

Др Сања М. Маричић Месаровић, мср Даница Д. Трифуњагић

„КРИВИЦА ЈЕ ОВЕ ЗЕМЉЕ“.
ЕЛЕМЕНТИ ТРАДИЦИЈЕ И ФАТУМА У ТРАГЕДИЈИ
BODAS DE SANGRE И ФИЛМУ *LA NOVIA**

Веза Федерика Гарсија Лорке са традицијом једна је од најлепших очигледности његовог стваралаштва. У симболици Лоркиних мотива се уочавају извесне константе, које се и те како могу довести у везу са традиционалном културом. Стога се одлучујемо на сагледавање елемената традиције и фатума у Лоркиној трагедији *Bodas de sangre* и филму *La novia* Пауле Ортис, базираном на овом Лоркином делу. Паула Ортис препознаје Лоркино инсистирање на одређеном сплету мотива те их преноси на филмско платно. Многи симболи су се неизбежно морали поновити у филму, јер би без њих нестао добар део саме радње.

Кључне речи: Лорка, Крваве свадбе, филм, традиција, симболи, фатум.

1. Увод. Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca), као један од најистакнутијих драматурга XX века, жудео је за новим поетским и драмским формама. Желео је да обнови позориште враћајући се античким коренима, обожавао грчке класике, гајио дубоко поштовање према писцима шпанског Златног века (шп. Siglo de Oro) а ипак је успео да остане веран традицији своје земље. Дубоко је веровао је да се у његовој Андалузији, области која је током своје дуге историје искусила утицаје различитих култура (јеврејске, маварске), осећа присуство духа античке трагедије од ког у свом делу задржава оно суштинско, присуство фатума који управља људским животима и који односи победу кроз смрт јунака (Wojtyśiak-Wawrzyniak 2013: 177–178).

Лоркина посебност се крије у чињеници да је умео да створи поезију у позоришту. Његово позориште је експериментално позориште без претеча

* Овај рад је написан у оквиру пројекта МНТР бр. 178002 – *Језици и културе у времену и њиховој пројекцији*

ни следбеника. Драмама Федерика Гарсија Лорке је својствена снажна поетска димензија и управо када се говори о позоришту овог аутора усталио се термин *йоејско* позориште. Овим придевом, како Салатино де Субириа (2005: 145) објашњава, жели да се укаже на структуру драмског дискурса грађену на основу одређених поступака који првенствено припадају лирском а не позоришном. Сусрећемо се са вербалном материјом која је проткана сликама, метафорама, фонетским фигурама или поемама које, прекидајући дијалоге и сценске покрете, усмеравају пажњу гледаоца на извесни аспект унутрашње стварности лика.

2. КРВАВЕ СВАДБЕ. *Кржаве свадбе* (*Bodas de sangre* 1933) је прва трагедија коју је Лорка написао. Шпански драматург и песник је ово дело написао за осам дана али је сама идеја годинама сазревала у ауторовом уму. Како је сам Лорка говорио, за писање је знао да утроши много времена, да проведе три или четири године у смишљању драмског дела, а онда га напише за петнаест дана. Тако је *Кржаве свадбе* писао готово пет година, објашњава Лорка у интвјуу који је дао Николасу Гонсалес-Делеиту (Nicolás González-Deleito) априла 1935. године (JOSEPHS – CABALLERO 2002: 27).

Инспирацију за *Кржаве свадбе* Лорка проналази у стварном трагичном догађају из 1928. године. Наиме, у руке аутора је доспео чланак из дневних новина *ABC* о догађају који се дан раније одиграо у месту Нихар, покрајина Алмерија, на југу Шпаније (JOSEPHS – CABALLERO 2002: 27).

Инспирисана истим догађајем, две године раније ауторка из Алмерије Кармен де Бургос (Carmen de Burgos)¹ објавила је роман *Puñal de Claveles* (1931) у ком се, у складу са феминистичком борбом којој је била посвећена, одлучила за срећан завршетак. Премда „оба текста исказују тензију између патријархалне културе и жеље за самоостварењем јединке“ (TRUXA 2003: 257) имамо женску перспективу наспрам мушке коју даје Лорка у *Крвавим свадбама*. Вест која лежи у основи оба дела говорила је о следећем догађају: уочи венчања млада бежи са другим човеком. Рођак осрамоћеног младожење их сустиже на путу и убија мушкарца док одбегла млада преживљава. О овом злочину који се десио пре 90 година и који је инспирисао једно од најснажнијих дела и једну од најбољих трагедија шпанског драмског стваралаштва XX века дуго се ћутало, премда је легенда живела међу становницима Нихара, све док Хосефина Гонгора Перес (Josefina Góngora Pérez) унука нећака главне актерке трагичног догађаја није 2015. године објавила књигу *Amor y traición en el cortijo de fraile* у којој је покушала да изнесе истину о такозваном Злочину из Нихара.

Лоркин позоришни комад је премијерно изведен у позоришту Беатрис (шп. Beatriz) у Мадриду 8. марта 1933. године а исте године је постављен

¹ Кармен де Бургос, која је у новинама и часописима објављивала приче и романе са намером да едукује своје сународнице о њиховим грађанским и политичким правима (ORTIZ-LOYOLA 2007: 62), данас се сматра првом професионалном новинарком Шпаније и једном од пионирки борбе за родну равноправност.

на сцену у Буенос Аиресу (Аргентина). Ово дело представља први велики успех Лорке као драматурга и наредних година је извођено у Мексику, Њујорку, Паризу и Москви. Лоркина блиска пријатељица, шпанска глумица Маргарита Сиргу (Margarita Xirgu) тумачила је улогу Мајке у инсценацији трагедије у Барселони из 1935. године а потом и у аргентинској екранизацији 1938. године. Извођење у Барселони Лорка сматра правом премијером овог драмског дела. „Se trata de un verdadero estreno, Ahora verán la obra por primera vez. Ahora se presentará íntegra“ (JOSEPHS – CABALLERO 2002: 44).

Код нас је овај комад постављен 1954. године у Југословенском драмском позоришту у режији Бојана Ступице, у Српском народном позоришту 1955. године (режија Јован Путник), у Народном позоришту Лесковац 1975. (режија Јован Путник), 2008. у позоришту Бора Станковић у Врању (режија Југ Радивојевић). А 2018. године поводом 120 година од рођења чувеног шпанског песника и драмског писца и 85 година од првог извођења *Крвавих свадби* у Мадриду имамо прилику да опет гледамо маестралну и минималистичку инсценацију Крвавих свадби једног од најталентованијих редитеља млађе генерације Игора Вука Торбице.

Већина критичара је мишљења да су *Крваве свадбе* најбоља трагедија коју је Лорка написао. Одувек је инсистирао на повратку трагедији. Са својом позоришном трупом Ла Барака (шп. La Barraca) залазио је у најудаљеније засеoke Шпаније и изводио дела највећих шпанских класика, Сервантеса, Тирса де Молине, Лопеа де Вега. „Позориште је сматрао најјачим и најкориснијим оружјем у подизању земље. Народ који не помаже раст свог театра, ако није мртав, близу је смрти, говорио је“ (IVANIŠEVIĆ 1990: 142). У интервјуу *Federico García Lorca y tragedia* који је Хуан Чабас (Juan Chabas) објавио у мадридском часопису Лус (Luz) 1934. године Лорка изјављује: „Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias“ (CHABAS 1994: 647).

Шпански драматург који је пажљиво бирао поднасловe који генерички одређују његове позоришне комаде, за *Крваве свадбе* узима поднаслов *Tragedia en tres actos y siete cuadros* (Трагедија у три чина и седам слика). Реч је о поетској драми, трагедији написаној у стиху која је замишљена као прво дело из ауторовог циклуса такозване руралне трилогије *Trilogía dramática de la tierra española*².

Као свестрано талентован, Лорка је студирао музику, књижевност и сликарство. Стога је његов стил поетичан, изразито метафоричан што отежава разумевање његовог стваралаштва код дела публике. У овом драмском делу он користи јединствен поступак приповедања а како то Игор Вук Торбица (2018a: 8) уочава:

² Друга је *Јерма* (Yerma 1934) док трећу *La destrucción de Sodoma o El drama de las hijas de Loth* Лорка никада није успео да напише.

„Лорка је у својој поезици помирио оно што се на нашим просторима, сва је прилика, никад неће помирити. Као ни један аутор пре њега, Лорка је објединио, у једнакој мјери и снази, три поетска, ауторска, и, рекао бих, идеолошка плана: умјетничке традиције, народног и личног“ (Торбица 2018а: 8).

Комад *Крваве свадбе* је сценско-поетски исказ врло једноставног сижеа, али бурне емоционалности, објашњава даље Торбица (2018б). Драмска структура и трагични ефекат овог дела нераскидиво су везани за поступке јунака који корачају ка својој судбини вођени силама фатума. Тврда и пуста земља, неутаживе страсти, несрећна љубав. Лорка у многим својим драмама успева да прикаже трагичност људског бића (GONSALES DEL VALLE 1971: 96) а суштина трагедије јесте да публика искуси све емоције не би ли доживела катарзу. Игор Вук Торбица (2018в) подвлачи да „Лорка тему смрти, као и тему крвне освете, посматра изнад стандардизованог друштвеног консензуса осуде таквих тековина. Он се тугом и песмом издиже изнад трагичног догађаја, не судом и моралним поуком“.

Лорка је радњу сместио у своју постојбину, руралну област провинције Гранада и уткао у свој комад обичаје који су на југу Шпаније и даље присутни, оно што је народно, фолклорно давши нам неку врсту портрета друштва кроз своје осећање света. Језик којим пише је једноставан, кохерентан. Он пажљиво бира речи из говорног језика успевајући да избегне рурализме и дијалектизме.

Радња се одиграва у тридесетим годинама прошлог века, у времену политичких конфликта у Шпанији које карактерише одсуство слободе, дубоко усађена уверења и морална убеђења. Релативно једноставна радња прати припреме за свадбу између младића и девојке, Вереника и Веренице. Реч је о затвореној радњи која почиње и завршава се у Мајчиној кући а одвија се у три дана: Мајка и Вереник разговарају о његовој намери да се венча, наредног дана је просидба и на крају прослава са трагичним крајем.

Основна тема дела јесте снага судбине као неизбежне која протагонисте вуче у пропаст. Реч је о сложеној, слојевитој причи препуној симболике, метафоричних слика и мотива а аутор већ самим насловом *Крваве свадбе* најављује расплет где ће страст, мржња и љубомора довести до трагичног краја. А све помоћу симболичних предмета који предосећају смрт па је и овде присутан Лоркин лајтмотив ножа, бодежа, оштрице. Нож који Месец оставља у ваздуху постаје инструмент међусобног одузимање живота двојице јунака након потраге кроз шуму. Гонсалес дел Ваље (1971: 102) уочава две церемоније, „церемонију венчања и церемонију крви коју нам најављује успаванка у Леонардовој кући. Страхови и предосећања Мајке поводом Веренице на почетку испуњавају се и кулминирају у трагичном расплету“. На крају остају три жене које жале за својим мртвима.

Као централну, Лорка обрађује вечну тему живота и смрти али на древни начин уз присуство митова, легенди, пејзажа, тврде и пусте земље,

који гледаоца уводе у свет мрачних страсти који своје корене вуку из љубо-
море, свет прогањања и смрти као трагичног краја. Лоркина прича обеле-
жена фатализмом написана је у маниру античке драме.

2.1. БЕЗИМЕНИ ЛИКОВИ. Лорка својим ликовима није дао имена већ гене-
ричке апелативе, Вереница, Вереник, Мајка, Отац вереничин итд. Изузетак
је Леонардо који је узрок трагичних догађаја. Џулијен Бартон (1983: 260–261)
сматра да Лорка употребом генеричких имена уместо личних сугерише да
је индивидуалност његових ликова подређена њиховим функцијама као
представницима одређених друштвених улога. Чињеница да сви протагони-
сти осим Леонарда уместо личног имена носе назив своје породичне улоге
осликава Лоркину намеру да их претвори у архетипске ликове, представ-
нике друштвеног менталитета руралне и сиромашне Андалузије³.

Лорка представља последице које трпе жене и мушкарци у патријархал-
ном друштву а због њему својственог фаталистичког поимања живота ње-
гови ликови постају жртве ригидних друштвених структура. Ортис-Лојола
(2007: 66) уочава да комбинацијом амбијента, друштвеног фактора и биоло-
шког елемента Лорка ствара трагично окружење у ком протагонисти нису у
стању да се остваре као индивидуе. Сведочимо вечној борби између љубави
као снаге природе и животних норми које намеће традиција. Брак између
Веренице и Вереника је материјалног карактера, уговорен да би се спојиле
две имућне породице у циљу удвостручавања добара и продужетка лозе. У
покушају да побегну од љубави, Вереница и Леонардо венчавају се са дру-
гим особама али не успевају да преболе љубав од које и даље изгарају.

Лорка код својих ликова наглашава примарне инстинкте и осећања. Ве-
реница је жртва једног важног унутрашњег конфликта. Она је бунтовница.
Према Ортис-Лојоли (2007: 66) њена несрећна судбина је донекле условље-
на биолошким детерминизмом. Отац ћерку пореди са мајком „*Se parece en
todo a mi mujer*“ (Лорка 2002: 140) а од комшинице сазнајемо чињеницу да
никада није волела свога мужа „*A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la
cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido*“
(Лорка 2002: 99). И сама Вереница за своју мајку каже да је тамо увела „*Se
consumió aquí*“ (Лорка 2002: 115) а била је из краја где има много дрвећа а
земља је богата „*Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra
rica*“ (Лорка 2002: 115) што слушкиња повезује са њеним веселим карактером
„*¡Así era ella de alegre!*“ (Лорка 2002: 115). Овде можемо да уочимо видимо
везу девојчиног темперамента и климе у којој је одрасла „*La culpa es de la
tierra*“ (Лорка 2002: 151). Ортис-Лојола (2007: 64) код Лорке издваја амбијен-
тални, биолошки и друштвени детерминизам. Лоркин амбијентални детер-

³ За разлику од Лорке, Кармен де Бургос у свом роману даје лична имена својим ли-
ковима а наденувши име Пура (чиста) својој протагонисткињи, не само да јој даје индиви-
дуалност већ указује и на чињеницу да су жеље које је подстичу да побегне са Хосеом
чисте као и њено име.

минизам настаје из природних енергија које владају покрајином Андалузијом и њеним становницима које су повезане са елементима који означавају трагичну судбину ликова – ножем, успаванком коју чујемо у Леонардовој кући, персонификацијом Месеца и Смрти.

Страст коју Вереница осећа је у потпуности људска и због ње она чини корак који води у трагедију. Гонсалес дел Ваље (1971: 105) сматра да је њен пад узрокован страшћу која је вуче ка Леонарду а да све то се огледа утицају који фигуре коња и месеца врше на њу и њега „Clavos de luna nos funden, mi cintura y tus caderas“ (Лорка 2002: 154). Мајка је та која одржава патријархалне вредности и намеће их другима. Према речима Игора Вука Торбице (2018б) имамо „један свет у којем је патријархат толико пустио корење, да смо парадоксално дошли до тога да му главну осовину држе саме жене, преузимајући мушки принцип“. Мајка се идентификује са Земљом, тлом које представља плодност и продужетак живота. Насупрот проливној крви убијеног супруга и првог сина, венчање представља оплодњу земље, обнављање живота, подмлађивање породичне крви, потомство.

Леонардо представља аутентичног негативног јунака. Као једини лик са личним именом он је антагониста у односу на Мајку. Он је тај који уништава све њене аспирације и планове, њену последњу наду. Леонардо⁴ је измучен лик кога страсти и фаталност вуку ка деструкцији. Он представља трагичног, негативног хероја који руши моралне и друштвене конвенције. У његовој прошлости налазимо двоструку негативност: припада породици Феликс и био је први момак Веренице. Његов симбол је коњ, пастув, страст без узда, без контроле, чист инстинкт, чиста патња.

Вереник као последњи изданак породице подређен ауторитативној Мајци „Yo siempre haré lo que usted mande“ (Лорка 2002: 138). Насупрот страстеном Леонарду он је оличење рада и потомства. Слушкиња је оличење мудрости народа која у свакој ситуацији уме да пронађе оно најбоље. Она исконски верује у љубав, у брачну љубав. Леонардова жена је оличење патријархалне супруге, која се помирила са својом судбином.

Будући да у већини Лоркиних дела женски ликови имају већу важност од мушких, овде имамо два лика која добијају трагичне размере: Вереницу и Мајку. Лорка успева да прикаже трагично стање жене у руралној Шпанији као жртве друштвених конвенција. Критичари не успевају да се договоре ко је главни лик Крвавих свадби те једни сматрају да је Вереница та која је покретач трагичног развоја догађаја док други у Верениковој Мајци виде истинско отелотворење трагедије. Истина је да су оба женска лика подједнако кључна за трагични расплет. Вереница својим поступцима покреће трагичне догађаје које Мајка својом одлуком приводи крају.

„Због својих поступака, напуштања Вереника у ноћи венчања послужиће као повод међусобног убиства два мушкарца. Такође преживевши

⁴ У корену Леонардовога имена проналазимо лава (шп. *león*) и жар, огањ (шп. *ardor*).

трагедију, надживевши обојицу, оставши сама и не остваривши се као мајка она поприма трагичне размере“ (GONSALES DEL VALLE 1971: 96).

Тражећи крвну освету Мајка губи јединог преосталог сина и остаје без потомства, наследника породичне лозе. Смрћу Вереника кажњена је Мајка која на крају, одбивши да је казни, Вереницу оставља мртву у животу: „¿Qué me importa tu muerte?“ (Лорка 2002: 163) И ту сведочимо неминовности трагичног фатума. Та фаталистичка визија живота је дубоко повезана са његовим личним искуством и показатељ је његове личне борбе између жеља и друштвених норми.

3. КАД СЕ ПОЈАВИ МЕСЕЦ: Лоркијански симболички универзум. У делу Гарсија Лорке, према Арангу (2007: 161) митски и архетипски феномен често је присутан а мит и архетип представљају изузетно сложену стварност једне културе која може бити тумачена из различитих перспектива. Константна употреба симбола, мотива, сугестивних слика је саставни чинилац поезије и позоришта Федерика Гарсија Лорке и има важну функцију у његовом стваралаштву. Трагедија *Крваве свадбе* није изузетак, те снажна симболика испуњава ово дело почев од присуства боја до персонификације митских елемената и носи снажан фаталистички печат.

У овом магичном лоркијанском универзуму деликатна лирика уједињена са драмском напетости и реалношћу меша се са надреалним на један сасвим природан начин (KATONA 2014: 90).

У систему симбола Лоркиног опуса месец заузима посебно место због бројних манифестација те осталих симбола са којима се повезује (CORREA 1957: 1060). Месец, звезде па и сунце у лоркијанској поезији имају космички карактер. Аранго (2007: 163) нас подсећа да је еминентни Мирча Елијаде, који се бавио темом месеца као божанства, истицао чињеницу да је лунарни ритам био примитивни симбол који је претходио сунцу те да се време некада мерило на основу месечевог а не соларног ритма. Месец је симбол плодности, живота и смрти. Даље Кореа (1957: 1077) присуство месеца у Лоркиној поезији заснива на астролошкој и фолклорној традицији његовог утицаја на природу док Мајо (1989: 98) наводи да месец као космичко божанство управља судбином човека и захтева крв. Чин проливања крви повезан је са религијским обредом приношења жртве у древним културама где су се крвљу жртава умољавала божанства (ARANGO 2007: 168). Дакле у *Крвавим свадбама* месец делује као божанство жедно крви и у том циљу „ова ноћна звезда осветљава шуму да би бегунци били лакше пронађени и да би се реализовао чин убиства двојице младића“ (CORREA 1957: 1072). Млад месец, као млади Дрвосеча лица беле боје и Смрт представљају један лик који је на сцени приказан дуално. Месец жедан крви најављује долазак Смрти. Мајо (1989: 94) уочава да ова заједница Смрти и ноћи или конкретније Смрти и Месеца представља константу у тематици Гарсија Лорке као симбола фаталног а Смрт која се јавља у *Крвавим свадбама* „враћа се класичним

канонима, те је то једна неумољива, брза и хладна смрт која узима своје жртве“ (МАЈО 1989: 97). Персонификација Смрти има кључну улогу у целокупној трагедији. Месец није неми посматрач већ као њен саучесник пружа јој осветљење, оставља нож у ваздуху, а персонификована у лику Просјакиње Веренику показује пут којим су прошли одбегли љубавници.

Судбину персонификују три девојке које намотавају црвено клупко као јасна алузија на грчке Мојре односно „римске Парке (Суђаје), господарице живота људи који престаје када се нит прекине“ (КАТОНА 2014: 82). Клупко представља симбол живота при чему његова црвена боја асоцира на проливање крви, на смрт.

Круна од наранџиног цвета асоцира на чистоту, радост када је реч о церемонији венчања. Вереничина круна је од воска што симболише нешто вештачко, мртво, оно што је изгубило природну свежину.

Симболика боја код Лорке заузима посебно место. У првом чину зидови Мајчине куће су жуте боје. Жута боја најављује трагедију и предосећа смрт. Црвена боја собе у Леонардовој кући симболише обнављање, нов живот, породични спокој. Црвена боја клупка симболише смрт и најављује трагедију. Тамно плава боја шуме указује на трагичну судбину, фатум. Зелена боја вегетације симболише живот али и горку смрт, фаталност. Бела боја јесте боја чистоте и радости али доноси и атмосферу смрти и фаталности као нпр. у последњој слици трећег чина где бела боја просторије представља ритуал сахране. Црна је боја боли, жалости, туге. Млада носи црну венчаницу уместо традиционалне беле.⁵

4. „Y TE SIGO POR EL AIRE COMO UN BRIZNA DE HIERBA“ Филм *LA NOVIA* ПАУЛЕ ОРТИС. Филм Пауле Ортис из 2015. године снимљен уз подршку *Fundación de Federico García Lorca* и номинован је за преко 30 филмских награда (*Premios Goya*, између осталих). Овај филм представља слободну адаптацију Лоркине трагедије која редитељки служи као основа, инспирација за једно феминистичко схватање Лоркиног дела. Док у свом наслову *Крваве свадбе* Лорка алудира на расплет трагедије, Паула Ортис се усредсређује на узрок трагедије, Вереницу, не супругу.

Филм *La novia* представља пету адаптацију трагедије *Bodas de sangre* на великом платну. Пре Пауле Ортис (2015), у овај подухват су се упустили Аргентинац *Edmundo Gouin* 1938. године; затим марокански режисер *Souheil Ben-Barka* 1977, те 1981. шпански режисер Карлос Саура (*Carlos Saura*) и 1984. године Шпањолка Пилар Тавора (*Pilar Távorra*). Сваки режисер/редитељ који се одлучи на рад са овим Лоркиним комадом, упушта се у велики изазов због његове изузетне комплексности. Гарсија Лорка узима стварни догађај и претвара га у поезију. Његов језик је дубоко метафоричан, лиричан и потребно је наћи равнотежу између реалних ситуација и надреалних и фантастичних делова.

⁵ За разлику од драмског дела, Вереница у филму носи венчаницу беле боје.

„Испод површине стварног Лорка креира нестварну драмску игру како уз помоћ лирских делова тако и помоћу хроматског, акустичног и просторног симболизма. Митски елементи и фигуре присутни су од самог почетка а реалистичне делове из прва два чина у трећем чину смењује узвишени лиризам и трансцендентално када сцену преузимају Месец и Смрт“ (KATONA 2014: 81–82).

Премда је филм врло лепо прихваћен од стране публике и неки га сма-трају уметничким делом истичући његову пластичност и поетске елементе, постоје мишљења да је филм исувише спор јер нарација као да и не постоји будући да је све подређено визуелном те је све је некако пренаглашено.

Музика такође представља један од најважнијих елемената у филму *La novia*. Лорка је мајсторски умео да уведе елементе традиције у своја дела (нпр. успаванка). У тексту успаванке коју Леонардова жена певуши детету до детаља се најављују и предсказују догађаји у трагедији. Паула Ортис (2015: 5) која каже да у филму нема ни једног дијалога а да га није Лорка написао, употребљава традиционалне народне песме које је аутор својевре-мено записао⁶ и поеме које је написао а које су за потребе филма интерпре-тирала шпански музички уметници. Инма Куеста (Inma Cuesta), маестрална у улози Веренице, певуши коплу *Los cuatro muleros* док се купа а на слављу после венчања изводи традиционалну песму *La tarara*. Народну успаванку *Nana del caballo grande* коју Леонардова жена пева сину, Лоркину поему *Madeja, madeja* пева девојка у Вереничиној кући ноћ уочи венчања док се двобој младића одвија уз пратњу поеме *Pequeño vals vienés*⁷ из Лоркине збирке *Poeta en Nueva York* (1930) у изведби Соледад Велес (Soledad Vélez).

Преношење Лоркине трагедије на платно је изузетно тежак задатак. У тексту сценарија смењују се проза и поезија и он је у потпуности веродо-стојан Лоркином оригиналу из тридесетих година XX века али уз измене у којима се редитељка трудила да не изневери ни речи ни свет које је Лорка створио. Она реконструише текст трагедије попут својеврсне слагалице и прилагођава га језику филмске форме. Пејзаж, земљу, коња у позоришту мо-рамо замислити док их у филму можемо видети. И управо је том естетском елементу редитељка уз помоћ директора фотографије Мигела Анхела Амо-еда (Miguel Ángel Amoedo) највише пажње посветила: симболима, сликама, сценографији, светлу и атмосфери филма. Андалузијски пејзаж дочаран је кроз сценографију сачињену од пустиње и кућа од камења. Снимање, које се одвијало у сред лета у Кападокији (Турска) и у пустињи Монегрос (Шпа-нија), је „било изузетно напорно што је имало утицаја на ликове а самим

⁶ „Његов професор музике Мануел дел Фаља (Manuel del Falla) му у срце усађује љубав према народном мелосу, посебно према андалузијском канте хонду (шп. *cante jondo*), те га упућује у технике записивања и обраде овог народног блага“ (IVANIŠEVIĆ 1990: 139).

⁷ Ленард Коен (Leonard Cohen), који је волео Гарсија Лорку до те мере да је својој ћерки наденуо име Лорка, обрадио је ову поему под називом *Take this waltz* а у филму је кориштена музика коју је он компоновао.

тим и допринело посебности и необичности атмосфере филма“ (РЕМАСНА 2015). У својој реинтерпретацији Лоркине трагедије Паула Ортис као новину осмишљава љубавни троугао између главних јунака (Вереник-Вереница-Леонардо) еротизујући њихов однос; изоставља лик Дрвосече док лик Месеца, Смрти и Просјакиње стапа у један. Вереница носи белу венчаницу уместо црне код Лорке. За разлику од трагедије у филму је визуелно приказан двобој и смрт младића као и погибија Верениковог оца и старијег брата, где сазнајемо разлог Мајчине огромне мржње према породици Феликс. Временски след сцена је измењен. На пример, разговор између Леонарда и Веренице пун пребацивања кривице о томе шта се догодило између њих у оригиналу се одвија пре доласка званица. У филму је овај болни моменат суочавања некадашњих љубавника померен на тренутак после венчања (LA NOVIA 2015: 00:36:30) када више повратка нема.

Од прве сцене гледалац се смешта у атмосферу суше, врућине, сунца, јаловости. Вереничина кућа је трошна, прети да се уруши, што дакако одсликава потоње догађаје. Вереникова кућа је опасана зидинама, попут замка, што у највећој мери говори о карактеру вереникове мајке, која се упире да сачува оно што је остало од њене породице. Пејзаж који прати читав филм приказује земљиште без плодова, пешчано тло, а једини пут када све врви од вегетације јесу сцене у шуми. У шуми се одиграва ретроспектива која приказује Вереницу, Вереника и Леонарда као безбрижну, невину децу, и крајњи приказ потере за Вереницом и Леонардом и њихови заједнички тренуци. Видимо, дакле, да је пажљиво око Пауле Ортис јаловошћу пејзажа најавило трагедију, трошношћу вереничине куће нестабилну наследницу на којој почива, тешким зидинама супротност Вереникових намера, али и тврдоглавост и непроменљивост историје, а бујном шумом искреност и неизбежност – детињство, и љубав и страст. У светлу традиционалне културе, јасно се истичу бинарне опозиције: плодно и јалово. Начињен преступ (Вереничино бекство са Леонардом) нарушава традиционални поредак, те захтева казну, која се огледа у јаловости, недостатку уопште. Са друге стране, парадоксално, Паула Ортис чин преваре смешта у шуму, која одише плодношћу, што нећемо повезати ни са каквом апологијом наступајућих догађаја, већ са присутним сексуалним чином, страшћу и љубављу. Шума свакако постаје и згодан терен за потеру, јер је непрегледна. Треба напоменути да се не могу сви елементи радње, филма и трагедије повезати са традиционалном културом, нити то треба радити без основа, али је исто тако важно увидети финесе, намерне или ненамерне, у везама са традицијом.

Вратимо се на поменути сексуални чин и изразе еротског у филму и трагедији. Иако шпанска традиција не прави отклон од еротског, оно је, заправо, једна од најбитнијих њених карактеристика, Лорка у својој трагедији еротско приказује само у наговештајима. Трагедија оставља места за жељу, али до контакта (изузев у случају пољупца младенаца) не долази. Паула Ортис, са друге стране, и те како акцентује еротско. Вереница и Вереник размењују нежности и пре свадбе, потом, ваља поменути и њен плес са јасним

елементима еротског (док пева песму *La Tarara*), и кулминацију која се огледа у сексуалном чину Веренице и Леонарда. Подразумевамо да се радња у трагедији и филму не мора подударати, те да је филм тек базиран на драмском делу, а не да је њена адаптација. Ипак, овај еротски искорак Пауле Ортис ствара неку врсту парадокса. Размењивање нежности и песма упућена Веренику указују на љубав коју Вереница осећа према Веренику. Та љубав свакако постоји, али не у том облику. Лорка изостављањем оваквих решења, чини се, жели да ту љубав остави на духовном нивоу, јер то јесте главна разлика између љубави које Вереница осећа према Веренику и Леонарду. Лорка то и објашњава Вереничиним речима са краја трагедије:

„[...] tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes“ (LORCA 2002: 163)

Када је реч о сексуалном чину, он је убачен, такође, очекивано. Лорка, оставши ближи традиционалној слици света, чува Вереничину невиност:

„Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos“ (LORCA 2002: 162).
 „Honrada, honrada como una niña recién nacida“ (LORCA 2002: 163).

У симболици Лоркиних мотива најчешће се могу пронаћи извесне константе, које се, макар када је реч о трагедији, и те како могу довести у везу са традиционалном културом. Паула Ортис препознаје Лоркино инсистирање на одређеном сплету мотива и оне које сматра важним и упечатљивим преноси на филмско платно. Мотиви месеца, коња, бодежа и крви су виртуозно изведени. Сви мотиви су међусобно повезани и причају причу унапред, средствима попут метафоре, симбола, алузије. За остваривање мотива изузетно је важна игра светлости. Наиме, готово свако појављивање ових симбола прати пажљиво осветљена сцена. Још једна заједничка карактеристика ланца мотива јесте да се њихова улога постепено разоткрива. Први сусрет са њима нема изричите конотације до којих ћемо нешто касније доћи.

Рецимо, најпре, неколико реченица о коњу и коњанику, чија улога и јесте најтранспарентнија. Јасно је да је реч о Леонарду. Ипак, свести мотив коња само на Леонарда било би сиромашење, како драмског дела, тако и филма. Овај мотив је у трагедији посредован кроз Леонардове ноћне доласке код веренице, али много суптилније и ефектније кроз успаванку коју певају Леонардовом детету. Паула Ортис задржава и једно, и друго, те додаје стаклене фигуре коња које прави Вереничин отац и нешто попут слајдова за пројектор, што промиче пред вереничиним и гледачевим очима, стварајући хипнотишућу илузију. Нагласићемо да коњ симболише сексуалну моћ и мушкарца. Још једном имамо опис Леонардове љубави као оличења сексуалне жеље и страсти. Коњ кога јаше Леонардо (мислимо на

сцену са почетка трагедије), као и онај из успаванке, у делу, а потом и у филму, описан је као измучен, немоћан, на измаку снаге. Управо је то судбина његовог јахача с краја приче.

Стаклене фигуре које прави Отац јесу коњи (LA NOVIA 2015: 00:12:12), а одмах након Оца, на сцену ступа Просјакиња која прави стаклене бодеже и даје их Вереници (LA NOVIA 00:14:00). Тако појмови стакла, кристала које Лорка као песничко средство и употребљава на више места⁸, у режији Пауле Ортис постају предмети од велике важности кроз једну нестварну, магичну визуелну игру. Стакло се показује као одличан избор због прозирности и могућности за преламање светлости, која служи за акцентовање мотива на неочигледном, а ипак неизбежном плану.

Месец, по Лоркиним речима, јесте симбол смрти. У филму *La novia* у једној од првих сцена, Вереница у руку узима стаклену фигуру месеца. У трагедији је месец персонификован, али се у филму за то не налази места и чини се да је то добар избор. Појава персонификованог месеца би филм погурала са fine међе реалности, са елементима магијске, опчињавајуће, наговештене илузије, у простор фантастике. Његова симболика је, са друге стране, недвосмислено препозната, па се појављује, како у фигурицама, тако и као велики, пун месец у ноћи, али и весник смрти у зору, када долази до коначног разрешења радње. Месечева пратиља је у трагедији и филму Просјакиња. Док је у драмском делу за њу резервисано место на крају, уједно са Месецом, филм јој оставља места у читавом току радње. Она, рекли бисмо, допуњава Месечеву улогу. У филму Просјакиња постаје пројекција Веренице, али са злом намером. Иако се ово може тумачити њеним знањем предстојећих догађаја, које не жели да спречи, ипак је свака њена појава обавијена злослутношћу. Да је Просјакиња заправо Вереница, постаје јасније са близином краја филма. Вереничина и Просјакињина хаљина су исте, косе су им исто исплетене, чак се у једном тренутку смењују њихови ликови. Помало је језиво што Просјакиња/Вереница гура себе у сопствену пропаст.

Но, вратимо се још мотиву крви и бодежа. Бодеж је смрт, освета и жртва, и такође је направљен од стакла. Просјакиња даје бодеж вереници, а у једној од сцена које већ воде ка расплету, изговара стихове: „La luna deja un cuchillo abandonado en el aire“ (LA NOVIA 2015: 00:55:08). Наново се срећу мотиви који наговештавају смрт – Просјакиња, месец и бодеж. Прикључује им се и крв, која је присутна увек када и Просјакиња. Вереница се накашље и избаци у руку крв и делове бодежа. Вратимо се на слику стаклених фигура од које смо почели. Најважнији мотиви се окупљају у њима, олича-

⁸ *Madre*: En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella (LORCA 2002: 133).

Luna: ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada por paredes y cristales! (LORCA 2002: 144).

Novia: ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! (LORCA 2002: 150).

Muchacha 2: Jazmín de vestido, cristal de papel. (LORCA 2002: 155).

вају несрећу и смрт, а у току филма нас изнова на њих подсећају светлост која се кроз њих прелама и Просјакиња, суђаја која брине да се згоди све по плану. У флешбеку који је сниман техником камере успореног филма (енг. *slow motion*) у ком нас редитељка упознаје са некадашњом љубавном везом Леонарда и Веренице, видимо сцену у којој јој он поклања месец од кристала а који она дан данас чува у својој соби (LA NOVIA 2015: 00:08:30). Отац у својој радионици израђује коња од кристала (LA NOVIA 2015: 00:12:26), на истом месту Просјакиња израђује два стаклена бодежа (LA NOVIA 2015: 00:14:03), којима ће бити спроведено међусобно убиство младића. Вереница плује комадиће стакла (LA NOVIA 2015: 00:54:08). Стакло пуца као што пуцају емоције протагониста (LA NOVIA 2015: 00:55:17).

Од веридбе, у којој се Вереници доносе најлепши дарови, о чијој се лепоти и вредности на даље прича (нарочито у Лоркиној трагедији), присуствујемо и разговору две патријархалне породице. Мајка, која као чврст и принципијелан лик, одговара улози оца, и Отац Вереничин разговарају о богатству (како материјалном, тако и моралном) двеју породица и стиче се утисак, што они и сами изговарају, да се спајају два добра капитала (опет не само у буквалном смислу). Даље, спремање Веренице такође садржи елементе традиције. Помажу јој другарице, а после свадбе им она даје укунице, које треба да помогну следећој девојци да ступи у брак. Овакав принцип није стран ни данас, само што је сада заступљено бацање бидермајера, али са истим значењем. Веома је леп детаљ што је Вереник окићен класјем жита. Жито је симбол плодности, што акцентује младожењину и уопште брачну функцију. Мајка изузетно лепо дочарава однос мушкарца и жита када каже: „Los hombres, hombres, el trigo, trigo“ (LORCA 2002: 95). Осврнућемо се још и на цвет наранџе, који је веома битан у трагедији, а препознала га је и Паула Ортис. Најпре Леонардо пита Вереницу да ли јој је изабраник донео наранџин цвет, а потом је видимо окићену наранџиним цветом. Појављивање ове биљке није случајно. Мануел Антонио Аранго (1998: 190) каже да наранџин цвет представља „мушку сексуалну моћ и оплођење Веренице“. Осим овога, када млада носи наранџин цвет, то је знак да је она чиста, невина. Вишезначност наранџиног цвета у шпанској традиционалној култури, коју преноси Лорка у своје дело, а потом Паула Ортис на филм, је оправдала сваки свој аспект. Најпре, Леонардова опаска у питање доводи Вереникову сексуалну моћ, односно, веома важним се сматра могућност мушкарца да оствари своју функцију у браку. Даље, Вереников дар сугерише и то да је Вереница невина, чиста, што се тврди у трагедији, али се помало доводи у питање, јер се зна да је раније постојало нешто између Леонарда и Веренице. Најинтересантнији моменат у филму је ипак онај када Вереница скида венац (накит) са наранџиним цветовима и даје девојцици, а вереникова мајка јој га враћа на главу. Тих симболичних неколико тренутака показују Вереницу која се опрашта од своје невиности и Мајку која заступа патријархалне принципе и не дозвољава удаљавање од њих.

Патријархална заједница се доводи у питање превасходно Вереничиним преступом и за то је стиже неминовна казна. У традиционалној култури постоје извесне норме које се морају поштовати, и за чији преступ мора уследити нека врста санкције. После оваквих догађаја, за које има прегршт примера у народној књижевности, заједница се враћа у устаљени ток. Лорка препознаје овакав код, не оставља Вереницу и Леонарда да живе срећно, већ њу кажњава, можда на неочекиван начин. Вереницу оставља у животу, а Вереника и Леонарда не. Вереници остаје читав живот да се каје, што и јесте већа казна од смрти. Мајка, са друге стране, јесте потпуно упућена у функционисање света и заједнице, па остаје смирена. О њеном знању говори и ауторитативност коју показује када треба да крене потера за Вереницом и Леонардом. Она је свесна да ће изгубити сина, али и даље инсистира на томе да оде, јер зна да постоје вредности веће од њене личне среће. Мајка се још једном показује као чувар патријархалног поретка.

5. ЗАКЉУЧАК. Остављамо простора за још детаљнију анализу елемената традиционалне културе у Лоркиној трагедији и филму Пауле Ортис. Анализа, по нашем мишљењу, најважнијих и најупечатљивијих елемената који су из трагедије пренети на филм, ипак је била сасвим довољна за сврхе овога рада. Традиционална слика света је нашла место у савременој адаптацији и то на (најмање) два веома значајна начина. Прво, Лоркини симболи су се неизбежно морали поновити у филму, јер би без њих нестао добар део саме радње (мислимо, примера ради, на Просјакињу). Други начин, још успелији из перспективе филма, јесу метаморфозе традиционалних елемената или реинтерпретација традиције (фигуре од стакла, игра светлости, слојевитији лик Просјакиње). Остаје нам, на послетку, да закључимо да, упркос свеопштим тенденцијама да се традиција наруши и остави у запећку, она, можда у неочекиваним облицима, али и те како успева да преживи, да буде присутна.

Трагедија *Крваве свадбе* представља поетско дело о животу и смрти где природа и предмети из свакодневног живота делују као ликови и симболи фатума. Страст је овде негативни лик а сви остали су њене жртве. „Осећа се жудња за слободом у којој се страсти јунака се распламсавају под будним оком месеца, прелепој а опет престрашној персонификацији смрти. Бол, патња, мучење, немогућност да се побегне од оног неизбежног“ (ABELLAN CHUECOS 2017: 2). Филм *La novia* представља интерпретацију лоркијанског универзума помоћу пажљиво разрађеног естетског, светлости и контраста уз музику која све употпуњује. До катарзе долази јер свако од нас може да се поистовети са причом било да чита дело, гледа представу или филм.

ИЗБОРИ

- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Allen Joseps y Juan Caballero (ed.). Madrid: Cátedra, 2002. 16ª edición.
- ORTIZ, Paula (režija). *La novia*. Get in the Picture Productions. Mantar Film, Televisión Española. 2015.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ТОРБИЦА, Игор Вук. *Каїјалої за крваве свадбе*. ЈУ „Град театар“, Будва и Српско народно позориште, Нови Сад. 2018а: 7–8.

*

- ABELLAN CHUECOS, Isabel. Las cuerdas y el deseo. *Cuadernos de Aleph* 9 (2017): 1–9.
- ARANGO, Manuel Antonio. Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca. *Pensamiento y cultura* 10 (noviembre 2007): 159–171.
- BURGOS, Carmen de. *Puñal de claveles*. Edición de Miguel Naveros (ed.). Almería: Editorial Cajal, 1991.
- BURTON, Julianne. The Gratest Punishment: Female and Male in Lorcas Tragedies. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Beth Miller (ed.). Berkeley U of California, 1983, 259–279.
- CORREA, Gustavo. El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca. *PMLA* 72/5 (1957): 1060–1084.
- CHABAS, Juan. F. G. Lorca y tragedia. En Federico García Lorca. *Obras VI*. Miguel García-Posada (ed.). Madrid: Akal, 1994: 646–648.
- ESNP: *Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta*.
<<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6539>> 15. 11. 2018.
- FURIÓ, María José. *El punto de vista femenino en La novia de Paula Ortiz (1)*. 30. 5. 2017.
<https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_17/30052017_01.htm> 29. 11. 2018.
- FURIÓ, María José. *El punto de vista femenino en La novia de Paula Ortiz (2)*. 14. 6. 2017.
<https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_17/14062017_01.htm> 29. 11. 2018.
- GONZALES DEL VALLE, Luis. Bodas de sangre y sus elementos trágicos. *Revista de la Facultad de Filología* tomo 20 (1971): 95–120
- IVANIŠEVIĆ, Drago. Pogovor. Federico García Lorca. *Knjiga pjesama*. Zagreb: Aurora, 1990: 139–144.
- JOSEPS, Allen, Juan CABALLERO. Historia de Bodas de sangre. Federico García Lorca. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2002: 26–48.
- KATONA, Ester. Bodas de sangre de Federico García Lorca en las tablas húngaras. Algunas representaciones memorables entre 1957-2014. *Acta hispánica* 19 (2014): 79–100
- ORTIZ, Paula. La culpa es de la tierra. *Bodas de sangre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

- ORTIZ-LOYOLA, Brenda. Bodas de sangre de Federico García Lorca y Puñal de claveles de Carmen de Burgos: Dos versiones de una misma historia. *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 7.1/7.2 (Spring & Fall, 2007): 61–77.
- MAJO, Óscar de. La muerte como personaje en la obra dramática de Federico García Lorca. *Signos universitarios* 8/16 (1989): 93–104.
- REMACHA, Belén. La mirada de Paula Ortiz revive a Lorca. *El diario*. 11. 12. 2015. <https://www.eldiario.es/cultura/cine/Mirada-Paula_Ortiz-revive-Lorca_0_461604131.html> 10. 11. 2018.
- PÉREZ-PEDRERO, Susana Gil-Albarellos. Bodas de sangre y la novia: De Federico García Lorca a Paula Ortiz. *Tonos Digital* 2018.
- SALATINO DE ZUBIRÍA, María Cristina. Yerma. Por qué poema trágico y no tragedia poética. *Revista de Literaturas Modernas* 35 (2005): 143–161.
- TORBICA, Igor Vuk. *Krvave svadbe Igora Vuka Torbice na Grad teatru: U slavu Federika Garsije Lorke*. 03. 8. 2018b. <<https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/3096149/krvave-svadbe-igora-vuka-torbice-na-grad-teatru-u-slavu-federika-garsije-lorke>> 10. 11. 2018b.
- TORBICA, Igor Vuk. *Napravićemo još veće četvrti i gradove, ali društvo nikad nećemo biti*. Intervju objavljen u listu *Blic* 09. 8. 2018b. <<https://www.blic.rs/kultura/vesti/intervju-igor-vuk-torbica-napravicemo-jos-vece-cetvrti-i-gradove-ali-drustvo-nikad/58nr5mn>> 11. 11. 2018.
- TUXA, Sylvia. Corrientes y prácticas literarias en la obra de Carmen de Burgos. *Literatura y pensamiento en España: Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*. Newark: Juan de la Cuesta, 2003: 245–261.
- VILLEGAS, Juan. El leitmotiv del caballo en “Bodas de sangre”. *Hispanófila* 29 (1967): 21–36.
- WOJTYSIAK-WAWRZYŃIAK, Katarzyna. Las inspiraciones griegas en la trilogía dramática de la tierra española de Federico García Lorca. *Collectanea philologica* XVI (2013): 175–184.

Dr Sanja M. Maričić Mesarović, mrš Danica D. Trifunjagić

*THE FAULT IS OF THE EARTH. ELEMENTS OF TRADITION AND FATE
IN THE TRAGEDY BODAS DE SANGRE AND THE MOVIE LA NOVIA*

Summary

García Lorca's connection with tradition and traditional culture is one of the most beautiful motifs of his artistic opus. A number of studies of this prominence of Lorca's poetics turn out to be a double-edged sword, thus it is extremely important to find a subject that will not be a simple repetition of what has already been said. Therefore, our goal is to give our small contribution by analysing the elements of tradition and fate in Lorca's tragedy *Bodas de sangre* (Blood wedding) and Paula Ortiz's movie based on Lorca's

tragedy, *La novia* (The bride). We consider this study to be useful primarily from the perspective of understanding and interpreting Lorca's work in the present time considering that the movie had its premiere in 2015. In the symbolism of Lorca's motifs certain constants can be recognised which can clearly be associated with traditional culture. Paula Ortiz recognizes Lorca's admanancy on certain motifs and translates the ones she considers important and impressive onto the big screen. Lorca's symbols inevitably had to be repeated in the movie, or else without them a significant part of the story would be lost.

Др Сања М. Маричић Месаровић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за романистику
sanja.maricic.mesarovic@ff.uns.ac.rs

Мср Даница Д. Трифуњагић
 Универзитета у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Докторанд на Одсеку за српску књижевност
danica.trifunjagic@gmail.com