

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 spomnih 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 zaželimo 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!«.