

BALLA DYNA



JULIUSZ SŁOWACKI

BALILLA

DYNA

REŻYSERIA, SCENOGRAFIA | JAROSŁAW KILIAN

w inscenizacji wykorzystano
obrazy Jarosława Modzelewskiego

KOSTIUMY | DOROTHÉE ROQUEPLO

MUZYKA | ADAM WALICKI

CHOREOGRAFIA | JACEK PRZYBYŁOWICZ

REŻYSERIA ŚWIATEŁ | JERZY ŚWITOŃ

PREMIERA 26 KWIETNIA 2024 SCENA DUŻA

OSOBY

BALLADYNA | ALICJA PARCZEWSKA
PUSTELNIK (POPIEL III WYGNANY) | CEZARY ILCZYNA
KIRKOR (PAN ZAMKU) | MIKOŁAJ TRYNDA
MATKA (WDOWA) | JOANNA FERTACZ
ALINA (JEJ CÓRKA) | EMILIA LEWANDOWSKA
FILON (PASTERZ) | KRZYSZTOF PLEWAKO-SZCZERBIŃSKI
GRABIEC (SYN ZAKRYSTIANA) | MARCIN TYRLIK
FON KOSTRYN (NACZELNIK STRAŻY W ZAMKU KIRKORA) | MACIEJ MYDLAK
KANCLERZ, OSKARŻYCIEL SĄDOWY | MARIAN CZARKOWSKI
PANY, RYCERZE, SŁUŻBA ZAMKOWA | ZUZANNA MROZIK (STUDIUM AKTORSKIE)
DAMIAN KĄDZIELA (STUDIUM AKTORSKIE), GRZEGORZ WALKOWIAK (STUDIUM AKTORSKIE)

OSOBY FANTASTYCZNE

GOPLANA (NIMFA, KRÓLOWA GOPŁA) | MACIEJ CYMOREK (GOŚCINNIE)
CHOCHLIK | MAŁGORZATA RYDZYŃSKA
SKIERKA | KATARZYNA KROPIDŁOWSKA

ASYSTENT REŻYSERA | MARCIN TYRLIK
INSPICJENTKA, SUFLERKA | AGATA ŻUCZKOWSKA
REALIZACJA ŚWIATEŁ | ŁUKASZ WRÓBEL
REALIZACJA DŹWIĘKU | ANDRZEJ MATUSEWICZ
OBSŁUGA MIKROPORTÓW | MAREK KWADRANS

A man with dark hair and a wide, joyful expression is performing on a stage. He is wearing a long, green, sequined dress with a white shawl draped over his left shoulder. He has his right arm raised high, holding a thin black rod, and his left hand is held out flat. The background is a dark blue wall with a pattern of white, stylized tree silhouettes. The floor is dark wood.

Prowincja ariostyczna

Z JAROSŁAWEM KILIANEM
ROZMAWIA
ŁUKASZ DREWNIAK

W 1974 roku, kiedy Adam Hanuszkiewicz wystawił w Teatrze Narodowym *Balladynę*, miał Pan 12 lat, mieszkał w Warszawie, wychowywał się w bardzo artystycznej i teatralnej rodzinie. Pana ojciec Adam Kilian współpracował akurat z Hanuszkiewiczem, w roku premiery *Balladyny* był nawet autorem scenografii do jego *Wesela*. Zakładam, że musiał Pan widzieć to przedstawienie i że zostało z Panem na zawsze. Przecież w jednym z wywiadów mówił Pan, że ta sztuka Juliusza Słowackiego fascynowała go już od dzieciństwa. Prawdziwe hondy na scenie to dobry początek takiej fascynacji...

Tak, to było moje pierwsze teatralne spotkanie z *Balladyną*, ale w przeciwieństwie do większej części publiczności nie szokowały mnie warczące motocykle. Do dziś pamiętam trzy fantastyczne role w tym przedstawieniu. *Balladynę* Anny Chodakowskiej i Grabca Wojciecha Siemiona, a przede wszystkim wdowę Bohdany Majdy. Już wtedy zainteresował mnie wątek matki *Balladyny*. Majda wydobyła z tej postaci ton pewnego szorstkiego realizmu, jakby nie zacytowany z *Króla Leara*, tylko z podpatrzonej gdzieś prostej, nawet prostackiej kobiety, której wstydzi się własna córka. To właśnie u Hanuszkiewicza zrobiło na mnie największe wrażenie. W moim oglądaniu *Balladyny* był też zachwyt nad tym, jak można opowiadać historię w teatrze, jak posługiwać się teatralnym językiem. Pamiętam też jakiś dziwny rytm tego przedstawienia wynikający ze słuchu Hanuszkiewicza na wiersz, a rytm nigdy nie działa przeciwko dziełu, rytm zawsze dopełnia sens.

Przejrzałem źródła – Adam Kilian nie miał w dorobku ani jednej scenografii do *Balladyny* przed 1991 rokiem. Czyli w Szczecinie w Teatrze Polskim pierwszy raz nie tylko pracowaliście razem jako rodzinny tandem, ale i pierwszy raz obaj mierzyliście się z tą sztuką. Po debiucie w Teatrze Studio, po realizacji *Kartoteki Różewicza*, jedzie Pan jako młody reżyser na koniec Polski i proponuje spektakl, który nie był, jak to się wtedy mówiło „dla szkół”. Mało informacji ocalało o tej premierze, prawie żadnych recenzji, nie dotarłem do zdjęć. Jak Pan dzisiaj patrzy na tamtą próbę? Czy to było tylko preludium do późniejszej głośniejszej *Balladyny* z warszawskiego Teatru Powszechnego, taki poligon doświadczalny?

Myślę, że szczecińska *Balladyna* była w pewien sposób najbardziej radykalna i najodważniejsza spośród moich późniejszych inscenizacji. A była radykalna dlatego, że wyszliśmy z ojcem od inspiracji tekstem Jana Kosińskiego, krytyka, teatrologa i erudyty (jaki to był fantastyczny pisarz teatralny, zajmując i pięknie opowiadał o dramatach w swoich książkach i artykułach!). W tomie *Kształt teatru* przeczytaliśmy krótki esej o *Balladynie* i kłopotach związanych z jej wystawianiem w teatrze.



Kosiński słusznie pisał o tym, że to było młodzieńcze dzieło Juliusza Słowackiego, sztuka, w której poeta przemieszał zachwyty nad Szekspirem z prastowiańskimi podaniami, grozę Grand Guignol z teatrem cudowności i fantastyki, fabularny absurd z realizmem, psychologię postaci z ironią romantyczną. W *Balladynie* nie ma żadnego wyraźnego spoiwa, zdaniem Kosińskiego, wszystko rozpada się na fragmenty, wszystko się miesza ze sobą i wzajemnie znosi. Dlatego pracując nad formą przedstawienia staraliśmy się znaleźć wspólny wizualny mianownik dla scenicznego świata, coś, co łączy sprzeczności, jakie są w tym tekście. Zainspirowani tekstem, założyliśmy, że *Balladyna*, jak sam tytuł wskazuje, jest światem ludowej ballady, stylizowanej i poetyckiej, ale wciąż ballady. W gminnej balladzie mieści się sentymentalizm i okrucieństwo, miłość i zbrodnia, cudowność i makabra. Świat ludowej poezji powinien być z oczywistych przyczyn oddany w teatrze z pomocą ludowej wyobraźni plastycznej! W tej pierwszej naszej *Balladynie* posłużyliśmy się estetyką częstochowskiego odpustu, popularnymi kiczowatymi obrazami typu „jelenie na rykowisku”. Sięgnęliśmy w tamtej scenografii do niewykorzystywanych dotychczas źródeł: ekranów fotografów jarmarcznych, świata naiwnego malarstwa, podejrzanego tandetnego cyrku. Zobaczyliśmy prowincjonalną *Balladynę*. Ten wspólny mianownik znakomicie współbrzmiał z tym, co chciał w swoim czasie osiągnąć romantyzm używając elementów ludowej scenerii, obrzędów, obyczajowości, poezji, muzyki. Tylko świat ludowej wyobraźni plastycznej nie mieścił się w kategoriach estetycznych, które wpływały na kształt za przeproszeniem sztuki wysokiej i dlatego pozostał wyobraźnią romantyków. A my przewrotnie otworzyliśmy przed nim drzwi. Skierka i Chochlik przypominali nikczemnych wędrownych kłownów, Gopłana (czyli pół kobieta pół ryba) była postacią z obwoźnych peep-show, w których pokazywało się na prowincji ludzkie dziwadła. Przenieśliśmy do teatru kostiumy wiejskich strażników wielkanocnego Grobu, klimat strażackiej remizy i organizowanych tam zabaw, stragany ulicznych szarlatanów i sprzedawców, estetykę z chust rezerwistów. Ta forma plastyczna, oparta na dosłownych cytatach znajomego wszystkim świata, połączyła echa z Szekspira i idee romantyzmu, ludowość i melodramat, pieśń dziadowską z wyrafinowaną poezją. Wielość naszych inspiracji, zlepek cytatów przypominały montaż w dziele Słowackiego, odpowiadały liczbie wątków i obrazów, z których on utkał swoją „niby tragedię”, jak to określił w liście do matki.

Łączyłbym Pana dwie pierwsze *Balladyny* z początków lat dziewięćdziesiątych z postmodernistycznym epizodem w dziejach polskiego teatru. Kiedy po 1989 roku szukano nowej estetyki i tematów rozmowy z publicznością, jedną z propozycji był teatr, który najpierw opowiada o sobie: pokazuje czym jest, czym się różni od rzeczywistości. Jak się na scenie robi metafizykę, jak się rodzi metafora... Teatr demaskował sceniczną iluzję, a jednocześnie kazał się nią zachwycać, bo technologia tricku była jedyną dostępną nam cudownością. Spektakl składał się z wielu warstw, poziomy asocjacyjne przeplatały się z autotematycznością.



Teatr analizował własną sztuczność i czerpał radość z gry w konwencje, w maski, przebrania. Takie były premiery Rudolfa Zioty (*Turandot i Sen nocy letniej*), Tadeusza Bradeckiego (*Jak wam się podoba, Rękopis znaleziony w Saragossie*) i Pana realizacje.

Pana wypowiedź sugeruje, że byłem bardzo świadomym reżyserem, chciałbym odpowiedzieć, że tak, oczywiście, byłem dość świadomy, ale ta strategia wynikała wówczas z mojej absolutnej fascynacji teatralnością, która była cudownym napędem istnienia innym od rzeczywistości. Chciałem wierzyć, że teatr uwalnia nas od rzeczywistości - odwołuje się do niej, o niej opowiada, podejmuje z nią dialog, ale scena jest przestrzenią wolną od potoczności.

Patrzę na swoje spektakle z lat dziewięćdziesiątych jak na intuicyjne działanie młodego człowieka, który wierzy w powrót do teatralności, w obnażenie teatru i w proces tworzenia iluzji. W moich *Balladynach* wszystkie zmiany scen były otwarte, maszyna teatru była wręcz ostentacyjnie odsłonięta, akcentowałem, że to wszystko, co widzimy jest sztuczne. Wehikułem inscenizacji stawała się ujawniona widzom maszyna teatralna ze sztankietami, na których zjeżdżały malowane na płótnach prospekty i ekrany obrazujące miejsca akcji.

„Mamusiu kochana, namnożyłem absurdów i anachronizmów, przewrócą się w grobie krytycy i kronikarze, zjadą mnie, bo nie spodoba się im *Balladyna*” - pisał Słowacki do Salomei, a potem w Beniowskim we fragmencie odnoszącym się do krytyków sarkauł, że nie pasuje im „jak Skierka płynie w bańce z mydła”. - „Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca” - usprawiedliwiał się w liście do matki.

Przy wszystkich zabiegach deziluzyjnych w każdej mojej *Balladynie* starałem się pamiętać o tym zdaniu. Im bardziej świat był sztuczny, im bardziej stylizowany, z kostiumami nawiązującymi do form ludowych, tym bardziej chciałem pokazać - mówiąc naiwnie - „prawdziwość ludzkich serc”. Pod tym wszystkim co sztuczne i zapożyczone, udawane, mimo kostiumów, sztafażu jarmarczno-odpustowych częstochowskich kramów, są żywi ludzie, którzy opowiadają prawdziwe historie i mają prawdziwe emocje. Więc cała ta stylizacja, sztuczność moich przedstawień była kontrą wobec współczesnego teatru. Wiarą, że w „teatrze teatralnym” szukamy jednak tego, co autentyczne, ludzkie i rzeczywiste. W tej estetyce odnajdywałem siłę i wiarę w to, co chcę powiedzieć.

Rozumiem, że Pana pomysł na Słowackiego był taki: sztuczność *Balladyny* była ironiczna, pokazywała, że romantyzm jest konstrukcją, jest sztuczny. I nawet teatr jako taki jest sztuczny, a spektakl demaskuje jego mechanizmy. W takim razie w kolejnej warstwie polski kicz prowincjonalny musiał stać się jakąś możliwością identyfikacji. Komunikat dla widza: nasz świat nie przegląda się w Szekspirze ani w romantyzmie, ani w teatralnej grze, tylko w prowincji, właśnie ta sfera jest nam najbliższa. Tu szukajmy prawdy. A może było inaczej i u Pana polski odpust także został zdemaskowany?



W szczecińskiej realizacji było to jeszcze mniej istotne. To, o czym Pan mówi, stało się dopiero w trzeciej mojej *Balladynie*, w spektaklu z warszawskiego Teatru Polskiego, w której odnosiłem się najbardziej wprost do polskiej prowincji. To był wspólny mianownik, który łączył młodą, wczesną wyobraźnię romantyka Słowackiego z nami, ofiarował klucz estetyczny, który wówczas w Polsce mógł być odczytany.

Zostańmy jeszcze przy pierwszej *Balladynie*. Jak było definiowane zło w spektaklu szczecińskim? Skąd przychodziło? Tkwiło w naturze scenicznego świata, było komponentem łatwego piękna i konwencji, brało się z prostoty i dziwności rzeczy czy raczej należało go szukać w świadomych działaniach bohaterki, która urodziła się z mrokiem, z inną niewidzialną ciemną plamą, nie tylko na czole i ona wszystko popsuła...

Miałem wtedy świadomość, że każda Arkadia zawiera w sobie oprócz dobra i spokoju także śmierć i zło. Jakkolwiek nie byłby to arkadyjski świat, radosny świat sztuki miłej, bo kicz to jest miła sztuka, sztuka naiwna, to zawsze zło było jego stałą właściwością. Słowacki szukał zła w historii i szukał zła w człowieku. Te dwie strefy, dwie rzeczywistości pojawiają się w Arkadii i są od początku w świecie *Balladyny*. Zło jest więc częścią składową ludzkiej natury i natury jako takiej.

Czy było coś nad tym światem? Kto karał *Balladynę* w finale? Czy miał Pan scenę z piorunem...

W tym naiwnym teatrzyku wszystkie zdarzenia rozgrywały się w ramie scenicznej oświetlonej tandetnymi żaróweczkami pomiędzy wizerunkiem diabła i anioła. U góry znajdowało się oko opatrności. Piorun był oczywiście boskiej natury, ale został przeszyty ironią, bo w scenariuszu szczecińskiej *Balladyny* umieściłem epilog Słowackiego, w którym „uziemia” piorun ironicznym cudzysłowem. Na scenie pojawiał się dziejopis Wawel i przedstawiał z współczesnej perspektywy kronikarskiej i bibliotecznej dzieje legendarnej uzurpatorki po Popielidach. Wawel wyciągał bohaterkę z zapadni teatralnej:

„Sądzę o piorunie,
że kiedy burza bije, trzeba bić we dzwony,
że gałązka laurowa lepsza od korony,
bo piorun w nią nie uderza”.

Czyli nawet boska sprawiedliwość, ten teatralny lub metafizyczny piorun, były wzięte przeze mnie w ironiczny nawias.



Balladynę grała Wioletta Smolińska...

Debiutowała tą rolą w Szczecinie. I to była taka młoda, krucha dziewczyna, która w tym kiczowatym świecie popadała w prawdziwą zbrodnię z premedytacją. Robiła jeden niepotrzebny krok, a potem nie mogła z tego grzechu wyjść i wyzwolić się. Wspomnę jeszcze jedną aktorkę – Danuta Chudzianka grała przejmująco Wdowę.

Jak wyglądała współpraca z ojcem na próbach? On potem opowiadał w wywiadach o tamtej premierze *Balladyny*, że była bardzo ważna dla niego, choć Pan go poskramiał i temperował jego pomysły...

To było ciekawe rodzinno-artystyczne doświadczenie. Nie ukrywam, że zawsze pozostawałem w kręgu fascynacji ojca sztuką teatralną, ale pierwsza próba wspólnego tworzenia wymagała pewnych radykalnych decyzji: raczej rezygnacji z nadmiaru, a nie mnożenia znaków. Moim zadaniem było zorganizowanie procesu pracy. Pamiętam, że ojciec dokarmił mnie na próbach kukurydzą w puszcze, czego się bardzo wstydziłem. Wstydziłem się przed aktorami i jednocześnie byłem im wdzięczny, jak wiele wybaczą młodemu realizatorowi.

W 1994 roku pojawia się Pan na powrót w Warszawie po kilku dobrze przyjętych realizacjach gdyńskich. Powtarza Pan *Balladynę* ledwo trzy lata po premierze. I wtedy zaczyna się charakterystyczny dla Pana twórczości schemat powrotu do pewnych konkretnych tekstów. Trzy razy realizował Pan *Sindbada*, *Pastorałkę*, *Bestię i Piękną*... To nigdy nie było powtarzanie formatu, przenoszenie tego samego spektaklu do innego miasta. Ale jeśli nie tym, to czym są te uporczywe powroty do wybranych tekstów?

To zawsze wynikało z pewnego niedosytu, bo nie dość mądrze, nie dość pięknie, nie dość sensownie wydobyłem to, co w tekście zostało zawarte. Wracałem, żeby siebie poprawiać. Powrót do zrobionej już sztuki wynikał też z poczucia upływu czasu, przekonania, że coś się w nas lub w teatrze zmieniło, jest jakaś nowa siła, która oddziałuje na nasze rozumienie utworu i którą powinniśmy wy czuć.

Czyli jedno rozpoznanie się zdezaktualizowało i na gwałt potrzebujemy nowej interpretacji?

Tak. W Teatrze Powszechnym zrobiłem *Balladynę* z tą samą scenografią Adama Kiliana i z tą samą muzyką Jerzego Dobrzańskiego. Ten warszawski spektakl był najbliższy wersji szczecińskiej. A jednak wszystko co zrealizowałem w Powszechnym było bardziej zredukowane w stosunku do pierwszej wersji. Bardziej surowe w wyrazie plastycznym. To było wyzwanie, żeby poszukać w tekście tego, czego nie dostrzegłem za pierwszym razem.



Chciałem zejść głębiej. No i miałem do dyspozycji fantastycznych aktorów! Doro-
ta Landowska jako *Balladyna* i Ewa Dałkowska jako matka, Pustelnika grał Fran-
ciszek Pieczka, Skierkę i Chochlika Jacek Braciak i Daria Trafankowska, Justyna
Sieńczyłto była *Gopłaną*, Sylwester Maciejewski grał *Grabca*, Piotr Kozłowski *Filo-
na*, Rafał Królikowski *Kirkora*. Nowym zabiegiem reżyserskim było poszukiwanie
sytuacyjnego napędu w tekście, w poetyckiej dykcji, a także silnych emocji budo-
wanych przez aktorów.

**Czy miała to być prowokacja wobec teatralnej Warszawy? Jest rok 1994,
marzymy o Europie i nowoczesności, uciekamy do przodu, a Pan proponu-
je podróż w przeszłość, na prowincję, w objęcia naiwnego teatryku, kłow-
nady, klimat ballady podwórkowej, odpustu. Gdzie tu Zachód? Jaka trans-
formacja? Przypominał Pan raczej o tandecie naszego świata – tandecie
przeszłości i prowizorce teraźniejszości...**

To była świadoma kontra wobec teatru, jaki był wokół. W drodze do poszukiwania
własnego stylu wydawało mi się to wówczas odważne i ważne: wyłamać się
z dominującej estetyki. To było głównym punktem wyjścia. Wierzyłem, że taki wy-
bór estetyczny jest tylko narzędziem do opowiadania sensów, które wyczytałem w
sztuce Słowackiego i nie o narzędzie chodzi, ale o to, co chcemy powiedzieć, jaką
historię naprawdę przedstawiamy. Zależało mi by była opowiadana z innej per-
spektywy, w innych realiach. Starłem się, żeby była to, jak chciał Słowacki „niby
tragedia” i by pozostawała opowieścią o uwikłaniu człowieka w los. Wcale nie re-
konstrukcja przeszłości, nie kryminał, nie kronika historyczna.

**Jak widział Pan wtedy rolę teatru? Piękna zapominajka, chwile szczęścia
na scenie i na widowni, bo przecież na zewnątrz jest różnie...**

Czy miałem teatralną strategię wobec widza? Może jej jeszcze wcale nie miałem,
byłem sam naiwny i szedłem z wiarą, że teatr może opowiadać na różne sposoby,
może mówić różnorodnymi językami, spierać się z myśleniem autora albo być mu
wiernym. Ja po prostu badałem, jak miały działać odmienne stylistyki *Balladyny*,
jak to powstawało w „mózgownicy” Słowackiego - on tak o sobie mówi, coś mu
się dzieje w „mózgownicy” i trzeba to zapisać.

**Krytycy utrzymywali wówczas, że Kilian jest jasny jako twórca, ma dobry,
optymistyczny przekaz ze sceny, wierzy w teatr i jego siłę, lubi ludzi i akto-
rów. Jednak jak dziś z perspektywy czasu pomyśli się o niektórych scenach
z warszawskiej *Balladyny*, na przykład o walce Ewy Dałkowskiej z parasolem
na wietrze, chwilę po wygnaniu wdowy z zamku, rozumie się, że jasność,
pogodność narracji to był u Pana rodzaj maski, oszustwa, które skrywa mrok.
Za plecami było ukryte tragiczne rozpoznanie człowieka. Wchodzimy
w spektakl na jasno, a potem w głowie zostają głównie mroczne obrazy
z przedstawienia. Udawał Pan tylko lekkość i łatwość opowiadania?**



To nie było udawanie lekkości i jasności! Pada w tekście Słowackiego znamien-ny wers: „Idą družby. Jak oni grają smutnie i wesoło” - widzi Pan, znam go na pamięć - „Ty teraz skarbem moim, daj mi czoło!”. Chodziło mi o to, że za tą jasnością musi być mrok, kontrapunktem jest ciemność, w każdej wesołej historii jest ziarno tragiczności i ono jest lepiej widoczne na jasnym tle. Jak weźmiemy czarny pasek i położymy go na czarnym suknie, to go nie widać, ale kiedy położymy go na białym - to wszyscy go zauważą. Stosowałem zasadę kontrapunktu: mord na Alinie dokonywał się na tle skoczego wesołego walczyka, który płynął z karuzeli, nie było strasznej, groźnej muzyki, zapowiadającej śmierć. Był cios nożem, a potem otwierała się wstążka krwi z czerwonego materiału i spływała po rękojeści. Trick. Żart. Ale potem trup był prawdziwy. Alina mimo prób „galwanizacji” jej przez Goplanę nie wstawała z martwych, nawet w ramach konwencji jarmarcznej, gdzie wszystko było sztuką, szarlatanerią. Wątkowi Arkadii zawsze towarzyszyła myśl, że w tym wesołym świecie jest miejsce na cień, zgrzyt, cięcie.

Mam wrażenie, że w tamtej *Balladynie* stosował Pan metaforyczną konstrukcję zastón. Mijały kolejne występy i popisy bohaterów, kolejne konwencje, kolejne obrazy, kolejne gry i zabawy odstaniały jakąś część tego świata. A co było na końcu, po odstąpieniu ostatniej kurtyny? Czarny rdzeń? Dojmująca, niewybaczalna rozpacz wygnanej matki? Samoświadomość własnej zbrodni u *Balladyny*? Coś czego nie da się opowiedzieć na lekko i w buffo?

W scenie z Matką przestrzeń była już zupełnie pusta. Tylko światło i rozdarta czarna kotara...Ten obraz był najtragiczniejszym zwornikiem tamtej *Balladyny*, a nie śmierć bohaterki od pioruna. Kładłem akcent na prawdziwą historię ludzi skrzywdzonych i upokorzonych.

Cały czas śmialiśmy się z tricków teatralnych, z konwencji, a wtedy pojawiło się wzruszenie. Czy szukał Pan u Słowackiego swoistej równowagi między śmiechem i płaczem?

Tak. To jest u niego w dramacie wyraźnie zapisane. Powtórzę: „grają smutnie i wesoło”. Słowacki w mistrzowski sposób potrafił przeskakiwać między tonacjami od rubasznej po głęboko tragiczną. Starłem się to wyczytywać między wierszami i tego szukać z aktorami w konkretnych postaciach.

Ciekawią mnie związki Pana *Balladyn* z wątkiem szekspirowskim w Pana twórczości. Z jednej strony Słowacki zakochany w Szekspirze, z drugiej cykl realizacji w Teatrze Polskim za Pana dyrekcji: *Burza*, *Sen nocy letniej*, *Jak wam się podoba*. Jak to było - Szekspir zmieniał Pana czytanie Słowackiego, czy Słowacki z *Balladyny* podpowiadał, jak czytać Szekspira w teatrze? Jak promieniowały na siebie powroty do Szekspira i powroty do *Balladyny*?



Na pewno zyskałem dzięki tej równoległości świadomość zabiegów adaptacyjnych Słowackiego, wiedzę o tym, co szekspirowskiego wykorzystał i co szekspirowskiego ukrył w swoim dramacie. Tam są przecież prawie dosłowne cytaty ze *Snu nocy letniej*, *Makbeta*, *Leara*. *Balladyna* zawsze była mi bliższa, jak „koszula ciała”, bo była z polskich wątków, z polskich klimatów, pełna także polskich literackich odniesień (ballada Chodźki o malinach) i ulepiona z tego, co Słowacki wyniósł z domu. Ja w inscenizacjach szekspirowskich uczyłem się opowiadania historii. Wierzę w to, że jestem opowiadaczem historii, czymkolwiek się stanie Twój *Hamlet*, czy sztuką polityczną, czy kryminałem, czy melodramatem, to najpierw musisz opowiedzieć historię bracie. Słowacki nauczył się od Szekspira opowiadania historii, a ja w tych zwrotnych układach Szekspir-romantyzm, musiałem iść tropem opowiadania historii. Najpierw opowiadasz historię, a potem pojawiają się silniejsze decyzje interpretacyjne: po co to opowiadasz i o kim opowiadasz.

Przełom lat 90-tych i dwutysięcznych był czasem, kiedy zastanawialiśmy się, z Marią Janion na czele, do czego nam będzie potrzebny romantyzm? Poza *Balladyną* nie sięgnął Pan po innych romantyków ani po inne teksty Słowackiego. Dlaczego? Czy Słowacki nie nadawał się do lat 90-tych, czy nie pasował bardziej do Pana teatru, czy do czasów, kiedy robił Pan teatr?

Kłopot pod hasłem „do czego potrzebny nam romantyzm?” jest zasadniczy. Mam do tej pory jedną odpowiedź, która może być wymijająca, bo oprócz Fredry, którego robiłem w teatrze i który też był z ducha romantykiem, niczego lepszego po polsku nie napisano, choć może Różewicza bym jeszcze dołożył, ale to temat na inną rozmowę. A z innymi wielkimi tekstami? Może nie miałem odwagi się mierzyć...

Z czego wynikał ten brak odwagi? Z wizji teatru, jaki proponował romantyzm czy z tego, że póki co, nie było nowego języka na to, co mogliśmy wyczytać na nowo u wieszczów? A może przeszkadzało Panu, że w każdym z tych arcydramatów co rusz wyskakiwała Polska?

Raczej z tego, że „wyskakiwała Polska”. Co zrobić z romantyzmem, żeby to nie było dzisiejsze, a było aktualne? Osobiście mam lęki i obawy przed używaniem romantyzmu do publicystki scenicznej, chociaż jest to możliwe i bywa przecież, że jest mądrze i z sukcesem wykorzystywane.

Rok 2004 to kolejna *Balladyna* Jarostawa Kiliana, tym razem wystawił ją Pan w Teatrze Polskim w Warszawie. Widzowie, którzy pamiętają spektakl z Powszechnego sprzed 10 lat, nie mogą poznać *Balladyny*, nastroju, konwencji, Pana jako reżysera - takie mroki i okrucieństwa. Co się Panu stało, co się w Polsce stało, że tym razem wyszła niewygodna, nieprzyjemna, ciemniejsza *Balladyna*?



Dziwny czas lat 90-tych rzutował na to nowe odczytanie Słowackiego. Trzeba było kilku lat, żeby konsekwencje tej dekady do nas dotarły z całą ostrością. Chciałem zrobić coś inaczej i inne „coś” wisiało w powietrzu. Przygotowałem spektakl bardziej gorzki, może moja dojrzałość zaważyła na tej tonacji. *Balladyna* została znacznie bardziej skażona smutkiem polskiej prowincji. Na takiej opowieści mi zależało. Smutek zastąpił naiwność. Scenografia Adama Kiliana była ograniczona do świata z wyobrażeń Nikifora, muzykę graną na żywo (na akordeon i skrzypce) napisał Grzegorz Turnau i celowaliśmy nie w aurę ludowej ballady, a zabawy z orkiestrą w remizie strażackiej. Inspirowałem się „socjologicznymi” fotografiami Zofii Rydet i obrazami polskiej prowincji Bohdana Dziworskiego. Olgierd Łukasiewicz grał Pustelnika jako kloszarda, bezdomnego. W roli matki obsadziłem Halinę Łabonarską, a potem znów Ewę Dałkowską, wydobyłem zupełnie inne tony w postaci Wdowy. Matka była bardziej zdeheroizowana, ani Król Lear, ani nawet Mutter Courage od Brechta, tylko prowincjonalna przekupka, trochę chytra i chciwa, a trochę skazana na straszne doświadczenie.

Mimo swojego programu teatralnego uwalniającego teatr od rzeczywistości podstawiał Pan w tym spektaklu lustro widzom: popatrzcie, jak można inaczej na siebie spojrzeć, zobaczcie, czym się staliśmy. Pokazywał Pan rudymen tarne sytuacje rodzinno-społeczne, międzyludzkie skażone więzi i ich gwałtowny rozpad. To była Polska nie mityczna, a chora...

Przynosiłem wtedy na próby wycinki prasowe o tym, jak licealistka zabiła koleżankę z klasy, żeby zabrać jej magnetofon. Ten świat tandetnej zbrodni i kryminału opisany w *Balladynie* nie był już z Grand Guignol, ale jak z pisma Detektyw, gdzie w popkulturowej narracji opisuje się straszliwe zbrodnie. Polska rzeczywistość lat 90-tych zbudowała tę trzecią *Balladynę*. Pamiętam, że dużo jeździłem wtedy po Polsce.

Zmienił Pan typ *Balladyny* jako bohaterki dramatu. Zamiast delikatnej Doroty Landowskiej, która nie chce, a musi walczyć o swoje, rolę *Balladyny* gra przebojowa Magdalena Smalara, inny typ polskiej dziewczyny. Zwyczajna, ludowa, plebejska, aspirująca, Polka z charakterem, kość z kości narodu. Jakby bohaterka filmu *Cześć Tereska*. Zamiast amantki i neurotyczki jest subretka, zawzięta, nie ma atutów, nic nie zapowiada jej sukcesu i szczęścia, więc musi walczyć, iść do przodu...

To była kluczowa decyzja obsadowa, wydawało mi się, że żyjemy w świecie, w którym trzeba iść po trupach albo od razu się poddać. Magda Smalara miała w sobie napęd dziewczyny, która patrzy na rzeczywistość z perspektywy pisemka *Bravo girl*, nie ma jednak w sobie nic z tego, co tam promowane. Wokół jest pęd na awans społeczny i finansowy, presja sukcesu, to co ona ma zrobić, żeby się wyrwać z tej szarej prowincji? Zwykle, kiedy zaczynam myślenie o kolejnej wersji *Balladyny* mam najpierw świat, przestrzeń, klimat, nazwę dla tej wersji rzeczywis-



tości, a dopiero potem myślę jacy ludzie tu będą żyć. Tu akurat zacząłem od ob-
sady. Punkt wyjścia nie zależał od świata scenicznego, tylko od osoby wziętej z
rzeczywistości. Dopiero potem zaczęło się poszukiwanie adekwatnego języka
do opowiedzenia jej drogi.

**Czy można mrok tej trzeciej *Balladyny* powiązać z rewolucją teatralną,
która właśnie wtedy dokonana się na polskich scenach? To były czasy trium-
fu młodszych, zdolniejszych-Jarzyna i Warlikowski proponowali okrutne
i pesymistyczne spojrzenie na rzeczywistość, na ludzkie ciało,
na życie i los. Polski teatr skręcił w stronę nowego brutalizmu, człowiek
stał się mięsem i przedmiotem. Pan niby był na antypodach tego rozpo-
znania rzeczywistości, ale teraz po latach można czytać trzecią *Balladynę*
jako odpowiedź na tamten nurt poszukiwań. Skoro mówicie, że jest mrok,
to spróbuję o nim swoim językiem opowiedzieć...**

Coś było w powietrzu, nie zaprzeczam, przecież teatry stale ze sobą dialogują,
rzeczywistość, także ta estetyczna, ze sobą rozmawia... Zapewne szukałem pod-
świadomie takiej opowieści, która odda tę zmianę tonacji w rzeczywistości
i w widzu, ale moim językiem. Wydawało mi się, że muszę tę opowieść Słowac-
kiego pomroczyć. Kiedy teraz Pan mnie wpisuje w taką reakcję na nowy teatr,
przyznaję się do tego. Siłą rzeczy człowiek szuka własnego opisu miejsca
i świata, w którym żyje.

**W wielu spektaklach zabierał Pan nas w podróż. Odys, Dante, Guliwer,
Dorotka i Oz, Sindbad i Pinokio wyruszają u Pana w drogę. *Balladyna* to
nie tylko podróż na prowincję, do świata retro lub rzeczywistości, która
jest obok, a nie została przedstawiona. Jej bohaterowie także pokonu-
ją pewną drogę. Czy rzeczywiście metafora podróży to naczelną metafora
Pana teatru, wątek, temat, który jest zawsze? Oto mamy pojazd teatr,
pakujemy się i patrzymy, dokąd nas dziś dowiezie.**

Tematem, który powraca często w moich przedstawieniach jest podróż. Podróż-
nikiem jest Odyseusz i jego marionetkowa wersja Pinokia. Podróżnikiem jest
Guliwer i Dorotka zmierzająca do Krainy Oz. W podróż-ucieczkę wyruszają bo-
haterowie Szekspira w *Śnie nocy letniej*, *Jak wam się podoba*, *Zimowej opo-
wieści*. Staram się opowiadać o podróży nie tylko będącej ucieczką, zapomnie-
niem, oszołomieniem, lecz wyprawą, która zmienia człowieka od wewnątrz, jest
drogą w głąb samego siebie. Jej właściwością jest to, że nie da się dokładnie
przewidzieć przebiegu. Przygoda i niewiadoma podróży niweczą najstaranniej
przygotowane plany. To, co się zdarza „przygodnie”, jest niekiedy ważniejsze od
założonych celów. Sindbad, płynąc po morzach i doświadczając przygód niczym
Kandyd, z niepoprawnym optymizmem podąża za wyobraźnią, otwarty na to, co
przyniesie los. Odys wraca do ojczyzny przez otchłanie Hadesu, walcząc z losem
i nieprzychylnymi bogami, z nadzieją, że podróż oczyści go z okropieństw wojny.



Drewniany Pinokio sięgając „dna” i lądując w brzuchu wieloryba, staje się prawdziwym chłopcem z krwi i kości. Odys przywraca ład we własnym domu i życiu. Każda ważna opowieść jest podróżą bohatera. Podróż polega na wyrwaniu z czasu potocznego i wejściu w czas, który dzieje się poza potocznością, bohater musi zejść do najgłębszej groty, żeby wrócić do domu i zrozumieć, odnaleźć siebie i świat, który opuścił.

W *Balladynie* bohaterowie też wyruszają – w górę drabiny społecznej, do stolicy, po miłość, po sprawiedliwość, po władzę. Podróże *Balladyny*, *Grabca*, *Kirkora* i *Wdowy* źle się kończą, świat ma granicę doświadczenia, bo jest zło i jest śmierć. Co ten koniec mówi o bohaterach? Że nie warto iść w górę?

W swojej „podróży” *Balladyna* wielokrotnie dostaje szansę zatrzymania się, wycofania, ale jak *Makbet* brnie dalej. Droga ku złu wciąga ją i pochłania, pcha dalej i nie daje wyjścia w jasną przyszłość. Można powiedzieć, że celem podróży jest odnalezienie samego siebie. *Balladyna* rażona piorunem dochodzi do punktu samopoznania, zaakceptowania świadomości swoich uczynków, swego grzechu i zbrodni. Myślę, że istotą tej opowieści o podróży bohatera jest ostatecznie rozpoznanie samego siebie, jakiegokolwiek miałyby to mieć straszliwe konsekwencje.

Gdzie umieszcza Pan siebie w tych spektaklach o podróżach? W *Pinokiu*, *Sindbadzie*, *Guliwerze*, *Odysie* jest Pan tym, który podróżuje. Chłopcem zagubionym w świecie, który dorasta, starzeje się, traci złudzenia i zyskuje mądrość. A gdzie jest *Kilian* w *Balladynie*? Do tej pory miałem wrażenie, że nie z *Grabcem* czy *Balladyną*, ale z ucharakteryzowanym na *Słowackiego Filonem*, czy dziejopisem *Wawelem*. Wybrał Pan dla siebie rolę naiwnie empatycznego obserwatora świata. Smutny złośliwiec, który się wszystkiemu przygląda i w gruncie rzeczy niewiele może poza opowiadaniem.

Niestety, ma Pan dobrą intuicję, w poprzednich *Balladynach* nie szedłem z nią, dopiero w *olsztyńskiej* szukam czegoś, żeby nie stać z boku, iść, towarzyszyć bohaterce, a nie jak antreprener aranżować tylko jej drogę, patrzeć, co się dzieje. Jestem już towarzyszem tej strasznej podróży. A dlaczego to się zmieniło? Bo dojrzałem, bo jestem starszy, bo z perspektywy 60-lątka inaczej patrzę na świat. Zawsze było dla mnie tajemnicą, co to znaczy „ariostyczny uśmiech”. Pisze *Słowacki*: „wychodzi na świat *Balladyna* z ariostycznym uśmiechem na twarzy”. Zrobiłem studia na ten temat, sięgnąłem do *Ariosta* i jego poematu *Orlando szalony*. Wielki bestseller późnego renesansu, inspiracja dla autorów librett operowych i wielu malarzy, powstał w czasie wielkiego kryzysu Europy. W eposie o walkach Franków z Maurami *Ariosto* miesza postacie historyczne i fantastyczne.



Przeplata fakty z baśniowymi stworami. Magię z religią. Poemat powstawał w momencie rozpadu Europy, w czasie wojen religijnych, w momencie, kiedy niemieccy żołdacy pustoszą Rzym. Ariostyczny to nie wesóły, tylko ironiczny grymas rozpaczy wobec upadku świata.

Czyli nowa *Balladyna* nie śmieje się ani z siebie, ani ze świata, którego jest częścią, ani z teatru, który chce o niej opowiedzieć...

Pokazuję cały świat, wszystkich bohaterów *Balladyny* w momencie rozpadu. Dzieci Popiela zarżnięto, on jest kloszardem, świadomie ukrywa koronę Popielów, w której była siła, a on tej siły pozbawił państwo. Gdy Grabiec staje się królem, zamienia się w tyrana. Kirkor w każdą przygodę rzuca się do utraty tchu. Jego wysiłki, szamotanie się jest jak nihilistyczne rzucenie się w przepaść, on przecież cały czas powtarza, że „rzuci się w przepaść okrutną”. Rzuca losy, co ma zrobić, to przypadkowe jaskółki pokazują mu drogi miłości. Wszyscy bohaterowie Słowackiego są na rozdrożu, nawet Goplana. Otóż Goplana jest w olsztyńskiej *Balladynie* kluczową postacią. „Dziwne stworzenie z mgły i galarety, są ludzie co smak czują do takiej kobiety, ja widzę coś rybiego w tej dziwnej osobie” – mówi Grabiec i my to spojrzenie Grabca eksplorujemy. Maciej Cymorek gra osobę queer. Goplana jest inna, niezwykła, nieoczywista, ale to nie uwalnia jej od odpowiedzialności, bo „poplątała ludzkie czyny”. *Balladyna* mówi po zabójstwie: „na niebie jest Bóg [...] będę żyła, jakby nie było Boga”. Po tym, co czynią bohaterowie tej tragedii „Bogu mścicielowi trzeba wziąć grom i opuścić na ludzkie dzieła i winy”. Tu świat jest poplątany, niespójny, prawie wszyscy bohaterowie „stracili z oczu szlak niemyślnej drogi”, „obłąkali się w tym lesie”. Wszystko zdane jest na przypadek – organizuje się konkursy zbierania malin, a przecież sedno zdarzeń, kwestia dobra i zła jest gdzie indziej niż komplikacje fabularne. Jeśli pozbiera się absurdalne losy poszczególnych bohaterów, wychodzi z tego galimatias przypominający katastrofy naszych czasów. „Nowy, wspaniały świat”, który stworzyliśmy jest absurdalny, rozsypany... W tym widzę ten „ariostyczny uśmiech” Słowackiego.

Jak do tego rozpoznania pasuje Jarosław Modzelewski i jego malarstwo?

Modzelewski daje wspólny mianownik plastyczny inscenizacji. Jest bystrym obserwatorem rzeczywistości, ale jego realizm to rodzaj *neue sachlichkeit* („nowej rzeczowości”). Artysta nazywany jest malarzem „ikon codzienności”. Jest też w jego twórczości ironiczny stosunek do rzeczy, pejzaży, ludzi, natury, a zarazem czułość i poczucie humoru w przyglądaniu się światu. Uderza w jego obrazach pierwiastek nadrealnej metafizyki, duchowego wymiaru, który odkrywa w rzeczach pospolitych. Modzelewski ogląda z uwagą polską prowincję, wybiera coś z widzialnej rzeczywistości i przetwarza to niczym poeta. Wydało mi się, że znakomicie współbrzmi z ironią Słowackiego i jego zmysłem absurdu. To malarstwo jest w spektaklu wizualnym spoiwem.



Wejdziemy w te jego światy, bo zgodził się na wykorzystanie 15 obrazów, które zostaną powiększone na scenie i będą stanowić poszczególne warstwy i plany akcji.

Przy pracy nad sceną sądu zrobiłem chyba mały wynalazek inscenizacyjny. Dotąd *Balladyna* w wielu realizacjach w tej scenie siedziała na wysokim tronie, a sąd odbywał się przed nią. Tu przenoszę bohaterkę na samo proscenium, a wszystko dzieje się za nią. Sędzia w tej przestrzeni staje się jednocześnie oskarżonym.

Bez wyższej instancji nie ma *Balladyny*. „Jak nie ma Boga, to co ze mnie za *Balladyna*?” U Słowackiego *Balladyna* wydaje wyrok sama na siebie, a piorun cierpliwie czeka na jej decyzję. Na ławie świadków oskarżenia w naszej inscenizacji zasiadają umarli - wszyscy pomordowani z dramatu. Najbardziej realistyczna u Słowackiego scena sądu jest u nas najmniej realna.

Zaprosiłem do stworzenia muzyki artystę, z którym dotąd nie współpracowałem, czyli Adama Walickiego. Jego muzyka też buduje przestrzeń dramatu. Jest głosem natury, wewnętrznym rozedrganiem postaci, grzmotem, piorunem, szumem wiatru.

Zgodzili się ze mną współpracować artyści, którzy wnieśli do tej inscenizacji coś bardzo ważnego. Znakomita kostiumografka Dorota Roqueplo i choreograf Jacek Przybyłowicz. Dorota stworzyła wysmakowane i współczesne kostiumy, subtelnie skomponowane i wpisane w malarstwo na scenie. One też naznaczają osoby dramatu i pomagają aktorom w budowaniu postaci. Jacek wydobył z aktorów ich naturalną ekspresję ruchu i pomógł im zrozumieć „co nimi porusza”.

Musi być coś w *Balladynie*, nawet w tej Pana czwartej realizacji, czego nie da się prosto wytłumaczyć, czego nie wie się, nawet po tylu podejściach. Czego nie wiedział Pan poprzednim razem, przy wcześniejszej premierze? Niby prosty dramat, a odpowiedzi skomplikowane. Co to może być teraz?

Mam przy tej pracy ważną zagadkę, lubię takie wyzwania... To pytanie o finał... Bohdan Korzeniewski upominał się kiedyś w swojej książce *O wolność dla pioruna... w teatrze* co zrobić z tym piorunem? Dlaczego uderza? Kto go uruchamia? Gdzie w tym świecie rozpadu, kryzysu, niejednoznacznych postaw, jest Bóg i cóż znaczy dziś w teatrze ów piorun, który spada na „chwilowe panowanie” królowej? Ostateczna instancja, która istnieje i unosi się nad *Balladyną* to najbardziej fascynująca rzecz do zrozumienia i opowiedzenia.

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW



INSTYTUCJA SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

PRZYJACIELE TEATRU



TEATR WARMII I MAZUR

Zdjęcia pochodzą z archiwum Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie

TEATR.OLSZTYN.PL | INSTAGRAM | FACEBOOK TEATROLSZTYN