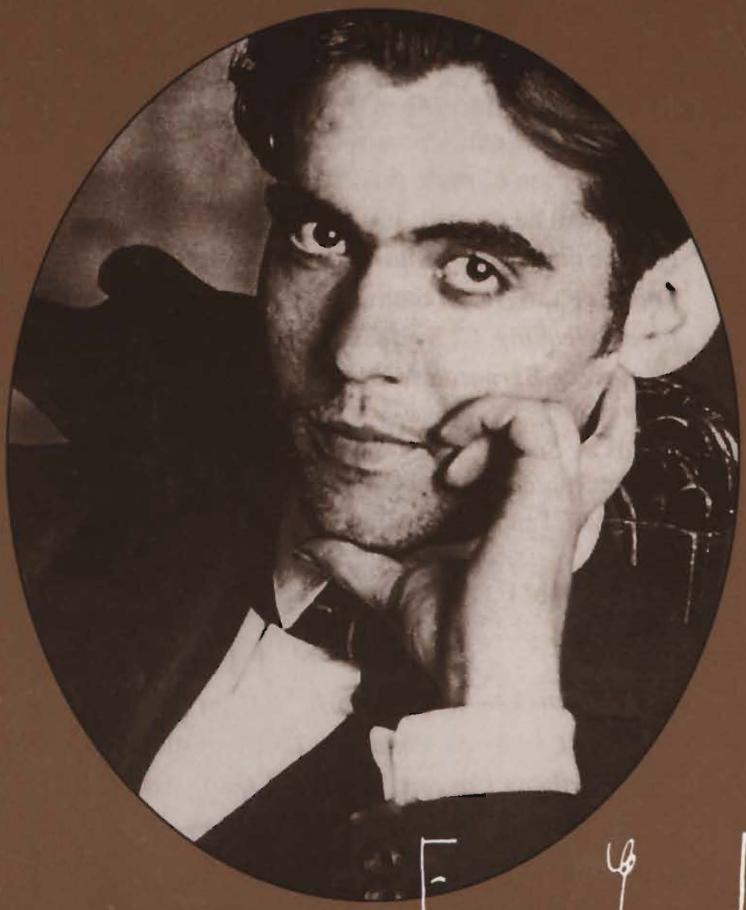
FEDERICO GARCIA LORCA

KRWAWE GODY



WROCŁAW
Teatr Polski

Patronat medialny

Instituto
Cervantes

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

JACEK WEKSLER

Federico Garcia Lorca

KRWAWE GODY

(BODAS DE SANGRE)

Przekład

CARLOS MARRODÁN CASAS

Przekład wierszy

JERZY FICOWSKI

Muzyka

ZBIGNIEW KARNECKI

Opracowanie tekstu,
reżyseria i inscenizacja

JAN SZURMIEJ

Choreografia

EWA WYCICHOWSKA

Scenografia

WIESŁAW OLKO

Kostiumy

ZOFIA DE INES

Duża Scena
Premiera 14 lutego 1999

OBSADA

w kolejności pojawiania się na scenie:

Pieśniarz	**MAREK BAŁATA** (gościnnie)
Matka	**BOŻENA BARANOWSKA**
Pan Młody	**JAKUB LASOTA**
Sąsiadka	**KRYSTYNA KROTOSKA**
Żona	**ILONA OSTROWSKA**
	KINGA PREIS
Matka Leonarda	**HALINA ŚMIELA-JACOBSON**
Leonardo	**KONRAD IMIELA**
Dziewczyna	**ALEKSANDRA POPŁAWSKA** (PWST)
	ILONA OSTROWSKA
Piastunka	**JADWIGA SKUPNIK**
Ojciec	**JAN BLECKI**
Panna Młoda	**MARTA BIZOŃ** (gościnnie)
Panna I	**ALEKSANDRA POPŁAWSKA** (PWST)
	ILONA OSTROWSKA
Panna II	**EDYTA ŁUKASZEWSKA**
Chłopiec I	**MARIUSZ KILJAN**
Chłopiec II	**ADAM CYWKA**
Dziewczynka	**MONIKA BOLLY**
Śmierć	**MONIKA SZALATY**
Archanioł I, Drwal III	**ANDRZEJ WILK**
Archanioł II, Drwal I	**IGOR KUJAWSKI**
Archanioł III, Drwal II	**JANUSZ GERMAN** (PWST)
Księżyc	**ADAM CYWKA**

ŻYWIOŁY

Tancerze Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego

Ogień	**AGNIESZKA DŁUGOSZEWSKA**
	MAGDALENA TABAKA
	PIOTR CHUDZICKI
	KAROL CYSEWSKI
	TOMASZ MOSKAL
Ziemia	**KARINA ADAMCZAK**
	ANNA GRUSZKA
	ROSALIND KAY
	PAULINA WYCICHOWSKA
	DANIEL STRYJECKI
Powietrze	**ADRIANA CYGANKIEWICZ**
	PAULINA DANILCZYK
	LIDIA WOŚ
	RUSTAM BIEŁOW
	MAREK LUDWISIAK
	ADRIAN RZETELSKI
Woda	**IWONA PASIŃSKA**
	BLANKA BEKIER

Asystent reżysera	**JAN BLECKI**
Asystent scenografa	**KRYSTYNA ŁUKOMSKA**
Asystentki choreografa	**ANNA GRUSZKA** **MARIOLA HENDRYKOWSKA**
Przygotowanie wokalne	**MAŁGORZATA KACZMAREK**
Realizacja dźwięku	**TOMASZ ZABORSKI**
Światło	**DARIUSZ BARTOŁD, JACEK FALL**
Realizacja światła	**MAREK STUPKA**
Inspicjent	**KATARZYNA PIWOWARSKA**
Sufler	**DOROTA PIETROWICZ**
Producent	**JOLANTA TOBOTA**

Nagranie: Studio FONOPLASTYKON, Wrocław
Realizacja nagrania: **ROBERT SZYDŁO**

Wykonawcy:

MAŁGORZATA RYK	flety
STEFAN MAŁEK	rożek angielski
PIOTR BARON	saksofon sopranowy
ZBIGNIEW CZWOJDA	trąbka
TOMASZ KASIUKIEWICZ	puzon
ZBIGNIEW LEWANDOWSKI	perkusja
JOSE TORRES	perkusja
MARIA SZAREK	harfa
MAREK NAPIÓRKOWSKI	gitara
ARTUR LESICKI	gitara
TOMASZ GRABOWY	gitara basowa
WIKTOR KUZNECOW	skrzypce solo

Wrocławska Orkiestra Kameralna LEOPOLDINUM

ZBIGNIEW KARNECKI instrumenty klawiszowe, dyrygent

Kolejność utworów:

1. ***Wietrze południa (Chorągiewki)*** pieśń, tłum. Jerzy Ficowski
2. ***Lulajże maleńki*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
3. ***Zranione kopyta*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
4. ***Wymawiam imię twoje (Gdyby ręce moje ...)*** pieśń, tłum. Jerzy Ficowski
5. ***Sen*** obraz choreograficzny
6. ***Zbudź się, zbudź się, Panno Młoda*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán
7. ***Pan Młody jest jak kwiat złoty*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán
8. ***Pamiętaj, pamiętaj*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán
9. ***We młynie*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán
10. ***Powitanie*** obraz choreograficzny
11. ***Tańce znad morza*** obraz choreograficzny
12. ***Taniec Leonarda i Panny Młodej*** obraz choreograficzny
13. ***W murach białego domostwa (Śmierć pieśni)*** pieśń, tłum. Jerzy Ficowski
14. ***Och, księżycu wschodzący*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
15. ***Jestem łabędziem na rzece*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
16. ***Śmierci, która wschodzisz*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
17. ***Moje ręce, moje dłonie*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
18. ***Księżyc nóż z ręki wypuszcza*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
19. ***Motku, moteczku*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
20. ***Słodkie gwoździe, słodki krzyż*** pieśń, tłum. Carlos Marrodán Casas
21. ***Dziś czuję w moim sercu (Pieśń jesienna)*** pieśń, tłum. Jerzy Ficowski

Federico Garcia Lorca

PIEŚŃ JESIENNA

Dziś czuję w moim sercu
gwiazd migotanie w noc ciemną,
ale w duszy mgły ginie
ścieżka moja przede mną.
Światło łamie mi skrzydła,
ból moich smutków wszystkich
zrasza wspomnienia wodą
z samego źródła myśli.

Wszystkie róże są białe
jak moje smutne czekanie,
a nie są to róże białe
od śniegu, co opadł na nie.
Dawniej bywały tęczowe.
I duszę śnieg już osłania.
Są pod śniegami duszy
sceny, pocałunków ślady,
co pogrążają się w cieniach
i światłach wyobraźni bladych.

Śnieg tając z róż opada,
śnieg duszy pozostaje w smutkach
i w szponach lat przemijających
czas całun z niego utka.

[...]

Czy śnieg stopnieje po nas
pośród śmiertelnych znużeń?
A może przyjdą inne śniegi
i inne, doskonalsze róże?

Jeżeli śmierć jest śmiercią tylko
co będzie z poetami,
co ze sprawami snów się stanie,
o których już nie pamiętamy?
O słońce żywych wciąż nadziei!
Księżycu! Czysta wodo ziemi
O serca dzieci małych!
O szorstkie dusze kamieni!

Dziś czuję w moim sercu
Gwiazd drżenie, mgłą zasnute,
a wszystkie róże są białe,
tak białe jak mój smutek.

Przekład Jerzy Ficowski

Federico Garcia Lorca

GŁĘBOKA PIEŚŃ

(PRADAWNA
PIEŚŃ
ANDALUZYJSKA)

Panie i Panowie!

Głęboka pieśń bliska jest śpiewu ptaka i naturalnych dźwięków szumu drzew czy fal; jest to po prostu wynikiem prastarej tradycji i stylizacji. Przez to więc stanowi ona nadzwyczaj rzadki przykład najstarszej w Europie pieśni prymitywnej, w której relikty z otchłani dziejów, czasem jakiś wchłonięty przez piaski fragment liryczny, przetrwały żywe, jak o pierwszym świcie swego istnienia.

Manuel de Falla

Wybitny muzyk de Falla, który przestudiował wnikliwie to zagadnienie, twierdzi, że należąca do gatunku głębokiej pieśni cygańska *siguiriya* to jedyny utwór, jaki na naszym kontynencie, zarówno pod względem kompozycji jak i stylu, zachował w stanie czystym wszystkie cechy (...) prymitywnej pieśni ludów orientalnych.

De Falla wymienia trzy fakty historyczne o niejednakowej ważności, które w znacznym stopniu wywarły wpływ na uformowanie tych pieśni. Są to: przyjęcie przez kościół hiszpański śpiewu liturgicznego, inwazja Saracenów oraz przybycie do Hiszpanii licznych grup Cyganów. Oni właśnie – tajemniczy, wędrowny lud – nadali głębokiej pieśni jej ostateczny kształt. (...)

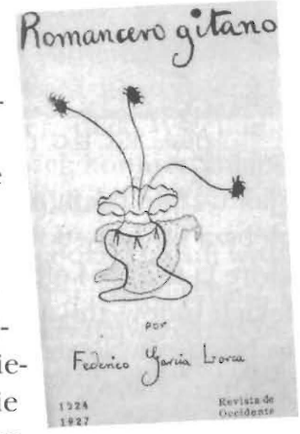
Nie znaczy to oczywiście, że tylko oni stworzyli te pieśni, bo przecież Cyganie żyją w całej Europie, a nawet i w innych krainach naszego półwyspu; te pieśni natomiast spotyka się tylko u nas.

Chodzi o pieśń czysto andaluzyjską, która istniała w zalążku w tych okolicach, jeszcze zanim przybyli tu Cyganie, podobnie jak kształt łuku podkowy był znany, zanim Arabowie zastosowali go w charakterystycznych formach swojej architektury. O pieśń zrodzoną w Andaluzji, domieszką dziedzictwa Afryki Północnej, a także z głębokim nurtem poszarpanych rytmów żydowskich.

De Falla dostrzega wyraźne zbieżności między podstawowymi elementami głębokiej pieśni a niektórymi pieśniami Indii.

Głęboka pieśń, a w szczególności *siguiriya*, stwarza wrażenie śpiewanej prozy, zatracając charakter rytmu metrycznego, chociaż w rzeczywistości jej teksty są to trzy- i czterowierszowe strofy, powiązane asonansami.

Można zdecydowanie stwierdzić, że w głębokiej pieśni, tak samo jak w pieśniach (...) Azji, gama muzyczna wywodzi się bezpośrednio z tego, co moglibyśmy nazwać gamą wokalną. (...)



W roku 1400 naszej ery plemiona cygańskie, uchodząc przed stoma tysiącami jeźdźców Wielkiego Tamerlana, opuściły Indie. W dwadzieścia lat później plemiona te pojawiły się w różnych krajach Europy, do Hiszpanii zaś przybyły wraz z wojskami Saracenów, które co pewien czas z Arabii i Egiptu przeprawiały się ku naszym brzegom.

Ci właśnie ludzie, przybywszy do naszej Andaluzji; połączyli najdawniejsze elementy miejscowe z prastarą tradycją, którą ze sobą przynieśli, nadając określony kształt temu, co dziś zwie się głęboką pieśnią. Im więc zawdzięczamy stworzenie tego śpiewu, który stał się duszą naszej duszy.

Nie ulega wątpliwości, że większość pieśni andaluzyjskich ukształtowała gitara, musiały się one bowiem dostosować do jej konstrukcji tonalnej, a dowodzi tego fakt, że w pieśniach śpiewanych bez niej, jak *martinete* czy *liviana*, forma melodyczna jest całkowicie odmienna; mają one jak gdyby większą swobodę, a zarazem dynamizm, może bardziej bezpośredni, ale zarazem i słabiej skonstruowany.

W głębokiej pieśni gitara ogranicza się do akcentowania rytmu i do towarzyszenia pieśniarzowi; jest tłem dla głosu, toteż musi się podporządkować temu, który śpiewa.

Gitara. Rys. F. G. Lorca, 1927

Jednakże, ponieważ nie mniej istotną od osobowości pieśniarza jest tu osobowość gitarzysty, gitara także śpiewa; tak rodzi się *falseta*, czyli głos gitary; *falseta* stanowi komentarz strun, nieraz – jeśli jest szczera – osiągając niezmierną piękność.

Z całą pewnością gitara stworzyła konstrukcję głębokiej pieśni. To ona oszlifowała i pogłębiła prastarą, mroczną muzykę Wschodu. To ona wniosła tu element zachodni, stwarzając nieporównaną piękność dramatu andaluzyjskiego, w którym Wschód toczy walkę z Zachodem.

Spójrzcie, panowie, jak wielkie jest znaczenie głębokiej pieśni, i jak trafnie tak ją nazwał nasz lud. Bo jest ona naprawdę głęboka, głębsza niż wszystkie studnie i morza świata, głębsza nawet niż serce, które ją tworzy, i głos, który ją śpiewa. Przybywa do nas jako dar dalekich ludów, mijając w drodze cmentarzyska wieków i szum zamarłych wiatrów. Rodzi ją pierwszy płacz i pierwszy pocałunek.

Oprócz walorów muzycznych, urok głębokiej pieśni w znacznym stopniu polega na jej tekstach poetyckich.

Zdumiewa i zachwyca, jak anonimowy poeta z ludu w kilku linijkach potrafi zawrzeć zawiłość i uniesienia uczuć ludzkich. Istnieją strofy, w których napięcie liryczne osiąga siłę, na jaką stać jedynie bardzo nielicznych poetów:

Blisko świeci księżyc,
zmarła moja miłość. (...)

Czy pochodzące z serca gór, czy z pomarańczowych gajów Sewilli, czy z pogodnych wybrzeży śródziemnomorskich, pieśni te mają jedno wspólne źródło: Miłość i Śmierć; ale miłość i śmierć zobaczone oczami Sybilli, tej postaci tak orientalnej, prawdziwego Sfinksa Andaluzji.

W głębi tych poematów kryje się pytanie, ale jest to pytanie straszliwe, na które nie ma odpowiedzi. (...) Pieśń albo stawia głęboki problem uczuciowy, którego rozwiązanie jest nieosiągalne, albo rozwiązuje go poprzez śmierć, która przecież sama jest wielkim pytaniem.

Większość poematów naszej krainy (z wyjątkiem niektórych zrodzonych w Sewilli) wykazuje te cechy, o jakich przedtem była mowa. Jesteśmy narodem smutnym, narodem ekstatycznym.

Kobieta opiewana w głębokiej pieśni na imię ma Rozpacz. Jest godne podziwu, jak poprzez konstrukcje liryczne nabiera kształtu uczucie, materializując się w postać wręcz konkretną. A tak właśnie dzieje się z Rozpaczą. W tych strofach Rozpacz staje się ciałem, nabiera ludzkich kształtów, zarysowuje się wyraźnym konturem. Oto ona: smagła, czarnowłosa kobieta, która usiłuje chwytać ptaki w sieć wiatru.

Wszystkie poematy głębokiej pieśni przepełnia cudowny panteizm; można tu rozmawiać z wiatrem, z ziemią, z morzem, z księżycem czy z rzeczami tak drobnymi, jak rozmaryn, fiołek, ptak. Wszelkie obiekty zewnętrzne nabierają wyraźnej osobowości, konkretyzując się do tego stopnia, że biorą czynny udział w akcji lirycznej.

Najświetniejszą wizją poetycką w poematach głębokiej pieśni wydaje się osobliwa materializacja wiatru, wyrażona w niejednej pieśni.

Wiatr bywa osobą, pojawiającą się w momentach najwyższego napięcia uczuciowego, ukazuje się też jako olbrzym tratujący gwiazdy i rozszarpujący mgławice.

Oto zachwycająca osobliwość tych poematów: wiersze wplątane w znieruchomiałą spiralę róży wiatrów.

Przełożyła Irena Kuran-Bogucka
Literatura na świecie, Nr 5/1985

Stefania Ciesielska-Borkowska

WZLOT TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ LORKI

Od wystawienia *Krwawych godów* teatr Lorki wchodzi w coraz dojrzalsze fazy rozwoju.

Miłość, Nienawiść, Śmierć – na tych trzech motywach jest zbudowana mocna i wzruszająca tragedia. Pełna, kosmiczna – 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 nieuchronnego nieszczęścia, nawet kołysanka, śpiewana dziecku do snu, potęguje złowieszczy nastrój.

Bodas de sangre – to jeszcze zbiór żywych obrazów, jakby powiększenie szkiców poetyckich przeniesionych do teatru z dużym poczuciem sceniczności i przedziwną umiejętnością podmalowywania akcji andaluzyjskim folklorem. Charakterystyczne jest tu nasycanie akcji romancami i pieśniami ludowymi, których refreny podkreślają to, co jest ważne w danej chwili dla akcji. *Krwawe gody* stoją też najbliżej poematów lirycznych Lorki, w których zresztą subiektywizm poety jest zawsze na drugim planie, i mają rytm na poły ludowy, na poły neobarokowy. Są niejako ich przedłużeniem i opracowaniem. Podobnie jak tam, autor kryje się za obrany temat i rozwija go nie narzucając z góry rozwiązania.

Twórcy prapremiery *Krwawych godów* i afisz z obsadą przedstawienia (8 marca 1933, Madryt)

FUNCIÓN PARA HOY

1.ª SINFONIA

2.ª La tragedia en verso y prosa, en tres actos, divididos en siete cuadros, original de FEDERICO GARCIA LORCA.

BODAS DE SANGRE

(REPARTO por orden de aparición en escena)

El novio	Manuel Collado	Mozo 2.º	Luis Lahiere
La madre	Josefina Tejedor	Mozo 3.º	Antonio Pacheco
La suegra	Concepción Campa	Mozo 4.º	Angel López Cuesta
La hija de la suegra	Julia Fuchero	Una mujer	Natividad Cruz
La criada	Julia Trema	Leñador 1.º	José Pidal
Leonardo	Pedro P. Cuenca	Leñador 2.º	Alfonso N. Candel
La muchacha alegre	Pepita Mañado	Leñador 3.º	Grifos Iglesias
La criada	Amparo Ashirt	La luna	Carmen Pomés
El padre de la novia	Ricardo Isla	La muerte (como mendiga)	Amelia de la Torre
La novia	Josefina Díaz de Artigas	Una muchacha	Carmen Reyes
Muchacha 1.ª	Carmen Pomés	Otra muchacha	Ana Morales
Muchacha 2.ª	Ana Morales	Otra muchacha	Consuelo Morales
Muchacha 3.ª	Carmen Reyes	La niña	Virginia Molinido
Mozo 1.º	Alfonso N. Candel	Una vecina	Ana Morales
Convidada	Amelia de la Torre	Otra	Natividad Cruz
Convidada	José Pidal	Otra	Carmen Reyes
Muchacha 4.ª	Concepción Campos		

Decorado de FONTANALS y ONTAÑON

EL DOMINGO, CUATRO TARDE, FUNCIÓN ESPECIAL PARA NIÑOS

PINOCHO EN EL PAÍS DE LOS JUGUETES

Przed zarzutem naiwnej baśniowości bronić się mogą *Krwawe gody* przy pomocy silnego atutu: wprowadzenia wielkiej, choć niezupełnie oryginalnej postaci Matki. Inne bowiem postacie nie są ani pełnymi symbolami, ani wybitnymi i ciekawymi charakterami.

W dalszym rozwoju teatr Lorki, zachowując jeszcze częściowo urok jego poezji, nie zasklepia się w kręgu baśni i udramatyzowanej przyrody. Staje się coraz bardziej realistyczny.

Zarówno w poezji, jak w teatrze Lorki pewne motywy się powtarzają. W *Bodas de sangre* rozgrywka rywali kończy się śmiercią obydwóch. Ów nieznany zmarły, leżący na ulicy ze sztyletem w piersi, z *Cante jondo* – to jakby brat narzeczonego z *Krwawych godów*. Prócz tego instrument materialny tragedii andaluzyjskiej – nóż (*navaja, cuchillo*) – połyskuje złowrogo zarówno w *Romancero gitano*, jak w *Bodas*.

Koń w pełnym galopie jest i w poezjach, i w *Krwawych godach*, gdzie ta kołysanka o koniu (*Nana del caballo*) brzmi złowieszczo jak zapowiedź nieszczęścia.

Fatalizm tkwiący w umysłowości ludu hiszpańskiego, przekonanie, że daremna jest walka z losem, paraliżuje wolę bohaterów. Ale *Krwawe gody* nie są tragedią przeznaczenia – *Schicksalstragödie*, tak modną w pewnym okresie wieku XIX – jak by 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. Trafiał do ludzi 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 tanecznych. Wstawki liryczne są też ogniwami całości. Elementy artystyczne 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, Pan Młody, Panna Młoda, nie nadając im wyraźnych cech indywidualnych i środowiskowych. Jedynie Leonardo, *spiritus movens* i ośrodek akcji, ślepe narzędzie przeznaczenia, jest nazwany.

POGADANKA O TEATRZE

W spuściźnie pośmiertnej poety, przechowywanej z pietyzmem przez rodzinę i przyjaciół w Ameryce, znajdujemy niedługą, ale bogatą w treść i jasną w wypowiedzi *Pogadankę o teatrze* (*Charla sobre teatro*), którą wygłosił w roku 1935 w Madrycie na specjalnym przedstawieniu swojej sztuki *Yerma* dla ludzi teatru. W pogadance tej wyraża Lorca przekonanie, że teatr powinien chwytać życie na gorąco, odkrywać jego najgłębsze tajniki i mówić zawsze prawdę wbrew szablonom i konwenansom.

„Poeta dramatyczny, jeżeli chce siebie uchronić od zapomnienia, nie powinien zapominać o polach różanych zroszonych o świcie, na których się mozolą wieśniacy, ani o ranionym przez tajemniczego strzelca i dogasającym wśród szuwarów gołębiu, którego jęku nikt nie dosłyszy. Nie przemawiam dzisiaj jako autor ani jako poeta czy badacz rozległej panoramy życia ludzkiego, lecz jako namiętny zwolennik teatru o funkcji społecznej (*teatro de acción social*)".

Lorca i aktorka Lola Membrives.
W tle – afisz 100. przedstawienia *Krwawych godów* w Argentynie, Buenos Aires 1933

Teatr jest – zdaniem Lorki – jednym z najbardziej wyrazistych i użytecznych środków do podniesienia kraju, a zarazem barometrem wskazującym jego wielkość i upadek. Teatr chłonny, dobrze zorientowany we wszystkich swych formach, od tragedii do wodewilu, może w krótkim czasie zmienić wrażliwość ludzi; teatr skażony, w którym racice zastępują skrzydła, może uśpić cały naród.

Teatr jest szkołą płaczu i śmiechu, wolną trybuną, gdzie ludzie roztrząsać mogą morały stare lub wątpliwe i na żywych przykładach objaśniać odwieczne normy serca i uczuć ludzkich.

Kryzys teatru przypisuje Lorca złej organizacji: oddania aktora i autora w ręce przedsiębiorstw wyłącznie handlowych, prywatnych, „bez żadnej kontroli literackiej i państwowej, pozbawionych wszelkiego kryterium i gwarancji". Jeszcze silniej niż kiedyś Lope de Vega podkreśla konieczność urabiania, kształcenia publiczności: „publiczność trzeba z góry poskramiać i przeciwstawiać się jej niejednokrotnie, a nawet atakować. Teatr trzeba narzucić publiczności, a nie publiczność teatrowi".

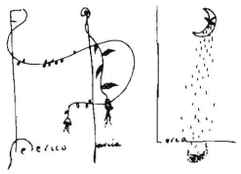
Uważa, że można wychować publiczność. Sam był świadkiem, jak tupano na Debussy'm i Ravelu, których muzykę później przyjmowano głośnymi owacjami. Trzeba pamiętać, że teatr jest ponad wszystko s z t u k ą, aktor zaś przede wszystkim artystą z miłości i powołania, z zawodu i zainteresowania. Wyraz: S z t u k a trzeba wypisać „od teatru najskromniejszego do najwspanialszego, na salach i po najmniejszych zakamarkach [...] I po kolei: dyscyplina i poświęcenie, i miłość".

Trzy zagadnienia wybijają się na plan pierwszy: kryterium wartości teatru, stosunek twórcy do publiczności i zadanie twórcy oraz odtwórcy (aktora). Według Lorki kryterium wartości teatru jest społeczne; jako instrument służący do podniesienia kraju na wyższy poziom kulturalny i barometr wykazujący nasilenie życia kulturalnego tego kraju – jest teatr równocześnie wzorem i zwierciadłem odbijającym istotny stan kultury. Jako wzór – wychowuje publiczność, jako zwierciadło – ukazuje jej rzeczywistość niezakłamaną.

Teatr, mając kształcić publiczność, musi wobec niej zachować godną postawę, a zarazem wysoki poziom artystyczny. Musi być sztuką. Wielka sztuka oddziałuje społecznie, stąd jej potężne znaczenie.

Taki teatr ma przyszłość, do niego należy jutro, on tylko wyczuje świt nowych idei, nadchodzące nowe życie i nowego człowieka.

Teatr Federika Garcia Lorki, Zakład Narodowy Ossolińskich, 1962.



Rys. F. G. Lorca

TEATR NIE UPADA

I mówcie co chcecie, teatr nie upada. Jedynie jego organizacja jest absurdalna i schyłkowa. Fakt, że jakiś tam *señor* z tego jedynie powodu, że dysponuje kilkoma milionami, uznaje siebie za cenzora sztuk i czuje się najwyższym autorytetem w teatrze, to hańba nie do zniesienia. To tyrania i jak każda tyrania doprowadza jedynie do klęski. [...]

Moją drogę w teatrze widzę całkiem wyraźnie. Chcę skończyć trylogię – *Krwawe gody, Yermę* i *Dramat córek Lota* *. Brak mi tej ostatniej. Później mam zamiar zwrócić się ku innemu rodzajowi sztuk, włącznie z pospolitą komedią czasów dzisiejszych, oraz wnieść do teatru tematy i problemy, których ludzie boją się tknąć. Tutaj ciężkim problemem jest to, że ludzie chodzący do teatru nie chcą, by im kazano się zastanawiać nad jakimś tematem dotyczącym problemów moralnych. Ponadto oni chodzą do teatru jak gdyby bez przyjemności. Spóźniają się, wychodzą przed końcem sztuki, kręcą się w różne strony, nie respektując niczego. Teatr jednak musi wygrać, gdyż nie utracił autorytetu. Autorzy pozwalali publiczności, by im właziła za skórę po tym, kiedy już słodko ją wyłaskotali. Ależ nie! Nie warto walczyć o odzyskanie utraconego autorytetu i starać się wprowadzić do garderób aktorskich atmosfery godności artystycznej. Dzisiaj taki autorytet posiada tylko paru starych aktorów. Trzeba natomiast usunąć na zawsze precz niedorzeczne gadanie, że teatr nie jest literaturą itp. oklepane głupstwa.

Jest on po prostu literaturą, ni mniej, ni więcej. Twierdzić coś innego to tak, jak powiedzieć, że *Doña Francisquita* nie jest muzyką. Ja oczekuję, iż światło myśli dla teatru zejdzie tylko z góry, z galerii. Kiedy ci z góry zasiądą w fotelach na dole, wszystko zostanie załatwione jak należy. Twierdzenie, że teatr upada, wydaje mi się wierutnym głupstwem.

Fragment wywiadu Lorki dla pisma „El Sol", 1934
z: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych pod red. E. Udalskiej, t. II,* Warszawa 1993

* Później: *Dom Bernardy Alba*

FEDERICO GARCIA LORCA

KALENDARIUM

Urodził się w Fuente Vaqueros (Granada) 5 czerwca 1898 roku.

F. G. Lorca

rys. S. Ontañón

1919 wyjechał do Madrytu, gdzie zamieszkał w Bursie Studenckiej, ówczesnym centrum intelektualnym, tam właśnie spotkał Salvadora Dali, Luisa Buñuela i Rafaela Alberti

1920 spróbował swoich sił jako dramatopisarz w *Maleficio da la mariposa (Czary motyla)*, która to sztuka poniosła całkowitą klęskę

1921 wydał pierwszy zbiór poezji *Libro de poemas*, powstały pod wpływem modernizmu i twórczości Juana Ramona Jimeneza i Antonio Machado

1922 ukończył *Poema del cante jondo (Poemat głębokiej pieśni)*, wydany w roku 1931;
wraz ze swym przyjacielem Manuelem de Falla przygotował pierwszy festiwal *cante jondo* (rodzaj muzyki andaluzyjskiej, *flamenco*, o głębokiej, tragicznej ekspresji)

1923 ukończył studia na wydziale prawa Uniwersytetu w Granadzie

1927 premiera dramatu *Mariana Pineda*

1928 wydał pierwszy utwór prozą *Impresiones y paisajes (Impresje i pejzaże)* inspirowany podróżą do Kastylii;
opublikował *Romancero Gitano (Romanse cygańskie)*, które powstawały w latach 1924-1927

1929 wyjechał do Nowego Jorku na stypendium na Uniwersytet Columbia, owocem tej podróży stał się surrealistyczny utwór *Poeta en Nueva York (Poeta w Nowym Jorku)* opublikowany w 1940 roku

1930 premiera komedii *La zapatera prodigiosa (Czarująca szewcowa)*, pogłębia się jego zainteresowanie teatrem;
wydał komedie *El público (Publiczność)* i *Asi qua pasen cinco años (Kiedy minie pięć lat)*

1932 rok po ogłoszeniu drugiej republiki Hiszpanii założył studencką trupę teatralną La Barraca, z którą jeździł po Hiszpanii wystawiając sztuki klasyczne

1933 8 marca – premiera *Bodas de sangre (Krwawe gody)* w teatrze Beatriz w Madrycie;
premiera *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardin (Miłość Don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie)*, od tej chwili poświęcił się dramatowi, kolejno powstają sztuki: *Yerma* 1934, *Retablillo de don Cristóbal (Szopka Don Cristóbala)* i *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (Panna Rosita, czyli Mowa Kwiatów)* 1935, *La casa de Bernarda Alba (Dom Bernardy Alba)* 1936

1934 druga podróż do Ameryki (październik 1934 - kwiecień 1935)

1935 śmierć toreadora Ignacio Sancheza Mejiasa, przyjaciela poety i innych przedstawicieli pokolenia 27 zainspirował Lorkę do napisania jednej z najpiękniejszych i najbardziej wzruszających elegii *Llanto por Ignacio Sánchez Mejias (Lament nad Ignatio Sanchez Mejiasem)*.
Na specjalnym przedstawieniu *Yermy* dla ludzi teatru w Madrycie Lorca wygłosił *Pogadankę o teatrze (Charla sobre teatro)*

1936 w obliczu wojny domowej Federico Garcia Lorca opuścił Madryt i schronił się w Granadzie. Tam został uwięziony i stracony w Viznar 19 sierpnia.

Lorkę do teatru w Polsce wprowadził Leon Schiller.
W 1948 wystawił w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi *Krwawe gody* w przekładzie Mieczysława Jastruna. W tym samym roku *Krwawe gody* wystawiono w Warszawie.
W latach 50. odbyło się kilka premier *Czarującej szewcowej*, m.in. w Poznaniu i w Warszawie w inscenizacji Wilama Horzycy, w Katowicach – w inscenizacji i scenografii Tadeusza Kantora.
W prapremierach polskich: *Panny Rosity* wystąpiła Irena Eichlerówna, *Yermy* – Antonina Gordon-Górecka, *Mariany Pinedy* – Nina Andrycz.
Najwięcej wystawień w Polsce miał *Dom Bernardy Alba* (również w Teatrze Polskim we Wrocławiu – 1956).

Salvador Dali i Federico Lorca
Madryt 1924

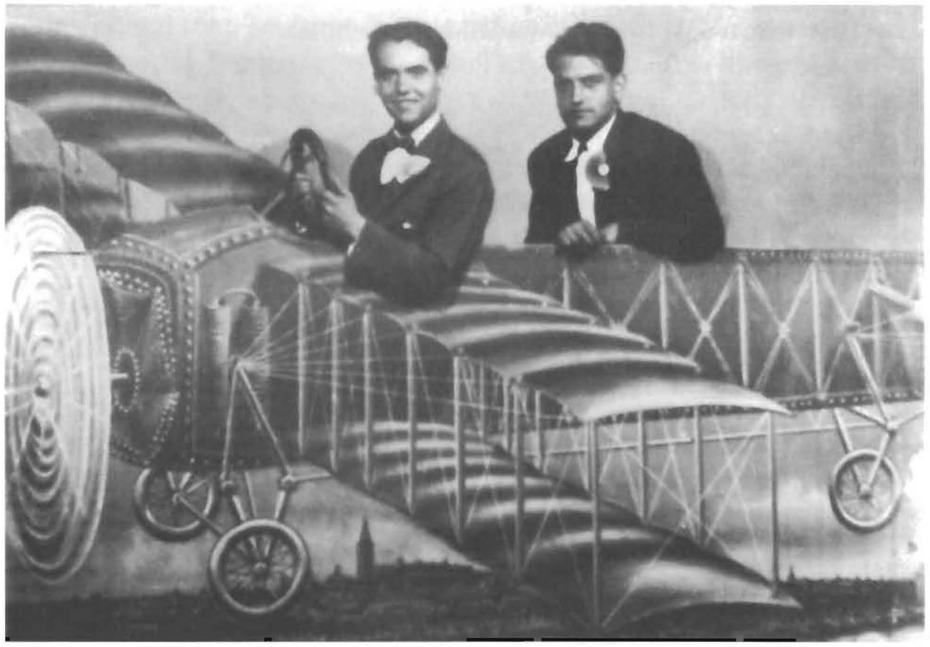
Luis Buñuel

O LORCE

Na krótko przed *Psem andaluzyjskim* rozdzieliła mnie z Lorcą przelotna waśń. A potem ten drażliwy Andaluzyjczyk uwierzył, albo udawał, że wierzy, że film został wymierzony przeciw niemu. Mówił:

– Buñuel zrobił mały film, o taki (pokazał palcami), nazywa się to *Pies andaluzyjski*, a ten pies to ja.

W roku 1934 całkiem już pogodziliśmy się. Wiele czasu spędzaliśmy razem, choć niekiedy uważałem, że tłum otaczających go wielbicieli nadto go pochłania. Dość często wsiadaliśmy wraz z Ugarte do mojego forda, aby przez kilka godzin odpoczywać w gotyckiej samotni El Paular w górach. Budowla obracała się z wolna w ruinę ale sześć czy siedem pomieszczeń doprowadzono do względnego porządku i pozostawiono do dyspozycji Akademii Sztuk Pięknych. Można tam było nawet zostać na noc, pod warunkiem, że wzięło się śpiwór. Stary, opuszczony klasztor odwiedzał często malarz Peinado, którego przypadkiem miałem spotkać w tym samym zakątku czterdzieści lat później.



Federico Lorca i Luis Buñuel

Trudno było jednak zajmować się malarstwem i poezją wobec nadciągającej burzy. Przeczuwaliśmy ją wszyscy. Na cztery dni przed wylądowaniem oddziałów Franco (17 lipca 1936) Lorca – który nie czuł zamiłowania do polityki – nagle postanowił wyjechać do swojego miasta, Grenady. Starałem się mu to wyperswadować.

– Federico – mówiłem – zbliżają się potworne rzeczy. Zostań tutaj. W Madrycie będziesz o wiele bezpieczniejszy.

Inni przyjaciele też wywierali na niego nacisk, ale na próżno. Wyjechał bardzo rozstrojony nerwowo i przestraszony.

Wiadomość o jego śmierci była dla nas wszystkich straszliwym wstrząsem. Federicowi przyznaję pierwsze miejsce wśród wszystkich istot ludzkich, jakie spotkałem. Nie mówię ani o jego teatrze, ani o jego poezji, mówię o nim samym. Arcydzieło – to właśnie on. Wydaje mi się nawet, że trudno wyobrazić sobie kogoś, kogo można by z nim porównać. Roztaczał nieodparty urok, czy to gdy zasiadał do fortepianu, by naśladować Chopina, czy to gdy improwizował pantomimę lub scenkę teatralną. Mógł czytać byle jaki tekst, lecz w jego ustach wszystko stawało się pięknem. Przenikała go pasja, radość, młodość. Był jak płomień.

Gdy go poznałem w Residencii, byłem dość nieobytym prowincjonalnym osiłkiem. Przeobraził mnie siłą naszej przyjaźni, otworzył przede mną inny świat. Winien mu jestem więcej, niż zdołałbym wypowiedzieć.

Nigdy nie odnaleziono jego szczątków. Na temat jego śmierci krążyły legendy, a Dali mówił nawet – dość nikczemnie – o zbrodni na tle homoseksualnym, co było zupełnie absurdalne. W rzeczywistości Federico zginął, bo był poetą. W owym czasie z drugiej strony wykrzykiwano hasło: *„Śmierć inteligencji!"*

W Grenadzie schronił się u członka Falangi, poety Rosalesa, którego rodzina żyła w przyjaźni z jego rodziną. Myślał, że jest tam bezpieczny. Pewnej nocy przyszli jacyś ludzie (jakiej orientacji nieważne), pod wodzą niejakiego Alonsa, by go aresztować. Kazali mu wejść do ciężarówki razem z kilkoma robotnikami.

Federico żywił wielki lęk przed cierpieniem i śmiercią. Mogę sobie wyobrazić, co czuł nocą w ciężarówce wiozącej go na miejsce męczeństwa, na śmierć. Często myślę o tej chwili.

Przełożyła Maria Braunstein, Luis Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, WAiF 1989

POLSKI TEATR TAŃCA – BALET POZNAŃSKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Polski Teatr Tańca - Balet Poznański istnieje od 1973 roku. Przez pierwsze 15 lat kierował nim wybitny tancerz i choreograf – **Conrad Drzewiecki**, który wprowadził Balet Poznański do grona najlepszych zespołów europejskich. W uznaniu zasług w tym okresie Polski Teatr Tańca został wyróżniony m.in. Dyplomem Ministra Spraw Zagranicznych za propagowanie kultury polskiej za granicą (1978) oraz Nagrodą Miasta Poznania.

Od 1988 r. dyrektorem naczelnym i artystycznym Polskiego Teatru Tańca jest **Ewa Wycichowska**, wieloletnia primabalerina Teatru Wielkiego w Łodzi, choreograf i pedagog, zapraszana do współpracy przez zespoły amerykańskie, włoskie i niemieckie, wielokrotny juror polskich i międzynarodowych konkursów baletowych.

Ewa Wycichowska kontynuując oryginalną koncepcję inscenizacyjno-choreograficzną Conrada Drzewieckiego, opartą na technice tańca modern, uzupełniła pierwotną wizję teatru autorskiego i zaprosiła do współpracy wybitnych twórców z całego świata, jak Brigit Cullberg, Mats Ek, Gray Veredon, Torn Shimazaki, Örjan Andersson, Stanisław Wiśniewski, David Earle.

W ostatnich latach Polski Teatr Tańca gościł na tak prestiżowych festiwalach, jak Chopin Festival w Hamamatsu (Japonia), Dresdner Musikfestspiele, Bodensee Festival i Lübeck Festival (Niemcy), Karmiel Dance Festival (Izrael), Musik Festival Ankara (Turcja), Vicenza Danza (Włochy) i Festiwalu Sztuki w Edynburgu (Wielka Brytania), gdzie w 1992 r. otrzymał nagrodę Fringe Firsts.

Polski Teatr Tańca promuje sztukę tańca i upowszechnia kulturę baletową oraz prowadzi działalność edukacyjno-warsztatową organizując od 1994 Warsztaty Tańca Współczesnego.

Zastępca dyrektora	Kazimierz Budzanowski
Kierownik techniczny	Jadwiga Ziemińska
Kierownik budowy dekoracji	Adam Sadura
Główny rekwizytor	Jerzy Laskowski
Brygadier scen Teatru Polskiego	Krzysztof Rybacki
Kierownicy pracowni	
krawieckiej damskiej	Maria Stupak
krawieckiej męskiej	Grzegorz Ragan
perukarskiej	Krystyna Zbroszczyk
szewskiej	Jerzy Porzyczek
modelatorskiej	Andrzej Gemborys
stolarskiej	Jacek Gruszczyński
malarskiej	Marian Kmieciak
tapicerskiej	Włodzimierz Pomorski
ślusarskiej	Leszek Nowak
elektroakustycznej	Tomasz Zaborski
elektrotechnicznej	Dariusz Bartołd
Kierownik Działu Marketingu i Sprzedaży	Zdzisław Ziółkowski

Informacje i zamówienia na bilety zbiorowe i indywidualne
w godz. 9 - 16, tel. 343 87 89 oraz 343 86 53 w. 261

Redakcja programu	Maria Dębicz
Opracowanie graficzne	Studio Grafiki Reklamowej IMPRESJA
Ilustracje	Biblioteka Instytutu Cervantesa

TEATR POLSKI
ul. Zapolskiej 3
50-032 Wrocław
tel. 343 86 53

SCENA NA ŚWIEBODZKIM
pl. Orląt Lwowskich 20
Wrocław
tel. 341 29 54

SCENA KAMERALNA
ul. Świdnicka 28
Wrocław
tel. 44 62 01

MĘSKIE RZECZY

Intermoda

Dom Handlowy INTERMODA, ul. Rzeźnicza 32/33
Salon Firmowy, ul. Ruska 51
Centrum Bielany, Galeria lokal 832, ul. Czekoladowa

50-951 Wrocław, ul. Św. Mikołaja 8/10, tel. (071) 44 28 86
e-mail: marketing@intermoda.com.pl, www.intermoda.com.pl

ISO 9001

WROCŁAW Teatr Polski

Federico Garcia Lorca

KRWAWE GODY

Bożena Baranowska

Marta Bizoń
/gościnnie/

Monika Bolly

Krystyna Krotoska

Edyta Łukaszewska

Premiera 14 lutego 1999

Ilona Ostrowska

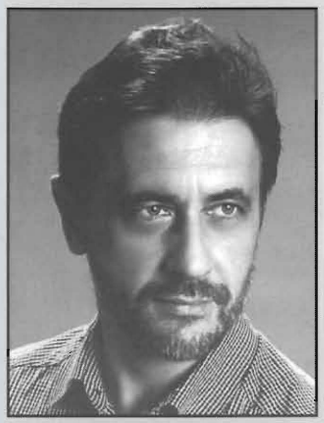
Kinga Preis

Halina Śmiela-Jacobson

Aleksandra Popławska
/PWST/

Jadwiga Skupnik

Monika Szalaty



Jan Blecki

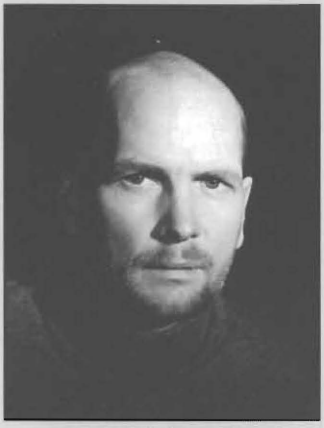
Janusz German
/PWST/

Marek Bałata
/gościnnie/

Adam Cywka

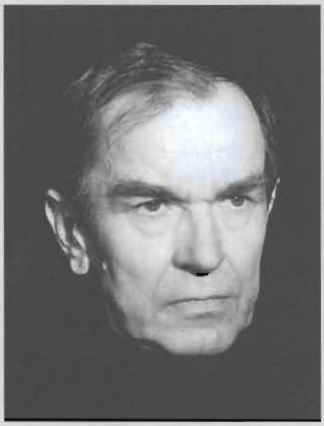
Konrad Imiela

Mariusz Kiljan



Igor Kujawski

Jakub Lasota



Andrzej Wilk