

ALEKSANDRA DARAŻ¹

OBLICZA ANDALUZJI W TWÓRCZOŚCI FEDERICA GARCÍ LORKI

Słowa kluczowe: Federico García Lorca, Andaluzja, tożsamość kulturowa, kultura arabska, kultura romska, wpływy kulturowe

WSTĘP

W roku 1898 w Fuente Vaqueros na świat przychodzi Federico García Lorca. Studia rozpoczęte w Granadzie kontynuuje w Madrycie, gdzie rozwija swój literacki potencjał, a pierwszą sztuką jego autorstwa jest *Kłątwa motyla*, wydana w 1920 roku. W roku 1927 Lorca zostaje zaproszony na spotkanie najważniejszych autorów w kraju, które zapoczątkowuje powstanie grupy Pokolenie 27. Działalność poetycka grenadyjskiego poety znacząco się rozwija, a w roku 1928 ukazuje się tomik poezji *Romancero cygańskie*. W latach 1929–1930 poeta przebywa w Nowym Jorku, gdzie powstaje kolejny tomik poezji *Poeta w Nowym Jorku* (1940). Powrót Lorki do Hiszpanii zbiega się w czasie z proklamowaniem Drugiej Republiki Hiszpańskiej. Wraz z Eduardo Ugarte artysta zakłada uniwersytecką grupę teatralną La Barraca, której celem jest promowanie teatru złotego wieku w hiszpańskich miastach i wsiach. W tym okresie powstają także kluczowe dla jego twórczości dramaty: *Czarująca szewcowa* (1930), *Krwawe gody* (1933), *Yerma* (1934), *Panna Rosita, czyli język kwiatów* (1935) oraz *Dom Bernardy Alba* (1945). Wybuch wojny w 1936 roku doprowadza do zawieszenia działalności objazdowej grupy teatralnej.

To właśnie okres poprzedzający wybuch wojny domowej w Hiszpanii w sposób wyjątkowy odcisnął swoje piętno na sztuce artysty. Analizując

¹ ORCID: 0009-0003-2144-7012; aleksandra.poste@gmail.com.

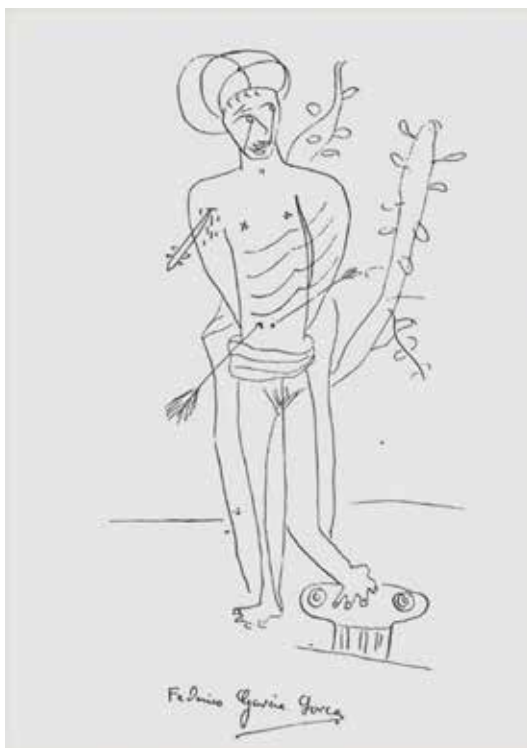
wydarzenia oraz nastroje społeczne poprzedzające jej wybuch, trudno mówić o sprecyzowanym przedziale czasowym, określonym przez konkretne daty (Gola i Ryszka 1999, 7). W Hiszpanii od dawna narastało niezadowolenie społeczne, spowodowane podupadającą sytuacją ekonomiczno-polityczną kraju, wynikającą z utraty ostatnich kolonii w Ameryce. Co więcej, zmagano się z kłopotami natury społecznej. Bardzo słabo rozwinięte rolnictwo, niewłaściwie funkcjonująca władza, źle zorganizowane wojsko, nadmierna dominacja władzy kościelnej oraz analfabetyzm powodowały nawarstwianie się różnic społecznych wynikających z dysproporcji. Podjęte w celu złagodzenia sytuacji kroki (abdykacja króla, utworzenie nowego rządu czy wprowadzenie reform) nie przyniosły oczekiwanych efektów (Tuñón de Lara *et al.* 2006, 547–548).

W kwietniu 1931 roku powołana została Druga Republika Hiszpańska, która ostatecznie przyczyniła się do wewnętrznego rozpadu państwa. Naród podzielił się na dwa zwalczające się ugrupowania – republikanów oraz nacjonalistów, którzy stali się głównymi stronami konfliktu podczas wojny domowej.

Wybuch wojny domowej w Hiszpanii datuje się na lipiec roku 1936, a okres poprzedzający jej wybuch odbił się echem w twórczości Lorki. Jak słusznie zauważa Irena Kuran-Bogucka: „Trudno omawiać biografię poety w oderwaniu od czasów, w jakich przyszło mu żyć. Hiszpania lat trzydziestych stawała się widownią gwałtownych przemian i niepokojów politycznych” (1994, 10). W 1936 roku Lorca, szukając schronienia, powraca do Granady, gdzie zostaje aresztowany 16 sierpnia. Kilka dni później zostaje rozstrzelany w pobliżu miasta, umiera w wieku 38 lat, mimo młodego wieku pozostawiając po sobie rozległe dziedzictwo artystyczne (Ziarkowska 2018, V–CXII).

Mimo że artysta znaczną część życia spędził w Madrycie, jego sztuka silnie powiązana jest z Andaluzją, regionem, z którego pochodził. Sławę, dzięki której zaistniał w literackim świecie XX wieku, przyniósł mu tomik *Romancero cygańskie*, którego treść silnie powiązana jest z kulturą romską. Dramaty *Krwawe gody* (1933), *Yerma* (1934) oraz *Dom Bernardy Alba* (1945) wchodzą w skład trylogii andaluzyjskiej, tworząc tym samym teatralny tryptyk. Na silne powiązania z Andaluzją wskazują także wiersze pochodzące ze zbioru *Dywan z Tamarit* (1940), który artysta napisał tuż przed śmiercią, a treść którego osadzona jest w rodzinnym mieście artysty. Co więcej, nazewnictwo poszczególnych utworów wchodzących w skład tomu nawiązuje do rdzennych, arabskich tradycji. Fascynacja Andaluzją przejawia się także w innych obszarach twórczości Lorki, takich jak rysunek (na

szczególną uwagę zasługuje ilustracja Świętego Sebastiana, patrona miasta Quéntar, znajdującego się pod Granadą – ilustracja 1) czy muzyka (przykładem mogą być *Canciones populares*, których treść również osadzona jest w Andaluzji). Silne przywiązanie artysty do regionu wyraża się także w wygłoszonych przez niego wykładach, wśród których można doszukać się takich, które poświęcone zostały charakterystycznym, andaluzyjskim aspektom (za przykład mogą tu posłużyć takie wykłady jak *Cante jondo* z 1922 roku czy *Teoria i zasada działania duende* wygłoszony w roku 1933). Zupełnie uzasadnione będzie zatem stwierdzenie, że sztuka Lorki silnie zakorzeniona jest w kulturze andaluzyjskiej. Mimo że w szerokiej twórczości artysty występują też utwory niezwiązane z samym regionem, to jednak znaczna jej część wyraźnie określa go jako poetę andaluzyjskiego ludu.



Il. 1. Ilustracja Świętego Sebastiana (1927) autorstwa Lorki

Bez wątpliwości artystyczny dorobek Lorki sytuuje go w centralnym punkcie historii literatury XX wieku. Należy jednak postawić pytanie: co

czyni go tak wyjątkowym i wybitnym na tle pozostałych twórców tamtego okresu? Jak słusznie zauważa Manuel Cabello Pino, na kartach historii literatury hiszpańskiej XX wieku zapisanych zostało wiele wybitnych nazwisk. Powstanie ugrupowania Pokolenia 98, do którego należeli tacy artyści jak Miguel de Unamuno, Azorín czy Antonio Machado, a następnie Pokolenia 27, którego przedstawicielami byli między innymi Gerardo Diego, Rafael Alberti czy Luis Cernuda, sprawia, że nazwisko Lorki znajduje się w gronie najwybitniejszych twórców tamtego okresu (2006, 132). Lorca bez wątplenia zapisał się na kartach historii przede wszystkim jako wybitny dramaturg, zainteresowanie jego sztuką skupia się głównie wokół teatralnej części jego twórczości (Ziarkowska 2018, X). Prostota dzieł, umiejętność połączenia tematów uniwersalnych z lokalnym folklorem, splatania elementów muzycznych, tańca oraz śpiewu, wzbogacone o intertekstualny charakter utworów, czynią z Lorki artystę wybitnego, którego twórczość na zawsze zmieniła bieg historii literatury XX wieku (Wojtysiak-Wawrzyniak 2019).

Badania nad andaluzyjskością w twórczości Lorki rozpocznie refleksja nad Andaluzją oraz tym, w jaki sposób obecna jest ona w sztuce artysty. Dzieła wykorzystane do przeprowadzenia omawianej analizy będą obejmowały wybrane dramaty pisarza, jego poezję oraz rysunki, które wzbogacają ją oraz uzupełniają. Analiza znajdzie swoją kontynuację w studiach nad najważniejszymi elementami andaluzyjskiej kultury oraz ich odzwierciedleniem w twórczości artysty. W dalszej części poszukiwana będzie odpowiedź na pytanie, w jaki sposób omawiane elementy wpływają na formę i treść poetycką Lorki, a także w jaki sposób kształtują one estetykę w jego dziełach. Ostatnim poruszonym zagadnieniem będzie andaluzyjska tożsamość, a w kontekście studiów na twórczością Lorki analizie poddany zostanie sposób, w jaki artysta wykorzystuje wspomnianą tożsamość do poruszania tematów uniwersalnych. Tak przeprowadzone badania pozwolą na określenie, czym jest andaluzyjskość dla Lorki, oraz jakie miejsce zajmuje Andaluzja w jego dziełach. Co więcej, pozwolą one na określenie, jakie „oblicza” Andaluzji można wyodrębnić w twórczości artysty i dlaczego jest ona tak znacząca w kontekście badań nad literaturą oraz kulturą regionu.

TEORETYCZNE PODSTAWY BADANIA

Twórczość Lorki stwarza szeroką przestrzeń do badań akademickich. Dzieła artysty, zarówno teksty dramatyczne, jak i poezja, zostały przełożone na

język polski. Do dramatów, które doczekały się przekładów na język polski, należą między innymi: *Czarująca szewcowa* (1930), *Krwawe gody* (1933), *Yerma* (1934), *Panna Rosita, czyli język kwiatów* (1935), *Dom Bernardy Alba* (1945). Tomików poezji skupiających twórczość Lorki jest na polskim rynku wydawniczym niewiele, a do najczęściej wymienianych należą *Federico Garcíá Lorca. Wiersze i wykłady, Gips i jaśmin, Piosenka o chłopcu o siedmiu sercach* czy *Sonety ciemnej miłości*. Przekłady Lorki na język polski są udziałem takich tłumaczy jak Zofia Szleyen, Irena Kuran-Bogucka, Jacek Lyszczyna, Leszek Engelking, Jerzy Ficowski, Marcin Kurek, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jan Winczakiewicz czy Juliusz Chodacki. Warto jednak nadmienić, że literatura skupiająca się na krytycznej ocenie dzieł Lorki oraz tworząca komentarz do nich w języku polskim nadal pozostaje dosyć uboga. Mimo że Lorca doczekał się przekładu poezji na język polski, dotychczasowe badania na jego temat skupiają się głównie wokół teatru, a wyjaśnień dla tego zjawiska należy doszukiwać się w sposobie, w jaki dzieła Lorki dotarły do polskiej publiki. Autor początkowo był w Polsce zupełnie nieznan, a jego utwory tłumaczono pojedynczo wraz z utworami Rafaela Albertiego czy Juana Ramóna Jiménez (Gaszyńska-Magiera 2011, 56). O rzeczywistej percepcji twórczości Lorki w Polsce można mówić dopiero od roku 1945, kiedy polskie tłumaczenia objęły więcej dzieł niż kilka pojedynczych wierszy. Utwory były pierwotnie tłumaczone w celu przeniesienia ich na sceny – pierwszym dramatem Lorki, który mogła oglądać polska publiczność, był *Dom Bernardy Alba*, wystawiony w roku 1948 w Łodzi (Biernacka-Płoska 2020). Prawdziwy rozgłos w Polsce przyniosła jednak Lorce artystyczna działalność Wilama Horzycy oraz Tadeusza Kantora. Na szczególną uwagę zasługują w tym zakresie liczne podobieństwa między „teatrem niemożliwym” Lorki a „teatrem śmierci” Kantora (Aszyk 2015, 275; Ziarkowska 2018, 261). Być może to właśnie powiązania, jakie można odnaleźć między polskim teatrem a dramatami Lorki, szczególnie przyczyniły się do akademickiego rozwoju badań w kierunku tej gałęzi jego twórczości.

Metodologia badań nad andaluzyjskością w twórczości Lorki rozpocznie się krótkim zestawieniem utworów, opatrzonych wyjaśnieniem, z jakiego powodu to właśnie one zostały wykorzystane. W dalszej części analizy zostaną omówione najważniejsze elementy andaluzyjskiej kultury folkloru i historii, a następnie zaprezentowane zostaną fragmenty utworów, w których artysta się do nich odwołuje. Badania zostaną poszerzone o zagadnienie wykorzystywania tych elementów do poruszania tematów uniwersalnych oraz studia nad sposobami, za pośrednictwem których poeta

konfrontuje się ze społecznymi problemami czy kulturowymi konfliktami. Tak przeprowadzona analiza pozwoli na ukształtowanie poglądu na poetycki obraz Andaluzji w obszernej twórczości poety oraz wyciągnięcie wniosku, że Andaluzja w pracach artysty jest przestrzenią dialogu międzykulturowego, a sam region posiada wiele różnych, wspomnianych w tytule artykułu, oblicz.

Poniżej zdefiniowane oraz omówione zostaną kluczowe pojęcia oraz zagadnienia, które w dalszej części artykułu staną się podstawą do badań nad wybranymi fragmentami dramatów oraz wierszy Lorki.

Wpływy arabskie

W VIII wieku Arabowie dokonali ekspansji na Półwysep Iberyjski, określane przez nich mianem Al-Andalus. Z czasem Arabowie opanowali całą Hiszpanię, ustanawiając jej stolicą Kordobę (Tuñón de Lara *et al.* 2006, 67–73). Podbój trwał aż do XV wieku, kiedy to w wyniku zwycięstw odniesionych przez Izabelę Katolicką oraz Ferdynanda Aragońskiego Arabowie zmuszeni byli wycofać się z Półwyspu w 1492 roku (Duch, 2019). Przez 781 lat Hiszpania ulegała powolnej arabizacji, przyswajając obcą kulturę, obyczaje oraz język.

Analizując wpływy arabskie na kulturę Andaluzji, za kluczowy aspekt należy uznać przemiany, jakie zaszły w tym okresie w poezji, gdyż to właśnie tam sięga swoimi korzeniami historia poezji andaluzyjskiej. Federico García Lorca wspomina w wykładzie *Cante jondo (Pierwotny śpiew Andaluzji)*, wygłoszonym w roku 1922, a przetłumaczonym na język polski przez Zofię Szleyen, że andaluzyjska sztuka ma swoje korzenie w sztuce arabskiej. W wykładzie zaznacza, że kulturę hiszpańską oraz arabską łączą te same, powtarzające się tematy, którymi są rozpacz, śmierć oraz miłość. Ta ostatnia jest uczuciem przezwyłączającym zarówno śmierć, jak i boleść, będącą kluczowym elementem głębokiego, andaluzyjskiego śpiewu (García Lorca 2020, 310, 314–317).

Wpływy romskie – flamenco

Wraz z nadejściem XV wieku na Półwysep Iberyjski dotarli Romowie, których przybycie oraz silne wpływy otworzyły nowy rozdział w historii andaluzyjskiej kultury (Biernacka 2017, 135). Osiedlili się oni na południu Hiszpanii, który to obszar w owym czasie był miejscem spotkania trzech kultur: arabskiej, żydowskiej i chrześcijańskiej. Romowie, prowadzący osadniczy

tryb życia, bardzo szybko zostali zepchnięci na społeczny margines, niemniej jednak zabiegali oni o zachowanie odrębności kulturowej:

Hiszpańscy Cyganie należą do grupy etnicznej *calé* i za ważną, odróżniającą ich cechę przyjmuje się używanie przez nich *caló*, z uwzględnieniem odmian dialektałnych. [...] Należy podkreślić, że jest on od zarania przede wszystkim mówiony, ubogi w źródła pisane i brak w nim ujednoczonych zasad ortografii. [...] umiejętność posługiwania się nim stanowiła tradycyjny rys Cyganów na całym Półwyspie Iberyjskim (Biernacka 2017, 139).

Wyjątkowe znaczenie dla twórczości Lorki miało jego zrozumienie dla sytuacji tej uciskanej mniejszości narodowej w Hiszpanii. Jako lud wędrowny, utożsamiani byli z biedą, brakiem spokoju, brakiem miejsca zamieszkania. Byli ludem przemieszczającym się, który nie posiadał nic poza własną kulturą. Najważniejsze motywy obecne w sztuce romskiej rozbrzmiewają echem w poezji Lorki i splatają się z charakterystycznymi dla poety zagadnieniami. Jak podkreśla Tes Nehuén, w dziełach Lorki:

można dostrzec strach przed śmiercią, odwieczne pytanie o to, czy po tym życiu istnieje coś jeszcze, oraz nieskończenie wiele elementów charakterystycznych dla Lorki, które sprawiają, że czytelnik odczuwa lęki i frustracje całego ludu, któremu nie przyznano prawa do wolnego życia bez odebrania wielu istnień w zamian za tę wolność (*se puede ver el temor de la muerte, la perenne incógnita de si después de esta vida existe otra cosa, y un sinfin de elementos propios de Lorca que consiguen que el lector pueda sentir de una forma cercana los miedos y frustraciones de todo un pueblo, al que no le otorgan el derecho de vivir libre sin cobrarse muchas de sus vidas a cambio de esa libertad*) (2011, tłum. własne).

Kultura romska, która tak silnie zakorzeniła się na andaluzyjskich ziemiach, bardzo ściśle wiąże się z zagadnieniem flamenco, dziś będącego tańcem identyfikowanym nie tyle z kulturą romską, co z hiszpańską. Marta Wieczorek zaznacza, że w Andaluzji do dziś trwa spór o to, komu flamenco zawdzięcza swoje istnienie – rdzennym Andaluzyjczykom czy przybyłym na hiszpańskie ziemie Romom (2018, 80). Należy także nadmienić, że po represjach nałożonych przez Królów Katolickich na Żydów oraz Arabów na ziemiach hiszpańskich życie przedstawicieli mniejszości kulturowych w Andaluzji nie było łatwe. Nałożył się na to niekorzystny okres ekonomicznego upadku Andaluzji spowodowany zakończeniem rekonkwisty, co zaowocowało w XIX wieku uznaniem Andaluzji za najbiedniejszy region Hiszpanii.

Z trudnościami związanymi z życiem w tym regionie borykali się nie tylko Romowie, ale i Andaluzjczycy różnego pochodzenia (Wieczorek 2018, 80–82).

Jak zaznaczają autorzy publikacji *Palos y estilos del Flamenco*, powstanie flamenco pierwotnie wiązało się z połączeniem wielu kultur, które osiały na południu Półwyspu Iberyjskiego. Podwaliny pod flamenco dali zatem Fenicjanie, Grecy, Rzymianie, Arabowie czy Żydzi, jednak dopiero na XVIII wiek datuje się pierwsze udokumentowane oraz zdefiniowane ślady świadczące o istnieniu flamenco jako formy sztuki. Z tego też powodu jego powstanie przypisuje się głównie Romom, a także Andaluzjczykom (Gértrudix Lara et al. 2009, 17–18). W wyniku następujących przemian kulturowych na południu Półwyspu Iberyjskiego:

flamenco uznawane jest za zjawisko dotyczące śpiewu, muzyki, tańca i obyczajowości, które obejmuje Andaluzjczyków i innych twórców hiszpańskiego pochodzenia, Gitanos – Romów zamieszkujących Andaluzję, inne regiony Hiszpanii i będących na emigracji oraz aficionados – miłośników i wykonawców tej stylistyki na całym świecie. Od 2010 roku flamenco jest wpisane na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO. W historii flamenco splecione są dzieje Hiszpanii i Andaluzji, własna historia Romów i przemiany kulturowe, którym podlegała kultura europejska w XIX i XX wieku (Hliniak 2020, 67).

Flamenco na zawsze odcisnęło swoje piętno na kulturze andaluzyjskiej, a z czasem stało się jej głównym przymiotem. Samą sztukę cechuje duża różnorodność wynikająca z faktu, że jest ona efektem łączenia się kultur:

Gerhard Steingress podkreślał, że flamenco jest szczególnie znaczącym przykładem andaluzyjskiej różnorodności etnicznej. Ten gatunek muzyczny byłby zatem przedłużeniem wielu tradycji folklorystycznych, które przyczyniły się do niehomogenicznej natury Andaluzji. (Gerhard Steingress insisted that flamenco is a particularly prominent exemplification of the Andalusian ethnic diversity. This musical genre would then be an extension of many folklore traditions, which contributed to the non-homogenous nature of Andalusia) (Wieczorek 2018, 81–82, tłum. własne).

Kluczową rolę w badaniach nad andaluzyjskością wyrażoną poprzez flamenco bez wątpienia odgrywają dwie publikacje *Cante jondo* (1922) autorstwa Federica Garcíi Lorki oraz *Duende: a Journey in Search of Flamenco* (2003) Jasona Webstera.

Dowodzenie, że poprzez sztukę flamenco wyrażone jest pojęcie andaluzyjskiej tożsamości, poprzedzić należy zdefiniowaniem tytułowego u Lorki *cante jondo*. Dosłowne tłumaczenie tego określenia to „głęboki śpiew” i jest to typ pieśni o poważnym charakterze, leżącej u podstaw sztuki flamenco (Webster 2006, 56). Lorca w wykładzie z 1922 roku dowodzi, powołując się na *Hiszpański śpiewnik ludowy*, że *cante jondo* jest formą andaluzyjskiego folkloru. Sięga ono swoimi korzeniami aż do obrzędów bizantyjskich, które swoje ujęcie znalazły później w liturgii Kościoła hiszpańskiego, co przełożyło się na wykształcenie w późniejszej sztuce *cante jondo* (García Lorca 2020, 298). Jason Webster dowodzi z kolei, że *cante jondo* jest „duszą flamenco” („the *cante jondo*, [...] is at the heart of flamenco”) (Webster 2003, 60, tłum. J. Jackowicz). W związku z powyższym *cante jondo*, wywodzące się z zamierzcztych hiszpańskich obyczajów, stało się centralnym zagadnieniem obecnym w sztuce flamenco, bez którego nie mogłaby ona istnieć. Sztuka flamenco jest zatem formą wyrażania andaluzyjskiej tożsamości przez jej twórców.

Andaluzyjskość w kontekście zagadnienia tożsamości

Punktem wyjścia do dalszej analizy na temat andaluzyjskości będzie zdefiniowanie pojęcia tożsamości. Analogicznie więc w badaniach nad historią Andaluzji oraz jej wpływami na twórczość Lorki niezbędnym stanie się zdefiniowanie tożsamości kulturowej wyrażonej pod pojęciem andaluzyjskości. Samo pojęcie tożsamości jest szerokie i trudne do zdefiniowania, dlatego też w celu dotarcia do sedna sprawy przedmiotem niniejszej analizy stanie się tożsamość kulturowa. Badając podane zagadnienie, należy odwołać się do definicji zaproponowanej przez Paula Willisa:

Tożsamość kulturowa bez wątplenia wiąże się z zachowaniem „ja” jako odrębnej i realnej siły, nieredukowalnej do instytucjonalnie przypisanych ról, definicji ideologicznych czy dominującej reprezentacji społecznej. Niemniej jednak proces tworzenia znaczeń [...] jest z samej swej istoty ograniczony i zdeterminowany oraz uaktywniany w specyficzny, wymuszony sposób przez silne, zewnętrzne uwarunkowania strukturalne (2005, 26).

Tożsamość kulturowa w kontekście andaluzyjskości wiąże się nie tylko z przywiązaniem do elementów charakterystycznych dla kultury regionów, takich jak na przykład wspomniane już flamenco, ale z przywiązaniem do miejsca, co uwidacznia się w przeprowadzonych na ten temat analizach

(Porrah Blanco 2022, 43–48; Apoydin 2014, 87–92). Warto dodać, że w badaniach nad tożsamością andaluzyjską zostało poruszone także zagadnienie tożsamości rozpatrywanej przez pryzmat przywiązania do sztuki regionu. Jak podkreśla Peter Manuel, skoro sztuka Andaluzji tak silnie wyrażana jest poprzez taniec i śpiew, to flamenco wpływa na poczucie andaluzyjskiej tożsamości (1989, 63). Biorąc pod uwagę dotychczas przeprowadzone badania na omawiany temat, definicja andaluzyjskości, którą należałoby zaproponować w celu dalszej analizy, to utożsamianie się z kulturą regionu oraz silne poczucie przynależności, wyrażane w dowolny sposób. W kontekście twórczości Lorki omawiana andaluzyjskość będzie wyrażana poprzez sztukę artysty.

ANALIZA WYBRANYCH UTWORÓW

Elementy takie jak wpływy arabskie, wpływy rzymskie czy sztuka flamenco składają się na andaluzyjski folklor, który znajduje swoje odbicie w twórczości Lorki. Z tego powodu przeanalizowane zostaną wszystkie wymienione powyżej komponenty występujące w sztuce artysty oraz sposoby, na które wykorzystuje je do poruszania zagadnień uniwersalnych: śmierci, opresji, bezpłodności, realiów społecznych.

Utwory wybrane do interpretacji pochodzą z tomików wierszy *Śpiew andaluzyjski*, *Romancero cygańskie* i *Dywan z Tamarit*. Pojawiają się także nieliczne odniesienia do tomiku *Sonety ciemnej miłości* oraz nawiązania do trzech dramatów: *Krwawe gody*, *Yerma* oraz *Dom Bernardy Alba*. Wybór tomików spowodowany jest ich tematyką, nawiązującą do kultury rzymskiej bądź arabskiej. Trzy dramaty stanowią bardzo interesujący przedmiot badań, gdyż w ich treści artysta odwołuje się do andaluzyjskiego folkloru.

Wpływy arabskie w twórczości Lorki występują w sposób szczególny w tomiku *Dywan z Tamarit* (1940). Na tomik składa się dwanaście gazeli oraz dziewięć kasyd. Są to gatunki pochodzące z kultury arabskiej, które cechuje określona tematyka i budowa, a także powtarzalność sekwencji. Jak wskazuje María Ángeles Pérez Álvarez, można doszukać się licznych podobieństw w treści pomiędzy gazelami czy kasydami arabskich twórców a tymi napisanymi przez Lorkę (1992, 278). Warto dodać, że *Dywan z Tamarit* stał się także przedmiotem badań Ireny Kuran-Boguckiej. Jak zaznacza tłumaczka, jest on swojego rodzaju połączeniem kultury orientu i andaluzyjskości rozumianej jako powrót do korzeni i do dzieciństwa autora.

Wszystkie kasydy oraz gazy osadzone są w Granadzie, gdzie Lorca spędził pierwsze lata swojego życia. Z jednej więc strony autor zręcznie posługuje się formami zaczerpniętymi z kultur wschodnich, z drugiej jednak nadaje im swój własny charakter (1994, 69).

Wpływy arabskie w twórczości Lorki wyraźnie widoczne są również w wierszu *Święty Gabriel* z tomiku *Romancero cygańskie*:

Gabrieliu [...]

Nie zapomnij, że cyganie

darowali ci sukienkę [...]

Święty Gabriel, co jak gdyby

był uśmiechem i liliją,

archanioł, prawnuk Giraldy,

w odwiedziny już przybywał...

(*Święty Gabriel*, tłum. J. Ficowski)

Giralda, wznosząca się obok Katedry w Sewilli, jest jednym z najbardziej charakterystycznych symboli tego miasta i pozostałością po meczecie wzniesionym w czasach Al-Andalus. Andaluzyjskie pochodzenie Archanioła Gabriela przyjmuje tym silniejszy wydźwięk, że jest on postacią łączącą dwie religie – chrześcijańską oraz muzułmańską. Objawił się on zarówno Maryi, by oznajmić jej, że urodzi syna, jak i Mahometowi, by podyktować mu podstawy Koranu. Archanioł Gabriel ukazany w wierszu jako przedstawiciel kultury romskiej odgrywa niebanalną rolę w dialogu pomiędzy kulturą chrześcijańską, romską i muzułmańską. Co więcej, w treści wiersza można doszukać się potwierdzenia romskiego pochodzenia Matki Bożej oraz jej przyszłego syna:

Zdrowaś Maryjo, Pan z tobą,

Cyganko czarna i smagła.

Mieć będziesz dziecię piękniejsze,

niżli łodygi wiatru.

(*Święty Gabriel*, tłum. J. Ficowski)

Osadzenie sceny zwiastowania w andaluzyjskim otoczeniu jest kolejnym przykładem umiejętnego połączenia kultur – romskiej z chrześcijańską – którego dokonał poeta. Trzon wiersza stanowi modlitwa „Zdrowaś Maryjo”, do której słów Lorca odwołuje się wielokrotnie, a sekwencja „Zdrowaś Maryjo, Pan z tobą” pojawia się w utworze kilka razy. Co więcej, występuje także nawiązanie do „owocu żywota”, obecnego w treści modlitwy:

Gabrielu, dziecko płacze
w żywocie matki swej pięknej.
(*Święty Gabriel*, tłum. J. Ficowski)

Wiersz *Święty Gabriel* tworzy pewnego rodzaju tryptyk w połączeniu z dwoma innymi utworami z tomiku: *Święty Michał* oraz *Święty Rafał*. Każdemu z wierszy przyporządkowane jest w nawiasie miasto: *Święty Michał (Granada)*, *Święty Rafał (Kordoba)*, *Święty Gabriel (Sewilla)*. Archaniołowie są czczeni zarówno przez Kościół Katolicki, jak i w islamie. Przypisanie im miast nie pozostaje bez znaczenia, gdyż wszystkie trzy odegrały ważną rolę w historii arabskich najazdów. Granada była miejscem, w którym władcy Hiszpanii odebrali Arabom klucze do miasta, wypędzając ich tym samym z kontynentu, Kordoba zaś stała się jako stolica kalifatu w czasach Al-Andalus, z kolei Sewilla była pierwszą stolicą zależnego emiratu, gdy Arabowie podbili Półwysep.

Rozważania nad wierszem *Święty Gabriel* prowadzą do studiów nad wpływami romskimi w twórczości artysty. Na szczególną uwagę w tej kwestii zasługuje zbiór poezji *Romancero cygańskie*. Romanca to gatunek wywodzący się od *chansons de geste*, które poświęcone były wystawianiu wzniosłych czynów dawnych bohaterów. Sam poeta przyznał, że pragnął zamienić stare romance – będące albo pieśniami, albo opowieściami – w liryczne historie łączące w sobie cechy obu i dlatego też zdecydował się na zmianę formy dzieł w celu uzyskania efektu tej lirycznej prostoty (Ziarkowska 2020, XLIV–XLV). *Romancero cygańskie* Lorki składa się z licznych romanc, a tematyka utworów znajdujących się w tym tomiku poświęcona jest w całości kulturze romskiej, co mogą zobrazować wybrane fragmenty wierszy:

Luna kroczy poprzez niebo
i dłoń dziecka ma w swej dłoni.
W kuźni leją łzy Cyganie,
krzyczą w kuźni w niebogłoty.
(*Romanca o lunie, lunie*, tłum. L. Engelking)

Lśni cygański księżyc w górze,
las przedmiotów patrzy na nią,
ona widzieć ich nie może.
(*Romans lunatyczny*, tłum. M. Kurek)

O ciężki smutku Cyganów!
O smutku źródeł ukrytych!

Smutku samotny i czysty
nierychłych, dalekich świtów!
(*Romanca o czarnym smutku*, tłum. J. Ficowski)

Tematyka romska pojawia się także w tomiku *Śpiew andaluzyjski*, który w oryginale nosi tytuł *Poema del cante jondo*. Podczas omawiania aspektów romskich w twórczości Lorki należy wspomnieć również o wykładach artysty, które rzuciły nowe światło na studia nad andaluzyjskością. Szczególnie istotne były dwa wykłady: *Cante jondo* (1922), w którym artysta przedstawił analizę tego zjawiska oraz genezę jego pojawienia się w Andaluzji, oraz wykład *Teoria i zasada działania duende* (1933), poświęcony omówieniu zagadnienia *duende*, ściśle związanego z kulturą romską w sztuce flamenco, oraz jego wpływu na kształtowanie andaluzyjskiej kultury.

Istotnym aspektem w analizie elementów romskich w twórczości Lorki jest samo flamenco. Autor nie tylko sam zainspirował się sztuką flamenco, ale także sprawił, że jego twórcy zainspirowali się nim. Webster wspomina, że wśród różnych typów flamenco wyróżnić można jeden o nazwie *lorqueña*, którego nazwa oraz styl zainspirowane są nazwiskiem pisarza (2006, 56).



Il. 2. Ilustracja *Solo la Muerte* (1934) autorstwa Lorki

Z dotychczas rozważań wyłania się więc obraz Andaluzji wielokulturowej – Andaluzji arabskiej, Andaluzji rzymskiej, Andaluzji chrześcijańskiej. To właśnie w tej umiejętności połączenia tak wielu kultur wyraża się wielkość Lorki jako poety i dramaturga. Centralnym punktem badań stanie się więc odpowiedź na pytanie, w jaki sposób Lorca wykorzystuje w swojej sztuce opisane powyżej elementy i jak ich używa w celu poruszania zagadnień uniwersalnych. Wątkami, które zostaną omówione, będą kolejno: śmierć, bezpłodność, opresja oraz realia społeczne.

Śmierć jest motywem występującym nader często w sztuce Lorki. Jej obecności można doszukać się niemal w każdym tomiku napisanej przez niego poezji oraz w znacznej części jego dramatów. Do motywu śmierci odniósł się także w swoich rysunkach, a przykładem tego może być ilustracja *Tylko śmierć (Solo la Muerte)* – ilustracja 2. W celu przedstawienia motywu śmierci Lorca wielokrotnie odwołuje się do elementów andaluzyjskiego folkloru:

Śmierć
wchodzi do karczmy
i wychodzi. [...]
Śmierć
wchodzi i wychodzi
wychodzi i wchodzi
śmierć
z karczmy.
(*Malagueña*, tłum. L. Engelking)

Głosy śmierci zabrzmiały
nad Gwadalkiwirem. [...]
głosy śmierci umilkły
nad Gwadalkiwirem.
(*Śmierć Antonia z rodu Camborio*, tłum. J. M. Rymkiewicz)

Podane fragmenty wierszy pochodzą kolejno z tomików *Śpiew andaluzyjski* oraz *Romancero cygańskie*. Klamra kompozycyjna pojawiająca się we fragmentach to wersy o identycznej treści, otwierające i zamykające utwory. Poprzez zastosowanie podanego środka stylistycznego artysta zdołał uporządkować treść wierszy, tym samym je scalając. Co więcej, jednym z efektów klamry kompozycyjnej, który upodabnia ją do porównania, jest zwrócenie uwagi czytelnika na konkretny fragment utworu. Nie bez

znaczenia pozostają także wpływy kulturowe obecne w wierszach. Pierwszy, którego fragment przytoczono, nosi tytuł *Malagueña*, która jest typem pieśni flamenco o podniosłym charakterze (Ziarkowska 2018, 28), a głównym tematem jest śmierć w Andaluzji. W drugim fragmencie Lorka bezpośrednio odwołuje się do nazwy rzeki przepływającej przez Sewillę, co zwraca uwagę czytelnika nie tylko na miejsce akcji, w którym osadzony jest utwór, ale i na tragiczne wydarzenia, które miały tam miejsce.

W kontekście motywu śmierci postrzeganej przez pryzmat andaluzyjskości warto odwołać się także do tomiku *Dywan z Tamarit*, silnie zainspirowanego kulturą arabską, którego motywem przewodnim jest właśnie śmierć. Granada, będąca tłem wydarzeń, staje się miejscem, w którym artysta wyraża za pośrednictwem poezji wszelkie niepokoje związane z tym tematem:

Pragnę zstąpić ku studni,
chcę po murach Granady chodzić,
by zobaczyć serce przeszyte
ciemnym i okrutnym pchnięciem wody.

[...]

Pragnę zstąpić ku studni,
gdzie śmierć moją łyk za łykiem wypić mogę.

Pragnę mchem moje serce wypełnić,
aby ujrzeć zranionego przez wodę.

(*Kasyda zranionego przez wodę*, tłum. I. Kuran-Bogucka)

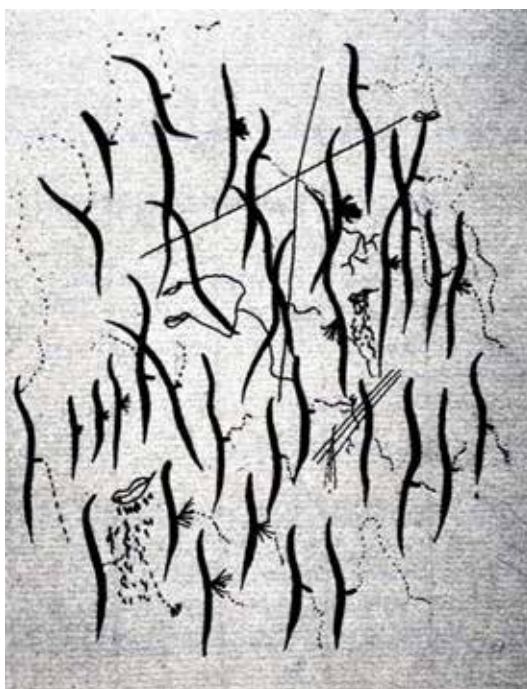
Co wieczór tutaj, w Granadzie,
co wieczór umiera jakieś dziecko.

Co wieczór pośród przyjaciół
woda zasiada gawędząc.

(*Gazela umarłego dziecka*, tłum. I. Kuran-Bogucka)

Śmierć obecna jest także w dramatach Lorki, co szczególnie wybrzmiewa w *Krwawych godach*. Dramat jest mocno osadzony w realiach andaluzyjskiej wsi, a temat śmierci zostaje poruszony poprzez przywołanie elementów codziennego życia jej mieszkańców. W finale dochodzi do tragicznej śmierci Narzeczonego. Warto odnieść się do symboli, które wykorzystuje artysta, by podkreślić tragizm sytuacji oraz smutne losy bohaterów. Księżyc przyświecający w ostatnim akcie symbolizuje śmierć, tak jak w wielu innych jego dziełach (np. *Romanca o lunie, lunie, Gazela miłości, której nie można*

zobaczyć, *Sonet miłości bezsennej*), choć na przykład w *Sonecie miłości bezsennej* księżyc jest symbolem erotycznej miłości, podobnie jest w dramacie *Dom Bernardy Alba*. Natomiast las, w którym błądzą bohaterowie w trzecim akcie *Krwawych godów*, może symbolizować zagubienie. Uzupełnieniem tej interpretacji jest ilustracja wykonana przez artystę w roku 1933, *Seksualny las (Bosque sexual)* – ilustracja 3. Lorca z powodu swojej orientacji seksualnej sam przeżywał zagubienie w społeczeństwie hiszpańskim XX wieku, w którym homoseksualizm nie był powszechnie akceptowany. Odniesienia do lasu pojawiające się w dramacie oraz wśród pozostawionych przez Lorcę ilustracji wzajemnie się uzupełniają.



Il. 3. Ilustracja *Bosque sexual* (1933) autorstwa Lorki

Motyw śmierci pojawia się także w dramacie *Yerma* obok innego uniwersalnego motywu – bezpłodności. Jest to kolejny dramat osadzony w realiach andaluzyjskiej wsi. Główna bohaterka czuje się winna temu, że nie może mieć dzieci, co jest tym bardziej dotkliwie, że inne kobiety we wsi, które już je mają, wywierają na niej presję. W dramacie kwestia odpowiedzialności za

bezpłodność nie zostaje rozstrzygnięta – Yerma żyje z mężem Juanem, który nie jest zainteresowany posiadaniem potomstwa. Wersy takie jak „Na podwórzu pies szczeka i szczeka, / w gałęziach drzew wiatr zielono śpiewa” czy też „Normalnie, mężczyźni pracują przy drzewach oliwnych, trzeba zanieść im posiłek” zarysowują Andaluzję jako piękny, malowniczy rejon. Tragedia Yermy przeważa jednak nad sielankowym charakterem Andaluzji, który Lorca wykorzystuje jedynie, by zwrócić uwagę czytelnika na zagadnienie bezpłodności. Co więcej, w studiach nad dramatem nie można pominąć fundamentalnej roli, jaką odgrywa w nim symbolika roślin. Na szczególną uwagę zasługują liczne i powtarzające się odwołania do jaśminu, który jest symbolem czystości.

Analiza motywu bezpłodności prowadzi także do motywu opresji. Yerma bez wątpienia jest postacią poddawaną presji społecznej. Tę samą tematykę Lorca porusza również w innym swoim dziele, zatytułowanym *Romancero cygańskie*, którego głównym tematem jest gorsza pozycja Romów w stosunku do pozostałej części społeczeństwa. Temat opresji przedstawiony za pośrednictwem andaluzyjskiego folkloru, a dokładniej społeczności romskiej w regionie, czyni z Lorki artystę wybitnego:

Antonio Torres Heredia,
 Camborio z twardą grzywą,
 mroczne zielenie księżycy i głos męskiego storczyka:
 kto cię pozbawił życia
 nad brzegiem Gwadalkiwiru?
 (*Śmierć Antonia z rodu Camborio*, tłum. J. M. Rymkiewicz)

O miasto, miasto Cyganów!
 Kto cię ujrzał ten wspomina
 miasto wieży z cynamonu,
 miasto cierpienia i piżma.
 (*Romanca o Gwardii Cywilnej*, tłum. Z. Szleyen)

Motyw opresji pojawia się w wielu utworach Lorki, począwszy od dramatu, poprzez poezję, aż po rysunek. Należy wspomnieć, że Lorca jest autorem ilustracji zatytułowanej *Ucięte dłonie* (*Manos cortadas*) – ilustracja 4. Dłonie na ilustracji są ucięte, a jednak wyraźnie widać zarysowane krople krwi. Są zatem żywe, ale już niezdolne do działania. Bezpośrednie nawiązanie do omawianego motywu opresji nasuwa spostrzeżenie, że jest on u Lorki zagadnieniem bardzo szerokim, pozostawiającym przestrzeń do licznych interpretacji.



Il. 4. Ilustracja *Manoscortadas* (1935) autorstwa Lorki

WNIOSKI

Andaluzja jest regionem, w którym na przestrzeni wieków doszło do licznych przemian kulturowo-społecznych. Wielokulturowość Andaluzji jest zagadnieniem, które swoje odbicie znalazło w twórczości Federica Garcíi Lorki, hiszpańskiego poety XX wieku, tragicznie zmarłego w przeddzień wybuchu wojny domowej w Hiszpanii. Przeprowadzona analiza miała na celu zbadanie obrazu Andaluzji w twórczości artysty i sprawdzenie, czy jest to miejsce dialogu międzykulturowego. Studium nad zagadnieniem pozwoliło wyciągnąć wniosek, że Andaluzja w utworach Lorki ma wiele „oblicz”, wspomnianych w tytule artykułu. Jest to zatem Andaluzja arabska, romska, chrześcijańska, a co ważniejsze, dzięki wielokulturowemu charakterowi pozostawia ona szeroką przestrzeń do poruszania tematów uniwersalnych dla każdego społeczeństwa, takich jak śmierć, opresja czy problemy społeczne. Z przeprowadzonej analizy wyłania się obraz Andaluzji nie tylko będącej przestrzenią do międzykulturowego dialogu, ale także regionem, w którym widać silne wpływy śmierci, opresji i przemian społeczno-kulturowych. Wielowymiarowość Andaluzji w twórczości Lorki jest zagadnieniem bardzo obszernym, niemniej jednak tytułowe „oblicza Andaluzji” funkcjonują w przestrzeni artystycznej, ukazując bogactwo kulturowe tego regionu.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

- García Lorca, F. 1933. *Bodas de sangre*. <https://www.cjpb.org.uy/wp-content/uploads/repositorio/serviciosAIAfiliado/librosDigitales/Garcia-Lorca-Bodas-Sangre.pdf> – 3 III 2014.
- García Lorca, F. 1934. *Yerma*. <https://docer.pl/doc/xenv50n> – 3 III 2024.
- García Lorca, F. 1945. *Casa de Bernarda Alba*. <https://biblioteca.org.ar/libros/157286.pdf> – 3 III 2024.
- García Lorca, F. 1994. *Sonety ciemnej miłości*, przeł. Irena Kuran-Bogucka, Bydgoszcz.
- García Lorca, F. 2020. *Federico Garcia Lorca. Wiersze i wykłady*, red. J. Ziarkowska, Wrocław.

Literatura przedmiotu:

- Apoydin, M. 2014. Development of the Andalusian group identity, *Revistas de estudios Andalusés*, 31, 85–97. https://www.researchgate.net/publication/270679431_Development_of_the_Andalusian_group_identity/fulltext/58c3788e92851c0ccbf14b55/Development-of-the-Andalusian-group-identity.pdf?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnNOUGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19 – 3 III 2024.
- Aszyk, U. 2015. Federico García Lorca y su teatro en Polonia, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1, 270–280. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/federico-garcia-lorca-y-su-teatro-enpolonia/> – 3 III 2024.
- Biernacka, M. 2017. Cyganie vs Romowie w Hiszpanii. Przynależność etniczna, język i tożsamość, *Człowiek i społeczeństwo*, XLIV. https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_14746_cis_2017_44_9/c/14-1bfa8404-9cdb-48e1-9ceb-14c15f293bcf.pdf – 3 III 2024.
- Cabello Pino, M. 2006. Garcia Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/garca-lorca-dramaturgo-figura-central-de-la-literatura-espaoala-del-siglo-xx-en-el-canon-europeo-0/> – 3 III 2024.
- Duch, W. 2019. *Rekonkwista w Hiszpanii. 780 lat walk chrześcijan z Arabami na Półwyspie Iberyjskim*. <https://historia.org.pl/2019/12/06/rekonkwista-w-hiszpanii-780-lat-walk-chrzescijan-z-arabami-na-polwyspie-iberyjskim/> – 3 III 2024.
- Gértrudix Lara, F. Gértrudix Barrio, F., Gértrudix Barrio, M. 2009. *Palos y estilos del Flamenco*, Madrid.
- Gola, B., Ryszka, F. 1999. *Hiszpania*, Warszawa.
- Hliniak, K. 2020. *Mimesis a duende*. Proces kreacji flamenco w świetle koncepcji naśladowania w starożytnej estetyce greckiej, w: *The Polish Journal of the Arts and Culture, New Series* 11, <https://doi.org/10.4467/24506249PJ.20.003.12989>.
- Kuran-Bogucka, I. 1994. Federico García Lorca. Poeta [w:] F. García Lorca, *Sonety ciemnej miłości*. Bydgoszcz.
- Manuel, P. 1989. Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex, *Ethnomusicology*, 33, 47–65, <https://doi.org/10.2307/852169>.
- Nehuén, T. 2011. *La poesía gitana en la lírica universal*. <https://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/poesia-gitana-lirica-universal> – 3 III 2024.
- Porrah Blanco, H. 2022. Factors of Andalusian Ethnolinguistic Identity, *International Journal of Arts*, 3, 43–53, <https://doi.org/10.56734/ijahss.v3n10a5>.
- Tuñón de Lara, M., Valdeón Baruque, J., Domínguez Ortiz, A. 2006. *Historia Hiszpanii*, Kraków.
- Wieczorek, M. 2018. Flamenco. Współczesne dylematy badawcze, *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 57, <https://doi.org/10.12775/LSE.2018.57.06>.
- Webster, J. 2003. *Duende: A Journey in Search of Flamenco*, London.

- Webster, J. 2006. *Duende. W poszukiwaniu flamenco*, Warszawa.
- Willis, P. 2005. *Wyobraźnia etnograficzna*, Kraków.
- Wojtysiak-Wawrzyniak, K. 2019. Dramaturgia hiszpańskiej ziemi, *Teatr*, <https://teatr-pismo.pl/7085-dramaturgia-hiszpańskiej-ziemi/> – 3 III 2024.
- Ziarkowska, J. 2018. Las imágenes teatrales de Tadeusz Kantor y el teatro surrealista español El caso de “Wielopole, Wielopole”, *Studia Iberystyczne*, 17, 257–270, <https://doi.org/10.12797/SI.17.2018.17.17>.
- Ziarkowska, J. 2020. *Wyobraźnia a prześladowanie. Społeczność cygańska w wierszach Federica Garcíi Lorki*. Prace Kulturoznawcze, t. 24, ss. 85-95, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. Wrocław.

Źródła ilustracji:

- García Lorca, F. 1927, *San Sebastián*. <https://www.flickr.com/photos/dtodaf/2057608796> – 3 III 2024.
- García Lorca, F. 1933. *Bosque sexual*. <https://tri-ciclo.tumblr.com/post/81522529657/lorcabosque-sexual-1933> – 3 III 2024.
- García Lorca, F. 1934. *Solo la Muerte*. <https://www.march.es/es/coleccion/juan-guerrerozamora-historia-teatro-contemporaneo/ficha/muerte-por-federico-garcia-lorca--390> – 3 III 2024.
- García Lorca, F. 1935. *Manos cortadas*. <https://www.rtve.es/television/20210506/federicogarcia-lorca-otros-autores-falsificados-guardianes-del-patrimonio/2088869.shtml> – 3 III 2024.

FACES OF ANDALUSIA IN THE WORKS OF FEDERICO GARCÍA LORCA

Abstract: This article is dedicated to discussing the role of Andalusia in the works of Federico García Lorca in the context of intercultural dialogue. The research questions posed will focus on the image of Andalusia in Lorca's works and the elements of folklore used to address universal themes. For this reason, a brief biography of the poet will be presented in the introduction, combined with an explanation of why he is the most important Spanish poet of the 20th century. The theoretical basis of the study will include the issue of the literature that has been published to date in relation to Lorca's work, which will be followed by a brief discussion of the most important elements that make up Andalusian culture. The analysis carried out will allow the research to be developed in a practical way. In turn, the Arab and Roma influences and aspects related to the art of flamenco present in the artist's work will be discussed. A further part of the research will be an analysis of how Lorca uses the aforementioned elements to address universal themes such as death, oppression, infertility or social realities. The study will conclude that Andalusia in Lorca's work is a region with many 'faces' and a place of intercultural dialogue.

Keywords: Federico García Lorca, Andalusia, cultural influences, Arab culture, Roma culture, cultural identity