

Agnieszka Przybyszewska

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

e-mail: ines.prybyszewska@gmail.com

Między mową kwiatów a mową tańca,
czyli jak wysławić kobiecość poprzez flamenco
(o *Mowie kwiatów* w realizacji teatru FlamencoArte
Nadii Mazur)

Historia andaluzyjskiej starej panny, dramat Rosity
i (możliwe) inne opowieści – niewysławialna historia cierpienia
w rytmach flamenco

W historii literatury hiszpańskiej nie było chyba dramaturga, który lepiej niż Federico García Lorca zdiagnozowałby bolączki społeczności andaluzyjskiej, w szczególności dramaty tamtejszych kobiet¹. Nie było pewnie też poety, który pięknie zakląłby *cante jondo* w poezji². Nie było prawdopodobnie żadnego artysty, dla którego flamenco było tak ważne i który byłby tak ważny dla flamenco. *Panna Rosita albo mowa kwiatów* tego „señorito andaluz”³ stała się inspiracją do pierwszego spektaklu teatru FlamencoArte Nadii Mazur⁴, którego premiera odbyła się w listopadzie 2012 roku na poznańskim

¹ Por. m. in. R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura. The Wounded Throat*, New York 2004; U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, Warszawa 1997; S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika Garcia Lorki*, Łódź 1962.

² R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, w: F.G. Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid 2004.

³ F. Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid 1992, s. 94.

⁴ Mazur pełniła funkcję kierownika artystycznego projektu, stworzyła część choreografii

festiwalu flamenco *Duende*⁵. Choć polska widowia miała już do czynienia ze spektaklami (nie: koncertami) flamenco (jak choćby realizacjami Nie Tylko Flamenco Małgorzaty Matuszewskiej, z którym wcześniej współpracowała Mazur, czy spektaklami przygotowywanymi przez Kaję Będkowską-Klar), było to raczej przełomowe w historii rodzimej sceny flamenco wydarzenie. Po raz pierwszy zaprezentowano projekt zakrojony na tak dużą skalę, angażujący także znakomitych hiszpańskich artystów⁶. Jego analizę chciałabym uczynić przedmiotem moich rozważań.

Oczywiste jest, iż zarówno taniec, jak i flamenco rozpatrywane mogą być z punktu widzenia komunikacji⁷, zaś w ich interpretacji uwzględnić trzeba rozmaite aspekty jej niewerbalnej odmiany. Jednak w przypadku flamenco, taniec jest tylko jednym z kilku użytych kodów i nie da się go zrozumieć bez analizy *cante* (śpiewu) i *toque* (gry), z którymi pozostaje w strukturalnym związku; nie ma też sensu odzierać go z uwikłania w różnorakie relacje z kulturą i historią⁸. Gdy mówimy o spektaklu flamenco, w komunikacyjną grę zaprężnięte zostają również znaki typowo teatralne. Tym samym, analiza tanecznego spektaklu flamenco wymaga nie tylko namysłu nad komunikacją gestów (ich rytmem, połączeniem itp.), ale i odczytania przekazu ukrytego w grze świateł, scenografii, strojach czy rekwizytach. W wypadku przywołanej realizacji FlamencoArte wszystkie te elementy wydają się niezwykle sprawnie zaprężnięte w proces komunikacyjny⁹ i snują opowieść podej-

i była jedną z dwóch solistek. Za reżyserię spektaklu odpowiadała Magdalena Gnatowska, za kostiumy i scenografię – Aneta Suskiewicz, za reżyserię światła – Ewa Garniec. Warto dodać, że teatr Mazur stale realizuje kolejne projekty (spektakle: *Czarodziejskie gody* i *Wędrówki duende* czy *Kamienny kwiat* oraz *Opowieść o buciku flamenco*, dedykowane dzieciom, powstałe we współpracy z Mirellą Gliwińską).

⁵ Bardzo dziękuję Nadii Mazur za udostępnienie mi audio-wizualnej dokumentacji spektaklu, bez której – po latach – trudno byłoby napisać przedstawione czytelnikom analizy. Od jakiegoś czasu dokumentacja ta dostępna jest również na serwisie youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=270sVdsHi1U> [dostęp 15.12.2016].

⁶ Miguel Astorga – śpiew, Fran Núñez – instrumenty perkusyjne, Sandra Cisneros – taniec. Wśród muzyków związanych z projektem trzeba jeszcze wymienić Polaka Andrzeja Lewockiego (gitara, cajn).

⁷ D. Byczkowska, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Łódź 2012, s. 72, zob. też A. Parra Pujante, *El flamenco a través de las teorías de la comunicación*, „La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco” 2012, nr 7, on-line: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/165841> [dostęp 1.08.2014].

⁸ G. Steingress, *Sociología del cante flamenco*, Sevilla 2005.

⁹ W analizie kluczowe jest też dostrzeżenie braku hierarchii tych elementów, przesądzające właśnie o konieczności równoległego dekodowania komunikatu z wszelkich użytych węg kodów.

mującą ciekawy dialog z literackim pierwowzorem, któremu – jak sądzę – warto się bliżej przyjrzeć.

Spektakl ten to przede wszystkim zdecydowanie nie prosta sceniczna realizacja dramatu, lecz autonomiczne dzieło pozostające w dialogu z tekstem Lorki, czy też intersemiotyczny przypis do niego. Koncentruje się na postaci Rosity, jej rozdarciu emocjonalnym i wewnętrznej walce, co potęguje jeszcze rozbitcie głównej (i jedynej pojawiającej się na scenie) bohaterki na dwie postaci (Mazur oraz Cisneros). W konsekwencji dużo ważniejszy staje się przekaz dotyczący tej jednostkowej historii (która, oczywiście, traktowana może być jako ikoniczna), zaś społeczny kontekst – tak ważny u Lorki, zarówno w całej twórczości, jak i tym konkretnym utworze (pogłębiany głównie poprzez skrupulatną konstrukcję wątków pobocznych i postaci drugoplanowych czy epizodycznych; dość przypomnieć, że Rosita to nie jedyna stara panna w dramacie¹⁰) – wydaje się schodzić na drugi plan.

Można by powiedzieć, że w opracowaniu tanecznym Lorca traci na głębi socjologicznych analiz mentalności andaluzyjskiej, że misternie skonstruowany dramat jednostki uwikłanej w gęstą sieć konwenansów, społecznych, kulturowych i historycznych relacji – poprzez sprowadzenie go do stereotypowej miłosnej historyjki – zostaje odarty z owego ponadindywidualnego wymiaru. Jednak z drugiej strony – właśnie owo przepracowanie, w gruncie rzeczy bardzo teatralne (bo trzeba dodać, że spektakl flamenco to nie tylko kwestia tanecznego, ale i muzycznego opracowania, zaś w wypadku *Mowy kwiatów* konsekwentnie wyreżyserowane są też najmniejsze detale dotyczące scenografii¹¹, światła¹² czy kostiumów¹³ i charaktery-

¹⁰ Zob. też S. Quer Antich, *Un drama de Federico García Lorca*, „Literatura y Lingüística” 1998, nr 11, on-line: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201103> [dostęp: 1.08.2014]; U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*; S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika García Lorki*.

¹¹ Ascetyczność scenografii ułatwia jej sfunkcjonalizowanie. Dla przykładu – kulisy zastąpiono trzema prostopadłościanami o ścianach z frędzli w kolorach obrazujących zmiany natężenia światła w ciągu dnia. Dzięki temu z jednej strony (mimo odgródzenia od właściwej przestrzeni, w której rozgrywa się akcja) muzycy – zgodnie z konwencją koncertów flamenco – mogą być cały czas obecni na scenie, zaś tancerki zyskują przestrzeń, w której mogą się schować, przebrać (przy wyciemnieniu światła). Z drugiej – owa funkcjonalna przestrzeń stanowi symboliczne estetyczne tło, obrazujące wpływ czasu (co „zagra” w całości spektaklu – istotne będzie bowiem m.in. to, za które przesłony chowają się artystki).

¹² Gra światła doskonale współgra z rytmem narastania emocji. Dodatkowo kolejne wyciemnienia mają nie tylko wymiar praktyczny (pozwalając na konieczne techniczne zmiany), lecz i strukturalny: oddzielają poszczególne części spektaklu, co nawiązuje też do zaproponowanej przez Lorcę koncepcji teatralnych *jardines*, splecionych ze sobą scen (*obrazów* – jak tłumaczy Szleyen).

¹³ Utrzymane (podobnie jak scenografia) w trzech kolorach: beżu, bieli i czerni, grają w spektaklu nad wyraz czytelnie, do czego będą wracać.

zacji)¹⁴ wydobywa z dzieła Lorki inne jakości, wcale nie mniej ważne niż wspomniane analizowanie stereotypów społecznych i andaluzyjskości. Moim celem będzie m.in. pokazanie, jak polska realizacja, być może rzeczywiście pomijająca ten jeden wymiar¹⁵, pogłębia zarazem inne. Tym samym – stawiając w punkcie wyjścia pytanie o ocenę zaproponowanego artystycznego przepracowania – zmierzać będę do pokazania, czy za tym, co w pierwszym momencie może wydać się wadą, uproszczeniem, nie kryje się inna głębia. Rozważenia wymaga bowiem, czy spektakl FlamencoArte istotnie jest wyłącznie o Rosicie i jej miłosnych rozterkach, czy też nie opowiada jednak i jakichś innych historii. A warto też pamiętać, że Lorkowskie historie kobiet i kobiecości, choć dzieją się w określonej kulturowo-społecznej konfiguracji, poruszają właśnie jako dramaty jednostek¹⁶.

Punktem wyjścia rozważań warto uczynić też kwestię tego, co stoi za przepisaniem historii Rosity na język tańca. W finale III aktu dramatu bohaterka zwraca uwagę na niemożność wysłowienia swojego bólu (co po części ma też tłumaczyć jej ciche cierpienie, którym nie dzieliła się z nikim). Stwierdza wtedy:

I co ja wam mogę powiedzieć? Są sprawy, których wypowiedzieć niepodobna, bo nie ma na nie słów, a gdyby nawet były, to nikt, prócz mnie, nie pojąłby ich znaczenia. Rozumiecie, gdy was proszę o chleb, o wodę, czy o pocałunek, ale nigdy nie potraficie mnie zrozumieć, gdy poproszę was: oddalcie ode mnie tę czarną dłoń, która ogarnia moje serce mrozem i ogniem, gdy tylko zostaję sama¹⁷.

W opracowaniu FlamencoArte właśnie to, co niewysławialne, to, co Rosita głęboko skrywała, cała niemal walka przełożone są na język, który mówi inaczej: na język tańca, czy – szerzej i konkretniej – flamenco. Flamenco i *cante jondo*, którym tak fascynował się Lorka właśnie dlatego, iż potrafiło ująć największe ludzkie dramaty.

Budzi podziw i zdumienie fakt, jak anonimowy poeta ludowy potrafi zageścić całe dziwne skomplikowanie chwil najwyższego uczuciowego napięcia w życiu człowieka – pisał. – Są zwrotki, w których dochodzi do punktu takiego lirycznego rozedrgania, jakiego dosięgają jedynie nieliczni poeci¹⁸.

¹⁴ Zatem analizie poddana musi być cała materialność spektaklu, por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

¹⁵ Lecz niekoniecznie, co również będę próbowała pokazać.

¹⁶ Dzieje się tak przecież choćby i w *Yermie*, i w *Domu Brenardy Alby* czy *Marianie Pinedzie*.

¹⁷ F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów. Poemat granadyjski lat dziewięćdziesiątych podzielony na różne obrazy ze śpiewem i tańcem*, przeł. Z. Szleyen, w: tegoż, *Dramaty*, Kraków 1968, s. 469.

¹⁸ Tamże, s. 245.

Dla poety wersy *cante jondo* kryły w sobie „więcej tajemnicy” niż wszystkie dramaty Maeterlincka¹⁹, bo potrafi ono łączyć kontrasty i „przybywa od pierwszego płaczu i od pierwszego pocałunku”²⁰. Pieśń flamenco idealnie oddaje ludzkie dramaty, bo przedstawia się w niej stan duszy, a nie stan świata (co tłumaczy też ascetyczną scenografię wykorzystaną w spektaklu). Co więcej – istotą jest tu operowanie skrajnościami (a skrajne są i emocje targające Rositą), bo – jak przekonuje Lorca – „Andaluzyjczyk bardzo rzadko stosuje «półtony». On krzyczy pod niebiosa, albo całuje rudy pył swych dróg. Półtony dla niego nie istnieją. Andaluzyjczyk przy nich zasypia”²¹. Tych półtonów nie ma też w tańcu solistek w spektaklu FlamencoArte, ani w żadnym z użytych w nim teatralnych znaków: czarno-białe są stroje, scenografia. Czarno-białe (ale nie w znaczeniu uproszczenia, lecz właśnie siły kontrastu) są też emocje bohaterki.

Trzeba pamiętać, że Mazur tworzy nie inscenizację Lorkowskiego dramatu i nie koncert, lecz spektakl flamenco. Dzieło teatralne, którego dominantą staje się taniec (*baile*), jednak taniec od zawsze uwikłany w relacje z innymi elementami (*cante* i *toque*) i silnie związany z konfiguracją społeczno-kulturową²², taniec niedający się interpretować bez tych powiązań, bo stanowiący zaledwie jeden z elementów pewnej całości o charakterze dynamicznej struktury²³. Stąd polską *Mowę kwiatów* należy czytać bardzo dokładnie: analizy dopraszają się wszelkie elementy współkreujące flamencowy i teatralny komunikat – nie wyłącznie taniec, gitara i śpiew, lecz silnie z nimi związane: najdrobniejsze gesty, sposób ich zmontowania, struktury tańca i poszczególnych utworów (również teksty pieśni²⁴), ich ułożenie (zatem i ogólna struktura spektaklu) a także znaki czysto teatralne (także kostiumy, scenografia²⁵, rekwizyty). Za każdym z tych elementów mogą się kryć najdrobniejsze szczegóły dotyczące akcji (np. jej miejsca).

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 244.

²¹ Tamże, s. 246–247.

²² Doskonałych opracowań kultury flamenco z punktu widzenia socjologii i socjologii muzyki dostarczają liczne prace Gerharda Steingressa (np. *Sociología del cante flamenco*, Sevilla 1993, 2005).

²³ Stąd najbardziej przekonujące wydają się definicje flamenco traktujące je jako fenomen kulturowy, filozofię życia, nie zaś rodzaj estetycznej działalności.

²⁴ Podkreślam ten fakt, gdyż ich ścisły związek z przedstawianą przez taniec opowieścią nie jest wcale typowy dla flamenco.

²⁵ Choćby drobiazg taki jak to, iż kilka ustawionych z przodu sceny kwiatów stopniowo zmienia kolor zgodnie z wytyczającym czas opowieści poematem o róży zmiennej: od krwisto-

Świt, czyli radosne zakochanie i rozkwitanie róży – młodzieńcza energia z Granady

Przedstawienie rozpoczyna dźwięk dzwonów, na tle których w ciemnościach pobrzmiwają recytowane przez śpiewaka słowa jednej z klasycznych *letr* (zwrotek) *tiento*: „Las campanas de Carmona / no tienen tan buen sonido / como tiene tu persona” („Dzwony Carmony nie brzmią tak pięknie jak ty”)²⁶. Podobnie jak – w analogiczny sposób wygłoszona – melorecytacja wieńcząca spektakl (fragment z I aktu dramatu Lorki, w którym Rosita wyrzuca narzeczonemu, iż niepotrzebnie ją w sobie rozkochał) określają główną tematykę przedstawienia, tworząc ramę dla muzyczno-tanecznej opowieści o miłości i zauroczeniu. Warto dodać, że takie nieliczne, cyklicznie się powtarzające fragmenty, w których na chwilę dominantą komunikacyjną staje się słowo (recytowane bądź śpiewane jako pieśń flamenco raczej bez wyraźnego metrum²⁷) wyznaczają specyficzny rytm przedstawienia i wyrażnie je strukturyzują²⁸, ułatwiając odbiorcom dostrzeżenie zależności między poszczególnymi partiami spektaklu. Takie chwilowe kontrapunkty, wyłamania z generalnej zasady montażu, zgodnie z którą historia opowiadana jest równolegle poprzez zespół niezhierarchizowanych elementów (werbalnych, muzycznych, tanecznych, wizualnych etc.) wiążą się np. z wyznaczaniem i podkreślaniami czasowej struktury opowieści.

Otwierające *Mowę kwiatów* sceny wyznaczają stałe elementy pomagające zorientować się w rozwoju historii, upływie czasu itp., stąd można powiedzieć, że dla widza pierwsze minuty spektaklu stanowią coś w rodzaju sekwencji ujęć ustanawiających, wprowadzających zarazem w mechanizm odbioru przedstawienia. Pierwszy taniec przygotowuje go na konwencję owej ciałem i dźwiękiem²⁹ wysłowionej narracji, opierającej się na traktowaniu dwóch tancerek jako obrazu jednej postaci (w pierwszych scenach wyglądają one identycznie, a ich gesty są idealnie zsynchronizowane, co pomaga utwier-

czwonych do białych. Jak jednak podkreślałam, scenografia ta jest niezwykle ascetyczna (a dzięki temu i czytelna), co pozostaje w relacji z Lorkowskim rozumieniem flamenco jako „śpiewu bez krajobrazu: przez to skupionego na samym sobie i groźnym pośród ciemności” [F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 248].

²⁶ O ile nie zaznaczam inaczej fragmenty z hiszpańskiego podaję w tłumaczeniu własnym.

²⁷ Nie wszystkie style (*palos*) flamenco charakteryzuje wyraźna, powtarzająca się struktura rytmiczna. Istnieje cała grupa pieśni tzw. *libre*.

²⁸ Por. E. Ficher-Lichte, *Estetyka performatywności* oraz też, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, Wrocław 2012.

²⁹ Przez dźwięk rozumiem tu również wypowiedane/śpiewane słowa.

dzić odbiorcę w tym przekonaniu) i dopowiadaniu szczegółów rozwoju akcji poprzez aspekty muzyczno-wizualne. Instruuje, że jako że językiem opowieści Rosity będzie flamenco, rytm jej tańca czy konkretnie zmontowane sekwencje choreograficzne (a później i ich podział między dwie tancerki) oddawać będą stan duszy bohaterki.

Kiedy wybrzmia słowa o dzwonach Carmony, z dwóch stron sceny pojawiają się jednakowo ubrane i umalowane Mazur i Cisneros, które stają jedna naprzeciw drugiej i po chwili tanecznymi ruchami (identycznymi, lecz – z racji ustawienia postaci naprzeciw siebie – dla widza widocznymi jako tożsame, acz przeciwne i dopełniające się) ilustrują i uzupełniają muzyczno-werbalną opowieść. W tle rozbrzmiewa fragment poematu o róży zmiennej, stanowiącego oś Lorkowskiego dramatu, który w realizacji FlamencoArte (wraz z wyreżyserowaną grą świateł) klarownie wskazywać będzie – podobnie jak u autora *Yermy* – upływ czasu i odmierzać rozwój dramatycznej akcji: poszczególne jego fragmenty, odnoszące się do kolejnych pór dnia, przyjmą formę wstępów do konkretnych sekwencji scen³⁰.

W tych otwierających spektakl (przedstawiających czas młodości Rosity i początek jej miłości) tancerki budzą się do życia/tańca, rozkwitają³¹ – z jednej strony prowadząc ruch od dołu ku górze (mamy tu do czynienia z kilkoma sekwencjami tego typu, z których każda kolejna jest bardziej dynamiczna, co widać choćby w zakresie wykonywanych przez kobiety gestów), z drugiej: tańcząc coraz bardziej żywiołowo, jakby naprawdę się przebudzały. Kluczowe wydaje się tu również dojrzewanie do własnej kobiecości, cielesności – z każdą chwilą taniec staje się bardziej samoświadomy, gesty bardziej sensualne, choć trzeba zaznaczyć, iż jest to jeszcze kobiecość dziewczęca, radosna, nad wyraz żywiołowa. I taka wydaje się też

³⁰ Ta ich rola silniej wybrzmiewa właśnie dzięki wybiciu odbiorców z dominującego wielotworzywowego toku opowieści uwzględniającego również niezwykle rytmiczny taniec flamenco – jego chwilowy brak lub stonowanie pozwala podkreślić, jak bardzo jest istotny dla komunikacji w pozostałych fragmentach (pierwsze słowa poematu o róży rozbrzmiewają na bezruchu bohaterek, w dalszej części spektaklu ich recytacji nie towarzyszy ruch bądź też – kłamrowo, w pierwszej i ostatniej sekwencji – powraca delikatne, taneczne obrazowanie, jednak inne w wyrazie niż dominujące w pozostałych partiach choreografii pełne emocji i stepów: taki charakter poza otwierającą sceną ma i finałowe pokazanie wędnięcia kwiatu spokojnym, jednostajnym ruchem samych rąk).

³¹ Warto zaznaczyć, że pierwsze gesty tancerek (odchylenie góry ciała, pozwalające dostrzec jedną z za drugiej i upodabniające ich figurę do rozkwitającego, otwierającego się kwiatu oraz ruch ręki ku górze zdający się inaczej jeszcze obrazować owo rozkwitanie) zgrane są idealnie z powtarzaniem przez śpiewaka słowa *abre* (określającego właśnie rozkwitanie, otwieranie się róży).

Rosita z tej części opowieści: radosna, młoda panna, którą roznosi energia³². Nie zna jeszcze bólu, nie ma rozterek, śmiało i z nadzieją patrzy w przyszłość. Stąd tancerki, nawet gdy oddalają się od siebie, tańczą synchronicznie: w bohaterce nie ma jeszcze żadnych sprzecznych myśli. Co więcej – kiedy w kolejnej sekwencji Mazur i Cisneros rozdzielą już ruchy (opowieść) między siebie, stopniowo przyzwyczajając widza do takiej realizacji konwencji – będą one nadal zharmonizowane. Poszczególne *marcajes*³³ i *remates*³⁴ w otoczeniu takiej, a nie innej muzyki (w tym i śpiewu), gry świateł i dekoracji oraz innych semantycznie nacechowanych elementów (jak choćby stroje) zyskują bardzo konkretne znaczenia, są w pełni podporządkowane opowieści Rosity.

Pierwszy taneczny fragment płynnie przechodzi w drugi (pojawia się już wyraźny rytm flamenco), który finalizuje (fragmentami dzielona już właśnie między dwie wykonawczynie) sekwencja stepowania, wizualizująca rozpierającą bohaterkę energię i szczęście, rzecz by można – gotowość do podbijania świata. Gesty, mimika, poszczególne ruchy tancerek coraz silniej podkreślają młodzieńczą radość i energię, zaś poszczególne *marcajes* i *remates* (w większości utrzymane w klasycznej stylistyce flamenco *puro*³⁵, nie *nuevo*: możliwie rdzennego, nie przesiąkniętego wpływami innych stylów tanecznych, co w kontekście muzycznego charakteru utworu pozostaje nie bez znaczenia, do czego zaraz wróć) emanują kobiecością. Kluczowa wydaje się też harmonia panująca między tancerkami – nawet gdy przekazują sobie „pałeczkę”, wydaje się jakby ich taniec był monologiem rozpisany po prostu na dwa (współbrzmiące) głosy. Taniec Cisneros nie kontrastuje (rytmicznie, estetycznie czy w żaden inny sposób) z tańcem Mazur, solistki wydają się dopowiadać, uzupełniać te same wątki; brak tu kontrastów, wybrzmiewają zaś harmonijne powtórzenia.

Jednocześnie dla znającego język hiszpański odbiorcy taniec jest tu idealnym dopełnieniem, a zarazem ilustracją tekstu śpiewanej pieśni (analogiczną

³² Gospodyni mówiła o niej: „Czy pani widziała kiedy Rositę siedzącą spokojnie z robótką w rękę? Czy ona kiedy zrobiła klockową koroneczkę albo frywolitki? Czy kiedy haftuje serwetkę albo porobi ażurki do czepczka? [...] Ciągłe tylko biega, coraz ją korci co innego, czy kto inny” [F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 402].

³³ *Marcajes* (od *marcar* – markować) to poszczególne taneczne kroki, którymi tancerz podkreśla linię melodyczną lub śpiew (nie zagłuszając tych elementów swoimi popisami technicznymi).

³⁴ Taneczne *remates* (od *rematar* – wykańczać) to krótkie partie stepu służące podkreśleniu najmocniejszych (finałowych) partii śpiewu czy zakończeń poszczególnych części utworu.

³⁵ Flamenco *puro* to dosłownie „czyste” flamenco, najbliższe pierwotnemu. Mianem *nuevo* (nowe) określa się jego bardziej współczesne odmiany, w których widoczne są już znaczne wpływy innych estetyk muzycznych czy tanecznych.

rolę pełni on i w stosunku do pierwszego aktu dramatu³⁶). Jej słowa mówią bowiem o niezwykle silnym zakochaniu („aż się boję tej miłości tak czystej”³⁷), o pragnieniu tej drugiej osoby („pragnę, abys mnie tulił”), (również fizycznych) reakcjach na jej obecność bądź brak tejże („Twoje pocałunki wywołują u mnie dreszcze, / łamią mi duszę, / w Tobie umieram czy szaleję widząc Cię” lub „gdy Cię nie ma / czuję śmierć... / czuję, że się gubię”), chęci bycia z ukochanym cały czas³⁸. Widać, iż konkretne *letry* zostały specjalnie wybrane na potrzeby spektaklu (i takie decyzje są istotne w przypadku wielu kolejnych utworów). Jest to warte podkreślenia, gdyż flamenco raczej nie ma charakteru tańca narracyjnego w tym sensie, iż opowieść snuta w tańcu musi pozostawać w relacji z tekstem wykonywanych pieśni.

Co więcej, takie skrupulatne dobieranie zwrotek wydaje się konsekwencją myślenia większą niż koncert flamenco całością – spektaklem flamenco i posługiwania się montażem zrównującym semantyczną wagę wszystkich współtworzących przekaz elementów³⁹. Dlatego właśnie istotne są wszelkie typy znaków: opowieść utkana jest wielotworzywowo (i flamenco – niedające się zresztą sprowadzić do samego tańca – jest tu tylko jednym z wymiarów, choć przyznać trzeba: jednym z najważniejszych i na wielu poziomach aktywowanych), co staje się dla odbiorcy jasne już od pierwszych minut przedstawienia.

Stąd koniecznych jest jeszcze kilka dopowiedzeń: interpretacji wymaga m.in. muzyczna aranżacja melorecytacji poematu o róży. Śpiewak wykonuje ją na melodię *vidalita*, stylu charakterystycznego dla folkloru argentyńskiego i urugwajskiego, szczególnie zaś związanego z prowincjami Catamarca i Tucumán (czasem pojawiającego się w repertuarze flamencosów). Tym samym, w tanecznej (więc niemej) opowieści przywołana zostaje geograficzna nazwa miejsca (Tucumán), do którego wyjechał narzeczony Rosity. Analogicznie bezsłownie wypowiedziane są wszelkie niuanse pełnego

³⁶ Stąd właśnie im głębiej widz zanurzony jest w konteksty flamencowo-lorkowskie, tym więcej poziomów komunikatu odbiera. Dodam, że właśnie dzięki swej dopowiadającej, ilustrującej i interpretującej roli teksty pieśni funkcjonują podobnie, jak poszczególne fragmenty poematu o róży zmiennej w obrębie dramatu Lorki. Tu ów komentarz jest zwielokrotniony, czy rozpisany między wiele głosów (przypomnę, że również wykorzystany w tej części spektaklu fragment poematu obrazuje energię bohaterki m.in. w słowach „rosa na nią nie pada / bo się boi spalić” (podaję tu tłumaczenie własne, gdyż Szleyen oddaje „porque se teme quemar” jako „bo się boi barwy ognia”, co nieco wypacza pierwotny sens).

³⁷ Fragmenty *letr* podaję w tłumaczeniu (filologicznym) własnym.

³⁸ Zgodnie z konwencją flamenco śpiewak (jako mężczyzna) używa form żeńskich, śpiewając o ukochanej, niemniej tekst *letr* wprost komentuje sytuację Rosity, dlatego też w tłumaczeniu używam form męskich dla kochanka i żeńskich dla podmiotu mówiącego.

³⁹ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*.

tytułu Lorkowskiego dramatu (*Panna Rosita czyli mowa kwiatów. Poemat granadyjski lat dziewięćdziesiątych podzielony na różne obrazy ze śpiewem i tańcem*). Śpiew i taniec przedstawiają się same: od początku wiadomo bowiem, że będzie to opowieść nawet nie tyle ze *scenami tańca i śpiewu*, co w nie właśnie ujęta⁴⁰. Z kolei Granadę jako wskazane tytułem miejsce akcji przywołuje *zambra* (w którą przechodzi *vidalita*) – styl rdzennie związany z tym właśnie miastem, *palo* (styl) Cyganów ze wzgórz Sacromonte, wykonywane najczęściej podczas uroczystości weselnych⁴¹.

Zatem już pierwsze pięć minut spektaklu pokazuje nam, na jak wiele elementów musimy być czuli, by odebrać autorski przekaz. Tak jak na co dzień flamenco nie daje się sprowadzić do jednego – tanecznego – elementu, uwikłane w wiele relacji i w efekcie definiowane wręcz jako filozofia życia czy forma kultury⁴², tak jak u Lorki – w tekstach teoretycznych i artystycznych – stanowi niebagatelne tło i bazę, ukazuje się jako wielopoziomowy konstrukt⁴³, tak i w spektaklu FlamencoArte jest ono na rozmaite sposoby zaprężnięte do tworzenia komunikatu. Co za tym idzie – przepisanie dramatu na język flamenco staje się czymś znacznie bardziej skomplikowanym niż uwikłaniem go w rytm, charakterystyczny śpiew, dźwięki gitary i taniec.

⁴⁰ Warto podkreślić moment, w którym tancerki zakładają buty i (jeszcze nim je zapną) sygnalizują rodzajem „przekrzykiwania się” w stepie, że to również dzięki nim (a więc dzięki *zapateado* jako elementowi tańca flamenco) będą – wspólnie, nieraz na zmianę – mówić, opowiadać swą (inaczej niewyraźną) historię. Stąd owo taneczne odziewanie się na scenie może być odczytane jako zobrazowanie szukania języka opowieści.

⁴¹ *Zambra* traktowana jest też jako ikona tzw. *escuela granadina*. Stąd dla większości odbiorców tego spektaklu (w trakcie dotychczasowych przedstawień gros widowni stanowili widowie raczej świadomi muzycznej różnorodności flamenco, potrafiący odczytać takie sygnały) odesłanie to powinno być czytelne. Wydaje się też, iż modelowym odbiorcą realizacji FlamencoArte jest widz znający zarówno Lorkowski dramat, jak i kontekst „języka”, na jaki jest on tu „przełożony”: flamenco. O szkole z Granady mówi się, iż jest tą najbardziej rdzenną, że zakonserwowała wiele dawnych form oraz ówczesną estetykę – dlatego wcześniej podkreślałam wagę nieuwspółcześnionego specjalnie charakteru ruchu tancerek w tym utworze.

⁴² Bliska jest mi tu postawa Bernarda Leblona, który pisał wprost: „Tak samo jak «mozárabe» znaczyło zarabizowany, tak flamenco oznacza «ucygańszczony». Flamenco nie jest tylko słowem na określenie śpiewu, jest wizją świata, filozofią, sztuką życia. Być «flamenco» to nie to samo co być «Cyganem». Być flamenco to tak jakby formować część Andaluzji Lorki, być bardziej cygańskim i bardziej andaluzyjskim niż Antoñito el Camborio czy Soledad Montoya, tej od «pena negra». [...] Być «flamenco» dziś to już nie to samo co ucygańszczyć się; oznacza to uczynić swoimi kulturę, wizję świata i sposób życia, które nie miałyby żadnego sensu, jeśli nie miałyby wcześniej miejsca historyczne spotkanie pomiędzy Andaluzyjczykami a Cyganami” [B. Leblon, *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid 1991, s. 121, 169].

⁴³ Por. R. Stone, *Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*; F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; E.F. Stanton, *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*, Kentucky 1978.

W pierwszej odsłonie na każdym poziomie przedstawienia podkreślana jest silna emocjonalna więź łącząca Rositę z ukochanym, jej radosne, i głębokie zakochanie, wolne od wszelkich trosk, a na poziomie tekstów pojawia się też zapowiedź (przecucie?) cierpienia, jakie mogłaby przynieść bohaterce rozłąka z narzeczonym. Sekwencję wieńczy (otwierający zarazem kolejną część) powrót do poematu o róży zmiennej (do części dotyczącej południa), co przenosi akcję do czasu już po wyjeździe narzeczonego. Stąd, jak zaraz pokażę, gdy solistki pojawią się na scenie po raz drugi, charakter ich tańca ulegnie drastycznej zmianie. A ową wyraźną granicę wyznacza nie tylko spajająca całość spektaklu i nadająca mu właściwy rytm melorecytacja⁴⁴, lecz i powrót artystów za parawany, zza których wychodzili za pierwszym razem⁴⁵. Następuje niejako cisza przed burzą.

Południe, czyli bolesna rozłąka – czarno-białe rozterki w rytmach *jondo*

Kolejna część spektaklu – przedstawiająca okres, w którym Rosita jest jeszcze młoda, lecz już bardziej życiowo doświadczona i świadoma bólu, jaki może przynieść zakochanie (a symbolizująca ją róża „twarda jak koral”, lecz nadal kusząca czerwienią) – to opowieść o tęsknocie, rozdarciu między próbą zrozumienia a skrajnie silnymi emocjami, nad którymi trudno zapanować (bo przecież mowa o miłości, która „czyniła szaloną”, jak głosiły słowa *zambry*). Sekwencję czterech scen, w jakich zrealizowany jest ten fragment spektaklu stanowią: taniec w duecie (w części) przy akompaniamencie kastanietów i/lub *cajónu*⁴⁶, solo Mazur (*siguriyas*), wspólnie zatańczone *tiento*, solo Cisneros (*soleá por bulerías*) oraz stanowiąca – wraz z pierwszą – klamrę kompozycyjną, kolejna scena tańca w duecie. Niezwykle silnie wygrywają w tej partii również wszelkie teatralne znaki (m.in. szczegóły ascetycznej scenografii) i poszczególne symboliczne gesty wszystkich artystów (w tym i śpiewaka). Opowieść znów nie bez powodu ujęta jest w takie a nie inne *paños*, teksty *letr* są nieprzypadkowe, zaś kompozycja poszczególnych sekwencji idealnie wyczelowana.

⁴⁴ Efekt domknięcia pewnej części wzmaga też gra świateł.

⁴⁵ Zatem wszelkie poziomy materialności spektaklu podporządkowane są jego rytmowi (por. E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, s. 55, 56).

⁴⁶ Pochodzący z Peru, często wykorzystywany we współczesnym flamenco instrument perkusyjny w kształcie skrzynki z otworem rezonansowym, wyposażony również w struny.

Solistki wracają na scenę ubrane nieco inaczej niż poprzednio – na beżowe, nieprzykuwające uwagi proste sukienki mają narzucone ozdobne tuniki w symbolicznej bieli (Mazur) i czerni (Cisneros). Od pierwszych chwil widz otrzymuje więc sygnały, że postaci uosabiające Rositę – dotąd wyglądające podobnie i raczej synchronicznie tańczące – zaczną mówić dwoma głosami, reprezentując targające jej duszą sprzeczne emocje. Owo rozdarcie, burza uczuć stają się też muzyczną (z więc zarazem: rytmiczną) dominantą tej części spektaklu: sekwencje *a capella* pełne są gwałtownych zerwań i przyspieszeń, poszarpanego rytmu, zaś te muzyczne przybierają kształt najstarszych form *cante jondo*, pierwotnego, rozdzierającego śpiewu flamenco, o którym tyle pisał Lorca (szczególnie istotne jest to w przypadku solo Mazur).

Tancerki siadają naprzeciw siebie na *cajonach* (konsekwentnie: białym i czarnym) i już pierwszymi gestami i dźwiękami (jedna z nich gra na kastanietach) utwierdzają widza w przekonaniu, że stan duszy Rosity się zmienił: nie będzie już harmonii, spokoju i ukojenia. Wykonywane w zupełnej ciszy synchroniczne gesty przeplatają fragmenty, w których jedna z kobiet „wybucha” rytmem (Cisneros – grając na kastanietach, Mazur – robiąc *palmas*: wyklaskując rytm), gdy druga – synchronizując się z nim idealnie – pokazuje, jak symbolizowane przez dźwięki gwałtowne emocje targają nią (taneczny gest staje się tu lustrem muzycznego wyrazu). Solistki mierzą się ze sobą (każda wybiera też inny rytm: Mazur piątkowy, Cisneros dwunastkowy⁴⁷), samym gestem i ciałem-instrumentem (jeszcze bez właściwego muzycznego akompaniamentu)⁴⁸ unaoczniając burzę emocji, wewnętrzną walkę. Sekwencje nagłych zerwań i zrywów rytmu (zwłaszcza rozpisane pomiędzy dwie wykonawczynie) oddają emocjonalne rozedrganie Rosity.

Kiedy górę bierze jedna ze stron – teatralnymi znakami zasygnalizowane jest (chwilowe) wyciszenie innych emocji (i ta zasada „montowania” spektaklu jest potem stale przestrzegana, wyznacza rytm przedstawienia). I tak Cisneros, otulona przez śpiewaka *mantónem*⁴⁹ (później jego użycie jeszcze kilkakrotnie będzie symbolizowało wyciszenie, kojenie emocji), znika za środkową przesłoną⁵⁰, widz zaś staje się świadkiem tańca *por siguriyas*, jed-

⁴⁷ Owe wybory znajdują też odzwierciedlenie w następujących później solówkach.

⁴⁸ W przypadku Cisneros również przy wykorzystaniu kastanietów, jednak trzeba pamiętać, iż jest to instrument, na którym gra tancerz w trakcie swojego tańca, zatem o innym charakterze niż gitara czy *cajón*.

⁴⁹ Duża, haftowana chusta z frędzlami wykorzystywana w tańcu; nierzadko stanowi też element stroju.

⁵⁰ Dzięki kolorystyce symbolizującą – przypomnę – środkową część dnia.

nego z najbardziej rozdzierających *palos* we flamenco, stylu, o którym Lorca w *Arquitectura del cante jondo* pisał, iż „rozpoczyna się przenikliwym” krzykiem, który „rozcina krajobraz”⁵¹. Stąd nic zapewne dziwnego, iż dla ukazania głębokiego bólu i rozdarcia bohaterki Mazur sięgnęła właśnie po tę muzyczną formę. Pełna gwałtownych kontrastów, szybkich zerwań, patosu samą strukturą i charakterem wydaje się idealnie harmonizować ze stanem duszy kobiety, stając się idealnym sposobem wysłowienia tego, co zdaniem Rosity było niewyrażalne. Dodatkowo, podobnie jak wcześniej, charakterystyki emocji kobiety dopełniają teksty śpiewanych *letr*⁵².

Co więcej – (tradycyjna) struktura *siguriyas*, pełna kontrastów rytmicznych i gwałtownych zerwań, zdaje się idealnie dopasowana do historii. Pozwala dać upust negatywnym emocjom, zobrazować chęć zapanowania nad sytuacją i bezsilność zarazem, chęć wybuchnięcia i ów wybuch przynoszący choć chwilową ulgę. Finał tańca, flamenco i oferowana przez nie możliwość wysłowienia nieopisanego bólu, dają choć chwilowe ukojenie, pozwalają przeżyć *katharsis*. Bo wymiar takiego właśnie oczyszczenia wydaje się mieć ostatnie zerwanie, którym Mazur kończy swój popis.

W tle rozbrzmiewają wtedy dzwony (i u Lorki odmierzające upływ czasu i monotonię kolejnych dni czekania na powrót narzeczonego), śpiewak gniecie z furją kolejną kartkę (z czasem stanie się jasne, że symbolizują one pełne obietnic listy od ukochanego – zwłaszcza, gdy odpowiednie fragmenty rozmowy narzeczonych, w których one padały, staną się *letrami* w późniejszym solo Cisneros), zaś druga solistka powraca na scenę. Symbolizowane przez nią emocje znów dochodzą do głosu, stąd śpiewak zdejmuje z jej ramion *mantón*. Na dźwiękach smętnej *falsety*⁵³ rozpoczynającej *tiento* dziewczęta obchodzą się, wydają się mierzyć siły. Próbują odtworzyć (znany z pierwszych scen) gest rozkwitania róży (przywrócić dawną siłę i radość miłości), jednak są to tylko chwilowe uniesienia, uczucie jest już poniekąd kalekie (dosłownie potykają się też tancerki – podkreślając analogicznie kaleki rytm

⁵¹ F.G. Lorca, *Arquitectura del cante jondo*, w: tegoż, *Conferencias*, Madrid 1984, s. 54.

⁵² Tym razem sięgnięto m.in. po jedną z wielu wariacji bardzo tradycyjnej zwrotki zaczynającej się słowami „cuando yo me muera” („gdy będę umierać”): „Cuando yo me muera / te mando el cargo / que con las trenzas de tu pelo / me amarren las manos”. Mowa w niej o tym, że kochająca pragnie, by po jej śmierci jej dłonie związane lokami kochanka. Także kolejne wersy pieśni mówią o miłości, a kończący utwór *macho* łączy ją z cierpieniem (dominantą emocjonalną całego tekstu są zatem emocje targające Rositą). Warto też w tym kontekście pamiętać o wierszu Lorki *Memento*, w którym każda zwrotka zaczyna się tym znanym z kultury ludowej wersem.

⁵³ Melodia grana na gitarze (bez towarzyszenia śpiewu), popis techniczny gitarzysty.

melodii⁵⁴). Odtąńczona wspólnie choreografia w pełni obrazuje walkę symbolizowanych przez Mazur i Cisneros emocji, ciągle ewoluujący układ sił – kobiety wymieniają się tunikami (obrazując zmianę dominanty), walcząc i przepychając się między sobą⁵⁵.

Na zupełnie innym poziomie i tym razem opowieści dopełniają słowa śpiewanych *letr*: dopowiadają, jakie inne jeszcze (poza idealną adekwatnością charakteru i struktur) powody zdecydowały o przepisaniu dramatu Lorki/Rosity właśnie na język flamenco. Kiedy powraca melodia *tiento* (zapowiadanego przecież już rozpoczynającym spektakl fragmentem o dzwonach Carmóny) śpiewana zwrotka (której fonetyczna struktura – szczególnie frazy jak „dor-re-mi” czy „do-re-fa” – idealnie zgrywa się z różnorodnie realizowaną warstwą muzyczną spektaklu⁵⁶) jest przetransponowanym na *letrę* flamenco tekstem poetyckim Lorki z *Suit* (*Memento*). Z kolei następujący po niej *tangos*⁵⁷ wykorzystuje upamiętniony przez poetkę w dramacie tekst ludowej pieśni (towarzyszącej tańcom, w których uczestniczyła i Rosita w finale II aktu).

Pierwszy z przywołanych utworów to jeden z wielu, w którym pojawia się tak u Lorki częsty, konsekwentny i rozbudowany obraz księżycy (*la luna*) jako symbolu śmierci, często związanej też z miłością⁵⁸. Tu warto dodać, iż (w śpiewie Astorgi) jest to biały księżyc (*la luna blanca*), o którym w innym pochodzącym z *Suit* wierszu poeta pisał: „Biały księżyc, / księżyc praw-

⁵⁴ Co właściwie można by czytać również jako – ujęty już w inną muzyczną formę – komentarz do *siguriyas* opisywanej przez Lorcę właśnie jako ów kaleki rytm. Poeta w *Siguriya idzie* mówi o „el ritmo que nunca llega” – „rytmie, który nigdy nie zdąża” (w tłumaczeniu Szleyen: „rytmie, co się mija z sensem”) i „el ritmo sin cabeza” – „rytmie bez głowy/bez początku” (Szleyen tłumaczy to jako „rytm całkiem niepojęty”, jednak by wydobyć wszelkie znaczenia trzeba tu też pamiętać, że *siguriyas* nie ma głównego akcentu na początku frazy muzycznej (cytaty za: F.G. Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid 2004, s. 150; F.G. Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, Kraków 1987, s. 53).

⁵⁵ Tuniki stają się w tym momencie rodzajem symbolicznej mulety, inaczej jeszcze odnosząc się do hiszpańskiego folkloru. Ważne wydaje się również to, iż dzięki owej zamianie opowiadająca Rosita to najczęściej ta w bieli, bardziej „rozkwitła”.

⁵⁶ „Rematują” np. dźwięki rozpinania-rozdzierania szat (tunik) przez tancerki.

⁵⁷ Tradycyjnie style *jondo* wieńczy przejście w lżejsze formy (w przypadku rozliczanych na 4 *tiento* czy *taranto* są to odpowiednio odmiany *tangosa*). Warto jednak podkreślić, iż o ile (przypominająca charakterem i rytmem *tangosa*) *zambra* z początku spektaklu była wesołym, odtąńczonym z uśmiechem i kokieterią tańcem, tego *tangosa* tancerki wykonują raczej bez nadmiernego epatowania radością: przynosi on ukojenie, wyciszenie, jednak zarazem nie wymazuje bolesnych doświadczeń. Można powiedzieć, że to już *tangos* dojrzałej, życiowo doświadczonej kobiety, nie zakochanego podlotka.

⁵⁸ Por. M. A. Arango, *Simbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Fundamentos, Madrid 1998, s. 58–60; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*.

dziwy, / świeci tylko nad cichymi / cmentarzami wiosek”⁵⁹. Bo dla Lorki prawda jest w tym, co ukształtowało go jako człowieka i artystę, w tym, z czego (podobnie jak całe tzw. *Pokolenie 1927*⁶⁰ czy wręcz *Pokolenie 1920*⁶¹) czerpie inspirację: w ludowości i flamenco. O jej stylistyce pisał Lorca: „Stajemy zdumieni wobec owych wierszy. Najwyższe stopnie cierpienia i troski wyrażone w sposób najczystszy i najbardziej dokładny pobrzmiewają w tych trójwierszach i czterowierszach siguriyi i jej pochodnych”⁶². I to ona była dla całego pokolenia szkołą mówienia o uczuciach, o ludzkich emocjach, o prawdzie. Dlatego też *Panna Rosita...* zawiera w sobie sceny ludowego tańca i śpiewu (zapowiedziane tytułem), przeplata w sobie poezję Lorki⁶³ i poezję ludową, trawestując jedną i drugą (idealnym przykładem jest wykorzystanie przez poetę pieśni o mowie kwiatów – przetransponowanie ludowej mądrości na język poezji)⁶⁴.

Tym samym – jak już zwracałam uwagę – ze względu na swe formy i struktury (taneczne, muzyczne i werbalne) flamenco staje się idealnym językiem, na jaki można przełożyć niewysławialne cierpienie Rosity. Jednocześnie, sięgnięcie po nie – nie tyle dodaje jakiś wymiar do dzieła Lorki, lecz wydobywa zeń jakość, która pobrzmiewa w całej jego twórczości (widoczna w stylistyce, obrazowaniu, języku czy bezpośrednich odwołaniach lub te-

⁵⁹ „Pero la luna blanca, / la luna verdadera, / sólo luce en los quietos / cementerios de aldea”.

⁶⁰ I. Cauti, *El flamenco y la generación del 27*, „Litoral. Revista de la Poesía, el Arte el Pensamiento” 2004, nr 238.

⁶¹ G.W. Lorenz, *Federico García Lorca*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1963, s. 76.

⁶² F.G. Lorca, *Cante jondo (pierwotny śpiew Andaluzji)*, w: tegoż, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1987, s. 244).

⁶³ Genologiczną „nieczystość” *Panny Rosity...*, na którą zwracają uwagę komentatorzy jego twórczości (zob. m.in. S. Quer Antich, *Un drama de Federico García Lorca*), a także sam poeta (U. Aszyk, *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*, s. 56), sugeruje już sam tytuł utworu, mówiący o „poemacie granadyjskim”.

⁶⁴ Dogłębnych analiz kontekstów i źródeł ludowych dramatu (śpiewników, przysłów, pieśni ludowych itp.) dostarczają badania Daniela Devoto (D. Devoto, *Doña Rosita la Soltera: estructura y fuentes*, „Bulletin Hispanique” 1967, nr 3–4, on-line: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1967_num_69_3_3912 [dostęp 1.08.2014]). Trzeba też pamiętać, że to dzięki Lorce, zbieraczowi ludowych tekstów (i ich melodii), fascynatowi flamenco, który – również współorganizując w 1922 roku w Granadzie *I Concurso del Cante Jondo* – walczył o ocalenie czystości *cante jondo*, przetrwało wiele dawnych pieśni. Z drugiej strony – po jego śmierci sporo jego wierszy stało się kanwą należących już dziś do kanonu pieśni flamenco (sztandarowym przykładem znana z wielu wykonań, z których dwa upamiętnił w swoich filmach Carlos Saura, *Romanca lunatyczna*, ale trzeba tu też pamiętać o wielu różnych projektach muzycznych realizowanych w hołdzie dla poety, jak choćby album Enrique Morente *Lorca* (1998) czy kolekcja *Los gitanos cantan a Federico García Lorca* (1997)).

matyce⁶⁵). Flamenco jest bazą twórczości artysty nawet tam, gdzie pozornie się o nim nie wspomina, bo Lorca i flamenco są ze sobą zrośnięte, „jego twórczość jest niezaprzeczalnie andaluzyjska i niemal nie do odczytania bez tego andaluzyjskiego podejścia”⁶⁶. Nie da się po prostu mówić o jednym bez drugiego⁶⁷. Jak zaznacza Günter Lorenz: „w życiu Federica Garcia Lorki Andaluzja pozostawała niezmiennie tym samym biegunem, dookoła którego wszystko się obracało”⁶⁸.

Literatura przepisuje świat i ludzkie emocje na język poezji (czy prozy), flamenco przepisuje je na język *cante*, *baile* i *toque* (śpiewu, tańca i gitary), Lorca łączy jedno i drugie, przepisując flamenco i kulturę ludową na literaturę⁶⁹. Zaś Mazur, przepisując dramat poety na język flamenco, wcale nie dodaje nic do oryginalnego tekstu, nie wypacza go, lecz podkreśla jeden z jego wymiarów, nie mniej ważny niż pozostałe, a trudniejszy chyba do wydobycia i (sensownego i estetycznie przekonującego) podkreślenia.

Stąd – przywołując stawiane na początku tego szkicu pytanie – autor-skie opracowanie FlamencoArte, nigdy w zamiarze jego twórców nietraktowane jak prosta inscenizacja dramatu Lorki, jest wartościowym głosem głęboko wnikającym w istotę Lorkowskiego uwikłania we flamenco. Choć nie jest opowieścią (przede wszystkim) o spętaniu andaluzyjskiej kobiety stereotypem staropanieństwa, daleko mu do uproszczeń czy wypaczeń myśli inspirującego go tekstu. Przywołany tu fragment spektaklu, w którym tekst Lorki staje się tekstem flamenco i płynnie łączy z ludową pieśnią uwiecznioną z kolei przez poetę w jego dramacie, obrazuje i komentuje poruszony tu problem.

Kontekst ten nie niknie w kolejnej tanecznej sekwencji. Jedna z tancerek (Mazur), otulona wyciszającym jej głos *mantónem*, znika po wspólnym *tientos-tangos* za przesłoną i opowieść przejmuje Cisneros. Jej solo wyraźnie dzieli się na dwie części, co zgodne jest też ze strukturą tańczzonego przez artystkę utworu. Tancerka wykonuje *soleá por bulería*, *palo* o zupełnie innym histo-

⁶⁵ Por. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; E.F. Stanton, *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*; R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*.

⁶⁶ A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, s. 15–16.

⁶⁷ Por. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; E.F. Stanton, *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*; R. Stone, *The Flamenco Tradition in the Works of Federico García Lorca and Carlos Saura*.

⁶⁸ G.W. Lorenz, *Federico García Lorca*, s. 64.

⁶⁹ Por. F. Grande, *García Lorca y el flamenco*; A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*. Bardzo ciekawe są analizy Daniela Devoto zestawiającego współczesny Lorce „podręcznik” *Nuevo lenguaje de las flores y de las frutas, con algunos emblemas de las piedras y los colores* z konkretnymi partiami poematu (zob. D. Devoto, *Doña Rosita la Soltera: estructura y fuentes*, s. 420–424).

rycznym charakterze niż tańczona przed chwilą *siguriyas*: ów miks dwóch form i nowa estetyka za nim idąca charakterystyczne są raczej dla współczesnego flamenco⁷⁰. Jednak spokojne i wyraźnie, klarownie rytmiczne *letry* (w estetyce tańca bardziej uładzone niż te z poprzedniej solówki), jakby bardziej związane z rozumem niż sercem, co rusz przerywane są gwałtownymi, porwanymi *remates* i – w efekcie – i ten utwór swoim tanecznym charakterem obrazuje wewnętrzną walkę bohaterki, jeszcze dobitniej podkreślając (niedającą się logicznymi argumentami okiełznać) gwałtowność miotających nią emocji.

Jednocześnie na *letry* pierwszej części utworu składają się wyjęte z dramatu obietnice, jakie narzeczony składał Rosicie tuż przed wyjazdem. Wraz z odrzucanymi systematycznie przez śpiewaka kartkami (symbolizującymi listy od ukochanego, pełne analogicznych słów) obrazują one ułudę, której bohaterka nie do końca chce dać się uwieść (zasadnicza zmiana, jaką wprowadza realizacja FlamencoArte to właśnie to, iż w finale bohaterka wyzwala się z niewoli miłości, odrzuca nieprawdziwe obietnice). Jej taneczny bunt jest sprzeciwem wobec tych (jak się okaże) kłamliwych wyznań.

Symetryczna druga część utworu (klasyczne przejście *por bulerías*) przepełniona jest z kolei tekstami z poematu *Co mówią kwiaty* (który Lorca, mieszając go z opowieścią o róży, czyni częścią swego dramatu, co ważne – wypowiedaną przez samą Rositę⁷¹). Tym samym – obrazuje rozterki dziewczyny już po rozstaniu z ukochanym (u Lorki spotkanie, w czasie którego grany jest ten utwór ma miejsce 15 lat po jego wyjeździe), pokazuje, jakie wątpliwości ma dziewczyna odnośnie prawdziwości składanych jej obietnic. Kulminacją owych rozterek (i doskonałym tanecznym unaocznieniem emocjonalnego rozbitcia, cierpienia bohaterki) jest rytmiczne rozedrganie sekwencji kroku wieńczącej solo tancerki. Ucisza je dopiero Mazur wychodząca zza przesłony i otulająca kręcącą się rytmicznie (coraz wolniej) Cisneros *mantónem*, aż do zupełnego wyciszenia (rytmu i emocji).

Kończąc tę część spektaklu scena znów obrazuje walkę myśli, jednak zmierza już do kolejnego przełamania. Mazur ekspresywnym, dynamicznym tańcem dominuje nad próbującą się stopniowo wyplątać z *mantónu* Cisneros, niejako osacza ją i nie pozwala jej emocjom dojść do głosu. Falseta *por bulerías* skonstruowana jest z przeplatających się „ataków” tej tancerki i chwil, w których druga na moment się z nią synchronizuje, by jednak zaraz – nadal

⁷⁰ Pamiętając, iż tancerki od początku rozpiszywały swoje role między piątkowy a dwunastkowy rytm, warto może byłoby zastanowić się i nad wymową takiego podziału.

⁷¹ F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 443–446.

splątana w chustę – powrócić do stanu sztucznego i wymuszonego wyciszenia. Scenę wieńczy buńczuczne wyplątanie się Cisneros z *mantónu* i odrzucenie go. Wtedy obie tancerki odchodzą za przesłonę, zostawiając po sobie zrzucone pęta: symboliczny teatralny znak – chustę. Zaś śpiewak recytuje poświęcony kolejnej porze dnia fragment poematu o róży zmiennej, wyznaczając kolejną, ostatnią już część opowieści.

Popołudnie, czyli w stronę wyzwolenia – powtórne narodziny w rytmach bardziej *chico*

Kiedy tancerki wracają na scenę, jasne jest, że coś się zmieniło, że nastąpił przełom. Zrzuciły symboliczne tuniki, każda z nich założyła czarno-białą⁷² *bata de cola*⁷³. Nie tylko stroje, lecz i estetyka ruchu dziewcząt podkreślać będzie powrót harmonii: wydaje się, iż sprzeczności zostały zniesione. Od pierwszej, nad wyraz krótkiej – jeszcze pełnej rozedrgania i emocji – sceny, będącej refleksem trzeciego aktu dramatu (w którym upływ czasu wyznacza śmierć wuja Rosity, zaś do jej rozterek dołącza poczucie, że on zbankrutował, absurdalnie inwestując w jej posag)⁷⁴, do świata przedstawionego z każdym momentem silniej wkracza równowaga.

W kolejnych sekwencjach Rosita z każdą chwilą wydaje się radośniejsza, bardziej wyzwolona, a reprezentujące jej *psyche* tancerki znów coraz bardziej ze sobą współpracują (nie walczą już ze sobą), znów zaczynają też tańczyć razem: w synchronii dopełniać swe taneczne wypowiedzi. Od strony muzycznej mamy tu od czynienia z *palos* o znacznie lżejszym charakterze, pozwalającymi oddać właśnie powrót spokoju, pozytywnego nastawienia, radości (*fandango* przechodzące w *alegrías* i wieńczące je *bulerías*). Niezwykle istotne stają się też ponownie rekwizyty, elementy scenografii i strojów.

Przed wszystkim – znów scenicznie wybrzmiewa *mantón*, jednak tym razem nie jest on już symbolem wyciszenia jednych uczuć kosztem drugich. Tancerki zaczynają z nim tańczyć, niejako go okiełznując, co oznacza zapano-

⁷² Choć strój każdej z solistek łączy tym razem owe dwa symboliczne kolory (co – wspólnie z innymi znakami – sugeruje powrót równowagi w duszy bohaterki), trzeba odkreślić, że suknie są swoimi lustrzanymi odbiciami (zatem element dopełniania się przeciwieństw zostaje zachowany).

⁷³ Suknia z trenem wykorzystywana w tańcu flamenco.

⁷⁴ Owa lekko oniryczna, pełna niepokojących, coraz silniejszych i bardziej chaotycznych dźwięków *cajónów* scena, w której wszyscy artyści niczym w transie wykrzykują wypowiedziane przez wuja słowa: „gdzie są moje nasiona?” wydaje się krótką reminiscencją, ustanawiającą – wraz z wprowadzającą melorecytacją poematu o róży – upływ czasu.

wanie nad emocjami, które wcześniej gwałtownie nimi targały, rodzaj pogodnego pogodzenia się. Obrazem stopniowego zanikania wewnętrznego rozdarcia Rosity są (jak już wspominałam) również łączące w sobie biel i czern suknie obu wykonawczyń oraz coraz wyraźniejszy powrót do synchronicznego tańca (ważne wydają się również ustawienia tancerek w przestrzeni, analogiczne do tych ze scen otwierających spektakl). Współpraca Mazur i Cisneros jest wtedy tak bliska, iż tańczą razem z jednym *mantónem* czy wzajemnie ogrywiają swoje „ogony” (treny *bata de cola*). Na ich twarze powraca też uśmiech. Nie ma już walki – jest harmonia, radość (tak typowa dla *alegrías*) i, właśnie, pogodzenie. Kluczowe wydaje się też to, iż do jednej z ostatnich sekwencji tanecznych artystki pozbywają się dodatkowych strojów, pozostając jedynie – jak na początku spektaklu – w beżowych sukienkach. Gest ten (zwłaszcza, że tym razem artystki rozbierają się na oczach widzów) zdaje się oznaczać odrzucenie tego, co wcześniej pętało bohaterkę.

Utożsamienie owego spętania z tym, co zewnętrzne, każe raz jeszcze powrócić do stawianych przeze mnie pytań o uproszczenia stosowane przez Mazur. Te zewnętrzne ograniczenia to przecież nic innego jak społeczne konwenanse, stereotypy. Stąd – realizacja FlamencoArte jednak nie tyle pomija aspekty socjologiczne Lorkowskiego dramatu, co nie czyni z nich na pierwszy rzut oka dominanty, by pozwolić im – dzięki skupieniu się na historii indywidualnej – silniej jeszcze wybrzmieć.

Oswobodzone tancerki w finałowej partii (*bulerías*) tańczą z wachlarzami⁷⁵, prowadząc w pełni spójny i synchroniczny cielesny dialog. Co więcej – kończą taniec w pozie, w jakiej go rozpoczynały godzinę wcześniej – przypominając rozkwitający kwiat. Tym razem jednak jest on pełniej zarysowany, wyraźniejszy (Rosita dojrzała), gdyż w uniesionych dłoniach tancerek widnieją otwarte wachlarze⁷⁶. Wieńcząca sekwencję melorecytacja ostatniej partii poematu o róży (opisująca jej przekwitanie, gubienie płatków) zobrazowana jest przez tancerki gestem stopniowego opuszczania wachlarzy, aż do ich zamknięcia. Znów rozbrzmiewają dzwony, gaśnie światło, artyści znikają za przesłonami, za którymi byli przed rozpoczęciem spektaklu. Ten jednak jeszcze się nie skończył.

⁷⁵ Warto pamiętać, że szanującą się andaluzyjską pannę w czasach Rosity obowiązywała nie tylko znajomość mowy kwiatów, ale i tzw. języka wachlarza. Flamencowe używanie tego rekwizytu – wyłamujące się konwencjonalnym grom i oddające mu prawo niespętanego konwencją głosu – może być kolejnym sygnałem oddalania się od stereotypowych ujęć.

⁷⁶ Ich kształt wraz z grą światła odsyłają również do obrazu księżyca, który tu byłby zarówno kolejnym elementem pokazującym upływ czasu, jak i ponownym nawiązaniem do typowo Lorkowskiej symboliki.

Noc, czyli inny finał historii o staropanieństwie – współczesna wzruszająca opowieść we flamenco zaklęta

W ciemności wybrzmiewa jeszcze kluczowe dla interpretacji całości podsumowanie (słowa recytowane przez śpiewaka) – fragment rozmowy Rosity z narzeczonym tuż przed jego wyjazdem, w którym zarzuca mu: „Po co twoje oczy zdrajcy / moje oczy zaczęły? / Po co ręce twe wpinały / w moje włosy jasne kwiaty? / Ach, w żalobie snów słowicznych / minie młodość od dziś pusta. / Dziś odpływasz w zimny świat / i zabierasz oczy, usta, / a przez odjazd tak okrutny / zrywasz struny z mojej lutni”⁷⁷. W zestawieniu z wszystkim, co wcześniej działo się na scenie fragment ten nabiera zupełnie innego wyrazu niż w literackim pierwowzorze.

Przed wszystkim – nie tylko gesty, rekwizyty, taniec, charakter muzyki, ale i nawet *letry* z poprzednich scen komunikowały, że Rosita dojrzała do odrzucenia miłości, która w dramacie skazała ją na upokorzenia i okrutne staropanieństwo. *Alegrías* tańczone chwilę wcześniej znów łączyło tradycyjne teksty z fragmentami dramatu – np. *coletillę* stanowił sławiący urodę Rosity wierszyk, który Panny ułożyły dla niej z okazji imienin. Tańcząca przy dźwiękach tych słów flamencowa Rosita nie odrzuca już swojej kobiecości, wdzięku, nie ukrywa jej przed światem, lecz – oswabadzając się z kajdan zakłamanych miłosnych obietnic – pozwala sobie znów rozkwitnąć (zakwitnąć pełniej i dojrzalej).

Z kolei *letry bulerías* wprost mówią o wymazaniu z pamięci imienia kochanka, o wyzwoleniu się spod jego wpływu, choć – jak zawsze we flamenco i w życiu – szczęście spleta się z cierpieniem, stąd jest to wolność okupiona bólem, o którym opowiadał cały spektakl. Niemniej, siła odrodzonej Rosity tkwi też w słowach: „W ziemi składam / moje serce z twym imieniem. / Nawet gdybym chciała je odzyskać / już mi nie odpowie”.

Zatem historia o niedającym się ująć w słowa cierpieniu Rosity przepisana na język flamenco jest, owszem, inną nieco opowieścią niż ta, którą snuł poeta. Ale nie uproszczoną i nie gorszą. Jest wzruszającą i estetycznie dopracowaną historią osoby, która dojrzała do odrzucenia i miłości, i konwencji: Rosity, dla której opadanie płatków będzie nie tyle końcem, co początkiem, nowym otwarciem. Mówi o kobiecie, dla której zachowanie godności nie musi oznaczać zamknięcia w czterech ścianach, samotności: opowieścią o postaci, która – odrzucając ułudę miłości – rozkwita na nowo i inaczej. Być może dlatego, że to już Rosita z czasów po tym, jak Lorca rozprawił się

⁷⁷ F.G. Lorca, *Panna Rosita czyli mowa kwiatów*, s. 416.

z pętającymi andaluzyjską kobiecość kulturowymi kliszami, z ową „groteskową, a wzruszającą”⁷⁸ kwestią hiszpańskiego staropanieństwa. A może dlatego, że to Rosita – dojrzała tancerka flamenco. O takich Katarzyna Kobylarczyk pisała: „One wiedzą”⁷⁹. Z pewnością jest to Rosita, która swą historię sprawnie opowiedziała, przekonująco zakłęła we flamenco i teatralnych znakach, nie tylko (choć w dużej mierze) w tańcu.

Between the Language of the Flowers and the Language of the Dance or How to Express the Femininity by the Flamenco (on *Mowa kwiatów* by Nadia Mazur's FlamencoArte Theatre)

Summary

This paper interprets a flamenco piece *The Language of Flowers* first performed by Nadia Mazur's FlamencoArte Theatre in November 2012. The article offers the reading of the F.G. Lorca's play *Doña Rosita the Spinster* and shows how different aesthetic elements such as dance, singing, guitar play, theatrical signs convey artistic expression. The author attempts to evaluate the semiotic interplay of Lorca's work and flamenco. She observes that Mazur's choreography by no means simplifies the original text. Nor does it diminish the Andalusia of the early twentieth century in its socio-historical context. What is emphasized here is the artist's idiosyncratic constant entanglement with flamenco. Finally, the article addresses Lorca's own theoretical commentary.

Keywords: Federico García Lorca, Nadia Mazur, FlamencoArte, *Doña Rosita the Spinster*, *The Language of Flowers*, flamenco, flamenco dance theatre

⁷⁸ S. Ciesielska-Borkowska, *Teatr Federika Garcia Lorki*, s. 34

⁷⁹ K. Kobylarczyk, *Pył z landrynek. Hiszpańskie fiesty*, Wołowiec 2013, s. 114.