

Teatr im. J. Słowackiego
w Krakowie

J U L I U S Z S Ł O W A C K I

BALLADYNA

R E Ż Y S E R I A ■ P A W E Ł Ś W I A T E K



J U L I U S Z S Ł O W A C K I

BALLADYNA

REŻYSERIA I OPRACOWANIE TEKSTU ■ PAWEŁ ŚWIĄTEK

Scenografia i kostiumy	Marcin Chlanda	Asystentka reżysera	Małgorzata Jakubowska
Reżyseria światła	Marcin Chlanda	Asystentka scenografa	Katarzyna Sobolewska
Muzyka	Dominik Strycharski	Inspicjent	Bartłomiej Oskarbski
Animacja	Olga Balowska	Producentka	Bożena Sowa

OBSADA

GOPLANA	Dominika Bednarczyk	BALLADYNA	Katarzyna Zawiślak-Dolny
SKIERKA	Karolina Kazoń	PUSTELNIK	Rafał Dziwisz
WDOWA	Marta Konarska	FILON	Karol Kubasiewicz
CHOCHLIK	Natalia Strzelecka	KIRKOR	Marcin Sianko
ALINA, GRALON	Alina Szczegielniak	KOSTRYN	Rafał Szumera
GRABIEC	Marta Waldera		

PREMIERA 7 LUTEGO 2020 | GODZ. 19.00 | SCENA MOS TEATRU IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

M G Ł A ■ W ł o d z i m i e r z S z t u r c

Dziwny to dramat, *Balladyna*... Pełen sprzeczności i absurdów, osnuty na ludowych podaniach o królewiczu wybierającym żonę, o złej córce i naiwnie ufającej matce, o ukrytej w gąszczu lasu koronie, która nie nadaje powagi państwu ani nie scala narodu. O czarodziejskiej mocy pani jeziora, która sprawia, że ludzie przemieniają się w inne stwory a świat staje się terytorium walki i zdrady, nieszczęścia i zbrodni. *Balladyna* to dramat przerażający.

Okrutna dziwność, choć założona przez Słowackiego, a w dodatku jeszcze wyjaśniana w liście do Zygmunta Krasińskiego, jest nie tylko właściwością poetyki dramatu, jego nowoczesnego stylu i objawieniem wolności poety, który poraża „śpiących w grobach historyków” i z legendy wytwarza ironiczne dzieje Polski. Nie jest też tylko podjęciem gry z wieloma naraż dramatami Szekspira. Daleko jej do bezinteresowności niemieckich „sztuk baśniowych”. Ten dramat nie jest tylko grą, zabawą, układanką cytatów, aluzji, parafraz i parodii. Niech nie zwiedzie nas jego śpiewność, rzekoma ludowość, romantyczna emfaza mowy bohaterów; nie dajmy się złapać w sidła ballady, uwieść cudowności przemian postaci na miarę lub na wzór Owidiusza. Może podoba nam się ta gra, ta iluzja, ta naiwna a nawet infantylna czasem fabuła o dwóch siostrach, o kapryśnym i nieobliczalnym zarazem Grabcu, który zamieniony w wieżbę zasiądzie wreszcie w królewskiej koronie w komnatach zamku jako karciany król dzwonkowy. Być może wzruszy nas okrutny los ociemniałej wdowy, wygnanej przez własną córkę na burzę z piorunami i pewnie z satysfakcją odnotujemy, że oto jest ona polskim Królem Learem, i że jest nim kobieta.

W gęszczu cytatów i porzekadeł uczeni odnajdą bogate złoża intertekstów, gęszcze różnorodnych i rozmaitych narracji oraz wielość dyskursów. Postawią diagnozę, że jest to pierwszy polski, a może nawet europejski tekst postmodernistyczny, który jest tak zbudowany, że łączy wszystko ze wszystkim i w ten sposób wszystko ze wszystkim dzieli.

Cokolwiek jednak zostanie na temat *Balladyny* powiedziane – pewne jest, że mamy w niej powołany do istnienia teatr nad przepaścią; teatr, który postępuje się iluzją jako zasłoną dymną dla mechanizmów władzy, która ukrywa swe zdradliwe knowania i rozporządzenia pod płaszczem patriotycznych legend, ludowej tradycji, troski o naród. Odwołania do Szekspira i wszystkich świętych wielkiej literatury są narzędziem gry, której zasady dyktuje ukryta we mgle władza, a czyni tak za pomocą iluzji przemieniającej to, co żywe i co cierpi, to, co czuje i to, co myśli, w świat literackich, wytworzonych z imaginacji i tradycji kulturowej obrazów.

Iluzja to mgła. Zasłania to co istotne. Sprawia, że w jej wnętrzu powstają spiski i polityczne układy. We mgle, pod osłoną ciemności, w zatartym polu widzenia, zmieniają się imiona władzy i wybierane przez nią narzędzia. Iluzja jest w potokach mowy despotów, w wielosłowniu i manipulacji za pomocą sloganów i haseł, które wykrzykują; jest w mediach, którymi posługują się, by wyrazić wolę ukrytego we mgle jedynowładcy. Wyłania się on jedynie od czasu do czasu z upiornej mgły, wylewając strugi słów wzniosłych i patetycznych.

Mgła jest terenem działania i tarczą obronną polityków. Mgła jest iluzją bardzo niebezpieczną. We mgle różnica między władzą a wolnością staje się nieczytelna i ta właśnie nieczytelność staje się środkiem manipulacji. Wyraźne są tylko uporczywie wykrzykiwane slogany, hasła, dewizy, uchwały i rozporządzenia, czyli to, co nie posiadając innego środka perswazji, krzyczy, nawołuje, ocenia, obnaża. Co straszniejsze – wyrzucane w przestrzeń społeczną hasła tworzą więź, scalają iluzoryczną jedność wyborczą, wynoszą na piedestały katów i dyktatorów. Podsumowują wszystko, co nie służy władzy, która tylko z ukrycia, we mgle, może działać oraz obniżają wartość szlachetności, jasności mowy i czynu, których władza we mgle boi się panicznie. We mgle rodzą się układy i zdrady. Zdrada i mgła tworzą władze absolutną, państwo na wysokościach.

Zdrada, sądził Słowacki, to cecha Polaków, którzy kiedyś marzyli i mówili o ojczyźnie doświadczonej chrztem w wodach Styksu – i nie chodzi tu wcale o mityczną rzekę śmierci, lecz o rzekę, na którą składano przysięgę honoru. Polacy zdradzili ideę wolności, o której tyle mówili, przegrali samych siebie. Właściwie nie znajdziemy tekstu Słowackiego, w którym zdrada nie pojawiłaby się jako przyczyna upadku, zniewolenia i samozniszczenia Polski. Zdrada nie ujawnia się jednak w sposób widoczny i rozpoznawalny. Dojrzewa w ukryciu, w zamkniętych pokojach i gabinetach, podczas nocnych obrad stowarzyszeń i koterii. Zdradcy, by nie ujawniać swoich ukrytych zamiarów, ośmielają się kłamać pełnym głosem przez tuby swoich muzykantów i obwieszczenia heroldów, przez służące tej władzy środki przekazu. Nad jeziorem Gopłem słychać okrutne rozporządzenia króla Popiela, ale samego władcy nie widać. Tymczasem szerzący się kult błogostawionej, tradycyjnej rodziny zamyka matki i córki w domach nadając domom rangę ostoi i miejsc szczęśliwego i dostatniego życia. Słowacki otwiera drzwi do jednego z takich domów. Na straszliwe skutki tego otwarcia nie trzeba długo czekać.

Mgła czyli iluzja służy ustalaniu mechanizmu władzy, która wykorzystuje „utajenie”, by zmienić rzeczywistość. W ciemności decyduje o tym, co ma być jasne, choć sama nie jest źródłem światła. Jej celem jest zresztą zasłonięcie tego światła, co uniemożliwia rozpoznanie celów, którymi władza kieruje się.

Słowacki, kiedy pisał *Balladynę* „w samotni” nad Jeziorem Genewskim czytał *Ryszarda II* Szekspira. O tym, że właśnie tragedia była dla niego szczególnie ważna, świadczą listy do matki. *Ryszard II* w największym stopniu zdecydował o wizji władzy prześwitującej przez polski dramat. W obu dramatach sprawą centralną jest znieważanie korony królestwa, przerwanie i znieważenie dróg do wolności pod okiem czujnej i czulej władzy.

Pisząc *Ryszarda II*, Szekspir otworzył nowy cykl dramatów – sięgnął do bardzo odległych czasów, by poprzez kroniki pisane po *Ryszardzie II*, dotyczące między innymi Henryka IV, odsłonić mechanizmy władzy współczesnej mu Anglii. Także Słowacki zmierzał napisać ciąg polskich tragedii sięgnąwszy najpierw po legendarne dzieje Popiela i Lecha, by poprzez inną, alternatywną historiozofię ujawnić przyczyny rozbiorów i politycznego zamętu wywołanego

przez jego rodaków. Podobnie jak u Szekspira, tragedia narodu rozpoczyna się od zaufania do władzy, która posługuje się mową manipulacji i naiwnym spełnianiem oczekiwań dobrobytu, zaszczytów i poszanowania. Wiara w słowo zdrajców to zdrada wolności – tak można ująć ideę obu poetów.

We mgle trudno jednak rozpoznać kłamcę i zloczyńcę. Dlatego właśnie we mgle trzeba natężyć słuch. Mgła idąca od jeziora Gopła, albo od rzeki Wisły, zmienia kształty ludzi i ich słów. W nieokreśloności, w iluzji zmienia się dystans do świata. Łatwiej przerazić, wystraszyć, ale też obiecać i okłamać. We mgle wzrok zawodzi – dlatego trzeba wyostrzać słuch, by zrozumiale odróżnić prawdę od fałszu. Zezwolenie na to, by mgła opanowała całe państwo, zagarnęła myśli, marzenia, chęci a nawet sny jego mieszkańców – kończy się tragicznie. Tak, jak dopnie swego kłamiwa polityka Bolingbroke’a w *Ryszardzie II*:

Wybuchną wojny i będzie nastawać

Krew na krew swoją, na bliskiego bliski.

Bunt, zamieszanie, groza, przerażenie

Będą mieszkały tu, a kraj ten nazwą

Polem Golgoty, miejscem trupich czaszek [...]

Słowacki czytał Szekspira po angielsku, ale myślał Szekspirem po polsku. W jego romantycznej baśni, w ironicznym dramacie na plan pierwszy wysuwa się jednak przekonanie, które zawarł w podtytule swego utworu: los narodu to *tragedia*.

Przez mgłę legend i cudowną poezję, przez mistrzostwo języka i teatralny kunszt przebija się lęk o utrzymanie wolności, bez której nic nie może istnieć.

SCENA POLITYCZNA ■ Marek Migalski

Politycy jedynie udają, że są z naszego świata. W rzeczywistości żyją w innym, który z naszym ma mało wspólnego. Działają według innych reguł, według odmiennej moralności. Najdoskonalej opisał to Niccolo Machiavelli, ale pewne intuicje co do tego, jak bardzo różnymi od naszych posługują się oni zasadami, mieli już starożytni. W świecie polityków nie ma przyjaźni, lojalności, wierności, prawdomówności. Jest kontekstualność, mądrość etapu, dynamika zmian. Wszystko może odwrócić się o 180 stopni w ciągu kilku chwil – w zależności od tego, co przynosi brutalna rzeczywistość, historia spuszczonej z łańcucha, zdrada dotychczasowego sojusznika.

Nie oznacza to, że świat polityki pozbawiony jest reguł. Co to, to nie. Można nawet powiedzieć, że panują w nim żelazne zasady. Jakie? Że na cios trzeba odpowiedzieć ciosem; że gdzie dwóch się bije, tam obaj korzystają (bo skupiają na sobie uwagę opinii publicznej i spychają w cień innych graczy); że nie można się obrażać za zdradę, bo tylko pokazuje się tym samym swoją niedojrzałość; że nigdy nie wolno przyznać się do błędów; że słabość jest czymś bardziej niewybaczalnym, niż podłość; że podłość z kolei nie odnosi się do wygranych – oni, co najwyżej, mogą okazać się zbyt surowi; że największym wrogiem nie jest przeciwnik polityczny, ale kolega z własnej partii, szczególnie umieszczony na tej samej liście wyborczej; że wyborcom nie można mówić prawdy, bo jej nie znoszą, a głoszących ją karzą surowo; że nie wolno odwoływać się do racjonalności elektoratu, lecz wprost do jego emocji... Sporo tych zasad, prawda?

Prawdopodobny polityk jest oksymoronem. Jest bytem nieistniejącym w przyrodzie. A gdyby nawet przetrwał proces ewolucyjnej selekcji, byłby...szkodliwy dla otoczenia. Bo przecież naprawdę miałby szczerze wyznawać konkurencji swoje plany? A wyborcom mówić, że prawie nic nie może? Kto by kogoś takiego chciał na wysokim urzędzie? Ludzie, jak mawiał podobno Bismarck, nie powinni oglądać tego, jak robi się kielbasę i politykę. Co więcej, oni tego nawet nie chcą. Pragną w swej masie, by ich „lepiej i piękniej kuszono“, zwozdono, czarowano, uwodzono – kłamstwami, pochlebstwami, zapewnieniami o realizacji niemożliwego. Raz na jakiś czas zjawia się polityk twardo i prawdziwie stawiający sprawy przed oczami swych wyborców. I szybko zazwyczaj znika.

Przywódcy demokratycznych nawet państw wydają wyroki śmierci na tych, których uznają za wrogów swych ojczyzn, kłamią bez mrugnięcia okiem, obiecują rzeczy niemożliwe, zdradzają swych przyjaciół i ideały – i nadal są wybierani. Kiedyś, by sięgnąć po pełnię władzy, musieli mordować swych braci, ojców, siostry i matki. Nie wahali się nigdy. Dziś nie wahają się przed oszukiwaniem i okłamywaniem tych, od których zależy ich pozycja – czyli nas. Bo obecnie, w czasach rządów demosu, to zwykli ludzie rozstrzygają o tym, kto zasiada na najwyższych urzędach, kto sprawuje najbardziej zaszczytne funkcje. Zatem obiektem zabiegów ze strony polityków jesteśmy obecnie my. Kiedyś byli to kapłani, których trzeba było przekonać, że jest się pomazańcem bożym; lub rodzina, którą musiała się albo wymordować, albo zastraszyć, by uznała nasze prawo do tronu. A dziś to wyborcy są tymi, którzy – przynajmniej w teorii – decydują o politycznych karierach lub upadkach.

Ale władzę, tak jak przez tysiąclecia, trzeba sobie wydrzeć. Nie można jej dostać. Władza otrzymana w prezencie jest słaba, wszyscy widzą, że jej depozytariusz nie wywalczył jej w znoju, trudzie i boju. I dlatego chętnie testują jej granice. Dlatego prawdą odnoszącą się zarówno do faraonów, jak i polskich księży, a także przewodniczących współczesnych partii jest to, że tylko władza wyrwana z rąk innych, odebrana im w boju i brutalnej konfrontacji, jest w miarę stała, bo widzowie mają świadomość, że ten, kto ją posiadł, zasłużył na to swoją determinacją i wolą walki.

Kiedyś, gdy o tym, kto sprawuje władzę, decydowało się na salonach, w zamkach czy w pałacach, polityka była kameralna. Do przejęcia władzy wystarczył jeden sztylet, zastęp kilkudziesięciu wojów, tysiąc pretorianów. Obecnie, w czasach demokracji, rzecz rozgrywa się w obecności, i z woli, milionów. Polityka dostosowała się do tej nowinki – i odwołuje się do wszystkich obywateli. Ale upowszechnienie skutkowało jej spłaszczeniem. Jeśli widzami politycznego spektaklu, a nawet więcej – jego uprawnionymi przez prawo wyborcze krytykami, są miliony obywateli, to musiał on stać się bardziej przystępny, by nie powiedzieć prymitywny. Reżyserzy owego spektaklu, ukryci za kurtyną, muszą dostosować jego reguły i estetykę, do gustów, a przynajmniej umysłów, wszystkich widzów. Trudno się dziwić, że widowisko nieco straciło na subtelności i wyrafinowaniu.

Wdarcie się mas na widowie polityczną musiało skutkować obniżeniem jego poziomu, choć reguły – jako się rzekło – pozostały niezmiennie. Także po tym, jak masy nie zadowolily się rolą widzów, lecz weszły także na scenę. Bo chciały widzieć na niej podobnych do siebie, nie czuć się upokarzany oglądaniem lepszych, niż oni sami. Dziś zatem, by wedrzeć się do politycznego teatru, być jego ważnym elementem, jednym z bohaterów, a czasami nawet reżyserem, nie trzeba mordować własnej siostry, kochanków i wszystkich wokół. Wystarczy wystąpić przed milionami podobnych do siebie i wykrzyknąć: „Oto jeźdem!”

EVERY WOMAN – BALLADYNA ■ Diana Poskuta-Włodek

Od niemal 160 lat *Balladyna* Juliusza Słowackiego należy do utworów scenicznych najczęściej granych w polskich teatrach. Właściwie nie sposób policzyć wszystkich insceniżacji – było ich setki, jak nie tysiące na scenach zawodowych, amatorskich, szkolnych, półamatorskich i Bóg raczy wiedzieć jakich jeszcze. A to oznacza, że historia dziewczyny z ludu, która, dokonując zbrodni, zdobywa tron, grana jest właściwie już półtora wieku, bez przerwy!

Trudno się dziwić, bo jest w niej wszystko, czego potrzebuje teatr, bez względu na epokę. W warstwie zewnętrznej, uwidocznionej przez poetę w postaci tego, co dziś nazywamy konwencją gatunku, znajdujemy precyzyjnie skomponowany dramat z wyraźnie zarysowaną osią dzielącą symetrycznie świat przedstawiony na strefę dobra i zła. Efektu dopełniają świetnie skonstruowane postaci – niewyczerpany, już na poziomie tekstu, materiał do aktorskich popisów, baśniowo barwna, elementarnie prosta fabuła, konflikt wyrazistych bohaterów, wreszcie przejrzysty i pajączko lekki, poetycki język, niepostrzeżenie przyjmujący postać okrutnie konfrontacyjnego dialogu, obliczonego na wywołanie emocji. Jest jednak i inna, zaskakująca warstwa tego nieskomplikowanego tekstu – to sfera niezmiernych interpretacyjnych możliwości, kontekstowych odczytań, błyskotliwa żonglerka-zabawa konwencją, znaczeniami, mitami, archetypami, kulturowymi tropami. Trzeba przy tym pamiętać, że *Balladyna* to utwór z założenia i praktyki scenicznej popularny, przeznaczony dla tak zwanej szerokiej publiczności, a motywacje bohaterów dają się łatwo przerobić na realia i mentalność każdego czasu, także naszego. Dlatego dziś tak łatwo odczytać *Balladynę* w dowolny sposób. Może więc

być z powodzeniem ukazana jak komiks (co zresztą ułatwia tradycyjna ikonografia, przedstawiająca tytułową bohaterkę jako mroczną, gotycką w stylu superwoman), melodramat, serial w stylu *Gry o tron*, ale może też zaistnieć, na przykład, jako element feministycznego dyskursu – refleksji o kulturowym statusie performatywnych ujęć kobiecości. *I'm Every Woman* – mogłaby dziś, w jakimś spektaklu, zaśpiewać Balladyna słowami piosenki Whitney Houston – a może nawet już to zrobiła?

Ta wyjątkowa plastyczność materii dramaturgicznej Słowackiego została przez teatr zauważona bardzo wcześnie. Poeta nigdy nie ujrzał swojego dzieła na scenie, zresztą był z tym pogodzony twierdząc – w przeciwieństwie do Mickiewicza – że dramat romantyczny jest z natury rzeczy przeznaczony bardziej do czytania niż wystawiania. Pierwsze inscenizacje Słowackiego zrealizowane zostały w Krakowie, gdy dwa lata po jego śmierci, w roku 1851, wystawiono *Mazepę*. *Balladynę* po raz pierwszy ujrzeli, w 1862 roku, widzowie teatru lwowskiego. Dopiero w 1868 r. zobaczyć mogła inscenizację tego dramatu publiczność krakowska. Tytułową rolę, zresztą na wiele lat, objęła Antonina Hoffmann, Goplanę grała Helena Modrzejewska. Obie wybitne aktorki – przyjaciółki i sceniczne rywalki – stały się wkrótce wielkimi orędowniczkami dzieł Słowackiego. Hoffmanowa, która do śmierci pozostała w Krakowie, włączyła do swojego repertuaru aż dziewięć ról z jego dramatów, spośród których Beatrix Cenci i właśnie Balladyna należały do najlepszych; Modrzejewska, która szczególnie upodobała sobie postać Marii Stuart, grała ją wielokrotnie, także po wyjeździe do Warszawy i potem do Ameryki, aż po ostatnie krakowskie występy, już tylko gościnne, w 1903 roku. Obie artystki kreowały swoje bohaterki na sposób bardzo szekspirowski – uderzając w ton tragiczny, ale zarazem zwyczajny, ludzki, a nawet – jak na ówczesne teatralne gusta – daleki od patosu. Była to interpretacja nieprzypadkowa, uwarunkowana nie tylko oczywistymi analogiami dramaturgicznymi łączącymi Słowackiego z Szekspirem i fascynacją romantyków twórczością autora *Hamleta*. Równie ważnym dla wczesnych inscenizacji *Balladyny* i innych dramatów Słowackiego, granych wówczas pod Wawelem (szczególnie takich jak *Mindowe*, *Lilla Weneda*, *Beatrix Cenci*, *Horsztyński*), był kontekst szekspirowskich zainteresowań Stanisława Koźmiana, od którego historycy teatru ukuli termin „epoka koźmianowska w teatrze krakowskim”. Koźmian,

który od lat 60. XIX w. przez trzy dekady sprawował już to kierownictwo, już to opiekę artystyczną nad sceną mieszczącą się wtedy na rogu ulicy Jagiellońskiej i placu Szczepańskiego, nie tylko chętnie tłumaczył, adaptował i wystawiał Szekspira. Stało się coś więcej – pod okiem Koźmiana wytworzyła się tzw. krakowska szkoła aktorstwa – styl gry scenicznej oparty na dążeniu do prawdy, zespołowości i unikaniu typowego dla szkoły warszawskiej gwiazdorstwa. Styl ten, nieco wymuszony skromnymi warunkami lokalowymi i technicznymi, wyszedł aktorom na dobre – grali, jakby pewnie powiedziała Tokarczuk, bardziej „czule”, dyskretnie, mniej deklamacyjnie i – siłą rzeczy – mniej konwencjonalnie. Główną postacią szkoły krakowskiej była Hoffmannka, prywatnie partnerka życiowa Koźmiana, na scenie – znakomita, powściągliwa w środkach artystka. To dlatego właśnie, ze względu na szekspirowski tragizm i zarazem ludzki wymiar, *Balladyna* Hoffmannowej przeszła do historii polskiego teatru. Ten styl pogłębił i utrwalił pierwszy dyrektor nowootwartego w Krakowie Teatru Miejskiego (w 1909 r. nazwanego imieniem J. Słowackiego), Tadeusz Pawlikowski. Rok po inauguracji Teatru, w listopadzie 1894, wystawił *Balladynę* z Hoffmannową w roli głównej, interpretując dramat Słowackiego jak kronikę historyczną Szekspira, ale w wydaniu swojskim, by nie rzec – ludowym. Wprowadził znaczącą innowację: aktorom kazał zacierać wiersz i mówić go jakby prozą, projekty utrzymanych w stylu słowiańskim kostiumów zamówił u Wojciecha Gersona. Tak oto Słowacki został pokazany jako nasz, „bliski” Szekspir. Nie wszystkich to zachwycało wówczas, a i potem. Zdaniem znakomitego historyka literatury romantycznej Mariana Tatary „Koncepcja Pawlikowskiego zawiera w sobie szereg sprzeczności” prowadzących do rozpadu tekstu na tragedię zbrodniarki i ironiczny świat Goplany¹.

Z tych zawiłości niemal jednym aktorskim gestem wyprowadziła *Balladynę* następczyni Hoffmannowej w tej roli. Od roku 1902, szczególnie podczas tzw. festiwalu Słowackiego w 1909, grała ją w Krakowie Stanisława Wysocka. Ta – jak ją nazwał monografista Zbigniew Wilski – „wielka tragiczka”, zostawiła w swojej interpretacji wszystko, co szekspirowskie, dodając w finale nowy, odkrywczy element: rys tragedii antycznej. Początkowo była zwyczajna i dziewczęca, odziana w symbolicznie białą płócienną koszulę. Już wtedy

¹ Marian Tatar, *Współczesne badania twórczości Juliusza Słowackiego a myśl inscenizacyjna*, [w:] *Juliusz Słowacki we współczesnym teatrze polskim*, pod red. H. Sarneckiej-Partyki, Kraków 1980, s. 25.

opętana była żądzą władzy: „od pierwszej sceny ukazywała się widzom jako jednostka nieprzeciętna, górująca nad całym otoczeniem”, w marzeniach „odziewała się szejtą i złotogłowiem”.² Przemiana następuje nie, jak zwykle, w chwili zabójstwa, ale wcześniej – w chwili gdy pojawia się Kirkor. Zaczyna działać fatum, a utrwalona na znanej fotografii Balladyna Wysockiej, z nożem w ręce, wygląda jak Lady Makbet. Pod koniec stawiała się posągowa, tragiczna – przypominała bohaterki Ajschylosa czy Sofoklesa. Niemniej to właśnie szekspirowskie, a nie antyczne odczytanie *Balladyny* długo, aż do lat 20 XX w., dominowało w polskich teatrach, usankcjonowane autorytetem uznanych historyków literatury – ze Stanisławem Tarnowskim na czele. Jak zauważa Marian Tatar, jeszcze w latach 60. XX w. prof. Juliusz Kleiner „akcentował związki z Szekspirem i widział w *Balladynie* baśń połączoną z tragedią szekspirowską”.³ Nurt szekspirowski kontynuowały po Wysockiej inne aktorki – chociażby Wanda Siemaszkowa, czy niezapomniana Zofia Jaroszevska w Teatrze im. Słowackiego w 1938 r. – monumentalna w zaprojektowanej przez Karola Frycza krwawozłocistej sukni ogarniającej wyniosły tron.

Z czasem, już w okresie międzywojennym, *Balladyna* łągodniała, stawiała się swojska, ludowa i baśniowa. I, wbrew kilku wybitniejszym wizjom artystycznym (takim jak inscenizacja krakowska z okazji sprowadzenia szczątków Słowackiego na Wawel – z barwną stylizowaną na słowiańszczyznę scenografią Zofii Stryjeńskiej) banalizowała się. Może tylko warszawski spektakl Ferdynanda Ruszczyca w 1938 r., gdzie słowiański styl scen nad Gopłem, kontrastowany z germańskim światem zamku Kirkora, zabrzmiał mocno u progu zbliżającej się wojny. Był to bodaj pierwszy przykład próby powiązania romantycznej, baśniowej opowieści z twardą rzeczywistością historyczną – może, a raczej na pewno, trochę naiwny. Następny był skrajnie odmienny. Odbiegał pod każdym względem od wszystkiego, co w interpretacji *Balladyny* zdarzyło się wcześniej, ale i potem. Następny był oczywiście Kantor.

Opisany na sto sposobów przez badaczy twórczości Tadeusza Kantora spektakl zrealizowany został w warunkach konspiracyjnych, w środku wojny, w 1943 roku, w prywatnym mieszkaniu przy Szewskiej. Wprost nawiązywał do tradycji Bauhausu i przedwojennego

2 Zbigniew Wilski, *Wielka tragiczka*, Kraków 1982, s. 113.

3 Marian Tatar, s. 26.

awangardowego teatru Cricot. Jak mówił artysta w dokumentalnym filmie Andrzeja Sapiji, sam fakt wzięcia na warsztat tak skonwencjonalizowanego tekstu, jakim była po osiemdziesięciu latach grania *Balladyna*, świadczył o tym, że chodziło o artystyczną prowokację. Na przykład – wspominał Kantor – „Goplanę, zawsze graną przez najpiękniejszą aktorkę – zawsze w tiulach, wodorostach, welonach – robić z blachy na zasadzie jakiegoś fetysza murzyńskiego, to było wtedy kolosalną rewolucją, [...] to była odwaga”.⁴ I rzeczywiście, abstrakcyjna forma spektaklu, budząca falę krytyki ze strony tradycjonalistów – choćby przez użycie drewna, żelaza, zużytych przedmiotów, marginalnego miejsca – terenu gry, owej w przyszłości zdefiniowanej przez artystę „realności najniższej rangi”, nic zgoła nie miała wspólnego z Szekspirem czy baśniowością. Za to wszystko łączyło ją z późniejszym teatrem Kantora i zarazem wszystko, poprzez surową symbolikę uprzedmiotowienia, z odczłowieczonym okupacyjnym światem na zewnątrz. Zafascynowany tematem Kantor powrócił po latach do *Balladyny* – opracowując scenografię do inscenizacji Mieczysława Górkiewicza w Teatrze Bagatela w 1974 r.

Awangardowa wersja dramatu Słowackiego okazała się wyjątkiem. Zaraz po wojnie nastąpiła seria, niekiedy wybitnych, ale z diametralnie odmiennej pozycji realizowanych *Balladyn*. W latach czterdziestych do tradycji szekspirowskiej – ale w patetycznym wydaniu – często nawiązywały mało ambitne spektakle od Krakowa po Katowice i Lublin. Bez wątplenia wartościowa była inscenizacja Bronisława Dąbrowskiego z Haliną Gryglaszewską w roli tytułowej w 1950 (Teatr im. Słowackiego, Kraków) i słynna *Balladyna* Aleksandra Bardiniego w Teatrze Nowej Warszawy w 1954, w której bohaterka w finale umierała nie od rażenia gromem, a na zawał serca. Oba spektakle okazały się kulminacją wersji dobitnie realistycznej, odrzucały romantyczny i baśniowy sztafaż, ukazywały dramat z perspektywy politycznej – konfliktu klasowego i krytyki nierówności społecznych. Wówczas były głośno chwalone, po cichu krytykowane za wymowę polityczną zbliżoną do linii obowiązującej. Z perspektywy czasu przedstawienia Dąbrowskiego i Bardiniego, artystów w swoich lewicowych poglądach ukształtowanych jeszcze przed wojną, wydają się bardzo interesujące, warte analizy, a finałowy dysonans u Bardiniego nieodparcie przywodzi

4 Ścieżka dźwiękowa filmu Kantor, reż. Andrzej Sapija, Cricoteka 2006.

na myśl brechtowski efekt obcości. Inna rzecz, że klasowe interpretacje, jak się wydaje, na długo zepchnęły *Balladynę* do lekturowego, teatralnego getta.

Z niepoliczalnego planktonu powojennych realizacji *Balladyny* wystrzelił, jak w kosmos, Adam Hanuszkiewicz w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1974 roku. Był to niewątpliwie najgłośniejszy, jeden z najbardziej dyskutowanych, legendarnych spektakli w dziejach inscenizacji tego dramatu. Słowa-klucze, często stosowane przez krytyków jak wytrych do interpretacji Hanuszkiewicza, to oczywiście motocykle marki Honda, na których poruszali się z hukiem, po okalającym salę Teatru Narodowego pomoście, Goplana (Bożena Dykiel), w towarzystwie Skierki (Mieczysław Hryniewicz) i Chochlika (Wiktor Zborowski) – obaj w kaskach i długich butach. Bezkompromisowe przeniesienie mocno zwietrzałego, romantycznego dramatu w rejony współczesności wydawało się wielu krytykom nie tyle prowokacyjne, co bezczelne. O skandalu informowała Polska Kronika Filmowa i Pegaz, a sam Hanuszkiewicz, z wdziękiem celebryty tamtych czasów, odpowiadał na dziesiątki pytań o swój pomysł na *Balladynę*. Publiczność była zachwycona, przez kilka lat zapelniając widownię do ostatnich miejsc. Ciekawą, i chyba trafną, interpretację zaproponował Marian Tatar: „Czy [...] reżyser nie miał prawa wsadzić Goplany na motocykl? We współczesnej wyobraźni każdy rodzaj motoru jest otaczany kultem. [...] Na wsi, szczególnie u młodzieży, motocykl [...] pełni tę samą funkcję co samochód. Goplana na motocyklu to nie wiejska, wycmupowana dziewczyna. To mistyczna istota posługująca się zmitologizowanym środkiem lokomocji. Reżyser zabawił się tekstem Słowackiego w taki sam sposób, jak poeta bawił się zastanymi konwencjami. Nie wykroczył więc poza sens i wymowę dzieła. Okazał się wierny poecie”.⁵

Czy i jakie możliwości zawiera jeszcze *Balladyna*, wystawiana tysiące razy w dziesiątkach interpretacji od 1862 roku? Ostro dyskutowany spektakl Radka Rychcika (Teatr im. W. Sienkowskiej w Rzeszowie, 2014) i inscenizacja Agnieszki Olsten (Teatr Capitol, Wrocław, 2017) pokazują, że sporo w dramacie Słowackiego można jeszcze znaleźć. Strategię reżyserską Rychcika, w efekcie której „tytułowa bohaterka chwilę po tym, jak upada po uderzeniu pioruna, wstaje i jakby nagle uwolniona od przymusu bycia samą sobą, wraz z zamordowaną

5 Marian Tatar, s. 29.

siostrą i Goplaną śpiewa *Party Girl Chinawoman*” Dariusz Kosiński nazywa tęsknotą za parabazą.⁶ A że w teatrze tęsknot nigdy nie zabraknie, to możliwości są chyba nieograniczone.

Wszelkie prawa do tekstu zastrzeżone.



Antonina Hoffmann, 1868

6 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/203526.html>, dostęp 30.01.2020.



Stanisława Wysocka, 1909



Stanisława Wysocka, 1909



Zofia Jaroszevska, 1938



Balladyna, 1927 – scenografia i kostiumy Zofii Stryjeńskiej

Krzysztof Głuchowski

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Joanna Krupska-Łukawska

ZASTĘPCA DYREKTORA TEATRU

Teatr
im. J. Słowackiego
w Krakowie

dom
machin

mos
scena

dom
rzemiosł
teatralnych

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO


MAŁOPOLSKA

Partnerzy Teatru

TOYOTA DOBRYGOWSKI
Bronowice

INGLOT

Bielenda
Pomyśl o sobie.

Patroni medialni

**RADIO
KRAKÓW**

**KAR
NET**

E L L E

Gala

cojesteigrane²⁴

Teatr im. J. Słowackiego
w Krakowie

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO


MAŁOPOLSKA

TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE pl. Św. Ducha 1, 31-023 Kraków
12 424 45 00, 12 424 45 11 | www.teatrwwkrakowie.pl

DOM MACHIN (MINIATURA) pl. Św. Ducha 2, 31-023 Kraków

SCENA MOS ul. Rajska 12, 31-124 Kraków

DOM RZEMIOSŁ TEATRALNYCH ul. Radziwiłłowska 3, 31-026 Kraków

ZWIEDZANIE TEATRU

Zapraszamy do zwiedzania Teatru z przewodnikiem,
który przedstawi historię budynku i związanych z nim artystów – tel. 12 424 45 25.

REZERWACJA BILETÓW

poniedziałek – piątek w godz. 9.00–16.00 | tel. 12 424 45 25, 12 424 45 28, fax 12 422 40 22

KASA BILETOWA

pl. Św. Ducha 1 | tel. 12 424 45 26 pn – sb 10.00–19.00 (przerwa 14.00–14.30),

niedziela – jeśli jest grany spektakl, na 2 godziny przed rozpoczęciem

ul. Rajska 12 | Scena MOS sprzedaż na 2 godziny przed spektaklem

SPRZEDAŻ INTERNETOWA

www.teatrwwkrakowie.pl