

ЗВЕЗДЫ

НА УТРЕННЕМ НЕБЕ

ALEKSANDER

GALIN

ZVEZDE NA JUTRANJEM NEBU

SEZONA 1990/91



Slovensko ljudsko Gledališče Celje

GLEDALIŠKI LIST ŠT. 7

XXII OLYMPIADE
MOSKVA 80



XXII. Olympiade
Moskau 1980

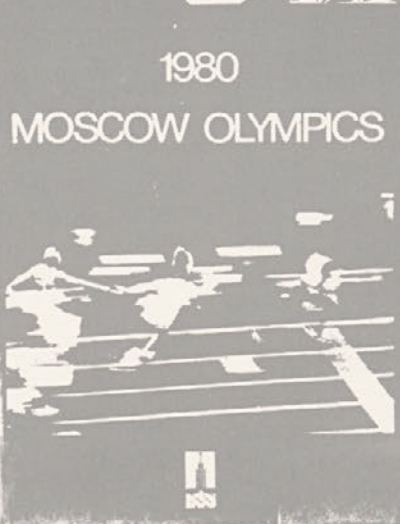


ОЛИМПИАДА · 80!
ТВОЙ АДРЕС -
СОВЕТСКИЙ
СОЮЗ

ГЛАВНЫЙ ДЕВИЗ
МИР



**PREDSTAVA JE
POSVEČENA
40-LETNICI SLG CELJE**



OLYMPI
MOSCOW



ZVEZDE

NA JUTRANJEM NEBU

A L E K S A N D E R G A L I N
R E Ž I S E R F R A N C I K R I Ž A J
P R E V A J A L E C M I L A N J E S I H
D R A M A T U R G I N J A M A R I N K A P O Š T R A K
S C E N O G R A F R O B E R T O S T E L L
K O S T U M O G R A F K A C V E T A M I R N I K
L E K T O R M A R I J A N P U Š A V E C
G L A S B E N A O P R E M A I V O M E Š A

IGRAJO:

MARIJA	VESNA JEVIKAR
ANA	LJERKA BELAK
LORA	MILADA KALEZIĆ
KLARA	ANICA KUMER
ALEKSANDER	IGOR SANCIN
VALENTINA	JANA ŠMID
NIKOLAJ	LUDVIK BAGARI K. G.

Vodja predstave Sava Subotič, šepetalka Ernestina Djordjević, razsvetljava Rudi Posinek in Izidor Korošec, krojaška dela Marjana Podlunšek, Adi Založnik, frizerska dela Maja Dušej, odrski mojster Jože Klajnšek, rekviziter Franc Lukač, garderoba Kalina Jenič, Melita Trojar, tehnično vodstvo Vili Korošec, ton Stanko Jost.

PREDSTAVA IMA EN ODMOR

PREMIERA JE 12. APRILA 1991

Theater Heute 6/89 – pogovor z ruskim dramatikom Aleksandrom Galinom. Avtorja: Peter von Becker in Barbara Lehmann



– Enainštirideset let Vam je in gotovo ste najbolj igrani avtor nove generacije sovjetskih dramatikov. Vaša dela uprizarjajo tako v Vzhodni kot Zahodni Evropi, na Japonskem in v ZDA. Obenem z leningrajsko prazvedbo Zvezd na jutranjem nebu, ki je zaradi prizorov golote dvignila v Sovjetski zvezi še posebno veliko prahu, bomo lahko videli junija na hamburškem festivalu Theater der Welt, kot primer gledališča Glasnost, tudi eno Vaših najnovejših del. Komedija V Moskvo in nazaj, z Martinom Heldom v glavni vlogi, je samo v berlinskem gledališču Schlossparktheater doživela več kot 180 uprizoritev.

– Da, nekateri prevajalci mojih del in tuji založniki so kar lepo obogateli.

– Vi ne?

– Pri nas je doslej večino denarja od tantiem iz tujine pokasirala državna agencija VAAP. Prvič da sem imel v rokah kaj več kot le žepnino, in to v dolarjih, je bilo takrat, ko smo poleti 1988 z Zvezdami na jutranjem nebu skupaj z leningrajskim Malim teatrom gostovali v Kanadi in v New Yorku na Broadwayu.

– Od kod ste po rodu?

– Zrasel sem v Kursku, provincialnem mestecu blizu Moskve.

– Je bil kdo v družini Galin že pred Vami pisatelj ali igralec?

– Ne, ne vem, od kod imam vse to. Toda že v otroštvu sem ljubil gledališče in sanjaril o njem. Sprva sem hotel postati igralec. A na nobeno gledališko akademijo me niso sprejeli, tudi na režijo ne. Niso verjeli v moj talent.



– Torej je imelo Vaše najzgodnejše delo Ste-na najdaljšo čakalno dobo? Kako si to razlagate?

– Cenzura ni dala zelene luči.

– In ob kaj se je spotaknila?

– To moram razložiti malo širše. Času, v katerem se je pojavila moja generacija dramatikov, pravimo danes uradno čas stagnacije. A takrat sploh nismo pisali o ničemer, za kar se je vedelo, da cenzura prepoveduje, kar bi bilo očitno naperjeno proti sovjetski oblasti. Preprosto, pisali smo o ljudeh, o njihovem zasebnem življenju, o ljubezni. Pa vendar ta dela niso

PRIDE ČAS, KO NAME-STO LJUDI ZAVLADAJO POŠASTNE MASKE GROZE



Aleksander Galin

OD STALINOVIH ČASOV SEM – STRAH IN OBCUTEK BREZPRAVNOSTI V KRVI

smela na oder. Zvezde na jutranjem nebu, na primer, sploh niso izrecno političen tekst. Pripovedujejo le o preprostem, seveda nezakonitem, dejstvu, da so glavne osebe – prostitutke za čas olimpijskih iger v Moskvi izgnali iz mesta. Seveda, s tako imenovanim zdravim razumom bi lahko



– In tako ste postali dramatik?

– Niso me pustili ne igrati ne režirati, pa sem začel pisati. Moj prvi dramski tekst, z naslovom Stena, ki sem ga napisal pred približno sedemnajstimi leti, je šele zdaj, se pravi lansko leto, doživel v moskovskem gledališču Sovremenik (Sodobnik) svojo krstno uprizoritev. Takrat, ko sem ga napisal, sem bil reven mlad mož z mlado ženo. Nisva imela denarja in nisva imela od česa živeti. Tedaj je rokopis Stene prišel v roke Aleksandru Volodinu, enemu naših najboljših dramatikov. Tekst mu je bil všeč, a ker tiste čase ni bilo nobene možnosti za uprizoritev, se je zavzel, da bi mi ob priliki zaupali vsaj naročilo za kak filmski scenarij. Takrat sem imel trideset let, če se ne motim. Dobil sem predplačilo in napisal sem igro Retro (V Moskvo in nazaj), ki je bila v enem samem letu uprizorjena v 120 gledališčih doma in po svetu. In s tem je bilo konec mojih težav.

– Torej ste že s svojim drugim tekstom doživeli uspeh?

– Retro je bil moj drugi končan tekst. A imel sem še veliko osnutkov in skic. Takrat, ko me je Volodin pohvalil, sem pisal dan in noč. To so bili lepi časi. Zdaj se veliko težje prisilim k pisanju.

– Koliko tekstov ste napisali doslej?

– Dvanajst.

– In koliko jih še ni bilo uprizorjenih?

– Ta čas vsi. A bili so časi, ko je bilo sedem do osem mojih tekstov pod ključem. Vendar so se zadnja tri leta vsi prebili na oder.



rezonirali tudi takole: Kdo pa so te vlačuge in alkoholičarke! Bolje, da jih za časa olimpijskih iger ni v mestu. – Pisal sem le o njihovi usodi, njihovem življenju. V tem delu gre veliko bolj za ljubezen kot za politiko in sovjetsko obast.

– Večina literarnih tekstov, ki jih je kdajkoli kakšna državna cenzura prepovedala, ni bila eksplicitno politična. Ko ste v Zvezdah na jutranjem nebu pisali o štirih prostitutkah v neki baraki, ste skozi njihove osebne usode razgalili tudi temno stran družbe. To pa v času doktrine vsesplošnega napredka in socialističnega realizma gotovo ni bilo zaželeno?



ZAKAJ GALINOVO PRVO DRAMSKO DELO V NDR ŠE DANDANES NI UPRIZORJENO



- Menim, da je to veliko bolj zapleteno. Ne le, da tega niso marali videti, tudi govoriti niso marali o tem. Sicer ni bilo nikoli, niti v sedemdesetih letih ne, nobene listine, kjer bi bilo zapisano: to in to je tabu. Nobenega zakona ni bilo, ki bi prepovedoval témo, kot je prostitucija, toda še iz Stalinovih časov sem imamo to v krvi; ta občutek strahu, sužensjstva in brezpravnosti je malone zasidran v naše gene. Ženske iz Zvezd na jutranjem nebu so se ubogljivo odpravile iz Moskve, ne da bi razmišljale, če za to sploh obstaja pravnomočna odredba. Preprosto, ukazali so jim: Poberite se za nekaj časa iz mesta. Razumete, nobene zavesti o državljskih pravicah ni v nas,

nobenega občutka zanje. In to je pri nas postalo norma. To je bistvo, o katerem govorimo v svojih delih jaz, Ljudmila Petruševska in Viktor Slavkin: ko normalni ljudje v nenormalnih okoliščinah prenehajo biti normalni. Natanko to je tisti fenomen, ki ga je vredno opisati. In to sem svojčas poskusil že v svojem prvencu Stena. Sicer so veliko mojih del uprizorili v NDR, a tega, kolikor vem, niti prevedli niso. Zaradi naslova! (se smeje)



Tatjana Šestakova kot Ana v leningrajski praižvedbi Zvezd

- Stena - zid...

- Da.

- Pri mnogih dramatikih je po navadi prvi tekst najbolj divji, najbolj zanesenjaški. Je Stena Aleksandra Galina morda Baal?

- Torej, ne vem, kaj bi rekel. V tem komadu je pomešanih toliko stvari, nekatere zavestno, druge nezavedno: igralci vadijo nek pomemben sovjetski tekst, ki naj bi ga uprizorili posebej za partijski kongres. Dogaja se v nekem hotelu. Igralcem se je tekst priskutil, nočejo vaditi, grozljivo...

- Vsega so siti.

- Tako je. Torej na odru vidimo čisto naturalistično sceno hotela - naj povem, da pri nas hotelov skoraj ni, ljudje ne vedo, kje bi prenočili, spijo na železniških postajah... zato igralci za šalo nalepijo na železniški postaji plakat: Hotel je odprl novo filialo - in pripišejo naslov gledališča. Kmalu zatem se vsuje v gledališče množica ljudi. In igralci, ki naj bi igrali lepe, vzvišene sovjetske državljane, so priča, kako v njihovo gledališče vdira ogromna množica pijancev in nesrečnikov. V principu je bila Stena nekakšen manifest. Na odru sta vladala laž in pretvarjanje in naša generacija je morala kot protiutež postaviti na oder ljudi, kakršni so bili v resnici.

- In s tem ste na nek način prebili tudi 4. zid ideologije?

- Da. To delo je bilo dolga leta prepovedano, ker se je rogalo razmeram pri nas. Odlična režiserka Henrietta Janovskaja, ki je v moskovskem Gledališču mladih (Tjus) postavila na oder Pasje srce Mihaila Bulgakova, se je dolga leta potegovala, da bi ga uprizorila, a ji niso dovolili.

- Rekli ste, da v NDR, pri založbi Henschel, niso prevedli Stene. So jo morda v Zahodni Nemčiji?

- Ne.

- Ali Vaše drame v Sovjetski zvezi tudi tiskajo?

- Pravkar se je začelo. V kratkem naj bi mi izšla prva knjiga. Res je, da noben moj tekst še nikoli in nikjer ni izšel v knjižni obliki.

- Kaj tudi Retro ni bil nikoli publiciran, niti v reviji ne?

- Retro je preveden v trideset jezikov in je povsod po svetu natisnjen, le pri nas ne.

- Vse do danes ne?

- Vse do danes. Zdaj, čez kake pol leta, bo končno izšel v zborniku. Ves ta čas pa je v obliki senarija spravljen pri VAAP. Doslej mi niso objavili ničesar, razen dveh stvari: Vzhodna tribuna, ki je bila leta 1982 po naključju objavljena v almanahu Sodobna dramatika, zaradi česar so silovito napadli redakcijo, in pa Zvezde na jutranjem nebu, ki so izšle pred nekaj meseci v avgustovski številki revije Teatr, letnik 1988.

- Katera dela bodo v tem zborniku?



- Stena, Retro, Vzhodna tribuna, Tamada, Zvezde na jutranjem nebu, Streha, Ptice selivke in moj zadnji tekst Bibliotekar.

- **Ste razen gledaliških tekstov in scenarijev pisali kdaj še kaj drugega; pesmi ali prozo na primer?**

- Ne, le nekaj filmskih scenarijev, med njimi enega z naslovom Beg, ki je imel velik uspeh. Glavno vlogo v filmu je igral Uljanov, čudovit igralec. Zatem sem napisal še tri scenarije, ki pa se niso prebili skozi cenzuro. To se je dogajalo v letih 1975 - 1985, torej v desetletju najstrožjega Brežnjevega režima.

- **Omenili ste svoje zadnje delo Bibliotekar. Je že bilo uprizorjeno?**

- Da, v Leningradu.

- **Pa se vrniva h kronologiji. Sledi Zvezdam na jutranjem nebu le Bibliotekar?**

- Ne. Zvezde na jutranjem nebu sem dokončal že leta 1982, leta 1987, torej pet let kasneje, pa jih je Lev Dodin uprizoril v Leningradu. To leto sem napisal Bibliotekarja. Imam povsem svojo metodo dela. S tekstom se ukvarjam tri do pet let. Bibliotekarja, na primer, sem koncipiral pred petimi leti, to je zgodba o možu, ki so ga odpustili iz psihiatričnega zavoda, kjer je bil zaprt zaradi disidentstva. Toda nisem takoj sedel k pisanju. Zelo dolgo sem to nosil v sebi, se vživljal v svet, ki sem ga nameraval opisati. Zelo dolgo sem iskal kraj, kamor naj dejanje postavim, osebe, ki bodo nastopile, kako bodo oblečene, ipd. Najprej se moram docela poglobiti v stvar, dokler skoraj povsem ne izgubim občutka za zunanjo realnost, dokler liki, ki bom o njih pisal, ne zaživijo v meni. Šele takrat sedem in pišem. To mi gre zvečine zelo hitro od rok; kak mesec, dva tedna mi vzame, kajti liki so mi do tedaj že prešli v meso in kri. Najpomembnejše je, da imaš pred očmi temeljno podobo o delu. Pri Zvezdah na jutranjem nebu me je, na primer, neznansko pritegnila zgodba o tistih ženskah, ki so jih izgnali iz Moskve. Odločil sem se, da bom pisal o tem in napisal sem prvo dejanje. Drugega pa nisem mogel, celo leto ne, ker mi je zmanjkalo podob. Nato se mi je posvetilo: baraka, kamor so pregnali prostitutke, stoji ob robu tiste ceste, po kateri bodo ponesli olimpijski ogenj. Oddahnil sem si,

GALIN O ZVEZDAH NA JUTRANJEM NEBU IN O SVOJEM NAJNOVEJŠEM DELU BIBLIOTEKAR



Prizor iz leningrajske praižvedbe Zvezd

spoznal sem, na kaj pravzaprav čakajo: rade bi vendar videle olimpijski ogenj. In takoj je vse zaživelo: cesta, polna avtomobilov, ljudje, razžarjeno nebo... v eni sami sekundi je vse zaživelo. Kajti veliko je zgodb, čudovitih zgodb, ki jih je treba po-



vedati - tu so, okrog nas, tu in tam, vsepovsod, kot da čakajo na energijo, ki jih bo zanelila. Treba jih je le politi s petrolejem. Z Bibliotekarjem pa je bilo takole: dramsko zgodbo sem videl v okoliščinah, da so svojčas zapirali ljudi, ker so brali pesmi Ahmatove ali Doktor Živaga. Torej zaradi knjig, ki pri vas na Zahodu ležijo po poličah. A od tod naprej mi pisanje lep čas ni šlo od rok. Potem sem se domislil, da bi bibliotekar komaj kaj spregovoril, da bi ves čas molčal; govorila bi le njegova mati, špikerica na televiziji, ki pride k njemu, ko ga odpustijo. A vse njene besede so laž in prazna slama. Ko sem se dokopal do te rešitve, se je zgodba pripovedovala kar sama od sebe.

- **So bile Zvezde na jutranjem nebu uprizorjene še kje razen v Moskvi in Leningradu?**

- V mnogih gledališčih. Po vsej verjetnosti bodo prekosile Retro. Pri nas je trenutno razcvet demokracije.

- **Imate vzornika? Pri Zvezdah na jutranjem nebu je čutili Gorkega, predvsem njegov Nočni azil. Kaj menite, kakšni tradiciji pripadate?**

- Sam ne vem, rad imam Gogolja, Dostojevskega pa tudi Čehova. A najbližji mi je Gogolj. O dramatikih sem se veliko naučil pri Bulgakovu; velikokrat si ogledam njegovo dramo Beg. Zelo blizu mi je zgoščena njegove dramske govornice. Mislim, da mora biti gledališče zjedreno. Preplavljeno z imaginacijo, smehom in jokom. Gledališka umetnost zahteva močna čustva. Od njih živi.

- **Kakšni so Vaši odnosi s tujimi dramatikimi? Imate stike z njimi? Zdaj vendar lahko potujete.**

- Da, končno. Ko me je berlinski (Schiller) Theater v začetku osemdesetih let povabil v Berlin na tisto čudovito uprizoritev moje komedije s starim, slavnim Martinom Helldom v glavni vlogi, - da, ko so me torej povabili v Zahodni Berlin, takrat so pri nas dejali: O, kakšna čast, a za tako mladega dramatika povsem neizvedljivo.

- **Torej niste smeli potovati.**

- Ne, seveda ne. A zdaj veliko potujemo, se srečujemo na mednarodni ravni pa tudi veliko tujih režiserjev in dramatikov prihaja k nam.



- **S katerimi tujimi avtorji imate stike in kdo so prevajalci del, ki Vas zanimajo?**

- Zanima me vse. Ogledam si najrazličnejše dramske zvrsti in stile. Vendar me najbolj v živo zadanejo, najbolj se odzovem na dela, ki prikazujejo življenje na neobičajen način, kot to počne na primer Heiner Müller. Naj so dela Heinerja Müllerja na prvi pogled videti ekspresionistična in alogična, imajo vendar v osnovi čvrsto človeško jedro - zgodovino razkroja osebnosti. Cenim gledališče, kjer se obči socialni

ODMAKNJEN OD UMETNIŠKEGA DOGAJANJA NA ZAHODU IN HEINER MÜLLER KONČNO TUDI NA SOVJETSKIH ODRIH!

in politični momenti razrešujejo v konkretnih življenjskih okoliščinah. Ne zanima me, kakšni so družbeni vzroki, temveč kakšne posledice imajo za posameznika, iz česar se da retrospektivno sklepati na vzroke.



- **Kaj menite torej o valu takoimenovane publicistične dramatike v Sovjetski zvezi, o zgodovinskih tekstih Buravskega ali Šatrova (Diktatura vesti)?**

- No da, z zanimanjem si ogledam te stvari, kot dokument, kot zrcalo družbe. Sam ne pišem na ta način. A kot gledalec uživam. Sem za popolno toleranco. Nikoli ne rečem, to je dobro, ali to je slabo. Vse, kakorkoli si človek zamisli, naj živi. V tem sta si podobna naše in vaše gledališče. Imate politično gledališče, ki ga pri vas zelo čislata,

a obenem cenite tudi idejno gledališče pa poetično gledališče, ki ga zastopa, na primer, Peter Stein. Mislim celo, če gledamo v svetovnih merilih, da sta si naše in vaše gledališče še najbolj podobni. Bil sem v Ameriki, veliko tega sem videl, a gledališča, kot je vaše in naše, tam nimajo.

- Z ozirom na to, kar ste prej povedali, da Vas namreč predvsem zanimajo intimne teme in privatna čustva, pa vendar preseneča, da ste našli sorodnost s Heinerjem Müllerjem.

- Müllerja nisem omenil zato, ker bi mi bil kot avtor blizu, temveč nasprotno: zato, ker piše povsem drugače. A v njegovem načinu pisanja poskušam najti to, kar mi je najbolj blizu, recimo to, da piše o človeškem dostojanstvu.

- O tem vendar pišejo zadnje čase že vsi avtorji, ko postavljajo svoje osebe v dramatičen konflikt. To zveni v zvezi z Müllerjem malce presplošno.

- Prepričan sem, da sta pravo pisanje in zgolj omenjanje dve različni stvari. Heiner Müller piše. To mu je v krvi. Seveda mi je Tennessee Williams všeč. A kakorkoli se čudno sliši, malo zanimivih sodobnih avtorjev poznam; vendar so mi všeč nekatera sodobna angleška dela. Pri nas v Sovjetski zvezi uprizarjamo veliko sodobnih Zahodnih avtorjev. A po večini, najbrž je po vsem svetu tako - predvsem v Italiji in Franciji, kjer imajo izrazito komercialen teater -, vidimo pri nas le malo resne literature, malo

resnih dramskih tekstov. Gotovo imate tudi pri vas ta problem. Vsekakor pa igramo na naših odrih najboljša dela z vsega sveta.

- To že, v Sovjetski zvezi ste doslej sicer uprizorili lepo število velikih Zahodnih avtorjev iz petdesetih let: Williamsa, Arthurja Millerja, Anouilha, Giraudouxa pa tudi Brechta, toda avantgardo, teater absurda -



Irena Železnova kot Lora v leningrajski prazvedbi Zvezd

Ionesca, Becketta, Pinterja, Albbeja in Geneta - ste odkrili šele zdaj.

- Drži. Te avantgardne avtorje je cenzura dolgo preganjala. A zdaj jih uprizarjamo.

- Heinerja Müllerja še vedno niste. Niti prevdli niti uprizorili.

- Drži. A mislim, da to še pride, kajti tega Heinerja Müllerja je preprosto treba igrati.

- Heiner Müller je na Zahodu paradni primer dramatika, ki iz mnogoterih filozofskih in socioloških vzrokov opušča dobri stari dramski subjekt, ki zgodovinsko ozadje in zgodbe zaznava le kot fragmente, kot ogledalo nekega v sebi razdrobljenega industrijskega časa. V Sovjetski zvezi ste šele zdaj ponovno odkrili projekt moderne, pri katerem so imeli znaten delež sovjetski umetniki vse do okoli leta 1930. Ni morda tak skok iz kulturne izolacije v prihodnost, ki je pravzaprav preteklost, za sodobnega avtorja estetski problem? Ali pa so po Vašem nekdanje teme in psiho-realistični način pripovedi še vedno aktualni?

- To problematiko, ki ste jo načeli, je čutiti, ni kaj. A jaz kljub vsemu pišem za gledališče - za naše gledališče. Vzemite za primer leningrajski Malj teatr - klasičen, malodane konzervativno usmerjen oder - pa moskovsko Taganjko. Dva popolnoma različna teatra. Če ko pišem kak psihološki tekst, se vedno vprašam: V katerem gledališču bi rad, da jo igrajo. Če se odločim za Taganjko, pišem drugače, kot če bi pisal za Malj teatr.



- Napisal sem tekst Luknja in ga tudi sam insceniral - pri vas v ZRN ga pravkar prevajajo. Tekst nikakor ni psihološka drama, temveč fantastično-absurdna zgodba. V neko malo mesto pride iz Moskve direktiva: Preden pričnete s konzerviranjem, nabavite dvesto sodov vrabcev. Odgovorni za ta dela je torej dal nalog za lov na vrabce in vsi v mestu so se vrgli na delo - direktiva je direktiva! Čez čas pa so ugotovili, da je v telegramu napaka, da je beseda vorobjov (genitiv plurala od vorobjej = vrabec) po pomoti pisana z malo začetnico. Telegram bi se moral glasiti: Preden pričnete s konzerviranjem, nabavite dvesto sodov. Vrabcev. A kaj, če pride direktiva, da je treba pobijati vrabce, se je pač vsi držijo. To kaže, kako je družba, ki to dopušča, bolna in absurda.

- Je Luknja Vaše novejšo delo?

- Da. Velja za prvo komedijo v času perestrojke. Kaže, kako še vedno nismo navaje-

PRVA KOMEDIJA V ČASU PERESTROJKE

ni razmišljati s svojo glavo. Če kdo ukaže: Bodite demokrati! - potem so vsi naenkrat demokrati. In če si bo jutri kdo izmislil lov na vrabce, bodo pač vsi po vrsti lovili vrabce.

- Se boste zdaj, če boste pisali nov tekst, že lotili tematike o posledicah perestrojke? Na primer o novem demokratičnem oportunizmu, o nemoči ljudi, ki so nenadoma soočeni z novimi zahtevami, pa jim še niso kos.

- Pravkar pišem o tem. Zgodbo o mejah, ki se odpirajo, o zidovih, ki dobivajo razpoke; vse več ljudi prihaja k nam, vse več potujemo, vse bolj in bolje se odpiramo svetu. Najti si moramo svoje mesto v svetu. Prej smo si domišljali, da smo prvi, da moramo biti svetu vzor. A kakorkoli že, svet temu



vзору ni sledil. In zdaj je treba preveriti in spoznati, kje smo: prvi ali na repu. Sicer pa to ni niti tako pomembno, saj nismo na športnem tekmovanju! Preprostim ljudem ni do tega, da bi koga prehiteli, radi bi le živeli, vzgajali otroke, se ljubili, skratka eksistiral in se veselili življenja. In čim manj trpeli. Človek je pač tako ustvarjen. Zgodba pa je takale: Delegacija ruskih žena obišče kongres o gibanju za ženske pravice v Benetkah. Tam se srečajo z ženskami, ki so pred 10 - 20 leti emigrirale. Takšna srečanja z emigranti so se zadnje čase že pričela. Vidimo torej ženske, ki so živele tako tu kot tam in zdaj pride do trenutka primerjave. Prej ste omenili nemoč. Tudi o tem pišem, vendar je še prezgodaj, da bi povedal kaj več. Stvar sem si namreč zamislil takole: delo bi uprizorili ruski igralci z Vzhoda in Zahoda, emigranti in sovjetski državljani. Morda celo v Italiji. To naj bi bil korak k odpiranju meja.



- Vsekakor je zdaj čas mnogoterih sprememb, ki naj bi jih odlikavala gledališče in dramatika. A ne vem, če gre vedno le za nemoč, bojim se, da se bo sprevrglo v upor kot pravkar v Armeniji. Nisem videc, a zdi se mi, da bo še veliko gorja. Čemu? Ker je naš ekonomski položaj težak. Pa tudi mo-

O GLEDALIŠČU? GLEDALIŠKIH TEMAH IN - KAJ JE ALTERNATIVA GORBAČOVU?

ralni, kajti ljudje ne verjamejo več, v kar so verjeli doslej. Zato je veliko lažje o stvareh govoriti in jih oznanjati, kot pa izpeljati.



Ne vem, kakšno mesto bo v tem procesu imela literatura. A ta hip se mi zdi najpomembnejše humanizirati družbo in jo spodbujati k strpnosti, sicer bodo posledice strahotne.

Kajti kaj je alternativa Gorbačovu? Če bi se položaj sprevrgel, ubral drugo pot, bi

nas to pripeljalo v najmračnejši srednji vek, vojno in v strahotne razmere. Veste, vsake toliko človek izgubi svojo človeškost. Takrat se pojavijo pošastne maske groze. Vseposod, na vseh celinah. Kar nenadoma kje v lepem mestu, polnem blagostanja, kjer se otroci podijo naokrog, sredi belega dne eksplodirajo bombe, deli človeških teles frčijo po zraku in človek se vpraša: Čemu vse to? Svetu ne vlada peščica humanistično usmerjenih intelektualcev. Zakon medčloveških odnosov je neskončno krut. Tudi če kdo oznanja demokratične odnose v družbi in med ljudmi, celo če z njimi uspe, sveta ne more obvarovati pred nesposobneži, bolestoneži in naveličanci življenja. Vsekakor bo imela literatura še veliko snovi za pisanje. Tudi gledališče.

- Kaj so torej nove teme v sovjetskem gledališču? V ZDA se je na primer pojavila cela vrsta tekstov, ki raziskujejo psihične posledice vojne in vojaškega poraza, pri posameznikih in v družbi. Se v sovjetski literaturi že pojavlja afganistanska vojna? Imate dramske tekste, ki govorijo o sporu med narodi, o starem in novem antisemitizmu? Nam na Zahodu prihajajo na uho vedno le iztočnice, kot so: Stalin in zmaga nad stalinistično preteklostjo.

- Da. Dotaknili ste se žgoče teme. Ne, o

tem ni še ničesar napisanega za gledališče. A pri Združenju filmskih umetnikov sem videl že nekaj dokumentarcev o invalidih iz afganistanske vojne, ki pa jih javno še ne smejo prikazovati. Pa pesmi in prozo imamo, ki govorijo o narodnostnih problemih. In na temo antisemitizma je pri nas pravkar izšla prava umetnina, genialni roman Vasilija Grossmana Življenje in usoda, ki pa ga je bil napisal že pred leti.

- Roman je preveden tudi v nemščino. - Bajе neko gledališče pri vas, nek ruski režiser že pripravlja njegovo dramatzicijo. . .

- Nič določenega ne vem o tem. Roman je vendar šele izšel. Prepričan pa sem, da ga bodo uprizorili. Imenitno bi bilo, če bi se inscenacije lotil Lev Dodin, tako kot se je Bratov in sester Abramova, ki jih boste videli tudi pri vas v Hamburgu (in Münchnu). A antisemitizem niti ni naš najpomembnejši problem. Veliko huje je tačas z odnosi med narodnostmi po naših republikah. Na Kavkazu je to prignalo že do prelivanja krvi in do grožnje z državljansko vojno.

- Ste član društva pisateljev. Ali se v društvu lahko pogovarjate o teh vprašanjih z intelektualci, umetniki in pisatelji drugih narodnosti, ali pa ti odklanjajo pogovor z Rusi?

- Ne, dialog se začinja. Kljub vsemu se

diskusija razvija in prihaja do ostrih besednih bojev o teh vprašanjih. Kar pa zadeva gledališče: v sleherni republiki hočejo zdaj igrati izključno svoje avtorje v svojem jeziku. Prej so bili prisiljeni sovjetske tekste, ki so jih napisali moskovski, leningrajski ali drugi ruski avtorji prevesti v svoj jezik in jih uprizoriti. A treba je upoštevati, da so republike med seboj različne. Vzemimo Litvo in Uzbekistan - to sta dva pola zemeljske poloble. Ne moreta živeti po enakih merilih. Zato ima boj za nacionalno in kulturno avtonomijo in za umetniško samostojnost tudi protiruske poteze. Sem za to, da se vsak narod sam uresniči, vendar ne na račun drugega.

- Kaj menite, obstajajo za Vas še tabuji, določene teme, za katere je že prezgodaj?

- Ne verjamem, da so še take teme. Na odru smo videli že vse sorte del o slabih partijcih; kar pa zadeva KGB-jevce, če bi kdo pisal njih, pa tudi ne verjamem, da bi bilo kaj narobe. Seveda pa kdo ve, kaj bo jutri. Vzemimo mojo dramo Bibliotekar, ki pripoveduje o disidentu, ki so ga dobesedno brez razloga vtaknili v psihiatrično kliniko. Prej so ljudi zapirali, če so jo le omenili. Zdaj pa je drama takoj dobila privoljenje cenzure.



- Cenzura se je sicer umaknila, je pa še na preži.

- Seveda, saj to je njena naloga. Menim, da ima cenzura, tako kot v vsaki deželi, nalogo ščititi ljudi pred vojno propagando in razpihanjem mržnje med narodi.

- Toda prizadeti se vendar lahko brani tudi tako, da poišče pomoč na sodišču, ki ni odvisno od države in oblasti. Samo to bi bil demokratično-legitim in nadzorljiv postopek.

- Res je, gotovo ni prav, da cenzura še vedno obstaja. Njeno funkcijo bi lahko prevzela sodišča in zakoni, ki bi družbo ščitili pred omenjenimi nevarnostmi.

- Preseneča nas, da zagovarjate eksistenco državne cenzure kot princip. Pri vsem tem pa ne morete reči: Za nekega režiserja, denimo za Leva Dodina, ali za določenega igralca sem napisal dramo in oddal jo bom neposredno gledališču.

- Ne, to ne gre. Tudi zdaj je potreben žig. Vendar zdaj cenzura vse dovoli. V gledališču pa, pred premiero, sploh ni nobene cenzure več.

- In vendar kot instrument obstaja še naprej. Že samo v tem vidim potencialno nevarnost.

- Prav gotovo. Kadarkoli se ji zljubi, lahko kaj prepove. Nobeden teh starih mehanizmov ni za vedno izginil.

- Recimo, da Vaša nova drama ne dobi cenzurnega žiga. Boste potlej rekli: Dramo bom uprizoril, žig me ne zanima?

- Da, tudi v tem primeru jo bom uprizoril.

- Zdaj že mogoče, a razmere se lahko spremenijo. . .

- Povesod se lahko spremenijo. Tudi pri vas. Po vsem svetu. Tudi v Ameriki se ne ve, kdo bo jutri prišel na oblast, kaj bo. . .

AVTOR IN CENZURA



Aleksander Gall

- Toda, saj imate ministrstvo, kulturno ministrstvo?

- Da, a praktično nima nobene moči.

- Kaj pa potlej počne?

- Kako, kaj počne? Ukvarja se s splošnimi zadevami: vodi, financira ipd.

- Kdo razsoja o subvencijah?

- Ministrstvo.



- Vaš minister je Saharov. A to ime pri nas redko slišimo. Je prevzel posle za časa Gorbačova?

- Da. Veste, pri nas gre za povsem svojstvene razmere. Država je nadvse radodarna. Nismo bogati, a vsako mesto ima svoje gledališče, ki živi od državne podpore.

- Že, a država skriva za tem tudi svoje konkretne politične cilje.

- Tudi, a ne samo to. Če mi zdaj, na primer, šine v glavo, da bi ustanovil svoje gledališče, to lahko storim.

- To pred Gorbačovom ni bilo mogoče. Bila so izključno le državna gledališča, 600 po številu.

- Da. Sicer pa mislim, da bi jih bilo treba večji del zapreti in ohraniti le tista, ki se sama preživljajo.

- Zakaj bi vse ostale zaprli?

- Ker jih je zelo malo dobrih, tako kot povesod po svetu.

- In zakaj potlej po Vašem mnenju država podpira vsa ta gledališča?

- Zato, ker mesto, kot je Kursk, kjer sem rojen, potrebuje svoje gledališče. Ker je to del kulture.

- Je tam res hram kulture?

- Hja, še tako slaba uprizoritev Revizorja privabi mlade ljudi, da si ogledajo Gogolja. Kljub vsemu je to del kulture.

- In država bi rada tudi to kulturo vpregla v svoj voz?

- Seveda. Še zdaj. Pa sva spet na začetku najinega razgovora. Spomnite se na Steno. A zaključila bova takole: Umetnost naj ne služi državi, temveč ljudem.

Iz nemščine prevedla: Erika Vouk
Op. prev.: Intervju je nastal januarja 1989, torej pred združitvijo obeh Nemčij.

SVINČENE ZVEZDE SOCREALISTIČNEGA UNDERGORUNDA

"Štiri moskovske prostitutke v času olimpijskih iger leta '80 so glavne junakinje dolga leta prepovedanega dela Aleksandra Galina Zvezde na jutranjem nebu. Po velikih uspehih, ki ga je delo doživelo na gostovanju v New Yorku, Londonu in Parizu, prihaja leningrajska inscenacija Galinovih Zvezd 20. in 21. junija na hamburški Theater der Welt, julija pa jo bomo lahko videli še na Salzburškem festivalu." Tako se začne uvod v intervju z Aleksandrom Galinom, objavljenim v šesti številki revije THEATER HEUTE, 1989, ko se je avtor nekaj let pred tem iz prepovedanega in neznanega dramatika kar naenkrat prelevil v najbolj igranega sovjetskega avtorja na Zahodu in celo doma. Njegov ekspanzivni prodor na Zahod je seveda omogočila perestrojka in odpiranje Sovjetske zveze proti Zahodu, le-ta, zasičen s prežvečenimi in zdolgočasenimi temi, pa je seveda na sovjetski kuriozum planil kot zver na sveži plen. Tema sama za Zahodno tržišče, jasno, ni nič novega, toda vsa stvar se v trenutku spremeni, če prihaja iz Rusije tekst, ki obravnava eno izmed mnogih sovjetskih tabu tem. In prostitucija je v Sovjetski zvezi to nedvomno bila. Zato je bilo za Zahod šokantno že samo dejstvo, da iz Rusije prihaja kar naenkrat dramski tekst, ki brez sprenevedanja govori o problemu, za katerega se je moralo dolgo časa misliti, da ne obstaja, oziroma da ga sploh ni, odkar je revolucija zrevolucionirala tudi odnose med spoloma. Za Zahod je bilo prav tako šokantno tudi dejstvo, da tekst predstavlja ljudi s sovjetske margine in s tem ponuja tudi odkrit prerez družbe, ter s tem prikaz bede in stiske sovjetskih ljudi leta 1980 ob lažnem blišču olimpijade. Vse to je seveda prispevalo svoj delež k popularnosti Galina, ki je drugače gledano dokaj konvencionalen avtor, saj v idejnem ali estetskem smislu ne predstavlja v ruski dramatik nikakršnega radikalnega novuma. Prej nasprotno, kajti Galin je še zmeraj dedič tradicionalnega (ruskega) psihološkega realizma. Zvezde na jutranjem nebu so daleč od samosvojih interpretacij mitov Heinerja Müllerja, za katerega Galin v intervjuju izjavlja, da je njegov veliki vzornik. Zvezde niso niti ideološki, niti politični tekst, temveč so kvečjemu verodostojen prikaz neke stvarnosti z vsem značilnim realističnim arze-



nalom. V ospredju ni le tako šokanten problem sovjetskih kurb, ampak se za spotakljivo temo skriva veliko bolj obči, vsesplošni problem sovjetskih marginalcev in predvsem problem sovjetske ženske. Na to opozarja v intervjuju že avtor sam, ko pravi tudi tole: "Pisal sem le o njihovi usodi, njihovem življenju. V tem delu gre veliko bolj za ljubezen kot za politiko in sovjetsko oblast." Galin v svojih dramskih tekstih, od katerih je pri nas znan le njegov Retro oziroma V Moskvo in nazaj (uprizorjen v MGL pred nekaj leti), poskuša spregovoriti predvsem o dokaj splošnih, občečloveških problemih, ki pa jih izredne sovjetske razmere z vso vztrajnostjo in obskurnostjo deformirajo v mejne eksistenčne situacije. Ali kot pravi avtor sam, so to situacije, "ko normalni ljudje v nenormalnih okoliščinah prenehajo biti normalni". In prav za to v Zvezdah

na jutranjem nebu tudi gre. Galin nam enostavno prikazuje izrez neke stvarnosti, skozi katero se seveda razkriva vsa sprenevedava sovjetska dvojna morala in svojevrstna perversija represivnih režimov, ki pod krinko ideološke etike pravzaprav ljubosumno bdijo nad užitek posameznikov. Zato je še kako točna opredelitev, ki jo v zvezi s fenomenom prostitucije poda v svoji študiji G. R. Scott, ko ugotavlja, da je totalitarna država prav tako kot Cerkev nekoliko ljubosumna na spolnost, kajti boji se, da bi ljudem spolnost postala ljubša kakor ona sama. Prav gotovo je bil to tudi najodločilnejši razlog za dolgoletno prepoved Galinovih Zvezd, saj prikazujejo ujetost v mehanizem totalitarne oblasti z vsemi, njej tako lastnimi atributi represije, razkrivajo pa seveda tudi sprenevedajočo dvojno moralo sovjetskih oblasti do problema, ki še kako bije v oči, saj so se prav sovjetske oblasti do prostitucije obnašale tako, kot da te pač ni. Zato so Zvezde natanko na tisti občutljivi točki, s katere se razkriva, če se zazremo nazaj v "herojsko" obdobje sovjetske revolucije, neuspešen in do skrajnosti zgrešen koncept komunistične družbe, še bolj pa seveda njegova popačena izpeljava. Zvezde na jutranjem nebu so tudi kričeč in definitiven dokaz za polom revolucionarne vizije t. i. "nove morale" in "nove ženske", ki ju je z idealistično vizijo nove družbe v teoriji in praksi zasnovala revolucionarna feministka

Aleksandra Kollontaj.

Kollontajeva je namreč poskušala revolucijo zgrabiti prav tam, kjer se je ta dokončno izmaknila ultralevičarjem – poskušala je revolucionirati odnose med spoloma, prav gotovo pa se ji ni niti sanjalo, ko je v zanosu revolucionarne evforije izjavila, "da bo v komunizmu zadovoljitev spolnega nagona prav tako preprosta, kot je preprosto spiti kozarec vode", kako porogljivo bo zvenela njena izjava v Sovjetski zvezi ob koncu tisočletja.

Vizija emancipirane revolucionarke A. Kollontaj, ki ji je bila ljubezen radosten opoj in seks v užitek, se je skozi sovjetsko zgodovino popolnoma izrodila. Sčasoma si je nadela podobo hibridne in izmozgane sovjetske delavke, ki jo je komunistični režim oropal in opustošil še poslednjih sledi ženskosti, po drugi strani pa se je lik osveščene borke za novo proletarsko etiko in seksualno moralno spervertiral v lik prostitutke, ki prodaja svoje telo za steklenico cenene žgane pijače ali za par najlonk. Galinove Zvezde so bile subverziven tekst prav zaradi tega, ker so glasno in jasno izkričale dejstvo, da komunističnemu režimu ni uspelo na področju etike in morale reformirati ničesar, ampak da je kvečjemu prevzel nove oblike, ki pa jih je napolnil z vso konvencionlno in buržoazno navlako, seveda vključno s fenomenom prostitucije, ki je bila pravzaprav tista izhodiščna točka, iz katere je A. Kollontaj izpeljala svoje zahteve o nujni prenovi odnosov med spoloma. Prostitucija je bila namreč po njenem mnenju eden izmed glavnih krivcev obubožanih erotičnih odnosov, saj po svoji specifikki omogoča reduciranje že tako zreduciranih odnosov med moškim in žensko.

A. Kollontaj je v svojih analizah prostitucije daleč od splošnega moraliziranja. Njena ostra obsodba izvira bolj iz idealistične podobe harmoničnega "erotičnega tovarišstva", s katerim je poskušala preseči vsesplošno "seksualno krizo", ki je ogrozila tako delavski razred kot tudi kmečko populacijo.

Toda če je bil njen gnev do prostitucije s stališča reformacije odnosa moški-ženska utemeljen in upravičen, potem bi lahko z vso gotovostjo zatrдили, da je sovjetsko oblast k prepovedi prostitucije vodilo nekaj povsem drugega. Vodilo jo je predvsem dejstvo, da je bila ta evidenten primer in tudi ostanek



buržoazne družbene ureditve. Zato je, ne toliko zaradi razlogov, ki jih je navajala A. Kollontaj, ampak bolj v želji po uničenju vsega, kar bi lahko dišalo po razredni družbi in meščanstvu, sovjetska oblast že leta 1918 izdala dekret o odpravi javnih hiš v SZ. Vendar prostitutk, kot navaja G. R. Scott, niso strpali v zapor, temveč se je zanje začela dolgotrajna pot prevzgoje, ki pa, vsaj sodeč po Galinovem tekstu, ni obrodila željenih sadov.

АЗИИ-МИР И БЕЗОПАСНОСТЬ!



In če je goreča želja A. Kollontaj po reformiranju odnosa moški - ženska doživela v praksi popoln poraz, ker se je po preoblikovanju socialno-ekonomskih odnosov temeljita "sprememba človeške psihe" dogodila na malce drugačen način, kot si je predstavljala Kollontajeva, potem bi lahko zaključili ta dolg uvod z ugotovitvijo, da so Galinove Zvezde groba parodija tez, ki jih je na začetku tega stoletja Kollontajeva izrekla v želji po izboljšanju erotičnih odnosov med spoloma.

Iz zgodovine prostitucije pa je zdaj že tudi popolnoma jasno, da kazenski ukrepi, družbeno izločanje in moralne obsodbe, državna represija in navidezna prepoved prostitucije nikakor ne morejo izkoreniniti ali odpraviti. Edini odgovor na takšne razmere je, da se pač spreminjajo oblike manifestiranja prostitucije, ki postaja v skladu s prepovedmi ilegalna. Ob vsem tem se seveda kar samo ponuja vprašanje, ki si ga zastavlja tudi večina psihologov, sociologov in teoretikov prostitucije: v čem je torej skrivnost neuničljive moči prostitucije? V čem je njen čar, da ji podlegajo tako moški kot ženske? In kaj je njena specifičnost?

Ob številnih definicijah prostitucije se zdi, da je tista Aleksandre Kollontaj še najbolj zadela v samo bistvo. Ugotavlja namreč, da je prostitucija pravzaprav simulacija nekega odnosa, da pa je ta simulacija dražljiva prav zaradi tega, ker je popolnoma neobvezna in nezavezujoča. V nadaljevanju zato tudi zapiše, da gre pri prostituciji za "sprostitvev erotične napetosti, ne da bi jo bilo treba plačati s svobodo svoje duše", s svojo prihodnostjo, ne da bi bilo treba notranje tujemu ljubezenskemu partnerju položiti pred noge ves svoj "jaz". Enostavno rečeno: v prostituciji se ne plačuje z dušo, temveč z denarjem.

Po prepričanju A. Kollontaj je tako prostitucija najadekvatnejši primer izkoriščanja človeka po človeku, saj gre za trženje užitka zase, ne pa za vzajemno erotično ekstazo. Druge definicije prostitucije so preprostejše v svojih ugotovitvah in ne posegajo tako radikalno v samo srž problema.

Večina poudarja prav dejstvo, da je za prostitucijo značilen kupoprodajen odnos, pri katerem se ženska predaja svojim klientom brez vsakega poželenja. Ob tem se sproži še eno, dodatno vprašanje, ki prav tako muči vse, ki se ukvarjajo s prostitucijo; in to je vprašanje o ženskem užitku. Z raziskavo ženskega užitka pa ne bomo prišli prav daleč, kajti iz različnih raziskav postaja zmeraj bolj jasno, da ima poklicna prostitucija kaj malo zveze s tem fenomenom, če seveda ne gre za posamezne zastranitve in primere, ki pa že ne spadajo več k poklicni prostituciji. Večina raziskav namreč zaključuje z ugotovitvijo, da je "spolnost prostitutki predvsem poklic oz. obrt".

Užitek v prostituciji je skoraj zmeraj enostranski, kajti v trenutku, ko bi začela uživati tudi prostitutka, bi bilo konec s prostitucijo. Prostitucija se zmeraj odlikuje z distanco, ki jo ima ženska do seksualne združitve in do partnerja. S tem je v superiorni poziciji, kar ji omogoča obvladovanje situacije.

Po raziskavam namreč še danes največ prostitutk izhaja iz naj-

nižjih socialnih slojev, zato se pri njih pojavlja tudi želja po izstopu iz socialnega razreda, s katerim niso zadovoljne. Zato se, kot zaključuje večina raziskav, prostitutke danes premišljeno odločajo za prostitucijo. Prostitucija je zanje v prvi vrsti poklic, ki ga zavestno izberejo izmed mnogih drugih. Poklic, ki omogoča hiter in največkrat dober zaslužek, in ki ga večina od njih pojmuje kot začasnega. Toda to t. i. "prehodno obdobje" se največkrat spremeni kar v "življenjsko obdobje". Na podoben problem pa že ob površnem branju naletimo pri Zvezdah na jutranjem nebu, saj se Marija in Lora za razliko od Ane in Klare še nista sprijaznili s klasifikacijo, ki jima jo je dodelila družba. Tu smo priče dvojni igri pretvarjanja. Prvič se pretvarja država, ki navzven zanika obstoj prostitucije in si pred njo zakriva oči, in drugič se pretvarjajo prostitutke same pred seboj ter druga pred drugo, da to niso.

Brez dvoma poskušajo naše junakinje svojo dvomljivo identiteto (vsaj na začetku) prikrivati. Najočitnejši primer je seveda Lora, in zdi se, da Lora svoj "nečastni" poklic prikriva celo sama sebi. Zato si, kot zveemo pozneje od Klare, zmeraj znova iz-

misli kakšno novo zgodbo svoje preteklosti: /Klara: "Stoj! Ti misliš, da je artistka? A je napletla za babico, da je bila Španka? Dedek pa avionski konstruktor... Nobe babice ni imela... Njena mati je nezakonska... Vse življenje po vogalih... To je Lorka..."/. Iz izmišljene biografije in pravljicne mladosti iztrga Loro šele kruta in trezna Klara s svojo neprizanesljivo definicijo: "Lorka je zadnja cena na lajdra...". Klarino maščevanje in njena neizprosna trdota predstavljata samo eno izmed mnogih drastičnih scen ter na trenutke na nož izostrenih situacij, ki podeljujejo Galinovim Zvezdam atmosfero krutosti in brutalnosti.

Nasploh je celotna situacija Galinovih Zvezd za vse do skrajnosti ekstremna. Prostor, v katerega avtor postavi svoje junakinje, je s svojo obskurnostjo že kar nekakšen limb, ki zahteva od vsake izmed žensk soočenje s samo seboj. Tu ni nikakršnega izmikjanja več. S tem, ko jih je oblast pregnala na ta

kraj, jih je seveda že tudi definirala. Opredelila. Zapečatila. Marija in Lora se za razliko od Ane in Klare s tem nikakor ne moreta sprijazniti. Marija zaradi svoje mladosti in Lora zaradi svojega obupnega bega v neko izmišljeno stvarnost, ki se ji zmeraj znova sesuva v črepinje (neizprosne) realnosti. Zato nam šele ob Ani postane popolnoma jasno, s kom imamo opravka. Toda Ana je v svoji degradaciji osebnosti že tako daleč, da svoje dvomljive identitete preprosto ne more več prikrivati in je tudi noče: /Ana: "Na nikogar ni treba zvrčati krivde... Službe so bile, vsakršne... Če bi hotela za kuharico - izvoli... Na železnico - nobenih ovir. Sama! Sama sem kriva za vse!"/

Toda če Ana pred nikomer noče, niti ne more prikriti tega, da je pač zalkoholizirana in tudi drugače že popolnoma razžrta kurba, to seveda še ne pomeni, da je kar tako, mimogrede, opravila s svojim zavoženim življenjem. V trenutkih pijanske lucidnosti se ji namreč še kako jasno razkrivata vsa beda in



brezup takšnega načina življenja. Ana sicer ve, da vrnitve nazaj zanjo ni več, zato se tudi ne pretvarja in si ne dela lažnih iluzij. Ana je brez perspektive in brez prihodnosti. Njena sedanost se je zožila na steklenico žganega in to je tudi njena edina družba. Zanja je tudi klientela že preteklost. Toda če si Ana ne dela več iluzij v zvezi s svojim zavoženim življenjem, še ni rečeno, da je iluzije popolnoma izgubila. V trenutku namreč, ko se v baraki pojavi Marija, se v otopeli Ani prebudi še tista zadnja iskra upanja, da je vseeno mogoče tudi drugače. Da je mogoče izstopiti iz začaranega kroga bede in ponižanja, da je mogoče, skratka, zaživeti normalno, človeka vredno življenje. Da ga je mogoče zaživeti z ljubljenim moškim. Ana enostavno projicira svojo zidealizirano podobo ljubezni v Marijo, v njeno razmerje z Nikolajem, saj iz lastne izkušnje ve, kako končajo tiste, ki si pripravijo edinstveno priložnost v življenju. Za razliko od sodobnega ruskega teksta avtorja Vladimira Kunina z

naslovom *Intergirl* (ki ga te dni pričenjajo študirati v MGL), ki obravnava podobno problematiko, gre v Galinovih Zvezdah dejansko predvsem za ljubezen.

V *Intergirl* glavna junakinja Tatjana Zajceva že v začetni sceni eksplicitno pove, da jo klienti zanimajo samo iz dveh razlogov. Prvi razlog so devize, drugi razlog pa morebitna poroka in s tem možnost udobnejšega in lažjega življenja v tujini. Ko se ji želja končno le uresniči in jo švedski poslovnež prosi za roko, je Tanja na višku svoje sreče, čeprav je popolnoma jasno, da moža ne ljubi in da je edino čustvo, ki ga do njega premore, zgolj neizmerna hvaležnost. Tega pa nikakor ne moremo reči za razmerje, ki se razvije med Marijo in Nikolajem. Oba sta še premlada in prenaivna za raznorazne kalkulacije. Njun odnos je čist in s tem tudi nekaj tako nenavadnega v svetu, ki že po definiciji ne verjame v ljubezen. In kar je še predvsem pomembno: oba s to ljubeznijo tudi ogromno tvegata. Nikolaj tvega, da ga mati prekolne in zavrže ter da se v službi kompromitira, prav tako pa Marija, ko se odloči, da se odpove tej ljubezni, tvega, da za zmeraj ostane v nezavidljivem položaju kurbe, čeprav to niti še ni v pravem pomenu te besede. Za oba je torej ta na hitro vzplamtela ljubezen dobesedno usodna. In natanko to je tisto, kar s tako močjo aktivira Ano, da se tako zagrizeno bori za njun odnos. V tem gre celo tako daleč, da se do Marije obnaša kot do hčerke. Ana namreč iz lastne izkušnje zelo dobro ve, da lahko Marijo "reši" edino le še ljubezen. Zato Ana tudi sprejme "boj" z Valentino kot boj matere z materjo.

Podobna "love story", čeprav že malce resignirana in utrujena, se paralelno zgodi tudi Lori in njenemu čudaškemu oboževalcu iz norišnice. Na nek način sta si "nori doktor" in Lora celo podobna. Oba namreč živita v izmišljenih, fiktivnih sve-



tovih. Lora kot aeroekvilibristka v cirkusu in Aleksander kot Grk Iliadi. In za oba je realnost pogubna. Aleksander je končal kot norec, Lora kot prosti-tutka.

V obeh ljubezenskih zgodbah (med Marijo in Nikolajem ter Loro in Aleksandrom) gre za podoben simptom: v obeh primerih poskušata Marija in Lora skozi ljubezen izstopiti iz zakletega kroga brezupne stvarnosti. Obe se na nek način, kot tudi njuna moška, zaljubita in gresta z njima iz ljubezni oziroma strasti. Obe ljubezenski zgodbi se zgodita brez kakršnihkoli kalkulacij, saj sta tudi oba moška malce nenavadna za običajna klienta. Nikolaj neprestano okleva med svojo poklicno vlogo policajca in odvisnostjo od matere na eni strani, ter noro ekspanzijo zaljubljenosti na drugi strani. V svojih naglih preskokih iz ene vloge v drugo je celo tako kontradiktoren, da je že kar tragikomičen. Toda če je pri Mariji in Nikolaju še možen happy end, bi to zelo težko rekli za odnos med Loro in Aleksandrom. Kajti

oba sta se v svoji identični fiktivnosti spustila že predaleč, oba sta že preveč obremenjena s svojo preteklostjo, da bi bil možen srečen iztek, še posebej po Klarini brutalni intervenciji, ki Loro definitivno postavi na trda tla realnosti.

V Zvezdah se tako junakinje izmikajo poenostavljenim definicijam. Situacija, v kateri so se znašle, je za vse (tudi za oba moška) stresna. Lora, Ana, Marija in Klara ter navsezadnje tudi Valentina so prisiljene, da se prilagodijo druga drugi, kar pa seveda ne gre brez konfliktov. Osnovni problem se torej kaže v zapletenih medsebojnih odnosih, v prepletu njihovih "naključnih" usod, razkritju, zapletu in razpletu njihovih življenjskih zgodb. Seveda je popolnoma jasno, da imajo vse te zgodbe nek skupni imenovalec, ki se mu preposto reče tudi drastični realsocializem. To je tista stvarnost, za katero Galin ugotavlja, da spreminja normalne ljudi v nenormalne, stvarnost, ki producira deformirane in zaostrene odnose med ljudmi in si izmed njih neusmiljeno izbira zmeraj nove žrtve.

Galinu se je tako zapisal tekst o neki mračni in svinčeni atmosferi, ki spominja na deževne ambiente iz filmov Tarkovskega. Tudi v Zvezdah se ves čas prepletata med seboj socrealistična ikonografija s čisto intimnimi zgodbami brezupa in čudnega hrepenenja po izstopu iz takšnega sveta. Trki življenjskih usod so zato hipni, a vendar do skrajnosti intenzivni. Celo usodni. In končno: jedro teh nenavadnih usod predstavljata pravzaprav dve ljubezenski zgodbi, kar je za običajen svet kurb brez dvoma neobičajno, če seveda ne gre za melodramo. In predvsem za to tudi gre v Galinovih Zvezdah. Zdaj je že tudi popolnoma jasno, zakaj so se nam zdele kurbe iz Zvezd na nek način neobičajne, navkljub nekaterim prepoznavnim tipološkim potezam. Njihov svet namreč ni le cenena kupoprodajna pogodba, temveč je (vsaj pri Lori, Mariji

in celo pri Ani) tudi svet idealističnega in celo malce sladkobnega sentimenta. Izjema je le Klara, ki je od vseh morda edina, za katero bi lahko rekli, da je brez iluzij. Zato je tudi najbolj direktna in na trenutke celo prostaška. Kot da bi si že zdavnaj prišla na jasno, da je življenje kruto in da je torej treba nanj s krutostjo tudi odgovarjati. Klarin svet je svet brezkompromisne brutalnosti, ki se kot tak tudi javno razglaša. Toda Klari v njeni zagrenjenosti brez iluzij ni dovolj, da se sama proglašča za cipo. To zahteva tudi od drugih. To zahteva predvsem od Lore. To zahteva tudi od Marije, ko jo nagovori za avanturo, ki se za Marijo tako nesrečno konča. In prav zaradi tega je Klarina premočrtnost še kako simptomatična paradigma ruske stvarnosti. Toda v tem svetu, iz katerega je Klara definitivno črtala čustva, je za Loro, Ano in Marijo še zmeraj dovolj prostora za sentimentalne italijanske popevke Roberta ter seveda za trenutno katarzično občutje ob končnem ognjemetu. Dovolj prostora je celo za vero v Marijino brezmadežno spočetje, kar daje Ani še zadnji garant, da obstajajo čiste in neomadeževane ljubezni in boljši svetovi.

Prav zaradi tega spominjajo Zvezde s svojim čudnim simbolizmom ter z nekim otožno-naivnim sentimentom tudi na Fellinijeve Kabiriine noči. Tako v Zvezdah kot tudi pri Fellinijevih Kabiriinih nočeh gre za nenavadno zmes vulgarnosti in neposrednosti, infantilne naivnosti in prostaškosti, čustvene nedozorelosti in gole rutine, gre za idealiziranje ljubezni in za hrepenenje po moškem, ki bi v hipu spremenil sivo realnost v cvetoč ljubezenski paradiž. Toda tako, kot se Kabirii njene naivne sanje o ljubezni brutalno izjalovijo, tako se sesuje v nič tudi Lorina sentimentalna epizoda z "norim doktorjem".

Prav tako je tudi socialna struktura Fellinijevih kurb podobna tej iz Zvezd. Lora, Ana, Klara in Marija kljub razlikam, ki so med njimi seveda očitne, spadajo v nepriviligiran razred t. i. pouličnih prostitutk, če je takšna opredelitev v SZ sploh mogoča. Brez dvoma pa je, da spadajo v najnižji rang, saj so brez pravic in privilegijev.

Že samo dejstvo, da so jih v času olimpijskih iger izgnali iz mesta, kar se seveda ne bi zgodilo prostitutkam visokega ranga, to samo še potrjuje. Svojega položaja se ženske iz Zvezd tudi zavedajo, saj Lora celo rezimira: "Mi smo proletariat, celo lahko rečem lumpen. . . mi nimamo kaj izgubiti. . ." In malce naprej Lora, kot v porog Aleksandri Kollontaj, "nazdravlja odnosom med našima spoloma" v zakotni, lumpenproletarski baraki.

Nekako samoumevno je po vsem tem tudi dejstvo, da so ženske ves čas pod nekakšnim nadzorom, ki ga skoraj že s policijsko rutino opravlja Valentina. Ta trda in od življenja izmučena ženska, morda celo bivša paznica, ima v svoji utrujeni glavi le še eno svetlo misel: kako čim bolj poskrbeti za svojega edinca Koljo. Zato Valentina v trenutku, ko spozna, da jo sin lahko zapusti zaradi neke pritepene "cipe" in s tem poruši vse idealistične načrte, ki jih je leta in leta kovala v zvezi z njim – zato v tem trenutku Valentina postane neizprosna samica, ki ne izbira sredstev in ne pozna usmiljenja. Ne omehča se niti takrat, ko se Marija vrne ranjena in morda celo brutalno posiljena. Zato se evforični zanos ob ognjemetu lahko po drugi strani za Marijo sprevrže v poslednjo blodnjo, ki nehoti spominja na Cankarjevo Lepo Vido ali Malčino predsmrtno agonijo iz Hiše Marije Pomočnice. S simbolističnim koncem se namreč tudi pri Galinu odpira nek popolnoma nov, že skoraj irealen prostor "večnosti" ali že kar metafizike, kamor so usmerjene nemirne želje žensk, vsa njihova hrepenjenja in sanje. Toda kakorkoli bomo že interpretirali konec – ali kot happy end ali kot tragični razplet ljubezenske zgodbe, zmeraj bo ob evforiji z olimpijskim ognjem ostal trpek priokus nemoči in brezupa. Kajti tam, kjer ima oblast tako ciničen odnos do ljudi, ti očitno še dolgo ne bodo srečni. Srečni so morda lahko le za hip, v trenutku fasciniranosti nad perverzno ekshibicijo oblasti, ki ne izbira sredstev in metod, da bi svojo bedo prikrla z lažnim bliščem in z njim ljudi še enkrat vrgla na finto.



"ČRNA DRAMA" A. M. GALINA

Aleksandr Mihajlovič GALIN je sodobni ruski dramatik (rodil se je 1947), ki je v začetku osemdesetih let postal znan širom po Rusiji (nekaj kasneje pa tudi v Evropi, najbolj v Nemčiji) s svojim dramskim prvencem z naslovom Retro. Svojo življenjsko pot je Galin pričel kot rezkalec v tovarni, hkrati pa je svoj prosti čas preživljal na gledaliških deskah kot amaterski igralec v provincialnih gledališčih. Ljubezen do gledališča je prerasla v študij na Leningrajskem inštitutu za kulturo, kjer je šolanje 1974. tudi končal. V sedemdesetih letih se je preizkušal s pisanjem filmskih scenarijev, poskusil je z dramatikom in leta 1980 napisal Retro. Leto kasneje je Malo gledališče (Malyj teatr) iz Moskve to dramo uvrstilo na svoj repertoar! Moskovskim gledalcem se je izredno priljubila, saj je po podatkih zbornika Sodobna dramatika (Sovremennaja dramaturgija) bila v drugi polovici 1984 druga najbolj obiskana predstava med (statistično vodenimi) gledališkimi uprizoritvami v Sovjetski zvezi. K veliki obiskanosti oz. popularnosti je svoje brez dvoma prispevala tematika: k ostarelemu upokojujencu "naroči" zet (brez poprejšnjega dogovora s tantom) tri prav tako osivele in osamljene ženske. Med njimi naj bi tast izbral svojo bodočo življenjsko družico. Vmes poseže naključje in ženske ne pridejo v avdienco vsaka ob svoji (določeni) uri, ampak kar ena za drugo. Posledica so – komični prizori. Čeprav se Galin pri gradnji zapleta zateka k preizkušnemu, v bistvu obrabljenu postopku ("biti ob nepravem času na istem mestu"), kar izzove občutje komičnega, se človek hočeš – nočeš mora nasmejati. K temu samo še pripomorejo dovtipi in krajše dialoške bravurice. Ta frivolnost in hkrati pristrčnost vzbudi pri gledalcu simpatijo in ko avtor postopoma ob komični igrivosti vpeljuje v dialog teme o človekovi osamljenosti, nerazumevanju, ki jih spremlja človekova neuničljiva volja ohraniti svoje dostojanstvo in svoj način življenja, se gledalec nehote identificira s dramskim likom oz. mu ta "zleze pod kožo" s svojim (tragičnim) spoznanjem.

Razumljivo je, da je drama v Rusiji še toliko bolj popularna (mimogrede, dramo so z velikim uspehom ekranizirali leta 1984 v Zahodni Nemčiji), saj je v retrospekciji, v razmišljanju dramskih oseb o otroštvu zaznati avtorjevo naklonjenost do minulega sveta, ko posredno opozarja na "kvaliteto življenja" nekoč in na "uboštvo" danes. Tako gledanje seveda v časih razsula Sovjetske zveze pomeni svojevrstno vzporednico ostrim kritikam, ki se pojavljajo v sovjetski družbi na račun 70 let trajajočega sistema. V podtekstu drame je čutiti idealiziranje in revitalizacijo preteklosti, kar naleti lahko samo na odobravanje in na podporo pri ruskem (izobraženem) človeku, ki je iz dneva v dan bliže (eksistenčni) katastrofi.

Problematika medčloveških odnosov, ki so središčno tematsko vozlišče v drami Retro¹, je stalnica Galinove dramatike. Govorimo o treh dramah: Vzhodna tribuna (Vostočnaja tribuna), Privid (Navaždenie), Zvezde na jutranjem nebu (Zvezdy na utrennom nebe). V Vzhodni tribuni se ostareli violinist za nekaj časa ustavi v svojem rodnom kraju, kjer sreča svoje prijateljice, na katere ga veže globoko intimno čustvo. Podobno kot v v Retru se tudi tu med podobe o preteklosti, med čustvene vezi vriva banalnost vsakdanjosti – trgovina z uvoženim blagom. Ostarelost, preteklost, čustvene vezi med ljudmi so osrednje teme v drami Privid – glavni junak (upokojenec) išče smisel v svojem iztekajočem se življenju. V drami Zvezde na jutranjem nebu se Galin ne oddaljuje od stalno spremljajoče ga teme medčloveških odnosov, opaziti pa je spremembe. Njegovo

zanimanje prehaja od "ostarelih" k "marginalcem". Rečeno na kratko: gre za štiri ženske – prostitutke (Lora, Marija, Ana, Klara), ki jih je policija v času moskovske olimpijade odpeljala na "varno", (verjetno) da ne bi kvarile ugleda organizatorjev. Živijo v napol propadajoči baraki, nad katero bedi "gasilka" Valentina, ki skrbi, da kakšna od žensk ne bi ušla. V ta "geto" prihajata dva moška – Nikolaj, Valentinin sin in policaj, ki ima nalogo varovati mimohod "ognja" (po vsej verjetnosti gre za olimpijsko baklo), in Aleksander, doktor fizike in "norec", ki je prišel, kot pravi sam, po nasvetu svojega prijatelja zdravnika počivat v norišnico. Med Loro in Aleksandrom, med Marijo in Nikolajem obstaja neki globlji, morda ljubezenski odnos. K baraki se pripelje Klara po svojo prijateljico Loro, nekoliko naokrog z avtomobilom popelje Marijo, ki se vrne vsa pretepena in polomljena, potrebna bolniške nege. Tedaj se v daljavi zasliši hrup in vsi vzradoščeni pohitijo na bližnji grič, da bi spremljali mimohod "ognja"². Iz gornjih stavkov je razvidno, da dogajanje v drami ni posebej bogato. To pa ne pomeni, da problematika, ki jo drama nosi v sebi, ni obsežna in kompleksna. Vprašanj, ki se nam postavljajo ob branju, je več in jih je potrebno razdeliti po stopnjah. Predstavitev življenja "marginalcev" je v drami le okvir. Galina v tej drami ne zanima samo življenje ženske – prostitutke, ta je le del kompleksnega problemskega sklopa. Njegovo jedro predstavlja problem komunikacije, sporazumevanje človeka s sočlovekom v sodobnem svetu. Vprašanje je v drami večplastno, pripeto v osnovi na temo "marginalcev". Tako se izhodiščni problem – komunikacija med

prostitutkami samimi – razrašča v vprašanja o komunikaciji med žensko in moškim nasploh oz. človeka s svetovi ljudi, ki ga obdajajo. Posebna pozornost v drami velja enemu najpomembnejših načinov sporazumevanja in človekovega izražanja: besedi – govoru – pogovoru. Ta je na vseh treh ravneh dvoumen. Bralec/gledalec večkrat niti ne ve natančno, "kdo" je oseba pred njim, ki je zdaj v svojem govoru polna vulgarizmov, že naslednji hip pa se v izbornem pogovornem jeziku (Lora) izkaže za omikanega poznavalca Stendhala, Voltaira, Lermontova. Je torej ženska pred gledalcem/bralcem res kurba, ali je kaj drugega? Je moški s klinike res norec ali pa je le doktor fizike na "počitku"? Glede na verbalno ambivalentnost lahko sklepamo, da je tako eno kot drugo. So torej Galinove osebe razcepljene osebnosti? Je rezultat osebnostnega nihanja oz. razcepljenega subjekta na eni strani še vedno kultivirani človek s moralnimi normami, na drugi pa človek – žival, ki je v nagonu po preživetju (tako materialnem kot duševnem) pripravljen izreči in storiti vse? Verjetno da. Klara v enem svojih verbalnih dvobojev pravi, da bo Ani "sežgala rilec", že naslednji trenutek pa ji ponuja v darilo stekleničko parfuma. Nenadne spremembe v obnašanju (v drami jih je polno) pa so najpogostejše le "preskoki" na ravni jezika, ki ne izzovejo nobene konkretne akcije v realnosti. Ob najrazličnejših namigih, neotesanostih, psovah, grožnjah itd. je pomembno le to, da se oseba izrazi v jeziku, saj ta izraz nadomešča dejanje kot tako, medtem ko samega dejanja ni. Človek tako vsaj navidezno uresniči potrebo, zadosti "želji" in, čeprav z verbalno izpraznjenim klišejem, sprosti napetost, ki jo poraja občutje "neke obveze" (tako se Ana v pogovoru

z Nikolajem opravičuje, da ga kliče po imenu, pred Valentinom, ki je kapo, nekakšen predstavnik oblasti, pa se k njemu obrne z ostrimi besedami: "Mladi mož, še enkrat ponavljam: nikar ne kršite hišnega reda!"). Posledica vsega tega je ambivalenca pri gledalčevem/bralčevem razumevanju, sprejemanju dramske osebe, kar vodi na ravni dramskega teksta kot celote v (navidezno) nejasnost in zahteva od bralca pazljivost in pozornost. Če ju ni, je tudi komunikacija med dramo/uprizoritvijo in sprejemnikom otežena, kar na svojevtrsten način še dodatno zaostri vprašanja o odtujenosti.

Dvoumnost ni vidna le na t. i. ravni realizacije govorjenega, izjava je celo relativizirana kot sploh resnična. Lorino pripoved o dedku, akademiku medicini, o babici Španki, o njej sami, da je ekvilibristka, izničijo spet besede (sic!) njene (Lorine) prijateljice Klare: "/.../ Ti (Aleksander – op. p.) misliš, da je artistka? A je napletala za babico, da je bila Španka? Dedek pa avionski konstruktor... (gre za očitno ambivalenco, saj je po Lorinih besedah bil doktor! – op. p.) Nobene babice ni imela... Njena mati je nezakonka... Vse življenje je po vogalih..."

Relativnost in ambivalenco na govorni ravni stopnjujejo številni premolki, miselni preskoki, raztrgani stavki, ki le še poudarjajo izpraznjenost in nemoč komunikacije. Posledica je ali profanizacija ali pa postopno ukinjanje vsakršnega vrednostnega sistema. Ta proces je nazorno viden v dialogu med Loro in Aleksandrom. Ljubezen, ki še obstaja kot vrednota, je banalizirana: "LORA /v pogovoru z Aleksandrom/: Rada bi, da bi bilo vse lepo lepo /.../ Sašenka, bojim se za vas /.../ Doktor!... magister... (se zasmeje.) Dobitnik Nobelove nagrade: Aleksander Ilijadi. Zbogom, partija, zbogom... Ampak res, dobro bi se slišalo... (Se smeje)." Kot še neuresničljiva težnja po sreči, košček upanja, vendar le kot napoved, zvenijo tolažilne Nikolajeve besede ob postelji blodne Marije: "Potrpi... Kmalu bodo mimo /.../ Odpeljal te bom... bolnica ni daleč... /.../ S teboj bom..."

Ljubezenski oz. "kvazi" ljubezenski odnos vnaša v dramo novo temo in razmerje: vprašanje med patološkim in normalnim.

Človekova želja po toplini, ko je za trenutek že mogoče verjeti, da sta se dva človeka (Lora in Aleksander) zblížala, ostaja neuspešen poskus. Groteskno je, da se ta poskus ponovi kot približevanje ljudi, ki so se v preteklosti že spoznali, dialog med njimi pa vzbudi domnevo, da so "novi" znanci "stari" bolniki psihiatrične klinike:

ALEKSANDER: Oprostite, zazdelo se mi je, da se poznamo...

NIKOLAJ (stopi bliže): Nič ne kaže... Od kod pa ste tovariš?

ALEKSANDER: Iz norišnice.

NIKOLAJ: Resno mislim, državljan.

ALEKSANDER: Tudi jaz mislim resno, tovariš.

NIKOLAJ: Zakaj pa gre?

ALEKSANDER: Za nič... zazdelo se mi je, da sem vas že prej videl tukaj, pred nekaj leti... Hotel sem videti, a ste bolnik a ne. Veste, tu je bilo še eno dekle...

Lora, ki gornjo izjavo komentira z besedami: "Pa kaj si se tako navezal name, kreten prekleti...". v nadaljevanju ali sprejme poskus zblíževanja kot ponavljajočo se igro ali pa, sama kot "norec", iz obupne potrebe po ljubezni, sprejme seznanitev z Aleksandrom za realno možnost "imeti" ljubezen in (kot pravi nekje) uresničiti težnjo po "lepem". Neprenehno Lorino nihanje med profanizacijo ljubezni (npr. izjava "pa saj ti si parti-



ja") in fragmenti izpovedi, iz katerih "kriči" potreba po zavetju, nežnosti, "biti z nekom", izzvni v dvoumno misel: "kdo ve, mogoče se še srečava /.../ zbogom, partija moja...".

Kategorija "srečanja" je v drami relativizirana že v osnovi: kot "šansa", da bi bilo v življenju mogoče realizirati svojo željo in kot možnost, da bi bilo v življenju sploh mogoče kakšno novo srečanje. Brezizhodni determinizem razberemo iz Aleksandrovih besed: "Na temle pogrado je ležal neki Grk. Neki Ilijadi /.../", nekaj kasneje pa izreče besede: "Soba (kjer živi Aleksander - op. p.) je skupna, recite: Ilijadi". Lora pa ga (začudeno) vpraša: "Ti sam si tisti Grk?". Najsi bo osnova dialoga med Loro in Aleksandrom nezavedno ponavljanje nekoč že obstoječe situacije, najsi bo osnova odnosa zavestno pristajanje na "igro", v obeh primerih je človek odtujen od človeka, zmožen le jecljaje, v fragmentarnih stavkih oblikovati svoj odnos do sogovornika oz. do svojega bližnjega.

Misel "življenje je polno presenečenj", ki jo Lora izreče dvakrat (prvič na začetku, ko jo povezuje z Voltairom, drugič v pogovoru z Aleksandrom, povezujoč jo s Stendhalom), je mogoče razumeti dvojno: ironično, saj v življenju zaradi determinizma in ponovljivosti ne more biti nič nepričakovano. Po drugi strani pa je prav zaradi te ponovljivosti, človekove odtujenosti, njegove duhovne izpraznjenosti življenje "presenetljivo". Vsekakor je "igra" (zavestna ali na ravni nezavednega), ki se jo igrajo Galinove osebe, patološka. In če je vsaj delno umetnost (in gledališče) razumeti kot ogledalo družbe oz. realnega sveta, potem je Galinova drama izraz patologije današnjega človeka. Kategoriji "normalnega" in "norega" postaneta povsem irelevantni, ko človek izgublja z "igro", ki jo igra, še zadnje prvine prave (človeške) identitete.

V kontekstu ruske sodobne kulture Galinova drama *Zvezde na jutranjem nebu* pripada t. i. "novemu valu" ruske literature. Rečeno shematično in poenostavljeno je zanj značilno, da je v opoziciji z vsemi družbenimi in literarnimi konvencijami in stereotipi. Na prvo mesto, k vrednotam literarnega dela uvršča estetski kriterij, tako da "novi val" označujemo tudi s pleonazmom "literarna literatura". Vendar navkljub pogostemu, že kar deklarativnemu zagovarjanju literature kot samostojne in neodvisne, pa nosi v sebi nova ruska literatura skrito polemiko tako s tradicijo kot s sočasnimi družbenimi dogajanjem.

Ko govorimo o "novem valu" sta potemtakem pomembna dva vidika: literatura skuša vzpostaviti svojo avtonomnost in hkrati ohranja tradicionalno vlogo, ki jo je v zgodovini imela ruska literatura kot področje, kjer so se prepletale različne teme kot nadomestilo za razpravljanje o socioloških, filozofskih, političnih, ekonomskih (...) vprašanjih. Na eni strani gre tako za osvobajanje od tradicionalizma, kar se kaže v raziskovanju jezika in njegovih funkcij, v jezikovnem eksperimentiranju, v zavedanju, da je literatura le "model" stvarnosti. Na drugi strani pa je ta literatura poskus čimbolj jasno izraziti situacijo in občutja današnjega človeka, najpogosteje marginalca, človeka z družbenega obrobja.

Občutje, ki je skupno predstavnikom "novega vala", je človekova odtujenost v svetu. Človek je v svetu sam, nezmožen

orientirati se tako v času kot v prostoru. Destrukcija samega sebe, drugega človeka in sveta okoli sebe se pojavlja kot posledica naraščajoče dezorientacije, ki nastaja največkrat kot posledica prenasičenosti z različnimi informacijami. Nastaja problem, kako ločiti pomembno od nepomembnega, in prihaja do situacije, ko je človek zmožen le še zaznavati svet, vrednotiti pa ga več ne more. Posledica je negacija vzročno - posledičnih zvez tako v medčloveških odnosih kot v odnosih med kulturami, različnimi ravnimi stvarnosti.

To so značilnosti, ki bistveno opredeljujejo zavest sodobnega človeka in sodobno - postmoderno kulturo in s tem literaturo. Postmoderna kultura je kultura brez subjekta, omejena na prostor, izpolnjen s pomensko izpraznjenimi besedami in s sintaktično neurejenimi, raztrganimi stavki, brez logosa in ontologije. Galinove osebe v drami *Zvezde na jutranjem nebu* so tipični primeri t. i. "junakov šibke misli" (kot pojavnih oblik postmoderne zavesti). Potencialno so sicer še nosilci nekih duhovnih vrednot, vendar so nezmožni narediti korak k resničnemu dejanju. Ta obstaja le kot iluzija, privid, saj se v drami dejansko nič "pomembnega", odločujočega ne zgodi - v bistvu gre le za obnavljanje ponavljajočih se, nekoč že obstoječih odnosov. Posledica avtomatizacije, ponovljivosti in logično nejasnih zvez je rušenje sistema vrednot. Eno redkih ohranjenih vrednostnih gledišč ostaja ljubezen (Nikolaj - Marija), ki pa je kot način osmišljanja medčloveških odnosov in s tem sveta tudi relativizirana v odnosu Lore in Aleksandra.



Drama *Zvezde na jutranjem nebu* je literarno delo, ki ga je potrebno postaviti ob bok literaturi T. Tolstojeve, V. Murzakova, V. Sorokina, J. Haritonova. Če vprašanje zožimo in iščemo Galinu sopotnike v sodobni ruski dramatik, potem moramo opozoriti na Ljudmilo Petruševsko in na Viktorja Slavkina. Ena osrednjih tem v prozi in v dramatik Petruševske je namreč problem komunikacije. Navadno se osredotoča in opozarja na mučne kolizije, ki se pojavljajo pri vsakodnev-

em sporazumevanju. Gre za neposredno paralelo obravnavani Galinovi drami, saj Petruševska z neprizanesljivo odkritostjo prikazuje ljudi - navadno ženske, ki so okužene z nerazumljivo krutostjo in brezsrčnostjo. Tudi pri njej je vrednost "besede" relativizirana, ko ne pojasnjuje, niti ne kaže nobene izhoda iz nastalega položaja. Njeno "sporočilo" je ugotovitev, da je o bivanju nemogoče kaj povedati z besedami (prim. drame *Ljubezen - Ljubov*, *Kozarec vode - Stakan vody*, *Tri ženske v modrem - Tri devuški v golubom*). Galin se po tematični neposredno navezuje tudi na Slavkinovo dramatik osemdestih let. Slavkin poskuša v retrospektivi pojasniti današnjost in pri tem kaže na človekovo osamljenost in odtujenost, vendar za razliko od Galina pogosto v stilno izbrušnem dialogu (prim. dramo *Serso*).

Mnogoznačnost Galinove drame *Zvezde na jutranjem nebu*, večplanskost, nejasnost, navidezna nelogičnost, hermetična simbolika itd. niso plod slučajja, temveč so izraz več ali manj skupnega občutja sveta, pa naj ga enkrat spravljamo pod oznako postmodernizem, drugič pa ga označimo kot "črni novi val" v ruski literaturi.

1. Dramo so igrali v sezoni 1984/85 tudi v ljubljanskem Mestnem gledališču z naslovom *V Moskvo in nazaj*.
2. Ker nisem dobil originala, se sklicujem le na prevod, ki je delo Milana Jesiha.

POTOVANJE NA KONEC LJUBEZNI

Nekaj časa oklevam, potem se odločim, tvegam: v navezo Galinovih Zvezd na jutranjem nebu s karabinom priprnem (nanizam) še roman (pesnitev) Venedikta Jerofejeva Moskva – Petuški in film mladega ruskega režiserja Pavla Lungina Taxi blues. Naj pojasnim: omahoval sem zato, ker gre za tri različne umetniške "discipline", ki vsaka zahteva drugačen pristop, analizo in vrednotenje, ter še naprej zato, ker ne gre le za "formalno" raznorodnost, ampak gre na prvi pogled tudi za popolnoma različne tematsko-motivnoidejne sklope; svoje tveganje pa poskušam opravičiti z izgovorom, da gre v nekem globalnem pogledu vseeno za osebe in reči, ki se tičejo subkulture, tj. "tistega razsežnega segmenta sovjetske družbe, ki tako dolgo ni smel biti javno priznan: alkoholikov, klatežev, marginalcev – vseh tistih, za katere je doslej še KGB pokazala prav malo zanimanja." "... subkulturni svet, ki je bil za Sovjete tako dolgo tabu in sramota." (1)

Torej gre na eni strani za pojav, fenomen, pred katerim si sovjetska družba, jasno predvsem oblast, zakriva oči in na drugi strani za fenomen, plazmo, v kateri najde sovjetska umetniška tvornost snov in odgovore na (retorična) vprašanja, ki si jih na ta način (skozi literaturo, gledališče, film) zastavlja in v katerih jemlje v pre(raz)cep sebe in svet, v katerem živi.

"Sicer ni bilo nikoli," pojasnjuje v intervjuju za Theater Heute Alexander Galin, "niti v sedemdesetih letih ne, nobene listine, kjer bi bilo zapisano: to in to je tabu. Nobenega zakona ni bilo, ki bi prepovedoval temo, kot je prostitucija: toda še iz Stalinovih časov imamo to v krvi, ta občutek strahu, suženjstva in brezpravnosti je malodane zasidran v naše gene... Razumete, nobene zavesti o državljskih pravicah ni v nas, nobenega občutka zanje." (2)

Pawel Pawlikovski, režiser in avtor dokumentarnega filma o Venediktu Jerofejevu, ki ga je posnel za BBC 2. aprila 1990, nekaj mesecev pred njegovo smrtjo, takole opiše svet subkulture: "Najhujše so bile pivnice (pivanja). Spominjale so me na Dantejev Pekel. Brez oken, nabito polne ljudi, ki se nacejajo s pivom. Svet kriminalcev, poln brutalnosti." (3) Svet alkoholikov, in kakor se kasneje izkaže, tudi celotna subkultura, ima, kot trdi Pawlikovski, svojo "strukturo in lastno elito", iz česar lahko sklepam na množičnost te "samoorganizacije", ki funkcionira po lastnih, nenapisanih, lahko rečem celo darvinističnih zakonih.

"KRIK ZA VSE NAS, PREVARANE, NALAGANE, ONEČAŠČENE IN PONEUMLJENE, NAS IDIOTE IN NORCE, DEFEKTE IN ŠIZOIDE, ZA VZGOJITELJE IN VAROVANCE, ZA VSE, KI NE MOREJO VPITI, KER SO JIM ŽE ZAMAŠILI SLINASTA USTA ALI PA JIM JIH BODO PRAV KMALU, ZA VSE, KI SO BREZ KRIVDE, TIHI, NEMI IN BREZ JEZIKA."

Saša Sokolov, Šola za bedake

V "hierarhiji" subkulture najvišje kotirajo "kulturni pijanci", to "so tisti, ki so manj žrtve alkoholizma in bolj pijanci po lastni izbiri." (4) Gre torej za nekakšen intelektualni "razred", pri njem pa za zavestno odločitev za alkohol in subkulturo. Pawlikovski v svojem razmišljanju, nekakšni sociološki analizi, poskuša z metodo razkritja skupne točke ruske subkulture, tj. alkoholizma, priti do nekakšnega "prapočela" in iz njega ugotoviti in pojasniti njeno notranje bistvo.

Odgovorov na vprašanje, zakaj so se zapili, je več. Interpretacija, ki ima svojo repliko v že omenjenem intervjuju z Galinom, ter prav tako tudi v naši drami, najde odgovor v ostanku stalinistične "logike", v namerni toleranci oblasti, ki podpira alkoholizem z jasno željo ustvariti otopele ljudi, oz. kot pravi Valentina: Tale (Ana) vsaj pije, pa ne bode v oči. Vendarle je najbolj prikladna interpretacija res ta, da gre kratko malo za "beg in za pot preboja skozi utesnitve, ki jih vsiljuje sovjetski stil življenja." (5)

Subkultura je torej nekakšen produkt, hkrati pa tudi odgovor na "so-wiet way of life." Tu pa sem že v neposredni bližini Galinove pisateljske vokacije, kot jo pojasnjuje v istem intervjuju: zanj je bistven fenomen (situacija) "... ko normalni ljudje v nenormalnih okoliščinah prenehajo biti normalni." (6) To potrjuje misel, ki sem jo hotel zapisati v zvezi z vsemi tremi umetniškimi "projekti", ki jasno vodi v zaključek o družbenokritičnem udejstvovanju, za kar seveda nedvomno tudi gre, vendar je njena prisotnost umaknjena v drugi plan, čemur pritrjuje tudi Galin: "Pisal sem le o njihovi usodi, njihovem življenju. V tem delu gre mnogo bolj za ljubezen kot za politiko in sovjetsko oblast." (7) Pozornost njihovega pogleda je usmerjena v te, če si jih dovolim tako imenovati, subkulturne subjekte – posamičnike, odnose med njimi samimi, njihov konflikt odnos z ostalimi subjekti sovjetske družbe, ter njihov paradoksalen položaj znotraj sovjetske družbe.

Subkulturni posamičnik, pa kjerkoli že kotira znotraj lastne strukture, je popolnoma brezpraven, naj rečem nezaželen, čeprav bi bilo najbolje, da bi ga sploh ne bilo, saj ga sovjetska oblast (takorekoč) ne prizna, izvzet je iz njene realitete in zato v zvezi z njim tudi ne more biti govora o tabujih in cenzuriranih temah. V tem gre nedvomno tudi iskati dejstvo njihovega specifičnega statusa in z njim povezanega specifičnega tretmaja, ki ga na njih izvaja oblast.





Ana: Ta naš Klepov je dober. Kdo drug bi vse to opravil grobo. On pa tako vljudno... prisrčno... kar prosil je: Izgini za nekaj časa... Si misliš, oglašil se je pri meni doma. Brez naloga... Pravi, da ne hodim za teboj kot ovcu. Rajši bi, da te sploh ne bi bilo...

Vendar pa se mi ne zdi tako pomembna njihova brezpravnost kot njen značaj. V vseh treh primerih, če generaliziramo naše junakinje v eno točko in jo postavimo ob bok junaku romana Veničku (avtorju samemu) in umetniku-saksofonistu v filmu; vsem je skupna želja oz. možnost spreobrnitve, ki pa je ne morejo ali pa celo nočejo doseči. Vedno se vmes postavlja pristanek na igro, ki jo postavlja družba s svojimi normami, ki pa ne objublja niti svobode niti materialne koristi, ampak nasprotno, korupcijo in materialno bedo. Prebeg na drugo stran pomeni žrtvovanje – spremembo lastne identitete. V tej luči gre razumeti odločitev za subkulturo, pa naj je prisoten materialni interes ali pa duhovno bogastvo in svoboda.

Subkulturež(nik) – subkulturni subjekt je torej človek, ki se upira administrativnim in ideološkim pritiskom, pritiskom poenostavljene realsocialistične misli in birokratskega aparata, ki mu jo vsiljuje družba. In ker fizičen preboj skozi sistem – nova revolucija, ni mogoč, tudi zato, ker je iz sistema izločen, se opira na možnost drugačnega preboja, na "revolucijo v sebi samem"; ne vem, kako bi sicer formuliral tovrstni "aktivizem", ki si sam izbere, sam odloči in se sam potisne v pro(e)pad. Njegov notranji upor povzroči samorazkroj in ustvari večplastno osebnost, ki biva na več nivojih. Če sledimo definiciji, ki jo Jerofejev postavlja v romanu, da "Človek ni le fizično bitje; ima tudi duhovno plat, pa še tretjo – mistično, nadduhovno plat." (8) in si realsocializem lasti njegov fizis, v občutkom avtocenzure, suženjstva in brezpravnosti pa duši njegov duhovni svet, potem verjamem, da se je treba dejansko umakniti v nekakšen fiktiven svet, v misticizem, v svet, kjer izgorevajo njegove želje, sanjarije, glasba, Robertinove popevke, svet, v katerega se rešuje, pa naj se ta imenuje delirično stanje, pijanske blodnje, fikcija, umišljanje, molitev ali kakorkoli že, sploh če ga je moč doseči, če ne drugače pa s stekleničko parfuma na alkoholni bazi.

Poseben odstavek nedvomno zasluži tudi

razmerje med kolektivnim in individualnim: življenje za skupnost in izgradnjo skupnega cilja realsocializem postavlja nad vse, ter zahteva zanj tudi skupno odgovornost, postavlja ga nad družino kot osnovno celico in nad individualne interese, kar že samo v sebi vzpostavlja kaotično ravnovesje in nihanje v posamičniku.

Sprašujem se, če ni ta nekakšna prikrita dobrohotna toplina, ki seva z druge, oblastniške strani, zgolj pokroviteljsko razumevanje stanja, ki le še s tenko nitjo ločuje oba pola, ki ju drži nepopisna beda, v katero sta skupaj ujeta in ki že tudi na "pravi" strani ugaša zvezde in ruši ideale, v imenu katerih še vedno, kot po nekakšni inerciji, nastopajo. (Mar me ni na to misel pripeljal prav naslov?)

Izkaže se, vsaj če lahko sklepamo po primerih, ki nam jih avtorji ponujajo v razmislek, da je odločitev s subkulturo, po definiciji, končna. Odločitve ni mogoče ne preklicati in tudi ne spremeniti. Prav tako kot realsocialistična družba ima tudi subkultura svoj sistem in pravila igre, le da so tu nekoliko bolj zabrisana, manj birokratska, bolj kaotična, da ne rečem bolj naravna in s tem na nek način tudi mnogo bolj brutalna in kruta. Ali kot pravi Klara, ki edina ostaja trdno zasidrana v realiteti:

KLARA: Če nisi mogla... bi morala pa prej povedati... Prepozno za umik...

To (hrepenenje) je travma, ki tišči dramski tekst, ki ga imam v precepu in ki se mu na tej točki tudi dokončno posvetim, z nekoliko bolj jasnim pogledom na "nivoje", v katerih dramske junakinje bivajo in jih artikulirajo. Takšno občutenje junaka in tovrstno pojmovanje sveta dramo navaja v neposredno bližino – zvezo z junaki in dramatiko absurda (Beckett, Ionesco), z junaki, ki se nemočno spopadajo s svetom brez boga; še prej pa z junaki, ki jih najdemo v tekstih s preloma prejšnjega in prvih desetletij tega stoletja, tkim dramam simbolizma in ekspresionizma; kar Galina seveda odmika od voda "modernizma" in ga peha med tradicionaliste (v zvezi z dramo se je nemogoče izogniti očitnemu vplivu domačih avtorjev: Gogolja (parodiranje), Dostojevskega (podobnost z junaki), Čehova, Bulgakova, če naj omenim le nekatere, vplivi, ki jih Galin tudi odkrito priznava), med slednike psihološkega realizma, čemur Galin sploh ne oporeka: "Na

odru sta vladala laž in pretvarjanje in naša generacija je morala kot protiutež postaviti na oder ljudi, kakršni so v resnici bili." (9) Klin se s klinom zbija... vendar v drami ne gre za nikakršen "hard" realizem, goli aktualizem, nak, realiteta ostaja še vedno prikrita, upesnjena, skrita v simbolno (precej) močnih metaforah.

V obilici vprašanj, ki se postavljajo v zvezi z dramo, izpostavljam vprašanje ljubezni, ki ga tudi Galin postavlja kot ključnega. Avtor se v drami ne sprašuje toliko o vprašanju ljubezni, vezane za "posel" – prostitucijo, tudi ga ne zanimajo toliko vprašanja odnosa med telesno in "ono drugo" ljubeznijo, kot se sprašuje prav o možnosti in sploh obstoju ljubezni v dani situaciji, ter možnosti njenega prestopa iz ene dimenzije v drugo (iz subkulture v realsocialistične družbene okvire). V tem smislu lahko označimo delo kot melodramo, ki tako postane ena izmed bistvenih sestavin tega dokaj kompliciranega teksta, ki se gosti v gibčnosti med pomeni besed.

Melodramska situacija zahteva dva pola, pol, ki ga predstavljata ljubimca, in pol, ki predstavlja sovražnika – družbo (še toliko huje, če to družbo poseablja mati, razklana med sinom in svojo odgovornostjo njemu in družbi), ki s svojimi normami ne more dopustiti emocionalno vzpostavljene zveze. V primeru ljubezni med Marijo in Nikolajem gre prav za tovrsten spoj, ljubezen, ki jo dušijo družbeni (realsocialistični) okviri. Njuna ljubezen že v svoji osnovi, kljub resničnosti emocij, ni popolnoma "čista"; ljubezenski odnos s prostitutko ne le da ima slabšalen prizvok in je hkrati "umazan" zaradi drugih moških, ampak ga maže interes (odnos z moškim z "druge" strani predstavlja edino možnost fizičnega bega iz prostitucije), ki se skriva, sicer bolj v mislih in videnju ostalih, kakor Marije, ki se takih nasvetov celo otepa. Marija ima v Aninih izkušenih očeh zaradi svoje mladosti edina sploh še možnost, šanso, da pobegne iz sveta subkulture in prostitucije v "normalno" življenje. Marija Nikolaja sicer ljubi, vendar niha med možnostmi,



ki se ji postavljajo po ponesrečeno zrežirani romantično mladostni kalkulaciji, ki v posebni situaciji "izgona" iz mesta na vas najde edinstveno možnost tudi za presaditev identitete – poroka z Nikolajem. Ta poskus mati "spregleda" in ga prepreči seveda ob pomoči mestnega sorodnika Klepova, v zahvalo pa za ta prehodni čas priskrbi zavetišče v zapuščeni baraki. Niha med vrnitvijo domov, ki ji jo ponuja mati (seveda brez kompromitiranega otroka), med Nikolajevo *moralo* in njegovo materjo, ki trdovratno brani svojega "izgubljenega" sina, in pozicijo, v kateri se nahaja prostitutica. Tudi v točki odločitve – ko se odloči za Nikolaja, za spravo z družbo, ji usoda spodmakne stopnico, skoči iz avta in razbije življenje kot prazno steklenico, čeprav (zdaj) ve, da jo je treba prinesiti nazaj. Ji bo končno ta skušnija prinesla spoznanje in srečo, ali pa ji vsaj pomagala, da umre v ognju ljubezni?

Druga varianta ljubezni, ki jo ponuja drama, je ljubezen med norcem Aleksandrom, fiktivnim Grkom Ilijadijem, in Loro. Lora končno najde odjemalca za svojo umišljeno romantično življenjsko zgodbo, ki si jo ves čas svojega "nečistega" življenja sproti gradi in dopolnjuje, ter z njo sebe in druge prepričuje v lastno drugost. Tudi njena ljubezen je obsojena na propad, njena partija, partner, ki odpira možnost za prebeg, bo slej ali prej odkrit, saj v umobolnici odkrijejo, da manjka in ga na koncu, ko Klara razkrije "skrivnost" obeh, žrtvuje, s tem ko ga pošlje po Nikolaja. Lora v klufiti realitete spozna nerodovitnost svojega odnosa z Aleksandrom. Z žrtvijo lastne (čeprav nerodovitne, pač hipne) ljubezni se pridruži (svečenici) Ani, ter ji (v solzah) hiti pomagat reševati "živi" ogenj – možnost odrešitve, upanje, ki še tli v odnosu med Marijo in Nikolajem, se pravi ljubezni med moškim in žensko. Oziroma, kot tudi lahko razumemo konec, gre za ponoven dvig iz blata (za ponovitev ciklične akcije?!), ponoven vznik vere v pristnost odnosa med moškim in žensko, pa naj se to sliši še tako čudno iz ust prostitutke, ki je a priori etiketirana z

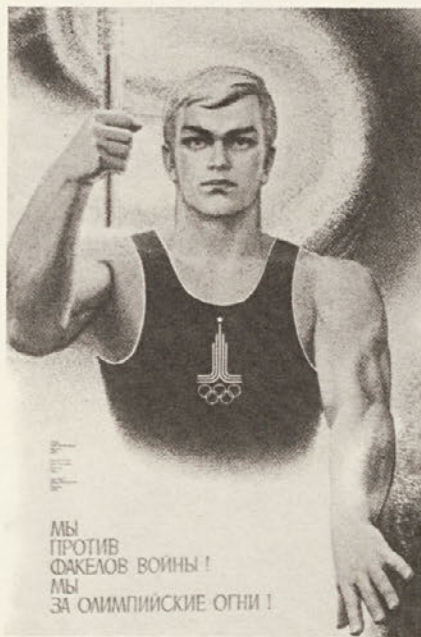
(zgolj) telesno ljubeznijo, kajti prav vera v "tisto drugo" ljubezen, v njen obstoj, je tista točka, ki ohranja tudi vero v smisel življenja.

Lora: Na kaj pijemo, senjore?

Ana: Kako? Da bi naši zmagali.

Lora: (joka) Ja... seveda, za naše...

Ana: Za fante... kaj jokaš lutka... Vendarle so naši fantje najboljši od vseh... naši so... sokoli... Ne da se jih premagati...



nobeni Indijci... Me mogoče trpi-
mo zato, ker so tako... dobri... Zmeraj
smo jih ljubile... Na zmago orlov!
(Ženske popijejo.)

- (1) Iz sveta filozofskih pijancev. Delo, S. P., 2. marec 1991
- (2) In pride čas, ko namesto ljudi zavladajo pošastne maske groze. Pogovor z ruskim dramatikom A. Galinom, Theater Heute 6/89
- (3) Iz sveta filozofskih pijancev. Delo, S. P., 2. marec 1991
- (4) Prav tam
- (5) Prav tam
- (6) In pride čas, ko namesto ljudi..., Theater Heute 6/89
- (7) Prav tam
- (8) Drago Bajt: Spretna beseda v romanu Venedikta Jerofejeva Moskva – Petuški, CZ 1980
- (9) In pride čas, ko namesto ljudi..., Theater Heute 6/89

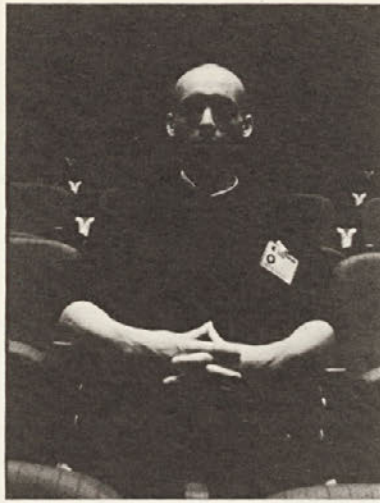


Zato ni čudno, da v obstoj ljubezni kot rešitve najbolj verjame prav Ana, ki je že prehodila vso (križevo) pot prostitutke in je zdaj le še do konca zapita snažilka s starim statusom. Prav ona si kljub deliričnim blodnjam ne pusti vzeti ideala "brezmadežne" device Marije, za katero se tako neizprosno bori, zdaj že na dveh nivojih. Za Ano borba za Marijino (od)rešitev, možnost spremembe njene identitete, njeno vrnitev na odločilno križpotje, pomeni prekritje zadnjih dveh nivojev v enega, saj prvi, fizični, predstavlja le še farso življenja, druga dva pa ohranjata smisel bivanja.

Morda pa smo skoraj pozabili na skrito ljubezen, ki se pleče med njimi v "novi" situaciji, v kateri se ponuja, za razliko od poulične konkurence med njimi na cesti, možnost izgradnje novega kolektiva, situacija, v kateri je dovolj časa, da se očistijo in zagledajo vase, takole opeharjene, brez pričakovane tuje klientele, ki jo s sabo prinaša olimpijada; kolektiv, ki bo iz "društva" prostitutk morda prerasel v pripadnice Marijine družbe ali Vojske rešitve... saj je to tudi ljubezen... ljubezen do bližnjega... in kaj je to, kar počnejo sedaj, drugega?

P. S.: Naj kot zanimivost povem še to: Letos bo v Ljubljani svetovni kongres oblikovalcev. V slovenski skupščini se je čisto jasno postavilo vprašanje, kam v tem času z brezdomci, pijanci, prostitutkami?! Vendar pa je to že druga zgodba, ki govori o sprenevedanju oblasti in zato daleč stran od naše teme – ljubezni.





LUDVIK BAGARI

RODIL SE JE 5. SEPTEMBRA 1965
NEPOSREDNO PO TOMBOLI. ŽIVI KOT
ČLAN LOŽE DESNIH DADAISTOV.
UMRL BO OGNJA PREPOLN.



Statistična preglednica SLG Celje v 80-ih

sezona	Štev. predstav			Število obiskovalcev			št. abonmajev	št. abonentov	št. premier	igralci		
	skupaj	doma	gostov.	skupaj	doma	gostovanja				sk	m	ž
1979/80	147	93	54	30.579	20.341	10.238	18	5.912	5	21	13	8
1980/81	177	126	51	28.867	20.852	8015	18	4.830	6	21	13	8
1981/82	163	108	55	51.933	34.964	16.969	17	4.476	6	20	12	8
1982/83	175	119	56	49.117	30.249	18.868	18	5.423	7	20	12	8
1983/84	170	117	53	59.545	36.999	22.546	17	4.875	6	19	12	7
1984/85	174	116	58	55.274	40.073	15.201	16	5.032	6	21	13	8
1985/86	186	109	59	59.011	42.977	16.034	18	5.849	6	20	12	8
1986/87	189	115	74	57.927	39.330	18.597	19	5.665	7	19	13	6
1987/88	206	138	68	58.734	40.288	18.446	20	5.254	6	19	13	6
1988/89	172	104	68	50.587	29.637	20.950	23	5.470	6	18	13	5
1989/90	158	104	54	36.788	25.952	10.836	24	7.512	6	20	14	6

pripravila Anica Milanović

Samuel Beckett

ČAKAJOČ GODOTA

Režiser Franci Križaj

Premiera je bila 1. II. 1991

VEČER

V petek je bila premiera v SLG Celje

Čakanje brez pričakovanja

SAMUEL BECKETT, ČAKAJOČ GODOTA, REŽIJA FRANCI KRIŽAJ

Najnovejšo uprizoritev v SLG Celje bi lahko uvrstili v sklop »ponovno preverjanje moderne klasične Čakajoč Godota Samuela Becketta je oh iztekanju stoletja morda celo bolj relevanten, ko leta 1948, ko je nastal, kajti absurd je nekako poniknil, nadomestilo ga je pomanjkanje eksistencialnega smisla.

Vladimir (Stane Potisk ga je oblikoval kot zadirčnega, togotnega nergača) in Estragon (Miro Podjed — burkast, cemerav in otročji), za katera stavek, da sta »bitji božanskega izvora« zveni kot stvarniku v posmeh, sploh ne čakata več Godota, karkoli ali kdorkoli naj bi že bil, ampak sta čakanje samo, potepuha brez časa in kraja. V njunem bivanju ostaja samo sedanjost trenutka; ker spomin ne

doseže niti bližnje preteklosti, ta v bistvu ne obstaja, prav tako ni prihodnosti, ker je označena samo s čakanjem in ničemer drugim, ostane torej samo burkasti vsakdan, ki je tudi edini smisel. Ko vdreta vanj Pozzo (Janez Bermež ga je odigral kot oblastnega, samozadovoljnega in zvitega legionarja) in Lucky, ki se iz usmiljenja vrednega ujetnika imenitno levi v brutalneža in cinika, potem pa svojo naravo spet večje prikriva s suženjsko pozno (igral je Marjan Bačko), se pred Vladimирjem in Estragonom pojavi bolj ostro izrisana slika njunega odnosa, vendar ga niti za trohico ne spremeni. Na isti način kot prej si podajata vlogi rablja in žrtve.

Helena Grandovec



Stane Potisk

DELO DELO DELO

GLEDAMO, POSLUŠAMO... OCENJUJEMO

GLEDALIŠČE

Kdo je Godot?

Po dobrih štirih desetletjih od nastanka uprizorjajo Beckettovega Godota v SLG Celje s temeljitostjo in spoštovanjem ter s pristopom, ki naj bi iz tematsko razdrobljenega gradiva v nizu prizorov nakazal nekatere sporočilne komponente trajnejše veljave. Delo je na novo prevedel Aleš Berger, mu oskrbel tekočo dikcijo ter ga zaznamoval z aktualnim besediščem. Nekaj novih poudarkov je mogoče razbrati tako iz scene kot iz kostumov, ki jih je zasnovala Meta Hočevar. Tisto znamenito Beckettovo drevo, za katerega se ne ve, ali je vrba, in ki je v zadnjem času zaznamovalo kar nekaj uprizoritev na Slovenskem, v tej uprizoritvi ne nastopa »ad personam«, marveč zgolj kot velika senca, raztegnjena čez vse sicer puščno, pušlavsko prizorišče. Vladimir in Estragon sta sicer oblečena kot potepuha, klateža, vendar je najznačilnejši del njune garderobe ponošen vojaški plašč ter rdeč šal s prav tako rdečim metuljčkom za vratom. Simbolika teh oblačil ne more biti zgolj estetsko ilustrativna, nemara nakazuje aluzijo na komunizem, na katerega so čakala vzhodna ljudstva kot čakata ta dva neidentificirana klateža, klova, kvazi modrijana in popotnika skozi čas na Godota?

V stvarni dramaturški analizi Blaža Lukana kot osnovo za to

predstavo je zanimiv poudarek na dramaturško strukturo te Beckettove »tragicomedije v dveh dejanjih«, ki med drugim navaja, da je dejanje Godota »razpršeno«, da »ni sestavljeno iz kavzalnega zaporedja dogodkov in stanj, temveč iz kratkih prizorov, ki prihajajo drug v drugega po lastni, velikokrat težko razberljivi logiki«. In k temu dodaja še uprizoritveno napotilo: »Fragmente je torej potrebno uprizorjati v njihovi fragmentarnosti: napačno bi jih bilo uprizorjati z neprestano mislijo na nekaj trven njih: rezultat bi bila abstraktna ideološka in alegorična uprizoritev.« In vendar se tema dvema potezama, abstraktnosti in ideološkosti v Godotu ni mogoče izogniti. Sta kar Godotova imanenca. Nedvomno pa je Lukana dramaturški napotek spodbudil natančnost režijske razčlenitve Francija Križaja in ponazoritve sleherne situacije, ki jih uprizorjata Stane Potisk in Miro Podjed v vlogah Vladimira in Estragona, ko čakata na Godota in ko se sprašujeta, kako bi zabila čas v tem neskončnem in tudi brezupnem čakanju, v katerem se morata nenehno opominjati, da čakata na Godota.

No, karkoli že, Celjani so napravili dobro predstavo, anatomsko so razkrinkali Becketta, prispodoba o čakanju na Godota ali zgolj Godota pa ostaja kot oznaka za pričakovanje nečesa, kar se ne bo nikoli izpolnilo. Kakor ničev in brezupno je življenje, pa itak vsak dan doživljamo na lastni koži, in vendar... FRANCE VURNIK



Marjan Bačko, Janez Bermež

KRITIKE IN OCENE

Beckettov »Godot« na odru SLG Celje

Igrati v nedogled

Režiser Franci Križaj in dramaturg Blaž Lukan vodita predstavo od izhodišnega izrisa temeljnega bivanjskega polotaja v čedalje bolj izrazito preigravanje različnih odskih situacij. Predstava je v prvem delu preveč monotona, premalo jasno je organizirana po posameznih tematskih sklopih, manjkata izrazitejši ritem in hitrejši tempo. Naštete pomanjkljivosti je režiser v dobri meri odpravil v drugem delu predstave, ko mu je izrazitejša usmeritev v igro omogočila bolj živahno preigravanje različnih slogov komedijskega igranja od posvem cirkuških točk (podajanje klobukov) do imenitno stiliziranih prizorov padaja. (Slednji učinkovito izrisujejo človekovo nemoč, vsrkšno olesenelost.) Skladno s prevodom skuša tudi Križajeva uprizoritev prizemljiti parabolno govornico Beckettove tragikomedije, jo kar najbolj opret na dejansko izkušnjo bivanjske problematike sodobnega človeka. Pri vsem tem se predstava dosledno izogiba realističnemu ponazarjanju in predstavljanju in prav to je ena od vrednosti celjske uprizoritve, ki je po tržaški (1966) in ljubljanski (1968) sele tretja postavitev te antidrame na odru profesionalnega slovenskega gledališča.

JERNEJ NOVAK



Miro Podjed, Stane Potisk, Marjan Bačko



Marjan Bačko, Janez Bermež, Miro Podjed



Miro Podjed, Marjan Bačko

TRIBUNA

scater

SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE

Čakajoč na Godota

Celjsko gledališče nam je pripravilo presenečenje. 1. februarja smo doživeli premiersko uprizoritev Beckettove drame Čakajoč na Godota. Režiral jo je Franci Križaj, ki je sicer imel - vsaj zdelo se je - dobro zamisel, le izvedba je bila pod vsakim nivojem, dramaturg pa je Blaž Lukan.

Za trenutek človek pomisli, da pa morda drama sploh

ni primerna za uprizoritev. Morda je le za branje, ker jo je zaradi izbranega motiva ČAKANJA zelo težko uprizoriti. Toda Beckett sam jo je vendarle sam zelo uspešno "postavil na oder". Torej bi se lahko zamislili, kako je mogoče, da v Celju ne premorejo dobrih igralcev. Edina pohvala gre zares odličnemu gledališkemu listu.

Nives Klinc

NT&RC

Neznosnost čakanja

Po premieri Čakajoč Godota Samuela Becketta

Uprizoritev najbolj znane Beckettove drame, nastale leta 1948, prvič objavljene 1952, in praižvedene 1953. leta, ki pomeni enega vrhov dramatične absurda v obdobju avantgardizma, sodi v popolnoma spremenjenih razmerah postindustrijske družbe in postmodernistične estetike devetdesetih let gotovo med estetsko zahtevnejše izzive. Zal celjska uprizoritev ne uspe prepriljivo odgovoriti na temeljno vprašanje: Zakaj Beckettov Godot danes in tukaj?

Takoj moramo zapisati, da v najnovejši slovenski uprizoritvi Beckettove umetnine, o kateri se zdi, da vsi že vemo vse, ne da bi jo v resnici brali, ni mogoče zaslediti poskusa oblikovanja novega, aktualnega razmerja in vdihovanja nove živosti v že znano literarno predlogo (v novem prevodu Aleša Bergerja). Uprizoritev tako ostaja na ravni natančnega in spoštljivega korektnega bra-

nja in interpretiranja in kot taka bolj posnetek nekega že videnega in odigranega odskega dogodka kot pa dogodek sam. Dostopna in vse-skozi razprta na racionalni ravni pušča sodobnega gledalca izven svojega bivanjskega risa, zgolj kot obrtno preigravanje radikalnega nihilizma, fragmentarnega minimalizma ter vnaprej in vse-skozi znane odsotnosti Boga, smisla, trdne resničnosti. Deluje kot nadvse mučna in gostobesedna demonstracija poltreto uro trajajočega brezplodnega pričakovanja dogodka, ki ga ni, a v katerega se ne zlije celota odskih fragmentov. Ob vseh prodornih in logičnih razlembah besedila v gledališkem listu deluje uprizoritev zgolj kot njihova hladna ilustracija, kot citat iz nekega drugega obdobja, kot že videno, ne pa kot samosvoj in polnokrven ter živ gledališki dogodek.

SLAVKO PEZDIR

МОСКВА - 1980



MOSCOW 1980



MOSCOW OLYMPIAD 1980



v.d. Upravnika Borut Alujevič, umetniški vodja Blaž Lukan, režiser Franci Križaj, dramaturginja Marinka Poštrak

Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Borut Alujevič, Marjan Bačko, Bruno Baranovič, Ljerk-a Belak, Janez Bermež, Vesna Jevnikar, Milada Kalezič, Drago Kastelic, Anica Kumer, Miro Podjed, Stane Potisk, Darja Reichman, Igor Sancin, Jana Šmid, Bogomir Veras, Bojan Umek

Vodja programa: Anica Milanović, tel.: (063) 24-637, tajništvo: tel. 24-102, blagajna: tel. 25-332 (int. 8)

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1990/91, št. 7 – Predstavnik upravnik Borut Alujevič – Urednica Marinka Poštrak – Lektor in korektor Marijan Pušavec – Fotografije Jože Suhadolnik – Naklada 1000 izvodov – Tisk Marginalija – Oblikovanje Domjan

