



Tines Špik, Maruša Majer, Jaka Lah, Filip Samobor

Miha Javornik

## PIJANI BESED, PIJANI SPOZNaNJA

Ivan Viripajev, ki je črno komedijo *Pijani* leta 2014 napisal za düsseldorfsko gledališče, je to delo označil za svojo najboljšo dramo doslej. Zakaj?

Drama ima dve dejanji in vsako štiri prizore. Z izjemo treh prizorov, ki se dogajajo v zaprtem prostoru (stanovanju ali restavraciji), se jih pet dogaja na ulici sredi noči oz. v zgodnjem jutru.

Ulica oz. odprti prostor, ki sicer prinaša možnost srečanja, na simbolni ravni pomeni nevarnost, da se bo v zunanem, odprtem prostoru pripetilo kaj čudnega in nevarnega. Podobno velja za predstavo o noči, prisotno v kolektivnem spominu: to je čas nevarnosti in dionizičnega razvrata, saj ima vsaka noč svojo moč. Noč predstavlja drugačno, navadno z mesečino posuto realnost senc, ki je od dnevne (sončne) svetlobe vezana s skrivnostnostjo oz. temačnostjo, ko se vse nenavadno tudi uresniči.

V didaskalijah drame *Pijani* posebej izpostavljeni kategoriji ulice in noči tako napovedujeta nepredvidljivo in čudno realnost, ki je že na simboličen način vnaprejšnje ambivalentno opozorilo: očitno se bo gledalec srečal s svetom teme in posledično senc, ki asociirajo Platonovo razmišljanje o votlini. Podobno kot pri Platonu so v Viripajevi votlini zaigrane osebe/predmeti le senca realnih oseb/igralcev, ki na odru imitirajo različne ideje. Dramski lik zatorej ni individualizirana oseba z jasno prepoznavnim značajem, temveč se pod masko skrivajo razne predstave o bistvu in se prelamljajo ena v drugi sredi temačnega in neopredeljenega odprtega prostora, tj. ulice. Značilnost drame je fragmentarnost, zato v njej prevladuje rezonerstvo, ki brez psihološke motivacije predstavlja viripajevske ideje. Jasno je, da imamo posledično opraviti z ambivalentnim množtvom resnic.

Je struktura *Pijanih* posledica ambivalentnosti, ki jo je v Irkutsku rojeni Viripajev občutil že v sedemdesetih letih brežnjevskega zastoja? Ko so bile na eni strani aktualne še visokoleteče sovjetske ideje s komunistično ikonografijo, še živeče v sibirski provinci ob koncu stoletja? Ko so na drugi strani te preživete ideje sredi devetdesetih nenadoma trčile v nakičene podobe kapitalistične bleščave v prestolnici? Kakšne so bile torej v novem času sence predmetov/oseb, kdo sploh so pravi predmeti in kam so odšle ideje?

Konec osemdesetih let je bil Viripajev, danes mednarodno uveljavljeni dramatik, scenarist ter gledališki in filmski režiser, že v Moskvi. Svojo izkušnjo *noči in ulice* je v poznosovjetskem obdobju povezal z dokumentarnim gledališčem Teatr.doc, ki naj bi ponovno definiral predmet in iskal človekovo bistvo na osnovi tehnike verbatim (iz lat. »dobeseden, dobesedno«). Viripajev je svojim iskanjem kasneje dodajal nove ideje znotraj gledališča Praktika in zanje v novem tisočletju doma in v tujini prejel prestižne nagrade ter ob tem postal na ruski kulturni sceni prepoznaven nosilec drugačnih, svobodomiselnih idej. Predvsem ne prizanaša »tradiciji teroristične boljševidne organizacije« v Putinovi preobleki, ki omejuje ideje in resnico drugače mislečih. Še nedavno tega se je z ostrim pismom zavzel za liberalnega vodjo moskovskega kulturnega središča Gogolj Center K. Serebrenikova, ki so ga oblasti priprle ...

Kako stare ideje odsevajo v sencah, ki jih mečejo predmeti in osebe v novi preobleki, je Viripajev na osnovi lastne izkušnje tematiziral v *Kisiku* (2007), in sicer v razmerju provinca (staro) – prestolnica (novo). Večkrat nagrajeno dramsko besedilo, ki ga je leta 2011 uprizoril režiser Primož Ekart v Studiu MGL, govori o ljubezni provincialca do moskovske lepote, ob kateri je mogoče zajeti kisik s polnimi pljuči. Kisik je kot *predmet* tako pomemben, da provincialec Saša zaradi njega ubije svojo ženo. A drama ne tematizira le ideje kisika, zaradi katerega bi »vsakdo ubijal«, da bi sam dihal s polnimi pljuči, temveč aktualizira bistveno etično vprašanje: lahko ubijem človeka, ob katerem ne morem dihati? Viripajev ga navezuje na idejo vsemogočnega Boga.

*Kisik*, ta manifest postsovjetske generacije, kakor so ga označili kritiki, prinaša preizpraševanje Božje resnice oz. njegovih zapovedi v stilu repa. Izkaže se, da so te zapovedi danes zgolj sence tistega, kar naj bi oznanjale. Natančna struktura *Kisika* konceptualno vodi do spoznanja, da je tudi Bog slab, saj je slab njegov *plod* – torej ljudje. Postsovjetska generacija, ki čuti ljubezen, saj hoče zadihati s polnimi pljuči, je za ljubezen očitno pripravljena narediti vse. Ne pozna Boga in zdi se, da ga dramatik, ki je tedaj prav tako predstavnik mlade generacije, skuša razvrednotiti, hkrati pa pripeljati nazaj.

Ljubezen, Bog in iskanje Gospoda/smisla so rdeča nit tudi črne komedije *Pijani*, ki jo tokrat Viripajev postavi v nemško sredino: za razliko od *Kisika*, v katerem imamo opraviti z mladostniki, je pred nami srednja generacija (povedno je, da Viripajev v seznamu oseb natančno označi njihovo starost), ki še vedno išče Boga in ljubezen – torej kisik.

Struktura *Pijanih* je natančna in domišljena. Gre za t. i. »igro s pari«, ki smo jo na slovenskem prepoznali že v Viripajevem delu *Iluzije*, ki so bile uprizorjene na Mali sceni MGL (2016). *Iluzije*, ki so nekakšna predhodnica *Pijanih*, so hkrati korak naprej od *Kisika* in pomembne za razumevanje črne komedije *Pijani*. Podobno kot v *Pijanih* tudi v *Iluzijah* sledimo gostobesednemu rezonerskem besedovanju. V *Iluzijah* ne prihaja le do preizpraševanja ljubezni med dvema paroma, Viripajev se tu ne omejuje le na pomen Božjih zapovedi, temveč postavlja pod vprašaj smisel besed nasploh. Nam danes beseda sploh še kaj sporoča ali pa je le blede senca predmetov, ki

odsevajo v človekovi votlini? V *Iluzijah* vidimo, da nihče ni zadovoljen s svojim življenjem. Da bi našle približek zadovoljstva in resničnost, v kateri se bodo počutile varno, dramske osebe sklepajo besedne kompromise in na veliko lažejo. Viripajevovo sporočilo je jasno: današnji človeški odnosi temeljijo predvsem na besedni igri, s katero človek spreminja svoje (socialne, igralske) vloge v skladu s trenutno potrebo. Tu Božja beseda in etika nimata nobene veljave več. V misli se prikraide ideja, da je to menjavanje vlog podobno današnjim resničnostnim šovom, v katerih vsak lahko izreče kar koli, da ga le ne bo veliki brat (Bog, režiser oz. producent) zaradi boljše gledanosti prekinil: so *Iluzije* (in posledično *Pijani*) res le vnaprej domiselno zrežirana *kmetija*?

Viripajev v *Iluzijah* ugotavlja, da lažni dogovori in barantanja ne prinašajo sreče. Njegovi liki ne najdejo celovitosti in stalnosti, po katerih hrepenijo, zato postajajo še bolj destruktivni. Na koncu paradoksalno ugotovijo, da si brez laži sploh ne bi imeli več kaj povedati. To spoznanje jih vodi v ambivalentno občutje in napeljuje na samomor. Jasno postaja, da besede v viripajevski optiki niso dejanske sence predmetov, so le človekov privid, v katerem se le medlo zarisuje prava Božja entiteta.

*Pijani* ponavljajo ideje, iskanje smisla oz. ljubezni iz *Kisika* in *Iluzij*. Na odru spremljamo osem zgodb, osem parov, ki naj bi bili prepleteni med sabo. A to so odnosi, za katere osebe ne vedo, da sploh so, saj niti sami ne vedo, s kom imajo opraviti: liki ne prepoznajo svojega partnerja, soproj ne prepozna svoje žene, oseba ne ve, da se je z osebo že srečala.

Na videz se zgodbe dogajajo simultano, a je v njih videti idejno sukcesivnost. Čeprav se dogajanje v dveh prizorih seli v stanovanje in restavracijo, zgodbe povezujeta noč in ulica. Pred gledalcem se odvrti kalejdoskop znano-neznanih oseb v čudnih medsebojnih odnosih. Tu imamo bankirja, menedžerja, direktorja filmskega festivala, namestnika gradbenega podjetja, prostitutko, fotomodel in lepo mlado punco. Ne glede na starostne razlike (v bistvu so vsi med trideset in štirideset, le prostitutka Rosa je mladenka dvaindvajsetih let) so vsi pijani kot čep in v tej alkoholiziranosti jih razjedajo vprašanja, ki jih je Viripajev zastavil že v drugih dramah: mar sploh lahko govorimo o resnični ljubezni? Res obstaja Gospod Bog? Je svet zgrajen samo na laži? Ima beseda sploh še kako vrednost? Smo sploh lahko dobri ljudje, če pa prihajamo od drevesa Spoznanja, ki rodi slabe sadove? V bistvu ista, že znana vprašanja, le da zdaj vpeta v nekakšen alkoholni delirij ...

Njihovo besedovanje (dejanj – z izjemo pretepa – je v drami malo) bistveno zaznamuje alkohol. Kot je v ruski kulturi že navada, je alkohol v literaturi vzpostavljaval iluzijo prave resničnosti in predstavljal možnost pobega od lažnivo skonstruirane (ne samo sovjetske) dejanskosti; kot dober primer alkoholne resničnosti je vredno omeniti poemo *Moskva-Petuški* Venedikta Jerofejeva. Tudi v *Pijanih* ni nič drugače, saj imamo opraviti s tipično rusko ambivalenco: trezno in logično razumljen vsakdan se napaja na laži, nastaja namensko vzpostavljena resničnost z določenimi družbenimi vlogami, ki so dejansko le stvar konstrukta. Drugačen je alkoholni privid, kjer se skozi lažne vloge naključno kažejo nenadzorovani čustveni izbruhi in besede postajajo resnične.



Pri Viripajevu na eni strani spremljamo odrski resničnostni šov, ta odrska iluzija (in gledališka laž) pa prehaja v logično nepovezan izbruh iskrenosti. Osebe v šovu na odru vsaj za hip odložijo maske in njihove besede postajajo prepričljivejše. Nobeno naključje ni, da je Viripajev na začetek besedila postavil verze Omarja Hajama, ki razlagajo viripajevsko ambivalenco: »Vse, kar vidiš, je zaznava le ena, / samo oblika – bistva pa nihče ne pozna. / Ne trudi se dojeti smisla teh prizorov, / sedi spokojno ob stran in natoči si vina.«

Človekovo vprašanje zaznave, oblike (sence) in bistva (predmeta/osebe in njegove ideje) je v drami *Pijani* pripeto na tipično, že omenjano viripajevsko temo o ljubezni in Bogu. Če živimo v svetu iluzij oz. resničnostnih šovov, je ljubezenski odnos lahko naraven, lahko pa samo zaigran za potrebe šova oz. gledališke predstave: viripajevski liki se vsepovprek in slučajno zaljubljujejo in pri tem ne čutijo ljubezni, niti se je ne zavedajo. O njej lahko samo govorijo, ponavljajo naučene stavke, kot bi se hoteli prepričati, kaj se skriva za besedami.

Prehod od sveta laži v svet alkoholizirane resničnosti, ki ga v drami slabo argumentirano izraža tudi filmska resničnost (prim. Gabrielove besede: »Jaz sem že v kinu.«), vodi do smeha in hkrati do satiričnega posmeha. Tako sarkastično zvenijo pijane Markove besede, ki so v svetu alkoholiziranih hlapov (z vidika treznega opazovalca na pijansko blebetanje) vprašljive, a hkrati še kako resnične: »Smisel je v tem, da vidimo. To je vse. Smisel je v tem, da vidimo. Pika.« Še bolj smešno omenjena izjava zveni, ko jo namenijo Marti (ta v Markovi optiki dobiva ime Gulbahar in Maja), a ta ga v pijanosti sploh ne prepozna, torej – ne vidi. Markov retoričen odziv je simptomatičen: »Ampak kdo, kdo vidi, to pa je vprašanje!«

Besede o smislu, nujnosti videti se ambivalentno sprevračajo v svoje nasprotje. Tako Mark kot Marta ne vidita nič, saj ne vesta niti tega, kdo sta, niti tega, zakaj sta se na ulici sploh srečala. Nekaj podobnega se pripeti v drugem prizoru, ko Lorenz ne ve, da je Magda njegova žena. Dramska struktura, ki se s tem preveša v smer absurda (spomnimo se Harmsa ali kasneje Ionesca), govori o (ne)smislu komunikacije. Besede zvenijo poljubno, naučeno in odgovor na iskanje smisla se (vsaj na začetku) napaja iz stavka iranskega filma, a njegovega naslova se Mark sploh ne more spomniti. Na Martino vprašanje, zakaj sedita sredi ulice, Mark odgovori: »Zato, da bi našla kraljevski diamant, prelepa Gulbahar.« Mark seveda ne ve, kako in zakaj se beseda Gulbahar povezuje z diamantom, ve le to, da gre za stavek iz filma. Očitno je, da osebe na odru ne zrcalijo nobenih senc resničnih ljudi in da so tja postavljene le zato, da bodo nekaj naučenega odigrale; so torej lutke v igri dramatika, scenarista, režiserja oz. Gospoda. Mark vpraša: »Kdo pa si ti, Gulbahar?« Marta pa odgovori: »Jaz ta trenutek še ne vem, kdo sem.«

Ravno zato so prebliski znotraj naučenih vlog v resničnostnem šovu, ki je ambivalenten, pomembni, saj govorijo o čutno-čustvenem luščenju identitete izpod (dramske in družbene) maske. Seveda ti izbruhi zvenijo kot tujek, kot resnica znotraj vnaprej zrežiranega in na videz zabavnega sveta. Mark ob koncu prvega prizora pravi (in se s tem obrača tudi na občinstvo): »Naprašam vas – kdor od vas se ne boji, da bo fasal tega kurčevega raka, naj



Tines Špik, Filip Samobor

stopi korak naprej. Kdo se ne boji, da bo fasal tega kurčevega raka? Tišina. Zdaj je pa nastopila globoka tišina. Tako da posedimo minutko vsi skupaj in prisluhnimo tej globoki tišini. Tako, to je vse.«

Tisto vse se torej skriva v pomenu »videti v tišini«. Ta rezonerski preblisk, ki ga lahko interpretiramo kot poziv h kontemplaciji, se ponavlja oz. razvija v drugih prizorih in z drugimi pijanimi osebami. Magda pravi: »Vse to je tukaj! Molk in ljubezen. In to, kakšna si ti, in to, kakšna sem jaz in vesoljska ladja mojega srca bo odplula za vedno.« Laura je vznihčena nad Magdinimi resničnimi besedami, a jih lahko ovije le v naučene klišeje: »Kako je to lepo, kako je to lepo!«

Ti in podobni besedni klišeji se kot naučeni ritual nenehno ponavljajo in v tem procesu se njihov pomen popolnoma razvrednoti. Magda v pijanosti nevede dojame puhlost besed, a se lahko zateče le k drugemu frazemu, ki oživlja tipično viripajevsko temo Boga: »Gospod moj kozmos, usmili se me, dékle svoje. /.../ Gospod, napoji me in spravi me s pameti. Gospod, odvedi me tja, kjer bom, kot pravijo, sama. Gospod, odpusti mi. Gospod, odpusti.«

Na eni strani imamo Magdo, ki se intuitivno zaveda smisla in jo razjeda občutek krivde ter se zateka k Bogu, na drugi pa Lauro, ki se sploh ne more znebiti klišejskih form. Iz klišeja »kako je to lepo« prehaja Laura ob Magdinem občutju krivde pred Bogom k frazi: »Moj Bog, jaz ljubim samo tebe, a me razumeš, samo tebe, Bog moj. /.../ Jaz tudi ljubim samo tebe, moj Bog.«

Pred gledalcem se vzpostavi dilema. So te besede o Bogu res mišljene kot globoko zavedanje človekove krivde pred Bogom (pa četudi je to le Kozmos) ali so zgolj naučena igra, s katero se polni tišino na odru z besedami o ljubezni do Boga, ki jih kulturno vzgojen gledalec rad sliši? So liki na odru res živi ljudje ali zgolj maske, ki kljub nenehnemu spreminjanju odnosov ponavljajo eno in isto, ker drugega ne znajo? Se v človekovi naučeni in vsiljeni predstavi, v kateri je le v pijanskem stanju mogoče zaznati drobce individualne refleksije, lahko kaže bistvo? Je to res Bog, ki »sprejema vse te odločitve /.../ in se odloča o vsem namesto nas«, kot pravi Laura? Ali je resnica Lorenzova trditev, da Bog odloča o vsem, a hkrati vanj dvomi:

MAGDA: A ti verjameš v Boga, Lorenz?

LORENZ: Mislim, da ja, Magda.

Mnoštvo resnic je jasno vzpostavljeno in ravno to mnoštvo povzroči, da je gledalec zmeden: Rosa, prostitutka, zatrdi, da verjame v Boga, tridesetletna predstavnik menedžerjev (Max in Rudolf) pa vanj ne verjameta ... Kje je resnica, kje spoznanje?

Da je v ambivalentnem viripajevskem svetu možno vse (ob tem je videti analogijo z ustvarjalnostjo Dostojevskega), da se dramska struktura opazno premika v smer absurda, pričajo naslednji prizori iz drame Viripajeva. V tretjem prizoru Gustav zahteva priznanje (torej potrdilo o resnici!), da je Karlovo mamo ubil maček. Karl, ki se brani, da kaj takega ni mogoče, saj mama mačka nikoli ni imela, Karl zaradi Gustavovega besednega nasilja dopusti možnost, da je pač imela mačka. Preigravanje sintagme »maček je ubil mamo« ponovno deluje

komično, saj jo sodelujoči in gledalci sprejemajo dobesedno, izkaže pa se, da jo je treba brati metaforično: umrla naj bi zaradi alergije na mačke.

Če je v prvih dveh prizorih govor o poljubnem in naučenem sprejemanju besednega pomena, ki naj bi v dejanskosti pomenil to, kar je z izjavo res izrečeno (zato se liki nad posameznimi izjavami popolnoma navdušijo), je v tretjem dobeseden pomen relativiziran: čeprav naj bi Karlova mama umrla zaradi alergije na mačke, Karl zatrdi, da je njegova mama živa. Na prigovarjanje vseh, naj Karl končno že sprejme, da je mrtva, on pravi: »Za vsako besedo, ki pride iz naših ust, smo dolžni prevzet odgovornost. /.../ Gospod nas bo terjal za vsako besedo, ki je prišla iz naših ust.«

Viripajev je jasen. V svetu tišine je treba z odgovornostjo izbirati besede, saj je to pogoj, da bomo nekoč spet videli. Gustav namensko poduči Karla: »Ti si dejansko Gospod, to je tisto, kar moraš razumeti, stari moj. Samo to, stari moj, ti si Gospod, samo to moraš razumeti, in vse bo točno tako, kot mora biti.« Torej je vsak lahko Gospod Bog (Gustav to večkrat poudari), ko si sam po svoji podobi ustvarja (vidi) svojo realnost.

Ampak absurd se na ravni besednih znakov zaostri kot nenaden in nenadzorovan *čivk*. Gabriel je med naučeno komunikacijo (ne)hote *tvitnil*: »Bog ljubi vegetarijance, mesojedce pa pošilja v pekel.« Premik ustaljene predstave z vnaprej pričakovanimi besednimi vzorci v smer individualnega in nepričakovanega označevanja pred poslušalcem spet ustvari komično-absurdni efekt.

Videti v tišini in z odgovornostjo izrekati besede poruši naključen čivk iz nekega resničnostnega šova o pijanih. S tem se naključni prebliski resnice potopijo nazaj v svet alkoholiziranih senc, kjer je (sledječ Hajamovim besedam iz mota) videti edino (pravo?) ljubezen. To je ljubezen do alkohola. Gabriel pravi: »Ljubezen do alkohola je čisto ista ljubezen, kot je ljubezen matere do sina. Čisto ista, kot je ljubezen meniha do Gospoda.« V tej ljubezni se je treba pogrezniti v tišino in prisluhniti Gospodovemu šepetu: »Tišina! Dajmo poslušati Gospodov šepet v našem skupnem srcu.«

To, morebiti edino pravo spoznanje, v drugem dejanju nazorno podkrepi Lorenz: »Gospod zmeraj govori svetu skozi pijane. Kar ima Gospod na umu, ima pijani na jeziku.« Vse drugo sta laž in pretvarjanje. Iz tega potemtakem sledi, da drama Viripajeva ne more biti znak nove iskrenosti, o kateri govori režiser peterburške postavitve *Pijanih* Andrej Moguč. Lahko je kvečjemu njena senca.

Idejo Viripajeva nazorno ponazarja prva kitica iz pesmi *Rubajati* že omenjenega Omarja Hajama:

*Pijem veliko vina zato, da se bo njegov vonj*

*dvignil iz prahu, ko bom tam spodaj;*

*če bo pijanec naletel na moj prah,*

*ga bo vonj mojega trupla opijanal do krohota.*

Lorenz v drami pa pravi: »Ne se prepirat, pravi Gospod. Najvažnejše je, ne težiti.« »Ne težiti,« ponovijo Magda, Linda in Karl ... oziroma kakor koli se že imenujejo ... Nam preostane le, da se našemu absurdu krohotamo.