

LORCA

A költő, akinek nincs sírja

Egy élet költészet, színház,
szerelem és erőszak között

....yo el instante.
La muerte.
La luna.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre
la mar
y el caballo
en la montaña.

¡Ay luna
luna luna!
Si vinieran
a buscarte,
ir al sur,
ir al sur
hasta encontrarte.

Háttérgyár e-könyv

A borító mesterséges intelligencia felhasználásával készült

LORCA

A költő, akinek nincs sírja

Egy élet költészet, színház, szerelem és erőszak között

© Háttérgyár, 2026

Minden jog fenntartva.

Kiadó: Háttérgyár

Kiadás éve: 2026

hattergyar.hu

Ez a mű szerzői jogi védelem alatt áll. Részleteinek bármilyen formában való sokszorosítása, terjesztése vagy nyilvánosan elérhetővé tétele a kiadó előzetes írásbeli engedélye nélkül tilos.

Kiadói megjegyzés

Háttérgyár E-book

Ellenőrzött kézirat • 2026

A kézirat mesterséges intelligencia közreműködésével készült.

Tartalom

Előhang - Kilencven év egy eltűnt test körül	6
I. rész - Andalúzia gyermeke	9
1. A fiú Fuente Vaquerosból	10
2. Granada - a város, amelyet szeretett és gyűlölt	14
3. A költő, aki majdnem zenész lett	18
4. Az első Lorca	22
Közzjáték - Lorca képtára: hold, víz, ló, kés	25
II. rész - Madrid, Dalí és a Lorca-mítosz születése	30
5. A Residencia de Estudiantes	31
6. Lorca és Dalí	34
7. Az 1927-es nemzedék	37
8. A Cigányrománok diadala	40
9. A siker mögötti válság	43
Közzjáték - Hang, test, rajz: Lorca nem csak a papíron	46
III. rész - New York: a régi Lorca szétesik	51
10. Manhattan, 1929	52
11. A költő New Yorkban	55
12. A titkos színház	58
13. Kuba - visszatérés önmagához	61
Közzjáték - A modern város és a test	63
Közzjáték - Hagyományból modernség: Lorca és a spanyol klasszikusok	67
IV. rész - A színház meghódítása	72

14. Köztársaság és kultúra	73
15. La Barraca - színházat a falvakba	76
16. Várnász - szerelem a törvény ellen	79
17. Yerma - amikor a vágy börtönné válik	82
18. A duende	85
19. Buenos Aires - világsztár születik	88
20. Bernarda Alba háza - az új Lorca	91
Közjáték - Zárt terek, nyitott vágyak: Lorca színpada	94
V. rész - A rejtett Lorca	99
21. Szerelmek és hallgatások	100
22. A Sötét szerelem szonettjei	103
23. Költő és közélet	106
Közjáték - Titok, maszk és nyilvánosság	109
VI. rész - 1936	114
24. Miért ment vissza Granadába?	115
25. Granada elesik	118
26. Az utolsó napok	121
27. A letartóztatás	124
28. Az utolsó éjszaka	127
29. Miért ölték meg Lorcát?	130
VII. rész - A költő, akit nem találtak meg	133
30. A név, amelyet el akartak törölni	134
31. A halott költő világhódítása	137
32. A sír keresése	140
33. No me encontraron - Nem találtak meg	143

34. Kilencven év után 146

Utóhang - A sír nélküli halhatatlanság 149

Függelék 153

Federico García Lorca élete évszámokban 154

Fontosabb művek 158

Tematikus függelék - Hogyan olvassuk Lorcát? 160

Jegyzetek és források 166

Felhasznált és ajánlott irodalom 170

Forráskezelési megjegyzés 172

Előhang - Kilencven év egy eltűnt test körül

Granadában 2026 nyarán nehéz úgy végigmenni a városon, hogy az ember ne találkozzon Federico García Lorcával. A városi könyvtár egyik kiállításának címe játékosan az egyik darabjára utal: "Así que pasen 90 años" - mintha azt kérdezné, mi marad meg egy emberből kilencven év elteltével. A Centro Federico García Lorca archívuma körül új kiállítás nyílt, a Generalife kertjeiben ismét az ő verseire épülő flamencoelőadások futnak, és éppen a kilencvenedik évforduló közeledtével kezdődött új játékfilm forgatása az életének utolsó heteiről. A halott költő kulturális jelenléte aligha lehetne erősebb.

Csakhogyan Lorcának nincs ismert sírja.

A mondat azért különös, mert nem valamely középkori alakról beszélünk. Lorca 1936-ban halt meg, családja, barátai, letartóztatói és gyilkosainak környezete még évtizedeken át élt. Az elmúlt kilencven évben újságírók, történészek, helytörténészek, amatőr kutatók és régészek keresték a földi maradványait. Tanúkat hallgattak meg, térképeket hasonlítottak össze, gödröket nyitottak meg, georadart vittek a Granada fölötti dombokra. Ian Gibson, aki hat évtizedet szentelt Lorca életének és halálának, 2026-os könyvében már nem csupán egy régészeti kudarc

történetét írja le, hanem egy hosszú spanyol mulasztását. A cím - No me encontraron, Nem találtak meg - egyszerre utal a test hiányára és arra, hogy egy ország milyen nehezen találja meg saját múltját.

A keresés közben Lorca maga is jelképpé változott. A költőből a köztársasági Spanyolország mártírja lett, majd a Franco-diktatúra számára kényelmetlen név, később a demokratikus átmenet kulturális ikonja, a meleg közösségek egyik történelmi hivatkozási pontja, Granada egyik legfontosabb idegenforgalmi és kulturális alakja, végül pedig az eltűnt polgárháborús áldozatok szimbóluma. Egyetlen emberre ennyi jelentést rakni veszélyes. Minél nagyobb a jelkép, annál könnyebben eltűnik mögötte az ember.

Ez a könyv ezért nem Lorca meggyilkolásával kezdődik, bár abból indul ki. A sír hiánya csak akkor válik valóban tragikussá, ha előbb megértjük, ki az, akit nem találtak meg.

Lorca harmincnyolc évet élt. Ennyi idő alatt költőként megteremtette a huszadik századi spanyol líra egyik legfelismerhetőbb hangját. Drámaíróként olyan darabokat hagyott hátra, amelyek ma Tokiótól Buenos Airesig színpadon maradtak. Zongorázott, népdalokat gyűjtött és hangszerelt, rajzolt, bábszínházat rendezett, előadásokat tartott, klasszikus spanyol színműveket vitt el falvakba,

ahol korábban sokan soha nem láttak színházat. Közben egy olyan társadalomban próbált élni homoszexuális férfiként, amelyben nyilvánosan alig beszélhetett erről. Nem volt pártpolitikus, de egyre határozottabban beszélt a társadalmi igazságtalanságról. Nem volt forradalmi agitátor, de a kultúrát olyan közjóként képzelte el, amelyhez a szegényeknek ugyanúgy joguk van, mint a városi elitnek.

Életművének különössége az ellentétekből születik. Egyszerre volt mélyen andalúz és radikálisan modern. Góngorát és a népdalokat ugyanazzal a lelkesedéssel olvasta, amellyel Dalí és Buñuel avantgárd kísérleteit figyelte. A régi balladák ritmusát szürrealista képekkel tudta összekapcsolni. Falusi tragédiáiban ősi motívumokat használt, de a nők bezártságáról, a társadalmi ellenőrzésről és a vágy elfojtásáról beszélt. Aki csak a népi Lorcát látja, nem érti New Yorkot. Aki csak az avantgárdot, nem érti a cante jondót. Aki csak a mártírt, nem érti a komédiást, a társaság középpontját, a ragyogó előadót.

Kilencven évvel a halála után ezért nem az a legérdekesebb kérdés, hol van Lorca sírja. Hanem az, hogyan vált egy granadai földbirtokos fiából olyan alkotó, akinek hiányzó sírja még mindig nemzeti ügy.

Fő források: Ian Gibson: No me encontraron; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Granada város 2026-os Lorca-programjai; Ian Gibson 2026-os interjúi.

I. rész

Andalúzia gyermeke

1. A fiú Fuente Vaquerosból

Federico García Lorca 1898. június 5-én született Fuente Vaquerosban, a Granada körüli termékeny síkság egyik falujában. Ugyanabban az évben, amikor Spanyolország elveszítette utolsó jelentős tengerentúli gyarmatait, és a politikai-kulturális elit az ország hanyatlásának okait kezdte keresni. Lorca később a modern spanyol kultúra egyik emblémája lett, de gyermekkorában nem a fővárosi értelmiség világában, hanem öntözőcsatornák, földek, állatok, szolgálok, parasztok és falusi ünnepek között telt.

Családja jómódú volt. Apja, Federico García Rodríguez tehetős földbirtokos, anyja, Vicenta Lorca Romero tanítónő volt. Ez fontos, mert Lorca életének későbbi legendáiban néha úgy jelenik meg, mintha már gyermekkorában a nélkülözők világából érkezett volna. Nem így történt. A társadalmi egyenlőtlenséget belülről, de nem elszenvetődőként ismerte meg: látta a földeken dolgozó embereket, hallotta a szolgálok történeteit, miközben neki zongora, könyv és továbbtanulás jutott. A privilegizált helyzet és a szegénység közelsége nem ugyanaz, mint a szegénység tapasztalata, de érzékennyé tehette arra a társadalmi különbségre, amely később újra és újra megjelenik műveiben.

Anyja hatása szinte minden életrajzban hangsúlyos. Vicenta tanította meg olvasni, zenét hallgatni, és ő képviselte azt a művelt, oktatásban hívő közeget, amely nélkül a fiú tehetsége aligha bontakozhatott volna ki ilyen korán. Federico gyermekkorában beteges volt, mozgása egy ideig bizonytalanabb, mint társaié. Az életrajzokban visszatér, hogy a testi sérülékenység, a megfigyelő szerep és a falusi gyerekekkel való vegyes kapcsolata korán kialakított benne egyfajta kívülálló nézőpontot. Ezt nem kell túlszichologizálni. Annyi biztos, hogy a későbbi társasági zseni mögött volt egy gyerek, aki sok időt töltött történetekkel, zenével és saját képzeletével.

A családi házban a szolgálók sem háttérfigurák voltak. Lorca később többször emlékezett azokra a dalokra, altatókra és mesékre, amelyeket tőlük hallott. A gyermek számára ezek nem folklórgyűjteményekből ismert szövegek voltak, hanem élő hangok. A dal nem egy könyvben feküdt, hanem valaki énekelte. A történet nem lábjegyzetként létezett, hanem este, munka közben, ünnepen vagy gyászban hangzott el. Későbbi előadásaiban Lorca az altatódalokat és a cante jondót is úgy közelíti meg, mint közösségi emlékezetet: a zene őrzi azt a fájdalmat, amelyet a mindennapi beszéd sokszor nem tud kimondani.

Már gyermekként játszott színházat. Bábszínpadot rendezett, jelmezeket készített, szerepeket osztott. A családtagok és szolgálók közönséggé váltak. Néha misét utánczolt, máskor világi jeleneteket. A vallási szertartás és a színház között egy gyerek számára nincs olyan merev határ, mint később a felnőttek számára: mindkettőnek van rendje, jelmeze, hangja, gesztusa és közönsége. Lorca érett drámáiban is feltűnő, milyen erősen érdekli a rítus. A Vénász esküvője, a Bernarda Alba háza gyásza vagy a népi ünnepek nem egyszerű háttérként jelennek meg. A közösségi szertartás egyszerre tart össze és szorít korlátok közé.

Gyermekkorának tája később sem tűnt el. A folyók, kutak, nyárfák, lovak, holdfényes utak és száraz földek nem díszítő motívumként térnek vissza költészetében. Ezekből épül fel a Lorca-világ. A természet nála sosem pusztá idill. A víz lehet élet és elzárttság; a hold szépség és halál; a ló erő, vágy és végzet. A későbbi szimbolika mögött ott van a granadai síkság konkrét tapasztalata.

A család 1905 vagy 1906 körül a közeli Asquerosába - a mai Valderrubióba - költözött, majd 1909 tavaszán Granadában bérelt házat. A fiú falusi világa ezzel nem szűnt meg, de kettéhasadt. Lett egy városi élete iskolával, színházzal, kávéházakkal, tanárokkal és később egyetemmel, és maradt egy másik, amelyet a családi

birtokok, Fuente Vaqueros és Valderrubio jelentettek. Lorca egész életében e két világ között mozgott. A városban a falut kereste, a faluban a város szűkösségét érezte. Ez a kettősség lett egyik legerősebb alkotói feszültsége.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Federico García Lorca: Selected Letters; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose.

2. Granada - a város, amelyet szeretett és gyűlölt

Granada Lorca számára nem egyszerű szülőföld volt. Inkább belső táj, amelyhez egyszerre kötötte szeretet és ingerültség. A város az Alhambra, a Sierra Nevada, a mór múlt, a katolikus hagyomány, a cigány kultúra és a modern polgárság egymásra rakódó rétegeiből állt. Lorca ennek a sűrűségnek a költője lett, de ugyanennek a városnak a társadalmi zártságától is szenvedett.

A család 1909-es beköltözése után Federico iskolába járt, majd a granadai egyetemen filozófiát, irodalmat és jogot hallgatott. Tanulmányi eredményei nem tették mintadiákká. Inkább az érdekelte, ami az órákon kívül történt: a zene, a kirándulások, az irodalmi társaságok, a város régi negyedei. Egyetemi tanáraival tett tanulmányutak során bejárta Spanyolország több vidékét. E tapasztalatokból született első prózakötete, az *Impresiones y paisajes*. Már ebben a könyvben látszik, hogy Lorcát kevésbé érdekli a tárgyilagos útleírás, mint a helyek hangulata, történelmi visszhangja és az emberi szenvedés nyoma.

Granadában találkozott olyan idősebb értelmiségiekkel, akik komolyan vették. Fernando de los Ríos jogászprofesszor, későbbi republikánus politikus

különösen fontos lett számára. Manuel de Falla zeneszerző pedig nemcsak művészi tekintélyt jelentett, hanem kaput a spanyol zenei hagyományhoz. A fiatal Lorca körül kialakult egy társaság is, az El Rinconcillo, amelynek tagjai kávéházban vitatták meg az irodalmat, a zenét, a politikát és a helyi életet. A társasági Federico itt tanulta meg azt a szerepet, amely később Madridban legendássá vált: egyszerre volt szórakoztató, utánzó, zongorista, költő és provokátor.

A város azonban nem csupán inspirálta. Lorca prózájában és interjúiban visszatér a két Granada képe. Az egyik a mély csend, a zene és a történelem városa, ahol egymás mellett él keresztény, arab és zsidó emlékezet. A másik a pletykáé, a társadalmi ellenőrzése és a kispolgári rosszindulaté. Christopher Maurer a *Deep Song and Other Prose* bevezetőjében is kiemeli ezt a kettősséget: Lorca egyszerre érezte, hogy Granada tette költővé, és hogy ugyanaz a város képes elviselhetetlenné tenni azt, aki eltér a normáitól.

A homoszexualitás kérdése már itt megjelenik, de a forrásokkal óvatosan kell bánni. Nem tudjuk pontosan, mikor és kinek beszélt róla először. Azt viszont több életrajz hangsúlyozza, hogy a fiatal Lorca számára a hagyományos férfiszerep elvárása korán konfliktust jelentett. Granada kisvárosias közege különösen

érzékenyen figyelte a viselkedést, az öltözködést, a társas kapcsolatokat. Lorca későbbi műveiben a titok, a tiltott vágy és a "mit szólnak az emberek" kényszere nem elvont témák. Életének mindennapi tapasztalatához is kapcsolódtak.

A város társadalmi hierarchiái ugyanilyen fontosak. Lorca családja a tehetősök közé tartozott, de a falusi és városi szegénység állandóan jelen volt körülötte. Már korai írásaiban feltűnnek koldusok, munkások, kiszolgáltatott nők és a társadalom periferiájára szorított emberek. Később egy 1936-os interjúban elutasította a "művészet a művészetért" eszményét, és azt mondta, hogy a művésznek a népével együtt kell sírnia és nevetnie. E kijelentéshez hosszú út vezetett, de a kiindulópont Granada volt.

A város történelme is sajátos módon épült be költészetébe. Lorca nem történész volt, és gyakran mítosszá alakította a múltat. A mór Granada, a cigányok, a katolikus körmenetek és a falusi babonák egymástól eltérő hagyományait egyetlen költői térben tudta egymás mellé helyezni. Ezért félrevezető, ha műveit néprajzi hitelesség alapján mérjük. A Romancero gitano cigányai például nem riportfigurák. A történelmi és társadalmi valóságból indulnak ki, de Lorca mitológiájában a szabadság, üldözöttség, vágy és halál hordozóivá válnak.

Granada 1936-ban végül nem metaforikusan, hanem szó szerint lett veszélyes számára. Ez a tudás utólag árnyékot vet minden korábbi granadai jelenetre. Könnyű lenne úgy olvasni a fiatalkori városkritikát, mintha előre jelezné saját halálát. Ezt azonban kerülni kell. A húszas évek Granadája nem szükségszerűen vezetett a kivégzéshez. A városban barátai, családtagjai, művésztársai és tisztelői is éltek. A tragédia éppen attól tragédia, hogy nem volt elkerülhetetlen.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Ian Gibson Lorca-életrajzi munkái; Federico García Lorca: Selected Letters.

3. A költő, aki majdnem zenész lett

Ha Lorca életének első húsz évét csak az irodalom felől nézzük, könnyen elveszítjük a kulcsot a későbbi költészetéhez. Federico eredetileg sokkal inkább zenésznek készült, mint írónak. Zongorázott, zeneszerzésről álmodott, és Antonio Segura Mesa tanítványaként komoly képzést kapott. Segura halála után bizonytalanabbá vált zenei pályája, az irodalom viszont egyre több teret foglalt el. A zene mégsem maradt abba. Átköltözött a versbe.

Lorca költészetében a ritmus nem egyszerű formai dísz. Sok verse akkor válik igazán érthetővé, ha hangként képzeljük el. Ismétlések, refrének, hirtelen törések és szinte énekelhető sorok szervezik. A népdalokkal való kapcsolata ezért nem utánzás. Nem úgy használta a hagyományt, mint aki régi dallamokat szeretne konzerválni, hanem úgy, mint zenész, aki felismeri bennük egy közösségi érzélem szerkezetét.

Manuel de Fallával való barátsága döntő volt. Falla Európa-szerte ismert zeneszerzőként egyszerre képviselte a modern kompozíciót és a spanyol zenei hagyomány komoly kutatását. Lorca számára megmutatta, hogy nem kell választania modernség és helyi örökség között. A kettő egymást erősítheti. 1922-ben közösen szervezték meg

Granadában a Concurso de Cante Jondo rendezvényét, amelynek célja a mélyének régi formáinak bemutatása és megőrzése volt.

A cante jondo Lorca számára nem azonos a minden turistának ismerős flamencóval. Előadásában történeti mélységet tulajdonított neki, és a dalokban az andalúz fájdalom, üldözöttség és végzetérzet hangját hallotta. Mai szemmel néhány történeti állítása vitatható vagy romantikus, de esztétikai szempontból a lényeg világos: Lorca számára a nagy művészet nem akkor születik, amikor a szenvedést szépen elmesélik, hanem amikor a hang maga válik a szenvedés hordozójává.

Ez a gondolat később a duende-előadásban teljeseedik ki. A duende nem technika, és nem is egyszerű ihlet. Valami olyan erő, amelyért a művésznak meg kell küzdenie, különösen ott, ahol a művészet a halál tudatával találkozik. Lorca szerint a tökéletes technika önmagában kevés. Ugyanakkor nem romantikus módon a mesterség ellen beszél: másutt kifejezetten hangsúlyozza a munka, a tudás és a forma fegyelmét. A művészi intenzitás számára a kontroll és az ösztön ütközéséből születik.

Zenei érzékenysége a színházban is döntő. A Várnász nemcsak történet, hanem hangzó szerkezet. A szereplők beszéde prózából lírába vált, dalok és kóruszerű részek szakítják meg a cselekményt. A Yerma szintén használ népi

énekeket és ritmikus ismétléseket. Még a Bernarda Alba háza, amely jóval csupaszabb és realiztikusabb darab, tele van hangdramaturgiával: harangok, távoli ének, állatok, az utcáról behallatszó zajok és a ház belső csendje jelzik a kinti és benti világ közötti feszültséget.

Lorca maga is kiváló előadó volt. Barátai visszaemlékezései szerint egy vers nála felolvasás közben változott át. Nem szeretett pusztán a nyomtatott lapra hagyatkozni. Maurer szerint előadásai részben ebből a vágyból születtek: meg akarta mutatni közönségének, hogyan kell hallani a verset. A szöveg számára nem befejezett tárgy, hanem esemény volt.

Ezért félrevezető az a közkeletű kép, amely Lorcát ösztönös, szinte magától éneklő népi zseniként mutatja. Éppen saját vallomásai cáfolják ezt. Tudta, hogy mit csinál. Olvasott, tanult, újraírt, szerkesztett. Zenészként megtanulta, hogy a spontaneitásnak is van formája. A látszólag egyszerű népdal mögött generációk ritmikai tapasztalata áll; a látszólag szabad költői kép mögött ugyanígy fegyelem.

Amikor később New Yorkban a modern nagyváros zaját írta meg, már nem a gitár és a falusi dal világa szólt ugyanúgy. Mégis ugyanaz a zenei gondolkodás dolgozott benne. A ritmus keményebb, a képek disszonánsabbak lettek, de Lorca nem hagyta el a zenét. Csak új hangszert

talált.

*Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose;
Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Leslie Stainton: Lorca - A
Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.*

HÁTTÉRGYÁR

4. Az első Lorca

Az első Lorca nem az a költő, akit ma néhány sor után felismerünk. Korai verseiben erősen érződik a romantika, a modernismo, Juan Ramón Jiménez és más kortársak hatása. A fiatal szerző keresi a hangját, és közben feltűnően sokat beszél önmagáról: bánatról, hitről, természetről, vágyakozásról és halálról. A levelekben ugyanez a túláradó hang szólal meg. Hol grandiózus, hol önironikus, hol olyan, mintha saját leendő életrajzírójának írná a mondatokat.

Ez könnyen nevetségessé tehetné, ha nem volna annyira tanulságos. A húszéves Lorca már tudja, hogy művész akar lenni, de még nem tudja pontosan, milyen művész. Zenél, prózát ír, verseket küld barátainak, színházi terveket készít. Az 1918-as *Impresiones y paisajes* útirajzai és meditációi még egy érzékeny fiatalember hangját mutatják, de visszatér bennük néhány motívum, amely később alapvető lesz: az elhagyott táj, a vallási kép és a testi élet feszültsége, a víz, a halál, a társadalmi igazságtalanság.

Az első verseskötet, a *Libro de poemas* 1921-ben jelent meg. Lorca később részben eltávolodott korai verseitől, mégsem érdemes őket pusztán előtanulmánynak tekinteni. Itt alakul ki az a különös képessége, hogy a gyermeki

egyszerűséget és a sötét szorongást egyetlen képben tartsa össze. A gyermek, az állat, a virág és a hold nála sosem teljesen ártatlan. A szépség mögött gyakran ott van a sérülés lehetősége.

A húszas évek elején a Poema del cante jondo verseiben már sokkal tömörebb és sajátabb hang szólal meg. A táj szinte lecsupaszodik néhány jelre: út, gitár, éjszaka, víz, kés, kiáltás. A szereplők nem pszichológiai portrék, hanem erők. A halál nem esemény a történet végén, hanem állandó jelenlét. Ez a költői világ később a Várnászban drámai formát kap.

Közben Lorca színházzal is próbálkozott. Első bemutatott darabja, az El maleficio de la mariposa 1920-ban megbukott. Egy csótány szerelmes lesz egy sérült pillangóba - már a történetből látszik, hogy Lorca nem a korabeli polgári színház biztos receptjeit kereste. A kudarc fájt neki, de nem tántorította el. A bábszínház, a bohózat, a tragikomédia és a lírai színpad továbbra is foglalkoztatta.

A korai Lorca egyik legfontosabb tulajdonsága éppen a műfajok közötti mozgás. Nem úgy fejlődött, hogy előbb költő volt, majd drámaíró lett. A két forma egymást tanította. A versekben jelenetek és hangok vannak; a drámákban költői képek. A rajzai ugyanígy kapcsolódnak ehhez a világhoz: arcok, bohócok, szimbolikus alakok,

kettős identitások jelennek meg rajtuk. A későbbi Dalí-kapcsolat idején a képzőművészet már tudatos esztétikai viták része lesz.

A fiatalkori levelekből az is látszik, mennyire fontos számára a barátság. Állandóan közönséget keres. Verseket küld, véleményt kér, meghívásokat szervez, segítséget kér folyóiratokhoz. Nem magányos toronyszobai költő. Alkotása kezdettől társas térben történik. A másik ember reakciója nem mellékes számára. Ez később egyszerre lesz ereje és sérülékenysége: fantasztikus előadóvá teszi, de a kritika és az elutasítás különösen mélyen érinti.

1919-ben Madridba költözött, és beköltözött a Residencia de Estudiantesbe. Ezzel lezárult az első, granadai tanulmányidő. Nem azért, mert megtalálta önmagát. Éppen ellenkezőleg: Madridban olyan emberekkel találkozott, akik miatt újra kellett gondolnia mindazt, amit addig művészetről hitt.

Fő források: Federico García Lorca: Selected Letters; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.

Közzjáték - Lorca képtára: hold, víz, ló, kés

Lorca költészetét azért lehet néhány sor után felismerni, mert képei nem egyszerűen ismétlődnek, hanem egymásba kapcsolódó rendszert alkotnak. Hold, víz, ló, fém, vér, növények, fehér és zöld színek, kutak, erkélyek és utak jelennek meg újra meg újra. Ha ezeket szótárként próbáljuk olvasni - a hold mindig ezt jelenti, a ló mindig azt -, gyorsan tévútra jutunk. Lorca képei mozgékonyak. Ugyanaz a motívum egyik versben életet, a másikon fenyegetést hordozhat. A jelentés nem az egyes tárgyban, hanem a környezetével kialakított feszültségben születik.

A hold talán a legismertebb példa. A hagyományos lírában romantikus fényforrás lehetne, Lorcánál azonban rendszerint túlságosan közel kerül a testhez és a halálhoz. Nem háttérvilágítás, hanem szereplő. Figyel, követ, hideg fémet idéz, időnként szinte belép a jelenetbe. A Várnászban már dramatikus alakot kap. Ami gyermekkorában a granadai éjszaka konkrét látványa lehetett, az érett költészetben a szépség és a végzet kettős jelévé válik. Lorca számára a szép soha nincs teljes biztonságban. Éppen az teszi intenzívvé, hogy bármikor átfordulhat veszteségbe.

A víz ugyancsak kétarcú. Andalúziában a víz nem elvont költői elem. Az öntözés, a kutak és csatornák a termékeny föld feltételei. Ezért az áramló víz gyakran az élethez, mozgáshoz, vágyhoz kapcsolódik. A bezárt, álló vagy elérhetetlen víz viszont hiányt jelez. A Bernarda Alba házának világa éppen azért fullasztó, mert a ház és a falu a szabad áramlás ellentéte. A tenger, amelyről María Josefa álmodik, nem egyszerű tájváltás: az a horizont, amelyet a zárt ház megtagad. A víz nála gyakran társadalmi jelentést is kap. Ki fér hozzá a mozgáshoz, ki marad a falak között, kinek nyílik út, és ki él kútba zárva?

A ló Lorcánál a test egyik legfontosabb helyettese. Erő, férfiasság, szexualitás, utazás és fékezhetetlenség kapcsolódik hozzá. A falusi világban a ló valóságos munka- és közlekedési eszköz, de a költészetben felgyorsítja a vágyat. A vágy pedig szinte soha nem pusztán boldogságot ígér. A ló rohama könnyen a végzet felé tart. A Várnászban a ló ritmusa és az emberi szenvedély ritmusa egymást erősíti. Ez a sajátos lorcai tragikum: a szereplők nem azért pusztulnak, mert nem érznek eleget, hanem mert érzéseik erősebbek annál a társadalmi rendnél, amelyben élniük kell.

A fémek - kés, penge, tör, ezüst - szintén gyakoriak. A kés egyszerre hétköznapi tárgy és a test törékenységének emlékeztetője. Lorca képeiben a halál ritkán elvont

filozófiai fogalom. Van anyaga, hőmérséklete, fénye. A penge hideg, a vér meleg. A két anyag találkozásából születik a tragikus pillanat. A Vénász elején már a kés említése képes egész családi történetet felidézni. A tárgy nem azért végzetes, mert mágikus, hanem mert az emberek emlékezete magával hordozza a korábbi erőszakot.

A zöld szín Lorca egyik leginkább félreérthető jele. A modern olvasó könnyen egyetlen, titkos megfejtést keres mögötte. Valójában a zöld egyszerre növényi, erotikus, nyugtalan és idegen. Bizonyos versekben az élet frissessége, másutt valami kísérteties távolság kapcsolódik hozzá. Christopher Maurer Lorca prózájának elemzésekor is hangsúlyozza, mennyire ösztönösen gondolkodott metaforákban. Lorca nem előre összeállított jelkóddal dolgozott. Képeket vadászott, ahogy maga is beszélt a költői kép kereséséről: a találat értéke a váratlanságban és pontosságban rejlik.

Ezért fontos Góngora. A barokk költő nem csupán irodalomtörténeti hivatkozás volt számára, hanem technikai iskola. Megtanította, hogy a metafora képes új tárgyi világot létrehozni, ha a költő fegyelmezetten bánik vele. Lorca ugyanakkor később már kevésnek érezte a tisztán formális tökéletességet. A duendéről szóló előadásban az alkotást harcnak látja: technika és valami

kiszámíthatatlan, sötét erő találkozásának. A jó kép ezért nem pusztán dísz. Kockázatot hordoz.

A gyermekdalok és altatók ugyanilyen fontosak. Lorca az altatódalokról szóló előadásában azt figyelmezteti meg, hogy a gyermeknek szánt dalokban a felnőttek félelmei és szomorúsága is megszólal. Ez segít megérteni saját költészetének különös egyszerűségét. Sok képe első pillantásra népdalosán világos: ló megy a vízhez, hold jelenik meg, valaki útra kel. A következő pillanatban azonban a kép logikája elbillen. A hétköznapi tárgyak álmokként kezdenek viselkedni.

Lorca képtárának tehát nincs kulcsa, amely minden ajtót kinyit. Inkább zenei motívumokhoz hasonlít. Egy dallam visszatérhet más hangnemben, gyorsabban vagy lassabban, ünnepen vagy temetésen. A hold, a víz, a ló és a kés azért marad emlékezetes, mert minden visszatéréskor magával hozza korábbi jelentéseinek árnyékát, de sohasem pontosan ugyanazt mondja.

Ez a különbség a jelkép és a klisé között. A klisé minden alkalommal ugyanarra szolgál. Lorca motívumai viszont élnek. Ezért nem lehet költészetét egyetlen mondattal elmagyarázni, és ezért lehet újraolvasni. A képek nem megoldandó rejtvenyek. Olyan feszültségek, amelyekben a szépség és a fenyegetés, az élet és a halál, a vágy és a tilalom egyszerre vannak jelen.

*Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose;
Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Leslie Stainton: Lorca - A
Dream of Life.*

HÁTTÉRGYÁR

II. rész

Madrid, Dalí és a Lorca-mítosz születése

5. A Residencia de Estudiantes

A madridi Residencia de Estudiantes több volt diákszállásnál. A század első harmadának spanyol kulturális életében olyan találkozóhely lett, ahol egyetemisták, költők, zenészek, képzőművészek és tudósok érintkeztek egymással. Előadásokat tartottak külföldi vendégek, új művészeti irányzatokról vitáztak, és a fiatalok olyan közegbe kerültek, amelyben természetes volt, hogy valaki egyszerre érdeklődjön irodalom, film, tudomány és festészet iránt.

Lorca 1919-ben költözött ide. A granadai kávéházi társaság után hirtelen országos és nemzetközi kulturális hálózat közepén találta magát. Madridban nem ő volt az egyetlen különleges fiatalember. Ez felszabadító és versengő helyzetet teremtett. A tehetség önmagában kevés volt: mindenkinek saját hangot kellett kialakítania.

A Residencia környezetében találkozott Luis Buñuellel és Salvador Dalíval. A három név utólag egyetlen avantgárd legendává áll össze, valójában kapcsolatuk változó, tele vonzalommal, iróniával és konfliktussal. Buñuel idegenkedett attól a romantikus, érzelmes vonástól, amelyet Lorcában látott. Dalí viszont előbb lenyűgözve figyelte a költőt, majd művészeti

vitapartnerévé vált.

Lorca társasági hatása rendkívüli lehetett. Visszaemlékezések szerint belépése megváltoztatta egy szoba hangulatát. Zongorázott, utánzott másokat, verseket mondott, jeleneteket rögtönzött. Ez a személyes karizma később nehéz kérdést jelent az életrajzíróknak. Akik ismerték, gyakran mitikus nyelven beszéltek róla. Az emlékezet hajlamos felnagyítani azt, aki fiatalon halt meg. Ezért a levelek különösen értékesek: kevésbé ünnepélyes Lorcát mutatnak, aki pénzről, kiadásról, baráti sértődésekről, utazásról és saját bizonytalanságairól is beszél.

A madridi években gyorsult fel pályája. Verseket publikált, darabokon dolgozott, felolvasott. Megismerte a korszak íróit és szerkesztőit. A Residencia közönsége laboratóriumként működött: új szövegeit gyakran előbb barátain tesztelte. Ez magyarázza azt is, miért maradt nála olyan fontos az élő felolvasás. A nyomtatott könyv lezár, a közönség viszont azonnal visszajelez.

A korszak Spanyolországa közben politikailag sem volt nyugodt. Az első világháborúban semleges ország társadalmi feszültségekkel, regionális konfliktusokkal és instabil kormányzással küzdött. 1923-ban Miguel Primo de Rivera katonai diktatúrája vette át a hatalmat. A Residencia nem pártiskola volt, de az ott élő fiatal

értelmiségiek nem légüres térben alkottak. A modernség kérdése összekapcsolódott azzal, milyen Spanyolországot akarnak: bezárkózót vagy európai, tekintélyelvűt vagy nyitottat, elitkultúrát vagy szélesebb közönséget megszólító művészetet.

Lorca ebben a közegben nem egyetlen irányzat híve lett. Éppen ellenkezőleg. Ellenállt annak, hogy egy iskola bekebelezze. A futurizmus, kubizmus, szürrealizmus és ultraismo hatott rá, de sosem vált programköltővé. A régi spanyol költészetet sem dobta félre. Inkább az érdekelte, hogyan lehet a tradíciót úgy felrobbantani, hogy közben ne veszítse el erejét.

A Residenciában tanulta meg, hogy a modernség nem a múlt elfelejtése. E felismerés vezetett az 1927-es Góngora-ünnepléshez, és ebből nőtt ki az a nemzedék, amelyhez Lorcát később sorolták.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Christopher Maurer bevezető tanulmányai.

6. Lorca és Dalí

Kevés művészbarátság körül nőtt akkora legenda, mint Federico García Lorca és Salvador Dalí kapcsolata körül. A biztos tények és a későbbi értelmezések itt különösen könnyen összeecsúsznak. A két fiatal művész mélyen hatott egymásra. Lorca többször járt Dalí családjánál Cadaquésben, leveleztek, közös művészeti tervekről beszéltek, és kapcsolatuk érzelmi intenzitása jóval túlment egy alkalmi ismeretségen. Azt azonban, hogy pontosan meddig jutott erotikus kapcsolatuk, a források alapján nem lehet teljes bizonyossággal rekonstruálni.

Dalí számára Lorca először szinte természeti jelenségnek tűnt. A festő későbbi emlékezéseiben a költő személyisége nyers, fizikai erőként jelenik meg. Lorca pedig lenyűgözve figyelte Dalí vizuális gondolkodását, fegyelmét és radikalizmusát. Cadaqués világában a granadai költő egyszerre került mediterrán tájba és az európai avantgárd laboratóriumába.

A köztük zajló vita művészileg termékenyebb, mint a kapcsolat magánéleti találgatása. Dalí bírálta Lorca túlzott érzelmességét, folklorizmusát és hagyományos költői szépségét. A festő a tárgyi pontosságot, az új képi logikát és az avantgárd hidegségét sürgette. Lorca nem fogadta el egyszerűen ezt a programot, de reagált rá. Rajzai

geometrikusabbá váltak, költészetében pedig egyre több olyan kép jelent meg, amely már nem a népdal közvetlen világából származott.

1927-ben Lorca barcelonai kiállításon mutatta be rajzait. Ugyanebben az időszakban született Dalí Szent Sebestyénről írt esztétikai szövege, amelynek alakjához Lorca is erősen kapcsolódott. A mártír, a test, a sebezhetőség és a modern művész figurája olyan közös nyelvet kínált számukra, amelyben művészetről és önmagukról egyszerre beszélhettek.

A kapcsolat később megromlott. Dalí 1928-ban kemény levélben támadta a Romancero gitanót. Szerinte a kötet túlságosan kötődik a hagyományos, "helyi" Spanyolországhoz, és nem eléggé modern. Lorca a kritika mögött személyes elutasítást is érezhetett. Ugyanebben az időszakban más érzelmi konfliktusok is érték, és depresszív válságba került. Túl egyszerű volna azt mondani, hogy Dalí "összetörte a szívét", és ezért ment New Yorkba. A források több tényezőt mutatnak: a hirtelen hírnév terhét, a homoszexuális identitás elrejtését, szerelmi csalódást, alkotói elégedetlenséget és azt az érzést, hogy a közönség félreérti.

Dalí és Lorca kapcsolata mégsem ért véget egyetlen szakítással. Később is beszéltek egymásról, és Dalí élete végéig őrizte a költő emlékét, bár emlékezéseit saját

önmítosza is formálta. A történetnek ezért nincs egyszerű romantikus befejezése.

Fontosabb az, amit egymás művészetével tettek. Lorca Dalí mellett közelebb került az avantgárd képi gondolkodáshoz. Dalí pedig találkozott egy olyan költővel, aki megmutatta, hogy a hagyomány nem feltétlenül konzervativizmus. A kapcsolat mindkettejük számára kihívás volt: az egyik a formát, a másik az érzelmi intenzitást védte. Lorca érett művészete végül éppen ebből az ellentétből építkezett.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Ian Gibson: Lorca y el mundo gay; Ian Gibson Lorca-életrajza; Christopher Maurer: Collected Poems - bevezetők és jegyzetek.

7. Az 1927-es nemzedék

Az "1927-es nemzedék" utólag rendezett irodalomtörténeti címke. Nem létezett tagsági könyve, egységes kiáltványa vagy közös politikai programja. Olyan költőket szokás ide sorolni, mint Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego és Lorca. Kapcsolataik barátságokból, folyóiratokból, felolvasásokból és vitákból épültek fel. Ami összekötötte őket, az inkább közös kulturális helyzet volt: egyszerre akartak európai modernnek és spanyol költők lenni.

A nemzedék névadó pillanata Luis de Góngora halálának háromszázadik évfordulója lett 1927-ben. A 17. századi barokk költő hosszú ideig a nehézkesség és túlzott bonyolultság példájának számított. A fiatalok viszont éppen nyelvi sűrűségét, metaforikus merészségét és formakultúráját ünnepelték. A gesztus sokat elmond arról, mit jelentett számukra a modernség: nem a hagyomány felszámolását, hanem újraolvasását.

Lorca külön előadást szentelt Góngora költői képalkotásának. Nem akadémiai értekezést tartott, hanem megpróbálta közönségével érzékelteni, hogyan működik a metafora. A költészetben nem a logikus magyarázatot kereste, hanem azt a pillanatot, amikor két távoli dolog

váratlanul kapcsolatba kerül. Később saját művészetében ennél is tovább ment: New York-i versei olyan képeket kapcsolnak össze, amelyek között már alig található hétköznapi logikai híd.

A Góngora-ünneplés azért is fontos, mert Lorca ekkor már egyszerre két irányban dolgozott. A Romancero gitano régi románcformához nyúlt vissza, miközben rajzaiban és néhány versében az avantgárd felé tartott. A két út nem zárta ki egymást. A költői hagyomány számára nem múzeumi tárgy volt, hanem használható nyelv.

Az 1927-es nemzedék tagjait a polgárháború később szétszórta. Lorcát meggyilkolták, Cernuda és Alberti hosszú emigrációba kényszerült, Aleixandre Spanyolországban maradt, mások különböző politikai és személyes utakat jártak. Emiatt könnyű a csoport történetét 1936 felől visszafelé olvasni. A húszas években azonban még egy rendkívüli kulturális nyitás élményét jelentette. Folyóiratok indultak, kiállítások, felolvasások és színházi kísérletek követték egymást. A fiatal művészek érezték, hogy a spanyol kultúrát nem kell másodlagosnak tekinteni Párizshoz vagy Berlinhez képest.

Lorca helyzete a csoporton belül sajátos volt. Kortársai közül többen intellektuálisan fegyelmezettebb, "tisztább" költészetet műveltek. Lorca ezzel szemben a népi kultúrát, a színházat, a zenét és a performanszt is bevonta.

Személyes népszerűsége pedig nagyobb volt annál, amit egy verseskötet példányszáma önmagában magyarázna. Barátai sokszor előbb hallották tőle a verseket, mint hogy olvasták volna őket.

A nemzedék történetében éppen ezért Lorca nem csupán egy költő a többiek között. Közvetítő volt régi és új, elit és népi, írott és előadott kultúra között. Ez a szerep később a La Barracában társadalmi programot is kapott.

Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Federico García Lorca: Selected Letters; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems.

8. A Cigányrománcok diadala

A *Romancero gitano* 1928-as megjelenése Lorcát híressé tette. A kötet már címében is két erős hagyományt kapcsol össze: a spanyol románcformát és a granadai cigányvilág képét. A siker részben annak köszönhető, hogy az olvasók egyszerre érezték ismerősnek és újnak. A versek ritmusa, balladaszerű történetei és visszatérő motívumai népi hagyományt idéztek, a képek azonban gyakran modernül sűrűek és meglepőek.

A kötetből hamar megszületett a "cigány Lorca" legendája. Lorcát ez bosszantotta. Leveleiben tiltakozott az ellen, hogy egyszerű folklórköltőként azonosítsák. Nem azért, mert szégyellte volna a témát, hanem mert felismerte a veszélyt: a közönség egyetlen sikeres könyvbe zárja. A cigány alak nála nem néprajzi reprezentáció. Inkább a szabadság és üldözöttség mitikus hordozója, akit a törvény, a rend és a társadalmi erőszak fenyeget.

A legismertebb versekben a hold, a ló, a víz, a fém és a vér állandóan átalakul. A történet sosem teljesen realista. Egy-egy jelenet - lovas érkezik, lány vár, csendőrök vonulnak - balladai tömörséggel jelenik meg, majd a kép hirtelen kozmikus méretet kap. Lorca úgy használja a népi formát, hogy közben elbizonytalanítja a történetet. Az

olvasó érzi a fenyegetést, de nem mindig tudja egyetlen magyarázatra lefordítani.

Különösen fontos a Guardia Civil alakja. A spanyol csendőrség a vidéki rend képviselője, de Lorca versében szinte démoni erővé válik. A hatalom fekete, merev és érzelem nélküli. Nem egyszerű politikai pamfletet ír, hanem olyan mitológiát, amelyben a szabadságot a rend nevében elkövetett erőszak pusztítja el. 1936 után ezek a versek visszamenőleg prófétainak tűntek, mintha Lorca saját végzetét írta volna meg. Ez erős olvasói élmény, de történetileg óvatosan kell kezelni. A költő nem jövendölte meg a polgárháborút.

A könyv sikere egy másik problémát is felszínre hozott. Mit jelent, ha egy művész olyan közösség képeit használja, amelyhez maga nem tartozik? A mai kulturális viták felől ez jogos kérdés. Lorca nem cigány származású volt. Ugyanakkor Granada cigány kultúrája gyermekkorától része volt környezetének, és a cante jondo iránti érdeklődése nem felszínes divatból született. Művei ettől még romantizálhatnak és mitizálhatnak. Érdeemes tehát egyszerre látni az együttérzést és a művészi kisajátítás lehetőségét, nem pedig mai kategóriákkal egyszerű ítéletet mondani.

Lorca saját előadásában hangsúlyozta, hogy a Romancero gitano nem "cigány folklór" gyűjteménye.

Andalúzia könyvének tekintette, amelyben a cigány motívum az egyik szervező elem. A kötet valójában a társadalmi törvény és a vágy konfliktusáról szól. Ez a téma már közvetlenül vezet a drámák felé.

A siker tehát egyszerre adott Lorcának országos ismertséget és új börtönt. A közönség megtalálta benne azt a képet, amelyet szeretett volna: egzotikus, sötét, andalúz költőt. Lorca viszont éppen ekkor akart kitörni ebből. A következő nagy könyvét már nem Granada falvai, hanem New York acélrengetege formálta.

Fő források: Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Federico García Lorca: Selected Letters; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life.

9. A siker mögötti válság

A hírnév gyakran úgy jelenik meg az életrajzokban, mint a siker természetes jutalma. Lorca életében inkább új konfliktust hozott. A Romancero gitano után egyre több ember ismerte a nevét, verseit szavalták, újságok keresték. Közben úgy érezte, hogy a közönség egy szerepet szeret benne, nem őt magát. A "cigány költő" címke ugyanúgy szűknek bizonyult, mint a hagyományos férfiszerep, amelyhez magánéletében kellett volna alkalmazkodnia.

A húszas évek végén több személyes kapcsolat is megrázta. Salvador Dalíval való barátsága feszültté vált. Emilio Aladrén szobrásszal folytatott kapcsolata pedig megszakadt, amikor Aladrén egy nővel kezdett új életet. A részleteket a források eltérően értelmezik, és a későbbi biográfiák hajlamosak minden vers mögött egy konkrét szerelmi történetet keresni. Annyi azonban világos, hogy Lorca 1928-29-ben súlyos érzelmi válságot élt át.

Levelei Jorge Zalameához különösen sötét hangot mutatnak. Beszél arról, hogy a siker nem oldotta meg magányát. Környezete a megszokott társasági Federicót látta, miközben ő saját identitásának kettősségével küzdött. A nyilvános és magánszemély közötti rés egyre nagyobb lett.

Ekkor született több olyan mű és terv, amely már elmozdul a Romancero világától. Lorca új költői nyelvet keresett. A válságot ezért nem érdemes pusztán betegségként vagy szerelmi összeomlásként látni. Alkotói fordulat is volt. A Dalí és Buñuel felől érkező avantgárd kihívás, a saját népi imázsával való elégedetlenség és a személyes elfojtás együtt olyan helyzetet teremtett, amelyben a régi forma már nem volt elég.

Fernando de los Ríos 1929-ben Amerikába készült, és Lorca vele tartott. A döntést családja is támogatta. A hivatalos történet szerint angolul tanul, világot lát, kiszakad spanyol környezetéből. A valóságban menekülés is volt. Nem olyan értelemben, hogy Lorca végleg el akarta volna hagyni Spanyolországot. Inkább időre volt szüksége, amelyben nem kellett folyamatosan eljátszania a szerepet, amelyet Madrid és Granada kialakított róla.

Az Atlanti-óceán átkelése egyszerre jelentett földrajzi és művészi távolságot. New Yorkban nem működött ugyanaz a kulturális kód, mint Andalúziában. Lorca alig beszélt angolul. Az amerikai nagyváros idegen maradt számára. Ez az idegenség azonban felszabadította. Olyan dolgokat látott meg, amelyeket a megszokott környezetben nem tudott volna.

A New York-i kötet egyik ereje éppen az, hogy nem turista írta. Lorca nem akarta megfejtetni Amerikát.

Sokszor félreértette, romantizálta vagy démonizálta. De a városban saját belső válságának külső megfelelőjét találta meg: tömeget, amelyben az ember magányos; gazdagságot, amely mellett nyomor él; gépi rendet, amely mögött irracionális félelem dolgozik.

A húszas évek Lorcája tehát nem egyszerűen sikeres költőből lett válságban lévő ember. Egy művészi identitás tört szét. Az Amerikába induló Lorca maga mögött hagyta a szerepet, amelyet sikere hozott neki. New Yorkban pedig olyan költészet született, amelyet korábbi közönsége alig tudott követni.

Fő források: Federico García Lorca: Selected Letters; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Ian Gibson: Lorca y el mundo gay; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems.

Közjáték - Hang, test, rajz: Lorca nem csak a papíron

A huszadik századi irodalomtörténet hajlamos úgy bánni az írókkal, mintha elsősorban könyveket gyártó személyek lennének. Lorca esetében ez különösen félrevezető. Aki csak a nyomtatott verseket és drámákat látja, annak az életmű egyik fontos dimenziója eltűnik: Lorca előadó volt. Zongorázott, énekelt, felolvasott, rajzolt, színpadot rendezett, szerepeket magyarázott, társaságban jeleneteket rögtönzött. Művészete sokáig nem a csendes olvasás, hanem a jelenlét felől szerveződött.

Christopher Maurer a *Deep Song and Other Prose* bevezetőjében ezért nevezi Lorca előadásait szellemi önarcképnek. Lorca kevés hagyományos esszét írt. Gondolkodása a közönség előtt működött igazán. A cante jondóról, az altatódalokról, Góngoráról, a duendéről vagy New Yorkról beszélve nem csupán ismereteket közölt. Hangulatot teremtett, példákat mondott, verseket olvasott, időnként énekelt. Egy esztétikai állítást képes volt jelenetté változtatni.

Ez a szokás gyerekkori színházaitól a Residencia estéin át a dél-amerikai előadótermekig végigkísérte. A költő számára a vers nyomtatásban csak egyik állapota volt a műnek. Felolvasva ritmust, levegőt és testet kapott. Ezért

foglalkoztatta annyira, érti-e a közönség. Leveleiben és előadásai előtt visszatér az aggodalom, hogy egy szöveg túl személyes, túl sűrű vagy túl nehéz lehet. Ez a félelem nem közönségnek való hízelgést jelentett. Ellenkezőleg: azt akarta, hogy a hallgató dolgozzon, de el is jusson hozzá a vers.

A hang jelentősége megmagyarázza a népköltészetéhez való viszonyát is. A népdal nála nem pusztán régi szöveg. Eredeti közegében hang, tempó, ismétlés, testtartás és közösségi alkalom együttese. Amikor a cante jondót védte a felszínes folklorizálással szemben, azt is állította, hogy egy művészi hagyomány értékét nem lehet csupán leírt szavakból megérteni. A dal előadása olyan tudás, amelyet a kotta és a betű csak részben őriz meg.

Lorca zenei műveltsége ebben kulcsszerepet játszott. Fiatalon komolyan felmerült benne a zenészi pálya. Zongoratanulmányai miatt másképpen hallotta a verset, mint az, aki kizárólag irodalmi képzésből érkezik. A sor nála nemcsak jelentést hordoz, hanem tempót. A refrén nem feltétlenül ismétlés, hanem szerkezeti erő. A csend ugyanúgy komponálható, mint a hang. Drámáiban ezért a dalok és a távoli hangok nem díszítik a cselekményt: gyakran azt mondják ki, amit a szereplők közvetlenül nem mernek.

A rajzok hasonlóan fontosak. Lorca levelei tele vannak grafikai játékokkal, figurákkal és jelekkel. 1927-ben Barcelonában kiállítása is volt. Ezek a rajzok nem teszik őt nagy festővé Dalí mellett, de megmutatják, hogy vizuálisan gondolkodott. Arcot, maszkot, szemet, kezet, holdat vagy geometrikus formát ugyanazzal a játékos komolysággal kapcsolt össze, ahogy verseiben távoli tárgyakat. A rajz néha ott folytatta a gondolatot, ahol a mondatot túl hosszúnak vagy túl közhelyesnek érezte.

A színházban mindez egyszerre találkozott. Hang, kép, test, tér, ritmus és szó egyazon mű része lett. Lorca ezért nem egyszerűen drámaszerző volt, aki átadta a kéziratot a rendezőnek. La Barraca vezetőjeként próbált, utazott, díszletekben gondolkodott, szereplőkkel dolgozott, és közvetlenül tapasztalta, hogyan változik meg egy klasszikus szöveg, ha városi színház helyett egy falu terén játsszák. A nézők reakciója gyakorlati tudást adott neki arról, mi működik színpadon.

A Bernarda Alba házának későbbi rendezői jegyzetei azért különösen érdekesek, mert láthatóvá teszik ezt a fizikai dimenziót. Juan Antonio Bardem 1964-es spanyolországi rendezésének megjegyzései a fény, a székek, az ajtók, a be- és kijárások pontos rendjével foglalkoznak. A darab szövege önmagában erős, de a zárt tér hatalma csak akkor lesz teljes, ha a színpadon a néző is

érzi: ezek a nők ténylegesen egy korlátozott, ellenőrzött térben mozognak.

Lorca saját színházelméleti mondatai ugyanezt a szemléletet erősítik. A színházat nem könyvként képzelel el, hanem olyan költészetként, amely feláll, emberré válik, beszél, sír és kiált. Ez a felfogás magyarázza, miért volt annyira érzékeny a kereskedelmi színház rutinjára. A színpad számára nem irodalmi vitrint jelentett, hanem közösségi találkozást, amely képes egy ország érzékenységét is megváltoztatni.

A személyes jelenlétnek azonban ára volt. Lorca legendája már életében elkezdett elszakadni a művektől. Barátai és ismerősei gyakran a társasági jelenségre emlékeztek: a nevetésre, az utánzásokra, a zongorára, a szuggesztív felolvasásra. Egy ilyen személyiség esetében könnyű azt gondolni, hogy az alkotás spontán áradás. A források viszont mást mutatnak. Lorca dolgozott, átdolgozott, változatokat készített, verseket évekig érlelt, színpadi megoldásokat próbált. Az ösztön és a technika kettősségét maga is hangsúlyozta.

Ez talán a duende egyik félreértését is megszünteti. A duende nem azt jelenti, hogy a művésznek elég eksztázisba kerülnie. Lorca szerint a valódi alkotás küzdelem: a megszerzett forma és a kiszámíthatatlan erő összecsapása. Aki csak ihletet lát benne, kihagyja a technikát. Aki csak

technikát, kihagyja azt a kockázatot, amely miatt a mű nem válik pusztá mesterségbeli gyakorlattá.

Lorcát ezért érdemes úgy olvasni, mintha közben hallanánk és látnánk is. A vers mögött ott van a hang, a dráma mögött a test, a mondat mellett a rajz. Ez nem romantikus kiegészítés az életműhöz, hanem annak egyik szervezőelve.

Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Federico García Lorca: Selected Letters; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; García Lorca: La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965).

III. rész

New York: a régi Lorca szétesik

10. Manhattan, 1929

Lorca 1929 nyarán érkezett New Yorkba. A város már ekkor a modern kapitalizmus látványa volt: felhőkarcolók, tőzsde, reklámok, metró, gépkocsik, villamos fény és óriási tömegek. Egy granadai költő számára mindez egyszerre lehetett lenyűgöző és fenyegető. Lorca Columbia Universityhez kapcsolódó kurzusokra iratkozott, de angoltanulása nem lett különösen sikeres. Sokkal többet tanult az utcán.

A New York-i tartózkodás egyik későbbi legendája, hogy Lorca közvetlen tanúja volt az 1929-es Wall Street-i összeomlás legdrámaibb jeleneteinek. Valóban New Yorkban élt a tőzsdekrach idején, és verseiben a pénz, számok és gazdasági erőszak képei hangsúlyosan jelennek meg. Az életrajzi részleteket azonban nem kell filmszerűen kiszínezni. A fontosabb tény az, hogy a gazdasági válság megerősítette benne a modern társadalom embertelenségének érzését.

Harlem különösen erősen hatott rá. Lorca a fekete amerikai kultúrában egyszerre látott zenei erőt és elnyomott közösséget. Hasonlóságot érzett a granadai cigányok és az afroamerikaiak helyzete között. Ez az analógia részben romantikus és kívülálló nézőpontból született. Mégis fontos változást jelez: Lorca érdeklődése

Andalúzia lokális konfliktusából egy globálisabb társadalmi érzékenység felé mozdult.

A város idegensége saját magánéleti szabadságára is hatott. New York nem tette automatikusan nyílttá vagy felszabadulttá, de távol került a granadai pletykavilágtól. Baráti kapcsolatokat alakított ki, utazott Vermontba és vidékre, előadásokat tartott. Leveleiben egyszerre jelenik meg honvágy és új energia. Az Amerikába érkező depresszív ember fokozatosan munkába kapaszkodott.

Különös, hogy a modern nagyváros élménye közben Lorca egyre radikálisabban tért vissza alapvető témáihoz: halál, vágy, természet, igazságtalanság. Csak a környezet változott meg. A hold helyére neonfények kerültek, a ló mellé felhőkarcoló és metró, a falusi társadalom rendje mellé a pénz arctalan rendszere. A képek vadabbak lettek, de a kérdés ugyanaz maradt: mi történik az emberrel olyan rendben, amely nem engedi szabadon élni vágyait?

A New York-i tapasztalat azért is fontos, mert megszabadította Lorcát attól a gondolattól, hogy művészetének "spanyolnak" kell látszania. A Romancero sikere után könnyen önmaga utánzójává válhatott volna. Amerikában elvesztette a megszokott kulturális háttérét, és ezzel kényszerült új nyelvet keresni.

A későbbi A költő New Yorkban nem útleírás. Aki térképet szeretne belőle készíteni Manhattanról, csalódni fog. Sokkal inkább belső várost rajzol, ahol a modernség képei Lorca saját félelmeivel keverednek. Ezért olyan erős a kötet, és ezért volt annyira nehezen befogadható azoknak, akik a Cigányrománcok zeneiségét várták tőle.

A New York-i hónapok végére Lorca nem oldotta meg magánéleti konfliktusait. Nem talált politikai programot sem. De megtalálta annak a költői formáját, hogyan lehet a személyes szorongást társadalmi látomássá alakítani.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose.

11. A költő New Yorkban

A Poeta en Nueva York Lorca legnehezebb és talán legmodernebb versciklusa. Nem azért, mert "szürrealista" címkét lehet rátenni, hanem mert a versek megtagadják a kényelmes értelmezést. A képek egymásba rohannak: állatok, gépek, vér, számok, felhőkarcolók, folyók, temetők és emberi testek jelennek meg egymás mellett. A nyelv nem leírja a várost, hanem átéli annak sokkját.

Lorca a kötetet életében nem tudta végleges formában kiadni. A szöveg története bonyolult, a kéziratok és szerkesztési döntések körül később is voltak viták. Ez önmagában is jelzi, hogy nem egy előre megtervezett ciklus készült, hanem egy intenzív alkotói korszak anyaga. A verscsoport mégis erős egységet alkot: a modern városban a természetes élet eltorzulását látja.

A könyv egyik kulcsszava a szám. A pénz, a statisztika és a tömeg olyan rendet képvisel, amelyben az egyén eltűnik. Lorca nem közgazdasági kritikát ír. A kapitalizmust elsősorban érzéki tapasztalatként ábrázolja: zajként, fémként, hideg szerkezetként, amelyből kiszorul az emberi test és a természet ritmusa. A Wall Street összeomlása ezért szimbolikusan többet jelent számára egy pénzügyi válságnál.

Harlem verseiben a fekete közösséget az élet és zene hordozójaként látja, miközben a fehér társadalmat elnyomóként ábrázolja. Mai olvasó számára egyszerre lehet rokonszenves az antirasszista indulat és problematikus a romantizáló, egzotizáló nézőpont. Lorca nem amerikai társadalomkutató. Saját andalúz tapasztalatait vetíti rá egy másik kisebbségre. Éppen ezért az érték nem a szociológiai pontosságban, hanem az együttérzés kiterjesztésében rejlik.

A kötetben Walt Whitman alakja is fontos. Lorca csodálta az amerikai költő testiséget és szabadságot ünneplő hangját, ugyanakkor saját korának homoszexuális szubkultúrájáról ellentmondásosan írt. Ez a rész ma kényelmetlen, és nem érdemes megszelídíteni. Lorca maga is olyan társadalmi előítéleteket hordozott, amelyek alól saját kisebbségi helyzete nem automatikusan szabadította fel. Életművének erejéhez az is hozzátartozik, hogy nem hibátlan erkölcsi ikon.

A New York-i költészet formailag is szakít a Romancero világával. A hagyományos románcritmus helyett szabadabb szerkezetek, hosszú sorok és képi montázsok jelennek meg. Mégis megmarad a zene. Csak a harmónia helyett disszonancia szervezi. A vers mintha ugyanazt tenné, mint a nagyváros: egymás mellé kényszerít össze nem illő dolgokat.

Lorca később előadást tartott *A költő New Yorkban* címmel. Ez arra utal, hogy tudta: a közönség számára magyarázni kell az új hangot. Nem szégyellte a nehézséget, de fontos volt neki a kapcsolat a hallgatóval. A szürrealista kép nála nem öncélú rejtvény. Az érzelmi igazsághoz vezető eszköz.

A kötet történeti jelentősége abban áll, hogy felszabadította Lorcat saját sikerének utánzása alól. A *Cigányrománcok* után írhatott volna még tíz andalúz balladát. Ehelyett olyan könyvet alkotott, amely első olvasásra szinte más szerző művének tűnik. Ez a kockázat tette lehetővé későbbi drámai megújulását is.

Fő források: Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters.

12. A titkos színház

New York után Lorca drámái is radikálisabb irányba fordultak. Két mű különösen fontos: az *El público*, A közönség, és az *Así que pasen cinco años*, amelyet magyarul leginkább *Ha elmúlik öt év* címmel lehet visszaadni. Ezek nem a későbbi vidéki tragédiák előtanulmányai. Önálló, kísérleti színházi világot képviselnek, amelyben az identitás, vágy, idő és színházi látszat kérdései kerülnek előtérbe.

Az *El público* központi problémája a "színház a homok alatt" és a "színház a szabad ég alatt" ellentéte. A felszíni színház az, amit a közönség elfogadni kész. A másik leás a szerepek, jelmezek és társadalmi konvenciók alá. Gwynne Edwards ezért választotta Lorca színházáról szóló könyvének címéül is a *Theatre Beneath the Sand* kifejezést. A darabban a szexuális identitás nem mellékes életrajzi kulcs, hanem magának a színháznak a kérdése: lehet-e igazat mutatni olyan közönségnek, amely az igazságot nem akarja látni?

A mű Shakespeare Rómeó és Júliáját is felhasználja, de a heteroszexuális szerelmi történet mögött más vágyakat mutat meg. Jelmezek cserélődnek, identitások bomlanak fel. A "ki vagy valójában" kérdésre nincs stabil válasz. A színház egyszerre leplez és leleplez.

Az *Así que pasen cinco años* más módon kísérletezik. Az idő álomszerű, a szereplők részben típusok, részben szimbolikus alakok. A főhős vár valamire, miközben az idő elviszi a lehetőségeit. A késleltetett vágy és az elmulasztott élet témája Lorca magánéletével is kapcsolatba hozható, de a darab nagyobb ennél: azt kérdezi, meddig lehet az életet jövő időben élni.

Ezek a művek Lorca életében nem kaptak olyan nyilvánosságot, mint a *Várnász* vagy a *Yerma*. Részben azért, mert színpadilag nehéznek számítottak, részben mert témáik túlságosan merészek voltak. Lorca tisztában lehetett vele, hogy a közönség, amely a *Romancero* gitanót ünnepli, nem feltétlenül kész erre a színházra.

A titkos színház mégsem zsákutca. Sok olyan technikát előkészít, amely később egyszerűbb formában jelenik meg. A maszk és valódi arc konfliktusa például a *Bernarda Alba* házában már realista társadalmi helyzetként működik: a családnak kifelé tisztességesnek kell látszania, miközben belül minden széthullik. A rejtett vágy szintén központi marad, csak a szürrealista jelképek helyét falak, ajtók, ablakok és pletykák veszik át.

Lorca pályája ezért nem írható le úgy, hogy a kísérletezés után "megtalálta" a valódi, népi színházát. Mindkettő valódi volt. A kísérleti darabokban belső konfliktusait közvetlenebbül tárta fel, a nagy tragédiákban

pedig ugyanezeket a kérdéseket szélesebb közönség számára alakította át.

Az El público hosszú ideig részben rejtett életmű maradt. Éppen ezért különösen fontos a mai Lorca-képben. Megmutatja, hogy a világszerte játszott falusi tragédiák szerzője egyidejűleg olyan avantgárd színházon dolgozott, amely még évtizedekkel később is radikálisnak hatott.

Fő források: Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Federico García Lorca: Tutte le poesie e tutto il teatro; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Ian Gibson: Lorca y el mundo gay.

13. Kuba - visszatérés önmagához

Lorca 1930 tavaszán New Yorkból Kubába utazott. Havanna egészen más élményt jelentett, mint Manhattan. Ismét spanyol nyelvű környezetben volt, zenével, társasági élettel és olyan kulturális közeggel, amelyben nem kellett minden mondatot idegen nyelven keresnie. Barátai és saját levelei szerint felszabadultabb lett.

Kuba nem egyszerű pihenő volt hazafelé. Előadásokat tartott, irodalmi kapcsolatokat épített, dolgozott. A karibi zene és afrokubai kultúra is érdekelte. New Yorkban az afroamerikai zene és a faji elnyomás tapasztalata foglalkoztatta, Havannában pedig egy másik atlanti kulturális keveredéssel találkozott. Andalúz zenei érzékenysége miatt különösen fogékony volt azokra a formákra, amelyekben európai, afrikai és helyi hagyományok érintkeztek.

A kubai hónapok alatt az El público munkája is folytatódott. Ez emlékeztet arra, hogy a vidámabb társasági élet nem jelentette a New Yorkban kialakult művészi radikalizmus feladását. Lorca nem tért vissza egyszerűen a régi önmagához. Inkább újra megtalálta azt az energiát, amellyel dolgozni tudott.

1930 nyarán visszatért Spanyolországba. A politikai helyzet gyorsan változott. Primo de Rivera diktatúrája megbukott, a monarchia tekintélye összeomlóban volt, és 1931-ben kikiáltották a Második Köztársaságot. Lorca személyes fordulata így országos fordulattal találkozott.

A New Yorkból hazatérő költő nem vált politikussá. De egyre világosabban látta a kultúra társadalmi szerepét. Az amerikai tapasztalat után még erősebben érdekelte a kiszolgáltatottak helyzete. Ugyanakkor színházi ambíciói is megnőttek. A köztársasági kulturális programok olyan lehetőséget kínáltak számára, amely a húszas években aligha létezhetett: nem csupán saját darabjait akarta színpadra állítani, hanem színházat vinni oda, ahol nem volt.

Kuba ezért átmeneti pont Lorca életében. A válságból visszatérő művész itt ismét megtapasztalta, hogy közönség előtt tud a legerősebben működni. Ezzel a felismeréssel érkezett haza, és néhány éven belül már nem csupán költőként, hanem a spanyol színház egyik központi alakjaként ismerték.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose.

Közzjáték - A modern város és a test

New York Lorca számára azért volt döntő tapasztalat, mert olyan világba helyezte, amelyben andalúz képei elvesztették megszokott környezetüket. A felhőkarcoló, a metró, a tőzsde, a reklám és a tömeg nem illeszthető egyszerűen a granadai románc formájába. A költőnek új nyelvet kellett keresnie. A Poeta en Nueva York verseinek nehézsége részben ebből születik: nem egy előre megtalált stílussal írja le a várost, hanem a város kényszeríti szét korábbi stílusát.

A modern metropoliszban az emberi test is másképpen jelenik meg. Granada és a falusi drámák teste földhöz, családhoz, termékenységhez és közösségi szerepekhez kötődnek. New Yorkban a test tömegben mozog, munkaerővé, számmá és fogyasztóvá válik. Lorca felháborodását nem lehet részletes közgazdasági kritikává alakítani, de versei és előadása alapján világos, hogy a pénz uralmát erkölcsi és érzéki problémaként élte meg. A város számára akkor válik embertelenné, amikor az absztrakció elfedi az élő testet.

Ezért olyan fontos Harlem. Lorca fekete amerikaiakról alkotott képe a saját korának korlátaival és romantizáló elemeivel együtt olvasandó; nem kell belőle utólag modern

társadalomtudóst csinálni. Mégis egyértelmű, hogy az üldözött, kirekesztett közösségben olyan kulturális energiát látott, amelyet a fehér üzleti várossal állított szembe. A ritmus, a zene és a közösségi test tapasztalata számára ellenpont lett az acél és a számok világához képest. Ez a gesztus rokon a cigány kultúrához fűződő vonzalmával, de nem azonos vele. Mindkét esetben az érdekli, mit őriz meg az a közösség, amelyet a domináns társadalom egyszerre csodál és marginalizál.

A New York-i kötet egyik feszültsége éppen az, hogy Lorca maga is kívülálló. Nem beszélt jól angolul, idegenként mozgott, szexuális identitását nyilvánosan nem élhette meg szabadon, és előző spanyolországi válságait sem hagyta egyszerűen az Atlanti-óceán másik oldalán. A város elleni harag ezért részben személyes idegenségélményből táplálkozik. A jó olvasatnak egyszerre kell látnia a társadalmi kritikát és az önéletrajzi nyomást.

Walt Whitman alakja különös hidat kínált számára. Az amerikai költő a test, a város, a demokratikus tömeg és az erotika nagy énekese volt. Lorca Whitmanhoz fordulva olyan elődöt talált, aki képes volt a testi vágyat kozmikus és közösségi nyelvre fordítani. Ugyanakkor Lorca saját helyzete sokkal zártabb: ami Whitmannál ünnep lehet, nála gyakran fájdalommal és rejtőzéssel keveredik. A test felszabadításának lehetősége ezért a kötetben sosem válik

egyszerű optimizmussá.

A város képei is testi módon működnek. Lépcsők, ablakok, hidak, csatornák és épületek úgy viselkednek, mintha szervezet részei lennének. A mesterséges környezet élővé, az ember pedig tárggyá válhat. Ez az átrendezés szürrealista hatást kelt, de Lorca számára nem pusztán avantgárd játék. A logika felbomlása azt a tapasztalatot közvetíti, hogy a modern város rendje önmagában irracionális. A tőzsde matematikája lehet pontos, miközben emberileg őrült.

Az 1929-es összeomlás különös időzítést adott az élménynek. Lorca New Yorkban tartózkodott, amikor a gazdasági válság látványos szakasza elkezdődött. Ezt sem szabad úgy kezelni, mintha a kötet egyszerű krónika volna a tőzsdekrachról. Több vers keletkezéstörténete és szerkesztése bonyolult, a kötet pedig csak halála után jelent meg. De a válság megerősítette azt az érzését, hogy a pénzügyi rendszer mögött elfojtott emberi veszteség húzódik.

A New York-i tapasztalat a színházban is folytatódott. Az *El público* szétfeszíti a hagyományos színpadi valóságot: maszkok, identitásváltások, színház a színházban és az elrejtett vágy konfliktusa szervezi. Mintha Lorca ugyanazt a kérdést tenné fel, amelyet a városban is: mi történik, amikor a látható felszín és az elrejtett valóság közötti

távolság már tarthatatlanná válik? A „közönség” nem csupán nézőket jelent, hanem azt a társadalmi tekintetet is, amely eldönti, mi mutatható meg.

Ez a kérdés később a realista Bernarda Albában is megmarad, csak teljesen más eszközökkel. Ott nincs szürrealista maszkrengeteg, de a ház minden lakója tudja, hogy másként kell viselkednie belül, és másként kell látszania kívülről. A „mit mondanak majd” ugyanazt a társadalmi tekintetet teremti meg, amelynek az El público radikális színháza nekiront.

New York tehát nem kitérő Lorca pályáján. Inkább töréspont. A költő megtanulta, hogy saját hagyományos képi világa nem elég minden tapasztalathoz, és hogy a modernség nem csupán formai újdonság, hanem emberi válság. Amikor visszatért Spanyolországba, nem hagyta maga mögött a granadai Lorcát. De már tudta, hogy ugyanaz a művész képes a románc zártságát és a metropolisz széteső képvilágát is használni.

Fő források: Federico García Lorca: Collected Poems; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Federico García Lorca: Selected Letters; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.

Közzjáték - Hagyományból modernség: Lorca és a spanyol klasszikusok

Lorca modernségét könnyű félreérteni, ha a modern szót a múlttal való szakítás szinonimájaként használjuk. Ő éppen az ellenkező utat járta. A legmerészebb kísérletei mögött is ott van a régi spanyol költészet, a népi színház és az arany század drámai öröksége. A hagyomány nála nem szabályrendszer, amelyhez engedelmesen vissza kell térni, hanem nyersanyag, amelyet új helyzetbe lehet hozni.

Góngora szerepe ezért messze túlmutat az 1927-es évfordulón. Lorcát a barokk költőben az érdekelte, hogyan képes a metafora a valóságot nem egyszerűen leírni, hanem átszervezni. Egy erős költői kép nem azt mondja el más szavakkal, amit hétköznapi prózában is elmondhatnánk. Új kapcsolatot hoz létre tárgyak között. Ez a technikai fegyelem a későbbi szürrealista hatású versekben is jelen van. A képek lehetnek merészebbek, a logikai kapcsolatok lazábbak, de Lorca nem véletlenszerű szóhalmazt keres. A pontosság számára éppolyan fontos marad, mint a meglepetés.

A népi románc másfajta hagyományt kínált. Nem egyetlen szerző, hanem évszázadok emlékezete áll mögötte. A románc történetet mond, de kihagyásokkal,

hirtelen belépésekkel, ismétlésekkel és balladai tömörséggel. Lorca felismerte, hogy ez a régi forma meglepően modern lehet. A Romancero gitano versei nem azért hatnak újnak, mert elvetik a románcot, hanem mert a hagyományos lüktetésbe olyan képeket és pszichológiai feszültséget visznek, amelyek a húszas évek költészetéhez tartoznak.

A klasszikus színházhoz való viszonya még közvetlenebb lett La Barracában. Lope de Vega, Calderón és Cervantes műveit nem könyvtári tárgyként vitte falvakba. A vállalkozás alapgondolata az volt, hogy a klasszikus nem az elit magántulajdona. Ha a darabok valóban egy kulturális közösség örökségéhez tartoznak, akkor azoknak is joguk van találkozni velük, akik nem járnak madridi színházba és nem végeztek egyetemet.

Ez a kulturális demokratizmus fontosabb Lorca politikai helyének megértéséhez, mint sok későbbi címke. A Köztársaság oktatási és kulturális projektjében azt az elképzelést látta, hogy művészet és tudás nem pusztán társadalmi kiváltság. La Barraca előadásainak gyakorlata ugyanakkor gyorsan kijózanította az idealizmust. A falusi közönség nem valamiféle tiszta „nép” volt, amely automatikusan befogad minden klasszikust. Lehetett lelkes, értetlen, zajos vagy ellenséges. Lorcának valódi közönséggel kellett dolgoznia, nem elméleti

népfogalommal.

A klasszikus szerzők dramaturgiai leckét is adtak neki. Lope gyorsasága, a népi és udvari színház keveredése, Calderón rituális szerkezetei és Cervantes játékossága mind megtalálhatók Lorca érdeklődésének hátterében. Mégsem egyszerű utánzásról van szó. A Várnász kórusai és rituális jelenetei ősi tragédiát és spanyol népi színpadot idéznek, de a pszichológiai és társadalmi konfliktus modern. A Bernarda Alba házában pedig a klasszikus becsületdráma világa mintha kiürülne: a becsület szabályai tovább élnek, de már nem hősi rendet, hanem bezártságot termelnek.

Domingo Pérez Minik éppen ezt a változást érzékeli, amikor a Bernarda Albát Lorca korábbi lírai-mitikus színházához képest csupaszabb, kritikusabb fordulatként olvassa. A darabban nincs szükség arra, hogy a hagyományt látványos szimbólumokkal ünnepeljék. A társadalmi szokás maga válik tragikus szerkezetté. A gyász, a rang, a házasság, a pletyka és a családi tekintély mind régi formák, de Lorca úgy rendezi őket, hogy a néző már ne természetes rendként, hanem vizsgálható emberi intézményként lássa őket.

A hagyományhoz való viszony ezért nem konzervatív vagy forradalmi egyszerűen. Lorca képes volt mélyen szeretni egy kulturális formát, miközben ugyanannak a

világnak a társadalmi kegyetlenségét bírálta. Andalúziát sem idealizálta egyértelműen. A táj, a zene és a nyelv számára otthon volt, a provincializmus és a társadalmi ellenőrzés viszont fullasztotta. Ugyanez a kettősség teszi műveit nehezen kisajátíthatóvá.

A klasszikusokkal folytatott párbeszédben a halál kérdése is központi. A spanyol barokk kultúrában a mulandóság, a test romlandósága és a vallási végeesség erős hagyomány. Lorca ezt nem egyszerűen öröklí. A duende-előadásban a halál közelségét a művészi intenzitás egyik feltételévé teszi. A nagy előadás nem azért erős, mert a művész „szép”, hanem mert tétje van. Ebben a gondolatban a régi spanyol haláltudat és a modern művész egyéni kockázata találkozik.

A bikaviadalhoz fűződő esztétikai érdeklődése is ebben a történetben érthető. A mai olvasó számára a bikaviadal erkölcsi megítélése joggal más lehet, mint Lorca korában. A költő számára azonban a rítusban a szépség, technika, közönség és halál közelsége sűrűsödött össze. Ignacio Sánchez Mejías halálára írt siratója nem sportkrónika, hanem annak vizsgálata, hogyan próbál a költészet formát adni egy olyan veszteségnek, amely formátlan fájdalomként érkezik.

A hagyomány Lorcánál tehát sosem békés örökség. Vitapartner. A költő egyszerre akarja megőrizni és

átalakítani. Ez a hozzáállás különösen fontossá vált egy olyan országban, ahol a húszas-harmincas években a „régí Spanyolország” és a modernizáció politikai jelszavakká is változott. Lorca művészete nem írható le egyszerű politikai allegóriaként, de ugyanabban a történelmi térben született.

A legnagyobb eredménye talán az, hogy a választást - tradíció vagy modernség - hamis kérdéssé tette. A *Romancero gitano* azért modern, mert tudja, milyen régi. A *Poeta en Nueva York* azért radikális, mert szerzője magával viszi azt a ritmus- és képkultúrát, amelyet Andalúziában tanult. A *Bernarda Alba háza* pedig azért csupasz, mert egy hosszú spanyol színházi hagyomány után tudja, mennyi mindent lehet elhagyni.

Ezért Lorca klasszikussá válása sem jelenti azt, hogy nyugalmas szerző lett. Klasszikusnak lenni nála éppen azt jelenti, hogy a régi formák új közönségek előtt ismét kérdésekké válhatnak. La Barraca vállalkozása ezt tette Lope és Calderón műveivel; Lorca darabjaival ma ugyanez történik. Minden új rendezés eldönti, mit őriz meg a hagyományból, és mit tesz láthatóvá benne saját korából.

Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; García Lorca: La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965); Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life.

IV. rész

A színház meghódítása

14. Köztársaság és kultúra

1931. április 14-én kikiáltották a Második Spanyol Köztársaságot. A politikai rendszer rövid életű és konfliktusokkal terhelt lett, mégis olyan kulturális kísérletet indított el, amely Lorca pályáját közvetlenül alakította. Az új köztársaság vezetői számára az oktatás nem csupán iskolapolitikai ügy volt. A nagy arányú analfabetizmus, a vidék kulturális elszigeteltsége és a társadalmi egyenlőtlenség miatt a könyvtár, a tanító, a színház és az egyetemi misszió is a demokratikus modernizáció eszközének számított.

Lorca családi és baráti kapcsolatai közel vitték ehhez a világhoz. Fernando de los Ríos, egykori granadai tanára a köztársaság fontos politikusa lett. Lorca azonban sosem lépett be olyan szerepbe, amelyben a művészetet egyszerű állami propagandává kellett volna alakítania. Éppen ellenkezőleg: kulturális programjának lényege a klasszikus művek eljuttatása volt új közönséghez.

A köztársaság első éveinek lelkesedését nem szabad utólag megszépíteni. Az ország mélyen megosztott maradt. Földreform, egyház és állam viszonya, regionális autonómia, hadsereg és munkásmozgalom kérdésében kemény konfliktusok zajlottak. A reformok támogatói túl lassúnak, ellenfeleik túl radikálisnak tartották a

változásokat. A társadalmi feszültségek időnként erőszakba csaptak át.

Lorca ebben a közegben leginkább a kultúra oldaláról cselekedett. Egyre többször beszélt arról, hogy a színház közösségi intézmény. 1935-ös színházi előadásában a színpadot olyan eszköznek nevezte, amely képes megváltoztatni egy nép érzékenységét. Ugyanott bírálta azt a kereskedelmi színházat, amely kizárólag a biztos bevételt keresi, és ezért mindig ugyanazt adja a közönségnek.

Ez nem egyszerű baloldali kulturális jelszó volt. Lorca művészi tapasztalatból beszélt. Első darabja megbukott, kísérleti műveit alig lehetett színpadra vinni, és jól ismerte a madridi színházi vállalkozók óvatosságát. Tudta, hogy ha a közönség ízlését kizárólag a jegypénztár formálja, akkor az új művek sosem kapnak esélyt.

A köztársasági években ugyanakkor Lorca sem vált didaktikus művésszé. A Várnász nem földreformról szól, a Yerma nem pártprogram, a Bernarda Alba háza pedig nem politikai szónoklat. Társadalmi erejük éppen abból születik, hogy konkrét emberi helyzeteket mutatnak. A szabályok, amelyek elpusztítják a szereplőket, nem plakáton jelennek meg. A család, becsület, vagyon, nemi szerep és pletyka mindennapi rendjében működnek.

Lorca 1936-os Bagaria-interjúja mutatja legélesebben, hová jutott. Elutasította a művészet önmagáért való felfogását, és azt mondta: a drámai korban a művésznek együtt kell élnie népe örömeivel és fájdalmával. A mondatot később sokféle politikai célra használták. Nem bizonyít párttagságot, és nem teszi Lorcát kommunista szerzővé. Azt viszont világosan jelzi, hogy az évtized közepére társadalmi felelősséget tulajdonított az alkotónak.

A La Barraca ennek a felfogásnak a legkonkrétabb formája lett. Az a költő, aki néhány évvel korábban New Yorkban saját identitásának válságával küzdött, most teherautókon díszleteket szállított vidéki terekre, és Lope de Vegát játszott olyan embereknek, akik nem tudtak színházjegyet venni.

Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; García Lorca: La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965), Lorca színházi nyilatkozatainak válogatása; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.

15. La Barraca - színházat a falvakba

A La Barraca neve ma romantikusan hangzik: fiatal egyetemisták járkák Spanyolországot, klasszikusokat játszanak falusi tereken, Lorca pedig rendezi őket. A valóság jóval munkásabb volt. Utazás, szervezés, próbák, technikai nehézségek, ideológiai támadások és állandó pénzügyi bizonytalanság tartozott hozzá. Éppen ettől fontos.

A társulat 1932-ben indult állami támogatással. Célja az volt, hogy a spanyol aranykor színházát olyan vidéki közönséghez vigye, amelynek jelentős része soha nem járt hivatásos előadáson. Lope de Vega, Calderón és Cervantes művei kerültek repertoárra. Lorca nem egyszerűen felolvasta a klasszikusokat. Rendezőként a játék, jelmez, mozgás, díszlet, fény és zene egységét kereste.

Gwynne Edwards Lorca színházát éppen ezért az európai színpadi reformok tágabb történetébe helyezi. A huszadik század elejének rendezői és elméletírói a naturalista díszletekkel szemben olyan "teljes színházat" kerestek, amelyben minden színpadi elem jelentést hordoz. Lorca hasonló elvet vitt gyakorlatba a La Barracában. A kevés eszköz nem szegénység volt, hanem stilizáció.

A társulatnak politikai jelentése is lett akkor is, amikor nem politikai darabokat játszott. Maga az elképzelés, hogy állami pénzből kultúrát visznek vidékre, a köztársasági reformprogram része volt. A jobboldali sajtó egy része ezért gyanakvással nézte a társulatot. Lorca neve pedig összekapcsolódott egy rendszerrel, amelyet ellenfelei vallásellenesnek, forradalminak vagy Spanyolország hagyományai elleni támadásnak tekintettek.

Ez az összekapcsolás 1936-ban később életveszélyessé vált. Fontos azonban, hogy a La Barraca működésének éveit ne csak a vég felől nézzük. Lorca számára ez a munka öröm volt. A társulat tagjai fiatalok, mozgékonyak, kíváncsiak voltak. A költő nem a távoli mester szerepében vett részt, hanem szervezett, rendezett, vitázott, időnként színpadra is lépett.

A közönség reakciói különösen érdekelték. A falusi nézőt nem "műveletlennek" tekintette. Éppen ellenkezőleg: azt vallotta, hogy aki még sosem látott színházat, gyakran közvetlenül és pontosan reagál. Ez összefüggött a népkultúráról alkotott képével. Lorca nem hitte, hogy a művészi érzék kizárólag képzettség kérdése.

Ugyanakkor ebben is van romantika. A "nép" nem egységes, tiszta közösség. A falvakban ugyanúgy voltak társadalmi hierarchiák, politikai ellentétek és konzervatív előítéletek, mint a városokban. A La Barraca néhol lelkes

fogadtatást kapott, máshol ellenséges reakciókat. A kultúra demokratizálása nem harmonikus népünnep, hanem konfliktusos folyamat volt.

Lorca rendezői tapasztalata saját drámáira is visszahatott. A színpadot egyre kevésbé irodalmi szöveg hordozójának tekintette. A Várnász és a Yerma akkor működik igazán, ha a ritmus, mozgás, ének és tér együtt épül. A Bernarda Alba háza pedig már szinte kegyetlenül takarékos: kevés helyszín, zárt terek, pontos hangok, világos színpadi feszültség.

A La Barraca ezért nem lábjegyzet Lorca pályáján. Itt lett teljes értelemben színházi ember. És itt vált a kultúráról vallott elképzelése társadalmi gyakorlattá.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965) - Lorca színházi nyilatkozatai; Federico García Lorca: Selected Letters.

16. Várnász - szerelem a törvény ellen

A Várnász történetének valóságos kiindulópontja volt. Lorca újsághírből és andalúziai történetből ismert egy tragikus esküvőt, amelyen a menyasszony egy korábbi szerelmével megszökött, és a konfliktus halálhoz vezetett. A dráma azonban messze eltávolodik a konkrét bűnügyi esettől. A szereplők többségének még tulajdonneve sincs: Anya, Vőlegény, Menyasszony. Leonardo az egyetlen hangsúlyos névvel rendelkező férfialak. A történet ettől egyszerre lesz konkrét és mitikus.

A cselekmény egyszerű: házasság készül, a régi vágy azonban nem halt meg. A Menyasszony és Leonardo között olyan erő működik, amelyet társadalmi rend, vagyon és józan döntés sem tud megszüntetni. Amikor megszöknék, a konfliktus végzetes. A Vőlegény és Leonardo meghal, a nők maradnak a veszteséggel.

A darab nem azt mondja, hogy a szenvedély automatikusan igazabb a törvélynél. Lorca tragédiája bonyolultabb. A szereplők általában pontosan tudják, mit kellene tenniük, és mégsem tudják. A Menyasszony nem egyszerű szabadsághős, Leonardo sem romantikus megváltó. Vágyuk ugyan valódi, de romboló következményekkel jár. A társadalmi rend pedig

biztonságot ígér, miközben olyan házasságot készít elő, amelyben a legfontosabb érzelem nincs jelen.

Az Anya figurájában a múlt erőszaka él tovább. Férjét és egyik fiát korábbi viszályban elvesztette, ezért számára a kés nem hétköznapi tárgy. A fegyver a férfivilág öröklődő erőszakának jele. A darab már az első jelenetekben magában hordozza a halált, de nem úgy, mintha a végzet természetfölötti parancs volna. A társadalmi emlékezet, becsületkód és férfiasság együtt készíti elő.

A harmadik felvonásban a realizmus felbomlik. A Hold és a Halál alakot kap. Az erdő már nem egyszerű földrajzi hely, hanem tragikus tér. Lorca itt használja leglátványosabban azt a módszert, amelyben népi ballada, klasszikus tragédia és modern szimbolizmus találkozik. A Hold nem "jelent" egyetlen dolgot. Fényével segíti a menekülőket megtalálását, szépséget és hideg végzetet egyszerre hordoz.

A zene és vers szintén nem betét. A dalok előre jelzik és közösségi hanggá alakítják a tragédiát. A szereplők egyéni szenvedése így nagyobb rendbe kerül, anélkül hogy feloldódna. Lorca zenei múltja itt válik drámai szerkezetté.

A Vénász 1933-as madridi bemutatója fontos siker volt, a Buenos Aires-i előadások pedig nemzetközi hírnevet hoztak. Lorca ekkor bizonyította, hogy avantgárd kísérletei

után képes széles közönséget megszólító színházat írni úgy, hogy közben nem adja fel művészi összetettségét.

A darab egyik modern ereje az, hogy senkit sem tesz teljesen ártatlanná. A társadalom elnyomó, de a vágy sem tiszta megváltás. A szereplők egy olyan rendszerben élnek, amelyben a szerelem, család, vagyon és becsület nem választható szét. A tragédia akkor következik be, amikor az emberi életet egyetlen szabály sem képes elrendezni.

Fő források: Federico García Lorca: Tutte le poesie e tutto il teatro; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems a cante jondo és balladaköltészet kapcsolatához.

17. Yerma - amikor a vágy börtönné válik

A Yerma középpontjában nem szerelmi háromszög áll, hanem hiány. A címszereplő gyermeket akar, házassága azonban terméketlen. A név önmagában is beszélő: a "yerma" spanyolul terméketlent, pusztát jelent. A nő olyan társadalomban él, amely identitását nagyrészt az anyasághoz köti. Ezért a gyermektelenség nem csupán személyes bánat. Egész létezésének értelmét fenyegeti.

Férje, Juan nem gonosz zsarnok. Dolgozik, birtokát gyarapítja, és a társadalmi rend szerint tisztességes férfi. Éppen ez teszi a konfliktust erőssé. A tragédia nem egyetlen rossz ember műve. Juan biztonságot és kontrollt akar, Yerma életet és termékenységet. Mindketten olyan szerepeket visznek végig, amelyeket környezetük is megerősít.

A darab egyik legkegyetlenebb kérdése, hogy mi történik, ha a vágyat a becsület ugyanúgy korlátozza, mint a biológia. Yerma számára létezne elméleti lehetőség más férfival gyermeket vállalni, de ezt erkölcsileg elutasítja. Nem azért, mert nincs benne vágy, hanem mert saját identitása is ugyanabból a normarendszerből épül, amely fogva tartja. A külső börtön belsővé vált.

Ezért leegyszerűsítő a Yermát pusztán a patriarchátus áldozatának történeteként olvasni. A patriarchális rend kétségtelenül meghatározza életét, de Lorca arra is figyel, hogyan válik a társadalmi elvárás önazonossággá. Yerma nem tudja elképzelni önmagát anya nélkül. A szabadság nem egyszerűen azt jelentené számára, hogy megszegi a szabályt, mert akkor saját morális világát is elveszítené.

A természet képei itt különösen erősek. Víz, tej, föld és növényzet a termékenység nyelvét alkotja. A táj folyamatosan azt mutatja, ami Yermából hiányzik. A darab zenei részei közösségi ellenpontot teremtenek: más nők énekeiben a szexualitás, anyaság és test olyan természetességgel jelenik meg, amelyet a címszereplő nem tud megélni.

A végén Yerma megöli Juant. A tett egyszerre kitörés és önpusztítás. Férje halálával azt az egyetlen társadalmilag elfogadható utat is megszünteti, amelyen gyermeke lehetne. Amikor kimondja, hogy ő maga ölte meg a fiát, a mondat biológiai paradox, drámailag pontos: végleg lezárta a lehetőséget.

Az 1934-es bemutató Margarita Xirgu főszereplésével nagy esemény lett, és politikai indulatokat is kiváltott. A darab körül már érződött a spanyol közélet polarizációja. Lorca műveit egyes konzervatív körök nem pusztán esztétikai, hanem erkölcsi-politikai gyanúval figyelték.

A Yerma azért maradt erős, mert nem ad kész emancipációs receptet. A néző egyszerre érzi a címszereplő igazságát és tragikus beszűkülését. Lorca nem azt mutatja meg, hogyan kellene élni. Azt mutatja meg, milyen pusztító lehet, amikor egyetlen társadalmi szerep egész életértékké válik.

*Fő források: Federico García Lorca: Tutte le poesie e tutto il teatro;
Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Leslie Stainton:
Lorca - A Dream of Life; La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965) - Pérez
Minik Lorca nőalakjairól szóló értelmezése.*

18. A duende

Lorca egyik legtöbbet idézett, legtöbbször félreértett fogalma a duende. A szó eredetileg házi szellemet, manószerű lényt is jelenthet, Andalúziában pedig különösen a flamenco világában használják arra a nehezen meghatározható erőre, amely egy előadást rendkívülivé tesz. Lorca 1933-34-es dél-amerikai útján külön előadást szentelt neki.

A duende nem egyenlő az ihlettel. Lorca szembeállítja az angyal és a múzsa képeivel. Az angyal mintha kívülről adna kegyelmet, a múzsa tudást és formát, a duende viszont alulról érkezik, és küzdelemre kényszerít. A művész nem egyszerűen "megkapja". Harcol vele.

Christopher Maurer értelmezése azért hasznos, mert elkerüli a misztikus közhelyet. Lorca nem azt mondja, hogy a technika felesleges, és csak az ösztön számít. Más kijelentéseiben éppen a mesterség, a munka és a pontos forma fontosságát hangsúlyozza. A duende a fegyelem határán jelenik meg, amikor a művész kockára teszi azt, amit már tud.

A halál közelsége alapvető. Lorca szerint vannak kultúrák, ahol a halál inkább elrejtett tény, Spanyolországban viszont a művészet és ünnep gyakran nyíltan érintkezik vele. A bikaviadal, a cante jondo és a

síratóének számára azért fontos példák, mert az előadó nem esztétikai biztonságban dolgozik. A veszteség lehetősége érzékelhető.

A fogalom ma könnyen válik spanyol egzotikumká. Turisztikai szövegekben "duendés" lehet egy bár, egy táncos vagy egy este. Lorca ennél sokkal súlyosabb dolgot értett rajta. A duende pillanatában a megszokott forma megbillen, és valami olyan jelenik meg, amit nem lehet hibátlan technikával előállítani.

Saját életművére alkalmazva ez megmagyaráz egy fontos feszültséget. A Romancero gitano formailag erősen szerkesztett, mégis úgy hat, mintha ősi történetek törnének elő belőle. A Várnászban a realista cselekmény egyszer csak Hold és Halál szimbolikus terébe lép. A Bernarda Alba háza szinte teljesen lemond a látványos lírai betétekről, mégis olyan fojtott energiát teremt, amely a végén kitör.

A duende magyarázza azt is, miért volt Lorca számára olyan fontos az élő előadás. A nyomtatott szöveg rögzített. A felolvasás vagy színpadi este viszont kockázat. Ugyanaz a vers egyik este működik, másikon nem. A közönség jelenléte megváltoztatja. Lorca ezt nem hibának, hanem a művészet lényegének tekintette.

Élete utolsó éveiben a duende fogalmát társadalmi kérdések is körülvették. A nagy művészet nem menekülhet a valóságtól, mondta. A duende ezért nem esztétikai köd, hanem a valóság legnehezebb rétegeivel való találkozás. Halál, test, vágy, igazságtalanság - azok a dolgok, amelyeket a rendezett társadalmi beszéd gyakran eltakart.

*Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose;
Christopher Maurer bevezetője; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life.*

19. Buenos Aires - világsztár születik

1933 őszén Lorca Buenos Airesbe érkezett. Az argentin fővárosban már ismerték műveit, de az út még így is váratlan méretű sikert hozott. A Várnász előadásai, felolvasásai és előadásai zsúfolt közönséget vonzottak. Interjúk készültek vele, társasági eseményekre hívták, és először tapasztalta meg igazán, hogy művészi hírneve anyagi függetlenséget is teremthet.

Buenos Aires a spanyol nyelvű világ egyik nagy kulturális központja volt. Európai bevándorlók, latin-amerikai írók, színházi társulatok és újságok tették mozgalmassá. Lorca itt nem egzotikus andalúz vendégként jelent meg csupán. Saját nyelvén, saját műveivel tudott tömegekhez beszélni.

Margarita Xirgu szerepe döntő volt Lorca színházi karrierjében. A katalán színésznő már korábban is játszotta műveit, és érzéke volt ahhoz, hogy a költői színházat valódi színpadi eseménnyé alakítsa. Kettejük kapcsolata művészi szövetség lett. Xirgu később, Lorca halála után az emigrációban is életben tartotta darabjait, és ő mutatta be 1945-ben Buenos Airesben a Bernarda Alba házát.

Lorca Argentínában rendezett is. Nemcsak saját művei érdekelték; klasszikus spanyol szövegek adaptációjával is foglalkozott. A La Barraca tapasztalata itt professzionális színházi közegben kamatozott. A társasági Federico pedig ismét elemében volt. Barátai szerint ünnepelték, vendégül látták, és sokkal magabiztosabban kezelte a nyilvánosságot, mint néhány évvel korábban.

Az út a duende-előadás miatt is fontos. Buenos Aires közönsége előtt Lorca művészetéről beszélt, miközben saját színházi sikere éppen azt bizonyította, hogy képes magas művészetet és népszerűséget összeegyeztetni. Ez cáfolta azt a félelmét, hogy a közönség csak a könnyen fogyasztható "cigány költőt" akarja.

Anyagi szempontból is fordulópont volt. A korábban családjára erősen támaszkodó Lorca most jelentős bevételhez jutott. Leveleiben büszkén beszélt arról, hogy végre pénzt keres. Ez több egyszerű sikerélménynél: felnőtt alkotói önállóságot jelentett.

A dél-amerikai ünneplés után visszatérő Lorca pályája csúcspontjára ért. A következő két évben Yerma, Doña Rosita, a késői versek, a Tamarit díványa és a Sötét szerelem szonettjei világa épült. Közben a spanyol politika egyre veszélyesebbé vált.

Buenos Aires ezért az utolsó nagy felszabadult korszak képe. Lorca itt megkapta mindazt, amire fiatalon vágyott: közönséget, színházi sikert, pénzt, kulturális tekintélyt. Tragédiája nem az, hogy el nem ismert művészként halt meg. Éppen ellenkezőleg. Harmincas évei végére tudta, hogy jelentős alkotó. És egyre több terve volt.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.

20. Bernarda Alba háza - az új Lorca

A Bernarda Alba háza 1936-ban készült, és Lorca utolsó befejezett drámája lett. Ezt a mondatot ma lehetetlen úgy olvasni, hogy ne érezzük a végzet súlyát. Lorca azonban nem búcsúdarabnak írta. Ellenkezőleg: barátainak arról beszélt, hogy ezzel a művel látja meg igazán, merre tart majd színháza. Ha ezt komolyan vesszük, akkor a darab nem lezárás, hanem kezdet.

Az alapanyag ismét gyermekkori emlék. Valderrubióban - a korábbi Asquerosában - Lorca családjának közelében élt egy özvegyasszony, Frasquita Alba, aki szigorúan őrizte lányait. Lorca később Carlos Morla Lynchnek mesélt arról, hogyan figyelte gyerekként a zárt család életét. Az életrajzi valóságot természetesen átformálta: nevet, családszerkezetet, helyzeteket módosított. Nem dokumentumdrámát írt.

A darab címe házat nevez meg, nem személyt. Ez pontos. A ház maga a rendszer. Bernarda férje halála után nyolcéves gyászt rendel el öt lányának. Ajtók és ablakok záródnak, a külvilág csak hangokban, pletykákban és férfiak emlegetésében jut be. Pepe el Romano soha nem jelenik meg a színpadon, mégis körülötte szerveződik a vágy és konfliktus. A férfi távollétében is uralja a női teret.

Bernarda nem egyszerű szörnyeteg. Autoriter, kegyetlen és osztálygőgös, de hatalmát olyan normákból építi, amelyeket maga is örökölt. A tisztesség számára külső rend: az számít, mit lát és mond a falu. A ház falai ezért nemcsak védelmet, hanem társadalmi kirakatot alkotnak. Belül mindenki szenvedhet, amíg kívülről rend látszik.

Adela a legerősebb ellenpont. Fiatal, élni akar, zöld ruhát vesz fel a gyász feketeségével szemben, és viszonyt folytat Pepe el Romanóval. Lázadása azonban nem politikai program. Testi, érzelmi és azonnali. Nem akarja megjavítani a rendszert; ki akar törni belőle. Amikor azt hiszi, hogy Pepe meghalt, öngyilkos lesz. Bernarda első reakciója a végén ismét a látszat: lánya szűzen halt meg, ezt kell mondani.

A darab nyelve feltűnően csupasz Lorca korábbi tragédiáihoz képest. Nincs Hold és Halál mint színpadi alak, nincs hosszú lírai erdőjelenet. Pérez Minik 1964-es esszéje éppen ezt a változást emeli ki: Lorca mintha félretenné a látványos folklórt és mítoszt, hogy közvetlenebb társadalmi realizmushoz jusson. A kiadás Juan Antonio Bardem rendezői jegyzetei miatt is különösen érdekes. Bardem a színpadi tér fényét, ajtóit, székeket és hangokat pontosan úgy kezeli, mint a bezártság rendszerének elemeit.

A realizmus azonban nem jelenti a költészet eltűnését. A víz, tenger, hőség, fehér fal, fekete ruha, ló és éjszakai zaj továbbra is szimbolikus sűrűséget kap. Maria Josefa, Bernarda idős anyja - akit a házban örültként tartanak fogva - a tengerhez akar menni és férjhez menni. A társadalmi rend szerint ő a beszámíthatatlan. Drámailag mégis ő mondja ki a legpontosabban, hogy a házban nincs szabadság.

Lorca saját megjegyzése szerint a három felvonásnak "fotografikus dokumentum" benyomását kell keltenie. Ez a szándék megmagyarázza az új irányt. Nem szürrealista torzítással, hanem felnagyított pontossággal akarja megmutatni a társadalmi elnyomást.

Ha 1936 után él, nem tudjuk, valóban ezen az úton megy-e tovább. A Bernarda Alba háza azonban bizonyítja, hogy pályája nem ért művészi nyugvópontra. Harmincnyolc évesen ismét stílust váltott.

Fő források: García Lorca: La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965), Pérez Minik előszava és Bardem rendezői jegyzetei; Federico García Lorca: Tutte le poesie e tutto il teatro; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life.

Közzjáték - Zárt terek, nyitott vágyak: Lorca színpada

Lorca drámáiban feltűnően sok ajtó, ablak, udvar, erkély, szoba és fal van. Ez elsőre természetesnek tűnik: a színház mindig térben történik. Nála azonban a tér erkölcsi és társadalmi erővé válik. A szereplők nem egyszerűen egy házban élnek, hanem a ház szabályai között. Az, hogy ki léphet ki, ki nézhet az ablakon, ki találkozhat valakivel az utcán, és ki marad bent, gyakran ugyanolyan fontos, mint bármely kimondott mondat.

A korai darabokban a tér még játékosabb és szimbolikusabb. Mariana Pineda háza már a bezártság és fenyegetés helye, de a lírai képek erősen átszínezik. A kísérleti darabokban a tér szinte szétrobban: az El público színpadán a valóság szintjei átjárják egymást, a színház kulisszái maguk is lelepleződnek. A Várnászban viszont a tér útvonallá válik. A házak, a menyegző és az erdő között mozgó szereplők fizikai mozgása egyben a társadalmi rendből való kitörés kísérlete.

A Yerma tere még kegyetlenebb. A címszereplő mozgása látszólag nincs teljesen bezárva, mégis minden hely ugyanahhoz a kérdéshez vezet vissza: gyermek nélkül teljesítheti-e azt a női szerepet, amelyet közössége természetesnek tekint. A falu, az otthon, a mező és a

zarándoklat nem kínál valódi alternatívát. A tér változik, a norma nem. Ezért válik a darab tragédiája belső börtönné.

A Bernarda Alba házában Lorca végül szinte laboratóriumi tisztaságúra egyszerűsíti a helyzetet. A férj temetése után Bernarda hosszú gyászt rendel el, és a házat olyan térré teszi, amelynek kapui a külvilággal szemben bezáródnak. A fehérre meszelt falak nem felszabadító tisztaságot jelentenek. Minél fehérebb a felület, annál élesebben látszik rajta a tiltás. A színpadi utasítások és a későbbi rendezői jegyzetek is hangsúlyozzák a belső és külső világ különbségét: fény, ajtók, hangok és mozgások állandóan emlékeztetnek arra, hogy odakint létezik egy másik élet.

A férfiak fizikailag alig jelennek meg, mégis uralják a teret. A halott apa temetése indítja a darabot. Pepe el Romano sosem lép színre, de a nők viszonyait teljesen átrendezi. A mezőn dolgozó férfiak hangja erotikus energiát hoz be a falakon túl. Lorca ezzel különös dramaturgiai megoldást választ: nem a férfiak jelenlétét, hanem a róluk szóló beszédet teszi erővé. A bezárt házban a hiány is szereplő.

A nőalakok ezért nem egyetlen „női sorsot” képviselnek. Bernarda, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, Adela, La Poncia és María Josefa más-más módon viszonyul a rendhez. Bernarda a szabályt hatalomként gyakorolja;

Adela testi szabadságot akar; Martirio vágy és sértettség között őrlődik; Angustias a házasságot menekülési útvonalnak látja; María Josefa örültségnek minősített beszéde pedig olyan igazságokat mond ki, amelyeket a többiek nem engedhetnek meg maguknak.

Ezért félrevezető Bernarda történetét egyszerűen „gonosz anya” és „szabad lány” konfliktusára redukálni. Bernarda maga is ugyanannak a világnak a terméke. Hatalmát olyan fogalmakkal igazolja, mint rang, becsület, tisztesség és család. A tragédia abból születik, hogy ezek a normák nem külső rendőrként állnak a ház előtt. A szereplők maguk is hordozzák őket. Adela lázadása ezért valódi, de nem tud egy teljesen más társadalmi rendszerbe kilépni.

A Várnász nőalakjai hasonlóan összetettek. Az Anya nem pusztán a hagyomány őre: múltbeli erőszak veszteségeit hordozza. A Menyasszony nem egyszerű hűtlen nő: olyan döntésbe került, amelyben a társadalmi biztonság és a szenvedély ellentmond egymásnak. A darab tragikuma nem oldható fel azzal, hogy valamelyik oldalt erkölcsileg kinevezzük helyesnek. Lorca a szereplőket egy olyan rendbe helyezi, ahol minden választás veszteséggel jár.

A Yerma esetében ez még radikálisabb. A gyermek iránti vágy nem kívülről ráerőltetett hamis igényként jelenik meg. Yerma valóban akar gyermeket. Éppen ezért a

modern olvasatnak óvatosnak kell lennie: nem szabad egyszerű emancipációs tanmesévé átírni a darabot. A társadalom abban válik elnyomóvá, hogy egyetlen lehetséges életformát tekint teljesnek, és Yermának nem ad nyelvet vagy utat arra, hogy kudarcát másként élje meg. Saját vágya és a közösségi norma egymást erősítik, amíg nincs kiút.

Lorca nőalakjainak ereje részben abból származik, hogy a szerző ismerte a rejtett élet és a társadalmi szerep konfliktusát. Ebből azonban nem következik, hogy minden nőalak önéletrajzi maszk volna. A párhuzam inkább érzékenységet magyaráz: különösen pontosan látja, hogyan működik az a közösség, amely nem pusztán cselekedeteket, hanem vágyakat is ellenőrizni próbál.

A színpadon mindez térként válik láthatóvá. A fal nem metafora marad, hanem valódi fal. Az ajtó ténylegesen kinyílik vagy zárva marad. Valaki beléphet, valakit nem engednek ki. A Lorca-dráma társadalmi ereje ezért nem elsősorban programmondatokban van. A néző a szereplők mozgásából érzi meg, milyen életet tesz lehetővé a világuk.

Ez különbözteti meg Lorca érett színházát a pusztá költői dekorációtól. A szimbólumok nem lebegnek a színpad fölött, hanem beépülnek a cselekvésbe. A hold fényt ad, a kés öltni tud, a fal bezár, a víz hiányzik, az ajtón túl pedig ott van az élet, amelyet valaki nem érhet el.

Fő források: Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Federico García Lorca: teljes drámai életmű; García Lorca: La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965); Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life.

HÁTTÉRGYÁR

V. rész

A rejtett Lorca

21. Szerelmek és hallgatások

Lorca homoszexualitása ma életrajzi tényként tárgyalható. Életében azonban ez nem volt olyan identitás, amelyet nyilvánosan, szabadon és következmények nélkül vállalhatott. A húszas-harmincas évek Spanyolországában a férfi homoszexualitást társadalmi megbélyegzés, gúny és időnként jogi vagy rendőri fenyegetés övezte. A család, becsület és férfiasság hagyományos normái különösen erősek voltak abban az andalúz közegben, amelyből Lorca jött.

Ezért magánéletének rekonstruálása nehéz. A levelek gyakran kódoltak, sok dokumentum elveszett, más forrásokat később családtagok vagy barátok szűrtek. Ian Gibson *Lorca y el mundo gay* című könyve tudatosan próbálja visszahelyezni a szexualitást az életrajz középpontjába. Ez szükséges korrekció volt egy olyan recepció után, amely sokáig elhallgatta a kérdést. Ugyanakkor ugyanilyen fontos, hogy ne magyarázzunk minden verset és döntést egyetlen identitással.

Salvador Dalíhoz fűződő kapcsolatában az erotikus vonzalom erősen dokumentálható, a kapcsolat fizikai jellegéről viszont a források nem adnak teljesen biztos képet. Emilio Aladrén szobrásszal Lorcának a húszas évek

végén intenzív kapcsolata volt; megszakadása hozzájárulhatott 1928-29-es válságához. Később más férfiak is fontosak lettek számára.

Rafael Rodríguez Rapún különösen jelentős. Fiatal mérnökhallgató, sportos, politikailag elkötelezettebb és a La Barraca köréhez tartozó férfi volt. Stainton szerint kapcsolatuk 1933-tól Lorca utolsó éveinek egyik meghatározó érzelmi viszonya lett. Rapún idővel a költő ügyeit is intézte, afféle titkári szerepet vállalt. Környezetükben sokan közeli barátsággént látták kapcsolatukat; nyilvános vállalásra aligha volt lehetőség.

A Sötét szerelem szonettjei keletkezését a kutatás gyakran Rapúnhoz kapcsolja. A versek azonban nem életrajzi jegyzőkönyvek. A titkos vágy, féltékenység, testi közelség és elvesztéstől való félelem olyan intenzitással jelenik meg bennük, amely személyes tapasztalatot sejtet, de a költészet mindig átalakítja az élményt.

Lorca magánéletének egyik legfontosabb következménye a kettős nyilvánosság volt. Baráti körökben bizonyos dolgokat tudtak vagy sejtettek róla, széles közönség előtt viszont a témát kerülte. Ez magyarázza, miért olyan központi műveiben a titok és szerep. Az El público ezt közvetlenül a színház nyelvén teszi fel: mi történik, ha a valódi vágy csak jelmez mögött jelenhet meg? A Bernarda Alba háza heteroszexuális nőalakjai más

társadalmi helyzetben élnek, de ugyanúgy a vágy elrejtésére kényszerülnek.

A történetet nem szabad áldozati életrajzzá egyszerűsíteni. Lorca nem egész életében rejtőzködő, magányos ember volt. Szeretett társaságban lenni, utazott, sikere volt, szerelmes lett, féltékeny volt, veszekedett és kibékült. A korlátok valóságosak voltak, de nem szüntették meg életének örömét.

Az is fontos, hogy homoszexualitását a halál okainak tárgyalásakor ne kezeljük automatikus magyarázatként. Homofób ellenségesség létezett, és a gyilkosság utólagos dicsekvéseiben is megjelent szexuális megalázás. De politikai, helyi és személyes tényezők szintén szerepet játszottak. A teljes kép több ok együttállása.

A rejtett Lorca nem "igazibb" a nyilvánosnál. Mindkettő ő volt. A nagy társasági előadó és a titkos szerelmes nem két külön ember, hanem ugyanannak a személyiségnek a két mozgástere.

Fő források: Ian Gibson: Lorca y el mundo gay; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems.

22. A Sötét szerelem szonettjei

A Sonetos del amor oscuro, a Sötét szerelem szonettjei Lorca utolsó költői korszakának legintimebb művei közé tartoznak. A ciklus címe és pontos összeállítása körül sokáig bizonytalanság volt. Lorca életében nem jelent meg kötetként, a versek egy része barátok és örökösök révén maradt fenn. A teljes ciklus nyilvánossága évtizedeket késett.

A késlekedés önmagában kulturális történet. Franco Spanyolországában Lorca neve is kényes volt, homoszexuális szerelmi költészete pedig még inkább. Később, amikor művei már klasszikussá váltak, a családi és kiadói óvatosság továbbra is befolyásolta a szonettek sorsát. A "sötét" szerelem így nemcsak poétikai fogalom, hanem a recepció történetének szimbóluma is lett.

Formailag különös választás a szonett. Lorca, aki New Yorkban szétfeszítette a hagyományos versformákat, itt szigorú klasszikus szerkezethez tér vissza. Ez azonban nem visszalépés. A forma feszessége éppen a vágy intenzitását növeli. A kimondhatatlan érzelem kötött versben próbál alakot találni.

A ciklusban a szeretett személy nem válik részletes portrévá. Inkább a kapcsolat érzelmi állapotai jelennek meg: közelség, féltékenység, hiány, testi vágy, félelem az elvesztéstől. A nyelv szenvedélyes, de fegyelmezett. Ez különbözteti meg a fiatal Lorca túláradó leveleitől. A harmincas évek közepére ugyanaz az érzelmi energia sokkal pontosabb formát kapott.

A kutatás gyakran Rafael Rodríguez Rapúnhoz köti a ciklust, és Maurer jegyzetei is ezt az életrajzi összefüggést valószínűsítik. Nem szükséges azonban minden sort Rapún életének eseményével azonosítani. A nagy szerelmi költészet éppen attól válik önállóvá, hogy a konkrét kapcsolatból általános tapasztalatot épít.

A "sötétség" jelentése sem egyetlen. Lehet titok, éjszaka, veszély, tiltott szerelem és halálérzet. Lorca egész költészetében a szerelem ritkán választható el a veszteség lehetőségétől. A Várnászban a vágy halálhoz vezet, a Yermában hiányba fordul, a Bernarda Alba házában bezártság és öngyilkosság követi. A szonettekben a tragédia még nem cselekmény, hanem belső feszültség.

A ciklust gyakran Lorca "coming out" előtti vallomásaként olvassák. Ez anakronisztikus lehet. A mai identitáspolitikai nyelv nem állt rendelkezésére ugyanilyen módon. Ugyanakkor az is hamis volna, ha a szeretett férfi nemét elhomályosítanánk, ahogy régebbi kiadások és

értelmezések tették. A versek queer irodalomtörténeti jelentősége valóságos.

A Sötét szerelem szonettjei bizonyítják, hogy Lorca utolsó éveiben a költészet nem szorult háttérbe a színház mellett. Éppen ellenkezőleg: miközben drámaíróként a Bernarda Alba háza csupasz realizmusa felé ment, lírájában klasszikus forma és titkos személyesség kapcsolódott össze. Két külön út, ugyanaz a fegyelem.

Fő források: Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; Ian Gibson: Lorca y el mundo gay; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters.

23. Költő és közélet

Federico García Lorcát halála után hamar politikai jelképnek tekintették. A köztársasági oldal számára a fasiszta barbárság áldozata lett, a nemzetközi antifasiszta kultúrában neve együtt szerepelt Spanyolország elpusztított demokratikus reményével. Később ez ellenreakciót is kiváltott: voltak, akik azt hangsúlyozták, hogy Lorca "nem politizált", ezért halála pusztán értelmetlen személyes tragédia volt. Mindkét kép leegyszerűsít.

Lorca valóban nem volt pártpolitikus. Nem volt párttag, nem dolgozott politikai szervezetben, és baráti körében különböző világnézetű emberek voltak. A Rosales család, amelynek házában végül menedéket keresett, falangista kötődésű volt. Ez önmagában mutatja, hogy személyes kapcsolatai nem követték a későbbi polgárháborús frontvonalat.

Ugyanakkor közéleti értékei egyre világosabbak lettek. A La Barraca köztársasági kulturális programja mellett dolgozott. Nyilvánosan támogatta több haladó értelmiségi kezdeményezését. Interjúiban a szegények oldaláról beszélt, bírálta a művészet társadalmi közönyét, és a színházat nemzeti kulturális intézménynek tekintette. Az Aymá La casa de Bernarda Alba-kiadásában közölt,

1935-36-os nyilatkozatokból egyértelműen kirajzolódik: Lorca nem hitt abban, hogy a művész erkölcsileg független lehet a körülötte lévő igazságtalanságtól.

A híres Bagaria-interjúban úgy fogalmazott, hogy mindig azok oldalán áll, akiknek semmijük nincs, és még a semmi nyugalmát is megtagadják tőlük. E mondatból később politikai jelmondat lett. Eredeti összefüggésében azonban nem pártprogram, hanem erkölcsi állásfoglalás.

Vallási viszonya is összetett. Gyermekkorát áthatotta a katolikus kultúra, verseiben és drámáiban bibliai és liturgikus képek jelennek meg, ugyanakkor az intézményi vallásossággal szemben kritikus tudott lenni. Nem írható le egyszerűen hívőként vagy ateistaként. A halálról, túlvilágról és erkölcsről szóló nyilatkozatai inkább kereső, ambivalens személyiséget mutatnak.

Nemzeti identitása ugyanilyen összetett. Mélyen spanyol és andalúz szerző volt, de nem nacionalista értelemben. A spanyol hagyományt kulturális sokféleségként látta: keresztény, arab, zsidó, cigány és regionális rétegek együtt alkotják. Ez eleve ütközött azokkal az ideológiákkal, amelyek egységes, katolikus és tekintélyelvű Spanyolországot akartak.

1936-ra a politikai tér beszűkült. A mérsékelt vagy árnyalt álláspontok egyre kevésbé számítottak. A katonai

felkelés után Granadában nem kellett kommunistának lenni ahhoz, hogy valakit "vörösnek" minősítsenek. Elég lehetett köztársasági kapcsolat, szakszervezeti tagság, tanítói munka, személyes ellenség vagy helyi feljelentés. Lorca kulturális közismertsége és a köztársasági projektekhez fűződő kapcsolata ebben a közegben már politikai bélyeggé vált.

Ezért a helyes megfogalmazás nem az, hogy Lorca apolitikus volt, és nem is az, hogy pártaktivista. Független művész volt, akinek társadalmi és kulturális nézetei a harmincas években egyre inkább a demokratikus, liberális és baloldali értelmiségi környezethez kapcsolódtak. 1936-ban ellenségei számára ez bőven elég volt.

Fő források: Federico García Lorca: Deep Song and Other Prose; La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965) - színházi és közéleti nyilatkozatok; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Paul Preston: The Spanish Holocaust.

Közzjáték - Titok, maszk és nyilvánosság

Lorca életének egyik legnehezebben rekonstruálható területe a magánélet. Nem azért, mert minden adat elveszett, hanem mert maga a korszak kényszerítette kerülőutakra a beszédet. A húszas-harmincas évek Spanyolországában egy homoszexuális férfi szerelmi élete nem ugyanabban a nyelvi és társadalmi térben létezett, mint egy heteroszexuális kortársé. A levelekben vannak utalások, hangulatok, elhallgatások és kódok; baráti visszaemlékezések őriznek neveket; későbbi kutatók egymástól eltérően értelmezik ugyanazokat a kapcsolatokat.

Az életrajzírónak ezért két veszélyt kell elkerülnie. Az egyik a régi szemérmesítés: úgy tenni, mintha Lorca szexualitása mellékes vagy említhetetlen volna. Ez torzítaná a kapcsolatokat, a válságokat, az *El público* tétjét és a késői szerelmi költészetet. A másik veszély ennek fordítottja: minden művet és döntést a szexuális identitás egyetlen kulcsával magyarázni. Lorca egyszerre volt homoszexuális férfi, andalúz, jómódú család fia, zenészből lett költő, színházi ember, republikánus kulturális kezdeményezések résztvevője és nemzetközi sztár. Egyik identitás sem semlegesíti a többit.

A maszk motívuma ezért nem pusztán pszichológiai jel. Az El público radikálisan kérdez rá arra, mi történik, ha a színház csak a közönség elvárását szolgálja. A darabban a felszín, jelmez és szerep folyamatosan bizonytalanul válik. A „színház a homok alatt” gondolata olyan művészetet keres, amely nem elégedik meg a társadalmilag elfogadható látszattal. A kérdés egyszerre esztétikai és személyes: lehet-e igazat mondani úgy, hogy az igazság kimondása veszélyes?

Ez a probléma a levelezésben más módon jelenik meg. A levél bizalmasabb tér, de nem teljesen magánszféra. Lorca tudhatta, hogy levelei megmaradhatnak, és címzettől függően különböző hangot használ. David Gershtor kiadása azért értékes, mert hosszú időszakon át mutatja ezt a változékonyságot. A fiatal Lorca teatralizálja önmagát, romantikus pózokkal játszik, később egyre világosabban beszél munkáról, csalódásról és fáradtságról. Az önarckép nem hamis, de sosem egyetlen arc.

Dalí esetében a titok és a legenda különösen összekeveredett. Kapcsolatuk érzelmi intenzitása dokumentálható, a fizikai kapcsolat pontos természete viszont nem állapítható meg ugyanolyan bizonyossággal. Az életrajzi kíváncsiság könnyen nagyobb jelentőséget ad annak, amit nem tudunk, mint annak, amit igen: hogy művészileg rendkívüli hatást gyakoroltak egymásra, és

hogy a kapcsolat megszakadása Lorca számára fájdalmas volt.

Emilio Aladrén és később Rafael Rodríguez Rapún története közelebb visz a szerelmi élethez. Gibson és Stainton rekonstruálása alapján Aladrénhez fűződő kapcsolatának vége a húszas évek végének lelki válságával esett egybe. Rapún pedig Lorca utolsó éveinek fontos társa lett, miközben kapcsolatukat a környezet diszkréten kezelte. A későbbi Sötét szerelem szonettjeinek életrajzi háttérében Rapún szerepe erős lehet, de a versek nem naplóbejegyzések. A költészet átalakítja azt, amit az életből kap.

A titok nemcsak szerelmi kérdés volt. Lorca társadalmi helyzete is kettős. Híres emberként nyilvánosan jelen volt: újságok interjúvolták, színházak játszották, előadótermek teltek meg vele. Ugyanakkor a nyilvánosság bizonyos részeit ellenőriznie kellett. Ez a különbség segít megérteni, miért olyan fontos nála a „közönség”. A közönség szeretete felemelhet, de a közönség elvárása börtön is lehet.

A Romancero gitano sikere például sajátos maszkot adott rá. A közönség hajlamos volt azonosítani a „cigány költővel”, miközben ő ennél sokkal összetettebb művészi irányba akart haladni. A siker tehát nem egyszerűen felszabadította, hanem rögzítette is. New York radikális

versei részben ennek a rögzítésnek a megtörését jelentik. Lorca nem akarta ugyanazt a könyvet újra megírni csak azért, mert az közönségsiker volt.

A nyilvánosság és titok viszonya 1936-ban tragikusan politikai jelentést kapott. Lorca neve, kapcsolatai, kulturális szerepe, családjának helyi konfliktusai és homoszexualitása egyszerre válhatott ellene felhasználhatóvá. Nem tudjuk egyetlen okra visszavezetni meggyilkolását. Éppen ezért fontos látni, hogy a diktatórikus erőszak gyakran több ellenségképet sűrít egyetlen személyre: politikai gyanút, társadalmi irigységet, személyes bosszút és szexuális előítéletet.

A későbbi emlékezet új maszkokat adott Lorcának. A republikánus mártír, az áldozat, a meleg ikon, a turisztikai jelkép és a világhírű drámaíró mind valóságos aspektusokat emel ki, de egyik sem azonos a teljes emberrel. A könyv feladata ezért nem a végleges „igazi Lorca” leleplezése. Ilyen egyszerű mag nincs. Inkább azt kell megmutatni, hogyan élt valaki több szerep között, és hogyan próbált olyan művészetet teremteni, amelyben a szerepek mögötti feszültség megszólalhatott.

Ebben az értelemben a titok nem hiány a Lorca-életrajzban, amelyet mindenáron ki kell tölteni. Történelmi tény. A korszak bizonyos életeteket titokká tett. A hallgatások ezért ugyanúgy források, mint a kimondott

mondatok, feltéve, hogy nem képzeljük bele azt, amit nem tudunk bizonyítani.

Fő források: Ian Gibson: Lorca y el mundo gay; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Federico García Lorca: Selected Letters; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.

HÁTTÉRGYÁR

VI. rész

1936

24. Miért ment vissza Granadába?

1936 nyarán Spanyolország már hónapok óta olyan politikai feszültségben élt, amelyet ma a közelgő polgárháború előszobájaként látunk. A kortársak azonban nem ismerték a történet végét. Tudták, hogy erőszak van az utcákon, merényletek és megtorlások követik egymást, a hadsereg egy részének összeesküvéséről pletykálnak, és a februári választások után a politikai táborok egyre kevésbé tekintik legitimnek egymást. Azt viszont kevesen láthatták biztosan, hogy néhány héten belül országos háború kezdődik.

Lorca Madridban dolgozott, tervekkel tele. Befejezte a Bernarda Alba házát, baráti körben felolvasta, új darabon gondolkodott, és továbbra is felmerült, hogy csatlakozik Margarita Xirgu külföldi turnéjához. A lehetőség valódi menekülőút lehetett volna. Ő azonban nyárra hazament Granadába, ahogy korábban is sokszor tette.

Utólag a döntés szinte felfoghatatlannak tűnik. Miért utazott éppen oda, ahol a helyi jobboldal keményebb és bosszúvágyóbb volt, mint Madrid kulturális közege? A válasz részben banális: Granada az otthona volt. Ott élt a családja, ott volt a Huerta de San Vicente, a nyári ház, amelyben dolgozni szeretett. Lorca nem menekülési

útvonalat tervezett, hanem nyarat.

Stainton életrajza azt mutatja, hogy 1936 első felében Lorca érzékelte a veszélyt, de nem viselkedett úgy, mint aki saját halálát közelinek tartja. Nyilvános szereplései folytatódtak, művészi terveket szőtt. A politikai radikalizálódás nyugtalanította, de ő maga több politikai táborból őrzött barátokat. Elképzelhető, hogy személyes kapcsolatai biztonságában is bízott.

Ez a bizalom 1936 júliusában gyorsan értelmét veszítette. A katonai felkelés július 17-18-án indult el Spanyol-Marokkóban és a félszigeten. Nem mindenütt győzött. Madrid és Barcelona a köztársaság kezén maradt, több déli és nyugati területen viszont a felkelők gyorsan megszerezték a hatalmat. Granada városa néhány nap alatt a katonai lázadás ellenőrzése alá került, miközben a környező vidék egy része még köztársasági terület maradt.

A városban ettől kezdve nem egyszerűen fronthelyzet alakult ki. A legfontosabb folyamat a hátország megtisztítása lett. Politikusokat, szakszervezeti embereket, tanárokat, újságírókat, köztisztviselőket és személyes ellenségeket tartóztattak le. A feljelentés önmagában életveszélyes lehetett. Az, hogy valaki nem volt fegyveres harcos, alig számított.

Lorca előbb családja körében maradt. A Huerta de San Vicente azonban nem volt védett hely. Otthonát átkutatták, és a családot fenyegetések érték. A költő egyre világosabban látta, hogy neve nem védelmet, hanem kockázatot jelent. Olyan menedéket keresett, amelyet a helyi falangisták tiszteletben tartanak.

Ezért költözött a Rosales család házába. A döntés logikusnak tűnhetett. Luis Rosales költő a barátja volt, testvérei közül többen aktív falangisták. Ha valahol, ott feltételezhette, hogy nem merik elvinni. A polgárháború első heteinek logikája azonban éppen azt mutatta meg, hogy a személyes hálózatok már nem mindig képesek megállítani a politikai és helyi bosszút.

Lorca tehát nem azért ment Granadába, mert vak volt a veszélyre, és nem is azért, mert mártíromságot keresett. Egy megszokott nyári döntést hozott olyan pillanatban, amikor a politikai idő gyorsabban változott, mint ahogy az emberek alkalmazkodni tudtak hozzá. Mire felismerte, hogy menekülnie kellene, a városból kijutás már sokkal nehezebb volt.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Paul Preston: The Spanish Holocaust; Ian Gibson Lorca-életrajzi munkái; Federico García Lorca: Selected Letters.

25. Granada elesik

Granada 1936 júliusában rövid idő alatt került a felkelő katonák ellenőrzése alá. A városban José Valdés Guzmán lett a polgári kormányzóként működő katonai hatalom egyik kulcsfigurája, miközben a dél-spanyolországi felkelés politikai és katonai légkörét Gonzalo Queipo de Llano sevillai tábornok rádióbeszédei is formálták. A lázadás vezetői nem pusztán katonai győzelmet akartak. A háterszágban a politikai ellenfél társadalmi hálózatát is szét akarták zúzni.

Paul Preston a granadai megtorlást a déli terror tágabb rendszerében mutatja be. A felkelők által ellenőrzött területeken a kivégzések nem elszigetelt túlkapások voltak. A célzott letartóztatás, éjszakai elhurcolás és bírósági eljárás nélküli agyonlövés sok helyen a hatalom megszilárdításának módszere lett. Preston becslése szerint Granada tartományban a háború során több mint ötezer civilt öltek meg a nacionalista megtorlásban. A városi temetőben olyan gyakoriak voltak az éjszakai kivégzések, hogy a környezetükben élők számára a lövések és kiáltások a mindennapok részévé váltak.

A terrornak társadalmi logikája volt. Az áldozatok között helyi politikusok, szakszervezeti vezetők, újságírók, tanítók és egyetemi oktatók szerepeltek. Lorca sógorát, Manuel

Fernández-Montesinost, Granada polgármesterét is letartóztatták és kivégezték. A város egyetemi és kulturális köre különösen súlyos veszteségeket szenvedett.

A propaganda közben igazolta az erőszakot. Queipo de Llano rádióbeszédei a köztársasági területeken elkövetett vagy állítólag elkövetett atrocitásokról beszéltek, gyakran ellenőrizetlen vagy szélsőséges történetekkel. A logika egyszerű volt: ha "ők" barbárok, akkor a saját megtorlás szükséges önvédelem. Ez a mechanizmus minden polgárháborúban veszélyes, mert a másik oldal valós bűnei és a róluk szóló propaganda együtt képesek korlátlaná tenni a bosszút.

A köztársasági oldalon is súlyos erőszak zajlott, különösen a háború első hónapjaiban, amikor állami ellenőrzés összeomlott, és fegyveres csoportok papokat, jobboldaliakat és feltételezett ellenségeket gyilkoltak meg. Preston könyvének ereje éppen az, hogy mindkét háttország erőszakát tárgyalja, miközben különbséget tesz a folyamatok szervezettsége, időtartama és politikai célja között. Lorca halálának megértéséhez azonban a granadai nacionalista terror konkrét rendszerét kell nézni.

Ebben a rendszerben a helyi sérelmek politikai nyelvet kaptak. Földviták, családi ellenségeskedések, szakmai féltékenység vagy társadalmi irigység könnyen "vörösség" vádjává alakulhatott. A feljelentés olyan eszköz lett,

amellyel régi számlákat lehetett rendezni.

A García Lorca család sem volt kívül ezen a helyi hálózaton. Federico apja tehetős földbirtokosként olyan gazdasági konfliktusokban vett részt, amelyek riválisokat teremtettek. Preston újabb kutatások alapján azt is kiemeli, hogy az apa munkásaihoz és szomszédaihoz való viszonylag bőkezű viszonya, Fernando de los Ríos szocialista politikushoz fűződő barátsága és földügyletei helyi neheztelést válthattak ki.

Lorca esetében tehát a politika nem absztrakt ideológiai címke volt. A híres költő személye több konfliktus metszéspontján állt: köztársasági kulturális kapcsolatok, liberális nyilatkozatok, homoszexualitással kapcsolatos előítéletek, családi rivalizálás és a granadai elit egy részének ellenszenve egyszerre működhetett.

A terror lényege, hogy nem kell egyetlen tökéletes ok. Elég, ha valaki olyan rendszerbe kerül, amelyben az ellenségnek nyilvánított ember megölése intézményileg lehetségessé és erkölcsileg igazolhatóvá válik. Granada 1936 augusztusára ilyen hely lett.

Fő források: Paul Preston: The Spanish Holocaust; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Ian Gibson Lorca haláláról szóló kutatásai.

26. Az utolsó napok

Lorca utolsó heteinek rekonstruálása azért nehéz, mert a történetet később félelem, hallgatás és legenda vette körül. Franco diktatúrájában a tanúk nem beszélhettek szabadon. Amikor az ötvenes-hatvanas évektől kutatók kérdezni kezdték őket, már évtizedek teltek el. Egyes vallomások egymást erősítik, mások ellentmondanak. Az életrajzíró feladata ezért nem filmszerűen kitölteni az üres helyeket, hanem megmutatni, hol biztos a talaj és hol kezdődik a feltételezés.

Lorca a felkelés után a Huerta de San Vicentében maradt családjával. A birtokra fegyveresek is kimentek, házkutatás és fenyegetés jelezte, hogy a hely nem biztonságos. A család helyzete tovább romlott Manuel Fernández-Montesinos letartóztatása miatt. Lorca nővére, Concha férje nemcsak családtag volt, hanem a város köztársasági polgármestere, ezért közvetlen célpont.

Lorca végül Luis Rosales házába költözött. A Rosales testvérek a helyi Falange különböző köreihez tartoztak, Luis pedig maga is költő volt. A menedék azt a reményt jelentette, hogy a politikai jobboldalon lévő barátok védőernyőt tudnak tartani fölé.

A választás azt is megmutatja, milyen bonyolultak voltak a személyes kapcsolatok. A későbbi emlékezet szeret tiszta

táborokat rajzolni: baloldali művészek és jobboldali gyilkosok. Lorca hétköznapi élete nem ilyen volt. Barátai között konzervatívok és falangisták is akadtak, akik nem akarták a halálát. A diktatórikus erőszak azonban képes arra, hogy a személyes lojalitást felülírja.

1936. augusztus 16-án a helyzet végzetessé vált. Ugyanezen a napon kivégezték Manuel Fernández-Montesinost. Stainton szerint Lorca telefonon értesült sógora haláláról. A Rosales család közben már hallotta, hogy új letartóztatási hullám zajlik, és felmerült: Lorcát biztonságosabb helyre kellene vinni, talán Manuel de Falla házába.

Nem maradt idő. Dél körül vagy kora délután fegyveresek vették körül a Rosales-ház környékét. A csoport élén Ramón Ruiz Alonso állt, a CEDA egykori képviselője, aki a felkelés után a Falangéhoz közeledett. A források szerint személyes ellenszenvet is táplált Lorca és a Rosales testvérek iránt.

A házban ekkor a férfi Rosales családtagok közül többen nem voltak jelen. Az asszonyok próbálták megakadályozni a letartóztatást, és a család falangista kapcsolataira hivatkoztak. Miguel Rosales is megpróbált közbelépni. Nem járt sikerrel.

Az egyik később fennmaradt mondat szerint Ruiz Alonso úgy indokolta az akciót: Lorca többet ártott a tollával, mint más a pisztollyal. A mondat forrásértékét ugyanúgy mérlegelni kell, mint minden utólagos visszaemlékezést, de tökéletesen kifejezi a rendszer logikáját. A költő bűne nem konkrét fegyveres tett, hanem kulturális jelenléte lehetett.

Lorcát elvitték a polgári kormányzóságra. A család és barátok ezután még próbáltak közbenjárni érte. A Rosales testvérek számára az ügy különösen veszélyes lett: saját politikai táboruk emberei vitték el a házukból azt, akinek védelmet ígértek.

A következő két nap részletei sokkal bizonytalanabbak. Biztosan tudjuk, hogy Lorca nem került rendes bíróság elé. A döntés adminisztratív és politikai csatornákon született meg. A költő sorsa ugyanabba a gépezetbe került, amely akkoriban naponta küldött embereket kivégzőhelyekre Granada körül.

Fő források: Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Paul Preston: The Spanish Holocaust; Ian Gibson Lorca haláláról szóló munkái.

27. A letartóztatás

Ramón Ruiz Alonso alakja a Lorca-ügy egyik legtöbbet vizsgált szereplője. A második köztársaság idején a jobboldali CEDA képviselője volt, majd 1936 nyarán a felkelő hatalom környezetében mozgott. Életrajzírók szerint egyszerre hajtotta politikai gyűlölet, személyes sértettség és a helyi hatalomban való érvényesülés vágya. A pontos motivációt ma sem lehet egyetlen mondatba zárni.

A Lorca elleni feljelentésben abszurd vádak is megjelentek. Preston szerint Ruiz Alonso többek között orosz kémként állította be, aki nagy teljesítményű rádióval tart kapcsolatot Moszkvával. A vád nyilvánvalóan képtelen. De éppen ez mutatja, hogy 1936 augusztusában nem bizonyítási eljárás zajlott. A "vörös", "kém", "szabadkőműves" vagy "felforgató" címke sokszor nem jogi állítás, hanem halálos politikai kategória volt.

Lorcát a Gobierno Civil épületébe vitték. A hatalmat José Valdés Guzmán gyakorolta. A Rosales család tagjai és más ismerősök megpróbáltak közbenjárni érte. Manuel de Falla is felkereste a Gobierno Civil épületét Lorca érdekében; ott azonban már azt közölték vele, hogy barátja meghalt. A közbenjárások pontos időrendje nem minden részletében rekonstruálható.

Különösen vitatott, milyen szerepet játszott Queipo de Llano. Preston azt a verziót közli, amely szerint Valdés utasítást kért tőle, és a sevillai tábornok a "Dale café, mucho café" kifejezéssel adott engedélyt a kivégzésre. A "kávét adni" a gyilkosság szlengje volt. Más kutatók óvatosabban kezelik a telefonbeszélgetés pontos szövegét és bizonyíthatóságát. A biztos állítás az, hogy Lorca kivégzése a felkelő hatalom ellenőrzött rendszerében történt; nem ismeretlen utcai fegyveresek spontán akciója volt.

A letartóztatás politikai jelentőségét az is mutatja, hogy a Rosales család sem tudta visszafordítani. Luis Rosales később egész életében hordozta annak terhét, hogy barátját az ő házukból vitték el. A Franco-korszakban a történet körül külön vádak és védekezések alakultak ki. Egyesek a Rosaleseket próbálták felelőssé tenni, mások hősként ábrázolták őket. A források inkább azt mutatják, hogy menedéket adtak Lorcának és próbáltak segíteni, de saját rendszerük erőszakát nem tudták megállítani.

A letartóztatás pillanata azért is megrázó, mert itt ér össze Lorca művészetének több témája. A ház, amelynek védenie kellene, nem tud védelmet adni. A társadalmi rang és személyes kapcsolat elveszíti erejét. A külvilág behatol a belső térbe. Ezeket a motívumokat persze nem Lorca halála "jósolta meg" műveiben. Inkább az a társadalom vált

valóságossá körülötte, amelynek kényszereit egész életében figyelte.

A költő fogságáról kevés biztos részlet maradt fenn. Egyes visszaemlékezések szerint súlyosan félt, mások beszélgetéseket és látogatókat említenek. Itt különösen nagy a kísértés a regényesítésre. Nem tudjuk, mik voltak utolsó mondatai, mit gondolt pontosan, vagy tudta-e biztosan, hogy meg fog halni.

A történet következő szakaszában a dokumentáltság még vékonyabb. Valamikor augusztus 17-18. körül Lorcát kivitték Granadából Víznar irányába. Ezzel a költő egy lett a sok fogoly közül, akiket a hegyi út mentén működő kivégzőrendszerbe szállítottak.

Fő források: Paul Preston: The Spanish Holocaust; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Ian Gibson: El asesinato de García Lorca és későbbi kutatásai.

28. Az utolsó éjszaka

Lorca kivégzésének pontos menete körül máig vannak viták, de a jelenleg legerősebb tanúvallomások és több újabb összefoglalás 1936. augusztus 18. hajnalát teszi a legvalószínűbb időponttá. Leslie Stainton egy szomszéd vallomására támaszkodva azt írja, hogy Lorcát augusztus 18-án hajnali három körül vitték el a Gobierno Civil épületéből; Paul Preston 4.45 körüli kivégzési időpontot közöl. Régebbi összefoglalások az augusztus 18-ról 19-re virradó éjszakát is megjelölték. A történelmi tisztesség ezért a dátum valószínűségét és a percnyi pontosság bizonytalanságát egyszerre kívánja jelezni.

A helyszín tágabb értelemben biztosabb. Granada északkeleti részén, Víznar és Alfacar között működtek azok a kivégzőhelyek, ahová a felkelő hatalom foglyait vitték. A Colonia nevű épületet fogva tartásra használták, a közeli utak, árkok és domboldalak pedig tömegsírok helyszínei lettek.

Lorcával együtt a legtöbb rekonstrukció szerint három másik embert öltek meg: Dióscoro Galindo González tanítót, valamint Joaquín Arcollas Cabezas és Francisco Galadí Melgar anarchista kötődésű férfiakat. A négy ember élettörténete nagyon különbözött. Haláluk közös oka az lett, hogy ugyanaz a hatalom ellenségnek minősítette őket.

Ez fontos ellenpont a Lorca-mítoszhoz. A költő híres lett, társai kevésbé. Amikor a sírját keressük, valójában közös sírt keresünk. Gibson is többször hangsúlyozza, hogy Lorca maradványainak kérdése nem választható el a többi eltűnttől. A legismertebb áldozat képes ráirányítani a figyelmet azokra, akiknek nevét alig ismeri valaki.

A kivégzőosztag pontos összetételéről és egyes résztvevők szerepéről több vallomás született. Juan Luis Trescastro Medina később állítólag dicsekedett azzal, hogy részt vett Lorca megölésében, és homofób módon beszélt a gyilkosságról. Preston idézi ezeket a későbbi beszámolókat. A dicsekvés nem azonos minden részletben bizonyított beismeréssel, de fontos forrás a gyilkosság légköréhez: a politikai gyűlölet és a szexuális megalázás összekapcsolódhatott.

Nem tudjuk, Lorca hogyan viselkedett az utolsó percekben. A későbbi legendák imáról, könyörgésről, bátorságról vagy utolsó mondatokról beszélnek. Ezek közül sok nem ellenőrizhető. A halott híres ember körül természetes módon keletkezik hagiográfia. Egy felelős életrajznak ellen kell állnia ennek.

Ami biztosabb, az maga a rendszer. Fegyveresek vittek foglyokat egy olyan helyre, ahol bírósági ítélet nélkül öltek. A testeket gyorsan elföldelték. A cél nem csupán az élet elvétele volt, hanem az eltüntetés is. Ez magyarázza, miért

vált később a sír kérdése politikai üggyé.

Lorca halálának képe gyakran összefonódik saját verseinek motívumaival: hold, olajfák, hajnal, vér. Esztétikailag csábító így elbeszélni. De ez könnyen megszépíti a valóságot. A kivégzés nem Lorca-vers volt. Nem tragikus színpadi finálé, hanem gyors, piszkos politikai gyilkosság.

Éppen ezért a legméltóbb elbeszélés talán a legvisszafozottabb. Négy foglyot kivittek a városból. Fegyveresek lelőtték őket. Testüket elrejtették. Kilencven évvel később még mindig nem tudjuk biztosan, hol vannak.

Fő források: Paul Preston: The Spanish Holocaust; Ian Gibson Lorca haláláról szóló kutatásai; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Ian Gibson: No me encontraron.

29. Miért ölték meg Lorcát?

A kérdésre azért nincs egyetlen válasz, mert az emberi erőszak ritkán egyetlen okból születik. Lorca halálának magyarázatai az elmúlt kilencven évben politikai célokat is szolgáltak. A Franco-rendszernek érdekében állt úgy beállítani a gyilkosságot, mintha helyi, magánjellegű leszámolás lett volna, amelyhez az új hatalomnak nincs köze. A republikánus és antifasiszta emlékezet viszont gyakran tisztán politikai mártírrá formálta Lorcát. Az újabb kutatás több tényezőt tart egyszerre a képen.

Az első a politika. Lorca a köztársasági kulturális élet ismert alakja volt. A La Barraca állami programként működött, Fernando de los Ríos közeli barát és mentor volt, a költő antifasiszta nyilatkozatokat írt alá, és közéleti megszólalásaiban egyre nyíltabban beszélt társadalmi igazságtalanságról. Nem kellett kommunistának lennie ahhoz, hogy 1936 augusztusában a granadai szélsőjobboldal "vörösnek" tekintse.

A második a homoszexualitás. Granada konzervatív férfiközegében Lorca mássága régóta pletykatéma volt. A róla szóló sértések és a gyilkosság utáni homofób dicsekvések arra utalnak, hogy ez az előítélet valószínűleg része volt az ellene irányuló gyűlöletnek. Nem bizonyítható azonban, hogy kizárólag vagy elsődlegesen ezért ölték

meg.

A harmadik a helyi gazdasági és családi konfliktus. Lorca apja sikeres földbirtokos volt, akinek földügyletei és társadalmi kapcsolatai riválisokat teremtettek. Preston olyan helyi ellenfeleket is megnevez, akiknek személyes és gazdasági sérelmeik lehettek a García Lorca családdal szemben. A költő sógora, Fernández-Montesinos politikai szerepe további célpontot rajzolt a családra.

A negyedik a személyes irigység és kulturális ellenszenv. Lorca nemcsak gazdag család fia, hanem országosan ünnepeelt művész volt. A híres ember helyi környezetben könnyen válhat ellenszenv tárgyává, különösen ha nyilvánosan kritizálja ugyanazt a várost és polgárságot, amelyből származik. Lorca Granadáról szóló kemény megjegyzéseit ellenfelei jól ismerték.

Az ötödik és legfontosabb talán maga a politikai rendszer, amely 1936 júliusában létrejött. Mindezek a sérelmek korábban is létezhettek, mégsem vezettek gyilkossághoz. A felkelés után azonban a hatalom bírósági kontroll nélkül engedte, sőt ösztönözte az "ellenség" eltávolítását. A gyűlölethez fegyver és intézményi engedély társult.

Ezért félrevezető a kérdést úgy feltenni: "politika vagy homoszexualitás?" A két tényező nem zárta ki egymást. A

szélsőjobboldali politikai kultúrában a nemzet, vallás, társadalmi rend és férfiasság eszménye összekapcsolódott. Lorca egyszerre sértett több normát: liberális kulturális ember, köztársasági projektek arca, homoszexuális férfi és a konzervatív Granada kritikusa volt.

A gyilkosságot ezért nem kell rejtélyesebbé tenni annál, amilyen. Lehet, hogy sosem tudjuk egyetlen ember fejében rekonstruálni a döntő motívumot. De a társadalmi mechanizmus világos. Egy autoriter felkelés olyan környezetet teremtett, amelyben különböző gyűlöletek összeadhatóvá váltak.

Lorca halálának történeti tanulsága éppen ez. A művészt nem valamely verse ölte meg, és nem is egyetlen politikai mondat. Olyan rendszer ölte meg, amelynek szüksége volt ellenségekre, és amelyben személyes ellenségek könnyen politikai hóhérokká válhattak.

Fő források: Paul Preston: The Spanish Holocaust; Ian Gibson: El asesinato de García Lorca és Lorca y el mundo gay; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life.

VII. rész

A költő, akit nem találtak meg

30. A név, amelyet el akartak törölni

Lorca meggyilkolásával nem ért véget a történet. A diktatúráknak nemcsak az emberek teste, hanem az emlékezet is problémát jelent. Federico García Lorca világhírű szerző volt, ezért teljes eltüntetése lehetetlennek bizonyult. A Franco-rendszernek bonyolultabb stratégiára volt szüksége: korlátozni, szűrni, depolitizálni és időnként visszaengedni.

A polgárháború első éveiben műveinek nyílt jelenléte veszélyes volt. A költő neve nemzetközileg összekapcsolódott a nacionalista erőszakkal. Külföldön éppen halála növelte ismertségét. A spanyol emigráció kulturális köreiből Lorca mártírrá vált, verseit és darabjait játszották, kiadták, fordították.

Margarita Xirgu ebben döntő szerepet játszott. A színésznő 1936-ban külföldön maradt, és nem tért vissza Franco Spanyolországába. Társulata Latin-Amerikában tovább játszotta Lorca darabjait. 1945. március 8-án Buenos Airesben ő mutatta be a Bernarda Alba házát, amelyet a szerző 1936-ban befejezett, de életében nem láthatott színpadon.

A darab története szimbolikus. A spanyol falusi társadalom elnyomását bemutató mű előbb Latin-Amerikában kapott életet, és csak jóval később térhetett vissza rendesen Spanyolországba. Az Aymá 1964-ben indult *La casa de Bernarda Alba*-kiadása már arról beszél, hogy a mű huszonnyolc év után végre madridi közönség elé került; a jelen könyvhöz használt példány az 1965-ös második kiadás. Juan Antonio Bardem rendezése maga is kulturális esemény volt: egy elhallgatott szerző egyik legerősebb darabja visszatért az ország színpadára.

A Franco-korszak Lorca-kezelése idővel változott. A kezdeti elhallgatás és az erős cenzurális korlátozás kulturálisan tarthatatlanná vált, hiszen Lorca külföldön klasszikussá emelkedett, és az ötvenes évektől Spanyolországban is megjelenhettek válogatott, ellenőrzött kiadásai. Egyre inkább lehetett "költőként" beszélni róla úgy, hogy politikai meggyilkolásának körülményeit homályban tartották. A rendszer számára a folklorikus, andalúz, tragikus zseni kevésbé volt veszélyes, mint a köztársasági kulturális ember, a homoszexuális férfi és a nacionalista terror áldozata.

Ez a szelektív emlékezet még a demokrácia idején is hatott. Lorca könnyen vált kulturális márkánévvé: repülőtér, alapítvány, szobor, múzeum és fesztivál kapcsolódik hozzá. A kanonizáció azonban paradox módon

ismét elrejtheti a konfliktusokat. Ha csak "egyetemes költő", akkor kényelmetlenebb társadalmi és politikai kérdései elhalványulnak.

A család szerepe szintén összetett. Érthetően védték Federico magánéletét és emlékét, ugyanakkor a sírkereséshez való tartózkodó viszonyuk hosszú vitát váltott ki. Gibson különösen élesen bírálta ezt. A család álláspontját viszont nem lehet egyszerűen a múlt elhallgatásának nevezni: a hozzátartozók számára a kivégzőhely és exhumálás személyes gyász is, nem csupán nemzeti szimbolikus ügy.

Lorca nevének története tehát nem a tiltástól az igazságig vezető egyenes út. Inkább újabb és újabb keretek váltják egymást. Mártír, népi költő, modern klasszikus, meleg ikon, demokratikus emlékezetfigura. Mindegyikben van igazság, egyik sem az egész ember.

Fő források: García Lorca: La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965); Ian Gibson: No me encontraron; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand.

31. A halott költő világhódítása

Lorca a huszadik század egyik legtöbbet fordított spanyol szerzője lett. Ebben a művek ereje mellett halála is szerepet játszott. A fiatalon meggyilkolt művész alakja könnyen válik nemzetközi jelképpé, különösen egy olyan háborúban, amelyet egész Európa az antifasizmus és fasizmus konfliktusaként is figyelt.

A mártírhírnév azonban önmagában nem tart fenn darabokat kilenc évtizeden át. A Várnász, Yerma és Bernarda Alba háza azért maradt színpadon, mert társadalmi helyzeteik könnyen átlépik az eredeti andalúz környezetet. A családi ellenőrzés, kényszerházasság, terméketlenség, vágy és becsület konfliktusa más kultúrákban is érthető.

A darabok ráadásul rendkívül rugalmasak rendezőileg. Lehet őket hagyományos andalúz közegben játszani, de modern minimalista térben is. A Bernarda Alba háza különösen alkalmas újraértelmezésre: a zárt ház börtön, diktatúra, család vagy akár pszichológiai tér metaforája lehet.

A költészet útja más. A Romancero gitano zeneisége és kulturális utalásai nehezen fordíthatók. A Poeta en Nueva

York pedig olyan képi sűrűséget használ, amely fordító számára komoly kihívás. Mégis éppen sokféle fordítása tette Lorcát globális költővé. Minden nyelv másképp veszít és nyer a ritmusból.

A zene külön életet adott neki. Verseit flamencoénekesek, klasszikus zenészek és kortárs előadók dolgozták fel. Lorca maga is gyűjtött és harmonizált népdalokat, La Argentinita énekesnővel felvételeket készített. A költészet és zene közötti határ ezért már életében átjárható volt.

Képzőművészeti rajzai később szintén nagyobb figyelmet kaptak. Nem arról van szó, hogy Lorca "titokban festőzseni" lett volna. Rajzai inkább megmutatják, hogyan gondolkodott képekben. Arcok, bohócok, szimbolikus testek és kettős alakok kapcsolódnak verseinek motívumaihoz.

A film és televízió újabb Lorca-képeket gyártott. Életének utolsó heteit különösen sok alkotás próbálta rekonstruálni, mert a történetben egyszerre van művészet, politika, rejtély és erőszak. 2026 nyarán Fernando Franco Lorca című filmjének forgatása is Granadában indult, többek között a Huerta de San Vicente és a történelmi város helyszínein. Kilencven év után tehát Lorca élete továbbra is mozgóképes jelen idő.

A világhír ugyanakkor veszélyt hordoz: a szerzőből embléma lesz. A turisták Granada térképén Lorca-helyszíneket keresnek, miközben a művek nehezebb részei háttérbe szorulhatnak. A Poeta en Nueva York például jóval kevésbé illik az andalúz képeslaphoz, mint a cigányrománok. Az El público pedig még kevésbé.

A teljes Lorca akkor marad élő, ha a különböző korszakok nem simítják egyetlen könnyen fogyasztható képpé. A folklórköltő mellett ott kell maradnia az avantgárdnak, a társasági sztár mellett a titkos szerelmesnek, a mártír mellett a rendezőnek, a spanyol ikonnal együtt pedig annak az alkotónak, aki egész életében menekült a skatulyákból.

Fő források: Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Christopher Maurer (szerk.): Collected Poems; La casa de Bernarda Alba (Aymá, 1965); 2026-os spanyol kulturális programok és a Lorca-film forgatásáról szóló friss tudósítások.

32. A sír keresése

Lorca sírjának keresése szinte külön történelmi műfajjá vált. Nem egyszerű régészeti feladat, mert a helyszínről szóló tudás évtizedeken át szóbeli vallomásokban, félig titkos emlékezetben és politikailag veszélyes beszélgetésekben élt.

Az egyik kulcsfigura Agustín Penón volt, aki 1955-ben érkezett Granadába, és hosszú hónapokon át tanúkat keresett. Olyan emberekkel beszélhetett, akik még közvetlenül ismerték az 1936-os eseményeket. Jegyzetei később Ian Gibson kezébe kerültek, aki rendezte és publikálta őket. Penón munkája azért pótolhatatlan, mert a kutatás időben közelebb volt a gyilkossághoz, még akkor is, ha a Franco-rendszerben a tanúk féltek és sokan hallgattak.

Különösen fontos Manuel Castilla Blanco vallomása. Gibson 2026-os könyvében részletesen felidézi, hogy Castilla olyan emberként beszélt, aki részt vett a holttestek elföldelésében. 1955-ben Penónt, 1966-ban Gibsont is ugyanahhoz a Fuente Grande közelében álló öreg olajfához és kis vízmosáshoz vezette. Gibson szerint Castilla nem bizonytalankodott: úgy vélte, azon a kis területen fekszik Lorca és három társa.

1978-ban, Franco halála után Gibson újra elment Castillával a helyszínre. A táj addigra megváltozott, pinesítés és tereprendezés történt, de a tanú ismét ugyanazt a környéket jelölte meg. Ez erős forrásnak tűnik. A probléma az, hogy a hely később emlékparkká alakult, és közben több olyan történet jelent meg, amely szerint a maradványokat már korábban áthelyezhették.

1986 különösen fontos év lett a későbbi vitában. Gibson 2026-ban ismét előveszi azokat a vallomásokot, amelyek szerint a Federico García Lorca Park kialakításakor csontok kerülhettek elő, majd azokat nem dokumentált módon máshová helyezték. A történet bizonyítása nehéz, de ha igaz, megmagyarázhatja, miért nem találtak semmit a későbbi ásatásnál.

A demokratikus Spanyolország sokáig óvatosan kezelte a polgárháborús tömegsírokat. Az 1977-es amnesztia törvény és a politikai "megbékélés" kultúrája segítette a békés átmenetet, de egyben azt is jelentette, hogy számos múltbeli bűn feltárása évtizedekre elmaradt. A családok és helyi emlékezetközösségek gyakran saját erőből őrizték a sírok helyét.

2009-ben végül hivatalos ásatás kezdődött az alfacari parkban. A kutatás nem találta meg Lorca maradványait. A kudarc hatalmas nemzetközi figyelmet kapott. Gibson már akkor élesen bírálta az előkészítést és azt, hogy szerinte

kulcsfontosságú korábbi tanúvallomásokat nem vettek megfelelően figyelembe.

A 2009-es eredmény nem bizonyítja, hogy Lorca soha nem feküdt azon a környéken. Azt bizonyítja, hogy a megnyitott területen nem találták meg azt a sírt, amelyet kerestek. A különbség lényeges. Azóta más pontokon is próbálkoztak, geofizikai módszereket használtak, új hipotézisek születtek, de biztos azonosítás nem történt.

A sírkeresés nehézségét a táj megváltozása mellett az is fokozza, hogy 1936-ban nem készítettek tisztességes nyilvántartást a kivégzésekről. Az eltüntetés maga a terror része volt. A test helyének elrejtése megfosztja a családot a gyásztól és az áldozatot a névtől.

Lorca esetében a világ figyel. De a módszertani probléma ugyanaz, mint több tízezer más spanyol eltűntnél: szóbeli emlékezetből, töredékes iratokból és megváltozott tájból kell rekonstruálni egy szándékosan eltitkolt bűnt.

Fő források: Ian Gibson: No me encontraron; Ian Gibson korábbi Lorca-kutatásai; Agustín Penón anyagának Gibson által közölt és feldolgozott részei.

33. No me encontraron - Nem találtak meg

Ian Gibson 2026-os *No me encontraron* című könyve nem hagyományos Lorca-életrajz. Első része nagyrészt annak a naplónak átdolgozott változata, amelyet a 2009-es hivatalos keresés idején vezetett. Második része az azóta eltelt tizenöt év új információit, vitáit és sikertelen próbálkozásait tekinti át. Emiatt a könyv egyszerre történeti dokumentum és személyes vádirat.

Gibson nem semleges hangon ír. Hat évtizedes Lorca-kutatás után személyesen érintett, időnként dühös. Ezt forráskritikailag figyelembe kell venni. Éppen ezért különösen értékes, hogy saját elfogultságát sem rejti el. Nem tesz úgy, mintha a sír kérdése számára pusztán szakmai rejtvény volna.

A könyv központi állítása szerint a 2009-es keresést hibás döntések terhelték. Gibson úgy érezte, nem vonták be megfelelően, miközben korábbi kutatásai során olyan tanúkkal beszélt, akik közvetlenül kapcsolódtak a temetéshez. Különösen Manuel Castilla Blanco vallomását tartja döntőnek. Szerinte az eredeti sírhely a Fuente Grande közelében, egy olajfa és vízmosás környékén volt.

A mai vita azonban már nemcsak arról szól, hol volt az eredeti sír. Hanem arról is, maradtak-e ott a testek. Az 1986-os parképítés során állítólag előkerült csontokról szóló történetek azt a lehetőséget vetik fel, hogy a maradványokat áthelyezték. Gibson ezt komolyan veszi, és úgy véli, a spanyol államnak további iratokat kellene megnyitnia, tanúvallomásokat vizsgálnia és új keresést indítania.

2026. június 23-án az El Paísnak adott interjúban Gibson azt mondta: ha egy demokratikus kormány képes volt Franco maradványait eltávolítani a Valle de los Caídosból, akkor Lorca testének keresését is folytatnia kellene. Ezzel a költőt a történelmi emlékezet tágabb politikájába helyezi. Szerinte Lorca nem csupán családi ügy, hanem a Franco-diktatúra máig eltűnt áldozatainak közös szimbóluma.

Ez az álláspont vitatható. A családnak jogos személyes érdeke van abban, hogyan bánnak hozzátartozójuk maradványaival. Az államnak pedig közérdeke van a háborús bűnök és tömegsírok feltárásában. A két jog nem mindig esik egybe. Lorca éppen azért különleges eset, mert magánszemély és nemzeti kulturális ikon egyszerre.

A könyv címe különös erővel kapcsolódik Lorca egyik New York-i versének motívumához is, amelyben a beszélő saját meggyilkolását és hiábavaló keresését vizionálja. A

költői kép utólag hátborzongatóan pontosnak tűnik. Fontos azonban ismét elválasztani a költészetet a jóslattól. Lorca nem tudta, mi fog történni vele. A későbbi történelem tette prófétikusnak a sort.

No me encontraron végső soron nem ad választ a sír helyére. Inkább azt mutatja meg, miért nincs még válasz. A különböző intézményi döntések, családi álláspontok, helyi emlékezetek, megváltozott táj és egymással versengő kutatói hipotézisek együtt alakították a kudarcot.

Kilencven év után ezért Lorca testének hiánya önálló történelmi tényé vált. A sír nem egyszerűen "még nincs meg". Az eltűnés, a keresés és a keresés kudarca is része annak, amit ma Lorca történetének nevezünk.

Fő források: Ian Gibson: No me encontraron; Ian Gibson 2026. júniusi El País-interjúja; Granada és Alfacar emlékezetpolitikai háttére.

34. Kilencven év után

2026-ban Lorca halálának kilencvenedik évfordulója nem egyetlen hivatalos megemlékezésben jelenik meg. Kiállítások, színházi és flamencoprodukciók, könyvek, filmforgatás és helyi programok egész sora mutatja, hogy Lorca kulturális jelenléte nem csökkent.

Granada városi programjában 2026. június 22-től szeptember 30-ig fut a "Federico García Lorca: 1898-1936. Así que pasen 90 años" című bibliográfiai és dokumentációs kiállítás. A Centro Federico García Lorca "Ríos: cruzar el archivo Lorca" kiállítása szintén az archívum újraolvasására épít. A Generalife kertjeiben a Lorca y Granada sorozatban Manuela Carrasco flamencotársulata a Romancero gitano verseivel dolgozik. Madrid augusztus 18-ra nyilvános felolvasást és zenei-táncos megemlékezést hirdetett.

A kilencvenedik évforduló tehát nem kizárólag a halálról szól. Éppen ez a legfontosabb változás. A huszadik század második felében Lorca gyakran először mártírként jutott el a közönséghez. 2026-ban sok program már az archívumot, zenét, nőalakokat, színházi kísérleteket és költői örökséget állítja középpontba.

Ugyanakkor a halál kérdése sem zárult le. Gibson új könyve és interjúi ismét napirendre tették a sírkeresést. A

történelmi emlékezet spanyol vitái az elmúlt években új lendületet kaptak. Tömegsírok feltárása, áldozatok azonosítása, Franco örökségének kezelése és a diktatúra jelképeinek sorsa továbbra is politikai ügy.

Lorca ebben a vitában különleges helyet foglal el, mert művészi nagysága nem engedi, hogy neve pusztán statisztika legyen. Ugyanakkor éppen hírneve torzíthat is. Ha minden figyelem egyetlen híres testre irányul, a névtelen áldozatok ismét láthatatlanná válhatnak. A legjobb emlékezet ezért nem Lorcát választja a többiek helyett, hanem az ő történetén keresztül teszi láthatóvá a közös sorsot.

A 2026-os új filmforgatás is jelzi, hogy az utolsó hetek története továbbra is vonzó. A film nyilván szükségképpen dramatizál majd olyan pillanatokat is, amelyekről a történész csak bizonytalanul beszélhet. Ez nem hiba, amíg világos a műfaji különbség. A művészet a hiányból is történetet alkot; a történetírásnak viszont meg kell őriznie a hiányt.

Kilencven év alatt Lorca művei is változtak, mert minden korszak mást olvas ki belőlük. A Bernarda Alba háza ma könnyen olvasható a patriarchális elnyomás drámájaként, az *El público* queer klasszikusként, a *Poeta en Nueva York* kapitalizmus- és rasszizmuskritikaként. Ezek jogos nézőpontok, de akkor termékenyek, ha nem

felejtjük el a művek eredeti történeti közegét.

Lorca modernsége éppen abból ered, hogy nem illeszkedik egyetlen mai kategóriába sem. Nem volt mai értelemben aktivista, mégis közéleti felelősséget vállalt. Nem írta nyilvánosan identitáspolitikai programmá homoszexualitását, mégis művei radikálisan foglalkoznak a rejtett vággyal. Nem hagyta el a népi hagyományt, miközben az európai avantgárd egyik legeredetibb spanyol alakja lett.

A kilencvenedik évforduló ezért nem lezárás. Inkább emlékeztető arra, hogy egy klasszikus akkor él, ha újra zavarba hoz. Lorca nem attól fontos, hogy mindenki szereti. Attól, hogy művei még mindig kérdéseket tesznek fel olyan rendekről, amelyek szabályozni akarják, kit szerethetünk, hogyan élhetünk, milyen hangon beszélhetünk, és mi történik azokkal, akik nem férnek be.

Fő források: Granada város 2026-os kulturális programjai; Madrid 2026. augusztus 18-i Lorca-megemlékezése; El País 2026. július 31-i tudósítása a Lorca és Granada programról; Ian Gibson: No me encontraron; 2026-os hírek a Lorca-film forgatásáról.

Utóhang - A sír nélküli halhatatlanság

A Bernarda Alba háza 1936 nyarán még új mű volt. Lorca barátoknak olvasta fel, színésznőről, bemutatóról, következő darabokról beszélt. Egyik visszaemlékezés szerint a felolvasás után arról beszélt: most látja igazán, milyen lesz a színháza. A mondatot a későbbi történet tette kegyetlenné. Harmincnyolc éves volt, és nem tudta, hogy nincs ideje.

Ha csak a befejezett életművet nézzük, könnyű elfelejteni, mennyire fiatalon halt meg. A huszadik század nagy írói közül sokan ebben az életkorban még csak pályájuk közepén jártak. Lorca már megírta a Cigányrománocokat, a Poeta en Nueva Yorkot, a Várnászt, a Yermát és a Bernarda Alba házát, de közben új műveken dolgozott és folyamatosan változtatta stílusát.

Ezért a gyilkosság vesztesége nem mérhető az elkészült könyvek számával. Az elveszett művek nem léteznek, nem tudjuk felsorolni őket. Csak azt látjuk, hogy a szerző még mozgásban volt. A Bernarda Alba háza nem ismétli a Várnászt. Az El público nem ismétli a Romancero gitanót. A Sötét szerelem szonettjei másfajta fegyelmet mutatnak, mint a New York-i versek. Egy alkotó, aki ilyen gyorsan képes megújulni, valószínűleg negyven- és ötvenévesen

sem ugyanazt írta volna.

A sír hiánya ezért különös metafora, de nem szabad túl szépnek látni. Lorcának nem azért nincs sírja, mert "mindenütt jelen van". Azért nincs, mert gyilkosai elrejtették a testét, a diktatúra pedig évtizedeken át nem tette lehetővé a nyílt feltárást. A költői halhatatlanság nem teszi jóvá a történelmi bűnt.

Ugyanakkor a test eltűntetése nem érte el célját. Lorca neve nem tűnt el. A művek átjutottak határokon, nyelveken és politikai rendszereken. Egy Buenos Aires-i színpad megőrizte azt, amit Madridban nem lehetett játszani. Fordítók vitték tovább verseit. Színészek és rendezők újra meg újra beléptek Bernarda házába. Flamencoénekesek visszaadták a költészetet annak a zenei közegnek, amelyből részben született.

Talán ez a legpontosabb ellentét Lorca történetében. A gyilkosság logikája a hallgatás volt. A művészeté a hang.

A hang természetesen változik. Nem ugyanazt a Lorcát hallotta egy 1940-es mexikói emigráns, egy 1960-as madridi néző és egy 2026-os fiatal, aki az *El público queer* nyelvét olvassa. A klasszikus mű nem azért időtlen, mert változatlan jelentése van, hanem mert új helyzetekben új jelentéseket bír el.

A kilencvenedik évforduló után valószínűleg folytatódik a sír keresése is. Lehetséges, hogy egyszer azonosítható maradványok kerülnek elő. Az is lehet, hogy a táj átalakítása és egy esetleges korábbi áthelyezés miatt soha nem lesz teljes bizonyosság. A történelmi igazság azonban nem csak ezen múlik. Már most tudjuk, hogy Lorcát a felkelő hatalom emberei vitték el és ölték meg a granadai terror részeként. A sír megtalálása nem teremtené meg ezt az igazságot; kézzelfogható formát adna neki.

A könyv elején azt kérdeztük, mi marad meg egy emberből kilencven év után. Lorca esetében meglepően sok: versek, darabok, levelek, rajzok, hangfelvételekhez kapcsolódó emlékek, fényképek, barátok visszaemlékezései, viták és egy meg nem talált sír története.

De a legfontosabb talán az a nyugalanság, amely a művekből maradt. A Menyasszony nem fér be az előre kijelölt házasságba. Yerma nem fér be a gyermektelen feleség szerepébe. Adela nem fér be Bernarda házába. Az El público szereplői nem férnek be a közönség által elvárt identitásokba. Lorca újra és újra azt a pillanatot írta meg, amikor az emberi vágy összeütközik azzal a renddel, amely megmondja, mi lehet látható.

Végül ő maga is ilyen konfliktus áldozata lett.

A költőnek nincs ismert sírja. De a hallgatás, amelyet gyilkosai szántak neki, nem következett be.

HÁTTÉRGYÁR

Függelék

Federico García Lorca élete évszámokban

1898 - Június 5-én megszületik Fuente Vaquerosban, Granada tartományban.

1909 - A család Granadába költözik.

1914-1919 - A granadai egyetemen tanul; jogi tanulmányokat is folytat. Zenei képzése és irodalmi érdeklődése egyre fontosabbá válik.

1917-1918 - Tanulmányutakon vesz részt; megjelenik első prózakötete, az Impresiones y paisajes.

1919 - Madridba költözik, a Residencia de Estudiantes lakója lesz.

1920 - Bemutatják első színpadi művét, az El maleficio de la mariposát.

1921 - Megjelenik a Libro de poemas.

1922 - Manuel de Fallával részt vesz a granadai cante jondo verseny megszervezésében.

1923-1925 - Költői, bábszínházi és drámai munkák; kapcsolatainak köre Madridban és Granadában bővül.

1927 - Bemutatják a Mariana Pinedát; Lorca részt vesz a Góngora-centenárium eseményeiben. Barcelonában rajzkiállítása nyílik.

1928 - Megjelenik a Romancero gitano. A kötet hatalmas sikert arat, Lorca azonban egyre erősebben küzd a ráépülő folklorikus imázssal.

1929 - Fernando de los Ríos-szal az Egyesült Államokba utaz. New Yorkban él, a Columbia University környezetében tanul és dolgozik.

1929-1930 - Megszületik a Poeta en Nueva York anyagának nagy része; kísérleti színházi műveken dolgozik.

1930 - Kubába utazik, majd visszatér Spanyolországba.

1931 - Kikiáltják a Második Spanyol Köztársaságot. Megjelenik a Poema del cante jondo.

1932 - Elindul a La Barraca egyetemi vándorszínház, Lorca művészeti vezetésével.

1933 - Madridi bemutatója van a Várnásznak. Lorca Buenos Airesbe utazik, ahol kiemelkedő színházi sikereket arat.

1933-1934 - Dél-amerikai tartózkodás; előadásokat tart, rendez, a duendéről beszél.

1934 - Bemutatják a Yermát. Meghal barátja, Ignacio Sánchez Mejías; Lorca megírja nagy siratóversét.

1935 - Bemutatják a Doña Rosita la solterát. A késői szerelmi költészet és a Tamarit dívánja anyaga formálódik.

1936 tavasza - Befejezi a Bernarda Alba házát; közéleti interjúkban társadalmi felelősségről, színházról és igazságtalanságról beszél.

1936. július - A katonai felkelés idején Granadában tartózkodik.

1936. augusztus 16. - A Rosales család házában letartóztatják.

1936. augusztus 18. hajnalán - A legerősebb tanúvallomások és több modern kutatás szerint Víznar és Alfacar között kivégzik; a percnyi pontosság és a kivégzés egyes részletei továbbra is vitatottak.

1945 - Buenos Airesben Margarita Xirgu társulata bemutatja a Bernarda Alba házát.

1955-1956 - Agustín Penón Granadában kutatja Lorca meggyilkolását és sírját.

1960-as évek - Ian Gibson megkezdi több évtizedes Lorca-kutatását.

1971 - Gibson első nagy Lorca-halálkutatása emigráns kiadásban jelenik meg.

1978 - A Franco utáni Spanyolországban Gibson ismét felkeresi a feltételezett sírhelyet Manuel Castilla Blancóval.

2009 - Hivatalos ásatás indul Alfacarban, de Lorca maradványait nem találják meg.

2026 - A halál kilencvenedik évfordulója. Megjelenik Ian Gibson No me encontraron című kötete; Spanyolországban és külföldön kiállítások, előadások és új művészeti projektek kapcsolódnak Lorcához.

Fontosabb művek

Költészet

Libro de poemas (1921) - Versek könyve

Poema del cante jondo (1931; a versek nagy része korábban készült) - A cante jondo költői világa

Canciones (1927) - Dalok

Romancero gitano (1928) - Cigányrománok

Poeta en Nueva York (posztumusz, 1940) - Költő New Yorkban

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1935) - Ignacio Sánchez Mejías-sirató

Diván del Tamarit (posztumusz) - Tamarit dívánja

Sonetos del amor oscuro - A Sötét szerelem szonettjei

Színház

El maleficio de la mariposa (1920) - A pillangó átká

Mariana Pineda (1927)

La zapatera prodigiosa - A csodálatos vargáné / a cipészné története

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín - Don Perlimplín szerelme Beliséval a kertben

El público - A közönség

Así que pasen cinco años - Ha elmúlik öt év

Bodas de sangre (1933) - Vénász

Yerma (1934)

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (1935) -
Doña Rosita, a hajadon

La casa de Bernarda Alba (1936; bemutató 1945) -
Bernarda Alba háza

Comedia sin título - Cím nélküli komédia, befejezetlen

Tematikus függelék - Hogyan olvassuk Lorcát?

Lorca életműve egyszerre közismert és könnyen félreolvasható. Néhány verse idézetté, néhány drámája iskolai klasszikussá, halála pedig történelmi jelképévé vált. Az ismertség azonban nem mindig jelent közelséget. Az alábbi szempontok nem kulcsot adnak a „helyes” olvasathoz, hanem olyan tájékozódási pontokat, amelyek segítenek különválasztani a művet a köré nőtt legendától.

1. Ne keressünk minden képhez egyetlen megfejtést.

A hold nem mindig halál, a víz nem mindig élet, a zöld nem mindig ugyanaz a vágy. Lorca képei hálózatban működnek. Érdekes azt figyelni, milyen más szavak, tárgyak és cselekvések veszik körül őket. Ugyanaz a motívum az egyik műben felszabadító, a másikban fenyegető lehet. A költői kép ereje éppen abból fakad, hogy nem lehet teljesen lefordítani fogalmi mondattá.

2. Halljuk is a verset.

Lorca zenei képzettsége, népdalgyűjtése és előadói gyakorlata miatt a ritmus nem másodlagos. A rövid ismétlés, a refrén, a megszakított sor, a hangzás vagy egy népi forma emléke jelentést hordoz. Még fordításban is érdemes figyelni arra, hol gyorsul, hol ismétlés és hol némul

el a szöveg. Az eredeti spanyol szöveg pedig akkor is sokat ad, ha az olvasó csak részben érti: hallhatóvá válik a mássalhangzók és magánhangzók szervezése.

3. A népi nem azonos a naivval.

A cante jondo, a románc, az altatódal és a falusi rítus Lorcánál nem díszlet. Ugyanakkor nem is etnográfiai dokumentáció. A költő átalakítja a hagyományt. A Romancero gitano cigányvilága ezért nem használható úgy, mintha riport volna az andalúziai romák életéről. Mitikus és poétikai konstrukció, amely valós társadalmi tapasztalatokból is táplálkozik.

4. Az avantgárd Lorca ugyanaz az ember, mint a népi Lorca.

A Poeta en Nueva York, az El público és az Así que pasen cinco años elsőre úgy tűnhet, mintha más szerző művei lennének, mint a Romancero gitano vagy a Várnász. A törés valódi, de a mélyebb témák folytatódnak: vágy és tilalom, test és halál, szabadság és társadalmi szerep, valóság és maszk. A forma azért változik meg, mert más tapasztalatot kell hordoznia.

5. A drámákban nézzük a teret, ne csak a párbeszédet.

Ki állhat az ajtóban? Ki nézhet ki az ablakon? Ki mehet ki éjszaka? Honnan hallatszik ének vagy állathang? Lorca

érett színházában a tér társadalmi rendet testesít meg. A Bernarda Alba háza ezért olvasva is erős, színpadon azonban a falak, fények és távolságok teszik teljessé. A szereplők szabadsága centiméterekben is mérhető.

6. A nőalakokat ne kezeljük egyetlen tétel illusztrációjaként.

Lorcát gyakran nevezik a női elnyomás nagy drámaírójának, és ennek van alapja. De Yerma, a Menyasszony, Bernarda, Adela vagy La Poncia nem ugyanazt a gondolatot ismétli. Egyikük a gyermek hiányával, másikuk a szerelem és házasság konfliktusával, megint másikuk hatalommal, osztállyal és becsülettel küzd. A darabok ereje abból származik, hogy a szereplők nem kész elméleteket mondanak fel.

7. Lorca homoszexualitása fontos, de nem univerzális magyarázat.

Az El público, a késői szerelmi versek és több életrajzi válság nem érthető nélküle. Ugyanakkor hiba volna minden holdat, lovat vagy bezárt nőt közvetlenül a szerző szexuális életére visszavezetni. Az életrajz és mű viszonya közvetett. A személyes tapasztalat formát, érzékenységet és konfliktusokat adhat, de a mű új rendet teremt belőlük.

8. A politikai Lorca nem pártpolitikus Lorca.

Nem töltött be pártfunkciót, és nem írt politikai programot. De La Barraca, nyilvános antifasiszta szerepvállalása, a társadalmi igazságtalanságról szóló interjúi és a színház közösségi feladatáról vallott nézetei miatt az „apolitikus művész” képe sem tartható. A pontosabb megfogalmazás: politikailag érzékeny, a Köztársaság kulturális projektjéhez kötődő, liberális-baloldali értelmiségi, akinek nézeteit nem kell utólag egy pártprogramba kényszeríteni.

9. A halálát ne olvassuk vissza minden korábbi sorába.

Lorca költészetében valóban szokatlanul erős a halál jelenléte. Ez azonban nem prófécia. A spanyol líra, az andalúz dalok, a katolikus rítus, a bikaviadal és saját személyes érzékenysége mind hozzájárult ehhez. Az, hogy 1936-ban meggyilkolták, utólag minden halálképet baljóslatúvá tesz. Az olvasónak tudatosan ellen kell állnia ennek a visszavetítésnek. A vers akkor is a halálról szólt, amikor szerzője nem tudta, hogyan fog meghalni.

10. A meggyilkolás történetében különítsük el a bizonyossági szinteket.

A letartóztatás, a főbb szereplők és a kivégzés helyszínének tágabb körzete viszonylag jól rekonstruálható. A pontos óra, bizonyos parancsok szó szerinti formája, az utolsó mondatok vagy a test későbbi

sorsa sokkal bizonytalanabb. A polgárháborús emlékezet tele van évtizedekkel későbbi visszaemlékezésekkel. A jó történetírás nem attól izgalmas, hogy minden hézagot kitölt, hanem attól, hogy megmutatja, hol végződik a bizonyíték.

11. A sír hiánya ne takarja el a műveket.

Lorca földi maradványainak keresése jogos történelmi és emberi ügy. De ha a költőt kizárólag eltűnt áldozatként ismerjük, a gyilkosok utólag másodszor is meghatározzák az életét. A legfontosabb válasz a politikai erőszakra az, hogy a művek továbbra is olvashatók és játszhatók. A sír keresése és az életmű olvasása nem egymás riválisa; csak az arányt kell megőrizni.

12. Lorcát nem kell megszelídíteni.

A klasszikussá válás veszélye, hogy a művek elvesztik eredeti nyugtalanságukat. A Várnász könnyen látványos „spanyol tragédiává”, a Bernarda Alba háza pedig tisztes kötelező olvasmánnyá válhat. Pedig ezek a darabok a vágy, a család, a becsület, a társadalmi osztály és az erőszak kényelmetlen kérdéseit teszik fel. Az *El público* pedig még ma is ellenáll annak, hogy egyszerű történetté rendeződjön. Lorca akkor él, ha nem csak szépnek látjuk, hanem hagyjuk, hogy zavarjon is.

A legjobb belépési pont ezért nem feltétlenül a kronológia. Valaki a Bernarda Alba házával talál rá, más a Cigányrománcokkal, megint más a New York-i versekkel. Innen lehet visszafelé és oldalirányban haladni. Lorca életműve nem egyetlen fejlődési vonal, hanem egymást keresztező utak rendszere. A népdal elvezet Góngorához, Góngora Dalíhoz, Dalí New Yorkhoz, New York az El públicóhoz, a kísérleti színház pedig végül a Bernarda Alba csupasz realizmusához.

Talán éppen ez teszi Lorcát kilencven évvel halála után is kortárs szerzővé. Nem azért, mert minden nézete mai volna. Sokkal inkább azért, mert műveiben nem szűnik meg a konfliktus hagyomány és szabadság, test és szabály, közösség és egyén között. Ezeket a konfliktusokat nem oldja fel helyettünk. Színpadra, képbe és ritmusba kényszeríti őket, majd ott hagy velük.

Fő források: Federico García Lorca művei; Christopher Maurer szerkesztései és bevezetői; Gwynne Edwards: Lorca - The Theatre Beneath the Sand; Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life; Ian Gibson Lorca-kötetei.

Jegyzetek és források

1. A 2026-os évforduló aktuális kulturális hátteréhez Granada város hivatalos programjai szolgáltak alapul. A Zaidín-Vergeles - Francisco Ayala könyvtár 2026. június 22. és szeptember 30. között rendezi meg a "Federico García Lorca: 1898-1936. Así que pasen 90 años" című kiállítást. A Centro Federico García Lorca 2026-ban a "Ríos: cruzar el archivo Lorca" kiállítást is bemutatja.
2. A 2026-os évfordulós színpadi jelenléthez: El País, 2026. július 31., Manuela Carrasco Las gitanas cantan y bailan a Lorca című előadásáról a Generalifében; Madrid város augusztus 18-i nyilvános Lorca-megemlékezésének programja.
3. A 2026-os új filmhez: Cadena SER, 2026. augusztus 7., Fernando Franco Lorca című filmjének granadai forgatásáról. A film az utolsó heteket dolgozza fel; a könyv ezt csak kortárs kulturális aktualitásként használja, nem történeti forrásként.
4. A gyermekkor, család és granadai közeg fő forrása Leslie Stainton: Lorca - A Dream of Life. Kiegészítő kontroll: Ian Gibson Lorca-életrajzi munkái, Gwynne Edwards színházi monográfiájának életrajzi bevezetője.
5. Lorca saját hangjához a David Gershator szerkesztette Selected Letters és Christopher Maurer Deep Song and Other Prose kötete szolgált. A levelekből a könyv nem közöl hosszú szó szerinti fordításokat, csak a gondolatmeneteket és életrajzi adatokat dolgozza fel.
6. A zenei pályakezdés, Antonio Segura Mesa és Manuel de Falla szerepéhez: Stainton; Maurer; Lorca cante jondóról szóló előadása.
7. A Residencia de Estudiantes és az 1927-es nemzedék világához: Stainton; Selected Letters; Maurer bevezetői és jegyzetei; Edwards életrajzi összefoglalása.
8. Lorca és Salvador Dalí kapcsolatát több forrás eltérően értelmezi. A könyv ezért különválasztja a dokumentálható érzelmi és művészi közelséget attól a kérdéstől, hogy kapcsolatuk pontosan milyen fizikai formát öltött. Fő források: Stainton; Gibson: Lorca y el mundo gay; Lorca levelei.
9. A Romancero gitano értelmezéséhez: Maurer Collected Poems kiadása, Lorca saját On the Gypsy Ballads előadása, valamint a levelek, amelyekben tiltakozik a "cigány költő" leegyszerűsítő címkéje ellen.
10. Lorca 1928-29-es válságához: Stainton; Selected Letters, különösen a Jorge Zalameához írt levelek; Gibson magánéleti kutatásai. A könyv nem vezet vissza minden válságtünetet egyetlen szerelmi kapcsolatra.
11. New Yorkhoz: Stainton; Maurer Collected Poems; Deep Song and Other Prose "A Poet in New York" anyaga; Selected Letters. A tőzsdekrach közvetlen

életrajzi részleteit a könyv óvatosan kezeli, a válság költői hatását viszont a művek egyértelműen alátámasztják.

12. Az afroamerikai közösségről szóló Lorca-képet történeti kontextusban kell olvasni: együttérző és antirasszista indulat mellett romantizáló, kívülálló elemek is vannak benne. A könyv ezt nem modern szociológiai leírásként használja.

13. Az *El público* és *Así que pasen cinco años* elemzésének fő forrása Gwynne Edwards: *Lorca - The Theatre Beneath the Sand*, kiegészítve Lorca teljes drámai szövegeivel.

14. A Második Köztársaság kulturális közegéhez és La Barracához: Stainton; Edwards; Lorca színházi nyilatkozatai. A társulat állami támogatása és kulturális küldetése politikai összefüggést jelentett, de előadásai nem pártpropagandaként működtek.

15. A Várnász forrásaesetéhez és drámai szerkezetéhez: Edwards; Stainton; a teljes drámaszöveg. A valós bűnügyi esemény és a dráma szereplői közé nem teszünk automatikus egyenlőségjelet.

16. A *Yerma* értelmezéséhez: Edwards; a dráma szövege; Pérez Minik Lorca nőalakjairól szóló 1964-es esszéje. Minik néhány nemi szerepekről szóló állítása saját korának nyelvét és előfeltevéseit tükrözi, ezért a könyv kritikai forrásként használja.

17. A *duende* fogalmához: Lorca *Play and Theory of the Duende* című előadása és Maurer bevezetője. A könyv kerüli azt a leegyszerűsítést, amely a duendét egyszerű "spanyol léleknek" vagy inspirációnak nevezi.

18. Buenos Aires és a dél-amerikai siker: Stainton; *Selected Letters*; *Deep Song and Other Prose*. A pontos előadási kronológiát a biográfiai források alapján foglaltuk össze.

19. A Bernarda Alba háza valós modelljéhez: Stainton és Edwards szerint Lorca Valderrubiában egy *Frasquita Alba* nevű özvegy és családja életéből is merített. A darab nem dokumentum, a valós család és a szereplők nem azonosíthatók mechanikusan.

20. A Bernarda Alba háza 1964-es spanyol kiadása különösen fontos forrás: Domingo Pérez Minik esszéje Lorca drámai fejlődéséről, Juan Antonio Bardem rendezői jegyzetei a tér, fény és hang kezeléséről, valamint Lorca színházról szóló korabeli nyilatkozatainak válogatása található benne.

21. Lorca homoszexualitásának és kapcsolatainak fő modern forrásai: Ian Gibson: *Lorca y el mundo gay*; Stainton; *Selected Letters*; Maurer jegyzetei. A könyv a dokumentáltság különböző szintjeit jelzi, és kerüli a szenzációhajhász rekonstrukciót.

22. Rafael Rodríguez Rapún és a késői szerelmi költészet kapcsolatát Stainton és Maurer erősen valószínűsíti. A versek azonban nem kezelhetők közvetlen

életrajzi naplóként.

23. Lorca közéleti álláspontjához elsődleges forrás a Bagaria-interjú és a színházról szóló 1935-ös előadás. Ezekből világos társadalmi felelősségvállalás rajzolódik ki, de párttagság vagy részletes politikai program nem.

24. A granadai felkelés és megtorlás hátterének fő forrása Paul Preston: The Spanish Holocaust, különösen a Queipo terrorjáról és Granada megtisztításáról szóló fejezetek.

25. Preston több mint ötezer granadai civil nacionalista oldali meggyilkolását említi a háború során. A szám nem kizárólag 1936 augusztusára vonatkozik, hanem a tartomány egész háborús megtorlási történetére.

26. Lorca sógorát, Manuel Fernández-Montesinost, Granada köztársasági polgármesterét 1936. augusztus 16-án végezték ki. Lorca letartóztatása ugyanezen a napon történt.

27. A Rosales-házban történt letartóztatás részletes rekonstrukciójához Stainton és Gibson szolgál alapul. A szereplőknek tulajdonított mondatokat a könyv csak akkor használja, ha több kutatásban is fennmaradtak, és akkor sem kezeli őket jegyzőkönyvi bizonyossággént.

28. Ramón Ruiz Alonso szerepe jól dokumentált, de motivációinak pontos aránya - politika, személyes ellenszenv, helyi konfliktus - értelmezés kérdése.

29. Paul Preston közli azt a verziót, amely szerint Valdés Guzmán Queipo de Llanótól kért utasítást, és a válasz a "Dale café, mucho café" kifejezés volt. A könyv jelzi, hogy a telefonbeszélgetés pontos szövegét nem minden kutató kezeli azonos bizonyossággal.

30. A kivégzés pontos időpontja és egyes részletei vitatottak. Stainton szerint Lorcát 1936. augusztus 18-án hajnali három körül vitték el a Gobierno Civil épületéből, Preston pedig 4.45 körüli kivégzési időpontot ad meg. Régebbi összefoglalások az augusztus 18-ról 19-re virradó éjszakát is említették. A jelen könyv ezért augusztus 18. hajnalát tekinti a legvalószínűbb dátumnak, de nem állít percre pontos verziót biztos tényként.

31. Lorca kivégzőtársainak neve a legtöbb kutatásban: Dióscoro Galindo González tanító, Joaquín Arcollas Cabezas és Francisco Galadí Melgar. A sírkeresés ezért nem kizárólag Lorca személyes ügye.

32. Juan Luis Trescastro Medina későbbi, homofób dicsekvéseiről Preston és más Lorca-kutatások számolnak be. Ezek fontosak a gyilkosság légkörének megértéséhez, de a dicsekvés egyes részletei nem azonos értékűek a kortárs hivatalos dokumentummal.

33. Agustín Penón 1955-56-os granadai kutatása a későbbi Lorca-halálkutatás egyik alapja. Anyagát Gibson rendezte és publikálta; a jelen könyv Penón történetét főként Gibson közvetítésével használja.

34. Manuel Castilla Blanco 1955-ben Penónt, 1966-ban Gibsont vezette a Fuente Grande közelében lévő feltételezett temetési helyhez. Gibson 1978-ban ismét vele járt a helyszínen, és a tanú ugyanazt a kis területet jelölte meg.
35. A 2009-es hivatalos alfacari ásatás nem találta meg Lorca maradványait. Ebből nem következik, hogy soha nem feküdt a korábban megjelölt tágabb környéken; az eredmény csak a vizsgált területre vonatkozik.
36. Gibson 2026-os könyve komolyan veszi az 1986-os parképítés idején állítólag előkerült és esetleg áthelyezett csontokról szóló tanúvallomásokat. Ez továbbra sem tekinthető lezárt, bizonyított történetnek.
37. Ian Gibson 2026. június 23-i El País-interjújában további állami kutatást és levéltári nyitást sürgetett, Lorcát a Franco-diktatúra eltűnt áldozatainak közös szimbólumaként értelmezve.
38. A család és az exhumálás kérdésében több legitim szempont ütközik: hozzátartozói gyász, magánjog, történeti feltárás és közérdek. A könyv Gibson álláspontját nem azonosítja automatikusan a családdal vagy a spanyol állam hivatalos álláspontjával.
39. A Franco-korszak Lorca-recepciójához a Buenos Aires-i 1945-ös Bernarda Alba-bemutató és az 1964-es madridi színpadi visszatérés különösen beszédes. A művek külföldi továbbélése megelőzte teljes spanyolországi rehabilitációjukat.
40. A könyv egészében került a hosszú forrásszövegek átvételét. A műelemzések a Lorca-szövegek szerkezeti, motívum- és témaszintű olvasására, valamint több szakirodalmi értelmezés összevetésére épülnek.

Felhasznált és ajánlott irodalom

García Lorca, Federico: Collected Poems. Revised Bilingual Edition. Szerk. Christopher Maurer. Farrar, Straus and Giroux, 2002.

García Lorca, Federico: Deep Song and Other Prose. Szerk. és ford. Christopher Maurer. New Directions, 1980.

García Lorca, Federico: Selected Letters. Szerk. és ford. David Gershtator. Marion Boyars, 1984.

García Lorca, Federico: Tutte le poesie e tutto il teatro. Newton Compton, 2011. A jelen könyv a teljes életmű ellenőrzésére használta; az olasz fordítást nem tekintette magyar fordítási alapnak.

García Lorca, Federico: La casa de Bernarda Alba. Domingo Pérez Minik előszavával és Juan Antonio Bardem rendezői jegyzeteivel. Aymá, Barcelona, 2. kiadás, 1965 (1. kiadás: 1964).

Edwards, Gwynne: Lorca - The Theatre Beneath the Sand. Marion Boyars, 1980/1987.

Gibson, Ian: Federico García Lorca - életrajzi munkák, különösen a De Fuente Vaqueros a Nueva York és a De Nueva York a Fuente Grande korszakokat feldolgozó kötetek.

Gibson, Ian: Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936).

Gibson, Ian: Lorca y el mundo gay. B de Bolsillo, 2016.

Gibson, Ian: No me encontraron. La fosa de Lorca: crónica de un olvido. Aguilar, 2026.

Stainton, Leslie: Lorca - A Dream of Life. Bloomsbury, 1998/1999.

Preston, Paul: The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain. HarperCollins, 2012.

Penón, Agustín: a Lorca-keresés 1955-56-os anyaga, Ian Gibson által rendezett és közölt kiadásokon keresztül.

Granada Ayuntamiento: 2026-os Lorca-évfordulós kulturális programok és kiállítások.

Madrid Ayuntamiento: Homenaje a Federico García Lorca, 2026. augusztus 18.

El País: Ian Gibson-interjú, 2026. június 23.; Manuela Carrasco Lorca-előadásáról szóló tudósítás, 2026. július 31.

Cadena SER: a Fernando Franco rendezte Lorca-film granadai forgatásáról, 2026. augusztus 7.

HÁTTÉRGYÁR

Forráskezelési megjegyzés

Ez a kötet több, egymástól független életrajzi, irodalomtörténeti és történeti forrás önálló magyar szintézise. A szerkezet, fejezetek, értelmezési hangsúlyok és megfogalmazás nem egyetlen idegen nyelvű könyv fordítását követik. A szakirodalomból és Lorca műveiből hosszabb szó szerinti részleteket nem vesz át; az elsődleges forrásokat rövid tartalmi összefoglalás és motívumelemzés formájában használja.

A Lorca meggyilkolásáról szóló részekben különösen fontos volt a bizonyossági szintek elválasztása. Ahol a források eltérnek a kivégzés pontos időpontjáról, az utasítási láncról, a kivégzők egyes személyeiről vagy a sír későbbi sorsáról, a könyv nem választ önkényesen egyetlen változatot tényként. A bizonyított, valószínű és vitatott állításokat lehetőség szerint elkülöníti.

A művek magyar címeinél a közismert magyar címeket használja, ahol ilyenek stabilan meghonosodtak; más esetekben az eredeti spanyol cím is szerepel. A kötet nem helyettesíti Lorca műveinek magyar műfordításait.

A kézirat mesterséges intelligencia közreműködésével, emberi szerkesztésre szánt Háttér Gyár E-bookként készült. A felhasznált források azonosítása és a vitatott történeti állítások jelzése a szöveg részét képezi.