

Anne Laurent

Zakaj si znorel, Roberto?

Pogovor s Petrom Steinom

Koltèsova zadnja drama *Roberto Zucco*, za katero je dobil navdih iz črne kronike, je doživela svetovno premiero 12. aprila 1990 v gledališču Schaubühne v Berlinu v režiji Petra Steina in v nemškem prevodu Simone Werle. Pogovor z režiserjem je nastal med vaji februarja 1990.

Anne Laurent: V zadnjih dvajsetih letih ste postavljali klasična in moderna besedila, toda poleg Botha Strauša in Kroetzja ste postavili prav malo "sodobnikov". S čim vas je očaral Koltès?

Peter Stein: Res rad delam s klasičnimi besedili. Hranijo neko gotovo vrednost. Spremlja jih tradicija razprav, komentarjev, priznanih podpomenov in vzporednih besedil ... Imam se za interpreta. Kakor v glasbi: sem tisti, ki pusti, da se besedilo in struktura razvijeta, tisti, ki omogoči novo življenje stvaritvi, ki je obstajala že prej. Ne verjamem, da v gledališču "ustvarjamo", kakor se reče v Franciji. V Franciji se ta izraz uporablja za vse, za glasbo, za kuhinjo, za modo itn. S klasičnimi besedili, ki imajo trdno in nekako že stabilizirano strukturo, se počutim varneje prav zato, ker si svoje delo predstavljam tako. Lahko se lotim dosti kompleksnejšega dela, ker si lahko pomagam s tujimi razlagami.

Toda prav zato, zaradi te "lahkosti", je zame nujno, da se od časa do časa lotim sodobnih dramaturgij, da se spopadem z aktualnimi temami in sodobnimi besedili. Tako nekako preverjam svojo moč. Sicer pa mora biti redno preverjanje samega sebe ob sedanjosti in resničnosti integralen

del gledališkega dela. Gledališče pa za samopoveličevanje potrebuje teme, misli in čustva, ki izhajajo iz mitologije. In to je v sodobnih besedilih redko.

Moje srečanje s Koltèsovimi besedilom je nekaj posebnega, nekaj čisto drugačnega od srečanj z vsemi drugimi besedili. Bilo je kakor strela z jasnega, saj me njegova druga besedila sploh niso zanimala, kaj šele, da bi jih postavil.

Na splošno mislim, da moramo vedno spoštovati prvi vtis in ga ne smemo nikoli pozabiti. Včasih je delno napačen, dostikrat ga je treba popraviti. Toda prvi stik je neke vrste model prvega stika z občinstvom. Kljub temu sem previden in navadno se zmrdujem. Moje načelo je nasprotovanje. Po prvem branju začnem govoriti ne. Tako se je zgodilo pri igranju Botha Strauša. Vsem se je na primer *Trilogija snidenja* zdela zelo zanimiva in so me silili, naj jo sprejemem. Z veseljem bi jo sprejel, če bi smel spreminjati besedilo. Botho Strauß se je strinjal. Kljub temu sem moral debatirati vse leto, preden sem bil prepričan. *Trilogijo* sem postavil *ex negativo* in tako ni bila svetovna premiera.

Ob *Robertu Zuccu* pa se ni zgodilo nič takšnega. Šok je bil popoln in takojšen: igra se mi je zdela fantastična. Kako je mogoče, da je Koltès napisal takšno igro? Moja prva reakcija je bila: Ja!

A. L.: Kako je prišla ta strela z jasnega?

P. S.: Bral sem jo v nemščini, ne v francoščini. To je bilo julija 1989. Zgodilo se je nekaj zelo čudnega. Zadnje mesece se mi je Koltès neposredno zelo približal. Videl je *Tri sestre* in povsod je govoril, kako velik vtis so naredile nanj, meni samemu pa ni rekel nič. Ko sem prebral *Roberta Zucca*, me je takoj pritegnil. Potem pa sem tri mesece po Koltèsovi smrti prejel izvirno besedilo igre s Koltèsovim pripisom "Dragi Peter, pošiljam ti svojo igro. Zate je. Bernard-Marie." Ukvarjal sem se z drugimi stvarmi in sem bil malce zmeden, tako da nisem takoj razumel. Nekdo je pismo najbrž pozabil odposlati in je to storil kasneje, ne da bi dodal pojasnilo. Bilo je kakor pošta iz onstranstva. Po navadi se osredotočim na besedilo, ne na avtorja. V tem primeru pa res ... Še bolj čudno je vse skupaj zato, ker sem popolnoma racionalen človek in se vedno upiram takšnim stvarim. V tem primeru pa je bilo vse posmrtno. Vse se je dogajalo z nekakšno gotovostjo, zlasti z igralci je šlo vse samo od sebe, vse je bilo lahko in naravnost.

Pri vsem tem pa je položaj malce absurden. V Franciji tega besedila nihče noče postaviti. Sam sem ga bral v prevodu. Dal sem ga brati igralcem

in sprejeli so ga.¹ Založbo, ki v Nemčiji zastopa Koltèsa, smo prosili za avtorske pravice in dobili smo privoljenje. Določil sem datume. Nenavadno, nastala je svetovna premiera. Kljub vsemu pa bi bilo bolje, ko bi bili svetovno premiero odigrali v izvirnem jeziku!

A. L.: Strela z jasnega je sicer božje delo, toda ali vas je igra očarala tudi iz objektivnih razlogov?

P. S.: Zdi se mi, da je šlo za to, da je Koltès prvič predlagal res gledališko dramaturgijo. V *samoti bombaževih polj* je v najboljšem primeru dialog, pravzaprav samo monolog z dvema zvođenelima položajema. *Zahodni privez* je popolnoma enoglasen. Prenesti nekaj takega na oder se mi ne zdi prav nič zanimivo. V *Vrnitvi v puščavo* je že videti začetke razvoja. Pri *Robertu Zuccu* pa čutim, da se je spremenil. Pri branju sem zelo dober! To je edino, kar znam res dobro. Nemogoče bi bilo, da bi se motil, ko čutim tako kategorično razliko med to igro in drugimi. V njej razvija gledališki proces, resnično pripoved. Seveda bi bilo pretirano reči, da so njegova druga besedila le literarna, vendar njihovo strukturo še obvladujejo literarni in celo "verbalni" interesi bolj kakor poetični. V *Robertu Zuccu* še vedno najdemo sledove njegovega nekdanjega sloga, vendar tu Koltès iznajde zelo zapletene, zelo raznovrstne in zelo domiselne situacije. Tako na oder postavi eno samo osebo, ki jo imamo lahko za shizofreno, vendar ji najde situacije (družina, punca, drug lopov itn.) s katerimi katatonični, monološki Zucco dobi kontinuiteto.

Igro sestavlja petnajst zelo kratkih prizorov, z natančnimi, skoraj fizičnimi, telesnimi momenti. Za gledališkega človeka je privlačno predvsem to, da v njih najdemo leitmotive. Besede, teme, predmete, drobne dogodke. Tako je smrt motiv, ki je že od vsega začetka v skoraj vsakem prizoru. Igra vsebuje tudi sistem vračajočih se predmetov, podobo ključa in vrat, pa kuhinjsko mizo s prtom, ki pada vse do tal – prava čarovniška škatla. Ves čas se vrača tudi struktura para v slogu Laurela in Hardyja: dva paznika, dva policista na koncu, par komisar-inšpektor itn. Takšni konstrukti me zelo zanimajo. To je izhodišče, s katerega lahko ustvarim napetost in pozornost, pa tudi zabavo ... Ti postopki so zelo sofisticirani in zelo dobro izpeljani.

¹ V Schaubühne igralci glasujejo o izboru gledališkega programa.

Omeniti moram tudi nekakšen predlog – skoraj darilo – ki ga je ponudil Koltès: pri Zuccu pokaže nekaj "normalnega", namreč strah. To je strah, ki ga vsi še predobro poznamo, strah, ki izhaja iz občutka, da smo preveč vidni. Roberto pravi, da je absolutno treba biti kakor vsi drugi, da ne smemo biti opaženi, če hočemo imeti mir. Postati moramo prozorni. Biti opažen je zelo nevarno, kajti vsak *drugi* je potencialni zločinec. To je arhaična ideja, to je skoraj živalsko razumevanje človeškega vedenja. Ta zveza med skoraj površnim današnjim spoznanjem in starim svetom mita je utemeljitev netočne navedbe Junga v epigrafu igre. Dobra zgradba, dogodki vseh vrst, strah, smrt ... To je tisto, kar potrebuje gledališče.

A. L.: Potrebuje pa tudi zgodbe, ali kakor pravite vi, mitologije. V besedilu Gorkega, ki je spremljalo vašo uprizoritev *Letoviščarjev* iz leta 1976, smo lahko brali nekaj misli o "malomeščanskem individualizmu, ki meji na tolovajstvo". Kakšno vlogo ima *Zucco* v vašem lastnem delu? Ali kakor Gorki pripada političnemu procesu, morda z vsemi seksualnimi podobami, ki ga spremljajo, predstavlja samotnega kavboja v mestni džungli? Politična misel individualizma se je od leta 1976 v Evropi zelo razvijala ...

P. S.: Diskurz o odnosu med družbo in posameznikom je banalen; to je osrednja tema gledališča, to je največja tema, ki se je lahko lotimo na deskah. Grška tragedija je družbo ustvarjala z zborom, ki je pripovedoval o stvareh, kakršne so bile v preteklosti in sedanjosti in kakršne bi lahko bile v prihodnosti. Iznašli so igralca, ki stoji pred zborom ali nasproti zboru in mu nasprotuje. Lahko bi skoraj rekli, da je gledališče nastalo, da bi pripovedovalo o teh odnosih in da bi našli izrazno obliko (petje, ples, govor) za ta problem!

V Schaubühne smo nekoliko shematično in v skladu z marksistično vulgato veliko govorili o tem problemu v kontekstu *Peera Gynta*. Ibsen je razmišljal o težavah, poveljevanju, napakah in porazih posameznika, ki skuša biti svoj edini gospodar in se tako znajde v konfliktu z vsemi zlodeji družbe, z njenimi duhovi in miti. Ibsenova problematika izhaja iz devetnajstega stoletja, toda ker je poetična, intelektualno deluje še danes. Toda tega ni mogoče prav dolgo shematično analizirati, kakor smo to počeli nekoč. Nečesa živega ni mogoče ujeti v okvire. Posameznik in družba sta vedno neločljiva: zame to ni več "heroična" tema, temveč nekaj samo po sebi umevnega.

V *Zuccu* pa gre za nekaj drugega. V tej igri me prav posebej zanimata dve stvari.

Prva je spraševanje človeške eksistence in nevednosti o izviru nasilja. Od kod izhaja nemotivirano dejanje uničenja? Kako se oblikuje? Na razpolago imamo vse modele eksplikativnih diskurzov, ki zagotavljajo, da je nasilje odvisno od okolja in socialnega miljeja. Toda zelo kmalu sprevidimo, da te razlage ne zadoščajo. Ostanemo torej dejavniki strahu, zmedenosti in jeze. Ti ostajajo neobvladljivi. Obstoje ubijalca, "vršilca" uničujočih dejanj proti drugim in proti samemu sebi, dejanj, ki nimajo očitnega motiva, nas sili, da premislimo in se soočimo z negotovostjo in dvomom o človeškem vedenju nasploh. Izvor tega dvoma je seveda občutek, ki ga imamo zadnja leta vsi, občutek nemoči, da bi kaj storili: da bi manipulirali, organizirali in mislili svoje težave. Občutek absurdnosti ali ničevosti naših dejanj. Kaj lahko storimo? To je ustvarilo nove, še hujše probleme. Vsa razumna dejanja se takoj zdijo nesmiselna, uničujoča, naperjena proti samemu sebi in človeški vrsti kot takšni, proti naravi itn. Kje lahko najdemo resnični smisel življenja in človečnosti? Zakaj bi izbrali smisel Sedem ali smisel Tri, ko lahko streljamo? Za temo nagonskega nasilja se skrivajo ta zelo široka in splošna vprašanja. V zgodovini gledališča in literature tu "vršilec zločina" brez motiva ne nastopa prvič. Je pa prvič predstavljen brez kakršne koli morale. Najdemo lahko mnogo Robertovih prednikov, zlasti pri Genetu, toda vsi so precej bolj čustveni, pravzaprav tudi bolj moralni. Pri Genetu naletimo na sentimentalizem in moralizem devetnajstega stoletja. Koltès pa popolnoma amoralno in ne da bi ponudil vsaj sled moralističnega sklepa, pripoveduje zgodbo izoliranega bitja, tega ubogega tipa, ki se loteva nerazložljivih in nerazloženih dejanj. Nasprotno, igra je polna nenehnih napadov na vse klišeje, čustva in vrednote. Roberto tako postane resnični Človek. "Heroizacija" je neizogibna. Pravzaprav je to shema tragedije: vsak človek, ki kaj stori, je zločinec. Preprosta izbira dejanja ubije druge možnosti. Ker se človek zaveda tega umora, ga lahko zagreši le s presežnim poudarkom, z besom, ki takoj postane izvir vseh grehov in prisili bogove k posredovanju. V stari tragediji je človek deloval za družbo ali proti njej, družba pa je razpravljala o njegovih dejanjih. V *Zuccu* pa človek, "vršilec", nima nobenega stika z družbo razen z družbo spektakla, ki se omeji na sodelovanje v dejanju in nič več ne razpravlja. Mar naša družba ni omejena le še na to? Zuccova funkcija je to, da stare

sanje o junaštvu obudi v življenje. Toda celo brez morale potrebuje poveličanje, kakor vsi junaki: to je konec igre. Vse lahko deluje v popolni hladnosti, to je situacija notranjega šoka. Zdi se, da takšno proslavljanje ubogega Succa pomeni nekatere probleme ne le za igralce, temveč za vse gledališke ljudi, ki so brali besedilo, kajne?

Druga tema, ki se mi zdi v tej igri zanimiva, je drugačne vrste. Avgusta 1988 se je v Glandbecku ob Ruhru zgodil bančni rop Deutsche Bank. Razpletel se je tako, da so zlikovci zajeli talce in se petinpetdeset ur posvečali vsakdanjemu življenju, morili ob neposrednem televizijskem prenosu in prirejali tiskovne konference med potovanjem po Evropi. Koltès se eksplicitno nanaša na ta dogodek. Zucco ubije otroka pred očmi množice, pred številnimi osebami, ki dejanje komentirajo. Moje drugo vprašanje je: Kakšno vlogo igra nasilje ali zločinec s svojim dejanjem, recimo "vršilec zločina", v psihološki ureditvi naše družbe? Zločinska dejavnost je imela vedno svojo vlogo v ekonomiji družbe in je torej zanj nujna. Nekoč so ljudje o dosežkih zločincev brali z velikanskim zanimanjem. Črna kronika je imela izjemno pomembno vlogo v gledališču. Konec koncev bi brez vélikih morilcev, brez Klitajmnestre in Macbetha, ne bilo gledališča!

Toda danes je dobila vloga "vršilca zločina" nove zakonitosti. Vse postaja javno, vse je mogoče povedati, objaviti in razširjati, v Kamerunu je lahko priobčeno v istem trenutku kot v Berlinu. Ustvarimo lahko svetovno zvezo črne kronike. Voja prav zdaj vsaj na Zahodu ni mogoča, zato zahodnjaški posameznik, ki mu manjka organiziranega nasilja, vedno čuti željo – in zmožnost –, da bi sodeloval pri kriminalnih dejanjih. Razmere nas skoraj pripeljejo do *sodelovanja*. To je kakor odtujitev. Vse okrog nas je sokrivo za takšno stanje. V letaliških stavbah vas osebje pregleduje, preiskuje in pripravlja na teroristična dejanja. Ne glede na to, ali o tem razmišljamo ali ne, se kopamo v napetosti. Kadar se potovanje konča brez zapleta, gre za nekakšno razočaranje. Če se kaj zgodi, smo zraven s kamero in ni razloga, da se ne bi približali, imamo celo vse razloge, da sodelujemo. Mika nas celo, da bi se izpostavili nevarnosti. Kamera je namerjena v zločinca, ki meri revolver v talca, občinstvo pa skuša pritegniti pozornost in doseči svoj trenutek slave sredi dogajanja na televizijskih zaslonih. Občinstvo potrebuje "doživetja". Ubogi zločinci pa na koncu postanejo žrtve: so igralci, ki ustvarjajo gledališče in opravljajo delo za druge.

Prav to pripoveduje moj najljubši prizor *Roberta Zucca*. To je osrednji, najlepši, najdaljši, najdrznejši prizor. Ta prizor vpliva na ves moj pogled na igro kot celoto.

A. L.: Kako se znajdete med tem, kar veste iz resnične črne kronike, in Koltèsovim besedilom?

P. S.: Vprašanje je: kako je mogoče, da oseba, kakršna je Roberto Zucco – oseba, ki je čista fikcija, obstaja. V igri se nič ne nanaša na njegovo bolezen, a tudi ni realistične oznake njegovega vedênja. Ni nobenega opravičila, nobene psihologije. Kako je mogoče imeti nekaj takega, zver, ki nosi obraz lepega mladeniča in se vede popolnoma normalno, ima dovolj globoke ideje in se obrača na mitični, na poetični svet, ki bi mu moral biti neznan? Izvirni Succo je bral knjige, literaturo in zapustil nenavadna besedila na kasetah. Koltèsovo besedilo uporablja odlomke izvirnega besedila, ki jih je posnel pravi Succo. Besedilo vsebuje zmes Koltèsa in Succa. Prav zato je igra tako zmedena in zato je tako težko najti skladnost. Ko Zucco kot oseba reče: "Prej ali kasneje moramo vsi umret, vsi. In zato ptički pojejo, in zato se ptički smejejo," moramo absolutno vedeti, ali so takšni stavki izmišljeni ali dokumentirani. Po naključju je to eden izmed stavkov izvirnega Succa. Zelo veliko posameznih režijskih problemov izhaja iz tega, da je imel Koltès težave s sežemanjem Succovega zapletenega življenja. Prisiljen je v enotnost kraja in zato izbere Toulon s četrtjo Mali Chicago, vendar v igro vplete tudi podzemeljsko železnico. Zucco pravi tudi: "Sem Italijan, hočem se vrniti v Benetke." Toda zdi se, da njegova mati biva v Toulonu. Če se je očetomor zgodil v Toulonu, dejanje ni moglo ostati skrito. Kako da policija torej ne pozna njegovega imena? Itn.

Toda zame je osrednje, edino vprašanje tole: Zakaj si znorel, Roberto? Po umoru staršev leta 1981 so Robertu Succu sodili, ga razglasili za neprištevnega in ga internirali v zavetišču Reggio Emilio v Italiji. Po petih letih lepega vedenja, potem ko je zgledno študiral, je pobegnil iz zavetišča in spet počel vse mogoče, vendar se mu je posrečilo, da ga dve leti niso prijeli. Succo je vedno tako normalen in tako lep. Zaradi hladnokrvnega in "nesmiselnega" umora nekega inšpektorja so mu prišli na sled. Kaj neki sproža zadeve? To temeljno vprašanje me preganja. Vsi modeli interpretacije so zastarani. Da bi z duševnimi boleznimi pojasnili neodgovornost družbe, uporabimo mater, družino in končno celotno družbo. Raziskovali so genetske zapise. Koltès pa to ne zanima, čeprav v nekaterih prizorih ponuja nekatere

namige, da bi zbudil gledalčevo "fantazijo". Najdemo jih na primer v prizoru z materjo, v predstavitvi državnih organov ali ko talka zanika svojega lastnega otroka. [...]

A. L.: V dodatku k *Zahodnemu privezu* je Koltès zahteval, naj upoštevamo, da je vsak jezik *a priori* ironičen, igralci pa so nagnjeni k temu, da preveč tehtajo besede, saj bi bilo treba v resnici besedilo govoriti, kakor da bi otrok recitiral lekcijo in bi ga pri tem zelo zelo tiščalo lulat.

P. S.: To je teorija, delati pa ne moremo tako. Na deskah je treba predelati sleherno besedo, sleherni gib, sleherni stavek. Brez tega ne gre. Francoski igralci delajo šov. Razumem, kaj je hotel reči: hotel je, da bi bilo bolj oprijemljivo in hkrati bolj neresno. Toda Koltès ni nikdar režiral. Sicer seveda imamo avtorje, ki niso imeli nobenega opravka z gledališčem in so napisali čudovita odrska besedila. Toda praviloma, zlasti od devetnajstega stoletja naprej, ima gledališki avtor zelo veliko opraviti z resničnim gledališčem. Čehov je začel pisati dobre igre šele potem, ko se je poročil z igralko. Tako je z vsemi velikimi avtorji, kakršna sta Shakespeare in Racine ... Igralci niso stroji, v tem poklicu iščejo svojo eksistenco in treba jim je dati priložnost ali pa ne bomo imeli nobenih rezultatov. To mora avtor vedeti prav tako dobro kakor režiser.

Pri vsem tem pa to besedilo igralci zelo težko govorijo. Smisla ne morejo ustvariti zgolj z izgovarjanjem besedila. To ni Čehov. Pri Čehovu lahko vzamemo stavek in razvijamo čustvo, pomen, podpomen, podbesedilo in pod-podbesedilo, če se stavka lotimo z veliko pozornosti. Tukaj pa se vse sestavlja, kakor pri Racinu. Rekel bi, da je besedilo *monosemično*. Z njim imam enake težave kakor z Racinom. Za dramaturgijo (v grškem pomenu, torej izum organizacije dogodkov in različnih oseb v prostoru) je to isti problem. V gledališču je bilo storjeno vse in noben Čehov še ni predlagal dramaturgije, ki bi se skladala z izkušnjo, kakršno živi človeštvo prav zdaj. Morda to sploh ni mogoče. Kakor ni mogoče doumeti Einsteinovih zakonov relativnosti. Lahko se trudimo, toda ni ravni, na kateri bi se domišljija temu lahko prepustila.

A. L.: Ste se Koltèsove igre lotili kakor nekoč, torej z zelo dolgo intelektualno pripravo, nekakšno inkubacijo? Kakšne vire ste uporabili tokrat?

P. S.: Za Koltèsovo igro ni bilo treba velikih potovanj. Igralci imajo knjižnico kakšnih štirideset ali petdeset videoposnetkov. Tako smo si lahko ogledali vse francoske filme, ki so se v zadnjih treh ali štirih letih lotevali

podobne tematike. Moj nesrečni dramaturg je sicer prebral kakšnih tisoč knjig o shizofreniji, vendar smo v resnici uporabili le štiri stavke vse te vednosti, kajti shizofrenija je tema, ki je gledališču povsem lastna! ... Po drugi strani pa je zanimivo še enkrat poudariti nezadostnost tega, kar vemo o psihologiji. Sicer pa sem igralce prisilil, da so prebrali Foucaultovo delo *Pierre Rivière* in *Hladnokrvno* Trumana Capota. Tedve knjigi sta v začetku zaznamovali mojo obravnavo besedila. Tu je še klinični material, pogovori z duševnimi bolniki. Pripovedujejo. Vidimo le tipa, ki pripoveduje, in ne vemo, ali govori o čem resničnem ali le o blodnjah, in včasih se nam zdi, da vidimo nekaj podobnega blaznosti. Za igralce je zelo zanimivo opazovati povsem normalno vedenje, ki pa kljub vsemu vsebuje vsaj neko negotovost ...

Prevedel Jan Jona Javoršek