

TEATR LUDOWY



PAN WOŁODYJOWSKI

Henryk Sienkiewicz

PAN WOŁODYJOWSKI

REŻYSERIA I DRAMATURGIA

Stanisław Chludziński,
Bartosz Cwaliński

ADAPTACJA

Bartosz Cwaliński

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY:

Aleksandra Grabowska

MUZYKA:

Szymon Górka, Michał Limboski

CHOREOGRAFIA:

Martyna Dyląg

REŻYSERIA ŚWIATŁA:

Monika Stolarska

TEKSTY PIOSENEK:

Michał Chludziński

FECHTUNEK SCENICZNY:

Maksymilian Hojka

TŁUMACZENIE

NA JĘZYK KRYMSKO-TATARSKI:

Zeram Piechnikova-Zejtullajeva

ASYSTENT REŻYSERKI ŚWIATEŁ:

Michał Piosek

INSPICJENTKA,

ASYSTENTKA REŻYSERÓW:

Alicja Starzyk

415. Premiera Teatru Ludowego

TIM/Scena Kameralna

11 kwietnia 2026

W spektaklu używane są światła stroboskopowe,
zadymienie, imitacja wystrzału z broni palnej,
pojawiają się sceny z użyciem przemocy.

OBSADA:

MICHAŁ WOŁODYJOWSKI	Piotr Franasowicz
ONUFRY ZAGŁOBA	Piotr Piecha/Kajetan Wolniewicz
BARBARA JEZIORKOWSKA	Michalina Dworzaczek
AZJA TUCHAJBELJOWICZ	Robert Ratuszny
ADAM NOWOWIEJSKI	Paweł Kumięga
KRZYSIA DROHOJOWSKA EWA NOWOWIEJSKA	Weronika Kowalska
PRZEOR, MAKOWIECKA, KSIĄDZ KAMIŃSKI, MIESZCZANIN 2	Marta Bizoń
KETLING OF ELGIN, TIMUR	Antoni Włosowicz
HETMAN JAN SOBIESKI, HENRYK SIENKIEWICZ, WIDMO	Jan Nosal
BRAT SEBASTIAN, TOCHTAMYSZ, TATARSKI JENIEC, MIESZCZANIN 1	Maciej Namysłó

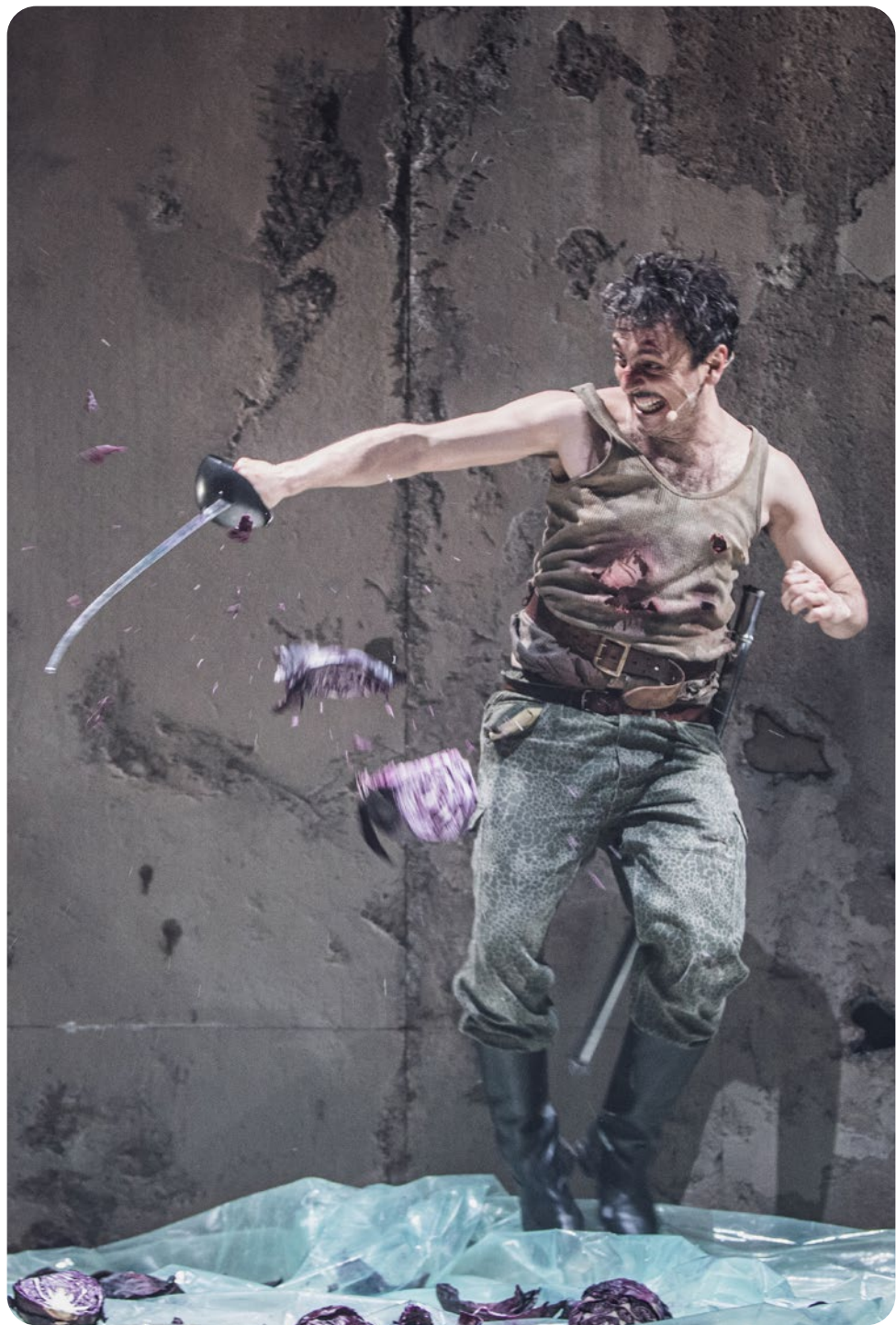
POPISY PRZEMOCY

Sienkiewicz jest pisarzem w literaturze polskiej absolutnie wyjątkowym, jeśli idzie o umiejętność przedstawiania przemocy, która – choć często makabryczna i naturalistycznie ukazywana – wywołuje u czytelnika wrażenie grozy pomieszanej z przyjemnością. Ten wielbiciel Homera wiedział, że narracja o wojnie, jak żadna inna, osłabia skandaliczność pojedynczej śmierci, pozwala operować wielkimi liczbami zabitych i rannych oraz bezkarnie wykorzystywać do opisów zabijania retorykę spektaklu.

Pisarza fascynuje wojna jako katalizator fabuły i doświadczeń granicznych, których realista daremnie szukałby w bezpiecznym świecie. Dla autora, tak kipiącego energią opowiadania, atrakcyjność narracji wojennej tkwi w umotywowanym nadmiarze zdarzeń, jaki cechuje ten rodzaj fabuły. Wszechobecna przemoc pozwala kończyć lub rozpoczynać epizody i wątki bez potrzeby budowania dla nich złożonej motywacji.

Od Troi i Waterloo do Verdun i Normandii, od Sajgonu i Algierii do Faludży i Bagdadu, literackie i filmowe reprezentacje dostarczają przerażającego zapisu adaptacji przemocy. Zmieniają się wojenne technologie i instrumenty przemocy, ale narracje o fizycznych okaleczeniach, wojennych rzeziach i odrzucaniu weteranów pozostają te same. W dyskursie wojny samo pojęcie „adaptacji” znaczy na wiele sposobów: jako powtarzający się cykl ludzkiej przemocy (przystosowanej do nowych czasów, kontekstów, technologii); jako techniki przetrwania (dla tych żołnierzy i cywilów, którzy muszą się przystosować, aby przetrwać i żyć pośród masowej śmierci) oraz jako sposoby reprezentacji (literackie, poetyckie, plastyczne, filmowe i inne formy świadectw kulturowych).

Literacka adaptacja wiedzy o wojnie przynosi niezliczone odmiany jej reprezentacji posiadające jeden wspólny obiekt – jest nim okaleczone przez przemoc wojenną ciało, które wraz z obiektami cywilizacji i kultury materialnej tworzy terytorium, gdzie manifestuje się przemoc wojenna. Estetyka przemocy produkuje obrazy dekomponowanych ciał, które wypełniają setki stron TRYLOGII, QUO VADIS i KRZYŻAKÓW. Tajemna rozkosz, jaką przynosi lektura narracji Sienkiewicza o przemocy i okrucieństwie, ukazuje go jako największego w polskiej literaturze mistrza przemocy przedstawionej.







SARMATYZM

Terminem „sarmatyzm” określa się doktrynę ustrojową, ideologię polityczną, styl życia, obyczaje, światopogląd, prąd kulturowy, formację kulturową szlachty Rzeczypospolitej w XVI, a zwłaszcza w XVII w., aż do czasów konfederacji barskiej i pierwszego rozbioru Rzeczypospolitej w 1772 r. Coraz częściej podkreśla się jednak, że pojęciem tym nie powinno się opisywać całej kultury duchowej i materialnej szlachty tego okresu.

W epoce staropolskiej pojęcie „sarmatyzm” nie istniało. Termin ten pojawił się dopiero w latach 60. XVIII w. na fali krytyki oświeconych. Wówczas w jednym z artykułów „Monitora” (nr 30) pisano o *bałwanach sarmatyzmu*, którzy przez dwieście lat robili z państwa pośmiewisko. Słowem tym określano szlachtę charakteryzującą się ciemnotą, zacofaniem, zaściankowością, niechęcią do cudzoziemszczyzny, ksenofobią, pieniactwem, pijaństwem, megalomanią oraz głoszącą hasła obrony wolności szlacheckich. W SŁOWNIKU JĘZYKA POLSKIEGO Samuel Bogumił Linde stwierdził, że sarmatyzm to *nieokrzeseanie obyczajów, grubiaństwo*. Mimo łagodniejszego spojrzenia na sarmatyzm już w latach 80. XVIII w. (gdy pojawiła się nawet idea Sarmatów oświeconych) przez kolejne lata pojęcie wciąż miało wydźwięk negatywny.

Etymologia słowa „sarmatyzm” odsyła do starożytnej krainy Sarmacji i jej mieszkańców Sarmatów. Jan Długosz w swojej kronice stwierdził, że zgodnie z opiniami antycznych uczonych Sarmacja Europejska to północne ziemie Europy, Polaków i Rusinów uznał zaś za potomków antycznych Sarmatów. Jak stwierdził: *Przeto uważam za słuszną i prawdziwą ową nazwę [Sarmacja], którą Polakom i Rusinom nadała starożytność*. W epoce renesansu teoria ta trafiła na podatny grunt. Czerpanie ze źródeł antycznych, moda na poszukiwanie własnej genealogii sprawiły, że także rosnące w siłę państwo polskie (pod względem ekonomicznym i politycznym) zapragnęło mieć starożytną proveniencję. Pochodzenie od antycznego walecznego plemienia irańskiego dodawało splendoru współczesnemu społeczeństwu.

Usytuowanie Sarmacji na styku Zachodu ze Wschodem zdecydowało o charakteryzującym ją synkretyzmie kulturowym. Zachód należał do tego samego kręgu kulturowego – spuścizny grecko-rzymskiej, tak umiłowanego przez szlachtę antyku i panującego chrześcijaństwa. Jednocześnie jednak uznawany za barbarzyński Wschód pociągał szlachtę swoim orientalizmem. Tu szukano inspiracji – w sztuce użytkowej, w broni, w motywach, które potem przeniesiono m.in. do stroju szlacheckiego. Wschód to także islam, a biorąc pod uwagę, że w XVII w. zatriumfowała kontrreformacja, Sarmacja uznała się za przedmurze chrześcijaństwa (*antemurale christianitatis*), warownię zachodniej Europy, broniącą jej przed islamizacją. Wierzono, że Sarmaci odegrają wielką rolę w dziejowej misji obrony Starego Kontynentu. Tak też się stało w bitwie pod Wiedniem (1683).



Często podkreślano, że naród sarmacki został wybrany przez Boga. Nie była to jednak teza XVII-wieczna, która pojawiła się w wyniku zagrożenia tureckiego. Twierdził tak już Stanisław Sarnicki w swej kronice z 1587 r. W wieku XVII rozwijano zatem wcześniejsze idee mesjanizmu. Najbardziej mesjanistyczne, uznawane za kuriozalne wręcz, jest dzieło Wojciecha Dembołęckiego, w którym autor stwierdził m.in., że w raju Bóg rozmawiał z Adamem i Ewą po polsku. Mimo swej irracjonalności twórczość Dembołęckiego jest symbolem epoki.

Naród Sarmatów był nie tylko wybrany do wypełnienia misji dziejowej, wierzono także, że Bóg opiekuje się idealnym – jak sądzono – ustrojem Rzeczypospolitej.

Szlachta nie odczuwała potrzeby wprowadzenia jakichkolwiek zmian, chciała utrzymać istniejący ustroj, bo on zapewniał jej udział we władzy. Tyrania, absolutyzm, samowola monarchy, które dostrzegano zarówno w zachodnich krajach, jak i w Moskwie, sprawiały, że wciąż głoszono hasła *obrony praw i wolności*. Sarmację postrzegano jako samotną wyspę z idealnym ustrojem wywalczonym przez przodków.

Szlachta stawiała sobie za cel obronę kraju, zwłaszcza jego ustroju. Na tym zasadał się tradycjonalizm, który z czasem zmienił się w ksenofobię, niechęć do cudzoziemszczyzny (zwłaszcza innych rozwiązań ustrojowych), konserwatyzm, lecz także uznania się za naród wyjątkowy. To z kolei rozbudziło megalomanię – nie dość, że mieszkano w państwie z idealnym ustrojem, to jeszcze Sarmacja była spichlerzem Europy i przedmurzem chrześcijaństwa. To sprawiało, że dumni Sarmaci zaczęli się odgradzać od reszty świata. Spędzali coraz więcej czasu we własnych majątkach – samowystarczalnych ekonomicznie i kulturowo. We dworcach szlacheckich poszukiwano spokojnego, pocziwego życia, z dala od niebezpieczeństw i wojen.

Z jednej strony pochwała prostoty życia, z drugiej przepych, kwiecistość, widoczne zwłaszcza w sztuce, sprawiały, że kultura sarmacka była oryginalnym tworem. Podobnie jak ideały moralne, do których dążyła szlachta. Z jednej strony Sarmata to honorowy, waleczny rycerz, który pokładał wielkie nadzieje w Bogu i bronił wiary w niego. Z drugiej to pocziwy gospodarz, ziemianin, ceniący spokój, wielbiciel wiejskiej arkadii.







OTO PRAWDZIWE „PRZYGODY PANA JERZEGO”

PAN WOŁODYJOWSKI TO POSTAĆ, KTÓRA ISTNIAŁA W RZECZYWISTOŚCI

Tytułowym bohaterem powieści Sienkiewicza był Michał Wołodyjowski. Postać miała swój pierwowzór w historii. Kim był historyczny Jerzy Wołodyjowski?

Na samym początku pierwowzorem tego fragmentu biografii powieściowego „Małego Rycerza” był oficer dragoński w służbie Jeremiego Wiśniowieckiego, a później Aleksandra Piaseczyńskiego, który nazywał się... Michał Wołodyjowski!

Sienkiewicz skonstruował swoją postać na podstawie zaledwie kilku wyimków z krótkiego życiorysu prawdziwego dragona: personaliów, patrona wojskowego oraz formacji, w jakiej służył u księcia. Inne charakterystyczne dla Wołodyjowskiego cechy, jak stosunek do kobiet czy niski wzrost, zapożyczył z własnej biografii, natomiast umiejętność fachowego „robienia szabłą” po prostu wymyślił.

NIE MICHAŁ WOŁODYJOWSKI, LECZ JERZY

„Właściwie, to ja jestem Jerzy Michał, ale że święty Jerzy smoka tylko roztratował, a święty Michał całemu komunikowi niebieskiemu przewodzi i tyle już nad piekielnymi chorągwiami odniósł wiktorij, przeto jego wolę mieć za patrona”. — Tymi słowami z powieści Pan Wołodyjowski, włożonymi w usta bohatera, Sienkiewicz zaznaczył wprowadzenie szeregu zmian, jakich dokonał w stylu swojej pracy, jak i w sposobie postrzegania jej bohaterów.

Największego awansu dostąpiła postać Wołodyjowskiego, który z utalentowanego wojennie fircyka przeobraził się w dowodzącego szlachtą laudańską oficera. Sportretowany w drugiej części TRYLOGII mały rycerz, nosi już cechy drugiego ze swoich pierwowzorów – Jerzego Wołodyjowskiego.



Jerzy Wołodajowski urodził się około 1620 roku w rodzinie szlacheckiej zamieszkującej Po-dole. Jego ojciec Paweł Wołodajowski był posiadaczem kilku wsi, bądź ich części. Choć dzięki prominentnemu stryjowi – karmelicie Szymonowi Wołodajowskiemu – miał możliwość kształcenia i kariery duchownej, to wybrał jednak służbę pod znakiem Marsa.

Jednak za lata wyczerpującej służby wojskowej otrzymać miał jedynie „rany, podziurawiony kulami kaftan oraz kulawą kobyłę”. W 1660 roku Wołodajowski osiadł w niewielkim majątku, który stanowiła część wsi Paniowce Zielenieckie. Drugą jego część posiadał miecznik podolski Walenty Jeziorkowski, którego córce Krystynie bardzo spodobał się wojowniczy sąsiad.

PAN WOŁODYJOWSKI – HAJDUCZEK Z PRZESZŁOŚCIĄ

Krystyna Jeziorkowska, w przeciwieństwie do sienkiewiczowskiej Baśki, była prawdopodobnie równolatką swojego męża. Czwartego męża. Jako córka majątnego posesjonata, wspomnianego wcześniej Walentego Jeziorkowskiego, miecznikówna podolska była dobrą partią na miejscowym rynku matrymonialnym.

W PANU WOŁODYJOWSKIM znaleźć można informację o przeszłości Baśki, o której rękę stara-ło się równocześnie trzech kawalerów: Świrski, Kondracki i Cwlichowski.

Wołodajowski i Jeziorkowska stanęli na ślubnym kobiercu dopiero w 1662 roku. Wcześniej bowiem zgody na małżeństwo z ubogim szaraczkim nie wyrażał ojciec Krystyny. Miecznik podolski zmarł jednak około 1661 roku. Po odbyciu przepisowej żałoby, plany matrymonialne mogły się ziścić.

Małżonkowie, dzięki połączeniu sprytu i kapitału, sprawnie pomnażali swój majątek, zyski lokując w miejscach odległych od wojennej zawieruchy i najazdów tatarskich.

Znaczną część majątku państwo Wołodajowscy zdobyli w wyniku intratnej w tamtym czasie sprzedaży stad wołów węgierskich na Śląsk. Dzięki wsparciu żony Jerzy Wołodajowski od-dał się karierze urzędniczej, uzyskując tytuł stolnika przemyskiego. O awansie majątkowym pierwowzoru „pana Michała” może świadczyć fakt, iż w 1669 roku wystawił własny oddział piechoty węgierskiej. Dzięki doświadczeniu wojskowemu, ale i znajomościom, mianowany został rotmistrzem w twierdzy kamienieckiej. Stanowisko to wymagało również zdolności or-ganizacyjnych, bowiem na skutek rozkazu hetmana Sobieskiego Wołodajowski stanął przed zadaniem założenia i zawiadywania stanicą w Chreptiowie.



WOŁODYJOWSKI – „HEKTOR KAMIENIECKI”

Latem 1672 roku w wyniku ofensywy wojsk tureckich twierdza w Kamieńcu Podolskim szykowała się do oblężenia. Formalne dowództwo nad zgromadzonym w twierdzy tysiącem żołnierzy sprawował starosta generalny podolski Mikołaj Potocki. Faktycznie zaś załogą twierdzy dowodził Jerzy Wołodyjowski. Pomimo znacznych umiejętności dowódcy, obrona Kamieńca trwała zaledwie tydzień i skończyła się kapitulacją. Krótki czas oblężenia spowodowany był głównie złym stanem umocnień, ale także ogniową i inżynierską przewagą wojsk osmańskich.

W trakcie pertraktacji ustalono, że całe Podole wraz z Kamieńcem przechodzi pod panowanie tureckie. Po zakończeniu rozmów Turcy pozwolili obrońcom, w tym Wołodyjowskiemu, na opuszczenie twierdzy. Gdy pozostałe przy życiu oddziały szykowały się do wymarszu, w podziemiach nastąpił wybuch zgromadzonego tam prochu. W wyniku eksplozji poległa ponad połowa żołnierzy. Jerzy Wołodyjowski, trafiony w głowę kartaczem, zginął na miejscu.

Nie ustalono, kto był sprawcą wybuchu. Wielu współczesnych obwinało za to dowódcę artylerii zamkowej, Kurlandczyka Heykinga. Pomimo skromnego i szybkiego pogrzebu, śmierć Jerzego Wołodyjowskiego odbiła się szerokim echem w całej Rzeczypospolitej. Postać „Hektora Kamienieckiego” opiewana była w poezji. Warto dodać również, że pani Wołodyjowska po śmierci swojego męża nie zdecydowała się na pozostanie w stanie wdowim. W 1673 roku wyszła za mąż po raz piąty, tym razem za pisarza ziem podolskich Franciszka Dziewianowskiego. Zmarła prawdopodobnie w 1676 roku.







SIENKIEWICZ
O BASI JEZIORKOWSKIEJ:

Od czasu swego zamążpójścia miała ona w życiu dwa największe pragnienia: jedno, dać Michałowi syna; drugie, zamieszkać z małym rycerzem choćby na rok w jakiej stannicy przyległej do Dzikich Pól i tam na krańcu pustyni żyć życiem żołnierskim, wojny i przygód zażyć, w podchodach udział brać, własnymi oczyma ujrzeć te stepy, doświadczyć tych niebezpieczeństw, o których tyle się nasłuchała od najmłodszych lat.

(H. Sienkiewicz, PAN WOŁODYJOWSKI)

MICHAŁ WOŁODYJOWSKI:

Kochanie to niedola
ciężka, bo przez nie człek
wolny niewolnikiem się
staje. Równie jak ptak,
z łuku postrzelon, spada
pod nogi myśliwca, tak
i człek, miłością porażon,
nie ma już mocy odlecieć
od nóg kochanych...
Kochanie to kalectwo, bo
człek, jak ślepy, świata
za swoim kochaniem nie
widzi...

(H. Sienkiewicz, PAN WOŁODYJOWSKI)



A side-profile photograph of Henryk Sienkiewicz, an elderly man with long, wavy white hair and a mustache. He is wearing a rich, dark red, long-sleeved historical-style tunic with dark buttons down the front. He is looking towards the left of the frame. The background is a solid, muted purple color.

HENRYK SIENKIEWICZ
O ONUFRYM ZAGŁOBIE:

Każdy pomysł leży we mnie długo i jeśli tak można rzecz fermentuje, nim się do niego zabiorę. Przykład: Zagłobę wprowadziłem do OGNIEM I MIECZEM, aby całość obrazu nie była zbyt posępna, tymczasem wyrósł mi na jedną z głównych postaci i przewędrował przez trzynaście tomów.

(H. Sienkiewicz,
O SWOJEJ WŁASNEJ TWÓRCZOŚCI)

ŚMIECH ZAGŁOBY

Zagłoba musiał stanowić poważny problem pisarski dla Sienkiewicza. Jego atrakcyjność i bogactwo wyrazu już w OGNIEM I MIECZEM stanowią zagrożenie dla historycznego i heroicznego tematu powieści. Oparty na współczesnych pisarzowi wzorach osobowych oraz licznych inspiracjach literackich Zagłoba od początku uderzał fascynującą, ale też drażniącą heteronomią, która rozsadzała kostium komicznego Sarmaty. I kiedy ugruntowane źródłowo postacie Skrzetuskiego czy Wołodyjowskiego stygną w heroicznych typach, postać Zagłoby pulsuje zaskakującą wieloznacznością, niebezpiecznie dryfując autorowi na pozycję głównego bohatera cyklu.

Julian Krzyżanowski, który dostrzegł ten problem, podkreśla, że Wołodyjowski jest bohaterem głównym TRYLOGII, natomiast Zagłoba to „nieodzowny obserwator i komentator wydarzeń dziejowych i wyczynów ludzkich ukazanych w TRYLOGII”. Nie rozstrzygając na razie tego dylematu, warto podjąć wątek myśli Krzyżanowskiego, który zrównuje kompozycyjny walor obu postaci. Zgodnie z taką przesłanką Zagłoba to nie tylko samodzielna postać, ale zawsze element postaci-pary. Tworzy on wraz z Wołodyjowskim duet, znany w tradycji powieściowej (Cervantes, Diderot, Dickens). W tym kontekście teza o przejściu przez Sienkiewicza struktury relacji między postaciami z TRZECH MUSZKIETERÓW Aleksandra Dumasa jest dyskusyjna. Podbipięta i Skrzetuski to w biografii Zagłoby towarzysze epizodyczni. Wzorcem bliższym jest raczej DON KICHOT, także przez zabawne odwrócenie, które pomniejsza pana Michała w stosunku do wysokiego rycerza z La Manchy. Zagłoba i Wołodyjowski to dwójka bohaterów powiązanych strukturalnie bardziej niż emocjonalnie. Obaj są bez domu, rodziny, ziemi, majątku, kobiet. Sienkiewicz, blokując ich rozwój socjalny, utrzymuje w mocy potencje fabularne owego duetu.

Postać Zagłoby oparta została nie tylko na tej jednej relacji fabularnej, ale tworzy także liczne związki sytuacyjne, głównie retoryczne. Niepomniernie wysoka kompetencja językowa przyznana mu przez autora sprawia, że Zagłoba funkcjonuje przede wszystkim poprzez dyskusyjny agon. Jego żywiołem jest sofistyczny dialog, szyderczy pojedynek, w którym żadna z postaci TRYLOGII nie jest w stanie mu dorównać. Retoryczność Zagłoby jest przy tym niespójna, pozszywana stylistycznie i gatunkowo, bywa kalką sarmackiej ideologii i „kalendarzowej” wiedzy, aby niespodzianie odślonić głębię i przenikliwość widzenia świata, a gesty, działania i skryte intencje tej postaci wydają się bliższe światu czytelników niż bohaterów TRYLOGII.



Wielokrotnie uderza anachroniczność Zagłoby, który nie mieści się w rycersko-szlacheckim świecie TRYLOGII. Stefan Szymutko słusznie uznał ten wymiar postaci za kamuflaż, dzięki któremu Sienkiewicz wprowadził do powieści historycznej pozytywistyczny sceptycyzm, pragmatyzm, racjonalność widzenia zwykłych spraw uwznioślonych na płaszczyźnie działań i uczuć głównych postaci – bohaterów romansu i przygody. Warto w tym kontekście przywołać znaną inwektywę Stanisława Brzozowskiego, który nazywał Sienkiewicza pisarzem mieszczańskim. Potraktowany jako rzeczowa diagnoza, zarzut Brzozowskiego można uznać za znakomity punkt wyjścia analizy fenomenu Zagłoby, który jawi się „postacią-maską”, tak doskonałą, że najbardziej „autentyczną” spośród innych, będących fikcyjnymi rekonstrukcjami historii. Wraz z Zagłobą wsunęło się bowiem do powieści mieszczańskie szyderstwo – nowoczesne, inteligentne i podejrzliwe wobec heroicznej retoryki. Zagłoba wciela jednocześnie ludyczny i intelektualny wymiar humoru. Zatraskany o swój żołądek, wyraża „chłopski” pragmatyzm „pieczeniara”; kpiąc ze Skrzetuskiego, Podbiپیęty, Wołodyjowskiego i Sapiehy, demaskuje w nich nieheroiczne, ludzkie, cielesne „zaplecze”. Wzorcowy – zdaniem Brzozowskiego – czytelnik TRYLOGII wielbi w tej postaci swoje cnoty i przyjemności, zważywszy, że znaczna część mieszczańskiej inteligencji drugiej połowy XIX wieku miała szlacheckie pochodzenie. Nieheroiczny czytelnik powieści znajduje w tekście atrakcyjne uzasadnienie swojej postawy. Zagłoba staje się, dzięki tej funkcji, najważniejszym, obok narratora, medium między światem opowiadany a światem autora i odbiorców powieści.

W swojej podejrzanej niespójności postać Zagłoby zapowiada tekst nowoczesny, który nie maskuje swej niekoherencji, nie rości sobie praw do referencjalnej iluzji. Badacze zrekonstruowali obszerny katalog literackich i rzeczywistych inspiracji dla postaci Zagłoby, która przypomina intertekstualny *patchwork*. Sienkiewicz, który pierwszy zakwestionował dominację pozytywistycznego realizmu spośród pisarzy swego pokolenia, nie posunął się jednak do odrzucenia zasady spójności dzieła.

Łgarstwa Zagłoby, które stanowią integralną część jego retorycznego wyposażenia, pasyżują na niewiedzy słuchaczy, niepewności źródeł, sugestywności własnych zmyśleń. Postać Zagłoby ciągle się rozszczepia, zarówno w obrębie fabuły, jak i stylu wypowiedzi (własnej, narratora głównego i narratorów pomocniczych). Ta cecha stanowi też o jego odrębności zarówno w stosunku do tekstów źródłowych, jak i wobec innych postaci TRYLOGII.







TEATR LUDOWY



TEATR LUDOWY

Osiedle Teatralne 34
31-948 Kraków
teatr@ludowy.pl
www.ludowy.pl
facebook.com/teatrludowy
instagram.com/teatr_ludowy

TEATRALNY INSTYTUT MŁODYCH

SCENA KAMERALNA

Osiedle Teatralne 23
31-948 Kraków
rezerwacja@ludowy
Funkcjonowanie teatralnej kasy:
2 godz. przed spektaklem

Dyrektor: Małgorzata Bogajewska
Zastępca dyrektora: Jerzy Fedorowicz jr.
Główny księgowy: Piotr Ruszkowski
Kierownik literacki: Katarzyna Dudek
Sekretarz literacki: Maria Klotzer, Wiktoria Wojas
Koordynacja pracy artystycznej: Katarzyna Kolanowska
Promocja i reklama: Beata Strama, Anna Ryś
Kierownik Biura Obsługi Widza: Ewa Skoczylas-Tkacz
Kierownik techniczny: Michał Ruszkowski
Światła: Magdalena Łyko, Sebastian Kapusta
Akustyka: Bartłomiej Pełka, Stanisław Dziwisz
Charakteryzacja: Miriam Lebiezka, Zuzanna Świeboda
Montażysta, rekwizytor: Adrian Gorczyca, Krzysztof Galski
Kierownik pracowni krawieckiej: Iwona Gawęł
Garderobiane: Bożena Śiwątkowska, Magdalena Badro-Brożek
Redakcja programu: Maria Klotzer
Fotografie wykorzystane w programie: Jeremi Astaszow
Opracowanie graficzne: Jepe Oyen

Mecenas Teatralnego
Instytutu Młodych – ZUE S.A.



Partner
Teatru Ludowego



Partner premier
Teatru Ludowego



Patron medialny

