

Juš A. Zidar, 27. 11. 2015

Z jezikom, z besedami, ustvarjamo svet

Koprodukcija Mini teatra, Slovenskega narodnega gledališča Nova Gorica in Mestnega gledališča Ptuj, Rainer Werner Fassbinder GRENKE SOLZE PETRE VON KANT, režija Arthur Nauzyciel, premiera 27. november 2015.



DELITE NA

NATISNI

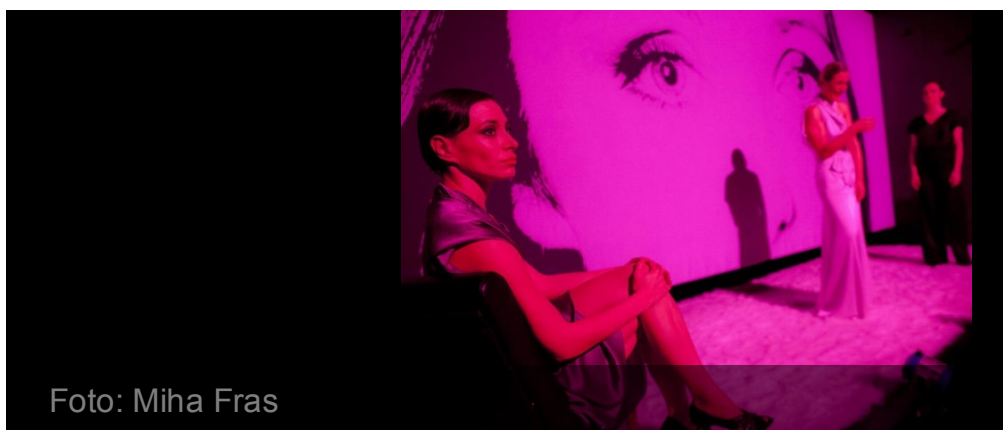


Foto: Miha Fras

Intervju z Arthurjem Nauzycielom

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

ter *Glad Knuta Hamsuna* (Théâtre de la Madeleine, Pariz, 2011). Najbolj odmevna je njegova uprizoritev *Utve Antona Pavloviča Čehova* julija 2012 v Papeški palači, največjem in najbolj izpostavljenem prizorišču Avignonskega festivala.

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

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

Res je, da je moja zadnja uprizoritev Genetov *Splendid* in da sem bil v uprizoritvenem procesu le- tega, ko so me iz Mini teatra povabili k sodelovanju z njimi; mislim, da sem prav zaradi dela na Genetu pomislil na Fassbinderja. Torej je verjetno nekakšna povezava. Dlje kot sem delal na Genetu, bolj sem razmišljal o tem, da je Koltès črpal navdih prav od njega ter da je tudi Fassbinder očitno našel nekaj v Genetu, kar ga je inspiriralo. Predvsem verjetno zato, ker so vsi trije pisali tako, da so dali glas tistim, ki ga po navadi na odru nimajo. Vsak od njih v svojem času, a vsi so si delili sovraštvo do buržoazije in buržoaznih konvencij in predstavljam si, da so si želeli biti na strani odpadnikov. Razlika med Fassbinderjem, Koltèsom in Genetom je verjetno v tem, da je bil Genet edini od njih zares odpadnik. Bil je zares v zaporu, bil je zares sirota in postopač, zares je moral izumiti jezik, da je bil lahko uslišan. Genetov prvi jezik je bil sleng in ker je imel veliko

povedati, je moral, da bi bil uslišan, kot pravi sam, spregovoriti v jeziku »mučitelja« – to je bila njegova beseda za družbo. Zato se je nekako naučil, kako zgraditi jezik zelo sofisticirane francoščine, ki je bila jezik mučitelja. Bil je obseden z ustvarjanjem herojev iz ljudi, ki jih družba obsoja. Vrednote in kvalitete, ki jih družba zatira in obsoja, je preobračal v višje vrednote. Zato mislim, da je nekaj v tem. Skupno jim je to, da pišejo za izobčence. Dajejo glas in jezik tistim, ki po navadi niso prisotni na konvencionalnih odrih.



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

Mislim, da je povezava v tem. Mislim, da sem zato pomislil na *Petro von Kant*. Bil sem v tem svetu osmih moških, ki so nekako ujeti v luksuznem hotelu, kar je dokaj podobna situacija kot pri šestih ženskah, ki so ujele v Petriinih mislih, v majhnem stanovanju. Mislim, da me je zanimalo oditi iz sveta moških v svet žensk. Vedno obstaja povezava med eno tvojo predstavo in drugo. Gre za zgodbo, ki se jo lahko bere od ene predstave do druge. Kaj ima *Petra von Kant* skupnega z drugimi mojimi predstavami, na primer z *Utvo*? Verjetno nujnost umetnosti in to, kako umetnost nastopa kot način za shajanje z resničnostjo. Tako je za Fassbinderja ustvarjanje igre o Petri von Kant nekaj, kar mu bo pomagalo razumeti in sprejeti nekaj iz njegovega življenja. Zato je umetnost zanj nujna – snemanje filmov ali uprizarjanje je zanj nujno soočanje z resničnostjo. Vse njegovo delo temelji

na povezavi med resničnostjo in utopijo, med življenjem in fikcijo. Ustvarjanje gledališča, ustanovitev skupine oz. skupnosti, ki skupaj dela na umetniškem projektu s skupno nalogo in skupnim ciljem, je zanj utopični projekt, ki nasprotuje individualizmu v družbi. Utopija, da lahko umetnost spremeni naše obnašanje in da lahko, če spremeni obnašanje, spremeni tudi svet, je zanj nekaj resničnega. Istočasno pa je njegovo vprašanje tudi, kakšen je proces, da lahko ustvarjamo. Ali črpamo navdih za ustvarjanje iz stvari, ki jih izkušamo v resničnem življenju, in samo zato, ker jih izkušamo, sploh lahko ustvarjamo, ali je morda, nasprotno, fikcija oz. iluzija tista, ki nam pomaga živeti lastno življenje? Pravzaprav sta za vsakega umetnika ti dve vprašanji zelo povezani. Sam mislim, da več kot delaš in manj kot je realno življenje ločeno od fikcije in ustvarjanja, bolj uporabljaš svoje življenje za ustvarjanje, in med tem ko ustvarjaš, tudi živiš svoje življenje. *Petra von Kant* je precej o tem. Gre za to, kako lahko sprejmemo resničnost preko fikcije – kako ustvarjamo fikcijo z našim življenjem.

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

To je njegova zgodba. Ko oblikuje Petro von Kant na podlagi lastne zgodbe ne gre zgolj za to, da bi našel snov za fikcijo. Preoblikovanje njegove zgodbe v fikcijo mu morda pomaga razumeti lastno bolečino, lastne težave v ljubezni, lastna iskanja in boje v ljubezenskih odnosih. Torej gre predvsem za to, da bi nekaj boljše razumel.

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

Gre za ogledalo – kot da Fassbinder ustvarja ogledalo, v katerem bi lahko gledal sebe. Sebe projicira v to fikcijo dvojno: kot resnično zgodbo, ki sama po sebi že nosi resnico, hkrati pa tudi kot fantazijo, sanje in iluzije; in ravno zaradi slednjega igra ni biografska. Zato besedilo ni realistična lekcija o ljubezni. Snov je zelo konceptualno izbrana in hkrati tudi abstraktna, ker gre za projekcijo resničnosti v nekatere temne in globoke skrivne prostore. Ti temni, globoki, skrivni prostori so Fassbinderjeva psiha – njegove lastne fantazije. Projiciran je on sam in hkrati tudi njegova zgodba. To vidi kot

resničnost, pa tudi kot hollywoodsko dramo. Da bi ustvaril fikcijo, uporabi to, kar pozna, torej svoje življenje, življenja svojih prijateljev in film. Pozna filme **Josepha Mankiewicza**, **Douglasa Sirka** ... prepleta, skratka, vse, kar ljubi, da bi ustvaril to zlagano komorno igro.



Fassbinderjevo

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

Igra je politična že v sami snovi, saj je spregovoriti o homoseksualnosti v tem času pomenilo nekaj političnega. Politična pa je tudi v tem, da kaže, kaj je bila Nemčija v tem obdobju. Kaže jo kot stravatizirano post-nacistično državo, ki ima opravka z novim valom liberalizma in kapitalizma. Pri tem je zanimivo spremljati, kako je to isto politično vednje in ideologijo mogoče zaslediti na nivoju odnosov, navad in intimnosti. Te navade gre iskati celo v naših spalnicah. Načini, kako se spoprijemamo z drugim, načini, kako ljubimo, naše seksualne navade, vse to omejuje ideologija, ki nas obdaja. Vprašanja zatiranja, podrejanja, moči idr. determinira neke vrste ekonomska ideologija, ki jo lahko, če ji posvetimo pozornost, zasledimo celo v naši intimnosti in medsebojnih odnosih. Fassbinder raziskuje točno to. Istočasno pa ustvarja gledališče, ki je nekoliko neprijetno, saj je zelo Brechtovsko, zelo nemško – neke vrste ponazoritev, ki pa jo združuje z melodramskimi momenti. To dela s konkretnim interesom ali celo pohlepom po hollywoodski dramati, po nečem bolj mainstreamovskem. Kombinacija obojega v gledalcu

ustvarja neprijetno pozicijo. Sestavlja jo oboje – empatija oz. identifikacija in na drugi strani odpor, zavračanje. S tovrstnim približevanjem in oddaljevanjem, z empatijo, privlačnostjo in identifikacijo z liki ter zatem s prezirom do njih, ustvarja nenavadno gibanje z občinstvom, ki je vznemirljivo in na trenutke tudi moteče za gledalca – tudi v tem oziru je političen. Išče načine, kako vključiti občinstvo. In verjetno je njegova izvirnost prav v tem, da klasično gledališče, ki ga je dobro poznal (saj je imel zelo klasično gledališko ozadje) meša s pop kulturo. Tako gre pri njem za akademsko znanje in konvencionalna gledališka pravila, ki se mešajo z nečim, kar se napaja v popularni kulturi – hollywoodsko dramo in njegovim lastnim življenjem v zelo sentimentalnih aspektih. Kar je ustvaril, je nekako naivno – in tega se je zavedal. Ni poskušal biti pametnejši ali globlji, kot je bil v resnici.

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

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

do običajnega predstavljanja stvari. Tudi sam verjamem v to. Začeti moraš v skladu z nekaterimi konvencijami in ljudje bodo mislili, da prepoznavajo nekaj, šele potem lahko vzpostaviš nova pravila in nove konvencije lastne stvaritve. Vsaka stvaritev bi morala imeti lastne konvencije. Fassbinder se zaveda jezika, ki ga je ustvaril za *Petro von Kant*.



Filmska

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

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

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

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

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

In to skrivno lahko vznika na nivoju relacij – preko razpiranja asociativnih prostorov na odru, ne pa preko materializirane odslikave realnosti?

Poskušati moramo zaposliti občinstvo ali ga narediti aktivnega. Ne maram, da je publika pasivni otrok predstave. Ne gre za to, da bi se morali igralci ali predstave projicirati v dvorano ali v občinstvo. Pač pa mora občinstvo priti nasproti odru. Zato je delo igralcev, režiserjev in sodelavcev, da ustvarijo svet in formo, ki bo opogumila gledalce, da se potrudijo sami vključiti v predstavo. Mislim, da je pomembno biti zahteven do publike, ker to odraža spoštovanje do nje. Občinstvo je zmožno sodelovati, ne pa ostajati v senci množice, ki si želi razvedrila. Nisem pristaš razvedrila v gledališču; razvedrilo je tako povsod. Če obstaja prostor, kjer se lahko potrudimo biti bolj kreativni, podati na bolj eksperimentalno iskanje globljih stvari, potem je to gledališče. Zelo pomembno je misliti na občinstvo enako, kot mislimo na

igralce ali druge sodelavce v uprizoritvenem procesu. Pomembno je biti zahteven. Gledalci bodo na nezavednem nivoju občutili, da so razumljeni kot ljudje, ki so zmožni tega truda. Mislim tudi, da obstaja užitek, ki ga lahko imaš v gledališču, če občutiš, da to, kar gledaš, ni narejeno zate. To vliva željo, da se spustiš v to, kar gledaš. Točno tako, kot če skozi ključavnico gledaš neko skrivnost, ki te zanima. Če pa je vse enoznačno razloženo in vrženo v obraz, potem ni zanimivo. Na odru moramo najti način, ki pritegne poslušanje, zato da lahko občinstvo pride nasproti odru in ne narobe. To ima nekaj opraviti s skrivnostnostjo. Gledalci morajo imeti občutek, da gledajo skrivni obred – da so nekje, kjer ne bi smeli biti, in gledajo nekaj, česar ne bi smeli gledati. Torej nekaj, kar ni narejeno zanje, vendar ima tudi zanje odmerjen prostor.



Nenehno

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

Ne vem, ali lahko tako okarakteriziraš, kar delam, je pa zanimivo to misliti na ta način – da gre za resnico trenutka. Zelo sem navezan na resno in poglobljeno delo s tekstom in moje gledališče temelji na tekstu. Vseeno pa vedno obstaja zavest o estetskih izzivih. Gledališče je zelo dovršena umetnost. Opraviti ima s tekstom in z jezikom ter prav tako z vizualno umetnostjo ter z zvokom in glasbo. Tako da lahko prepletaš kiparstvo, ples, glasbo, slikarstvo in poezijo v njem. Rad delam nekaj med filmom in gledališčem. Tako kot da bi obstajala razdalja ali pa pot od dveh dimenzij

filma v tridimenzionalno gledališče. Zanima me biti nekje vmes, v osnovi pa vse nastaja iz teksta, torej ene dimenzije. Imaš papir z besedami, ki lahko postane film ali uprizoritev. Rad imam to gibanje od teksta do filma ali do podobe, do nečesa, kar ima globino. Zato gledališče ni samo tekst, ampak podoba, slika z globino, je okolje z globino. Ustvarjanje gledališča je kot neke vrste intimna nuja.

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

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

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

ustaljen način mišljenja gledališča, ima tako znanje kot obrtniške spretnosti, ki so v redu, vendar mu je mnogo težje zapustiti varen in znan način dela in se spustiti v novega.

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

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

Seveda, a če nanjo pogledaš iz druge perspektive, gre za življenje ljudi. Družba ali šola ali televizija nas ne učijo, da je naš domišljjski svet enako pomemben kot resnično življenje. Živimo v svetu, kjer je veliko spiritualnega in skrivnostnega, hranimo pa se s televizijo in zato pozabljamo na drugo. Pozabljamo, da so naše imaginarno življenje, naše fantazije, naše sanje in iluzije enako pomembni. Navajeni smo, da to ločujemo. Kar doživljamo v domišljiji, je neke vrste izkustvo, četudi se tega ne zavedamo. Ne gre samo za Petro ali za Fassbinderja, to je zelo človeško. Ljudje bodo zavzeli distanco do Petre, ker je modna oblikovalka, a naša naloga je, da pokažemo, kako univerzalna je. Petra ima možnost, da ustvarja. Ona bo ustvarila novo kolekcijo in Fassbinder bo, po tem ko je napisal igro, ustvaril nov film –*Grenke solze Petre von Kant*. On ima možnost, da preobraža svoje življenje in domišljjski svet v umetnino, ki postane resnična. Večina

ljudi nima sreče, da bi imela to možnost. Zato je pomenska vrednost Petre predvsem v tem, da opozarja na potrebo postavljanja sebe v takšno situacijo – novo situacijo, ki je izven varnega ustaljenega območja. Po določenem številu predstav je zelo težko obuditi to hrepenenje. In v *Petri von Kantgre* točno za to obujanje poželenja, tako Petrinega kot Fassbinderjevega. Ona išče nujnost stvari in jaz ne morem delati, ne da bi jo občutil.

(Pogovarjal se je **Juš A. Zidar**)

Povezava: Gledališki list uprizoritve (PDF/927 Kb)