



# Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Michel de Ghelderode

## ESKURIAL

(Escorial)

Przekład — Zbigniew Stolarek

Układ tekstu — Andrzej Pawłowski

Obsada:

Król — MARIUSZ WOJCIECHOWSKI  
Szalej — MARIUSZ SANITERNIK  
Kat — BOGUMIŁ ANTCZAK  
Mnich — BOHDAN WRÓBLEWSKI  
Kolombina — EWA WICHROWSKA  
Arlekin — ANDRZEJ WICHROWSKI  
Pierrot — ANDRZEJ KIERC  
Śmierć — PIOTR CYRWUS

Reżyseria — ANDRZEJ PAWŁOWSKI

Scenografia — KATARZYNA PRZYJEMSKA

Muzyka — PIOTR HERTEL

Choreografia — JANINA NIESOBSKA

Kompozycja światła — KRZYSZTOF SENDKE

Asystent reżysera — MARIUSZ SANITERNIK

Asystent scenografa — TADEUSZ PAUL

Inspicjent — Jarosław Janowski

Sufler — Jadwiga Paul

Operator światła — Marek Desput

Operator dźwięku — Jerzy Szczeblewski

**PREMIERA 30 CZERWCA 1988 ROKU**

**Biuro Organizacji Widowni przyjmuje zgłoszenia od 8.00 do 16.00,  
ul. Kilińskiego 45, tel. 33-15-33**

Kierownik techniczny	— <b>MIECZYŚLAW KOWALSKI</b>
Zastępca kierownika technicznego	— <b>ANDRZEJ KACZMAREK</b>
Brygadziery scen	— <b>ADAM FORYSIŃSKI, MACIEJ KOSIŃSKI, STANISŁAW ŁADA</b>
Prace malarskie i modelatorskie	— <b>RYSZARD PACHO</b>
Prace krawieckie	— <b>ZYTA WALCZAK, ZYGMUNT CIESIELSKI</b>
Prace fryzjerskie i perukarskie	— <b>WIEŚLAWA MOGIELIŃSKA</b>
Prace stolarskie	— <b>ROLAND UNCZUR</b>
Prace szewskie	— <b>STANISŁAW GRODEK</b>
Prace ślusarskie	— <b>WIEŚLAW BROT</b>
Prace tapicerskie	— <b>TADEUSZ BILSKI</b>
Mistrz oświetlenia	— <b>MAREK DESPUT</b>
Redakcja programu	— <b>EWA DROZDOWSKA</b>



Powinniście wiedzieć, że w pewnych momentach zdarza mi się słyszeć podniebną muzykę. Jest to dla mnie znak nieprzemijającego języka świata, języka, który towarzyszy mi przez całe życie. Słyszę dzwony żyjące, oddychające i włączające się po świecie. Jestem entuzjastą dzwonów. Nie tylko kościelnych ale i świeckich, dzwonów obwieszczających tragedie krwawymi ustami i dzwonów obwieszczających tryumf złotymi językami.

Wiele razy jeździłem do bardzo starego i bardzo dostojnego miasta na północy kraju — do Bruges, gdzie jest niezliczona ilość dzwonów i gdzie dzwony mówią najpiękniej i są najbardziej elokwentne. I tam, w tym średniowiecznym mieście od wieków niezmiennym, żyłem wśród rozbrzmiewających koncertów, wśród burzliwej melodii pogrzebowych uderzeń dzwonów od Wszystkich Świętych, wśród dzwonów sławionych przez Edgara Allana Poe i Verhaerena. Te dzwony możecie często spotkać w moich sztukach teatralnych. Są one niemal koniecznym akompaniamentem dla moich dramatów. Są muzycznym znakiem zapowiadającym wkroczenie *nadprzyrodzonego*, są znakiem zbliżania się tajemnicy.

(...)

Muzyka. Unikam muzyki, tak jak ktoś może unikać przyjemności, które są zbyt gwałtowne, zbyt dominujące...! Ale muzyka Jana Sebastiana Bacha! Zawsze byłem przywiązany do religijnej muzyki będącej dla mnie środkiem wyznawania religii. Sztuka jako religia, tak, dokładnie tak!

Także pewien rodzaj muzyki popularnej, ludowej często mnie poruszał — szczególnie muzyka hiszpańska. Wielką przyjemność sprawiają mi jarmarczne orkiestry, katarynki, uliczne organy, mechaniczne pianole i niezapomniane nostalgiczne akordeony.

Natomiast nasza współczesna muzyka brzmi dla mnie jak dręczące zgrzytanie, które każe mi myśleć o świecie ciemności, o podrygach *danses macabres*.

W moim teatralnym języku niezwykle ważny jest żywioł muzyczny. Wiele moich utworów powstawało z muzyki, tej wewnętrznej muzyki. Gdy pisałem niektóre sztuki, w mojej głowie brzmiały stare refreny starych piosenek. Na przykład podczas pracy nad *Eskuriałem* towarzyszyła mi szorstka i mroczna pieśń, trochę cygańska, trochę arabska, nade wszystko pieśń hiszpańska pełna strachu i przerażenia. Znalazłem

w tej brzmiającej w mojej głowie pieśni dziką i ponurą atmosferę Hiszpanii, Hiszpanii Filipa II, pałacu Eskurial i płonących stosami dni Świętej Inkwizycji. W tym i w innych przypadkach, pisząc usiłowałem odtworzyć tę zesłaną mi muzykę.

Bez słownych a śpiewnych inkantacji, które sprawiają, że teatr staje się bliski magii, teatr oddała się od swej istoty, rozpada się w słowa, wyrzeka się swego pierwszeństwa wśród innych form literatury i wypiera się swej opętującej potęgi, swej cudowności.

(...)

Zauważmy, że ludzie którzy są wrażliwi na piękno poezji, są także wrażliwi na to, co *nadprzyrodzone*. To jest wokół nas, to jest w nas. To, że niektórzy nigdy nie dostrzegali otaczającego ich *nadprzyrodzonego* nie dowodzi niczego. Możemy tylko stwierdzić, że są to ludzie niewrażliwi na poezję, muzykę, światło, miłość, rozpacz świata, horal śmierci, promieniowanie życia.

Tylko ignorant może zaprzeczyć, że otacza nas *nadprzyrodzone*, że nasz rozum traci oparcie wśród tych zwiewnych obszarów, w tym nocnym kraju pogranicza dwóch światów. Możecie to zauważyć, gdy niespodzianie nadchodzą sygnały z obszaru *nadprzyrodzonego*, wśród najprostszycich spraw codziennego życia. Mam anioła na ramieniu, a diabła w kieszeni!

Ale uspokójmy się. Nie twierdę, że wszystko oddycha *nadprzyrodzonym*. Lecz czyż można oddzielić sztukę od *nadprzyrodzonego* nie powodując katastrofy?

(...)

Gdy byłem dzieckiem fascynowały mnie publiczne demonstracje, procesje, parady, jarmarki, strajki, zabawy na świeżym powietrzu, pogrzeby, tryumfalne wjazdy i powitania, liturgiczna pompa, karnawał, bale maskowe. Jednocześnie wielkie wrażenie robiły na mnie ubrania, dekoracje, meble, cały świat rzeczy, który uważany jest za nieżywy. Rzeźby w ogrodzie, tajemnicza statuetka Hermesa w starym parku, gestykulacja drzew. Wszystko, co było kolorem lub ruchem fascynowało mnie zawartą w sobie tajemnicą.(...) Potem odkryłem podziemny teatr, świat marionetek, gdzie grand elokwencja jest konieczna, tak jak peruka i sztylet, trucizna i opieczętowany list.

Jednak dopiero malarstwo, dające kolory kształtom, doprowadziło



mnie do teatru. W galeriach szybko dokonywałem wyboru. Zatrzymywałem się naturalnie przed dziełami z mojego kraju, przed malowidłami mistrza Hieronimusa Boscha, Piotra Brueghela, Teniersa, Jordaensa. Obraz Piotra Brueghela *Parada ślepców* dostarczył mi głębokich doświadczeń. Po wielu latach, w 1933 r., przeniósłem w ciągu kilku godzin i z wielką przyjemnością tę wzruszającą obrazową opowieść do teatru. Podobnie było ze sztuką *Sroka na szubienicy* (1935). Znowu obraz Brueghela stanowił dla mnie inspirację. Jak widać, ten mistrz malarstwa odgrywał wielką rolę w mojej karierze dramaturga. Jego obrazy towarzyszą mi nieustannie i sędzę, że są nie tylko wspólnymi obrazami, ale proponują też całościową wizję świata, jego filozofię. (...) Myślę, że teatr nie może istnieć bez właściwej sztukom plastycznym wrażliwości na obrazowe myślenie o świecie.

Jeśli teatr jest pozbawiony tej plastycznej wrażliwości, istnieje tylko jako dialog, który może być głośno czytany i nie wymaga realizacji na scenie.

(...)

Szekspir otworzył mi oczy nie tylko na teatr, ale i na jego wymiar i potęgę. Nauczył mnie, że teatr prawdziwie jest zwierciadłem natury, integralnej natury człowieka i jej ekspansywnej siły, a nie konformistycznej natury ludzi poddanych korektorskim wpływom społeczeństwa, które myśli o sobie, że jest przyzwoite ponieważ pozbyło się wszelkich pasji.

Człowiek integralny, osobowość renesansowa, ze wszystkimi strachami i sublimacjami, które w sobie zawiera, nieustannie waha się między dwoma ekstremami: ekstatyczną radością a przerażeniem życia. Dzieła i czasy Szekspira i jego współczesnych pokazują nam złożoną i sprzeczną ale całościową naturę człowieka, kwiecistą w barwie i mocną w zapachu. W kole fortuny człowiek bywa wysoko i nisko, zawsze jednak pozostaje ciekawą indywidualnością. Takiej lekcji udzielają nam Szekspir, Kyd, Marlowe, Tourner, Massinger, Ford, Middleton i Webster.

Dla mnie także głównym czynnikiem i motywem teatru jest człowiek lub człowieczeństwo. Pragnę ukazać człowieka swoich czasów, a poprzez niego ideę człowieka.

(...)





Tak, dużą rolę w moich sztukach odgrywa śmierć, fakt umierania. Bo przecież także w naszym prawdziwym życiu śmierć odgrywa wielką rolę. I jeśli spojrzymy na świat wokół nas (nie mówiąc już o przeszłości, do której tak często się zwracamy), czyż nie zauważymy, że nasze czasy i nasz świat ma kolor i zapach śmierci? Spójrzcie, śmierć jest wszędzie, ale ukrywają ją przed nami albo próbują ukrywać: szczęśliwe zakończenia dla niewiniątek przeznaczonych na wielką rzeź!

Ale śmierć jest, jest ciągle śmiercią ze średniowiecza, taką samą przez wieki. I taką staram się ją pokazywać w moich sztukach. Sądzę też, że śmierć zawsze grała w sztuce wielką rolę, od zarania dramaturgii. Czy wszystko musi kończyć się szczęśliwie? Ja nie pisuję sztuk kasowych. Celem teatru — a moim w szczególności — nie jest uśmierzenie, nie jest także sprawianie bólu. Teatr jest faktem, a jego definicja — zwierciadło natury — dana przez Szekspira, pozostaje słuszna od wieków. Zły teatr może popsuć ludzi, dobry — może ludzi uszlachetnić. Dobry spektakl może dać widzom szansę wzniesienia się ponad swój poziom. Tak zwana moralność nie ma nic wspólnego z tą sprawą.

Czy jestem miły? A ty?

Ludzie zazwyczaj nie są mili, a jest bardzo dobrze, gdy nie są częściej okropni niż mili. Ale ja wierzę w Człowieka i sądzę, że można odnaleźć to w moich dziełach.

Przekład — Andrzej Pawłowski

Wywiady z Ostendy (fragmenty) w: Ghelderode, „Seven Plays”,  
Hill and Wang: New York, 1960



1. Powiada Ghelderode: „*Robię w teatrze to, co mi się podobą i nie muszę zdawać z tego sprawy*”. I rzeczywiście w utworach scenicznych Ghelderodego przejawia się wyobraźnia o niezwykłym rozmachu, przepychu, zmysłowości, kolorystyce: wyobraźnia jakby nie licząca się z tradycyjnymi ograniczeniami czy regułami sceny. Wydaje się, że Ghelderode zamienia teatr w jakiś średniowieczny karnawał, w trakcie którego dochodzi do głosu orgiastyczna czy dionizyjska wolność odwracająca wszystkie oficjalne porządki i hierarchie: tu błazen zostaje królem, a król przywdziewa czapkę błazna, cała energia życiowa kumuluje się w tanecznym korowodzie wiedzionym przez groteskową śmierć i taniec życia jest zarazem tańcem śmierci.

Pisząc o teatrze Ghelderodego, krytycy przywołują zwykle termin: teatr totalny. Paul Surer tłumaczy to ważne w dwudziestowiecznej sztuce zjawisko następująco: *Dramatopisarz powinien otoczyć widza atmosferą zmysłowości, z którą będzie współdziałać gra światel i cieni, barwy, zapachy, a zwłaszcza dźwięki: gwar tłumu, okrzyki z festynów, muzyka karnawałowa, bicie dzwonów, tony katarynki i kobzy wieśniaczej, naszczekiwanie psiej sfory.*

Oceniając z tego punktu widzenia, rzecz można, iż pośród największych dramatopisarzy naszego wieku Ghelderode sytuuje się dokładnie w opozycji do Becketta, który nadmiarowi czy nawet swoistej rozwiązłości środków przeciwstawia skrajną ascezę i rygor. Obu autorów łączy jednak typowo dwudziestowieczne doświadczenie absurdu egzystencji, wyczulenie na problemy ostateczne, upodobanie do form groteskowych i surrealistycznych.

Tym, co Ghelderodego jeszcze wyróżnia jest swego rodzaju nowoczesna plebejskość, posługiwanie się wyobrażeniami ludowymi w celu uzyskania bardzo świeżych jakości artystycznych

i myślowych. Krytyk belgijski, Edmond Radar, upatruje w tym podobieństwie Ghelderodego do Szekspira i Lope de Vegi. Ów plebejski wymiar wyobraźni wiąże się bez wątpienia z pochodzeniem Ghelderodego, który był Flamandem i uczynił ze swej ojczyzny krainę mityczną, nie przypadkiem nazwaną Brueghelandią. Surer powiada, że *sztuki Ghelderodego są w istocie jakby transpozycjami płócien Brueghela, i to zarówno Brueghela Chłopskiego jak Brueghela Piekielnego, a także Ensora, Jordaensa lub Hieronima Boscha. Z jednej strony tłumy oddające się z jakimś szaleńczym zapamiętaniem radościom miejskich festynów, z drugiej przerażające i pełne grozy sceny, w których chmury potworów wiją się w płomieniach piekielnych, a straszliwe moce sprawują swoje czary.* Kto zna te obrazy niderlandzkich i flamandzkich mistrzów, kto znajduje w nich upodobanie, odnajduje się z pewnością w świecie Ghelderodego.

2. W porównaniu z takimi dramatami, jak *Wędrówki mistrza Kościeja, Hop, Signor* czy *Szkoła blaznów* — dramatami żywiołowymi, nieokiełznanymi, po trosze średniowiecznymi w pomieszczeniu sfer sacrum i profanum, a po trosze barokowymi w nadmiarze i manieryzmie środków, *Eskurial* wydaje się utworem względnie oszczędnym, malarsko kojarzącym się nie tyle z Brueghelem czy Jordaensem, ile z obrazami El Greco. Choć oczywiście groteskowa poczwarność świata, intensywne kontrasty barw, atmosfera szaleństwa, dialektyka świętości i profanacji, paradoksalne odwracanie hierarchii, stygmat śmierci — to wszystko jest bardzo typowe dla teatru Ghelderodego, tyle tylko, że tutaj jakby wyjątkowo skondensowane do mistrzowskiej miniatury.

3. Parafrazując Szekspira, rzec by można, iż Hiszpania jest więzieniem, a w każdym razie — była nim, gdy budowano



*Eskurial.* To właśnie owa monumentalna rezydencja hiszpańskich królów, wzniesiona za Filipa II, pod jego osobistym nadzorem, ma w sobie coś z kompleksu budynków więziennych. Decyduje o tym może szarość granitu, może przytłaczająca regularność architektonicznych brył piętrzących się na nie-ludzko ascetycznym planie kwadratu; a może to czas zostawił na ścianach rezydencji mroczne piętno. Nie darmo mówiono o Filipie II, że jest świętszy od papieża: w historii zapisał się jako gorliwy katolik, kontrreformator, pod jego panowaniem hiszpańska Inkwizycja święciła triumfy.

*Eskurial*, jak się wydaje, stanowi widomy znak tego panowania. Historyk sztuki powiada, że *w Eskurialu, zaprojektowanym jako zamek, a równocześnie mauzoleum i klasztor, widzieć chciano ogromny pomnik hiszpańskiego absolutyzmu. Cała budowla miała w sobie coś z utopii. (...) Graniastosłupy i nagie mury Eskurialu przywodzą na myśl surową szorstkość średniowiecznego kasztelu lub świątyni starożytnego Wschodu. Niczego nie usytuowano dowolnie lub przypadkowo, wszystko podporządkowano ścisłym, abstrakcyjnym schematom.*

4. Pisząc, że Hiszpania jest więzieniem, nie chcę sugerować zbyt pośpiesznej i w gruncie rzeczy, jeśli rozumianej wprost, to fałszywej interpretacji. Ghelderode w swoim *Eskurialu* nie zawarł, rzecz jasna, treści historycznych czy politycznych i daleko mu do namiętnych oskarżeń hiszpańskiego absolutyzmu doby Filipa II, jakie można odnaleźć, powiedzmy, w *Don Carlosie* Fryderyka Schillera. Wprawdzie Ghelderode jako Flamand musiał uczestniczyć w zbiorowej pamięci swego narodu, a częścią tej pamięci jest wojna prowadzona w Niderlandach przeciw monarchii hiszpańskiej. Ghelderode miał zapewne w oczach obraz Brueghela Chłopskiego przedstawiający







karną ekspedycję hiszpańską tłumiącą powstanie niderlandzkich chłopów. Ale przecież nie takie zagadnienia stoją w centrum świadomości Ghelderodego. Jeśli interesują go antynomie niewoli i wolności, to widziane od razu metaforycznie i uniwersalnie, w aspekcie egzystencjalnym i metafizycznym; jeśli Eskurial jest więzieniem, to takim, w którym człowiek został uwięziony pośród form, masek i ceremonii. Chodzi zatem o metaforyczny wizerunek pewnej ludzkiej sytuacji naznaczonej szaleństwem, okrucieństwem i absurdem, pogrążonej w cieniu śmierci, uwikłanej w bezduszne rytuały, za którymi kryje się stłumiony żywioł miłości i nienawiści. Zarazem jest w tej sytuacji potrzeba orgiastycznego wyzwolenia pasji, odzyskania własnej twarzy w cierpieniu, rozbicia czy podważenia form, szydlerczego odwrócenia porządku, zdemaskowania ról, ośmieszenia gestów, ujawnienia nieautentyczności egzystencji. A wszystko to razem służy jednemu celowi: poszukiwaniu jakiejś prawdy o człowieku, uchwyceniu go w nieskłamanej nagości uczuć, odsłonięciu samej istoty życia ukrytej w teatralizacji, dwuznacznych grach, rytuałach.

Czy dotarcie do takiej jednoznacznej esencji jest w ogóle możliwe? Czy owa prawda nie jest w każdej chwili narażona na względność, dynamiczna, przewrotna, podejrzana? Ostatecznie wydaje się, że w *Eskurialu* jedyną prawdę, jedyny fakt autentyczny stanowi śmierć i szaleństwo. Cóż za paradoks.

Ghelderode powiada gdzieś, że człowiek zdolny jest do wszystkiego, jak również do czegoś skrajnie przeciwnego. Zawieszony między wzniosłością a śmiesznością, szaleństwem a trywialnością, usiłuje rozpoznać samego siebie w tragicznej ceremonii życia, które — zdaniem Ghelderodego — jest nieczytelną, tajemną księgą.