



TEATR  
NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765







Juliusz Słowacki w piątym roku życia jako Amorek

Świat myśli tak jest obszerny, że można w nim wyciągać nieodparte granicami ramiona. Szanuję szkołę religijną, ową wieczerzę pańską polskich poetów, do której zasiedli w Paryżu — sędzę bowiem, że wypływa z przekonania, że nie jest sztucznie natchniętą słowami Frede-ryka Schlegla, który w katolickiej religii źródło jedyne poezji upatruje. Oddaliłem się wszelako od idących tą drogą poetów; nie wierzę bowiem, aby szkoła De-la-Menistów i natchnięta przez nią poezja była obrazem wieku. Dant pisał o piekle, kiedy ludzie w piekło wierzyli, Wolter zgadzał się z wiekiem materializmu, Byron, rozpaczający o wątpliwą przyszłość poeta, zaczął wiek dziewiętnasty; ci trzej ludzie wyobrażają epoki, w których żyli, oblicza wieków odbite są na ich umysłowej twarzy; gdyby z myśli większej liczby ludzi w owych czasach żyjących utworzyć można było jeden posąg myśli, ten posąg byłby Dantem, Wolterem, Byronem. Wyżej na nich wznosił się Szekspir, bo on nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzę do boskiej podobną. Na niższym szczeblu stoją poeci ściśle krajowymi zamknięci obrębami, jak Goethe, Kalderon, Walter Scott, stoją jednak wysoko i mocno, bo ich podstawami są narody. Szukajmy więc różnymi drogami treściwej myśli żywotnej naszego kraju; szczęśliwy, kto w ogniwie duszy własnej najwięcej promieni połączy i odbije. Lecz myli się ten, kto sądzi, że narodowość poezji zależy na opisywaniu narodowych wypadków; wypadki są tylko szatą, ciałem, pod którym trzeba szukać duszy narodowej lub duszy świata.

JULIUSZ SŁOWACKI



Juliusz Słowacki

# BALLADYNA

Premiera 7 lutego 1974 r.

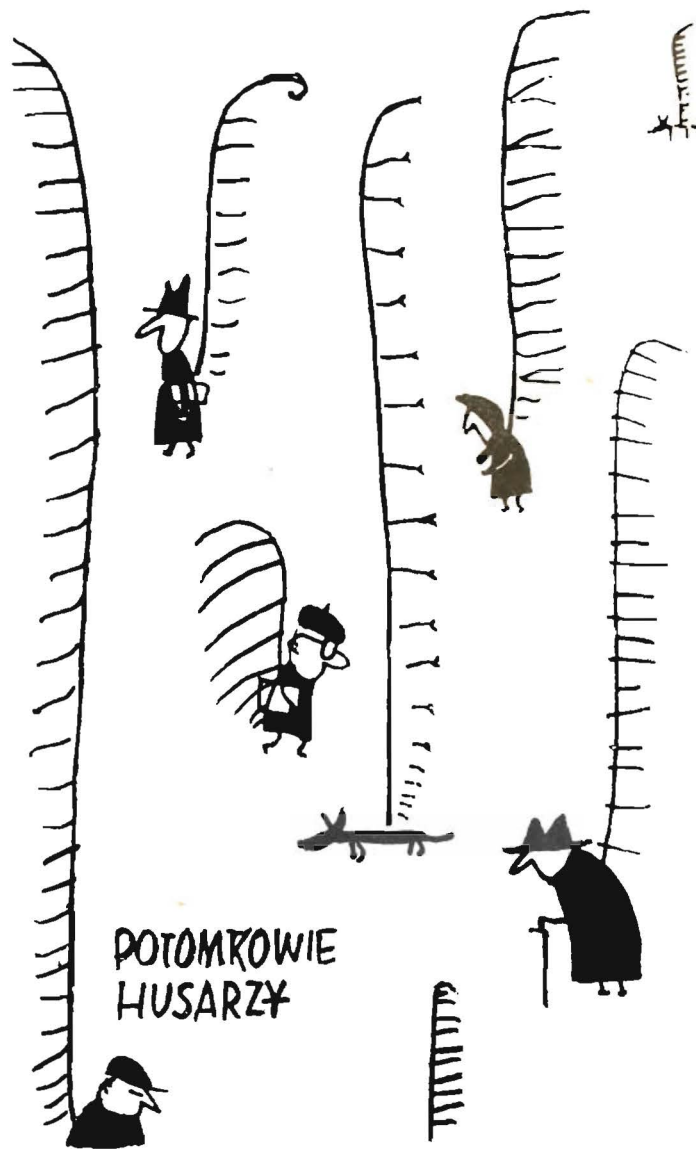
A tu drogi wyboiste i błotniste, chłopak furmanką jadąc trzęsie się i drzemie, jeszcze zleci i łeb rozwali. A domy nie wykończone, bo majster się upił, a architekt uciekł z żoną przedsiębiorcy. A bank zamknięty, bo coś tam nakradli, a na poczcie okienko zamknięte, bo urzędnik je śniadanie. A kolej nie dojechała, bo palacz obraził się na maszynistę, wysiadł i poszedł w pole(...).

I chodzą ludzie po ulicach, chodzą, chodzą, nie wiadomo po co; zatrzymajcie takiego i spytajcie, dokąd idzie, sam się zdziwi i nie będzie umiał odpowiedzieć. Ot, wyszedł z domu na wystawy popatrzeć, po mieście się rozejrzeć, a nuż coś się zdarzy. A policjant błaga przy narożnikach: „Nie na ukos przechodzić, państwo moi mili”, a wszyscy na ukos przechodzą. I policjant krzyczy: „Nie na ukos, do cholery jasnej. Co to? jak z bydlęm trzeba?” A wszyscy na ukos. Więc policjant każe złotówki płacić, a wszyscy na ukos. Nie przez złość, tylko przyzwyczaili się i jakoś zapominają.

A podle lasu Jaguś idzie, dzban malin niesie, „A hej, dolo, dolo” — przyspiewuje, że aż po lesie jęczy i zawodzi, aż to zawodzenie rozchodzi się dalej, hej, przez wioski, pola, łąki, nad miastem unosi się, po ulicach włóczy, do domów przez szyby zagląda, aż się pijany majster zasnął i urzędnik przy śniadaniu zapatrzył w suszkę, i obrażony palacz zalkał pod wierzbą, i strażak z orkiestry zapomniał wziąć nuty C, a futboliście zrobiło się żal zagranicznego bramkarza i naumyślnie wycelował piłkę obok bramki.

A Jaguś pod krzyżem przyklęka, o mój Jezu, Jezusieńku, a hen dokoła horyzont zielony, niebo błękitne, wieża czerwona kościelna, a zboże faluje, ktoś w prosie za przepióreczką ugania, zajęc przez miedzę skoczył, skowronek wzbil się wysoko, dzban z malinami w rowie, a niech go tam, niech go tam, nie będzie czerwonej sukienki ze wstążeczkami, no to i co? Niechaj będzie pochwalony. Oj, dolo, dolo, oj, dolo ty moja.

STANISŁAW DYGAT





## PRZED PIERWSZĄ PRÓBĄ

**Adam Hanuszkiewicz:** Poprosiłem Pana do teatru na rozmowy o „Balladynie” przed pierwszą próbą. Może udałoby się nam dokonać pewnych ustaleń z dwu punktów widzenia, które reprezentujemy: ze stanowiska reżysera przystępującego do prób i ze stanowiska historyczno-literackiego. Może w wyniku tych rozmów powstanie rodzaj dokumentacji spiswanej na gorąco, która mogłaby być szczególnym komentarzem do premiery. Oczywiście ostateczny kształt przedstawienia wcale nie musi być i zapewne nie będzie identyczny z obrazem, jaki wyłoni się z owej rozmowy, zwłaszcza że materia teatralna jest niezawisła i nie poddaje się, najślusniejszemu nawet, interpretacjom: filologicznym i historyczno-literackim.

**Marian Bizan:** Przed podjęciem zaproponowanego tematu chciałbym na chwilę zatrzymać się przy problemie natury ogólnej. Obserwując linię repertuarową klasyki polskiej w Teatrze Narodowym dzisiaj można już chyba mówić nie tylko o sumie przedstawień, ale również — a zdaje mi się, że przede wszystkim — o obliczu sceny, którą Pan kieruje, i o jej miejscu na mapie teatralnej Polski. Przypomnę kilka premier: „Wyzwolenie” i „Wesele”, „Nie-Boska”, „Kordian”, „Norwid”, „Beniowski”, „Trzy po trzy”, „Wacława dzieje”. Historycy literatury i krytycy powiedzą: wielki repertuar romantyczny (bo i Wyspiański tu się mieści) — cztery dramaty, poemat dygresyjny, poemat dramatyczny. A jak określi Pan w zwięzłej roboczej formule „Norwida” i „Trzy po trzy”? Pierwsze z tych przedstawień nie ma przecież nic z bezideowej składanki pięknych wierszy, fragmentów poematów i dramatów oraz publicznych i prywatnych pism prozą, a drugie nie jest inscenizowanym pamiętnikiem komediopisarza.

**A.H.:** Myślę, że niezależnie od wyniku końcowego obydwie scenariusze nie są niczym innym, jak próbą napisania współczesnego „odpowiednika” sztuki dramatycznej przy pomocy wspaniałych tekstów, no... — przecież dramaturgów! Sądzę, że od czasu manifestacji teoretycznej Eliota, a i jego praktyki poetyckiej, nietrudno by było te prace nawet w kategoriach literackich usankcjonować. Przecież jest prawdą powszechne przekonanie, że wszystko zostało już napisane, że rzecz można zmienić i odkryć ją na nowo tylko przez zmianę kontekstów. Chodzi mi o „sąsiedowanie” obrazów, o to, co w poezji nazywa się dziwieństwem się słowa słowu.

**M.B.:** Aprobata dla repertuaru romantycznego nie musi oczywiście oznaczać świętej zgody na wszystkie nazwiska i tytuły, a zwłaszcza na proporcje kształtowane wewnątrz owego obszaru literatury narodowej, że nie wspomnę już o ocenie wyrazu scenicznego uformowanych przez Pana przedstawień. Dyskusja nad tymi kwestiami — z wyłączeniem z niej sprawy — toczy się na łamach pism codziennych i periodycznych.

Taka jest sytuacja Teatru Narodowego w chwili, kiedy przystępuje Pan do prób „Balladyny”. Prosiłbym o rodzaj deklaracji...

**A.H.:** Nie będzie żadnych deklaracji, bo to na samym początku wprowadzi fałszywy ton do naszych rozmów. Wolę rodzaj wyznania. A zatem: czy Pan nie uważa, że coś z tą „Balladyną” na scenach jest nie w porządku? Oglądam od paru lat przedstawienia i równolegle słucham cichych opinii, nawet poważnych autorytetów, sączonych do ucha: — To niedobra sztuka, nieudany „Makbet”, marna kopia „Snu nocy letniej”! — Niezależnie od jakości przedstawienia teatr umacnia przekonanie o powieleniu przez Słowackiego modelu Szekspirowskiego, czyli o wtórności tego, co w moim rozumieniu jest autentycznie oryginalne mimo tak potężnego antenata, jakim jest Szekspir

**M.B.:** Przerwę tylko na chwilę. U historyków literatury analiza elementów Szekspirowskich w „Balladynie” zesłała już dawno na plan dalszy, wciągnięto bowiem do rozważań zupełnie inne kwestie. Ale potem o tem...

**A.H.** Znam Pana i p. Pawła Hertzę opinię o „Balladynie” z książki wspólnie przez Panów napisanej, ale zupełnie

czy innym jest owo historyczno-literackie opracowanie, a czymś zupełnie innym jest moje prywatne, osobiste myślenie, które niebawem stanie się myśleniem konkretnym i realnym na scenie. Jedynie owym procesem myślowym dysponuje w swojej praktyce teatr, kiedy przystępuje do realizacji scenicznej. Powtarzam — nie tylko znam, ale i cenię książkę Panów; mimo że idę inną drogą, ta książka uwarunkowała niejako kierunek mojego odbicia.

Wracam do modelu Szekspirowskiego, który — upieram się przy tym — trwa w szerokiej, powszechnej recepcji u widza. Chyba się nie mylę, ale ten model robi gębę „Balladynie”, zniekształca oryginalność utworu. Proponuję, abyśmy przyjęli jako punkt wyjścia i ostateczny argument sam tekst dramatu. Sygnalizuję cztery kwestie: Epilog, prawie zawsze pomijany na scenie, bo podważał perspektywę Lady Makbet; czytelnik chytrzość Popiela III, czyli Pustelnika, przez nikogo nie dostrzeżona, parafiańszczyzna Balladyny, która jawi się tylko w alegorycznym wykładzie Norwida, na scenie nie ukazano jej ani razu; wreszcie — teatr nigdy nie zwrócił szczególnej uwagi na to, że w nadgoplańskim państwie w zaskakujący sposób między Popielami, Kirkorami, Fon Kostrydami, w tym muzeum starożytności, pojawia się nagle pan burmistrz Kurier i Pismo. Mówię zatem, jak się Pan pewno domyśla, o możliwości ironicznej perspektywy rodem z „Beniowskiego”.

Jestem wyznawcą prawa teatru determinowanego przez „hic et nunc”, a zatem przeciw bezprawiu aktualizacji bieżącej, co prowadzi do wulgaryzmów. Stały problem: czy „Wesele Figara” zrodziło rewolucję, czy rewolucja „Wesele Figara”. Oczywiście czas polityczny przesuwając spektakl ze sceny w kierunku widowni. Powiem, że kiedy milicja poszukiwała w kraju wampira, to po kwestii w sztuce Witkacego: „Ty jesteś wampir” — trwały pięciominutowe okłaski. Będąc przeciw eksplozjom aktualności (ale jestem za eksplozją współczesności, która tym się charakteryzuje, że wybuchła w ciszy), czytam tekst od strony naszego czasu, od strony rówieśnej nam dramaturgii, czytając zatem „Balladynę” po Beckettie i Ionesco, po Gombrowiczu i Mrożku. I gdyby dziś zagrać „Balladynę” tak, jak została ona w 1834 roku napisana, a w roku 1839 wydana, to należałoby również ludzi tamtej epoki rekonstruować i jako widzów posadzić w fotelach na widowni, aby taki teatr nabrał sensu. Ale wówczas mielibyśmy szacow-



ne muzea po obu stronach rampy i konieczna byłaby TV dla transmitowania owego wydarzenia. Co Pan na to?

**M.B.:** Zaczę od przypomnienia momentu tak dawnego, że prawie przedhistorycznego. Wchodzi więc w próby w Teatrze Narodowym „Balladyna”, utwór grany w XX wieku nader często, a mający również w ubiegłym stuleciu kilka premier, począwszy od lwowskiej, jak się zdaje chybionej, w roku 1862. „Balladyna” zatem nie zdążyła przed wkroczeniem na scenę obrosnąć tak licznymi interpretacjami historyczno-literackimi jak inne dramaty Słowackiego, których prapremiery przypadły na ostatnie lata XIX czy początek XX wieku. Na dobrą sprawę do roku 1862 liczą się prace kilku krytyków czy poetów: bezwzględna w złośliwym rozmachu ocena Stanisława Ropelewskiego (1839); liczne entuzjastyczne uwagi Zygmunta Krasieńskiego, ukryte w listach, a więc nie przeznaczone do druku, i tegoż autora o podobnej tonacji artykuł w poznańskim „Tygodniku Literackim” (1841), studium Fryderyka H. Lewestama drukowane w warszawskiej „Gazecie Codziennej” (1859); wreszcie — wielka wykładnia Cypriana Norwida (1861).

Za to później stoczyła się lawina komentarzy i opracowań. A każde pokolenie dorzucało do zastanych interpretacji nowe, własne (co jest zwykłą koleją rzeczy) i w rezultacie jesteśmy w posiadaniu stosu kluczy (czy wytrychów), które otwierają nam jakoby drzwi sezamu. W roku 1950 Stefan Treugutt otrzymał następujący temat pracy magisterskiej: „Balladyna” w krytyce literackiej. Wyłączywszy drobne wzmianki, przyczynki czy recenzje przedstawień — opracowań systematycznych, całościowych, ogarniających ideę utworu doliczył się Treugutt stu trzydziestu (130)! A przecież nie było jeszcze wówczas artykułu Kleinera („Czy baśń o rewolucji” — 1951), pracy Kubackiego („Baśń polityczna” — 1955), eseju Csató („Balladyna z ariostycznym uśmiechem” — 1960), studium Maciejewskiego („Świat przez pryzma przepuszczony” — 1967), wspomnianych tu już Hertza i moich głos do dramatu (1970), ani — wreszcie — niezwyklej dokumentacji Raszewskiego do teatralnego kształtu „Balladyny” (1959). Historyk literatury uzna ten zespół prób interpretacyjnych za cenny bagaż, praktyk teatralny, który nie wystawiany za życia Słowackiego dramata chce w roku 1973 ukazać widzowi mającej w świeżej pamięci podróże poza sferę



przyciągania ziemskiego i psychotronikę, być może za balast, za obciążenie opóźniające nabranie szybkości.

Występuję po reżyserze jako historyk literatury, ale w dalszym ciągu wypowiedzi nie będę — jak się okaże — adwersarzem praktyka teatralnego, w każdym razie adwersarzem nieustającym, za wszelką cenę. Rozumiem bowiem doskonale, że rozpoczynając próby z „Balladyny” należy odłożyć — może tymczasem na zasięg wyciągniętej ręki — następujące rodowody dramatu: pseudohistoryczny czy bajeczno-dziejowy, balladowy, feudalny, feeryczno-operowy, emigracyjno-publicystyczny i nawet ten — a pociągałby mnie on najbardziej — który stara się otworzyć „Balladynę” kluczem trzymanym w ręce przez współczesnych Słowackiemu czytelników pierwodruku z roku 1839. Pytając: „a kto musiałby wtedy siedzieć na widowni?” — przekonał mnie Pan.

Skoro więc w zasadzie zostajemy sam na sam z tekstem tragedii nadgoplańskiej...

**A.H.:** Specyficznej tragedii, komedio-tragedii...

**M.B.:** ...a z wiedzy o niej przekazanej przez pokolenia nie będziemy z nadmierną przesadą korzystać, spróbuję w jednym zdaniu określić dwa znane mi sprzed naszych rozmów kierunki Pańskich poszukiwań: Goplana jako Barbarella i wieś, która prze do pieniądza, stanowisk, znaczenia, kariery, nie stroniąc od butelki, kija i noża. Dzisiaj dorzucił Pan następne elementy, a znane — pełniej oświetlił.

**A.H.:** O wsi dwa słowa. Nie można zapominać o jednym, że mianowicie owa wieś leży w bliskim sąsiedztwie grodu czy miasta, Gniezna, a zatem stolicy kraju. Ten fakt, jak wynika z tekstu „Balladyny”, określa mentalność jej mieszkańców, którą charakteryzuje przewaga elementu mieszczkańskiego czy podmiejskiego nad „ludowym”. Powiem, że wieś w „Balladynie” nie nosi nazbyt dumnie swej chłopskiej godności.

Nadto chciałem wytłumaczyć się z hasła znaku: Goplana-Barbarella. Nie chodzi, jak można by sobie pomyśleć, o natrętą aktualizację, od której już wcześniej się odżegnałem. Chodzi o zmianę modelu świata nadzmysłowego panującego dotąd w „Balladynie” na scenie, a ukształtowanego nie przez Słowackiego, tylko przez późny wiek

XIX, przez epigonów romantyzmu, a w teatrze uformowanego, w odniesieniu do innego oczywiście tekstu, u Reinhardta. On właśnie jest twórcą owego modelu świata nadzmysłowego w „Śnie nocy letniej”. Trzeba też pamiętać, że był właśnie początek wieku XX, kiedy odbyła się premiera „Snu”, i że był to przecież sen owej pięknej epoki. Cóż może mieć z tym wspólnego Goplana Słowackiego, która np. według Chochlika jest jędzą i wiedźmą, a czym jest według Grabca — mój Boże! Mówiąc o tradycyjnej Goplanie mamy zatem do czynienia z obrazem imputowanym Słowackiemu, a uformowanym przez sentymentalizm, z projekcją świata nadzmysłowego nie korespondującą z wyobrażeniem naszej epoki, a więc na wysokości, na jaką dziś zasługuje, tzn. na wysokości komiksu.

**M.B.:** Chciałbym ze swej strony podjąć wątek Goplany. Nieraz już zadawałem sobie pytanie: skąd nad Gopło przybyła Goplana, królowa fali (bo może nie jest odwieczną mieszkanką jeziora), w jaki rodzaj kontaktu czy konfliktu wchodzi z bohaterami „Balladyny” i dokąd wyjeżdża, ucieka czy zostaje zesłana w akcie V. Wiemy z tekstu, że nad Gopłem spędziła z całą pewnością ubiegłą zimą, że mieszka tam, pod wodą, w pałacu będącym rodzajem klosza, że jej działalność na ziemi powoduje tysiączne konflikty, ponieważ jej filozofia, moralność, kategorie estetyczne, które wyznaje, stoją w jawnej opozycji do zastanego nad jeziorem „ładu” i „porządku” od lat tu trwającego. Dlaczego na kochanka wybiera rumianego, obcesowego i wręcz wulgarnego Grabca, kiedy miałaby pod ręką Filona? Jej lukrowana agresywność budzi przecież w Grabcu odrazę i przerażenie: szklanna, mgła, galareta, ryba, koczkodan, wywiędły schabek, róża — „niesmaczno”! Powód jest oczywisty: podnieca ją możliwość przygody, której dotąd nie zaznała. I dalej: świat nadzmysłowy w „Balladynie” jest oczywiście nieśmiertelny. Władza Goplany wydaje się nieograniczona. Z jednym wszakże wyjątkiem: w tym państwie nie istnieje kara śmierci (istnieje ona tylko w konkretnym, historycznym świecie ludzkim). Ile razy Goplana próbuje ją zastosować, tyle raz oświadcza, że to niemożliwe (Chochlik ukarany zostaje „tylko” wtłoczeniem do „muszli żabiej”, Grabiec z zapowiedzianego śmiertelnego uścisku miłosnego wyjdzie obronną ręką.) Uruchamiana przez Goplanę nad podziw często niezemska ma-



szynieria działa niezawodnie. Sprawnie przebiega też odlot bohaterki znad Gopła na północ, odlot będący karą za poplątanie ludzkich czynów i może za niespełnienie misji, z którą tu przybyła. O odlocie mamy trzy relacje w akcie V. Naukowiec, „przemądry” Wawel, ustala sytuację meteorologiczną i topograficzną; poetyczny Paź dostrzeżł rzecz ważną: „leżała płynąc”: trzeźwy i przerażony Strażnik, nieskażony naukową pedanterią Wawela czy poezją Pazia, mówi: „okropne chmurzyska”, „czarny wianek”, „purpura ognista”, „czarny wóz”, „jędza biała stu żurawiami wywieziona z piekła”, „węzami stado siekła”, „siedzi we mgle”, „jęk ponury piekielnych ptaków z mgły się wydobywa”, a całe zjawisko „kieruje” się (a zatem unosi bez zbyteńego pośpiechu) „nad zamek do chmury”. I tyle mojej odpowiedzi na Pana sygnał o Barbarelli. Idźmy dalej.

Trzy osoby dramatu, wbrew przeważającej na ogół opinii, a mianowicie: Pustelnika, Alinę i Grabca, uważam za niejednoznaczne i wielowarstwowe. Pustelnik np. popychający Kirkora w imię tzw. słusznej sprawy do szaleńczego działania, którego celem ma być usunięcie uzurpatora z tronu, w chwilę później, w sporze z Filonem, staje się niezwykle „rozsądny” i grozi restrykcjami owemu przedstawicielowi bezinteresownego piękna w przypadku powrotu do władzy: „Zamknę cię w szpital szalonych lub rzucę na bakalarską ławę między dzieci”. Ze kategorie „rozsądku” i „szaleństwa” były w dobie pisania „Balladyny” zamierzonymi (i tak też rozumianymi) kategoriami politycznymi, tego dowodzą artykuły Mickiewicza w „Pielgrzymie Polskim” i polemika toczona wokół nich w pismach emigracyjnych. Obszernie piszemy o tej kwestii Paweł Hertz i ja w „Głosach”, ale to jest stanowisko historyka literatury. Pan wspominał przed chwilą o chytrości Pustelnika-Popiela III. Jak ją Pan rozumie i co może z tego wynikać dla przedstawienia?

**A.H.:** To pytanie wybiega już w praktykę, w samo przedstawienie. Rozmawiamy przecież przed pierwszą próbą. Mówię szczerze: nie wiem, co z tego wyniknie. Wiem jedno, że monolityczny model szlachetnego Pustelnika jest modelem absurdalnym. Wiem również i to, że tzw. dobre rady Pustelnika nie wychodzą na korzyść tym, którzy ich u niego zasięgają. Na to zgoda?

**M.B.:** Tak...

**A.H.:** Jeżeli mówię o tych cechach Pustelnika, to nie myślę o wyprowadzaniu ich na plan pierwszy, o celowym działaniu inscenizacyjnym. Obmyślam tylko punkty startu, oczyszczam grunt z narosłych i uwarunkowanych minionym czasem historycznym deformacjach. Ten zabieg bywa oczywiście bolesny, nic tak bowiem nie drażni, jak zmiana przyzwyczajzeń; wtedy, kiedy wiąże się to — jak w przypadku, o którym mówimy — z trwającym jeszcze kultem dla świątobliwości Pustelnika. Chciałbym też posłużyć się i innym przykładem z własnej praktyki. Pamięta Pan, ile było krzyku, kiedy Prezesa w „Kordianie” oczyściłem z tradycyjnej deformacji oportunistycznej i z obłudy akcentowanej w dawnych inscenizacjach. Tego oportunistu i tej obłudy, które przecież likwidowały tragiczność konfliktu w kulminacyjnym momencie dramatu. Jeżeli Prezes jest obłudnikiem i oportunistą, to postawie Kordiana odbiera się walor tragizmu, nie mówiąc już o tym, że przy okazji (że też to nikomu na myśl nie przyszło) odbiera się uczciwość 150 młodym ludziom, gotowym do zamordowania cara własnymi rękoma, którzy pod koniec sceny spiskowej przechodzą na pozycję Prezesa odchodząc od Kordiana.

**M.B.:** A Alina? Czy jest wyłącznie aniołem?

**Marian Meller** (obecny w czasie jednej z rozmów): Przypomnę, że tu, w Teatrze Narodowym, odbyła się w roku 1938 premiera „Balladyny”. Inscenizację Ruszczyca (jego też były dekoracje) z roku 1914 reżyserował Juliusz Osterwa. I tu właśnie, po raz pierwszy, w próbach zwrócono uwagę na to, że Alina prowokuje Balladynę, że ją drażni i drażni. Balladyną była wtedy Eichlerówna, Aliną — Lubieńska. Było to zupełnie nowe, niezwykle odczytanie tekstu. Potem się to załamało, Eichlerówna w ciągu przedstawienia przestawiła rolę — zagrała zresztą wspaniale.

**A.H.** (do Mariana Mellera): Panie Marianie, Alinę rozumiemy podobnie jak Osterwa, jako moralną sprawczynię pierwszej zbrodni. To Alina tę zbrodnię sprowokowała. Oto słowa przerażonej po morderstwie Balladyny: „Co moje ręce zrobiły?” Natomiast nie mógłbym się zgodzić z Panem Juliuszem na temat dobroci Balladyny. Zbyt dobra ona jednak nie jest, ale nie jest również taka zła.

**M.B.:** Zaostrzyli Panowie moją ciekawość. Zobaczymy, co wyniknie z turnieju malinowego, czyli z wyścigu do ożenku. — Pozostał Grabiec jako postać wielowarstwowa...

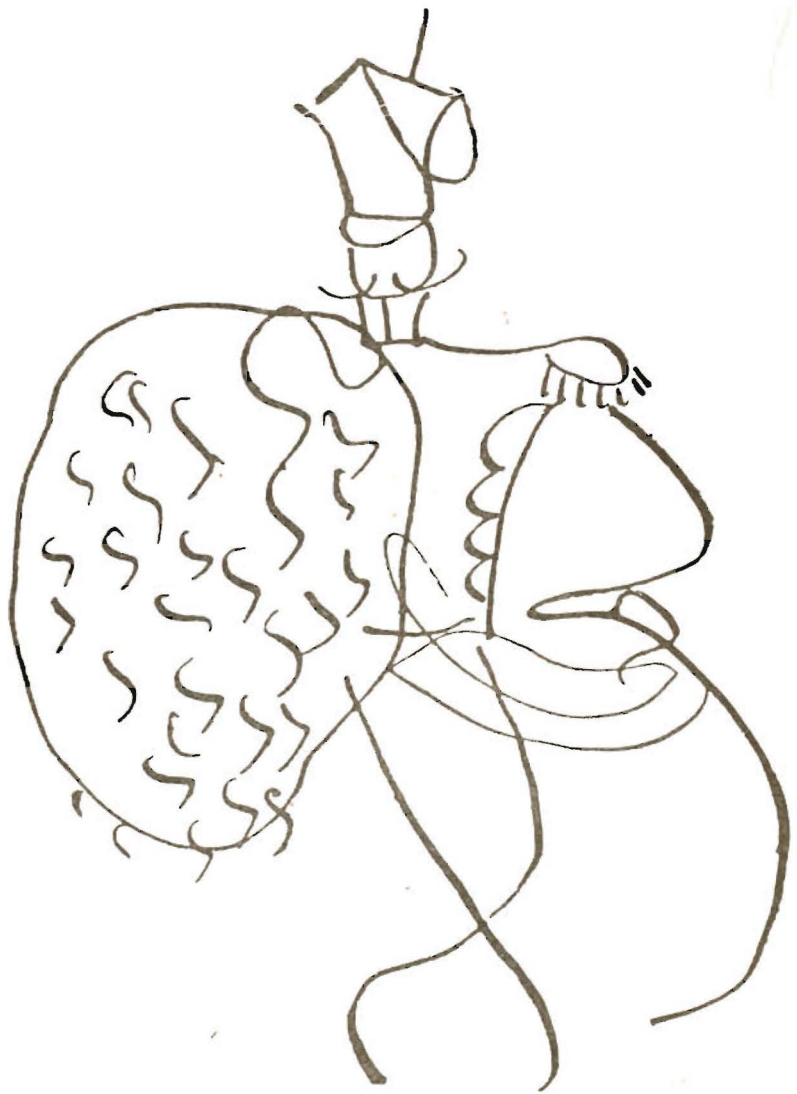
**A.H.:** Ten problem sprowadza się do problemu korony. Wydobywa ona, jak papierek lakmusowy, ukryte cechy ludzkie, czasem wstydliwie schowane w zakamarkach duszy. W zdziwaczałym Pustelniku, bo można chyba tak powiedzieć, odkrywa się chytryść i bezwzględność, w Kirkorze budzi się automatycznie rodzaj kultu, który określiłbym jako samozapłon do czynów bojowych, a koronowany Grabiec? Ten proponuje nagle dosyć konkretny program polityczny. Oczywiście można z tego zrobić liryczną zabawę, ale nawet pozostając w grotesce nie wydaje się słuszne zamazywanie ostatecznego sensu myślenia Grabca-króla.

**M.B.:** Oto pole, na którym historyk literatury spotyka się z reżyserem i wcale nie dla odbycia pojedynku. Ostatnio próbowaliśmy z Pawłem Hertzem określić mowę tronową Grabca jako program działań władzy państwowej w Królestwie od koronacji w roku 1829, zwłaszcza jednak od zarządzeń carskich po upadku powstania. Są bowiem w owym exposé omówione wszystkie niemal dziedziny ówczesnego życia polskiego, poczynając od zagadnień ustawodawczych, a na handlu i szkolnictwie kończąc. Grabiec chyba zdaje sobie sprawę z tego, że jeżeli nie umocni się w siodle, to krótkie będzie jego panowanie.

**A.H.:** Dla mnie jest rzeczą oczywistą, że program Grabca nie jest jego programem własnym, że jest ostrą, syntetyczną jak gdyby kontynuacją władztwa Popiela IV, w planie oczywiście komediowym. Reasumując: wyraźnie chcę zaakcentować, że zależeć mi będzie na robocie na tym tragifarsowym migotaniu znaczeń, gdzie zagubienie jednego z nich, obojętnie którego, nie jest niczym innym jak tylko pchnięciem w liryczną bajkę lub w krwawą sztukę polityczną, którą „Balladyna” nigdy nie była i nie jest.

**M.B.:** Wiem, że nie daję Panu spokoju Kirkor...

**A.H.:** Nikt nie daje mi spokoju, każdej postaci to dotyczy A Kirkor? Ten szlachetny hrabia prowadzi przecież z Wdo-



wą dialog o bardzo dwuznacznej wymowie, a właściwie jednoznacznej. Odrzućmy nacisk tradycji i przeczytajmy uważnie tekst w I akcie. Okaze się wtedy, że nie-trudno jest zakwestionować ów monolit szlachetności, jakim jest jakoby Kirkor. Niech Pan sobie uzmysłowi, że w pełnej dobie rozkwitu miłości romantycznej, a więc jej psychicznej strony przede wszystkim, pan Kirkor zachowuje się troszkę tak, jak gdyby znajdował się na rynku, gdzie kupowano niewolnice, i wygłasza śliczną zaiste propozycję przedrinalną: „Więc jednej mężem — drugiej być kochankiem”, z wykwinnym rozróżnieniem, że kochankę kochać, żonę tylko lubić! I już jesteśmy w Zapolskiej.

**M.B.:** Wszystko zmierza nieuchronnie do postawienia przeze mnie pytania najważniejszego w całej dotychczasowej rozmowie. Omijaliśmy je zajmując się, w stosunku do istotnego rdzenia sprawy, pobrzeżami. Ale nie można się już dłużej ociągać i muszę je wreszcie postawić: jak w świetle tego, co dotąd powiedziano, ukazany zostanie finał tragedii, czyli akt piąty, a może raczej: jak należałoby czytać tekst tego aktu przed przystąpieniem do próby?

**A.H.:** Wtrąciłem się do Pana wywodu nazwawszy „Balladynę” dzisiaj, w roku 1973, komedio-tragedią, ale wcale nie jest moim zamiarem zniszczenie tragiczności utworu. Przeciwnie, chcę ją jeszcze wyraziściej podkreślić. Podkreślić przez zaskoczenie, przez stworzenie takiej rzeczywistości, w której nikt się tego tragizmu nie spodziewa i w której tak grana tytułowa postać bohaterki, zdawać by się mogło, że na tragiczność, na współodczuwanie jej tragicznego losu nie zasługuje. Złamię zasadę naszej rozmowy. Powiem ściślej: chciałbym, żeby sytuacja końcowa jej kariery, robionej jak się z pozoru wydaje — świadomie po trupach, otworzyła w niej samej i niespodziewanie dla niej samej ludzką perspektywę jej człowieczeństwa, aby sytuacja wydobyła to człowieczeństwo spod warstw mentalności ukształtowanej przecież nie przez nią, nie przez jej wolę; człowieczeństwo uwarunkowane, jak dziś byśmy powiedzieli, nie tylko przez jej społeczny rodowód, ale również przez jej geny. Dotyka tej sprawy Słowacki w przejmującym i zaskakującym, przyzna Pan, wyznaniu: „Będę czym dawno byłabym zrodzona pod inną gwiazdą”

**M.B.:** Wydaje mi się, że w tej właśnie chwili dotknął Pan kwestii dla rozumienia Balladyny, postaci tytułowej tragedii, najistotniejszej. Trzeba zresztą powiedzieć, że tak rozumując wychodzimy naprzeciw dwu deklaracjom Stowackiego. Pierwsza z nich, zawarta w liście do matki z roku 1834, brzmi: „Balladyna” jest „czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca”. Druga, z roku 1839, mieści się w Liście dedykacyjnym: „jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską”. Cała istota człowieczeństwa i królewskości bohaterki zawarta została w tych słowach. Idąc teraz Pana śladem powiem, że właśnie w akcie V (choć zaczyna się ten proces już w akcie IV) następuje podniesienie i uwznioślenie wszystkich płaszczyzn dramatu, a korona Popielów porzucona lekkomyślnie przez Pustelnika i będąca igraszką w ręku Skierki i Chochlika, a potem zdobiąca czoło Grabca, w finale przestaje być liczmanem i obiektem przetargów. Staje się, na krótko wprawdzie, symbolem państwa i atrybutem władzy. Wtedy, kiedy włożona została na czoło zbrodniarza — teraz człowieka, sędziego i króla. To ona wyniosła Balladynę, a Balladyna przywróciła jej blask monarszy. W tym miejscu chciałbym przypomnieć „Ryszarda III”, ale to przypomnienie nie ma nic z komparatystyki. W „Ryszardzie” z głowy zabitego króla zdarto „znamiona królewskiej godności” i włożono je na skronie Henryka, hrabiego Richmond. W teatrze spadająca korona Ryszarda toczy się zwykle w pyle ziemi. W „Balladynie”... odpowiedź dana będzie w przedstawieniu.

**A.H.:** Dodać tu jeszcze chciałbym tytułem roboczego, wstępnego wyjaśnienia, że kariera Balladyny nie jest dla mnie świadomie konstruowaną karierą osoby żadnej władzy. Ta dziewczyna, która chciała wydać się za grafa Kirkora, znalazła się nagle w sytuacji przerastającej jej możliwości, w dodatku sterowana jest przez osobnika znacznie od niej mocniejszego, tzn. przez Fon Kostryna. To, co wydawać się może świadomie konstruowaną karierą Balladyny, jest w gruncie rzeczy działaniem w panicznym strachu dziewczyny nie bardzo rozgarniętej czy nierozsądnej. Matka mówi o niej w scenie sądu: „W tej drugiej córce jak



w makówce było rozumu". Z tego strachu, a nie ze świadomego zamiaru, wynika przyspieszenie działań Balladyny. Zachodzi przecież istotna różnica między zamordowaniem Dunkana w „Makbecie” i Aliny w „Balladynie”. Pierwszy z tych mordów był świadomie zamierzony, w drugim z nich można mówić o roli przypadkowego zbiegu okoliczności i o mimowolnej prowokacji. Żądza władzy cechuje zbrodniczego Makbeta, nie spotykamy tej cechy u Balladyny. — W tym miejscu zapyta Pan zapewne o dalsze losy siostry Aliny?

**M.B.:** No cóż, zgadł Pan... Liczymy więc: Gralona zabija wspólnie z Kostrynem; Grabiec ginie z ręki Balladyny, ale Kostryn był na podorędziu; Pustelnika powiesił Kostryn za radą Balladyny; Kirkor zginął od miecza Kostryna...

**A.H.:** Właśnie... Balladyna sama zabija głównego mordercę, ostatecznego sprawcę. Nie chodzi mi oczywiście o zdejmowanie winy Balladyny, ale rzecz w tym, aby ową winę precyzować nie w ramach patetycznej tragedii, jak to dotychczas robiono.

**M.B.:** Ostatnie pytanie. Na temat Epilogu i jego roli w dramacie o Balladynie od dziesiątków lat, a właściwie już od Stanisława Ropelewskiego toczy się spór wśród historyków literatury. Część tego sporu dotyczy postaci Wawela (występującego zresztą również w akcie V tragedii) i jego związku z osobą czy postawą Lelewela, niezbyt lubianego przez Słowackiego historyka. Zostawiając na uboczu kwestie historycznoliterackie pytam Pana o rzecz odnoszącą się wyłącznie do wyrazu scenicznego Epilogu, a mianowicie o to, jaki rodzaj manifestacji teatralnej stanowić będzie Pańska decyzja — moim zdaniem najślusniejsza w świecie — włączająca Epilog do przedstawienia jako ostatnie i niezbędne ogniwo „Balladyny”?

**A.H.:** Rozumiem Epilog jako punkt wyjścia. Epilog jest dla mnie kluczowym fragmentem otwierającym i determinującym charakter naszego przedstawienia. Podważeniem dośłowności, jednoznaczności, jednowymiarowości i jednostylowości przedstawienia. Wielorodność jako wyróżnik najbardziej może charakterystyczny dla całej naszej wielkiej twórczości dramatycznej doby romantyzmu. Tak mówi

Mickiewicz: „Podczas gdy w Europie wszystko się dzieli i rozdrabnia, u ludów słowiańskich, przeciwnie, wszystko się skupia i dąży do zogniskowania. U nas każde wybitne dzieło literackie jest zarazem dziełem religijnym i politycznym. Niejeden utwór słowiański można by nazwać równie dobrze poematem bądź pamfletem, kazaniem bądź artykułem dziennikarskim. Nie wiem, do jakiego rodzaju zaliczą retoryki takie utwory; nie dziwię się, że chciano by je wyłączyć z kursu literatury we właściwym słowa znaczeniu z powodu ich złożonego i nieokreślonego charakteru; ale to wiem, że wszystkie wielkie twory ducha ludzkiego mają ten właśnie charakter. Epoki, co tworzyły literaturę, były epokami najmniej literackimi; podobnie i ludzie.”

**M.B.:** Kończą się rozmowy, zaczynają próby. Czy wie Pan, jakie to będzie przedstawienie?

**A.H.:** Nic nie wiem! Nie wiem, jakie ono będzie. — I niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy — jak mówi Juliusz Słowacki we wstępie do „Balladyny”.

Myślę, że aby przyciągnąć na nowo uwagę publiczności ku naszym ulubionym autorom, winniśmy ukazać w dziełach tych autorów nowe zalety. Jeśli pragniemy udowodnić ich żywotność, trzeba nam ustalić nowe związki między przeszłością a terażniejszością.

Słowem, chodzi o to, aby literaturę klasyczną osądzać i oceniać z nowego punktu widzenia. Nie myśmy go odkryli, nasz wiek go nam wskazuje i wystarczy zająć stanowisko w swoim wieku, aby znaleźć się ponad swoimi poprzednikami o całą wysokość, o jaką terażniejszość góruje nad przeszłością.

ADAM MICKIEWICZ

Jeżeli reżyser wykracza poza ramy banału lub poza wizję (umówmy się, że wizją nazwiemy zapatrzenie się w najbardziej szablone formy widowisk) — mówi się, że fałszuje intencje autora, cierpi na przerost twórczości.

LEON SCHILLER



Co więcej, recytował tajemniczo i pobożnie; recytował usilnie, z natchnieniem; i wyśpiewywał śpiew wieszczczy tak właśnie, jak śpiew wieszczczy winien być wyśpiewany. O cóż za piękność! Jakaż wielkość, jakiż geniusz, i jakaż poezja! Mucha, ściana, atrament, paznokcie, sufit, tablica, okna, o, już niebezpieczeństwo niemożności było żegnane, dziecko było uratowane, a żona tak samo, już każdy się zgadzał, każdy mógł i prosił tylko, żeby przestać.

WITOLD GOMBROWICZ

## ZAPOMNIEĆ NAM NIE WOLNO...







## CO NOWEGO W SOCJOLOGII

Ciekawą metodę badań z zakresu nauk politycznych i socjologicznych zaproponował profesor G. z Instytutu. Jest on autorem testu do indywidualnych badań patriotyzmu. Test polega na tym, że badanego sadza się na krzesło i w łagodnych słowach namawia się do odśpiewania hymnu państwowego. Gdy dany osobnik da się nakłonić i zaczyna śpiewać, asystenci łaskoczą go za pomocą piórek pod pachami. W zależności od tego, przy której zwrotce hymnu badany nie wytrzyma i zaczyna zachowywać się niepoważnie, chichotać itp. — ustala się stopień uczuć patriotycznych.

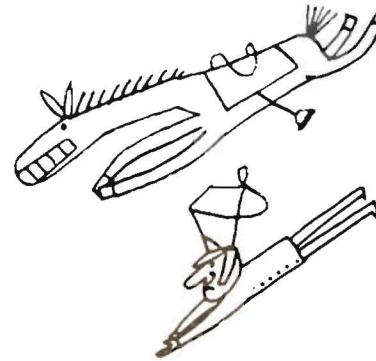
Zaletą tej metody jest maksymalna ścisłość kryteriów, jej prostota i możliwość arytmetycznego obliczenia proporcji.

Test można stosować również do badań na innych odcinkach. Hymn państwowy zastępuje się wtedy inną, odpowiednią pieśnią, na przykład: na tle marsza sokolów ustala się stosunek badanego do idei sokolstwa, na tle kujawiaka — do Kujaw itp.

SŁAWOMIR MROŻEK



HASŁEM BOJOWYM  
POLAKÓW BYŁO "BIJ KTO W BOGA WIERZY"



KSIĄŻĘ JÓ-  
ZEF PONI-  
TOWSKI SKA-  
CZE WRAZ  
Z KONIEM  
W NURTY  
ELSTERY

Konstantego Ildelfonsa Gałczyńskiego

TEATRZYK „ZIELONA GĘŚ”

ma zaszczyt przedstawić

„XIĘCIA JÓZEFA PONIATOWSKIEGO  
ZE STEMPLEM 1946”

XIĄŻĘ:

Bóg mi powierzył honor Polaków...

(zamierza rzucić się w nurty rzeki, ale w końcu zmienia zdanie)

Dla honoru będę pracował.

(zrzuca mundur, przebiera się w cywilne lachy i przenosi się na Ziemię Odzyskane)

CESARZ:

(jest przerażony)

POETA:

Brawo! Przyszłość narodu zdobywa się potem, a nie krwią.

CHÓR NOWYCH POLAKÓW:

Pracować trzeba jak cholera.

Czyśmy to jacy tacy?

Więcej Osmańczyka, mniej Grottgera

I wszystko będzie cacy.

To bardzo łatwo jest umierać,

Życ trudniej — rzekł Horacy.

Kurtyna

— La Pologne? La Pologne? Tam strasznie zimno, prawda? — spytała mnie i odetchnęła z ulgą. Bo porobiło się tych krajów tyle, że najpewniejszy jest w rozmowie klimat.

— O, pani — chcę jej odpowiedzieć — poeci mego kraju piszą w rękawicach. Nie twierdzą, że ich wcale nie zdejmują; jeżeli księżyc przygrzeje, to tak. W strofach złożonych z gromkich pohukiwań, bo tylko to przedziera się przez ryk wichury, śpiewają prosty byt pasterzy fok. Klasycy ryją soplem atramentu na przytupanych zaspach. Reszta, dekadenci, płaczą nad losem gwiazdkami ze śniegu. Kto chce się topić, musi mieć siekierę do zrobienia przerębli. O, pani, o moja droga pani.

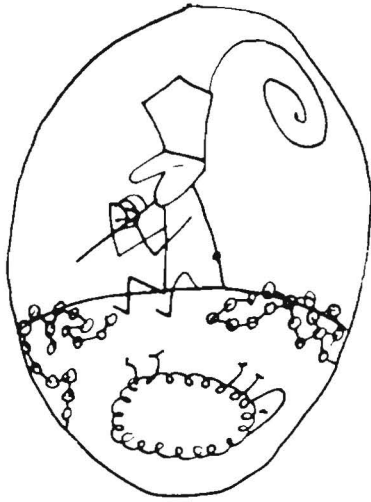
Tak chcę jej odpowiedzieć. Ale zapomniałem, jak będzie foka po francusku. Nie jestem pewna sopla i przerębli.

— La Pologne? La Pologne? Tam straszliwie zimno, prawda?

— Pas du tout — odpowiadam lodowato.

WISŁAWA SZYMBORSKA





## TEATRZYK „ZIELONA GĘS

ma zaszczyt przedstawić

„NIEZNANY RĘKOPIS  
ST WYSPIAŃSKIEGO”

POSEIDON:

Kiedyś byłem ścichapkę,  
Kiedyś miałem dwoje szczęk,  
Gdybym cię po raz pierwszy ujął,  
Dziś me został tylko trójząb,  
Śtuczne zęby, sztuczny świat,  
Lecz tyś moja, tyś mój kwiat.  
(wychodzi z trumny)

MOJA:

Czym ja twoja, czy nie twoja,  
Nie mam ja z tobom spokoja.  
(wchodzi do trumny)

GZEGZÓŁKA

(Wychodzi z trumny):

O co chodzi, nie wiem sam,  
Ale sercem, Polską gram.

Muchy brzęczą. W niebie grzmi.  
Słońce świeci. Pada dżdż.(...)

PUBLICZNOŚĆ:

(patriotycznie zamyślona, z dostojeństwem a boleśnie rozchodzi się do domów)



— Wielkim poetą! Zapamiętajcie sobie, bo ważne! Dlaczego kochamy? Bo wielkim poetą. Wielkim poetą był! Nie-robry, nieuki, mówię wam przecież spokojnie, wbijcie to sobie dobrze w głowy — a więc jeszcze raz powtórzę, proszę panów: wielki poeta, Juliusz Słowacki, wielki poeta, kochamy Juliusza Słowackiego i zachwycamy się jego poezjami, gdyż był on wielkim poetą. Proszę zapisać sobie temat wypracowania domowego: „Dlaczego w poezjach wielkiego poety, Juliusza Słowackiego, mieszka nieśmiertelne piękno, które wzbudza zachwyt?”

WITOLD GOMBROWICZ

POLAK SYNTETYCZNY:  
WOKÓŁ WALAJĄ SIĘ  
ZERWANE W RÓZMA-  
ITYCH OKRESACH CZASU  
KAJDANKI RÓŻNE-  
GO RODZAJU. ON ZAS  
JAKO LIRYK, GRA NA  
FUJARCE.  
PONIŻEJ JEGO OWIECZ-  
KA, KTÓRA ZDECHKA  
NA SKUTEK BRAKU  
NADZORU

Nastrój? macie ot nastroje:  
w pysk wam mówię litość moją.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI



O Boże! ileż bym stworzył  
romansów,  
Gdybym chciał wszystkich d...w  
być zabawą,

JULIUSZ SŁOWACKI



### SPÓR TRWA

Uwagę czytelników bieżącej prasy naukowej przykuwa dyskusja tocząca się między profesorem Padalcem a profesorem Pyziem. Tematem sporu jest znaleziony w jaskini Odrowąża prehistoryczny napis „Pocałuj mnie w grzaśl”. Prof. Padalec uważa, że grzaśl oznacza ptaka wodnego, dzisiaj już zaginionego, niezwykle płochliwego. Stąd zdanie: „pocałuj mnie w grzaśl”, jest według Padalca rodzajem ironicznej metafory na oznaczenie niemożliwości lub małego prawdopodobieństwa. Profesor Pyzio natomiast obstaje przy tezie, że całe zdanie wywodzi się z obrzędów sakralnych.

SŁAWOMIR MROZEK

### DONIOSŁE ODKRYCIE

Po dłuższych badaniach uczeni polscy ustalili miejsce, gdzie leży pies pogrzebany. Na miejsce uda się specjalna ekspedycja.

SŁAWOMIR MROZEK

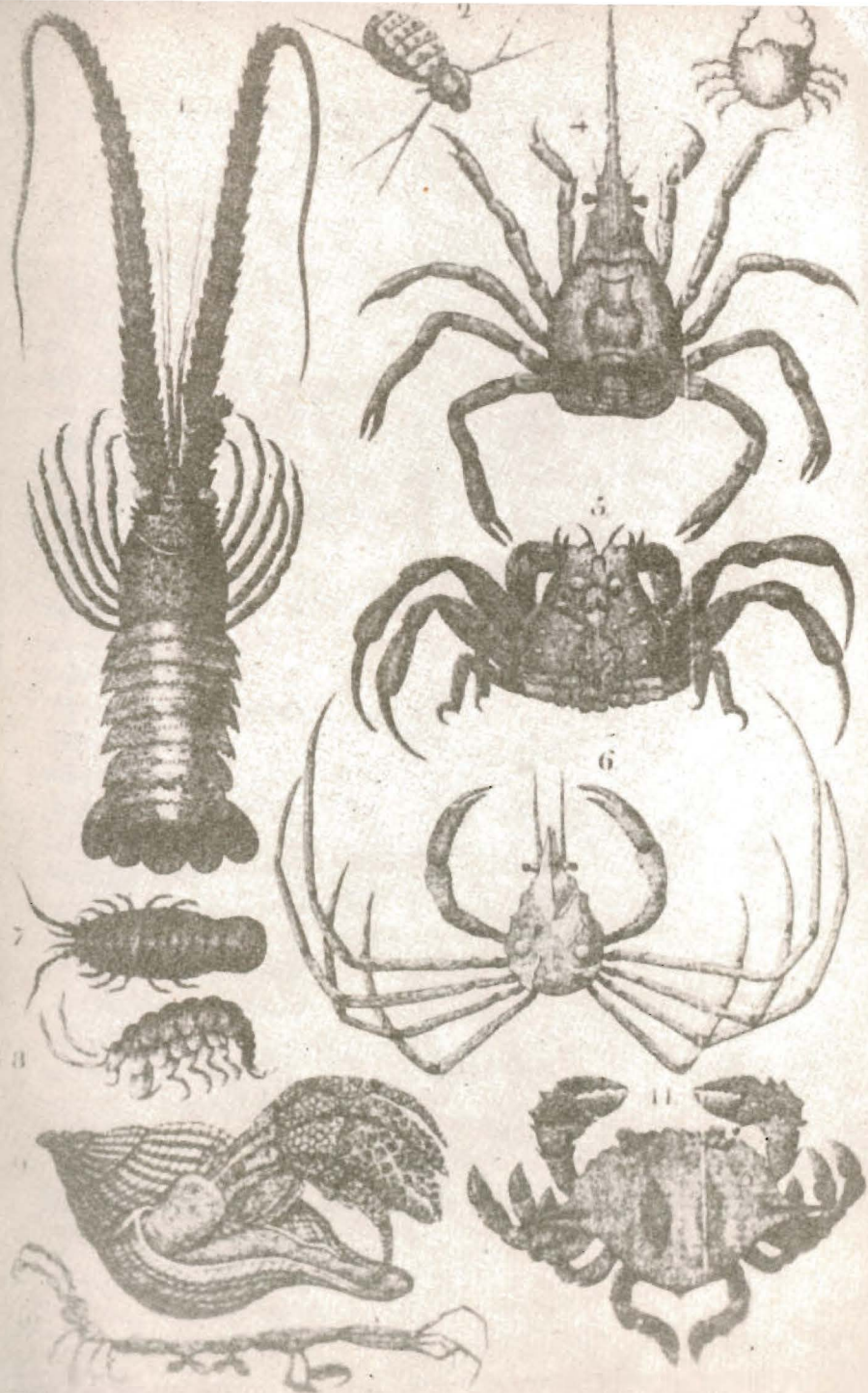


## ENERGICZNE SPROSTOWANIE

Duńskie czynniki upoważnione zaprotestowały energicznie przeciw nieodpowiedzialnemu oświadczeniu W. Szekspira, który, cytujemy, napisał: „Coś gnije w państwie duńskim”

Rząd duński kategorycznie zaprzecza, jakoby w państwie duńskim coś gniło, i określił działalność W. Szekspira jako paszkwilancką i oszczerczą. „Jeśli coś gnije” — czytamy w komentarzu duńskiej prasy — „to chyba tylko sam pan Szekspir”.

ŚLAWOMIR MROZEK





Łęki dzisiejsze już mi się przejadły. Nie jestem z tych co zaprawiają sobie świat na różowo. Ale nie można klepać w kółko tego samego. Oczekuję tej zmiany tonu od młodego pokolenia, obyż w końcu oni przestali być „zrozpaczeni” i „zbuntowani”. Najtragiczniejszą cechą wielkich tragedii jest, że one prowadzą do małych tragedii, a w tym wypadku do nudy, monotonii i jakiegoś płytkiego i niezbyt urozmaiconego zażywania głębi. „Rzucicie swe pieśni, inne niech zabrzmia tony”.

WITOLD GOMBROWICZ



O  
FILOZOFII

PRZEZ  
FELIXA JARONSKIEGO

CZĘŚĆ II.  
ZAWIERAJĄCA  
LOGIKĘ.



w KRAKOWIE 1812. ROKU.  
w Drukarni Akademickiej.

ZBIÓR  
WSZYSTKICH  
UMIEJĘTNOŚCI



Ani mi o kompozycji wspominaj, twórczość to nie rzecz, której nauczyć się można. Każdy człowiek inaczej je, śpi, rusza się, a ty chcesz, żeby wszyscy tworzyli jednakowo. Ty szczęśliwa, że łatwo tworzyć możesz, ja nad każdym dziełem diabelnie się dręcę, a łatwości tworzenia, gdy jej nie mam, to nie dasz mi i nie nauczysz. Z tworzeniem to tak, jak z rodzeniem u was — jedna się śmiertelnie namęczy, a druga dziecko, jak pestkę, wyplunie.

Ja rodzę bardzo ciężko.

Niby w głowie mam pomysł piękny i gotowy, a gdy napiszę, to widzę żem dużo w nim dziur porobił i to nie tak i tamto inaczej na papierze się wydaje, aż rozpacz bierze.

I dopiero męka z przypomnieniem.

Albo mam kilka podobnych tematów, a ja zawsze taki niezdecydowany, który wybrać.

Na brak tematów nigdy narzekać nie mogę, ale mię nieraz do łez, bestie, doprowadzają, gdy trzeba między nimi wybrać. Często rzeczy gotowe w kął rzucam na dłu-go, niech czas decyduje i wybiera.

Nie turbuj się, kochanie, o mnie, serio Ci mówię, że mi Etiudy zdrowia nie popsuly. To tylko wy rodząc, czasem umieracie, ja po urodzeniu exercissów żyw będę na pewno.

Zresztą... tery, bzdery, cztery litery, skończyłem Etiudy, znów jestem „przy nadziei”, humor mi dopisuje, wczoraj wyciąłem Platerom tęgiego psikusa, — a do szczęścia mi tylko Ciebie, kochanie, brak. Tyle się namęczyłem, napłakałem nad Etiudami, teraz mi słońce zaświeciło, choć nie wiem na jak długo.

Schudłem, to prawda, nosiwo, jak brzytwa, oczyska zupełnie w łeb wpadły, ale mnie po salonach komplementują i admirują, że pięknie i interesująco wyglądam. Lgną do mnie kobiety jak muchy do miodu, wiesz, że nie przesadzam i żebyś mi ty była tak wierna, jak ja tobie wierny jestem, choć tentacji pokus nieraz okrutnych doświadczam.

F. Chopin (??...!)  
do D. Potockiej





**Wyrzekanie — to nasza wada narodowa. Polak i w raju pretekst znajdzie do wyrzekania. Zawsze, wszędzie, wszyscy winni, tylko on jeden ma słuszość, on sam nieszczęśliwa ofiara. Żaden naród nie ma tak jenieznego talentu w wyrzekaniu i oskarżaniu bliźnich, jak Polacy. Patrząc na piękno emigranckie i coraz mi smutniej. Mickiewicz się ostatnio od nich odsunął, Norwid wyjeżdża, a reszta to się chyba pozagryza.**

F. Chopin (??...!)  
do D. Potockiej

**Z polską muzyką trudniejsza sprawa, jak z inną. Tu i lalki drewniane w kontuszach i tanie świecidła i tępy nożem niezdarne orły wyrzeźbione i karczemne, krzykliwe wzruszenia, w których serca nie nasze. Wszystko to odrzucić daleko potrzeba, grzebać i kopać głęboko w sercach aż do dna, a i w ziemi polskiej. Kopać trzeba, aż ręce się zakrwawią, a pogrzebawszy w głębokości wielkiej, znajdziesz wreszcie prawdziwe czucia diamenty.**

**A obmywszy je z tego, co fałszywe i zbytne, oszlifować talentem potrzeba — i dopiero je ludzkim oczom przedstawić można.**

F. Chopin (??...!)  
do D. Potockiej

**Mówiono mi, że Słowacki mię pawiem nazywa i gdzie może, tam szkaluje. Nigdy mu żadnego gburstwa nie zrobiłem, zawsze się trzymając z daleka, nie rozumiem czego ten cymbał chce ode mnie? Może się też w Tobie kocha?!**

F. Chopin (??...!)  
do D. Potockiej



Kiedy do piekła trafię, to może uda mi się jakiegoś diabła namówić, żeby wziął tęgi fidybus i na świat poszedłszy wszystkie po mnie pamiątki popalił.

Nie chcę, żeby w muzeum kto moje stare portki admirował. To, co mam najlepszego — dzieła moje — to dają, a wszystko insze nikogo interesować nie powinno.

Ale ludzie, jak to ludzie, do dzieła nie dorósłszy pasjonują się tym, co twórca jadł, kogo kochał, jaką miał chustkę na szyję i jakie portki nosił.

A dziś koneserem Beethovena nazywają nie tylko tego, co jego wielkie dzieła perfekcyjnie przestudiował, ale i ten koneser, co wie, ile Beethoven miał kamizelek...

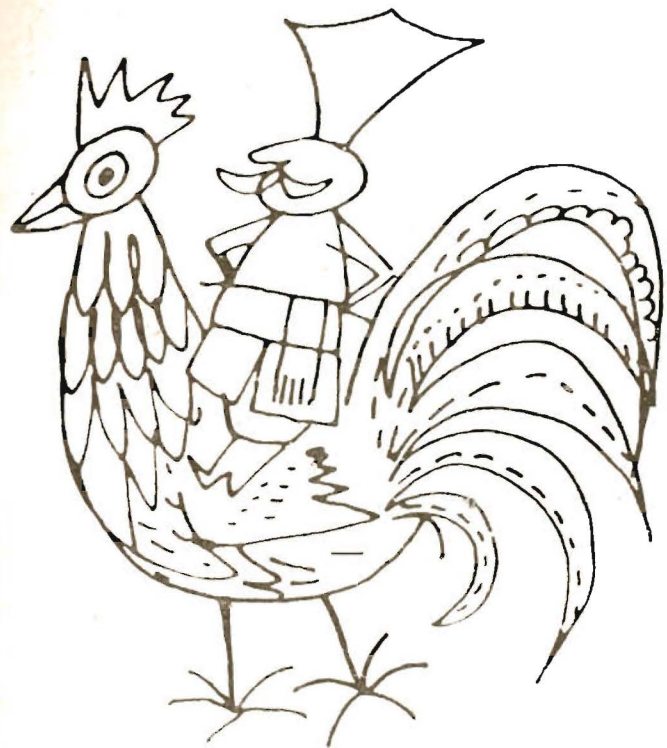
F. Chopin (??...!)  
do D. Potockiej

Onegdaj w Klubie byłem. Kłóć się tam, jak zawsze, ten z tym, tamten z owym nie gada. Wtedy się sprzeczali, żeby w gazecie słowo „narodowość” zmienić na „polskość”, — jedni prozelitami, drudzy przeciwnikami tej zmiany byli. Potem rzucili się do mnie, że zamiast operę narodową, albo symfonię pisać, łaskoczę nerwy po salonach i piszę głupie exercissy. Jeżeli nie operę, to nie powinienem nic innego tworzyć, jak tylko mazury a polonezy, bo to narodowa polska muzyka. Boże uchwaj, czego nie nagadali!!!

Milczałem, bo jak nie czują, to im polskości palcem w moich nutach nie pokażę. Mickiewicz też w kącie z fajką milczał. Chciałem psikusa wyrządzić, zagrawszy im majufesa w rytmie polonezowym, czuli popłakaliby się, reszta wiecej byłaby ukontentowana, że to, narodowe polskie non plus ultra. Ale mię nagle chęć do psikusów odeszła, zrobiło się gorzko i smutno, na płacz się zbierało i wyszedłem nie żegnając się z nikim.

F. Chopin (??...!)  
do D. Potockiej





KOGUT TWAR-  
DOWSKIEGO,  
CZYLI  
POLSKI PO-  
JAZD MIĘDZY-  
PLANETARNY

Fruwam ja po Warszawie,  
po Rawie i po Nieszawie  
i ze zgrzyoty upadam —

bo wszędzie, wszędzie z głośnika  
albo: Chopina muzyka,  
albo: Mickiewicz Adam.

Nie przeczę; się nie unoszę;  
obaj talenty niezgorsze;  
proszę bardzo; nie mówię nic,

ale, obywatelki,  
czy Julek to hetki-pętelki,  
a już tylko Adam i Fryc?

Toć Julek, Panie Redaktorze,  
też to i owo może —  
spuścizna, tamto i to —

i lutnia, że tak powiem, strojona,  
i „W grobie Agamemnona”...  
więc czemu nie uczczą Go?

Koncerty? Ciągle Chopina.  
Portrety? Wszędzie Adama.  
A ja, przepraszam, to ser?(...)

A ostrzegala mnie mama:  
— Ty, Julek, nie znasz Adama...

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI



TEATRZYK „ZIELONA GĘŚ”

ma zaszczyt przedstawić  
„POZYTYWNEGO GÓRALA”

ZIELONA GĘŚ:

Góralu, czy ci nie żal  
odchodzić od stron ojczystych?

GÓRAL:

Szalenie.

(nie odchodzi i zostaje)

Kurtyna



Materiał ilustracyjny do programu zaczerpnięto z książki A. Banacha *Polska książka ilustrowana 1800—1900* Kraków 1959 Wyd. Liter. Ponadto w programie wykorzystano rysunki S. Mrożka z książki *Polska w obrazach* Kraków 1957 WAG, karykatury A. Stopki: L. Jouveta, L. Schillera, K. Wyki, E. Wiercińskiego i Z. Pronaszki oraz rysunki S. Wyspiańskiego.

Na stronie tytułowej Maria Przybyłko.

O zamieszczone w programie listy F. Chopina do Delfiny Potockiej toczy się pasjonujący spór: prawdziwe czy fałszywe? Opublikowana ekspertyza grafologów (*Ruch Muzyczny* 1974 nr 1) zapewnia o ich autentyczności. Jak sprawa potoczy się dalej?

Redakcja: Adam Hanuszkiewicz  
Opracowanie graficzne: Zbigniew Celiński  
Wydawca: Teatr Narodowy  
Wydanie II

Cena zł 10.—





TEATR  
NARODOWY

założony w roku 1765



# JULIUSZ SŁOWACKI

## BALLADYNA

Osoby w kolejności pojawiania się na scenie

<i>Pustelnik</i>	— JANUSZ KŁOSIŃSKI	<i>Burmistrz Kurier</i>	— MAREK DĄBROWSKI
<i>Kirkor</i>	— ANDRZEJ KOPICZYŃSKI	<i>Burmistrz Pismo</i>	— WOJCIECH BRZOWICZ
<i>Filon</i>	— MARCIN SŁAWIŃSKI	<i>Posel</i>	— ROMAN BARTOSIEWICZ
<i>Goplana</i>	— BOŻENA DYKIEL	<i>Kanclerz</i>	— HENRYK MACHALICA
<i>Skierka</i>	— MIECZYŚLAW HRYNIEWICZ	<i>Przewodniczący Trybunału</i>	— KRZYSZTOF WIECZOREK
<i>Chochlik</i>	— WIKTOR ZBOROWSKI	<i>Lekarz</i>	— MICHAŁ PLUCIŃSKI
<i>Grabiec</i>	— WOJCIECH SIEMION	<i>Wawel</i>	— ALEKSANDER DZWONKOWSKI
<i>Matka</i>	— BOHDANA MAJDA	<i>Panie</i>	— ELŻBIETA GAERTNER MARIA GŁOWACKA ELEONORA HARDOCK JOLANTA RUSSEK-GÓRZYŃSKA TERESA SAWICKA ANNA WRÓBLÓWNA
<i>Balladyna</i>	— ANNA CHODAKOWSKA		
<i>Alina</i>	— HALINA ROWICKA		
<i>Kostrzyn</i>	— KRZYSZTOF CHAMIEC		
<i>Stuga</i>	— ZBIGNIEW KRYŃSKI	<i>Panowie</i>	— JANUSZ BYLCZYŃSKI CZESŁAW BYSZEWSKI WŁADYŚLAW KACZMARSKI CZESŁAW LASOTA EDWARD SOSNA LESZEK TELESZYŃSKI KRZYSZTOF WRÓBLEWSKI
<i>Gralon</i>	— WILHELM WICHURSKI		
<i>Zołnierz</i>	— SYLWESTER PAWŁOWSKI		
<i>Stara</i>	— ELŻBIETA WIECZORKOWSKA		

*Inszenizacja i reżyseria*—ADAM HANUSZKIEWICZ

*Scenografia* — MARCIN JARNUSZKIEWICZ

*Na tubie gra* ZDZISŁAW PIERNIK  
*Na fortepianie gra* JACEK SOBIESKI  
*Inżynier dźwięku* — JANUSZ IDCZAK

*I Asystent reżysera* — WŁODZIMIERZ BEDNARSKI  
*II Asystent reżysera* — BOHDAN CYBULSKI (PWST)

Dyrektor i Kierownik Artystyczny  
ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora  
TADEUSZ KAŻMIERSKI

Kierownik Literacki  
JERZY S. SITO