TEATR NARODOWY

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

TEATR NARODOWY

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

reżyseria	Artur Tyszkiewicz
scenografia	Jan Kozikowski
muzyka	Jacek Grudzień
ruch sceniczny	Izabela Chlewińska
reżyseria światła	Piotr Pawlik

premiera 11 grudnia 2009
sala Bogusławskiego

PUSTELNIK	Jarosław Gajewski
KIRKOR	Grzegorz Kwiecień
MATKA	Małgorzata Rożniatowska (gościnnie)
BALLADYNA	Wiktoria Gorodeckaja
ALINA	Magdalena Lamparska (AT)
GOPLANA	Beata Ścibakówna
CHOCHLIK	Andrzej Blumenfeld
SKIERKA	Jerzy Łapiński
FILON	Przemysław Stippa
GRABIEC	Jerzy Radziwiłowicz
KOSTRYN	Marcin Hycnar
KOBIETA 1, CHÓR	Joanna Kwiatkowska-Zduń
KOBIETA 2, CHÓR	Bożena Stachura
DZIEWCZYNA, CHÓR	Magdalena Warzecha
GRALON	Marcin Przybylski
KANCLERZ	Jacek Mikołajczak
GONIEC	Paweł Tołwiński
LEKARZ KORONNY	Marek Barbasiewicz
STARZEC	Jacek Różański
ŻOŁNIERZ 1, CHRZĄSZCZ Z JEMIOŁY	Robert Jarociński
GRYF	Modest Ruciński
oraz	Robert Kuraś
	Kamil Dominiak (AT)
	Wojciech Michalak
	Daniel Salman

asystentka reżysera	Dorota Ignatjew
inspicjentka	Ewa Dworecka
suflerka	Jolanta Szydłowska
realizatorzy dźwięku	Rafał Barański
	Mariusz Maszewski
realizatorzy światła	Zbigniew Szulim
	Krzysztof Stefan

zespół muzyczny	trąbka – Piotr Ziarek Ziarkiewicz / Łukasz Korybalski / Marcin Ołówek / puzon – Andrzej Rękas / Tomasz Światczyński akordeon – Darek Świnoga / Grzegorz Toporowski perkusja – Wojciech Kowalewski / Monika Szulińska

spis treści:

Paweł Goźliński Dziecko Balladyny 6
Gniew Boży 17
Czym jest piorun? 18
Porażenia piorunem 19
Świadectwa porażonych piorunem 21
Maria Janion Obrona Balladyny 24
O wolność dla pioruna 31
Realizacje *Balladyny* w Teatrze Narodowym 32
Biogramy 40

Dziecko Balladyny

Paweł Goźliński

1.

Balladyna. Szczęściara. Bodaj jako jedyny dramat Słowackiego ma przedłużoną gwarancję na przetrwanie na scenie. Płaci jednak za to swoją cenę. Ceną tą jest upupienie.

Dlatego, broń Boże, nie wychylaj się *Balladyno*, nie pokazuj swoich dziwacznych zakamarków. Przypadek rządzi żywotami twoich bohaterów i niech już tak zostanie – przypadkowo. Bądź pełną paradoksów i nieprawdopodobnych niespodzianek nieważką zabawą w Shakespeare'a. Naszym *Snem nocy letniej* ze szczyptą *Króla Leara*. Daj się sobą bawić w lekkomyślną „ciut" tragedię albo podszytą kryminałem baśń – byle bez zobowiązań.

2.

Łatwo powiedzieć: nie wychylaj się. Ale co zrobić z rybami? Bo w Gople – oprócz Goplany, Chochlika i Skierki – mieszkają również karpie. Niby nic nadzwyczajnego, ale te karpie zachowują się jak piranie i dlatego są ulubionymi rybami krwawego Popiela, uzurpatora i mordercy na piastowskim tronie. „Zaczerwienione krwią widziałem stawy" – opowiada Kirkor Pustelnikowi w prologu *Balladyny*.

Król żywi karpie ciałem niewolników.
Nieraz wybiera dziesiątego z szyków
I tnąc w kawały ulubionym rybom
Na żer wyrzuca.

Resztę ciał karze worać w ziemię, a potem „czerwonym skibom / Ziarno powierza" Zaprawdę coś gnije w ziemi Lecha.

3.

Ale może tak trzeba: siać we krwi, żeby ziemia wydała owoce?

4.

Dzięki krwotokowi Jul czuje się w końcu „...zdrów jak ryba" – a trzeba wiedzieć, że widmo śmierci czyhającej każdego jutra prześladuje go przez całe życie. Właśnie skończył pisać *Mazepę* (po dziesięciu dniach!), kiedy krew, co mu „do głowy biła po napisaniu gwałtowno-krwawej tragedii", wylała się bez pomocy pijawek, prosto z nosa.

Jest jesień roku 1834. Mieszka w Genewie, w pensjonacie pani Pattey, której córka Eglantyna podkochuje się w nim. Mickiewicz właśnie wydał *Pana Tadeusza*, Jul jeszcze go nie czytał, nie dotarł do niego z Paryża. Czyta za to George Sand,

zupełną nowość na rynku literackim. Skandalistka. Tyle mniej więcej o niej wie. Chodzi też do teatru, ale narzeka, bo „nie lubię złych komedii i wodewilów" Wkrótce zacznie pisać *Balladynę*, a kiedy skończy, dopadnie go „głębsza niż kiedykolwiek melancholia i obojętność".

Na melancholię niestety nic nie poradzą pijawki ani krwotoki. Nie pomaga też *Pan Tadeusz*, który w końcu dojechał do Szwajcarii razem z wieściami o szczęśliwym – przez chwilę – życiu małżeńskim Mickiewicza, który z fajką w zębach zażywa spokoju patriarchy wśród zachwyconych rodaków.

Jul – choć w listach dobrze pisze i o *Panu Tadeuszu*, i o jego autorze – chyba jednak zazdrości.

5.

„...z książkami źle idzie" – pisze. Sam płaci za publikację własnych dzieł, więc wstrzymując druk *Balladyny*, działa we własnym interesie. Są kłopoty z przerzucaniem książek z Paryża do kraju, a popyt wśród polskich emigrantów jest nie dość duży, by zwróciły się chociaż koszty druku.

Ale może to jednak wcale nie kryzys na rynku książki? Może to ze względu na *Pana Tadeusza* nie wydał od razu *Balladyny*? Może wydała mu się zbyt słabą konkurentką? Uzurpatorką? W to nie wierzę.

Raczej w to, że bał się, że przeszarżował. Że czytelnicy nie zrozumieją tej „niby tragedii", pisanej na podobieństwo „starej ballady, (...) jakby ją gmin układał". Że po *Panu Tadeuszu*, panoramie polskiej, ba, kosmicznej harmonii, *Balladyna*, wyda im się jakimś krwawym plugastwem. Że wpisaną w nią wizję znieprawionego, naznaczonego niesamowitością i zbrodnią początku polskich dziejów uznają za idiotyczną prowokację? Że mu zarzucą, że nie dość kocha swoją „kuzynkę" (tak, w nieco szyfrowanych listach do matki, nazywał Polskę)?

Może ze strachu, że jest w niej ukryta jakaś straszna tajemnica, jakaś bomba zegarowa, woził ją ukrytą w tłumoku? (Na kufry go nie było stać – utrzymuje Jarosław Marek Rymkiewicz. „Taki tłumok, w którym jechała konno *Balladyna*, nie był chyba jakimś niezgrabnym pakunkiem, lecz rodzajem sakwojażu – brezentowego czy skórzanego worka, który spinało się pasami lub klamrami"). Aż do 1839 roku (kiedy w końcu ukazała się w Paryżu) wędrowała z nim przez Rzym, Neapol, Grecję, Egipt, Palestynę, Liban. Jak skrzętnie wylicza Rymkiewicz, cztery razy wsiadała na pokład różnych okrętów, pływała z Julem łodzią po Nilu, po pustyni wędrowała na grzbiecie wielbłąda.

A zatem z Julem i *Balladyną* wędrowała ta straszna tajemnica: dziecko. Jakie dziecko? Czyje? No właśnie!

6.

Między groteską a narodową tragedią w duchu romantycznej historiozofii – tak Mieczysław Inglot przed laty streszczał to, co udało się wycisnąć z *Balladyny*

jej interpretatorom. Mamy więc wybór. Albo będziemy ją czytać jako gorzką „baśń polityczną", w której na serio ścierają się sentymentalna utopia i polityczny, krwawy realizm albo jako ironiczną parodię rozprawiającą się na równi z oświeceniowymi i romantycznymi stereotypami dotyczącymi zarówno literatury, jak i historii. Ale jakoś w tej interpretacyjnej alternatywie zawsze gubiło się dziecko Balladyny.

Dlaczego badacze tak rzadko zwracali na nie uwagę? Dlaczego nie chcieli dostrzegać, że Balladyna jest w ciąży? Przecież to nie jest nawet jakiś ukryty motyw. O tym się mówi wprost:

BALLADYNA
Jaka biała światłość... mdło mi! mdło mi! mdło mi!
(...)
Skończ także ze starcem,
Co mieszka w celi – a nas tylko dwoje
Będzie wiedziało.

KOSTRYN
Ty ciężarna; troje.

Kto jest ojcem? Może w tym niedyskretnym pytaniu trzeba szukać również odpowiedzi na dziwne milczenie wokół dziecka Balladyny. Bo przecież siostrobójstwo, mężobójstwo, królobójstwo, matkobójstwo – wszystkie te zbrodnie przyszłej uzurpatorki na piastowskim tronie, mimo całej potworności, dają się jeszcze jakoś wytłumaczyć. O nich można mówić, są precedensy, cała literatura pełna jest podobnych zbrodniarek. Dzieci z nieprawego łoża również. Ale zwykle ojciec w końcu się odnajduje, usynawia (ucórkawia?) potomka i rodzinny świat wraca w swoje zwykłe koleiny. Tymczasem w wypadku Balladyny (niepokolane poczęcie raczej nie wchodzi w grę) jest aż trzech kandydatów do ojcostwa. Ojcem może być przecież panieński kochanek Balladyny, swojski pijaczyna Grabiec. Albo jej mąż Kirkor – obcy klasowo, bo książę, ale przynajmniej jak Grabiec krajowej produkcji. Ale może być nim również – o zgrozo – obcy: niemiecki najemnik Kostryn.

Jakie to ma znaczenie? Żadne – jeśli dziecko razem z matką ginie rażone piorunem boskiej kary. A jeśli przeżyło? Jak dziecko Semele, kochanicy Zeusa, której bóg objawił się w postaci gromu? Przypomnijmy imię tego dziecka, a właściwie sześciotygodniowego płodu uratowanego przez ojca: Dionizos.

7.

Piorun, który zabija Balladynę, bywał przedmiotem sporu. Wystarczy wspomnieć płomienny referat Bohdana Korzeniewskiego *O wolność dla pioruna po Balladynie* w reżyserii Aleksandra Bardiniego. Wszeteczna królowa nie ginęła w tej inscenizacji od pioruna, lecz dostawała zawału. Wiadomo, był rok 1954, ledwo parę miesięcy wcześniej umarł Stalin, a w socjalistycznym państwie nie

można hołdować jakimś zabobonom! „To sprowadzenie wielkich przestrzeni *Balladyny* do mieszczańskiego salonu!" – protestował Korzeniewski.

Dawne dzieje. Dziś wydawałoby się, że o piorunie nawet nie warto gadać. Jest wina – musi być kara. A że Balladyna sama siebie skazuje na śmierć? To przecież takie romantyczne. Romantycy jak mało w co wierzyli w postęp dusz i Ducha. A miarą postępu – jak Hegel przykazał – był poziom samoświadomości. Dlatego Balladyna osiągając w finale dramatu pełnię świadomości własnych win, daje jednocześnie dowód postępu, jaki się w niej dokonał. Tragiczną zaś konsekwencją jej samowiedzy jest wyrok na samą siebie. A że wykonuje go boska Opatrzność? Tak to już z Romantykami było: wierzyli i w postęp, i w Pana Boga. I w naukę, i w cuda. I w wolność, i w konieczność. I jakoś im się w głowach zrastały te bieguny myśli. Piorun, który zabija Balladynę, jest więc jak najbardziej na swoim miejscu. Godzi poczucie sprawiedliwości i prawa postępu. Ale co to za opatrzność, co to za sprawiedliwość, co to za postęp, którego ofiarą staje się również dziecko, niewinne, choć w brzuchu matki-zbrodniarki? To jest skandal. Prawdziwy skandal. Dla wiary i dla rozumu.

8.

Więc może należałoby dziecko ocalić? Może nawet Słowacki je ocalił i miał dla niego upatrzone miejsce w zaplanowanym ciągu dalszym? Przecież nie na *Balladynie* jego baśniowa opowieść o polskich korzeniach miała się skończyć.

„*Balladyna* jest jednym z siedmiu dramatów – tak pisał Seweryn Goszczyński do Lucjana Siemieńskiego, o tym, co mu Słowacki opowiedział – które złożą jedną całość, jedną epopeję dramatyczną. Osnową ich, a raczej przedmiotem i celem, upoetyzować bajeczne początki narodu polskiego, wyprowadzić na scenę w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu".

Goszczyński pisze wprost: to był plan całej epopei. Słowacki odkrywał przed nim jej najdrobniejsze szczegóły. Czy mówił coś o dalszym losie dziecka Balladyny? Jaką miało odegrać rolę w mitycznego polskich dziejach? Nie wiemy. Możemy się co najwyżej domyślać.

9.

Nawet jeszcze bezdzietna Balladyna sprawiała kłopoty. „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 rozjaśniać starożytne dzieje Polski? Nie wiem" – pisał pierwszy jej recenzent, Stanisław Ropelewski, z którym Słowacki o mało co się parę lat później nie pojedynkował (Ropelewski poczuł się spotwarzony *Beniowskim*, więc wyzwał Jula, ale rankiem przed strzelaniem ze strachu popadł w żołądkową niedyspozycję. Więc ich pogodzono).

Sam Słowacki, we wstępie przyznawał – nie bez satysfakcji – że „*Balladyna* przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy". Matce też próbował wyjaśnić, że stworzył dziwną krainę, „przeciwną zupełnie prawdzie historycznej, czasami przeciwną podobieństwu do prawdy". A jednak zrobił wszystko, by zaludniający ją bohaterowie „byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca..."

Nie należy tych słów rozumieć jako usprawiedliwienia, tłumaczenia się autora, który rozpętał swoją wyobraźnię i pozwolił jej zakpić „z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie". To raczej wyznanie wiary. W Shakespeare'a.

Już pod koniec 1831 roku pisał do matki, że Shakespeare wydaje mu się „dzieckiem albo wariatem". Wbrew pozorom to słowa pełne szacunku, bo – jak pisał dalej – „każda jego scena odkrywa głęboką znajomość serca ludzkiego i napiętnowana jest wielkością poetyckiego geniuszu".

W ten sposób właśnie Romantycy rozumieli tak zwanego Łabędzia z Avonu: musiał być szaleńcem, bo tylko szalony może tak głęboko jak on wniknąć w mroczne głębiny duszy. I tylko ktoś naiwny jak dziecko może przy tym zignorować kanony dramatu i wpuścić na scenę język tak dosłowny i mięsisty, że daje poczucie obecności żywych ludzi. Sztuka to nie jest lekcja geografii, biologii, nawet historii. Nie należy więc autora *Hamleta* oceniać podług reguł powierzchownej prawdy i encyklopedycznego prawdopodobieństwa. Bo nawet tworząc najbardziej fantastyczne światy „Shakespeare – jak pisał A. W. Schlegel – wymusza na nas stanowcze przekonanie: gdyby stwory takie istniały, zachowałyby się właśnie tak". Ten poeta naiwny, chodząc „dzikimi drogami", rozbijając klasyczne formuły dramatu, przebił się ku prawdzie człowieka, prawdzie jego uczuć i prawdzie natury. On nas tej prawdy mógł nauczyć, bo jego twórczość jest wręcz „naturą z pierwszej ręki". Cóż, że prawda bywa groteskowa, miesza się w niej żart i powaga, a człowiek traci swą wzniosłość. Że w jego bohaterach komizm zrównany jest z tragedią, a powaga z błazenadą? To ludzkie, taki właśnie jest człowiek – rozpięty między ideałem, marzeniem i błotem ziemskiego bytowania. Taka jest ironiczna prawda ludzkiego serca. Nie da się do niej dotrzeć bez wielkiej fantazji.

Tyle o fantazji Shakespeare'a. Ale fantazja Słowackiego? – to zawsze brzmi groźnie. Karpie pożerające ludzkie zwłoki. Krew mieszana z ziemią. Balladyna w ciąży rażona piorunem. Cóż to za potworne rytuały. Jaką to prawdę ludzkiego serca miały objawić te oburzające sceny?

A przecież w kolejnych dramatach Jula będzie jeszcze straszniej. Weźmy *Sen srebrny Salomei* z 1843 roku, który teraz, po przeczytaniu *Balladyny* „na świeżo", wydaje mi się na nowo napisaną nadgoplańską tragedią: żywe pochodnie, dziecięce główki wbite na piki, ciężarna kobieta z rozprutym brzuchem, w którym zamiast płodu tkwi martwe szczenię. Ale jest tam jeszcze jedno dziecko. Syn

Salomei, owoc jej panieńskiego związku z paniczem Leonem. Jest ono jeszcze głębiej ukryte przed czytelnikami niż dziecko Balladyny. Ale musi ocaleć, za wszelką cenę, inaczej z całego krwawego dramatu odessane zostałyby resztki nadziei. Więc ocaleje. Może więc również dziecko Balladyny...

10.

Johann Gottfried Herder miał nas – Słowian – za anioły z rustykalnymi twarzami skazane na rustykalny *life style*. „Ci pogodni miłośnicy wiejskiej swobody byli gościnni aż do rozrzutności" – pisał. „Z upodobaniem uprawiali rolę, nienawidzili wojen, chcieli żyć w zaciszu domowym". Ideały czystego człowieczeństwa.

Skoro więc Słowacki zamierzał napisać dramatyczną epopeję o początkach polskiej państwowości, a i narodowej tożsamości (i nieustannie ją pisał, aż po *Króla Ducha*), powinien właściwie zacząć od opisu jakiejś herderowskiej utopii. Ale jemu wciąż się splatały w mocny, nierozerwalny węzeł księgi Genezis i Apokalipsy. Jeśli więc opowiadał o narodzinach, to kolebką był grób. Jeśli „odtwarzał" jakikolwiek historyczny początek, to – tak jak w *Balladynie* – tym początkiem była zbrodnia. Jakby mu krew ciągle się rzucała na mózg – a nie zawsze były pod ręką pijawki. A krwotok nie przychodził na czas. Więc wciąż same Golgoty widział wokół siebie, a świat cały chciał męką przymusić do przemiany. Jakby w mord wierzył bardziej niż w Boga.

Skąd ta wiara? Wróćmy do Herdera. Jego zdaniem jedyny problem z nami, Słowianami, polegał na tym, że byliśmy zbyt łagodni, by bali się nas sąsiedzi i dali nam spokój. Byliśmy idealnym celem przemocy i podbojów. Stawaliśmy się ofiarami kolonizacji. Pod pretekstem chrystianizacji chociażby.

A więc Słowianie – tak ujawnia się druga, paradoksalna strona Herderowskiego medalu, która dawała o sobie znać w najpotworniejszych ideologicznych projektach – to również urodzeni niewolnicy (*der Slave* tak łatwo przerobić przecież na *der Sklave*). Podbici, źle, bo siłą schrystianizowani, pozwalaliśmy naszym panom pisać po swojemu naszą własną historię. Nam została – jak pisze Maria Janion w swojej ostatniej książce *Niesamowita Słowiańszczyzna* – „trauma słowiańska". To gryzące poczucie krzywdy i poniżenia, przynależności do słabych i zniewolonych. I przeczucie katastrofy, która niegdyś zmiotła gmach słowiańskiej kultury, religii i „rdzennej" tożsamości. Odebrała równorzędność wobec innych ludów Europy. Pogrążyła w „gorszości".

Te przeczucia u Romantyków wylewały się ze snów, by zyskać swoją poetycką, czasami teatralną formę. Bo – pisze Janion – „otwarli (oni) w kulturze możliwość pojawienia się natarczywych fantazmatów śmierci, płynących z podziemnego Acherontu". Próbowali odzyskać wszystko to, co do tej pory było stłumione i pochowane na marginesach kultury. Traktowane „jako chaotyczny zbiór zabobonów, dziwactw czy objawów szaleństwa". Dlatego fundamentem – dość

niepewnym, przyznajmy – ich twórczości stawała się pogardzana dotychczas kultura ludowa: z gruntu pogańska, antylatyńska, słowiańska albo przynajmniej północna (ten „dziki" Shakespeare! ten dziki Słowacki!).

11.

Romantyczne *libido mortis* i słowiański resentyment bardzo często odzywa się do nas głosem kobiety. „Ona sama – pisze Janion – stawała się medium niekiedy harmonii natury, a niekiedy – demonicznych sił nadnaturalnych".

Chyba jesteśmy na dobrym tropie: w *Balladynie* mamy przecież obydwa te typy, wcielone w Alinę i jej krwawą siostrę. Alina jednak – i nadzieja harmonii – znika szybko z horyzontu zdarzeń. Zostaje Balladyna z krwawym, wampiryczym znamieniem na czole, prześladowana przez rodzące się z poczucia winy sny i wizje. Wciągnięta w wir zbrodni. Prawdziwa z niej romantyczna kobieta nawiedzona, wyrwana z ugruntowanej społecznej roli, we władzy „jakiegoś innego, obcego języka, pochodzącego spoza logosu". Tak jak w bohaterkach ballad grozy, histeryczkach, wariatkach, magnetyzerkach, dzisiejsza krytyka feministyczna odkryłaby w *Balladynie* „ślady, które w tekście kultury androcentrycznej zastawiały wyparty i odsunięty od symboliki głos kobiecego ciała".

Te dwa wyparte głosy – głos kobiecego ciała i wypartej, słowiańskiej tożsamości, w *Balladynie* splatają się nierozerwalnie. Tak jak geneza i apokalipsa.

Ale oczywiście i w tym szaleństwie jest metoda.

12.

Fenomen żywotności *Balladyny* spowodowany był w dużym stopniu przekonaniem, że jest ona stosunkowo wolna od mesjanistycznych obsesji i romantycznych nałogów. Że wpisane w nią spotkanie światów – tego realnego i tego fantastycznego – to efekt swobodnej gry wyobraźni, a nie zapis rozgrywającego się nad Gopłem i w duszy protagonistki mrocznego pojedynku, w którym „pogańska siła życia ściera się z chrześcijaństwem i mesjanizmem, ciągnącym ku śmierci".

A jednak już w samej decyzji Słowackiego, by stworzyć romantyczną epopeję o dziejach polskiego wycinka słowiańskiego ducha, tkwił „zaród" – jakby to on sam powiedział – mesjanistycznego końca.

Wróćmy na chwilę do Herdera. Maria Janion podkreśla, że jego utopistyczna wizja Słowiańszczyzny, krainy „prawdziwych ludzi", stawała się „pożywką dla mesjanizmów i nacjonalizmów słowiańskich". Skoro bowiem pod obcym jarzmem ustraciliśmy nasze idealne człowieczeństwo, naszą pradawną, prawdziwą tożsamość, musimy ją odzyskać. A raczej: kiedyś zostanie nam ona zwrócona. Wszak zasłużyliśmy sobie na to naszym niewolniczym cierpieniem, naszym poniżeniem. Niesiemy więc krzyż, aż do czasu, kiedy zostaniemy wyzwoleni i sami się staniemy odnowicielami krainy prawdziwej wolności i prawdziwego, czystego człowieczeństwa.

Balladyna również ciągnie za sobą swój mesjanistyczny cień. Ale dziwny to cień – by tak rzec, niechrystusowy. Słowacki wpisuje bowiem w *Balladynę* propozycję jakiegoś innego, „pogańskiego mesjanizmu". Najlepszym na to dowodem jest obecność w dramacie dziecka, które jest znakiem nadziei. To nie jest jednak owoc niepokalanego poczęcia, ale dziecko z „nieprawego łoża", które nawet jeśli się narodzi, nie będzie pewne, kto jest jego ojcem. A jeśli ocaleje, jak syn Semele, stanie się szansą na nowy, niechrześcijański początek. Zupełnie inny niż ten wpisany w historię pisaną przez dziejopisów – którzy jak Wawel pozostają na usługach pisma i nowej władzy. I nic nie rozumieją.

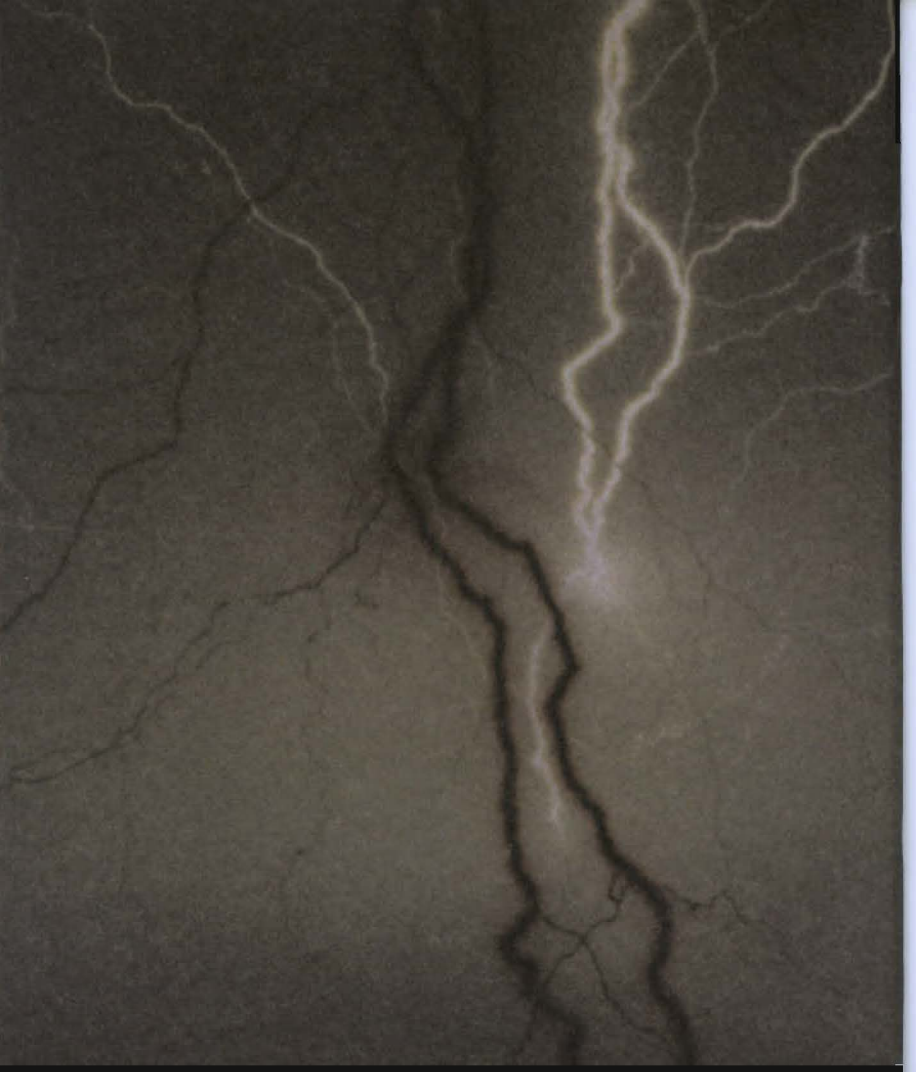
13.

Może właśnie dlatego dziecko Balladyny musi zginąć wraz z matką? Bo ten nowy, niejasny, ale na pewo nieochrzczony i demoniczny początek nawet w głowie romantycznego poety się nie mieścił? Może dlatego tak długo zwlekał z wydaniem tragedii, którą sam uznał za najlepszą rzecz, jaką napisał? I może dlatego musiał się wobec niej zdystansować przybierając groteskową minę? I ukrywając frenetyczną niesamowitość swojej wizji pod literackimi maskami pożyczonymi od Shakespeare'a i Ariosta?

Nie byłby sobą, gdyby tego nie zrobił. Bo nie da się zrozumieć Słowackiego, odrzucając swoistą „kwantowość" jego dzieł. One są jednocześnie mistyczne i ironiczne, groteskowe i realistyczne, mitotwórcze i mityrozbrajające. Jak karpie w Gople, które jednocześnie są i nie są piraniami. Jak dziecko Balladyny – które ginie i nie ginie wraz z matką. I jak śmierć samej Balladyny, która w równym stopniu jest koniecznością etyczną i dziejową, co teatralnym efektem. A zadają ją równocześnie i palic autora, i Palec Boży. Oczywiście na scenie Wielkiego Teatru Świata.

Ale jak to wszystko pokazać na scenie? To wielkie pytanie.

Korzystałem m.in. ze wstępu Mieczysława Inglota do *Balladyny* wydanej w serii „Biblioteka Narodowa", Wrocław 1976; Maria Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2009; Mikołaj Sokołowski *Król Duch Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004.



Gniew boży

Podobnie jak Balladyna umiera Kapaneus, jeden z siedmiu mitycznych wodzów, którzy brali udział w wyprawie Polinejkesa, brata Antygony, przeciwko Eteoklesowi sprawującemu władzę w Tebach. Tak przedstawia mit w *Tebaidzie* Stacjusz, poeta rzymski żyjący w I wieku po Chrystusie. Jowisz uśmierca Kapaneusa piorunem jako zuchwalca, który śmiał rzucić mu wyzwanie.

Piorun długo był w tradycji utożsamiany z siłami nadprzyrodzonymi (bogowie Zeus, Perun, Jupiter byli zawsze bogami gromowładnymi) i traktowany jako objaw „gniewu Boga". Zawsze budził w człowieku trwogę. Swetoniusz pisze, że August, który lękał się piorunów, woził ze sobą dla ochrony przed nimi skórkę cielęcia morskiego. Tyberiusz natomiast wkładał na głowę wieniec wawrzynowy. W średniowieczu niewiele się zmieniło. Karol Wielki wydał nawet edykt, nakazujący poddanym zasadzić na dachach domów rojnik murowy. Uważano wówczas, że ta roślina chroni od piorunów, febry i złych duchów.

Mimo wynalezienia piorunochronu, czego dokonał Benjamin Franklin w 1752 roku, ludzie nie przestali bać się wyładowań atmosferycznych. Na wsi polskiej aż do początków XX wieku pioruny uważano za święte. Pożarów wywołanych piorunem nie wolno było gasić. Ograniczano się do wystawiania w oknach w czasie burzy obrazów świętych i wypowiadania zaklęć.

Dopiero w latach trzydziestych XX wieku zintensyfikowano badania mechanizmów wyładowań atmosferycznych i statystyki porażeń piorunowych. Postęp w tej dziedzinie związany był z rozwojem informatyki i elektroniki. W latach siedemdziesiątych powstały pierwsze zespoły badawcze (USA i Francja) zajmujące się zagadnieniami związanymi z elektrycznością atmosfery, co umożliwiło stworzenie systemów detekcji i lokalizacji piorunów. Wykorzystywane są one m.in. w meteorologii (prognozowanie burz i opadów, nagłych i silnych uderzeń wiatrów), w energetyce (lokalizacja uszkodzeń linii energetycznych), w leśnictwie (lokalizacja pożarów lasów), lotnictwie (tzw. osłona meteorologiczna). W Polsce pierwszy system detekcji wyładowań atmosferycznych zainstalowano w 2001 roku.

Ten i następne dwa teksty opracowane na podstawie: Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985; Paweł Bodzak, *System detekcji i lokalizacji wyładowań atmosferycznych*, „Gazeta Obserwatora" IMGW, 2004 nr 5; Marek Łaboda, *Porażenia piorunowe w Polsce w latach 2001-2006*, referat wygłoszony na konferencji *Urządzenia piorunochronne w projektowaniu i budowie*, 2008, Politechnika Warszawska.

Czym jest piorun?

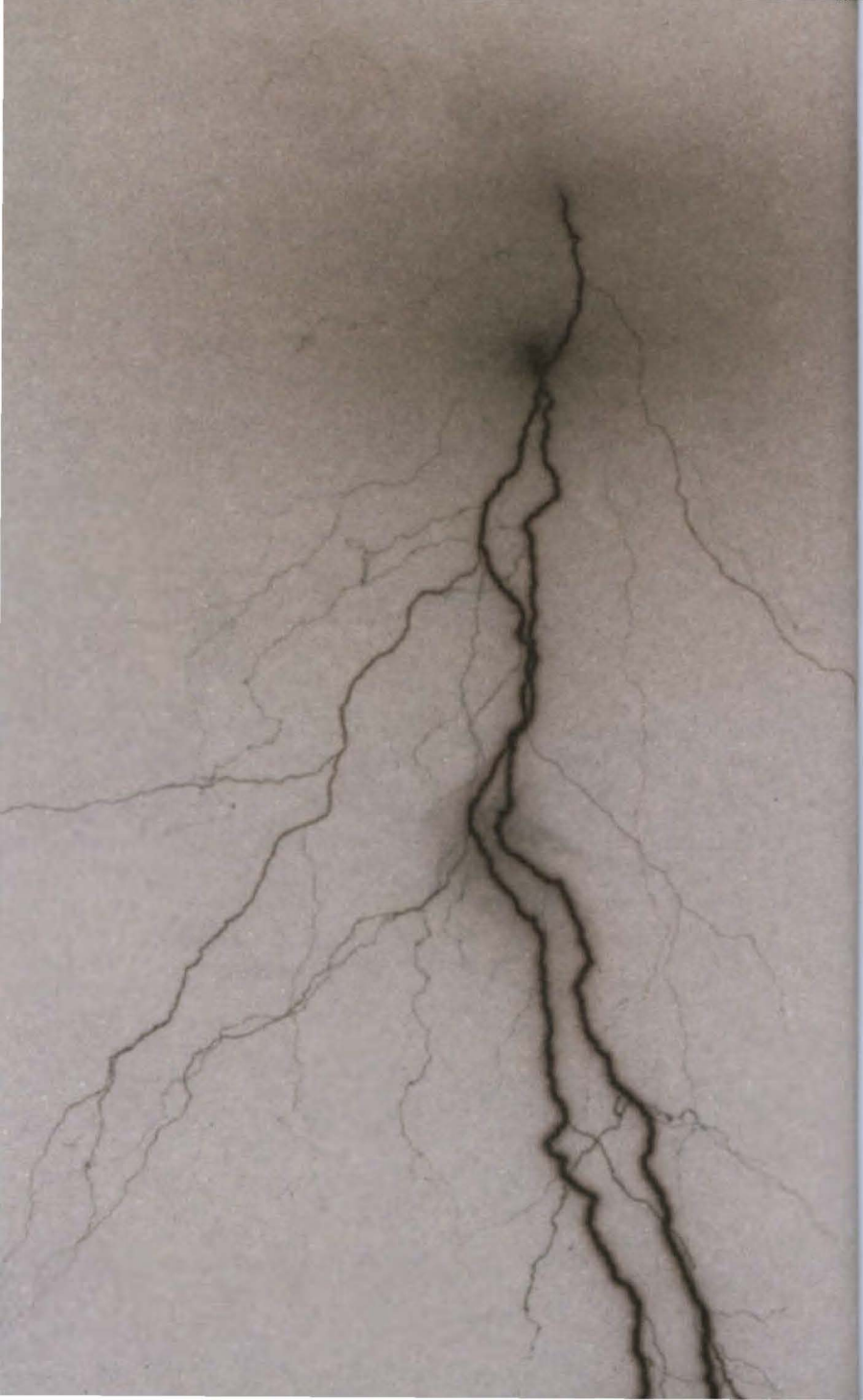
Potrafimy się dziś chronić przed piorunem, ale wciąż nie poznaliśmy w pełni procesu jego powstawania. Wiemy, że piorun jest wyładowaniem atmosferycznym, powstającym wskutek tworzenia się w chmurze burzowej ładunku elektrycznego i jego separacji. Ładunek dodatni gromadzi się w szczytowych partiach chmury, ładunek ujemny w dolnych. Między takimi skupiskami pojawia się silne pole elektryczne, które może się nasilać, gdy do skupisk dołączają kolejne ładunki. Gdy przekroczona zostanie wartość graniczna pola, nieprzewodzące wcześniej powietrze, znajdujące się między centrami ładunków dodatnich i ujemnych, staje się przewodnikiem. W tym momencie następuje piorun – zazwyczaj jako seria wyładowań.

Większość piorunów przenosi dodatni ładunek z ujemnie naładowanej podstawy chmury burzowej do ziemi, lecz zdarzają się i takie, które rozwijają się z obszaru zawierającego duży ładunek dodatni. Mają one o wiele większą moc i są najbardziej niebezpieczne z wyładowań doziemnych. Istnieją również wyładowania wewnątrzchmurowe, ale to właśnie te doziemne mogą powodować uszkodzenia pojedynczych obiektów lub zniszczenie rozległych obszarów (np. lasów).

W jaki sposób jednak powstaje ładunek w początkowo obojętnej elektrycznie chmurze? To proces wciąż mało znany. Zaproponowano dwie różne hipotezy. Pierwsza mówi, że prądy wstępujące zasysają do chmury dodatnio naładowane powietrze zalegające przy ziemi. Druga hipoteza, opadowa, zakłada, że cząstki tworzące chmurę (jak kropelki wody, lodu), w wyniku wzajemnych zderzeń, zyskują dodatni lub ujemny ładunek, a następnie są separowane grawitacyjnie w silnych prądach powietrza wewnątrz chmury. W chmurach burzowych opad często bierze udział w powstawaniu lokalnych ładunków, bo krople są w stanie zakumulować na sobie duży ładunek i przenieść go do podstawy chmury, wytwarzając centrum dodatniego ładunku w ujemnie naładowanym otoczeniu.

Porażenia piorunem

Przyjmując, że średnia liczba ludności w Polsce w latach 2001–2006 wynosiła 38 200 000, prawdopodobieństwo porażenia wyniosło w tym okresie 1/764000. Średnia liczba ofiar pioruna w Polsce w tych latach wyniosła ok. 0,8 porażonych na milion mieszkańców. Śmiertelnych przypadków porażenia było 52, co stanowi 32% wszystkich porażonych. Odsetek ten jest zbliżony do wieloletnich statystyk prowadzonych w USA, obejmujących znacznie dłuższy przedział czasu niż prezentowane dane z obszaru Polski. Spośród ofiar śmiertelnych w Polsce ok. 75% zabitych to mężczyźni. Prawie 50% zabitych przez pioruny w czasie wypadku znajdowało się na otwartym terenie, ok. 40% ofiar śmiertelnych było pod wysokimi obiektami, a tylko ok. 5% ofiar znajdowało się w obiektach.



Świadectwa porażonych piorunem

Geneva

Zostałam porażona dwa razy. Pierwszy raz gdy miałam szesnaście lat. Nie pamiętam, co się dokładnie stało. Byłam w kuchni mojej prababci. Od czasu uderzenia cierpiałam na bóle głowy, bolała mnie ręka, w którą trafił piorun i odczuwałam zmianę ciśnienia.

3 września 2009 roku skończyłam 50 lat. 9 września, sześć dni później, piorun poraził mnie w tę samą rękę. Właśnie dojechałam do pracy. Bardzo padało. Zdjęłam buty, otworzyłam parasolkę, wysiadłam z samochodu i ruszyłam w stronę budynku.

Tak, pojechałam do szpitala. Serce biło mi za szybko, ciśnienie podskoczyło, cierpiałam kilka dni. Dziś, dwa miesiące później, znacznie bardziej odczuwam ciśnienie, mam problemy z trawieniem, ciągły ból, bóle głowy, zmęczenie, ból w kończynach. Muszę brać gorący prysznic lub kąpiel przy sali gimnastycznej, żeby uspokoić ból. Śpię też więcej i nie mogę zbyt długo stać ani siedzieć.

Czułam, jak stają mi włosy na karku. Grzmiało. Szybko wtedy myślałam. Widziałam trzy maszty flagowe i dwa drzewa. Byłam po kostki w wodzie. Trawa była mokra. Było za daleko, by wrócić do samochodu lub biec do drzwi wejściowych. Usłyszałam grzmot w głowie, a potem wszystko stało się białe. Czułam jak piorun przechodzi przez moją prawą rękę. Kiedy wyszedł, pobiegłam do frontowych drzwi. Parasolka nie chciała odczepić się od ręki. Musiałam ją strząsnąć. Dopadłam drzwi. Cała się trzęsłam i wszystko mnie bolało. Uderzenie znów weszło w prawą rękę i wyszło przez stopę.

Nathalie

Tym razem miałam szczęście. Porażenia piorunem są śmiertelne w trzydziestu do siedemdziesięciu procent przypadków. Powodują zawał serca i/lub zatrzymanie pracy płuc. Doświadczyłam tego drugiego. Na szczęście tylko czasowo (...) Wykluczono poważne uszkodzenia organizmu. W szpitalu każdy podziwiał paprociowy wzór na mojej piersi, przez którą piorun wszedł w moje ciało. Powiedziano mi, że rzadkością jest oglądać taki wzór na żywym ciele.

Dana

Zadzwoniłam do wujka, który jest lekarzem, ale mi nie uwierzył. Powiedział, że nikt by tego nie przeżył. Nie pojechałam do szpitala. Jeśli wujek mi nie uwierzył, inni lekarze też by tego nie zrobili. Poszłam więc spać i spałam cały dzień. (...) Dziś się z tym pogodziłam. Jestem szczęśliwa, choć każdy dzień jest walką ze skutkami uderzenia, które sprawiają, że powinnam leżeć w łóżku. Bardzo trudno pogodzić mi się z tym, co się zdarzyło, i co nie zależało ode mnie.

Opracowane na podstawie witryny internetowej „Lightning safety" http://www.lightningsafety.noaa.gov/survivors.htm

Obrona Balladyny

Maria Janion

Balladyna należy do rodu postaci królewskich, co oznacza przede wszystkim – postaci o królewskiej problematyce własnego życia duchowego. Dla każdego romantyka – i wcale nie jest to tylko dziedzictwo po Szekspirze – wśród prawdziwie „królewskich problemów" figurował problem zła, kulminującego oczywiście w zbrodni. Czy zło przychodzi z zewnątrz, napada jak złoczyńca na człowieka i potem odchodzi w tę tajemnicę, z której przybyło? Czy też zło jest wewnątrz człowieka, tkwi w samym środku ludzkiego serca, razem z dobrem dzieli mieszkanie, nigdy nie opuszcza człowieczego swego domu? Czy zatem jest transcendentne czy immanentne? Czy demony zła, które człowiekiem władają, są „obce" czy też „swoje"? I gdzie przebiega granica między „dobrem" a „złem", wówczas zwłaszcza gdy runęły wszystkie stare systemy wartości? I czy człowiek może ją wytyczyć? A przekroczyć? Myśl romantyczna, zafascynowana manichejską wizją walki potęg Światła i Ciemności; zanurzona w satanizmie, lucyferyzmie, demonizmie; obserwująca z uwagą najdrobniejsze drgnienia podświadomości; zastanawiająca się nad tym, czy rozum jest moralny i czy historia ma „wyższy sens", i czy jest on równoznaczny z sensem moralnym, ta myśl bezustannie zgłębiała tajemnice demonów i ludzi, a może po prostu ludzi – demonów.

Balladyna znajduje się wśród nich. Balladyna z grozą na ustach, z lękiem metafizycznym w sercu podejmuje próbę zrealizowania niejasno przeczuwanych w sobie możliwości i wcale nie chce się z niej wycofać, chociaż niby ma do tego okazje. „I ja się boję...", mówi, ale zadaje śmiertelny cios. Pcha ją żądza władzy, oczywiście. Ale władzy pojętej nieskończenie szeroko. Bo również żądza poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic, żądza prowokacji moralnej aż do możliwego dla człowieka kresu, żądza sprawdzenia tego, jak długo i jak silnie można targać przęsłem mostu. Wola życia poza granicami swego stanu społecznego, poza ustanowionym przez ludzi prawem, wypełnia Balladynę. Dlatego jest ona bohaterką tragiczną – jak są nimi ci, którzy łamią prawa, by poznać ponadindywidualne ograniczenia indywidualnej woli.

> Bohater tragiczny to przestępca w nas, bierze na siebie naszą winę, również i karę, którą powinniśmy ponieść. Słowem, w tragedii urzeczywistnia się idea kozła ofiarnego. Dramatyczno-tragiczna akcja: jest uzmysłowieniem naszej własnej zbrodniczości. [...] W tragedii to my sami przejmujemy urząd sędziów i pozwalamy zginąć bohaterowi, który przecież tylko wciela nasze życzenia (L. Kaplan, *Der tragische Held und der Verbrecher*)

– oto zdania mówiące o terapeutycznym, oczyszczającym działaniu tragedii. Ale to również zdania, które umieszczam w punkcie pierwszym „obrony Balladyny". Istotę swego zbrodniczego eksperymentu Balladyna sama wypowiedziała, po zabójstwie Aliny mówi wszak dobitnie:

Na niebie
Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła,
Jakby nie było Boga.

To zdanie oddaje całą aurę emocjonalno-intelektualną, w której podobne zamierzenia się rodziły. Balladyna jeszcze nie zabija Boga (jak Nietzsche, mówiący, że „Bóg umarł"), nie zastanawia się, jak bohaterowie Dostojewskiego, nad konsekwencjami jego nieistnienia, nie mówi nawet, że go nie ma – ona zawiesza niejako jego istnienie, ona chce tylko spróbować żyć tak, jakby go nie było. Plama na czole stanowi właśnie znak owego wejścia w życie bez Boga, w życie bez prawa, cieszącego się boską sankcją – w życie, którego jedynym motorem będzie wola. W tak pojętej woli przeczuć możemy problematykę wręcz schopenhauerowską. Wola owa bowiem ma charakter immoralny.

W tym punkcie Balladyna zbliża się w jakimś sensie do wielkich „immoralistów" XIX i XX stulecia. Zbliża się, choć wcale się z nimi nie utożsamia, gdyż nie podejmuje wprost rozprawy ze Stwórcą – ona po prostu chce Go wyminąć, ale również rzucając mu swoiste wyzwanie („będę żyła, jakby nie było Boga"). Wśród rozprzężenia ładu moralnego i rozchwiania norm obyczajowych, co znamionowało narodziny czasów nowożytnych, immoraliści, o których mowa, z wściekłością i rozpaczą, odrzucając wszelkie pociechy pojednania, zażądali od Boga – w imię własnej normy dobra i prawa – by ujawnił moralne podstawy swej boskiej władzy, by udowodnił, że ma ona rzeczywiście charakter moralny.

Ogarnięty manią twórczą umysł widzi nie jednego, lecz dwóch przeciwników: Boga i prawo moralne – i nie jest to przypadek, gdyż obaj są tylko aspektami jednej i tej samej idei: Bóg – aspektem metafizycznym, prawo moralne – aspektem etycznym (T. Zieliński, *Mania twórcza*).

Takimi „immoralistami" są przecież nie tylko bohaterowie Byrona, Shelleya, Lautréamonta, lecz również Konrad w *Wielkiej Improwizacji*. Balladyna zajmuje wśród nich poczesne miejsce. Pozornie idzie po szekspirowsku drogą zbrodniczej namiętności władzy, ale scena końcowa przynosi fascynującą niespodziankę, zbrodnie zaś składają się nie tylko na jej dramat psychologiczny (jak to się najczęściej ujmuje), lecz również – dramat metafizyczny. „Zbrodniczy mus" Balladyny nie należy do patologii zbrodni, lecz do jej metafizyki. Metafizyczny immoralizm Balladyny – to drugi punkt mojej obrony tej postaci.

Jak psychologia staje się u Słowackiego metafizyką, to może najlepiej widać na przykładzie związków między Balladyną a Aliną. Chodzi mi nie tyle o wysunięcie na plan pierwszy dziewczęcej naiwności w urzeczeniu karierą, ile o zbliżenie reakcji i sposobu bycia, o upodobanie obu sióstr. Balladyna, targająca najświętsze więzy krwi, Balladyna – siostrobójczyni i niemal matkobójczyni, Balladyna jest „zbójcą" – w takim sensie, jaki temu pojęciu nadał Schiller w swej słynnej tragedii, której bohaterami są dwaj – „zły" i „dobry" – bracia, bracia i sobowtóry. Podobny układ mamy w dramacie Słowackiego. Alina jest „sobowtórem" Balladyny, a potem staje się jej „upiorem". Jak każdy „zbójca" ma więc Balladyna swego „upiora", swoją drugą istotę (tezę o takim „związku romantycznym" rozwijam obszernie w rozdziale *Zbójcy i upiory* w książce pt. *Romantyzm, rewolucja, marksizm*). Jedynie Alina Balladynę straszy – nie czynią tego inne ofiary, inne jej w tym stopniu nie przerażają, w scenie sądu za zabójstwo właśnie Aliny wydaje Balladyna bezpośrednio na siebie wyrok śmierci.

Alina to jakby druga strona duszy Balladyny. Roztrząsając problematykę zła, traktując je jako część immanentną natury ludzkiej, pisarze romantyczni bądź inspirowani przez romantyzm nieraz posługiwali się postacią sobowtóra (wymieńmy choćby *Diable eliksiry* E. T. A. Hoffmanna, *Williama Wilsona* E. A. Poego czy rzecz najbardziej klasyczną: R. L. Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde*). U Hoffmanna i u Stevensona sobowtór nie jest zwykłą repliką „ja", lecz groźnym antagonistą tegoż „ja", spełniającym zarazem jego najbardziej utajone, zbrodnicze i niegodziwe marzenia, zachcianki i dążenia. W *Balladynie* dzieje się przeciwnie: Alina jest właśnie uosobieniem tego, co „dobre" w duszy Balladyny, i dlatego musi ona ją zniszczyć przed wstąpieniem na swoją drogę „życia bez Boga", i dlatego ma przy sobie nóż – „na węża w malinach". Sens jest przecież ten sam, co u innych pisarzy romantycznych drążących problem zła: dwie dusze – co najmniej dwie, dodajmy – mieszkają w jednym człowieku („Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust", czytamy u Goethego). Widmo Aliny powraca do Balladyny, towarzyszy jej – nie dlatego jedynie, że to jej pierwsza ofiara, od której „wszystko się zaczęło", że to siostra i że to wyrzut sumienia, ale również dlatego, że to jej „druga dusza". Więc „dwie dusze" Balladyny to byłby trzeci punkt jej obrony.

Czy jednak w „drugiej duszy" Balladyny przebywa jedynie Alina? Ja „balladynowate" przeważa do czasu. Gdy „chłopianka" staje się królową, gdy spływa na nią sakra urzędu królewskiego, gdy ma sprawować sąd jako swe najwyższe posłannictwo królewskie, wtedy Balladyna staje się kimś innym. Wtedy Balladyna, która przedtem zdobywając władzę była tylko wolą teraz wciela w siebie prawo. I prawo wydaje wyrok na wolę. W scenie sądu konflikt woli i prawa sięga wyżyn dramatu światowego. Czy Balladyna wie, że wydaje wyrok na siebie? Wiktor Weintraub w znakomitej rozprawie pt. *Balladyna czyli zabawa w Szekspira* („Pamiętnik Literacki" 1970 z. 4) tak sprawę osądza:

I sama tytułowa bohaterka, Balladyna, ujęta została nie jako postać tragiczna, lecz jako typowo baśniowy złoczyńca, sprawca złego. Na to, aby mogła być bohaterką tragiczną, brak jej anagnorisis, rozeznania własnej tragicznej winy. W końcowej scenie sądu Balladyna nie

zdaje sobie sprawy z tego, że siedzi na fotelu elektrycznym nadprzyrodzonej sprawiedliwości. Nic w tekście dramatu nie sugeruje, jakoby była świadoma, że trzykrotnie (więc baśniowo) wydaje wyrok śmierci na samą siebie.

Otóż jest to przeoczenie. Właśnie tekst dramatu sugeruje coś zupełnie odwrotnego. Posłuchajmy dialogu po wniesieniu sprawy o zabójstwo Aliny:

KANCLERZ
Wydaj sumienny sąd.

BALLADYNA
Winna jest śmierci.

KANCLERZ
Winna... Więc sądzisz, że zbrodniarz niewiasta?

BALLADYNA
Sądzę, jak sądzę...

Final dramatu ukazuje Balladynę jako bohaterkę tragiczną – dochodzi ona bowiem do świadomości, że musi ponieść pełną, osobistą i jednostkową odpowiedzialność za wszystko, co uczyniła; rozpoznaje swoją winę i wydaje na siebie wyrok zagłady. Jeśli o Edypie Hegel mówił, że jest w nim prawdziwy, męski heroizm w spojrzeniu prawdzie w oczy i podjęciu odpowiedzialności, to możemy powtórzyć prawie to samo o Balladynie. Dążyła ona do władzy, by wznieść się ponad sąd ludu – i osiągnęła to, ale jej samej sąd dotyczy. To ona sama o sobie orzekła wyrok, który piorun boski tylko spełnia. Sumienie to miejsce praw, kanclerz każe Balladynie słuchać „głosu sumienia" – i oto ono objawia się w królowej. Więc Balladyna-królowa ma w sobie prawo moralne i uznaje je. I to jest czwarty i zarazem najważniejsza punkt mojej „obrony *Balladyny*".

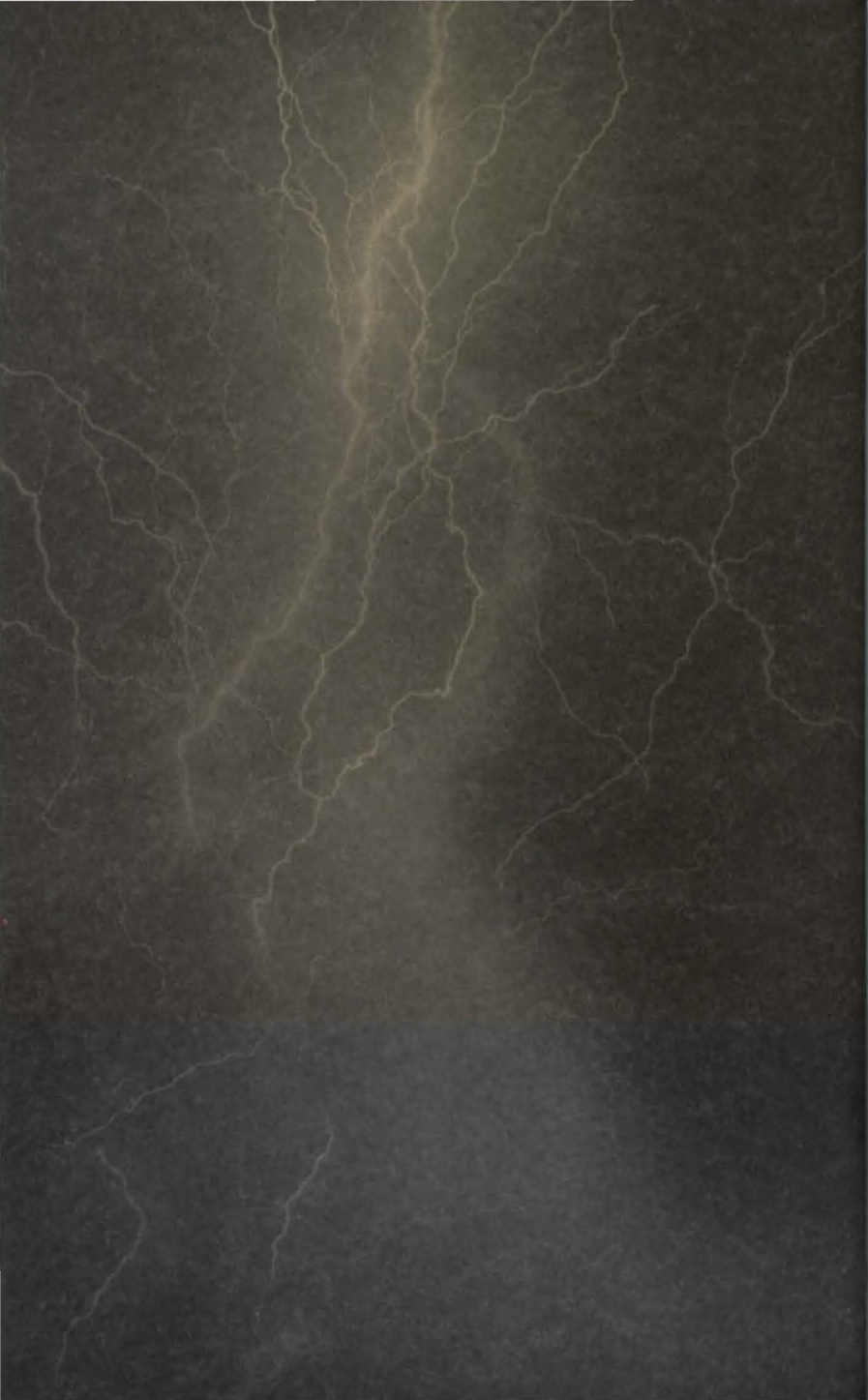
Ale Balladyna nie jest „sama z Aliną" w dramacie Słowackiego. Ironiczną jej antagonistką staje się Goplana. Postać to niezmiernie istotna w poetyckim świecie Słowackiego, uosobienie Poezji romantycznej i jej kapryśnej siły kreacyjnej. Lecz nie tylko. To Goplana bowiem „plącze ludzkie czyny", będąc również uosobieniem ironii historiozoficznej, tak dobitnie wypowiedzianej przez Słowackiego w liście dedykacyjnym, gdy mowa o „nieprzewidzianych owocach, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione". Goplana wprowadza do utworu dwie ironie: ironię literacko-kreacyjną i ironię historiozoficzną; bez tych ironii, którymi włada Goplana, nie byłoby świata poetyckiego dramatu.

Do literackiej ironii Goplany (zanalizowanej tak trafnie – podobnie jak całość ironiczno-literackiej zabawy w Szekspira – przez Weintrauba w wymienionej rozprawie) dołącza się tragiczna ironia losu Balladyny. Immoralistka poddaje się

z własnej woli i z własnego wyboru prawu moralnemu. Dążąc do władzy, władzę tę w końcu obraca przeciwko sobie samej – i to w sposób pełen godności etycznej. Podeptawszy prawo – sama staje się prawem. Uśmierciwszy innych, by panować – osiągnąwszy władzę, u początku panowania, sama na siebie śmierć nakłada. I to są również owe „nieprzewidziane owoce" z drzew „ręką ludzi szczepionych". Balladyna podlega działaniu tragicznej heterotelii – „innocelowości", rozbieżności, rozmijania się czynów i celów, zamiarów i wyników. Jest to istota „ironii losu", której działanie kreśli przed nami Słowacki. Ironia losu posługuje się również Goplaną jako swym narzędziem i w końcu kpi sobie z niej zdrowo; jej ofiarą bowiem pada też Goplana – osiągnąwszy zupełnie nie to, co osiągnąć zamierzała.

„Ironia losu" – wieloznaczna i przewrotna – budzi w nas odczucia zarówno tragiczne, jak komiczne. Tak jest i w *Balladynie* komedii i tragedii zarazem.

Maria Janion, *Obrona Balladyny* w: *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1980.
Tekst publikujemy w wersji skróconej.



O wolność dla pioruna

Piorun stał się tematem istotnej debaty o kulturze polskiej. W Ministerstwie Kultury i Sztuki w lutym 1954 roku toczyła się dyskusja o przygotowaniach do Roku Mickiewiczowskiego w przyszłym sezonie. Ówczesny dyrektor Teatru Narodowego, Bohdan Korzeniewski, wygłosił płomienny referat *O wolność dla pioruna*. Nawiązując w nim do wystawianej kilka miesięcy wcześniej *Balladyny* w reżyserii Aleksandra Bardiniego, protestował przeciw metodom racjonalizowania romantyków, odzierania ich dramatów ze sfery mistycznej, która jego zdaniem stanowi do nich klucz. „Weźmy choćby ostatnią inscenizację *Balladyny* (...). Zabrakło w niej tylko jednej, lecz niebagatelnej rzeczy: pioruna. Balladyna umiera na zawał serca. Jeśli się bowiem rezygnuje z tego typu metafory, to tym samym rezygnuje się z ariostycznego uśmiechu naszych romantyków. I przenosi *Balladynę* w inny wymiar. W wymiar dramatu mieszczańskiego. *Balladyna* musi mieć piorun. Jestem najgorętszym obrońcą piorunów w dramatach romantycznych. Wyrażają one ich najbardziej istotny sens. (...) Głosy z prawej i lewej strony w *Dziadach*, Imaginacja w *Kordianie* są taką samą metaforą, jak piorun w *Balladynie*." (Bohdan Korzeniewski *O wolność dla pioruna... w teatrze*, 1954). Był to początek przywracania polskiemu teatrowi tekstów romantycznych po latach stalinizmu.

Realizacje *Balladyny* w Teatrze Narodowym

Balladyna Juliusza Słowackiego
premiera 28 I 1938

reżyseria Juliusz Osterwa
scenografia Ferdynand Ruszczyc

w rolach głównych:

Balladyna	Irena Eichlerówna
Alina	Karolina Lubieńska
Matka/Wdowa	Irena Solska
Grabiec	Jerzy Leszczyński
Kirkor	Tadeusz Białoszczyński
Von Kostryn	Józef Węgrzyn
Pustelnik	Ludwik Solski
Filon	Marian Wyrzykowski
Goplana	Elżbieta Kuncewicz

◀ od lewej Irena Eichlerówna, Elżbieta Kuncewicz

Juliusz Osterwa mimo że miał własną koncepcję przedstawienia zgodził się przygotować spektakl „ku czci". Komitet Uczczenia Pamięci Ferdynanda Ruszczyca zaproponował mu wystawienie *Balladyny* według projektów scenograficznych wybitnego malarza z 1914 roku. Po dwudziestu pięciu latach dzieło Ruszczyca stało się jednak zabytkiem. Baśniowo-realistyczne dekoracje przytłoczyły przedstawienie, skrępowały aktorów.

W późniejszych wspomnieniach Irena Eichlerówna narzekała: „Kostiumy odtwarzano tak wiernie według rysunków Ruszczyca, że ogon mego gronostajowego płaszcza był mierzony na metry i centymetry tak dokładnie, że nawet mnie nie udało się go skrócić, choć błagałam o litość dla królików. A schody na scenie w tych dekoracjach też były. I to jakie! Korona, również solidna, z grubego metalu i ozdób. Parę pudów ważyła, było o co walczyć. Zbroi Balladyny z metalowej siatki od stóp do głów, jej pancerzy błyszczących, hełmów i mieczy nie zważę. Nigdy nie lubiłam się męczyć, stałam spokojnie nie ruszając się (...) i mówiłam swoje. (...) Na końcu, powstawszy z tronu, na czubku schodów, po piorunie, musiałam jednak umrzeć i runąć w dół, pamiętając o kilkunastometrowym ogonie z białych królików z czarnymi kitkami, żelaznej buławie w ręku i metalowej koronie na głowie. Miałam wówczas za mało rąk i na premierze, lecąc, nie zdążyłam strącić sobie korony; metal wbił się w głowę. Na widowni rozległ się chóralny jęk, łącznie z moim. Kurtyna spadła, wszyscy ruszyli, żeby mi powinszować upadku, a krew kapała z korony. Nawet Osterwa zaszeptał: «Graj tak zawsze!» i uciekł. Więcej się nie pokazał."

źródło: August Grodzicki, *Eichlerówna. Szlachetny demon teatru*, Warszawa 1989 PIW, s. 108-112.

◀ Irena Eichlerówna

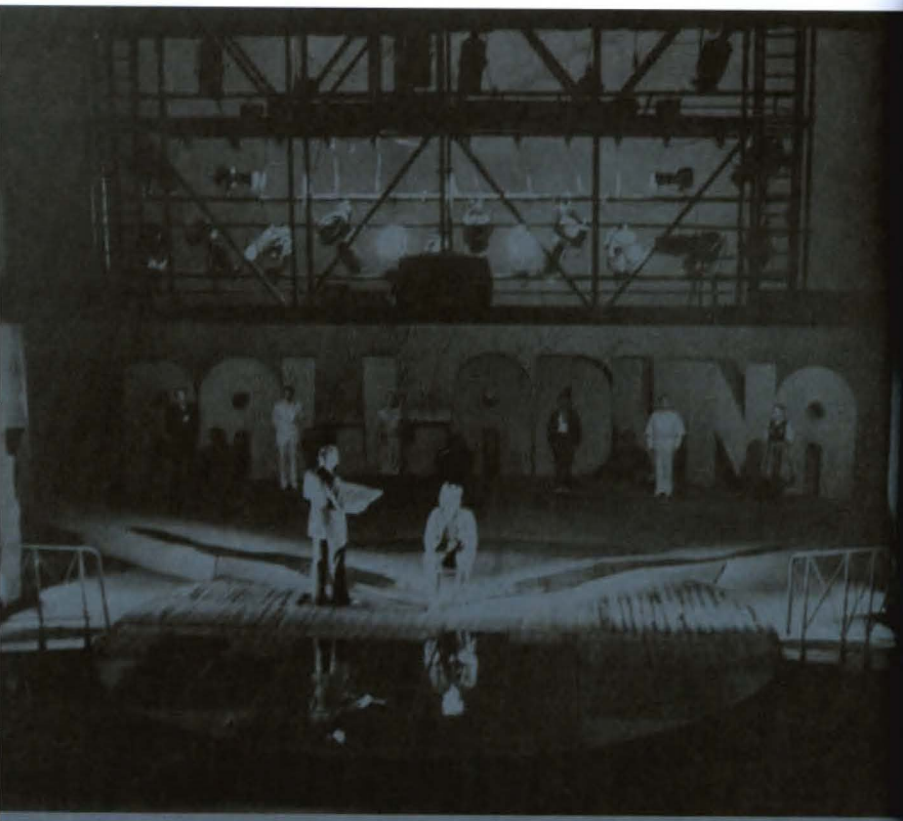
Balladyna Juliusza Słowackiego
premiera 8 II 1974

reżyseria Adam Hanuszkiewicz
scenografia Marcin Jarnuszkiewicz

w rolach głównych:

Balladyna	Anna Chodakowska
Alina	Halina Bowicka
Matka	Bohdana Majda
Grabiec	Wojciech Siemion
Kirkor	Andrzej Kopiczyński
Kostryn	Krzysztof Chamiec
Pustelnik	Janusz Kłosiński
Filon	Marcin Sławiński
Goplana	Bożena Dykiel

◀ od lewej Anna Chodakowska, Wojciech Siemion



▲ scena zbiorowa

▲ scena zbiorowa

Biogramy

Artur Tyszkiewicz

Absolwent Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie (1997). Reżyserował w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (*Sekskomedia nocy letniej Allena*, 1998), Teatrze Powszechnym w Łodzi (*Skąpiec* Molière'a, 1999), Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego w Wałbrzychu (*Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, 2005, *Balkon* Geneta, 2007), Teatrze Polskim w Poznaniu (*Krawiec* Mrożka, 2006, *Ferdydurke* Gombrowicza, 2007), Teatrze Współczesnym w Warszawie (*Teremin* Zelenki, 2007) oraz Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (*Dracula* Stokera, 2008). W Teatrze Narodowym wyreżyserował *Mrok* Bielińskiego (2008).
Reżyserował także przedstawienia lalkowe m. in. w Teatrze Lalka w Warszawie (*Makbet* Shakespeare'a, 1996).
Współpracował przy produkcji programów telewizyjnych (*Powiedz to głośno, Spróbuj uwierzyć, Dolina kreatywna*) i promocji filmów.
Makbet został nagrodzony przez Polski Ośrodek ASSITEJ „Atestem – świadectwem wysokiej jakości i poziomu artystycznego w dziedzinie teatru dla dzieci" (1997). *Iwona, księżniczka Burgunda* została uhonorowana pięcioma nagrodami Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska" (2006): za najlepszy spektakl, najlepszą reżyserię, scenografię, kostiumy, ruch sceniczny, debiut aktorski. Jest laureatem drugiej nagrody i nagrody dziennikarzy za reżyserię przedstawienia *Iwona, księżniczka Burgunda* na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" w Katowicach (2007).

Jan Kozikowski

Scenograf. Absolwent Wydziału Aktorskiego PWST i student Katedry Scenografii ASP w Warszawie. Debiutował scenografią do *Świętego Mikołaja* McPhersona w reż. Agnieszki Glińskiej w Teatrze Ateneum w Warszawie (1999).
Współpracuje m.in. z Markiem Fiedorem (*Niewinni* Brocha, 2000; *Sytuacje rodzinne* Srbljanović, 2001; *Matka Joanna od Aniołów* wg Iwaszkiewicza, 2002; *Biesy* Dostojewskiego, 2005; *Wszystkim Zygmuntom między oczy!!!* wg Sieniewicza, 2006), z Piotrem Kruszczyńskim (*Kartoteka* Różewicza, 1998; *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie* Frasera, 2000; *Nondum* Amejko, 2002), Piotrem Cieplakiem (*Wesołe kumoszki z Windsoru* i *Król Lear* Shakespeare'a, 2000 i 2001, *Egzemplarz* Churchill, 2003), Tomaszem Hynkiem (*Czarujący korowód* Schwaba, 2002, *Spokój w głowie* Feusette'a, 2002), Jackiem Orłowskim (*Śmierć komiwojażera* Millera, 2004; *Prześwit* Hare'a, 2006); Tomaszem Obarą (*Sceny z nowego świata* Bogosiana, 2000; *Paragraf 22* Hellera).
W Teatrze Narodowym współpracował z Wojciechem Malajkatem (*Wędrowiec* McPhersona. 2007) i Arturem Tyszkiewiczem (*Mrok* Bielińskiego, 2008).
Zrealizował scenografię do spektaklu baletowego *The Abbys Within* wg *Drewnianego księcia* Bartoka w reż. László Magacza w Teatrze Merlin w Budapeszcie (2004).

Jest autorem scenografii do filmu *Pół serio* i kostiumów do filmu *Testosteron* i *Ciało* (oba w reżyserii Andrzeja Saramonowicza i Tomasza Koneckiego).
Laureat nagród za scenografię do spektakli *Matka Joanna od Aniołów* na XXVII Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska" (2002) i na I Ogólnopolskim Konkursie na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej (2006) oraz *Wszystkim Zygmuntom między oczy!!!* na XII Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (2006). Prace do tych spektakli były częścią polskich ekspozycji na praskim Quadriennale Scenografii w 2004 i 2008 roku.

Jacek Grudzień

Kompozytor. W latach 2001–2008 kierownik muzyczny Teatru Studio w Warszawie. Współpracował m.in. ze Zbigniewem Brzozą (*Burza* Shakespeara'a, 1999; *Noc* Helvera Villqista, 2000; *Bal pod Orłem* Brzozy, 2003; *Więź* Munro, 2004; *Pasja* Turriniego, 2007; *Komedia omyłek* Shakespeare'a, 2007), Remigiuszem Brzykiem (*Czarownice z Salem* Millera, 2000; *Kadisz* Grigorija, 2001; *Mary Stuart* Hildesheimera, 2003; *Wojna Matka* wg Brechta 2004; *Mały bies* Sołoguba, 2005; *Brygada szlifierza Karhana* Kani, 2008), Emilią Sadowską (*Zatrudnimy clowna* Visnieca, 1999), Redbadem Klynstrą (*Gry* Mazyi, 2003), Grzegorzem Jarzyną (*Giovanni* według Mozarta i Molière'a, 2006; *Lew w zimie* Goldmana, 2007; *[medeia]* Jarzyny i Walczaka, 2008; *T.E.O.R.E.M.A.T* wg Pasoliniego, 2009).
Autor muzyki do filmów *Tout un hiver sans feu*, *Alarm*, *Tajemnice Sagali*.

Izabela Chlewińska

Absolwentka Akademii Muzycznej w Łodzi (2004). Tancerka i choreograf. Współpracuje z Teatrem Nowym im. K. Dejmka w Łodzi. Autorka ruchu scenicznego do spektakli Remigiusza Brzyka (*Brygada szlifierza Karhana* Kani, 2008), Marcina Brzozowskiego (*Słońce w kuchni* Iwaszkiewicza, 2009), Łukasza Kosa (*Król Duch* Słowackiego, 2009). Piotra Cieplaka (choreografia zbiorowa w *Przed południem, przed zmierzchem*, 2009). Autorka koncepcji spektaklu tanecznego *Ophelia is not dead* w 2008 roku. Stypendystka międzynarodowego programu szkoleniowego Danceweb dla tancerzy i choreografów w Wiedniu.

Piotr Pawlik

Zajmuje się realizacją światła i dźwięku, techniką teatralną oraz produkcją spektakli. Jako reżyser światła współpracował m.in. z Agatą Dudą Gracz (*Balkon* Geneta, 2008; *Otello* Shakespeare'a, 2009; *Galgenberg* Ghelderodego, 2007; *Prze(d)stawienie* Dorsta, 2006; *Wybrani* Geneta, 2004), Mają Kleczewską (*Makbet* Shakespeare'a, 2004), Robertem Czechowskim (*Kaspar Hauser* Wassermana, 2009; *Jak wam się podoba* Shakespeare'a, 2003), Grzegorzem Jarzyną (*Bzik tropikalny* Witkiewicza, 1997; *Festen* Vinterberga i Rukova, 2001), Krzysztofem Warlikowskim (*Hamlet* Shakespeare'a, 1999). W Teatrze Narodowym współpracował ze Zbigniewem Zamachowskim przy realizacji *Żab* Arystofanesa w roku 2002. Obecnie związany z Teatrem Polonia w Warszawie. W 2009 roku był dyrektorem technicznym festiwalu Warszawskie Spotkania Teatralne.
Dyrektor techniczny festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł w latach 2001–2008. Producent przedstawień zewnętrznych festiwalu Warszawa Centralna w roku 2008. Realizotor licznych produkcji „światło i dźwięk" m.in. Poezja Witraży u Franciszkanów w Krakowie, Tryptyk Stanisławowski w Katedrze Wawelskiej.

Marek Barbasiewicz

Absolwent łódzkiej PWSFTviT (1968). Aktor teatrów: Nowego w Łodzi (1968–1979), Ateneum w Warszawie (1979–1981), Polskiego w Warszawie (1981–1997). Od 1997 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Lubowidzki w obu wersjach *Nocy listopadowej*, 1997 i 2000; Poeta w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Dziennikarz w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Generał w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Arystokrata/Lekarz w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Profesor w *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, 2003), Tadeusza Bradeckiego (role w *Saragossie* wg Potockiego, 1998; Glina w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Kazimierza Dejmka (Piłatus w *Dialogus de Passione*, 1998), Janusza Wiśniewskiego (Pan w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999); Kazimierza Kutza (Nauczyciel w *Kartotece* Różewicza, 1999), Barbary Sieroslawski (Ochmistrz w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Andrzeja Seweryna (Biskup Carlisle w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Jacques'a Lassalle'a (Oficer Gwardii Królewskiej w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Michała Zadary (role w *Chłopcach z Placu Broni* Molnára, 2007).

Andrzej Blumenfeld

Absolwent warszawskiej PWST (1973). Aktor teatrów: Bałtyckiego w Koszalinie (1973–1975), Wybrzeże w Gdańsku (1975–1980), warszawskich: Dramatycznego (1980–1991), Studio (1991–1997). Od 1997 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Gendre w obu wersjach *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 1997 i 2000; Vigor w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Dziad w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Mefisto w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002), Tadeusza Bradeckiego (role w *Saragossie* wg Potockiego, 1998; role w *Ostatnim* Łubieńskiego, 2003; Bob Marker w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Macieja Prusa (Oswald w *Królu Lirze* Shakespeare'a, 1998; Borys Simeonow-Piszczyk w *Wiśniowym sadzie* Czechowa, 2000; Leonato w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Kazimierza Dejmka (Judasz w *Dialogus de Passione*, 1998), Janusza Wiśniewskiego (Henryk Mager w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999), Kazimierza Kutza (Dr Racapan w *Na czworakach* Różewicza, 2001), Jana Englerta (Chryzald w *Szkole żon* Molière'a, 2000; Doktor Hugo w *Dożywociu* Fredry, 2001; Efemer Typowicz w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002), Barbary Sieroslawski (Prezydent Rady Stanu w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Agnieszki Glińskiej (Kajetan Gołąb w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Andrzeja Seweryna (Hrabia Salisbury w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Aleksandry Koniecznej (Roman Wielkowski w *Imieninach* wg Modzelewskiego, 2006), Stanisława Różewicza (Lekarz w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Michała Zadary (Boka/Profesor Rac w *Chłopcach z Placu Broni* Molnára, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Artura Tyszkiewicza (Tata w *Mroku* Bielińskiego, 2008).

Jarosław Gajewski

Aktor, pedagog. Absolwent warszawskiej PWST (1984). Aktor stołecznych teatrów: Polskiego (1984–1987) i Dramatycznego (1987–2003). Od 2003 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Ondreja Spišáka (rola tytułowa w *Merlinie* Słobodzianka, 2003), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Piotra Cieplaka (Mistrz Karol Adolf w *Nartach Ojca Świętego* Pilcha, 2004; role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Jana Englerta (Colbert we *Władzy Deara*, 2005; Dymitr Nikiticz Kosych w *Iwanowie* Czechowa, 2008), Antoniego Libery (Lucky w *Czekając na Godota* Becketta, 2006), Macieja Prusa (Brat Franciszek w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008). Wykładowca warszawskiej Akademii Teatralnej i jej prorektor w latach 2002–2008.

Wiktoria Gorodeckaja

Absolwentka warszawskiej Akademii Teatralnej (2009). Od 2009 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jacques'a Lassalle'a (*Kawaler w Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009) i Mai Kleczewskiej (Rossignol w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Grzegorz Kwiecień

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2009). Od 2009 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu gościnnie w przedstawieniu Jacquesa Lassalle'a (Pan młody w *Umowa, czyli Łajdak ukarany*, 2009). Otrzymał Wyróżnienie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na XXVII Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (2009).

Marcin Hycnar

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2006). Od 2006 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Agnieszki Glińskiej (Jacek Gołąb w *2 maja* Saramonowicza, 2004; Katurian w *Poduszycielu* McDonagha, 2006), Jerzego Jarockiego (Fuks w *Kosmosie* wg Gombrowicza, 2005, Artur w *Tangu* Mrożka, 2009), Jana Englerta (Gustaw w *Ślubach panieńskich* Fredry, 2007), Artura Tyszkiewicza (Marek w *Mroku* Bielińskiego, 2008), Macieja Prusa (Posłaniec w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008).

Robert Jarociński

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2002). Od 2002 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jana Englerta (Mieczysław Walpurg w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002), Jerzego Grzegorzewskiego (Lajkonik/Witkac w *Operetce* Gombrowicza, 2003; Laertes w *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, 2003; Żołnierz / Zalotnik w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Agnieszki Glińskiej (Kamil Mrozowski w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Willa Pommerantza (Elektryk / Dźwiękowiec w *Kopciuchu* Głowackiego, 2004), Andrzeja Seweryna (Lord Willoughby w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Jerzego Jarockiego (Tolo w *Kosmosie* Gombrowicza,

2005; Drugi w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Stanisława Różewicza (Zamiatacz II w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Patrokles w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Mai Kleczewskiej (Człowiek z listem w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Joanna Kwiatkowska-Zduń

Absolwentka krakowskiej PWST (1998). Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Kazimierza Dejmka (Weronika w *Dialogus de Passione*, 1998), Macieja Prusa (Kordelia w *Królu Lirze* Shakespeare'a, 1998; Waria w *Wiśniowym sadzie* Czechowa, 2000), Janusza Wiśniewskiego (Atessa w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999), Kazimierza Kutza (Sekretarka w *Kartotece* Różewicza, 2000; Letta w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Pani Doktor w *Piaskownica w piaskownicy* Bradeckiego, 2003; Siostra Mary w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Agnieszki Glińskiej (Matka w *Poduszycielu* McDonagha, 2006), Stanisława Różewicza (Dziewczyna III w *Stara kobieta wysiaduje Różewicza*, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007).

Magdalena Lamparska

Studentka IV roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zagrała w filmie *Jutro idziemy do kina* Michała Kwiecińskiego i serialu *39 i pół*. W Teatrze Narodowym gra gościnnie.

Jerzy Łapiński

Absolwent łódzkiej PWSFTviT (1963). Aktor teatrów: Ziemi Łódzkiej (1963–1965), im. Bogusławskiego w Kaliszu (1965–1967), Dolnośląskiego w Jeleniej Górze (1967–1968), Wybrzeże w Gdańsku (1968–1997). Od 1997 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Tadeusza Bradeckiego (Jan Potocki w *Saragossie* wg Potockiego, 1998; Brat Ben Owens w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Kazimierza Dejmka (Miles primus w *Dialogus de Passione*, 1998), Jerzego Grzegorzewskiego (Aktor w obu wersjach *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 1997 i 2000; Biskup Pandulf w *Ślubie* Gombrowicza, 1998; Dyrektor opery w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Jukli w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Proboszcz w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Ksiądz w *Weselu* Wyspiańskiego, od 2001; Spój w *Śnie nocy letniej*

Shakespeare'a, 2001; Sebastian w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002), Jana Englerta (Oront w *Szkole żon* Molière'a, 1999; Orgon w *Dożywociu* Fredry, 2001), Kazimierza Kutza (Pan Z Przedziałkiem w *Kartotece*, 1999 i Sitko w *Na czworakach* Różewicza, 2001), Zbigniewa Zamachowskiego (Ajschylos w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Andrzeja Seweryna (Dozorca więzienia w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Aleksandry Koniecznej (Eugeniusz Pawlukiewicz w *Imieninach* wg Modzelewskiego, 2006), Stanisława Różewicza (Cyryl w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Wojciecha Malajkata (Ivan Curry w *Wędrowcu* McPhersona, 2008), Jacques'a Lassalle'a (Frontin w *Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009), Mai Kleczewskiej (Siostra zakonna w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Jacek Mikołajczak

Absolwent wrocławskiej PWST (1983). Aktor teatrów: Współczesnego we Wrocławiu (1983–1985), Wybrzeże w Gdańsku (1985–1996), Współczesnego w Warszawie (1996–2001). Od 2001 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Skaut w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Żołnierz i zalotnik w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Zbigniewa Zamachowskiego (Chórzysta w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (Alfred Ewader w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002; Gawrila w *Iwanowie* Czechowa, 2008), Tadeusza Bradeckiego (role w *Ostatnim* Łubieńskiego, 2003), Agnieszki Glińskiej (Leszek Kost w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004; Człowiek z karabinem w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Jacques'a Lassalle'a (Kleant w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Antoniny Grzegorzewskiej (Żołnierz w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Mai Kleczewskiej (Katatonik – przewodnik chóru w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Marcin Przybylski

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (1998). Aktor Teatru Współczesnego w Warszawie (1998-2003). Od 2003 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jana Englerta (Horacy w *Szkole żon* Molière'a, 2000), Ondreja Spišaka (Quintus w *Merlinie* Słobodzianka, 2003), Jerzego Jarockiego (Witold I w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004; Marynarz w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Andrzeja Seweryna (Sir William Bagot w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Kapitan Hannibal Jackson w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (Skrzypek w *Rzeźni* Mrożka, 2005), Jacques'a Lassalle'a (Damis w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Achilles w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Mai Kleczewskiej (Duperret w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Jerzy Radziwiłowicz

Aktor, pedagog, tłumacz. Absolwent warszawskiej PWST (1972). W latach 1972–1996 był aktorem Starego Teatru w Krakowie, gdzie zagrał w spektaklach m.in. Jerzego Jarockiego, Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, Wandy Laskowskiej, Jerzego Grzegorzewskiego, Tadeusza Bradeckiego. Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Przewodnik chóru górali w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Pankracy w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego; Kaliban w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002; On w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (Deeley w *Dawnych czasach* Pintera, 2000), Piotra Cieplaka (Jan Nepomucen Wojewoda w *Nartach Ojca Świętego* Pilcha, 2004), Jacques'a Lassalle'a (Orgon w *Tartuffie* Molière'a, 2006 i Trivelin w *Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009 – obie sztuki grane w jego tłumaczeniu), Jerzego Jarockiego (Włodzimierz Iljicz Uljanow-Lenin w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Agnieszki Olsten (rola tytułowa w *Otellu* Shakespeare'a, 2008), Antoniny Grzegorzewskiej (Agamemnon w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008).
Dwukrotnie otrzymał Nagrodę im. Aleksandra Zelwerowicza: w 1991 za rolę Henryka w *Ślubie* Gombrowicza w reż. Jerzego Jarockiego (Stary Teatr w Krakowie, 1991) i w 2003 roku za rolę Kalibana w *Morzu i zwierciadle* Audena w reż. Jerzego Grzegorzewskiego (Teatr Narodowy, 2002). Ostatnio laureat Nagrody Specjalnej miesięcznika „Teatr" (2009).

Małgorzata Rożniatowska

Absolwentka warszawskiej PWST (1972). W latach 1992–1994 aktorka Zespołu Janusza Wiśniewskiego. W latach 1979–1986 współpracowała z Teatrem na Targówku w Warszawie (obecnie Teatr Rampa). Następnie z Teatrem Na Woli, Teatrem Współczesnym i Teatrem Wytwórnia.
Wielokrotnie nagradzana za rolę Anity Szaniawskiej w monodramie *Uwaga – złe psy!* Remigiusza Grzeli w reżyserii Michała Siegoczyńskiego w Teatrze Wytwórnia (Grand Prix Ogólnopolskiego Przeglądu Monodramu Współczesnego w Warszawie, 2006; Grand Prix i Nagroda Dziennikarzy 46. Kaliskich Spotkań Teatralnych, 2006; Grand Prix w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, 2006.
W Teatrze Narodowym gra gościnnie.

Jacek Różański

Absolwent łódzkiej PWSFTviT (1970). Pracował w teatrach: Polskim w Poznaniu (1970–1972), im. Bogusławskiego w Kaliszu (1973–1974), Nowym w Poznaniu (1974–1977), Muzycznym w Słupsku (1977–1988), Zespole Janusza Wiśniewskiego (1988–1993), Rozmaitości w Warszawie (1995–1996), Studio w Warszawie (1997–1999). Od 1999 w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Viviani w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Myłeś Crawford / Corny Kelleher w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Hetman w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Baron Firulet w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Aktor/Faust w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 2000; Tezeusz w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Alonzo w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002; Poloniusz w *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, 2003; Artysta komediant w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Kazimierza Dejmka (John w *Requiem dla gospodyni* Myśliwskiego, 2000), Zbigniewa Zamachowskiego (Jeden z chóru w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Kazimierza Kutza (Stanley w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Glina w *Happy End* Brechta i Weilla, 2005), Aleksandry Koniecznej (Stanisław Mazanowski w *Imieninach* Modzelewskiego, 2006), Jana Englerta (Gość w *Iwanowie* Czechowa, 2008), Mai Kleczewskiej (Siostra zakonna w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Modest Ruciński

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2004). Od 2004 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Andrzeja Seweryna (role w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Kapitan Hannibal Jackson w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Jacques'a Lassalle'a (Damis w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Jerzego Jarockiego (Marynarz I w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Macieja Prusa (Pierwszy Strażnik w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008).

Bożena Stachura

Absolwentka krakowskiej PWST (1999). Od 1999 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Kasia w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Rewolucjonistka w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Syrena Ładacznica w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Kazimierza Kutza (Dziewczyna w *Na czworakach* Różewicza, 2001; Kobieta w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Ryszarda Peryta (role w *Akropolis* Wyspiańskiego, 2001), Tadeusza Bradeckiego (role w *Ostatnim*

Łubieńskiego, 2003; Dorota w *Piaskownicy w piaskownicy* Bradeckiego, 2003; Miriam w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Stanisława Różewicza (Piękna dziewczyna w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Macieja Prusa (Urszula w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008).

Przemysław Stippa

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2004). Od 2004 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Andrzeja Seweryna (Sir John Bushy w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Jana Englerta (Filip we *Władzy* Deara, 2005; Gość w *Iwanowie* Czechowa, 2008), Jacques'a Lassalle'a (Walery w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Mai Kleczewskiej (Minotaur w *Fedrze*, 2006; Reżyser w *Marat/Sade* Weissa, 2009), Artura Tyszkiewicza (Wiktor w *Mroku* Bielińskiego, 2008), Macieja Prusa (Kwasik w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008).

Beata Ścibakówna

Absolwentka warszawskiej PWST (1992). Aktorka Teatru Powszechnego w Warszawie (1992–1997). Od 1997 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Nike spod Termopil w obu wersjach *Nocy listopadowej*, 1997 i 2000), Macieja Prusa (Goneril w *Królu Lirze* Shakespeare'a, 1998), Janusza Wiśniewskiego (Oboleńska w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999), Kazimierza Kutza (Olga w *Kartotece* Różewicza, 1999), Jana Englerta (Agatka w *Szkole żon* Molière'a, 2000; rola tytułowa w *Kurce Wodnej*, 2002), Kazimierza Dejmka (Dominika w *Requiem dla gospodyni* Myśliwskiego, 2000), Agnieszki Glińskiej (Sylwia Rataj w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Jacques'a Lassalle'a (Doryna w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Andrzeja Domalika (Matka II w *Terminalu 7* Noréna, 2007), Agnieszki Olsten (Emilia w *Otellu* Shakespeare'a, 2008).

Paweł Tołwiński

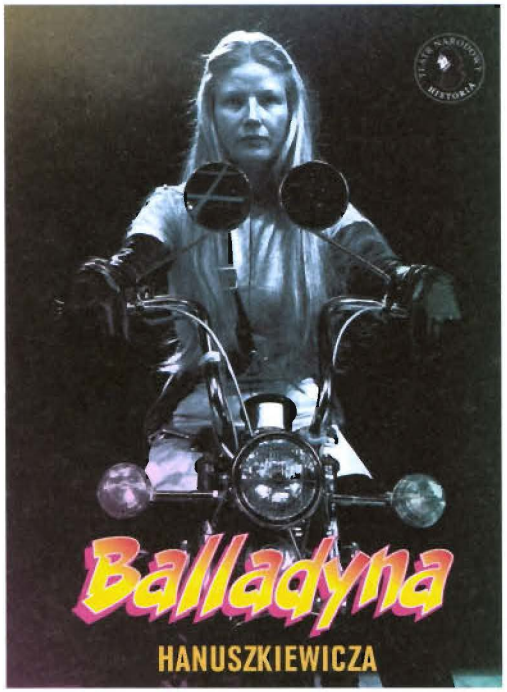
Absolwent krakowskiej PWST (1995). Aktor Starego Teatru w Krakowie (1995–1997). Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Tadeusza Bradeckiego (role w *Saragossie* wg Potockiego, 1998; Jimmy Dexter w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Kazimierza Dejmka

(Miles tertius w *Dialogus de Passione*, 1998), Jerzego Grzegorzewskiego (Upiór w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Lokaj Stanisław w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Ryjek w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Wariat w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Antonio w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002), Ondreja Spišáka (Sextus, czyli Klaudas w *Merlinie* Słobodzianka, 2003), Andrzeja Seweryna (Sir Henry Green w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Mai Kleczewskiej (Teramenes w *Fedrze*, 2006; Pielęgniarz w *Marat/Sade* Weissa, 2009), Agnieszki Olsten (Montano/Lodovico w *Otellu* Shakespeare'a, 2008).

Magdalena Warzecha

Absolwentka warszawskiej PWST (1993). Aktorka Teatru Studio (1993–2001). Od roku 1997 w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Kora w obu wersjach w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 1997 i 2000; Katarzyna w *Ślubie* Gombrowicza, 1998; Bella-Bello w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Rachel w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Matka w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Maryna w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Markiza w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Hermia w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Dama krakowska/Wiedźma w *Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, 2003; Aktorka w *Duszyczce* wg Różewicza, 2004; Kalipso/Syrena Ladacznica w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Kazimierza Kutza (Dziewczyna w *Kartotece* Różewicza, 1999), Ryszarda Peryta (Kasandra/Anioł snu Jakubowego w *Akropolis* Wyspiańskiego, 2001), Jana Englerta (Rózia w *Dożywociu* Fredry, 2001), Tadeusza Bradeckiego (Mama/Babcia w *Piaskownicy w piaskownicy* Bradeckiego, 2003), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Stanisława Różewicza (Dziewczyna III w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Artemida w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008).

Nowość wydawnicza



W określeniu „ogólnonarodowa dyskusja nad »Balladyną«" nie ma krzty przesady. Czy kto chciał, czy nie chciał, w pracy, w szkole i w rodzinie wciągnięty był w spór o granice ingerencji reżysera w literacki pierwowzór i dopuszczalny kształt sceniczny arcydzieł narodowej klasyki.

Janusz Majcherek

8 lutego 1974 w Teatrze Narodowym odbyła się premiera Balladyny Juliusza Słowackiego w reżyserii Adama Hanuszkiewicza – jednego z najgłośniejszych przedstawień w powojennej historii polskiego teatru. „Jak Balladyna, to hondy" – tak zapisało się w zbiorowej pamięci. Przedstawienie obejrzała rekordowa liczba 336 911 widzów.
Urzeczony „wielostylowością" i „wielorodnością" arcydzieła Słowackiego reżyser wystawił je w estetyce komiksu i kultury masowej, odnajdując dla romantycznego dramatu odpowiednie efekty w nowoczesnej machinie teatru lat siedemdziesiątych.
Czy spłaszczono myśl romantycznego poety? Gdzie tkwią źródła ogromnego sukcesu tej inscenizacji? Jak bardzo była ona osadzona w swoich czasach?

www.narodowy.pl/ksiegarnia

BANK PEKAO SA
Member of UniCredit Group

dyrektor naczelny Krzysztof Torończyk
dyrektor artystyczny Jan Englert

dyrektor techniczny Mirosław Łysik

główny brygadier sceny Lech Orzechowski
główny oświetleniowiec Zbigniew Szulim
główny akustyk Mariusz Maszewski
kierownik zespołu rekwizytorów Zbigniew Fortuna
kierownik zespołu pracowni dekoracji Michał Roszkiewicz
kierownik zespołu pracowni kostiumów Anita Trzaskowska
główny specjalista zespołu obsługi urządzeń scenicznych Wojciech Hulewicz
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej Edmund Kwiatkowski
kierownik pracowni stolarskiej Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni krawieckiej damskiej Maria Kosecka
kierownik pracowni krawieckiej męskiej Roman Żbikowski
kierownik pracowni modelatorsko-malarskiej Marek Laudański
kierownik zespołu tapicerskiego Waldemar Głowala
kierownik zespołu charakteryzatorów Leszek Galian
kierownik zespołu garderobianych Wanda Brożyńska

zastępca dyrektora artystycznego – kierownik literacki Tomasz Kubikowski

kierownik muzyczny Mirosław Jastrzębski
kierownik działu literackiego Paweł Płoski
kierownik działu promocji Anna Pękala
kierownik impresariatu Adriana Lewandowska
kierownik działu organizacji pracy artystycznej Barbara Rusznica

redakcja programu Dorota Semenowicz
projekt graficzny Patryk Mogilnicki

autorzy i źródła zdjęć

okładka i strony 4, 22-23, 55
Wiktora Gorodeckaja. Fot. Robert Wolański. AA TN

strony 32 i 34
Balladyna w reż. Juliusza Osterwy. Zbiory Instytutu Sztuki PAN

strony 36, 38 i 39
Balladyna w reż. Adama Hanuszkiewicza. Fot. Renard Dudley. AA TN

strony 41-51
Portrety twórców i aktorów. Fot. Andrzej Georgiew. AA TN

kasy
Plac Teatralny 3 (tel. 022 69 20 610)
wt.–sob. 11^{00}–14^{30} i 15^{00}–19^{00} lub do rozpoczęcia przedstawienia
nd. przed przedstawieniem od 16^{00}
ul. Wierzbowa 3 (tel. 022 69 20 807) na godzinę przed przedstawieniem

www.eBilet.pl
kasy Eventim / www.eventim.pl

rezerwacja
pon.–pt. 9^{00}–18^{00}, tel. 022 69 20 604, 022 69 20 66[illegible]
faks 022 69 20 742
e-mail: bow@narodowy.pl

egzemplarz bezpłatny

Teatr Narodowy
Pl. Teatralny 3
00–077 Warszawa
www.narodowy.pl

Teatr Narodowy jest członkiem Związku Pracodawców Unia Polskich Teatrów

cena programu: 10 zł (w tym VAT)