



VINKO MÖDERNDORFER

Z Lorco pod pazduho po newyorških ulicah in gledališčih, 2

10. oktober – 29. november

*HAPPY DAYS*¹

Beckettove *Srečne dneve* so prvič odigrali v newyorškem gledališču The Cherry Lane 21. septembra leta 1961. Po enainštiridesetih letih so jih v istem gledališču ponovno postavili na oder, in sicer z legendarno igralko Open Theatra Joyce Aaron in še bolj legendarnim režiserjem istega, nekoč avantgardnega teatra Josephom Chaikinom. The Cherry Lane je majhno gledališče z veliko gledališko preteklostjo; prav letos praznuje petinsedemdesetletnico delovanja. V njem so svoj svetovni krst doživeli mnogi pomembni avtorji (tudi Beckett), v njem so se dogajali revolucionarni gledališki dogodki, med drugim tudi znameniti fuk v živo kot del hapeninga Living theatra.

Predstava *Srečni dnevi* je tudi danes pokazala, da je Beckett poleg Sofoklesa, Shakespeara in Brechta najpomembnejši pesnik gledališča. Njegove dramske raziskave bivanja in umiranja so

¹ The Cherry Lane Theatre, S. Beckett: *Happy days*. 22. 11. 2002.

univerzalna gledališka sporočila, ki govorijo skozi čas. Na predstavi je bila predvsem starejša publika, čeprav je gledališče The Cherry Lane locirano v najbolj živahnem delu New Yorka, v samem srcu Greenwich Villaga, kjer vse kar vrvi od življenja. V dvorani so sedeli večinoma stari ljudje. Imel sem občutek, da je to občinstvo izpred štiridesetih let, ki je prišlo na predstavo obnavljat svojo mladost. Sedel sem poleg starega gospoda, ki je že pred predstavo malce dremal, potem pa se je vmes vsake toliko časa zbudil in zelo intenzivno zrl na prizorišče. Zelo star, sicer pa urejen gospod, je smrdel. Očitno mu je občasno (morda v trenutkih prebujanja) uhajal urin. Zraven mene je sedela stara židinja s svojim še bolj starim možem ...

Skratka, večina publike je bila nekako domača in stara. Kar nekaj dam in gospodov iz avditorija bi lahko odigralo Winnie in Willija. Igra na odru se je nekako pokrila s problematiko ljudi v parterju. Pa to ni najbolj bistveno. Najbolj bistveno je to, da so *Srečni dnevi* velika igra o umiranju, ki pa ga dramatik privzdigne v svet univerzalnega znaka. Na prizorišču opazujemo žensko, zakopano do pasu v zemljo, v kup zemlje. V drugem delu iz zemlje gleda samo glava. Umiranje, izginjanje telesa in njegovih funkcij se stopnjuje do popolnosti. V prvem delu še delujejo telesne funkcije, Winnie si umiva zobe, gleda v zrcalo, češe lase, natakne si klobuček ... V drugem delu pa teh funkcij ni več, ker enostavno ni več telesa. Človek je že preko, v nekem drugem stanju, ki se mu lahko reče tudi smrt. In v tem je bistvo uprizoritve te strašne, pa vendar tako zelo lepe Beckettove igre. Za telo gre. Za odhajanje telesa in ostajanje človeške energije. In prav tega ni bilo v newyorški predstavi. To je bistvo Beckettovega teatra, kajti Beckett ni samo dramatik, on *pomeni* gledališče, drugačno, povsem novo, unikatno in neponovljivo gledališče, za katerega si je avtor izmislil poseben sistem znakov, še več, poseben način igre. Becketta se igra drugače. Becketta se igra z energijo, z mislijo, in ne s telesom. Beckett je gledališče očistil telesa. Telo mu ni več potrebno. V igri *Komedija* opazujemo samo še glave, ki gledajo iz žar, pa še te so popolnoma prstene, kot da bi se zlile z glino, iz katere je narejena žara. V igri *Ne jaz* so samo usta ...

Beckett počasi loči energijo, besede od telesa, seveda pa to stori z globokim premislekom. Ta premik je vsebinski, kajti Beckett neprestano in kar naprej poskuša govoriti o smrti. In prav *Srečni dnevi* so začetek tega iskanja. Winnie v prvem dejanju namreč nima več polovice telesa. In to je bistvo igralčeve naloge. Vsa energija, ves igralski izraz, vse se mora skoncentrirati na zgornji, vidni del telesa. Gledalec ne sme niti za hip začutiti, da obstaja tudi drugi del telesa. Gledalec ne sme imeti občutka, da je ženska zakopana v zemljo. Če imamo tak vtis, potem se Beckettov srhljivi teater spremeni v gledališko anekdoto. In to je največja nevarnost pri uprizarjanju njegovih iger. Druga past pa je humor, ki ga je v njegovih igrah veliko. Beckettov humor je poseben, grajen na hitrih miselnih preskokih, spremembah tem ... vse to lahko deluje smešno, vendar bistvo takih postopkov ni smešnost sama na sebi, temveč tok misli, ki ni

realističen, poteka nezavedno, misli preskakujejo, se mešajo asociativno ... Vse to ne služi anekdotičnemu humorju, temveč prikazu esence umiranja. Skupaj s telesom, ki izginja, in z zgoščenim miselnim tokom pripovedi, ki se izgublja, pa Beckett vsemu navkljub sledi sledovom realne pripovedi. Ustvarja svet, novo dramatiko, nov gledališki izraz, ki je sposoben na avtentičen način spregovoriti o rečeh, o katerih se ne da govoriti.

Winnie zapuša telo. Njeno telo se spreminja v zemljo. Postaja zemlja. Winnie ni hroma ženska, čeprav je taka realistična asociacija precej močna, in Jan Kott v svojem razmišljanju o Beckettovem realizmu razglablja prav o tem, o realni situaciji, ki pa mora v uprizoritvi ostati zgolj kot asociacija. Beckett ustvarja gledališki svet, ki ne prenese transformacij. Ne prenese, da ga v uprizoritvah spreminjamo v nekaj drugega. Shakespeara v uprizoritvenih konceptih z lahkoto in brez težav (včasih ga celo moramo) pretvarjamo, transformiramo, spreminjamo v drugačne in druge svetove, bolj aktualne ... V Beckettovi dramatiki pa to ni možno. Njegov svet je že sam po sebi tako zreduciran, tako očiščen, da vsak uprizoritven dodatek škodi pomenu. Besedilo, besede, ki jih igralec govori, so najbolj tesno povezane z Beckettovimi scenskimi in igralskimi napotki (didaskalijami). Pravzaprav so eno in isto. Didaskalija je sicer neobvezen napotek, ki služi režiji in igralcu, v Beckettovih igrah pa ima isto vrednost kot najpomembnejša replika.

Beckett v svojih igrah, pri tem mislim na igre, ki so nastale po *Čakajoč na Godota*, ki je njegova najbolj "normalna" in običajna igra, zahteva poseben način igre. Posebno igralčevo koncentracijo, poseben fizičen tretman vloge, ki jo igra. Newyorška predstava je bila slaba prav v tem, ker sicer briljantna igralka ni upoštevala, skupaj z režiserjem, da Winnie nima spodnjega dela telesa, da se je ta spremenil v zemljo. V drugem dejanju pa se je telo zreduciralo samo na glavo. Ne na glavo, ki gleda iz zemlje, ki ima v zemlji zakopano živo telo, temveč na glavo, ki obstaja sama zase. Na glavo, v kateri so možgani, ki še živijo, ki ugašajo in se prižigajo, ki brbotajo misli, ki vidijo več kot celo telo, ki so s svojo preostalo življenjsko energijo sposobni videti nerazložljivo ... Becketta zanimajo možgani, ne glava, ki se obrača v vse strani, ne oči, ki vidijo, temveč možgani, možgani, ki pečejo, ki utripajo, ki se mučijo, ki ugašajo ... Vse to pa zahteva poseben način igralskega pristopa. Premalo je samo to, da igralec igra brez rok in nog, da igra samo s telesom, potreben je še nekakšen drugačen igralski razmislek, drugačen igralski izraz. In to je tisto, kar naredi Beckettovo igro za drugačno gledališče, sicer vedno obstaja nevarnost, da njegov svet zazveni kot gledališka anekdota, dejansko pa gre za prikaz esence bivanja in umiranja.

V drugem dejanju se v kosti zarezujoč zvonec, ki je v prvem dejanju pomenil začetek Winnijinega srečnega dneva, pojavlja večkrat in bolj na gosto. Čas v drugem delu, katerega glasnik je zvonec (budilka), teče gosteje. Čas se zgosti. Kar govori o popolnoma drugačnem poteku drugega dejanja. In prav ta zvonec, ki brutalno predrami Winnijine možgane, da zahlastajo v vedno novi in vedno na novo ugašajoči energiji (ki se bori za življenje?), je vedno znova prebudil

mojega starega soseda v parterju. In vse bolj je iz sosednjega sedeža smrdelo po urinu in vedno znova je starec zakinkal do naslednjega zvonca. Winnie in moj sosed sta se prebujala istočasno. Sosed je smrdel po starosti, urinu in smrti, Winnie nam je z odra govorila o umiranju. Gledališče in življenje sta si nehote podajala roke. Beckett nam je še enkrat povedal, da pravzaprav živimo isto življenje, samo da ga na odru včasih ne razumemo prav.

THE DINNER PARTY

V Brooklynskem muzeju umetnosti so razstavili delo umetnice Judy Chicago *The dinner party*. Umetniška instalacija je nastala leta 1979 in je bila prvič predstavljena javnosti v San Franciscu. Danes, po triindvajsetih letih, jo lahko ponovno vidimo kot del stalne zbirke Brooklynskega muzeja. In delo je še vedno sveže, aktualno, sporočilno, pa tudi enako šokantno, kot je bilo leta devetinsedemdeset. To pa je več kot očiten znak prave umetnosti.

The dinner party je umetniška instalacija, ki pravzaprav v sebi združuje vse umetnosti. Je kiparsko delo, pa vendar ne samo to. V sebi združuje tudi umetne obrti, vezenje, čipkarstvo, lončarsko spretnost, dizajn, arhitekturo in nenazadnje tudi lučno in prostorsko oblikovanje. Sestavni del umetnine je tudi zgodovinsko-sociološka raziskava, ki nikakor ni poljubna, kot je to v navadi pri umetniških izdelkih, temveč je sistematična in znanstvena, saj je bila teoretska podlaga za nastanek umetnine in je vsebinsko še kako vtkana v izdelek. Projekt je vsekakor življenjsko delo umetnice Judy Chicago. Pri nastanku je sodelovalo prek štirideset umetnikov, obrtnikov, lončarskih, tkalskih mojstrov in drugih. *The dinner party* je pravzaprav nekakšen gledališki dogodek, čeprav se na sami razstavi ne dogaja nič. Pač pa se veliko dogaja z gledalci, ki med sprehodom okoli umetnine spoznavajo vsebino sporočila, in to na dejaven način, drugače kot pri galerijskem opazovanju slik in skulptur. In kakšna je ta, po mojem mnenju ena najbolj popolnih in sugestivnih umetniških instalacij dvajsetega stoletja?

Gre za večerjo, za asociativno nadgradnjo Kristusove poslednje večerje. Judy Chicago je v trikotnik združila tri mize. Pred sabo imamo v trikotnik, ki je spet simboličen znak božjega trikotnika z božjim očesom, postavljene tri mize iz mitologije poslednje večerje. Za vsako stranico naj bi sedelo trinajst oseb. Vsaka miza v božjem trikotniku miz je pogrnjena za trikrat po dvanajst apostolov in za tri Kristuse (v umetniški instalaciji Judy Chicago igrajo števila tudi sicer pomembno vlogo). Za vsako osebo je pripravljen poseben prt, na njem krožnik, ob strani vilica, žlica in nož, nad krožnikom pa čaša. Vsak prt in vsak krožnik sta oblikovana v duhu osebe, ki naj bi sedela na tistem mestu. Čaša in pribor so vedno isti, narejeni iz bele keramike, čaša je v notranjosti zlata, krožniki pa so za vsako osebo drugače oblikovani. Prt, na katerem stojijo krožnik in pribor, sega na eni strani, tam, kjer naj bi sedela oseba, skoraj do tal,

in na njem je napisano ime osebe, na drugi strani, ki se odpira v notranjost trikotnika, ki ga tvorijo mize, pa sega prt do tal in je tudi oblikovan.

In zdaj sledi bistvo. Vsi prisotni na večerji so ženske. In to ne katere koli ženske. Pomembne ženske. Ženske, ki so s svojim življenjem in delom vplivale na emancipacijo svojega spola na vseh področjih. Umetnica je ženske, ki jih je "povabila" na to večerjo, zelo natančno izbrala, in sicer iz vseh zgodovinskih obdobj. Začenja z boginjami, nadaljuje s svetnicami in konča s pisateljicami, zdravnicami, umetnicami. Seveda je za mizami pripravljenih mest samo za trikrat po trinajst žensk, ostalih devetsto devetindevetdeset žensk, ki so se umetnici tudi zdele zanimive, pa je izpisanih na keramičnih tleh znotraj trikotnika. V spremljevalnem delu razstave je pripravljen in izvrstno oblikovan seznam (kot samostojna, dodatna razstava), po katerem lahko razberemo princip selekcije žensk, ki jih je umetnica "povabila na večerjo".

Vsaka od treh miz, postavljenih v božji trikotnik, predstavlja določeno obdobje človeške zgodovine. Za prvo mizo so pripravljena mesta za ženske od prazgodovine do rimske civilizacije, za drugo naj bi sedele ženske od začetka krščanstva do reformacije, za tretjo pa so pripravljene krožniki za ženske, ki so delovale v obdobje od ameriške revolucije do ženske revolucije. Naj naštejemo samo nekatere, ki imajo pripravljeno mesto: za prvo mizo boginja Istar, boginja Kali, Amazonka – na sredini, na Kristusovem mestu – potem še Judith, pesnica Sapfo in druge. Za drugo mizo je vse pripravljeno za bizantinsko cesarico Teodoro, Trotulo, manj znano, vendar zelo pomembno zdravnico iz enajstega stoletja, prvo ginekologinjo, avtorico mnogih del s področja ženskih bolezni, Hildegardo iz Bingena, vizionarko in borko za položaj žensk; Hildegarda zaseda Kristusovo mesto, sledijo ji še Elizabeta, angleška kraljica in druge. Zadnja stranica, zadnja miza pa je rezervirana za Caroline Herschel, astronominjo iz osemnajstega stoletja, na Kristusovem mestu je vse pripravljeno za Elizabetho Blackwell, prvo žensko, ki je v Ameriki diplomirala na medicinski šoli, od pisateljic naj bi za mizo sedele Emily Dickinson in Virginia Wolf, od ženskih lezbičnih aktivistk pa Natali Barney in še mnoge druge. Izbor žensk je temeljit in smiseln. Ne gre samo za ženske feministke, gre tudi za znanstvenice, svetnice, astrologinje, ki so v vseh obdobjih človeške civilizacije s svojim delom dokazovale, da ima ženska enakovredno mesto v družbi. Ponavljam: pri izboru "povabljenih na večerjo" umetnica nikakor ni iskala samo tistih imen, ki pomenijo feministični angažma; za mizo naj bi sedele predvsem ženske, sposobne in humanistično naravnane ženske vseh stoletij.

Zdaj pa najlepše, najbolj bistveno in najbolj provokativno v tej celoviti umetnini. Bistvena razlika med moškim in žensko je seveda razlika v genitalijah. Iz te razlike izhajajo prav vse ostale razlike: socialne, družbene, družinske, politične ... Zato je umetnica krožnik posamezne ženske oblikovala v obliki vulve. Na krožnikih vidimo pičke. Ne vem, zakaj bi na tem mestu uporabil drugačno besedo. Na krožnikih so namreč zares naslikane pičke. Različne pičke različnih oseb. Oblikovane so svobodno, likovno zanimivo, estetsko, prav

nič kičasto, toda na vsakem krožniku je vendarle oblika pičke. Pičke so različne, glede na značaj in družbeno funkcijo ženske, ki naj bi sedela za krožnikom. Nekatero so oblikovane asociativno glede na poklic ženske, druge spet abstraktno, glede na umetničino doživljanje določene ženske. Krožnik Virginije Wolf je oblikovan v obliki pičke z mnogimi krhkimi cvetovi, pička na krožniku Margareth Sanger, ki je bila porodničarka in je naredila ogromno za ženska zavetišča po vsem svetu, je oblikovana plastično, krvavo, mesnato, podobna je globokomorski živali; nekaj prvobitnega je v obliki pičke na krožniku Margareth Sanger ... Oblikovanje keramike je izrazito sodobno, hkrati pa je umetnica upoštevala obdobja, v katerih so ženske živele. Upoštevala jih je v barvni skali, predvsem pa v oblikovanju prta, prtičkov, na katerih stojijo krožniki. Prti so pravo umetniško delo. Vsak je, tako kot pičke na krožnikih, drugačen. Pred sabo imamo unikatno tkalsko delo. Vzorci in zgodbe, ki jih pripovedujejo prti, so slikoviti, moderni, z nadihom zgodovine, vendar na sodoben način.

Celotna umetnina deluje kot instalacija, postavljena v prostor, zaradi svoje velikosti je že skoraj arhitektura, deluje pa tudi kot posamezen del omizja, za katerega so povabljeni ženske. Ta posamezen del nosi notranjo, značajsko vsebino povabljenih žensk, prevedeno v likovni jezik, hkrati pa je vsak posamezen del, prt, krožnik, bogat z likovnim detajlom. Pred sabo imamo veselje ženskih duš, ki so oblikovale naš skupen človeški kozmos, hkrati pa, če se jim približamo, vidimo, kot pod mikroskopom, še detajle njihovih intimnih usod, prevedene v intenzivno likovno govorico. Povabljeni smo bili, da bi opazovali ženske za skupno mizo. Pomembne in tudi manj pomembne ženske, ki so v zgodovini človeštva izpričevale svoj spol in s tem gradile tudi moški svet. Nekatero med njimi so zgorele na grmadi, druge so umrle zapuščene, nekatero so dosegle svoj cilj, še več jih cilja ni doseglo ... vsem pa je skupno, da so se borile, da so živele v skladu s svojim spolom. To so ženske, ki se niso sramovale svoje pičke. Zdaj jih vidimo, njihove pičke na krožniku.

Hodimo okrog trikotnika, božjega trikotnika, ki je postavljen v veselje človeške civilizacije, in opazujemo vulve na krožniku. Bistveno v vsakem iskrenem boju (in umetnosti) je namreč prav to. Da si pripravljen dati sebe "na krožnik". Da si pripravljen pokazati svoje bistvo in se boriti z njim za svoj prav. To nam pove ta velika in pomembna umetnina. Z njo je umetnica povedala in naredila mnogo več za položaj žensk v svetu kot vsa feministična gibanja. Še posebej zanimivo pa je to, da je razstava organizirana kot celota, ki v sebi združuje prav vse umetnosti, celo znanost in gledališki dogodek. To je umetnost, ki nas poučuje, vendar ne v slabšalnem smislu. To je gledališče, o kakršnem je sanjal Brecht. Angažiran umetniški dogodek, ki pa je še vedno popolnoma estetsko doživetje, hkrati pa nas s svojo sugestivnostjo popelje v globino spoznanja in sporočila. Ko se sprehajamo okoli miz, za katerimi ne sedi nihče, pa vendar sedijo esence povabljenih žensk, se poglobljamo v imena, za katera smo morda prvič slišali šele zdaj, vendar nas estetska sugestivnost tako prevzame, da se poučimo o posamezni ženski, v katere krožnik (pičko) gledamo. V ta namen je



pripravljen katalog in dodaten del razstave, ki analizira, na umetniško nazoren način, izbor povabljenih žensk. Nenadoma nismo več samo opazovalci, postanemo analitiki, radovedni in kritični udeleženci umetnine. *Povabilo na večerjo* je zato poseben umetniški dogodek, v katerem sodelujemo vsi, saj nas omizje s svojo estetsko, matematično, pa tudi znanstveno urejenostjo tako pritegne, da se vanj potopimo, začnemo po njem brskati kot po leksikonu, in tako, o tem sem prepričan, odidemo z razstave spremenjeni ... če ne spremenjeni, pa vsaj obžarjeni z novim spoznanjem in znanjem. In to je tisto, kar si pravzaprav želi vsaka umetnost. Gledalčev angažma, gledalčev osebni razmislek. Iz opazovalcev, gledalcev, smo se na tej razstavi spremenili v raziskovalce. In to je tisto, o čemur je sanjal Brecht. To je tisto, kar smo mislili, da se je izgubilo in da ni več mogoče, namreč to, da nam umetnost lahko spremeni življenje ... Naša spremenjena, s spoznanjem in znanjem obžarjena življenja pa lahko potem spreminjajo svet.

AUTO FOCUS ALI ZASVOJENOST S PORNOGRAFIJO

Režiser in scenarist Paul Schrader je posnel film *Auto focus*, ki se ukvarja s problemom zasvojenosti. Schraderja poznamo kot odličnega režiserja, ki je kot scenarist sodeloval pri mnogih filmih Martina Scorsesa: *Taksist*, *Zadnja Kristusova skušnjava*, *La Motta* in drugih. Tokrat je napisal in režiral scenarij z naslovom *Auto focus*, kar bi vsebinsko pomenilo nekaj kot *ukvarjanje sam s sabo*.

Eden največjih problemov ameriške družbe je prav gotovo zasvojenost. Predvsem z delom, denarjem, uspehom, sledijo zasvojenosti z različni poživili, pomirjevali, mamili in nenazadnje (po nekaterih statistikah je celo na vrhu) zasvojenost s seksom. Skratka, slednje je zelo aktualna tema in Paul Schrader jo je obdelal na filmsko prepričljiv in narativen način. Gre za zgodbo o talentiranem igralcu, ki najprej zelo uspešno nastopa na radiu, potem pa v televizijskih komedijah. Ima družino, hišo z bazenom, tri otroke in svojega župnika, ki ljudem iz fare pomaga iz različnih človeških oz. družinskih stisk in težav. Zgodba se začne v poznih šestdesetih letih; pred sabo imamo zdravega in uspešnega Američana, ki se zanima za erotiko. Doma ima skrito zbirko erotičnih revij. Niti ne pornografskih. Ženi, ki jo med čiščenjem hiše odkrije, zbirka sicer ni vseč, ampak Bob Cane, junak filma, ji obljubi, *da ne bo nikoli več* ... Zgodba, ki je posneta v klasičnem montažnem in fotografskem načinu (fascinantno je videti pozna šestdeseta leta), se začne zapletati, ko Crane spozna človeka, ki se ukvarja s porajajočim se razvojem video tehnike. Prijatelj ga uvede v svet domačih erotičnih zabav in ker je Crane že slaven televizijski zvezdnik, jima ni težko občasno uloviti nekaj mladih in lepih občudovalk. Snemati in zbirati začneta erotične oz. pornografske posnetke. Strast se stopnjuje v obsedenost in na koncu v zasvojenost s pornografijo. Temu stopnjevanju sledi tudi fotografija filma, svetloba in način snemanja. Lepa sedemdeseta leta hkrati z junakom razpadejo in preidejo v osemdeseta, v katerih je video tehnika še bolj popolna

in možnost pornografske filatelije še večja. Crane začne propadati. Prvi zakon mu gre v franže, prav tako drugi, saj se ne more odpovedati svoji strasti, v kateri uživa skoraj bolj kot v igralškem poklicu. Crane fizično propada, kariera se mu sesuva. Ljudje se ga začenjajo izogibati, strast pa samo še raste. Kot vsaka zasvojenost tudi ta postane sama sebi namen. Strast se spremeni v nujo, užitek v obsesijo. Pravzaprav je model zasvojenosti, kot nam ga prikazuje Schraderjev film, popolnoma isti kot pri zasvojenosti s heroinom. Na koncu Crane s prijateljem ždi v kletnih prostorih svoje prazne družinske hiše in gledata pornografsko zbirko. Seks zamenja onanija. Ta prizor je eden najbolj pretresljivih v filmu. Hkrati z razvojem obsedenosti in zasvojenosti pa se med prijateljema, ki v paru organizirata zbiranje pornografske kolekcije, razvija prav poseben, sicer zatajevan, nikoli priznan, vendar kljub vsemu erotičen odnos. In ko se Crane navsezadnje le odloči, da bo poskušal končati svojo pogubno strast, ga prijatelj v spanju ubije s stojalom za video kamero. Film se konča malce moralistično.

Ameriška umetnost je pogosto nagnjena k moralističnim poantam. Prav ta moralizem pa sicer odlično zastavljeno filmsko zgodbo o zasvojenosti malce poenostavi. Tako na koncu zmaga tisti svet, v katerem je Crane živel na začetku. To je bil svet srednjega razreda, s hišo in bazenom, tremi otroki, z župnikom in nedeljskimi mašami. Človek se nehote sprašuje, kaj je boljše. Živeti v svetu, kjer je spodobnost zgolj katoliška laž in mimikrija ali pa se prepustiti strastem in svojemu resničnemu bistvu, čeprav to morda vodi v pogubo. Kaj je strašnejše? Katera stran življenja je bolj iskrena in manj pogubna?

Resnica pa je najbrž to, da je v obeh svetovih nekaj narobe.

Družinsko katoliški svet z večnim umetnim smehljajem na obrazu in z domačim videom, ki je namenjen zgolj snemanju rojstnih dni in obletnic, se pravi srečnih trenutkov, čeprav je morda nekje zadaj vse gnilo, je prav tako poguben, vodi v potrošniško zasvojenost, ki neprestano producira lažno družinsko srečo. Svet pornografije, v katerega junak pravzaprav pobegne pred družinsko katoliškim svetom, je na začetku osvobajajoč, saj Crane v njem uresniči svoje želje in strasti, uresniči sebe, in človek je srečen samo takrat, kadar mu to uspe. Pa vendar junaka pobeg uniči, saj mu pornografija postane bistvo in smisel življenja, zasvojenost.

Oba načina življenja sta zasvojenost, o tem govori film Paula Schraderja. Vendar je zasvojenost z *ameriško srečo* (hiša z bazenom, trije otroci, kariera, pa čeprav cenena televizijska kariera) družbeno priznana. Ameriška plehkost, potrošništvo, površinskost je dovoljena, na njej sloni ameriška kultura, ki neprestano producira *disneyevski* svet lepe laži. Ameriški kapitalizem je proizvajalec prav posebnega mamila, prav posebne zasvojenosti: zasvojenosti z ameriškim načinom življenja. Ameriška družba je popolnoma zadrogirana družba, ki pa je svoje zasvojenosti zapisala v grb in zastavo. Cranova zasvojenost je res zasvojenost, vendar nič manjša kot zasvojenost z ameriškim načinom

življenja. On pobegne v pornografijo, pobegne v svobodo, njegov pobeg je upor, ki pa mora biti kaznovan. In če film govori o tem, v kar pa nisem popolnoma prepričan, je dober in pretresljiv.

KOZA ALI KDO JE SILVIJA²

Če bi pred štiridesetimi leti (morda pa samo pred desetimi) žena dobro situirana, uspešnega moža nenadoma dobila pismo, v katerem jo družinski prijatelj obvešča, da ima njen mož nenaravno, homoseksualno razmerje, bi bil to zanjo grozen šok. Najbrž bi se ji podrl svet. V razčiščevanju njunega odnosa, ki je bil vse do takrat zlagan, bi nesrečna in več kot samo prevarana žena razbila dragoceno vazo, prevračala pohištvo in doživela živčni zlom. Ne bi mogla razumeti, da je njen mož, potem ko je vtikal spolni organ v rit nekemu moškemu, mirno prišel domov in s tem istim (usranim) organom občeval še z njo. Žena ne bi mogla razumeti, kako je to mogoče, saj imata vendar sina in sta do sedaj imela popolnoma zgledno in redno seksualno življenje. Predvsem pa bi tako ženo pred štiridesetimi, tridesetimi leti najbolj skrbelo, kaj bodo rekli sosodje, kako se jim bo zdaj, ko je njen mož peder, spremenilo življenje. Moževa kariera bo šla hudiču v rit, prijatelji ju bodo z gnusom zapustili ... Zato bi žena pred štiridesetimi, tridesetimi leti najraje ubila moža. Končala to strašno moro.³ Pred sabo bi gledali dramo, morda celo tragedijo o možu, ki se je zaljubil v moža, in v igri bi padale maske, družina bi šla na kosce, vse bi se obrnilo na glavo ...

Kaj pa danes? Danes se mož in žena sploh ne vznemirjata, ker je njun dvajsetletni sin homoseksualec. Razumeta ga. Rada ga imata. Je pač gej. To se dogaja. Družba jih zato ne bo izločila. To je normalno. V minulih štiridesetih, tridesetih letih se je pač marsikaj spremenilo. Homoseksualci so postali sestaven in legitimen del družbe. Ta (seveda ne povsod) na homoseksualce ne gleda več kot na bolnike, perverznejše, ki jih je treba zdraviti, temveč kot na povsem normalne ljudi z drugačno seksualno prakso. Boj za enakopravnost, za emancipacijo, ki so ga desetletja bili gejevski aktivisti, ni bil lahek in pravzaprav traja še danes. Vendar konkretna ženska, žena uglednega arhitekta, ki je pravkar dobil pomembno nagrado za svoje delo, vseeno odpre pismo, ki ji ga je napisal družinski prijatelj. Piše, da ima njen mož razmerje z neko Silvijo. *Hvala bogu*, pomisli žena, *ne poznam je*. Potem še pomisli, da bi bilo res grozno, če bi bila moževa ljubica ženska, ki bi jo poznala, tako pa bo že preživela, vse se bo uredilo. Ljubice so sestavni del življenja. Ko pa prebere pismo do konca, ugotovi, da je Silvija koza. Njen mož ima ljubezensko, seksualno razmerje z živaljo. Zgodi se vse tisto, kar bi se zgodilo pred tridesetimi, štiridesetimi leti, če bi v pismu pisalo, da je mož

² Golden Theatre, E. Albee: *The Goat or Who is Sylvia?* 26. 11. 2002

³ Mislím, da bi bila pred mnogimi leti taka situacija vredna dramske obdelave. Dejansko se je kar nekaj dramatikov (T. Williams, E. Albee) ukvarjalo s to temo.

peder. Razbijanje pohištva, živčni zlom, gnus, razočaranje ... Nad očetom je ogorčen celo sin, ki je gej. Vse se podre. Pred sabo imamo dramo. Pretresljivo dramo, ki jo je napisal Edvard Albee in je letos dobila nagrado za najboljšo dramsko besedilo, igrajo pa jo na Broadwayu, v Golden theatru, pred razprodano dvorano. Igrajo znani ameriški igralci: Sally Field, dobitnica dveh oskarjev, ki jo poznamo po vlogah v filmih *Mesto v srcu*, *Norma Rea*, *Forrest Gump* in drugih. Njen partner je znani broadwayski igralec Bill Irwin. Tudi drugi dve vlogi, gejevski sin in izdajalski prijatelj, sta znana igralca.

Igralska zasedba je izvedla to odlično Albeejevo zgodbo z izjemno kreativno močjo. Pred nami je intenzivno, iz trenutka v trenutek rasla drama in se spreminjala v družinsko tragedijo. Bili smo priča vivisekcije družinskih odnosov in to v vseh možnih kombinacijah – mož : žena, oče : sin, prijatelj : prijatelj. Tudi gejevski sin, ki na koncu v globoki pretresenosti izjavi, *da bi se najraje pofukal z vsemi, tudi z očetom*, ne razume očetove nenaravne ljubezni. Očeta vsi po vrsti imenujejo perverznej, bolnik, baraba, zločinec, nemarnež, psihopat, žena mu celo zagrozi s smrtjo, svojo ali njegovo. Oče in mož pa jim želi dopovedati, da gre za resnično ljubezen, da je popolnoma normalen človek, da se je zaljubil v Silvijo in da je prepričan, da ga ima tudi ona rada. Seveda so take izjave pri gledalcih vzbudile salve smeha. Publika se je skoraj nenehno smejala. Ko mož pripoveduje o prvem srečanju s kozo Silvijo na neki farmi, se publika smeji, ko pripoveduje o njenih očeh, njenem vonju (vse to pripoveduje, kot bi govoril o ženski), se publika smeji še bolj, ko pripoveduje o njenem ljubezenskem razmerju, o prvi seksualni noči, se publika reži, ko pripoveduje, kako je bilo enkratno in kako bi živel z njo, s kozo, publika od smeha pada s stolov. Avditorij se smeji tudi, ko doživi žena živčni zlom, ko iz nemoči in razočaranja razbija po stanovanju, ko do krvi zares tuli nad svojo nesrečo ...

Kljub salvam smeha pa je najbolj presenetljivo to, da se na odru dogaja *prava drama*. Solze so prave solze. Ljubezen, o kateri govori mož, je prava ljubezen. Še nikoli nisem videl tako dobro odigrane zaljubljenosti. Bill Irwin je bil zaljubljenec. Moški pri petdesetih, ki se mu je zgodila ljubezen. Bil je zmeden kot najstnik, pretesen nad tem, da je ljubezen lahko tako vznemirljiva in silovita, tako enkratna. In nič mu ni žal. Ve, da je s tem nekoga prizadel, vendar mu ni žal.

Boj stališč in čustev je silovit in gre do konca. Pravzaprav do tragedije. Tudi dialog med sinom gejem in očetom sodomitom je pretresljiv. Sin ne more razumeti, da lahko oče vtika kurca v žival. Ne more. Ne more. Ne more, pa če ga jebeš! Oče se mu zdi bolan, zblojen, perverz, pokvarjen ... In publika se vsemu temu seveda smeji. Najbolj zanimivo pa je, da ta smeh ni porojen iz zadrege, temveč je to smeh, ki je prepričan, da to, kar se dogaja na odru, enostavno ni mogoče. Da se to dogaja samo v igrah. Ampak, *to se dogaja!* To ni samo zgodba. *Nič človeškega mi ni tuje*, je nekoč nekdo zapisal ... In prav o tem govori Albeejeva igra. V tem je njena veličina.

Pred štiridesetimi, tridesetimi leti so se ljudje smejali gejevskim temam, zdele so se jim absurdne, nemogoče, bolne ... In marsikdo, ki je takrat gledal podobne predstave z gejevskimi zgodbami, se ni smejal. Prepričan sem, da se tudi pri gledanju predstave *Koza ali kdo je Silvija* marsikdo v dvorani ni smejal. Albeejeve besedilo opozarja, kako se človeška toleranca spreminja. Kako drugačni ne razumejo drugačnih. Kako je tisto, kar je bilo še nedavno nenormalno, danes popolnoma običajno. Govori nam, kako neumni so predsodki, ker so tako spremenljivi, in kako različna je lahko ljubezen. *Koza ali kdo je Silvija* je igra o toleranci, o nas samih, ki smo danes pripravljeni z gnusom pljuniti na tisto, kar se nam bo jutri zdelo običajno in povsem mogoče.

Na koncu igre se oče in sin objameta. Sin pove, da ima očeta vseeno rad. V dolgem vročičnem prizoru se sinovsko-očetovski objem iz različnih vzrokov, najbrž tudi zaradi sinove zmedenosti in prizadetosti, spremeni v erotičen objem, celo poljub. Oče odstopi. Prekine objem. Sinu je takoj žal. Ne ve, kaj ga je prijelo, oče pa mu pove zgodbo o moškem, ki je začutil, da se je seksualno vzburlil, ko je držal v naročju svojega dojenčka. *To se dogaja*, reče oče sinu, *telo reagira po svoje, ne da bi mi hoteli ... To se dogaja, čeprav se potem nič ne zgodi ... Ne smemo se ustrašiti tega.*

Čisto na koncu se, kot nekakšen *deus ex machina*, vrne mati. Krvava je po rokah in obleki, kot da je ušla iz grške tragedije, kot da je Klitemnestra, ki je ubila moža in s krvavimi rokami, vendar pomirjena, stopila iz še bolj krvave spalnice pred ljudski zbor. Žena je namreč ubila kozo in jo privlekla na oder. Vsaka prevarana žena si želi ubiti možovo ljubico, vendar tega ne stori, ker ji to prepovedujejo zakoni. Zakoni pa niso vedno naravna stvar, včasih niso narejeni po meri človeka in njegovih najglobljih emocionalnih impulzov (in maščevanje je del teh emocij); zakoni obstajajo zgolj zato, da lahko družba funkcionira ... V vsaki prevarani ženi ždi legitimen umor ljubice. O tem govorijo grške tragedije. Ženska enostavno ubije možovo ljubico in s tem, po svoji ženski logiki, razreši problem. In zakaj je ne bi ubila, saj je Silvija samo žival, ki je ne štiti noben zakon ... Temu prizoru je sledil najbolj pretresljiv trenutek igre ... Mož poklekne pred truplo svoje ljubljene ... Nihče v dvorani se ni smejal ...

Albeejeva dramska mojstrovina, ki pravzaprav temelji na anekdoti, razvije pa se do družinske tragedije, spregovori o tem, kako čudna so pota človeške tolerance. Krvno maščevanje je bilo včasih bistven in popolnoma moralen vzgib grških tragedij, homoseksualnost je še nedavno med neumnimi katoliškimi malomeščani veljala za bolezen ... Morda bomo jutri razumeli sodomijo? Morda celo incest?

Albeejeva igra se ne opredeljuje do teme, ki jo izpostavlja, pač pa sprašuje, in vprašanje spravlja v zadrego, iz katere nas rešuje smeh: ali dovolj razumemo ljubezen, da bi lahko sodili o njej?