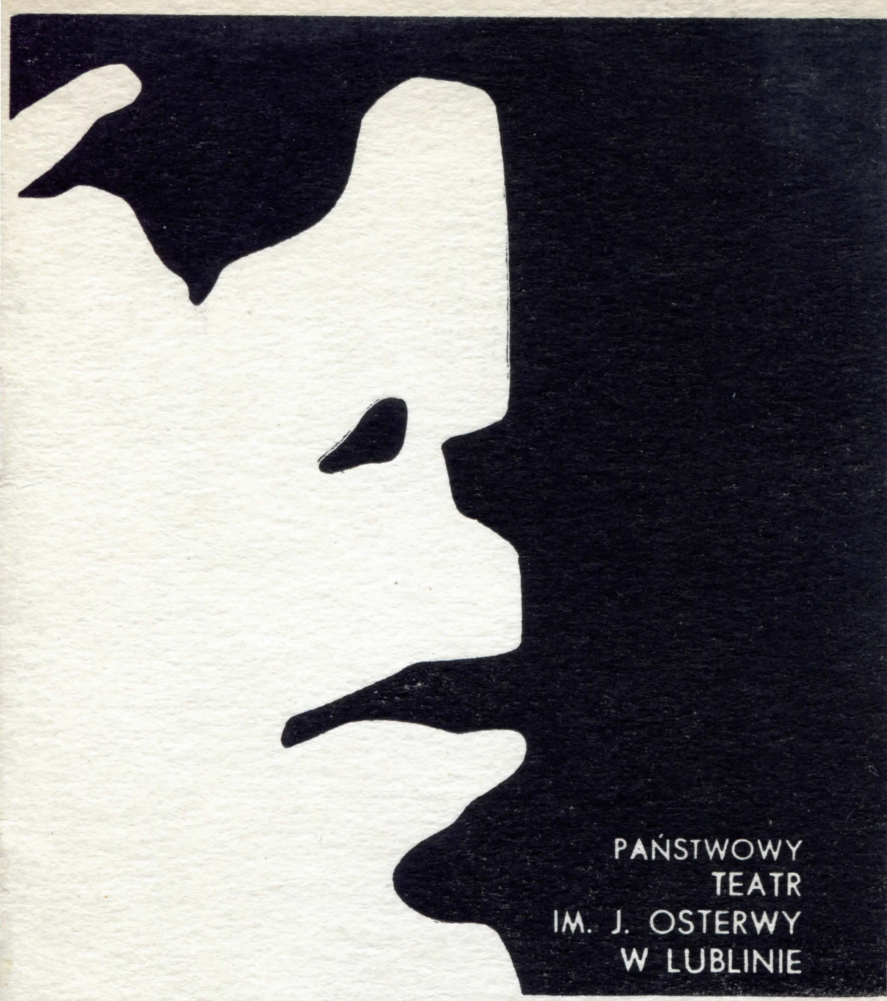

PAŃSTWOWY
TEATR
IM. J. OSTERWY
W LUBLINIE

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ BRAUN

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

PREMIERA WE WRZEŚNIU 1971 R.

(...) Z wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgownica urodziła, ta tragedia jest najlepszą — zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny. Zobaczysz kiedyś, Mamo kochana, co to za dziwna kraina i czasy. Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli pawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca... Nie mogę tu dać ci, kochana Mamo, wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatyczności w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira. O gdyby stanęła kiedy przy *Królu Learze!*

JULIUSZ SŁOWACKI

Listy do Matki

D. 18 grudnia, Genewa, 1834 r.

(...) Wychodzi na świat Balladyna z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione. Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnią Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłosnych i umarłej kochanki, niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy: a jeżeli to wszystko ma wnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet nie widziane istoty: jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił; to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błyśnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości.

(...) Balladyna jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych. Cienie już różne ludzi niebyłych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciżbą gwarzącą: potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postacie piramidalne wypadków, a jedną po drugiej garstkę na świat wypychać będą; i sprawdzą się może sny mego dzieciństwa. Bo ileż to razy patrząc na stary zamek, koronujący ruinami górę mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten wieniec wyszczerbionych murów nasypię widm, duchów, rycerzy; że odbuduję upadłe sale i oświecę je przez okna ogniem piorunowych mocy, a sklepieniom każę powtarzać dawne Sofoklesowskie „niestety"! A za to imię moje słyszane będzie w szumie płynącego pod górą potoku, a jakaś niby tęcza z myśli moich unosić się będzie nad ruinami zamku. (...)

JULIUSZ SŁOWACKI
fragmenty dedykacji

Balladynę usiłowano tłumaczyć na kilkadziesiąt sposobów. Zależnie od okresu, w którym tych interpretacji dokonywano, dostrzegano w dramacie te lub inne górujące elementy, a wśród nich nade wszystko tradycyjne wątki literackie, ludowe czy baśniowe; zwłaszcza, idąc za Słowackim, dopatrywano się tu prób tworzenia kroniki „mitologii" polskiej. Rozpatrywano też utwór mając przede wszystkim na względzie bohaterkę tytułową; upatrywano klucz do rozumienia utworu w psychologii „kobiety zbrodniarki"; kładziono nacisk na ukazane przez Słowackiego dzieje górującej nad otoczeniem jednostki, która została obdarzona nieprzeciętną inteligencją; usiłowano dać sobie radę z kłopotami inscenizacyjnymi przez wysunięcie na plan pierwszy elementów feerii operowej, muzyczności użytego tu wiersza itd. Do ciekawszych prób interpretacji należało uznanie dramatu za wyraz pesymistycznego poglądu na świat. Później zastanawiano się nad polityczną wymową utworu, doszukując się w nim myśli o istocie władzy, o zygzakach gwałtownych przewrotów dziejowych. (...)

M. Bizan i P. Hertz
„Głosy do „Balladyny"
PIW — 1971

JULIUSZ KLEINER

ZWIĄZKI BALLADYNY Z TEATREM SZEKSPIRA

Ze wszystkich poetów naszych Słowacki najrozleglej realizował ideał „literatury światowej"; pragnął własnością poezji polskiej czynić to wszystko, co wykwitło na szczytach literatur obcych; przyswajał więc dramatowi polskiemu Shakespeare'a, jak niebawem przyswoić miał Dantego, a później Calderona.

Krasiński powiedział o *Balladynie*, że ją Shakespeare porodził w głowie Słowackiego. Jeżeli zdanie to ma znaczyć, iż bez dramaturga angielskiego nie byłoby *Balladyny*, to jest ono słuszne. Ale nie chodziło bynajmniej o zależność naśladowniczą — chodziło o świadome, twórcze opieranie się na skarbach kultury duchowej i oryginalne ich rozwijanie. Poeta, dla którego przeżycia literackie były czymś równie realnym, jak doznania wszelkie życia osobistego, czuł konieczność reakcji twórczej wobec form gotowych motywów, z tego, co ukształtowane już było przez innego twórcę, wydobywał nowe możliwości. Obcowanie ze światem Shakespeare'a sprawiło, że postaci utworów obcych nabierały życia własnego z fantazji, dostosowywały się, niby postaci snu, do postulatów duchowych Słowackiego, zlewały się z innymi koncepcjami, doznawały samoistnego przekształcenia, kombinowania, potęgowania. Z typu dramatów Shakespeare'a i jego motywów treściowych jako tworzywa wyłaniał się nowy organizm.

Zamiar stworzenia balladowo-baśniowej tragedii o czasach zamierzchłych musiał wielbicielowi Shakespere'a na myśl przywieść trzy zwłaszcza utwory: *Makbet* i *Król Lear* kreślą przecież odległą, barbarzyńską epokę i o nich równierz powiedziećby można to, co Słowacki mówił o *Balladynie* — iż przypominają starą balladę; *Sen nocy letniej* przeciwstawia się tym balladom ponurym jak baśń promienna, nie troszcząca się o nieprawdopodobieństwa, sprzeczności, anachronizmy, galimatjas cudowny czyniąca na starej ziemi helleńskiej z Tezeusza, bóstw germańskich i jakichś prowincjonalnych, głupich aktorów angielskich. *Makbet*, *Król Lear* i *Sen nocy letniej* odegrać miały w genezie nowego poematu rolę podobną, jak trzy ballady romantyczne: *Maliny*, *Lilie* i *Świtezianka*.

Makbet jest to historia wodza ambitnego, który, pobudzony przez siły piekielne i przez ambitniejszą jeszcze żonę, morduje śpiącego króla i zbrodnią tą tron zdobywa; fatum, rodzące się z czynu własnego, wiedzie go dalej szlakiem zbrodni, który w końcu spycha go w otchłań upadku. Słowacki odczuwa, że więcej materiału dramatycznego tkwi w bezwzględnej Lady Makbet, niż w samym Makbecie, odczuwa, że znacznie potężniej rysowałaby się jej postać, gdyby nie miała męża obok siebie, lecz samodzielnie dążyła do włożenia korony na głowę własną. Lady Makbet przetwarza się w Balladynę. I mniema poeta, że akcja byłaby dramatyczniejsza, jeśliby bohater był początkowo znacznie dalej od tronu, niż Makbet, jeśliby cały ciąg dramatu zbliżał go stopniowo do korony, a osiągnięcie celu od razu przyniosło zgubę. Linia akcji Makbeta zmienia się w linię wypadków; które Balladynie ostatecznie przyniosą śmierć na świeżo zdobytym tronie. Straszną ironię losu wprowadził do tragedii Shakespeare, każąc, by złudne obietnice czarownic popychały do zbrodni i zguby; ironia trwać będzie, lecz stanie się tym dotkliwsza, a jednak piękniejsza, gdy zamiast ohydnych, złośliwych wiedźm zgubę nieść będzie eteryczna, zakochana, pozbawiona złych zamiarów piękna nimfa.

Lear jest jedną z najboleśniejszych i najtragiczniejszych postaci w literaturze świata. Czy nie byłby on jeszcze boleśniejszy, jeśliby odsłonił tylko czysto ludzkie cierpienie bezmierne, bez purpury królewskiej i jeśliby twarde jego serce ojcowskie zmieniło się w miękkie serce matki? I czy zbrodnia córek nie byłaby prawdopodobniejsza, gdyby chodziło o kogoś, co zawadę dla nich stanowi, co swym istnieniem stwierdza ich niskie pochodzenie? Miejsce Leara zajmuje matka Balladyny.

Oberon, król Elfów, w *Śnie nocy letniej* czar rzuca na żonę swą, Titanię; skutkiem tego zakochać się ona musi w pierwszym stworzeniu, jakie ujrzy; głupiego więc chłopa Bettona, którego jeden z Elfów oślą głową obdarzył, obsypuje pieszczotami i komplementami i Elfów oddaje mu na usługi. Słowacki w tej miłości najpoetyczniejszej istoty do prostaka nie figiel czarodziejski widzi, ale przejaw jakiegoś ironicznego prawa. To też jego Titania, królowa Gopła, bez udziału czarów zakocha się w Grabcu, który dla złagodzenia groteski będzie tylko głupcem, nie właścicielem prawdziwej głowy oślej. Jeśli zaś Grabiec stanął trochę wyżej od Bottoma, tym bardziej wzniosła się w sfery świetlanej Goplana, ponad poziom Titanii.

Oczywiście nie refleksje, nie rozumowania doprowadziły do tych przemian — wątpić wszelako nie można, iż krytyczny umysł Słowackiego zdawał sobie sprawę z istoty

Juliusz Słowacki

BALLADYNA

tragedia

PUSTELNIK, Popiel III wygnany — *Aleksander Aleksy*

KIRKOR, pan zamku — *Kazimierz Siedlecki*

MATKA, wdowa — *Maria Szczechówna*

BALLADYNA, — jej córki — *Wanda Wieszczycka*

ALINA — jej córki — *Urszula Rydzewska*

FILON, pasterz — *Sylwester Woroniecki*

GRĄBIEC, syn zakrystiana — *Jerzy Smoliński*

FON KOSTRYN, naczelnik straży zamku Kirkora — *Maciej Polaski*

GRALON, rycerz Kirkora — *Henryk Sobiechart*

KANCLERZ, Gość I — *Ryszard Kolaszyński*

L5KARZ, Gość II — *Henryk Sobiechart*

Gość III — *Edwin Petrykat*

GOPLANA — *Barbara Wronowska*

SKIERKA — *Piotr Suchora*

CHOCHLIK — *Paweł Nowisz*

WAWEL — *x x x*

Rzecz dzieje się za czasów bajecznych, koło jeziora Gopło

Reżyseria i układ tekstu — *Józef Jasielski*

Scenografia — *Teresa Targońska*

Asystent reżysera — *Sylwester Woroniecki*

Premiera we wrześniu 1971 r.

stosunku swego do Shakespeare'a, że zużytkowanie dramatów szekspirowskich było nie mniej świadome i celowe, jak zużytkowanie ballad. To też w tym samym liście do matki, w którym tragedię swą określał jako „podobną do starej ballady", dodawał: „Nie mogę tu ci dać wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatyczności w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzime podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira. O, gdyby stanęła kiedyś przy *Królu Learze*".

Ale to świadome zwrócenie się do skarbnicy szekspirowskiej spowodowało też ilość znaczną reminiscencji mimowolnych. A od reminiscencji roi się w utworze. Poza echami *Makbeta* (najwyraźniejszymi w scenie uczty), *Leara*, *Snu nocy letniej* — przypomina się przede wszystkim *Ryszard III*, mający bohatera równie zbrodniczego — i podobnie tragicznego. Upadek bohatera jest bowiem wtedy tylko tragiczny, jeżeli narówni z logiką, która wiedzie do jego zguby, odczuwa się zarazem, że zniszczona zostaje wartość jakaś — jeżeli katastrofa wstrząsa nie samą jedynie grozą, lecz również bolesnym uprzytomnieniem tego, co w człowieku ginącym było cenne, godne życia. Bez tego wrażenia wartości utraconej niema tragizmu. Czy więc może być tragicznym zbrodniarz, sprawiedliwie śmiercią dotknięty? *Ryszard II* i *Balladyna* dać każą odpowiedź twierdzącą. Gdy pada *Ryszard III*, okrutny, obłudny, bez serca i sumienia, nawet fizycznie odrażający, każdy powiedzieć sobie musi: ginie w nim człowiek wielkiej miary. Gdy pada Balladyna, nietylko ginie zbrodniarka potworna, nie cofająca się przed niczym w dążeniu do celów ambicji — ginie też zdolna do czynów wielkich królowa.

Arjel z *Burzy* zespolił się z Elfami *Snu nocy letniej*, by Skierce i Chochlikowi rysów dostarczyć. *Poskromienie złośnicy* mogło podsunąć motyw przemiany chłopa pijanego w króla, chociaż i polska komedia, w w. XVII na tym temacie osnuta przez Piotra Barykę, znana może być synowi Euzebiusza Słowackiego. W komedii *Jak się wam podoba* przebywa wśród lasów ardeńskich książę wygnany i zjawia się także pasterz sentymentalny, Sylwiusz; nie jest wykluczone, że coś im zawdzięcza para podobna w *Balladynie* — wygnany Popiel III, którego ustalona w literaturze pseudoklasycznej i sentymentalnej tradycja kazała pustelnikiem uczynić, i hiperpoetyczny Filon.

Przetwarzając samoistnie motywy szekspirowskie, Słowacki nie mniej samodzielne stanowsko zajął wobec typu dramatów szekspirowskich. Zdawaćby się mogło, że za cel sobie postawił prześcignięcie rozmaitości i bogactwa, jakim odróżnia się Shakespeare od klasyków. Nie wystarcza pol-

skiemu rywalowi łączenie tragizmu i komizmu — doprowadza niejako dramat szekspirowski do szczytu i do syntezy, łącząc te kierunki, które nawet u twórcy *Hamleta* pozostały wyodrębnione — zespalając igraszki fantastyczne *Snu nocy letniej* z tragiczną konsekwencją *Makbeta* i rozszalałą grozą *Króla Leara*.

JULIUSZ KLEINER

[Opracowanie z tomu Biblioteki Narodowej; Kraków 1922]

EDWARD CSATO

„BALLADYNA" Z ARIOSTYCZNYM UŚMIECHEM

(fragment)

(...) wiadomo, że przy *Balladynie*, jednym z największych pod względem rozmiarów dramatów Słowackiego, zawsze przedstawienie teatralne musi pominąć jakieś fragmenty. I rezygnacje z tekstu mogą zamienić się nawet w rezygnację ze spraw, byleby tylko znaleźć dostatecznie efektowną formę, która resztę materii poetyckiej zjednoczy i usprawiedliwi, w sposób przemawiający do naszej współczesnej wrażliwości.

Z *Balladyną* bowiem sprawa nie jest wcale prosta, pomimo wszystkich wyrazów uznania, jakie zebrała na swoim koncie ze strony historyków literatury. Wydana w momencie, kiedy słońce romantyzmu przekroczyło już w Europie swoje południe, zebrała w sobie sporo cech ówczesnej maniery, które dziś nie budzą już w nas żywszego oddźwięku. Sama owa balladowość, bajeczność maszkarowo-feeryjna, czerpiąca zadowolenie estetyczne z sielanki zmieszanej ze zgrozą, okropieństwem i tajemniczością — traktowana serio, dzisiaj musiałaby się wydać raczej naiwna. Ballady czytamy w szkole, ale na ogół nie do nich potem wracamy jako do ulubionych wierszy romantycznych, nawet jeśli to będą ballady Mickiewicza czy Goethego. Tak więc wszystko, co w *Balladynie* da się na serio wywieść z tamtej progenitury, robi wrażenie zamiaru literackiego na skalę bajkowych, ultraromantycznych dramatów Tiecka, tylko, podparte jest lepszą dramaturgią i prześlicznym wierszem. Takie walory nie mogą jednak w żadnym utworze przeważyć nieaktualności motywów treściowych. W perspektywie historycznej moglibyśmy zastanawiać się nad ówczesną nowością i oryginalnością tych treści — ale to już przy biurku, nie w teatrze, bo w teatrze taka perswazja nie pomaga.

Człowiek kulturalny z drugiej połowy XX wieku musi znaleźć jakąś przekładnię artystyczną, pozwalającą traktować rzecz nie „dosłownie" (to znaczy tradycyjnie), ale w sposób odmienny, godzący go z pokrytymi kurzem ornamentami romantycznej epoki. Samo zmieszanie grozy z żartem i wzniosłości z groteską, w owym czasie tak wytrwale propagowane przez papieża romantyków, Wiktora Hugo — dzisiaj już taką przekładnią być nie może. Tymczasem nasze wieloletnie wczytywanie się w *Balladynę* i mnóstwo przedstawień teatralnych, które z niego wynikły, utrwaliły taki właśnie po hugowsku tragicznie-groteskowy jej odbiór. Coraz lepiej zdajemy sobie sprawę, że na tym wozie *Baladyna* daleko dziś nie zajdzie (...).

W *Balladynie* najbardziej chyba razi ironiczny dystans do pewnych spraw sąsiadujący z tragizmem podanym bez żadnego dystansu. Oczywiście nie we wszystkich scenach ujawnia się to równie jaskrawo. Dlatego tradycja i historycznoliteracka, i teatralna mogły traktować ten utwór jako tragedię w duchu szekspirowskim, z elementami szekspirowskiej komedii fantastycznej i z dodatkowymi wtrętami uznanymi za manifestacje literackie ironii Słowackiego. W teatrze epilog usuwano, tekst Fiolna mocno skracano, a żadnej innej ironii po prostu nie zauważano i nie grano.

Kiedy jednak odwrócić proporcję i dominującym tonem przedstawienia uczynić właśnie ową literacką ironię, wówczas całość stanie się jednolita, a motywy tragiczne nic na tym nie stracą, tylko przestaną być tragiczne w rozumieniu szekspirowskim, to znaczy w sposób bezpośredni, naturalny, „naiwny", jak to określał Fryderyk Schiller. Przedstawienie takie nie ukaże nam strasznych wydarzeń, które miałyby nami wstrząsnąć, lecz zaprezentuje wyrafinowaną opowieść (trudno! *Balladyna* jest bardzo wyrafinowana) o śmiesznych i smutnych wydarzeniach, splątanych w bajeczny kalejdoskop i skłaniających do zastanowienia przez to, że ten kalejdoskop okazuje się tak bardzo podobny do życia. I w takim właśnie sensie owo ariostyczne przedstawienie *Balladyny* zbliżałoby się do jednej z współczesnych koncepcji teatru nazywanej teatrem epickim. (...)

(...) można by określić *Balladynę* jako dramat o sprawiedliwości. (...)

(...) dramat ariostyczny, to oznacza, że Słowacki widzi świat niby tysiąc rozbitych szkiełek, w których oblicze sprawiedliwości wykrzywia się w sposób dziwaczny i pozornie zupełnie przypadkowy. Nie ma w tym świecie prostego, napełniającego otuchą związku pomiędzy winą i karą, jak to sobie wyobrażają naiwni, jak śpiewa się w ludowych balladach. Ale związek skomplikowany, daleki, pokrętny nie przestaje przecież oznaczać zależności i prawidłowości. A więc jednak trochę racji mają ballady.

EDWARD CSATO
Szkice o dramatach Słowackiego
PIW — 1960

W REPERTUARZE TEATRU:

PANI LATTER

wg Emancypantek

BOLESŁAWA PRUSA

KORDIAN

JULIUSZA SŁOWACKIEGO

BALLADYNA

JULIUSZA SŁOWACKIEGO

W PRZYGOTOWANIU:

SPRAWA MAJORA HUBALA

reportaż dramatyczny

MIROSŁAWA DERECKIEGO

PIGMALION

BERNARDA SHAW

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI:
Zenon Poniatowski

KONTROLA TEKSTU:
Maria Aleksy

KIEROWNIK MUZYCZNY:
Jacek Popiołek

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Marian Gębala

KIEROWNIK SCENY:
Stefan Kulczycki

ŚWIATŁO:
Edward Ciechoński

KIEROWNIK PRAC. KRAWIECKIEJ:
Aniela Michońska

PRACE MALARSKIE DEKORACJI I KOSTIUMÓW:
Romuald Lemański

PERUKI:
Marian Marzycki

REKWIZYTY:
Ryszard Rudaś

PRACOWNIA MODELATORSKA:
Jadwiga Markowska

REALIZACJA AKUSTYCZNA:
Stanisław Pawluk

OPERATOR DŹWIĘKU
Anna Piaseczna

KIEROWNIK PRAC. SZEWSKIEJ
Stanisław Kuna

REDAKCJA PROGRAMU:
Zofia Reklewska

PROJEKT OKŁADKI:
Zofia i Henryk Szulcowie

PROGRAM NR 174/5 ZŁ 3

LZGraf Zam. 1497. 2.VI 71 3000. A-3/2166