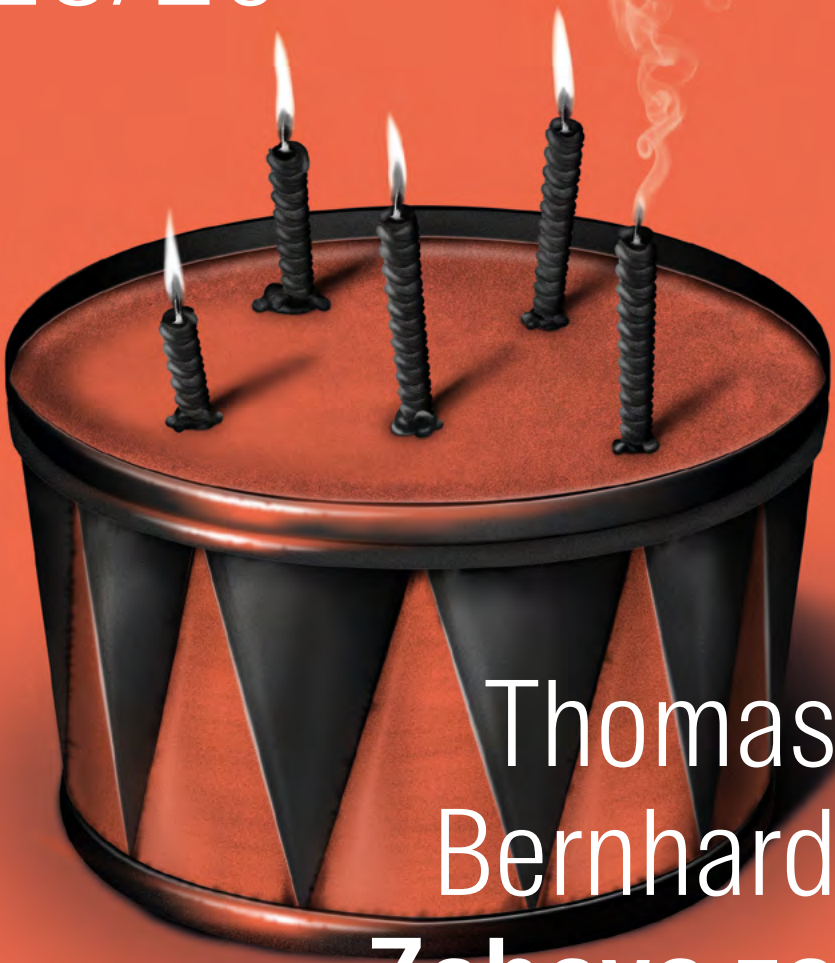
PREŠERNOVO

18/19



Thomas Bernhard

Zabava za Borisa

GLEDALIŠČE

Thomas Bernhard
Zabava za Borisa
(Ein Fest für Boris)

Koprodukcija z Mestnim gledališčem Ptuj
Slovenska krstna uprizoritev
Sezona 2018/19, uprizoritev 5
Premiera v Prešernovem gledališču Kranj 23. marca 2019
Premiera v Mestnem gledališču Ptuj oktobra 2019

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE

MESTNO GLEDALIŠČE PTUJ

Prevajalec
Jani Virk
Režiserka
Snežana Trišić
Dramaturginja
Marinka Poštrak
Scenograf
Branko Hojnik
Kostumografka
Marina Sremac
Skladateljica
Irena Popović
Koreograf
Branko Potočan
Lektorica
Barbara Rogelj
Oblikovalec luči
Igor Berginc
Oblikovalec maske
Matej Pajntar
Asistentka scenografa
Sara Slivnik

Igrajo

Dobra, brez nog
Darja Reichman
Johanna
Vesna Slapar
Boris, brez nog
Simon Šerbinek k. g.
Najstarejši pohabljenec
Borut Veselko
Stari pohabljenec
Brane Grubar k. g.
Mladi pohabljenec
Blaž Setnikar
Najmlajši pohabljenec
Miha Rodman
Služabnik
Ciril Roblek k. g.
Čelistka
Judita Polak k. g.

Tehnična ekipa Prešernovega gledališča

Tehnični vodja
mag. Igor Berginc
Inspicient in rekviziter
Ciril Roblek
Šepetalka
Judita Polak
Luč
Nejc Plevnik
Ton
Tim Kosi
Frizer in masker
Matej Pajntar
Garderoberka
Bojana Fornazarič
Odrski tehniki
Jošt Cvikl, **Robert Rajgelj**, **Boštjan Marčun**, **Marko Kranjc Kamberov**, **Ahmet Kurtović**

Tehnična ekipa Mestnega gledališča Ptuj

Lučni mojster
Simon Medved
Tonski mojster
Danijel Vogrinec
Rekviziterka in garderoberka
Irena Meško
Odrski mojster
Andrej Cizerl Kodrič
Tehnični sodelavec
Sandi Žuran

Snežana Trišić

Zabava, na katero smo vsi povabljeni

Beseda režiserke o drami in predstavi

Že v prvi drami, Zabava za Borisa, cinizem Thomasa Bernharda, ki ga je v svoji prozi tako pozorno negoval, doseže vrhunec. Ogoljeno in brutalno ironično nam je prikazal bolezen in deviacijo družbe, v kateri živimo, kot »fašistoidno neoliberalno kapitalistično prizadetost«. V drami so skoraj vsi brez nog, brez možnosti premikanja, odsekano jim je, izgubljeno ali odstranjeno tisto, kar bi jih lahko spravilo v gibanje in popeljalo v upor ali spremembo, v drugačen svet, družbeni red ali sistem vrednot. Temeljno izhodišče za režijsko interpretacijo tega Bernhardovega dela je spoznati individualne, politične in filozofske vidike problemov, ki se odražajo kot celovita kolektivna invalidnost in prizadetost, ki prežemata celotno družbo. Poleg družbenopolitične interpretacije ima drama še eno dimenzijo, ki bi jo Beckett razumel bolje od mene, mislim pa, da gre za popolno jalovost in nesmisel obstoja. Ali bi bilo z nogami drugače? Ne, ker imamo noge, pa smo enaki kot invalidi v drami. Ali bi kaj spremenili? Ne, ker nismo spremenili ničesar. In še naprej ničesar ne spreminjamo. Mi torej imamo noge, pa jih hkrati nimamo. Mi smo invalidi. Celoten položaj človeka je položaj prizadetosti, duhovne in fizične utesnjenosti in omejenosti. Kakšno zanko nam je nastavil Bernhard! Kako nas je pahnil v ta »črni absurd« in kako se nam s to dramo posmehuje! Mi z nogami gledamo to družbo invalidov na odru in doumemo, da smo enaki, z obema nogama, a s hendikepom v glavi. Imamo veliko nalogo, da v tej drami razkrijemo ravni in razloge te utesnjenosti, vsiljenih in prirojenih okovov, zablod in omejitev ter odrekanja svobodi. Podkupljivi smo, prestrašeni, nedosledni, šibki, nemočni, podrejenost pa kakor da bi nam bila prirojena. In potem nam, kakor v številnih Bernhardovih delih, ostane samomor kot edino dejanje svobodne volje in izraz odločenosti, da ne privolimo v tako ureditev in izhod iz nje. Smrt kot svoboda. O, kakšen črni absurd! Bernhard je poskrbel, da smrt pride ravno na zabavo, in sicer na rojstni dan. Spet je s prevpraševanjem položaja in jalovosti življenja, cinično čez vsako mero, povezal krog od rojstva do smrti.

Predstava ima, tako kot drama, tridelno strukturo. V prvem delu se bogatašinja in dobrotnica, ki je znana po imenu Dobra, pripravlja na dobrodelni ples. Dobra je invalidka, zato je v veliki meri odvisna od svoje služkinje Johanne, ki ji ves čas streže. Odvisnost je obojestranska. Dragoceni klobuki in rokavice, ki jih Dobra pomerja in izbira za odhod na dobrodelni ples, postanejo poligon za torturo, dresuro ter vzpostavljanje pozicije moči in zasužnjevanje negovalke Johanne. Vendar pa je videti, kakor da bi nam ta dogodek odkrival še druge žrtve, ki so pod temi dragocenimi klobuki

in blagovnimi znamkami. Koliko poceni in zasužnjene delovne sile je treba za izdelavo ene same samcate bahave modne kaprice? Koliko sužnjev, poleg Johane, se skriva pod temi klobuki v tovarnah, industrijskih obratih in skladiščih proizvodnje? Koliko je v tem našem svetu lažnega dobrotništva in lažnih dobrotnikov? Koliko je dobrotnikov na grbi razslojenega sveta in osiromašene družbe? Sveta, v katerem je večina ostala brez temeljnih človekovih in eksistencialnih pravic. In medtem ko na vajah gledam Dobro in Johanno premišljujem o družbi, ki je danes pahnjena v nakupovalna središča in v kateri se status uresničuje prek dragih blagovnih znamk in dragocenih unikatov, premišljujem tudi o žrtvah te strukture, v katero smo vsi vpeti. Žrtve so vsakdanje in nevidne. Mi vsi smo včasih žrtve, vendar tudi storilci takega zločina.

V drugem delu se z vstopom pohabljenca Borisa v medsebojno odvisni odnos med Dobro in Johano, pojavi možnost za upor, odpor, združenje skupnih moči tistih šibkejših in podrejenih, v tem primeru Johane in Borisa. Od Dobre o Borisu izvemo, da veliko spi in je. »Samo spi in je,« pravi. Preden se Boris prvič pojavi, se zbudi iz spanja, v temni sobi, sam. Boris se je realno in metaforično prebudil! Joka in tuli, prestrašen je v temi, sam. V temi sobe ali temi civilizacije, vseeno. Prebudil se je in uprl se bo. Boris bo vsaj za trenutek uporniški človek. Boris sproži upor in boj.

S prihodom njegovih prijateljev pohabljencev v tretjem delu se začne zabava za rojstni dan. Ali je to priložnost za upor in revolucijo? Brezpravni invalidi, odpad družbe, zahtevajo temeljne človekove in eksistencialne pravice. Kakor da bi bili tukaj zgoščeni številni zgodovinski in sodobni družbeni protesti in upori. Le da sta rojstvo in odmiranje odpora in revolucije v našem primeru »instantni«. Vse je »instantno«, tako kava kot revolucija. Kratke sape, po franšizi, s hitro zadovoljitvijo in polnim trebuhom. Bernhard je spet ciničen, pove nam, da smo šibki, da ne vztrajamo, da smo zmanipulirani, izkoriščeni. Dobrotniki dobra dela še naprej v veliki meri delajo zaradi osebnega interesa in zadovoljitve. »Dobro« je danes samo dobro osmišljen koncept, s katerim se še bolj zlorabljajo nesreča, razslojevanje družbe in beda. Tako dobro je nehumano in fabricirano. Borisov rojstni dan je osmišljen kot lahka industrija zabave, pisana laž, ki pa bo od otroške igralnice za prizadete vendarle prerasla v poligon za proteste, nato pa v makabrično gostijo pohabljencev.

Medtem ko tole pišem, v Srbiji vsako soboto potekajo protesti proti še enemu represivnemu režimu. Vsako soboto se ljudje zbirajo in sprehajajo in vse več jih je, ki na ta način izražajo upor. Vendar pa osebe v drami Zabava za Borisa nimajo nog, da bi hodili na proteste in se sprehajali. Avtor nas opozarja, da se družba, ki temelji na neenakosti in krivici, ne more premakniti in iti naprej. To je bolna in obolela družba, v katerem recidivi fašizma vse bolj mutirajo in nas hendikepirajo. Kljub Bernhardu in Borisu, ki ju v vsakem smislu občudujem, verjamem, da mi, ki se sprehajamo, imamo tudi v resnici noge, čeprav o tem ne moremo biti prepričani, in da bomo hodili še dolgo in vzravnano.

Prevedla: Sonja Dolžan



Vesna Slapar,
Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Vesna Slapar,
Darja Reichman
(fotografija z vaje)

Marinka Poštrak

Thomas Bernhard, naš sodobnik

Biografija Thomasa Bernharda



Thomas Bernhard je v petih avtobiografskih knjigah, v katerih opisuje svoje otroštvo in odraščanje (***Vzrok*** *(Nakazovanje)*/Die Ursache (Eine Andeutung), 1975; ***Klet*** *(Odtegnitev)*/Der Keller (Eine Entziehung), 1976; ***Dih*** *(Odločitev)*/Der Atem (Eine Entscheidung), 1978; ***Hlad*** *(Izolacija)*/Die Kalte (Eine Isolation), 1981; ***Otrok***/Ein Kind, 1982), odkril »absolutno novo obliko avtobiografije«, so zapisali ob podelitvi literarne ***nagrade Zvezne gospodarske zbornice***, ki jo je avtor prejel za ***Klet***. Prav teh pet avtobiografskih knjig je ključnih za razumevanje Bernhardovega življenja, a hkrati tudi ključ razumevanja njegovega opusa. V ***Otroku***, ***Vzroku***, ***Kleti***, ***Dihu*** in ***Hladu*** namreč ne izpisuje samo ključnih oseb in dogodkov, ki so usodno zaznamovali njegovo življenje in pisanje, ampak hkrati secira ustroj avstrijske države, družbe in njenih smrtonosnih institucij kot skrbno izdelanih mehanizmov za podrejanje, dresiranje in uničevanje posameznikove ustvarjalnosti in svobode. Vsem omenjenim sistemom državnih institucij – od šolstva, zdravstva, Cerkve do sodstva (skozi katere je potekalo odraščanje mladega Bernharda) ter kasneje še kulturnih ustanov – sta skupni njihova izrazita togost in brezdušnost ne glede na čas in politično usmeritev.

V *Otroku*, *Vzroku*, *Kleti*, *Dihu* in *Hladu* je Bernhard opisal ključne mejnike svojega pretresljivo tragičnega odraščanja, hkrati pa z neizprosno kritičnostjo razkrinkaval vzgojne metode podrejanja, ki jim je bil izpostavljen kot otrok, s tem pa tudi ustroj avstrijske države, ki je s svojimi sadističnimi vzgojnimi metodami vsakič znova »proizvajala« generacije topoumnih, apatičnih, neavtentičnih, izumetničenih, vodljivih in seveda tudi psihofizično zlomljenih posameznikov. In natanko tej topoumnosti kot posledici izmenjujočega se nacionalsocializma in katolicizma

se je Bernhard upiral z vso radikalno kritično ostrino. Ter seveda z literarno virtuoznostjo.

OTROK

Bernhardovo otroštvo se začenja z njegovo zadnjo izmed petih avtobiografskih knjig z naslovom ***Otrok*** in s travmatičnim spominom na prvo vožnjo s kolesom pri osmih letih, saj se je takoj po tem, ko se je naučil voziti kolo, odločil, da se z njim odpelje iz »samozavestnega provincialnega poldneva« v kraju Traunstein vse do Salzburga k svoji teti. Vožnja se je seveda končala na pol poti in ga zaznamovala z občutkom krivde pred materjo. Zato se je po tej neuspeli kolesarski avanturi raje zatekel k staremu očetu in stari materi, ki sta stanovala v istem kraju, kot pa domov. In res je bila reakcija starega očeta, ki ga je od malega spodbujal in podpiral v njegovi posebnosti, takšna, kot je pričakoval, saj ga je stari oče sprejel sicer s kaznujočim pogledom, hkrati pa s stiskom roke, ki mu je zagotavljal, da bo še vse v redu, potem pa začel menda z daljšim govorom o tem, da je šola ena najbolj grozovitih institucij, ki uničujejo mlade ljudi in kot taka *»morilka otrok«* ter potemtakem ni nobene hujše škode, če jo je tisti dan špricral. Mati ga je sprejela popolnoma drugače. Ker pa mu s telesno kaznijo ni prišla do živega, ga je poskušala v svoji nemoči prizadeti z očitki, češ da je *»njena nesreča, pokora, lažnivec in natanko tak nepridiprav kot njegov oče«*, saj je v njem ves čas videla Bernhardovega očeta, ki jo je zapustil. In prav zaradi tega se njun odnos ni mogel (razen tik pred njeno smrtjo) razviti v normalnega in ljubečega.

Thomas Nicolas Bernhard se je rodil 9. oziroma 10. februarja 1931 v *Heerlenu* na Nizozemskem, nedaleč od Maastrichta. Kot je sam zapisal, so ga na podelitvi ene izmed nagrad v Avstriji zaradi tega označili celo za tujca. Kraj njegovega rojstva je bil namreč povezan z dejstvom, da se je rodil kot nezakonski otrok, zato je mati Herta Bernhard v strahu pred sramoto iz Avstrije odpotovala na Nizozemsko in Thomasa rodila v samostanu za tako imenovana padla dekleta. Ali kot zapiše v svojem avtobiografskem delu *Otrok : »V Henndorfu, majhnem gnezdecu, bi bilo moje rojstvo popolnoma nemogoče, v času, ki ni maral nezakonskih otrok, bi bili neobhodni posledici škandal in materina poguba.«*

Materi Herti se je v otroštvu obetala baletna kariera, ki pa jo je bolezen pri dvanajstih letih končala, zato se je kasneje preživljala kot hišna pomočnica. Očeta, *Aloisa Zuckerstatterja*, mizarskega vajenca iz Henndorfa ob Wallerseeju (južna Štajerska), Thomas Bernhard nikoli ni spoznal in o njem se v pisateljevi družini ni govorilo. Leta 1940 je umrl zaradi zastrupitve s plinom. Menda naj bi šlo za samomor. Ker je morala mati plačati stroške poroda in nege, je kmalu začela delati kot gospodinjska pomočnica, Thomasa pa je za eno leto oddala v rejo v Rotterdam k ribiški družini na ladjo, v kateri je imela ribičeva žena pod krovom v visečih mrežah številne rejence. Mati ga je obiskovala le ob nedeljah. V *Otroku* tako zapiše: *»Včasih, ko vdihnem vonj morja, se mi zazdi, da je ta vonj moj prvi spomin. Ne brez ponosa pogosto premišljujem, da sem otrok morja, ne otrok gora. V resnici se v gorah ne počutim dobro, še danes se bojim, da me bodo zadušile, med njimi me duši.«* In prav zato ni naključje, da je Thomas Bernhard velikokrat odhajal tudi na dopust na morje v Istro, v Lovran, kasneje pa tudi na Majorko in Portugalsko.

Po enem letu se je Bernhardova mati vseeno odločila, da svojim staršem pove za vnuka. Položila

ga je v košaro za perilo in se odpeljala na Dunaj, kjer sta ga stari oče pisatelj, filozof in anarhist J*ohannes Freumbichler* in stara mati *Anna Bernhard*, po poklicu »babica« (ki je bila prav tako zelo svobodomiselna), z veseljem sprejela. Na *Dunaju* je skupaj z mamo in starimi starši dve leti preživel na *Wernhardtstrasse* v šestnajstem okraju v bližini Wilhelminenspitala. Zaradi krize, brezposelnosti, revščine in posledično tudi največje samomorilnosti (menda je imel Bernhardov stari oče v tem času pod vzglavnikom pripravljeno pištolo) se je družina nenadoma odločila in se s štiriletnim Thomasom preselila na podeželje v *Seekirchen ob Wallerseeju*, severno od Salzburga, in prav to obdobje na podeželju Bernhard v *Otroku* opisuje kot svoja najsrečnejša leta. Leta 1937 se je njegova mati poročila s frizerskim pomočnikom Emilom Fabjanom, vendar je v tem obdobju osrednjo vlogo v Bernhardovem življenju že zavzel njegov stari oče Johannes Freumbichler. Bil je pisatelj, svobodomislec, kritičen in anarhističen duh; v tem duhu je vzgajal tudi svojega vnuka: *»Anarhisti so sol zemlje, je ponavljal zmeraj znova. Tudi ta stavek me je fasciniral, bil je eden njegovih običajnih stavkov, katerega celotni in popolni pomen sem seveda lahko dojel šele postopoma«* (Otrok). Druga beseda starega očeta, ki je postala Bernhardu samoumevna že od najzgodnejšega otroštva, kot sam piše, je bila beseda *samomor*. Tretja misel, ki je bila moto starega očeta in jo je vcepil mlademu Bernhardu, je bila – želeti najvišje! *»Če se ozremo okoli sebe, nas obkrožata samo smešnost in bednost. Tej smešnosti in bednosti je treba ubežati. Imeti pred očmi najvišje! /…/ Žalostno, je rekel, da ob tem, kar vemo, ne pridemo nikamor. Življenje je tragedija, v najboljšem primeru bi jo lahko naredili za komedijo«* (Otrok). Njegov cilj je bil omogočiti vnuku izobrazbo za umetniško kariero,

vcepil mu je visoke etične norme in kritični pogled na vse, kar je mladega Thomasa oblikovalo v izjemno občutljivega opazovalca. In prav izrazita kritičnost je bila tista, zaradi česar je njegovo pisanje v avstrijski srenji vzbujalo nenehno zgražanje, zato mu je podelila naziv »skrunilec gnezda«.

Z vstopom v šolo, kot piše Bernhard, se je zanj dokončno končalo kratko obdobje srečnega otroštva. Prav srečanje s šolskim sistemom je že v najzgodnejšem obdobju otroštva zaznamovalo njegovo življenje in iz njega naredilo upornika, kritika družbe in večnega obstranca. Paradoksalno pri vsem je bilo, kar ugotavlja v svojem delu *Otrok* tudi sam, da mu je ded že od malega (iz lastnih izkušenj in več kot upravičeno) šolo prikazoval kot eno najhujših institucij podrejanja in poneumljanja, hkrati pa ga v želji, da bi dosegel univerzitetno izobrazbo, ves čas rinil v njeno žrelo. Stari oče je bil namreč prepričan, da je šola, še posebej osnovna šola, institucija, ki uničuje s svojim rigidnim šolskim sistemom in sistemom podrejanja in »vzgajanja« kreativnost otrok. To se je mlademu Bernhardu potrdilo že zelo kmalu ob selitvi družine leta 1937 v *Traunstein* v »zgornjebavarsko idilo«: *»Saj tukaj že dolgo niso govorili 'bogdaj', ampak 'Heil Hitler', in ob nedeljah v Traunsteinu ni bilo videti samo črnih množic, ki so molile, ampak tudi rjoveče rjave množice, ki jih v Avstriji ni bilo«* (Otrok). Represivni šolski sistem pa se je samo še stopnjeval, še posebej, ko so mladega Thomasa vključili v *Jungvolk*, predstopnjo *Hitlerjugenda*: *»Tako imenovano vojaško urjenje sem sovražil, za vojne igre sem bil neprimeren. Domači so me rotili, naj vzamem nase to torturo Jungvolka, niso povedali, zakaj, naredil sem jim uslugo. Bil sem navajen, da sem bil samostojen, večino časa sam, sovražil sem čredo, mrzil sem množico, stotero in tisočero tuljenje iz enega*



Darja Reichman, Vesna Slapar, Brane Grubar,
Blaž Setnikar, Miha Rodman *(fotografija z vaje)*

gobca. Edino, kar mi je bilo pri Jungvolku všeč, je bila rjava, absolutno nepremočljiva pelerina« (Otrok).

Zaradi »neprilagojenosti in problematičnosti« so leta 1941 mladega Thomasa po »priporočilu« doktorice Poppove poslali na okrevanje *»v neki dom globoko sredi gozda«*, za katerega je Bernhard šele po štiridesetih letih izvedel, da je bil to vzgojni dom za težavne otroke v Saalfeldnu (Turingija): *»Začelo se je s predavanjem o točnosti, čistosti in poslušnosti. Kako natančno je treba dvigniti roko pri hitlerjanskem pozdravu in tako dalje. Moja smola je bila, da so me že prvo noč razkrinkali kot poscanca. Metoda v Saalfeldu je bila naslednja: rjuho z velikim, rumenim madežem so napeli v zajtrkovalnici in povedali, da je rjuha moja.«* Po več kot štiridesetih letih je Bernhard Saalfelden znova obiskal. Ob njegovem obisku je sicer namesto hitlerjevske zastave visela zastava Nemške demokratične republike, kar ga je samo še utrdilo v prepričanju, da se *»časi in metode ne spreminjajo«*. Na njem in še enem od t. i. problematičnih otrok *»je spodletela umetnost vzgojiteljev in vzgojiteljic«*. Namesto da bi se poboljšala, se je njuno stanje namreč poslabšalo. In čeprav so ga iz turinškega gozda poslali domov, je – žal – zanj stari oče izbral nadaljnje šolanje v Salzburgu, kjer se je tortura v nacionalsocialističnem internatu (med letoma 1943 in 1945) nadaljevala.

VZROK *(NAKAZOVANJE)*

Obdobje v *internatu Johanneum* in v meščanski šoli *Andraschule* se je vtisnilo Bernhardu v spomin kot eno najhujših obdobij v njegovem življenju. Vzgoja v tem nacionalsocialističnem internatu pod vodstvom *Grünkranza* (vzorčnega esesovskega oficirja) je bila ves čas v znamenju discipliniranja, kaznovanja in ustrahovanja: *»Ti profesorji niso bili drugega kot bolniki, katerih višek bolezenskega stanja je bilo poučevanje … kajti tisto, kar dan za dnem učijo in stresajo na glave svojih žrtev, ni nič drugega kot topoglavost in bolezen in v resnici stoletja stara gnila učna snov, kot bolezen, v kateri se mora mišljenje vsakega dijaka zadušiti«* (Vzrok). Strah je obvladoval vse otroke v internatu, v katerem jih je veliko naredilo samomor, o njem pa je razmišljal tudi mladi Thomas, medtem ko je v majhni shrambi za čevlje kot nor vadil violino.

Zaradi tega se je Bernhardu za vekomaj priskutilo tudi »najlepše« avstrijsko mesto Salzburg, za katerega je ugotavljal, da je zgolj lepa kulisa na smrtonosnih, smrtnih tleh: *»Moje domače mesto je v resnici smrtna bolezen, v katero so njegovi prebivalci vrojeni ali priseljeni, in če ga v odločilnem trenutku ne zapustijo, naredijo posredno ali neposredno, prej ali slej, zaradi vseh teh strašnih razmer, ali kar nenadoma samomor ali propadejo posredno ali neposredno počasi in klavrno na teh, v bistvu skoz in skoz človeku sovražnih arhitektonsko-nadškofovsko-topoumno-nacional-socialistično-katoliških tleh. Mesto je za tistega, ki pozna njega in njegove prebivalce, na videz lepo, toda pod tem videzom je dejansko grozljivo pokopališče fantazij in želja.«* Mesto Salzburg je postalo za Bernharda mesto najhujšega ugonabljanja duha, šolski sistem pa tortura, ki ji je hotel ves čas ubežati. Vendar v nadaljevanju Bernhard tudi ugotavlja, da če si kdo drzne kritizirati mesto in njegove sprenevedave prebivalce, ga ti razglasijo za norega. Nekateri učenci so se iz te torture *Andraschule* »rešili« v smrt, v samomor, Bernharda je rešilo dejstvo, da je imel (kot sam pravi) dolge noge in je zmagoval na tekmovanjih v teku: *»Športu so v vseh časih in predvsem pod vladami iz znanega razloga pripisovali največji pomen, šport in zabava zamegljujeta in pone-*

umljata množice, in predvsem diktature vedo, zakaj so vedno in v vsakem primeru naklonjene športu. Kdor je za šport, ima množice na svoji strani, kdor je za kulturo, jih ima proti sebi, je govoril moj stari oče, zato so vse vlade zmeraj za šport in proti kulturi« (Vzrok).

In tako je v najhujšem obdobju druge svetovne vojne Bernhard med bombardiranji Salzburga na željo starega očeta vadil violino in imel učne ure angleščine (dokler učiteljica med enim od ameriških bombardiranj ni umrla), medtem ko se je med alarmi s tisoči Salzburžanov skrival v rovih in se v vsej absurdnosti vračal v šolo »*obojestranskega zaničevanja in kaznovanja«*. V *Vzroku* Bernhard do potankosti opisuje uničujočo torturo nacionalsocialističnega šolstva kot uničevalca duha, ki ga je po vojni čez noč zamenjala katoliška. Po koncu druge svetovne vojne so namreč skoraj popolnoma porušeno stavbo nacionalsocialističnega dijaškega doma spremenili v katoliški *Johanneum*, *Grünkranza* je zamenjal *stric Franz*, kljukasti križ na steni je zamenjalo razpelo, ustrahovanje in ugonabljanje duha mladih ljudi pa sta se neovirano nadaljevali. *»Kristusovo telo, ki smo ga zdaj vsak dan, torej približno tristokrat goltali in požirali, ni bilo nič drugega kot vsakodnevno izkazovanje časti Adolfu Hitlerju; vsekakor sem imel, ne glede na to, da je šlo za popolnoma različni veličini, vtis, da je avemarija po namenu in učinku enaka. In sum, da gre zdaj za isto stvar kot še leto ali pol leta prej z Adolfom Hitlerjem, je bil kmalu potrjen«* (Vzrok).

Zato Bernhard v *Vzroku* zapiše tudi dandanes še kako aktualno ugotovitev, da bi morala družba, če ne želi še naprej ugonabljati mladih ljudi s poneumljanjem in dresiranjem, v temeljih in radikalno spremeniti učni sistem. In prav iz odpora do takšnih učnih prijemov in rigidnega šolskega sistema se je petnajstletni Thomas odločil za najradikalnejši korak v svojem življenju.

Nekega dne leta 1947 se je preprosto obrnil na ulici Reichenhallerstrasse in namesto v gimnazijo odšel v *nasprotno smer*, na Urad za zaposlovanje.

KLET *(ODTEGNITEV)*

Kot sam pravi, je končno želel postati *koristen* in uradnica ga je na njegovo vztrajno trmoglavljenje napotila k trgovcu z živili v zloglasno naselje *Scherzhauserfeld*, ki je veljalo za najnevarnejši in najrevnejši predel Salzburga. Nekaj ga je nezadržno vleklo v to zloglasno salzburško naselje in še isti trenutek je stekel na naslov, ki mu ga je izročila presenečena uradnica, ter se znašel v kleti majhne trgovinice pri trgovcu z živili, gospodu Podlahi: *»Če obstaja predpekel, sem si takrat govoril, potem je videti kot naselje Scherzhauserfeld. /…/ Za vse te ljudi ni bilo nobene rešitve in jaz sem jih videl propadati dan za dnem, stare in mlade, imeli so bolezni, za katere nisem nikoli slišal in ki so bile vse smrtne bolezni, in počenjali so zločine, ki so najstrašnejša hudodelstva. Večina je bila rojena v cunje in v cunjah so umrli«* (Klet). Po drugi strani pa je bilo to za mladega Thomasa odrešitev izpod »smrtne havbe« šole in njenih pritiskov, ki so ga dušili z represivnim sistemom. Delo v kletni trgovini gospoda Podlahe je sprejel kot odrešilno bilko in stik z realnostjo, stik z ljudmi in sabo. Kot sam pravi, je postal končno koristen, in to koristnost so mu v tej kleti tudi priznali. Gospod Podlaha je postal (po njegovem starem očetu) njegov drugi veliki učitelj, ne samo kot trgovski *šef*, ampak predvsem glede komunikacije z ljudmi: *»Pri starem očetu sem hodil – idealno, ker je bilo tako zgodaj – v filozofsko šolo, pri Podlahi v naselju Scherzhauserfeld v kar največjo možno in absolutno realnost. Ti dve šoli sta bili odločilni za moje življenje in, dopolnjujoč druga drugo, sta do danes temelj mojega*

razvoja.« Tukaj je lahko postal končno on sam, samostojen in koristen, naučil se je komunikacije in opazovanja. Prav tako je bilo odrešujoče dejstvo, da je v tem okraju lahko govoril, kar je mislil, ter bil to, kar je bil, brez sprenevedanja in malomeščanskega pretvarjanja. Čeprav je bilo *Scherzhauserfeld* okrožje obstrancev in celo kriminalcev, ki jih je »srečeval« veliko kasneje tudi kot novinar *Demokratische Volksblatt* in o njihovih zločinih v njem tudi poročal, se je Bernhardu prav v tem predelu Salzburga odkrilo avtentično in pristno življenje – v nasprotju s sprenevedavim, izumetničenim življenjem »kulturnega« in meščanskega Salzburga. Od tod tudi njegova kritika ne samo šolskega, ampak tudi sodnega sistema: *»Vsak dan je najmanj enkrat slaba volja kakega sodnika uničila življenje in eksistenco enega od tistih ljudi kot obtoženca; to ugotavljati je bilo in je strahotno.«*

Leta 1948 pa se je zgodilo, da se je med raztovarjanjem težkih vreč krompirja v mrzli zimski noči tako prehladil, da je dobil vnetje porebrnice. Ker bolezni sprva ni jemal resno, ga je bolezen premagala in za zmeraj zaznamovala, kar je opisal v pretresljivem delu *Dih*.

DIH *(ODLOČITEV)*

Po nezdravljeni gripi, ki se je razrasla v vnetje porebrnice, so nezavestnega Thomasa prepeljali v salzburško deželno *Bolnišnico sv. Johanna*. In če je bil *Scherzhauserfeld* za nekatere njegove prebivalce pekel, so se peklenska vrata za mladega Bernharda odprla tisti hip, ko je bil sprejet v bolnišnico, v kateri so ga namestili na oddelek za umirajoče in mu tudi že podelili poslednje maziljenje. Da bi bila ironija usode še hujša, je bil nekaj dni pred njim v isto bolnišnico sprejet tudi njegov stari oče zaradi težav z ledvicami. Bivanje v tej bolnišnici in soočenje s smrtjo sta postali najhujša izkušnja za mladega Bernharda, ki ga je za vedno in neizbrisno zaznamovala. V *Otroku* je Bernhard zapisal, da je bil njegov prvi obisk gledališča v bistvu obisk t. i. *črne maše* v cerkvi v *Seekirchnu*, ki ga je prevzela s pridušenimi tragičnimi toni in kjer je videl sicer grozo vzbujajočo tragedijo, toda smrt je bila takrat zgolj teatralična. V Bolnišnici sv Johanna pa je šestnajstletni Bernhard vstopil v *gledališče smrti*, katerega temi sta absurdnost in krutost bivanja in v katerem smo vsi samo marionete:

»Vsi pacienti, brez izjeme, so bili priključeni na infuzije, in ker so bile cevi videti od daleč kot vrvice, sem imel vedno vtis, da so v posteljah ležeči pacienti na vrvicah viseče, v posteljah pozabljene lutke, ki jih večinoma sploh niso več ali pa le redkokdaj premikali. Toda te cevke, ki so se mi zmeraj zdele kot marionetne vrvice, so bile za tiste, ki so viseli na teh vrvicah in torej cevkah, večinoma še edina življenjska povezava. Če bi torej kdo prišel in cevke prerezal, sem pogosto premišljeval, bi bili tisti, ki so viseli na njih, v trenutku mrtvi. Vse skupaj je, veliko bolj kot sem si bil voljan priznati, spominjalo na teater in je tudi bilo teater, četudi grozljiv in klavrn. Lutkovno gledališče, ki je bilo po eni strani vodeno po natančno premišljenem sistemu, po drugi strani pa tudi, kot se mi je vedno znova zazdevalo, popolnoma po samovolji zdravnikov in sester. Vsekakor je bila zavesa v tem gledališču, v tem lutkovnem gledališču na drugi strani Mönchsberga, vedno dvignjena. Tisti, ki sem jih videl v sobi umiranja v tem lutkovnem gledališču, so bili vsekakor stare, večinoma prastare lutke, že zdavnaj iz mode, brez vrednosti, da, brez sramu povsem obrabljene lutke, ki so jih tu, v sobi umiranja, samo še nejevoljno premikali in ki so jih po kratkem času vrgli na



Vesna Slapar, Darja Reichman *(fotografija z vaje)*

smetišče in zagrebli ali sežgali. Čisto naravno je bilo, da sem moral imeti tu občutek, da gre za lutke, ne za ljudi, in premišljevati, da se bodo morali nekega dne vsi ljudje spremeniti v lutke in da bodo vrženi na smetišče in zagrebeni in sežgani, pa naj je pred tem potekala njihova eksistenca kjerkoli in kadarkoli in kakorkoli dolgo v lutkovnem gledališču, ki se imenuje svet. Figure, ki so visele na svojih cevkah in vrvicah, z ljudmi niso imele nobenega opravka več. Ležale so tukaj, naj so bile v svojih vlogah dobro ali slabo vodene, brez vrednosti, neuporabne tudi kot rekviziti. Med zajtrkom in med vizito sem imel ponavadi čas za nemoteno opazovanje. Če so prišli možje iz prosekture s krsto iz pocinkane pločevine, sem moral vselej pomisliti, da pospravljajo gledališko kramo« (Dih).

Grozovitosti spoznanja o ničvrednosti človeškega življenja, ki je na milost in nemilost prepuščeno zdravnikom in medicinskemu osebju ter njihovi vzvišeni ignoranci in malomarnosti brez vsakršne etike in pietete, je sledila Bernhardova notranja odločitev za življenje. Na žalost to ni uspelo njegovemu staremu očetu. Zaradi malomarnosti zdravnikov je umrl v isti bolnišnici, v kateri se je Thomas Bernhard boril za življenje. Ker je bil tako slaboten, so mu domači smrt starega očeta prikrivali, vse dokler ni sam po naključju v časopisu prebral obvestila o dedovi smrti. S senzibilnostjo, s katero je Bernhard opazoval svet okoli sebe, je seveda kritično zaznaval (čeprav na smrt bolan in popolnoma nemočen) vse grozovitosti zgrešenega in neetičnega zdravstvenega sistema, ki je zaradi arogance, neobčutljivosti, bolestne potrebe po uveljavljanju in neodgovorne malomarnosti zdravniškega osebja človeško dostojanstvo bolnikov sistematično teptal na brutalen in skrajno razčlovečen način. Kot piše v knjigi *Dih*, z zdravniki in sestrami ni bilo mogoče navezati nikakršnega pristnega človeškega stika: *»Sleherni poskus v tej smeri so takoj pretrgali s surovim zavračanjem in odklanjanjem moje osebe. Zunanjemu svetu se niso hoteli, kot se je zdelo, odpreti za nobeno ceno, niti za ceno čisto preprostega, čisto kratkega pogovora niti za ceno nekakšne, četudi samo nakazane prešernosti. Vedno so ostajali samo bel zid, ki se je sleherni dan nenadoma in z enako brezobzirnostjo postavil pred mojo posteljo in v katerem ni bilo mogoče odkriti nobene človeške poteze.«*

Temu skrajno brezosebnemu mehanizmu zdravljenja, kjer je bila *»medicina nemočna, morala pa je pomenila previsok zastavek«*, je seveda sledilo spoznanje, da se je takšnemu razčlovečenju treba nekako upreti in si – ne glede na vse – izboriti preživetje. Thomasu Bernhardu je takrat to uspelo. Prav v tem času, ko je postopoma okreval, se je po osemnajstih letih znova zbližal z materjo, ki mu je v bolnišnico prinašala knjige Novalisa, Kleista, Hebla, Eichendorffa in Christiana Wagnerja in mu jih brala ter pripovedovala o svojem otroštvu: *»Tukaj, v sobi umiranja sem naenkrat začutil tesen in ljubeč odnos do matere, ki sem ga tako boleče pogrešal polnih osemnajst let. Bolezen je imela moč, da naju je zbližala in naju po tako dolgi ločitvi ponovno povezala«* (Dih). Vendar je bila usoda tudi tokrat do Bernharda neizprosna, saj je ravno v tem času njegova mati zbolela za rakom. Z dobro diagnozo in odpustom iz bolnišnice pa se za Bernharda tortura zdravljenja žal še ni končala. Po odpustitvi iz bolnišnice je bil premeščen v okrevališče *Grossgmain*, v hotel *Vötterl*, kot okrevališče za obolele na dihalnih organih, kjer pa zaradi malomarnosti zdravnikov ni ozdravel, ampak je povrhu vsega dobil še tuberkulozo. Za Bernharda, ki je imel, kot je zapisal v Hladu, *»za seboj že osnovno šolo bolezni in umiranja in tudi že srednjo šolo, ki je obvla-*

doval poštevanko bolezni in umiranja, se je obetalo zdaj še obiskovanje pouka višje matematike bolezni in smrti« ... obdobje smrtnega hladu.

HLAD *(IZOLACIJA)*

V *Grossgmainu* se je uresničila Bernhardova bojazen, da se bo okužil s tuberkulozo. Hkrati je zbolela še njegova mati in odšla na operacijo, vendar so bili izgledi za njeno ozdravitev zelo slabi. Leta 1951, nedolgo za tem, je umrla. Po odpustitvi iz Grossgmaina je dobil napotnico z diagnozo sence na pljučih za zloglasno zdravilišče za pljučne bolnike *Grafenhof*. Bivanje in borbo s smrtjo v tem sanatoriju Bernhard v *Hladu* opisuje brez sentimentalnosti, do obisti stvarno in dokumentarno – kar se tiče njega, zdravstvenega osebja, pa tudi drugih bolnikov. Če se mu je zdelo, da je bil v Podlahini trgovinski kleti v predpeklu, potem se je v *Grafenhofu* samo nadaljeval peklenski teater po Bolnišnici sv. Johanna in zdravilišču v Grossgmainu v grozovit ritualni teater bolezni in smrti: *»Tu se je procesija, ki se je iztekala v ležalni dvorani, odvijala s tako slovesnostjo, kakršno sem dotlej opažal le pri katoliških pogrebih; vsak od udeležencev procesije je nosil pred seboj lastno monštranco; rjav steklen pljuvalnik«* (Hlad).

Ritual pljuvanja sputuma v pljuvalnike je bil edino opravilo bolnikov, ki jih je čakala le še smrt. Da pa bi bil ta ritual umiranja še strahotnejši, je poskrbel primarij, ki je v tem zavodu, v katerem so sistematično uničevali vsakršen individualizem, bivanje tem smrti zapisanim ljudem samo še oteževal s svojo aroganco in diktatorskimi metodami: *»Čokat, zavaljen, precej čez šestdeset, je imel strogo vojaško obnašanje in je paciente tudi opazoval kot navadne vojake, s katerimi lahko ravna, kakor ga je volja. Že med vojno je bil tukaj primarij in tudi po vojni, čeprav je bil nacionalsocialist, ga niso poslali k vragu, verjetno res ni bilo nikogar drugega. Od tega človeka nimam kaj pričakovati, sem pomislil že v prvem trenutku in moj prvi vtis se je vse bolj potrjeval. Njegovi asistenti so ga brezpogojno ubogali, ne bi si mogel želeti boljših biričev. Asistent in sekundar nista bila drugega kot prejemalca ukazov tega perfidnega moža, ki je imel zdravilišče za zapor in ga je tudi vodil kot zapor«* (Hlad).

Tako kot medicinskemu kadru pa Bernhard ni prizanašal niti na smrt bolnim pacientom, s katerimi se je znašel v tem vzorčnem nacističnem zavodu in je z njimi delil bedo postnacistične torture, kar je samo potrjevalo njegovo misel, da nacionalsocialistična miselnost v Avstriji še zdaleč ni bila izbrisana s koncem druge svetovne vojne in da Avstrijci tako globoko zakoreninjen sistem še zmeraj negujejo in ohranjajo v vseh ustanovah in zavodih od šolstva, sodstva do zdravstva. Taboriščni sistem se je v vseh ustanovah in zavodih ohranjal še naprej, saj je Bernhardov opis zdravljenja v zavodu za pljučne bolnike enak opisom taboriščnikov iz nemških taborišč med drugo svetovno vojno. Sistem, ki so ga vzpostavili med vojno in negovali še po njej, je sistematično uničeval uničeval vsakršno humanost, etičnost, empatijo in solidarnost, saj je glorificiral zgolj premoč močnejših nad šibkejšimi in zdravih nad bolnimi: *»Individualist je uničen in pokončan. Kot prašiči h koritu so se pacienti gnetli k vodovodnim pipam v umivalnici in močnejši so šibkejše enostavno odrivali, vodovodnih pip so se sleherno jutro vedno znova polaščali isti ljudje, stopanje na prste, udarci v mehke dele so tem umivalniškim fanatikom v trenutku utrli prosto pot; pljučni bolniki razvijejo, kadar je potrebno, nenavadne telesne moči. Strah pred smrtjo jih dela močne, stopnju-*

je brezobzirnost v princip; izrinjenec, smrtni kandidat nima kaj izgubiti« (Hlad).

In prav to spoznanje, da ne pripada tej množici na smrt obsojenih, spoznanje, da preprosto ne sodi mednje, je bilo za Bernharda odločilno. Odločil se je, da bo preživel, ne glede na vse, pri tem pa mu je pomagalo pisanje. Poezija, ki jo je začel v tem času pisati osemnajstletni Thomas, in petje v zboru sta ga rešila pred smrtjo. V tem času je spoznal tudi 37 let starejšo Hedwig Stavianicek, ki je postala njegova najtesnejša prijateljica in podpornica in po starem očetu najpomembnejši človek v njegovem življenju (Lebensmench); uvedla ga je tudi v umetniške kroge. In prav zaradi izkušnje bližine lastne kot tudi smrti njegovih najbližjih v najobčutljivejšem obdobju odraščanja je popolnoma razumljiv tudi njegov nagovor ob podelitvi *avstrijske državne nagrade* za literaturo leta 1967, ki jo je prejel za *Mraz* in ki je dvignila toliko prahu in tipičnega nerazumevanja v avstrijski javnosti ter celo škandal, ko je v svojem nagovoru zapisal: *»Spoštovani gospod minister, spoštovani navzoči, nič ni vredno hvale, nič obsodbe, nič ni vredno obtožbe, veliko pa je posmeha vrednega; vse je posmeha vredno, če pomislimo na smrt. (…) Avstrijci smo, apatični smo: smo življenje kot prostaška nezainteresiranost za življenje, v procesu narave smo megalomanija kot prihodnost«* (Moje nagrade).

Po letu 1950 se je za Bernharda po odpustitvi iz sanatorija in tudi z objavo kratke zgodbe *Rdeča luč/ Das rote Licht* (pod psevdonimom Thomas Fabjan) začelo srečnejše in predvsem izjemno bogato ustvarjalno obdobje. Leta 1951 je začel študij dramskega petja, igre in dramaturgije na salzburškem *Mozarteumu*, leta 1955 pa je kot novinar pisal za *Demokratische Volksblatt*, kjer je »pokrival« poročanje iz sodnih dvoran. Leta 1956 se začne zveza s Hedwig Stavianicek, 1957. izide njegova pesniška zbirka *Na zemlji in v peklu (Auf der Erde in der Hölle)*. Ker pa se Bernhard kot pesnik nekako ni uveljavil, je začel razmišljati o odhodu iz Avstrije in se pripravljati na humanitarno delo v Gani, vendar je niz naključij preprečil njegov odhod.

Pravi literarni preboj Thomas Bernhard doživi leta 1963 z romanom *Mraz (Frost)*, delovni naslov je bil sprva *Naloga*, o zapletenem odnosu med pripovedovalcem/poročevalcem, slikarjem Strauchom in njegovim bratom zdravnikom, ki poročevalca nagovori, da se odpravi v zakotno avstrijsko vas opazovat stanje njegovega »duševno razrvanega« brata. Z opisom slikarjevih mejnih psiholoških stanj, odnosom med njim in poročevalcem, opisom notranjih psihičnih stisk, ki počasi prehajajo v norost in obenem tudi v žolčno kritiko avstrijske družbe in ljudi, je Bernhard ustvaril delo, ki je po navdušeni recenziji znanega literata *Carla Zuckmayerja* poželo navdušenje, priznanje in tudi nagrade. S tem romanom pa je Bernhard ustvaril tudi nekakšno *matrico* vseh poznejših proznih kot tudi dramskih del, v katerih običajno nastopajo trije glavni liki, med katerimi se splete neizmerno travmatičen odnos: med Gospodarjem in Hlapcem, med topoglavo družbo in genijem, obenem pa tudi neizprosna družbena kritika vseh institucij, ki poneumljajo in ugonabljajo ljudi s svojimi sadističnimi sistemi. Večina teh del pa je pri Bernhardu strukturirana kot monološka eskapada osrednjega lika, ki s svojo »norostjo« in hkrati genialnostjo despota in svobodomisleca obenem terorizira ljudi okoli sebe ter jih zavezuje v emocionalno in intelektualno izjemno zapleten sadomazohistični odnos. Ali kot lucidno ugotavlja v svoji recenziji romana *Mraz* Sara Virk, je osrednji lik v večini Bernhardovih del *»močno retuširana podoba starega očeta – megalomana in hipohondra, človek, ki se neprestano počuti ogrožene-*



Vesna Slapar,
Darja Reichman,
Simon Šerbinek
(fotografija z vaje)



Vesna Slapar,
Darja Reichman,
Simon Šerbinek
(fotografija z vaje)

ga od narave, pa na drugi strani od človeške topoumnosti, torej posameznik, ukleščen med naturo in kulturo«.

Ta »model« ambivalentnega osrednjega junaka, ki je hkrati neizmeren avtoritaren egoman, po drugi strani pa glasnik svobodnega duha in neizprosen kritik sistema državnih institucij (s katerim se lahko zlahka strinjamo) in njenih topoglavih izvrševalcev ter topoumnega ljudstva, ki ne razmišljajo s svojo glavo, ta model nekakšnega izboljševalca sveta, žrtve sistema, zagovornika duha in svobode, a hkrati tirana in despota do svojih najbližjih, je Bernhard ustvaril tako v moški kot tudi ženski različici v večini svojih romanov in dram. In nobena izjema pri tem ni tudi lik *Dobre* v njegovi prvi drami *Zabava za Borisa/Ein fest für Boris: »Prvo izmed 18 gledaliških del, kolikor jih je napisal Thomas Bernhard, pesnik, pisatelj in dramatik, med letoma 1970 in 1988, z naslovom Ein fest für Boris, je nastalo po njegovih navedbah že leta 1967, na podlagi enega od uspelih dramoletov, ki jih je ustvaril nekaj let prej, ko je prijateljeval s komponistom Gerhardom Lamperspergerjem in njegovo ženo Majo, zadnje, Heldenplatz, pa leta 1988 – in je doživelo premiero tri mesece pred njegovo smrtjo. Odrska dela so samo še utrdila Bernhardov sloves mračnega, tesnobnega, hkrati pa provokativnega in z leti tudi komičnega avtorja«* (Lučka Jenčič: Resnica odra ali oder resnice; Gledališki list MGL, sezona 1994/95, 5. premiera, Pred upokojitvijo).

Ta podatek izjemne poznavalke in prevajalke Bernhardovih del *Lučke Jenčič* je pomemben in pomenljiv za razumevanje drame z dveh vidikov. Prvi je brez dvoma podatek o *dramoletu z naslovom Glave*, ki naj bi ga napisal s komponistom *Gerhardom Lamperspergerjem* in njegovo ženo *Majo*, saj je prav navezava z njima, s katerima je v teh letih Bernharda družilo v šestdesetih letih »prijateljstvo«, eskalirala v škandalu po izidu romana *Sečnja (Holzfällen)* leta 1984, v katerem ju je Bernhard kot *Auersbergerjeva* in predstavnika sprenevedave avstrijske kulturniške snobistične družbe z zaničevanjem opisal in s tem sprožil tudi tožbo *Lampersbergerja*, ki se je v Bernhardovem opisu prepoznal in želel s tožbo doseči celo prepoved tiskanja knjige v Avstriji, vendar je leta 1985 tožbo umaknil. Ta podatek namreč nakazuje tudi na dejstvo, da je Bernhard ponudil tekst *Zabava za Borisa* salzburškemu festivalu, ki pa je igro zavrnil zaradi njegove *»domnevo preveč temačne tematike«*. Drugi pomembni podatek, ki se navezuje na letnico nastanka dramoleta in pisanje drame, pa seveda odpira tudi širši, družbenopolitični kontekst časa, v katerem je drama nastajala, in sicer kontekst pariške študentske revolucije leta 1968, v okviru katerega lahko prepoznamo tudi nekatere družbene premise v *Zabavi za Borisa* o nemoči upora in »revolucije«, ter tudi podatek, da je bila za pisanje navdihujoča tudi Genetova drama »Služkinji«. O političnem kontekstu *Zabave za Borisa* seveda lahko le ugibamo, pri čemer je zanimiv Bernhardov uvod v govor ob podelitvi Büchnerjeve nagrade leta 1970, kjer zapiše: *»Büchnerjevo nagrado sem dobil leta 1970, ko je tako imenovana študentska revolucija '68, ki je počasi zvodenela kot samo romantična in zatorej popolnoma spodletel diletantski upor, žal že prišla v zgodovino kot neuspešen poskus revolucije. Neresnost tega protesta je na koncu pripeljala do nasprotnega učinka – intelektualne katastrofe in žalostnega prebujenja. Vodilni ljudje tega gibanja, ki se je samo z enim očesom vzgledovalo po Francozih, v Nemčiji niso, kot so nameravali, ponovno uvedli dobrega, najboljšega, najostrejšega duha, pač pa so ga s svojim diletantizmom, ki ni bil prav nič revolucionarnega, ampak, kakor se je izkazalo, zgolj pri Francozih ukradena metoda, za dolgo časa izgnali«* (Moje nagrade).



Darja Reichman,
Simon Šerbinek
(fotografija z vaje)

Eden izmed zanimivih indicev oziroma inspiracija za nastanek drame pa je tudi Bernhardov zapis v delu *Oponaševalec glasov* (Gledališki list SNG Drama Ljubljana, sezona 2008/09, Moč navade; prevod Mojca Kranjc), v katerem Thomas Bernhard pod naslovom *Dobrodelnost zapiše: »Neka starejša dama iz naše soseščine je šla v svoji dobrodelnosti nekoliko predaleč. K sebi je vzela, kakor je verjela, nekega revnega Turka, ki ji je bil zaradi dejstva, da mu zdaj ni treba več prebivati v za rušenje namenjeni gradbiščni baraki, temveč, po zaslugi dobrodelnosti starejše dame, v njeni meščanski hiši sredi velikega vrta, sprva tudi hvaležen. Pri starejši dami je pomagal kot vrtnar, ona pa ga je postopoma ne samo na novo oblekla, temveč ga dejansko crkljala. Nekega dne se je Turek pojavil na policijskem komisariatu in navedel, da je starejšo damo, ki ga je iz dobrodelnosti vzela v hišo, umoril. Zadavil, kakor je ugotovila sodna komisija po takojšnjem ogledu lokacije. Ko je sodna komisija vprašala Turka, zakaj je umoril in torej zadavil starejšo damo, je odgovoril, da iz dobrodelnosti.«*

V *Zabavi za Borisa* je namreč mogoče razbrati poleg sarkazma do teme »dobrodelnosti« tudi Bernhardovo sarkastično stališče do t. i. upora in »revolucije«, ki se v besedilu klavrno zaključita z Borisovo smrtjo (samomorom) za uporniškim bobnanjem (ki me nezadržno spominja tudi na Pinterjevo *Zabavo za rojstni dan)* in razkritjem zahtev pohabljencev in njihovih pobožnih želja po večjih posteljah, »v katerih bi se lahko stegnili«. Bernhardova groteskna prispodoba spodletele revolucije in njenih neuničljivih, čeprav emocionalno in fizično hendikepiranih predstavnikov moči je v *Zabavi za Borisa* prignana do skrajnega roba absurda. Revolucija v svetu, ki ga vodijo diktatorski emocionalni pohabljenci pod zastavo navidezne empatije, dobrodelnosti in humanosti, preprosto ni

mogoča in je obsojena na propad. Neskladje moči med vladujočo elito, ki v svoji narcistični želji po oblasti in emocionalni praznini išče odrešitve v navidezni dobrodelnosti, in na drugi strani brezpravno množico družbenih pohabljencev je preveliko, da bi se mogel zgoditi njihov upor in ogroziti vladujočo elito. Moč elite je kljub njeni emocionalni hendikepiranosti še vedno prevelika, da bi se ji brezpravna, prav tako hendikepirana množica, lahko učinkovito uprla. Njen »upor« je zato zlahka udušen že v štartu ... v tistem trenutku, ko sprejmejo povabilo in privolijo v sodelovanje v »igri«, ki se imenuje *rojstnodnevna zabava za Borisa*, ki jo prireja njegova in seveda tudi njihova potencialna dobrotnica Dobra! V trenutku ko, privolijo v njena pravila »zabave«, je njihova pozicija jasna in njihova prošnja in moledovanje za osnovne pogoje preživetja ostajata zgolj pobožna, pragmatična želja. Edina potencialna »upornika« v tej igri merjenja moči sta Boris in Johanna. Prav Johanna je namreč tista, ki bi se Dobri morda lahko uprla, vendar jo Dobra zatre v kali, priveže na voziček in zahteva od nje popolno podreditev. Edini, ki se Dobri »upre«, je Boris, in sicer v trenutku, ko se odloči za smrt, čeprav ga veže z Johanno zelo močna čustvena vez. Na tem področju pa se začenja še tista druga, ne le družbena, ampak psihološko izjemno pretanjena igra med Borisom, Johanno in Dobro, ki razkriva še drugo, ne zgolj družbeno plat te izrazito razplastene drame. In prav ta trikotnik na izrazito intimni ravni odstira srhljiv vpogled v brezna zapletenih in pohabljenih medčloveških odnosov, ki so prav tako kot družbeni tema te večplastne in kompleksne drame. Krstna izvedba *Zabave za Borisa* je bila (potem ko so jo v Salzburgu zavrnili) leta 1970 v *Deutsches Schauspielhausu v Hamburgu* v režiji Clausa Peymanna, leta 1972 pa je zanjo prejel tudi Grillparzerjevo nagrado. Njeno podelitev je sarkastično in pomenljivo, kot je znal to samo Bernhard, opisal v knjigi *Moje nagrade* (Thomas Bernhard: Moje nagrade, Beletrina 2013; prevod Ana Monika Pirc). V duhovitem opisu kupovanja obleke za podelitev te nagrade, za katero se je pozneje pokazalo, da mu je bila premajhna, med drugim predstavil vso absurdnost podelitve in skritiziral vso bedo takratne avstrijske kulturniške srenje, ki ga ob vstopu v dvorano na podelitvi sploh ni prepoznala: *»Čez nekaj časa je ministrica pogledala okoli sebe in z neponovljivo ošabnim in butastim glasom vprašala: 'No, kje pa je vendar naš poet?' Stal sem neposredno poleg nje, a še pomislil nisem, da bi se razkril. Pograbil sem teto in zapustila sva dvorano.«* Prav z uprizoritvijo *Zabave za Borisa* pa se je začelo tesno sodelovanje med dramatikom Bernhardom in režiserjem Peymannom, ki je kasneje (ko je postal intendant Burghtheatra) uspešno uprizoril večino Bernhardovih dram, nazadnje tik pred avtorjevo smrtjo tudi »škandalozen« *Trg herojev/Heldenplaz*, v katerem je Bernhard v usta judovskega profesorja položil preroški in očitno že takrat, danes pa več kot očitno, aktualen stavek: *»Saj se dogaja prav to / kar hoče večina Avstrijcev / da vlada nacionalsocializem / pod površino je nacionalsocializem že dolgo na oblasti.«*

Vir:

Thomas Bernhard: **Vzrok** (Nakazovanje)/Die Ursache (Eine Andeutung), 1989; **Klet** (Odtegnitev)/Der Keller (Eine Entziehung), 1989; **Dih** (Odločitev)/Der Atem (Eine Entscheidung), 1992; **Hlad** (Izolacija)/Die Kalte (Eine Isolation), 1994 in **Otrok**/Ein Kind, 1999; Mohorjeva založba Celovec-Dunaj-Ljubljana; izdala, založila in tiskala Mohorjeva založba v Celovcu; prevedla: **Lučka Jenčič**

Thomas Bernhard: **Moje nagrade, prevedle Ana Monika Pirc, Urška Brodar, Alenka Morel,** Beletrina, Ljubljana 2013

Uwe Schütte

Teater pohabljencev: *Zabava za Borisa*

Thomas Bernhard se je svojih prvih gledaliških poskusov lotil že v petdesetih, vendar pa se je šele s predstavo *Zabava za Borisa* zares izkazal kot dramatik. Hamburška praizvedba pod taktirko Clausa Peymanna je spletla tesno prijateljstvo med dramatikom in režiserjem, ki je skoraj vse njegove gledališke igre sprva predvsem insceniral, kasneje pa tudi sam postal lik v samoparodičnem dramoletu *Claus Peymann si kupi hlače in gre kosit z mano*.

Zabava za Borisa predstavlja nekakšen prototip vseh Bernhardovih kasnejših gledaliških del: igra se vrti okoli slavnostne rojstnodnevne večerje amputiranca (naslovnega junaka) in s tem postavlja model za večerjo, ki stoji tudi v središču kasnejših gledaliških del, kot so *Ritter, Dene, Voss, Pred upokojitvijo, Heldenplatz in Elisabeth II.*

Gotovo bi bilo preohlapno, da bi te pogoste prikaze gostij povezovali z ritualnim koreninami teatra kot takega, vendar pa je precej opazno dejstvo, da na koncu gledaliških iger v splošnem neredko nastopi smrt ali pa samomor: skratka, nekdo je »žrtev«. *V Zabavi za Borisa* je to napol debilni pohabljenec Boris, ki umre povsem neopaženo; gre za prav grotesken konec, ki se opira na zgodbo von Hofmannsthalove salzburške drame *Slehernik*.

Sam Bernhard je kot enega od vplivov navedel tudi dramo Jeana Geneta z naslovom *Služkinji*. Diktatorsko razmerje osrednje figure, ki jo avtor označi zgolj kot »Dobro«, do njene služabnice Johanne, pa tudi odvisnostno razmerje med Dobro in pohabljencem verjetno izhajata iz istega naslova.

Dobra, ki je bila v nesreči izgubila obe svoji nogi, se je namreč poročila z najbolj pomilovanja vrednim pohabljencem iz bližnjega zavetišča, Borisom, prav zato, da bi bil od nje v celoti odvisen. Družbena razmerja moči v hiši Dobre se kažejo v obliki lastniških razmerij: »On pripada samo meni / Boris pripada samo meni« (52).

Obe predigri, ki tvorita prvo polovico drame, ponazarjata družbeno premoč Dobre na primeru njenega nenehnega šikaniranja Johanne. To je še najbolje razvidno iz izbire kostumov za obisk dobrodelnega plesa v maskah, na katerega pridejo med drugimi tudi notranji in zunanji minister, predsednik ustavnega sodišča in druga visoka gospoda: medtem ko je gospodarica napravljena v kraljico, mora služabnica nositi masko svinje.

Hkrati pa je že v »Prvi predigri« nakazan tihi odpor Johanne, ki se na ukaze Dobre odziva precej pasivno in izpodbija njeno gospodovalno govoričenje s svojim doslednim molkom. Dobri to pač ne uide, zato

ji razdraženo zasika: »In ker ste vi tako inteligentna / in ker tako pogosto molčite / […] molčečnost vaše inteligence« (str. 15). Takšno molčanje kot subverzivna strategija se pogosto pojavlja tudi v kasnejših Bernhardovih igrah.

Naslovni lik drame se pojavi šele v tretjem dejanju; tudi to je eden od tipičnih in ponavljajočih se Bernhardovih dramaturških trikov. Tu je prikazana rojstnodnevna zabava za Borisa, na katero je Dobra povabila še trinajst drugih pohabljencev iz zavetišča. Dejstvo, da slavljenec na koncu zabave umre, vzbuja neogibne asociacije na prizor zadnje večerje.

Radodarna rojstnodnevna gostija je le še en pokazatelj vzvišene arogance, s katero se protagonistka na sceni uveljavlja kot »dobričina« nasproti siromakom. (Podobno izkušnjo je imel revni Bernhard v mladih letih s svojimi meceni.) S tem pa pravzaprav ponazarja kapitalistično prakso maskiranja socialne politike z domnevno krščanskim usmiljenjem, katere namen je prikriti v ozadju ležeče gospodovalne ambicije.

Ko pogovor med to bizarno požrtijo nanese na neznosne razmere v zavetišču in se pohabljenci med drugim pritožijo tudi nad »enotnimi zaboji« (str. 93), ki jim služijo kot zasilne postelje, v katerih katerih morajo spati, pa jim Dobra navrže, da bi vzdušje v zavodu lahko izboljšal »kak posebno zabaven ali posebno bister človek« (str. 112), ki bi jih malo kratkočasil. Vendar pa se pohabljenci ne dajo kar tako: »Nobenih umetnikov ne potrebujemo / Nobenih recitatorjev ne potrebujemo / […] Potrebujemo boljšo hrano / daljše postelje / izboljšanje našega splošnega stanja« (str. 112).

Precej očitno je, da to igro lahko razumemo kot »parabolo o navidezni svobodi znotraj potrošniške družbe, podvrženi vplivu lastnine in denarne moči«, kot je zapisal Hans Höller. Skrčeni, v svoji mobilnosti omejeni pohabljenci predstavljajo tekmovalno družbo, v kateri mora vsak posameznik živeti neizbežno deformirano eksistenco.

Služabnica Johanna, ki se vedno punta režimu Dobre, pa med samo gostijo tudi čisto dobesedno občuti pasove, s katerimi privežejo tiste, ki se nočejo podrediti; s pasovi je privezana na invalidski voziček. »Dala sem vas pripeti s pasovi / privezati / pripeti s pasovi in privezati« (74), razloži Dobra, saj vendar »nihče ne sme vzbujati pozornosti / vsi morajo biti enaki / vsi enaki« (str. 74–75). S tem je nakazan nasilni temelj domnevne družbene enakosti, ki utemeljuje oblastniške odnose tako znotraj meščanskih demokracij kot socialistično naravnanih družb.

Ta v dvojnem pomenu onemogočeni Boris predstavlja skrajni primer umanjkanja enakosti: da lahko ta, ki je prikrajšan tudi v govornem izražanju, namesto da bi sodeloval v pogovoru, kvečjemu tolče po pavkah – svojem rojstnodnevnem darilu, je v tem smislu precej zgovorno dejstvo. Tako kot njegova v vrvežu zabave spregledana smrt.

»Grozovit krohot«, ki se izvije iz ust Dobre po zaključku zabave, se upira enostavni interpretaciji, lahko pa ga razumemo predvsem kot zmagoviti odgovor na Johannin ogorčeni in sočutni vzklik. Medtem ko je služabnica izgubila dragocenega zaveznika, si lahko gospodarica brez težav poišče novega sužnja.

Vir:

Uwe Schütte, *Thomas Bernhard*, Böhlau Verlag GmbH & Cie., Köln Weimar Wien 2010, str. 86–88.

Prevedla: Sara Virk



Darja Reichman, Simon Šerbinek, Vesna Slapar *(fotografija z vaje)*

Bernhard Sorg

Zabava za Borisa

Gledališka igra, ki je bila krstno uprizorjena leta 1970, se odvija »v hiši Dobre«, s čimer je mišljena breznoga starka, ki jo prebivalci iz sosednjega zavetišča za pohabljence kličejo »Dobra«. Noge je izgubila v nesreči (str. 22), očitno je zelo premožna in brez prijateljev, živi le s svojim iz zavetišča posvojenim drugim možem Borisom, ki je prav tako brez nog, in svojo služabnico Johanno. Igra ima tri dejanja: »Prvo predigro«, »Drugo predigro« in »Zabavo«. Boris je na več mestih označen kot »moj mož« (npr. str. 48), vendar pa je iz enega od zgodnejših prizorov razvidno, da je Dobra še vedno fiksirana na svojega prvega moža, ki je umrl pred desetimi leti (str. 12). To, da posveča toliko pozornosti Borisu in njegovi rojstnodnevni zabavi, ki jo vsakoletno prireja zanj in za prav tako breznoge varovance zavetišča, izhaja iz njene potrebe po trpinčenju in samotrpinčenju, pa tudi iz želje po dobrodelnem udejstvovanju. Skozi njene brezkončne samogovore – prvo in drugo dejanja sta sestavljeni skoraj izključno iz njenih monologov – se ta njena »skrb za druge« izkaže predvsem kot demonstrativno utelešenje oslabljene moči nad še šibkejšimi, cela zabava je kot neusmiljena predstava človeške šibkosti in absurdnosti na ozadju rahlo blasfemičnega spomina na prizor zadnje večerje.

Gospodarica Dobra obvlada služabnico Johanno s pomočjo svojega nenehnega govora, s pomočjo nebogljenosti, ki ne vzbuja želje po pomoči, temveč sovraštvo. Medtem ko živi v skoraj popolni osami, v hladu »praznega prostora« (str. 4, didaskalije), govori proti skoraj zmerom molčeči Johanni, dialoga pravzaprav ni zmožna, z ene teme asociativno skače na drugo, samo sebe žene naprej, a brez cilja, brez kakršnegakoli upanja na pojavitev takšnega cilja. Zato začenja vedno znova od začetka, z ostrim očesom, a hkrati povsem omejena na svojo monomanijo: naročila za bližajoči se ples v maskah z mestno »visoko družbo« se izmenjujejo z naročili za zabavo pohabljencev iz zavetišča.

V to dogajanje se vedno znova vrivajo samoopazovanja, obtožbe, izbruhi strahu in sovraštva, ki učinkujejo kot nekakšni pošasti odmevi, kot da bi z vsakim dnem nastopali z obnovljenimi, a vendarle pojemajočimi močmi. Pohabljena eksistenca lahko doživlja izkušnje le v okrnjeni obliki, kar se odraža tudi v govoru, a hkrati razširja svoj pogled na pohabljeno eksistenco *vseh*, tudi tistih navidezno zdravih. Dobra doživlja svojo eksistenco intenzivneje od njih, tudi njen strah je intenzivnejši, njeno sovraštvo in njeno spoznanje sta intenzivnejša. Med prikazi njene gospodovalnosti (npr. tiha igra z rokavicami in klobuki, str. 14) in njenega obupa, ki so hkrati čvekavi in neverbalni,

najdemo namige na njeno sprijaznjenost z usodo, ki jo lahko razumemo kot predpripravo na smrt: »Dobro je / da sem naredila konec / Naredila konec / *čisto tiho* / Naredila konec« (str. 32–33).

»Druga predigra« – torej predigra pred smrtonosno igro rojstnodnevne zabave – se odvija po plesu v maskah. Dobra je »v kostumu kraljice« (str. 36, didaskalije), medtem ko si je Johanna, ki jo potiska naokoli v vozičku, svojo masko za njenim hrbtom že snela. Dobra jo prisili, da si jo spet nadene: gre za masko svinjske glave. Dobra vsa utrujena, pa vendar z zanosom, spregovori o vseh častitljivih obiskovalcih plesa, o svoji vlogi breznoge kraljice, o smešni igri nečimrnosti in prazne družabnosti: »Ljudje to poskušajo vedno znova / Kostumski plesi / Zabave plesi / so nekaj najbolj žalostnega« (str. 45). Oblastništvo, ki ga je pokazala pri igri s kostumi, izvaja tudi v resničnosti: poišče si bitja, ki jih podvrže svoji moči, saj so njihove eksistence prav tako brezizhodne kot njena. Borisa si je pripeljala iz zavetišča: način, na katerega o tem govori, nam pokaže, da ji je šlo že od samega začetka za to, da nase priveže nekoga brez lastne volje: »Toda imam ga / Saj sem si ga ja izbrala / *Johanni* / Šli sva v zavetišče in si ga izbrali / In jaz sem ga poročila« (str. 51). Ob koncu tega monologa pravi tudi: »On pripada samo meni / Boris pripada samo meni« (str. 52). Klavrni poskusi vzgoje (prisilno branje) preraščajo v grotesko: »Vem do kam si včeraj prebral / voham lahko to Boris / Tu je to / do tega mesta si prišel« (str. 66).

Zabava za pohabljence je nadvse umetelno stopnjevan, absurden in hkrati tragično-resno obarvan besedni ples v smer smrti Borisa, ki od vseh navzočih še najmanj pove in ki proti koncu zabave vročične in hektične stavke ter stavčne drobce drugih spremlja le še z udarjanjem po pavkah, vse dokler ne omahne. Trinajst breznogih pohabljencev sedi za mizo: jedo, pijejo, govorijo, pojejo. Tempo stavkov je vse hitrejši, vse večji sta njihova nesmiselnost in brezupna komičnost. Pridih nasilja in zatiranja, ki že od začetka obdaja Dobro, se zdaj še okrepi v divjih psovkah čez zavetišče, zdravnike, negovalce, čez obstoječi red. Tu seveda ne pride do nobene neposredne družbene kritike, eksemplarična narava tega verbalnega upora je dovolj zgovorna že sama po sebi, vse krepke obtožbe pa kaj hitro pripeljejo v monolog najstarejšega pohabljenca, ki prevzame to njihovo pretiravanje, ga stopnjuje do komičnih razsežnosti in ga nato konča pridušeno: »Moja dama kot vidite / je vse pojedeno / poleg tega je vsak od nas utrujen / *zeha* / utrujenost vidite / mislim da je čas da gremo« (str. 117). Šele takrat opazijo, da je Boris po svojem zadnjem udarcu na pavke očitno omahnil; če je le še malo prej pisalo, da je padel z glavo na mizo *»kot mrtev«* (str. 112, didaskalije), pa zdaj ni več dvoma o tem, ali gre zgolj za videz; Johanna zavpije: »Mrtev je / Boris je mrtev« (118) in didaskalije predpisujejo sledeče (negovalci medtem odstranijo ostale pohabljence): *»Komaj Dobra ostane sama z mrtvim Borisom, izbruhne v grozovit krohot«* (118). V tem *»grozovitem krohotu«* ni težko prepoznati v en sam trenutek zgoščene vsebine te gledališke igre, neke neizrekljive misli, nekega nebesedno izvedenega izbruha po vseh prejšnjih nasilnih besednih poskusih, da bi ubežala obupu in grozi. Prav zato, ker ostajajo odprta vprašanja – Čemu je zares namenjen ta *»grozovit krohot«*? Kakšno bo zdaj življenje Dobre? Je smrt Borisa pravzaprav mračna poanta celotne igre? Je z njim umrla tudi zadnja Dobrina vez z resničnostjo? Ali vidi njegovo smrt kot anticipacijo svoje lastne? Ali ga še naprej sovraži, ker je šel po poti, ki se je sama še vedno tako boji, in če je bil on zato morda (pa čeprav

nehote) močnejši od nje, ki mora živeti še naprej? – pridobi ta Dobrin krohot razsežnost naravnost peklenske zaključne pike. Mrtvaški ples breznogih pohabljencev, na koncu pa krohot – komedija, prav zares komedija.

Vir:

Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München 1977, str. 189–193.

Prevedla: Sara Virk



Miha Rodman,
Vesna Slapar,
Simon Šerbinek
(fotografija z vaje)

Anton Kiesenhofer

Iz protesta in resignacije:

Problem umetnika in družbena analiza v štirih igrah Thomasa Bernharda: *Zabava za Borisa, Lovska družba, Pred upokojitvijo, Na cilju* (Odlomki)

Le redki teoretski prispevki o dramskem opusu Thomasa Bernharda se ukvarjajo z družbeno strukturnim vidikom njegovih dram[1]. »Smrtni strah« (Strauß), »svet, oropan smisla« (Petersen), »jamranje nad svetom« (Jäger) ipd. so tipične formulacije, ki v veliki meri prevladujejo v besedišču Bernhardovih kritikov[2]; seveda ne povsem neupravičeno, saj na površinski ravni precej preprosto in posrečeno okarakterizirajo Bernhardova dela.

Vendar pa Bernhard poleg vsega tega odpira tudi vprašanja glede strukture človeškega soobstoja znotraj buržoaznih družbenih sistemov. Analiza te strukture na podlagi štirih Bernhardovih dram bo ena od linij pričujoče razprave; druga bo obravnava konfliktih situacij v teh štirih delih s poudarkom na odnosu med »Gospodarjem in Hlapcem[3]«. Liki se tu namreč delijo na »vladajoče« in »podrejene«, pri čemer prvi uveljavljajo svojo nadvlado skozi jezik, izobrazbo in gmotno moč. Med »močnim« in »nemočnim« likom lahko opazimo tudi vznik nekakšnega »vmesnega lika«, skozi katerega se ta konflikt pravzaprav odvija. Ta »vmesni lik« se razvije iz Johanne, ki občasno imitira Dobro, vendar pa še vedno spada med »podrejene«, v lik pisatelja v *Lovski družbi* in v *Na cilju*. Avtobiografske poteze v teh »vmesnih likih« kot tudi oba pisateljska lika v funkciji med »podrejenimi« in »vladajočimi« pa ne nazadnje odpirajo tudi vrata za obravnavo vprašanja vloge sodobnega umetnika.

1. MOGOČNEŽI

V sosledju Bernhardovih dram je prva mogočnica prav Dobra v Zabavi za Borisa. Njena premoč je v prvi vrsti ekonomske narave. Živi kot predstavnica privilegiranega družbenega sloja, ima služabnico Johanno in dva služabnika na rojstnodnevni zabavi. Srečuje »Politike / Zdravnike / Odvetnike / Duhovščino / Notranjega ministra […]« (str. 38) in kaplanu obljubi »veliko vsoto« (str. 47); skratka, denarnih problemov ne pozna. […]

1. Josef Donnenberg, »Zeitkritik bei Thomas Bernhard« in *Zeit und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Wien: Hirt, 1973), S. 134; Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard* (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1979); Dieter Kafitz, »Die Problematisierung des individualistischen Menschenbildes im deutschsprachigen Drama der Gegenwart« in *Basis: Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* (1980), str. 93.

2. Gerd Jäger, »Komponierter Weltjammer«, *Theater heute*, Juni 1974, S. 10; Jürgen Petersen, »Beschreibung einer sinnentleerten Welt« in *Bernhard: Annäherungen*, Hrsg. Manfred Jurgensen (Bern: Francke, 1981); Botho Strauß, »Komödie aus Todesangst«, *Theater heute*, August 1970, str. 32.

3. Hans Höller, *Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard* (Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1979), str. 17.



Brane Grubar,
Miha Rodman,
Blaž Setnikar,
Simon Šerbinek
(fotografija z vaje)



Darja Reichman,
Miha Rodman,
Blaž Setnikar,
Brane Grubar
(fotografija z vaje)

Moč skozi jezik in izobrazbo

Na podlagi ekonomske neenakosti se kaže dominanca »vladajočih« skozi jezik: »Gospodarica Dobra obvlada služabnico Johanno s pomočjo svojega nenehnega govora […][4]. V »Prvi predigri« beremo monolog Dobre, ki ga Johanna na nekaj mestih sicer prekine, vse o njej izvemo le skozi usta Dobre. Takšno govorno dominanco zasledimo tudi v *Lovski družbi*. […]

To odločanje namesto drugega prehaja v obeh omenjenih delih tudi na področje izobrazbe. Johanna je »odlična bralka« (str. 15). […] V obeh primerih prepoznamo vrednostne sodbe, ki temeljijo na tradicionalnih meščanskih normah: kdaj naj bi bila bralka torej »odlična«? Kadar je besedilo prebrano na način, ki bo ugajal poslušalki. […] Gre torej za kar največje možno približanje subjektivni normi, ki jo postavlja »vladajoči«.

Tudi na Borisu izvaja Dobra svoj izobraževalni eksperiment: tudi on mora brati. Ti eksperimenti že »preraščajo v grotesko«[5]: »Preizkus znanja danes / Vem do kam si včeraj prebral / voham lahko to Boris« (str. 66). […]

Ignoranti? Norci? Vsekakor mogočneži!

»Mogočneži« utemeljujejo svoj obstoj na podlagi pripadnosti najvišjemu družbenemu sloju. To zavedanje družbene neenakosti v Bernhardovih dramah prikazuje »mogočneže« kot »vladajoče«, ki se spreminjajo v

4. Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, str. 190

5. Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, str. 191.

6. Benjamin Heinrichs, »'Ein Fest für Boris' – Ein Münchner Lichtblick«, *Theater heute*, April 1973, str. 13.

7. Benjamin Heinrichs, »Ausflüge«, *Theater heute*, März 1973, str. 62.

8. Benjamin Heinrichs, »Ausflüge«, str. 62.

negativne karikature. Dobra se na ironičen način (glede na svoje ime) izkaže za »buržoazno pošast«[6]. Njene tožbe se izkažejo za »luksuzno buržoazno trpljenje«[7]. Borisa si vzame za moža, da bi ga lahko popolnoma obvladala, saj Johanne zaradi njene očitne prednosti (njenih nog) pač ne more. […]

2. NEMOČNI

Boris, Asamer …

V *Zabavi za Borisa* najdemo le eno vladajočo in mnogo podrejenih. Boris seveda spada k slednjim, Dobra si ga je za moža »vzela« v najbolj lastniškem pomenu te besede. Tako je sicer ubežal zavetišču, vendar pa se je njegovo stanje s tem le še poslabšalo; in to ga je sčasoma tudi ugonobilo; »zaprt v buržoazno palačo, v Dobrino hišo, postane postane proletarec Boris … otožen in se dobesedno nažre in razžalosti do smrti«[8]. Njegova jezikovna inferiornost vodi v to, da lahko na koncu zgolj še bobna, dokler nazadnje ne omahne v smrt. […]

Od *Zabave za Borisa* pa do *Na cilju* so postale Bernhardove igre čedalje bolj realistične. Poudarek se je prevesil na prikaz meščanske realnosti, v kateri imajo mogočneži najnižji družbeni sloj za svoje služabnike. Usihajoča prisotnost podložnikov v Bernhardovih igrah v tem smislu kaže na to, kako so mogočneži slepi za nemočne.

Johanna in hčerka

Dobra do Johanne ni samo oblastniška: obravnava jo kot žival. Ko meče naokoli klobuke in rokavice, jih

ji mora Johanna prinašati kot kak pes; ko si Johanna po plesu v maskah sname svojo (svinjsko glavo), si jo mora na ukaz Dobre nemudoma spet nadeti.
Po drugi strani pa Johanna Dobro tudi iritira: ima povsem fizično prednost, ima noge. Poleg tega pa Dobri zadnje čase očitno še posebej rada daje »[…] literaturo / v kateri igrajo vlogo pohabljenci« (str. 10), kar to nadvse razburja. Na nekem drugem mestu pokaže svojo iritiranost z Johanno takole: »Johanna vi si domišljate da veste vse o meni / […] / Vse si domišljate« (str. 13). V liku Johanne že lahko prepoznamo lik pisatelja iz kasnejših dram, Johanna že uteleša nekatere avtorjeve avtobiografske poteze. Iritativnost Johanne je seveda namig na Bernhardovo lastno ustvarjanje. Tako kot avtor naj bi tudi ona že zgodaj izgubila svoje starše. Dobra se zaveda tudi Johannine inteligence: »In ker ste vi tako inteligentna / in ker tako pogosto molčite / […] / Vaša molčečnost na inteligenten način / molčečnost vaše inteligence« (str. 15). Dobra Johanni ne zaupa iz istih razlogov kot mogočneži v kasnejših igrah ne zaupajo Clari ali pa pisateljem. Johanna jezi Dobro tudi s tem, da želi na brezobziren način izvedeti kaj o nesreči, v kateri je umrl njen mož in v kateri je sama izgubila nogi. Ko Boris na koncu igre obleži na mizi, je Johanna edina, ki odreagira prizadeto, človeško. Čeprav Johanna še ne predstavlja enega od tistih pravih »vmesnih likov«, kot so kasneje denimo Clara in pisatelja, pa je že precej dvoumen karakter.[9] […]

Vir:

Anton Kiesenhofer: Aus Protest und Resignation: Künstlerproblematik und Gesellschaftsanalyse in vier Stücken von Thomas Bernhard: »Ein Fest für Boris, Die Jagdgesellschaft, Vor dem Ruhestand, Am Ziel«, v: *Modern Austrian Literature*, Vol. 21, No. 3/4, Special Thomas Bernhard Issue (1988), str. 123–134.

Prevedla: Sara Virk

9. Alfred Barthofer: »The Plays of Thomas Bernhard – A Report«, *Modern Austrian Literature*, 11, No. 1 (1978), str. 29.



Darja Reichman, Vesna Slapar, Brane Grubar, Miha Rodman, Simon Šerbinek, Blaž Setnikar
(fotografija z vaje)

André Müller v pogovoru s Thomasom Bernhardom

Drugi pogovor: 1979 (odlomek št. 1)

Bernhard predlaga gostišče v Steyrermühlu[1]. Na odprtih vratih visi napis »Dan za počitek«. Kot se izkaže, so lastniki lokal zaradi nerentabilnosti prodali in svojo dejavnost do nadaljnjega opustili. Bernhard: »Torej nikakršen dan za počitek, ampak kar večni počitek.« Odpeljeva se v Laakirchen do neke druge gostilne. Bernhard si naroči juho z jetrnimi cmoki in ocvrte gobe. Jaz ne bom nič jedel, zato da ga lahko nemoteno sprašujem dalje.

Ste si že kdaj poskušali vzeti življenje?
Kot otrok sem se poskusil obesiti, ampak se je štrik strgal.

Koliko ste bili stari?
Takrat sem imel sedem, osem let. Potem sem šel pa enkrat z dedkom na sprehod, takrat smo živeli v Traunsteinu[2], in sem med sprehodom ves čas žrl uspavalne tablete, dokler mi ni kar naenkrat postalo grozno slabo, in sem rekel, da moram takoj domov, to je bilo približno trideset kilometrov ven iz mesta, in tako sem stekel stran in dejansko prišel do doma, ne spomnim se, kako, in potem sem štiri dni ležal v postelji in kar naprej kozlal, dokler mi v želodcu ni ostalo nič več. Takrat sem moral biti star kakšnih deset let.

In kaj je bilo potem?
Potem so me ozmerjali in rekli, da sem histeričen otrok, ki hoče zganjati teater in prinaša družini nesrečo.

Pa še kdaj pomislite na to, da bi se ubili?
Misel je zmerom prisotna. Ampak nimam tega namena, vsaj za zdaj ne.

Zakaj ne?
Mislim, da iz radovednosti, iz gole radovednosti. Pri življenju me drži, tako mislim, samo radovednost.

Zakaj pa 'samo'? Koliko ljudi sploh ni radovednih, pa vseeno živijo.
Pa saj nisem proti življenju.

Kljub temu obstajajo ljudje, ki razumejo vaše knjige kot napeljevanje k samomoru.
Ja, ampak saj mi nihče ne sledi. Šele pred kratkim, pred štirinajstimi dnevi, se je pred mojim oknom na lepem pojavila

1. Steyrermühl in Laakirchen se nahajata v bližini Bernhardovega takratnega prebivališčana Zgornjeavstrijskem (op. prev.).

2. Kraj na jugovzhodu Nemčije, blizu avstrijske meje (op. prev.).

ženska in rekla, da mora govoriti z mano. Pa sem rekel: No, zakaj pa hočete govoriti z mano? Takrat sem ravno ležal v postelji z ubijalsko gripo. Pa je rekla: Še preden bo prepozno. Pa sem rekel: Se hočete ubiti? Je rekla: Ne, vi se hočete. Sem rekel: Jaz prav gotovo ne, bodite no pametni, pojdite domov. Je rekla, da ne in da hoče noter. Sem rekel, da to ne gre, ker se komaj še držim pokonci, in da se grem nazaj uleč. Je rekla: Brez skrbi, saj imam moža, saj nočem v posteljo z vami ... Vse to se je odvijalo pri odprtem oknu; ko sem hotel okno zapreti, je vtaknila prst v režo. Sem rekel: Zmečkal vam bom prst. Potem je umaknila prst in jaz sem zaprl okno in šel nazaj v posteljo. Ko sem čez nekaj časa spet pogledal ven, je bila še vedno na dvorišču. Ampak na neki točki je končno odšla in potem mi je napisala pismo, da bo na ta in ta datum, na neki ponedeljek ob dvajseti uri na pokopališču, pri desnih vratih, torej na svojem najljubšem mestu, čakala name. Ampak mene tisti dan sploh ni bilo doma. In potem mi je napisala še eno pismo, šestnajst strani dolgo, v katerem mi je povedala vse o svojem življenju, pa o svojem možu, s katerim se je poročila mnogo prezgodaj, in takšne stvari. Verjetno se je hotela na pokopališču ubiti skupaj z mano. Človek nikoli ne ve, kaj vse lahko sproži pri drugih ljudeh.

Bi se pogovarjala o učinkih literature?
Raje ne.

O čem pa bi se lahko pogovarjala? Z vami sem hotel narediti en tak posebej dolg intervju, kakšnih dvajset strani.
Brez oziranja na mojo osebo lahko zapišete, karkoli vam pade na pamet, karkoli pač ustreza vašim namenom. Lahko zapišete, da sem rekel vse to, kar rečete vi. Tudi jaz bi na vašem mestu tako naredil. Če bi imel kakšno zanimivo misel, bi mi bil isti šmorn, kdo jo je izrekel. Včasih sem, da bi zaslužil kaj denarja, pisal najave za 'Radio Österreich', to je bil en tak poceni dunajski radijski časopis, ampak sem bil prelen, da bi vse to bral še enkrat, in tako sem, ko je bilo treba, na primer, najaviti Heideggerjevo predavanje, svoje lastne stavke, stavke, ki sem si jih izmislil sam, predstavil kot Heideggerjeve. Ko sem se česa takega spomnil, sem zapisal: Kot je že rekel Heidegger ... Kdo pa bo preverjal, če je to res ali ne? Za to bi moral ja prebrati več tisoč strani.

Tega ne morem. Ne morem trditi stvari, ki sploh ne držijo. Ne morem zapisati, da ste naredili deset poskusov samomora, če pa ste naredili šele dva.
No dobro, dejstva morajo držati.

Ja, in izraziti jih morate vi, ker si vendar želim imeti dialog z vami. Torej bi morali vi, če se na primer smejete, reči: Smejem se ...
Ampak zdaj se smejete vi. Jaz samo spremljam vaš smeh s svojimi besedami.

Že vidim, da tako ne bo šlo. Še enkrat bom poskusil in vam zastavil vprašanje. Se kdaj smejete tudi, kadar ste sami?
Ja, tudi na samem sem se že kdaj smejal, ampak zelo redko.

Čemu ste se smejali?
Kakšni situaciji, lahko tudi lastni, ki se človeku nenadoma zazdi smešna.

Tudi svojemu obupu?
Ja, tudi ...



Judita Polak,
Ciril Roblek,
Darja Reichman,
Miha Rodman,
Brane Grubar
(fotografija z vaje)



Brane Grubar, Blaž Setnikar, Simon Šerbinek,
Ciril Roblek, Vesna Slapar *(fotografija z vaje)*

(Začne jesti. Ugasnem magnetofon ...)
Zakaj ugašate?

Zato, ker najbrž ne govorite med jedjo.
Torej bova poslušala samo žvenket vilic.

Pravzaprav ste zelo uvidevni. Vsakič, ko kaj naredim ali pa rečem, rečete tudi vi nekaj.
No, vidite, ni to krasno?. Če človek nekaj not vrže, bo vedno prišlo nekaj ven.

Bojim se, da kmalu ne bom imel nič več takega, kar bi lahko not vrgel.
Ne smete toliko razmišljati. Če človek preveč razmišlja, se mu kar naenkrat vse zazdi preneumno. Če že vnaprej razmišljam, kaj bi rad napisal, in si naredim osnutek in se s s tem predolgo ukvarjam, potem ne napišem prav ničesar.

Drugi pogovor: 1979 (odlomek št. 2)

Od kod to vaše slabo mnenje o ljudeh? V bistvu človek pozna samo samega sebe in nikogar drugega.
Tega ne moremo reči, ker se človek spoznava samo skozi pogled na druge ljudi, ker se sicer sploh ne bi videl in se torej ne bi mogel opazovati. Samega sebe lahko opazujete absolutno le tako, da imate sliko svoje okolice in drugega, ker vse temelji na primerjavi. Če razen sebe ne vidite ničesar in nikogar drugega, se ne morete niti presojati niti ničesar čutiti.

No ja, tudi zato sem se odpeljal prav k vam.
Vidite. K meni ste se pripeljali, ker obstajam, tako kot še štiri milijarde drugih.

Ne, k štirim milijardam drugih se nisem odpeljal. Njih ne poznam.
No, kaj niste veseli, da jih ne poznate!* Predstavljajte si, da bi morali dati roko štirim milijardam ljudi. Potem do mene sploh prišli ne bi, to bi bilo ja sijajno, ker bi vam že po pol leta odpadla roka.

Pa vi poznate te štiri milijarde?
Saj mi jih ni treba poznati, ker so vsi tako ali tako enaki, ker je to ena sama množica, ki je, kot pravijo, sposobna vsega in se nikoli ne spremeni, in ker so tudi situacije zmerom iste in ker ljudje, ki živijo na 1700 metrih nadmorske višine v Afganistanu, občutijo še kar podobne stvari kot tisti, ki živijo na 1700 metrih nadmorske višine v Salzkammergutu[3], samo da imajo ti v Salzkammergutu na sebi irhovke, tisti v Afganistanu pa kakšno drugo nošo, ampak občutki in zgodbe, ki jih imajo, so čisto isti.

Pa se vam ne zdi, da bi se lahko kaj spremenilo, če bi se midva kar pojavila tam?
Bilo bi čudovito, če bi se pojavila v Kabulu in sprožila en tak morilski val in potem bi na vsakem koraku vse, kar bi se gibalo pred nama, popadalo na tla in bilo mrtvo.

Radi se šalite.
Pa vendar sem že spet čisto resen, in to v preblisku sekunde ... Kako se torej človek ne bi ubil kar v preblisku trenutka? Zelo veliko takih se ubije, ki so

3. Pokrajina v Avstriji (op. prev.).

znani šaljivci, dobro razpoloženi, pozitivni, veseli ljudje. Negativnež se pač ne ubije tako pogosto, ker je spekulativen tip in torej precej bolj radoveden ...

Že. Ampak nihče se ne ubije kar v preblisku trenutka, ker zahteva tudi izvedba svoj določeni čas. Človek mora vsaj raztopiti tablete v vodi ali pa se povzpeti na stolpnico, s katere namerava skočiti. To traja nekaj minut in trenutek je že mimo ... Kaj pravite na to?
Prav nič.

Bi še kakšno drugo temo?
Ja, katero?

Med vožnjo v avtu ste rekli, da ste že od nekdaj hoteli biti drugačni od ostalih.
Tega si želi vsak.

Jaz ne. Če kdo že sam po sebi izstopa iz množice, se bo prej želel skriti vanjo.
No ja, da ne bo nesporazuma ... Vse to si je treba pobliže pogledati. Ta zadeva ima gotovo dve plati. Nekdo, ki je že po naravi odpadnik, se bo konec koncev vedno trudil, da se skrije. Noče izstopati. Hoče govoriti in žreti in biti tako preprost kot vsi ostali. Tega sem si želel tudi jaz, ko sem se preselil sem. Mislil sem si: imel bom dve kravi in hodil v hlev in ju molzel in nosil gumijaste škornje in delovne hlače, čim bolj svinjske, smrdljive in zamazane, in se osem tednov ne bom umil, da bom čim bolj podoben tem ljudem tukaj. Ampak to ne gre tako, to ne uspe tako, ker se tega ne da narediti zavestno.

Pa ste res poskusili?
Vse mogoče sem poskusil, preden sem ugotovil, da je vsak poskus v to smer samo izguba časa. Človek mora stopati po svoji odpadniški poti, z vsemi tistimi ekscentričnimi, brutalnimi, gnusnimi, zavrtimi, sprevrženimi stvarmi, ki so v njem, ki so v vas, ki so v vseh. Človek se ne more kar tako skriti pod sto hubertusov, se režati za gostilniško mizo, najti največje zadovoljstvo v dobro uspeli juhi z rezanci v nedeljo opoldne ali pa v sadni tortici za veliko noč, ne, to ne gre. Drugačen je, čeprav noče biti, kljub temu da je od tistih, ki so z našega gledišča vsi enaki, vsak vendarle drugačen, ampak se pusti kljub temu povaljati z valjarjem za rezance. Sicer pa obstaja tudi nekaj takih rastlin, ki so pognale malo preveč v višino in so zato zdaj bolj izpostavljene in ogrožene kot druge. Seveda bi bilo preneumno, če bi se ognjena lilija skušala skriti pod navadni jetrnik samo zato, ker bi ji bilo tam spodaj udobneje, hkrati pa ostati ponosna, da je ognjena lilija. Po eni strani si želi biti veličastnejša in boljša od ostalih, po drugi pa lepo na varnem, kot navadni jetrnik. To je tisto grozno in strašno pri takšni situaciji, ker to tako ne gre. Vsak se mora znajti takšen, kakršen pač je, in iz tega potegniti kar najboljše.«

Vir:

Müller, André; Bernhard, Thomas, *ANDRÉ MÜLLER im Gespräch mit THOMAS BERNHARD, publication PN˙ 1*, Bibliothek der Provinz, Weitra 1992, str. 56–60 in 70–73.

Prevedla: Sara Virk



Darja Reichman, Miha Roman, Vesna Slapar *(fotografija z vaje)*

Henning Rischbieter

Aplavz za Bernhardovega Borisa

Kritika krstne uprizoritve Zabave za Borisa v Deutschen Schauspielhausu v Hamburgu, objavljeno 3. julija 1970, Die Zeit, št. 27/1970

»Dodajmo, da so premiere običajno neznosni izpiti in zasmehovanje umetnosti,« pravi Aleksander Blok. V resnici pa je bila uprizoritev vse od skoraj monologov (I. in II. predigre), ki ju breznoga dama v invalidskem vozičku spleta pred razdražljivo molčečo družabnico in proti njej, do osrednjega dela predstave, zabave, ki jo dama prireja za svojega brezobličnega, goltajočega, poslinjenega breznogega moža Borisa v invalidskem vozičku in na njej gosti trinajsterico breznogih in umsko prizadetih pohabljencev iz zavetišča, v katerem so postelje prekratki zaboji, polni mrčesa, in iz katerega je gostiteljica pripeljala tudi Borisa – v resnici je bila krstna uprizoritev igre Zabava za Borisa v Hamburger Deutschen Schauspielhaus velik, zares velik uspeh.

Redke vzklike zgražanja in negodovanja je zatesnil dolgo trajajoč aplavz: aplavz za Judith Holzmeister, igralko iz dunajskega Burgtheatra, damo, salonsko kačo in heroino, ki je po moji oceni obvladala sedem desetin teksta uro in tri četrt trajajoče predstave, in to skrajno zahtevno nalogo premagovala s skoraj skopo skalo rahlo dunajskih, živčnih, jezljivih, zlobnih, sentimentalnih, prežeče naivnih in konec koncev nenehno konverzacijskih tonov, pri čemer je mojstrsko preigravala formalno strogost in tematsko insistenco Bernhardovega besedila (na trenutke v odkrhkih ritmizirane proze); aplavz za Angelo Schmid, ki je z belkastim obrazom in zašminkanimi ustnicami, s tenkim vencem las, v do meč segajoči plisirani olivno zeleni obleki s poudarjenimi rameni morala sprejemati vsa ta vsiljevanja, zmerjanja, sumničenja, šikaniranja in prisrčnosti svoje gospodarice kot trmast, v svojih globinah s histerijo kot kakšna stara devica prepreden angel že zdavnaj skisanega usmiljenja; aplavz za Wolfa R. Redla, ki je z mokasto belim, zabuhlim in od potu bleščečim se obrazom in široko odprtih oči ležal v invalidskem vozičku, blebetajoč s široko goltajočimi usti, a je zmogel z obotavljivim in utrujenim zmigom glave ustvariti veliko, res veliko počlovečeno kretnjo nemoči, vdanosti in skrepenele bolesti, ko je na zabavi s pol telesa ležal čez mizo in divje bobnal v strogem ritmu, ne da bi podlegel sicer všečni niansiranosti, anekdoti, ilustraciji; aplavz za Heinza Schuberta, najstarejšega med pohabljenci, povabljenimi na zabavo, ki je svoje sanje, zahteve in premišljije osmislil s tolikšno

preprosto igro brezbrižnosti in hladnokrvnosti, ter tako ustvaril kontrapunkt groteskním ter vpadljivim maskam in kretnjam preostalih dvanajstih pohabljencev.

Aplavz za golo belo sivo, skoraj kvadratno sobano v stari vili z oknom na levi in vrati desno zadaj, ki je delo scenografa Karla Erika Hermanna, in za kostume Moidele Bicker, ki z nezmotljivim in doslednim pogledom za socialno in historično tehtnost mode zna pomagati igralcem, da ustvarijo želeno figuro ali celo značaj (kar v tej predstavi ni bilo tako zahtevno).

Končno tudi aplavz za režiserja Clausa Peymanna, katerega smisel za učinkovito stopnjevanje, naraščanje in vzdušje dialogov, doslej še nikoli ni bil tako zelo razumljiv in učinkovit.

Aplavz tudi za avtorja? Dobitnika letošnje Büchnerjeve nagrade ni bilo na oder. So zanj torej premiere neznosne? Ta se nikakor ni posmehovala njegovi umetnosti, ki jo visoko spoštujem in ki raste iz debilnosti, propada, sle po smrti in zasvojenosti z njo in ki je mojstrsko ustvarjena iz tega ekstremnega in mogočnega gradiva.

Ampak ali uprizoritev vendarle ni poenostavila Bernhardovega besedila, ki vztrajno niza iztrgane okruške stavka in preproste glavne stavke, medtem ko je Peymann – prej kot to – uprizoril, kar je »Dobra« (kakor se Bernhardova dama ironično imenuje) omenila kot »Zločinska žurnalistična podredja«? »To je igra,« tako pravi Dobra in nadaljuje: »Je mrak / in premišljevanje / brez vsakega početja.« V Hamburgu, morda sploh ni moglo biti drugače, pa se je zgodilo: gledališče. Minute najvišjega gledališkega dometa, ko Johanna, ki Borisa skrivaj ljubi, kriče v njem prepozna smrt, ležečo na mizi, medtem ko se pohabljenci v svojih invalidskih voziščkih vzvratno umikajo s scene in dama, ki ostane sama z Borisovim truplom, plane v hektičen krohot. Ko zastor hitro pade, se razbohoti aplavz.

Henning Rischbieter (22. 3. 1927–22. 5. 2013) je bil ustanovitelj revije Theater heute.

Prevedla: Alenka Bole Vrabec

Benjamin Henrichs

Junaška smrt za bobnom

objavljeno 23. februarja 1973, Die Zeit, št. 9/1973,

Na Dunaju je Boris podlegel v želji po karieri, v Münchnu je Boris umrl za revolucijo. Erwin Axer, režiser v Akadamietheatru, je dopustil, da se je Boris prenažiral na zabavi, ki mu jo je za rojstni dan na čast priredila njegova breznoga žena in gospodarica »Dobra«. Boris je kot odsoten ždel med pobratimi – pohabljenci iz zavetišča, njegovo pozornost je vzbudila samo velikanska rdeča torta, postavljena na mizo. Razlomil jo je na dve kolosalni polovici in potem žrl zdaj iz ene zdaj iz druge roke. Sladka krema se mu je lepila na obraz, v naročje so mu padali kosci torte, Boris pa je bil le še brezoblična gmota narave, ki vegetira. Konec karieristističnega pohabljenca, ki so ga iztrgali iz zavetišča za reveže in ga prepeljali v buržoazno palačo »Dobre«, v kateri Boris, v primežu otožja in požrešnosti, tresne v smrt.

Dieter Kirchlechner, Boris v postavitvi Jürgena Flimma, je umrl dosti lepše – ni se prenažiral do smrti, ampak ga je ta doletela med bobnanjem.

Ne odsotno in goltajoče kot Dallansky je Kirchlechnerjev Boris sedel za rojstnodnevno mizo tih, elegičen, moder. In ko so se zaradi razmer v zavetišču (mrčes in dosti prekratki zaboji – postelje) začele oglašati pritožbe in se razbohotile v protest, je Boris postal predhodnik revolucije. Vedno ostreje, vedno bolj vstajniško je tolkel po svojem otroškem bobnu, se še enkrat vzravnal v invalidskem vozičku, patetično pomolil v zrak bobnarsko paličico in mrtev omahnil. Nobenega dvoma ni, da je s to vehementno in učinkovito postavitvijo Flimm predstavo nadgradil, a tudi trivializiral. Iz igre o malodušnem enačenju sveta je ustvaril drzno parabolo revolucije. Skupek pohabljencev je vedno znova preraščal v grozeče zbore govorcev, ki so spominjali na *kin*, kitajske glasbene skupine, v katerih je od pet do petindvajsetstrunskih glasbil. Ob koncu dejanja je pohabljence zamejil in verbaliziral kritiko družbe. To je bila sicer nujna, vendar ne previsoka cena za uprizoritev z močnim sporočilom. Medtem ko je bilo Axerjevo delo nedvomno učinkovito, saj se je v dveh dejanjih posvečal obredju krhke komorne igre Judith Holzmeister in ob koncu predstave nanizal nekaj lepih, obupanih slik, je Flimm izbral zelo odločno, prav nič malodušno zasnovo; v Münchnu je »Zabava za Borisa« postala igra o strahotah, ukleščenih v visoko buržoazijo.

Judith Holzmeister se je vedno imenitno zgrozila in se vračala domov, v znana okrožja dobrega okusa decentne psihološke umetnosti; Lola Müthel pa je v münchenski postavitvi prerasla v pošast visoke meščanske družbe.

Müthlova zdrži dvoje dejanj, dva strašansko dolga monologa, ne da bi se razodelo sentimental-



Vesna Slapar, Brane Grubar, Blaž Setnikar *(fotografija z vaje)*



Judita Polak, Darja Reichman, Vesna Slapar, Brane Grubar,
Blaž Setnikar, Miha Rodman, Simon Šerbinek *(fotografija z vaje)*

no razumevanje figure, ki jo igra, saj se ogne slehernemu tragičnemu tonu.

Flimm požene igralko iz povzdignjenih tonov v nizanje lepe, mrzle ubesedenosti. Müthlova se norčuje iz uglajene umetnosti rahločutnih prehodov in pompozno kot primadona, skoraj mehansko, malone kot avtomat niza svoje kontraste.

Ko v trhlih arijah opeva svoje svetobolje, ko lajajoče ukazuje in tuli v prazno, je njen salon podoben vojaškemu vadbišču: »človečnostni«, kot bi vabili k sočutju, ti toni niso nikoli.

Toni Lole Müthel so okraski – okraski, ki jih »Dobra« neizbirčno pomerja, kot v enem od dejanj od začetka do konca pomerja klobuke in rokavice.

Aforizmov Thomasa Bernharda (mojih domislic je toliko, da mi vzbujajo strah, da ne postanejo smrtonosne) ne izgovarja kot tragične meditacije, marveč kot mondeno konverzacijo. Ni obupana, obupanost ji služi kot psiček ljubljenček ali kot služinčad.

Vse je umetnost videza in gromkega oznanjevanja: vloge niti za hip ne prepušča psihologiji bolečine in samote; takšna interpretacija je kot rezko vrnjen udarec ponotranjeni komorni glasbi, ki sta ji sledili dami Mosheimer in Niklisch v Albeejevi igri »Na koncu poti«. Pri vsem tem je najbolj osupljivo to, da se je ta bravuroznost posrečila Flimmu z igralko, ki je bila že odpisana.

Naj je Lola Müthel pela lady Macbeth ali Wallensteinovo grofico Terzky, se je ta igralka vedno znova zaletavala v bleščavico praznega teka, kot bi obstala na mestu v norčavi virtuoznosti brez vsebine, v votlih kretnjah donečih bravuroznih arij.

Münchenska zasedba se je torej zdela enako problematična kot tista na Dunaju. Kajti Bernhardovo delo zahteva od naših heroin in salonskih dam nekaj, čemur bi lahko rekli: kritično samouničevanje. Kajti vse, kar je sicer s ponosom olepšano, se mora v tej igri na koncu umazati. Drugače kot pri Judith Holzmeister je ta napad na sebe samo in lastno preteklost v Staatstheatru Loli Müthel malone uspel. Meje njene interpretacije: denuncirati je mogoče le tista igralska sredstva, ki jih človek ima.

Kar Müthlova »zna«, je repertoar salonske virtuozinje: mrzel sijaj kretenj, zanosno doneča deklamacija.

Luksuriozno gledališče, ki obvlada igro živcev, ta lepa morbidezza, diskretni šarm buržoazije, zdravim, skoraj aseptičnim igralskim sredstvom Lole Müthel ni dostopno in vendar bi moralo biti v prhkih, obscenih pozerskih formah v Bernhardovi igri vsaj prepoznavno.

Do tega trenutka sem na dolgo in široko, z občudovanjem opisoval münchensko uprizoritev (in pri tem sploh nisem omenil, kako osupljiva je bila Gertrud Kückelmann kot Johanna, terorizirana služabnica »Dobre«, kako je s komaj opaznimi, drobnimi kretnjami skoraj neslišno demonstrirala prelome v skrušeni ponižnosti ali trmasti odrezavosti), zato v tej zadregi sploh nisem pisal o avtorju. »Zabava za Borisa« me ne briga. Prvič zato, ker so Bernhardove odrske izmišljije že precej obrabljene. Diktatorskega pohabljenca poznam že iz Beckettovega dela »Konec igre«, iz Buñuelove »Tristane«, brezobzirno klepetave, na svoj prostor priklenjene dame iz igre »Srečni dnevi«, s slavnostnega obeda siromakov iz »Viridiane«. Bernhardove slike so iz druge roke.

Predvsem pa se mi zdi ekshibistično grmeče malodušje tega avtorja (največ zaradi njegovega govora ob podelitvi Büchnerjeve nagrade pa tudi »Borisa«) precej mučno.

Seveda ima totalni Bernhardov pesimizem tudi svojo tradicijo, zelo avstrijsko tradicijo. Raimundov Rappelkopf, Nestroyev gospod Lipski in Kneftra, mizantrop, bogat zdolgočasnež, v usodo skrajno vdan fatalist – tudi oni so mračni ostanki te igre. Ampak Nestroyeve strahote so zares strašljive, saj uničujejo na videz uravnoteženi zloščeni svet bidermajerskega obdobja.

Bernhard svoje grozote prestavi v sobo vseh groz, v umetno ohišje, daleč od vsega sveta. Dinamit te igre ne uniči ničesar več, raznese ga v brezzračnem prostoru.

Flimma Bernhardovo malodušje ni uspavalo, predstavo je oblikoval enoznačno in odločno, s tistim, kar je v tej igri konkretnega in agresivnega. Idiotsko-slovesnega enačenja (recimo, mi ljudje smo pohabljenci, naš svet je zavetišče) po predstavi nihče ne more odnesti s seboj domov. Z igro o pohabljencih je bilo dokončno konec hiranja münchenskega gledališča.

Prevedla: Alenka Bole Vrabec



Darja Reichman,
Vesna Slapar,
(fotografija z vaje)

Snežana Trišić



Snežana Trišić je ena najbolj angažiranih in uspešnih režiserk srbskega gledališča. Rodila se je leta 1981 v Beogradu. Od leta 2012 predava na Fakulteti za dramske umetnosti v Beogradu (FDU) in kot docentka pri red. prof. Ivani Vujić vodi predmet gledališke režije. Vzporedno s tem zaključuje doktorski študij dramskih in avdio-vizualnih umetnosti s temo Absurd kot fenomen pri ustvarjanju režijskega postopka *(Apsurd kao fenomen u kreiranju rediteljskog postupka).*

Snežana Trišić je režirala v najpomembnejših gledališčih tako v Beogradu kot v vsej Srbiji. V njenem delu po eni strani prevladuje režijsko raziskovanje klasičnih dramskih del: v Narodnem gledališču v Beogradu je režirala drami ***Hedda Gabler*** Henrika Ibsena ter ***Rihard III.*** Williama Shakespeara, v Narodnem gledališču v Kikindi dramski tekst ***Nosorogi*** Eugèna Ionesca, v Narodnem gledališču v Subotici delo ***Mister Dolar*** Branislava Nušića ter v Ateljeju 212 dramo ***Kazimir in Karolina*** Ödöna von Horvátha. Po drugi strani pozorno in kontinuirano raziskuje in odkriva sodobne srbske dramske avtorje: v Ateljeju 212 je režirala dela ***Otroci veselja*** *(Deca radosti)* Milene Marković, ***Koliko stane pašteta?*** *(Pošto pašteta?)* Tanje Šljivar ter dramski tekst Aleksandra Radivojevića ***Samotrnek*** *(Samoudica)*, v Narodnem gledališču v Beogradu pa dramo Željka Hubača ***Bizarno***.

Pozornost so vzbudile tudi njene režije, ki so nastale na podlagi dramskih besedil sodobnih piscev: ***Žrelo*** Žanine Mirčevske v Narodnem gledališču v Kikindi, ***Čudež v modrasovi dolini*** *(Čudo u Poskokovoj Dragi)* Anteja Tomićav Narodnem gledališču v Subotici ter ***Razred*** Matjaža Zupančiča v Narodnem gledališču Republike Srbske v Banjaluki, kot tudi predstave najsodobnejših svetovnih avtorjev: ***Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža ali Stebri družb*** Nobelove nagrajenke Elfriede Jelinek v Jugoslovanskem dramskem gledališču ter ***Terorizem*** bratov Vladimirja in Olega Presnjakova v Beograjskem dramskem gledališču.

Trišićeva je za svoje režijsko delo prejela že 20 nagrad in je od leta 2017 leta članica Umetniškega sveta festivala Sterijevo pozorje. Redno vodi tudi delavnice in sodeluje na številnih forumih, mednarodnih konferencah in simpozijih, kot so:

- ***Kaj se je zgodilo z Elfriede Jelinek*** v organizaciji Jugoslovanskega dramskega gledališča in v sodelovanju z raziskovalnim centrom Elfriede Jelinek z Dunaja ter s podporo Avstrijskega kulturnega foruma v Beogradu;
- ***Gledališče med politiko in političnostjo: novi izzivi*** na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu (FDU);
- ***Ideje v akciji*** na konferenci TCG v Čikagu;
- ***Komedija naša sodobnica: komedija in komično ter njen vpliv na družbeno resničnost zahodnega Balkana*** na Festivalu komedije v Jagodini;
- ***Domača dramska besedila: možnosti in skušnjave*** na festivalu Sterijevo pozorje.

Bernhardova Zabava za Borisa je prva uprizoritev, ki jo Snežana Trišić režira v slovenskem gledališkem prostoru.

Prevedla: Sonja Dolžan

Javni zavod
Prešernovo gledališče Kranj
Glavni trg 6, 4000 Kranj
Telefon: +386 (0)4 280 49 00
Faks: +386 (0)4 280 49 10
E-pošta: pgk@pgk.si
www.pgk.si
Blagajna: +386 (0)4 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 pričetkom predstav. O morebitnih spremembah programa vas bomo obvestili v dnevnem časopisju, po elektronski pošti ali na spletni strani Prešernovega gledališča Kranj.

Direktorica:
Mirjam Drnovšček,
+386 (0)4 280 49 12,
mirjam.drnovscek@pgk.si

Dramaturginja in vodja umetniškega oddelka:
Marinka Poštrak,
+386 (0)4 280 49 16,
marinka.postrak@pgk.si

Marketing in odnosi z javnostjo:
Milan Golob,
+386 (0)4 280 49 18,
info@pgk.si

Koordinator programa in organizator kulturnih prireditev:
Robert Kavčič,
+386 (0)4 280 49 13,
robert.kavcic@pgk.si

Računovodkinja:
Anja Pohlin,
+386 (0)4 280 49 15,
anja.pohlin@pgk.si

Tehnični vodja:
mag. Igor Berginc,
+386 (0)4 280 49 30,
igor.berginc@pgk.si

Poslovna sekretarka:
Gaja Kryštufek Gostiša,
+386 (0)4 280 49 00,
pgk@pgk.si

Blagajničarka:
Katja Bavdež
+386 (0)4 20 10 200

Oblikovalec maske in frizer:
Matej Pajntar

Garderoberka:
Bojana Fornazarič

Inspicient in rekviziter:
Ciril Roblek

Inspicient in odrski delavec:
Jošt Cvikl

Lučni mojster:
Nejc Plevnik

Šepetalka:
Judita Polak

Tonski mojster:
Tim Kosi

Mizarja in odrska tehnika:
Robert Rajgelj,
Marko Kranjc Kamberov

Oskrbnik:
Boštjan Marčun

Čistilka:
Bojana Bajželj

Igralski ansambel:
Vesna Jevnikar, Peter Musevski, Vesna Pernarčič, Darja Reichman, Miha Rodman, Blaž Setnikar, Vesna Slapar, Aljoša Ternovšek, Borut Veselko

Svet zavoda:
mag. Igor Berginc, Joško Koporec, Alenka Primožič, Peter Šalamon, mag. Drago Štefe (predsednik)
Strokovni svet:
Vesna Jevnikar, Barbara Rogelj (presednica), Borut Veselko, Jani Virk, Alenka Bole Vrabec

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj
Sezona 2018/19, uprizoritev 5

Zanj: Mirjam Drnovšček
Odgovorna urednica:
Marinka Poštrak
To številko uredila: Marinka Poštrak
Lektorirali: Barbara Rogelj in Irena Androjna Mencinger
Fotografije: Nada Žgank
Oblikovanje: Anže Jesenovec, Gregor Makovec, Gašper Uršič *(Studio Kruh)*
Tisk: Peter Oman
Naklada: 1000 izvodov
Kranj, Slovenija, marec 2019

MESTNA OBČINA KRANJ
REPUBLIKA SLOVENIJA MINISTRSTVO ZA KULTURO
TAMTAM
triglav
KONTROLA ZRAČNEGA PROMETA SLOVENIJE
Hotel Creina
Gorenjski Glas
hiša LAYER
RADIO KRANJ 97,5
RadioSora
PANORAMA STARA POŠTA
SIGLEDAL.ORG

Mestno gledališče Ptuj -
Ptuj City Theatre
Slovenski trg 13, 2250 Ptuj,
Slovenija

Telefon: +386 2 749 32 50
(tajništvo in blagajna)

Faks: +386 2 749 32 51

E-pošta: info@mgp.si

www.mgp.si

Direktor: Peter Srpčič,
peter.srpcic@mgp.si

Koordinatorka in organizatorka kulturnega programa:
Sabina Selinšek,
organizacija@mgp.si

Lučni mojster:
Simon Medved,
simon.medved@mgp.si

Pisarniška referentka:
Maja Žuran,
tajnistvo@mgp.si

Tonski mojster:
Danijel Vogrinec,
tehnika@mgp.si
danijel.vogrinec1@gmail.com

Rekviziterka in garderoberka:
Irena Meško,
tehnika@mgp.si

Scenski mojster in tehnik:
Andrej Cizerl Kodrič,
andrej.ck@mgp.si
andrej.cizerl.k@gmail.com

Tehnični sodelavec:
Sandi Žuran

Člani Sveta zavoda Mestnega gledališča Ptuj
Branka Bezeljak (predsednica), Milovan Milunič (podpredsednik), Nuša Ferenčič, Dora Lenart, Sabina Selinšek, Robert Križanič in Gorazd Jakomini

Blagajna je odprta vsak delavnik od 9. do 13. ure (ob sredah do 17. ure) in uro pred predstavo. O morebitnih spremembah programa vas bomo obvestili v dnevnem časopisju, po elektronski pošti ali na spletni strani Mestnega gledališča Ptuj.

MESTNO GLEDALIŠČE PTUJ

MESTNA OBČINA PTUJ

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Pokrovitelj sezone 2018/19

Štajerski TEDNIK

RADIO PTUJ
89,8 98,2 104,3

www.pgk.si

PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE

MESTNO
GLEDALIŠČE
PTUJ