

# W poszukiwaniu „Balladyny“

1.

Nie zwięźenie, lecz nowe źródła — napisaliśmy u początku niniejszego cyklu\*), kiedy mowa była o przewartościowywaniu repertuaru klasycznego. Formułka miała prowokacyjność każdej połowiczności: tylko nowe źródła oznaczałyby tylko zwięźenie. Rzecz jest oczywista: stare źródła nie mogą ulec zasypaniu. Wielu autorów wprawdzie usuwa się zupełnie, wprowadza nazwiska nowe dla polskiej sceny, Pirandella zmienia się na Gorkiego — ale trzon repertuaru klasycznego pozostaje dzisiaj ten sam, co dawniej. Bogusławski, Tristo de Molina słusznie wypierała „Księdza Marka“, nie wyprą nigdy Szekspira i Moliere, jeśli repertuar klasyczny nie ma stać się godny politowania. Ale tenże Szekspir i Moliere i cały dotychczasowy trzon scenicznej klasyki — wymagają nowego spojrzenia, wydobycia wartości pominiętych, zatrącających, bagatelizowanych — wartości społecznych. I to właśnie zagadnienie jest osią dzisiejszego przewartościowywania klasyki. Połowa formuły brzmiała: „nowe źródła“, druga połowa brzmi: „i stare, na nowo odczytane“.

Nie takie to jednak łatwe, jakby się zdawało. Już przy Bogusławskim postawiliśmy pytanie: jak u

kazać społeczną prawdę utworu, jego postępowość, jednoznacznie i zrozumiale dla widza? Ale problemy rozpoczynają się wcześniej: dla reżysera — przy pytaniu: „jak odczytać?“, dla krytyka — przy refleksji: „a ilu naszych reżyserów to potrafi?“ Bo wymagamy dziś od reżysera znacznie więcej, niż dwa nawet lata temu. Nie tylko znajomości rzemiosła oraz wiedzy z zakresu historii sztuki, literatury, obyczajowości; także wiedzy z historii politycznej, ekonomicznej, także — znajomości marksizmu. Więcej — umiejętności stosowania go w praktyce scenicznej. Te żądania zawiera właśnie postulat realizmowej interpretacji klasyki, przyjęty jako wytyczna przez wszystkie teatry w Festiwalu Sztuk Radzieckich. A stosowanie jej upraszcza znacznie widzowi ocenę problematyki i pisarza, podsuwa nowe kryteria wartościowania, tłumaczy historyczną funkcję utworu dawniej i jego społeczną potrzebę dziś — ale reżyserowi zadanie niezwykle komplikuje. Pokazywaliśmy, jak niektórzy próbują trudności wyminąć adaptacją. Ale uciążliwą i bardzo kamienistą drogę reżyserskiej uczciwości — wobec tekstu, wobec postulatów i wobec własnych zadań — musimy dopiero ukazać. Pokażemy — dwa miasta: Katowice, Kraków. Dwa tegoż roczne spektakle „Balladyny“.

„Rok Słowackiego“ w teatrze ma trochę pecha. Obiecywano nam wystawić najciekawsze dramaty poety, słyszeliśmy o „Kordianie“, „Złotej czaszce“, „Fantazym“. Oczywiście wiele dzieł Słowackiego przekreśla koniecznieść przewartościowania klasyki: nikt nie spodziewał się zresztą „Księcia niezłomnego“ czy „Snu srebrnego Salomei“. Gorzej, że zapomniano o takich dramatach, jak choćby „Agezylausz“. Jeszcze gorzej, że w roku 49 grano zajadle i wytrwale „Mazepę“ z „Marią Stuart“, czyli co najślabsze u Słowackiego. Przysłowie o obciankach cacankach sprawdziło się raz jeszcze.

W roku 1950 wydobyto z kolei „Balladynę“. Znowu chwyciły ją od razu trzy teatry, bo i Wrocław zapowiada ten dramat. O „owczym pędzie“ w repertuariach naszych scen wiele już słów na próżno wypisano, więc mniejsza z tym. Ale to też nie najciekawszy z dramatów wielkiego Juliusza. Powiedział ktoś o „Balladynie“, że zrodził ją Szekspir w głowie Słowackiego; do rze chociaż, że Szekspir, „Mazepę“ rodził mu Wiktor Hugo. A rzeczywiście Szekspira tu pełno — nawet w całej osnowie dramatycznej, w aurze poetyckiej, a już w poszczególnych motywach i wątkach znajdziemy niemal wszystkie szekspirowskie arcydzieła, od „Macbetha“ do „Króla Leara“, od „Snu nocy letniej“ do „Burzy“. Nie tylko tragedie, ale i komedie; stopienie tego wszystkiego w doskonały kształt poetycki uważa Juliusz Kleiner za jedną z cenniejszych wartości „Balladyny“, nazywając ją najwspaniał-

szą syntezą szekspirowskiego dramatu. Niemniej nie dziwi się Baty'emu, który zamierzał podobno przed samą wojną wystawić w Paryżu „Balladynę“, ale zrezygnował, uznawszy ją za epigonizm. Gdy się w „Balladynie“ widzi tylko Szekspira, lepiej go wystawić w oryginale. Jeśli więc chcemy — „Balladynę“ trzeba ją odwinąć z szekspirowskiego płaszcza, wydobyć to, co się w niej tli słabiej, ale co jest cenniejsze i ciekawsze. Co wydobyć? „Lilie“ Mickiewicza, „Maliny“ Chodźki, legendę, baśń ludową. „Tragedię podobną do starej „ballady“, jak sam Słowacki nazywał gdzieś swoje dzieło. Odszekspiryzowanie i „spolszczenie“ „Balladyny“, to pierwsze zadanie inscenizatora. Pierwszy krok w poszukiwaniu nowej „Balladyny“.

Krok ten wyraźnie stara się uczynić inscenizacja katowicka. W dekoracjach i kostiumie Goplany. Las jest tu zwykłym polskim lasem, z grubymi, sztelistymi pniami sosen na pierwszym planie, z geometryczną w konturze linią świerkowego boru — na drugim. Nie jest to jeszcze dobra plastyka, ale najlepsza z widzianych przeze mnie dzieł W. Makojnika; można ją prawie nazwać realizmem. Najlepsze są zresztą dekoracje wnętrza: piaskowe, jednolite, ciężkie ściany zamku Kirkora, gotyckie okno za tronem Balladyny w ostatniej odsłonie, świetnie komponujące dośrodkowo przestrzeń sceniczną. Ale w odsłonach leńnych weryzm Makojnika jeszcze się ujawnia: nie tyle w konturze i kompozycji przestrzennej, ile w kolorystyce. Dążenie do naturalistycznego „żeby było jak żywe“ każe dekoratorowi puszczać czerwony

reflektor na sine pnie drzew o pięknie „odrobionej“ korze, i z mieszaniny czerwono-fioletowo-zielonawej, zamglonej w dodatku muslinową kurtyną („zwiewność“, „nastrój“, „nastrój!“!) wychodzi oczywiście kicz z cyklu „wschód słońca w lesie“. Ale — powtarzam — las jest polski i zwyciężajny, nie fantastyczny. Także kostium Goplany — lekka zielona szata przybrana kwiatami, jasne długie włosy — w wykonaniu jest kiczem z cyklu „wodnica“, ale kierunek pomysłu ma słuszny: polską wyobraźnię ludową.

Natomiast krakowska scenoplastyka Pronaszki siedzi nadal mocno w Szekspirze. Żle, że dekoracje te robił Pronaszko — twórca niedawnej inscenizacji „Snu nocy letniej“, i że Goplana gra właśnie L. Castori, grająca wówczas Tytanię; reminiscencje, skojarzenia — nieuniknione, i u artystów i u widzów. Kostium Goplany ma wprawdzie także u podłoża ową polską wyobraźnię ludową, ślicznie na domiar stylizowaną, ale właśnie pod „Sen nocy letniej“, nie — powiedzmy — pod „Krakowiaków i górali“: ta sama kompozycja, co kostiumu Tytani — płaszcz, krótka sukienka, odkryte nogi; ta sama gama barw — tam żółte, zielone i niebieskie tu szaro-niebieskie i seledynowe; nawet kołnierz płaszcza Tytani, wyrastający jej nad ramiona jak skrzydełka — tu ma odpowiednik w identycznie uczepionych pękach brzoźowych gałązek. Podobnie ma się sprawa z inscenizacją. Las Pronaszki jest znowu fantastyczny, drzewa powyginane i pokraczne — choć jest to już las inny, o konturze linii nie miękkiej, falistej, lecz łamanej, geo-

\*) Por. art. „Zapomniany realizm“ (Dz. Lit. nr 30/177) i „Zielony gliomatias“ (Dz. Lit. nr 32/179).

metryzowanej, bardzo formistycznej; można by go zestawić łatwo z formistyczną rzeźbą lat dwudziestych. Nieliczne liście stwierdzają, że to las dębowy; kapitalne w pomyśle, wycięte z gęstej siatki, rysują się na błękitnym horyzoncie przezroczyste i bezbarwne; tylko liście wierzby-Grabca, pełne i sielone, niweczny efekt, wprowadzają jakąś antynomie plastyczną. Cały las zresztą świetny, jak i kostium Goplany; ale — sprawy „Balladyny” naprzód nie posuwa.

Kostiumy na ogół znacznie gorsze. Barokowe orgie Pronaszki w ornamentyce linearnej i w nawarstwianiu płaszczyzn materiału doprowadzają Kirkora i Kostrynę do wyglądu rozczapierzonych kokoszy na gnieździe. Ciekawe jest operowanie specyficzną aluzją o zasadzie metonimii, wymagającą podwójnego skojarzenia: stylizacji — z przedmiotem rzeczywistym, i przedmiotu — z innym, podobnym; rosochy, trochę łosie trochę jelenie na czapie Kostryna, to aluzja do rogów turzyc na germańskich szłomach, fryzowane skrzydełka choinkowych aniołów u ramion Kirkora, to aluzja do skrzydeł husarskich. Obie zresztą można kwestionować: Kostryna — bo to właśnie Kirkor jest rogiem, Kirkora — bo wartoby już zerwać z husarskimi tradycjami w „Balladynie”, nawet wbrew Słowackiemu, podającemu w informacji do odsłony na watach Gniezna (sc. II aktu V). „Kirkor z dobytym mieczem, ze skrzydłami orlemy na barkach.” Dobrze jest natomiast u Pronaszki wewnętrzne zamku Kirkora; i właściwsze, niż Makojnikowe, bo bliższe polskiej rzeczywistości popielowych czasów:

nie kamienny zamek, lecz drewniane grodzisko. Świetny też przekrój chaty Wdowy, gorsza ostatnia odsłona, gdzie podobne do katowickiego gotyckie okno przekreślone jest w połowie przez dwie skrzyżowane krowie powaly; pomijam już absurd architektoniczno-historyczny tego zestawienia — mógł on być jeszcze jednym zamierzonym odpowiednikiem anachronizmów tekstu — ale okno ginie tu w sensie plastycznym, staje się zbędne. Casus podobny do sprawy Hłści; czyżby antynomie plastyczne, wzajemne wykluczanie się pomysłów — były celowym chwytym? Czy też tylko funkcją baroku, nadmiaru?

### 3.

Ale odszekspiryzowanie jest dopiero pierwszym krokiem na drodze do nowej „Balladyny”. Niezrobienie tego kroku obciąża trochę przedstawienie krakowskie, mimo że zrobiło ono krok trzeci, najważniejszy. Katowickie pierwsze częściowo przeprowadziło, ku trzeciemu uczyniło tylko pierwszy ruch. Krok drugi w obu przedstawieniach został zamarkowany. Metaforę zaraz wyjaśnimy.

Drugim krokiem inscenizatora, logicznie wynikającym z odszekspiryzowania, winno się było stać wydobyć balladowość „Balladyny”, jej romantycznych i polskich motywów literackich, jej ludu. Kraków, przynajmniej spektakl Szekspirem, nie mógł już tego dokonać; obie nasze inscenizacje najwyraźniej jednak pragnęły to uczynić. Katowicka — bo przez ukazanie na scenie sosnowo polskiego boru, zwyczajnego i prostego, nie fantastycznego i ab-

strakcyjnego, oraz przez bardzo proste, możliwie naturalne rozumienie metaforyki tekstu, sugerowała już jakąś prostotę ludowego widzenia dramatu, ustawiła drogowskaz dla widza: kierunek na balladę. Krakowska — bo nawet na afiszach użyto tu jako podtytułu określenia „tragedia podobna do starej ballady”. To zobowiązuje. Zamierzona balladowość w obu wypadkach niestety się rozplynęła; pozostały tylko ślady usiłowań. Rewizja np. wymagała w balladzie postać Grabca; to przecież nie pokraczny cymbał, jak Spodek szekspirowski, ale młody, ładny chłopak, bożyszcze wiejskich dziewcząt, reprezentujący tzw. zdrowy chłopski rozsadek, z którego Słowacki-romantyk podrywa, ale którego przebiegiem akcji nie deprecjonuje; a jeśli spełnia Grabiec w kompozycji dramatu dwie jeszcze ważne funkcje: komiczną — tradycyjnego wesółka, błazna, i tragiczną — „Macbethowego” Duncana, to winny one wobec owej pierwszej usunąć się w cień. Tymczasem obie interpretacje tej roli (W. Wozniak — Katowice, W. Jabłoński — Kraków) podbarwiły ledwie tym nowym Grabcem tradycyjną koncepcję wesółka, zdejmując z niego tylko maskę idioty, nie wiadomo kiedy przyrosłą. Inne role katowickie były na ogół całkownie tradycyjne; znacznie więcej inwencji wykazał tu Kraków, rewidując i ujęcie Pustelnika i Matki i Goplany, częściowo nawet w kierunku balladowości, choć zasadniczo rewizja ta wynikała dopiero z „trzeciego kroku” — o tym jeszcze powiemy.

Tradycyjność aktorskich ujęć wpływała w Katowicach chyba głów-

nie z dosyć słabego składu zespołu; dwie jeszcze poza Grabcem odkrywcze role były właśnie najlepiej grane. Odkrywczę zresztą tylko psychologicznie, nie posuwając naprzód koncepcji przedstawienia. Jedna, to Alina S. Chromińskiej, nie melancholijna i liryczna, lecz żywa, wesoła, przekorna, zaczepna wobec siostry, nieświadomie prowokująca zbrodnię; identyczne ujęcie tej roli w Krakowie (K. Szyszko-Bohusz) wypadło gorzej z powodu nienajlepszej gry artystki. Druga rola, to Kostryn R. Hierowskiego, grany — odwrotnie niż przez T. Białoszczyńskiego w krakowskim spektaklu — bez przewrotności, bez czarnego charakteru, prawie „pozytywnie”, co jednak balladowej koncepcji było raczej przeciwnie. Ale najbardziej może szkodziło balladowości w Katowicach opracowanie dramaturgiczne tekstu. Przez opuszczenie sc. I. aktu V (odlot Goplany) zubożono watek wiezeń ludowych i osłabiono go, pozostawiając bez rozwiązania; przez skrócenie sc. III. aktu III kiedy Balladyna przybywa po radę do Pustelnika, zagubiono — „Lille” mickiewiczowskie; przez obcięcie zakończenia sc. II. aktu II. — wejścia swatów oraz całej sceny na pogorzeliisku chaty Wdowy (początek aktu III) wykreślono lud z „Balladyny”, rolę i opinie wsi rodzinnej Balladyny w dramacie. Wobec braku sceny obrotowej w Katowicach sztuka o kilkunastu odsłonach wymagała oczywiście skrótów — ale nie tych właśnie. Można było obciąć motyw Gralona, nie nie wyjaśniający a pozostawiony w inscenizacji katowickiej (obcięto go wprawdzie po kilku przedstawie-

niach), można było wykreślić wszystkie sceny z Filonem, wprowadzając go tylko raz dla zabrania ciała Aliny i drugi raz w scenie sądu — tym bardziej, że koncepcja reżyserska tej postaci była dość niejasna; rozchlestała biała koszula i romantyczna czarna peleryna, jakby Słowacki godził tu w Mickiewiczów, nie w Brzdzińskich. Można było wreszcie — to już w obu inscenizacjach — dwie pierwsze sceny, u Pustelnika i nad Gopłem zamknąć bez wysiłku w jednej dekoracji. Zresztą —

Zresztą wydaje mi się, że „Balladyna” i Szekspira wystawić warto w ogóle w symultanicznych dekoracjach. Bo nawet w Krakowie, gdzie odsłony zmieniały się bardzo szybko — brak ciągłości, nieustanne opadanie kurtyny, było jednak mocno nęzące. A symultaneizm niekoniecznie musi być formalizmem; przypomnam „Psa ogrodnika” u Ochłopkowa. Zagadnienie realizmu, to zagadnienie interpretacji tekstu, nie dekoracji jako takiej; jeśli oprawa sceniczna jest tej interpretacji podporządkowana, jeśli nie fałszowuje realistycznej koncepcji przedstawienia — może być i „jednoczesną” i „pudełkową” i jaką tylko chcecie. Rozumienie realizmu jako weryzmu jest nierozumieniem realizmu.

Ale, wracając do skrótów — skrócenia katowickie nie pozwoliły już dokonać owego trzeciego kroku ku nowej „Balladynie”.

### 4.

Trzecim i decydującym krokiem ku realistycznej „Balladynie” jest klasowa interpretacja dramatu bohaterki. To przeprowadził właśnie teatr

krakowski. Przeprowadził istotnie, nie tylko usiłował: koncepcja jest w przedstawieniu wyraźna i konsekwentna. Dramat Balladyny pojęty został jako dramat kariery za wszelką cenę. To jeszcze nie nowość. Ale — kariery dziewczyny oderwanej od własnej klasy społecznej i przez tę klasę potępionej. Początkiem oderwania jest scena swatów, kiedy Balladyna, nieprzytomna zbrodnią, odpędza przyjaciółki, wiejskie dziewczyny, przychodzące ze śpiewem i kwiatami. Pozostawiono w przedstawieniu początek nigdy prawie nie grywanej sceny na pogorzelsku, gdzie zebrana wieś komentuje niezwykły awans Balladyny; jedna z sąsiadek chce odwiedzić Wdowę i Balladynę w zamku, inne ją odmawiają: to już wielka pani, pojedziesz, „a pani z okna splunie“. Balladyna rzeczywiście nie pozwała matce przyjąć sąsiadki. Wypędza matkę, kompromitując ją w oczach rycerstwa; opowiada o swym księżym pochodzeniu; w pozostawionej w spektaklu krakowskim, również rzadko grywanej scenie III aktu V („namiot Balladyny“) — na życzenia delegacji miejskiej, by panowała sprawiedliwie za ludu wola, odpowiada szorstko: „Bez woli ludu!“ W scenie sądu w miarę jego trwania zbiera się coraz więcej postaci w wiejskich strojach, okrzyk „osądz ją!“ brzmi jak wystrzał. Balladyna wydaje na siebie wyrok, ale wyrok ten wydaje przedtem tłum, choć już milczy. A poprzednio wspomniane elementy dramatu, odpowiednio wypunktowane przez realizatorów (B. Dąbrowski — reżyseria, St. W. Balicki — współpraca dramatyczna) dają w połączeniu z tym

ludem, nareszcie ukazany, obraz przejrzysty i nowy. Sama Balladyna zostaje w takim kontekście również wzbogacona psychologicznie. Przybywa do jej sylwetki psychicznej nowy rys, a raczej jego możliwość: możliwość przeżywania wraz z wyrzutami sumienia i poczuciem winy — swego oderwania klasowego. Nawroty tłumionego poczucia solidarności klasowej pogłębiałyby tu dramata wewnętrznego Balladyny, wzmagałyby tragizm sceny sądu, gdy Balladyna staje oko w oko z ludem, od którego odeszła. Kreacja I. Wilczyńskiej chwilami jakby sugerowała elementy tego ujęcia; jakby — bo jest to tylko impresja krytyka, właściwie niesprawdzalna. Niestety kryteria oceny gry aktorskiej, a choćby środki jej opisu, są dotychczas niewypracowane; do dziś krytyk posługiwać się może wyłącznie opisem najzewężniejszych jej składników — gestu, mimiki, ruchu, czasem intonacji — poza tym pozostaje mu impresja. Szczególnie, gdy gra jest dużej klasy, bardzo „przeżyta“, arsenał krytyczny wykazuje skandaliczną wprost bezradność. Tak właśnie ma się sprawa wobec Wilczyńskiej. W stosunku do jej kreacji z r. 1947, kiedy grała Balladynę u Galla w Gdyni, różnica jest wielka: gra stała się dojrzała, nastawiona cała „na wnetrze“, jeszcze powściągliwsza w geście, jeszcze bardziej opanowana. Widać także ten kontrast w zestawieniu z katowicką Balladyną. D. Kwiatkowska, aktorka o niewątpliwym talencie dramatycznym, nie ma właśnie tej dojrzałości rzemiosła: w scenie po zabójstwie Aliny brakuje jej środków wyrazu, cały

ekspresji przenosi w chrypiący krzyk; w dalszych scenach nadużywa również głosu, gra przy tym niemal bez przerwy forte i fortissimo, na najwyższym napięciu uczuć używa wnetrznych. Wilczyńska gra na najwyższym napięciu uczuć przez cały czas, pozornie daje tylko jedno forte w scenie morderstwa siostry, forte z pogranicza obłędu i hysterii; później pokazuje już ciągle żelazną wolę i opowanie, ale tak, że wiemy, co się pod tą maską w duszy zbrodniarki dzieje. Za to Katowice biją Kraków zawianiem konfliktu Balladyny: u krakowskiej zle instynkty czają się od pierwszych jej słów, katowicka natomiast przed przyjazdem Kirkora jest wesoła, roześmiana, prosta, jak Alina — zbrodnia kiełkuje później. A tego właśnie wymagało klasowe uwarunkowanie dramatu Balladyny: nie zle skłonności wrodzone, lecz nagły miraż kariery, pieniądze wyrwania się z nędzy wiejskiej chaty. To był właśnie ten początek trzeciego kroku, zrobiony w Katowicach i dowodzący, że i one miały ambicje ukazania „Balladyny“ realistycznej — mówiliśmy już, dlaczego zrealizowane ledwie w połowie.

Klasowa interpretacja dramatu w Krakowie podyktowała także wspomnianą rewizję ról Pustelnika, Matki i Goplany. Pustelnik (T. Kondrat) nie jest pobłażliwy i uduchowiony, przeciwnie — pełen zapiekłej złości i goryczy władcy „przegraengo“ politycznie. Matce (B. Janikowska) — zamek, kariera córki, własna nowa pozycja społeczna wyraźnie uderzają

do głowy; robi się nagle natrętna, wścibska i nieznośna. Goplana (L. Castori) ma obok lirycznych akcenty mocne, groźne, zle — rozumiemy nareszcie, czemu Grabiec mówi o niej „wiedźma“. Podobnie, jak rozumiemy czemu nazywa Chochołką (doskonale M. Cebulski) „psiskiem“ — niezgrabny i szekeliwy, pokryty jest cały brązową sierścią, a czupryna opada mu z obu stron głowy jak uszy spaniela; tylko nagie, przeraźliwie długie i wiotkie palce-szpony akcentują „diablika“. To chyba najlepszy w tym przedstawieniu kostium Proszki.

Ale, ale — Goplana. Goplana musi być właśnie groźna i mocna, równie jak świetlana i poetyczna. Ponieważ to ona zabija Balladynę. Interpretacja zresztą Kleinerowska, którą np. Chrzanowski swego czasu zbijał, dowodząc, że piorun jest wyrokiem Boskim („Król-kobieta piorunem Boskim zastrzelony.“) — zastosowanym przez Słowackiego trochę w formie deus ex machina — i że Goplana nie do tego nie ma. Kwestia pozostaje sporna, lecz krakowski spektakl po prostu musiał się posłużyć interpretacją Kleinera. Bo Goplana to przecież wierzenia ludowe; Goplana, sprowadzająca nad zamek chmurę, z której spadnie piorun, stawia w przedstawieniu, gdzie lud wydaje wyrok na Balladynę, ostatnią kropkę nad „i“; lud — pośrednio — wyrok również wykonuje.

Tylko ta właśnie kropka nad „i“ była w Krakowie rozmazana. Wypun-

ktowano trafnie w scenie sądu szepty wśród zgromadzonych, że widziano lecącą w chmurze Goplana, że ciemna chmura zatrzymała się nad zamkiem. Ale chmura, choć była, nie była jedyna; przez całe przedstawienie po horyzoncie płynęły obłoki. Nie wiadomo po co. I chmura z Goplana przestała w ogóle coś znaczyć. Oto skutki wprowadzania w inscenizację elementów, tłumaczących się nie logiką przedstawienia, lecz naturalistycznym pomysłem reżyserskim, złymi skłonnościami Dąbrowskiego do secesyjnej opery.

5.

Oba przedstawienia były odważne i ambitne. Oba mają niewątpliwie braki. Pamiętajmy przecież o jednym: nie ma żadnej marksistowskiej pracy naukowej o „Balladynie“. Będę niedyskretny: pracuje nad „Balladyną“ prof. K. Wyka. Dopiero po opublikowaniu wyników jego badań będzie można powiedzieć, czy i które z propozycji interpretacyjnych, wysunętych przez teatry Krakowa i Katowic dadzą się utrzymać. Nie to jednak jest istotne. Istotne jest, że teatry szukające realistycznej interpretacji klasyków pozostawione są własnym siłom, że wykonują pracę istotnie pionierską. Dlatego pytanie „jak ukazać?“ jest już dalszym pytaniem reżysera. Reżyser niejednokrotnie zimne okłady na głowę kłaść musi już przy pytaniu: jak odczytać?