J. SŁOWACKI

BALLADYNA

TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
w Katowicach

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
JÓZEF WYSZOMIRSKI

Juliusz Słowacki

BALLADYNA

ROK SŁOWACKIEGO
1809 - 1849 - 1959

Redaktor programu

ZDZISŁAW HIEROWSKI

Okładka i przerywniki

WIESŁAW LANGE

Wydawca: Spółdz. Pracy Dziennikarzy „OMNIPRESS" Katowice, ul. Wieczorka 6 tel. 366-60 na zlecenie Dyr. Teatru Śląskiego im. St. Wyspiańskiego, Katowice

ZGPW. K-ce zam. 506 - 12. 58 - 6000 br. a 48 str. C-24-3782 pap. piśm. kl. III 70 g.

Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała:
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie.

Ojczyzno moja! może wszyscy wrócą
Na twoje pola, ale ja nie wrócę!
Śmierć — lub to wszystko, co mi losy rzucą
Na kamienistej drodze życia — płuce
Ogniem pożarte, widziane oczyma
Sny straszne twarzą: wszystko mię zatrzyma!

Wszystko mię wstrzyma w obcej ziemi łonie
Umarłym, może jedną chwilę wcześniej
Niż zmartwychwstanie twoje, o Syjonie,
Jerozolimo, trapiona boleśniej
Niż grób Chrystusa... A gdy na twą grzędę
Ojczyzno! inni powrócą — spać będę.

KAZIMIERZ WYKA

O Juliuszu Słowackim

Pomiędzy nieliczną garstką, jaka uczestniczyła w pogrzebie Juliusza Słowackiego, i pośród dwóch jedynie świadków jego zgonu we wtorek w dzień trzeciego kwietnia 1849 roku, nie było nikogo, kto by rozumiał, że w dniach tych zostaje złożony do grobu romantyzm polski. Oczywiście nie dlatego nie było że spośród pogrzebów wielkich twórców naszych był to pogrzeb najskromniejszy, odprawiony w milczeniu całkowitym. Z pisarzy, zdolnych ocenić wymowę tego zgonu, uczestniczył w kondukcie jedynie Cyprian Norwid, podczas gdy nie oglądano Mickiewicza na cmentarzu Montmartre. Nie dlatego również, by śmierć jednego człowieka tak wiele mogła ważyć, nawet jeśli tym człowiekiem jest artysta podobnej miary, co Słowacki.

Dlatego natomiast, ponieważ był to rok 1849. Mało który rok w historii świata znany tak dokładnie, on to bowiem jest jednym z głównych bohaterów klasycznych dzieł K. Marksa: *Walki klasowe we Francji*, a szczególnie *18 Brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Dzięki tym dziełom miesiąc po miesiącu możemy śledzić, jak wśród rzekomej walki orleanistów i legitymistów pomiędzy sobą partii porządku z prezydentem o imperatorskich gestach, wreszcie partii porządku z coraz słabszą koalicją ludowo-drobnomieszczańską — dokonuje się konsekwentnie proces, który Marks ujmuje w zdaniu:

> *Koszary i biwak, którymi periodycznie walono po głowie społeczeństwo francuskie, by przytłoczyć jego mózg i zaszczepić mu ducha uległości; szabla i muszkiet, którym periodycznie kazano sądzić i zarządzać, opiekować się i cenzurować, sprawować funkcję policji i nocnego stróża; wąs i mundur żołnierski, które periodycznie ogłaszano za najwyższą mądrość*

i wychowawcę społeczeństwa — czyż mogły koszary i biwak, szabla i muszkiet, wąs i mundur nie wpaść w końcu na pomysł, że lepiej raz na zawsze uratować społeczeństwo obwołując własne swoje rządy, jako najwyższą formę rządów i całkowicie uwalniając społeczeństwo burżuazyjne od kłopotów rządzenia sobą?

Prosty świadek powie podobnie. Przyjaciel i wielbiciel Słowackiego, Kornel Ujejski, wspominając w roku 1863 w *Listach spod Lwowa* Wiosnę Ludów, którą oglądał był w Paryżu, sięgnie po zaskakujące zrazu porównanie:

Rok 1848 w całej Europie swoim działaniem przypomina mi jedną z nocy maskowych balów Wielkiej Opery w Paryżu.

Lecz słuchajmy poety uważnie do końca.

Na ławeczkach siedzi przyciśniona, zatrwożona władza, pilnująca porządku: municypaliści, którzy stali się bardziej niechętnymi widzami niż władzą. Po kilku godzinach, gdy przejdzie namiętna gorączka tego babilońskiego balu, ciekawi znudzą się i odejdą, mówcy ochrypną, pijani runą na ziemię, zmęczeni siądą na odpoczynek, kostiumy podrą się, kwiaty zwiędną, blask gazowy ściemnieje, orkiestrze zabraknie tchu — wtedy wstają municypaliści i pokręcając wąsy, zabierają pozostałych i winnych au Violon, co znaczy do kozy. Krwi tylko nie widać w tym porównaniu. Bo sala balowa z roku 1848 miała posadzkę durszlakowatą: krew spłynęła do kanału i zapomniano o niej, a w końcu zbombardowano salę balową.

Dlatego więc, grzebiąc zwłoki Słowackiego, a w kilka miesięcy Chopina, składano do grobu romantyzm polski, ponieważ i Słowacki i Chopin umierali w roku, w którym dynamika nadziei rewolucyjnych, osiągnąwszy swój szczyt z wiosną 1848 roku, znalazła się na równi pochyłej. Walka jeszcze trwa, lecz pozycje podają kolejno. Kiedy umiera Słowacki, ukazuje się jeszcze Mickiewiczowska „Trybuna Ludów" i czytamy w niej lapidarnie-patetyczną wzmiankę, że przez jego śmierć republika powszechna, emigracja polska i sztuka poniosły bolesną stratę. Kiedy w październiku umiera Chopin, zamknięta po stłumieniu zajść czerwcowych — już nie istnieje „Trybuna Ludów".

A poza Francją? Dynastie otrzymują nowych sprzymierzeńców w oligarchii przemysłowo-kapitalistycznej i zatrwożonym Wiosną Ludów mieszczaństwie. Te ziemie polskie, Poznańskie i Galicja, które zdołały żywiej odpowiedzieć na podniety rewolucyjne 1848 roku, oddane zostają pod władze wzmożonej czujności zaborców i pod opiekę swojskiego tradycjonalizmu i zacofania ideologicznego oraz artystycznego. Poetą najbardziej wynoszonym i popularnym zostaje Wincenty Pol. Nastała lata, które w dowcipną formułę ujął Julian Klaczko:

...zaleta długich wąsów okupuje prawie wszystkie niedostatki krótkiego rozumu, krzywość szabli prostuje wszelkie czyny wątpliwe, a kontusz dostatecznym jest pokryciem moralnej i estetycznej nagości bohaterów.

W takiej sytuacji ideologicznej i w takiej atmosferze literackiej wysychały źródła, którymi żywiła się twórczość wielkich romantyków. **Słowacki umierał przedwcześnie, jeśli liczyć tylko jego lata. Nie umierał przedwcześnie, jeśli liczyć lata przeżywanej przez niego epoki.** Nie doczekał się tego smutnego schyłku, który się kładzie na ostatnim etapie życia Mickiewicza.

W chwili jego zgonu, oprócz wymienionych dotąd, działały również inne powody przesłaniające zrozumienie, czym był ten zgon. **Słowacki** tworzył wprawdzie w okresie 1826 - 1848, lecz **na tle dziesięcioleci, na tle tendencyj rozwojowych poezji polskiej, na tle wreszcie ich przyjęcia przez społeczeństwo — był samotnikiem.** Powiadając samotnik, nie mam na myśli jakichś wrodzonych a tajemniczych dyspozycji, które przyniósłszy ze sobą na świat — poeta realizuje przez całe życie. Samotnictwo Słowackiego posiada określone powody biograficzne, społeczne oraz literackie. Będziemy o nich mówić. **Samotnictwo to jest tak głębokie, że literatura polskiego romantyzmu daje się skonstruować i napisać bez udziału Słowackiego.** Efektowny paradoks? Nie, to tylko połowa prostej, a przesłepionej prawdy. Dlaczego tylko połowa — odpowiedź nastąpi poniżej.

Literatura polskiego romantyzmu rozgrywała się w świadomości współczesnych bez udziału Słowackiego, jedynie nieliczni pojmowali wagę jego pism a uporczywie milczący Mickiewicz i w tym wypadku przemawiał za naród. Zaś

historycy literatury, którzy — powodowani koniecznością chronologiczną — umieszczają dorobek Słowackiego przed rokiem 1849, dokonują fikcji tekstowej. Naprawdę bowiem funkcja społeczna i artystyczna tego dorobku rozpoczyna się znacznie później, a fakt ten, najściślej skojarzony z samotnictwem Słowackiego w obrębie epoki, tak jest zasadniczy dla dzisiejszej interpretacji poety, że od niego ją należy rozpoczynać, nie od jednej więcej tekstowej fikcji.

Funkcja poezji Słowackiego jest bowiem równoległa w czasie z walką o konstrukcję trzech wieszczów i sporem o miejsce poety w tej konstrukcji. Termin: wieszcz, poeta proroczy, jest czymś specyficznym dla romantyzmu polskiego, a zwłaszcza jego pogrobowej recepcji społecznej. Tymczasem rzecz zdumiewająca, chociaż wszyscy historycy literatury polskiej posługują się tym terminem, nie posiadamy żadnej absolutnie pracy, która by ujawniała, kiedy on powstał, jak się przemieniał i w wyniku jakich okoliczności politycznych się utrwalił. Bo okoliczności towarzyszące powstaniu pojęcia trzech wieszczów były przede wszystkim polityczne, związane z życiem kraju pomiędzy Wiosną Ludów a klęską powstania styczniowego.

Konstrukcja trzech wieszczów nie istnieje przed rokiem 1850. Nie istnieje chociaż już w postaci Halbana z *Konrada Wallenroda* daje się wskazać literacka zapowiedź poety-wieszcza; nie istnieje, chociaż już w roku 1833 pisał Słowacki we wstępie do III tomu swych poezji:

> *Dziś poeci są minstrelami narodów i, podobni dawnym minstrelom, śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią i przy śmiertelnym łożu narodów przepowiadają zmartwychwstanie.*

Nie istnieje, chociaż z poetów drugiej generacji romantycznej Kornel Ujejski, który w kraju najwcześniej zrozumiał funkcję poety wieszczego, sięga po wzory biblijne i temu to zawdzięcza rozgłos swojej poezji w latach 1846 — 1848.

Nie istnieje dlatego, ponieważ zgodne umieszczenie Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego w trójcy wieszczów dokonuje się dopiero około 1860 roku. Poprzednio fakt taki należy do wyjątków, chociażby posiadał wymowę polityczną. Na myśli mam to, że cykl demonstracji poprzedzających powstanie styczniowe rozpoczął się od urządzonego przez studentów Akademii Medycznej nabożeństwa w katedrze Św. Jana za dusze Adama, Juliusza i Zygmunta. Nazwisk nie podawano, bo — jak świadczy Berg w *Zapiskach o polskich spiskach i powstaniach* — publiczność wiedziała doskonale, za jakich to Adama, Juliusza i Zygmunta będzie się modlić.

Jest to jednak fakt wyjątkowy. Typowy natomiast dla tych dziesięcioleci pozostaje gwałtowny spór o to, komu po Mickiewiczu ma przypaść miejsce drugiego poety narodowego. Dla konserwatywnej i reakcyjnej krytyki (Siemieński, Klaczko, Tarnowski) jest nim Krasiński. Jest nim jako autor *Psalmów przyszłości*, a ponadto dowodem jego profetycznych uzdolnień staje się dla tych krytyków *Nieboska komedia* nałożona na Wiosnę Ludów, *Nieboska komedia* jako rzekoma zapowiedź klęski rewolucji.

Dla radykalnej młodzieży tych lat, dla poetów i pisarzy, jak Ujejski, Lenartowicz, Zmorski, Asnyk, Bałucki — wymieniamy tych, o których wiemy to na pewno — poetą takim był właśnie Słowacki. On to uczył patriotyzmu krytycznego, nie zaślepionego wiarą, że długie wąsy zastąpić mogą niedostatki krótkiego rozumu, on odpowiedzią swoją na *Psalmy przyszłości* powtarzał wciąż „a ty zląkł się, syn szlachecki". Czym dla młodzieży powstańczej z roku 1831 był Konrad Wallenrod, tym dla czerwonych z roku 1861 — 1862 stał się Kordian.

> *W początkach, w czasie spisków i organizacyj rozpala wyobraźnię sławna scena z „Kordiana", później, kiedy rzeczy zaczęły iść źle i coraz gorzej, kiedy „biali" zaczęli gnoić sprawę, przez głupstwo lub złą wolę, wtedy scena ta wydawała się pomysłem proroczym, a wiersz do Krasińskiego manifestem praw najświętszych i najoczywistszych... politycznym credo bardzo wielu.*

— w tym miejscu możemy zaufać Stanisławowi Tarnowskiemu, gdyż świadczy przeciwko wszystkim przekonaniom swoim.

Słowacki zatem przez oficjalną i konserwatywną krytykę najpóźniej został dopuszczony do trójcy wieszczów za swój radykalizm społeczny w sporze z Krasińskim, za krytycyzm w ocenie historii narodowej, za jedno wreszcie słówko, ale jakże znamienne. Znajdujemy je w notatkach Klaczki do wygłoszonych w roku 1858

w Paryżu wykładów o Mickiewiczu: Szlachta i lud u Adama, Zygmunta, Słowackiego. W nawiasie: „demagogia".

Powiedzieliśmy, że samotnictwo poety w obrębie polskiego romantyzmu posiada określone powody biograficzne oraz literackie. Pora je wskazać. Słowacki był jedynakiem wychowanym w salonowo - profesorskim środowisku, podwiązującym kontakty pomiędzy młodym chłopcem a innymi sferami społecznymi. Matka jego, jeżeli na nią spojrzeć nie poprzez pryzmat miłujących listów syna, lecz jej własnych wypowiedzi czy prześlepianych na ogół kart pamiętnika poety z lat 1817 — 1832, była osobą egzaltowaną literacko, pochłaniaczką romansów i tę egzaltację literacką wszczepiała jedynakowi.

Co ważniejsze, Słowacki znalazł się w uniwersytecie wileńskim, kiedy buine w okresie filomatów i filaretów życie młodzieży zostało już stłumione. Aplikant sekretariatu jeneralnego Komisji Skarbu, którym w roku 1829 mianowano go w Warszawie również nie został wprowadzony i wtajemniczony w otoczenie młodzieży. Podobnie stoi on na marginesie jak — z innych wprawdzie powodów — Zygmunt Krasiński. „Znudzony, zniechęcony niemiłą administracyjną pracą z większym niż w dzieciństwie zapałem rzucił się w krainę marzeń" — napisze o sobie poeta w swej autobiografii. „Juliusz żył

całkiem w świecie poetyckim, śnił jeno o wierszach. My, starsi, śnilismy już o czymś innym" — wspomina te lata Bohdan Zaleski. A Słowacki, znalazłszy się na emigracji, potwierdza jego sąd w liście do matki:

> *Czuję, że uczucia moje są skrzywione — bo wstrząśniony smutkiem znajduję w nim jakąś głupią, poetyczną, egzaltowaną rozkosz... Darujcie mi — bo ja w dzieciństwie kształciłem się tak, abym nie był podobnym do ludzi — a teraz dopiero pracuję nad sobą, aby być podobnym do człowieka.*

Fakt ten posiada znaczenie zasadnicze, wyróżnia bowiem Słowackiego od wszystkich prawie romantyków naszych sprzed 1830 roku. Poeta nie przeszedł zaprawy organizacyjno-politycznej w ówczesnych związkach młodzieży. Nie posiadał też znajomości klucza, który by mu pozwolił odszyfrować polityczne podłoże romantyzmu przedpowstańczego. Wszyscy romantycy nasi dojrzewali w typowych dla wczesnego romantyzmu grupach i pokoleniowych kręgach młodych, związanych nie tylko przyjaźnią i wspólnotą ławy szkolnej, ale również wspólnotą ideologiczną. Takie uczestnictwo w grupie rówieśników, zaprawiające do życia zbiorowego i jego twardych wymogów, Słowacki zastępuje mitem, legendą wyjątkowej przyjaźni romantycznej we dwoje. To jego przyjaźń ze Spitznaglem, to ustawiczne a daremne szukanie później podobnej przyjaźni, której zastępstwem była korespondencja z matką, błędnie uważana za prosty wylew uczuć synowskich. Stąd też, nawiasem mówiąc, kiedy Słowackiemu przychodziło później sięgać do konkretnych form organizacyjnych, wyobraźnia polityczna dokonywała w nim tradycjonalistycznych nawrotów, albowiem nie znała form, w których uczestniczyli jego rówieśnicy. W roku 1848, gdy Mickiewicz tworzy Legion, Słowacki zawiązuje konfederację i w szlachecko-polskiej formie konfederacji dopatruje się nowości i siły.

Inne skutki tego samotnictwa biograficznego objawiły się wcześniej i zaważyły na miejscu zajmowanym przez poetę w obrębie wielkiej emigracji oraz na przyjęciu jego dorobku przez współczesnych. Wybuch powstania listopadowego był dla Słowackiego zaskoczeniem. Zaskoczenie wyraziło się jednak w typowym dla niego kształcie reakcji literackiej, w nawrocie do utworu, wokół którego wyobraźnia poety już

raz się owinęła, nie przeczuwając, wokół jakiego drzewa owija się naprawdę. Bo Słowacki pod jego literacką korą nie rozpoznawał zrazu właściwego rdzenia.

Jest tym utworem *Konrad Wallenrod*. Pięciokrotnie powraca do niego poeta: *Hugo*, *Mindowe* — przed rozpoznaniem, co dla jego generacji oznaczał poemat Mickiewicza; *Lambro*, *Kordian*, wreszcie nie ukończony dramat *Konrad Wallenrod* — po rozpoznaniu na emigracji. Po rozpoznaniu dwukrotnie wytacza Słowacki obronę własnego stanowiska. W *Lambrze* obronę w imię typowej psychiki romantycznej, której wcielenie dostrzega w korsarzu greckim, bohaterze poematu. W *Kordianie* to już nie tylko obrona, ale krytyczny i wątpiący atak na pozycje poezji wieszczej, pragnącej przewodzić narodowi.

Z tych obu nawrotów ważniejszy jest nawrót dokonany w *Lambrze*. Dlatego, ponieważ wprowadza w zakres przyczyn wywołujących samotnictwo artystyczne Słowackiego. Refrenem etycznym utworu są słowa: „Czemuś nie skonał, gdy wszyscy konali?" Lecz wstęp, bardziej nas informujący o intencjach poety, przemawia inaczej:

> *Lambro jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mądrych ludzi, o których przyjaciele piszą, czym być mogli, o których nieznajomi mówią, że byli niczym.*

Zatem — wyrzut sumienia i rozgrzeszenie. Skąd ta sprzeczność wyrzutu i wybaczenia?

Jednym z najczęściej spotykanych sądów o Słowackim bywa zdanie, że posiadał bluszczowatą i uwrażliwioną literacko naturę. Lecz co oznacza taka natura, skąd się wzięła i jaką rolę odegrała w formacji polskiego romantyzmu — darmo szukać odpowiedzi. Tylko w portrecie literackim poety skreślonym przez J. Kleinera napotykamy ustęp, który rozwinąć warto. Słowacki, szczególnie na emigracji, kiedy żył z zasiłków matki, a później z akcji, jakimi zręcznie obracał, należał do

> *ludzi, którzy zapewnione i ustalone mają korzystne warunki materialne i pozycję towarzyską, nie wciągnięci w walkę o byt, nie czują się związani żywotnością interesów z życiem zbiorowym i zespalają się w nim tylko przyjmowaniem i przerabianiem dóbr kulturalnych. Stanowią oni zespół szczególnie wrażliwych i wdzięcznych konsumentów literatury, a gdy sami bogacą produkcję, użyczają jej wysokiego poziomu kulturalnego, lecz nie mogą jej użyczyć — tętna potężnych dążeń.*

Cóż ten ustęp oznacza, jeżeli go odczytać jako wskazówkę pozwalającą ustalić doświadczenie społeczne, które Słowacki wnosi do naszej poezji romantycznej? Mickiewicz, a wraz z nim ogromna większość najstarszej generacji romantycznej, to przedstawiciele gminu szlacheckiego. Nawet wówczas, kiedy stają oni w opozycji ideologicznej wobec sarmackiego konserwatyzmu i zacofania, jako pisarze obyczaj szlachecki opiewać będą bez oporów. Bo dwór i tryb życia osiadłego na roli nasyca całkowicie ich wyobraźnię, jako artystów. Stąd reakcyjny gawędziarz Henryk Rzewuski staje u kolebki *Pana Tadeusza*.

Inaczej Słowacki. **Wydało go środowisko — mimo kontaktów faminijnych — już prawie że inteligenckie, a istniejące w zasięgu Krzemieńca i Wilna, póki go nie rozmiotła klęska 1831 roku. Środowisko też bardziej krytyczne wobec ideologii, obyczaju i umysłowości szlacheckiej, ponieważ nie związane z nimi identycznością interesu życiowego. Środowisko zatem w ówczesnym rozwarstwieniu wewnętrznym szlachty polskiej stojące już na jej pograniczu, na przejściu do poźniej mających powstać, już zupełnie inteligenckich formacyj naszego kraju.** Mickiewicz, chociaż starszy o lat jedenaście, pochodzi ze świata uczniów tego środowiska. Słowacki, chociaż o tyle młodszy, pochodzi ze świata nauczycieli. Gdyby nie przedwczesna śmierć, nie Leon Borowski, lecz ojciec poety, Euzebiusz, byłby wileńskim przewodnikiem pierwszych kroków literackich autora *Grażyny*. O jedno też pokolenie starsza jest kultura umysłowa jego kręgu społecznego, szczególnie ujawniająca się w wymaganiach literackich.

W dobie romantyzmu przed konsumentem tak chłonnym i twórczym, jak Słowacki, stanęło tyle treści i form romantycznych oczekujących podjęcia, co w żadnym dotąd okresie naszej literatury. Chodzi o to, że każdy prąd literacki, w miarę jak oddala się od swoich podstaw społecznych i czynników jasno determinujących jego funkcję w obrębie danej epoki i kraju, konwencjonalizuje się i przeradza w system pozornie dowolnych znaków. Na gruncie polskim, w specjalnej sytuacji ideologicznej polskiego

romantyzmu, nie przeradzały się w takie znaki i konwencje tylko te dążenia i treści romantyzmu ogólnoeuropejskiego, które znajdowały u nas identyczne co w reszcie Europy, a niekiedy nawet bardziej wyraźne podłoże. Postępowanie pierwszego pokolenia romantyków i sytuacja walki o wyzwolenie społeczne chłopa pańszczyźnianego sprawiały, że hasło zwrotu do ludu i jego pieśni jako wzoru sztuki romantycznej nie przechodziło na gruncie polskim w znak czysto literacki. Bogactwo nie ujawnionej dotąd tradycji ludowej nadawało temu hasłu w Polsce podłoże jeszcze wyraźniejsze, a sama sytuacja protestu przeciwko Europie świętego przymierza po kongresie wiedeńskim powodowała, że i bajronizm nie brzmiał u nas wówczas w sposób czysto literacki.

Ale program artystyczny i filozoficzny romantyzmu europejskiego wpływając w granice Polski pozostawiał za ich progiem wymagania i treści które w obrębie tych granic stawały się już tylko zawołaniem dla wybranych artystów. Bogata i nowa tradycja poetycka, którą teoretycy romantyzmu europejskiego wprowadzali na miejsce zużytej tradycji pseudoklasyków, szczególnie świeża i oryginalna w dziedzinie dramatu przynoszącej odkrycie Szekspira, oto — wśród wielu innych — przykład takiego hasła. A podany uprzednio cytat z przedmowy do *Lambra* to znów upomnienie się o prawa skomplikowanej, pełnej wahań i przeciwieństw psychiki romantycznej, która częsta w romantyzmie europejskim, szczególnie niemieckim, nie posiadała dla siebie dostatecznych podstaw w Polsce.

Nie wszystkie jednak postulaty i tendencje romantyczne dawały się łatwo przetworzyć na dzieła prawdziwie oryginalne i związane z problematyką ówczesnego życia narodowego. Były wśród tych dążności takie, które dla swojej realizacji domagały się równie wysokiej kultury literackiej, co — odrzucenia w stosownej chwili całej tej kultury niczym zbędnego balastu. Taką dążnością jest zrozumienie historii przez romantyków. Jako hasło głosili je w Polsce wszyscy. W swojej twórczości dramatycznej, w *Beniowskim* i *Królu Duchu* zrealizował je dopiero Słowacki. A zrealizował wówczas, kiedy odrzucił balast literackości, kiedy wiedziony genialnym zrozumieniem załamań i przeciwieństw, wielkości poszarpanej linii rozwojowej naszych dziejów, coraz przystawał na jej zakrętach. On, poszukiwacz przedchrześcijańskiej, słowiańskiej

ojczyzny, on najwspanialszy w naszej poezji piewca Grunwaldu, on, samoistny odkrywca plebejskiego nurtu kultury polskiej w XVII wieku, on, który w przedziwnie zwięzłym liryku miał prawo rzecz o sobie:

Narodu mego krwią pisane czyny,
Słowo mi całe ubrały w rubiny,
...Polski niebieskie pokusy.
Słowo mi złote ubrały w turkusy.

Słowacki, niezwykle uwrażliwiony konsument oraz kontynuator tak bystry i twórczy, że pod jego piórem motywy i formy odziedziczone pęcznieją nie znanym im dotąd życiem — ten Słowacki, literacko bluszczowaty, **spełnia w obrębie romantyzmu polskiego rolę jedną i samotną. Lecz samotną w sposób prawdziwie twórczy, w skali nowatorstwa artystycznego podobny temu, które znamionuje Chopina. Bo emigracyjny romantyzm literacki daje się wprawdzie pomyśleć bez udziału Słowackiego, lecz jakiż byłby to wówczas romantyzm?! Słowacki jest akumulatorem tych impulsów artystycznych, szczególnie w dziedzinie dramatu, które nie przepuszczone przez dynamikę polskiego rozwoju literackiego byłyby uczyniły nasz romantyzm — poza jednym genialnym wyjątkiem Mickiewicza — zjawiskiem prowincjonalnym.** Zjawiskiem rozegranym na linii Zaleski — Goszczyński — Pol — Lenartowicz. Linii, która wsiąkając w piaski tradycjonalizmu i sielankowej liryczności, pozostawiała poezję polską bezradną i bezsilną.

Słowacki tę linię przełamuje w sposób zdecydowany i taki, że poetyccy następcy jego pokolenia od niego będą musieli rozpoczynać dalszy rozwój poezji polskiej. Jest w tym jego główna zasługa literacka oraz zasadniczy wkład do dzieła postępu narodowej kultury artystycznej. Nowatorstwo Słowackiego, opierając się na pokładzie dobrze przyswojonej kultury europejskiej, nie jest nowatorstwem abstrakcyjnym, lecz skończenie polskim, związanym z wielostronną wizją przeszłości historycznej w jego dzieło oraz z ukształtowaniem wysokich wymagań poetyckich, w jakich odtąd ta wizja będzie się musiała pojawiać u następców.

I dlatego powiedzieliśmy, że jest to tylko połowa prawdy, połowa uboższa o całą ocenę romantyzmu polskiego, w twierdzeniu skądinąd słusznym że poezja emigracji daje się pomyśleć bez Słowackiego. **I dlatego również w chwili zgonu Mickiewicz i Krasiński posiadali wiel-**

bicieli i wyznawców ideologicznych, lecz uczniów posiadał jedyny Słowacki. Po jego stronie byli prawie wszyscy poczynający poeci, od Norwida, do Ujejskiego i Asnyka, a uznanie ich tylko dla powierzchownego obserwatora posiadać może charakter warsztatowy. W rzeczywistości zaś samotny w młodości, samotny na emigracji poeta — przestawał nim być w chwili zgonu. Linię twórczą poezji polskiej, wzniesioną ponad prowincjonalizm — a pamiętajmy, że Mickiewicz milczy od czasu liryk lozańskich — on jeden przekazywał następcom.

Siewca skarbów, ciskający klejnoty
przed siebie!
Kto je zbierał? Kiedyż naród te skarby
wygrzebie?
Kto z miłością za nim wodził okiem
do ostatka?
Tylko młodych uczniów kilku, tylko
stara matka!

— w naiwnej poetycko, lecz trafnej sytuacyjnie strofie określał w roku 1856 Kornel Ujejski tę zagubioną ostatecznie i twórczą samotność Słowackiego.

Bogactwo podejmowanych podniet literackich natarczywość poszukiwań filozoficzno-mistycznych, związanych ściśle z subiektywnym światem wyobraźni, wreszcie nadanie tej wyobraźni praw spotykanych tylko w romantyzmie bardzo wysublimowanym i bardzo ezoterycznym oraz poszerzenie tych praw na sferę historiozoficzną — oto przyczyny główne, dla których poezja Słowackiego nie jest zjawiskiem łatwym ani prostym. **Wątki skończenie subiektywne, irracjonalne, a nieraz mistyczne tak są w niej rozkrzewione, że zdają się niekiedy całkowicie pokrywać i przesłaniać impulsy pochodzące z ideologicznej i społecznej dynamiki epoki.** Lecz to złudzenie, by przesłaniały w sposób naprawdę szczelny i czyniły ze Słowackiego poetę zamkniętego tylko nad światem własnych doznań.

Przeżywana przez poetę epoka to przybliżała realizację ludowych i rewolucyjnych pragnień poety, to oddalała znów. Zgodnie z tym przebiegiem układa się w dorobku Słowackiego **w charakterystyczny dla jego poezji rytm rewolucjonizmu i mistyki, realizmu i wizyjności, a w młodych latach poety — rewolucjonizmu i literackość.** Zupełnie literacki przed rokiem 1830, Słowacki w obliczu powstania listopadowego wybucha zespołem liryk o wyraźnym programie politycznym o akcentach wolnomyślicielskich i antykościelnych. Jeszcze długo po powstaniu listopadowym twórczość jego trwać będzie w kręgu patriotycznym, póki *Anhelli* i *W Szwajcarii* nie zanurzą go w poezję całkowicie osobistą. Później znów, tym razem na kanwie ironicznego i trzeźwego realizmu, w *Beniowskim* i *Fantazym* przedrze się do jego twórczości istotny wygląd codziennego dnia emigracji, jej sporów i ambicji, ujawni się też obyczajowa podszewka egzaltowanego romantyzmu.

Poezja Słowackiego stanowi bowiem teren gry sprzeczności. W tej grze jednak skrzydło, którym poeta dotyka ziemi, jej polskich i społecznych spraw, nie obumiera nigdy. Przeciwnie — właśnie w okresie wzrostu tendencji mistycznych, pod koniec życia poety, dotyka jej ziemi najbardziej twardo i czujnie. Odpowiedź na *Psalmy przyszłości* sąsiaduje z *Rozmową z Matką Makryną Mieczysławską*, a autor *Genezis z Ducha* list *Do księcia Adama Czartoryskiego* podpisuje — Republikanin z ducha. I wówczas, to, w sporze z Krasińskim, w przeciwstawieniu się Czartoryskiemu, chociaż przemawia językiem nadziei mistycznych lub tradycyjno-konfederackich, w sposób nieskażony rozpoznaje

Słowacki swoje miejsce polityczne. Jest ono po tej samej, co u Mickiewicza, stronie i pamiętajmy, że kiedy wiosną 1848 roku Mickiewicz dąży do Włoch zawiązywać Legion, Słowacki udaje się wprost do kraju, do Poznania. Bo tam kosynierów werbuje Mierosławski.

Ażeby odtworzyć cały zakres i rozmiar tych przeciwieństw, musiałoby się odtworzyć zupełny przebieg twórczości poety. Bo nie rozpoczęły się one dopiero w jego mistycznym okresie. Rozgrywały się już wcześniej, chociaż na innych planach, bardziej warsztatowych, bardziej literackich. W warsztacie dramatycznym Słowackiego wykuwały się jednak formy wielkiego teatru polskiego. W warsztacie jego wzruszeń lirycznych obok wielkich poematów powstawała, niesłusznie w cieniu jego głównych utworów niknąca, liryka małych form, które same zdolne byłyby Słowackiemu zapewnić nieśmiertelność w poezji polskiej. Nie mogąc odtworzyć całego przebiegu, wskażmy jedynie miejsca węzłowe tych sprzeczności.

Oto sprawca dzieł, w których umowna poetyczność romantyzmu stwarza poetyzującą konwencję tysiąckrotnie naśladowaną, a równocześnie twórca konfliktów dramatycznych najbardziej surowych, chociaż opatrzonych hamletycznymi zwątpieniami. Z poematem *W Szwajcarii* sąsiaduje *Horsztyński*. Oto dramaturg wątków ludowych i balladowych, przeniesionych w sferę dociekań historiozoficznych nad początkami narodu, a równocześnie twórca dzieł scenicznych, gdzie wszystkie kontury rozpływają się w niedocieczonej, choć poetycko olśniewającej mgle. *Balladyna*, *Lilla Weneda*, a naprzeciw nim — *Samuel Zborowski* czy *Zawisza Czarny*. Oto krytyczny ironista, cięty przeciwnik rubasznego czerepu Polski szlacheckiej, a równocześnie pisarz, który najbardziej ocalił — tak w formie żartobliwej, jak w postaci wzruszenia — obraz sarmackiej Polski on, nie Rzewuscy i Chodźkowie. *Podróż do Ziemi Świętej*, *Beniowski* z jednej strony — *Złota Czaszka*, *Preliminaria peregrynacji*, *Świecone u ks. Radziwiłła Sierotki* z drugiej strony.

Wreszcie, w latach mistycyzmu poety, już zapowiedziane napięcie główne tych przeciwieństw. *Król - Duch*, ostatnie dzieło poety, koncepcja samotnego geniusza romantycznego, historycznej nadwielkości prowadzącej naród, koncepcja niesprawdzalna, najbardziej subiektywna nie posiadająca analogii w romantyzmie europejskim. A w dalszych rapsodach utworu ileż po raz pierwszy w takim blasku poezji,

a bez mistycznego otoku postawionych postaci i tematów historycznych. Chociażby rapsod o Bolesławie Śmiałym, urwany w pół sceny, by od tego właśnie miejsca mógł rozpoczynać Wyspiański. I nie jacyś tam malarze monachijscy, ale Słowacki nauczał Matejkę jego wizjonerstwa historycznego. Jako kontrast dialektyczny *Króla - Ducha* w poprzedzających go dziełach ileż zdumiewająco realistycznej przenikliwości obyczajowej i politycznej w *Fantazym*, ile błysków zrozumienia dla rewolucyjnych konfliktów w *Agezylauszu* i dramatach ukraińskich. W liryce zaś poety ta sama skala, pomniejszona do jednego akordu, lecz niemniej dobitna. Przypomnijmy ją w granicach jednego roku — 1848:

Związano wieniec z rzeczy przeklętych,
Lamp pogaszono tysiące świętych,
Pod jeden topór ludzkość się kładzie,
Zegary wszystkie stoją na zdradzie,
Prac przenajświętszych łamie się moc;
O! wielka noc! O! wielka noc!
Czujmy — bo kur wnet zapieje trzeci,
Ciemności wiecznych anioł przeleci...

A równocześnie:

O konstytucjach jak o fortepianach słyszę,
W których się zamieniają ludzie na klawisze,
Pedały instrumentu są Pluton i Ceres,
A gra na nim — najwyższy pieniężny interes.

Dialektykę przeciwieństw oznaczoną tymi przykładami zamieńmy wreszcie w próbę ogólnej tezy mającej ująć i określić dzisiejszy stosunek do dorobku Słowackiego. **Płyną w tym dorobku dwa — oczywiście przenikające się wzajemnie, oczywiście w tych samych nieraz brzegach utworów i obrazów poetyckich — ale dwa wyraźnie oddzielne nurty. Pierwszy z nich to nurt indywidualistyczno - irracjonalno - poetyzujący. Drugi to — ludowo - radykalno - mistyczny. Jest Słowacki mistyk i jest Słowacki kapitalny ironista. Istnieje Słowacki wizjoner i istnieje Słowacki zdumiewający realista.**

Ale te przeciwieństwa Słowackiego nie leżą obok siebie jak znoszące się wzajemnie plus i minus równań arytmetycznych. W dialektyce sprzeczności zawierają się cechy trwałe które wśród wielkich poetów naszych tylko Słowacki wyrażał z tak zdumiewającą siłą i jasnością. Wszystkie one mieszczą się w nurcie ludowo-radykalnym i dzięki nim problematyka życia i dziejów Polski nabiera pod jego piórem wy-

razu uderzającego dzisiaj szczególną aktualnością. Antysarmatyzm poety, jego antyklerykalizm oraz wiara w lud, wybuchająca w jego dziełach, ilekroć domagały się w nich odpowiedzi wolnościowe i społeczne zrywy epoki — rok 1830, 1846, 1848 — oto owe cechy węzłowe, a wymierzone w przyszłość.

„Ojczyzny nieśmiertelnej serce wielkie niech słyszę ciągle w sobie bijące" — miał prawo powiedzieć Słowacki o swym stosunku do przeszłości narodowej, ale właśnie dlatego stosunek ów nie polegał u niego nigdy na ślepym bałwochwalstwie. Złe skurcze owego serca, poprzez sarmatyzm wiodące do upadku Rzeczypospolitej przedrozbiorowej, miały w nim diagnostę i słuchacza bezlitosnego. „Obnażę jego wstyd, spod sztandarów i kit oberwanych, twarz jego zawstydzę" — zapowiedział we wspaniałym liryku *Narodzie mój* i zapowiedź tę spełniał wielokrotnie. Nie tylko w inwektywach wobec czasów minionych, lecz w czymś bardziej dla Słowackiego znamiennym i więcej mówiącym o sile jego antysarmackiego zmysłu krytycznego: w kapitalnym rozeznaniu i przekreśleniu poetyckim reliktów i remanentów szlachetczyzny w obrębie przeżywanej przez niego epoki.

Tych remanentów było wówczas pełno, szczególnie w sztuce i literaturze Niektóre dopiero zaczynały kiełkować, a przecież już je unicestwił i ocenił krytycznie Słowacki. Zaczynał np. kiełkować „czerwony hułan" jako temat malarstwa Kossaków i ich następców, a jakże bezlitośnie wykpił go już poeta. Poematem anachronicznej za czasów Stanisława Augusta rycerskiej chwały kresowej stanie się rychło nader popularny *Mohort* Pola. tymczasem całą problematykę tej zapóźnionej bohaterszczyzny szlacheckiej stawia, rozwiązuje i ironicznie oceniając przekreśla — jedna jedyna strofa *Beniowskiego:*

Gdzieniegdzie jeszcze snuli się po kraju
Starzy minionych czasów kochankowie,
Którzy nie pili kawy ani czaju,
Żelaza kawał nosili na głowie
Jak starej kawał arki na Synaju;
A Bóg im dawał rumianość i zdrowie,
Zwłaszcza, że słomę wkładali do butów.

Antysarmatyzm Słowackiego wiąże się z doświadczeniem społecznym inteligenckiej formacji, która go wydała. Antyklerykalizm poety, zawsze prawie o akcentach antypapieskich i antywatykańskich, posiada źródła inne. U tego niewątpliwie zdolnego do przeżyć religijnych poety antyklerykalizm o typie antypapieskim jest zjawiskiem stałym, od młodzieńczej *Ody do wolności* po liryki z roku 1848 wielokrotnie zaświadczanym w jego dorobku. Źródło tego stanowiska w tym się zawiera, że **Słowacki to jedyny wielki pisarz polski, który przejrzał i zrozumiał sprzeczność i konflikt pomiędzy patriotycznym interesem Polski a polityką Watykanu. Jest jedynym poetą, którego historiozofia wiele posiadać będzie elementów tradycjonalistycznych, ale jednego pośród nich nie mieści: Polski jako przedmurza chrześcijaństwa.**

Pełen pogardy wobec małości, pełen złośliwej przenikliwości wobec głupoty, **miał przecież Słowacki sprawę, której ironia jego nie dotknęła nigdy. Jej imię brzmi — lud.** Na tle współczesnych poecie stosunków niełatwo jest określić, jaką klasę czy warstwę społeczną polską miał konkretnie na myśli Słowacki, kiedy w najbardziej patetycznych miejscach swoich dzieł — jak zakończenie *Anhellego*, jak spór z Mickiewiczem w *Beniowskim* — wzywał lud na świadka, w ludzie dostrzegał gwaranta zwycięstwa pogrobowego swej poezji. Lecz nie trudno dostrzec, że **cała energia wiary w przyszłość, całe zaufanie w zawarte poza obrębem szlachty siły odrodzeńcze narodu zawierało się u niego w wierze w lud. Nie sentymentalnej, nie etnograficzniej, lecz politycznej i rewolucyjnej wierze.**

Bo termin l u d u Słowackiego jest czymś zbliżonym do dzisiejszego jego rozumienia. Oznacza warstwy ludowe, które wyzwolone z ucisku, wydobyte z niewoli społecznej, są ludem i narodem jednocześnie, są jedynym reprezentantem narodu. Dlatego w odpowiedzi Krasińskiemu w sposób najprostszy i najbardziej dobitny określał poeta tak pojmowaną funkcję ludu w narodzie: „Polski lud to ojciec twój". Dlatego też terminy: lud i naród wymieniają się w dziełach poety jak w owym niezwykłym czterowierszu:

Powstał naród wykonawca,
Ręka świata — i miecz Zbawca
Zatrząsł twierdzą i łańcuchem,
Serce rozgrzał — ruszył Duchem.

Pośmiertne zwycięstwo poety w jego okresie najwcześniejszym, przed sformowaniem się trójcy wieszczów, rozgrywało się na tym drugim, radykalno - mistycznym nurcie. Opór krytyki

konserwatywnej przeciwko poecie związany był również z tym nurtem a pomnażała go nieznajomość zawartego w dorobku poety tła romantyki europejskiej. Zwycięstwo Słowackiego w opinii literackiej z końca ubiegłego stulecia, w naśladownictwach poetyckich oraz badaniach naukowych dokonuje się — od Matuszewskiego po Kleinera — na nurcie indywidualistyczno-poetyzującym. W tej też postaci, rozciągniętej na dwudziestolecie międzywojenne, otrzymaliśmy po nim Słowackiego w spadku.

W spadku tym akcenty położone są błędnie. **Twórczość Słowackiego domaga się przywrócenia tego skrzydła na którym po zgonie wypłynął on w przyszłość swoją pośmiertną.** Bo kim dla narodu i dla kultury polskiej jest Słowacki dzisiaj? „Był nieubłagany w krytyce, był szlachetny w gniewie, był młody w buncie swoim i te młodość po dziś dzień zachował" — powie o nim słusznie dzisiejszy poeta (M. Jastrun). **Rewolucjonista polskiego języka i obrazowania poetyckiego, twórca mowy poetyckiej o nieprześcignionym bogactwie i świetności; rewolucjonista form dramatycznych, ujawniający poprzez nie bogactwo i tragiczne przeciwieństwa dziejów narodowych; rewolucjonista pełen trzeźwości burzącej wmówienia i zaślepienia bezkrytycznie sarmackiego patriotyzmu — te są imiona sławy Juliusza Słowackiego.** Imiona w takim układzie tylko jemu przysługujące z wielkich poetów polskich. A kiedy zapytamy, kto przyczyną tego wybiegającego w przyszłość gniewu i buntu, kto imiona sławy poety zapisał najcelniej, odpowiedzieć wypada, że tylko on sam. W takich wierszach:

Mój król, mój Pan — to nie mocarz żadny,
Ni ten — na którym trzy koron się piętrzy,
Ale duch pierwszy globu — światowładny,
Chociażby w chłopku — duch świata najświętszy;
Skądkolwiek jego duch na mnie uderzy,
Gdziekolwiek jego wołanie usłyszę,
Czy to zjawi się w siermiążce pasterzy,
Czy jeszcze w żłobku matka go kołysze,
Gdziekolwiek ono dziecko światowładne
Poczuję — klęknę i na twarz upadnę.

„Balladyna" — kochanka moja

(Z listów Juliusza Słowackiego)

Co do mnie, nigdy jeszcze tak smutno nie przepędzałem zimy. Nie wiem, dlaczego, ale głębsza niż kiedykolwiek melancholia i obojętność napadły na mnie. Całe dnie przepędzam w domu przy moim kominku, całe długie wieczory przez te dwa miesiące trawiłem na pisaniu — od kilku dni dopiero skończyłem moje prace... i teraz czuję jakąś otrętwiałość... Zdaje się, że przez ten czas natężone władze myślenia rozkręcają się teraz jak struny jakiegoś instrumentu — i za kilka dni powrócę do zupełnej ciszy zwyczajnego życia. To — smutno!... Już wieczorem żadne mary nie przyjdą mię nawiedzać, żadna idealna piękność nie uśmiechnie się do mnie — a tyle idealnych figur przeszło przez mój pokój w ciągu tych dwóch miesięcy. Niektóre wyszły przez okna, inne spaliły się w żarze kominka, inne nareszcie zostały zasuszone w papierze jak bratki albo inne kwiatki niepełne...

Od ostatniego mego listu, w przeciągu miesiąca upłynionego, napisałem nową sztukę teatralną — moy tragedią, pod tytułem B a l l a d i n a. *Z wszystkich rzeczy, które dotychczas mózgownica moja urodziła, ta tragedia jest najlepszą — zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny. Zobaczysz kiedyś, Mamo kochana, co za dziwna kraina — i czasy. Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca... Nie mogę tu dać ci, kochano Mamo, wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatycznego w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z* K r ó l e m L e a r e m *Szekspira. O, gdyby stanęła kiedy przy*

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: JÓZEF WYSZOMIRSKI

JULIUSZ SŁOWACKI

BALLADYNA

tragedia w trzech aktach

OBSADA:

Pustelnik, Popiel III wygnany	Bolesław MIERZEJEWSKI
Kirkor, pan zamku	Zbysław JANKOWIAK
Matka, wdowa	Zofia TRUSZKOWSKA
Balladyna } jej córki	Liliana CZARSKA
Alina } jej córki	Barbara WAŁKÓWNA
Filon, pasterz	Bohdan KRAŚKIEWICZ
Grabiec, syn zakrystiana	Mieczysław ZIOBROWSKI
Fon Kostryn, naczelnik straży zamku Kirkora	Władysław KORNAK Mieczysław DASZEWSKI
Gralon, rycerz Kirkora	Andrzej ZIĘBIŃSKI
Kanclerz	Kazimierz LEWICKI
Goniec ze stolicy Gniezna	Bernard KRAWCZYK
Lekarz koronny	Wojciech STANDEŁŁO
Szlachcic I	Ludwik PACZYŃSKI
Szlachcic II	Wojciech STANDEŁŁO
Żołnierz	Stanisław BRUDNY

Pany — rycerze — służba domowa

OSOBY FANTASTYCZNE:

Goplana, nimfa, królowa Gopła	Halina ZIÓŁKOWSKA
Chochlik	Kazimierz SALA
Skierka	Ewa LASSEK

Za czasów bajecznych, koło jeziora Gopła.

Reżyseria:
Józef WYSZOMIRSKI

Współpraca reżyserska:
Franciszek MICHALIK

Muzyka:
Józef PRZEBINDA

Współpraca literacka:
Zdzisław HIEROWSKI

Scenografia:
Wiesław LANGE

Inspicjent — Bolesław WAWROS, kontrola tekstu — Maria CZASZKOWA, Kierownik techniczny — Bogdan CHOMIAK. Prace perukarskie — Paweł GRABOWSKI. Kostiumy męskie wykonano pod kierunkiem — Michała WALCZAKA, damskie pod kierunkiem — Małgorzaty KUCIELOWEJ, Kierownik oświetlenia — Jan KRĘŻEL, Kierownik sceny — Franciszek KOBYLARZ. Dekoracje malowano pod nadzorem — Antoniego UNDEROWICZA, wykonano pod kierunkiem — Szczepana ROMANA. Pracami modelatorskimi kierował Stanisław MOŻEJKO, tapicerskimi — Jerzy RAJWA, Kierownik ślusarni — Stanisław BACZYŃSKI, Kierownik pracowni szewskiej — Bernard MALINOWSKI.

Premiera dnia 6 grudnia 1958 r.

królu Learze! Szekspir i Dant są teraz moimi kochankami — i już tak jest od dwóch lat. Im więcej w obydwóch się wczytuję, tym więcej widzę piękności. Mamo moja, jaki ja byłbym szczęśliwy, gdybym mógł z tymi dwoma umarłymi usiąść pod lipą jaką — albo dębem, przed moją własną chatą — w mojej rodzinnej ziemi — i marzyć — i pisać marzenia — i gwarzyć z tobą, kochana Mamo — i opowiadać ci z zapałem plany moje poetyczne, tak jak niegdyś bywało...

z listu do matki, pisanego z Genewy
18 grudnia 1834.

...Zakończyłem moje zimowe prace i z dwóch tragedii jedna mi tylko została, bo jedną spaliłem w moim kominku. Mazepę taki smutny los spotkał. Druga zaś, pod tytułem Balladina, jest moją faworytką — i będzie czekała, aż będę miał czym posmarować prasy drukarskie. Zdaje mi się, że mię moi księgarze haniebnie oszukują, bo mi przestali przesyłać rachunków i milczą jak krety w norze, czekając zapewne mojej osobistej wizyty. Prawdziwie, że nikomu na świecie zaufać nie można, a mniej niż innym ufać trzeba ludziom, którzy nie mają pieniędzy. W tym położeniu jest jegomość, który się trudni moimi książkami. Cóż więc robić — trzeba się spuścić na jego grzeczność i sumienie...

z listu do matki, pisanego z Genewy
5 lutego 1835.

...za kilka dni wyjeżdża stąd do Paryża L. Plater, przez niego więc posyłam ci ogromny manuskrypt tragedii pt. Balladina, o który raczysz się upomnieć. Nie żądam ja wcale, abyś go natychmiast drukował, bo to może będzie za ciężko na księgarnię i drukarnię, ale niech u ciebie ten manuskrypt pewnie oczekuje czasu, w którym bez żadnej straty będzie mógł być drukowany, a wtenczas weź go pod prasę z oszczędnością, bo choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odpłacić, a oryginalność sama tej tragedii i rodzaju, w którym jest napisana, może długo rozkupowi sprzeciwiać się będzie; dlatego więc chciałoym oszczędnej edycji — choćby na bibule maczkiem — a to jest rzecz wielka, kiedy tak ubraną zgadzam się mieć moją faworytkę i przyjaciółkę mojego przyjaciela Zygmunta Krasińskiego. Jak ją będziesz drukował, to przedmowę krótką w kształcie listu napiszę. Otóż są wszystkie moje żądania i prośby. Na okładce

Trzech poematów obwieść, że spod prasy wyjdzie wkrótce tragedia pod tytułem Balladina. Niech to troszkę zaostrzy ciekawość... Adio, drogi mój i kochany Eustaszku...

Twój Juliusz Słow.

z listu do Eustachego Januszkiewicza
pisanego z Florencji w listopadzie 1838 r.

...Dzięki ci, Panie, żeś utwierdził trochę upadającą już we mnie wiarę w użyteczność prac moich. Od dawna przestaję na małym, a wyrzekłszy się przyjemności wielu memu wiekowi właściwych, ze szczupłych funduszów drukuję moje manuskrypta i ze świeżo nawet przesłanych mi pieniędzy już użyłem część na druk nowej tragedii pt. Balladina. W tym roku jest to czwarte wydane przeze mnie poema...

z listu do historyka literatury Michała
Wiszniewskiego, pisanego z Paryża
14 maja 1839 r.

...Oto więc wszystko, drogi mój, nabazgrałem, co tylko można było nabazgrać, teraz donoszę ci, że się drukuje Balladyna — kochanka moja... Nie spodziewasz się, co to za dzieło... dosyć, że jest to osoba, która mię z Zygmuntem Krasińskim zaprzyjaźniła mocno, on ją bowiem polubiwszy, mnie polubił — oby mi i ciebie zyskała... Ale nie spodziewam się, bo to jest gorzkie dzieło, a świat w nim przez pryzma przepuszczony i na tysiączne kolory rozbity wymaga, aby się kto w nim szczególnie pokochał. Widzisz, kochany Gaszyński, że ja drukuję i drukuję, i nie przestaję drukować, co z tego na koniec będzie, nie wiem... Życz mi czytelników i kochaj trochę przyjaznego ci

Julka Słowac.

z listu do poety Konstantego Gaszyńskiego
pisanego z Paryża 22 maja 1839 r.

...Otóż ja ci powiem, że przed Chrystusem nie śmiałbym deklamować z zapałem ani Szwajcarii — ani innych osobistych poematów — ale deklamowałbym spokojnie opis walki na stepie z trzeciego aktu Salusi albo też Wernyhory dramę w piątym... Więcej ci powiem — wystaw sobie chłopka bogatego z rodziną już czytać umiejącą — za sto lat — w cichym gdzieś domku pod Krakowem. Odpoczywa po wojnie — szczęśliwy — ogień pali się w izbie, a przy kalendarzu już i niektóre

książki znajdują się na stole. Wystawże go sobie, że czyta B a l l a d y n ę *— ten utwór bawi go jak baśń, a zarazem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy... Bierze* L i l l ę *— to samo.* M a z e p a *trochę mu się już wydaje nadto deklamatorskim. Lecz zajrzał w* G o d z i n ę m y ś l i *albo w* L a m b r a *— i rzucił ze wzgardą te melancholiczne skargi dziecka niedorosłego. Otóż dla chłopka jest* S a l l y, *Ks.* M a r e k *i* K s i ą ż ę N i e z ł o m n y *— ten Książe, który mi kości wewnętrzne połamał — gdzie są pioruny poezji — a z którym ty nie masz żadnego związku, bo nie na nerwy, ale na same czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleść obudza — nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi....*

z listu do matki pisanego z Paryża w lutym 1845 r., będącego odpowiedzią na, zdaniem poety, niesłuszną ocenę jego twórczości.

Z wrażeń teatralnych Słowackiego

DO ALEKSANDRY BECU

Warszawa 15/3 kwietnia 1929

Największym dla mnie teraz roztargnieniem i zabawą są kłótnie między poetami i recenzentami warszawskimi, których wszystkich prawie poznałem. Rozdrażniła ich i poróżniła na wieki przedmowa Mickiewicza w petersburskiej edycji dzieł jego, przeciwko recenzentom klasycznym napisana. Odyniec, kochanek Litwy, znów nad uwieńczeniem swego imienia pracuje wydając nowy dramat pod tytułem „Izora", dzieło wielkiej objętości i bardzo małych zalet; jeżeli je do końca przeczytasz, to będziesz mogła z księdzem tego dramatu zaśpiewać „Te Deum", bo tą pieśnią nabożną kończy autor z wieków rycerskich wziętą sztukę. Czy też znajdują się w Wilnie dzieła, które teraz najbardziej w Warszawie są w modzie, jak na przykład „Napoleon en Egypte" par Barthelemy et Merry, poema we Francji uwielbiane, albo dzieła młodego Wiktora Hugo: ody, ballady, a nade wszystko jego tragedia „Kromwel", bardzo oryginalna; podobno, że temu autorowi pan La Martin i Delavigne będą musieli pierwszeństwa ustąpić.

Teatr warszawski dosyć mnie teraz bawi — będąc na pysznej wystawie „Feischutza" przypomniałem sobie, jak kiedyś Kókolnik, sam jeden rzucając się po pokoju, tę operę odgrywał...

Warszawa 6 stycznia 1830

Na warszawskim teatrze grają teraz raz po raz nową, a dla nas starą sztukę pod tytułem „Chłop milionowy", o której musiałaś już cokolwiek z gazet słyszeć. Piękność tej sztuki cała zależy na dekoracjach, które prawdziwie są zachwycające, zresztą cała sztuczka dosyć słaba i bez sensu. Chciałbym, żeby ją kiedy w Teatrze Wileńskim wystawiono z waszą godną maszynerią — dopiero by się ładnie wydała. Zawiązał się tu mały teatrzyk Rozmaitości, w którym.

gdy brakło komicznych przedmiotów, nas, urzędników Ministerium, za przedmiot śmiechu wzięło i wystąpiła komedia pod tytułem „Biuraliści". Ale Bóg nie pozwolił na to, aby tak godne osoby równie znieważane były, autorowi komedii odebrał la verve poetique i z pióra jego wyszły same płaskie żarty, które bynajmniej godności naszej nie ujmują.

UWAGI W LISTACH DO MATKI

Genewa, 24 marca 1834

Byłem tego miesiąca kilka razy na teatrze. Dziwię się, że mię teatr teraz nie bawi. Chciałbym usłyszeć na nim ludzi mówiących po polsku — zdaje się, że rozmowy innym językiem prowadzone nie interesują mię — a potem tragedii tu nie grają, opery tylko i wodewile. Pierwsze źle dosyć mi się wydają po paryskich i aktorki trudnym przełamywaniem trudności dręczą zawieszaną uwagę. Co do drugich, to jest wodewilów, uważam je za najgłupsze wynalezienie Francuzów — ani w nich sensu, ani wesołości, ani muzyki dobrej nie ma — wolę proste i szczere farsy, takie jak nasze „Damy i huzary".

Genewa, 28 września 1834

Przyjechał znów na zimę teatr do naszego miasteczka i rozpoczął widowiska. Mało mię to obchodzi, bo nie lubię złych komedii i wodewilów. Oszczędność także każe mi jak najrzadziej bywać w teatrze. Włoch, z którym mieszkam, prawi mi cuda o włoskich operach — a kiedy słucham jego opowiadania, myślę o Tobie, Mamo moja. We Włoszech teatr bardzo tani — najdroższe miejsca 2 złote nasze, na innych teatrach 1 złoty tylko, to jest pół franka. Oswojony z cenami tutejszymi, nie mogę nawet pojąć tej różnicy — i zły jestem na los, który mię przykuł do drogiego i nudnego kraju, wtenczas kiedy gdzie indziej mógłbym żyć taniej i przyjemniej.

Neapol, 4 sierpnia 1836

Bywam tu na różnych teatrach, na które mię najczęściej ciągną moi znajomi. Opery tutejsze są złe i nie bawią mnie. Komedia jeszcze gorsza, nudzi mnie. Raz zabawiłem się wesoło na teatrzyku St. Carlino, gdzie przedstawiają małe sztuczki dla ludu neapolitańskiego w neapolitańskim dialekcie. Oryginały wzięte z ulicy zdają się wchodzić na scenę i zupełnie w aktorach nie widać aktorów. Z teatru tego można poznać ludu obyczaje. Uczęszcza nań dobre towarzystwo, cudzoziemcy na nim bywają i wszystko się śmieje, skoro się kortyna podniesie. Nie zawsze jednak można trafić na dobrą sztuczkę. Prześmiawszy się czasem nad miarę, smutniejszy jestem potem, kiedy myślę o tej biednej mojej przyszłości.

Florencja, 22 sierpnia 1837

Stroją mi teraz fortepian i przy monotonnym dźwięku naciąganych strun piszę ten listek do ciebie, droga — chcę go bowiem dzisiaj jeszcze w drogę wyprawić. Wczorajszy wieczór spędziłem na teatrze z kilku znajomymi i poznałem się z nową figurą komedii włoskiej, to jest rodzajem Arlekina, który tu nosi nazwanie Stenterello. Chodzę na teatr więcej dla nauczenia się języka niż dla sztuk, które są nędzne i źle grane...

ZDZISŁAW HIEROWSKI

Podobna do starej ballady . . .

O ludowości i baśniowości „Balladyny" pisano tomy, równie może obfite jak te, które traktowały o wszystkich możliwych wpływach literackich, jakie się w tej tragedii odbiły. Do szkolnych kanonów wiedzy o „Balladynie" należy, że Słowacki zaczerpnął do tego utworu wątków z „Makbeta" „Króla Leara" i „Snu nocy letniej" Szekspira, że korzystał z wątków „Lilii" i „Świtezianki" Mickiewicza, że wreszcie główny motyw wziął z ballady „Maliny" Aleksandra Chodźki.

W charakterystyce utworu zgadzano się powszechnie z wyznaniem poety, zawartym w liście do matki: „Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy". A mimo to nad scenicznymi dziejami „Balladyny" zaciążyło piętno wpływów szekspirowskich. — Utarła się u nas tradycja grywania „Balladyny" po szekspirowsku, jako ponurej i krwawej tragedii, w stylu wielkiego widowiska szekspirowskiego. W tej atmosferze ludowość „Balladyny" przygasała i bladła, schodziła na plan dalszy, nie odgrywała większej roli. I przez to chyba dopuszczano się jakiegoś fałszu w stosunku do tego dzieła, przede wszystkim zaś zacierano jego oryginalność, a uwypuklano wszystkie ślady wpływów literackich.

Prof. Julian Krzyżanowski w swym krótkim, ale doskonałym szkicu „Motywy baśniowe u Słowackiego" pisze po omówieniu szeregu baśniowych wątków tej tragedii: „Tego pokroju motywów spotykamy w „Balladynie" bardzo wiele i obecność ich właśnie sprawia, iż tragedia ta ma charakter tak zdecydowanie folklorystyczny, czy — co na jedno wychodzi — ludowy. Dopełniają one i cieniują jej wątek podstawowy, wątek „Malin", ich zaś całość sprawia, że tragedia Słowackiego jest bodajże wyjątkowym w literaturze romantycznej okazem **udramatyzowania pomysłu baśniowego wydobycia z niego tych wszystkich efektów, bez których dramat w wielkim stylu byłby nie do pomyślenia**". I powołując się na swoją analizę tych wątków baśniowych utworu dodaje: „Zmieniają one bardzo istotnie pogląd na tę tragedię, poczytywaną zazwyczaj za układ mistrzowsko wykonanych arabesek, przeróżnych wątków i motywów pochodzenia literackiego. Przemiana porobionych tu domysłów i przypuszczeń w zwyczajne, źródłowe konstatacje, każe dostrzec w „Balladynie" **rezultaty rzetelnej znajomości folkloru u Słowackiego i umiejętności artystycznego ich wyzyskania. W wyniku wypadnie iż tam, gdzie inni romantycy zdobywali się na nikłe próbki, Słowacki zwycięsko pokusił się o konstrukcję dramatyczną w wielkim stylu i zadanie to rozwiązał bez zarzutu**".

Inscenizacja Józefa Wyszomirskiego, w której prezentuje „Balladynę" Teatr Śląski im. Wyspiańskiego, zmierza konsekwentnie do scenicznej realizacji tych wniosków, do jakich doszedł krytyk i historyk literatury: pokazać „Balladynę" jako baśń i tę jej baśniowość wydobyć przy pomocy środków ściśle teatralnych, tylko teatrowi właściwych, ujmując ją w tok opowieści, którą aranżują i snują przed widzem dwa duszki leśne — Skierka i Chochlik, tak rzekomo szekspirowskie, a przecież tak mocno osadzone w polskim folklorze, że gdzieindziej jak w nadgoplańskim lesie wyobrazić ich sobie nie umiemy. Za pośrednictwem tych jakby przez fantazję ludu polskiego stworzonych postaci rozwija się przed nami z legendarnych pradziejów wydobyta historia o czarnej Balladynie i białej Alinie, dramat dziewczyny z ludu, która w dążeniu do władzy kroczy od zbrodni do zbrodni, by w końcu sama osądzić swe winy i wydać na siebie wyrok. W tej baśniowej atmosferze dokonuje się sublimacja krwawych wątków tragedii tracą one swą ostrość i dosłowność — tak właśnie jak dzieje się to w baśni ludowej — wszystko staje się umowne, staje się teatrem. Pozostaje tylko zamierzony przez poetę realizm postaci — w tym wypadku także i postaci fantastycznych — pozostaje prawda ludzkiego przeżycia i pozostaje nienaruszony morał baśni, tym właśnie subtelniejszy, że wyrażony przy pomocy baśniowych konwencji. Te cuda przedziwne które dzieją się tu za sprawą Goplany, Skierki i Chochlika, a które tyle zazwyczaj sprawiały trudności reżyserom - inscenizatorom i maszynistom, stają się w ramach tych konwencji bardzo proste i naturalne, bo sposób ich przeprowadzenia daleki jest od usiłowań wywołania iluzji, że coś cudownego dzieje się naprawdę. Widz ani na chwilę nie zapomina że jest w teatrze, że od pierwszych słów Skierki i Chochlika zawarł z nimi cichy pakt, którego reguł będzie do końca spektaklu przestrzegał.

Wydaje się, że w takim właśnie kształcie scenicznym z całą wyrazistością rysuje nam się „Balladyna" jako arcydzieło dramatu polskiego. Nie arcydzieło na modłę uwielbianego zresztą przez poetę Szekspira, ale arcydzieło oryginalne, zbudowane z elementów polskiego folkloru, polskich legend i baśni, nie wolne wprawdzie od wpływów literackich, ale podejmujące obce wzory z pełną świadomością po to, by dokonać genialnego przekształcenia ich na wątki własne, żyjące własnym samodzielnym życiem. Słowacki zdawał sobie jasno sprawę z pokrewieństw literackich, jakie w dziele tym występują, ale miał zarazem całkowitą świadomość i pewność, że nic tu nikomu nie jest dłużen. W innym wypadku nie otaczałby „Balladyny" taką miłością, nie obdarzyłby tej tragedii — jak żadnego swego utworu — tyloma czułymi epitetami.

Inscenizacja Józefa Wyszomirskiego pragnie pokazać „Balladynę" „podobną do starej ballady", taką „jakby ją gmin układał", jak utwór, który „bawi jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy". Po raz pierwszy koncepcja ta poddana została próbie sceny w dniu 1 marca 1958 roku na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie przy współpracy reżyserskiej Franciszka Michalika, w scenografii Władysława Cejnara, z muzyką Józefa Przebindy.

ZESPÓŁ TEATRU ŚLĄSKIEGO
IM. STANISŁAWA WYSPAŃSKIEGO
W KATOWICACH

w sezonie 1958 / 59
wg. stanu w dniu 1 października 1958

Dyrektor i kierownik artystyczny:
JÓZEF WYSZOMIRSKI

Vicedyrektor:
JAN SIKORSKI

Sekretarz Teatru:
SABINA HESS

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

Reżyserzy:

Jerzy Jarocki
Edward Żytecki

Scenografowie:

Wiesław Lange
Urszula Gogulska
Jerzy Kałucki
Tomasz Rumiński

Kierownik literacki:

Zdzisław Hierowski

Aktorzy:

Janina Burke
Zofia Bregułowa
Sabina Chromińska
Halina Cieszkowska
Liliana Czarska
Michalina Dąbrowska
Krzesisława Dubiel
Maria Grabowska
Jolanta Hanisz
Krystyna Iłłakowicz
Eugenia Kwiatkiewiczowa
Ewa Lassek
Stefania Michnowska
Zofia Michalska
Danuta Morawska

Janina Morska
Krystyna Moll
Janina Przeradzka
Helena Rozwadowska
Alicja Sędzińska
Irena Tomaszewska
Zofia Truszkowska
Krystyna Tworkowska
Jadwiga Ulatowska
Barbara Wałkówna
Zofia Wicińska
Klementyna Zastrzeżyńska
Halina Ziółkowska
Lucyna Zgutówna
Ewa Żylanka
Marian Bielecki
Jerzy Bielecki
Romuald Bojanowski
Stanisław Brudny
Mieczysław Daszewski
Florian Drobnik
Wincenty Grabarczyk
Roman Hierowski
Kazimierz Iwiński
Zbisław Ichniowski
Mieczysław Jasiecki
Zbysław Jankowiak
Stanisław Kossowski
Tadeusz Kalinowski
Jan Klemens
Władysław Kornak
Władysław Kozłowski
Bohdan Kraśkiewicz
Bernard Krawczyk
Adam Kwiatkowski
Stefan Leński
Michał Leśniak
Kazimierz Lewicki
Maciej Małek
Henryk Maruszczyk
Bolesław Mierzejewski
Edmund Ogrodziński
Ludwik Paczyński
Piotr Połoński
Jerzy Połoński
Władysław Przebiński
Kazimierz Sala
Jerzy Siwy
Bolesław Smela
Wojciech Standełło
Zygmunt Wilczkowski
Ryszard Zaorski
Wacław Zastrzeżyński
Józef Zbiróg

Rudolf Zbrojewski
Andrzej Ziębiński
Mieczysław Ziobrowski

Inspicjenci:

Felicja Gabriel
Jan Płachno
Stanisław Poloczek
Bolesław Wawros

Pianistka:

Danuta Czajkowska

Suflerzy:

Maria Czaszkowa
Maria Kisielewska
Daria Połońska

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Bogdan Chomiak, kier. techniczny
Jarosław Jarosiewicz

Maszyniści:

Franciszek Kobylarz
Szymon Adamski
Ewald Czech
Edward Czok
Kazimierz Gaduła, brygadier
Stefan Jaworski, brygadier
Antoni Jurkiewicz
Joachim Kałuża, brygadier
Stanisław Kamski
Kurt Kasperek
Maksymilian Mitman
Józef Malinowski
Stefan Nowak
Paweł Opaliński
Franciszek Ostrowski
Jerzy Steinert
Jerzy Tyrala
Klemens Wieczorek

Elektrycy:

Jan Krężel, kierownik
Stanisław Bartodziej
Adam Grzaska
Stanisław Hołówka

Antoni Hornik
Emilia Kowalik
Ginter Kucharczyk
Mieczysław Misztal, zast. kierownika
Augustyn Ordon
Franciszek Wojciechowski

Pracownia malarska:

Antoni Underowicz, kier. pracowni
Kazimierz Stapiński
Stanisław Siudziński
Roman Stephan

Pracownia stolarska:

Szczepan Roman, kier. pracowni
Jerzy Główka
Wilhelm Janeczko
Józef Kubica
Józef Niemczyk
Henryk Pilarski

Modelatornia:

Stanisław Możeiko, kier. pracowni
Benedykt Kubista

Warsztat ślusarski:

Władysław Baczyński

Pracownia perukarska:

Paweł Grabowski, kier. pracowni
Maria Bem
Barbara Papoń
Emma Tomczak
Eugenia Wochnik

Pracownia krawiecka męska:

Michał Walczak, kier. pracowni
Alojzy Blukacz
Alfred Hirszberg
Włodzimierz Kisiel
Stanisław Klecki

Pracownia krawiecka damska:

Małgorzata Kucielowa, kier. pracow.
Antonina Federowicz
Gertruda Marcol
Gizela Szendzielorz
Helena Tienel

Pracownia szewska:

Bernard Malinowski, kier. pracowni
Sylwester Rusin

Rekwizytornia:

Maria Kłoska, kierownik
Helena Bryłka
Helena Wojciechowska

Pracownia tapicerska:

Jerzy Rajwa

Konserwator:

Stanisław Kowolik

Farbiarnia:

Józef Fójcik

Pralnia:

Aniela Gromotka
Elżbieta Kwapik

Garderobiane:

Emilia Dudek
Katarzyna Durda
Ernestyna Gajda
Maria Kurpas
Józefa Manio
Katarzyna Ochojska
Elżbieta Swoboda
Ewa Tomala

ZESPÓŁ ADMINISTRACYJNY

Dział finansowy:

Rudolf Broda, główny księgowy
Zygmunt Burska, z-ca gł. księg.
Jadwiga Lowitzer
Wanda Maieran
Maria Mnich
Klara Tendera

Radca prawny:

Ludwik Wróżyna

Dział gospodarczy:

Kazimierz Kulesiński, intendent
Wacław Bekier, ref. zaopatrzenia

Anna Drendowa
Gertruda Farnik
Tadeusz Jodłowski, archiwariusz
Halina Kornak, kasjerka biletowa
Stefania Korejbo
Klara Kuczera
Maria Kurowska
Franciszek Michael, org. wyjazdów
Aleksandra Możejko, kasjerka bilet.
Zbigniew Piotrowski, intendent
Alicja Piaskowska, kasjerka bilet.
Eleonora Polaczek
Małgorzata Przybyłowa, mag. kost.
Barbara Rudkiewicz, bibliotekarka
Andrzej Susek, kontroler biletowy
Tadeusz Winczewski, sekr. Rady M.

Kierowcy samochodowi:

Wiktor Bednorz
Rufin Galus
Stefan Herok
Jan Marcol
Florian Mencel

Palacze:

Teodor Główka
Roman Jucha

Bileterki — Szatniarki:

Łucja Butyter
Maria Domańska
Monika Frydowa
Maria Gruszkowa
Maria Konieczna
Paulina Konieczna
Paulina Kornaus
Jadwiga Krawiec
Irena Matuszewska
Anastazia Mazurek
Luiza Mencel
Anna Mendrela
Teresa Mohrhardt
Jadwiga Piechulek
Marta Pietruszkowa
Marta Piwecka
Maria Pluta
Bronisława Susek
Jadwiga Sznapka
Maria Szydłowa
Gertruda Walerus
Gertruda Wrocławek
Maria Zawidzka

Portierzy:

Aleksandra Adamowska
Stanisław Garbarczyk
Maria Kuśka
Marta Matuszek
Marian Majewski
Franciszek Marklowski
Alojzy Staniczek
Feliks Stępniak
Maria Stępniak
Maria Żurek
Franciszek Żurek

Sprzątaczki:

Helena Banaszak
Klara Basek
Edyta Brzezińska
Hildegarda Fröhlich
Monika Frycz
Stanisława Heilman
Hildegarda Kusek
Zofia Ludwikowska
Gertruda Müller
Genowefa Majdura
Maria Niemczyk
Gertruda Nowak
Anna Stencel

Z KRONIKI TEATRU

Nowi członkowie zespołu artystycznego

AKTORZY:

ZBYSŁAW JANKOWIAK — pracę aktorską rozpoczął w Teatrze Nowym w Poznaniu. Egzamin aktorski złożył w r. 1951. W latach 1947 - 58 występował w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie. Ważniejsze role: Gucio w „Ślubach panieńskich", Fircyk w „Fircyku w zalotach", Burun w „Poemacie pedagogicznym", Gucio w „Domu na Twardej", Tom Prior w „Ostatnim rejsie", Fantazy w „Fantazym", Horacy Fryderyk w „Zaproszeniu do zamku". Pracę w teatrze Śląskim rozpoczął od roli Kirkora w „Balladynie".

TADEUSZ KALINOWSKI — rozpoczął pracę aktorską w r. 1934 na estradzie i w rewii; w latach 1945 — 1948 pracował w Teatrze Śląskim w Katowicach po raz pierwszy jako aktor dramatyczny, skąd przeszedł do teatru w Kielcach a na sezon 1949/50 do Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Lata 1951 — 58 spędza we Wrocławiu występując przez cztery lata w Teatrze Polskim, a następnie przez 3 lata w Teatrze Rozmaitości. Ważniejsze role tego okresu: Prezes w „Komedii" Apolla Korzeniowskiego, Don Diego w „Cydzie" Corneille'a, Gianni w „Biegu do Fragala" Stryjkowskiego-Rolbauma, szereg ról komediowych w sztukach Bałuckiego (m.in. Fikalski w „Domu otwartym"), Błazen w „Wieczorze Trzech Króli" Szekspira, Kreon w „Antygonie" Anouilha. Powrót na scenę katowicką rozpoczął od roli Marka w komedii Manzariego „Nasze kochane dziatki". W Telewizji Katowickiej wystąpił w tytułowej roli w farsie starofrancuskiej „Mistrz Pathelin".

BOHDAN KRAŚKIEWICZ — ukończył Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie w r. 1957 i został zaangażowany do Teatru Polskiego w Bielku, gdzie pracował do końca sezonu 1957/58. Ważniejsze role: Wernyhora w "Weselu" Wyspiańskiego w reż. Iwo Galla, Jajecznica w „Ożenku" Gogola.

EWA LASSEK — ukończyła Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie w r. 1950 i została zaangażowana do Teatru Śląskiego w Katowicach. Tu grała Helenę w „Obcym cieniu" Simonowa, Jane Graham w „Trzydziestu srebrnikach" Fasta, Anię w „Wiśniowym sadzie" Czechowa. W latach 1954 — 56 pracowała w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu gdzie grała m. in. Rozynę w „Cyruliku Sewilskim" Beaumarchais i Aksjuszę w „Lesie" Ostrowskiego. Od r. 1956 do końca sezonu 1957/58 występowała w Teatrze Satyry w Katowicach. Tu m. in. główne role kobiece w jednoaktówkach Merimee'go „Niebo i piekło" oraz „Sposobność", w Roxy", „Dudku" i komedii Pirandella „Człowiek, zwierzę, cnota". Pierwszą jej rolą po powrocie na scenę Teatru Śląskiego jest Skierka w „Balladynie".

KRYSTYNA MOLL — ukończyła Krakowską Szkołę Dramatyczną w r. 1955 i została zaangażowana do Teatru Polskiego w Bielsku, gdzie pracowała do końca sezonu 1957/58. Ważniejsze role: Elżbieta w „Rozdrożu miłości" Zawieyskiego, Marynia w „Weselu" Wyspiańskiego, Marianna w „Świętoszku" Moliera, Duniaszka w „Ożenku" Gogola. W Teatrze Śląskim w Katowicach rozpoczęła pracę od roli Panny Halineczki w „Żołnierzu Królowej Madagaskaru" na scenie teatru „Komedia"; dublowała też rolę Klary w „Zemście" Fredry.

KAZIMIERZ SALA — w latach 1953 — 57 uczęszczał do Krakowskiej Wyższej Szkoły Dramatycznej. W sezonie 1957/58 występował w Państwowym Teatrze Satyry w Katowicach, skąd przeszedł do Teatru Śląskiego. Pracę w Teatrze Śląskim rozpoczął od roli Chochlika w „Balladynie" Słowackiego.

JADWIGA ULATOWSKA — rozpoczęła pracę aktorw Teatrze Ziemi Rzeszowskiej w sezonie 1944/45, skąd na sezon 1957/58 przeszła do Państwowego Teatru Satyry w Katowicach. Ważniejsze role: Klara w „Ślubach panieńskich" Fredry, Muszka w „Skizie" Zapolskiej, Warwara w „Burzy" Ostrowskiego, Maryna w „Weselu" Wyspiańskiego, Anna w „Ostrym dyżurze" Lutowskiego. Pracę w Teatrze Śląskim rozpoczęła od roli Julii w komedii Manzariego „Nasze kochane dziatki".

RYSZARD ZAORSKI — ukończył Wyższą Szkołę Dramatyczną w Krakowie w r. 1950, po czym pracował kolejno w krakowskich teatrach im. Słowackiego Starym i Powszechnym. Ważniejsze role: Geston w „Krukach" Becque'a, Karol w „Ciężkich czasach" Bałuckiego, Walek w „Romansie z wodewilu", Jusuf w „Było troje przyjaciół". Pracę w Teatrze Śląskim rozpoczął od trzech epizodów charakterystycznych w „Żołnierzu Królowej Madagaskaru" na scenie teatru „Komedia".

LUCYNA ZGUTÓWNA — ukończyła krakowską Wyższą Szkołę Dramatyczną w roku 1958, skąd została zaangażowana do Teatru Śląskiego. Jej pierwszą rolą była Grazia w komedii Manzariego „Nasze kochane dziatki".

MIECZYSŁAW ZIOBROWSKI — pracę aktorską rozpoczął w r. 1946 w Jeleniej Górze gdzie działał wówczas przyszły teatr wrocławski. Egzamin aktorski złożył w r. 1948. W sezonie 1948/49 grał w teatrze Iwo Galla na Wybrzeżu, w latach 1949/52 we Wrocławiu pod dyrekcją H. Szletyńskiego. W latach 1952 do 1956 należał do zespołu Teatru Śląskiego w Katowicach. W tym czasie grał Henryka Montrivault w „Rodzince" Jurandota, Delegata floty bałtyckiej w „Zagładzie eskadry" Kornijczuka, Łopachina w „Wiśniowym sadzie" Czechowa, Rzecznickiego w „Fantazym" Słowackiego. Stąd przeszedł do Teatru Starego w Krakowie. Pierwsza rola po powrocie na scenę katowicką — Grabiec w „Balladynie" Słowackiego.

HALINA ZIOŁKOWSKA — studia aktorskie rozpoczęła w konspiracyjnej szkole dramatycznej w czasie okupacji, pracę na scenie w r. 1945 w pierwszym warszawskim teatrze zorganizowanym na Pradze. Następnie pracowała kolejno w teatrach Łodzi, Poznania a od r. 1947 do końca sezonu 1957/58 w Teatrze im. Osterwy w Lublinie. Ważniejsze role: Doryna w „Świętoszku", Antosia w „Chorym z urojenia", Katarzyna w „Poskromieniu złośnicy", Klara w „Ślubach panieńskich", Skierka w „Balladynie", Katarzyna w „Królu włóczęgów", Szura w „Jegorze Bułyczewie" (wyróżnienie na Festiwalu Sztuk Radzieckich), Ludmiła w „Wassie Żeleznowej". Pracę w Teatrze Śląskim rozpoczęła od roli Julii w „Naszych kochanych dziatkach" i Goplany w „Balladynie".

SCENOGRAFOWIE

URSZULA GOGULSKA — ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w r. 1956, Wydział Scenografii u prof. Karola Frycza, po czym w sezonie 1956/7 pełniła funkcje asystenta scenografa w Teatrze „Ateneum" w War-

szawie. Przez krótki okres pracowała w Teatrze im. Osterwy w Lublinie (scenografia do „Nie igra się z miłością" Musseta), a następnie w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie (scenografia do „Odyssei"). Jako pierwszą pracę w Teatrze Śląskim wykonała projekty dekoracji i kostiumów do komedii heroicznej G. Figueiredo „Lis i winogrona".

JERZY KAŁUCKI — ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Scenografii u prof. Andrzeja Stopki, w r. 1958. Pierwszą jego pracą scenograficzną były projekty kostiumów i dekoracji do opery „Mądra" Orffa dla Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu (czerwiec 1958). W Teatrze Śląskim zadebiutował scenografią do komedii Manzariego „Nasze kochane dziatki".

POCZĄTEK SEZONU 1957/58

Pierwszą sztuką wystawioną przez Teatr Śląski im. Wyspiańskiego w nowym sezonie była **„Policja"**, dramat ze sfer żandarmeryjnych Sławomira Mrożka. Premiera odbyła się w dniu 6 września na Małej Scenie. Reżyseria — Jerzy Jarocki, scenografia — Tomasz Rumiński. Obsada: Kazimierz Iwiński (Naczelnik policji), Mieczysław Jasiecki (Więzień), Michał Leśniak (Sierżant — prowokator), Janina Bąkowska-Przeradzka (Żona sierżanta — prowokatora), Generał (Romuald Bojanowski). Program ilustrowany przez autora sztuki zawiera artykuł Henryka Voglera „Jak Sławomir Mrożek przypiera do muru świętości".

W dniu 27 września wystawiona została **„Zemsta"** Aleksandra Fredry z okazji jubileuszu 50-lecia pracy scenicznej Bolesława Mierzejewskiego. Spektakl reżyserował jubilat, który wystąpił również w roli Cześnika. Dalsza obsada: Barbara Wałkówna (Klara — w dalszych przedstawieniach rolę tę grała również Krystyna Moll), Roman Hierowski (Rejent — w dalszych przedstawieniach w roli jej wystąpił Bolesław Smela), Adam Kwiatkowski (Wacław), Halina Cieszkowska (Podstolina), Piotr Połoński (Papkin — w dalszych przedstawieniach w roli Papkina wystąpił Florian Drobnik), Kazimierz Lewicki (Dyndalski), Edmund Ogrodziński (Śmigalski), Władysław Przebiński (Perełka — w dalszych przedstawieniach także Florian Drobik), Rudolf Zbrojewski i Zygmunt Wilczkowski (Mularze). Scenografia Jana Dutkiewicza.

Bolesław Mierzejewski z okazji jubileuszu został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Odrodzenia Polski. Na przedstawienie jubileuszowe wydany został specjalny program, obrazujący działalność artystyczną jubilata.

W dniu 11 października odbyła się premiera sztuki czeskiego pisarza Pawła Kohouta **„Dobrzy ludzie i miłość"** (tytuł ustalony przez teatr, tytuł oryginału **„Taková laska"**) w inscenizacji i reżyserii Josefa Zajíca, dyrektora i kierownika artystycznego Divadla Těšínského Slezska w Czeskim Cieszynie. Obsada: Roman Hierowski (Pan w todze) Alicja Sedzińska (Lida Matysówna), Andrzej Ziębiński (Piotr Petrus), Krystyna Iłłakowicz (Lida Petrusowa), Bernard Krawczyk (Milan Stibor). Helena Rozwadowska (Matka Stibora) Władysław Kornak (prof. Soukop), Ewa Żylanka (Majka), Wincenty Grabarczyk (Wacław Król) Stanisław Kossowski (Kelner). Scenografia: Zdana Jasińska.

Z dniem 1 października dyrekcja Teatru Śląskiego objęła trzecią scenę — dawny Teatr Satyry w Katowicach przy ul. Wieczorka 17. Już w dniu 18. X. odbyło się na tej scenie pierwsze przedstawienie. Wystawiono komedię pisarza włoskiego Nicola Manzari **„Nasze kochane dziatki"** w przekładzie Jadwigi Pasenkiewicz, reżyserii Jerzego Jarockiego, scenografii Jerzego Kałuckiego. Obsadę stanowili: Irena Tomaszewska (Marilda), Jerzy Połoński (Riri), Tadeusz Kalinowski (Marek), Lucyna Zgutówna (Grazia) Władysław Przebiński (Prezes sądu), Halina Ziółkowska i Jadwiga Ulatowska (Julia).

Drugą premierą na nowej scenie — której dano nazwę „Teatr Komedia" — był **„Żołnierz Królowej Madagaskaru"** Dobrzańskiego i Tuwima z muzyką Tadeusza Sygietyńskiego, w gościnnej reżyserii Lidii Zamkow. Scenografię opracował Tomasz Rumiński, choreografię Leokadia Zienko, artystka Operetki w Gliwicach. Kierownictwo muzyczne objął Konrad Bryzek. W roli Kamili występuje gościnnie artystka Operetki Śląskiej w Gliwicach — Maria Artykiewicz. W roli mecenasa Mazurkiewicza — Mieczysław Jasiecki.

„Balladyna" jest więc szóstą premierą nowego sezonu.

Przez wrzesień i październik utrzymywało się z powodzeniem na afiszu „Wesele Figara" Beaumarchais'go, którego premiera odbyła się 31 maja br.

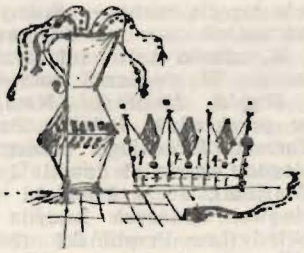
W PRZYGOTOWANIU

W próbach znajdują się następujące sztuki:

FIODORA DOSTOJEWSKIEGO „ZBRODNIA I KARA" w inscenizacji i reżyserii Józefa Wyszomirskiego. Scenografia: Wiesław Lange;

MARII GERSON-DĄBROWSKIEJ „LALECZKA Z SASKIEJ PORCELANY", baśń dla dzieci w reżyserii Mieczysława Daszewskiego, scenografii Tomasza Rumińskiego. W rolach głównych Jolanta Haniszówna i Bernard Krawczyk.

GUILHERME FIGUEIREDO „LIS I WINOGRONA", komedia heroiczna, (polska prapremiera głośnej sztuki współczesnego pisarza brazylijskiego) w reżyserii Edwarda Żyteckiego, scenografii Urszuli Gogulskiej. Sztuka ta przewidziana jest na Małą Scenę.



TREŚĆ PROGRAMU

Kazimierz Wyka: O Juliuszu Słowackim str. 5

„Balladyna" — kochanka moja . . . . str. 23

Z wrażeń teatralnych Słowackiego . . str. 29

Z. Hierowski: Podobna do starej ballady str. 32

Zespół Teatru Śląskiego w Katowicach . str 35

Z kroniki Teatru. . . . . str. 42

CENA zł 2,80