

Stefan Leiomski

życie teatru

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce — Radom

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Zeszyt wydany z okazji premiery sztuki

FEDERICO GARCIA LORCA

CZARUJĄCA SZEWCOWA

Piąta premiera sezonu 1965/66.



Federico Garcia Lorca

Rys. G. Prieto

OBSŁUGA PRZEDSTAWIENIA

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Krystyna Olejniczak

K I E L C E

R A D O M

KONTROLA TEKSTU

Zdzisława Kawalerczyk

Eliza Krupska

BRYGADIER SCENY

Bolesław Pobocho

Mieczysław Wulczyński

REKWIZYTOR

Jan Kubicki

Maria Makowska

ŚWIATŁO

Stefan Dudzic

Mieczysław Stypiński

Ryszard Zajac

Edmund Pomarański

KOSTIUMY WYKONANE POD KIERUNKIEM

Bronisławy Borowikowej i Mariana Mazura

Prace perukarskie

— Władysława Kukułka

Prace stolarskie wykonano
pod kierunkiem

— Zbigniewa Karysia

Prace malarskie

— Marian Sztuka

Prace tapicerskie

— Jan Staniec

Prace farbiarskie

— Stefania Tomaszewska

KIEROWNIK TECHNICZNY

Bogusław Zieliński

PAŃSTWOWY TEATR IM. STEFANA ŻEROMSKIEGO

Kielce — Radom

FEDERICO GARCIA LORCA

CZARUJĄCA SZEWCOWA

(LA ZAPATERA PRODIGIOSA)

Farsa w 2 aktach

Przekład: ZOFIA SZLEYEN

Reżyseria:

ANDRZEJ DOBROWOLSKI

Scenografia:

WOJCIECH KRAKOWSKI

Opracowanie muzyczne:

MIROSLAW NIZIURSKI

Plastyka ruchu scenicznego:

ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Kierownictwo artystyczne:

ZDZISŁAW GRYWAŁD

Premiera w Kielcach, dnia 31 grudnia 1965 r.

O S O B Y:

| | | | | | |
|---------------------|---|-------------------|----------------------|---|--------------------|
| SZEWEC | — | Bolesław Orski | SĄSIADKA W CZERWONYM | — | Nina Skołuba |
| SZEWCOWA | — | Halina Bulikówna | „ W ŻÓŁTYM | — | Maria Kubicka |
| BURMISTRZ | — | Edmund Karasiński | „ W FIOLETOWYM | — | Elżbieta Cegielska |
| CHŁOPCZYK | — | Jadwiga Lesiak | „ W CZERNI | — | Hanna Zielińska |
| KAWALER Z PASEM | — | Andrzej Salawa | „ W ZIELONYM | — | * * * |
| KAWALER W KAPELUSZU | — | Jerzy Szmidt | „ W NIEBIESKIM | — | * * * |
| DON MIRLO | — | Konrad Fulde | | | |

Autor „Czarującej szewcowej“

W sierpniu 1936 roku, dokładnej daty nie zdołano nigdy ustalić — na drodze koło rodzinnej Granady, ludzie z guardi Civil zamordowali Federica Garcia Lorke. Płonącej w pożodze tragicznej wojny domowej Andaluzji, wydarto jej „śpiewające serce“. Federico Garcia Lorca był wielkim patriotą, poetą i dramaturgiem, miłośnikiem poezji ludowej, przyjacielem ludzi. „Był płomienny w swoich pragnieniach, jak każda istota zrodzona dla wolności“. I dla tej wolności poniósł śmierć z rąk frankistowskich faszystów. Urodził się pod Granadą, w rodzinie chłopskiej, 5 marca 1899 roku. Jego rodzinne strony to jedna z najpiękniejszych prowincji hiszpańskich, rozśpiewana, słoneczna Andaluzja. Wychował się na wsi, w bezpośrednim kontakcie z ziemią andaluzyjską, z jej ludem obdarzonym wyjątkową wyobraźnią i talentem improwizacyjnym, wsłuchując się od dziecka w pieśni i gawędy ludowe. Z życia ludu i z jego pieśni wyrasta poezja Lorki. Dla ludu, dla jego nowego życia już jako student organizuje amatorski teatr, w którym wystawia arcydzieła narodowych autorów Hiszpanii z Lope de Vega i Calderonem na czele. W roku 1931 rząd republikański powierza mu kierownictwo wędrownego teatru ludowego „La Barracca“. Lorca pisze, adaptuje, inscenizuje, tworzy oprawy malarskie dla realizowanych sztuk.

„*Owczę źródło*“ Lope de Vegi, sztukę o buncie wsi przeciw tyranii feudała, wystawia na placu w miejscowości, która jest właśnie bohaterem sztuki.

Z umiłowania teatru i z teatralnych doświadczeń Lorki, wyrasta jego twórczość dramatyczna nawiązująca do ludowych

ohrzędów i pieśni hiszpańskich. Do najpopularniejszych sztuk Lorki należą: *Czarująca szewcowa*, *Yerma*, *Panna Rosita*, *Krwawe gody*, *Dom Barnardy Alba*, *Mariana Pineda*.

Na twórczość jego wywarły także duży wpływ sztuki plastyczne i muzyka, której początkowo zamierzał się poświęcić. Jako poeta wcześniej dojrzewa artystycznie i uzyskuje pełne panowanie nad środkami twórczymi. W latach 1924–28 powstają jego najlepsze liryki zebrane w dwa cykle: *Romance cygańskie* i *Śpiew andaluzyjski*.

W roku 1934, w Granadzie, pisze nowy cykl wierszy *Dywan Tamarit*, który przy całej nowoczesności formalnej, stanowi nawrót do poezji hiszpańskiej XVI wieku i klasycznej poezji arabskiej.

Rok 1936 zastaje Lorke u szczytu sławy i pełni sił twórczych. Wybuchają wojna domowa. Cały naród żyje nadzieją zwycięstwa słusznej sprawy. W tych tragicznych dniach nierównej walki, walczący o wolność często recytują i śpiewają wiersze i pieśni Federica. Ziściły się marzenia i ambicje Lorki: stał się poetą ludowym, „poeta del pueblo“. W sierpniu 1936 roku wrogowie ludu zamordowali poetę. Nie zdołali jednak zamordować jego poezji. Żołnierze i robotnicy uczyli się z odpisów długich poematów Lorki.

„Zajrzyjcie dziś do hiszpańskich wiosek, pisał niedawno przyjaciel poety — usłyszycie wieśniaków z widłami w ręku, śpiewających pieśni Lorki — z oczyma pełnymi żaru i tęsknoty“.

Sława rozstrzelanego poety przelamała granice; tłumaczono go na chiński, arabski, języki afrykańskie. Od chwili śmierci Lorki sztuki jego grane są na całym świecie — za wyjątkiem Hiszpanii. Dopiero przed kilkoma laty po raz pierwszy jeden z teatrów madryckich wystawił *Yermę*. Premiera tej sztuki stała się wielkim wydarzeniem — nie tylko w sensie artystycznym, także i patriotycznym. W stolicy Hiszpanii odezwała się pieśń jej znakomitego syna, piewcy Andaluzji.



Federico Garcia Lorca jako kierownik teatru „La Parraca”

KASYDY

KASYDA ŻAŁOSNA

Zamknąłem drzwi od balkonu
aby nie słyszeć płaczu.
Ale za szarymi murami
nic innego nie słychać prócz płaczu.

Mało jest aniołów śpiewających,
mało jest psów szczekających,
tysiąc skrzypiec mogę w dłoni mej pomieścić.

Ale płacz jest jak olbrzymi anioł,
płacz jest jak olbrzymie skrzypce,
ulewa lez przesłania paszczę wiatru
i nic innego nie słychać prócz płaczu.

KASYDA RÓŻANA

Róża
nie pragnęła zorzy:
u gałęzi pnia prawie wiecznego,
pragnęła czego innego.

Róża
nie pragnęła ni cienia, ni wiedzy,
Na krawędzi ciała i marzenia
pragnęła innej rzeczy

Róża
nie pragnęła róży.
Na tle nieruchomego nieba
czegoś innego pragnęła.

KASYDA O ZŁOCISTEJ DZIEWCZYNIE

Złocista dziewczyna
kąpała się w wodzie
i woda się stała złocista.

Wodorosty i krzaki
cieniem ją spowijały,
śpiewał słowik noc całą
o dziewczynie poblądłej.

Przyszła potem noc jasna,
trochę mętna od srebra,
łysa góra błyszczała,
wiatr od morza ją cesał.

Cała mokra, dziewczyna
wybieliła się w wodzie,
i woda się splonęła.

Przyszedł świt przezroczysty,
z nim tysiąc krowich twarzy,
świt pod całunem sztywny
z wieńcami zmarzniętych kwiatów.

Dziewczyna zapłakała
w kąpieli z płomiennej wody,
a słowik też zapłakał:
skrzydelka miał osmalone.

To nie była dziewczyna,
to była biała czapla,
którą woda ozłociła.

KASYDA O NIEOSIĄGALNEJ RĘCE

*Niczego nie chcę, chcę tylko jednej ręki,
jednej wątłej ręki, jeśli to możliwe.*

*Niczego nie chcę, tylko jednej ręki,
choćby mnie z nią czekało
sto nocy bezsennych.*

*Niechby była jak biała lilia z wapna,
niechby była jak gołąb przywarły do serca,
niechby była stróżem mej samotnej nocy
niechby była stróżem na czas mej wędrówki.*

*Chcę tylko jednej ręki,
aby dotknęła skrzydła mojej śmierci.*

*Wszystko poza tym mija.
Zostaje blask bez nazwy, wieczna gwiazda.
Wszystko poza tym to smętny wiatr,
co goni liście pędzące w rozsypce.*

Przełożyła Zofia Sulej

G. W. LORENZ

F. G. LORCA

Dramaty, czyli „Akcja społeczna“

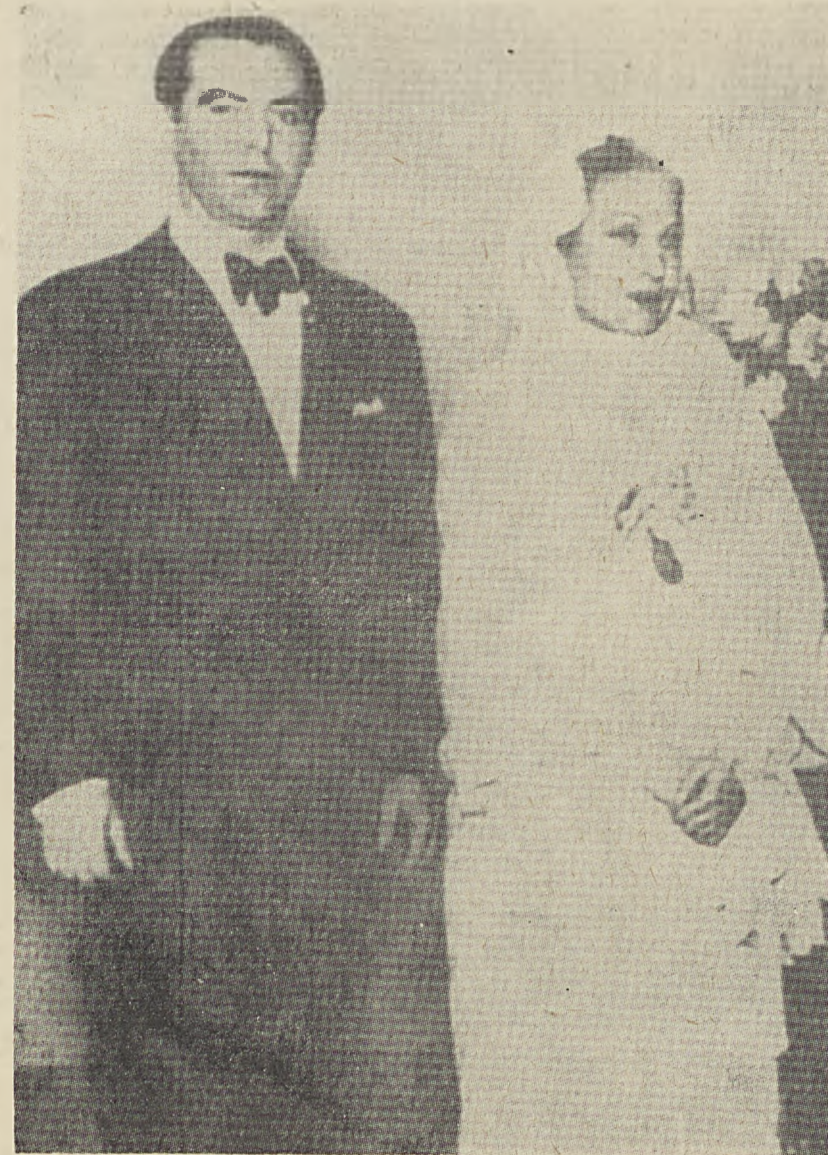
Całkiem zbędna byłaby dyskusja nad tym, czy Lorca ma większe znaczenie jako liryk, czy też jako dramaturg, czy silniej oddziałuje on ze sceny, czy też swoimi wierszami. W Hiszpanii przeżywa wpływ Lorki jako liryka, bo Hiszpanie, w gruncie rzeczy nie zblazowani, zachowali dar słuchania, podczas gdy gdzie indziej spłycone przez cywilizację i zbyt nieudogodnienie warunków życia społeczeństwo bywa bardziej nastawione na wrażenia wizualne. Twórczość Federica Garcia Lorki, zarówno liryczna, jak i dramatyczna, jest niemożliwa do naśladowania. Jego pełne liryzmu i poezji romances cechuje iście hiszpańska, bardzo ludzka i pełna potężnych uczuć, ze słowa zrodzona dramatyczność. Lorca-liryk w tej samej mierze pozostaje dramaturgiem, co Lorca-dramaturg lirykiem. Wytyczać granice pomiędzy jednym a drugim jest zbyteczne i może świadczyć tylko o pedanterii. Akcja dramatyczna rośnie wraz z siłą słowa, a słowo było istotną, właściwą Lorce domeną, nawet jeśli — jak stwierdziła to Flecniakoska — skarbiec jego słownictwa bynajmniej nie odznaczał się nadzwyczajnym bogactwem. Jego siłą była sztuka dokonywania zmian, sztuka przeistaczania dosłownego sensu w alegorie, obrazy i symbole.

Choć Lorca unika bezpośrednich politycznych aluzji, nie ma ani jednego jego dramatu, w którym nie uprawiałby krytyki społeczeństwa i niedomagań epoki, wad ustroju społecznego. Jeszcze dosadniej niż w wierszach objawia się ideowe nastawienie Lorki w jego utworach scenicznych. Poczucie odpowie-

działności społecznej charakteryzuje całą jego twórczość dramatyczną. Przy wystawianiu dramatów Lorki popełniano błędy interpretacji, kiedy chciano w nim widzieć tylko lirycznego dramaturga, gdyż nie brano pod uwagę, do jakiego stopnia jest on poetą „akcji społecznej“. Ta jego postawa właśnie odrzuca wszelki fałszywy i niestosowny patos i warunkuje wypowiedzi poety. W pełnej polotu *Gawędzie o teatrze* wygłoszonej w Madrycie z okazji specjalnego przedstawienia *Yermy*, Lorca odrzuca wszelkie składane mu hołdy — „ponieważ... nie ma nic bardziej beznadziejnego niż zimna przemowa na naszą cześć ani momentu bardziej żalnego niż z góry zorganizowana, choćby nawet szczerze życzliwa, owacja“ — i daje świetnie sformułowany przykład świadomości swej teatralnej misji i sposobu pojmowania wartości teatru:

„Przemawiam... jako żarliwy wielbiciel teatru akcji społecznej. Teatr stanowi bowiem jeden z najbardziej przekonujących i potrzebnych środków do przebudowy kraju. Jest barometrem wskazującym jego wielkość lub upadek. Uczulony i dobrze we wszystkich swych genre'ach ustawiony teatr może w ciągu niewielu lat zmienić wrażliwość uczuciową narodu. Łajdacki teatr natomiast, gdzie kopyta zastępują skrzydła, może cały naród upodlić i uśpić. Teatr jest szkołą płaczu lub śmiechu. Jest wolną trybuną, na której ludzie dobitnie wykazują przestarzałość lub błędność teorii moralnych i za pomocą żywych przypadków mogą wyrazić odwieczne prawa rządzące ludzkim sercem i uczuciem.

Naród, który teatrowi swemu nie dopomaga i nie sprzyja, jest jeśli nie martwy, to co najmniej śmiertelnie chory. Stosuje się to i do samego teatru, jeśli nie wyczuwa on społecznego tętna historii, tragizmu ludzi, nie sfalszowanej swoistości ich ojczyzny i ich ducha, śmiechu czy płaczu. Taki teatr nie ma prawa nosić miana teatru, lecz winien nazywać się salą do zabaw lub miejscem, gdzie wyczynia się tę obrzydliwość, którą określamy słowami: zabijanie czasu. Publiczność teatralna jest jak dziatwa szkolna. Surowy, poważny nauczyciel, który umie wymagać, ale jest przy tym sprawiedliwy, bywa zawsze szanowany, a krzesła chwiejnych, schlebających ucz-



Lorca wraz z Margaritą Xirgu po prapremierze swej sztuki „Panna Rosita” (Madryt, 31.XII.1935)

niom nauczycieli, którzy ani nie uczą, ani nie każą się uczyć, bywają naszpikowane okrutnymi szpilkami.

Publiczność można pouczać — chciałbym przy tym zaznaczyć, że nie mówię tu „lud“, ale właśnie publiczność... Przeciwnieństwem tego jest... zabijanie fantazji, wyobraźni i uroku teatru, który zawsze jest sztuką i zawsze wzniosłą sztuką pozostanie... Od najskromniejszego teatru aż do najbardziej wspaniałego należy wszędzie zarówno na widowni, jak i w garderobie aktorów wypisywać słowo: „Sztuka“. Jeśli się tego nie robi, trzeba będzie napisać słowo „Handel“ lub jeszcze inne, którego nie śmiem wprost wypowiedzieć. No i poza tym jeszcze hierarchia, dyscyplina, duch ofiarności, miłość...

Nie jestem jednak marzycielem. Wiele razy na zimno przemyślałem to, co czuję, a jako prawy Andaluzjczyk posiadam tajemnicę zachowania zimnej krwi, ponieważ krew moja jest stara... Wiem, że ten ma rację, kto powtarza: „jutro, jutro, jutro“, bo czuje nadejście nowego życia, które unosi się nad światem“.

W powyższym streszczeniu *Gawędy o teatrze*, która — jak się nam wydaje — należy do najważniejszych wypowiedzi na temat zadań sceny, jakie kiedykolwiek zostały sformułowane, zaznacza się wyraźnie poczucie odpowiedzialności moralnej Lorki. Chodzi mu o rozpowszechnianie prawdy, i to tak głębokiej i zasadniczej, że poeta musiał oddać za nią życie, ponieważ dawni i nowi despci rządzący jego krajem tłumili tę prawdę jako dla swych celów „nieprzydatną“.

Reżyserskie wskazówki Lorki są arcydziełami w zakresie dramaturgii.

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

Przy każdej interpretacji sztuk Lorki należy pamiętać, iż *Gawęda o teatrze* powstała w ścisłym związku z tragedią o tematyce kobiecej *Yerma*, bo ta właśnie sztuka daje wciąż na



Rysunek Federica Garcia Lorki

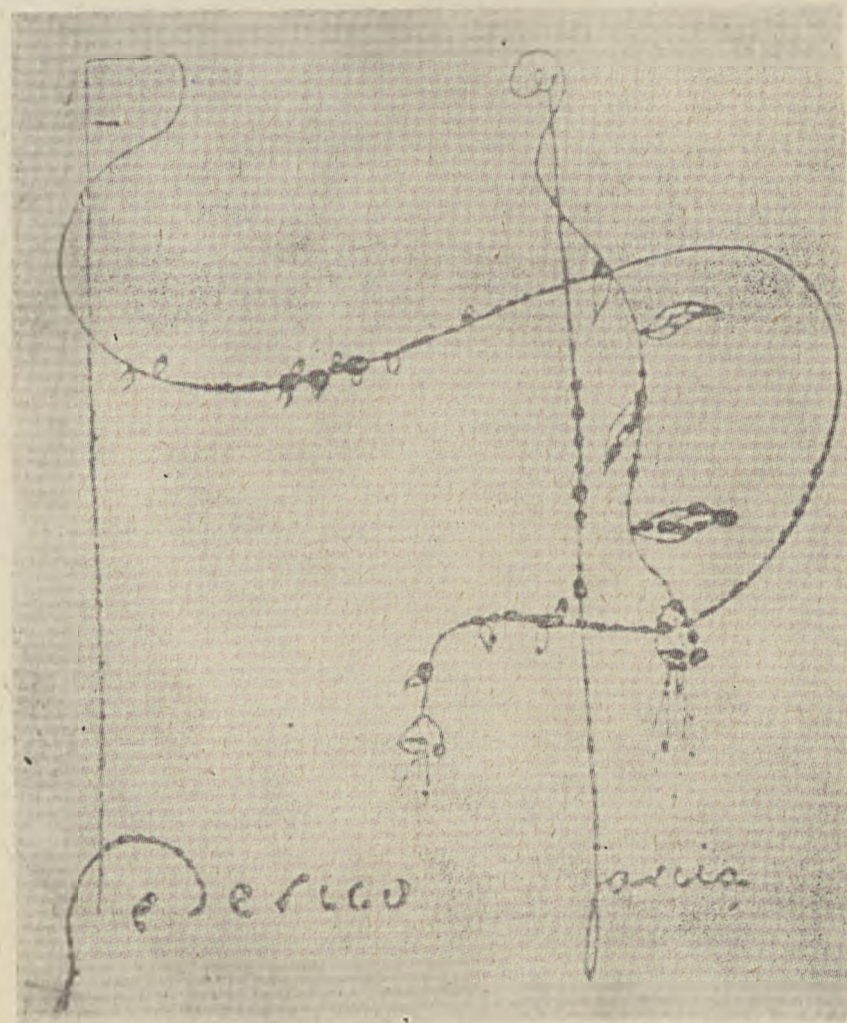
nowo sposobność nie tylko do błędnej inscenizacji, ale również i do fałszywej interpretacji jej treści.

Sceniczne dzieło Lorki, które on sam jako reżyser „La Barraca“ i Klubu Anfistora oraz później w Argentynie w praktyce zademonstrował, żyje — mimo całego swego modernizmu lub raczej dzięki owemu modernizmowi — z tradycji hiszpańskiej, bez dokładnego znawstwa której wszelka inscenizacja musi zawieść. Hiszpańska sztuka sceniczna była i jest wielowarstwowym splotem tylko pozornie sprzecznych elementów. I Lorca pozostaje nawet wtedy Hiszpanem, kiedy mówi o sobie, że jest „monarchistą, komunistą, katolikiem, anarchistą, tradycjonalistą i nihilistą“.

Ze śmiałego i pełnego ryzyka podejścia do życia Hiszpana, który bez trudu i w sposób naturalny potrafi łączyć takie pozornie nie dające się ze sobą pogodzić krańcowości — wyrasta również niemniej śmiała, obrazowa i pierwotna koncepcja Lorki posługiwania się mową jako środkiem wypowiedzi i objawienia. Nie jest to właściwie czymś nowym, ale ludzi nie rozumiejących poezji Lorki napelnia przerażeniem. Bo chociaż Hiszpan pod niejednym względem jest konserwatystą, to jednak z wielką pewnością siebie stara się poznać i przywłaszcza sobie wszystko, co może mu się z nowinek przydać. U Lorki ta właściwość charakteru hiszpańskiego znalazła wyraz w aneksji i amalgamowaniu nowych elementów stylu artystycznej wypowiedzi.

Lorca był świadom rewolucyjności swej sztuki. Toteż nie ograniczał się do uprzejmego formułowania przy akcji swych poglądów na zadania i obowiązki teatru, ale wprowadzał je również w życie. Jego udane eksperymenty w różnych teatralnych studio oraz równie udane zrealizowanie w „La Barraca“ idei teatru „akcji społecznej“, teatru dla ludu, potwierdzają to w pełni.

„Teatr był zawsze moim powołaniem — mówił Lorca jeszcze w roku 1936 do Felipe Moralesa. — Teatrowi poświęciłem wiele godzin mojego życia... Teatr to poezja, która wyszła z książek i stała się ludzka, która mówi i krzyczy, płacze i rozpacza. Prawda... to problem zarówno religijny, jak i ekonomiczno-



Rysunek Federico Garcia Lorki

społeczny... W dniu kiedy na świecie nie będzie już głodu, dojdzie do takiego wybuchu (twórczości teatralnej), jakiego ludzkość jeszcze nigdy nie przeżyła... Nieprawdaż, że to co mówię, to najczystszy socjalizm?”

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

„Calderón to poeta nieba, Cervantes — ziemi. Postacie Calderona to anioły, Cervantesa — ludzie. U Lope de Vegi symbole się ucieleśniają i nawet nadziemski miłość staje się ludzka”.

Synteza tych różnych kierunków był celem, do którego zmierzał Lorca.

„Zdaje mi się, że nie ma starożytności czy nowego teatru, ale jest jedynie teatr dobry albo zły” — powiedział w 1935 w wywiadzie udzielonym Nicolasowi Gonzáles Deleito. Temuż zaprzyjaźnionemu dziennikarzowi wyjaśnił swoją metodę pracy:

„Pomysł napisania sztuki teatralnej noszę w sobie przez trzy, cztery lata, po czym piszę ją w ciągu dwóch czy trzech tygodni... Aby napisać *Krwawe godziny*, trzeba było pięciu lat, *Yermę* — trzech. Obie te sztuki są owocem rzeczywistości, postaci ich i fabuły są autentyczne. Najpierw robię notatki, obserwuję życie, niekiedy czerpię tematy z gazet. Potem muszę wszystko przemyśleć... no i wreszcie następuje ostateczne napisanie sztuki ze specjalnym uwzględnieniem potrzeb sceny”.

☆ ☆ ☆

„W *Czarującej szewcowej* opisuję duszę kobiety, uosabiającej wszystkie kobiety, a jednocześnie mającej być wyrazem ludzkiej duszy w ogóle. Tak więc *Czarująca szewcowa* jest nie tylko wzorem, ale prawzorem... Chciałem w niej ukazać walkę między rzeczywistością a wyobraźnią (przy czym pod słowem wyobraźnia rozumiem wszystko, czego nie da się urzeczywistnić), walkę która toczy się w duszy każdego poszczególnego człowieka... Szewcowa zmagają się nieustannie z ideami i realnymi przedmiotami, ponieważ żyje w swym własnym świecie,

gdzie każda idea i każdy przedmiot tchnie tajemnicą, której ona sama nie dostrzega... W sztuce tej w gruncie rzeczy jest... tylko jedna bohaterka oraz lud jako masa. Osoby przemawiają kastylijską gwara ludową, ale w słowie i składni jest ona andaluzyjska. Niekiedy, jak na przykład przy rysowaniu postaci szewca, pozwoliłem sobie na karykaturę w stylu Cervantesa...” *Czarująca szewcowa* jest fantastyczna, lecz zarazem bardzo ziemski. To surowy materiał, który za dotknięciem ręki poety nabrał życia. Sztuka jest prymitywna, nigdy jednak wulgarna czy ciężka.

Świat Lorki jest światem doczesnym. „Nie wolno nigdy czekać” — czytamy w „Kiedy minie pięć lat” — oraz „Umarłem, ponieważ czekałem”: W ten sposób łatwo znaleźć przejście od lżejszych, ale niemniej przez to głębokich sztuk kameralnych Lorki, do jego szerzej rozbudowanych tragedii. Tutaj króluje demon, o którym Lorca w swoim odczycie powiedział, że stanowi on zasadniczy element poezji hiszpańskiej, przemoc i okrucieństwo usiłują wziąć górę, ale potęga ich załamuje się.

(„Federico Garcia Lorca” — tłum. K. Radziwiłł i J. Zeltzer, PIW 1963 r. — fragmenty).

Federico Garcia Lorca

NIEWIERNĄ MĘŻATKA

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

*Ta noc świętojakubowa
nie ustępowała jeszcze.
Pogasły wszystkie latarnie
i jęły żarzyć się świerszcze.*

*Gdzieś u ostatnich zaułków
śpiących jej piersi dotknąłem.
I wychyliła się nagle
jak bukiety hiacyntowe.
Jej nakrochmalone halki
w moich uszach zaszumiały
jak gdyby sztuka jedwabiu
pruta dziesięciu nożami.
Bez światła srebrnego w wierzchołkach
drzewa wzrastają daleko,
a psów widnokrag w oddali
naszczekuje hen za rzeką.*

*Już jeżyny i sitowia,
i glogi daleko w tyle.
Tu dla niej pod sploty włosów
dolek w piasku uczynilem.
Już precz odrzuciłem szal swój.
Ona suknie swoje zdziera.
Ja już pas swój z pistoletem.
Ona swe gorsety cztery.
Ni tuberozy, ni muszle
nie mają skóry tak gładkiej
ani kryształ w księżycu
nie jarzą się blaskiem takim.*

*Jak dwie zaskoczone ryby
jej biodra się wymykają
na poły są pełne chłodu,
a na poły pełne żaru.
Jeszcze tej nocy jechałem
najlepszą z dróg na źrebicy
bez strzemion i bez wędzidla,
maści perłowej macicy.
Nie powiem, bom jest mężczyzną,
co ona mówiła do mnie
Światło rozumu wskazuje,
bym był ostrożny ogromnie.
Teraz pobrudzoną piaskiem
i pocalunkami wiodłem
znad rzeki. Szpady irysów
biły się z wiatrem chłodnym.*

*Ja, jak to ja, byłem dla niej
jak prawdziwy cygan z lasu.
Dalem jej pudło do szycia,
duże z żółtego atlasu,
ale się kochać w niej nie chcę,
bo własnego męża mając
mówiła, że jest dziewczyną,
kiedym nad rzekę brał ją.*

Przełożył Jerzy Ficowski

FEDERICO GARCIA LORCA NA SCENACH POLSKICH

Lorkę do teatru w Polsce wprowadził Leon Schiller, jako rektor szkoły aktorskiej w Łodzi. W roku 1948 wystawił tam w Teatrze Wojska Polskiego *Krwawe gody* w przekładzie Mieczysława Jastruna (w reżyserii J. Wyszomirskiego, a scenografii Z. Strzeleckiego).

W tymże roku odegrano w łódzkim Domu Kultury jako pracę warsztatową młodych aktorów *Dom Bernardy Alba*, na ogół bez powodzenia u publiczności.

Po całej serii spektakli udanych, cieszących się nadzwyczajną frekwencją w Łodzi, wystawiono jeszcze w roku 1948 *Krwawe gody* w Warszawie.

Premiera *Czarującej szewcowej* odbyła się w Teatrze Polskim w Poznaniu w inscenizacji Wilama Horzycy, a scenografii J. Kosińskiego. Zachęcona sukcesem sztuki, wystawiły *Czarującą szewcową* Opole, Katowice, Stary Teatr w Krakowie (w inscenizacji i scenografii Tadeusza Kantora), a w roku 1957 warszawski Teatr Narodowy za dyrekcji Wilama Horzycy.

Pannę Rositę wystawił w roku 1953 Teatr Ludowy w Warszawie z Ireną Eichlerówną w roli tytułowej.

Dom Bernardy Alba, zrazu niepopularny, osiągnął w ciągu dwóch lat (1955 i 1956) dużą ilość przedstawień w pięciu teatrach: w Krakowie (Stary Teatr), we Wrocławiu (Teatry Dramatyczne), w Poznaniu (Teatr Polski), w Warszawie i Gdańsku (Teatr Wybrzeża).

Jedna z pierwszych sztuk Lorki *Mariana Pineda* była grana w Tarnowie, Gdańsku, i w Teatrze Polskim w Warszawie (1962).

W roku 1956 Teatr „Ateneum“ w Warszawie wystawił *Yermę*. Sztuka ta była również grana w Teatrze im. St. Żeromskiego w Kielcach w roku 1961. Tutaj też wystawiono 1.IV. 1959 r. *Miłość Don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*. Utwór ten został przygotowany przez słuchaczy Studia Teatralnego pod kierunkiem Lidii Rybotyckiej w scenografii Liliany Jankowskiej, z muzyką Mirosława Niziurskiego.

Wydawca

Państwowy Teatr im. Stefana Żeromskiego

Kielce — Radom

