

# DOM BERNARDI ALBA



**PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ** SEZONA 1994/95



LA BARRA

TEATRO  
UNIVERSITARIO  
COMISION FEDERAL DE ESTUDIOS



FEDERICO GARCIA LORCA

**DOM BERNARDE ALBA**

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Prevod: *Alenka Bole Vrabec*

Bernarda: *Štefanija Drolc*  
Maria Josefa: *Mira Sardoč*  
Angustias: *Judita Zidar*  
Martirio: *Bernarda Oman*  
Adela: *Maja Sever*  
Magdalena: *Petra Govc*  
Amelia: *Tanja Dimitrievska*  
Poncia: *Iva Zupančič*

Režija: *Bojan Jablanovec*  
Dramaturgija: *Diana Koloini*  
Scenografija: *Jože Logar*  
Kostumografija: *Meta Sever*  
Flamenco: *Jelena Markovič*  
Maska: *Berta Meglič*  
Oblikovanje lasulj: *Fani Drupal*  
Oblikovanje zvoka: *Drago Kočiš*  
Lektura: *Arko*

pg

Pri zbiranju glasbenega materiala je režiserju pomagala *Jasna Vidakovič*.  
Inspicent: *Robert Kavčič*,  
tonski mojster: *Marko Koren*,  
šepetalka: *Milada Varacha*,  
poslikava scene: *Bojan Frantar*,  
krojaška dela: *Ivana Kamnar*,  
garderoba: *Nataša Sajovic*,  
razsvetljava: *Drago Cerkovnik*,  
frizer: *Matej Pajntar*,  
scenski tehnik: *Janez Plevnik*,  
*Robert Rajgelj*, *Simon Markelj*.

## FEDERICO GARCIA LORCA



Dom Bernarde Alba, **La casa de Bernarda Alba**, je zadnja in morda najslavnejša drama španskega pesnika in dramatika Federica Garcíe Lorce (1898 - 1936). Nastala je le dva meseca preden so ob samem začetku državljanske vojne Lorco ubili španski fašisti. Njegova tragična smrt je odzvanjala kot simbol, mit političnega terorja nad pesnikom in poezijo; drama pa je dolgo predstavljala parabolo totaliternega režima in tlačenja posameznikove individualnosti. V Španiji je bila prepovedana (prvič so jo uprizorili šele 1964), praizvedbo pa je doživela izven avtorjeve domovine: pripravila jo je njegova "diva", prijateljica in najljubša interpretinja velikih ženskih likov njegovih dram, Margarita Xirgu 1945 v Buenos Airesu. Na Slovenskem je bila prvič uprizorjena v ljubljanski Drami (1950), pozneje pa še v mariborski Drami (1957), in Primorskem dramskem gledališču (1973).

Navkljub občasnim uprizoritvam tudi pri nas (najpogosteje so uprizarjane njegove "ruralne drame": poleg Albe še Krvava svatba, **Bodas de sangre**, 1933, Yerma, **Yerma**, 1934) je Lorca znan predvsem kot pesnik. A vendar je velik del svojega življenja in ustvarjanja posvetil gledališču.

Gledališče je bilo vedno moja vokacija. Dal sem mu mnogo ur svojega življenja. Imam osebno in do neke mere bojevito koncepcijo gledališča. Gledališče je poezija, ki izstopa iz knjige in postane človeška. Ko to počne, govori in kriči, joče in obupuje. Gledališče rabi, da imajo osebe, ki se pojavijo na sceni, obleko poezije in istočasno dopuščajo videti svoje kosti, svojo kri. Biti morajo tako človeške, tako grozljivo tragične, vezane na življenje in dan s tako silo, da odkrijejo svoje izdaje, dajo občutiti svojo bolečino, ki vre na njihovih ustnicah, ves pogum njihovih besed, polnih ljubezni in gnusa. (1936)

Lutkovno gledališče je bilo njegova ljubezen že od otroštva in v mladeniških letih je napisal več iger zanj (**La nina que riega la albahaca, Los titeres de Cachi-porra, El retabillito de Don Cristobal**), blizu tem so farse (**La Zapatera prodigiosa, El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**). V študentskih letih je Lorca živel in delal z generacijo, ki je v špansko umetnost uvedla povsem nove in sveže smeri, blizu evropskim avantgardnim tokovom, ki jih je tudi pomembno sooblikovala (najslavnejša sta pač pesnikov intimni prijatelj Salvador Dalí in Bunuel). V tem času je pisal eksperimentalne drame, takrat imenovane "neupri-zorljive, danes pa zanimive za evropske odre (**Así que pasen cinco años, El Público**). Posebej pa je za njegovo ustvarjanje pomembna izkušnja z gledališčem La Barraca, ki ga je vodil od 1932. do 1935. leta in s katerim je po zaostali španski provinci uprizarjal velike tekste španskega klasičnega repertoarja (Calderona, Cervantesa, Vego, Tirsa de Molino).

Delati in pomagati tistim, ki si to zaslužijo. Delati, pa čeprav se nam včasih zdi, da je to nekoristen napor. Delati na način protesta. Kajti prvi nagib bi bil kričati, vsak dan prebujajoč se v svet poln krivic in vsakršne bede: 'Protestiram! Protestiram! Protestiram!'

Njegovo dramsko ustvarjanje je v veliki meri meri obogateno z liriko (zlasti **Mariana Pineda**, 1927, in Doñja Rosita ali Kaj pravijo rože, **Doña Rosita la soltera**, 1936). V zadnjih dramah - posebej "ruralni cikel" - pa se je čedalje bolj približeval realizmu, eksplicitne poezije je vse manj. Prav z Domom Bernarde Alba, "dramo žensk iz španskega ljudstva", je v tej smeri šel najdlje, označil jo je z željo, da bi dosegla moč "fotografske dokumentarnosti".

#### D. K.

odlomki iz Lorcovih tekstov so prevedeni iz knjige Marie Laffranque, Federico Garcia Lorca, Paris, 1966



BERNARDA



ŠTEFANIJA DROLC

## OBSEDENOST V PLESNI OBLIKI

Vročina je neznosna. "Želim si, da bi bil november, dež, slana..." (Martirio). Vseskoz je tu - pri vseh - želja po nečem drugem, izven tega prostora. Ženske so v teh krajih tako ali tako omejevane na zaprt prostor doma, izhodi so strogo kontrolirani in kodificirani. Zelo malo je prostora za svobodo (tudi prijateljice Bernardinih hčera zaročenec ne pusti niti na hišni prag in tiste, ki se obnašajo drugače, so "pokvarjene" - Paca Roseta, po pravilu tujke, ki se družijo s sinovi tujcev). Obveza žalovanja z osemletno zaporo pa jih potisne v popolno (in zdi se tudi dokončno) ujetost. Neznosna vročina, ki hromi življenje, v kateri se je težko premikati, težko dihati, težko spatii...

Vedno ponavljajoči se tok brezsmiselnega in brezciljnega vsakdana. Edino, kar ženska v tem svetu lahko pričakuje, je poroka. Vse so vzgajane za poroko. In morajo se pripravljati nanjo, po materini zapovedi: šivanje bale je obveza in hkrati edina stvar, ki vodi k nekemu cilju v prihodnosti, izven zaprtosti materinega doma. Ampak tudi to je brezciljno, to je še posebej brezciljno in nesmiselno. "Sto milj naokoli ni moškega, ki bi bil dober zanje". Martirijina zgodba z Enriqom Humanasom je simptomatična za vse (in če je tudi še posebej boleča prav zanje, ki ima grbo in si z muko želi ljubezni). Mati jim nalaga tradicionalno vlogo pričakovanja tistega, kar se prav po njeni volji nikoli ne bo zgodilo. Zdaj pa sploh ne smejo ven, ne smejo videti moškega in njih nihče ne sme videti. Z zaporo je nemožnost, ki jo je z rigoroznim in brezupnim pojmovanjem časti mati vzpostavila že davno, prignana do ekstrema.

Vse, kar se dogaja, vse, kar je živega ali pomeni življenje, je zunaj. Živijo v prisluškovanju glasovom od zunaj. Podobe zunanjega sveta so svobodne - že zato, ker jim je zunanost nedosegljiva - in divje (Paca Roseta), strašljive (ker je to greh) in fascinantne obenem. Kot žanjci, ki so prišli od daleč, "kričijo in mečejo kamne", in privedli so žensko iz drugih krajev, drugačno žensko. "Njim se vse odpusti". Divje podobe, ki burijo domišljijo in željo. Zatrto, potlačeno, skrivno in čedalje bolj bolno in blodno.

Nič iz njihovega zaprtega doma ne sme prodreti ven. Stalen strah pred prisluškovanjem, "sosede se z ušesi že lepijo ob stene." Biti morajo čiste in nedotakljive. Skrivajo. A znotraj divjajo še bolj divje strasti, kot so tiste, ki jih dajejo slutiti podobe zunanjega sveta. Skrivajo pred sosedi in druga pred drugo. "Kar velja za eno, velja za vse." Druga drugo nadzorujejo. In skrivajo misli, želje in poti. Zato je v tej drami najpomembnejše tisto, o čemer se ne govori. "Tišina!" zapove Bernarda na začetku in tudi na koncu igre (in res je srhljivo, kako ta zapoved obvladuje celo dramo avtorja, ki je bil vendarle najprej

MARIA JOSEFA



MIHAELA NOVAK



pesnik, čigar poglavitno izrazno sredstvo in moč je v besedi: kot bi zatrl svoj izvorni dar, da je v bolečini iztisnil podobo neznosnega sveta). Prave stvari ne smejo, ne morejo biti izgovorjene. Morda le za trenutek, v nevzdržnem obupu, ko ni več mogoče zadrževati želje, ki gre preko vsega (Adela pred Poncio in v koncu končno pred vsemi).

“Tu se nič ne dogaja.” Tu se nič ne sme zgoditi. In Bernarda vztraja, da je njena zapoved izpolnjevana tudi še takrat, ko je že povsem očitno, da dogodki rušijo njen načrt (Pepe odhaja ob prepozni uri, Pepe je bil pod napačnim oknom, Pepetova slika pod napačno blazino...). Pravzaprav je njeno ravnanje docela paradoksalno (ne le v izhodišču - ko pripravlja hčere na poroko, ki je ne bo dovolila): hčeram hoče zapovedovati, jih obvladovati in kontrolirati (vse do njihovega dihanja, “nobena ne bo storila koraka brez moje vednosti.”) in vendar noče videti, kaj se v resnici dogaja. Zanika, zapira oči ne le pred naravnim redom stvari (mladi in lepi Pepe ne bo ljubil ostarele Angustias), ampak tudi pred povsem nedvoumnimi podatki - pa čeprav je obvladovati mogoče samo z nadziranjem. Zdi se, da je strah pred očmi in ušesi sosedov predvsem projekcija strahu pred tem, da bi sama spregledala.

“Bernarda, spomni se, kaj je tvoja dolžnost!” Ne le hčere, tudi sama mora biti nadzorovana, obvladovana, kontrolirana. Pomislili bi lahko, da je tiraniziranje njena narava, in vendar se mora pozivati k budnosti. Obvladovanje ji je naloženo. Imperativ, ki vlada nad njo.

Tradicija in čast. Te stvari so nevprašljive (čast je tradicionalna preokupacija španske miselnosti in seveda tudi dramatike: poglavitni konflikti se godijo v precepu te zahteve, katere jedro je prav v nepriznavanju razlogov za kakršenkoli odklon). Treba jim je brezprizivno, brez razlogov slediti: osemletnega žalovanja ni treba utemeljevati (“Tako je bilo...”) in enako ni treba iskati argumentov za vse to, kar nalaga svojim hčeram, za vse to nesmiselno, neznosno življenje. (“Takšna je usoda žensk.”) Tako mora biti! Čeprav za ceno slepote (pri tem je paradoksnosti časti v tem, da potrebuje pogled drugega, samo prek pogleda je lahko verificirana: a pogled vasi je neustrezen, ker Bernardi in njeni družini vas ni adekvatna; na tem mestu bi lahko legitimno funkcioniral samo Bog, a pred Božjim pogledom ni mogoče skrivati - tu pa se skriva; edina instanca, ki zagotavlja potrditev časti, je Bernardin lastni pogled - torej skriva pred sabo), blaznosti (blodnje vseh njenih hčera, ki se odslikava v njeni materi) ali smrti.

Blaznost in smrt sta nujni rob, na katerem se giblje Bernarda in njena družina. Z dostojanstvom (ki je zahteva osebne dignitete), ponosom (ki se že preveša v oholost) hoče vztrajati na časti družine, ki že nima nobene realne

ANGUSTIAS



JUDITA ZIDAR



podlage več. Saj je vendar povsem jasno, da so brezupno revne, vsekakor prerevne, da bi hčere lahko poročila, kot naj bi bilo prav. Saj je jasno tudi, da je njihov tradicionalni način že preživet in ne zagotavlja nikakršne prihodnosti. Vztrajati v nemogočih razmerah (v tej vasi brez reke, kjer je celo voda nevarna).

“Čast je notranja vrlina, ki je vedno doživljena v precepu med užitkom in besom.” (Gerard de Cortanze) Bernarda je kot toreador, ki se sam, zgolj z močjo svoje volje zoperstavlja grožnji smrti, ki jo nosi neobvladana narava.

Ostala je samo še forma, ki omogoča to vztrajanje. Forma, ki je morda že povsem izpraznjena (vsaj na nivoju ontološkega: Boga tu ni, samo izpraznjena forma, ki jo je vzpostavilo katolištvo) in zatira sleherno spontanost, življenjskost. Obenem pa forma življenjskost povzema in jo transponira na nek drug nivo. Takšen je tudi ples, ki vzpostavlja človekovo digniteto v obvladovanju lastnega telesa in kodifikacije izraza čustva (“obsedenost v plesni obliki”: bistvo tradicionalnega španskega flamenca “ni ponos, temveč bolečina: strmi pogled naprej izraža pripravljenost sprejeti ljubezen ali smrt”, Gades). Forma skozi obredje obvladuje njihovo življenje malodane v celoti: molitev na začetku, žalovanje, ki osem let kodificira do potankosti (ne le zaprtost hiše, še barvo pahljač in celo mesto, kjer se sme jokati), šivanje bale, v katero vdre pesem žanjcev - tudi to je obredje, spontano priključitev k podivjanosti linča, ki ga nad neko grešnico izvrši vas, in znotraj katerega izkričijo svoje lastne frustracije.

Obrednost, ki v celoti obvaduje dramo (od dogajanja do črnine obleke), ji daje značaj, ki jo približuje načinu grške tragedije.

Bernarda je morda sužnja same sebe in svojih norm. A tudi njene hčere priznavajo njene zahteve, vsaj do neke mere (dokler za vsako posebej ne postanejo neznosne). V tem svetu so apriorne, dejstvo sveta (kam pa bo šla Adela, ki sledi svoji želji: ne le materina hiša, zavrgla jo bo tudi vas, zvestoba želji jo bo izključila iz družbe...). Priznava jih tudi Poncia, “živeti hočem v spodobni hiši.” Kot služkinja, ki ji že status nalaga skrb za praktično in učinkovito, je sicer pragmatičana in stvarna. Zaveda se meja Bernardinih rigoroznih principov. Prav zato ve tudi, da ni mogoče preko moči želje.

Poncia hčeram gotovo nadomešča mater - kajti Bernarda funkcionira kot moški (skrbi tudi za gospodarstvo, za konja). Bernarda se ne zmore pogovarjati s hčerami, obsedena s svojo vizijo ne zna več najti jezika z njimi. Poncia, ki se trudi počlovečiti njene norme (pa čeprav je v tem strahotno brutalna, ko napoveduje Angustiasino

MARTIRIO



**BERNARDA OMAN**



smrt ob porodu), je nekakšna mediacija med njo in hčerami. A ob silovitosti spopada, v kakršnega privede brezprizivno vztrajanje in silovitost želje, je mediacija nemogoča.

V prisilnem pričakovanju nemogočega (neuresničljive poroke) se želja stopnjuje, kopiči in koti v bolestnost (divje ljubosumje, sovražnosti in čudne bližine) in malodane porverzijo (voajerizem in občudovanje perila je le začetek). Adelina želja je morda najnaravnejša in Lorca jo je gotovo postavil kot potrditev spontanosti in svobode. Pa vendar ni mogoče spregledati, da je obenem že tudi ujetost. Nedovoljena in uporna sledi svoj cilj mimo slehernih apriorizmov in predsodkov. In vendar je to želja, ki uklepa in ji je treba slediti za ceno pogube (je sramotnost izvenzakonskega razmerja s Pepom, ki si ne upa prelomiti pragmatično začrtane zveze, res prava realizacija želje za pogumno in ponosno Adelo?). V sami moči želje tiči smrt ("Ko ga gledam v oči, se mi zdi, da počasi pijem njegovo kri"). Adeline smrti je gotovo kriva Bernardina tiranija. In vendar je tudi edini možni način realizacije silovite želje.

**Diana Koloini**



Catherine Davies in Garry Marvin

## **KONTROLA DIVJEGA V ANDALUZIJSKI KULTURI**

Lorcovo ustvarjalno delo je koreninilo v običajni človeški resničnosti in svetu narave okrog njega - od tu njegova sposobnost komuniciranja - in vendar ni bil nikakršen naturalist. Prepričan je bil, da je treba preseči golo upodabljanje in inovaciji dati prosto pot, da ustvari avtonomno umetnost. V svojem predavanju "Imaginación, inspiración, evasión" je izpostavil tri stadije poetske kreacije. Imaginacija, ki je vir metafor, je "omejena z resničnostjo". Lahko spremeni objekte in odkrije njihov pomen, vendar kot del logičnega mišljenja "zmeraj deluje na dejstvih resničnosti" in jo kontrolirata razum in red. Drugi stadij poetske kreacije, inspiracija, nasprotno ruši norme logike in se izogiba realnosti, poezija pri tem postaja avtoreferencialna. Lorca vzpostavlja tandem med imaginacijo, ki je omejena in odvisna od resničnega sveta, in svobodno, kreativno inspiracijo. Tretji stadij je stil, ki rigorozno obvladuje spontano kreativnost. Prav v tej tenziji je videl temelj poezije: kreativni tok mora biti

FOTOGRAFIJE: JANE ŠTRAVS



DOM BERNARDE ALBA



kontroliran, ne da bi se pri tem izgubila svoboda inspiracije. Marie Laffranque je v svoji poglobljeni študiji o Lorcovih estetskih idejah zaključila, da je bilo njegovo delo merjeno z "dolžnostjo discipline" kot tudi s "pravilom svobodnega dela".

Prav to je A. Pacheco Ransanza navedlo na trditev, da v Lorcovem delu konj funkcioniira kot metapoetski simbol; kot imaginacija mora biti tudi konj omejevan in kontroliran. Pričujoči članek nadaljuje to analogijo in poskuša Lorcovo delo razumeti prek analize njegove percepcije in interpretacije naravnega sveta v kontekstu andaluzijskega svetovnega nazora, v katerem je po trditvah antropologov dominantna tema prav kontrola. Lorci je svet Narave služil kot prvi vir za poetsko imaginacijo. Vendar je treba vedeti, da "Narava" nujno dobi pomen šele skozi človekovo opazovanje in refleksijo, njegova percepcija ni niti nevtralna niti povsem idiosinkratična. Pogled na Naravo pa v veliki meri določa kultura skupnosti, v kateri posameznik živi.

Odnos med človekom in živaljo je - kot opozarjajo antropologi - pomembno področje, v katerem se oblikuje andaluzijska kozmologija. Posebej izrazito povezana s temo kontrole sta konj in bik. Prav ob teh dveh živalih, ki sta izjemno pogosti v Lorcovem delu, je mogoče tudi artikulirati temeljni imperativ andaluzijske kulture: polno razvita, zrela osebnost je tu samo nekdo, ki zmore kontrolirati ne le sebe samega, temveč tudi druge in svoje okolje. Pa čeprav je to kljub prizadevanju morda težko dosegljivo. V tem smislu več pričakujejo od moških kot od žensk. Andaluzijci razlikujejo dva tipa živali, s katerimi se ukvarja človek: udomačene, ki živijo na obdelani zemlji kot rezultat človeškega prizadevanja; in divje - to je tiste, ki naseljujejo "sierras" in "montes", kjer jih človek ne more krotiti in od koder pogosto vdirajo na kultivirano področje. Udomačevanje je torej bistven proces, v katerem človek naravni svet preoblikuje v službo svojim potrebam; voljo živali je treba podvreči človekovi. V nasprotju z drugimi domačimi živalmi, ki jih gojijo v čredah, je konj kot izrazito individualna žival podvržen kompleksnemu procesu udomačevanja, v katerem se vzpostavi tudi tesno razmerje s človekom. Konj ne gojijo za hrano, temveč da z njihovo pomočjo širijo človekov vpliv v pokrajini. Prav v tem smislu jim pripada ključna vloga v gospodarstvu: omogočajo delovanje na široko razprostranjenem posestvu. Da bi bili uporabni, pa jih je treba ujezditi, ukrotiti in vzgojiti. V Andaluziji se s konji ukvarjajo posebni delavci, "domador" in "desbravador", jezik pa pozna celo vrsto besed za različne aspekte procesa in opremo, s katero je mogoče usmerjati voljo živali. Koncept obvladovanja je posebej pomemben zaradi tesnega, malodane medčloveškega odnosa med moškim in živaljo. Toda proces je trajen, kajti konj bo vedno poskušal ponovno vzpostaviti svojo živalsko naravo in se povrniti v neukro-

ADELA



MAJA SEVER



čeno stanje. Še zlasti to velja za žrebce, ki naj bi bili posebno divji; te lahko obvlada samo izjemno močna oseba. Ni naključje, da poznajo poseben termin za dobrega jezdeca, "compenetrado" je v soglasju z jezdni konjem zmožen preseči meje običajnega in potovati hitreje in dlje. Cigani, ki so v Andaluziji že tradicionalno najtesneje povezani s konji - kot trgovci in jezdec - , so tudi sami postavljeni nekam med divjo Naravo in udomačeno družbo, med nekultiviranim in naseljenim. Lorca je dobro poznal zapleteni proces obvladovanja konj v Andaluziji in tudi splošnejše aspekte človekovega prizadevanja, da bi naravni svet podredil lastni volji; boj, ki je v marsičem odzvanjal tudi v njegovem lastnem delu.

Kontrola, krotenje in udomačevanje divjega, ki vsebujejo odločilno ločitev med "kulturnim" in "naravnim", so povsem eksplicitno prisotni v Lorcovih "andaluzijskih" delih (predvsem v **Ciganskih romancah**, **Žalostinki za Ignacijem Sanchesom Mejiasom** in treh "ruralnih dramah", **Krvavi svatbi**, **Yermi** in **Domu Bernarde Alba**; implicitno pa tudi v mnogih drugih). Pri tem pa sta pomembna dva aspekta: najprej posebno razmerje, ki se razvije med človekom in individualizirano voljo udomačene živali, to pa se odslikava tudi v konfrontaciji med (samo)obvladanim človekom in "zverjo", divjo živaljo v njegovi notranjosti.

Kritiki so doslej ponudili številne različne interpretacije Lorcovih podob bika in konja, a praviloma brez navezave na antropološke ugotovitve in večznačnost simbolike, ki pogosto dosega tudi kontradiktorne konotacije. Tradicionalno literarni atributi konja so moč, uporabnost, plodnost in senzibilnost, ki se vežejo na ogenj, zrak, vodo in falus. Nekateri kritiki so v Lorcovi podobi konja poudarjali usodnostne tone in slutnjo smrti. Za Ricarda Doménecha je konj v **Krvavi svatbi** "slepo orodje usode"; Carlos Ramos Gil ga vključuje med živali, ki oznanjajo prisotnost "temnega", grožnje in slutnje smrti. Barry Weingarten verjame, da konj v **Domu Bernarde Alba** predstavlja "človekovo boleče potovanje skozi življenje v smrt". Druga skupina kritikov poudarja erotične konotacije; konj je simbol "libidinalne moči" (Rupert C. Allen), "naravnih norm" ali spontanega, instinktivnega, senzualnega življenja (C. Michael Wells); "globoke in instinktivne strasti" (J. M. Aguirre).

Tudi v **Domu Bernarde Alba**, kjer je glavna tema kontrola "naravnih" ali animaličnih spolnih instinktov, ima podoba konja izjemen pomen. Prisotna je na več nivojih. V zgodbi Pace Rosete je strahopetni mož privezan "k jaslim", na prostor, kjer hranijo domače živali, medtem ko radovoljno žensko odpeljejo na konju - to ima izrazite seksualne konotacije. Da bi svojim hčeram preprečila kaj podobnega, Bernarda prevzame vlogo moža in postane "dominanta" ali krotilec konj, da bi kontrolirala strast in

MAGDALENA



PETRA GOVC



seksualne instinkte v njih. Latentna tenzija, ki jo spočne zapora teh žensk brez dotika z moškimi, kulminira v zaključnem dejanju z močnim simbolom vznemirjenega žrebca. A že pred tem Martirio obdolži Adelo, da je "mulilla sin desbravar", mlada, divja žival, ki pripada domači čredi, vendar še ni vzgojena.

Bernarda ukazuje, kako ravnati s konjem. Odloča, kako in kdaj naj bi se žrebec plodil, kot je prav. Velik bel konj na dvorišču je simbol močne moškosti. Funkcionira tudi kot aluzija na Pepa, tega moškega, ki se klati zunaj hiše, v katero so zaprte hčere, in dominira nad razvojem dogodkov v igri. Bernarda verjame, da mora kontrolirati ženitve in "dihanje" svojih hčera v skladu s konvencijami svoje kulture enako, kot kontrolira čredo. Ve, da živali ne morejo obvladovati svojega seksualnega gona, od svojih hčera pa zahteva, da se obvladujejo. Vendar ne more prepričati Pepu, da se jim ponoči približuje. Njena avtoriteta propade in ko njen strel zgreši Pepa, prizna, da je zgrešila kot ženska: "Ženska ne zna meriti." Za vdovo je v andaluzijski kulturi legitimno, da v izvajanju kontrole prevzame vlogo moškega, toda Bernarda v prizadevanju, da bi uspela, prekorači svoje zmožnosti. Tragedije ne povzroči njena avtoritativnost, temveč nevzdržna pozicija, v katero so postavljene ona sama in njene hčere kot ženske brez moškega v kulturi, v kateri so kontrola, dominacija in udomačevanje tako zelo pomembni.



iz: Catherine Davies, Garry Marvin, Control of the Wild in Andalusian Culture: Bull and Horse Imagery in Lorca from an Anthropological Perspective, Neophilologus, št. 4, Groninhen, 1987  
prevedla in priredila: D. K.

Bettina L. Knapp

## **HERMAFRODITSKI MATRIARHAT BERNARDE ALBA**

Dom Bernarde Alba ima za središče, kakor napoveduje že naslov, hišo, simbolično podobo, ki jo lahko vidimo kot utelešenje duševnega stanja. Znotraj te zgradbe vlada Bernarda Alba, ki poskuša ohraniti svoj matriarhat. Dramatik spretno raziskuje sredstva, s katerimi ta arhetipska, gospodovalna in na dom navezana tiranka izrablja svojo neomejeno moč, da vzdržuje najbolj

AMELIA



TANJA DIMITRIEVSKA



nazadnjaške med ustaljenimi navadami. Plemenska prvinskost vseh vpletenih, Bernardina obsedenost s cerkvenimi oblikami bolj kakor z zares duhovnimi zadevami in njene divje krvave misli in ravnanja - središče vseh so vloga in pomen deviške nedolžnosti in poroke in nezavedno. Druga sestavina igre ima isto središče: hčerinsko zavračanje njenih brezmadežno izkušenih (brez krvi ali semena) sadomazohističnih spolnih nazorov.

Bernarda Alba dejansko je njena hiša. Hiša odseva njeno zapetost, njeno vlogo htonske matere: ženske, ki ni nikoli prebudila spečih možnosti znotraj svojega lastnega bitja. Tako je hiša omejevalna, razjedajoča zgradba - ne dom, kjer se spodbujajo prijaznost, ljubezen in povezanost. Hiša, ki jo obvladuje Bernarda Alba, služi kot zapor za njenih pet neporočenih hčer, starih od dvajset do devetintrideset let. Onemogoča jim kakršenkoli stik z zunanjim svetom, še posebej z moškimi. Bernardin cilj je obvarovati hčere - projekcije njene lastne duševnosti - pred svetom, zlasti pred spolnostjo, ki jo ima za zlo, če ne služi razmnoževanju. Ko je hčeram vzela pravico, da bi bile one same, in jih prisilila, da so se prilagodile kalupom njenih predsodkov, je Bernarda Alba zaprla pot tudi svojim močem z nepremagljivo slo po oblasti in posedovanju: njen ego je prevladal nad materinskim čutom. Namesto da bi izražala ljubezen do potomk, uporablja to, kar ji je dala narava, kot orožje, s katerim obvladuje in muči hčere. Vse njeno bitje se posveča bojeviti tiraniji, izživljanju krute sile, ki se pogosto prepusti sadomazohističnemu vedenju, ko poskuša upravljati svet okrog sebe. Njena hiša je vzorec za poskus vsiliti drugim nespremenljivo stanje. Bernarda zahteva, da ostanejo njene hčere spolno nerazvite, in tako spodbuja gnijoč propad. Ne preseneča, da se v hiši Bernarde Alba, v tem zadušljivem, poniževalnem ozračju, množijo sadomazohistični in voajerski incidenti.

Hiša Bernarde Alba je ropotarnica zrabljenih, omejevalnih obredov. Postala je gojišče neuravnoteženih in neuzaveščenih notranjih frustracij, prikritih nagonov in čustev, ki spijo naprej v temačnem svetu podzavesti. Bernardini nazori delno predstavljajo posledico romantičnega pojmovanja, s katerim Španci presojujejo ženske. Podnaslov Lorcove tragedije je Drama žensk v španskih vaseh. Stoletja so španske ženske idealizirali kot prostovoljne svetnice in mučenke, ki si strastno želijo posvetiti celotno življenje Bogu Odrešeniku; ali pa so jih diametralno nasprotno videli kot kurbe, vredne pekla in pogubljenja, muk in ognja. Za Lorco so taki nazori ne samo neveljavni, ampak katastrofalni, saj zavirajo vsako možnost tako osebne kakor skupinske rasti. Idealizirati tak moralni absolut ženske kot daritvene žrtve - kakor so to počele španske množice in kakor to počne Bernarda Alba - pomeni dopustiti, da nekogaršnji jaz obstaja samo skoz

PONCIA



IVA ZUPANČIČ



projekcijo. V svetu Bernarde Alba je ženska torej posoda, ovoj, razmnoževalo, ki ga je treba oploditi. Razvoj njene osebnosti nikakor ni vreden kakšne pozornosti. Vse novatorske, radostne, ustvarjalne spolne prvine - razen rojevanja - so iztrebljene iz njenega življenja. Sreča deklitstva, mladostne zaljubljenosti in ljubezni je prepo-vedana; odrezana, zdrobljena.

Kot arhetipski lik je Bernarda Alba nadosebna, skupinska mati, ki deluje v skladu s tradicionalnimi načini vedenja. Kot mešanica nasprotij ima v sebi tako moške kakor ženske lastnosti, zato lahko rečemo, da ima prej hermafroditško kakor androgino duševnost. Androgina, kakor ga je definiral Platon v Simpoziju, so namreč šteli za prvo božjo stvaritev, ki je v svojem telesnem bitju združevala tako moške kakor ženske značilnosti in spolovila. Primeri takih prvinskih bitij v drugih starodavnih kulturah so Quetzalcoatl, Šiva-Šakti in Adam iz časa preden je bila ustvarjena Eva. Vsako teh bitij je samozadostno, celo, deluje skladno s samim sabo. Hermafroditstvo pa nasprotno predstavlja, gledano psihološko, ista spolna nasprotja v enem telesu, vendar sprta drugo z drugim in zato neuravnotežena. Vsaka stran se kosa za prevlado; vsaka ostaja nezadovoljna in zato nenormalna in pošastna. Psihološko je Bernarda Alba tak mutant. V njej so tako moške kakor ženske sile in prvine in tako je mešanica potlačenih, trajno nezadovoljenih nasprotij. Njen libido (duševna moč) se ne razvija v ustvarjalna dejanja: eros je v njenem domu neznan. Posiljevalka življenja je in svojim hčeram ne daje nikakršne čustvene podpore - samo frustracijo in trpljenje. Njena moč je zmeraj tesno povezana z odločenostjo, da obdrži upravo nad svojo lastnino.

Psihološko hermafroditstvo Bernarde Alba je tako močno, da je vsak odklon od tistega, kar ima njen ego - njena vladajoča zavest - za pravo smer, vreden kazni s kamnanjem, bičanjem, sežigom ali katerimkoli drugim načinom, ki bo preprečil tudi najmanjšo oddaljitev z njene poti. Tako obsedena je z rimokatolištvom, da nima stika s svojo vero niti s svojo spečo duhovnostjo.

Hiše ponavadi povezujemo z ženskim načelom, saj ovijajo in varujejo; tukaj hiša ohranja Bernardin hermafroditški matriarhat. Temačnost vlada med prikritimi nagoni, ki lahko vsak hip izbruhnejo. Odrska prizorišča so preprosta in toga. V tej puščobi je poudarek na belini čezvse pomemben: prvo dejanje poteka v "snežno beli sobi v hiši Bernarde Alba". Belina ali čistost v kontekstu Lorcove igre simbolizira zadušljivo sterilnost tega doma. Še samo ime Alba krepi občutek beline, te čiste nebarve, in tako spodbuja nadaljevanje življenj brez rasti in razvoja. Življenje v hiši Bernarde Alba se ne obnavlja: oropano je krvi, toplote, rasti. V tej beli hiši brez zorenja prevladujeta praznina in hrepenenje. Raste samo kužnost,

ki zahrbtno širi svoje strupe za pročeljem brezmadežne beline in za ogrado tišine in navideznega miru. Za to kamuflažo pa so skriti vidni znaki nemira. Pod površjem utripa nepriznan kaotični svet, pripravljen, da spodnese in raztrešči to vrečarsko silo - to psihološko izjemo, kakršna je Bernarda Alba in njena hiša.

Zunaj hiše žge poletno sonce, smodi zemljo, izsušuje pokrajino. Tudi znotraj se vse nove in sveže zamisli osušijo, potolčejo. Pa vendar je hiša navidez žareča, ko stoji v dozdevnem siju in zdravju in jo vroče sonce ožarja z nebesnim ognjem: čista, snažna na vse vidne načine, simbolizira pravičnost in skupinski ideal - najvišji verski koncept. Ampak prav kakor neznosna vročina zunaj duši vse, kar poganja, in spodbuja ozračje nedejavnosti in nazadovanja, celo smrti, enako prevladuje zadušljivo ozračje znotraj Bernardine hiše: prepovedani so svež zrak, nove zamisli, kakršnakoli dejavnost. Hiša je tesno zapečatená.

V igri se neštetokrat omenjajo voda, umivanje in čistoča. Pojem umivanja, čiščenja in s tem varovanja pred grehom je v hiši Bernarde Alba razumljen kakor v krstnem obredu, ki ga prestane kristjan. Bela obleka pri krstu simbolizira rojstvo nove brezmadežne osebnosti - prerod in prenavo skoz prvobitno prvino vode; in voda iz krstnega kamna, ki se simbolično povezuje z maternico Matere Cerkve, predstavlja vse, kar je neomadeževanega in je bilo izvorno vključeno v božje prvo, čisto stvarjenje.

V hiši Bernarde Alba so torej zelo izrazito poudarjeni umivanje, voda, čistoča in odstranjevanje vsakršne umazanije. Čezmerno vztrajati pri takih malenkostih pa pomeni zanikati vse, kar živi, raste, se razmnožuje in spreminja. Življenje, ki privzema neželene prvine, jih namreč na vsaki stopnji obstoja tudi oddaja. S tem ko se pretirano poudarja nevarnost onesnaženja, vseprisotna v Bernardini hiši, se ubija vsakršna dvojnost - vsakršna komaj začeta izmenjava med moškim in žensko. Kakršenkoli odklon od načrtanih stališč, od omejenih in omejevalnih pojmovanj, dejanj in obredov, ima Bernarda Alba za grožnjo, onesnaženje svojega lastnega nepokvarjenega načina. Ohranjanje pobožnega in posvečenega duha v Bernardinem hermafroditnem matriarhatu zahteva nenehno čiščenje, trajno ločitev od kakršnegakoli vira okužbe, odrezanost od vsega, kar je popackano - od "človeške črede".

Če jih presojava skupaj, so hčere Bernarde Alba arhetipski liki kakor njihova mati: vsaka po svoje predstavlja nadosebne in večne sile narave. Druga za drugo se poskušajo, zadrževane, ovirane in prezirajoče togost materinega sistema, osvoboditi iz njenega zadušljivega in zaprtega sveta. Njihova neizživetost vodi v nenehno pričkanje in nezadovoljstvo. Sestre v hiši in duši hrepe-





nijo po stiku z moškim žrebcom, s faličnim idolom, in njihovo nasprotovanje druge drugi postane v teku igre čedalje očitnejše. Samo ena ženska v tem zaprtem matriarhatu svobodno izraža svoje misli: osemdesetletna mati Bernarde Alba, Maria Josefa, ki je senilna in zaprta v sobo. Kakor nekdanji dvorni norci je edino dojemljivo bitje v tej ponižani družini; edina se povezuje z naravo, z dionizičnim dejavnikom, z užitki radosti in ljubezni. Intuitivno razbira položaj in napoveduje, da se nobena od hčer Bernarde Alba ne bo poročila.

iz: Bettina L. Knapp, Federico Garcia Lorca's The House of Bernarda Alba: A Hermaphroditic Matriarchate; Modern Drama, XXVII, n.3, Toronto, 1984

prev.: Arko



Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj, številka 2, sezona 1994/95; predstavnik Milan Marinič, direktor; urednik Matija Logar, umetniški vodja; oblikovalec gledališkega lista Jože Logar; tisk Jagodic.

Na osnovi mnenja Ministrstva za kulturo Republike Slovenije št. 415-148/92 mb šteje gledališki list PG med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.





