

ISSN 2232-2019

ANGEL



V

AMERICAN

Sezona 2023/24

Uprizoritev 1

Tony Kushner

Angeli v Ameriki, Pred pragom tisočletja in Perestrojka
Angels in America, Millennium Approaches and Perestroika
Po prevodu Katje Zakrajšek

Režija: Nina Rajič Kranjac

Igrajo:

Primož Bezjak

Damjana Černe

Nataša Keser

Boris Kos

Klemen Kovačič

Jerko Marčič k. g.

Anja Novak

Adrian Pezdirc k. g.

Stane Tomazin

Dramaturgija: Dino Pešut

Scenografija: Urša Vidic

Kostumografija: Marina Sremac

Glasba: Branko Rožman

Asistent režije: Jaka Smerkolj Simoneti

Asistentka scenografije: Maruša Mali

Zunanje oko: Tibor Hrs Pandur

Svetovalka za slovenski jezik: Mateja Dermelj

Oblikovanje svetlobe: Mojca Sajoš

Oblikovanje zvoka: Sven Horvat, Branko Rožman

Oblikovanje maske: Nathalie Horvat

Vodja predstave: Liam Hlede

Vodji predstave na vajah: Demijan Pinterič, Jera Topolovec

Premiera: 15. 10. 2023, spodnja dvorana Slovenskega mladinskega gledališča in notranje dvorišče

Hvala Demijanu Pinteriču, Jeri Topolovec, založbi Studia humanitatis

Prevod v jidiš: Oded Haim Goldstein, Miha Marek

Svetovanje za jidiš, aramejščino in hebrejščino: Špela Gašparič, Miha Marek

Lučna mojster in mojstrica: Matjaž Brišar, Kristina Kokalj

Tonski mojstri: Sven Horvat, Marijan Sajovic, Silvo Zupančič

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberke: Slavica Janošević, Katja Jazbec, Andreja Kovač

Izdelava ženskih kostumov: Danica Čeran, Koviljka Čosin

Izdelava moških kostumov: Vesna Sočić, Sava Stefanović

Izdelava kap: Aleksandra Kovačević

Izdelava kostuma hobotnice: Aleksandra Kovačević, Jasmina Radujko

Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat

Asistentka maskerke in frizerke: Maja Miklavčič

Rekviziter: Dare Kragelj

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrska ekipa: Tadej Čaušević, Nemanja Đurđević, Mitja Strašek, Jaka Žilavec

Ključavničar: Sandi Mikluž

Mizar: Boštjan Kim

Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Naila Jamaković, Zdenka Žigman



Anja Novak

Angeli v Ameriki

2 Zasedba

3 Kazalo

4 Dino Pešut:
Krila, roke in razpoke

8 Thom Gun:
Premočena noč

8 Dylan Thomas:
Ne odidi nežno v tisto dobro noč

10 Walter Benjamin:
O pojmu zgodovine

14 Rok Vevar:
Angeli v Ameriki, Angeli v Sloveniji

18 Tina Malič:
*Oče stvarnik apokaliptičnih
angelov*

24 Jaka Smerkolj Simoneti:
*New York, New York,
I want to be a part of it*



Krila, roke in razpoke

nekaj zabeležk z vaje

Nekaj se je razpočilo na hodnikih Bolnišnice svetega Vincenca¹ v New Yorku, tam nekje v začetku osemdesetih. Zazevala je črna luknja na laminatnem podu, v ozonskem plašču, sredi smradu po dreku in cenemem dezinfekcijskem sredstvu. Kmalu po odkritju diska:² velika povodenj iz nekaj solza – njihovih, še vedno preživelih prijateljev, naših prič. Morda se je prav tam, nekje med New Yorkom in San Franciscom, začelo to odštevanje do konca, kakor da bi smrt odkorakala nekaj velikih krogov, zadržnila zanko okrog vratu mladosti, okrog življenj majhnih, brezimnih bogov, ki jih ni več z nami. Celo Carrie Fisher je komaj zadrževala solze, pravijo, ko je govorila po telefonu in tako nekemu izpolnila zadnjo željo,³ enemu od milijonov mučenicov; tako so nam povedali tisti, ki so ostali. Nekaj se je razlilo po hodnikih Bolnišnice svetega Vincenca, svetišča, ki ga ni več (najbrž so na Manhattnu nujno potrebovali več luksuznih stanovanj).⁴ Izginilo je vsako staro upanje, nedosanjana utopija sveta, kar naenkrat so se znašli na plesnem podiju diska Apokalipsa. Naši mali bogovi, ki jih ni več z nami, so prve žrtve hitre nove preureditve sveta, modernega, mladega, sveže obritega, gladkega fašizma, ki si je za nalogo zastavil nemogoče: kazalec na uri pomakniti nazaj, upočasniti čas, zastreti sonce, odtrgati kose neba, pokopati čim več komaj odnedavna svobodnih in še vedno dovolj živih, katerih pogledi in roke so usmerjeni navzgor, k obzorju, proti prihodnosti, ki je niso utegnili dočakati. Nova kuga se je, kakor vsak star sram in strah, širila v mraku, kot družinska skrivnost, predaja. In potreben je bil čas, da so se žalost, obup, vse požrte solze zadržili v bes in vsak izgovorjeni in zamolčani ljubim te v maščevalen, jeklen krik.⁵

Nekaj se je razpočilo v hladni dvorani na dnu Mladinskega med neko vajo. Zazijala je luknja, v hipu smo prepotovali čas, vsi smo se znašli na tleh, na laminatu Bolnišnice svetega Vincenca⁶ tam nekje v New Yorku. Sprepletle so se *roke odra*, kot bi rekel Tony Kushner sam.⁷ Še življenja, so prosile prve roke, medtem ko so druge slabotno in prestrašeno padale in so se tretje razpirale prostemu padu naproti. Roke so nosile bolne, roke so božale ranjene, roke so drkale, roke v objemu, pripite ob telo, roke so letele, roke so grabile besedila in ustvarjale glasbo, roke so prenašale rekvizite, roke, od katerih se je širila megla, roka, ki je držala drugo roko; nekje v mraku, vrh stopnic, so neke roke postale peruti.⁸ Spremenili smo se v roke, v roke, ki so sklenile kólo bodisi živih bodisi mrtvih in njihovih brezimnih bogov, vseh tistih, ki jih ni več z nami. S prstom smo potegnili diagonalo od preteklosti do neke majcene mogoče prihodnosti. Iz zvočnikov je prihajalo opozorilo, naj ne pozabimo na bes, naj z njim presekamo vsako nežnost, nemoč, naj z njim osvetlimo vsak prvi korak v noč. In mrtvi razpokanih glasov so prst uperili v vsakega krivca posebej in zašepetali, vsako našo misel smo spreminjali v dejanja, da bi se Zemlja samo malo hitreje vrtela, vsaki smrti navkljub, proti vam, bogovom, ki vas še zmeraj ni z nami.⁹

Prevedla Tina Malič

1 »Od zgodnjih osemdesetih let 20. stoletja je bila organizacija v okviru Katoliške cerkve, Bolnišnica svetega Vincenca pod vodstvom sester usmiljenk, 'točka nič' epidemije aidsa v mestu New York, ki je dala zavetje prvemu in največjemu oddelku za zdravljenje aidsa na vzhodni obali ZDA.« <https://www.nyclgbtsites.org/>.

2 »Slog pop glasbe s poudarjenim ritmom, ki je bil v sedemdesetih letih 20. stoletja prevladujoča oblika plesne glasbe. Ime izhaja iz besede *discothèque*, izraza za plesno usmerjene nočne klube, ki so se pojavili v šestdesetih letih 20. stoletja.« *Britannica.org*.

3 »Njegova zadnja želja pred smrtjo je bila govoriti s Carrie Fisher. Tam sem bil, ko je poklicala,« se spominja Schulman. »Fant, res nimam nobenih srečnih spominov na Sv. Vincenca. Sem pa vesel, da je bilo tam.« <https://nymag.com/news/intelligencer/65370/>.

4 »Bolnišnica svetega Vincenca, pokopana pod milijardnim dolgom, danes sameva prazna.« <https://www.out.com/news-commentary/2010/08/17/st-vincents-remembered>.

5 »Kuga!« je Larry Kramer, ki je pri štiriinosemdesetih umrl v sredo, leta 1991 zakričal polni sobi apatičnih aidsovskih aktivistov.« <https://www.advocate.com/news/2020/5/27/larry-kramers-anger-essential-historic-plague-speech>.

6 »Pacienti, ki so seksali v troje, transdedek in babica Mraz, ki na drevesce obežata okrasne lučke, zdravniki, ki tihotapijo eksperimentalna zdravila, Ed Koch, ki se mimogrede oglasi – vse to je bilo del Bolnišnice svetega Vincenca, točke nič za zdravljenje aidsa in nekoč dóma preživelih s Titanika, preživelih s Stonewallskih uporov in 11. septembra.« <https://www.out.com/news-commentary/2010/08/17/st-vincents-remembered>.

7 »To lahko naredijo odrski delavci [ang. *stagehands*, dobesedno roke odra], ki jih občinstvo vidi.« Tony Kushner: »Notes About Staging«, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes: complete and revised edition*, Theatre Communications Group, New York, 2013, str. 319.

8 Logo Slovenskega mladinskega gledališča, oblikovalec Matjaž Vipotnik, 2007.

9 »Vem, da ne bom umrl zgolj zato, ker me je nekdo pof.... v rit brez kondoma ali ker sem pogoltnil spermo nekega tujca. Če bom umrl, bom umrl zato, ker peščica ljudi na oblasti, v organiziranih religijah in političnih ustanovah verjame, da sem pogrešljiv. In s to védnostjo ležem med gube svojih rjuh in sanjam o dnevu, ko bom prestopil notranjo ločnico. Ta ločnica sestoji iz deleža moči in skrajnosti bolečine. Vem, da so tiste ustanove preprosto zgrajene iz kamna in tisti ljudje zgolj iz krvi, mišic in kosti, in vem, kako zlahka lahko odidejo, kako zlahka jih lahko vzamem s sabo. Moje misli sestavlja tuhtanje, ali se bo Zemlja malo hitreje vrtela, ko bodo moje misli postale dejanja.« David Wojnarowicz, *Close to the Knives* [V bližini nožev].



Boris Kos, Vid Hajšek, Klemen Kovačič, Adrian Pezdirc, Anja Novak



Boris Kos



Anja Novak



Тюм Гуи

Преодолеиа ноћ

Zbudil sem se premražen, ki
sem uspeval v sanjah o vročini,
soočen z njih ostanki,
potom in grabeči posteljnini.

Sámo se mi je ščitilo meso:
kjer preklano, se je zacelilo.

Rasel sem preiskujoč
telo, ki bi ne bilo varljivo,
tveganje obožujoč,
saj je okrepilo silo

svetá čudes, ki se sproži
ob slehernem izzivu kože.

Ne morem, da ne bi obžaloval
zloma danega mi štita,
um zmanjšán na hitenje,
mesenost zmanjšana in zbita.

Posteljo postlati moram,
a se namesto tega ujамem,

pokončno ustavljen obtičim,
k sebi stiskam svoje telo,
kot da ga moram obraniti
bolečin, ki skozme šle bodó,

kot da roké bile bi dovolj,
da bi lahko zadržale podor.

Prevedel Uroš Prah

Dylan Thomas

Ne odidi nežno v tisto dobro noć

Ne odidi nežno v tisto dobro noć,
naj žge, buči starost, ko tone dan;
bēsni, bēsni, če ti umira luč.

Modrec ob koncu za temè prav vedoč,
saj mu vse besedje ni rodilo bliska,
le ne odide nežno v tisto dobro noć.

Zadnji val dobrih mož ječí: svetleč
bil bi ples naših del v zelenem zalivu,
besní, besní, ko jim umira luč.

Divji, ki ujeli so, peli sonce leteče
in pozno dojeli, da so ga s tem prizadeli,
ne gredo nežno v tisto dobro noć.

Resni, ki pred smrtjo uzrejo slepeče,
da bi jim lahko kot komet zažarele oči,
besné, besné, ko jim umira luč.

In ti, oče moj, tam v žalostni višavi
blagoslovi, prekolni me s solzami.
Ne odidi nežno v tisto dobro noć.
Bēsni, bēsni, ko ti umira luč.

Prevedel Uroš Prah



Stane Tomazin



I.

Kot je znano, so nekoč sestavili šahovski avtomat; ta je na vsako šahistovo potezo odgovoril s svojo, ki mu je zagotovila zmago. Za šahovnico, ki je ležala na široki mizi, je sedela lutka v turški noši z vodno pipo v ustih. Sistem stranskih zrcal je zbujal iluzijo, da je mogoče z vseh strani videti pod mizo. Dejansko pa je sedel podnjo grbav pritlikavec, ki je bil šahovski mojster in je z vrvicami vodil lutkine roke. Dvojnika te naprave si lahko zamišljam tudi v filozofiji. Zmerom naj zmaga lutka, ki se imenuje »historični materializem«. To se ji bo nedvomno posrečilo, če bo vzela v službo teologijo, ki je danes, kot je znano, majhna in grda in se tako ali tako ne sme kazati.

II.

K najbolj pozornosti vrednim lastnostim človeške čudi, pravi Lotze, sodi poleg toliko sebičnosti pri posameznikih to, da sedanost na splošno ne zavida prihodnosti. To razmišljanje vodi k spoznanju, da je podoba sreče, ki jo gojimo, vseskozi obarvana s časom, v katerega nas je naš obstoj umestil. Sreča, ki lahko zaneti zavist v nas, je le v zraku, ki smo ga dihali, zaradi moških, s katerimi bi se utegnili pogovarjati, zaradi žensk, ki bi se nam utegnile prepustiti. Z drugimi besedami, predstava sreče je neločljivo povezana s predstavo odrešenja. S predstavo preteklosti, ki si jo lasti zgodovina, je prav tako. Preteklost piše skrivni seznam, s katerim opozarja na odrešenje. Ali se nas torej ne dotika sapa, ki je pihala poprejšnjim? Ali ni v glasovih, ki jih slišimo, odmev danes že onemelih? Ali ženske, ki jih snubimo, nimajo sester, ki jih niso več poznale? Če je tako, potem obstaja skriven dogovor med preteklimi in našimi rodovi. Potem so nas na Zemlji pričakovali. Potem nam je kot vsakemu rodu, ki je bil pred nami, dana šibka mesijanska moč, na katero računa preteklost. Tega pričakovanja ni mogoče kar tako zavreči. Historični materialist to ve.

III.

Kronist, ki pripoveduje o dogodkih tako, da ne razlikuje med velikimi in malimi, upošteva resnico, da ni nič, kar se je kdaj zgodilo, za zgodovino izgubljeno. Seveda preteklost popolnoma pripada šele odrešenemu človeštvu. To pomeni: šele odrešenemu človeštvu je mogoče navesti njegovo preteklost v vsakem njenem trenutku. Vsak njen živi trenutek – vsak dan znova – postane *citation à l'ordre du jour*.

IV.

Prizadevajte si najprej za hrano in obleko
In kraljestvo božje vam bo pripadlo samo po sebi.
Hegel, 1807

Razredni boj, ki je zgodovinarju, ki se je učil pri Marxu, ves čas pred očmi, je boj za grobe in materialne reči, brez katerih ni pretanjenih in duhovnih. Kljub temu so te v razrednem boju drugače pričujoče kakor predstava o plenu, ki pripada zmagovalcu. V tem boju žive kot samozavest, kot pogum, kot humor, kot zvijača, kot neomajnost in učinkujejo daleč nazaj v daljavo časa. Zmerom znova bodo spodbijali vsako novo zmago, ki je kdaj pripadla vladajočim. Tako kot rože obračajo cvetove za soncem, si prizadeva heliotropizem skrivne vrste preteklost obrniti proti temu soncu, ki vzhaja na nebu zgodovine. Na to najneznatnejšo med vsemi spremembami se mora spoznati historični materialist.

V.

Prava podoba preteklosti *huškn*e mimo. Preteklost je mogoče zajeti samo kot podobo, ki se kot enkratno videnje zabliske v trenutku svoje spoznavnosti. »Resnica nam ne bo pobegnila« – ta beseda, ki jo je izrekel Gottfried Keller, označuje v zgodovinski podobi historizma natanko tisto mesto, na katerem jo predre historični materializem. Ta je namreč nepovrnljiva podoba preteklosti in ta podoba grozi, da bo izginila z vsako sedanostjo, ki se ne prepozna kot mišljena v njej.

VI.

Historično artikulirati preteklost ne pomeni, spoznati jo tako, »kakršna je pravzaprav bila«. Pomeni, polastiti se spomina, ki se zabliska v trenutku nevarnosti. Historičnemu materializmu gre za to, da ujame podobo preteklosti, kakor se nepričakovano pokaže historičnemu subjektu v trenutku nevarnosti. Nevarnost ogroža tako ohranjanje tradicije kot tiste, ki jo sprejemajo. Za oboje je nevarnost ista: da se bodo kot orodje prepustili vladajočemu razredu. V vsaki dobi je treba na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti. Mesija pač ne prihaja le kot odrešenik; prihaja kot zmagovalac nad Antikristom. Samo *tistemu* zgodovinarju, ki je sam prežet s preteklostjo, je dan dar, da v njej razvname iskra upanja: če bo sovražnik zmagal, ne bodo pred njim varni niti mrlič. In ta sovražnik ni nehal zmagovati.

VII.

Na mraz pomisli in temo prekleto
v dolini, ki od joka se duši.
Brecht, *Opera za tri groše*¹

Fustel de Coulanges priporoča zgodovinarju tole: če hoče podoživeti kakšno dobo, si mora vse, kar ve o tem, kako je pozneje potekala zgodovina, izbiti iz glave. Bolje ni mogoče označiti postopka, s katerim je historični materializem prelomil. Gre za postopek vživljanja. Izhaja iz toposti srca, *acedia*, ta obupuje nad tem, da bi se polastila pristne zgodovinske podobe, ki bežno zabliske. Pri teologijah srednjega veka je veljala za pravzrok žalosti. Flaubert, ki jo je spoznal, je zapisal: »*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage.*« Narava te žalosti postane jasnejša, če se vprašamo, v koga se pravzaprav zgodovinar opira, da se vživlja v zmagovalca. Vsakokratni oblastniki pa so dediči vseh tistih, ki so kdaj zmagali. Vživljanje v zmagovalca je zatorej vsakokratni oblasti v prid. S tem je historičnemu materialistu povedano dovolj. Kdor je do današnjega dne vselej zmagoval, ta koraka v triumfalnem pohodu tistih, ki zdaj vladajo nad tistimi, ki so na tleh. Kot je navada, plen vodijo v zmagovalnem pohodu. Ta plen označujemo za kulturne dobrine; pri historičnem materialistu morajo računati z distanciranim opazovalcem. Vse kulturne dobrine, kar jih vidi, so po izvoru nekaj, na kar ne more misliti brez groze. Njihov obstoj ni samo plod prizadevanja velikih genijev, ampak tudi plod brezimne tlake njihovih sodobnikov. Ni dokumenta kulture, ki ni hkrati tudi dokument barbarstva. In tako kot kulture ni brez barbarstva, tako je barbarska tudi tradicija, ki skrbi za prehajanje kulturnih dobrin iz rok v roke. Historični materialist se v skladu z možnostmi odmika od tega procesa. Za svojo nalogo ima, da zgodovino krtači proti dlaki.

VIII.

Tradicija zatiranih nas pouči o tem, da je »izjemno stanje«, v katerem živimo, pravilo. Priti moramo do pojma zgodovine, ki bo temu ustrezal. Potem nam bo kot naša naloga pred očmi proizvajanje dejanskega izjemnega stanja; tako se bo naš položaj v boju proti fašizmu izboljšal. Njegova možnost je navsezadnje v tem, da se mu nasprotniki upirajo v imenu napredka kot historične norme. – Začudenje nad tem, da so stvari, ki jih doživljamo, v 20. stoletju »še« mogoče, nikakor ni filozofsko. To začudenje ni na začetku spoznanja – razen morebiti tistega, da predstave o zgodovini, iz katere izhaja, ni mogoče braniti.

¹ Izbrana dela, Mladinska knjiga, 1993. Prevod Ervina Fritza. Op prev.

IX.

Perut pripravljena je na zamah,
ker vrnil bi se rad,
saj če ostal bi ves svoj čas,
imel bi malo sreče.
Gerhard Scholem, *Gruss vom Angelus*

Ena izmed Kleejevih slik se imenuje *Angelus Novus*. Na njej je upodobljen angel, ki se namerava – tako je videti – odmakniti od nečesa, v kar strmi. Njegove oči so razširjene, usta odprta in peruti razpete. Tak mora biti videti angel zgodovine. Njegovo obličje je obrnjeno v preteklost. Kjer se pred *nami* kaže veriga dogodkov, tam vidi on eno samo katastrofo, ki nepretrgano kopiči ruševine na ruševine in mu jih luča pred noge. Gotovo bi rad zastal, obudil mrtve in razbito zložil skupaj. Toda iz raja veje vihar, ki se je ujel v njegove peruti in je tako močan, da jih ne more več zložiti. Ta vihar ga nezadržno žene v prihodnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko kup razvalin pred njim raste v nebo. Ta vihar je tisto, čemur pravimo napredek.

X.

Naloga predmetov, ki so po samostanskem pravilu navajali brate na meditacijo, je bila zagreniti jim svet in vse, kar v njem počnemo. Miselni tok, ki mu tu sledimo, se je razvil na podlagi podobne opredelitve. V trenutku, ko se politiki, za katere je ta miselni tok upal, da so nasprotniki fašizma, znajdejo na tleh in svoj poraz potrjujejo z izdajstvom lastne stvari, hoče političnega posvetnjaka rešiti iz mrež, v katere so ga zapletli. To razmišljanje izhaja iz tega, da so bile toga vera teh politikov v napredek, njihovo zaupanje v svojo »množično bazo« in, nazadnje, servilno vklapljanje v aparat, ki ga ni mogoče nadzorovati, tri strani iste stvari; in poskuša ustvariti vtis o tem, kako *drago* stane naše vsakdanje mišljenje predstavo o zgodovini, ki se izogiba temu, da bi kakor koli sodelovala s tisto, pri kateri še vztrajajo ti politiki.

XI.

Konformizem, ki se je vse od začetka udomačil v socialni demokraciji, ni bil vezan samo na politično taktiko, ampak tudi na ekonomske predstave. Ta konformizem je vzrok za poznejši polom. Nemško delavstvo je najbolj spridilo prav mnenje, da plava s tokom. Tehnični razvoj je imelo za padec toka, s katerim je mislilo, da plava. Od tod je bil samo korak do iluzije, da je tisto tovarniško delo, ki je tehnično napredno, politični dosežek. Pri nemških delavcih je v sekularni obliki doživela vstajenje stara protestantska delovna morala. *Kritika gothskega programa* že nosi sledove te zmede. Definira delo kot vir vsega bogastva in vse kulture, Marx, ki je slutil zlo, je odvrnil, da mora biti človek, ki nima druge lastnine kot svojo delovno silo, v vseh družbenih in kulturnih razmerah suženj drugih ljudi, ki so se polastili delovnih pogojev.² Ne glede na to se je zmeda širila naprej in kmalu je Josef Dietzgen izjavil: Delo je zveličar nove dobe ... V ... izboljšanju ... dela ... je bogastvo, ki zdaj lahko stori, česar doslej ni mogel noben odrešenik. Ta vulgarno marksistični pojem dela se ne zadržuje dolgo pri vprašanju, koliko je njegov produkt vreden delavcem samim, dokler ne razpolagajo z njim. Le napredovanje v obvladovanju narave vidi, noče pa videti nazadovanja družbe. Kaže že tehnokratske poteze, ki jih srečamo pozneje pri fašizmu. K njim sodi tudi pojem narave, ki se zlovešče razlikuje od tistega v predmarčnih socialističnih utopijah. Delo je zdaj razumljeno kot izkoriščanje narave, ki ga z naivnim zadoščanjem postavljajo nasproti izkoriščanja proletariata. V primerjavi s to pozitivistično koncepcijo kažejo fantazije, ki so dale toliko snovi za zmerjanje Fouriera, presenetljivo zdrav čut. Po Fourieru naj bi bile posledice kvalitetnega družbenega dela take: zemeljsko noč bi osvetljevale štiri lune, led na tečajih bi se umaknil, morska voda ne bi bila več slanega okusa in zveri bi služile človeku. Vse to ponazarja delo, ki ne samo, da ne izkorišča narave, ampak sprošča v njej skrito ustvarjalnost. K sprijenemu pojmu dela sodi kot njegovo dopolnilo *tista* narava, ki jo – kot se je izrazil Dietzgen – »dobimo gratis«.

XII.

Zgodovino potrebujemo,
vendar jo potrebujemo drugače,
kot jo razvajeni brezdelnež v vrstu vednosti.
Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil
der Historie für das Leben*

Subjekt zgodovinskega spoznanja je bojujoči se, zatirani razred sam. Marx ga razume kot zadnji podjarmljeni, maščujoči se razred, ki bo v imenu generacij poražencev dokončal osvobojanje. Ta zavest, ki se je v »Spartaku« še enkrat na kratko uveljavila, je bila za socialno demokracijo od nekdanj spotakljiva. V treh desetletjih se ji je posrečilo skoraj zbrisati Blanquijevo ime, katerega kovinski zven je pretresal prejšnje stoletje. Imela je to grdo lastnost, da je delavskemu razredu podtikala vlogo rešitelja *prihodnjih* rodov. S tem mu je prerezala tetivo najboljše sile. V taki šoli je razred pozabil prav tako na sovraštvo kot na požrtvovalnost. Oboje se namreč hrani pri podobi podjarmljenih prednikov, ne pri idealu osvobojenih vnukov.

XIII.

Saj bo naša stvar vsak dan jasnejša in
ljudstvo vsak dan pametnejše.
Josef Dietzgen, *Sozialdemokratische Philosophie*

Socialdemokratsko teorijo in še bolj prakso je opredeljeval pojem napredka, ki pa ni temeljil na dejanskosti, ampak na dogmatični zahtevi. Napredek, kakršnega so si slikali socialdemokrati v svojih glavah, je bil, prvič, napredek samega človeštva (ne le njegovih proizvodov in znanja). Drugič (v skladu z neskončno izpopolnjenostjo človeštva), ni ga bilo mogoče končati. Tretjič, v bistvu je veljal za neustavljivega (kot da se samodejno giblje po ravni ali spiralni poti). Vsak izmed teh predikatov je kontroverzen in vsak posebej je lahko izhodišče za kritiko. Ko pa gre zares, mora kritika poseči v ozadje vseh teh predikatov in se usmeriti proti sistemu, kar jim je skupno. Predstava o napredovanju človeškega rodu v zgodovini je neločljivo povezana s predstavo o njenem potekanju v homogenem in praznem času. Kritika predstave o tem potekanju mora biti temelj za kritiko predstave o napredku nasploh.

XIV.

Vir je cilj.
Karl Kraus, *Worte in Versen*, I

Zgodovina je predmet konstrukcije, katere mesto ni homogen in prazen čas, ampak mesto, izpolnjeno z zdajšnjim časom. Tako je bil za Robespiera antični Rim z zdajšnjostjo nabita preteklost, ki jo je iztrgal iz kontinuuma zgodovine. Francoska revolucija se je imela za ponovljeni Rim. Citirala je Rim natanko tako, kakor moda citira nekdanjo nošo. Moda ima namreč – kjer koli se giblje v goščavi nekdanjega – nos za vse aktualno. To je tigrov skok v preteklost. Le da se dogaja v areni, v kateri ukazuje vladajoči razred. Isti skok pod milim nebom zgodovine je dialektični skok: tako je Marx razumel revolucijo.

XV.

Zavest, da je treba kontinuum zgodovine razstreliti, je značilna za revolucionarne razrede v trenutku njihove akcije. Velika revolucija je vpeljala nov koledar. Dan, s katerim se začenja koledar, deluje kot zgodovinski pospešeni čas. In v bistvu je to isti dan, ki se vedno znova vrača v obliki praznikov, spominskih dnevor. Koledarji potemtakem ne štejejo časa tako kot ure. Spomeniki zgodovinske zavesti so, o kateri ni bilo v Evropi že sto let niti najmanjšega sledu več. Še v julijski revoluciji se je primeril incident, v katerem je bilo tej zavesti zadoščeno. Ko se je prvi dan bojev prevesil v večer, so na več krajih v Parizu neodvisno eden od drugega streljali v ure na zvonikih. Priča, ki občudovanje morebiti dolguje rimi, je tedaj zapisala:

Qui le croirait! On dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

XVI.

Historični materialist se ne more odreči pojmu sedanosti, ki ni prehod, ampak stoji v času in miruje. Ta pojem namreč definira prav to sedanost, v kateri zase piše zgodovino. Historizem daje »večno« podobo preteklosti, historični materialist pa ima enkratno izkušnjo z njo. Drugim prepušča, da se v bordelu historizma onegavijo s kurbo po imenu »nekoč je bilo«. Ostaja gospodar svoje moči: dovolj moža je, da razstreli kontinuum zgodovine.

XVII.

Historizem kulminira v svetovni zgodovini. Materialistično zgodovinopisje se od nje metodološko morebiti razlikuje očitneje kakor od katere koli druge. Prva nima teoretične armature. Njeni postopki so aditivni: ponuja množico dejstev, da bi z njimi zapolnila homogeni in prazni čas. Materialistično zgodovinopisje pa temelji na konstrukcijskem načelu. K mišljenju ne sodi le gibanje misli, ampak tudi njihovo mirovanje. Ko se mišljenje nenadoma ustavi v konstelaciji, nasičeni z napetostmi, ji da šok, zaradi katerega se kristalizira kot monada. Historični materialist se loti zgodovinskega predmeta edinole tedaj, kadar stopi predenj kot monada. V tej strukturi prepozna znamenje mesijanske pomiritve v dogajanju ali, z drugimi besedami, revolucionarno priložnost v boju za zatirano preteklost. Zazna jo in iz homogenega toka zgodovine iztrga določeno epoho; tako iztrga iz epohe določeno življenje kot tudi določeno delo iz življenjskega dela. Izkupiček njegovega postopka je ta, da je v delu ohranjeno in shranjeno življenjsko delo, v življenjskem delu epoha in v epohi celoten zgodovinski tok. Hranljivi sadež tega, kar pojmuje historično, skriva v svoji *notranjosti* čas kot dragoceno seme, ki pa je izgubilo okus.

XVIII.

Novjši biolog je dejal, da je »borih petdeset tisoč let *Homo sapiens* v zgodovini organskega življenja na Zemlji približno toliko, kolikor sta dve sekundi v štiriindvajsetih urah. Zgodovina civiliziranega človeštva je v tem merilu petina zadnje sekunde v zadnji uri dneva.« Zdajšnjost, ki kot mesijanski model zajema v nepojmljivi skrajšavi zgodovino celotnega človeštva, se na las ujema z likom, kakršnega ima zgodovina človeštva v univerzumu.

DODATEK.

A.

Historizem se zadovoljuje s tem, da vzpostavlja vzročno povezavo med različnimi momenti v zgodovini. Toda kot vzrok ni še nobeno dejstvo zato historično. To postane šele posthumno zaradi dogodkov, ki so lahko od njega ločeni cela tisočletja. Zgodovinar, ki izhaja iz tega, se ne zadovolji več s tem, da mu niz dogodkov drsi skozi prste kot jagode rožnega venca: zajame konstelacijo, v katero je njegova lastna epoha stopila s popolnoma določeno prejšnjo epoho. Tako utemelji pojem sedanosti kot »zdajšnjost«, po kateri so razpršeni drobcji mesijanskega.

B.

Preroki, ki so čas spraševali, kaj nosi v svojem naročju, ga prav gotovo niso doživljali ne kot homogenega ne kot praznega. Kdor ima to pred očmi, bo mogoče razumel, kako je treba v spominu doživljati pretekli čas: natanko tako. Znano je, da je bilo Judom prepovedano raziskovati prihodnost. Tora in molitev jih, prav narobe, učita spominjanja. To je Judom odčaralo prihodnost, ki ji zapadejo tisti, ki hodijo po informacije k vedeževalcem. A Judom prihodnost zato le ni bila homogen in prazen čas. V njem je bila vsaka sekunda vratca, skozi katere utegne stopiti Mesija.

Prevedel Frane Jerman

Spis Walterja Benjamina »O pojmu zgodovine«, *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, objavljamo z dovoljenjem založbe Studia humanitatis.

² *Kritika gothskega programa*, MEID, IV, CZ, Ljubljana, 1968, str. 486–487. Prevod Maksa Veselka. Op prev.



Klemen Kovačič, Boris Kos, Jerko Marčič, Adrian Pezdirc



Angeli v Ameriki, Angeli v Sloveniji

Spomini, konteksti, asociacije

Leta 1994 je na Gledališko in lutkovno šolo – Kozmopolitsko delavnico umetnosti (GILŠ KODUM), ki jo je na takratni Zvezi kulturnih organizacij Slovenije organizirala svetovalka na področju scenskih umetnosti Metka Zobec, prišel predavat lutkovni in gledališki režiser Uroš Trefalt, ki je leto pred tem kot Fullbrightov štipendist prebil v New Yorku. S sabo je prinesel tiskan izvod prvega dela *Angelov v Ameriki: Pred pragom tisočletja*. Z navdušenjem je govoril o broadwayski postavitvi, ki si jo je večkrat ogledal, in pripovedoval o osebnem srečanju s Tonyjem Kushnerjem. Kuratorska taktika Metke Zobec, da do mladih slušateljev pripelje mentorje, ki so ob vrnitvi ali prihodu v Slovenijo prinašali vznemirljive ustvarjalne temperature različnih mednarodnih kulturnih kontekstov, se je ob Trefaltovi vrnitvi v Slovenijo znova izkazala za pravilno.

Trefalt je z gilševci, med katerimi je bila takrat tudi Katarina Stegnar, sedanja članica igralskega ansambla Mladinskega, začel pripravljati bralno uprizoritev Kushnerjeve drame, ki smo jo slušatelji spoznavali tudi tako, da smo si med sabo razdelili prizore, ki smo jih morali nato prevesti. Vse šolsko leto 1994/1995 smo ob koncih tedna, ko je potekala šola, pri predmetu Uroša Trefalta porabili za prevajanje, popravljajanje, dramaturško razčlenjevanje in postavljanje bralne uprizoritve, ki smo jo izvedli na zaključnem delu Gilševih produkcij konec maja ali začetek junija 1995.

Predstavili smo jo v današnji Skladovnici na Beethovnovi 5 v dneh, ko se je v Ljubljani odvijala prva izdaja Exodosa, mednarodnega festivala scenskih umetnosti, ki je imel svoje večerno srečevališče prav v Klubu Mladinskega. Gilševci smo skrbeli za kolektive, ki so takrat nastopali na festivalu, od Jozsefa Nagyja do DV8-Physical Theatra, ter jih vodili po Ljubljani. *Stopi Ahil (Enter Achilles)*, ki je predpremiero doživel prav v Ljubljani, kjer je kolektiv britanskega gibalnega gledališča pod vodstvom Lloyda Newsona dobil prostor za teden dni sklepnih vaj, je bil ob Kushnerjevi drami vrhunsko obravnava homofobnega okolja z legendarnim gejevskim Supermanom v središču. Navdušenje ljubljanske javnosti z dvakrat razprodano Linhartovo dvorano Cankarjevega doma je bilo zame ena od postopnih oblik neke osebne odločitve. Imel sem občutek, da se zame v Ljubljani nekaj razmika. In nisem bil edini. *Moj Bog ... Čisti Steven Spielberg!* Občutek smo imeli, da smo v Ljubljani prispeli v središče gledališko-plesnega sveta in da je mogoče spremenjene temperature zaznati tudi v obnašanju ljudi.

Spomladanski, poletni in jesenski meseci leta 1995 so bili zame in za vrsto mojih gilševskih kolegic in kolegov nekakšno razprtje sveta, vse skupaj pa je bilo povezano z našo integracijo v takratno gledališko-plesno skupnost, ki je v Ljubljani dihala s polnimi pljuči. Intenzivno se spominjam dogodkov v teh mesecih. Tako rekoč dnevno. Ponovitve predstav *Cukrarna* Inštituta Egon March in premiere *Gertrude Stein* Gledališča VR v Cankarjevem domu, inavguracije Noordungovega petdesetletnega projekta s kupolo, ki so jo zanj zgradili v Festivalni dvorani, predstave *Lo Scrittore* Barbare Novakovič in Gledališča Muzeum, ki nas je začarala z velikega odra SNG Drama Ljubljana, pa prve izdaje festivala Mesto žensk, predstav Mladinskega, kjer smo bili gilševci abonirani, in seveda uprizoritev, ki so prišle na prvi Exodos ter na žurih v Mladinskem ponujale svoje nore plesne anekse.

Bili smo srednješolsko-študentska mešanica radovednežev, ki jih je ta skupnost sprejela s kar najtoplejšo dobrodošlico. V kratkem času smo spoznali vse ustvarjalce na sceni. Zdelo se je, da je v tej skupnosti prostor za vsakogar in da je to skupnost razlik, ne identitet: tistega, kar bomo vsi na različne načine šele postali, ne tistega, kar smo že. Prav splet okoliščin, bralna postavitev Kushnerjeve drame, odprta domača gledališko-plesna skupnost, vznemirljiva gostovanja in domače produkcije, pogovori o njih ter druženja, na katerih so bile tudi osebne zadeve stvar vseh nas, stvar skupnega, so pripomogli k moji odločitvi, da lahko v tem prostoru naredim svoj *coming-out*, svoje *razkritje*.

Da sem gej, sem vedel, odkar so spolni hormoni vstopili v moj telesni sistem. Pri meni se je to zgodilo v petem razredu osnovne šole. Sledil je klasičen postopek večletnega samoopazovanja, da bi z gotovostjo vedel, da z mano nikoli ne bo drugače. Tako kot pri vrstnicah in vrstnikih je moje samoopazovanje potekalo s pomočjo zdravstvenih priročnikov, britanske pop glasbe in kasneje izvodov revije *Revolver*, ki so jih tudi na oddelkih za periodiko v lokalnih javnih knjižnicah prijazno nastavljali na dostopna mesta. Svoje hormonske temperature smo zakriti geji merili ob polnočni pornografiji lokalnih televizij, občasnih fotografijah golih tipov, ki nam jih je v razumnih razmikih prijazno objavljalo uredništvo *Stopa*, dokler se ni vsak od nas pozaljublil, kar je bil dokončen dokaz, da so bila samoopazovanja o naših stanjih točna.

Ko so nastopila študentska leta, nas je prvi vstop v Roza disko kluba K4 poučil, da se v klube ne prihaja, ko se odprejo, ker bomo tam še uro in pol sami, in da bomo med množico tipov sami tudi ostali, dokler se ne bo tam po naključju znašla kakšna od naših lezbičnih prijateljic, ki ji strah ne bo tako požrl vseh manir, da nas ne bi takoj predstavila starejšemu »klubskemu inventarju«, s katerim se bo odvil nadaljnji postopek družabnih distribucij in integracij. Gejevska in lezbična heterotopija, v kateri se je takrat samo občasno znašla kakšna od drugih nenormativnih spolnih identitet, je bila polna internih meja, ki jih ni bilo lahko prestopiti. Zaradi globalne epidemije aidsa, ki je v zgodnjih devetdesetih še vedno nedvoumno napovedovala slab izid, je bilo treba računati, da se znajo naša življenja, če bomo svojo spolno željo izpolnjevali preveč sproščeno, izteči zgodaj. Najstniška leta so bila obdobje »vojne fronte«, na kateri smo se spopadali s strahom, obupom, žalostjo in sramoto ter se hkrati zavedali, da živimo v neprimerno srečnejšem času kot naši predhodniki in predhodnice.

Star sem bil 22 let in odločil sem se, da je za mojo osebno vojno prišel čas osvoboditve. Obhajal me je občutek, da mi za to, da bi se razkril, ni treba prestavljati osebnih meja, saj so se meje v moji okolici, v vznemirljivi kulturno-umetniški skupnosti zame že razmaknile in razrahljale: zbrati moram samo toliko korajžje, da vstopim v to razmaknjeno »retorično območje«. Šlo je za to, kako se lahko vanj umestim scela, brez ubijalskih skrivnosti. Šlo je v resnici za etično odgovornost do nečesa, kjer se reči delijo, ne skrivajo. Tu je bilo mesto, kjer sem bil prvič rekrutiran tudi za pisanje o gledališču in peslu. Šlo je za isto reč: da bi lahko delili svoja opažanja, jih moramo prenehati skrivati.

Prizor Kushnerjeve drame, v katerem se Joe Pitt po telefonu razkrije svoji mami, je bil zame na svoj obupni način priročen scenarij. Ostala razkritja so potekala brez vnaprej pripravljenih načrtov in mimo *Angelov*. Šlo je samo za čakanje na pravo priložnost: za montažo življenja in ustrezno umestitev v konverzijsko kompozicijo. V trenutek, v katerem dramaturgija neopazno vstopi v življenje, ne da bi te pri tem obšel občutek, da si sestavljen iz avtofikcije.

Kontradiktornost razkritij je vselej v tem, da je vsako razkritje spolne identitete (ali razlike) osebna in sistemska, družbena stvar hkrati, vendar se samo razkritje nikoli ne more odviti na sistemski način in je vedno izrazito osebno dejanje. Verjetno v tistem času nisem bil edini v svoji generaciji, ki je potencialno konfrontacijo s sistemskimi deficiti pri razkritju razumel kot obliko osebnega poraza: kot ultimativno pomanjkanje korajžje, ki z naslavljanjem sistema prevali odgovornost na nekaj drugega. To je bilo naivno razumevanje osebnega položaja v takratnem kontekstu, v katerem bi oblika »privatne zahteve« izpadla kot avtoviktimizacija in bi pomenila degradacijo osebnega dostojanstva: oblika osebne nemoči. Sadističen odnos sistema do naše osebne okoliščine smo prostovoljno na mazohističen način skonzumirali scela. To je tista prostovoljnost, ki jo Zygmunt Bauman v zvezi s pojavom modernega individualizma označi kot življenje, ki postane biografsko razreševanje sistemskih protislovij. Devetdeseta leta so s svojo politično organskostjo, v kateri se je marsikaj razraslo do nepovratnosti, in v svoji tranzicijski nedoločljivosti sistem pretvarjala v iluzijo darežljivega generatorja osebnih priložnosti. Neoliberalizem smo veselo ponotranjili, preden smo o njem kaj pametnega prebrali.

A pri oziranju na čase, ko smo na Beethovnovi 5 pred javnostjo prvič bralno uprizorili Kushnerjeve *Angele*, moram vendarle spomniti, da se je domači gejevski in lezbični aktivizem (preden je dobil ime LGBT in kasneje LGBTIAQ+) z vsemi neverjetnimi dosežki, ki se jim je treba konsenzualno pokloniti, sredi

devetdesetih let odvijal kot oblika gibanja, za katero je bilo treba najprej opraviti nekakšno moralno avdicijo: nekakšen zakrament, tako rekoč. Nisem se mu znal priključiti in ni bilo priložnosti, da bi mi kdo razložil, kako je to mogoče storiti. Spomnim se nekega ostrega osebnega napada ene izmed aktivistk, ki mi ni bila pripravljena razložiti, da je moja osebna okoliščina neizpodbitno stvar sistemskih deficitov in da moja borba ni le moja borba. Izpadel sem zgolj moralno neprimeren bebec za kaj tako vzvišenega, kot je aktivistična borba za reči, ki jih namesto mene opravljajo tisti, ki so za to dovolj razsvetljeni. Aktivizem se mi je zazdel kot zasebni repertoar ene od nevladnih organizacij, v katerega se ni mogoče včlaniti ali vmešavati ali ga soustvarjati. Bral sem *Revolver*, ki so ga izdajali, a v gibanje nisem znal najti vstopa.

Kushnerjevi *Angeli v Ameriki* so bili v devetdesetih letih eden prvih primerkov dramskega teksta, ob katerem sem vedel, da me osebno zadeva. Vendar vrsta temeljnih spopadov v *Angelih v Ameriki*, v katerih se krešejo mikro- in makropolitike, zgodovine in sedanosti, družbeno-politične hegemonije in agonistike Združenih držav Amerike, ni zmogla prodreti v našo takratno naivno mladost. Menim, da nismo bili neinformirani, a vrsta družbenih antagonizmov je bila takrat od nas oddaljena. Ne samo zaradi naše slepote, ampak tudi zaradi ne do kraja razvidnih zgodovinskih okoliščin. Bodimo odkriti: vrsta družbenih in zgodovinskih problemov ni bila oddaljena samo od nas v Republiki Sloveniji, ampak tudi od oseb Kushnerjeve dvodelne drame. Zaključek *Perestrojke* je s svojim političnim optimizmom iz obdobja po padcu Berlinskega zidu in ob neizrečenih začetnih terapevtskih eksperimentih, ki so se v boju z virusom HIV uspešno odvili prav v času, ko je Kushner zaključeval *Perestrojko*, specifičen dokument časa, ki ob ponovnem branju v bralcu vzbudi trpke občutke. Izhaja iz duha časa, ki je ameriškemu filozofu Francisu Fukuyami izpisal knjigo *Konec zgodovine in zadnji človek (The End of History and the Last Man, 1992)*. Slednja je samo eden izmed vrste kulturnih fenomenov devetdesetih, ki jih je naš selektivni spomin zaradi napačnih zaključkov postopoma potlačil ali pozabil.

Ko smo na Beethovnovi 5 postavljali bralno uprizoritev *Angelov*, smo menili, da je samo še vprašanje časa, kdaj bo naše prvenstvo pri uprizoritvi *Tisočletja* dobilo profesionalno, institucionalno postavitve v enem od domačih poklicnih gledališč, saj so Kushnerja v devetdesetih letih z velikim uspehom igrali po vseh pomembnejših evropskih gledaliških središčih. Zaman. Do letošnjega leta, ko si bomo lahko ogledali še drugo verzijo Kushnerjevih *Angelov* v domačih gledališčih, se temu zdaj že kanoniziranemu primerku ameriške dramatike druge polovice dvajsetega stoletja na naših odrih ni uspelo pojaviti.

Spomnim se pogovorov z dramaturginjo Diano Koloini, da je bil Kushnerjev dramski diptih v tem času na mizah vodstva SNG Drama Ljubljana, vendar do odločitve za uprizoritev ni prišlo. Če se ne motim, je bila snov drame po ocenah takratnega umetniškega vodstva preveč partikularna, da bi lahko nagovorila domačo gledališko in kulturno javnost. To je bil čas, ko je heteronormativna javnost teme in probleme marginaliziranih spolnih identitet v kulturni hegemoniji razumela kot nekaj, kar ni dovolj univerzalno, da bi se lahko uvrstilo na gledališke repertoarje. Posamezne družbene skupine s svojim razrednim položajem in svojimi problemi v spopadih z dominantnimi kulturnimi in družbenimi diskurzi ter njihovimi naziranjmi preprosto niso bile konkurenčne.

Četudi so se prvi primerki aidsa v Jugoslaviji pojavili sredi osemdesetih let, se je epidemija zdela oddaljena reč nekih drugih ljudi in okolij. Epidemija aidsa je v SFRJ in celotnem evropskem socialističnem bloku, kjer je neprostovoljno avtiralna prenekaterega homoseksualnega ali biseksualnega moškega, tako rekoč nemudoma prešla v območje mednarodne politike, ki so jo režirali zadnji vdih pojenjajoče hladne vojne. Gejevska populacija, v kateri se je virus začel na Zahodu najhitreje širiti, je za konservativne oblasti takratnega socialističnega bloka pomenila simptom dekadentnega kapitalističnega Zahoda, od katerega se je bilo treba ograditi in za vsako ceno dokazati, da socializem gejev in aidsa ne proizvaja. Jugoslovanski epidemiologi so v osemdesetih tako bili bitke z uradno politiko, ki je v političnem teatru pred javnostjo oteževala njihovo delo. Razpoke v federaciji pa so slovensko zdravstveno politiko z infektologijo vred začele ločevati od unitarnih ukrepov in taktik, tako da je začela sredi osemdesetih let ravnanje na tem področju organizirati precej drugače od centralne politike.

V Socialistični republiki Sloveniji je bil, potem ko so se na mednarodnem trgu pojavili novi testi za virus, prvi primer HIV pozitivne osebe odkrit junija 1986 med osebjem infekcijske klinike, v kateri se je poskusno testiralo 240 zaposlenih. Z anamnezo in ponovitvijo testa so pri zdravstvenem delavcu potrdili okužbo. Po pričevanjih infektologa dr. Ludvika Vidmarja (revija *Narobe*), ki je bil na Infekcijski kliniki UKC od zgodnjih osemdesetih odgovoren

za spremljanje virusa HIV in širjenja aidsa, se je pri nas število registriranih primerov do druge polovice devetdesetih letno ustavilo pri številki 30, potem pa je v naslednjih desetletjih dvakrat izrazilo naraslo. V zgodnjem obdobju HIV je število pacientov, ki so zboleli za aidsom, najmočneje naraščalo v Beogradu, kjer se je virus širil predvsem med intravenoznimi uživalci heroina, sredstva, ki naj bi po pričevanjih igralke Sonje Savić v dokumentarcu o glasbeni skupini Ekaterina Velika centralnim oblastem SFRJ služilo kot politični sedativ za najprodornejši del mlade generacije in ki je bilo v zvezni prestolnici v osemdesetih letih na voljo tako rekoč zastoj.

Po pričevanju dr. Ludvika Vidmarja so se infekcijske klinike nekdanje federacije s simptomi nove bolezni seznanile praktično takoj po prvih primerih v ZDA na začetku osemdesetih let, še pred odkritjem njenega povzročitelja, virusa HIV, ter začele sestavljati ekipe, ki so bile pripravljene na vznik epidemije, pri čemer med zdravniškim in zdravstvenim osebjem, ki mu je nova bolezen vzbujala strahove, ni šlo brez zapletov. Onstran strokovne javnosti so se prvi tiskani članki pri nas v *Delu* pojavili leta 1983, še pred tem pa so o novi bolezni v oddaji *Tednik* poročali na RTV Ljubljana. Zelo jasno se spomnim izpovedi mladega svetlolasega Američana, ki je pred kamero razkazoval Kaposijev sarkom na roki in novinarju razlagal, da je zbolel za »pedrskim rakom«. Glede na njegovo trditev je morala biti oddaja predvajana, preden sta Pasteurjev inštitut v Parizu in ekipa ameriškega znanstvenika Roberta Galla maja 1984 neodvisno drug od drugega potrdila obstoj retrovirusa HIV.

Mislím, da domača javnost še danes ne razume povsem, kako apokaliptična je bila epidemija za kontekste, ki so se v drugi polovici dvajsetega stoletja umestili med naša osrednja referenčna območja na področju (pop)kulture ter moderne in sodobne umetnosti, kontekste, kakršne predstavljata npr. New York in San Francisco, mesti, v katerih so na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta vzniknili sodobna gibanja LGBT (danes LGBTIAQ+). V obdobju drastične družbene homofobije so bila tovrstna mesta s svojimi liberalnimi okolji v resnici zatočišča populacije LGBT. Do leta 1992 je bilo v Centrih za nadzor epidemije v New Yorku registriranih dobrih 37.000 primerov, glede na smrtnost zaradi bolezni in vrsto neregistriranih primerov pa si lahko predstavljamo, da je od odkritja virusa do prvih uspešnih terapij sredi devetdesetih v New Yorku za aidsom umrlo več kot 40.000 ljudi. Nič dosti manj v San Franciscu. Smrtnost, s katero so se spopadle določene spolno aktivne skupnosti LGBT v teh mestih, je bila mitskih razsežnosti in urbana središča, v katerih se je epidemija aidsa razmahnila, so se zaradi izrednih razmer spremenila v odprte rane in samoorganizirane bolnišnice.

Odlíčni dokumentarci, kijih je Holger Mischwitzky pod psevdonimom Rosa von Praunheim snemal med epidemijo aidsa v New Yorku in med katerimi je posebej izvrstna njegova *Trilogija o aidsu (AIDS-Trilogie, 1990)*, ponujajo poseben vpogled v skupnost LGBT v New Yorku, pogled, ki ga Kushnerjeva drama zaobide ali se ga samo bežno dotakne, saj je med mikroorganizacijo skupnosti osebnih asistenc ter ameriško zgodovinsko makropolitico krajino, s katero se Kushner spopada, vzniknila precedenčna stopnja aktivistične samoorganiziranosti, ki je v osemdesetih in devetdesetih z vsemi svojimi močmi nadomeščala sistemske pomanjkljivosti in postopoma prodrla v javna občila. Organizacija z imenom ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), ki jo je v New Yorku 1. marca leta 1987 ustanovil Center lezbične in gejevske skupnosti za vzajemno pomoč (Lesbian and Gay Community Services Center), je zaradi aktivistične dejavnosti, vztrajnosti in solidarnosti ter javnih protestov in dosežkov ena najuspešnejših samoniklih skupnostnih organizacij preteklega stoletja. Zakaj je Kushnerjevi *Angeli* ne omenjajo? Lahko ugibamo.

V času reaganovske neoliberalne republikanske politike, ki jo ima Louis iz Kushnerjevih *Angelov* tako v želodcu, so konservativne desničarske oblasti zaradi dejstva, da se je virus HIV razširjal pretežno med gejevsko populacijo, odlagale zvezne subvencije za razvoj cepiv in zdravil, saj je religiozni del njihovih volivcev vznik bolezni lezbične in gejevske skupnosti. Tako je puritanizem ameriških konservativnih politik dobil nove diskriminacijske razsežnosti in z užitkom opazoval, kako pred njegovimi očmi umira najprogresivnejša, najinventivnejša, najbolj humorna, pronicljiva, ustvarjalna in inteligentna mladost neke Amerike. Pred očmi konservativcev so umirali tisti, ki so jih ti z največjim užitkom sovražili.

Da bi bila v *Angelih* srečanja in soočenja med različnimi družbenimi skupinami različnih političnih nazorov mogoča, Kushner svoje dramsko osebje izbere med gejevsko populacijo iz višjega srednjega razreda: ljudi, ki delajo v administrativnih službah, odvetniških pisarnah, ki imajo dostop do anonimnih in zakritih MSM (»moških, ki seksajo z moškimi«) z najvišjih družbenih položajev (Roy Cohn) in ki populacijo alternativnih življenjskih slogov (kakršen je bil velik del takratne newyorške LGBT scene) sicer poznajo, se

z njo srečujejo, a ji ne pripadajo. Prior¹ in Belize sta nedvomno osebi, ki jima je ta svet zelo blizu. Morda ni do kraja očitno, ampak New York osemdesetih je mesto razrednih razlik, vzporednih svetov, ki so prehodni zgolj na določenih mestih zabave, kulture, umetnosti in – na štrik placih (skrivnih prostorih, kamor moški hodijo na priložnostni seks, kot npr. v 4. prizoru *Tisočletja*, ko Louis v skrivnem predelu Centralnega parka seksa z neznanim moškim).

»Večkrat pomislim, da bi bili rezultati ameriških volitev danes povsem drugačni, če bi bili ljudje, ki so umrli za aidsom, še živi,« v nekem dokumentarcu izjavi eden od pričevalcev epidemije. »Razmišljam o filmih, ki ne bodo nikoli posneti, o predstavah, ki nikoli ne bodo zamišljene in uprizorjene, o knjigah, ki bodo ostale nenapisane, o stavbah, ki ne bodo projektirane, o fotografijah, ki nikoli ne bodo posnete, ker so umrli vsi tisti, ki bi jih lahko ustvarili,« doda (citiram po spominu). V zadnjih letih, ko smo si z užitkom in v smehu ogledovali filme *Javni govor (Public Speaking, 2010)* in *Delajmo se, da je mesto (Pretend It's a City, 2021)*, v katerih nas je zabavala ena od newyorških urbanih posebnosti, satirična pisateljica Fran Lebowitz, so nas vselej stregla njena pričevanja o epidemiji aidsa, med katerimi se je običajno zresnila, ker je v njej izgubila vrsto najbližjih prijateljev. Pripadali so večinoma okolju, ki je cenilo umetnost in kulturo. Ker se sam v zadnjih letih ukvarjam pretežno s področjem sodobnega plesa, moram priznati, da mi je šele zaradi njenih slikovitih pričevanj in nekaterih drugih knjig in dokumentarnih filmov zadnjega poldruga desetletja postalo resnično razvidno, zakaj je ameriški kulturni sistem kot nekdanja plesna velesila po letu 2000 doživel tako drastično erozijo na področju plesne umetnosti. In če sem natančnejši: doživel jo je na celotnem področju umetnosti in kulture. A na to je vplivalo še nekaj dodatnih dejavnikov.

»Zelo žalostno je, da so med epidemijo aidsa umirali umetniki, ampak vedeti je treba, da je v njej umrlo tudi celotno občinstvo, in to v petih minutah,« nekje izjavi Lebowitz. In hudomušno pripomni: »Ljudje, ki so v New Yorku umrli za aidsom, so bili tisti, ki so se – kako bi rekla – radi zelo pogosto *dajali dol*. Zdaj pa samo pomislite, kdo so vsi tisti, ki niso umrli za aidsom.« Med temi ljudmi – umrlim občinstvom –, ki so tvorili eno najzvestejših jeder newyorške kulturne javnosti, pravj Lebowitz, je vladala nepopisna raven poznavanja kulturnih in umetniških področij. In to je bilo občinstvo, ki si je ista umetniška dela ogledalo po večkrat, večer za večerom. Izguba je bila nenadomestljiva. »Občinstvo z visoko stopnjo poznavalskih kompetenc je v posameznem kulturnem okolju enako pomembno kot umetniki. Natančno tako pomembno je. Zaradi njega je bila naša kultura boljša. In ko je pomrlo, so tisti iz zadnjih vrst nenadoma prišli sedet v prve. Če bi ljudje, ki so umrli za aidsom, danes nenadoma prišli nazaj in bi jim povedala, kdo je zdaj glavna zvezda, kdo je slavni fotograf, kdo je *kaj-več-kaj* ..., bi vse vrglo na rit. Ne bi verjeli,« pripoveduje Lebowitz. »Izguba tega občinstva je pogubno vplivala na našo kulturo in tudi name, pa ne mislim zgolj v osebnem smislu, ker sem izgubila ogromno prijateljev, ampak ker mora biti odtlej vse [v umetnosti in kulturi] nekako bolj jasno. Vse mora biti bolj očitno, ljudem je treba vse prinesiti tik pred nos, ker tisti, ki so ostali, nimajo daru za zaznavanje drobnih fines.«

Četudi lahko kdo reče, da Fran Lebowitz pretirava, sta njena izkušnja in njeno opazovanje kulturnih sprememb vsekakor zanimiva, saj se v zahodnih kulturnih kontekstih, ki so bili med epidemijo aidsa izpostavljeni velikim izgubam med populacijo LGBT v času, ko so bile prav te skupnosti gradniki umetniških in kulturnih miljejev, kaj podobnega ni zgodilo vse od konca druge svetovne vojne. Nenadoma je izginila izjemna raven analitične in kritične kulturne ekspertize, ki je bila v osemdesetih letih stvar običajnega newyorškega občinstva in je s svojimi uvidi velikokrat presegala formalni akademski diskurz in hkrati odločilno temperirala kulturno okolje. Znanje, ki se v kulturnih kontekstih akumulira skozi obdobja javnega časa in ki ni proizvod formalnih izobraževalnih sistemov, ampak stvar neformalnega spajanja in prenašanja kritičnosti, analitičnosti, poznavalskosti in spontanosti uvidov, odločilno zaznamuje skupnostne dinamike in urbane kraje pretvarja v iskrive prostore, v katerih mesta postajajo soseščine in skupna »retorična območja«.

Brez zadržkov lahko rečemo, da je bila v osemdesetih in devetdesetih letih zaradi svoje kulturne in umetniške ambicije, tudi zaradi aktivizma LGBT in še mnogih drugih kulturnih dejavnikov, med katerimi moramo upoštevati izjemno vključujoče okolje, takšna tudi Ljubljana. Ustvarila je vrsto umetniških in kulturnih fenomenov, ki so zaokrožili po svetu, in celo vrsto tistih, ki jih to še čaka. Ob vprašanju, zakaj Kushnerjevi *Angeli v Ameriki* v devetdesetih niso dočakali krstne izvedbe tudi pri nas, sem navedel nekaj spekulativnih in spominskih institucionalnih razlogov. Ampak zakaj se za postavitev takrat ni

¹ V prevodu Katje Zakrajšek in v uprizoritvi Pred (op. ur.).

odločilo katero od t. i. neodvisnih gledališč, ki jih danes uvrščamo v nevladni sektor?

Eno od pozabljenih dejstev nematerialne kulturne zgodovine devetdesetih let je na področju scenskih umetnosti povezano s takratno popolno nejevero v dramsko pisavo in odrski govor. Sredi devetdesetih let se je gledališče spopadalo z občutkom, da dramska govorica gledališču ne zagotavlja ustreznega uprizoritvenega medija, da je jezik zaradi devalvacije, ki jo je doživel v jugoslovanski politični javni sferi, kjer je bil na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta nosilec laži, zavajanja in jezikovne nevtralizacije ali nacionalizacije, izgubil retorično moč: postal je popolnoma neoperativen, neučinkovit in nemočen. Vladal je občutek, da jezik v gledališču nikogar ne zmore resnično nagovoriti. Krog gledaliških navdušencev, ki sem mu pripadal, je bil v devetdesetih povsem iskreno prepričan, da je z dramskim gledališčem za vselej konec. Monologi, ki so bili del kanoniziranih dramskih besedil, so delovali enako lažnivo kot govori politikov v zvezni skupščini ali javnih občilih. Afektivna raba jezika je delovala podobno kot poskus nacionalistične mobilizacije, dramske kolizije so bile podobne nerešljivim nacionalističnim političnim sporom.

Dva dokaza za ta gledališki fenomen iz srede devetdesetih let sta predstavi kolektiva Betontanc *Za vsako besedo cekin* (se pravi: če boš v gledališču spregovoril, boš moral za to plačati) in Tauferjeva antologijska predstava *Silence Silence Silence* (1996) Slovenskega mladinskega gledališča, v kateri se možnost govora izčrpa v njegovi predverbalni fazi. Prijubljenost sodobnega plesa, različnih uprizoritvenih govoric, ki so izključevale govor, popularizacija gibalnega gledališča ali primerkov gledališča t. i. tretje generacije z vstopom popolnoma novih pisav na oder – to je bilo v resnici prav reševanje gledališča z nebesednimi govoricami, novimi možnostmi gledališkega teksta: s sredstvi, ki so lahko tej praksi zagotovila kanček resnice. Dramski jezik tega ni več zmogel. Če bi bil t. i. neodvisni del scenskih umetnosti v devetdesetih letih zainteresiran za nova dramska besedila, bi bili *Angeli v Ameriki* nemara idealna snov zanj. A razmere, ki so v devetdesetih vladale v domačem gledališkem prostoru, so bile dramski pisavi izrazito nenaklonjene.

Pred časom sem na spletu zasledil zanimiv pogovor z naslovom *The Politics of Language* (*Politika jezika*) med publicistko in politično analitičarko Masho Gessen in ameriško pisateljico norveškega porekla Siri Hustvedt. Na dogodku na Newyorški univerzi avtorici analizirata javni govor in medijski jezik trumpovske Amerike in ga primerjata s Putinovo Rusijo. Tik po zmagi Donalda Trumpa na ameriških predsedniških volitvah leta 2016 govorki razčlenjujeta novo javno sfero in Masha Gessen spregovori o tem, kako politični sistemi v kriznih (nacionalističnih, totalitarističnih, avtoritarnih) fazah devalvirajo jezik v javni rabi, saj ga politike za svoje utilitarne namene izrabljajo tako, da nevtralizirajo, kontrastirajo ali spreobračajo njegove izvirne pomene. Raba besed, jezikovnih in govornih leg postane strateško opravilo, če hoče pisec ali govorec javnosti sporočiti karkoli tehtnega. Masha Gessen govori o tem, kako zahtevno opravilo je v Putinovi Rusiji postalo novinarsko delo, saj se je obseg besedišča, ki je bilo na voljo, krčil zaradi njegove politične nevtralizacije – privatizacije. Menim, da je scenske umetnosti v devetdesetih kastriral enak problem in da bi bilo treba nekoč narediti besedilno analizo tega obdobja, ko so tudi v književnosti prevladovali postopki metafikcije in metabesedilnosti, ki so bralcem bolj kot pripovedovati zgodbe skušali opredeliti postopke branja, gledanja in postopkovne učinke v kulturi, umetnosti, družbi in nenazadnje – politiki.

Od leta 1995, ko smo na Gilšu postavili bralno uprizoritev prvega dela *Angelov v Ameriki*, *Pred prago tisočletja*, je minilo osemindvajset let. Zaključek *Perestrojke*, v katerem se dramski protagonisti obračajo v prihodnost, se s svojim prezentizmom bolj kot drugi deli drame zdi časovno zaznamovan, na trenutke naiven, takšen, kakršen je sredi devetdesetih lahko bil. Pred tremi leti se je po svetu razširil koronavirus, ki je nekajkrat za več mesecev zaustavil svet. Ker se je prenašal drugače kakor virus HIV, je v pandemiji covid-19 za njim zbolelo veliko globalnega prebivalstva. Virus ni okužil zgolj posameznih družbenih skupin, povzročil pa je – po podatkih, ki niso povsem osveženi – sedem milijonov smrti. Do konca leta 2022 je po svetu za aidsom umrlo 40,4 milijona ljudi, in ker je po spletu okoliščin ta bolezen ubirala čudna pota, se (intenzivneje) širila tudi po zapostavljenih geopolitičnih območjih, npr. po afriških državah, torej med populacijami brez družbene moči, farmacevtska industrija za razliko od rekordne hitrosti pri razvoju cepiv za zadnji koronavirus do danes zanj ni razvila zdravila.

Med pandemijo covid-19 smo zaradi presežka časa, zaprti v svoja stanovanja, lahko prebrali članke, tudi knjige o epidemijah, pandemijah in virozah. Kdor je pač želel. Verjetno nisem bil edini, ki je opazil, kako so mediji pri obravnavi epidemij in pandemij omenjali vrsto viroz, ne pa aidsa in virusa HIV. Ta bolezen je bila med letoma 2020 in 2022 le redko na televiziji, na straneh spletnih portalov in časopisov.



Anja Novak, Stane Tomazin, Adrian Pezdirc



Stane Tomazin, Adrian Pezdirc



Oče stvarnik apokaliptičnih angelov

»Sem res to rekel? No, vse sorte govorim.«
Tony Kushner, *Text and Performance Quarterly*, 2004

V uvodu k intervjuju za *The Paris Review* leta 2012 so Tonyja Kushnerja opisali kot visokega moškega z gmoto temnih skodranih las, mehkiimi potezami in blagega, odkritega vedenja. Svoja izbrušena mnenja, pravi avtorica, podaja mirno, a bliskovito. In sklene: »Očitno je, da je za Kushnerja govorjenje neznansko prijetna dejavnost.«

Seveda pa ne le to – besede, besedno izražanje so konec koncev tisto, kar mu je prineslo svetovno slavo, kopico nagrad (Pulitzerjevo, dva tonyja, tri obijeje, dve nagradi *Evening Standarda*, Olivierjevo nagrado, emmyja, Steinbergovo nagrado za priznanega dramatika), državno odlikovanje za umetnost iz rok predsednika Baracka Obame, položaj korifeje ameriškega gledališča in status enega redkih ameriških dramskih piscev, nominiranih za vse štiri najvišje ameriške nagrade na področju razvedrilne industrije: emmy (televizija), grammy (glasba), oskar (film) in tony (gledališče). Jeziku, besedam, tudi sam pripisuje poseben pomen in v opombah o uprizorjanju *Angelov v Ameriki*, objavljenih ob jubilejni izdaji drame dve desetletji po premieri (Theatre Communications Group, 2013), bralkam in bralcem polaga na srce: »Motor igre je boj, v katerega vstopajo dramske osebe, da bi spremenile nevzdržne okoliščine – vse osebe ves čas, ko jih gledamo. Okoliščine, s katerimi se soočajo, svet, ki ga naseljujejo, in osebe same so v zelo pomembnem pogledu narejeni iz besed. Stavek ni nič manj akcija kot udarec z mečem ali strasten poljub.«

V gledališče vodi krog

Praden pa je Tony Kushner besede začel vihteti kakor meče, je moralo preteči kar nekaj vode ... Rodil se je 16. julija 1956 na Manhattnu, judovskim staršem ruskih in poljskih korenin. Kmalu po njegovem rojstvu se je družina preselila na jug ZDA, v Louisiano, kjer je preživel otroštvo. Vse omenjene kulturne identitete in okolja so ga na neki način zaznamovali, prav tako poklic staršev. Oče William David je bil dirigent in klarinetist, mama Sylvia, nadarjena in uspešna fagotistka, pa je poklicno ukvarjanje z glasbo opustila, da bi se posvetila družini – zlasti hčerki Lesley, ki se je rodila gluha, saj je njen hendikep sprva zanikala in deključine težave pri učenju govora pripisovala svoji in moževi pogosti odsotnosti zaradi turnej. (Lesley je danes uspešna slikarka, Tonyjev brat Eric pa je sledil stopinjam staršev in postal glasbenik – hornist.) Sylvia Kushner je praznino, ki jo je čutila, potem ko je opustila poklicno glasbeno pot, skušala zapolniti z nastopi v ljubiteljskem gledališču. Prav to njeno ukvarjanje z igro Tony Kushner prepozna kot enega od odločilnih dejavnikov, ki so ga usmerili k teatru. Ne zato, ker bi igralska veščina njegove matere naredila tak vtis *nanj*, temveč zato, ker je imel zaradi tedaj priljubljenega gledališča v krogu sijajno priložnost videti, kakšen vtis je to naredilo *na druge*: »Pogledal sem na drugo stran odra in videl vse te odrasle, njene prijatelje, kako jočejo. Še sploh na koncu. Bila so šestdeseta, ženske so uporabljale maskaro, in spomnim se vseh tistih rakunjih oči. Spomnim se, da sem pomislil: 'Tukaj se nekaj dogaja. Igre ne razumem povsem, ampak zaradi moje mame vsi ti ljudje jočejo.' Vedno se mi je zdelo, da sem prav zaradi tega hotel postati dramatik.« (*The Paris Review*, 2012)

Enkrat režiser, vedno režiser

Leta 1974 se je Tony preselil nazaj v New York, kjer je na Univerzi Kolumbija študiral zgodovino in leta 1978 diplomiral iz medievistike. Nato je na Tisch School of the Arts vpisal režijo in se povsem posvetil umetnosti. (No, morda ne čisto takoj povsem – denar si je moral med študijem služiti kot telefonist v hotelu United Nations Plaza.)

Čeprav se z režijo že dolgo ne ukvarja več, je ta na njem pustila pečat. »Šolal sem se za režiserja. Nisem velik, sem pa še kar dober režiser in tega ne morem kar izključiti.« (*LA Times*, 2018) Da je to res, je,

če drugega ne, očitno v že omenjenih opombah za uprizorjanje *Angelov v Ameriki*. V njih priznava, da njegova priporočila seveda niso edini mogoči način za ugledališčenje besedila – so pa način, za katerega je prepričan, da bo vedno deloval. Toda Kushnerjevo režijsko izšolano oko je k *Angelom* svoje prispevalo že prej, saj je šlo besedilo, preden je doživelo broadwaysko uprizoritev in se razmahnilo v nesluteno senzacijo, skozi več poskusnih (*workshop production*) in bralnih uprizoritev, ki so avtorju ponudile dragocene uvide v »vedenje« njegovega dela na odru, prav tako pa je dobil priložnost za poglobljene pogovore z umetniki, ki so prišli v »delovni stik« z njegovo dramo. Na to se je s pridom in tudi zelo sistematično naslonil, česar prav nič ne skriva: »Igralci in igralko, režiserji in scenografi, ki so postavljali to dramo, so ji dali nove podobe,« je večkrat poudaril in zapisal.

Geneza *Angelov*

Besedilo je naročilo gledališče Eureka Theatre Company oziroma njegova umetniška direktorja Oskar Eustis in Tony Taccone, ki sta potem postala režiserja krstne uprizoritve celotne drame, in sicer v gledališču Mark Taper Forum v Los Angelesu. Prvi del, *Pred pragom tisočletja*, sta sicer kot poskusno uprizoritev prvič postavila na oder Center Theatre Group in Mark Taper Forum maja 1990, maja naslednje leto pa je v režiji Davida Esbjornsona sledila krstna uprizoritev v gledališču The Eureka Theatre Company. Preden je osvojila newyorške odre, je bila drama uprizorjena v Londonu: v Kraljevem narodnem gledališču Velike Britanije jo je režiral Declan Donnellan. Podobna je bila tudi pot *Perestrojke*, ki jo je Kushner dokončeval, medtem ko je *Pred pragom tisočletja* že žela prve uspehe: bralna uprizoritev v Eureka in režiji Davida Esbjornsona maja 1991, poskusna uprizoritev v losangeleškem Mark Taper Forumu pod režijsko taktirko Oskarja Eustisa in Tonyja Tacconeja leto pozneje, krstna uprizoritev čez nadaljnega pol leta v istem gledališču, spet v režiji Eustisa in Tacconeja ... A za razliko od prvega dela, ki ga ima avtor za samega v sebi sklenjenega in je od krstne uprizoritve dalje doživel le malo sprememb, kaže, da *Perestrojka* ni in nikoli ne bo povsem zaključena: »Ne morem se čisto pripraviti do tega, da bi napisal, da je končana. Vse od dne, ko sem končal prvi osnutek *Perestrojke*, sem vedel, da gre za eno tistih iger, ki zavračajo to, da bi bile docela skladne same s seboj,« je zapisal v uvodu k jubilejni izdaji *Angelov*. Oba dela sta na Broadwayu zaživela v režiji Georgea C. Wolffa leta 1993: 4. maja *Pred pragom tisočletja*, 23. novembra še *Perestrojka*. Na repertoarju sta ostala do 4. decembra naslednje leto.

Čeprav je drama odzvanjala že prej – takoj leta 1991 je prvi del prejel nagrado kritikov Bay Area Drama Critics Award za najboljšo novo dramsko besedilo in nagrado Josepha Kesselringa National Arts Cluba, londonsko postavitev pa so zasuli z nominacijami za Olivierjeve nagrade – se je kepa z vso silo začela valiti šele po integralni broadwayski produkciji: kopica tonyjev, med drugim za najboljšo besedilo, kopica nagrad Drama Desk Award, nagrada newyorških gledaliških kritikov, Pulitzerjeva nagrada, kanonizacija in neformalni naziv: najboljša ameriška drama poznega dvajsetega stoletja.

Čas *Angelom* ni pristrigel kril

Leta do *Angelov v Ameriki* niso bila neprijazna. Zdi se, da dramati, sicer postavljeni v zelo konkretno obdobje – Reaganov drugi predsedniški mandat – in zelo specifične okoliščine – razmah epidemije aidsa –, tri desetletja po nastanku niso ničesar odvzela. Nasprotno, videti je, da zaradi minevanja časa postaja še univerzalnejša, dobiva nove pomene, metaforičnost pa je še bogatejša. Sam Kushner razmišlja, da je čas deloma upravičil razloge za optimizem in upanje, izražena na koncu drame, saj je do določenega napredka res prišlo. Hkrati pa njeni apokaliptični vidiki danes odzvanjajo še bliže, usodnejše. Recenzenti novih postavitev ugotavljajo, da »tok časa *Angelom* ni pristrigel kril« (Paul Taylor, *The Independent*) in da ta »krik v temi o aidsu« danes lahko prav tako prebiramo kot dramo o »potencialno usodni bolezni Zemlje« (Jesse Green, *New York Times*). Celo lik glavnega negativca, znamenitega odvetnika Roya Cohna, je pridobil še nove razsežnosti, ko se je izkazalo (oziroma iz pozabe vzniknilo), da je bil zagovornik in mentor mladega Donald Trumpa. Imel se je celo za njegovega osebnega prijatelja, in Trump je menda, do vratu zapleten v težave z zakonom, svoje osebe v Beli hiši spraševal: »Kje je moj Roy Cohn?«

Kushnerjev Roy Cohn s Trumpovim sicer ni povsem istoveten, saj gre pri odvetniku iz *Angelov v Ameriki* vendarle za fiktivni lik, ki so mu v usta položene besede nekoga drugega in ki se od resničnega Roya Cohna razlikuje tudi po biografskih podatkih (resnični je, denimo, umrl avgusta 1986, izmišljeni pa za potrebe drame januarja istega leta). Vendar ju hkrati povezuje toliko drugih značilnosti in dejstev,



Anja Novak

da misel o resničnem Cohnu kot enem od arhitektov današnjega populističnega, postfaktičnega (političnega) sveta, prepredenega z alternativnimi resnicami, bržkone dodatno zaznamuje razumevanje njegovega fiktivnega »dvojnika« v *Angelih*.

Od lovca na komuniste do socializma

Roy Cohn je bil skupek nasprotij na dveh nogah: homoseksualec (menda niti ne pretirano prikrit) in homofob, Jud in antisemit, politično pa vse življenje registrirani demokrat, ki je deloval izključno v dobro republikanskih elit. Čeprav ga lastni nagrobni spomenik opisuje kot pravnika in domoljuba, je na spominski krpanki, posvečeni umrlim zaradi virusa HIV, zapisano: »Roy Cohn. Nasilnik. Strahopetec. Žrtev.« Prav ta zapis, ta jedrnat povzetek kompleksnega značaja, je bil tisto, kar je vzbudilo Kushnerjevo zanimanje in ga vodilo pri oblikovanju Cohnovega lika. Takih sprožilcev navdih je bilo seveda še več. Med njimi je Kleejeva slika *Angelus Novus* – ali še natančneje, zapis, ki ga je tej sliki posvetil Walter Benjamin v svojem fragmentarnem spisu *O pojmu zgodovine*. Pomembna izhodiščna motiva sta Jakobov boj z angelom in večkratno srečanje Josepha Smitha, utemeljitelja mormonske religije, z angelom. Prav tako drama ne bi nastala brez Kushnerjeve prijateljice Kimberly Flynn ali pa vsaj ne takšna, kot je – tako pravita oba. Ne le da je pri pisanju črpal iz konkretnih doživetij in izkušenj v njunem odnosu, ki je prestal trdo preizkušnjo, ko je njo doletela huda prometna nesreča in ji pustila dolgoročne posledice – to se je neposredno prelilo v dramski odnos med za aidsom obolelim Predom in njegovim partnerjem Luisom, ki se z boleznijo ne zmore soočiti –, pač pa je Kimberly Flynn oseba, ki je Kushnerja (sam pravi, da je to veliko bolj daljnosežno, hkrati pa teže priznati) intelektualno oblikovala. »Od Kim sem se naučil več kot od kogarkoli drugega na tem svetu. Razložila mi je Marxa, razložila mi je Freuda. Dolgo sem ji sledil, kamorkoli je šla.« (*The New Yorker*, 1992) Pomembnega dolžnika se čuti tudi Bertoltu Brechtu, ki sta ga prav tako odkrivala skupaj s Kim in katerega velik občudovalec je; med drugim je v angleščino preli *Dobrega človeka iz Sečuana* in *Mater Korajžo in njene otroke*. Meni sicer, da Brechtu njegova besedila ne bi bila všeč, kar ga žalosti, ni pa ga ustavilo pri tem, da ne bi skušal z *Angeli* (nekoliko sramežljivo, kot pravi) obuditi brechtovskega epskega gledališča za sodobni čas. V tem pogledu si je prizadeval v gledalcih prekiniti občutek zgodovinske neizogibnosti in jih odpreti za možnost spremembe: »Temeljno vprašanje je, ali zgodovina oblikuje nas ali mi oblikujemo zgodovino – in odgovor je: da.« (*Mother Jones*, 1995) Predova zadnja replika »Začenja se Veliko delo« je tako avtorjev neposredni nagovor k političnemu angažmaju.

Ljubezen do Brechta in njegovih del je Kushnerja pripeljala do Marxa in socializma, kjer je našel svoj ideološki pristan. Socialist je zato, ker verjame, da obstaja kategorija »ekonomske pravičnosti« in da o družbeni pravičnosti ne moremo govoriti, ne da bi upoštevali denar, ki je z njo neverjetno tesno prepleten. Ne zanika pozitivnih plati kapitalizma, saj je sprostil izredno ustvarjalno energijo, ki je spremenila svet. Prav tako ne pozablja na vse grozovitosti, storjene v imenu socializma. Pa vendar v tradiciji socialistične misli odkriva »neverjetno lepoto in moč in pomen«, v katerih se čuti najbolj doma. Tudi svoje igre vidi kot politične, celo kot del političnega gibanja: »Ne bi maral napisati nečesa, kar ne bi bilo [politično]. Rad bi, da bi bile moje igre uporabne za napredne ljudi. Mislim, da je prepričevanje že prepričanih natanko to, kar bi umetnost morala početi. Najsrečnejši sem, ko mi ljudje, ki so politično angažirani, rečejo: 'Tvoja igra mi je veliko pomenila; pomagala mi je razmisliti o nečem ali pa mi je dala občutek, da nisem edini, ki tako čuti.'« (*Mother Jones*, 1995) Sicer pa Kushner meni, da je tako ali tako vse gledališče politično.

Nadvse spielbergovsko

Čeprav njegovo daleč najodmevnejše dramsko delo ostajajo *Angeli v Ameriki*, seveda niso edino, kar je napisal za gledališče. Med izstopajočimi igrami so *A Bright Room Called Day* (*Svetla soba, imenovana dan*, 1985; besedilo ni naletelo na navdušene odzive kritikov, pritegnilo pa je pozornost Oskarja Eustisa in Tonyja Tacconeja, da sta pri mladem dramatikuro naročila dramsko besedilo, ki se je razvilo v *Angele v Ameriki*), *Slavs! Thinking About the Longstanding Problems of Virtue and Happiness* (*Slovani! Razmišljanja o dolgoletnih težavah kreposti in sreče*, 1995), *Homebody/Kabul* (2001), *Caroline, or Change* (*Caroline ali Sprememba*, muzikal, 2002), *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* (*Vodič po kapitalizmu in socializmu s ključem do svetih spisov za inteligentnega homoseksualca*, 2009). V angleščino je prevedel (ali jih priredil) več znanih dram,

ob že omenjenih Brechtovih npr. Goethejevo *Stello*, Corneillevo *Odrsko iluzijo*, delo *Dibuk* S. An-skega. Toda njegovi najodmevnejši in daleč najbolj komercialni pisateljski projekti zadnjih dveh desetletij so povezani s filmom.

Ko je mladi Tony Kushner v *Angelih v Ameriki* spust Angeli skozi strop v sobo opisal z besedama »Nadvse spielbergovsko« – v mislih je imel seveda Spielberga, ki je bil še *puer aeternus* Hollywooda in tehnično inovativen režiser žanrskih *blockbusterjev*, kakršna sta *Bližnja srečanja tretje vrste* in *E. T. – Vesoljček*, ne pa spoštovani, z več oskarji nagrajeni *auteur* filmov *Schindlerjev seznam* in *Reševanje vojaka Ryana* –, si verjetno ni predstavljal, da bo naslednji veliki met v njegovi karieri povezan prav s tem cineastom. Stik je prvi navezal Spielberg: Kushnerju je predlagal, da bi napisal scenarij za film *München* (2005), katerega zgodba se suče okoli napada, ki ga je med olimpijskimi igrami v Münchnu leta 1972 izvedla palestinska teroristična skupina Črni september, in povratnega udarca izraelske tajne službe Mosad.

Edina scenaristična alineja v Kushnerjevem CV-ju so bili tedaj *Angeli v Ameriki*, ki jih je sam priredil za film/serijo v režiji Mika Nicholisa za HBO (2003) in šel ob tem skozi dragoceno šolo: med drugim ga je Nichols prijazno poučil, da od scenarija ne pričakuje navodil, kam naj postavi kamero, temveč opis vzdušja, da bo primeren filmski izraz zanj nato lahko poiskal sam. Dialoško pa je scenarij izvirniku sledil tako zelo, da ga Al Pacino, ki je v tej različici igral Roya Cohna, menda ni niti pogledal in se je vseskozi držal svojega izvoda drame.

Izziv, ki ga je pred dramatika postavil Spielberg, je bil zato res nekaj novega. Zaradi pomanjkanja izkušenj so Kushnerja obhajali močni dvomi, še zlasti ga je plašila tematika oziroma filmsko-spektakularni pristop k njej: »Steven Spielberg me je hotel najeti, da bi naredil to reč, v kateri ljudje delajo atentate na druge ljudi in jih mečejo v zrak in ti umirajo. In stiskalo me je: bom to res zmožel? V mojih dramah ljudje v glavnem posedajo naokrog in veliko govorijo.« (*Vanity Fair*, 2023) Vendar je povabilo nazadnje sprejel. Film, ki se teme ne loteva črno-belo in se ne postavlja nedvoumno na izraelsko stran, mu je prinesel ogorčene kritike Ameriške sionistične organizacije, ki so se ob tudi siceršnji Kushnerjevi kritični drži do izraelske politike razmahnile v pravo afero. Po drugi strani pa je bil za svoje delo deležen prve nominacije za oskarja (ob soavtorju Ericu Rothu), enkratni projekt pa se je razvil v dolgoročno sodelovanje z velikanom Hollywooda, saj je Kushner pozneje zanj (so)napisal scenarije še za tri filme: *Lincoln* (2012), *Zgodba z Zahodne strani* (2021) in *Fabelmanovi* (2022; pri slednjem je bil njegov soscenarist Spielberg sam).

Priimek *Fabelman*, ki sta si ga izbrala za svoj trenutno zadnji skupni film, je poklon pripovedovanju zgodb. Spielberg to počne s slikami, pri Kushnerju so še vedno v ospredju besede. Veliko besed – že iz samega obsega *Angelov v Ameriki*, pa tudi iz naslovov nekaterih njegovih iger lahko sklepamo, da njegov intimni izraz ni asketski. Vendar to ne pomeni, da ne zna biti jedrnat, kadar to terjajo okoliščine. Svojo šestbesedno biografijo za projekt *The Six-Word Memoir* je zašpičil takole: »Vsaj za republikance nisem nikoli volil.«



Nataša Keser



Anja Novak, Adrian Pezdirc



Nataša Keser, Anja Novak, Adrian Pezdirc, Klemen Kovačič, Damjana Černe



Jaka smerkolj Simoneti

New York, New York, I want to be a part of it

Piše se leto 1985, ko tvoje letalo pristane na letališču Johna F. Kennedyja. Mraz se je že dodobra zalezal v mesto. Nebo se ob večerih obarva slezasto vijolično in v zraku je že vonj po snegu. Včeraj se ti zazdi, da je z neba namesto snežinke padlo pero. Morda se ti že meša. V mestu si prvič. Morda na begu pred bivšim ljubimcem ali ljubimko, morda pred pretirano strogo materjo ali kakšnim drugačnim duhom iz preteklosti, morda pa sploh ne bežiš. Niti ni pomembno. Tu nihče ne ve, kdo si, kar nekaj let bo minilo, preden bo skupina ljudi pred fontatno v Centralnem parku, mimo katedere se čisto po naključju sprehodiš, izustila ime tvoje domovine. »Me zanima, kaj bo zdaj v takih koncih, kot je Jugoslavija.« Takrat ti bo New York City že znan, takrat bo že tvoj dom, ampak za začetek nekaj pomoči pri navigaciji skozi ta čudni kraj v tem talilnem loncu, kjer se nikoli ni nič stalilo.

Kralji, kraljice in ostala golazen ali kdo je kdo?

SHIRLEY BOOTH

Nosilka »trojne krone igrilstva«. Prejemnica oskarja, dveh emmyjev in treh nagrad tony. Najbolj znana kot Lola Delaney v odrski in filmski različici drame *Vrni se, mala Sheba*.

NICOLAE CEAUȘESCU

Romunski komunistični diktator med letoma 1965 in 1989, ko so njega in njegovo ženo Eleno v revoluciji usmrtili.

ROY COHN

Odvetnik, tožilec, lovec na komuniste. Odvetniški *wunderkind*, ki je svojo kariero zgradil za časa hladne vojne.

EMMA GOLDMAN

Anarhistka, svoj čas najnevarnejša ženska v ZDA, najbolj znana po citatu, ki pa ga ni nikoli izrekla ali zapisala: *If I can't dance, I don't want to be in your revolution*. Če ne morem plesati, nočem biti v vaši revoluciji.

MIHAIL GORBAČOV

Zadnji predsednik Sovjetske zveze, ki je demokratiziral politični sistem v državi, kar je leta 1991 pripeljalo do njenega razpada. Leto pred tem je prejel Nobelovo nagrado za mir.

LILLIAN HELLMAN

Ameriška dramatičarka in scenaristka, katere pisanje je ostro napadalo družbeno nepravilnost; bila je naklonjena levi politični opciji in uvrščena na črni seznam, ker ni izdala oseb, ki so sodelovale s komunistično partijo.

JESSE JACKSON

Ameriški politik in baptistični duhovnik, ustanovitelj organizacije Rainbow/PUSH, usmerjene v boj za pravice skupin, ki jih je Reaganova administracija zanemarila.

GRACE JONES

Pevka in manekenka, newyorška ikona, katere emblem je njen androgeni videz.

JEANE KIRKPATRICK

Svetovalka predsednika Reagana za zunanjo politiko in prva ženska na položaju veleposlanika ZDA v Združenih narodih, nasprotnica komunizma, a precej strpna do avtoritarnih režimov po svetu.

HENRY KISSINGER

Ameriški politik, državni sekretar (zunanji minister) za časa predsednikov Richarda Nixona in Geralda Forda. Leta 1973 soprejemnik Nobelove nagrade za mir za izpogajanje mirnega zaključka vietnamske vojne.

ED KOCH

Demokratski politik, od 1978 do 1989 župan New Yorka, nerazkrit homoseksualec, ki se je med kampanjo soočal s slogani, kot so: *Vote for Cuomo, Not the homo*. Glasujte za Cuomota, ne za homota. V vlogi samega sebe se med drugim pojavi v seriji *Seks v mestu*.

ED MEESE

Od 1985 do 1989 glavni državni tožilec, prej svetovalec predsednika Reagana; njegova kariera je potonila zaradi obtožb o etičnih kršitvah, med drugimi zaradi preiskave njegove vloge v aferi Iran-Contra (Irangate).

FLORENCE NIGHTINGALE

»Prva medicinska sestra«. Izjemna deloholičarka, ki je paciente obiskovala še pozno v noč, zato je bila znana tudi kot *Lady with a Lamp*, Dama s svetilko.

OLLIE NORTH

Ameriški marinec, politični komentator, vključen v največji ameriški politični škandal v osemdesetih, znan kot afera Iran-Contra ali Irangate, ko je prišlo na dan, da je Reaganova administracija skrivaj preprodajala orožje Iranu.

RONALD REGAN

40. predsednik ZDA, zagrizeno konservativen republikanec in nasprotnik komunizma. Edini filmski igralec v zgodovini ZDA, ki je postal predsednik.

ETHEL ROSENBERG ALI GOSPA RDEČKARICA KILOVAT

Ameriška komunistična aktivistka judovskega rodu, obsojena izdaje skrivnosti o atomskem orožju Sovjetski zvezi, usmrčena na električnem stolu. S prav tako usmrčenim možem Juliusom sta za seboj pustila dva otroka, Roberta in Michaela.

GEORGE SCHULTZ

Državni sekretar v kabinetu Ronalda Reagana in le eden dveh ameriških politikov, ki so bili člani kabineta v kar štirih različnih administracijah.

JOSEPH SMITH

Prerok, ustanovitelj cerkve Jezusa Kristusa svetih iz poslednjih dni, ki ga je 21. septembra 1823 obiskal angel Moroni in mu predal nalogo, naj obnovlja božje kraljestvo na Zemlji; štiri leta pozneje mu je angel razodel, da obstajajo zlate table s starodavnimi Mormonovimi preroškimi zapisi. Na njihovi osnovi je Smith spisal *Mormonovo knjigo*, pri prevajanju plošč pa si je pomagal s posebnimi pripomočki: »tolmaškima« kamnoma, imenovanima Urim in Tumim, ter vidčevim kamnom.

MARIJA USPENSKAJA

Najprej gledališka (Stanislavski, MHAT in táko), kasneje hollywoodska igralka, dvakrat nominirana za oskarja, nikoli prejemnica. Najbolj znana po svoji vlogi jasnovidke v filmih o volčjem možu (*Wolf Man*). Umrta je nekaj dni po hišnem požaru, ki ga je povzročila, ko je zaspala med kajenjem cigarete.

MIKE WALLACE

Ameriški televizijski novinar, ki je med letoma 1968 in 2006 vodil oddajo *60 minutes*. Znan po svojem agresivnem pristopu k intervjuvancem, zaradi česar so mnogi doživeli tako imenovani *Mike Fright* (strah pred mikrofonom/voditeljem).

SIGRID WURSCHMIDT

Igralka, ki ji je Tony Kushner posvetil drugo dejanje *Perestrojke*; med nastajanjem drame je igrala Angel, sočasno pa so ji diagnosticirali raka na dojkah.

MAO ZEDONG

Kitajski marksistični teoretik, vojak in politik, komunistični voditelj, ki je izvedel Veliko proletarsko kulturno revolucijo, in ustanovitelj Ljudske republike Kitajske. Ena najvplivnejših političnih osebnosti 20. stoletja, znan tudi kot Voditelj ali Veliki vodja Mao.

AYN RAND

Ameriška pisateljica ruskih korenin, katere romani promovirajo individualizem in kapitalizem.

Kino, gledališče in vse drugo za deževne dni

BULVAR SOMRAKA (SUNSET BOULEVARD, 1950)

Klasika filma noir. Norma Desmond, nekoč slavna in oboževana zvezda nemih filmov, tone v blaznost in pozabo. Med aretacijo, ki jo zamenja z začetkom snemanja novega filma, navrže: *I'm ready for my closeup, Mr. DeMille*. Pa sem nared za pred kamero, gospod DeMille.

DEMOKRACIJA V AMERIKI (DE LA DÉMOCRATIE EN AMÉRIQUE, 1835 IN 1840)

Poglobljena analiza demokratske kulture v ZDA, ki jo je spisal francoski aristokrat Alexis de Tocqueville.

IZGANJALEC HUDIČA (THE EXORCIST, 1973)

Kulturna grozljivka o deklici, ki je obsedena s hudičem, urinira po preprogah, projektilno bruha, obrača glavo za 360 stopinj in kaže morilska nagnjenja. Vse to sredi Washingtona.

MARLBORO MAN

Lik trdoživnega moškega, najpogosteje kavboja, s katerim je podjetje med letoma 1954 in 1999 poskušalo popularizirati kajenje cigaret s filtrom, ki so jih sprva doživljali izrazito feminilno.

NANCY DREW

Fiktivna mlada detektivka v seriji knjižnih del različnih avtorjev, ki so ustvarjali pod skupnim psevdonimom Carolyn Keene. Pogumna, pametna in neodvisna vzornica mladim bralkam in bralcem je po velikem uspehu med platnicami prodrla tudi na film, televizijo in v videoigre.

VRNI SE, MALA SHEBA (COME BACK, LITTLE SHEBA, 1952)

Film po istoimenski drami. Doc in Lola sta nesrečna v dvajsetletnem zakonu, ona išče svojo izgubljeno psičko Shebo, on se zapija in sanjari o njuni mladi podnajemnici Marie.

ROSEMARYJIN OTROK (ROSEMARY'S BABY, 1968)

V tem psihološkem trilerju Rosemary ni le nezavestne posilil njen mož, temveč je vpeta v delovanje satanističnega kulta, saj je njeno novorjeno dete Satanovo. Vse to sredi New Yorka.

Nekaj besed, ki krožijo skupaj z boleznimi telesa in družbe

AZT

Azidotimidin prvo zdravilo, uporabljeno za upočasnjevanje razvoja aidsa pri okuženih z virusom HIV.

BOLNICA SV. VINCENCA

Katoliški medicinski center, ki je deloval na Manhattnu; prvi oddelek za zdravljenje obolelih z aidsom na vzhodni Obali. Danes je del kompleksa porušen, del pa spremenjen v luksuzna stanovanja.

BORBORIGMI

Zvoki, ki jih ustvarja premikanje snovi skozi tanko črevo.

HEMOROIDI

Poljudno ime za številne simptome na področju zadnjika in danke. Menda ima skoraj polovica ljudi vsaj enkrat v življenju težave s temi žilnimi strukturami v analnem kanalu.

KAJNOVO ZNAMENJE

Znamenje morilcev; med prestajanjem kazni za bratomor je Kajna Bog zaznamoval, da so ga vsi prepoznali, tako ni nihče predčasno končal njegovega življenja in s tem kazni.

KAPOSIJEV SARKOM

Kožni rak, katerega znak so rdeče, rjave, črne in vijolične lezije v obliki bunčic. V osemdesetih je postal znan kot bolezen bolnikov z aidsom.

LIMFADENOPATIJA

Dobesedno bolezen bezgavk; izraz, s katerim najpogosteje označujejo povečane bezgavke.

NONOKSINOL-9

Spermicid, ki spermo imobilizira, zato je pogosta sestavina vaginalnih in analnih lubrikantov.

PEPTO-BISMOL

Barbie pink tekočina, antacidno zdravilo proti slabosti, želodčni kislini, prebavnim motnjam ali driski.

TOKSOPLAZMOZA

Okužba celic centralnega živčnega sistema, vrane, jeter ali drugih organov, ki jo povzroča parazit *Toxoplasma gondii*, katerega glavne gostiteljice so mačke. Večinoma mine brez simptomov ali blago, za ljudi z oslabiljenim imunskim sistemom pa je lahko brez zdravljenja usodna.

VALIJ

Anksiolitik, zdravilo za lajšanje strahu in vznemirjenosti; deluje kot centralni mišični relaksant.



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
+386 (0)1 3004 900
info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:

Semira Osmanagić – predsednica, Zvone Čadež,
Alenka Pirjevec, Katarina Stegnar, Martina Vuk

Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:

Branko Jordan – predsednik, Tatjana Ažman,
Zdenka Badovinac, Primož Bezjak, Daša Doberšek

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Kordinator programa: Gašper Tesner
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Nataša Jug
Knjigovodkinja: Tina Matajc
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo
Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega
gledališča je Mestna občina Ljubljana.
Pokrovitelj programa je SPAR Slovenija.
Generalna pokroviteljica sezone
2023/2024 je Zavarovalnica Sava.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana



LJUBLJANA
Mestna občina



Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji
Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00
OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
OI 3004 902
uro pred začetkom predstave
- na spletu
www.mladinsko.com

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča

Sezona 2023/2024

Številka I

Oktober 2023

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj,

Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,

Katarina Saje, Tibor Mihelič Syed

To številko uredila: Urška Brodar, Dino Pešut

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Foto: Ivian Kan Mujezinović

Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilić,

Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee

Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.

Naklada: 500 izvodov

Cena: 2 €

ISSN: 2232-2019

Zavarovalnica Sava je generalni pokrovitelj Slovenskega mladinskega gledališča.

NIKOLI SAMI



SAVA
ZAVAROVALNICA

Pot življenja je posejana z lepimi stvarmi
in ljubečimi ljudmi. Na njej si redko sam,
še posebej, ko prideš k nam.

V Sparu skrbimo, da so vaši trenutki še
srečnejši, vsakdan še okusnejši in odkritja
še bolj vznemirljiva.

KER JE ŽIVLJENJE DOLGA, LEPA POT.





Jerko Marčić, Anja Novak