Federico Garcia Lorca

Doña Rosita

czyli kukły i maczuga

TEATR POLSKI W SZCZECINIE

odznaczony MEDALEM KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ

Dyrektor i kierownik artystyczny
ANDRZEJ MAY

Z-ca Dyrektora
JADWIGA KĘDZIERSKA

Kierownik literacki
JERZY JASIŃSKI

PRAPREMIERA POLSKA 19 MAJA 1984 r.

BALLADA O TRZECH RZEKACH

Płynie wielki Gwadalkiwir
wśród pomarańcz i oliwek.
Rwą Granady obie rzeki
od śniegów ku pszennej niwie.

Ach, miłości,
co odeszłaś i nie wracasz!

Gwadalkiwir bujną brodę
brzegów swych zdobi granatem.
Smutne są Granady rzeki:
jedna krwią jest, druga płaczem.

Ach, miłości,
która uleciałaś!

Dobrą drogę ma Sewilla
dla śmiałych statków żaglowych;
ale westchnienia jedynie
płyną przez Granady wody.

Ach, miłości,
co odeszłaś i nie wracasz!

Gwadalkiwir, wielka wieża,
wicher wśród pomarańcz liści.
Dauro i Genil jak martwe
nad sennym stawem wieżyczki

Ach miłości,
która uleciałaś!

Któż by rzekł, że ciche fale
błędny ognik krzyków niosą?

Ach, miłości,
co odeszłaś i nie wracasz!

Oliwki i kwiat pomarańcz,
Andaluzjo, nieś swym morzom.

Ach, miłości,
która uleciałaś!

Federico Garcia Lorca

DOÑA ROSITA
czyli
KUKŁY I MACZUGA

Tragikomedia o Don Cristobalu i Rosicie
(Los titeres de Cachiporra)
Przekład: ZOFIA SZLEYEN

Reżyseria
Lena Szurmiej

Scenografia
Maria Sochaniewicz

Muzyka
Manuel de Falla
Janusz Tylman

Opracowanie muzyczne
Janusz Tylman

Ruch sceniczny
Zbigniew Papis

Przygotowanie wokalne
Bogna Thomas-Miklas

Choreografia
Henryk Walentynowicz

Asystent reżysera
Lidia Jeziorska

Gra Zespół instrumentalny w składzie:
Jan Gottschling *(gitara klasyczna),* ***Ryszard Laoszewski*** *(gitara klasyczna),* ***Tadeusz Piskorz*** *(kastaniety i inne instrumenty perkusyjne).*

W spektaklu wykorzystano fragmenty sztuki „Szopka don Cristobala" LORKI (tłum. Zofia Szleyen) oraz wiersze poety w tłumaczeniu Ireny Kuran-Boguckiej

OBSADA

Komar	**JACEK POLACZEK**
Rosita	**BEATA KOLAK**
Ojciec	**MARIAN NOSEK**
Cocoliche	**KAROL GRUZA**
Don Cristobita	**MACIEJ SZEMIEL**
Służący	**JACEK GIERCZAK**
Służąca	**MARZENA TOKARSKA**
Godzina	**URSZULA SZYDLIK**
Młodzieńcy	**ANDRZEJ FRANCZYK**
	HENRYK GĘSIKOWSKI
Przemytnicy	**KATARZYNA BIESCHKE**
	LIDIA JEZIORSKA
	IRENA OLECKA
	WANDA PADEREWSKA
Strach-Na-Chmury karczmarz	**ROLAND GŁOWACKI**
Currito z miasteczka Puerto	**ALEKSANDER PODOLAK**
Szewc Męczydusza	**ANDRZEJ FRANCZYK**
Figaro golarz	**HENRYK GĘSIKOWSKI**
Dziewczyna w żółtym	**BARBARA REMELSKA**
Panny	**KATARZYNA BIESCHKE**
	LIDIA JEZIORSKA
	IRENA OLECKA
	WANDA PADEREWSKA
Maja z pieprzykami I	**HALINA FIEĆKO**
Maja z pieprzykami II	**KRYSTYNA NIEMCZYK**
Ksiądz	**TADEUSZ ŻUCHNIEWSKI**

Inspicjent — KRZYSZTOF STANKIEWICZ
Sufler — ANNA GIELAROWSKA

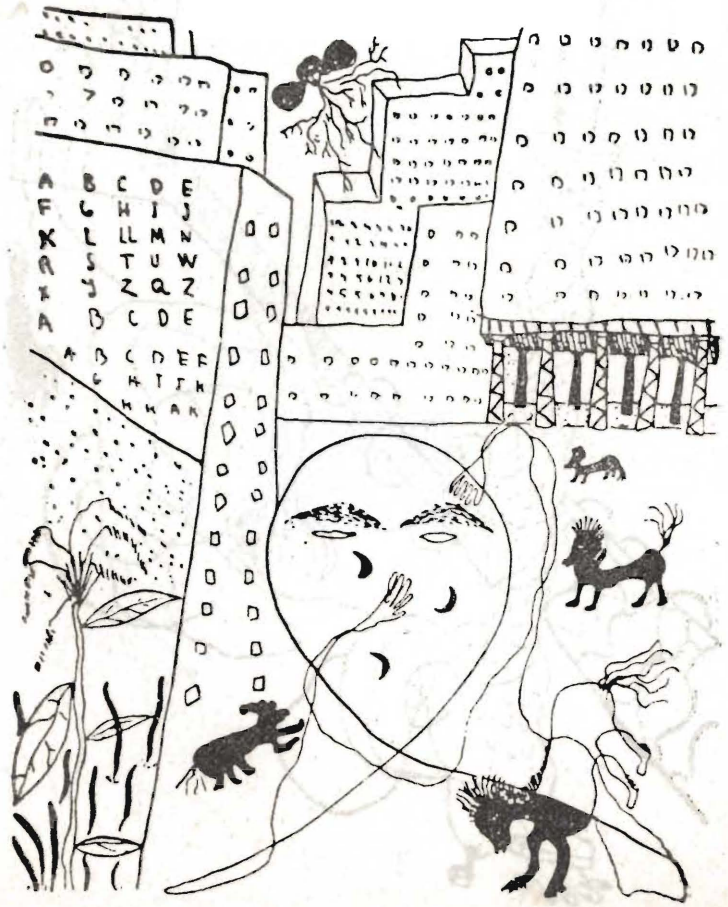
Urszula Aszyk

LALKI, TRADYCJA I AWANGARDA

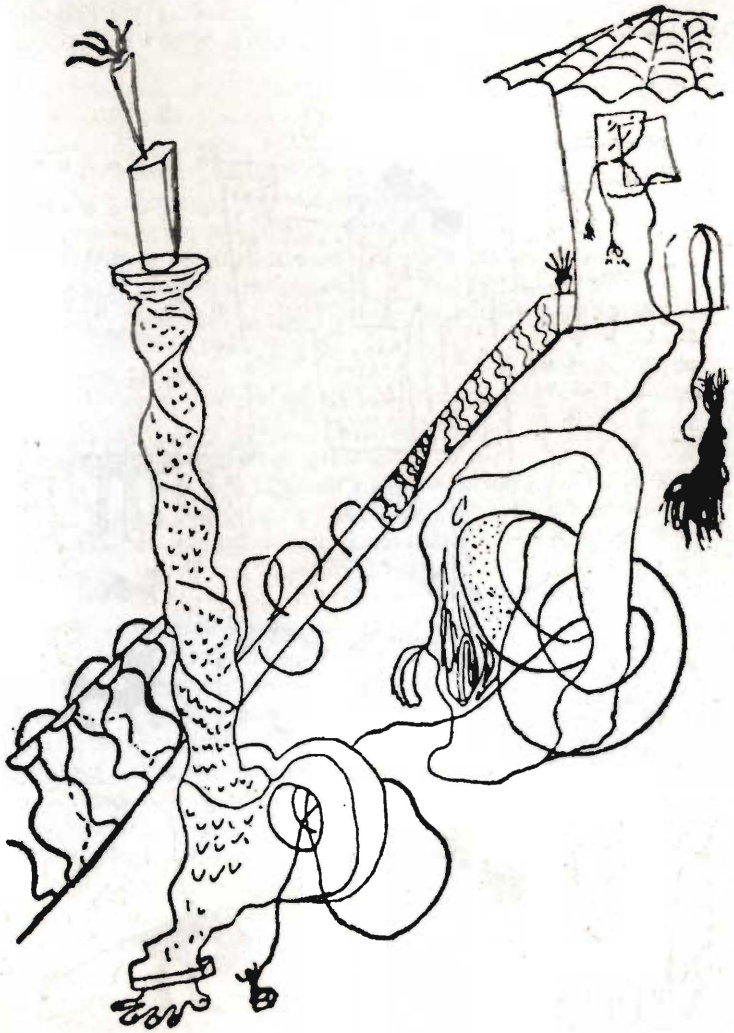
Znajomość hiszpańskiego teatru jest w Polsce wyjątkowo słaba. Nawet w zakresie klasyki hiszpańskiej można bez trudu wskazać poważne braki. Wiele dramatów Cervantesa, Calderona, Lopego de Vega i Tirsa de Molina nie doczekało się przekładów. Nasza wiedza o hiszpańskim teatrze jest wyrywkowa i często przypadkowa, co szczególnie uwidacznia się w odniesieniu do teatru XX wieku. Niewiele wiadomo w Polsce o dramatach Miquela de Unamuno oraz jego poglądach na sztukę teatru, choć znamy niektóre jego powieści i pisma filozoficzne. Twórczość Valle-Inclána pozostaje również mało znana, aczkolwiek przełożono na język polski kilka jego dramatów, a trzy: „Słowa Boże", „Światła cyganerii" i „Rogi porucznika Astete" (tytuł tekstu opublikowanego przez „Dialog" — „Rogi pana Bagateli") doczekały się realizacji scenicznych. Wady polskich przekładów zaprzepaściły jednak wartość utworów Valle-Inclána, a wyrażona w nich, w szczególności w „Światłach cyganerii" i „Rogach pana Bagateli" koncepcja „esperpento", czyli bardzo specyficznej hiszpańskiej groteski — zupełnie nie trafiła do twórców i publiczności.

Narzekania te pozornie tylko nie mają nic wspólnego z tematem naszego szkicu. Federico Garcia Lorca (1898—1936) jest u nas autorem powszechnie znanym, i jako poeta, i jako dramaturg. Mamy przekłady jego sztuk, są opracowania, nie brak artykułów i esejów na temat jego życia i twórczości, a dramaty, jak „Yerma", „Dom Bernardy Alba" i „Czarująca szewcowa" powracają nieustannie na afisze naszych teatrów. W rzeczywistości wszystko to jednak okazuje się niewystarczające, a obraz Lorki sprowadza się do stereotypu Andaluzyjczyka. Przede wszystkim, zbyt mała wiedza na temat kontekstu literackiego i teatralnego lat dwudziestych i trzydziestych w Hiszpanii prowadzi do interpretacji uproszczonych, a nawet banalnych. Oczywiście, że uniwersalny charakter twórczości teatralnej Lorki, przy całej swojej hiszpańskiej i andaluzyjskiej specyfice, pozwala na dużą dowolność w wystawianiu jego dramatów, ale w wielu przypadkach pewne rozszerzenie wiedzy wskazałoby klucz do interpretacji i odkryło, poza poetyckim i andaluzyjskim charakterem utworów Lorki, ich wciąż aktualną nowoczesność i awangardowość. Warto, m. in. uświadomić sobie, że niektóre sztuki Lorki powstawały z inspiracji właśnie Miquela de Unamuno i Ramona del Valle-Inclân, wiele też z ich uwag o teatrze znalazło odbicie w jego sposobie budowania rzeczywistości scenicznej. Teoria „poczucia tragizmu życia" i koncepcja „teatru obnażonego" oraz „obnażenia tragicznego" Miquela de Unamuno, jak i teoria widzenia świata w „deformacji krzywego zwierciadła" i „esperpento" Valle-Inclâna — miały niewątpliwie pewien wpływ na dramaturgię Lorki, co widać w wyodrębniających się wyraźnie dwóch jej nurtach, które stanowią z jednej strony poetyckie tragedie: „Krwawe gody", „Yerma", „Panna Rosita czyli Mowa kwiatów", „Dom Bernardy Alba", a z drugiej — farsy przeznaczone dla teatru kukiełkowego z cyklu „Kukły i maczuga": „Tragikomedia don Cristobala i panny Rosity", „Szopka Don Cristobala" oraz farsy napisane dla teatru z „żywymi ludźmi" („para personas"): „Czarująca szewcowa", „Miłość don Perlimplina do Belisy", a także krótkie utwory z cyklu „teatro breve" i trzy dramaty powstałe z inspiracji teatru surrealistycznego: „Kiedy minie pięć lat", „Publiczność", „Sztuka bez tytułu".

Lorca pisze swoje „Kukły i maczugę", czyli „Tragikomedię don Cristobala i panny Rosity" około roku 1922, kiedy znane są już niektóre farsy Valle-Inclâna i ogłoszone drukiem jego „Słowa Boże" i „Światła cyga-



nerii", a „Szopkę don Cristobala" — w 1931, kiedy opublikowane są pozostałe „esperpenta": „Rogi pana Bagateli", „Córka kapitana", „Niedzielny garnitur nieboszczyka". Lorca szczerze podziwiał twórczość Valle-Inclána i niewykluczone, że w jego teatrze znajdował pewne wskazania dla własnej twórczości. Zwracają na to uwagę niektórzy badacze, uderzająca jest bowiem zbieżność w konstruowaniu postaci sprowadzanych do roli kukieł, marionetek, odpsychologizowanych lalek, a zdarzeń dramatycznych —



do najprostszego schematu. Wątki typowe dla farsy u obydwu autorów rozwijają się w sposób niekonwencjonalny, zaskakujący widza ostatecznym rozwiązaniem. Przypomnijmy, że Valleinclanowskie „esperpento" jest rozumiane jako produkt „esperpentyzacji", czyli kreacji zasadzającej się na ciągłej i świadomej deformacji rzeczywistości, kontraście jako źródle absurdu i groteski, prawdopodobieństwie świata nierealnego, stale obecnym motywie śmierci, obecności lalek, kukieł i marionet, stosowaniu takich chwytów stylistycznych jak animalizacja, animacja, reifikacja, personifikacja, itd. Nie chodzi o to, by wraz z tymi uwagami dowieść wpływów i zależności, lecz by wskazać na kontekst w jakim farsy Lorki powstają. Oczy-

wiście, poza Valle-Inclânem pewnym punktem odniesienia powinien stać się także cały ruch awangardowy w Hiszpanii lat dwudziestych i trzydziestych, w który włącza się Lorca później ze swą poezją surrealistyczną i sztukami nawiązującymi do francuskiego teatru surrealistycznego. Skrzywdzilibyśmy jednak bardzo Lorcę, sytuując jego farsy wyłącznie we współczesnym mu kontekście literackim i teatralnym. Ich bardzo indywidualny charakter ma wiele powiązań z hiszpańską tradycją, zarówno teatru klasycznego jak i ludowego, a w szczególności ludowego teatru andaluzyjskiego.

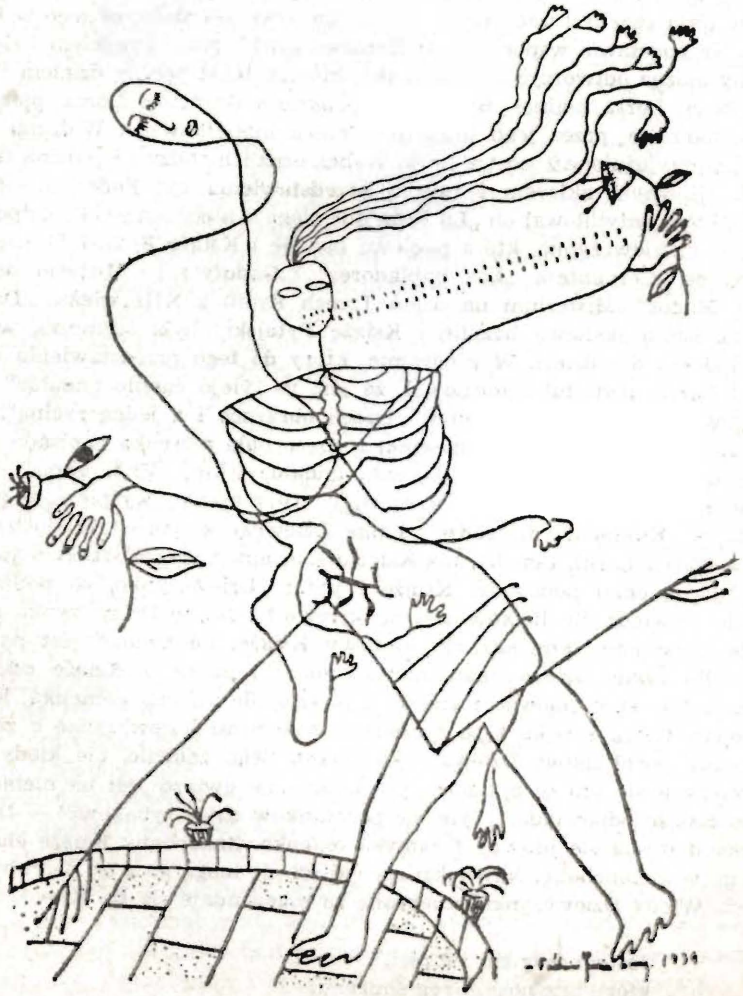
W obydwu sztukach napisanych dla teatru kukiełkowego („Los titeres de Cachiporra"), w „Tragikomedii don Cristobala i panny Rosity" i w „Szopce don Cristobala" pojawia się ta sama postać Cristobala nazywanego też Cristobitą. Popularność tej postaci, nicponia i nieokrzesanego drania wymachującego groźnie maczugą sprawiła, że od jego imienia zwykło się nazywać pewien rodzaj lalek z ciężkimi głowami, zrobionymi z topolowego drewna, mówiących piskliwie — chrapliwym głosem — „cristobalitos" lub „cristobicas". Postać andaluzyjskiego don Cristobala uważana jest za „kuzyna galicyjskiego Bululú i szwagra ciotki Noriki z Kadyksu, brata Monsieur Guignola z Paryża i wuja don Arlekina z Bergamo". Tradycja teatru lalek w Hiszpanii sięga najodleglejszych czasów i odgrywa po dziś dzień ważną rolę. Przypomnijmy tylko Cervantesa, który bodajże jako jeden z pierwszych autorów docenił tę tradycję i wykorzystał w swojej twórczości, odsłaniając niezwykłe możliwości maleńkiej scenki z drewnianymi kukiełkami, z którymi autor — aktor i dyrektor teatru w jednej osobie może prowadzić dialog. Ten chwyt zastosowany przez Valle-Inclâna w „Rogach pana Bagateli" i w „Szopce don Cristobala" i „Czarującej szewcowej" przez Garcię Lorcę — demaskuje skomplikowanie fikcji scenicznej. Widz staje się tu świadkiem niezwykłego wydarzenia, w którym lalkarz, autor i twórca kreowanego świata rozmawia ze stworzonymi przez siebie postaciami, a także z publicznością. Może interweniować w momentach szczególnego napięcia, zmienić bieg zdarzeń, zatrzymując je według własnego uznania. Przed premierą „Szopki don Cristobala" w Buenos Aires w 1934 roku, publiczność była świadkiem rozmowy poety (samego Lorki) z Cristobalem:

Cristobal: Señoras i señores. Nie po raz pierwszy, ja don Cristobal, pijana lalka, która się żeni z doñą Rositą, wychodzę z rąk Federica Garcii Lorki na scenkę, gdzie zawsze żyję i nigdy nie umieram. Po raz pierwszy zdarzyło się to w domu poety — Pamiętasz Federico? Była wtedy wiosna w Granadzie, a salon w twoim domu pełen był dzieci, które mówiły: „Te kukiełki są żywe, dlaczego więc są tak małe i nie rosną?" Sławny Manuel de Falla grał na pianinie i właśnie tam po raz pierwszy w Hiszpanii wykonana została „Historia żołnierza" Strawińskiego (...)

Po tej introdukcji Cristobala następował dialog, którego fragment warto zacytować:

Poeta: Pan jest bardzo ważny w teatrze, don Cristobal, Cały teatr pochodzi od pana. Był kiedyś taki poeta w Anglii, który nazywał się Shakespeare i który stworzył postać, która nazywa się Falstaff (...).

Cristobal: Dobrze, dobrze, pan to wie lepiej ode mnie, ale mnie nie podoba się światło elektryczne.



Poeta: Myślę, że teatr powinien wrócić do pana.

Cristobal: To prawda, że ja ci się podobam. To szaleniec, ten Federico! Zawsze mnie pokazujesz i choć ja... ja... no właśnie, robię głupstwa, one ci się podobają.

Poeta: Podobają mi się. Od dzieciństwa cię lubiłem, Cristobita i kiedy będę stary przyłączę się do ciebie, aby zabawiać dzieci, które nigdy nie widziały teatru.

Początkowe słowa Cristobala w tym sympatycznym, ale nieco absurdalnym dialogu nawiązują do przedstawienia, które rzeczywiście miało miejsce w domu rodzinnym Garcii Lorki w Fuente Vaqueros (prow. Granada) w roku 1923 w dniu święta Trzech Króli, uroczyście i wesoło obchodzonego w Hiszpanii. Na podstawie wspomnień rodzeństwa Lorki, brata Francisca i siostry Conchy można odtworzyć to widowisko, którego tekst będący dziełem Federico Garcii Lorki zaginął. Był to jak podkreśla Francisco Lorca, pierwszy utwór napisany przez jego brata dla teatru kukiełkowego. Widzami były dzieci zaprzyjaźnione z siostrą Lorki Isabel, oraz ich rodzice i rodzina Garcii Lorki. Głównym aktorem i twórcą przedstawienia był Federico. Oprócz sztuki, którą zatytułował on „La Niña que riega la albahaca y el Principe preguntón" („Dziewczynka, która podlewa bazylię i Książę Pytalski"), zagrano „entremés" Cervantesa „Los habladores" („Gaduły") i „Misterio de los Reyes Magos" (Misterium na dzień Trzech Króli) z XIII wieku. „Dziewczynka, która podlewa bazylię i Książę Pytalski" była sceniczną wersją opowiadania dla dzieci. W programie, który do tego przedstawienia opracował Lorca, podtytuł informował, że jest to „viejo cuento andaluz" (stare opowiadanie andaluzyjskie) w „trzech obrazach i z jedną ryciną". Według Francisca Garcii Lorki spektakl rozpoczynała piosenka napisana przez poetę do melodii popularnej piosenki andaluzyjskiej „Vito, vito...", którą Dziewczynka śpiewała stojąc w okienku. Tę piosenkę wyśpiewuje potem Rosita w „Kukłach i maczudze". Lalkę Dziewczynki poruszała siostra Federica Garcii Lorki, Concha, zaś Księcia sam autor. Akcja sztuki była prosta. Pod okienko podchodzi Książę i pyta: „Dziewczynko, co podlewasz bazylię, powiedz, ile listków jest na krzewie?". Na to Dziewczynka odpowiada pytaniem: „Powiedz mi, kłótliwy Książę, ile gwiazd jest na niebie?". Po czym Dziewczynka zamyka okno i znika a Książę odchodzi smutny. Aby kontynuować rozmowę z piękną, ale niemiłą panienką, Książę przebiera się za rybaka i po sprzedaniu ryb prosi Dziewczynkę o zapłatę w formie pocałunków. Dziewczynka spełnia jego żądanie, ale kiedy znowu zaczyna się gra w pytania i powtarza: „ile gwiazd jest na niebie?" — na co Książę odpowiada: „Tyle, ile pocałunków dałaś rybakowi" — Dziewczynka domyśla się prawdy i zamyka okienko. Zakochany Książę choruje, popada w melancholię. Najwięksi specjaliści nie mogą go z tej choroby wyleczyć. Wtedy Dziewczynka przebrana za maga udaje się do Księcia i mówi:

Jestem magiem radości,
który przynosi ci róg śmiechu.

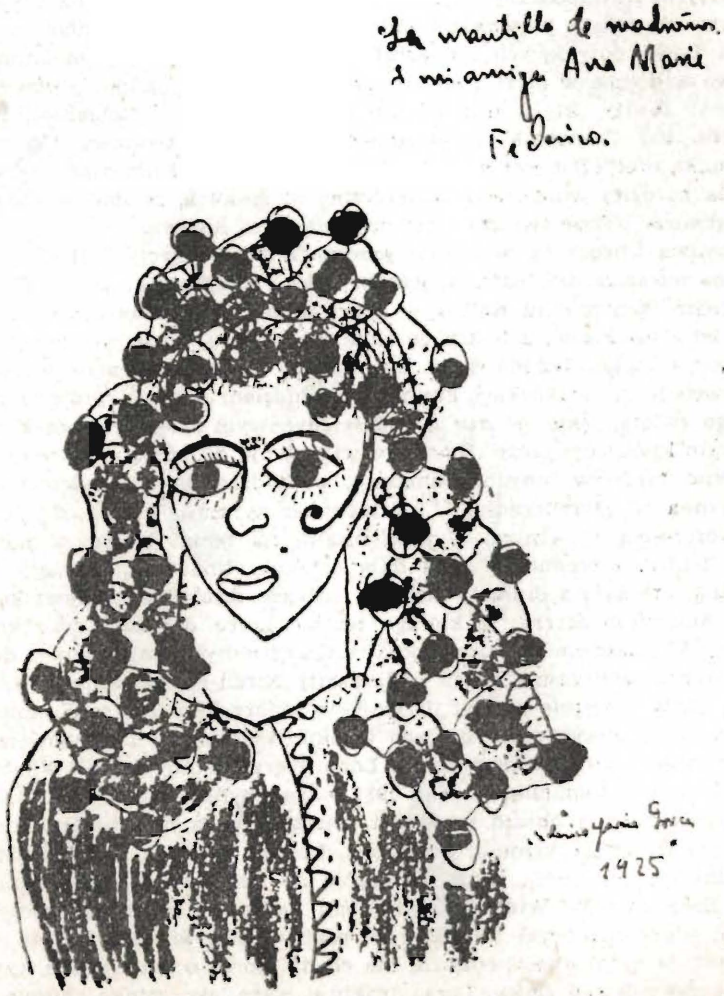
Wszystko kończy się więc dobrze, ślubem i weselem, które w domu Garcii Lorki zamieniło się we wspólną zabawę. W przerwach między poszczególnymi częściami przedstawienia pojawiał się Cristobal, komentujący sceniczne zdarzenia. Muzykę do tego widowiska napisał, wykorzystując utwory Debussego, Albeniza i Ravela — Manuel de Falla. Do „Gaduł" Cervantesa Falla wykorzystał „Historię żołnierza" Strawińskiego, a do misterium — dawną muzykę hiszpańską.

Rosita w „Kukłach i maczudze" jest wyraźnie rozwinięciem postaci Dziewczynki z omówionej wyżej sztuki, tak samo jak Książę jest pierwowzorem romantycznego Cocoliche. Wydaje się jednak, że obie sztuki powstawały w tym samym czasie. Zachowany w archiwum domowym rodziny Lorki rękopis opatrzony jest datą 5.VIII.1922 r. Powstawał więc, co najmniej pięć miesięcy wcześniej niż przedstawienie z okazji Święta Trzech Króli. Nie jest to jednak egzemplarz zawierający ostateczną wersję sztuki. Istnieje bowiem w tych samych zbiorach drugi rękopis, bez daty wprawdzie, ale z wieloma zmianami w stosunku do poprzedniego, zawierający tekst bliższy wersji, która zachowała się w maszynopisie i posłużyła w wystawieniu tego utworu w 1937 r., a więc już po śmierci Lorki w czasie wojny domowej, w nie zajętym jeszcze przez nacjonalistów Madrycie. Zdaniem Francisca Garcii Lorki, istniała jeszcze jedna wersja, która uległa zagubieniu. W stosunku do tej, która zachowała się w maszynopisie i uznana została za ostateczną i jedyną obowiązującą, ta zagubiona miała inny charakter. Przewidziana była nie dla teatru lalek, lecz dla teatru z żywymi aktorami, co zdaniem brata poety, byłoby „w jego stylu": zamiast lalek grają ludzie, ale na zasadzie — ludzie grają role lalek. Gra z tymi dwoma różnymi od siebie światami — lalek i ludzi, widoczna jest przecież już w tej wersji „Kukieł i maczugi", jaką znamy. Postać Cristobala, która wydaje się postacią ludzką, okazuje się być „czymś" innym, gdy w końcowej scenie nad nieżyjącym Cristobitą pochylają się postaci — lalki i mówią: „Cristobita nie był człowiekiem". W najwcześniejszej wersji komentarz był bardziej dosłowny: „Cristobita był lalką". Wersja, o której wspomina Francisco Garcia Lorca, przewidziana dla żywych aktorów, wzbogacona była o muzykę, taniec i śpiew w takim wymiarze, że miał ten tekst — scenariusz stać się podstawą widowiska muzycznego. Twórcą muzyki był kompozytor hiszpańsko-filipińskiego pochodzenia Federico Elizalde. Nad muzyczną wersją „Kukieł i maczugi czyli Tragikomedii don Cristobala i doñi Rosity" pracował Lorca w roku 1935 w Barcelonie w czasie przygotowań premiery „Panny Rosity czyli Mowy kwiatów". „Pamiętam dokładnie — pisze Francisco Garcia Lorca — jak w roku 1935 w Barcelonie (...) Federico i Elizalde gorliwie pracowali nad tą wersją muzyczną przy pianinie w hotelu Majestic".

Tekst „Kukieł i maczugi", który znamy, przy całej swojej prostocie, jest ciekawym materiałem do analizy, jak wszystkie zresztą sztuki Lorki. Z jednej strony, wnikliwy badacz dojrzy w nim związki z życiem, rzeczywistością, którą znał autor, z drugiej — doszuka się w niej powiązań z tra-

dycją nie tylko teatralną. Imiona niektórych postaci z „Kukieł i maczugi" nawiązują, na przykład, do postaci realnie istniejących. Znany był w Fuente Vaqueros człowiek, którego przezywano powszechnie Cansa-almas (Męczydusza) i drugi, którego przezywano Espantanublos (Strach-Na-Chmury). Kiedy Rosita przypomina don Cristobicie o tym, że przyrzekł jej opowiedzieć wiele ciekawych historyjek, ten odpowiada, że zna „historię o don Tankredzie wyniesionym na piedestał" i „o don Juanie Tenorio, kuzynie don Tankreda". Oczywiście, nie wymaga omówienia historia don Juana Tenorio, ale o don Tankredzie wiedzą tylko Hiszpanie znający tradycję, której jeszcze w dzieciństwie i młodości świadkiem był Lorca. Don Tankredo, postać historyczna, zasłynął z wyjątkowej odwagi, jaką trzeba było się wykazać stojąc na podeście („piedestale") na środku areny jeszcze przed rozpoczęciem corridy. Don Tankredo ubrany na biało i umalowany białą farbą stał nieruchomo, jak Kamienny Posąg w III akcie „Don Juana Tenorio". Kiedy byk wybiegał na arenę, od razu kierował się w stronę człowieka-posągu, ale zatrzymywał się na parę centymetrów przed nim zaskoczony brakiem jakiejkolwiek reakcji. Najmniejszy ruch mógł w tym momencie stać się przyczyną śmierci człowieka-posągu. Potem corrida przebiegała już według normalnych zasad, ale ten pierwszy moment wywoływał szczególne emocje.

Odwołania do andaluzyjskich realiów nie mają dzisiaj już żadnego znaczenia. Wartości „Tragikomedii don Cristobala i panny Rosity" należy upa-



trywać przede wszystkim w jej poetyckim charakterze. Opowieść o miłości Rosity i Cocoliche, która zwycięża wszystkie przeszkody i tryumfuje nad społecznymi konwencjami i pieniędzmi, jest czymś odosobnionym w teatrze Lorki, w którym miłość i śmierć, miłość i samotność najczęściej idą w parze. Jedynie tu i w „Czarującej szewcowej", mimo pokus i przeszkód, czyste uczucie zwycięża. Ale w „Kukłach i maczudze" jest po drodze śmierć Cristobity, niedoszłego męża Rosity, „który nie był człowiekiem". Wraz z nią i tym właśnie zdaniem wyłania się ze sztuki pytanie o autentyczność człowieka i prawdziwość ludzkich poczynań.

Poetycki i symboliczny charakter dramatu poszerza się wraz z wprowadzonymi do tekstu piosenkami miłosnymi. Nie brak też symboli w sugestiach Lorki dotyczących scenografii i wyglądów postaci: pomarańczowe drzewa widoczne w głębi sceny ze swą erotyczną symboliką, różowy kolor sukienki Rosity, który uchodzi za kolor oznaczający kobiecość, itd. W „Szopce don Cristobala" nawiązującej tytułem do utworów Cervantesa, symbolika erotyczna jest dużo bardziej odważna jak i poczynania don Cristobala bardziej wulgarne i obsceniczne, co sprawia, że można widzieć w tym utworze bliższe związki z prymitywną farsą ludową.

Obydwa utwory są w swoim przeznaczeniu — swego rodzaju antidotum na mieszczański teatr, są jego krytyką i karykaturą. „Ja — mówi we wstępnym Wyjaśnieniu Komar — przybywam z teatru burżujów, z teatru hrabiów i markizów, z teatru ze złota i kryształu, gdzie właśnie panowie idą spać, a panie... też idą spać". Teatr, który zapowiada Komar, wyrwał się z konwencji mieszczańskich, aby prostym ludziom „ukazać sprawy i sprawki tego świata, jakie się dzieją pod seledynowym księżycem górskim, pod różowym księżycem plaży". Lorca rozwija swoją dyskusję z teatrem mieszczańskim także w innych dramatach, dochodząc do bezwzględnego jego wyśmiania w „Publiczności" i „Sztuce bez tytułu". Włącza się ze swoją twórczością i licznymi wypowiedziami na temat teatru w nurt odnowy teatru, któremu początek dają artykuły Unamuna, dramaty Valle-Inclána, artykuły i dramaty Azorina, a także działalność reżyserska Gregoria Martineza Sierry, w którego teatrze Lorca debiutuje w roku 1920 sztuką „El maleficio de la mariposa" („Czary motylkowej panny"), działalność Cypriana Rivasa Cherifa i Margarity Xirgu-głośnej aktorki katalońskiej, która w czasie swojej dyrekcji w madryckim Teatro Espanol wystawia sztuki Lorki, staje się jego wielkim mecenasem i przyjacielem. W ruchu odnowy hiszpańskiego teatru Lorca bierze czynny udział. Wkrótce po proklamacji II Republiki w roku 1931 tworzy teatr uniwersytecki La Barraca i wyrusza w objazd prowincji hiszpańskich z repertuarem klasycznym, pokazując Cervantesa, Calderona, Lopego de Vega, Tirsa de Molina. Wielokrotnie też Lorca czyni deklaracje na temat swojego widzenia teatru i dróg odnowy. Widzi je w tradycji ludowej i w teatrze poetyckim: „Teatr, który przetrwał jest teatrem poetów. Zawsze teatr był w rękach poetów". W tych wypowiedziach, nie chodzi Lorce o teatr poezji, czy wyłącznie poetyckiego słowa. Lorca traktuje teatr jako sztukę złożoną. Jego

koncepcje teatru są koncepcjami teatru totalnego. „Spektakl — zauważał w jednym z wywiadów w roku 1935 — w połowie zależy od rytmu, koloru, scenografii..." Przy innej okazji podkreślał też, że słowo, akcja i gest w teatrze muszą być podporządkowane emocjom i poezji. Zdaniem Lorki przedstawienie teatralne powinno być dziełem sztuki. „Arte por encima de todo" — „Sztuka ponad wszystko" — to myśl, którą wielokrotnie powtarzał. W tym wyrażała się też nowoczesność i awangardowość myślenia Lorki, który mając wprawdzie doskonałe wzory we współczesnych sobie autorach awangardowych, na co dzień spotykał się przede wszystkim z teatrem, z którym walczył — teatrem, w którym dominowała mieszczańska drama, melodramat, łatwa komedia i modne w tamtym czasie w Hiszpanii „astrakany" oparte na bezsensownej grze słów i wykorzystujące zły gust publiczności mieszczańskiej. Droga Garcii Lorki na scenę nie była łatwa. Właśnie z tych względów. Po niepowodzeniu „Czarów motylkowej panny" w roku 1920, następne próby kończyły się ze zmiennym szczęściem. W roku 1934 krytyk Enrique Diez-Canedo pisał w recenzji z przedstawienia „Yermy": „Mamy nowego poetę dramatycznego. Ci, którzy wątpili oglądając „Czarującą szewcową" i „Krwawe gody", teraz nie mogą temu zaprzeczyć. „Yerma" jest dziełem poety, ale nie wyłącznie poety (...), jest dziełem poety dramatycznego". Późniejsza o rok inscenizacja „Panny Rosity czyli Mowy kwiatów" była sukcesem, przede wszystkim dzięki talentowi Margarity Xirgu. Wszystkie następne premiery mają już miejsce po śmierci poety. Zamordowany przez nacjonalistów zaraz na początku wojny domowej, w sierpniu 1936 roku, Lorca przestał na długie lata istnieć w oficjalnej kulturze hiszpańskiej, choć właśnie w tym czasie zyskiwał sławę międzynarodową.

Urszula Aszyk

BIBLIOGRAFIA:

1. Federico Garcia Lorca, „Obras completas", Aguilar, Madrid 1971.
2. Federico Garcia Lorca, „Teatro breve", przekład Zofia Szleyen, WL, Kraków 1966.
3. Francisco Garcia Lorca, „Federico y su mundo", Alianza Editorial, Madrid 1980.
4. Miguel Garcia Posada, „Introducción" w: „Federico Garcia Lorca", Teatro 1, Obras III, Akal bolsillo, Madrid 1980.

LENA SZURMIEJ urodzona w 1947 r. w Jaworze na Dolnym Śląsku. Do 1973 r. mieszkała we Wrocławiu. Tu uczęszczała do Studia Baletowego przy Operze Wrocławskiej. Absolwentka Liceum Medycznego pracowała przez cztery lata jako pielęgniarka. Następnie przeniosła się do Warszawy i rozpoczęła naukę w Studio Teatralnym przy Państwowym Teatrze Żydowskim, które ukończyła z wyróżnieniem. W 1976 roku zdała egzamin aktorski.

W Studio Teatralnym pod kierunkiem Jadwigi Marso grała: Claire („Pokojówki" Geneta), Posąg („Mątwa" Witkacego), Violę („Wieczór Trzech Króli" Shakespeare'a), subretkę („Igraszki trafu i miłości" Marivaux), Elwirę („Mąż i żona" Fredry); była też Jewdochą w „Sędziach" Wyspiańskiego przygotowanych przez Zdzisława Wardejna i tajemniczą nieznajomą w jednoaktówce Fredry „Świeczka zgasła" (reż. Władysław Hańcza). Jako aktorka Teatru Żydowskiego ma w swoim dorobku role m. in.: Estery w „Dzbanie pełnym słońca" Pereca Hirszbejna, Śmierci w „Dybuku" An-skiego, Estery w sztuce „Planeta RO" R. M. Grońskiego, Libe w „Komediantach" Goldfadena oraz prostytutki, Madam Popiatnik i Kłaszy Zubariewej w „Zmierzchu" Babla w reż. Andrzeja Witkowskiego.

Dwukrotnie w latach 1976 i 1977 została laureatką Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

W 1979 r. wstąpiła na Wydział Reżyserii PWST w Warszawie. Na pierwszym roku studiów przygotowała jedną z miniatur dramatycznych Arnolda Weskera pokazywaną następnie w ramach Kongresu ITI w 1980 r., na drugim roku — „Iwonę księżniczkę Burgunda" Gombrowicza i „Hamleta" Shakespeare'a. W 1982 r. była asystentką Ignacego Gogolewskiego — reżysera „Fantazego" Słowackiego (przedstawienie dyplomowe IV roku Wydziału Aktorskiego PWST w Warszawie).

4. XII. 1982 r. na „Scenie 61" Teatru „ATENEUM" w Warszawie Lena Szurmiej przedstawiła swój pierwszy warsztat reżyserski „NIEBO ZAWIEDZIONYCH" — inscenizację własnego scenariusza songów Brechta w nowym przekładzie Roberta Stillera, z muzyką Brechta, Weilla i Janusza Tylmana. Spektakl entuzjastycznie oceniony przez krytykę podkreślającą jego wysokiej klasy profesjonalizm spotkał się z ogromnym zainteresowaniem publiczności.

MARIA SOCHANIEWICZ ur. w 1950 r. w Gańsku. W latach 1970—1975 studiowała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Aleksandra Kobzdeja i prof. Jana Tarasina. Zajmuje się malarstwem i grafiką.

Sochaniewicz maluje najczęściej kobiety, które nazywane różnymi imionami: Azteca, Primavera, Nefretete, Kalina, Małgośka, Victory są wariantami wszechkobiecości, symbolem natury, wyrażają afirmację biologicznej strony życia. „Nie są ładne urodą ze współczesnego magazynu — pisze Kinga Kawalerowicz. Mają rysy twarde i wyraziste, ciężkie torsy, suknie a raczej szaty o nieco archaicznym charakterze. Odkrywamy w nich dalekie siostry biblijnych bohaterek Noldego, egzotycznych piękności Gauguina, modelek Matisse'a. Obrazy Maji nasuwają mgliste skojarzenia z orientalną bajką i jarmarcznymi wizerunkami jednocześnie. Jej temperament artystyczny nosi cechy wyraźnie ekspresjonistyczne. Klimat psychiczny — emocji gwałtownych, gorących — zastyga w szerokich pociągnięciach pędzla, w kontrastującym żywo, „barbarzyńskim" kolorze. Pewna surowość, prawie toporność form zostaje w pracach Maji podporządkowana świadomie dekoracyjnej kompozycji. To, co uderza i zatrzymuje widza przy jej obrazach to kondensacja napięcia, ekspresji, uzyskana językiem plastycznym — zdecydowanie i rozmach, tajemniczość monumentalnych postaci, ich brutalna poezja".

Kobieta w malarstwie Sochaniewicz jest uosobieniem witalności. „Na wargach ma pragnienie miłości — w źrenicach obietnicę spełnienia. Niby spokojna, skupiona, prawie dostojna, lecz okolona mgiełką szaleństwa. W każdej chwili gotowa pójść za głosem instynktu, odrzucić sztywny strój, machnąć ręką na wyniosłość — i pobiec do knajpy na wódkę z pierwszym — lepszym, byle pięknym, marynarzem" — zauważa Monika Małkowska-Bator.

Prace Marii Sochaniewicz były eksponowane na licznych wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą oraz na wystawach indywidualnych w Warszawie (1975 — „Galeria Debiutów" MPIK „Bielany", 1979 — Galeria ZPAP Dom Artysty Plastyka, 1980 — „Staromiejski Dom Kultury", 1982 — Galeria Sztuki Współczesnej „Nowy Świat") i w Berlinie Zachodnim (1984 — Galeria Artificium).

Organizator pracy artystycznej: BRYGIDA SZEBEL
Kierownik Biura Obsługi Widowni: DANUTA MANDELT
Kierownik techniczny: ZBIGNIEW MALEC

Kierownictwo pracowni malarskiej — MICHAŁ TUSZYŃSKI, krawieckiej damskiej — ANITA KACZMARCZYK, krawieckiej męskiej — STANISŁAW KACZMARCZYK, perukarskiej — JADWIGA ROŹNIATOWSKA, ślusarskiej — ANDRZEJ ZOŁOTUCHO, stolarskiej — ZYGMUNT ZDUNEK, szewskiej — JAN SZYMAŃSKI, tapicerskiej — WŁADYSŁAW JAŁOWSKI. Brygadier sceny — WŁODZIMIERZ STASIW, główny elektryk — TADEUSZ CZARNY, operator dźwięku — LESZEK SMOLUK, operatorzy światła — HENRYK GILAS, ROBERT SKRZYNIARZ

Nakrycia głów wykonał Salon kapeluszy damskich „AMAZONKA", Kazimiery Kownas, Szczecin, Al. Piastów 75

Program ilustrują zdjęcia Federico Garcii Lorki i jego rysunki zamieszczone w książkach:
Federico Garcia Lorca „Poemas y Dibujos", Madrid 1980.
Eulalia-Dolores de la Higuera Rojas, „Mujeres en la vida de Garcia Lorca". Granada 1980.
Publikowane w programie wiersze Lorki w przekładzie Ireny Kuran- Boguckiej.

Redakcja programu — JERZY JASIŃSKI
Projekt okładki — MARIA SOCHANIEWICZ
Redakcja techniczna — WACŁAW KASNER

Wydawca:
TEATR POLSKI, ul. Swarożyca 5, 71-601 Szczecin

Cena zł 40,—

SZGraf. zam. 0336/11.20/84/I 5000 egz. C-3/229

TAK JEST NAPRAWDĘ

Ach, ileż mnie trudu kosztuje
miłością cię darzyć tak szczerą!

Przez tę miłość mnie boli powietrze
i serce,
i sombrero.

Któż to mi taki sprawił
tę wstążkę, co mnie dławi,
i cienką przędzę smutku
na tę chusteczkę białą?

Ach, ileż mnie trudu kosztuje
miłością cię darzyć tak stałą!

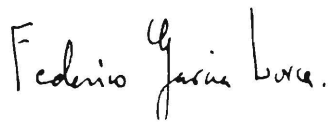
Federico García Lorca.

INACZEJ

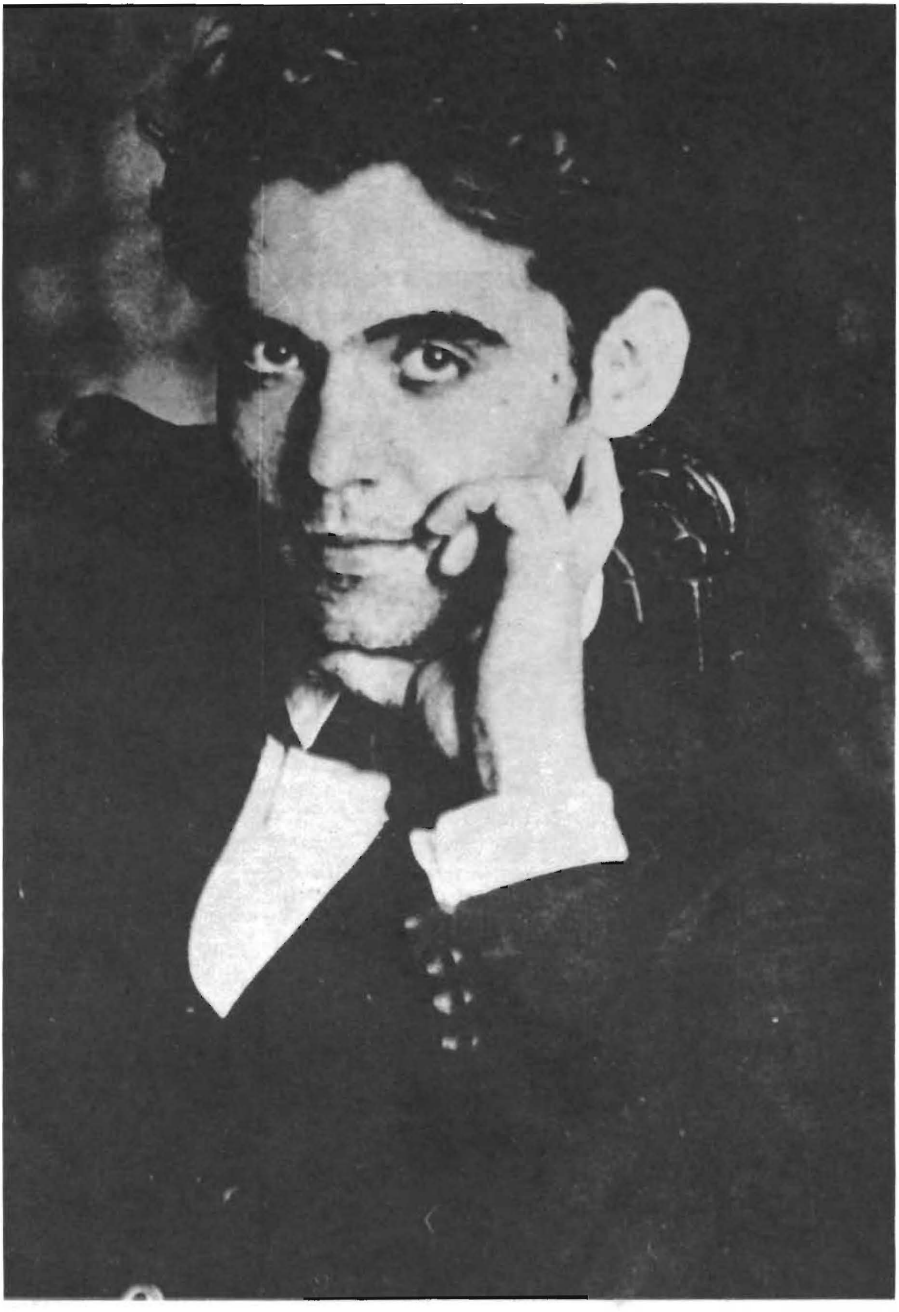
Ognisko wznosi nad wieczornym polem,
jak gniewny jeleń, swe rogi krzaczaste.
Dolina do snu się kładzie. Cwałuje
lekki wiaterek przez pagórki jasne.

Pod dymem w kryształ zastyga powietrze
— smutne, złotawożółte oczy kocie —
I spacerują po rzece gałęzie,
ja zaś, oczami, po gałęziach kroczę.

Przychodzą do mnie rzeczy najważniejsze.
Refreny wszelkich refrenów brzmią cicho.
Między szuwarem a schyłkiem wieczoru,
jakie to dziwne, zwać się Federico!

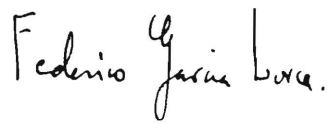


Federico Garcia Lorca jako dziecko.



GITARA

Zaczyna lament
gitara.
Pękają kieliszki
poranka.
Zaczyna lament
gitara.
Nie da się jej
uciszyć.
Nie sposób jej
uciszyć.
Płacze monotonnie,
jak płacze woda rzeki,
jak płacze wiatr
pośród śnieżycy.
Nie sposób jej
uciszyć.
Opłakuje tyle
rzeczy dalekich.
Gorący piasek Południa,
co pragnie białych kamelii.
Opłakuje strzałę bez celu,
zmierzch bez nadziei jutrzenki,
i pierwsze ptaki, pośród gałęzi
zabite.
O gitaro!
Serce krwawiące,
pięcioma mieczami przeszyte.



GODZINA GWIAZD

Okrągła, ciężka cisza nocy
na pięciolinii
nieskończoności

Wtedy nago wychodzę na ulicę,
pełen wierszy
straconych.
W czerni, śpiewem świerszczy
podziurawionej,
migocze
dźwięków
martwy błędny ognik.
Ten blask muzyczny
wnika
w duszy oczy.

Dokoła mnie śpią tysiące
motylich szkieletów wiotkich.

Nad rzekę ciągną szalone powiewy
młodości.

Federico García Lorca.

Federico Garcia Lorca i Salvador Dali.

LA BARRACA
TEATRO
UNIVERSITARIO
UNIÓN FEDERAL DE ESTUDIANTES HISPAN

JUTRZENKA

Kwiecień 1919 (Granada)

Moje ściśnięte serce
odczuwa, gdy słońce wschodzi,
tęsknotę za wielką dalą
i ból straconych miłości.
Światło jutrzenki nasiona
tęsknot bolesnych przynosi,
i żal bez oczu, co duszę
przenika do szpiku kości.
Ogromny grobowiec nocy
odsłania czarne welony,
by wielką gwiezdną kopułę
dziennym światłem zasłonić.

Co począć mam na tych polach,
osaczony blaskiem zorzy,
wśród ptasich gniazd i gałęzi,
gdy duszę mam pełną nocy!
Co pocznę, jeżeli umrą
dla światła twe jasne oczy,
i już nie zazna me ciało
żaru twych spojrzeń gorących!

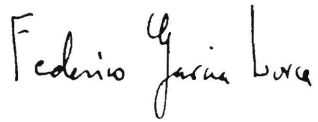
Dlaczego cię utraciłem
w ów wieczór pełen światłości?
Wyschnięta jest dziś pierś moja
na kształt gwiazdy zgaszonej.

Federico Garcia Lorca.

Federico Garcia Lorca w uniformie członka zespołu LA BARRACA.

DE PROFUNDIS

Stu zakochanych usnęło
na wieki w suchej ziemi.
W Andaluzji dróg tyle
dalekich się czerwieni.
W oliwnym gaju Kordoby,
pośród szumiącej zieleni,
by się ich pamięć święciła,
sto krzyży wznieśmy nad nimi.
Stu zakochanych usnęło
na wieki w suchej ziemi.



Federico Garcia Lorca z Zespołem LA BARRACA.

MEMENTO

Kiedy ja umrę,
z gitarą mnie pochowajcie
w suchym piachu.

Kiedy ja umrę —
pod drzewem pomarańczy,
wśród mięty zapachu.

Kiedy ja umrę,
możecie mnie pochować
w chorągiewce na dachu.

Kiedy ja umrę!