

EX PONTO

MEDNARODNI FESTIVAL UPRIZORITVENIH UMETNOSTI
INTERNATIONAL PERFORMING ARTS FESTIVAL





Marieluise Fleißer MOČAN ROD (Der starke Stamm)

Peter Musevski, Miha Rodman, Aljoša Ternovšek in Vesna Slapar

Prevajalka Lučka Jenčič
Režiser Ivica Buljan
Adaptacija v gorenjščino Barbara Rogelj
Dramaturginja Marinka Poštrak
Scenograf Jean-Guy Lecat
Kostumografka Ana Savić Gecan
Avtor glasbe Mitja Vrhovnik Smrekar
Lektorica Barbara Rogelj
Oblikovalec svetlobe Bojan Hudernik
Oblikovalec maske Matej Pajntar
informator adaptacije iz gorenjščine Ciril Roblek

Igrajo

Leonhardt Bitterwolf, sedlarski mojster Peter Musevski
Hubert, njegov sin Miha Rodman
Balbina Puchheller, njegova svakinja Vesna Slapar
Svak Aljoša Ternovšek
Annerl, dekla pri Bitterwolfu Saša Pavlin Stošič k. g.
Schindler, Annerlin oče Matjaž Višnar
Stric iz Rottenegga Robert Waltl k. g.
Metzgerjackl Borut Veselko
Gospa Gruber, babica Vesna Pernarčič
Dve ženski Darja Reichman in Vesna Jevnikar
Stražnik Ciril Roblek

Ansambel Fleisser

Trobenta Domen Gracej/Matej rihter
Klavature Borut Veselko
Kitara Ciril Roblek
Čelo Judita Polak
Bobni Matjaž Višnar
Korepetitor za bobne Sergej Randelović

Premiera v okviru 20. mednarodnega festivala uprizoritvenih
umetnosti EX PONTO 1. septembra 2013

Premiera v Kranju 21. september 2013

Inspicijent in rekviziter Ciril Roblek / Šepetalka Judita Polak
/ Lučni mojster Bojan Hudernik / Tonski mojster Robert
Obed / Oblikovalec maske Matej Pajntar / Garderobierka
Bojana Fornazarič / Odrski tehniki Robert Rajgelj, Jošt Cviki
in Boštjan Marčun



Fotografija: vir internet

Marieluise Fleißer
nemška pisateljica in dramatičarka
Rojena 23. novembra 1901 v Ingolstadt.
Umrla 1. februarja 1974 v Ingolstadt.

Marieluise Fleißer si je pot ženske avtorice utrla v težavnih časih kontroverznega prehajanja vloge žensk iz tradicionalne v moderno vlogo in spričo tega izkusila grenko izkušnjo dvojnega obstranstva. Oddaljila se je od svoje, v srednjem razredu zakoreninjene družine in domačega katoliškega bavarskega mesteca ter postala obrobna figura v urbanem literarnem ustroju, ki so mu dominirali moški. Njen položaj so še poslabšali represivni ukrepi tretjega rajha. Pisateljčine sanje o svobodi in ustvarjalnem življenju v negativnem odsevu najdemo v njenih proznih delih (kratkih zgodbah in romanu) ter njenim dramah. Njen »rentgenski pogled« prodira v družbene in psihološke odnose med spoloma, da bi odkril silnice, ki v večini primerov vodijo k viktimiziranju žensk. Moški so imeli namreč tudi v njenem življenju usodno premoč.

Marieluise Fleißer je bila tretji otrok Heinricha in Anne Fleißer, ki si je želela fantka. Marieluise je bila ljubljenska svojega očeta, lastnika železnice v podeželskem mestecu Ingolstadt, in je imela v družini zato nekoliko posebno mesto. Ni ji bilo treba opravljati običajnih ženskih opravil, namesto tega so jo poslali v nunsko šolo v Regensburg, da bi se tam pripravila na študij na univerzi. Izkušstvo internatske šole najdemo v njeni zgodnji zgodbi »Die arme Lovise« (Uboga Lovise), v kateri zatrjuje: »Karkoli sem se naučila tam, le škodi mojemu življenju. Naučili so me, da moram ubogati in da ne smem nikoli razkriti, kaj čutim ali si želim.«

Leta 1919 je začela študij gledališča, nemške literature in filozofije v Münchnu in katoliški študentski dom že kmalu zamenjala za svobodo opre-

mljene sobice v Schwabingu. Zaradi tega izdatka si je komaj lahko privoščila hrano. Tukaj je doživela svojo prvo resno ljubezensko razmerje, in sicer z malopridnežem iz Luksemburga, ki jo je zapustil in leta 1922 zbežal v Pariz. V tistem času sta nanjo najbolj vplivala pisatelj Lion Feuchtwanger in mladi Bertolt Brecht. Oba sta ji dajala napotke in jo spodbujala, naj piše v novem literarnem slogu, v t. i. novi stvarnosti (nem. Neue Sachlichkeit). Začeli so objavljati njene zgodbe, ki opisujejo mlade ljudi iz provincialnega miljeja, na tihem pa je začela pisati tudi prvo dramo. Toda konec leta 1924 se je morala zaradi očetove jeze vrniti v Ingolstadt. Ni si namreč prizadevala, da bi dosegla spoštovani meščanski poklic učiteljice, kot si je to zanjo zamislil oče. Brecht je še naprej ostal močna silnica v njenem življenju, tako osebno kot umetniško. Pomagal ji je pri pogodbah z založniki in pri uprizoritvah njenih prvih dveh iger, toda njeno pisanje in ljubezen je obračal v svojo korist, kar se je zanjo pogubno končalo. Svojo drugo igro *Inženirji v Ingolstadt* (*Pioniere in Ingolstadt*), v kateri kritizira vojsko kot tudi vrednote provincialnega okolja, je napisala na Brechtovo prigovarjanje. Brecht je igro za uprizoritev v Berlinu (1929) tudi sam revidiral. Z njo je hotel izzvati policijo in cenzorje. Škandal, ki je sledil, je Fleišerjevo prisilil, da je pretrgala vezi z Brechtom, hkrati pa je v svojem domačem mestu izgubila še tisto malo naklonjenosti, ki jo je imela, predvsem med desničarskimi nacionalisti. Oče ji je prepovedal, da bi se vrnila domov.

Flejšerjeva je zavetje nekoliko ironično poiskala pri konservativnem novinarju in piscu Hellmuthu Draws-Tychsensu, kar pa se je izkazalo za še pogubnejše. Draws jo je s svojimi ekscentričnimi napadi jeze in z zahtevnostjo izoliral ter jo zatiral, zaradi česar se je vedno težje finančno vzdrževala. Izgubila je vse zaupanje v svoje pisateljske sposobnosti: »Za gledališče ne napiše prav ničesar več, kot umetnica je povsem neprepričana vase.« Po poskusu samomora se je Flejšerjeva leta 1932 vrnila v Ingolstadt, kjer sta jo iz svojega kroga izključili tako njena družina kot skupnost. Leta 1935 ji je nacistični režim tako rekoč prepovedal pisati (objaviti je smela le šest feljtonov na leto). Obupana je privolila, da se bo poročila s trgovcem s tobakom in plavalcem Josephom (Beppom) Haindlom, s katerim je nekoč že razdrla zaroko.

V nasprotju z obljubo je Haindl ženo prisilil, da je delala v njegovi trgovini s tobakom, poleg tega pa opravljala še vsa gospodinjska opravila, in tako ni imela priložnosti, da bi pisala. Leta 1938 je začela trpeti za halucinacijami in doživela živčni zlom, po katerem je bila kratek čas v bolnišnici. Kljub vsemu je ostala odločena, da bo še naprej pisala, in tako preživela. V letih nenehnega pomanjkanja med vojno in po njej je zelo težko pisala, kljub temu ji je v štiridesetih uspelo končati dve drami in peščico kratkih zgodb. V zgodnjih petdesetih so razmere v njenem zakonu postale tako nevzdržne, da je premišljevala o selitvi v Vzhodni Berlin, kjer ji je svojo pomoč ponudil Brecht, toda na koncu ni zbrala moči, da bi zapustila bolehnega moža. Po njegovi smrti leta 1958 in potem ko je preživela srčni infarkt, je naposled vendarle začela znova graditi svojo kariero in s pomočjo veliko bolj znanih moških avtorjev (Rainerja Wernerja Fassbinderja, Martina Sperra in Franza Xaverja Kroetza) doživela nekakšno renesanso v zgodnjih sedemdesetih.

Napisal Joey Horsley.

[<http://www.fembio.org/english/biography.php/woman/biography/marieluise-fleisser/>]

Prevedla: Ana Grmek



Peter Musevski, Borut Veselko

Marinka Poštrak V KAKŠNI DRUŽINI SE RODI FAŠIZEM?

To vprašanje si zastavljamo v Prešernovem gledališču to sezono, to vprašanje si je zastavil in nanj tudi odgovoril v svoji knjigi *Masovna psihologija fašizma* prezrti in nerazumljeni psihoanalitik Wilhelm Reich in na to vprašanje v svoji kritični ljudski igri *Močan rod* ponuja svojevrsten odgovor dolga leta prav tako prezrta in velikokrat napačno interpretirana dramatičarka Marieluise Fleisser. *Močan rod* je Marieluise Fleisser začela pisati v času krize leta 1926, ob porajajočem vzponu Hitlerjeve nacionalsocialistične stranke in jo dokončala leta 1945, ob njenem navideznem porazu in triumfu zmage nad nacizmom in fašizmom. Navideznem zato, ker nam zgodovina kaže, da je bila t.i. »zmaga nad fašizmom in nacizmom« žal samo prividna. Za prikaz univerzalnega modela izkoriščanja, izključevanja in brezobzirne ter ledene preračunljivosti, ki je osnova današnjemu neoliberalizmu in posledično seveda fašizmu in nacizmu si avtorica ni izbrala forme angažirane politične drame oz. agitke, tako kot v tistem času njen veliko bolj poznan dramski sodobnik in intimni prijatelj Bertolt Brech, ampak formo kritične ljudske igre, ki je bila za povrhu napisana še v bavarskem narečju. Prav tako si za temo ni izbrala neke abstraktne neoliberalistične korporacije ali direktnega spopada posameznika z nacističnim sistemom, ampak čisto običajno bavarsko malo-obrtniško družino v nekem provincialnem mestecu. In prav mogoče je, da je ostal *Močan rod* prav zaradi te njene odločitve nerazumljen, spregledan in do današnjih dni napačno interpretiran, čeprav v njem zlahka prepoznamo obrise Brechtove Malomeščanske svatbe, še posebej njenega konca. Prav to pa je tudi kruta usoda Brechtovih žensk, ki so mu pomagale napisati kar nekaj dram in na koncu »potegnile ta kratko« ob njegovi že znani manipulaciji in posledični slavi.

Da se skrivajo temelji za nastanek fašistične miselnosti v specifičnem

ustroju in anomalijah malomeščanske družine, nam v svoji knjigi *Masovna psihologija fašizma* na teoretičnem nivoju jasno predoči Wilhelm Reich. Marieluise Fleissner nam ta fenomen, ki se nikakor ni končal z zmago nad fašizmom leta 1945 pokaže na primeru svoje dramske zgodbe, ki se začne (kako simptomatično in prepoznavno tudi za Slovence) prav leta 1945 na sedmini, kjer kmalu postane jasno, da je »družina le še bojno polje« kjer vlada zakon pohlepa in medsebojne konkurence ob tako banalnih vprašanjih kot so »kdo bo podedoval pokojničine spodnje gatke in njeno singerico«. Lakomnost in pohlep v avtoričinem prikazu družine (na prvi pogled popolnoma vsakdanje in tudi nam še kako prepoznavne) ne poznata meja! Prav tako, kot se v igri tudi zlahka prestopajo etične meje, da ne govorimo o morali, ki je v takem ustroju družbe in predvsem družine tako ali tako zmeraj dvojna. Osrednja akterka teh *skrajnih robov* je seveda svakinja Balbina, čeprav se že v uvodu igre razkrije, da je Balbina samo skrajni, najbolj očiten in najbolj »podjeten« primer malih goljufov, ki so pripeljali nacijo do velikih goljufov in ki se je zažrl v vse pore te družbe iz korenin družine.

Marieluise Fleissner nam v *Močnem rodu* razkriva vse anomalije povojne nemške družbe, na kateri je utemeljena tudi današnja Evropa in v kateri so podtalno ostali vsi simptomi fašizma. Marieluise Fleissner v svoji kritični ljudski igri brezrezervno in brezsrčno razgali vse anomalije družine in družbe, na kateri temelji in iz katere izhaja kriza vrednot v *Evropski družini* Angele Merkel. V tej *družini* velja zgolj in samo zakon goljufige, izkoriščanja in »šparanja«. V tej *družini* gre neprestano samo in zgolj za delitev plena in za vprašanje moči. V tej *družini* moraš sicer za »ljudmi letat, če jih hočeš oskubiti«, posel je zmeraj malce nepredvidljiv, a če hočeš dobit, moraš tudi tvegat. V tej družini se da, če si dovolj prefrigan in spreten dobro odirat tako žive kot tudi mrtve. In v tej družini je treba »šparat«, tako kot na koncu igre zabrusi Annelr svojemu možu, ko ju rubežnik orubi vsega vrednega in je več kot očitno zapečaten tudi usoda njune, komaj nastale, družine! In prav na tem mestu je avtorica še kako radikalna in tudi preroška, saj že v prvem prizoru igre jasno nakaže, da ne gre za naivno in ljubko ljudsko igro, ampak za ostro kritiko družbe, ki se ne ustavi v svojem pohlepu niti pri pieteti do mrtvih. In

kjer ni pietete do mrtvih (nas uči že antična tragedija v prvi vrsti z *Antigono*), nikar ne pričakujmo etike do živih!

Močan rod je prav zato predvsem igra o tem, kako se vse vrti okrog denarja, a tudi okrog morale in etike, ki ju ni, in prav zaradi tega se Evropa danes duši v tako globoki krizi. In prav ta datira oziroma izvira natanko iz obdobja po drugi svetovni vojni, ko naj bi se zgodilo očiščenje in prenova. Zato je *Močan rod* v današnjem turbo kapitalističnem času predvsem igra o brezkompromisnem okoriščanju na račun drugih. Je igra o spretnem »podjetništvu«, ki temelji na goljufigi in odiranju naivnih ne glede ali so v »igri« igralniški avtomati ali naivna verska čustva. Je igra o malih goljufigih, ki so postali veliki, ker jim je to omogočil sistem, igra o neučinkovitosti sodstva, ki goljufo ne more ali noče stopiti na prste, je igra o družini, v kateri bi najraje požrli drug drugega v boju za »spodnje gatke in singerico«. Je igra o prevarantih in goljufigih, ki iz malih zrastejo v velike, ker je sistem tak, da lahko. Je igra o provinci, ki postane obči zakon. Igra o tem, kako se na lahek način prikopati do bogastva in se pri tem ne ozirati na nič. V tem svetu ni nič svetega in ne veljajo nobeni moralni in etični zakoni. In prav zato zlahka potegnemo vzporednico z mafijo in gangsterskimi posli. Kajti gangsterji ostajajo v vseh časih isti. Vsaka podobnost z našo situacijo je zato zgolj naključna.

Neva Šlibar

KRILA NA GRBI

Poskus diagrama časa, dela in avtorice (Odlomki iz eseja)

I Sočasnost nesočasnega – blišč in beda vsakdana v weimarski republiki

Dvajseta leta prejšnjega stoletja so se vtisnila v kolektivni spomin kot »zlata«, kot čas, ko se je plesalo čarlston in uživalo v »črnski« glasbi, ko so dekleta nosila kratke, lahne oblekice in frizuro na paža, ko so mladi v hitrih avtomobilih drveli z ene zabave na drugo, ko se je življenje uživalo na polno, brez zadržkov, brez preprek, enakopravno. To pravljico so razširjali in bogatili mediji, stari in novi, ki so se v tistem času posebno razcveteli, saj je niz tehničnih inovacij in družbenoekonomskih dejavnikov vplival na njihovo popularnost: nemško in avstrijsko literaturo medvojnega časa je navdihnil tako žurnalizem – ne le z uspešnicami »drvečega reporterja« Egon Erwin Kisch (1885–1948) in multitalenta Kurta Tucholskyja (1890–1935) – kot tudi film, predvsem s svojimi specifičnimi tehničnimi prijemi, ki so jih avtorice in avtorji uspešno prenesli tako v roman kot na oder. Postopki montaže, kadriranja, prehodov in skokov iz enega »kadra« v drugega, kolažiranje že obstoječih tekstov so ustvarjali vtis dinamičnega, modernega, pulzirajočega življenja, posebno v metropolah. Poleg tega so vnesli v zaporedje, ki je značilno za pisane medije in literaturo, občutek za simultanost; morda najboljši primer za te formalne inovacije je roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) Alfreda Döblina, ki velja za prototipni prikaz vele mestnega življenja, kjer se posameznik izgubi. V gledališču sta Piscator in Brecht večnamensko uporabila film oz. projekcije slikovnega gradiva, pogosto sta tako vnesla dramaturške poudarke ali pa zaostрила družbenokritične plati besedil. Tako je Brecht v zaostreni obdelavi druge drame

Marieluise Fleißer (1901–1974) *Pionirji v Ingolstadt* (1928) na začetku prikazal niz fotografij mesta in njenih prebivalcev ter jih izpostavil posmehu, za kar je, med drugim, morala plačevati avtorica vse življenje.

Blišč in beda življenja, vsakdana v weimarski republiki se v drami Močan rod zreducira na oster in krut boj za preživetje, kjer so si celo člani družine, sosedje in prijatelji konkurenti. Kljub razkrinkanju pohlepa, preračunljivosti, pomanjkanja sočutja, solidarnosti in pietete, kljub satiričnemu pretiravanju razpre Marieluise Fleißer majhen malomeščanski svet svoje ljudske igre v širše razsežnosti: liki izgubijo svojo burkaško enoznačnost, pridobijo humanost, ki pa ne opravičuje njihovega ravnanja. Večplastnost figur zahteva dvotirno igranje, ves čas mora biti v ozadju prisotna druga natura lika, pri Bitterwolfu njegovo farizejstvo, pri Balbini njeno hrepenenje po boljšem, ki ga mora potlačiti. Za to dvojnost je avtorica našla predirljivo prispodobno, ki sem si jo sposodila kot naslov in moto, namreč o krilih in grbah. V začetku tretjega dejanja spomni Balbina Bitterwolfa, da je bilo njemu, v nasprotju z njo, z rožicami postlano, njej pa s trnjem. Vse življenje se je morala boriti, potrpljenje ji je skopnelo, hudobija pa ima po njenih besedah daljši rok trajanja. Ko pristaneš po sili razmer na dnu, ni več rešitve iz prekletstva:

Balbina: In je vendar tako, da želiš odsuniti vrata in začutiš v sebi toliko hrepenenja, da bi ti iz tega, kar naj bi bila tvoja grba, morala pognati krila, če bi te le znali gledati in bi tudi zmogli verjeti vate. Ampak na tem usranem svetu tega ni. Kar te žre, niso krila, ki z vso silo bodejo ven, to bo za zmeraj ostala tvoja grba.¹

II Pet dram/gledaliških besedil – pet življenjskih postaj

Močna prispodoba o krilih in grbah ter o zornem kotu, ki eno spremeni v drugo, bi lahko veljalo ne le za protagonistko

¹ Po prevodu drame, ki jo je pripravila Lučka Jenčič, prav tako mi je bila v neprecenljivo pomoč pri ostalih prevodih v tem prispevku.

Balbino, temveč za celo obdobje in njegove pojave v politiki in estetiki, na levi in na desni, vključno s fašizmom: kar so eni videli kot krila, ki bodo ponesla nemški narod v nebo, se je izkazalo kot grozljiva grba in prekletstvo, uničenje milijonov nedolžnih nosijo Nemci kot krivdno grbo do danes; kar so povprečni nemški meščani pogosto ocenjevali kot grbo, se je konec koncev izkazalo kot nastavek kril, kot nekaj, kar je kulturo spravilo naprej in ustvarjalo nove estetske paradigme. Tudi za pisanje Marieluise Fleißer lahko uporabimo to prisposodbo: sama je ugotovila, da ji gre pisanje praviloma le počasi od rok, Günther Rühle, ki je bil odgovoren za publikacijo njenih zbranih del pri najbolj cenjeni nemški založbi Suhrkamp (1972, dve leti pred smrtjo avtorice) in se je z njo mnogokrat pogovarjal, pravi, da je pripovedovala z muko, da se je obotavljala. »Iz njenih ust niso vrele doživete zgodbe, ničesar ni naslikala z besedami.« (E, 315) Njeni odgovori so bili kratki, stvarni, ni kazala veselja »do spominjanja, do olepševanja, do zaostrovanja«. (Prav tam) Potrebovala je čas, da so se v nemi obliki pisave izoblikovale zgodbe, ki so pogosto tematizirale travmatske izkušnje, tudi lastne. V tretji osebi napisana avtobiografija *Moja biografija* iz leta 1972 (sestavljena za Zbrana dela, GW4, 523–548) je pravi zaklad podatkov o ozadju in osebnih doživetjih, ki jih je avtorica spremenila v svoja dela. Kljub tem avtobiografskim virom oziroma prav zaradi njih postane jasno, da izhaja literatura Marieluise Fleißer sicer iz njenega ostrega opazovanja domačega okolja in opresivne atmosfere v malem, mentalitetno zamejenem domačem kraju, mestu Ingolstadt (ki je v veliki meri živelo od različnih tam stacioniranih vojaških garnizonov), da pa je pot do umetniške predelave in končne knjižne oblike praviloma netransparentna. K večji jasnosti njene produkcije in delovnega postopka – spomnimo, da je Brecht svoja dela ustvarjal v obliki delavnic, kjer je sodelovalo veliko avtorjev in avtoric in da je propagiral tak način pisanja kot sodobnim razmeram ustrezen – tudi ne pripomorejo povezave med proznimi in dramskimi deli, na katere opozarja poznavalec del Marieluise Fleißer McGowan.

Celoten opus Marieluise Fleißer ni prav obsežen, saj so jo tako politične in domače razmere kot prelom obljube njenega moža trafikanta in športnega plavalca Seppa Haindla, ki za njeno pisanje ni imel prav nobenega razumevanja in je zahteval, da dela v njegovi trafiki, prisilili v molk za skoraj trideset let in je po

tem, v šestdesetih in sedemdesetih, ko se jo je slava končno dotaknila, v glavnem predelovala lastna dela, saj je velik del njene ustvarjalne energije usahnul. Na vsakodnevno delo doma in v trgovini se je počutila priklenjena kot »pes na verigi«: »Vojna je minila, ni rešena pritiska, privezana je kot pes na verigi.« (GW4, 535) In v poetološko-avtobiografskem besedilu »*Nisem slutila eksplozivnosti*« ugotavlja: »Hitlerjeva Nemčija je temu (obupu) nadelala krono in me je izničila kot avtorico, ostala mi je le mišja luknja. Talent je pokopalo, odrezana sem bila od vseh virov napajanja, časa nisem imela, da bi jih iskala, privezana sem bila kot pes na verigo.« (GW4, 502–503)

Vse življenje je v skrajno katoliškem in ozkem malomeščanskem okolju Ingolstadta veljala za levičarko, kar jo je posebno v obdobju nacizma in med vojno nemalokrat spravilo v veliko nevarnost, prav lahko bi se zgodilo, da bi jo poslali v koncentracijsko taborišče. Šikaniranje za časa vojne, ko jo je lahko njen mož le delno ščitil, je po vojni vnesla in predelala v dveh zgodbah, ki so resnično avtobiografske; za zaostritev dogajanja je »poskrbelo« že samo okolje, satirično pretiravanje je bilo torej povsem odveč. Kljub značilnemu jezikovnemu slogu zvenijo ta besedila posebno avtentično: tekst *Tisti v temi* (Die im Dunkeln, 1964) opisuje mukotrpno prisilno delo v orožarski proizvodnji, v *Dimu* (Der Rauch, 1965) nazorno prikazuje zmedo in izpostavljenost različnim samozvanim predstavnikom oblasti ob koncu vojne in tik po kapitulaciji, ki so na različne izsiljevalske načine skušali zase izkoristiti šibkost drugih, kar jim je tudi uspevalo. Poskusi, da bi rešila tobačne zaloge svojega moža, kar bi jima omogočilo preživetje, se izjalovijo; kljub nečloveškim naporom, da bi na ta način pokazala svojo lojalnost zakonu, jo je mož vztrajno krivil za neuspeh. Proti koncu vojne uspe Marieluise Fleißer kljub popolni preobremenjenosti in izčrpanosti napisati zadnjo dramo *Močan rod* (1944/45).

Čeprav je drama postavljena v določen časovni okvir, tj. nekako v leto 1926, ga presega – vnaša snov in prvine, ki delujejo kot kritika povojnega časa okrevanja Nemčije; tako so jo interpretirali pri prvih uprizoritvah; in seveda, če odmislimo



Vesna Jevnikar, Darja Reichman

ozko kmečko-rokodelsko ozadje likov ter danes malce smešno zveneče izkoriščevalne prakse Balbine, jih napihnemo in postavimo v nam znane sodobne okvire velikopoteznega koruptivnega in škodljivega delovanja raznih menedžerjev in poslovnih dam, najdemo v njih osupljive vzporednice. Aktualnost te zadnje drame Marieluise Fleißer, ki je ostala zadnja, ker se je avtorica po vojni veliko, morda preveč, ukvarjala s spreminjanjem in »izboljševanjem« svojih besedil, ni vidna na prvi pogled. Pod krinko komičnih, v svoji očitni lakomnosti in dvoličnosti pomilovanja vrednih, tipsko obarvanih likov ljudske igre se skriva to, kar se je v svoji uničujoči razsežnosti, v polni meri svoje pogubnosti razkrilo šele danes, v sodobnem kriznem obdobju: pohlep brez eksistenčne upravičenosti, dvojna morala ali popolno pomanjkanje vrednostnih meril, sleherna izguba sočutja in dobronamernosti. Že Alfred Kerr, eden od dveh najbolj znanih medvojnih gledaliških kritikov, je strnil talent Marieluise Fleißer in njeno radikalnost v naslednjo formulacijo: »Opazovalka; zapisovalka (ne trpka posnemovalka narave); dragocena prepisovalka zverinstev malih ljudi, v tukajšnjem sedanjem srednjem veku.« (cit. po Buck, 35)

III Ubijanje »angela v hiši« – vedno o ženskah in moških

Močan rod je bil sicer najprej napisan v bavarskem narečju, toda prav slaba izkušnja, da je bil vzvod za ponarodele in burkaške uprizoritve, je dramatičarko prepričal o potrebi, da dramo približa knjižnemu jeziku – čeprav ostaja današnji publiki marsikatera formulacija zelo tuja. Zavedala se je moči in pomenskega potenciala narečnih in pogovornih struktur; pomanjkanje možnosti in bedo je obrnila svoji umetnosti v prid. V gledališkem listu za uprizoritev v berlinski Schaubühne (am Halleschen Ufer), februarja 1966, je zapisala: »On (Brecht) je seveda vedel, da je bila (drama) napisana v jami, v katero sem padla v Hitlerjevi Nemčiji, in da sem bila odrezana od literature (...) Potem sem bila pokopana globoko v nižjih slojih ljudstva in v njihovem pogovornem jeziku, drugam se nisem mogla prestaviti. Tako sem se lotila pogovornega jezika kot jezikovnega doživetja in ga poskusila drgniti, dokler se ni iskril od živosti.« (GW4, 453)

Protagonistko Balbino in stranski lik Annerl bi lahko igrali enoznačno ljudsko

komično, kot lakomni brezobzirni ženski različne starosti, ampak istega tipa – in bi ju s tem zgrešili. Smiselno se njuna lika namreč zaokrožita le na ozadju ansambla ženskih figur, ki dominirajo v delih Fleišerjeve, dramskih in pripovednih. Lahko bi jih razdelili na tri tipe: številčno najpogostejše so dekleta in mlajše ženske, ki jih ponotranjenje »angela v hiši« in krščanska vzgoja silita v pogubo: »Nisem vedela, kako je biti pameten. Vedela sem le, da sem zrasla v samostanu in da je za moje življenje vse, česar sem se tam naučila, napačno. Vzgojena sem bila k poslušnosti. Navajena sem bila, da se ne izdam. Nisem bila vzgojena, da se branim.« (E, 29) Ženske so popolnoma odvisne od svojih brezobzirnih in pogosto nasilnih moških oz. od sentimentalnih in romantičnih sanj, ki si jih ustvarjajo o njih in ki jih ti nočejo in ne morejo uresničiti. Te zgrešene predstave, ti »fantomi«, kot jim pravi Virginia Woolf, diktirajo osamljeno čakanje deklet, njihovo nesamostojno životarjenje v permanentnih vicah, v družbenem medprostoru, v socialni in materialni praznini, ki jim omogoča pasivnost in ponuja izgovor za nesamostojnost. Redko kateri izmed njih uspe korak v emancipirano, samostojno življenje (npr. *Jabolko*, *Prebujenje Penelope*). Njihovo nasprotje so vse tiste ženske »močnega rodu«, ki so opustile sanje in »fantome«, ter so se iz značajskih razlogov ali po lastni odločitvi spoprijele s tem, da bodo same poskrbele za svoje, čim bolj ugodno preživetje. Pri tem ne izbirajo sredstev, temveč se pustijo vplivati od ponujenih priložnosti, katerim se podreajo in prilagajajo; čeprav so energične, včasih v svojih sposobnostih skoraj nasilne, ne moremo govoriti o emancipiranih ženskah, saj je njihovo samoodločanje podvrženo zunanjim razmeram in so pripravljene, tako kot Balbina, storiti skoraj vse za lasten uspeh. V tem boju se izčrpavajo in jim je sreča pogosto – kot Annerl – nenaklonjena. Tretja, številčno najmanjša skupina so tiste redke in obema skupinama nasprotne protagonistke, ki se rešijo slepe odvisnosti in zaživijo v samosvoji, emancipirani obliki.

Dileme nastanejo torej pogosto iz protagonistkinih iluzij o ljubezni, ki naj bi bila nagrada za skrajno požrtvovalnost in razumevanje ljubljenega moškega – tipični »fantom«, ki ga je ustvaril sentimentalni roman – in izkoriščevalske, pogosto celo nasilne narave moških likov: najdemo jo npr. v zgodbah *Jabolko*

(Der Apfel, 1925), *Moritat o gospodični iz zavoda* (Moritat vom Institutsfräulein, 1926), *Deklina ura* (Die Stunde der Magd, 1925), *Funt pomaranč* (Ein Pfund Orangen, 1926), *Koza* (Die Ziege, 1926), *Prebujenje Penelope* (Das Erwachen der Penelope, 1935) in celo v legendi *Ženska s svetilko* (Die Frau mit der Lampe. Eine Legende, 1933). Mlade protagonistke teh pripovedi združuje pomanjkanje značajске izrazitosti in nevpadljiva zunanost; spomnimo se na Brechtov komentar leta 1924, ko je Marieluise Fleißer občudovanega avantgardnega dramatika končno spoznala in se je on zavzel za njeno prvo dramo *Vice v Ingolstadt*; ugotavljal je namreč, da so veliko bolj zanimivi grdi liki. Junakinje Fleišerjeve imajo prav nesrečno roko pri izbiri partnerjev, podobno kot avtorica sama: izjalovi se jim prav tisto dobro, ki si ga želijo ali ki ga dobijo. Želja po varnosti in zavetju, ki spodbudi Annerl, da se speča s svojim gospodarjem, se spreobrne v prezir in jezo, ko ugotovi, da bo njegov sin podedoval veliko več po stricu; kasnejša zakonca sta si v izkoriščanju drug drugega enakovredna. Zakonski pekel je na obzoru. Vsi liki iz *Močnega rodu* ne le instrumentalizirajo drug drugega, temveč živijo iz občutka, da jih bodo drugi in usoda opeharili, zato si morajo nagrebsti čim več: Kljub temu ostaja le slab priokus, saj so se prodali za male denarje in brez vsakega učinka. Ko so se prilagajali vsaki ponujeni priložnosti, so – in to je ironija, ki jih spet naredi človeške – bolj sledili sanjam kot resničnosti: Bitterwolfu se prikazuje tako boljša materialna prihodnost kot skupnost z mlado partnerico; Balbina si želi, da bi izginila surovost, ki jo je pridobila v toku preživetja. Iz grbe bi morala rasti krila, to je njena želja, njeno hrepenenje, da bi se lahko rešila vsakodnevnih tlake, zlobe in preračunljivosti. Kljub temu da lahko sledimo njenim nagibom in nagibom vseh drugih likov, v drami in drugih delih Marieluise Fleißer, razumevanje ne zmanjšuje njihovih pomanjkljivosti, šibkosti, usodnih napak, grobosti, njihovega koristoljubja, sle po izkoriščanju in poniževanju drugega in seveda tudi njihovega pohlepa. Kot ugotavlja že Rühle, so teme stalnice v njenem opusu: »pomanjkanje tega sveta je pomanjkanje ljubezni« (GW1, 13), še posebej ljubezni do drugega, njena »tema je in ostaja svet, v katerem se 'izrablja brezbrambne'« (GW1, 46) in: »nečloveško v svetu se zrcali kot krivda pri zgrešitvi smisla«. (GW1, 46–47) V različnih intervjujih je Marieluise Fleißer izjavila, da njena dela vedno krožijo okrog odnosov med ženskami in moškimi, ker se teme stalnice posebno nazorno kažejo

prav v relacijah med obema spoloma.

V programskem kratkem besedilu »Pisati – za koga?« izpostavlja avtorica, da piše predvsem za mlado publiko, ki je pripravljena spremeniti vzorce zaznavanja in razkriti, kaj se skriva pod površjem.

Nadalje pišem za vse dojemljive, ki so pripravljeni prepoznati pritisk in nepravilnost v vsakodnevnem, v sploh ne tako redkem, v resnici perfidnem. Želim jim odpreti oči, kaj vse bi moralo biti drugače. Razkrivam poškodbe, ki bi jih bilo treba zaceliti. Nimam upanja, da jih bo moč zaceliti.

(...)

Pišem za tiste, ki so odločeni, da bodo prišli do spoznanj. Pišem za tiste, ki se ne slepijo. (GW4, 522)

Literatura in viri

- Brüns, Elke: Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorposition bei Marlene Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.
- Buck, Theo: Dem Kleinbürger aufs Maul geschaut. Zur gestischen Sprache der Marieluise Fleißer. V: Text und Kritik 64/Okt. 1979, 35–53.
- Fleißer, Marieluise: Marieluise Fleißer. Gesammelte Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (1974 in 1989). 4 knjige, okr. GW1–4.
- Fleißer, Marieluise: Erzählungen. Izd. Günther Rühle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (1972), okr. E.
- McGowan, Moray: Marieluise Fleißer. München: Beck 1987.
- Müller, Maria E., in Vedder, Ulrike (izd.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000.
- Rühle, Günther: Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. V: GW1, 7–60. Schulz, Genia: Fußwaschung und Weihwedel. Fleißers sprachlicher Körper. V: Müller/Vedder, 78–98.
- Marieluise Fleißer. Text + Kritik 64 (Okt. 1979)
- Virginia Woolf: Poklici za ženske. V: Delta, 3/1997, 3/4, 23–27.



Matjaž Višnar, Peter Musevski, Saša Pavlin Stosić

»GOSPA ANZENGRUBER IZ INGOLSTADTA«?

»Močan rod«, ljudska igra in provinca

| zvirna različica ljudske igre Močan rod (*Der starke Stamm*) je nastala v letih 1944/45 kot oddih po povzdignjenem jeziku prav tedaj končanega Karla Stuarda in kot »beg pred grozotami« zadnjih dni vojne. O prehitevajočih se dogodkih tedanjega časa v igri ni niti sledu. Igra se tako kot pripoved *Des Staates gute Bürgerin* (Dobra državljanka) ukvarja s figurami in motivi iz družinske zgodovine *Fleißerjeve*: zgled za razklano Balbino Puhlheller (kot nasprotje pisateljčinega lastnega, v prehodnem obdobju okrog leta 1945 tako usodnega pomanjkanja poslovne žilice) je bila njena babica, njen oče Heinrich za sedlarskega mojstra Bitterwolfa. »Mentaliteto teh, med meščanskim in kmečkih življenjem nihajočih ljudi« pa naj bi *Fleißerjeva* na lastni koži boleče izkusila pri priženjenih sorodnikih po moževi strani.

Nenadoma ovdoveli gospodar Bitterwolf si začne znova iskati ženo in sorodniki se zbojijo za svojo dediščino. Družinski razdor zaradi skromnih predmetov, ki naj bi jih podedovali, se začne že na sedmini. Mlada dekla Annerl vidi priložnost, da bi nadomestila umrlo gospodarico, kar pa hoče preprečiti Bitterwolfova svakinja Balbina. V starih časih zakoreninjeni obrtnik Bitterwolf je nezaupljiv do nastopaških Balbininih poslovnih prijemov. Njegov sin Hubert hoče iz kljubovanja svojemu avtoritarnemu očetu postati slikar. V tej družbi se znajdejo še veseljaški mesarski vajenec, Marijino prikazovanje in naposled kot *deux ex machina* še bogati stric iz Rottenegga, ki razdeli dediščino. Delo poseže po toliko tipičnih motivih in figurah, da bi ga lahko imeli za ljudsko igro. Že naslov obljublja »mistiko prvobitnosti« in veliko uprizoritev je podleglo tej skušnjavi. Toda začetno pričakovanje, da nam bo postreženo z ljudsko veseloigro zmešnjav o spremenjenem načinu življenja, kot na primer pri *Vdovah* (*Witwen*) Ludwiga Thome (1899), se ne izpolni.

Bitterwolf se zdi sprva izkušen kmečki obrtnik. Njegova najljubša slika prikazuje gospo Bas iz Eichstätt, »ki je imela toliko denarja, pa je bila tako

nesrečna«. To je konservativni nauk iz ljudskih iger Ferdinanda Raimunda *Kmet kot milijonar* (1826) in *Zapravljivec* (1833), katerih sklepna napeva slavita zadovoljstvo in skromnost. Bitterwolf se upira Balbinini sli po spremembah: »Pri meni ima vsaka stvar svojo zgodovino.« Ponos zaradi njegovega dela ga sili predvsem k temu, da Balbinin posel z igralnimi avtomati ožigosa za goljufijo, in ne za obrt.

Toda prav ta posel razgali dvojno moralo, ki jo tradicionalnemu obrtniku vsili gospodarski proces modernizacije. Ko Bitterwolf izve, kako bajen in lahek naj bi bil domnevno zaslužek z avtomati, mu ta ni pod častjo; njegov sin Hubert pa se vendarle ne sme postaviti v vrsto »goljufov, ki ljudi prinašajo okrog«. Predvsem predelava igre iz leta 1972 kaže na to, kako razpad zaprte proizvodne zadruga v obliki kmečke družine s sabo prinese tudi nadomestitev družinske zavesti z egoistično materialnimi interesi. Iz družine, ki je bila vir reda in varnosti, je nastala družina, ki je le še bojno polje. Pogovor obvladuje skoraj izključno »dialog manipulacijek: dvoumnost, laskanje, grožnje, prazne obljube. V takšnem dialogu se kažejo protislovja med vrednotami, ki jih družba na površju zagovarja – iskrenost in človečnost –, in oblikami prevare in manipulacije v službi denarja, ki ju ta družba v resnici zahteva in spodbuja.

Denar in premoženje sta bili vedno osrednji temi ljudske in predvsem kmečke igre. Toda običajna ljudska igra se vprašanja denarja loteva samo, da bi ga idealizirala. V igri Alexandra Axmanna *Geld regirt die Welt* (*Denar sveta vladar*) na primer dogajanje teži k zanikanju naslova. V *Močnem rodu* sta denar in premoženje v resnici prva pogoja za ljubezen in prijateljstvo. Če je mlad par, Annerl in Huberta, nekdanj še združila ljubezen, pozneje dekla Huberta hladnokrvno odslovi in začne iz gole pohlepnosti staviti na hišnega gospodarja. Balbina jo spregleda. »Njo zanima samo tvoja hiša. Drugače bi se že držala mladih, ampak ti nimajo nič.« Čustva ostajajo povsem podrejena neprizanesljivemu pridobitništvu.

Motiv pogoltnosti kot nosilec dogajanja in njegovo gonilo je utelešen predvsem v liku Balbine. Ta se zdi sprva za kmečko komedijo značilna karikatura vdove: zdaj jokava, zdaj koketna, zdaj nezaupljiva, zdaj z »jezikom, ostrim kot britev«. Ko pa izve za porajajoče se razmerje med Bitterwolfom in Annerl, je na vrsti

prizor s klanjem petelina, ki je za Fleišerjevo ključen prizor (pismo C. Hubaleku, 6. 12. 1967). Za odrom Balbina svojemu petelinu pred smrtjo poje levite: »Samo žrl bi, kaj? Tega bo tudi enkrat konec.« Na petelinu, ponosno našopirjenemu samcu, Balbina vadi svoje prihodnje maščevanje Bitterwolfo.

Toda tudi Balbina ni enoplastna tipična ljudska figura. Zagrizeno se loteva »prenosa poslovnih praks hipertrofne kapitalizma v svet malomeščanskega obrtništva« (Günther Rühle). Sestri ob smrtni postelji izmakne denar za svoje avtomate. Avtomate naravna tako, da igralcem skoraj nikoli ne izplača dobitka. Takoj tudi prepozna poslovni potencial navala zijal, ki jih je pričakovati po Marijinem prikazovanju. Da sklene potrebna znanstva za oskrbo takšnih turistov, pa izkoristi prav zaporno kazen zaradi razpečevanje pornografskih fotografij. Utrjena, lakomna in grabežljiva kot Adele Spitzeder v istoimenskem filmu Martina Sperra (1972) se Balbina zaganja iz enega projekta v drugega, dokler iz nje ne izbruhne zagrenjenost, »da sem postala taka zato, ker sem že marsikaj dala skozi«. Fleißerjeva je Balbino zgradila kot brezbržno, zlovoljno in smešno figuro, nato pa klavrnost njenega žalostnega življenja s poetično preprostostjo razkrila v njeni tožbi Bitterwolfu: »Tvoja pot ni bila posuta s trnjem, ne bi vedela, zakaj. (...) Nekdo drug pa si nakoplje krivdo in ne ve, kako. (...) In je vendar tako, da si želiš odpreti vrata in čutiš v sebi toliko hrepenenja, da bi ti iz tega, kar imajo drugi za grbo, morala pognati krila. Če bi le znali gledati in bi lahko tudi v kaj verjeli. Ampak na tem usranem svetu to ne obstaja. Kar tebe žre, niso krila, ki z vso silo prodirajo ven, to bo za vedno tvoja grba.«

Celo ta, na videz tako brezčutna oseba torej čuti hrepenenje, da bi poletela onkraj meja svojega okrnjenega obstoja. Balbina sicer iz ljubosumja pokliče sodnega izvršitelja, da bi izterjala denar, ki ga je njena mama posodila Bitterwolfu, a nato škodoželjno razglasi: »Kar položita svoje riti v posteljo, ki sem vama jo jaz postlala.« Toda ob tem je vedno »tik pred tem, da se zjoka«. Njeno pehanje za uspehom pomeni tudi boleče samoodpovedovanje, ki so ji ga vsilile življenjske razmere.

V različici, ki jo je FleiBerjeva predelala za premiero v gledališču Münchner Kammerspiele leta 1950, Balbinini posli postanejo parabola za nemško gospodarstvo v letih obnove. Namesto motiva goljufije z daljnim prednikom, ki so ji ga predlagali, je FleiBerjeva izbrala Marijino prikazovanje, ki naj bi se zgodilo

leta 1949 v Haroldsbachu. S kultom, ki ga je Vatikan prepovedal že leta 1951, se je nadškofovski vikariat boril še v sedemdesetih letih. Fleišerjeva je že leta 1927 naredila zapiske za roman o dekli Therese Neumann iz Konnersreutha in njenih stigmah. V zapiskih igrajo glavne vloge religija, novodobni racionalizem in izkoriščanje vraževerja. Zdaj ko o Marijinem prikazovanju v Haroldsbachu izvemo samo iz Balbinine perspektive, se religiozno povsem umakne v ozadje, zdaj gre samo še za skubljenje romarjev.

To tržno izkoriščanje pobožnosti sodi v mrzlično podjetnost in gonjo po dobičku zgodnjih let po gospodarskem razcvetu. Prvo dejanje se na primer konča s tremi značilnimi sanjami o vzponu in uspehu: s sanjami o samostojnosti solidnega rokodelca Bitterwolfa, ki ga je za ceno lahkega dobička vendarle mogoče pregovoriti k prevari: »Nimam več kaj reči. Če naenkrat dobim 20.000 mark, potem sem na konju. Brez dolgov in se poživljam na ves svet.«; s sanjami o širitvi posla povzpetne Balbine: »Jaz bom kupila avtobus in se vrgla v turizem.«; s prebrisano zamislijo priljudnega mesarskega vajenca: »Jaz bom lahko mahal z denarnico in strigel z ušesi. Izbral si bom najlepše vole in koščenin še pogledal ne bom.« Naposled Balbina zakliče: »Bogati bom!« In s tem začne svet podjetij Hühner-Jahn, Neckermann in Grundig.

Kljub temu igra ne sme postati zgolj dokument časa, slika navad iz let povojne obnove, pa to ne velja zgolj zato, ker je Fleißerjeva sama nanašanje na neko dobo označevala za »anahronizem, ki ga je zasadila med podobe svojega otroštva«. Na primeru igralnih avtomatov je predstavljen univerzalen model izkoriščanja: avtomati igralcu zbujajo lažen sen o bogastvu, namesto njemu pa polnijo žepe njegovemu lastniku. Ker pa je Balbinin posel vezan na določeni kraj, lahko izkoriščani spregleda prijeme in posledice izkoriščanja. Balbina mora predse kot ščit potisniti Huberta: zanjo pred očmi prevaranih prazni avtomate. »Ti, oni bojo ponoreli, če bodo enkrat videli, koliko je v njih. (...) Oni itak mislijo, da je to, kar pobiram, moje. Ko bi oni le vedeli!« Mali ljudje, kot je Hubert, ki jih tudi same izkoriščajo naročniki, morajo na svoji koži izkusiti nasilno vedenje izkoriščanih. Njihova jeza ima jasen cilj; sčasoma razbijejo avtomate in posel propade. Dobavitelj, pri katerem je Balbina na obroke kupila avtomate, stori z njo enako kot ona s Hubertom in pri tem povsem zavaruje svoj dobiček pred srdom zadnjih v verigi opeharjenih.



Robert Walti

V prehranski verigi kapitalizma se v žrelu znajdejo prenekateri, ki so tudi sami plenilci.

Medtem ko Brecht v *Dobrem človeku iz Sečuana* in *Materi Korajži* (katere glavna oseba si deli podobnost z Balbino) prikazuje protislovje med človečnostjo in samoohranitvenim nagonom v vladajočih razmerah, je Balbina primer za to, da na določenih stopničkih družbene lestvice celo najbolj brezbržna drža kaj malo prinese.

Nastop bogatega strica se posmehuje tradicionalnemu srečnemu koncu. Stric je sicer spoštovana moralna instanca družine, vendar le zato, ker si po njem vsi obetajo dediščino. Z bolj škodoželjnimi kot pedagoškimi nameni razglasi, da ne bodo Balbinina družina in Bitterwolf dobili niti ficka. »Enkrat bo vse, kar imam, dobil Hubert.« Bitterwolfu se v zakonu z nosečo Annerl zdaj obeta le še garanje, prežeto s prikritim nasiljem in jezo. Z ženo drug drugemu na glas očitata, da sta stavila na napačnega:

ANNERL: Res sem bila trčena, da sem padla na finto staremu, čeprav bi lahko dobila mladega, ki bo nazadnje še bogat.

BITTERWOLF: Bi tudi on dobro premislil, če ima punca treh, ki ga je naredil drugi.

V svoji neizprososti se *Močan rod* odločno razlikuje od idealizirajoče ljudske igre in se vendar ne otrese povsem spon njenega hermetičnega sveta. Prav tako ga vedno znova narobe razumejo kot izraz ljudskosti: leta 1968, na primer, je župan v Ingolstadtu premiero pospremil na pot z besedami, da bo to »kar najbolj domačen kulturni dogodek«. Leta 1947 je Fleišerjeva sama igro poimenovala »bavarska družinska komedija s staromodno noto«, katere narečje je osrednjega pomena. Toda ko ji je postalo jasno, da je bila uprizoritev leta 1966 na odru Berliner Schaubühne, ki s 104 ponovitvami še vedno šteje k največjim odrskim uspehom Fleišerjeve, pri tamkajšnjem občinstvu priljubljena predvsem zaradi eksotičnega bavarskega narečja, je zapisala: »Nikoli več ne bom pisala v narečju.« Prav zato je za zbrana dela napisala različico v knjižni nemščini. To različico je sicer še naprej poimenovala ljudska igra (leta 1972 je bila kritična ljudska igra na višku svoje izrazne moči), še vedno pa je tudi goreče odklanjala

oznako kmečko gledališče.

Vprašanje o tem, koliko so gledališke igre Marieluise Fleißer sploh ljudske igre in kaj to pomeni za njihovo obliko, kritičnost in recepcijo, se ne zdi več tako pomembno, kot je bilo to na začetku sedemdesetih let, ko se je začela njena renesansa v povezavi z znova odkritim in prav tako za pisca ljudskih iger označenim Ödönem von Horváthom ter s prodorom mladih avtorjev »nove ljudske igre«. Kljub temu se je vredno na kratko posvetiti tej tematiki.

Pojem ljudska igra je sumljivo barvit in še danes čaka na jasno opredelitev. Če ga razumemo kot znani žanr narečnih komedij o dedovanju, ljubezni, pokrajini, veselju in žalosti ob poroki med preprostimi ljudmi iz običajno primestno-podeželskega okolja (znan primer: Carl Zuckmayer *Fröhlicher Weinberg* iz leta 1925), to v delu Fleißerjeve velja le za *Močan rod*, za *Inženirje v Ingolstadt* pogojno, za *Vice v Ingolstadt* (*Fegefeuer in Ingolstadt*) pa sploh ne več. V obeh nazadnje omenjenih delih manjkajo »preprosto, kleno življenjsko občutje« in »simpatične, zdrave figure«, ki jih je imel Zuckmayer za zaščitni znak svoje uspešne različice ljudske igre. Jezna uničujoča kritika *Inženirjev v Ingolstadt*, ki jo je po berlinski premieri leta 1929 zapisal Paul Fechter, namiguje na to, da njegova pričakovanja glede ljudske igre še zdaleč niso bila izpolnjena.

Toda ljudsko igro je mogoče opredeliti tudi glede na njen namen in učinek: številne ljudske igre želijo s pomočjo utrjenih vzorcev le zabavati (značilne televizijske komedije). Poneumljajoče primitivnosti takšne ljudske igre se je Brecht ostro lotil v svojem delu *Anmerkungen zum Volksstück/Pripombe k ljudski igri* (1940): »V njej so robate šale pomešane s solzavostjo, v njej sta škandalozna morala in poceni seksualnost. Hudobne doleti kazni, dobre pa poroka, marljivi dedujejo, leni pa se obrišejo pod nosom.« Taka ljudska igra potvarja življenjsko resničnost večine prebivalstva: vedno bolj statičen, za razredne in premoženjske strukture slep literarni žanr je v nasprotju z nenehno razvijajočo se socialno-ekonomsko resničnostjo »ljudstva«.

Tej tendenci se upira druga vrsta ljudske igre, kritična ljudska igra, ki hoče prikazati resnico *ljudskega* življenja v vladajočih družbeno-ekonomskih razmerah (Brecht, Horváth, Jura Soyfer, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz). Prevladujoč pojem »ljudskosti« je Brecht leta 1938 zavrnil, kajti bil naj bi sredstvo za zatiranje prav tistih slojev prebivalstva, ki naj bi jih zastopal. Brecht je namesto tega

pozival k novi opredelitvi ljudskega in ljudske igre. Brez izgube množičnega nagovora, torej še naprej splošno razumljiva in v sozvočju z zanimanjem širših množic, naj nova ljudska igra na odru prikazuje in med občinstvom izzove nove osvobajajoče procese.

Brechtovo razločevanje med novo in staro ljudsko igro je vodilo do tega, da je trivialno ali afirmativno postalo usodno nadaljevanje tradicije, vse netrivialno ali kritično pa je obveljalo za prenovljeno obliko. To je pomenilo zanikanje kritične *tradicije* ljudske igre, ki je vendarle obstajala. *Meineidbauer* (1871) Ludwiga Anzengruberja, *Fahnenweihe* (1895) Josefa Ruedersa, *Hahnekampf* (1908) Heinricha Lautensacka ali *Magdalena* (1912) Ludwiga Thome kažejo, da ni treba, da bi igre v kmečkem okolju služile vedno le poneumljanju ljudstva. V to tradicijo vsekakor sodi tudi *Močan rod*.

Marieluise Fleißer se ni sistematično posvečala kritični prenovi ljudske igre. Deli *Inženirji v Ingolstadt* in *Vice v Ingolstadt* še zlasti v prenovljeni različici v izsekih, v katerih se posvečajo resničnosti, ki zadevajo širše prebivalstvo, sicer izkazujeta poučno noto, zato jih s tega stališča jih lahko označimo za novo ali kritično ljudsko igro; toda res je tudi, da enako velja za vsako družbeno kritično delo. Kvečjemu v *Močnem rodu*, ki ostaja od vseh avtoričinih gledaliških del najbolj zvezan s tradicijo, bi lahko govorili o zavestnem soočenju s staro ljudsko igro. Toda tudi tukaj gre Fleißerjevi prej za predstavitev provincialne resničnosti kot pa za obliko. Prav ta nedialektična naivnost s seboj prinaša nevarnost, da igra, ki se s svojo obliko zelo dobro vključuje v dotlej ustaljena pričakovanja o ljudski igri, v številnih uprizoritvah zdrсне v »norčavost«, kot je sama potožila Fleißerjeva. Ta nevarnost obstaja pri sleherni, še tako kritični ljudski igri, ki ne prelamlja s staro obliko.

Marieluise Fleißer in Ödön von Horváth so pogosto navajali kot avtorja podobnih ljudskih iger. Bila sta skoraj enako stara (oba sta se rodila leta 1901) in sta celo hkrati študirala v Münchnu, vendar se nista poznala. Kaj povezuje in kaj ločuje njuno delo? Horváth »ljudstva« v času weimarske republike ni videl kot skupine proletarcev, sposobne solidarnosti in boja, zanj tudi niso bili vedre ljudske duše, kot je bilo to pri Zuckmayerju, temveč v devetdeset odstotkih »popolni ali spodleteli malomeščani«. Prav ta sloj je Fleißerjeva opisala v

romanu *Eine Zierde für den Verein*. Nazori Gustla Gillicha in njegove matere so zelo podobni nazorom Čarnega kralja iz Horváthove igre *Zgodbe iz Dunajskega gozda* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, prav tako iz leta 1931): »Finančna neodvisnost ženske od moškega je zadnji korak k boljšeizmu.« Horváth malomeščane opisuje zato, »da bi se ljudje sami prepoznali«, didaktična težnja, ki je pri Fleißejerji veliko manj očitna in ki teži k temu, da bi se poistovetila s sentimentalnim svetovnim nazorom svojih figur.

Dela Fleißejerjeve so na sploh subjektivna poročila. Kjer je šel Horváth dobesedno na cesto, da bi zbral drobce dialogov, je Fleißejerjeva trdila: »Jaz svoje snovi nisem izbrala, ona se me je polastila in stekla skozi me.« Izjema je igra *Inženirji v Ingolstadt*, katere pobudnik je bil Brecht in za katero je deloma uporabila Horváthovo metodo zbiranja dialogov.

Razlika je tudi v njunem odnosu do jezika in narečja. Prikazovanje razlašanja malomeščanov, ki se izraža v njihovem jeziku, njihovih klišejih in floskulah, je jedro Horváthove dramaturgije: ta jezik figuram ne pomaga obvladovati resničnosti, pač pa gledalcu resničnost odpira prav s pomočjo značilne govorice oseb. Iz istega razloga Horváth svari: »Izgovoriti ne smemo niti besedice dialekta, temveč le visoko nemščino, vendar tako, kakor to počnejo ljudje, ki sicer govorijo le v dialektu.«

Fleißejerjeva je narečju nasprotno zelo naklonjena (čeprav je bila glede tega pri *Močnem rodu* razočarana): »Dialekt omogoča vmesne nianse ..., ki jih knjižni jezik ne zmore več, to naj bi bil celo »človekov najustvarjalnejši jezik«. Leta 1971 je povedala celo: »Ne morem se izražati v knjižni nemščini.« Vseeno malodane brez izjeme velja, kar je o prvi uprizoritvi *Inženirjev v Ingolstadt* napisal Ernst Josef Aufricht: »Fleißejerjeva ne piše v bavarskem narečju, piše v bavarski dikciji.« Sintakso in duktus dialekta preslikuje v knjižno nemščino. Narečne besede so redke, pogostejši so za visoko nemščino nenavaden vrstni red, nenavadna raba konjunktiva, členov ali glagolskih časov. Globoka struktura jezika ostaja dialektalna: življenjska, konkretna in zaradi tega pogosto brutalna kot v sklepnem prizoru *Močnega roda*.

Horváth je hotel staro ljudsko igro preseči z razgaljenjem ljudskega jezika. Takšni formalni cilji Fleißejerji niso bili blizu. Ko je Franz Xaver Kroetz leta 1971 pri Fleißejerji hvalil »prikaz struktur tako imenovane neumnosti«, to veliko

bolj velja za Horvátha. (Sprva so poteze obeh avtorjev pogosto zamešali.) Ko v *Zgodbah iz Dunajskega gozda* Alfred svojo odpoved olepšuje, tako da pravi, da mu banka ni dala več nobenih »možnosti za razvoj«, je ta žargon sestavni del celotne Horváthove dramaturgije, ko pa se hoče nasprotno Alma v *Inženirjih v Ingolstadt* z izumetničenim »eventuelno« pokazati za izkušeno žensko, ostane to komičen vložek, kakor bi šlo za najbolj trivialno ljudsko igro.

Avtorjema je vseeno skupno vprašanje o stanju človeških odnosov, še zlasti ljubezni, v vladajočih družbenih razmerah. Obema se zdi, da ljubezensko hrepenenje žensk vedno znova izkoristi brezobzirni hlad moškega sveta. Tako meni Fleißejerjeva. Njene pripovedi iz dvajsetih let so imele v osnovi enako temo kot Horváth, le da je politično bolj ozaveščeni Horváth veliko jasneje zajel prodirajoči fašizem kot Fleißejerjeva. Toda njen svet je nazadnje težje pogoltniti, saj ne posega po kiču, ki ga Horváth uporablja za prikazovanje lažne zavesti.

Vnovično odkritje Marieluise Fleiße na začetku sedemdesetih let se je ne nazadnje zgodilo v soodvisnosti od takrat porajajoče se nove ljudske igre mladih avtorjev Sperra, Fassbinderja in Kroetza. Vsi trije so priznali vpliv Fleißejerjeve in hvalili predvsem *Inženirje v Ingolstadt*, njeno razgaljenje mehanizmov nasilja in zatiranja med malomeščanstvom v provinci.

Odnos teh »sinov« do »mater« pa je vendarle zelo protisloven. Fassbinder se je sicer imel za pisateljičinega učenca (oznaka, ki jo je Sperr zavrnil) in je menil, da ne bi začel pisati, če ne bi videl Inženirjev, toda ko se je leta 1968 prvič posvetil tej igri, ki je niso uprizarjali že od leta 1929, je že napisal *Grešnega kozla* (*Katzelmacher*) – igro, ki je še najbolj spominjala na delo Fleißejerjeve in edino, ki ji je bila všeč. Njegove predelave Inženirjev je avtorica zavrnila: »Sama sebi sem se zdela pohabljen v svojem jeziku.« Da si je Fassbinder leta 1968, ko so mu iz založbe Desch-Verlag poslali odrski rokopis *Inženirjev v Ingolstadt*, dejanje samovoljno razlagal kot dovoljenje za predelavo, je Fleißejerjeva, ki je prav takrat mukoma sama pripravljala predelavo, izvedela šele tik pred premiero. Spet se je počutila razlašeno, in to prav s strani mladih umetnikov, katerih zanimanje je še posebej cenila.

Najbolj enotna je bila njena hvala Franza Xaverja Kroetza: »Obstajajo najljubši sinovi. Zakopal je najgloblje vame in mislim, da je največ našel.« Kroetzu in

Fleißerjevi je gotovo skupna med sočutjem, poistovetenjem in družbenokritičnim angažmajem razpeta ljubezen do figur – nasprotje denunciantskemu tonu Fassbinderja.

Po drugi strani se Kroetz le redko posveti osrednjemu motivu *Vic v Ingolstadt*, navalu agresije proti obstrancem, motivu, ki ga obravnava Sperr v *Lovskih scenah s Spodnje Bavarske (Jagdszenen aus Niederbayern)* in Fassbinder v *Grešnem kozlu*: agresija je pri njegovih likih usmerjena navznoter, proti lastni osebi, proti otroku v materinem telesu ali proti družini.

Leta 1968 je Kroetz s pomočjo sodelovanja pri Fassbinderjevi predelavi *Inženirjev v Ingolstadt* našel pot iz slepe ulice svojih lastnih formalističnih jezikovnih eksperimentov. Zanj je bila to »ultimativna igra«, menil je, da je celo socialistična, in je leta 1971 hvalil »radikalnost dialogov in scenske dramaturgije« Fleißerjeve, živost njenih jezikovno osiromašenih figur v primerjavi z nerealističnim zgodovinskim optimizmom Brechtovega proletariata. »Prav iskrenost Fleißerjeve je tista, zaradi katere njeni liki ostajajo oropani besed in prihodnosti.« Njegovo prigovarjanje je močno pripomoglo, da so leta 1972 pri založbi Suhrkamp-Verlag izšla pisateljičina zbrana dela.

Toda ob vstopu v Nemško komunistično partijo leta 1972 in po prvih izkušnjah z recepcijo lastnih iger je Kroetz začel iskati politične in v skladu s tem tudi estetske možnosti razvoja, ki bi prelomile s fatalističnim nagnjenjem brezperspektivne »iskrenosti«. Leta 1975 se je – sicer spet bolj v svojih besedah kot v dejanskem delu – približal Brechtu, saj je menil, »da zgolj s Fleißerjevo in Horváthom napredek sploh ni mogoč«.

Stara in nova ljudska igra imata nekaj skupnega, namreč predvsem z jezikom zaznamovan regionalni milje: pri Fleißerjevi je to seveda Bavarska. Toda če za trenutek odmislimo zvezanost z jezikom: je v primeru Fleißerjeve sploh smiselno govoriti o bavarski literaturi?

Njeno delo nedvoumno pogrša »agrarni značaj«, »prepletenost življenjskega sveta ljudi s pokrajino in naravo«, ki jo Norbert Mecklenburg navaja kot značilen element literature province. Toda bavarska resničnost dvajsetega stoletja ni omejena zgolj na podeželje. Bavarska ni sinonim za kmečko.

V svoji knjigi *Položaj Marieluise Fleißer v bavarski literaturi dvajsetega stoletja*

(1979) je Günther Lutz prepoznal naslednje značilnosti »bavarske literature«: »Pragmatizem, čutnost, patriarhalno ureditev, veljavnost utrjenih norm (...) pobožnost, konservativnost in sovraštvo do teorij.« Vprašljiva pri tej zbirki ključnih besed pa je zmešnjava lastnosti bavarske literature in tem, ki naj bi jih obravnavala: medtem ko delo Fleißerjeve vsekakor izraža čutnost in sovraštvo do teorij, sodijo patriarhat, ustaljene navade in konservativnost med teme, ki jih njeno delo predstavlja s kritično distanco. Fleißerjeva je nenavadna tudi med bavarskimi avtorji, ker – drugače od na primer Ludwiga Thome ali Oskarja Marie Grafa – kot literarne elemente poudarja subjektivno in iracionalno, veliko manj pa obrtniško in rutinirano. Veliko Grafovih zgodb je na primer predelanih zgodb iz časopisnih člankov; to je pri Fleißerjevi zelo redko.

Fleißerjeva ne prikazuje nedotaknjene province, temveč bavarsko družbo na prelomu. Avtoritarne strukture znotraj družine razpadejo že v *Vicah v Ingolstadt*, čeprav njeno poznejše delo prikazuje nadaljnji obstoj istih vrednot v drugih življenjskih razmerah. V *Močnem rodu* je družino kot samostojno, neomajno delovno enoto že pokopal kapitalizem, v delu Fleißerjeve je spodkopana tudi religioznost, toda skelet pričakovanj in vrednot je ostal: prazne oblike in obrazci imajo še vedno normativno moč prisile. V Bavarski trilogiji pogost topos vsiljivega tujca v *Inženirjih v Ingolstadt* postane kritika stopnjevanega procesa zatiranja in njegovega vpliva na človeške odnose. Isti topos se znova pojavi v romanu *Eine Zierde für der Verein: Frieda* je z izkušnjami iz sveta okužena vsiljivka v zdravi malomestni idili, ki pa se je že izkazala za trhlo.

Za »domovino« – besedo, ki so jo desetletja dolgo zlorabljali zaradi njenega zlorabljanja v nacionalsocializmu – so se nemški avtorji znova odkrito opredeljevali od približno srede sedemdesetih let prejšnjega stoletja. (Uspeh filma Edgarja Reitza *Domovina/Heimat* leta 1984 je to znova potrdil.) Toda v prodajni ekspanziji bavarske literature, ki je bila povezana s tem, je bilo delo Fleißerjeve komaj udeleženo. In medtem ko so se na primer Oskar Maria Graf, Ludwig Thoma ali Karl Valentin leta 1976 uvrstili v učni načrt za srednje šole, Fleißerjeve tudi tam niso omenjali.

Fleißerjeva si s Thoma ni delila rastoče afirmativno-konservativne navezanosti na domovino, njegovega žalovanja za leta 1918 domnevno izgubljenim

klenim podeželskih svetom. Thoma trdi tudi, da mora avtor rasti z domačih tal, če hoče, da bo rodil ljudski sad. Korenine v domačih tleh je Fleißejeva potrebovala in vendar »ljudskost« ni bila nikoli njen cilj. Celo v *Močnem rodu*, kjer lahko sem ter tja prepoznamo rutinirano komiko ljudske igre, ji gre za nizkotno resničnost za urejeno fasado, pri tem pa njeno delo ne izraža niti nedvoumne pripadnosti določenemu sloju niti očitno pedagoških namenov Grafa.

Pojem »provinca« še vedno velikokrat velja za utelešenje zaostalosti, za nekaj, kar sta Marx in Engels v *Komunističnem manifestu* opljuvala kot »idiotizem podeželanstva«. Tudi literaturo, ki se ukvarja s provinco, pogosto že vnaprej obdolžijo zakotnosti, če ne kar provincializma. Pri tem spregledujemo veljavo družbeno natančne umestitve, ki jo je že Goethe terjal za svoj Weimar. Hans Fallada je o svojem romanu o provinci *Bauern, Bonzen und Bomben* pripomnil: »Moje malo mesto predstavlja na tisoče malih mest in tudi sleherni veliko.« Nekaj takega trdi tudi Fleißejeva: »Ingolstadt predstavlja veliko mest.« Njeno delo živi tako ali tako iz trenj med provinco in velemestom (trenj, ki jih je imel Thomas Mann za značilnost nemškega duha): zavest o obstoju drugih življenjskih oblik razblinja navznoter usmerjena zaprtost province.

Poleg tega vedno znova spregledamo dejstvo, da vsak od nas živi v nekakšni provinci – če nanjo gledamo kot na omejeno polje družbenih in gospodarskih odnosov. To velja tako za velemesta kot za vasi. S takega stališča provinca ni samo zmožna literarnega izražanja, temveč ga tudi potrebuje, kajti ostaja življenjska resničnost večine človeštva.

Vir: Moray McGowan: Marieluise Fleißer. Verlag C. H. Beck München, 1987.

Prevedla: Ana Grmek



Vesna Pernarčič

Wend Kässens, Michael Töteberg

LJUDSKA IGRA IN DRUŽBENA SATIRA: O »MOČNEM RODU« MARIELUISE FLEISSER

Založba Desch je igro sprejela, vendar pa ni mogla najti nobenega gledališča, ki bi ga zanimalo delo, napisano v bavarskem narečju. Šele leta 1950, na posredovanje Bertolta Brechta, so jo uvrstili na repertoar gledališča Münchner Kammerspiele. Avtorici so predlagali, naj delo aktualizira in vanj vključi še povojne sleparije. Marieluise Fleißer se je lotila tega izziva in si izbrala sodobno problematiko prikazovanja Marije v Heroldsbachu leta 1949, ki je v naslednjih letih pripeljalo v Heroldsbach cele vlake romarjev. Še v sedemdesetih letih se je moral nadškofijski generalni vikariat v Bambergu boriti proti temu praznoverju. Vatikan je kult sicer že leta 1951 po natančnem preverjanju prepovedal, toda Cerkev božjepotnikov ni mogla zaustaviti.

Tako je Marieluise Fleißer v igro vključila temo, ki jo je imela v mislih že leta 1927 pri pisanju osnutka romana. Takrat je bil med njenim načrti tudi ekspozice o Theresi iz Konnersreutha. Služkinja Theresa Neumann, ki so jo zaradi njenih stigem častili kot svetnico, je spodbudila val romanja, čeprav Cerkev »čudeža« ni uradno priznala. Izčrpni zapiski Fleißerjeve kažejo, da jo je posebej zanimalo ekonomsko izkoriščanje tega primera. Tukaj se že kaže pravljični element ljudske igre »Močan rod«: vaščani poskušajo kovati dobiček od »svetnice« in odirajo romarje. »Čudež iz K.-ja je mimo. T. ne krvavi več, ampak ima še videnja. Konnersreuth pa upa, da se bodo stigme z začetkom postnega časa spet pojavile.«

Dramaturgi v Münchner Kammerspiele so Marieluise Fleißer predlagali drugo temo: tedaj razširjeno, toda povsem brezizgledno iskanje uranove rude. Toda ta »otroška spekulacija« z uranom se ji je zdela kot »tujek«. Iskala je detajl, ki bi bil značilen za tisti čas, obenem pa povezan z nazorskim prepričanjem ingolstadtškega sveta.

»Močan rod« se odigrava v času po denarni reformi. Špekulanti so spet na delu. Potem ko so začeli z Marshallovim planom iz Amerike v Nemčijo in Zahodno Evropo pritekati denarci, so skupaj z njimi uvozili tudi ameriške poslovne trike in industrijske dobrine. Ameriški povojni razcvet igralnih avtomatov ima vzporednico tudi v Nemčiji, zlasti ker si je zaradi državnega nadzora in prepovedi v ZDA ameriška industrija avtomatov močno prizadevala za izvoz. Tudi v Nemčiji se je hitro razvil trg za igralne avtomate. Tako kot so si ljudje od prikazovanja Marije obetali čudež, so si majhni kapitalisti investitorji obetali bogastvo od tedaj prepovedanih igralnic. A v obeh primerih je šlo le za ekonomsko prevaro.

Močan družinski rod sedlarskega mojstra Bitterwolfa je zbran na sedmini, ravnokar so pokopali njegovo ženo Zento, kar velja primerno proslaviti: »Za mojo Zento je treba reči, da je bila lep mrlič.« Sorodniki se ne zadržujejo dolgo pri običajnih sožalnih formalnostih. Vsak poskuša neprikrito iztržiti zase del dediščine, proti volji vdovca, ki razmišlja o tem, da bo lahko stvari nekoč vendarle še sam uporabil. Tako se že v prvih dialogih ekspozicije zasliši ton, ki določa igro: družina kot interesna skupnost, kjer drug na drugem visijo s kremplji, so med seboj sprti, a ekonomsko drug od drugega vendar odvisni. Z besedami vedno znova prisegajo na družinske vezi, vendar ne čutijo nobenih zadržkov, da ne bi od sorodnikov prek sodnih izvrševalcev izterjali zapadlih dolgov.

Marieluise Fleißer »Močnega rodu« sprva ni imenovala ljudska igra, ampak »satirična komedija«. Ko so jo v nekem intervjuju o povprašali o tem, je dejala: »'Močan rod' je prikrito satiričen. Ljudska igra je preveč spodobna oznaka. Igra ima družbenokritično ozadje, tega ne smemo pozabiti.« Ni torej hotela, da jo vržejo v isti koš z avtorji klasičnih ljudskih iger, kot sta Anzengruber in Zuckmayer, ki sta s svojimi sočnimi korenjaki in robato komiko ponujala občinstvu površno zabavo. »'Močan rod' se je postavil po robu toku časa; v njem so zmotno videli domačijsko pesnitev. Šlo mi je edinole za upodobitev lastnosti, hotela sem podat žvljenje, resnično živeče like.« Zato je to več kot le igra za bavarsko kmečko gledališče. Svoj učinek deloma

črpa iz istih komedijantskih efektov, da bi razgalila človeško-prečloveško. V tem spominja na Nestroya. Ko na primer babica opozori sedlarskega mojstra na to, koliko je morala pretrpeti njegova žena, ki zdaj leži na parah v mrtvašnici, češ da ima čisto rumene roke, jo Bitterwolf zavrne, da so to rokavice iz rumenega usnja. V lase so ji vtaknili tudi okrasni glavniček, ki pa je zdaj čudežno izginil: »Mrtvi se pač ne morejo braniti, za norca jih imajo.« Na odru ni govor o velikih strasteh, ampak vlada na njem »kategorični imperativ denarja« (Nestroyev izraz).

Ljudje v »Močnem rodu« so v prehodnem stadiju iz kmečkega načina mišljenja in rokodelskega izročila v kapitalistični princip brezobzirne konkurence. Ko Bitterwolf izve, da je Balbina vplačala le predujem za avtomate in da torej sploh še niso njena last, se besno pridruša: »Hudiča, krasna kmetical« On sam ni v svojem primeru ravnal prav nič drugače, saj je sedlarstvo izgradil z izposojenim denarjem. Definicija, s katero je Ludwig Hoffmann označil ljudsko igro – ljudska igra zarisuje notranje prostore: vsakdanjik družinskega življenja, nekega sloja, neke soseske, vselej z jasno mejo navzven: tujec se pojavlja kot grožnja, kot nemir, kratko malo kot sovražen princip – za »Močan rod« ne drži več. Balbina je le nezaželena vsiljivka, ki razkrije že prej obstoječi kaos medčloveških odnosov. Kajti ne samo da se iz mrtvih delajo norca in da se ti proti temu ne morejo braniti, ampak se tudi živim godi komaj kaj drugače. Medtem ko so v običajni ljudski igri osebe reducirane na dobre ali slabe značajske lastnosti, nam Marieluise Fleißer omogoči vpogled v ravnanje struktur, na katerih temeljijo. Balbina ni le lik z negativnimi potezami. Je odločna ženska, ki mora izkoristiti vsako priložnost, če se hoče uveljaviti. Pripravljena se je, nenavadno, ukvarjati s posli, za katere kmetje nočejo slišati, in pri tem uporablja pretanjene metode. Ona je tista, ki prinese kapitalizem v vas. Kljub temu je njena brezobzirnost le fasada. Zaradi svojih poslovnih trikov, s katerimi skuša izsiliti srečo in blagostanje čez trupla drugih, trpi: »In je vendar tako, da si želiš odpreti vrata in čutiš v sebi toliko hrepenenja, da bi ti iz tega, kar naj bi bila tvoja grba, morala pognati krila, če bi te le znali gledati in bi lahko tudi verjeli vate. Ampak na tem usranem svetu tega ni. Kar te žre, niso krila, ki z vso silo prodirajo ven, ampak bo to za zmeraj ostala tvoja grba.«

»Močan rod« se napaja iz realističnega prikazovanja okolja, likov in nji-

hovih dialogov. Leta tik po denarni reformi so vselej tukaj: v še vedno slabih vsakdanjih življenjskih razmerah je že opaziti cenjenje potrošniških dobrin in konkurenčno pehanje za blaginjo, pa tudi eksistenčni strah in stisko tistih, ki hočejo potegniti dobiček iz vnovične izgradnje. Balbina lahko financira svoje avtomate le z obročnim odplačevanjem – tako se pogreza v vedno večjo odvisnost. Nobena oseba v igri ni do konca očrnjena, vpetost v socialne vezi omogoča satirično razgaljanje družbenih okoliščin.

Ljudska igra in družbena satira hkrati – v tej zvezi lahko poleg Nestroya navedemo še Horvátha. Ta je v nekem pogovoru dejal Cronauerju, da ima do satire absolutno pozitiven odnos: »Očitajo mi, da sem preveč grob, preveč oduren, preveč grozljiv, preveč ciničen in kar je še takih solidnih, častivrednih lastnosti – pri tem pa ne vidijo, da si vendar nisem prizadeval za nič drugega, kot da bi svet opisal takšen, kakršen žal pač je.« Tudi Marieluise Fleißer je ljudem iz svojega okolja pogledala v obraz tako natančno, da so se – kot je to izrazil Adorno v svojem »Razmišljanju o ljudski igri« – zamajali izvorni arhetipi.

Odlomki so iz knjige *Spectaculum 32: Fünf moderne Theaterstücke*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, str. 278–280.

Prevedla: Seta Knop

Ivica Buljan

Režiser Ivica Buljan (rojen 1965) je eden od najuspešnejših »izvoznih« ustvarjalcev na področju dramske umetnosti, saj v tujini deluje prav tako pogosto kot doma. Doslej je režiral v gledališčih v Sloveniji, Litvi, Franciji, Belgiji, Rusiji, Črni gori, Republiki Slonokoščena obala, Italiji in na Hrvaškem, njegove predstave pa so uprizarjali tudi na številnih pomembnih mednarodnih festivalih. Ivica Buljan je tudi gostujoči predavatelj v gledaliških šolah v Rennesu in Saint-Etiennu v Franciji.

Ustvarjalec, ki režira vse od leta 1995, ko je v Ljubljani na oder postavil igro Pascala Quignarda *Ime na koncu jezika*, pogosto posega po delih Piera Paola Pasolinija (*Pilad*, *Svinjak*, *Ribica*), Heinerja Müllerja (*Medeja material*, *Kvartet*, *Macbeth after Shakespeare*, *Komedija z ženskami*), Roberta Walserja (*Schneewittchen*), Elfriede Jelinek (*Drame princes*, *Bambiland*, *Das Lebewohl*), Miroslava Krleža (*Krištof Kolumb*, *Gospoda Glembajevi*, *Kraljevo*), Botha Straussa (*Ena in druga*), Hervéja Guiberta (*Mlado meso*), Marieluise Fleißer (*Močan rod*), Martina Sperra (*Lovske scene iz Spodnje Bavarske*), Anje Hilling (*Črna žival žalost*), Petra Handkeja (*Še vedno vihar*). Posebno pozornost namenja delom Bernarda-Marie Koltèsa (*Noč čisto na robu gozdov*, *V samoti bombaževih polj*, *Nickell Stuff*, *Salinger*, *Dvoboj med črncem in psi*, *Dan umorov v zgodbi o Hamletu*, *Marš ...*).

Čeprav je bil v obdobju med letoma 1998 in 2000 ravnatelj Hrvaškega narodnega gledališča v Splitu, je večji del svoje kariere posvetil neodvisnemu delovanju zunaj velikih institucij. Je soustanovitelj Mini teatra, ki deluje od leta 1999 z namenom, da bi lahko v njem uprizarjali dela sodobnih dramatikov. Ivica Buljan je tudi prvi neslovenski državljani, ki je prejel Prešernovo nagrado. Od leta 2003 skupaj z Dubravko Vrgoč vodi Festival svjetskog kazališta, ki septembra vsako leto v hrvaško prestolnico pripelje vrsto najbolj inovativnih mednarodnih stvaritev.

Kot pristaš totalnega gledališča giba, besedila, spektakla in glasbe se drzno loteva bodisi sodobne dramatike bodisi radikalne reinterpretacije klasičnih del, pri čemer pa zanimanje občinstva za njegove predstave nikakor ne pojenja. Buljan, ki svoje gledališče primerja z »nekakšno mešanico Patti Smith, Roberta Bolaña in GW Sebalda«, je znan tudi po tem, da za svoje predstave izbira sodelavce iz negledališkega okolja, denimo rokavske provokatorje Let 3, ki so sodelovali pri

Foto:



ustvarjanju njegove priredbe pesnitve *Fedra* Marine Cvetajeve leta 1996 in Evripidovega *Kiklopa* leta 2010. Splitska hip-hop skupina TBF je igrala in uprizarjala svoje pesmi v predstavi *Garaža* iz leta 2010, medtem ko je glasbo za predstavo *Adio kauboju* (2012) prispeval Darko Rundek.

Buljan je znan po kolektivnem duhu, ki ga gradi v svojih igralskih ekipah, saj jih pogosto izpostavlja naporni fizični vadbi. Vodja skupine Let 3 Mrle se spominja: »Vsako jutro smo, da bi se spravili v nekakšen gledališki trans, delali sklece in dihalne vaje. Po vsem tem se počutiš zelo očiščenega, vse imaš pod nadzorom in si popolnoma osredotočen ...«

PRVIČ V PGK

Jean-Guy Lecat

Po tistem, ko je v tovarnah Thompson-Houston delal kot monter, izdelovalec modelov in zatem še kot risar, je J. G. Lecat opravil šestmesečno usposabljanje v televizijskih studiih Les Buttes Chaumont. V tem obdobju se je spoznal s scenografom in gledališkim arhitektom Claudom Persetom. Leta 1966 je zapustil tovarno in postal njegov asistent; skupaj sta zasnovala številne gledališke in festivalske hiše, med njimi znameniti Théâtre d'Orsay (zdajšnji Théâtre du Rond Point).

Odtlej se je hkrati mojstril v vseh tehničnih in umetniških gledaliških poklicih, tudi v igrilstvu. Sodeloval je v več kot stotih predstavah režiserjev, kot so Jean-Louis Barrault, Roger Blin in Jean-Marie Serreau, ter s skupinami, kot so Living Theatre, Cartoucherie de Vincennes, La MaMa ETC in C. I. C. T. Petra Brooka. Obenem je vse od začetka svoje gledališke kariere delal s številnimi arhitekti, saj je vselej stal z eno nogo v arhitekturi in z drugo na gledališkem odru.

Med letoma 1976 in 2000 je bil tehnični vodja in scenograf Petra Brooka. Jean-Guy Lecat se je ukvarjal predvsem z raziskovanjem ter s predelavo in snovanjem več kot dvesto gledaliških hiš po vsem svetu. Nekatere med njimi še vedno delujejo, denimo Harvey-Majestic Theatre in La MaMa v New Yorku, Tramway v Glasgowu, Gaswaerk v Københavnu, Mercat de les Flores v Barceloni, Carrière Boulbon v Avignonu, T. N. S v Strasbourgu, Bockenhaimer depot v Frankfurtu ...

V zadnjih letih je deloval kot arhitekturni svetovalec ter sodeloval pri snovanju in prenovah gledališč Theatre for a New Audience, Teatro Azul de Almada, Naves del Antiguo Matadero, The New Young ViC, The Roundhouse in ArCub Theatre.

Med njegovimi scenografijami izstopajo tiste za *Don Juana*, *Othella*, *Tita Andronika*, *Timona Atenskega*, *Karmen*, *Vojčka*, *Pred zajtrkom*, *Hughieja*, *Manon*, *Antigono*, *Gospodično Julijo* ...

O njegovem delu s Petrom Brookom govori knjiga *Odperti krog* (*The Open Circle*, Faber and Faber, London, 2001), ki jo je napisal skupaj z Andrewom Toddrom.

Prevod: Aleksandra Rekar



Foto:

PRVIČ V PGK

Saša Pavlin Stošić

Saša Pavlin Stošić se je rodila 28. septembra 1988 v Novem Sadu, vendar se je kmalu po rojstvu z mamo vrnila v Slovenijo. Oder je bil vedno njena ustvarjalna platforma, saj se je v mladosti intenzivno ukvarjala s plesom. Po končani gimnaziji se je sprva vpisala na Filozofsko fakulteto v Ljubljani, vendar je teoretični študij ni izpopolnjeval, zato se je odločila preizkusiti v igrilstvu. V letu 2008 je bila sprejeta v študijski program Dramska igra in umetniška beseda na AGRFT (mentorstvo Matjaža Zupančiča in Borisa Ostana).

V drugem letniku Akademije se je z uspešno produkcijo »Hodnik« s sošolci udeležila številnih festivalov in gostovanj po Evropi. V tretjem letniku Akademije je sodelovala v predstavi »Dekameron« v režiji Borisa Kobala (produkcija Mestno gledališče ljubljansko). V istem letu je dobila glavno vlogo v filmu »Vandima« režiserke Jasne Hribernik, k sodelovanju pa jo je povabil tudi režiser Marko Naberšnik v filmu »Šanghaj Gypsy«, ki žanje uspeh po svetovnih filmskih festivalih. Preizkusila se je tudi v lutkarskih spretnostih; sodelovala je v predstavi »Troglavi zmaj in princeske« v režiji Petronele Dušove (produkcija Mini teater). V zaključnem letniku se je uspešno predstavila z diplomsko predstavo »Potohodec« v vlogi Starke in se s sošolci znova udeležila kar nekaj evropskih gledaliških festivalov. Po diplomskih predstavah se je odločila za svobodni poklic. Pridružila se je mladinskogledališkemu projektu »Prosto po Prešernu« v režiji Maruše Kink v koprodukciji Zavoda Margareta Schwarzwald in Cankarjevega doma.

Čeprav je med študijem uspešno nastopila v številnih institucionalnih in neinstitucionalnih projektih, je vloga Annerl v predstavi »Močan rod« v režiji Ivice Buljana in v produkciji Prešernovega gledališča Kranj njena prva resna, samostojna vloga.

Foto:





Vesna Slapar







na prejšnji strani: Peter Musevski, Miha Rodman,
Aljoša Ternovšek in Vesna Slapar

Saša Pavlin Stosić, Miha Rodman



Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj
Glavni trg 6, 4000 Kranj
<http://www.pgk.si/>

www.pgk.si

pgk@pgk.si

Tajništvo 04 / 280 49 00

Faks 04 / 280 49 10

Blagajna 04 / 20 10 200; blagajna@pgk.si

Blagajna je odprta od ponedeljka do petka od 10.00 do 12.00, ob sobotah od 9.00 do 10.30 ter uro pred začetkom predstav.

Direktorica Mirjam Drnovšček, 04 / 280 49 12; mirjam.drnovscek@pgk.si

Vodja umetniškega oddelka in dramaturginja Marinka Poštrak, 04 / 280 49 16; marinka.postrak@pgk.si

Marketing in odnosi z javnostjo Janez Vencelj, 04 / 280 49 18; info@pgk.si

Koordinator programa in organizator kulturnih prireditev Robert Kavčič, 04 / 280 49 13; robert.kavcic@pgk.si

Poslovna sekretarka Gaja Kryštufek/Tina Kuraš, 04 / 280 49 11; pgk@pgk.si

Blagajničarka Damijana Krnič, 04 / 20 10 200; blagajna@pgk.si

Lučni mojster in vodja tehnike Drago Cerkovnik

Garderoberka Bojana Fornazarič

Frizer in oblikovalec maske Matej Pajntar

Inspicienta Ciril Roblek in Jošt Cvikl

Lučni mojster Bojan Hudernik

Tonski mojster Robert Obed

Odrski tehniki Simon Markelj in Robert Rajgelj

Oskrbnik Boštjan Marčun

Čistilka Asima Avdič/Bojana Bajželj

Igralski ansambel Vesna Jevnikar, Peter Musevski, Vesna Pernarčič, Darja Reichman, Miha Rodman, Vesna Slapar,
Aljoša Ternovšek, Borut Veselko, Matjaž Višnar

Strokovni svet PGK Alenka Bole Vrabec (predsednica), Vesna Jevnikar, Vasja Predan, Darja Reichman, Janko Petrovec
Svet PGK Stanislav Boštjančič, Joško Koporec, Alenka Primožič, Darja Reichman, Drago Štefe

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2013/2014, uprizoritev 1

Zanj Mirjam Drnovšček

Odgovorna urednica Marinka Poštrak

Lektorica Barbara Rogelj

Fotograf Mare Mutić

Oblikovalec Dani Modrej

Tisk Tiskarna Oman

Naklada 1500 izvodov