



Rok Vevar

KOS PLASTIKE: O SLUŽKINJI, ZAKONU IN UMETNIKU (SOCIALNA PLASTIKA, MEŠANE TEHNIKE, 2015)

Nemški dramatik Marius von Mayenburg (1972) se je v nemškem in evropskega gledališkem kontekstu uveljavil sredi 90. let, v času naraščajoče popularnosti t. i. novega evropskega dramskega brutalizma, ki ga je v glavnem pisala generacija dramatikov rojenih konec 60. in na začetku 70. let in ki je poleg britanskega gledališkega konteksta najmočneje odjeknil prav v Nemčiji. Britanski gledališki kritik in publicist Aleks Sierz je ta dramski fenomen označil kot gledališče »u fris« (v svoji istoimenski monografiji *In-Yer-Face Theatre*, 2001; v slovenskem prevodu *Gledališče »u fris«*, Knjižnica MGL, 2004), nemški gledališki prostor pa mu je med drugim nadel oznako »dramatika sperme in krvi«. Časi in pisave so se med tem spremenili.

Čeprav bi temu razmeroma eklektičnemu dramskemu korpusu težka določili skupne imenovalce, bi veljalo reči predvsem, da je uspel zartikulirati določeno generacijsko senzibilnost, razrahljati dominantne evropske zgodovinske dramaturgije in vanje pripustiti nove načine pisav, da se je uspel znebiti teženj po konsekventni psihološki utemeljenosti dramskih oseb, še posebej večča pa se zdi njegova uveljavitev novih modelov dramske kompozicije, s čimer imam v mislih dramski inženiring dialogov, posameznih prizorov, kakor tudi gradnjo celote. Slednje nemara velja tudi za prvo Meyenburgovo uprizoritev na slovenskih odrih, dramo *Ognjeni obraz* (1997), ki jo je leta 2001 v MGL režiral Samo M. Strelec, kakor tudi za aktualno dramo *Kos plastike* (2015). Drugih njegovih dram, roko na srce, ne poznam.

Drama *Kos plastike* je nekakšen sintetični sodobni dramski situacionizem, hkrati pa nekakšna groteska, karikatura določenega socialnega sloja in okolja, ki se na koncu absurdno izniči v nekakšni harmsovski limiti. Ob pisanju tega teksta si nisem mogel kaj, da ne bi še enkrat preveril pisanja Anje Hilling, še ene nemške dramatičarke mlajše generacije. Njeno dramo *Črna žival žalost* so v MGL uprizorili pred dvema letoma. »Likov pravzaprav ne psihologiziram, temveč jim skušam dati zgolj prostor, da se lahko spremenijo – tudi v načinu govora in mišljenja,« pravi Hillingova v intervjuju, ki ga je z njo opravil Jaša Drnovšek. V Mayenburgovi drami *Kos plastike* dramske osebe merijo svoje prostore, svoje karakterne teritorije v skupni situaciji, ne pa časa, saj

ta stoji, teče zgolj pri stranskih osebah (Vincent, Jessica), ali pa postopoma izginja v nič. Pri tem Mayenburg teritorialnost dramskih oseb, njihove glasove, poudarja s tehniko sodobnih dialoških apartéjev (Ulrike, Michael), ki vznikajo in izginjajo v dialoški strukturi kakor znak zaklonišča njihovega sebstva, mesta, iz katerega v resnici izjavljajo in kamor nikogar drugega niso pripravljene pripustiti. Imunitarna strategija.

Priča smo nekolikane zatečenemu stanju neke družine iz višjega družbenega sloja: zakoncev Michaela, zdravnika, ki se odloča, da bi se morda v Zahodni Afriki priključil organizaciji Zdravniki brez meja ter tako nekolikane zadovoljil ženinih kapricioznosti in ambicijam ali morda samo pobegnul iz ubijajoče zakonske inercije, in Ulrike, umetnice, natančneje, grafične in tekstilne oblikovalke, ki pravi, da se nima več za ustvarjalko, ampak svoje delo opravlja kot asistentka ciničnega, ambicioznega in uspešnega, a izgorelega sodobnega umetnika Haulupe (ali je Hau v njegovem imenu ironični komentar umetniškega programa slavnega nemškega centra sodobnih scenskih umetnosti Hebbel Am Uffer (HAU), bi težko z zagotovostjo rekli), vpetega v mednarodno mrežo umetniških institucij, izmed katerih je uglednejša postaja morda prav mednarodna razstava Dokumenta v Kasslu, ki se ji je zaradi osebnih ekscesov s kuraotri odpovedal (morda tisti, ki se obeta leta 2017), in kolega Bruca Naumana, bratov Chapman, Damiena Hirsta idr. Gre za ambiciozne, prezaposlene, finančno in socialno dobro situirane, a izpraznjene ljudi srednjih let, pri čemer se zdi, da se je zanje tok časa z obeti sprememb ustavil, prinesli jim utegne zgolj še morda kakšno dodatno obveznost, ki pa si je – izgoreli in prazni – niti ne želijo več niti je ne zmorejo.

Zaradi obilice dela Ulrike doma nujno rabi gospodinjsko pomočnico. Poljakinjo Danuto so morali potem, ko so se zaradi njene slabe nemščine pri sinu Vincentu začele vrstiti jezikovne napake, odpustiti. Tako v prvem prizoru *Kosa plastike* nastopi nova pomoč, Jessica Schmitt, s katero Ulrike pri organizaciji in delitvi dela sprva uvaja socialne protokole z nekakšno profesionalno distanco, a kmalu se začne jasno kazati, da je dana situacija delovno razmerje sklenila z vsem, kar Michaelu in Ulrike zaradi odsotnosti povzroča življenjski – osebni zastoj, z vsem kar jima v njunem razmerju manjka: lahko bi rekli, da je to predvsem čas. Kar ga v drami *Kos plastike* meri, je predvsem spremenljivi ritem in potek odnosa, ki ga razvijata Ulrike in Michael do Jessice. Ta se tako rekoč brez besed in postopoma spreminja v nadomestek njune medsebojne odtujenosti, hkrati pa v starše sina Vincenta, ki je edini, s katerim lahko vzpostavi dialog, ko mu v 15. prizoru nalakira nohte in asistira njegovi performativni spremembi spola.

Ta družinska drama pa je seveda – in tu je Mayenburg v svojem pogledu na sodobno umetnost zelo podoben umetniku Haulupi, ki ga v drami implicitno kritizira in smeši – perfekten material za ustvarjalno impotentnega sodobnega umetnika Haulupo, ki ga skladno s tradicijo historičnih avantgard zanima enačba med umetnostjo in življenjem in ki vidi svoj naslednji projekt praktično v vsem, kar opazi. Ko se v 11. prizoru Haulupa in Michael spreta, ko slednji vrže krožnik s hrano po tleh in začne Jessica čistiti posledice te jedilniške devastacije, dobi izsušeni vreclec umetnikove ustvarjalnosti idejo za instalacijo: »To hočem gledat. Točno to.

Žensko, ki čisti. Žensko, ki čisti, kar smo zasvinjali. Našo svinjarijo. Svinjarijo naše civilizacije. To je socialna plastika [...],« pravi. Kmalu zatem Haulupa ustvari instalacijo, »drekomat, napravo, ki dela hrup in svinja okolico«, to pa potem Jessica čisti: »To je dobro, to je drekomat, to je čistilka, to je pristno. Pika.« Kdo ve, ali se Mayenburg na tem mestu dela norca iz španskega režiserja in dramatika Rodriga Garcie ali morda celo iz samega sebe?

A če je Jessica, ki Vincentu nadomešča odsotne starše, izgubljene v obveznostih sodobne (umetniške) produkcije, ves čas bolj ali manj tiho (replik ne zmore dokončati, ker ji Ulrike, Michael in Haulupa to ves čas onemogočajo), se postopna produkcija razrednega boja na koncu vendarle spremeni v upor: gospodinjsko revolucijo izvede tako, da socialni plastiki Mayenburgove drame v francosko jastogovo juho zakuha uspavala, ki jih dramsko osebje potrebuje za blažitev nespečnosti. Tako na koncu nenadoma vsem po vrsti glave omahnejo v krožnike z juho. Umetniški demiurg Haulupa pa pripomni: »Čutim, kako mi Jessicina jastogova juha od zadaj zapira oči in nenadoma mi vse postane jasno. Mogoče pa Jessica ne zadošča [za mojo umetnost]. [...] Vse vas hočem. In če boste zdaj pocrkali, bom pripeljal igralce, da bojo igrali vaše vloge, in vse, kar ste nasrali, se bojo morali naučit na pamet, in potem bomo zaprli v dvorano še tristo gledalcev, ki si bojo morali vse to ogledat, in čisto na koncu se bo Sergeu Haulupi končno posvetilo [...] – to bo ultimativni umetniški akt, umetnina opazuje samo sebe, Mona Lisa, ki zagleda samo sebe in smeje izgine v svojo lastno rit.«

Formalni postopek, ki ga Meyenburg na koncu uvede, je ponovitev v zadnjem Haulupovem monologu, ponovitev na način drugostopenjske realnosti/fikcije, zvezan s stavkom: »[K]o bojo že vsi na tleh, se bo Sergeu Haulupi končno posvetilo, tik preden se bo stegnil, se bo postavil na noge in rekel [...]« Ta zanka, ki sodobno »socialno plastiko« pripelje k nekakšni resnici, ki ni nič drugega kot dvodimenzionalna slika Mone Lize, ki gleda samo sebe in se izničuje, odpre več vprašanj, kot si jih Mayenburgov umetniški mikrokozmos – po mojem mnenju – zasluži. Vprašanja: o statusu umetnosti v sodobni družbi, o razmerju med fikcijo in stvarnostjo, o vlogi zgodovinskih avantgard in modernizma v modernem stoletju in njegovem postmoderno-sodobnem repu, o vladavini produkcije nad kreacijo umetnosti, o neoliberalni ideologiji in ekonomsko-politični totalnosti, ki jo je okupirala, in (ne)moči umetnosti v njej, o proizvodnji fikcij v vsakdanjosti, v kateri so odpravljeni pogoji za stvarni Dogodek, ki bi pognal nov tok časa in Zgodovine itn. Zdi se, da Mayenburgovo početje ni dosti drugačno od Haulupovega umetniškega podjetja, predvsem zaradi tega, ker je *Kos plastike* po mojem mnenju zgolj: evidenca simptomov z izpitnimi vprašanji na odprtem koncu, diagnostika stanja, ki pa ji avtor ne zagotovi nikakršne analize pogojev, ki to simptomatiko generirajo. Je morda takšna zahteva prehuda? Tu je treba odkrito priznati, da je bila dramska tradicija, ki ji Mayenburg pripada, vselej boljša v diagnozah kot v interpretacijah (družbenih) simptomov, ki jih je znala odčitati. Nikoli se namreč ni potrudila misliti njihove politike. Morda bi se izšlo, če bi ob bok Mayenburgovemu *Kosu plastike* v istem večeru postavili kakšno Brechtovo dramo. Druge rešitve se v tem trenutku nisem sposoben spomniti.