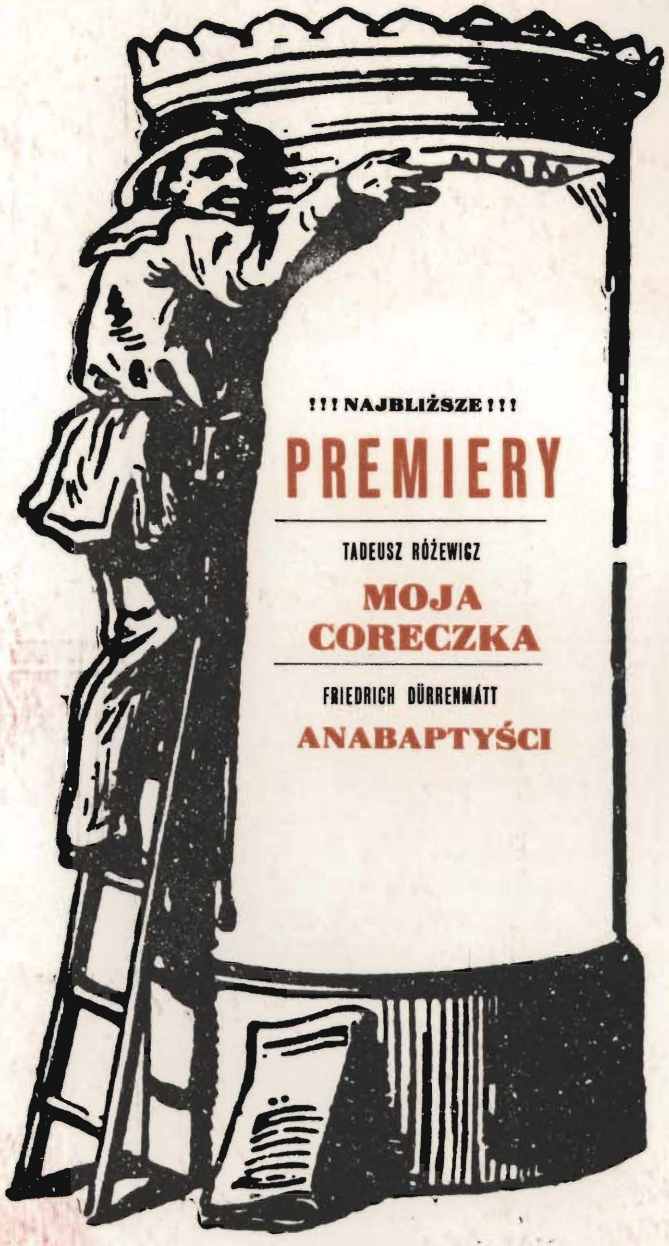
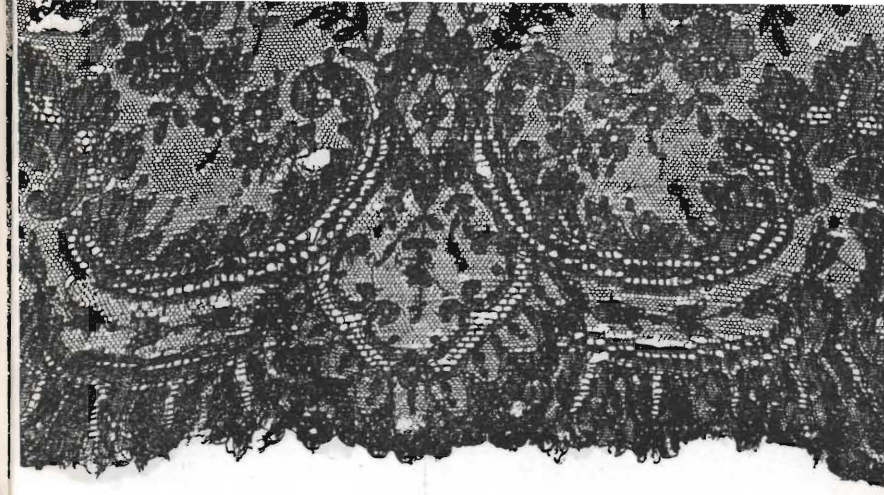
STARY
TEATR
YERMA





YERMA

O ciało, sucha łąko, łąko żalu!
O ciało zatrzaśnięte, zamknięte drzwi ciała!
Ciało prosi, chce cierpieć, chce urodzić w bólu
a wiatr mu rzuca kwiaty śpiącego księżyca.
A te dwa źródła, dwa strumienie mleka,
w gąszczu mojego ciała jak szalone konie
bijące kopytami w przepaloną ziemię!
O ślepe piersi, moje piersi ślepe!
O gołębie bez skrzydeł, gołębie bez oczu!
O co za ból, gdy ostrza mojej krwi,
mojej krwi uwięzionej, wchodzą w brzuch i w uda.
Ale ty przecież przyjdziesz, miłości, me dziecko.
Owoc kiełkuje z ziemi, sól kiełkuje z wody,
a z naszych trzewi ta krucha gałązka
jak deszcz, słodki deszcz, jeszcze skryty w chmurach.

YERMA, akt II, obraz II.

Jan Błoński

YERMA

Yerma jest opowieścią o kobiecie, która pragnie potomstwa. Ponieważ pragnienie dziecka jest życzeniem instynktu, sztuka Lorki wydaje się — w pierwszej przynajmniej chwili — prosta. Yerma wyszła za mąż bez szczególnej miłości, ale życzliwa i oddana przyszłemu małżonkowi. Wydając na świat dziecko — sądziła — kobieta usprawiedliwia swe istnienie, znajduje spełnienie i szczęście, uczestnicząc w potężnej konieczności natury, której mężczyzna służy pracą na roli. Kobieta umiejscawia się tak w świecie, którego prawem jest poczęcie i rozwój, dojrzałość i śmierć. Jest to tym bardziej zrozumiałe, że Yermę otacza wiejska społeczność, w której folklorze i obyczaju trwa — niezbyt nawet skryty — kult życia i płodność. Brzemienna kobieta jest kłosem, zgiętym pod ciężarem ziarna, źródłem, z którego tryska ożywcza woda, słowem — konieczną cząstką naturalnego porządku, wielbionego przez liryzm Lorki, tak pięknie przyswojony nam przez

Jarosława Marka Rymkiewicza. Bezpłodność Yermy piętnuje ją kalectwem i odłącza od wiejskiej wspólnoty. Ponieważ jednak za brak dziecka odpowiedzialnym wydaje się mąż, rośnie w Yermie nienawiść, która prowadzi do zabójstwa małżonka.

Zważmy jednak, Yerma pragnie dziecka z mężem. Odrzuca te — nader naturalne — możliwości spełnienia własnych pragnień, które nastręcza bądź jej przyjaźń z pasterzem, bądź pielgrzymka, która okazuje się nie tyle chrześcijańskim obrzędem i modlitwą, ile rozpasanym karnawałem płodności, fallicznym świętem Samca. Przekracza tym samym granice pogańskiej i naturalistycznej epopei instynktu, którą mogłaby być *Yerma*. Gdyby jakiekolwiek dziecko — byle jej — mogło zaspokoić Yermę, nie byłoby tragedii, nie byłoby konieczności. Przekreślając wewnętrzny zakaz, Yerma włączyłaby się w kołowrót narodzin i zgonów, w cudowność wiecznego trwania życia, o którym mówi — w swoim prostaczym języku — starucha. Tymczasem Yerma odmawia. I ma napewno słuszność, kiedy zabiwszy męża, powiada, że zabiła własne dziecko. Zabiła bowiem jedyną (aczkolwiek wątłą) nadzieję posiadania takiego właśnie dziecka, jakiego wyłącznie pragnęła.

Powstaje więc pytanie, czemu Yerma odmawia. Czemu nie ulega naturalnej pokusie, którą rozgrzeszyłaby niewątpliwie społeczność, którą nawet rodzina zakryłaby wstydliwym płaszczem pielgrzymki. Czemu Yerma rozjątrza w sobie — jednocześnie! — dwa sprzeczne życzenia, wplątując się sama w położenie, rozwiązywalne tylko zbrodnią. Jest bowiem tak, jakby Yerma — z latami — umyślnie odsuwała możliwość praktycznego spełnienia życzeń, które w niej zarazem ogromnieją: im bardziej chce dziecka, tym wyraźniej oddala się od mężczyzn, zarówno od męża własnego, jak ewentualnych kochanków. W jej postępowaniu jest zagadka: zależnie od rozwiązania, jakie przyjmiemy, zmieni się — w pewnym przynajmniej stopniu, oświetlenie, klimat i sens sztuki.

Możliwych zaś rozwiązań jest kilka. I zapewne zawsze u wybitnego pisarza wieloznaczność postaci świadczy o bogactwie spojrzenia... Religijny konflikt wypada chyba wykluczyć, ponieważ w świecie Lorki nie ma, jak się zdaje, pojęcia grzechu. Jest

wszakże konflikt dwu moralności: na poły „szlacheckiej" moralności honoru, obowiązującej gospodarzy i posiadaczy, do których należą Yerma i jej mąż, i naturalnej moralności ubogiej wiejskiej społeczności, gdzie żyje dawny pogański obyczaj. Wedle pierwszej kobieta — przejaskrawiając trochę — winna urodzić dziecko mężowi i rodzinie; wedle drugiej — powinna po prostu mieć dzieci, jak jabłoń owoce. Poddając się więc radom staruchy, Yerma godziłaby się zarazem na swoistą deklasację...

Po interpretacji socjalnej nasuwają się psychologiczne. I nawet może ich być kilka, wzajemnie się wykluczających... Przytoczę dla przykładu jedną, brzmiącą zresztą dość paradoksalnie. Załóżmy, że bardziej jeszcze niż na dziecku, zależy Yermie na miłości — i to na miłości męża. Oczywiście — byłoby to pragnienie zupełnie nieświadome, możliwe jednak do scenicznego unaocznienia. Natrętna myśl o dziecku skrywałaby wtedy chęć oderwania męża od gospodarstwa, od gromadzenia bogactw, zwrócenia uwagi na siebie, własną urodę, własną miłość. Zabójstwo zaś — byłoby wtedy ostatecznym aktem wzgardzonego i odtrąconego uczucia, rozpaczliwym wtargnięciem w zamknięty świat męża...

Takie rozwiązania można snuć długo — i nawet snuć je muszą twórcy przedstawienia. Kto wie jednak — czy nie można by sprawy Yermy zrozumieć jeszcze ogólniej. Czyż nie boryka się ona — na miarę swego doświadczenia i swoich możliwości intelektualnych — ze skończonością wszelkich dostępnych człowiekowi spełnień, czyż pragnienie macierzyństwa (tak osobliwie i szczególnie zarysowane!) nie jest dla Lorki tylko przykładem? Yerma odkrywa, że istnienie ludzkie jest skończonością, która sama siebie zrozumieć nie może. I że źródła tej skończoności — boleśnie przeciwstawionej ogromowi pragnienia — tkwią już w naszym ciele... W jej na poły dziecinnym, na poły przerażającym uporze, z jakim drobnymi piąstkami wali w głuchy mur losu — odżywa prastare poczucie tragiczności.

Miquel de Unamuno

INDYWIDUUM
jako
BYT TRAGICZNY

(...) Jest coś, co w braku innego miana nazwiemy tragicznym poczuciem życia, które pociąga za sobą całą koncepcję samego życia i świata, całą filozofię mniej lub bardziej sformułowaną, mniej lub bardziej uświadomioną. To poczucie mogą posiadać i istotnie posiadają nie tylko ludzie, lecz także całe narody. Poczucie to nie wywodzi się z idei, lecz raczej je determinuje, również wtedy, gdy idee te oddziałują na nie i je wspierają. Niekiedy może ono mieć za źródło przypadkową chorobę, na przykład niestrawność; na ogół ma charakter trwały. Jak zobaczymy, nie ma sensu mówić o ludziach zdrowych i chorych. Pomijając to, że nie mamy normatywnego pojęcia zdrowia, nikt nie dowiódł, że człowiek stworzony został, by być z natury radosnym. Co więcej, człowiek, przez sam fakt, że jest człowiekiem, że ma świadomość, jest w porównaniu z osłem czy krabem zwierzęciem chorym. Świadomość jest chorobą.

„Filozofia egzystencjalna" PWN 1965

Angel del Rio

TRAGEDIE POETYCKIE

YERMA, w technice i myśli przewodniej podobna do KRWAWYCH GODÓW, jest pod wieloma względami dziełem bardziej wycyzelowanym i ambitnym, nad którym Lorka pracował wiele lat. Mówi o miłości niespełnionej. Temat ten pojawia się w niektórych wcześniejszych poematach Lorki, później wraca z obsesyjną siłą w utworach takich jak MARIANA PINEDA, DON PERLIMPLIN, DONA ROSITA, czy w ROMANSACH CYGAŃSKICH. Czasami jest to miłość duchowa, czasami oparta wyłącznie na zmysłach.

W YERMIE głęboka i uduchowiona namiętność wyrasta na podłożu niespełnionego macierzyństwa. Struktura sztuki wydobywa na plan pierwszy dramatyzm sytuacji; elementy liryczne (pieśni, chór praczek) stają się mniej istotne. Tragiczny konflikt narasta, ponieważ w pierwotnym klimacie namiętności, otaczających bohaterów dramatu, działa skomplikowana hierarchia sił. Podobnie jak w KRWAWYCH GODACH ślady pogańskich wierzeń walczą

w duszy Yermy z jej moralnym poczuciem obowiązku tak długo, aż niezdolna przechylić się na jedną lub drugą stronę decyduje się zabić swego męża.

(...) W KRWAWYCH GODACH wszystko jest konkretne i mocno osadzone na ziemi w ludowej, poetyckiej atmosferze — w YERMIE wszystkie elementy w zasadzie zmierzają ku abstrakcji. Możemy podejrzewać obecność Unamuna w podświadomości Lorki w czasie pisania YERMY; postać bohaterki przypomina literackie kreacje Miguela de Unamuno. Jej ostatnie słowa po zabiciu męża wydają się być inspirowane przez autora „Tragicznego sensu życia": „Nie podchodźcie. Przecież widzicie, że zabiłam moje dziecko, sama zabiłam moje dziecko!"

(...) YERMA jest krokiem naprzód w kierunku spotęgowania atmosfery tragedii. Ten cel przyświecał prawdopodobnie Lorce także w jego ostatniej sztuce DOM BERNARDY ALBA, którą, według relacji swoich przyjaciół, ukończył na krótko przed śmiercią. Sztuka ta wraz z YERMĄ i KRWAWYMI GODAMI stanowi trylogię na temat obsesji seksualnej i niespełnionej miłości, który to temat, jak zaznaczyliśmy uprzednio, jest najbardziej charakterystyczny i stale przewijający się w twórczości Lorki, jako że jest on najostrzejszym obrazem konfliktu między postawą pogańską a chrześcijańską, konfliktu zawsze istniejącego w duszy andaluzyjskiej i leżącego u podstaw psychiki i artystycznego temperamentu Lorki.

Francois Nourrisier

SYMBOLIKA CZERNI i PIONU

Z wszystkich dramatów Lorki, *Yerma* jest dla nas dziełem najbardziej żywym i najbardziej istotnym. Ale jest także dziełem, którego nie sposób odczytać w pełni inaczej, niż porzez widowisko teatralne. Do tego stopnia o rozumieniu tekstu decydują intermedia poetyckie, taniec i ruch całego zespołu. Tylko widzom może narzucić się cała oczywistość p l a s t y c z n a tego, w jaki sposób pogańska eksplozja tańca i śpiewu z 3 aktu przygotowuje w Yermie zabójstwo Juana. W żadnym innym utworze funkcja wizualności nie jest równie ważna.

W całym teatrze Lorki natrafiamy na zdecydowanie symboliczny sposób traktowania sylwetki i gestu postaci. I tak np. *Dom Bernardy Alba* i *Yerma* tworzą w przestrzeni scenicznej symbolikę czerni i pionu. Bernarda i jej córki, a także szwagierki Yermy — to kobiety wysokie, chude i ciemno ubrane. Funkcja tego pionowego porządku postaci — świadków jest ważna jako kontrast do rozluźnionej, zmysłowej podatności ciał kobiecych wydanych pożądaniu, do miękkich i zaokrąglonych ruchów macierzyństwa, do

patetycznego, ale szczęśliwego rozszerzenia porodu. Sytuacja przebiega podobnie w scenie procesji z 3 aktu: podczas gdy pokutnicy poruszają się powoli i — na przekór aktowi pokory — sztywno wyprostowani (świece, które trzymają w dłoniach są białą repliką ich własnych czarnych sylwetek), ruchy Yermy stają się gwałtowne, miota się pośród nich, szamoce ze sobą. Tylko jej kołyszące się ciało przerywa rytm czarnych pionów. Jej ból jest większy. Przyjmuje ona siebie — poza swym własnym poniżeniem — także winę swoich współtowarzyszek. Ona sama jest miejscem tragedii, której reszta kobiet jedynie statystuje.

Cała scena następna — taniec Masek — to dokładne odwrócenie, odpowiedź na scenę procesji. Tam odwołania do Boga — tu do pradawnej magii rytuału. Odwołania jednakowo daremne i niedozwolone. Taniec narasta pośród ogólnego bezładu, hałasu, okrzyków tłumu, a przede wszystkim w nieładzie gestów, wśród których coraz bardziej jednoznaczna staje się lubieżność tańca samicy i krążącego wokół niej samca.

Marie Laffranque

LORKA • YERMIE

(...) W wywiadzie z Lorką krytyk poprosił o dokładne wyjaśnienie:

„Do jakiego gatunku zaliczyłby Pan *Yermę?* Słyszeliśmy o tragedii; plakaty zapowiadały ją jako dramat poetycki, a niektórzy nazywają ją poprostu poematem".

— **„Yerma"**, odpowiada Garcia Lorca, **jest tragedią w pełnym tego słowa znaczeniu, z chórem i wszystkim, co składa się na ten gatunek. Od momentu, w którym postacie zaczynają mówić, wiemy, że stanie się coś poważnego, wielkiego".**

Skupiona i niejako uroczysta, tragedia jest dla niego bezpośrednim ujęciem sytuacji rzeczywistej, ale mającej jednocześnie nośność modelu. W odróżnieniu od moralitetu, tragedia akcentuje ogólne znaczenie samej tej sytuacji, nie sprowadzając jej elementów do pojęć oderwanych. To przez nią właśnie i poprzez osoby bohaterów dokonuje się w tea-

trze akt „przekazywania", nawiązuje kontakt między autorem i widownią. Ale, aby ów akt przekazu był pełny trzeba zatrzymać akcję, pozbawić ją znaczenia, należy przekreślić działanie czasu, który myśli widza daje szansę nadziei i ucieczki. Zdaniem autora taka właśnie jest „Yerma".

„Co się w niej dzieje? „Yerma" nie ma akcji. Yerma to charakter, który rozwija się w ciągu sześciu obrazów składających się na sztukę. Ponieważ leży to w gatunku tragedii, wprowadziłem chór, komentujący wydarzenia lub motyw tragedii, który jest stale ten sam. Zwróćcie uwagę, powiedziałem: motyw. Powtarzam, że „Yerma" nie ma akcji. Po kilku wejściach chóru publiczność może sądzić, że tak, ale to mała pułapka".

Tak więc tragedia jest teatrem impasu, teatrem stale obecnej śmierci, gdy ujawnia i zapowiada w głębi istot niemożliwość przyjęcia jakiegokolwiek rozwiązania. Ucieczka kochanków w *Krwawych godach* była skazana na klęskę z racji sprzeczności tkwiących w ich naturach. Podobnie usiłowania matki, by uchronić przed fatum wendety swego syna. Uwięziło ich własne otoczenie: są zdominowani tradycyjnym poczuciem honoru, opinią — ślepo rządzącymi nawet w nich samych. Yerma, „od więcej, niż pięciu lat" wyizolowana w marzeniu — teraz już daremnym — o dziecku, które byłoby dzieckiem miłości, jest i musi pozostać kobietą, której ciało i serce są jałowe. Otoczenie powtarzające imię Wiktora zna ją lepiej, niż ona sama. Ale ona z kolei podporządkowuje się w głębi serca zakazom społecznym, które uosabiają jej dwie odziane w czerń szwagierki.

Nosi w sobie konieczność odrzucenia każdego możliwego rozwiązania: narcyzm bez ujścia, krew („która tłukąc o ściany próbuje znaleźć siebie") kobiety, pragnącej zostać matką nie kochając; i rodzaj śmiertelnej urazy, która każe jej z góry odrzucić wszelką nadzieję — ze strony Juana czy skądkolwiek. „Więc zostań tym, czym jesteś. Chcesz tego sama" — mówi wreszcie Stara, która próbowała jej pomóc w myśl obyczajów znacznie starszych od tych, które stworzyły hiszpańskie poczucie honoru.

(...) Tak jałowa jest tkanka związku, którego rzeczywistość mogła stworzyć nie tylko „warstwa średnia" chłopstwa albo mieszczaństwa Grenady, Hiszpanii, czy innego kraju, ale cały świat, w którym o prawie własności stanowi korzyść i w którym bezpieczeństwo i potrzeba zdominowania innych są najwyższymi wartościami. W takim świecie unicestwiona zostaje twórcza siła miłości. Jeśli postacie zrodzone z marionetki, a przede wszystkim postacie z dramatów „niescenicznych" wcielone teraz w tragedię okazują się bliższe autorowi i widzom, to dlatego, że zawsze ich problemy leżały w charakterze tego gatunku. Jeśli przejmują wreszcie formę tragiczną, to dlatego że zarówno jego jak widzów — przez swą bezkompromisowość — przypiera ona do muru. Także dlatego że je same doprowadza do sporu za pośrednictwem chóru. Na scenie czujemy jego stałą niewidzialną obecność.

Bo w obu tragediach chór wydobywa na światło społeczny aspekt treści — jego znaczenia w płaszczyźnie zbiorowości. I w tym właśnie zarówno *Krwawe gody* jak *Yerma* są czymś całkiem nowym, całkiem odrębnym od tragedii antycznej. Tradycyjny chór ze swymi a parte, opinia publiczna i „ludzie", cała ta niewyraźnie zarysowana wioska, która otacza Szewcową teraz nabiera rysów i wzbogaca się o cechy, które przynoszą coś więcej niż tylko wartość kontrastu. Włączeni w temat, uczestniczą w „tym, co się dzieje" i — jeśli można tak powiedzieć — ogólnym wydarzeniu tragedii.

To właśnie opinia publiczna wyjaławia Juana i Yermę, wymazuje odgadywany zaledwie obraz zakochanego, zabija potencjalnego kochanka i dziecko. To ona — w *Krwawych godach* — pod zwodniczą postacią korzyści rozdziela Narzeczoną i Leonarda, by oddać ją Narzeczonemu. Ona razem z żądną zemsty rodziną prześladuje połączoną parę i dwu mężczyzn doprowadzi do śmierci. W rzeczywistości wszyscy aktorzy dramatu są winni i bezwolni — bo związani tymi samymi konwencjami (i równocześnie — w innym sensie — jednokowo niewinni). Niemniej chór, przeciwstawiając się dążeniem bohaterów lub je akceptując, podkreśla w pewien sposób bierny składnik ich osobowości. I przez kontrast — wydobywa na światło sam przedmiot ich buntu.

Są z góry straceni: nie dlatego, że łamie ich nieprzyjazna zbiorowość, ale ponieważ — psychologicznie biorąc — solidaryzują się z własnymi pomyłkami i własnym tchórzostwem. Ale ten kolektywny bohater okazuje się także wewnętrznie niejednorodny. Bo jego własna rola nie sprowadza się tylko do represji, nie indentyfikuje się z przesądami, które „blokują" bohaterów Lorki. Razem z uczestnikami vendety zabija „dwu miłośników" z *Krwawych godów*. Ale razem z drwalami oświetla prostą drogę kochanków: „Jej ciało przeznaczone jest dla niego, jego ciało — dla niej".

(...) Rozpisana na zróżnicowane postacie złożona struktura chóru odzwierciedla złożoność bohaterów i ich świata, a zarazem wielopostaciowość sylwetki samego autora. Weźmy chociażby takie praczki z *Yermy*. Starą „Pogankę", która „obrodziła w dzieci", czy młodziutką „szaloną", szczęśliwą, że nie ma ich wcale. Takich pielgrzymów z ostatniego aktu, powtarzających stary rytuał płodności — ale pod żałobnymi pozorami katolickiej ceremonii pokutnej (w czarni z bosymi stopami, z zapalonymi albo wygaszonymi świecami); żałosną skargę modlitwy kontrastującą z erotycznym pogańskim tańcem (róg byka, naszyjnik z dzwonków) dwu Masek, które prowadzą pochód.

Starzy Genadyjczycy rozpoznają tutaj sławną „romeria" w Moclin, o której muzyk Pittaluga napisał z pomocą Lorki operetkę. Stary nauczyciel poety opowiada w swych *Pamiętnikach* o małżonkach udających się do pustelni, jak usadowieni w swych bryczkach, musieli bez drgnienia powiek znosić docinki rzucane w ich stronę przez ludzi z wiosek, które mijali. Opowiada, jak pielgrzymi obozowali i ucztowali pod gołym niebem i sugeruje milcząco przyjmowane płodne swawole, które później następowały.

To o tym właśnie mówi powściągliwie Stara: „Kobiety przychodzą tutaj poznać nowych mężczyzn. I święty sprawia cud". Podobnie jak *Krwawe gody* to zdarzenie z „drobnych wiadomości", które rozgrywa się w prowincji Almeria. **„Yerma"** — mówi autor — **„jest owocem rzeczywistości. Jej postacie są rzeczywiste, a motyw każdej z nich — ściśle autentyczny".**

F. G. LORCA
ROZMOWA
o
TEATRZE

Teatr jest jednym z najbardziej ekspresywnych i użytecznych instrumentów w edukacji kraju, jest barometrem notującym jego wielkość lub upadek. Teatr wyczulony i dobrze ustawiony, we wszystkich swoich gatunkach od dramatu do wodewilu, jest w stanie w ciągu paru lat zmienić wrażliwość społeczeństwa, teatr chylący się ku upadkowi (...) może obniżyć poziom kulturalny całego narodu.

Teatr jest szkołą łez i śmiechu, jest wolną trybuną, gdzie można wykpić zużytą lub dwuznaczną etykę i wystąpić z żywymi przykładami nieśmiertelnych prawd ludzkiego serca i ludzkich uczuć.

Publiczność, która nie pomaga i nie dodaje otuchy swemu teatrowi jest, jeśli nie organizmem już martwym to w każdym razie ginącym; podobnie jak teatr, który jeśli nie obejmuje ruchów społecznych, nie wyczuwa rytmu historii, dramatu swego społeczeństwa, jeśli nie potrafi oddać prawdziwego kolorytu i nastroju krajobrazu w którym żyje, nie ma prawa zwać się teatrem lecz miejscem dla rozrywki lub owej okropnej działalności zwanej „zabijaniem czasu".

(...) Każdego dnia słyszę dyskusje o kryzysie teatru. (...) Sytuacja ta nie jest spowodowana przez chwilowe okoliczności lub działania, lecz posiada swe głęboko tkwiące korzenie, krótko mówiąc błąd organiczny. Jak długo autorzy i aktorzy znajdują się w rękach absolutnie skomercjalizowanych i niczym nie ograniczonych przedsiębiorców, pozostających poza jakąkolwiek kontrolą literacką lub prawną, przedsiębiorców nie zainteresowanych w osiągnięciu wysokiego poziomu, autorzy i cały teatr będą pogrążać się coraz niżej i niżej bez żadnej nadziei na ratunek.

(...) Teatr powinien wpływać na widownię a nie odwrotnie. Po to też autorzy i aktorzy muszą posiadać wielki autorytet. (...) Można wychować widownię, (zauważcie, że mówię widownię, a nie ludzi) można ją nauczyć. Widziałem przecież ludzi, którzy drwili z Ravela i Debussy'ego parę lat temu, i byłem świadkiem głośnych owacji, jakimi widownia przyjmowała dzieła uprzednio przez siebie odrzucone. Kompozytorzy ci zostali narzuceni widowni mocą autorytetu przewyższającego ten jakim dysponowała przeciętna publiczność. Tak było również w przypadku Wedekinda w Niemczech, Pirandella we Włoszech i wielu innych. Powinno to być zrobione dla dobra teatru i dla sławy i rangi aktorów. Muszą oni zachować godną postawę, pewni, że taka postawa będzie zrekompensowana z nawiązką. Postępować inaczej znaczy drżeć ze strachu za kulisami, zabić fantazję, wyobraźnię i wdzięk teatru, który jest przecież zawsze, zawsze sztuką i zawsze będzie wysublimowaną sztuką niezależnie od epoki, która nazwała sztuką to wszystko czego nie lubiła, w zamiarze zepsucia atmosfery, zniszczenia poezji i uczynienia ze sceny raju dla bezlitosnej przemocy.

Sztuka ponad wszystko. Najszlachetniejsza ze sztuk, i wy drodzy członkowie zespołu, artyści ponad wszystko. Artyści w każdym calu, gdyż poprzez miłość i swoje powołanie weszliście w złudny i pełen cierpienia świat sceny. Artyści z zawodu i z zamiłowania. Od najskromniejszego do najbardziej wyrafinowanego teatru wszędzie musi widnieć słowo Sztuka, wypisane tak w foyer jak i w garderobach, w przeciwnym wypadku będziemy musieli napisać słowo Handel albo coś jeszcze innego, czego nie śmiem nazwać. I miejmy też organizację, dyscyplinę, poświęcenie i miłość.

Nie mam zamiaru robić wam wykładu, gdyż sam jestem tym, który go potrzebuje. Słowa moje podyktowane są przekonaniem i entuzjazmem. Przemyślałem te sprawy długo i beznamiętnie a jako dobry Andaluzyjczyk, mający w żyłach starożytną krew, posiadam tajemnicę samokontroli. Wiem napewno, że nie ten jest w posiadaniu prawdy kto wykrzykuje „dzisiaj, dzisiaj" jedząc swój chleb kucnąwszy blisko ognia, lecz raczej ten, który spokojnie wpatruje się w dal łowiąc pierwsze błyski przedświtu.

Wiem, że w błędzie jest ten, kto krzyczy „teraz, teraz, właśnie teraz" z oczami wbitymi w małe okienko teatralnej kasy, ale nie ten, kto mówi „jutro" wyczuwając nadchodzące nowe życie unoszące się nad światem.

Pablo Neruda

SYMBOL WYDARZENIE CZŁOWIEK MIĘDZY LUDŹMI

Jak odważyć się wybrać imię, jedyne, pośród tylu innych milczących imion? To, którym go nazwę wśród was kryje za swymi ciemnymi zgłoskami tak ogromne bogactwo, jest tak ciężkie, przenika je tyle odmiennych znaczeń, że wraz z nim wymawia się imię wszystkich tych, którzy padli broniąc samego jądra swoich pieśni. Bo swą poezją bronił on serca Hiszpanii. (...)

Jak określić wspomnienie? Niespokojne światło życia tylko chwilę oświetlało jego twarz, zranioną teraz i zagasłą. Ale w tej krótkiej minucie istnienia jego postać zabłysła słonecznym blaskiem. Od czasu Gongory i Lope de Vegi nie widziano w Hiszpanii takiego porywu twórczego, podobnej lotności formy i języka. Od czasu, gdy Hiszpanie całowali płaszcz Lope de Vegi, hiszpańska kultura nie znała podobnie powszechnego oddania wobec poety. Wszystko, czego dotknął, aż po wyżyny tajemniczej

estetyki, której, jako wielki poeta literacki nie mógł odrzucić nie zdradzając siebie; wszystko, czego dotknął, napełniało się głębokimi znaczeniami, dźwiękami, które docierały do serca tłumu. Niech nas nie zwiedzie słowo „estetyka'; Garcia Lorca był antyestetą w tym znaczeniu, że swój teatr i swoją poezję wypełnił dramatami ludzkimi i burzami serc, nie odrzucając jednak tym samym szczególnych tajników poetyckiej sztuki. Naród, z cudowną intuicją, poddał się urokowi tej poezji. Teraz śpiewa się ją, anonimową, w andaluzyjskich wioskach. Nie rozwijał zresztą w sobie takiej postawy po to, by z niej czerpać korzyść; był daleki od tego. Po prostu szukał chciwie w sobie i wokół siebie.

(...) Z zespołem La Barracca przemierzał Hiszpanię, pokazując stary, zapomniany teatr Lope de Ruedy, Lope de Vegi i Cervantesa. Dawnym romancom, które adaptował na scenę przywracał klimat, z którego się poczęły. Widziano te przedstawienia w najbardziej zagubionych zakątkach Kastylii. Dzięki niemu Andaluzyjczycy, Asturyjczycy i ludzie z Extremadurii spotykali się znowu z uśpionymi dotąd tylko w ich sercach wielkimi twórcami: bo widowisko zachwycało ich, ale nie dziwiło. Ani dawne kostiumy ani archaiczny język nie szokowały tych wieśniaków, z których wielu nie widziało nigdy samochodu ani nie słyszało gramofonu.

Francois Nourrisier
Symbolika czerni i pionu
z tomu: F. Garcia Lorca,
dramaturge éd. L'Arche, Paris, 1955

*

Marie Laffranque
„Lorca o Yermie"
z tomu: F. Garcia Lorca
éd. Seghers, Paris, 1966

*

Pablo Neruda
„Symbol, Wydarzenie, Człowiek między ludźmi"
z tomu: F. Garcia Lorca
éd. Seghers, Paris, 1966
Tłumaczyła Krystyna Kydryńska

*

Angel del Rio
„Tragedie poetyckie"
z tomu: Lorca
A Collection of Critical Essays
Ed. M. Duran, New York, 1962

*

Federico Garcia Lorca
„Rozmawa o teatrze"
wygłoszona na specjalnym przedstawieniu „Yermy", Madryt 1935
z tomu: The Creative Vision,
Modern European Writers on their Art
Grove Press, New York, 1960
tłumaczyła Krystyna Pistl

*

Redakcja programu:
Krystyna Pistl

*

Opracowanie graficzne:
Lech Przybylski

F. G

LORCA

Federico Garcia Lorca (1898—1936)
urodził się w Fuente Vaqueros (Andaluzja)
studiował literaturę i prawo w Grenadzie i w Madrycie
gdzie związany był wiele lat z głośną Residencia de Etudiantes
najwyższym w tym okresie ośrodkiem życia intelektualnego
Zajmował się także muzyką
(nauczycielem jego był Manuel de Falla) i malarstwem
osobista przyjaźń łączyła go z Salwadorem Dali
W roku 1929 udał się do Nowego Yorku
zatrzymał się na Kubie
i powrócił do Hiszpanii latem 1930
W roku 1933 był jednym z założycieli teatru uniwersyteckiego
„La Barraca"
Wczesną jesienią tego samego roku wyjechał do Buenos Aires
gdzie przebywał do wiosny 1934
W roku 1936 projektował nową podróż do Stanów Zjednoczonych
16 lipca opuścił Madryt
i udał się do rodzinnej miejscowości Fuente Vaqueros
Spędził tam tylko jedną noc
18 lipca wybuchła wojna domowa
i Lorca przenosi się do Grenady
Aresztowano go i rozstrzelano 6 sierpnia
Pozostawił po sobie bogatą twórczość poetycką i dramatyczną
Wiele z tego przetłumaczono na język polski np.:
„Ludowe pieśni hiszpańskie", „Romanse cygańskie",
„Marianna Pineda", „Dona Rosita" „Krwawe gody" YERMA (1934)
„Dom Bernardy Alba", „Czarująca Szewcowa"

Cena 5 zł Cena
KZG 3, 291/68 5.000 L-6 (1328)

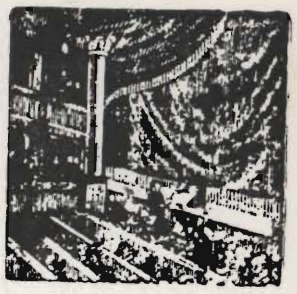
NR • 31

Sezon 1967/68

Premiera

marzec 1968 r.

AFISZ TEATRALNY.



GUSTAW FISZER
(1847—1911)

Rzeszowski poborca podatkowy i jego żona, państwo Fiszerowie, pochodzili z Niemiec i uważali się za Niemców. Toteż nie tylko zmartwiła ich, ale i zgniewała wiadomość, że ich szesnastoletni syn Gustaw, razem z trzema gimnazjalnymi kolegami, uciekł do polskich powstańców. Chłopak spisywał się dzielnie. Walczył w trzech bitwach, w ostatniej z nich pod Rzeczniowem (6 V 1863) został dwukrotnie ranny.

Rzeszowskie i krajowe władze szkolne nie umiały tego ocenić. Wydalony z wszystkich gimnazjów w Galicji, młody powstaniec kończył naukę na Węgrzech. Po maturze wrócił do Rzeszowa i wraz z owymi trzema kolegami z gimnazjum i z powstania — wstąpił w r. 1866 do wędrownego zespołu teatralnego. Prowadził go Józef Benda, przyrodni brat Modrzejewskiej. Po zwyczajnej

wtedy „edukacji teatralnej" na prowincji, Fiszer w lutym r. 1868 zaangażował się do naszego teatru. Koźmian właśnie rozstawał się na trzy lata z krakowską sceną, ale rozpoznał talent Fiszera i w ogłaszanych od czasu do czasu krytykach, nie szczędził mu rad: „Natura obdarzyła p. Fiszera talentem i to niepospolitym, radzilibyśmy mu pielęgnować ten dar, uprawiać go studiami i zwrócić uwagę na głos, potrzebujący siły i wyrobienia. W tym celu p. Fiszer powinien trzymać się metody gimnastycznej, niezawodnej i łatwej do zastosowania, bo opierającej się na czytaniu głośno, co dzień przez pewien przeciąg czasu stopniowo zwiększany". W nieobecności Koźmiana gospodarzono siłami aktorów chaotycznie — wskutek tego młody i zdolny Fiszer grał ciągle najrozmaitsze role, nie mając nawet czasu, aby je przygotować. Koźmian ganił Skorupkę za takie postępowanie: „niepojętym, nie przebaczonym zwyczajem p. Fiszer dostał podobno rolę Jagona dwa dni przed przedstawieniem i późniejsze wieki nie uwierzą podobnym potwornościom. (...) W ogóle dyrekcja nie powinna zapominać, że nic trudniejszego jak wydobyć na wierzch talent, a nic łatwiejszego jak go zniechęcić i zwichnąć. Raz więc jeszcze zwracamy jej uwagę na p. Fiszera jako na bardzo obiecującego aktora. Uważamy, iż zbyt on jest obciążony **małymi, nic nie** znaczącymi rolami; dyrekcja mogłaby go z nich zwolnić, a dać mu sposobność wypracowania większych i lepszych". Po powrocie Koźmiana do naszego teatru, Fiszer grał role charakterystyczne i komiczne, w których ujawnił swoje wielkie zdolności. W konwenjonalnych rolach czarnych charakterów dawniejszego dramatu, umiał uniknąć śmieszności, przez umiar i powściągliwość nadawał im prawdopodobieństwo. W jego rolach komicznych nie było nigdy przesady — Spodek w „Śnie nocy letniej" był pełen humoru i miary. Najtrudniejsza część roli — z oślą głową — „była jedną z najlepszych chwil, tak odznaczała się nautralnością i prostotą" — orzekł Koźmian. W roli notariusza Galansona w „Księżnej Jerzowej" zadziwił inteligencją w budowaniu charakteru i intuicją z jaką nadał mu francuskie rysy obyczajowe. Jedną z najświetniejszych kreacji Fiszera w Krakowie był Doktór w „Konfederatach barskich" Mickiewicza. Ten szpieg z zamiłowania tworzył z swoich funkcji dzieło sztuki i problem naukowy! Kiedy Fiszer nie musiał już w ciągu dwóch dni przygotowywać nowych ról, każda z nich była oryginalnie obmyślana, logiczna i konsekwentna. A że odznaczał się przy tym wyjątkowym darem obserwacji, potrafił swoim kreacjom nadać rysy trudne do uchwycenia dla innych aktorów, nawet niedostrzegalne. Ta umiejętność obserwacji obyczajowej pozwoliła Fiszerowi m. in. opanować bezkonkurencyjnie całą skalę charakterystycznych żydowskich postaci życia ówczesnej Galicji, od eleganckich, zarozumiałych bankierów i aroganckich agentów do ubogich, obszarpanych wiejskich faktorów i chałatowych arendarzy. Triumfowała tutaj jego werwa, swoboda, wielkie poczucie humoru i inteligencja.

W r. 1872 Fiszer przeniósł się do Lwowa, a po paru latach ograniczył bardzo swoje występy w tamtejszym teatrze i przeszedł na estradę. Sam pisał swoje monologi (poprzednio pisywał komedie i felietony) z życia postaci ludowych i małomiasteczkowych, często żydowskich. Typy przez niego stworzone stały się słynne, były to „kreacje niepospolite, społecznie i psychologicznie prawdziwe, artystycznie skończone" (Koźmian). Występował w wszystkich większych miejscowościach Galicji, gościł i w Wiedniu. Znakomity interpretator Fredry, w roli Radosta („Śluby panieńskie") obchodził w r. 1907 swój jubileusz 40 lat pracy na scenie.

ROCZNICA KORONACJI NAPOLEONA 1809 R.

D. 2 b. m. obchodzona tu była uroczyście rocznica koronacji Najjaśniejszego Cesarza i Króla Napoleona, tudzież rocznica bitwy pod Austerlitz. Dnia poprzedzającego w wieczór 100 wystrzałów z dział zapowiedziało nazajutrzną uroczystość. Z rana d. 2 zebrały się wszystkie tu stojące wojska w paradzie na Rynku; po godzinie 10-ej J. C. Książę Imć Poniatowski, wódz naczelny i wszyscy jenerałowie, sztab główny, wszystkie władze cywilne udały się do kościoła archiprezbiterialnego Panny Marii, gdzie J. W. biskup krakowski przy asystencji licznego duchowieństwa odprawił pontyfikalną wielką mszę i Te Deum, podczas której licznie zgromadzony tłum wszelkiego stanu wznosił modły do nieba o długie życie wielkiego naszego wskrzesiciela i opiekuna, najjaśniejszego cesarza Napoleona. (...) Tegoż wieczora tutejsi artyści dramatyczni dali reprezentacją komedii „Dwóch grenadierów" przy oświeceniu całego teatru i wystawieniu popiersia najjaśniejszego Napoleona, na którego skronie dwa geniusze wdziewały koronę. Po skończonej sztuce śpiewali artyści na teatrze zrobione na tę uroczystość patriotyczne piosenki, które licznie zgromadzeni widze z oklaskami przyjęli.

Gazeta Krakowska nr 98 z 6 XII 1809

IMIENINY ALEKSANDRA I 1815 R.

Dnia 11 września. Dzień dzisiejszy, rocznica imienin monarchy, który nadać umiał Europie pokój, ludom szczęście, Polaków wskrzeszając — zrobił ich uczestnikami słodyczy, jakich doświadcza poddany pod berłem dobrego monarchy i ojca ludów, obchodzony był w stolicy tutejszego departamentu z uwielbieniem jego wartości odpowiadającym. W poprzedzającym świetną tę uroczystość dniu wystrzały z moździerzy wszystkich zgromadziły lud. (...) Dnia następnego (...) władze i cechy udały się do kościoła Panny Marii dla złożenia Bogu (...) dziękczynień za łaskawy dar, który w przyjęciu tytułu króla polskiego przez najjaśniejszego Aleksandra Polak uważa i dla ubłagania tej długich dni szczęśliwych kolei dla najlepszego monarchy. (...) Do ukończenia zaś świetnie dnia tego przyczyniło się towarzystwo Aktorów Narodowych przez dokładne wystawienie sztuki pod tytułem „Ojciec dobry", z stosownymi do okoliczności śpiewami, które przy rzęsisto oświeconym teatrze i transparentach wystawiających portret króla, doskonale oddano.

Gazeta Krakowska nr 74 z 13 IX 1815

!!! OPALAĆ TEATR !!!

NA TAKIE MROZY, O JAKICH NAM CODZIENNIE DONOSI APTEKA P. SAWICZEWSKIEGO, NALEŻAŁOBY OPALAĆ TEATR. I SZTUKA I KASA STRACIĆ MOGĄ NA ZIMNIE. ANI BRAWA NIKT NIE DA, GDY MU ZMARZNĄ RĘCE.

Kronika, nr 9 z 20 I 1864

O TEATRZE W KRAKOWIE

Największym (...) triumfem sceny naszej jest zrównoważenie sił, nie w tym zrozumieniu, żeby wszyscy artyści wyrównywali sobie talentem, lecz że każdy umie być na swoim miejscu, cząstka odpowiada całości, harmonizuje z nią, dostroiła się do głównego tonu i tym sposobem tworzy piękną całość. Nie ma już, jak dawniej, owych przepaści między grającymi, owych rażących niedostatków jednych obok wyższości drugich. W takim składzie cierpiał i najpiękniejszy talent sceniczny. Otóż to zrównoważenie sił, a nic innego, robi sławę teatrów. (...) W tym względzie artyści nasi zrobili postęp zadziwiający.

opr. Jerzy Got

Krak. Zakł. Graf. nr 3, zam. 169/68 L-(956) — 5.000

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Federico Garcia Lorca

YERMA

Przekład: Jarosław Marek Rymkiewicz

OBSADA:

Yerma	Izabela Olszewska
Maria	Elżbieta Willówna
Starucha	Celina Niedźwiecka
Dolores	Zofia Więcławówna
Praczka I . . .	Barbara Bosak
Praczka II . . .	Halina Wojtacha
Praczka III . . .	Hanna Smólska
Praczka IV . . .	Halina Kuźniakówna
Praczka V . . .	Ewa Ciepiela
Praczka VI . . .	Margita Dukiet
Dziewczyna I . .	Barbara Bosak
Dziewczyna II. .	Hanna Wietrzny
Kobieta I	Halina Kuźniakówna
Kobieta II . . .	Hanna Smólska
Starucha I . . .	Krystyna Brylińska
Starucha II . . .	Jadwiga Zmijewska
Szwagierka I . .	Melania Sadecka
Szwagierka II . .	Iwona Swida
Samica	Ewa Ciepiela
Samiec	Jerzy Binczycki
Juan	Tadeusz Malak
	Franciszek Pieczka
Victor	Aleksander Bednarz
Mężczyźni . . .	Aleksander Fabisiak
	Tadeusz Jurasz
	Józef Morgała

MUZYKA:
Włodzimierz Sczepanek

SCENOGRAFIA:
Urszula Gogulska

CHOREOGRAFIA:
Zofia Więcławówna

REŻYSERIA:
Bogdan Hussakowski

ASYSTENT REŻYSERA:
Tadeusz Jurasz

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER ■ Kierownik literacki: JAN BŁOŃSKI

Inspicjent . . .	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Danuta Priwsek
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska .	Andrzej Skoś
– pracownia malarska .	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie . .	Franciszek Miękina
Peruki . . .	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy . .	Maria Sztuka
Obuwie . .	Spółdzielnia Pracy „Gromada" — Kraków
Gł. elektryk . . .	Józef Jasiński
Akustyk . . .	Adam Haase
Brygadier sceny . .	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny . .	Adam Burnatowicz

Premiera marzec 1968 r.