LSP

LALKOWA SCENA PROPOZYCJI

O ROMANSIE PERLIMPLINA I BELISY powiedział Lorca, że jest to: „...szkic do wielkiego dramatu. Na razie jednak nic więcej nie zrobiłem poza naszkicowaniem w zwięzłych słowach samych postaci... Nazwałem tę sztukę kameralną, gdyż chciałbym później ten temat ze wszystkimi jego olbrzymimi trudnościami jeszcze raz opracować... Don Perlimplin jest chyba na całym świecie najmniej zdradzanym mężem. Jego uśpiona wyobraźnia zderza się ze straszliwą żądzą jego żony, ale w gruncie rzeczy to on jest tym, który przyprawia rogi wszystkim kobietom... Co mnie w DON PERLIMPLINIE szczególnie oczarowało, to kontrast między liryzmem a groteską, które w każdej chwili mogą się ze sobą stopić".

LSP

Teatr jest szkołą
płaczu lub śmiechu.
Jest wolną trybuną,
na której
ludzie
dobitnie wykazują
przestarzałość lub błędność
teorii moralnych
i za pomocą
żywych przykładów
mogą wyrazić
odwieczne prawa
rządzące
ludzkim sercem
i uczuciem.

FEDERICO GARCIA LORCA

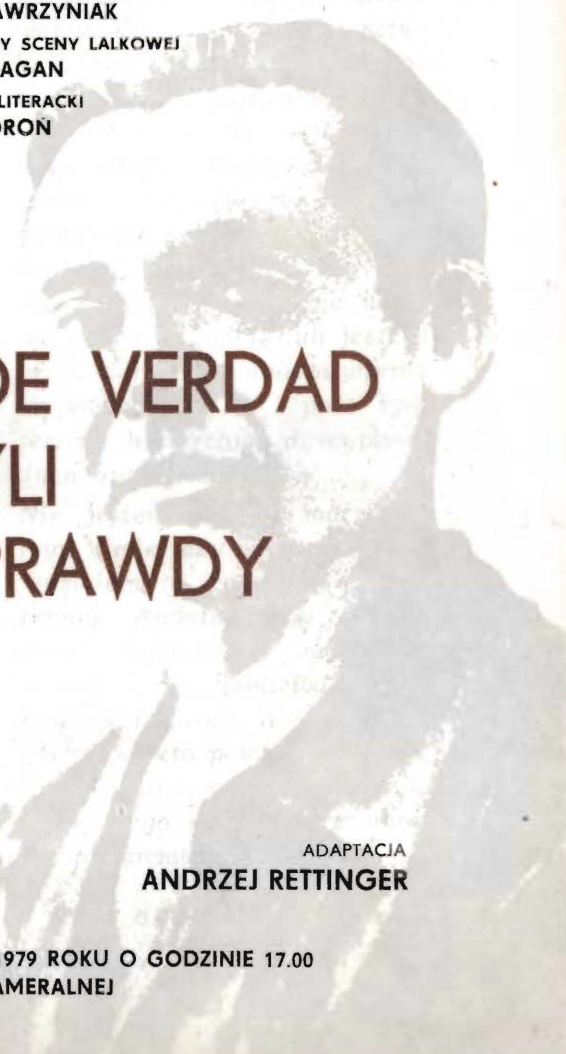
LUBUSKI TEATR IM. LEONA KRUCZKOWSKIEGO
W ZIELONEJ GÓRZE
SCENA LALKOWA DLA DOROSŁYCH

•

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
MIROSŁAW WAWRZYNIAK
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY SCENY LALKOWEJ
IRENA DRAGAN
KIEROWNIK LITERACKI
EWA MORON

•

MOMENTO DE VERDAD
CZYLI
CHWILA PRAWDY

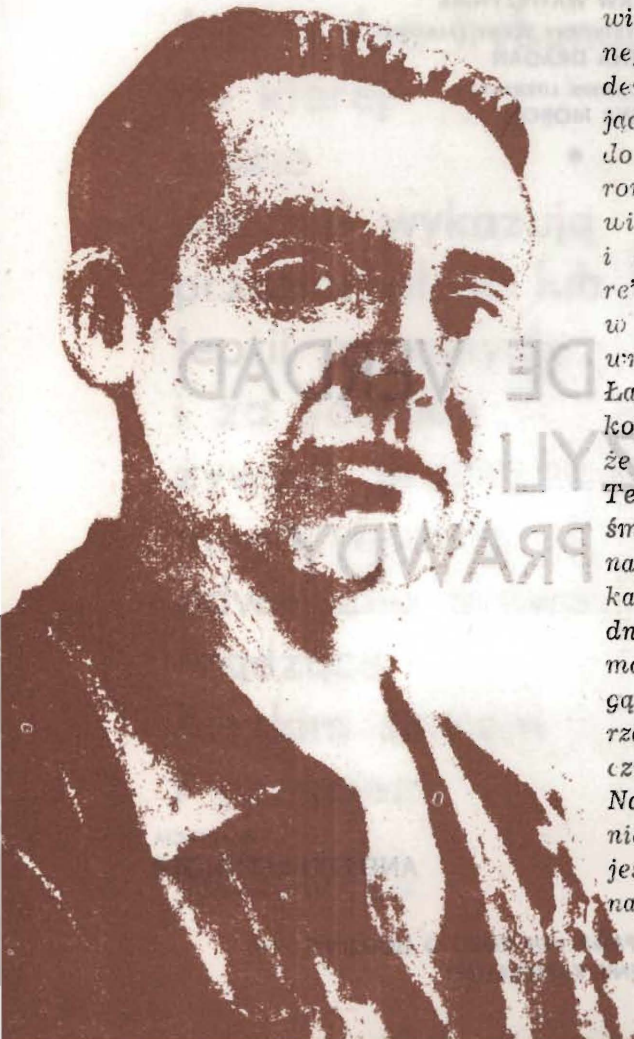


PRZEKŁAD
ZOFIA SZLEYEN

ADAPTACJA
ANDRZEJ RETTINGER

PREMIERA DNIA 24 LISTOPADA 1979 ROKU O GODZINIE 17.00
NA SCENIE KAMERALNEJ

GDY KIEDYŚ UMRĘ, POGRZEBCIE



Przemawiam... jako żarliwy wielbiciel teatru akcji społecznej. Teatr stanowi bowiem jeden z najbardziej przekonywających i potrzebnych środków do przebudowy kraju. Jest barometrem wskazującym jego wielkość lub upadek. Uczulony i dobrze we wszystkich gen-re'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 przykładów mogą wyrazić odwieczne prawa rządzące ludzkim sercem i uczuciem.

Naród, który teatrowi swemu nie dopomaga i nie sprzyja, jest jeśli nie martwy, to co najmniej śmiertelnie chory.

MNIE Z MOJĄ GITARĄ W PIASKU

F. G. LORCA „MEMENTO"

Stosuje się to i do samego teatru, jeśli nie wyczuwa on społecznego tętna historii, tragizmu ludzi, nie sfałszowanej swoistości ich ojczyzny i ich ducha, śmiechu czy płaczu. Taki teatr nie ma prawa nosić miana teatru, lecz powinien nazywać się salą do zabaw lub miejscem, gdzie wyczynia się tę obrzydliwość, którą określamy słowem: 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, schlebiających uczniom 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... Przeciwieństwem tego jest... zabijanie fantazji, wyobraźni i uroku teatru, który zawsze jest sztuką i zawsze wzniosłą sztuką pozostanie... Od najskromniejszego teatru aż do najbardziej wspaniałego należy wszędzie zarówno na widowni, jak i w garderobie aktorów wypisywać słowo: «Sztuka». Jeśli się tego nie zrobi, trzeba będzie napisać słowo «Handel» lub jeszcze inne, którego nie śmiem wprost wypowiedzieć. No i poza tym jeszcze hierarchia, dyscyplina, duch ofiarności, miłość...

Nie jestem jednak marzycielem. Wiele razy na zimno przemyślałem to, co czuję, a jako prawy Andaluzyjczyk 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.

[Z:] F. G. Lorca, *Gawęda o teatrze*

ZOFIA SZLEYEN

GROTESKI TEATRALNE LORKI

[...] Życie Federica Garcia Lorki, jego 37-letnie życie, obracało się w sferze pieśni, teatru, malarstwa i poszukiwania coraz to nowych doznań twórczych. Federico, syn właściciela małego folwarku w Fuentevaqueros pod Granadą, wzrastał pośród pracy i pieśni, wśród rytmu starych romanc podkreślanych brzękiem gitary, między nauką a bajecznie kolorowymi zabawami ludowymi w dniach jarmarków, gdzie swobodna, cygańska fantazja ludu Andaluzji każe młodzieży tańczyć na ulicy przy blasku księżyca. Federico jest człowiekiem teatru niemal od dzieciństwa; wraz z siostrami Isabel i Conchitą tworzy scenę kukiełkową, której jest reżyserem i, coraz częściej, autorem. W latach licealnych staje się inicjatorem teatru amatorskiego, sięgając po sztuki klasycznego repertuaru hiszpańskiego — na nich uczy się sztuki dramatopisarstwa. [...] Za czasów uniwersyteckich w madryckim domu studenta „Residencia de Estudiantes", który zresztą nie tylko studentom dawał przytułek, ale stał się rodzajem literackiego klubu, improwizował Lorca wieczory autorskie dla kolegów i chwilowych gości tego domu — pisarzy i artystów.

[...] Federico Garcia Lorca próbował wielu sposobów artystycznej wypowiedzi. Pisze od wczesnej młodości komedyjki, poezje i pieśni, ale do pieśni trzeba muzyki. Szuka muzyki do starych pieśni ludowych, a do własnych sam ją komponuje. Przeważnie jej nie zapisuje — są to kwiaty, które kwitną tylko w ciągu jednego wieczoru dla przypadkowo zebranych wokół pianina przyjaciół, bądź przed scenką domowego teatrzyku. Swoje malarstwo traktuje Lorca w pewnym sensie poważniej; wystawia nawet na prośbę Związku Malarzy Katalońskich swoje obrazki w ich Salonie Barcelońskim. Barcelona była wówczas terenem przychylniejszym dla nowych kierunków w malarstwie, a obrazki Lorki zatrącały mocno o nadrealizm — Juan Miró był przecież Hiszpanem, jest nim Picasso... Malarstwo Lorki jednak często wiązało się z elementami sce-

nografii — bywał dekoratorem swego teatru, teatr bywał osią, wokół której krążyła jego muzyka, malarstwo, poezja.

Wśród form poetyckich przez niego uprawianych błyszczy jasno romanca, utwór epicko-liryczny pochodzenia średniowiecznego, o formie tyrady ośmiozgłoskowej. Cechą charakterystyczną takiej romancy jest jej teatralność, nie tylko dzięki żywości akcji, ale i wskutek bezpośredniego operowania dialogiem [...] Romance Lorki szczególnie nadają się do interpretacji teatralnej; choć są już nasycone duchem nowej epoki, duchem poezji ultraistycznej (ultraizm — hiszpańska odmiana futuryzmu) jest w nich wątek epicki, intryga teatralna i dialog. [...]

Federico Garcia Lorca zostawił nam sześć wielkich dramatów i jedną komedię oraz ponad drugie tyle fars groteskowych. Jest jednak jeszcze wiele utworów teatralnych, których teksty zaginęły całkowicie lub częściowo, a których istnienie jest pewne (np. *El Publico*, *Les suenos de mi prima Aurelia* oraz kilka groteseк) i może jeszcze się odnajdą. Lorca miał bowiem zwyczaj, uroczy zresztą, ale złowrogi, pożyczać lub darować teksty świeżo napisanych utworów swym znajomym. Ponieważ równocześnie nie zależało mu na druku, królewskie te dary po wybuchu wojny hiszpańskiej 1936 roku i po śmierci Lorki pogrążyły się w cieniach śmierci czy zapomnienia.

W pierwszych dwunastu latach twórczości od 1918—1931 roku przeważają na warsztacie teatralnym Lorki utwory z gatunku farsy groteskowej, ostatnie cztery lata życia wypełniają wielkie dramaty; ale zdarzają się i tam, jak np. w *Panie Rosicie*, sceny o cechach groteski. [...] Pisanie groteseк kukiełkowych dla dorosłych było w historii teatru czymś rzadkim i nowym. „Od najdawniejszej starożytności znakomici pisarze mówili o kukiełkach. Kilkakrotnie się zdarzało, że dawały one natchnienie do wielkich dzieł wielkim twórcom, jak to było z *Faustem* Goethego, ale jakoś nikt nie pokusił się o pisanie dla nich" — skarży się francuski znawca i historyk teatru kukiełkowego, Jacques Chesnais. A przecież teatr ten ma we Francji jakąś swoją historię. Wiek XVII przyniósł Paryżowi wielką modę na kukiełki, która osłabła w XVIII, ale w XIX ruchoma lalka ożyła na nowo: w 1837 rodzi się na Montmartrze teatr cieni „Chat Noir", oraz w 1898 — poetycki teatr kukieł „Petit Théâtre", który wystawia *Ptaki* Arystofanesa, *Burzę* Szekspira i intermedium Cervantesa — *Pilny strażnik*.

W Hiszpanii, podobnie jak w innych krajach średniowiecza kukła rodzi się w kościele. W pewnych okresach kościół zresztą zakazywał takich przedstawień, ale później znów do nich wracał — i przy takim, widać koniecznym oportunizmie — jeszcze po dziś dzień oglądamy postacie Chrystusa, Madonny i świętych ożywione systemem sznurków i sprężyn. [...]

Oprócz kukieł grających role religijne w szopkach na Boże Narodzenie i przy innych okazjach świątecznych, w Hiszpanii dość wcześnie pojawiły się kukły typu świeckiego. [...]

Wraz z przeniesieniem kukiełki na teren świecki, we Włoszech ukazuje się postać Poliszynela; gdy w okresie odrodzenia przychodzi moda na kukiełki w krajach śródziemnomorskich, konwencja tego teatru staje się bardzo bliska — zwłaszcza w części plastycznej — teatrowi typu *Comedia dell'arte*.

Z czasem włoski Poliszynel zaczyna wciskać się do Hiszpańskiej szopki, dostaje tu z łatwością obywatelstwo i występuje jako Cristobal — Polichinel. Zresztą wpływ włoski jest tu raczej drugorzędny: dotyczy głównie części mechanicznej i dekoracyjnej, tematyka szopki hiszpańskiej wyrasta zawsze z ducha narodowego. Osoby działające — to nadal Maurowie andaluzyjscy, rycerze Kastylii, olbrzymi i czarodzieje, zdobywcy amerykańskich Indii, osoby ze Starego i Nowego Testamentu; tematy zaś, prócz legend o życiu świętych, to przede wszystkim romance a także widowiska reprodukujące walki byków. Cristobal — Polichinel najczęściej biernie asystował uczonej małpie ślepca. Wreszcie i to przybrane nazwisko odpadło i Cristobal stał się pełnym Hiszpanem. [...]

Dnia 20 sierpnia 1936 roku „Stała się straszna zbrodnia w Granadzie" która poruszyła wszystkie umysły i serca w Hiszpanii Republikańskiej, wszystkie siły zwalczające faszyzm w Ameryce Łacińskiej i na całym świecie: od kul żandarmów frankistowskich padł wielki poeta Hiszpanii, Federico Garcia Lorca [...] Siepacze z Guardia Civil zabili „śpiewające serce Hiszpanii". Jego poezja jednak po śmierci twórcy nabrała mocy rewolucyjnej, a jego teatr stał się własnością ludów świata.

Zofia Szleyen, *Groteski teatralne Lorki* (w:) F. G. Lorca, *Teatro breve*, Kraków 1966 s. 211—222.

FEDERICO GARCIA LORCA

MOMENTO DE VERDAD CZYLI CHWILA PRAWDY

PRZEKŁAD
ZOFIA SZLEYEN

ADAPTACJA
ANDRZEJ RETTINGER

W PRZEDSTAWIENIU WYKORZYSTANO FRAGMENTY UTWORÓW DRAMATYCZNYCH F. G. LORKI: „ROMANS PERLIMPLINA I BELISY" (AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN), „KUKŁY I MACZUGA" (LOS TITERES DE CACHIPORRA) ORAZ FRAGMENTY UTWORÓW POETYCKICH.

DON PERLIMPLIN — PAWEŁ LAUKS
BELISA — BARBARA WŁODARCZYK / BARBARA FIGIELSKA
MARKOLFA — JADWIGA LAUKS
MATKA BELISY — EWA ZAKRZEWSKA / URSZULA KARCZ
POETA — WALDEMAR BLOCK

MUZYKA
LESZEK ŻUCHOWSKI

ROSITA
— DOBROSŁAWA CHRZANOWSKA
OJCIEC ROSITY
— MIŁOSZ ROSZKOWSKI
COCOLICHE — WALDEMAR BLOCK
CURRITO — JAN WYSOCKI
DON CRISTOBAL
— ROMAN GARBOWSKI

REŻYSERIA
ANDRZEJ RETTINGER

DZIEWCZYNA — KRYSTYNA ZYLIŃSKA / URSZULA KARCZ
TRUBADUR, CYRULIK — JÓZEF BIENIASZ
MULNICY — JÓZEF BIENIASZ / WALDEMAR BLOCK / ROMAN GARBOWSKI / JAN WYSOCKI

SCENOGRAFIA
JERZY SZESKI

INSPICJENT
JERZY LAMENTA

ASYSTENT REŻYSERA
PAWEŁ LAUKS

SEZON TEATRALNY 1979/80

STEFANIA
CIESIELSKA-BORKOWSKA

TEATR FEDERIKA GARCIA LORKI

Na czym polega nowatorstwo Lorki w dziedzinie teatru? Krytycy zadają sobie pytanie, czy teatr Lorki, który się zapowiadał tak obiecująco, byłby spełnił pokładane w nim nadzieje, czy poeta, który w jednej dziedzinie osiągnął szczyt dojrzałości artystycznej, doszedłby do doskonałości i w drugiej. Najkrytyczniej do swego teatru ustosunkował się w ostatniej wypowiedzi sam poeta. Mimo to nie ulega wątpliwości, że zajął on również w teatrze zdecydowaną pozycję i wniósł doń nowe wartości. Przeszedł zwycięsko przez rozlewność romantyczną *(Mariana Pineda)* i udziwnienia surrealizmu *(Asi que pasen cinco anos)*, a zwrócił się do tradycji wielkich pisarzy dramatycznych złotych wieków, do ich tradycji ludowej, realistycznej i postępowej. Lorca tworzył nową ludowość w poezji, chłonąc wszystkie zdobycze nowoczesnej liryki. Przezwyciężywszy zachwyt dla kosmosu, dla przyrody, skierował swe zainteresowania na człowieka i odtąd tylko nim się zajmował.

W teatrze starał się Lorca łączyć harmonijnie poczucie tradycji z postulatami nowej sztuki. Ale według jego przekonania teatr nie jest autonomiczny, prawa i obowiązki dyktuje mu społeczeństwo, jest więc społecznie odpowiedzialny. Zagadnienia społeczne i wypowiedź artystyczna — najwyższej klasy — zazębiają się w nim i łączą jak najściślej. Jest trybuną społeczną, a przede wszystkim sztuką. Lorca daje dowody, że nawet bez postawienia wyraźnego problemu społecznego, czy też bez próby rozwiązania go, może dzieło dramatyczne spełnić określone zadanie społeczne. Stylizacja artystyczna przeobraziła tematy pozornie ograniczone do rzeczy i spraw andaluzyjskich w tragedie o problematyce ponadhiszpańskiej, a nawet ogólnoludzkiej. Taka była ewolucja teatru Lorki.

Kiedy Lope de Vega pisał swoją poetykę *el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (Nowa sztuka pisania obecnie komedii)*, sztuka dramatyczna w Hiszpanii była jeszcze na niskim poziomie. Albo bezmyślnie i niewolniczo stosowano prawidła klasyczne niezgodne z duchem epoki i kraju według recepty włoskiej (Robortello), a tylko rzekomo Arystotelesa, albo pisano i wystawiano wulgarne komedie pozbawione sensu i piękna. Lope de Vega postanowił więc *dorando el error del vulgo* (złocąc błąd gminu) tworzyć w guście ludowym komedie artystycznie dobre. W ten sposób kształcił smak odbiorców i spełniał pewnego rodzaju — niezamierzoną — rolę pedagogiczną. Głębiej i świadomie postawił cel teatru Lorca: teatr ma funkcję społeczną, jest trybuną, z której wypowiada się zarówno lud, jak jego rzecznik — pisarz dramatyczny. I to jest zupełnie nowe.

Przyznaniem teatrowi funkcji społecznej wyprzedził Lorca epokę powojenną; właśnie w ten sposób pojmuje teatr Brecht, Steinbeck i in., a za nimi dzisiejsze społeczeństwa.

Prócz tego szerokiego ujęcia roli i zadań teatru Lorca zmo-

dernizował pewne tradycyjne pojęcia hiszpańskie, na których opierała się często intryga komedii złotych wieków. A więc przede wszystkim pojęcie honoru. Wywodziło się ono jeszcze z czasów rycerskich, ale kodeks honoru nie był nigdzie tak rygorystycznie przestrzegany, jak w Hiszpanii. Wiadomo, jak ostro były w średniowieczu karane wszelkie wykroczenia przeciw „religii honoru". W komedii pojęcie to przybrało specyficzny charakter: największym przestępstwem w tej dziedzinie była zdrada małżeńska, oczywiście ze strony kobiety. Z dramatopisarzy najkonsekwentniej wprowadza do dramatu honor Calderon, doprowadzając jego kult do absurdu. Samo podejrzenie żony o zdradę już wydawało na nią wyrok śmierci. Doznana krzywda wołała bezapelacyjnie o pomstę, drażliwość o honor graniczyła z fanatyzmem.

Lorca pokazuje w swoich dramatach, do czego doprowadza fałszywie pojęty honor, gdy przestaje być poczuciem godności osobistej *(Czarująca szewcowa)*, a staje się ciężkim brzemieniem, które się dźwiga z uporem, a bez przekonania (Yerma), lub pustym dźwiękiem powtarzanym przez nieinteligentną a okrutną sadystkę Bernardę Alba. Ten fałszywy honor mści się, prowadzi do zbrodni lub unieszczęśliwia całe otoczenie. Obiektywizm autora wywołuje u widza trafne ustawienie sądu. A więc nowatorskim jest tu nadanie staremu pojęciu nowego znaczenia, względnie nowe oświetlenie pojęcia.

Wielką zasługą Lorki jest również przedstawienie tragedii hiszpańskiej w jej różnych odmianach, pokazanie, jak żyje w Hiszpanii większość kobiet we własnych domach — haremach, bez swobody poruszania się, jak młode dziewczęta skazane są na bezczynność, plotkę i psychozę erotyczną.

Innowacją, którą wprowadził Lorca do utworów dramatycznych wbrew tradycji wielkiego hiszpańskiego teatru klasycznego, była proza. Proza wyrazista, żywa, naturalna zastąpiła prawie zupełnie wiersz. W pierwszych dramatach, w których Lorca wplata bardzo często poezje w akcję, gdzie poezja jest niejako wyrazem najgłębszych czy podświadomych uczuć, używa on po mistrzowsku prozy poetyckiej. W miarę jak twórca narzuca sobie asceze, oszczędność słów — proza Lorki przybiera formę coraz surowszą, a silniejszą w wyrazie. Ale najbardziej znamienna dla teatru Lorki jest jego postawa społeczna, postulat wzajemnej solidarności ludzi między sobą.

Konieczność roztrząsania zagadnień społecznych w sztuce, obowiązek artysty, by zajął jakieś stanowisko wobec rzeczywistości społecznej, podkreśla Lorca jeszcze na krótko przed śmiercią:

„Żaden prawdziwy człowiek już nie wierzy w tę bzdurę *(una zarandaja)* — czystą sztukę, sztukę dla samej sztuki. W obecnym tak dramatycznym momencie świata artysta musi śmiać się i płakać ze swoim ludem [...] Twórczość poetycka jest misterium nieodgadnionym jak misterium urodzenia człowieka [...] Ani poeta, ani nikt inny nie posiada klucza do tajemnicy świata [...] Ale cierpienie człowieka i ustawiczna niesprawiedliwość, której pełno na świecie, i moje własne ciało, i moja myśl wzbraniają mi przenieść mój dom na gwiazdy".

Teatr był jego powołaniem, a nerw dramatyczny okazał się silniejszy od lirycznego, ponieważ interesowali go więcej ludzie mieszkający w jakiejś okolicy niż jej pejzaż, a przy tym teatr pozwalał mu na kontakt bezpośredni z masami i oddziaływanie na nie.

Jorge Guillén twierdzi, że liryka Lorki przeszła do epiki i dramatu, nie tracąc swego swoistego charakteru. Przedstawiał wydarzenia i namiętności, używał opowiadania i dialogu, często baśni i tragicznej legendy, łączył obrazy z treścią.

Chcąc stworzyć teatr nowy, czuł, że wpierw musi się bronić przed nałożeniem jakichkolwiek więzów. Dlatego odrzuca zawsze wszelkie etykie-

ty, wszelkie „izmy", którymi chciano ograniczyć jego oryginalność. Nie odpowiada mu wyłączna ludowość — *popularismo*. Wszak równocześnie z romancami ludowymi w formie i treści pisze aleksandrynem ody i awangardowe poezje *(Poeta en Nueva York)*. Broni się przed wyznaczeniem mu miejsca w polityce. W liście do Jorge Guillén (1927) pisze: „Męczy mnie mój mit cygańskości — *gitanismo*. Cyganie służą mi jako temat. I nic więcej. Insynuowanie mi, że jestem Cyganem, daje markę niekulturalności, braku wykształcenia, poety d z i k u s a, jakim, jak wiesz, nie jestem! N i e!"

Ktoś zapytał Lorkę, czy jest Hiszpanem, na co odpowie: „Hiszpanem ponad wszystko i wszystkich, a potem żarliwym miłośnikiem tego wszystkiego, co jest osobiste i charakterystyczne w prowincjach". Ale skrajnego nacjonalizmu też nie przyjął: rozpatrywał wszystkich ludzi i wszystkie zagadnienia pod kątem ogólnoludzkim, wierząc, że jakaś oś duchowa, prąd podświadomości łączy wszystkich mieszkańców ziemi.

Ale teatr i w ogóle sztukę dramatyczną pojmował po swojemu. Jego wielokierunkowe uzdolnienia odegrały tu decydującą rolę. Federico — śpiewak, muzyk, recytator, rysownik, pisarz liryczny i dramatyczny, musiał być i wzorowym reżyserem, scenografem oraz aktorem. [...]

Lorca rozumiał, że należy związać teatr z plastyką, a powodzenie widowiska zależy w dużej mierze od jego rytmu, barwy i scenografii. Podobnie jak u nas genialny reżyser Leon Schiller, uważał, że zespolenie wszystkich elementów inscenizacji: gry aktora, plastyki i muzyki, która narzuca rytm ruchom aktora — to jedyna droga do osiągnięcia syntezy konstrukcyjnej w teatrze. W stosunku do sztuk dawnych twierdził Lorca, że jej dobra interpretacja przy odpowiednich dekoracjach może dać wrażenie współczesnego teatru. Nowy teatr musi iść za rytmem epoki, zbierając jej aktualne wzruszenia, bóle, walki i dramaty.

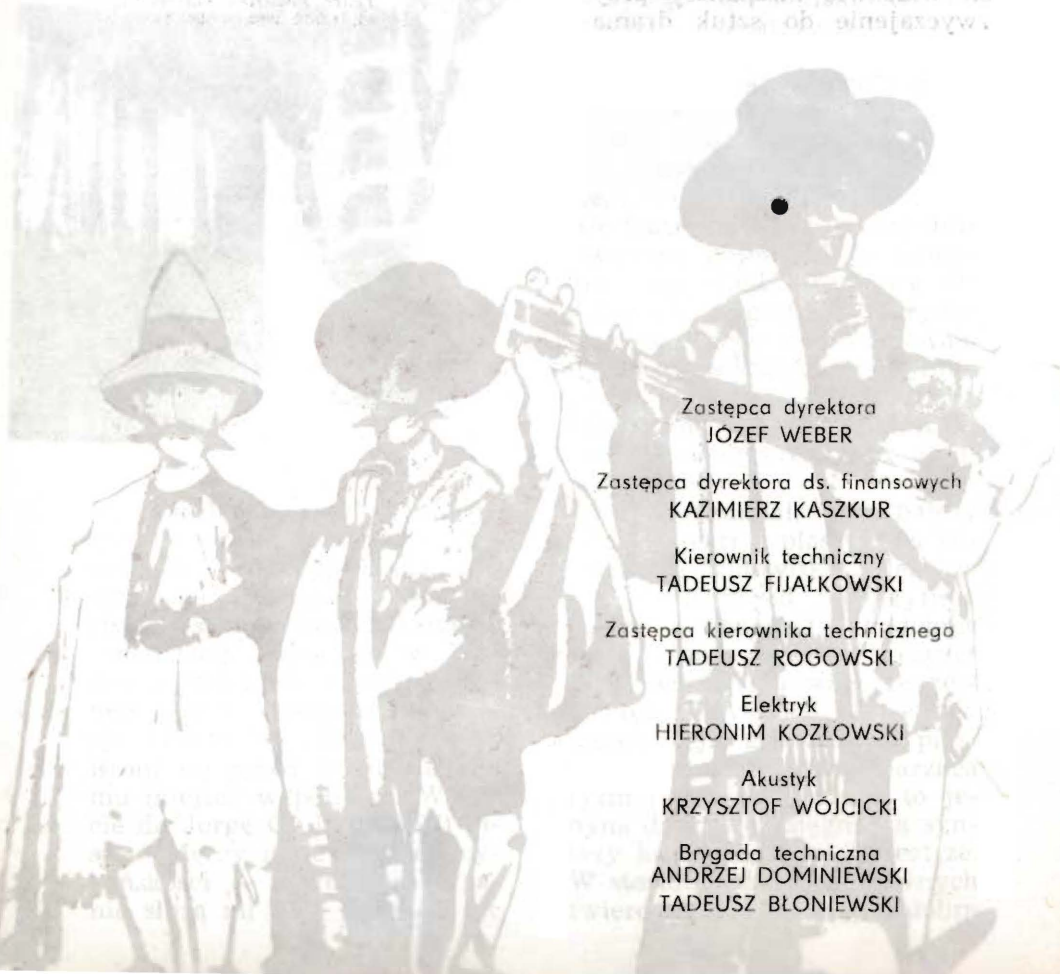
Gdy Lorca zastanawia się nad stosunkiem dzisiejszego hiszpańskiego teatru do dawnego, uważa, że lepiej nie porównywać go z teatrem złotych wieków. Z tamtych czasów wynieśli widzowie hiszpańscy przyzwyczajenie do sztuk dramatycznych pisanych wierszem. Z teatru romantycznego, poetyckiego nie pozostało nic: Zorilla wyciska łzy z oczu, czego nie potrafi ani pisarz naturalistyczny, ani modernistyczny. Z dziewiętnastego wieku pozostał tylko melodramat. Wiek XX musi znaleźć wyraz adekwatny dla wielkości epoki i jej nowych osiągnięć we wszystkich dziedzinach.

S. Ciesielska-Borkowska,
Teatr Federika Garcia Lorki, Łódź 1962, s. 56—59.

Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego
65-048 Zielona Góra
Al. Niepodległości 3/5

Dział Organizacji Widowni przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe na zlecenia pisemne. Biuro Organizacji Widowni prowadzi sprzedaż biletów codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach od 8.00 do 12.00.
Telefony centrali: 720-58; 720-59
Dyrekcja i sekretariat: 714-17

Kierownik działu organizacji widowni
Barbara KWAŚNIEWSKA-POLKOWSKA



Zastępca dyrektora
JÓZEF WEBER

Zastępca dyrektora ds. finansowych
KAZIMIERZ KASZKUR

Kierownik techniczny
TADEUSZ FIJAŁKOWSKI

Zastępca kierownika technicznego
TADEUSZ ROGOWSKI

Elektryk
HIERONIM KOZŁOWSKI

Akustyk
KRZYSZTOF WÓJCICKI

Brygada techniczna
ANDRZEJ DOMINIEWSKI
TADEUSZ BŁONIEWSKI

Redakcja programu — EWA MOROŃ
Opracowanie graficzne — JERZY MOSKAL
Współpraca fotograficzna — JAN HANUSIK
Redaktor techniczny — TADEUSZ STRYSZOWSKI

W programie wykorzystano projekty lalek Jerzego Szeskiego oraz drzeworyt M. Hiszpańskiej-Neuman.

Druk: Poznańskie Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka — Zakład w Zielonej Górze, nakł. 1000 egz., 3136, L-19/652

Cena zł 10,—

TEATR BYŁ ZAWSZE MOIM POWOŁANIEM — oddałem mu wiele godzin mego życia. Mam własną, indywidualną ideę koncepcję. Teatr to poezja, która podnosi się z kart książki i staje się własnością człowieka. A kiedy to się urzeczywistnia, człowiek mówi i krzyczy, płacze i rozpacza. Teatr wymaga, aby każda postać sceniczna ukazywała się w kostiumie poezji i aby równocześnie jej krew i kości były widoczne. Muszą te postacie być tak ludzkie, tak przerażająco tragiczne, powiązane z życiem i dniem z taką siłą, aby biły w oczy ich zdrady, aby przeżywać można było ich cierpienia i aby na ich usta spłynęły słowa niosące cały żar miłości lub nienawiści.