

Anton Podbevšek Teater

Tragedija suhe zemlje

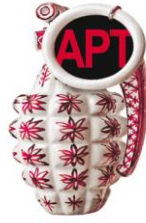
»Bolje umreti izkrvavel, kot pa živeti z gnilo krvjo.« F. G. Lorca, Krvava svatba



Cortijo del Fraile, Níjar

V prašnem kotu andaluzijske puščave, blizu mesta Níjar v provinci Almería, na suhi zemlji, ki jo Federico García Lorca opeva kot entiteto, ki v sebi nosi krivdo trpečih ljudi, sama pa utripa v ritmu lastnega hrepenenja, čakajoč žejno na dež, ki ne pride, ali vsaj na solze, da jo potolažijo, če že ni strasti, da jo oplodi – v tem prašnem kotu stoji kamnita cerkva iz 18. stoletja. V njej je Sergio Leone posnel nekaj svojih znamenitih filmov. Manj znano zgodovinsko dejstvo je, da je bila ravno ta cerkev prizorišče zločina iz strasti. Resničnega, za domačine tudi šokantnega, v katerem je Lorca našel navdih za svojo pastoralno tragedijo *Krvava svatba*.

Kot je poročal časopis *Heraldo de Madrid* julija 1928, je bila v tem mestu načrtovana poroka med preprosto mlado žensko (z veliko doto) po imenu Francisca Cañadas Morales in lokalnim delavcem po imenu Casimiro Pérez Pino. Šokantna novica ni bila samo to, da je Francisca po prepiru z ženinom, ki je ni privlačil, večer pred poroko opustila poročno zaobljubo, temveč ta, da je bil ljubimec, s katerim je pobegnila, njen bratranec Curro Montes Cañadas, v katerega je bila zaljubljena že od otroštva. Da bi rešil čast svoje družine, je brat osramočenega ženina pobeglima ljubimcema sledil do cerkve in umoril nevestinega bratranca, prepovedanega ljubimca. Francisco so hudo pretepli in jo pustili, da bi umrla, a je preživel. Ni se poročila do konca osamljenega življenja.

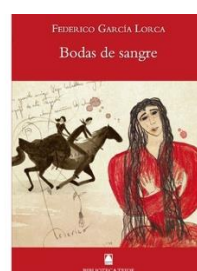


Anton Podbevšek Teater



Lorca je v *Krvavi svatbi* obdržal ta okvir, ki temelji na dejstvih, in metaforo suhe zemlje, prepojene s krvjo, vse ostalo je spremenil. Like in zgodbo krvnega sorodstva je zamenjal za zgodbo krvnega maščevanja, ki povezuje družini obeh moških. Ljubimca sta v Lorcovi interpretaciji kriva, da sploh čutita, da ju skupaj vleče močna magnetna, neukrotljiva sila, ki se ji ne moreta upreti in ki ogroža ustaljenost in družbeni red. Ta stari družbeni red predstavlja ženinova maščevalna mati, ki bi rajši živela v preteklosti, kjer je čast mrtvega moža in sina pomembnejša od sreče živega. Podtekst fabule je Lorca ustvaril med kompleksi in arhetipi: Ženinu je dal Ojdipov kompleks, ki se razvija kot incestuozna tenzija, ki mu ne pusti da bi bil svoboden. Razcepljen med posesivno materjo in čustveno nezvesto nevesto, namesto da bi se trudil izpolniti svojo lastno željo, sledi materini želji in umre, saj se samo tako približa njenemu idealu.

Proti koncu pa Lorca ljubimcev ne pošlje v psihoanalitično puščavo, temveč v jungovski gozd, kjer se jima pridruži še tretji akter ljubezenskega trikotnika. Narava oživi: Lorca v svoji dramski poemi utelesi smrt in luno, ki ga je obsedala kot simbol in je imela po njegovem moč raniti in oploditi hkrati. S pomočjo lune in senc v gozdu se smrt polasti obeh moških, ženina in ljubimca, nevesto pa njuna kri na poročni obleki povzdigne v tragično junakinjo, ki ne umre. Ne umre ne v življenju, ne kot alegorija: iz cenenega časopisa skozi arhetipsko sliko neplodne, ali bolje neoplojene, a osvobodjene ženske, prispe v Lorcov novi žanr, nato leta 1933 prvič na oder madridskega gledališča, kasneje pa tudi na gledališke odre po vsem svetu.





Anton Podbevšek Teater

Lorca je sam pozneje izjavil, da je bila *Krvava svatba* prva tragedija, »ki je bila napisana v Španiji po mnogih, mnogih desetletjih« (Stainton 1998). Prva, ki je zaradi močne strasti v krvi navadnih Andaluzijcev povzdignila male ljudi na piedestal, ki je v zgodovini gledaliških tekstov do takrat pripadal kraljevim družinam in bogovom.

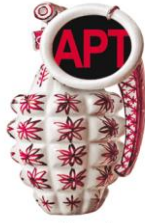
S tem novim žanrom se je Lorca najbolj približal avtentični španski folklori, katere tragičnost je prežeta z mešanico močne katoliške dogme, ki želi ustaviti čas, in poganskega vraževerja, ki človeku jemlje pogum. Tako je psihoanalitični lik postal arhetipski junak, tisti, ki trpi kot Kristus na križu, a se, ko pride v stik z lastno strastjo, preobrazi in se tako ne upre samo usodi, temveč predvsem tej specifično patriarhalni družbi, v kateri moški odhaja na polje, vso svojo vitalno energijo pusti na suhi zemlji, ženska pa ostane doma in čaka na neizogibno smrt svojih mož in sinov, žive pa doji z mlekom, polnim žalosti, in jim poje uspavanke, ki jim zaznamujejo nezavedno. Leonardo je edini, ki ga Lorca v Krvavi svatbi poimenuje, saj se bolj kot za zemljo zanima za žensko, istočasno pa beži od družbenih pričakovanj in slabe krvi prednikov. S tem nam Lorca govori, da se je smrti, ki ga je kot tema močno obsedala, možno zoperstaviti samo in zgolj, »če živimo polno instinktivno življenje« (Gibson 1990). Zoperstaviti se ustaljenemu svetovnemu redu ne pomeni ubežati ali ga preseči, temveč za čas življenja dobiti svoje lastno ime, se uresničiti.

Lorcova teza je bila tudi, da je usoda pravzaprav zgodba, ki se pretaka skozi kri in generacije, in da omejuje ljudi; da mora človek, če hoče živeti polno življenje, najprej priti v stik s podedovano krvjo, jo očistiti na prvem nivoju zapisa in šele potem, ko spozna, kdo je sam, manifestirati lastno identiteto skozi ravnovesje moškega in ženskega principa, vzpostaviti red na zemlji, kjer je moški pravi moški, ženska prava ženska in žito pravo žito. Na isti način je moralo po njegovem mnenju špansko gledališče 20. stoletja, če je hotelo biti živo, pripovedovati o ljudeh za ljudi, govoriti o relevantnih temah, ki segajo v srce problema, obenem pa se je moralo tudi žanrsko vrniti k izviru, k tragediji.

Oswald Spengler je to Lorcovo prizadevanje razumel skozi koncept »magične kulture«. Po njegovem mnenju je Lorca preinterpretiral in s tem oživiljal čutno Andaluzijo, tako da je realno zgodbo ene zemlje oblikoval v žanrski in stilski, čutni mozaik, s tem pa je v osnovi nasprotoval konceptu »zahodne faustovske civilizacije«, ki jo je razumel znotraj kulture, ki nagovarja predvsem intelekt.

Krvava svatba je pravzaprav dolga pesem, kjer dramski realizem in poetska fantazija simbolno in ritmično prežemata komplekse in arhetipe. Metafore, ki sestavljajo slike, ki jih riše Lorca, pa nas pripravljajo na katarzo, ki se včasih skriva tudi v neizrečenem.

Lorca je o strasti govoril strastno, o čutnem čutno, o čustvenem čustveno, o notranjem življenju svojih likov spektakularno, ustvaril je »vizualni in glasbeni praznik za čute« (Stainton 1998). Tako se je približal izvirnemu, a dostikrat skriteму jeziku psihe, kjer je možno



Anton Podbevšek Teater

popraviti napako na tisti ravni, kjer je nastala, v nezavednem. V gledališču in v jeziku, pa tudi v formi, ga je bolj kot dobesedno prelita kri zanimala tista kri, ki je zavrela, ter obenem polnokrvnost, vročokrvnost izraza, ki ustvarja bogato polje znakov in s tem vabi tudi občinstvo, da intuitivno in emocionalno soustvarja pomen tega dela skupaj, kot ga vodi ritem teksta, in s tem celi lastne rane.

Ana Lasić, dramaturginja predstave

Literatura:

Leslie Stainton, 1998, *Lorca, A Dream of Life*, London, Bloomsbury Publishing.

Ian Gibson, 1990, *Federico García Lorca: A Life*, London, Bloomsbury Publishing.

Don Lyle Volk, 1968, *Sterility, A study of theme in three plays by Federico Garcia Lorca*, University of Montana.

Alice J. Poust, 2001, »Federico Garcia Lorca's Andalusia in light of Oswald Spengler's theory of Magian cultures«, v: *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Bucknell University Press.

Paul Julian Smith, 1998, *The Theatre of García Lorca; Text, Performance, Psychoanalysis*, Cambridge University Press.