

Piotr Wąsowicz-Kiryło

Uniwersytet Warszawski

Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich

ORCID: 0009-0005-4919-8390

**Federico García Lorca – hiszpański artysta
i reformator teatru**

We współczesnym świecie szczególną popularność zyskały teksty biograficzne, stanowiące szczegółowe relacje z życia artystów, polityków, celebrytów, naukowców i innych sławnych osób, które odcisnęły swoją egzystencją i twórczością znaczący ślad na kulturze i społeczeństwie. Posiadają one stosunkowo schematyczną strukturę. Zaczynają się w momencie narodzin swoich protagonistów, następnie opisują ich dokonania i w różnym stopniu istotne informacje natury osobistej, aby zakończyć się jedynym możliwym i dopuszczalnym zwieńczeniem, czyli śmiercią i jej okolicznościami, nierzadko również mającymi znaczenie dla historii danej osobistości. Swoją popularność biografie zawdzięczają wielu elementom: są przydatne historykom i badaczom; zaspokajają ciekawość czytelników, którzy mają dzięki nim okazję poczuć większą bliskość z idolem lub idolką; często są wykorzystywane np. do analizowania dzieł literackich w poszukiwaniu elementów autobiograficznych autora; stanowią źródło inspiracji dla potencjalnych następców opisywanych postaci, a także, jak zauważył z dozą goryczy już w 1940 roku wybitny amerykański pisarz Albert Jay Nock¹ w eseju *The Purpose of Biography*, biografie okazały się już wtedy sukcesem komercyjnym i, mówiąc wprost, po prostu dobrze się sprzedają. Nock zadaje zatem sobie oraz innym pytanie „Po co pisać

¹ A. Jay Nock, *The Purpose of Biography*, „The Atlantic” 1940, march, s. 340–346.

biografie i jaki jest ich cel?”. Zdaniem pisarza najważniejszym celem tego gatunku powinno być pomaganie historykom w rozszyfrowywaniu faktów na temat danej osoby istotnej dla biegu historii. Nock konkluduje, iż w biografiach nie powinny się znajdować – mimo iż nazbyt często tak jest – informacje nieznaczące dla osiągnięć np. opisywanego dramaturga, o ile ich istotność nie została w jakiś sposób uzasadniona. Mimo iż ciężko nie zgodzić się z licznymi wnioskami tego pisarza, myślę że biografii każdej osoby przyświeca inny cel, a znamieniem dobrze napisanego tekstu biograficznego jest jasne jego określenie i, oczywiście, w następstwie zrealizowanie.

Przyjrzyjmy się zatem pod tym kątem obiektowi tej recenzji. We *Wprowadzeniu* biografii *Federico Garcíá Lorca artysta i reformator teatru* prof. dr hab. Urszula Aszyk zwraca uwagę na popularność, jaką ten hiszpański dramaturg cieszy się od lat w Polsce, do tej pory będąc obiektem badań m.in. polskich studentów, doktorantów i pracowników naukowych, natomiast jego sztuki, wielokrotnie przetłumaczone na język polski, niemal co sezon można podziwiać na scenach naszych teatrów. Pomimo tej popularności artystyczno-komercyjno-naukowej, nadal brakowało w Polsce biografii, która w wyczerpującym stopniu zrelacjonowałaby twórczość i życie Lorki. Znajdujące się w naszych bibliotekach pozycje często można określić jako niekompletne lub nieaktualne. To samo tyczy się, jak przyznaje autorka, jej własnych tekstów. Celem Aszyk było zatem stworzenie tekstu stanowiącego odpowiedź na te rażące braki informacyjne odnoszące się do hiszpańskiego artysty. Chęć uzupełnienia również własnych przeszłych niedociągnięć, nawet jeśli wynikały one z ograniczonego stanu badań, z pewnością zasługuje na pochwałę. Oprócz tego, autorka wyraża nadzieję, iż jej pozycja wpłynie na wzbogacenie ogółu polskiej biografii i będzie stanowiła inspirację oraz źródło wiedzy dla polskich badaczy, nauczycieli i innych osób zafascynowanych dramatem europejskim XX wieku lub samym Federico Garcíą Lorką.

Aby osiągnąć te cele, autorka zastosowała zgrabny podział książki na następujące części: *Wprowadzenie*, dziewięć rozdziałów, odpowiadających poszczególnym etapom życia i twórczości Lorki, *Postscriptum*, *Kalendarz życia i twórczości*, dodając także streszczenie, bibliografię, indeks ilustracji oraz album zdjęć.

Wprowadzenie stanowi przede wszystkim opis młodości Garcíi Lorki, jego relacji z rodziną, a także kontekstu polityczno-historycznego,

w którym się kształcił, tworzył i zginął. Już od najmłodszych lat dało się zaobserwować u Lorki zdolności i zaciętość artystyczną, które szczególnie starała się kultywować jego matka – Vincenta Lorca Romero. Ten fakt oraz obfita korespondencja listowna, przełożyły się na ich czułą relację również w okresie dorosłości dramaturga. Inaczej wyglądał jednak stosunek ojca – Federico Garcíi Rodrígueza – do artystycznych zapędów syna. Kładł on bowiem znacznie większy nacisk na edukację i studia przyszłego artysty, wyrażając tym samym niepokój odnośnie jego sytuacji finansowej. Ważnym elementem jego życia, jak słusznie zauważa autorka, była też orientacja seksualna Garcíi Lorki. Jak uważa znaczna część badaczy i czego można dopatrzeć się również w jego twórczości poetyckiej, był prawdopodobnie mężczyzną homoseksualnym, co w pierwszej połowie XX wieku w Hiszpanii było nie tylko tematem tabu, ale też obiektem stygmatyzacji i potępienia. Istnieją nawet domniemania, że był to nieoficjalny powód jego rozstrzelania, nie ma jednak na to obecnie niezbitych dowodów.

Oprócz talentu muzycznego, plastycznego, poetyckiego i dramatopisarskiego, Lorkę charakteryzowała przede wszystkim chęć zreformowania i wzbogacenia hiszpańskiej sceny teatralnej, która na początku XX wieku, a także jeszcze w latach 20., czyli podczas debiutu dramaturgicznego autora, była zgodnie przez krytyków określana jako bezwartościowa lub mało ambitna. Na jakość produkcji teatralnych nie wpływała pozytywnie również sytuacja społeczno-polityczna kraju, spowodowana przegraną wojną ze Stanami Zjednoczonymi, utratą kolonii oraz śmiercią wielu obywateli, co w konsekwencji odbijało się na poziomie niezadowolenia społecznego ogółu Hiszpanów. Sytuacja ta nie ulega jednak uspokojeniu, wręcz przeciwnie, w 1923 mamy do czynienia z kryzysem monarchii, którego zwieńczeniem było przejęcie władzy, w wyniku przewrotu wojskowego, przez generała Miguela Prima de Riverę. Te wydarzenia, mimo próby proklamowania w 1931 roku II Republiki, doprowadziły z kolei do wojny domowej w latach 1936–1939. Lorka urodził się 5 czerwca 1898 roku i został zamordowany, w do tej pory nie do końca wyjaśnionych okolicznościach, 19 sierpnia 1936 roku, co oznacza, iż jego życie i twórczość wpisują się niemal dokładnie w ten niezwykle burzliwy kulturowo, społecznie i politycznie okres w historii Hiszpanii. Artyści z tego pokolenia, nie wyłączając naszego protagonisty, pragnęli poprzez sztukę wydobyć społeczeństwo z globalnej depresji

i zubożeniu, co doprowadziło, jak tłumaczy Urszula Aszyk, do wykształcenia wielu wybitnych talentów, takich jak interesujący nas poeta i dramaturg, często porównywanych nawet do twórców tzw. Złotego Wieku, wśród których znajdują się Velázquez czy Cervantes.

W pierwszym rozdziale biografii zatytułowanym *Urodziłem się poetą i artystą...*, czytelnik ma okazję zapoznać się z rozterkami i trudnościami młodego wieku Lorki, a także śledzić jego pierwsze eksperymenty z formami dialogicznymi, poetyckimi i utworami dramatycznymi. Autorka szczególną uwagę zwraca na znajomości, jakie Federico nawiązał w Madrycie i w granadyjskim Centro Artístico, w słynnym *El Rinconcillo* (Kącik) oraz na to, jaki wpływ poznani autorzy i artyści mieli na jego wczesną twórczość. Odkryte zostają także utwory, w których Lorka wyrażał swoje osobiste problemy i przemyślenia, takie jak jego odmiennność, orientacja seksualna czy kwestie religijne i egzystencjalne.

Rozdział drugi *Debiuty Federica Garcíi Lorki* stanowi relację z pierwszych prób realizacji dramatów tego twórcy na scenach hiszpańskich teatrów. Aszyk tłumaczy, iż młody pisarz miał początkowo problemy z „wybiciem” się jako dramaturg, gdyż znany był do tej pory przede wszystkim ze swojej twórczości poetyckiej. Nie pomogła mu w tym również premiera *Czarów motylkowej panny* – sztuki, która z powodu niezrozumienia przez publiczność i kiepskich decyzji reżysera, spotkała się początkowo z negatywnym odbiorem i została w pełni doceniona dopiero lata później. To doświadczenie nie zniechęciło jednak Lorki, który, jako swój debiut reżyserki, zorganizował w 1923 roku, w domu rodziców w Granadzie domowy teatrzyk lalkowy, wystawiając dla rodziny, przyjaciół i sąsiadów trzy pomniejsze sztuki: farsę własnego autorstwa *O dziewczynce, która podlewa bazylię i Księżciu Pytalskim*, intermedium *Los dos habladores* oraz średnio-wieczne misterium *Auto de los Reyes Magos*. Wszystkie trzy zostały pozytywnie przyjęte przez publiczność, a zaproszony na inscenizację krytyk, José Mora Guarnido, uznał, że pozytywnie wyróżniały się one w czasach „wielkiego upadku hiszpańskiej sceny”. Kolejnym debiutanckim sukcesem okazała się też autorska sztuka *Mariana Pineda*, która zawdzięczała to odegraniu głównych ról przez wybitne aktorki, Margaritę Xirgu w Hiszpanii i Lolę Membrives w Argentynie oraz wyjątkowej skrupulatności Frederico w jej realizacji i reżyserowaniu. Sztuka ta zapoczątkowała również długoletnią przyjaźń i współpracę

artystyczną z pierwszą ze wspomnianych aktorek, co bez wątpienia wywarło duży wpływ na karierę Lorki.

Rozdział trzeci *Dawny folklor andaluzyjski jako źródło inspiracji: farsy* rozpoczyna relacja wpływów, jakie poznany w *El Rinconcillo* Manuel de Falla, wywarł na Garcíi Lorcie, zaszczipiając w nim fascynację andaluzyjską sztuką ludową, a zwłaszcza tzw. *cante jondo* (głębokimi śpiew). Współpraca między tymi mężczyznami doprowadziła również do dalszej eksploracji teatru lalek przez Lorkę, który chcąc dokonać połączenia tradycyjnego andaluzyjskiego teatru lalkowego ze stylem rosyjskiego baletu, napisał takie sztuki, jak *Tragikomedia o don Cristobalu i Rosicie*. *Farsa dla teatru lalkowego w sześciu obrazach, z jednym wyjaśnieniem czy Lola, aktorka komediowa*. W tej części czytelnik ma też szansę dowiedzieć się, w jaki sposób García Lorca, Ramón María del Valle-Inclán i inni dramaturgowie usiłowali wykorzystać gatunek farsy do zbliżenia się do europejskiej awangardy artystycznej (np. za pomocą groteski), tym samym odnawiając również hiszpańską scenę teatralną i zmieniając społeczny odbiór tego często negatywnie kojarzonego w I połowie XX wieku gatunku. Rozdział zamyka relacja z premiery *Czarującej szewcowej* – „gwałtownej farsy” (*farsa violenta*), która nie tylko została pozytywnie przyjęta w Hiszpanii, ale może być uznana za kompletny sukces w Argentynie, a także *Miłości don Perlimplina do Belisy w jego ogrodzie*, której tekst został początkowo zarekwirowany na polecenie aparatu cenzury dyktatury generała Prima de Rivera (1923–1930), co zostało uargumentowane erotycznym charakterem sztuki. Ostatecznie do premiery doszło 5 kwietnia 1933 roku już po zakończeniu dyktatury.

Następnie Urszula Aszyk przechodzi do czwartego rozdziału książki zatytułowanego *Zwrot ku awangardzie*, który, jak się można było spodziewać, stanowi najbardziej obszerny fragment całej biografii. Rozdział otwierają opisy pierwszych tekstów surrealistycznych Lorki, np. jego pełne absurdu i groteski dialogi, działalność w piśmie „Gallo”, a także wiersze inspirowane kubizmem i surrealizmem, ze szczególnym podkreśleniem fascynacji poety – przez niektórych uważanej nawet za miłość – Salvadorem Dalí. Następnie zostajemy przeniesieni do muzycznego projektu awangardowego, którego wynikiem jest powstałe we współpracy z Rivasem Cherifem libretto *La romería de los cornudos* (Pielgrzymka rogaczy). Jak się okazuje, koniec lat 20. był dla Federico szczególnie trudnym okresem. Zakończyła się bowiem wtedy jego przyjaźń nie tylko

z Luisem Buñuelem, ale też z Salvadorem Dalí, do czego przyczynił się, za pomocą manipulacji, ten pierwszy. To z kolei łączyło się z wieloma nieprzyjemnymi i upokarzającymi dramaturga doświadczeniami. Na domiar złego, w tym samym czasie rozstał się z nim rzeźbiarz Emilio Aladrén Perojo, doprowadzając artystę do silnych stanów depresyjnych, które co prawda nie minęły po wyjeździe do Nowego Jorku w 1929 w towarzystwie profesora Fernanda de los Ríos, ale podróż ta miała dla poety inne ważne znaczenie. Jak zaznacza autorka, liczne doświadczenia artystyczne, osobiste i społeczne zdobyte w Ameryce, wywołały pewien zwrot w twórczości Lorki, co można zaobserwować w zbiorze poezji *Poeta w Nowym Jorku*, a także w scenariuszu *Podróży na księżyc* i dramacie pt. *Publiczność*. Ten ostatni został ukończony podczas trzymiesięcznego pobytu na Kubie, który Lorka wspominał zdecydowanie bardziej pozytywnie, co łączyło się z bardziej liberalnym podejściem Kubańczyków do homoseksualizmu, a także ich niesamowicie entuzjastycznym przyjęciem poety. Innym ważnym utworem, powstałym na tym etapie życia autora, jest dramat oniryczno-surrealistyczny *Kiedy minie pięć lat*, który co prawda został opublikowany w ramach *Obras completas* Lorki w 1938, ale cenzura frankistowskiego reżimu nie pozwalała na jego faktyczną premierę. Ta nastąpiła dopiero w 1978 roku.

Rozdział piąty *García Lorka jako adaptator i reżyser dzieł hiszpańskich klasyków (walki o reformę teatru ciąg dalszy)* ukazuje dramaturga z nieco innej strony. Do tej pory znany z eksperymentów artystycznych, Lorka przyjmuje propozycję zaopiekowania się uniwersyteckim zespołem teatralnym *La Barraca*, gdzie wraz z Eduardo Ugarte na czele, zaaranżowali w latach 1932–1935 liczne sztuki z czasów Złotego Wieku Hiszpanii, takie jak *Życie jest snem* Calderóna de la Barca czy *Owczę źródło* Lopego de Vegi – autora, którego dramaty wymagały szczególnego zaangażowania. Inicjatywa ta miała na celu otwieranie oczu i uwrażliwienie na sztukę tej części społeczeństwa hiszpańskiego, która nie miała do niej na co dzień prostego dostępu, i jednocześnie wskrzeszenie na hiszpańskiej scenie przez wielu zapomnianego dramatu klasycznego.

W rozdziale szóstym *Tragedie wiejskie i narodziny międzynarodowej sławy* przenosimy się do okresu fascynacji Lorki kulturą Andaluzyj. Pasja ta znalazła swoje ujście w jego dramatach andaluzyjskich, takich jak *Krwawe gody* i *Yerma*, które prezentowały życie i kulturę Andaluzyj, często kontrastujące z resztą kraju, i przyniosły poecie krajową i międzynarodową sławę. Dramaty te należały też do rozwijającej się

w tamtych czasach nowej tendencji teatralnej, która sprowadzała się do tworzenia tzw. utworów tragicznych – dramatów posiadających pewne cechy tragedii, ale niestanowiących jej w pełnym zakresie, chociaż sam Lorka często nazywał swoje dramaty właśnie tragediami.

Rozdział siódmy „...ta groteskowa i budząca litość istota, jaką w Hiszpanii jest stara panna”: bohaterki kronik granadyjskich autorka biografii wykorzystała do przedstawienia nowego etapu w twórczości Garcíi Lorki, którym było tworzenie tzw. kronik granadyjskich – dramatów prawdopodobnie inspirowanych kronikami królewskimi Shakespeare’a, jednak których celem, jak ujawnił sam Federico, było ujawnienie pewnych prawd odnośnie do sytuacji ludzi, a zwłaszcza kobiet, żyjących w granadyjskiej prowincji. Teksty te powstawały w połowie lat 30. i szczególnie wyróżniają się wśród nich: *Panna Rosita, czyli mowa kwiatów* oraz *Sny mojej kuzynki Aurelii*.

Na rozdział ósmy *Wizja teatru w czasach rewolucji: niedokończony* „*Sen życia*” przypada powtarzający się motyw rewolucyjnego charakteru dramaturgii Lorki, co widać m.in. w pierwszym akcie *Sztuki bez tytułu* (później *Sen życia*), określanej przez samego autora jako „dramat społeczny”. Wyjątkowość tego spektaklu polegała przede wszystkim na zaangażowaniu w jego akcję nie tylko sceny, ale całej przestrzeni budynku teatru, np. poprzez umieszczeniu wśród widzów aktorów. Forma teatru w teatrze istniała na długo przed Lorką i można było ją zaobserwować u takich twórców klasycznych, jak William Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Henry Medwall, Thomas Kyd, Miguel de Cervantes i inni wymieniani przez Urszulę Aszyk. Warto jednak zauważyć, że pomimo podziwu, jaki Federico wyrażał wobec tych autorów, nie starał się ich nigdy naśladować i dążył, na co autorka wielokrotnie zwraca uwagę, do wytworzenia własnego stylu ekspresji artystycznej.

Dziewiąty i ostatni rozdział faktycznej biografii *Dramat ostatni: rok 1936* i „*Dom Bernardy Alby*” otwierają informacje na temat kolejnej zakończonej relacji romantycznej między Lorką a sekretarzem teatru *La Barraca*, Rafaellem Rodríguezem Rapúnem. Wydarzenie to przyczyniło się pośrednio do opóźnienia wyjazdu dramaturga do Meksyku, gdzie miał udać się z Margaritą Xirgu, która wyczekiwała ukończenia *Domu Bernardy Alby*, tym samym przyczyniając się też pośrednio do zamordowania autora. Dramat ten Lorka określał jako sztukę przedstawiającą „seksualność andaluzyjską” i był on przeznaczony właśnie dla wspomnianej aktorki. Następnie autorka relacjonuje wydarzenia,

które doprowadziły do śmierci poety. Jak się dowiadujemy, wiadomość o wybuchu wojny domowej silnie wstrząsnęła Lorką, który w obawie o swoje życie postanowił pojechać do domu rodzinnego w Granadzie, a tam z kolei został pojmany, wywieziony do wąwozu Viznar i rozstrzelany przez frankistów. Jego rodzina opowiadała się zazwyczaj po stronie rywalizującej z faszyzmem stronie demokratyczno-republikańskiej, a ta dosyć szybko zaczęła doświadczać dotkliwej porażki w wojnie domowej. Jak się okazuje, sam autor nie pozostawał apolityczny, co szczególnie ukazuje odczytany przez niego na początku 1936 roku manifest *Intelektualiści, z Blokiem Ludowym* lub właśnie w *Dom Bernardy Alby*, dramat, który można interpretować jako ostrzeżenie przed totalitaryzmem.

Podsumowując, książka stanowi bardzo dokładną biografię Federico Garcíi Lorki, odchodzącą nieco od tradycyjnego modelu biografii pisanej w porządku czysto chronologicznym – zabieg potencjalnie ryzykowny, ale w tym przypadku zdecydowanie udany. Biografia spełnia również wymienione przeze mnie na początku recenzji kryteria. Jej cel jest jasno przez autorkę określony i po wnikliwej lekturze można bez wątpienia stwierdzić, że został on osiągnięty. Pozycja ta zdecydowanie może zostać uznana nie tylko za rzetelną odpowiedź na brak wyczerpującej biografii Lorki na polskim rynku, ale także za tekst źródłowy przydatny zarówno badaczom, jak i wielbicielom jego twórczości. To samo tyczy się wymogów Alberta Jay Nocka. Urszula Aszyk każdą, nawet z pozoru nieistotną informację, odnosi skrupulatnie do zaobserwowanych wpływów, jakie wywierała ona na życie i twórczość tego jakże wybitnego poety i dramaturga, tworząc w efekcie tekst, który mimo swojej zauważalnej obszerności, czyta się łatwo i przyjemnie. Warto również wspomnieć o znajdujących się na końcu książki indeksie i albumie zdjęć. Kolekcja ta pomaga w zapoznaniu się z rysunkami dramaturga, a także jego własnym wizerunkiem widocznym w różnych okolicznościach, co umożliwia bliższe zapoznanie się z Lorką i przypisanie twarzy do określonych osiągnięć i wydarzeń.

Piotr Wąsowicz-Kiryło

Urszula Aszyk, *Federico Garcíi Lorca, artysta i reformator teatru*, seria Biblioteka Iberyjska, Instytutu Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW i Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Warszawa 2023, ss. 496.