

Иван Меденица

ЈЕРМИНА ТРАГИЧКА КРИВИЦА ИЛИ С ОНЕ СТРАНЕ ШПАНСКОГ И ПОЕТСКОГ

У тумачењу драмског опуса Федерика Гарсије Лорке често се јављају два проблематична става. У првом се инсистира на предоминантности „шпанског елемента” у Лоркиним комадима, док се у другом уочава несклад између поетског и драмског дела у њима.

Израз „шпански елемент” изабрали смо зато што нам се учинио као довољно широк да обухвати цео распон појмова које критичари „хиспаноцентричне оријентације” препознају као главна обележја Лоркиног драмског дела: од специфичне шпанске атмосфере, преко специфичног шпанског система вредности, до специфичних карактеристика шпанске писане књижевности и усмене народне традиције. Инсистирање на овим обележјима у неколико случајева се јављало као покушај накнадног правдања за неуспехе појединих Лоркиних комада у извођењима изван шпанског говорног подручја. Тако је поводом неуспеха њујоршке праизведбе *Крвавих свадби*, Рафаел Надал резигнирано констатовало: „свиђало се то нама или не, Шпанија је по много чему свет за себе и покушај да се кроз Лоркину крајње шпанску поезију пренесу шпанске вредности, сусреће се са готово непремостивом препреком”¹, док је поводом неуспеха праизведбе исте драме у Паризу, 1938, Артуро Бареа борбено и готово прекорно тврдио: „страни гледаоци разумеју комад само кроз напоран интелектуалан процес, а не кроз неочекиване и продорне асоцијације, које он производи код шпанске публике.”² Врло слично мишљење може се наћи и код једног од највећих ауторитета за шпанску књижевност, Анхела дел Рија: „Млак пријем код гледалаца његове енглеске и француске

¹ Цитат наводи Frederick Lumley у "A Spanish tragedy: Federico Garcia Lorca", *New Trends in 20th Century Drama*, Barrie and Jenkins, London 1973, 93.

² *Исџо*.

верзије (поново се мисли на комад *Крваве свадбе*, прим И. М.), показује да су многе од његових вредности изгубљене у преводу и да добар део његове атмосфере може да комуницира само са публиком шпанског говорног подручја, која је прожета шпанским уметничким традицијама.”³

Наравно, постоје и други случајеви, где се до оваквих ставова дошло кроз иманентну критичку анализу, а не на основу резултата појединачних позоришних поставки. Овој струји припада и мишљење нашег критичара Драгана Бошковић, која у раду „Андалузијска драма и позориште Федерика Гарсије Лорке”, инспирисана схватањем Мари Лафранк⁴ да поетски језик Лоркиних ликова не представља уметничку стилизацију, већ проистиче из стварног, народног, андалузијског говора, спроводи жанровско редефинисање и одређује Лоркин драмски опус као „андалузијску драму”: „Да бисмо оправдали и осветлили Лоркину драму, треба да покажемо да је све поетско, па и још понешто у њој, у ствари андалузијско (...)”.⁵

Проблематичност става који инсистира на „шпанском (или уже, андалузијском) елементу” у Лоркиним драмама је двострука. Пре свега, на овај начин се домет Лоркине драмске поезије неоправдано сужава на локалне оквире, и тако се доводи у питање њен универзални значај. С друге стране, овај став, као што то одлично примећује и Р.А. Зимбардо у свом сјајном есеју „Митски образац у Лоркиним *Крвавим свадбама*”, посредно издваја „атмосферу”, „темперамент”, „менталитет” и сличне магловите културолошке одреднице као најважнија обележја једног драмског дела. По Зимбарду, на овај начин се „меша атмосфера и тема и тако несрећно сугерише мелодрама”.⁶ Дакле, ако објединимо ова два пола, долазимо до закључка да се у тумачењу која истичу „шпански елемент”, нешто што је ипак секундарно (како „атмосфера”, тако и „шпанска”), издваја као најважнија особина, док се при томе изворно драмске вредности (тема, жанр, драмска структура) занемарују.

Као што смо већ напоменули, други проблем у тумачењу Лоркиних драма огледа се у схватању да се драмски и поетски елемент у њима налазе у колизији. Тачније, није толико реч о супротстављању ових елемената, колико о изразитој доминантности поетског у односу на драмско. Постоје схватања по којима мисаоно и емоционално

³ Angel del Rio, "Lorca's Theatre"; *Lorca: A collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1962, 151.

⁴ Marie Laffranque, "Lorca: le théâtre et la vie", *Réalisme et la poésie au théâtre*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1958.

⁵ Драгана Бошковић, „Андалузијска драма и позориште Федерика Гарсије Лорке”, *Сцена*, бр. 1, Нови Сад 1978, 105.

⁶ R. A. Zimbardo, "The Mythic Pattern in Lorca's 'Blood Wedding'", *Modern Drama*, vol. 10, n. 4, University of Toronto, Toronto 1968, 364.

снажне поетске слике представљају супститут за неразвијеност драмске радње и ликова. „Међутим, фабуле Лоркиних драма, посматране независно од њиховог драмског отеловљења, симплифициране су до граница баналног. Да није аутентичне поетичности реплике, у којој је саопштена Јермина чежња за дететом, акција ове драме деловала би врло често и комично. Међутим, крећући се прозном путањом по линији догађаја у драми, Лоркин јунак одједном проговори у стиху, интензивирајући једноставну емоцију тако да управо њена једноставност, праисконост, вечитост, постају квалитет који банално претвара у људски фундаментално.”⁷ Иако је у мишљењу професора Слободана Селенића апсолутно неоспоран увид да поетска реплика интензивира драмски квалитет, тешко се можемо сложити с његовим одрицањем сваке вредности Лоркиној драмској радњи, која би сама по себи, према овом тврђењу, могла да се подведе и под жанр комедије.

Овакво схватање, које доводећи у питање драмски квалитет Лоркиних комада темељно проблематизује и њихово жанровско одређење, досеже специфичан врхунац у схватању критичара Џ. Л. Стајна: „његов лиризам је неодвојив од његовог драмског стваралаштва. Форма његове драме је замишљена музички, песме и игре преплављују његове сцене, тако да повремено оне више личе на оперу, него на драму.”⁸ Проблематичност оваквог става, да нагласимо још једном, не налази се у предности која се даје поетском елементу у односу на драмски, него у готово потпуном девалоризовању овог другог, чиме се Лоркини комади своде на низове снажних поетских слика (у бољем случају), или на либрета за музичко-сценске врсте (у горем случају).

Иако нису много распрострањени, ипак постоје ставови који се аргументовано супротстављају оваквим схватањима. На почетку своје студије о драмама Федерика Гарсије Лорке, Рејмонд Вилијамс врло децидирано тврди: „Али, наглашавати да је Лорка шпански драматичар значи грешити ако се имплицира да је он тако изузетно националан писац да се не може схватити у другим срединама, или да се његова драма односи на изоловани шпански темперамент (...) У оквирима свог језика и поетских слика своје земље и људи он обрађује теме које припадају заједничком свету.”⁹ Управо на трагу овог схватања да универзалност тема Лоркиних драма трансцендира локалну боју њихових поетских слика и језика, налази се и већ споменути есеј „Митски образац у Лоркиним *Крвавим свадбама*” Р. А. Зимбарда. На

⁷ Слободан Селенић, *Драмски њиваци XX века*, Уметничка Академија у Београду, Београд 1971, 164.

⁸ J. L. Styan, "Symbolist Drama in Spain: Garcia Lorca", *Modern Drama in Theory and Practice*, 2, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1981, 86.

⁹ Rejmond Vilijams, "Federiko Garsija Lorca", *Drama od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd 1979, 188–189.

изузетно компетentan начин, Зимбардо проналази, испод спољних обележја драме – атмосфере и базичне емоције – дубљу и чвршћу драматуршку структуру. Та структура се налази у митском обрасцу чији симболи превазилазе оквире локалне, шпанске традиције, јер припадају универзалном наслеђу западне цивилизације (бик као симбол плодности, или месец као симбол променљивих аспеката животне силе). Митски образац који Зимбардо детектује у *Крвавим свадбама* заснива се на „конфлику између физичке природе, у чијим је рукама човек инструмент за стварање новог живота, и индивидуалне воље која брани своје сопствене вредности”.¹⁰

*

Једна од ретких драма којој је Федерико Гарсија Лорка дао прецизно жанровско одређење је његов „трагични спев” *Јерма*. Циљ овога рада јесте да се докаже исправност овог жанровског одређења, односно да се пронађу елементи једног аутентичног трагичког обрасца, који *Јерми* обезбеђује универзалан значај, а с оне стране свега оног што је у њој поетско или шпанско. При томе, не желимо да негирамо значај ових карактеристика, већ само да у равноправан однос с њима доведемо и оно трагичко и тако укажемо на могућност другачијег приступа у тумачењу ове драме, па, преко ње, и целокупног драмског опуса једног од највећих шпанских писаца.

Видели смо како неки критичари сматрају да би без поетске снаге дијалога прича *Јерме* више одговарала жанру комедије. Међутим, када се пажљивије погледа, уочава се да сама по себи прича *Јерме* директно асоцира на један од модела трагичке приче које нуди Аристотел у *Поетици*. Ова драма, наиме, има просту причу и то ону у којој доминира патос – призори великог душевног и физичког бола. Ти призори разарајуће патње последица су снажне али неостварене емоције главне јунакиње (жеља за дететом), која буја целим током комада, у потпуности га преплављује и на крају се трагично излива у завршном призору убиства мужа. Другим речима, развој и градација ове емоције готово у потпуности испуњавају радњу комада, не остављајући простор за тематске дигресије или за композицијску сложеност. До сличног закључка о усмереном и готово механичком развоју приче у *Јерми*, проузрокованог јаким и једностраном емоцијом, дошао је и Рејмонд Вилијамс: „Драма је необичан пример једностраног осећања које се поновљено уобличава у истом ритму: чежња

¹⁰ R. A. Zimbaro, "The Mythic Pattern in Lorca's 'Blood Wedding'", *Modern Drama*, vol. 10, n. 4, University of Toronto, Toronto 1968, 365.

жене за децом у неплодном браку (...) Овај ритам се не мења: он је не-савладив”.¹¹

Јермин лик се у зачуђујућој мери подудара с оним одликама трагичког карактера које у 15. поглављу *Поетике* наводи Аристотел. Међутим, пре анализе тих појединачних одлика, треба истаћи да је Јерма *заиста* карактер, у оном смислу који је поставио Аристотел; он тврди „карактер ће имати лице ако му, као што је већ поменуто, говор или начин деловања буде откривао неку вољу”.¹² Целокупан Јермин лик се исцрпљује управо у њеној снажној и непоколебљивој вољи да има дете. Прва одлика карактера по Аристотелу треба да буде племенитост те воље која га одређује; зар може да постоји племенитија воља од жеље за дететом? Друге две битне особине карактера су „приличност” и „доследност”. У објашњавању приличности, Аристотел баш узима лик жене и тврди да жени не приличи да буде храбра или страшна; шта је приличније за жену из патријархалног окружења него да жели да се оствари као мајка? Што се доследности тиче, већ смо утврдили да је покретачка снага у *Јерми* управо једнострана, усмерена и до краја *доследна* Јермина жеља за децом.

Међутим, иако су ова поклапања врло занимљива, она сасвим сигурно не пружају довољно чврсту потпору претпоставци да је *Јерма* Гарсије Лорке заиста „трагични спев”, како ју је сам писац окарактерисао. Да бисмо дошли до те потпоре, потребно је да пронађемо онај чувени Аристотелов појам, пресудан за детектовање трагичког жанра, појам о коме су у потоњој теорији написане безбројне студије, па и читаве књиге. Наравно, реч је о хамартији, или трагичкој кривици. Али, пре него што пређемо на истраживање Јермине трагичке кривице, морамо да направимо неколико ограда у вези са значењем и значајем овога појма. Наиме, надовезујемо се на она тумачења хамартије која у овом појму проналазе кључни елемент за детектовање жанра трагедије, а одбацујемо ону линију истраживања која њен значај девалоризују. Као најупечатљивије објашњење наших позиција може да послужи Хегелов став о Еурипидовим *Тројанкама*, којима је он негирао истинску трагичност, зато што су патње јунака дошле споља. По Хегеловом мишљењу, „слике жалости и беде само нам кидају срце. Истински трагична патња, с друге стране, намеће се само делатним појединцима као последица неког њиховог чина који је колико оправдан толико и пун кривице.”¹³

Гледано на први поглед, какву кривицу за своју несрећну судбину може да сноси ова андалузијска сељанка? Она живи у патријархалној средини у којој материнство истовремено представља друштвену оба-

¹¹ Rejmond Vilijams, *op. cit.*, 192 – 193.

¹² Аристотел, *Поетика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1988, 67.

¹³ Цитат наводи Валтер Кауфман, *Филозофија и трагедија*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1989, 162.

везу и једини облик индивидуалног самоостварења жене. Дакле, иако понекад несхватљиво претерана и готово опсесивна, ова жеља за децом у себи нема ничег грешног. Напротив, као грешно пре нам се показује понашање њеног мужа Хуана, који, из мистериозних разлога, лишава жену порођа. Пред Јермом се појавило једно велико искушење у згодном облику пастира Виктора. Вођена својим снажним осећањем части, проистеклим из патријархалног и католичког погледа на свет, Јерма се одушире искушењу, тако да се ни ту не може пронаћи њена кривица. На први поглед, изгледа да је Јерма невинна жртва, с једне стране конзервативног светоназора, који женин социјални и индивидуални идентитет своди искључиво на улогу мајке, а с друге стране мужевљевог одбијања да јој омогући остварење тог идентитета (наравно, владајући систем вредности такође онемогућава да муж буде замењен другим мушкарцем).... Дакле, постоје све претпоставке да се овој драми одузме достојанство трагичког осећања света и да се страдања несрећне анадалузијске сељанке доживе као мелодрамски патетична.

Када са „првог погледа” пређемо на трагање за дубљим нивоима, пажња нам се зауставља на другој сцени првог чина, на оном, за утврђивање значењског слоја, необично важном сусрету између Јерме и Прве старице. Две жене су по много чему антиподи: једна је млада, неплодна, збуњена и огорчена, а друга стара, изузетно плодна (родила је четрнаесторо деце), искусна и крајње ведра. Логично је да у таквом односу снага, где једна има све оно за чим друга чезне (пород, душевни мир, искуство), дође до зближавања и саветовања. У старичиним питањима и саветима Јерма открива неке, њој до тада непознате истине о браку и мушко-женским односима, а ми почињемо да наслућујемо контуре Јермине трагичке кривице.

ПРВА СТАРИЦА: Слушај! Да ли ти волиш мужа?

ЈЕРМА: Како?

ПРВА СТАРИЦА: Да ли ти тело задрхти кад ти се он примакне? Чини ли ти се да си на небу кад ти он прислони усне? Реци ми?

ЈЕРМА: Не, никад то нисам осетила.

(...)

ПРВА СТАРИЦА: Ја сам све то другачије доживљавала. Можда зато још ниси занела. Људи морају да нам се допадају, драга моја (...)

ЈЕРМА:(...)Само сам се да бих родила дала мужу и убудуће ће бити тако, само због детета, а не због уживања. (Први чин, сцена друга)

Да ли би било сувише смело претпоставити да је управо у завршној сцени овог цитата садржана Јермина трагичка кривица? Јерма би, дакле, била крива зато што не воли мужа, зато што њена жеља за дететом није природан резултат остварене емотивне и еротске везе, већ циљ успостављен сам по себи, који је као такав, парадоксално,

јалов. Јерма је јерма (јалова) зато што је сама њена жеља за дететом у основи јалова, јер се не заснива на ономе што је нужан предуслов те жеље – на љубави према мушкарцу. Када бисмо се препустили психолошко-културолошком приступу, који нас у основи не занима, могли бисмо крајње слободно да спекулишемо да је Јермина чежња за дететом заправо сурогат за слободно емотивно и еротско самоостварење жене у опресивном патријархалном друштву. Доказ за овакво тумачење може да се нађе и у сцени сусрета између Јерме и Виктора, на крају првог чина, када Јерма своју набујалу сексуалну жељу одмах сублимира (тачније, деградира) у жељу за дететом. Наиме, у “мртвој тишини” која наговештава обострану провалу страсти, Јерма се брани од саме себе и својих аутентичних жеља позивањем на визију детета (Јерма: „Учинило ми се да чујем плач детета”, I, 2).

Да ли је Јерма грешна зато што не воли свог мужа? Као што смо већ нагостили, о Аристотеловој хамартији написани су томови филолошких, филозофских и театролошких студија и књига, али се кроз већину њих ипак провлаче два основна тумачења. По једном тумачењу, које називамо моралистичким, а које су од стоичке филозофске школе и Сенеке, у обрађеном виду, преузели и хришћанство и француска класицистичка теорија трагедије, Аристотелов појам „трагичке кривице” изједначава се с грехом, моралном кривицом, карактерном маном. Данас су много заступљенија и прихватљивија она тумачења која се ослобађају ових историјских наслага и, много ближе Аристотеловом изворном значењу, хамартију схватају као интелектуалну грешку, грешку која је настала услед недовољног познавања околности. По Ј. М. Бремеру, „Аристотелова хамартија означаје погрешан чин, учињен из непознавања његове природе, учинка, итд, који је почетна точка узрочно повезана низа догађаја који завршавају катастрофом”.¹⁴

Ако се одредимо, а одредујемо се, за друго тумачење трагичке кривице, поставља се питање каква је веза између Јерминог недостатка љубави према мужу и „интелектуалне грешке”? Одговор на ово питање је врло једноставан и директан: Јерма *није знала* да је основа брака љубав према мушкарцу а не жеља за дететом (да жеља за дететом долази као последица). Најексплицитнији могући доказ овај наш став проналази у речима саме Јерме: „Нама девојкама које смо рођене на селу увек су врата затворена. Све се некако казује допола, само по неки нејасан, неодређен знак, јер о тим стварима не пристоји говорити” (I, 2). Међутим, ако с једне стране пружа задовољавајући доказ о Јерминој „интелектуалној грешки”, ова реченица, с друге стране, отвара једну Пандорину кутију. Она нам указује на то да за

¹⁴ Цитат наводи Здеслав Дукат у напоменама уз: Аристотел, *О њесничком умјећу*, Аугуст Цесарец, Загреб 1983, 237.

Јермино непознавање природе мушко-женских односа, што представља њену трагичку кривицу која резултира неплодним браком и убиством мужа, велику одговорност сноси и затворено и опресивно патријархално друштво...

Делује као да смо се уплели у неки зачарани круг, али тај утисак није тачан. Хамртија је већ вековима толико мистериозан и интригантан појам управо зато што је у њој немогуће јасно и хируршки чисто раздвојити индивидуалну одговорност од одговорности неког вишег, објективног ауторитета (у античкој трагедији, тај ауторитет су, наравно, закони богова). Ову амбивалентност трагичке кривице, која је извор многих потоњих забуна и неспоразума, осетио је и Зоран Стојановић у предговору свог значајног зборника *Теорија трагедије* и зато готово болно узвикнуо: „Али, вај! он открива оно што ми лаици лако наслућујемо и одакле би наша знатижеља управо да крене: какав је однос божанског и људског удела у кривици трагичног јунака”.¹⁵ Ако се препустимо једној слободнијој интерпретацији, онда бисмо пандан за тај „божански удео” у *Јерми* могли да пронађемо у законима патријархалне, католичке заједнице, која по својој ауторитарности, неприкосновености и опресивности ни по чему не заостаје за законима грчких богова. Управо та опресивност налази се у најдубљим коренима Јермине несреће: повинујући се захтевима патријархалне средине, Јерма је прихватила очев избор и пошла за Хуана, човека кога не воли. Откриће да у Јерминој трагичкој кривици удела имају и неки спољни, објективни фактори, не значи да се она доводи у питање; напротив, на овај начин хамртија се потврђује у свом аутентичном противуречном облику.

Ово није једина Пандорина кутија коју нам открива трагање за аутентичним трагичким обрасцем у *Јерми* Федерика Гарсије Лорке. Постоји још једна коју ћемо овога пута само одшкринути да из ње не би излетели прастари теоријски проблеми везани за однос грчке религије и трагедије. Оно што нас из ове кутије занима јесте још један појам који додатно усложњава позицију трагичког јунака – појам „хибриса”. Хибрис је, да подсетимо, она дрскост коју поједини трагички јунаци испољавају према божанском ауторитету, изједначавајући се с њим. У чему би се онда састојао тај наслућени Јермин хибрис (наравно, овде мислимо на насртај на хришћански божански ауторитет)? Одговор се налази у само једној, али, сматрамо, врло важној реченици са почетка трећег чина; она се своди на вапај жене која је, у својој више година неоствареној чежњи за дететом, почела да губи моћ рационалног просуђивања и да посеже за, рекло би се, непримереним средствима. Очајна жена узвикује: „Авај, кад бих га могла сама створити” (III, 1)... Колико нас памћење служи, на овај начин, без помоћи

¹⁵ Зоран Стојановић, *Теорија трагедије*, предговор, Нолит, Београд 1984.

мушкарца, зачала је само једна једина жена – Света Девица Марија. Тако Јермина жеља за самозачећем, настала као последица очаја и безнађа, представља насртај на божанску неприкосновеност, и као таква додатно компликује њену већ ионако сложену ситуацију.

Међутим, да ли је Јермин хибрис само последица неостварене жеље за децом? Он се, напротив, може пронаћи и у самој основи те жеље, он може представљати њен основни покретач. Не заборавимо да драма почиње сном у коме се Јерми приказује пастир који води за руку дете обучено у бело. У овој слици се без икаквог проблема може препознати једна од базичних хришћанских алегорија – она о благовести. Пошто се ради о уводној сцени, која претходи целокупној радњи комада, Јермина опсесивна жеља за дететом може се схватити као последица погрешне, богохулне интерпретације једног сна. Као што то одлично увиђа и Роберт Е. Лот¹⁶, овај сан има и друго, сасвим прихватљиво и нимало богохулно тумачење: Јермин отац је био пастир, тако да је млада сељанка, уз мало више смерности, могла да схвати свој сан као позив предака да се продужи породично стабло.

Ову тезу о Јермином хибрису треба схватити више као један апендикс, превасходно понуђен будућим редитељима драме, него као теоријски дубоко фундиран допринос нашој главној тези о развијеном трагичком обрасцу *Јерме*. С друге стране, сматрамо да теза о трагичком обрасцу ове драме може да опстане, и на тај начин понуди један другачији приступ у тумачењу драмског опуса Федерика Гарсије Лорке, односно да трансцендира једностраност уврежених схватања о пресудном значају шпанског наслеђа и поетске експресивности у овом опусу.

Литература

Аристотел, *Поетика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1988.

Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb 1983.

Бошковић Драгана, *Андалузијска драма и њозоришће Федерика Гарсије Лорке*, *Сцена* бр. 1, Нови Сад 1978.

Кауфман Валтер, *Филозофија и трагедија*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1989.

Laffranque Marie, "Lorca: le théâtre et la vie", *Réalisme et poésie au théâtre*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1958.

Lott E. Robert, "'Yerma': The Tragedy of Unjust Barreness", *Modern Drama*, vol. VIII, n. 1, University of Toronto, Toronto 1965.

¹⁶ Robert E. Lott, "'Yerma': The Tragedy of Unjust Barreness", *Modern Drama*, vol. VIII, n.1, University of Toronto, Toronto 1965, 21.

- Lumley Frederick, "A Spanish Tragedy: Federico Garcia Lorca", *New Trends in 20th Century Drama*, Barrie and Jenkins, London 1973.
- Селенић Слободан, *Драмски правци XX века*, Уметничка академија у Београду, Београд 1971.
- Стојановић Зоран, *Теорија драме*, Нолит, Београд 1984.
- Styan J. L., "Symbolist Drama in Spain: Garcia Lorca", *Modern Drama in Theory and Practice*, 2, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1981.
- Rio Angel del, "Lorca's Theater", *Lorca: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.Y. 1962.
- Вилијамс Рејмонд, „Федерико Гарсија Лорка”, *Драма од Ибзена до Брехта*, Нолит, Београд 1979
- Zimbaro, R. A., "The Mythic Pattern in Lorca's 'Blood Wedding'", *Modern Drama*, vol. 10, n. 4, University of Toronto, Toronto 1968.

Ivan Medenica

YERMA'S TRAGIC GUILT: OR BEYOND THE SPANISH AND THE POETICAL

Summary

In the interpretation of Federico Garcia Lorca's dramatic work, two questionable views often arise. The first one insists on predominance of "Spanish element" in Lorca's plays, while the other one point out the disharmony between poetic and dramatic elements in them. This way some, nevertheless, secondary characteristics (poetic value and Spanish cultural heritage) are distinguished as the most important, while the essential drama values (theme, drama structure, etc.) are neglecting. The point of this essay is to find elements of an authentic tragic pattern in Lorca's "Yerma", which give this play universal significance. In spite of that, we do not want to deny the importance of these other characteristics, but to put the tragic element on the same level with them and therefore point out different approach in interpreting Federico Garcia Lorca's drama work.