

**Martin Kušej**  
**ZA MANO BELINA**

prevedla Tina Mahkota

# I. PROVOKACIJA

Buu. Ogorčenje občinstva me biča po obrazu. Januar 2022, *Tosca* v moji režiji je bila pravkar premierno uprizorjena v dunajskem Theater an der Wien. Meni se zdi, da je bil večer sijajen. Glasba fantastična, pevci izjemni, diva nezemeljska. Moja *Tosca* je osvobojena vseh konvencij, nobenih historičnih kostumov, nobenih diademov, nobene zaprašene navlake, ki v današnjem času nima več nikakršnega pomena za nikogar. Namesto tega sem postavil *Tosco* v nekakšno postapokaliptično distopijo, nevezano na določen kraj in čas, in zato tudi univerzalno veljavno. V središče sem postavil odnos treh glavnih likov; dinamika med njimi me fascinira. Tistega večera je občinstvo na odru videlo najsvetlejše plati ljubezni, pa tudi vso njeno temo, brutalnost in brezno. Meni se to zdi fantastično.

Delu premierskega občinstva pa se zdi, da sem njihovo *Tosco* uničil. Buu. Ni prvič, da se mi to dogaja. Buu, buu, buu. Dobrodošli v mojem življenju. In če sem iskren, sem na to vsekakor tudi malce ponosen.

Sloves provokatorja, podivjanega bojvnika, uničevalca dram in oper me spremlja že vso kariero in ves čas je to tudi osnovni nesporazum. Seveda sem *Tosco* razstavil, a sem jo tudi ponovno sestavil. Ji dal nov pomen, jo naredil aktualno. Marsikomu se to

zdi nespoštljivo, dejansko pa je to ljubezenska izjava. Moje vrste ljubezenska izjava.

Buu.

Umetnost od nekdaj dojemam kot način preizpraševanja vsega tradicionalnega, zadovoljnega, zanesljivega. Odkar sem začel ustvarjati v gledališču, želim ljudi pripraviti do tega, da se prepustijo nečemu novemu. Da doživijo nepričakovano. Prečkajo meje. Trenutek, ko se v dvorani stemni, naj bo trenutek, v katerem se zavest spremeni. Predpogoj za to je seveda določena pripravljenost na tveganje, in to na obeh straneh. Kot umetnik moram tvegati in opustiti staro, da bi sploh lahko ustvaril prostor za neznano. To velja tudi za sprejemnike, za občinstvo. Samo tako je lahko doživetje nepozabno in edinstveno.

V svoji karieri sem razburil najrazličnejše ljudi. Proti sebi sem obrnil Cerkev, starše oropal spanca, ogorčil novinarje, ki pišejo o kulturi. Nekoč mi je neko društvo prijateljev Beethovna želelo smrt, ker so menili, da sem se neodpustljivo znesel nad *Fideliem*.

S takim preziranjem sem znal vedno dobro shajati, saj sem ga dojemal kot obliko priznanja in znak, da ni vseeno, kaj počnem. In tako je še vedno. Kaj pa se je spremenilo? Zdaj je drugače to, da se mi zdi pomembno, da me prezirajo vsaj zaradi pravih razlogov. Ugotovil sem tudi, da te občinstvo sprejema drugače, ko jim razložiš, kaj si mislil, in to je deloma tudi raz-

log za nastanek te knjige. Enkrat v življenju nastopi trenutek, ko ne želiš več biti nerazumljen.

O mojem delu je seveda mogoče razpravljati, kako tudi ne, nihče pa naj ne misli, da ne spoštujem dram-skih ali opernih del, pa naj se lotim *Tosce* ali *Marije Stuart*, *Fidelia*, *Hamleta* ali *Don Giovannija*. Še več: želim, da bi vsi vedeli, da je spoprijemanje z določeni-m delom zame vedno znak naklonjenosti in spo-štovanja. Moje provokacije so vedno rezultat neke ljubezni. To velja na odru – in verjetno tudi nasploh.

\*

Thomas Hampson stopi na oder, prvi takti zazvenijo, luč nenadoma ugasne. Niti toliko ne traja, da bi se svetloba počasi umaknila iz prostora, temveč izgine bliskovito. Nenadna tema pljuskuje čez nas kot hladna voda gorskega jezera.

Zatemnitev.

Vse do tega trenutka je dva tisoč ljudi v veliki dvora-ni gledališča Salzburškega festivala sledilo moji upri-zoritvi *Don Giovannija*. Nato sem oder odel v jarko belino, ustvaril površino bolečega hladu, in tu naj bi moj don Giovanni vodil svojo igro nezaščiten, v pro-storu, kjer ni mogoče ničesar skriti. Ko je začel peti svojo znamenito canzonetto, je občinstvo zagrnila tema. In to popolna tema, kakršne ne predre noben pogled. Orkester pa igra naprej in Thomas Hampson

poje canzonetto z nezemeljsko, nikoli ponavljajočo se lepoto.

Takšni trenutki ostanejo v spominu dolgo, morda za vedno. Mnogi od njih nas ponesejo čez prag nove izkušnje. Tistim, ki jim je dano tako doživetje, v tem trenutku ni preveč važno, kaj je in kaj bo. Pomemben je le trenutek. Zame je to ena največjih stvari, ki jih lahko doseže umetnost.

Don Giovanni je moški, ki živi izključno za svoje poželenje. Njegov služabnik Leporello, ki vestno beleži don Giovannijeve ljubice, našteje natanko »mille e tre« osvojitve: tisoč in tri samo na Španskem. Toda ta neutrudna sla pahne don Giovannija v pogubo. Njegov poskus zapeljevanja done Anne, ki je obljubljena drugemu, pripelje do dvoboja z njenim očetom, komturjem. Don Giovanni ga ubije.

V moji interpretaciji je umor komturja na začetku opere osrednji konceptualni dejavnik. Takrat don Giovanni prvič dojame, kaj je smrt. Od tega trenutka dalje je vsak njegov eksces vedno usmerjen v smrt. Hoče jo preseči, tako kot je presegel ljubezen. Medtem ko je naša sedanost usmerjena v nadaljnje življenje in se trudimo smrt držati stran od sebe kot nalezljivo bolezen, pa don Giovanni to privede do skrajnosti: na koncu smrt celo sam povabi k svoji mizi – v podobi komturja, ki se vrne kot duh.

Zame je don Giovanni nemiren lik, ki ga ženejo goni, človek skrajnosti. Zato sem hotel, da bo moja uprizoritev v skladu s temi skrajnostmi.

Ko me je Peter Ruzicka, takratni umetniški vodja Salzburškega festivala, vprašal, ali bi želel režirati *Don Giovannija*, sem nekaj dni lebdel v drugih sferah. Na opernem področju sem začel delovati šele tri leta prej, leta 1998, zdaj pa naj bi na enem najpomembnejših glasbenih festivalov na svetu uprizoril opero vseh oper. Dirigiral bo Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hampson bo pel naslovno vlogo – večje sreče preprosto ne moreš imeti.

Uprizoritveni koncept sem snoval z Martinom Zehetgruberjem, ki že od mojih gledaliških začetkov v Gradcu ustvarja scenografijo za moje predstave. Moj *Don Giovanni* naj bi se odigral med obema eksistenčialnima fenomenoma človeškega življenja, med ljubeznijo in smrtjo; želela sva ustvariti prostor za vrtoglavi opoj iz ekscesa in čutnosti.

Ta opera je opera noči, v kateri stvari razpadejo in jih ni več mogoče zlepiti. Noč, ki s svojo temo zagrne vse, je v operi vseprisotna. »Kako lepa noč,« poje don Giovanni. »Svetlejša od dneva!« On, ki svoja nemoralna dejanja prikriva v noči, se upira prepoznavanju teme. Ravno zato sva hotela s scenografom don Giovannijev padec v pekel postaviti v svetlobo brez primere, ki gledalcem tako rekoč slepi oči. Milijoni kilovatov naj bi ustvarili pekel iz svetlobe.

Ko sem ta koncept predstavil Petru Ruzicki, je vse skupaj samo preletel, začel živčno hoditi sem in tja, nazadnje pa rekel: »To bo stalo približno toliko kot šest enodružinskih hiš, vam je to jasno?«

To je zdaj to, sem pomislil, to je torej trenutek, ko se bodo moje sanje o Salzburškem festivalu razblinile kot milni mehurček. Tedaj je pristopil Nikolaus Harnoncourt, ki je dotlej molče spremljal predstavitev mojega koncepta. »Meni se zdi ideja odlična,« je dejal. »Vidim pa eno težavo ... Če bi oder zasnovali tako, kot ste si zamislili, bi moral jaz orkester posesti tako, da bi bili vidni polži, to se pravi vrhovi kontrabasov.«

Pomenljivo me je pogledal. »Vas to moti?«

»Ne,« sem rekel. »Sploh ne.«

Harnoncourt se je nasmehnil. »Potem pa dajmo tako.« Pokimal je Ruzicki. In s tem je odločitev padla. Nič več ni stalo na poti moji prvi operni režiji na Salzburškem festivalu. Tako sem vsaj mislil.

Za don Giovannija so ženske objekti. Malo mu je mar za njihove želje ali potrebe. Takoj ko žensko osvoji, že izgubi zanimanje zanjo. Popredmetenje in omejitve ženske na telo sta še danes aktualna. Tu se Mozartova opera dotika naše sedanjosti. Na ženske gledamo skozi oči moških, pa naj gre za oglaševanje, medije, filme ali nadaljevanke. Ravno ta vidik *Don Giovannija* sem hotel poudariti. V devetdesetih letih je bil zelo znan reklamni plakat modnega podjetja Palmers, na kate-

rem je bilo pet manekenk, ki so bile oblečene samo v najlonske nogavice. Ta reklamna kampanja je bila neverjetno uspešna, po drugi strani pa je sprožila tudi besne kritike. Ženske so bile na plakatu postavljene tako rekoč na voljo za uporabo, prosto izročene poželenju moškega pogleda. Ta reklamni plakat je odlično ujel moj interpretativni vzgib za *Don Giovannija*. Iztrgan iz konteksta oglaševanja in postavljen v popolnoma drugo okolje bi brez svoje prvotne funkcije dejansko sprožil takojšen razmislek. Hoteli smo torej obrniti vprašljivo sporočilo plakata in ga spremeniti v prvo in najpomembnejšo izjavo uprizoritve. Ženske noge v najlonskih nogavicah so bile tako ogromne, da je bilo skoraj mučno. Vse ženske v predstavi so skozi majhna vrata v scenskem elementu vstopale na oder z zadnje strani, kjer naj bi opravile svoje »delo kot ženske«. Uvertura naj bi oblikovala pogled občinstva na celotno predstavo.

To je bil prvi od številnih prelomov s tradicijo v tej uprizoritvi. Naslednji se je zgodil, ko sem želel zamenjati vlogi Leporella in don Giovannija. V prvem dejanju običajno najprej slišimo Leporellovo pritoževanje; medtem ko se njegov gospodar prepušča užitkom, mora ubogi služabnik vedno pospravljati za njim. Zamislil sem si, da bi Thomas Hampson, ki je pel don Giovannija, sam zapel Leporellove znamenite začetne verze – ker je seveda tudi Leporello včasih vpleten v erotične dogodivščine svojega gospodarja.

Zanimal me je odnos med Leporellom in don Giovannijem. Medtem ko don Giovanni živi samo za svojo slo, je Leporello njegovo razumsko nasprotje. Resda je tudi on brezdomovinec kot don Giovanni, a svojemu gospodarju požrtvovalno služi in ga kot kronist, opazujoča pasivna figura, dejansko sploh omogoča. Skupaj zrcalita dve plati ene in iste človeške usode, in sicer nagonsko in razumsko plat, ki se dopolnjujeta in sta hkrati tudi nasprotni. To postane najbolj jasno v prizoru, ko ogorčeni ljudje preoblečene Leporella zamenjajo za don Giovannija in nanj stresejo svoj bes. Razumsko mora nazadnje prevzeti odgovornost za tisto, kar je bilo storjeno nagonsko.

Seveda sem naletel na jezo na vsakem koraku. Vedno je bil kje kdo, ki je bil ogorčen nad mano. Toda tudi Nikolaus Harnoncourt je v svoji glasbeni karieri pogosto kršil konvencije in pravila. Morda sva se prav zato tako čudovito ujela. Njegova ideja za našega *Don Giovannija* je bila rezultat njegovega natančnega in temeljitega proučevanja Mozartovih izvirnih kompozicij v Avstrijski narodni knjižnici. Tam je skrajno pedantno primerjal, kateri odlomki so bili dotlej prebrani napačno ali pa ne dovolj natančno. V Leporellu tako imenovani »kataloški ariji« mu je padla v oči neka podrobnost, in sicer na mestu, kjer je omenjena don Giovannijeva nenavadna naklonjenost do zelo mladih deklet, se pravi do otrok. Iz tega je sklepal, da si je don Giovanni poželed dono Anno, ko je bila še otrok. Tej podrobnosti dotlej še nihče ni pripisoval

posebnega pomena, in vendar izhajajo iz nje bistvene posledice. Če bi torej do potankosti sledili izvirniku, bi imel don Giovanni tudi pedofilska nagnjenja. Še en dokaz več, da zadovoljevanje sle za don Giovannija presega vse moralne meje in da žensk – in celo deklic – ne vidi kot človeška bitja, temveč kot spreminjajoče se posode za izpolnitev svojih gospodovalnih moških želja. Ta interpretacija je bila odločilna tudi za zasedbo: v vlogi done Anne je nastopila mlada Anna Netrebko, ki je takrat ravno dosegala mednarodno slavo, ta vloga pa bi zanjo lahko pomenila dokončni preboj.

Tako smo torej že pred prvo uprizoritvijo večkrat razbili okvire Salzburškega festivala. Monumentalna scenografija, velikopotezna reklama za žensko spodnje perilo, ki se je raztezala čez cel oder, predrzna zamenjava vlog don Giovannija ter Leporella in še dona Anna, ki je bila že kot deklica žrtev don Giovannijevih poskusov zapeljevanja. Med vajami smo bili vsi – umetniški vodja Peter Ruzicka, dirigent Nikolaus Harnoncourt in jaz kot režiser – na koncu s svojimi močmi in samo prepričanje, da delamo nekaj epohalnega, nas je vztrajno držalo na nogah.

Končno smo začeli vaditi canzonetto, v kateri don Giovanni opeva svojo vizijo idealne ženske. Ta je sicer samo privid, ki se mu vedno znova prikaže v objektu njegovega poželenja, nato pa izgine, takoj ko žensko osvoji. Ideal se mu vedno znova izmakne,

kar ga požene v še bolj neusmiljen lov. To naj bi bil vrhunec predstave. Tu naj bi ta neverjetna ambivalentnost lika don Giovannija postala najbolj izrazita in oprijemljiva. Don Giovanni za kratek trenutek odvrže svojo ironično in površinsko masko, s katero se običajno sooča s svetom, in se spusti v najglobljo človeško sfero. To je sfera iskrenega hrepenenja in hlepenja, in ta je pristna, ker je v njej mogoče razočaranje. Don Giovanni se na tihem zaveda, da ni v njegovi moči, da bi lahko osvojil to idealno podobo, ne glede na to, koliko žensk je na Leporellovem seznamu.

Kako naj bi torej uprizoril to ključno mesto v predstavi?

Ob koncu vaje sem Harnoncourta vprašal: »Bi lahko Thomas svoj part dejansko zapel z zavezanimi očmi?«

Harnoncourt je odgovoril: »Seveda, saj zna vendar besedilo na pamet.«

»Pa bi lahko tudi orkester igral na pamet?«

»Seveda bi, saj so ja vsi profesionalci,« mi je Harnoncourt odvrnil z namrščenim čelom. Očitno mu ni bilo jasno, kam merim.

»Lahko torej ta prizor postavimo v popolno temo?«

»Seveda ne,« je odgovoril Harnoncourt. »Ker me orkester ne bo videl!« Zvenel je skoraj ogorčeno.

»Ampak, a nisi ravnokar rekel, da znata Thomas in orkester svoj part na pamet?« se nisem pustil odgnati. »Se pravi, da te ne potrebujejo nujno.«

Videl sem, da Harnoncourt razmišlja.

»Dobro,« je nazadnje rekel. »Lahko poskusimo. Ampak pusti meni, da se pomenim z orkestrom!«

In res je orkester zelo tankočutno pripeljal do tega nepričakovanega zasuka. Najprej je med vajo rekel: »Rad bi slišal, kakšna je akustika v zadnjem delu dvorane,« stopil z dirigentskega pulta in splezal iz orkestrske jame. »Zaigrajte, prosim, še enkrat brez mene.«

Ker je delovalo, je glasbenikom rekel: »Zdaj pa bi rad še nekaj poskusil. Za trenutek bom ugasnil luči in poslušal, kako igrate na pamet.« In ko je tudi to delovalo brezhibno, je dal svoj blagoslov.

Zadnja ovira je bila avstrijska radiotelevizija ORF, saj je hotela predstavo prenašati po televiziji. »Ne moremo vendar snemati v popolni temi,« mi je dejal eden od odgovornih. »Nič se ne bo videlo! Ljudje bodo mislili, da se jim je pokvaril televizor. Res ne bi mogli vklopiti vsaj malo luči?« Trmasto sem vztrajal. Svoje zamisli že ne bom opustil zaradi televizije.

Običajno ne gledam premier svojih predstav. Raje sedim s svojo ekipo v bližnjem lokal, kjer pijemo vino, v gledališče pa se vrnemo tik pred zaključnim aplavzom. Toda tisti trenutek popolne teme v svojem

*Don Giovanni* sem hotel doživeti. In bilo je vredno: v trenutku popolne teme, ko so se obrisi znanega umaknili brezobličnosti neznanega, se je okoli mene odprl prostor beline. In slišal sem, kot nisem slišal še nikoli prej.

## II. IDENTITETA



Kušej. Ko sem to besedo prvič videl, sem bil star skoraj enajst let. Napisana je bila v dnevniku gimnazije, kamor sem ravnokar vstopil po končani ljudski šoli, in nisem si znal razložiti, kaj za vraga naj bi bila ta reč, ki raste iz sredine besede kot neka čudna kрона. Do takrat sem svoj priimek zmeraj videl samo kot »Kuschej«. Tako je bil zapisan povsod, od poštnega nabiralnika do šolskih spričeval, ki jih je podpisoval moj oče učitelj. Nihče mi ni nikoli povedal, da je tak zapis izum mojih staršev. Strešico sta preprosto črtala in ponemčila naš priimek. Bili smo koroški Slovenci – in jaz nisem imel pojma, kaj to pomeni. Vse do trenutka, ko sem videl svoje ime pravilno zapisano. S strešico.

Iskanje lastne identitete je za mnoge vseživljenjski boj, ki ga morajo biti kljub notranjim in zunanjim oviram. Družba nas pogosto hoče stisniti v kalup določene identitete. Kalup je lahko verski, kulturni, etnični ali poklicni: konservativen katoličan, redoljubnen Nemeč, čustven Slovenec ali ekscentričen umetnik. Prepričan sem, da je treba toge podobe identitete nenehno presegati, se proti njim boriti, jih uničevati. Sicer ti ne pustijo dihati.

»Ta usrana slovenščina nam ni prinesla drugega kot nesrečo,« je govorila moja mama. Moja starša sta asimilacijo priglasila tako daleč, da sta ignorirala vse, kar

je bilo v naši družinski zgodovini slovenskega. Izkušnje vsakodnevne stigmatizacije so ju strle. Starejši ko sem postajal, pogosteje sem tudi jaz izkusil njuno doživljanje odkrite sovražnosti in prikritega prezira. Marsikdo me je zmerjal s »prekletim čušem«. Nekoč mi je nekdo iz naše rokometne ekipe v garderobi rekel: »Pod Hitlerjem bi take, kot si ti, zaplinali.« Kdo so taki, kot sem jaz?

Identiteta je sestavljena iz več določil, ne samo iz enega, in je zapleten, tridimenzionalen, a vedno edinstven konstrukt. Meni pa je spodletelo že pri najbolj vsakdanjem uvrščanju: Ali sem bil res Avstrijec? Imel sem avstrijski potni list, v Avstriji sem se rodil in odraščal, moj materni jezik je bila nemščina, koroškega narečja se vse do danes nisem odvadil. In vendar nisem spadal zraven.

Moja želja po razbijanju narodnih in kulturnih identitet, po odčaranju starih junaških zgodb korenini v tej izkušnji – in ta je zaznamovala tudi mojo prvo veliko avtorsko uprizoritev. Leta 1987 v Kongresnem centru Beljak.

\*

»Poba, se ti sploh zavedaš, kaj si zdaj tukaj naredil?« Na očetovem obrazu je vladala popolna osuplost. Bil sem na samem začetku gledališke kariere in končno sem dobil priložnost, da uprizorim igro, ki sem jo na-

pisal sam. Imenovala se je *Jeziik – čas – srečanje* in v njej sem tudi sam igral. Za mano sta bili dve naporni leti nenehnega iskanja in veliko udarcev v prazno. In kako sem izkoristil svojo prvo veliko priložnost? Pol sveta sem obrnil proti sebi. Oziroma celotno avstrijsko Koroško, kar pa je za Korošca pravzaprav isto.

Oče je po krstni izvedbi v Kongresnem centru Beljak prišel v mojo garderobo, kjer sem si ravnokar odstranjeval šminko, in mi zastavil to vprašanje. Takoj sem vedel, da me čaka nekaj hudih tednov.

Nekaj let pred tem sem se iz majhne koroške vasi zaradi študija preselil v Gradec. Gradec je bil zame obljubljena dežela. Opremljen nisem bil z ničimer drugim kot s humanističnimi idejami in razsvetljen-skimi ideali, ki sem jih prejel od staršev, osnovnošolskih učiteljev. In z osmimi razredi gimnazije, ki sem jo obiskoval po milosti družbenih sprememb pod kanclerjem Brunom Kreiskim. Umetnost je zame sicer vedno igrala določeno vlogo, vendar se tega takrat seveda še nisem zavedal. Z drugimi besedami: bil sem mlad in pripravljen, da se prepustim življenju, naj me premetava.

V gledališče sem prestopil z druge študijske smeri. Sprva sem se namreč odločil za študij germanistike. Nimam pojma, zakaj. Do takrat sem prebral na stotine knjig. Ker pa sem v tistem času tudi igral roko-met v avstrijski zvezni ligi, sem se vzporedno vpisal še na študij športa. Nisem se zavedal, kako močno ta

izbira diši po učiteljski karieri. Toda prihodnost je bila daljni kraj, sedanost se je zdela neizčrpen ocean možnosti.

V Gradcu sem se vselil v majhno sobo v katoliškem študentskem domu na Leechgasse. Egon Kapellari, takrat še ambiciozen dušni pastir za študente, kasneje koroški škof, je imel posluš za nerodne, umetniške mlade ljudi. Kljub temu so vsakdanje življenje v domu na Leechgasse sestavljali menza z molitvijo, katoliško študentsko občestvo in skupna večerna maša ob nedeljah. Bilo je tudi veliko umetnosti, džeza in kabareta, vseeno pa se še nisem mogel povsem izviti iz krščanske konservativnosti. Študentski dom je bil čudovito paradoksalen: poskušal je ohranjati stare vrednote, o katerih so njegovi mladi stanovalci, kakršni sem bil jaz, menili, da so že propadle, in to je bil nenehen vir trenj med vsemi, ki so stanovali tam.

Moja študentska leta v Gradcu so bila resnično vznemirljivo obdobje. Pili smo in plesali, debatirali in kadili in živeli v samoumevni gotovosti, zaradi katere je mladost vedno tako čudovita, prepričani, da bodo vse naše misli in stavki nekoč zelo pomembni za potek svetovne zgodovine. Študij germanistike je bil nekoliko zaprašen, silno rad pa sem imel študij športa. Skoraj marksistična celica z veliko telesne in politične zavesti, družbene spremembe, napredno usmerjena mladina, džojnti, partiji, treningi, zgodovina telesne

vadbe, hokej na ledu in plavanje ob pol osmih zjutraj – bilo je čudovito.

Po dveh letih sem se preselil v stanovanjsko skupnost na Uhlandgasse 8, imenovano U8. Sedem fantov iz Predarlberškega in jaz. Eden od sostanovalcev je študiral režijo, in tako sem obudil svojo skoraj pozabljeno zgodnjo strast do gledaliških iger in igranja. Možnost, da bi postal režiser, me je naelektrila in se mi kmalu zazdela veliko bolj razburljiva kot vzdržljivostni tek, gimnastika in reševanje iz vode. Zato sem brez obotavljanja spremenil študijsko smer. Sledilo je nekaj popolnoma nepričakovanih, a zato še toliko bolj razburljivih let. Postavil sem si cilj. Gledališka scena v Gradcu je bila takrat bolj borna, vseeno pa se je vedno kje našla kaka kavarna ali klet, kjer smo lahko eksperimentirali z gledališkimi igrami.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je v nemško govorečem gledališču že dolgo vladala težnja, da se dramska dela postavlja pod vprašaj in združuje z lastnimi, večinoma politično motiviranimi sporočili. Vsakdanji fašizem v Avstriji še zdaleč ni bil presežen, ravno smo šele predelali »Waldheimovo krizo«, in že je v naša življenja vdiral aids, strmoglavil je rakoplan Challenger, jedrska nesreča v Černobilu je postala zgodovinska prelomnica. Pod vplivom dunajskega akcionizma, esejev Susan Sontag ali avantgardnih glasbenih skupin, denimo Talking Heads ali umetnice Laurie

Anderson, sem želel na odru izraziti svoje uporništvo in vse to nekako vključiti v svoje ustvarjanje.

Nismo se bali pregrešiti nad klasiki, ki so jih na avstrijskih odrih še vedno izvajali na zaprašen in votel način. O podobnih, a dosti bolj radikalnih težnjah v Nemčiji smo najprej lahko brali v *Theater heute*, dokler nismo na ekskurzijah končno v živo doživeli najnovejših uprizoritev Petra Zadeka, Hansa Neuenfelsa ali Pine Bausch. Nemški filozof Kant je trdil, da odvratno in šokantno v nas nikoli ne more sprožiti umetniškega ugodja, mi pa smo ubrali natanko obraten pristop: lepo, ki sproža ugodje, smo hoteli sprevrčati. Kajti naša kapitalistična oblika družbe, ki se je skladala tudi z duhom časa, je iz vrednot, kot so svoboda, enakost in sprejemanje, naredila blago, ki ni bilo zaželeno samo po sebi, ampak je moralo najprej, in to na kakršenkoli način že, postati proizvod, bodisi v obliki kulturnih dobrin ali političnih obljud.

V besedilu, ki sem ga takrat pripravil za svojo diplomsko predstavo, sem zapisal: »Gledališče je navdihnjeno z agresijo. Z agresijo proti domnevni konvencionalnosti publike in predvsem z agresijo proti mediju samemu.« V nadaljevanju sem zapisal: »Osnovna ideja je v uničevanju konvencionalnih pomenov in v ustvarjanju novih pomenov in protipomenov.« V času, ko so bili mladi načeloma proti marsičemu, smo bili mi še prav posebej proti vsemu, kar je dišalo po »tradiciji«.