

VSEBINA

- 6 Ira Ratej **OKLEP KLIŠEJEV**
- 12 Eva Jagodic **KO SI ENKRAT PREBRAL SLOVAR, JE VSE OSTALO SAMO ŠE REMIKS**
- 18 Rainer Werner Fassbinder **ZABAVA OB PRIHODU PHOEBE ZEITGEIST** ali **KRI NA MAČJEM VRATU**

Rainer Werner Fassbinder

KRI NA MAČJEM VRATU

Blut am Hals der Katze, 1971

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 16. novembra 2017

Prevajalec **MILAN ŠTEFE**

Režiserka **IVANA DJILAS**

Dramaturginja **IRA RATEJ**

Scenografka **NASTJA MIHELJAK**

Kostumografka **JELENA PROKOVIČ**

Koreografka **MAŠA KAGAO KNEZ**

Avtor glasbe **MURAT**

Lektorica **BARBARA ROGELJ**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Vodja predstave in šepetalka **Nina Štritof**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodji tehničnih ekip **Roman Benda** in **Branko Tica**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Andrej Koležnik**

Vodja frizerk **Jelka Leben**

Vodja garderoberk **Angelina Karimović**

Rekviziterja **Borut Šrenk** in **Sašo Ržek**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Phoebe Zeitgeist **TINA POTOČNIK VRHOVNIK**

Punca **MOJCA FUNKL**

Fotomodel **ANUŠA KODELJA** AGRFT

Ljubica **KARIN KOMLJANEC**

Žena mrtvega vojaka **BERNARDA OMAN**

Mesar **GABER K. TRSEGLAV**

Ljubimec **MATIC LUKŠIČ**

Učitelj **GREGOR GRUDEN**

Vojak **TOMO TOMŠIČ** k. g.

Policaj **ŽAN PERKO** k. g.

DJ **MURAT** k. g.



Matic Lukšič, Gregor Gruden, Mojca Funkl, Murat, Tina Potočnik Vrhovnik,
Gaber K. Trseglav, Bernarda Oman, Anuša Kodelja, Karin Komljanec, Tomo Tomšič,
Žan Perko

Ira Ratej

OKLEP KLIŠEJEV

Rainer Werner Fassbinder je eden najprepoznavnejših nemških filmskih režiserjev prejšnjega stoletja. Ko je leta 1982 v starosti 37 let umrl, je za njim ostalo 44 filmov, ki jih je posnel v pičlem desetletju in pol. Pisal je tudi za radio in za gledališče ter v slednjem tudi igral in režiral. Ob tako impozantnem filmskem opusu je Fassbinderjevo delo v gledališču manj opaženo. Podrobnejši pregled njegove zapuščine pa pokaže, da je z gledališčem ostajal trdno povezan tudi v času največjih filmskih uspehov. Njegova ustvarjalna pot se je, kot pri veliki večini filmskih režiserjev in igralcev, začela prav v teatru. Najprej je hotel postati igralec, potem se je uresničeval kot gledališki režiser in dramatik ter bil nazadnje kratek čas tudi intendant.¹ Kot lahko preberemo v spominih Heide Simon, je to klavrno obdobje dokončno zapečatilo njegovo delovanje v gledališču.

Šestdeseta leta prejšnjega stoletja so bila v nemškem gledališču obdobje uveljavljanja režijskih poetik in opozicije med institucionalnimi gledališči, ki so jih financirale država, pokrajine in mesta, in manjšimi ad hoc ustanovljenimi kletnimi teatri, ki so pod vplivom Living Theatra in podobnih skupin vzniknili po vsej zahodni Nemčiji.² München, Fassbinderjevo rodno mesto, ni bil pri tem nobena izjema. Ko se je mladi Fassbinder oziral za angažmajem v gledališču, sta zakonca Söhnlein preuredila malo dvorano art kina v gledališko dvorano in ustanovila Action-Theater. Fassbinder, ki je že prej zahajal v njun kino, se je skupini priključil, ko je eden izmed igralcev pristal v zaporu zaradi poskusa uboja. In prav Fassbinder je v skupino, sestavljeno iz pretežno nešolanih igralcev, pripeljal Hanno Schygulla, za katero je menda že takrat vedel, da bo iz nje ustvaril mednarodno zvezdo.

To je bil čas aktivnega odpora zoper avtoritete in nove gledališke skupine so si prizadevale delovati po principu kolektivnega odločanja, kar je v popolnem nasprotju z ustrojem institucionalnih gledališč, ki jih obvladujejo hierarhične strukture, na čelu katerih je intendant oziroma direktor. Temu »samoupravljanju« v Action-Theatru je

¹ Leta 1973 je postal intendant frankfurtskega gledališča Theater am Turm z željo, da bi nadaljeval tradicijo antiteatra, ampak tokrat z zagotovljenim financiranjem. Več o tem v gledališkem listu MGL za predstavo *Grenke solze Petre von Kant* (1985).

² Podobno situacijo smo imeli v šestdesetih letih tudi v Sloveniji. Spomnimo se Pekarne, Gleja in drugih gledaliških skupin. Shizma med zunajinstitucionalnimi in institucionalnimi gledališči se nadaljuje tudi po osamosvojitvi. Da je to še danes pereča problematika, priča simpozij v okviru letošnjega Festivala Borštnikovo srečanje na temo (Ne)pretočnost: vprašanje institucije v sodobnih scenskih umetnostih.

Fassbinder počasi naredil konec in se vzpostavil kot vodilna umetniška in organizacijska figura, nad čimer vsi niso bili navdušeni. Horst Söhnlein je iz ljubosumja in zaradi umetniškega razhajanja s Fassbinderjem med gostovanjem skupine razdejal prostore Action-Theatra, kar je pomenilo tudi konec samega gledališča. Zato je Fassbinder leta 1967 skupaj s skupino privržencev ustanovil antiteater³. Z antiteatrom je Fassbinder uprizoril nekaj priredb klasične dramatike, posegal pa je tudi po besedilih sodobnikov. Produkcijski pogoji tega kletnega gledališča, ki ni imelo svojih prostorov, so bili vse prej kot idealni. Igralci, večinoma ljubitelji in entuziasti brez gledališke izobrazbe, so se menjavali, denarja za scenografijo in kostumografijo ni bilo. Fassbinder se je uril v priredbah klasičnih besedil, ki jih je skrajšal na bistvene dialoške prizore. Ob gostujočih režiserjih se je učil vodenja igralcev in postavljanja prizorov v prostor. Predvsem pa se je vzpostavil kot dramatik. Že svoje prvo besedilo, *Katchelmacher*⁴, je po odrskem uspehu priredil za film, ki ga je z minimalnimi sredstvi posnel skupaj z igralsko ekipo iz antiteatra. Film o grškem priseljencu, ki ga je upodobil sam, je naletel na dober sprejem pri kritiki, predvsem pa mu je odprl pot v filmske vode.

Če se ozremo na dramski opus Rainerja Wernerja Fassbinderja, lahko rečemo, da je tematsko in žanrsko zelo heterogen, obsega približno 20 iger, od katerih je skoraj polovica priredb drugih avtorjev (od Sofokleja, Goldonija do Jarryja idr.). Kot dramatik se je tematsko praviloma posvečal kritiki družbe in bičal ozkosrčnost, malomeščanstvo pa tudi politično korupcijo. Njegovo najslavnejše in največkrat uprizarjano delo je zagotovo igra *Grenke solze Petre von Kant*, ki jo je napisal istega leta kot *Kri na mačjem vratu*. Težko bi našli bolj raznoliki besedili. Na eni strani melodramski ljubezenski zaplet treh usodno povezanih žensk in na drugi žanrski potpuri, ki stavi na matematično strukturo in ignorira dramaturško konvencijo.

Rainerju Wernerju Fassbinderju se pri pisanju pozna tako delo v gledališču kot tudi fasciniranost nad filmom (kratki prizori, veliko oseb, hitra menjava prizorišč, razpršena dramaturgija ipd.). Naslov besedila⁵ *Kri na mačjem vratu* izvira iz osutka za film, ki so ga našli v Fassbinderjevi zapuščini. Gre za zgodbo o mladenki z imenom Marie, ki z dežele pride v mesto in srečuje vrsto nenavadnih in zlohotnih oseb, med njimi tudi vedeževalko, ki ji napove skorajšno smrt. Marie v grozi zagradi vedeževalkino mačko in jo ugrizne v vrat. Junakinja *Krvi na mačjem vratu* Phoebe Zeitgeist ni podeželsko dekle, ampak vesoljka z druge zvezde, ki ji je ime posodila seksapilna stripovska junakinja.⁶ Fassbinder ostale brezimne like poišče v mestu in predmestju. Vsi pripadajo spodnjemu srednjemu sloju in jih v prvi vrsti definira poklic, ki ga opravljajo oziroma družbeni status. Osebna imena se v besedilu pojavijo le sporadično in nakazujejo, da je Fassbinder like zanalašč izmikal igralčevi in gledalčevi identifikaciji. Vsakokrat ko se gledalcu zazdi, da je prepoznal lik, je ta že nekdo drug. Liki niso individualizirani do te mere, da bi si bralec in gle-

³ Zapis imena krši nemška slovnična pravila, ker je beseda Theater pisana brez črke »h« in z malo začetnico.

⁴ Naslov *Katchelmacher* sta Urban Belina in Matej Venier prevedla v *Grešni kozel*. Igra je bila junija 2017 uprizorjena v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Tretjega programa Radia Slovenija – programa Ars.

⁵ *Kri na mačjem vratu* je Rainer Werner Fassbinder napisal po naročilu mesta Nürnberg v počastitev 400-letnice rojstva Albrechta Dürerja.

⁶ Strip *The Adventures of Phoebe Zeit-Geist*, ki sta ga ustvarjala pisec Michael O'Donoghue in risar Frank Springer, je izhajal med letoma 1965 in 1968.

dalec iz drobcev zmogla sestaviti kompleksnejšo predstavo o psihološkem ozadju dramskih oseb. Če smo povsem natančni, gre ob vsakokratni pojavitvi določenega dramskega lika v prizoru za povsem drugo dramsko osebo. Od gledalcev tako Fassbinder terja obilo pozornosti pri sledenju dogajanja.

Zgodba sama je v bistvu zelo enostavna. Vesoljka Phoebe pride na Zemljo, da bi napisala poročilo o človeški demokraciji. Naučila se je besed, ne razume pa človeške govorice. Devetim osebam najprej prisluhne v seriji intimnih monologov. Zatem opreza za njimi in jih motri, kakšni so, kadar so postavljeni v socialne interakcije. In teh je obilo, saj se vsak lik sreča z vsakim. Reprezentančni vzorec človeštva, ki ga je Fassbinder pripravil za Phoebe, je sestavljen iz 81 voajerističnih prizorov, kakršne lahko vidimo bodisi na ulici, v stanovanjih, uradih, učilnicah, trgovinah, bifejih, javnih in zasebnih WC-jih itd. Prizorov, razen Phoebejine navzočnosti, nič ne povezuje. Nanizani so drug za drugim, kot bi se kdo naključno sprehajal med ljudmi in neopazno vstopal in izstopal iz prostorov. Lahko bi rekli, da sledijo filmski logiki. Phoebe si po vsakem prizoru zapomni nekaj stavkov, ki jih na glas ponovi. Njena izbira povedi, ki si jih zapomni, je prej ko ne naključna. Potem se Phoebe znajde na banketu, kjer želi navezati stik s pripadniki človeške vrste, tako da ponavlja stavke in besede, ki jih je slišala poprej. Te osebe so iz višjega socialnega sloja, kot so bile tiste, ki jih je opazovala doslej. Ko Phoebe končno spregovori, naleti na različne odzive, od posmehovanja, zgražanja, obsojanja do popolne zavrnitve. Potem vsakega od udeležencev ugrizne v vrat in ga s tem obsodi na jezikovno amnezijo. Od tod tudi podnaslov drame: Marilyn Monroe proti vampirjem. Rainer Werner Fassbinder nam torej že s podnaslovom namigne, da smo ljudje krvoseji, ki drug drugemu pijemo kri. Naša medsebojna razmerja so v bistvu parazitska.⁷ Phoebe na koncu igre pove odlomek iz Heglove *Logike znanosti*, o problemu razumevanja pojmov, ki ga v celoti ne razume nihče, razen mogoče peščice filozofov. Tako smo kot gledalci postavljeni v Phoebejino izhodiščno situacijo: opazujemo, poslušamo in pri tem, ko razumemo vse posamezne besede, ne razumemo govorice oziroma pomena. Toda Fassbinderju zagotovo ni šlo zgolj za zbujanje empatičnih občutkov do galaktične tujke. Ob citatu iz filozofije (ljubezni do modrosti, sic!) se zavemo, da jezik ni samo orodje neposrednega komuniciranja, marveč tudi izrazilo najvišjega, kar človeški duh lahko doseže. A kaj, ko to najvišje razume tako malo ljudi. Izplen Phoebejinega raziskovanja človeške demokracije je potemtakem pičel, saj smo ljudje drug do drugega nasilni in grobi, globoko ksenofobni, kot posamezniki pa večinoma osamljeni in zagrenjeni v nenehnem pehanju za denarjem in izmikajočo se srečo.

Fassbinder je zagotovo poznal Handekjevega *Kasparja* (1967), saj je bil Handke že v šestdestih letih priznan dramatik. Kritike družbe in jezika kot temeljnega orodja in mehanizma socialnega podrejanja se Fassbinder loti drugače kot Handke. Slednji je v drami *Kaspar*, za katero je dobil inspiracijo v resnični zgodbi Kasparja Hauserja⁸,

eksplicitno demonstriral učinke jezikovne torture nad nekom, ki je odraščal v popolni izolaciji. Fassbinder se v nasprotju s Handkejem, ki črpa iz resničnih dogodkov, poda v vode znanstvene fantastike in na Zemljo pošlje fiktivno bitje. Handkeju Kaspar Hauser služi kot nepotvorjeni subjekt zgodovine, ki postane žrtev učlovečenja, medtem pa se pri Fassbinderju iz govorečega občestva izvzeta Phoebe sploh ne odziva na nasilje ali zapeljevanje (Policaj in Ljubimec). Fassbinder raje demonstrira moč jezika v prizorih oziroma situacijah med različnimi posamezniki. To so klišejske situacije iz vsakdanjega življenja: obupana Punca moleduje Ljubimca, naj je ne zapusti, Učitelj zaloti Puncu pri kraji in jo preda policiji, Mesar išče ljubezeni pri prostitutkah, Žena umrlega vojaka zavida Manekenki, Ljubica se predaja melodramskim razmerjem brez upa zmage, Ljubimec/prostitut izziva Policista, pijani Vojak izziva pretep, Mesar pretepa Ženo umrlega vojaka, ženske opravljajo sosedo, ki se je poročila z muslimanom itd. Vsak izmed likov izkusi obe plati situacije: podreja drugega in je podrejen oziroma ponižuje in je ponižan. Lahko bi rekli, da gre za nekakšen socialni sadomazohistični vrttiljak, kjer je osnovno orodje podrejanja prav jezik. Pri tem se moramo spomniti, da je Fassbinder razumel človeška razmerja, tudi tista najintimnejša, kot boj za prevlado. »Tisti, ki ljubi bolj, je šibkejši,« je dejal v enem izmed televizijskih intervjujev; in kdor pozna njegove filme, ve, da to velja za večino razmerij v njegovih filmih. In tu se skriva tudi poduk o človeški demokraciji: močnejši si podrejajo šibkejše, večina zatira manjšino, drugačni so izrinjeni na obrobje, individualni glasovi potonejo v hrumu množic.

Rainer Werner Fassbinder ni bil umetnik, ki bi olupševal stvarnost, ravno nasprotno. V filmih in dramah gledalce popelje po temačnih zakotjih človeške psihe in tam išče vzvode za vse tisto, kar žene posameznike in družbo. Pri tem ne odvrta pogleda od nagnusnega, ampak nas prisli, da se zazremo v tisto, česar si nikoli nismo želeli videti. Navsezadnje pa pred nami razgrne še neprijetno resnico, da mislimo, čustvujemo, govorimo in živimo klišeje. Svobodni individuum je le mit, ker je sleherni od nas ujet v vzorce obnašanja in je jezik zgolj simptom te ujetosti. Če rečemo, da je navada železna srajca, potem lahko dodamo, da so klišeji sestavni deli oklepa, ki ga potrebujemo, da bi živeli v človeški skupnosti. Zvedavi in naivni Phoebe Zeitgeist lahko le zaželimmo srečno pot domov. Ah, še ena oguljena fraza! 🤔

Viri in literatura:

- David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge University Press, New York, 2015.
 David Barnett, *Dramaturgies of „Sprachkritik“: Rainer Werner Fassbinder's „Blut am Hals der Katze“ and Peter Handke's »Kaspar«, The Modern Language Review, 95 (4), <http://eprints.hud.ac.uk/1905/>.*
- Erik MacDonald, *Rainer Werner Fassbinder and the Politics of Simulation: Two Plays*, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Los Angeles, jesen 1990.
- Denis Calandra, *The Antiteater of R. W. Fassbinder*, uvod v Rainer Werner Fassbinder Plays, PAJ Publications (a division of Performing Arts Journal, Inc.), New York, 1985.
- Gledališki list MGL, *Grenke solze Petre von Kant*, sezona 1985/1986, št. 2, MGL, Ljubljana.
- Hans Günther Pflaum, *Ich will nicht nur, daß ihr mich liebt – Der Filmemacher Rainer Werner Fassbinder*, 1993, dokumentarni film.
- Rosa von Praunheim, *Für mich gab's nur noch Fassbinder*, 2001, dokumentarni film.

⁷ Na podoben način je človeška razmerja opredelil tudi Marius von Mayenburg v drami *Paraziti* iz leta 1999.

⁸ Kaspar Hauser, skrivnostni »divji otrok«, ki se je po večletni osami leta 1828 pri (predvidoma) šestnajstih letih znašel na ulicah Nürnberga in praktično ni znal govoriti. Ponavljal je le stavke, da hoče postati konjenik, kot je bil njegov oče, ter izjavi »Ne vem« in »Konja! Konja!«.



Gregor Gruden, Murat, Tina Potočnik Vrhovnik, Žan Perko, Tomo Tomšič,
Matic Lukšič, Mojca Funkl

Eva Jagodic

KO SI ENKRAT PREBRAL SLOVAR, JE VSE OSTALO SAMO ŠE REMIKS

Šušlja se, da so pesniki mojstri besede. Da znajo zapeljati z besedami in v nas vzbuditi nevihto, nas pomiriti, razveseliti, spraviti v jok, odstreti spomine, uvideti resnico, nam razgaliti sočloveka ... vse to in še več menda da znajo. In to na tako poseben, precizen način, da ne samo, da ljudje o tem pišejo študije, o tem se celo predava na fakultetah. O tem, kaj je pesnik želel povedati. Kajti vsem Slovencem ljub »Gospod natakar, še en konjak, prosim!«, ki ga je menda v kavarni izdaval Menart, ne govori samo o želji po pijači. In Rilke v resnici ni imel v mislih graciozne velike črne mačke, ko je spisal verze o panterjevi ujetosti za rešetkami. In če bi se nekoč našel poet, ki bi zapisal, kako da je menda pozabil v pralni stroj dati krpico za lovljenje barve in bo zdaj vse perilo modro, zaradi tistega novega puloverja, ki pušča barvo, bi se gotovo našel strokovnjak, ki bi učil, kako je avtor v resnici želel izraziti otožnost spomina na modre oči svoje mladostne ljubezni, v katerih se je zrcalilo sinje modro nebo, ki se je raztezalo nad modrim morjem.

A tega gotovo ne bi razumel vsak od nas, saj smo si ljudje v dojemanju besed različni. Vsi poznamo njihov pomen, vsem nam je jasno, kaj posamezna beseda sama po sebi pomeni, a ko jih premešamo v določen vrstni red, vsak od nas v njih razbere nekaj drugega. Tako bi v primeru obarvanega perila nekdo morda razbral spomin na izgubljeno modrooko ljubezno, drugi obžalovanje, ker avtor ni storil vsega, kar bi lahko, da bi preprečil življenjsko

situacijo, s katero se sooča danes, tretji pa bi omenjeni zapis razumel brez vseh prenesenih in skritih pomenov. Pesnik si je pulil lase, ker je bila uničena njegova najljubša majica, in je svoje občutje prelin na papir, saj so besede njegov najboljši način izražanja tega, kar doživlja. Tako pač je, vsak od nas kdaj iste besede in stavke razume popolnoma drugače kot nekdo drug. Do tega ima tudi vso pravico. Zakaj? Izposodimo si misel Rolanda Barthesa, filozofa in literarnega teoretika, ki se je v eni svojih teorij ukvarjal z razumevanjem in interpretacijo besedil ter jo zapisal v eseju z naslovom *Smrt avtorja*. Govori o moči in vplivu, ki ju ima avtor pri branju in analiziranju posameznega besedila, in moči bralca, ki lahko ignorira ozadje nastanka posameznega dela ter se osredotoči na delo samo. V do tedaj uveljavljenih teorijah se je interpretacija namreč formulirala skozi avtorja, njegovo osebo, življenje, njegove želje in interese. Barthes trdi, da besedilo z interpretiranjem skozi avtorja in direktnim povezovanjem z njim izgubi svojo moč, saj nenadoma postane pomembnejša informacija, ki v delu sploh ni zapisana, kot pa besede, ki jih dejansko beremo na papirju. Raziskava avtorjevega ozadja, obdobja, v katerem je deloval, njegova politična in socialna prepričanja, kontekst, v katerem je besedilo nastalo, ter interpretacija glede na zbrane informacije tekst le omejuje in ga razlaga zgolj kot njega samega in ne kot nosilca sporočila. Ravno zaradi subjektivnosti bralca je torej besedilo samo po sebi nezmožno resnično zajeti vsa avtorjeva občutja, vtise, strasti, humor. Ta trditev pripelje do Barthesove glavne teze, namreč da bralec nosi veliko več odgovornosti do besedila kot avtor. Kompleksnost različnih konotacij in izkušenj, ki jih avtor prelije v besedilo, se namreč izniči ob stiku z bralcem. Bralec namreč do besedila nima vnaprej vzpostavljenega osebnega odnosa. Barthes tako trdi, da »enotnost teksta ne obstaja več v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema«, torej pri bralcu. Rojstvo bralca pa se lahko zgodi zgolj s smrtjo avtorja.¹ Tako torej nobenega od različnih razumevanj modrega perila v pralnem stroju ne moremo označiti za napačnega, saj je vsak od bralcev sporočilo interpretiral skozi svoje okoliščine in asociacije, namesto da bi se ukvarjal s tem, kdo je pesnik bil, ali je živel ob širnem modrem morju, ali je res kdaj bil zaljubljen v modrooko deklo, ali je obžaloval svoje življenjske odločitve, ali pa je bil samo izgubljen poet, ki je raje sanjaril, kot pa se loteval gospodinjskih opravil.

Tovrstna odstopanja v razumevanju pa se ne dogajajo samo, kadar se ukvarjamo z literaturo, seveda ne. S tem se srečujemo na vsakodnevni ravni, pri čemer se ravno najbolj pokaže, kako vsak od nas sporočila razume skozi sebe in svoje izkušnje in se ne ukvarja prav dosti s tem, od kod izhaja avtor. Če prijateljici denimo rečem »Tinka, zate imam nujna navodila« in jo povabim, naj stopi z mano, bi vsakdo okoli naju pomislil, kako da se nama obeta kratek pogovor strokovne narave, od katerega bodo odvisna najina prihodnja dejanja. To, da s tem samo zavajam okolico, da ne bi razbrala, da jo vabim, naj se mi pridruži pri kajenju in si privoščič nekaj minut zabušavanja, je pač stvar najine skupne pretekle izkušnje, ki je ljudje okrog naju nimajo, zato sporočilo dojemajo na podlagi tistega, kar sami vedo. Sicer pa ni odvisno samo od pretekle izkušnje, lahko gre tudi za popolnoma osebno dožemanje

¹ Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. Sodobna literarna teorija. Ljubljana: Krtina, 1995.

situacije. Zlasti se to pozna, kadar se ista beseda uporablja v več različnih kontekstih. Marsikatera je taka, ampak verjetno bo najlažje, če samo spomnim, koliko različnih občutij lahko izrazimo s pomočjo uporabe istih vulgarnih besed. Seveda pa se to dogaja tudi v prijaznem vsakodnevnem jeziku, le manj očitno je. In prav s težavo dojemanja besed, ki jih sicer pozna, a ne razume, je Fassbinder soočil Phoebe Zeitgeist.

Phoebe je bila na naš svet poslana, da bi se seznanila z njegovo kulturo. Opremljena z osnovnim znanjem jezika se pomeša med ljudi in opazuje, a se v začetku še ne vmešava. O ljudeh se vedno največ naučiš, če se ne vmešavaš, zato so denimo vožnje z avtobusom brez slušalk v ušesih vedno tako zabavne in poučne. Tako v prvem od treh delov Fassbinderjeve drame Phoebe zgolj nemo prisluhne kratkim monologom likov, s pomočjo katerih lahko bežno spoznamo njihove pretekle izkušnje, prepričanja, osnovne značajske poteze. Drama se prevesi v drugi del, v katerem dramski liki vstopijo v dialog drug z drugim, in prav na tem mestu Phoebe kaj hitro pride do bistvene ugotovitve. Preden se je znašla tu, se je naučila naših besed, a je bilo vse zaman, saj govorice ljudi nikakor ne razume. Sicer pa med svoje zapiske lahko kmalu doda še opombo, da svoje govorice ne razumemo niti mi sami, saj je v pogovorih ljudi, s katerimi se sreča, boleče očitno, da se ne poslušamo in ne razumemo. Phoebe tako zgolj ponavlja slišane besede in stavke in iz njih poizkuša sestaviti nekaj smiselnega, povednega, nekaj, kar bi podalo tudi vsebino, ne le prikazalo medosebnega odnosa, ki se zrcali skozi izrečene besede. Še toliko večjo moč pa besedi namenja tretji del drame, kjer se Phoebe tudi aktivno vključi v pogovore ljudi okrog sebe. Seveda si pri tem pomaga zgolj z jezikom, ki se ga je naučila, in vestno ponavlja stavke, ki jih je pred tem slišala od drugih. A še zdaleč ne gre le za slepo nametavanje stavkov, pač pa Phoebe besede selekcionira, vstavlja v nov kontekst in jim s tem daje nov pomen, čeprav sama pri tem ostane popolnoma nevedna. Gre torej za spreten dramatikov prikaz tega, kako pomembna sta tako kontekst kot čas, v katerem so posamezne besede izrečene. Vsekakor pa se tu lahko vrnemo na Barthesovo tezo o tem, kako nepomemben postane avtor, ko spoznamo, da je za razumevanje sporočila bistven predvsem tisti, ki ga prejme. Phoebe, ki v dialogih s pomočjo izposojenih besed postane avtorica sporočila, je šele nedavno stopila na ta planet in ne pozna principov njegovega delovanja, ni se še seznanila z nenapisanimi pravili, po katerih se določa dinamika med posamezniki. Tako njena misel, izkušnja in njene okoliščine za interpretacijo besedila postanejo popolnoma nepomembne, saj je važno le še to, kako si bo na podlagi svoje izkušnje besede interpretiral njihov prejemnik. In prav skozi odzive Phoebejinih sogovornikov najbolje spoznamo tako njih same kot tudi njihovo dojemanje sveta. Medtem ko nekateri Phoebe razglasijo za noro, ji drugi zavzeto prikimavajo in strašno hvalijo njene modre besede. Skozi njihovo percepcijo se riše vse, kar v našem svetu ostaja neizrečeno in nedoživeto. Povsem preprost stavek, ki se nekemu ne bi zdel prav nič posebnega in bi ga pripisal blebetanju norice, bi pri nekom drugem morda sprožil boleče spomine ali načel temo, s katero se v življenju noče soočati. Besede, ki bi se nekemu zdele modre in bistre, bi nekoga drugega, ki bi imel z nečim več izkušenj in bi vedel, da je teorija eno, praksa pa nekaj povsem drugega, izrazito užalile. In tako se vrtil ta naš svet.

Pravzaprav je bistveno vprašanje, ki se po tovrstnem razmisleku odpira v bralcu, predvsem to, ali so besede sploh še potrebne. Phoebe Zeitgeist svojo ekspedicijo na tuji planet sklene tako, da ljudem z ugrizom odvzame sposobnost izrekanja koherentnih misli. Vsekakor rešitev, ki bi se je z veseljem poslužil marsikdo od nas, kadar je primoran poslušati kakšno posebno intenzivno debato v svoji bližini. Pogovori mladine na zadnjem petkovem avtobusu, zborovanje starejših gospa v kavarni, globoka modrovanja pivopivskih gospodov v vaški gostilni, glasno hvalisanje najstnikov na šolskem igrišču, privoščljivo zbadanje male očkove princeze, ki prijateljici pod nos meče, da je njena nova barbika najbolj kul. Da, brez besed bi se dalo živeti. Phoebe nas tako ali tako uči, da se kljub besedam med seboj ne razumemo. Pa vendarle, morda je pa Phoebe samo z napačnega planeta? Tu spodaj prav nihče od nas ni opazil, da bi bilo z našim načinom komuniciranja kaj narobe. In če pesnik hoče svoj konjak, dajte pesniku konjak, da bo še naprej lahko risal ta svet v besedah, ki jih ne bomo razumeli, a nas bodo zapeljale s svojo lepoto in nam dajale občutek varnosti in topline.



Gaber K. Trseglav, Mojca Funkl, Anuša Kodelja, Gregor Gruden, Bernarda Oman,
Matic Lukšič, Karin Komljanec, Tomo Tomšič

Rainer Werner Fassbinder
ZABAVA
OB PRIHODU
PHOEBE
ZEITGEIST
ali
KRI NA MAČJEM
VRATU

Foto Peter Giodani





ŽENA MRTVEGA VOJAKA

Moj mož je na mesec zaslužil 1500 evrov.
Ker je padel na bojišču, mi država na mesec
plača 340 evrov. Izračunali so mi, kako naj pridem skozi mesec.
Za stanovanje 20 %, 85 evrov na osebo
za prehrano, za obleko in perilo – dve osebi: 50 evrov.
Šolske potrebščine za hčerko: 20 evrov. To je 310 evrov.
Ostane še 30 za luksus, se pravi za čokolado, cigarete,
kino, knjige, počitnice. Ljudje, ki so mi vse to izračunali, so bli zelo prijazni.



UČITELJ

Pesnik lahko izreče neizrekljivo. Zato se moramo
učiti, kako analizirati pesnike in njihova dela.
Seveda se moramo učiti tudi
takšne običajnosti, kot so
poštevanka, geografija in
biologija. Seveda mi je jasno,
da človeško življenje sestavljajo
predvsem številke in posli. Ampak
prav zaradi tega človek potrebuje
nekaj višjega, da bo v poslovnem
svetu trdno stal na svojih nogah.

LJUBIMEC

Všeč so mi poročene ženske,
hvaležne so za nežnost.

Kdor ljubi in razume ženske, lahko da le to.
In razen tega poročene ne čakajo naokrog.

Zame tudi starost ni ovira.

Ravno utrujeno meso se z največjim žarom
odzove na izkušene ljubimčeve dotike.

DJ

Phoebe Zeitgeist je bila poslana
na Zemljo s tuje zvezde, da bi
napisala poročilo o človeški
demokraciji. Vendar ima
težave, čeprav se je
naučila posameznih besed, pa vseeno
ne razume govornice ljudi.



PUNCA

Mela sem prijatla, ki se je česal tko kot *Elvis Presley*. Zame je bil *Elvis Presley* mega. Včasih, ko grem tko po cesti, me kak vonj al pa mogoče kakšna hiša spomni na preteklost, spomnim se dvorišča, tam smo visel s prijatli. *Moja mama je zmeraj govorila: kar je minilo, je minilo.*



POLICAJ

Moja teta ni čist gladka v glavi. Tega ni tko mal. Nervira me. To se čist ujema z naravnimi zakoni, to poznamo. *Ampak ...* jaz se moram držat zakonov, ki so v knjigah. Odprem na primer eno stran in recimo rečem: klateštvo ... al pa ... beračenje.



MESAR

To je le v glavi, ta bolezen. Proti bolnim mislim
pa pomagajo molitve. Ponižno te rotim,
ti skrito boštvo, na primer.
Ne trpiš lakote, ne trpiš žeje,
ne trpiš sovraštva ne ljubezni –
trpiš samo trpljenje ...
Trpljenje ne boli tako hudo,
ko ga enkrat iztrpimo.
Použije se in se spremeni
v smisel.



LJUBICA

Občudujem umetnost.
Ni pa vse zlato, kar se sveti.
En dva tri, pa se spozabiš.
Je pa že boljše, da sem tukaj.
Izbirat itak ne morem ... več.

VOJAK

Vojaki so boljši kot drugi,
ker vojak zmeraj fuka
zadnjič. Baba nima
v glavi drugega kot dedce.
Tko pač je. Rad kaj osvojim.
Tista, ki se kar uleže, ta ni
zame. Nič mi ne nardi.
Od ženske rabim en odziv,
pol vem, da nekaj štima.



FOTOMODEL

Prijateljico imam, bla je manekenka, top-model, zdej je stara dvaintrideset in je že out. Sedi v stanovanju in cel dan bulji v telefon. In jasno, da nobeden ne pokliče. Saj vem, tudi z mano bo tako. Priskrbet si moram rezervni scenarij. Mogoče moža in otroke. Ali pa mogoče ene **par idej v glavi**, da potem kaj skombiniram. Ali pa smrt. **Mogoče je pa res najboljša smrt.**



Rainer Werner Fassbinder

BLOOD ON THE CAT'S NECK*Blut am Hals der Katze*, 1971

First Slovenian production

Opening 16 November 2017Translator **MILAN ŠTEFE**Director **IVANA DJILAS**Dramaturg **IRA RATEJ**Set designer **NASTJA MIHELJAK**Costume designer **JELENA PROKOVIĆ**Choreographer **MAŠA KAGAO KNEZ**Composer **MURAT**Language consultant **BARBARA ROGELJ**Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**Stage manager **Nina Štritof**Technical director **Janez Koleša**Stage foreman **Matej Sinjur**Head of technical coordinators **Roman Benda** and **Branko Tica**Sound master **Sašo Dragaš**Head of lighting masters **Andrej Koležnik**Head of hairstylist **Jelka Leben**Head of wardrobe mistresses **Angelina Karimovič**Property masters **Borut Šrenk** and **Sašo Ržek**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of the Ljubljana City Theatre.

An alien from outer space descends to our planet. Assuming the name of a 1960s comic book character Phoebe Zeitgeist, the creature sets out to meet people. She comes across a variety of people and listens to their monologues and observes how they relate to each other. Listening to them silently and attentively, she learns the words and phrases of their language enabling her to explore how democracy works.

Phoebe gets to know a wide range of people of various occupations (a policeman, a butcher, a model, a teacher) and life stories, such as a wife of a death soldier, a poor girl, and, last but not least, two prostitutes. All are ordinary, low- and middle class people, some are less and some more fortunate, and they speak in the same breath of love, loneliness, business, pain, passion and the purpose of life. Their dialogues are short and quick, their relationships are crude, fleeting and superficial. They talk about love, contempt, affection, fear and anxiety while they curse, plead and say goodbye. Phoebe picks up a few words and possibly an entire phrase or a thought from each of the Earthlings she meets. When she finally ends up at a party, she addresses people with their own words, and is met with comical misapprehensions, tragic misunderstanding, contempt and total indifference.

During his short life Rainer Werner Fassbinder, who is better known to Slovenian audience as a film maker, was strongly involved in theatre too. *Blood on the Cat's Neck* was first staged in 1971 and quickly earned a reputation of an anti-theatre piece presenting a critique of language and speech as systems of social subordination of an individual. The play, skillfully combining the banality of everyday life with a conflict, regarded as a primeval human drive, and with cheap sentimentalism of pop culture, functions as a veristic image of a chaotic world in which we live.

Cast

Phoebe Zeitgeist **TINA POTOČNIK VRHOVNIK**The Girl **MOJCA FUNKL**The Model **ANUŠA KODELJA** as guestThe Mistress **KARIN KOMLJANEC**The Death Soldier's Wife **BERNARDA OMAN**The Butcher **GABER K. TRSEGLAV**The Lover **MATIC LUKŠIČ**The Theacher **GREGOR GRUDEN**The Soldier **TOMO TOMŠIČ** as guestThe Policeman **ŽAN PERKO** as guestDJ **MURAT** as guest

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje