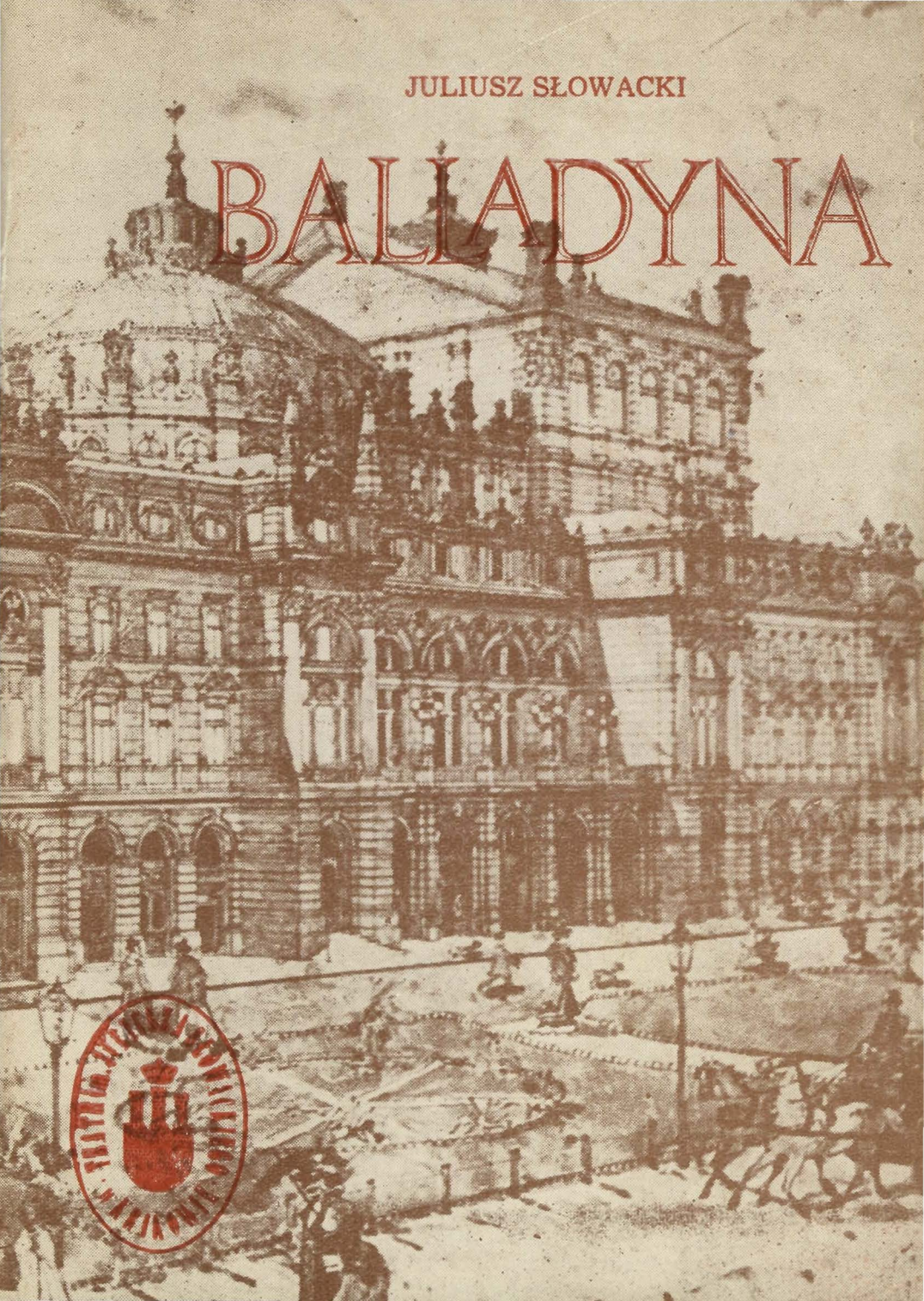
JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA



Cena 10 ct.

Nº 330/63.

We Wtorek dnia 13 Listopada 1894 r.

po raz pierwszy:

BALLADYNA

Tragedya w 5 aktach J. Słowackiego, muzyka H. Jareckiego.

OSOBY:

Pastelnik, Popiel III wygnany	PP. Zboiński M.	Szlachcic I	PP. Stępowski
Kirkor, Pan zamku	„ Mielewski.	Szlachcic II	„ Przybyłowicz.
Matka wdowa	„ Wolska.	Rycerz I	„ Senowski.
Balladyna } jej córki	„ Leszczyńska.	Rycerz II	„ Niedzielski.
Alina }	„ Morska.	Rycerz III	„ Godlewski.
Kanclerz	„ Trapszo.	Stara kobieta	„ Olszewski.
Gomer	„ Nowacki.	Sługa zamkowy	„ [illegible]
Paź	„ Szubertowa.	1	„ Wojcicka.
Poseł ze stolicy Gniezna	„ Roman.	2	„ Wajdowska.
Oskarżyciel sądowy	„ Jędle.	3	„ Heleńska.
Lekarz koronny	„ Zboiński Z.	4 wieśniaczki	„ Milicz.
Gilon, pasterz	„ Grabowiecki.	5	„ Konicka.
Grabiec, syn zakrystyana	„ Zawadzki.	6	„ Truskowska.
Pan Kostryn, marszałek straży w zamku Kirkora	„ Ryger.	7	„ Czechowska.
Grabon, rycerz Kirkora	„ Szobert.	Pany. — Rycerze. — Służba zamkowa. — Wieśniacy. — Dzieci.	

Osoby fantastyczne:

Goplana, ulubiona królowa Gopła	PP. Senowska.	Skierka	P. Trapszówna.
Chochlik	„ Sznago.	Rzecz dzieje się za czasów bajecznych koło jeziora Gopła.	

Kostiumy według wzorów prof. Gersona, wykonane w pracowni teatralnej.

Początek o godz. 7. koniec o godz. 11.

Ceny miejsc zwyczajne: Loża parterowa 7 złr. — Loża I-go piętra 7 złr. — Loża II-go piętra 5 złr. — Krzesło w loży abonowej II-go piętra 1 złr. 50 cent. — Fotel w pierwszych pięciu rzędach 2 złr. — Krzesło pierwszeństwa w następnych czterech rzędach 1 złr. 50 ct. — Krzesło drugorzędne w pięciu ostatnich rzędach 1 złr. — Krzesło na parterze 60 cent. — Krzesło na balkonie I-go piętra w pierwszym rzędzie 2 złr., w następnych 1 złr. 50 cent. — Krzesło na balkonie II-go piętra w pierwszym rzędzie 1 złr. 50 cent., w następnych czterech rzędach 1 złr. — Galerya w pierwszym rzędzie 50 ct. — Galerya w następnych rzędach na wprost sceny grupa C i D 40 ct. — Galerya w bocznych rzędach grupa B i E 30 ct. — Galerya do sceny przylegająca grupa A i F 20 ct.

Kasa otwarta od godziny 9-ej do 1-ej i od 3-ej do 8-ej.

Dyrekcya uprasza Szan. Publiczność o zastosowanie się do wydanych przez Władze instrukcyj, które są we wszystkich korytarzach rozwieszone.

We Środę: „DANISZEWY" kom. w 4 aktach Nowskiego — występ p. Hoffman.

Sezon XCIV premiera 5

Dyrektor artystyczny: J. P. Gawlik

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

reżyseria
JERZY WRÓBLEWSKI

scenografia
KAZIMIERZ WIŚNIAK

muzyka
LUCJAN KASZYCKI

choreografia
LESZEK CZARNOTA

Układ tekstu na podstawie opracowania
KRYSTYNY MEISSNER

PREMIERA 28 MARCA 1987 R.

OD TEATRU

Sceniczne dzieje „Balladyny" to głównie dzieje postaci tytułowej. Poczynając od lwowskiej prapremiery z 7 marca 1862 r. z Anną Aszpergerową, poprzez legendarną dla swojej prostoty Antoninę Hoffmann na Koźmianowskiej scenie (w styczniu 1868 r.), a potem Honoratę Leszczyńską w przedstawieniu Tadeusza Pawlikowskiego, granym w naszym gmachu w listopadzie 1894 r., lub demoniczną i pokrętną, ale dokładnie opisaną kreację Stanisławy Wysockiej w przedstawieniu Józefa Kotarbińskiego (na tej samej scenie) w październiku 1902 r., powtórzoną potem w Teatrze Polskim w Warszawie w 1914 r. — „Balladyna" bardziej pamiętana jest dzięki kolejnym osiągnięciom w tytułowej roli, niż przez sposób interpretacji dramatu — tj. poprzez sens i walor całego przedstawienia.

Jeśli się o nim pisze — pisze się najczęściej o właściwościach gry. „Można ją potężniej grać, ale nie podobna rozumniej i głębiej ją obmyślać, z większą prawdą i logiką przedstawić". To Zygmunt Przybylski o Antoninie Hoffmann. (Cytuję za Ewą Heise). Hoffmannowa grała bohaterkę jako ofiarę zbiegów okoliczności, nie zaś osobę skażoną piętnem zbrodni — gdy Wysocka miała demoniczną koncepcję postaci i odwoływała się do instynktów i przeznaczeń tkwiących głęboko w skażonej naturze. A miała również swoją wersję Balladyny Irena Eichlerówna (w Teatrze Narodowym w 1938 r.), miała ją Irena Maślińska (w Poznaniu w 1952 r.), miała Halina Gryglaszewska w pamiętnej inscenizacji Bronisława Dąbrowskiego pokazanej w naszym teatrze w 1950 r. Gryglaszewska grała tę postać jako osobę wielkich namiętności — a przecież rejestr osiągnięć związanych ze scenicznymi dziejami „Balladyny" nie ogranicza się do przypomnianych tu realizacji. We wszystkich jednak przypadkach więcej wiemy o roli niż o przedstawie-

niu. Więcej o psychologii i motywach zbrodni niż o wymowie i treści całego widowiska.

Świadczy to o trudnościach jakie opowieść ta stwarza realizatorom przez szekspirowskie pomieszanie światów i mechanizmów intrygi. Przez wzajemne przenikanie w jednej fabule trzech rzeczywistości — pełnej namiętności i zbrodni rzeczywistości Balladyny i jej złowieszczego inspiratora Fon Kostryna, rubaszno-komediowego i poetyckiego w istocie świata Grabca i Filona oraz fantazyjnego, nasyconego poezją i humorem, świata Goplany wychynającej wprawdzie z sąsiadującego z akcją Gopła, ale spokrewnionej najbliżej z Tytanią, żoną Oberona. Jeśli dodamy do tego przejrzystą deklarację Słowackiego opowiadającego się za nadrzędnością prawa naturalnego nad pokusami polityki i historii, i pamiętać będziemy o związkach utworu z popowstaniową frustracją całej formacji społecznej w jakiej na dalekiej emigracji utwór ten powstał i jaką wyrażał, otrzymamy nielichy splot znaczeń i właściwości, opalizujący wprawdzie humorem i poezją, śmiało posługujący się mitologią i kreujący ją nawet na użytek pokoleń, ale równocześnie trudny do rozsupłania i uporządkowania na scenie. Sam Słowacki, jak pisze o tym w liście do Krasińskiego, wyznaczył tej sztuce „dziesięć tysięcy celów".

Nic dziwnego, że pokolenia realizatorów nie stroniących od „Mazepy" i „Kordiana", chętnie wystawiających „Fantazego" a nawet „Samuela Zborowskiego", „Złotą czaszkę" czy „Księdza Marka", odczuwały wobec „Balladyny" wyraźny respekt. W przeciwieństwie do aktorów, którzy postaci z tej opowieści — z postacią tytułową na czele — grywali chętnie i często. W rezultacie bardziej pamięta się aktorską niż reżysersko-inscenizacyjną tradycję „Balladyny". Przez ponad sto lat utwór fascynował widzów raczej postacią bohaterki uwikłanej w dowolnie przyjęte motywacje i bywał przestrogą w ogólnym planie moralnym, niż niewolił splotem namiętności i polityki. Częściej obrazem tła i charakterystyką nadgoplańskiego świata schlebiał naszym wyobrażeniom o naturze Polaków, niż nakłaniał do refleksji nad skutkami zachłanności i nieuchronnością towarzyszących jej konsekwencji. Zawsze pozostawał więc bardziej dramatem bohaterki — cóż z tego, że negatywnej — niż analizą mechanizmu. Zbrodnia była w nim zbyt jaskrawa. Motywacja zbyt iluzoryczna. Nic dziwnego, że nikt nie kusił się zbytnio, by w opowieści o siostrze zabijającej siostrę dla dzbanka malin szukać prawd uniwersalnych z zakresu polityki czy życia zbiorowego. Dramat przyjmowany był jako opowieść

o ekscesie, o zbrodni w demonicznych i nadludzkich wymiarach nie zaś obraz ogólnych, a więc godnych penetracji, prawd i zależności.

Jedynie w chwilach szczególniejszych, gdy teatr przemawiał do widowni językiem aluzji i używał do tego celu uznanych arcydzieł, sięgano do „Balladyny" jako do przypowieści o nieopłacalności zbrodni i zawsze jednoznacznych konsekwencjach gwałtu dokonywanego na narodzie przez władców lekceważących sprawiedliwość i znane od wieków prawa natury. Taką niewątpliwie była przedostatnia krakowska „Balladyna" wystawiona w 1956 roku w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie przez Krystynę Skuszankę, a grana przez Henrykę Jędrzejewską — w bliskim pokrewieństwie z Szekspirowską „Miarką za miarkę". Bo już następna — ostatnia w kolejności — podwawelska realizacja „Balladyny" — podjęta w 1974 r. W Teatrze Bagatela przez Mieczysława Górkiewicza w scenografii Tadeusza Kantora z Zofią Kalińską w roli tytułowej — pochłonięta była formą. Formą, nie treścią, bo forma w tym melanżu gatunków i znaczeń jest równie ważna jak interpretacja.

Również „Balladynę" wziął na warsztat Tadeusz Kantor w konspiracyjnym przedstawieniu realizowanym w Krakowie w 1943 r. Nie „Króla-Ducha", nie „Księcia Niezłomnego" ale baśniową i na pozór naiwną — „Balladynę". Przypadek? Przekora? A może potrzeba pokazania zbrodni dokonywanej na porządku społecznym a ukaranej jak należy? Nie był to, jak łatwo się domyśleć, filozoficzny wywód, pedantyczna wiwisekcja, ale raczej plastyczna i teatralna synteza utworu. Zapowiedź tego, czym po trzydziestu z górą latach stał się autor tej realizacji w polskim teatrze.

Formą też niewątpliwie zwiódł publiczność Adam Hanuszkiewicz, gdy wyostrzył do granic karykatury ironiczno-komediowe tony utworu a dwór Goplany — Skierkę i Chochlika — posadził na japońskie motorynki (bo nie były to, bądźmy ściśli, prawdziwe motocykle!) i wybudowawszy na widowni odpowiedni pomost kazał im jeździć wokół i ponad widownią — marnie zresztą. Marnie, bo bez znajomości szans jaką daje jeźdźcowi lekki jednoślad a podobna amatorszczyzna — jak każda amatorszczyzna — natychmiast demaskuje się na scenie. Mimo tego inscenizacja Hanuszkiewicza zrobiła — w 1974 roku! — furorę i przeszła do historii jako „Balladyna" na hondach.

Pozostanie w niej zapewne osamotniona, bo nie sądzę, by komuś przyszło do głowy licytowanie tego sukcesu liczbą koni me-

chanicznych na scenie. Podobnie jak i dalsze uwspółcześnianie romantyzmu tą drogą. Jeśli więc sięgamy po „Balladynę" to nie dla pokus jakie stwarza elastyczna i otwarta forma dramatu. Ani nie po to, by kontynuować próby Hanuszkiewicza czy niepowtarzalną z natury wypowiedź Kantora. Pokusą natomiast — i stawką — jest jednolitość utworu. Sprowadzenie różnych jego światów i barw do wspólnego mianownika konsekwentnej inscenizacji. Jednolitość w miejsce różnorodności. Harmonia tam, gdzie zdarzał się chaos. Jednolitość jednak w ramach naturalnej polifonii utworu. Wśród tonów i odcieni w jakie wyposażył swoje dzieło Słowacki. Jednolitość w tym, co jest nieodkrytą jeszcze tajemnicą „Balladyny". Idziemy tu tropem toruńskiej realizacji Krystyny Meissner, która z balladowej faktury dramatu wyciągnęła najbardziej praktyczne wnioski i poprzedziwszy utwór jego pierwowzorem — balladą Aleksandra Chodźki „Maliny" — nadała mu taki właśnie, balladowy charakter, osadzony w toruńskim teatrze w muzyce Zbigniewa Karneckiego. Aktorzy śpiewają tekst Chodźki, a potem, dla ilustracji, improwizują dramat. Czynią to zrazu w tonacji buffo a potem, w miarę rozwoju intrygi, coraz bardziej serio. Aż do radykalnego i okrutnego końca.

Zabieg okazał się płodny i ważny scenicznie. Po pierwsze: posłużył się znanym z licznych analiz balladowym charakterem przypowieści jako jej obowiązującą wykładnię sceniczną i stworzył w tym zakresie odpowiedni kanon. Po drugie: połączył „Balladynę" z rozbudowaną i ważką narracją muzyczną. Osadził ją w pieśniach. Wydobył nigdy dotąd nie ujawniany muzyczny porządek przypowieści. To nic, że stało się to przy pomocy Chodźki i współczesnej nam instrumentacji i frazy muzycznej. Nic, że utworem mało już pamiętanego poety z początków XIX wieku (pierwodruk w Petersburgu w 1829 r.). Krystyna Meissner inkrustrowała i wsparła Słowackiego. Ważne, że „Balladyna" otrzymała nowy wymiar, dodatkową perspektywę — nad wyraz trafną i ważką scenicznie.

Otrzymawszy zgodę autorki na wyzyskanie Jej opracowania na naszej scenie, próbujemy iść dalej tym tropem. Nie tylko w samej adaptacji zmodyfikowanej w wielu miejscach dla potrzeb naszych wykonawców. Przede wszystkim w zamknięciu ramy, jaką dla całej akcji jest w opracowaniu Meissner ballada Chodźki. Toruńskie przedstawienie kończyło się śmiercią Balladyny. Nasze zejściem ze sceny aktorów. Tam pointą było zakończenie wątku dramatycznego, my sięgnęliśmy do Epilogu osiągając, jak sądzę, wyraźniejszy kształt ramy. Ramą bowiem

TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO
PREMIERA 30 VI 1950 R.
REŻ. B. DĄBROWSKI, SCEN. A. PRONASZKO
HALINA GRYGLASZEWSKA — BALLADYNA
TADEUSZ BIAŁOSZCZYŃSKI — FON KOSTRYN

w istocie jest balladowa formuła i barwa prologu. Można zastanawiać się nad słusznością każdego z tych rozwiązań — nie sposób jednak odmówić im własnych racji.

Nie tylko jednak zakończenie inne jest w naszym opracowaniu. Inna jest również muzyka. Inna scenografia. Inna tonacja i walor poszczególnych scen. Bo jest to w istocie inna już inscenizacja i inne opracowanie. Wyrosłe z toruńskiego pierwowzoru, ale zbudowane na miarę naszych wyobrażeń. Pełne estymy wobec odkrycia jakim dla współczesnej recepcji dramatu stała się niewątpliwie tamta inscenizacja, ale nie rezygnujące z własnych ambicji i zawartych w materiale możliwości twórczych. Polemiczne i nie rezygnujące z własnych rozwiązań.

Tylko taka droga — wobec trudności na jakie natrafiła idea przeniesienia całej toruńskiej inscenizacji na krakowską scenę — wydała się nam dopuszczalna przy zachowaniu szacunku dla wszystkich wartości jakie za sprawą Krystyny Meissner ujawniły się w scenicznych doświadczeniach ostatnich lat związanych z realizacją tego utworu. W interpretacji więc, w szukaniu i wyłuskiwaniu znaczeń, zawsze różnorodnych w opalizującym dziele, poszliśmy własną, choć utartą drogą. Nasza „Balladyna", wzorem powszechnej tradycji w tym względzie i w pełnej zgodzie z intencją Słowackiego, jest opowieścią o potrzebie ładu moralnego i głodzie sprawiedliwości — drążącej głęboko każde społeczeństwo. Ale jest również opowieścią o cenie za naruszenie go w radykalny sposób. O nieuchronnych skutkach przekroczenia granicy jaką jest los jednego człowieka w rękach i planach drugiego. Balladyna zabija z chciwości, z drapieżności, nieumiejętności przeciwstawienia się pokusie, a więc w pewnym sensie z przypadku, ale zabiwszy nie może się już cofnąć. Rozpoczyna się gwałtowna licytacja zła. Nieuchronna droga w dół — w kierunku klęski. Śmierć winowajczyni staje się symbolem. Los — koniecznością. Nie jest to najbardziej optymistyczna koncepcja, ale prawdy jaskrawe i jednoznaczne mają w teatrze wielkie tradycje. W tn sposób sprawiedliwość tryumfuje, a zło zostaje ukarane. Tryumfuje na scenie. Zło zostaje ukarane w teatrze. Dokonawszy tego oczyszczającego aktu, aktorzy wracają za kulisy. W ten sposób kończy się opowieść o zbrodni i karze wpisanej głęboko w nasze wyobrażenia. W przeciwnym razie ballada nie byłaby balladą, a baśń — baśnią. A i teatr — kto wie? — może również nie byłby teatrem?

Jan Paweł Gawlik

Aleksander Chodźko

MALINY

Przez litewski łan
Jedzie, jedzie pan,
Przed nim, za nim jego cugi,
W złocie, w srebrze jego sługi,
Jedzie w gościnę.

Przyjechał na dwór,
Do matki dwóch cór,
„Matko, matko, masz dwie róże,
Obie kraśne, obie hoże,
Daj mi jedną z nich".

Matka prosi wnijść,
Każe córkom przyjść,
Lecz pan obie równie kocha,
I tę trocha, i tę trocha,
Którąż tu wybrać?

Dwa im dzbanki daj,
Niechaj idą w gaj,
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze
Ta będzie panią.

Słońce się zza drzew
Rumieni jak krew,
Krwawą łuną gaj ozłaca,
Z gaju starsza córka wraca,
A młodszej nie ma.

Na jej czarnej brwi
Niby kropla krwi,
Któż wie, z jakiej to przyczyny,
Od maliny lub kaliny,
Może to nie krew.

„Oto malin dzban,
Gdzie mój mąż? gdzie pan?
Siostra już nie wróci z gaju,
Może wpadła do ruczaju,
Może pożarł wilk".

Pan rozesłał sług
Do gaju, nad strug,
Całą noc w gaju wołali,
Cały dzień w strugu szukali,
Nie ma i nie ma.

Pan miał złota wór,
Murowany dwór,
Szczęśliwy z żoną szczęśliwą,
Z krasawicą urodziwą,
Z tą córką starszą.

A gdy przyszedł maj,
Pobiegł panicz w gaj,
Kręcił dudki, zrywał kwiatki,
Z klaskiem, wrzaskiem biegł do matki:
„Ach, mamo, mamo!

Otóż dudkę mam,
Otóż pięknie gram,
Dudka moja osobliwa
Jak siostrzyczka moja śpiewa,
Słuchaj piosenki:

„Graj, Michasiu, graj;
Jak dziś kwitnie maj,
Tak nad róże, nad bławatki
Dwie nas kwitło w domu matki,
O, moja wiosno!

Ach! lecz siostry nóż
skosił różę róż,
Pod kurhanem me mieszkanie,
Dzika wierzba na kurhanie,
O, moja wiosno!"

„Dziko synu grasz,
Skąd tę dudkę masz?"

„Dudkę skręciłem w gaju
Z dzikiej wierzby przy ruczaju,
Przy krzaku malin."

Pani pobladła,
Jak stała, padła,
Ile straty, ile szkody,
Wieś tak wielka, mąż tak młody,
Dziatki nieletnie!

Prze litewski łan
Jedzie, jedzie pan,
Lecz w całunach jego cugi,
Lecz w żałobie jego sługi
Przy trumnie pani.

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE
STANISŁAWA WYSOCKA — BALLADYNA. 1909 R.

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

OBSADA:

Pustelnik, Popiel III Wygnany	— WOJCIECH ZIĘTARSKI
Kirkor, pan zamku	— JACEK STRAMA
Matka, wdowa	— HALINA GRYGLASZEWSKA
Balladyna } jej córki	— BEATA WOJCIECHOWSKA
Alina } jej córki	— JOLANTA ŁAGODZIŃSKA
Filon, pasterz	— JANUSZ ŁAGODZIŃSKI
Grabiec, syn zakrystiana	— RYSZARD JASIŃSKI
Fon Kostryn, naczelnik straży w zamku Kirkora	— JERZY NOWAK
Gralon, rycerz Kirkora	— BOGDAN SŁOMIŃSKI
Kanclerz	— HILARY KURPANIK
Wawel, dziejopis	— JERZY SAGAN
Lekarz koronny	— JULIUSZ K. WARUNEK

oraz:

MARIA ANDRUSZKIEWICZ, JADWIGA BARAN-FILARSKA, DANUTA JAMROZY, IWONA OMĄKOWSKA, MARIA PRZYBYLSKA, HALINA ZACZEK, JAN ADAMSKI, MARIAN CEBULSKI, STANISŁAW JĘDRZEJEWSKI, LESZEK KUBANEK, TADEUSZ SZYBOWSKI, ZBIGNIEW RUCIŃSKI, JULIUSZ ZAWIRSKI, ANDRZEJ ZIELIŃSKI

Osoby fantastyczne:

Goplana, nimfa, królowa Gopła	— JADWIGA LEŚNIAK-JANKOWSKA
Chochlik	— LIDIA BOGACZÓWNA
Skierka	— JACEK MILCZANOWSKI

Reżyseria:
JERZY WRÓBLEWSKI

Scenografia:
KAZIMIERZ WIŚNIAK

Muzyka:
LUCJAN KASZYCKI

Choreografia:
LESZEK CZARNOTA

ASYSTENCI REŻYSERA: RYSZARD JASIŃSKI, JULIUSZ ZAWIRSKI

inspicjent:
ALICJA WOŹNIAK

sufler:
JADWIGA BARAN-FILARSKA, LIDIA BABUCH

Andrzej Fabianowski

BALLADYNA czyli HEROITRAGEDIA

„Balladyna" jest chyba najpopularniejszym, a na pewno najczęściej wystawianym, dramatem Słowackiego. Należy do „żelaznego" repertuaru polskiej klasyki. A klasyki — wiadomo — nie trzeba czytać. Klasykę s i ę z n a. Spróbujmy jednak przyjrzeć się temu utworowi tak, jakbyśmy stykali się z nim po raz pierwszy. Dokładnie.

Bezpośrednio po liście dedykacyjnym dla autora „Irydiona" — Zygmunta Krasińskiego — umieszcza Słowacki spis osób występujących w dramacie. Oto jak wygląda ten spis rozszerzony o informacje dotyczące dalszych losów tychże postaci:

PUSTELNIK, Popiel III wygnany — powieszony na gałęzi przed pustelnią (Akt V, scena II).
KIRKOR, pan zamku — zginął w bitwie pod murami Gniezna na skutek zdrady (A. V, sc. IV).
MATKA WDOWA — umarła na torturach (A. V, sc. IV).
BALLADYNA — zabita piorunem (A. V, sc. IV).
ALINA — zasztyletowana (A. II, sc. I).
FILON, pasterz — przeżył.
GRABIEC, syn zakrystiana — zasztyletowany (A. IV, sc. V).
FON KOSTRYN, naczelnik straży w zamku Kirkora — otruty ludomorem (A. V, sc. IV).
GRALON, rycerz Kirkora — zamordowany skrytobójczo (A. III, sc. V).
KANCLERZ — przeżył.
WAWEL, dziejopis — przeżył.
PAŻ. — przeżył.
POSEŁ ZE STOLICY GNIEZNA — przeżył.
OSKARŻYCIEL SĄDOWY — przeżył.
LEKARZ KORONNY — przeżył.

Warto dodać, że zginęło bardzo wielu rycerzy (Kirkor walczył otoczony „wałem trupów"), zaś dwóm burmistrzom, panom Kurierowi i Pismo, kazano wybić zęby i wyłamać szczęki, by nie podżegali przeciwko władzy. Ponadto osoby fantastyczne, tak ważne w całej machinie dramatycznej intrygi, a z natury swojej nieśmiertelne — Goplana, Chochlik i Skierka, uciekły z nadgoplańskiej krainy na północ, nie mogąc znieść zdrady, krwi i mordów, czyli najpowszedniejszego chleba w świecie przedstawionym „Balladyny". I jeszcze jedno. Poza Filonem, epizodycznym świadkiem rozgrywającej się tragedii, wszystkie osoby, które przeżyły, pojawiają się dopiero w akcie V.

Sam autor rozumiał, że wybudował wielki młyn śmierci i chyba nie zaskoczyły go reakcje ówczesnej krytyki, wyławiające z utworu ze śmiertelnie poważną pedanterią rzekome anachronizmy i niedorzeczności:

Nie podobało się już w Balladynie (...)
Że w całej sztuce tylko nie zabity
Sufler (...)

— czytamy w „Beniowskim".

Czemu jednak ma służyć to igranie rzeczywistością, uśmiercenie wszystkich bohaterów, zbieranie malin w pierwszym dniu wiosny, kreowanie wydarzeń świata rzeczywistego przez świat fantastyczny? Wydaje się, że „Balladyna" jest w tym aspekcie manifestacją potęgi literackiego demiurgizmu. Ta wszechmoc twórcza konkretyzuje się we wszystkich warstwach istnienia tekstu. W warstwie słownej obserwujemy iście ligwistyczny kunszt języka:

Gil, wróbel i dzierzba
Śpiewały na grabinie — a on rzekł: Jam wierzba.
Nuż z niego kręcić dudy... Smyknęła dziewczyna!
Cha! cha! cha! wierzba, wierzbic, wierzbiątko, wierzbina.

Konstrukcja postaci także wskazuje na wnikliwą znajomość psychiki ludzkiej. Choćby scena zabójstwa Aliny:

ALINA

O! nie zbliżaj się do mnie z takiemi
Oczyma... Nie wiem... ja się ciebie boję.

BALLADYNA

(zbliża się i bierze ją za rękę)

I ja się boję... połóż się na ziemi...
Połóż... ha!

(Zabija)

Jak subtelnej trzeba analizy psychologicznej, by zauważyć to przerażenie, które rodzi się nie tylko w świadomości ofiary, ale także w psychice zbrodniarki. Dla zwykłego pisarza morderstwo z premedytacją pozbawione jest analizy psychicznego stanu mordercy. Zabija z zimną krwią. Ale tytułowa bohaterka Słowackiego jest osobą zbyt skomplikowaną, złożoną, by podlegać tak jednopłaszczyznowym przedstawieniom. W przekazie psychologicznej prawdy o tej postaci liczy się każdy znak utworu, nawet przecinek (któremu zresztą poświęcono oddzielną rozprawę):

Stój... Nie, idź — wszak ja się
Nie lękam siebie.

— mówi Balladyna do Fon Kostryna. Ten jeden przecinek więcej ma w sobie ekspresji, dokładniej wyraża rozchwianie jaźni kobiety, która chwilę wcześniej zamordowała Grabca, niż długie, klasyczne monologi.

Kolejną warstwą strukturalnej prawdy utworu są sytuacje międzyludzkie. Prowokujące zbrodnię odnoszenie się Aliny do Balladyny,

kwestionująca romantyczny mit o przeznaczeniu dusz, miłości od pierwszego wejrzenia, reakcja Kirkora na urodę obu córek Wdowy (*Więc jednej mężem — drugiej być kochankiem; / Więc obie kochać, a jedną zaślubić?*), czy rozmowy podczas uczty na zamku, sygnalizują, że nadgoplańska mikrospołeczność rządzi się konsekwentnymi prawami. Okrutnymi prawami, które czasem zowiemy cywilizacją.

„Balladyna" to także utwór o współczesności, o rzeczywistości polskiej po upadku powstania listopadowego. Nie starczyłoby miejsca na wymienienie wszystkich aspektów łączności tego dzieła z pogranicza fantastyki z najbardziej twardą i przyziemną rzeczywistością. Tę łączność również dostrzegał poeta.

Znasz „Balladynę", gdzie jest dziesięć tysięcy celów — i tyleż prawie narzędzi... gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczki w kropelce wody zamknięte...

— pisał do Zygmunta Krasińskiego. Ta rozpiętość utworu, jednoczesne uderzenie w „dziesięć tysięcy celów" przerastała współczesnych. Nic więc dziwnego, że dramat przyjęty był z dystansem, żeby nie stwierdzić: niechętnie, albo — co pewnie jeszcze gorsze — bez zrozumienia. Świadczą o tym wymownie głosy ówczesnej krytyki literackiej:

Nie jest to tragedia grecka ani szekspirowska, ani hiszpańska, ani z tych wyrodzona niemiecka; w całej książce (wyjąwszy przedmowy) nie widać nawet życzenia ze strony poety, aby to była tragedia polska; powiedzielibyśmy, że jest arabska, ale jak się z tak awanturniczej definicji wytłumaczyć? (...) „Balladyna" jest tragedia, jakiej drugiej nie ma, nie było i nie będzie, jeśli p. Słowacki zechce nam dotrzymać obietnicy i wyrzecze się pięciu zapowiedzianych jej rówiennic. (...)
W czym te kilkadziesiąt scen bez logicznego związku między sobą, bez względu na czas i miejscowość, bez poezji, bez stylu, bez historycznej prawdy, w czym ten dialog pełen niedorzeczności i krwi ma rozjaśnić starożytne dzieje Polski? Nie wiem.

— utyskiwał Stanisław Ropelewski, zresztą jeden z najinteligentniejszych krytyków literackich Wielkiej Emigracji. Zaś jeszcze Cyprian Norwid w postaci Balladyny widział alegorię karykatury ludu — parafiańszczyzny.

Czy jednak dzisiaj, po blisko stu pięćdziesięciu latach od pierwodruku posunęliśmy się dalej w rozumieniu dramatu z czasów Popiela IV? Wydaje się, że tak. Prace Marii Janion, Zbigniewa Raszewskiego, Wiktora Weintrauba i Stanisława Makowskiego prowadzą w kierunku sokratejskiej konstatacji: wiemy, że „Balladyna" jest migotliwa jak wygwieżdżone niebo, że myśl interpretacyjna z najwyższą trudnością wyłania harmonię tego dramatu, że właściwie nic prawie nie wiemy...

„Dziesięć tysięcy celów" jakie Słowacki postawił przed swym dramatem konkretyzuje się w dziesięciu tysiącach wątków, na których interpretator może oprzeć swe wywody. Zacznijmy od tradycji. Nie jest „Balladyna" samorodkiem. Wyrasta z wielowiekowych doświadczeń kultury europejskiej, z jej rozmaitych pięter refleksji nad kondycją ludzką. Szekspirowski dramat namiętności, ambicji i okrucieństwa człowieka, dramat zanurzony we krwi, ale także wybuchający nieposkromionym komizmem, stanowi tu gwiazdę przewodnią.

Jeżeli ma ona [„Balladyna"] rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką to chyba z „Królem Learem" Szekspira. O, gdyby stanęła kiedy przy „Królu Learze"!

— pisał Słowacki do matki w 1834 roku. Ale przecież nie tylko tragedię Leara odnajdujemy w „Balladynie". Z łatwością wskazać można na powinowactwa z „Makbetem", a w scenach fantastycznych ze *„Snem nocy letniej"*.

Poeta sam wskazuje w liście dedykacyjnym na jeszcze jednego patrona utworu:

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.

Poszukiwanie pokrewieństwa między „Balladyną" a „Orlandem Szalonym" nie może skupiać się na odnajdywaniu podobieństw tematycznych czy fabularnych. Chodzi raczej o sposób kreacji świata przedstawionego i rodzaj dystansu, jaki dzieli autora od tego świata. Przede wszystkim autor jawi się tutaj jako *homo omnipotens*, jedyny kreator świata sztuki i jedyny prawodawca. Przemieszanie wątków realistycznych i baśniowych, historycznych i legendarnych, żonglerka fragmentami świata przedstawionego — to niektóre tylko cechy autorskiego demiurgizmu. Bo przecież niejednorodność tej rzeczywistości budowana jest jeszcze w ten sposób, że poszczególne wątki przedrzeźniają się, przestrzeń sceniczna istnieje w chwiejnej równowadze między *serio* a *buffo*, że prezentowana historia jest jednocześnie (w zależności od punktu widzenia) własną parodią. I wreszcie, może najbardziej oczywista cecha literackiej techniki ariostyzmu: temat historyczny utworu staje się tylko pretekstem do wyrażenia opinii i prawd na temat współczesności, a także stwierdzeń o charakterze uniwersalnym.

Z ariostyczną techniką pisarską, jaką użył Słowacki w „Balladynie" łączy się wszechobejmująca romantyczna ironia. Właśnie dzięki ironii dramat może mieć „siłę urągania się z tłumu ludzkiego" — albo, przekładając język poetycki na język interpretacyjnego konkretu, może wyśmiewać organizujące zbiorowość ludzką mity, przesądy, myślowe schematy i nawyki. Ostrze „Balladyny" skierowane jest właśnie nie przeciwko ludziom jako takim, ale przeciwko wszechwładnie zniewalającym ich formom, których oni nie potrafią dostrzec.

Słowacki, podobnie jak w XX wieku Gombrowicz, był pisarzem niezwykle wyczulonym na formę, na każdy wytwór ideowy człowieka, który podaje się innym do wierzenia. Jeszcze przed Norwidem dostrzegł relatywizm wszelkich wartości kulturowych („Kordian," „Horsztyński"), a poszukując stałości odkrył ją w genezyjsko pojętym ładzie — kosmosie. Ale od twórczości mistycznej dzieli nas jeszcze parę lat, więc wróćmy do „Balladyny".

Rzecz dzieje się w kulturowej przestrzeni „Słowiańszczyzny przed chrześcijaństwem", krainy szczęśliwości wyidealizowanej niepomiernie w pracach patrona romantycznych ludomanów, Zoriana Dołęgi Chodakowskiego. I cóż? Oglądamy krwawe widowisko, pełne pasji, i namiętności, zbrodni, która towarzyszy ludziom od początku gatunku. Demaskacja idylli pierwotnej Słowiańszczyzny może być także odczytana jako polemika z Rousseau'owskim ideałem szczęśliwej pierwotności. Ale zostawmy pogłosy, gdy czekają inne rzekome idylle.

Fałszywą arkadią są też początki lechickiej państwowości. Nie ma w „Balladynie" pierwotnej demokracji, gminowładztwa, jakie chciał w niej widzieć demokrata Lelewel. Popiel IV na nieposkromionym rumaku wznosi się nad ludem — wystylizowany na tyrana — cara Piotra I z wiersza Mickiewicza. Ludzie marzą o zaszczytach, chciwość pcha ich do władzy i skarbów, a surowość praw i zbrodnia wyganiają do lasów. W ten sposób idylliczny las staje się arkadią wymuszoną, miejscem banicji. Najlepiej wie o tym Pustelnik, wygnany Popiel III:

Wszyscy szaleńcy zlatują się do mnie,
A wszyscy marzą o królewskich dworach,
Myślą o królach, a kryją się w borach,
I jęczą, jęczą jak oślepłe sowy.

W ten sposób rodząca się historia zredukowana zostaje tylko do zapisów kolejnych zbrodni:

W smutnej lasów ciszy
Zbrodnia jak dzięcioł w drzewa bije suche; (...)
Cóż to?... zalane przed wiekami miasta
Wołają z Gopła do Boga o litość
Płaczem wieżowym...

Natura właściwie nie ma bytu samoistnego — na jej kształt składają się kolejne zbrodnie, które zapadają się w przepastnej pamięci natury, skarżąc się czasem jej odgłosami. Kto umie c z y t a ć, a nie tylko p o d z i w i a ć księgę natury, ten wyczyta, że nie istniała idylla pradziejów, że początek państwa, jak każdy początek ludzkiego dzieła, skażony był błędem, samowolą, zbrodnią.

To oczywiście nie wszystko. Innym rewirem romantycznej arkadyjskości był świat kultury ludowej. Lud polski, wolny od deprawacji, jaką niesie sprawowanie władzy, miał jakoby przechować pierwotne wartości, dobroć człowieka naturalnego. I ten mit zostaje przez Słowackiego bezwzględnie wyszydzony. Chłopka Balladyna okazuje się zbrodniarką, a jeszcze przed owym fatalnym zbieraniem malin zdradza Kirkora z Grabcem. Syn zakrystiana — Grabiec — marzy tylko o beztroskim życiu; chłopki z wioski zazdroszczą Wdowie społecznego awansu, ta zaś nie waha się spalić chatę, w której przemieszkała całe życie, gdy ma się sprowadzić do czterowieżowego zamku. Nawet anielska Alina jest właściwie złośnicą, prowokującą swą siostrę do zbrodni, co eksponują niektórzy interpretatorzy.

„Balladyna" wyrasta więc z polemiki z romantycznymi modami literackimi, romantycznymi utopiami i urojeniami. Tragikomediową formą rozbija formy zastane, likwiduje intelektualne koleiny i schematy. To jednak nie wyczerpuje jej związków z rzeczywistością XIX wieku. Niektóre zarządzenia Grabca — króla dzwonkowego są wyraźną satyrą na represyjne prawa, jakie zaborca ustanowił w Królestwie Polskim po stłumieniu powstania listopadowego:

W Królestwie Polskim ustanowione są komisje do wykrywania tajnych korespondencji; listy za granicę pisane muszą być oddawane nie pieczętowane. Nie wolno jest bez paszportu oddalać się ze wsi, stójki moskiewskie rewidują podróżnych, szczególniej na komorach pogranicznych odbierają podróżnym wszelkie papiery; w dziennikach wojewódzkich zabroniono pod najsurowszymi karami czytać książki o ostatniej rewolucji i pisma polskie drukowane za granicą.

— donosiło emigracyjne pismo „Wolność i Ojczyzna" w 1833 roku. W kontekście Mikołajowskich represji, jakie spadły na Kongresówkę nowego sensu nabierają „ukazy" Grabca:

Odtąd brać w rekruty
I żubry i zające, i dziki i łosie.
Kwiaty, jeśli zechcą kąpać listki w rosie,
Niech płacą, rosę puszczam w odkupy żydowi;
Niech mi wódką zapłaci. Każdemu szpakowi
Kazać nie myśleć wtenczas, kiedy będzie gadał...
Zabronić, aby sejmik jaskółczy usiadał
Na trzcinach i o sprawie politycznej sądził.

Poczciwy syn zakrystiana, którego dotychczas znaliśmy jako zdeklarowanego miłośnika mięsopustnej zabawy, w jednej chwili przedzierzgnął się w tyrana gwałcącego prawo naturalne. Przypomina się smutny i mądry aforyzm lorda Actona: każda władza deprawuje, zaś władza absolutna deprawuje absolutnie.

Wielkim osiągnięciem romntyzmu w kształtowaniu nowoczesnej literatury było odkrycie ekspresyjnych walorów otwartej koncepcji utworu literackiego. „Dziady", „Kordian", „Król-Duch" to najbardziej znane fenomeny konstrukcji otwartych. W przeciwieństwie do tej, nieomal mody literackiej, „Balladyna" oparta została o architektonikę zamkniętą, wyważoną z precyzją szwajcarskiego (a może elektronicznego?) zegarka. Już pierwsze trzy sceny aktu I stanowią fundament całej budowli utworu. Żadne słowo nie pada tutaj przypadkowo, żadna sytuacja nie zamyka się ślepą uliczką. Każdy znak rzeczywistości scenicznej porównać można do wrzuconego w wodę kamienia, który wywołuje kręgi na powierzchni wody, te fale podmywają brzeg, powodując upadek następnych kamieni, i tak bez końca, póki śmierć nie zbierze swego obfitego żniwa, a dziejopis Wawel nie zacznie *ad hoc* preparować lukrowanej, „eleganckiej" wersji wydarzeń historycznych.

Czemu to wszystko służy? Zauważmy, że motorem napędzającym maszynerię scenicznego świata są perypetie osób fantastycznych. Ta imaginacyjna rzeczywistość wprowadza pewien swoisty ład do ludzkich szaleństw. Z rozkazu Goplany Chochlik będzie zwodził Grabca, by ten nie dotarł do Balladyny (zresztą, jak to Chochlik, nie wywiąże się z tego dobrze), z rozkazu Goplany Skierka uszkodzi karetę, wprowadzając Kirkora do domu Wdowy. Dlaczego jednak fantastyka tak brutalnie wkracza w świat realny? Przyczyną sprawczą jest miłość — ale miłość ta odmienna jest od uczuć wczesnoromantycznych Gustawów i Wacławów. Tamte — niespełnione — stawały się pretekstem głębokiej refleksji antropologicznej. Niespełnienie żadnej miłości w „Balladynie" prowokuje nicość, którą wypełnić nadaremnie stara się zbrodnia. Bóg opuścił świat „Balladyny". Transcendentny Szatan także dawno się gdzieś ukrył. Pozostaje tylko zło, które zamknięte jest w człowieku, a uzewnętrznia się przez krew, głupotę, okrucieństwo, śmierć.

Trzeba wreszcie postawić to najważniejsze pytanie: czy mamy do czynienia ze światem zmyślonym, czy z rzeczywistością, która nas ota-

cza? Innymi słowy, czy odbiór „Balladyny" jest tylko rozrywką, podziwianiem możliwości językowych i pomysłowości scenicznej twórcy? Oglądaniem tyleż efektownych, co iluzyjnych obrazów bajecznie kolorowego kalejdoskopu? To nie jest wcale ciąg pytań retorycznych. Bowiem w ten sposób „Balladyna" była odbierana, o czym świadczą niektóre inscenizacje. Spróbujmy odpowiedzieć, oddając najpierw głos poecie:

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 prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca...
— pisał Słowacki do matki w grudniu 1834 roku.

Sugestia odautorska zmierza więc w kierunku takiej interpretacji dramatu, w której rzeczywistość przedstawiona dzieła nie byłaby wycinkiem rzeczywistości pozaliterackiej, lecz stanowiła w stosunku do tej rzeczywistości, używając języka strukturalistów, układ homologiczny. Sztuka przestaje być w tym ujęciu ilustracją, staje się przekazem esencji prawdy o świecie.

Problem prawdy w dziele sztuki jest tak dawny, jak wszelka refleksja estetyczna. Realizm XIX wieku przyzwyczaił nas, że dzieło sztuki zawiera tym więcej prawdy, im bardziej wzrasta jego mimetyczny charakter. Od początku XX wieku estetyka zwalcza ten anachroniczny pogląd, ale w owym zwalczaniu zapomina często, że arealistyczna sztuka romantyzmu rozwiązywała już ten problem. Zbieranie malin w pierwszym dniu wiosny, żelazne zbroje i czterowieżowe zamki w Polsce Popielidów i wiele innych niby-niedorzeczności w jakie wyposażona jest „Balladyna" stanowi prowokację wobec widza, prowokację, której zadaniem jest skierowanie jego uwagi na relacje łączące poszczególnych bohaterów ze sobą, na ich stosunek do transcendencji, wreszcie na pewne prawa ogólne rządzące ludzkim światem — czyli na strukturę dzieła.

„Balladyna" jako dramat w rodzaju realizmu strukturalnego (pojęcie takie da się w romantyzmie odnieść tylko do twórczości Słowackiego) jest przedstawieniem nierozerwalnego splotu heroizmu i tragizmu, pojęć budzących kondycję ludzką w odniesieniu do historii, do wieczności.

Po zamordowaniu Aliny przerażona Balladyna mówi:

— Ach jam się wczoraj nie modliła,
To źle! źle! — dzisiaj już nie czas... Na niebie
Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła,
Jakby nie było Boga.

Likwidacja transcendencji stanowiącej źródło stałego układu wartości prowadzi prostą drogą do piekła relatywizmu. Człowiek sam zostaje jedynym prawodawcą, a nie mogąc być wciąż taki sam, tworzy etykę sytuacyjną, czyli porusza się bez żadnej etyki. Ale nie można zapominać, że likwidacja transcendencji otwiera też inną, nie moralizatorską, perspektywę. Stając się prawodawcą, człowiek sam zmusza się do kolejnych wyborów — aktów kreacyjnych, przyporządkowując sobie status Stwórcy, zostaje bohaterem — Prometeuszem lub Szatanem — ale zawsze tragicznie rozdartą jednostką.

Dla romantyków świat bez Boga gwałtownie domagał się jakiejś nowej transcendencji — np. historii lub narodu (to przypadek „Konrada Wallenroda", „Nie-Boskiej komedii"). Balladyna konsekwentnie żyje nie tylko bez Boga, lecz także bez żadnego substytutu Boga, który mógłby stanowić stały punkt odniesienia. Zresztą nie tylko główna bohaterka — także inne postacie straciły swą moralną busolę — Popielowi III ginie korona, Wdowa z determinacją odrywa się od swej chłopskiej przeszłości, Kirkor, przywódca antydespotycznego powstania, jest w gruncie rzeczy naiwnym, nierozważnym frantem. Fon Kostryn to zdeklarowany zbrodniarz. Wszyscy oni jednak nie są wcale, ale nie w tym stopniu, co Balladyna, nacechowani tragizmem. Ich introspekcja nie sięgnęła ostatniego kręgu relatywistycznego inferna. To doświadczenie, którego znakiem jest czerwona plama na czole, przeżyła tylko Balladyna. Ona jedna dojrzała do stworzenia nowego ładu, ładu budowanego przez ludzi i skrojonego na ludzki wymiar. Zrozumiała, że bez tego *dura lex sed lex* niemożliwe jest życie społeczne, niemożliwe jest też sprawowanie władzy.

Jeśli fałsz wydam, niechaj będzie ze mnie
Gniazdo robaków! niech się ogniem spalę!
Ani mię ujmie dobroć, ani trwoga,
Ani odwiodą ludzie, ani czarty.
Przysięgam sobie samej, w oczach Boga,
Być sprawiedliwą.

Te słowa Balladyny ze sceny sądu świadczą, że osiągnąwszy szczyt możliwości, zostawszy królową dla dobra królestwa, pragnie sprawiedliwości i ładu. Gdyby Balladyna przeżyła, zapisałaby się w historii jako wielka królowa i jako dobra władczyni w pamięci prostego ludu. Jednak nie przeżyła. Dlaczego?

Życie pełne trudu
Na dwie połowy przecięła korona,
Przeszłość odpadła jak od płytkiej stali,
Która po stronie jednej oślniła
Żmija — połowa jabłka leci zgniła
I czarna jadem.

Nie ma podstaw, by nie wierzyć tej deklaracji królowej, która pragnie oto od sprawowania sądu zacząć prawe panowanie.

Stałość zawsze jednak domaga się ofiary. Podsądną staje się sędzia — królowa. Będąc głową państwa wydaje na siebie wyrok. Skąd pada piorun? Przecież nie ma już gromowładnego Zeusa. Goplana, sprawczyni całego dramatu, „pierwsza poruszycielka" mechanizmu zbrodni ostrzega Balladynę, wręczając jej dzban pełen malin:

Idź... weź ten dzbanek... ja ciebie nie zgubię.
Ale natura zbrodnią pogwałcona
Mścić się będzie — idź do chaty.

Natura. Dla romantyków była ona najwyższym źródłem mądrości, piękna i ostateczną instancją rozstrzygającą co dobre a co złe. Chciałoby się przywołać III część „Dziadów":

No i cóż w tym strasznego? — wiosną idą chmury,
Z chmury piorun wypada: — taki bieg natury.

— tak Senator Nowosilcow komentuje śmierć Doktora. U Mickiewicza ma to wydźwięk ironiczny: Senator nie chce przyjąć odsłoniętego mu przez Księdza Piotra boskiego kształtu świata. Ale u Słowackiego jest inaczej. Bieg natury uzasadniony jest potrzebą sprawiedliwości, a nie potrzebą Boga, dla którego nie ma miejsca w świecie ludzkiego heroizmu. Człowiek tęskniący do sprawiedliwości musi najpierw wymierzyć ją sobie sam.

Stąd w „Balladynie" nie idealizujący lecz satyryczny obraz polskiego społeczeństwa, sprowadzający się do wypowiedzi Fon Kostryna:

Jak ciężko Lachy odpędzić od strawy
I od napoju; wiszą by pijawki
Na uszach dzbanka, przy muzyce czkawki.

Dlatego zginąć musi główna bohaterka, dlatego iluzją jest postulat budowania świata bez historii, a kłamstwem jest próba takiego widzenia teraźniejszości, na której nie wyciska swego piętna przeszłość.

To objawia Słowacki — twórca. Poeta adresujący swe słowa do przyszłości, porównujący się do ślepego harfiarza z wyspy Scio, który

przyszedł nad brzegi Morza Egejskiego, a usłyszawszy z wielkim hukiem łamiące się fale, myślał, że szum ów pochodził od zgiełku ludzi, którzy się zbiegli pieśni rycerskich posłuchać. Oparł się więc na harfie i śpiewał pustemu morza brzegowi, a kiedy skończył, zadziwił się, że żadnego ludzkiego głosu, żadnego westchnienia, żadnego pieśń nie zyskała oklasku. Rzucił więc harfę precz daleko od siebie, a te fale, które śpiewak mniemał tłumem ludzkim, odniosły złote pieśni narzędzie i położyły mu je przy stopach. I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn, nie wiedząc, że najpiękniejszy rapsod nie w sercach ludzi, ale w głębi fal Egejskiego Morza utonął.

Słowacki wiedział, że utwór doczeka się zrozumienia, że zostanie wydobyty z morza. „Balladyna" była jednym z nielicznych dzieł, których wartości poeta nie zakwestionował w późniejszym, mistycznym okresie twórczości. W 1845 roku pisał do matki:

Wystaw sobie chłopka bogatego, z rodziną już czytać umiejącą — za sto lat — w cichym gdzieś domku pod Krakowem. Odpoczywa po wojnie — szczęśliwy, ogień pali się w izbie, a przy kalendarzu już i niektóre książki znajdują się na stole. Wystawże go sobie, że czyta Balladynę, ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy.

Alina Witkowska

Juliusz Słowacki — „Balladyna"

(...) W Genewie również powstała w 1834 r. „Balladyna" — wydrukowana dopiero w 1839 — która otwierać miała cykl kronik dramatycznych o bajecznych dziejach narodu. Kontynuacją tego zamysłu była „Lilla Weneda" (1849), może miał nią być także „Krak", zachowany w niewielkich ułomkach, pisany prawdopodobnie w 1839 r., po ukończeniu „Lilli". Słowacki, wedle własnego zdania, odkrywał w „Balladynie" zupełnie nieznaną krainę poezji — baśniową i fantastyczną, powołaną do istnienia środkami wyrazu dramaturgii Szekspirowskiej. Poeta wskazywał na „Króla Leara", badacze widzą raczej patronat „Snu nocy letniej". W rzeczywistości jest to zmieszanie Szekspira komediowego z tragicznym i chyba jednak także Szekspira przekroczenie bądź poszerzenie o romantyczne pojęcie zła.

Słowacki nie wierzy bowiem w bezkonfliktową idyllę czasów mitycznych. Pod słomianą strzechą ubogiej wdowy rosną dwie córy, dobra — jasna Alina, i zła — czarna Balladyna. Wskutek działań Goplany świat fantastyczny i ziemski zostaną zmieszane i przed Balladyną, która byłaby po prostu złą dziewczyną, otworzą się wielkie możliwości ujawnienia własnej natury na szerokiej arenie życia. Awans społeczny za wszelką cenę, także przez zbrodnie, przede wszystkim przez zbrodnie. Obok więc ironicznych perypetii dziejących się na przecięciu planu fantastycznego i ludzkiego — miłość Goplany, tworu „z mgły i galarety", do pijanicy, wiejskiego parobka Grabca — rozwija się w dramacie wątek historii krwawej, związanej z walką o koronę Popiela i tron królewski.

Jest to również baśń o władzy, tyle że ponura, pełna okrucieństwa i refleksji moralnych wykraczających poza bajkę o krwawych władcach. Refleksje te odsłaniać mają prawdy o naturze ludzkiej, o fascynującej sile zła, o magii władzy i także jej mechanizmach. Balladyna pierwszą zbrodnię, zabicie siostry, popełnia niejako bezrefleksyjnie, popychana pragnieniem usunięcia przeszkody do wspaniałego małżeństwa. Ale wnioski ze zbrodni, z przekroczenia prawa, wyciąga już w pełni świadomie, wnioski, które uczynią z niej wielką zbrodniarkę i przyszłą królową: „...będę żyła, jakby nie było Boga", stwierdza Balladyna, kładąc tamę lękom moralnym i wyrzutom sumienia. Odtąd walkę o zachowaniu swej strasznej tajemnicy i wkrótce walkę o władzę prowadzić będzie stanowczo, energicznie, bez liczenia ofiar, które padają po drodze. Jest rzeczywiście, jak sama stwierdza „odważną z ludźmi" i w pewnym sensie staje się idealnym typem zbrodniarza, obdarzonego geniuszem zbrodni i konsekwencją działania. Nie można by do niej odnieść słów matki rodu Cencich, z krwawej tragedii Słowackiego

„Beatryks Cenci", o błędzie popełnionym przez większość zbrodniarzy, którzy zatrzymują się w połowie drogi.

Balladyna osiąga tron, pokonując niewiarygodną odległość dzielącą wiejską chatę od królewskiego stolca. Wszakże osiągnąwszy ów sukces — ginie. Fakt ten można tłumaczyć wielorako. A więc istnieniem wyższej sprawiedliwości, która wymierza karę. Bóg może istnieć, choć Balladyna stara się o tym nie wiedzieć, zamykając swe działania w obrębie spraw ziemskich. A przecież po zabójstwie siostry na jej czole pojawia się nie dająca się usunąć krwawa plama. Plama „nadnaturalna", symboliczne piętno zbrodni, które może wskazywać na więź między ziemskim i metafizycznym porządkiem rzeczy. Piorun byłby więc tylko wykonawcą boskiego sądu.

Finał ów wolno rozumieć także wedle etyki laickiej jako klęskę wyobrażeń Balladyny o możliwości podziału życia na dwie połowy: występną, przed sukcesem, i cnotliwego władcy po osiągnięciu tronu. Śmierć Balladyny byłaby wówczas przede wszystkim ciosem w tak pojętą podwójną buchalterię etyczną.

Ale wolno też widzieć w Balladynie postać tragiczną, która w czasie rozwoju wypadków uzyskuje świadomość etyczną, a wraz z nią zdolność oceniania własnych czynów. Końcowe sceny sądu zawierałyby więc także ocenę bohaterki przez nią samą, zakończoną surowym werdyktem: winna śmierci. Piorun okazywałby się egzekutorem własnego wyroku Balladyny — królowej, która nie chce skorzystać z łatwych wybiegów oszukania sprawiedliwości. Ten wyrok na samą siebie uwzniośla ją i przydaje jej postaci wielkości tragicznej.

Nie tylko postać tytułowej bohaterki i finał utworu są wieloznaczne i dające się różnorako interpretować. Także „zabawa w Szekspira" ze „Snu nocy letniej" nie ma wyłącznie zabawnego i komicznego charakteru, choć związana jest — jak w Szekspirowskim wzorze — komedią kontrastów, pomyłek i niestosownych wyborów, np. sylfy spowodują zakochanie się Kirkora w obu córkach wdowy, one też z pustoty skradną prawdziwą koronę Popiela, sentymentalny Filon zakocha się w zmarłej Alinie, tęczowa Goplana zapała miłością do „mięsnego" Grabca. Albowiem pojawia się w „Balladynie" jeszcze inna siła sprawcza, która gruntownie plącze ludzkie losy. To ironiczne fatum, związane z romantyczną kategorią ironii. Na pozornie komediowe igraszki pomyłek wolno więc spojrzeć jako na efekt działań owego ironicznego fatum, rządzącego przebiegiem zdarzeń i losów. W jego tryby wplatane są obydwie sfery rzeczywistości utworu — realna i baśniowo-fantastyczna.

Ironia nie kwestionuje jednak ani nie umniejsza problematyki etycznej i psychologicznej związanej ze zbrodnią i władzą. Jest to problem całej twórczości Słowackiego, wszakże rozwiązywany coraz inaczej. W „Balladynie" głównie w płaszczyźnie etycznej i psychologicznej. Niedługo punkt ciężkości przesunie się ku metafizyce, ku pytaniom o miejsce zła i zbrodni w duchowym porządku świata i rozwoju dziejów. Ale będzie to już era „Króla-Ducha", utworu z „Balladyną" dość słabo spokrewnionego. (...) *

---

* Alina Witkowska „Literatura romantyzmu" PWN Warszawa 1986 — rozdział IV, s. 156—158.

Z-CA DYREKTORA:
RYSZARD SKRZYPCZAK
KIEROWNIK TECHNICZNY:
RYSZARD HODUR
BRYGADIER SCENY:
JÓZEF WOLSKI
GŁ. ELEKTRYK:
RYSZARD STAROBRAŃSKI
REALIZACJA ŚWIATŁA:
JANUSZ ZIELONKA
GŁ. AKUSTYK:
EDWARD JAKUBCZYK
REALIZACJA DŹWIĘKU:
ANDRZEJ WILLIMEK
KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ	— ZOFIA BOROWSKA
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ	— LESZEK WYŻGA
MALARSKIEJ	— WŁADYSŁAW MALIK
PERUKARSKIEJ	— ANNA LIS
STOLARSKIEJ	— BOLESŁAW ADAMSKI
SZEWSKIEJ	— WŁADYSŁAW NOWAKOWSKI
ŚLUSARSKIEJ	— BOLESŁAW CYGANIK
TAPICERSKIEJ	— KRZYSZTOF SOKÓŁ

REDAKTOR PROGRAMU — KRYSTYNA TEJWAN

Przedsprzedaż biletów w kasie biletowej w godz. 10—13 i 16—18, tel. 22-43-64. W niedzielę i święta w godz. 16—18. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje DZIAŁ OBSŁUGI WIDZÓW I REKLAMY, Kraków, plac. Św. Ducha 4 — tel. 22-40-22 i 22-45-75.

Cena 60 zł

BEZPŁATNE

PZG Kraków, 479/87 — 10.000 — D-17/443