

GLEDALIŠČE

FEDERICO GARCIA LORCA, SVATBE KRVI*

Vsa španska dramatika je v svojem bistvu usodna dramatika, bodisi da je usoda v njej božja predestinacija s čudeži ali iberska, andaluzijska usoda s krvavim bodalom, ki opere užaljeno čast. Pri Calderonu in drugih španskih klasikih se obe usodi navadno prepletata, sta vsaka po svoje družbeni korektiv za prevroč, prenasilno mavrsko špansko kri, ki se trga z verige tiranskih konvencij. Revolucionarju Lorci je seveda baročna, čudežna predestinacija tuja, toda kot rojen Andaluzijec s primesjo ciganske krvi v sebi plačuje davek trdoživemu ljudskemu predanju, »da se pot prelite krvi mora prehoditi do kraja«, in ljudska vera ni nič manj tiranska kakor ona v čudežno predestinacijo, samo da je v primeri z njo vsa zemeljska, konkretna, uprta na mit krvi, ki še ni zamrl in ki ne pozna ne kesanja ne verskega očiščevanja stare španske tragedije.

V »Svatbah krvi« predstavljata taisti življenjski nagon, ki polje v zemlji in v človeku, mati in Leonardo. Mati je ljubezen do zemlje in skrb za rod, ki živi na njej, je ohranjujoče načelo življenja, Leonardo je slepa strast, ki pogublja sebe in druge in nevedé in nehoté pustoši zemljo in človeka na njej. Mater obhaja nenehen strah »pred prav majhnim nožem, ki držiš ga komaj v roki, vendar naglo, naglo sikne skozi začudeno meso«. To je strah pred nožem, ki je pokončal njenega moža in njenega starejšega sina in pred tem zloveščim nožem skuša mati obvarovati svojega drugega in zadnjega sina, ki ga drži doma deviškega in mu najde po pameti nevesto na trdni kmetiji, pri razumnih ljudeh, da bo njen sin ogroženi rod nadaljeval in stregel dobri zemlji, ne pa svoji brezumni, nasilni strasti. Leonardo pa je strast, ki vodi usodni, pogubni nož, Leonardov simbol je njegov od divje nočne ježe upehani penasti konj, »konj, ki ni hotel piti vode«, kakor poje drugi, nasprotni vodilni motiv v tej drami. Leonardo je materina usoda, je iz rodu, ki živi z materjo v krvni osveti, je nekdanji zaročenec neveste, ki jo mati snubi za svojega sina in Leonardo se ob novici, da se mu nekdanje dekle moží, strga od svoje žene in otroka in na konju odvede nevesto s svatbe v gozd, kjer se nato on in ženin, materin sin, do smrti pokoljeta.

Po zunanjih dogodkih je to nekoliko spremenjen motiv poroke po pameti in poroke po srcu, torej dovolj običajna zgodba meščansko romantične povesti in drame. Toda to, kar dviga ta obrabljeni motiv v tragedijo skoraj klasične podobe, ni samo slepa usodna strast, ki to delo brezpogojno obvlada, marveč predvsem zavestna volja po klasičnem oblikovanju dramatika, ki je rojen pesnik. Ako moremo imenovati klasično vsako delo, ki obravnava neki problem na njegovi najvišji eksistencialni ravni in z najbolj preprostimi sredstvi doseže monumentalnost učinka, potem so Lorcove »Svatbe krvi« zelo blizu klasični podobi drame, brez dvoma pa najbolj klasična od vseh njegovih dram, tako po svoji dikciji, po glavnih značajih in po preprostem dejanju.

Jezik te drame je kmečko skopa, lapidarna govorica, fantazijsko požlahtnjena s cepičem surrealizma, ki mu v Španiji pravijo ultracizem in ki je

* Uprizoritev ljubljanske Drame. Režiser in scenograf: inž. arh. V. Molka.

v daljnem sorodstvu s pesnikom Louisom Gongoro, ki je pred štiri sto leti iskal nove poti pesniškega izraza. Klasična je tudi gospodarstvenost v uporabi osebja, saj obvladajo dramo samo štiri glavne osebe, vse ostalo je zbor, ožji rodbinski in širši ljudski zbor, ki spremlja v recitativu in s petjem usodo »konja, ki ni hotel piti vode«. Dramaturgija tega dela je zelo delikatna, zastrta, ponotranjena dramaturgija brez očitnih zunanjih konfliktov in trenj, in po zunanjih dogodkih ni prav do konca mogoče predvideti katastrofe, toda notranji dosledno kontrapunktirani potek dejanja jo nenehno najavlja z motivom krvavega noža, z motivom penastega konja, z nasilnimi obiski Leonarda na nevestinem domu, z brezradostnim vedenjem neveste ob poročnih pripravah — vsa ta dramaturgija slutenj, zgolj nakazanih hotenj in dejanj je zelo podobna dramaturgiji Čehova, s katero ima skupno tudi nenehno se prelivajočo igro tragičnih razpoloženj.

Učinek Molkove režije in inscenacije »Svatb krvi« je bil mogočen, monumentalen. Ta učinek je dosegel režiser z dvema prijemoma: z enotno sceno skozi vse dejanje, z visokim, do vrvišč segajočim prostorom, podobnim beli notranjščini romanske cerkve s tremi velikimi visokimi vhodi ob straneh in v ozadju, in drugič s koralno glasbo, ki je od nekod iz nevidne kupole te katedrale donela v prostor, preplavljala dejanje in osebe pod njo s svojim mogočnim vodilnim motivom o vsemogočnosti usode in o ničevosti človeških dejanj in nehanj. Ljudje so pretreseni in zamišljeni zapuščali to pontifikalno črno mašo na odru in režiserju se je v polni meri posrečila njegova magija mogočnih čustvenih razpoloženj in učinkov.

Toda ali je bila to Lorcova magija, magija svatbe krvi, v kateri ne svatuje greh in z njim povezano kesanje in očiščenje človeka pred božjo usodo, marveč svatuje samo kri, mavrsko vroča in nasilna kri, ki je pač tragična, ne pa grešna. Ko padeta sin in Leonardo v medsebojnem boju v gozdu, se nevesta nedotaknjena vrne k materi, ki jo sicer udari, toda ne zaradi njene krivde, marveč, ker ji je omadeževala njeno rodbinsko čast. Nevesta ji pravi: »Da šla sem z drugim, šla sem, tudi ti bi šla. Bila sem vroča, v ranah znotraj in zunaj, tvoj sin pa je bil studenec, ki sem v njem videla sinove, zemljo, zdravje, — — —, tvoj sin je bil moja rešitev in nisem ga goljufala, ampak roka onega drugega me je pgnala kot morski tok, kakor brca stare mule in gnala bi me zmeraj, čeprav bi bila stara, pa čeprav bi me vsi sinovi, ki bi jih imela s tvojim sinom, vlekli za lase.« In mati molči, ker ve, da bi ona na njenem mestu storila isto in ji dovoli jokati z njo, čeprav »samo pri vratih«. To je usoda krvi, ki nima osebnega krivca in zato tudi ne osebnega kesanja. In Andaluzijec Lorca z mavrsko in cigansko krvjo v sebi je pesnik te nasilne, čutno strastne krvi tako v svojem »Romanzeru Gitanu«, katerega okolje je tudi okolje Svatb krvi, okolje preobilne, goste, nasilne krvi, ko mora teči zdaj v areni pri bikoborbah zdaj v krvnih svajah, zdaj v ljubezenskih obračunih tekmecev z nožem — in dekor tega andaluzijskega dekora je dekor Carmen, toda brez operne teatralike, dekor s sito, zamolklo barvo strnjene krvi, ki jo pije ta večno krvi žejna andaluzijska zemlja. Glasba tega okolja ni koralna glasba, prej melanholični zvok kitare, tajne spremljave vsega Lorcovega Romanzera Gitana in vse njegove poezije.

V poslednjih dnevih svojega kratkega življenja se je Lorca ukvarjal z dramo tele vsebine: V Cordovi živi premožen kmečki fant, ki je zaljubljen



v svojo junico. Da bi to ljubezen preprečil, odvede oče žival na bližnji semenj in jo proda. Sin izve za to in teče po svojo junico na trg. Ko ga bela junica zagleda, od veselja preskoči ograjo staje. Junica in fant se vrneta v vas in oče ju pričaka, zgrabi za puško, pomeri v žival ter jo ubije. Blazen od žalosti zgrabi fant za sekiro in ubije rodnega očeta.

To je isti andaluzijski mit krvi, skoraj živalsko slepe in nepremagljive krvi, postavljen v kmečko okolje, v katerem živi v Andaluziji še do današnjih dni.

S svojo sicer monumentalno odrsko arhitekturo in mogočnim koralom pa je režiser Molka zabrisal čutno svatovanje te andaluzijske krvi. Nevesta, ki jo je po režiserjevi zamisli sicer zelo dobro igrala Ivanka Mežanová, je bila v črnini, še preden je imela vzrok za svojo črno žalost. Leonardo (Lojze Rozman), ki predstavlja v igri mlado, vročo ljubezensko strast, je bil prej grozljiv spletkar kot očarljiv nepremagljiv ljubimec. Močne odrske like, skladne z Lorcovo zamisljivo drame, so ustvarili Mira Danilová kot mati, Lojze Potokar kot nevestin oče, Elvira Kraljeva kot tašča in Sava Severjeva kot beračica. Ženina je igral Maks Bajc, Leonardovo ženo Ančka Levarjeva in Luno Branko Miklavc.

Vladimir Kralj

NICCOLO MACHIAVELLI. MANDRAGOLA

Mandragola, ki smo jo videli v SNG,* ni Machiavellijeva, marveč Machiavelli-Jamnikova Mandragola, to se pravi Machiavelli z dodatki v besedilu, situaciji in osebjem, skratka sodobna adaptacija Machiavellijeve komedije po osebnem navdihu njegovega režiserja. Režijska samovolja prirejanja avtorjevega besedila, danes zelo razširjena zlasti v francoskih bulvarskih gledališčih, je bila klasični režiji popolnoma tuja. Brahm, Antoine, Craigh, Stanislavski, Reinhard so bili glede literarnega besedila zelo tenkovestni in spoštljivi in med njimi je bil samo Reinhard izrazit pristaš samosmotrne, barvite teatralike, dasi je bil tudi Reinhard vedno zvest literarnemu besedilu. Zvestoba literarnemu besedilu pa klasični režiji ne pomeni historicizma, marveč organsko tolmačenje avtorjevega besedila v duhu sodobnega občinstva. Klasično režijo je pričel prvi rušiti ekspresionizem v gledališču in ob njem tako imenovani revolucionarni teater Meyerholda, Tairova, Piscatorja, ki jim je bila literarna predloga komaj več kot uporaben scenarij za aktiviziranje revolucijske misli na odru: Shakespearov Brut kot boljševiški borec zoper carizem, Othello kot žrtev kapitalistične rasistične diskriminacije, Hamlet kot napredni obtoževalec gnilega kapitalizma na Danskem. Revolucionarno gledališče se je v nekaj letih po revoluciji obletelo tako v Rusiji kakor tudi drugod po Evropi, toda adaptacije, čeprav brez revolucionarne ideologije, so se ob splošni suši izvirne dramatike nadaljevale vsa naslednja desetletja in so hkrati pokazale na globlje vzroke prirejanja dramskih besedil. Ruski kakor tudi nemški revolucionarni teater nista imela svoje ustrezne dramatike in sta hočeš nočeš morala prirejati starejša dramska besedila, ki sta jim dajala

* Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija: France Jamnik, scena: inž. arn. Niko Matul.