

SPORY LITERACKIE MICHAŁA BAŁUCKIEGO*

Michał Bałucki's Literary Disputes

ANNA SOBIECKA
Akademia Pomorska w Słupsku, Polska
E-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5155-0393

Abstract

The aim of this article is to summarise critical responses of Michał Bałucki, the author of the essay "O różnych modach w literaturze powieściowej" ["About Different Fashions in Literature"] (1894), concerning modernism and the criticism expressed about his own works by the critics of the Young Poland movement. The literary feud takes on the most tragic end possible. As a context for her reflections, the author of this article utilises the category of literary agon, which turns out to be a very illuminating idea when applied to describing the artistic achievements of the last decade of the playwright's life.

Keywords: Michał Bałucki, literary agon, literature of the end of the nineteenth century

Streszczenie

Artykuł charakteryzuje wypowiedzi krytyczne Michała Bałuckiego, autora rozprawy *O różnych modach w literaturze powieściowej* (1894), dotyczące modernizmu oraz wypowiedzi przedstawicieli krytyki młodopolskiej formułowane w stosunku do twórczości Bałuckiego. Spór literacki przybiera najbardziej tragiczne zakończenie z możliwych. Kontekstem rozważań czyni autorka kategorię agonu literackiego, która okazuje się interesująca przy próbie opisu dokonania artystycznych ostatniej dekady życia i twórczości krakowskiego komediopisarza.

Słowa kluczowe: Michał Bałucki, agon literacki, literatura schyłku XIX wieku

* Publikacja artykułu dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski.

Celem niniejszego artykułu stanie się próba przypomnienia sporu literackiego, który zarysował się między poglądami Michała Bałuckiego, uznanego komediopisarza drugiej połowy XIX stulecia, a przedstawicielami krytyki literackiej tego okresu. Praktyka pisarska Bałuckiego wynikała w znacznej mierze ze statyczności jego poglądów na prawidła sztuki scenicznej oraz krytycznej. Autor *Grubych ryb* postrzegał siebie przede wszystkim jako sprawnego dostawcę repertuaru teatralnego, a z drugiej strony jako autora piszącego „sztuki” ku ucieście publiczności¹. Interesujący wydaje się zatem przebieg samego konfliktu, który szczególnie silnie ujawnił się w latach 1892–1901, jak i okoliczności związane z jego przyczynami. Dlatego w artykule zaprezentowane zostaną dwie kwestie: poglądy Bałuckiego formułowane wobec modernistów i literatury skandynawskiej, które w wielu kwestiach będą styczne z głosami przedstawicieli jego pokolenia literackiego, oraz sądy krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku wobec twórczości Bałuckiego. Przy czym należy zauważyć, że w przywoływanych wypowiedziach krytycznych dostrzec można swoisty dwugłos. Bowiem polemicznie o twórczości komediopisarskiej autora *Flirtu* wypowiadać się będą zarówno przedstawiciele krytyki pozytywistycznej, jak i młodopolskiej. Pierwsi, jeszcze w łagodny sposób, zwrócą uwagę na pewnego rodzaju skostnienie formy dramatycznej i powtarzanie przez Bałuckiego utartych, choć sprawdzonych schematów pisarskich, drudzy, już bez ogródek, zarzucą Bałuckiemu anachronizm i wsteczność.

Przez cały okres twórczości literackiej Bałucki wykazywał zainteresowanie nowościami literackimi i stosunkowo wcześniej zetknął się z literaturą skandynawską, od razu wyrażając wobec niej swoją dezaprobatę. Jednoznacznie negatywne, czy wręcz „wrogie”, jak podsumował to Janusz Maciejewski², nastawienie zaowocowało kilkoma wypowiedziami ciekawymi ze względu na formę oraz ujawnione w nich poglądy. Co więcej, owe teksty spowodowały, że autor *Wędrowniej muzy* i *Blagierów* został zdecydowanie odrzucony przez środowisko artystyczne, a zwłaszcza przez krytykę młodopolską. Przyczyny owego odrzucenia Maciejewski wyjaśniał następująco:

Przyczyną podstawową takiego stanu rzeczy był fakt, iż wydarzeniom literackim początku lat sześćdziesiątych zabrakło apologetów, właściwych wszystkim prawie epokom wrzenia

¹ W autoironicznej inskrypcji dedykowanej Ludwikowi Solskiemu, wypisanej na ścianie jego garderoby w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, komediopisarz określił się słowami: „M. Bałucki – co pisał sztuki”. Szczególnego rodzaju humor, śmiech czy też wesołość sztuk Bałuckiego, a tym samym ich predyspozycję sceniczną wynikającą z konserwatyzmu gatunkowego farsy i komedii „dobrze skrojonej”, Dobrochna Ratajczakowa łączy z biedermeierowskimi aspektami twórczości autora *Domu otwartego*. Vide D. Ratajczakowa, *Nie do obrony?*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Kraków 2002, s. 149–187.

² Vide J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971, s. 383.

literackiego, zabrakło legendy literackiej. [...] Wyjątków było niewiele. Należał do nich np. Michał Bałucki, który do końca zachował wierność ideałom swojej młodości i nawet starał się stworzyć coś w rodzaju legendy literackiej okresu, a przynajmniej ówczesnego środowiska krakowskiego. Ale osamotniony autor *Grubych ryb* nie zdołał legendy, którą zaczął budować pod koniec życia, wprowadzić w świadomość historycznoliteracką³.

O przełomowym charakterze roku 1892 w twórczości dramatycznej Bałuckiego pisałam szerzej w pracy *Bałucki na scenie 1867–1901*⁴, wykazując, że jego komediopisarstwo lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku postrzegane było przez krytykę coraz częściej jako przejaw „scenicznego anachronizmu”⁵, czy wręcz „odnowionego antyku, którego może i odnawiać nie było warto”⁶. Skalę zjawiska, jak i stopniowe narastanie negatywnych ocen pokazuje dokonana w wyżej wspomnianej pracy analiza recepcji krytycznej całego dorobku komediowego autora *Flirtu*. Nie zmienia to jednak faktu, że rok 1892 stanowi w tej obserwacji datę graniczną, kończy bowiem okres sukcesów scenicznych Bałuckiego. Od tego momentu w recenzjach stopniowo zanika nuta pobłażliwości, czy też wyrozumiałości, dla „błędów” popełnianych przez autora, do głosu dochodzi okrutna szczerłość, a nawet wrogość. O ile krytycy reprezentujący tendencje pozytywistyczne pozostają wobec twórczości Bałuckiego bardziej wyrozumiali, o tyle reprezentanci krytyki młodopolskiej przystępują do otwartego ataku na osobę i twórczość krakowskiego autora. Częściowo proces ten związany będzie ze zmianami pokoleniowymi oraz estetycznymi dokonującymi się na gruncie krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku. Na polemiczny charakter samych wypowiedzi krytycznych, połączony z cechami osobowości, co w przypadku Bałuckiego może stanowić wyraz zarówno jego indywidualnego stylu, jak i uwarunkowań charakterologicznych, nakładać się będzie już typowo młodopolskie myślenie antynomiami⁷. Uzasadnione wydaje się więc przypomnienie racji obu stron analizowanego tu literackiego sporu. W grupie utworów, które posłużą zilustrowaniu tezy artykułu, znajdują się wybrane teksty ostatniego dziesięciolecia twórczości Bałuckiego: jego publicystyka, komedie oraz powieść *Pamiętnik Munia* (1900). Kontrapunktem dla rozważań staną się opinie i recenzje przedstawicieli krytyki drugiej połowy XIX wieku.

³ Ibidem, s. 10–11.

⁴ Vide A. Sobiecka, *Bałucki na scenie 1867–1901*, Słupsk 2007, s. 29–32. W pracy podaje szczegółowy indeks wystawień sztuk Bałuckiego dla udokumentowania tezy o dużej popularności autora *Grubych ryb* w teatrze polskim drugiej połowy XIX wieku.

⁵ St. [Stanisław Grudziński], *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1886, nr 238, s. 3.

⁶ *** [Adam Krechowicki], *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1886, nr 238, s. 4.

⁷ Vide A. Czabanowska-Wróbel, *Krytyka literacka w Młodej Polsce*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz et al., Toruń–Warszawa 2016, s. 646.

Bałucki o literaturze modernistycznej

Na tle wszechstronnej działalności publicystycznej autora *Wędrowniej muzy* interesująco prezentują się jego późne studia krytyczne, w których odnajdujemy sądy zogniskowane wokół literatury skandynawskiej. Poznajemy w nich Bałuckiego jako wnikliwego obserwatora współczesnej mu literatury i teatru. Co nie bez znaczenia, pisarz z niezwykłą intuicją wyczuwał przemiany dokonujące się na gruncie estetyki końca XIX stulecia. Przemian tych nie akceptował, czemu dawał wyraz w rozprawach krytycznych. Zarazem wypowiedzi polemiczne Bałuckiego stopniowo zaostrzały spór między nim a krytyką literacką drugiej połowy XIX wieku. Charakterystyka wypowiedzi Bałuckiego pozwoli na zarysowanie tła toczącego się sporu. Pierwszą wzmiankę o „literaturze pachnącej karbolem, pleśnią i brudami” odnajdujemy w liście do Wincentego Rapackiego z marca 1892 roku. Wyrażając swój krytyczny stosunek wobec nowych prądów w literaturze, to właśnie ich pojawieniem się Bałucki tłumaczył swoje ostatnie niepowodzenia. Jednocześnie wyrażał przekonanie o wyczerpaniu się możliwości literatury dawnego typu:

Masz rację, że mało teraz piszę i drukuję; nie tyle temu winno lenistwo i ciężkie myśli, ile nastrój wewnętrzny. Nie mogę pogodzić się z nowym kierunkiem, co powiał jak dzuma na nas ze Skandynawii i stworzył literaturę pachnącą karbolem i pleśnią więzienną, i brudami – a dawne powiastki wydają mi się za małe wobec prądów nurtujących warstwy społeczne⁸.

W grupie analiz krytycznych przypomnienia wymagają dwa teksty pochodzące z okresu, gdy tendencje naturalistyczne i wczesne modernistyczne zaczynały przenikać do literatury powieściowej oraz dramatu, a także do praktyki teatralnej, co potwierdzają zmiany dokonujące się w repertuarze teatralnym scen krakowskich⁹. Zapatrywania Bałuckiego najpełniej zdradza artykuł *Sardou czy Ibsen?*, którego autograf datowany jest przez Marka Piekuta na okres dyrekcji krakowskiej Tadeusza Pawlikowskiego (lata 1893–1899) lub dwa pierwsze sezony dyrekcji Józefa Kotarbińskiego (lata 1899–1901)¹⁰. Bałucki wprost zdradza swoje zapatrywania, nie znajdując zrozumienia dla krytyki negatywnie oceniającej publiczność, która „woli wesołego Sardou, niż ponurego Ibsena”¹¹. Pozostaje też wierny poglądom estetycznym dotyczącym funkcji teatru, który „pomimo różnych nazw i celów, jakie usiłowano mu przypisać – jest i pozostanie niczym więcej, jak tylko miejscem rozrywki umysłowej”¹². Dlatego nowości

⁸ *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna, Warszawa 1981, s. 227.

⁹ Vide M. Zacińska, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*, Warszawa 1977.

¹⁰ Vide M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, wstęp M. Piekut, „Pamiętnik Teatralny” 1996, nr 1–2, s. 131–132.

¹¹ *Ibidem*, s. 131.

¹² *Ibidem*.

„skandynawskiego półboga” nie mają przyszłości i „powodzenia na scenie”, bowiem – jak uznaje pisarz – „scena potrzebuje pewnych złudzeń, pewnego optymizmu, sztucznego oświetlenia, sztucznych rumieńców, szminki, trykotów i efektów, aby zająć mogła i pociągnąć do siebie”¹³. Istotnym czynnikiem w przemianach dokonujących się w teatrze końca XIX stulecia pozostaje w ocenie Bałuckiego publiczność, gdyż: „ogół publiczności nie zasmakuje nigdy w takich utworach, w których przedstawiają mu życie odarte ze wszelkich złudzeń, wyrócone na nice zademonstrowania wszelkich jego szkaradzieństw”¹⁴. Bałucki nie ma wątpliwości, że publiczność jeszcze długo będzie omijała sztuki Ibsena: „Jaki taki idzie do teatru, żeby się na chwilę oderwać od tych męczarni, zapomnieć o smutnej rzeczywistości, odegnać troskę, a tu tymczasem każą mu patrzeć na te same rzeczy i wrzody społeczne, tylko przez powiększające szkła pesymizmu i spotęgowane fantazją autora”¹⁵. Wiemy, że już wkrótce autor szkicu *Sardou czy Ibsen?* mocno pomyli się w swoich ocenach.

Artykuł Bałuckiego można rozpatrywać w dwóch aspektach. Po pierwsze, jako przejaw strategii obronnej przyjętej przez autora, którego komediopisarstwo, mieszczące się w poetyce „sztuki dobrze zrobionej”, znacząco nie przystawało do zmieniających się tendencji literackich i krytycznych¹⁶. Gabriela Zapolska przemiany te już wkrótce skomentuje słowami o „staniu w miejscu”, a właściwie „cofaniu się”¹⁷. Nie można jednak zapominać, że wypowiedź autora *Flirtu* wpisuje się w głosy części krytyki teatralnej, dla której twórczość Ibsena była synonimem odrzucanego modernizmu, choć nie naturalizmu¹⁸. W zakończeniu artykułu Bałucki stwierdza:

Powtarzam raz jeszcze, że być może, iż Sardou z całym swoim mistrzostwem scenicznym nie jest wart zawiązać rzemyka u ibsenowskich sandałów, jak utrzymują jego czciciele, ale fakt jest,

¹³ Ibidem, s. 132.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Warto w tym miejscu wskazać wybrane sądy przedstawicieli krytyki pozytywistycznej, które pozostają zbieżne z ocenami Bałuckiego. Henryk Struve nazywał modernizm „dziwactwem” formalnym pozbawionym głębszej treści; vide H. Struve, *Anachronizm ducha u obcych i u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 2. Dla Aleksandra Świętochowskiego niezrozumiałe były „bezsens i zawziętość” nowej sztuki; vide A. Świętochowski, *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda” 1903, nr 43. Zaś Piotr Chmielowski określał modernistów „przeczulonym pokoleniem”, które drażnił wybujałym indywidualizmem; vide P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 6, Warszawa 1900. Warto jednak odnotować, że przytoczone sądy pochodzą z okresu późniejszego i odnoszą się do przedstawicieli modernizmu polskiego, podczas gdy wypowiedzi Bałuckiego lokują się w okresie wcześniejszym i dotyczą literatury skandynawskiej. Dopiero *Pamiętnik Munia* można odczytywać w kontekście modernizmu polskiego.

¹⁷ Vide G. Zapolska, „Blagierzy” *Michała Bałuckiego*, „Słowo Polskie” 1901, nr 18.

¹⁸ Vide J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 143.

że podczas kiedy ibsenowskie sztuki po kilku przedstawieniach schodzą ze sceny do bibliotek teatralnych dla braku widzów, komedie Sardou tyle lat utrzymują się na scenie z powodzeniem, bogacąc dyrektorów i bawiąc publiczność¹⁹.

W przypadku rozprawy *O różnych modach w literaturze powieściowej*, opublikowanej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1894 roku, Bałucki powtarza poglądy dotyczące „pesymistycznej literatury skandynawskiej”, zwracając uwagę na jej negatywny wpływ na technikę powieściową²⁰. Na tle zarysowanego kontekstu procesu ewolucji literatury europejskiej – od realizmu, przez naturalizm, po wczesną fazę modernizmu – pisarz przyrównuje nowości „takich Strindbergów i innych” do przemijającej mody literackiej. Diagnoza dotyczy zarówno tematów i motywów obecnych w literaturze, jak również ich wpływu na konstrukcję bohatera i kompozycję powieści. Pisarza najbardziej razi to, że „największe brudy, najpotworniejsze występki i choroby duszy, które dawniej chowały się wstydliwie przed okiem ludzkim, wszystkie męty społeczne wydobywają ci pisarze na światło dzienne i dają im pierwsze miejsce w swoich utworach”²¹. Uwagi Bałuckiego odnoszą się do przemian zachodzących zarówno w technice powieściowej, jak i dramatycznej, dla których naczelną zasadą staje się chęć „odtworzenia życia”:

Autorowie skandynawscy, z małymi bardzo wyjątkami, zrobili z powieści swoich i utworów dramatycznych formalny szpital i kryminał, w których spotykamy się ze wszelkimi chorobami, występkami, z najpotworniejszymi wykoszlawieniami natury ludzkiej – a na usprawiedliwienie tego kierunku powieściowego, tej mody, jeżeli taką obrzydliwość modą nazwać się godzi, mają ci panowie odpowiedź: „My szukamy prawdy, odtwarzamy życie, jak jest; nie chcemy bawić czytelników, ale roztrząsać ich sumienia, nie chcemy tworzyć manekinów, wypchanych tendencjami i zdawkową moralnością, ale ludzi w całej ich nagości i prawdzie”²².

Teoria powieści oraz dramatu sformułowana wedle opisanych wyznaczników ma, zdaniem Bałuckiego, decydujący wpływ na oblicze prozy narracyjnej. O ile pisarz znajduje zrozumienie dla realizmu Émila Zoli, o tyle odrzuca skrajny naturalizm, przejawiający się w próbach odtworzenia w literaturze, z fotograficzną, niemal mikroskopijną dokładnością, „prawdy życia”, zwłaszcza jego negatywnych przejawów. W obliczu przedstawionych argumentów Bałucki opowiada się po stronie literatury tendencyjnej, z wyraźnie określonym programem moralnym, która stawia sobie za cel „uszlachetnienie, podnoszenie ducha, wiarę w ideały, w sprawiedliwość”²³. Takich walorów nie dostrzega we współczesnej

¹⁹ M. Bałucki, *Sardou czy Ibsen?*, s. 132.

²⁰ Vide M. Bałucki, *O różnych modach w literaturze powieściowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 49–51.

²¹ Ibidem, nr 49, s. 360.

²² Ibidem, nr 50, s. 379.

²³ Ibidem, nr 51, s. 403.

powieści, której jedynym zadaniem pozostaje „czysta obserwacja natury i to przeważnie natury chorobliwej, zepsutej. Wszystko, co wstrętne, brudne, wydobywa się na pierwszy plan, wszystkie patologiczne objawy są najpożądanym przedmiotem powieści”²⁴.

Najbardziej krytycznym rozrachunkiem pisarza z modernizmem pozostaje, bez wątpienia, *Pamiętnik Munia*, powieść napisana w 1899 roku i wydana osobno rok później²⁵. Posługując się formą strategii kluczowej, Bałucki kreuje przewrotny obraz artysty końca XIX wieku²⁶. Typowa dla literatury młodopolskiej opozycja artysta–filister przyjmuje w powieści nowy wariant²⁷. Przeważnie bowiem opozycja ta eksponowana była przez autorów młodopolskich. W przypadku *Pamiętnika Munia*, powieści w formie pierwszoosobowych wspomnień głównego bohatera Edmunda Masiupińskiego, mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – pisarz reprezentujący poglądy pozytywistyczne wyraża krytyczne opinie wobec nowych tendencji w literaturze i sztuce, kreśląc fikcyjny obraz Krakowa przesiąkniętego programem literatów-dekadentów. Ta powieść z kluczem to tak naprawdę demistyfikująca narracja o kilku postaciach ważnych dla Krakowa schyłku XIX stulecia. Dyzio Nowaczek, artysta niespełniony, morfinista i samobójca, otrzymuje w powieści rysy, z jednej strony, poety Adolfa Nowaczyńskiego, z drugiej – Tadeusza Pawlikowskiego, dyrektora teatru krakowskiego i osoby odpowiedzialnej za przygotowanie prapremiery *Wnętrza* Maurice’a Maeterlincka. Powieściowy mistrz-Henryk, artysta-malarz wielki duchem, mały posturą, wyniszczony zgubnym trybem życia i umieszczony w szpitalu dla obłąkanych, przypomina Stanisława Przybyszewskiego. Modernistyczne i dekadentkie pismo Dyzia, skupiające młodych literatów, to analogia do krakowskiego „Życia”, prowadzonego w tym czasie przez Przybyszewskiego. Opis premiery oryginalnej symfonii dramatycznej *W czarnej nocy* Dyzia nasuwa skojarzenia z premierą *Wnętrza* Maeterlincka²⁸,

²⁴ Ibidem. Podobne opinie zawarte są w felietonie *Teatr dawny a dzisiejszy*. Artykuł przybiera formę wypowiedzi, w której Bałucki-krytyk omawia nowelę Bałuckiego-pisarza drukowaną w „Kurierze Warszawskim”. Jeden z bohaterów felietonu opowiada z nostalgią o „dawnym” teatrze, porównując go z tym „nowym”. Vide M. Bałucki, *Teatr dawny a dzisiejszy*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1894, nr 16, s. 2.

²⁵ Powieść drukowana była w 1899 roku w odcinkach we lwowskim „Dzienniku Polskim” (nr 267–340) oraz warszawskim „Kurierze Codziennym” (nr 181–242), wydanie osobne ukazało się w Warszawie rok później.

²⁶ W odrębnym artykule omawiam *Pamiętnik Munia* jako przykład powieści artystowskiej. W niniejszych rozważaniach odwołuję się jedynie do najważniejszych ustaleń; vide A. Sobiecka, „*Pamiętnik Munia*” Michała Bałuckiego. „*O-powieść*” o artyście końca XIX wieku, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 168–185.

²⁷ O młodopolskiej opozycji artysta–filister vide A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971 oraz J. Zacharska, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996.

²⁸ Vide M. B. Stykowa, *Legendarna inscenizacja Młodej Polski* („*Wnętrze*” Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego), w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. B. Stykowa, Kraków 1983, s. 309–339.

zaś liczne wypowiedzi obu bohaterów stylizowane są na młodopolskie manifesty publikowane na łamach „Życia”. Nieprzypadkowy w tym kontekście wydaje się również czas powstania powieści. Krytyczne recenzje kolejnych nowości Bałuckiego: *Bajek*, *Ciepłej wdówki*, *Sprawy kobiet*, *Szwaczek*, a wreszcie strajk włoski przygotowany za wiedzą i zgodą Pawlikowskiego przez aktorów krakowskich z racji prapremiery *Wędrownej muzy* (29 października 1898 roku) i niemal całkowity bojkot sztuki²⁹ – wszystko to uzasadnia napisanie powieści-pamfletu, której celem staje się zdemaskowanie pozorów młodopolskiego hasła „sztuka dla sztuki” oraz roli artysty w życiu jednostki i społeczeństwa. Rozrachunek z młodopolską opozycją artysta-filister zyskuje w powieści najważniejszego sprzymierzeńca. Główny bohater utworu – Munio – nigdy nie wygłasza haseł typowych dla modernistów, nie uprawia żadnej ze sztuk, nigdy też nie odczuwa potrzeby stania się prawdziwym artystą. Pozostaje z boku, obserwuje i zdobywa kolejne doświadczenia życiowe, by na koniec dokonać właściwego, zdaniem autora powieści, wyboru. Munio rozstaje się z przyjaciółmi modernistami, kończy studia z dyplomem doktora prawa, spłaca młodzieńczy dług i powraca do rodzinnego domu, do ukochanej Jadwigi, by, jak się wydaje, wieść spokojne życie zniesławionego przez modernistów filistra.

Rozgoryczenie Bałuckiego na „potworności ze Skandynawii”³⁰ trafnie podsumowują też słowa wypowiedziane w jednym z listów adresowanych do Elizy Orzeszkowej, której pisarz wyjaśniał zarzuty krytyki po nieudanej premierze *Bajek* w styczniu 1894 roku:

Ja bo przyznam się Pani, że od tego czasu zgorzkniałem bardzo względem moich niby druhów po piórze, bo zobaczyłem tyle zawiści, osobistych niechęci, że mi to na długo odjęło ochotę do pisania. Potrzebowałem dłuższego czasu na rozmyślanie i zastanowienie się, czy rzeczywiście taką wielką zbrodnię popełniłem napisawszy rzecz z tendencją uczciwą, ale w formie lekkiej i wesołej, czy wobec panującego teraz na scenie i w powieści pesymizmu nie jestem już anachronizmem, czy warto jeszcze psuć papier i pióra na dalsze pisanie. A że nie mogłem sobie jeszcze w zupełności odpowiedzieć na te pytania, dlatego waham się i namyślam do dzisiaj³¹.

Autor *Pamiętnika Munia* był więc świadomy nieprzystawania własnej twórczości do nowych tendencji obecnych w literaturze i teatrze schyłku XIX stulecia. Co więcej, mając stosunkowo dobre rozeznanie w przemianach zachodzących w najnowszej literaturze polskiej i obcej, nie zawahał się użyć wobec własnej

²⁹ Na temat kontekstów powstania komedii oraz okoliczności jej krakowskiej prapremiery vide A. Sobiecka, *O „Wędrownej muzy” Michała Bałuckiego*, w: *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, t. 1, Warszawa 2010, s. 125–136.

³⁰ Vide K. Bartoszewicz, *Michał Bałucki*, Kraków–Warszawa 1902, s. 63.

³¹ E. Orzeszkowa, *Listy*, t. 1: *Dwugłosy*, oprac. J. Ujejski, L. B. Świdorski, Warszawa–Grodno 1937, s. 230.

twórczości określenia „anachroniczna”. Pisał dalej w starym stylu, nie godząc się na zmiany, a swoimi polemicznymi wypowiedziami prowokował. Ta konsekwentna statyczność poglądów oraz praktyki pisarskiej Bałuckiego stała się źródłem konfliktu z krytyką literacką drugiej połowy XIX wieku.

Krytyka o Bałuckim

Począwszy od 1892 roku Bałucki, dotąd autor komedii chętnie grywanych na scenach Krakowa, Warszawy i Lwowa, ulubiony pisarz krakowski, staje się obiektem złośliwości, impertynencji, a także bezpośrednich ataków przedstawicieli krytyki młodopolskiej, choć i krytycy reprezentujący idee pozytywistyczne nie pozostają mu dłużni. Jego twórczość uznaje się za synonim anachronizmu komediopisarskiego odchodzącej epoki. *Bajki* (premiera 1894) porównane zostają przez sprawozdawcę „Biesiady Literackiej” do „lepianki bez stylu żadnego, a z dziurami na wszystkie strony”³², a przez przychylnego dotąd Edwarda Lubowskiego – do „chwilowego omdlenia talentu”³³. Autor sztuki określony zostaje „prostym wyrobnikiem” sceny³⁴. Kolejne utwory – *Ciepła wdówka* (premiera 1895) i *Sprawa kobiet* (premiera 1896) – oceniane są w kontekście „nieodwracalnej” przeszłości. Komedie te nazwane zostają, co prawda, „zręcznymi” obrazkami scenicznymi, ale krytycy zauważają jednocześnie, że nie zadowolają one „wymagań zwolenników poważnego roztrząsania społecznych zagadnień”³⁵. Sztuki, w których aktualność kwestii emancypacyjnych „spóźniona jest o lat wiele”³⁶, skwitowane zostają określeniem, że wszystko to „już było”. Uwagi recenzentów stają się coraz bardziej ironiczne, natarczywe i dosadne. Recenzując *Sprawę kobiet*, Adam Krechowiecki już w pierwszym akapicie napisze: „Nowa komedia p. Bałuckiego! Gdy się tak widziało parę ostatnich, to doprawdy nie ma się wcale ochoty iść na ten wieczór do teatru i gdyby nie obowiązek, zostałyby się raczej w domu”³⁷. Z czasem krytycy dochodzą do wniosku, że od Bałuckiego nie można wymagać więcej, ponieważ „Od autora, który już wrósł w rutynę, nie można żądać zmiany; niech nam pisze jak najwięcej, po dawnemu, to jest tak, abyśmy się uśmieć mogli. [...] Nie odbierajmy Bałuckiemu humoru zbytnimi wymaganiami, bo zamknąwszy mu usta, pozostaniemy bez żadnego pocieszenia”³⁸.

³² Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1894, nr 3, s. 42.

³³ E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 3, s. 43.

³⁴ Wł. M. [Władysław Maleszewski], op. cit., s. 42.

³⁵ W. Prokesch, *Sprawa kobiet*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 2, s. 19.

³⁶ A. Rajchman, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 23, s. 276.

³⁷ *** [Adam Krechowiecki], *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1896, t. 119, nr 356, s. 476.

³⁸ Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 20, s. 327.

Wraz z premierą *Szwaczek* w 1897 roku recenzenci coraz częściej i chętniej zestawiają najnowsze sztuki Bałuckiego z modernizmem, wykazując ich anachronizm formalny. Ataki przybierają niespotykane wcześniej rozmiary. *Szwaczki* odczytane zostają jako polemika z nowymi prądami artystycznymi głównie za sprawą postaci młodego dramaturga Gwidona, „nowego mesjasza sztuki dramatycznej”, który pisze dramat życiem, a „zamiast banalnych morałów, stawia prawdę bezwzględna – naga, aż do bezwstydu, wstrętną do obrzydliwości”³⁹. Władysław Bogusławski przyrównuje komedię „najnowszą jedynie pod względem chronologicznym” do „satyry na modernizm”, jednak satyry zupełnie chybionej. Choć recenzent docenia walory sceniczne komedii, zadaje pytanie retoryczne, kto tak naprawdę śmieje się w *Szwaczkach*: Bałucki z modernizmu czy modernizm z Bałuckiego⁴⁰. Gabryel Kempner, sprawozdawca „Przeglądu Tygodniowego”, odmawia sztuce miana utworu scenicznego, wytykając przestarzałość techniki. Nie dziwi się, że komedia „polemizująca i wyszydająca nowoczesne kierunki sztuki dramatycznej” tak szybko upada na scenie krakowskiej i lwowskiej⁴¹. Ludwik Szczepański w krakowskim „Życiu” porównuje *Szwaczki* do „szewskiego placka”, czyli rodzaju pieczywa wykonanego „z grubej, szarej mąki, formy krągłej a płaskiej”⁴². Twórczość komediopisarza „podobno obyczajowo-społecznego” nazywa „satyrą z Pipidówki”, w której panuje „ciepła atmosfera filisterstwa”, „apoteoza błogiej banalności”, humor „rdzenny, staropolski”, „komizm gruby i ordynarny [...], z Kleparza, ale szczerzy i komiczny”⁴³.

Krytyka odrzuca również kolejną nowość. Tym razem do recenzentów dołączają aktorzy krakowscy i sam Pawlikowski, którzy wobec *Wędrowniej muzy* (premera 1898) przeprowadzają niespotykane *votum separatum* w postaci strajku włoskiego⁴⁴. Tekst komedii recytują „na biało”, bez jakiegokolwiek gry scenicznej i próby budowania postaci. Jawnie okazują niechęć oraz lekceważenie wobec utworu i autora, wybuchając od czasu do czasu śmiechem nieprzewidywanym w didaskaliach⁴⁵. Kiedy sztuka upada w Krakowie zaledwie po trzech wznowieniach, wydaje się, że gorzej być już nie może.

Tymczasem Bałucki, jakby na przekór krytykom i okolicznościom zewnętrznym pracuje nie tylko nad paszkwilanckim *Pamiętnikiem Munia*, ale przygotowuje

³⁹ M. Bałucki, *Szwaczki* [rękopis nr 6032], Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, k. 5.

⁴⁰ Vide W. Bogusławski, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 19, s. 368.

⁴¹ Vide G. Kempner, *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1898, nr 18, s. 215.

⁴² Vide L. Szczepański, *Teatr. Szwaczki*, „Życie” 1897, nr 7, s. 9.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Vide A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971, s. 250–252.

⁴⁵ Vide K. Rakowski, *Teatr*, „Życie” 1898, nr 42, s. 552.

i doprowadza do wystawienia dwie kolejne nowości: *Druzbę* (premiera 1899) i *Blagierów* (premiera 1900). Nie można jednak zapomnieć, że w tym czasie zmienia się dyrekcja teatru krakowskiego. Pawlikowski odchodzi i wkrótce obejmuje Teatr Miejski we Lwowie (w 1900 roku); w Krakowie nastają czasy Kotarbińskiego (od początku sezonu 1899/1900), skonfliktowanego z Pawlikowskim z przyczyn osobistych⁴⁶. Krakowscy reprezentanci krytyki młodopolskiej nie pozostawiają złudzeń co do nowych sztuk Bałuckiego. Recenzując *Druzbę*, Władysław Prokesch stwierdza: „Proste i niewyszukane środki naszego autora już nie wystarczają naszej publiczności, metoda, jaką się posługuje zbyt wydaje się prostą, a technika naiwną”⁴⁷. Podobne stanowisko zajmuje Feliks Koneczny, który recenzuje utwór razem z *Podporami społeczeństwa* Henrika Ibsena. Już samo zestawienie tytułów nie wypada na korzyść Bałuckiego⁴⁸. Recenzent „Krytyki” dodaje: „Nawet farsą trudno by nazwać ten zaiste niebywały przejaw twórczości scenicznej. [...] Należy podziwiać cierpliwość... papieru, który przeniósł, że p. Bałucki z zupełnego braku pomysłu i myśli skleił na nim trzy akty”⁴⁹. Szalę goryczy dopełnią recenzje *Blagierów*⁵⁰. „Wiek ma swoje prawa. Nie chce uznać ich nad sobą autor *Grubych ryb* i *Radców pana radcy* i nie wypuszcza pióra z ręki, choć sztuki jego ostatnie daleko pozostają za tym wszystkim, co przed laty postawiło go w rzędzie najpopularniejszych naszych pisarzy scenicznych”⁵¹ – napisze Lucjan Rydel na pierwszej stronie wydania porannego „Czasu”, dzień po krakowskiej prapremierze komedii. Nazwie on utwór przebłyskiem talentu „dziś już niemal całkowicie wyczerpanego”⁵². Jeszcze dalej posunie się Zapolska, stwierdzając: „Kto stoi na miejscu – ten się cofa. Michał Bałucki od lat bardzo wielu stoi na miejscu, powtarza się, rabuje sam siebie”⁵³.

Usprawiedliwiając ataki młodego pokolenia krytyki krakowskiej wymierzone przeciw Bałuckiemu, recenzenci poddają *Blagierów* wnikliwej ocenie w kontekście przemian dokonujących się w literaturze dramatycznej. Opinie odsłaniają mankamenty sztuk autora *Wędrowniej muzy*, który nie uznając nowości w technice komediopisarskiej, nie zamierza niczego zmieniać w swojej twórczości. Dlatego najnowsze komedie przypominają do złudzenia te sprzed lat dwudziestu,

⁴⁶ Vide A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 170–193.

⁴⁷ W. Pr. [Władysław Prokesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1899, nr 243, s. 2–3.

⁴⁸ Vide F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, t. 134, nr 401, s. 365–367.

⁴⁹ (g.) [?], *Przegląd teatralny*, „Krytyka” 1899, nr 8, s. 462.

⁵⁰ Krakowska prapremiera *Blagierów* miała miejsce 1 grudnia 1900 r. Odbłyły się zaledwie dwa wznowienia sztuki: 2 i 4 grudnia. Premiera lwowska w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego miała miejsce 9 stycznia 1901 r. (grano pięć razy), a warszawska w reżyserii Romana Żelazowskiego 29 maja 1901 r. (grano dziewięć razy na scenie Teatru Letniego).

⁵¹ L. Rydel, *Z teatru*, „Czas” 1900, nr 295, s. 1.

⁵² Ibidem.

⁵³ G. Zapolska, „Słowo Polskie” 1901, nr 18; cit. per G. Zapolska, *Dzieła wybrane*, t. 16: *Szkice teatralne*, red. T. Weiss, J. Skórnicki, Kraków 1958, s. 167.

czy nawet dwudziestu pięciu. Nie odmawiając Bałuckiemu miana „mistrza swojej komedii obyczajowej”, Prokesch podkreśla:

Podczas gdy młode pokolenie piszących dla teatru wprowadza nowe kierunki literackie, rozwija nowe hasła i programy, a pogłębiając zakres twórczości scenicznej w kierunku psychologicznym i ideowym, czyni ze sceny arenę propagandy pewnych doktryn literackich, Bałucki z pobłażliwym uśmiechem stoi na swoim skromnym stanowisku obserwatora-satyryka, który *ridendo castigat mores*⁵⁴.

Podobne zarzuty formułuje Zapolska, dodając, że od Bałuckiego nie można już więcej wymagać, gdyż on z pewnością się nie zmieni i nie wyrwie z obecnego „zastoju”:

Bałucki tylko stoi na miejscu i nie chce wiedzieć choćby, że technika sceniczna poszła naprzód, że przez scenę przeszły już całe szeregi dzieł, które roztrząsnęły duszą i sercem widza. On dalej kręci się po światku głupoty ludzkiej, kręci się jednak już jakby z zażenowaniem za siebie samego, że nic nie umie czy nie chce być głębszym czy poważniejszym⁵⁵.

Prezentując recepcję krytyczną ostatnich sztuk Bałuckiego, warto na koniec przywołać wnioski dwuczęściowego artykułu Józefa Flacha zamieszczonego we lwowskim „Przedświcie”, którego część pierwsza ukazała się jako artykuł poprzedzający premierę *Blagierów* w Teatrze Skarbkowskim, część druga zaś została opublikowana jako recenzja popremierowa „lichej sztuki”⁵⁶. Nieprzypadkowe wydaje się przeświadczenie sprawozdawcy o „upadku” nowości na kilka godzin przed jej premierą: „Dzisiaj na teatralnym pobjowisku będzie nowy trup: *Blagierzy*”⁵⁷. Wynika ono z aktualnej oceny dokonań scenicznych pisarza oraz możliwości jego pióra: „Pisać dziś o p. Bałuckim, to rzecz przykra, ale i pouczająca. Pouczająca zwłaszcza dla autorów i krytyków dramatycznych”⁵⁸. W ocenie Flacha „literatura dramatyczna dawno wykreśliła autora z liczby żyjących”⁵⁹. Recenzję zamyka okrutny komentarz:

Europa cała szła naprzód, p. Bałucki pozostał w tyle, samotny. Pozostał typem pospolitego *bourgeois*, który dziś na szczęście już do przeszłości należy. A pomyśleć, że ten człowiek miał kiedyś talent i gdyby nie niemądry przyjaciele, mógłby być go wykształcić... A wtedy dziś, gdy nie jest jeszcze stary, słyszałby wokoło słowa: pisz dalej! – a tak dziś wszyscy – z jednym wyjątkiem – mówią mu: Przestań pisać!⁶⁰

⁵⁴ W. Pr., [Władysław Prokesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1900, nr 277, s. 1.

⁵⁵ G. Zapolska, *Dzieła wybrane*, s. 167.

⁵⁶ J. Flach, „*Blagierzy*”, „Przedświt” 1901, nr 8–9.

⁵⁷ *Ibidem*, nr 8, s. 2.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 1.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 2.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 2.

W zaprezentowanych opiniach niepokoi jeszcze jeden wymiar – krytyczne oceny komedii Bałuckiego i ich teatralnych premier stają się w pewnym momencie jedynie pretekstem do wyrażenia negatywnych ocen wobec samego autora, co już wkrótce spowoduje brzemienne w skutkach konsekwencje.

Podsumowanie

Prezentując okoliczności sporu Bałuckiego z krytyką literacką drugiej połowy XIX wieku, dochodzimy do kilku wniosków. Przedstawione oceny, mające charakter wybiórczy z racji rozmiarów artykułu, zdają się potwierdzać przełomowy charakter 1892 roku w twórczości autora *Flirtu*⁶¹. Po fali pierwszych dezaprobujących komentarzy, formułowanych jeszcze przez przedstawicieli krytyki pozytywistycznej, Bałucki nie przestaje tworzyć, ale zmienia strategię. Pojawiają się rozprawy analityczne, w których pisarz wyklada swoje racje i opinie dotyczące literatury skandynawskiej oraz przemian zachodzących w literaturze polskiej. Próbuje niejako zrozumieć, czy też oswoić, przeciwnika i na atak odpowiada obroną, choć nie szczędzi w niej słów gorzkich, kierowanych pod adresem „potworności ze Skandynawii” oraz ich rodzimych naśladowców. Należy też pamiętać, że głosy polemiczne samego Bałuckiego odnoszą się do nowości pisanych według wyznaczników poetyki naturalizmu i modernizmu, zaś głosy krytyczne dotyczące jego twórczości obejmują teksty pisane wedle przemijających już prawideł.

Teksty publicystyczne autora rozprawy *O różnych modach w literaturze powieściowej* potwierdzają dobrą orientację pisarza w najnowszych tendencjach literackich oraz estetycznych. Bałucki konsekwentnie odrzuca zmiany i dalej pisze komedie w starym stylu, które, jak okaże się kilka lat później, nie przystają do zwrotu dokonującego się w literaturze polskiej na skutek ekspansji estetyki naturalizmu i modernizmu. Trwanie przy „starym” oraz sprzeciw wobec „nowego” i „obcego”⁶², którego Bałucki tak bardzo się obawia, wywołują drugą falę krytyki. W tym czasie strategia obronna pisarza ewoluuje. Na atak odpowiada atakiem w postaci paszkwilanckiego *Pamiętnika Munia* oraz kolejnych nowości wprowadzonych na scenę teatru krakowskiego w czasie pierwszych lat dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Konfliktogenna postawa Bałuckiego doprowadza do jawnego ataku przedstawicieli krytyki młodopolskiej, którzy w tym czasie nie tylko dochodzą już do głosu, ale także współtworzą obraz krakowskiego czasopiśmiennictwa literackiego: „Życia”, „Chimery” czy „Krytyki”. Apogeum sporu

⁶¹ Wszystkie sądy krytyczne dotyczące ostatnich sztuk Bałuckiego oraz okoliczności związane z ich teatralnymi premierami i wznowieniami vide A. Sobiecka, *Bałucki na scenie*.

⁶² K. Bartoszewicz, op. cit., s. 79–80. Nie można zapominać, że Bartoszewicz był tym, który w okolicznościach „cichego” pogrzebu samobójcy wygłosił nad grobem pisarza pożegnalne przemówienie w imieniu przyjaciół na krakowskim Cmentarzu Rakowickim.

egzemplifikują przywołane recenzje *Drużby* i *Blagierów* autorstwa Lucjana Rydla, Gabrieli Zapolskiej, Feliksa Konecznego, Władysława Prokescha i Józefa Flacha. Odrzucają one i wyrażają niechęć wobec anachronicznej i mocno przestarzałej techniki komediopisarskiej, stając się zarazem przykładem ataku wymierzonego w osobę Bałuckiego, co Kazimierz Bartoszewicz skomentuje słowami:

Krytyka ma prawo sądzić ostro, byle sądziła uczciwie. Uczciwość zaś wymagała, aby pamiętać, że ten, co napisał *Blagierów*, napisał *Radców*, *Grube ryby* i *Dom otwarty*, że położył duże zasługi dla sceny polskiej, że przez lat dwadzieścia kilka rzucał zdrowe ziarno i zdrowy humor przed rzeszami spragnionymi szlachetnej zabawy – więc miał prawo do szacunku i do pobłażliwości. Ale pewna część krytyków, zwłaszcza bardzo młodych, nie chciała o tym pamiętać i traktowała Bałuckiego jak natręta, który wdierał się bezprawnie na deski sceniczne. „Precz stąd! nie zabieraj innym miejsca! jesteś stary, niedołązny” – oto był szlachetny ton pewnego odłamu naszej krytyki. [...] Czepiano się człowieka – płaskimi, cynicznymi dowcipami drwiono nie tylko ze sztuki, ale i z osoby autora⁶³.

Finał sporu literackiego zaskoczy wszystkich i przybierze najbardziej tragiczne zakończenie z możliwych, czego Bartoszewicz nie omieszka podsumować: „I nadeszła chwila wysokiego rozdrażnienia, nadszedł stan niepoczytalny, który mu włożył rewolwer do ręki... Usunął się – ciesząc się panowie krytycy, bo już nie będzie pisał »marnych i głupich« komedii”⁶⁴.

Przedstawione okoliczności sporu Michała Bałuckiego z krytyką literacką drugiej połowy XIX stulecia pokazują nie tylko indywidualne zapatrywania komediopisarza na nowości rodem ze Skandynawii, ale także jego upór w trwaniu przy swoich racjach. Konfliktogenne cechy osobowości pisarza oraz statyczność zarówno poglądów, jak i praktyki pisarskiej autora *Blagierów* i *Drużby* ukazują zarazem nieprzystawalność jego twórczości wobec tendencji schyłku XIX wieku. Dorobek literacki Bałuckiego, wyrastający ze światopoglądu i praktyki pozytywistycznej, bezskutecznie próbuje oprzeć się naporowi modernistycznych nowości. Wydaje się, że pisarz, który opowiada się tak zdecydowanie po stronie utilitarnej literatury tendencyjnej oraz konserwatyzmu gatunkowego komedii „dobrze skrojonej”⁶⁵, potrafi zaakceptować przemiany wynikające z wkraczania

⁶³ Ibidem, s. 40.

⁶⁴ Ibidem, s. 44. Należy odnotować, że Bartoszewicz opisuje znacznie szerzej ostatnie miesiące życia Bałuckiego, wysuwając przypuszczenie o „niepoczytalności” pisarza i jego złym stanie psychicznym; ibidem, s. 31–44. O samym pogrzebie pisarza i jego okolicznościach vide J. Ciechowicz, *Dlaczego Michał Bałucki popełnił samobójstwo?*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, nr 3–4, s. 397–410 oraz T. Budrewicz, *Dwa jubileusze i pogrzeb*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. idem, Kraków 2002, s. 507–533.

⁶⁵ Przekonująco pisała o tym Dobrochna Ratajczakowa w rozprawie *Nie do obrony?*. Termin „sztuka dobrze skrojona” lub też „sztuka dobrze zrobiona” (franc. *la pièce bien faite*) vide P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnienia S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 353–354.

do literatury technik realistycznych, ale nie potrafi zrozumieć praktyk właściwych naturalizmowi czy też modernizmowi. Scharakteryzowane okoliczności sporu krakowskiego pisarza z krytyką literacką tego okresu mogą też posłużyć zilustrowaniu innej prawidłowości, którą jedynie sygnalizuję. Biorąc pod uwagę aspekt związany z rozwojem czy też ewolucją samej krytyki literackiej drugiej połowy XIX wieku, dwugłos krytyczny, który zarysowuje się wobec postawy, jak i późnej twórczości Michała Bałuckiego, akcentuje schyłkowy charakter krytyki pozytywistycznej i stopniowe wkraczanie do obiegu literackiego krytyki modernistycznej. Zachowawcze, obiektywne i raczej stonowane osądy reprezentantów krytyki pozytywistycznej zostają wyparte przez aporetyczne polemiki przedstawicieli krytyki młodopolskiej, którzy dowodzą wewnętrznych sprzeczności w dorobku literackim Bałuckiego, a także anachronizmu jego komedio-pisarstwa z lat 1892–1901⁶⁶.

Bibliografia

- *** [Adam Krechowiecki], *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1886, nr 238.
- *** [Adam Krechowiecki], *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1896, t. 119, nr 356.
- (g.) [?], *Przegląd teatralny*, „Krytyka” 1899, nr 8.
- Bałucki, Michał, *Szwaczki* [rękopis nr 6032], Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, k. 5.
- Bałucki, Michał, *O różnych modach w literaturze powieściowej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 49–51.
- Bałucki, Michał, *Teatr dawny a dzisiejszy*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1894, nr 16.
- Bałucki, Michał, *Sardou czy Ibsen?*, wstęp M. Piekut, „Pamiętnik Teatralny” 1996, nr 1–2.
- Bartoszewicz, Kazimierz, *Michał Bałucki*, Kraków 1902.
- Bogusławski, Władysław, *Na scenie i na estradzie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 19.
- Budrewicz, Tadeusz, *Dwa jubileusze i pogrzeb*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. idem, Kraków 2002.
- Chmielowski, Piotr, *Historia literatury polskiej*, t. 6, Warszawa 1900.
- Ciechowicz, Jan, *Dlaczego Michał Bałucki popełnił samobójstwo?*, „Pamiętnik Teatralny” 1995, nr 3–4.
- Czabanowska-Wróbel, Anna, *Krytyka literacka w Młodej Polsce*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń–Warszawa 2016.
- Flach, Józef, „*Blagierzy*”, „Przedświt” 1901, nr 8–9.

⁶⁶ Przemiany te szczegółowo charakteryzują autorki haseł *Słownika polskiej krytyki literackiej 1764–1918*. Vide E. Paczoska, *Krytyka literacka w pozytywizmie*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918...*, s. 635–643 oraz A. Czabanowska-Wróbel, op. cit., s. 644–655.

- Grzymała-Siedlecki, Adam, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971.
- Kempner, Gabryel, *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1898, nr 18.
- Koneczny, Feliks, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1899, t. 134, nr 401.
- Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna, Warszawa 1981.
- Lubowski, Edward, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 3.
- Maciejewski, Janusz, *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.
- Makowiecki, Andrzej Zdzisław, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Michalik, Jan, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Orzeszkowa, Eliza, *Listy*, t. 1: *Dwugłoso*, oprac. J. Ujejski, L. Brunon Świdorski, Warszawa–Grodno 1937.
- Paczoska, Ewa, *Krytyka literacka w pozytywizmie*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń–Warszawa 2016.
- Pavis, Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnia S. Świontek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Prokesch, Władysław, *Sprawa kobiet*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 2.
- Rajchman, Aleksander, *Przegląd dramatyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1896, nr 23.
- Ratajczakowa, Dobrochna, *Nie do obrony?*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Kraków 2002.
- Rydel, Lucjan, *Z teatru*, „Czas” 1900, nr 295.
- Sobiecka, Anna, „Pamiętnik Munia” Michała Bałuckiego. „O-powieść” o artyście końca XIX wieku, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006.
- Sobiecka, Anna, *Bałucki na scenie 1867–1901*, Słupsk 2007.
- Sobiecka, Anna, *O „Wędrowną muzykę” Michała Bałuckiego*, w: *Zapomniany dramat*, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, t. 1, Warszawa 2010.
- St. [Stanisław Grudziński], *Teatr*, „Gazeta Narodowa” 1886, nr 238.
- Struve, Henryk, *Anachronizm ducha u obcych i u nas*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 2.
- Stykowa, Maria Barbara, *Legendarna inscenizacja Młodej Polski („Wnętrze” Maurice’a Maeterlincka w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego)*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, red. I. Sławińska, M. B. Stykowa, Kraków–Wrocław 1983.
- Szczepański, Ludwik, *Teatr. Szwaczki*, „Życie” 1897, nr 7.
- Świętochowski, Aleksander, *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*, „Prawda” 1903, nr 43.
- W. Pr. [Władysław Prokesch], *Teatr*, „Nowa Reforma” 1899, nr 243.
- W. Pr. [Władysław Prokesch], *Z teatru*, „Nowa Reforma” 1900, nr 277.
- Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1894, nr 3.
- Wł. M. [Władysław Maleszewski], *Wieczory teatralne*, „Biesiada Literacka” 1897, nr 20.

- Zacharska, Jadwiga, *Filister w prozie fabularnej Młodej Polski*, Warszawa 1996.
- Zacińska, Maria, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1893–1899*, Warszawa 1977.
- Zapolska, Gabriela, „Blagierzy” Michała Bałuckiego, „Słowo Polskie” 1901, nr 18.
- Zapolska, Gabriela, *Dzieła wybrane*, t. 16: *Szkiece teatralne*, red. T. Weiss, J. Skórnicki, Kraków 1958.

ANNA SOBIECKA, dr hab., literaturoznawca i teatrolog, prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku, autorka monografii poświęconych dramaturgii Michała Bałuckiego: *Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty* (2006), *Bałucki na scenie 1867–1901* (2007), oraz monograficznych opracowań związanych z teatrem słupskim: *Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny* (2009), *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna* (2012), *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane* (2017). Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii teatru oraz dramatu polskiego XIX i XX w., najnowszej polskiej dramaturgii po 1989 r., a także zagadnień związanych z teatrem lokalnym oraz pograniczem badań teatralnych i transkulturowych.