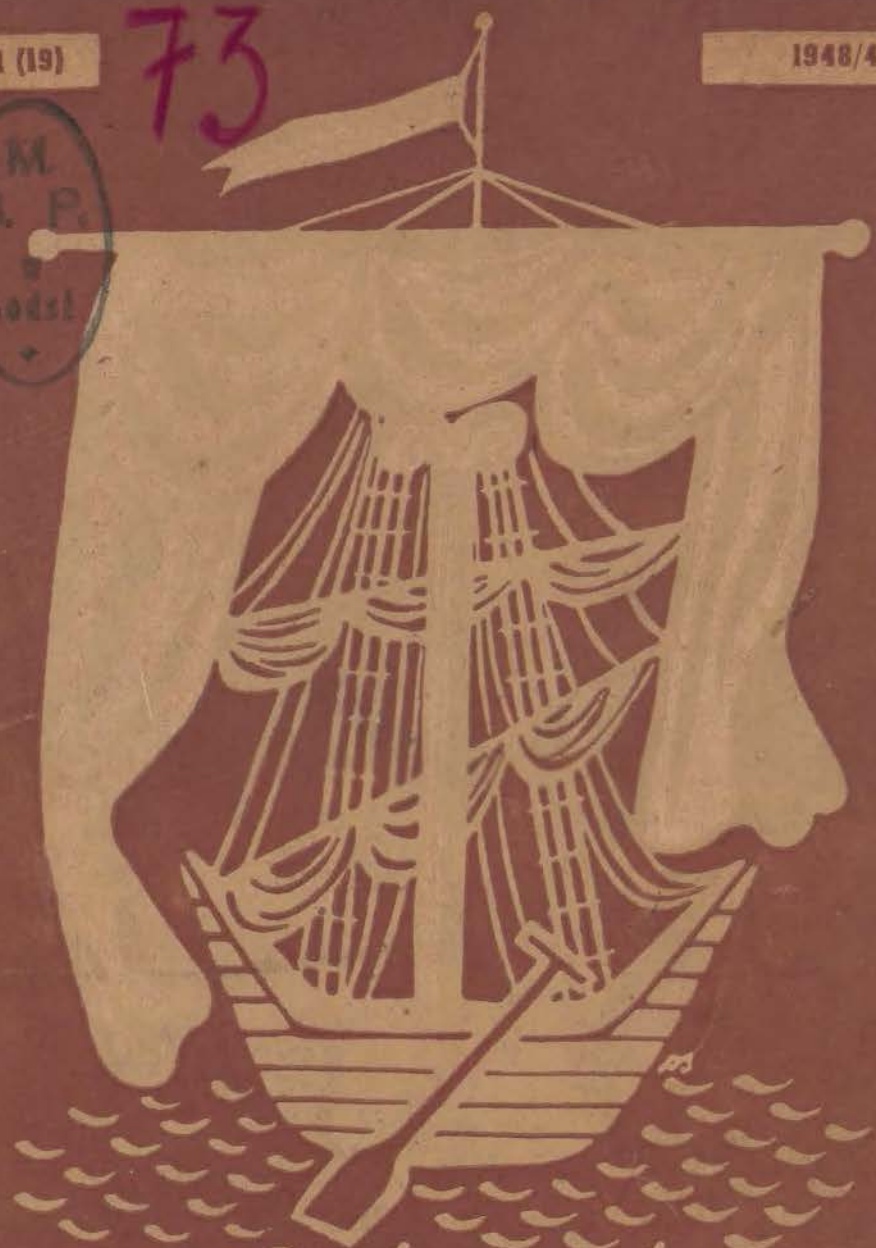


Nr 1 (19)

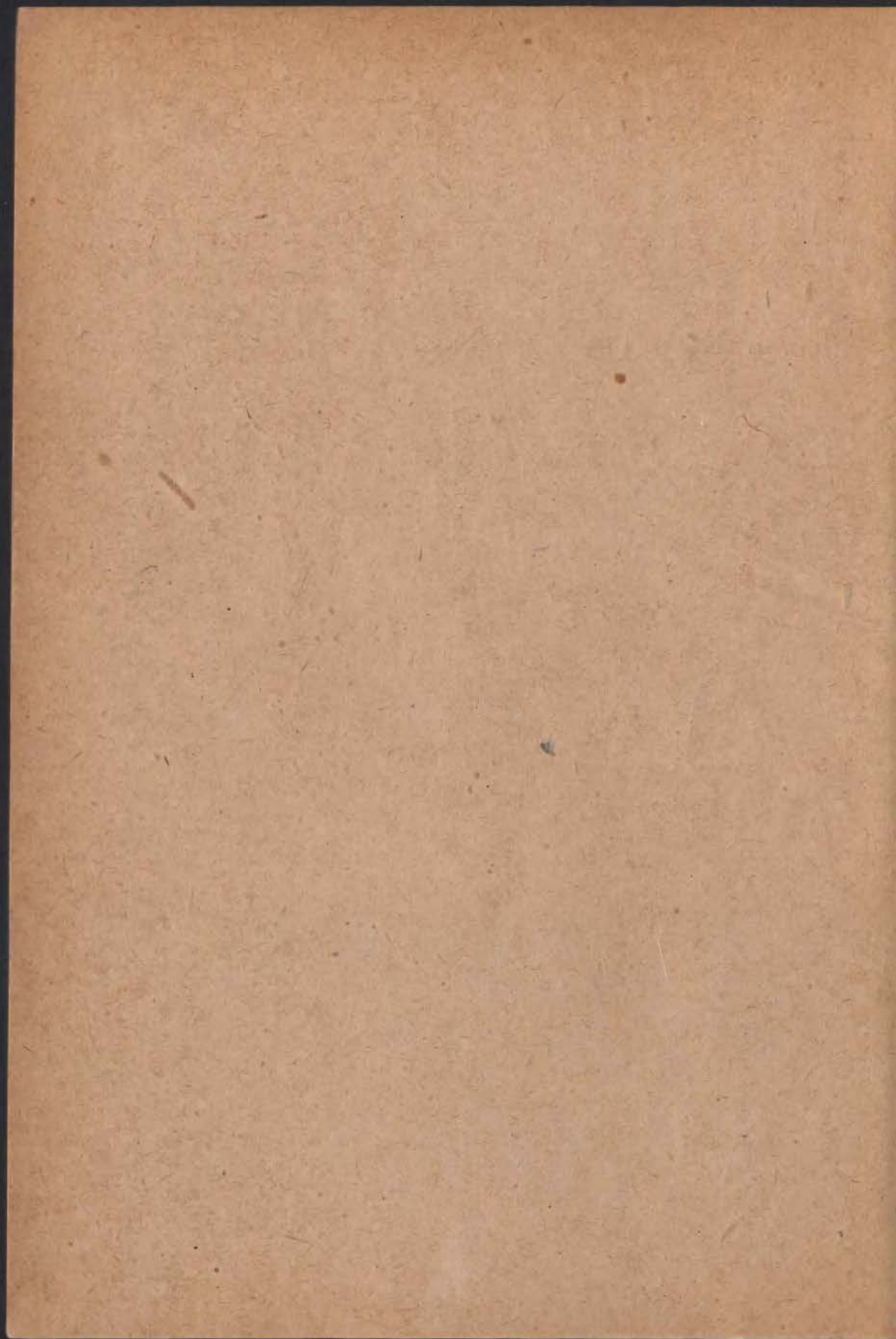
1948/49

73



ŁÓDŹ TEATRALNA

ŁÓDŹ — WARSZAWA



ŁÓDŹ TEATRALNA

Rok III Nr 1 (19)

1948/49

FEDERICO GARCIA LORCA:

»KRWAWY GODY«

PRZEŁOŻYŁ MIECZYŚLAW JASTRUN

Zofia Szleyen

FEDERICO GARCIA LORCA NA TLE HISZPAŃSKIEJ WALKI O WOLNOŚĆ

...Była w tobie pasja, którą daje niebo Hiszpanii,
pasja, w której tkwi sztylet i szlochy nocy bezsennych
— więc będzie serce twoje rozdarte na tysiąc części.

(F. Garcia Lorca: „Elegia o królowej Joannie Szalonej“)

Dnia szóstego sierpnia 1936-go roku „Stała się straszna zbrodnia w Granadzie...“, zbrodnia, która poruszyła wszystkie umysły Hiszpanii Republikańskiej, wszystkie siły zwalczające faszyzm w Ameryce Łacińskiej i na całym świecie: zamordowany został przez żandarmerię frankistowską wielki poeta ludowy Hiszpanii — Federico Garcia Lorca. Stało się to w trzy tygodnie po wybuchu rebelii faszystowskiej i równocześnie w trzy tygodnie po tym, jak robotnik i chłop hiszpański wypowiedział wojnę własnej reakcji i najazdowi obcych faszystów.

Dlaczego właśnie jego głowę wybrały sobie tego ranka kule „posepnych, którzy ciszę sieją“, żandarmów, jak gdyby wyjętych z romancy „O żandarmerii hiszpańskiej“? Gdzie szukać przyczyn tej krwawej nienawiści faszyzmu Franca do poety księżycy i cyganów? Czy w jego życiu, czy też w jego twórczości trzeba szukać powodów tej strasznej zbrodni? Za co go zabito?

Garcia Lorca nie był działaczem rewolucyjnym, nie był człowiekiem walki.

Życie Garcii Lorki, jego trzydziestosiedmioletnie życie, obracało się w sferze pieśni, teatru i poszukiwań coraz to nowych źródeł twórczości. Federico, syn andaluzyjskiego chłopca, wzrastał pośród pracy i pieśni,

wśród melodyj granadyjskich romanc, podkreślanych brzękiem gitary, między walką o chleb, a bajecznie kolorowymi zabawami ludowymi w dniu jarmarków, gdzie swobodna, „cygańska“ fantazja ludu Andaluzji każe młodzieży tańczyć na ulicy przy blasku księżyca. Federico Garcia Lorca zaczyna tworzyć już jako uczeń liceum i jako młodzieniec staje się inicjatorem teatru amatorskiego, w którym reżyseruje sztuki z klasycznego repertuaru — na komediach Lope de Vega i Calderona uczy się sztuki dramatopisarstwa.

Pierwsze tomiki poezji — „Cante jondo“ i „Canciones“ grają rytmem ludowych „c o p l a s“ (zwrotek). Ich tło — to pejzaż Andaluzji: gaje oliwne, wyschnięta ziemia, czyste niebo, pełne gwiazd, odurzające zapachy ziół, woda, wiatr; a wreszcie jej rzeki i miasta: Gwadalkiwir, Genil, Kordoba, Sewilla, Jerez, a przede wszystkim Granada. Elementy dramatyczne tej poezji — to śmierć, namiętność, płacz — wszystko spowinęte w prosty, znajomy urok ludowych refrenów.

Po rok trwającym pobycie w Ameryce Łacińskiej, Garcia Lorca wraca do kraju, aby w roku 1931 objąć powierzone mu przez rząd Republiki kierownictwo doświadczalnego teatru studenckiego „La Barraca“. Staje się wtedy misjonarzem sztuki teatralnej po wsiach i miasteczkach, czerpiąc z wielkiego repertuaru Lope de Vega, Lope de Ruedy, Calderona. Na tej scenie ukazuje się też po raz pierwszy druga po „Marianie Pinedzie“ sztuka teatralna Lorki — „Krwawe Gody“, tematyką przypominająca „Peribanieza“ i „Fuenteovejuna“ Lope de Vega. Wtedy też tworzy i harmonizuje piosenki dla wielkiej śpiewaczki ludowej, „Argentinitiy“ i współpracuje z Manuelem de Falla przy wystawieniu „Amor Brujo“ („Zaczarowana miłość“). W latach 1933 — 34 Garcia Lorca znajduje się znowu w Ameryce Łacińskiej, gdzie między innymi opracowuje sceniczną adaptację „Głupiej Pani“ Lope de Vega. W grudniu 1934-go roku teatr w Buenos Aires wystawia jego nową sztukę „Yerma“ (Bezpłodna), chłopską tragedię bezdzietnej kobiety.

Ostatnie dwa lata życia Garcii Lorki wypełnia przede wszystkim twórczość dramatyczna — wtedy powstaje „Dom Bernardy Alba“ i „Zamężna panna Rosita, czyli mowa kwiatów“. Ostatnie jego dzieła, dramaty i poezje, ukazały się w Ameryce Łacińskiej dopiero w kilka lat po jego śmierci. Są one, podobnie jak cała jego poprzednia twórczość, oparte na poezji ludowej, a dramaty, ukazujące życie kobiety hiszpańskiej na wsi i w sferze drobnomieszczańskiej, nie rozwiązując problemów społecznych, ukazują całą prawdę losu kobiety hiszpańskiej na tle ciemnoty wsi i przesądów mieszczaństwa.

*

W tragicznych dniach lata 1936-go roku, gdy cały naród hiszpański w codziennej męce nierównego boju ścisnął w rękach broń, kiedy żył nadzieją zwycięstwa słusznej sprawy i walczył o nią w imię nietykalności honoru narodowego, kiedy widział, jak ciężka groźba zawisła nad niepodległością kraju — wtedy karmił się chciwie tym, co było esencją

hiszpańskiej kultury ludowej: twórczością Garcii Lorki. Krwawiącej Andaluzji wydarto jej poetę: znienawidzeni przez lud, dawni policjanci monarchii, „trójrożni o ołowianych głowach“, zostawili go na szosie pod Granadą z przestrzeloną czaszką...

Formalnie, w życiorysie Garcii Lorki, utkanym z przygód, uczucia i wzruszeń artystycznych nie ma doprawdy nic rewolucyjnego, nic takiego, co mogłoby wytłumaczyć, dlaczego go zamordowano. Sami faszysci, po długim okresie milczenia na ten temat — zaczęli ostatnio powtarzać wygodną dla nich hipotezę z 1936-go roku: że zabili go przez pomyłkę. Była bowiem w obozie republikańskim w latach 1936 — 37 wersja, że siepacze się pomylili, że faszystom chodziło o Rafaela Alberti, przyjaciela Garcii Lorki, znanego poetę komunistę. Mówił o tym Pablo Neruda w lipcu 1937-go roku, wspomina o tym nawet sam Alberti. Wiersz „O poecie, który zginął cudzą śmiercią“ kończy Alberti przysięgą walki:

...Śmierć moja wraz z tobą zmarła, mnie została twoja,
a może piękne, długie życie ci zabrała;
więc, aby go być godnym, swoje dni dam na to,
by ziemi naszej oddać hołd dojrzałych plonów“.

Czy rzeczywiście faszysci zabili Garcję Lorkę przez pomyłkę? Jeśli tak jest, to dlaczego nie wszczęto już dawno odpowiedniego dochodzenia? Dlaczego nie ukarano winnych i nie wydano komunikatu o całej, tak głośniejszej sprawie?

Ale przecież nie tylko sam Federico Garcia Lorca padł ofiarą faszystowskiego barbarzyństwa.

Nie, nie przez pomyłkę zamordowano Garcję Lorkę!

W końcu lipca 1937-go roku został rozstrzelany na podwórzu koszar w Oviedo rektor Uniwersytetu Owiedzkiego — Leopoldo Alas, uczony o przekonaniach demokratycznych. Wkrótce po wkroczeniu wojsk faszystowskich do Walencji został zamordowany przez falangistów dr Peset, rektor Walenckiego Uniwersytetu. Latem 1937-go roku, prawie w rok po zabójstwie Federica Garcii Lorki został zamordowany młody, utalentowany kompozytor hiszpański — Antonio José.

Sens śmierci Federica Garcii Lorki jest daleko głębszy. Śmierć ta otwiera serię tępych, bezmyślnych, nieludzkich zamachów przeciwko kulturze hiszpańskiej. Dwanaście lat dyktatury frankistowskiej, to dwanaście lat nieprzerwanej walki przeciwko wszystkiemu, co dała światu literatura, sztuka i nauka hiszpańska. W ciągu dwunastu lat zdołał Franco zamordować nie tylko Garcję Lorkę i innych przedstawicieli hiszpańskiej twórczości, ale przemienił Hiszpanię w kulturalną pustynię. Od dwunastu lat w Hiszpanii nie wyszła ani jedna książka, nie ukazał się ani jeden obraz, ani jeden utwór muzyczny, nie dokonało się żadne odkrycie naukowe, które by było godne wielkiej przeszłości Hiszpanii. Nie, nie przez pomyłkę zabili faszysci Garcję Lorkę. Co dzień, co godzina, faszysci zabijają i niszczą wszystko to, co stanowi dumne dziedzictwo ludu Cervantesa.

Dzisiaj na wygnaniu znajdują się setki pisarzy, profesorów uniwersytetów, malarzy, muzyków. Dziesiątki profesorów uniwersytetu w Hiszpanii faszystowskiej zdjęto ze stanowisk. Rozstrzelano 5 tysięcy nauczycieli, przez więzienia przeszło ponad 7 tysięcy, 47 tysięcy nauczycieli pozabawiono pracy. Stosunek reżymu faszystowskiego do kultury najlepiej ilustruje wynurzenie markiza de Lozoya w gazecie „Correo de España” wychodzącej w Bilbao: „Wszystkie nieszczęścia Hiszpanii są skutkiem bezsensownej ambicji rządów, aby nauczyć Hiszpanów sztuki czytania. Nauczyć kogoś czytać — to znaczy zmusić go do wchłaniania tego jadu, który musi spowodować jego własne nieszczęście i nieszczęście jego ojczyzny”.

O nie, nie przez pomyłkę zamordowali faszyci poetę Federico Garcíę Lorkę!

*

Federico García Lorca — to żarliwy miłośnik piękna, pogański piewca życia. Jego wielka namiętność — to piosenka ludowa, wsłuchiwanie się w nią, chciwe gromadzenie kwiatów ludowej muzy do poetyckiego zielnika. Sam, lub z Rafaellem Alberti czy z Manuelem de Falla, wędrował po miasteczkach i wsiach Andaluzji, godzinami wysiadywał przy wieśniaczych stołach nad szklanką wina, aby wchłaniać nieznane mu jeszcze stare i nowe pieśni swego ludu, pieśni, które w jego kraju rosną równie obficie i wspaniale, jak kwiaty w dolinach.

Z ust wioskowych śpiewaków napływały pod pióro Federica coraz to nowe pieśni, aby równoległym do tamtego nurtem dostać się znów w usta ludu, jako jeszcze piękniejsze, świeższe, a niemniej autentycznie ludowe — stworzone przez Garcíę Lorkę.

Głęboko muzyczny znawca hiszpańskiego folkloru, jako jego badacz i twórca, Lorca opanowywał teksty równocześnie z muzyką. Odnosił nowe, a stare, częściowo zapomniane pieśni oczyścił od przekształceń dokonanych w ciągu wieków i dawał im świeże tchnienie poezji. I nieraz niesposób ustalić, czy jakiś tekst odnotowany na papierze nutowym nie był własnym tworem Lorki, powstałym na podstawie jakiegoś fragmentu zachowanego w ustnej tradycji. Takie pytanie można by sobie postawić na przykład w odniesieniu do „Piosenki o czterech poganiaczach mulów”, do „Ballady o trzech liściach”, do „maurytańskiej” romancy „O trzech maurytankach”. W ten sposób wprowadzał Lorca dzikie kwiatki poezji ludowej do wielkiego ogrodu „oficjalnej” sztuki, do literatury i do muzyki. I tak na przykład piękna „Ballada o pielgrzymach” z 17-go wieku w opracowaniu tekstowym Garcii Lorki daje swoją melodię znanej „Suicie hiszpańskiej” Manuela de Falla.

Brak ścisłej granicy między twórczością indywidualną a poezją ludową jest cechą całej działalności literackiej Garcii Lorki, poety i dramaturga. Teatr — to druga wielka namiętność tego pisarza, który, nie wyrzekając się nauk geniuszów swego kraju i świata — Cervantesa, Lope de Vegi, Calderona — pozostawał wytwornym, nowoczesnym twórcą uni-

wersalnym, a przy tym nie odrywał się nigdy od swego ludu, od losu człowieka Hiszpanii.

Lud kochał „swojego Federica“. Gdy w roku 1928-ym ukazał się zbiór najpiękniejszych utworów andaluzyjskiej muzy „Romancero Gitano“ („Zbiór romanc cygańskich“) — został on przyjęty z równym entuzjazmem przez krytyków, co przez czytelników ze wszystkich warstw narodu. Zнали je na pamięć nawet ci, którzy ich sami przeczytać nie umieli... A jednak noszą one piętno wpływów francuskich impresjonistów, ultraistów, surrealistów... i innych modnych kierunków. Dlaczego więc te bynajmniej niełatwe utwory przyswajali sobie tak chciwie, tak szybko hiszpańscy robotnicy, chłopci, żołnierze, prosty lud?

Dlatego, że w czasach walki o byt narodowy, o życie ludu, o istnienie świeżo zdobytej wolnej Republiki zagrożonej przez najazd faszystowski — wszystko co hiszpańskie nabierało znaczenia sztandaru bojowego. I barwami sztandaru bojowego błyszczała poezja Garcii Lorki, esencja hiszpańskości.

Federico Garcia Lorca był pogańskim poetą, wielbicielem piękna, przyrody i ludzi swojej Andaluzji, swojej Hiszpanii. Stał się on dla ludu symbolem twórczych sił narodu. Tych sił, które wtedy narastały i zaczynały krzepnąć w dłoniach robotników i chłopów hiszpańskich, idących do walki z pieśnią na ustach, z pieśnią pełną wiary w to, że duma narodowa Hiszpanów oprze się najazdowi obcego faszyzmu i jego rodzimemu zaprzedańcowi.

Dlatego właśnie żołnierze republikańscy w latach 1936 — 39 umieli na pamięć trudną „Romancę o żandarmerii“, mimo że bardzo wielu spośród tych żołnierzy z początkiem wojny nie umiało czytać... A jeśli było możliwe, że fryzjerka barcelońska zadeklowała mi bez zająknięcia w roku 1937-ym „Romancę o niewiernej żonie“, to dlatego, że autor jej żył i tworzył w sferze działania romantyki ludowej, hiszpańskiej romanetyki księżycy, nocy, miłości, gajów oliwnych i cyganów, dlatego — że pisał o Hiszpanii i dla Hiszpanów.

Federico Garcia Lorca nie był twórcą politycznym. Jedyny bodaj jego utwór, operujący kategoriami walki sił społecznych przeciw uciskowi, to „Mariana Pineda“, dramat z czasów powstania liberałów przeciw uciskowi monarchii w roku 1831-ym. Ale i tam bohaterka (postać historyczna) wplątana w spisek antymonarchiczny, przeżywała przede wszystkim tragedię osobistą. Z ruchem liberałów związała się przez miłość do jednego z jej przywódców i dla niego wyhaftowała sztandar bojowy, który zaprowadził ją na szubienicę. Do ostatniej chwili wzbraniała się wyjawic oprawcom nazwiska uczestników spisku — i te jej ostatnie dni pasowały ją na bohaterkę narodową.

W latach 1937 — 38 teatry Madrytu, Walencji i Barcelony wystawiały „Krwawe Gody“, „Marianę Pinedę“, „Yermę“. „Yerma“ była jeszcze wtedy w rękopisie i krążyła w odpisach, Lorca bowiem nie śpieszył się z drukowaniem swoich utworów, podobnie jak jego wielki mistrz — Lope de Vega. Każde przedstawienie sztuk Lorki stawało się

wielką manifestacją hołdu dla zamordowanego poety i wielkim krzykiem oburzenia i protestu przeciw jego oprawcom. W tych też czasach popularne ludowe piosenki i tradycje ulubionego poety ulegały przekształceniom, jakie narzucała walka. I oto z opracowanej przez Lorkę piosenki chłopskiej „O czterech poganiaczach mulów“ rodzi się „Piosenka o czterech generałach“ faszystowskich, pieśń, która rozbrzmiewała na barykadach Madrytu i na wszystkich madryckich frontach od jesieni 1936-go roku aż do tragicznego końca tej wojny. Z tą pieśnią na ustach żołnierze republikańscy bronili przejść faszystom na moście Francuskim na rzeczce Manzanares w ciągu prawie trzech lat ich nadludzkich wysiłków celem odparcia wroga.

W roku 1943-im, w okresie okupacji, we Francji „Hiszpańskie podziemie“ walczące w ramach francuskiego ruchu oporu, wydało obok materiałów politycznych — ulotkę, ozdobioną wizerunkiem hiszpańskiego partyzanta, a zawierającą tylko dwa wiersze: „Róża i Rezeda“ Aragona i „Romance o żandarmerii hiszpańskiej“ Garcii Lorki. Siła rewolucyjna nierewolucyjnego poety rośnie po jego śmierci coraz bardziej, wnika w każdą walkę Hiszpanów o wolność i o postęp. Siła ta tkwi w samej tragedii jego śmierci będącej oskarżeniem faszyzmu. I dzisiaj w górach Estremadury i w Levante bohaterscy „guerilleros“ śpiewają codzień piosenkę „O czterech generałach“ i deklamują jego „niewinne romance“, a przecież w ich ustach głośno wołające o zemstę nad faszyzmem.

I oto pozostała po Federicu moc, która czyni, że sam dźwięk jego imienia brzmi dla każdego Hiszpana republikanina jak wezwanie do walki, jak przysięga zemsty, jak zbliżający się krzyk zwycięstwa nad katami ludu. W ich ustach imię to znaczy tyle, co okrzyk:

NIECH ŻYJE REPUBLIKA!

Zofia Szleyen



Stefania Ciesielska Borkowska

WIELKI POETA MŁODEJ HISZPANII — FEDERICO GARCIA LORCA (1898 — 1936)

Prawdziwe oblicze Hiszpanii to nie jest ten „pozornie świątobliwy faszyzm“ (według wyrażenia Jean Cassou), jaki reprezentuje przyjaciel Hitlera, Franco, rzecznik „czarnej Hiszpanii“ — obludy, sadyzmu i marazmu, odgraniczający ten cudowny kraj i lud tak ciekawy żelazną kurtyną od postępowego świata. Ów „lud wspaniały“, jak mówi Lope de Vega w „Owczym Źródle“, szlachetny i zacięty, w obecnej chwili ofiara zgubnego sytemu, to właśnie przyszłość Hiszpanii i jej nadzieja. Lud ten walczy przeciw nawrotowi do średniowiecznych tortur i barbarzyńskich form życia. Szanuje tradycję i ojczysty obyczaj. Posiada odrębną psychikę i wysokie zalety charakteru.

Lud jako potężny czynnik społeczny o swoistej kulturze odkryła literatura hiszpańska już w w. XVI. Lope de Vega przedstawia go w swych najlepszych komediach. „Ludowość“ (p o p u l a r i s m o) sztuki dramatycznej Lopego rozwija się równolegle z kierunkiem uczonym, sztucznym, jaki reprezentuje Gongora, tzw. kultyzmem i konceptyzmem.

Młoda generacja wieku XX, przedłużenie poprzednich pokoleń w dziedzinie poezji, korzystała wielostronnie z tradycji. Podobnie jak w w. XVII, zaznaczyły się wśród niej dwa prądy: malarmeizm (poeta francuski Mallarmé) i kultyzm z jednej strony, z drugiej prąd ludowy, którego najwybitniejszym entuzjastą był Federico Garcia Lorca, bujny, uroczy, lekki, bogaty w pomysły twórca nowego świata poezji.

Federico Garcia Lorca urodził się w Granadzie i tam pozostał w czasie tzw. wojny domowej, nie miesząc się w żadne rozgrywki polityczne. Nie opuścił Hiszpanii, ale i nie podporządkował się służalczo rządowi Franca. To wystarczyło, aby narazić sobie Falangę. A że przy tym Lorca w poezjach swych niejednokrotnie zakładał protest przeciw istniejącym stosunkom, skarżył się na znienawidzoną jeszcze za monarchii Guardia civil (policję) i marzył o zupełnie innej sprawiedliwości w Hiszpanii, zamordowano go w r. 1936 na drodze do Granady, tuż pod jego ukochanym miastem.

Cały świat zareagował oburzeniem na to niesłychane i podstępne zabójstwo, wobec czego Falanga starała się je zatuszować, a nawet przypisać winę „czerwonym“. W „Unidad“, dzienniku falangistów w San Sebastian, ogłoszono śmierć Lorki pod emfaticznym tytułem: „Hiszpanii imperialistycznej zamordowano jej najlepszego poetę“. W zwrotach barokowych, strojnych w pióropusz szlachetności, zapewniają w nim, że ani Falanga

ani wojsko nie brały udziału w zbrodni. Imputują również poecie *credo* polityczne, sympatię dla faszyzmu, jakkolwiek Lorca, choć nie był zaangażowany partyjnie, głosił jawnie w życiu i pismach przekonania biegunowo różne od Falangi.

Z niezwykłą obłudą palono kadzidło wobec własnej ofiary, ponieważ odpowiadało to interesom kliki.

Tymczasem szczery kult dla tragicznie zmarłego poety, który był w pełni rozwoju talentu i tyle jeszcze obiecywał na przyszłość, przeniósł się do Ameryki łacińskiej. Przewieziono tam niewydane rękopisy, wydano je, wznowiono wydanie dawniejszych poezji, ogłoszono w Buenos Aires zbiorowe wydanie wszystkich dzieł Lorki. W Hiszpanii macierzystej, zwłaszcza w Andaluzji, popularność jego jest tak wielka, jak niegdyś Lope de Vega, znajomość jego wierszy tak powszechna, jak starych romanc ludowych.

Najwięksi poeci: hiszpański Antonio Machado i południowo-amerykański Pablo Neruda opiewali jego śmierć. Nie potrzebują go wymieniać. Wszyscy wiedzą, o kogo idzie: i inteligencja, i lud robotniczy, i żołnierze. W r. 1937 w *Hora de España* (Valencia) Luis Cernuda ogłasza *Elegia a un poeta muerto*, gdzie mówi:

Tak jak na skale nigdy nie rozchyli
Jasny kwiat swego kielicha,
Tak wśród ludu twardego i posępnego
Nie zabłyśnie uroczo
Świeże i wspaniałe życia piękno.
Za to cię zabili, że byłeś
Zielenią naszej suchej ziemi
I błękitem chmurnego nieba.

Działalność poetycka Federica Garcia Lorca przypada na moment szczytowy tzw. czystej poezji w Hiszpanii. O ile zaraz po klęsce r. 1898 (utracie kolonii amerykańskich) literatura hiszpańska była przede wszystkim prozaiczna, a nawet najwięksi i najbardziej uniwersalni twórcy jak Unamuno, później dopiero zwrócili się do innych działów i form literackich poza esejem i rozprawą filozoficzną, nie uprawiając ani liryki ani dramatu, pierwsze pokolenie w. XX ogarnął szal poezji. Poezja ta przeszła najpierw fazę rewolucyjną „ultraizm“, będący pod silnym wpływem modernizmu francuskiego, który pozostawił trwałe ślady na formie, by dojść do tematyki oryginalnej współczesnego świata kultury hiszpańskiej. Awangarda hiszpańska przygotowała ogólny teren dla zrozumienia nowych prądów poezji.

Modernizm formy wprowadził już Valle-Inclan. Przeszedł on przez modernizm francuski, zachowując hiszpańską indywidualność. Dając czystą poezję, wolną od sentymentalizmu z końca wieku XIX, pełną kapryśnego bogactwa wyrazu, jest on pierwszym reprezentantem zmiany smaku i stylu. Od owego nieznośnego sentymentalizmu uwalnia się Val-

le-Inclan drogą humoru i karykatury, a nowym jego osiągnięciem jest wiersz o istocie lirycznej, a sile dramatycznej. Valle-Inclan jest niewątpliwie jednym z mistrzów Lorki.

Na jego wczesne ballady „o falach czystych, pachnących i bladych” wpłynął jednak także inny poeta z końca w. XIX, Juan Ramón Jiménez,



Federico García Lorca

(rys. Gregorio Prieto)

głosiciel nowej wrażliwości poetyckiej, poeta o dwóch stylach. W jednym przeważa element muzyczny, nastrój stylizowanej melancholii, obrazy subtelne o odcieniach prerafaelitów. Przypomina on miejscami romantyka Becquera. Duszę ludzką przenosi na pejzaż, który ma serce i cierpi. Te wszystkie uczucia wyraża Juan Ramón niekiedy w tonach namiętnych, innym razem w wierszach refleksyjnych.

Drugi styl jest zupełną sublimacją czynnika konkretnego. Poeta zamyka się w sobie i osiąga czystą istotę poezji, zupełną spontaniczną szczerość, złożoną z najmniejszej ilości elementów. Piękno jest dlań „m a r i p o s a d e l u z” — świetlanym motywem.

Wśród poetów Młodej Hiszpanii odcinek Andaluzijski przedstawia się niezwykle żywo i charakterystycznie. Poezja andaluzijska podobnie jak we Francji prowansalska, ma swoisty czar i jedność, ułatwiające zrozumienie jej szerszym masom.

Cechy charakterystyczne poezji Lorki, które mu zdobyły uznanie u współczesnych, to wybitne i głębokie zabarwienie ludowe („e l c a n t e j o n d o”), giętkość formy i szczerość natchnienia. W jego poezji przewija się cała przyroda: wiatr, gwiazdy i księżyc, powracający nieomal tak często jak u romantyków, cudowne wschody i zachody słońca, a wszystko w ścisłym związku a nawet zależności od uczuć ludzkich nieświadomych, czy uświadomionych dopiero przez kontakt z naturą. Jest to szeroka, niezafalszowana wizja przyrody.

A wśród tych subtelnie cyzelowanych obrazów zjawia się nagle ważne pytanie: „Czy wierzysz w życie przyszłe?” — dowód głębokiej troski o nieśmiertelność.

Są jakieś reminiscencje starożytne u Lorki jak u Lopego, ale raczej całkiem ogólne. Kiedy zaczyna tworzyć, daje zrazu pejzaż modernistyczny, jest echem modernizmu francuskiego zarówno w doborze treści jak w formie. Z czasem wykazuje coraz bardziej umiejętne ujęcie i interpretację tematyki ludowej, wykończenie i muzykalność dojrzałego poety. Staje się wiernym wyrazicielem duszy ludowej i temperamentu Południa, tworzy własny świat poezji. Umie uchwycić od strony niespokojnej i dramatycznej ruchliwości cechy ziemi, w której się urodził. Każda jego wypowiedź liryczna ma za podstawę bezpośrednią wzruszenie tradycyjne lub osobiste bez sztuczności zewnętrznej, przeżycie ludzkie czy religijne, mieszczące w sobie coś z naiwności i subtelności cygańskiej. Podobnie jak Lope de Vega, unika przewagi formy nad treścią i używania efektów kultyzmu, wyszukanych zwrotów jako elementów zdobniczych, a nie istotnych.

Jest piewcą piękna Andaluzji, cygańskiej dziewczyny i cygańskiego księcia. Bo wszystko u niego łączy się z cechą arabską i cygańską tradycji narodowej. Elementy ludowe, wolne życie cygańskie, fantazja, nawiąże do tego, co jest symbolem ucisku, do tej „czarnej” policji, co się uwija po drogach Hiszpanii, siejąc grozę i śmierć — to charakterystyczne cechy jego twórczości.

Wiersze Lorki są artystycznymi romancami. Wszystkie motywy romanc nabierają w jego duszy nowej siły i blasku. Są u niego reminiscencje z *el Cantar del mio Cid* (Pieśń o Cydzie) np. oryginalny motyw świtu. Jedna z romanc przypomina dramatycznością opis męczeństwa św. Eulalii w *Introducción del Símbolo de la Fe* (Wstęp do Symbolu Wiary) Luisa de Granada i jego niezwykłą siłę wyrazu w przedstawieniu cierpień męczenników i ich mocy duchowej.

Poezja Lorki jest potężną pieśnią a równocześnie misterną filigranową robotą. Technika miniatury poetyckiej tkwi w tradycji Granady. Artystą filigranu był Pedro Soto de Rojas (1590—1655) z Granady, który zawdzięczał dużą część natchnień Gongorze, zmieniał jednak wielkie linie swego wzoru w subtelna robotę złotnika czy ogrodnika, opisującego samotnie ogrodów i źródła Granady. Motywy Granady wprowadził do teatru Alvaro Cubillo de Aragón (XVII wiek), zapomniany pisarz dramatyczny z Granady, stylizując je i łącząc z motywami operowymi, również artysta miniatury („artista de lo pequeño”).

Sztukę subtelnej miniatury przejął po nich w dziedzictwie Lorca. Punktem kulminacyjnym, dynamicznym jego twórczości jest wydany w r. 1928 zbiór „Romance cygańskie” (Romancero gitano). Jest to śpiew Granady gwarnej, ruchliwej i tragicznej. Nie ma już w nim melancholii starego świata. Osnowa tych romanc jest również zupełnie różna od romantycznej. Cygan w poezji w. XIX jest figurą dekoracyjną i stylizowaną. Jest to temat rodzajowy dla „malowniczej” Hiszpanii. Ma koloryt lokalny i dokumentarny. Cyganie Garcii Lorca są lirycznymi interpretatorami motywów lirycznych, akcji i pejzażu. Zaludnił nimi swój świat poetycki, daleki od banalności i prozy życia. Nawet księżyc to luna-cyganka. Nawet anioły są czarne, bo andaluzyjskie. Inaczej niż dotychczasowa poezja i malarstwo przedstawia Lorca Zwiastowanie, w oryginalny sposób, bo też z motywami cygańskimi. Liryczny mit cygański służy jako motyw zdobniczy lub należy do istoty kompozycji.

W Romancero gitano poeta stylizuje swe wzruszenie w filigranowej formie, ujmuje tematy ludowe w obrazy przejrzyste i subtelne, albo też daje im wydzźwięk dramatyczny. Jego liryka jest w połowie dramatyczną, rozdzierającą pieśnią o beznadziejności życia. Taki poemat jak śmierć Antonjita el Camborio mógłby śmiało napisać Lope de Vega.

Po mistrzowsku charakteryzuje trzy wielkie miasta Andaluzji: Cordobę, Sewillę i Granadę, wydobywając ich wartości tradycyjne i różnice, ludowość i kunsztowny artyzm, to znów personifikuje je w postaciach trzech archaniołów: Michała, Rafaela i Gabriela.

U nas zainteresowanie poezją Federica Garcii Lorca obecnie po wojnie wzrasta ogromnie. Tłumaczą go Zofia Szleyen, Czesław Miłosz, Mieczysław Jastrun, Jerzy Ficowski, Jan Winczakiewicz, ogłasza wolne przekłady Włodzimierz Słobodnik. Sztuki jego wchodzi w repertuar teatralny u nas i za granicą.

Ale zdaje mi się, że jego dramaty są raczej epizodami twórczości poetyckiej. Federico Garcia Lorca jest przede wszystkim poetą, interpretatorem zbiorowej duszy ludu hiszpańskiego.

Stefania Ciesielska Borkowska

Federico Garcia Lorca

POETYKA

Lecz cóż ja powiem o Poezji? Co powiem o chmurach i niebie? Patrzeć, patrzeć, patrzeć na niebo, patrzeć na chmury i nic więcej. Rzecz jasna, iż poeta nie może nic powiedzieć o Poezji. Pozostawia to krytykom i profesorom. Ale ani ty, ani ja, ani żaden poeta nie wie, czym jest Poezja.

Jest widzisz tak. Mam ogień w rękach. Czuję go i doskonale się z nim obchodzę, ale nie mogę o nim mówić bez robienia literatury. Rozumiem wszystkie poetyki; mógłbym o nich mówić, gdybym co pięć minut nie zmieniał zdania. Nie wiem. Może przyjdzie czas, że będzie mi się najlepiej podobała zła poezja, jak szalenie mi się podoba (a raczej nam się podoba) zła muzyka. Spalę Partenon w nocy, aby zacząć go wznosić rano i nigdy nie skończyć.

Mówiłem czasami o Poezji w swych rozważaniach, ale jedynie to, o czym nie mogę mówić tj. o swojej poezji. I nie dlatego, jakoby to, co robię, było nieświadome. Przeciwnie, jeżeli to prawda, że jestem poetą z łaski Boga — lub demona — jestem nim również dzięki technice i wysiłkom, i dlatego, że zdaję sobie całkowicie sprawę, czym jest poemat.

Federico Garcia Lorca

(z antologii Gerarda Diega, *Poesia española: contemporáneos*, Madrid 1932 Signo) Tłum. Jmb

Federico Garcia Lorca

BALLADA O CZARNYM KONIU

(„K r w a w e G o d y”, akt I, scena 2)

Luli, synku, luli,
Czarna rzeka łśni —
Czarny, czarny koń,
Nie chce wody pić.
Gdzie gałęzi cień
Do wody się tuli,
Woda z szumem spada,
Przy moście spoczywa
I śpiewa jak żywa.
O czym opowiada
Ciągnać czarny tren?
To wszystko jak sen...

Śpij, mój kwiatku, śpij,
Czarna rzeka łni,
Czarny, czarny koń,
Nie chce wody pić.

Śpij, kwiecie różany,
Płacze czarny koń,
Na nogach ma rany,
We krwi jego skroń.
Łódzastygł na grzywie,
W jego oczach nóż
Błyska srebrem żywym...
Zaśnij dziecię już.
Skoczyli do wody,
Jak żal ich urody!
Krew swoją zmieszali
Z wodą bystrej fali.

Śpij, mój kwiatku, śpij,
Czarna rzeka łni —
Czarny, czarny koń,
Nie chce wody pić.

Śpij, kwiecie różany,
Płacze czarny koń,
Na nogach ma rany,
We krwi jego skroń.

Rzy żałośnie koń,
Pruje wodną toń.
Jego pysk spieniony,
Jego łeb wzniesiony.

Nim go woda skryje,
Widzi góry z dala,
Przepłynęła fala
Poprzez jego szyję.

Czarna rzeka łni,
Ach, koń czarny, czarny
Nie chce wody pić.

Smutek gór pod śniegiem,
Koł zory na niebie...

Tłum. Mieczysław Jastrun

Stefania Ciesielska Borkowska

FEDERICO GARCIA LORCA JAKO POETA DRAMATYCZNY NA TLE TEATRU HISZPAŃSKIEGO

Żaden naród nie wypowiedział się w dziedzinie teatru nowożytnego tak wcześniej, tak indywidualnie i tak różnorodnie jak Hiszpanie.

Tak wcześniej: boć przecież niezwykle dzieło dramatyczne hiszpańskie *Celestyna* wyprzedziło Szekspira, a francuska tragedia klasyczna wieku XVII czerpała już pełną dłoń z większych i mniejszych dramaturgów hiszpańskich. Lope de Vega, Guillén de Castro byli wzorami i więcej: źródłem bezpośrednim dla wielkiego Corneille'a i Moliera. Lope de Vega i Calderon wyprzedzili o dwa wieki romantyzm europejski. Całego nieomal Victora Hugo odnajdujemy w komedii hiszpańskiej „*c a p a y e s p a d a*”. Co gorsza, cikliwy dialog romantyczny francuski zajął miejsce jędrnego, pełnego temperamentu dialogu hiszpańskiego. Nawet potężny *Faust* Goethego miał poniekąd poprzednika w ciekawym *El m á g i c o p r o d i g i o s o* (Czarnoksiężnik) Calderona.

Teatr hiszpański przemawiał silnie i indywidualnie do mas ludowych. Jak zwierciadło wklęsłe, odbija on ówczesne życie hiszpańskie i jego nastroje. Cnoty i zbrodnie wychodzą wyolbrzymione, stają się przeżyciem nie autora lecz narodu o gorącym temperamencie, a lubiącego widzieć siebie na scenie. I forma sztuki dramatycznej w Hiszpanii jest niezwykle bogata. Rozmaitość wiersza zależna jest od zmian natury uczuciowej. Lope de Vega w swej rewolucyjnej na owe czasy poetyce *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Nowa sztuka pisania komedii) zaleca używania innych form wierszowych w opowiadaniach, innych w monologach, odmiennych w skargach, a znów innych w deklaracjach miłosnych. To samo w zakresie gatunków dramatycznych. Nie obejmuje wszystkiego „*c o m e d i a*”. Rywalizuje z nią czysto hiszpański dramat liturgiczny „*a u t o s a c r a m e n t a l*”, któremu nie dorównywują ani francuskie *mystères*, ani *Fastnachtsspiele* Hansa Sachsa, uchodzące za arcydzieła w swoim rodzaju. Wśród innych licznych form wyróżniają się „*e n t r e m e s e s*”, fraszki sceniczne, doprowadzone do szczytu doskonałości przez Cervantesa.

Właściwym twórcą teatru hiszpańskiego jest zresztą nie ten i ów autor dramatyczny, lecz cały naród. W jego treści wyraża się to, co on przeżywa najgłębiej i bezpośrednio. Stąd te zdumiewające często motywy, myśli i tematy, które zjawiają się wszędzie indziej o wiele później: choćby np. bunt chłopski w *F u e n t e o v e j u n a* (Owce Źródło) u Lope de Vegi.

Od świetnego rozkwitu teatru hiszpańskiego w wieku XVII, teatru, który rozporządzał już doskonale wykształconym językiem, a nowoczesność akcji zawdzięczał zerwaniu z tradycją starożytną, — do wieku XX, w którym utwory dramatyczne Federica Garcia Lorca zajmują poczesne miejsce w literaturze, prowadzi długa i różnolita linia rozwoju.

W wieku XVII są cztery reprezentacyjne nazwiska „komedii“ hiszpańskiej, cztery indywidualności, niby cztery ogniska twórcze, promieniujące na współczesność i przyszłe pokolenia: dynamiczny Lope de Vega (1562 — 1635), Alarcón (1581 — 1639) — pełen pogardy dla tłumu i sławy, twórca Don Juana — Tirso de Molina (1584 — 1648) i refleksyjny Calderón de la Barca (1600 — 1681), ojciec dramatu romantycznego.

W późniejszym okresie teatr z wolna traci charakter ludowy, tak silnie zaznaczony u Lope de Vega. Z dekadencji wieku XVIII, której przyczyną było niewolnicze poddanie się wpływom francuskim, ratuje teatr hiszpański Moratin, potem przeżywa on tryumf romantyzmu z Zorrillą na czele, melodramat i dramat historyczny, dochodząc po tej linii do wieku XX. Tu występują Echegaray, Galdós, którzy pojmują teatr nie jako grę charakterów jak starożytni, nie jako spłot sytuacji i konfliktów jak romantycy, lecz jako grę idei.

Kontynuatorem Galdosa co do bogactwa pomysłów i płodności stał się Benavente, który w swej działalności dramatycznej godzi wpływy francuskie Becque'a, Bataille'a, Bernsteina i włoskie (d'Annunzio, Pirandello) a może nawet stylem przypomina dramatyczne kreacje Północy. Pełni humoru i radości życia bracia Quintero z Sewilli wnoszą do teatru hiszpańskiego element optymizmu. Jakże inaczej brzmi dewiza jednego z ich bohaterów: „Cieszymy się, żeśmy się urodzili“ w zestawieniu z kalderonowskim stwierdzeniem pełnym goryczy: „Największym grzechem człowieka jest to, iż się urodził“.

Andaluzja jest albo namiętnie wesoła, albo dumnie tragiczna. Typowe to hiszpańskie kontrasty. Jej tragizm wynika ze stosunków społecznych, które tam specjalnie układały się niepomyślnie. Bracia Quintero, których działalność literacka przypada szczęśliwie na niezwykle okres 25-letniego pokoju w Hiszpanii, umieli uchwycić nastrój żywy, beztroski, niefrasobliwy, będący jedną struną duszy andaluzyjskiej.

Teatr poetyczny, który reprezentuje przede wszystkim Federico Garcia Lorca, pozostaje w ścisłym związku z falą poezji, jaka objęła piśmiennictwo hiszpańskie w pierwszych dziesiątkach wieku XX. Po latach panowania prozy filozoficznej, esseju, będącego wyrazem rozważań nad drogami i możliwościami rekonstrukcji kulturalnej i społecznej Hiszpanii po roku 1898, wielkiej klęsce spowodowanej utratą kolonii amerykańskich, nastąpił renesans poezji, okres modernizmu. Ruben Dario, Marquina, Francisco Villalpesa, Don Ramón del Valle Inclán — oto etapy, prowadzące do trzech dzieł dramatycznych, które są epizodami wysokiej miary twórczości poetyckiej Federica Garcia Lorca.

Kiedy Valle-Inclán, będący w ciągłym kontakcie ze sceną, dał się w końcu namówić i zaczął pisać sztuki teatralne, dla których sam stwo-

rzył termin „*esperpentos*” (straszysła), wzbogacił teatr hiszpański kilkoma utworami niezwykle oryginalnymi. Wśród nich najmocniejszy jest „*Romance de lobos*” (Romanca o wilkach), uważa się jednak, że się nie nadaje na scenę. To zresztą często opinia i los najciekawszych sztuk teatralnych do czasu, aż ktoś znajdzie dla nich odpowiedni klimat i oprawę.

Dwaj bracia *Machado*, wielki poeta Antonio, zmarły po wojnie 1936 na obczyźnie i Manuel, niedawno zmarły w Madrycie, są bezpośrednimi poprzednikami Lorki. Zwłaszcza Manuel, piewca Andaluzji. Obaj jednak są raczej poetami lirycznymi niż dramaturgami: ich natchnienia płyną ze źródeł czystej poezji.

W okresie niepewności i rozprężenia, jakie przeżywa Hiszpania mimo pozorną neutralność w pierwszej wojnie światowej, nie zaznaczył się w niej tak silnie ów dualizm francuski, gdzie teatr awangardy, eksperymentalny, laboratoryjny przenikał powoli do sceny teatrów rozrywkowych, przeznaczonych dla mas a obliczonych na pełne widownie i pełne kasy. Panuje tu raczej pewna dezorientacja i dekadencja, spowodowana nadmiernym powodzeniem kina. Ono bowiem obok *corridy* (tzw. walka byków) stało się ulubionym widowiskiem mas.

Teatr awangardowy w Hiszpanii, świątynie prawdziwej sztuki, reprezentował Gregorio Martinez *Sierra*, którego utwory weszły w repertuar Komedii Francuskiej w Paryżu. Wojna domowa zapędziła go jednak do Ameryki, skąd już nie wrócił. Podobny los spotkał parę wielkich aktorów hiszpańskich: Margaritę Xirgu, odtwórczynię teatru Lorki — co już wystarczyło, by ją potępił rząd antyrepublikański. Wyjechała do Ameryki Południowej i tam umarła, a jej partner Enrique Borrás pozostał na żołdzie Franca.

Podobnie jak teatr hiszpański rozproszony po całym świecie wroga wolności polityka pozbawiła warunków normalnego rozwoju, w sercu Hiszpanii, w Granadzie, zamordowano wielkiego poetę Młodej Hiszpanii, uosobienie nowego rytmu życia, Federica Garcia Lorca. Stanowisko jego w teatrze ma swoisty charakter. Reprezentuje on najświeższe prądy reformatorskie, dążenie do odnowienia sceny, do przewartościowania świata, widoczne już w „*esperpentos*” Valle-Inclana. W pierwszych utworach scenicznych przeszczepia Lorca do teatru momenty liryczne. Równocześnie stara się odnowić i ożywić folklor andaluzyjski. Sięga jednak do tradycji rodzinnych stron i sztuki ludowej nie dla efektu czy osiągnięcia sławy poety regionalnego. Poprzez gloryfikację Andaluzji, jej zwyczajów, obyczajów i wierzeń umie dojść do sensu ogólnoludzkiego i głębszych zagadnień.

Jego trzy ostatnie najlepsze dramaty, wykazujące coraz większą dojrzałość: *Krwawe gody* (*Bodas de sangre*), *Yerma* i *Dom Bernardy Alba* (*La casa de Bernarda Alba*), dziwnie niepokojące i oryginalne w wyborze tematów, prowadzą do początków sztuki. Niegdyś przecież u jej kolebki wiązały się harmonijnie, muzyka, śpiew i poezja, mając równy udział w akcji widowisk. Później nastąpił podział sztuki, na rodzaje literackie i zacieśnienie ram. Pierwotnie teatr używał wszelkich środków,

by wzruszać, zachwycać, czarować. Przeznaczony dla mas ludowych, żadnych zabawy, trafiał do nich poprzez zmysły i serce bardziej niż poprzez inteligencję. Niemniej jednak i tę kształcił i rozwijał.

Lorca w swych dramatach na powrót zespala świadomie różnorodne elementy. Łączy tradycje folkloru z techniką operową, wprowadza niezwykle efekty sceniczne wśród rytmów tanecznych i dźwięków muzyki. Wypowiedzi chóralne w związku z akcją mają charakter kupletów wodewilowych. Wstawki liryczne są ogniwami całości. Na pierwszy plan występuje wartość estetyczna i piękno w przeprowadzaniu pomysłów, harmonia w doborze środków artystycznych. Jego sztuki są przede wszystkim pięknymi widowiskami. Znajdują w nich również wydźwięk poglądy społeczne poety, przez które popadł w konflikt z *g u a r d i a c i v i l*, co przypłacił życiem.

O ile irracjonalne elementy stwarzają atmosferę specyficznie hiszpańską, o tyle w charakterach i rozwoju akcji nie ma nic wyłącznie iberyjskiego. Bardzo wiele w tych dramatach fantazji i polotu prawdziwego poety, natomiast działające osoby są tworam i niezupełnie jeszcze skryształizowanymi, o surowej miejscami brutalności, co stąd pochodzi, że sam autor w chwili tworzenia nie był dojrzałym człowiekiem, był artystą w stadium coraz to wyższego rozwoju. I dlatego porównanie ważności tych utworów z *C h ł o p a m i* Reymonta wydaje mi się niewłaściwe, za to bardzo pokrewne są naszym dziełom dramatycznym z okresu Młodej Polski.

We wszystkich trzech utworach dominującym tematem jest tragedia kobiety. W „Krwawych godach” to tragedia matki o przewrażliwionej intuicji. Przeczuwa ona przyszłość i przeżywa dramat duchowy, zanim rzeczywistość dała doń powody. „Yerma” to tragedia kobiety bezdzietnej, nie zrozumianej przez mężczyznę. „Dom Bernardy Alba” to znów konflikt w życiu kobiety między bezkompromisowym purytanizmem a niepokonanym głosem namiętności, gdzie zwyciężający w końcu zew krwi staje się jej zagładą.

„K r w a w e g o d y” (1933) są tragedią p r z e z n a c z e n i a, która wykazuje pewne pokrewieństwo z twórczością Johna Millingtona Synge, a swą ludowością przypomina komedie Lope de Vega. Jest to poemat dramatyczny o intensywnym wkładzie liryzmu, na tle przyrody leśnej wciągniętej w akcję, której punkt kulminacyjny stanowi scena księżyc-młodego drwala.

Od pierwszej sceny aż do katastrofy snuje się w „Krwawych godach” zapowiedź nieuchronnego nieszczęścia płynącego z jakiegoś przekłętą fatum, jakie łączy rodzinę matki i syna z rodziną Feliksów. Nastrój ten potęgują strofy żłowieszcze, śpiewane dziecku do snu:

„Czy słyszałeś nocą tętent konia?...”

Fatalizm tkwiący w umysłowości ludu hiszpańskiego, przekonanie, że wszystko obraca się na złe, skoro taki los... Jest więc tu coś niepokojącego i w ludziach, i w przyrodzie, która bierze udział w ich smutku. Najzwyklejsze słowa nabierają mistycznego znaczenia.

Leonard to namiętny czarny charakter; tak patrzy, „jak gdyby sztylet miał w każdym oku“. Łączy go jakaś tajemnica z Narzeczoną innego, tajemnica rzucająca cień na jego życie, na wesele pięknie lecz smutno przedstawione, gdy

„Rosą chłodną płacze
poranek przezczysty...“

Złowróżebne stają się najzwyczajniejsze rzeczy: wszystko prowadzi do akordu końcowego. Góruje misterium: logika postanowień ludzkich musi ustąpić przed logiką przeznaczenia.

I dziwna staje się koncepcja poety: śmierć rozwiązuje dramat duchowy Matki. W jej jaźni gromadziły się zbyt długo siły nie mające ujścia, próżno uderzała wolą o niebo obojętne i milczące. Toteż niesamowity spokój opanowuje ją z chwilą, gdy „stało się“, gdy obaj rywale wracają pojednani przez śmierć. Mówi:

„Mój syn to już tylko naręcze zwiędłych kwiatów,
mój syn to głos pośepny za dalekimi górami...
Będę zupełnie spokojna. Wszyscy moi już umarli. Odtąd nie będę się budzić z trwogi. Będę spać bez obawy, gdy o północy huknie strzał, gdy nóż w ciemności zabłyśnie. Inne matki będą wyglądały oknem, deszcz będzie smagał ich twarze, a one wciąż będą wypatrywać, czy syn nie wraca... A ja już nie. Mój sen będzie zimnym gołębiem z kości słoniowej, zanoszącym kamelie za kraty cmentarza. Cmentarza? —
— Nie, postania w ziemi, która go przygarnęła i ukołysała do snu wiecznego.

Jest zbyt dumna, aby ból swój pokazywać na zewnątrz. Cierpi z całą świadomością ogromu i beznadziei nieszczęścia:

„Jak strasznie patrzeć, jak płynie krew własnych dzieci. Jedna chwila i nic z tego, co nas kosztowało tyle lat życia“.

„Jaka ja biedna. Jaka biedna: kobieta, która nie może już do serca przytulić własnego dziecka“.

Ale panuje nad sobą:

„Muszę być spokojna. Przyjdą sąsiadki, nie chcę, aby widziały moją nędzę“.

Zna prawo życia i obojętność ludzką na cudze cierpienie:

„Bo gdy umarli odchodzą na zawsze, żywi muszą zamilknąć. Dla wszystkich śmierć tamtych jest rzeczą zwykłą, mają prawo nie rozumieć i osądzać tych, co pozostali“.

Zamiast bluźnić, złorzeczyć Bogu i ludziom, Matka wyraża w końcu swą wielkość i piękno wewnętrzne w następujących 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 pokodem na wieczne spoczywanie“.

Nie wiem, czy w literaturze światowej jest dużo postaci matek, które można by postawić obok tego kapitalnego typu Matki, wieśniaczki andaluzyjskiej, ujętego tak prawdziwie i z przedziwną znajomością psy-



Scena ze sztuki „Dom Bernardy Alba“ G. Lorki
wystawionej w teatrze „Champs-Elysees“ w Paryżu 1946 r.

chologii przez młodego poetę. W każdym razie w literaturze hiszpańskiej jest to zjawisko niezwykle, bo nawet wielki Lope de Vega nie wprowadza kobiety starszej, matki, do żadnej ze swych komedii, chociaż ilość ich przedstawia tak zawrotną cyfrę.

Określa się temat „Krwawych godów“ jako walkę między małżeństwem z rozsądku a małżeństwem z miłości. Ale podkreślić trzeba wysoce

etyczne postawienie zagadnienia u Lorki. Uosabia je Narzeczoną, która walczy z namiętnością, nie ulega jej i może śmiało powiedzieć Matce:

„Zejdę do grobu czysta. Twój syn był moim wybawieniem. Ale ręka tamtego porwała mnie jak morska fala od brzegu“.

„Yerma“ — bohaterka drugiej tragedii Lorki jest młodą wieśniaczką, żoną Jana od pięciu lat — i nie ma dzieci. Buntuje się, cierpi jednak bez jęku, w samotności, bo honor nie pozwala jej niszczyć spokoju rodzinnego. Nie ulega pokusie ucieczki z innym, chce być matką dziecięcia Jana. Usiłuje przemoc los, używa do tego wszelkich sposobów, odbywa pielgrzymki. W I scenie bohaterka budzi się ze snu, w którym nieznaną pasterkę przyniósł jej dziecko. Jan zbiera się właśnie do pracy. Wśród rozmowy codziennej, obojętnej, wyrwa się z ust żony skarga: „Nie mamy dzieci, Janie“... Skarga ta zaciąży na całej dalszej akcji. Niby z mora, stanie się coraz bardziej natrętną aż do tragicznego rozwiązania... Bo gdy Jan w końcu mówi, że mu jest wszystko jedno, że lepiej nie mieć dziecka, żona go zabija z rozpaczyny...

W dramacie „Yerma“ architektonika sztuki jest może zręczniejsza, niż w „Krwawych godach“, ale za to posiada mniejsze bogactwo motywów artystycznych. Tragedia bohaterki potężna choć elementarna, a nawet trochę zwierzęca, łączy się z problemem honoru, który występuje tu w innej tonacji niż zazwyczaj w literaturze hiszpańskiej: kobieta cierpi, ale honor nie pozwala jej zdradzić męża. Akcja jest niezmiernie prosta: tragizm sytuacji wyraża się przy pomocy niewielkiej ilości środków artystycznych. Potęguje się od chwili wypowiedzenia tych kilku na pozór mało znaczących, wyżej przytoczonych słów. Yerma rozpaczyna nad sobą, ale równocześnie sobą gardzi. Później pogardę przenosi na męża. Ta zmiana orientacji prowadzi logicznie do tragicznego epilogu.

Do oryginalności sztuki przyczynia się niewątpliwie i prosty chłopski język.

Jeszcze większą wstrzeźliwość w rozbudowie środków artystycznych okazał Lorca zupełnie świadomie w ostatnim „dramacie kobiet z hiszpańskiej wsi“, napisanym na miesiąc przed śmiercią w r. 1936. Przewieziono go potajemnie w rękopisie do Ameryki i wystawiono w r. 1945 w Buenos Aires w teatrze Avenida: „Dom Bernardy Alba“, z Margaritą Xirgu jako odtwórczynią głównej roli.

Sam Lorca mówi, że skreślił w tej sztuce dużo romanc i kancon, chcąc, by dzieło jego „miało surowość i prostotę“. W ten sposób starał się wzmocnić jego dynamizm.

Łączy tu problem freudowski z atmosferą kraju południowego i katolickiego. Okazuje się, że wbrew pozorom i rygorystycznym normom, jakie za wszelką cenę chce utrzymać w swym domu zła matka — Bernarda, silniejsze jest władztwo krwi i to właśnie prowadzi do katastrofy.

Terenem akcji jest dom samotnych kobiet: matka, jej pięć brzydkich córek, z których najmłodsza Adela ma 20 lat. Matka zamyka córki w domu i pilnuje je z pomocą dwu starych służących, uważając, że na sto



mil nie ma mężczyzny, który by ich był godny. Dom Bernardy to istny klasztor. Ale wszystkie jego mieszkanki, nawet 80-letnia obłąkana babka, marzą o miłości. Toteż gdy zjawia się wśród nich piękny 24-letni młodzieniec Pepe el Romano, sztuczna równowaga domu zaczyna się chwiać.

1814 A.

Wybór Pepe częściowo przez jego chciwość, częściowo z woli matki pada na najstarszą 39-letnią córkę Angustias, która ma posag po pierwszym mężu Bernardy. Wtedy zaczyna się wrzenie. „Urodzić się kobietą to jak kara za grzechy” — mówi młodziutka Adela i postanawia wylać się z rygoru otoczenia, z rygoru obowiązującego w całej wsi, gdzie za uchybienie czci kobiecie grozi śmierć. Stara służąca ostrzega Bernardę, aby dała córkom większą wolność, bo w jej domu dzieje się „wielka rzecz”, która się źle skończy. Ale matka załatwia sprawę po swojemu. Zaczaiwszy się w nocy, strzela do młodzieńca, który jednak ucieka bez szwanku. Mimo to Bernarda oznajmia córkom, że Pepe nie żyje. Wówczas Adela wiesza się w swym pokoju. Niesamowita matka nie reaguje na to żadnym odruchem ludzkości, żąda tylko ciszy. O to jej wyłącznie idzie, by wszystko świadczyło wobec ludzi, że Adela umarła dziewicą.

Dramat ten jest oryginalny w pomyśle i śmiały jako krytyka ważnego odcinka zagadnień społecznych. Pomysł nieco przejaśniony w swej drastyczności, zbliża się może do tematów poruszanych u nas w okresie tzw. przybyszewszczyzny, ale rozpatrywany w innym klimacie i innych warunkach społecznych dałby zapewne inne rozwiązanie.

Lorca poddaje ostrej krytyce zakłamywany purytanizm, chcący pogodzić gorącą krew Południa z nakazami obyczaju i religii. Problem ten nie może jednak uchodzić za wyłącznie hiszpański: przedstawiony konflikt należy do dziedziny zjawisk ogólnoludzkich.

Bujność młodzieńcza nie pozwalała poecie na spokojniejszą wypowiedź. Pociągał go temat psychologiczny gry instynktów i fatalizmu, tajemniczość tej gry, którą stara się oddać w sposób oryginalny, nie wprowadzając np. wcale na scenę tego, kto jest mimowolnym *s p i r i t u s m o v e n s* całej akcji.

*

Przez śmierć tragiczną, niezasłużoną i nieusprawiedliwioną stał się Federico Garcia Lorca bliski sercu swoich współczesnych. Jest dziś autorem modnym. Jego sława teatralna opiera się raczej na harmonii, jaką wydobywa przy pomocy różnorodnych elementów, niż na stworzonych postaciach, często pozbawionych zwartej charakterystyki.

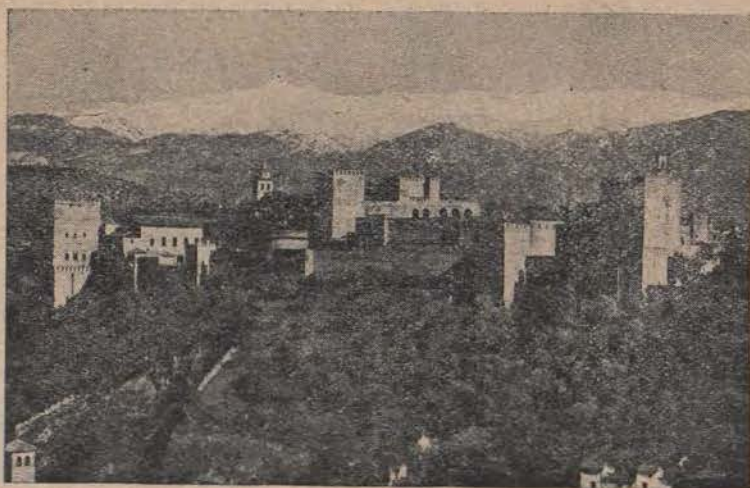
Lorca jest przede wszystkim twórcą o niezwyklej polocie, wznoszącym się ku pięknu na skrzydłach fantazji i marzenia, skrzydłach kruchych prawdziwego poety. W dziedzinie teatru zabłysnął wśród mroków dyktatury iberyjskiej jak robaczek świętojański, którego światło zgasło przedwcześnie.

Stefania Ciesielska Borkowska

GRANADA, OJCZYZNA GARCII LORCA

Poprzez stare, kręte uliczki Granady o archaicznych domach, o balkonach strojnych w róże i goździki, najbardziej charakterystyczne kwiaty Hiszpanii, snuje się jakiś niewidzialny odrębny czar.

— *Quien no ha visto Granada, no ha visto nada* — mówią Hiszpanie. (Kto nie widział Granady, nic nie widział). Z dworca dość oddalonego od miasta wchodzi się poprzez wąskie ulice, z wyjątkiem szerokiej *Calle de los Reges Catolicos*, do środka miasta. Dużo w nim kwaciarek, dużo przepukni owoców, białe osiołki obarczone wielkimi bańkami na wodę, którą noszą aż



A l h a m b r a

z Fuente del Avellano. Liczne sklepy z typowo pięknymi wyrobami z drzewa, inkrustowanymi kasetkami i skrzynkami, a także liczne pracownie sławnych, bajecznie barwnych szali (*mantones*), gdzie pochylone nad krosnami dziewczęta wyczarowują na jedwabiu lub tiulu kwiaty. *Rosas de Andalusia i claveles* (goździki) to ulubione motywy hafciarskie, a prócz nich jaśmin i jabłko granatu, w takiej obfitości rodzące się w Andaluzji.

Granada pozostawia niezatarte wrażenie z powodu Alhambry, zamku arabskiego, do którego prowadzą strome uliczki, wąziutkie, brukowane „kocimi łbami”. Za bramą żelazną leży kraj zaczarowany. Szumią strumyki i fontanny, pieści rozpalone czoło łagodny wietrzyk, a roślinność jest jakby umyślnie dostosowana do stylu maurytańskiego. Drzewa o filigranowym przeważnie rysunku liści, cyprysy,

mirty, akacje drobnolistne jak mozaika. Rododendrony o kiściach białych lub czerwonych kwiatów. Drzewa oplecione bluszczem układającym się też niby małe kamiki. Natura wdiera się do wnętrza, jest nieodstępą dekoracją sztuki arabskiej. Zdobí p a t i a (podworce) przede wszystkim. Dokoła fontanny z dwunastu lwami rosną drzewa pomarańczowe. Cisza... Szemrze tylko woda, a popielate gołębie przelatują z drzew na skraj basenu.

Ogród Alhambry tym jest piękniejszy, że wciąż się wznosi prowadząc na taras, skąd, jako z najwyższego punktu Granady, odsłania się rozległy widok na jej h u e r t e, uprawną równinę, a na krańcach ukazują się śnieżne szczyty Sierra Nevada. U dołu zaś rozciąga się Granada z białymi domami o płaskich dachach.

Północna część miasta to Albaścin — dzielnica arabska zamieszkała przez gita-nos-cyganów, o domkach białych i małych niby ptasie gniazda, bez okien na ulicę, z ogródkami wewnętrznymi.

Tam słyhać wschodni monotony śpiew przy dźwiękach gitary. Pewna specjalna odmiana śpiewu andaluzyjskiego nosi nazwę e l c a n t e j o n d o — śpiew głęboko uczuciowy, intymny, o specjalnych kadencjach, tremolach i koloraturze, zwykle z towarzyszeniem gitary, śpiew o odrębnym stylu. Powstał on pod wpływem starożytnego Wschodu, bizantyjskim czy hebrajskim. Utrzymuje się przede wszystkim tradycyjnie w Granadzie, a wielki kompozytor hiszpański Manuel de Falla wznowił go na tzw. fiestas de cante jondo — świętach muzycznych obchodzonych w Granadzie bardzo uroczyście.

Jmb



KIEROWNICTWO I ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY
Państwowego Teatru Wojska Polskiego w Łodzi

sezon 1948/49

Teatry:

Łódź: Teatr Wojska Polskiego, ul. Jaracza 27; Melodram, ul. Strzelecka 2.

Warszawa: Placówka, ul. Królewska 13

Dyrektor Naczelny: Leon Schiller.

Wicedyrektor: Józef Wyszomirski.

Zastępca Dyrekcji w Warszawie: Ryszard Ordynski.

Dyrektor Administracyjny: Sabina Nowicka.

Sekretarz literacki: Zdzisław Janiak.

Sekretariat: Halina Staszewska, Wacława Mokrycka, Seweryn Bobrowski (Warszawa).

Redakcja „Łodzi Teatralnej”: dr Tadeusz Sivert, Zygmunt Stolarski.

Radca prawny: dr Józef Bogen.

Reżyseria: Leon Schiller, Henryk Szletyński, Józef Wyszomirski.

Scenografia: Otto Axer, Stanisław Cegielski, Andrzej Pronaszko, Teresa Roszkowska, Józef Rachwański, Ewa Soboltowa, Zenobiusz Strzelecki.

Kierownik muzyczny: Edward Wejman.

Kierownik działu technicznego: Kazimierz Biskupski.

Aktorki: Halina Billing, Bronisława Bronowska, Stefania Domańska, Halina Drohocka-Kordowska, Barbara Fijewska, Jadwiga Gośławska, Ryszarda Hanin, Maria Kozierska, Ewa Kunina, Irena Laskowska, Janina Macherska, Danuta Manciewicz, Janina Maris, Jadwiga Marso, Maria Miedzińska, Janina Niczewska, Danuta Pietraszkiewicz, Helena Puchniewska, Barbara Rachwańska, Maria Seroczyńska, Hanna Skarżanka, Barbara Stępniaówna, Halina Taborska, Zofia Tymowska, Zdzisława Życzkowska.

Aktorzy: Lucjan Biernacki, Bolesław Bolkowski, Kazimierz Dejmek, Kazimierz Dejunowicz, Lucjan Dytrych, Władysław Grabowski, Jerzy Kaliszewski, Janusz Kłosiński, Ludosław Kozłowski, Hugo Krzyski, Zdzisław Lubelski, Stanisław Łapiński, Józef Łodyński, Maciej Maciejewski, Józef Maliszewski, Lech Ordon, Jan Perz, Leon Pietraszkiewicz, Józef Pilarski, Wojciech Pilarski, Apolinary Posart, Edward Rominkiewicz, Władysław Staszewski, Stefan Śródka, Jan Świdorski, Andrzej Szalawski, Henryk Szletyński, Zdzisław Szymański, Janusz Warmiński,

Józef Wasilewski, Kazimierz Wilamowski, Marek Wojciechowski, Tadeusz Woźniak,
Feliks Zukowski.

Inspicjenci: Ryszard Ciepliński, Karol Łabędzki, Rudolf Ratschka.

Suflerzy: Stefan Heine, Klemens Puchniewski, Eugenia Szejerowa.

*

W Państwowym Teatrze Wojska Polskiego występują w charakterze aktorów,
aktorów - śpiewaków, komparsów, asystentów - reżyserów i asystentów - dramatur-
gów słuchacze Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Państwowej Wyższej Szko-
ły Muzycznej.

*

W repertuarze:

William Shakespeare: „OTELLO“.

Molière: „GRZEGORZ DYNDALA“.

Repertuar na okres najbliższy:

Jan Drda: „IGRASZKI Z DIABŁEM“, komedia w 3 aktach. Reżyseria: Leon
Schiller, dekoracje i kostiumy: Otto Axer, muzyka: Władysław Raczkowski.

„GODY WESELNE“ widowisko obrzędowe w opracowaniu Leona Schillera.

Kazimierz Korcelli: „BANKIET“, komedia w 3 aktach.

Juliusz Słowacki: „ZŁOTA CZASZKA“.

Lope de Vega: „PIES NA SIANIE“.

Stanisław Wyspiański: „KLATWA“.



Czasopismo Łódź Teatralna zatwierdzone zostało przez
Ministerstwo Oświaty pismem z dnia 8. V. 48 r. Nr VI Oc-1194/48
jako pożądane w bibliotekach szkół średnich i nauczycielskich

„Łódź Teatralna” jest do nabycia we wszystkich sklepach
i kioskach „Czytelnika”

SPIS TREŚCI

Federico Garcia Lorca: „Krwawe Gody“
przełożył Mieczysław Jastrun

	str.
Zofia Szleyen — Federico Garcia Lorca na tle hiszpańskiej walki o wolność	1
Stefania Ciesielska Borkowska — Wielki poeta młodej Hiszpanii — Federico Garcia Lorca	7
Federico Garcia Lorca — Poetyka	12
Federico Garcia Lorca — Ballada o czarnym koniu	12
Stefania Ciesielska Borkowska — Federico Garcia Lorca jako poeta dramatyczny na tle teatru hiszpańskiego	14
Jmb — Granada, ojczyzna Garcii Lorca	22
Kierownictwo i zespół artystyczny Państwowego Teatru Wojska Polskiego	24

Okładka i przerywniki w tekście Olgi Siemaszkowej

WYDAWCA: Państwowy Teatr Wojska Polskiego

ADRES REDAKCJI: Łódź, ul. Stefana Jaracza nr 32

ZA REDAKCJĘ: Tadeusz Sivert

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka“ z odp. udz.

w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21. D-028451

