cena: 8.50

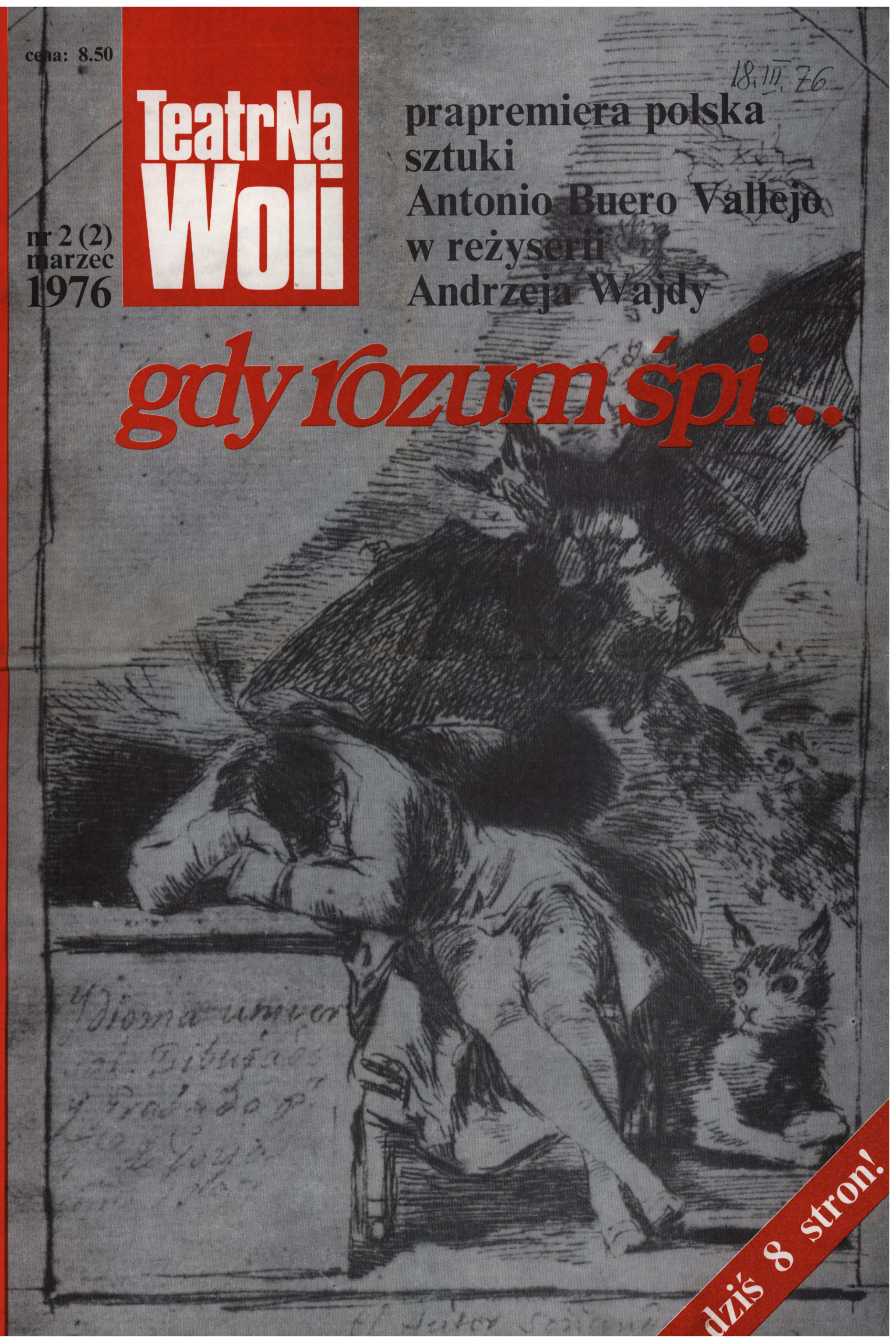
nr 2 (2)
marzec
1976

Teatr Na Woli

18.III.76

prapremiera polska sztuki Antonio Buero Vallejo w reżyserii Andrzeja Wajdy

gdy rozum śpi...



dziś 8 stron!

Teatr Na Woli

Do Polskiej Publiczności

Urodziłem się w 1916 r. w rodzinie należącej do klasy średniej. Studiowałem w Akademii Sztuk Pięknych, ponieważ wierzyłem, że moim powołaniem jest malarstwo. Wojna domowa, w której walczyłem po stronie republikańskiej, przerwała mi studia. Po zakończeniu wojny zostałem aresztowany za nielegalną działalność polityczną i skazany na karę śmierci. Po ośmiu miesiącach od wyroku zamieniono mi karę na dożywocie. Wskutek szeregu rewizji i redukcji, wyszedłem na wolność po sześciu i pół latach więzienia. Wtedy właśnie dojrzało we mnie przekonanie, że powinienem pisać. W 1949 r. zgłosiłem swoją sztukę „Historia klatki schodowej" na konkurs im. Lope de Vegi i otrzymałem nagrodę. Od tamtego czasu napisałem dwadzieścia sztuk, otrzymałem inne nagrody i wyróżnienia, przeżywałem jednak okresowe trudności i porażki: do mojej twórczości odnoszono się czasem wrogo — bądź dlatego, że moje sztuki nie podobały się, bądź z powodu mojej przeszłości politycznej i poglądów demokratycznych. Nigdy nie udzieliłem poparcia frankizmowi i nigdy nie chciałem emigrować z Hiszpanii.

Zważywszy na to, że byłem w opozycji wobec reżimu i cenzury, sądzę, iż mam prawo mówić jasno o pewnych głęboko zakorzenionych przesądach na temat literatury. Ostra cenzura zawsze w sposób oczywisty szkodzi ogólnemu rozwojowi literatury. Jednakże płynność jej kryteriów sprawia, że nie jest ona wcale dla literatury zabójcza. Przeciwnie, gdyby nie istniała cenzura, „Don Kichot z la Manczy" czy „Celestyna" byłyby zapewne książkami miernymi. Literatura krytyczna i walcząca byłaby niemożliwa, bo nie ma prawie czasu czy miejsca, w których nie funkcjonowałyby, pośrednie lub bezpośrednie, naciski cenzorskie. Istnieje pogląd, że siły „systemu" czy „społeczeństwa konsumpcyjnego" są tak wielkie, iż pochłaniają i anulują to, co jest przeciwko nim wymierzone. Teoria ta jest, moim zdaniem, fałszywa, ponieważ w konflikcie między pisarzami i społeczeństwem przypisuje się całą moc społeczeństwu a żadnej — pisarzom.

Nie zgadzam się również z tymi, którzy głoszą, że w warunkach przeciwnych postępowi społecznemu pisarz powinien milczeć lub wybrać uchodźstwo, by nie fałszować swojego dzieła. Sądzę, że każdy prawdziwy pisarz winien, mimo wszystko, starać się przemawiać do swojego narodu i, jak długo może, trwać u jego boku. Postawa ta pociąga za sobą ryzyko przystosowania się i konformizmu; przynosi jednak więcej pożytku niżby się mogło wydawać.

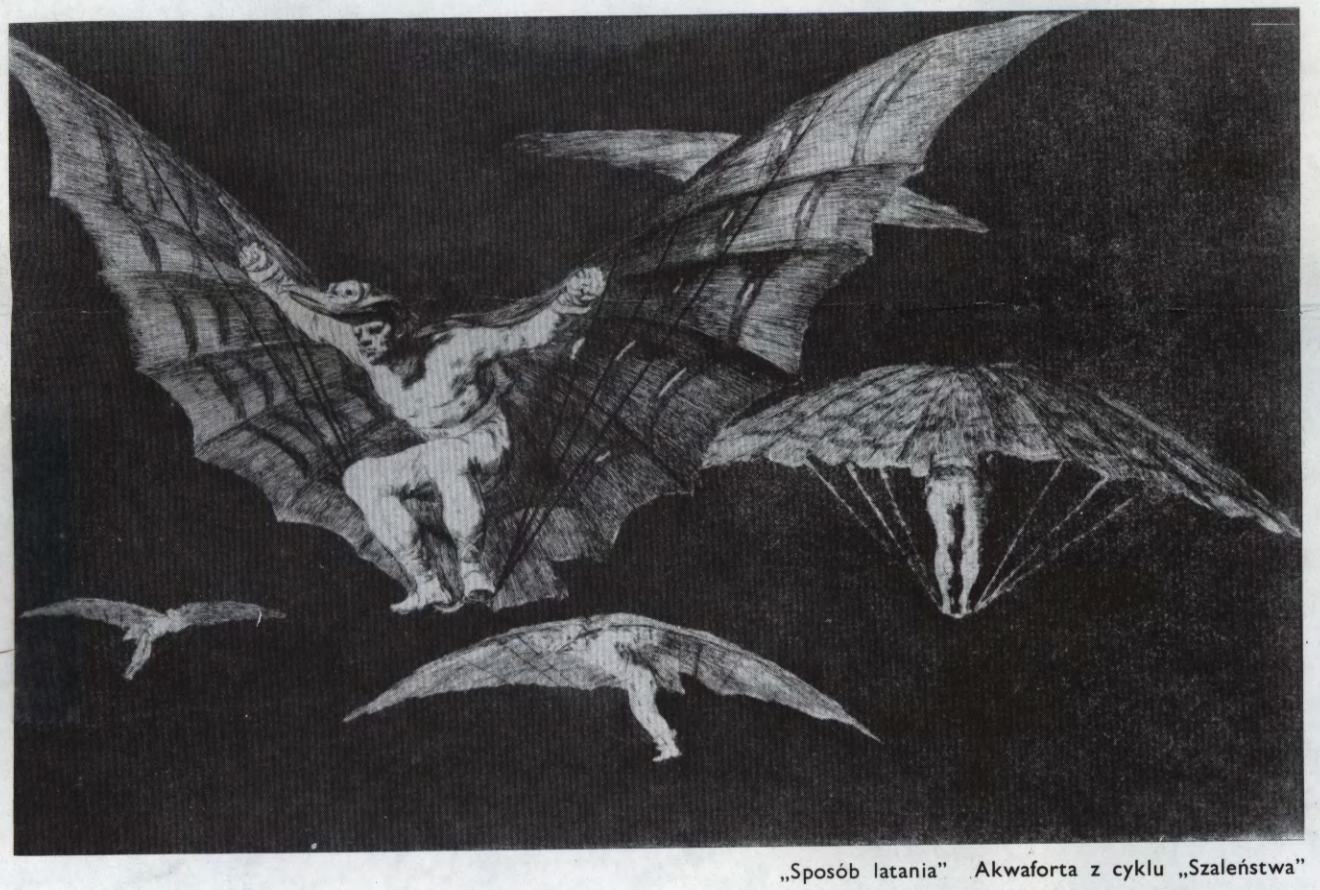
Mówmy jednak o Goyi: o tym genialnym, głuchym człowieku, który powiedział: „Gdy rozum śpi, budzą się upiory". Mimo koszmaru, jakim stała się druga część jego życia, jego rozum nie dał się pożreć sennym majakom. W jego sztuce fantastyczne wizje splatają się z trzeźwym odbiciem potwornej rzeczywistości. W sensie społecznym była to rzeczywistość absolutyzmu Ferdynanda VII, reakcyjnego terroru, ucisku wobec narodu utrzymywanego w ignorancji, kolejnego zdławienia wolności w Hiszpanii. W sensie ludzkim — niszcząca rzeczywistość głuchoty, starość i zagrożenie.

„Odejdziemy, skoro zaświta" — mówią wiedźmy Goyi. Goya umarł, nie doczekawszy świtu, ale pozostała lekcja jego satyry zwróconej przeciwko obskuranckiemu sabatowi czarownic, który panował w kraju. Lekcja nadal aktualna: barbarzyńskie akty, jakich dopuszczają się w moim kraju skrajnie prawicowe ugrupowania, przypominają to, czego w czasach Goyi dopuszczali się Ochotnicy Królewscy.

Goya czuje się głuchy nie tylko fizycznie, jest też „głuchy" wśród „głuchych": czuje się ofiarą niesprawiedliwej sytuacji społecznej. Ale, jak sam mówi, nie czuje się „ślepy". Kiedy istnieje zbiorowa głuchota, nie wszyscy muszą być ślepi. (W innych moich sztukach, „W płonącej ciemności", „Koncercie świętego Owidiusza" „Przybyciu bogów" — pisałem o „ślepych", i miałem na myśli to samo: nie wszyscy byli „głusi"). Zawsze można widzieć lub słyszeć. I myśleć. I działać.

Tworząc tę sztukę chciałem osiągnąć całkowite porozumienie z widzem — spowodować jego uczestnictwo w spektaklu. Ale nie tylko przez tak rozpowszechnione dziś fizyczne włączanie widzów w przedstawienie (sposób, którego nie odrzucam, ale który wydaje mi się często wyłącznie zewnętrzny, i ma skutek przeciwny od zamierzonego); mam na myśli raczej współuczestnictwo psychofizyczne. Widz będzie głuchy, jak Goya: będzie Goyą. Nie usłyszy tych, których on nie słyszy, a usłyszy to, co gotuje się pod jego czaszką, jego własne słowa i jego trzeźwe majaczenie. (W innych sztukach oślepiłem publiczność; był to w gruncie rzeczy ten sam efekt). Sądzę, że w ten sposób widz zrozumie lepiej to, że kiedy w jakimś kraju rozum śpi, jego najlepsi ludzie śnią nadzieję, ale przy tym nie przestają myśleć.

Antonio Buero Vallejo



„Sposób latania" Akwaforta z cyklu „Szaleństwa"

**...W naturze nie istnieją ani barwy ani linie,
dajcie mi kawałek węgla, a namaluję wam obraz
— bowiem istota malarstwa
polega na wyrzeczeniach i na stronniczości...**

Goya

O nauczaniu rysunku

(wg Ramona Gomeza de la Serna)

...Na temat przybranej córki [Mariquity], dla której wystarał się o nauczycieli jako że sam nie miał odpowiedniego charakteru, żeby być wyłącznym jej nauczycielem, Goya mówił:

„...Ale jej wyjątkowe uzdolnienia niszczą owi zmanierowani nauczyciele, którzy zawsze widzą linie, a nigdy nie widzą ciał. Ale gdzież w naturze znajdują oni linie? Ja rozróżniam tylko ciała oświetlone i ciała ciemne, płaszczyzny zbliżające się i płaszczyzny oddalające się, wypukłości i wklęsłości. Moje oko nie dostrzega nigdy linii, ani szczegółów; nie przychodzi mi do głowy liczyć włosy na brodzie jakiegoś przechodnia czy guziki jego palta. Takie drobiazgi nie rozpraszają mojej uwagi. Mój pędzel nie powinien przecież widzieć więcej ani lepiej niż ja sam. Ci naiwni nauczyciele, niemal wszyscy, są wobec natury sztuczni i kłamliwi; nużą swoich młodych uczniów każąc im przez całe lata kreślić najlepiej zatemperowanym ołówkiem oczy, usta, nosy i głowy. I niczego nie biorą z natury, która jest jedyną nauczycielką Rysunku"...

TeatrNa Woli

Do Polskiej Publiczności

Urodziłem się w 1916 r. w rodzinie należącej do klasy średniej. Studiowałem w Akademii Sztuk Pięknych, ponieważ wierzyłem, że moim powołaniem jest malarstwo. Wojna domowa, w której walczyłem po stronie republikańskiej, przerwała mi studia. Po zakończeniu wojny zostałem aresztowany za nielegalną działalność polityczną i skazany na karę śmierci. Po ośmiu miesiącach od wyroku zamieniono mi karę na dożywocie. Wskutek szeregu rewizji i redukcji, wyszedłem na wolność po sześciu i pół latach więzienia. Wtedy właśnie dojrzało we mnie przekonanie, że powinienem pisać. W 1949 r. zgłosiłem swoją sztukę „Historia klatki schodowej" na konkurs im. Lope de Vegi i otrzymałem nagrodę. Od tamtego czasu napisałem dwadzieścia sztuk, otrzymałem inne nagrody i wyróżnienia, przeżywałem jednak okresowe trudności i porażki: do mojej twórczości odnoszono się czasem wrogo — bądź dlatego, że moje sztuki nie podobały się, bądź z powodu mojej przeszłości politycznej i poglądów demokratycznych. Nigdy nie udzieliłem poparcia frankizmowi i nigdy nie chciałem emigrować z Hiszpanii.

Zważywszy na to, że byłem w opozycji wobec reżimu i cenzury, sądzę, iż mam prawo mówić jasno o pewnych głęboko zakorzenionych przesądach na temat literatury. Ostra cenzura zawsze w sposób oczywisty szkodzi ogólnemu rozwojowi literatury. Jednakże płynność jej kryteriów sprawia, że nie jest ona wcale dla literatury zabójcza. Przeciwnie, gdyby nie istniała cenzura, „Don Kichot z la Manczy" czy „Celestyna" byłyby zapewne książkami miernymi. Literatura krytyczna i walcząca byłaby niemożliwa, bo nie ma prawie czasu czy miejsca, w których nie funkcjonowałyby, pośrednie lub bezpośrednie, naciski cenzorskie. Istnieje pogląd, że siły „systemu" czy „społeczeństwa konsumpcyjnego" są tak wielkie, iż pochłaniają i anulują to, co jest przeciwko nim wymierzone. Teoria ta jest, moim zdaniem, fałszywa, ponieważ w konflikcie między pisarzami i społeczeństwem przypisuje się całą moc społeczeństwu a żadnej — pisarzom.

Nie zgadzam się również z tymi, którzy głoszą, że w warunkach przeciwnych postępowi społecznemu pisarz powinien milczeć lub wybrać uchodźstwo, by nie fałszować swojego dzieła. Sądzę, że każdy prawdziwy pisarz winien, mimo wszystko, starać się przemawiać do swojego narodu i, jak długo może, trwać u jego boku. Postawa ta pociąga za sobą ryzyko przystosowania się i konformizmu; przynosi jednak więcej pożytku niżby się mogło wydawać.

Mówmy jednak o Goyi: o tym genialnym, głuchym człowieku, który powiedział: „Gdy rozum śpi, budzą się upiory". Mimo koszmaru, jakim stała się druga część jego życia, jego rozum nie dał się pożreć sennym majakom. W jego sztuce fantastyczne wizje splatają się z trzeźwym odbiciem potwornej rzeczywistości. W sensie społecznym była to rzeczywistość absolutyzmu Ferdynanda VII, reakcyjnego terroru, ucisku wobec narodu utrzymywanego w ignorancji, kolejnego zdławienia wolności w Hiszpanii. W sensie ludzkim — niszcząca rzeczywistość głuchoty, starość i zagrożenie.

„Odejdziemy, skoro zaświta" — mówią wiedźmy Goyi. Goya umarł, nie doczekawszy świtu, ale pozostała lekcja jego satyry zwróconej przeciwko obskuranckiemu sabatowi czarownic, który panował w kraju. Lekcja nadal aktualna: barbarzyńskie akty, jakich dopuszczają się w moim kraju skrajnie prawicowe ugrupowania, przypominają to, czego w czasach Goyi dopuszczali się Ochotnicy Królewscy.

Goya czuje się głuchy nie tylko fizycznie, jest też „głuchy" wśród „głuchych": czuje się ofiarą niesprawiedliwej sytuacji społecznej. Ale, jak sam mówi, nie czuje się „ślepy". Kiedy istnieje zbiorowa głuchota, nie wszyscy muszą być ślepi. (W innych moich sztukach, „W płonącej ciemności", „Koncercie świętego Owidiusza" „Przybyciu bogów" — pisałem o „ślepych", i miałem na myśli to samo: nie wszyscy byli „głusi"). Zawsze można widzieć lub słyszeć. I myśleć. I działać.

Tworząc tę sztukę chciałem osiągnąć całkowite porozumienie z widzem — spowodować jego uczestnictwo w spektaklu. Ale nie tylko przez tak rozpowszechnione dziś fizyczne włączanie widzów w przedstawienie (sposób, którego nie odrzucam, ale który wydaje mi się często wyłącznie zewnętrzny, i ma skutek przeciwny od zamierzonego); mam na myśli raczej współuczestnictwo psychofizyczne. Widz będzie głuchy, jak Goya: będzie Goyą. Nie usłyszy tych, których on nie słyszy, a usłyszy to, co gotuje się pod jego czaszką, jego własne słowa i jego trzeźwe majaczenie. (W innych sztukach oślepiłem publiczność; był to w gruncie rzeczy ten sam efekt). Sądzę, że w ten sposób widz zrozumie lepiej to, że kiedy w jakimś kraju rozum śpi, jego najlepsi ludzie śnią nadzieję, ale przy tym nie przestają myśleć.

Antonio Buero Vallejo

„Sposób latania" Akwaforta z cyklu „Szaleństwa"

Teatr Na Woli

miałem trzech mistrzów: Velázqueza, Rembrandta i naturę

Goya

Francisco Goya y Lucientes żył 82 lata. W czasie jego długiego życia zmienił się całkowicie kształt ówczesnego świata. Wielka rewolucja francuska wstrząsnęła strukturą społeczną, powstały Stany Zjednoczone — nowe państwo, które w swych szczytnych założeniach miało właśnie wcielać rewolucyjne ideały równości i wolności, wojny napoleońskie przeorały starą Europę, miejsce wielu dawnych monarchii zajęły burżuazyjne republiki. Także sztuka — która zawsze najczulej odbija i notuje idee, przemiany i niepokoje swego czasu — zmieniła się całkowicie przez te dziesięciolecia. Kiedy Goya rozpoczynał swą artystyczną karierę, gasły ostatnie blaski beztroskiej i barwnej sztuki rokoka. Kiedy w 1828 roku umierał na dobrowolnym wygnaniu we Francji, paryskie salony wystawowe i sale teatralne były od kilku lat widownią burzliwych wystąpień młodych romantyków. Dzieło Goyi, choć tak bardzo indywidualne i odrębne, zawiera w sobie całą historię owej granicznej epoki, która widziała schyłek starego i, pośród rewolucji i wojen, rodzenie się nowego świata.

Autoportret, 1795, rys. tuszem

Goya był Aragończykiem, synem złotnika. Kiedy miał lat 17 wyruszył do Madrytu (a jak chce tradycja umknął przed skutkami miłosnych awantur i krwawych rozpraw). Stolica Hiszpanii pod rządami „oświeconego" monarchy Karola III była wówczas kwitnącym ośrodkiem artystycznym, aczkolwiek splendoru dodawali jej głównie sprowadzani przez króla modni artyści cudzoziemscy. Po paru latach niepowodzeń, po podróży do Włoch (znów awanturniczej i burzliwej, odbytej rzekomo z wędrowną trupą, dającą pokazy corridy), Goya otrzymał wreszcie poważniejszą pracę. Miała go ona zajmować długie lata, przynieść uznanie, pozycję malarza królewskiego i finansowe zabezpieczenie, na które nie był nieczuły. Były to projekty tkanin, gobelinów dla ozdoby wnętrz pałacu El Pardo i podmiejskich rezydencji królewskich. Dziesiątki kartonów, jakie Goya wykonywał dla króla przez lat blisko dwadzieścia, są jedynym radosnym rozdziałem jego twórczości. Przywołują one urzekający obraz dawnej Hiszpanii, o uroku podobnym do tego, jaki promieniuje z kart *Pamiętnika znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego.

W poetyckiej, pastoralnej stylizacji, niby na scenie starego dworskiego teatru, ukazują hiszpańskie obyczaje i zabawy, żniwa i winobrania, barwne ludowe widowiska, święta, maskarady. Kartony Goyi to zarazem ostatni już tryumf uśmiechniętej sztuki rokoka.

Powodzenie kartonów przyniosło czterdziestoletniemu artyście upragnioną pozycję malarza królewskiego, którym, rzecz zdumiewająca, pozostał do śmierci mimo wszystkich dramatycznych zwrotów politycznych. Malarza nadwornego — a zatem przede wszystkim oficjalnego portrecisty. Ale chyba właśnie w niezliczonych malowanych przez Goyę portretach, dzięki temu, że ich temat jest tak monotonny, najwyraźniej widać jego malarskie umiejętności. W ciągłej walce z akademickimi autorytetami, porywczy i szybki, Goya malował ze śmiałością zda się nie znającą wahań i trudności. Farba raz gęsta i lepka, raz tylko ślizgająca się po powierzchni płótna, przechodząca od smolistej czerni do skrzącej się srebrzyście bieli, jakby pulsuje własnym życiem, niezależnym od niepięknych obliczy i ceremonialnych strojów portretowanych osobistości. Jak niegdyś na nieprawdopodobnych krynolinach infantek, malowanych przez podziwianego przez Goyę Velázqueza, barwa tworzy samoistną dziedzinę wyszukanej harmonii różów, szarości i brązów.

W roku 1793, gdy miał lat 47, Goya zachorował. Istota tej choroby pozostaje do dziś nieznana, choć bywa wciąż tematem uczonych, medycznych dysertacji. Wiadomo tylko, że była to choroba poważna, długotrwała i że pogrążyła malarza w głuchocie na następne 40 lat życia. Ogromna żywotność sprawiła, że po miesiącach słabości Goya powrócił do malowania, a potem i do swych oficjalnych zatrudnień. Najbliższe lata miały mu zresztą przynieść sukcesy dworskie i „światowe", w tym także może prawdziwy, a może zmyślony przez szukających sensacji biografów romans z księżną Alba.

Owo powodzenie kryło jednak głęboki kryzys nurtujący umysł i wyobraźnię artysty. W 1799 roku Goya opublikował cykl rycin zatytułowanych *Kaprysy*. Komentując je napisał, że uznał iż malarstwo na równi z literaturą ma prawo do oceny ludzkich błędów i występków, piętnowania szaleństw, kłamstw popartych autorytetem, pospolitych przesądów, obłudy i zachłanności. W *Kaprysach* nie ma już nic z uśmiechu, który rozjaśniał sceny na kartonach do gobelinów. Jest szyderstwo, ironia, demaskatorska pasja. Jej przedmiotem jest ogłupianie ludzi, hipokryzja mnichów, bigoteria, dwulicowość kobiet, głupota mężczyzn, walka płci. Ludzie mają uszy zakute potężnymi kłódkami, kobiety modlą się do pustego habitu, dziewczęta szykują się na nocny „sabat prostytucji" pod okiem wiedźmowatych rajfurek.

Autoportret, 1797, akwaforta

Kluczowy dla zrozumienia cyklu *Kaprys 43* przedstawia właśnie artystę uśpionego przy swym warsztacie, otoczonego chmarą nocnych zwierząt i ptaków: sów, kotów, nietoperzy. Własny komentarz Goyi do tej ryciny świadczy jednak, że artysta — dając upust prawdziwie romantycznej, nieokiełznanej wyobraźni — pozostał wierny ideałom odchodzącej już epoki Oświecenia, ufnej w nieograniczone możliwości ludzkiego rozumu: „Wyobraźnia opuszczona przez rozum płodzi potwory, połączona z rozumem jest macierzą sztuk i źródłem ich wspaniałości".

Późniejsza twórczość Goyi wiązała się coraz ściślej z wypadkami dziejowymi. W 1808 roku do Hiszpanii wkroczyły wojska Napoleona, który osadził na tronie hiszpańskim swego brata Józefa. Rozpoczęło to kilkuletnią wojnę wyjątkowo okrutną, nawet jak na owe lata krwawych rzezi. Widziana z polskiej perspektywy wyprawa Napoleona do Hiszpanii — to bohaterska szarża szwoleżerów w wąwozie Somosierry. Dla Hiszpanów — to pierwsza ludowa wojna narodowo-wyzwoleńcza. Przez półwysep przetaczały się nieprzerwanie obce wojska, zawierano i zrywano układy, w Madrycie wciąż zmieniała się władza: francuska, hiszpańska, angielska, a zarazem przeciwko francuskiemu najeźdźcy, przedstawianemu przez kler jako Antychryst, zerwała się powszechna guerrilla — ludowa partyzantka.

Goya, senne koszmary, dziwy niepojęte
Noworodki na rożnach w sabat przypiekane,
Wiedźmy mizdrzą się w lustrach, a nagie dziewczęta
Naciągając pończochy zwabiają szatany;

Ch. Baudelaire

Fragment wiersza „Pochodnie" przekład Juliusz Starzyński

Lecz *Kaprysy* to nie tylko obyczajowa satyra. To także wybuch anarchicznej wyobraźni udręczonej chorobą i postępującą izolacją od świata, która wypełniła plansze tłumem stworów ludzkich o zwierzęcych pyskach, nietoperzami o ludzkich twarzach, czarownicami, zjawami cmentarnymi, sennymi majakami i koszmarami.

Co robił Goya w latach wojny? Gdyby zanotować tylko same dane z życiorysu, odpowiedź nie byłaby pochlebna — kolaborował z wrogiem. Uznany za pierwszego malarza Hiszpanii, portretował wszystkich, którzy kolejno rządzili w Madrycie: francuskiego Józefa Bonaparte, hiszpańskiego infanta Ferdynanda, angielskiego księcia Wellington, przyszłego pogromcę Napoleona spod Waterloo... Lecz

jednocześnie, w tychże latach wykonał cykl rycin, będących najdramatyczniejszym oskarżeniem wojny, jakie kiedykolwiek powstało w sztuce europejskiej, która jakże często wojnę gloryfikowała — *Okropności wojny*. Jakże daleko jesteśmy od romantycznej grozy sabatów czarownic i diabelskiej fantastyki *Kaprysów*! Ich miejsce zajęły obrazy o wstrząsającym, lecz dokumentalnym niemal realizmie, obrazy z równą siłą przemawiające do dzisiejszego widza: rozstrzelania, tortury, wisielcy, stosy nagich trupów, gwałcone kobiety, mordowane dzieci.

Po upadku Napoleona, w roku 1814 Goya powrócił do wojennej tematyki, tym razem w serii wielkich płócien, z których najbardziej znane to *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*. Po raz pierwszy główną postacią wielkiego historycznego obrazu stał się tu nie sławny wódz czy bohater, ale bezimienny powstaniec. Rozstrzeliwany rozrzuca ręce gestem ukrzyżowanego Chrystusa, co czyni zeń jakby nowego męczennika, a z przedstawienia obraz kultowy nowej wiary — wiary w ludzką wolność. Obok głównego bohatera ciśnie się grupa skazańców, z których każdy uosabia inny typ człowieka, objawia inną reakcję w obliczu śmierci: strach, oszołomienie, niedowierzanie, bunt. Ta gromada ludzka ginie z rąk żołnierzy bezosobowych jak automaty. Anonimowy bojownik przeciwstawiony przemocy, człowieczeństwo ciemiężonych przeciwstawione nieludzkiej, mechanicznej sile ciemiężycieli — to stworzone przez Goyę motywy, które od tamtego czasu powracają stale w sztuce politycznej. Cała Europa była w owych latach zalana rycinami i ulotkami antynapoleońskimi, ale tylko dzieła Goyi, wydobywające z zamętu wydarzeń doniosłe treści powszechne, wyrosły ponad swe doraźne, dokumentalne czy propagandowe znaczenie, uzyskując walor ponadczasowy, ogólnoludzki, stając się protestem przeciw każdej wojnie i każdej przemocy.

Autoportret, 1815, olej

Koniec wojny z Napoleonem nie przyniósł Hiszpanii upragnionego spokoju. Następne lata były okresem antyliberalnych prześladowań, powrotu Inkwizycji, pierwszej fali emigracji, która odtąd stała się nieodłącznym elementem hiszpańskiego życia politycznego. Przez te lata Goya odsuwał się coraz bardziej od życia publicznego, pogrążając się w niechętnym ludziom odosobnieniu. W roku 1819 kupił pod Madrytem posiadłość położoną koło mostu toledańskiego, nazwaną Quinta del Sordo — dom głuchego. Z malarzem mieszkała tam Leocadia Zorrilla de Weiss oraz jej córka Maria del Rosario, w której tradycyjnie domyślano się dziecka artysty. Goya istotnie darzył małą Rosario szczególną troską, zabiegał do ostatnich chwil o edukację dziewczynki, która zdradzała pewne malarskie talenty. Jednakże, jeśli nawet Rosario była córką Goyi, to nie odziedziczyła nic z jego geniuszu — została malarką bardzo przeciętną.

W swym położonym na uboczu domu stary i coraz bardziej chory artysta nadal malował. Malował tylko dla siebie, po raz pierwszy w życiu nie skrępowany ani zamówieniami ani żadną konwencją. Ściany jadalni i pracowni pokrył obrazami nazwanymi później Las Pinturas Negras — czarne malowidła. W całej sztuce hiszpańskiej — tak lubującej się w obrazach eschatologicznej makabry, często okrutnej i odrażającej — trudno znaleźć dzieło podobne. Apokaliptyczna groza malowideł takich jak *Saturn pożerający swe dzieci* czy *Pielgrzymka do San Isidro* sprawiła, że często dopatrywano się w nich świadectwa obłędu artysty. Obrazy te jednak nie są tylko bezkształtnym płodem chorego umysłu, majakiem zrodzonym przez wyobraźnię pozbawioną kontroli uśpionego rozumu. W halucynacyjnej formie doszły tu do głosu idee od dawna przewijające się przez sztukę Goyi: okrucieństwa życia, Czasu, który unicestwia wszystko, przekleństwa artystycznego geniuszu rządzonego mrocznymi siłami kosmicznymi. Jest to głęboko pesymistyczny obraz ludzkiego losu, stworzony przez starego, samotnego człowieka, czującego zagrożenie i osaczenie w latach politycznego terroru.

Nie jest to wszakże końcowy akord twórczości Goyi. Obawa przed prześladowaniami, częściowo uzasadniona, częściowo wyolbrzymiona przez odciętego od świata i skazanego na własne rojenia artystę, sprawiła, że pod pretekstem urlopu zdrowotnego udał się on do Francji, gdzie w owych latach znalazło schronienie wielu hiszpańskich liberałów. W tych ostatnich latach Goya dając raz jeszcze dowód swej niespożytej witalności wciąż tworzył, próbując nawet sił w nowo wynalezionej graficznej technice litografii. Owe ostatnie grafiki i rysunki to proste sceny z codziennego życia, przedstawiające ludzi przy ich najzwyklejszych zajęciach, przy pracy i zabawie. One to tworzą ideowy i artystyczny testament Goyi, znaczący się przełamaniem koszmarów i manifestacją wiary i nadziei pokładanej w ludzie, w jego niezniszczalnej choć czasem barbarzyńskiej żywotności, w pogodzie i godności, jaką daje praca.

Ogrom i rozmaitość twórczości Goyi powodował, że nieprzerwanie fascynował on potomnych, należąc do tych nielicznych artystów, którzy nigdy nie popadli w zapomnienie i nie stali się martwą pozycją muzealną. Dzieło i życie takich artystów, stając się niejako powszechną własnością, bywa najróżniej rozumiane i interpretowane. I tak właśnie kolejne pokolenia widzą dzieło Goyi wciąż inaczej, odnajdując w nim treści dla siebie najaktualniejsze, szukając zapowiedzi własnych postaw, wcielenia swoich artystycznych dążeń.

Romantycy dostrzegali u Goyi przede wszystkim elementy fantastyki satanicznej. Niemniej fantastycznie, niczym awanturniczy romans, jawiło się ówczesnym życie malarza. Żywoty artystów w ogóle łatwo obrastają legendą, a długie i barwne koleje życia Goyi, obdarzonego gwałtownym i namiętnym temperamentem, były temu szczególnie podatne. Systematyczne badania dokumentów wykreśliwiele z tej malowniczej legendy. Miejsce Goyi widzianego oczyma romantyków — namiętnego kochanka, wizjonera, szaleńca — zajął Goya — człowiek Oświecenia. Okazało się, że ten rzekomy samouk był w pełni wykształcony, powiązany z postępowymi literacko-artystycznymi kręgami Madrytu, obeznany z francuską i angielską myślą estetyczną i polityczną. Był twórcą kreującym potwory, lecz po to by odepchnąć je w imię „Boskiego Rozumu".

Jeszcze inne wyniki przyniosły badania dzieł Goyi od strony ich treściowej zawartości. Niepokojące, natarczywe, wywołujące dreszcz obrzydzenia lub przerażenia, prześladujące wyobraźnię obrazy i plansze graficzne Goyi poddane naukowej sekcji objawiają swe tajemnice, ujawniają komponenty: splot obiegowych symboli i atrybutów oraz hiszpańskich ludowych wierzeń i porzekadeł; idei horacjańskich i preromantycznej, elegijnej poezji; francuskiego racjonalizmu encyklopedystów i hiszpańskiego mistycyzującego katolicyzmu; kabały, horoskopów i zainteresowania ówczesnymi badaniami fizjonomicznymi; romantycznej mody na czary i czarownice, wrażeń z madryckich przedstawień teatralnych i powracających w całej twórczości wątków Saturna — posępnego kosmicznego bóstwa rządzącego przeznaczeniem artystów.

Autoportret, 1824, rys. tuszem

Różnorodne inspiracje czerpano też z twórczości Goyi. Nie tylko romantycy widzieli w nim swego prekursora. W czasach, gdy za jeden z naczelnych celów sztuki uznano wyrażanie samego siebie, w Goyi ujrzano przykład artysty, który odchodzi od sztuki służebnej i przechodzi do twórczości całkowicie niezależnej, odbywa drogę od dworskich powinności do czysto indywidualnej ekspresji własnej osobowości. Uważano też jego dzieło za szczególnie przemawiający do dzisiejszej wrażliwości obraz świata rozbitego, bezsensownego. Sądzono również, że właśnie w sztuce Goyi po raz pierwszy objawiła swą ciemną moc nieświadoma część ludzkiej psychiki, którą wyzwolić miał dopiero dwudziestowieczny nadrealizm. „Goya musiał znać peyotl" — zanotował Witkacy w czasie swych narkotycznych eksperymentów. Zwolennicy czystej formy podpatrywali zaś jego bujną malarską materię, spontaniczną i jakby niedbałą technikę, tak bliską niektórym praktykom malarstwa abstrakcyjnego. Natomiast rzecznicy sztuki politycznie i społecznie zaangażowanej widzieli i widzą w nim artystę uczestniczącego swym dziełem w wielkich wydarzeniach epoki, opowiadającego się po stronie sił postępowych i jednego z pierwszych malarzy prostego ludu.

I wszystkie te wizerunki Goyi są prawdziwe. A to, że są tak różnorakie, świadczy, że pozostają aktualne pisane przed ponad stu laty słowa Théophile Gautier: „Goya reprezentuje wielkie epoki sztuki, pozostając wszakże naszym współczesnym".

Maria Poprzęcka

30 marca. Goya przychodzi na świat w Fuendetodos, pod Saragossą — 1746

1759–1788 — Absolutyzm oświecony Karola III

1761 — „Pakt rodzinny" z Burbonami francuskimi

Madryt. Nauka pod kierunkiem Francisco Bayeu — 1763

1767 — Wypędzenie zakonu jezuitów

Podróż do Włoch. Freski w katedrze saragoskiej — 1770–1771

Małżeństwo z Josefą Bayeu, siostrą Francisca — 1773

Projekty gobelinów dla manufaktury królewskiej — 1775–1779

1779–1783 — Wojny z Anglią

1788–1808 — Rządy Karola IV, Marii Luizy i jej faworyta Godoya

Utrata słuchu — 1793

1793 — „Święta wojna" z rewolucyjną Francją (do 1795)

Cykl grafik „Kaprysy" — 1796–1797

1796–1797 — „Chleb i byki" — pamflet liberała G.M. Jovellanosa na system rządów w Hiszpanii

Freski w kościele San Antonio de la Florida — 1798

Nominacja na pierwszego malarza dworu — 1799

1805 — Sojusz z Francją przeciw Anglii, klęska pod Trafalgarem

1808 — Rzekomy aliant Napoleon wkracza do Hiszpanii; osadza na tronie swego brata Józefa; znosi inkwizycję

Cykl grafik „Okropności wojny" — 1808–1813 — Panowanie Józefa Bonaparte; wojna niepodległościowa

1812 — Uchwalenie liberalnej konstytucji w Kadyksie

Obrazy antywojenne („Rozstrzelanie powstańców...") — 1814

1814 — Ferdynand VII na tronie. Teokratyzm absolutny

Cykle: „Tauromachia", „Szaleństwa" („Sny") — 1814–1818

Dom Głuchego: „Czarne malowidła" — 1819–1823 — Od stycznia 1820 — trzyletnia dyktatura liberałów pod wodzą generała Riego

* akcja sztuki „Gdy rozum śpi..." — Madryt, grudzień — 1823

1823 — „Ochotnicy królewscy" (poplecznicy króla i inkwizycji) walczą z liberałami. Groźba wojny domowej. Ferdynandowi przychodzą z pomocą Francuzi. Przywrócenie monarchii absolutnej. Egzekucja Riega. Prześladowania liberałów

Wyjazd do Francji — 1824

16 kwietnia. Goya umiera w Bordeaux — 1828

1833 — Śmierć Ferdynanda VII

Leocadia Zorrilla, 1823, olej

List pisany dziś, 28 kwietnia 1828 r.

W. Panie Leandro Moratin: co do p. Quevedo, fabrykanta czekolady, mam taką propozycję, żeby powiedział Pan p. de Melon i p. Luizie, że nie odpowiedziałam na ich list z 14 stycznia, po pierwsze, czekałam na odpowiedź od Millana (oddawcy listu) z Madrytu, której jeszcze nie otrzymałam, a następnie szykowałam pokój i sprzęty żeby zamieszkał syn, wnuk, i synowa w towarzystwie świętej pamięci Goyi; przyjechali tu 28-go poprzedniego miesiąca i dnia 1-go jedliśmy obiad razem; ten obiad mu zaszkodził i w dniu 2-go, w dzień jego świętego, obudził się o piątej utraciwszy mowę, którą odzyskał po godzinie, i sparaliżowało mu bok. Tak było przez 13 dni; poznawał wszystkich, jeszcze na 3 godziny przed śmiercią widział swoją rękę, ale jak ogłupiały; chciał spisać testament, mówił, na naszą korzyść, a jego synowa odpowiedziała, że już to zrobił. Nie było odtąd chwili pewności, bo jego słabość nie pozwalała mu rozumieć już czegokolwiek z tego co mówiła i plotła bez sensu, tak było przez 13 dni i umarł z 15-go na 16-ty o 2 nad ranem. Wystarczy, że powiem Panu, że znoszę mój żywot tylko ze względu na moją biedną córkę, że jestem w stanie najwyższego przygnębienia, mimo wszystkich moich wysiłków. Molina i Burgada widzieli jak umierał, ja byłam w pokoju jeszcze na dwie minuty przed tym, ale od 12-tej zabrakło mi sił żeby trwać przy jego łóżku z powodu silnych wiatrów z brzucha; więc o pół do pierwszej odszedł taki spokojny i pozostał jakby śpiący i nawet lekarz zdziwił się jego męstwem, mówi, że wcale nie cierpiał, w to wątpię.

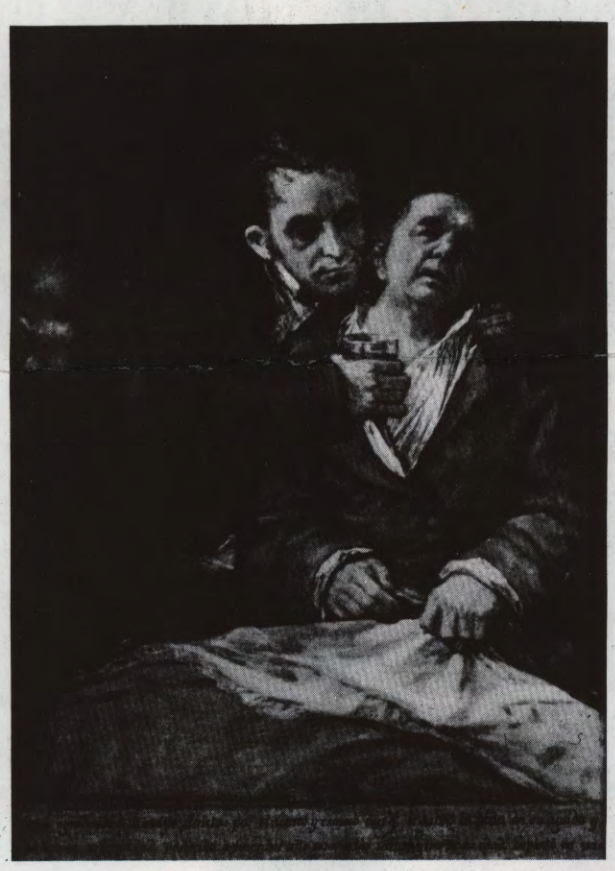
Molina pojechał 19-go do Madrytu i to właśnie on zajmuje się naszym losem i dowiadywaniem się czy jest coś w testamencie, i że pomówi z synem. Ten widział się z Moliną w Bayonne, bo myślał, że spotka ojca przy życiu; odwiedził mnie 3 razy i po zabraniu srebrnych sztućców, zegara i pistoletu powiedział mi co miał jego ojciec i powiedział: „Ponieważ jest Pani w kraju obcym, gdyby chciała Pani wracać do swojego, ma Pani tu papier na tysiąc franków i dla Pani zostają odzież i meble".

Taki jest mój los, moi przyjaciele, dom był opłacony do ostatnich dni tego miesiąca. Wyprowadziłam się z domu, bo Molina powiedział, że nie będę musiała znosić przygotowań do pogrzebu; szukam domu, a tymczasem czekam z największą niecierpliwością na wiadomość od Was, w największym smutku, chociaż korzystam z poparcia przyjaciół. Dzisiaj dzieci odjeżdżają do Madrytu. Nic więcej napisać nie mogę. Pozdrowienia od biednej Rosario.

Leocadia Zorrilla

*W polskim przekładzie starano się zachować styl i niekonsekwencje autorki.

Gumersinda Goicoechea, 1815, olej



Arrieta opiekuje się Goyą, 1820, olej

José Duaso y Latre, 1824, olej

Ku zmartwieniu min. Calomarde Goya nigdy nie namalował jego portretu (red.)

Kim jest artysta według was? Głupcem, który ma jedynie oczy jeśli jest malarzem, uszy jeśli jest muzykiem, lirę we wszystkich pokładach serca jeśli jest poetą, a tylko mięśnie jeśli jest bokserem?
Bynajmniej.
Jest jednocześnie istotą polityczną, stale czujną na wstrząsające, burzliwe lub spokojne wydarzenia naszego świata, kształtującą się bez reszty na ich podobieństwo. Czyż mogą nas nie obchodzić inni ludzie, czy możemy, w imię jakiejś wyniosłej nonszalancji, odwrócić się od życia, które nam przynoszą z taką szczodrością? Malarstwo nie jest stworzone do dekorowania mieszkań. To narzędzie ofensywnej i defensywnej wojny z nieprzyjacielem.

Picasso

Ferdynand VII, 1815, olej

Teatr Na Woli

Antonio Buero Vallejo

gdy rozum śpi...

(El sueño de la razon) przekład Kazimiera Fekecz

reżyseria	Andrzej Wajda
scenografia i kostiumy	Krystyna Zachwatowicz
muzyka	Zygmunt Konieczny

osoby:

Don Tadeo Calomarde	Michał Pluciński
Król Ferdynand VII	Krzysztof Zaleski (PWST)
Don Francisco de Goya	Tadeusz Łomnicki
Doña Leocadia Zorrilla	Lidia Korsakówna (gościnnie)
Don Eugenio Arrieta	Sylwester Pawłowski
Don Jose Duaso y Latre	Jacek Andrucki
Mariquita	Dorota Stalińska
Doña Gumersinda Goicoechea	Monika Dzienisiewicz-Olbrychska (gościnnie)

Ochotnicy Królewscy:

Sierżant Nietoperz	Eugeniusz Robaczewski
Rogacz	Wiesław Stefaniak
Świnia 1	Stanisław Zatłoka
Świnia 2	Emilian Kamiński
Kot	Jan M.Nowakowski
Maska 1	Leon Górecki
Maska 2	Mirosława Brzuszczak (PWST)
Maska 3	Cezary Morawski (PWST)

asystent reżysera	Krzysztof Zaleski (PWST)
asystent scenografa	Wiesław Olko

inspicjent	Jerzy Guźliński	dyrektor i kier. art.	Tadeusz Łomnicki
sufler	Krystyna Gall	zastępca dyrektora	Waldemar Czepik
światło	Janusz Wojciechowski	kierownik literacki	Piotr Szymanowski
dźwięk	Zbigniew Ciąćka	kier. biura obsługi widzów	Patrycja Bukowska
brygadier sceny	Leon Bajera	kierownik techniczny	Zygmunt Bomba

Na okładce: Szkic do „Kaprysu" nr 43

Redakcja programu
Piotr Szymanowski
Opracowanie graficzne
Tomasz Kuczborski

Teksty hiszpańskie wykorzystane w programie tłumaczyli: Kazimiera Fekecz, Wiktor Bartol i Andrzej Sobol-Jurczykowski

Polski przekład sztuki „Gdy rozum śpi..." ukazał się w „Dialogu", w numerze 12/1974.

Teatr Na Woli dziękuje Zarządowi Wydawnictw Statystycznych i Drukarni GUS, Technikum Poligraficznemu, Bibliotece Instytutu Sztuki PAN, Przedstawicielstwu Konsularno-Handlowemu Hiszpanii; Paniom Halinie Andrzejewskiej, Marii Poprzęckiej, Zofii Szleyen, Panom Andrzejowi Dulewiczowi, Andrzejowi Junakowi, Czesławowi Kosiorowi i Witalisowi Wolnemu oraz Zakładom „Nitron-Erg" w Krupskim Młynie za pomoc przy realizacji wystawy i wydawnictw towarzyszących spektaklowi „Gdy rozum śpi..."

Zarząd Wydawnictw Statystycznych i Drukarni
Warszawa Al. Niepodległości 208
Skład: Monofoto 600 druk: offset
zam. 130 5000 szt. marzec 1976
J-3