



Jure Henigman, Maruša Majer, Boris Ostan, Judita Zidar, Živa Selan

Maša Pelko

KDO PODALJŠUJE NOČ?

Kar koli bi zapisali o Schimmelpfennigovi drami, se ne bi mogli ogniti prepoznavnemu znaku besedila, tj. njegovi formi. Kot pravi avtor sam, je gledališče oblika pripovedovanja zgodb in oblika *Zimskega Sončevega obrača* je skoraj prej prozna kot dramska. Dramsko predlogo bi lahko imenovali partitura, njena govorna izvedba pa je vprašanje tempa in ritma, natančneje dirigiranja oziroma režije.

Ko je nekaj izrečeno, postane resnično; kako pa uresničiti napisano, ki je zgolj mišljeno, je najbrž največja uprizoritvena naloga.

Dve tretjini besedila že na prvi pogled zavzemajo didaskalije, ki pa pravzaprav nikomur ne pripadajo – lahko jih prevzame objektivni pripovedovalec, lahko so notranji monologi, tok zavesti vsakega od protagonistov, lahko so uvidi enega lika v psihologijo drugega. V vsakem primeru naj govorijo o najintimnejših izrazih naklonjenosti in prezira ali zgolj o banalnih podrobnostih prostora in časa, *zapolnjujejo molk*, ki se razpira med osebami. V besedilu se namreč znajdemo med ljudmi, ki se ne znajo več pogovarjati – in to, kar bi v Bergmanovih filmih govorile dolge pavze, tu pripovedujejo didaskalije.

Drama stavi na protislovnost, zato nezmožnost komunikacije poudarja z ekscesom napisanega; okolje tradicionalnega praznovanja božiča v najbolj konvencionalni atmosferi postane poligon za politično manipulacijo in sprva sramežljivi starejši prišlek postane protagonist večera. Dodatno razsežnost besedila odpira dejstvo, da so liki v ospredju, s poudarkom na zakonskem paru (Albert in Bettina), tisti, ki bi morali biti po vseh zunanjih standardih srečni – in tega se še predobro zavedajo. Prav lastna nezadostnost v preobilju vsega jih dela še toliko očitnejše tarče zunanje manipulacije.

Srečko Horvat v knjigi *Radikalnost ljubezni* piše o dveh pogojih ljubezni (kot tudi revolucije): stalni dinamičnosti in zvestobi. Če umanjka napetost med njima, se začnemo zanašati na njune nadomestke. V prej omenjenem paru sta se izgubila že oba pojma: dinamičnost je zamenjala zdolgočasnost (*Velik hladilnik, na katerem so pritrjeni magneti. / Magnetni sušiji. / Magnetne besede, iz katerih lahko sestavljaš stavke. Marie se včasih igra z njimi. / Albert in Bettina že dolgo nista sestavila magnetnega stavka.*), zvestobo so zamenjale afere in namesto tega so nastopile t. i. koruptivne oblike ljubezni, ljubezen kot interes. Najpogostejša koruptivna oblika je *identitetna ljubezen*, ko v drugem iščemo tisto, čemur hočemo biti sami najbolj podobni: Albert se tako zateče v objem mlajše sodelavke, ki ne nosi odgovornosti »odraslih«, Bettina se zaplete z moževim najboljšim prijateljem, ki prav tako živi iz dneva v dan, brez strukture in gotovosti. Iskati tisto, česar nimamo, saj je le še to tisto, kar nas privlači; iskati nekaj, kar zapolnjuje naš lastni manko nepotešene želje, pravzaprav pa ostaja v svojem središču nepremostljivo egoistična ljubezen do istega, ljubezen, ki deluje isto.

Antonio Negri trdi, da je največja napaka v razumevanju ljubezni razumevanje le-te kot istost ali enakost. Ta pojma namreč ne vključujeta kreacije, ampak zgolj ponavljanje, ki izničuje prav prej omenjeno dinamičnost in zvestobo. Kar je treba zaobjeti, je skupno, *multipliciteta* – singularitete, ki v skupnem proizvedejo novo skupno. Če je v ontološkem smislu ljubezen torej konstitucija med dvema, je v političnem moč ljubezni v kompoziciji. Ljubezen tako komponira singularitete v mrežo odnosov; šele konstitucija skupnega in kompozicija singularitete omogoča razumevanje ljubezni kot političnega dejanja.

Prav to pa velja tudi za družbo, torej nevarnost razumevanja le-te kot nečesa, kar ne prinaša kreacije, kar ne stoji za ustvarjanjem novega in prelomom z obstoječim.

Schimmelpfennig trdi, da je največja kompleksnost gledališča v tem, da za ljudi govori o ljudeh, točneje, da sooča posameznika in njegov odnos z družbo, do družbe. To ustvarja kompleksnost dramskih besedil in odrskih uprizoritev tako za ustvarjalce kot gledalce. Njegovo estetiko ustvarjanja podob z besedo tako nadgradi vprašanje drugega: *Pri izdelavi in posredovanju podob gre vedno tudi za druge, opazovalce ali poslušalce. Vedno gre za »jaz in drugi«, in včasih – tu je stvar izrecno težka, in tudi tukaj postane komplicirana – včasih ne gre samo za »jaz in drugi«, temveč za »MI«. Ta »MI« je eden najtežjih pojmov nasploh* (Schimmelpfennig 2014)*. Ta »mi« išče pripadnost, išče drugega. Če govorimo o »mi« v političnem, lahko citiramo Brechta v sonetu št. 19: *Kdor je potreben, prost nikoli ni. / Jaz pa te potrebujem bolj kot zmeraj. / Dejal sem: Jaz. Lahko bi rekel: Mi* (Brecht 2007: 76).

Na drugi strani najdemo v drami *Member of the Wedding* avtorice Carson McCullers naslednji citat: *The problem with me is that for a long time I have been just an I person. All the other people can say »we« [...]*

* Odlomke iz *Ja und nein. Vorlesungen über Dramatik* je prevedla avtorica prispevka.



Živa Selan, Judita Zidar, Maruša Majer

soldiers can say we and mean the army. All the people belong to a »we« except me. I love the two of you so much and we belong together. I love the two of you so much because you are the »we« of me (McCullers 1988: 404).

Mala Frankie v besedilu iz štiridesetih govori o tem, kako je v nekom drugem našla svojo *množino* – in prav to se zgodi v *Zimskem Sončevem obratu*. V svet izgubljenih, izčrpanih, nezadovoljenih individualistov vstopi nekdo, ki da njihovemu osamljenemu »jazu« skupni »mi«, naredi jih za skupne, naredi jih za »nas«.

Če smo prej govorili o kreaciji, to mesto prevzame Rudolf, čigar kreacija oziroma tisto novo v prelomu s starim je, da prinese nekaj, kar v tej družbi že dolgo ne obstaja – namreč *željo*. Če po Lacanu želja obstaja samo, dokler ni zadovoljena in se nato premesti (torej obstaja zgolj v svoji neizpoljenosti), smo tu soočeni z ljudmi, ki so svoje že dosegli. Kot avtor točno napiše za Bettino in Alberta: *Sta, kjer sta želela biti*. In to je njuna poguba. Četudi imamo na drugi strani Konrada, ki ne ve, kaj bi s seboj, svoje želje ne zna usmeriti in ji slediti. Podobno je s Corinno, Bettinino materjo, ki se ji po svoje zdi, da je živela življenje brez izpolnjenih želja. Rudolf, potomec fašistoidne ideologije, tako stopi na teren posameznikov, ki je v današnjem svetu več kot pogost – tistih, ki so šele, ko so dosegli vse, kar so si zadali, dojeli, da vsega tega pravzaprav nočejo (*Hočemo to, česar si ne želimo, in želimo si to, česar nočemo* (Verhaeghe 2002: 31)).

In kaj naredi Rudolf? Prinese novo željo! Še več: prinese možnost razrešenja apatičnega stanja in jih tako usmeri v skupno željo. Konradu, človeku, ki je prepričan, da je rojen v napačnem času, pokaže, da je v njegovi neuspešni slikarski karieri pot v prihodnost (*Slika, slika je človeku bližje kot fotografija, ki ni nič drugega kot odslikava ali deformacija sedanjosti, ampak slika [...], slika odpre srce, in odpre oči – če gre za resnično umetnost*). Corinni da potrditev za vso njeno težko in odrekajoče življenje (*Mati ste. Babica ste. Veliko ste dosegli. Na svet ste spravili zdravo hčer in ta hči je na svet spravila zdravega, izjemno brihtnega otroka. Vi ste svoj delež prispevali in to je treba priznati.*); Bettini pa omogoči, da si odpočije od sveta, za katerega je mislila, da si ga želi (*Bettini ni všeč, da mama tujca vabi v otroško sobo, ampak po drugi strani je vesela, da se ji ni treba ukvarjati z njo*).

Tako v zadovoljevanju želja kot v fašistoidni logiki je človek zgolj sredstvo, nikoli cilj, in Rudolf, dobronamerni stavec iz Paragvaja, to ideologijo spelje konsistentno in natančno. Pravzaprav je prišel skupino ljudi *osrečiti*. Skozi to naredi nekaj izjemno premišljenega, izpostavi namreč njihovo *odsotnost besed*. Če zaupamo psihoanalitični teoriji, da se manko rodi z uporabo jezika, ko izgubimo temeljni užitek in vzpostavimo samorefleksijo, distanco, Rudolf med ljudi okrog sebe vpelje situacijo, ki besed ne potrebuje – glasbo. Točneje: *Na novo moramo misliti. / Čisto na novo. / Spet moramo začeti z igranjem kozmične glasbe. / Povežimo se. / Stopimo skupaj za veliko zvenenje. / Skupaj smo močni*. Komunicira prek glasbe, pripravlja teren za besede s tem, da jih utiša, da jim vrne izvorni *jouissance*. In na podlagi tega lahko vpelje mednje ultimativno željo – pripadnost množini, »mi«

njihovega »jaz«. Rudolf reče: *Toliko izgubljenih ljudi, osamljenih ljudi. Cela vojska osamljenih, nezaščitenih, šibkih, izdanih, ki bi se morali samo povezati. Mar ne?* – in ostali temu sledijo. Nova želja, nova izpolnitev. Bettina reče: *Mi – mi to počnemo kot je prav*. Ampak za tem »mi« ni nikogar. In ta *mi* prinese Rudolf.

Edini, ki se mu v tem upira, je Albert: človek, ki je napisal knjigo o fašizmu in glasbi in ki je tistega večera zmešal toliko tablet in alkohola, da bralec podvomi, ali se vse skupaj morda ne dogaja zgolj v njegovi glavi in ali njegovi »soigralci« sploh razumejo, pred čim jih svari. Albert, ki ne zna delovati, bi se moral upreti. A upre se lahko zgolj v svoji fantaziji, kot je v svoji fantaziji lahko podoben reševalcem na atlantski obali, ki pograbbijo surfe in zajezdijo valove. V realnem pa gleda, kako se pred njim rojeva ideologija, ki jo je vse življenje preučeval, pa se ji ne zna zoperstaviti. Kar je znana bolezen našega časa.

Prav v tem je vrhunskost Schimmelpfennigovega besedila – da nasedemo nekemu, ki nosi fašistično ideologijo, ker nam *aktivno* ponudi vsaj novo željo v tem prenakopičenem svetu izpolnitev, mi pa kot domnevno *objektivni* opazovalci obsojamo tiste napisane dramske osebe, ki so to miselnost pasivno sprejele.

Skozi celotno dramo lahko beremo napotke producenta, ki od Bettine zahteva, da je v neodvisnem filmu, ki ga snema, več apokalipse in agresije. Pravzaprav pa je to zgolj napotek za vsako interakcijo, ki jo to besedilo nagovarja: *biti radikalen ali ne znati živeti*. Vse ostale like povozi tisti, ki ve, kaj verjame in čemu sledi. In za trenutek občutiti to moč radikalnega, jasnost želje, pripadnost nečemu ali nekemu je prostor za vzpostavitev politične ideologije, ki ji nasedamo vsak dan. Schimmelpfennig v svoji biografiji zapiše: *Tema gledališča je človek. Tema gledališča je potreba po spremembi. Vstajenje in padec in napredek. [...] Vseeno je, ali se v gledališču zvečer igra pred 30 ali 99 ali 400 ali 1000 gledalci: v enem gledališkem večeru se srečajo biografije in fantazije vseh teh posamičnih gledalcev, da bi skupaj spremljale eno zgodbo. Kakšen potencial* (Schimmelpfennig 2014). Prav ta potencial *množice*, ki ni nujno le *masa*, greje *Zimski Sončev obrat*: kot dramsko delo, kot možnost uprizoritve in kot odslikava družbenega stanja. Če pa lahko gledališki »mi« postane zavetje in spremenljivka današnjega sveta ali celo prinese spremembo v dolžini dneva in noči, pa je že drugo vprašanje.

Literatura

- Brecht, Bertolt: *Za nami rojeni*. Prevedel Ervin Fritz. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
 Horvat, Srečko: *The Radicality of Love*. Cambridge: Polity Press, 2016.
 McCullers, Carson: *The Member of the Wedding. Famous American Plays of the 1940s*. Ur. Hewes, Henry. New York: Dell Publishing, 1988.
 Hardt, Michael, in Negri, Antonio: *Skupno*. Prevedel Mirsad Begić. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
 Schimmelpfennig, Roland: *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*. Berlin: Theater der Zeit, 2014.
 Verhaeghe, Paul: *Ljubezen v času osamljenosti*. Prevedla Zdenka Kristan. Ljubljana: Orbis, 2002.