



VINKO MÖDERNDORFER

Z Lorco pod pazduho po newyorških ulicah in gledališčih, 5

10. oktober – 29. november

Zadnji del.

BLIŠČ IN BEDA

Spoštovani ... (aplavz in vzkliki bravo bravo) ... Spoštovani ... (igralec z rokami kaže, naj publika preneha z aplavzom) ... Hvala ... Hvala za lep aplavz ... Prosim, da za trenutek nehate ploskati in mi prisluhnete... (publika preneha s ploskanjem) Hvala ... (igralec se odkašlja in pogleda po nabito polni broadwayski dvorani) Kot najbrž nekateri že veste, smo igralci in ostali ustvarjalci broadwayskih predstav v zadnjem mesecu začeli z akcijo, s katero naj bi zbrali sredstva za pomoč kolegom, ki so zboleli za aidsom (kratka pavza, igralec s pogledom ošine prve vrste parterja). Zato vas prosim, da bodite ob odhodu iz dvorane pozorni na biljeterje, ki vas čakajo ... pravzaprav z veliiiiiiiiikimi škatlami čakajo na vaš denar ... (smeh v dvorani) Če zmorete, vem, da so vstopnice zelo drage ... (spet smeh v dvorani) vas

prosimo, da v tiste veliiiiiike škatle ... (igralec pokaže na izhodna vrata, kjer res stojijo fantje s škatlami – spet smeh v dvorani) vržete kakšen dolar ... ali več ... (sme) Z zbranim denarjem bomo bolnim kolegom kupili zelo draga zdravila, plačali zdravnike, postelje v bolnicah, poravnali najemnine za stanovanje, račune za elektriko, jim kupili hrano ... (pauza) Lahko ste prepričani, da bo vaš denar prišel v prave roke ... V roke tistih, ki ga potrebujejo ... (pauza, igralec pogleda po dvorani) ... Vsi ti ljudje, za katere danes prosimo, so krasni ljudje ... Nekateri so dolga leta nastopali v broadwayskih predstavah, danes pa bolni in nemočni ležijo po bolnicah in domovih in ne morejo zaslužiti ne za zdravila ne za najemnino ... (kratka pauza, igralcu se zasvetijo oči) Tudi moj brat, ki je pred meseci umrl za aidsom ... (pauza) Bil je krasen človek ... (pauza) O njem vam govorim zato, ker sem ga imel zelo rad On je eden izmed razlogov, zakaj vas nocoj prosimo za denar ... (pauza) Še enkrat hvala, ker ste prišli na nocojšnjo predstavo in do zadnjega sedeža napolnili dvorano. In pomislite... Če nocoj vsak obiskovalec broadwayskih predstav spusti v veliiiiiiko škatlo ... (spet smeh) samo dolar, jih bomo zbrali sedemdeset tisoč. Hvala... (aplavz)... Samo še nekaj... (ljudje nehajo ploskati) Če se kateri od gledalcev želi slikati z mano ali s katerim od nastopajočih v predstavi, smo vam na voljo. Samo ... (igralec naredi komično grimaso) zapomnite si ... veliiiiiika škatla čaka na vaš denar (sme in aplavz, publika odhaja).¹

Komentar, ki bi govoril o socialnih pravicah in zdravstveni varnosti ameriških umetnikov, najbrž ni potreben.

ZLOČIN OČETA AMARA²

Mehika. Mlad, zelo lep fant angelskega obraza se pelje v avtobusu. Avtobus ponoči oropajo. Starec, ki sedi na sedežu poleg mladeniča, v ropu izgubi ves svoj denar, ki ga nese sinu v daljno mesto, da bodo tam začeli novo življenje. Ko avtobus pripelje v mesto, mladenič iz žepa potegne šop bankovcev in jih izroči starcu. Starcu izroči vse svoje prihranke. Lepa gesta, vredna angela. Kmalu spoznamo, da je mladeniču ime Amaro in da je novi župnik v mehiškem mestecu, kamor je prišel službovat po priporočilu samega škofa. V tistem okrožju službujejo še trije starejši duhovniki. Eden, ki gradi bolnico s pomočjo pranja narko-mafijskega denarja in spi z lastnico krajevne gostilne, drugi župnik je dobrodušen debeluh, ki skrbi samo zase, tretji pa je župnik, ki v hribih zares živi z ljudmi in je celo podpornik gverilcev, kmetov, ki se v hribih borijo proti narko-mafiji. V to družino

¹ Govor, kakršne imajo broadwayski igralci vsak večer po končani predstavi od 01. 11. 2002 naprej.

² *El crimen del padre Amaro*, najnovejši film mehiškega režiserja Carlosa Carrere

pride mlad duhovnik Amaro, lep kot angel in poln svetle energije. Vendar kmalu spoznamo, da je fant zelo ambiciozen. Še več, v mladem, lepem obrazu se skriva podoba ambicioznega skeptika. Amaro je nekakšen notranji emigrant cerkve. Sicer slušbuje vzorno in vestno, vendar ima svoje, malce drugačne nazore. Vendar njegovi drugačni nazori nikakor niso aktivni, z njimi ne posega v cerkvena etična in dogmatska pravila, po katerih vestno slušbuje, nikakor pa po njih ne živi.

V mladega duhovnika Amara se tako zaljubi zelo mlado dekle, hči gostilničarke, ki je skrivna ljubica drugega duhovnika. Mlad duhovnik zelo spretno zapelje mladenko. Zelo sebično, zelo moško, vendar z notranjo dilemo. Njegova dilema ni moralna dilema in ne načenja vprašanje duhovniškega celibata, njegova dilema je globlja ... V zelo intimnem trenutku mladi duhovnik Amaro ogrne svoji goli ljubici okrog ramen Marijin plašč in ji reče, da je lepša kot devica Marija. Nenadoma spoznamo zločin očeta Amara. Oče Amaro *preizkuša vero*. Mladi župnik preizkuša, koliko je nebo občutljivo na žalitve, na blasfemijo. Hkrati pa želi ostati v cerkvi kot instituciji, ki mu omogoča dobro življenje; njegova ambicija je celo prevzeti cerkev in naslediti škofa. Njegovo preizkušanje neba se stopnjuje, ko njegova mlada ljubica, ki ga iskreno ljubi, zanosi. Oče Amaro predlaga dekletu splav. Enostavno ne želi izgubiti svojega poklica, ne želi zapustiti duhovniškega stanu, čuti se poklicanega za duhovnika, njegove ambicije znotraj cerkve so mu važnejše od ljubezni. Splav se mu sploh ne zdi dilema, tako kot celibat ne; mladi ljubici celo organizira splav.

Najbolj zanimivo pa je, da vsega tega ne počne z lahkoto, kot bi to morda počel kak padli angel, temveč pri tem trpi. Ni pripravljen zapraviti svoje kariere, hkrati pa poseže po sredstvu, ki je v popolnem nasprotju z njegovo vero, funkcijo in službo duhovnika. Zakaj oče Amaro potem sploh trpi? se vprašamo. Kakšna je pravzaprav njegova dvočlnost? Film nam s svojo spretno izpeljano naracijo kmalu ponudi odgovor na to vprašanje.

Amaro s svojimi dejanji ne postavlja na kocko kariere, temveč sâmo bistvo vere. S svojimi hudičevskimi dejanji provocira nebo. Vendar nebo ne naredi ničesar. Nasprotno. Dekle izkrvavi na zdravnikovi mizi in noben angel se ne spusti na zemljo, da bi jo zaščitil. Višek in hkrati konec filma je, ko oče Amaro opravlja zadušnico za svojo ljubico pred polno cerkvijo ... Njegove solze niso solze kesanja, temveč njegovega spoznanja, da je ves nauk nič. Da Boga ni, da ni pravičnosti in da svetu vladajo sile človeškega ravnanja, ki je večinoma koristoljubno in zlo.

Zločin očeta Amara je film o mladem duhovniku, ki je izzval nebo in spoznal, da skorumpiranost cerkve kot institucije, v kateri bo mirno nadaljeval svojo kariero, ni največje zlo sveta. Največje zlo je v tem, da ni dobrega in pravičnega razsodnika, da je človek merilo vsega in da je človeško ravnanje ravnanje angelov zla. In da so duhovniki samo prazna

obleka častilcev in oznanjevalcev dobrega, ki ga ni in ga ne more biti. Zaradi tega spoznanja se mu v očeh naberejo solze, ko spušča v grob svojo ljubezen, ki jo je v smrt pognala prav njegova zavestna odločitev zoper dogme vere. Pa ni bilo Boga. Pa ni bilo angelov. Nikogar, ki bi se boril z angelom zla. Očetom Amarom.

PAUL NEWMAN³

Paul Newman ima sedeminsedemdeset let in je mega zvezda ameriškega filma. Malokdo pa ve, da je velikokrat v svoji karieri igral tudi v gledališču. Čeprav mu ne bi bilo treba, ker je bil vsa desetletja polno zaseden pri filmu (več kot sto petdeset filmov), je vzdrževal stik z gledališčem, z gledališko igro.

Ameriški filmski igralci, ki dajo kaj nase, se velikokrat vračajo v gledališče, ker jim to obnavlja igralsko kondicijo. V gledališču se namreč igralska umetnost najbolj ostri. V predstavi se vloga sestavlja iz minute v minute in kontinuirano živi pred gledalci. Popolnoma drugače kot pri filmu, kjer igralec pravzaprav nima pregleda nad svojo vlogo. Igralci filmsko vlogo, gradi jo iz drobcev, iz posameznih doživetij in občutij, ki jih v celoto poveže šele filmska montaža. Da pa lahko igralci tudi na filmu vsa različna občutja pristno ustvarijo, jim omogoča samo gledališka kondicija. Brez te, brez gledališkega znanja je filmska igra lahko zgolj prodajanje samega sebe, kar počne velika večina ameriških filmskih igralcev. Gledališče nudi igralcu tisto kondicijo, ki jo lahko pameten igralec, ki želi na filmu ustvarjati in ne prodajati svoje privatne podobe, s pridom uporabi prav pred kamero.

Pred filmsko kamero poteka delo drugače kot v gledališču. Vaje so drugačne, hitrejšje, sekvence se snemajo v drugačnem zaporedju kot bodo kasneje zmontirane v celoto, medtem ko v gledališču igralec svojo vlogo išče med vajami skupaj z ostalimi igralci in režiserjem v dosti bolj mirnem, intimnem okolju. Igralec ima v gledališču več iskateljskega časa, več časa za eksperiment, za ponesrečen poskus. Prav zaradi miru in študioznosti, ki je na nek način že a priori vtkana v gledališče, se pametni filmski igralci zelo radi vračajo v gledališče. To jim nudi možnost, da se umirijo in da se z igralskimi problemi ukvarjajo analitično. Al Pacino vsako leto igra v gledališču. Prav tako Malkovich in še mnogi drugi, ki kljub bogati filmski karieri niso nikoli zapustili gledališča, kar se zelo pozna njihovim filmskim vlogam.

In tako se je na stara leta tudi Paul Newman vrnil v gledališče. Seveda so zdaj njegovi motivi drugačni. Najbrž mu pri teh letih, ko je v svojem poklicu in karieri dosegel vse, kar se da doseči, ne gre več za vzdrževanje igralske kondicije, zdaj najbrž igra iz čistega užitka ali pa zato, da dokaže

³Thornton Wilder, *Our Town*, Booth Theatre, 23. 11. 2002.

sebi, in seveda svojim oboževalcem, da je še pri močeh, da še zmore. In res zmore! In res je pri močeh!

Za svoj povratek v gledališče si je izbral znano igro Thorntona Wilderja *Our Town*. Precej zguljeno besedilo, ki pa je gledališko zelo hvaležno in lahko v dobrih igralskih rokah vseeno zaživi. *Our Town* (Naše mesto) je pripoved o malem mestu in o malih ljudeh. Dramatik je hotel povedati zgodbo o ljudeh, ki jih danes ni več, so pa včasih živeli svoja mala življenja in prispevali svoj del k velikemu življenju nekega okolja. Njihova življenja so bila samo življenja, nič drugega, vendar so bila tudi kot taka dragocena in enkratna.

Navadno zgodbo o navadnih ljudeh pripoveduje nekakšen odrski mojster v nekem gledališču, in to z enim samim razlogom – da bi nam povedal, kako so nekoč ljudje živeli. Odrski mojster, ki ga igra Paul Newman, nas popelje v svet malega mesta analitično, skoraj znanstveno. Iz odrske teme vznikajo osebe, ki imajo svoje vsakodnevne opravke. Kuhajo, pomivajo posodo, jedo, berejo časopis, raznašajo mleko, pojejo v cerkvi, berejo knjige, luščijo fižol ... Skratka počnejo vse, kar pač počnejo ljudje v malem mestu v svojem malem življenju. Seveda pa vse to počnejo pantomimsko. Jedo nevidno hrano, pijejo iz nevidnih skodelic, berejo neviden časopis, luščijo neviden fižol, raznašajo nevidno mleko z nevidno konjsko vprego ... Prisotni so samo zvoki: zvok konjskih kopit, zvok nevidnih orgel. Gledališka stilizacija je več kot na mestu, kajti pod vodstvom odrskega mojstra se nam kaže svet, ki ga ni več. Še več, ljudje, ki jih zdaj opazujemo, so že dolgo mrtvi. To ugotovimo šele kasneje, v zadnjem dejanju.

Poleg Paula Newmana v igri igra še cela vrsta znanih igralskih zvezd, predvsem iz Newmanove generacije: znameniti broadwayski in hollywoodski igralki Jayne Atkinson in Jane Curtini, obe oskarjevi nagrajenki, John Braden, legenda Broadwaya, in drugi. Paul Newman se je obdal s svojimi igralskimi kolegi in poskušal narediti predstavo o ljudeh, ki jih ni več.

Ljudje iz Našega mesta niso bili ljudje velikega kova, niso bili zvezdniki, kot je na primer Paul Newman, to so bili ljudje, za katere sploh ne vemo, da so živeli. Niti oni niso razmišljali o svojem življenju kot o nečem pomembnem. Samo živeli so ga med rojstvom in smrtjo in poskušali biti srečni. To je vse. Seveda se na koncu igra prevesi v trpko spoznanje, da si kljub življenju, ki so ga živeli, niso nikoli vzeli dovolj časa, da bi se ustavili in se zazrli drug v drugega, oče v sina, mati v hčer, mož v ženo ... Življenja so jim pobegnila mimo, česar se zavejo šele, ko so mrtvi. To je nekakšno sporočilo besedila in seveda tudi predstave. Morda je to celo sporočilo mega zvezdnika Paula Newmana, ki svojo veliko in naporno vlogo odigra z energijo štiridesetletnika. Celotna predstava, najbrž zaradi Newmana in njegovih igralskih kolegov, zazveni kot nekakšen obračun z življenjem. Tudi oni, največji od največjih, oskarjevi nagrajenci, ljubljenci Broadwaya, niso dovolj živeli ... Niso se ustavili in niso dovolj globoko pogledali vase ... Ko Paul Newman govori o izgubljenem življenju, se mu iskreno

zaiskrijo oči. Ko nam predstavlja male ljudi iz malega mesta, misli tudi nase. V tem je veličina igrilstva. Kadar govorimo o Macbethu, o kralju Learu, o Kordeliji, o Astrovu, o stričku Vanji, vedno govorimo tudi o sebi.

Ko je Al Pacino igral svojega Artura Uija, sem se čudil, kako so gledalci z navdušenjem sprejemali vsako njegovo gesto, vsak premik, vsako besedo. Čudil sem se njegovemu naporu in trudu, ki ga je vlagal v to, da je premagoval lastno zvezdnitvo. Neprestano se je trudil biti neopazen in publiko prisiliti, da bi ga gledala kot vsakega drugega igralca. Seveda je bilo to nemogoče. Gledalci so navijali za Ala Pacina, čeprav so bili tudi ostali igralci odlični, morda celo tako dobri kot on, nekateri v svojih vlogah celo boljši. Pri Paulu Newmanu je stvar seveda drugačna. Hujša. Publika je od prvega trenutka, ko se je pojavil, cepetala od navdušenja, kot da smo na rock koncertu in ne na gledališki predstavi. Že ko se je pojavil, so skandirali in kričali bravo bravo. Sleherno besedo mu je avditorij srkal iz ust, ploskal za vsako duhovitost, ki jo je izrekel, reagiral na sleherni gib. Vendar se Newman ni dal motiti. Zgodbo o malem mestu in njegovih ljudeh je pripovedoval tekoče, suvereno, polno, artikulirano. Navdušeno sprejemanje publike ga je samo podžigalo. Imel je glavno vlogo, bil je odrski mojster pripovedi in nič ga ni motilo, če so bili gledalci nad njim navdušeni. Tudi ostalih igralcev ni. Igra je zaradi neverjetne naklonjenosti publike, kakršne v gledališče še nisem doživel, rasla iz minute v minuto.

Sama postavitev predstave pa je bila slaba. Producentom je bilo očitno popolnoma dovolj, da imajo Paula Newmana, zato se za predstavo sploh niso potrudili. Režija je bila slaba ali pa je ni bilo. Zgledalo je, kot da so igralci predstavo naredili sami, kar pa ni nikogar motilo. Pravzaprav tudi mene ni. Igralske zvezde so s svojo karizmo, s svojim mitom o sebi naredile vse. Res pa je, da so bili okoli Newmana zbrani sami dobri igralci, zato je bila igra kljub odsotnosti režije in primerne scenografije artikulirana, s pravilnimi vsebinskimi poudarki, čeprav malce manj razgibana, kot bi lahko bila, vendar kljub vsemu nismo pogrešali ničesar. Paul Newman je bil fantastičen. Stara šola igrilstva, bi lahko rekli. Ničesar preveč, vse zelo preprosto, skoraj neambiciozno, zelo naravno. Ničesar se ni šel, kot da ne želi narediti vloge, kot da ne želi narediti nič posebnega, samo zelo prepričljivo povedati, kar ima pač povedati. Nenadoma sem se zavedel, da je najbrž to dejansko dovolj. Dovolj za film, pa tudi za gledališče. Treba je znati razumeti zgodbo in treba jo je znati preprosto in doživeto povedati. Drugega nič. Vloga, ki jo črpaš iz sebe, ki je ti. To je dovolj. In to Newman in njegovi prijatelji znajo. Bil je lep, veličasten večer, v družbi samih mega zvezd, ki pa to niso po naključju, saj svoj poklic poznajo in znajo.

Z LORCO POD PAZDUHO PO NEWYORŠKIH ULICAH IN GLEDALIŠČIH

V New Yorku imajo navado, da ob koncu tedna, v soboto popoldne ali v nedeljo dopoldne, zaprejo kake dele avenij za nekakšne sejme ali shode. Ponavadi so te ulice zelo podobne krošnjarskim sejmom, včasih pa se na njih zgodi tudi kako poulično gledališče, političen shod ali nedolžen protest. In tako sem se v nedeljo⁴ sprehajal po zaprtem delu Pete avenije in zagledal večjo skupino žensk, ki so si ob pločniku zelo visokega nebotičnika razpostavile stojnice in delile letake. Takoj mi je bilo jasno, da gre za žensko gibanje in da so zbrane ženske aktivistično in kar malce agresivno razpoložene. Osebnost nimam nič proti takim shodom, še posebej ne, če gre za ženske pravice, saj so ženske v neenakopravnem položaju, zlasti v Ameriki. V Sloveniji pa kar tekmujemo, da bi ženske čimprej spravili nazaj za štedilnik in jim vzeli tiste pravice, ki so si jih v času socializma same izborile. Pristopil sem torej in začel prebirati transparente, ki so jih ženske nosile gor in dol po ulici. Bila so običajna gesla. Nekatera duhovita, nekatera agresivna ... Samo eno geslo je bilo sila nenavadno. Nisem ga razumel, zato sem počasi sledil ženski, ki ga je držala nad sabo, in ga nekajkrat prebral. Na transparentu je pisalo: *Nočemo več biti zaprte v Albin hiši*. Kaj? Kako? V čigavi hiši? sem se spraševal. Najprej sem pomislil na stolpnico, pred katero so ženske postavile svoje stojnice. Morda je Alba nekakšno podjetje, tako kot Apple ali kaj podobnega ... Nobene sledi o kaki Albi. Nobene table, nobenega napisa na nobeni poslovni zgradbi. Potem mi je bilo nenadoma jasno. Ženska, ki je nosila ta malce intelektualni transparent (gotovo je bila igralka ali vsaj pisateljica) je mislila na hišo Bernarde Albe, v kateri so zaprte Bernardine hčere. Počasi mi je postalo jasno, kaj je mislila ženska s transparentom. Protestiral je proti seksualnemu zatiranju žensk, kajti Lorcina igra *Hiša Bernarde Albe* govori o na silo potlačenih strasteh. Ne vem, če je bilo komu od opazovalcev jasno, prav gotovo pa ne dvema policajema konjenikoma, ki sta stala v popolni bojni opravi ob pločniku in čuvala. Ne vem sicer, koga ... najbrž protestnice pred neumnimi moškimi, ki nimajo pojma, kakšna hiša je to, hiša Bernarde Albe ...

Lorca je o tej igri začel razmišljati, ko je bil v New Yorku. O tem je pripovedoval in pisal prijateljem. Seveda ne vemo, kdaj je igra v dramatiku zares dozorela, vemo pa, da jo je končal 19. junija leta 1936, ko se je vrnil iz Amerike. Povsem suvereno lahko predvidevamo, da je o igri razmišljal že v Ameriki, kajti njegov obisk tam je bil zanj zelo pomemben. Njegova dramatika je prav tu doživela velike uspehe; igra *Yerma* je v Buenos Airesu leta 1934 požela popolno zmagoslavje. Vendar je bilo bivanje,

⁴17. 11. 2002

predvsem v New Yorku, za pesnika pomembno tudi v osebnem smislu. V Brooklynu se je nekaj časa družil s pesnikom Hartom Cranom, pri katerem je tudi stanoval. Crane je bil tipičen bohem in homoseksualec, tako kot Lorca. Potikala sta se po pristanišču, popivala in se predajala razvratu temne ljubezni, kot je kasneje Lorca napisal v neki pesmi. Lorca je v mnogo liberalnejši Ameriki, predvsem v velemestnem New Yorku, prvič svobodno realiziral svojo spolnost. V Španiji, obteženi s katoliško moralno, stoletno zadržanostjo v nekakšne napol verske napol etnološke običaje, je bila njegova spolna usmerjenost neprestano zaprta v hiši Bernarde Albe. V umetniških krogih Lorca svoje spolne usmerjenosti ni skrival, navzven pa je živel drugačno, dvojno življenje, tlačil svoje strasti, jih skrival, se pretvarjal ... Njegova mati je do zadnjega verjela, da se bo poročil in imel družino, drugo sorodstvo pa je še dolgo po njegovi smrti tajilo in prikrivalo njegovo seksualno usmerjenost. V New Yorku pa je bilo vse drugače. Odprto. Svobodno. Pesnik se je osvobodil pritiska in v Španijo se je vrnil drugačen, spremenjen. Takrat je začel pisati novo igro. Igro o hiši Bernarde Albe. Igro, ki govori o tlačenih in potlačeni seksualnosti. Igro, ki govori o ženskah. O strasti, ki ždi v telesu in mora, mora na plan. Napisal je igro o svoji zatrti in na silo prikrivani seksualni strasti. To pa je lahko storil šele, ko se je osvobodil. In to mu je omogočila Amerika. Pravzaprav New York.

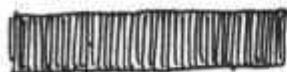
Zanj pa je bila igra *Hiša Bernarde Albe* pravzaprav usodna. Napisal jo je in čez dva meseca so ga ubili. Natanko čez dva meseca. Igro je končal 19. junija, ubili so ga 19. avgusta leta 1936. To je njegova zadnja in najbolj realistična igra. Prepričan sem, da tudi najbolj osebna. V njej je izpovedal svoje trpljenje, Trpljenje zaradi prikrite strasti, ki je močnejša od razuma, ki mora na plan, pa čeprav za ceno življenja ...

Lorca je bil sicer levičar, socialist, komunist. Čeprav ni bil nikoli pretirano politično angažiran. Tudi v svojih dramskih delih ne. Bil je predvsem pesnik, kot intelektualec pa je seveda vedel, da je prihodnost Španije v levo usmerjeni politični orientaciji. In ko so levičarji zmagali na volitvah, je bil iskreno vesel, ni pa se posebej izpostavljajal. Imel je preveč dela s svojim gledališčem La Barraca in s svojim ustvarjanjem. Vendar so ga vseeno ubili, in to fašisti, falangisti, čeprav je imel med njimi prijatelje, saj se je celo zatekel v hišo falangistov, bratov Rosales, ki so cenili Lorco. Kljub temu so ga zvlekli iz hiše in ustrelili kot psa. Ne zaradi političnega prepričanja, ustrelili so ga iz desničarske objestnosti, ki v svoji evforiji kaznuje vse, kar je drugačno od njihove katoliško-fašistične miselnosti. Lorco so ustrelili, ker je bil homoseksualec. Na mizi pa je ostalá igra, v kateri je pravkar obračunal s svojo zatrto seksualnostjo in se končno realiziral kot homoseksualec. Seveda pa igra ne govori samo o zatrti seksualnosti, govori predvsem o svobodi.

Katoliška cerkev je vedno gojila zanikanje seksualnosti. Dobro se je zavedala, da lahko samo s kontrolo nad seksualnostjo drži človeka v neprestani pokorščini. Kajti seks je svoboda, ne glede na to, kakšne vrste je. V seksualnem aktu smo najbolj svobodni, z njim smo enaki Bogu. In svoboda sproža dvom in mišljenje, to pa nikakor ni pogodu nobeni religiji ali ideologiji. Poleg tega se je cerkev zelo dobro zavedala, da mora imeti pod kontrolo predvsem žensko seksualnost, kajti samo preko ženske ima lahko moč nad možem. Tega se cerkev zaveda tudi danes. Od tod njeno vztrajanje na prepovedi splava, saj bi bila z legalizacijo splava dana ženski svoboda, preko katere lahko ogrozi cerkveno oblast. Pravzaprav Lorcina igra govori o vsem tem. Največ pa o svobodi, da si gospodar svojega telesa, da lahko razpolagaš s svojimi strastmi, kakor hočeš in da ni ne boga ne matere in ne države, ki bi lahko zadržala v telesu človeške sanje in strasti.

Kaj je tisto, kar nas pri prvem branju najbolj pritegne. Na vsak način so to zelo jasno in intenzivno izpisani značaji. Posebej izstopajo značaj Bernarde, tudi njene matere, pa dekle Poncije, Hčere Adele in Augistias ... Nekateri liki so napisani manj izrazito, vendar Lorca ponudi dovolj podatkov, da lahko v nadaljnji gledališki obdelavi igralci ustvarijo zanimive in polnokrvne like. Za dobro igralsko kreacijo, za zanimiv značaj pogosto ni potrebno mnogo besed; lahko se skriva v molku, v reakcijah, ki pa jih je treba iz besedila izluščiti. Tudi liki, kot je hči Magdalena ali pa Dekla ali Beračica, ki imajo manj besedila, imajo svoje izrazito psihološko ozadje. To sicer ni pravilo, vendar v Lorcini igri čutimo prav vse osebe izrazito in intenzivno. Samo izluščiti jih je treba iz zgodbe, kar pa je vedno najtežje. Dejansko pa prav ti liki, ki se pojavijo samo enkrat ali pa so neme priče dogajanja, pustijo v celotni pripovedi močan vtis, oni pravzaprav ustvarjajo atmosfero, s svojo navidezno anonimnostjo in obrobnostjo pa dajejo celotni igri nadih sveta. Prav zaradi teh oseb (Prva, Druga ... Četrta ženska, Dekla, Beračica, otrok, Deklica ...) igra *Doma Bernarde Albe* ni zgolj družinska drama, temveč nekakšen teater mundi. Zgodba družine Albe se dogaja na očeh sveta. To pa je povsem drugačna pozicija, kot na primer v Strindbergovih ali Ibsenovih igrh, kjer je tako imenovan zunanji svet potisnjen na rob. *Dom Bernarde Albe* se dogaja sredi vasi, sredi sveta, kjer so oči vseh uprte v vse. In prav to atmosfero ustvarjajo nemi, napol odsotni liki, ki so v tej igri še posebej pomembni in vredni analize. Brez njih igra izgublja najpomembnejše: atmosfero.

Vse se dogaja znotraj močne in izrazite atmosfere, ki spominja skoraj na nekakšno etnološka stanja znotraj določene nacionalne in socialne sredine. *Prvo dejanje* poteka v atmosferi pogreba. Hiša je prazna. Vsi so v cerkvi, kjer imajo zadušnico za gospodarjem hiše. Sliši se potrkavanje zvonov. Vztrajno in ubijajoče ... Glavo mi bo razneslo od tega klenkanja, pravi Dekla. Medtem pa se Poncia baše s klobaso. Na hitrico jo golta, saj gospodarica hiše, Bernarda, ne sme videti, da je šel kdo v shrambo. V hipu,



all inclusive



že na prvi strani dialoga imamo izpostavljeno močno atmosfero. Mrlič, svečani trenutki vaškega pogreba, žretje na skrivaj. Smrt in hranjenje. Potem si atmosfere v tem smislu samo še sledijo. Dvesto žalovalk pride v hišo, piše pesnik. S tem pretiravanjem je hotel povedati, da jih pride res veliko. Vse je črno od smrti. Pomembno pa je predvsem to, da se izpostavi zelo močna slika, atmosfera žensk brez moških. In ta silovita podoba dvesto v črno oblečenih žensk zaznamuje igro vse do konca. To je nekakšna notranja atmosfera. Obstaja pa tudi zunanja atmosfera, atmosfera vasi. Tudi ta se skozi dogajanje spreminja in ni vedno vezana na atmosferilije. Bernarda že takoj na začetku izreče eno bolj slikovitih podob, ki govore o vasi, o zunanji atmosferi: *Nič drugače ne morem govoriti o tej prekleti vasi reke, v vasi vodnjakov, kjer pijemo vodo v nenehnem strahu, da je morda zastrupljena ...* Precej slikovita in huda karakterizacija. Bi bili vodnjaki lahko zastrupljeni zaradi sovraštva? Je zastrupljen vodnjak, metafora za stanje med vaščani? Lahko. Lahko pa je zastrupljen vodnjak le posledica hude poletne vročine, ko se lahko v vodnjaku znajde mrhovina in zastrupi vodo ... Skratka, zunanja atmosfera je v igri prav tako pomembna kot atmosfera v hiši. In v takem vzdušju se začne prvo dejanje, ki je seveda tudi informativno. V njem spoznamo vseh pet hčera, mater, služkinje in celo mrtvega, odsotnega očeta familije. Vse to pa Lorca naniza skozi močno atmosfero, ki je že zgodba. V atmosferi prvega dejanja se s hčera počasi lušči črnina in pred sabo imamo ženske, mlade ženske, polne vitalnosti, želja in erosa, ki ga duši atmosfera hiše, atmosfera vasi, atmosfera njihovega sveta, ki je že od nekdaj ... Formalno je pisatelj opisal scenski prostor prvega dejanja kot *snežnobelo sobo v hiši Bernarde Albe. Debeli zidovi. Obokana vrata imajo zavese iz jute ... poletje je. Prizorišče je ovito v senčnato tihoto ...* Poletje, vročina, bele stene. To so elementi atmosfere prvega dejanja. V črno oblečene ženske, izrisane na belem ozadju, in odsotna množica moških, ki so nekje zunaj hiše, ločeni od žalovalk. Prvo dejanje ima v sebi močno atmosfero pogreba, imamo občutek, da je pokojnik neprestano prisoten, čeprav se o njem malo pogovarjajo. Zvemo marsikaj o hiši, ki na zunaj deluje stabilno, mogočno, v resnici pa je tik pred razpadom. Vse je le videz, pod površino tli in se pripravlja eksplozija.

Drugo dejanje se prav tako dogaja v interierju. V zaprti sobi z belimi stenami. Zdaj se že ne moremo znebiti vtisa, da bele stene spominjajo na stene samostana, da belina pomeni čistost ali pa vsaj videz čistosti. Glede na Bernardine besede, izrečene v prvem dejanju (*v osmih letih, kolikor bo trajalo žalovanje, v to hišo ne sme zaveti veter s ceste ...*), ali pa Adeline (*ne morem biti zaprta ... nočem, da belina mojih lic zvene v teh sobah*), lahko belini sten prvega in drugega dejanja pripišemo tudi pomen zapora. Dogajanje drugega dejanja je nekakšna predsoba, iz katere vodijo vrata v pet spalnic petih hčera ... V njej sedijo hčere in vezejo in šivajo. Izpolnjujejo ukaz matere Bernarde iz prvega dejanja.

Atmosfera interierja močno dopolnjuje atmosfera, ki prihaja od zunaj. Žanjci, mladi moški in fantje, se vračajo s polj, preznojeni so, bakrenih teles, utrujeni in veseli. Njihova erotična in razigrana pesem plava po prostoru in tvori močno atmosfero poželenja, ki se v detajlih in reakcijah včasih približuje živalskemu nagonu. Sploh, ker so se hčere in služkinja Poncia vse do pesmi mladeničev, pravzaprav pogovarjale o ljubezni, o erosu, o seksu, o moških. Odsotnost in prepoved svobodnega erosa vedno bolj boli, in to ne samo najmlajšo med njimi, Adelo, temveč vse, vsako na svoj način. Atmosfera se zaostri še bolj, ko Angustias obdolži sestre, da ji je ena izmed njih ukradla sliko njenega zaročenca. Prizor kulminira v visokih, rezantnih, agresivnih tonih, da bi se na koncu na videz pomiril v dialogu med Albo in Poncio, kjer pa se atmosfera samo na videz pomiri, saj se že pripravlja atmosfera tretjega dejanja.

Tretje dejanje se dogaja zunaj, na notranjem dvorišču hiše. Spet so tu zidovi, beli zidovi z modrikastim nadihom v notranjem patiu. Na nek način se tretje dejanje dogaja samo na videz zunaj. V resnici so hčere še vedno zaprte, pravzaprav vedno bolj, razlika je samo ta, da je nad njimi namesto dušечега stropa sobe zvezdnato nebo, ki pa je nedosežno in samo še bolj draži nemir v telesu. Atmosfera se začne z zaključkom spokojne, mirne, na videz družinske večerje. Na obisku je sosedja in vse zgleda v redu. Samo konj, ki se goni in hoče h kobilam, buta ob steno. Podoba konja, gonečega se samca, je prisotna skozi vso tretje dejanje. Njegovo butanje je nekakšno tiktakanje, odštevanje sekund pred eksplozijo, za katero pa prav vsi vedo, da se bo zgodila, zato jih vsak udarec nestrpnega gonečega se samca udari v telo.

Slišati je še en udarec.

PONCIA: Moj bog!

PRUDENCIA: Kar stisnilo me je v prsih.

Noč je vroča, nikomur ni do spanja, vsi vedo vse. Že dolgo. Zdaj samo še čakajo na najhujše. Eros, zatrta strast, seksualnost ... vse to je že izbruhnilo, plamen že gori, vsi samo čakajo, da se bo požar razrasel in planil v nebo. Bernarda se obupno trudi, da bi pogasila, kar se pogasiti ne da. Tudi vas zunaj zidov se je pomirila v čakanju. Vsi samo čakajo, da se bo zgodilo. Ne da se preprečiti. Seksualne sle, tistega, kar je bilo tako dolgo zadrževano, ne moreš več ustaviti. Nabita atmosfera, v kateri so vsi napeti kot puške. Odpravljajo se spat in izreče se misel, ki najbolj natančno ubesedi atmosfero dejanja: *V sobah divja vihar*. Vendar neslišno, brez zvoka ... V kulminaciji napetosti Lorca ponovno pripelje na prizorišče mater z jagnjetom v naročju. Zmedena mati govori same blazne resnice, brez dlake na jeziku, v pesniških podobah genialcev in norcev, pove resnico o strasti in življenju. Potem se vse samo še usuje.

Če pazljivo preberemo prvo dejanje, kmalu ugotovimo, da so odnosi med osebami precej zapleteni. Generalno lahko rečemo, da med vsemi velja nekakšen molk. Skozi vsa tri dejanja se pred nami razkriva resnica o

njihovih medsebojnih odnosih, spoznavamo pa tudi resnico o ljudeh, ki živijo v tem okolju. Marsikaj zremo o pokojniku, očetu štirih hčera, najstarejša je iz Bernardinega prvega zakona, slišimo tudi mnogo zgodb iz preteklosti, posredno smo priča javnemu kamenjanja in tako dalje. Vse to pa izvemo nekako na skrivaj. Nihče nikomur ničesar ne pove v obraz. Samo v kulminaciji dogodkov, predvsem v zadnjem dejanju, vendar je takrat že prepozno. Bistvo notranje atmosfere, ki vlada med ljudmi v hiši Bernarde Albe, je molk, ki prekriva resnico. Zunanji videz je najpomembnejši. Ni važno, kar je res, pomembno je, kar se vidi na zunaj. To gojijo vsi, predvsem pa mati Bernarda. In kje so razlogi takega ravnanja? Najbrž sta vsaj dva: strogo katoliško okolje in osebni razlogi Bernarde Albe in vsakega posameznika. Bistvo neiskrenosti pa je skrito tudi v preteklosti, kajti vsak v vasi in tudi v hiši ima svojo skrito preteklost. Nekako imamo občutek, da drug drugega držijo za vrat. Tudi pet hčera komunicira med sabo z izsiljevanjem in molkom. Na eni strani imamo zunanji videz, ki je čist, lep, bogat, na drugi pa notranjo, kruto in razdiralno resnico, ki je tem bolj razdiralna, čim bolj je zakrita in kozmetična. Najbolj je razdiralno seveda tisto najgloblje, biološko, erotično bistvo oseb, za katerega se izkaže, da, če je dolgo zatajevano, razruši vse pred sabo. Tak model zatajevanja in nikoli izpovedane resnice, ki pa vendarle hoče na plan, se izpove takoj na začetku igre; že na prvih straneh pravi Poncia: *Tistikrat se bom zaprla z njo vred v sobo in leto dni pljuvala vanjo: Bernarda, tu imaš za to, za tisto, za ono ...* Vendar tega Poncia nikoli ne naredi. Nihče v igri, razen najmlajše hčere Adele, ne naredi tistega, kar bi moral, kar ga tišči v prsih. Ne povejo resnice, čeprav vedo, da bi jo morali, ne uprejo se, čeprav vedo, da bi se morali, ne poslušajo svojih čustev, čeprav vedo, da bi jih morali ... Pogosto imamo občutek, da jih v molku, v nekakšni večni kastraciji drži njihova lastna preteklost, vsak ima neko skrivnost, neko sramoto, ki ga blokira. V resnici pa njihove skrivnosti sploh niso take, da se jih ne bi smelo povedati. Seveda, če ne bi za vso družbo, v kateri se dogaja igra, stala mogočna in strašljiva stavba katoliške moralé. V ozadju je kljub vsemu Cerkev, ki ima s svojimi pravili ljudi za nekakšne talce. Ta pravila so stroga in predvsem vezana na seksualno kastracijo. Seksualna potlačitev, potlačitev najglobljih čustev v kombinaciji z videzom čistosti, ki ga uči katoliški kodeks morale in etike, pa je najbolj eksplozivna zmes. Skrite želje, strasti, ki ne morejo na plan, ki so s silo zatajevale, in vzdrževanje videza, lažna fasada miru in čistosti ... oboje neizbežno vodi v tragedijo. V tretjem dejanju Bernarda zahteva od svoje hčere Martirio: *Rekla sem, da želim, da se pobotaš s sestro ... Nobeni ne gledam v srce, na zunaj pa zahtevam neomadeževano pročelje in družinsko slogo ...* V istem dialogu jo tudi pouči, kako se mora obnašati v zakonu, kjer mora še naprej skrivati svoja čustva. *Ko bosta poročena ... Govori, kadar govori on, in glej ga, kadar te on pogleda.* Pravzaprav smo skozi vsa tri dejanja priča počasnemu, toda neizbežnemu odštevanju.

To izvrstno besedilo bi lahko analizirali do najfinejših tančin. V njem je pesnik odprl vrata v mnoge sobane, vendar je, v to sem prepričan, besedilo *Hiša Bernarde Albe* kljub vsemu igra o zatajevani seksualnosti, o mukah libida. Med svojim bivanjem v New Yorku, v tem divjem mestu vertikal, svobode in poezije, se je oblikovala dramska snov hkrati s pesnikovim spoznanjem, da ne more tajiti, kljub katoliški morali svoje dežele, svojih drugačnih seksualnih želja. Ulice New Yorka so inspirirale pesnika in ga osvobodile. Mesto je pomagalo napisati poslednjo knjigo, še več, napisalo jo je s pesnikovimi rokami, hkrati pa ga je osvobodilo njegovih spon. V katoliško Evropo in še bolj katoliško Španijo se je vrnil spremenjen. Knjiga je bila napisana. Resnica o pesniku se je izvila iz neder mesta kot biser iz školjke. Pesnik je zadihal s polnimi pljuči resničnega sebe. Priznal si je, da je takšen, kot je in da je to najbolj pomembno. Potem je napisal igro o vsem tem ... Igro, ki se dogaja v zajebani katoliški Evropi, kjer še kar naprej pobijajo drugačne. Potem so ga ustrelili. Z New Yorkom v srcu. S pesnikom, ki je ostal v New Yorku vse do danes.

Ne morem se pritoževati,
če ne bom našel tega, kar sem iskal,
a šel bom do prve pokrajine vlage in hrupa,
da bi razumel, da bo tisto, kar iščem, imelo svoje središče radosti,
ko letim, pomešan z ljubeznijo in peskom.⁵

⁵ F. G. Lorca: *Pesnik v New Yorku, Živo Nebo*, prevod Ciril Bergles, Mladinska knjiga, 1995.