Z.s. 14/4.

PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI KRAKOWSKIEJ
IM. LUDWIKA SOLSKIEGO W TARNOWIE

DYREKTOR TEATRU
KAZIMIERZ BARNAŚ

STOW. POL. ART.
BIBLIOTEKA
TEATRU I FILMU

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

SEZON TEATRALNY 1961/62

STOW. POL. ART.
BIBLIOTEKA
TEATRU I FILMU
Dar/VI. 628.

LESZEK HERDEGEN

Próba „Balladyny" 62

Skąd ten tytuł publicystyczny, związany z terminem kalendarzowym. Wiązuje on do znanego pomysłu Jean Giraudoux, który swej sztuce o Amfitrionie i Alkmenie, mitycznych bohaterach greckich, dał tytuł: „Amfitrion 38", oznajmiając w ten sposób, że jego wersja jest 38-ym ujęciem tego tematu. My wiążemy spektakl „Balladyny" z czasem historycznym, stąd cyferka 62, „Balladyna" w roku 1962.

Dlaczego ten komentarz? Bo widz oglądając naszą „Balladynę" może być zaskoczony innym niż tradycyjne potraktowaniem niezwykle popularnego utworu. Chcemy przypomnieć, że sztuka teatralna, podobnie jak każda dziedzina sztuki, ulega rozwojowi i przemianom. Dawniej była tylko i wyłącznie przekaźnikiem między utworem literackim a widownią, służyła odtworzeniu literatury dramatycznej. Obecnie mówi się coraz więcej o autonomicznej sztuce teatru, który nie chce spełniać służebnej tylko roli wobec literatury. Teatr współczesny zakłada, że tekst literacki jest jednym z podstawowych elementów zjawiska, jakim jest sztuka teatralna; nie jest jednak elementem nadrzędnym. Teatr — to sztuka specyficzna, bardzo własna, kapryśna i złożona, bo składa się na nią kilka dyscyplin artystycznych: i literatura i malarstwo i rzeźba i muzyka i gra aktorska i reżyseria. Te wszystkie dyscypliny, podporządkowane jednej wspólnej teatralnej myśli — tworzą to, co nazywamy sztuką teatru.

I sprawa najważniejsza. Zadaniem teatru współczesnego jest interpretacja tekstu literackiego w świetle złożonych zagadnień i problemów współczesności i szukanie dla tej interpretacji właściwej formy, właściwych środków wyrazu, pobudzających myśl i wyobraźnię widza.

Przedstawienie „Balladyny", które dziś oglądacie jest próbą takiego właśnie ustosunkowania się do utworu. Teatr zrezygnował z tradycyjnego ujęcia tej nieco „operowej", nieco anachronicznej i wielowątkowej baśni. Tradycja każe „sumiennie" odczytać tekst i zagrać go na scenie, ale nie sądzimy, by takie zadanie mogło zainteresować i zespół teatralny i współczesnego widza.

Co w „Balladynie" jest współczesne? Jaki problem, jaki temat może pasjonować nas dziś w tej sztuce?

Jak wiemy, przełom październikowy wyzwolił i w teatrze i w jego odbiorcach pewne uczulenie: był nim problem władzy. Widziało się ten problem i odszukiwało wszędzie — w każdej sztuce, wierszu i powieści, bo był w nas, bo nas osobiście obchodził. Z tych czasów pochodzą „polityczne" odczytania Szekspira, Schillera i Słowackiego, których ukoronowaniem było znakomite przedstawienie „Balladyny" w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Minęło parę lat i problem władzy został dokładnie przez nasze teatry przeanalizowany i przekazany w różnych wersjach i formach. Dziś, patrząc trzeźwo na zjawisko życia i na literaturę, doświadczeni upływem lat, dochodzimy do wniosku, że nie problem władzy jest tematem głównym „Balladyny". Spójrzmy na losy bohaterki tragedii Słowackiego. Balladyna dąży do władzy nie dla samego sprawowania jej, nie po to, by miała jakąś koncepcję panowania i chciała ją zrealizować. Nie znajdziemy w utworze ani jednego słowa w tym względzie. Więcej: Balladyna nie działa jako władczyni kraju, gdyż ginie w momencie, kiedy ma władzę prawnie i legalnie objąć. Nie ma tu także nic z analizy „wnętrzności władzy" (posługujemy się tu sformułowaniem Leona Kruczkowskiego z jego sztuki „Śmierć gubernatora", rozważającej wewnętrzną problematykę władzy), to nie szekspirowski „Makbet", wbrew pozorom i wyraźnym wpływom, nie — „Ryszard III" i nie Gubernator Kruczkowskiego i nie „Caligula" Camusa.

Odrzucając temat „władza" — teatr zrezygnował z wątków, które w „Balladynie" wspierają ten pozorny tylko dramat polityczny. Waśnie domowe Piastów, korona Popielów, wygnany a rządzący Popiel III — wszystko to wydawało się zbędne wobec rezygnacji z naiwnego zresztą wątku politycznego. Po prostu: żywioł polityczny tak przydający wielkości innym dziełom Słowackiego — „Kordianowi" czy „Beniowskiemu" — tu jest tylko romantyczną, „bogoojczyźnianą" stylizacją. Tam — jest to wielka rozprawa ze współczesnością, tu — fantazja historyczna „ku pokrzepieniu serc".

Żywe, aktualne i apelujące do naszej współczesności okazało się w „Balladynie" inne zagadnienie: problem awansu i to pogłębiony przez autora tak dalece, że można tu, trawestując cytowane określenie Kruczkowskiego, mówić o „wnętrznościach awansu i kariery". W tym świetle sztuka ukazuje się niezwykle żywa i pulsująca prawdą, tym bardziej, że temat ten jest rozwinięty w kilku wariantach i kilku odmiennych propozycjach.

Spójrzmy. Oto logika kariery i chorobliwej ambicji. Balladyna walczy ze swoją przeszłością, wypiera się jej, zabija ludzi, którzy byli świadkami jej wzrostu. Cała jej zbrodnicza droga wywodzi się z drapieżnej, chciwej ambicji wywyższenia się ponad innych, ponad własne środowisko. Wątek Von Kostryna rozwija ten sam temat. Gubi go tylko jego własna słabość, bo uwierzył Balladynie, bo przyjął ją jako swego wspólnika, dlatego zginie. I wniosek: samotniczy, jednostkowy, zamknięty i egoistyczny interes może zostać przeprowadzony tylko na płaszczyźnie samotniczej i egoistycznej.

Inny wariant tego tematu — to postać Kirkora, który marzy o zniżeniu, o zrównaniu się z małymi tego świata. Kirkor jest przeciwnikiem kariery, awansu i ambicji, ale jest w środku tego problemu. Dalej jeszcze posuwa się Filon w swej zupełnej negacji świata (jakże bardzo przypominającej modę czy manierę współczesnej młodzieży stylizującej się na „egzystencjalizm"...).

Wyodrębniwszy problem awansu i kariery jako temat główny — teatr musiał zająć się poszukiwaniem formy, która miałaby jasno ukazać tę sprawę, a jednocześnie nie zatracałaby uroku i piękna poezji Słowackiego. Teatr zainteresował się formą bajki, formą właściwie w Polsce nieistniejącą. Nasze bajki są w większości importowane i to przeważnie z Niemiec. Okrutny klimat poetycki braci Grimm zaciążył na wątkach baśniowych; przypominam owych bajkowych rodziców, którzy systematycznie wyprowadzają swoje dzieci do lasu, aby zjadły je wilki. Należało więc okropnościom „Balladyny" nadać inny charakter: baśniowej umowności i metafory poetyckiej.

Tradycja scenicznej realizacji „Balladyny" przekazuje utwór ciężki, zasadniczy, krwawy i przysadzisty w swej „słowiańskości tragicznej". Trudno byłoby w tym klimacie odtworzyć „Balladynę" z „ariostycznym uśmiechem", jak sobie tego życzył Słowacki. Spróbowaliśmy przełożyć ów „ariostyczny uśmiech" na język współczesny i znaleźć sposoby na wyrażenie współczesnego wdzięku — w bajce.

A więc podsumujmy, jak na produkcyjnym zebraniu: teatr będzie próbował realizować poetycką i pełną wdzięku bajkę o złej ambicji.

Ostatni akt tej bajki i ostatni akt losów Balladyny — to morał. Taką surową formę rozrachunku moralnego bajka zawsze mieć musi.

JULIAN KRZYŻANOWSKI

Twórca nowoczesnego dramatu polskiego

Słowacki to twórca naszego nowoczesnego dramatu. Niezwykłość tej arcyprozaicznej formuły polega na trudności poparcia jej odwołaniem się do jakiegoś monumentalnego dzieła naukowego o Słowackim-dramaturgu, dzieła bowiem takiego nie mamy. Zastąpić je trzeba trzema seriami argumentów, powiedzmy: historyczno-literackich, poczynając od wiadomości bibliograficznych, by dojść do recepcji wielkiego pisarza w naszym życiu teatralnym.

Bibliografia tedy dowodzi, że z czternastu tomów „Dzieł" Słowackiego na jego twórczość dramatyczną przypada tomów pięć, obejmujących dwadzieścia sześć utworów łącznie, wchodzą tu bowiem zarówno duże tragedie pięcioaktowe, jak fragmenty najrozmaitszej długości, od kilkudziesięciu do kilku tysięcy wierszy. Wymowa tych liczb znacznie by wzrosła, gdyby dramaty Słowackiego rzucić na tło jego dzieł czysto poetyckich, pisanych wierszem, a wypełniających tomów dziesięć wydania. Okazałoby się wówczas, iż dramaturgia Słowackiego stanowi dokładnie połowę jego spuścizny poetyckiej.

Chcąc jednak wyrozumieć pełny sens tej wymowy, cofnąć się trzeba o dwa pokolenia wstecz, w czasy Stanisławowskie. Ich ambicją programową było stworzenie dramatu polskiego, zarówno tragedii, jak i komedii. Udało im się tylko to drugie, jakkolwiek proces podówczas rozpoczęty miał osiągnąć szczyt dopiero w twórczości Aleksandra Fredry. W dziedzinie tragedii natomiast zdobywano się jedynie na nieśmiałe próby, kontynuowane przez pokolenia następne, które („w braku laku"!) zachwycało się „Barbarą Radziwiłłówną" Felińskiego.

Wychowankowie klasycystów, romantycy z Mickiewiczem na czele, przejęli od nich program dramatugrii tragicznej i po swojemu usiłowali go zrealizować. Najambitniejsza jednak próba, łącząca w ramach wieloczłonowego cyklu pierwiastki folkloru, historii i polityki, „Dziady", okazała się próbą jedynie i nie kto inny, tylko jej twórca, w lat niespełna dziesięć po wydaniu Części III, urzędowo i głośno, ubolewał na tym, że narody słowiańskie dotąd na dramat własny się nie zdobyły.

I pomyśleć tylko, iż wszystko to mówił autor „Dziadów" w r. 1843, w dziesięć lat po ukazaniu się „Marii Stuart", w dziesięć po „Kordianie", w trzy po „Lilli Wenedzie", a w roku wydania „Księdza Marka", a więc w chwili, gdy powstanie nowoczesnej dramaturgii polskiej było faktem oczywistym, dającym się stwierdzić bibliograficznie, utrwalonym w katalogach księgarskich i takich czy innych informacjach prasowych.

Fakt ten zaś nie był dziełem przypadku, lecz wynikiem dziesięcioletniej, usilnej pracy twórczej, realizującej program, najzupełniej zgodny z postulatem, zamykającym prelekcję Mickiewicza, a żądającym dramatu, „Którym wywołuje się niejako z grobu postacie świętych bohaterów". Dziwna ironia losu chce, że postulat ten uważać można za bezwiedne powtórzenie zakończenia Prologu w „Kordianie", gdzie właśnie młody dramaturg ów program wyłożył:

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie!
Z prochu lud wskrzeszę, stawiam na mogił koturnie
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.

Program ten był realizacją pragnień trzech pokoleń, podpisać go mogli równie dobrze Wybicki, jak Feliński, podpisywał go wreszcie mimowolnie Mickiewicz, choć, jak dowodzi właśnie nazwisko ostatnie, nikt chyba nie byłby się zgodził na jego wykonanie, trzeba bowiem było jeszcze jednego czy nawet dwu pokoleń, by program ten został uznany za przełomowe wydarzenie w dziejach kultury polskiej.

Otaczająca Słowackiego atmosfera niezrozumienia i często wprost niechęci niekoniecznie sprzyjała pracy twórczej, toteż nie wszystkie zamysły przyoblekały się w ciało dramatycznego słowa; zdarzało się więc, iż poeta porzucał utwory, doprowadzone do trzech aktów; a jeszcze później, gdy poszukiwanie nowych dróg myśli i twórczości, przekraczając siły trawionego nieuleczalną chorobą dramaturga, wiodło go na manowce gigantycznych poczynań, gotowe ujęcia nie zadawalały go i wskutek tego przybierały postać coraz to nową a nigdy ostateczną. Ogromne te mgławice, złożone z niewykończonych a wielokrotnych opracowań tego samego tematu, znamienne dla przedzgonnych lat Słowackiego, zamykają stworzoną przezeń wizję przeszłości Polski czy nawet przeszłości świata, wizję dramatyczną.

Wskutek tego ogólna charakterystyka tej wizji, z konieczności ograniczona do cech jej podstawowych, nastręcza trudności niemałe. Najsłuszniej więc chyba będzie pokusić się o opis mechaniczny i zewnętrzny, ukazujący w kolejności historycznej owych „aktorów wyższych o całe mogiły", a reprezentujących dzieje Polski od jej prawdziwej kolebki po czasy samego pisarza, a więc do połowy w. XIX, okazyjnie zaś wiodący również w świat pozapolski, antyczny czy renesansowy.

Tak zrozumianą galerię portretów dramatycznych otwiera „Balladyna" (1839) pierwsza z cyklu sześciu tragedii, mających ukazać dzieje Polski. Jej dopełnieniem jest drobny fragment „Krakusa" ogniwo zaś dalsze cyklu stanowi „Lilla Weneda" (1840). Odtwarzając losy „prze-

JULIUSZ SŁOWACKI

PROGRAM NR 17

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

OSOBY:

Kirkor	RYSZARD MAYOR
Matka	ZOFIA ZAWADZKA
Balladyna	CELINA BARTYZEL
Alina	ELEONORA SOWIŃSKA
Filon	STANISŁAW MICHALUK
Grabiec	EUGENIUSZ WAŁASZEK
Fon Kostryn	MARIAN SŁOJKOWSKI
Gralon	ANDRZEJ GIRTLER
Kanclerz	ZYGMUNT MILSKI
Lekarz Koronny	KLEMENS ROMAN
Poseł	ANDRZEJ PISAREK
Rycerze, panowie, lud	

OSOBY FANTASTYCZNE:

Goplana	JOLANTA SZAJNA
Chochlik	ZBIGNIEW BEBAK
Skierka	STANISŁAW MICHNO

Inscenizacja i reżyseria: LIDIA ZAMKOW-SŁOMCZYŃSKA

Scenografia: ZDANA JASIŃSKA Muzyka: ZDZISŁAW TRYCZYŃSKI

Światło prowadzi: ZBIGNIEW CIOCHOŃ

PREMIERA DNIA 5 MAJA 1962 R.

budzonych rycerzy" przeszłości, w oparciu o materiały folklorystyczne w „Balladynie", archeologiczne zaś w „Lilli Wenedzie", bystry wzrok poety dostrzec usiłował nie tylko piękno motywów tradycyjnych, zachowanych w podaniach narodowych, ale coś więcej, bo podstawowe cechy charakteru narodowego, tak jak go zrozumiał, charakteru, pojmowanego jako wyznacznik przyszłych losów Polski. I na tym właśnie polega podstawowa różnica obydwu tragedii nadgoplańskich; pierwsza to fantastyczna baśń, łącząca pomysły komediowe i tragiczne, druga to posępna tragedia, złowieszczo prawiąca o sprawach, których widownią będzie przyszła kronika kraju i narodu, a zarazem bolesny rozrachunek z rzeczywistością polityczną, w której przyszło żyć samemu Słowackiemu.

Z czasów późniejszych uwagę romantyka przykuło średniowiecze, zwłaszcza czasy Jagiełły, Grunwaldu i Zawiszy Czarnego, on to bowiem jest bohaterem dramatu — romansu o przygodach błędnego rycerza, tak jak sobie postać tę wyobrażono przed wiekiem.

Refleksem młodzieńczych uniesień nad rozczytywaniem się w Mickiewiczu stały się fragmenty dramatów o „Konradzie Wallenrodzie" i „Walterze Stadionie". Dorzućmy ułomek dramatu o stosunkach rusko-tatarskich, „Księcia Michała Twerskiego", a otrzymamy pięć utworów o średniowieczu, z których niestety jeden tylko, młodzieńczy „Mindowe", otrzymał postać pełną i wykończoną.

Epoka natomiast Odrodzenia nie przemówiła do wyobraźni Słowackiego, poza jedynym wyjątkiem, sprawą Samuela Zborowskiego, pojętą przez pisarza jako tragiczny konflikt praw jednostki i praw organizacji państwowej. Inaczej było ze stuleciem następnym, które dramaturga pociągnęło tymi samymi bodajże stronami swego życia, które w pokoleniu następnym zadecydowały o popularności Trylogii Sienkiewicza. Zestawienie to narzuca się samo przez się, i to nie ze względu na „Mazepę", a więc jedną z najpopularniejszych tragedii Słowackiego, ile na fragmenty dwu dramatów; jeden z nich, „Jan Kazimierz", wprowadza przecież oblężenie Zbaraża, drugi zaś, „Złota Czaszka", przedstawia początek oporu przeciw zalewowi szwedzkiemu, konfederację krzemieniecką, analogiczną do historycznej tyszowieckiej.

Okres najintensywniejszej twórczości dramatycznej Słowackiego przypadł na czasy ogólnych zachwytów nad konfederacją barską, wspólnych pisarzom krajowym i emigracyjnym. Autor „Beniowskiego" nie pozostał wobec nich obojętny, swą zaś zdumiewającą znajomość epoki, niewyczerpaną w ogromnym poemacie epickim, wyzyskał w trzech dramatach. Pierwszy z nich, fragment dwuaktowy, dzieli tytuł z poematem właśnie, zwie się bowiem „Beniowski"; dwa dalsze, drukiem przez Słowackiego wydane, „Ksiądz Marek" i „Sen srebrny Salomei", układają się w pewnego rodzaju całość, pierwszy bowiem poświęcony jest konfederacji i jej znaczeniu w dziejach walk o odzyskanie niepodległości, drugi koliszczyźnie i nieszczęsnemu rozbratowi między dwoma tragicznymi przeciwnikami, bratnimi narodami: polskim i ukraińskim.

A wreszcie walka o niepodległość, od insurekcji kościuszkowskiej po powstanie listopadowe, to temat „Horsztyńskiego", „Kordiana" i... „Lilli Wenedy". Wprowadzenie ponowne tragedii, o której mówiło się tu poprzednio jako o obrazie narodzin państwa polskiego, ma swoistą wymowę, niezwykłą bowiem klamrą spina całą twórczość Słowackiego, twórcy naszego dramatu historycznego. Jakkolwiek bowiem akcja „Lilli Wenedy" rozgrywa się na zaraniu dziejów Polski, jej problematyka ideologiczna usiłuje wydobyć i ukazać sens tych dziejów, tak jak odczytywało go pokolenie, które przeżyło tragedię powstania.

Uzupełnić go należy trzema czy czterema wypadami w dzieje obce. Jeśli pominąć „Księcia Michała Twerskiego", będą to: „Agezylausz" starogrecki, następnie tragedie renesansowe, „Maria Stuart" oraz „Beatrix Cenci". Dokładność bibliograficzna każe przypomnieć, iż do utworów dramatycznych Słowackiego należą jeszcze dwa przekłady, nieduży fragment „Makbeta" oraz „Książę Niezłomny", przy czym tłumaczenie tragedii Calderona cieszy się opinią pracy kongenialnej.

Mając przed oczyma rozległą panoramę dzieł tragika polskiego, stworzoną przezeń w ciągu lat niespełna dwudziestu, a stanowiącą podstawowy zrąb nowoczesnej dramaturgii polskiej, nie podobna oprzeć się kilku pytaniom, które dotyczą charakteru i wartości artystycznej dzieł Słowackiego. Najogólniejsze z nich brzmiałoby, czemu przypisać należy, iż dzieła te, raz wprowadzone na scenę, weszły do jej stałego repertuaru.

Pół wieku temu odpowiedź na nie głosiłaby, iż czynnikiem rozstrzygającym były tutaj względy natury ideologicznej, „wieszczej", co zresztą nie odpowiadało nawet wówczas prawdzie. Odpowiedź zaś poprawna wyglądać musi inaczej. Głosi ona, iż o stanowisku Słowackiego w dziejach naszej dramaturgii zadecydowała wartość artystyczna jego dzieł i że ona właśnie stanowi o stosunku do nich widza i czytelnika dzisiejszego. A składa się na nią kilka czynników.

Pierwszy z nich, wyzyskany tutaj w opisie tematyki historyczno-tragicznej Słowackiego, to niewątpliwa umiejętność dobierania tematów, żywo przemawiających do wyobraźni odbiorcy, przykuwających jego uwagę, nacechowanych dużym dynamizmem.

W ogromnym tłumie kreacji ludzkich, zrodzonych w wyobraźni Słowackiego, wyróżniają się całkiem wyraźnie postaci, które Mickiewicz określał jako „bohaterów i świętych". I to nie tylko w dziełach typu „Księdza Marka", a więc pisanych w końcowej fazie twórczości, lecz od samego jej początku.

Dość przypomnieć Zbigniewa, Mazepę i Amelię, Balladynę i Gwinonę, Lillę Wenedę i Księżniczkę, by uprzytomnić bogactwo i różnorodność postaci Słowackiego i ich życia psychicznego, rzuconego na tło wydarzeń wstrząsających grozą.

Czynnikiem dalszym, zespalającym problemy życia zbiorowego, konflikty psychologiczne niezwykłych kreacji, o wymiarach często nadludzkich, i wydarzenia zabarwione tragizmem w jego najrozmaitszych odmianach, jest znamienna dla Słowackiego, któremu jedna jeszcze ironia losu kazała poprzestać na „nowej scenie", wyobrażonej jako

„biegającego po świecie kolportera małe bogactwo", słowem poeta, który nigdy nie oglądał w teatrze żadnego ze swych dzieł, bo za jego życia wystawiono jednego jedynego „Mazepę", ale po... węgiersku, w Budapeszcie, był urodzonym człowiekiem teatru, znającym na wylot jego swoiste wymagania, poszukiwaczem nowych form, wielkim eksperymentatorem dramatycznym. Tym tłumaczy się różnorodność typów dramatu, znamiennych dla jego twórczości, takich, jak dramat szekspirowski, kalderonowski czy uszlachetniony melodramat, który w jego czasach święcił tryumfy w teatrach paryskich.

A wreszcie przedziwny i jedyny w swoim rodzaju język Słowackiego, olśniewający zarówno w prozie „Horsztyńskiego", jak w wierszach „Kordiana", „Balladyny", „Zawiszy Czarnego" czy „Snu srebrnego Salomei". To wszystko, co sam poeta mówił o zadaniach swego „języka giętkiego" i co doszło do głosu w jego liryce i epice, wyraz jeszcze doskonalszy otrzymało w dramatach, gdzie każda postać mówi po swojemu, gdzie wyznania miłosne, bohaterskie orędzia, rozważania filozoficzne, drwiny z siebie i świata, płomienne manifesty i ciche spowiedzi wprowadzają tysiące najrozmaitszych tonacji, przebiegając, by użyć zwrotu Mickiewicza, wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję!

Cała twórczość dramatyczna Słowackiego jest bardzo silnie związana z życiem narodu, z jego przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Naród bowiem, zgodnie z programem dramaturga, jest elementem stale przytomnym we wszystkich jego dziełach, naród ukazywany w chwilach tryumfu i chwilach klęski, walczący o swą wielkość, dąży do tych wyniosłych celów, które przyświecają ludzkości na szlakach jej życia. Konsekwentny republikanin, widzący w sobie „ducha wiecznego rewolucjonistę", rzecznika postępu, wyrazicielami swych poglądów robił postacie swych dramatów, tchnących powietrzem wyżyn, i ten ich charakter niewątpliwie przyczynił się do wyznaczenia im stanowiska, które zajęły w dramaturgii polskiej.

(Skrót artykułu zamieszczonego w miesięczniku „Twórczość" R. 1959 nr 9).

Juliusz Słowacki

Kronika życia i twórczości

1809

Juliusz Słowacki urodził się 4 września w Krzemieńcu. Ojciec jego, Euzebiusz — poeta, dramaturg, krytyk, piastował funkcję profesora literatury i wymowy w Liceum Krzemienieckim. Matka, Salomea — córka zarządcy dóbr licealnych była kobietą pełną uroku i czaru osobistego.

1811 — 1817

Euzebiusz Słowacki z rodziną przenosi się do Wilna, ażeby objąć katedrę na uniwersytecie. W 1814 r. umiera ojciec Juliusza — pani Salomea wraca z synem do Krzemieńca. W 1817 r. matka Juliusza poślubia Augusta Bécu — profesora wydziału medycznego Uniwersytetu Wileńskiego i osiedla się wraz z synem w Wilnie.

Juliusz Słowacki po ukończeniu gimnazjum wstępuje na wydział prawny Uniwersytetu Wileńskiego. Już od szesnastego roku życia pisze utwory poetyckie, które są początkowo naśladowaniem Lamartine'a, Moore'a, Byrona, Zalewskiego i Mickiewicza. W okresie wileńskim poeta przeżywa swą pierwszą miłość do Ludwiki Śniadeckiej. W 1828 r. kończy studia prawne.

1829 — 1830

W lutym przybywa do Warszawy, gdzie obejmuje skromną posadę urzędnika w Ministerium Skarbu. Nie pociąga go jednak kariera urzędnicza — każdą wolną chwilę poświęca tworzeniu.

Wybuch powstania listopadowego wita utworami poetyckimi, wyrażając w nich solidarność z walką wolnościową, jaką podjął naród. Słowacki nie wziął udziału w powstaniu — wyjechał z misją polityczną z ramienia Rządu Narodowego (jechał przez Wrocław, Drezno, Paryż do Londynu). Misja owa nie dała żadnych wyników, natomiast poeta przy okazji poznał teatr angielski. Jesienią wrócił do Paryża i został w nim wraz z emigrantami przybyłymi z Polski po upadku powstania.

1832 — 1836

Ogłoszone przez Słowackiego w Paryżu dwa tomy poezji, spotkały się z nieprzychylnym przyjęciem emigracji (krytyczna ocena Mickiewicza). Po ukazaniu się III części „Dziadów" (Mickiewicz w utworze swym

napiętnował ojczyma Słowackiego jako zdrajcę) Słowacki nie mogąc znieść atmosfery jaka powstała wokół jego osoby, opuszcza Paryż i udaje się do Genewy.

1836 — 1839

W lutym Słowacki wyjeżdża do Rzymu, gdzie w towarzystwie Januszewskich zwiedza jego zabytki, muzea i wystawy obrazów. W sierpniu wyrusza Słowacki z Brzozowskim i braćmi Hołyńskimi w podróż na Wschód — do Grecji, Egiptu, Syrii i Palestyny. W 1837 r. poeta wraca do Włoch, gdzie przez półtora roku przebywa we Florencji.

1839 — 1849

Słowacki przybywa do Paryża. W grudniu 1840 r. na przyjęciu wydanym na cześć Mickiewicza przez Eustachego Januszkiewicza składa Słowacki w improwizacji hołd wielkiemu poecie. Na skutek intryg dochodzi do poróżnienia tych dwóch wielkich ludzi.

W 1842 r. Słowacki styka się z Towiańskim i zostaje jego zwolennikiem. Wyzwala się jednak szybko spod wpływów mistrza — pozostając nadal w kręgu teorii mistycznych, które wyciskają charakterystyczne piętno na dalszej twórczości autora „Balladyny".

W 1846 r. (wybuch powstania chłopskiego w Galicji) Słowacki podejmuje polityczną publicystykę. Jest jednym z nielicznych, którzy wskazują na szlachtę jako winowajcę rzezi galicyjskiej.

W 1848 r., gdy wybucha powstanie w Wielkopolsce, po raz drugi Słowacki manifestuje swoje rewolucyjne i demokratyczne poglądy. W kwietniu tegoż roku udaje się ze swoimi przyjaciółmi do Poznania, aby wziąć udział w powstaniu. Po upadku powstania wyjeżdża Słowacki do Wrocławia — spotyka się tu z matką po kilkunastu latach niewidzenia. Poeta czuje, że to już ostatnie spotkanie z ukochaną Salomeą.

3 kwietnia 1849 r. Słowacki umiera w Paryżu — najbliżsi przyjaciele odprowadzają go na paryski cmentarz Montmartre.

Najważniejsze utwory

Twórczość młodzieńcza — cykl powieści poetyckich, z których najcenniejsza nosi tytuł „Jan Bielecki" (1830), dramaty: „Mindowe" (1829), „Maria Stuart" (1830).

Pierwsze lata emigracji — powieści poetyckie: „Lambro" (1833), „Godzina myśli" (1832); dramaty: „Kordian" (1832), „Balladyna" (1834) — opracowana ostatecznie i wydana w 1839), „Horsztyński" (1835).

Utwory zrodzone z przeżyć i doświadczeń podróży na Wschód: „Ojciec zadżumionych" (1838), „Podróż do Ziemi Świętej" (1836—1839), „Anhelli" (1837—1838).

Utwory powstałe po powrocie z podróży na Wschód: „Lilla Weneda" (1839), „Mazepa" (1840), „Beniowski" (1840—1846), „Fantazy" (1841), „Złota czaszka" (1842).

Utwory z epoki mistycznej — dramaty: „Sen srebrny Salomei" (1843), „Książę Niezłomny" (1843), „Ksiądz Marek" (1843), niedokończony poemat „Król Duch" (1845—1849).

Opracował: MARIAN SIENKIEWICZ

W REPERTUARZE TEATRU:

MOLIER

SKĄPIEC

HANNA JANUSZEWSKA

KRZESIWO

LEON KRUCZKOWSKI

ODWETY

ESTRADA POETYCKA

LISTY CHOPINA

W PRZYGOTOWANIU:

SŁAWOMIR MROŻEK

POLICJA

KAZIMIERZ BARNAŚ

SPISEK MATYLDY

Cena zł. 2.50

Drukarnia w Tarnowie — 1682-62 1.500 egz. A-5 — Nz-202-551