

Jean-Claude Lallias

Hamlet XX. stoletja

Pogovor z Lluïsom Pasqualom

Lluï Pasqual, direktor Odéona, Evropskega gledališča, je v Barceloni uprizoril *Roberta Zucca* s katalonskimi igralci. V okviru ruske sezone je na prošnjo Leva Dodina, direktorja sanktpeterburškega gledališča Mali, z mladimi igralci igro postavil v ruščini in jo uprizoril najprej v Parizu, kasneje pa še v Sankt Peterburgu. Kot direktor Beneškega bienala 1995 je želel del programa posvetiti Koltèsu in predstavil je *Roberta Zucca* z ruskimi igralci ter povabil Patrica Chéreauja, da je pripravil novo uprizoritev igre *V samoti bombaževih polij*.

Jean-Claude Lallias: Zakaj ste se odločili v okviru Evropskega gledališča uprizoriti delo Bernarda-Marije Koltèsa – in sicer prav to delo – in to na odrih Barcelone, Pariza, Sankt Peterburga in ob Bienalu 1995 še v Benetkah?

Lluï Pasqual: Pravzaprav gre *predvsem* za to delo. Bernarda-Marijo Koltèsa sem spoznal v Parizu. Ob najinih srečanjih nisva nikoli govorila o gledališču. Sledil pa sem delu Patrica Chéreauja s Koltèsovimi besedili. Čeprav sem strastno oboževal njegove uprizoritve in poznal besedila, se mi je zdelo, da to gledališče ni zame, da mi ne pripada ... Do dne, ko mi je v roke prišla še neobjavljena igra. To je bil *Roberto Zucco*. Ob branju sem takoj začutil, da je to igra, na kakršno režiser naleti kvečjemu vsakih deset let. To je bilo še pred Steinovo uprizoritvijo v Berlinu. Izvedel sem, da ima Bruno Boëglin že pravice za uprizoritev v Franciji ... Toda bil sem prepričan, da bom prej ali slej režiral to igro. Prva priložnost se je ponudila v Barceloni, potem ob ruski sezoni v Parizu. Lev Dodin, direktor gledališča Mali v Sankt Peterburgu, me je prosil, naj izberem igro, ki bi jo režiral

z njegovo gledališko skupino. Med enim od pogovorov z igralci mi je eden od igralcev rekel: "Problem v današnji Rusiji je, da človeško življenje nima nobene vrednosti več!" Takrat se mi je zazdelo, da moram z njimi nujno postaviti *Roberta Zucca*.

J.-C. L.: Menite torej, da je to delo eno najpomembnejših del francoskega sodobnega repertoarja, da razkriva svet, v kakršnem Evropa živi in se bojuje prav zdaj?

L. P.: Ne skušam si pojasniti pravega razloga za svoj izbor. Zakaj nas določeno delo tako navduši? Zadnjih petnajst ali dvajset let je z izjemo *V samotni bombaževih polj* v francoskem gledališču zame *Roberto Zucco* gotovo eno najpomembnejših besedil. To delo ima prednosti tistih del, ki jih imenujem "skoraj nedokončana". Napisano je v besu nuje. Kakor da bi višja sila gnala pisanje in mu hkrati dala vizijo, neke vrste odločno modrost. Nenavadna jasnovidnost, ki spremlja to pot proti smrti, proti luči, je seveda zelo oseben, zelo ponotranjen odnos do aidsa, za katerim je zbolel Bernard-Marie Koltès. To delo ponuja raskavost, grenkobo, suhost, in zato je čisto poseben predmet gledališča.

J.-C. L.: Ali ste imeli težave z režijo igre, ki jo imajo nekateri za "apologijo zločina"?

L. P.: Osrednja oseba igre je seveda problematična. Nihče ne pozna absolutne resnice. Sam mislim, da je Roberto Zucco na neki način sodobni človek. V zgodovini gledališča je najprej nastala tragedija, potem pa bitje nasprotij. Brecht je uvedel veliko inovacijo XX. stoletja, na oder je postavil notranje nasprotje. Sodobna oseba pravi: "sveta ni več", to je oseba, ki je prekinila z zgodovino gledališča. Oseba, ki ubije svojo mater in prekine z zgodovino tragedije, ki ubije policista in prekine z zgodovino filma. Do tu smo gledalci vsega vajeni: Freud nas je naučil, da je uboj matere simbolično dejanje, uboj policista pa dejanje upora, ki smo ga že videli in ga lahko razumemo ... Umor otroka, smrt brez povoda, to pa ne. Tega ne moremo vedeti. Koltès se ne zateče k nobeni moralni sodbi in se tako pridruži Shakespearu in Čehovu (ki je sodil, da dramatikova naloga ni iskanje rešitev, temveč le to, da je prisoten in da ugotavlja). Kakor vsi veliki gledališki avtorji tudi Koltès ustvarja metaforo: svet je ječa, za vsakim zidom je drug zid in pobegnemo lahko le navzgor. Zucco, ki nenehno išče resnico, se hoče uresničiti brez vseh zaprek in hkrati izginiti, "biti prozoren".

Preko nasprotij igra zaznava Zlo v vsej čistosti, ne moremo pa se dokopati do njegovih skrivnostnih izvirov.

Ko sem dvakrat režiral to besedilo, sem raziskoval svojo zločinskost, željo po ubijanju, željo po izginotju. Sodobni Zucco je nervoza naše dobe: popolnoma se zavedamo vseh neznosnosti, ki se dogajajo na svetu, hkrati pa si želimo, da ne bi nič vedeli in da bi izginili.

J.-C. L.: V glavni osebi lahko zaznamo prodorno, obupano jasnovidnost, način gledanja drugih bitij, ki jih razkrije, "razgali", ali resnično ubije ...

L. P.: Zucco sledi poti spoznavanja, ki je zunaj vseh klišejev in je bistvena lastnost njegove osebe. Ko na primer sanja, da bi odšel v Afriko, vsi pomislimo na gozdove, živali, vročino, črnce itd., on pa si predstavlja zasnežene gore in bele nosorože, ki hodijo v tišini ... To je celo v okviru njegove utopije anti-kliše!

J.-C. L.: Oseba, ki išče resnico in avtentičnost, je tudi morilec. Kakšen odnos lahko vzpostavite z morilcem?

L. P.: Pokažem ga lahko. Pokažem usmrtitev otroka, suho, nasilno, nerazložljivo in nerazloženo smrt. V tej igri je smrt povsod usmrtitev, želi si je le Zucco ... ker na tem svetu ni več ljubezni. Njegovo obupano iskanje resnice spominja na *Hamleta*. Bernard-Marie Koltès nas je sam povabil k tej misli z naslovom trinajstega prizora: "Ofelija". Toda v besedilu je še mnogo več. Koltès je bil velik ljubitelj Shakespeara. Tik preden je napisal *Roberta Zucca*, je prevedel *Zimsko pravljico*. V začetku svojega pisateljevanja se je poskusil v neke vrste skrajšanem *Hamletu*, ki sem ga bral. Ta neobjavljena igra se mi je zdela lepa, čeprav morda malce retorična.

Z Robertom Zuccom je Koltès napisal *Hamleta* XX. stoletja. Toda to je Hamlet, ki ubije otroka, ki ubija, da bi ubijal, in ki lahko pride le do enega kraljestva, kraljestva smrti.

J.-C. L.: Obupano ugotavljanje, da je svet brez vrednot in brez ljubezni torej le opravičuje morilsko blaznost?

L. P.: Véliko Zuccovo monolog v prizoru v baru je genialna parafraza Hamletovega monologa. Ko Polonij Hamleta vpraša: "Kaj berete, kraljevič?" Hamlet odgovori: "Besede, besede, besede." Koltès položi Zuccu v usta stavek: "Mislim, da ni besed, nič ni za povedati. Treba je nehati učiti besede. Treba je zapreti šole in razširiti pokopališča." Splošna izdaja besed: to je znamenje katastrofe našega sveta.

Igra me fascinira, prav kakor je Koltès fasciniral portret resničnega Roberta Succa. "Lep tip", erotično je doživljal njegovo življenje in bližino smrti ... Ustvarjalni proces ponovno iznajde in pomnoži to, kar včasih časopisna raziskava najde v sledovih resničnosti. Koltès je s to igro iznašel nov način pisanja. Če imamo v *Samoti* koncentrat njegovega sveta (sveta med ljudmi, sveta, ki je kakor *deal*, gledališča, ki je kakor nemogoča beseda izmenjave z drugim), ta igra pa je razbita, bliskovita: igralca prisili, da igra na drugačen način.

J.-C. L.: Igra je sestavljena iz izmeničnih prizorov med dvema osebama in trenutkov z množico. Zdi se, da se vrže v drvenje in pospešuje vse do končnega poveličanja. Mar Koltès ne skuša v *Robertu Zuccu* pisati za neke vrste "sodobni zbor"?

L. P.: Uprizoritve Petra Steina v Berlinu nisem videl, toda izvedel sem, da je trajala skoraj štiri ure. To me je zelo presenetilo, kajti zame je to igra, ki se pospešuje in se končno uniči. Od prizora v podzemski je, kakor bi Roberto Zucco vedel, da ga na drugi strani čaka smrt. Vse večkrat je okolje povezano s potovanjem: železniška postaja z odhajajočimi vlaki – eden Bernardovih najljubših krajev – neke vrste *no man's land*, kjer se človeški odnosi zvezujejo in razdirajo ...

Po opernem zboru devetnajstega stoletja kljub Brechtovim poskusom nihče ni resnično vnóvič iznašel zbora. Koltès pa iznajde njegovo sodobno obliko. Gre za popolnoma neumen, bedast zbor: v prizoru v parku poslušamo idiotske pripombe, ki bi jih lahko dajal vsakdo izmed nas. In, nenavadno, zbor se ponovi ob koncu igre, toda ni več iz mesa in krvi, človeštvo je le še preplet glasov. Pred Zuccom, ki je uničil vse klišeje, ta zbor postavlja moralna vprašanja ("Ampak oče in mati, Zucco. Nad starše se ne sme dvigniti roke. Ampak otrok, Zucco; otroka se ne sme ubiti" ...): ta tok besed se potopi v sončno himno: "Treba je pobegniti navzgor, to je edini način."

J.-C. L.: Ali ste ob dvojni izkušnji s katalonskimi in ruskimi igralci izkusili težave pri razumevanju in interpretaciji, ki bi bile povezane z različnimi tradicijami šolanja igralcev?

L. P.: Mislim, da je *Roberta Zucca* zelo težko režirati, pa naj bo v katalonščini, ruščini ali francoščini. To je najpomembnejši del njegovega jezika. Beseda je očiščena vsega okrasja, pesnik uporablja trd, konkreten, natančen jezik. V obeh prevodih smo spreminjali besedilo prav do večera pred premiero, da bi dosegli ostrino, nujnost in skrajno zgoščenost besed.

Za igralce je bil problem igre v obeh deželah različen. S Katalonci smo se veliko ukvarjali z jezikom, to je olajšalo igro in interpretacijo. Prevod v "pravilno" katalonščino ni bil mogoč, saj bi to pomenilo, da bi osebe izhajale iz bogate četrti v centru Barcelone. Tako dogajanje poteka "zunaj" knjižnega jezika. Pomešali smo naglase in jezike kakor v predmestjih Barcelone: Punca izvrstno govori katalonščino, ki se je je naučila v šoli, njen brat pa tako ne more govoriti, oče spet se izraža le v rojstni andaluzijščini ...

Pri ruskih igralcih sem se moral bolj bojevati z igralsko tradicijo. Pri graditvi vloge si pomagajo z motivacijo, s psihološkim realizmom. Moral sem jih opominjati na Koltèsove besede: "Ne sprašujte se, zakaj, temveč, kako." Kako se je skrival na primer v trpljenju ljudi, ki so na cesti. Tega ni mogoče izraziti s silovitostjo igralca, temveč se jasno razloči iz zlomljenega govora. Končno so razumeli, da je realizem, v katerem so vztrajali toliko let, ki so jih preživel brez Becketta in brez abstraktne umetnosti, le "realizem gledališča".

Ruski igralci so imeli še drugačne težave z drugim vprašanjem, ali je *Roberto Zucco* zahodnjaška igra ali ne. Lahko je šlo za najmanjše podrobnosti: Ali so izdelki v hladilniku ruski ali zahodni? Skušal sem jim dopovedati, da je to igra, ki se dogaja v njihovem "tukaj in zdaj". Na cestah Sankt Peterburga in Moskve srečamo veliko Robertov Zuccov, ljudi, ki nosijo skrajno nasilje: afganistanskih vojnih veteranov, ki v vojaških kompletih hodijo po ulicah. Tudi tu je Koltès iznajdljivo uporabil vse pomene, kondenzirane v tej obleki – ki je postala nenevarna (koliko ljudi nosi takšne hlače le zato, ker imajo toliko žepov) – vse, kar se skriva za vojaško ikonografijo: želja po moškosti, nasilju, smrti, dominaciji. To ni ne obleka junaka ne obleka antijunaka. Shakespeare in Čehov sta nas prisilila, da smo iznašli nove načine igranja. Koltès prav tako: če goljufamo, če se opiramo na tradicionalne tehnike igre, se nam moč teksta izmakne in izgubimo smisel. V današnji Rusiji je še vedno težko doseči, da bi se kakšna igra ne nanašala na "pozitivno podobo" človeštva, Lev Dodin pa je s svojimi igralci premagal zadržke in končno v dobro vsega ruskega gledališča bolje doumel smisel "projekta Zucco".

Prevedel Jan Jona Javoršek