

ANNA KĘSEK-CHYŻY

DYKTATURA GENERAŁA FRANCO
WE WSPOMNIENIACH ADOLFO MARSILLACHA
TAN LEJOS, TAN CERCA. MI VIDA

Historia życia Adolfo Marsillacha, jednego z najważniejszych twórców teatralnych minionego stulecia w Hiszpanii, ściśle łączy się z burzliwą dwudziestowieczną historią kraju. Marsillach urodził się w 1928 r. w Barcelonie, jako dziecko był zatem świadkiem wojny domowej, stanowiącej krwawe preludium trwającej niemal cztery dekady dyktatury generała Franco. Wychowany w duchu liberalnych i lewicowych ideałów, zmuszony był dorastać w atmosferze ideologicznego zniewolenia, w granicach wyznaczonych przez narodowokatolicki reżim, co obudziło w nim nieustanną potrzebę kontestacji rzeczywistości, realizowaną odtąd na teatralnych deskach oraz w twórczości literackiej. Dzięki skandalizującym, prześmiewczym i krytycznym spektaklom z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zyskał sławę artysty opozycyjnego, stając się tym samym kandydatem do roli organizatora nowego, demokratycznego teatru w Hiszpanii po upadku dyktatury. Przez cały ten czas Marsillach angażował się nie tylko w przedsięwzięcia o *stricte* teatralnym charakterze, ale przede wszystkim okiem bezlitosnego obserwatora rejestrował wszelkie przejawy politycznej nieudolności, hipokryzji czy autorytaryzmu, społecznej niesprawiedliwości i powszechnej głupoty. Można by zaryzykować stwierdzenie, że cała jego twórczość stanowi ironiczny komentarz do otaczającej go rzeczywistości.

Świadectwem zmagania Adolfo Marsillacha z teatralnymi i pozateatralnymi absurdami jest jego piśmiennictwo, którego część była na bieżąco publikowana za życia autora, część zaś od niedawna dostępna jest – w formie rękopisów, maszynopisów,

korespondencji, notatek i pamiątek teatralnych – w Muzeum Narodowym Teatru w Almagro. Bez wątplenia kluczowym tekstem reżysera jest jego monumentalna autobiografia *Tan lejos, tan cerca. Mi vida (Tak daleko, tak blisko. Moje życie)*, opublikowana przez wydawnictwo Tusquets w 1998 r., w której to Marsillach z właściwym sobie dystansem i kąśliwym humorem snuje opowieść o własnych losach. Wspomnienia są jednak w dużym stopniu pretekstem do tego, by swoją prywatną chronologię przedstawić na tle dziejów Hiszpanii, które nie tylko stanowią kontekst twórczości reżysera, ale również prowadzą do refleksji o charakterze społeczno-politycznym. Celem niniejszego studium będzie więc analiza postrzegania oraz interpretowania przez Adolfo Marsillacha w jego autobiografii szczególnego okresu dziejów Hiszpanii, jakim była dyktatura generała Franco. Wspomnienia reżysera mogą bowiem zostać odczytane jako cenne źródło informacji i rozważań na temat epoki, która przesądziła o dwudziestowiecznej historii kraju, jak i o jego obecnym kształcie.

Jak zauważa Juan Antonio Hormigón w artykule poświęconym *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*¹, mimo iż Marsillach bazuje na materiale całkowicie subiektywnym, czyli na własnych wspomnieniach, jego opowieść stanowi niezwykle bogate źródło wiedzy na temat teatru, filmu, telewizji oraz – najogólniej mówiąc – hiszpańskiej rzeczywistości od czasów wojny domowej po lata dziewięćdziesiąte. Z kolei Terenci Moix na łamach „La Vanguardia” odnotowuje, że „[...] najważniejsze na poziomie literackim jest to, że w całej książce przetrwała pamięć historyczna, pamięć nas wszystkich”². Marsillach rekonstruuje bowiem nie tylko te wspomnienia, które należą do jego sfery intymnej oraz prywatnej, ale również te, które stanowią doświadczenia pokoleniowe, wspólne dla większości jego współobywateli, na co zwraca uwagę Anna Caballé w studium porównawczym trzech autobiografii hiszpańskich twórców teatralnych³. Przy tym, wiedziony swoim znakomitym scenicznym wyczuciem, autor umiejętnie reżyseruje spektakl składający się, w doskonale wyważonych proporcjach, z trywialnych anegdot, dramatycznych relacji uczestnika lub obserwatora przełomowych wydarzeń w kraju oraz szczegółowej kroniki hiszpańskiego życia teatralnego na przestrzeni dekad. Wszystko to sprawia, że historia – zarówno teatralna, jak i społeczna oraz polityczna – widziana oczami Marsillacha zstępuje z piedestału oficjalnych annałów, by stać się barwną opowieścią, nierzadko straszną, czasami śmieszną, zawsze jednak bliską, jak głosi tytuł książki.

¹ J.A. HORMIGÓN, *Memoria de Marsillach*, w: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, ed. J. Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, s. 131-140.

² „[...] lo importante a nivel literario es que ha sobrevivido a lo largo de todo el libro la memoria histórica, la de todos nosotros” (T. MOIX, *La memoria del amigo Marsillach*, „La Vanguardia” 13 XII 1998, s. 33).

³ A. CABALLÉ, *Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella, Francisco Nieva)*, w: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, s. 159-170.

Na tle innych autobiografii osobistości świata kultury i sztuki wspomnienia Adolfo Marsillacha wyróżniają się głęboką polityczną oraz historyczną refleksją. Wychowany w poszanowaniu liberalnych i lewicowych wartości, wpajanych mu przez ojca, katalońskiego antyseparatystę Lluísa Marsillacha, reżyser bardzo szybko dojrzał do postawy sprzeciwu wobec opresyjnej ideologii narodowokatolickiej dyktatury. *Tan lejos, tan cerca* stanowi więc świadectwo krystalizowania się poglądów twórcy w zderzeniu tak z reżimową codziennością, na którą składała się cenzura, propaganda ideologiczna i pełna hipokryzji retoryka dotycząca sfery obyczajowej, jak i z wydarzeniami o szerokim zasięgu, takimi jak represje i głośne skandale polityczne, zamachy, strajki czy wreszcie śmierć Francisco Franco. Marsillach, niezmienny w swoich poglądach, nie szczędzi krytyki wszelkim przejawom autorytaryzmu czy fanatyzmu jakiegokolwiek proveniencji, choć i w stosunku do współwyznawców socjaldemokracji wyraża często dezaprobatę. Najistotniejszym elementem jego refleksji jest jednak nieustanne odnoszenie jej do rzeczywistości teatralnej, albowiem scenę uważa Marsillach za równoprawną trybunę polityczną, z wysokości której artysta ma obowiązek komentować aktualne wydarzenia i wpływać na ich społeczny odbiór.

Jako twórca teatralny, Marsillach był jednocześnie obserwatorem, uczestnikiem oraz – w bardziej ograniczonym wymiarze – sprawcą wydarzeń o historycznym znaczeniu⁴, o czym dokładnie informuje w swojej autobiografii, często posiłkując się archiwami prasowymi z epoki. Co znamienne, mimo postawy bezwzględnie zaangażowanego w walkę z reżimem za pomocą krytycznych i nierzadko skandalizujących spektakli, po upadku dyktatury zaś w kampanię o pełnię demokracji w Hiszpanii, reżyser zawsze starał się zachować niezależność, zarówno artystyczną, jak i polityczną. W jego wspomnieniach ów dystans wyraża się poprzez ironię oraz wątpliwości w stosunku do dokonań własnych i cudzych, a perspektywa czasu – autor pisał dobiegając siedemdziesiątego roku życia – pozwala mu na rzetelną i wyważoną ocenę tego, czego doświadczył za czasów dyktatury i w czym wówczas aktywnie brał udział. Stąd też lektura *Tan lejos, tan cerca* stanowi swego rodzaju relację naoczego świadka z najważniejszych wydarzeń w dwudziestowiecznej Hiszpanii epoki Franco, przefiltrowanych jednocześnie przez jego krytyczne spojrzenie

⁴ Z całą pewnością należy wyróżnić *Marat-Sade* i *El Tartufo*, skandalizujące spektakle Marsillacha z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które atakowały frankistowskie władze, co spowodowało ich przedczesne usunięcie z afisza. Pierwszy ze spektakli doprowadził do zamieszek w czasie premiery w Madrycie, po czym stał się kartą przetargową, którą frankiści chcieli wykorzystać, by ocieplić wizerunek w oczach społeczności międzynarodowej. Na drugim z kolei ciążyło podejrzenie, iż został on przygotowany w porozumieniu z bardziej postępowymi członkami rządu (między innymi ministrem Manuelem Fragą Iribarne), w celu zdyskredytowania mającej objąć władzę ekipy technokratów.

sceptyka. Nadto, historia z perspektywy Marsillacha zawsze wiąże się z teatrem, toteż niemal każdy epizod znajduje swoje odbicie na scenie lub staje się źródłem inspiracji dla spektakli i sztuk⁵.

Jedne z pierwszych wspomnień Marsillacha dotyczą wojny domowej z lat 1936-1939, która wybuchła, gdy był on zaledwie ósmiolatkiem, stąd też znaczący tytuł rozdziału poświęconego tym wydarzeniom – „La guerra de los niños” („Wojna dzieci”). Reżyser opisuje owe wydarzenia z perspektywy dziecka, nieświadomego zagrożenia, dla którego wojna stanowiła jeśli nie przygodę, to odstępstwo od reguł narzuconych przez dorosłych, nie unikając przy tym charakterystycznej dla siebie ironii:

Między 18 lipca 1936 a 1 kwietnia 1939 roku trwał dla wielu z nas – nie mówię, rzecz jasna, o tych dzieciach, którzy stracili swoich rodziców albo rodzeństwo albo którym przytrafiły się osobiste tragedie – nadzwyczajny okres, w którym wszystko było dozwolone. Jakie znaczenie miała dwójka z historii Hiszpanii, jeśli istniało prawdopodobieństwo, że następnego dnia jakaś bomba wybuchnie ci pod nogami? [...] Dorosli byli zbyt zajęci strzelaniem do bliźniego w imię ojczyzny – republikanie mieli swoją, rebelianci swoją, chociaż oba obozy wierzyły, że chodzi o tę samą – ażeby zajmować się edukacją swojego potomstwa. A nam – ich dzieciom – wydawało się to wspaniałe⁶.

Rozluźnienie szkolnego rygoru oraz rodzicielskiej pieczy nad małym Adolfo sprawiło, iż postrzegał on konflikt jako „zabawę”⁷. Do tej samej kategorii zaliczył nocowanie, wraz z rodziną i sąsiadami, na stacji metra Rocafort po jednym z bombardowań, w którym zniszczeniu uległa zamieszkała przez nich kamienica przy alei Mistral, a także swój skromny udział w budowaniu podziemnego schronu nieopodal domu. Przy czym, już z perspektywy dorosłego dodał, iż w porównaniu z owym przedsięwzięciem nawet jego największe sukcesy na scenie wydają się nieistotne⁸. Ani głód, z którym zmagala się większość ludności, ani rezerwa dawnego – i jedy-

⁵ Wydarzenia z najnowszej historii Hiszpanii bezustannie przewijały się w twórczości scenicznej Marsillacha, przede wszystkim w jego inscenizacjach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Reżyser wykorzystał również generacyjne doświadczenia swojego pokolenia, by napisać swoją debiutancką sztukę, *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1980), satyryczne rozliczenie z frankistowską przeszłością kraju.

⁶ “Del 18 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939 se abrió para muchos de nosotros –no hablo, claro, de los chicos y chicas que perdieron a sus padres o a sus hermanos o les pasaron traumáticas desgracias personales– una etapa extraordinaria en la que todo estaba permitido. ¿Qué importancia podía tener un suspenso en Historia de España cuando a lo mejor una bomba te estallaba en los pies al día siguiente? [...] Los adultos estaban demasiado entretenidos en disparar al prójimo en nombre de la patria –los republicanos tenían una y los sublevados otra, aunque ambos creían que se trataba de la misma– como para ocuparse de la educación de sus vástagos. Y eso a nosotros –sus hijos– nos parecía estupendo” (A. MARSILLACH, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona: Tusquets 1998, s. 47).

⁷ Por. tamże.

⁸ Por. tamże, s. 48-49.

nego – przyjaciela, Feliciano, uważającego „paniczyka” z rodziny antyseparatystów za wrogięgo narodowca⁹, nie stanowiły dla nieśmiałego jedynaka problemu, dopóki „zabawa w wojnę” trwała na znanym mu terenie. Typowa dla dzieci nieświadomość zagrożenia przerodziła się jednak w lęk, kiedy to mały Adolfo cudem uszedł z życiem, po tym jak bomba wyrwała ścianę kamienicy, w której mieszkał z rodziną. Rodzice, pragnąc za wszelką cenę ratować jedynego syna, podjęli wówczas arcytrudną decyzję o wysłaniu go, wraz z innymi dziećmi z republikańskich rodzin, do Związku Radzieckiego. Marsillach wspomina swoją stanowczą odmowę jako jeden z kluczowych momentów swojego życia. Kiedy w 1990 r. jako dyrektor INAEM w orszaku królowej Zofii odwiedził Moskwę, miał okazję spotkać się z owymi uchodźcami sprzed ponad pięćdziesięciu lat i zdał sobie sprawę, iż tamta dziecięca determinacja przesądziła o całej jego przyszłości.

Czasy dorastania i młodości Marsillacha przypadły na okres powojenny (*posguerra*), w którym to reżim generała Franco ukazał swoje prawdziwe oblicze, oparte na represjach wobec pokonanych w wojnie domowej oraz na próbie przejścia całkowitej kontroli nad życiem obywateli, zarówno w sferze materialnej, jak i duchowej a także intelektualnej. Wspominając tryumfalne wejście frankistowskich wojsk pod wodzą generała Yagüe do Barcelony i ich przemarsz przez Gran Vía, Marsillach przywołuje obraz, który wówczas tak bardzo nim wstrząsnął, iż zapamiętał go na całe życie. Przed jego kamienicą na chodniku piętrzył się stos książek, wśród których dostrzegł dzieła Marksa, Lenina, Bakunina, Trockiego, Lorki, Albertiego czy Unamuno, a jedenastoletni zaledwie Adolfo zdał sobie sprawę, iż posiadaczowi mogłoby grozić niebezpieczeństwo, łącznie z rozstrzelaniem. Jak skonstatował, w czasie wojny byłby to wystarczający pretekst, by pozbawić kogoś życia, a podejrzewał, że tym kimś był jego ojciec¹⁰. Wiele lat później, we wrześniu 1974 r., Marsillach przeżył podobną sytuację na własnej skórze. Będąc z jedną z ówczesnych kochanek na wakacjach w Portugalii, dowiedział się z gazet, że aresztowano Evę Forest i Alfonsa Sastre, a także Lidię Falcón, Eliseo Bayo, Marię Paz Ballesteros i Vicente Saiz de la Peñę w związku z zamachem terrorystycznym z 13 września na kawiarnię Rolando przy ulicy del Correo w Madrycie¹¹. Jako że sympatyzował wówczas

⁹ Z nieodłączną ironią, ale i nutą żalu komentuje Marsillach sytuację swojego ojca w czasie wojny i tuż po niej. Jako zdeklarowany przeciwnik odłączenia Katalonii od Hiszpanii, który odziedziczył owe przekonania po ojcu, Adolfo Marsillachu i Costa, a nadto mąż pochodzącej z rodu zamożnych przedsiębiorców Amparo Soriano, Lluís Marsillach uważany był przez republikanów za „narodowca”, przez frankistów zaś, z racji lewicowych i demokratycznych poglądów, za „czerwonego”. Z tego względu po wojnie borykał się on ze znacznymi trudnościami w znalezieniu godnego zatrudnienia.

¹⁰ A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 61.

¹¹ *Organizaciones clandestinas comunistas colaboran en Madrid con terroristas de la ETA*, „ABC Sevilla” 24 IX 1974, s. 15-17, oraz V. RUIZ DE AZUA, *Alfonso Sastre y Eva Forest, retenidos durante varias horas en San Sebastián*, „El País” 25 X 1980.

nieformalnie z Partią Komunistyczną, czego dowód policja znalazła w zapiskach Forest, jego madrycki „kontakt” odradził mu powrót do kraju. Jednakże po kilku dniach Marsillach postanowił opuścić schronienie, a pierwszą rzeczą, jaką zrobił w domu, było spakowanie i ukrycie kompromitujących książek.

Wczesne lata powojenne naznaczone były niedostatkiem, dotkliwym zwłaszcza dla tych, którzy po wybuchu wojny domowej nie opowiedzieli się za obozem nacjonalistów. Ojciec reżysera, piszący do czasu wejścia frankistów do Barcelony dla „La Vanguardia”, prasowego organu Republiki, otrzymał zakaz pracy w charakterze dziennikarza i przez dwa lata nie mógł znaleźć zatrudnienia, co boleśnie uszczupliło skromny domowy budżet Marsillachów. Adolfo wspomina upokorzenie rodziców, zwłaszcza matki, która usiłowała zapewnić rodzinie utrzymanie wyprzedając i zastawiając niewielki patrymonialny majątek. Bieda i siermiężność pierwszej powojennej dekady towarzyszyły Marsillachowi jeszcze podczas jego początków na scenie na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Toteż, kiedy w 1951 r., dzięki angażowi w zespole teatru narodowego María Guerrero u Luisa Escobara mógł po raz pierwszy w życiu wyjechać za granicę – na festiwale w Wenecji i w Biarritz – świeżo upieczony aktor bez wahania uznał owo zaproszenie za spełnienie swoich marzeń. Zderzenie hiszpańskiej reżimowej rzeczywistości ze względny dobrobytem odradzającej się po wojnie Europy, a przede wszystkim z nieznaną w ojczyźnie swobodą obyczajową, tak ekscytującą i pożądaną przez młodego człowieka, okazało się dla Marsillacha kolejnym etapem na drodze do świadomego sprzeciwu wobec dyktatury¹².

Frankistowskiej obyczajowości poświęca Marsillach zresztą sporo miejsca w swoich wspomnieniach. Uznając za uprawnioną etykietkę kobieciarza, jaka przyłgnęła do niego przez lata, z dużą dawką humoru opisuje swoje niezliczone miłosne perypetie z okresu dyktatury, opatrując je przy tym refleksją na temat hipokryzji reżimowej retoryki, głoszącej pochwałę dziewictwa, patriarchy oraz instytucji małżeństwa. Postulowana przyzwoitość i wstrzemięźliwość sprawiły, iż dla wielu młodych ludzi seks stał się niedostępnym – i społecznie napiętnowanym – przedmiotem pożądania. Brak dokumentu potwierdzającego ślub kościelny (*Libro de Familia*), uniemożliwiający wynajęcie pokoju hotelowego przez parę kochanków, nie okazywał się wprawdzie przeszkodą nie do pokonania, jak wyjaśnia Marsillach, wspominając swoje zmagania z dziewictwem własnym i jego drugiej oficjalnej narzeczonej, Montse. Dużo większe trudności nastroczało przekonanie panien z dobrych domów, nawet jeśli reprezentowały one grupę zawodową aktorek¹³, by

¹² A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 152-153.

¹³ Jak zauważa w artykule *Lo femenino en la interpretación*, aktorkom często przypisywano nieobyczajność, ze względu na to, iż społeczność *cómicos* cechowała dużo większa swoboda obyczajów

zgodziły się na zaspokojenie męskich fantazji erotycznych, wykraczających poza ukradkowe pocałunki i niewinne – choć zagrożone karą potępienia – pieszczoty¹⁴. (Rzecz jasna, kobietom, jako „nosicielkom odwiecznych wartości”, takich jak czystość i oddanie macierzyństwu oraz rodzinie, fantazji erotycznych mieć nie było wolno). Wprawdzie domy schadzek oferowały swoje usługi, ale w dyskursie publicznym tego rodzaju instytucje nie istniały, co ironicznie komentuje Marsillach, wspominając swój spektakl z 1967 r., zrealizowany na podstawie sztuk Jean Paula Sartre’a *Za zamkniętymi drzwiami* oraz *Ladacznica z zasadami*:

Wystawialiśmy *A puerta cerrada* jako część „spektaklu sartr’owskiego”, który zawierał również *La p... respetuosa* – skrót „p...” zastępował słowo „puta” [kurwa – przyp. tłum.] nie dlatego, żeby w Hiszpanii zabronione były kurwy, ale dlatego, że zabronione były słowa: względy delikatności [...]¹⁵.

Marsillach na własnej skórze odczuł represyjność dyktatury w sferze obyczajowej, bynajmniej nie tylko podczas pracy na scenie, kiedy to cenzorzy z aptekarską dokładnością mierzyli długość aktorskich spódnic i głębokość dekoltów¹⁶. Wspominając swoje nieudane małżeństwo z Amparo Soler Leal, zawarte na przepustce podczas służby wojskowej w Ksar-el-Kebir w Maroku, zakończone odejściem aktorki z przyjacielem obojga, przytacza szczegóły rozstania w majestacie frankistowskiego prawa. Z uwagi na to, iż w kraju rządzonym na podstawie doktryny narodowo-katolickiej rozwody były całkowicie zakazane, jedynym wyjściem okazało się kościelne stwierdzenie nieważności małżeństwa¹⁷, długotrwałe, proceduralnie skomplikowane, kosztowne i upokarzające dla zainteresowanych. Marsillach zwrócił się do kapłana, który w 1953 r. udzielił mu ślubu, a który pełnił funkcję wikariusza sądowego, celem wszczęcia postępowania o orzeczenie nieważności sakramentu, możliwego dzięki uprzedniej i wspólnej decyzji małżonków, by nie posiadać potomstwa. Proces, przegrany w pierwszej instancji, ciągnął się przez osiem kolejnych lat, w czasie których reżyser dwukrotnie został ojcem, kategorycznie odmawiając jednak poślubienia matki swoich córek, Teresy del Río. Zdawał on sobie bowiem sprawę, iż w katolickiej Hiszpanii małżeństwo oznaczało wyrok dożywotni, a cho-

i liberalizm w stosunku do zasad moralnych niż resztę społeczeństwa, A. MARSILLACH, *Lo femenino en la interpretación*, w: *Un teatro necesario: Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*, ed. J.A. Hormigón, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España 2003, s. 292-293. Więcej na ten temat zob. A. KĘSEK-CHYŻY, *La mujer en el teatro de Adolfo Marsillach*, Philologica Wratislaviensia. Acta et Studia 2016 [w druku].

¹⁴ A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 111-113.

¹⁵ “*A puerta cerrada* (*Huis clos*) se presentaba formando parte de un «espectáculo Sartre» que incluía también *La p... respetuosa* –la abreviación de «p...» sustituía a la palabra «puta» no porque en España estuviesen prohibidas las putas, sino porque estaban prohibidas las palabras: cuestión de *finezza* [...]” (A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 78).

¹⁶ A. MARSILLACH, *Carta a mis amigas las actrices*, w: *Un teatro necesario*, s. 519-520.

¹⁷ Śluby cywilne nie były wówczas uznawane, obowiązywały śluby kościelne.

robliwie zazdrosna i wybuchowa dziewczyna, wywodząca się z obcego mu ideologicznie środowiska prawicowego, nie wydawała się idealną partnerką na całe życie.

W swojej autobiografii Adolfo Marsillach często nawiązuje do historycznie jednego z najważniejszych narzędzi kontroli ideologicznej, jakimi reżim generała Franco posługiwał się w walce z opozycją, czyli do cenzury. Sam ustawicznie doświadczał jej działania, ponieważ jako twórca spektakli krytycznych wobec władz stanowił zagrożenie dla systemu, należało więc nadzorować go w sposób szczególny. Reżyser drobiazgowo opisuje procedury, jakie towarzyszyły procesowi dopuszczania danego tekstu – czy to w formie drukowanej, audiowizualnej, czy na scenie – do realizacji, począwszy od tzw. konsultacji wstępnej (*consulta previa*), czyli przedłożenia tekstu w trzech kopiach odpowiedniemu urzędnikowi, po próbę generalną, na której sprawdzano zgodność efektu końcowego z zatwierdzonym projektem. Marsillach odnosi się również do autocenzury, narzucanej sobie przez artystów, którzy albo dobrowolnie podporządkowywali się frankistowskiemu dogmatom politycznym i moralnym, albo tworzyli posługując się kamuflażem, ażeby przechytrzyć cenzorów. Jak pisze Hans-Jörg Neuschäfer, opierając się na analizie freudowskiej, cenzura mogła stanowić więc czynnik wyzwalający kreatywność w warunkach, kiedy twórca musiał uciec się do podstępów, by wyrazić niedozwolone treści¹⁸. Ową tezę potwierdza Marsillach, zaznaczając jednak, że „[w]iele dzieł sztuki powstało pod rządami reżimów autorytarnych, ale to nie upoważnia nas moralnie, aby bronić autorytaryzmu jako źródła inspiracji”¹⁹.

Zmagania Marsillacha z cenzurą frankistowską noszą znamiona walki przebiegłego partyzanta z armią nie zawsze błyskotliwych, często jednak bezwzględnych służbistów, którzy w każdym niemalże projekcie doszukiwali się niepożądanych lub wywrotowych treści. Reżyser, z nieskrywanym niesmakiem, ale bez poczucia sprzeniewierzenia się jakimś abstrakcyjnym ideom, starał się iść na ustępstwa wobec wymagań stawianych przez urzędników, ażeby móc ze sceny wyrażać – zwykle nie wprost – sprzeciw w stosunku do władzy. Jego postawę znakomicie podsumowują słowa rysownika i felietonisty Máximo San Juana Arranza, który już po śmierci Marsillacha napisał, iż „czekał on na stojąco” na koniec dyktatury, tworząc w opozycji i wierząc, że teatr poza funkcją ludyczną pełni również rolę aktu moralnego²⁰. Odkąd zajął się reżyserią, Marsillach zawsze sięgał po takie sztuki, których treść

¹⁸ H.-J. NEUSCHÄFER, *Adiós a la España eterna. la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Anthropos 1994, s. 56.

¹⁹ “Muchas obras de arte se hicieron bajo regimenes autoritarios, pero esto no nos autoriza moralmente a defender el autoritarismo como manantial de inspiración” (A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 249-250).

²⁰ M. SAN JUAN ARRANZ, *Adolfo Marsillach muerto*, „Revista ADE-Teatro” IV-VI 2002, nr 90, s. 41.

odnosiła się do aktualnej sytuacji Hiszpanii i mogłaby wzbudzić w widzach krytyczną refleksję na temat życia w państwie opresyjnym, co w nieuchronny sposób konfrontowało go z reżimowym aparatem kontroli intelektualnej. Poznawszy od podszewki metody działania jego urzędników, ich nieudolność, nieprzewidywalność w podejmowaniu decyzji i barbarzyńskie traktowanie tekstów i twórców, Marsillach niejednokrotnie na łamach ówczesnych mediów wyrażał się niepocholebnie o cenzurze²¹, zaś po zakończeniu dyktatury, w 1977 r. w artykule *Do cenzora* na łamach tygodnika „Interviú”, nazwał potencjalnego adresata swoich słów „krętaczem, łotrem i matolem” oraz „niebezpiecznym onanistą”²².

Marsillach nie jeden rozdział swoich wspomnień poświęca na odtworzenie incydentów związanych z cenzurą, które stanowią paradygmat postępowania urzędników reżimu frankistowskiego z najmniejszym nawet przejawem intelektualnej niezależności. Część jego spektakli nie została w ogóle dopuszczona do realizacji z powodów obyczajowych albo ideologicznych, wśród nich zarówno autorskie projekty²³, jak i większość sztuk zaprogramowanych przez reżysera w czasie, gdy na prośbę José Marii Garcíi Escudero pełnił funkcję dyrektora Teatro Español w 1966 r., co stało się powodem jego błyskawicznej rezygnacji ze stanowiska. Jak pisze Marsillach, wiele inscenizacji z kolei zaaprobowano pod warunkiem złagodzenia ich ładunku krytycznego lub też usunięcia politycznie niewygodnych fragmentów tekstu. Dotyczyło to jednego z najważniejszych spektakli Marsillacha – *Marat-Sade’a* na podstawie sztuki Petera Weissa, z której cenzura usunęła dwie sceny przez wzgląd na ich silnie antyklerykalny wydźwięk, a także ocenzurowała krótki fragment kwestii Sade’a, mówiący wprost o akcie seksualnym. Owo okaleczenie mitycznego tekstu Weissa nie zdołało jednak zapobiec skandalowi politycznemu, który zmusił frankistowskich urzędników do zablokowania dalszych przedstawień w Madrycie i ograniczenia ich do Barcelony. Podobnie stało się z najgłośniejszym teatralnym pamfletem Marsillacha *El Tartufo* na podstawie *Świętoszka* Molière’a, w którym bezlitośnie rozprawił się on z debiutującym rządem technokratów i człon-

²¹ Za jeden z takich komentarzy, poczyniony w 1965 r. na łamach kubańskiego dziennika „Gramma”, Adolfo Suárez, ówczesny dyrektor Telewizji Hiszpańskiej i przyszły premier, rozwiązał z Marsillachem umowę o współpracy, co zakończyło produkcję jego serialu *Habitación 508*.

²² J.A. HORMIGÓN, *Memoria de Marsillach*, s. 517.

²³ Weto otrzymała również autorska inicjatywa Marsillacha i Enrique Llovet, zatytułowana *El español, la sopa, la cama y la muerte* (*Hiszpan, zupa, łóżko i śmierć*), trzyczęściowa sztuka bazująca na historii oraz tekstach kultury hiszpańskiej, w których mowa jest o stosunku Hiszpanów do tematów tak fundamentalnych – acz niewygodnych – jak głód, seks i śmierć. O ile dwie pierwsze części autoryzowano, o tyle trzecią, określoną w raporcie jako „[n]iedopuszczalną... masochistyczną... sadystyczną... akumulację bestialstwa... nie do przyjęcia... wybuchową... wywrotową”, zakazano bezwarunkowo, twórcy zdecydowali więc, aby nie finalizować projektu, Archiwum Museo Nacional Teatro w Almagro, dok. nr 10139, Enrique Llovet do Adolfo Marsillacha, 17 VIII 1971, s. 1.

ków Opus Dei. W odwecie za niezwykle trafną satyrę spektakl spotkały surowe acz całkowicie pozaprotokolarne represje. Jak przypuszcza reżyser, wysoko postawione osoby we frankistowskim aparacie władzy zaszantażowały kierujących teatrami w całej Hiszpanii, by ci bez podania przyczyny zrezygnowali z zakontraktowanych przedstawień.

Mimo iż Marsillach opisuje w swojej autobiografii czasy frankizmu z pewną dozą sentymentalizmu, uprawnionego, kiedy wspomina się własne dzieciństwo i młodość, wyraźna jest jego niechęć w stosunku do wszelkich przejawów autorytaryzmu i fanatyzmu, tak politycznego, jak i ideologicznego. Już od najmłodszych lat Marsillach intuicyjnie – bądź pod wpływem ojca i dziadka – manifestował sprzeciw wobec niesprawiedliwości, zniewolenia oraz hipokryzji, czego całkowicie anegdotyczny przykład może stanowić jego „pierwszy akt polityczny”. W dniu lądowania wojsk alianckich w Normandii, 6 czerwca 1944 r., szesnastoletni Adolfo wraz z kilkoma szkolnymi kolegami podczas lekcji niemieckiego zaczął uderzać pięściami w ławki i wiwatować na cześć wrogów Franco i III Rzeszy, za co zostali wyrzuceni z klasy²⁴. Protestów przeciwko dyktaturze, o dużo większym zasięgu i poważniejszych konsekwencjach, nie brakowało w całej późniejszej karierze Marsillacha, choć do postawy opozycyjnego posybilisty, tworzącego krytyczne spektakle wewnątrz systemu, dojrzał jeszcze przez kilka lat. Na początku swojej kariery aktorskiej grał niemal wyłącznie w sztandarowych produkcjach propagandowych frankistowskiej kinematografii²⁵, szybko jednak zrozumiał, że praca na scenie czy przed kamerą powinna prowadzić do ideologicznego zaangażowania po jednej lub drugiej stronie barykady, nie zaś do bezrefleksyjnego recytowania słów, z którymi się nie identyfikuje. Z pewnością z tego względu, zaczynając spisywać swoje wspomnienia, Marsillach sam sobie stawia pytanie: „Skąd mam wiedzieć, czy jestem tym, kim jestem wbrew Franco czy właśnie dzięki niemu? Ile motywacji do oporu, walki i obrony kryje się w poczuciu przymusu, prześladowania, upokorzenia?”²⁶.

Wywieranie przymusu, prześladowanie i upokarzanie stanowiło zresztą częstą praktykę frankistowskich władz wobec artystów, którzy mieli pełnić rolę posłusznych przekazników propagandowych treści, w przeciwnym razie bowiem stawali się podejrzani. Marsillach wspomina, iż jego samego wielokrotnie próbowano wykorzystać w celu ocieplenia wizerunku dyktatury lub też zachowania pozorów wol-

²⁴ A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 67.

²⁵ Wśród nich obrazy sankcjonujące wyznaniowy charakter dyktatury (*Cerca de la ciudad*, 1952, *Alegre juventud*, 1962), jej aparat represyjny (*091 Policía al habla*), imperializm (*Jeromín*, 1953), czy też deprecjonujące przeciwników Franco z czasów wojny domowej (*El frente infinito*, 1956).

²⁶ “¿Cómo saber si lo que soy lo soy a pesar de Franco o precisamente gracias a Franco? ¿Cuántos resortes de resistencia, de combate, de trinchera, hay en sentirse violentado, perseguido o humillado?” (A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 20).

ności twórczej, jednakże zawsze udawało mu się pokrzyżować plany reżimowym urzędnikom. Kiedy w 1966 r., na fali jego reżyserskich sukcesów zaproponowano mu kierowanie narodowym Teatro Español, pełen entuzjazmu Marsillach przyjął stanowisko, by porzucić je zaledwie po sześciu miesiącach na znak protestu przeciwko naciskom cenzury. Owa niespodziewana dymisja z tak prestiżowej funkcji okazała się policzkiem, wymierzonym zarówno władzy, jak i wszystkim tym, którzy zbyt szybko pragnęli oskarżyć reżysera o kolaboracjonizm. Z kolei w 1969 r., gdy po studenckich zamieszkach w Madrycie i Barcelonie ogłoszono stan wyjątkowy, Marsillach miał pomóc frankistom w zachowaniu pozorów normalności i udzielić poparcia jako artysta poprzez kontynuowanie kontrowersyjnego spektaklu *Marat-Sade*, wbrew zakazowi autora sztuki, Petera Weissa. Szwedzki dramaturg bowiem, gdy tylko dowiedział się o represjach wobec hiszpańskich studentów i intelektualistów, zabronił dalszego wystawiania inscenizacji. Jak wspomina Marsillach, mimo iż uważał, że hiszpańskie społeczeństwo powinno w zaistniałych okolicznościach mieć możliwość obcowania z rewolucyjnym tekstem Weissa, nie uległ groźbom Carlosa Roblesa Piquera, ówczesnego dyrektora generalnego do spraw kultury, i zdjął spektakl. W odwecie za nieposłuszeństwo frankiści zakazali jego wznowienia i tournée po Hiszpanii.

Instrumentalne wykorzystywanie artystów do celów politycznych szło w parze z przyzwoleniem na zmuszanie ich do pracy ponad ludzkie siły, co wielokrotnie z oburzeniem komentuje Marsillach na stronach swojej autobiografii. Zarówno w teatrach prywatnych, jak i państwowych powszechną praktyką było wystawianie dwóch spektakli w ciągu dnia siedem dni w tygodniu, co dawało czternaście przedstawień tygodniowo, przy czym sesja wieczorna nierzadko kończyła się o pierwszej w nocy. Do tego należało dodać wielogodzinne próby, często w warunkach urągających ludzkiej godności, a także nieustanną konieczność uczenia się tekstów. Marsillach, daleki od uskarżania się na dolę aktora oraz świadom, iż większość społeczeństwa mogła jedynie marzyć o pracy dającej – prócz zarobków – prestiż i uznanie, niejednokrotnie opisywał katastrofalne skutki tak wyczerpującego rytmu pracy²⁷. Toteż kiedy w lutym 1975 r. dwoje aktorów, Concha Velasco i Juan Diego, rozpoczęło strajk, Marsillach był jednym z pierwszych, który udzielił im oficjalnego poparcia i zaangażował się osobiście w sprawę uwolnienia aresztowanych i zredagowania dokumentu komitetu strajkowego. Jak wyznaje

²⁷ Słabe zdrowie Marsillacha często dawało o sobie znać z powodu natłoku pracy i ogromnego wysiłku, jakiego wymagały dwa spektakle dziennie. Jak wspomina, do najgłośniejszych incydentów należała premiera *Hamleta* w reżyserii José Tamayo, 15 grudnia 1961 roku w Teatro Español. Grający główną rolę Marsillach stracił głos na początku drugiego przedstawienia, co wywołało prawdziwy skandal wśród bywalców premier.

jednak, w jego przekonaniu i wielu innych osób protest ten był czymś znacznie więcej, niż wołaniem *cómicos* o poszanowanie ich pracy. Jego społeczny odbiór i osiągnięcie postulowanych celów stanowiło, zdaniem reżysera, dowód na to, iż hiszpańskie społeczeństwo było gotowe do zrzucenia jarzma dyktatury i do walki o swoje prawa²⁸.

Czasy frankizmu są w autobiografii Adolfo Marsillacha przedstawione dwutorowo. Z jednej strony należą one do idealizowanego okresu dzieciństwa i młodości, z drugiej zaś reprezentują wszystko to, co lewicowy intelektualista potępia, począwszy od religijnej świętoszkowości i pokazowej moralności, przez utylitarne i propagandowe traktowanie sztuki, na dzieleniu obywateli na wrogów i sojuszników skończywszy. Z opowieści Marsillacha wyłania się obraz społeczeństwa zgnębionego wojną, strachem i biedą, które ucieczki od frankistowskiej rzeczywistości szuka między innymi w teatrze, wyrastającym z czasem na trybunę polityczną – jedyne miejsce, gdzie publicznie usłyszeć można było zawołaną krytykę władzy. Barwne anegdoty z teatralnego czy filmowego świata, częściej złośliwe niż pochlebne, ale i ironiczne relacje z doniosłych wydarzeń z owego okresu, dopełniają zbiorową pamięć Hiszpanów niezwykle żywym i widowiskowym – jak sam teatr – pierwiastkiem indywidualnych wspomnień tej wyjątkowej postaci. Być może właśnie dlatego publikacja *Tan lejos, tan cerca* wywołała w Hiszpanii prawdziwy skandal, albowiem niewiele wspomnianych przez Marsillacha osób, niewiele mitów narodowych i legend, czy to politycznych, czy artystycznych, wyszło z potyczki z pamięcią reżysera bez szwanku. On sam też nie.

BIBLIOGRAFIA

- CABALLÉ Anna, *Tres vidas y tres escenografías* (Adolfo Marsillach, Albert Boadella, Francisco Nieva), w: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, s. 159-170.
- CÉSAR Oliva, *Adolfo Marsillach: Las máscaras de su vida*, Madrid: Síntesis 2005.
- CORTÉS Ibáñez Emilia, *El mundo del teatro desde dentro (algunas claves)*: L. Escobar, F. Fernández Gómez y A. Marsillach, w: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, s. 421-436.
- HORMIGÓN Juan Antonio, *Memoria de Marsillach*, w: *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, ed. José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, s. 131-140.
- KĘSEK-CHYŻY Anna, *La mujer en el teatro de Adolfo Marsillach*, *Philologica Wratislaviensia. Acta et Studia* 2016, [w druku].
- MARSILLACH Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona: Tusquets 1998.
- MOIX Terenci, *La memoria del amigo Marsillach*, „*La Vanguardia*” 13 XII 1998.

²⁸ A. MARSILLACH, *Tan lejos*, s. 355-358

- NEUSCHÄFER Hans-Jörg, Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo, Barcelona: Anthropos 1994.
- Organizaciones clandestinas comunistas colaboran en Madrid con terroristas de la ETA, „ABC Sevilla” 24 IX 1974, s. 15-17.
- PÉREZ DE OLAGUER Gonzalo, Adolfo Marsillach, Barcelona: Dopesa 1972.
- RUIZ DE AZUA Victorino, Alfonso Sastre y Eva Forest, retenidos durante varias horas en San Sebastián, „El País” 25 X 1980.
- SALVAT Ricard, Adolfo Marsillach: ¿la moral de un mercenario? A propósito de „Tan lejos, tan cerca. Mi vida”, w: Assaig de Teatre: Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral, 1999, nr 16-17, s. 357-362.
- SAN JUAN ARRANZ Máximo, Adolfo Marsillach muerto, „Revista ADE-Teatro” IV-VI 2002, nr 90, s. 41.
- SUÁREZ MIRAMÓN Ana, Marsillach y los clásicos, w: Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX, ed. José Romera Castillo, Madrid: Visor Libros 2002, s. 541-559.
- Un teatro necesario: Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach, ed. J.A. Hormigón, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España 2003.

DYKTATURA GENERALA FRANCO
WE WSPOMNIENIACH ADOLFO MARSILLACHA
TAN LEJOS, TAN CERCA. MI VIDA

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest analiza wizji i interpretacji epoki frankistowskiej przez Adolfo Marsillacha w jego autobiografii *Tan lejos, tan cerca. Mi vida* (Tusquets, 1998). Chociaż jego *opus magnum* stanowi przede wszystkim panoramiczną kronikę hiszpańskiego teatru w drugiej połowie XX wieku, dostarcza również interesujących informacji na temat wielu aspektów życia politycznego i społecznego w czasach reżimu, widzianych z perspektywy jednego z najważniejszych współczesnych artystów hiszpańskich będącego w ciągłej opozycji wobec dyktatury. Dlatego istotne jest zbadanie, w jaki sposób ten intelektualista, który przez całe swoje życie starał się pozostać wierny zasadom demokracji, wolności tworzenia i wolności dla każdego obywatela, przedstawia cztery dekady rządów gen. Franco, poczynając od swego trudnego dzieciństwa w Barcelonie podczas Wojny Domowej, aż do ostatnich dni zniedołężniałego Generalissimusa, w którym to strach miesza się z nadzieją na przyszłość. Niniejszy tekst koncentruje się na najbardziej spornych osobliwościach systemu frankistowskiego, takich jak cenzura rządowa, ideologiczny przymus wobec artystów, wszechobecna dewocja i narzucona przyzwoitość, przedstawionych z odrobiną ironii przez Adolfo Marsillacha, którego twórczość artystyczna poświęcona była walce z nimi.

Słowa kluczowe: historia Hiszpanii XX wieku; teatr hiszpański XX wieku; autobiografia; frankizm; Adolfo Marsillach (1928-2002); Francisco Franco Bahamonde (1892-1975).

THE DICTATORSHIP OF GENERAL FRANCO
IN THE MEMOIRS OF ADOLFO MARSILLACH
TAN LEJOS, TAN CERCA. MI VIDA [SO FAR, SO CLOSE. MY LIFE]

Summary

The aim of the present study is to analyze Adolfo Marsillach's vision and interpretation of the Francoist epoch in his autobiography *Tan lejos, tan cerca. Mi vida* (Tusquets, 1998). Though being a panoramic chronicle of the Spanish theatre in the second half of the twentieth century, this *opus magnum* also provides interesting details on many aspects of the political and social life under the regime, observed by one of the most significant contemporary Spanish artists in permanent opposition to the dictatorship. Therefore, it seems crucial to investigate how this intellectual, who throughout his life struggled to remain faithful to the principles of democracy, liberty of creation and freedom to every citizen, depicts four decades of Franco's government, beginning with his difficult childhood in Barcelona during the Civil War until the last days of the senile Generalísimo, in which fear mixed with hope for the future. Our study concentrates on the most disputed peculiarities of the Francoist system, such as the governmental censorship, ideological coercion on artists, omnipresent sanctimoniousness and imposed decency, viewed with a spoonful of irony by Adolfo Marsillach, who devoted his artistic creation to fight against them.

Translated by Anna Kęsek-Chyży

Key words: history of Spain in the 20th century; Spanish theatre of the 20th century; autobiography; Francoism; Adolfo Marsillach (1928-2002); Francisco Franco Bahamonde (1892-1975).