, a w dwudziestoleciu międzywojennym – senatorem z listy narodowo-demokratycznej. Jako twórca zaliczany jest niekiedy do postromantycznych epigonów, a czasami, przez bardziej łaskawych komentatorów, do przedstawicieli polskiego parnasizmu [Hertz 1965: IV; Różyło 1999: 4–6].

Syn poszedł w ślady ojca, można powiedzieć, pod każdym względem [Opacki 1997: 279], choć horyzonty jego działalności były rozleglejsze niż Ignacego. Tak samo jak on studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim, ale łączył je ze studiami polonistycznymi; ponadto ukończył warszawską Wyższą Szkołę Muzyczną im. Fryderyka Chopina [Różyło 1999: 6]. Tak samo jak ojciec rozwijał karierę w instytucjach państwowych, ale nie ograniczał się do działalności krajowej, gdyż jako pracownik Ministerstwa Spraw Zagranicznych przebywał na placówkach dyplomatycznych w Brazylii, Iranie, Mandżurii i Danii. Po wybuchu II wojny światowej – znów tak samo jak ojciec – udał się na emigrację do Londynu, gdzie pozostał aż do śmierci. Wreszcie jako poeta w wielu aspektach kontynuował tradycje ojcowskiej poetyki o cechach parnasistowskich: tworzył w duchu raczej zachowawczym, zasadniczo utrzymywał tradycyjną wersyfikację, głosił kult poetyckiego rzemiosła i kreacyjną moc słowa, nie stronił, zwłaszcza w okresie emigracyjnym, od wątków nostalgicznych – w naturalny sposób zbliżył się więc do środowiska skamandrytów i jest uznawany za jednego z tzw. poetów-satelitów tej grupy, choć np. Paweł Różyło protestuje przeciwko stosowaniu tego określenia, stwierdzając, iż „nie należał z pewnością do najjaśniejszych gwiazd skamandryckiego nieboskłonu”, ale „nie był bynajmniej ich satelitą, świecącym odbitym światłem epigonem [...]. W jego spuściźnie można napotkać utwory będące

potwierdzeniem indywidualności oraz oryginalności podejmowanych tematów” [Różyło 1999: 7].

Tekst Balińskiego pt. *Wieczór w Teatrze Wielkim*, któremu proponuję poświęcić nieco uwagi, nosi jednak niewątpliwe wyraziste cechy skamandryckiej poetyki. Jako jeden z wielkich poematów emigracyjnych – został napisany w Londynie w kwietniu 1943 roku – narzuca oczywiście, mimo wszelkich odmienności, zestawienie z *Kwiatami polskimi* Juliana Tuwima; dzisiaj jednak zamierzam zignorować tę kuszącą, a zarazem nazbyt oczywistą paralelę i przyjrzeć się samemu poematowi Balińskiego, w którym warszawska opera stała się synekdochą przedwojennej Warszawy, a cała poetycka konstrukcja zbudowana jest jako rodzaj wirtualnej sceny, na której pojawiają się i odgrywają swe role szczególne postaci – i tym postaciom, zgodnie z naszym głównym tematem, chciałam przede wszystkim poświęcić uwagę.

Poemat, dedykowany Janinie i Antoniemu Słonimskim, został opublikowany w 1945 roku wraz z utworami *Poranek warszawski* i *Panorama Warszawy* pod wspólnym tytułem *Trzy poematy o Warszawie*. Tytuł narzuca wszystkim objętym nim tekstom logikę cyklu, jednak ponieważ opera jako temat główny pojawia się tylko w jednym z nich, zostawiam w zawieszeniu ich logikę jako całości. Jest to usprawiedliwione również dlatego, że poematy nie były pisane od początku jako struktura cykliczna [Cudakowa, Cudak 1984: 94].

Wiersz rozpoczyna się retrospekcyjną sceną, początkowo noszącą cechy poetyki realistycznej: podmiot-bohater opowiada o tym, jak zmierza do teatru:

Gdy zegar na Ratuszu o ósmej wieczorem
 Wydzwania melodyjnie przedstawienia porę,
 Widzę Plac Teatralny, oświetlony falą
 Lamp owianych jesienią, jak pożółkły salon,
 Słyszę turkot dorożek i dzwonki tramwajów,
 I głos chłopców, co we drzwiach „afisze” sprzedają;
 I oczy od Ratusza ku filarom zwracam,
 I jak cień tam wyrastam, i jak cień powracam... [Baliński
 1982: 195]

Ostatnie zdanie: „I jak cień tam wyrastam, i jak cień powracam...” rozbija konwencję realizmu. Powracający, „wyrastający” w konkretnej przestrzeni miejskiej „cień” oczywiście nasuwa natychmiastowe skojarzenia z topiką wizyjną, np. o proveniencji dantejskiej, później bardzo popularną w romantyzmie, czy też, jeśli szukać skojarzeń w bliższych Balińskiemu czasach, z topiką spirytystyczną, której odrodzenie, jak wiadomo, dało się zauważyć w dwudziestoleciu międzywojennym. Podmiot wiersza Balińskiego – jako własny „cień”, rodzaj ducha powrotnika – zostaje niejako wprowadzony na imaginacyjną scenę, jaką staje się plac Teatralny, i zyskuje status bohatera, a zarazem ulega rozdzieleniu, które przebiega na płaszczyźnie czasowej i przestrzennej: staje się sobą dawnym, z przeszłości, tam, w odległej Warszawie, jednocześnie nadal zachowując status opowiadającego, którego czas i miejsce pobytu nie są określone, ale wiadomo, że odbiegają od tych przedstawionych w poemacie. Podmiot w pierwszych zdaniach poematu dokonuje więc, mówiąc terminologią spirytystyczną, klasycznego „teleportu” własnej osoby.

Oczywiście jasne jest, że topika wizyjno-spirytystyczna jest tu jedynie ornamentem – że jest to po prostu koncept służący wprowadzeniu wspomnienia. Zresztą w zastosowanych środkach niektórzy badacze dopatrywali się raczej bardziej nowoczesnej inspiracji – np. sztuką filmową [Jaskółowa 1988: 70]. Tak czy inaczej, nie ma niewinnego ornamentu, żadna formuła zdobnicza nie jest pusta, bo forma zawsze niesie ze sobą jakąś zawartość semantyczną. Dlatego koncept cienia podkreśla enigmatyczność wspomnienia, jego wyrazistość, a zarazem niepełność, ulotność, spektralność, co więcej – jego poniekąd proustowską specyfikę. Powrót do przeszłości w poemacie Balińskiego następuje bowiem nagle, tak jak opisywane przez Marcela Prousta „odpamiętanie” – *anamnesis*. Wyraźnie pokazuje to ciąg dalszy wiersza:

Już późno. Już się spóźnię. Już biegnę ostatni.
Rzucam szatniarce w biegu stare palto w szatni.
Już światła pogaszone. Opera zaczęta.
Myślałem, że m zapomniał. Ale wciąż pamiętam.
Ktoś śpiewa w mroku arie. Pachną ziółki plusze

I płynie pył od sceny, wirując w ciemności.
 Chcę słuchać. Lecz nie mogę. Lecz wspominać muszę
 Na poddaszach melodii, wśród kurzów młodości. [Baliński
 1982: 195]

Ostatnie frazy każdej strofy podkreślają nieobecność wspomnienia w pamięci aktywnej, jego ukrycie w strukturach głębokich. Mrok, wirujący pył zacierający kontury stanowią, podobnie jak wspomniany w pierwszej strofie „cień”, sugestywny, choć bardzo tradycyjny składnik poetyki wizyjnej. Jak zauważył Wojciech Ligęza: „Motywy wiatru, mgieł, chmur, lotu, również retoryka płynności i zmiany stanów skupienia przedstawionego świata, należą do najbardziej konwencjonalnych rozwiązań w liryce Balińskiego”; owe efekty wizualne wspierają wrażenia audytywne: „wszechobecne są muzyczne fale wspomnień” – dodaje badacz [Ligęza 1998: 114].

W tym punkcie utworu następuje również zmiana *mise en scène*: pierwsza scena wspomnień, jaką jest plac Teatralny – zresztą ukazany jako poniekąd sztuczny, bo porównany do poźółkłego salonu – ustępuje miejsca właściwej scenie operowej. Bardzo odpowiednia wydaje się w tym kontekście słynna Mickiewiczowska fraza (podjęta m.in. przez Marię Dąbrowską): „Tu zaszła zmiana w scenach mojego widzenia”. Notabene tradycje mickiewiczowskie i generalnie tradycje „romantyzmu ziem wschodnich” bardzo głośno rezonowały w twórczości poetów emigracyjnych [Ligęza 1995], w przypadku Balińskiego zaś wsparte były dodatkowo pielęgnowaną w rodzinie świadomością familijnych koligacji: młodzieńcza ukochana Juliusza Słowackiego, Ludwika Śniadecka, była stryjeczną praprababką poety, Antoni Edward Odyniec zaś – prapradziadkiem po kądzieli [Pytasz 1993: 12].

Te „zmiany w scenach widzenia” są u Balińskiego liczne i, jak to bywa w poetyce wizyjnej, przenoszą nas w różne czasy i różne miejsca, wszystkie jednak jakoś związane z operą. Poemat nie stanowi bowiem zapisu konkretnego wieczoru w Teatrze Wielkim, lecz swoistą summę tych wieczorów, syntetyczny przegląd repertuaru – choć eksponowaną rolę odgrywa u Balińskiego Puccini. To jemu poświęcona jest cała część dziewiąta poematu, a jego opera –

Cyganeria – stanowi ostatni spektakl przywołany w tym poetyckim teatrze pamięci. Później następuje koniec całego „przedstawienia”.

Poemat, nieustannie oscylujący na granicy realizmu, tak drogiego skamandrytom, zawiera różnorodne odniesienia do realiów kultury teatralnej i muzycznej przedwojennej stolicy. Należy zauważyć, że choć Baliński wspomina także dramatyczne spektakle wystawiane w Teatrze Wielkim, to zasadniczą materię poematu stanowi teatr muzyczny. W związku z tym w utworze występują przede wszystkim postaci operowe.

W części trzeciej poematu, zatytułowanej *Aria i pieśń*, znajduje się opis występu śpiewaczki, początkowo anonimowej:

Śpiewaczka śpiewa arię... Ach, umiem na pamięć
Wszystkie ruchy śpiewaczki: gdy unosi ramię
Lub gdy ręce wyciąga „tam, ku wschodniej stronie”,
żeby je potem złożyć na dyszącym łonie,
lub gdy „trwa” zapatrzona w jakiś punkt daleki,
Wyracając w tył oczy i mrużąc powieki.

Lecz stopniowo odpada, jak zaporą mglista,
Cała śmieszność tych ruchów, tych pów i szelestów
I ostaje się sama, bezbronna i czysta,
Melodia wyzwolona z nierozumnych gestów...
Tak oto przez mrok sali, co słucha bez słowa,
Płynie aria opery – wieczna pieśń ludowa. [Baliński
1982: 197–198]

Rozwinięta w dalszym ciągu wiersza koncepcja relacji arii i pieśni jest z jednej strony wyrazem osobistych przemyśleń estetyczno-społecznych Balińskiego, z drugiej jednak może być uznana za refleks dojrzewających w tym okresie i całkiem długo się utrzymujących tez o „popularnym” charakterze opery [Leibowitz 1957, 1972]. W ujęciu Balińskiego pojęcie arii łączy się z konwencją, nawarstwieniami tradycji, skutkującymi przesadą i śmiesznością, które jednak stanowią jedynie warstwę zewnętrzną, przemijającą tego, co decyduje o istocie sztuki operowej – a więc „wiecznej pieśni ludowej”, przy czym słowa „lud” używa Baliński jako

synonimu słowa „naród”. Widać to także w dalszym passusie, poświęconym Pucciniemu. Wspólnotowy i narodowy wymiar poematu jest zresztą osobnym zagadnieniem, które dziś z oczywistych względów zawieszam. Skupiając się natomiast na osobie, która jest źródłem owej pieśni, zauważamy natychmiast wyraźne rozdzielenie czysto audytywnych walorów występu śpiewaczki od jej gry; wydobyć uroku tego, co stanowi „istotę” jej sztuki, spod zewnętrznej powłoki pretensjonalnych póz. Stwierdzenie: „umiem na pamięć / Wszystkie ruchy śpiewaczki” nie odnosi się przy tym, zapewne, do jednej, konkretnej interpretacji, lecz do stylu wykonawczego, wraz z właściwym mu rezerwuarem konwencjonalnych gestów. Ich wynikiem jest szczególnie dychotomia wizji i fonii, odwzorowywana w wierszu przy użyciu dualistycznej koncepcji ciała i duszy jako matrycy, w której głos jest elementem pośrednim, zasadniczo spajającym wizualną cielesność wykonawcy z eteryczną melodią, ale sytuującym się raczej po stronie niematerialnej, w przestrzeni „wiecznej”. Mamy więc paradygmat niedoskonałej formy: tandetnej koncepcji roli, która skrywa czarodziejską treść muzyki – po czym następuje swoista egzemplifikacja, a właściwie gromada ucieleśnień, awatarów tej artystycznej syntezy:

Gdzie jesteście, warszawskie, natchnione soprawy,
 Małgorzaty, Santuzze, Halki i Goplany?
 Gdzieżeś, głosie skrzypcowy Polińskiej-Lewickiej,
 I ty, bladezielony jak wstążka, Mokrzyckiej,
 I ty, wezbrany łzami i skargą, Lipowskiej? ...
 Gdzie jesteście soprawy: Stasi Szymanowskiej,
 Margot Kaftal, Zboińskiej, Korolewiczówny,
 Koloratury: Sari, Bandrowskiej, Mechówny?
 Kto wasz urok wypowie, kto utrwali ślady,
 Gdy się rozszypujecie jak majowe sady? [Baliński 1982: 198]

W zacytowanej partii poematu następuje szczególny proces, by tak rzec, przepoczwarzania postaci, która została nazwana „sopranem”. Najpierw mamy konwencję sceniczną, trywialną, zużytą, śmieszna – swoisty aktorski odpowiednik standardowego, i to nie najlepszej jakości, „kostiumu”, w jaki odziany jest śpiew; po czym

następuje obnażenie, odrzucenie owego kokonu, który jest zawsze jednakowy, ale kryje w sobie zróżnicowane postaci: bohaterki konkretnych oper, połączone przypisanym im typem głosu. Wreszcie owe operowe role uzyskują uszczegółowienie w postaci charakterystyki głosu wykonujących je artystek przedwojennej sceny warszawskiej. Ich długi ciąg enumeracyjny – właściwie katalog – rozpoczyna się wymownym, zakorzenionym w literaturze już od średniowiecza wanitatywnym pytaniem: gdzie jesteście? gdzie są? *ubi sunt?* Zresztą powraca ono w poemacie wielokrotnie.

Zacytowany fragment można oczywiście potraktować jako melancholijny namysł nad efemerycznością kreacji śpiewaczej i aktorskiej przed popularyzacją na skalę masową technik fonograficznych i filmowych – ale nawet gdyby występy każdej ze wspomnianych przez Balińskiego primadonn został utrwalony w nagraniu, pytanie *ubi sunt* nadal pozostawałoby w mocy.

Jednak żeńskie postaci teatralne i operowe są przywołane jeszcze zanim pojawi się ów obraz śpiewaczki, a więc już w drugiej części poematu zatytułowanej *Matki poetów*. Ta liczba mnoga jest wymowna, gdyż nie chodzi tu o konkretną matkę konkretnego poety, lecz o pewien typ kobiety – miłośniczki fikcji teatralnej, która poprzez empatyczny odbiór spektaklu przeżywa to, czego nie dane jej było przeżyć naprawdę:

Jakże one kochały teatr i jak skrycie
 Odnajdowały w fikcjach jakieś drugie życie,
 Które im dolewało do rzeczywistości
 Jedną kroplę goryczy, sto kropel radości. [Baliński 1982: 196]

Owe teatromanki, dla których postać sceniczna stanowi imaginyjne i kompensacyjne alter ego, pełnią niezwykle istotną funkcję jako „matki poetów” – które nie wychowywały dzieci w naturze, lecz w krainie sztuki, dzięki czemu, jak wyznaje narrator:

Może cierpiałem więcej, ale więcej żyłem [Baliński 1982: 197].

Wymowne jest to, że w optyce „matek poetów” istotą tej sztuki, jej osi są właśnie postaci sceniczne; nie akcja, fabuła, scenografia,

efekty teatralne, lecz bohaterki. Jeszcze ważniejsze jednak jest to, że utożsamiając się z postaciami sceny, matki poetów same stają się postaciami scenicznymi w spektaklu, jakim jest poemat Balińskiego, co więcej, wchodzi one na ową wizyjną, poetycką „scenę” jako pierwsze, przed aktorkami, które pojawiają się potem, w kolejnej, trzeciej części zatytułowanej *Aria i pieśń*.

Matki poetów, reprezentujące publiczność, oraz śpiewaczki stanowią więc dwa typy postaci, odgrywające swe role na różnych poziomach imaginacyjnego teatru w teatrze, jaki tworzy Baliński. Zresztą silnie się ze sobą łączą, gdyż jedno i drugie są równie ważne, jedno i drugie są ukazane z perspektywy zewnętrznej, jako przedmiot obserwacji, uogólnione, są więc stypizowane, jak już bowiem wspomniałam, nie chodzi tu o konkretną matkę konkretnego poety, lecz o typ takiej matki. Dzięki jej wpływowi, jak pisze Ewa Jaskółowa, następuje uświadomienie, „że sztuka jest kreacją rzeczywistości, w której następuje szczególnie kondensacja działań i uczuć”; to odkrycie zaś „tworzy jednocześnie wrażliwego człowieka, który już bez prymatu sztuki próbuje rzeczywistość tę obejrzeć. Taki właśnie teoriopoznawczy sens zdaje się mieć wspomnienie *Wieczoru w Teatrze Wielkim*” [Jaskółowa 1988: 71].

Charakterystyczne jest także to, że przedstawiając śpiewaków, Baliński ignoruje alty i barytony, a uwagę najpierw poświęca sopranowi, a potem – w części piątej – tenorowi (zgodnie z XIX-wieczną tradycją przydzielającą tym głosom główne role). Co interesujące, u Balińskiego następuje wyraźne różnicowanie cielesnych uwarunkowań śpiewu, a tym samym sposobu kreowania bohaterów poematu, w zależności od tego, czy mamy do czynienia z głosem męskim, czy żeńskim. Konkretni śpiewacy są, w przeciwieństwie do śpiewaczek, przypisani do konkretnych ról. Poeta wprowadza rozróżnienie na tenor bohaterski, dramatyczny i liryczny, wymieniając nazwiska reprezentantów tych *emplois*:

Czasem jest tenor siłą, zdobywczym eposem,
 Jak Gruszczyński, gdy śpiewał nieodpartym głosem,
 Miotając się po scenie: „zwycięstwo” i „biada”,
 Do Aidy, co stała posępna i blada.

A czasem jest rozpaczą i kochankiem płaczu,
 Jak Dygas, kiedy przez lzy lkał: „Śmieję się pajacu”,
 A czasem jest zadumą i sielskim amantem,
 Jak dobosz, jak noc wiejska, jak aria z kurantem.

Czasem wreszcie drapuje się w płaszcz trubadura
 I chce tylko uwodzić. Tak śpiewał Kieपुरa,
 Kiedy w hiszpańskim stroju wzywał z włoskim szarmem
 (W strasznym polskim przekładzie) „ubóstwianej” Carmen.

[Baliński 1982: 200]

Śpiew tenorów w opisie Balińskiego charakteryzowany jest inaczej, w sposób bardziej pogłębiony niż głosy sopranów, które różnicowane są jedynie pod względem walorów brzemieniowych. Tym samym poeta sygnalizuje (choć zapewne nieintencjonalnie) ważną cechę muzyki wokalne, o której zresztą wiele już pisano: że jest ona, w przeciwieństwie do muzyki instrumentalnej, naznaczona płcią [Gilson 1964: 149; Chęćka-Gotkiewicz 2012: 254] i że z tego względu stanowi ważny element konstrukcji postaci scenicznej, także – a może zwłaszcza – w rolach ambiwalentnych: spodenkowych, typu *travesti* lub przeznaczonych dla kontratenorów. Baliński, wobec śpiewaczek przyjmujący postawę obserwatora, specyfikę głosu tenorowego analizuje niejako „od wewnątrz”, z perspektywy psychologicznych uwarunkowań poszczególnych ról. Symptomatyczne jest także to, że śpiew tenora, przedstawiany w momencie kulminacji efektownej arii, opisywany jest niejako integralnie, bez zastosowanego w odniesieniu do sopranu podziału na formę i ducha:

Aria tenora rośnie i ku szczytom zmierza,
 Sala oddech zapiera, a on go rozszerza.
 Wspiął się lekko i z płuca powietrza dobywszy
 Sięgnął tonów wciąż słodszych i nut coraz wyższych.
 Rozwarł oba ramiona prawie prostopadle,
 Na sekundę z melodią przystanął... I nagle
 Odbił się – i uchwycił górne „do” podniebne,
 Tak boskie, tak wspaniałe... I tak niepotrzebne. [Baliński

1982: 201]

W reakcji na ów popis pojawia się część szósta zatytułowana *Galeria*, opisująca entuzjazm publiczności. Każdy z jej członków dzięki doskonałemu wykonaniu przeżywa swoiste spełnienie:

Wszyscy biją oklaski, rzekłbys w tej minucie
 Każdy się trochę poczuł bohaterem w skrócie
 Młodzieńcy z Mokotowa, młodzieńcy z Nalewek,
 Panny z konserwatoriów upojone śpiewem;
 I biją swe oklaski, tracąc oddech prawie,
 Cudzym sławom i swoim marzeniom o sławie. [Baliński
 1982: 201]

W tej partii projekcja postaci na odczucia odbiorców ma już mniej uniwersalny charakter niż w *Matkach poetów* – w jej centrum jest pragnienie sławy. Etos bohaterski znajduje tu ukonkretnienie i swoiste ujście w dziedzinie sztuki i ambicji artystycznych. Dlatego też bezpośrednio po scenie aplauzu pojawia się część siódma zatytułowana *Ballada o chórzyscie*, która najwyraźniej chyba łączy prawidła sceny z prawidłami panującymi w rzeczywistości społecznej. Opisany w niej bunt członka chóru, który podczas spektaklu chciał gwałtem zdobyć pozycję solisty, jest klarowną analogią tego związku, podsumowaną przez poetę słowami: „i nie ma-ż tu równości... jak w życiu, jak w życiu...” [Baliński 1982: 202]. Dodać jednak należy, że chórzysta-uzurpator poniekąd osiągnął swój cel – stanął, choć na krótko i gwałcąc reguły teatru, w miejscu tenora, co sprawiło, że został jednak wyodrębniony z masy chóru i jako ów specyficzny – szalony – chórzysta zapamiętany. Jego szaleńczy triumf był wprawdzie krótkotrwały i nieprawdziwy – nieprawdziwy w tym sensie, że dokonał się nie w sferze sztuki, lecz skandalu – ale pozwolił mu zdobyć półsławę. Wymownym wyrazem połowiczności owego triumfu jest w wierszu to, że nie poznajemy imienia owego chórzysty. Ale nie bez powodu, jak się zdaje, *Ballada o chórzyscie* poprzedza bezpośrednio część ósmą poematu zatytułowaną *Oklaski, ach oklaski*. Pojawia się w niej postać Wacława Brzezińskiego, który właśnie, jak pisze Baliński, tracił głos, snując rozważania na temat przemijalności i nicości sławy, choć jak twierdzi: „każdy musi mieć swoją chwilę powodzenia”, gdyż bez

tę „będzie wiecznie dźwigał ciężar jakiejś krzywdy” [Baliński 1982: 204].

Postaci operowe – reprezentowane zarówno przez konkretne role, *emploi*, jak i osoby historycznych śpiewaków – są przez Balińskiego nieustannie konfrontowane z przedstawicielami publiczności, którzy tym samym, w ramach poematu, zyskują również status postaci scenicznych, zgodnie z techniką teatru w teatrze. Wszyscy oni ukazywani są przez Balińskiego jako dający się zamknąć w ramach swoistej typologii:

Publiczność operowa! Jakże znam te twarze,
 Co płyną wzdłuż foteli i przez korytarze.
 Jakże dobrze pamiętam uśmiechy estetów,
 Co narzucają innym swoich gustów prymat,
 I tych wszystkich niedoszłych twórców i poetów,
 Co tworzą wkoło siebie jakiś gorzki „klimat”
 Poznaje już po „minie królewskiej” z daleka
 Panią, która na debiut obiecany czeka,
 I tę, co go już miała i poległa w walce.
 Obok nich stoi młodzian, co raz w życiu w *Halce*
 Dublował partię Jontka, a teraz jest znawcą
 I patrzy ludziom w oczy długo i badawczo.
 W przejściach jakieś paniusie czyhają jak błędne
 Na „sławy teatralne”, choćby drugorzędne.
 Jedna od drugiej słodsza, czulsza, posuwistsza,
 Będą żebrać o uśmiech, szeptać: „Proszę mistrza”. [Baliński
 1982: 199]

Na marginesie można by dodać, że na analogicznych zasadach układał później typologię bywalców krakowskiej filharmonii Adam Zagajewski w jednym ze swoich esejów [Zagajewski 1998]; wydaje się zresztą, że każdy z nas byłby w stanie stworzyć tego rodzaju typologię bywalców teatru, który zna najlepiej.

Czy jednak jest to faktycznie typologia funkcjonalna, analogiczna do typologii postaci teatralnych? W pewnym sensie tak – w każdym razie, jeśli chodzi o Balińskiego, mieści się ona w zakresie kultury operowej XIX i XX wieku, co wyraża się choćby we wspo-

mnianej przewodniej roli sopranów i tenorów. Jest to jednak również typologia historyczna, uwarunkowana czasem i przestrzenią: warszawskim dwudziestolecie międzywojennym – więc trochę tak jak typologia fircyków w teatrze XVIII-wiecznym czy typologia heroin *grand opera*. Widać przy tym wyraźnie, że konwencje i paradygmaty teatru muzycznego stały się dla Balińskiego matrycą ogólnego postrzegania świata społecznego, środowiska, w którym się wychował i wzrastał, „kraju lat dzieciennych” i, dodajmy, lat młodzieńczych, który został przezeń w tym poemacie utożsamiony z teatrem. Zacytowana przeze mnie Mickiewiczowska fraza jest tym bardziej uzasadniona, że Baliński wyraźnie utrzymuje w tym wierszu Mickiewiczowską dykcję, w ostatniej partii utworu pisząc np.: „Miły Teatrze Wielki, domowy teatrze”, co automatycznie uruchamia skojarzenia z „domową rzeką” Mickiewicza z wiersza *Do Niemna*; nie jest to tylko subiektywne skojarzenie, gdyż analogię tę wychwytuje też Jaskółowa, pisząc o „aż nadto czytelnej aluzji” w tym zwrocie [Jaskółowa 1988: 74].

Dodać należy, że przy wszechobecnym w poemacie myśleniu o postaciach – czy to bohaterów, czy to aktorów, czy widzów – w kategoriach zbiorowych, sumarycznych jest jedna postać, która, z oczywistych względów, nie rozmywa się w takich multiplikacjach: to postać dyrektora i dyrygenta opery warszawskiej, którym przez pierwsze dziesięciolecie niepodległości (a więc wówczas, gdy Baliński przebywał w Warszawie, przed wyjazdem na placówki dyplomatyczne) był Emil Młynarski. Jest on ukazany jako typ czarodzieja, demiurga; jednak nawet jego górująca nad innymi, zindywidualizowana postać także – zgodnie z typologiczną logiką poematu – w pewien sposób, na tyle, na ile to możliwe, promieniuje i znajduje swoiste odbicia i multiplikacje w postaci członków jego rodziny:

W dużej łoży przy scenie siedzi jasnogłowa,
 Teatralno-muzyczna, bujna, operowa
 Rodzina Młynarskiego. [Baliński 1982: 199]

Poza przypadkiem Młynarskiego pojawiające się w poemacie postaci-typy często są pozbawione indywidualnej tożsamości,

a w wielu przypadkach bywają nawet karykaturalne. Stają się ponieważ marionetkami, jednak siła, która je porusza, ożywia, która za nimi stoi – jest realna; jest to, jak pisze Baliński, „Melodia wyzwolona z nierozumnych gestów”. Melodia jest tu istotą sztuki oraz – w rozumieniu przenośnym – istotą życia. Stąd też ostatnia partia kończy się znaczącym opisem Teatru Wielkiego leżącego w gruzach – po których podmiot, korzystając ze swojego statusu „ducha powrotnika”, chodzi – oraz wezwaniem: „Płacz, muzyko!”

Jaskółowa, proponując lekturę *Wieczoru w Teatrze Wielkim* w kontekście myśli Henriego Bergsona, wiąże ściśle muzykę z pracą pamięci i zwraca uwagę, że jest ona tu

jednocześnie przedmiotem opisu i symbolem trwania, w którym przeszłość i teraźniejszość to nie dwa odrębne stany, lecz proces ciągły. [...] *Wieczór* jest jednocześnie porą doby i wieczorem życia. A słyszane melodie i dźwięki stanowią symbol życia, które jak melodia ciągle się zmienia i rozwija w jednym kierunku, a człowiek mimo to ma świadomość jedności tej melodii, jedności tego, co już słyszał, i tego, co słyszy. [Jaskółowa 1988: 69–70]

Przywołując klasyczne arystotelesowskie teorie w odniesieniu do specyficznej wizji zawartej w poemacie Balińskiego, można, jak się zdaje, mówić o prymacie dziania się nad postacią; o dominującej roli fabuły, *mythos*, przy czym owa fabuła nie odnosi się oczywiście do fabuł poszczególnych spektakli operowych, lecz do sposobu istnienia teatru jako miejsca egzystencji, zarówno w wymiarze osobistym, jak i wspólnotowym, narodowym. Nie jest to więc bynajmniej szeroko rozumiany teatr świata, *theatrum mundi*, jest to teatr konkretnego miejsca i czasu – na zawsze utraconych. *Wieczór w Teatrze Wielkim* Balińskiego jest spektaklem wspomnień osadzonym w wyrazistych realiach. Ale posiada też cechy dzieła otwartego, którego specyficzne dopełnienie, i wariant, stanowi każde przedstawienie – a więc każda lektura tego tekstu – odgrywane w owym teatrze wyobraźni, w którym poeta jest zarazem autorem, widzem i postacią.

Bibliografia

- Baliński Stanisław (1982), *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*, wybór, oprac. i posł. Paweł Hertz, PIW, Warszawa.
- Chęcka-Gotkowicz Anna (2012), *Ucho i umysł: szkice o doświadczaniu muzyki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Cudakowa Maria, Cudak Romuald (1984), *Motyw wspomnienia w „Trzech poematach o Warszawie” Stanisława Balińskiego*, w: *Skamander*, t. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*, red. Ireneusz Opacki, Marek Pytasz, Uniwersytet Śląski, Katowice, s. 91–106.
- Gilson Étienne (1964), *Matières et formes. Poétiques particulières des arts majeurs*, Vrin, Paris.
- Hertz Paweł (1965), *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, t. 4, PIW, Warszawa.
- Jaskółowa Ewa (1988), *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Jaskółowa Ewa (2003), *Wokół wiersza Stanisława Balińskiego „O tamtej...”*, w: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*, red. Marian Kisiel, współudz. Paweł Majerski, Zdzisław Marcinów, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 113–122.
- Leibowitz René (1957), *Histoire de l'opéra*, Buchet Chastel, Paris.
- Leibowitz René (1972), *Les fantômes de l'opéra: essais sur le théâtre lyrique*, Gallimard, Paris.
- Ligęza Wojciech (1995), *Problematyka „miejsc wspólnych” we współczesnej polskiej poezji emigracyjnej*, w: *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”*. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. Wojciech Ligęza, Wojciech Wyskiel, Biblioteka, Łódź, s. 32–38.
- Ligęza Wojciech (1998), *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków.
- Opacki Ireneusz (1997), *Przemiany teraźniejszości. O poezji Stanisława Balińskiego*, w: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*, Agencja Artystyczna Para, Katowice.
- Pytasz Marek (1993), *Stanisław Baliński. Podróże i peregrynacje*, w: *Pisarze emigracyjni. Sylwetki*, red. Bolesław Klimaszewski, Wojciech Ligęza, Uniwersytet Jagielloński, Kraków, s. 11–25.
- Różyło Paweł (1999), *Na poręczy nieba. Wystawa monograficzna poświęcona sylwetce i twórczości Stanisława Balińskiego*, [katalog], Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, Sandomierz.
- Zagajewski Adam (1998), *W cudzym pięknie*, a5, Kraków, s. 87–91.

Iwona Puchalska

Theatre of Shadows: Stanisław Baliński's *Wieczór w Teatrze Wielkim*

The text is devoted to an emigration poem by Stanisław Baliński, *A Night at the Grand Theatre* (1943), in which the Warsaw opera became a synecdoche of the pre-war Warsaw, and the entire poetic structure is built as a kind of virtual stage on which special characters appear and perform their roles. This text is an interesting contribution to the research on the influence of the imaginarium of the musical theatre on the imagination of twentieth-century poets, and at the same time performs a specific functionalisation of the operatic character – in several meanings of the word.

Keywords: Stanisław Baliński; *A Night at the Grand Theatre*; emigration poetry; Skamander Group; opera in the literature of the twentieth century; opera character.

Iwona Puchalska – doktor habilitowana, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracownik Katedry Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się literaturą XIX–XXI wieku, operą i teatrem muzycznym, problemami adaptacji, zjawiskiem improwizacji literackiej oraz uwarunkowaniami recepcji utworów muzycznych i literackich. Autorka m.in. książek: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (2004), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (2013), *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku* (2017), *Poeta w operze* (2019), *Przy Mickiewiczu* (2019). Adres e-mail: iwona.puchalska@ouj.edu.pl.