

FEDERICO

GARCÍA

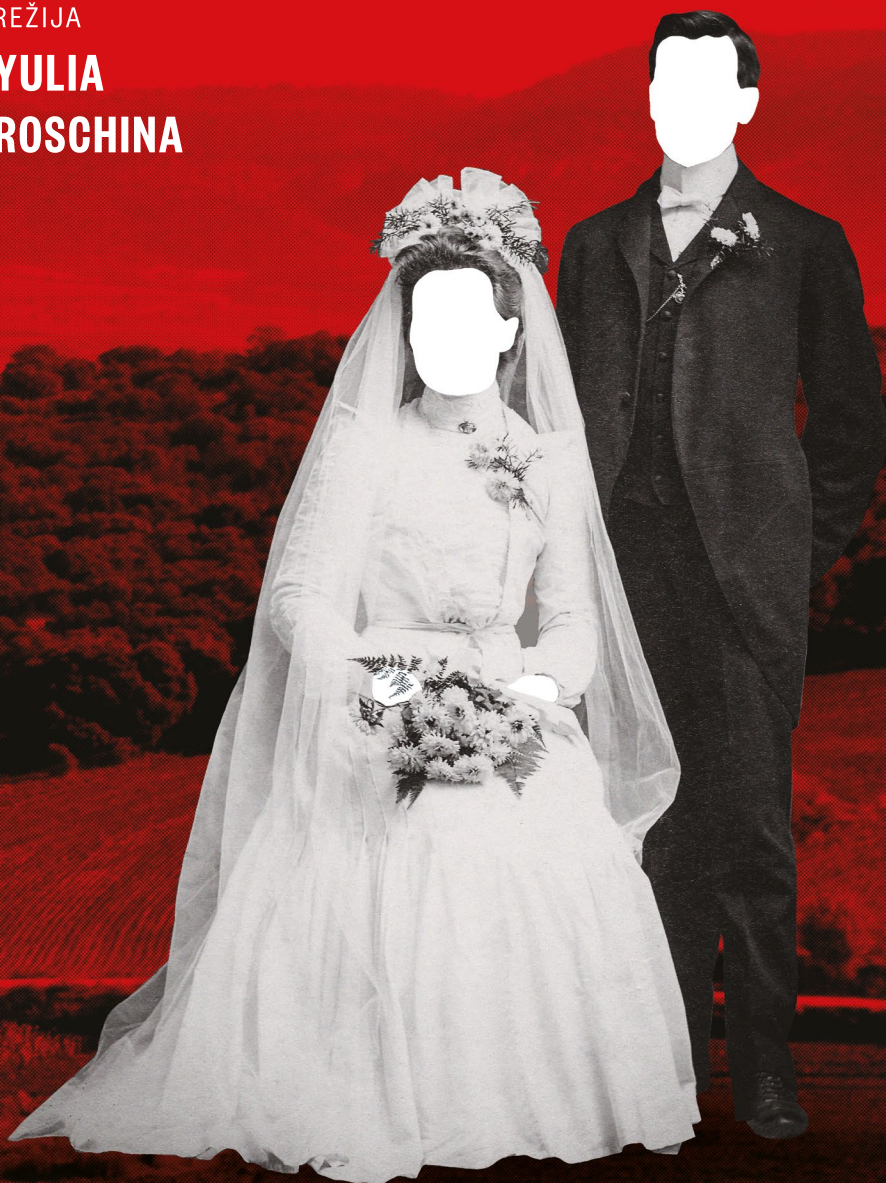
LORCA

# KRVAVA SVATBA

REŽIJA

**YULIA**

**ROSCHINA**



FEDERICO

GARCÍA

LORCA

# KRVAVA SVATBA

REŽIJA

**YULIA ROSCHINA**

NASTOPAJO

**LEA MIHEVC, ANDRAŽ JUG, NEBOJŠA RAKO,  
ALENKA KRAIGHER, PETRA GOVC, ALEŠ VALIČ**

PREVOD

**MAJA BRODSCHNEIDER KOTNIK**

DRAMATURGIJA

**ANA LASIĆ**

ADAPTACIJA BESEDILA

**ANA LASIĆ IN YULIA ROSCHINA**

KOREOGRAFIJA

**ANA PANDUR**

SCENOGRAFIJA IN KOSTUMOGRAFIJA

**VASILIJA FIŠER**

GLASBA

**BRANKO ROŽMAN**

OBLIKOVANJE SVETLOBE

**ANDREJ HAJDINJAK**

ASISTENTKA DRAMATURGIJE

**PETRA ŽUMER ŠTRIGL**

LEKTURA

**ŽIVA ČEBULJ**

GARDEROBA

**NATAŠA RECER**

OBLIKOVANJE KREATIV

**EVA MLINAR**

PRODUKCIJSKA EKIPA

ANTON PODBEVŠEK TEATRA

PRODUKCIJA:

ANTON PODBEVŠEK TEATER, V SODELOVANJU

S CANKARJEVIM DOMOM LJUBLJANA

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

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 cerkvena 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 pobegljima ljubimcema sledil do cerkve in umoril nevestinega bratranca, prepovedanega ljubimca. Francisco so hudo pretepli in jo pustili, da bi umrla, a je preživela. Ni se poročila do konca osamljenega življenja.

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: Ženinju 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 cenene časopisa skozi arhetipsko sliko neplodne, ali bolje neoplojene, a osvobojene ženske, prispe v Lorcov novi žanr, nato leta 1933 prvič na oder madridskega gledališča, kasneje pa tudi na gledališke odre po vsem svetu.

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 poganškega 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 izviro, k tragediji.

Oswald Spengler je to Lorcovo prizadevanje razumel skozi koncept »magične kulture«. Po njegovem mnenju je Lorca preinterpretiral in s tem oživil 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 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, vročekrvnost 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.

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 García 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.

## NEPOKORNO TELO V VZNIKU DUENDEJA

Ana Pandur, koreografinja

V krajih, v katerih se še ponoči ne osveži in so stene vroče kot ogenj, v katerih velja imperativ ene ženske z enim moškim, po čigar smrti ženska – zdaj žena, ne več ženska – zre le še v zid pred seboj, v krajih, v katerih je moški pravi moški in žito pravo žito, v teh krajih velja, da je bolje umreti kot živeti z gnilo krvjo in da je čast pomembnejša od človeka samega. V neimenovanem kraju, dozdevno na koncu sveta, bivajo protagonisti brez imen – razen enega samega; moškega slabe krvi po imenu Leonardo. Zdi se, da zrak v teh krajih, kjer se vse dogaja po vnaprej predvidenem načrtu in v skladu z družbenimi normami in togimi pravili, trepeta v pričakovanju dogodka, ki bo zarezal v tkivo vsakdana in transformiral ustaljeni red, dogodku, ki bo vzpostavil ritem kot zaznamovalec načina dejanja in zaznave (Roselt 2014). Brezno, v katero zre Nevesta in ki te kraje ločuje od velikega onkraj, temačnega gozda, je nevarno. Slutnja smrti, dogodka, ki prekinja stanje, se naposled udejanji ob prestopu nedoumljive ločnice, ko brezno – prosto po Nietzscheju – po dolgotrajnem zrenju vanj zročega pogleda nazaj. Slutnjo smrti napoveduje **duende** – ki prevzame protagonizem s korakom v praznino, z od-ločitvijo za prestop v nesprejemljivo, v nezavedno gozda, brutalno moč sile narave – narave človeka in sveta – »skrivnostna moč, ki jo začutijo vsi, a ji noben filozof ne pride do dna« (Lorca 2020).

Ti kraji so prizorišče *Krvave svatbe*, prvega v seriji treh dramskih del, znanih tudi kot podeželska trilogija španskega pesnika in dramatika F. G. Lorca, najvidnejšega predstavnika

pesniške Generacije 27. Tragedije lorcovske podeželske trilogije vsaka s svojega zornega kota osvetljujejo usodo andaluzijskih žensk in družbe tistega časa, obenem pa žarčijo univerzalno in še zmeraj aktualno občečloveško tematiko, kar je značilno tudi za celotno Generacijo 27. Znamenita pesniška generacija je izhajala iz literarne tradicije španskega zlatega veka kot iz neopopularizma, naslednika kostumbrizma s konca 19. stoletja. Navdahnjen z idejo *volksgeista* in v tradiciji kostumbrizma (v Lorcovem pesniškem opusu v kategorijo neopopularizma spadajo *Pesmi cante jondo* in *Ciganski romansero*, iz katerega smo si za pričujočo uprizoritev izposodili pesem *Nezvesta žena*) je Lorca ustvarjalno snov črpal med drugim tudi iz lastne interpretacije Španije in španskega. Velik ljubitelj glasbe (ki jo je tudi sam skladal in igral na klavir) in občudovalec flamenka, življenja in dihanja Andaluzije je Lorca svojo snov interpretiral in nadgrajeval v maniri umetniških avantgard z začetka 20. stoletja. Pisatelj Ramon Sender je ob neki priložnosti izjavil, da je Lorcov »folklorizem« v resnici »folklorizem«, da torej v sebi ne nosi značilnosti povzemanja ljudskega, temveč avtorsko transformacijo in interpretacijo, predvsem pa v lokalnem išče in najde odsev univerzalnega.

Za prelom enovitosti in okamnelosti družbenih norm, ki jim v Krvavi svatbi vladajo čast, zatirana ženska seksualnost, patriarhat in bogaboječnost, togost in grabežljivost, je potreben radikalni premik, revolucionarna gesta, ki morda na prvi pogled ne prinaša odrešitve, a vendarle pomeni odklon od poznanega in s tem razprtje drobne špranje, ki sploh vzpostavlja možnost spremembe. Nosilka te radikalne geste je protagonistka, Nevesta, ki se – razloga ne poznamo – ni poročila z Leonardom, zdaj pa se omoži z Ženinom in še iste noči z Leonardom pobegne v gozd. S to skrajno potezo zavrže pravila sistema, v katerem živi, a se – paradoksalno – vanj znova vrne, tokrat sama, s težo dveh mrtvih moških v zavesti, a »neomadeževana«, vrne se devica. In to je dovolj, da jo skupnost zmore znova sprejeti vase, jo ohraniti na obrobju, brez možnosti dokončne pokore, a v opomin vsem, ki prihajajo. Kakšne so posledice, bi veljalo razmisliti na kakšnem drugem mestu, saj se še prej poraja vprašanje, kaj je tisto, kar je Nevesto, Ženina in Leonarda – tri nepokorna, nemirna telesa, ki se niso ustrezno odzvala na norme – pognalo čez rob, v prelom poznane forme, čeprav za ceno časti, življenja in prihodnosti. V Lorcovem opusu je ta *spiritus agens* koncept, ki ga pesnik imenuje *duende*.

V predavanju *Duende – igra in teorija* se je Lorca skozi formo flamenka posvetil temačnemu in emotivnemu ustvarjalnemu principu, imenovanemu *duende*, ki združuje slutnjo smrti in prelom, fenomen, ki razpira prostor novemu: »Prihod *duendeja* vselej predpostavlja radikalen prelom z vsakršno formo. Skozi stare površine zaveje popoln občutek svežine, kot pravkar ustvarjena čudežna vrtnica, ki vzbudi skoraj religiozno vznesenost.«

*Duende* v Krvavi svatbi nastopa kot dihotomija erosa in tanatosa ob neomajnem zavedanju, da odločitev za prehod v gozd pomeni gotovo smrt. Sam po sebi pa je *duende* estetski in etični, kreativni imperativ, ki se vselej na novo izumlja in se nikdar ne ponavlja: »Nasprotno se *duende* sploh ne prikaže, če na obzorju ne vidi možnosti smrti, če ni gotov, da se bo lahko prikradel v njeno hišo, če ni prepričan, da si mora zaslužiti ta vejasta bremena, ki so nam naprtena vsem in ki zanje ni, ki zanje ne bo utehe. Skozi idejo, zven ali dejanje *duende* uživa v odkritem boju z ustvarjalcem, na samem robu brezna. Angel in muza se izmuzneta z violino ali taktom, medtem ko *duende* rani, in v zdravljenju te rane, ki se nikoli ne zaceli, je vsa nenavadnost odklona v stran, vsa ustvarjalnost človekovega umetniškega dela.«

Je tragedija *Krvave svatbe* naposled v nemožnosti izpolnitve usodne ljubezni, morda v

neizbežnosti grozeče usode ali nemara v brezupnem, spodletelem poskusu spremembe družbenega reda in vznika nove paradigme delovanja? Ali pa je, obratno, tragični dogodek znanilec pogoja možnosti za spremembo, ki za svoje udejanjenje potrebuje nasilno izruvanje korenin obstoječega in katerega obzorja še ni videti, čeprav se že plaho svita? Nosilci prelomnih dogodkov, ki ustvarjajo ritem, motnjo in zemljevid realnosti, so tisti, ki se prepustijo duendemu in njegovemu imperativu ne glede na posledice, in so tisti, ki ustvarjajo pot nečemu novemu, čeprav za ceno življenja. Trije revolucionarji, ki se podajo v neznano in katerih končna dejanja ostajajo za nas, ki se nismo podali v gozd, zavita v tančico skrivnosti.

Kdo je tisti, čigar ritem odzvanja in ukrivlja realnost še naprej? Tri nepokorna, izmuzljiva so telesa, ki se uprejo družbenemu redu – Leonardo, ki se preda erosu, ki žrtvuje svoje življenje in s tem simbolno očisti kri svoje družine, ženin, ki se vda tanatosu in nad svojo družino prikljče prekletstvo; a le Nevesta, ki je, razpeta med obema, izkusila duende, se kot pričevalka vrača tja, kjer se je vse začelo, s tem pa ohranja vsaj najmanjšo možnost, da v kraje, v katerih se še ponoči ne osveži in so stene vroče kot ogenj, nekoč zaveje svež veter.

»In tako je duende moč, in ne učinek, je boj, in ne mišljenje. Torej ne gre za vprašanje zmožnosti, temveč pristnega načina biti; se pravi krvi; se pravi starodavne kulture ... Duende ... Kje se skriva duende? Skozi prazen obok zaveje veter duha, ki vztrajno piha nad glavami mrtvih, iščoč nove dežele in neznane akcente: veter, ki vonja po otroški slini, poteptani travi in meduzinem pajčolanu, veter, ki naznanja brezkončno krščevanje sveže stvarjenega.«

Ali, kot pravi Mati v Krvavi svatbi:  
Dokler živiš, se boj ne konča.

#### Literatura:

- Lorca, F. G., 2020, *Duende: igra in teorija*, Ljubljana, Sanje.  
Guillen, J., 1954, »Prólogo«, v: F. G. Lorca. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.  
Pandur, A., 2020, »Kako se igra duende?«, v: *Duende: igra in teorija*, Ljubljana, Sanje.  
Roselt, J., 2014, Fenomenologija gledališča, Ljubljana, Knjižnica MGL.



[www.antonpodbevsekteater.si](http://www.antonpodbevsekteater.si)



Anton Podbevšek Teater



Mestna občina **Novo mesto**  
Municipality of **Novo mesto**



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



*generalna  
pokroviteljica*