

PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA
HUTA

ROMAN
JAWORSKI
WESELE
KRABIEGO
ORGAN

DYREKTOR
KIEROWNIK
ARTYSTY
CZNY

WALDEMAR
KRUGIER

Z-CA DYREKTORA d/s ADMINISTRACYJNYCH: JAN WĄTROBA
KIEROWNIK LITERACKI: JULIUSZ KYDRYŃSKI
KIEROWNIK MUZYCZNY: JAN PUŁKA

KULIEC 23

ROMAN JAWORSKI

Urodzony 21 VI 1883 r. w Klicku pod Sanokiem — po ukończeniu gimnazjum w Brodach studiował germanistykę we Lwowie i Wiedniu. W czasie studiów podróżował po Niemczech, Francji i Hiszpanii. — W 1908 r. zamieszkał w Krakowie, gdzie był nauczycielem gimnazjalnym. Tu nawiązał kontakty literackie m. in. z Leonem Chwistkiem, Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. — W 1910 r. przeniósł się do Lwowa, podjął pracę dziennikarza. — W 1914 wyjechał do Wiednia — był współpracownikiem „Wiedeńskiego Kuriera Polskiego”. — Od 1919 r. przebywał w Warszawie. — Wkrótce potem wysłany został do Pragi jako korespondent Polskiej Agencji Telegraficznej. — Po powrocie pracował w Zarządzie Wojewódzkim w Łucku, potem w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w Warszawie jako radca ministerialny. W 1934 redagował „Ster”. — Drugą wojnę światową spędził pod Warszawą, częściowo sparaliżowany. — Zmarł w Łodzi w 1944 r. Twórczość: „Historia maniaków” (opowiadania) wyd. 1910, r. „Alcybiades” (powieść) druk w: „Wiedeński Kurier Polski” 1914, „Hamlet drugi król Polski. Trzy akty współczesnej groteski wśród rzeczywistych i scenicznych możliwości” ok. 1924 r. (sztuka złożona w teatrach warszawskich — nie zrealizowana). „Wesele hrabiego Orgaza” — wyd. 1925 r. (fragm. drukowane w „Skamandrze”).

NA ZDJĘCIU; DANUTA JAMROZY — DONA EWARYSTA W „WESELU HRABIEGO ORGAZA” — W ROLI ORGONOWEJ W „DAMACH I HUZARACH” W REŻ. W. KRYGIERA



OLGIERD JĘDRZEJCZYK

KOMENTARZ DO WPŁYWÓW CZYLI NIENASYCONA ŻĄDZA ORYGINALNOŚCI

Roman Jaworski pisarz, twórca utworów fantastyczno-naukowych jest postacią mało znaną. Ten banał nie usprawiedliwia naszych historyków literatury do pomijania nazwiska twórcy tyleż oryginalnego co mądrego przenikliwością człowieka orientującego się w prądach sztuki europejskiej znakomicie. Bo właśnie Roman Jaworski nie tylko intuicyjnie w swych utworach literackich odniósł się do powszechności cywilizacji widząc w tym utratę wartości człowieczych, ale również uznał się w wielu swych utworach za pisarza, który wie. Zauważyć należy przy tym, że tzw. science fiction zawsze każdą fiction uzasadnia science, wiedzą. Jeśli więc narusza jakiś porządek to uzasadnia nieporządek, zjawisko niespotykane usunięciem działania jakiegoś prawa opisanego naukowo. I taką wydaje się być twórczość Romana Jaworskiego.

Jest rzeczą tragicznie prawdziwą, że to co stało się programem filozoficznym Jaworskiego, to co podbudowywało jego najgorsze, po roku 1920 już katastroficzne przewidywania — w latach drugiej wojny światowej zyskało realny kształt masowego mordy, poniewierki. Jaworski przeżył Stanisława Ignacego Witkiewicza — Witkacego o lat pięć, bo wiadomo przecież, że autor „Nienasyconia” odebrał sobie życie 18 września 1939 r. Witkacy był przyjacielem Romana Jaworskiego, świadczą o tym m. in. listy do Romana i Stefanii Jaworskich, listy odbijające zarówno nienasyconą żądzę oryginalności, jak i zaczątki programu artystycznego, który sam potem realizował. Witkacy bowiem walcząc o czystą formę chciał rozbić wszelkie formy. Wplątał się w gąszcz walki o kształt zewnętrzny sztuki, uznając za jej treść główną kryzys cywilizacji i kultury, która nie tyle w ogniu rewolucji musi zginąć, co w ogniu nierozumnych działań człowieka. Otóż przyjaciel Witkacego Roman Jaworski zarówno w wydanych w roku 1910 „Historiach maniaków” jak i w po-



EL GRECO — (AUTOPORTRET)

ROMAN JAWORSKI - wesele hrabiiego Orgaza adaptacja reżyseria scenografia WALENTYNA KRUGIER

Ruch sceniczny — JACEK TOMASIK, Asystent reżysera —
JAN KRZYWDZIAK, Asystent choreografa — JANINA BO-
CHENSKA, Prowadząca spektakl — MARTA URBANSKA,
Kontrola tekstu — MICHALINA SZRAMEL, Światło —
KRZYSZTOF ZENKOWSKI, Dźwięk MARIAN CZYŻYK
i JERZY JUSZCZYŃKO

OSOBY:

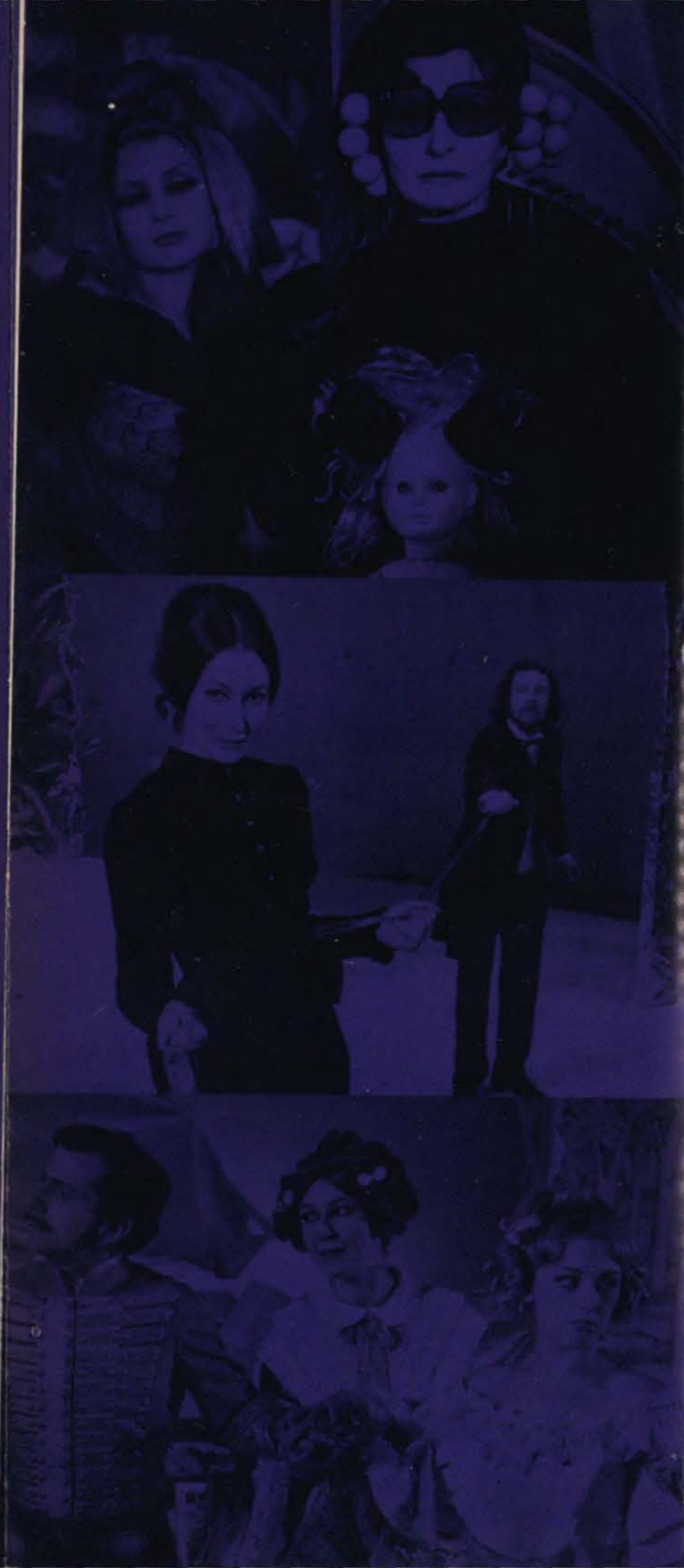
Dawid Yetmayer, zbawca — JERZY KOPCZEWSKI, Don Ja-
cinto de Gouzdrala Gouzdréz — JAN KRZYWDZIAK, Don Fer-
nando Ninio de Quevara, inkwizytor — EUGENIA HORECKA
H. W. Havemeyer, dalej hrabia Orgaz, kolekcjoner — JANUSZ
SZYDŁOWSKI, Dona Ewarysta de las Cuevas, tancerka —
DANUTA JAMROZY, Igor Podrygałow, baletmistrz — LE-
SZEK SWIGON, Prakseda Bakcyl, niania Podrygałowa —
MAJA WISNIEWSKA, Onczidaradhe, fakir, detektyw, zaufa-

ny Yetmayera — CZESŁAW WOJTAŁA, Ato-tso, Chińczyk,
zaufany Havemeyera — RYSZARD MAYOR, Książę Omar,
prawdopodobnie kot — BARBARA ZGORZALEWICZ, Hr. Pioś
Majcherek, ambasador Dancingu — JERZY SOPOCKO
oraz JANINA BOCHENSKA, BOGUSŁAWA CZUPRYNÓW-
NA, WANDA SWARYCZEWSKA, JADWIGA ULATOWSKA



wstałym 15 lat później „Weselu hrabiiego Orgaza” dostrzegł był zaczątki rozpadu kultury burżuazyjnej. He jest w tej postawie Romana Jaworskiego mody tamtej epoki, trudno powiedzieć. W każdym bądź razie dzisiaj ostrzej widać dekadentyzm modernistyczny jako fundament przyszłych egzystencjalnych lęków II połowy wieku dwudziestego. Wiadomo również, że Witkacy ilustrował kartę tytułową „Historii maniaków”, „5622 upadki Bunga czyli demoniczną kobietę” na pewno da się odczytać jako nie tylko przejaw wpływu stylu Jaworskiego. Ale trzeba przyjrzeć się jeszcze innym datom. Witkacy wydał „Pożegnanie jesieni” w roku 1927, „Nienasycenie” w roku 1930. To prawda — nie rozmiął na drobne tego, co stało się przedmiotem rozważań Jaworskiego głównie w jego powieści, ale i również w jego opowiadaniach. W komentarzu do przedrukowywanych tutaj listów, w oryginale dla fantazji nie tylko towarzyskiej pisanych w języku niemieckim, powiedziano, że Witkacego fascynowała potrzeba „zmiany języka”. Paradoksalnie można przedłużyć tę chęć żartu — Witkiewicz zmienił język swych dramatów i powieści głównie dlatego, że zmieniła się rzeczywistość społeczna Europy międzywojennej. Rewolucja, kryzysy ekonomiczne, strajki, wojny zaborcze prowadzone przez Niemcy, monarchistów hiszpańskich, cesarską Japonię, wszystko to prowadziło do uznania świata za pomyłkę. Za pomyłkę w urzędzeniu środków ucisku, przekształcających się w organizację państwa. To wyraźnie powiedział Witkacy, ale przedtem „zmienił język” prozy Roman Jaworski. Wydaje się nawet, że niektóre utwory Witkacego prawie dosłownie powtarzają te problemy, które poruszył Roman Jaworski. Kto chce, niech sprawdzi. Teatr proponuje również tę konfrontację. Oryginalną, odrębną w ekspozycji formalnej, ale przecież treści te same niosącą.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK



LISTY NIEMIECKIE WITKACEGO DO ROMANA JAWORSKIEGO

Listy, nie datowane, pochodzą z 1910 roku. Pisane po niemiecku do przyjaciela, zapomnianego dziś, ciekawego beletrysty, Romana Jaworskiego oraz jego żony Stefanii z Klemensiewiczów przynoszą treść nieobojętną dla badaczy formowania się Stanisława Ignacego Witkiewicza-pisarza, odsłaniają bowiem pomijane dotąd relacje z twórcą, który niewątpliwie zaważył silnie, może decydująco, na autorze „Nienasycenia”. Poważne studium o Witkacym zacząć by właśnie należało od rozszyfrowania tego stosunku i wskazania bodźców, które ta przyjaźń zrodziła (...). Romana Jaworskiego i jego żonę poznał Witkacy w Krakowie, w przyjacielskim, kawiernianym gronie, do którego należeli Stanisław Miłaszewski, Leon Chwistek, Felicjan Szczęsny-Kowarski i senior tej grupy, Antoni Potocki. W 1910 roku pp. Jaworscy przenieśli się jednak do Lwowa, gdzie Roman Jaworski objął skromną posadę suplenta w III Gimnazjum. Do Lwowa adresował swe listy Witkacy. Czemu pisał je po niemiecku? Był to nie tylko ekstrawagancki, humorystyczny wybryk, (coś „idiotycznego” jak sam określił), stwarzający nieoczekiwane komiczne efekty zdolne rozśmieszyć i ubawić przede wszystkim adresatów, którymi byli właśnie germaniści (obydwoje pp. Jaworscy studiowali na Uniwersytecie Lwowskim germanistykę). Była jeszcze może inna, głębsza przyczyna: potrzeba „zmiany języka” w stosunku do przyjaciół, niejednokrotnie w późniejszych latach stosowana (np. do przyjaciela swego, dra Jana Leszczyńskiego, po zapalczywych dyskusjach, pisywał, obrażony, listy po angielsku!). Obcy język był też rodzajem sondy: jaka będzie reakcja adresata? Osobliwy, zapewne wdzięczny materiał dla freudysty stanowi w tych listach przybranie dla siebie i przyjaciół tytułów hrabiowskich. W intyulacji pierwszego listu odczuwa się naśladowanie formy, w jakiej zwracał się wówczas cesarz Franciszek Józef I w oficjalnych pismach do swych utytułowanych ministrów. Przypisanie sobie w podpisie przydomka „Nieczu” jest oczywiście również fikcyjne. Witkiewiczowie, drobna szlachta zaściankowa, nie posiadali swego herbu. W końcu „niemczyzna” Witkacego śmieszy nas zupełną bezceremonialnością w używaniu słów i zwrotów, nieliczeniem się na ogół ani z gramatyką, ani ze składnią, wtłaczaniem par force polskich lokucji w germańską szatę, posługiwaniem się własnymi „neologizmami”. Zachowano ją bez zmian korygując jedynie drobne pomyłki.

P.G.

NA ZDJĘCIACH 1. OD LEWEJ JADWIGA ULATOWSKA — SERAFINA I JANINA BOCHENSKA — PANCHITA W „PAPUGACH” N. DORRA W REŻ. W. KRYGIERA. 2. PONIŻEJ — DANUTA JAMROZY — AGLAJA I CZESŁAW WOJTALA — MYSZKIN W INSC. „IDIOTY” DOSTOJEWSKIEGO — 1. U DOLU OD LEWEJ — LESZEK ŚWIGON — MAJOR, DANUTA JAMROZY — ORGONOWA I MAJA WIŚNIEWSKA — ZOFIA W „DAMACH I HUZARACH”

[Zakopane, wiosna 1910]

KOCHANY HRABIO JAWORSKI!

W związku z pańską przyjazną kartką odpowiadam, że sprawiła mi najwyższą radość. Nie tylko jako taka, ale także jako dowód, że najsilniej pobudzająca perwersja językowa jest nam obu wspólna.

W naszych czasach obrzydliwego dla mnie przymusu życiowego i ideologicznej arogancji jest mi Pan żywym symbolem rzeczywistej, nie pozerskiej nonszalancji życiowej oraz głębokiej artystycznej dezynwoltury, pozwalającej Panu rozpoznać najbardziej przelotne niuansy, a nie dającej skostnieć w głupim „skończyło się”. Natomiast jako artysta położył Pan nowe podwaliny artystycznej analizy najokrutniejszych perwersji duszy ludzkiej, dziwactw i cudactw szarej codzienności. Zaczyna Pan budować olbrzymią piramidę z surowego szarego piaskowca, zrezygnowawszy z wszelkiej błyskotliwości i wysadzania drogimi kamieniami. Nowele Pańskie mają straszliwą nudę każdej wielkiej sztuki. Bowiem sztuka wieczna i wielka zawsze jest przeżarta metafizyczną nudą. Niechaj Pan, kochany Hrabio, dalej kroczy swą drogą i zapamięta, że tworzenie zawsze musi iść w parze z perwersyjnym wyrafinowaniem wewnętrznym, w sensie Villiers de L'Isle-Adama.

Co do Pańskiej łaskawej Małżonki, to proszę Ją pozdrowić ode mnie i powiedzieć Jej, że z tego nic nie będzie — nie będzie nic. Pański najoddańszy Stanisław Ignacy hrabia Nieczuj-Witkiewicz ex-ordynat z głębokiej Litwy.

Z najgłębszym zainteresowaniem oczekuję pojawienia się Pańskiej książki, nie tylko w oczekiwaniu niezwykłych wrażeń artystycznych, które mnie czekają, ale także dlatego, że moja duma zostanie nasycona, jako że uznano mnie za dość zdatnego do ilustrowania Pańskich perwersji.

Maluję obecnie portret hrabiny Czerwińskiej oraz następczyni tronu Koziello. Potem wracam do Krakowa i będę szczęśliwy, jeśli Pańska Małżonka, Pani Hrabina, zechce mi pozować.

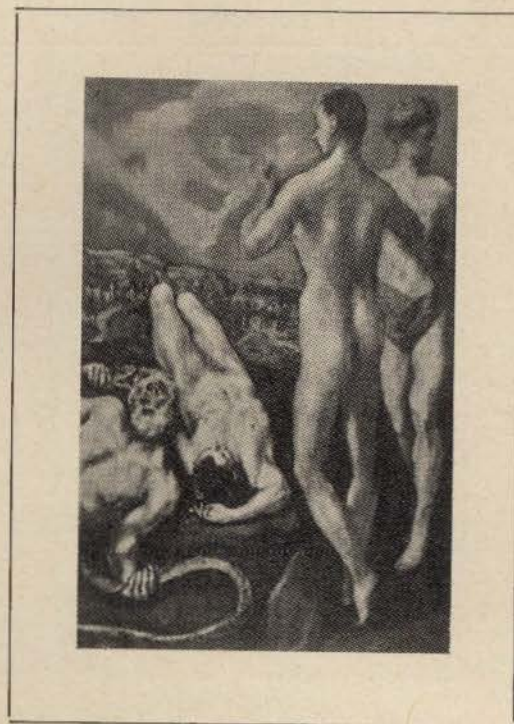
Pański Witkiewicz.

[Zakopane, lato 1910]

UKOCHANY HRABIO JAWORSKI!

Przede wszystkim: piszę po niemiecku zgodnie z linią najmniejszego oporu: A więc:

Potwornie się cieszę, że mimo mej impotencji pieniężnej jeszcze mnie Pan kocha i wierzy w moją przyjaźń. Nie mogę Panu dość silnie wyrazić, jak mię to zasnucało. Nie rozumiem, dlaczego pozostaje Pan we Lwowie, a nie zajmuje (klozet — zajęty) swego, tak ważnego w życiu kulturalnym stanowiska. Proszę wybaczyć, ale podczas każdej pełni księżyca ulegam straszliwej depresji psychicznej, a wtedy stają się rozwiązły. (Rozwiązłość) Przerwałem więc teraz chwilowo pisanie powieści. Proszę wierzyć, że opracowanie



EL GRECO — (FRAGMENT LAOKOONA)



EL GRECO — (FRAGMENT TOLEDO)

stylistyczne powieści mej bardzo daleko odbiega od tego listu. Pisanie i malowanie to sprzeczne rodzaje twórczości, których nie zdołałem zespolić.

Napisałem przeszło 800 stron, a teraz intensywnie maluję, ażeby wreszcie poprawić swe stanowisko w świecie i moim wszawym wrogom zamknąć mordy. Wie Pan, że o mnie, cichym człowieczku, opowiada się tak obrzydliwe historie, że postanowiłem każdemu bubkowi zbić mordę, gdyby coś powiedział, o czym się dowiem.

Pagnąłbym chętnie móc się z Panem spotkać, by Panu dowieść, że nie tracę czasu i przecież coś stworzyłem. Pisałem całe lato, a w pracy tej dużą radość sprawiła mi pani S., której wszystko czytałem. Mieszkała w pałacu moich zamożnych krewniaków, w dzikiej podzakopiańskiej okolicy. Jadę teraz na kilka dni do Krakowa, a potem może będę musiał odwiedzić mego Ojca, jeśli otrzymam w tym celu od niego pieniądze*.

Gdy piszę po niemiecku, można mnie uważać za kretyńskie indywiduum, ale Pan tego nie robi — proszę mi przyrzec.

Następny list napiszę po polsku, ale nie zaraz po pełni księżyca i wszystko będzie lepiej.

Sciskam Pana serdecznie, kochany Hrabio. Niechaj Pan pozostawi swe serce w tym samym ku mnie kierunku i ucałuje ode mnie rączki Jaśnie Oświeconej Hrabiny.

Pański najbardziej oddany
Boubek.

[Zakopane, 23 X 1910]

KOCHANY HRABIO!

Co się z Panem stało? Proszę napisać do mnie parę słów, odpowiem Panu po polsku, a nie idiotycznie. Przebywam obecnie w Zakopanem i z wolna podnoszę się z dziecięcej choroby, zwanej po polsku odrą, którą przebyłem w Krakowie. Powieść swą ukończyłem, lecz widzę teraz, że nie nadaje się do druku. Może ją jeszcze przerobię. Ale z literaturą skończyłem i przyrzekam Panu nigdy do niej nie wrócić. Może się Pan przeto nie obawiać mej konkurencji na tym polu. Tutaj spadł ogromny śnieg, a ludzie skretynieli od jeżdżenia na nartach. Poza tym nic interesującego, tylko takie rzeczy, których nikomu bezpośrednio nie można powiedzieć. Lecz życie na ogół warte jest życia, a co do mnie na przykład, będę dalej żył aż do skutku.

Proszę ucałować rączki swej Jaśnie Oświeconej Pani Hrabiny i prosić Ją, żeby mimo opinii owczego stada krakowskiego zatrzymała o mnie dobrą pamięć.

Jeśli dostanę list od Pana, napiszę coś serio. Niech się Pan i Jego Małżonka mocno trzyma.

Sciskam Pana całym sercem

Pański przyjaciel

Ignacy Witkiewicz z Zakopanego.

Teksty niemieckie
przełożyła

STEFANIA JAWORSKA

* Stanisław Witkiewicz, ojciec Witkacego, leczył się wówczas we Włoszech.

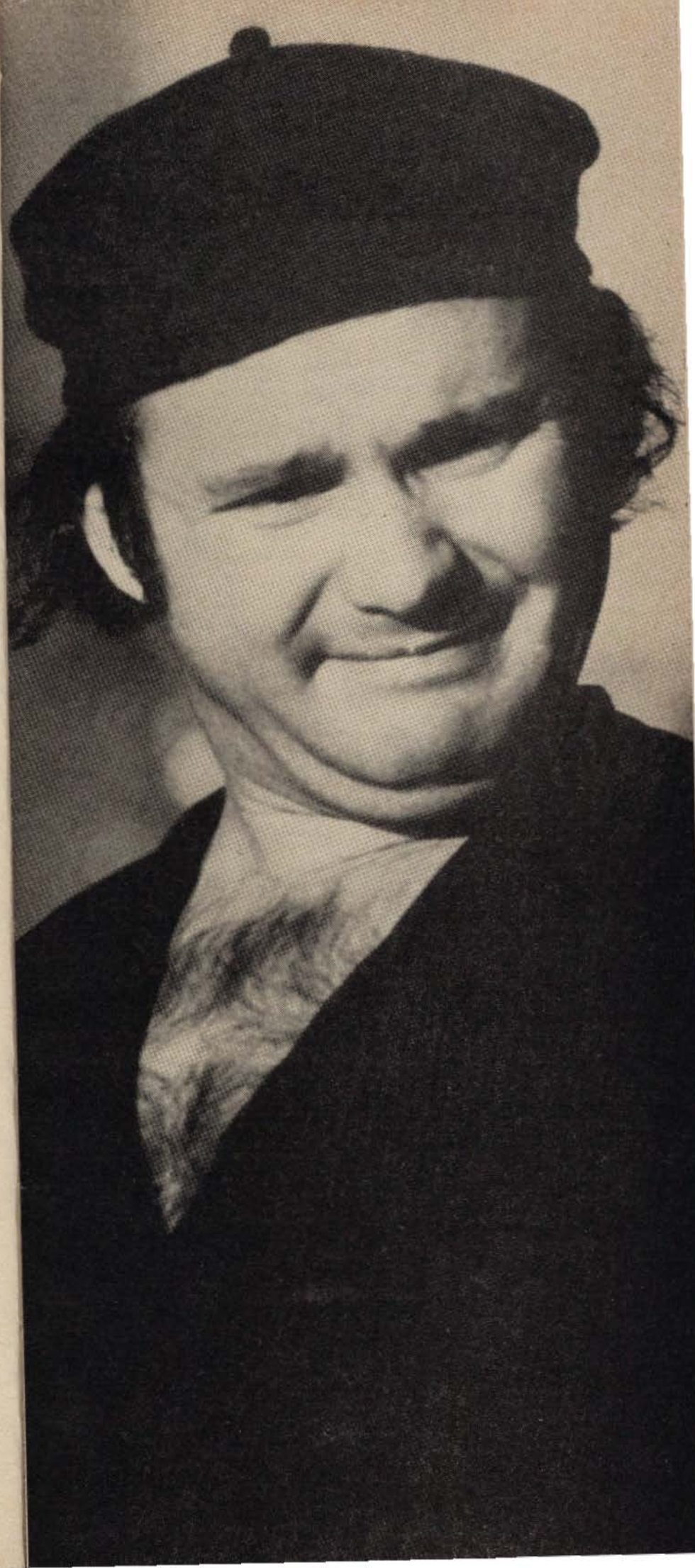
JERZY KOPCZEWSKI

Początki przygody teatralnej Jerzego Kopczewskiego datują się od współpracy z Teatrem 13 Rzędów w Opolu, gdzie zaangażowany został w 1961 r. w charakterze adepta. W Teatrze Grotowskiego brał udział m.in. w Krygierowej inscenizacji „Idioty”. Grał Kamerdynera. „Moja rola w tym przedstawieniu — wspomina odtwórca postaci Dawida Yetmayera w „Weselu hrabiego Orgaza” — ograniczyła się do zadania pantomimicznego”. Po blisko dwuletnim okresie współpracy odszedł Kopczewski z tego teatru. „Uważałem, że metoda pracy z aktorem i pracy nad tworzywem literackim, jaką w tym okresie stosował Grotowski może stanowić jedynie pewien etap w pracach nad warsztatem aktorskim. Nie oznacza to wszakże, że tego rodzaju eksperymentowanie uważam za niepotrzebne. Przeciwnie! Z tym, że moje dążenia, aby zbliżyć się do wzoru literackiego odtwarzanej postaci, uczynić tę postać prawdziwą, idą w kierunku teatru aktorskiego. Zresztą, jak praktyka wykazała, po licznych, często udanych próbach supremacji teatru reżyserskiego coraz chętniej powraca się do teatru, w którym aktor jest postacią naczelną, a przynajmniej równie ważną co reżyser — inscenizator”.

W 1963 r. Kopczewski złożył egzamin eksternistyczny i został zaangażowany do Teatru Ludowego w Warszawie, którym kierował Jerzy Rakowiecki. Następny etap to Tarnów — Teatr im. L. Solskiego na przełomie dyrekcji K. Barnasia i J. Morgały. Potem pracował w zespole krakowskich Rozmaitości również na przełomie dyrekcji H. Gryglaszewskiej i M. Górkiewicza. „Z tego dziesięcioletniego prawie okresu pracy aktorskiej, za najciekawsze, takie, którymi „mogę się pochwalić” uważam role: Walentego w „Sarmatyzmie” Zabłockiego i Spodka w „Śnie nocy letniej” — obydwie grałem w dublurze z Romanem Klosowskim w warszawskim Teatrze Ludowym. Z teatru tarnowskiego Sganarel w molierowskim „Don Juanie” w reżyserii Lidii Zamkow i Błazen w szekspirowskim „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” w reżyserii Jerzego Jarockiego — obydwie spektakle reżyserskie. Poza tym rola Wujaszka Stanczo w sztuce I. Wazowa pod tym samym tytułem w reżyserii Kawe Pur Rahnama. Z tego teatru dużo wiedzy o „aktorswie prawdy” przyniosła mi współpraca z Eugeniuszem Fulde przy „Żabusci” Zapolskiej, gdzie grałem Raka Bartnickiego. Okres Rozmaitości to dwie role — Barillona w sztuce „Barillon się żeni” w reżyserii H. Gryglaszewskiej i Arganta w „Szelmostwach Skapena” w reżyserii J. Wyszomirskiego”.

W sezonie 1972/73 przyjęty został Kopczewski do zespołu nowohuckiego. Dotychczas brał udział w spektaklu „Oby nam się!” złożonym z trzech jednoaktówek Zoszczenki, Brechta i Bednarza w reżyserii Matyldy Krygier, grając w jednoaktówce Brechta „Wesele u drobnomieszczan” rolę Ojca i w „Ślubie Nr...” Bednarza — Profesora.

Poza pracą w teatrze od 1959 roku, wówczas jako student krakowskiej ASP, związał się Kopczewski z „Piwnicą pod Baranami”, gdzie występuje do chwili obecnej. Posiada swój pseudonim — „Bułeczka”, pod którym znają go Piwnicznianie i wszyscy, którzy ten kabaret odwiedzają.



PIWNI
C
A
P
O
D
B
A
R
A
N
A
M
I

JULIUSZ KYDRYŃSKI T O L E D O

Na placu Zocodover odbywały się dziesiątki, setki, może tysiące auto da fe i wydaje się jakby czuło się tu jeszcze swąd stosów inkwizycji. Niedaleko stąd do San Tome, lecz gdy już jestem u wejścia do kościoła, czyhający tam cerber odsyła mnie do małego sklepiku naprzeciw, gdzie znów trzeba płacić za wejście do samego kościoła i za wejście do domu El Greco. Jeśli oczywiście senor sobie życzy zwiedzić także ów dom. Senor sobie życzy. Płacę więc kwotę podwójną i teraz nic już nie stoi na przeszkodzie, żeby mi wolno było podziwiać tak długo jak tylko zechcę (czasu podziwiania, na szczęście, bilet wstępu nie ogranicza), „Entierro de Conde d'Orgaz”.

Nieźle żyje dziś sobie z tego obrazu kilka albo kilkanaście osób. Arcydziełem ów obraz w samej rzeczy jest. To fakt. Ale proszę zwrócić uwagę na to, jak się go sprzedaje. Któżby tam chciał oglądać sam kościół San Tome, tonący zresztą w półmroku. Nikt go też nie ogląda. Każdy za to natychmiast przechodzi do urządzonych w kościele teatrzyku (bo trudno to nazwać inaczej), a ów teatrzyk wygląda tak:

Boczna kaplica (na prawo od głównego wejścia) oświetlona jest rzęsiście reflektorami i — jak to bywa w muzeach, gdy idzie o ważniejsze eksponaty — zabezpieczona grubym pluszowym kordonem, żeby nikt przypadkiem nie podszedł za blisko do obrazu, zajmującego całą jej tylną ścianę. A przed tą kaplicą — właśnie niby w teatrzyku — ustawiono kilkanaście rzędów krzeseł. Można sobie usiąść i podziwiać. Siedzą więc i podziwiają — przeważnie stare Amerykanki, czasem nawet z mężami, którzy nie zdążyli jeszcze umrzeć z przepracowania i zostawić nieutulonym z żalu małżonkom odpowiednich kwot, umożliwiających im bezustanne włóczenie się po Europie. Lecz siedzi na tych krzeselkach także młodzież. Młodzież z całego świata, wysiadująca tu godzinami nie dla nasycenia mieszczańskiego snobizmu, lecz dla zaspokojenia swych rzeczywistych zainteresowań. Ci młodzi dużo wiedzą. Wiedzą kim był bogobojny i bogaty hrabia Orgaz (beneficjent kościoła San Tome, stąd tam ten o-



Na zdjęciu Jerzy Kopczewski w roli Ojca (pośrodku) w brechtowskim „Weselu u drobnomieszczan” w spektaklu „Oby nam się!”. Z lewej strony — Hanna Wietrzny — Panna młoda, z prawej — Leszek Swigoń — Pan młody.



— jako Profesor (drugi od lewej) w „Ślubie nr ...” A. Bednarza.
— poniżej w scenie zbiorowej „Wesela u drobnomieszczan”





EL GRECO — (ZMARTWYCHWSTANIE FRAGMENT)

braz), wiedzą kim był Domeniko Theotocopuli zwany „Grekiem” (El Greco), ponieważ przybył z Krety i Hiszpanię obrał za swą drugą ojczyznę, wiedzą nawet dużo o samym Toledo, mieście tajemniczym i w swoim rodzaju jedynym, po którym obnoszą swoje plecaki, wiedzą też, że dom El Greco, do którego pójdą stąd za chwilę, jest zabytkiem podejrzanym (jedynym zresztą zabytkiem podejrzanym w całym mieście), bo po pierwsze nie bardzo wiadomo, czy El Greco mieszkał w nim rzeczywiście, a jeśli nawet tak było, to tę dawną jego siedzibę podniesiono z gruzów, w które się była rozpadła i urządzono na nowo, wprowadzając z najlepszą wolą, ale przy dużym poparciu wyobraźni, choć umieszczono w niej autentyczne meble i sprzęty z epoki nie mówiąc o autentycznych obrazach zawieszonych na ścianach; a wreszcie: że głównym powodem wszystkich tych zabiegów był w równej mierze pietyzm, jakim otacza się pamięć wielkiego artysty, co chęć uzyskania jednego więcej obiektu, który by można „sprzedawać” turystom.

No dobrze, ale przecież El Greco — i jego dzieła z „Pogrzebem hrabiego Orgaza” włącznie — to nie całe Toledo, o nie! I słynna stal tolekańska, to też jeszcze nie całe Toledo, choć sklepy zaważone są wyrobami z tej sali, wyrobami, produkowanymi najczęściej chałupniczo, tak jak przed wiekami, a owe wyroby to miecze, szpady i sztylety począwszy od „prawdziwych” tzn. takich, którymi rzeczywiście można ścinać głowy i podrywać gardła, a skończywszy na miniaturowych atrapach, służących jako noże do papieru, do przecinania kart książek, i — przyznać trzeba — na współczesnych biurkach nader atrakcyjnie się prezentujących, połyskujących złotem rękojeści i matowym srebrem kling. Podobnie matowo srebrne jest niebo nad miastem — Kastylija to nie słoneczna Andaluzja... Właśnie: Kastylija. To w tej ponurej krainie, pozbawionej uroków południa, władał Filip II, król *plus catholique que le pape*, w którego państwie nigdy nie zachodziło słońce i który stąd przeniósł stolicę do Madrytu w myśl sugestii swego naprawdę wielkiego ojca Karola V. Jakkolwiek w Toledo, nie tylko po ojcu lecz także po Rzymianach i później Wizygotach, a także po Arabach i rozmaitych Alfonsach (przeczytajcie

koniecznie „Żydówkę z Toledo” Feuchtwangera), odziedziczył gotową twierdzą, a Madryt — zapadłą wówczas wiochę — musiał dopiero urządzać. No, i urządził go. Urządził zresztą całą Hiszpanię, czego ślady widać po dzień dzisiejszy, choćby w specyficznej obyczajowości, w czarnych — najczęściej — strojach kobiet, w szczególnym nasyceniu religijną atmosferą tego kraju, na co wybuchową, choć krótkotrwałą reakcją stał się okres władzy republikańskiej i późniejsze okropności wojny domowej. Nie można powiedzieć, żeby Toledo było wesołe. Ale jest piękne

I tajemnicze. Podkreślam to, bo to nie frazes. Był taki okres w hiszpańskiej historii, że w tym niewielkim mieście żyli — w najlepszej zgodzie i porozumieniu — przedstawiciele aż trzech religii: chrześcijaństwa, islamu i judaizmu. Wyznawcy wszystkich tych trzech religii byli niegłupi (tak, i np. Alfonso-wojownik umiał pozyskać sobie legendarnego Cyda, z którego pomocą stał się toledańskim władcą), najmądrzejsi jednak byli Żydzi, dopóki ich stąd nie wygnano. Lecz zanim to nastąpiło, doszli do majątków takich, że królom bywali ich stale niewypłacalnymi dłużnikami, i że zdołali na zawsze upamiętnić swoją tu obecność aż dwiema synagogami. Jedna, istny dwunastowieczny klejnot architektury, usytuowany pośrodku Juderii, czyli getta (tolerancja tolerancją, a getta istniały zawsze), posiadający aż pięć naw, wspartych na białych, ośmiokątnych kolumnach, została naturalnie przemianowana na kościół Santa Maria Blanca (zapewne z powodu tych kolumn, lśniących białą marmuru); drugą, ufundowaną przez Samuela Levi (czytajcie, powtarzam, „Żydówkę z Toledo!”), zwaną Transito, przejął klasztor benedyktynów. Widać za mało było toledańczykom, a zwłaszcza ich władcom, kościołów, chociaż o tutejszej katedrze można by napisać wielotomowe dzieło, a „Świętym Janem królewskim”, czy bazyliką św. Leokadii też można się pochwalić.

I jeszcze raz: Kastylia. Czym żyła ta kraina, co tu uprawiano najchętniej? Odpowiedź prosta: żyła z wojny, uprawiano wojnę. Krew lała się tak obficie, że nawet przepiękny luk (arabski jeszcze) znajdujący się przy wspomnianym już placu Zocodover, nazwano lukiem krwawym, a pobliską gospodę



— Gospodą Krwi (Posada de la Sangre). Cóż pozostało tym, którzy nie wielbili tak entuzjastycznie rycerskiego rzemiosła? Pozostała im nauka i filozofia. Oraz praktyki tajemne. Z dwojga złego wolę już tych mędrców niż np. Cyda, o którym wprawdzie pisano poematy i tragedie, piękne i wzruszające niewątpliwie, lecz który — gdy trzeba było — chował swój katolicyzm do kieszeni i walczył po stronie Maurów, po czym — gdy znowu było trzeba — odświeżał swój katolicyzm przez pewien czas nie używany i walczył dla odmiany przeciw Maurom, a gdy wreszcie umarł to też tam po sobie coś niecoś zostawił w brzęczącej monecie. Tylko, że ową monetę zdobył drogą łupów, a nie pracą, kalkulacją i — rozumem. A z czego dziś żyje Toledo, które tak trudno opuścić, bo rzeczywiście piękne jest i malownicze nadzwyczaj? Odpowiedź znowu jest prosta: z turystyki. Sezon turystyczny trwa tu przez cały rok i przez cały rok owe uliczki, które pamiętacie może z filmu Bunuela „Tristana”, roją się od ciekawych. Co do mnie, zaspokoilem już ciekawość, czuję się wytrawnym toledańczykiem, mogę więc spokojnie wrócić do Madrytu, sprawdzwszy jeszcze tylko jaki nieopisany urok posiadają toledańskie mury z jednej i z drugiej strony Tagu (po tej stronie zbudowano właściwe urządzenia obronne twierdzy) w świetle niebywale jaśniejącego księżyca. Któremu udało się wreszcie przedrzeć przez matowo-srebrną osłonę chmur. Wracam na dworzec już pieszo, co pozowli mi przejść przez rzymski most Alcantara (autokarem już przez ten most jeździć nie wolno) i co pozwoi mi także na chwilę spokojnych rozmyślań nad zawiłymi drogami historii, która ze świetnej niegdyś bogatej i kwitnącej stolicy uczyniła w końcu miasteczko właściwie prowincjonalne, cel wycieczek z Madrytu, który jest jakby hiszpańskim Paryżem, tyle, że pozbawionym paryskiego wdzięku. No tak.

Juliusz Kydryński

Fragmety reportażu z „Życia Literackiego” nr 1906.



NASIM ALONI, PONAD WSZYSTKO NAJOKRUTNIEJSZY JEST KRÓL. SZTUKA W 3 AKTACH (PIĘCIU OBRAZACH Z PROLOGIEM). PRZEKŁAD Z HEBRAJSKIEGO: ANNA DRESNER, REŻYSERIA: KRYSZYNA SKUSZANKA, SCENOGRAFIA: MARIAN GARLICKI, MUZYKA: JÓZEF BOK. POLSKA PRAPREMIERA 8 LIPCA 1960 r.

„Krystyna Skuszanka sztukę Aloniego ustawiła jako dalszy ciąg dyskusji na temat mechanizmu władzy, podjętej „Imionami władzy” Jerzego Broszkiewicza i „Romulusem Wielkim” Dürrenmatta. (...) Wielkie brawa należą się aktorom, szczególnie czwórce. Nie można opisywać gry Lutosławskiej (Maacha); ma w sobie tyle kultury, a przy tym jest prosta i naturalna, że przestaje być grą. (...) Zespół aktorski w Nowej Hucie z każdym przedstawieniem robi takie postępy, że niemało brakuje (sic!) by zdystansować najlepsze zespoły krajowe. (B. Mamoń, Mechanizm władzy, „Tygodnik Powszechny” 1960 r., nr 40).

„Utwór Aloniego nie był jednak materiałem wdzięcznym. Nienajlepiej napisany i skonstruowany nuży jednostajnością i pewnym prymitywizmem dramatycznym, rażącym najbardziej w prowadzeniu akcji. Przedstawienie, wyreżyserowane przez Krystynę Skuszanekę, grane w dobrej scenografii Mariana Garlickiego, nie mogło przewyciężyć tych słabości. Było za to bardzo czyste, bardzo jednolite stylistycznie i klarowne od strony treści. Bardzo opanowane, spokojne, niemal ascetyczne w środkach teatralnych. (...) Jeszcze jedna sprawa budzi zainteresowanie i zastanowienie: pełna widownia na którymś z dalszych przedstawień, w dwa miesiące po premierze. (awk, Czy król jest najokrutniejszy, „Teatr” 1960 r., nr 24).

„W sztuce Aloniego znalazła Skuszanka materiał idealny dla wirtuozerii, jaką prowokuje zwykle nadmierne zacieśnienie tematu. (...) ...w etiudzie swojej wysłała Skuszanka — by użyć określenia Lorci — „nie tylko formę, lecz sam szpik formy”; niebiały wyróżnik od poprawności.

Zestawienie z malarstwem bizantyjskim przywodzi na myśl innego wielkiego „bizantyjczyka” — Einsensteina. W rzeczy samej zaprezentowany spektakl ma wiele cech wspólnych z drugą częścią „Iwana Groźnego” (...) Obiektywnie rzecz biorąc rola Skuszanki była trudniejsza. Mając podobny stosunek do aktora — ruchomy obiekt scenerii — nie dysponowała ona wszystkimi cudami perspektywy, całą techniką zbliżeń, które umożliwia kamera. (...) Styl gry aktorów starannie wymodelowany na XIX-wiecznym teatrze z pre-Stanisławowskiej ery, ożył w tej sztuce, świadcząc dobitnie o względności mody i rzekomego postępu. Na uwagę zasługuje scenografia Mariana Garlickiego — dwie

abstrakcyjne konstrukcje na tle białego ekranu — umożliwiające wiele ciekawych rozwiązań przy pomocy teatru cieni. Gra aktorów niezauważalna nieomal, z wyjątkiem Anny Lutosławskiej, bardzo jednolita; uwaga ta świadczy w tym wypadku dobrze o zespole, gorzej o wymienionej aktorce. W sumie spektakl ciekawy jak mawiał Gogol: „nie najlepiej skrojony, lecz mocno zszyty.” (Jerzy S. Sito, Na ty z historią, „Polityka” 1960 r., nr 51).

„Z pozostałych elementów przedstawienia mocną stroną była muzyka organowa, stwarzająca hieratyczne tło akustyczne o znacznym patosie i dramatyczności. (...) Co do scenografii, to przywykliśmy w Teatrze Ludowym do specyficznej nowoczesności obrazu, choć może już wpadającej w szablon. Także i tym razem ujrzeliśmy abstrakcyjną kompozycję ze splecionych drutów plus podesty i pochylnie. Oczywiście plastycznie zorganizowano ten obraz zwłaszcza przez zmienne oświetlenie i grę cieni na horyzoncie. Jednak wolno skromnie zapytać o sens znaczeniowy tego obrazu. (...) Co do kostiumów (...) obsesja „trykotowa” oraz serdaków w płamy czy dziury, stała się już nużąca w swym uniformizmie, powtarzanym beztrudno zarówno u bohaterów homeryckich jak biblijnych”. (T. Kudliński, Hebrajski Hamlet, „Dziennik Polski” 1960 r., nr 236).

JERZY BROSZKIEWICZ, DZIEJOWA ROLA PIGWY. KOMEDIA. REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI, SCENOGRAFIA: KRYSZYNA ZACHWATOWICZ, MUZYKA: JÓZEF BOK. PRAPREMIERA 6 PAŹDZIERNIKA 1960 R.

„W Krakowie otrzymał „Pigwa” wymowną scenografię Krystyny Zachwatowicz — falista powierzchnia sceny wyklejona dokładnie starymi gazetami, a więc wyraźnie: schematy, schematy, banały, sztampy. Czy to był pomysł autora czy złośliwość scenografa? W każdym razie najcelniejszy komentarz do sztuki z tych, jakie udało mi się usłyszeć czy przeczytać. Poza tym muzyka Józefa Boka, o frazie łatwo wpadającej w ucho, byłaby uroczym akcentem w jakimś kabarecie w rewii. Tak, nawet z dziejów Pigwy można by wykroić ze trzy zgrabne skecze. Zdawał sobie chyba z tego sprawę reżyser prowadząc orszak ślubny. A aktorzy? Zdaje się, że im także pozwolono na dwuznaczny stosunek do tekstu.” (Z. Greń, Od metafory do retoryki, „Życie Literackie”, 1960 r., nr 45).

„Spektakl był zwarty, punktowany od sytuacji dramatycznych do kapitalnie cieniowanego humoru. (...) W sumie: nowa pozycja dramatyczna krakowskiego pisarza, wysmakowana i oryginalna — włącza się obiecująco do zaczętego sezonu teatralnego w naszym mieście.” (J. Bober, Co z Pigwą?, „Gazeta Krakowska” 1960 r., nr 246).

„Wykonanie „Pigwy” było arcyśmiałe, arcyucieszne i budziło na widowni żywo-

lową wesołość — na przemian z zadumą. Jakaś ciepła atmosfera płynęła ze sceny i wytworzyła poufały kontakt z widzem. Inteligentnie wyeksponowana faktura sztuki stwarzała zarazem niesłabnący ciąg zmiennych napięć: paradoksalnej komiki i dyskretnej dramatyczności. Wydaje się, że na nowoczesność tej komiki wpłynął styl kabaretowy krakowskiej piwnicy.

Lekko i swobodnie toczyła się akcja w dobitnie a finezyjnie ustawionych sytuacjach — przy akompaniamencie podrygującej skocznym rytmem muzyczki katarynowej. I ta muzyka, i scenografia — leżały jak ulał. Przyjemnie było ujrzeć w obrazie scenicznym zerwanie z szablonem uduchowionego ponuractwa. Ze sceny promieniowała miła, komediowa aura żartobliwej pogody i wdzięku, wywołana ciepłym kolorytem i światłem oraz dowcipnym umiejscowieniem sytuacji. Zawieszona na tle horyzontu szklana aparatura starczyła za całe laboratorium, a telefony z siatką zwisających kabli stwarzały sugestię biura i biurokracji. Wyklejenie podestów płachtami dzienników kojarzyło znów akcję optycznie z dniem bieżącym, z płynącym czasem i „dziejowością” — iście „metafora bez patosu”, zgodna z wyznaniem wiary autora. Białe-czarne sylwetki kostiumów męskich dobrze kontrastowały z jasnym otoczeniem scenicznym oraz z frywolnymi kostiumami kobiecymi. Świetna też była parodia pogrzebowej makabry i dramatyczna optyka przemówienia wynalazcy Jana”. (T. Kudliński, Duża zabawa z Pigwą, „Dziennik Polski” 1960 r., nr 244).

„Pigwa jest przecie wyraźnie średnio-wiecznym „Każdym”... (...) W surrealistycznych dekoracjach Krystyny Zachwatowicz (zwłaszcza świetny plastyczny akt II) można jednak domyślić się plaży, oratorium, sali wykładowej czy świetlicy. (...) Muzyka Józefa Boka była chyba dopasowana do „wydźwięku” całości — skonwencjonalizowana i „powszechna”, po prostu taka, jaką zbyt często słyszy się z Polskiego Radia”. (Cz. Taborecki, Sztuka pękniętego baroku, „Tygodnik Powszechny” 1960 r., nr 45).

„Największym jednak sukcesem teatru w Nowej Hucie było rozproszenie atmosfery przygnębienia, która grozi niejako organicznie moralnej powiastce o tragikomycznym pechowcu. Rzadko kiedy oglądamy na scenie takie poetyckie zdematerializowanie uciskającego ludzi świata, takie pokonanie oporu otaczających i tyranizujących nas przedmiotów martwych. Teatr wyzwolił osaczonego przez życie Kandyda z ciasnoty przestrzeni, z więzienia ścian, drzwi i okien, z opłotków ziemi i nieba. A scenograf i kostiumolog jeszcze dodatkowo oswobodził wszystkie występujące osoby z niewoli mody męskiej i żeńskiej z przymusu i standardu marynarek, spodnic, duków i mohairów”. (W. Kubacki, Kandyd naszych czasów nazywa się Pigwa, „Teatr” 1961 r., nr 3).

OPRAC. EMIL ORZECZOWSKI

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Fiodor Dostojewski
IDIOTA
Adaptacja, reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier
Ruch sceniczny: Jacek Tomasik

Molier
DON JUAN
Reżyseria: Zespołowa
Scenografia: Władysław Wigura

Aleksander Fiediejew
KLESKA
Adaptacja: U. Zacharow i M. Prot
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Nicolás Dorr
PAPUGI
Reżyseria: Waldemar Krygier
Scenografia: Marian Garlicki
Choreografia: Jacek Tomasik

Alan Alexander Milne
**NIEZWYKLE PRZYGODY
KUBUSIA PUCHATKA**
Adaptacja: Tytus Wilski
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygier

Michał Zoszczenko, Bertolt Brecht,
Aleksander Bednarz
OBYNAM SIĘ!
Reżyseria: Matylda Krygier
Scenografia: Waldemar Krygier

W PRZYGOTOWANIU

Tadeusz Nowak
**A JAK KRÓLEM,
A JAK KATEM BĘDZIESZ**
Adaptacja autora: William Shakespeare
Reżyseria: Matylda Krygier
Scenografia: Władysław Wigura

William Shakespeare
ROMEO i JULIA
Reżyseria: Anatol Efros

**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-
NEJ: MONIKA LISICKA**

**KIEROWNIK TECHNICZNY:
PIOTR RZEPECKI**

Główny Elektryk
LUDWIK KOLANOWSKI

Brygadler sceny
JAN GÓRSKI

Kier. prac. kraw. damskiej
TEODORA RUCIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej
ADAM KISZKA

Kier. prac. stolarskiej
ZYGMUNT OSIKA

Tapicer **WACŁAW MAJ**

Prace Perukarskie
ELWIRA JARGOSZ
HENRYK JARGOSZ

Prace modelatorskie
JAN SŁIWIŃSKI

Prace malarskie
WŁADYSŁAW GRABOWSKI



Kasa Teatru (tel. 462-00) czynna w dniu przedstawień na dwie godziny przed spektaklem. W niedziele i święta dodatkowo od godz. 10 do 12. Przedaż biletów indywidualnych i zbiorowych prowadzi Organizacja Widowni (tel. 411-83) w godz. 9-16, w soboty od 9-15. Przedaż biletów prowadzi również „Orbis” w Krakowie, ul. Jana 2. Dojazd do teatru z Krakowa tramwajem linii 4, 5, 15 albo autobusem pośpiesznym „A” do Placu Centralnego, następnie tramwajem linii 16, 14 oraz autobusem 132 lub autobusem pośpiesznym „B”

KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER TEATRU CZYNNE NA 1 GODZ. PRZED PRZEDSTAWIENIEM.



Redakcja programu:
MONIKA LISICKA

Opracowanie graficzne:
JANUSZ TRZEBIATOWSKI

ANTONINA VALLENTIN

MATERIALIZACJA CUDU

„(...) Parafia (San Tome) w okresie odzyskania Toleda przez Alfonsa VI była jedną z najbogatszych w ówczesnej stolicy. Ale z biegiem lat jej kościół pod wezwaniem św. Tomasza zaczął rozpadać się w gruzy. Wtedy to Don Gonzalo Ruiz de Toledo, hrabia Orgaz, protonotariusz Kastylii (napis umieszczony pod obrazem wymienia wszystkie jego tytuły), który pragnął być pochowany w tym kościele, złożył parafii znaczne dary w złocie i srebrze na odbudowę kościoła. Po śmierci nabożnego rycerza, kiedy duchowni pochyleni nad nim pragnęli go pochować, zdarzył się cud wielki i rzadki, jak głosi tablica pamiątkowa: św. Stefan i św. Augustyn zeszli z niebios, żeby własnoręcznie pogrzebać rycerza. Parafia San Tome z małym odbudowanym kościółkiem tak chlubiła się tym cudem z 1312 r., jak gdyby zdarzyło się to wczoraj. Historyk współczesny El Greca podaje, że cud ów spełnił się w obecności piętnastu świadków. Ale świadkowie ci zmarli już od dawna. Ludzie, jak to podkreśla napis na czarnym kamieniu, są niestali i zapominają łatwo w przeciwieństwie do mieszkańców niebos, którzy potrafią okazywać swoją wdzięczność. Tak na przykład mieszkańcy miasta Orgaz, którym Don Ruiz nakazał corocznie wpłacać probostwu czynsz i dostarczać biednym z parafii bydło, drób (wyszczególniono siedemnaście kur), wino, drzewo itd., „mniemając, że czas zatarł prawo”, odmówili płacenia tego haraczu. Przed trybunałem w Valladolid wytoczony im został proces, wygrany przez parafię w 1570 roku. W procesie tym dzielnie stawał proboszcz San Tome (o czym również mówi napis) Don Andres Nunez z Madrytu i jego majordom Pedro Ruiz. Don Andres Nunez jest istotnie człowiekiem pełnym energii. Rada arcybiskupstwa w Toledo, której sam jest członkiem, upoważnia go 23 października 1584 roku do zamówienia obrazu mającego przedstawiać pogrzeb hrabiego Orgaza. Proboszcz San Tome należy również do kręgu elity, która

przygarnęła malarza-emigranta. Jest również jego przyjacielem i w kilka lat później otrzyma w prezencie od El Greca obraz, na którym przedstawiony został jako donator.

W chwili kiedy arcybiskupstwo udziela parafii zezwolenia, El Greco wie już, że nie będzie wezwany do Escorialu. Przystępuje zapewne od razu do studiów wstępnych. Umowa została jednak zawarta dopiero 18 marca 1586 roku. Prace przygotowawcze musiały być już wtedy daleko posunięte, skoro wielki obraz jest gotowy na Boże Narodzenie tegoż roku.

Don Andrez Nunez pomimo przyjaźni i zaufania, jakim darzy El Greca, pozostaje wierny ówczesnym zwyczajom wskazującym malarzom dokładnie, jak mają przedstawiać daną scenę. Protokół zamieszcza następujące wskazówki dotyczące cudownej interwencji świętych: „Należy namalować na płótnie procesję, w której zostanie uwidocznione, jak proboszcz i klerycy odprawiali nabożeństwo z okazji pogrzebu Don Gonzalo Ruiz de Toledo, pana miasta Orgaz oraz jak św. Stefan i św. Augustyn przyszli pochować tego szlachetnie urodzonego i jak ci święci złożyli go do grobu, trzymając jego ciało jeden za głowę, a drugi za nogi. Należy przedstawić wielkie zgromadzenie ludzi temu się przyglądających, a ponad tym wszystkim należy ukazać niebiosa otwarte na przyjęcie w chwale duszy zmarłego”.

El Greco przestrzega dokładnie danych mu wskazań. Maluje świętych w przepisanych ruchach, przyglądający się tłum, otwarte niebiosa. Jak we wszystkich obrazach przedstawiających cud, zadanie polega na tym, by cud pokazać jako możliwy, przekonywujący, by uczynić coś, co stoi poza granicami doznań ludzkich, a jednocześnie coś, co mogłoby się powtórzyć dziś czy jutro dla tych, których wiara jest dość silna, a uczynki dość pobożne.

Jako spadkobierca tradycji bizantyjskiej, El Greco przywykł właściwie do atmosfery cudowności — nie potrzebuje wyobrazić sobie jakiegoś przewrotu w niebiosach na to, by zechciały one interweniować w sprawy tego świata.

El Greco uznaje z góry możliwość cudu, traktując go jako coś, co tak jest dla niego naturalne, że w ogóle fakt ten nie stawia go wobec żadnego tru-

dnego zagadnienia. „Pogrzeb Hrabiego Orgaza” jest pierwszym w ówczesnej sztuce wyjściem w świat pośredni, zawieszony w czasie i przestrzeni pomiędzy rzeczywistością a jej duchową transformacją. Środki, których El Greco w tym celu używa, nie są jednak owocem uczonych i pracowitych poszukiwań — są to te same, którymi posługiwało się Bizancjum dla narzucenia wiernym obcowania ze świętymi. El Greco odrzucił ziemię z takim lekceważeniem realności, na jakie by sobie nie pozwolił żaden z malarzy Renesansu. Nic nie wiadomo o scenie, na której się cud odbywa, nic o wnętrzu kościoła, w którym przypuszczalnie miał się spełnić. Akcja obrazu rozpoczyna się powyżej stóp pierwszoplanowych postaci, tak jak gdyby zupełnie nie pragnęło się wiedzieć, w jaki sposób i na jakim gruncie te postacie stoją. Po odsunięciu otaczającej realności El Greco przedstawia cud dnia określonego, cud toledoński.

Zaś owi świadkowie z 1312 r. to ludzie, o których ociera się na ulicy, przeważnie jego przyjaciele. Tych piętnastu świadków to w istocie piętnaście portretów ustawionych za sceną, na której odbywa się cud, z paroma tylko głowami mniej zindywidualizowanymi na drugim planie. Później Holendrzy malowali także zbiorowe portrety, ale wówczas malowali grupę osobistości zgromadzonych z okazji jakiegoś przypadkowego zdarzenia i jakby osamotnionych w swej silnie scharakteryzowanej indywidualności. Toledanie, którzy zostali uszeregowani na płótnie El Greca, są to mężczyźni w różnym wieku, począwszy od młodzieńca z wargą zaledwie ocienioną sypiącym się wąsem — a skończywszy na wysokim starcu z białą brodą mają wszyscy wyraz podobny, jakby byli braćmi czy krewnymi. Ten wyraz nie wynika tylko z jednolitości ubioru ani przynależności do tej samej klasy społecznej. Modele El Greco mają ten tak ciekawy i jednolity typ, typ bez mała jedyny w swoim rodzaju, jaki przez pomieszenie ras wytworzył się na gruncie hiszpańskim. Mówią o sobie, że są czystej krwi, poprzez całe pokolenia wywodzą swoje rodowody. A jednak pewien pamflet ówczesny ułożony przez kardynała Francisca de Mendoza y Bobadilla, rozgniewanego, że ośmielono się zaż-

dać od jego własnego bratanka dowodów czystości krwi, pamflet noszący tytuł „Zarzewie hiszpańskiej szlachty”, ze złośliwym uporem dowodzi, że w żyłach wszystkich grandów Hiszpanii, potomków najznakomitszych i najstarszych rodów, płynie nieco krwi żydowskiej czy arabskiej. Te właśnie przyswojone pierwiastki zdają się wytwarzać ów charakterystyczny typ fizyczny, modelować te długie, wąskie głowy, z długimi, cienkokostnymi nosami o opadającym często czubku, co w połączeniu z matową cerą i ciemnymi włosami nadaje im wygląd jakby nieco semicki. Ta jednolitość fizyczna podkreślona jest jeszcze przez tradycyjną postawę i zasady zachowania się, rezerwę wzbraniającą okazywać wzruszenia. Ciemne sylwetki zastygają istotnie w hieratycznych pozach i jedynie ręce pozwalają tym niewzruszonym ludziom okazywać swoje wzburzenie wewnętrzne.

Wprowadzając do uczestnictwa w tak wielkim wydarzeniu swoich przyjaciół czy klientów El Greco zdaje się okazywać przyjaźń czy też spłacać wobec nich jakiś dług wdzięczności.

Ksiądz czytający responsy — to sam inspirator zamówienia, Don Andrez Nunez, którego utożsamienie ułatwione zostało przez medalion Andrzeja Apostoła umieszczony na dalmatyce. El Greco maluje go z tym prawie flamandzkim weryzmem, tak charakterystycznym dla tego okresu jego twórczości — czoło guzowate, kilka rzadkich włosów pośrodku łysiny, sztywne wąsy i mięśnie grające na jego chudych policzkach pod wpływem skupionego napięcia. Obok niego szlachcic o twarzy prostej i dłuższej, gęstych brwiach, gładkich włosach zarastających w szpic czoło i skronie. Można by się w nim domyślić od razu wybitnej osobistości, nawet gdyby nie trzymał wysokiego krzyża, będącego łącznikiem między ziemią i niebem. El Greco malował go, zdaje się, raz jeszcze. Portret ten jest o jakie dziewięć czy piętnaście lat późniejszy od „Pogrzebu hrabiego Orgaza”, co stwierdzić można nie tylko po technice, ale również po sposobie przycięcia brody i wąsów modela i po stroju z krezą obfitszą, charakterystyczną dla początku XVII wieku. Mężczyzna jest jednak w tym samy wieku, co na obrazie z San Tome. Czy miałby to być młodszy

brat, czy bliski krewny tamtego? Z tym swoim tak posępnym i wzgardliwym wyrazem wydaje się nie tyle portretem, co samym wcieleniem *hidalga* hiszpańskiego.

W profilu starca o białej brodzie niektórzy dopatrują się podobizny Don Antonia de Covarrubias, chociaż identyfikacja nie jest najpewniejsza. Odnajduje się tu również hrabiego de Benavente, którego portret jest znany i który odgrywa tu rolę tę samą, co koryfeusz w chórze greckim. Lekko nachylony ponad ciałem hrabiego Orgaza, z nierównymi brwiami, które uniół z nagłym zdumieniem, szerokim ruchem otwartych rąk, wytwornym ruchem wypielegnowanych dłoni — wyraża całą niezwykłość tego wszystkiego, co się przed nim rozgrywa. Wyraża zdumienie całego zgromadzenia. Można również zapoznać nieznanego z portretu ze zbiorów nowojorskich i podobiznę jednego z członków rodziny Leiva. Niektórzy z biografów El Greca dopatrują się w widzu o pięknym, wysokim i sklepionym czole, który wygląda zza ramienia hrabiego Benavente — autoportretu artysty. Głowa ta w niczym nie odbiega od typu hiszpańskiego szlachcica, można by nawet o niej powiedzieć, że jest mniej osobista i bardziej pozbawiona charakterystycznych cech indywidualnych niż u reszty zgromadzonych. Nie byłoby jednak niczym dziwnym gdyby El Greco chciał być również osobiście świadkiem owego wielkiego wydarzenia, w gronie tej szlachty, z którą się styka na równej stopie, czując się z tej samej co oni rasy. Podkreśla zresztą tę dumę malując na pierwszym planie swojego syna jako pazika, przykłękłego na jedno kolano z pochodnią w ręku, którą trzyma w ten przedziwny sposób, jakim postacie El Greca ujmują zazwyczaj przedmioty, jakby odpychając ich materialną rzeczywistość. Pazik jest uosobieniem tego poważnego wdzięku, jakim się odznaczają dzieci wyjątkowo zdolne czy też wybrane do wielkich przeznaczeń. Jorge Emanuel ma tu około ośmiu lat. El Greco lubiący składać swój podpis w miejscu wybranym, wedle metody jeszcze nam nieznanej, ukazuje w fałdach ubrania syna złożony kawałek białego papieru, mocno odcinający się od czarnego tła, i zapisuje na nim, wbrew zwyczajowi, nie datę ukończenia obrazu, ale datę

urodzenia swojego dziecka. Portret ten nie wyszedł jednak bynajmniej spod pędzla łatwo się roztkliwiającego portrecisty dziecięcego. Świat, w jakim porusza się El Greco — to świat ludzi dośrodkowych, bogaty w doświadczenia dojrzałych mężczyzn i w świadome poświęcenia kobiet. Jednym z niezliczonych wyjątków w jego twórczości jest właśnie ten mały paż z „Pogrzebu hrabiego Orgaza”. Ale nawet malując syna, którego namiętnie kocha, El Greco nadaje mu nazbyt wyraziste spojrzenie szeroko otwartych oczu i usta jakby udreżone tym, że już tyle wiedzą o życiu.

Całe nadprzyrodzone wydarzenie wprowadza El Greco do obrazu za pośrednictwem swojego własnego dziecka. To ono rączką, nie mającą w sobie nic dziecięcego, wskazuje interwencję świętych. Hrabia Benavente podkreśla jedynie zdumienie zgromadzenia, proboszcz ma wzrok zatopiony w mszale. Dwaj mnisi spierają się jeszcze o znaczenie sceny rozgrywającej się przed ich oczami, ale dziecko już wie, że obecnym tu ludziom dane jest przeżyć godzinę, jedyną w ich życiu. Swoją twórczą eliminację przeprowadza El Greco z całą świadomością. Książ z prawej strony obrazu, który wydaje się nam umieszczony jedynie jako równoważnik kompozycyjny, odwrócony jest plecami od ludzkiego świata. Wzrok jego wznosi się ku niebiosom niewidocznym dla innych. Z otwartymi ramionami, rozrzuconymi rękoma poddaje się lasce, która na niego spływa. Prawdziwymi wtajemniczonymi są dziecko i człowiek wierzący. Niewinność i wiara rozpoznaje świętych.

Cud zmaterializował się wobec ludzi obecnych, stał się tą samą co oni materią. To umarłego, naprawdę zmarłego człowieka chowają w tej chwili. Ciało rycerza Orgaza zeszywniało pod bogatą zbroją. Święci z widocznym trudem dźwigają jego zdrętwiałe członki, obciążone jeszcze tak wielką ilością stali. Głowa rycerza zwisa niewdzięcznie na bok, trupia bladość jego twarzy obłana tym sinawym odcie-

niem, jaki przybiera skóra bardzo śniadego mężczyzny, podkreślona jeszcze została refleksami zbroi, usta są bezkrwiste w czarnej brodzie. To nie umarły o wyidealizowanych rysach pogrążony w łagodnym śnie na sposób, jakim Włosi sławili swoich zmarłych, jakby już gotowych do zmartwychwstania. El Greco jako człowiek Wschodu przywykł do obcowania ze śmiercią. Nie przeraża go ona i nie zamąca mu pogody życia. Łatwo mu też znaleźć hiszpański wyraz dla tych uczuć, bowiem Hiszpanom doznania owe są również bliskie i pokrewne. Zarówno oglądający „Pogrzeb hrabiego Orgaza”, jak i duchowieństwo, które pragnęło wsławić swojego dobroczyńcę, uznało za rzecz prostą, że ciało rycerza Orgaza, jakby w pół przelamane, tak ciężko zwisa z ramion świętych. Zmysłowość, która wtargnęła w życie tych ludzi, stała się materią podległą niezmiennym ziemskim prawom ciężkości i oporu. Jedynie za pośrednictwem koloru, przez wymowę złota swoich dalmatyk — św. Stefan i św. Augustyn odcinają się od czarnej masy widzów. A owe dalmatyki są z ciężkiego złotogłowia, haftowane, wyszywane, z materii nieskończenie cięższej od przezroczystej komży księdza na pierwszym planie, widzące otwarte niebiosy. Ręce tego, który ruchem zdumienia streszcza uczucia zgromadzonych, wpisują się całym naciskiem swojej materialności w pustkę wytworzoną przez odsunięcie ciała, pomiędzy głowami świętych. Nie ma żadnego odstępu pomiędzy wydarzeniem a jego świadkami. Chcąc, żeby tego cudu można było dotknąć ręką, El Greco użył całego olbrzymiego zasobu swoich środków malarskich. Niewielu współczesnych mu mistrzów potrafiłoby odtworzyć w taki sposób odbłyśki na stali, wiązania zbroi, szlak wyszywany perłami, wypukłość obłamowań czy zęby białej koronki na tle czarnego aksamitu. (...)”

(Fragment z książki Antoniny Vallentin „EL GRECO”)

JERZY
HORDYŃSKI
OPISANIE
SNU

Szklane obręcze spadały na mnie,
coraz dokładniej określały istnienie,
byłem lżejszy od powietrza,
jaśniejszy od słońca,
przeźroczystszy od szkła.

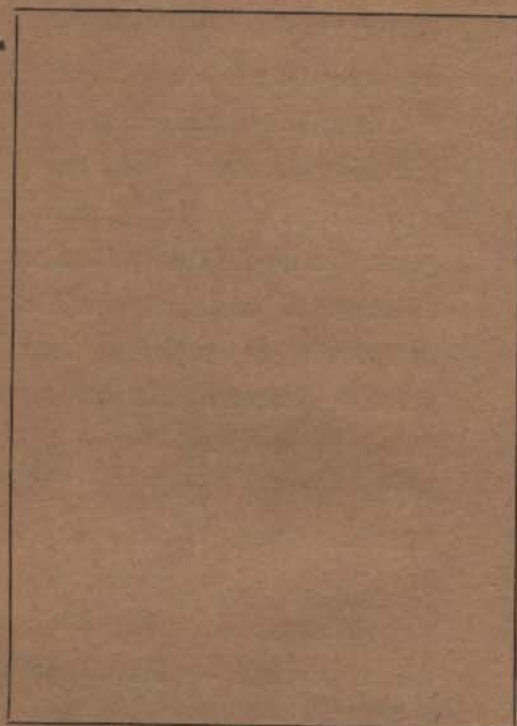
Unosiłem się między czasem i przestrzenią,
wchodziłem w przedmioty
nieuchwytne dla słów.

Badały mnie spojrzenia
nie istniejących oczu
I podawały dźwięki
wibrujących cisz.

Aż nagle przywołany do
własnego ciała
ujrzałem napis — wił się u mych stóp:
naprawdę ten zwycięża,
kto szuka klęski.

ZYGMUNT GREN
TEATR JAKO IMITACJA

„...Marzyło się kiedyś na poważnych naradach o wieloletnich planach repertuarowych; dziś dziesięciomiesięczny sezon wydaje się zbyt długi, aby można było cokolwiek zaplanować. Tu już nie przemawia obawa ryzyka ze strony dyrekcji, ale jej absolutna niepewność: dojdzie do premiery czy nie dojdzie? W takiej sytuacji nawet nie instytucja artystyczna, lecz zwykłe przedsiębiorstwo usługowe traci szanse swojej realnej egzystencji. W fabryce bywają przestoje, jeśli kooperanci zawiodą. W teatrze takim kooperantem jest naturalnie, autor współczesny; ale także — proszę się nie uśmiechać — instytucje nadrzędne, które opiniują repertuar i współdecydują o tym, czy można albo też nie należy pokazywać jakiegoś przedstawienia. Innymi słowy: wydziały kultury rad narodowych. Cóż to były za piękne czasy, kiedy przed paru laty oddano im w ręce tę demokratyczną władzę: już w maju, czerwcu zwoływano konferencje, aby omawiać sezon mijający, zastanawiać się nad tym, który nadejdzie. Teatry narzekały wtedy, że za wcześnie, nie zawsze był już zespół na przyszły sezon skompletowany — jakże więc zatwierdzać repertuar? Dziś praktyka się zmieniła, ale chyba nie na skutek utyskiwań teatrów; dobrze jest jeśli taka konferencja odbędzie się w październiku, listopadzie. A najlepiej, jeśli bez żadnych konferencji zatwierdza się każdą pozycję z osobna, na bieżąco, jak to pięknie nazywa nasz język biurokratyczny, a znaczy to od przypadku do przypadku, odsuwając decyzję: dziś



nie, może jutro... Wiadomo: jutro można już wiedzieć to, czego się nie wie dzisiaj. Ale nie zawsze jest tak dobrze, częściej jutro bywa podobne do wczoraj, uciążliwe, niejasne, zagadkowe. Wtedy i decyzja jest względna: z tym, co niepewne, poczekajmy; a czy nie moglibyście wstawić do repertuaru jakiejś „imitacji” albo nie wywołującego wątpliwości „spolszczenia?”. I tak się rodzi na naszych oczach, niby nieznacznie, ale coraz bardziej natarczywie, imitacja teatru...

Można to było przewidzieć do pewnego stopnia już wtedy, kiedy zaprojektowano uterenowienie, przepraszam — prowincjonalizację, przepraszam — decentralizację życia teatralnego. Teatr nie znosi pozorów demokracji, a może nawet w ogóle nie jest instytucją demokratyczną. Był czas (ale to dawny czas, w naszym kraju pamięta go może 10, może 20 procent mieszkańców), że pierwszym po Bogu był dyrektor — dobrze to było czy źle trudno powiedzieć; ale parę przedstawień z tamtego okresu się pamięta, historycy teatru nawet rozprawy o nich piszą. Potem dyrektor został drugim po Bogu i po odpowiednim departamencie Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jeszcze wtedy nie było najgorzej: w końcu Mojżesz też z krzakiem ognistym miał styczność osobistą, a nie z samym Jehową. Nie było najgorzej, ale nie było i dobrze, to wiemy. Ów departament jak krzak ognisty wypalał wszystko, co ciekawszego znaleźć się mogło w repertuarze czy w realizacji. Ale jeśli wypalał ogniem, nie znaczy przecież, że dziś musiałby posługiwać się mieczem. Natomiast samo narzędzie oddane w ręce rad narodowych stało się po prostu trzcina, i to wcale nie Pascalowską, wcale nie „myślącą”. Przeciwnie, taką, co to i od odpowiedzialności się uchyli, i uderzyć potrafi. A więc po prostu trzcinką pedagogiczną, jaką niegdyś miał przy sobie każdy szanujący się nauczyciel: Brudne uszy, brudne ręce,

nie umiesz lekcji? — wyciągnij dziecko, łapę i zaraz wypiszemy ci tam odpowiednią nagane. Ten system zarzucano teraz w szkole, być może nawet z pewną szkodą dla wychowanków. Ale ponieważ w przyrodzie, nic, podobno nie ginie... Zostawmy żarty. Pośmiać się można w przerwie przedstawienia; ten spektakl, jaki oglądamy, nie w teatrze wprowadzie, ale z udziałem wszystkich teatrów — nie jest po prostu dobry ani zachęcający; co gorzej: nudzi publiczność. A to jest już strata, którą niełatwo będzie odrobić.

Narzekanie na tzw. przerosty biurokratyczne jest dość powszechne. W teatrze, wbrew pozorom, siłą biurokratyzującą jest sztab księgowych, sekretarek, organizatorów widowni etc., etc. Biurokracja wkradła się w dziedzinę ideowo-artystyczną; biurokracja, a więc komisjki, stempelki, akceptacje, bo wydaje mi się, że — jeśli już jest konieczny — wystarczyć powinien jeden stempel. Był kiedyś, pierwszego po Bogu Dyrektora, niechże dyrektor odstąpi to prawo stempla, jakiemuś departamentowi. Ale dziś komu ma odstąpić? Któż jest tym, co mógłby za ks. Piotrem z „Dziadów” powtórzyć: „Ja, proch, będę z panem gadal”? Wydział Kultury Miejskiej, no, Wojewódzkiej Rady Narodowej? Jeśli powiedzieć głośno, brzmi to nawet jak dowcip ze „Szpilek”. I otóż ta biurokratyzacja — a może wprost: niewielka kompetencja i odpowiedzialność instancji nadrzędnych, do których teatr musi się zwracać, poprzez które musi uzyskiwać zgodę na swoje plany — sprawiła, że poza reżyserami zapraszanymi na gościnne realizacje, którzy zajmują się głównie swoimi wizjami i robią, zdarza się, świetne przedstawienia, nikt dziś w teatrze nie może serio myśleć o publiczności. Czy nasza propozycja spodoba się, ba, czy zostanie zaaprobowana przez panów, A, B, C... X, Y, Z? W najlepszym wypadku na tej liście alfabetu publiczność zajmie miejsce

dwudzieste piąte, niepunktowane. Co gorzej, obawiam się, że to odczuje: że jest dwudziestym piątym kołem u wozu i po prostu przeszkadza teatrowi w normalnym funkcjonowaniu i współżyciu z jego władzami. Już teraz jej się właściwie nie informuje, co, gdzie i kto gra. Jeszcze od czasu do czasu organizator widowni wepchnie hurtem bilety do teatru, kasy jeszcze są czynne, to prawda, coraz bardziej wydaje się jednak, że tylko z nawyku, albo przez przeoczenie, albo po prostu nie ma innego wolnego etatu dla kasjerki, która też człowiek, a więc dyscyplinarnemu zwolnieniu nie podlega. (...) W latach młodości nie znałem tak znakomitego wynalazku, jakim jest tzw. atrapa. Kiedy więc po wojnie pojechałem za granicę, zachwyciły mnie sklepy, w których na wystawie leżała i szyneczka, i maselko, a wewnątrz pusto. To proszę zdjąć z wystawy, powiedziałem. Ekspedient patrzył na mnie oburzony, a znajomi bywalcy rechotali z uciechy. Podrobione to jednak było znakomicie, tak co najmniej jak Teatr im. Słowackiego wobec wiedeńskiego Burgu. Dlaczego te atrapy kojarzą mi się dziś z naszym teatrem? Otóż właśnie dlatego, że tylko naiwni przychodzą tam jeszcze wieczorem i czegoś się domagają. Oczywiście, nie przeczę, można czasem trafić na wędlinkę albo świetne przedstawienie. Właściwie po to cały ten kramik istnieje. Ale przychodzi i żądać tylko dlatego, że wystawa dobrze zaopatrzona albo, że na budynku napisano TEATR? Nie wypada nawet, bo wewnątrz ludzie zajęci są poważną pracą: konferencyjki, stempelki, akceptacje...”

(ZYG MUNT GREŃ, fragment książki pt. „Czwarta ściana”)

DO ZILUSTROWANIA NINIEJSZEGO PROGRAMU POSŁUŻONO SIĘ DZIEŁAMI I ICH FRAGMENTAMI EL GRECO

Przynajmniej od V wieku pne. aż po czas rozwiniętego renesansu, zarówno twórcy jak i zmieniające się kręgi odbiorców ich sztuki, poruszali się w obrębie stworzonej przez starożytność definicji sztuki, pojmowanej jako wytwór świadomej umiejętności. Zbudowany na tej prostej i nie budzącej wątpliwości regule, cały system estetyczny, nieco rozwinięty przez pitagorejczyków, Plotyna czy teoretyków średniowiecza, operujący bezwzględna pewnością, że piękno jest obiektywną własnością przedmiotów sztuki, realizowanych na wzór natury, harmonii wszechświata etc; iż jest ono równoznaczne z doskonałością, wyraża się najpełniej w proporcji, jedności i jednoznaczności zasad — kanonów jeszcze na przełomie XV i XVI wieku formował twórcom drogę zaledwie do włączenia ich działalności w orbitę niejako szlachetniejszych „artes liberales”. Nie tylko więc jeszcze Leo Battista Alberti, Marsilio Ficino czy tak od niego odmienny Savanarola, a dalej Leonardo, prawie współcześni mu Michał Anioł i Rafael, ale nawet mnierysta Vasari obracali się swoją praktyką i teorią wokół owej klasycznej doktryny estetycznej, wykazującej zdumiewającą jednolitość do ostatniej ćwierci XVI wieku, a daleko jeszcze większą żywotność.

Tymczasem oczywiste konsekwencje zwykłego już, poziomego rozrostu społeczeństw, tak często uwidaczniające się trudnościami kodyfikacyjnymi ludzkiej działalności i zaburzeniami w stosowalności reguł, przyniosły po połowie wieku XVI narastanie wyraźnych tendencji zmierzających od klasycznego obiektywizmu ku subiektywizmowi lub przynajmniej pluralizmowi, a dalej do wyraźnego już zakwestionowania niemal wszystkich przez wieki uznawanych zasad w tym

także zasad klasycznej estetyki (Giordano Bruno i in.). Rzecz charakterystyczna w tym systemie myślowym pojawienie się myśli kopernikańskiej niesło najoczywistsze dowody podważalności dawnych kryteriów. Tak więc problem subiektywizmu tkwiący w pojęciu „idei” jaką artysta posiada w myśli i potrafi wyrazić oznaczający początek prawdziwej emancypacji sztuki nurtował epokę, zyskując w końcu teoretyków takich jak choćby Giovanni Paolo Lomazzo czy Fedorigo Zuccaro. Pierwsze nasilenie atrakcyjności tych teorii zbiega się z latami bezpośrednio następującymi po Soborze Trydenckim, a więc z początkiem ruchów przeciwnych — kontrreformatorskich. Zbiega się też z dojrzałą twórczością Dominika Theotocopuli zwanego El Greco. Istotnie Grek z pochodzenia ur. w roku 1548 w Kandii na Krecie, przywędrował był, jako malarz ikon, do Wenecji, gdzie przez pewien czas uczył się w warsztacie „króla malarzy i malarza królów” — Tycjana. Rzecz charakterystyczna, bardziej niż wpływom mistrza, ulegał wtedy manieryzującemu malarstwu Tintoretta i Bassanów. Dalej, via Rzym — gdzie kopiował pono dzieła Michała Anioła i Rafaela — dotarł ok. roku 1576 do Hiszpanii, gdzie już osiadł na stałe.

Malarstwo z tego hiszpańskiego okresu zaskakuje swoją niezwykłością. Pełne wewnętrzznego niepokoju i niespójności, dalekie od kultuwowania kunsztu, poprawności; nie liczy się z niczym. Nie liczy się z europejską tradycją obrazowania, z prawidłami anatomii czy matematyczną lub malarską perspektywą, podporządkowane bez reszty subiektywnej, nieco niesamowitej wizji artysty. Postacie jego obrazów wydłużone, ekspresyjnie zdeformowane zdają się nie stąpać po ziemi, lecz płyną w całkowicie — w sensie malarskim — imaginowanej przestrzeni (mimo zachowanych realiów tła), lekceważąc święte dotąd prawidła statyki, a także realność kolorytu. Owszem kolor zdaje się w nich stanowić kolejne ogniwo świadomie przeprowadzanego programu ekspresyjnej deformacji, tu za pomocą nie mieszczących się w tradycji gam zieleni to zgniłych, to znów „jadowitych”, błękitów, szarości i oranżów. Co interesujące jeszcze, to iż w czasie gdy współcześni żmudnie pokonują trud mode-

lowania światłem, El Greco działanie światła podporządkowuje ekspresji nie szukając dla jego istnienia żadnych realnych uzasadnień.

Podniesiona wyżej niespójność tej sztuki, to przede wszystkim wynik dwoistości źródeł mistycznej postawy, płynących z ciągle tradycji Bizancjum i zmienności, ba przeciwieństw kultury Zachodu. Ta konsekwencja konfrontowania jeszcze renesansowego żywiołowego rozhumanizowania z nie mniej krańcową chorobliwą żarliwością realigijną czasu Filipa II. To wreszcie świadectwo zmagania narastającej fali rewizji klasycznych formuł, które w społecznym życiu sztuki były przecież długo jeszcze po El Greco akceptowane w pryncypiach estetycznych, a jeżeli atakowane jemu współcześnie to jedynie w warstwie funkcji i niektórych elementów budowy. Sztuka El Greco nie mogła być zatem przez współczesnych akceptowana w myśl kryteriów, które wprowadzie podważane, przetrwały przecież co najmniej do połowy XVIII wieku. Jest w niej jednak coś, co spowodowało, że dzieła te nie splonęły wraz z twórcą na inkwizycyjnym stosie, a nawet zyskały aplauz współczesnych. Myślę, że zdecydowała o tym odległość od jakichkolwiek stosowanych norm i pełen szacunku, a może tylko lęku niepokój, jaki ta odległość musi powodować.

Rozrywając zakłętą krąg klasycznej jednoznaczności formuł twórczość El Greco pozbawiona była tak dalece do nich nawiązania, że twórca mógł się nie obawiać osądzenia o herezję i uniknął losu Giordano Bruno. Jego sztuka dystansowała epokę, podobnie jak fasada kościoła S-ta Maria Novella, Albertiego. W tym nasileniu bowiem i z tą konsekwencją problem subiektywnej deformacji powrócił w sztuce (w praktycznych działaniach) dopiero w 90 latach XIX wieku, pozostając aktualnym do dziś.

A N D R Z E J P O L L O

Institut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Exemplary bezolśny