

Petra Pogorevc

Dunajski slavnostni meni

22. maj

Zaščita pred prihodnostjo

Leta 1907 so v zelenem in spokojnem okolišu Dunaja odprli psihiatrično kliniko Am Steinhof. Tudi sto let pozneje si ni težko predstavljati, kako impresivna in moderna je morala biti za tisti čas: secesijski arhitekt Otto Wagner, po katerem se imenuje danes, je na obsežnem zemljišču zasnoval 34 ločenih poslopij, tako imenovanih paviljonov, ki so lahko sprejela do 2000 bolnikov, predvidel pa je tudi prostor za številne zelene površine, sprehajalne poti in celo cerkev. V tem skrbno urejenem mikrokozmosu, ki bolj spominja na letovišče kakor na psihiatrično kliniko, so nacisti med letoma 1938 in 1941 izvajali evgenični program Akcija T4. Vrhunski zdravniki so semkaj pošiljali bolnike z diagnozami, kakršne so "neuporaben" ali "nezmožen" za življenje (telesno oziroma duševno prizadete), "asocialen" (alkoholike, narkomane ali homoseksualce) in "manjvreden" (rasno, ideološko, politično "sporne" ali "oporečne" posameznike).¹

Samo julija in avgusta 1940 so iz Steinhofa v grad Hartheim v bližini Linza prepeljali 3200 pacientov in jih tam usmrtili s plinom. Leto dni za tem so bili tovrstne transporte prisiljeni ustaviti, saj so zoper njih protestirali ne samo svojci usmrčenih, temveč tudi medicinske sestre in predstavniki cerkve. Do tistega trenutka je v Hartheimu umrlo že 18.000 ljudi. Zdravniške "eksperte", ki so delali pri tem zloglasnem projektu, so takrat preselili v koncentracijska taborišča, tragična zgodovina dunajske psihiatrične klinike v zelenem in spokojnem okolišu na robu Dunaja pa se je lahko nadaljevala. Nemoteno in srhljivo potihoma, saj je po uradni

¹ O tem piše Debra Martens v članku *Unfit to Live* na: <http://www.cmaj.ca/cgi/content/full/171/6/619>.

ustavitvi programa T4 na območju klinike zaradi zanemarjanja, podhranjenosti in raznovrstnih okužb umrlo nadaljnjih 3.500 pacientov.

Leta 1940 je impresivna in še zmeraj razmeroma moderna klinika dobila novo ime. V paviljone na območju, ki se mu je odtlej reklo Am Spiegelgrund, so namestili otroke, izbrane in izločene po "merilih" dozdevno ukinjenega morilskega projekta. Zdravniki so v paviljonu št. 17 na svojih malih pacientih opravljali poskuse; najraje na tistih, ki so trpeli za mikrocefalijo, vodeno-glavostjo, rahitičnostjo ali tuberkulozo. Podvrgli so jih rentgenskim obsevanjem možganov, odvzemom možgansko-hrbtenjačne tekočine in vbrizgavanju zraka v lobanjsko votlino. Izpostavili so jih mrazu, lakoti in nasilju vseh vrst. Na pridnih so testirali cepiva, neubogljive so krotili s sedativi. Tisti, ki jim po "strokovni" zdravniški oceni ni bilo pomoči, so izginili čez noč. Med letoma 1940 in 1945 so pregledali in popisali, izločili in evtanazirali, izmučili in umorili 789 otrok.

V paviljonu št. 18 vlada gosta tišina. Obiskovalci se molče sprehajamo po prostorih, v katerih so pred desetletji bivali pacienti otroške klinike Am Spiegelgrund. S hodnika v spalnico, iz spalnice v umivalnico, iz umivalnice v skupni prostor, iz tega spet nazaj na hodnik. V opuščeni paviljon, katerega zidovi so bili priče nepojmljivemu trpljenju, je te dni postavljena instalacija, zasnovana kot žalobna uvertura v glasbeno-gledališki projekt *Zaščita pred prihodnostjo* (*Schutz vor der Zukunft*), ki ga je švicarski "čudež" Christoph Marthaler (skupaj s soavtorjema koncepta, dramaturginjo Stefanie Carp in glasbenim sodelavcem Markusom Hinterhäuserjem) uprizoril v produkciji Dunajskih slavnostnih tednov². Medtem ko si ogledujemo strokovno literaturo na temo duševnih bolezni, listamo po težki mapi z dokumentacijo o storjenih zločinih, stopamo po črno-belih ploščicah na tleh umivalnice in zremo v železne postelje, na katere so nametani preprosti predmeti in drobcene skulpture, nam na vsakem koraku sledijo otožni zvoki *Preludijev in fug* Dmitrija Šostakoviča. Menda so nastali v času, ko se je bil skladatelj prisiljen soočiti z nemogočo izbiro: kompromis in preživetje ali izgnanstvo in smrt?

Nič velikega in bleščečega ni na tej na videz skromni in neugledni "razstavi", vendar se človeku nepovrnljivo zareže v srce. Na eni strani srh, ki ga spreletava ob avtentičnih medicinskih pripomočkih in kupih strokovne literature, v kateri so režimski zdravniki iskali alibi za svoje zločine; na drugi krč, ki ga izzovejo preproste podobe in vsakdanji predmeti, vreznine v zidu in pogled na zelenje skozi okno. Če se približam stenam, na katere so obešena preprosta tihožitja, ki se zdijo kakor iztrgana iz kakšnega cenenega koledarja, lahko ob vsaki najdem slušalke ter prisluhnem rekonstrukciji ene od zgodb; vse govorijo o

² Pri uprizoritvi so sodelovali tudi številni koproducenti: Spielzeit Europa, Berliner Festspiele, pariški Odéon - Théâtre de l'Europe, moskovski Mednarodni festival Čehova in Goethejev inštitut iz Genta.

iztrganih, pogrešanih, odpisanih otrokih. Če odidem v sosednji prostor, na zidu odkrijem značilen nacistični letak z natančnim izračunom, koliko bo družbo v naslednjih desetletjih stal sleherni bolan, prizadet, hendikepiran, invaliden, prikrajšan, pohabljen, zavržen, drugačen otrok. Uvertura v predstavo, ki so jo v katalogu festivala napovedovali kot "raziskavo na temo vsakršnega izobčanja in selekcije", doseže svoj namen: ko zapuščamo paviljon št. 18, gre za nami žalost, ki je ni več mogoče odgnati.

V dvorani gledališča Jugendstill, prav tako urejenega v enem od opuščениh paviljonov sicer še zmeraj delujoče klinike Otta Wagnerja, nas posadijo za dolge, z zamaščenimi belimi prti pogrnjene mize, ki se raztezajo vzdolž celotnega prostora, natrpane pa so z ostanki hrane in motnimi kozarci, na katerih se še poznajo sledovi tuje šminke. Kot bi se znašla na prizorišču pravkar končane veselice, se počutim, ko si izbiram sedež, s katerega bom imela čim boljši razgled tako na nekoliko privzdignjeni govorniški oder na svoji desni kot na dogajanje na razširjenem prizorišču s klavirjem pred seboj. Toda vzdušje v dvorani je vse prej kot veseljaško. Marthalerjevi "Schauspielsängerji", ki se gnetejo okrog zloščene instrumenta kot jata potuhnjenih netopirjev, nas nepremično opazujejo izza očal z robustnimi okvirji in stekli; v dolgih in preiskujočih pogledih teh groteskni pojav, odetih v staromodne kostume in ovešenih s pihalnimi instrumenti, je nekaj, zaradi česar se pričakovanje prevesi v nelagodje ter se nagonsko ogrne v molk.

Ko se te čudne pojave polastijo govorniškega odra, me obide misel, da smo gledalci v predstavi za nekaj bežnih ur zasedli nikoli izpraznjena mesta na prizorišču zgodovine, udejanjene v metafori ene od številnih "repriz" bizarnega ljudskega mitinga, na kateri se sedanost ogleduje v preteklosti in se hkrati tesnobno zazira v prihodnost. Struktura dogajanja je izrazito razprta in heterogena: nastopajoči se po eni strani izmenjujejo za mikrofonom in apelirajo na zbrano "ljudstvo" z "argumenti" za "odpravo" vsakršnih manjšin, po drugi pa s svojimi kristalno čistimi in izmojstrenimi glasovi izvedejo celo vrsto zahtevnih pevskih nastopov. Posamična poglavja tega angažiranega gledališkega eseja, ki po svoji zagrizeni vnemi spominjajo na izračun z razstavljenega nacističnega letaka, hkrati pa se z naborom aktualnih tem srhljivo precizno prilegajo sodobnosti, se izmenjujejo s spokojno mehko samošpevom Weberna, Schumanna, Rahmaninova, Berga, Brahmsa, Mahlerja in drugih, ki jih nastopajoči deloma odpojejo skozi pihalne instrumente z odstranjenimi ustniki in na ta način proizvajajo pridušeno turoben zvok.

Po premoru, v katerem se raztepejo po paviljonu in dvorišču pred njim, tam igrajo na instrumente, nato pa gledalcem pred svetlobno instalacijo v parku klinike, ki učinkuje kot nekakšno razsvetljeno množično grobišče, preberejo še listo z imeni usmrčenih, se vrnemo v dvorano. Tokrat nas odvedejo na tribuno s sedeži v prej zakritem avditoriju, od koder stopimo naravnost v preteklost. Najprej nas ogovori Jeroen Willems v vlogi pacienta s klinike. Da ni čisto "pravih" mer, obotavljivo pojasni. Da ga ponoči tlačijo more, ker se boji, da bo

izginil, tako kot mnogi drugi otroci. Da je nekoč skrivaj videl, kako s klinike neznano kam odnašajo otroke, zavite v prozorne vrečke. Bettina Stucky v vlogi medicinske sestre opiše postopek usmrtilcev: vsi tisti otroci, ki so jim zdravniki namesto terapije predpisali smrt, so dobili odmerek strupa v večerni kakav. "Bila sem prepričana, da jih s tem rešujem še hujšega trpljenja, sicer tega ne bi počela," nam hiti pojasnjevati, toda njen izraz je spačen ob misli na tisto, česar ni več mogoče popraviti.

Izpraznjeno secesijsko dvorano za njenim hrbtom, v kateri smo se malo nazaj gnetli za zamaščenimi mizami in stegovali vratove proti govorniškemu odru, zasede prgišče igralcev, glasbenikov in pevcev; vzdusje postane v primerjavi s prvim delom nekoliko bolj kontemplativno, inscenacijski postopek pa bližji koreografskemu. In jih gledamo, te groteskne pojave z okornimi telesi in angelskimi glasovi, kako potujejo po prostoru, se razvrščajo v vedno nove kompozicije ter privzemajo nase okruške vlog. Šele ko jih zagledam vržene v ogromen prostor, uokvirjen z blede zelenimi stenami in okrasnimi štukaturami, mi pride na misel, kako nepojmljivo lepe so v svoji spokojni samoti; šele ko se po prstih bližajo gledalcem, v dolgih in preiskujočih pogledih, ki se razjasnijo v prostodušne nasmeha, nenadoma uzrem nov pomen. In me stisne in zaboli, ko začnejo ta lepa bitja druga drugo nenadoma grabiti za ovratnike in se po zloščinem parketu na silo vleči stran od gledalcev; in začutim zoprni cmok v grlu, ko za trenutek izginejo iz dvorane ter se nato vrnejo skozi velika stranska vrata z otroškimi maskami na obrazih.

Težko je podati učinek zadnjih prizorov, ki so jih Marthalerjevi "Schauspiel-sängerji" izvedli z maskami na obrazih; povzeti zgoščenost in intenzivnost trenutkov, v katerih so se z obotavljivimi in stopicajočimi koraki pomikali po dvorani ter se napravljali k večerji. Nemogoče je opisati tesnobo, ki je rasla v meni ob kopici drobnih opravil, ki jih je četica postorila pred svojim (zadnjim?) obrokom; ko so se velikani z otroškimi obrazi postavili v vrsto in iztegnili dlani v dokaz, da so čiste, sem to občutila kot brco v trebuh. Ko je po prostoru še zadnjič zadonel mehki sopran Rosemary Hardy in se je predstava nepovrnljivo približala svojemu koncu, sem zatrdno vedela, da se je naselila vame za vedno. Zaradi poguma in angažmaja, s katerima je načela še zmeraj kočljivo temo avstrijske (so)odgovornosti za holokavst.³ Zaradi pietete, s katero se je poklonila žrtvam nasilja; zaradi inteligence, s katero se je izognila pastem moraliziranja; zaradi ostrine, s katero je opozorila na neznosno lahkost izobčanja v luči sodobnih primerov.

³ Da je ta tema za avstrijsko javnost še zmeraj kočljiva, opozarja primer stalne razstave o temi mračne zgodovine te dunajske klinike, ki so jo leta 2002 postavili na njenem območju. Razstava, ki je pomenila enega ključnih navdihov za nastanek Marthalerjeve uprizoritve, je doživela zadržan sprejem v medijih in prejela skopo subvencijo od oblasti. Več o razstavi na: <http://www.gedenkstaettestein-hof.at/en/>.

24. maj

Dolgo življenje

Prodorni latvijski režiser Alvis Hermanis je na Dunajskih slavnostnih tednih gostoval s predstavo *Dolgo življenje (Garâ Dzivņ)* v izvedbi gledališča Jaunais iz Rige; gre za preprosto, vendar kompleksno in do zadnjega detajla premišljeno pripoved o dnevu iz življenja starostnikov, ki jo v predstavi brez besed odigrajo mladi igralci. Uprizoritev, v kateri vas do sedeža v dvorani privedejo skozi zakulisje, ki je zasnovano kot skupni hodnik fiktivnih oseb, gledalca posrka vase že z lucidno in do skrajnih robov verizma prignano scenografijo: kopalnica na levi, kuhinja na desni in troje sobic med njima so natrpane s komajda predstavlljivo šaro, ki po eni strani napeljuje na vzajemno obsesijo nastopajočih "starcev" po tem, da bi na nekaj kvadratnih metrih "konzervirali" svoje iztekajoče se življenje, po drugi pa jih tudi karakterizira kot posameznike, ki jih sicer družijo leta, vendar imajo vsak svojo zasebno in poklicno preteklost. Četudi Hermanis menda slovi po tem, da se v svojem delu rad poigrava s koncepti, znaki, podobami in simboli zahodne oziroma vzhodne kulture, je ena izstopajočih lastnosti te uprizoritve prav dosleden izgon tovrstnih "zgovornih" obeležij (z edino izjemo večernega rituala gledanja tipičnega socrealističnega televizijskega dnevnika). Ampak pojdemo po vrsti.

Krame na odru je toliko, da ob začetku dobesedno šokira gledalčevo oko. Šele ko na popolnoma nastlano prizorišče posvetijo prvi reflektorji ter se izpod odej prikobacajo trzajoče postave "starcev", ki napovedujejo začetek novega dneva, se lahko gledalec začne odločati, kam bo sploh usmeril svoj pogled. Odločitev nikakor ni lahka; najprej zaradi tega, ker dogajanje v sobicah teče simultano, nato pa še zaradi obilice podob in predmetov, s katerimi je prizorišče zabasano do zadnjega kotička. Pa vendar: najprej pritegne mojo pozornost možakar na levi. Očitno edini od vsega skupaj petih oseb na odru živi sam: potem ko vstane, se umije, obleče, iztrebi in očedi na straniščni školjki v kopalnici, se napoti v kuhinjo in si tu pripravlja zajtrk. Pri tem je vseskozi zatopljen v intenziven "pogovor"; zdi se, kot da diskutira z nevidnim sogovornikom, ga v nekaj vztrajno prepričuje, "izrečeno" pa vsake toliko podkrepi še z energičnim mahanjem z rokami. Iz hladilnika izvleče jogurt, ga izprazni in obsesivno natančno postrga, prazen lonček pa odnese v svojo sobo. Občinstvo, ki ga je doslej samo pozorno opazovalo, se začne hahljati, ko izpod mize potegne vrečo s prstjo in v lonček posadi drobno sadiko; hahljanje se prevesi v krohot, ko zresnjeni in zaposleni možakar z dna omare nazadnje slovesno potegne zaboj, v katerem je zbral že vsaj dvajset enakih lončkov s sadikami.

S podobnimi zaposlitvami preganjajo čas tudi prebivalci preostalih sobic; najbrž ni treba posebej poudarjati, da se pri tem držijo tako, kot da sta od teh drobnih opravil odvisna njihovo življenje in smrt. Detajli pred nami se postopoma sestavljajo v gosto spleteno mrežo odnosov; zakonca na sredi sta verjetno gospodinja in nekdanji krojač, kajti tačas ko se ona ukvarja z značilnimi

gospodinjskimi opravili, on šiva obleko za starčka iz sobe na desni. Ko je na vrsti pomerjanje suknjiča, občinstvo ponovno plane v krohot: hrbet elegantne temne obleke je narejen iz pomečkane živobarvne tkanine, kar pa, jasno, ne moti nikogar na odru, saj hrbta elegantnega gospoda v krsti ne bo videl nihče. Zgodba zase je mrka večša na desni, ki zjutraj potegne z vrha omare vrečko s krznom, nato pa se našemi, našminka in odpravi v trgovino. Ko se vrne, izvleče iz predala staromodno računalno in preveri zneske na računu iz trgovine, nato pa iz torbice potegne še sveženj "zastonjskih" vrečk in se sladko nasmiha ob misli na lasten "profit". V sobici na levi smo tačas priče skoraj ljubezenskemu prizoru: starček s sadikami ima poleg jutranjega vrtnarjenja še en konjiček, zaradi katerega mu v soseski pritiče poseben ugled: večino časa preživi za klaviaturami, ki so lahko priročen izgovor za obisk. Ko potrka soseda, ki sem jo krstila kot gospodinja, se igrata karaoke in se pri tem nežno požirata z očmi.

Vrhunec predstave napoči v prizoru večernega druženja, ki ga za vse sosede priredita zakonca iz sobice na sredini prizorišča; odnosi so takrat stkani že tako na gosto, da ni mogoče prezreti ne sence ljubosumja v krojačevih očeh, ne sledov trpečega nelagodja v izrazu zadržane računovodkinje, ne zaupljivega odnosa med gospodinja in njenim samskim sosedom, ki na zabavi kraljuje s svojimi klaviaturami. Po karaokah in nekaj zvrnjenih kozarčkih se družba razide; na vrsti so vsakodnevni večerni rituali, denimo umivanje, preoblačenje v pižamo in spremljanje televizijskega dnevnika. Samo ko na ekranih štirih televizorjev na prizorišču (je sploh potrebno posebej poudariti, da imajo pri računovodkinji dva, od tega enega barvnega?) zahrumi pompozna najavna špica in molčeči starčki nepremično strmijo vanjo, se smeh v občinstvu prelomi na pol: lahko bi prisegla, da povsem razločno slišim razliko med smehom "kar tako" in smehom ob prepoznavanju znane situacije. Mogoče se motim, ampak zdi se mi, da so gledalci iz držav iz nekdanjega vzhodnega bloka, ki napol predpisano informativno "razvedrilo" poznajo iz prve roke, ta prizor doživeli bistveno drugače kot manj posvečeni gledalci z zahoda. Ta drobna situacija, s katero je Hermanis nevsiljivo začel svojo iskrivo in vznemirljivo predstavo, je samo še en dokaz za njegov zares izreden dar opazovanja.

Naj sklenem: osrednji presežek Hermanisovega neonaturalističnega postopka je sicer brez dvoma v tem, da vloge starcev igrajo neprimerno mlajši igralci; v "kombinaciji" tresočih kretenj in čvrstih teles, ki gledalca ves čas opozarja na dejstvo, da gleda "le" uprizoritev tistega, kar so v življenju opazovanih starostnikov s študioznim pristopom odkrili njeni igralci. Toda bilo bi napačno misliti, da se njihova dognanja ustavljajo pri zunanjih znakih starosti, saj se ostrina in lepota uprizoritve skrivata v vsem tistem, kar jim uspeva najti "za" njimi. Že res, da je predstava redko videna parada igralskih manevrov, ki gledalca posrkajo vase do te mere, da na trenutke "pozabi" na to, da ne gleda "pravih" starcev, toda njen ključni namen ni fascinirati z natančnostjo oziroma izurjenostjo posnemanja govornice postaranih teles. Bolj kot po zasedbenem "eksesu" si jo občinstvo zapomni po njeni čvrsto strukturirani in duhovito skomponirani vsebini; prava redkost je

namreč odkriti uprizoritev s sorodno tematiko, ki se tako dosledno in premišljeno izogiba stereotipom o starosti, v enoličnem vsakdanu starostnikov pa zna odkriti toliko poetičnosti, nepretenciozne komičnosti in razsajajoče volje do življenja.

2. junij

Striček Vanja

Ob postavitvi *Strička Vanje* (*Oom Vanja*) v režiji flamske zvezde nemškega gledališča Luka Percevala, ki je na Dunajske slavnostne tedne prispela iz antverpenskega teatra Het Toneelhuis, je že na prvi pogled očitno, da bo radikalno drugačna od razmeroma številnih uprizoritev te znamenite igre A. P. Čehova, ki sem jih imela priložnost videti doslej. Nobenega "vrta", nobene "terase", nobene "mize", "gugalnice" ali "kitare" ni videti; tu je samo prazen oder z neravnimi, pravzaprav valovitimi tlemi, na katerih so tik pred rampo v eno samo vrsto postavljeni stoli, na njih pa vegetirajo igralci v pustih in banalnih sodobnih kostumih ter apatično buljijo v prazno. Na podeželsko okolje, v katerega je Čehov postavil svoje delo, posredno napotujejo zelene zavese, s katerimi je scenografinja Annette Kurz "uokvirila" celotno prizorišče. Zaradi višine, s katere se težke gmote blaga v zamolklo zeleni barvi spuščajo proti dnu z vseh strani odra, je njihov učinek takšen, da na nastopajoče osebe skoraj "pritiskajo", saj jih optično pomanjšajo in naredijo tako rekoč nezatne. Takoj na začetku je jasno, da bo čas v tej uprizoritvi tekel počasi. Ozračje je naelektreno, težko in gosto, pravzaprav v soglasju z didaskalijami, po katerih naj bo na odru "oblačno", toda s tem pomembnim pripisom, da se oblačnost zrcali v izrazu igralcev; v njihovem brezvoljnem, intenzivnem, že kar napornem vztrajanju v golem aktu navzočnosti, zaradi katerega gledalce navdaja nemir.

"Luk Perceval v svoji flamski uprizoritvi *Strička Vanje* občinstvo prikrajša za vse, kar bi bilo vsaj od daleč lepo ali sentimentalno," preberem v katalogu festivala. "Skupina zagrenjenecv zgrbljeno sedi na stoli ali se opoteka po neravnih tleh iz parketa; njihov jezik je grob, obleka obupna, vsi pa trpijo zaradi grenkobe potlačenih čustev." Šele ko je za nami kar nekaj trenutkov trpke tišine, osebe na stoli slednjič spregovorijo, toda njihov govor v enaki meri kot kratki, rezki, skopo odmerjeni stavki tvorijo naveličani zavzdih, zehanje, mencanje, presedanje, prhanje, praskanje in zdolgočaseno vrtenje z očmi. Pogovor med osebami, ki še kar naprej buljijo vsaka v svojo smer in se zlepa ne odlepijo s stolov, je tako prisiljen in skop, da pri gledalcih kmalu zbudi nelagodje in smeh; tačas ko hlinijo banalen pogovor, so tako globoko pogreznjene vsaka v svojo notranjost, da se razdalje med njimi zazdijo skorajda nepremostljive. Šele ko v ozadju tiho zaigra otožna glasba, Percevalove reinkarnacije postav Čehova vstanejo, se druga drugi rahlo staromodno priklonijo in se začnejo zibati ob igranih taktih. Uprizoritev se v nadaljevanju skoraj izključno giblje med dvema skrajnostma: sikanje in zviranje na stoli, ki se zaradi odtujenosti

oseb in lapidarnosti njihovega govora včasih znajde na robu absurda, in opotekavo zibanje po "vzvalovanem" parketu, sicer ne dosti manj bizarno kot ždenje na stolah, pa vendar tudi srhljivo poetično in občasno celo ganljivo.

Režija odnosov v tej statični, zgoščeni in okleščeni uprizoritvi, ki igra Čehova na novo napiše, njene replike pa reducira, posodobi in zniža, je filigransko natančna. Morda so prav plesni prizori tisti, v katerih pride najbolj do izraza Percevalova premišljena raba detajlov, njegovo večje usmerjanje pogledov in gibov igralcev, izza katerih se prebija na plano vrsta potlačenih čustev in neizgovorjenih besed. Treba je samo videti prizor, v katerem svetlolasa, koščena in vseskozi nekam zlovoljna Jelena Andrejevna zapleše s svojim soprogom; ne le zaradi tega, ker se v njunem upčasnjem približevanju in razmikanju skriva eksplozivna mešanica samotnega hrepenenja in frustrirane erotike, zaradi katere se gledalcu zdi, da lahko čuti njuno sapo, ampak tudi zaradi zlohotnega in mračnega ljubosumja, ki se medtem kreše v očeh Vanje in Astrova. Treba je videti zmagoslavnih pet minut stare Vojnicke, ko tudi njo povabi na ples oboževani starejši sin; samoljubje in napuh, ki ju izpriča v vrsti komično pretencioznih plesnih korakov in figur, se razraste v obskurni solo finale, ob katerem gledalce popade nezadržan krohot. Treba je, navsezadnje, videti žalost v očeh zavrnjene Sonje, ki si vroče želi, da bi jo ljubljene Astrov povabil na ples, pa se to ne zgodi niti takrat, ko so že "oddane" vse druge plesalke: ko se namesto v njeno smer napoti proti praznemu stolu in obsedi užaljen zaradi zavrnitve Jelene Andrejevne, se v njenem pogledu naseli strašen obup.

Pravzaprav se ne strinjam z ugotovitvijo, da Perceval občinstvo "prikrajša za vse, kar bi bilo vsaj na daleč lepo ali sentimentalno", razmišljam med ogledom uprizoritve, ki jo z vsakim novim prizorom doživljam kot čisti užitek. V zgodbah in odnosih na odru odkrivam veliko lepega, na trenutke celo sentimentalnega: ko se denimo izpod vlakov pod nevidnim stropom odra nazadnje usuje silovita ploha dolgo pričakovanega dežja in do kože premočena Sonja s klobukom skuša zaščititi napol razgaljenega flamskega kavboja Astrova, ki jo je malo prej tako nemarno ponižal, iz njene zgrbljene figure in spačenega izraza veje lepota brezpogojne ljubezni. Ko umirjenemu, vase zaprtemu in zagrenjenemu Vanji, na čigar obrazu se izmenjaje zrcalita bolečina in prezir, nazadnje počí film, je v njegovem besnenju po odru mogoče odkriti lepoto ponovno najdenega ponosa. Ko se Jelena Andrejevna, usodni objekt moškega poželenja na odru, približa Sonji in z njo sklene prijateljstvo, pospremljeno z "utrganim" prizorom "norenja" po odru, v katerem se ženski pogovori izmenjujejo s kazanjem spodnjic, se v medsebojni naklonjenosti obeh žensk razkriva lepota za hip presežene osamljenosti in za trenutek potešene sle po bližini. Seveda se Perceval izogiba tako lepoti kot sentimentalnosti, ju strateško prekriva s cenenostjo in vulgarnostjo – Sonjo na primer skriva za ogromnimi očali in starikavim izrazom, Jeleno pa "opremi" z močnim naglasom, ki ne uide niti v flamsčino neposvečenemu gledalcu – pa vendar je oboje tu, četudi je še tako bizarno.

Ko se po predstavi udeležimo pogovora s Percevalom, nam v tekoči nemščini pojasni, da vse osebe v uprizoritvi govorijo v različnih flamskih narečjih, Jelena pa za razliko od drugih "tolče" pokvečeno angleščino, in sicer z "naglasom poljske čistilke". Zato je bil njen govor tako robot, pomislim, zato je zvenela tako čudno in spakljivo, zato je lahko bila tako drugačna, vznemirljiva, samotna in odmaknjena od preostalih. Obide me zadovoljstvo ob misli, da tvegana odločitev za naglas osebe iz tako deprivilegirane socialnega sloja, kakršnega v Belgiji očitno predstavljajo poljske čistilke, ni zabredla v stereotip, temveč je na njenih temeljih zrastle figura večobrazne, v drugim nedostopno, a vendar nezadržno privlačno pokrajino zazrte slovanske duše. Hrepenenje, s katerim zapeljiva in mračna Jelena Andrejevna v odlični interpretaciji Ruth Bequart okuži vse osebe na odru – z zaljubljenostjo ali ljubosumjem, občudovanjem ali nestrpnostjo – je nesporni, v nekaterih pogledih celo odločilni presežek flamske različice znamenitega ruskega besedila. Kajti verjetno se v dejstvu, da je Perceval definiriral Jeleno kot tujko in vsiljivko na tako rekoč vseh frontah ter jo izzivalno izpostavil množici nestrpnih in ponižujočih interpretacij "slovan-skosti", kakršne se v "prizorih iz vaškega življenja" na zahodnem koncu Evrope razraščajo v zagrenjenih in zapušenih dušah, o kakršnih je v svojih igrah navsezadnje pisal Čehov, skriva subverzivna ost te sijajne uprizoritve.

5. junij

Dantonova smrt

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da sem uprizoritev Büchnerjeve drame *Dantonova smrt* (*Dantons Tod*) v režiji Christopha Marthalerja in izvedbi züriške Schauspielhaus, katere ogled je po naključju sovpadel z zadnjim dnevom mojega potovanja po Dunajskih slavnostnih tednih, pričakovala s posebnim vznemirjenjem. Najprej zaradi vsega tistega, s čimer me je ta vrhunski režiser pred tedni tako prevzel ob predstavi *Zaščita pred prihodnostjo*; nadalje zaradi obetavnega spoja med njegovim lucidnim režijskim pristopom in Büchnerjevo samosvojo pisavo; in končno zaradi mnogih vznemirljivih vzporednic, ki so se ponujale kar same po sebi ob misli na dejstvo, da se je Marthaler tudi tokrat spoprijel z uprizarjanjem poglavja iz zgodovine človeštva, zdaj zaobjete v primeru krvoločne francoske revolucije, ki nenasitno melje svoj lastni zarod. Iz vseh teh razlogov sem se po Museumsquartierju, kjer so ta dan igrali že davno razprodano popoldansko predstavo z Marthalerjevim nezagrešljivim podpisom, sprehajala še malo bolj nestrpno kot sicer, ne ravno pri volji, da bi uživala v opazovanju vrveža na vselej živahnem dvorišču kompleksa. Ko je ura le odbila dve, me je kar odneslo v dvorano.

Scenografska in kostumografska zasnova uprizoritve, ki ju je podpisala Marthalerjeva tesna sodelavka Anna Viebrock, Büchnerjevo slovito dramo iz pomladi 1794 prestavi v sodobnejši čas, namreč v revolucionarno leto 1968.

Nosilce ključnih vlog, oblečene in počesane v skladu z značilno "ubrisano" marthalerjevsko estetiko ter šik pridihom poznih šestdesetih let, režiser ob začetku uprizoritve postavi na prizorišče gostilne, ki najprej učinkuje kot zbirališče upornih duhov; v tem slikovitem in prostornem lokalu, ki se po vsem sodeč nahaja pod zemljo, saj poti iz njega z dvigali vodijo izključno navzgor, visi velika tabla z napisom "Letzte Partie". Na levi stoji pokvarjen džuboks, v ozadju pa lahko vidimo radijski studio, v katerem se poleg predalnika z nekakšnimi dokumenti ali "dosjeji" gnete tudi kopica instrumentov. Marthalerjevi izvajalci, ki jih nekaj že poznam iz predhodne uprizoritve, so seveda tudi tokrat izvrstni glasbeniki in pevci, "Schauspielsängerji" od glave do pete. Njihov glasbeni repertoar tokrat obsega revolucionarne pesmi, med njimi *Marseljezo* in *Internacionalo*, pa tudi številne druge, manj znane napeve, ki uprizoritev konkretnije predstavijo v leto 1968, ko so odmevali na ulicah med uporniškimi množicami študentov. Marthalerjeva uprizoritev *Dantona* je upčasnjena, esejistična in reflektivna; ubrani večglasni pevski nastopi se v njenem razprtem tkivu izmenjujejo z zavzetim podajanjem Büchnerjevega besedila, pri čemer poudarek ni na interpretaciji vlog, ampak na ozaveščenem in artikuliranem podajanju replik, ki jih igralci večidel izgovarjajo frontalno, vselej tako, da s preciznostjo izraza osmišljajo ostrino Büchnerjeve misli, z barvo glasu pa krepijo lastno investicijo vanjo.

Büchnerjev odnos do zgodovine in revolucije precizno opiše Mojca Kranjc, ki delo o poslednjih dnevih revolucionarja Dantona označuje kot "dramo o slovesu od politične iluzije", v kateri "optimistično pripravljenost na akcijo", značilno za njegova prejšnja dela, zamenja "nesentimentalno spoznanje, da je množica podkupljiva, prestrašena in zlahka vodljiva", zato ji Büchner "odreka sposobnost, da bi reflektirala in formulirala svojo pozicijo, ne odreka pa ji poglobitve vloge v revoluciji". Prav tako opozarja tudi na to, da je Büchnerja pri študiju virov obšlo spoznanje, da zgodovina ni razumen, k napredku usmerjen proces, ki bi bil "zaznamovan z dejanji velikih osebnosti, temveč le alogičen in naključen proces: "Dantonovo pripravljenost za politično akcijo hromi (in v tem je Hamletov duhovni brat) isto spoznanje, ob katerem se je počutil povsem izničnega sam Büchner"; gre seveda za temeljno "spoznanje o nemožnosti smiselne intervencije v zgodovinskem procesu", ki Dantona ne le pripelje do odločitve, da bo opustil vsako politično aktivnost, temveč nezaustavljivo in nepovrnljivo sproži v njem tudi "globoko eksistencialno krizo" oziroma bridek "dvom v smisel bivanja sploh".⁴

Nemški gledališki kritiki so v mnogih interpretacijah te uprizoritve složno poudarjali dejstvo, da je nastala v času, ko se je Marthaler poslavljaj od Schauspielhaus Zürich, ki je pod njegovim vodstvom postala eno od vodilnih gledališč z nemško govorečega območja. "Toda Marthaler iz *Dantona* je spremenjen," je zapisal kritik Süddeutsche Zeitunga, "nikoli prej ni bil tako resnoben,

⁴ Kranjc, Mojca: *Vse moje bitje je v enem samem trenutku*. V: Büchner, Georg: *Drame in proza* (zbirka Kondor 281), Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1997, str. 256 in 257.

tako grenak, nikoli prej ni njegov humor tako zelo spominjal na akrobacije nad zevajočim breznom". Iz skupine oseb na odru, ki se iz razposajenega zbirališča zarotnikov počasi spremeni v klavstrofobično čakalnico na (ob)sodbo "naroda", se izluščita markantni figuri obeh protiigralcev: korpulentni in zadrgnjeni Roberspierre Josefa Ostendorfa ter pobiti in razpuščen Danton Roberta Hunger-Bühlerja, toda v enaki meri kot oba politična nasprotnika "igra" tudi nevidna in grozeča množica, katere hrumenje lahko na odru slišimo prek radijskih valov. Na prizorišču, ki ga igralci postopoma izpraznijo, z njega odnesejo rekvizite in pohištvo ter ga iz še zmeraj znosne "čakalnice" nazadnje spremenijo v pusto in ogolelo ječo z rešetkami na oknih, se Büchnerjeva teza o alogičnosti in naključnosti zgodovinskega procesa, v katerega je človek vržen brez lastne volje in prave možnosti, da bi vplival na njegov potek, razplamti v vseh svojih razsežnostih: resignirano poslavljanje obsojencev od nekdanjih iluzij in navsezadnje od lastnega življenja je trpko in zresnjeno v svojem podaljšanem trajanju. Vzorednica med Marthalerjevim odhodom z mesta žüriškega gledališkega ravnatelja, ki so ga kljub protestom strokovnih krogov in bučnim uličnim demonstracijam občinstva zakrivile spolitizirane zakulisne mahinacije, ter Dantonovo likvidacijo se spričo nespregledljivih podobnosti gledalcu dejansko ponuja v pretres.

"Njegove osebe so *same, same, same,*" mi odmeva v mislih, ko se pozno ponoči z Blažem in Barbaro po razsvetljenih cestah peljemo nazaj proti speči Ljubljani, "vzete iz urejene in razvidne družbene hierarhije; njihov nasprotnik ni znan in viden, torej premagljiv, temveč je nekaj neznanega, tujega, sovražnega, nekaj, kar obvladuje njihovo eksistenco."⁵ Šele ko se v zgodnjih jutranjih urah za hip ustavim na domačem križišču, me obide misel, da sta skrajna samotnost in ranljiva izpostavljenost v bistvu skupni imenovalec vseh štirih predstav. Je lahko kdo še bolj sam od hendikepiranega otroka v nacistični kliniki, ugašajočih starčkov v neznani hiralnici, poljske čistilke v primežu emigracije ali odpisanega revolucionarja, ki je izgubil tla pod nogami? Nasmehnem se ob misli, da se prav vse naštete figure čudovito prilegajo tistim "manjšinam", zoper katere so prvi dan mojega obiska na Dunaju tako vehementno rohneli Marthalerjevi groteskni politiki. In končno potegnem ključke iz torbe, saj je že skrajni čas, da se vrnem domov.

⁵ Prav tam.