



Ira Ratej

UMETNOST IN UMAZANIJA

Berlinska četrt Prenzlauer Berg, kamor je Marius von Mayenburg postavil dogajanje *Kosa plastike*, je območje najvišjega populacijskega prirasta v vsej Nemčiji in ni, kakor bi pričakovali iz opisa, četrt priseljencev iz manj razvitih držav, temveč ravno nasprotno. To je del Berlina, ki so ga po združitvi najprej zavzeli skvoterji, za njimi pa so se, ob aktivni stanovanjski politiki, v prenovljene stavbe vselile mlade nemške družine. Gre seveda v veliki meri za uspešne mlade profesionalce, ki jim ob aktivni skrbi za okolje in prihodnost planeta kupovanje cenovno zasoljene ekološko neoporečne in organsko pridelane hrane ne predstavlja finančnega problema. Četrt je polna butikov, manjših galerij in seveda lokalov, v katerih poleg raznolikih kavnih zvarkov strežejo tudi raznovrstno hrano, seveda v skladu z najnovejšimi prehranskimi trendi in upoštevajoč naraščanje alergij na posamezne prehranske skupine, kot so oreščki, gluten, laktoza, itd. V tej socialno kompaktni in elitni soseki, ki jo lahko imenujemo tudi hipsterska, je ob ekološki zavesti visoko cenjena tudi politična korektnost, ki jo ta novodobna elita zamenjuje za moralno prepričanje ali celo etično držo.¹

V eno izmed prenovljenih stanovanj elitne četrti Mayenburg naseli poklicno uspešen zakonski par z najstnikom, ki zaradi prezaposlenosti potrebuje novo gospodinjsko pomočnico. Prejšnjo, priseljenko iz Poljske, so odslovili, ker je kvarno vplivala na sinov jezikovni razvoj. Med družinske odnose se tako vrine ekonomsko pogojeno razmerje med delodajalci in novo delojemalko, ki prihaja iz vzhodne Nemčije, od koder je najbrž odšla v iskanju boljšega življenja. O njej ne izvemo veliko in zdi se, da na koncu o njej vemo še manj, kot smo si predstavljali, da smo vedeli na začetku.

¹ Če smo povsem odkriti, si Slovenci težko predstavljamo povprečnega pripadnika te ali tej podobne mestne četrti. Naše elite namreč ostajajo v območju Cankarjevega kralja na Betajnovi, čigar ekonomska in socialna moč nima nobene potrebe, da bi se v svoji pojavnosti obliko urbanizirala, rafinirala ali na kakršen koli način poskušala zamaskirati svojo surovost, neizobraženost in popolno odsotnost omike.

Diskretni šarm čistilke

Z ženskami, ki čistijo, imamo vsi izkušnje. Najprej se z njimi srečamo v vrtcih, v zdravstvenih domovih, bolnišnicah, zatem nanje naletimo v pisarnah, javnih prostorih in nekateri med nami jih najamejo tudi za čiščenje svojega doma. Slednji dobro vedo, kako delikaten je proces vzpostavitve medsebojnega zaupanja s tujo osebo, ki jo spustimo v območje intimne. Že najti zanesljivo, pošteno in marljivo gospo, je cel podvig, da o tem, kako visoki morajo biti kriteriji, če ji v varstvo zaupajo še svojega potomca, sploh ne govorimo. Čistilke so integralni del sodobne družbe, opravljajo najnižja dela, za katera izobrazba in kvalifikacije niso potrebne, kar pa še ne pomeni, da med njimi ne najdemo tudi zelo izobraženih oseb.

Mayenburg je v intervjuju ob krstni izvedbi *Kosa plastike*, ki jo je režiral sam, dejal, da so čistilke njegova šibka točka in da si je želel napisati igro o tistih, ki jih najemajo. »Že nekaj časa me fascinirajo ljudje, ki se imajo za levičarje in verjamejo, da se borijo za pravice deprivilegiranih in ob tem nočejo opravljati nekaterih del v gospodinjstvu. Nočejo čistiti lastnega stranišča. Zanima me prav to dvojno politično življenje. Očitno imamo določene ideale, ampak ne znamo živeti v skladu z njimi.«² Kos plastike ni in noče biti zgolj politična kritika novodobnih salonskih levičarjev, ampak duhovito secira proces udomačitve gospodinjske pomočnice, oziroma kot to opiše Mayenburg: »Ljudje ne vejo, kako naj se vedejo do njih. Seveda smo se naučili, kako naj reagiramo v političnem smislu, se pravi, da jih dobro plačamo. Ko pa jim želimo naročiti, naj se posebno skrbno lotijo nečesa v stanovanju, postane situacija neprijetna. [...] Razmišljal sem o teh nelagodnih situacijah in poskušal izluščiti samo jedro, torej tisto, kar je najbolj mučno. Eno je, denimo, če puščamo denar, da se valja po stanovanju, in nekaj povsem drugega je, ko se o tem pogovarjamo, se opravičimo, in s tem, ko se opravičujemo, še dodatno poslabšamo situacijo.«³

Tako Mayenburg razstavi življenja bivše umetnice Ulrike, katere obsesivna nevroza spreminja stanovanje v laboratorijsko dezinficiran »refugium«, kot ga opiše njen mož Michael, zdravnik interne medicine, ki ga mučijo simptomi širokega psihosomatskega spektra, začenši z nespečnostjo, glutensko in laktozno netoleranco, ki je bržkone posledica stresa na delovnem mestu in tudi doma. V tem čistem zatočišču živi, bolj ali manj sam sebi prepuščen, tudi njun sin Vincent, še eden v seriji Mayenburgovih »zguljenih otrok«⁴, ki pa ni tako (avto)destruktiven, kot smo pri Mayenburgu vajeni. Vincent noče biti fant, ker bi rad bil dekle. To očitno opazijo tudi njegovi sošolci, ki ga po pouku maltretirajo, medtem ko njegovi starši tega niti ne slutijo. Transeskualizem med doraščajočimi otroki je sicer še vedno tabu tema, čeprav jim v ZDA zdravniki že uspešno pomagajo pri

² Joseph Pearson, *Tormenting the Cleaning Lady: Marius von Mayenburg's Stück Plastik* www.schaubuehne.de/en/blog/tormenting-the-cleaning-lady-marius-von-mayenburgs-stueck-plastik.html.

³ Prav tam.

⁴ Prav tam.

spremembi spola še pred hormonalnim izbruhom adolescence.⁵ Vincentu pa presenetljivo priskoči na pomoč Jessica, ki ni zgolj nekakšen substitut Vincentovih odsotnih staršev, ki se v pogovorih z njim zatekajo k frazam iz priročnikov o spolni vzgoji. Gospodinjska pomočnica postaja nekakšen katalizator izpovedi, pospeševalec samorefleksije vsakega izmed družinskih članov. Redkobesedna Jessica, ki trpno prenaša ponižanja in upošteva vsa navodila delodajalcev, poslušata tarnanje in jamranje zakonskega para, ki si ne zna več prisluhniti. Ob tem je ves čas pasivna in profesionalno korektna. Z molkom in na redko posejanimi kratkimi stavki ne posega v dogajanje na aktiven način, pač pa z nespornimi sproža katarzične učinke vseh treh članov družine. Navkljub poniževanju se nikoli ne upre, ničesar in nikogar ne zavrne. V svoji pasivnosti je zgolj objekt, nekakšen koš za recikliranje emocij in spominov, objekt spolnega poželenja, objekt za recikliranje starih oblek, in tudi objekt občudovanja. Ta melodramski družinski dispozitiv Mayenburg spretno izpisuje v relativno kratkih prizorih, s časovnimi preskoki in tudi v obliki neposrednih naslavljanj na občinstvo, tako imenovanih apartejih. To so komentarji, opazke in tudi monologi, s katerimi dramske osebe nagovorijo občinstvo in ta izstop iz igre izrabijo za izrekanje resnice⁶. Dramski lik, ki si malodane povsem prisvoji to privilegirano komunikacijo s publiko, je Ulrikin šef, priznani umetnik s področja sodobne umetnosti, Serge Haulupa.

S Haulupo Mayenburg vzpostavi vertikalno hierarhično lestvico socialno-ekonomskih odnosov, ki se pne od njega navzdol do Jessice. Nenadoma se liki postrojijo v odnosu drug do drugega skozi prizmo družbenih položajev. Ekonomika družine tako ni zgolj razpolaganje s sredstvi za preživljanje, temveč se v njej zrcali in jo določa tudi socialno-gmotni položaj njenih članov. Haulupa, kot najuspešnejši, najbogatejši med dramskimi osebami, brezkompromisno posega v intimno življenje družine, brezobzirno žali Ulrike in Michaela, čeravno se tudi sam duševno in telesno zvija pod težo depresije, ki je bodisi posledica ali pa vzrok njegove umetniške krize, iz katere ga reši nova muza: skrivnostna Jessica Schmitt.

Pozor, čistimo!

Kadar trčita sodobna umetnost in čistilka, je učinek ponavadi komičen. Mayenburg v intervjuju omenja Josepha Beuysa, o katerem gre anekdota, da so bile njegove umetnine, v katerih je večinoma uporabljal maščobo in filc, vedno žrtve čistilk. Spomnimo se tudi slovenske reklame, v kateri se snažilka zavzeto loti čiščenja Pollockove slike. Zadnji izmed teh komičnih incidentov se je zgodil oktobra 2015, ko so čistilke v muzeju sodobne umetnosti v Bolzanu vrgle v koš instalacijo z naslovom *Kam gremo plesat danes zvečer?* ustvarjalnega dueta Goldschmied & Chiari, ki sta tla razstavnega prostora prekrila s praznimi steklenicami, kozarci, konfeti itn.

⁵ V samostojni Sloveniji o tematiki, kakršna je transeksualnost med otroki, sploh nima smisla izglubljati besed, ker gre za problematiko, ki bi ji, sodeč po rezultatih referendumu, zmoglo prisluhniti le nekaj pičlih odstotkov prebivalstva. Tem nekaj posameznikom pa prijazno priporočam ogled dokumentarnega filma *Transgender kids* znanega novinarja Louisa Theroux, ki je bil posnet leta 2015 za BBC.

⁶ Glej Patrice Pavis, *Gledališki slovar*, Knjižnica MGL, Ljubljana 1997, str. 50.

Snažilke niso razlikovale med umetniškem delom in umazanijo, ki ostane za otvoritvenimi zabavami. Kar nas zabava pri tem, je nepoznavalski oziroma naivni pogled drugega, ki ne prepozna umetnine, marveč vidi stvari takšne, kot so: maščoba je maščoba, linije razlitih barv so pač packarija in smeti so smeti. Ko torej Haulupo govori o avtentičnosti ženske, ki čisti, že vsteje njen, s sodobno umetnostjo neobremenjen, pogled. Se pravi, Jessica lahko postane njegova muza oziroma del njegovih instalacij le pod pogojem, da stvari gleda takšne, kot so, in se z njihovim pomenom ne ukvarja. V tem smislu je tudi za Haulupo Jessica samo objekt med objekti, plastika z naslovom *Ženska, ki čisti*. Jessica torej izrabijo vsi s Haulupo na čelu, vsak si vzame, kar potrebuje, in nihče ji ničesar ne da. Proti koncu igre jo celo vidimo, kako nespečemu Michaelu ponudi uspavalno tableto. Ostale tablete nekega usodnega večera vsuje v jastogovo juho. In to je tista gesta, s katero Jessica Schmitt postane subjekt, ker prvič in edinkrat naredi nekaj sama od sebe in za sebe. Mogoče nam je v teh sentimentalno politično korektnih časih lažje pri srcu, če si mislimo, da jih je želela le začasno utišati, jim dati lekcijo, ampak to ne spremeni same narave dejanja, ki je osvobajajoče samo za Jessico.

S Haulupo vnese Mayenburg tudi odnos širše javnosti do sodobne umetnosti, ki se v medijih pojavlja zgolj v območju škandalov, s katerimi vzbuja pozornost in s tem viša število obiskovalcev. Umetnost je biznis in škandali pripomorejo k večjemu donosu po kosu. Zdi se, da Mayenburgu ne gre toliko za problematizacijo sodobne umetnosti niti za iskanje stičnih točk med sodobnim performansom in gledališko uprizoritvijo *Kosa plastike*, ki jo je moč za nazaj brati kot enega izmed Haulupovih performansov, ampak ga zanima vmesni prostor med gledališko iluzijo in resnico vsakdana. V tem smislu je preplet dokumentarnih podatkov in imen iz sveta sodobne umetnosti s fiktivnimi zgolj eden izmed prijemov, ki jih uporabi. Bolj indikativno je resnično ime Sergeja Haulupe, ki se v nemškem originalu glasi: Sebastian Schwartz, kakor je ime igralcu, ki je igral lik Haulupe v krstni izvedbi aprila 2015. Iz tega sledi, da mora biti slovenskemu Haulupi ime Gašper Tič in da se moramo na ravni uprizoritve ukvarjati z medprostorom med igralci in njihovimi vlogami. Razpirati ta prostor pa pomeni, da se moramo spraševati o sami naravi gledališkega dejanja. To je iskanje tistih zmuzljivih, neubesedljivih točk v času in prostoru, ko gledalci vejo, da na odru stojijo igralci, ki se pretvarjajo, in se tudi igralci zavedajo, da se gledalci kljub temu, da vejo, da gre za pretvarjanje, pretvarjajo, da ne vejo, da gre za pretvarjanje. Ali drugače povedano: to so tisti trenutki, ko se igralec in gledalec spogledata in drug drugemu hkrati pomežikneta, zato da gre igra naprej, kajti navsezadnje so ti momenti mogoči samo v teatru in so konstitutivni elementi slehernega gledališča.

