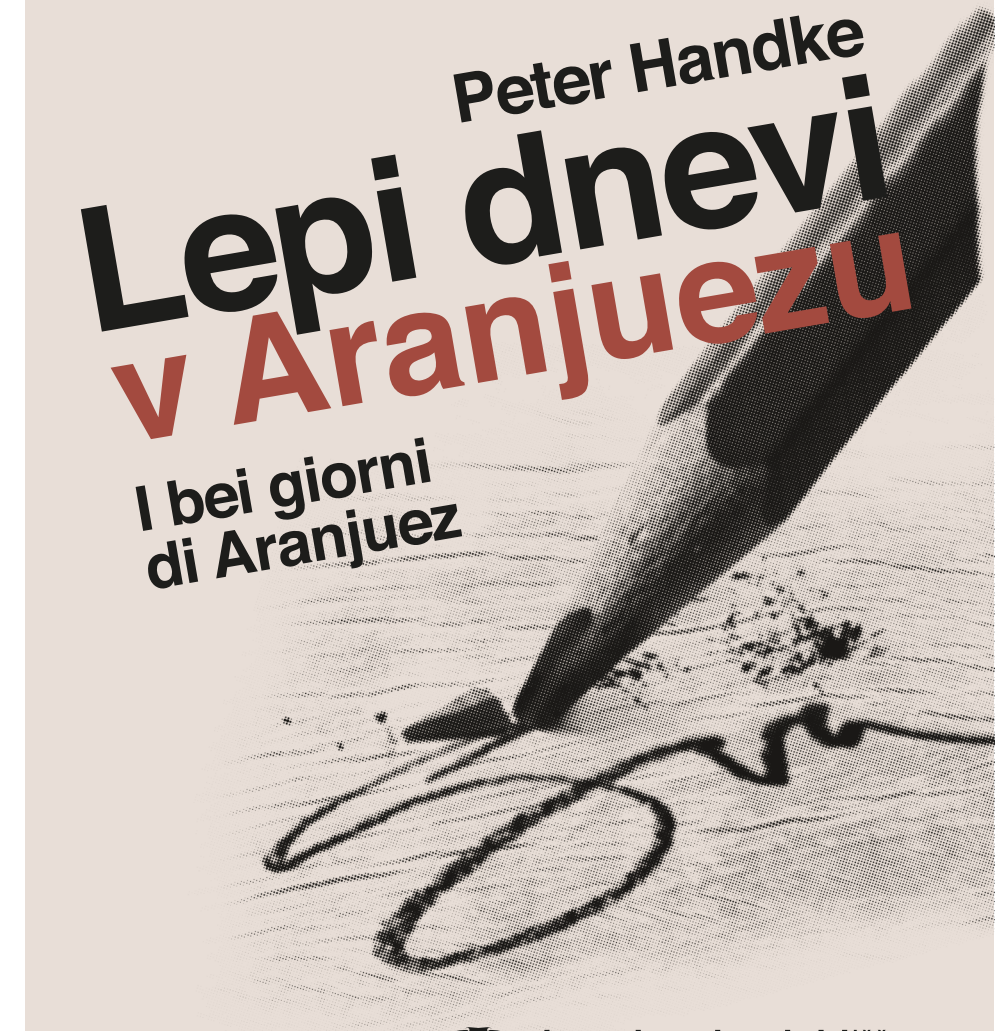
Peter Handke

Lepi dnevi v Aranjuezu

I bei giorni di Aranjuez



slovensko stalno gledališče
teatro stabile sloveno

Lepi dnevi v Aranjuezu

I bei giorni di Aranjuez

Spoštovana publika!

Koliko besed smo še sposobni poslušati in dojeti v današnjem, kaotičnem času? Mislim, da je ena od funkcij gledališča tudi ta, da se človek lahko prepusti poslušanju poetičnih dialogov. Morda terja to drugačno koncentracijo. Za nekatere deluje že kot provokacija, saj je zahtevnost misli večji tabu kot kateri koli žgoči argument. Pri poslušanju in dojemanju poetičnih besedil je gledalec hitre družbe vedno pod pritiskom, da je poetiziranje izguba časa. A prav danes so takšna besedila prepotrebna, da ne izgubimo svojih človeških lastnosti, naše humanosti. Nas samih.

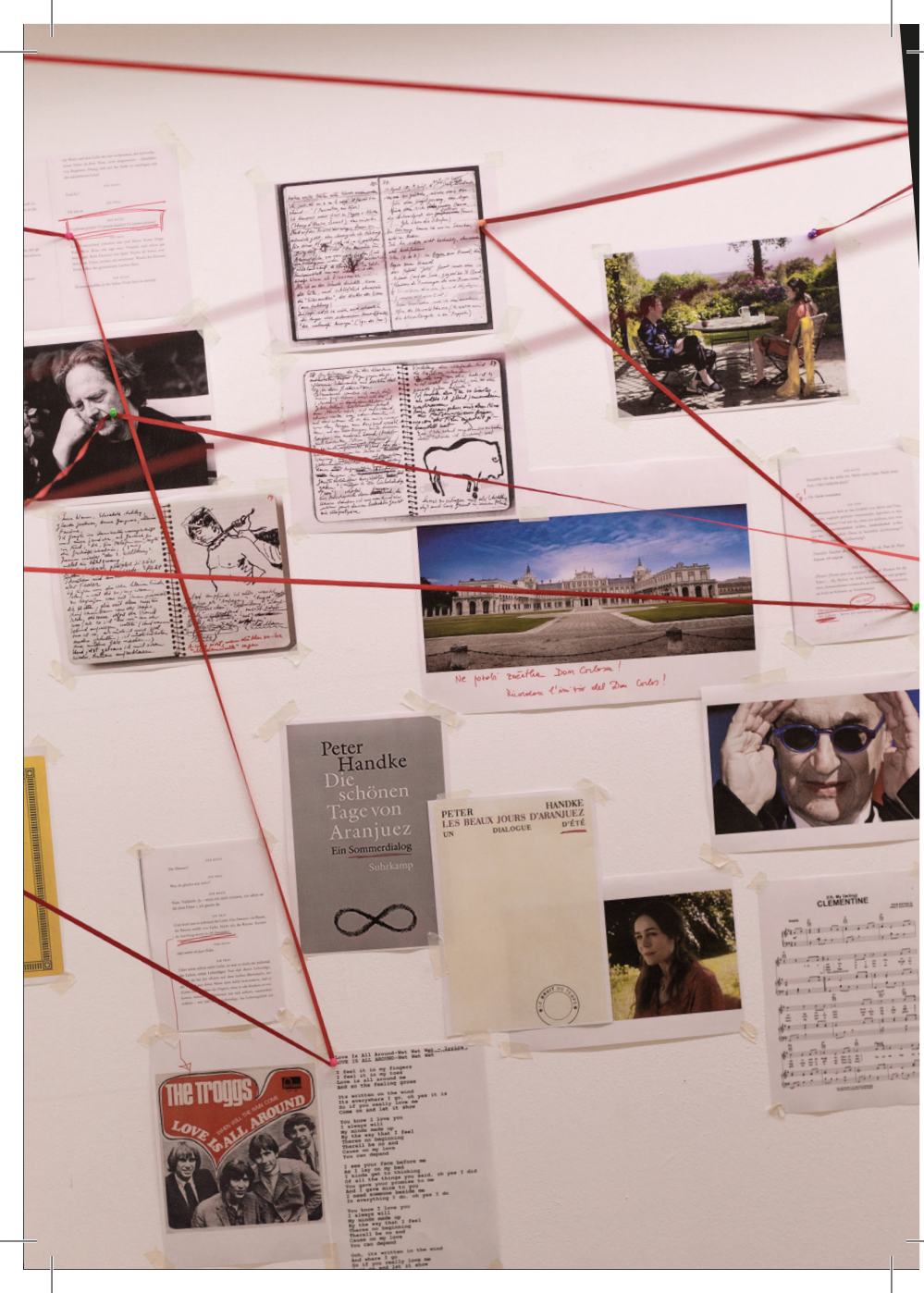
Kot odličen asociativni uvod v to razmišljanje smo prejeli iz Berlinskega gledališča Schaubühne neprecenljivo darilo, dialog treh izjemnih mislecev: filozofa Byung-Chul Hana, dramaturga Floriana Borchmeyerja in gledališčnika Thomasa Ostermeierja, ki sodi med ključne figure v sodobnem gledališču. Njihov dialog se tematsko in teoretsko sicer povezuje s Handkejevim besedilom, čeprav neposredno. Iskreno se zahvaljujem gledališču Schaubühne za to darilo.

Zahvala tudi Štefanu Vevarju za izjemen prevod Handkejevega teksta in berlinskega članka.

V tem gledališkem listu je tudi poetični utrinek dijakinje liceja F. Prešeren. Ker so mi rekli, da je Handkejevo besedilo nerazumljivo za dijake, sem namenoma povabil k sodelovanju prav nekoga te starostne skupine.

Vabim seveda k sodelovanju še veliko dijakov, ki se želijo na takšen ali drugačen način izraziti. Naše gledališče bo obstajalo le, če se bomo med seboj srečevali ob visoki misli in velikih emocijah. Ustvarjati moramo gledališče za človeka, ne za določeno starostno stopnjo.

Igor Pison


Peter Handke
Die schönen Tage von Aranjuez
Ein Sommerdialog
Suhrkamp
PETER HANDKE
LES BEAUX JOURS D'ARANJUEZ
UN DIALOGUE D'ÉTÉ
THE TROGGS
LOVE IS ALL AROUND
CLEMENTINE

“Tole med nama k sreči ni nobena drama. Nič drugega kot poletni dialog.”

Slovensko stalno gledališče / Teatro Stabile Sloveno

Peter Handke

Lepi dnevi v Aranjuezu
I bei giorni di Aranjuez

režiser/ regia: Igor Pison

prevod/ traduzione: Štefan Vevar
scenografija/ scene: Igor Pison
kostumografija/ costumi: Belinda Radulović
asistentka režiserja/ assistente alla regia: Gioia Battista
lektor/ lettore: Jože Faganel

Igrajo/ Con:
MOŠKI/ UN UOMO **Ivo Ban**
ŽENSKA/ UNA DONNA **Nataša Barbara Gračner**

Vodja predstave in rekviziterka/
Direttrice di scena e attrezzista **Sonja Kerstein**
Tehnični vodja/ Direttore tecnico **Peter Furlan**
Tonski mojster/ Fonico **Diego Sedmak**
Lučni mojster/ Elettricista **Rafael Cavarra**
Odrski mojster/ Capo macchinista **Giorgio Zahar**
Odrska delavca/ Macchinisti **Marko Škabar, Dejan Mahne Kalin**
Garderoberka in šivilja/ Guardarobiera **Silva Gregorčič**
Prevajalka in prirejevalka nadnapisov/
Traduzione e adattamento sovratitoli **Tanja Sternad**
Šepetalka in nadnapisi/ Suggeritrice e sovratitoli **Neda Petrovič**

Premiera v Trstu: 11. in 12. januarja 2018/
Prima a Trieste: 11 e 12 gennaio 2018
Mala dvorana/ Sala Ridotto

Kapitalizem ne mara tišine

Byung-Chul Han, filozof in profesor kulturologije na Umetniški akademiji Berlin, je v svojih knjigah Družba utrujenosti (Müdigkeitsgesellschaft, Matthes und Seitz Berlin, 2010), Družba transparentnosti (Transparenzgesellschaft, 2012) ter Agonija erosa (Agonie des Eros, 2012) zasnoval tridelno filozofsko analizo sodobnosti. Opisal je, kako danes poteka postopna in neopazna menjava paradigem, kako prehajamo iz družbe negativnosti v družbo pozitivnosti, v kateri imajo vsi vsega preveč in v kateri vse izenačujemo z vsem. Han vidi v tem vzroke za patološko krajino našega časa: depresijo, sindrom deficitarne pozornosti, borderline (intenzivna čustvena nestabilnost) in izgorelost. Družba, v kateri je vse enako vsemu, ta »pekel istosti« pa je družba brez erosa, kajti eros velja v emfatičnem smislu zmeraj drugemu. Thomas Ostermeier in Florian Borchmeyer sta se z Byung-Chul Hanom pogovarjala o krizi čustev v gledališču in v družbi.

Thomas Ostermeier: Bi lahko podivjane finančne trge razložili s pohlepom?

Byung-Chul Han: Samo s pohlepom kapitalizma jih ni mogoče razložiti. Počasi sem prišel do prepričanja, da je v ozadju gon po smrti. Morda se sami ugonabljamo. Uničujemo, da bi spodbujali rast. Nobene obnove ni. Bistvo naše obnove je v tem, da si prizadevamo za to, da bi se stvari čim prej postarale. Smo pravzaprav uničevalski stroj. Stvari danes mrtvorojene prihajajo na svet. Vojna nastane, ko se prek vseh meja narasle produkcijske sile spričo manjkajočih trgov izpraznijo po nenaravni poti. Vojna uničuje stvari po nenaravni poti, potrošnja pa jih uničuje po naravni poti... Trošimo za mir. (Smeh.) Ne samo uničevanje

narave, tudi mentalno uničevanje ...

Thomas Ostermeier:... in uničevanje na osebni ravni. Kar opisujete v *Družbi utrujenosti*, je vendar tudi uničevanje človekove psihe ...

Byung-Chul Han: ... ja, in zato pravim: to je gon po smrti, galop v smrt ...

Florian Borchmeyer: Morda pa sploh ne gre samo za pohlep, temveč za hrepenenje. Kapitalizem je sistem, ki generira želje, ki jih prej sploh ni. Nove potrebe in hrepenenja, za katere izumlja nove proizvode, ki jih prej nihče ni potreboval.

Byung-Chul Han: Eva Illouz povezuje kapitalizem z romantiko, s potrošniško romantiko. Vendar ne vem, ali je kapitalizem res romantičen. Hrepenenje se nanaša na nemogoče, nedosegljivo. In ga tudi ni mogoče konzumirati, trošiti. Nasprotno, dogaja se uničevanje hrepenenja. Koga danes še prežema hrepenenje po ljubezni? Ljubezen sama je iz potrošnih čustev. Kapitalizem stalno proizvaja potrebe po trošenju. Po novem pametnem telefonu pač ne hrepenimo. Tudi internet kot tak ni prostor hrepenenja.

Thomas Ostermeier: V svoji knjigi pišete, da kapitalizem ni religija – da ne zagotavlja opravičenja in nobene pokore.

Byung-Chul Han: Ja, to sem zapisal, predvsem zoper teorijo Walterja Benjamina. Rekel je, da kapitalizem ni kult opravičenja, odveze, temveč samo zadolževanja. Ampak k religiji, menim, spadata tudi opravičenje in pokora, religija brez odrešenja ni religija. Kapitalizem pa je zares samo zadolžujoč. Človek se morda zadolžuje, da ne bi bil prost. Če si prost, moraš delovati. Če pa kažeš na svoj dolg ali dolgove, ti ni treba delovati. Ja, tudi Max Weber kapitalizem povezuje z možnostjo odrešitve.

Thomas Ostermeier: V čem pa obstaja odrešitev v kapitalizmu?

Byung-Chul Han: Da ne spadajo vsi k izvoljenim. Človek zase ne ve, ali spada k izvoljenim ali ne; vendar pa: če je uspešen in akumulira kapital, spada k izvoljenim.

Thomas Ostermeier: Kalvinizem ... Ampak kapitalizem ne obljublja odrešenja v onstranstvu, zgolj v tostranstvu.

Byung-Chul Han: Če vsako leto zaslužim deset milijonov evrov, je to

dimenzija posvečenja.

Thomas Ostermeier: Vendar pa ne odrešenja.

Byung-Chul Han: Gre za videz odrešenja. Ko posedujem neznansko premoženje, se me polasti iluzija vsemogočnosti in neumrljivosti. Premoženje – kako lepa beseda. Neskončno premoženje maksimira sposobnosti in zasenči večnost. Iz česa je odrešenje? Ta iluzija mora biti dovolj močna. V njej je poudarjena teološka razsežnost in ta nima nič z gmotnim pohlepom. V kapitalizmu obstajajo številne dimenzije gona po smrti. Koliko samo uničujemo!? Vsakomur je jasno: Stvari danes prihajajo na svet mrtvorojene.

Thomas Ostermeier: Potem pa spregovorimo še o ljubezni. V gledališču smo v veliki krizi, ker na odru ne zmoremo pripovedovati o čustvih.

Byung-Chul Han: Zakaj bi gledališče neogibno potrebovalo čustva?

Thomas Ostermeier: Ker opisuje emocionalne situacije.

Byung-Chul Han: Lahko opisujete situacije in rodijo se emocije, nastanejo čustva. Igram denimo neki lik, brez čustev, naredim neko gesto. In ta lahko občinstvo prevzame. Ko ustvarjam lik, izvajam geste, nastaja naracija. Naracija poraja čustva. Če hoče čustva izraziti neposredno, iz tega nastane porno, kakor bi to okrcal Botho Strauß. Gledališče je po njem danes porno in mu manjka erotično. Igralci pa so, tako Strauß, vsi psihopati. Strauß govori o temeljni degeneriranosti gledališča.

Thomas Ostermeier: In o čem naj bi gledališče pripovedovalo?

Byung-Chul Han: O delovanju, dejanjih!

Thomas Ostermeier: Seveda. Ampak obstaja vendarle tudi trenutek, v katerega gledalca pripelje dejanje oziroma – če zdajle uporabim zares star izraz – katarza, ko se lahko čustveno očisti, ker ga prežema emocionalno doživetje, potem ko je sledil nekemu delovanju.

Byung-Chul Han: Čustva so zmeraj kodirana. In v gledališču je že od nekdaj tako – vsaj že od 18. stoletja, da družba potrjuje kod. In znotraj tega koda nastajajo tudi čustva. Čustva so potrditve kode.

Florian Borchmeyer: Mogoče pa se ne bi smeli toliko osredinjati na pripovedovanje o čustvih. O njih vendar ne pripovedujemo kakor na primer o temi drame – čustva so gonila znotraj drame ...

Byung-Chul Han: Zelo zanimivo! ...

Florian Borchmeyer: ... Čustvo ne ustvarja dogajanja kot takega. Zelo hitro bi zašli v porno, če bi hoteli narediti igro o čustvih, igro o ljubezni, ki ljubezen razlaga ali jo postavlja na ogled. So pa čustva v vsakem dramskem dogajanju – vse od grške tragedije naprej – vendar gonilna sila. Tudi v Antigoni čustva morda niso tema, zato pa so gonilna sila.

Thomas Ostermeier: Vzgib za delovanje je zmeraj razlika med tistim, kako se lik umešča v situacijsko okolje in kako bi se rad umeščal vanj. In zato lik začne delovati.

Florian Borchmeyer: In kar to sproži, je po Aristotelu strah in sočutje. To pa sta spet emocionalni kategoriji.

Byung-Chul Han: Gospod Ostermeier, rekli ste: Kriza današnjega gledališča je v prizadevanju, da bi pripovedovalo o čustvih. Zakaj bi to bila kriza današnjega časa? Je bilo kdaj drugače?

Thomas Ostermeier: Prej je bilo drugače, ker čustva niso bila tabu, ker so čustva obstajala in so se besede lahko ujemale z njimi. Mi pa smo z izgubo svojega drugega, kakor ste opisali v svoji knjigi, izgubili tudi eros.

Byung-Chul Han: Čustva ... da so danes prepovedana, tabu? Kako to mislite?

Thomas Ostermeier: Tako je vsaj v gledališču. Čustva kot sočutje, žalost, empatija, naklonjenost, predanost je gledališče izgnalo ...

Florian Borchmeyer: ... Vsaj njihovo nepopačeno upodabljanje ...

Thomas Ostermeier: Temeljno čustvo, ki ob običajnem obisku gledališča zaveje vame z odra, je agresija. Frontalna agresija, ob kateri se zmeraj sprašujem: Zakaj tamle nekdo nenehno vpije name? Saj mu vendar nisem ničesar storil.

Byung-Chul Han: Razumem ... Pred kratkim sem bil v gledališču. Bilo je preglasno. Moteče, moreče. Med odmorom sem odšel. Želel sem si bolj gledališča tišine, ko igralci samo šepetajo. Zakaj pa tako rjovejo?

Thomas Ostermeier: To se pogosto sprašujem tudi sam. Je morda samo izraz tega, da sploh ne premoremo več instrumentarija? Ne, ker bi bilo gledališče v krizi, temveč ker pač teater nikoli ne more biti boljši od družbe, ki jo zrcali. In družbo, ki samo še rjove ali je tiho, upodablja gledališče, ki samo še rjove ali pa ga več ni. Kako bi se dalo pravzaprav odgovoriti na vprašanje o krizi čustev?

Byung-Chul Han: Najprej bi kazalo razčistiti pojme. Čustvo je nekaj povsem drugega od emocije. In je nekaj povsem drugega od afekta. Tudi v vaših vprašanjih vlada v tem pogledu pojmovna nejasnost. Za diskusijo potrebujemo jasne pojme. Govorite lahko o občutenju lepega. Ne morete pa reči: emocija lepega ali afekt lepega. In samo iz jezikovnih zvez lahko razberete, kako velikanska je razlika med čustvom in afektom. Na primer občutek[1] za žogo pri nogometu. Bi se dalo reči afekt za žogo? Ali pa emocija za žogo? (smeh). Zato občutek za jezik. Čustvo je stanje ali sposobnost, nekaj statičnega. Emocija pa je zmeraj émouvoir (to, da se nekoga, nečesa, nekaj dotakne). Emocija lahko torej sproži delovanje. Lahko torej rečemo: Smo v krizi čustev zaradi konjunkture afektov. Zakaj na odru tako vpijejo, ste me ravno vprašali? Igrajo z afekti, ne s čustvi. Čustva so intersubjektivna, skupna zavesti več oseb. Čustvo ustvarja skupnost. Se pravi, da je nekaj socialnega. Afekti pa so lahko zelo asocialni, nekaj oposamljajočega, individualiziranega.

Thomas Ostermeier: Je jeza afekt ali čustvo?

Byung-Chul Han: Odvisno od konteksta. Afekta ne moremo prepevati, izpovedovati v pesmi. Pripovedovati o čustvih pomeni peti. V gledališču se poje. Za petje potrebujemo narativno strukturo, narativni prostor. Zato gre za to, kaj razumemo z jezo. Vzemimo »menin«, prvo besedo *Iliade*.

Florian Borchmeyer: Zgodbo o srdu. »O srdu zapoj mi, o muza, ...«

Byung-Chul Han: Prva drama evropske kulture se začenja s srdom (grško menin). S petjem o srdu. A opevani srd kajpak ni goli afekt, temveč nekaj, kar nosi vso skupnost in prikliče celotno dogajanje.

[1)] Avtor tu spet uporabi »Gefühl« (čustvo). Izrabi namreč dejstvo, da ima nemščina za čustvo in občutek isto besedo (Gefühl). V slovenščini prihaja v prevodu v poštev samo občutek, saj denimo ne bi mogli reči: imeti čustvo za žogo. (op. prev.)

Florian Borchmeyer: Pripoveduje o srdu, ki presega individualno jezo Ahila ...

Byung-Chul Han: Seveda.

Florian Borchmeyer: ... srdu, ki spodkoplje celoten družbeni sistem in za nameček tudi svet bogov . Kajti *Iliada* pripoveduje zgodbo trojanske vojne od začetka do konca. Drama se začne v trenutku, ko srd popade Ahila. In ko se v njem poleže, se izteče tudi drama. Zato ima čustvo srda tu dramatični pečat.

Byung-Chul Han: Ta srd je pevne narave, se pravi, da je pripovedljiv. In v tej drami problem ne tiči v vprašanju: Kako naj pripovedujemo o čustvih? Ta drama obstaja v upovedovanju enega samega čustva – srda. Krizo čustev lahko razumemo le tedaj, če čustva ločimo od afektov. Če hočete ustvarjati čustva, morate odpreti resonančni prostor. Za afekte ga ne potrebujete. Ti so kot izstrelki, ki najdejo svojo krivuljo. Ne morejo pa razpenjati prostorov.

Thomas Ostermeier: Ali bi pri svojem poznavanju duhovne zgodovine lahko rekli, da določena čustva počasi izginjajo? In da se morda kakšna druga vse bolj širijo? Ali pa lahko samo rečemo, da se čustva krčijo vase, afekti pa širijo?

Byung-Chul Han: Mislim, da so čustva prostori, ki jih ni mogoče konzumirati. Emocije in afekte pa lahko naredimo take, da jih trošimo.

Thomas Ostermeier (prišepne): Tudi čustva!

Byung-Chul Han: Čustev ne moremo konzumirati. Žalosti ne morete konzumirati. Z žalostjo ne boste ničesar zaslužili. Danes smo priča besnim državljanom in valovom ogorčenja. Toda, ali je to ogorčenje srd? Srd je peven. Ogorčenje pa ni pevno, te plejade obkladanja ni mogoče peti. Ogorčenje je nekaj subjektivnega, individualiziranega.

Thomas Ostermeier: Kaj pa gibanje »indignados« v Španiji?

Byung-Chul Han: Ne samo to, celotno gibanje OKUPIRAJMO je zvodenelo.

Thomas Ostermeier: Zakaj pa?

Byung-Chul Han: Ta sistem ljudi individualizira. Kako naj v sistemu, v

katerem je vsakdo zgolj on sam, nastane nekakšen »mi«? Vse je zgolj nekaj bežnega in hlapljivega.

Thomas Ostermeier: Ob tem pa kar naprej beremo o tem, kako podjetja danes izgrajujejo čustva podobna družinskim. Sodelavca skušajo čustveno zvezati s podjetjem, da bi ga lahko bolje izkoriščali ... Delavec v tovarni je doslej vedel: Moj šef me izkorišča, ampak nimam izbire, ker moram prehraniti svojih pet otrok. Zdaj pa v nasprotju s tem prihaja do fenomena, ki ste ga tudi vi opisali v svoji *Družbi utrujenosti*: do samoizkoriščanja. In slednje se začne v trenutku, ko rečem: »Moje podjetje, za katero delam, je moja družina, moj dom, kraj, kjer sem tudi čustveno na varnem.«

Byung-Chul Han: Kapitalizem ekonomizira čustva. Če se racionalno odločam za nakupe, sploh ne bom veliko nakupil. Mobilizirati mora emocije, da proizvede več potreb.

Florian Borchmeyer: Emocije ali čustva?

Byung-Chul Han: Emocije! Emocija je vzgib, ki me pripravi do tega, da se odzovem. Emocije so zelo nestabilne, ratio pa je zelo stabilen. Svoje poglede lahko ohranjam, toda emocije nihajo; in če hoče kapitalizem proizvajati promet in potrebe, potrebuje več kot samo ratio. Zato je na ravni potrošnje odkril emocije. Reklame morajo spodbujati emocije, šele potem kupujemo, trošimo onkraj vseh racionalnih potreb. Tudi na ravni vodenja podjetja so odkrili emocije, saj seže emocionalno vodenje veliko globlje in je na tej podlagi mogoče ljudi temeljiteje izkoriščati. Občutek svobode, ki spremlja stavek: za nikogar drugega ne delaš, optimiraš, se uresničuješ ...« sledi istemu mehanizmu kot stavek: »sem v družini in v njej se razvijam in oblikujem ...«

Thomas Ostermeier:...«oziroma imam projekt ...«

Byung-Chul Han:...iniciativo ... iniciativo od znotraj navzven. To je seveda veliko učinkovitejše kot izkoriščanje od zunaj. Z emocijami si lahko nadenemo notranje verige, ki so še hujše od zunanjih.

Thomas Ostermeier: Konjunktura afektov na račun čustev. Si lahko drznemo tezo, ki ste jo že nakazali: Čim bolj nam manjka skupnosti, tem bolj nam manjka tudi čustev.

Byung-Chul Han: Botho Strauß pravi: »Potem ko najprej poslušamo

srebrn, dekliški, skoraj pojoči glas, se ta v naslednjem trenutku za strm interval zniža in preobrazi v zagrljen, skoraj vreščeč, občasno zares prostaški zvok. Hitro spreminjajoče se razpoloženjsko stanje ni koloraturna gesta, temveč dialoška moč priklepanja pozornosti: da hočeš nekaj neogibno izvedeti o drugem in skupaj z njim.« Za Botha Straußa je gledališče prostor dialoga, in zgolj v tem je eros – v prizadevanju, da se približaš drugemu.

Thomas Ostermeier: To je moja glavna tema na vajah v zadnjih dveh letih. Ker sem jo najprej kot svojo prepoznal spričo velike frustracije med igralstvom, ker sem rekel, »nehajte se že vendar obsedeno truditi, da bi čustva proizvajali iz vas samih«. Prej je obstajal pogled k drugemu. Ne vem, ali so ti prej zares igrali drug z drugim, a vsaj gledali so se in imajo estetsko kodifikacijo ... In skušali so svojega igralskega partnerja doživeti, razumeti ali prepričati. V današnji režijski umetnosti je glavni estetski dogovor: »Zasrepi se z roba rampe v publiko in rjovi! Kar je bilo v zgodovini gledališča nekoč revolucionarno dejanje, je postalo estetsko banalna, votla gesta, ker ni več revolucionarna, temveč ponavlja stare vzorce.

Byung-Chul Han: Če hočemo govoriti o čustvih, se moramo najprej naučiti igrati drug z drugim. Ko igramo drug z drugim, pripovedujemo.

Thomas Ostermeier: Prav to počnem na svojih skušnjah. Igralcem povem: Nehajte se že vendar kot rokodelci lotevati svojih stvari, nehajte razmišljati: Tule je lik, zdaj pa ga bom poslikal s svojim orodjem.

Byung-Chul Han: Gledališče postaja hrupno. V japonskem gledališču se počutim zelo dobro, v No teatru, teatru Kabuki me nič tako ne ogroža. Tudi v kino grem rad. V gledališču pa me ljudje, ki tam igrajo, pehajo v stisko. (Smeh)

Thomas Ostermeier:... ker premorejo ljudje, ki tam igrajo, le še eno samo čustvo: željo, da bi vas ogrozili. To je prismuknjeno. Rohneči teater je izraz družbe, ki je izgubila občutenje same sebe kot občestvenega fenomena; in ker moramo v gledališču priklicevati čustva, rokujemo pač z afekti, da bi provocirali.

Byung-Chul Han: Provocirali?

Thomas Ostermeier: Ja, s svojimi afekti v gledalcih provociramo emocije.

Byung-Chul Han: Afekti pravzaprav ne morejo porajati čustev.

Thomas Ostermeier: Ne, pravzaprav protiafekte. Afekti provocirajo natanko tisto, kar ste malo prej izrazili z besedami: Es ist zu laut! (Preglasno je!) To je bila vaša reakcija – in kot taka nič drugega kot afekt, kajne?

Byung-Chul Han: Ne, res je bilo glasno. Ni bila narativna napetost.

Thomas Ostermeier: »Narativna napetost« je vendar na strašno slabem glasu!

Byung-Chul Han: Samo narativne napetosti porajajo čustva.

Thomas Ostermeier: Ampak kako naj bi to veljalo v gledališkem prostoru, v katerem se vladajoči diskurz imenuje postdramatika?

Byung-Chul Han: In kaj je postdramatika?

Florian Borchmeyer: Stanja namesto dejanj ...

Thomas Ostermeier: Postdramatika pomeni tole: V svetu, v katerem se ne morejo več dogajati zgodbe, ker ne morem več identificirati delujočih subjektov, tudi ne morem več graditi nikakršnega dramskega dogajanja. Moje dojemanje sveta je docela dezorientirano, ne vem več, kdo je odgovoren za vse, kar se tu dogaja. In ta svet skušam ujeti v ogledalo in zrcalim ga lahko le na postdramski način.

Byung-Chul Han: Ampak zasnujete lahko nasprotni projekt.

Thomas Ostermeier: S svojim gledališčem si obupano prizadevam za nasprotni projekt.

Byung-Chul Han: Ne bi pa smeli ponavljati zdavnaj preseženega, temveč iznajti novo obliko naracije.

Thomas Ostermeier: Ta mora biti dramatična. Napetost naracije poraja čustva. Za to pa potrebujem dramatično dogajanje.

Byung-Chul Han: Ne vem, ali mora biti naracija res zmeraj dramatična.

Thomas Ostermeier: Ne, ni potrebno. Mogoča je tudi na način romana.

Florian Borchmeyer: Ja, drži in sploh moramo najbrž še bolj preseči sam teater. *V Agoniji erosa* ste zapisali: »Ljubezen se danes idealizira v obliko užitka in mora predvsem proizvajati pozitivna čustva; ni delovanje, ne naracija in tudi ne več drama, temveč zgolj posledica, osvobojena emocija in vzburjenje.« V teatru smo se temu doslej približali. Je pa kajpak samo zrcalna podoba tega, kar se dogaja v naši družbi.

Byung-Chul Han: Ja, ljubezen je tudi delovanje. Ampak danes je samo aranžma prijetnih, potrošnih čustev. Zvestoba ni emocija. Zvestoba je delovanje. Odločnost. Zvestoba naredi iz naključja usodo. Proizvaja večnost.

Thomas Ostermeier: Večina ljudi danes misli, da je ljubezen peneča se kopel.

Byung-Chul Han: Izmenična kopel afektov. In partnerje menjujemo, ker smo lačni novih afektov, novih afektivnih izkušenj. Tako ljubezen izgublja stabilnost.

Thomas Ostermeier: Kaj bi odgovorili na vprašanje zadovoljevanja afektov z nenehnim menjavanjem partnerjev?

Byung-Chul Han: Do tega prihaja, ker ljubezen ni več delovanje. V pismu francoskega filozofa Gorza ženi D. najdemo denimo tole pričevanje o zvestobi: »Stara si 85 let, za pet centimetrov si se pomanjšala in samo še štirideset kilogramov imaš, vendar si te še vedno želim.« Ta zvestoba je delovanje. Zvestoba preprosto ne nastane tako kot čustvo.

Thomas Ostermeier: Ampak tu se vendar radi vmešajo afekti, ki prišepetavajo: »O vrag, kako naj vem, da je ta človek tisti, ki ga ljubim in s katerim naj vse svoje življenje uresničujem delovanje ljubezni in delovanje zvestobe, in ne kakšnih osem drugih, ki bi jih tudi lahko imel.«

Byung-Chul Han: Danes živimo v družbi, v kateri ni več delovanja. In v afektivni družbi človek ne more delovati. Morda lahko poligamijo ali to »poliamorno« družbo – precej oduren izraz – pripišemo kapitalističnemu ali neoliberalnemu proizvodnemu načinu. Maksimiranju razpoložljivih možnosti. In: maksimiranju možnosti za afekte. Gospodarski produkcijski način se zrcali tudi na področju ljubezni.

Florian Borchmeyer: V *Agoniji erosa* ste zapisali: Drugi danes izginja.

Kaj ste mislili s tem?

Byung-Chul Han: V imenu svobode smo drugega, njegovo negativnost, nekako odpravili. V imenu svobode smo odstranili tudi vse moške označevalce kot denimo Boga ali falus. Naj vam na kratko opišem zgodbo japonskega umetnika, ki si ga je odrezal in nekega kuharja prepričal, da mu ga je skuhal, potem pa ljudi po twitterju povabil k použitju. Iz tega je naredil performans in ljudje so njegov penis zares pojedli. Hotel se je osvoboditi, postati neodvisen od spola, doseči stanje, ko bi si lahko nadel katero koli identiteto. Za tako totaliziranje svobode plačujemo ceno: izguba orientacije, razpuščenost. Nimamo svojega vizavija, nobenega drugega. Vsak stoji le samemu sebi nasproti.

Thomas Ostermeier: Prej ste tematizirali problem zvestobe. Zakaj, mislite, toliko ljudi v naši družbi tako težko živi z zvestobo?

Byung-Chul Han: Zvestoba in produktivnost se izključujeta. Prav nezvestoba skrbi za večjo rast in produktivnost. A naj se vrnem h gledališču. Za vas je gledališče prihodnosti kraj, ki bo prost ekonomskega primeža. A tudi jaz imam predstavo o gledališču prihodnosti. To naj bo teater tišine. Sploh imava najbrž oba v mislih isto. Kapitalizem tišine ne mara.

Za objavo se zahvaljujemo gledališču Schaubühne am Lehniner Platz - Berlin

“Ostala sva skupaj, dokler ni bilo več nobenega »midva« - dokler potem ni bilo več ne moškega ne njegove silhuete - ostal je samo še: drugi.”

misel

Poletni dialog

Popolnoma odtujena od zunanjega sveta in časa sedita moški in ženska na terasi pod sencami dreves, ki ju branijo pred žgočim soncem. Kot kralj in kraljica različnih svetov sedita na udobnih naslanjačih zunaj časa in zunaj prostora, ki bi lahko bil kjer koli. Edino, kar jima prinaša sled zunanjega sveta, je lahek piš poletnega vetra, v katerem jadrajo lastovke in hrup oddaljene ceste.

Odtujena in kljub navzočnosti drugega sama sedita v sladki iluziji globoke tišine. Tišine glasov in tišine čustev. Tišine čustev pa, ki se bo kmalu prelevila v glasen šum planinskega hudournika. Magnetizem med njima se stopnjuje in začne se poletni dialog. Dialog seže v dno duše vsakega izmed nas; združitev dveh monologov, duše in telesa.

Ljubezen. Ljubezen je prevzetost od tistega, ki ga ljubimo. Ne iščemo več tistega, kar potrebujemo, svojega veselja. Ne. Iščemo veselje drugega; kaj potrebuje, da bo vesel? Večkrat pa je ta ljubezen nedosegljiva in privede torej do samote. Samota pa je obličje ženske in moškega; obličje človeka. **Strašno boleče je živeti in biti hkrati sam.** Slabše pa je pasti v brezno samote, ko si kot kralj ali kraljica vladal gori ljubezni v iluziji, ki ti jo je drugi ustvaril. Kot cvet *Noli me tangere* se lahko ta iluzija razprši in ustvari kot premog črn ognjemet bolečine.

Energija poletja veje z lahkim vetrom ob njiju in pojavi se hrepenenje po vedno novem doživetju; po vedno novem poletju. Njuni duši, osamljeni v človeškem telesu, ždita in se pogovarjata. Kaj pa, če po vsej tej ljubezni in po tej samoti postaneš lačen? Lačen svetle svobode in lačen maščevanja. Maščuješ se, da bi se uprl; maščuješ se, da bi pokazal sodobnemu svetu, kdo si, da te ne bo kot ribo ujel v mrežo izmišljotin. Kaj pa kesanje po maščevanju?

Točka. Kesanje je le točka. Ne obstaja. Kot ne obstaja totalna demokracija, kot ne obstaja čista resnica, kot ne obstaja *ars amandi*, kot ne obstaja tišina.

Je to sploh še realen svet? Ali le morje laži, morje točk, ki ne obstajajo, nimajo dimenzije po sami definiciji točke. Morje nastopaških lepotic, rožnatih iluzij in lažnih ljubezni. Nič ni bolj realnega od fantazije. Niti drevesa, niti lastovke, niti piša vetra.

Ekstaza poletnih dni vre v duši moškega in ženske, ki sedita na neki terasi v bližini španske prestolnice. Hupanje in sirene avtomobilov ter hrumenje vojaških tovornjakov pa ju spet zdramijo iz tega realnega sveta iluzij. Dialog se utiša in spet nastopi iluzija sladke tišine duš.

Antje Gruden, dijakinja liceja F. Prešeren, Trst

Peter Handke, rojen v Avstriji leta 1942, je zaslovel že kot mlad avtor. Je prejemnik številnih uglednih nagrad. Nedvomno pa ne gre spregledati, da je njegova mama koroška Slovenka. Tako je tudi v nekaterih njegovih delih moč zaslediti sledi slovenstva. Sam je tudi nekajkrat obiskal Slovenijo, med drugim je leta 1987 na Jesenicah pričel svoje potovanje okoli sveta.

Sodeloval je s številnimi umetniki, ki so zaznamovali svetovno umetnost. Najbolj izstopa sodelovanje z Wimom Wendersom. Handkejeva posebnost je v moči jezika. Tako s tega stališča ni novost, da slovenska praizvedba drame *Lepi dnevi v Aranjuezu* ne izstopa le v jeziku, ampak tudi v mojstrskem načinu pripovedovanju in vodenju zgodbe obeh protagonistov.

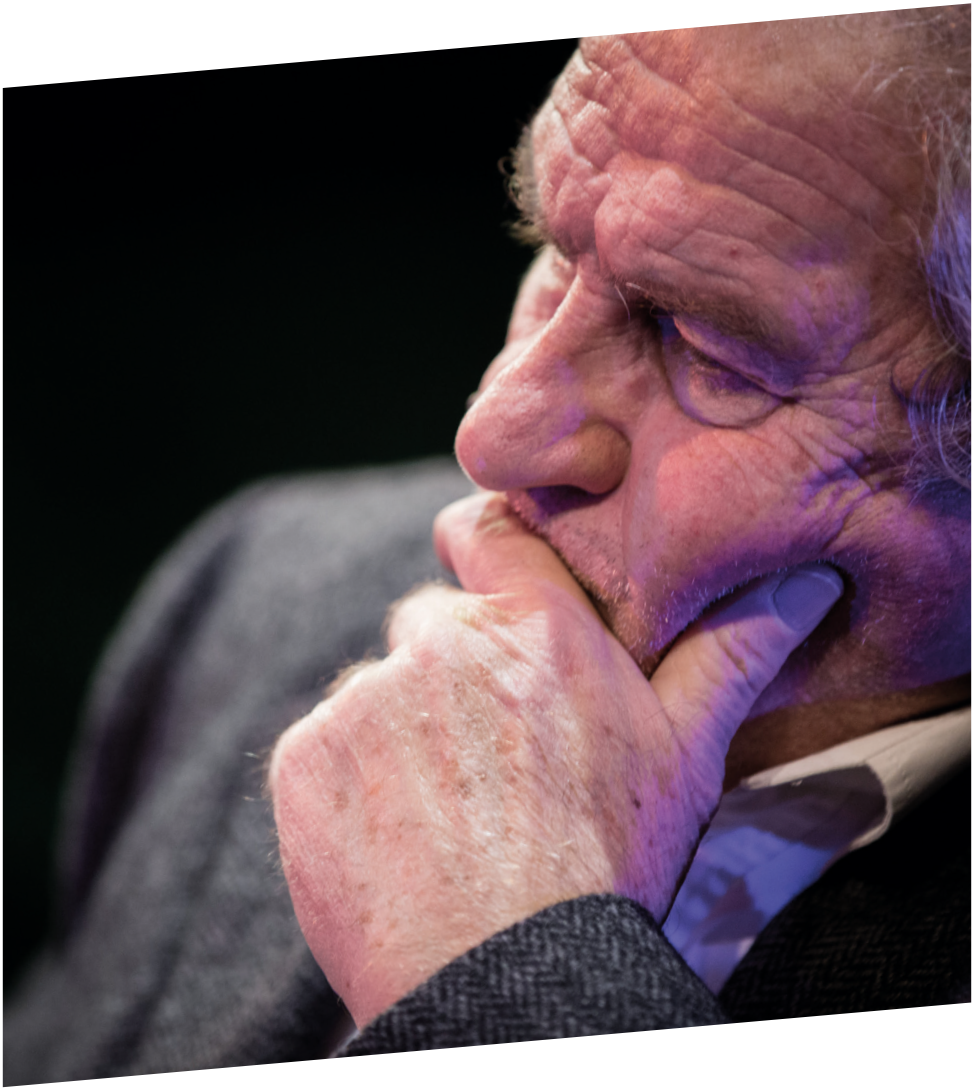
Handke je v slovenskem gledališkem prostoru prisoten že od sedemdesetih let, ko so uprizorili besedilo Kaspar, ki je zaznamovalo začetek Eksperimentalnega gledališča Glej. Tudi za SSG Trst Handke ni novost, saj je leta 2013 v koprodukciji s SNG Dramo Ljubljana uprizorilo njegovo delo *Še vedno vihar*.

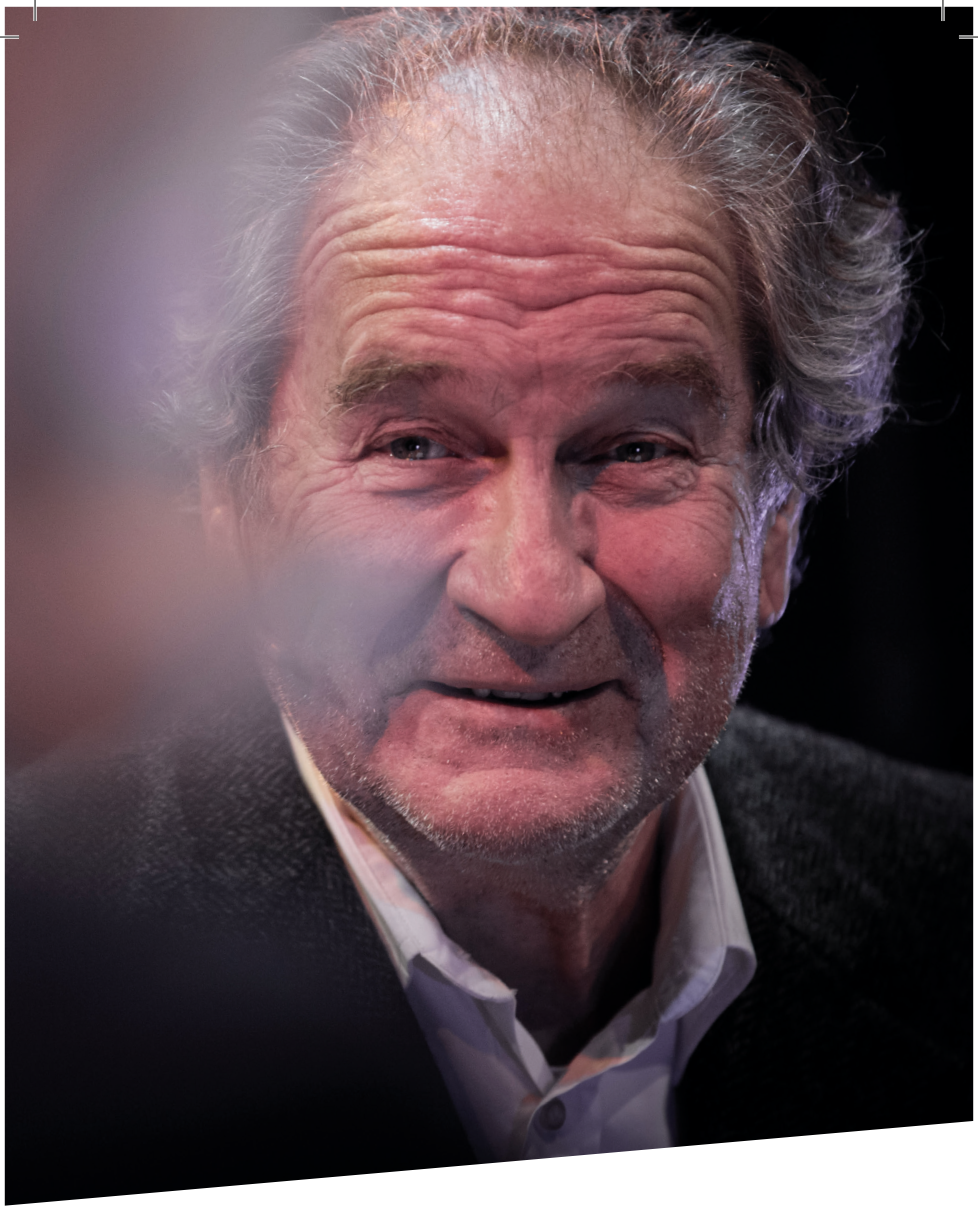
Igor Pison, se je rodil v Trstu leta 1982. Po končanem študiju germanistike na Tržaški univerzi, je nadaljeval študij na državni gledališki akademiji August Everding v Münchnu. Leta 2012 je diplomiral iz operne in dramske režije. Od leta 2012 sodeluje s Slovenskim stalnim gledališčem v Trstu. V rojstnem kraju je postavil na oder Magrisovo dramo *Saj razumete*, leta 2014 dvojezično uspešnico *Trst, mesto v vojni* Carla Tolazzija in Marka Sosiča. Leta 2016 je za tržaško gledališče predelal Grumovo besedilo *Dogodek v mestu Gogi*. V Sloveniji je leta 2014 režiral za ljubljansko Dramo predelavo večkrat nagrajenega romana *Angel pozabe* koroške pisateljice Maje Handerlap, za ljubljansko gledališče je postavil na oder tudi Shakespearjevega *Machbetha*. Od leta 2015

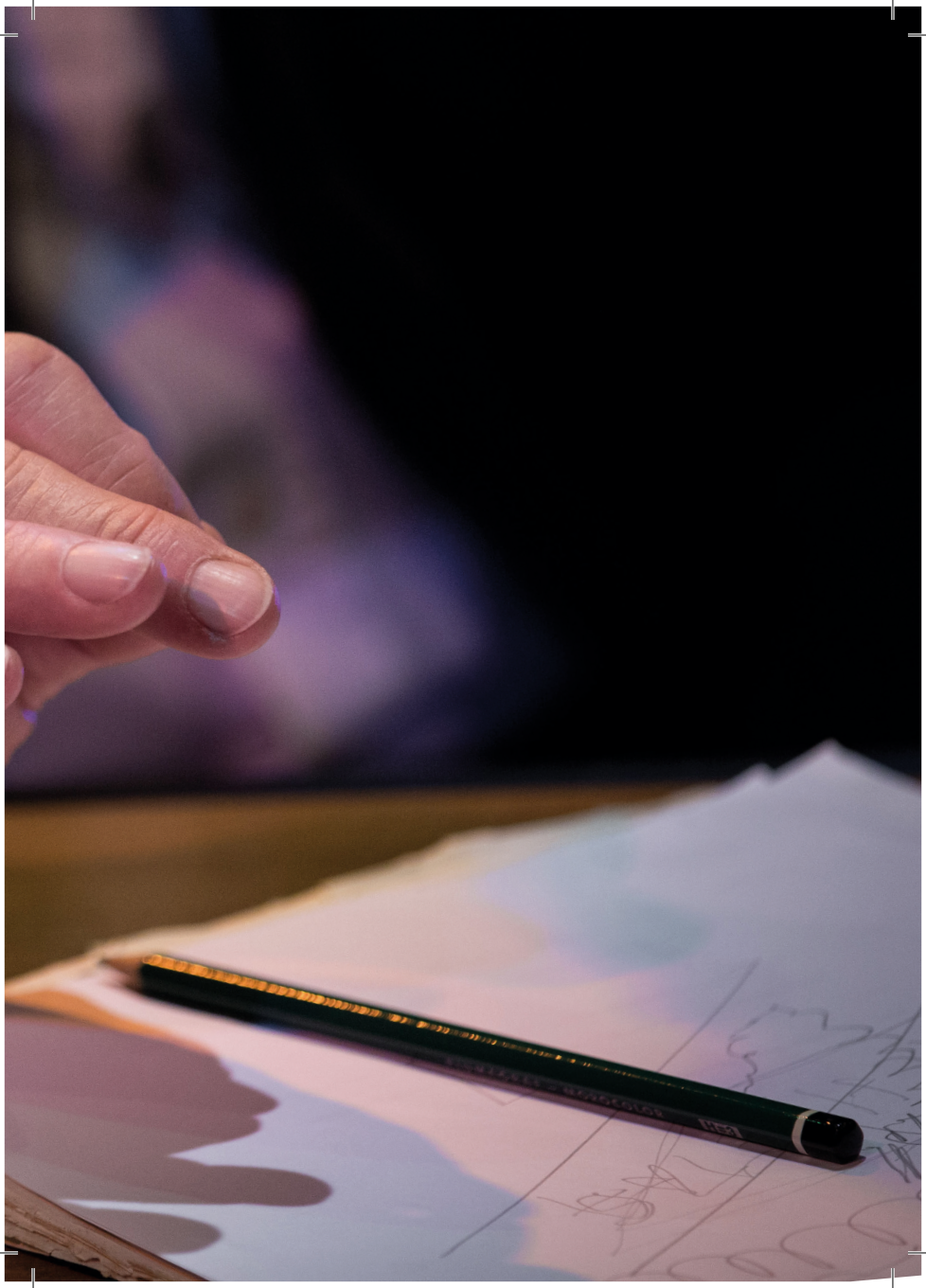
je dejaven tudi izven slovenskega prostora, predvsem na opernem področju: podpisal je režijo opere *Ekvinocij* Ivana Brkanovića za HNK v Zagrebu, praizvedbo opere Nane Forte po libretu Maje Haderlap *Nach Eden* v Bregenzu, ter muzikal *Gypsy* za Stadttheater Klagenfurt. Na opernem področju je doživel posebno medijsko pozornost z režijo Wagnerjeve opere *Das Rheingold* za SNG Opera in balet v Mariboru. Od leta 2014 sodeluje kot režiser tudi s Stalnim gledališčem Furlanije Julijske krajine. V letošnji gledališki sezoni sodeluje s SSG-jem kot umetniški koordinator.

Belinda (Radulović) je nekoč prišla v gledališče in v gledališču tudi ostala. Belinda je ustvarila okrog sto kostumografij za različne režiserje, uresničevala njihove vizije, spoštovala mentaliteto in estetiko gledaliških struktur. Zmeraj je hotela biti »Belinda«. Kadar ni mogla več biti Belinda, je zapustila režiserje. Za svoje delo je prejela več domačih in mednarodnih nagrad (Borštnikova nagrada za kostumografijo 2006 in 2012, Nagrada International Theatre Institute – ITI za glasbeno-scenski projekt *Iz veka vekov* Lojzeta Lebiča, nagrada Uchimura – ITI za uprizoritev iger no *Veter v vejah borov*, Šeligova nagrada za najboljšo uprizoritev festivala na Tednu slovenske drame *Ep o Gilgamešu*, nagrada Društva slovenskih kritikov in teatrologov za najboljšo predstavo leta *Ajshil* Oresteja, nagrada Društva slovenskih kritikov in teatrologov za najboljšo predstavo leta Gregor Strniša, ***Žabe***).

oder







“In un corpo e
in un’anima si riversa
il tempo, e tutto ciò
che conta anela
all’eternità.”

Gentile pubblico,

Quanto siamo disposti ad ascoltare e a comprendere in questo nostro tempo caotico? Credo sia una delle finalità del teatro anche quella di abbandonarsi all'ascolto di dialoghi poetici. Forse questo esige da noi un tipo di concentrazione diverso dal solito. Per certi versi si percepisce la complessità di certi pensieri come un tabù difficile da digerire. Nell'ascolto e nella comprensione di testi poetici, lo spettatore di questa società accelerata percepisce una certa pressione, teme di perdere tempo. Ma proprio oggi testi simili sono necessari, per non perdere la nostra umanità. Noi stessi.

Come ottima introduzione associativa a questi ragionamenti abbiamo ricevuto dal famoso teatro berlinese della Schaubühne un regalo preziosissimo, un dialogo fra tre pensatori: il filosofo Byung-Chul Han, il dramaturg Florian Borchmeyer e il regista e direttore Thomas Ostermeier. Il loro dialogo si collega teoricamente e tematicamente al testo di Handke, anche se indirettamente. Ringrazio ancora il teatro Schaubühne per questo dono.

Un grazie particolare al traduttore Štefan Vevar per l'eccellente lavoro di traduzione del testo di Handke.

Nel presente libretto di sala troverete anche un frammento poetico di un'alunna del liceo F. Prešeren. L'idea è scaturita quando mi è stato riferito che il testo di Handke è incomprensibile per i più giovani, così ho invitato i più solerti ad esprimersi.

Invito a collaborare anche altri ragazzi delle scuole superiori che desiderassero esprimersi in qualche modo. Il nostro teatro può continuare ad esistere se saremo capaci di incontrarci fra pensieri alti e grandi emozioni. Dobbiamo lavorare per un teatro dell'umano e non per una fascia d'età.

Igor Pison

Il capitalismo non ama il silenzio

Byung-Chul Han, filosofo e docente di teoria della cultura presso l'Accademia delle Arti di Berlino, ha ideato un'attenta analisi del mondo contemporaneo suddivisa in tre parti tra i suoi libri La società della stanchezza (Müdigkeitsgesellschaft; trad. it. Nottetempo, Roma 2012), La società della trasparenza (Transparenzgesellschaft, trad. it. Nottetempo, Roma 2014) ed Eros in agonia (Agonie des Eros, trad. it. Nottetempo, Roma 2013), nei quali descrive il graduale e impercettibile modificarsi dei paradigmi, il passaggio da una società dell'insicurezza ad una società positiva dove tutti hanno troppo di tutto e tutto viene uguagliato a tutto. Han individua proprio in ciò la causa del panorama patologico dei nostri tempi con depressioni, disturbi da deficit di attenzione, disturbi borderline di personalità (instabilità emotive intense) e sindromi da burnout. In questo "inferno dell'uguale a stesso", dove tutto è uguale a tutto, la società si ritrova ad essere priva di Eros, essendo questi sempre enfaticamente rivolto verso l'Altro. Thomas Ostermeier e Florian Borchmeyer hanno dialogato con Byung-Chul Han sulla crisi del sentimento nel teatro e nella società.

THOMAS OSTERMEIER: Questi mercati selvaggi e fuori controllo possono essere spiegati con l'avidità?

BYUNG-CHUL HAN: Il Capitalismo non può essere spiegato con la sola avidità. Gradualmente sono giunto alla conclusione che dietro a tutto ciò c'è in realtà una pulsione di morte. Forse ci stiamo sterminando da soli. Distruggiamo per sostenere lo sviluppo. Non c'è alcun rinnovamento. L'essenza del nostro rinnovamento sta nel cercare di far diventare le cose obsolete quanto prima. Siamo, in sostanza, una macchina distruttrice. Le cose vengono oggi prodotte che sono già morte. E si arriva alla guerra quando le forze produttrici, sviluppatesi oltre ogni limite, collassano naturalmente per mancanza di mercati. La guerra distrugge le cose in modo non naturale; il consumo le distrugge in modo naturale. Consumiamo per la pace. (Ride.) Non si tratta solo di distruggere la natura, ma anche la mente …

THOMAS OSTERMEIER: ... e la distruzione agisce anche a livello personale. Ciò che lei descrive nella Società della stanchezza è la distruzione della psiche umana ...

BYUNG-CHUL HAN: ... sì, ed è per questo che dico: è una pulsione di morte, un galoppo verso la morte ...

FLORIAN BORCHMEYER: Forse poi non si tratta di avidità, ma di brama. Il Capitalismo è un sistema che genera desideri prima inesistenti. Nuovi bisogni e nuove brame per soddisfare le quali l'uomo necessita di nuovi prodotti di cui prima non sentiva la mancanza.

BYUNG-CHUL HAN: Eva Illouz collega il Capitalismo al Romanticismo, un Romanticismo consumatore. Ma non so se il Capitalismo sia veramente romantico. La brama è la voglia di qualcosa di impossibile e di irragiungibile che quindi non può essere consumato, sperperato. Per contro, qui siamo di fronte alla distruzione del desiderio. Chi è, oggi, pervaso dal desiderio profondo dell'amore? L'amore stesso è fatto di sentimenti di consumo. Il Capitalismo genera la necessità di consumare. Noi non abbiamo il desiderio profondo di possedere un telefono nuovo. E anche internet, in quanto tale, non è il luogo di un simile desiderio.

THOMAS OSTERMEIER: Nel suo libro lei scrive che il Capitalismo non è una religione in quanto non garantisce alcuna remissione e non prevede alcuna penitenza.

BYUNG-CHUL HAN: Sì, l'ho scritto soprattutto in contrapposizione a Walter Benjamin. Lui disse che il Capitalismo era un culto, ma non un culto del perdono e della remissione, bensì del solo indebitamento. Io invece ritengo che una religione abbia intrinsecamente bisogno anche del perdono e della penitenza; una religione senza redenzione non è religione. Il Capitalismo, per contro, genera solo debito. L'uomo si indebita per non essere libero. Se sei libero, infatti, devi essere attivo; se, per contro, poi richiamarti ai tuoi debiti, non hai questa necessità. Sì, anche Max Weber collega il Capitalismo ad una potenziale redenzione.

THOMAS OSTERMEIER: In cosa sta la redenzione, nel Capitalismo?

BYUNG-CHUL HAN: Nel fatto non tutti fanno parte del gruppo degli eletti. L'uomo non sa se ne fa parte o meno; ma avendo successo e accumulando capitale, può acquisirne la certezza.

THOMAS OSTERMEIER: Il Calvinismo ... Eppure il Capitalismo non promette la redenzione nell'aldilà ma solo nel mondo terreno.

BYUNG-CHUL HAN: Se ogni anno guadagno dieci milioni di euro, questo assume le dimensioni di un'iniziazione.

THOMAS OSTERMEIER: Ma non di redenzione.

BYUNG-CHUL HAN: Si tratta di una redenzione apparente. Quando possiedo un patrimonio inestimabile, un'illusione di onnipotenza e di immortalità s'impossessa di me. Il patrimonio - che bella parola. Un patrimonio infinito massimizza le capacità e getta un'ombra sull'eternità. Di cos'è fatta la redenzione? Quest'illusione deve essere abbastanza forte. In essa c'è una componente teologica che non ha nulla a che vedere con l'avidità di cose materiali. Nel Capitalismo esistono molteplici dimensioni della pulsione di morte. Quanto possiamo essere autodistruttivi? E' chiaro a tutti: le cose, oggi, vengono prodotte che sono già morte.

THOMAS OSTERMEIER: Allora parliamo anche di amore. Il teatro sta vivendo una forte crisi: sul palcoscenico non riusciamo più a parlare dei sentimenti.

BYUNG-CHUL HAN: Perché il teatro dovrebbe aver bisogno di sentimenti?

THOMAS OSTERMEIER: Perché descrive situazioni cariche di emozioni.

BYUNG-CHUL HAN: Può descrivere situazioni e possono nascere delle emozioni, dei sentimenti. Interpreto, ad esempio, un personaggio, senza sentimenti, faccio un gesto. E questo gesto colpisce il pubblico. Quando creo un personaggio, faccio dei gesti, e nasce la narrazione. La narrazione genera sentimenti. Se vuole esprimerli direttamente, diventa uno spettacolo pornografico, come avrebbe sentenziato Botho Strauß. Secondo lui il teatro è oggi pornografia senza erotismo. E gli attori sono, sempre secondo Strauß, tutti degli psicopatici. Strauß parla di una degenerazione di fondo del teatro.

THOMAS OSTERMEIER: E cosa dovrebbe raccontare il teatro?

BYUNG-CHUL HAN: L'attività, l'azione!

THOMAS OSTERMEIER: Certo. Ma c'è poi quel momento al quale l'attore viene condotto proprio dall'azione o - per usare un termine veramente antico - dalla catarsi che lo porta a purificare i sentimenti attraverso un vissuto emozionale che fa seguito ad un'azione.

BYUNG-CHUL HAN: I sentimenti sono comunque codificati. E nel teatro è così da sempre - o almeno dal XVIII secolo in poi: la società conferma il codice. E all'interno di questo codice che si generano sentimenti nuovi. I sentimenti sono

la riconferma del codice.

FLORIAN BORCHMEYER: Forse non dovremmo concentrarci tanto sulla narrazione dei sentimenti. Dei sentimenti non possiamo infatti parlare come parliamo del tema di un'opera teatrale - essi ne sono la forza motrice ...

BYUNG-CHUL HAN: Molto interessante! ...

FLORIAN BORCHMEYER: Il sentimento non genera l'azione in quanto tale e ben presto andremmo a finire nell'ambito del pornografico se decidessimo di fare un'opera sui sentimenti, un'opera sull'amore che lo spigasse e lo facesse vedere. Tuttavia, i sentimenti persistono in ogni azione teatrale - fin dai tempi della tragedia greca - e ne sono la forza motrice. Anche nell'Antigone i sentimenti non sono il tema centrale, ma sono certamente il propulsore dell'azione.

THOMAS OSTERMEIER: Lo spunto per l'azione è sempre la differenza tra il modo in cui un personaggio si inserisce nella situazione e il modo in cui vorrebbe inserirsi. Ed è qui che il personaggio inizia ad agire.

FLORIAN BORCHMEYER: E ciò che innesca questo meccanismo è, secondo Aristotele, la paura o la compassione. Quindi due categorie emozionali.

BYUNG-CHUL HAN: Signor Ostermeier, lei dice: la crisi del teatro contemporaneo sta nel suo sforzo di parlare dei sentimenti. Ma perché questa dovrebbe essere una crisi del teatro contemporaneo? La situazione era diversa, in passato?

THOMAS OSTERMEIER: La situazione era diversa, sì, perché i sentimenti non erano un tabù, i sentimenti esistevano e le parole potevano essere legate ad essi. Avendo perso il nostro Altro, come dice lei nel suo libro, noi abbiamo perso anche l'Eros.

BYUNG-CHUL HAN: I sentimenti ... le sembra che siano vietati, un tabù? In che senso?

THOMAS OSTERMEIER: Almeno a teatro. I sentimenti quali la compassione, la tristezza, l'empatia, la fedeltà e altri sono stati banditi dal teatro ...

FLORIAN BORCHMEYER: O almeno è stata bandita una loro rappresentazione non storpiata ...

THOMAS OSTERMEIER: Il sentimento che irrompe su di me dal palcoscenico quando sono a teatro è l'aggressività. Un'aggressione frontale dinnanzi alla

quale mi domando sempre: perché c'è lì qualcuno che urla senza sosta? Io non gli ho fatto niente male.

BYUNG-CHUL HAN: Capisco ... Sono stato a teatro poco fa. Il volume era troppo alto. Fastidioso, opprimente. Durante l'intervallo me ne sono andato. Avrei voluto essere in un teatro del silenzio, dove gli attori bisbigliano soltanto. Perché urlano così?

THOMAS OSTERMEIER: Me lo chiedo spesso anch'io. E' forse un'espressione del fatto che non abbiamo più strumenti? Non che il teatro sia in crisi - il teatro, semplicemente, non può mai essere migliore della società che in esso si riflette. E una società che urla o tace può essere rappresentata solo da un teatro che urla ... o cessa di esistere. Come potremmo altrimenti rispondere alla domanda sulla crisi dei sentimenti?

BYUNG-CHUL HAN: Innanzitutto dobbiamo chiarire alcuni concetti. Il sentimento è qualcosa di profondamente diverso dall'emozione. E qualcosa di totalmente diverso dall'affezione. Anche nelle sue domande vedo una certa confusione a proposito. Per discuterne abbiamo bisogno di concetti chiari. Possiamo parlare del senso del bello. Ma non possiamo parlare di "emozione del bello" e di "affezione del bello". Parliamo ad esempio del "senso per il pallone" nel gioco del calcio. Potremmo chiamarlo "affezione per il pallone"? O "emozione per il pallone"? (Ride.) Parliamo anche di "senso per la lingua". Il sentimento (o senso) è una situazione o una capacità, un qualcosa di statico. L'emozione è invece sempre émouvoir (qualcosa che tocca qualcuno). L'emozione è dunque l'elemento che può scatenare l'azione. Possiamo quindi dire: ci troviamo dinnanzi alla crisi dei sentimenti per una congiunzione delle affezioni. Perché sul palcoscenico gli attori urlano, mi chiede? Perché interpretano le affezioni, non i sentimenti. I sentimenti sono intersoggettivi, comuni alla coscienza di più persone. I sentimenti creano comunità, sono quindi qualcosa di sociale. Le affezioni sono invece asociali in quanto individualizzanti, escludenti.

THOMAS OSTERMEIER: L'ira è un'affezione o un sentimento?

BYUNG-CHUL HAN: Dipende dal conteso. Le affezioni non possono essere cantate, dichiarate in una canzone. Raccontare dei sentimenti invece significa cantare. A teatro si canta. E per cantare abbiamo bisogno di una struttura narrativa, di uno spazio narrativo. Si tratta quindi di comprendere cosa significhi per noi l'ira. Prendiamo ad esempio Mēnis, la prima parola dell'Iliade.

FLORIAN BORCHMEYER: La storia dell'ira: »Cantami, o Diva, del Pelíde Achille l'ira funesta ...«

BYUNG-CHUL HAN: Il primo dramma della cultura europea comincia con l'ira (in greco, Mēnis). Canta l'ira. Ma non si tratta solo di una semplice affezione, bensì di qualcosa che porta un'intera comunità a compiere un'azione.

FLORIAN BORCHMEYER: Racconta di un'ira che supera quella individuale, di Achille.

BYUNG-CHUL HAN: Certo.

FLORIAN BORCHMEYER: ... un'ira che mina l'intero sistema sociale, oltre a tutto il mondo degli dèi. L'Iliade racconta infatti la storia della guerra di Troia dell'inizio alla fine. Il dramma inizia subito, non appena l'ira si impossessa di Achille. E quando si placa, finisce anche l'azione drammatica. Ecco perché il sentimento dell'ira ha qui un'impronta drammatica.

BYUNG-CHUL HAN: Questa è un'ira dai caratteri narrativi (nel senso che può essere raccontata). E in questa narrazione il problema non è come raccontare i sentimenti; tutto il dramma si fonda infatti su un unico sentimento: l'ira. La crisi dei sentimenti può essere compresa solo se questi vengono separati dalle affezioni. Se vogliamo creare dei sentimenti, dobbiamo aprire loro uno spazio di risonanza del quale, al contrario, non abbiamo bisogno per le affezioni. Le affezioni sono dei proiettili che trovano sempre una propria traiettoria, ma non possono aprire spazi.

THOMAS OSTERMEIER: Quale conoscitore della storia dello spirito, potrebbe affermare che alcuni sentimenti stanno lentamente scomparendo mentre altri si stanno espandendo? O possiamo solo dire che i sentimenti stanno ripiegando su se stessi mentre le affezioni si espandono?

BYUNG-CHUL HAN: Credo che i sentimenti siano spazi che non possono essere consumati. Le emozioni e le affezioni possono invece essere oggetto di consumo.

THOMAS OSTERMEIER (sussurrando): Anche i sentimenti!

BYUNG-CHUL HAN: I sentimenti non possono essere consumati. La tristezza non può essere consumata. La tristezza non genera guadagni. Oggi vediamo orde di cittadini inferociti e ondate di sdegno. Si tratta, in questi casi, di ira? L'ira

può essere narrata. Lo sdegno no. Queste pleiadi che ci ricoprono non possono essere cantate. Lo sdegno è qualcosa di soggettivo, di individualizzato.

THOMAS OSTERMEIER: E che dire del movimento degli *Indignados* in Spagna?

BYUNG-CHUL HAN: Non solo gli *Indignados*, tutto il movimento *Occupy* è vuoto.

THOMAS OSTERMEIER: Perché?

BYUNG-CHUL HAN: Perché il sistema individualizza le persone. Come può nascere un "noi" in un sistema dove ognuno è solo se stesso? Tutto è fugace e vaporizzante.

THOMAS OSTERMEIER: Tuttavia, leggiamo spesso che le aziende si richiamano a valori simili a quelli familiari, cercando di legare a sé l'operaio a livello sentimentale per poterlo poi sfruttare ... Il lavoratore di fabbrica fino a qualche tempo fa sapeva: il mio capo mi sfrutta, ma io non ho scelta perché devo sfamare i miei cinque figli. Ora, per contro, siamo testimoni di un fenomeno che anche lei descrive nel suo libro *La società della stanchezza*: l'autosfruttamento. Che comincia nel momento stesso in cui dico: "La mia azienda, l'azienda per la quale lavoro, è la mia famiglia, la mia casa, il luogo dove ho anche una sicurezza sentimentale."

BYUNG-CHUL HAN: Il Capitalismo economizza i sentimenti. Se razionalmente scelgo cosa comprare, non comprerò molto. Per creare nuovi bisogni devo mobilitare le emozioni.

FLORIAN BORCHMEYER: Le emozioni o i sentimenti?

BYUNG-CHUL HAN: Le emozioni! Le emozioni sono la leva che mi fa reagire. Le emozioni sono instabili, la razionalità è stabile. Posso avere una mia visione del mondo anche mentre le emozioni oscillano; e quando il Capitalismo vuole produrre fatturati e bisogni, necessita di qualcosa di più della semplice razionalità. Per questo ha scoperto le emozioni del consumo. La pubblicità deve smuovere le emozioni per farci comprare, sperperare oltre i nostri bisogni razionali. E le emozioni sono state scoperte anche a livello di gestione d'impresa: un management emozionale arriva molto più nel profondo e rende possibile uno sfruttamento molto più capillare. La sensazione di libertà che accompagna la frase "non lavori, non ottimizzi, non ti realizzi per nessun altro" segue lo stesso meccanismo della frase "sono in famiglia; qui posso modellare e sviluppare le

mie possibilità".

THOMAS OSTERMEIER: Ovvero "ho un progetto".

BYUNG-CHUL HAN: Un'iniziativa ... dall'interno verso l'esterno. Questa forma di sfruttamento è ovviamente molto più efficace di quella alienante. Con le emozioni riusciamo a cingerci di catene interiori che sono ben più forti di quelle esteriori.

THOMAS OSTERMEIER: Una congiunzione delle affezioni a scapito dei sentimenti. Possiamo azzardare la tesi che lei ha già preannunciato: più ci manca la comunità, più ci mancano i sentimenti.

BYUNG-CHUL HAN: Botho Strauß dice: "Dopo aver sentito una voce argentea, femminile, quasi cristallina, questa si abbassa bruscamente con un intervallo incredibile e diventa gutturale, quasi gracchiante, a volte volgare. Un cambiamento repentino nel nostro stato d'animo non è una coloratura, ma una forza dialogica che ci fa spostare la nostra attenzione: vogliamo assolutamente apprendere qualcosa dell'altro e volgiamo farlo insieme a lui." Per Botho Strauß il teatro è il luogo del dialogo, ed è soltanto qui che è presente l'Eros: nel tentativo di avvicinarsi all'altro.

THOMAS OSTERMEIER: Questo è il tema centrale delle mie prove degli ultimi due anni. L'ho fatto mio dopo aver percepito un enorme senso di frustrazione tra gli attori. Ho detto loro: "Fatela finita con questo tentativo ossessionato di creare dei sentimenti partendo da voi stessi." Prima esisteva lo sguardo verso l'Altro. Non so se prima gli attori interpretassero i propri ruoli gli uni con gli altri, ma almeno guardavano l'uno verso l'altro e avevano un certo codice estetico ... Cercavano di percepire, sorprendere e convincere l'altro. Oggi l'indicazione più ovvia da parte di un regista è: "Scruta il pubblico dai bordi del palco e urla!" Ciò che è stato un atto rivoluzionario nella storia del teatro, è ora diventato un gesto banale, non più rivoluzionario, ma una semplice ripetizione di un modello oramai vecchio.

BYUNG-CHUL HAN: Se vogliamo parlare di sentimenti, dobbiamo dapprima imparare a recitare gli uni con gli altri. Quando recitiamo con gli altri, raccontiamo.

THOMAS OSTERMEIER: E' quello che faccio durante le mie prove. Agli attori dico: smettetela di occuparvi degli affari vostri come fanno gli artigiani; smettete di pensare che qui c'è un personaggio che ora fotograferete con i vostri strumenti.

BYUNG-CHUL HAN: Il teatro sta diventando chiassoso. Nel teatro giapponese

mi sento a mio agio; nel teatro No o nel Kabuki nulla mi minaccia. Anche al cinema vado volentieri. Le persone che recitano nei nostri teatri mi danno invece una sensazione di disagio. (Ride.)

THOMAS OSTERMEIER: Succede perché le persone che vi lavorano hanno un unico sentimento: il desiderio di minacciare. Questo è stupido. Il teatro urlante è espressione della società che ha perso la percezione di sé come fenomeno di totalità; e siccome nel teatro dobbiamo richiamare dei sentimenti, maneggiamo le affezioni per provocare.

BYUNG-CHUL HAN: Provocare?

THOMAS OSTERMEIER: Sì, per provocare, con le nostre affezioni, delle emozioni nel pubblico.

BYUNG-CHUL HAN: Le affezioni, infatti, non possono far scaturire dei sentimenti.

THOMAS OSTERMEIER: No, in realtà parliamo di anti-affezioni. Le affezioni producono esattamente ciò che lei ha espresso con: Es ist zu laut (è troppo chiassoso)! Questa è stata la sua reazione - ed è quindi un'affezione, o mi sbaglio?

BYUNG-CHUL HAN: No, il tutto era veramente chiassoso. Non si trattava di una tensione narrativa.

THOMAS OSTERMEIER: La tensione narrativa non gode di una buona fama.
BYUNG-CHUL HAN: Ma solo la tensione narrativa genera dei sentimenti.

THOMAS OSTERMEIER: Tuttavia, come potremmo far valere questa sua teoria negli ambienti del teatro dove oggi impera il post-drammatico?

BYUNG-CHUL HAN: Che cos'è il post-drammatico?

FLORIAN BORCHMEYER: La situazione invece dell'azione ...

THOMAS OSTERMEIER: Il post-drammatico significa che in un mondo dove non possono esserci delle storie, non posso più costruire un'azione drammatica; e le storie non possono esserci perché non posso più identificarmi con dei soggetti agenti. La mia concezione del mondo è completamente disorientata, non so più chi sia responsabile di tutto ciò che succede. Questo è il mondo che cerco di cogliere nello specchio e che posso far rispecchiare solo all'interno di un modello post-drammatico.

BYUNG-CHUL HAN: Ma lei potrebbe avere anche un progetto diverso.

THOMAS OSTERMEIER: Con il mio teatro sto cercando disperatamente di mettere in scena un progetto diverso.

BYUNG-CHUL HAN: Non dovrebbe però ripetere degli schemi narrativi oramai superati, ma piuttosto cercarne di nuovi.

THOMAS OSTERMEIER: La narrazione deve essere drammatica. La tensione narrativa genera i sentimenti. Ecco perché ho bisogno di un'azione drammatica.

BYUNG-CHUL HAN: Non so se la narrazione debba essere sempre drammatica.

THOMAS OSTERMEIER: Non, non è necessario. Può essere anche romanzata.

FLORIAN BORCHMEYER: Sì, è vero, e in generale dobbiamo andare oltre il teatro stesso. Nell'Eros in agonia lei ha scritto che l'amore è oggi idealizzato in una forma di godimento e deve generare soprattutto sentimenti positivi; non è un agire, non è una narrazione e nemmeno un dramma, ma solo un'emozione libera dai suoi effetti e un'eccitazione. Nel teatro ci siamo fino ad ora avvicinati a ciò. Ma si tratta semplicemente di un'immagine riflessa di ciò che accade alla nostra società.

BYUNG-CHUL HAN: Sì, l'amore è anche agire. Ma oggi è in effetti solo la combinazione di sentimenti ameni, consumabili. La fedeltà non è un'emozione. La fedeltà è un'azione. Una convinzione. La fedeltà fa sì che il caso diventi sorte. E genera l'infinito.

THOMAS OSTERMEIER: La maggior parte delle persone oggi crede che l'amore sia una bagno spumeggiante.

BYUNG-CHUL HAN: Un bagno di sentimenti alterni. E cambiamo i partner perché abbiamo fame di nuovi affetti, di nuove esperienze affettive. L'amore sta perdendo stabilità.

THOMAS OSTERMEIER: Cosa risponde a questa continua ricerca di nuovi affetti attraverso il cambiamento dei partner?

BYUNG-CHUL HAN: Succede perché l'amore non è più azione. Nella lettera del filosofo francese Gorz alla moglie D. troviamo questa testimonianza di fedeltà: "Hai 85 anni, sei più piccola di 5 centimetri e hai solo 40 chilogrammi, ma io ti desidero ancora." La fedeltà è un'azione, non nasce come un sentimento.

THOMAS OSTERMEIER: Qui spesso entrano in gioco le affezioni che suggeriscono: “Oh, diavolo, ma come faccio a sapere che è questa la persona che amo e con la quale voglio realizzare per tutta una vita le azioni dell’amore e della fedeltà ... e non amo altre otto persone che potrei avere?”

BYUNG-CHUL HAN: Oggi viviamo in una società senza azione. In una società delle affezioni l’uomo non può agire. Forse questa società poligamica o “poliamorosa” (che espressione terribile!) può essere collegata al modello produttivo capitalistico o neoliberale. La massimizzazione delle possibilità. E: massimizzazione delle possibilità di affezione. Il modello produttivo economico si rispecchia anche nell’ambito dell’amore.

FLORIAN BORCHMEYER: Nel suo libro *Eros in agonia* lei ha scritto: l’Altro sta sparendo. Cosa intendeva dire?

BYUNG-CHUL HAN: Nel nome della libertà abbiamo debellato l’Altro, la sua negatività. Nel nome della libertà abbiamo anche eliminato tutti i significanti maschili, ad esempio Dio e il fallo simbolico. Vi racconto brevemente la storia di un artista giapponese che si è tagliato il pene e ha convinto un cuoco a cucinarglielo per invitare poi via Twitter la gente a mangiare il suo pene. Ne è nata un performance e la gente ha veramente mangiato il pene. L’artista voleva liberarsi, essere indipendente dal suo sesso, raggiungere uno stadio in cui avrebbe potuto assumere qualsiasi identità. Ma questo tipo di libertà ha un prezzo: abbiamo perso l’orientamento, ci siamo lasciati andare. Non abbiamo il nostro vis-à-vis, non abbiamo alcun Altro. Ognuno di noi ha di fronte a sé solo se stesso.

THOMAS OSTERMEIER: Prima ha parlato di fedeltà. Perché, secondo lei, così tante persone nella nostra società hanno difficoltà a convivere con la fedeltà?

BYUNG-CHUL HAN: La fedeltà e la produttività si escludono a vicenda. L’infedeltà è foriera di una maggiore crescita e produttività. Ma mi faccia tornare al tema del teatro. Per lei il teatro del futuro è il luogo libero da tenaglie economiche. Ma ho anch’io una mia visione del teatro del futuro: un teatro del silenzio. In fondo, forse, entrambi auspichiamo la stessa cosa. Perché il Capitalismo non ama il silenzio.

Per la pubblicazione di questo contributo ringraziamo il teatro Schaubühne am Lehniner Platz - Berlino

--

“Non c’è riposo più profondo. Non c’è niente di meglio che sgranocchiare le ciliegie in due, tra i rami degli alberi.”

Dialogo estivo

Completamente alienati dal mondo esterno e dal tempo, un uomo e una donna se ne stanno seduti su un terrazzo, all'ombra di alberi che proteggono i loro volti da un sole cocente. Come un re e una regina di mondi differenti siedono su sedie comode, posizionate al di là del tempo e dello spazio che potrebbero restare indefiniti. L'unica eco del mondo esterno giunge fino a loro con una leggera brezza estiva che porta con sé il volo delle rondini e i rumori di una strada lontana.

Isolati e soli nonostante la presenza dell'altro siedono nella dolce illusione di un profondo silenzio. Il silenzio delle voci e dei sentimenti. Un silenzio dei sentimenti che presto diventerà un chiassoso torrente di montagna. La potenza del magnetismo tra i due aumenta e qui inizia il loro dialogo estivo. Un dialogo con l'anima più profonda che si cela in ciascuno di noi; l'unione dei monologhi, dell'anima e del corpo.

L'amore. L'amore è essere pervasi da chi amiamo. Non cercare più ciò di cui abbiamo bisogno, la nostra gioia. No. L'amore è cercare la gioia dell'altro: cosa gli serve per essere felice? Ma questo amore è spesso irraggiungibile e porta alla solitudine. E la solitudine è la maschera dell'uomo e della donna, la maschera dell'umanità. **E' terribilmente doloroso vivere ed essere soli.**
Ma è ancor peggio cadere nel baratro della solitudine dopo aver regnato come re o come regine su una montagna d'amore nell'illusione creata dall'altro. Come un fiore *Noli me tangere*, quest'illusione può dissolversi e creare lancinanti fuochi d'artificio, neri come la pece.

L'energia dell'estate spira leggera come una brezza attorno a loro e si trasforma nel desiderio di nuove esperienze, di estati sempre nuove. Le loro due anime, sole nel corpo umano, sono assopite e parlano. Che succede se dopo tutto questo amore e tutta questa solitudine improvvisamente hai fame? Fame di una libertà limpida e fame di vendetta. Se ti vendichi per ribellarti; se ti vendichi per mostrare al mondo chi sei, per non farti catturare come un pesce nella rete delle illusioni. E che dire del pentimento dopo la vendetta?

Un punto. Il pentimento è solo un punto. Non esiste. Come non esiste una

democrazia totale, come non esiste la pura verità, come non esiste l'*ars amandi*, come non esiste il silenzio.

Ma è ancora reale, questo mondo? O è un mare di bugie, un mare di punti che non esistono, che non hanno dimensione, stando alla stessa definizione di punto? Un mare di superbe bellezze, di rosee illusioni, di amori mendaci. Non c'è nulla di più reale della fantasia. Nemmeno gli alberi, le rondini o la brezza.

L'estasi dei giorni estivi si espande nell'anima dell'uomo e della donna seduti su un terrazzo nei pressi della capitale spagnola. I clacson e le sirene dei veicoli, il trambusto dei camion dell'esercito li fanno risvegliare da questo mondo reale d'illusioni. Il dialogo si placa e riemerge nuovamente l'illusione di un dolce silenzio dell'anima.

Antje Gruden, studentessa del liceo F. Prešeren, Trieste

Peter Handke, è nato in Austria nel 1942 ed è diventato famoso fin da giovane, ricevendo nella sua carriera molti importanti riconoscimenti. Il fatto che sua madre appartenesse alla comunità degli sloveni in Carinzia ha fatto sì che nelle sue opere trovassero spazio anche elementi di cultura slovena. Lo stesso autore si è inoltre recato più volte in Slovenia, ad esempio nel 1987, quando ha intrapreso il suo giro del mondo partendo proprio da Jesenice.

Peter Handke ha collaborato con numerosi artisti di fama internazionale, tra questi va ricordato in particolare Wim Wenders. Una delle peculiarità dell'opera di Handke è la forza del linguaggio. Ma non può certo stupire che la prima rappresentazione del testo *I bei giorni di Aranjuez (Lepi dnevi v Aranjezu)* in lingua slovena sia un'impresa magistrale non solo dal punto di vista linguistico, ma anche per la sua narrazione e la rappresentazione della trama.

Nel teatro sloveno, Handke è presente già dagli anni Settanta. Risale infatti a quell'epoca la messa in scena del testo Kaspar che ha segnato l'inizio del Teatro sperimentale Glej. Anche per il Teatro stabile sloveno di Trieste Handke non rappresenta una novità assoluta: nel 2013 è stata allestita qui, in coproduzione con il teatro Drama di Lubiana, la sua opera *Ancora tempesta (Immer noch Sturm).*

Igor Pison, Igor Pison è nato a Trieste nel 1982. Terminati gli studi di germanistica presso la Facoltà di lettere e filosofia della sua città, ha proseguito all'accademia nazionale August Everding di Monaco di Baviera, dove nel 2012 ha conseguito il diploma come regista d'opera e di prosa. Dal 2012 collabora come regista per il TSS. Fra le varie produzioni vanno citate la rielaborazione del testo di Claudio Magris *Lei dunque capirà*, l'importante coproduzione bilingue *Trieste, una città in guerra* di Carlo Tolazzi e Marco Sosič (2014). Nel 2016 rielabora un classico della drammaturgia slovena *L'avvenimento nella città di Goga* di Slavko Grum. In Slovenia ottiene notevole successo al Drama di Ljubljana con la regia dello spettacolo *L'angelo dell'oblio*, tratto dal romanzo della scrittrice carinziana Maja Haderlap. Per lo stesso teatro mette in scena il *Macbeth* di Shakespeare. Dal 2015 inizia a lavorare nel mondo dell'opera. Firma le regie di *Ekvinocij* di Ivan Brkanović al teatro nazionale di Zagabria, la prima assoluta dell'opera *Nach Eden* della compositrice Nana Forte su libretto di Maja Haderlap a Bregenz, per poi firmare la regia del musical *Gypsy* per il

teatro di Klagenfurt. In campo operistico ha avuto un'ottima eco la sua regia dell'opera *Das Rheingold* di Richard Wagner all'opera nazionale di Maribor. Dal 2014 collabora come regista anche con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. In questa stagione teatrale ricopre il ruolo di coordinatore artistico del TSS.

Belinda (Radulović) un giorno scopre il teatro e non abbandona mai più. È sua la realizzazione dei costumi per circa 100 opere teatrali. L'artista avvia una ricca collaborazione con numerosi registi e contribuisce a realizzare le loro idee nel pieno rispetto della loro visione ed estetica nell'ambito dei singoli teatri. Da sempre il suo desiderio è essere "Belinda". Nel momento in cui non le è più possibile esserlo, smette di collaborare con vari registi. Il suo lavoro le è valso numerosi premi a livello nazionale ed internazionale (premio Borštnik per i costumi nel 2006 e nel 2012, premio International Theatre Institute – ITI per il progetto scenico-musicale *Iz veka vekov - Da secoli e secoli* del compositore Lojze Lebič, premio Uchimura – ITI per la rappresentazione delle opere teatrali nō *Veter v vejah borov - Il vento tra le chiome dei pini*, premio Šeligo per il miglior spettacolo alla Settimana del teatro sloveno con *Il poema di Gilgamesh*, premio "Rappresentazione dell'anno" dell'Associazione slovena dei critici teatrali per *l'Orestea* di Eschilo e per l'opera teatrale *Žabe - Rane* di Gregor Strniša).

ATTRAZIONE (a) NEW

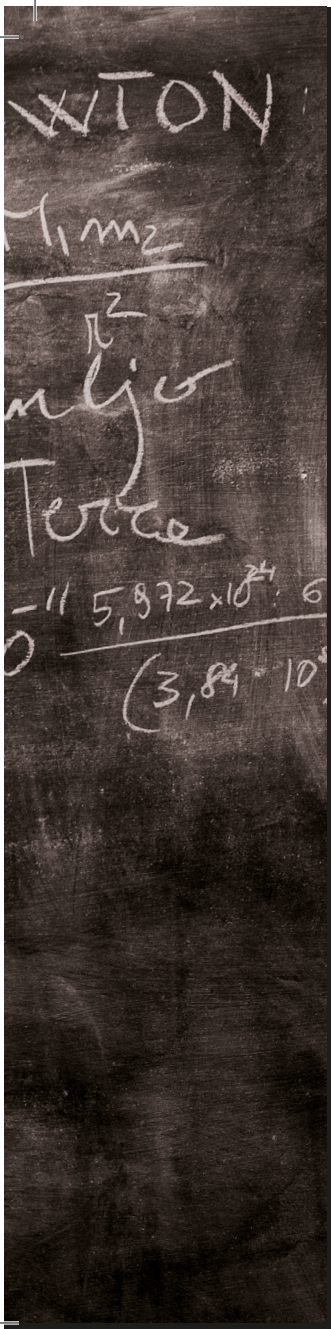
PRIVLAČNOST (p) $F = G \frac{M}{}$

a/p med Luno in Zem

za Luno in Te

$F = G \frac{m_1 m_2}{r^2} = 6{,}67 \times 10^{-11}$

$= 18{,}1 \times 10^{19}\ N$



UPRAVNI SVET /
CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE
Breda Pahor (predsednica / presidente)
Rado Race (podpredsednik), Livia Amabilino,
Giuliano Caputi, Maja Lapornik, Adriano Sossi

NADZORNI ODBOR /
COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI
Boris Valentič (predsednik / presidente),
Giuliano Nadrah, Mara Petaros

Umetniški koordinator /
Coordinatore artistico
Igor Pison

Upravni direktor/
Direttore amministrativo
Barbara Briščik

IGRALSKI ANSAMBEL /
COMPAGNIA
Jernej Čampelj, Primož Forte, Tina Gunzek,
Vladimir Jurc, Daniel Dan Malalan,
Nikla Petruška Panizon, Tadej Pišek

Gledališki list uredil/ Libretto di sala a cura di: Igor Pison
Foto: Luca Quaia
Prevodi/ Traduzioni: Štefan Vevar, Matejka Grgič
Grafična podoba SINTESI
Tisk / Stampa: SINEGRAF d.o.o.

“Že na začetku izgubimo, kar ljubimo, in za vedno, tudi če tistega ne izgubimo.”

slovensko stalno gledališče
teatro stabile sloveno

SEZONA
STAGIONE
2017/18

teaterssg.com