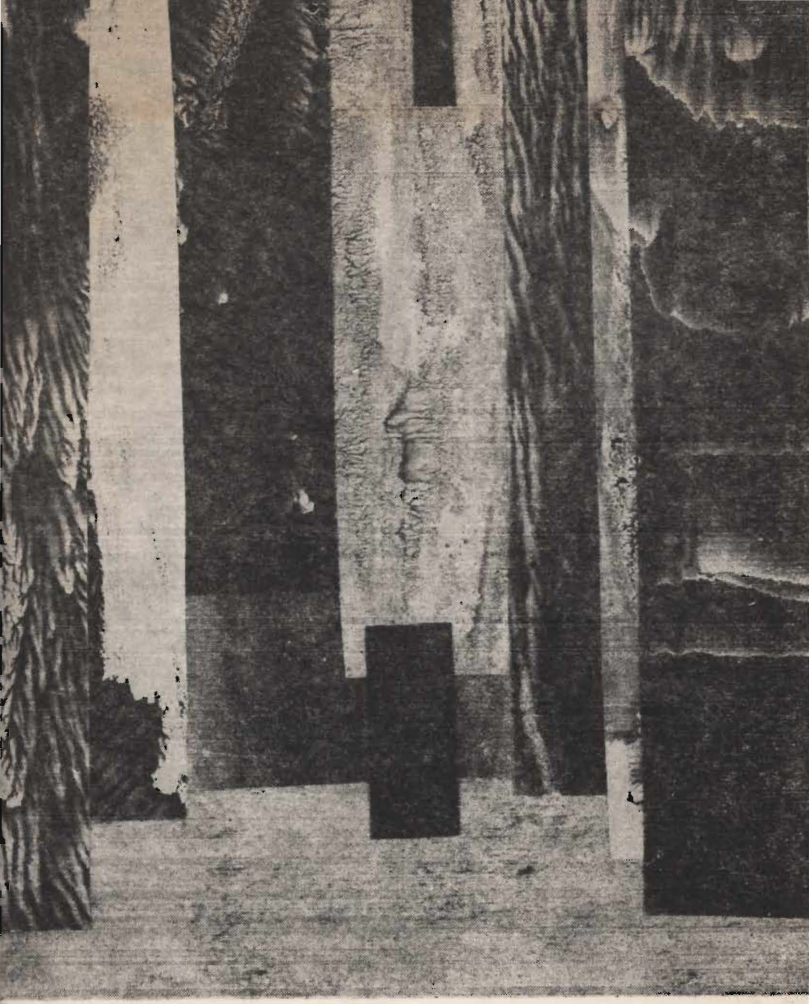


PAŃSTWOWY
TEATR
DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU

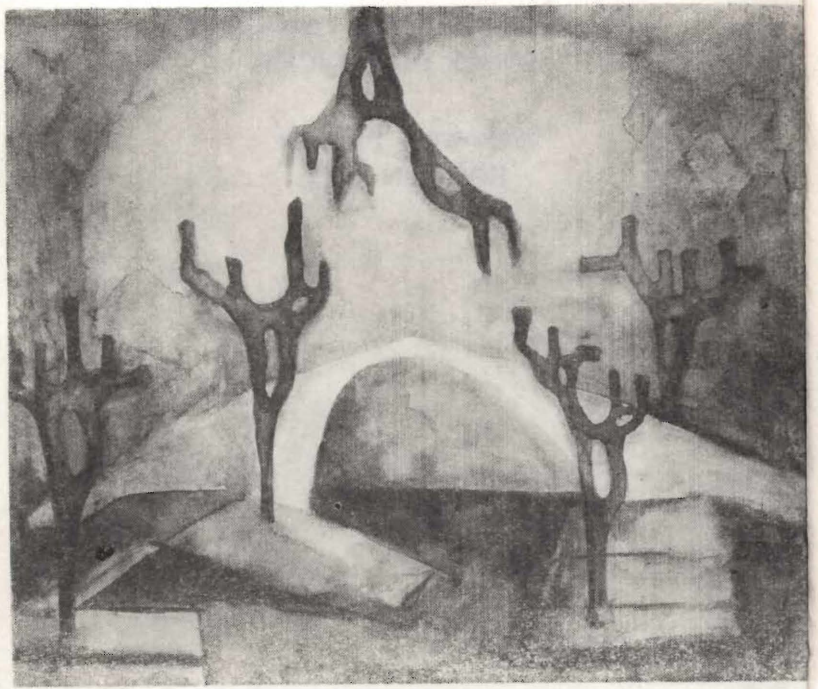
SEZON 1971/72

PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY
W WAŁBRZYCHU

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ADOLF CHRONICKI

Kierownik literacki
BOGDAN BĄK

S E Z O N 1971—72



Federico Garcia Lorca

Memento

Kiedy umrę, gdy zasnę,
pochowajcie mnie z gitarą
pod piaskiem.

Gdy przyjdzie śmierć — niech się to stanie
pomiędzy dziką miętą
i pomarańczami.

Gdy umrę, proszę was jeszcze,
pogrzebcie mnie, jeśli można,
pod chorągiewką na wietrze.

Gdy umrę!

przekład: Jerzy Ficowski

*

* *

Teatr jest szkołą płaczu i śmiechu, jest też wolną trybuną, na której ludzie mogą stare lub błędne nauki moralne wyraźnie ukazywać i na żywych przykładach objaśniać wieczne prawa ludzkiego serca i uczucia.

❖

Naród, który teatru swego nie wspomaga, jest jeśli nie umarły, to śmiertelnie chory; tak też i teatr, który nie wyczuwa społecznego pulsu, pulsu historii, dramatu jej ludzi, taki teatr nie ma prawa nazywać się teatrem, ale winien zwać się domem gry.

Federico Garcia Lorca

*

* *

Federico Garcia Lorca

Głupia piosenka

Mamo,
ja chciałbym być ze srebra

Synu,
bedzie ci bardzo zimno

Mamo,
ja chciałbym być wodą samą

Synu,
będzie ci bardzo zimno

Mamo,
wyszyj mnie na twej pierzynie

O tak!
W tej chwili.

przekład: Jerzy Ficowski

GÜNTER W. LORENZ

TEATR AKCJI SPOŁECZNEJ

Całkiem zbędna byłaby dyskusja, czy Lorca ma większe znaczenie jako liryk czy jako dramaturg, czy szerzej oddziaływał on ze sceny czy też swoimi wierszami. W Hiszpanii przeważa wpływ Lorki jako liryka, bo Hiszpanie w gruncie rzeczy nie zblazowani, zachowali dar słuchania, podczas gdy gdzie indziej spłycone przez cywilizację i zbytnie udogodnienia warunków życia społeczeństwo bywa nastawione na wrażenia wizualne. Twórczość Federico Garcia Lorki, zarówno liryczna jaki dramatyczna, jest niemożliwa do naśladowania. Jego pełne liryzmu i poezji romance cechuje iście hiszpańska, bardzo ludzka i pełna potężnych uczuć, ze słowa zrodzona, dramatyczność. Loorca liryk w tej samej mierze pozostaje dramaturgiem, co Lorca dramaturg — lirykiem. Wytyczać granice między jednnym i drugim jest zbyteczne i może świadczyć tylko o pedanterii. Akcja dramatyczna rośnie wraz z siłą słowa, a słowo było istotną, właściwą jego domeną, nawet jeśli — jak stwierdza Fleckniakoska — skarbiec jego słownictwa bynajmniej nie odznaczał się zbytnim bogactwem. Jego siłą była sztuka dokonywania zmian, sztuka przeistaczania dosłownego sensu w alegorie, obrazy i symbole.

Choć Lorca unika bezpośrednich politycznych aluzji, nie ma ani jednego jego dramatu, w którym nie uprawiałby krytyki społecznej: i niedomagań epoki, i wad ustroju społecznego. Jeszcze wyraźniej niż w wierszach objawia się ideowe nastawienie Lorki w jego twórczości dramatycznej. Przy wystawianiu dramatów Lorki popełniano błędy interpretacyjne, gdy chciano w nim widzieć tylko lirycznego dramaturga, gdy nie brano pod uwagę do jakiego stopnia jest on poetą „akcji społecznej".

W pełnej polotu „Gawędzie o teatrze" wygłoszonej w Madrycie z okazji specjalnego przedstawienia „Yermy" Lorca (...) daje świetnie sformułowany wykład swej teatralnej wizji i sposobu pojmowania wartości teatru.

„Przemawiam... jako żarliwy wielbiciel teatru „akcji społecznej". Teatr stanowi bowiem jeden z najbardziej przekonywujących i potrzebnych

środków do przebudowy kraju. Jest bowiem wskaźnikiem jego wielkości lub upadku. Uczulony i dobrze we wszystkich swych genrach ustawiony teatr może w ciągu niewielu lat zmienić wrażliwość uczuciową narodu. Łajdacki teatr natomiast, gdzie kopyta zastępują skrzydła, może cały naród upodlić i uśpić. Teatr jest szkołą płaczu lub śmiechu. Jest wolną trybuną, na której ludzie dobitnie wykazują przestarzałość lub błędność teorii moralnych i za pomocą żywych przykładów mogą wyrazić odwieczne prawa rządzące ludzkim sercem i uczuciem.

Naród, który teatrowi swemu nie dopomaga i nie sprzyja, jest jeśli nie martwy, to co najmniej śmiertelnie chory. Stosuje się to i do samego teatru, jeśli nie wyczuwa on społecznego tętna historii, tragizmu ludzi, nie sfałszowanej swoistości i ich ojczyzny i ich ducha, śmiechu czy płaczu, taki teatr nie ma prawa nosić miana teatru, lecz winien nazywać się salą do gry, lub miejscem, gdzie wyczynia się te obrzydliwości, które nazywamy zabijaniem czasu. Publiczność teatralna jest jak dziatwa szkolna. Surowy, poważny nauczyciel, który umie wymagać, ale jest przy tym sprawiedliwy, bywa zawsze szanowany, a krzesła chwiejnych, schlebiających uczniom nauczycieli, którzy ani nie uczą, ani nie każą się uczyć, bywają naszpikowane okrytnymi szpiltami.

Publiczność można pouczać — chciałbym przy tym zaznaczyć, że nie mówię tu „lud", ale właśnie publiczność. Przeciwieństwem tego jest... zabijanie fantazji, wyobraźni i uroku teatru, który zawsze jest sztuką i zawsze wzniosłą sztuką pozostanie. Od najskromniejszego teatru, aż do najbardziej wspaniałego należy wszędzie i na widowni i w garderobie aktorskiej wypisać słowo „sztuka". Jeśli się tego nie zrobi trzeba będzie napisać słowo „handel" lub jeszcze inne, którego nie śmiem wprost wypowiedzieć. No i poza tym jeszcze hierarchia, dyscyplina, duch ofiarności, miłość".

W powyższym streszczeniu „Gawędy o teatrze", która — jak się nam wydaje — należy do najważniejszych wypowiedzi na temat zadań sceny, jakie kiedykolwiek zostały sformułowane, zaznacza się wyraźnie poczucie odpowiedzialności moralnej Lorki. Chodzi mu o rozpowszechnienie prawdy i to tak głębokiej i zasadniczej, że poeta musiał oddać za

nią życie, ponieważ dawni i nowi despoci rządzący jego krajem, tłumili tę prawdę jako dla nich „nieprzydatną".

Reżyseerskie wskazówki Lorki są arcydziełaami w zakresie dramaturgii. Gdyby stosować się do nich zawsze przy wystawianiu jego sztuk, nie popełnianoby błędów w ich interpretacji. Tak na przykład w sztuce „Czarująca szewcowa" autor wymaga od aktora takiej samej uczciwości, jakiej wymaga od poety. Reżyserowi doradza bić pałką po głowie szarżujących aktorów, aby zmusić ich do szczerości wyrazu.

Od inscenizatora żąda Lorka by dekoracja przenosiła widza w świat poety, tak by publiczności (...) wydawało się, że rozróżnia nawet poszczególne zapachy. Nie ma to nic wspólnego z naturalizmem, ale wiele ze stawianym przez Lorkę żądaniem, by teatr był czymś więcej niż rozrywką.

Przy każdej inscenizacji sztuk Lorki należy pamiętać, że „Gawęda o teatrze" powstała w ścisłym związku z tragedią o tematyce kobiecej „Yerma", bo ta właśnie sztuka daje wciąż na nowo sposobność nie tylko do błędnej inscenizacji, ale również ich fałszywej interpretacji reżyserskiej.

Sceniczne dzieła Lorki, które on sam jako reżyser w „La Baraca" i Klubie Anfistora, oraz później w Argentynie, w praktyce zademonstrował, żyje — mimo całego swojego modernizmu, lub raczej dzięki owemu modernismo z tradycji hiszpaańskiej, bez dokładnego znawstwa której wszelka inscenizacja musi zawieść. Hiszpańska sztuka sceniczna była i jest wielowarstwowym splotem tylko pozornie sprzecznych elementów. I Lorca pozostanie nawet wtedy Hiszpanem, kiedy mówi o sobie, że jest „Monarchistą, komunistą katolikiem, anarchistą, tradycjonalistą i nihilistą".

Ze śmiałego i pełnego ryzyka podejścia do życia Hiszpana, który bez trudu i w sposób naturalny potrafi łączyć takie pozornie nie dające się ze sobą połączyć krańcowości — wyrasta również niemniej śmiała i pierwotna koncepcja Lorki posługiwania się mową jako środkiem wypowiedzi i objawienia. Nie jest to właściwie czymś nowym, ale ludzie nie rozumiejący poezji Lorki napełnia przerażeniem. Bo chociaż Hiszpan pod niejednym względem jest kon-

serwatystą, to jednocześnie z wielką pewnością siebie stara się poznać i przywłaszczyć sobie wszystko co może się z nowinek przydać. U Lorki ta właściwość charakterystycznie hiszpańska, znalazła wyraz w aneksji i amalgamowaniu nowych elementów stylu artystycznej wypowiedzi.

Lorka był świadom rewolucyjności swej sztuki. To też nie ograniczał się do uprzejmego formułowania przy okazji swych poglądów na zadania i „obowiązki" teatru, ale wprowadza je również w życie. Jego udane eksperymenty w różnych teatralnych studio, oraz równie udane w „La Barraca" realizowanie idei teatru „akcji społecznej", teatru dla ludu, potwierdza to w pełni.

„Teatr był moim powołaniem — mówił Lorca jeszcze w roku 1936 do Feelipe Moralesa — Teatrowi poświęciłem wiele godzin mojego życia. Teatr. to poezja, która wyszła z książek i stała się ludzka, która mówi i krzyczy, płacze i rozpacza. Prawda... to problem zarówno religijny jak i ekonomiczno-społeczny... W dniu kiedy na świecie nie będzie już głodu, dojdzie do takiego wybuchu na świecie (twórczości teatralnej), jakiego ludzkość nigdy jeszcze nie przeżyła. Nieprawdaż, że to co mówię to najczystszy socjalizm".

Poeta dobrze orientował się w różnicach między wielkimi dramaturgami hiszpańskimi. Wiedza ta dawała mu możność formułowania własnych idei. W wywiadzie udzielonym przedstawicielowi pisma „La Libertad", tak scharakteryzował główne jej kierunki:

„Galderon to poeta nieba, Carvantes — ziemi. Postacie Calderona to anioły, Cervantesa — ludzie. U Lope de Vegi symbole się ucieleśniają i nawet nadziemska miłość staje się ludzka".

Synteza tych rozmaitych kierunków była celem, do którego zmierzał Lorca.

„Zdaje się, że nie ma starego czy nowego teatru, ale jest jedynie teatr dobry albo zły" — powiedział w 1935 r. w wywiadzie udzielonym Nicolasowi Gonzales Deleiho. Temuż zaprzyjaźnionemu dziennikarzowi wyjaśnił swoją metodę pracy:

„Pomysł napisania sztuki teatralnej noszę w sobie przez trzy, cztery lata, po czym piszę ją w ciągu dwóch czy trzech tygodni. Aby napisać „Krwawe gody" trzeba było pięciu lat, „Yermę" — trzech.

Obie te sztuki są owocem rzeczywistości, postacie ich i fabuły są autentyczne. Najpierw robię notatki, obserwuję życie, niekiedy czerpię tematy z gazet. Potem muszę wszystko przemyśleć, no i wreszcie następuje ostateczne napisanie sztuki, ze specjalnym uwzględnieniem potrzeb sceny".

Na zewnętrznej płaszczyźnie, na której toczy się akcja, „Krwawe gody" są tylko dramatem barbarzyńskiej, bezlitosnej rywalizacji miedzy dwoma rodzinami. Temat ten daje jednak Lorce sposobność do wychłostania przestarzałego kodeksu honorowego Hiszpanów, którzy pochwalają morderstwa i wendetę. (...) Fatum ciąży od samego początku nad osobami dramatu. W sztuce występuje również śmierć pod postacią żebraczki i żąda krwi. Księżyc zaś, la luna, przyjmuje postać zaświatowej mścicielki. Ale samo fatum jest całkiem ziemskie, wyrasta z miłości, namiętności, która jak rwący potok porywa ludzi.

Dzieło Lorki, które choć nie zawsze i nie tylko, jest jednocześnie utworem muzycznym, zbudowane w gruncie rzeczy na zasadach klasycznych, starogreckiego teatru, było natchnieniem wielu kompozytorów, wśród których nie brak muzyków o światowej sławie. (...)

Fabułę „Krwawych godów" zapożyczył Lorca z umieszczonej w prasie wiadomości o autentycznej tragedii chłopskiej, która go wzruszyła i natchnęła do napisania szttuki. Ale poeta sprawił, że „przemawia z niej coś głębiej ukrytego, uczucie — stwierdził po premierze jeden z madryckich krytyków teatralnych.

Akcja „Krwawych godów" oparta jest na wydarzeniach, które w Adaluzji wciąż jeszcze się przytrafiają. Wendeta, która popiera całe pokolenia, szaleje w dwóch rodzinach. Postacią centralną jest Matka, która zlizuje przelaną krew syna, aby uzyskać siłę do zemsty. Śmierć w postaci żebraczki zostaje wezwana przez Księżyc — la luna — symbolizujący wrogą wszystkim namiętnościom boginię, do przelania krwi złączonych grzeszną namiętnością kochanków. Fatum jest wszechobecne, choć nie przeplata tekstu złowróżebnymi słowami w stylu kiepskich melodramatów. Księżyc jako uosobienie losu wypowiada monolog pełny najwyższego szklącego się liryzmem napięcia:

Zapalam pozorną zorzę,
na liściach. Nie ujdą tędy!
Kto się kryje, płacze, wzdycha
w dolinie gdzie gąszcz i chwasty?
Księżyc zawiesza nóż jasny,
na powietrze rzucony nóż czyha,
by stać się bólem krwi. (...)
Moje popioły z metali sennych
szukają ogniowego grzebienia
wśród gór i dalekich dróg.
Ale śnieg mnie unosi na plecach
z jaspisu i w mrok mnie wciąga
woda stojąca wśród cieni.
I policzki moje w noc tę
krew czerwona zarumieni.
A na szerokich stopach wiatru
kołyszą się proste trzciny.
Niech tu nie znajdą cienia
ni kryjówki. Niech nie uciekną.

W monologu tym spotykamy znów jeden z atrybutów śmierci często spotykanych u Lorki: nóż „co łaknie krwi i bolu". Nóż, już w pierwszej scenie zapowiada nadciągające fatum. Matka w tej scenie .mruczy z namiętnością":

„Nóż... nóż... Przeklęte niech będą wszystkie noże i ten łotr, który je wynalazł... I strzelby, i pistolety i najmniejszy nawet nóż... Wszystko, co może rozszarpać ciało mężczyzny. Z moich umarłych wyrasta chwast, a oni sami są prochem..."

Wszystko w ty mdramacie jest złowróżebne. Miłość i wina stają się konfliktami nie do rozstrzygnięcia. W swym dialogu z Narzeczoną Leonardo mówi:

„Jam nie winien, to jest wina
Ziemi tej andaluzyjskiej".

A Narzeczona znajduje na wybuch Leonarda jedynie taką odpowiedź:

„Co za obłęd! Nie chcę z tobą
dzielić stołu ani łoża.
Ale ani jednej chwili
Nie chcę żyć z dala od ciebie".

Przekład: Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer *(Z książki Guentera W. Lorenza „Federico Garcia Lorca", PIW, Warszawa, 1963).*

FEDERICO GARCIA LORCA

KRWAWE GODY

(Bodas de sangre)

Przekład: **Mieczysław Jastrun**

❖

reżyseria:
MARIA STRASZEWSKA

scenografia:
ANNA SZELIGA

opracowanie muzyczne:
TERESA GALIA

asystent reżysera:
TADEUSZ OLESIŃSKI

PREMIERA — STYCZEŃ 1972 R.

O B S A D A:

MATKA	— **Danuta Szumowicz**
TEŚCIOWA LEONARDA	— **Stanisława Siedlecka**
ŻEBRACZKA	— **Anna Kulawińska**
NARZECZONY	— **Mieczysław Janowski**
ŻONA LEONARDA	— **Teresa Ujazdowska**
LEONARDO	— **Tadeusz Olesiński**
OJCIEC	— **Ryszard Szerzeniewski**
NARZECZONA	— **Teresa Wicińska**
SŁUŻĄCA	— **Krystyna Hebda**
DZIEWCZYNA I	— **Barbara Jędraszak**
DZIEWCZYNA II	— **Mirosława Leśniowska**
DZIEWCZYNA III	— **Krystyna Liskowacka**
DZIEWCZYNA IV	— **Krystyna Łyczkowska**
DRUŻBA I	— **Tadeusz Broś**
DRUŻBA II	— **Kazimierz Migdar**
KSIĘŻYC	— **Jerzy Rudolf**

Przedstawienie prowadzi:
KRYSTYNA ŁYCZKOWSKA

Kontrola tekstu:
Tadeusz Broś

FEDERICO GARCIA LORCA

NIEWIERNA MĘŻATKA
(fragment)

I to ja ją wiodłem, wierząc,
że jest dziewczyną, nad rzekę,
a ona już miała męża.

Ta noc świętojakubowa
nie ustępowała jeszcze.
Pogasły wszystkie latarnie
i jęły żarzyć się świerszcze.
Gdzieś u ostatnich zaułków
śpiących jej piersi dotknąłem.
I wychyliły się nagle
jak bukiet hiacyntowe.
Jej nakrochmalone halki
w moich oczach zaszumiały
jak gdyby sztuka jedwabiu
pruta dziesięciu nożami.
Bez światła srebrnego w wierzchołkach
drzewa wzrastają daleko,
a psów widnokrąg w oddali
naszczekuje hen za rzeką.

Ja — jak to ja, byłem dla niej
jak prawdziwy cygan z lasu.
Dałem jej pudło do szycia
duże z żółtego atłasu,
ale się kochać w niej nie chce
bo własnego męża mając,
mówiła, że jest dziewczyną,
kiedym nad rzeką brał ją.

Przekład: Jerzy Ficowski

STEFANIA CIESIELSKA-BORKOWSKA

KRWAWE GODY

W latach 1933 — 1935 powstaje dramatyczny tryptyk Lorki — trzy sztuki, z których każda znaczy duży krok naprzód, a to: „Bodas de sangre", „Yerma" („Bezpłodna") i „Casa de Barnarda Alba" („Dom Bernardy Alba").

W „Krwawych godach" treść prosta a dramatyczna od początku: matka i syn. Matka, która straciła męża i drugiego syna w sposób tragiczny — jakieś porachunki dwóch nieprzyjaznych rodów, Feliksów i jej męża; przeczuwa nowe nieszczęście. Syn ma się żenić. (...)

Miłość. Nienawiść, Śmierć, na tych trzech motywach zbudowana jest mocna i wzruszająca tragedia. Pełna, kosmiczna, bez paliatywów jak u Szekspira i Calderona. Jak u Ajschylosa fatalizm niewidzialnego protagonisty. Ten ponury fatalizm ciążący na całej akcji bierze Lorca z wierzeń ludu, w których występuje i wpływ arabski. Od pierwszej sceny aż do katastrofy snuje się zapowiedź nieuchronnnego nieszczęścia, nawet kołysanka, śpiewana dziecku do snu, potęguje złowieszczy nastrój.

Fatalizm tkwiący w umysłowości ludu hiszpańskiego, przekonanie, że daremna jest walka z losem, paraliżują wolę bohaterów. Ale „Krwawe gody" nie są tragedią przeznaczenia — Schicksalstragödie, tak modną w pewnym okresie wieku XIX — jakby się na pierwszy rzut oka wydawało. Bohaterowie akcji nie osiągają zwycięstwa, ani los ich nie pokonuje, bo nie usiłują walczyć, nie ponosi ich zapał do walki, jak choćby Czarującą Szewcową. Matka „przeczuwa" śmierć syna, zanim jeszcze wystąpią ślady grożącego mu niebezpieczeństwa. I poddaje się losowi. Tak być musiało. Przyroda bierze również udział w ogólnym smutku. A ponieważ — jak sam Lorca mówi w eseju „O kołysankach" — nawet piękno Hiszpanii nie jest pogodne i słodkie, lecz palące, bezmierne, bez określonych konturów i zrozumiałego schematu, więc dziwnie niepokojący jest ten wycinek Hiszpanii w „Krwawych godach".

„Bodas de sangre" mają jeszcze jedną cechę charakterystyczną, prowadzą do początków sztuki. Wszak u jej kolebki wiązały się harmonijnie muzyka, taniec, śpiew i poezja. Teatr pierwotny wabił, zachwycał i wzruszał wszystkimi sposobami. Trafia do mas ludowych bardziej przez zmysły i serce niż przez intelekt.

Lorca w swych utworach dramatycznych na powrót zespala różnorodne elementy. Łączy tradycyjny folklor z techniką operową, wprowadza niezwykłe efekty sceniczne wśród dźwięków muzyki i rytmów tańca. Wstawki liryczne są też ogniwami całości. Element artystyczny wnosi do „Krwawych godów" tradycyjna poezja liryczna, romance, które Lorca przyswaja tu bezpośrednio jako źródło wzruszeń dramatycznych. Można je więc uważać w całości i w pierwszym rzędzie za cenny dokument folkloru hiszpańskiego z jego wierzeniami, symbolami i dominującą nad życiem wizją śmierci.

„Krwawe gody" są przede wszystkim pięknym widowiskiem odnawiającym tradycje złotych wieków literatury hiszpańskiej. Baśń udramatyzowana, w której, jak w „Cygańskim romancero" — nawet przyroda obleka kształty ludzkie, aby uczestniczyć w akcji.

Lorca zachował w „Bodas de sangre" anonimowość postaci, nazywa je tylko ogólnie: Matka, Narzeczony, Narzeczona, nie nadając im wyraźnych cech indywidualnych i środowiskowych. Jedynie Leonardo, spiritus movens i ośrodek akcji, ślepe narzędzie przeznaczenia jest nazwany.

Miejsce centralne w tragedii zajmuje Matka, w której ogniskuje Lorca realizm sztuki. Kapitalny typ mądrej wieśniaczki andaluzyjskiej. Śmierć syna rozwiązuje niejako dramat duchowy Matki. Snadź w jej jaźni zbyt długo gromadziły się siły nie znajdujące ujścia. Na próżno uderzała prośbą o niebo obojętne i milczące. To też opanowuje ją niesamowity spokój, gdy „stało się", gdy obaj rywale wracają na marach pojednani przez Śmierć. (...)

Jest zbyt dumna, aby ból swój okazywać na zewnątrz. Cierpi z całą świadomością ogromu i beznadziejności nieszczęścia. „Jak strasznie patrzeć, gdy

płynie krew własnych dzieci. Jedna chwila i nic z tego, co kosztowało nas tyle lat życia". Ale panuje nad sobą: „Muszę być spokojna. Przyjdą sąsiadki, nie chcę aby widziały moją nędzę!"

Zna prawa życia i obojętność ludzką, a nawet wrogość wobec cudzego nieszczęścia. „Bo gdy umarli odchodzą na zawsze, żywi muszą zamilknąć. Dla wszystkich śmierć tamtych jest rzeczą zwykłą, mają prawo nie rozumieć i sądzić tych co pozostali". Zamiast bluźnić i złorzeczyć Bogu i ludziom, Matka wyraża w końcu swą wielkość duchową i piękno wewnętrzne w prostych a mocnych słowach: „Błogosławione niech będą łany pszeniczne, bo pod nimi spoczywają moi synowie. Błogosławiony niech będzie deszcz, który obmywa twarze zmarłych. Błogosławiony niech będzie Bóg, który położy nas wszystkich na wieczne odpoczywanie".

Określano temat „Krwawych godów" jako rywalizację dwu rodów cygańskich. Określano go też jako konflikt między małżeństwem z miłości a małżeństwem z rozsądku. Podkreślić wypadnie wysoce etyczne postawienie zagadnienia u Lorki. Uosabia je Narzeczona, gdy mówi do Matki: „Zejdę do grobu czysta. Twój syn był dla mnie wybawieniem, a ręka tamtego porwała mnie jak morska fala od brzegu". Tak się kończy pierwsza z tryptyku tragedia kobiety.

Stefania Ciesielska-Borkowska

(Z książki „Teatr Federika Garcii Lorki" Ossolineum, Wrocław — Łódź, 1962).

*

* *

FEDERICO GARCIA LORCA

SZTYLET

Sztylet
zapada w serce
jak pazur brony
w ziemię jałową.
Nie.
Nie wbijaj mi go.
Nie.

Sztylet
jak promień słońca
rozjarza straszne
parowy.
Nie.
Nie wbijaj mi go.
Nie.

przekład Jerzy Ficowski

*

* *

FEDERICO GARCIA LORCA

(nota biograficzna)

Najwybitniejszy, obok Jacinto Benavente (laureat Nobla z roku 1922, autor między innymi „Źle kochanej", 1866 — 1954) i Alejandro Casona (twórca spopularyzowanej przez M. Ćwiklińską sztuki „Drzewa umierają stojąc", 1903 — 1965), dramaturg piszący w języku hiszpańskim, Federico Garcia Lorca, urodził się w Fuentevaqueros (Andaluzja) 5 czerwca 1898 roku. Dzieciństwo spędził na wsi. Wieś, obyczajowość i wierzenia jej mieszkańców znalazły później wyraźny oddźwięk w jego twórczości.

W Grenadzie, a potem w Madrycie studiował prawo i literaturę. Był człowiekiem wszechstronnie utalentowanym, zajmował się muzyką (nauczycielem jego był de Falla) i rysunkiem (bliska przyjaźń z Salvadore Dali). Pisarską osobowość Lorki kształtowało tzw. „pokolenie 1898" ruch nawołujący do zainteresowania folklorem, a także odwołujący się do tradycji „złotego wieku literatury hiszpańskiej".

Pierwszym poważniejszym sukcesem literackim pisarza był tom poezji „Pieśni!" (Canciones) z roku 1927, choć wówczas już był autorem kilku innych publikacji. Pierwszym sukcesem dramaturgicznym stała się „Mariana Pineda", sztuka tematycznie nawiązująca do tradycji walk ludowych przeciwko monarchii (1928). Utwór ten stanie się później sztandarowym dziełem walczącej, republikańskiej Hiszpanii. Także w roku 1928 ukazał się kolejny tom wierszy „Ballady cygańskie" (Romancero gitano). Wśród jego dzieł poetyckich odnotować trzeba jeszcze: „Poemat o śpiewie andaluzyjskim" (Poema del cante jondo) — 1931 i „Lament nad Ignacio Sanchez Mejias" (Llanto por I. S. M.) — 1935.

W latach 1929 — 1930 przebywał w Stanach Zjednoczonych, a efektem tej podróży stała się książka „Poeta w Nowym Jorku" (Poeta en Nueva York) wydana dopiero pośmiertnie w roku 1948. Na początku lat trzydziestych Lorca podejmuje wszechstronną działalność teatralną. Jest praktykiem — w roku 1931 organizuje wraz z grupą entuzjastów — amatorów teatr objazdowy „La Barraca", który wędruje po najbardziej zapadłych zakątkach kraju, grając klasyków

literatury hiszpańskiej. (Lope de Vega, Calderon, Cervantes). Jest także teoretykiem, w roku 1935 ukazał się zbiór jego szkiców i esejów „O teatrze", w którym postuluje i formułuje założenia „teatru akcji społecznej", przeciwstawiając go współczesnemu teatrowi burżuazyjnemu. Jest wreszcie i przede wszystkim dramaturgiem. Najciekawsze, najbardziej popularne jego utwory dramatyczne to „Czarująca szewcowa" (La zapatera prodigiosa) — 1930, „Skoro minie pięć lat" (Asi qua pasen cinco anos) — 1931, „KRWAWE GODY" (BODAS DE SANGRE) — 1933, „Yerma czyli Bezpłodna" (Yerma) — 1934, „Panna Rosita" Dona Rosita) — 1935, „Dom Bernardy Alba" (La casa de Bernarda Alba) — 1936. Jest autorem miniatur dramaturgicznych „Teatro breve" (1928) a także tekstów dla teatrów lalkowych.

W roku 1936 wraz z Rafaelem Alberti i Jose Bergaminem organizuje Związek Antyfaszystowskich Intelektualistów. 19 sierpnia tegoż roku, w drugim tygodniu wojny domowej, Federico Garcia Lorca został rozstrzelany przez frankistów. Antentyczne zaangażowanie społeczne i polityczne pisarza, jego tragiczna, przedwczesna śmierć, sprawiły, iż został on patronem rewolucyjnej walki narodu hiszpańskiego w latach wojny domowej. I tak na przykład dla uczczenia żołnierzy Brygad Międzynarodowych, w pierwszą rocznicę ich wyjścia w pole, wystawiono w Madrycie „Marianę Pinedę".

Na sceny polskie wprowadził dramaty Lorki Leon Schiller. Z jego inspiracji w roku 1948 odbyła się w Łodzi polska prapremiera „KRWAWYCH GODÓW" w reżyserii J. Wyszomirskiego i scenografii Z. Strzeleckiego. Olbrzymie powodzenie sprawiło, że jeszcze w tymże 1948 roku odbyła się premiera tej sztuki w Warszawie. Teatry polskie grały poza tym: „Marianę Pinedę", „Pannę Rositę", „Yermę", „Czarującą szewcową", „Dom Bernardy Alba", a także „Szopkę don Cristobala" i „Miłość don Pempirlina do Belissy w jego ogrodzie".

FEDERICO GARCIA LORCA

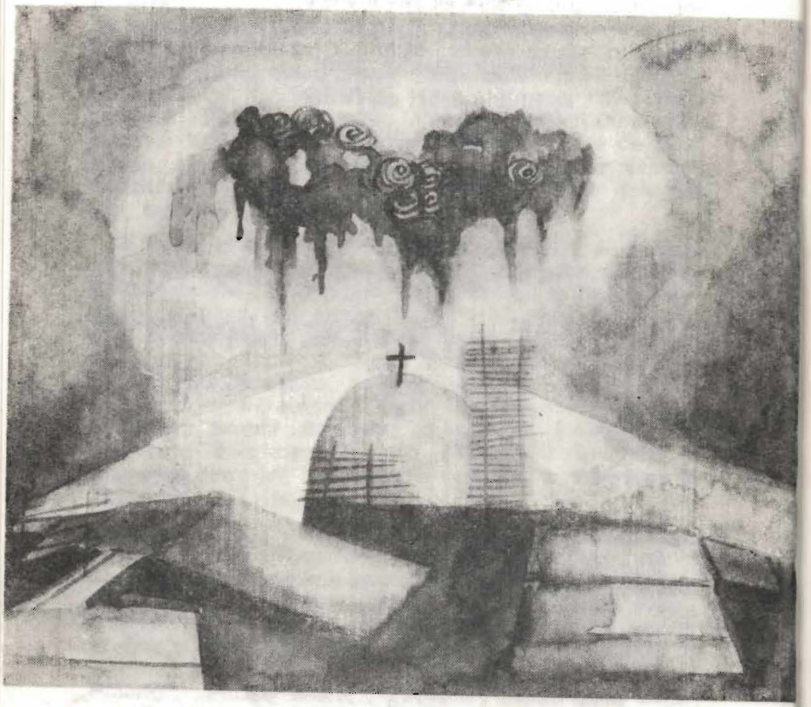
DE PROFUNDIS

Stu zakochanych leży,
na zawsze są już uśpieni
pod wyschłą glebą.
W andaluzyjskiej ziemi
są długie drogi czerwone.
W Cordobie w oliwek zieleni
postawmy im sto krzyży
by były o nich wspomnieniem.
Stu zakochanych leży.
Na zawsze są uśpieni.

przełożył Jerzy Ficowski

*

* *



KIEROWNIK PRACOWNI SCENOGRAFICZNEJ

TADEUSZ RAJKOWSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY

ADAM CWETSCH

KIEROWNICY PRACOWNI

Główny elektryk	HENRYK HADAJ
Zastępca gł. elektryka	HENRYK ROZWALKA
Prac. krawiecka damska	STANISŁAWA SIKORA
Prac. krawiecka męska	LUCJAN OCHOTNY
Pracownia stolarska	JAN DYDUCH
Pracownia mal.-modelat.	WACŁAW GRYNCEWICZ
Pracownia fryzjerska	GERTRUDA OLSZLEGIER
Brygadier sceny	CZESŁAW TATARA

W REPERTUARZE TEATRU

STEFAN ŻEROMSKI
UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA

KASPER STEFANOWICZ
TAKA NOC NIE POWTÓRZY SIĘ WIĘCEJ

GEORGE BERNARD SHAW
PIGMALION

ARTUR MARYA SWINARSKI
ACHILLES I PANNY

IVAN BUKOVCAN
ZAKŁADNICY

ANTONI CWOJDZIŃSKI
FREUDA TEORIA SNÓW

MOLIER
SZKOŁA ŻON

TADEUSZ RITTNER
WILKI W NOCY

ALEKSANDER FREDRO
GWAŁTU CO SIĘ DZIEJE

PROGRAM NR 50

Redakcja: BOGDAN BĄK
Projekt okładki: ANDRZEJ SZELES

CENA — 3 zł

Egzemplarz okazowy

WDA - 20 28.12.71 K-19/1010 2.000 br.