
Rainer Werner Fassbinder

Grenke solze Petre von Kant



Mini teater Ljubljana
Slovensko narodno gledališče Nova Gorica
Mestno gledališče Ptuj

Rainer Werner Fassbinder

Grenke solze Petre von Kant

Koprodukcija

Mini teater Ljubljana, sezona 2015/2016,
uprizoritev 3

Premiera 27. novembra 2015 v Mini teatru
Ljubljana na Križevniški ulici 1

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica,
sezona 2015/2016, uprizoritev 6

Premiera 13. in 14. januarja 2016 na malem
odru SNG Nova Gorica

Mestno gledališče Ptuj, sezona 2015/2016,
uprizoritev 4

Premiera 8. januarja 2016 v Mestnem
gledališču Ptuj

Zasedba	4
Intervju z Arthurjem Nauzycielom Z jezikom, z besedami, ustvarjamo svet	7
Juš A. Zidar Rainer Werner Fassbinder: »Triba se je nekaj naučiti: ljubiti, ne da bi zahteval.«	18
Peter Stanković Fassbinderjeve Grenke solze Petre von Kant	30
Kontakti	36

Rainer Werner Fassbinder

Grenke solze Petre von Kant

Die Bitteren Traenen der Petra von Kant, 1971

Prevajalec **Lado Kralj**

Režiser **Arthur Nauzyciel**

Scenograf **Riccardo Hernandez**

Oblikovalec svetlobe **Scott Zielinski**

Kostumograf **Gaspard Yurkievich**

Oblikovalec zvoka **Beno Gec**

Oblikovalec videa **Domen Martinčič**

Oblikovalec maske **Empera**

Lektorica **Laura Brataševc**

Asistent režiserja **Juš A. Zidar**

Asistent scenografa **Valentin Tribušon**

Mini teater Ljubljana

Vodja tehnike **Tilen Vipotnik**.

Tehnična ekipa **Matej Primec**, **Tilen Vipotnik**, **Ivan Waltl**, **Anže Kreč**, **David Cerar**.

Garderoberka **Sonja Pavšič**.

SNG Nova Gorica

Vodja predstave **Boro Vujičić**, šepetalka **Urška Modrijan**.

Tehnični vodja **Aleksander Blažica**, tonski in video mojstri **Vladimir Hmeljak**, **Majin Maraž** in **Stojan Nemeč**, lučni mojstri **Samo Oblokar** (vodja), **Marko Polanc** in **Renato Stergulc**, rekviziterja **Damijan Klanjšček** in **Jožko Markič**, frizerki in maskerki **Katarina Božič** in **Hermina Kokaš**, garderoberki **Jana Jakopič** in **Mojca Makarovič**, odrski mojster **Stiško Marinič**, odrski tehniki **Dean Petrovič**, **Bogdan Repič** in **Dominik Špacapan**, vrviščarja **Damir Ipavec** in **Ambrož Jakopič**, odrski delavec **Jurij Modic**, šivilje **Nevenka Tomašević** (vodja), **Marinka Colja** in **Tatjana Kolenc**, mizarja **Darko Fišer** (vodja) in **Marko Mladovan**.

Mestno gledališče Ptuj

Vodja tehnike in lučni mojster **Simon Puhar**.

Garderoberka **Irena Meško**, tonski mojster **Danijel Vogrinec**, odrski mojster **Andrej Cizerl Kodrič**.

Predstava nima odmora.

Petra von Kant **Helena Peršuh**
Valerija von Kant, njena mati **Milena Zupančič**
Gabrijela von Kant, njena hči **Urška Taufer**
Sidonija von Grasenabb, njena prijateljica **Medea Novak**
Karin Thimm, njena ljubezen **Arna Hadžialjević**
Marlena, njena uslužbenka **Vesna Vončina**

Na videu
Voranc Boh
Uroš Kaurin



Z jezikom, z besedami, ustvarjamo svet

Intervju z Arthurjem Nauzycielom

Arthur Nauzyciel se je po srečanju s slovitim francoskim režiserjem Antoinom Vitezom v gledališki šoli Théâtre national de Chaillot odločil svoje življenje posvetiti gledališču. Sprva je bil igralec, kasneje pa ustanovil svojo gledališko skupino *41751/Arthur Nauzyciel* in začel režirati. Debitiral je z režijo Molièrovega *Namišljenega bolnika* (1999). Uprizoritev Beckettove igre *O, krasni dnevi* (2003), ki je gostovala v enem najpomembnejših francoskih gledališč Odéon-Théâtre de l'Europe v Parizu ter v gledališču San Martín v Buenos Airesu, mu je prinesla mednarodno prepoznavnost. Režiral je v mnogih pomembnejših institucionalnih hišah in festivalih v Evropi, Severni in južni Ameriki ter Aziji. Med pomembnejšimi režijami gre omeniti *Trg herojev* Thomasa Bernharda (Comédie-Française, 2004), *Ordet* Kaja Munka (Festival v Avignonu, 2008), priredbi romanov *Jan Karski (moje ime je fikcija)* Yannicka Haenela (Avignon, 2011) ter *Glad* Knuta Hamsuna (Théâtre de la Madeleine, Pariz, 2011). Najbolj odmevna je njegova uprizoritev *Utve* Antona Pavloviča Čehova julija 2012 v Papeški palači, največjem in najbolj izpostavljenem prizorišču Avignonskega festivala.

Od leta 2001 redno dela tudi v ZDA, kjer je v Atlanti uprizoril dve besedili Bernarda-

-Marieja Koltèsa, *Dvoboj med črncem in psi* (2001) in *Roberto Zucco* (2004), obe sta bili povabljeni na festival v Avignonu in kot gostujoči predstavi v več evropskih gledališč. V Bostonu je delal za slovit American Repertory Theatre: uprizoril je *Abigail's party* Mika Leigha (2007) ter Shakespearovega *Julija Cezarja* (2008). Sodeloval je z Islandskim narodnim gledališčem v Reykjaviku, Beckettovim festivalom v Dublinu, Norveškim nacionalnim gledališčem v Oslu, festivalom v Bogoti, Korejskim nacionalnim gledališčem, s španskim *Centro Dramatico Nacional* v Madridu ... Za uprizoritev *Jan Karski (moje ime je fikcija)* je prejel nagrado *Georges-Lerminier* za najboljšo uprizoritev. Od leta 2007 je direktor nacionalnega gledališča *Centre Dramatique National Orléans/Loiret/Centre*.

V dosedanjem režijskem delu ste se večkrat srečali z besedili Bernarda-Marieja Koltèsa, vaše najnovejše delo pa je uprizoritev igre *Splendid* Jeana Geneta: torej bi bilo najboljšo, da začneva kar tukaj. Zanima me vaša fascinacija nad Koltèsom in Genetom ter povezava med njima in Fassbinderjem, ki se ga tokrat lotevate prvič; nenazadnje je Fassbinderjev zadnji film *Querelle* (1982) posnet po literarni predlogi Jeana Geneta.

Res je, da je moja zadnja uprizoritev Genetov *Splendid* in da sem bil v uprizoritvenem procesu le-tega, ko so me iz Mini teatra povabili k sodelovanju; mislim, da sem prav zaradi dela na Genetu pomislil na Fassbinderja. Torej je verjetno nekakšna povezava. Dlje kot sem delal na Genetu, bolj sem razmišljal o tem, da je Koltès črpal navdih prav od njega

ter da je tudi Fassbinder očitno našel nekaj v Genetu, kar ga je inspiriralo. Predvsem verjetno zato, ker so vsi trije pisali tako, da so dali glas tistim, ki ga po navadi na odru nimajo. Vsak od njih v svojem času, a vsi so si delili sovraštvo do buržoazije in buržoaznih konvencij in predstavljam si, da so si želeli biti na strani odpadnikov. Razlika med Fassbinderjem, Koltèsom in Genetom je verjetno v tem, da je bil Genet edini od njih zares odpadnik. Bil je zares v zaporu, bil je zares sirota in postopač, zares je moral izumiti jezik, da je bil lahko uslišan. Genetov prvi jezik je bil sleng in ker je imel veliko povedati, je moral, da bi bil uslišan, kot pravi sam, spregovoriti v jeziku »mučitelja« – to je bila njegova beseda za družbo. Zato se je nekako naučil, kako zgraditi jezik zelo sofisticirane francoščine, ki je bila jezik mučitelja. Bil je obseden z ustvarjanjem herojev iz ljudi, ki jih družba obsoja. Vrednote in kvalitete, ki jih družba zatira in obsoja, je preobračal v višje vrednote. Zato mislim, da je nekaj v tem. Skupno jim je to, da pišejo za izobčence. Dajejo glas in jezik tistim, ki po navadi niso prisotni na konvencionalnih odrih.

Med *Splendidom* in *Grenkimi solzami Petre von Kant* obstaja še ena, mnogo bolj banalna povezava – *Splendid* je igra, ki se odvije med osmimi moškimi liki, *Petra von Kant* pa med šestimi ženskimi.

Mislim, da je povezava v tem. Mislim, da sem zato pomislil na *Petro von Kant*. Bil sem v tem svetu osmih moških, ki so nekako ujeti v luksuznem hotelu, kar je dokaj podobna situacija kot pri šestih ženskah, ki so ujele v Petrinih mislih, v majhnem stanovanju. Mislim, da me je zanimalo oditi iz sveta moških v svet žensk. Vedno obstaja povezava med eno tvojo predstavo in drugo. Gre za zgodbo, ki se jo lahko bere od ene predstave do

druge. Kaj ima *Petra von Kant* skupnega z drugimi mojimi predstavami, na primer z *Utvo*? Verjetno nujnost umetnosti in to, kako umetnost nastopa kot način za shajanje z resničnostjo. Tako je za Fassbinderja ustvarjanje igre o Petri von Kant nekaj, kar mu bo pomagalo razumeti in sprejeti nekaj iz njegovega življenja. Zato je umetnost zanj nujna – snemanje filmov ali uprizorjanje je zanj nujno soočanje z resničnostjo. Vse njegovo delo temelji na povezavi med resničnostjo in utopijo, med življenjem in fikcijo. Ustvarjanje gledališča, ustanovitev skupine oz. skupnosti, ki skupaj dela na umetniškem projektu s skupno nalogo in skupnim ciljem, je zanj utopični projekt, ki nasprotuje individualizmu v družbi. Utopija, da lahko umetnost spremeni naše obnašanje in da lahko, če spremeni obnašanje, spremeni tudi svet, je zanj nekaj resničnega. Istočasno pa je njegovo vprašanje tudi, kakšen je proces, da lahko ustvarjamo. Ali črpamo navdih za ustvarjanje iz stvari, ki jih izkušamo v resničnem življenju, in samo zato, ker jih izkušamo, sploh lahko ustvarjamo, ali je morda, nasprotno, fikcija oz. iluzija tista, ki nam pomaga živeti lastno življenje? Pravzaprav sta za vsakega umetnika ti dve vprašanji zelo povezani. Sam mislim, da več kot delaš in manj kot je realno življenje ločeno od fikcije in ustvarjanja, bolj uporabljáš svoje življenje za ustvarjanje, in med tem ko ustvarjaš, tudi živiš svoje življenje. *Petra von Kant* je precej o tem. Gre za to, kako lahko sprejmemo resničnost preko fikcije – kako ustvarjamo fikcijo z našim življenjem.

... in Fassbinder je ustvaril *Petro von Kant* kot fikcijo, kot fiktivno podvojitve lastne osebnosti ...

To je njegova zgodba. Ko oblikuje *Petro von Kant* na podlagi lastne zgodbe, ne



Vesna Vončina

gre zgolj za to, da bi našel snov za fikcijo. Preoblikovanje njegove zgodbe v fikcijo mu morda pomaga razumeti lastno bolečino, lastne težave v ljubezni, lastna iskanja in boje v ljubezenskih odnosih. Torej gre predvsem za to, da bi nekaj boljše razumel.

Kot Petra v igri obuja vse bistvene dogodke iz svojega življenja in vstopa v zanj novo obliko intimnega odnosa s Karin, da bi našla resnico o sebi in o družbi, v katero bi še lahko verjela, zaradi katere bi lahko šla naprej, tako Fassbinder preko Petre von Kant išče višjo resnico.

Gre za ogledalo – kot da Fassbinder ustvarja ogledalo, v katerem bi lahko gledal sebe. Sebe projicira v to fikcijo dvojno: kot resnično zgodbo, ki sama po sebi že nosi resnico, hkrati pa tudi kot fantazijo, sanje in iluzije; in ravno zaradi slednjega igra ni biografska. Zato besedilo ni realistična lekcija o ljubezni. Snov je zelo konceptualno izbrana in hkrati tudi abstraktna, ker gre za projekcijo resničnosti v nekakšne temne in globoke skrivne prostore. Ti temni, globoki, skrivni prostori so Fassbinderjeva psiha – njegove lastne fantazije. Projiciran je on sam in hkrati tudi njegova zgodba. To vidi kot resničnost, pa tudi kot hollywoodsko dramo. Da bi ustvaril fikcijo, uporabi to, kar pozna, torej svoje življenje, življenja svojih prijateljev in film. Pozna filme Josepha Mankiewicza, Douglasa Sirkha ... prepleta, skratka, vse, kar ljubi, da bi ustvaril to zlagano komorno igro.

Fassbinderjevo delo večinoma nosi ostre politične konotacije, a je obenem tudi zelo intimno. Pri Grenkih solzah je v prvem planu ljubezenska drama, zgodba o Petrinem življenju, ki pa se jo lahko bere tudi politično?

Igra je politična že v sami snovi, saj je spregovoriti o homoseksualnosti v tem času pomenilo nekaj političnega. Politična pa je tudi v tem, da kaže, kaj je bila Nemčija v tem obdobju. Kaže jo kot stravatizirano post-nacistično državo, ki ima opravka z novim valom liberalizma in kapitalizma. Pri tem je zanimivo spremljati, kako je to isto politično vedenje in ideologijo mogoče zaslediti na nivoju odnosov, navad in intimne. Te navade gre iskati celo v naših spalnica. Načini, kako se spoprijemamo z drugimi, načini, kako ljubimo, naše seksualne navade, vse to omejuje ideologija, ki nas obdaja. Vprašanja zatiranja, podrejanja, moči idr. determinira neke vrste ekonomska ideologija, ki jo lahko, če ji posvetimo pozornost, zasledimo celo v naši intimnosti in medsebojnih odnosih. Fassbinder raziskuje točno to. Istočasno pa ustvarja gledališče, ki je nekoliko neprijetno, saj je zelo brechtovsko, zelo nemško – neke vrste ponazoritev, ki pa jo združuje z melodramskimi momenti. To dela s konkretnim interesom ali celo pohlepom po hollywoodski drami, po nečem bolj *mainstreamovskem*. Kombinacija obojega v gledalcu ustvarja neprijetno pozicijo. Sestavlja jo oboje – empatija oz. identifikacija in na drugi strani odpor, zavračanje. S tovrstnim približevanjem in oddaljevanjem, z empatijo, privlačnostjo in identifikacijo z liki ter zatem s prezirom do njih, ustvarja nenavadno gibanje z občinstvom, ki je vznemirljivo in na trenutke tudi moteče za gledalca – tudi v tem oziru je političen. Išče načine, kako vključiti občinstvo. In verjetno je njegova izvirnost prav v tem, da klasično gledališče, ki ga je dobro poznal (saj je imel zelo klasično gledališko ozadje) meša s pop kulturo. Tako gre pri njem za akademsko znanje in konvencionalna gledališka pravila, ki se mešajo z nečim, kar se napaja v popularni

kulturi – hollywoodsko dramo in njegovim lastnim življenjem v zelo sentimentalnih aspektih. Kar je ustvaril, je nekako naivno – in tega se je zavedal. Ni poskušal biti pametnejši ali globlji, kot je bil v resnici.

Zdi se, da je Fassbinder v *Petri von Kant* sledil dramaturgiji klasične hollywoodske melodrame (pod očitnim navdihom Douglasa Sirka, kar potrjujejo celo biografska dejstva), hkrati pa je v jeziku oz. načinu pisave zelo specifičen. Po eni strani se besedilo in njegov notranji dogajalni lok lahko bere psihološko-realistično, hkrati pa v tem okviru besedilo ne zdrži povsem. Neki navidezni realizem se prepleta z visoko stiliziranim jezikom in grobo izčiščenimi situacijami.

Mislím, da zato, ker je nekaj zelo umetnega v načinu, kako je igra napisana. Deluje kot klasična konverzijska drama, skoraj kot neke vrste komercialno gledališče. Vendar je jezik preveč sofisticiran, preveč umetelen. Gre za način, ki se poigrava z realizmom in realnostjo – je način, kako skriti biografijo v nekaj mnogo bolj potrjenega. Je način, kako povedati občinstvu, da je realizem laž. Poskuša biti resničen – a če si želiš biti resničen, pač ne moreš biti realističen. Tisti, ki se pretvarjajo, da so naturalistični ali realistični, najbolj smešijo občinstvo. Če delaš realizem ali naturalizem, po mojem sovražiš občinstvo. To je pravo preziranje publike – da jih želiš prepričati, da je realizem prava forma za govorjenje o resnici. To je grozno velika laž, saj je realizem prav tako forma. Mislím, da je Fassbinderjev izraz moral biti umeten, ker gre za način, s katerim želi povedati, da je narejen – da gre za konstrukt, za skonstruiran svet, ne za resničnost. Če ne gre za resničnost in če občinstvo sprejme ta dogovor, potem lahko sprejme tudi

nove konvencije in šele potem je tudi prostor za resnico. Zato dela na način, ki se zdi kot nekaj, kar že poznaš, vendar je očitno, da drži distanco do običajnega realizma oz. do tistega, kar poznaš, do običajnega predstavljanja stvari. Tudi sam verjamem v to. Začeti moraš v skladu z nekaterimi konvencijami in ljudje bodo mislili, da prepoznavajo nekaj, šele potem lahko vzpostaviš nova pravila in nove konvencije lastne stvaritve. Vsaka stvaritev bi morala imeti lastne konvencije. Fassbinder se zaveda jezika, ki ga je ustvaril za *Petro von Kant*.

Filmska različica temelji predvsem na jeziku. Seveda je zgovorna tudi fotografija, a način igre je usmerjen zlasti v govorni izraz. Tudi v tem je podobnost z Genetom ali pa, denimo, Shakespearom in drugimi avtorji, ki se jih lotevate.

Zato ker z jezikom, z besedami, ustvarjamo svet. In vse izhaja iz jezika. Kar ne pomeni, da ni telesa ali da ni vizualnega izziva ali interesa, vendar vse izhaja iz jezika; za te avtorje je bil jezik ključna stvar.

Ima ta pogled na gledališče morda kaj opraviti s tradicijo francoskega gledališča? Tradicijo, ki izvira iz Corneilla, Racina in Molièra? Ki je prav tako izrazito verbalna, a v temeljnih konceptualnih izhodiščih precej drugačna od nemške tradicije, ki tako močno zaznamuje naš gledališki prostor?

Res je, da gre za to tradicijo in te vplive, vsaj tako pravijo nekateri. In verjetno je to poezija. Racine in ostali so bili pesniki. Gledališče je bilo nekaj o jeziku in lepoti jezika; to je bilo tudi v primeru Shakespeara; pri Nemcih, verjetno zaradi Brechta, se



je povezovalo s poučevanjem – nekaj o podajanju sporočil ali prikazovanju izkušnje nekoga na način, ki izobrazuje ljudi oz. jih osvešča. Mislim, da Francozi niso imeli iste tradicije poučevanja ali prinašanja sporočil. Pomembno je tudi vprašanje forme in estetike. Nemško gledališče danes temelji na realizmu in je visoko na lestvici, ima na voljo veliko denarja, in mislim, da je to resnično moreče. Mislim, da ima gledališče opraviti z mistiko in poezijo in z nevidnim. Mislim, da je prostor, kjer se lahko zgodi obred in kjer lahko obred odpre vrata v zelo nenavaden svet med življenjem in smrtjo, med resničnostjo in iluzijo – med vidnim in nevidnim. Imamo možnost, da kažemo občinstvu stvari, ki jih ni moč videti. Ne gre za to, da bi bile nevidne, temveč za to, da jih občinstvo ne vidi in ne sliši. Naša naloga je, da te stvari pokažemo. Ne gre za sporočilo, gre za povezovanje ljudi, v najglobljem smislu, s tistim, kar jim nekaj pomeni. In to, kar jim nekaj pomeni, ni sociologija, ni politika, ni psihologija, temveč metafizika. Kaj je življenje in smrt in kaj počnemo vmes – vmes želimo ljubiti in biti ljubljene. In bojimo se zapuščenosti in borimo se z osamljenostjo in to so ključne teme, glavne skrbi ljudi. Zato mislim, če je katarza v gledališču, ki lahko nekaj da gledalcem, potem je v občutenju njih samih kot ljudi – občutenju lastnega bivanja – občutenju utehe. Gledališče lahko ima to moč, da povabi gledalce v svoje tanke razpoke. V prostor, ki je med resničnostjo in iluzijo – med budnostjo in spanjem, med vidnim in nevidnim. Gledališče je obred, je sestavljen ritual, ki dovoljuje, da se zgodi nekaj, kar nas poveže z našimi najglobljimi čustvi, nečim skrivnim. Gledališče ima opraviti s skrivnim.

In to skrivno lahko vznikna na nivoju relacij – preko razpiranja asociativnih pro-

storov na odru, ne pa preko materializirane odslkave realnosti?

Poskušati moramo zaposliti občinstvo ali ga narediti aktivnega. Ne maram, da je publika pasivni otrok predstave. Ne gre za to, da bi se morali igralci ali predstave projicirati v dvorano ali v občinstvo. Pač pa mora občinstvo priti nasproti odru. Zato je delo igralcev, režiserjev in sodelavcev, da ustvarijo svet in formo, ki bo opogumila gledalce, da se potrudijo sami vključiti v predstavo. Mislim, da je pomembno biti zahteven do publike, ker to odraža spoštovanje do nje. Občinstvo je zmožno sodelovati, ne pa ostajati v senci množice, ki si želi razvedrila. Nisem pristaš razvedrila v gledališču; razvedrilo je tako povsod. Če obstaja prostor, kjer se lahko potrudimo biti bolj kreativni, se podati na bolj eksperimentalno iskanje globljih stvari, potem je to gledališče. Zelo pomembno je misliti na občinstvo enako, kot mislimo na igralce ali druge sodelavce v uprizoritvenemu procesu. Pomembno je biti zahteven. Gledalci bodo na nezavednem nivoju občutili, da so razumljeni kot ljudje, ki so zmožni tega truda. Mislim tudi, da obstaja užitek, ki ga lahko imaš v gledališču, če občutiš, da to, kar gledaš, ni narejeno zate. To vliva željo, da se spustiš v to, kar gledaš. Točno tako, kot če skozi ključavnico gledaš neko skrivnost, ki te zanima. Če pa je vse enoznačno razloženo in vrženo v obraz, potem ni zanimivo. Na odru moramo najti način, ki pritegne poslušanje, zato da lahko občinstvo pride nasproti odru in ne narobe. To ima nekaj opraviti s skrivnostnostjo. Gledalci morajo imeti občutek, da gledajo skrivni obred – da so nekeje, kjer ne bi smeli biti, in gledajo nekaj, česar ne bi smeli gledati. Torej nekaj, kar ni narejeno zanje, vendar ima tudi zanje odmerjen prostor.

Nenehno omenjate, da vas v gledališču zanima iskanje oz. približevanje resnici. V gledališču iščete nekakšno resnico trenutka ...

Ne vem, ali lahko tako okarakteriziraš, kar delam, je pa zanimivo to misliti na ta način – da gre za resnico trenutka. Zelo sem navezan na resno in poglobljeno delo s tekstom in moje gledališče temelji na tekstu. Vseeno pa vedno obstaja zavest o estetskih izzivih. Gledališče je zelo dovršena umetnost. Opraviti ima s tekstom in z jezikom ter prav tako z vizualno umetnostjo ter z zvokom in glasbo. Tako da lahko prepletaš kiparstvo, ples, glasbo, slikarstvo in poezijo v njem. Rad delam nekaj med filmom in gledališčem. Tako kot da bi obstajala razdalja ali pa pot od dveh dimenzij filma v tridimenzionalno gledališče. Zanima me biti nekje vmes, v osnovi pa vse nastaja iz teksta, torej ene dimenzije. Imaš papir z besedami, ki lahko postane film ali uprizoritev. Rad imam to gibanje od teksta do filma ali do podobe, do nečesa, kar ima globino. Zato gledališče ni samo tekst, ampak podoba, slika z globino, je okolje z globino. Ustvarjanje gledališča je kot neke vrste intimna nuja.

Na splošno sem zelo občutljiv na glas. Gledališče ima predvsem nekaj skupnega z glasom. Glas je nekaj, kar nosi emocijo in občutja in preko njega lahko slišiš resnico nekoga. Pevci pravijo, da pri glasu ni mogoče goljufati, hkrati pa delajo nekaj popolnoma umetnega – torej resnica nima nič opraviti z realizmom. Ko delam z igralci in z glasovi igralcev, imajo ti zelo ozaveščen način dela z besedami in nam lahko z njimi omogočijo, da slišimo, kako je besedilo napisano in kaj je napisano, in tudi vedo, da je njihov glas instrument za to. Ker nikoli ne delamo na karakterjih, gre vedno tudi zanje, vedno gre

za to, kako oni rezonirajo s tem, kar govori. Njihov glas mora biti zelo jasen, ker je to edino, kar nam razgrinja njihovo resnico – njihovo globoko človeško čustveno resnico.

V zadnjem času sodelujete z stalnima sodelavcema, scenografom Riccardom Hernandezom in oblikovalcem svetlobe Scottom Zielinskim, ki tudi tokrat z vami prihajata v Slovenijo, poleg njih pa pri naši uprizoritvi sodeluje tudi močni oblikovalec Gaspard Yurkievich.

Strah me je bilo, da bom ustvarjal na način, ki mi je že znan, in strah me je bilo, da se bom približeval tistemu, kar sem že videl. Na začetku se iskal nove načine uprizarjanja, tako da nisem vnaprej vedel, kam se podajam. Iskal sem temu ustrezne sodelavce in igralce, da bi oblikovali formo teksta, brez vnaprej določenih idej in form. Vselej sem iskal sodelavce izven meja Francije, da bi prinesli nov pogled na ustvarjalni proces, ali pa Francoze, ki prihajajo iz drugačnih okolj – ljudi, ki niso vajeni gledališča in so pripravljene priti nasproti moji ideji in jaz nasproti njihovi. Rezultat je bil nekaj, česar ne jaz ne oni nismo prej poznali. Sodelujem z Joséjem Lévyjem in Gaspardom Yurkievichem, oblikovalcema, ki delata v svetu mode – pa ne gre za to, da bi rad imel modo na odru, niti nočem, da bi onadva postala kostumografa, temveč bosta prinesla na oder način kreiranja kostuma, ki je pravšnji zame, in takšen, ki ni običajen za oder, temveč ustrezen za gledališče, kakršnega si želim. Nekdo, ki je odličen kostumograf in je oblikoval 100 kostumografij v gledališču, ima vedno ustaljene navade – ustaljen način mišljenja gledališča, ima tako znanje kot obrtniške spretnosti, ki so v redu, vendar mu je mnogo težje zapustiti varen in znan način dela in se spustiti v novega.

Na ta način tudi sam zapuščam varno območje in sodelujem z ljudmi, ki mislijo podobno. Ko delamo, nikoli ne vemo, kam gremo. Enako je z Riccardom in Scottom. Riccardo je Kubanec, Scott pa Američan. Prvič sem delal z njima pri uprizoritvi *Julija Cezarja*, v ZDA leta 2008, in takrat vzljubil način njenega dela. Ko vidim, kaj Riccardo dela z drugimi režiserji v ZDA, nisem ravno navdušen. Dela namreč veliko različnih stvari, dela za Broadway, dela z veliko slavnimi režiserji na zelo znanih produkcijah, na primer z bratoma Coen in Stevenom Soderberghom, v operi in na najrazličnejših velikih prizoriščih. Tudi on ima ustaljene navade in spretnosti, vendar je obenem tudi velik umetnik. Na Broadwayju se od njega ne pričakuje, da bo umetnik, temveč učinkovit scenograf, ki bo delal znotraj predpostavljenih izhodišč ... Tukaj je drugače, ima prostor za raziskavo, preizpraševanje, za umetnost, in obožujem delo z njim, ker ima znanje in fleksibilnost, ki jo Američani po navadi imajo in jo morajo imeti, hkrati pa je senzibilen na popolnoma drugačen način. Študiral je umetnost v Argentini in kasneje še v ZDA, ima bogato kulturno ozadje in pozna tudi evropsko gledališko tradicijo. Ko delava skupaj, ima možnost, da odkriva popolnoma nove prostore, zato je sodelovanje tako plodovito. Enako je s Scottom.

Iskanje novosti, ustvarjalne svežine in temeljne stopnje vznemirljivosti pri delu, tudi to je zajeto v *Petri von Kant*.

Seveda, a če nanjo pogledaš iz druge perspektive, gre za življenje ljudi. Družba ali šola ali televizija nas ne učijo, da je naš domišljjski svet enako pomemben kot resnično življenje. Živimo v svetu, kjer je veliko spiritualnega in skrivnostnega, hranimo pa se s televizijo in zato pozabljamo na

drugo. Pozabljamo, da so naše imaginarno življenje, naše fantazije, naše sanje in iluzije enako pomembne. Navajeni smo, da to ločujemo. Kar doživljamo v domišljiji, je neke vrste izkustvo, četudi se tega ne zavedamo. Ne gre samo za Petro ali za Fassbinderja, to je zelo človeško. Ljudje bodo zavzeli distanco do Petre, ker je modna oblikovalka, a naša naloga je, da pokažemo, kako univerzalna je. Petra ima možnost, da ustvarja. Ona bo ustvarila novo kolekcijo in Fassbinder bo, po tem ko je napisal igro, ustvaril nov film – *Grenke solze Petre von Kant*. On ima možnost, da preobraža svoje življenje in domišljjski svet v umetnino, ki postane resnična. Večina ljudi nima sreče, da bi imela to možnost. Zato je pomenska vrednost Petre predvsem v tem, da opozarja na potrebo postavljanja sebe v takšno situacijo – novo situacijo, ki je izven varnega ustaljenega območja. Po določenem številu predstav je zelo težko obuditi to hrepenenje. In v *Petri von Kant* gre točno za to obujanje poželenja, tako Petrinega kot Fassbinderjevega. Ona išče nujnost stvari in jaz ne morem delati, ne da bi jo občutil.

Pogovarjal se je Juš A. Zidar



Milena Zupančič, Arna Hadžialjević, Medea Novak, Helena Peršuh, Vesna Vončina, Urška Taufer



Juš A. Zidar

Rainer Werner Fassbinder: »Treba se je nekaj naučiti: ljubiti, ne da bi zahteval.«

Rainer Werner Fassbinder je umrl pri starosti 37 let, za seboj pa pustil 42 filmov (od tega 33 celovečernih) in štiri televizijske serije (skupaj 23 epizod), ki jih podpisuje kot scenarist in režiser, večino tudi kot producent, mnoge kot montažer, dva kot snemalec. Napisal je 13 gledaliških iger ter sedem odrskih priredb drugih besedil. Deloval je kot član gledališkega kolektiva, zrežiral okoli 30 uprizoritev, napisal in zrežiral 4 radijske igre. Kot igralec je nastopil v večini svojih filmov ter v 12 filmih drugih režiserjev (štirikrat v glavnih vlogi), kot producent pa sodeloval pri treh filmih drugih režiserjev; ob vsem tem je napisal številne eseje in pesmi.

Že suhoparni statistični podatek o strahoviti produktivnosti kaže na fanatično predanost delu, ki je več kot obsesivna; je, kot pravi sam, patološka. V pogovoru o svojem filmu *Hočem samo, da me ljubite* (*Ich will*

doch nur, dass ihr mich liebt, 1976) izjavi: »Ničesar ni, kar ne bi bilo bolno. V družbi, v kateri živimo, mora biti kreativnost nevrotična. Lahko bi si zamislil drugačno obliko družbe – a je trenutno nisem sposoben opisati – v kateri bi bila mogoča ne-nevrotična kreativnost. V naši družbi pa ne more biti nikakor drugače in nikoli nisem spoznal nikogar, ki bi bil zdrav.«¹ Njegovo delo ter nič manj tudi kronologijo in razvoj privatnega življenja je v veliki meri določala prav njegova t. i. nevroza. V vsem svojem početju je sledil neomajni veri v svoja družbenopolitična stališča in iz njih izhajajočim zahtevam, ki jih je postavljал sebi, svojim bližnjim ter sodelavcem in jih preko umetniške produkcije vselej znova poskušal artikulirati kot zahteve po spremembi družbe in njenih uveljavljenih mehanizmov. Njegovi najtesnejši sodelavci in prijatelji² vselej govorijo o Fassbinderju in njegovem delu kot o neločljivo zvezani celoti, ki se napaja iz njegovega intimnega konflikta, nasprotja med tem, v kar načelno in globoko verjame, ter življenjsko prakso, ki jo živi v realnem družbenem vsakdanu.

Problemom, s katerimi se je ukvarjal v svojem delu, je mogoče brez posiljenih analitičnih postopkov iskati vzporednice v življenjskih podatkih o njem. Glede na obsežnost, hitrost in fanatičnost njegove umetniške prakse se zdi, da se je z umetnostjo hitro in neposredno odzival na aktualno družbeno problematiko in lastno doživljanje le-te: »Nekako moram predelati to, kar izkusim, zato da dobim občutek, da sem to zares izkusil.«³ Umetnost in umetniški izraz (ki ga sprva išče

1 Braad Thomsen, 2004, 9.

2 Med njimi jih je nekaj napisalo o njem izčrpne monografije. O Fassbinderju in njegovem delu je posnetih kar 28 dokumentarnih filmov in izdanih več kot 30 knjig (po podatkih fundacije RWF).

3 Braad Thomsen, 2004, 8.

v gledališču, kasneje pa najde v filmskem jeziku) sta pri njem nastajala predvsem kot potreba, kot nujno sredstvo za lastno artikulacijo in komuniciranje z družbo, tako v najširšem kot tudi v skrajno intimnem pomenu. Malodane vsi njegovi prijatelji in partnerji so bili ali pa so v kratkem času postali del njegove avtorske ekipe (celo njegova mama, Liselotte Eder, sicer po poklicu prevajalka, je igrala kar v 23 njegovih filmih). Nedvomno je eden tistih redkih in izjemnih celostnih umetnikov, o katerih je mogoče govoriti kot o fenomenu, ne samo na nivoju avant-gardnosti v formalno umetniškem izrazu, temveč predvsem v kontekstu celostnega osebnega angažmaja – obče družbene ideje, h kateri je stremel tako v privatnem življenju kot v umetniškem izrazu.

Rodil se je 31. maja 1945 v Bad Wörishofnu na Bavarskem samo tri tedne po tem, ko so ameriške enote vkorakale v mesto; odraščal je v samem središču nemškega kolapsa. Kot otrok je živel v kaotičnem okolju. Družinsko stanovanje je postalo dom mnogim beguncem z vzhoda ter drugim pomoči potrebnim. Bilo je po eni strani ambulanta njegovega očeta Helmuta Fassbinderja, ki je bil zdravnik, obenem pa ter neke vrste penzion. Očetovi pacienti so sčasoma postali del razširjene družine, kot jo je sam imenoval. Ko je imel Rainer 6 let, je oče zapustil dom; temu je kmalu sledila mamina hospitalizacija zaradi tuberkuloze in tako je že zgodaj v otroštvu ostal nekaj časa popolnoma prepuščen samemu sebi. Kasneje je v številnih intervjujih govoril o tem obdobju kot enem od

ključnih za njegov osebnostni razvoj: »Zelo zgodaj sem začel živeti popolnoma sam; med petim in devetim letom starosti sem, na primer, večinoma živel sam, in to v stanovanju, kjer je bilo nedvomno veliko ljudi, saj je moja mama, ki je bila bolna, oddajala sobe. Kljub temu ni bilo nikogar, ki bi skrbel zame, ničesar razen literature in umetnosti ni bilo.«⁴ Morda še mnogo bolj bistveno: »Odrasel sem na način, da nisem imel vodje, niti sam to nisem maral biti.«⁵ O svoji družini govori kot o razširjeni družini, ki ni imela nobene hierarhije. Točno po takšni skupnosti je kasneje hrepenel in jo vselej znova poskušal vzpostaviti v svojem delovnem in zasebnem okolju.

Ko se je mama leta 1959 znova poročila, tokrat z novinarjem Wollfom Ederjem, se je zaradi konfliktnega odnosa z očimom, prežetega z ljubosumjem in obojestranskim sovraštvom, odselil od doma. Šolanje je nadaljeval v Münchnu in kasneje v Augsburgu, a je šolo dokončno zapustil, še preden je maturiral. Pri petnajstih se je preselil k očetu v Köln, kjer je v njegovi ambulanti prišel v stik z širšim krogom različnih ljudi, se spoprijateljil z Udom Kierom (svojim kasnejšim igralcem, ki je predvsem po zaslugi njunega sodelovanja postal mednarodna igralska zvezda) ter z njim intenzivno odkrival nočno življenje in lastno seksualno identiteto. Fassbinder je vselej zagovarjal stališče, da je homoseksualnost družbena in ne prirojena stvar, a da ima gotovo nekaj opraviti z izkustvom iz otroštva (v njegovem primeru z odsotnostjo očeta in ambivalentnim odnosom z mamo). Njegov

4 Braad Thomsen, 2004, 3.

5 Fassbinder v dokumentarnem filmu *Ich will nicht nur, dass ihr mich liebt*, r. H.G. Pflaum, 1993.

prijatelj, igralec in biograf Peter Berling je v obsežni biografiji o njem zapisal, da nikakor ni bil gej od nekdaj, niti ni postal gej, temveč si je želel biti gej. Tudi v tej točki je sledil potrebi, da se neposredno konfrontira z meščanskim okoljem ter splošno sprejetim vrednostnim sistemom in znova preizpraša njegovo »normalnost«.

Po vrnitvi v München se je leta 1966 vpisal na igralsko šolo Leonhard, kjer je spoznal svoji kasnejši igralci Hanno Schygullo (danes eno največjih zvezd nemškega gledališča) in Marite Greiselis. O šoli pravi, da ni bila dobra niti inspirativna ter da nikoli ni želel za vsako ceno postati igralec ali delati v gledališču. Od zgodnjega otroštva, ki ga je rajši preživljal v kinematografih kot doma ali v šoli (menda naj bi kino obiskoval tudi po petkrat na teden in gledal po tri filme na dan), si je želel delovati na filmskem področju, a takrat v Münchnu še ni bilo visoke šole za film. 1967 so v Münchnu v navalu študentskega političnega aktivizma Kurt Raab, Marite Greiselis in Doris Mattes (vsi kasnejši Fassbinderjevi sodelavci) pod vodstvom Ursule Strätz in Horsta Söhnleina prevzeli upravljanje majhnega konservativnega kina, ga preuredili v majhno gledališko dvorano (s 50 sedeži) in tam ustanovili skupino Action-Theater. Ta si je v izhodišču postavila tezo, da je konvencionalno gledališče mrtvo in da se je treba vrniti k političnemu gledališču, ki ne bo razvedrilo, temveč bo v svojih produkcijah zavzemalo jasna politična stališča in enako terjalo tudi od gledalca. Ko je bil Söhnlein zaradi nesreče dalj časa v bolnici,

je skupina angažirala novega režiserja, Wilhelma Rabenbauerja (kasneje znanega pod imenom Peer Raben); on je bolj konkretno definiral estetsko in vsebinsko usmeritev gledališča in v marsičem vplival na Fassbinderja (Raben je sorediral 9 praižvedb Fassbinderjevih tekstov v gledališču in napisal glasbo za večino njegovih filmov). Bistvena konceptualna odločitev je bila, da »ne kaže mo posameznikov, temveč idejo: upiranje samovoljni oblasti.«⁶ Na to je ciljal v uprizoritvi *Antigone* (1967), ki je obračunavala s spornostjo vitenamske vojne. Uprizoritev je bila pod očitnim vplivom ameriške skupine Living Theatre, ki je tisti čas gostovala v Evropi: »Šlo je za močno agitacijo, za šok in emocijo. Eno uro se je odigraval teror, histerija, norija, fanatizem in nasilje.«⁷ Marite Greiselis, ki je igrala v *Antigoni*, je na premiero povabila Fassbinderja, s katerim je isto leto sodelovala pri njegovem kratkem filmu *Mali kaos* (*Der kleine Chaos*, 1966). Fassbinder se je po ogledu uprizoritve pridružil kolektivu, zanimal ga je »*trans, ki je zavel med igralci in publiko, kot neke vrste kolektivno hrepenenje po revolucionarni utopiji.*«⁸ Kolektiv sta sicer še vedno vodila Ursula Strätz in njen partner Horst Söhnlein, a je Fassbinder kmalu po pridružitvi de facto prevzel vodstvo. Do takrat je že posnel tri kratke filme, v katerih je poleg Marite Greiselis igrala tudi Hanna Schygulla. Strätz je Fassbinderju ponudil, da bi debitiral pri uprizoritvi Büchnerjeve igre *Leonce in Lena*, kjer je skupina prvič preizkusila model kolektivne režije. Odziv publike na novi eksperiment skupine je bil porazen, a ni ustavil ne skupine ne Fassbinderja. Sam

6 Barnett, 2012, 11.

7 Barnett, 2012, 11.

8 Berling, 1992, 45–46.

ni potreboval ne dobičkonosnih produkcij ne dovoljenja za uprizarjanje, za sabo je imel pripaden igralski ansambel, ki je verjel v skupno idejo. Po še treh režijah priredb se je lotil pisanja in uprizoritve svoje prve igre, *Grešni kozel* (*Katzelmacher*, 1969), ki je bila premierno uprizorjena aprila 1968. V okviru kolektiva je sodeloval pri skupno šestih uprizoritvah. Skupina je zdržala skupaj zgolj petnajst mesecev. Prav Fassbinder je bil s svojim neizmernim talentom za ustvarjanje intrig in provociranje konfliktov med člani skupine eden glavnih protagonistov njenega razpada. Med pripravljanjem uprizoritve *Grešnega kozla* se je zapletel v razmerje z Ursulo Strätz. Njen takratni partner Söhnlein je v navalu jeze razdejal prostore Action-Theatra. Odrsko tehniko, avditorij, pohištvo, celo kozarce za pivo je razbil na koščke in se naslednje jutro s kombijem, ki je bil last gledališča, s prijatelji Andreasom Baaderjem, Gudrun Ensslin in Thorwaldom Prollom – ki so kasneje oblikovali skupino Rote Armee Fraktion (Frakcija Rdeče armade) – odpeljal v Frankfurt; tam so 2. aprila 1968 v znak protesta proti vietnamski vojni zanetili požar v dveh veleblagovnicah.

Action-Theater je sicer z uprizoritvijo *Grešnega kozla* doživel prvi večji uspeh, a je po teh dogodkih razpadel na dvoje. Tisti, ki so bili mnenja, da mora politično gledališče delovati v obliki političnih akcij, neposrednih intervencij v javnem prostoru, so svoje delovanje nadaljevali zunaj okvirov gledališča. S preostalimi pa je Fassbinder skupaj s Peerom Rabnom ustanovil nov gledališki kolektiv, imenovan Antiteater. Antiteater je sprva nekaj časa zasedal oder münchenske Akademije za umetnost, kjer je bila julija 1968 premierno izvedena prva uprizoritev kolektiva, *Kako je bil gospod Mockinpott ozdravljen svoje tegobe* (*Wie dem Herrn Moc-*

kinpott das Leiden ausgetrieben wird, 1963) avantgardnega nemškega avtorja Petra Weissa. Kolektiv je deloval kot gostujoča skupina v raznih gledaliških hišah v Münchnu, Berlinu in Nürnbergu, vse do 1970, ko je Antiteater propadel zaradi finančnih dolgov (odtlej so še delovali kot skupina, a pod okriljem drugih producentov). V Antiteatru je Fassbinder zbral okoli sebe večino igralcev in sodelavcev, s katerimi je vzporedno z gledališko produkcijo razvijal skupni filmski jezik in kasneje posnel svoje najbolj znane filme. Antiteater je deloval tudi kot filmska produkcijska hiša *Antiteater-X-film*. Samo leta 1969, ko so posneli Fassbinderjev prvi celovečerni film *Ljubezen je hladnejša od smrti* (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969) je ekipa uprizorila šest predstav in posnela še štiri celovečerne filme (tudi filmsko verzijo *Grešnega kozla*, ki je prejela osem nagrad na treh nemških festivalih in Fassbinderju kot filmarju odprla vrata v blestečo filmsko kariero). Režijo v gledališču sta si delila Fassbinder in Raben, filme pa je režiral Fassbinder in v produkciji tako ali drugače angažiral vse člane kolektiva.

Na odru se je skupina lotevala priredb klasičkov: Brucknerja, Weissa, Molnárja, Ibsena, Strindberga in drugih, a so od njihovih predlog ostali bolj ali manj samo motivi. Jarryjev *Kralj Ubu* je, denimo, v scenskem ambientu zahodnonemškega srednjega razreda postal *Orgija Ubu*. Protagonista Goethejeve *Ifigenije na Tavridi* sta bila mlada homoseksualca Pilad in Orest, ki se v bavarskem dialektu borita zoper avtoritarni režim kralja in v svojih monologih neposredno citirata Maa Zedonga ... Poleg antoloških tekstov se je skupina vse bolj obračala k uprizarjanju tistih, ki jih je Fassbinder sam pisal z mislijo na konkretne



Helena Peršuh



uprizoritvene rešitve in na določeno igralsko zasedbo⁹, mnoge izmed njih pa kasneje z isto ekipo posnel tudi v filmski različici. Kolektiv je v Nürnbergu marca 1971 doživel uspeh s praizvedbo njegovega teksta *Kri na mačjem vratu* (*Blut am Hals der Katze*) in Fassbinder je dobil priložnosti še v Bremnu in Münchenskem Kammerspiele; vendar Antiteater takrat v praksi ni več deloval kot skupina. Odvisen je bil od Fassbinderjevih angažmajev v institucijah, kjer so zasedbe poleg članov skupine sestavljali tudi ansambelski igralci, kar je sprožalo neskončne konflikte in nezadovoljstvo znotraj utečenega kolektivnega dela skupine, ki je bilo zdaj v pretežni meri onemogočeno zaradi institucionalnih pravil. Od prvotnih deset igralcev jih je s Fassbinderjem v Nürnbergu ostalo zgolj pet. Kmalu po uspehu v Nürnbergu pa je bila junija 1971 praizvedena tudi Fassbinderjeva (danes največkrat uprizarjana) igra *Grenke solze Petre von Kant* (*Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1971). V Darmstadtu je igro režiral Raben in jo postavil s stalno igralsko zasedbo iz Antiteatra: Margit Carstensen v vlogi Petre, Hanna Schygulla kot Karin in Irm Hermann kot Marlena; poleg njih so nastopale še tri igralkice iz ansambla. Uprizoritev je bila katastrofalno sprejeta, kritiki so jo raztrgali kot trivialno, prazno in kičasto. Leto kasneje je vtis popravila Fassbinderjeva filmska verzija, ki je v stiliziranem režijskem in nerealističnem igralskem kodu vendarle sprovcirala tudi nepsihološko razumevanje narativnega razvoja in bila sprejeta

v svoji metaforični vrednosti. Film je prejel več nagrad in spada z *Zakonom Marije Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) in *Strah žre dušo* (*Angst essen Seele auf*, 1974) med njegove najbolj znane in cenjene filme.

Leta 1972 je bil Fassbinder za eno leto angažiran v gledališču v Bochumu, kjer je delal skupaj s slovitim režiserjem Petrom Zadekom in v gledališče pripeljal nekatere člane svoje skupine; vendar je nazadnje gledališka administracija z Zadekovo pomočjo dosegla, da so ga odslovili. Že naslednje leto pa se je odzval povabilu in prevzel vodenje frankfurtskega gledališča TAT. Kmalu po začetku mandata je prekršil obljubo in radikalno zarezal v dotlej ugleden in uspešen ansambelski sestav. Od prejšnjega ansambla so ostali samo štirje igralci, pripeljal pa je druge, nekaj iz svoje skupine in nekaj novincev. Njegov odnos do institucije morda najbolje povzame sledeča izjava: »Dovolj mi je, da sem vedno izvesek na etabliranih gledališčih, rad bi zbral vse ljudi, s katerimi sem začel in ki sem jih spoznal. Rad bi imel svobodno skupino s prednostmi subvencioniranega gledališča.«¹⁰ Ko je pripravil program sezone, je ljudi, ki so manjkali za njegovo realizacijo, menda nabiral od vsepovsod, brez preverjanja (nekega moškega je angažiral v pivnici in mu na besedo verjel, da je igralec). Na sistemski ravni je uveljavil princip enakosti: vsi zaposleni v gledališču, od tehnikov do igralcev, so imeli enake plače. Razvil je model skupinskega soodločanja o vseh zadevah, v pro-

9 *Ameriški vojak* (*Der amerikanische Soldat*, december 1969), *Pre-paradise Sorry Now* (marec 1969), *Anarhija na Bavarskem* (*Anarchie in Bayern*, junij 1969), *Posvečeno Rosi von Praunheim* (*Gewidmet Rosa von Praunheim*, september 1969), *Kri na mačjem vratu* (*Blut am Hals der Katze*, marec 1971).

10 Simon, 1983.

gramu je bilo med drugim vključeno tudi, da naj bi vsi igralci, angažirani v gledališču, z njim tudi snemali. Istočasno je pobiral nagrade za svoje filme, v Berlinu, Cannesu, Londonu, in pridobival slavo najboljšega mladega nemškega filmarja, nosilca »novega nemškega filma« skupaj z Wernerjem Herzogom, Wimom Wendersom, Volkerjem Schlöndorffom ...

Ena od temeljnih intimnih fascinacij, ki jo je želel realizirati v gledališču, je ostala vselej enaka in jo je sam najjasneje izrazil na posnetku v dokumentarnem filmu *Konec neke komune* (*Ende einer Kommune*, 1970): »Od samega začetka je bil naš cilj, ko smo začeli z *Action-Theatrom*, da bi bili kolektiv, ki ne bi zgolj proizvajal, temveč bi tudi živel skupaj ... kot komuna.« A njegov poskus, da bi ta ideja zaživela v Frankfurtu, se je izjalovil. Po neuspehu prvih treh premier (ki so mu botrovale razpuščene delovne razmere) se je začel razdor v mladem ansamblu. Fassbinder je sklical sestanek in zavzel stališče, da bo delal samo še s peščico ljudi, ki si to želijo, za ostale pa mu je ljubše, da odidejo. Sledilo je mnogo škandalov med predstavami in po njih, pijani in zadrogirani igralci so predstave redkokdaj speljali do konca, padali so med gledalce, v foyerju je prišlo do brutalnega nasilja, celo klanja, med seboj so obračunavali v javnosti ... Z igralci, ki se z njim niso strinjali, je tako ali drugače obračunal. Nekaj njegovih najbližjih sodelavcev, ki jim je popolnoma zaupal, se je zaradi neuspehov produkcij, kritičkih napadov na gledališče in naraščajočega osipa publike obrnilo proti njemu. Situacijo je opisala ena od njegovih takratnih igralk, Heide Simon: »*Rainer ni mo-*

*gel preboleti, da so ljudje mislili drugače, živeli drugače kot on. Komuna, o kateri je sanjal, ni delovala, mnogi so javno kazali 'normalno' vedenje s tem, da so po vajah odhajali domov, nekateri so bili tako pogumni, da so imeli družino, nekateri so se bali Fassbinderja in so se mu izogibali, ni bilo skupnih poedin, njegove spletke so uspevale samo deloma, nekateri se ga sploh niso bali in so mu javno nasprotovali, njegovi ljudje, ki so same sebe imenovali 'diletanti', so z vsemi sredstvi rovarili proti 'novim', proti 'igralcem Državnega gledališča', ker so se bali, da bodo sicer v manjši meri deležni Fassbinderjeve pogače. V nekaj tednih je bilo gledališče naznotraj skorumpirano.«¹¹ Še pred koncem sezone 1974/75 je moral oditi. Po propadu v Frankfurtu je postavil samo še eno odrsko delo – melodramo *Ženske v New Yorku* (*Frauen in New York*), premierno izvedeno septembra 1976.*

V zadnjem letu svojega frankfurtskega direktorovanja je povzročil hud škandal, ki je dodatno poslabšal njegov načeti položaj in ga zaradi takratne družbene klime močno diskreditiral. V program TAT za sezono 1975/76 je vključil tudi svojo novo igro *Smeti, mesto in smrt* (*Der Müll, die Stadt und der Tod*), ki jo je napovedal kot igro o Frankfurtu. Za izhodiščno snov je vzel zgodbo znane frankfurtske prostitutke Rosemarie, ki je pri štiriindvajsetih letih nepojasnjeno umrla leta 1957. V Fassbinderjevi igri si prostitutka, ki jo zavrže zvodnik, finančno opomore s služenjem nepremičninskemu trgovcu, bogatemu Judu. Ta kasneje zakrivi njeno smrt, a se preko poznanstev na policiji in v uglednih državnih institucijah opere krivde ter doseže, da sodišče obsodi zvodnika. Barnett

11 Simon, 1983.

piše o igri: »*Bogati Jud ni glavni lik v besedi-
lu; igra obravnava Romo, njen vzpon, njena
doživetja v zgornjem družbenem sloju ter nje-
no smrt. Bogati Jud je predvsem pomemben
predstavnik moči, ki je na delu v anonimnem
mestu. Kot brezobziren nepremičninski la-
stnik pridobiva poceni hiše, nasilno izkorišča
podnajemnike in obnovljene hiše s profitom
prodaja velikim podjetjem. Ta praksa je bila v
Frankfurtu v zgodnjih 70-ih široko razširjena
in med špekulanti so bili nekateri, čeprav še
zdaleč ne vsi, judovski poslovneži.*«¹² Čeprav
gre v osnovi za igro o mehanizmih kapita-
lizma, je igra v kontekstu povojne Nemčije
sprožila množično neodobravanje in v jav-
nosti odjeknila kot velik škandal. O Fassbin-
derju, mednarodnem nemškem filmskem
zvezdniku, se je nekaj časa govorilo samo v
kontekstu antisemitizma; dnevi v TAT so mu
bili prav zares šteti.

Povsem drugačno usodo je doživljal na
filmskem področju. Snemal je v povprečju
po štiri celovečerne filme na leto. Vsi so re-
dno dobivali nominacije in nagrade po vseh
uglednih filmskih festivalih doma in v tujini.
Zanj se je zanimal Hollywood, od katerega
je tudi sam črpal fascinacije in kamor je po
tistem želel pobegniti vselej, ko je v Nemčiji
doživljal krizo. Bil je fasciniran z nemškimi
režiserji, ki so uspeli v Ameriki – a je navkljub
vabilom iz ZDA ostal doma in kot ambiciozo
zastavil sanje o nemški različici Hollywooda.
Želel si je, »*da bi naredil nemški film, ki bi bil
enako lep, izjemen in sijajen, a ki bi bil kljub
temu lahko kritičen.*«¹³ Resnično je mogo-

če v njegovem opusu slediti točno tema
dvema kvalitetama. Fassbinderjevi filmi so
skrajno intimni in politični obenem. Matrica
konflikta, h kateri se vedno znova vrača, je v
temelju njegova lastna. Svojemu dobremu
prijatelju, švedskemu filmskemu režiserju
Christianu Braad-Thomsenu je priznal, da
njegovi filmi, ne glede na to, s čim se ukvar-
jajo na površini, vedno izhajajo iz osebnega
izhodišča – iz kritike človeške soodvisnosti
in bistvenega spoznanja, da odvisnost vse-
lej dela ljudi nesrečne. Tako kot je na eni
strani močno hrepenel po nehierarhični,
egalitarni, emancipirani skupnosti, je na
drugi ugotavljal, da se mu vsak poskus izja-
lovi in se nazadnje celo sam nehote znajde
na vrhu hierarhije: »*Spoznal sem mnogo lju-
di, ki so nazadnje vedno iskali mamo ali oče-
ta. Na začetku sem sledil igri, ker sem mislil, da
gre zgolj za fazo, a sem se na neki točki zave-
del, da to ni samo faza, temveč očitno vlogo,
ki jo moram igrati. To je žalostno, ampak je
družbeni fenomen, ki ga ne moremo prezreti,
tako kot vse ostalo.*«¹⁴ Proti temu družbe-
nemu fenomenu, ki na nekem neprimerno
širšem sistemskem nivoju legitimira vse ob-
like zatiranja in podrejanja, se zares bojuje
Fassbinder z vsemi možnimi sredstvi in nje-
gova žalost je, da se zaveda, da kot režiser
v kolektivih, ki jih vzpostavlja, potrjuje isto
odvisnost in hierarhijo, ki ji idejno nasprotu-
je. Dilemo je občutil intimno, obenem pa se
je zavedal njene problematičnosti s širšega
družbenega stališča in o njej nenehno go-
voril. V svojih filmih se je loteval problema
najbolj široko, kar je bilo mogoče; ukvarjal

12 Barnett, 2012, 109.

13 Braad Thomsen, 2004, 24

14 Fassbinder v dokumentarnem filmu *Ich will nicht nur, dass ihr mich liebt*, režija H. G. Pflaum, 1993.

se je z zapostavljenimi, marginalnimi, stigmatiziranimi družbenimi skupinami in posamezniki – migranti, gastarbajterji, geji, lezbijkami, ljudmi drugih ras, močnimi ženskimi osebnostmi v boju za emancipacijo ... Občutka krivde pa se je očiščeval tudi na popolnoma intimnem nivoju, že s tem, ko je kot nekdo, ki je užival spoštovanje velikega dela javnosti, za svoje sodelavce izbiral nešolane igralce, mnogokrat z družbenega dna, ter jih s svojimi filmi povzdignil v mednarodne filmske zvezde. Kronologija njegovih zasebnih razmerij priča, da se je skoraj vedno razšel z vsemi, ki so od njega postali odvisni, in s tistimi, od katerih je sam postal odvisen. Strah pred odvisnostjo od drugega ali morda v samem bistvu strah pred intimno bolečino ga je gnal v dolgo vrsto intimnih razmerij, ki so se drugo za drugim razpletala brutalno, nasilno in tragično. Kot pričajo njegovi sodelavci in ljubimci, je biti blizu Fassbinderju pomenilo predvsem biti podvržen nenehnemu nasilju, intrigam in konfliktom. Agresijo je namerno spodbujal in vselej vnašal v odnose, da bi, to je verjel, iz ljudi izvabil iskrenost. A nenazadnje se je boril za obliko najvišje svobode – hrepenel je po sreči, ki jo le-ta prinaša v nasprotju s travmatičnim/nevrotičnim občutkom odvisnosti in podrejenosti družbenim zakonitostim.

Za *Grenke solze Petre von Kant* je sam zelo jasno izjavil: »... ampak, mislim – tudi to lahko človek enkrat stori. Zgodba s Petro von Kant ... ta ima namreč privatno ozadje. Je že bilo nekaj. Drugi grejo v takem primeru k psihiatru. Jaz pa naredim pač film.«¹⁵ Če dobesedno in dosledno (celo naivno) sledimo tej

izjavi, potem je morda ideal, ki ga nikoli ni bil sposoben zares doseči sam, še za stopnjo bolj intimno iskreno spoznanje, ki ga izreče Petra von Kant na koncu igre: »*Treba se je nekaj naučiti: ljubiti, ne da bi zahteval.*«

Fassbinderja je gnala norost, da bi izpolnil brezpogojno zahtevo samemu sebi, z umetnostjo pa natanko to do skrajnosti pronicljivo in subverzivno sporočil drugim. Toda absolutna osvoboditev od podrejenosti družbenim mehanizmom je morda v dani družbenopolitični ureditvi zares mogoča edino s smrtjo. Izčrpaval se je s kokainom, pod vplivom katerega je delal v zadnjem obdobju svojega življenja. Dolgotrajna kombinacija kokaina in uspavalnih tablet je bila zanj usodna 11. junija 1982, ko mu je odpovedalo srce.

Viri

Peter Berling, *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder*. Gustav Lübbe Verlag, 1992.

Christian Braad Thomsen, *Fassbinder, The Life and Work of a Provocative Genius*. University of Minnesota Press, 2004.

David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder, Theater als Provokation*. Henschel Verlag, 2012.

Heide Simon, Fassbinder, genialna pošast, v *Theater Heute* 1983, št. 6, v *Gledališki list MGL, Grenke solze Petre von Kant*, sezona 1985/86, številka 2.

Andreas Wilink, Archäologie des Gefühls: Rainer Werner Fassbinder – Leiden an Deutschland, Leiden an der Liebe, v *Theater Heute*. 2015, št. 7, str. 44–49.

15 Berling, 1992, 194.



Milena Zupančič



Urška Taufer

Peter Stanković

Fassbinderjeve Grenke solze Petre von Kant

Grenke solze Petre von Kant (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) so bile Fassbinderjev že štirinajsti film (toliko jih je do takrat posnel v razmeroma kratkem obdobju od leta 1965). Dramsko besedilo, po katerem je narejen, naj bi Fassbinder napisal na enajsturnem letu iz Nemčije v Los Angeles. Pisanje naj bi ga tako zelo razvnelo, da je svoji ekipi ob prihodu v Združene države nemudoma zaukazal vrnitev v Nemčijo, da bi lahko kar takoj začeli pripravljati igro. Tudi film je bil posnet hitro, v zgolj desetih dneh, vendar nas naglica pri snemanju ne sme zavesti. Fassbinder je vedno delal hitro in njegovi filmi so praviloma temu ustrezno minimalističnega značaja, toda to nikakor ne pomeni, da so preprosti. *Grenke solze Petre von Kant* so na primer postavljene v en sam prostor (spalnica glavne junakinje Petre) in tudi vključujejo zgolj nekaj likov, vseeno pa gre za delo, ki je tako stilistično kot vsebinsko zelo kompleksno.

Kar zadeva prvo, je treba poudariti zlasti kamero, fotografijo in igro. Kamera se odlikuje z imaginativnimi zornimi koti, ki poudarjajo nihanja v razpoloženju igralk oziroma sugerirajo njihova psihološka stanja. Za ilustracijo lahko omenimo snemanje glavne junakinje skozi rešetkasto ogrodje postelje, ki nakazuje njeno ujetost v svet lastnih psi-

holoških travm, ali pa kadre, kjer so igralk posnete pred veličastno stensko reprodukcijo Poussinove slike *Midas in Bakhus* (*Midas et Bacchus*, 1629), kar pomeni, da ima vsak filmski obraz za seboj pogosto še svoj slikarski komentar. Zelo učinkoviti so tudi premiki kamere mimo številnih izložbenih lutk, ki so brez reda posejane po stanovanju. Takšen prijem namreč ustvarja ekspresivno mešanico živih in plastičnih ženskih oblik, ki poudarja postvarelost ženskega telesa v zahodni kulturi oziroma njegovo redukcijo na atraktivni vizualni spektakel, ki bo privabil kupca (obleke v primeru izložbene lutke, ženske v primeru pravega ženskega telesa). *Grenke solze Petre von Kant* so v resnici posnete tako zelo imaginativno, da lahko že zgolj na tej podlagi zavrnamo kritike, ki so film odpravljale kot preveč gledališki. Res je, da je dogajanje omejeno na zgolj nekaj prizorov v enem samem prostoru, kar je izrazito gledališka prvina, toda v gledališču so gledalci obsojeni na en sam zorni kot, v Fassbinderjevem celovečercu pa jih kamera premetava med celim kupom ekspresivnih gledišč, ki ne le da jim pomagajo razvozlati kompleksno psihološko dinamiko med liki, temveč že sama po sebi pomenijo svojevrsten umetniški presežek. Film je sicer snemal Michael Ballhaus, Fassbinderjev dolgoletni sodelavec, ki se je kasneje proslavil kot eden od najpomembnejših direktorjev fotografije v zgodovini filma in prva izbira ameriške režiserske legende Martina Scorseseja – Ballhaus je za Scorseseja med drugim posnel *Poslednjo Kristusovo skušnjava* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), *Dobre fante* (*Goodfellas*, 1990) in *Tolpe New Yorka* (*The Gangs of New York*, 2002).

Zgovorna je tudi fotografija. Barve so nekoliko zadržane, vseeno pa dovolj živahne, da *Grenke solze Petre von Kant* spominjajo

na filme Douglasa Sirka, enega od Fassbinderjevih najpomembnejših vzornikov. Sirk je v petdesetih letih 20. stoletja snemal kritično naravnane melodrame, ker pa je delal v Hollywoodu in je to bil čas politične pravovernosti (spomnimo se »lova na čarovnice«, ki ga je v tem času uprizarjal senator McCarthy), njegovi filmi vsebinsko niso mogli biti pretirano polemični. Dogajanje se tako praviloma konča srečno in je tudi drugače ujet v različne hollywoodske klišeje toda, česar Sirk ni mogel povedati z zgodbo, je pokazal z organizacijo mizanscene: živimi barvami, ki poudarjajo čustvene viharje v junakih, klavstrofobičnimi lokacijami, ki poudarjajo njihovo ujetost v družbene okoliščine, na katere nimajo vpliva, in podobno. Žive barve nekoliko pastelnih odtenkov in od sveta odrezano lokacijo, ki jih prepoznamo pri *Grenkih solzah Petre von Kant*, je tako mogoče razumeti kot poklon vzorniku, obenem pa kot navdih, saj je Fassbinder s temi elementi tudi sam učinkovito poudaril čustvene napatosti, ki so v središču dogajanja. Razlika med Fassbinderjem in Sirkom je tako zgolj ta, da se Fassbinderju ni bilo treba truditi s priljudno zgodbo. Ker je snemal v bolj liberalnih časih, polemična naravnost ni bila problem, poleg tega pa že v osnovi ni delal za široko občinstvo, temveč za razgledane posameznike, ki znajo ceniti različne ravni kritične sporočilnosti. Pri Fassbinderju sirkovska subverzivna vizualna konstrukcija zgolj dopolnjuje že v osnovi subverzivno pripoved, tako da je film kot celota eksplozivna mešanica različnih polemičnih poudarkov, ki gledalca težko pustijo hladnega.

Tudi z vidika igre so *Grenke solze Petre von Kant* presežek. Glavna igralka, Margit Carstensen, je razpon čustvenih stanj, skozi katera se prebija v lastni bolečini utaplja-

joča se naslovna junakinja, upodobila tako zelo doživeto, da je spremljanje filma na trenutke že prav mučno; svoje pa so prispevali tudi pretanjeni prispevki ostalih igralk. Med njimi je treba izpostaviti zlasti Fassbinderjevo muzo Hanno Schygullo, ki je svoji Karin vdahnila veliko prepričljivosti že z lenobnimi gibi in arogantno počasnim ritmom govorjenja, ter Fassbinderjevo dolgoletno sodelavko in zaupnico (nekaj časa pa tudi partnerico) Irm Hermann, ki v vlogi Marlene sicer ni veliko govorila, so pa zato toliko bolj zgovorni njeni pogledi, telesne drže in tempo, v katerem izpolnjuje Petrino vedno bolj muhaste ukaze.

Še bolj kot stilistične posebnosti so pri *Grenkih solzah Petre von Kant* zanimivi vsebinski poudarki. Film je namreč na tej ravni ne le kompleksen, temveč celo enigmatičen. Za kaj sploh gre? Je vse skupaj mišljeno kot zgolj upodobitev čustvenega in moralnega propada neke ženske ali lahko dogajanje razumemo kot metaforo za nekaj drugega, bolj splošnega? K slednjemu napeljuje niz različnih vsebinskih sklicev in odvodov, ki pa se nikakor ne stekajo k zelo preprostim interpretacijam. Nekateri kritiki so tako film razumeli kot neke vrste Fassbinderjev obračun z lastnim dominirajočim odnosom do okolice. Petra von Kant naj bi bil po tej interpretaciji kar Fassbinder sam, njeno sesutje pa njegova refleksija možnosti, ki ga čakajo, če bo nadaljeval s svojo avtokratsko samozaverovanostjo. Takšen pogled je seveda možen, čeprav je vprašanje, ali bi tako zelo ustvarjalen avtor, kot je bil Fassbinder, v svojih delih ponavljal motive: svoj odnos do sodelavcev – in režiserskega poklica nasploh – je namreč samokritično reflektiral že leto pred tem v *Pazite se svete kurbe* (*Warnung*



Medea Novak, Vesna Vončina

vor einer heiligen Nutte, 1971). Ne glede na to pa avtobiografskih elementov v filmu ne gre v celoti izvzeti iz enačbe, saj je ena od osrednjih značilnosti Fassbinderjevega dela nasploh vztrajno prepletanje javnega in zasebnega, prijateljskega in profesionalnega. Pri *Grenkih solzah Petre von Kant* je v tej povezavi še posebej zgovoren prispevek Irm Hermann v vlogi Petrine neme pomočnice Marlene. Irm Hermann je bila namreč v tem času Fassbinderjeva bivša partnerka, o njunem odnosu pa je kasneje povedala, da je bil zelo enostranski: medtem ko ga je ona idealizirala, jo je Fassbinder mučil in zlorabljal, ob neki priložnosti pa jo je na cesti pretepel skoraj do smrti. Ne glede na vse sta Fassbinder in Irm Hermann ostala dobra prijatelja in zaupnika; ko je ona leta 1977 zanosila z nekim drugim moškim, naj bi Fassbinder celo

predlagal, naj vzame njega, otroka pa bo posvojil. Irm Hermann v vlogi potrpežljive pomočnice/mučenice Marlene torej verjetno ni bila ravno naključje, je pa v tej povezavi zanimiva podrobnost, da Marlene zapusti Petro (Fassbinderja?) prvič, ko ta pokaže nekaj zanimanja – skoraj naklonjenosti – zanj.

Spet drugi avtorji so *Grenke solze Petre von Kant* interpretirali kot meditacijo o lovcu, ki na koncu sam postane plen. Tu gre za to, da je film sestavljen iz dveh delov. V prvem je Petra absolutno dominantna in z vsemi okoli sebe ravna skrajno brezobzirno; mlado Karin na primer zapelje že zgolj s svojim samozaverovanim odnosom. V drugem delu se razmerja spremenijo: Karin najprej prizna, da občasno spi tudi z moškimi, potem pa Petro dokončno zapusti, zaradi



Helena Peršuh, Arna Hadžialjević

česar se ta zlomi. Zdaj je Petra na milost in nemilost prepuščena bivšemu plenu, ta pa svojo moč uveljavlja preprosto tako, da za žrtev ne pokaže prav nikakršnega zanimanja. Zanimiva podrobnost pri filmu je sicer, da se celotna dinamika vrtili okoli neujemajočih se želja. Medtem ko je za bolj konvencionalne filme značilno, da se protagonisti ženejo za istimi ali vsaj sorodnimi dobrinami (zmago v spopadu, življenjskim partnerjem, bogastvom in podobno), je psihološki svet *Grenkih solz Petre von Kant* sestavljen iz niza mimobežnih hrepenenj. Petra si tako želi Karin, Karin si želi moškega, Gabriele si želi mamo, Petrina mati si želi denarja, Sidonie si želi mirno malomeščansko življenje, edino za Marlene ni jasno, kaj hoče, ampak morda je ravno zaradi tega njen lik najbolj vznemirljiv.

Zanimiv je tudi položaj moških v filmu. Na filmskem platnu se pojavljajo zgolj ženske, toda strogo gledano so v dogajanje vse-skozi vmešani tudi moški. Tu gre za bivše može, ljubimce, očete in podobno, ki so predmet pogovorov (in misli) protagonistk, še pred tem pa gre za to – in to je verjetno ena od ključnih poant filma –, da so moški v filmu prisotni kot referenčni okvir, skozi katerega se ženske na platnu motrijo in ocenjujejo. Junakinje se tako vztrajno interpretirajo skozi predpostavljene moške poglede, o čemer pričajo že sami dialogi, zgovorni pa so tudi kostumi. Vse ženske so namreč ves čas oblečene brezhibno, kot za kakšen poseben dogodek, čeprav je dogajanje postavljeno v spalnico, kjer bi lahko bile v kakšni bolj sproščeni opravi. Očitno torej za junakinje ženskost kot vizualni

spektakel ni nekaj, kar je treba početi zgolj v javnosti za moške oziroma v skladu s uveljavljenimi normami. Ženski spektakel razumejo kot svoje bistvo, tako da se ga oklepajo tudi takrat, ko moških ni zraven, zaradi česar je film mogoče razumeti kot pričevanje o moči moškega simbolnega okvira, ki je prisoten, tudi ko fizičnih moških ni zraven. Ta podrobnost je še posebej zgovorna v zaključnem prizoru, kjer Petra posluša skladbo *The Great Pretender*, Marlene pa pripravlja kovčke. Junakinja je na koncu očitno spoznala, da je ujeta v laž, vendar ni spoznala prave: prepričana je, da je lažna sama, njena lastna osebnost (*The Great Pretender*), v resnici pa lažen simbolni okvir nevrotične ženske, v katerega se je ujela in s katerim se je očitno identificirala. Mimogrede: skladba *The Great Pretender* skupine The Platters iz leta 1955 je še ena podrobnost, ki estetsko radikalne *Grenke solze Petre von Kant* povezuje s konvencionalnim sentimentalizmom petdesetih let in na ta način tvori nenavadno mešanico novega in starega, inovativnega in klišejskega. Še ena je podobnost Petrinega utapljanja v vedno bolj solipsističnih fantazmah z usodo Norme Desmond v kulturnem *Sunset Boulevardu* (1950) Billyja Wilderja.

Zadnjega od pomembnejših pripovednih elementov, ki prispevajo k pomenski kompleksnosti *Grenkih solz Petre von Kant*, smo na hitro že omenili. Gre za veliko stensko reprodukcijo Poussinove slike *Midas in Bakhus*, ki dogajanje zaznamuje tako vizualno kot tudi vsebinsko. Na vizualni ravni je pomembno dejstvo, da je malo prizorov, ki jih ne bi Poussinove klasične figure komentirale vsaj od daleč, na vsebinski pa je treba upoštevati, da ta slika ni ena od razmeroma številnih Poussinovih pastoral, ki so bolj kot sporočilu namenjene

sproščujočemu uživanju v lepotah narave (ali antičnih ruševin). Gre za prepoznaven klasični motiv z jasnim naukom, konkretno za parabolo o frigijskem kralju Midasu, ki mu je Bakhus izpolnil željo v zahvalo za pomoč njegovemu prijatelju Silenu. Midas si je zaželel, da bi se vse, česar se bo dotaknil, spremenilo v zlato, toda kmalu je ugotovil, da je izbral slabo, saj je zaradi te njegove moči hrana zanj postala neužitna. Na koncu je prosil Bakhusa, naj bi bilo spet tako, kot je bilo prej. Slika očitno opozarja na varljivo privlačnost bogastva in na tej ravni torej podčrtuje enega od osnovnih poudarkov Fassbinderjevega celovečerca – tudi Petra je bogata in vplivna, pa zaradi tega ni srečna, ravno nasprotno. Sam po sebi bi lahko ta motiv izzvenel nekoliko predvidljivo: navsezadnje nam vsaj polovica hollywoodskih filmov sugerira, da »money can't buy happiness«. Toda pri *Grenkih solzah Petre von Kant* je drugače, saj ta poudarek ni edini. Če ga beremo skupaj z vsemi ostalimi omenjenimi (in še kakšnimi drugimi), lahko ugotovimo, da gre za kompleksen mozaik motivov in sklicev, ki se ne iztekajo v predvidljivo sporočilo, temveč namesto tega vzpostavljajo niz relacij med različnimi vidiki ujetosti ženske v strukturo omejitve patriarhalnega vsakdana.

Vira

Ronald Hayman, *Fassbinder: Film Maker*.

New York: Simon & Schuster, 1984.

Peter Iden et al, *Fassbinder*. New York:

Tanam Press, 1981.



Helena Peršuh

Mini Teater / Mini Theater

Križevniška 1, 1000 Ljubljana, Slovenija / Slovenia

+386 1 425 60 60, +386 1 425 60 61 Faks / Fax

info@mini-teater.si, www.mini-teater.si

Direktor in umetniški vodja / General Manager and Artistic Director

Robert Waltl robert.waltl@mini-teater.si +386 1 425 60 60

Vodja marketinga / Head of Marketing

Dejan Tešović dejan.tesovic@mini-teater.si +386 51 644 065

Vodja odnosov z javnostmi / Head of Public Relations

Janina Žagar janina.zagar@mini-teater.si +386 1 425 60 60

Organizatorica / Organizer

Branka Nikl Klampfer branka.nikl@mini-teater.si +386 41 314 414

Tehnični vodja / Chief Technician

Tilen Vipotnik tilen@mini-teater.si +386 41 381 823

Blagajna / Box Office

+386 1 425 60 60 info@mini-teater.si

vsak delavnik / workdays 9.00 – 16.00 (Križevniška 1)

ter uro pred pričetkom predstav na Križevniški 1 ali na Ljubljanskem gradu (na Informacijskih točkah Ljubljanskega gradu, na blagajni vzpenjače ali na Grajski planoti) / and an hour before each performance at Križevniška 1 or Ljubljana Castle (at Ljubljana Castle Info Points, Funicular Box Office or Castle Plateau)

na Petrolovih črpalkah / at petrol stations Petrol

na spletu / online

www.mojekarte.si

na prodajnih mestih Mojekarte / at salespoints Mojekarte

Program in delovanje Mini teatra sofinancirata Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije in Mestna občina Ljubljana, Oddelek za kulturo.



Mestna občina
Ljubljana

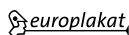


REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Program Mini teatra nastaja v okviru mednarodnega evropskega projekta PNA IV, sofinanciranega s strani programa Evropske unije Ustvarjalna Evropa. Podpora Evropske komisije pri izdelavi te publikacije / komunikacije ne pomeni nujno tudi podpore njene vsebine, saj le-ta odraža samo mnenja avtorjev in Komisija ne more biti odgovorna za to, kako se podatki iz publikacije / komunikacije nadalje uporabljajo.



Sponzorji in podporniki Mini teatra v sezoni 2015/2016



Slovensko narodno gledališče Nova Gorica / Slovene National Theatre Nova Gorica

Trg Edvarda Kardelja 5, 5000 Nova Gorica, Slovenija / Slovenia

+386 5 335 22 00, +386 5 302 12 70 Faks / Fax

info@sng-ng.si, www.sng-ng.si

Direktorica, v. d. / General Manager

mag. **Neda Rusjan Bric** neda.rusjan-bric@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Pomočnica direktorice / Assistant to the General Manager

Martina Mrhar martina.mrhar@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Poslovna sekretarka / Business Secretary

Barbara Skorjanc barbara.skorjanc@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Dramaturginja / Dramaturg

mag. **Ana Kržišnik Blažica** ana.krzisnik@sng-ng.si +386 5 335 22 15

Lektor / Language Consultant Srečko Fišer srecko.fiser@sng-ng.si +386 5 335 22 02

Dramaturginja in vodja AMO / Dramaturg and Chief of AMO

Tereza Gregorič tereza.gregoric@sng-ng.si +386 5 335 22 01

Odnosi z javnostjo / Publicity Manager

Dominika Prijatelj dominika.prijatelj@sng-ng.si +386 5 335 22 50

Organizatorica / Organizer

mag. **Barbara Simčič Veličkov** organizacija@sng-ng.si +386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / Chief Accountant

Goran Troha Žvokelj g.troha-zvokelj@sng-ng.si +386 5 335 22 07

Tehnični vodja / Technical Director

Aleksander Blažica aleksander.blazica@sng-ng.si +386 5 335 22 14

Svet SNG Nova Gorica / Council SNT Nova Gorica

Matjaž Kulot (predsednik / president), mag. Elena Zavadlav Ušaj (podpredsednica / vice president), Zorko Kenda, dr. Matjaž Šekoranja, Marjan Zahar

Strokovni svet SNG Nova Gorica / Expert Council SNT Nova Gorica

Srečko Fišer (predsednik / president), Jaka Andrej Vojevec (podpredsednik / vice president), Bojan Bratina, prof. Tomaž Gubenšek, Kristijan Guček, Igor Komel

Blagajna / Box Office

+386 5 335 22 47 blagajna.sng@siol.net

vsak delavnik / workdays 10.00–12.00 in / and 15.00–17.00

ter uro pred pričetkom predstav / and an hour before each performance

Dejavnost SNG Nova Gorica financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

Član Evropske gledališke konvencije



Pobudnik gledališkega združenja
NETA New European Theatre Action



Sponsor v sezoni
2015/2016



Mestno gledališče Ptuj / Ptuj City Theatre

Slovenski trg 13, 2250 Ptuj, Slovenija /Slovenia
+386 2 749 32 50, +386 2 749 32 51 Faks / Fax
info@mgp.si, www.mgp.si

Direktor / General Manager

Peter Srpčič peter.srpccic@mgp.si

Organizatorica in koordinatorica kulturnega programa / Organiser

Ana Strelec Bombek ana.strelec@mgp.si, organizacija@mgp.si

Vodja tehnike in lučni mojster / Technical Manager and Light Master

Simon Puhar simon.puhar@mgp.si

Pisarniška referentka / Secretary

Petra Kurnik info@mgp.si, tajnistvo@mgp.si

Odrski mojster / Stage Foreman

Andrej Cizerl Kodrič tehnika@mgp.si

Scenska garderoberka / Wardrobe

Irena Meško tehnika@mgp.si

Tonski mojster / Sound Master

Danijel Vogrinec tehnika@mgp.si

Svet zavoda Mestnega gledališča Ptuj / Coucil Ptuj City Theatre

Lidija Majnik (predsednica / president), Franjo Rozman, Peter Pribožič, Simon Šerbinek,
Robert Križanič, Branka Bezeljak, Ana Strelec Bombek

Blagajna / Box office

+386 2 749 32 50 info@mgp.si

vsak delavnik / workdays 9.00–13.00 (ob sredah do / Wednesdays till 17.00)

ter uro pred pričetkom predstave / and an hour before each performance

Program in delovanje Mestnega gledališča Ptuj sofinancirata Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije in Mestna občina Ptuj.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



MESTNA OBČINA PTUJ

Pokrovitelj sezone 2015/2016



S podpora

**INSTITUT
FRANÇAIS**
SLOVÉNIE

**Gledališki list Mini teatra, SNG Nova Gorica (letnik 61, številka 6) in
Mestnega gledališča Ptuj (sezona 2015/2016, številka 4).**

Izdajatelj SNG Nova Gorica, predstavnica mag. Neda Rusjan Bric

Urednika mag. Ana Kržišnik Blažica, Juš A. Zidar

Uredniški odbor Srečko Fišer, Tereza Gregorič, Martina Mrhar

Lektor Srečko Fišer

Fotografije Blaž Erzetič, Frédéric Nauczyciel za CDNO (str. 6)

Oblikovanje Blaž Erzetič

Prelom in tisk A-media

Naklada 1000

ISSN 1581-9884

MINITEATER



SNG
NOVA GORICA



MESTNO
GLEDALIŠČE
PTUJ