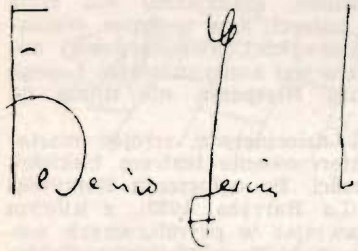
PAŃSTWOWY TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY" I KLASY

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

FEDERICO GARCIA LORCA

PANNA ROSITA
CZYLI
MOWA KWIATÓW

PREMIERA DNIA 24 MAJA 1970 ROKU



Federico Garcia Lorca mówi o teatrze:

„Teatr to jedno z najpotężniejszych narzędzi w rękach kraju. To barometr wskazujący jego wielkość i upadek. Naród, który nie sprzyja rozwojowi swego teatru, jeśli nie umarł, bliski jest śmierci. Podobnie teatr, który nie nasłuchuje społeczno-politycznego tętna swego kraju, który nie odzywa się na troski swego narodu, który nie przejmuje się jego duchem, nie płacze jego łzami, nie śmieje się jego śmiechem — taki teatr nie ma prawa nazywać się teatrem; jest to przybytek hazardu albo — co gorsza — miejsce, gdzie zabija się czas."

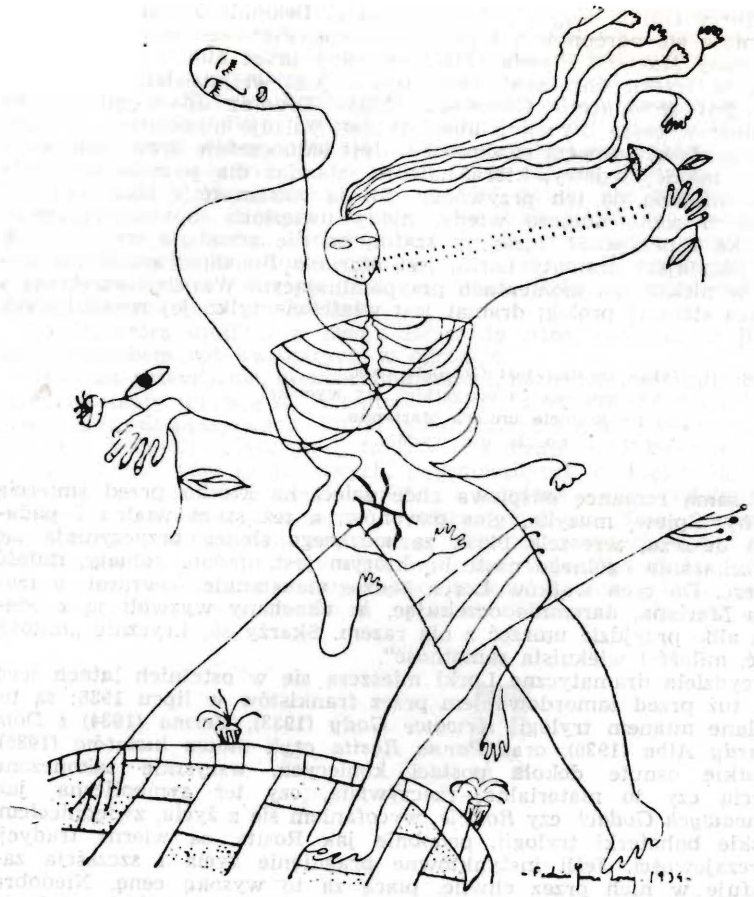
MARIA STRZAŁKOWA

Federico Garcia Lorca i jego teatr poetycki

„Był jak potok żywy i orzeźwiający, potok przejrzysty, tryskający z elementarnych źródeł wszechświata, tak niedawno stworzonego i tak odwiecznego. W pobliżu tego poety oddychało się atmosferą wypromieniowaną z jego wewnętrznego blasku" pisał o nieżyjącym przyjacielu poeta Jorge Guillen.

Garcia Lorca, urodzony w 1899 w Fuentevaqueros w pobliżu Granady, był synem zamożnego gospodarza i nauczycielki. Zawdzięczał swemu urodzeniu znajomość i miłość wsi, a matce — wczesne zapoznanie się z arcydziełami literatury, szczególnie hiszpańskiego Złotego Wieku. Urodził się w momencie przełomowym dla hiszpańskiej cywilizacji i świadomości, kiedy po przegranej wojnie z Ameryką (1898) podjęto w kraju wielką myśl o powszechnej reformie, o przełamaniu zadawnionych nawyków, o włączeniu się w nurt europejskiej nowoczesności. Zarówno pokolenie 1898, jak współczesne Lorki pokolenie młodych poetów 1927, szukało w świetnej przeszłości literatury hiszpańskiej natchnienia i wzoru. Toteż mówiąc o Lorce, trzeba wymienić te dwa ważne źródła jego osobowości i jego twórczości: wykołysała go Andaluzja, jedna z najpiękniejszych i najbardziej poetyckich dzielnic półwyspu, malownicza w pejzażu i w historii, bogata w przeszłość arabską i oryginalną niezależność żyjących w niej w dużych skupiskach Cyganów. Z wielkiego teatru hiszpańskiego renesansu i baroku czerpał Lorca dwa nurty natchnienia: ludowość i liryzm, z którymi nie zdołały zerwać więzi ani kunsztowności barokowej budowy, ani niezwykłe pomysły i ciężar alegorii tego teatru, tak mocno związanego z rodzimym podłożem. To wyjaśnia w twórczości Lorki, połączenie prymitywizmu z wyrafinowaniem, entuzjazmu dla życia z nieustanną świadomością nieuchronnej śmierci, a w technice dramatycznej — tradycyjną strukturę obok niezwykłej, awangardowej nowoczesności. Powszechnie mówi się, że Lorca jest kontynuatorem Lopego de Vegi, oraz że równej miary talentu Hiszpania nie miała od XVII wieku.

Teatrem pasjonował się Lorca już w dzieciństwie, stroiąc marionetki i układając dla nich dialogi. Zainteresowanie teatrem kukiełek zaważyło też na jego późniejszej twórczości. Po ogłoszeniu Republiki zainicjował studencki teatr objazdowy (La Barraca, 1933), z którym ciężarówką wędrował po prowincji wystawiając w prymitywnych warunkach wielki repertuar. Były tam: Lopego de Vegi *Peribanez*, Calderona *Życie snem*, Tirsa de Molina *Zwodziciel z Sewilii*, Międzyakty Cervantesa, a także własne dramaty Lorki. Na krótko przed tragiczną śmiercią w 1936, stwierdzał w wywiadzie, że osiągnął już pełnię wyrazu poetyckiego, natomiast w dziedzinie teatru dopiero ku niej zmierza. „Teatr — mówił — był zawsze moim powołaniem. Oddałem mu wiele godzin mego życia. Mam własną, indywidualną jego koncepcję. Teatr — to poezja, która wyzwala się z kart książki i staje się własnością człowieka". Talent, entuzjazm, energia, zasłuchanie w tradycję teatru ludowego, związanego z pieśnią i tańcem, teatru poetyckiego, chętnie sięgającego po formę wiersza, uwrażliwienie na otaczające życie, stały



Śmierć

się dźwignią, która niezbyt ilościowo bogatą twórczość dramatyczną Lorki wyniosła na wyżyny.

Lorca dramaturg nie pojawił się na tle innych pisarzy tworzących dla teatru. W zaraniu XX wieku hiszpańska scena przeżywała swego rodzaju kryzys obfitując w komedie w stylu Benaventa, lub ulegając obcym wpływom, w szczególności wpływom symbolizmu w stylu Meaterlincka (Azorin, D'Ors, Valle Inclan). Teatr nadrealizmu, którego atrakcji w pewnym okresie swej twórczości ulegał Garcia Lorca, nie zapełnił luki, którą wyraźnie odczuwano. Natomiast w Europie rozwijał się ogólny ruch odnowy: promieniuje myśl Stanisławskiego i Meyerholda, działają kolejno w Irlandii Yeats i Synge, we Francji wielcy

animatorzy Dullin, Copeau, Jouvet i Baty. Dramaty Lorki na tym tle wyróżniają się odrębnością i oryginalnością. Pierwszy większy dramat historyczny *Mariana Pineda (1927)* nazwany przez autora „ludową romancą w trzech obrazach" sąsiaduje z jego arcydziełem poetyckim jakim jest *Romancero Cygańskie* (1928). Dramat upamiętnia walkę o wolność w czasach reakcji absolutyzmu: pulsuje niepokojem i grozą, a zarazem bohaterstwem spiskowców. Jest jednocześnie dramatem uczuciowym młodej wdowy, która haftuje sztandar dla powstańców wiedziona miłością do ich przywódcy. Swoją tożsamość z ideą wolności uświadomi sobie dopiero wtedy, kiedy uwięziona, opuszczona przez kochanka i przyjaciół, idzie na szafot, bo nie zdradziła ich nazwisk. Jak i późniejsze dramaty Lorki, jest *Mariana Pineda* dramatem atmosfery, w niektórych momentach przypominającym *Warszawiankę*. Stara romanca stanowi prolog; dramat jest właściwie tylko jej rozwinięciem.

Jakże smutna jest Granada cała,
z kamieni swoich wszystkich łzy wyciska,
bo na szafocie umiera Marianna
dlatego tylko, że nie wydała...

Tę samą romancę odśpiewa chór dzieci na krótko przed śmiercią Mariany. Śpiew, muzyka, głos dzwonów, a też szum wiatru i padającego deszczu, wreszcie blask zachodzącego słońca przyczyniają się do przekazania ogólnego nastroju, którym jest niedola kobiety, miłość i śmierć. Do tych wątków Lorca będzie nieustannie powracał, a tragiczna Mariana, daremnie oczekując, że ukochany wyzwoli ją z więzienia albo przyjdzie umrzeć z nią razem. Skarży się lirycznie „miłość, miłość, miłość i wiekuista samotność".

Arcydzieła dramatyczne Lorki mieszczą się w ostatnich latach jego życia, tuż przed zamordowaniem przez frankistów w lipcu 1936: są to, określane mianem trylogii *Krwawe Gody* (1933), *Yerma* (1934) *i Dom Bernardy Alba* (1936), oraz *Panna Rosita czyli mowa kwiatów* (1935). Wszystkie osnute dokoła postaci kobiecych, wszystkie zakończone śmiercią czy to materialną, rzeczywistą, czy też symboliczną, jak w *Krwawych Godach* czy *Rosicie*, wycofaniem się z życia, zwiędnięciem. Wiejskie bohaterki trylogii, podobnie jak Rosita, są wierne tradycji i obyczajowości. Jeśli instynktowne pragnienie życia i szczęścia zatriumfuje w nich przez chwilę, płacą za to wysoką cenę. Niedobra miłość porywa Narzeczoną w dzień jej ślubu z kręgu spokojnego życia i doprowadza do śmierci tak Narzeczonego, jak tajemniczego Leonarda. Matka Narzeczonego przeczuwa taki koniec; myśl o nożu — narzędziu zbrodni, owładnęła nią całkowicie; ale nie może sprzeciwić się fatalizmowi przeznaczenia. Narzeczona powraca, by stwierdzić, że dochowała Narzeczonemu wiary. „Twój syn— mówi do matki — był ożywczą wodą (...) był moim ratunkiem... Ale tamten był strumieniem ukrytym wśród gałęzi. Przyniósł mi poszum trzcin, pieśń szeptaną... Ty także poszłabyś za nim". Podobnie dochowa mężowi wiary Yerma kobieta pragnąca dziecka, którego jej mąż dać nie chce czy nie może. W porywie rozpaczy dusi go własnymi rękami, a z nim nadzieję, że kiedykolwiek zostanie matką. Jak w dramatach Lopego de Vegi, jak w *Marianie Pineda*, element liryczny przenika *Krwawe Gody* i *Yermę*. W pierwszym dramacie pieśń-romanca weselna, w drugim pieśń praczek, opłakujących niedolę bezdzietnej kobiety, stanowią podkład muzyczny, nadający ton rozwijającej się tragedii. Walka o życie i o miłość jest też przewodnią nutą *Domu Bernardy Alba*, choć w tym ostatnim za życia pisanym dramacie atmosfera staje się jeszcze bardziej okrutna, napięta i beznadziejna. Bezduszna matka, dla której dewizą było „nie wnikać w serca, dbać jedynie o solidną fasadę" więzi pięć córek i krępuje nawet własną oszalałą matkę — groteskowe odbicie pragnień i marzeń młodzieńczych — ponieważ są w żałobie. Nadarza się konkurent do najstarszej córki, liczy na jej posag, ale miłością darzy najmłodszą, Adelę. Gotowa na wszystko, byle pójść za kochankiem, Adela wyłamuje się z zaklętego kręgu, ale gdy matka pozoruje, że zastrzeliła kochanka, Adela odbiera sobie życie. Bernarda nakazuje córkom milczenie: mniejsza o życie Adeli, trzeba jedynie zachować pozory, że zmarła w panieństwie.

Pieśń, która umilkła w *Domu Bernardy Alba*, powraca w Rosicie, wraz zapachem róż kwitnących w ogrodzie.

Wieczne przemijanie, nieuchronna śmierć, beznadziejność miłości, frustracja kobiety splatają się w teatrze Lorki z umiłowaniem życia w jego elementarnych przejawach. Umiał poeta zdobyć się też na uśmiech, był autorem komedii („jaskrawej farsy") o *Czarującej Szewcowej* (1930) i licznych utworów groteskowych, przeznaczonych w części dla teatru marionetek. Szewcowa, lekkomyślna i zrzędna, jest podobnie jak bohaterki dramatów uczuciowa i wierna mężowi. Motyw wierności, niedobranych małżeństw, powraca w różnych wersjach i z rożnymi rozwiązaniami. Jednak przewodnią nutą teatru Lorki jest tak charakterystyczne dla literatury hiszpańskiej poczucie tragizmu życia, głęboka zaduma, bunt przeciw twardym prawom rządzącym człowieczą dolą.

Oko

JAN ZYCH

Symbol poezji hiszpańskiej XX wieku

Przez cztery wieki Hiszpania była imperium, nad którym — jak mówiono — słońce nie zachodzi.

Od początków XIX wieku, w miarę powstawania niepodległych państw w Ameryce Środkowej i Południowej, Hiszpania zaczyna tracić swoje zamorskie posiadłości, aż wreszcie w 1898 roku zdobywa niepodległość Kuba, ostatnia posiadłość Hiszpanii na terenie Ameryki. Ten upadek polityczny dawnej potęgi zmusza Hiszpanów do przemyśleń nie tylko natury politycznej. Krytyka wad społecznych, rozmyślanie nad historią i próba wyciągnięcia z niej wniosków na przyszłość, poszukiwanie nowych wartości, dzięki którym Hiszpania odzyskałaby chociaż częściowo utracone znaczenie wśród narodów Europy — oto główne problemy pokolenia pisarzy nazwanego umownie „pokoleniem 1898". Nie były to rozmyślania pogodne, o czym świadczy chociażby słynne zdanie Unamuna: „Boli mnie Hiszpania". Dzięki ożywieniu myśli zaznacza się powolny rozwój filozofii, eseistyki i poezji hiszpańskiej. Spośród poetów do „pokolenia 1898" należą m in. Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado.

Poszukiwania nowych idei przygotowały grunt dla rozwoju, który w pełni zaczęła realizować następna generacja poetów nazwana „pokoleniem 1927" (od wspólnego występu w madryckim „Ateneo" w tym właśnie roku). Należą do tej generacji: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico Garcia Lorca, Vincente Alexandre, Rafael Alberti, Emilio Prados, Luis Cernuda, Damaso Alonso. Dzięki „pokoleniu 1927" poezja hiszpańska XX wieku osiągnęła wyżyny, na jakie wzniosła się tylko w okresie baroku, w połowie XVII wieku. Często nazywa się ten okres drugim złotym wiekiem poezji hiszpańskiej.

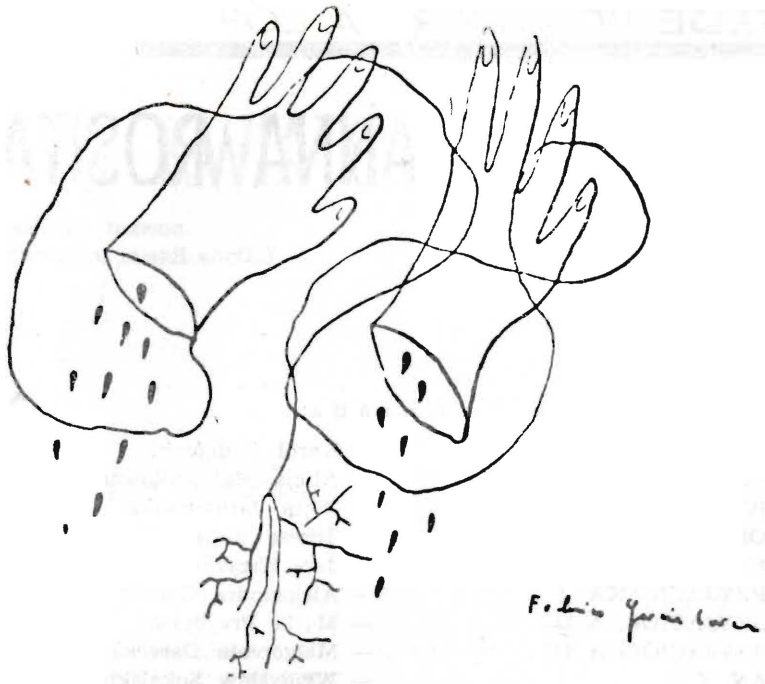
Symbolem tragicznych losów Hiszpanii i jej poezji stał się Federico Garcia Lorca.

Był człowiekiem o rozległych zainteresowaniach i uzdolnieniach artystycznych. Obok twórczości literackiej uprawiał również twórczość plastyczną; w 1927 roku w Barcelonie urządzono wystawę jego rysunków i obrazów. Był pianistą, a u Manuela de Falli uczył się gry na gitarze. Niezwykle żywo interesował się folklorem, zachowało się sporo zapisów ludowych melodii notowanych przez Lorkę.

Wiersze zaczął pisać mając lat osiemnaście. Pierwszy tomik — *Księga wierszy* — ukazał się w 1921 roku. Następne jego tomy wierszy to *Pieśni* (1927), *Romancero cygańskie* (1928), *Poemat andaluzyjskiego śpiewu* (1931), *Poeta w Nowym Jorku, Tren na śmierć Ignacia Sánchez Mejias* (1935) i *Dywan z Tamarit* (1936).

Jeden z polskich krytyków pisząc o Lorce porównywał go z Gałczyńskim. Trudno chyba o większe nieporozumienie. Tylko nam, Polakom, dalekim od hiszpańskiej tradycji, Lorca wydawać się może tak egzotycznie wyszukany, jarmarczno-teatralny i cygański, a więc sztuczny. Jeżeli by można porównać Lorkę z którymś z polskich poetów to chyba tylko z Czechowiczem. Z jego liryzmem, świeżością obrazów, umiejętnością czerpania z tradycji poezji ludowej.

Poezja Lorki od pierwszego tomu, z wyjątkiem wierszy pisanych



Obcięte dłonie

w Nowym Jorku, jest głęboko związana z pieśniami i tańcami cygańskimi. Tomu *Poema del cante jondo (Poemat andaluzyjskiego śpiewu)* nie można w pełni zrozumieć bez znajomości andaluzyjskiego folkloru Cyganów. To autentycznie hiszpańska, głęboko w tradycji zakorzeniona poezja. Elementy ludowości przetworzone w sposób indywidualny znajdziemy również w „Romancero cygańskim" — balladach opartych na jednym tylko asonansie zgodnie ze średniowiecznym romance. Tłumaczenie wierne oryginałowi, opierające się na jednym asonansie, jest niezwykle trudne, skoro żaden z polskich tłumaczy Lorki nie pokusił się o oddanie tej strony *Romancero*.

Nawet tak odległe, wydawać by się mogło, formy poetyckie jak gazela i kasyda wywodzące się z poezji arabskiej a zastosowane przez Lorkę w *Dywanie z Tamarit* są mimo wszystko głęboko hiszpańskie. Andaluzja przecież (po arabsku: al-Andalus — kraj zachodni) to kilkuwiekowy wpływ kultury arabskiej znajdujący swoje odbicie i w literaturze i w muzyce tego regionu.

Lorca najpełniej wypowiada się wyrażając Hiszpanię i jej ducha. Jej zwyczaje ludowe i sposób myślenia — poczucie honoru, okrucieństwa, miłości, śmierci. W czasie pobytu w Nowym Jorku w latach 1929—1930, zagubiony w mieście maszyn i automatów oraz w obcej

PANNA ROSITA czyli MOWA KWIATÓW

poemat na liczne ogrody podzielony z śpiewem i tańcem
(„Dona Rosita la soltera de las flores poema divido en varios jardines, con escenas de canto y baile")

Sztuka w trzech aktach

Przekład Zofii Szleyen

Obsada:

WUJ	— Karol Podgórski
GOSPODYNI	— Alicja Matusiakówna
CIOTKA	— Zofia Jaroszewska
ROSITA	— Teresa Budzisz-Krzyżanowska
BRATANEK	— Jan Krzyżanowski
PRZYJACIÓŁKA I	— Aleksandra Górska
PRZYJACIÓŁKA II	— Maria Przybylska
PRZYJACIÓŁKA III	— Małgorzata Darecka
PAN X	— Władysław Sokalski
MATKA — PANI DE ESCARPINI	— Elżbieta Dankiewicz — Ewa Stojowska
PANNA I	— Katarzyna Meyer
PANNA II	— Irena Miszke
PANNA III	— Halina Zaczek
PANNA AYOLA I	— Nina Skołuba-Szmidt
PANNA AYOLA II	— Xenia Jaroszyńska
MARTIN	— Juliusz Grabowski — Roman Stankiewicz
CHŁOPIEC	— Marian Dziędziel
MŁODZIENIEC Z GITARĄ I	— Henryk Matwiszyn
MŁODZIENIEC Z GITARĄ II	— Henryk Rozen
MŁODZIENIEC Z GITARĄ III	— Marian Dziędziel

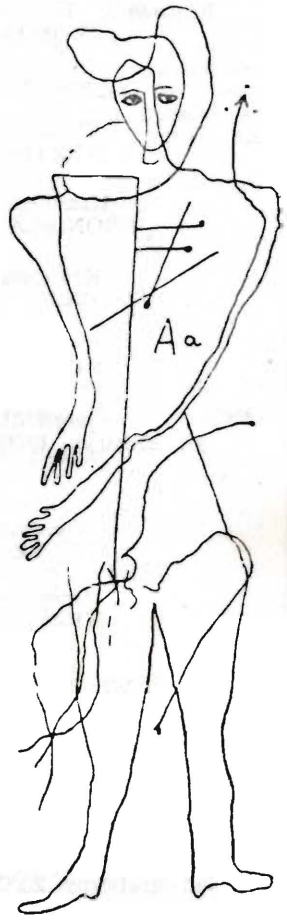
W tekst sztuki zostały włączone wiersze F. G. Lorki w przekładach Z. Bieńkowskiego i J. Ficowskiego.

REŻYSERIA
EWA BONACKA

MUZYKA
RYSZARD SIELICKI

SCENOGRAFIA
KAZIMIERZ WIŚNIAK

UKŁADY TANECZNE
JERZY KAPLIŃSKI



Figura

Asystent reżysera — JAN KRZYŻANOWSKI

Spektakl prowadzi
MARIA KOMOROWSKA MATWISZYN

Kontrola tekstu
JOANNA MAKÓWCZYŃSKA

Kierownik techniczny
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik Pracowni Scenotechnicznej
ROMAN FENIUK

Kierownicy pracowni:

Elektro-Akustycznej
KRZYSZTOF ŁUBA

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Perukarskiej
TADEUSZ DOMICZEK

Kierownik oświetlenia
gł. elektryk EUGENIUSZ WIECHEĆ

*

Operator światła:
JANUSZ ZIELONKA

Operator dźwięku:
KRZYSZTOF ZUBA

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

*

Kapelusze
HALINA PAZDERSKA

*

Układ graficzny ZYGMUNT STRYCHALSKI

Kierownik literacki HENRYK VOGLER

sobie poetyce nadrealizmu, pisze wiersze wymykające się mu spod kontroli artystycznej, znużone i nużące.

Ostatnie lata życia Garcia Lorca prawie wyłącznie poświęcił teatrowi — pisaniu sztuk i organizowaniu życia tearalnego. Z jego wierszy tego okresu wymienić należy arcydzieło hiszpańskiej poezji, *Tren na śmierć Ignacia Sánchez Mejias*, toreadora, z którym Lorca był zaprzyjaźniony. Jakże bardzo hiszpański jest ten poemat! „Hiszpania — pisał Lorca — jest jedynym krajem gdzie śmierć jest widowiskiem narodowym".

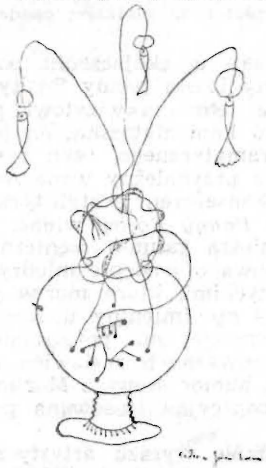
Lorca został zamordowany przez faszystów. Jego przedwczesna śmierć — miał zaledwie 38 lat — pozbawiła Hiszpanę jednego z największych jej poetów, poetów na skalę światową. Śmierć przydała jeszcze tragicznego rozgłosu jego twórczości. Nie ma wybitniejszego poety hiszpańskiego od 1936 roku po dziś dzień ,który by choćby w jednym wierszu nie wspomniał imienia Lorki. Jednym z pierwszych, który tę zbrodnię ostro potępił, był Antonio Machado — napisał wiersz *Zbrodnia się stała w Granadzie*. W trzy lata później sam Machado umiera na wygnaniu, we Francji ,niedaleko granicy hiszpańskiej, aby chociaż z daleka móc widzieć ojczyznę.

Luis Cernuda, rówieśnik Lorki zmarły na wygnaniu w Meksyku, napisał w wierszu poświęconym zamordowanemu poecie:

Zamordowali cię, bo byłeś
Zielenią w naszej suchej ziemi
I błękitem w naszym mrocznym powietrzu.

Po upadku Republiki i dojściu do władzy generała Franco, większość poetów znalazła się na wygnaniu — w Meksyku, Argentynie, Stanach Zjednoczonych, Anglii. Nazwisko Lorki zostało na długo wykreślone z literatury hiszpańskiej. Dopiero po ukazaniu się jego *Dzieł zebranych* w Argentynie, skąd przedostawały się do Hiszpanii, wydano w Madrycie w 1954 roku dzieła Lorki.

Można zamordować poetę, ale poezji zabić nie można.



Winieta

KAZIMIERZ BARNAŚ

PANNA ROSITA

Nie bez głębszych przyczyn tytuł swej sztuki *Panna Rosita* rozwinął Lorca dopowiedział „czyli mowa kwiatów, poemat podzielony na liczne ogrody, ze śpiewem i tańcem. Bo właśnie kwiaty, „mające swoją wymowę dla dziewcząt zakochanych", a więc dalie, chryzantemy, fiołki, a wśród nich przede wszystkim róże, hodowane z takim pietyzmem i miłością przez wuja Rosity są wszędobylskimi partnerami wydarzeń scenicznych tej rozłożonej na głosy i udramatyzowanej piosenki.

Już w pierwszych scenach wspominany Wuj sławi wierszem urodę „rosa mutabilis", czyli róży zmieniającej trzy razy kolor w ciągu dnia; a pod koniec pierwszego aktu, po pożegnaniu Rosity z Bratankiem ten sam wiersz zostaje powtórzony jako poetycki komentarz o nietrwałości szczęścia ludzkiego, którego brzask i zmierzch można porównać z pąsowieniem i blednięciem róży.

Motywem owego przemijania urody róży-miłości, róży-szczęścia zakończy też Lorca swoją sztukę, włożywszy w usta zawiedzonej panny Rosity gorzkie wiersze:

Panna Rosita-Różyczka
Rano, gdy się otwiera
bywa jak krew czerwona,
ku wieczorowi bieleje
jak sól, jak morska piana.
A kiedy noc zapada
płatek za płatkiem opada.

Stąd już bardzo blisko w skojarzeniu poetyckim do postawienia znaku równości pomiędzy losem panny Rosity i róży.

Lorca więc przydaje temu rekwizytowi poetyckiego obrazowania funkcjonalność nie tylko komentatorską, on przetwarza go jeszcze na czynnik zagęszczenia dramatycznego, czyli żywiołem lirycznym wzbogaca żywioł emocjonalny przynależny wydarzeniom scenicznym.

Powoduje to dalsze konsekwencje stylistyczne.

Na przykładzie tejże *Panny Rosity* widać, że Lorca z romantyczną swobodą igra formą, miesza gatunki sceniczne; dialogi z teatru realistycznego — np. rozmowa o postępie między Wujem a Panem X — przeplata ustępami poetyckimi, które można przekazać widowni jako ensemble operetkowe — np. imieniny u Rosity, — czy nawet duety operowe, lub melodeklamacje; np. pożegnanie Rosity z Bratankiem. Nie boi się też poeta odważnych zestawień elementów grozy i groteski, np. trochę czarny humor sceny z Martinem.

Jest to zasada kompozycyjna stosowana przez poetę w większości jego sztuk.

Ale ta bujność środków wyrazu artystycznego, to pozorne efekciarstwo daje w ostatecznym rezultacie jednorodne tworzywo pisarskie,

które wyodrębnia Lorkę wśród dramatopisarzy europejskich, a zarazem czyni go nieodrodnym spadkobiercą tradycji teatru hiszpańskiego.

Rozwinął się on, jak wiadomo, z plebejskich intermediów w reprezentacjach religijnych. Lorca po trzech wiekach jego wzrostu pamięta o tym i tworzy nie dla widza elitarnego ale dla masowego, dla ludu.

Można, parafrazując słowa Norwida, powiedzieć, że Lorca w swoim teatrze, mimo jego egzotyki zrozumiałym dla wszystkich, podniósł ludowe do rangi ogólnoludzkiego.

Stąd też troska poety o komunikatywność i widowiskowość sztuk podparta tańcem, farsą, romancą.

Nie bez wpływu na taki proces twórczy pozostały też doświadczenia zdobyte przez Lorkę w kontakcie z ludowym odbiorcą poprzez studencki teatr objazdowy, który poeta prowadził przez kilka lat.

Jest też Lorca, jak jego mistrzowie klasycy hiszpańskiego teatru, szermierzem postępowej moralistyki i rozważa w swoich sztukach zagadnienia pryncypialne jak np. w *Pannie Rosicie* problem poczucia godności kobiecej.

W tym miejscu warto zauważyć, że sposób myślenia i bycia Rosity zostały ukształtowane m. in. przez obyczaje, przestarzałe pojęcia moralne i opinię środowiska mieszczańskiego, a dramat, który ją skazał na los róży, powstał z elementarnego konfliktu rozdzierającego dusze wielu bohaterów hiszpańskiego teatru, konfliktu pomiędzy siłami służącymi życiu i śmierci.

Tylko tajemnica trzyma nas przy życiu, tylko tajemnica...

Z POEZJI FEDERICO GARCIA LORCA

Piosenka jeźdźca

Anioł

Cordoba.
Daleka i samotna.

Czarny konik, wielki księżyc,
i oliwki w mojej sakwie.
Chociaż drogi mi nie obce,
nie dojadę do Cordoby.

Przez równinę, poprzez wiatr,
czarny konik, rudy księżyc.
Wypatruje za mną śmierć
z wysokich wież Cordoby.

Ach, jaka ta droga długa!
Ach, mój koniku dzielny!
Ach, śmierć mnie wcześniej czeka,
nim dojadę do Cordoby!

Cordoba.
Daleka i samotna.

Kasyda o płaczu

Zamknąłem mój balkon,
bo nie chcę słuchać płaczu,
ale za szarymi murami
nie słychać nic innego oprócz płaczu.

Mało jest aniołów, by śpiewały,
mało jest psów, by szczekały,
tysiąc skrzypiec w mojej dłoni się mieści.

Ale płacz jest psem ogromnym,
płacz jest aniołem ogromnym,
płacz jest skrzypcami ogromnymi,
łzy kneblują usta wiatru
i nie słychać nic innego oprócz płaczu.

przełożył Jan ZYCH

ANTONIO MACHADO

ZBRODNIA SIĘ STAŁA W GRANADZIE

I. ZBRODNIA

Widziano go, jak szedł pośród karabinów
przez długą ulicę
i wychodził na zimne pole,
gwiazd jeszcze pełne, o świcie.
Zabili Federica,
kiedy świt napełniał się blaskiem.
Pluton oprawców
nie śmiał mu w twarz popatrzeć.
Wszyscy zamknęli oczy,
szeptali: ani cię Bóg nie zbawi!
Martwy padł Federico
— w sercu ołów, krew czoło plami. —
... Że zbrodnia się stała w Granadzie,
pamiętajcie — biedna Granada! — w jego Granadzie.

II. POETA I ŚMIERĆ

Widziano go, jak szedł z Nią samotny,
bez lęku przed jej kosą.
Już słońce, wieża za wieżą; i młoty
kowadło za kowadłem — dzwonienie z kuźni się niosło.
I mówił Federico
przymilając się śmierci. Ona słuchała.
„Że wczoraj, miła, w moich wierszach
słychać było klaskanie twoich suchych dłoni,
że ścięłaś lodem moje pieśni, i ostrze
mojej tragedii z twojego jest sierpa,
będę śpiewał twoją ciała nieobecność,
oczy, których nie masz,
twoje włosy, które wiatr pomierzwił,
czerwone usta, na których pocałunki składano...
Jakże dobrze mi z tobą, Cyganko, moja śmierci,
jak wczoraj — dziś tak samo
w tym powietrzu Granady, moja Granado!"

III

Widziano go, jak szedł...
Przyjaciele, wznieście
z kamienia i marzeń w Alhambrze
pomnik nagrobny poecie,
nad źródłem, gdzie by woda płakała
i powtarzała wiecznie:
zbrodnia się stała w Granadzie, w jego Granadzie!
(1936)

przełożył Jan ZYCH

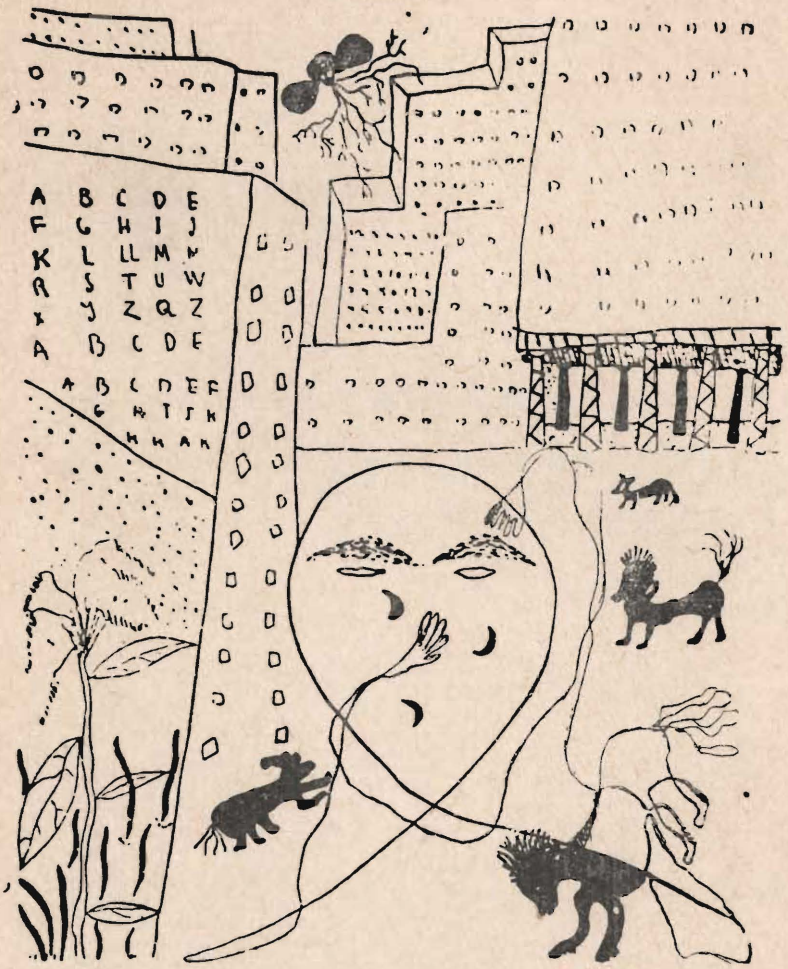
NAJBLIŻSZA
PREMIERA:

STANISŁAW GROCHOWIAK

CHŁOPCY

Przy palarni na I piętrze czynny w przerwach bar kawowy prowadzony przez kawiarnię „Stare Mury".

Cena 5.— zł



Rysunki w programie F. G. Lorki

Na okładkach:

1) *Miłość*

2) *Perspektywa miejska z autoportretem*

Ze zbiorów Rudolfa Gołębiowskiego

Druk. Związkowa nr zam. 2969/70 — D-2 (4642) — 2.500+32 — A