

# problemi

št. 2-3 /I34-I35/ februar-  
marec 1974 , letnik 12

- 2 bojan štih: prolegomena za  
traktat o iskanju ljudske  
ga gledališča
- 5 samo simčič: gledališča ni  
več
- 7 taras kermauner: novejša t  
endence v slovenskem gled  
ališču
- 8 andrej inkret: paradoks o  
literarnem zgodovinarju
- 12 ivan mrak: dvoogovor o sona  
vzečevanju do himnične tr  
agedije
- 16 milan jesih in zvone šeld  
bauer: limite
- 20 taras kermauner: ob xerxu,  
o simbolnem in imaginarne  
m, pa tudi o tragičnem
- 25 franček rudolf: xerxes ali  
strah ali diktatorjeve se  
ksualne težave
- 32 marko švabič: omara
- 36 ivo svetina: gilgameš v pe  
karni
- 37 pavel lužan: salto mortale
- 42 lucien goldman: gembrowicz  
eve gledališče
- 45 františek deak: modra bluza
- 46 theodore shank: skupinske  
ustvarjanje
- 50 gene youngblood: intermedia  
gledališče
- 52 harold pinter: soba
- 56 pogovor /pomišljaj/ s haro  
ldom pinterjem
- 59 spoštovani urednik! pismo  
„prosteru in času“

## dramatika

# bojan štih: **prologome** **na za** traktat **O iskanju l** **judskega gledališča**

(Iz dnevnika od 1. do 5. maja 1973)

## I.

1. Izidor Cankar je spisal temeljni dokument in ustanovno listino slovenskega ljudskega gledališča že leta 1908. Naslov tega dokumenta je: Ljudsko gledališče. Kot je pri nas v navadi, je ta dokument le malokdo prebral, kajti le malokdo ve zanj. Zato je razumljivo, zakaj skoro nihče ne poskuša Cankarjevih idej o ljudskem gledališču razumeti, jih posvojiti, nato pa jih prilagoditi – našemu času in izkušnjam sodobnega gledališča po Artaudu, Becketu, Brooku, Brechtu, Vilarju, Savaryju, Grotowskem, Krejci, Ljubimovu, Bojanu Stupici...

2. Dokler bomo mislili v institucionalnih okvirih in v organizacijskih modelih enega samega gledališča in enega samega kulturnega in gledališkega središča, bomo neprestano reproducirali in ne meščanskega gledališča, ki v dvoranah à l'italienne „proizvaja“ dramska besedila.

3. Če je naše gledališče včasih tako zelo malo gledališko, potem moramo iskati vzroke in povode za to negledališkost v izjemnem slovenskem zgodovinskem pojavu – v Čitalnici. Kajti prav v čitalnici se je sredi duhovno, idejno in črkarsko polpismenih malomestnih prebivalcev rodila naša sedanja akademsko-elitistično-humanistična kultura potem, ko je leta 1849 Evropa umrla v nas in na naših tleh. Zato mi še vedno in kar naprej čitam o umetnosti in je nikoli ne doživljamo. Ljudsko gledališče pa ni čitalnica, temveč je prostor za igro, je igrišče, je igralnica, je...

4. Čimprej moramo začeti z raziskavami na področju moderne sociologije gledališča, kajti šele sociološka razčlenitev sestave publike, funkcije gledališča, družbenega položaja igralca, dramatike, režiserja in analiza duhovno-materialnih interesnih sfer znotraj gledališča nam bosta ponudili kolikor toliko zanesljiva kulturno-metodološka oporišča in izhodišče v ustvarjanju pogojev za sodobno radiacijo gledališke poetike in umetnosti. Ideološko-feministična propaganda pa nikakor ne more zamenjati sodobne in funkcionalne gledališče sociologije.

5. Pravijo, da je slovensko gledališče, oziroma, da je vzdrževanje slovenskega gledališča drago. To ni res. Razmetavanje denarja je vzdrževanje neustvarjalnih kohort, ki sedaj številčno, ne pa tudi kvalitativno sestavljajo in množijo personalno strukturo slovenskega gledališča v celoti.

6. Če pomislimo, da je bil Matiček prvič uprizorjen v ljubljanskem poklicnem gledališču šele pred devetintridesetimi leti (Gavellova režija leta 1934 – res je sicer, da je postavil na poklicni oder Matička že leta 1919 v Mariboru R. Železnik, a kaj hočemo, ko pa gledališkega Maribora med dvema vojnama Ljubljana ni priznavala) in da je bilo v tem času slovensko poklicno (vodilno) gledališče staro že osemindeset let in da je minilo od nastanka Linhartove komedije že skoraj stopetdeset let, bomo spoznali, kako nujno je, da se priklopijemo do ljudskega gledališča. To gledališče pa mora biti zaščiten pred avtocenzuro, ki se imenuje ali nemška dramaturgija ali weimarska estetika ali aristotelovska propedeutika ali ždanovsko socrealističnoboljševanje ljudi.

7. Naša socialno-gledališka organizacija je lepoto-ideološki izdelek birokratskega in weimarskega elitizma, rodoljubnega snobizma, pa tudi našega subalpskega kulturno-političnega modroslovja.

## II.

1. Vprašanje je, če je možno v meščanskem salonu, kjer igrajo preferanco, pijejo whisky in poslušajo Beethovno Eroico, misliti na ljudsko gledališče.

2. Simpoziji o gledaliških problemih so največkrat turistični in kolektivni samomor. Simpoziji so definitivni izbris problemov, ki

vznemirjajo in zaposlujejo gledališke ustvarjalce. Gledališki festivali so z nagradami in priznanji vred morilci gledaliških predstav.

3. Slovenski kritiki večinoma ne poznajo slovenskih igralcev. Se pravi, igralce že poznajo, ne poznajo pa njihove ustvarjalne zmožnosti in nezmožnosti.

4. Slovenski režiserji zelo slabo poznajo slovensko dramatiko, Slovenski dramatik zelo slabo poznajo slovenske režiserje. Slovenski igralci ne poznajo ne slovenske dramatike in ne slovenskih režiserjev. Slovenska publika pa se boji slovenske dramatike, slovenskih režiserjev in slovenskih igralcev. Kajti peytonizirana je do te mere, da misli samo še s televizijskimi antenami. Nepoznavanje, neznanje in strah so temelji, na katerih stoji sodobna slovenska akademska kultura in z njo vred tudi gledališče.

5. Ko bodo kritiki in recenzenti presojali delo igralca in režiserja zunaj zornega kota, ki se imenuje „de gustibus“, bodo lahko spoznali, kaj je in kaj ni gledališka predstava.

6. Velika večina naših gledaliških obiskovalcev pozna in dovoljuje v gledališču en sam scenski prostor: sobo, salon, kuhinjo, dvorano. Socialna in gledališka zavest naše publike tedaj dopušča zgolj ograjeni in zagrajeni meščanski prostor, ki pa mora biti s svojo opremo v temeljnem soglasju s predmetno-posedovalno ideologijo slovenskega občinstva. Naša publika tedaj misli v okvirih tradicionalnega realističnega gledališkega prostora. Zato se upira odprtemu svetu Grkov, Elizabincev in Commedie dell'arte pa tudi praznemu prostoru moderne dramatike. Prazen oder je za našo publiko le izropano skladišče. Zato zahteva, kadar ga vidi: lovite tatove in lopove (umetnike namreč).

7. Abonenti so dialektična enotnost prekletstva in blagoslova slovenskih gledališč. Toda kljub temu gledališki ravnatelji niso generali publike, marveč kvečjemu njeni kaplarji. V tak položaj so jih postavili predpisi, zakoni in pa tudi kdaj pa kdaj njihova lastna nesposobnost. V kaplarski položaj pa jih potiskajo tudi igralci, ki na skrivaj prosijo za vloge, za višje plače in za preganjanje svojih kolegov.

8. Z gledališko vzgojo (publike ali igralcev) je tako, kot je z vzgojo nasploh: v vzgoji lahko vidimo začetek ali pa konec človekove svobode.

9. Ko se bo slovenska publika privadila „hoditi“ v gledališče tudi v času med mesecem majem in septembrom, bomo vsi skupaj naredili prvi korak k ljudskemu gledališču. Kajti ljudsko gledališče ni sezona, ni jesensko-zimska družabna obveznost ali možnost, marveč je lahko le permanentna in perpetuirana predstava.

10. Abonenti so brezpravni uslužbenci sezone. Slovenska gledališka publika želi biti zaslužena v abonentskem ghetu. Abonent reče: danes imamo abonma, ne reče pa: danes gremo gledat Shakespeara.

11. Ko bomo zmanjšali sedanjo količino premier v slovenskih gledališčih od 60 na 30, teh trideset predstav pa igrali po vsem slovenskem ozemlju, bomo začeli z racionalizacijo gledališkega ustvarjanja in dojemanja.

12. Če se je nekdo v mladosti ukvarjal kot kriminalist z zatiranjem prostitucije, zaradi tega še ni podan zadosten razlog za njegovo ideološko delovanje v slovenski gledališki strukturi.

13. Vsaka srednja šola in tudi vsaka fakulteta bi morala imeti svojo igralno družino. Igralska akademija pa bi morala biti zgolj fleksibilni in neinstitucionalizirani usmerjevalec množičnega gibanja za gledališče med mlado populacijo. Selekcija kadrov za igro na odru ne sme izvirati iz sprejemnih izpitov, marveč mora temeljiti na izboru kadrov, ki nastopajo v otroških in mladinskih gledaliških predstavah. Kajti eno je povsem jasno: igranja se ni moč naučiti, a tudi poučevati ga ni mogoče. Nekdo je igralec, ali pa ni. Vsakega učitelja, ki trdi, da je profesor gledališke igre in da poučuje gledališko igro, bi morali obvezno pregledati...

14. Tako kot začetek obveznega šolanja brutalno uniči svet preprostih, toda simbolno neverjetno bogatih otroških iger, fantazij in naivnih gnozeoloških imaginacij, tako tudi vstop igralca v temnico institucionalne kulture pomeni največkrat tragični (lavreatski) konec igre in začetek servilnega protiljudskega komedijantstva.

15. Ko bomo ustanovili gledališko revijo, ki bo odprta svetu in naši lastni usodi, preteklosti in sodobnosti, teoretičnim in praktičnim vprašanjem estetike, poetike in gramatike modernega gledališča, a tudi organizacijskim vprašanjem, se bomo začeli z branjem približevati resnični gledališki kulturi, ki bo s svojim profesionalno-amaterskim jedrom zibelka za ljudsko gledališče.

16. Naša gledališka organizacija je postavljena hierarhično. Igralci so plačani po pravilnikih in predpisih ne pa po nastopih in po vrednosti teh

**FOR YOUR PROTECTION DISINFECTED**  
**ZA VAŠO VARNOST DEZINFICIRANO**



nastopov. Ljudsko gledališče zaničuje pravilnike, statute in ne pozna pripadnosti sporazumom, ki so socialno-ideološki spor z umom.

17. Teatrocid je vedno delo gledališčnikov.

18. Oblast ima rada gledališče. Cesarji in kralji so ustanavljali gledališča, ker so tudi sami igrali. Moderni politiki radi preizkušajo svoja načela na gledališki substanci, nekateri pa se tudi ženijo z igralkami. Ljudsko gledališče pa je republikanska, plebejska združba brez vere, brez ideologije in brez hierarhije.

### III.

1. Vzgjati igralca za igro na odru s predavanji, seminarji in izpiti, in to kar štiri leta, pomeni s pedagoškim erosom in nasiljem starejšega nad mlajšim razkrajati individualnost mlade igralčeve biti in podrežati igralčev subjekt tujim vzorom in izročilom. V igralski šoli učitelji lahko povedo, to in ono iz zgodovine gledališča in dramatike, to in ono iz zgodovine glasbe, slikarstva in kiparstva, to in ono iz estetike in filozofije umetnosti, lahko poučujejo igrati na ta ali oni instrument, tudi jezikovni in slovnični pouk je koristen, le igrati ne smejo učiti. Če bi bile v trecentu ali quatercentu že „umetniške“ akademije, nikoli ne bi bilo renesanse. Vzgjati memoarno sposobne govorce in recitatorje nikakor ne pomeni oblikovati igralce. To lahko stori le predstava. Ljudsko gledališče bodi kategorično zanikanje vseh pravil in predpisov v vzgoji umetniških „kadrov“. Ljudsko gledališče naj bo oder in „šola“ obenem.

2. Ljudsko gledališče bodi spet Tespisov voz. Igralci, ki se žele voziti v limuzinah, naj postanejo funkcionarji in oblastniki in naj zapustijo gledališče. Gledališče je last revnih, a duhovno in miselno razvitih ljudi.

3. Igralec ni prerok ne božanstvo ne idol in ne mit pa tudi uradnik in zvodnik ne sme biti.

4. Po svetu in v svetu pravijo, da so slabi in dobri igralci, pri nas pa je obveljala tale delitev: igralci, vrhunski igralci in prvaki. Ljudsko gledališče noče poznati nikakršne hierarhije, v njem velja vrednostni kriterij, ki riše podobo moči in talenta, ljubezni in nesebičnosti v gledališču.

5. Gledališkega prvaka bomo spoznali po tem, da ima ideološko in domoljubno eshatologijo slovenskega naroda spravljeno v svojem denarnem mošnjičku in izobešeno na steni v obliki priznanja in odlikovanja. Ljudsko gledališče ne pozna ne prvakov in ne vrhunskih umetnikov, ne eshatologije in ne mošnjičkov.

6. Nekateri slovenski igralci imajo do nekaterih izbranih besed – lepota, domovina, človečnost – erotičnoseksualni odnos. S tem odnosom, ponižanim na animalično vrednost, se ti igralci odrešujejo težkih dolžnosti, ki jih nalagajo in vzpostavljajo besede-pojmi: lepota, domovina, človečnost.

7. V sodobnem ljudskem gledališču naj bi igralec vedel, razumel in doumel, kaj govori in kaj igra. Vsi želimo, da bi tudi gledalci v ljudskem gledališču bili svobodni in enakopravni z ustvarjalci, da bi tudi oni enakopravno vstopili v igro besed, v besedne igre, v besedilo tragedije ali komedije, v odrski prostor in čas tragedije in komedije. Ta in tak vstop pa morajo pripraviti igralci. Zato morata biti njihova imaginacija razvita in domišljija svobodna. Šele visoka duhovna razvitost igralca na odru bo omogočila gledalcu enakopravno razkrivanje dramskega besedila. To razkrivanje pa mora biti navzoče na odru tudi v trenutkih tišine, molka, biti mora prisotno v gibih roke, v premikih telesa, v pogledih oči, igralčevih seveda.

8. Mnogi igralci bero le tisto, kar se morajo naučiti na izust in to zaradi službe, slave in denarja.

9. Ko se bodo slovenski igralci spoznali med seboj in spoznali delo vseh svojih kolegov, se pravi, ko bodo izstopili iz hudičevega risa svetega egoizma svoje institucije in svoje birokratske biti, bodo pripravljene na sprejemni izpit za vstop v ljudsko gledališče.

10. Igralci morajo sami pripraviti scenski prostor za igro. Toda to ne pomeni, da moramo zato ukiniti tehnične službe v gledališču.

11. Igralec, ki ne igra, a se upravlja, ki sam sebe upravlja, je velika moč. Ta moč sčasoma izžene iz gledališča dramatika, režiserja, kritika, gledalca in končno tudi soigralca. Ko ostane igralec, ki upravlja samega sebe, popolnoma sam, je vzpostavljen absolutni vrh igralske egocentričnosti. Ljudsko gledališče pa je kolektivna igra vseh z vsemi za vse.

12. Pri nas imajo nekateri igralci prezgodnje pogrebe zato, ker se njihovega talenta nihče več ne spominja, ali pa tudi zato, ker se na njihov talent neprestano spominjamo, in jih s spomini ubijamo. Samota pozabljenega človeka in popularnost idola sta znanilca bližnjega konca.

13. Diletante najdemo predvsem v poklicnih gledališčih.

14. Znati besedilo na prvi bralni vaji, pomeni v času študija ustvarjati, ne pa se učiti.

15. Bralne vaje so največkrat vzgoja papagajev. Ko človek posluša bralno vajo, vstopa v svet absolutne gledališke laži. Ljudsko gledališče ne raste iz bralnih vaj, ampak iz improvizacij in gibanja v prostoru.

16. Prva bralna vaja mora potekati v znamenju absolutnega znanja teksta, tudi tistih delov, ki jih je režiser črtal. In če je tako, in tako

mora biti, pomeni, da so bralne vaje nesmisel kot branje in kot učenje. Smisel „bralnih“ vaj je zgolj v dialogu med ustvarjalci, v iskanjih možnosti oživljanja in igralčevega opredmetenja dramatikovih besed.

17. Naš igralec je čestokrat odvisen od šepetalke. Se pravi od šepetanja, ko gre za umetnost, in od prišepetovanja, kadar gre za uveljavitev igralčevih družbenih (egoističnih) ciljev. Ljudsko gledališče pa uveljavlja odkrito govorico, nenapisano in napisano; zato nihče ne more izza kulis šepetati besede na oder v igro.

18. Če ukinemo šepetalke v gledališčih, tvegamo dolgotrajni premor v uresničevanju programa, kajti na odru ne bi nihče vedel, kaj naj govori. Ta čas premora pa bi lahko uporabili za ustvarjanje in oblikovanje ljudskega gledališča.

19. Marsikateri igralec nikoli ne obvlada besedila, zato pa vedno nadvlada svojega kolego v soigri. To se pri nas imenuje kolektivna igra.

20. Študijsko delo je pri nas sindikalno urejeno in pravniško definirano. Vse je namreč določeno: začetek in konec vaje, odmor in malica. Dokler bo študijsko delo, se pravi umetniško pripravlanje in razkrivanje bodoče predstave določeno s pravnimi in sindikalnimi predpisi, opustimo vse upe, da bi kaj kmašu lahko uresničili nesebično, poetično, fantazijsko in ljudsko gledališče. Urnik v umetnosti je hujše zlo kot pa najbolj bedasta in nasilna cenzura.

21. Če v dvorani in na odru igra skozi desetletja isti, dosmrtno nastavljeni igralski zbor, izgubita oder in dvorana svojo čistost in nedolžnost. Kajti antimiselna in nemoralna metoda igralske obrekovalnice kot plesen in smrad okuži tla odra in zrak dvorane in obema odvzame skrivnosti in čudeže rodovitnosti. Tako kot mentalna higiena odra zahteva, da se nanj naseli vsako leto druga igralska družina, tako je tudi za igralske družine *conditio sine qua non*, da koža na podplatih igralcev začuti vsako leto druge odrske deske. Igralec, ki ni popotnik in ima stanovanje kot svoj estetski nazor, je rak gledališča. Kučica u bašti, cviječe oko nje . . .

22. Avantgardo se ponavadi igrajo tisti, ki jih je biti strah v zaščitnici, kadar se živo gledališče mora umikati pred pritiski cenzure, porabništva, jusa in statotov in pred kulturniškimi egoizmom in elitizmom. Ali pa pred razjarjenimi, slabo plačanimi igralci.

23. Poklicni umetnik je prav tako družbeno zlo kot poklicni politik. Umetnik je zato umetnik, ker je ustvarjalec, ne pa zato, ker je to – umetnost – njegov poklic. Umetnost ni poklic, marveč je ustvarjalni nazor, moč in sla.

24. V naših gledališčih so vzpostavljeni pogodbeni odnosi z dramatikami, scenografi, kostumografi, prevajalci, z večino režiserjev in kočno tudi s publiko (enoletni abonentski dogovori). Le igralci so nastavljeni dosmrtno. Kakšen in kolikšen absurd. Dokler ne bodo uveljavljeni pogodbeni odnosi tudi z igralci, bo gledališče beznica, v kateri barantajo za plače, vloge in funkcije.

25. Nemajhno število igralcev ostane vse svoje življenje predmetni predmet ali v najboljšem primeru predmetni rekvizit gledališke predstave. Tudi precej režiserjev ostane vse svoje življenje le urejevalec predmetnih predmetov na odru. Ljudsko gledališče se izogiba predmetno predmetnim igralcem, kakor tudi režiserjem-aranžerjem kot urejevalcem predmetno predmetnih predmetov na odru. Ljudsko gledališče je pot k prizorom gibanja, idej, luči in barv, zato išče nesebičnega igralca.

26. Nesebično ljudsko gledališče vodi v ukinitve vsakega predmetno definirane in predmetno ideologiziranega sveta in zato vzpostavlja igro eksistence človeka v praznem in odprtem svetu.

27. Ko bo slovenski igralec začel brati knjige, se pravi umetniško in znanstveno literaturo, in ko bo nehal brati drame in igre in ko bo začel igrati tragedije in komedije in ko bo nehal oponašati in posnemati samega sebe in bo začel igrati ljudi zunaj sebe in ko bo napolnil kreativno praznino svoje glave in svoje usode z igro in usodami ljudmi, človeštva in sveta, bomo z njim vred, igralcem, potrkali na duri ljudskega gledališča.

### IV.

1. Prostor predstave je prostor brez uradnih ur, sestankov, pravilnikov, statutov itd. Prostor predstave se vzpostavlja v začetku študija igre le kot nič in le kot možnost, kot poskus tvornega soočenja med ničem in ustvarjalcem. Spočetka je tedaj mirovanje, merjenje in opazovanje možnosti in prihodnjih dejstev, nato pa ustvarjalec začne počasi vstopati v svet nič in možnosti. Prostor predstave se začne napolnjevati in opremljati z idejami gibanj, barv, zvokov, šumov, zlogov pa tudi s posameznimi živimi in mrtvimi predmeti, ki pa ne smejo postati statična dekoracija praznega prostora, marveč morajo ostati zvesti svoji naravi, pomeni, ostati morajo gibanje, šum, zvok, zlog. Genialnost ustvarjalca se razodene v trenutku odločitve in spoznanja, da je nekdanji nič do vrha napolnjen in da vanj ne sme ničesar več priti, pa čeprav je prostor še napolnjen, kajti nikakor se ne sme porušiti intimna harmonija med možnostjo in umetnostjo. In tedaj se lahko začne gledališka predstava.

2. Gledališka predstava je pravzaprav vizualna informacija o tem, v kakšnih amplitudah nihata poetika in gramatika ustvarjalcev gledališča.

Pomeni: bolj ko ustvarjalci predstave upoštevajo pravila starih in preživelih (pozitivnih) pravil estetike in etike meščanskega gledališča, manj je njihovo delo ustvarjalno in potrebno. Popolna zvestoba uradno zapovedanim pravilom je obenem tudi popolna izdaja ustvarjalne sle.

3. Predstava ima, oziroma mora imeti svoj enkratni gledališki ritem. Z njim ustvarjalci prisluškujejo ritmu publike.

4. Predstava, gledališka seveda, mora imeti svoj semantični in semiološki prostor. Imeti pa mora tudi svoj poetični smisel, s katerim se vzpostavljajo neznani ideotematološki prostori.

5. Gledališka predstava nikakor ni konec igre, v katerem nastopi igravec, potem ko je naštudiral igro, marveč mora postati resnični, avtentični začetek igre, igranja in dogajanja – življenja na odru. Toda ne realističnega življenja.

6. Molk in tišina na odru nista konec, temveč sta začetka igre. Brezbesedje na odru ne vodi v brezvladje v gledališču, marveč odpira pot k semantiki čiste igre. Literarno gledališče mima duše lahko posnamemo na gramofonsko ploščo in ga poslušamo pod pernico ali na stranišču. Živo, ljudsko gledališče, ki je poezija gibanja in izžarevanje nesebičnosti, pa se ne da posneti ne na ploščo in ne na filmski trak. Kajti šele ko ga vidimo – doživimo, ga občutimo. Gramofonska plošča je spomenik literarnega gledališča. Poklicni zbiralci teh spomenikov se imenujejo kritiki-etiki in kritiki-ideologi, ki pa morajo imeti gramofon.

7. Gledališka predstava mora biti skupinski dionizični doživljaj. Toda tudi neuspešna in zanič gledališka predstava je lahko sijajno doživetje in doživljaj v Eldoradu za šarlatane, naše kulturne razmere, kot jih je nekdo nekoč pikro označil. Z maksimalno veliko produkcijo neuspešnih in zaničnostnih predstav bomo najprej vzpostavili resnične vzroke in razloge za exodus ustvarjalcev iz institucionalnih ječ in grobišč in za poskus reševanja iz Eldorada šarlatanov.

8. Geneza gledališke predstave naj bi potekala takole:

a) zbiranje predmetov predstave – besedilo, igralci, sodelavci itd.

b) ogledovanje predmetov predstave ali poskus dramaturške raz-

členitve bodoče igre na odru.

c) soočanje predmetov predstave ali bralne vaje.

d) primerjanje predmetov predstave ali odrsko postavljanje predstave.

e) polnjenje prostora za igro ali uvajanje rekvizitov in luči h glavnim predmetom predstave – igralcem.

f) eliminiranje besed iz besedila, eliminiranje neuspešnih predmetov igralcev in predmetov-rekvizitov ali discipliniranje in umetniško oblikovanje prostora in časa predstave.

g) zbiranje predmetov v dvorani ali prodaja vstopnic.

h) nastop na odru, na ulici ali kjerkoli. Konec predmetov in začetek doživetja in poenotenje odra in gledalca.

9. Ko se začne gledališka predstava, se mora z njo vred začeti postopno izničevanje gledalčevih iluzij in naučenih vednosti o umetnosti, morali, politiki in socialnih kategorijah. Čeprav gledališka predstava prevzame z besedilom in z igro funkcijo življenja, nikakor ni in ne sme biti odrski surogat življenja. Novo-sedanje-sodobno ljudsko gledališče mora voditi v veselje ali v tragični konec gledalčevih iluzij. Da pa bi se lahko kaj takega zgodilo, je treba kategorično pokončati in ukiniti tudi igralčeve iluzije o samem sebi in o nekakšnem vzvišenem poslanstvu njegovega glumaškega poklica.

10. Predstava mora zoreti v tišini. Igravec-govorec, ki govori in govori ali celo poskuša razlagati svet, je ubijalec tišine, v kateri lahko dozori gledališka predstava. Je tedaj ubijalec gledališke predstave.

11. Ko je vzpostavljen razviden red v svetu predmetov-igralcev in predmetov-rekvizitov in ko se začne pokončevanje predmetnega sveta gledalcev, se na odru odpre svet igre in igranja. Ljudsko gledališče vstopa s svojo revščino v svet igre neobremenjeno od sveta in ideologije predmetov.

## V.

1. Vsako umetniško dejanje je v svojem jedru prejkone poskus umrljivega človeka ustvariti in zapustiti predmetnoduhovno sled v kolektivni zavesti človeške sedanjosti in prihodnosti. Poštenost, ljubezen in junaštvo umrejo s človekom vred in kar ostane od njih, se takoj spremeni v izročilo moralnega vzgleda, s katerim navadno malovredni in prazni ljudje zatirajo otroke in mladino, oblastniki pa narode in ljudstva. Tudi zločin, laž in zahrbtnost umrejo s človekom in kar ostane od njih, je spremenjeno v negativni moralni zgled, s katerim vzgojitelji in vodniki ogrožajo generacije, narode in človeštvo, zato da bi s strašilnimi in negativnimi zgledi prekrili in skrili grehe lastne dejavnosti. Toda umetniška podoba ali kip ali drama ali skladba ostane kot neumrljiva sled dela in mišljenja nekoga, ki je bil, a ga ni več. Kljub minljivosti igralčeve igre je ljudsko gledališče radostno potovanje v neznano, a vseskozi po sledih, ki imajo svojo zgodovinsko in svojo sodobno govorico umetniških del. Zgodovinska govorica teh del pripoveduje o umetnikovem in ustvarjalčevem občutku svojega časa in svojih razmer, se pravi časa njegovega življenja; a (naša) sodobna govorica teh del pripoveduje o našem odnosu do stvaritev minulih dob in mrtvih

ustvarjalcev, pripoveduje pa tudi o naši duhovni, stilni in vsebinsko idejni preinterpretaciji starih del v naš novi čas. V spreminjanju nekdanje in stare govorice v govorico našega časa se skriva najbolj bistvena značilnost ljudskega gledališča. Zato ljudsko gledališče ne pozna predstave-obnovitve nekega besedila preteklosti, marveč pozna le predstavo-preinterpretacijo umetniške preteklosti v umetniško sodobnost. Dihotomija življenja in mrtvi se spremeni v novo življenje in v novo smrt.

2. Pisati dramo ali igro pomeni gibati se v prostoru in ob črti, ki bi ju smeli imenovati praznina in smer, v kateri in ob kateri se poraja znak, simbol in beseda nad podobo. Režija in igralčeva igra pa se uresničujeta v prostoru in ob črti, ki bi ju smeli imenovati praznina in smer, ki v njej in ob njej prevladujeta značilnost antisimbola, antiznaka in podobe nad besedo. Gledališče, ki o njem vprašujemo in ga iščemo (opredeljuje-mo) kot ljudsko gledališče, je seveda univerzum podob. Temu univerzumu je estetsko-kompozicijska in izpovedno-tradicionalna normativna logika docela tuja. Vsi veliki miti, ki jih danes imenujemo religije, so bili spočetka zgolj mišljenje v podobah in so bili kot misel v podobi theatrum mundi, o katerem je razmišljal nekoč Calderon.

3. Če je umetnost v svoji pojavnosti in v svoji vsebinski poslanici igra človekovega duha, fantazije in imaginacije, tudi igra na odru ne more biti nič drugega. Kdor zanika svobodo človeka, fantazije in imaginacije na odru, kjer se besede morajo spremeniti v dejanja in gibe, zanika gledališče. Igravec je živo bitje v prostoru, ki mora osmisлити svojo vlogo le kot gibanje, le kot žarčenje iz telesa in iz mišic, le kot gesto, le kot grimaso. (Igralci brez mišic naj gredo v bančno službo.) Maska na odru in na igralčevem obrazu je razkrivanje duhovnega bistva vloge ali pa osebe v igri. To razkrivanje pa ni možno brez simultane zakrivanja igralčevega privatnega obraza na odru. To pa opravi maska. Kljub vsemu pa naj gredo zgolj lepe igralke v bordel, zgolj grde pa naj ostanejo doma.

4. Marxova misel, da je umetnost največja radost, ki jo človek daruje sam sebi, velja tudi za ljudsko gledališče. Vzgojno gledališče je zanikovanje radosti, kajti vzgoja (šolska in ideološka) je muka, je nesvoboda, je antiradost. Ker Marx še ni bil „marksist“, se ni motil.

5. Če je umetnost večna pot k spoznanju ali resnici o naši osebni in družbeni biti in vsebini naše življenjske komedije, potem ta resnica nikakor ne more biti poklicni izdelek poklicnega odrskega izdelovalca lepih zgledov, ki za to tovrstno početje dobiva politične nagrade in plače. Nihče nima pravice strašiti gledalce v dvorani z vzgojo in vzgojnimi modeli, kako naj bi bilo na svetu in kako ne bi smelo biti. Ljudsko gledališče je podoba med podobami, ni pa nauk nad zmotami.

6. „Resnično“ dramsko delo je neizmerno kompliciran univerzum, neizčrpno duhovno stvarstvo, ki se mu posamezne uprizoritve približujejo, a ga nikoli povsem ne uresničijo in odrsko izčrpajo. Ljudsko gledališče se uresničuje z improvizacijami in variacijami na nove in stare dramske teme. Zato je gledališče iskanja in upanja ne pa spominov in travmatizirane tradicije.

7. Da je v zavesti naših ljudi še vedno zmagovito-prisotno literarno gledališče, je čista resnica. Dokaz: ljudje nočejo gledati predstav tujejezičnih gledališč, svoje dejanje pa opravičujejo z izgovorom, da ne razumejo italijanščine, francoščine itd. Torej so naši gledalci brez oči, kadar gledajo predstavo v tujem jeziku.

8. Jezik kot sporočilo in kot govorica ljudskega gledališča naj ne bo omejevan od tradicionalnih estetskih kanonov. Že veliki Giorgio Morandi je ugotovil: „Si puo dipingere ogni cosa, basta soltanto vederla.“ Ljudsko gledališče, ki nikakor ni literarno gledališče, se z življenjsko igro povsem odmika in dviga nad tehnično odrsko postavitev literarnega zapisa o neki življenjski igri.

## VI.

1. V gledališče, k gledališki predstavi pridejo čestokrat ljudje tudi zato, da bi videli to, kar oni sami niso, ali pa to, kar oni sami ne morejo postati. Pridejo zato, da bi iz parterja opazovali na odru svojo lastno življenjsko, duhovno, intelektualno in moralno ne-možnost. Zato imajo dela z visoko etičnimi poslanicami tako velik uspeh pri publiku. Kajti lopov v dvorani občuduje samega sebe na odru kot pravičnika, strahopetec kot junaka, lažnjivec in licemerec kot pokončnega človeka in razvratnež kot krepostnika. In nenadoma se soočimo z dvojnimi paradoksom tradicionalnega teatra: igralci, ki jih, recimo krasijo nečedne, malovredne duhovne in moralne vrednosti, preoblečeni v junake, pokončne ljudi, pravičnike in v krepostnike v času gledališke predstave intenzivno poboljšujejo v dvorani prisotne lopove, licemerce, strahopetce in razvratneže. In igravec na odru ve, da laže, a tudi lopov v dvorani ve, da laže, ko s ploskanjem in splošno čustveno ganjenostjo pozdravlja in odobrava odrsko perfektno in perfektuirano laž. In ta splošna perfektna laž se imenuje vzgojna funkcija gledališča, ki se zanjo zavzemajo kritiki-etiki. Ne samo kulise, marveč tudi avtorjeve besede in besede avtorjev so postale v vzgojnem gledališču lažniva iluzija in oportunistični happy end vzgojne poslanice. Oder je laž, storiti pa moramo vse, da bi postal kolikor mogoče resničen, je nekoč pomislil Voltaire. Ljudsko gledališče se odpoveduje in odreka vsaki vzgojni

funkciji tudi zato, ker vsaka vzgoja pelje v totalno demoralizacijo in termitizacijo človeka.

2. Šele v nekaterih „socialističnih“ družbah se je definitivno izoblikovalo meščansko-buržoazno gledališče. Paradoks, a vendarle resnica. Labodje jezero.

3. Beseda v ljudskem gledališču ne more prevzeti nase funkcije laži. Zato ne more biti figovo pero, s katerim se zakriva gola in naga nemisel igralčeve eksistence na socialni lestvici. Beseda mora biti le možnost za poetični in mimični vstop v avtorjevo literarno misel. Z besedo, ki je skrita za igro, se igralce približuje odmevnosti v gledalčevem miselnem in čustvenem svetu. Zato ljudsko gledališče odkriva ne pa opredeljuje univerzum življenja.

4. V srednjem veku so topli igralce, ki so igrali negativne vloge, v novoveškem času slavijo igralce, ki igrajo „pozitivne“ vloge. Iskrenost srednjega veka je zamenjala novoveška laž.

5. Raziskave so pokazale, da se vtisne le majhen del, kvečjemu 30 % besedila v gledalčevo zavest in spomin. Sled posameznih, osamljenih besed iz dramskega besedila povzroči tedaj minimalno spoznavno, etično in miselno-čustveno agiranje in reagiranje v gledalcu. Močnejše pa se vtisnejo v spomin in v spoznavo vizualno-dinamične posebnosti gledališke predstave. Poetika in gramatika ljudskega gledališča morata upoštevati to temeljno dejstvo, s katerim je ljudsko gledališče enkrat za vselej odrešeno besedno-vzgojnih nalog. Avditorij kljub slapu besed ne sliši skoro ničesar in zato si želi podob in gibanja.

6. Množični gledališki amaterizem je najbrže edina pot k gledališki profesionalizaciji. Pomeni: ukinitve elitnega socialnega položaja kulture ne vodi v podcenjevanje strokovnih sposobnosti in znanja. Šele množično igralstvo, ki nikakor ni možno v okvirih sprejemnih izpitov v igralških šolah, daje možnost pravilne selekcije.

7. Ljudsko gledališče ne more in ne sme biti fraza ali celo politično demagoško geslo. Biti mora izraz duhovne in ustvarjalne nujnosti in potrebe.

8. Ljudsko gledališče ne temelji na podedovanih izročilih, marveč raste iz prirojenih in pridobljenih ustvarjalčevih spoznanj.

9. Ljudsko gledališče ne more rasti „iz lenobnosti ljudi, ki skušajo ponoviti tisto, kar je bilo nekoč ovenčano z uspehom“, če uporabimo besede Paula Hazarda.

10. Ljudsko gledališče: sanje? privid? demagogija? Demokratizacija kulture in njenih ustanov je neodložljiva zaradi ene same stvari: ukiniti moramo razliko med posvečenim „poklicnim“ ustvarjalcem kulture in umetnosti in neukim „poklicnim“ odjemalcem in porabnikom duhovne in estetske produkcije.

11. Dokler bomo delili umetnost na poklicno in na amatersko, ne bomo sposobni ustvariti ljudskega gledališča.

12. Ljudsko gledališče je možnost, ki nas bo obvarovala, da oder ne bo postal plen netalentirane mafije, ki se zaradi obrambe svojih umrlih ali pa nerojenih sposobnosti združuje v izsiljevalske neformalne skupine, ki jih smemo imenovati – cosa nostra.

13. Vprašanje, ali je bilo Molierovo, Shakespearovo ali Goldonijevo gledališče poklicno-profesionalno ali pa nepoklicno-amatersko je po svoji naravi sholastično in nima nikakršne zveze z gledališkimi problemi. To so bila kratko in malo gledališča. Ko bomo odpravili v naši zavesti „nemško“ pravno in rusko „akademičeskoje“ razlikovanje med poklicnimi in nepoklicnimi gledališči, utegnemo spoznati: umetnost ni šport, ki se lahko razvija le s profesionalnimi duševnimi kretni, roboti in zvezdami in seveda s pomočjo države, ki v športu išče svoje izjemno važne politične interese. Geslo: zdrav duh v zdravem telesu se v sistemu in strukturi institucionalizirane kulture glasi: pokoren duh v lenem telesu. Ljudsko gledališče pa je neprestano oživljanje duha v odporni in uporni življenjski in telesni substanci.

14. Ljudsko gledališče je neprekinjeno delo. Prosti dan v gledališču je iskanje krste. Dan oddiha je začetek umiranja.

15. Vzgojna estetska funkcija opravi v gledališču to, kar opravi slana na pomladanskem polju. Poklicna igralško-režiserska birokracija, ki utrjuje svoj dosmrtni *raison d'être* v podučevalni funkciji gledališča, je smrtonosna slana, ki v eni sami teatrski noči uniči sleherni delavoljni igralško-gledališki organizem.

16. Poetika novega, sodobnega in seveda ljudskega gledališča ne more in ne sme biti napisana kot neizpremenljivi program, ki naj ga izpolnjujejo ustvarjalci. Poetika ljudskega gledališča tedaj ni program, marveč je le sprotro zapisovanje izkustev in spoznanj. Dnevnik o delu, ki bodi zgolj fiksiran spomin. Zapiski o delovnih izkustvih in spoznanjih pa ne smejo postati sklerotično-dogmatična in teoretična zavora in zaradi take narave tudi krnenje ustvarjalne svobode. Pomeni: ko bo novo ljudsko gledališče odkrilo, spoznalo in se zavedlo svoje lastne in avtentične poetike in gramatike, naj ne bo to pot k novemu gledališkemu mitu. Z miti naj se ukvarjajo gledališki geologi, ki se imenujejo profesorji gledališke zgodovine.

17. Vse je moč odložiti sine die, le na rojstvo novega, ljudskega gledališča ni moč več dolgo čakati. Se pravi, lahko nanj čakamo tudi še

sto let, toda v tem stoletju bodo ljudje prikrajšani za prvinska doživetja, ki jih ustvarja čista igra.

18. Ljudsko gledališče je kajpak gibanje, ki se lahko razvija zgolj v obliki iskanja, poskusov in prevrednotenja starih vrednot. Oder je razpiranje in odpiranje znanega in neznanega v ustvarjanju umetniških oblik, sporočil in tehnik. Gledalci naj postanejo v ljudskem gledališču sodelavci predstave. Sodelujejo naj pri razpiranju in odpiranju novega, ki temelji in izhaja iz poskusa – eksperimenta. Tako kot znanost ni možna brez poskusa, brez eksperimentalne metode, tudi gledališka umetnost ne more obstajati, ne da bi ustvarjalci eksperimentirali. Kajti tudi delo je eksperiment. Narava dela je zaobsežena v poskusu, v eksperimentu. Delovanje, ki je služba v službi tako imenovanih pozitivnih idealov, ni delo, marveč je antidelo. Umetnost, ki je služba, ni umetnost, kajti glagol služiti ima hlapčevski izvor in pomen. Umetnik pa je upornik in ne hlapec.

19. V ljudskem gledališču, ki je poetično in nesebično obenem, je poglavitno bistvo ne pa oblika, opravilo ne pa poslanstvo.

20. Nekdo je rekel, da se rodimo kot original, umremo pa kot plagiat. Ljudsko gledališče je boj z boleznijo duha, ki degradira odkrivateljsko strast v sužnost plagiata. Četudi ljudsko gledališče ne bo odkrilo ničesar pomembno novega, bo storilo vse, če ne bo postalo plagiat. Ko oder ne bo več posnetek tradicije in starih časov, njegova edina stalnost in trajnost ne bosta zaobseženi v smrti in v umiranju.

21. Deviza ljudskega gledališča bodi: *incipit vita nova*.

22. Ali je sploh možno gledališče v populaciji, ki ne bere več knjig, ne gleda podob in ne pripoveduje zgodb?

23. Nasprotniki ljudskega gledališča so: lumpenproletariat, meščanstvo, birokracija. Lumpenproletariat zaradi svoje igre brezdelja, meščanstvo zaradi svoje porabniške igre in birokracija zaradi svoje igre besedičenja.

24. Mnogi gledalci in igralci si žele znič gledališče. Kajti le v njem lahko uveljavljajo svojo moč. In ker so v večini, ne bomo nikoli imeli ustvarjalnega ljudskega gledališča, razen če se zgodi čudež. Tedaj potprežljivo čakajmo nanj. Ne bo ga.

*En attendant Godot.*

## samo simčič: **gledališča ni več**

1. Navadno mislimo, da je gledališče nekaj, kar pridejo ljudje gledat in o čemer potem pripovedujejo ter izražajo mnenja, nekaj, kar je treba vedeti in se človek to nauči, da ve, kaj gleda, za nas vse je gledališče pravzaprav vse to, kar se lahko imenuje s to besedo in so zanjo tudi primeri; s temi primeri lahko tudi potrdimo, kaj si pod gledališčem predstavljamo; pravzaprav je gledališče za nas predvsem to, kar vsak zase izbere kot najboljše in je to potem najvišji pojem gledališča, ali kar mislimo, da je splošen pojem gledališča. Lahko je tudi to, kar se nekdo kakorkoli nauči, kaj gledališče je. In potem se pojavijo ljudje, ki trdijo nekaj drugega ali ki delajo nekaj, čemur je težko reči gledališče, vendar pa se tudi temu reče tako, posebej pa to trdijo prav oni. In potem se pojavijo tisti, ki tudi to zanikajo in trdijo nekaj povsem drugega. Nekateri spet ponavljajo to, kar je gledališče za nas vse, počnejo pa nekaj nasprotnega, eni pa ne rečejo ničesar ali tudi trdijo vse to in tudi delajo to in ono. Neskončna blodnja, ki postavlja vprašanje: kaj je gledališče, nas premetava, odgovorov pa je tisoč, a vsi nepremično stojimo pred isto točko nemoči. In če sežemo daleč, kolikor more seči naša zavest, zadenemo v nemi ukaz naše volje, tako da se v krču misli in telesnega napora vprašamo: „Kje je sila, ki je pognala ljudi v ritual, v delovanje, petje, v umetnost in

gledališče? "

„Ali je v meni in vi čakate, da jo razodenem? “

„Kje se izraža, kje lahko vidimo njen polni izbruh? “

In vidimo cement in opeko gledaliških hiš ter les odrov in les sedežev in vidimo knjige dramskih del

in skladišča papirja, kjer je napisano vse in se piše še naprej in prepisuje in dopolnjuje

in uči se izgovarjati napisane besede in jih množiti in širiti med ljudi;

vidimo kamenje in zemljo

in ljudi, ki se pregradijo s kamenjem in zemljo, s cementom in opeko in skladišči papirja

in gledajo prizore, ki so votli in kjer begajo ljudje kot sence v neživem svetu, da bi našle živi svet.

Te sile ni. Zavržena je in pozabljena.

Sije komaj kakor rdeča luna.

Njena žerjavica je brez plamena, siva, pepelnata.

Je spomin na Luč, ki je bila, ko je bilo vse njen sij in žar.

In žeja po tej Luči.

Je gledališče, ki je spomin na umrlo Silo in Luč in z njim umira.

In to, kar je, je rakev s pokojnikom.

To krsto nosimo na ramenih in hodimo v pogrebnem sprevodu, sence ugasle Luči.

Brez Sile, brez Moči smo.

Brezvoljno sodelujemo v ritualu Smrti in ritual Svetlobe nosimo pod zemljo.

Gledališče je Smrt.

2.

Gledališča ni več.

Gledališča ni več.

Ali je to izpad, da trdimo, da gledališča ni?

Ali je to objestnost?

Filozofska premisa? Misel kakega umobolnega tipa?

Ali naj se zadovoljimo s posmehljivim vprašanjem: kakšni ljudje se pa grejo postavljati takšne trditve? in si potem še odgovarjamo: gledališče je, saj so gledališke hiše in predstave v njih, saj se daje denar za gledališče, saj so dramska dela in veliko je napisanega, iz česar lahko prebereš, da gledališče je, saj je vendar dejstvo, da gledališče je; ali ni to jasen dokaz, ki spodbija kakršnokoli zanikanje gledališča? In ali ni pravzaprav nepotrebno dokazovati obstoj gledališča? In ali ni zanikanje njegovega obstoja nekaj neresnega ali mogoče šokantnega zaradi golega učinka?

Ali naj si odgovarjamo s takšnimi vprašanji, medtem pa vre iz globine vprašujoča trditve:

„Gledališče je svoja smrt, kakor umira Luč in kakor umirata naša Sila in Moč, kakor sta v nas samo še sila in moč Smrti in smo popustili njenim vzvodom.“

Povedati moramo, da vse dotlej, dokler bomo postavljali vprašanja, svoje trditve ne bomo dojeli. To se pravi vse dotlej, dokler bomo razmišljali z vzroki in razlogi, ne bomo mogli prodreti do nenadnega prebliska, v katerem se izkaže, da gledališča ni več,

v katerem pa se izkaže tudi samo gledališče.

Seveda je mogoče navesti vzroke in razloge in postavljati vprašanja in nanja odgovarjati.

Opozoriti pa moramo, da to storimo le zaradi tega, da bi spoznali, kako nemogoče je po tej poti priti do odgovora, namreč do kakršnegakoli odgovora.

Kako je na dnu te poti temeljni odgovor, ki je nem kakor neizrečena in neslišana beseda, ki se ne glasi.

Vzroke, razloge, vprašanja in odgovore moramo postavljati toliko časa in tako daleč, do tolikšne skrajnosti, da bomo dosegli dno, iz katerega so vsa razmišljanja in vse besede samo površina.

Zato bomo morali napeti vse preostanke svoje ugašajoče moči, da bomo polni krčev, da nas bo bolelo telo in bomo čutili rane v organih telesa.

Tako bomo morali napeti vse preostanke svoje ugašajoče moči, da bomo prebudili moči, da bomo prebudili voljo in zaživeli z njo, da se bo znova rodila pozabljena in zavržena Sila in bo zasijala Luč.

Kakor je bilo gledališče, je bila Luč.

Kakor je bila Luč, je bilo vse njen sijaj in žar.

Bil je ritual Svetlobe.

Vse delovanje je šlo iz iste Luči.

Bili so Zvok, Barva, Telo. In bilijoni vsega posameznega, ki so zvezde.

Gledališča ne bo, dokler ne zasije Svetloba, dokler se ne odkrije pozabljeno in zavrženo, dokler se ne pokaže Luč in se ne prične Njen ritual in nas ne požene božanski gon v njen sijaj in žar ter v petje in delovanje.

Vse dotlej pa bomo imeli samo cementen, ilovnat in papimat surogat in bomo igralci in gledalci in vsi ljudje pogrebci svoje moči in Svetlobe, ki je naš vir.

In bo gledališče samo naša in svoja smrt.

3.

Spet slišimo: „kdo more biti tako domisljiv, da gledališče, ki je, zanika, zraven pa govori o nekem drugem gledališču, ki da ga ni več? Kdo more biti tako domisljiv, da mu je to drugo gledališče največ, edino in pravo gledališče, ob katerem je vse drugo mrtvo?“

Ali ni to osupljiv nesmisel, da naj bo tisto, česar ni, živo in da naj bo tisto, kar je, mrtvo?

Vse to, kar je, četudi je imenovano „mrtvo“, stoji na resničnih primerih, na čem pa počiva tisto, česar ni in kar se postavlja kot edino živo?

Torej: kdo si domišlja, da je bog, ki ve za eno samo, edino in recimo božje? Kdo si domišlja, da lahko preseže vse, kar izpričuje resničnost, in postavlja neka božja merila? Za katera ni nikjer primerov? Za katera se trdi, da jim niso potrebni dokazi, in so torej nemogoči tudi ugovori in spodbijanja, za katera se enostavno zahteva vera vanje brez kakršnegakoli dvoma ali celo brez razglabljanja?

Ali je spet nastopil čas, naklonjen mračni mistiki, in ali ni to spet kak moderni milni mehurček?

Ali je mogoče kdo prebral kako znanstveno razpravo o prvobitni povezanosti gledališča z bogom in zdaj hoče, da se ponovi minulost ali kak ritualni primitivizem?

Smo vendar ljudje in ne bogovi. Poleg tega pa le redkokdo še verjame v pravljice, danes nismo več tako naivni. Zanimajo nas resnični ljudje in ne kaki svetniki, najmanj pa ta neresnični bog.

Seveda, iz takega stališča bi se nekako dalo razumeti, da gledališča ni več, ker gledališče, za katerega se trdi, da je rakev pokojnika, namreč služi človeškim smislom in vrednotam. In ker ne služi bogu, bogovom, božjemu, torej večnemu, nedoumljivemu, neumrljivemu, je umrljivo, nizko in človeško, v njem se ne razodeva večnost ali najvišja, nad to resničnost vzdignjena Sila ali Luč. V njem se ne razodeva razumu neizrekljiva vrednost, ki je čez vse vrednote in smisle in ki je še od podzavesti globlja, najgloblja in človekovi moči neobvladljiva Luč vodnica ali Usoda človeka in Zemlje. Če pojmujeemo ves človeški svet kot relativen in izpostavljen vladarici Smrti, posebno še, če ne priznamo človeka presegačočega, namreč božjega sveta, ki je več in v katerem je smrt samo prehod iz enega v drugo, potem se da nekako razumeti to zanikanje gledališča in ta pogrebni sprevod človeštva brez Luči, brez Svetlobe, Sile in Moči. Potem se tudi da nekako razumeti, zakaj je to gledališče, ki je in kakor ga mi poznamo, pravzaprav mrtvo ali celo sama Smrt.

Vendar pa: kdo vse to zagovarja, brani in trdi, ne da bi se kaj dosti menil za temu nasprotna vprašanja, ne da bi kaj pojasnjeval in ne da bi celo hotel razpravljati?

Ali je svetnik? Ali je bog?

Kakšen domisljavec?

Samo pomislite: če ga obglavimo ali obesimo, se bo pokazalo, da je umrljiv, in če ga mučimo, se bo pokazalo, da trpi. Če mu ne bomo dali jesti in piti in če mu bomo popolnoma onemogočili, da bi jedel in pil, se bo pokazalo, da ne more več živeti. Naše zmagoslavje bo brezmejno in to bomo proslavili. In kakršnokoli bitje pač je, videlo se bo, ali se bo vrnil ali ne!

In tako blodi vprašujoč in negotov duh in ne najde odgovora, ne ravnotežja in ne miru. Misel in besede.

4.

V krču in napetosti se izvije obupni krik, ki hoče napraviti konec te nejasnosti:

„Odgovorite vendar na vprašanja, ki so izrečena!“

„Toda, ali sploh je kako vprašanje? “

„Kdo pa tudi je, od katerega zahtevamo odgovor? “

„Zdaj šele razumemo.“ nadaljuje obupni krik v umirjenem tonu, „še le zdaj! Nekdo je prišel sem in nekaj govoril, mi pa smo vse to poslušali, se čudili ter se pridružili razmišljanju in govorjenju. Kar naenkrat smo vse to nehoti zares počeli, da nas je pričelo mučiti in boleti v glavi in še globlje, v prsih, in da se je pričel upirati celo želodec. Eden izmed nas je, ki smo mu nasedli!“

Krik obupa, ko ni več ničesar in se ruši vse, kar se je leta in leta postavljalo na kup, ki je pomenil edino hrano:

„Najti ga moramo, odkriti, razkrinkati! Okradel nas je, vzel nam je dragocene trenutke naše gotovosti! Pahnil nas je v blodno romanje in nas, zaslepljene, pregnal v samotni in popolnoma neznan kraj, od koder ne znamo iti več nikamor!“

„Mogoče pa nas je že zapustil. Ali celo ušel. Izvlekel se je ravno pravi čas in se ga niti nihče več ne spominja. Morda je celo že umrl. S katerimi besedami nas je prevaril, ali nas je začaral s kakšno magijo? Menda ne boste trdili, da smo se sami pognali v ta prepad? “

„Izvil je iz nas zaupanje in nas zapeljal na pot, ki je bila čudna in nerazumljiva. Jezili smo se, češ kako je kaj takega mogoče, mu celo nasprotovali in se z njim prepirali, tudi posmehovali smo se mu in

ga zavračali, nekateri so začudeno sli za njim, drugi so bili previdni in tretji so bili prepričani, da mu sploh ne sledijo. Zdaj pa smo vsi na istem kraju. Vsenaokrog je tema. Kar je veljalo, ne velja več ali pa velja samo napol, kar je bilo, je proglašeno za mrtvo in tudi je mrtvo, kar je, ne poznamo, pred nami pa ničesar več ni. Zdaj ko bi potrebovali tega, ki je izrekel prve besede, ga ni in nas je pustil same.“

„Kaj pa, če je on le med nami, pa morda tudi on ne ve, da je vse skupaj začel, ali pa se morda tudi ni zavedal, kaj je storil, in zato se tudi zdaj ne more ničesar spomniti, najmanj pa kake rešitve. In kaj, če smo mi zapadli ne njemu, marveč nečemu, čemur je zapadel on?“

„To bi lahko bil vsakdo izmed nas in zaman bi se trudili odkriti ga, da bi ga kaznovali ali mu veleli, naj nas povrne na prejšnje mesto, ter se mu raje potem maščevali za vse sedanje muke.“

„Mogoče pa tudi nikogar nikoli ni bilo. Nekaj se je zgodilo, razglabljali smo in bili od tega takoj obsedeni. In vsa ta pot je bila docela neresnična, naš položaj pa so samo sanje.“

„Govorili smo o gledališču, a zdi se mi, da smo hkrati ves čas govorili tudi še o nečem drugem, česar pravzaprav nihče ni vedel in še vedno ne moremo vedeti. Prav to pa smo hoteli pojasniti samim sebi in drugim. Bila je neka nejasnost, ki se je nismo zavedali, na začetku in v sami osnovi. Polagoma nas je zanašalo in potem odneslo in zdi se mi, da nas zdaj vsenaokrog obkroža to, s čimer si ne moremo priti na jasno.“

„Res, ali sploh je kako vprašanje?“

V vrtincu smo, ki nas prevrača in trga. Od vsega začetka, ko sploh še ni bilo teh muk, nas je gnal in tolkel. V njem smo se že rodili. Mi pa smo že mislili, da obvladujemo položaj, da je vse v naših rokah; da bojo sicer žrtve, da pa le imamo zadnjo besedo.“

Bilo je še nekaj krikov, nekaj tisoč krikov obupa. Eni so utihnili v potopu, eni pa so utihnili v čudežu.

5.

Pričela se bo tišina.

Njeno edino svetišče niso zidovi, ampak ona sama.

Je že nastopila. In je že od zdavnaj.

To je čas, ko umira grom, čas Apokalipse.

In nobeden nima moči, a vsi jo samozavestno razkazujemo.

O,

vse, kar je, je križanje mnogoterih zvokov Luči.

Vsako križišče se razprši nazaj v Luč.

Luč je večna in v tišini.

Tišina Praznina.

In ko bomo tako še naprej sedeli v največji napetosti . . .

In ko se bo v tej napetosti izražala samo še volja z voljo samo . . .

In ko bomo pregledali tudi njo . . .

In ko bo začetek te poti znova in znova spoznan za ključ križanja zvokov in razprševanja križišč v Luč . . .

In ko konca ne bo . . .

In ko se bomo sami razbijali v mnogotera nihanja . . .

In ko bo rušilni plaz našega razuma trdeč, vprašujoč in zanikajoč imel le še moč šibkega tresljaja, ki jo ima od nekdaj . . .

In ko bo vse, kakor je, samo da bo „vse“ drugačno in isto . . .

se bomo potopili v spomin vsakega atoma in vseh nihanj, ki vsi pomnijo sebe.

Človek je spomin veselja. Človek je spomin Luči.

In vse, kar počne in kar imenuje, je Spomin.

slovenskem gledališkem življenju prelomnega značaja, vendar pa še zdaleč ne tak, da bi mu lahko rekli avantgardističen. In tedaj tudi nihče te besede ni uporabljal. **Oder 57**, ki je deloval med 1957. in 1964. letom, je nastopal predvsem zoper tisto varianto uradnega povojnega slovenskega gledališkega sloga, ki se je od nekakšnega sintetičnega realizma spuščala v sentimentalizem. Z imenom sintetični realizem mislim na realizem, ki je – po vzoru socialnega sintetičnega realizma ali humanizma v literaturi – hotel združiti vse velike realistične tendence evropskega in slovenskega gledališča predvojnih let. Na eni strani je povsem odklanjal kakršen koli modernizem, brechtovstvo, artaudovstvo, totalni teater, ekspresionizem, simbolizem, poetično gledališče, na drugi strani pa se je trudil, da ne bi zapadel ne v naturalizem, ne v sentimentalizem, ne v pedagoško gledališče, ne v deklamacijo in klasicizem. Prva povojna leta so bila čas velikih predstav te orientacije, bolj humornih, recimo Ostrovskega **Še tak lisjak se nazadnje ujame** režiserja Stupice, ali bolj psiholoških, recimo Krleževi **Glembajevi** režiserja Stupice, Molierov **Tartuffe** režiserja Gavelle itn. V petdesetih letih pa je ta usmeritev začela doživljati notranjo krizo, sinteza je začela razpadati, trdnost, moč, polnost, strogost predstav se je začela topiti, zmerom bolj je udarjalo na dan čustvo, srce, intima, torej vse tisto, kar je obnem nastopalo tudi v literaturi, čeprav v gledališču ni imelo tako ostrega značaja, saj je bila stara – in zelo uspešna – tradicija premočna. Sploh pa so – posebno osrednja – gledališča kot institucije veliko manj podložna nenadnim, ostrim spremembam sloga. Predstavniki te druge orientacije so bili recimo Jan, Moljka, Mahnič, Tiran. **Oder 57** je bil sicer prepričan – kot vsaka nova smer – da odpira povsem novo podobo slovenskega odrskega izraza, danes, ko gledamo na njegove rezultate iz primerne oddaljenosti, pa vemo, da izhodiščnega realizma le ni do kraja premagal, čeprav ga je načenjaval v več smereh. Najuspešnejša – pri publiku in kritiki – je bila zaostritev stila v moškega, v hoteno antisentimentalnega; v Kozakovih **Aferi** ali **Dialogih**, pa tudi nekoliko bolj lirski Smoletovi **Antigoni** (povsod režiser Križaj) je šlo za kondenzacijo dejanja, za podčrtavanje konfliktov, za odpravo neposrednega čustva, skoraj za trdoto – za kar vse so sodelavci **Odra** menili, da ustreza novemu času. Drug poskus preboja je poskušal Jože Javoršek z bolj avantgardnim odrskim prijemom v svojem **Veslju do življenja**, pri **Ghelderodu** (režiser Križaj), in sicer s poudarkom na razvezani odrski fantaziji, imaginativnosti, eksperimentiranju. Bili so tudi poskusi religiozno-poetsko-mistične orientacije – Zajčeva **Otroka reke** (delo sem režiral jaz) – pa tudi že čisto absurdističnega teatra, posebno uprizoritve Božičevih dram (zlasti **Vojaka Jošta** ni režiserja Petana). **Oder 57** je temeljito pretresel slovensko gledališko situacijo, prvič po vojni zoperstavil osrednjemu gledališču gledališče obrobnege tipa, ki je imelo pravico do eksperimentiranja, iskanja in mu je bilo to poskušanje tudi ena prvih nalog. Gledališče je postajalo socialno svobodno, v gledališko življenje se je vnesla tekma in dialektika med različnimi koncepti, ne samo med različno profesionalnimi realizacijami istega koncepta (kar je veljalo prej). Posebno pomembno je bilo tudi to, da so se pri **Odru** prvič – in do zdaj tudi najbolj uspešno – združili teoretiki in praktiki, režiserji in pisatelji (**Oder** je uprizarjal skoraj izključno domače – nove – tekste); zato je morda še večji zgodovinski pomen **Odra** v konceptu in udejanjanju nove kulture politike, nove kulture produkcije kot zgolj v iznajdevanju odrskega izraza.

To se je pokazalo prav kmalu. Ko je bil **Oder** 1964. leta politično in materialno onemogočen, so se začela nova iskanja. Tekla so predvsem v dveh smereh. Prvo je realiziral v ljubljanski drami Mile Korun s svojimi variantami eksperimentiranja, ki so zelo različne: od barbarsko-ritualnega greciziranja (**Aishil**) prek uničevanja odrske iluzije in brutalnega čiščenja vsega nebitvenega (**Hamlet**) do poetskih, vizualističnih, nasilnih podob Cankarja, ki so preobrile našo realistično predstavo o dramatikih tega slovenskega utemeljitelja in ki so zbudile v konservativni javnosti zelo hud moralno-političen odpor; bile so tudi osnova za začetek slovenskih gledališko-kulturno-političnih konfrontacij (posebno **Pohujšanje**, a isto bi zaslužili **Hlapci** in **Za narodov blagor** v Celjskem gledališču). Korun svoja iskanja neutrudno nadaljuje, zadnji vrh je bila uprizoritev Anouilhove nove drame **Ne budite gospe** v ljubljanskem Mestnem gledališču. Korun

taras kermauner: **novejš**e  
tendence v **slovensk**em

**gledališču**

– za današnje pojme – seveda ni ekstremen modernist; ohranil je še veliko tradicionalnega, „normalnega“: je pač predstavnik srednje generacije, ki na eni strani sistematično razkraja realistično tradicijo (čeprav zna tudi v nji napraviti velike predstave: **Lear**), predvsem pa se je lotil razdiranja literarnega gledališča – kar je bilo na Slovenskem najtežje, saj smo Slovenci (kot narod-zamudnik, ki je utemeljen na Besedi, na Vrednotah-Idejah, ki so v osnovi kulturno-politične) kot s

Odrski stil **Odra 57**, v Sarajevu prav dobro znanega po predstavah Kozakovih **Afer**, ki je dobila 1961. leta prvo nagrado na festivalu malih scen, Zajčevih **Otrok reke**, Božičevih **Kaznjencev**, je bil v povojnem

popkovino vezani na besede, na literaturo, na izpoved, na poslanico, na Smisel, na to, da umetnost človeku služi, da ga razsvetljuje, izboljšuje, dela lepšega ipd. Vsi ti izrazi se še kar naprej ponavljajo pri branivcih naše tradicije, tudi takrat, ko napadajo Koruna ali modernejši teater. Korun je začel – tako radikalno kot nobeden pred njim – odpravljati literaturo iz gledališča, jo nadomeščati z gibom, premikom, sceno, zvokom, barvo, z vsem tistim, kar dejansko vodi od tradicionalnega humanizma – človek je Beseda – k transhumanističnim kulturnim območjem, v bližino tistega, kar sam imenujem reizem, čemur pa lahko rečemo tudi kako drugače. Človek v njegovih režijah izgublja osrednje mesto in se začneja spreminjati v stvar, enako drugim stvarim, stolom, kočiji, postelji, sploh predmetom (to je bilo posebno lepo vidno v **Za narodov blagor**), atmosferi, raznolikosti sveta, predvsem pa gibanju.

Še radikalneje kot Korun opravlja to dehumanizacijo, to destrukcijo tradicije njegov učenec Zvone Šedlbauer. Za primer njegovega režiranja vzemimo celjsko predstavo Jovanovičevih **Norcev**. Čeprav so **Norci** v marsičem še drama, v kateri je treba pozorno spremljati besedilo, saj se deloma gibljejo v okviru politične kritike, tragedije, socialne observacije, je Šedlbauer tekst skoraj izbrisal: igravci ga govore tako hitro, da je komaj razumljiv in je v konceptu predstave tako rekoč odvečen. Vse je ritem, telovadenje, kriki, spori, gibi, trušč, operetiziranje, zmeda, potujevalni efekti, privatiziranje, gola konstrukcija ipd. Vsi ti elementi, uspešno uporabljene, se iz – za tradicionalni estetski okus, za humanistično sodbo – skrajne negativnih pri Šedlbauerju spreminjajo v pozitivne, naravne, primerne, prave; vsi služijo njegovi temeljni zamisli: igri. Kategorijo igre kot osrednjo kategorijo, zoperstavljeno tradicionalni resnobi in poslanstvu, je Šedlbauer prevzel od Koruna, a jo še radikaliziral. To je v skladu s tistim, kar je tudi sam avtor – Jovanovič – zapisal v leitmotivu **Norcev**: *ec, mec, bec, vse je samo hec*. Hotena infantilizacija, absurdizacija brez tragičnega rezoniranja, stil, ki mu pravim ludizem, skuša odriniti še vse preostale tradicionalne elemente iz teksta in svet predstaviti kot zabavno norišnico. – Seveda zna delati Šedlbauer tudi drugače – vendar pa je njegova osrednja pozornost odvrnjena od besede, od razčlenbe psihološke situacije in izpovedno-pričevavskega pomena, obrnjena je k nebesednemu, telesnemu.

Tu je zveza z režiserjem, ki je napravil po koncu **Odra 57** največ eksperimentalnih predstav, vodil nekaj eksperimentalnih skupin, ki pa so bile krajšega daha, dokler se ni v zadnjem času formirala trdnejša skupina gledališča **Glej** (načeloval je **Študentskemu akademskemu gledališču – ŠAG** – pa skupini **Pupilija Ferkeverk**), in je danes poleg Koruna in Šedlbauerja sinonim za slovensko gledališko avantgardo: mislim na dramatika in režiserja Dušana Jovanoviča. Ta je namreč ob svojih gledaliških besedilih, ki pomenijo v slovenski dramatikii bistveno prelomnico, svoje ludistično zunahumanistične ideje udejanjal predvsem v gledališču. Odlikuje ga divji, nezadržan temperament; surovo strast, ki jo je nakazal že **Oder 57**, je radikaliziral do neke gole in hladne muke (recimo predstava **Hiengovega Osvajalca**), ki je na sredi med brutalno varianto eksistencializma in reizmom. Jovanovičeve režije kažejo gnus sveta, golo in trpko telesnost, snovnost, mrki erotizem ali seksualizem, odrska iluzija je odpravljena, gledavec je soočen z idejno ali moralno nezavarovanim svetom. Do zdaj najdlje pa je šel v ravnokar potekajoči uprizoritvi **Spomenika**, baje napravljenega po motivih istoimenske drame Bojana Štiha, a bi bilo v resnici vseeno, če bi namesto nekaj stavkov, ki si jih je sposodil pri Štihovem tekstu, vzel katerikoli stavek kateregakoli teksta, tudi neliterarnega. Predstava z eno samo igralko in godbenikom je nekje med mimom, religioznim doživljanjem, telovadbo, predvsem pa mistično zamaknjenostjo drogiranega tipa. Tu je zdaj zadnji – seveda na Slovenskem – znani onkrajtradicionalni svet, ki pa ni več le destrukcija nekdanjega, temveč že zelo prisotna realizacija novega, iracionalnega, zunajsocialnega, zunajpolitičnega, zunajidejnega in ideološkega sveta, čeprav na neki način celotna človeška izpovednost – ta je bolj značilna za Jovanoviča kot za Šedlbauerja, ki je „površnejši“, bolj samo „igriv“ – ostane, le da ni več izrekana skozi besede, temveč skozi gibe in telesna stanja nastopajočega igravca. Gre za izpoved teh stanj, temeljnih človeških institucionalnih situacij, ki ne prihaja v gledavca prek njegove pameti, klasično vzgojenih ušes, temveč prek vseh čutil, ki pa so morala odvreci privzgojeni način gledanja in poslušanja; prek celotnega, na drugačen način – kot je veljalo v tradiciji – odprtega, sprejemajočega, komunicirajočega telesa. Človek-oseba prepušča mesto človeku-telesu.

Preden končam ta približni in le delni oris novejših slovenskih gledaliških prizadevanj, naj omenim še **Gledališče Pupilije Ferkeverk**. Z vrsto predstav je ta teater, sestavljen iz samih amaterjev, vendar pa skoraj izključno študentov, ki se aktivno in zelo uspešno ukvarjajo z literaturo (Matjaž Kocbek, Ivo Svetina, Tomaž Kralj itn.), saj so danes v prvi črti moderne slovenske poezije, poleg precejšnjih kulturnih škandalov pripisal tudi k osvoboditvi slovenskega gledališkega izraza in formiranju novega. Kolazi individualnih in kolektivnih recitacij, zgodbic, živih slik, hecov vseh vrst, pa tudi religiozno očiščevalnih dejanj (klanje žive kure) so z vnašanjem nekakšnega odrskega surrealizma delovali predvsem na razvezano fantazijo, obenem pa so spreminjali naravo gledališča iz kulturniško profesionalne v ljubiteljsko in na neki nov način sakralno.

pomagali realizirati deprofesionalizacijo umetnosti, njen prehod na cesto. bili so skratka nekakšen happening, ki se je odlično vključil v transformiranje slovenske tradicionalne kulture. Pri uspehu tega gledališča ima brez dvoma levji delež Dušan Jovanovič.

Zdi se, da se smer radikalizacije novih gledaliških oziroma kulturnih in metafizičnih tendenc nikakor še ni ustavila kljub trenutno nekoliko manj ugodni kulturno-politični klimi in da lahko v razmeroma kratkem času pričakujemo nove realizacije. Z nestrpnostjo čakamo na skupino pod vodstvom Lada Kralja, ki bo uprizorila Zajčevovo novo dramo **Potohodec**. Tendanca na strani tistih, ki kulturo – in gledališče – delajo, je torej jasna; vse drugo pa je v rokah naše ljube usode.

## andrej inkret: **paradok** **SO** literarnem zgodovinarju

Taras Kermauner se torej ne poistoveti ne z reisti ne z novimo humanisti, temveč v imenu objektivne znanosti ene in druge pusti na cedilu.  
Marjan Rožanc, Travma Tarasa Kermaunerja

**PRVI BESEDNIK** To je res. Začeti je zmerom težavno. Takšnole igro pa še posebej.

**DRUGI** Snov je v resnici obsežna in zahtevna, toda vznemirljiva in vsekakor tudi hvaležna. Navznoter, v imanentnih razsežnostih, v osvajanju še neodkritega, neznanega prostora, v prizadevanjih po novi, čisti in koherentni metodologiji, čistejši in bolj koherentni od tradicionalnih, primernejši njenemu predmetu, pa seveda v konkretnih izsledkih, ki jih je dala. Prav tako je ta najina snov vznemirljiva navzven, v luči svojih socialnih posledic in učinkov. Če drugega ne, je nenavadno temeljito zaznamovala tako rekoč vse, kar se je v zadnjih letih o poeziji, literaturi in morda celo kulturi sploh pisalo in govorilo na Slovenskem.

**PRVI** Gotovo. Ni ga najbrž človeka, ki bi bil, kakor vaš prijatelj, deležen zavračanja in odbojev. Na obeh ravneh, kulturno-politični in teoretski, če tako rečem, na ravni ideologije in na ravni stroke. Trdovratno se stari in mladi, tudi slednji, čeprav so svojčas menda držali z njim.

**DRUGI** In vendar eni in drugi naročajo pri njem spremne besede za svoje knjige.

**PRVI** Odklonil ni menda res niti enemu. Koliko jih je napisal! In kakšnim pisateljem vse! Spisi za vsako rabo! Zares, izbirčnost ni njegova slabost.

**DRUGI** Odboji so bili vsekrog intenzivni, in to nekaj pomeni. Najinega pisatelja ni pač nikdar spremljala tišina, nikoli ni krog njega vladal „smrtni molk“, če uporabim besedo katerega njegovih strastnih zoprnikov in zanikovalcev.

**PRVI** Naj ga tedaj ima, svoj hrup! Naj razmnožuje svoje spremne besede... Ne zavidam mu niti najmanj. Ne zavidam pa niti samemu sebi, da sem se da speljati v igro, ki mi že od vsega začetka ni bila prav zelo blizka; snov, ki se vam zdi tako vznemirljiva, je meni, to že moram reči, daleč od tega – pusta, dolgočasna, uklenjena sama vase in sama sebi preveč zadostna, da bi jo mogel mešati še s kakšnimi svojimi, mojhog, spremnimi besedami.

**DRUGI** Dobro...

**PRVI** Dobro. Bili ste močnejši, ko ste novačili za svojo igro. Zdaj mi seveda ne preostane drugega kot izpričati in zdržati svojo odpornost. Dobro. Kje bova torej začela razpravljati o Slovenski dramatikii med socialnim humanizmom in ludizmom oziroma o „njenem“ avtorju, o Tarasu Kermaunerju? Ko sva se že tako namenila in ker nočete spremeniti svojega sklepa. Če je začetek zmerom težaven, potem me zdaj obhaja bojazen, da ne bo tokrat tudi nadaljevanje nič lažje. Pred nama zares ni le obsežna „snov“, pred nama je v prvi vrsti težaven, če ne celo paradoksalen primer.

**DRUGI** Kje naj ga primeva? Tole je, če se ne varam, deveta samostojna knjižna objava najinega pisatelja. Opomniti vas moram, da je od prve preteklo komaj kakšnih šest let. Prva je torej bila razprava, ki se je ob dramah Daneta Zajca (**Otroka reke**), Gregorja Strniše (**Samorog**) in Dominika Smoleta (**Antigona**), kakor veste, prva dotaknila tudi najine današnje problematike, **Trojni ples smrti**, v podnaslovu „samorazdejanje humanizma v povojni slovenski dramii“. Potem so se Kermaunerjeve knjige kar grmadile. Še istega, 1968. leta je izšel opis „porajanja reizma v povojni slovenski poeziji“. Na poti k reči in niču, nadrobna pomenska analiza Krambergerjevih, Šalumunovih, Zagoričnikovih in Rotarjevih pesmi; naslednje leto najprej **Struktura in zgodovina**, metodična avtorefleksija pisateljeve dotedanje literarno zgodovinske aktivnosti, predvsem pa tematizacija njene metode, in nato še **Natura in intima**, obsežen tematski in kulturno zgodovinski razbor tako imenovane „ideološko eksistencialne strukture“ v poeziji „petih pesnikov“ (Minattija, Koviča, Menarta, Pavčeka in Zlobca). Leta 1970 je Taras Kermauner izdal pendant k **Trojnemu plesu smrti**, tokrat namreč deskripcijo „samorazdejanja humanizma v povojni slovenski poeziji“ pod naslovom **Izr-**









vsem pisanjem in vsemi pisatelji, ne da bi ga pri tem bilo mogoče – parcialno – izrabiti ali nasiliti. Ali ni za literarnega zgodovinarja to prav za prav tudi edina realna in produktivna možnost. Smoter njegovega delovanja ne more biti določanje estetske vrednosti, prav tako ne opredeljevanje konstitutivnih določil posameznih poezij in dramatik. V njegovi optiki se odkrivajo „samo“ načini ali resnice njihove funkcionalnosti v „določeni dobi in družbi“ – zgodovinski kontekst. Samo po sebi je umljivo, da tega konteksta v njegovi zgodovinskih razsežnosti ni mogoče zanesljivo opredeliti zgolj iz tekstov samih, iz njihovega imanentnega pomenskega obsega, ampak prav tako odločilno s pomočjo spremljevalnega, nepesniškega gradiva (kulturno politične situacije, grupne prakse, revije, gledališča, možnosti in težave s publiciranjem, uslužbenost poezije pri Ideologijah itn.), ki je nemara še posebej močno prispevalo k funkcionalnosti povojne slovenske poezije in drame. Da jemlje Taras Kermauner v misel tudi to neliterarno spremljavo literature, dokazuje – morda res bolj od pričujočega besedila pred nama, kjer nastopa prejkone med vrsticami imanentnih interpretacij – njegova knjiga o *Naturi in intimi*. Raziskave literature in njene funkcionalnosti v zgodovinskem kontekstu se pač izmikajo utrjenemu proceduralnemu redu. Kot že rečeno: pisatelj izbira snov in snov išče pisatelja (v skladu z gornjim oklepajem).

PRVI Ne govoriva več o tem.

DRUGI Zakaj ne?

PRVI To je delo vašega prijatelja.

DRUGI To ni važno.

PRVI Zelo važno. Čemu bi silili v položaj, da bi morali izbirati med dvema možnostima: zaničevati njegovo nadarjenost ali pa mojo sodbo, in tako spremeniti dobro mnenje, ki ga imate o njem, ali pa dobro mnenje, ki ga imate o meni?

DRUGI To se ne bo zgodilo; in če bi se vendarle zgodilo, bi prijateljstvo, ki ga gojim do vaju obeh in ki je osnovano na bolj bistvenih vrlinah, nič ne trpelo.

PRVI Mogoče.\*

Andrej Inkret

\* Zadnjih sedem odstavkov je delo Denisa Diderota. To je namreč prvih sedem replik iz *Paradoksa o igralcu* (tu prepisanih v prevodu Janeza Negra).

## ivan mrak : skozi **dvogov** or v sonavzočevanju do himni **čne tragedije**

Me nisi vprašal po začetkih mojega ustvarjanja? Veš, Miran, kolikor je mojih del, vedno iznova bi moral poseči v izvor, če bi ti hotel verodostojno odgovoriti. Mar ni moje življenje nenehen dvogovor? Mar moje življenje in delo ne pogajata teh nešteto dvogovorov, ki se očitujejo nezaključeno nezaključlivi?

Včasih se mi kaže, ko da se je najin dvogovor spletel že davno pred tem, preden sva izmenjala prve besede.

Se ni moj dvogovor z božanskim starcem Rihardom Jakopičem pletel petnajst let?

Kje je troje zanesenjaskih predsmrtnih let Iva Severja? Je ta njegov zanos izpuhtel? Se me ne dotika, me ne prizadeva, kakor da sem ga pravkar užil?

Če sem na svojem domu, prednašal povablencem to ali ono iz svojih del, sem povabil tudi one (če ne morda celo prvenstveno one), ki so se že preselili v kraljestvo senc. Skratka: s komerkoli sem se pričel eksistencialno razgovarjati; tega pogovora ne utiši in ne izbrise nobena smrt.

Brez te vsepovezanosti bi se občutil kot drevo, ki so mu populili korenine in mu oklestili veje.

Ni tudi drevo v nenehnem dvogovoru z zemljo in nebom?

Ni vse moje prizadevanje v skladu s tistimi, tako pogostimi freskami, na vnanjih stenah naših starodavnih svetišč, ki prikazujejo svetega Kristofa, kako prenaša na svojih ramenih otroka Jezusa?

Sestdeset let v nazaj? Kaj so bili prvi zavestni nagibi tega otroka, ki se je bil bolj ali manj prisiljen samovzgjajati, ki si je moral na vsa nešteta vprašanja, ki jih je postavljali, odgovarjati sam?

Ko sem se osemleten potikal med prvimi vpoklicanimi na Črno vojsko, ki so jih na kup segnali v Obrtno šolo, se mi je dozdevalo, da se zadevam ob same mrličice.

Vsa neizgovorjena groza tistih dni, mi je malodane čez trideset let, ob srečanju z božjim potepuhom Gomizljem, omogočila razvidnost, da sem napisal Gorje zmagovalcev.

Mar ni bil ta otrok prekomerno občutljiv, lažniv in vase zakrknjen? Trmast, za vse običajne vzgojne posege nedostopen? Skratka, njegovo otroštvo je bilo zanj pravi pekel.

Mar mu ni bila vsa tista idilika, ki so mu jo vsiljevali, ki ji je sam od časa do časa nasedal – ena velika laž?

Mar ni v vzornem zakonu svojih staršev zaslutil razpoke, ki so ga nagnale, da je dvanajstleten napisal o tem dramski prizor in ga je glasno prednašal svoji zaprepaščeni materi?

Niso bili s tem postavljeni temelji za trilogijo Rimljanovina, ki sem jo pričel oblikovati čez dvajset let in sem Starega Rimljana in Sinove Starega Rimljana med leti 1939–42 tudi uprizarjal.

Grozo življenja, ki je od vsepovsod vdiral v njegovo zavest, niso uspeli prekriti ne prvo obhajilo niti ne mogočne procesije za Telovo. Vse to je bila le pozlata, ki jo je razžrdla prva noč krikov iz gostilniških prostorov, ki so cefrali njegove otroške sanje.

Prva javno izvedena drama

Obločnica, ki se rojeva

je nujno izzvala škandal, ki odmeva čez ves moj življenjski čas in prostor. Z njo sem priklinal v življenjski dvogovor slovensko kiparko in risarko Karlo Bulovčevo.

Nisem tega dela zanosil že trinajstleten, ko sem v Marijini kongregaciji tvegala spor s Silvinom Sardenkom?

Mar niso tega dela izterjali od mene moji nori pobegi z doma; tako trinajstletnega v Trst, z namero, da se kot slovenski pisatelj odpravi v Ameriko (jim bo že pokazal, ko se bo čez leta v zlati kočiji pripeljal pred domačo hišo), pa štirinajstletnega v Celje, kjer konča po poročilu v Slovenskem narodu v celjskih zaporih, pa spet pobeg petnajstletnega v Zagreb ...

Vsa ta pretrgovanja z domačo idiliko ...

Izgleda da se je ta otrok intuitivno krčevito sproščal vseh tistih vezi, v katere bi ga lahko vklenila prelepa prisposoda Levstikovega programa od Litije do Čateža.

Kako preprosto, bi lahko rekel, da sem Karlo, deset let mlajšo, privezal nase, jo pritegnil v svoje življenje –? Morda bi z isto pravico –? Skratka, med nama se je vžgal dvogovor. Mar nisva vedela za najino bolešno srečo od prvega hipa najinega srečanja? Se ni ta srečnost stopnjevala do njenega poslednjega diha? Ne revščina, ne lakota, ne nenehno pomanjkanje; nobeno teh strašil za slabiče naju ni moglo omajati, naju ni izzvalo v medsebojni bes.

Predvsem sva vedela drug za drugega – skozi najbolj vedežni medij, skozi ljubezen.

Kako, v kaj se je ta dvogovor kristaliziral v desetletjih, je najnazornejše izpovedano tako v Karlinem kot v mojem delu.

Skratka, najino sonavzočevanje je bilo najin medsebojni navdih.

Kolikero ljudi v svojem življenju srečaš – kdo se ti do konca, do poslednje zmeti odpre? Če en sam, če le en sam, potem si stopil iz zamejenosti lastnega ja-za, si v se pogledal, oddaleč, izven, z drugimi očmi. Šele takrat si se do konca lahko učlovečil. Svet ti postane razvidnejši, resničnejši, ti, veš. Le skozi ljubezen, ki vse razume, ki vse odpušča, v imenu katere se vsemu, kar ti ponuja svet, lahko odpoveš – le skozi ljubezen si priboriš možnost, da sočloveka resnično ogovoriš. Brez ljubezni pa se pretikaš skozi življenje, živi mrtvec. Če svojo kožo drgneš ob ne vem koliko kož, če ne vem koliko imenitnih besed spregovoriš, če se ne vem kako podružabljaš, družbiš, kaj zato. Brez ljubezni si obupno sam. Če navzven, sebi in drugim, ne vem kako živobarvno podobo svoje živoradosti predstiraš, blestiš v uspehih vseh sort, brez ljubezni si svoje življenje zamudil. Kdaj pa si v svetu družbenih obvez resnično navzoč? Kdaj zares živiš? Kdaj privednež med privednostmi zgolj neke narekovane vloge ne predstavljaš?

Mar ni tragikov delež vprav v tem najosnovnejšem smislu prebujati človekovo možnost?

Mar ni tragedija tisti temeljni šok, namerjen na človekovo zavest?

O, trenutki oploditve, ko poet (ki nosiš v sebi moški in ženski princip, ki si po antični opredelitvi dvospolnik) skratka; ko rodiš, se naenkrat sam zdrzneš nad bitjem, ki so se ga med tvojo nosečnostjo dotikali vsi mogoči viharji, krizi in težave, ki si jim bil izpostavljen. Mar ni izskočilo to bitje iz tebe kot Palas Atena iz Zevsovega čela?

Ko je pred teboj, ga kot mačka svojega mladiča, vsega obližeš, podojiš, se z njim igraš, ga skrbno pregledaš. Ko se ti zazdi dovolj krepak, ga kratko malo napodiš zdoma.

Kolikšno trpljenje se me je polastilo to jutro, ko so končnoveljavno umorili veličastni belocvetoči kostanj na našem vrtu. Ti, v katerega

razkošno krono so viharji s falično silo posegali, pa si se vedno znova znal pomiriti in urediti. Nisi nudil neštetim rodovom grlic in kosov in vrabcev in še drugih ptičev en čudovit odpočitek? Nisi na jesen jate skorcev gostoljubno sprejemal?

Nisi bil utelešeni Pan? Te ni Olimp sam na ta vrt zasejal? Kje so razkošja Tvojih tišin? Zaman ptice na večer begajoč iščejo odpočitka in blagih sanj v zavetju Tvojih pošumevanj.

Se nisem to pomlad, nevednež, skrivoma grozil, ko sem se v Tvoje cvetove zatapljal, ko da vendarle vem, da jih poganjaš v skrivnostni omami, poslednjič v dijonični vshit?

O, koliko miloglasnih pesmi si užil, kolikero pijanskih psovok je butalo tekom desetletij ob Te!

S kolikšnim nepremakljivim mirom si človeške poniglavščine prenašal. Večer za večerom, noč za nočjo, ko se je polegel gostilniški hrup, ko se je razlezel pijanski trop, si skrivnostno zaselestel.

V mlada jutra si se prebujal ves svež, prenovljen, ko da si vsakič nanovo rojen. Te ni sredi najbujnejše rasti pokončal morilski sklep barbarskih fetišistov asfalta —

— zdaj, zdaj, od tiste usodne noči, ko je Tvoja duša neodrešljivo tavalala okrog razvalin Tvojega orjaškega telesa — si se vselil v me; čutim, vem, da si v meni, z menoj. Te nisem sam priklical v se? Mar ne čutim Tvoje ponizane in splasene duše, še vse od pravkaršnje smrtne muke pretrese — —? Še izzvenevajo giljotinski zvoki v nočnem ozračju, ki so se mi zarezavali v srce, v poslednji živec.

Kje je tisto jutro, ko si se poslednjič proti nebu vzdignil?

Zdaj si v meni skrit, vame prelit, skozi mene odrešen, po meni poveljčan. In vendar, na kolenih se izprašujem; sem vreden, da Te nosim? Bom tej zahtevnosti kos?

Pomagaj mi, skloni se nad menoj, zaogni me v svoj mir, v svojo stoletno modrost.

Ne, ta dvogovor ni zaključen —

In moj dvogovor s plemenitim, v smrt zazrtim Ivom Severjem; s kolikšno nepočakanostjo je planil med nas, ves drhteč, ves donkihotski, nepreračunljiv, ves svetniški, ves v onostran zazrt —

Leta 1929. sem želel, skušal v Slepem preroku poveljčati tako Riharda Jakopiča, Karlo Bulovčev — kot življenje nasploh. Se mi ni, ko sem se leto pred tem potepal v Parizu, ves sonca opojen, porodil pojem himnično tragičnega vsevedanja, vseovedanja?

Me niso oklevetali, da sem Jakopiča kot Karlo opljuval? Me ni skozi vse življenje spremljal ta paradoks?

Ko sem po desetletju nosečnosti, po vzgibih in krčih Francoske revolucije oplojen — svojo Revolucijsko tetralogijo svetu izročil — so v malomeščanstvo zapeti, malomeščanščini zapisani, v malomeščanščino ujeti — pričeli razglabljati, da sem revolucijo popljuval. Kje, kdaj na svetu je nek jezuitski doktrinar doumel nore vspone resničnega svetništva? Kdaj je še nek literarni zapisovatelj včas spoznal črni ogenj resničnega poeta?

Če mi je zavest, budna misel osnova smiselnosti človeške biti, potem je razumljivo, da so razsulo stare Jugoslavije, groza okupacije, narodno osvobodilno gibanje — da so mi ta dejstva, v sredini, odkoder sem vzkli, kjer sem, v prvič omogočila, med svojimi, scela, skupnostno zadihati.

Sočlovek, sonarodnjak, slovenski človek — je bil v skrajnost prigan. Vsesplošna stiska je potrgala nešteto krink, razbila brezštevila navidezni trdnosti. Človek je bil iz dozdevnosti v dokončnost prigan.

Nič več se nisem raztrgan potikal med spodobno oblečenimi, nezavarovan med zavarovanimi, izpostavljen med neizpostavljenimi.

Vsi smo se golih obrazov zazirali drug drugemu v goli obraz. Pa četudi le za hip. Ta trenutek je bil v svoji brezpogojnosti, odkritosti neizrekljivo dragocen.

To je bilo tisto duhovno ozračje, ki nam je omogočilo skupnostno človeški dih kot še nikoli doslej.

In vendar —?

Nešteto je začetkov. Kaj pa tisti infernalni večer, ko sva bila s Karlo na pobočju ljubljanskega gradu in sva se nemočno grozila, kot tisoči in tisoči Ljubljancem, ob pogledu na okupatorski požig Rašice. Se ni tistikrat, vse tisto deset in desetletno zamikanje v tragiko indijanskega naroda, na prečuden način uresničilo v meni v dejanje? Mar ni Karla že leta pred tem naskicirala indijanski Panteon — Velikemu Duhu in njegovim otrokom? Ob zločinu na Rašico in njenimi vaščani sem se dokončno ozavestil, sem vase sprejel, se poistovetil s tragiko Rdečega Logana. Obenem je bilo to delo angažiran poziv v partizane. To so začutili Italijani, ki so mi prepovedali, da ga uprizorim s svojo skupino. Ko so Rdečega Logana sprejeli leta 1944. v program ljubljanske Drame, so ga Nemci prepovedali. Že dan zatem, ko naj bi prišlo dobralne vaje. Kateri domoljubni Slovenec je opozoril nemškega svetovalca na nevarnega I. M.?

Še več, ker je nemški cenzor Frank uprizoritev že dovolil, mu je zagrozil nemški svetovalec, da bo poslal mene in njega v koncentracijsko taborišče. Ker se je Franku posrečilo svetovalca prepričati, da sem to

delo napisal že pred desetimi leti, je bil vsled „površnosti“ za kazen premeščen zgolj v Kranj.

Ko sem okrog leta 1950 uprizarjal to delo v okviru K.U.D. Ivan Rob po vsej Sloveniji, so gotovi pravičniki nasilno onemogočili (po skoraj enem letu) te uprizoritve, ter me opsovali s koristoljubnežem, kolaboratorjem in dekadentom.

Podobne pesmice so se ponavljale; kajti banovinska cenzura mi je leta 1938 prepovedala uprizarjanje tragedije Ivan Grohar z natanko istimi razlogi, kot je to storila okupatorska leta 1942. (Kot glavni razlog obeh cenzurnih prepovedi je bil klasični očitek, da so v delu očitne komunistične tendence!)

Od 1939 pa tja do 1950, četudi so se mi šibile noge, so me lomili neznosni krči. Čeprav se mi neenkrat od lakote temni pred očmi, zgubljam zavest, vendar kolikšna moč se preliva vame po zaupanju, ki mi ga izkazuje mladi kipar Jakob Savinšek.

In tisti, čudno tihi deček, neizrekljivo zgovornih oči, vendar vame uprtih. Me ne prisiljuje ta mladi Taras Kermauner (ta štirinajst — petnajst — sedemnajst — dvajset in še več — letni fant!) s svojim neodoljivim zaupanjem, z živo ostrino svoje (četudi ponavadi ne glasno izgovorjene!) misli, v vedno nov miselni vshit?

Mi ne pomaga v moji navzven tako čudaski, tako bogati osamljenosti, vztrajati, biti, kljubovati; me ne naganja, ne da bi izrekel eno samo besedo, po vedno novih stezah? Jih zgolj sebi na ljubo iščem? Se mar ne poganjam preko prepadov (ko da sem zvezanih oči!), ker mi je njegov čisto jasni pogled tako ljub?

In potem, po dolgih letih, razid.

Nesporazum? Tarasov odmik? Minejo leta — med nama je molk.

Pa se iznenada izkažejo tisti neskončni samogovori (ki jim je bil mladi Taras s svojim navidezni molkom priča!) kot eden najplodnejših dvogovorov.

Zares, kakšen samogovor? Ni bila vseskozi navzoča živa Tarasova misel? Niso bili moji navzven samogovori, sprotno odgovarjanje, borba z vsem tistim, kar je ta lucidni fant, ne da bi izrekel, molče, predme postavljal? V tistih dneh, ko je v Karlin in moj dom viharil, nenasitni zgovornež Jakob Savinšek. Ni sedemnajstletnik (somnambulno vedoč za svojo kratko življenjsko pot) od mene z vsem mladostnim patosom iztirjal obljubo, da mu bom na grobu govoril. Obljube nisem izpolnil, ker me je nekaj korakov pred njegovim grobom odrevenel neznosen krč. V čistem ozonu teh miselnih strel in bliskov, ki sta jih ta dva mlaga genija izžarevala v mojo zavest, sem dotrpeval Rdečo mašo, pa Marata, pa Mirabeauja — —

In mladi slikar Janez Varl, takrat še študent, ta nežni fant, ki je svojo stipendijo neenkrat delil s Karlo in z menoj —

Delil? Ne, kratko malo v moje roke, na najin prag jo je položil in zbežal. Kdo sicer, če ne on je od mene Blagor premagancev iztirjal?

In Janez Evangelist? Me ni lepega dne ogovoril na stopnicah frančiškanske cerkve, še danes nedocenjeni pesnik, devetnajstletni kovinostrugar Marijan Stancar? Se nisva drug v drugega zažarela? Kot žrebe je poskakoval, o ženi in otroku sanjaril. Kaj čudnih in neodrešljivih muk se je prebijalo iz njegovih oči v njegov verz. Kako je bil v svoji preproščini do skrajnosti zares. Kako malo odmeven spricho vsesplošnega igračkanja z besedami. Kako pošastno sam. Pa četudi se kaže navzven, da ni imel z Evangelistom nič skupnega, razen vere, s katero je v svetost in odrešujočnost Besede verjel — —

Če sem leta zatem, po srečanju z njim, z vso silo, nasiljem in zahtevnostjo duha planil, da dvignem v razvidnost divji ples, ki sta ga v takšno luč pognala Verlaine in Rimbaud —?

Kdaj je padla beseda o teh dveh poetih, ki ju je ortodoksn katoličan Paul Claudel ozaril z gorjijo svetništva, v mojo podtalno zavest? Mar ni bila zalučana, meni v obraz, kot kletev?

In beseda, ki je bila izbljuvana kot psovka, me je pognala v evforijo ustvarjanja.

Se ni vpletel mladi poet Janez Postrak vmes, ko da se je od nekod, Germain Nouveau, pritepel med nas? Kakšno božanstvo ga je priklicalo nam na pot? (Mar ni s svojim neukrotljivim zanosom, tistikrat mladi Blaž Wraber, odpiral mojemu delu vrata v svet?) A Janez Postrak, ta zasanjani, življenju nedorasli, poetski Klativitez — je on v imenu kralja Ludvika povitezil Paula Verlaine —? Mar ni s tem dejanjem navdihnjeno zaključil mojega krutega samo — dvogovora? Naj bi bil to pobeg? Pred kom? Pred samim seboj? Da samemu sebi ubežim? Da samega sebe zatajim —?

Ko je Peter Božič nekega večera pripeljal na moj dom Kristofa — je ta iz svojega kmetštva (kljub gimnazijski maturi) še ne izruvani fant, vplival kot kip, ki ga kipar še ni utegnil osvoboditi iz kamnitega sklada.

Kristof se je z vso burnostjo svoje narave nadaljnja leta pričel vzgibavati, vzdahovati, razpenjati peruti, vzletavati: vedeti, vedeti —

Kaj mi ni Kristof leta in leta prinašal v hišo vse, kar je bilo dosegljivega o Van Goghju?

Mar ni uporno zahteval, da moram napisati dramo o njem?

In ko sem ga vprvič in vdruči in naslednjič obiskal v Polju, kjer je nemo strmel predse, pa se je vnovič vzmahoval izpod skladov nezaslišanih tež — sem mu povedal, da sem eno z njim, da sem pričel tesati Van Goghov lik.

In on?

V to, do tega sem vas hotel prisiliti —. O, strahotna prisila! Če je Kristof v skladu s svojo danostjo in naturo, z nečim, kar je slutil kot svoj osnovni res, mene v to sovklestil, s svojo usodo od mene iztirjal sopoititev, in sem mu voljno sledil in njegove teže z njim delil, kot je on od vsega pričetka vse moje teže nase prevzemal — je zdaj, na najbolj dokončen način, iztirjal, da se sopoitim z usodo slikarja, ki mu je bil vzor. In tako sem preko Kristofa pričel dvogovor, z velikim Holandcem, ki se je zaključil z mojo himnično tragedijo Van Goghov Vidov ples.

Se nisem sedemnajstleten vprvič spogledal z velikim nemškim tragikom Heinrichom von Kleistom? Se nisem dvajsetleten podil za tem prividom ob bregovih reke Isare? Nisem z njim roko v roki njegove mukotrpe poti prehodil? Heinrich, mar nisi bil v svoji nori zamaknenosti v viteza von Strahla do pekla ponizan? Sem se kdaj končnoveljavno od Tebe poslovil?

Saj si vendar, tu, poleg?

Nisem leta 1939 v Mariboru svoje drame o Tebi zaključil? Se nisem istočasno zoperstavljal velikorajhovski propagandi in vsem na očeh obračunal s tistimi, ki so že vihali rokave, da nam postanejo rablji?

Kolikšen paradoks!

Istočasno, ko so mi mariborski Nemci grozili s smrtjo, se nisem vprav tiste dni in mesece poistovetil, z najbolj nemškim poetom, do ustvarjalnih bolečin —? Ga nisem iz groba izkopal, mu nisem bil suženj in brat, vse obenem?

Je to daleč za menoj, je to zdaj?

Kje za menoj se zde krči, ko sem ob Podbevsku in Preglju vztrepetal. Kakor svete, nepremakljive gore, so se bleščale, tam daleč, v sinjino neba zarezane, tragične izpovedi Sofokleja, Ajshila, Evripida. Jih je karkoli zatemnilo, jih je karkoli, četudi le za hip, zbrisalo iz moje zavesti?

Me ne spremlja fantovska pesem, vse od početka, (od tistih večerov, ko je bil Šentvid ljubljancanom malodane tako daljna vas, kot Cankarju rodni kraj njegove matere, Verzenec?).

Včasih? Kako včasih?

Se čas ne vijuga v nedoštetje, v nedogled? Ko ga zapisujem —. Ne vsebuje večnosti? Se da večnost razdeljevati, lomiti, sekati, jesti; jo je mogoče izbljuvati? Nismo v njej? Se da iz nje skočiti? Jo je mogoče pregledati, določiti, doumeti?

Mi ni Švabič tam izza hriba nekje sonavzoč? Kaj stiska Marko v rokah? Mar ni to Prospero, se ne skriva za njegovim sunkovitim mirom stara modrost?

Mar brez sonavzočevanja sploh si? Ne spi tamle Miran in si z nepopisno krhkimi rokami zakriva oči? In njegovo ugibanje na noč, ko se je presuknil čas? Mar ni vpravčas pribil: Spočetka je bila Beseda —. Mar ni nujno, da se vme besedi njen prvobitni pomen? In to v času, idijotičnih tam-tamov in popevk, v času, ki se je razklal in besedo obsodil na smrt. Fantje na vasi, ki vseppek preklinjate in se priduate, se samorazkrinkavate, ste to in ono, pa se spet šemite tako ali drugače; vi; Šalamuni, pa Rupel, pa Zagoričnik, pa Grafenauer, pa Šeligo in Kramberger; ves vztrepetan, bi lahko še in še našteval — vas, tvorce duhovnega ozona —. Mar ni vaša fantovska pesem, iz dneva v dan, vse bolj bogata? Vsi vi, fantje na vasi; kako mnogoglasen zbor! V disonancah? Me vara uho? Slovenska beseda? Iz nje ste planili, ona vas je pognala v zavest. Kakorkoli se ji navidez izmikate, jo preklinjate, a jo spet ljubite; ji niste do pekla privrženi? Bolj ko ljubici ste ji zvesti; govorite, pojte, kot se vam zdi — slovenska beseda je vaš poslednji res. Mar niste skozi njo v eno enost uglašen zvok?

Večkrat klevečejo — en čuden čas. Zakaj? Praznega mesta v času ni. Mar ne določamo sami svoj čas? Mar ni določevanje naše najvažnejše opravilo?

Izgovoriti zares; se ne pravi določevati? Potemtakem je po nemarnem izgovorjena beseda greh?

Sveto je kravje mukanje, blejanje ovac, petelinje petje, gruljenje golobov in gličin glas. Sveto je oglašanje kreature na zemlji, v morju in pod nebom, vsepovsod. Sveto? (Kako preprosto naravno je vse to, ti bo razložil na najbolj suhoparni način vsevedečni profesorski glas.)

Sveto?

Prisluhni, koliko neodrešene neodrešljivosti se krči za temi glasovi. Si s tem nekaj razluščil, ko si pobil?

Zakaj te vznemirjajo, ti glasovi, človek? Se ne bi rad zmojstril, da bi tem glasovom kreature sonavzočeval? Jih ni Francišek iz Assisija doumeval? Mar se ni zato volku kot bratu in smi kot sestri približeval? Mar ni od vseh svetnikov najbolj anti — koristnostno in anti — koristolovsko svet dojemal? Rimski doktorji so ga do šemavosti izteologizirali.

Joj, koliko je shizoidni ponosnež trpel, ko je v samotnih nočeh poslušal iz daljave zavijanje volčjih tolč —! In če je samotnega volka srečal, se

mu je v oči zastrmel, ter skušal do dna doumeti, sodočititi volčjo neodrešljivost. Mar ni volk pred tem nepojmljivim usmiljenjem vztrepetal? Ga ni ponosni Francišek, kot brata objel in poljubil? Se mu ni z ljubeznijo, brez primere, zakopal v plašno — divje oči?

Mar ne traja ta pogovor; vse od takrat, ko sem se šestleten, v očetovo nogo zagrizel, ko je s puško v rokah ciljaj na ptice, ki so gnezdili v košatem kostanju na našem vrtu? Nisem tistikrat vprvič, slutoma vzgrabil za fikcijo Fedje, ki sem ga v Rdeči maši čez desetletja dotrpel? In pater Ambrozij? Mar se nisem z njim z oči v oči srečal šele leta zatem, ko je vendar v isti Rdeči maši bil že do srži ujet in izpričan? Me ni že leta, pred srečanjem z njim, grabil dvom, če je Ambrozij v življenju sploh mogoč —? Mar ni osemdesetletni shizofreni svetniški zamaknjeneč, v duhovniški obleki, od Cerkeve in sveta odpahnen — o, bogovi, sem ga jaz rodil? Je iz mojega dela izskočil?

Si niso z zlato peno posipavali obličij preden so stopili na cesto? On si ni z zlato peno obraza zlatil, dasiravno zlato peno vtiskava v iz lesa izrezljane čolnice. Nekje zastrt, sam v svoje delo zazrt. Mar ne iztesava z nezaslišano vztrajnostjo v našo zavest nešteto drobnih dragotin?

Me ni po Karlini smrti, s smelo besedo, možato odločnostjo zadržal, da nisem v podsvet pobegnil?

Me ni ta, moj bivši učenec, skozi deset let, z materinsko skrbjo obdajal? Nisem v žaru te brezpogojne predanosti svojega Apostola Petra ustvaril? Žebelj za žebljem samoočitkom bi lahko v svojo zavest pribijal; sem bil tej kretnji, temu dejanju, Milana Cvelbarja kos?

Se nisem vedno iznova samopotolažil; saj sem vendar to delo donosil. Sem na ta dvogovor resnično do konca odgovoril?

Se ne bom umaknil vedno iznova za zaslon svojih del? in odgovoril: umetnik sem —.

Je nek resničen dvogovor mogoče kdajkoli zaključiti? Aci, sosedov pes je umrl. Ne odmeva še zdaj, v mojih ušesih njegov zmagoslavni lajež, ko je spremljal svojega človeka in svojo človekinjo —? Njun herold je bil. Zdaj, ko je Acijev človek legel v grob, se je njegov herold zleknil čezenj počivati.

Mar nisem bil Karlin herold? Nisem desetletja radostno lajal in oznanjal čudež njene umetnosti? Se nisem besno spopadal z njenimi nasprotniki?

Moja zvestoba, moja privrženost?

Zakaj nisem legel na njen grob?

Se nisem po njeni smrti skušal pretihotapiti v kraljestvo mrtvih?

O, plemenitost psov!

Jim v tem, najzlahtnejšem zaključevanju njihovih življenj, nisem kos?

Kaj še opletam tod okrog?

Saj ne gre za tisti konec, o, Azor, ki te je v prvi pomladi, v lunin svit zamaknjeneč, sploščil v mrhovino stroj, po brezdušnem fetišistu pločevine gnan —. O oni drugi smrti teče beseda, ko se Aci in še marsikdo njemu podobnih, podredi minevanju, ko so ugasnile tiste oči, v katere zamikati se jim je bila največja sladkost, katerih izmik jim je bilo najtrše trpljenje. In v tem sospogledu se je skovala zvestoba —.

Se nisem po Karlini smrti nameril v Hades? Me ni moja Evridika, z odlično besedo, pognala nazaj, med še živeče, v svet?

Me ni že pred tem, ko je umirala, skušala s tisočeriimi vezmi, ki jih je spletla, privezati na svet, ko se bo pretrgala njena življenjska nit?

In tako se je v tem posmrtnem dvogovoru z mojim čudovitim življenjskim sopotnikom, rojevala himnična tragedija Orfej. Je ta navezava na osnovni mit slučaj? Jo ni iztirjala smrtna nujnost? Ni vprav tiste dni, tedne, mesece, zadeval ob mojo zavest, s svojimi krči, s svojo neodrešljivostjo mladi kipar Bojan Kunaver? Se ni somnambulno v Hades poganjal? Ni vprav tiste čase dvigal, v svojo zavest, iz teme neznosnih krčev in bolečin, Evridikin lik?

Kakšna so naša srečavanja, po kakšni logiki pogojena?

Se je, v zaprti labirint sveta, nek antični bog zapletel? Nisem Zvonimirja Cigliča, tako nekako občutil, ko je neko zimsko popoldne, izviharil iz velesovskih orgel, improvizirajoč, najbolj infernalne zvoke, ki sem jih kdaj dojel?

Ni v cerkvi Svete Trojice v Ljubljani na najbolj samosvoj način, spremljal mašo, v Karlin spomin?

Mar ne pokopava Ciglič, v družbi Anice in mene, pozno zvečer, svojega ljubljenečega psa Flokija? Mar ne zažiga na najinih samotnih avtomobilskih izletih, sredi križpotja, grmade papirja? Ne prisostvujeva obadva molče tem obredom, na čast in v pomiritev davnim boštvom? Mar ni to isti Zvone, ki v svojih simfonijah, z vsem nasiljem svoje nature, s svojimi neukrotljivimi apetiti, z vso življenjsko grozo, ki jo sproti prikljuje; izpoveduje, v isti mah, svojo neutješljivo slo, po absolutnem —?

Se nisva tu, v nekem nekajletnem dvogovoru, srečala?

Pomor betlehemskih otrok; se izza njih, ni ob rojstvu najčistejšega človekovih sinov, vspela, veličastno tragična samosilniška figura Heroda Velikega? Ta dvogovor mi jo je uresničil.

Ta bogata, življenje oplajajoča srečavanja, od blizu in od daleč.

Izgovorjene in pritišane besede, včasih zgolj spogled, včasih zadošča en sam vzklík.

Skratka; v življenjsko bit segajoč, zavestujoč se, življenje noseč, življenje pogojujoč, življenje ogrožavajoč, potrjujoč – dvogovor – je temeljna dramatikova nujnost.

Iz te nujnosti se je od prazčetkov porajala drama.

Najneposrednejše ogovorjeni smo takrat, kadar smo priče, nekaj dokončnih razračunavanj, med ti in jaz.

Na nekatere svojih del sem pokazal, kakšen dvogovor jim je botroval, kako nujno so se porajala skozi eksistencialno neobhodnost. Kako se nisem mogel, kako se nisem smel izmakniti, da kot traged odgovorim. Z dejanjem odgovorim.

Ni bil moj namen, v ta kratek zapis, vsa srečanja zaobjeti, vse dvogovore omenjati, vsako moje delo posebej opredeliti, marveč nasplošno opozoriti na počelo mojih tveganj.

Bogata, življenje oplajujoča srečavanja, od blizu in od daleč. Zgovorjene in pritišane besede, včasih zgolj spogled, pa spet zadošča en sam vzklík –

od dvogovorov z Jakopičem, Pavlovcem, do srečavanj z Alešom Hribarjem, Marjanom Dolinarjem, pa spet Brankom Miklavcem –. Pa tiho, skorajda neopazno, nekajletno sopotništvo Marka Svabiča, dokler se na ves glas v te ne zaleti: Kdo si ti? Tvoje privatništvo bom razkril! Kako osvežujoča je korajža Francija Zagoričnika, ki je, meni nič tebi nič, Ifigenijo in Oresta rodil.

Pa črna svetloba Andreja Medveda! Pa Rožanc, ki je Daneva za večnost rodil! Pa Primož Žagar, ki na svoje viže ozon proizvaja. Pa Peter Kovačič, ki bi rad kupolo s Petrove bazilike snel, da se prepriča –. Pa draga Jolka iz Sežane, pa, pa . . .

Jaz pa strmim v sveto nepremakljivost dreves, kjer se že leta in leta, od časa do časa, z Josipom Vidmarjem sestajam. Med nama ni težkih besed, vsekakor pa priklicujeva leonardske svetlobe v ta najin dvogovor. Morda nam je ta sij, danes ta dan, najbolj nedosegljiv, morda pa tudi življenjsko najbolj neobhoden?

To so vzmahi mojih vej, s katerimi skušam v dionizično krčevitih sunkih sklatiti, vsrkati, vnovič urediti sinjino neba. Poleg belo cvetočega je

bil na našem vrtu rdeče cvetoči Kostanj. Mar ga ni ukazal oče, pred šestdesetimi leti pokončati? Nisem občutil tega kot umor?

Prešernova podoba v konvencijo zagozdena, nie je od nekdanj motila in pohujševala, kot je Cankarja motil Zajčev kip.

Vsi tisti sladkobni lovorji, ki jih je čas navesil okrog njegovega trpljenjskega izkustva, z namenom, da si ga priljudimo, pridomačimo, na nek nedopusten način, s tem, da njegovo resnično podobo, prikrijemo z neko kičasto, za domačo rabo, prirejeno larfo. Nas takšen – še vznemirja? Nam je tako prirojen, lepo pokrtačen in očeden, ter uradno opremljen z neoporečnimi pojasnili, še nevaren?

Nevaren?

Mar nam ni (po naši malomeščanski miselnosti) nevarno vse, kar nas poganja iz naše gnile samodovoljne povprečnosti?

Starec, sem moral doživeti, v enem najbolj temeljnih dvogovorov silovit šok. Mar ni bil v trčenju z neugnano mladostjo? Ni ta mladi mož priklical v mojo zavest iz Hadesa globin dvoje svetih senc? Umiram? Ni mojih smrti, kot je mojih del?

Še vselej doslej, kadarkoli sem se podal na to temno skrivnostno pot – me je klic od zgoraj, opomnil na mojo dolžnost. Kot kerub si mi priskočil na pomoč. S tvojo pomočjo sem se vnovič vzmahnil na zemljin rob.

Svetlo si me pogledal in toliko, da nisi vsiknil: Piši, izpesni jih, kar sem ti nevedoč prizadejal muk!

Nisi bil pri Spovedi lučnim bratom v dvogovoru z menoj ustvarjalno sonavzoč?

In kaj snujete zdaj?

Ti me sprašuješ, Miran?

Se nisi pravkar na goro Olimp vzmahnil in mi od tam pomeziknil?

Včeraj si se globoko zamišljen na Kalvariji mudil.

Kaj namerjam, kje vse se potepam? Naj se oddahnem.

Naj se v pravljico rdeče cvetočega Kostanja, v muko belo cvetočega Kostanja potapljam? Je katera od pravljič, ki jih razgrinja Aladin pred menoj, pozabljen in zavržen svet?



Ne bodi no, nepočakan, ti, moj olimpijski vodič. Sape mi zmanjkuje, ti se pa od skale na skalo poganjaš, kako naj te dohitevam?

Počakaj vendar!

Saj te slišim, ko mi z vrha kričiš: tukaj ti s Kristofom šotor postaviva, gospod. Za vse nas. Tukaj je tako lepo.

Šotor sta s Kristofom postavila, večerjo si pripravil.

Jaz pa vem, da sem starec, ki ga spremlja neugnan fant – vidiš, to pa je veliko in malo, to je vse. Tq je življenje.

## milan jesih in zvone šeldbauer limite

ZVONE ŠEDLBAUER  
ZAKASNELI REŽISERSKI DNEVNIK  
ALI PO TOČI ZVONITI JE PREPOZNO

So stvari v tej predstavi, ki so nastajale zavestno, hočem reči, zaradi naše kontrole ali hotenj, mnogo pa jih je, ki so se utrnile same od sebe, mimo mene, Jesiha, rekel bi, celo mimo igravcev, čeprav so bili prav oni vedno predskakači ali predvozači za spust v brezno te nesramne abstrakcije. Vendar moram poudariti, da tokrat (ob takem ali podobnem delu se mi to še ni nikoli zgodilo) ni prišlo do vprašanj morebitnega omahovanja ali pa tako pogoste navidezne igravske kreativnosti, ki poteka na popolnoma drugih, drugače naravnanih tirnicah in v resnici povzroča začetek totalne destrukcije dela kot kolektivne stvari. Študij je – in to se v teatru poredko dogaja (res je, da se mnogo več govori) – potekal znotraj grupe, z vso kopico problemov. Teater je bil združen in nastal je po principu proste odločitve. Ni bilo delitve dela v smislu prelaganja odgovornosti za določene elemente v predstavi na ramena režiserja. Bila je kolektivna rezonanca, kolektivna ideja, kolektivno delo, kolektivna zmeta, kolektivna korektura, kolektivna akcija v odnosu do publike in kolektivna reakcija v odnosu do njenih vibracij. Vendar zdaj ni prikazovati kolektivizacijo dela kot etično-gledališki problem. Gre le za metodološki ali tehničen princip, ki ustvarja, ob tem, da ga upošteva, čistejšo kreativno klimo in šele ta kot primaren pojav zagotavlja gledališko etiko.

Stanislavski torej šele druga jed! Fizična pripravljenost in ogretost sta fiziološki nujnosti, ki pogojujeta večjo cirkulacijo krvi, s tem tudi pospešeno delovanje nekaterih centrov v igravčevem organizmu, da je omogočena večja koncentracija in intelektualna lucidnost. Nato sledi opravljeno delo, potem eventualna satisfakcija in potem šele ljubezen do gledališča in do bližnjega. Torej pot je obratna in tudi namen početja je drugačen.

Predvsem: eden brez drugega ne moremo, in ne, predvsem: dolžan sem jim to storiti, ker pripadam grupi. Prizadevanje je bilo torej usmerjeno v smeri totalne delitve dela, ni pa bil uporabljen noben pretekli vzorec delitve dela. Vse je skušalo rasti neodvisno od naših izkušenj iz institucij, vzpostaviti se je želel novi red, novi delovni jezik.

To zveni aktivistično, ampak za LIMITE smo bili zbrani ljudje z vseh vetrov, nekateri z manjšimi, drugi z večjimi izkušnjami, nekateri bolj, drugi manj nasilni v načinu plasiranja idej in izkušenj. Za slehernega od nas so bile LIMITE loterija. Prve vaje so bile za igravce, kot bi šli „Rihtarja bit“. Boleče! Dobesedno! Prvi rekrutni pogovor z režiserjem že po tradiciji ne zagotavlja mnogo. In točno to se je izkazalo. Ne le, da nisem ničesar zagotavljal, tudi držal se nisem ničesar...

Začeli smo z biblijo.

Izbrali smo mit. Mit kar tako. Nekaj splošnega torej, nekaj kar je bilo morda že prej mnogokrat obdelano. Vsa nam poznana grška literatura in dramatika je prevedena v dovolj tipičnem Sovretovem jezikovnem vzorcu ali v vzorcu njegovih učencev.

Segel sem po Svetem pismu iz 1925. leta v založbi britanske in inozemske svetopisemske družbe, ker me je presenetil nek poseben jezik, drugačen kot v Bibliji iz 1958. leta, za katerega ne bi mogel reči, da je staromodni ali celo skonstruiran. Na nekaterih mestih se mi je zdel nerazumljiv, a neopazno, blagovžno nerazumljiv, tako nerazumljiv, kot kakšna pesem iz šole, ki smo se jo kot nori učili na pamet, pa je še pred

maturu nismo razumeli. Tako kot „Hej Slovani...“ npr. ali „proti vam se steke...“ Jaz tega nikdar nisem razumel, a vedno sem moral stati mirno, ko se je himna pela. Tudi sem vedel, da ta himna govori o državi in o stvarih, ki so nam najbolj svete. Natančno pa besedila do danes ne razumem. Podobne stvari so se mi dogajale z znanimi Prešernovimi verzji, pa tudi s Shakespearom v Župančičevem prevodu so se godile take reči. Vedno je šlo za velike reči, ki sem jih ves majhen govoril. Odprl sem torej Sveto pismo na strani prvi in bral. Nekdo je kar naprej nekaj „ustvarjal“ in „govoril“ in „zamahoval“ in „bilo je“ in „storil je“ in „storile so se“, in „bili so“: „6 In reče Bog: bodi svetloba. In bila je svetloba. „In zgodilo se je tako“. „8 In bil je večer in bilo je jutro, dan drugi“. „In videl je Bog, da je dobro...“ „... 9 In reče Bog...“ „... 21 In ustvaril je Bog...“ 31 Tedaj pogleda Bog vse, kar je storil, in glej, dobro je bilo jako. In bil je večer, in bilo je jutro, dan 6.“ (To je bil prvi tekst, ki se ga je moral učiti na pamet Silvo Božič – kar na vaji.)

Genezis sem izbral, ker sem želel z igravci prikazati nastanek, izvirajoč iz enega vira, v tem primeru iz Boga, ki prvi urejuje, razporeja, deli, si ogleduje in počiva. Kaotična masa je v njegovih rokah. Bil je to prvi najenostavnejši stik z minimalnim tekstom in z nenavadno materijo, ki je zijala s svojo abstraktnostjo in ni povzročala nič drugega kot negotovost. Ker smo paralelno s tem tekstom skušali doseči neko trdnejšo spoznavno vez med nami (tedaj Jesiha še sploh ni bilo in skrbelo me je, kako debelo bo zijal, ko bo postavljen pred neko dovoli avtokratsko odločitev z moje strani), smo se pričeli ozirati po kakšnem drugem, morebiti bolj komunikativnem vstopu v to gmoto neuglašenosti in nerazumevanja. Začenjajoč vsako, tudi najkrajšo vajo s fizičnim ogrevanjem in treningom, smo mislili, da je tisto, v čemer se nikakor ne moremo ujeti, postati sinhroni ali asinhroni, znati vključevati se v skupino ali početi v njej razdor, prav telo in njegov utrip. Psihološka frustracija, fizična zanemarjenost, predsodki vseh vrst so povzročali, da se je skupina, ki je sicer bila ves čas pripravljena neugnano delati, včasih znašla pred nerazvozljivimi problemi nepoznavanja. Čeprav sem izbral minimalen tekst, sem tudi tega zdaj potisnil popolnoma ob stran in ga obdržal le kot eventualen material, ki naj bi ga selekcijski proces ovrgel ali pa sprejel v sklop eventualne predstave. Le včasih sem ga obnovil, da ne bi osnovno občutje izpuhtelo iz nas. Tekstualni del je bil zdaj nehote potisnjen ob stran. Obdržali smo le nekaj besed ali stavkov in imen iz Evangelija po svetem Matevžu Knjige Novega Zakona. „... 2 Abraham je rodil Izaka. Izak pa je rodil Jakoba. Jakob pa je rodil Judo in brate njegove. 3 Juda pa je rodil Faresa in Zara s Tamaro...“

To besedilo naj bi pomagalo ostvariti multiplikacijo človeka, vendar je tudi ta tekst počasi postal sekundaren, storili smo celo korak nazaj in ga skušali degradirati na nivo diha, porodnega diha ali porodnega krča ter krikov ob porodu.

Takrat je prišel prvič na vajo Jesih in Tekel, da se mu zdi, da je scena podobna Pupiliji ali pa kakšni Svetinovi predstavi, ki so polne ilustriranja: Tak je pa gozd, taka je pa voda, to je pa visoka gora... igralci pa, da oponašajo drevesa, vodo in druge stvari. Ob tem tekstu mu je šla tudi na jetra moja vztrajnost glede Biblije kot osnovnega pomagala, oziroma predloge, po kateri naj bi sploh delali ali pa vsaj začeli delati predstavo. Moj sum, da se bo Jesih ob tem mestu spotaknil, je bil torej opravičen. Predlagal mi je male spremembe v semantični strukturi biblijskih stavkov, ki mu jih zaradi moje nesramne neučakanosti nikdar nisem dal do kraja razviti, ker mi je, to moram priznati, vsaj za sedaj, tekst postal vedno bolj nepotreben. Storitni je bilo treba toliko drugih stvari. Pred nami je bil cel ciklus vaj, ki naj bi postopoma ustvarile fizično bazo predstave. Z Jesihom smo se domenili, da nas bo pustil daljši čas na miru in bo prišel pogledat vaje, ko bodo v fazi „odpiranja“. Pristal je. Čakal me je le še obračun igravcev z mano.

V prvih pogovorih sem jim namreč rekel: „Biblijo nosite na vsako vajo. Črpali bomo iz nje in Jesih se bo vključeval v ta način dela, če bo to želel in znal.“ Rekel sem jim tudi, da bom gledališko vizijo LIMIT razvijal iz Deset božjih zapovedi, ki naj bi služile kot metafora urbanizacije sveta, kanaliziranja razvoja. Zapovedi naj bi se v toku predstave razširile v ogromen gledališki splet, ki naj bi postal prikaz zavtomatiziranega labirinta, ki v njem živimo. Bili smo si edini, da nam tekst ni potreben. Potrebno nam je delo z nami samimi, potrebno nam je zvedavo spoznavanje nas samih, preverjanje možnosti, vadba, kondicija ter pogovori o izhodiščni ideji, njeno dopolnjevanje, morebiti njen preklcik.

Če v gledališču rečejo, da je tekst NEKAJ KONKRETNEGA, vse kar se dogaja mimo teksta in ob njem, pred njim ali po njem pa NEKAJ ABSTRAKTNEGA, tedaj smo se mi odločili za slednje, z razliko, da je to slednje v našem primeru postalo prvo, ali z drugimi besedami NEKAJ ABSTRAKTNEGA je bilo za nas NEKAJ KONKRETNEGA.

Good bye Bible – vtirili smo se...

Znašli smo se torej v situaciji brez Jesiha pa še brez Biblije, brez kakršnegakoli teksta in vse, kar nam je služilo v dosedanem delu v gledališču kot orientacija, je zdaj izginilo. Včasih se me je že lotevalo obžalovanje, da sem pet entuziastov navdušil za nekaj, kar zdaj nima ne



repa ne glave. Zares, prepuščeni smo bili sami sebi kot nikoli doslej in bili smo primorani pričeti razmišljati drug o drugem kot edini možnosti.

Drug drugemu smo postali šansa. In bilo je jasno, da se igravci niso več počutili kot sredstvo v režiserjevih rokah. Postali so dejanski, enakovredni tvorci predstave.

Fizične ogrevalne vaje so postale baza, iz katere je bilo moč črpati nekatere elemente za sprotno delo na vajah. Redne telovadne, semintja dolgočasne, celo sokolske vaje, smo vedno zaključevali z nekaterimi gibanji ali zvoki, ki so se kot zaključek te mehanike razvili v nekaj ekspresivnega. Vaja se je npr. pričela s predkloni in razgibanji hrbetnice, poskoki, skratka z bolj ali manj sistematičnim ogrevanjem vseh delov telesa. Proti koncu pa se je ob elementih giba, včasih paralelno razvijal tudi element diha in kasneje tudi zvoka. Tak prehod v ekspresivne sfere je pomenil razblinjenje vrste petih igravcev v svobodnejšo skupino igravcev. Ponavadi je do tega prišlo ob popolnoma sproščenem razgibanju vratu in ob temeljitejši prekravitvi glave. Dih so postali izrazitejši. Rezonirali so drug v drugem. Igravci so čutili drug drugega, nastalo je kolektivno občutje, ki je vedno znova inspiriralo prav vse. Iz mehanične vaje se je razvila impresivna, morbidna scena blodečih ljudi, ki spuščajo somnambulne zvoke. Posamezni zvoki so prehajali v akord, ki je bil popolnoma disonančen. Zaključil se je ponavadi v pošastnem naraščanju, ki je bilo podobno tuljenju siren ali pa se je izgubil v nič. Takrat smo se odločili, da to vajo, kakršna pač že bo, vključimo v tako imenovani okvirni repertoar. Ti zvoki, ki so prihajali iz minimalno gibajočega telesa in so se stopnjevali do orgazma ali do izginjanja, so postali predznak vsake vaje. Kadar ta vaja ni bila opravljena iskreno, kadar je bila zmarkirana in kadar zvok ni bil odraz resničnega psihofizičnega stanja igravcev, je bilo naše početje za tisti večer ali noč, preprosto uničeno.

To početje je bilo začetek dela z zvokom. Razgibanja, ki so redno trajala po deset ali več minut, so bila delana z namenom, da pripravimo še drugi, tudi bistveni element našega početja – telo.

Cel kompleks fizičnih vaj je bil opravljen na način marionet. Stal sem v dvorani in ob koncu razgibanja ali pa ob prelivu iz razgibanja v zvok sem animiral igravce spodbujajoč jih, naj se prepuščajo določenim stanjem. To so bile vaje, v katerih je vseh pet pričelo čutiti prostor okrog sebe in pričelo delovati v njem, vendar vedno upoštevajoč početje svojega soseda in z neprestanim omogočanjem tvornih situacij sebi in partnerju. Nobena akcija se ni smela dotakniti ali celo ogroziti akcije soseda na način, ki bi povzročil eventualen zlom ali prekinitvev ali onemogočanje sosedove akcije. Vaji bi lahko rekli na primer „omogočanje“. Pričeli smo jo leže in telesa so se pričela gibati v individualnih, različnih ritmih in stremela k zaznavanju sosednjega utripa. Grupa se je kmalu znašla v vožlu, ki pa ni bil nikoli nerazvozljiv in to zaradi vztrajanja na neprestanem omogočanju. Od razpoloženja in od fizične pripravljenosti je bil vedno odvisen potek. Samo kanček egoizma bi lahko zrušil konstrukcijo in vaja bi postala nasilno prepletanje, ki mu ni bilo izhoda.

Samo en tvorec je lahko povzročil popolno frustracijo grupe.

To prepletanje je pravzaprav že pomenilo vstop igravca v prostor, ki je oder, ki je prizorišče. Vendar njegova dejavnost je še vedno segala le do partnerja in je s signali, ki jih je dobila od njega, tvorila videz, ki je bil omejen na pet ljudi v prostoru. Zanimalo pa me je razmerje posameznika do prostora z vsemi do tedaj pridobljenimi izkušnjami. Šlo je torej za odnos posameznik–prostor–partner z upoštevanjem zvoka. In pričeli smo z novo vajo, ki je stremela k hlepenju po prostoru, k hlepenju po premerjanju in po osvojitvi, po obvladanju prostora. Igravci so sami izbrali ritem in razpletlo se je frenetično delovanje, polno merjenja in štetja, vendar vse je bilo neartikulirano in še vedno oklepajoč se diha kot osnovnega zvočnega izrazila. Merjenja posameznikov so postala tekmujoča in vaja se je razpletla v noro gonjo po polaščanju prostora, v katerem so se igravci neovirano gibali in so določevali vsak svoj način merjenja in vsak svojo dimenzijo prostora, ki jo je potrebno vestno in natančno obdelati. Prostor (4 krat 6 m) je bil, kot bi bil naš.

Vse vaje, ki smo jih doslej delali, so počasi ustvarjale trdnejše zaledje za eventualno predstavo, vendar še vedno nihče od nas ni vedel, kakšna bo pravzaprav ta predstava, kako dolga bo in na katerih mestih, ter kaj bodo izražali pridobljeni in formirani elementi našihkušenj. Zaenkrat je raslo le zaupanje in slepa vera, da pač cel mesec vaj mora pomeniti nekaj.

Logično se nam je zdelo, da stvar k nečemu stremi in da naše delo, predvsem pa pridobljene izkušnje ne morejo biti izgubljene. Veliki cilj vsakega ansambla – premiera – se je kot nekaj nebistvenega oddaljeval. Tako kot prej tekst, je zdaj postajala premiera vedno bolj nepomembna. Mislili smo sicer nanjo, vendar v ničemer nismo bili vezani na kakšen termin. Kar bo nastalo, bomo pač prikazali takrat, ko bi bilo to primerno in zrelo za prikaz. Zdelo se nam je, da smo dovolj pripravljeni, da končno „pripustimo“ k vajam še Milana Jesiha. Ogle dal si je vse, kar je bilo narejeno, in zelo me je zanimalo, na kakšen način se bo vključil v gledališko delo kot sodelavec. Prvič se mi je namreč zgodilo, da je avtor vstopil z večino svojih tekstov šele ob polovici študija. Z igravci smo se

omenili, da se bomo vse tekste (ker so bili izredno kratki) učili na pamet kar na vajah. Ta način učenja je vzpostavil nenavadno koncentracijo, kajti časa za učenje so imeli vsi popolnoma enako. In opazil sem, da so memorativne kapacitete igravcev zelo različne. Večkrat smo za učenje porabili kar polovico vaje, vendar smo vsi vztrajali pri tem načinu dela in zdi se mi, dokazali, da je Jesihov tekst s tem postal integralni del našega početja. Jesih je sodeloval tudi kot tvorec mizanscenske podobe predstave.

Po vajah „merjenja“ smo prišli na idejo „urbanizacije“ ali „kanalizacije“. Določili smo si zamotano pot po odru, jo ritmizirali in vsak od igravcev je isto pot na isti način izvedel začenjajoč z različne točke. Ustvarili smo videz vrvenja in grupa se je vedno v drugem sestavu ustavila v isti poziciji.

Jesihu je bila zadana naloga, da to ritmizirano gibanje opremi z odgovarjajočim tekstom, ki naj bi imel strogi metrum in, ki bi karseda podpiral smisel tega početja. To je bila edina vaja, ki se je zaključevala ali zastajala v nekakšnih mizanscenskih vozlih, iz katerih se igravci niso mogli izmotati in ob vsakem takem zastoju je sledil eksplozivni ali panični beg, po katerem so se igravci znova postavili v pozicije za začetek korakanja. Pet igravcev je petkrat začelo iz različnih pozicij in begi so se pojavljali aritmično. Edina ritmična konstanta so bili koraki. Ritem je bil takle: 1 2 3 / 1 2 3 / 1 2 / 1 2 / 1 / 1.

Jesih je ritmično osnovo opremil takole:

Kako kako naprej  
če pot je zlomljena  
kako naprej  
kako naprej  
mi povej

Saj zlomljena ni pot  
le ozka je hudo  
še bolj ozko  
bo skup prišlo  
tam nekje

Ustavi svoj korak  
Obstani oj obstani  
saj ne moreš  
saj ne moreš  
saj veš

Nikar ne brani lej  
mi pot naprej povej  
ker zdaj stojim  
več ne živim  
ojoj oj

To pot izbral si sam  
zdaj kod ne kje ne kam  
nič več ne veš  
nič več ne veš  
da stojiš  
se zdiš

Jovanovič je kasneje, ko smo že vedeli, da imamo premiero, oziroma „predstavo v delu“ v Novi Gorici, dopolnil naše prizadevanje z idejo, da naj bo začetek korakanja infantilno blag in nežen, skoroda tak, kot je korakanje palčkov v Sneguljčici. S tem je bila narejena v sami stvari še ena gradacija. Iz tišine otroškega korakanja se je razvilo po petem verzu že pravo marširanje in gibanje je na koncu dobivalo ostrino. Jesih je kasneje odločil, da naj bi prve verze enostavno zabrisali, bili naj bi neartikulirani in šele proti koncu naj bi razumeli zadnji začudeni „OJOJ, OJ ...!“ S to zamisljijo, ki smo jo takoj realizirali, smo s stopnjevanjem ritma, stopnjevanjem jakosti in izraza (Jovanovič) in zdaj, s stopnjevanjem artikulacije (Jesih) dosegli trodimenzionalno gradacijsko mizanscensko in vokalno gmoto.

Ta se je končala z doslej največjim vozlom – s prvo, povsem jasno in artikulirano besedno skupino „OJOJ, OJ“. Po tem „vožlu“ je vse obstalo, treba je bilo odvozlati zamotano situacijo in pomenska struktura Jesihove poezije tukaj govori o izhodu, ki ga ne najdeš in o iskanju, ki je nesmiselno.

Poskusili smo najti nekaj, kar bi razdrlo dosedanjo precizno korakanje po naprej začrtani poti. Poskusili smo z nečem, kar bi bilo podobno pokvarjeni uri, ki se ji smer delovanja kolese nenadoma obrne in kot zblaznela prične delovati z blaznim tempom in se potem v sunkih ustavi. Morda bi bila primernejša metafora – epileptičen napad. Sledila je histerična eksplozija obratnih in zatikajočih gibov.

Najprej je Jesih prinesel tekst, ki je vseboval preproste nasprotno pojme, ki naj bi jih igravci sami razporejali po svoji volji. Pomen teh besed pa je bil preveč prozoren. Zdel se nam je preenostaven, predvsem zaradi dovolj duhovitega začetka te vaje; „ČRNO – BELO, VELIKO –

**MAJHNO, GOR – DOL, SPODAJ – ZGORAJ** ... Bilo je prazno in s tem materialom ni bilo mogoče ustvariti nevarno histeričnega vzdušja, ki sledi po „vozu“. Iskali smo različna bolj abstraktna nasprotja in jih postavljali v drugačne sklope in na koncu prišli do spoznanja, da jih je treba preprosto zamenjati. Opustili smo to vajo, jo odložili za nekaj dni in pričeli kasneje s temle tekstom:

Silvo: **solucija-diftongi, kamenje-žalost, gibraltar-mati, delo, pomlad**  
Boni: **sulice-gojiti, križ-položaji, smisel-korist, sanjarije-voda**  
Rači: **malo-heroj, topot-prevod, kost-bum, valuj-idila**  
Bara: **takrat-zobje, modeli-ljubim, dimenzija-halhun, peruti, barikade**  
Katja: **paranoja-kolizej, činčile-dogovor, specialka-gabrje, domačija-pelikan**

Skupina je ta tekst najprej govorila v kanonu in nato prešla v zborni in anarhično poudarjanje teh besed, ki so si še vedno stale med seboj v nasprotju, kljub temu, da nobena od dvojic nima nič nasprotujočega v sebi. Vse besede so popolnoma tuje druga drugi, to je zadostovalo. S tem smo končno formirali trdnejši element našega dela in se odločili, da ga takega, kot zdaj je, vključimo v predstavo, kakršna pač bo.

Na vsaki vaji smo pestovali pridobljeno in počasi smo prodirali naprej obdelujoč material, ki smo ga sami brez Jesiha pripravili kot fizično bazo.

Lotili smo se pripravljenega „merjenja“. Elemente merjenja sem obdeloval že v Jovanovičevih NORCIH v Celju, vendar so nastali iz avtorjeve tekstovne predloge, iz vzdušja, ki ga je tekst vseboval, čeprav moram reči, da so prav tako, kot pri LIMITAH rasli po poti improvizacije in ne partiture, oziroma koreografije. Jesihu nisem imel pravzaprav ničesar pokazati. Na eni prejšnjih vaj nama je bila všeč neka mizanscenska formacija, ko so igralci stali v vrsti eden ob drugem tik ob robu odra in so se kot na kakšnem zletu „Partizana“, ali pa na majski paradi, pomikali z levim ali desnim krilom naprej. Prizor norega premerjanja odra in preštevanja enot se je vedno bolj in bolj osredotočal na enem delu odra, postajal je bolj in bolj skupinski, bolj in bolj podrejen se splošnim namenom vseh petih igravcev, postal je skandiranje, podobno tistemu za stotico na košarkarskih tekmah nekdanje „OLYMPIJE“. S to impresijo je odšel Jesih domov. In na naslednjo vajo je prišel s temle tekstom:

**Če osem je in pet dodaš  
pa tri odšteješ, potlej maš – deset.**

**In eno še vzameš preč,  
zdaj nimaš pa deset nič več;  
ali mi povedat znaš,  
koliko sedaj imaš? – Devet.**

**Devet razdeli v dele tri  
in enega izberi si,  
število prstov mu dodaj,  
koliko imaš pa zdaj? – Osem.**

**In eno reduciraj še,  
koliko ostalo je? – Sedem.**

**Ja, odspremi in odzad  
to je pravi rezultat.  
Zdaj pa vprašaj svojo vest,  
koliko je prst in pest? – Šest.**

**Iz petindvajset je koren?  
Daj no daj, ne bodi len! – Pet.**

**Vprašam te, pa ne zameri,  
se brez nuje ne nerviri,  
saj dozdam ti v redu gre:  
tretjin dvanajst koliko je? – Štiri.**

**Naj tudi te srce boli,  
ti šepetaje mi odkrij,  
kateri eksponent je ta,  
ki ti na dvojki osem da? – Tri.**

**In tisti, ki da štiri le,  
odgovori, molči ne! – Dve.**

V ritmu teksta so igralci korakali vedno premikajoč desno ali levo krilo, tako, da so prečesali cel oder okrog in okrog. Zadnjo kitico so korakali najostreje. In ko je bil tekst mimo, so obnemeli in po končani kratki pavzi odkorakali še preostalih 180 stopinj. Tudi ta vaja se je končala v kolektivnosti, redu, ostrini in neizprososti. Tega besedila pa tudi celotne scene nismo nikoli spreminjali. To se mi zdi značilno,

čeprav je morda nekemu, ki je pri stvari sodeloval, povsem nevažno. Stvar je v tem, da smo bili dolgo, skoraj tri mesece, zadovoljni s prav to obliko scene, čeprav je bilo obdelovanje tega dela predstave, zaradi mnogokratnega ponavljanja, precej naporno. Preliv iz infantilnega v sadistično, militantno, absurdno je bil tako čuden, kot kadar otrok udari mater v obraz, pa ne veš, od kod ta krutost. Počasi smo sprevideli, da bo potrebno ustvariti temeljitejši in bolj dinamičen vrstni red in da bo potrebno predstavo počasi zaključiti v njenih osnovnih orisih. Mislim sem na konec. Stalno se mi je vrinjala neka dovolj harmonična oblika, strahotno konvencionalna in obrabljena, a nisem si mogel kaj, da ne bi neprestano mislil na konec kot na harmoničen akord, kot na iztek, kot na grand finale ali pa morda celo katastrofo. Kajti, ali je potreben konec predstave, take predstave kot je naša, ki si nikdar ni vroče želela biti predstava. No, če že konec, potem naj bo tak – pravi.

Jesih je prišel tokrat z golim tekstom:

**Ko bi človeške in božje in naključne sisteme obvladoval, zraven pa mere ne imel, sem mrtvo življenje. In ko bi videl in vedel vse skrivnosti, vseh časov, imel vse spoznanje in vse verjetje, tako da bi mogel kontinente predstavljati, zraven pa mere ne imel, nisem nič. In ko bi vse razdal, dal svoje telo in dušo in duha v najbolj slepečo eksplozijo, zraven pa mere ne imel, nisem nič.**

**O! Mera je potrpljiva, je dobrotljiva, mera ni nevoščljiva, ne hvalisa se, se ne napihuje, ni preširoke karakteristike in tudi ne preozke, ne išče svojega, ne da se razdražiti, ne misli hudega, se ne veseli krivice, veseli pa se resnice, vse opraviči, vse veruje, vse upa, vse prenaša.**

**O! Mera nikoli ne mine! Če je futurologija, prihodnost se bo nehala, če so sistemi, bodo ugasnili, umolknili ali se zmogli, če je vednost, bo prešla. A mera ne mine!**

**O, mera: ko pride popolno, nepopolno ugasne. Saj iz otrok smo možje, in možje opustimo, kar je otroškega. In tudi možje spoznavamo le nepopolno: ko pa pride popolno, nepopolno ugasne. Ko pride popolno, pridejo upanje, ljubezen in mera: največja med temi je mera!**

**In tedaj: z mero v vrh! v hišo in v kruh! v toploto! v kri! Daleč skoz dolge poti bomo šli. Vsak čas ima svojo barvo in v njem in v njej so doma tople zvezde srca.**

**Živeli bomo z mero, v sadju in sredi zemlje v njenem zlatem ognju, o, v ognju, v njegovi srečni drobnici srečni,**

Priznam, da sprva nisem vedel kaj početi s tem. Dišalo mi je po zbornih recitacijah, po starih režijah antike, ko cel zbor v plaščih in bradah dviga roke, se ziblje in opeva, se žalosti itd. Ampak, kar je bilo hudo – Jesih si je celo reč predstavljajal lepo, umirjeno, brez kančka ironije ali celo sarkazma. Ironična distanca, ki sem o njej sanjal, mu je bila vzrok za silno začudenje in na koncu mi je nekako rekel: Pravzaprav, naredi s tem tekstom, kar hočeš.

In to sem tudi naredil. Stali so skupaj, kot bi jih bilo sram pred nastopom na šolski proslavi, bili so kot kak sramežljivi pevski kvintet. Razporedil sem jih v grupo, da bomo naredili živo sliko. Baro sem želel uporabiti kot opevano Mero. In nositi smo jo pričeli in prekladati ter postavljati na glavo. Na iztočnico „vsak čas ima svojo barvo in v njem in v njej so doma tople zvezde srca...“ smo dvignili roke ter migotali s prsti. Odpirajoč dlan v popolni tišini, da je bilo slišati rahle tihe tleske, ki so nato izginili.

In tekst, ki naj bi „efektno“ zaključil predstavo, je izginil, bil je himnično izpet, heroično zrecitiran, ostale so le postave, oblečene v bele kombinezone iz trgovine zaščitne opreme na Sv. Petra ulici, ki so, spuščajoč in dvigajoč roke ter zijoč v dvorano, končale naš osnovni projekt. In tu naj bi luč ugasnila. In tu je luč ugasnila – prvič v Novi Gorici, na Srečanju malih in eksperimentalnih odrov SRS.

No, konec, vsaj tako smo domnevali, smo takrat imeli pod streho. Manjkal nam je še začetek.

Če naj bi predstava potekala po dveh tirih: FIZIČNEM IN AKUSTIČNEM, smo potrebovali začetek tega fizičnega dela, kajti začetek akustičnega dela je bil že nakazan ali vsaj delno formiran z nekaterimi dihalnimi vajami, ki so iz individualnega diha prehajale v vse bolj ogrožajoč ritem dihanja, ki so ga tvorili vsi igralci. Uporabili smo pet stolov, jih razporedili enega poleg drugega in igralci so prišli v stalni grupi, trdno strnjeni, do teh stolov, sedli nanje in precej časa nemo strmeli. – „Sedanje“ smo rekli tej vaji.

Domenili smo se, da ne bo nihče pričel akcije, če se mu to ne bo zdelo potrebno. Ko kdo občuti potrebo po tem, da vstane, naj to stori. In storil je to eden, nato drug, in še tretji. V neredu, nihče se ni oziral na drugega. Bila je popolna zmešnjava. Vsak je želel uveljaviti svoje. Nikomur ni bilo mar sosedu, vendar so se akcije posameznikov nehote ujemale z akcijami nekaterih igravcev iz grupe in dvojica ali morda trojica je nenadoma pričela tvoriti energijo, ki se je zoperstavljala ostalim, ki so vodili svoj – neodvisni ritem.

Nastal je mali spopad in dolgo ni bilo mogoče razločiti, katera grupa je močnejša. In cela skupina se je ujela v ritem, ki ga je bilo čutiti kot stroj, ki se je utekel klopotec, ki se je po parih sunkih vetra, ki so povzročili nekaj udarcev, ujel v svoj ritmični tok. Vsaka individualna akcija je bila ujeta v splošno akcijo. Nič ni mogoče storiti izven te

splošne akcije, kajti tudi kot izrazit nasprotnik je igralec tvorec. In hujski kot je upor, tvornejši je igralec v tem uporu.

Predstavo smo, tako kot je bila, spustili nekajkrat „skoz“. Mislim, da so nekateri pomisleki estetske narave, katerih avtor je bil Dušan Jovanović, pripomogli, da smo ji dodali med točkami še nekatere tekste, s katerimi smo želeli doseči neko pomensko slepilo, ki naj bi ves čas predstave skrbelo za neke vrste relaksacijo, ki naj bi sledila razbrzdanim živčno napetim trenutkom v vajah samih.

Silvo: Že res, da smo srečno zvozili, vendar se imamo za to zahvaliti le naključjem. Odslej pa moramo striktno in eksaktno po poti svoje volje.

Katja: Z nobeno besedo ne bom namignila na ta nenavadni dogodek. Ostane naj moja visoka skrivnost.

Boni: Načrtovana tehnologija bo razbremenila stotine zaposlenih, ki so nujno potrebni na drugih področjih naše izgradnje.

Rači: Smrti si nihče ne želi, vendar mi je v uteho, da je bilo moje življenje koristno.

Bari: Poštenje, poštenje, poštenje. Lahkega srca in svetlih misli hodim med ljudi.

Silvo: Kdor si je naložil delo na vrtu, naj opravlja delo na vrtu. Kdor pa je obljubil skrbeti za orožje, ta naj skrbi za orožje.

Ti teksti so povzročali v gledavcu neprestano skrb, da ne sledi predstavi pravilno, da je ne razume, kot je potrebno in da ni vključen vanjo tako, kot bi bilo potrebno. Ta konstantna skrb je bila stimulacija drugega interesa, ki se je dotikal predvsem vaj samih.

Po predstavi v Novi Gorici smo si želeli odmevov, razgovorov in kritik. LIMITE so bile sprejete zelo različno, na eni strani z gnevom, na drugi pa z relativnimi simpatijami. Naše želje po tvorni reakciji pa v glavnem niso bile potešene. Že v prvih minutah po koncu smo se zavedali, da nas čaka še precej dela, če hočemo napraviti neko dovolj kompaktno vizualno celoto, ki naj bi imela, kot se po domače reče, svoj rep in glavo.

Pravzaprav je edina konstruktivna sugestija prišla od kritika. A. Inkret je kmalu objavil kritiko, ki je na tem mestu ne bom analiziral in ki nas je spodbudila k spreminjanju podobe predstave. Zaznal je nekaj, k čemur smo vsi stremeli, – dvotirnost fizičnega in akustičnega, ki se od embrionalnega hoče razvijati v artikulirano in ekspresivno celoto. Vendar Inkret je bil mnenja, da po nepotrebnem ponavljamo že pridobljene elemente in se vračamo nazaj na nesistematično, čeprav je po njegovem mnenju osnovna tendenca predstave že vidna.

Se pravi: Če imamo opravka z elementi neartikuliranih zvokov, potem naj jih ne uporabljamo v točki ali vaji, ko že delamo sonet. Če sem ga prav razumel, nam je želel reči, naj delamo po vrstnem redu in naj dosledneje sledimo razvoju izrazil. In Jesih je prinesel še zadnji tekst, ki smo ga vključili v predstavo:

Natančno, čisto in visoko!

Treba je urediti ceste, pota!

Nobene nesreče v deželo spustiti!

Ruvat, rušiti, zbijati? Zidati!

Naj naposled telo in zavest bosta cela!

Vladamo jedrom toplote, zraslim v svetlobi spoznanja,

plezamo z njimi v dobrino časti naravnani mogočno,

zmago si nosimo v ledja, moč pa iz ust nam privreva!

Ta tekst naj bi bil nameščen v tisti del predstave, ki mu manjka eksaktnosti metruma kot najbolj razvitega literarnega izraznega sredstva. To naj bi bil v smislu razvitosti najvišji del predstave. To je bila zadnja sprememba. In nihče od igravcev, pa tudi Jesih ne, ni želel še kaj spreminjati. In imeli smo premiero v Ljubljani.

Zvone Šedlbauer

Maribor, 18. maja 1973.

(po osmi ponovitvi LIMIT)



Loviti artikulacijo govornice telesa, loviti artikulacijo gibanja in premikanja; loviti artikulacijo govornice besede; loviti artikulacijo govornice odra? Predstava noče biti nazorni pripomoček za pojasnjevanje ali pojasnitev in niti ne za opis historičnega vstajenja govornice odra ali za hipotetno razlaganje tega vstajenja in tudi ne za razkrinkanje njegove magije; ima pa visoko ambicijo biti izbor dokumentov lovljenja artikulacije same sebe, artikulacije takšne govornice odra, kakor se je ta artikulacija dogajala v nastajanju prav naše predstave kot mikrokozmosa. Globus je podoba zemeljske krogle, predstava „Limite“ ni podoba svojega nastanka. Hotela pa bi nekje globoko notri v sebi biti hruška, ki se vrti na tečajih: takšnih, kakršnih svet nima.

#### Oris poteka predstave „Limite“

Igravci sedajo in vstajajo, vsak živi v tej dejavnosti najprej v svojem ritmu, ki ga ves čas spreminja, naposled pa se vseh pet ujame v enotem ritmu dvigovanja in spuščanja: ko se to dogodi, se umirijo, nato pa začnejo iskati skupen ritem še v dihanju. Skoz dihanje in v njem poiskani ritem se najdejo objekti, morda podobni skulpturi, in nekoliko ironično, z mnogo kriljenja z rokami in z vzdihovanjem in patosom izražajo strmo vznemirjenost. Od tod se vržejo k tlu in se na tleh sedeč premikajo; kadar zadenejo drug ob drugega, si pripovedujejo kratke stavke, ki ne pomenijo nič. Tako v gibanju kakor v izrekanju oziroma v vzkrinkanju stavkov so na moč krčeviti in polni energij. Zlagoma vstanejo in se podajo v korakanje, katerega enoličnost se prekinja s paničnimi pobegi po odskem prostoru, nenadoma pa se, mimi in eni, najdejo na samem sprednjem robu odra in iz neartikuliranih kratkih vzklikov gradijo dva verza v petinpolstopičnem jambu: najprej enega, potem drugega: na njihovo začudenje se da verza posrečeno izartikulirati. Od tod se povrnejo h korakanju, ki ga tokrat spremlja precej obskuren tekst, zgolj ritmiziran in nič več. A le za hip: brz so spet razkropljeni po odru, ga merijo s koraki in pedmi in drugače, nato pa se enako presenetljivo naglo spet najdejo na kupu v enem kotu odra in ga izmerijo tudi skupaj in organizirano in v spremljavi recitacije nekakšne šolske pesmi, polne števil. Zdaj je svet odra že docela organiziran in zdaj je njegova beseda pesem: v čvrstem miru urejeni igravci si dirigirajo recitiranje jamba, troheja, daktila, amfibraha, anapesta in slednjič treh heksametrskih verzov. Zdaj bo kmalu konec: v še bolj eksaktni razpostavljenosti prebivavcev sveta odra vstane recitacija hipokrižnega hvalospeva meri, urejenosti, meri, jasnosti in vidnosti in meri sveta odra in sveta, njuni razberljivosti, odčitljivosti, striktni eksaktnosti in imperativnosti. V samem koncu igravci izgovorijo zadnje besede: kako da je ničen in puhel svet, ki mu ne vlada mera, in kako da je stalen, kadar je mera tu. Tudi tiha lepota, ki hoče igrati v zapirajočih in razpirajočih se pomenih dlani razprostrtih in dvignjenih rok igravcev, je ujeta v red in mero. Igravci obstanejo, roke jim visijo ob telesu.

#### Iz gmajne na gledališke deske

I

Ker nam (pluralis maiestatis ali pluralis modestiae?) najbolj skrite zakonitosti vozlov našega mišljenja in infinitizimalna ozkost naših pojmovanj niso zapustile svetlejših prebliskov, shranjenih v dokumentih in njihovih trdnih zanesljivostih, da zdaj revni in sami nimamo na voljo natančnih števil, ki bi pomenile tisoč opornih točk v koordinatnem sistemu zavesti sveta, moramo neogibno vpreči iksaste ponije spomina, če se hočemo lotiti dela, v katerega potrebnost iskreno dvomimo: popisati nastanek predstave Limite.

Pustimo ob kraju, da smo bili tedaj, ko smo se dogovorili za to delo, nekaj zlatih mesecev mlajši, da smo bili videti bolj jarkega upanja in ostrejših ambicij, da nas je prevevalo širše čustvo, da smo bili manj sužnji svojih nizkotnih strasti, da smo večkrat slišali glasbo iz sebe. Da so bili tedaj popoldnevi bolj sončni, zato poti bolj bele, zaradi poti in njihove ljubosti vodnjaki našega čutenja globlji in bolj čisti, zaradi čistosti svetlikanja občutkov pa življenje večje.

Smo šli delat, potem pa nismo delali; šli smo potem počivat, pa nismo počivali; šli smo živeti, pa nismo živeli; šli smo se, da je bilo in ostalo gledališče plišasta plomba zavesti; ko je gledališče, je gozd njegov večni pluskvamperfekt. Znane in neznanne stvari in v šifre zaviti in že pojasnjeni pomeni gozda so na prejšnji strani vmesnega dogodka, o katerem tukaj govoriti nas je hudo sram. Povedano bodi le to, da je to vmesno prostorje neko pnevmatogeno polje čutenja in mišljenja, neka intermundana interpolacija in interpelacija, hkrati pa striktno formulirana interpozicija (ki surove, krute, umazane, podmolke, pollaščevavske in fašistoidne interupcije, ki grozijo zmagovati z vseh azimutov anatomije in fiziologije, v njenem pleksusu domujoče vile duha pa morda celo podjarmiti in ne le vplivati nanje) permanentno flokulira in granulira, potem pa oslABLJENE in sklonjene internira v interkelarnih intencah

svojega visokega zdravja. Če bi bilo mogoče stati v središču te pokrajine, najti takšen položaj rok, da bi bili konici stegnjenih kazavcev kar najbolj oddaljeni ena od druge, tedaj pa pogledati, v kateri dve smeri kažeta kazavca, bi mogli ugotoviti le eno: eden kaže v gozd, drugi v gledališče.

To smo ugotovili tudi sami, najprej v več eksperimentih — kajti najprej je bila hipoteza, ne gre torej za odkritje po naključju — nato pa v stalni preži na takšen pojav v naravi, zato smo, obogateni za to spoznanje, lahko gradili našo predstavo izven prostora gozda. „Limite“ se ne dogajajo v gozdu.

Coûte que coûte, tudi za ceno življenja najboljših in najdražjih, brez prikrivanja, brez lažnivega molka, brez skrivnosti, saj čas je na strani feniksov. In čas se trese od strasti divje naglice.

II

Uliksa namreč lepota samih pesni, ki sta jih peli Sireni, ne bi mogla premotiti, zato Sireni obljubljata tudi znanje, vednost, modrost. Petje je tedaj z modrostjo obogatena glasba (z vprašanjem, ali je potemtakem po drugi strani petje Siren le z lepoto „olepšana“, „ozaljšana“ modrost, se ne bomo spopadli), gre za lepoto in za pametnost. Nič se ne ve, ali bi ga modrost sama lahko premotila, verjetno ne, zato je olepšana, gotovo pa je, da je imela sinteza pametnega in lepega dovolj moči, da se je izognil preizkušanju svoje volje.

Nevedno in nelepo, trapasto in grdo — takšna sinteza bi Uliksa gotovo ne napeljevala k poznanim preventivam. Le še bolj bi bil pognal stroje svoje ladje.

III

Že po tehnologiji, če se temu da tako teči, lahko spoznamo, da je pisanje literarnih in „literarnih“ pa tudi „literarnih“ besedil pravzaprav privatno delo.

Aplikacija in funkcionalizacija napisanega, končni ksiht napisanega je slednjič na papirju, delo je tedaj opravljeno. Čas počitka, čas novega dela. S tako imenovanimi dramskimi besedili je enako, saj je pri njih pisec že med pisanjem upošteval zakonitosti in možnosti odrske uprizoritve.

Če je avtor dramskega besedila napisal: „Zlato rdeče sonce ta hip še enkrat oblije dolenske griče, potem pa zajde za v sneg odeti horizont, kar omogoči šesttisočglavi turški drhali napasti grad, kar se z nepopisnim tuljenjem tudi zgodi“, bodo v gledališču že tako uredili, če so se odločili tekst po vsej sili uprizoriti; toliko laže je, če stoji zapisano: „Besede, ki jih izreče v se zagledani Matevž, Jerici pri priči zlomijo srce.“

Če pa se kdo dogovori, da bo pisal sproti, da bo sproti prinašal besedilo za dogajanje na odru, ki ga je videl včeraj, je to vse kaj drugega. Včeraj je namreč režiser postavil igravce po odru, jim nasvetoval, kako naj se gibljejo, kaj naj delajo z rokami, nogami, z glavami, iskal pri tem njihovih notranjih pobud, v ritmu njihovega gibanja in dihanja in kričanja pa skupni ritem, ki naj se eksplicira kot vselej na novo odkrita kvaliteta, vselej drugače in vselej zares, brez blefiranja, brez toge utečenosti, brez minutiranja; le vodil jih je pri njihovih gibih in premikih, vzdihovanjih in kričanjih, jih animiral v nek pomen. In tako dalje. Zdaj bo človek, ki se je tako dogovoril, dogajanje na odru opazoval, si ga beležil, morda že malo premišljeval, kaj bi šlo sem, do jutri napisal in prinesel na vajo „ustrezni“ tekst, in igravci z režiserjem ga bodo že kar preizkusili.

Nemo korakanje je nekaj drugega kot korakanje, spremljano z neartikuliranimi glasovi. Takšno korakanje je spet nekaj čisto drugega kot korakanje, pri katerem igravci izgovarjajo v neko besedilo organizirane besede.

Pisec besedila ima seveda tudi vso možnost prinesiti takšne odstavke ali kitice ali morda dialoge, ki bi „ustrezali“, in jih prepustiti usodi, kakršno jim določi režiser, ki seveda potem svoje videnje teh besedil še filtrira v izvedbi, kakor si jo po njegovih nasvetih zamišljajo igravci in kakršno prezentirajo.

taras kermauner : ob xerxu , **O**  
**simbolnem in im**  
aginarnem , pa tudi **O trag**  
**ičnem**











po Pravem, Dobrem, po Resnici, to je uresničevanju Idej, ne pa dejanj, ki potekajo iz telesno-psihičnih želja, ki jim ni prav nič do realiziranja predeksistentnega Logosa (to realiziranje je ideološka predpostavka, past, ki si jo je izmislil socialni simbolični sistem, da bi vanjo ujel željo, da bi jo de-realiziral, zaslužil, spremeni v izvajavko sistema). Tragična dramska figura mora biti dovolj „močna“, da takšno ne še po simboličnem sistemu ujeta, torej svobodno željo ne le čuti (čuti jo vsakdo), ampak tudi intenzivno izrazi, jo postavi zoper logiko socialnega simboličnega sistema, preide z njo vse socialno dovoljene meje, skuša svoje imaginarno realizirati, pri tem pa, kar je primerno usodi in naravi sveta, s socialnimi sistemi in socialno močjo konfliktira; konfliktira pa tudi s sabo, saj ostane „divja“, „nora“, anarhična, „perverzna“, „nenormalna“, ker sama sebe ne razume, ker ne more navzeti nobene simbolične oblike in obleke, logičnega reda, postati ideologija, ampak se izgublja v svoji „neoblikovanosti“ ali „brezobličnosti“, „motnosti“, neinteletabilnosti, polzavednosti, „naključnosti“, „spontanosti“, to je temeljni subverzivnosti.

Zametki takšnega tragičnega lika bi bili morda vidni v figurah Pavla iz Brnčičeve drame Med štirimi stenami ali Andreja iz Vide Grantove ali Milana iz Torkarjeve Velike preizkušnje ali Marije iz Miheličevega Sveta brez sovraštva ali Donata iz Miheličeve Operacije – vendar tudi pri teh ne gre za prave tragične figure in to iz dveh razlogov ne: prvič, ker živijo znotraj dramske strukture, ki jim – kot nadrejena jim celota – določa pomen, glede na tega pa so pretežno negativni, slabšiči. In drugič, drugi razlog izvira iz prvega: njihove želje niso intenzivna sprostitve socialno in osebno (pedagoško, moralno) vezane psihične energije, niso svobodni sunki v neznano, silovite razbremenitve nadjaza, ne fiksne othellovske, learovske ali hamletovske „ideje“, ki spravljajo svet iz tira, vnašajo zmedo, podirajo ovire, pretresajo ugodni mir in samozadovoljno varnost, samoumevno „naravnost“, „večnost“, „pravilnost“, „normalnost“, „občevaljavnost“ simboličnih sistemov, ampak so in pomenijo nezmožnost tragične akcije, ostajanje „vmes“, nezmožnost kakršnekoli odločitve, neko dovolj splošno nezadovoljstvo z vsem in s sabo, nemoč, ugotoviti lastno – pravo – željo, fakšno, ki jim zares ustreza, nemoč te želje same, neka melanholija. Imaginarno ostaja skrito – in to je bistvo. Ne preide v akcijo, v „noro fiksno idejo“: imaginarno se ne izrazi kot tragična „zmota“ (zmotna seveda s stališča določenega objektivnega socialno simboličnega sistema pa tudi glede na človekovo smrt: zmotna, ker vodi v smrt; kot da bi se nasprotje zmote – pravilna pot – smrti lahko izognilo; vsako „realno“ človeško dogajanje napoveduje in potrjuje smrt, življenje je zmerom življenje-k-smrti, je začasno odlašanje smrti, trenutno ohranjanje „miru“, „premirja“, „skladnosti“ med željami in simboličnimi sistemi, med svobodo in represijo). Ne izrazi se kot kataklizma, kot fantazija, kot svoboda. Marija popusti pred nasiljem, Milan prav tako, iz strahu, Pavle se zbeга in se obesi, Andrej prav tako, ne najde se, daleč najintenzivnejša je Donatova želja – želja po očiščenju, po svoboditvi, avtonomizaciji –, a je tako moralizirana, od avtorice in pomenske makrostrukture, ki ji pripada, tako preinterpretirana v željo po Pravem, v samo objektivno Pravo, da izgubi svojo temeljno negotovost, preneha biti „zmota“, kontranasilje imaginarnega in Donat postane naknadni ordinarni heroj (medtem ko ostanejo drugi žalostni izgubljeni).

franček rudolf: **xerxes a li strah ali diktat**  
orjeve seksualne težave, poučn  
a komedija v treh neenakih dej  
anjih

## I. DEJANJE

Xerxov razkošni šotor. Xerxes v uradnem ornatu. Nepremični stražarji. Štirje.

ARTABANOS v omatu poveljnika in vladarjevega strica, besen, vendar popolnoma miren, obreden: Dal si bičati morje. Ker te je bilo strah. Morje je zdravo kot prej. Tebe pa je še vedno strah. (Se prikloni.)

XERXES molči. Govori zbrano in brezizrazno: Obglavi se naj! (Eden od stražarjev prime Artabanosa pod roko in ga pelje pred šotor. Drugi stražar izdere meč in gre za njima. Nekaj trenutkov tišine. Stražarja se vrmeta.)

STRAŽARJA istočasno: Opravljeno, Xerxes, veliki bog!

XERXES: Obglavijo se naj!

(Tretji in četrti stražar pograbitva prvega in drugega stražarja pod roko in obenem izvlečeta meče.)

PRVI IN DRUGI STRAŽAR: Zakaj? Zakaj?

XERXES dolgo molči, medtem ko tretji in četrti stražar zaman poskušata premakniti z mesta prvega in drugega stražarja: Ne veliki, največji bog!

PRVI IN DRUGI STRAŽAR: Tujca sva, ne znava jezika!

XERXES: Naučila se bosta.

PRVI IN DRUGI STRAŽAR že popuščata v svoji užaljeni otroposti: Vedno so vsi govorili veliki bog!

XERXES gleda v prazno: Sprememba.

Prvi in drugi stražar sta poražena – čeprav sta v polni bojni opravi, ju tretji in četrti stražar odpeljeta kot ovčici.

Tretji in četrti stražar se vrmeta. Od kratkih mečev, ki jim goli vise ob boku, kaplja nekaj krvi.

TRETJI IN ČETRTI STRAŽAR: Opravljeno, Xerxes, največji bog! (Nepremično obstojita.)

Xerxes tleskne istočasno s prsti leve in desne roke. Z leve pride njegova mala žena Eufkrat. Z desne pride njegova velika žena Tigris. Ženi se vržeta na obraz, se priplazita do njega in položita ustnice na njegove copate: Eufkrat na levega, Tigris na desnega. Xerxes ju niti s končkom očesa ne pogleda. Xerxes obedve hkrati prijazno brne v usta. Ženi vstanega in se s poklonom zahvalita za izkazano milost. Ženi začneta prinašati: vrč z vodo, umivalno skledo, pa vrček z oljem, pa vrč z vinom, pa še nekaj vrčev vode, pa kozarec, pa sladke pogačice. Medtem ko se Xerxes pogovarja sam s sabo, ju niti z zunanjim robom očesa ne pogleda. Eufkrat in Tigris pa ga slečeta, mu umijeta obraz in roke, mu natočita vino in mu ga zlivata v grlo. Pije pa Xerxes sam. Izmenoma mu pred usti držita pogačice. Grize pa Xerxes sam. Ker jima Xerxes ničesar ne ukazuje, ga morata skrajno natančno opazovati, da uganeta, kaj bi rad v takšnem trenutku. Xerxes je namreč največji bog in zato ne pozna prav nikakega reda, kadarkoli prekinja svoje umivanje s svojim zajtrkovanjem in svoje zajtrkovanje s svojim umivanjem. Poudariti je treba, da niti umivanje niti zajtrkovanje seveda ne more imeti nobene zveze s Xerxom. Xerxes je vendar največji bog. Eufkrat in Tigris ne govorita. V Xerxovi navzočnosti ne smeta govoriti. Eufkrat in Tigris samo pomagata Xerxu izgovarjati besede. In misliti.

XERXES z visokim glasom (bojevit, živahen, raskav, zatikajoč se in jecljivoč, vendar brezskrben glas): Xerxes, vrhovni kralj in najvišji bog Perzijcev, Babiloncev, Asircev, Medijcev, Elamcev, Indijcev, Libanoncev, Feničanov, Sirijcev, Izraelcev, Egipčanov, Nubijcev, Libijcev, Lidijcev, in Skitov – ti si navadna pizda!

TIGRIS: Xerxes, vrhovni kralj in najvišji bog Perzijcev, Babiloncev, Asircev, Medijcev, Elamecev, Indijcev, Libanoncev, Feničanov, Sirijcev, Izraelcev, Egipčanov, Nubijcev, Libijcev, Lidijcev in Skitov – ti si navadna pizda! In vedno kadar se zvečeri, postaneš nemiren.

XERXES z nizkim glasom (glas je obreden, povzdignjen do brezbarvnosti, včasih pa zadržti): Nemogoče, Xerxes. Ti si vladar, lastnik in gospodar sveta. Dežele ti pripadajo, kot ti pripadajo tvoji prsti. Ničesar ni izven tebe, Xerxes, ker ti si vse. Ničesar ne moreš videti razen sebe, Xerxes . . .

EUFRAT: Xerxes! Ti si vladar sveta, lastnik sveta, gospodar sveta! Dežele ti pripadajo, kot ti pripadajo tvoji prsti! Ničesar ni izven tebe, Xerxes, ker ti si vse. Ničesar ne moreš videti, razen sebe. Xerxes, ti si ves svet. Svet pa ne more biti ne lep ne grd, ne dober, ne krut, ne posrane in ne posrane. Najmanj pa žensko spolovilo.

XERXES z visokim glasom (diskutira, bistroumno): Xerxes, kriva je tvoja mama. Dojila te je do petnajstega leta. Veliki Darej je moral nategovati prilježnice, da je lahko tvoja mati, njegova najdražja žena, vse noči spala pri tebi in te božala.

TIGRIS nadaljuje: . . . in ti v hipu zamenjala rjuhe, kadar si se poscal. Mati je kriva. Ko si bil star osemnajst let in si kakal, je držala za ročaj kahlice in ti prigovarjala: še se še se pritisi.

XERXES z nizkim glasom: Ni se mogla ukvarjati s čim drugim kot s Xerxom. Bila je globoko religiozna.

EUFRAT: Ker Xerxes je vse. Nič ni v veselju razen Xerxa. Prav vse izhaja iz Xerxa in vse se vrača v Xerxa. In prav vse ostane v Xerxu, ker Xerxes je vse.

XERXES z visokim glasom (se spominja): Xerxes, vedel si, da boš umrl, če boš spal z žensko. Zato se nisi nikoli dotaknil ženske.

TIGRIS nadaljuje: Xerxes, vedel si, da boš umrl in si se bal dotakniti se ženske. Veliki kralj Darej je vsako leto na prvi pomladni dan, ko je vstal Sirius, poslal najlepšo žensko nadte. Vsako leto, ko je vzel Sirius, te je najlepša ženska lovila po sobanah palače, te vabila zdaj s tancicami, zdaj z goloto, zdaj z nežnim brezspolnim petjem, zdaj z roko, ki ti je trgala simbol moškosti. Ko ji ni uspelo, jo je dal Darej živo zakopati. Potem sem prišla jaz, ki sem na las takšna kot tvoja mama . . . ki sem na las takšna, kot je bila tvoja mama v tistem trenutku, ko si jo prvič prepoznal. Častila sem te kot boga. Prosila sem te kot sodnika. Vtaknila sem tvojega ptička vase in te naredila za kralja! Za kralja kletke, ki je moja sužnja.

XERXES z nizkim glasom: Xerxes je pofukal več žensk kot kdorkoli v veselju! Tako je z zakonom določeno!

**EUFRAT:** Xerxes, nisem ti podobna niti po duhu niti po telesu. Nimam tvoje neizmerne potence niti tvoje neizmerne inteligentnosti. Sem samo drobna umetnoredljiva slonokoščena skrinjica. Umetnostno zgodovinska rariteta. Odvraten mi je duh tvoje moškosti. Raje umrem od sramu, kot da bi se slekla pred tabo. Ali pustila sleči. Ničesar nimam, kar bi ti lahko dala. Ti pa si me tako očaral s svojo zadržano nežnostjo, da sem izgubila glavo in ti dala svojo nedolžnost.

**XERXES** z visokim glasom: Xerxes, ti pri tej mali popolni ženski zaspis še preden se ji razdre frizura. Sploh je nisi mogel oploditi.

**TIGRIS:** Sploh je nisi mogel oploditi, ker sploh nima tistih ogromnih napetih prsi tvoje mame. Ne moreš se je dotakniti, ne moreš se zibati na njej, ne moreš se premotiti, da bi jo napolnil s semenom. Pride ti, če jo samo pogledaš. Zato je nikoli ne pogledaš, tega svojega vizualnega zaklada. Tvoja Tigris, tvoja mati, pa ti je rodila že deset bratcev. Tako nisi več edinček. Žal – pozabil si, da nisi edinček.

**XERXES** z nizkim glasom: Xerxes, ti si vse živo, ti si vse mrtvo in vse živo, Xerxes, vzameš podobo svoje matere, preobrača se pod tabo kot oblaki na nebu. Vabi te, omamlja te, da bi ji popustil, pa te ne more ganiti. Eufkrat, tvoj mali biser, pa je okras tvoje halje. Jemlješ jo zmagoslavno in končaš, še preden se dotakneš njenih oblačil.

**EUFRAT** zaljubljeno, kar ne bi smela: In ona konča, še preden jo vzameš. Pomirjena je, še preden jo pogledaš.

**XERXES** z visokim glasom: Bojiš se, da ne bi zadovoljil svoje mame. Črn strah te stiska, mučno sovraštvo te žge, pa se igraš z njo tako dolgo, da si izsušiš hrbtnico in ohromiš.

**TIGRIS:** Xerxes, ti si moj psiček. Živiš samo zaradi mojega veselja. Vsa tvoja eksistenca ni nič drugega kot suvanje v moj ščegetavček. Vsem tvojim deželam vladam jaz: če sem jaz dobra s tabo, si ti dober z njimi. Če te mučim, jih ti mučiš – mučiš nerazsodno in strašno kot otrok. Vse tvoje vojne vojskujem jaz: če me dobro nabrišeš – ti izgubljaš. Če me slabo – jaz zmagujem.

**XERXES** z nizkim glasom: Xerxes, tebi so vse ženske prazna pena. Ti živiš za svojo armado in svoje države.

**EUFRAT:** Mala Eufkrat te krasi in to ti zadostuje. Nikoli še ni bilo vladarja, ki bi sam nadzoroval vsa javna dela, sam vodil pobiranje davkov, sam vodil kovanje denarja, sam dajal znak za začetek setvenih del in začetek žetvenih del, sam spisal vse učbenike, sam vodil posebej vsako svojo stotnijo, vsakega vojaka, sam sodil, sam razmišljal, edini razmišljal, sam pisal in pel vse obredne pesmi. Nikoli še ni bilo kralja, ki bi vladal toliko mogočnim in bogatim deželam. Nikoli še ni bilo kralja, ki bi imel tak red v zakonih, v prometnih predpisih, trgovini, šolstvu in poštni službi.

**XERXES** z visokim glasom: Nikoli še ni bilo kralja, ki bi ga bolj goljufali! Ne boga, ki bi toliko pljuvali nanj.

**TIGRIS:** Ti, Xerxes, si zlata sponka na obleki Perzije; sponka se sicer sveti, vendar obleka je tisto, kar ščiti ljudi pred vročino in pred mrazom. Ti nikogar ne hladiš in nikogar ne ogrevaš. Pa tudi nič ne spenjaš, ker obleka tvojega kraljestva je sešita iz enega kosa. Ti si sponka za okras.

**XERXES** z nizkim glasom: Vsak večer me začenjaš zmerjati. Vsak večer, ko pride čas, da Eufkrat odloži krono kraljice in čas, da se ti slečeš in da obrnem obličje proti tebi. Vseeno: Xerxes je vsa moč, lepota, vsa lepota, vsa vsebina sveta. Xerxes je vse ...!

**EUFRAT** zaneseno, kriči: Xerxes! Xerxes! Premagal si vse prebivalce zemlje! Pojedel si jih!

**XERXES** z visokim glasom: Kaj pa Grki, svobodni lastniki sužnjev? Kaj pa Grki, tisti revčki, tisti pujski?

**TIGRIS:** Kaj pa Grki, svobodni lastniki sužnjev? Kaj pa Grki, tisti revčki, tisti pujski, ki so nas premagali na Maratonskem polju?

**XERXES** z nizkim glasom: Čvekanje!

**EUFRAT:** Čvekanje.

**XERXES** z nizkim glasom: Grkov ni in jih nikoli ni bilo. Svojo vojsko peljem samo na izlet čez Helespont, samo da pokažem svetu, kako lahko transportiram svojo vojsko tudi čez puščavo in tudi čez morje! In kako lahko moja vojska brezskrbno potuje po svetu, saj doma ni potrebna, saj Perzija je najmogočnejša dežela sveta, saj Perzija je ves svet! Perzije se nič ne more dotakniti!

**TIGRIS** je za hipec odšla. Prinese stojalo, na katerem je papiga: Xerxes, zdaj pa odloži obraz dneva. Umiri se. Eufkrat, ravnaj se po najinem dogovoru, umakni se zdaj.

**EUFRAT** poljubi Xerxu copat in odide.

**PAPIGA:** Utanam-putnam!

**XERXES** z nizkim glasom: Kaj je to?

**TIGRIS:** Kurc te gleda!

**XERXES** z nizkim glasom: Vse ima svoje meje! Posebno še nesramnost!

**TIGRIS:** Kurc te gleda, utanam-putnam pomeni po babilonsko kurc te gleda. Prevedla sem samo.

**PAPIGA:** Utanam-putnam!

**XERXES** z nizkim glasom: Jaz sem Xerxes!

**TIGRIS:** Ti si Xerxes dneva. Dovolj si govoril, zdaj odidi, se že slačim. (Tiho popeva, ko odlaga obleko.)

**XERXES** z visokim glasom: Ti si! (začne globoko dihati. Zgrudi se k njenim nogam, se jih oklene, Tigris ga vleče okrog prestola, on se plazi za njo in ji poljublja podplate, ne upa se pa ustaviti. Tigris vzame oljenko in jo potrese: goreče olje zliva na Xerxa. Xerxes tuli in jadikuje, naj neha. Beži pred njo. Ona pa škropi vedno pogosteje ognjene iskre nanj.)

**PAPIGA** kar naprej ponavlja: Utanam-putnam!

**XERXES** zdaj že integriran sam s sabo: Ne! Neeeeeee! (Požene se kvišku kot maček, besen se vrže na Tigris.)

**TIGRIS** ga z udarcem v trebuh podre, usede se mu na hrbet in ga tolče s pestmi po glavi – z nohti ga praska po hrbtu, da je kmalu ves krvav.

**XERXES** jo sune s sebe.

**TIGRIS** se zapodi vanj.

**XERXES** beži pred njo. Včasih se malo ustavi, da jo napade ...

**TIGRIS** ga dohiti in brčne med noge.

**XERXES** se ne more braniti, vseeno pleza nanjo: O ti psica! O ti psica! Xerxes in Tigris se pogovarjata s kratkimi kiki med vzdigovanjem in stiskanjem.

**TIGRIS:** Ogrozam tvoje življenje. Kadar ga potisneš vame, čutiš, da si ves v meni: da se še nisi rodil! Spolni akt je uprizorjanje dobe pred rojstvom! Ženska je tu v boljšem položaju: zanjo je akt uprizoritev posvečenega stanja nosečnosti!

**XERXES:** Samo to še reci, da terjajo porodi več žrtev kot vse vojne. Da je nevarneje roditi, kot bojevati se!

**TIGRIS:** To ti mislim reči: ženske so vpletene v boje, moški samo v praske.

**XERXES:** Delam ti otroka! Pošiljam te v boj! Pošiljam te v smrt!

**TIGRIS:** Strah pred smrtjo je izvor vseh dejavnosti. Strah te goni v moje naročje. Prvič: strah, da bo razpadlo cvetoče drevo tvojega spomina. Drugič: strah, da v tem lepem dnevu sploh ne živiš. Čim bolj se bojiš, tem boljši si. Tem pohotnejši si!!!

Xerxes jo divje obdeluje; sopihata. Xerxes leži na tleh ob svojem prestolu. Prebudi se in desne s prsti leve in desne roke istočasno. Prideta Eufkrat in Tigris. Z leve Eufkrat. Z desne Tigris. Vržeta se na obraz, priplazita do njega in položita ustnice na njegove copate: Eufkrat na levega, Tigris na desnega. Xerxes ju niti s kančkom očesa ne pogleda. Xerxes obedve hkrati prijazno brčne v obraz. Ženski ga umivata in pitata.

**XERXES** z nizkim glasom: Xerxes, vedno kadar se dani, postajaš spokojen.

**EUFRAT:** Vedno, kadar se dani, postajaš spokojen.

**XERXES** z visokim glasom: Spokojen! To spokojnost ti daje tvoja bedna, strahopetna agresivnost!

**TIGRIS:** Tvoja bedna strahopetna agresivnost!

**XERXES** z nizkim glasom: Xerxes je veliki bog. Kmetuje v samem sebi zaradi samega sebe s samim sabo.

**EUFRAT:** Xerxes je največji bog! Kmetuje v samem sebi zaradi samega sebe s samim sabo!

**XERXES** z visokim glasom: Xerxes, vso noč si plaval v času, ki beži. V pomladi, ki raste. V življenju, ki teče tudi po tvojih žilah. Zdaj pa hočeš izstopiti iz samega sebe, namesto filozofa hočeš biti trgovčič ali uradnik.

**TIGRIS:** Verjemi v svet, verjemi v radost življenja. Nikar ne poskušaj vladati čez neznane stvari. Nikar ne sekaj glav, ki jih nisi videl. Ne sekaj sveta, ker si del sveta!

**XERXES** z nizkim glasom: Vedno mislim, zakaj je bil včerajšnji dan tako kratek. Je bilo res potrebno, da se mi je zaradi tako ničevega dne skrajšalo življenje za štiriindvajset ur? Stotisočkrat sem ukazal: naredite mi dneve daljše!

**EUFRAT:** Vojaške parade. Xerxes, ti mi korakaš z vsakim vojakom posebej, z vsakim Medijcem ali Egipčanom, z vsakim slonom ali kamelo triumfiraš – in tako se razdrobiš za celo leto vnaprej. Za koliko ti bo šele razširil življenje čudoviti spopad z Grki?

**XERXES** z visokim glasom: Parade: sončenje na tribunah: zaželim si vedno, da bi čas tekkel kot dirkalni konj – in če si to želimo, čas vedno uboga.

**TIGRIS:** Torej ostane bičanje. Te naj bičam? Vsak udarec z bičem ti razcepi uro v dve uri, dan v dva dni!

**XERXES** z nizkim glasom: Bolečine nas prisilijo, da gledamo v prihodnost, ko bolečin ne bo več! Ne samo, da časa ne podaljšajo, uničijo ga!

**EUFRAT:** Najlepše je gledati bolečine drugih! Boleč strah, ki se meša z bolečo vero na obrazih dečkov in deklic, ki jih vsako pomlad žive zakopljemo na čast bogu pomladi!

**XERXES** z visokim glasom: Stokrat sem že slišal iz stotih ust! Zavedati se moraš svoje moči in veličasti: to te naj oplaja. Ampak jaz nočem biti ne močan ne veličasten!

**TIGRIS** mu prikimava: Saj kaj naj narediš, če si močan in veličasten?

Nič ne smeš! Ker z dejavnostjo je konec moči in veličastnosti! Obsojen si, da ti čas uhaja kot dež oblakom . . .

**XERXES** z nizkim glasom: Jutro je, Xerxes, lahko sekaš samega sebe, kolikor hočeš. Zdaj si vladar, Xerxes.

**EUFRAT**: Odvrzi temni plašč veselja, zoprni plašč radosti in bogastva, telesnosti in širokega sveta. Proč, ti ogabna Tigris! Odidi! Odidi! Lepo po dogovoru! Proč!

**TIGRIS** odide.

**XERXES** z visokim glasom: Xerxes, ne pozabi! Nekoč si bil otrok. Tvoja mama te ni učila biti sam, molčeč in biti okruten. Mama ti je dajala v roke svoje roke. Ne pa biča!

**XERXES** z nizkim glasom: Sonce je vstalo, Xerxes! Vstalo je, ker si si zahotel dneva! Zdaj se ti klanja, Xerxes, poljublja tvoje umazane podplate!

**EUFRAT**: Xerxes, bog moj! Jaz sem najlepša, ti si lepši! Jaz sem močna, ti si najmočnejši! Jaz sem dete, ti si modrec!

**XERXES** vzame bič, stopi nanjo in jo biča. Potem postane len, da ji bič in ona se sama biča dalje.

Pred Xerxa pridejo kralji in satrapi. Torej: njegovi generali. Oblečeni so vsak v čisto drugačno čudovito oblačilo. A vsi so nekako enaki v otrplem veličastju. Vržejo se na obraze – copat mu ne smejo poljubljeni, to pravico imajo samo izbranci – na Xerxov mig se dvignejo in spet so elegantni in ošabni kot prej.

**BABILONEC**: Sovražnik je zaprt v zalivu. Obkoljen. Takojšen napad, povezan s presenečenjem bo zdrobil drobne grške ladjice. Pred Salamino smo. Ne oklevajmo.

**MARDONIAS**, Xerxov brat, poveljnik kopenske vojske: Kopenska vojska je zasedla Atene. Preko hribov in dolin, preko polj in gozdov se razliva po Peleponezu. Uničiti je treba te ladje, da niti en sam mož ne pobegne in ne preživi.

**EGIPČAN**: Grki so peščica kmetov in morskih roparjev. Revni so in brez zlata in kulture. Še srečni bodo, če jih čimprej docela pokorimo.

**MEDIJEC**: Noben narod se ni upiral Perzijcem, ki niso nikoli rusili svetišče niti odstavljali domačih vladarjev, niti pobirali – bogati kot so – pretiranih davkov. Zakaj se naj ne bi Grki priključili, prodrli bi iz evropske province in postali ugledna azijska država? To brodovje je njihova zadnja ošabnost. Izginiti mora takoj.

**NUBJEC**: Vojaki poznajo le eno željo: umreti za velikega Xerxa!

**EUFRAT**, ki se je bičala vedno šibkeje in ki je pravkar nehala: Kako lep je Xerxes, kadar misli. Kako moder, kadar molči.

Po vrsti odgovore vsi kralji: Takoj z ladjami v napad. Xerxes jim prikimava.

**ARTEMISIA** (za enega od kraljev se izkaže, da je pravzaprav kraljica – ženska srednjih let, suha in odločna. Vsi oneme, ko kljubuje Xerxu in vsem ostalim.): Največji bog Xerxes! Perzijcem daje zemlja v izobilju pšenice in vina. Država je osnovana na podlagi miroljubnih priključitev. Davki niso pretirani in so v rokah solidnih zaupnikov. Sodišča, promet, pošta – vse je točno določeno in urejeno. Revni imajo hrane, bogati zlata. Največji bog Xerxes je naš dobrotljivi oče, skrbi za vsakega posameznika med nami!

**BABILONEC**: Vsi vemo, da je tako. Vsi hvalimo največjega boga Xerxa, da je tako!

**ARTEMISIA**: Moja dežela meji na Grčijo. Grki se grizejo med seboj na skalnatih krpah zemlje, ki jih izriva na zavrato morje. Preže brat na brata, ropajo sosed sosedu, to je njihovo življenje. Njihovi kralji pa so pijanci.

**SIRIJEC**: Zedinili jih bomo!

**ARTEMISIA**: Grki se od jutra do večera boje drug drugega. Zato se pa ne bodo bali tebe!

**KRALJI** so ogorčeni.

**LIBANONEC**: Pred največjim bogom ves svet trepetu!

**ARTEMISIA**: Vse življenje so se bali drug drugega, zdaj, ko je vojna, ko so vsi enoglasno proti tebi – zdaj ni nikogar več strah, tako jim je lepo, da so se še tebe nehali bati! Naj ti povem, kako se bo po mojem mnenju godilo tvojim sovražnikom: če ostaneš z brodovjem



tu, ob kopnini, s četami pa prodiraš na Peleponez, se ti bo vse samo izteklo po želji. Ti, ki so s Peleponeza, gotovo ne bodo ostali tu in Atencem na ljubo tvegali glave. Njihov strah bo upadel. In znova bodo oživel prepiri med njimi in lokalne vojne se bodo nadaljevale. Čim dlje boš čakal, tem bolj se bodo borili med sabo, si zavidali, se grizli in imeli se bodo zakaj boriti: za tvojo milost. Moj nasvet je: ne napadi Grkov! Čakaj! Pa čeprav leto, dve leti, tri leta!

**BABILONEC:** V naši vojski je nasilje zmerno, zato ni strahu. Vojaki so tu prostovoljno. Sami so vstopili v kraljevo službo, da lahko skupaj s svojim največjim bogom potujejo skozi tuje kraje!

**ARTEMISIA:** Pomisli tudi to, kralj, da imajo navadno ravno dobri gospodarji slabe posle. Tudi ti si najboljši človek na svetu, imaš slabe hlapce: Egipčane, Kiprijce, Kilikijce, in Pamfilce, ki veljajo za tvoje zaveznike, a jih vseh skupaj ni nič prida. To so ponosni vojaki ponosnih narodov – paradirali so iz prestolnice v prestolnico, komaj bodo videli strnjene, blazne grške vrste, bo ugasnila njihova vera, se bodo zbal za svoja življenja in zbežali bodo upajoč, da bodo pač druge enote izbojevale zmago.

**FENIČAN:** Grkov je največ 10 000! Nas je pa 20 x več!

**ARTEMISIA:** Zato Grki vedo, da so obsojeni na smrt. In na smrt obsojeni, se ničesar več ne bojijo. Niti življenja ne.

**EGIPČAN:** Kaj nas briga grško počutje!

**ARTEMISIA:** Xerxes, če se ti zdi sramotno čakati, pojdi na njih z dvajset tisoč najboljšimi možmi! Grki bodo upali na zmago, upali na rešitev! Zrasla jim bo samozavest! Videli bodo življenje pred sabo, pa jih boš pokončal.

**XERXES molči.**

**KRALJI razumejo molk.**

**BABILONEC:** Nima prav.

**FENIČAN:** Res, nima prav.

**XERXES molči.**

**SIRIJEK previdno:** Vemo, veliki Xerxes, da moramo zmagati . . .

**EGIPČAN:** Zmagal boš! Ti nas vodiš, ti zmaguješ!

**NUBIJEC:** Ne jemlji nam življenj, vsi smo jih pripravljene dati!

**XERXES molči.**

**SIRIJEK zgubi živce:** Straža! Straža!

**EGIPČAN mu položi roko na usta.**

**BABILONEC pokaže na Artemisio:** Tu je krivec za vse!

**XERXES molči.**

**EUFRAT pride h Xerxu,** usede se mu na kolena in ga poljublja.

**BABILONEC Ostalim:** Naš največji bog mora spregovoriti!

**ARTEMISIA:** Spregovoril bo.

**SIRIJEK:** Predolgo traja.

**ARTEMISIA:** Bojite se ga.

**BABILONEC:** Ne bojimo se ga!

**ARTEMISIA:** Še govoriti si ne upate, tako se bojite.

**XERXES še vedno molči.**

**BABILONEC:** Nože!

Vsi potegnejo nože iz halj in planejo na Artemisio. Trgajo ji oblačilo, razgalijo vrat, pripravljajo se, da izvrše sodbo nad njo . . .

**XERXES:** Ne!

Vsi obmolknejo, Artemisia leži na tleh.

**EUFRAT po domače:** Kaj se vedno pripravate? Kaj se vedno jezite, kaj vedno po nemamem preizkušate največjega boga! Straža!

Stražar priteče.

**EUFRAT pokaže na Babilonca:** Tu je krivec za vse. – (Babiloncu) Nekdo mora biti kriv. (Eufkrat pokaže s kretljivo stražarju, kaj naj naredi.)

Stražar se približa Babiloncu, ki je otrpnil od strahu. Pogled mu bega z obraza na obraz, v rokah drži nož, a ne bo se branil. Še več, stražarja nož sploh ne ovira: pograbi Babilonca za vrat in mu ga prereže. Potem počasi položi Babilonca na tla. Telo opleta, kri se razliva . . . Stražar nastavi dlan in pije kri. Dolgo in počasi pije.

**XERXES:** Kaj počneš?

**STRAŽAR:** Ni še mrtev, a je že ubit.

**XERXES:** Ti piješ njegovo kri?

**STRAŽAR:** Da, tako se dela.

**XERXES:** Pa oblizni še nož!

**STRAŽAR podrsa s prstom po nožu in oblizne prst.**

**XERXES:** Ne. Oblizni.

**STRAŽAR pogumno.** Ve, da je navada na njegovi strani: Tako se ne dela. Nož je oster, lahko bi se uredal.

**XERXES:** Kaj si mesar?

**STRAŽAR:** Da, mesar sem.

**XERXES se nasmehne in rnu z roko pokaže, naj odide. Stražar odide.** Xerxes vstane. V istem trenutku se vsi kralji vržejo na trebuhe. Leže z obrazi na zemlji.

**XERXES:** Artemisia, spoštujem te zaradi tvojega odgovora. Sijajen je. Vojska naj prodira na Peleponez – a samo tam, kjer ne bo odpora. Brodovje ostane še naprej pred Salamino v bojni pripravljenosti.

**TIGRIS vstopi, v rokah drži kletko, v kletki je papiga.**

**PAPIGA:** Kutum-kutum!

**XERXES se prestraši:** Kaj je to?

**TIGRIS:** Ne vem.

**EUFRAT:** O ti pravi sin očeta s težkim kurcem!

**XERXES pobesni:** Poslušaj, vzem sem te za ženo, ker mora vsakdo videti, da imam okus. Vsaka hvala pa ima svoje meje! Vse ni estetsko!

**EUFRAT:** Kutum-kutum pomeni po sumerijsko „O pravi sin očeta s težkim kurcem!“ Jaz samo prevajam. To pravi papiga!

**XERXES:** Ti še papiga nisi. Po papigah ne hodim! Ti si človek! Jaz pa hodim po ljudeh, ker sem bog!

**EUFRAT:** O sonce sije velikemu Xerxu!

Kralji se po trebih odplazijo. Vsi, razen Babilonca, ki si tega ne more privoščiti. Eufkrat začne Xerxu masirati noge.

**XERXES:** Največjemu!

## II. DEJANJE

Eufkrat stoji izza zavese, z eno samo potezo razpne sponko na Xerxovem plašču. Xerxes je naenkrat gol. Osupljivo lepo raščen mladenič je. Xerxes vstane in jo nežno prime za roko.

**EUFRAT se mu ihtavo iztrga in odskoči:** Barbar! (Tiho in komaj opazno joče.)

**XERXES:** Pogled na tvoje telo, krhko sumerijsko lepoto, pretirano dokončno, kot vse, kar so gnetla tisočletja od nastanka sveta do danes, me navdaja s treznostjo, ki je en sam ponos. Ponos je največje bogastvo. Tako mi tvoje telo poje najvišji slivospev. Ne morem se te nagledati.

**EUFRAT:** V tvojih neporaščenih prsih bije srce opice. Zajčja pamet se ti pase za sivimi očmi žabe!

**XERXES:** Govorica tvojih ust se razlikuje od govornice tvojega telesa.

**EUFRAT:** Ta hip bi ubila svoje telo, če ne bi s tem ubila tudi svojih besed.

**XERXES jo poboža po roki:** Prosim, povej mi, s kakšno milostjo se ti lahko odkupim?

**EUFRAT:** Prepozno je. Verjela sem vate, pa ne verjamem nič več.

**XERXES:** Daj no: tvoj pogled izdaja, kaj ti pomenim.

**EUFRAT:** Pogled se še ni privadil. – Šel si na vojno z Grčijo samo zato, da boš gospodar sveta.

**XERXES:** Da. Potem sonce ne bo sijalo na nobeno pokrajino, ki ne bo podložna meni . . .

**EUFRAT:** Torej še nisi gospodar sveta?

**XERXES:** Sem. Lahko osvojim Grčijo, ker sem najmočnejši.

**EUFRAT:** Dareos in Histaspes, pa Kir in Kambiz so osvajali. Mislila sem, da si močnejši od njih in da ti ni treba osvajati. (Zakriči): Tak si kot vsi drugi!

**XERXES:** Nadaljevati moram njihovo delo – pa čeprav ni ničesar več za osvojiti!

**EUFRAT:** In jaz naj ljubim človeka, ki nadaljuje, se pravi, posnema delo drugih?

**XERXES:** Pogumno srce mi bije v psih – ne bi bilo prav, če bi miroval.

**EUFRAT:** Zmago potrebuješ samo zato, da si dokazuješ pogum. Bolj ti je potreben pogum kot Grčija. Bolj potrebuješ zmago kot življenje. Kaj naj ti bom jaz? Jaz sem veselje pogumnega, ampak tudi zrcalo sramote strahopetcu (zajoče in steče z odra).

Tigris pride in razpostavi na čudna stojala meče, ki gledajo naravnost kvišku. Pograbi plamenico in plane naravnost h Xerxu. Xerxes se izogne plamenici in prisiljen je preskočiti meče. Nato skoči nazaj, pri tem pa se mora izogniti Tigrisu, ki ga skuša opeči. Ta igra se ponavlja nekaj časa. Xerxu vidno popustijo živci; pa se obvlada in skuša ostati hladen.

**TIGRIS:** Vsak trenutek ima svojo ostrino, svojo zmago in svoj poraz. Kdor ne zmaga v vsakem trenutku posebej, ni živel.

**XERXES ji strga plamenico in jo ugasne.**

**TIGRIS:** Ugasnil si samega sebe. Ona koza te je prepričala, da si bog. Da lahko greješ v soncu samega sebe in da lahko spiš, kot da se boš šele rodil. (Tigris prinese skodelico z vrelim oljem in ga počasi kaplja na Xerxa, ki rjuje od bolečin.)

**XERXES:** Pusti me spati! Pusti me spati! Že dvajset let nisem spal.

**TIGRIS:** Poraz je v tem, da si priznaš zmago. Zmaga je razvidna samo za trenutke, ki so bili, ne za trenutke, ki prihajajo. Če si priznaš zmago za nazaj, si jo odrečeš za naprej. Kako moraš verjeti v svojo moč?

**XERXES:** Ti si brez oblike kot veter. Zato mi vedno prideš do živga, a če še tako divjaš, me ne moreš porušiti. Preveč do gladkega sem izklesan. Telo lepe Eufkrat mi je zapelo preveč slave, da bi se pustil poraziti tvoji fantastičnosti.

**TIGRIS:** Kaj te je kaj manj strah, če ne priznaš strahu?

**XERXES:** Kadar ne čutim strahu, sem pogumen.

**TIGRIS:** Zakaj bi ti čutil strah; glavno je, da strah čuti tebe in da ravna s tabo, kot da nisi ti, kot da nisi Xerxes.

**XERXES:** Poznati strah pomeni premagati strah.

**TIGRIS:** Spoznavati strah pomeni – mučiti se. Spoznavati strah je isto

kot skakati čez meče, isto, kot polivati se z vrelim oljem. Potreben ti je red, da proslavljaš svoj strah, da uzakoniš svoj strah.

XERXES: Nikogar ni, ki bi segal po mojem prestolu, šestdeset kraljev se klanja mojim satrapom, kakorkoli se povezujejo med sabo, nikoli se ne dogovorijo niti toliko, da bi mi bilo treba poročati o njih. Nihče niti ne pogleda mojega obraza, da bi vsaj vedel, komu se naj upre.

TIGRIS: Vem, Xerxes, nihče te ne more ogroziti. Ti sam, najmočnejši, najpogumnejši, najbogatejši – lahko ogroziš samega sebe. Samo ti sam lahko izbiraš napačne obraze trenutkov. Samo samega sebe se lahko prestrašiš.

XERXES: Sovražim te, kako te sovražim!

TIGRIS: Zato boš napadel Grčijo. – Zakaj je nastala Perzija? Ker je Darij osvajal, ker je Histaspes osvajal in ker je Kambiz osvajal? Da, samo zato. Vsa Perzija je eno samo osvajanje. Je eno samo utrjevanje zasilne oblasti nad tisočimi živimi podobami. Perzija je vreča, v kateri se vse zaduši.

XERXES molči.

TIGRIS: Brez pomena je tisti hip, ko ni več nobene dežele, ki jo je treba pojesti in zadušiti. Grki bodo natepli Perzijce. To je edino, kar se lahko reši Perzijo. Nasilje je potrebno hrabriti z novim nasiljem. Ti sam si Perzija: kaj ti niso zmage in porazi eno in isto, kaj jih ne uporabljaš po lastni presoji, kadarkoli ti pade na misel?

ARTABANOS: Nobeno mesto ne more prehraniti take vojske. Še več; celo zelo malo rek je v Iranu, Turkestanu in Mali Aziji, ki bi tvoji vojski zadostovale, da si pogasi žejo.

XERXES: Vojaki morajo znati prenašati tako lakoto kot žejo.

ARTABANOS: Če razdeliš vojske v dvanajst kolon in jih pošleš po dvanajst različnih poteh, se izogneš vsem tem težavam!

XERXES: Ti si nor! Jaz vendar hočem, da bodo ljudje še tisočletja govorili o vojski, ki jo je vodil božanski Xerxes!

ARTABANOS: Lačna in žejna vojska izgubi svoj naravni lesk. Oči mladih vojakov postanejo motne. Pomisli, perjanice se jim umažejo.

XERXES: Odrejam: kdor od danes naprej ne bo imel brezhibne obleke in očiščenega orožja, pa čeprav ne bosta potekla niti noč in dan po bitki, naj bo usmrčen. Z razčetverjenjem.

ARTABANOS: V Grčijo boš prišel brez ljudi!

XERXES: Ti ne veš, kaj naredi strah! Ti ne veš, do kakih neizmernih naporov pripravi človeka! Med jonskimi griči bo korakala moja armada, čista in ponosna kot rožica!

ARTABANOS: Na poti tja bodo morali rekvirirati govedo, ovce, vino in žito. Docela obubožane pokrajine bodo napadale tvoje vračajoče se vojske, da bi se vsaj malo oškodovale.

XERXES: Vračajoče se vojske? Vrnil se bom samo jaz z dvema divizijama Medijcev. Ta ljudstva, ki jih peljem na pot, bodo ostala vendar v Grčiji, da poplemenitijo živalsko raso!

ARTABANOS: Ti ljudje imajo vendar starše, žene in otroke. Nekateri so že štiri leta z doma. Radi bi čimprej nazaj. Če jim poveš, kaj nameravaš, se ti uprejo.

XERXES: Pri priči jim povem! Rad bi videl upor!

ARTABANOS: Svarim te, prišlo bo do pokola!

XERXES: Kdor se upre bogu, ne zasluži drugega kot smrt! (Ga pomembno pogleda) Tudi ti nisi izjema . . .!

ARTABANOS umakne pogled, vrže se na tla, se na Xerxov znak dvigne, kmalu govori proti ozadju: Vojaki, doletela vas bo največja čast, ki sploh more doleteti perzijskega junaka! Za vedno boste v Grčiji pustili svoja trupla! Tam boste dobili njive in žene in tam boste žgali daritve Xerxu, bogu nad bogovi! Po izredni milosti boga in kralja, se vam nikoli več ne bo treba vračati v rodno deželo, k materam, da bi jih prezivljali, k ženam, da bi jih prenašali, k otrokom, da bi poslušali njih zoprni jok! Naj živi dva tisoč petsto let naš ljubljeni cesar in bog Xerxes prvi!

Armade zatulijo: Naj živi!

Xerxova prestolna dvorana. Xerxes v ornatu na prestolu. Straža. V ozadju Tigris in Eufkrat, v ornatih nepremični kot kip, vsaka drži pred seboj pladenj s sladkimi pogačicami. Preprost Xerxov vojak na trebuhu pred Xerxom.

XERXES: Slišal sem, da si s svojim skromnim imetjem prehranil dva moja polka. Vsem za vzgled te hoče Xerxes odlikovati. Govori mož, kaj si želiš?!

MOŽAKAR: Pet sinov imam – in pet sinov – vsi gremo s teboj na vojsko. Nikoli več se ne vrnemo iz Grčije. – Gospod moj, bog moj – pusti mi vsaj enega otroka doma pri materi, naj ji bo v veselje v zimi življenja.

XERXES se zamisli: Želje podložnikov so Xerxu najsvetejši ukaz! – Rad vas imam ljudje, raje kot oče svoje otroke! (pomigne): Pokličite njegove sinove!

Pet sinov pride. Vsak je različnega rodu vojske, mladi so in lepi. Padejo na obraz pred Xerxom.

XERXES: Vstanite! (se obrne k možu): Srečen človek si! Oče

pogumnih sinov! (se obrne k najstarejšemu): V kolikih vojnah si bil?

PRVI SIN: V Siriji, v Egiptu, v Libiji in na Kavkazu.

XERXES: In ti?

DRUGI SIN: V Egiptu, v Libiji in na Kavkazu.

XERXES samo obrne oči.

TRETJI SIN: Na Kavkazu, tri leta!

ČETRTI SIN: Na Kavkazu, tri leta!

PETI SIN: Vojna v Grčiji bo moje prvo zmagoslavje!

XERXES: Tvoji sinovi so veliki vojščaki, dragoceni sinovi Perzije! (se obrne k prvemu): Ti si častnik, poveljnik nad osem stotimi! Povej, kaj vse si naredil za mojega očeta in zame?!

PRVI SIN: Nič v primeri s tem, kar sem pripravljen storiti!

XERXES: Bi ubijal zame?

PRVI SIN: Umril bi zate!

XERXES: Ne bo ti treba! Imaš ženo in otroke?

PRVI SIN: Ženo in dve deklici.

XERXES: Čestitam. – Presekaj na pol svoje brate! Drugega za drugim! Najprej prvega, potem drugega, potem tretjega, potem četrtega!

MOŽAKAR: Gospod . . .!

XERXES: Tiho! Potem boš govoril!

PRVI SIN se ne gane.

XERXES: Je mogoče, da ima nekdo svoje brate raje kot Xerxa, kot Perzijo?

PRVI SIN se ne gane.

XERXES: Moji podaniki slišijo samo, kar hočejo slišati! Niso možje, razvajeni otroci so . . .!

PRVI SIN pograbi meč in drugega za drugim preseka – svoje brate na polovice.

MOŽAKAR se v bolečini zgrudi.

XERXES prvemu sinu: Si jezen name?

PRVI SIN: Srečen sem, da te vidim, gospod moj!

XERXES: Stopi bliže, da me boš videl še bolje!

Ko se mu prvi sin približa, mu Xerxes z eno samo kretnjo roke iztakne oči. Prvi sin zarjuje.

XERXES: Pogumni vojaki pogumnega cesarja trpijo molče. – Na, tu imaš rutico. Pa si obriši oči!

Prvi sin pograbi rutico in beži, v rokah ima še vedno krvav meč, pa ni zamahnil po Xerxu.

XERXES: Uporabi rutico, nikar se ne sramuj!

Prvi sin obstoji v pozoru in si obriše krvave zenice z obraza.

XERXES možakarju: Vidiš, tvoj prvi sin bo ostal doma! – Poslovi se od njega, jutri greš z menoj na vojno! Si zadovoljen?

MOŽAKAR: Natanko si razumel mojo željo!

Xerxov šotor v puščavi. Vročina. Eufkrat in Tigris se pahljata. Panter tuli. Tuljenje povzroča Xerxu neskončne muke. Krč ga dvigne. Komaj se umiri, panter spet zatuli.

TIGRIS: Saj lahko daš ubiti leoparda.

XERXES: Leopard je moja maskota!

TIGRIS: Saj se vendar ne bojiš.

XERXES: Dobro. (Tleskne s prsti.)

Stražar pride.

XERXES: Ubij leoparda. Ubij mojega dragega leoparda.

STRAŽAR: Milost! Ubij raje mene!

EUFRAT: Črni panter je simbol tvoje zmage. Mora biti živ in zdrav in se drgniti ob tvoj no go!

XERXES: Tiho mora biti!

EUFRAT: Lačen je!

XERXES Tigris: Ti ga ubij! Ubij ga!

TIGRIS: Jaz? Zakaj jaz? – Naj ga raje peljejo na sprehod! Kam daleč!

EUFRAT: Popade vse, kar doseže. Vojaki bi se razjokali, ko bi videli cviliti panterja s praznim želodcem!

XERXES: Dajte mu prepečenca!

EUFRAT: Dali so mu prekajeno jagnjetino in nasoljene ribe iz Eufrata. Bruhal je. Dali smo mu polnjene skrjančke. Oči so se mu dva dni solzile. Od začimb.

XERXES: Idioti! Mačke jedo samo sveže meso!

TIGRIS: Spusti ga – mogoče bo ujel kakšno puščavsko miš!

EUFRAT: Lahko ga piči kača! Ne bi se več vrnil!

XERXES: Naj zakoljejo konja!

EUFRAT: Konji so pocrkali od žeje!

XERXES: Naj zakoljejo kamelo!

EUFRAT: Oddelki s kamelami so že prekoračili puščavo!

TIGRIS: Vsak dan umre od izčrpanosti pet sto tisoč vojakov. Vidva pa razpravljata o jedilniku neke mačke!

XERXES: Kje ostane teh pet sto tisoč trupel?

TIGRIS: Vojaki jih z molitvami in pesmimi zagrebejo globoko v pesek.

EUFRAT: Nekateri dele trupel včasih spečejo. Bili so tudi primeri, da so polmrtvim borcem izsesali kri.

XERXES: No, kaj pravim.

EUFRAT: Žal, mački ne jejo mrhovine.  
 XERXES: Straža! Straža!  
 Stražar priteče, vrže se na obraz.  
 XERXES: Pojdi in okopljí mojega panterja!  
 TIGRIS: Vode ni niti za pitje!  
 STRAŽAR: Mački se boje vode!  
 XERXES: Upira se! Zvezite ga (tleskne s prsti) in vržite panterju!  
 STRAŽAR: Milost! Največji bog, Xerxes!  
 Pritečeta drugi in tretji stražar, slečeta prvega, ga zvezeta, stečeta z njim v smer, od koder slišimo rjovenje lačnega panterja.  
 EUFRAT: Dobro, da ni zamorec. Zamorci panterjem smrde.  
 TIGRIS: Xerxes, saj panter ga bo živega raztrgal!  
 XERXES: Mačke tako jedo!  
 TIGRIS: Tvoj vojak je!  
 XERXES: Pet sto do tisoč petsto ... vsak dan ... Vojna ni zaradi ljudi. Ljudje so zaradi vojne.  
 Krik vojaka, ki ga panter trga.  
 EUFRAT se spomni: Mačke nimajo mere. Lahko se prenažre in crkne! (Steče pogledat, kako je s panterjem.)

### III. DEJANJE

Xerxov šotor. Prestol je prazen. Eufrat in Tigris čistita Xerxovo bojno opremo: z lojem mažeta ščit in oklep, meč vtikata v nožnico in ga vlečeta ven, usnjene dele mažeta z oljem. Šlem je iz zlata. Eufrat češe perjanico.

TIGRIS: Tri leta – to je preveč.  
 EUFRAT: V vojski se nikoli ne načakaš.  
 TIGRIS: Zakaj se niso domenili kje in kako?  
 EUFRAT: Preveč nas je. Bojijo se nas.  
 TIGRIS: Ubogi ljudje. Vsak dan štejejo dneve, kdaj se bodo lahko vrnili domov.  
 EUFRAT: Ropat hodijo na deset dni vožnje oddaljene otoke. Posiljujejo ženske, brez dela in brez boja se rede kot prasci, vsaj bežati ne bodo mogli.  
 TIGRIS: Mogoče jih je strah.  
 EUFRAT: Strah pa je samo Xerxa.  
 TIGRIS: Kako si upaš? Druge je trah, Xerxa ni nikoli strah!  
 EUFRAT: Druge je strah, ker nimajo tebe!  
 TIGRIS: Xerxes me ima z dušo in telesom. Ti ne veš, kako ga imam rada. Prosim te Eufrat, prosim te kot boginjo zaščitnico, kot boginjo zmage – ne pusti, da bi ga pisarniški posli čez dan preveč utrujali. Včasih pride k meni ves bled, ves izmučen.  
 EUFRAT: Ker ga je strah!  
 TIGRIS: Sama si rekla, kdor ima mene, ga ni strah!  
 EUFRAT: Strah ga je, ker ima mene.  
 TIGRIS: O, Eufrat, ti si najpristrčnejša punčka Mezopotamije! Krhka si kot steklo, vsa pravilna in bleščeča kot biser!  
 EUFRAT: Vedno, ko se Xerxes vsede na prestol, držim prestol, da se ne bi tresel z njim!  
 TIGRIS: Laž!  
 EUFRAT: Včasih se mu usedem na kolena, ker mu pod plaščem vladarske halje sveta drgetajo!  
 TIGRIS: Laž! Laž! Tulil je že od bolečin, če sem mu igle zabadala v hrbet! Solze so mu prišle v oči, ko sem mu z glavo izbila zob, bal se pa ni še nikoli! Niti malo!  
 EUFRAT: Ti vedno kaj delaš z njim. Mečkaš njegovo drobno spolovilo. Puliš njegovo redko brado. Poješ mu.  
 TIGRIS: Tudi ti delaš vse to.  
 EUFRAT: Motiš se. Jaz nič ne delam. (Vstane, pusti oklep; začne brisati prah s postelje; potem prestol poliva z vročo vodo; potem vrže blazinico Tigris, ki odnese blazinico nekam v ozadje in jo iztepe).  
 TIGRIS: Ti se sama bičaš, če to hočeš. Ti se oklepaš njegovih kolen kot rešilne bilke in cviliš kot pes, če ti ni kaj všeč.  
 EUFRAT: Da. To delam zaradi sebe. Jaz sama pa se sploh ne ukvarjam z njim.  
 TIGRIS: Njegova žena si. Skoraj tako te ima rad kot mene.  
 EUFRAT: Pravi, da me ima rad. Boji se reči, da me nima rad.  
 TIGRIS: Manj si mu pomenila kot dolžina nohta na mezincu!  
 EUFRAT: Nate se meče z obrazom sestradanega leva. Mene pa so njegovi stražarji že petkrat peljali iz dvorane, da bi me obglavili. Vsakokrat je poslal sla za njimi v zadnjem trenutku.  
 TIGRIS: Tako je prisrčen. Hotel ti je samo pokazati, kako je močan. Kako pogumen.  
 EUFRAT: Ne. Včeraj je spet ukazal nekemu stražarju, naj me obglavi. Prosila sem torej tega stražarja, naj malo počaka: da najdem s pogledom smer domače dežele. Da poljubim veter, ki veje proti ... Krohotal se mi je. Morala sem se mu dati.  
 TIGRIS: Ti si prevarala Xerxa?

EUFRAT: Nubijec me je že slekel in zvezal v klopčič. Rekel je, da je to njegov osebni stil. Brusil je britev ob jermenu sandale. Rekel je, da bom v trenutku izgubila zavest. In da naj mižim, ker da se nekateri prestrašijo krvi, ki jim brizgne iz vratu in se zategadelj nemarno ponečedijo. To pa se v smrtni uri ne spodobi.  
 TIGRIS: Uboga Eufrat.  
 EUFRAT: Rekla sem mu, da bi spala z njim.  
 TIGRIS: In kaj je rekel?  
 EUFRAT: Da se preveč boji Xerxa.  
 TIGRIS: Pa potem? Potem?  
 EUFRAT: Res se strašno boji Xerxa. Ves steklen je bil.  
 TIGRIS: Pa potem? Pa potem?  
 EUFRAT: Rekla sem mu: Zakaj delaš vse tako natančno. Zakaj si tako neumno redoljuben?  
 TIGRIS: Redoljuben je, ker se boji Xerxa.  
 EUFRAT: Xerxa se sploh ne boji. Samo izvršuje njegova povelja.  
 TIGRIS: Ravno ker se jih boji, jih izvršuje.  
 EUFRAT: Motiš se. Kdor dela vse tako, kot hočejo drugi, se mora bati. Strah ima svoj izvor v skrbi. Rekla sem mu: Xerxes me je ukazal ubiti. Ni pa ukazal, kako. Prosim te, zlomi mi kosti, zadavi me. Poglej, tako sem mala in krhka ... Saj potem mi boš vseeno lahko odrezal glavo.  
 TIGRIS: In? In?  
 EUFRAT: Zavrti ljudi, ljudje brez lastne volje in odgovornosti imajo radi modne posebnosti. Ni dolgo razmišljal. Ugriznila sem ga v trebuh – tako sem majhna, da me je čisto pokril in bi me res skoraj zadušil –.  
 TIGRIS: Ti je bilo lepo?  
 EUFRAT: Ne maram grobe sile.  
 TIGRIS: Je bil silen? Je bil močan?  
 EUFRAT: Ko se je njegov ud upognil v meni, sem postavila most od bolečine ...  
 TIGRIS: Ah! Ah! Ah! Ne govori mi! Ne govori mi!  
 EUFRAT: Trudila sem se, da bi mu izpraskala oči, da bi mu podaljšala užitek, da bi ga zadržala.  
 TIGRIS: Te je tepel? Te je grizel? Ti je kaj zlomil?  
 EUFRAT: Prijel me je najprej za levo, potem pa še za desno roko in mi rekel „ljuba moja“!  
 TIGRIS: Razočarano: Ojej.  
 EUFRAT čez čas: In takrat je pritekel Xerxes. Nubijcu je ravno prišlo in gledal me je z azumimi očmi mlade krave.  
 TIGRIS: Bedak.  
 EUFRAT: Xerxes se je razjokal.  
 TIGRIS: In Nubijec?  
 EUFRAT: Nubijec je pograbil britev in rekel –: Največji bog Xerxes, saj bom takoj gotov!  
 TIGRIS: In Xerxes?  
 EUFRAT: Tako se je prestrašil, da je Nubijca pri priči imenoval za generalnega nadzornika Perzijskega višavja. Potem me je pa prijel za roko in stekel z mano v prestolni šotor.  
 TIGRIS: Si se mu zasmilila?  
 EUFRAT: Ti se mu smiliš. Mene ima rad, ker sem močnejša od njega. V meni tli čudovito nagnjenje do žensk. In Xerxes je po svoje tudi ženska; midva se nekako lezbiva. Lahko me tudi muči, jasno, ker se ga ne bojim. Ko me muči, misli, da je tudi on tako pogumen kot jaz in ga je manj strah.  
 TIGRIS: Ubogi Xerxes! Te je tepel? Te je mučil?  
 EUFRAT: Seveda, ravno so se menili o napadu. V začetku ga je odsvetovala samo kraljica Artemisia. Zdaj so ga pa odsvetovali vsi: enoglasno. Privlekel me je tako, golo obgrizeno, skakal je po meni, ker jaz sem njegov strah. Samo da me vidi, se že boji. In ker je dolgo skakal po meni in me brcal v usta in mi zlomil dva kočnika in mi strgal vse lase, ga je postalo tako zelo strah, da je uspel postati neodgovoren in v glavi se mu je naenkrat porodil do pike natančen načrt za napad.  
 TIGRIS: Kaj je potem nehal skakati po tebi?  
 EUFRAT: Ne. Ukazal je napad.  
 TIGRIS molči nekaj časa: Napad. Napadli bomo Grke, zmagali. Vrnili se. Kje pa je zdaj tisti Nubijec? Je odpotoval na Perzijsko višavje?  
 EUFRAT: Xerxov tajnik ga je dal skopiti. Iz zavisti. Zdaj ga bo prodal na sejmu evnuhov, na Cipru.  
 TIGRIS: Ubogi Xerxes! Kako ga vsi goljufajo? Kako žalosten bi bil, če bi vedel! (zajoče, ne vemo zaradi česa.)  
 EUFRAT: Glej, Tigris, zdaj je dan. Pa vseeno pojdi ti k njemu. Podjarmi ga s svojimi dojkami, s svojimi mastnimi stegni, s svojimi kačjimi lasmi. Postal bo napadalen, pa se bo premislil. Nič ljudi ne pomiri bolj kot napadalnost. Podredil se bo svojim vojnim načrtom; ker napadalni ljudje se vedno čemu podrejujejo. Prosim, če ga hočeš še dalje obdržati, moraš doseči, da zмага. Če izgubi, se bo izkazalo, da imajo njegovi pametni podložni kralji vseeno še nekaj pameti, pa ga bodo raztrgali kot pečenega zajca.

TIGRIS: In ti Eufkrat? Ti bi ga zapustila v teh naštetih trenutkih?  
Nočeš, da zmaga ob tebi?  
EUFKRAT: Če bo zmagal.  
TIGRIS: Kako moreš dvomiti? On, najmočnejši ...  
EUFKRAT: Tako mu jaz trobim dan na dan, ni treba, da ti tako misliš o njem ...  
TIGRIS: Jaz ga žalim, ker vem, da je soncu enak. Sonce pa zažari v vsej moči samo skozi oblake.  
EUFKRAT: Vem, vem. Iz istih razlogov mu jaz vse dneve pojem hvalo.  
TIGRIS: Jaz grem, če mi dovoliš. Z veseljem! Mu lahko nesem oklep? (Jemlje opravo v roke.)  
EUFKRAT: Še nekaj. Prosim te ...  
TIGRIS: Seveda, draga moja ...  
EUFKRAT: Če ima mene v sodni dvorani, je v premoči in se boji! In zato misli; se odloča zdaj tako, zdaj drugače. To je koristno za administrativno ureditev države. Čuti se negotovega, pa prepušča več oblasti svojim ministrom, kot je to delal Darej. Ministri pa so še kar praktični. In več vedo kot on; vedo, da jih lahko, če okradejo dve ali tri kraljestva, zaradi tega obglavijo. — Če bo videl mene ob uri napada, v tem napetem trenutku, bo preveč strahu pritisnilo na njegovo ptičje srce, pa bo ukazal umik. — Umik je pa poraz.  
TIGRIS: Dobro se skrivaj, glej, da te ne najde.  
EUFKRAT: Ti glej, da me ne bo iskal.

Xerxov šotor. Prestol. Kralji in satrapi — se pravi poveljniki — so zbrani okoli Xerxa. Mrzlično in prav nič formalno se posvetujejo. Tigris, v bogati zares kraljevski obleki, svečano prikoraka mednje. Xerxes je ne opazi. Xerxes je v oklepu.

XERXES: Dobro. V zalivu so ladje ujete. Ne bodo mogle bežati. Tudi čete ne bodo mogle bežati v strme skalnate stene. Zapomnite si ta dan. Dan, ko bom iztrebil Grke.

MARDONIAS: Xerxes, jaz, tvoj brat, sin tvojega očeta, te rotim v imenu vseh kraljev, satrapov in poveljnikov — ne napadi. Vse to je grška zvijača. V resnici nimajo namena bežati. Želijo samo, da bi jih napadli. Napadli v zalivu. Naše ladje so petkrat večje od grških, v zalivu ne bodo imele prostora za manevriranje.

XERXES stražarju: Obglavi ga!

Stražar pograbi Mardoniasa.

MARDONIAS: Xerxes, ti si norec! Izgubil boš!

XERXES: Dobro, vidim, da si pogumen. Dovoljujem ti, da živiš.

Kralji, satrapi, poveljniki padejo na obraze in poljubljajo prah pred Xerxom.

MARDONIAS: Največji bog Xerxes, tvoja modrost je neizmerna!

XERXES stražarju: Dobro, zdaj ga pa res obglavi!

Stražar pograbi Mardoniasa in ga vleče proč.

MARDONIAS: Xerxes! Xerxes! Bratec! (Kot da bi ga besede lahko rešile.)

ARTEMISIA: Xerxes! Kaj tako nagrajuješ ljudi, ki ti oprekajo? Se bojiš?

XERXES: Ne maram hinavcev. Petoliznikov!

ARTEMISIA: Potem obglavi vso Perzijo!

XERXES stražarju: Dobro, pusti ga. Dobro, Mardonias. (S kretinjo ga osvobodi in obenem utiša.)

XERXES zbranim imenitnikom drži govor poln retorike in zanosa: Kot ptice se spustite navzdol po nepreloženih skalah in zmlinčite sovraga v sončni prah! Razpolovite mi vsak zadnji kamen v Salaminu! Pogazite z našimi krasnimi trinadstropnicami njihove čolnice! Xerxes hoče zasejati travo na glavnem trgu Salamine!

TIGRIS: Ustrane, poscane, še nisi končal!

XERXES z nizkim glasom: Kje je ušiva psica Eufkrat?

TIGRIS: Ušiva psica Eufkrat je poslala mene, ti pokozlani trospolnik! (Kraljem, satrapom, poveljnikom): Zakaj poslušate tega primitivca. Tega Perzijca. Vaše dežele nimajo samo tisočletne kulture, imajo tudi zlato, ladje, armade — on pa še samega sebe ne zna ubraniti pred samim sabo! Grki so mu ukazali, naj jih danes napade, Temistokles mu je prav na grob in podel način ukazal, naj ga napade in glej: otroček ga uboga in že sili v napad!

XERXES z nizkim glasom: Eufkrat! Eufkrat! (imenitnikom): Izginite! Izginite! Zmagajte, kakor veste in znate! Če ne zmagate, pri Izidi ...

TIGRIS hladno: Ti si večji bog kot Izis ...

XERXES: Tiho! ... če ne zmagate, vas dam obglaviti vse po vrsti, vse armade! (Tuli kot norec.)

TIGRIS ga prime za roko in mu gleda v oči. Kralji in satrapi in poveljniki se v svečanih ornatih odplazijo po trebih.

XERXES z visokim glasom: Xerxes, zakaj si jih nahrulil?

XERXES z nizkim glasom: Da se bodo bali. Da se bodo na smrt bali in bodo zmagovali.

XERXES z visokim glasom: Ne bodo se bali. Ti si jim skrben oče. Ti jim daješ detajlna povelja o vsem. Za vse si odgovoren. Zdaj, ko si

jih obsodil na smrt, če izgube, vedo samo eno: da si krut. Iz tega sklepajo, da si močan. Pa se ne bojijo. Bežali bodo, pustili se bodo pobiti na begu, kot ščurki bodo poteptani!

XERXES z nizkim glasom: Xerxes, blaznež! Kako neki se moraš bati? Kako neki?

XERXES z visokim glasom: Perzijcev ti ni uspelo zblazniti; pač pa si spravil v blaznost Grke.

XERXES z nizkim glasom: Zaradi mene so lahko pred smrtjo tudi blazni.

XERXES z visokim glasom: Blazne čuva bog!

XERXES z nizkim glasom: Bog sem jaz!

TIGRIS: Ti nisi nič, Xerxes, ti si moja putka-tutka. Počakaj, da prinesem papigo.

XERXES z visokim glasom, mirno: Vse si zmešala. Zdaj bomo pa poraženi!

TIGRIS prinese papigo.

PAPIGA: Utnam-putnam! Utnam-putnam!

XERXES z visokim glasom: Kaj je to?

TIGRIS: Kurc te gleda!

XERXES z visokim glasom: A, že razumem. Hvala.

TIGRIS: Ti, Xerxes, si izgubil vojsko in izgubil mene. Prosim, da me daš ubiti, da mi ne bo več treba živeti s tem Xerxom, s tem kupom gnoja.

XERXES z visokim glasom: Prav. Dal te bom ubiti. Saj res ni prav, da imam dve ženi. To je prerazkošno za mene, ki sem tako zelen in butast. In tako zanič fukam!

TIGRIS zasluti, da nekaj ni v redu. Stopi h Xerxu, ga sune s prestola, grobo obrca in stopi nazaj. Ti fantek neumni, kaj bi pa rad? Grčijo bi nategnil? Pa še mene bi nategnil? Ha! Ha!

XERXES: Ne, prosim, neeeee!

TIGRIS: Dobro, nočeš me več za ženo! Ampak jaz sem kraljica! Žena kralja Dareja! Vdova kralja Dareja! Tvoja mati! Mati kraljica, mati regentinja! Po starem perzijskem običaju zakonito poročena s teboj! Xerxes, sinček moj!

XERXES jo sune z rokama v trebuh, jo prevrne, skoči na prestol, ga drži z obema rokama pred sabo in se zapodi proti njej.

TIGRIS, vsa blažena — izkaže se, da je vseeno mazohistka: Xerxes! Xerxes! Ti čudoviti pezde! Ti čudoviti gnoj! Ah! Ah! Ta užitek!

XERXES z visokim glasom: Skidaj! Briši! Reši se!

TIGRIS: Čuden glas imaš danes. Navadno ne govoriš z mano s tem glasom!

XERXES: Umakni se!

TIGRIS: Jaz se ne odrečem svojemu deležu. Spal boš z mano. Petkrat ali desetkrat, kolikokrat bom pač hotela.

XERXES z nizkim glasom obredno: Jaz sem Xerxes, največji bog Perzijcev, Babiloncev, Asircev, Medijcev, Elamcev, Indijcev, Libanoncev, Feničanov, Sirijcev, Izraelcev, Egipčanov, Nubijcev, Libijcev, Lidijcev, in Skitov! Nikoli ne spim z ženskami! Preneumne so, da bi se me smele dotakniti!

STRAŽAR priteče na oder, gleda: To ni več napadalnost — to je strah!

TIGRIS: Xerxes, to je pomota! To je napaka male Eufkrat. Ona je prepričana, da se je bojiš; da se bojiš oblasti in razkošja oblasti, ki ga dan na dan uživaš ob njej. Zato se je skrila in je poslala mene, da bi te razdražila in naredila napadalnega. Da bi se s tem pomiril. Da bi tvoja jeza izhlapela v požrešnost po mojem upirajočem se telesu. (Pride k njemu in mu objame kolena.) Ampak jaz vem, Xerxes, da si v resnici dober fant. Močan za svoja leta, pogumen. Z zdravimi kostmi, z dolgimi prožnimi mišicami. Ti, Xerxes, si kar dober kralj. In kar pametno si naredil, da boš zdaj potolkel še te uboge Grke ... To bo koristilo tvoji samozavesti.

XERXES z visokim glasom, do kraja presenečen: Ti si me vse življenje psovala! Zato mi je rasel pogum!

TIGRIS: Psovala sem te, ker te imam rada! Ker vem, kako potrebuješ nežnost!

XERXES z nizkim glasom: Zdaj me pa hvališ! Hvališ me kot mala lažnjiva Eufkrat!

TIGRIS: Eufkrat je lagala! Je res lagala! Ona je prepričana, da si ti zares navaden ustrane!

XERXES: Zakaj je ni tu, da bi me o tem prepričala! Zakaj je ni tu?

NAPOVEDOVALEC nastopi: Razbila se je laž. Ni je več mogoče pretvoriti v resnico. Ni je več mogoče pretvoriti v verjetno laž. (Odide.)

TIGRIS: Dragi moj usranček, jaz te lahko psujem, jaz te lahko mučim, kolikor pač hočem! (Slači se, mu odvzame meč, ga udari v pleksus.)

XERXES se prekucne. Pa vstane, vrže se na Tigris.

TIGRIS divja od slasti: Ah! Ah! Ah!

XERXES z nizkim glasom, pa jo stisne za vrat, dvigne visoko v zrak in zadavi. Njeno truplo nežno zabriše po tleh: Ne verjamem ti več!

Premor.

XERXES z nizkim glasom: Xerxes, zdaj si sam! Zdaj si vladar sveta! Vladar Azije, Afrike, Evrope! Xerxes, zdaj si vladar samega sebe! Xerxes, Xerxes, Xerxes! Kako lepo zveni! Kakšna godba! Zdaj si odrasel Xerxes!

Xerxes raztrga zastor v ozadju. Velikanski kip boginje Izis – podoba se čisto sklada z likom Marije. Po Izidinem pogledu in rokah sklepamo, da drži v naročju otroka – a otroka ni. Izis nima prsi – luknje ima namesto prsi. Izis – je gola.

Xerxes se usede v njeno naročje in pije mleko iz prsi, ki jih ni. Kadar govori z visokim glasom, zdaj tudi cmoka. Kadar govori z nizkim glasom, pa Izis poriva. Spravi se na njeno mednožje, vleže se nanjo.

XERXES z visokim glasom: Xerxes, pozabil si name! Vsak večer se dvignem v tebi.

XERXES z nizkim glasom: Ne zvečeri se, če se Xerxes veseli.

XERXES z visokim glasom: Xerxes, dan je minil. Ta dan bo največja bitka Perzijske armade!

XERXES z nizkim glasom: Ta dan ne bo v spominu človeštva nikoli minil!

XERXES z visokim glasom: Xerxes, noč se spušča na ciprese, dan je minil. Bitka bo v zgodnjih jutranjih urah. V zgodnjih jutranjih urah, ko bo vzšel mlaj, ko bo čaral mlaj s polno močjo! In bodo morske pošasti priplavale na površino med pošasti ladij.

XERXES z visokim glasom: Ubil sem to žensko, ki mi je pripisala nadnaravno moč. Ki mi je dajala božanska imena. Ubil sem oblast.

XERXES z visokim glasom: Pizda si bil, pizda si še zdaj! Kir in kasneje tvoj oče Darej sta z velikimi vojskami, a z malimi bitkami zasedla pol sveta. Z malimi bitkami, Xerxes. Ti pa si si zrežiral veliko bitko.

XERXES z nizkim glasom: Torej sem večji od njiju!

XERXES z visokim glasom: Vojak že, ne pa trgovec! Biti vojak pa ni nič. Glej, s svojo vojsko, ki je vendar tvoje osnovno sredstvo, delaš prelepo: obglavljaš svoje ministre in generale, vojakom pa dovoljuješ rop in pitje.

XERXES z nizkim glasom: Naj se veselijo.

XERXES z visokim glasom: Bojši se vseh treh raznih kraljestev in raznih ljudstev! Vojski gre predobro. Si že izgubil, Xerxes, žal mi je.

NAPOVEDOVALEC: Xerxes, ne boš se več pogovarjal sam s sabo. Opustil si zadnjo možnost, da bi mislil. Zdaj si samo še en človek, Xerxes.

XERXES: Tigris, kaj ne slišiš mojih krikov, zdaj zvečer, ko umira sonce, ko sem zrasel do človeka, a ostal ubog otrok?

NAPOVEDOVALEC: Nisi živel v družbi bodočnosti, v mrzli grški družbi, kjer vlada boj, vlada prezir toplih ženskih teles, vlada ideal vitkih marmornih fantkov z drobnimi kurčki in deklic z zakritimi pičkami. Živel si na bogatem vzhodu, zdaj boš videl, kako te bo natolkel revni, a blazni zapad.

XERXES: Zmagati moram. Dokler je Grčija kjerkoli na svetu, nisem gospodar ničesar, niti samega sebe.

NAPOVEDOVALEC: Xerxes, danes si razbil svoje vezi. Videl, da tvoja mala Eufkrat ni tvoja strašna Tigris, ni tvoj strah, ni tvoja napadalnost, ampak je samo tvoja zatajena ljubezen. Živel si zmedeno, v zmedeni boš umrl. Naredil si kot vsak drug ubog otrok, ubil si neko žensko. Neko prijazno telo. Zdaj si sam. Zdaj si odgovoren. Zdaj te je strah ko podgane.

MARDONIAS priteče: Grske ladje so izplule! Naše so jim zaplule naproti! V zaliv! Gnetejo se druga ob drugi! Na bregovih stoje Grki in streljajo goreče puščice. Naši ljudje ne znajo plavati! (Se vrže na obraz): Obglavi me Xerxes, a ne sili nas v poraz!

XERXES: Odpustim ti tvoj strah! Sam bom prisostvoval bitki! Ves strah svoje vojske, ves strah sveta jemljem nase! Moramo zmagati! Zaradi vas, ki ste razvajeni otroci; zaradi mene, ki sem razvajen otrok! Pojdite v poraz! Če vas umre sto tisoč, umrli boste slavno, samo združajte te Grke, združajte te lahkoatlete! Izkažite se! – (zase): Kako me je zdaj strah! Kako to prija! – (stopi iz šotora): Vojaki! Perzijci!

Grozoten krik iz dvesto tisoč grl.

XERXES: Xerxes vas gleda! Ne bojte se! Xerxes vas gleda!

NAPOVEDOVALEC je ostal na odru: Vzel je nase njihov strah. Ogenj pred njegovim šotorom vidijo vse ladje v zalivu, vsi Perzijci po obalah. V svitu ognja je videti prestol, ali vsaj njegovo senco. Mogoče celo njega samega. Vsi verjamejo v svojega Xerxa, v največjega boga. Samo – ni jim dal svojega poguma. Ni jim dal poguma svobodnega moža. Ni jim dal ponosa svobodnih mož. (Pokaže proti obzorju.) Po vijugah zaliva obkoljenega od perzijskih trinadstropnic, plujejo drobne grske ladje, pičlo oborožene; sršeni proti jati orlov. Grki molče, kot se spodobi obsojenim na smrt. V njih ni ne upanja, ne strahu. V nosnicah jim drgeta krvavi vonj svobode.

Stoji ogromna črna omara.

Nastopi mlad junak; kaj bi ga skrivali, reciva mu kar: Mlad Junak.

Teorija o mladih junakih

Znano je o mladih junakih, ki prihajajo redke čase med nas, da niso prišli iz kakega točno določenega kraja, prišli so kratko malo s hoje po svetu. Znano, da mladi junaki hodijo po svetu, da ga kar gazijo. In ko pridejo, se jim godi tako, da samo pogledajo, vidijo in zmagajo – ali pa na koncu mlad junak ubit leži.

Kakšen je še naš Mlad Junak?

Publiki se kolca od potrebe po Mladem Junaku, takšen je. Tako hodi okrog omare in se ji nasmiha, kakor da je pa zdaj zvalil veleideje, da bo nakar vse jasno; zdaj bo pa katero razdril!

Ko Mlad Junak omaro odpre, pade ven klobka štirih ljudi, ki jih imenujva kar preprosto z rimskimi številkami:

II

III

IV

V

Rimsko številko I bo v dialogu nosil Mlad Junak sam. Ko torej padejo iz črne omare, morajo vzbujati vtis večje številčnosti; kakor da bi jih bilo štirideset, ne pa samo štirje. Gre namreč za to, da bo vsaka rimska številka, razen št. I, predstavljala več oseb. To bo razvidno tudi iz opomb k dialogom. Ne vemo še, koliko natančno bo oseb, ki jih bodo številke II, III, IV, V uprizarjale, že toliko, kolikor jih bova rabila tu spodaj naprej. Kajti nič ni predvideno.

Tako padejo iz omare ven kar vsi hkrati, nasilno, nabiti z energijo, zobje in očala se bliskajo, vse pobil, vse pobil! In že govorijo, sprva uglajeno, urbanizirano, potem so vse bolj divji, da kričijo drug čez drugega navprek, da ni več za zdržati:

II: Prišli smo!

III: Jaz sem že komaj čakal.

IV: Še malo, pa bi se zadušil.

V: Ne bomo zdaj jamrali! Čas teče kot cestni valjar za nami, če ne gremo takoj naprej, nas povozi. Ergo, fantje, veselo na delo!

II: Delati seveda kaj?

III: Delati seveda zmedo.

IV: Kdo bi rad zmedo delal?

V: Kdo ima kakšno idejo?

II: Kdo nima kakšne ideje?

III: To si dobro rekel. Ti si genij!

IV: Ne prenesem, tega ostudnega zlizovanja ne prenesem!

V: Dovolj! Oglejmo se rajši malo naokrog

(Gledajo okrog in tehtajo in so malce skeptični, v glavnem pa so kar zadovoljni. Zdaj si ogledujejo omaro.)

II: Tako, tako. Zdajle, če bomo tukaj res delali valilnico za ideje, rabimo več prostora. Tele stvari bo treba ven vržti. Lahko bi jih prodali.

III: Počasi, počasi! Ne vem, če se to da kar tako. Treba je paziti, previdni moramo biti do absurda. Potem ti pa oni zgoraj lahko kaj očitajo, saj nikoli ne veš.

II: Ampak omara je naša! Prodali jo bomo.

III: Kar igray se!

IV: Če jo bomo prodali, jo kupim jaz.

II: A, je bil pa že nekdo pred tabo.

(Št. V prikima, češ da je bil on prvi na tej ideji.)

IV: Ha! Saj imajo dame prednost, ne?

V: Ne.

IV: O, kaj da ne!

V: Ne, nimajo. Rabim omaro. Jaz imam familijo.

IV: O! A misliš, da jo jaz nimam. Dva otroka!

V: Jaz sem se prvi spomnil.

II: On se je prvi spomnil.

IV: No, to bomo pa še videli!

III: Dosti je! Ni treba, da se že spet na samem začetku skregamo. Mi moramo nastopati enotno, da bomo usmerjena moč.

II: A, seveda, glih trpel te bo kdo.

(Oddih. Grejo vsaksebi, spancirajo, se spet znajdejo na kupu. Nekaj se menijo, vmes se dosti sliši beseda denar.)

II: Si prišel po denarčka, kaj?

V: Ja, seveda. Ali je?

II: Koliko že? Sedem milijonov, ne?



(III in IV se umakneta. II zaskrbljeno stika po žepih, vendar nič ne najde.)

II: Jebenti, ni jih. Čakaj, bil sem v gostilni, na mizi sem jih pozabil. Takoj se vrnem.)

(Teče k številki IV, ki zdaj predstavlja natakario. Pantomimično, da tukaj ni bilo nobenega denarja, češ ali gospod II misli, da pri nas krademo. Poklapan se vrne k V.)

II: Pa ni jih. Baba je rekla, da ni nič najdla, jebenti, kaj pa zdaj?

V: Jaz drugega zdaj ne morem reči, kot da se mi smiliš.

II (gleda po navzočih in si ob domisljici in trpečem smehljaju prikimava): Potem mi jih je pa kdo spizdnil. (Pokaže s prstom na št. III). Tale poštenjakar se mi že dolgo zdi sumljiv ...

III (kriči kot blazen): Komu boš ti rekel, da krade!

Zdaj butne ven vse. Igralci II, III, IV in V predstavljajo vseh tisoč mafioznih skupinic, ki stečejo vsakasebi in temno delo se prične; saj vea:

Kdo bo koga, kako ga bo, kdo ti je stopil na jajca, koga so udarili na pizdo;

jekleni medvedek v svojem mirnem kotičku spričo vsega nemira dobrodušno odvisa malico, pride tretja mafija in mu iztrga malico iz šape,

medvedek ni kaj prida bliskovit, je pa toliko bolj neustavljiv, zdaj ko ga jemlje jad nad izgubljeno malico: saj je menda jasno, da bo udaril po neki peti mafiji, to pa mu bo samo škodilo, ker zdaj ga začno vsi po vrsti maltretirati,

jekleni medvedek pa pizdi in pizdi z nekoliko nepremičnim umom:

IV: Razpoka! To je raztrositev! To je isto!

II, III, V: Nismo ti mi ukradli malice!

IV: Saj to je isto! Ne, saj jaz samo to hočem, da pride nazaj. Kdo jo ima? (Stopi ven k Mlademu Junaku.) Kdo jo ima, mojo malico?

(MJ ga ostro gleda, tako da IV vidi, da je naredil neumnost, vrne se noter in zgrabi za vrat II.)

IV: Kdo jo ima? Boš zinil?

Št. II, ki ga stiska za vrat IV, je Peter. Dajva, pripraviva še njega, da bo popizdil, saj njega ni težko; tak oster slovenski fantič. Saj on hitro popeni. Vstaja od mize in venomer zapira vrata, skozi lase si hodi živčno in fatalno, kakšna bolečina! kakšna bolečina!

II: Jaz zdaj pa res ne vem, kakšna sploh je!

IV: Malica, malica, kot jih žremo jekleni medvedki: kruh in salama!

II: Jaz zdaj prvič v življenju slišim, da je takšna. Videl je nisem, ampak takšna ni.

IV: Zadnjič ti rečem!

II: V Beogradu se grejo to čisto drugače. Tam sedijo po kavarnah in se menijo, kako fejest je un, ki ga je nazadnje odžagal, pa se zato noben ne razburja, tukaj se pa drug drugega bojimo. Samo toliko!

Ej, Franci, ta šele, ta! O tem bi se dalo sploh čisto zase govoriti, ta je fenomenalen, ta fura svoj vozek v božjo mater, pusti se pa ne, to že ne. IV se vrže nanj, ko si hoče priboriti svojo pravico. Naj bo zdaj Franci in njegova mafija št. V.

IV: Ti jo imaš, Franci, pazi se me!

V: Jaz ne vem, zdaj, odprle so se mi neke čisto nove možnosti, samo jaz se sprašujem. (Nato se jezi, kot se Franci pač zna kujavo jeziti.) Vi kurbe sploh nič ne razumete, vi sploh ne vidite, da tudi jaz rabim svoj prostor, me pa vsi davite, da me boste imeli na vesti, boš videl, ti (žuga ven proti Mlademu Junaku), ki misliš, da vse veš, saj te kar gledam, kako me mešiš ta hip, ampak jaz se ne dam!

(Ta izjava vnese strah in molk. Vsi ga gledajo.)

Vselušja: Francita likvidirat! Francita in njegovo bando likvidirat!

(Francitova banda se plaho ozira po nebu.)

Zdaj se spet zmešajo kot igralne karte in spet razporedijo nanovo. Št. V zdaj ni več Franci, marveč dvojniki Mladega Junaka. Stojijo v dveh parih vsak na enem koncu, mi pa slišimo pogovor med III in V. Stikata glavi in se hahljata, lezeta si nekam.

V: Dobro je, jaz sem s tabo. Jaz bom danes samo tebi verjel in nobenemu drugemu.

III (se halja v rdečo brado): Ham, ham, dobro, dobro. Ampak veš, če bojo uni kaj hoteli, nam še vedno ostane ena možnost: radikalna.

V: Ja, seveda, fino, radikalno!

III: Potem bomo vse razjebali.

V: U, fino bomo razjebali!

III: Ampak lahko se zgodi, da nas oni prehitijo ...

V: Ja? Kako?

III: Če boš videl, da so nas prehiteli, jih je treba samo preglasovati. Nobene diskusije. Preglasovati, razumeš!

V: Ampak kako bom vedel, da so nas prehiteli?

III: Ja, ha ha.

V: Aha!

III: Boš videl, kako bo Urbančič v luft skakal.

In ga res že vidimo: sedel je čisto mirno na drugem koncu v tretji mafiji

z neko peto zadevo, ko nenadoma skoči v luft in pizdi z blazno ostročo.

Zdaj je namreč velika seja, ko se odloča o pomembnih stvareh.

Pintarja ne bova pozabila! Dajva mu najprej številko III. In zdaj mu dajva na jezik že kakšen kilometrski tekst, ampak postavila ga bova nekam v kot, tako da ne bo preveč motil in mešal jabolka in hruške. Dala mu bova namreč pehar jabolka in pehar hrušek, da jih bo lahko mirno mešal ob nekem blazno jasnem in trdem logičnem govorjenju kakšne pol urice.

Medtem ko se III neprikrito veseli nad razkladanjem svojega ostrega uma, se gredo drugi bolj zanimive reči, tako da je III s svojim nastopom čisto zunaj in celo moti zbranost poslušalcev, ki ne vejo, kaj je zanje zdaj bolj pomembno: vsebina modrovanja III ali ostri kratki dialogi med II, IV in V.

Najprej monolog, ki ga ima III.

III: Jaz ne vem, kako naj še enkrat dovolj poudarim, da stvari niso več šala. Ura je pet do dvanajstih, to je očitno in vedno očitneje postaja, da je ura toliko. Samo še pet minut, pa bo prepozno. Za zmerom. Ali ne vidite, da se nam bo izmaknila vsaka možnost. Zdaj je še pet minut časa, da se zmenimo. Treba je iz temelja organizirati. Organiziranost postaja zdaj pa prav zares resnična potreba časa. Na nas je, ki smo se tukaj zbrali, da damo podržko organiziranosti, ki je postala postulat sodobnega dogajanja, manira, mit, preskusni kamen, obet in skrivnost. Mi se moramo zmeniti. Ker nam čas ne dopušča, ko imamo samo še pet minut časa, bom na kratko spregovoril še o znanosti v naši družbi. To je enkrat treba povedati. Znanost postaja misterij. To je zato, ker so naši družbeni odnosi sami misterij. Več bom rekel, naši družbeni odnosi so misteriozni, tako da je še znanost sama misteriozna, vrh tega se pa še napihuje in si natika razne barve, samo da nam lahko grozi z blaginjo in bogastvom, obljublja pa nam osiromašenje – vse to obenem. Ne vem, ali se razumemo? Ali sem dovolj jasev in tem svojem izvajanju? Časi so hudi, mi moramo napeti vse sile, da prebrodimo težave. To nam je v skupnem interesu, ker mi smo organizem, ki drug brez drugega ne moremo biti. Znanost se nam zavija v grozljive grafikone in številke in statistike, mi pa to s spoštovanjem sprejemamo. In še huje: hkrati jo z opozorili zametujemo! Naša znanost se nam kaže kot velika resnica prihodnosti, pa je hkrati že tu med nami, ki smo tukaj zbrani. Znanost in tehnika nas spremljata na vsakem koraku, postajata vročično drhtenje časa in razmer, poudarjam, našega časa in naših razmer. Žal mi je, da imamo tako malo časa in ne morem biti bolj izčrpen. Čisto na kratko bom povedal še nekaj pomembnih stvari. Glejte, kaj je namreč v strženu naraščajočega viharnega vrtinca znanstvene ekspanzivnosti sodobnega sveta, na katerega zunanjem robu smo in ki nas grozi posrkati vase kot beluša – šljomps mljas nam ham ham – ali ki nas grozi pustiti ob strani, da se nam v prazno izteka čas – Brrrrr tu tu aaaaaaaaam pi pip brrrrrrrrr – ki drugod urejajoče zbira zagotovljeno v tehnično dovršenost modernih družb? Kaj je znanost v svojem bistvu?

Glejte, preprosto: Metoda. Znanost je metoda. Postopek in tehnika. Poglejte: tule imam jabolka in tule so hruške. Med samo-po-sebi-veljavne, sebi zadostne in nedvoumne aksiome Aristotelove prote philosophia, na tem primeru vidimo, je Descartes vnesel dvom: kaj, če ti principi bivajočega sploh in slehernega spoznavanja – sploh niso resnični? Ali vidite tole jabolko – ham ham ham mljas – ga že ni več. Ali si upa kdo reči, da tega jabolka sploh nikoli ni bilo med nami. Enako je s tole hruško, pogledajte: ham ham ham grrrr sk ck ck. Kaj, če ti prvi prvinski elementarni principi bivajočega sploh in slehernega spoznavanja – sploh niso resnični? Spoštovani, tedaj je pač celotno človeško spoznanje zgradba, postavljena na živi pesek. Ali nisem to posrečeno povedal! Na živi pesek. Živi pesek sem imel že na samem začetku mojega uka blazno rad. Najprej mi je o tem povedal prijatelj na dvorišču. Potem se mi je velikokrat sanjalo o živem pesku. Neumna žival pade noter in se otepa, bolj se otepa, bolj tone. Če bi jaz padel v živi pesek, bi se obnašal kot v vodi. Plaval bi. To so zanimive stvari, samo da preveč ne zaidemo. Torej o živem pesku. Nič sigurnega ni več. O svetu lahko izrečem karkoli, pa mi nobeden nič ne more, ali ni to fino. Lahko rečem, da svet je ali da ga ni. Kaj mi pa morete. Lahko rečem, da je reven ali raven, jaz celo trdim, da ste si hrube vi Slovenci sami izmislili, da ste stvari zakomplicirali, počakajte se me, zdaj vam bom povedal ta svoje: je bolan ali rdeč, ta svet je umazan ali nesmiseln. Vidite, in o vsem tem lahko tudi dvomim. Tako pridemo do Niča. Nič je tedaj, kadar niti ni niti je. Ampak čim je tako, potem že ni več Niča, ker Niča sploh ni, čim pa o njem spregovoriš, pa že je. Ali pa ne. Jaz ne vem, kaj bi rekel.

Ampak prav to je tisto: če dvomim, pomeni da sem. Ali nisem to dobro rekel, to sem se jaz prvi spomnil. Če torej dvomim, pomeni, da sem, jaz pa hkrati lahko tudi rečem: mene sploh ni, mene sem si

sam izmislil, da se pač malo zabavam, ker je bilo že tako dolgčas. Zoper nič ni ugovora. Ali ga pa je, kaj mi pa morete. Mojih misli ne morete ujeti, lahko mi samo glavo odtrgate, ne boste pa s tem ujeli mojih misli. Tako je človek umno bitje. In prav neovrgljivost tega spoznanja predstavlja osnovo za vsa ostala: resničnost te resnice je temelj sigurnosti vsega človeškega vedenja. Temelj niso več samo sebi zadostni aksiomi bivajočega, temveč sposobnost razuma, da spozna resnico. S tem ta ni več v posesti boga, ni denar njegove naklonjenosti in stvar poznanstva z bogom. Zdaj bog ni več poročen samo s Cerkvijo. Ah, še lepšo misel imam: zdaj je Cerkev vesela vdova. Mi smo boga najprej kastrirali, potem pa še ubili, tako da je zdaj v naših rokah. Ali nisem rekel kaj preveč? Prosim, prosim, dopolnitvam sem odprt, samo zdaj moram povedati, ker imamo samo še pet minut časa, še na kratko par drugih resnic, za katere pa se moram še bojevati in si jih izbojevati na vseh nivojih. Moram pa se boriti proti neresnici in taki navlaki v naši družbi in sploh v dometu Bivajočega. Za ta boj pa je potrebna posebna spretnost? Kakšna? Naj ta hip zaokrožim: Metoda. In kaj je Metoda? Znanost je metoda. Ste videli? Vse se mi je krasno izšlo.

Moment, moment, nisem še končal. Saj imamo še pet minut časa – glih prav, da uredim še par stvari, ko smo že vsi tako lepo zbrani. Namreč, glejte, zakaj? Zakaj vse to? Vse to teoretično stremljenje je človeka osvobodilo njegove miselne zavezanosti višji sili. Naj pokažem spet na klasičnih jabolkih in hruškah! Človek je zdaj pahnjen med stvari, med reči, in te mu je potisnilo v roke. Pogledajte, takole. Ni pa to tako slabo, kot se zdi na hitrico. Kajti mi imamo zdaj te stvari na razpolago in na uporabo kolikor le hočemo. Zdaj smo tistega zajebanega tečnega iztisnili v Nič. Zdaj je vse naše. In prav teoretična avtonomija je tista, ki nam je omogočila praktično manipulacijo s stvarmi, tako da lahko jabolka in hruške zdaj pojem brez božje volje – svobodno jih lahko pojem brez vsakogaršnje pomoči in kadar se jaz odločim, da jih bom pojedel. To svobodo mi je omogočila znanost. Ali čutite razliko? Ne, ne razloko, razliko.

Tako je človek svoj prostor izmeril, preračunal in ga organiziral: določil je kvadraturu stanovanja, nogometnega igrišča, ulic in mestnih zelenic, da o zelenicah, ki si jih organizirajo kmetje, niti ne govorim, človek je določil cestno prometna pravila brez božje volje, svet gre naprej, kot ima za iti. Je pa nekaj, kar je. Zdaj gremo namreč v neskončno znanstveno ekspanzijo. Pomislimo, če nas lepega dne to ne bo morda prišlo drago stati! Znanost je človekov grozljivi prijatelj, ne da bi vas spominjal na Hirošimo, Nagasaki in podobno, to je fakat. Vsaka medalja ima namreč dve plati. Mi se moramo odločiti, katera plat je dobra in katera je slaba. Ko si medaljo priprnemo, namreč moramo kazati eno izmed lic te medalje. Medtem pa, ko kažemo eno plat, nam druga plat leži na prsih. Kaj zdaj: greti si prsa z dobro platjo in svetu kazati grdo plat, ali žreti si prsa z grdo platjo, svetu pa kazati lepo plat te medalje, ki se ji reče znanost? Mi se moramo odločiti, časa imamo na pretek, samo delati je treba, zmeniti se je treba, da le ne bi bilo prepozno. Čas je, da jo nehamo obravnavati kot cipo. Oprostite izrazu. Samo toliko.

Kot že rečeno, med govorom III tudi drugi trije ne mirujejo: zbrali so se na drugem koncu in staknili glave, zdaj samo žužnjajo, bolj ko gre govor proti koncu, jasnejši so drugi. Noter padejo tako, da se jim III na označenem mestu pridruži v prepiru, ki je vse glasnejši in določnejši.

IV: Ja, na vsak način. Eni ne pridejo na vrsto, drugi pa ne ustrezajo našim kriterijem.  
II: Med sabo se zmenite in odločite se že enkrat.  
V: Seveda, to je njihova stvar, naj se oni odločijo.  
II: Je pa dobra ideja, da se grejo pluralizem . . .  
IV: Samo da nekateri med nami sabotirajo te shode.  
V: Nima smisla. Ne vem, če ima smisel.  
IV: Odločiti se moramo.  
II: Tudi moji bi radi prišli v ta žakelj.  
IV: Povej, kaj je še takega.  
V: Naj se zmenijo jutri, nam se tega ne ljubi poslušati.  
Vsi: Pa ja, zmenite se jutri.  
II: Se dobimo po sestanku.  
V: Še nekaj je. Recimo, da nič ne dobimo, če abstrahiramo, bomo šli z eno blazno izgubo že v to leto. In v luči zviševanja osebnih dohodkov – skrahirali bomo.  
IV: Ali ne razumete, da smo mi tak sistem, da se spleča zapufati?  
II: Seveda, ker potem ti nič ne morejo vzeti.  
V: Kjer ni, ni kaj jemati. Ubiti nas ne morejo.  
IV: Bodimo bolj jasni. Za koliko?  
II: Sto procentov.  
V: Osemdeset procentov!  
II: Ni res!

IV: Teorija ali praksa?  
V: Torej razpon od osemdeset do sto.  
II: Bojim se.  
V: Je pa osemdeset.  
Vsi: Bojim se, bojim se . . .  
II: Bruto!  
V: Ne vem, zakaj.  
(Smeš)  
II: Nekaj prisparamo.  
(Smeš)  
IV: Ne preveč idej, prosim, to ustvarja zmedo.  
(Premolk)  
II: Kaj je zdaj, ali tisti še ne bo nehal. Ura bo osem.  
V: In kaj s tem dobimo, če se smem vprašati?  
II: Ne dobimo nič, samo bilanco bomo imeli pozitivno . . .  
IV: Moramo biti realisti . . .  
V: Bistveno!  
IV: Saj točno vem.  
II: Ve, ve! On točno ve.  
V: Jebem vam boga!  
IV: Poslušaj, to ni noben cocktail party! Mi se gremo resne stvari.  
V: To se moramo zmeniti. Takoj organizirati tiskovno konferenco.  
(Zunaj nenadoma strelji)  
II: Kdo bo imel priložnostni govor?  
IV: Tistile ideolog. (Pokaže na III.)  
(Mrmranje, spet streljajo.)  
V: Torej gremo na povečanje?  
II: Kot sem rekel že na začetku: sto procentov.  
V: To ni res! Ali ima kdo predlog v žepu?  
IV: Jaz imam teorijo v žepu.  
II: Na pomolu so nove številke: jaz plediram za sto procentno povišanje.  
IV: Kaj ste dali?  
V: Čak, čak malo!  
II: Ne biti prestrašen, saj ne bo nič.  
V: Saj nisem prestrašen.  
(Vse laja.)  
(Streljanje odsekano utihne.)  
IV: Kaj delaš?  
V: Gledam skoz okno.  
II: Jaz sem proti vsakim pripombam. V sedanji situaciji je to hazardiranje.  
IV: Oprosti, pa pojasni. Pripomba je resna in niti malo ironična.  
V: Mi smo vsem odprti, iz take pripombe se da narediti show.  
IV: Če je tako, se pa ne grem več z vami. Hočem delati pripombe, ker vse je že tako kurčevo resno, da je za crknit.  
II: Lahko te pa zajebe. . .

Ko je II rekel „lahko te pa zajebe“, je III končal svoj govor. Vse skupaj izpade takole:  
III: Čas je, da jo nehamo obravnavati kot cipo.  
II: Lahko te pa zajebe.  
III: Oprostite izrazu. Samo toliko.

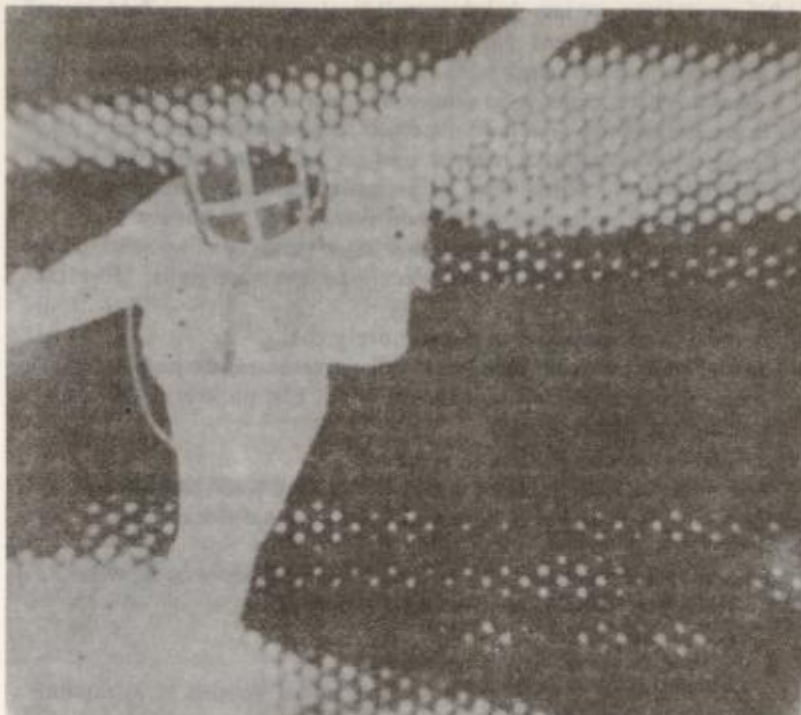
Medtem se visoke igre v drugem kotu seveda odvijajo naprej. Vse skupaj je že zelo spidi. Dajva ta debelemu številko II. Kriči, da bi kar pobijal:  
II: Jebemo mater, mare, uni so me zajebali.  
V: Kaj je spet s tabo?  
II: Pa kaj, budalo švabsko, železobeton! Spizdil sem denar, pa kaj je pol!  
(III se divje pretolče na to stran, kjer je o denarju.)  
III: Kje, kakšen denar! Kje ga je kaj?  
II: Jebemomater, mare, če jim poveš, te ubijem!  
(Norenje, vsi nakazujejo smrt z morbidnimi kretnjami. IV stopi k Mlademu Junaku. IV zdaj oponaša Jesiha. Provocira Mladega Junaka, ki je začuda nekoliko začuden, kakor da bi nekaj ne šlo v redu.)  
IV: Ti, a ti si tole napisal, ne?  
I: No. Jaz. Seveda.  
IV: Kako pa si pisal?  
I: Kako?  
IV: A si vse v enem dnevu napisal?  
I: Ne.  
IV: Zvečer pišeš, greš spat, drugi dan pa naprej?  
I: Ja. Tako nekako.  
IV: Pa ti veš, kako se bo končalo?  
(I molči in ga debelo gleda.)  
IV: Ne veš, anedane!  
(IV steče nazaj v norišnico, I je frapiran, vse se mu je izmuznilo. Notri vse teče in divja, se še od prej, vmes klici:  
Ta omara je moja, to je moja omara . . .

Ko je divjašnica najvišja, priteče IV, kakor da je bil dalj časa odsoten, in grozi):

- IV: Dosti je, fantje, nehajte, zdaj je dosti heca. Imam zaupno informacijo, da bodo prišli. Zdaj pa zares čisto res. Prišli bojo.
- V: Kdo bojo prišli?
- IV: Kar še enkrat vprašaj, drugi dobro vejo, kdo.
- III: Daj no, saj veš, kdo hodi že vsa ta leta!
- II: A zato, ker so peš?
- III: Ne. Sploh niso peš. Oni imajo blazno močne vozove.
- IV: Hja, pot končno ni tako kratka . . .
- III: Kaj, a ti bi potem rad videl, da bi prišli?
- V: Saj ne bojo prišli. Oblast ni tako enostavna stvar, kot si misliš.
- IV: Rajši meni verjemi: oblast je zelo enostavna stvar!
- V: Zate najbrž res, ko misliš, da so oblast ljudje s TV. In ki misliš, da nekje prebiva vrhovni zgodovinski zakon, ki da poedincu, izbrancu oblast v roke . . .
- II: Tale seveda pozna recept, kako na oblast.
- V: Poznam ga!
- VSI: O! In?
- V: Kaj pa mislite, da zdajle delam? Mene glejte, da, mene, ne tistega tipa tamle zunaj! Poznam ga, dobro ga poznam.
- IV: Kaj pa ima ta tip opraviti s tem?
- V: Jaz vem. Ampak od tega mora priti vsakdo sam, vsega se ne da z jezikom povedati. Ko enkrat sam od sebe celovito dojames, kaj je oblast, si že na oblasti.
- II: Stare cunje prodajaš, dragi moj, in tudi napake delaš klasične. Jaz vem še več: o oblasti je treba molčati, če jo hočeš imeti, ne pa trobiti o njej. Katera ženska pa rada vidi, da njen ljubček pripoveduje svojim prijateljem, kakšno p. ima!
- V: So takšne, tudi takšne se najdejo, naša je mogoče za spremembo prav takšna.
- III: No, pa kaj! Ali je oblast tako dobra, res tako slastna?
- V: S kakšnimi imam opraviti! Ste lisice, ki rečejo, da je grozdje itak kislo, ko ga ne dosežejo. Ali ne morete razumeti! Posvetna oblast je vrhovna oblast in zgodovinska igra.
- IV: O, ga že razujem! Njega veseli vladati jeklenim medvedkom. To mora biti slast!
- V: Napaka, napaka, napaka! Hitlerjanska napaka Jeklenim medvedkom se sploh ne da vladati. Njim vladajo biološki in kemični in taki zakoni. Jekleni medvedki se rodijo in umrejo, to je vse. Oblast je vse kaj drugega.
- II: Najbrž kaj takega, kot orgazem, samo da je trajno? Že zastopim. Ampak povej, komu za hudiča torej vladaš, če si že na oblasti?
- V: Čakaj malo! Sam si prejle rekel, da se tega ne sme glasno povedati.
- II: No, te bom pa jaz razkrinkal, glej, v tvojem imenu zdajle na glas povem, da misliš, da vladaš teje igri.
- IV: Je to res?
- V: Je, tudi to je res, in še dosti več je res: ko si na oblasti, vladaš predvsem zgodovini!
- II: Sranje!
- IV: Jaz sem pa vedno mislil, da zgodovina vlada oblasti . . .
- V: Nič čudnega, pri takem klerobudistu . . .
- III: Opa, opa! Tukaj se pa vse konča, če se začnemo zmerjati!
- V: Pa glih zmerjali se bomo, drugače ne bojo nikoli prišle na dan barve . . .

(II, III in IV prebledijo, hitro se umaknejo in staknejo glave. Šušljajo. So zelo prestrašeni. Potem pa kar od daleč zavpijejo): Kako je kaj na oblasti?

- V: Kakor se mi zahoče!
- II: Samo časa ti je ostalo bolj malo!
- III: Da, tako je!
- IV: No, kaj boš rekel zdaj na to!
- V: Rekel bom, da mi je ostalo kar zadosti časa. Ohoj, večnost mi je ostala.
- II: In prostor v tej večnosti je ontološki laboratorij?
- V: Samo da še dosti huje: n a š ontološki laboratorij! Pridite takoj sem. Še veliko se imamo za zmeniti.
- II: In rešiti marsikateri pereč problem današnjice.
- III: Kot na primer zadevo s tehnokrati.
- V: S tehnokrati je tako, če me že vprašate, da so pametnejši, kot se rado misli. Še lep čas jih ne bomo iztrebili.
- IV: Kaj pa birokrati?
- V: Z njimi je laže, sami na sebi so neprimerno nižja raven. Kar ozri se in poglej, saj zato pa se povsod po svetu sami v sebi dušijo. Res, njihova smrt je pošastno polna trpljenja in krčev.
- II: In kaj je potem tvoje? Kakšna je tvoja varianta? Morda kakšna smešna različica smešne demokracije? . . . No, kaj je tvoje? . . . Zdi se, da sam ne veš?
- V: Vem zelo dobro. Kdor pa hoče povedati, mora imeti moč.
- II: Ravno prejle si nam zagotavljal, da oblast že imaš.



Dva prizora iz triple-projekcijskega filma Ronalca Nametha *Ko se svet vrta* za intermedia prezentacijo L's G. A. 1968-69, zgoraj

Aldo Tambellini in Otto Piene: *Black Gate Cologne*, 1968. Tambellinijevo elektromedia okolje kombinirano s helijem napoljenimi cevmi na WDR-TV v Cologne, Zahodna Nemčija. Foto: Hein Engelskirchen, spodaj

Fotografije so iz knjige Geneja Joungtlooda *expanded cinema*

Fotografije na str. 15, 19, 27 in 60 so iz gledališke predstave *LIMITE*; tekst Milan Jesih, režija Zvone Sedlbauer, igravci Stanislava Bonisegna, Silvo Božič, Barbara Levstik, Katja Levstik in Pavel Rakovec, gledališče Glej.

Fotografije na str. 37, 38, 39 in 40 so iz gledališke predstave *SALTO MORTALE*; tekst Pavel Lužan, režija Matija Logar, igravca Tomaž Pipan in Pavel Rakovec, gledališka skupina TêR pri Prešernovem gledališču v Kranju.



V: Nimam še tistega tam zunaj na verigi, nisem še s a m. Zato moram paziti in ker moram paziti, še nimam prave moči. Zaenkrat šele ustvarjam prijetno napetost okrog sebe, da se že od daleč čuti, da se tukaj dogajajo zanimive in pomembne reči. Potem lahko vladaš.

III: In sredstev za ustvarjanje te napetosti seveda ne izbiráš?

V: Res je težko na začetku. Ampak moj cilj je plemenito sredstvo.

IV: Valilnica idej? Skrhal si se, moj samozvani mladi junak! Svočas si bil nagnjen k nečemu dosti bolj oprijemljivemu: k puskam.

II: Počakaj no! Vlečeš na dan njegove stare grehe zdaj, ko vidiš, da mu gre dobro. V teh časih, ko vsi vlečejo na dan stare grehe! Mi se tako ne gremo!

IV: Seveda! Stari grešniki radi delajo nove grehe.

III: O ne, tudi jaz ti ne dam prav! Ali ne razumeš, da je bil včasih le sanjav deček z velikimi objokanimi očmi, zdaj pa je zrasel v mladega junaka, vsaj videti je tako.

IV: V mladega junaka, ki ima še večje oči ...

Kje je denar? Kje je naš denar?! Vi ste sami podivjani intelektualci. Namesto da bi se borili za denar! Gremo po naš denar, alo!

(Grejo s pesmijo po denar – in ga tudi dobijo veliko vrečo denarja. Zdaj je vreča tam na sredi in vsi so zelo vzburljeni.)

IV: Denar! Glejte, denar smo dobili ...

V: In čigav je ta denar, da vas opomnim?

II: Vem, dobro vem, na kaj cikaš, lopov stari! Ampak to si zapomni: tebi oblast, nam denar.

V: Samo to ni tako, ljudje ...

III: Znali ga bomo razdeliti.

V: Stojte, bedaki! Kaj vi veste o mladem junaku!

IV: Mlad junak – star bedak!

V: Mlad junak ima lepo pamet in njegov obraz je lep, da je njegovo življenje udobnejše. To je bila prima ideja, mladega junaka naseliti ravno v Sloveniji. To je tako raznolika dežela, tako ugodna klima, taka tla! Dajmo mlademu junaku vrečo denarja, on ga bo znal trošiti zelo zelo, niti beliča ne bo vtaknil v svojo rit, vsi bojo bogati na njegov račun, dajmo mlademu junaku veliko denarja, od gole oblasti nad igro zgodovine bo težko živel kaj prida uric, mlad junak rabi veliko zraka in prostora, veliko raznolikega ...

VSI: Ne damo, ne damo!

(In že se tepo. Tepo se zelo.)

In zdaj nastopi Mlad Junak. Najprej se malomarno ogleda, nekajkrat počasi obkroži sceno, nato počasi stisne krog in se zapiči vanje. Vsi otrpnejo v grozi, vse bolj skup lezejo, dokler niso stisnjeni v preplašenem, debelo gledajočem kupu.

Mlad Junak razširi roke, kakor da jih bo objel, Vendar ni surov, nasprotno, zelo očetovski je, ko jih z razširjenimi rokami, a ne da bi se jih dotaknil, počasi rine k veliki črni omari.

Ko so mat, skušajo še nekaj vzrojiti, Mlad Junak pa jim samo prijazno, a odločno prikloni, naj le vstopijo.

Ko so tako lepo spravljene v omari, si Mlad Junak iztepe prah z obleke, stopi z eno nogo na vrečo denarja, še roke si omane, tedaj pa že narašča napetost v omari, najprej se sliši samo posamično negodovanje, ki se na koncu zlije v bučen protest, vmešajo se sirene, streljanje, grom in peklo, in prav ko se Mlad Junak prvič prikloni publiko, ko gledalci že navdušeno ploskajo in kaže na ovacije,

omara počni, kot da bi se svet strl in podrl, I, II, III, IV in V padejo ven in po Mladem Junaku, da ga dobijo podse in mu stisnejo lobanjo.

## ivo svetina : gilgameš v pekarni

Sumerski ep o Gilgamešu je s 3500 verzmi tako obširno literarno besedilo, da sprva izgleda skorajda nemogoče napraviti iz te reke besedi, stavkov, podob, slik, sinopsis za gledališko predstavo, v kateri bosta nastopala dva igravca, in katera se bo prikazovala na borih 16 m<sup>2</sup>. Istočasno pa je zgodba o urušnem polbožanskem vladarju Gilgamešu tako kristalno čista, matematično natančno komponirana, da se zdi, da bi jo lahko uprizoril en sam igravec na enem samem kvadratnem metru. Jasnost zgodbe (eposa) je očitna kljub neverjetni raznolikosti posameznih epizod, imen ljudi in bogov, živali, pokrajin; kajti vse te čudovite prikazni so tisti ogenj fantazije, ki osrečuje človeka že tisočletja.

A kljub temu: kaj neki je vemo o tistih daljnih sončnih časih okrog vesoljnega potopa, o temnopolnih prišlekih iz Azije, ki so gojili žitarice, presteli zvezde in sešeli kote trikotnika? Kaj vemo o civilizaciji, ki je spočela zgodovino, zgodovino, ki jo štejejo še danes? Kot vsaka bleščeča organizacija, kot vsako mravljišče, kot vsak sistem mer in vrednot, so danes tudi sumerska mesta, svetišča, trgi, pristanišča, globoko pod puščavskim peskom, ker so se reke skozi večveke odmaknile za celih trideset kilometrov proč od sre te civilizacije božanskih vlačug; klima se je spremenila: tam, kjer je nekoč zorela pšenica, danes niti kamela ne počiva.

Mogoče je čisto naključje, da se nam je ohranila prav pesnitev o orjaškem kralju, o njegovem prijatelju Engiduju, o velikanu Humbabi, boginji Ištar ... Ne, ni naključje! Kajti ohranili so se arhetipi osnovnih človekovih ravnanj in nehanj. Kajti Gilgameševa zgodba je zgodba o človeku, o njegovi histrični želji, obsedenosti po življenju, večnem življenju, ki je mnogo daljše kot so življenja ljudi-mravljic. Človek si hoče pridobiti ime, ki bo trajalo večno. Skušati traja dje kot mesta, ki jih je zgradil, dlje kot svetišča, ki jih je okrasil, dlje kot reke, ki jih je preljal v kanale, da je lahko užival v različnosti prehrane, vonjal dišeče sočivje na belo pogrjnjeni mizi; reke se umikajo, podnebja se spreminjajo, otroci umirajo, padajo v bitkah, zasipavajo jih ruševine večnih obzidij; toda ta uporni, bojazljivi, pogoltni, bogobječi človek kar traja in skuša usodo, ki se mu kaže enkrat kot zapeljiva hotnica, z razgaljenim naročjem, drugič spet kot grda stara baba, ki ji vsakič, ko ji odleti glava, zraste nova.

In tako se začne naša zgodba, zgodba o gledališču.

1. Gilgameš sedi z božansko materjo pred belim panojem. V trenutku popolne zbranosti, zamaknenosti od videnja svojega bodočega življenja, čudovite zgodbe z navadnim koncem, je Gilgameš še najbolj podoben egipčanskemu pisarju, ki s prekrižanimi nogami in kratkim krilcem tvori prvo mizico, na kateri leži srtajčekan papirus, na katerega bo pravkar zapisal modre besede šestnajstletnega faraona. Zgodba odpre svoja vrata. S tremi močnimi ritmičnimi udarci, dvorni klicavec, oznanjevalec kraljevega prihoda utiša zbrane dvorjane. Vsem se pogledi vzdignejo, zaškrijo. Tišina. Kratek uvodni spev, ki oriše Gilgameša kot polbožanskega vladarja, močnega, krasnega, modrega, divjega bika, priganjajočega otroke k delu, bučečega svoje tovariše z bobnom, je disharmonična kompozicija udarcev, dihanja, sikanja, sopenja, tleskanja šopka palic ob dlan. Božanska mati, ki kleči velika poleg Gilgameša, oznanja njegovo poroko z močjo, božansko nevesto, diktaturo, ki vlada v imenu vseobsegajočega in vs-zavezujočega principa-u s o d e.

2. V violetni svetlobi, ki zmešča sliko in stori sence zelene, smo pričali skrivnostnemu dogajanju. Ženska s turkiznimi očmi in temnimi lasmi, spletenimi v kito, spuščajočo se z vrha glave na bele rame, objame moža v jajcu. Neznana sila, nabita s tišino, erotična magija ju vrti v počasnem ritmu. Ženski rase trebuch, dopolnjujejo se dnevi, ki jih je usoda obarvala s samo črno barvo. V belem stolpu brez oken in vrat rojeva mlada deklica dečka, spočetega od neznanega človeka, pred davnimi meseci spuščena od bogov na njeno borno ležišče. Dečkov ded, vseмогоčni kralj trinog, se budi v spanju, plašen in potan kot žival se spominja hudih besed prerokbe otrok, ki ga bo rodila tvoja hči, te bo vrget s prestola. Kralj trepeta v kraljevski postelji; med njegovimi nogami leze na svetlo, po njegovih nogah navzgor, prerokba, kamnita žena, sopihajoča grozo in smrt. Kralj pada mrtev v rojstvu rožnatega najdenčka, ki ga je preprost vrtnar poimenoval za Gilgameša.

3. Gilgameš je že velik. Lepa je njegova moška postava, najsihlnejša. Bogovi kipečajo o njem, nekaterim je po volji, drugi se spet budujejo nad njegovimi dejanji. V divjini, v nedrni narave, živi divji mož, Engidu po imenu, lasje mu rasejo po obrazu. Ker ga bogovi hočejo za preizkus Gilgameševe moči in pravičnosti, mu pošljejo vlačugo, da ga stori človeka, da mu pokaže kaj ženska zna, da ga priuči osnovne civilizatorične veščine in slasti. Divjina je ritmično skicirana v Engidujevem cepetanju; s kriki, s katerimi kliče Ninurto, svojo stvariteljico; prihajajo od znotraj, iz še skoraj živalske grla; istočasno pa gledamo kthko gazelo, ki se pase ob hladni, temnozeleni vodi; Engidujevo družico, tempeljska vlačuga, Ištarina svečenica, nastavlja past divjaku, ki jo hoče pohoditi, zgrabiti, spremeniti v cvetni prah, da ga bo polizal z užtkom: saj ženska ne diši tako kot gazele, a vendarle ga plaši, prav njen vonj ga plaši, vonj, ki prihaja iz cdinega dlakavega mesta na njenem sicer golem, belem telesu, ga bega, prebuja v njem barvaste podobe drugačnega življenja. Narava se sama ne opija v lastnem opoju, toda prav opoj in slast sta vlačugino orožje, ko širi stegna, ko ponuja divjemu bitju štrleči, : dišavam natrti dojki. Vlačuga posnema gazele v mirnih, elegantnih gibih, ko se lesketajo med travo. To Engiduja zbega. Vrže se nanjo, a namesto sočnega mesa, dobi njeno lepo oblikovano spolovilo. Na koncu mu vlačuga še reče: Jej kruh, to spada k življenju. Tudi opojno pijačo pij taka je navada v tej deželi.

4. Gilgameš sanja. Poslušaj hipnotično petje čepeče deklice, gleda sebe, kako je močan in lep. Nenadoma vidi svoj obraz, ležeč v pesku pred njim. Vidi sekiro, čudno sekiro, z rezilom obrnjenim v nebo. Leže na sekiro, kot na žensko leže nanjo. Lepo mu je in prijetno, rezilo leze vanj, krvi ne čuti, ne bolečine. Slast. Za belo zaveso bedi njegova božanska mati, z rokami kot antenami, z glasom kot odmevom. Vznemirjenega kraljevskega sina pomiri z besedami: Sekira, ki si jo videl je mož. Močni Engidu je to, prijatelj, ki pomaga iz stiske.

5. Gilgameš se bojuje z Engidujem, ki je sekira, ki je ženska. Sanje niso čisto resničnost, resničnost so tudi sanje. Na trebuhu ženske je svetleč trikotnik, magični kloris; kot divja kobila se mu bliža. Gilgameš kriči, skuša odgnati sliko, v katero že vstopa. Ženska se ne ustavlja. Ze je pri njem, piha mu pod podlate, da plava na nevidnem morju, da bo vsak hip padel, da lovi ravnotežje; njegove kretnje so podobne dedovim kretnjam, ko ga je pahnil s prestola. Izgublja oblast? Moč? Ne, saj to so le sanje, Engidu je ta ženska, Engidu mu ne želi nič zalega; Engidu je dobri prijatelj, s katerim se objameta in skupaj odideta v blesteče dvorane, med mlade vlačuge, ki jih bosta ljubila vse do jutra, med njihovimi prijetnimi stavki: Kako edinstvenega te je rodila mati. Vse kneze sveta prekaša tvoja moč! Oh, kako prijetno je življenje bogov, misli Gilgameš in je srečen.

6. Toda življenje ju čaka. Avanturam naproti! V gozdu živi velikan Humbaba in Gilgameš ter Engidu skleneta, da ga ubijeta; saj je ni večje radosti in lepšega občutka kot tistega, ki nastopi, ko so za nami velika dejanja, pogum izžarevajoča. Fanta sta vesela, stopata po mehki potki velikega cedrovega gozda. Rdeča Kapica gre k babici. Toda kaj je to? Saj je danes ves gozd rdeč, saj sta rdeča tudi ona dva. Saj to je ogenj! Ples ognja. Slava ju slepi, opijanja, že sta igrački v zubjih vedno budne usode, ki ju že naslednji hip zvrtni v demoničnem plesu, vidov ples? Gorita, da se čistejša prebudi? Ponovno zasliši Gilgameš hipnotično petje čepeče deklice. Glava mu postaja vse nerazsodnejša. Deklica mu poje – ne!

7. Toda on že zgrabi, globoko v temnem gozdu, polnem krikov dišečih • pie mesojedih rož, smaragdih lijan, svoj balto, sedem talentov težak balto, in preseka Humbabo, veličana s šapami kot lev, z rogovi kot bik, z udom, ki se končuje kot kačja glava, na dvoje. Preseka svoje sanje na dvoje.

8. Zastrupi svojega brata, divjega a plašnega in opreznega Engiduja.

9. Gilgameš je otožen, čustveno razvran. Lepa svetloba velikih dejanj je ugasnila in sedaj je podoben operetnemu ljubimcu, ki toži pod zastrtim oknom svoje drage. Osorna pamet pa mu govori, da je nekje tudi zanj smrt, lepo očiščena smrt, konec, ki prej ali slej zleze v vsakega človeka, in Gilgameš je predvsem človek, le malo božjega je v njem, to je le histerija, ki ga venomer znova sili k silnim delom.

10. Gilgameš si nadeva pozlačene maske, okrašena obličja, menjava svoje obraze, misli nikdar. Pridobiti si hočem ime, ki bo trajalo večno! tuli Gilgameš vrh obzidja, ki ga je dal zgraditi zato, da se bo sesulo preden bo pozabljen on, vladar nad vladarji. Tuli kot sirena, ki oznanja bombni napad, kataklizmo, vesoljni potop. Gilgameš se skriva za masko, narejeno po božji podobi.

11. Ištar, vrhovna mati vlačug, boginja plodnosti, z rubinom v mlačnem popku, ki je popek sveta, vabi Gilgameša, naj bo njen mož. Obljublja mu voz iz zlata in lazurja z zlatimi kolesi in roglji iz cicktrona. Nagovarja njegovo plodnost, ki stori, da kože kote trojčke, ovce pa dvojčke. Gilgameš pada iz ene opitosti v drugo. Komaj se je streznil omamne slave, že mu temni pogled ob nagi Ištar, ki leži pod njim in penisu, ki rase in rase in postaja velik kot ženska noga in debel kot žensko stegno. Ah!

12. Post coitum. Gilgameš je žalosten, prazen, otožen. Ištar pa divja, da je kaj. Razbija vrata podzemlja, mrtvi vro na plano in žro žive. Je huda baba, ki je niti skoraj božanski ud ni mogel zadostiti. Sliši se pasje hropenje, volkodlaci se plazijo v tihe spalnice in pijejo otrokom kri. Ištar pa je divja in žre možka spolovila. Silna je v nozem početju.

13. Gilgameš in Engidu igrata mikado. Engidu je ves bolehen, v njem so se naselile temne sile, kazni božja, ki je sklenila pokončati dvijaško slavo in razuzdanost teh dveh orjakov, ki z lahkoto pobijeta nebeškega bika, ki ga bogovi pošljejo na zemljo, da uredi stvari, da vsakič, ko puhan sapo skozi nozdrvi, pobije petsto ljudi. Je pozno popoldne in prijatelja se razvedrita s partijo mikada. Palčke dežujejo po bogatem podu, fanta se veselita pa spet jezita. Sreča je opoteča. Smrt sedi na njuni postelji. Kdor izgubi, izgubi tudi življenje. Za modro zavoso čepi hudičevka, lepa Ištar in se smehlja. Engidujeve roke so vse bolj nespretne, prsti debeli in okorni za to fino igro. Ištar se veseli. Gilgameš je najkrasnejši med bojevnik.

Pridejo iglarji, ki z iglami iščejo ranljiva mesta na človekovem telesu in prično špikati Engiduja. On pa kar ponavlja: Gilgameš je najkrasnejši! Gilgameš je najmočnejši! Igle pa neusmiljeno drsijo po potni in hladni koži in se vedno pogosteje zabadajo v mehko meso. Smrt sedi na Engidujevi postelji – hipnotično poje čepeča deklica. Ze spet!

14. Engidu leži na kamniti postelji. Mrtev. Gilgameš joka nad njim. Engidu leži prvi dan. Gilgameš si puli v žalosti krasne lase, dišeče kodre. Engidu leži drugi dan. Mrtev. Bogi divjaki, ki je klonil pred žensko, ki se je zgrudil pod pezo slave, ki je ni potreboval. Ritmični udarci bobnijo ob njegovem telesu. Dvanajstkrat. Dvanajst dni je nepokopan. Sedaj je umit in pripravljen za pot v podzemlje. Tja ga pelje gola ženska, posuta s kačami. Kače plavajo po vijoličastem zraku, zelene kače, sence mrtvih duš. Po Engidujevem prebujajočem se telesu hite drobni prsti male deklice, hipnotične pevke, s turkiznimi očmi in lasmi, spletenimi v temno kito. Skoz jajce, belo jajce v maternici, odide Engidu skozi vrata navzdol.

15. Gilgameš pa se emeri in išče večnega življenja. Vsaj zase. Z vnetimi očmi, ki jih zakriva pred radovednimi pogledi s črnimi naočniki, tava po daljnih krajih sveta onstran Gore Mašu, kjer živi človek-skorpion. Onstran je samo tema. Črna je tema in nikjer ni luči. Gilgameš začuje sladko petje. Čepeča deklica? Skorpion? Zdravnik? Pade na zemljo in prosi: pusti me mimo, da najdem življenje! Večno življenje. Tedaj pa se priplazi za njegov skrušen hrbet skorpion, ki straži sonce pri vzhodu, in se prisesa na Gilgameševo hrbtenico. Pije, pije mozek, pije Gilgameša, pije božansko vsebino, ter nagnusno pljuva to grenko in smrdečo tekočino vse naokrog. Ko je končano, Gilgameš slep odtava proti Vrtu bogov. K njim gre, ki so ga zapisali v knjigo smrti.

16. Za belimi zidovi živi Modra žena, prababica Sibile, ki mu zapove naj ne išče drugačnega življenja, kot je odmerjeno človeku, kar pomeni naj bo njegovo telo vedno okopano, trebuš poln in žena ter otroci srečni v njegovem objemu in naročju. Hudo doni njen glas.

17. Gilgameš se spominja zgodbe o vesoljnem potopu, ki mu jo je pripovedoval Utnapištīm, živeč na drugi strani Vode smrti. Ob spremljavi ritmičnih udarcev grade ljudje, obsojeni na pogin, hišico iz bičja, v kateri naj bi, po zagotovitvi bogov, preživeli vesoljni potop. Seveda je to le zvijača. Saj je že odločeno, da bo edini preživeli Utnapištīm. Hišica iz bičja!

18. Za špranjo se odpre zemlja in ven pride Engidu, iz podzemlja pride Engidu. Gilgameš se ga silno razveseli. Kakšno je podzemlje, kaj si videl tam? Toda Engidu je molčeč, skriva se za masko smrti, njegovi gibi so počasni, brez teže. Povej mi, povej mi, kako je v podzemlju sili Gilgameš. Ne povem ti, ne povem ti, če ti povem, kaj sem videl tam, bo sedel na tla in se zjokal. Nenadoma postane Gilgameš Engidu in Engidu Gilgameš. Skrivata se za maskama, ki sta bili narejeni po božji podobi. Smrt preži. Njuni gibi so tihi, počasni, brez krvi in vonja. Odpira se zemlja in počasi drsita vanjo, izginjata. V vijoličastem zraku, v maternici, pred belim stebrom, magično liso u s o d e, se pogovarjata maski smrti: Povej mi! Ne povem ti...

Tip 1: Uu! (se premakne, s stolom v rokah in gre proti tipu 2, ki v nekakšnem transu naperja nož)

Tip 1: Uu!

Tip 2: Aa!

Tip 1: Uu!

Tip 2: Aa! (glasovi postajajo glasnejši in se stopnjujejo do krikov)

Tip 1: Uu! (gre s stolom v rokah proti tipu 2, ki se z nožem in stolom v rokah umika)

Tip 2: Aa!

Tip 1: Uu!

Tip 2: Aa!

Tip 1: Uu!

Tip 2: Aa! (premor)

Tip 1: Hur ...!

Tip 2: Aa!

Tip 1: Pojdi!

Tip 2: Aa! (se prežeče premikata v krogu okrog postelje)

Tip 1: Stoj! Te! Uh!

Tip 2: Aah! Crkni! (krik zvije tipa 1 na stol; potem se s prekrizanimi nogami in s stolom spet umakne na levo stran postelje)

Tip 1: Crkni ... ti! (spet in zdaj hitreje prežeče zakrožita okrog postelje)

Tip 2: Da bi te raz. ...!

Tip 1: Raje bi tebe da. ...!

Tip 2: Ne bilo ...

Tip 1: Bi ne bil!

Tip 2: Ma orke te. ...!

Tip 1: Kurrubi ubu. ...! (premor, sta vsak na svoji strani)

Tip 2: Preklete!

Tip 1: Peklensko! (se spet preganjata v krogu)

Tip 2: Frdamanec!

Tip 1: Uh, za popizdit!

Tip 2: Pojdi k vragu z vsem svojim!

Tip 2: Ti pa s tvojim!

Tip 2: K vragu — tvoje z mojim vred!

Tip 1: Tvoje z mojim!

Tip 2: Njihovo!

Tip 1: Vaše!

Tip 2: Vse skupaj!

Tip 1: Naše!

Tip 2: Pojdi v rit!

Tip 1: Pred mano pa ti!

Tip 2 (ostro): Ma orke te. ...!

Tip 1: Kurrubi ubu. ...! (premor)

Tip 2 (sede na stol): Prav! Jaz s svojim!

Tip 1 (se mu približa za hrbet in ga zapeljuje, mehko): Jaz pa s svojim!

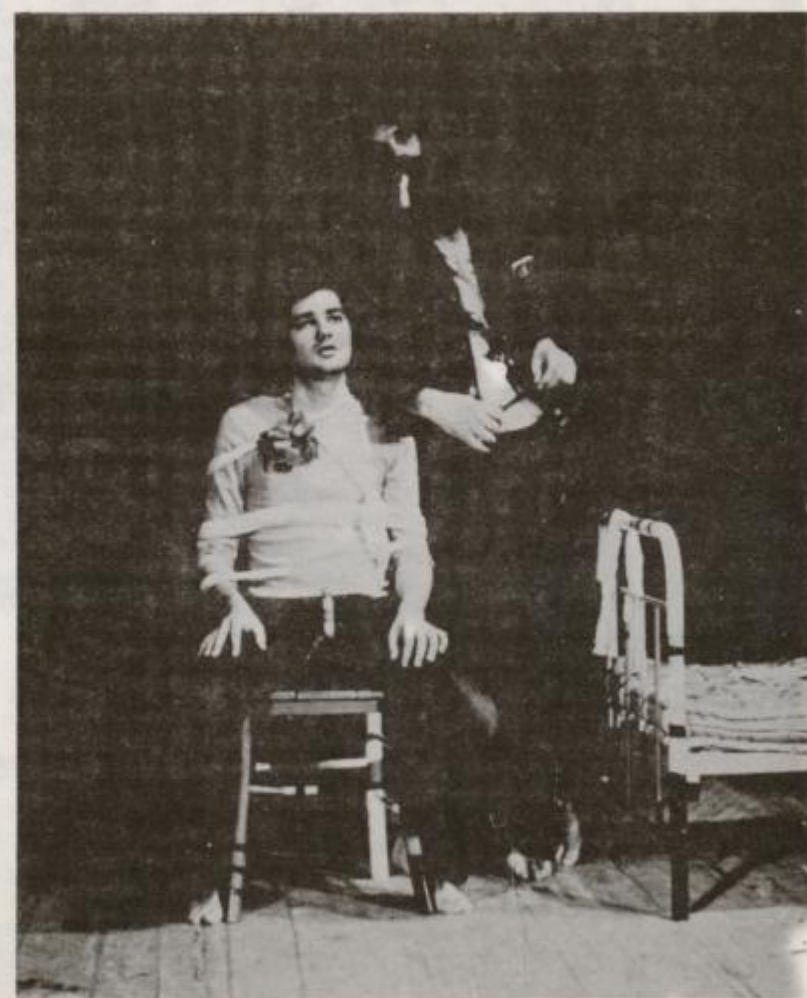
## pavel lužan : **salto mort** ale

(Na odru je postelja, na levi in desni stol; na levega je oprt tip 1, z nožem v roki na preži; na desnem sedi tip 2, z nožem v rokah in zvit vase, stisnjen, napet.)

Tip 2: Aa! (premor) Aa! (premor) Aa! (premor) Aa!

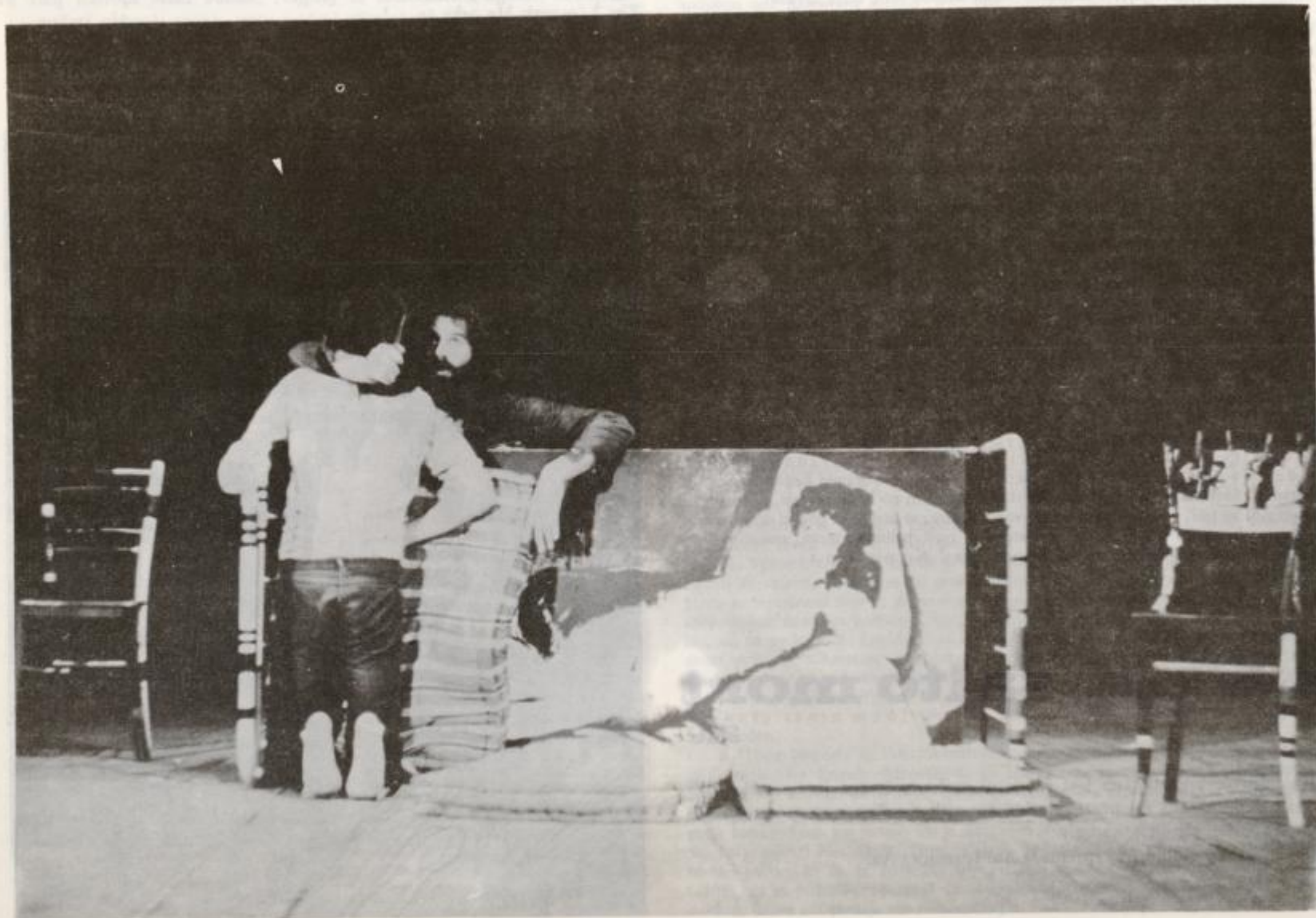
Tip 1: U!

Tip 2: Aa!



Tip 2: In zdaj? (se dvigne)  
 Tip 1 (ga objame od zadaj, z nožem v roki): Roke proč od noža!  
 Tip 2: A zares misliš...?!  
 Tip 1 (ostro): Roke proč..., sicer...!  
 Tip 2: Ti tudi nož, sicer...! (oba zakričita istočasno)  
 Tip 1: Kurbi ubu!  
 Tip 2: Ma orke te...! (premor; se umirita; tip 1 izpusti tipa 2)  
 Tip 1: Poglej! (gre vstran) Za popizdit je!  
 Tip 2: Za crknit je!  
 Tip 1: Odkod si pa prišel?  
 Tip 2: Abecidumol...a kako že, nekako tako, pravzaprav ne... od daleč!  
 Tip 1: O?! Jaz pa sploh ne vem več odkod!  
 Tip 2: Ma orke te...!  
 Tip 1 (kaže kot miličnik na križišču): Tule je sever, tule je jug, tule je vzhod, tule je zahod...!  
 Tip 2: Kje pa smo tu?  
 Tip 1: Kako naj vem! Ne vem.  
 Tip 2: Ma orke te...!  
 Tip 1: Kurbi ubu...! (gre na desno in sede; premor)  
 Tip 2: A si videl smrt?  
 Tip 1: Sem zato prišel.  
 Tip 2 (se skokoma približa tipu 1): A se kaj bojiš?  
 Tip 1 (preži na nož): Ne ga srat, saj vidiš!  
 Tip 2 (mirno sede na posteljo): Jaz sem videl smrt.  
 Tip 1: A se kaj bojiš?  
 Tip 2: Ne vem. (odloži nož)  
 Tip 1: O?!  
 Tip 2 (živčno): Vseno pa — roke stran od noža! Poznam tipe, ki napadajo...  
 Tip 1: Mene? Me? (pusti nož, vzame povoj) Aa! A naj te s cunjami? (s povojem ovije glavo tipu 2 čez usta in ga pritisne na posteljo in tako drži nekaj hipov)  
 Tip 2 (živčno): Se zgodi!  
 Tip 1: Svinjski poklic to!  
 Tip 2 (živčno): Hudičevo opravilo!  
 Tip 1: Kurbi ubu...! (izpusti tipa 2, ki še leži)

Tip 2: Ja, orke te...! (premor; tip 1 se skloni, vzame stol in skozi luknjo med sedalom in naslonjalom gleda okrog ko skozi kakšno okno)  
 Tip 1: Pomlad je že.  
 Tip 2: Drugi dan.  
 Tip 1 (spusti stol): A veš, da si ti odličan borec!  
 Tip 2: No, tudi ti si me utrudil!  
 Tip 1: Jaz sem na psu.  
 Tip 2: Ja, za crknit je!  
 Tip 1: A se zdaj malo oddahneva? (počasi leže poleg tipa 2)  
 Tip 2: No, ja... smrtna tišina je koj tu. (steguje roke za nožem)  
 Tip 1: Ampak... roke stran od noža! (sede v nasproten kot postelje)  
 Tip 2 (sede ob stranici in se nasloni; napeto): Ti tudi roke stran od noža!  
 Tip 1: Najbolje... (odloži nož)... da vsak svoj nož pustiva v svojem kotu.  
 Tip 2: Kaj ne rečeš!  
 Tip 1: A? A? A?... (se z napetostjo, s telesom in razkoračenimi nogami poželjivo pomika proti tipu 2, ki je stisnjen v teh škarjah na robu postelje) A si za to?  
 Tip 2 (se umakne, da spleza čez posteljno stranico; živčno): Saj sploh ne vem, kje sem.  
 Tip 1: Vseeno! (se umakne nazaj v svoj kot postelje) Ti sedi tamle, jaz pa tu.  
 Tip 2: Res, to je za crknit! (sede na stol na levi; tip 1 sede na desnega in si daje opravka z različnimi malenkostmi)  
 Tip 1: A si ranjen?  
 Tip 2: Svinjsko si me zadel v ramo.  
 Tip 1 (presenečeno): Oh! A da mi je res ratalo?! A te boli?  
 Tip 2: Kri mi teče pod obleko.  
 Tip 1: No, ja, pravzaprav pa — vse to ni moja stvar.  
 Tip 2: A je moja, a? Duš, boli za crknit!  
 Tip 1: Važno je, da si drugače na zunaj cel.  
 Tip 2: A sem te jaz zadel?  
 Tip 1: Ja, enkrat z nožem, ampak jaz imam srečo.  
 Tip 2: Se zgodi! A pa ti sploh teče kri?  
 Tip 1: Samo praska je.



Tip 2: Skoda! Ti si pa dobro skrhal nož na mojih kosteh!  
 Tip 1: No, ja!  
 Tip 2: Uh!  
 Tip 1: A te obvezem?  
 Tip 2: Aaa? Kaj praviš? A da bi prišel sem?  
 Tip 1: Saj bom nož pustil tu!  
 Tip 2 (živčno): Ja! Bi slo! Samo — roke stran od noža!  
 Tip 1: Ti tudi — roke stran od noža!  
 Tip 2: Uf! Prekleta kri, kako je mrzla!  
 Tip 1: A se ti obleka lepi?  
 Tip 2: Svinjsko! A imaš kak povoj? (zasadi nož v stol, med svoje noge)  
 Tip 1: O, lahko ti ga dam, samo — roke stran od noža!  
 Tip 2 (živčno): Nooož! Nož! (poželjivo gladi nož) Nož! Nož! Nož!  
 Tip 1 (ga sproži beseda nož): Nož! Nož! Nož! (vstane in maha z nožem, ko da se bori) Nož! Nož! Nož!  
 Tip 2 (v nekakšnem transu): Nož! Nož! Nož!  
 Tip 1 (skoči z nožem nad tipa 2): Nooož!  
 Tip 2 (zakriči): Pusti nož!  
 Tip 1: Preklet nož!  
 Tip 2: Roke stran od noža!  
 Tip 1: Ja, ti tudi — roke stran od noža!  
 Tip 2: Jaz sem za to, pridi me obvezat, meni je za crknit!  
 Tip 1 (odloži nož): No, vidiš! (raztegne povoj in mu prične obvezovat rano)  
 Tip 2: Dobro si jo staknil. (povija tipa 2) Aah — vidi se, kaj je nož!  
 Tip 2: Nož je hujši kot bič.  
 Tip 1: Vse je eno sranje! (gre sedet na stol na nasprotni strani; premor)  
 Tip 2: Preklet svet, zdaj še scat ne morem it!  
 Tip 1: Ooh! (s stolom vred nagne tipa 2) Postrani se obrni in šcij!  
 Tip 2: Ne morem, uh!  
 Tip 1: Pa nič! (gre sedet v svoj kot in si prične zvijati cigareto; premor)  
 Tip 2 (ječi): Ah, prasec, prasec! (premor) Sem se že v hlače!  
 Tip 1: Potlej te bo pa zeblo!  
 Tip 2: Saj ni oblakov, vidiš, in topel dan je, imam srečo!  
 Tip 1: Vidiš, ti tudi!  
 Tip 2: Enkrat, ja.  
 Tip 1: Aah!  
 Tip 2: Ooh! (premor)  
 Tip 1: Kako ti je ime?  
 Tip 2: Bazakobelanu.  
 Tip 1: O?! A bazakoterazu?  
 Tip 2: Baza-ko-be-la-nu.  
 Tip 1: Bazakoto . . . ali bo . . . ra . . . eh, dolgo je! Saj ni važno!  
 Tip 2: Pa tvoje?  
 Tip 1: Verakomerinet.  
 Tip 2: To je nekam znano . . . Verakoklarinet? !  
 Tip 1: Ne, ne verakoklarinet! Verakomerinet.  
 Tip 2: No, saj — veratomeridet.  
 Tip 1: Daj, pusti to!  
 Tip 2: In nož tudi!  
 Tip 1: Ja, menda drži — posebno pa nož!  
 Tip 2: Saj me drugače res prav nič ne briga!  
 Tip 1: A boš cigareto?  
 Tip 2: A-a! Imaš kaj boljšega?  
 Tip 1: Aspirine.  
 Tip 2: A-ne! Imam verinobolarus.  
 Tip 1: O?!  
 Tip 2: Verinobolarus, ja.  
 Tip 1: Poj ga pa ne srat!  
 Tip 2: Ah! (premor) Ne vem. Vseeno mi daj aspirin! (tip 1 mu da v usta aspirin)  
 Tip 1 (prisluskuje okrog): Je fantastičen mir, a ne? !  
 Tip 2: Ja! (daljši premor, ko negibno poslušata)  
 Tip 1: Svet je zmešan!  
 Tip 2: Jaz pa kamen.  
 Tip 1: O?! Jaz pa prahek.  
 Tip 2: Tisoč let star.  
 Tip 1: Ista figa.  
 Tip 2: Smrtna tišina.  
 Tip 1: Ja!  
 Tip 2: Ooh!  
 Tip 1: Je pa fantastičen mir, a ne? !  
 Tip 2: Ja, je tak mir!  
 Tip 1: Mir.  
 Tip 2: Mir. (premor; tip 1 prične prisluskovati na vse strani)  
 Tip 1: A slišiš, kako govorijo?  
 Tip 2: Daj, daj, a si zmešan!  
 Tip 1: Drevesa!  
 Tip 2: A me imaš za norca!  
 Tip 1: Kar poslušaj! Častna beseda! Samo poslušaj . . .! (išče okrog) A slišiš?

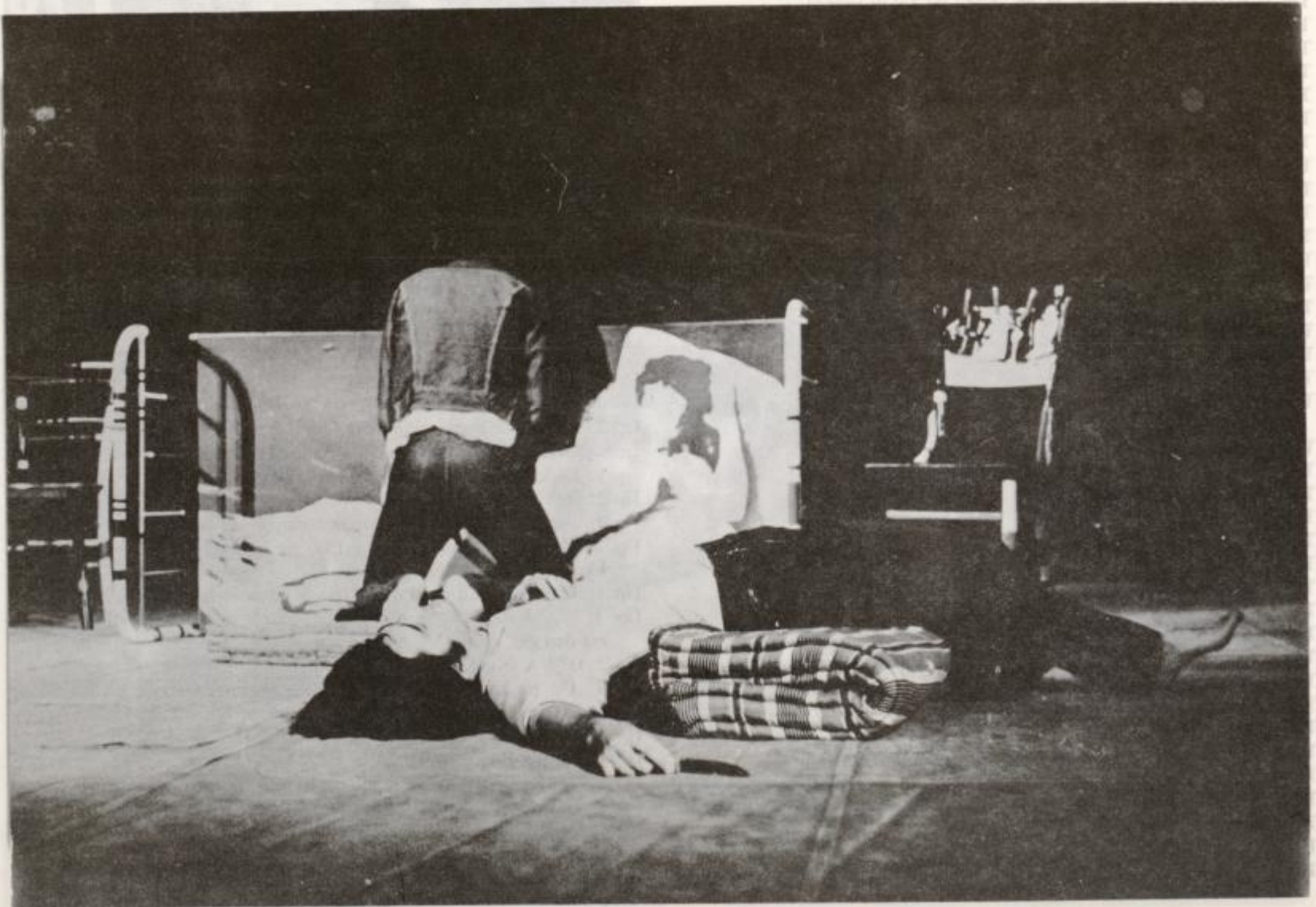
Tip 2 (navdušeno): Mejdus! (premor; tip 1 išče okrog)  
 Tip 1: Ja, ja — mrtvi govorijo!  
 Tip 2: Daj no mir!  
 Tip 1: Ja, jaz verjamem!  
 Tip 2: Pa res se nikdar nisem slišal!  
 Tip 1: Daj, daj — a da res ne? !  
 Tip 2: Častna beseda.  
 Tip 1: Ja, ne slišijo vsi ljudje na istih frekvencah.  
 Tip 2 (je navdušen): O — zdajle prvič čisto malo!  
 Tip 1: Jaa, potlej pa ne vem, če ti sploh slišiš nebotičnike, se mi zdi da ne, ker so tako daleč proč, ti pa še nisi vaju poslušat na tej frekvenci!  
 Tip 2: O, ja! Zdajle jih! Samo hribi jim nagajajo, ampak jih slišim. Če pa veter pihne — pa sploh odlično!  
 Tip 1: No, saj si lahko kmalu mojster za te reči!  
 Tip 2: Kdo bi si misli! Ampak vaja le dela mojstra!



Tip 1: Ja, no, saj slišiš!  
 Tip 2: A veš, da res! Pa kar brez kakšnega aparata!  
 Tip 1: Ja, ja — mrtvi govorijo!  
 Tip 2: Mejdus! Zato ljudje pravijo, da je fletno biti mrtev.  
 Tip 1: Ja, kaj se pa zdaj delaš pametnega!  
 Tip 2: O, a ti še nisi slišal tega?  
 Tip 1: Kdaj že, ko sem bil še usrane, ampak se zato ne delam Fontaina!  
 Tip 2: Ho, ho, si štoser! Kdo mi bo pa krila naredil? In sploh! Tam, kjer živim jaz, ne letamo visoko!  
 Tip 2: Saj je vse en drek! Pri nas tudi v glavnem štanfamo zemljo.  
 Tip 1: No, ampak — vseeno sem se enkrat peljal s hidrogliserjem. En cel dan čez morje!  
 Tip 2: O?! A je tudi hidrogliser kaj rekel?  
 Tip 1: On pa kar poje, tako ima nežne masine, ko se z brzino dvigne nad vodo. (premor) Fantazija, ti rečem!  
 Tip 2: A ne pride nič slabo, ko gre gor in dol?  
 Tip 1: Kje pa! Prej požreš tablete.  
 Tip 2: No, saj tablete so pa meni zdajle tudi že prijele.  
 Tip 1: Te ne boli več?  
 Tip 2: Če sem na miru, ne!  
 Tip 1: Potlej te pa lahko odvezem! (odveže tipa 2)  
 Tip 2 (hitro vstane in seže v žep in izvleče fotografijo): Hudič, kmalu bi pomečkal sliko!

Tip 1: Kakšno? A od teh krajev?  
 Tip 2: Ne; fotografijo moje žene.  
 Tip 1: A jo imaš ves čas s sabo?  
 Tip 2: Ja, v žepu pri dokumentih, za vsak primer!  
 Tip 1: Jaz jih imam pa za srajco cel pok, da gre težje nož skozi! (izza srajce izvleče fotografije golih žensk in jih kaže)  
 Tip 2: Mejduš, a si tako agilen?  
 Tip 1: Kaj naj pa delam drugega ko digi-dagi, ko je svet tak? !  
 Tip 2: Seveda, saj si še mlad!  
 Tip 1: Petindvajset.  
 Tip 2: O, o! Si pa še — mladost je norost! (tip 1 poskoči, mlati okrog sebe)  
 Tip 1: Prekleta muha! Je prišla kri pit iz rane! Pa kakšna je, kot slon! Prava mesarska!  
 Tip 2: Ja, le pazi! Takšnale obleze ves drek, potlej ti pa pride na kri! Brž jo ubij! (tip 1 zgrabi nož) Stoj! (tudi sam zgrabi nož) Pusti nož!  
 Tip 1: Prav! A ti tudi — roke stran od noža! (odložita nože)  
 Tip 2: (gleda muho) Povsod je dosti dreka, pa pride!  
 Tip 1: Še dobro, da je samo ena! (gleda muho na dlani; premor)  
 Tip 2: A hočeš videt sliko?  
 Tip 1: A tvojo ženo?  
 Tip 2: Ja, žena in otrok.  
 Tip 1: No, ja. (gleda sliko) A imaš rad otroke?  
 Tip 2: Daj mir! To je luksus.  
 Tip 1: Jaz jih nimam.  
 Tip 2: Ti si bolj pameten, ker si sam!  
 Tip 1: Ja . . . Na! (mu vrne sliko) Jaz nimam kaj s to sliko!  
 Tip 2: Saj ni nič treba, le toliko, da veš, kaj imam jaz doma.  
 Tip 1: To že! Drugače pa ta slika nekaj govori le tebi.  
 Tip 2: Oh, seve! Tebi tudi tvoje!  
 Tip 1: Mene pa moje dražijo. (spet gleda pornografske fotografije)  
 Oba (zavpijeta): Avioni! (skočita na noge, prevrneta posteljo, da modroci padejo dol in se na dnu postelje prikaže velik ženski akt; zdrenjana sta ob postelji in zreta gor)  
 Tip 2: Reaktivec! Tamle gori nekje!  
 Tip 1: Je bojni? Je potniški?  
 Tip 2: Črnosivo piko vidim!  
 Tip 1: Kaj blefiraš, da vidiš sredi neba eno piko!

Tip 2: Res, kot pika — če ti rečem!  
 Tip 1: Samo pika!? Pa je menda ja vsaj kot neki goli otok!  
 Tip 2: Precej manjše, da bi rekel otok, precej manjše je. Zdaj je razločna srebrna pika na modrem ozadju.  
 Tip 1: Eeh! (ne gleda več gor, ampak gleda akt)  
 Tip 2: Častna beseda!  
 Tip 1: Nooo, ko že vidiš gor, kaj praviš, kako se ta hip vidi sem dol?  
 Tip 2: Kako naj to vem, ko sem tu!  
 Tip 1: In kaaaj je videti tu doli, tooo bi bilo zanimivo videti, a? !  
 Tip 2: Seveda, če bi bil tam!  
 Tip 1 (se smeje in gleda gor): Posebno stewardeso, a? Le kaj vidi ona?  
 Tip 2: Pika se ves čas giblje proti zahodu, ves čas raste, posebno v dolžino . . .  
 Tip 1: Kje?  
 Tip 2: Tam! (kaže) Res je zanimivo!  
 Tip 1: To bi pa res rad videl!  
 Tip 2: Reaktivec je. Viden je že v nejasnih silhuetah.  
 Tip 1: A leti naravnost sem?  
 Tip 2: Ne. S te strani ga vidim v bok.  
 Tip 1: Najbolj me zanima, kakšna je stewardesa!  
 Tip 2 (kaže z roko): Brž poglej za mojim prstom!  
 Tip 1 (gleda akt): Je bela? Črna? Rumena?  
 Tip 2: Glej, če hočeš videti!  
 Tip 1: Samo — kaaaj mi če vse to?  
 Tip 2: Ali še ne vidiš?  
 Tip 1: Sploh ne! (se skloni k aktu) Ampak po pravilih so stewardese same perfektne ženske.  
 Tip 2 (reportersko): Zdaj so jasno vidne oblike aviona.  
 Tip 1: V teh rečeh sem nekaj bral o tem. O konkurzih. Akademskih kadrih. O izbirah. To je prava filmska kurbarija.  
 Tip 2: Tole je potniški reaktivec!  
 Tip 1: Slišiš ti, ti me sploh ne poslušas! A zdaj me daj, če hočeš videti to sliko! (strastno gleda akt) Perfektna je! Poglej že sem dol! (boža akt) Fantastična!  
 Tip 2: Kaj mi če slika, ti onanist! Raje poglej tale eleganten model iz kovine, ta srebrna krila!  
 Tip 1: Oh, jebenti!  
 Tip 2 (gleda gor in uživa): Tole brzino!





Tip 1: A si morda bil kdaj mehanik? (premor) No, saj je vseeno! Pogledj tole! (kaže sliko) Torej nočes? Prav, če nočes! (sede in uživa ob sliki)

Tip 2 (navdušeno): Vidiš! Tale hip se od neba že razločijo oblike kril in trupa!

Tip 1 (se približa tipu 2): A kaaaj, kaj misliš ti, kaj zdajle vidi stewardesa? S te višine je menda že vidno hribovje in reke so menda videti kot srebrni trakovi in ceste so tudi trakovi, vendar nesvetleči. Hiše so rdeče in sive kocke, sem bral, vidni pa so menda tudi mostovi; in vse to razločno, a?!

Tip 2: To je res! Zdajle hitro pogledj! Krila! Trup! Rep!

Tip 1: Ampak menda je že toliko blizu zemlje, da so vidne manjše reči! Pravgotovo — če se gor vidi tako razločno, se tudi dol. In lahko, da je zdajle že mogoče videti stewardese, če so pri oknih!

Tip 2: Ne bodi neumen! In sploh ne vem, zakaj kibicas!

Tip 1 (zgrabi tipa 2 in ga obrne k sebi): Resno pravim — a je mogoče! Če so s te višine vidne že manjše reči, sva tudi midva! (ga izpusti, se posmeje in gleda gor) Morda zdaj gledajo prav naju!

Tip 2: Ne ga srat! Jaz vidim! (premor) To je DC-9. Zdjaj ga še lahko vidiš!

Tip 1: Eeh!

Tip 2 (ne gleda več gor): Bil je, a zdaj je že za goro. In ti ga sploh nisi niti videl!

Tip 1: To mi visi dol!

Tip 2: Mater ti, si brez veze! Pa tako mlad!

Tip 1: Oh, kaj! Tule nama je ostalo dosti lepih reči za oči in za v roke! (se skloni k aktu) Samo — pogledj tole sliko!

Tip 2: Le kaaaj mi čejo slike? ! (spet pregleduje nebo)

Tip 1: Najprej pogledj, potem reci!

Tip 2: Le kaaaj mi čeejo slike? !

Tip 1 (ostro): Saj vem, da je modro nebo lepo in da je gibanje na nebu neomejeno, ampak zdajle pa tudi ti pogledj kot tip, ki ga vse zanima! (kaže akt) Če hočeš, da se bova še pogovarjala in bom sedel s teboj in ti z menoj! (poklekne pred akt in ga strastno boža) A ni zares fantastična!

Tip 2 (gleda gor): Ah, DC, kakšna krila, človek, DC!

Tip 1 (boža akt, se strastno oglašja): Dec! Dec!

Tip 2: A ti morda veš, na kateri progji leti ta DC?

Tip 1 (je čisto v aktu): Dec ... dec ...!

Tip 2: Gotovo na kakšni evropski liniji ...

Tip 1: Aaah!

Tip 2: Ali pa na medkontinentalni ...

Tip 1: Aaah!

Tip 2: To je dobro, če vsakdo ve, ker je pač vsak človek potnik.

Tip 1 (prične ljubezensko igro s plakatom-aktom): Aaa, kakšno telo! Aaaaah ...!

Tip 2: Rad bi letel!

Tip 1: Aaah!

Tip 2: Pariz!

Tip 1: To bi jo!

Tip 2: Ljubljana! London!

Tip 1: To bi jo!

Tip 2: New York!

Tip 1: Aaah, kakšne lepe joške, aah ...!

Tip 2: Bačka Palanka, Tokio!

Tip 1: To bi jo!

Tip 2: Hong Kong, Ribnica!

Tip 1: To bi jo!

Tip 2: Amsterdam!

Tip 1: Ta lepa pizdica s kupčkom, aaah!

Tip 2: Beograd!

Tip 1: To bi jo!

Tip 2: Vrteči globus!

Tip 1: Aaaaah!

Tip 2: TV dnevnik!

Tip 1 (se pritisne tesno k sliki): Aaaaah!

Tip 2: Aaah!

Tip 1: Aaah! (prične peti in onanirati; tudi tip 2 poje in gleda v nebo)

Oba (pojeta):  
 Pra la tala  
 maha na zad  
 maha na zad  
 maha na zad ...  
 Pra la tala  
 maha na zad ... (tišje pole le tip 1)

Tip 1 (tišje poje, raztrgano):  
 Papa rakla  
 maha na zad  
 baza tala  
 maha na zad ...

(Premor; tip 1 se dvigne) Aaaa! (približa se tipu 2, potem sede na stol)

Ženske so fantastične!

Tip 2: Kaj se nerviraš!

Tip 1: Važne, ko sam hudič!

Tip 2: A ti kaj opazuješ?

Tip 1: Seveda! Meni pomenijo vse!

Tip 2: Se zgodi! (premor; gleda okrog) Sence padajo na vzhodno stran — je že popoldan.

Tip 1: O njih pa ne duha, ne sluha!

Tip 2: Ja, paralelopiped. (ostreje) Pa kaj se nerviraš?! Raje govori paralelopiped.

Tip 1: A paralelopiped?

Tip 2: Ja, paralelopiped.

Tip 1: Paralelopiped ...

Tip 2: Paralelopiped, paralelopiped, paralelopiped... (vse tišje govori)

Tip 1: Paralelopiped, paralelopiped, paralelopiped... (vse tišje govori; počasi gre nekaj korakov v stran)

Tip 2: Paralelopiped ...

Tip 1 (zakriči): Smrdi!

Tip 2 (ostro): Seveda, gospod inšpektor! Moji podplati so fuč! (premor) Mrtvih pa tudi ni v bližini, da bi dobil druge.

Tip 1 (zakriči): Dobiš medaljo in lavor vode!

Tip 2: Ja, proteze in bergle!

Tip 1 (dvigne roko tipu 2 ko sodnik zmagovalcu v ringu): Dobiš leukoplast na gobec! (premor)

Tip 2: A imaš orglice?

Tip 1: O, a ti tudi igraš orglice?!

Tip 2: Tudi, a nisem genijalec!

Tip 1 (mu da orglice): Na! Otrsi slino!

Tip 2: A si kužen?

Tip 1: Ne ga srat, imam polno rit penicilina.

Tip 2 (tolče z orglicami ob stegen): Ja, boljše preventiva, kot crknit na onkološkem. (prične igrati tako, da piha sapo not in skozi orglice vleče sapo; tip 1 sede v ospredju in polaga slike na tla)

Tip 1: (položi prvo sliko) Dama! (položi drugo sliko) Dama! (položi tretjo sliko) Dama! (položi četrto sliko) Dama! (položi peto sliko) Dama! (Vse hitreje polaga slike) Dama! Dama! Dama! Dama! (premor; ostro) Kje je pa dec?!

Tip 2: Zdjaj pa eno zate! (zaigra zelo glasno)

Tip 1: Sranje! (skoči pokonci, vzame nož) Uiiii, me mleko tišči!

Tip 2: Stoj! (zgrabi svoj nož) Roke stran od noža!

Tip 1 (se kisló smeje, jokajoče): No, prav, bom pa kavsal, če gospod želijo! (odloži nož) Ampak — ti tudi!

Tip 2: No, vidiš! (odloži nož) Tako je v redu. Zdjaj pa poslušaj eno specialno zate! (piha v orglice kolikor more)

Tip 1: Sranje!

Tip 2 (neha igrati): A veš? (kaže na posteljno nogo) Tistale luknja ima pa luknjo!

Tip 1 (pogleda v luknjo posteljne noge): Vem! (v luknjo vtakne prst in ga poriva noter in ven, potem ga sunkovito izvleče in gleda) Jebenti! Vsak fuk nekaj stane!

Tip 2: Ja, se zgodi!

Tip 1: O! Glej ptička! (tip 2 prične v višini obraza tresti dlani, ko da bi ploskal; tip 1 se postavlja v poze, ker je istočasno fotograf in aparat) Takole! O, izvolite! Pa takole! Pleenk! A za familiarno? Kar naprej! Takole! Takole! Le pogumno! Pleenk! Pa takole! Hvala, gospod! Klanjam se! Ostanite na miru! Hvala! O, seveda, eno umetniško! Takole! Postavite se! Le junasko! Eins, Zwei, Drei! Posmrtna maska! (tipa zamenjata prostore; zdaj sede na stol tip 1 in prične isto akcijo z rokami kot prej tip 2) Eke efekt! (tip 2 mu daje slike med prste) Oh, za potni list! Ja, takole! 3 x 4! Kar pripravite se! Dva tisoč! Takole! Le junasko! Cel komplet seveda! En face plus profil dva komada! Takole! Le junasko! Še enkrat gospod! Takole! Pa takole! Perfektno! Le herojsko! Pleenk! Kaj pa akt? No, seveda! Še en akt! Le herojsko! Prsa, bedra, jetra, mučka, klinec, eksterier! Oh, izvolite! Takole! Saj ste poceni! In dokument je dokument! Le nasmejte se! Takole! Za osebno! Pripravite se! Le junasko! Malo reflektorčka, rdeč preliv! Hvala! Stopite v srček, sedite v rožnat mušterček! Ste zelo poceni! Še eno! Le herojsko! Suknjič dol, srjco dol, gate dol, rit na sonce, možgančke z jajčki pa na vago! Takole! Samo trenutek! (vstane)

Tip 2: A je na programu kama sutra?

Tip 1: Ja! Bramaputra! Pet tisočak! Maaaahaabhaaarata!

Tip 2: Kaj pa če kdo pride?

Tip 1 (ostro): O, ne! Se mi v glavi dela sekret! (odvrže slike) Prav! Zdjaj je pa dovolj teh jajc!

Tip 2: Zelo si potreben komunalnih uslug!

Tip 1: Bravo! Prav! Ploskajmo! (vzame nož) Dragi, ljubi prijateljček, bratec, topla sestrica... (ga poljubi na čelo, nož nastavi na vrat) ... ti si pravi platneni Platon!

Tip 2 (živčno): Stoj, prijatelj! Sva se zmenila: nož iz rok!

Tip 1 (razočarano): Jebenti! Na svetu pa res ni nikdar miru!

Tip 2 (preteče): Nož iz rok!  
 Tip 1 (odloži nož): Povsod je kakšen iks!  
 Tip 2: Iks gor, iks dol, sva se zmenila: Danes roke stran od noža!  
 Tip 1 (jezno): Za popizdit . . . kurbi ubu! Tudi ti roke stran od noža!  
 Oh, še crknit ne morem, kot bi rad, kakšno drekanje!  
 Tip 2: Na, orglice!  
 Tip 1: A ne boš več igral? (tip 2 sede vstran) Ja, če ne — pa ne! Bo pa moja firma igrala! (igra orglice)  
 Tip 2: Pravzaprav — zakaj si pa ti tule?  
 Tip 1: A moja firma? (premor) Zato, da so orglice tule.  
 Tip 2: Ah! Stavim, da je pat! (se približa tipu 1) Nooo. . .! A ne bomo nič več rekli resnice?  
 Tip 1: Drek!  
 Tip 2: Zakaj si ti pravzaprav tule?  
 Tip 1: Gotovo za nekaj.  
 Tip 2: A tako? !  
 Tip 1: Ja! Sonce je prezgodaj vzšlo!  
 Tip 2: Jaz pa kartako.  
 Tip 1: Ne ga srat!  
 Tip 2: Za nič!  
 Tip 1: Ne ga srat! A ne za revolucijo, evolucijo, lucijo, cijo . . . (zavpije po furmansko) lijo!  
 Tip 2: Čisto za nič!  
 Tip 1: O, ti nebeško sranje!  
 Tip 2: Ja, se zgodi!  
 Tip 1: Se pa res zgodi!  
 Tip 2: Za tiste, ki govorijo!  
 Tip 1: Kurrrbi. . .!  
 Tip 2: Ha, ha! Saj je čas! (gledata okrog) Reči sploh nimajo več svojih senc, samo črne so ratale, poglej! In sploh! Ni več nobenih senc, midva pa nisva videla, da se noči . . .!  
 Tip 1: Potlej je pa prav!  
 Tip 2: Prav! In konec besedi!  
 Tip 1: Res je, ko v rogu!  
 Tip 2: Komaj do konca noža je še videti!  
 Tip 1: Prižgi baterijo, bo bolje!  
 Tip 2: Uh, za noben denar, a si nor! Ponoči je svetloba blazna reč!  
 Tip 1: Pa naredi to blazno reč, drugače bom jaz!  
 Tip 2: A misliš, da jaz ne znam? Samo blazno se mi zdi!  
 Tip 1: Blazno gor, blazno dol! (med tem postavi svoja stola ob levi in desni konec postelje)  
 Tip 2: Norec je norec, ne veš, kaj je noč!  
 Tip 1: Dobro. . .! In zdaj?  
 Tip 2: Jaz tudi ne vem!  
 Tip 1 (stopi vstran): Veš kaj! Dokončajva, kar sva začela!  
 Tip 2: Pa dajva, čas je. Dokončajva! (vzameta noža in stopata počasi z naperjenima nožema drug proti drugemu; na sredi poti se srečata, ustavita, spustita nože na tla, potem stopita vsak do svojega stola; oba istočasno sedeta; naslonita se; prekrizata nogi; položita roki v naročje; in potem raztegneta usta v nasmeh; tema)

## lucien goldman : **gombrowiczevo** gledališče

Dobitnik Formentorjeve nagrade, avtor več romanov in Dnevnika, svetovnoznani Witold Gombrowicz, je napisal dve gledališki deli: *Yvonne*, *Burgundska princesa* (Yvonne, Princesse de Bourgogne) in *Poroka* (Le Mariage), o katerih bi želeli spregovoriti v tej študiji; predvsem zato, ker so kritiki, zlasti v *Poroki*, najpogosteje videli neke vrste čisto oniričnega, nekoherentnega besedila, katerega literarna vrednost naj bi bila v prvi vrsti na groteskni in čustvenih nivojih.

Nasproti tem interpretacijam Gombrowicza, kakor tudi nasproti Gombrowiczjevim besedam samim, da so ta besedila predvsem poskusi, kako zastaviti problem mladih, bi želeli pokazati, da gre za deli, ki sta, zavestno ali ne, koherentni in celo, kar nedvomno velja vsaj za *Yvonne*, linearni; obe predstavljata satiričen in krut opis družbe v aristokratski ter krščanski perspektivi.

Naj takoj dodamo, da gre v vsaki od iger za različno družbo: v *Yvonne* gre za predvojno družbo (igra je bila napisana 1935. leta), oziroma za vladajoči razred v njej; v *Poroki* (nastali 1946. leta) pa gre za novo družbo, ki je izšla iz vojne in iz prevzema ljudske oblasti, iz dogodkov, ki so jo omogočili v *Poroki* sami. Precizirajmo tudi, da Gombrowicz, ki je velik pisatelj, v svojih satirah presega prostorski okvir, ki ga napada in iz katerega črpa inspiracijo za opisovanje, če ne univerzalnega bistva — to bi bilo težko pojmljivo v primeru družbene satire —, pa vsaj veliko bolj splošnega. *Yvonne* opisuje vladajoče sloje vsake bolj ali manj buržoazne družbe, *Poroka* transponira bistveno shemo prevzeta revolucionarne in ljudske oblasti ter njene preobrazbe v diktaturo, kot se je to zgodilo v Rusiji, Poljski in v večini drugih ljudskih demokracij. Vse to seveda v Gombrowiczevi aristokratski perspektivi in v luči njenih vrednot.

*Yvonne*, napisana med obema vojnoma, do neke mere povzema ideje tedanje vodilne filozofije: eksistencializma. Vendar je to krščanski eksistencializem (res da nam to razodene ena sama replika (1), toda ne smemo je zanemariti, saj bo ta perspektiva eksplicitno povzeta v *Poroki*).

Vsebina igre je preprosta in natančno določena. Srečanje Dvora neke imaginarne dežele, to je Kralja, Kraljice, Princa in dvorjanov, z bistvom; neznosno srečanje, saj bistvo razodene resnico v družbi, v kateri si vsi prizadevajo, da bi jo prikrili tako drugim kot sebi, vse do trenutka, ko vsi soglašajo s tem, da je treba ubiti vsiljenko, in to „od zgoraj“, kot poudarja Gombrowicz, ter ponovno vzpostaviti prvoten položaj. Zdaj pa nekaj besed o osebi Yvonne. Ko bi ne bilo replike, kjer z izrazom „preziranja“ drugih potrjuje svojo vero, bi jo lahko definirali — in zato smo govorili o sorodnosti z eksistencializmom — kot sorodno nič. Yvonne nima kvalitete, neumna je, grda, le redkokdaj govori (2), je predmet sovraštva in splošnega posmeha; v svojih redkih replikah nam samo pove, da je ujeta v brezizhoden krog. Stari teti, ki jo predstavi, sta zelo nesrečni, saj sta svoje upe položili v to nečakinjno, za katero nihče ne mara, in ki jima utegne še za večno ostati v breme. Dvorjani jo imajo za tarčo svojih roganj.

Vendar Princ, zdolgočasen od večno ponavljajočega se vsakdanjega življenja, blaziran, ne vedoč več, kaj bi, da bi ga eksistenca pritegnila, ob zamisli, da bi z neizmerno šalo škandaliziral svoje okolje, nenadoma objavi, da se bo poročil z njo. Kralj in Kraljica sta sprva ob sapa, končno pa iz strahu pred škandalom sprejmeta položaj: gospodje in dame z Dvora se morajo vesti do Yvonne kot do Prinčeve zaročenke. Vsi so zbegani, ko si dve dami javno vzajemno povesta, da imata smetne zobe in umetne prsi. Ogorčenost dobi konkretno obliko: na Dvoru spoznajo, da je Princ izjavil, da ljubi Yvonne, zato da bi priklinal na dan napake dvorjanov ter da bi se iz njih norčeval. Organizira se opozicija. Tudi Princ, naveličan šale, se hoče ločiti od Yvonne, a spozna, da to ni več mogoče, Yvonne se ga je polastila, on je v njej in ona v njem. Prisiljen je resno vzeti tisto, kar je bil začel kot igro. Medtem Kralj ugotovi, da ga Yvonne spominja in mu vrača v zavest njegove nekdanje zločine, ki jih je bil potiskal, ter da mu vzbuja željo, da bi bil tak, kot v resnici je, se pravi, da bi še naprej ubijal; Kraljica čuti, da ji je iztrgana in je v nevarnosti, da postane javna njena najosebnejša skrivnost, ki jo je bila skrivala globoko v sebi, ker bi je ta družba ne razumela: ljubi namreč poezijo in piše pesmi. Skratka, v družbi nič ne more več funkcionirati, če se ne znebijo Yvonne. Posamezno in ne da bi se dogovorili z ostalimi, se Kralj, Kraljica in Princ znajdejo v istem prostoru z isto nakano: umoriti jo. Toda komornik pojasni, da bi umor bil v nesoglasju z dostojnostjo in z običaji, ki morajo vladati na dvoru civilizirane dežele. Yvonne je sramežljiva, nerodna v svojih kretnjah, zato bi ji lahko na zoročni večerji postregli z ostrižem in, če bi jo spravili še v zadrego, bi dosegli, da bi se zadavila s koščico in umrla. Vsi se strinjajo in načrt je dejansko realiziran.

Ko Yvonne umre, ostanejo Kralj, Kraljica, Princ in dostojanstveniki vsi zbegani; kako naj se vedejo zdaj, ko življenje lahko spet steče? Kako se odzvati na to nenavadno in radikalno spremembo? Spoštovati je treba forme in razglasiti uradno žalovanje za kraljevsko princeso, ki je pravkar umrla. Vsi se spustijo na kolena in molijo. Princ se edini še obotavlja; opozorijo ga na red in končno tudi on poklekne z drugimi. V ponovno vzpostavljeno enodušnostjo lahko „normalno“ življenje spet gre svojo pot.

Ko smo prvič napisali, v članku o *Poroki*, da so Gombrowiczove perspektive aristokratske, je ta javno in osebno protestiral. Gombrowicz dejansko prezira aristokracijo in hoče predvsem biti neodvisen in celo revolucionaren pisatelj. Imeli smo in še imamo hude težave, ko mu poskušamo razložiti, da to nikakor ni v nasprotju z našo analizo. Gombrowicz seveda sodi aristokracijo in krščanstvo našega časa v luči idealov neke abstraktne in idealizirane aristokracije, prav tako kot sta Anatole France ali Karl Kraus, v imenu velikih idealov klasične buržoazije, obsojala buržoazijo svojega časa (v *Bogovi so žejni* — *Les dieux ont soif* — je šel Anatole France celo tako daleč, da je obsojal francosko revolucijo 1789 v imenu njenih lastnih idealov). Naravno in razumljivo je, da Gombrowicz odklanja pseudo-aristokracijo in pseudo-krščanstvo svojega časa v imenu avtentičnih idealov tega sloja in te religije. Povedano z drugimi besedami, nikoli nismo podvomili v pisateljevo neodvisnost; preprosto smo mnenja, da avtor ne bi mogel biti hkrati neodvisen in pomemben, če ne bi njegovi spisi izražali koherentno vizijo in moralo, ki prav v največji meri sestavljata družbeno stvaritev.

Struktura *Yvonne* je relativno enostavna, saj se različne modalnosti neavtentičnosti eksistence znotraj določene družbene skupine kažejo ob srečanju z eno samo in vedno isto osebo. *Poroka* pa nam predstavlja veliko bogatejši in zato ob prvem branju tudi veliko težje dojemljivi svet: saj integrira dodatno razsežnost stvarnosti, to je razsežnost časa in nastanka.

To gledališko delo je groteskna, vendar strogo homologna transpozicija dogodkov, do katerih je v različnih oblikah prišlo v celi vrsti držav centralne Evrope ter v Rusiji — gledani seveda v Gombrowiczevi aristokratski in krščanski perspektivi. Tudi po stilu se loči od *Yvonne*. Grotesknost je skupna obema komadoma, vendar šele v *Poroki* dobi čisto onirično obliko; vzrok temu je verjetno tudi tokrat sociološke narave. 1935. leta Gombrowicz na odru znova oživi družbo, v kateri on še živi, in ki vanjo tudi še sodi; 1946. leta pa od daleč reaktualizira zgodovinski razvoj, ki je v njegovi perspektivi privedel do ukinitev zgodovine. Izraz „od daleč“ tukaj nima čisto biografskega pomena, ne gre le za dejstvo, da je Gombrowicz zapustil Poljsko in odšel v Argentino, marveč gre za nekaj drugega, veliko pomembnejšega: aristokracija je izginila in nima več prostora v družbi, ki je nastala iz dogodkov, ki jih je Gombrowicz transponiral; Gombrowicz pa piše prav v perspektivi tega družbenega razreda, ki se tudi izraža preko njegovega dela.

Ta oniričen značaj je poudarjen od samega začetka igre. Zdi se, da smo na severu Francije; dva vojaka se znajdetaj pred ruševinami neke cerkve, vendar se čez





(9) V poročilo o predstavi *Poroke* v Gledališču Recamier 1964. leta smo vnesli sledeče komentarje pariške kritike: „umobolna nekoherentnost“, „pološena mračnost“, „meglen, neuravnovešen, bloden žanr“, „baročen... marioneten in blazen večer“, „igra ni ne za poslušat ne za gledat... neizvirna, brezciljna“, „beg od realizma“.

Prevedla:  
Mira Jakšič

## františek deak : **modra bluz**

*Modra bluz* (*Sinjaja Bluz*), 1923–1928, je bila v mnogih ozirih tipična ruska predstava iz obdobja po Revoluciji. Z vsemi dosegljivimi sredstvi si je prizadevala ustvariti nov tip predstave. Uporabljala je avantgardne pa tudi že znane tehnike. Energično (in uspešno) je hotela neposredno vplivati na publiko, ki so jo predstavljali gledališki strokovnjaki in drugi. Družbeno, če že ne tudi umetniško, lahko pojmujeemo *Modro bluzo* skoraj kot „gibanje“, v katerem je sodelovalo več kot 100 000 ljudi. Preden so jo leta 1928 uradno razpustili, si je *Modra bluz* pridobila mednarodno reputacijo. Danes je skoraj pozabljena.

AttitProp gledališče, „živi časopis“ in druge gledališke oblike, ki so predstavljale obdobje vojnega komunizma (1917–1921), so začele po letu 1921 izginjati. V novi, relativno stabilizirani politični in kulturni situaciji v času NEP (nove ekonomske politike, 1922–1928), je *Modra bluz* podedovala ustvarjalne ambicije pravega delavskega revolucionarnega gledališča in združila v sebi že prej obstoječe oblike avantgarde, AgitPropa, „živega časopisa“ in tradicijo klubskega gledališča.

Moskovski dopisnik za *Christian Science Monitor*, ki je 3. marca 1928 napisal, da *Modra bluz* „... daje eno najbolj svežih in živahnih komičnih predstav, kar jih je videti v mestu...“, poroča o predstavi:

„Pojejo, plešejo, igrajo harmoniko, deklamirajo, igrajo, kostume menjavajo na odru z žonglersko hitrostjo. Čeprav ne dosegajo „Chauve-Souris“ v finesah, pa so bolj agilni. Njihovi skoki po rokah, prevali in balansiranje niso najmanj pomembne značilnosti predstave... Eden njihovih najbolj učinkovitih pamfletov ima naslov „Industrializacija“. Igralci v fantastičnih kostumih prihajajo ven drug za drugim, okrašeni so s simboli, ki predstavljajo gradnjo tovarn, instalacijo električnih postaj in druge točke programa industrializacije. Končno v zboru pojejo živahne verzice, zlezajo drug drugemu na hrbet in ramena in ustvarijo strukturo, ki naj bi predstavljala končan industrijski sistem. Tema nekega satiričnega dela je nesrečno in mučno stanje revnega sovjetskega državljana, katerega existenco birokrati v različnih institucijah nočejo priznati, ker je nekje zapravil svoj nepogrešljivi „dokument“ ali potni list. Znani tipi državnih institucij z zamišljenimi obrazi so dobro zadeti, ko velikanski rdeči svinčnik v rokah „birokrata“ doda še en element grotesknega in smešnega.

Živahna klavirska spremljava, običajno jazz, spremlja večino predstave, vmes pa so raztreseni odlomki iz ruskih pesmi in melodij, zaigrani na harmoniko.“

Repertoar *Modre bluze* je bil osnovan predvsem na aktualno-političnih dogodkih, ki so bili predstavljeni tako, da so vzbujali zanimanje množice in jo zabavali. Predstava je trajala približno uro in pol. Začela se je s parodo, v kateri se je na odru predstavila celotna kompanija, v hitrem tempu pa ji je sledila montaža desetih do petnajstih prizorov (atrakcij), ki so uporabljali različne oblike in tehnike.

1. **Dramatske oblike:** monolog, dialog, množična deklamacija, skeči z domačimi in mednarodnimi temami, ki so bile večinoma komične. Poseben tip prezentacije je bil oratorij – dramatično petje, ki so ga igralci končali s konstrukcijo simetričnih oblik ali simbolov, kakor recimo zvezda ali tovarniški kompleks. (Pamflet „Industrializacija“, opisan v *The Christian Monitor*, je najbrž tak oratorij.)

2. **Oblike, izvedene iz plesa in gimnastike:** akrobatski ples in fizični ples – sta izvajala po dva igralca, navadno ob spremljavi jazza. Kolektivni ples, osnovan na premikanju stroja – na primer gibanje črpalke ali vrtečega se kolesa – je bil „ples stroja“. Izvajali so tudi fizične vaje in gimnastične vložke (individualne ali kolektivne).

3. **Tehnike, izvedene iz plastičnih umetnosti:** animiran plakat in plakatna kompozicija. V prvem primeru je bil na oder postavljen velikanski plakat; na ustreznih mestih so bile izrezane odprtine za glave, roke in noge igralcev, ki so se postavili v plakat in recitirali besedilo. V drugem primeru je šlo za razvrstitev plakatov in simetrično postavljenih igralcev.

4. **Glasbene točke:** popularne in narodne pesmi, ki so pogosto vključevale satiro in igranje glasbil, kakor je harmonika.

5. **Film:** filmske odlomke in projekcije so redko uporabili. Posebna tehnika je bila kino pregled (imenovana tudi „živi film“ ali „elektrificirano gledališče“). Med predstavo pamfleta so uporabljali projektorje z vrtečimi se filtri, ki so ustvarjali migotajoči efekt in vtis filmske projekcije.

Pri montaži točk je bila najpomembnejša raznovrstnost. Govorjenim oblikam so sledili plesi, telovadne ali glasbene točke; propagandnim točkam je sledil zabavnejši program. Predstava se je zaključila s „končno parado“, v kateri je kompanija povzela predstavo, komentirala njeno politično sporočilo, pa tudi samo sebe in *Modro bluz* na splošno.

Vsebinske besedil je bila družbenopolitična. Formalne zahteve pa so bile: „Besedilo mora biti jasno in ostro brez nepotrebnih besed. Spominja naj na govor dobrega govornika in na pesmi Majakovskega, Ačejeva in Tretjakova.“

„*Modra bluz* ne zahteva posebnega prostora ali pogojev; njenim zahtevam ustreza katerikoli oder in katerikoli premise. Predstava ne potrebuje dekoracije; celotno delo izraza in oblike napolnjujejo igralci“ (S. Juzhanin). Od igralca je to zahtevalo visoko stopnjo fizičnih sposobnosti in igralčeva večina je morala biti enaka večini, ki je potrebna za varietejsko gledališče. „Igralec *Modre bluze* je sintetičen; je pevec, športnik in preobrazovalec.“

Igralčev kostum je bil modra delavska bluz in hlače. Na osnovni kostum so bile dodane različne simbolične in karakteristične podrobnosti – žepi, ovratniki, zavilki itd. – tako, da je osnovna modra bluz ostala kot vidna podlaga. To je dopuščalo trenutne preobrazbe delavca v ketalca, mornarja, rdečearmejca ali katerikoli drugi družbeni karakter (masko), vključno tudi tako imenovane negativne karakterje, kot so birokrati, huligani itd. Za akrobatske plesne in gimnastične točke so uporabljali posebne kostume brez osnovne modre bluze.

Scenografija je bila preprosta. Uporabljali so vse razpoložljive materiale na izvirnem način. Na nekaterih slikah s produkcij je viden vpliv funkcionalnega konstruktivizma.

Osnovna struktura predstave *Modre bluze* – montaža neodvisnih posameznosti, izvira iz tradicije „živega časopisa“. „Živi časopis“ kot nova oblika gledališča je nastal po Revoluciji leta 1917 in je izpeljanka iz „govorečega časopisa“. Zaradi visokega odstotka nepismenosti so bili časopisi brani na glas pred zbrano publiko. Animacija „govorečega časopisa“ v „živi časopis“ je bila postopna. Branje časopisa se je razvilo v vizualno predstavljavanje novic (uporaba plakatov na odru, postavljanje diagramov in statistik), dramatisacijo (monolog, dialog, množična deklamacija in kratki skeči) in „muzikalizacijo“ (v pesmi spremenjeni verzici). Struktura časopisa je bila taka: jedrnatne mednarodne in domače vesti, dnevna gesla, dekreti, karikature, uvodniki itd.

*Modra bluz* je nadaljevala tradicijo „živega časopisa“. Informativna družbenopolitična vsebina je bila v predstavah *Modre bluze* vedno predstavljena, istočasno pa je asimilirala vplive futurizma in konstruktivizma.

Marinettijev manifest „Varietejsko gledališče“ (1913) je temelj mnogih eksperimentov post-Revolucionarnega gledališča. Jurij Anenkov, slikar in pisatelj, je bil prvi, ki je prilagodil Marinettijev manifest novim družbenim okoliščinam. 1919. leta je Anenkov v petrogradskem gledališču Hermitage postavil na oder Tolstojeva igrano. Prvi žganjar kot predstavo varietejskega gledališča in pri tem uporabil akrobate, klovne, harmonikarje, pesalce itd. Tolstojeva igra je bila prepisana iz naturalistične igre v delo, ki je imelo strukturo varietejskega gledališča. Dodana so bila politična gesla in novi značaji, kot recimo Navpični vrab. Bilo je prvič, da je bil Marinettijev manifest apliciran na področje političnega gledališča in tudi prvič, da je bil klasični avtor tako omadeževan. Dve točki Marinettijevega manifesta (številki 7 in 15) sta imeli na anenkovaše poseben vpliv. „Varietejsko gledališče nudi najbolj zdravega vseh spektaklov v svojem dinamizmu oblike in barve (simultano gibanje žonglerjev, balerin, telovadcev, živopisnih jahalnih mojstrov, spiralnih ciklonov pesalcev, ki se vrtijo na konicah prstov). S hitrimi, vse prevladujočimi plesnimi ritmi varietejskega gledališča prisili tudi najpočasnejše in otopele duše v tek in poskok.“ „Varietejsko gledališče uničuje Slovesno, Sveto, Resno in Vzvišeno v Umetnosti z velikim U. Sodeluje v futuristični destrukciji nesmrtnih mojstrov, jih plagira, parodira in jih s slovesnim razgaljanjem dela normalne, kakor bi šlo le za atrakcije.“

Med gledališči in režiserji, na katere sta vplivala Marinettijev manifest in Anenkova postavitev Prvega žganjarja, so bili: Sergej Radlov v Gledališču ljudske komedije; Sergej Jutkevič, Grigorij Kozincev in Leonid Trauberg v Tovarni ekscentričnega igralca; Vadim Serčevič in B. A. Ferdinandov v Delavnici eksperimentalnega heroičnega gledališča. To gibanje je doseglo vrhunec v Eisensteinovi postavitvi Lopovovega dnevnika Ostrovskega (1923) in v njegovi programski izjavi „Montaža atrakcij“ (tiskana istega leta v LEF). Lopovov dnevnik je bil postavljen kot montaža 25 atrakcij, ki vključujejo film, klovnska dejanja, kratke skeče, farsne prizore, zborovsko agit-pesem, protireligiozno pesem, cirkuška dejanja itd. Ta Eisensteinova produkcija je imela velik vpliv na *Modro bluz* in tudi ideje futurizma so bile po večini asimilirane preko nje.



Tako je bil „živi časopis“ montaža postavk, struktura varietejskega gledališča pa montaža atrakcij (Montaža je vsaka kombinacija različnih elementov, ki formirajo enotno celoto.) V „živem časopisu“ so imeli elementi (postavke) predvsem komunikativno funkcijo, elementi (atrakcije) v Eisensteinovem konceptu pa so čisto estetske narave.

„Atrakcija (v relaciji do gledališča) je katerikoli agresivni aspekt – katerikoli element, ki v gledalcu povzroča senzualno ali psihološko navzkrižje; ki je eksperimentalno regulirano in matematično kalkulirano, da v njem ustvarja določene emocionalne šoke, ki so, če so pravilno postavljeni v svojo pravilno sekvenco v totalnosti, edina sredstva, ki mu omogočajo zaznati ideološko stran tega, kar je demonstrirano, to je dokončni ideološki zaključek.“ (Eisenstein, „Montaža atrakcij“). Tako so v predstavah *Modre bluza* prvotne točke iz „živega časopisa“ (množična deklamacija, agit-pesmi, animirani plakati itd.) začele bivati skupaj z varietejскими oblikami (akrobatski ples, fizični ples itd.), kot montaža atrakcij.

Naslednji umetnik, ki je neposredno vplival na *Modro bluza*, je bil Nikolaj Forreger. Tudi Forreger je v svojem Laboratoriju (MASTFOR) eksperimentaliziral obliko varietejskega gledališča, vendar pa je bil pod močnim vplivom funkcionalnega konstruktivizma. Njegove tri inovacije: ples stroja, industrijska gestikulacija (igralčeva izraznost zreducirana na osnovni učinkoviti premik stroja) in kino pregled, je *Modra bluza* prevzela neposredno. Nekateri umetniki *Modre bluza*, kakor dramatik V. Mass in režiserja Aleksander Mačeret in Sergej Jutkevič, so delali v Forregerovem Laboratoriju, preden so se ji pridružili.

Tudi Meyerholdovo delo *Veličastni rogonosec* (*Le Cocu Magnifique*) so člani *Modre bluza* označili kot primer svoje inspiracije. Meyerholdov novi koncept igranja (in igralskega treninga), bio-mehanika, je bil zdaj prvič uporabljen. Bio-mehanika je imela velik vpliv na igranje po klubskih gledališčih. Predvsem je bila privlačna za mlade proletarce, ki so bili brez predhodne tradicionalne igralske vzgoje. Bio-mehanika, industrijska gestikulacija in drugi povezani pristopi so približali igranje fizični kulturi in športu, so pa tudi izražali vpliv tehnologije in mehanizacije. Osnova teh konceptov leži v pojmovanju igralca kot stroja – v pozitivnem smislu popolnega in učinkovitega telesa.

*Veličastni rogonosec* je znan poleg uporabljene bio-mehanike tudi zaradi konstruktivističnega pristopa k oderski postavitvi in načrtovanju kostumov. Meyerhold je svoje igralce oblekel v modre „pajace“ (modre bluze), v nekaterih primerih pa je uporabil karakteristične podrobnosti – na primer rdečo ovratnico za klovna – ki so bile dodane k modrim „pajacom“. To je najbrž izvor modrih „pajacov“ in karakterističnih detajlov, ki jih je uporabila *Modra bluza*.

Tradicija delavskih gledaliških klubov je pomagala razvoju gibanja *Modre bluza*. Napredno delavsko gibanje – ki je celo med carističnim režimom razvilo klubsko gledališče (leta 1905 je bilo 5000 delavskih klubskih gledališč) – je sodelovalo v kulturni revoluciji med Revolucijo. Impulz *Modre bluza* je bil usmerjen k tem delavskim klubom.

Prvo *Modro bluza* je oktobra 1923 ustanovil S. Juzhadin v Moskvi. Prvotno je bila to skupina „živega časopisa“, ki je postala poklicna. Mnogi poklicni umetniki (dramatiki, režiserji, skladatelji, kostumografji – ki so prišli predvsem iz avantgarde) so bili vključeni v prvotno kompanijo. Inspirirani s primerom *Modre bluza*, so se pod istim imenom pojavile podobne skupine. Tako označuje izraz *Modra bluza*, ime prvotne kompanije, mnoge posamezne kompanije, ki so se ji priključile in tako ustvarjale gledališko gibanje.

Moskovska *Modra bluza* je prerasla v štiri, pozneje pa v pet neodvisnih skupin, katerih vsako je sestavljalo po dvanajst igralcev. Te skupine so potovale po Sovjetski zvezi in igrale po klubih in tovarnah.

Leta 1924 je *Modra bluza* pod istim imenom začela tiskati štirinajstdnevno publikacijo, ki jo je urejeval S. Juzhanin. *Modra bluza* je krožila v 7000 izvodih in je vsebovala analize, navodila za odrske postavitve, scenografijo in kostumografijo, fotografije originalnih produkcij, pa tudi teoretične programske razprave. Izdajanje tega kompleksnega materiala ni ohranilo samo ideološke in etične čistosti gibanja, ampak je na praktičnem nivoju dopuščalo provincialnim kompanijam skoraj identične reprodukcije originalnih odrskih postavitve.

Januarja 1928, na vrhuncu priljubljenosti, je bilo v Sovjetski zvezi 484 poklicnih kompanij *Modre bluza* in okrog 8000 amaterskih skupin. Oktobra 1927 je ob deseti obletnici Revolucije ustanovna skupina *Modre bluza*, sestavljena iz 12 igralcev, prepotovala Nemčijo, kar je bilo prvič, da se je pojavila zunaj ZSSR. Z velikanskim uspehom so uprizorili v petindvajsetih mestih pred publiko, ki so jo pretežno, čeprav ne-izključno, sestavljali delavci: predstave je videlo 150 000

gledalcev. Uprizorili so jo tudi pred delegati iz Združenih držav, Anglije, Nizozemske, Belgije, Francije, Švedske, Češkoslovaške, Italije in Avstrije na Kongresu mednarodne delavske pomoči v Berlinu. Ta turneja je gibanje mednarodno popularizirala. Kmalu so se pojavile podobne skupine v Nemčiji, Češkoslovaški, Angliji in v zgodnjih tridesetih letih v Združenih državah. Tako predstavlja *Modra bluza* največje gibanje v zgodovini gledališča, ki se ga je udeležila avantgarda.

Prevod: Tomaž Kralj

SLIKE:

1. *Modra bluza*
2. Ples stroja z naslovom *Ford in mi*

## theodore shank : **skupinsko ustvarjanje**

Značilna os alternativne družbe je skupina in ne več posameznik, kar se odraža tudi v strukturi novih gledaliških organizmov, njihovem načinu dela in njihovih predstavah. V alternativni družbi je način snovanja in razvoja predstave postala kolektivna kreacija. Družba postaja vedno specializirana in kompetitivna. To se odraža v etabriranem gledališču, ki temelji na tekmovalnosti in gledališki metodi, usmerjeni v posameznike – specialiste: dramski pisec, režiser in glavni igralec. V odgovor na drobljenje etabrirane družbe, ki za mnoge postaja zbegana in neurejena, išče alternativna družba celovitost. To se razodeva na mnogo načinov, med katere spada njena usmerjenost k skupinskemu življenju in dejavnostim, ter njeno gledališče, ki temelji na sodelovanju ustvarjalnega kolektiva.

Namesto metode deljenega ustvarjanja (two-process method) v tradicionalnem gledališču – kjer dramski avtor posebej piše besedilo, drugi umetniki pa ga uprizorjajo na odru – novo gledališče uporablja metodo hkratnega ustvarjanja (one-process method), kjer skupina sama gradi gledališko igro od začetne zamisli do izdelane predstave. Tipični član novega gledališča ni zgolj igralec, ampak človek z večjo ustvarjalno odgovornostjo, ki navadno ne ločuje svojega dela od režiserjevega, scenografovega ali avtorjevega; za pripravo gledališke igre uporablja vse svoje ustvarjalne možnosti. Dasiiravno imajo nekateri člani skupine vodilnejšo vlogo, je opravljeno delo v resnici izraz skupine, ne le avtorja ali režiserja.

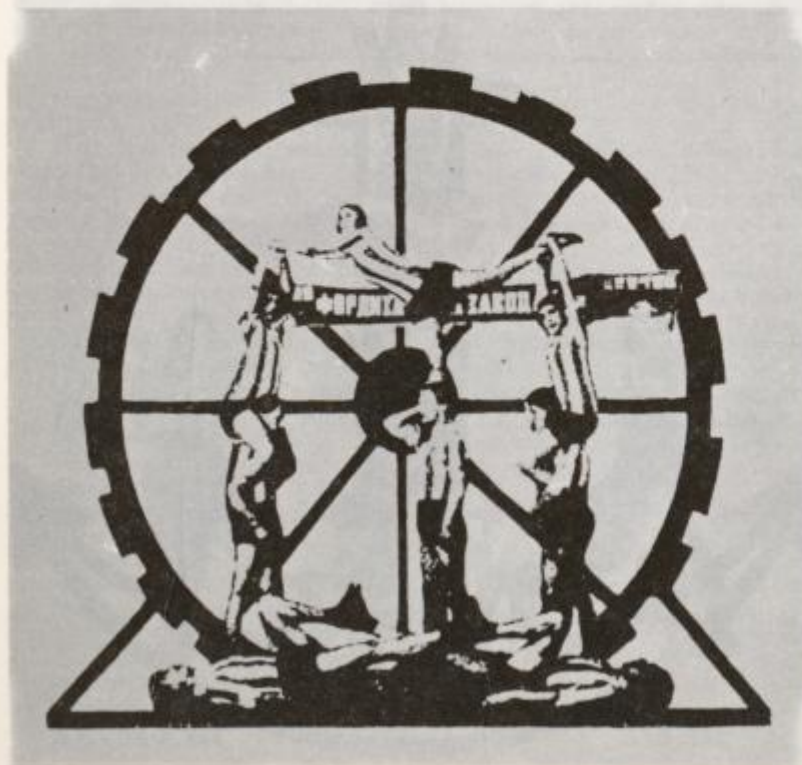
Najpomembnejša tehnika je improvizacija. Z njo se člani skupine privajajo na ustvarjalno in kolektivno, kar omogoča snovanje novih predstav. Na ta način začetne misli razvijajo v izdelane predstave. Čeprav skoraj vse skupine uporabljajo improvizacijo, vsaka razvije sebi lastno metodo, ki se lahko spreminja od dela do dela ob eksperimentiranju z novimi zamislami in novimi sredstvi izražanja. Eden glavnih razlogov za različnost metode je bodisi v izvoru, bodisi v načinu odkrivanja začetne ideje za predstavo, ki je lahko: 1. v samih vajah, 2. v socialno-političnem ali estetskem problemu, 3. v tekstu ali sliki, 4. v delu z določenim predmetom ali materialom, 5. v tekstu kakega člana skupine. Skupine se razlikujejo tudi po svojem načinu razvijanja predstave – s pomočjo razgovora, raziskovanja, improvizacije. Razlikujejo se tudi po okoliščinah, v katerih uprizorjajo predstave in ki so lahko v celoti določene na vajah in pripravljene pred predstavo, ali pa so improvizirane v okviru scenarija, ter lahko vključujejo gledalce.

Nekatere skupine izvajajo vaje za senzibilnost in tematske improvizacije, dokler ne nastane kaj, kar jih zanima. Z improvizacijo idejo nato razvijajo naprej, včasih pa ob delu pišejo še scenarij ali besedilo. Skupina, ki je tako pripravila več predstav, je T. O. C. (The Other Company) iz Londona, ki je del organizacije, imenovane Inter-Action, ustanovljene z namenom, da bi se umetnost bolj približala življenju lokalnih skupnosti“. Režiser T. O. C. je opisal nastanek njihove prve predstave takole:

„Z ljudmi, ki sem jih bil izbral po enoletnem iskanju, smo približno šest mesecev preizkušali poti in metode (največ je bilo improviziranih) zblíževanja in odpiranja ljudi, s čimer smo od njih kot igralcev vedno več dobivali, ker so se pregrade rušile. Tako smo hkrati izdelovali tehniko in oblikovali ljudi kot ustvarjalne posameznike. Kasneje smo odkrili, da bi bil proces, skozi katerega smo šli v teh šestih mesecih, lahko zanimiv tudi drugim, ker je bil zelo človeški. Na podlagi teh izkušenj smo potem sestavili posebne vaje in obrede. Končno se je ta proces izoblikoval v tri dele predstave „The Pit“ (Jašek) – srečanje, odnos gospodar-suženj in možnost ljubezni.“

Prostor, v katerem se predstava dogaja, spominja na veliko skatlo brez pokrova. Na vseh štirih straneh je 34 oken, skozi katera gleda prav toliko gledalcev. Igralci improvizirajo v okviru scenarija, ki jih postavlja v osebne medsebojne konfrontacije, h katerim spadajo tudi klofute in pljuvanje. Ko se trenja razrešijo, pregrade med gledalci in izvajalci izginejo; med obema skupinama se vzpostavi interakcija. Enake obrede in vaje izvajajo na vsaki predstavi, vendar niso do podrobnosti določene vnaprej; tudi sodelovanje publike (interakcija) se seveda občutno spreminja. Skrb T. O. C. za medosebne odnose med njimi samimi na eni strani ter publiko na drugi se nadaljuje in izraža tudi v kasnejših predstavah.

Gledališki in družbeni cilji Christianshavnsgruppen iz Kopenhagna so v mnogočem podobni ciljem T. O. C. Ta skupina je eksperimentirala v zaporih, bolnišnicah in šolah ter se tako seznanila z možnostmi vključevanja publike v svoje predstave. Na začetku „Muddermanena“ (Blatnega človeka) spustijo publiko v sobo, polno predmetov, s katerimi se smejo zabavati – bary, kostumov, hrane in vina; Sebe, ko gledalci začnejo uporabljati predmete, pridejo igralci v sobo in uporabljajoč le nesmiselne glasove zvabijo gledalce v razne igre, kot so slepe miši in





prostem. Za to potrebujemo morda teden ali dva, ali pa samo tri dni. „Productivity Play“ (Igra o storilnosti) nam je vzela hudičevo dosti časa, da smo jo pripeljali do konca. Hočem reči, da smo se mesece pogovarjali. Stvar predebatiramo in za situacijo, s katero se želimo ukvarjati, izdelamo realno politično rešitev. Dosedanja izkušnja nam je pokazala, da ne moreš improvizirati brez osnovne strukture... Sele, ko so znani okviri problematike, se lahko začne improvizacija, ki lahko spremeni precej tega, kar smo si bili poprej zamislili. Nemogoče je improvizirati brez predhodnih priprav na primer na temo kolektivnih pogodb. Tako se torej pogovarjamo in iz skupinske diskusije se porodijo ideje in smeri, ki jih potem preskušamo.”

Skupina deluje v glavnem brez režiserja, čeprav se Chris Rawlence precej približuje tej vlogi in je običajno vodja razgovorov. Predstave se torej razvijajo z razgovori in improvizacijami. Večina skušenj se pričinja z dolgimi razvnetimi diskusijami o politični teoriji. V teh razgovorih skušamo najti podobo ali govor, ki točno in živo izraža določen politični koncept. Podobne diskusije se lahko razvijajo tudi med skušnjo samo in izvirajo iz določene akcije ali besedila. Včasih igrali svojo „Housing Play“ (Stanovanjsko igro), da bi dvignili zavest gledalcev o kapitalističnih stanodajalcih, je iz razgovora, ki je sledil predstavi, nastalo združenje stanovanjskih najemnikov in bojkot plačevanja najemnin.

Tudi Cartoon Archetypal Slogan Theatre (CAST) iz Londona skuša „služiti socialistični revoluciji“. CAST je začel pred osmimi leti kot „poskus iskanja novih metod predstavitve družbenih in političnih situacij v gledališkem mediju in raziskave stila, ki bi odražal intelektualne in emocionalne poglede človekov odtujitve“.

Izmed desetih članov CAST je le eden imel predhodne gledališke izkušnje. Imeli so različne poklice, ki so jih še naprej opravljali izven gledališča. Pri nastanku skupine je bilo vodilo politično in ne umetniško prepričanje. Zato so svojo prvo predstavo pripravili šele po enem letu vaj, razgovorov in poskusov, da bi iznašli način, kako bi vsak član skupine lahko sodeloval. John Porter — eden od dveh nenastopajočih članov — pojasnjuje njihovo delo:

„Napredujemo postopoma, pri čemer sledimo predvsem občutku. To je nekakšen akumulativni proces. Skušnja za nas ni ponavljanje nečesa že znanega, ampak dograjevanje že ustvarjenega. Včasih se to dogaja ob improvizaciji kakšne ideje, drugič pa spet sedemo in se pogovarjamo najprej o ideji in načinih njenega prikazovanja, ki jih nato preizkusimo... Tako izdelujemo okvire našim idejam. Okvir naše prve igre je npr. življenjepisi; v drugi je malo ohlapnejši, namreč: cirkus... ki ga upravlja gospod Oligarhija kot vodja predstave. Tretji igri je osnova sodna obravnava, dasi je to le izhodišče. To so pač okviri, v katere dajemo svoje zamisli. Četrta igra se nekoliko loči po tem, da je brez vsakršnega okvira; pravzaprav ni v njej ničesar razen kaosa na robu organizacije.“

Njihove predstave so dolge od dvajset do štirideset minut. V vseh se pojavlja figura Mugginsa, ki je „klovnska figura kot najmanjši skupni imenovalec urbaniziranega človeka dvajsetega stoletja“. V „John D. Muggins is Dead“ je ameriški fant, ki v igri prehodi pot od svojega rojstva do smrti v Vietnamu. V „Trials of

Horatio Muggins“ je delavec, ki ga razboriti levičarji obdolžijo, da ni politično angažiran, in ki jih v zameno obtožijo, da oni njemu prav nič ne koristijo. V „Muggins' Awakening“ se sooči z imperialističnim in individualnim nasiljem.

„V sami predstavi je kar dosti improvizacije; precej odprta je, tako da se vsak igralec lahko v njej stalno presega, izumlja nove smeri, nove pristope k stvarjem.“

Švedska, ki se je od zahodnih držav morda najbolj približala socialističnemu idealu, ima nekaj najaktivnejših politično-gledaliških skupin. Bibi Nordin, ena izmed ustanoviteljic gledališča Narren v Stockholmu L. 1965, pojasnjuje, da je ta „socializirana demokracija slepilo. Ta vlada je na oblasti že 36 let in vse pomembne stvari, za katere je trdila, da jih hoče storiti, bodisi niso bile storjene ali pa so bile in jih zdaj odpravljajo“. Narren ne poskuša le ustvarjati del, ki predstavljajo informacijo in dvigajo politično zavest, ampak uresničiti ideale socializma v sami skupini.

Leta 1969 se je skupina odločila napraviti igro o Kubi in njeni revoluciji. Zato sta Hans Hellberg in Bibi Nordin odšla na Kubo, da bi se o stvari poučila. Se isto zimo je vsa skupina tri tedne preživela skupaj v podeželski hiši in pripravljala „Dekle iz Havane“. Bibi je takole opisala njihove težave:

„Toliko je bilo gradiva... Lotili smo se prebiranja kubanske zgodovine in bila je tako razburjiva, da smo začeli proučevati tudi stoletja pred revolucijo. Dospelci smo do revolucije a skozi nismo prišli. Predstavo smo zasnovali v obliki cirkusa, z osebami, kot so striček Sam in Doña España. El Dictatore in Rebello sta bila kovna... To je bila najpomembnejša predstava, kar smo jih naredili, a ni bila preveč dobra. Pomembna je bila, ker je pomenila začetek nečesa.“

Naslednjo zimo je odšla skupina na turnejo po Švedski, ki se je končala s predstavami za stavkajoče rudarje na severu dežele. Situacija, problemi solidarnosti in vodenje stavke je vzbudilo zanimanje skupine.

„Nekateri smo ostali tam in šest ali sedem tednov živeli z rudarsko družino. Tedaj nismo imeli predstav in smo se samo učili, da bi pripravili igro o stavki. Toda načrt smo odložili, da bi napravili igro o solidarnosti — le-ta je v resnici del stavkovne situacije, ki je obenem tudi naša.“

Sprva so uporabljali skript, ki ga je pisal kdo od članov, vendar so to hitro opustili in pričeli improvizirati.

„Nekoga postavimo v različne situacije in opazujemo njegove reakcije. Naš cilj je ugotoviti, kako se ti ljudje (prodajalka, rudar itd.) med stavko spreminjajo.“

Delavci severne Švedske so bili tudi tema igre, ki jo je pripravilo nekaj mlajših članov Kraljevskega dramskega gledališča v Stockholmu, kjer dela tudi Ingmar Bergman. „Uporniška“ skupina je pričela svoje „izvenprogramsko delo“ leta 1968 s „Ciganom“, skupinskim delom, utemeljenim na gradivu o položaju ciganov v švedski družbi. Naslednje leto se je skupina — zaradi študije nekega sociologa, ki je pokazala, da delavci dejansko ne zahajajo v etablirana gledališča — začela zanimati za tovarniške delavce. Hoteli so napraviti predstavo, ki bi bila v resnici za delavce, in sklenili, da je za to potrebno študijsko delo. Tomas Bolme, član skupine, je opisal pristop k temu problemu:

„Šli smo na severno Švedsko, ki je najobupnejši predel, in obiskali livarno Norbotten. Vsi skupaj smo tam preživeli dva meseca in pol. Prvi mesec smo delali intervjuje, ki smo jih pričenovali s pojasnilom, da prihajamo iz Dramatena (Kraljevskega dramskega gledališča) iz Stockholma in da hočemo napraviti igro za delavce in o delavskih problemih, ker pa o tem ničesar ne vemo, bi radi, da











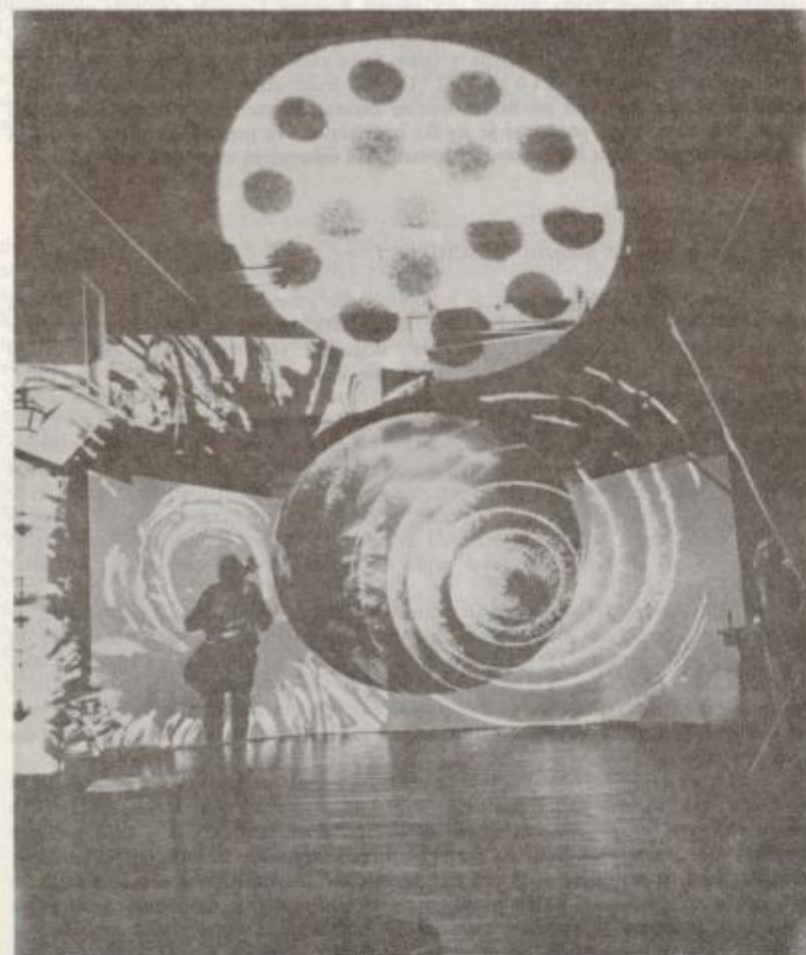
vseh Združenih držav in Japonske. Pod nazivom intermedia dogodek za „politika s plinsko masko, helijevo bombo, tri 16 mm filmske projektorje in dvokanalni magnetofon“, je bil L.'s G. A. hkrati vitrina za Martiranove elektronske magnetofonske kompozicije, Namethov multiple-projekcijski kinematograf in Hollowayev poczijo. Nameth je uporabil slike za kinematični triptih *As, the World Turns* (Ko se svet vrtil), ki ga opisuje kot „vizualni kontrapunkt Martiranovi glasbi“. Zaradi fizičnih omejitev uprizoritvenega prostora je bil Namethov film projiciran v obliki dveh manjših slik, ki sta bili ena poleg druge v večji sliki; vse tri slike so bile ena ob drugi ali pa so se prekrivale.

Robert Whitman: resnične in dejanske slike

Višji vodilni princip intermedie, ali kar lahko imenujemo „filmski oder“, je simultano kontrastiranje dejanske predstave z njeno „resnično“ projicirano sliko, tako da se živi izvajalec poigrava s svojim filmskim jazom. Robert Whitman, umetnik iz New Yorka, je razvil to tehniko v različnih variacijah v času med 1960–67, ko je potem opustil filmsko-teatrsko kompozicije in se posvetil eksperimentom bolj konceptualne narave.

V *The American Moon* (Ameriška Luna, 1960) je publika gledala osrednji prostor predstave iz šestih mini-gledališč, katerih odprtine so bile občasno zaprte s plastičnimi-in-papirnatimi zasloni, kamor so bili projicirani filmi. Osebe iz vsakega tunela so lahko videle skozi svoje zaslone migajoče slike na zaslonu nasprotnega tunela. Tako je Whitman zaobjel kubični prostor, filmski prostor, resnične in projicirane slike.

V svojem najbolj znamenitem delu *Prune Flat* (1965) je Whitman uporabil konvencionalni proscenij z velikim filmskim platnom v ozadju. Dve dekleti sta osebno izvajali različne premike in kretnje, medtem ko sta njuni filmani podobi izvajali iste in nekatere druge akcije na platnu. Tretje dekle je bilo oblečeno v dolgo belo haljo, kamor je bil projiciran film, kako se slači. Dekletove fizične akcije so bile sinhronizirane s filmskim bitjem, projiciranim nanjo: delala se je, kakor da hoče „odvreči“ krilo, ko je to delala njena filmska podoba itd. Končno je bila gola slika dekleta projicirana na popolnoma oblečeno figuro.



Aldo Tambellini: elektromedia gledališča

Pionir v intermedia tehnikah je Aldo Tambellini, ki je delal z mnogokratnimi projekcijami v gledaliških kontekstih od 1963 naprej in se vedno skušal otresti konvencionalnih oblik ter kot okolje uporabljati prostor, svetlobo in zvok. Poleti 1967 je ustanovil *The Black Gate* (Črna vrata), prvo newyorško gledališče, posvečeno izključno temu, kar Tambellini imenuje „elektromedia“ okolje.

Njegov arhetip, v celoti realiziran v *Black Zero* (Črna ničla, 1965), je maelstrom audiovizualnih dogodkov, iz česar se postopoma razvije osredotočenje ali zničenje prvotne slike, ki jo v *Black Zero* predstavlja velikanski črn balon, ki se pojavi iz ničesar, se napihne in končno poče v simultanjem crescendu svetlobe in zvoka. Uporabljenih je bilo na stotine z roko porisanih filmov in diapozitivov, vsak pa je bil variacija na temo *Črne ničle*. Kot dodatek elektronskim skladbam s traku je predstava mnogokrat uprizorjena v konjunkciji z živim recitalom ojačane glasbe za čelo.

V *Moon-Dial* (1966) je sodeloval s plesalko Beverly Schmidt v mešanici človeške oblike z elektronsko imazerijo diapozitivov, filmov in zvokov. Z Ottom Piencem je predstavil *Black Gate Cologne* na WDR-TV v Nemčiji leta 1968, kjer je kombiniral teledinamični environment zaprtega kroga z multi-kanalnim zvokom in multiplimi projekcijami filmov in diapozitivov, ko se je sodelujoča publika igrala s Pienejevimi polietilenskiimi cevmi. Druga verzija te predstave je bila izvedena ob bregovih Rena v Duesseldorfu s projekcijami na miljo dolge sekcije cevi.

Wolf Vostell: De-Collage

Čoprav nemški intermedialni umetnik Wolf Vostell veliko dela s televizijo, ki mu je tako objekt kakor tudi informacija, je zanj najbolj značilen način, kako inkorporira svoje video eksperimente v environmentalne kontekste. Njegove videotronske manipulacije niso nič bolj popačene kot distorcije oddajanih programov, ki uporabljajo kontrole, dosegljive na vsakem TV sprejemniku. To pa je bistvena točka njegovega dela: vračanje okolja, ki je vidno kot „umetnost“ z manipulacijo elementov, ki so od tega okolja neločljivi.

Od 1954 je bil Vostell zaposlen s tem, kar sam imenuje „de-collage“ umetnost ali umetnost dekompozicije. Tega ne smemo zamenjevati z destruktivno umetnostjo, ki je bila tako modna v istem obdobju, ker Vostell ničesar ne uničuje: ustvarja happeninge ali environmentalno gledališče, kjer so polomljeni, uničeni, poškodovani ali zaradi česa drugega zavrženi elementi okolja centralni subjekti. Ko je 1964 začel, je naredil prvo od mnogih verzij filma z naslovom *Sonne v tvoji glavi*, ki ga opisuje kot „film de-kolažiranih televizijskih programov, kombiniran s prigodki za fotoreporterje in publiko“.

Osnovno, kar išče Vostell s svojim delom, je način, kako objektivno vključiti publiko v okolje, ki konstituira njeno življenje. Poskuša zlomiti pasivnost, kamor se kot mesečna umika večina, posameznikovo zavedanje hoče prisiliti v odnos do video in urbanega okolja. Svoje delo opisuje včasih kot obliko družbenega kritizma, ki uporablja elemente Dade in gledališča absurda.

V *Notstandbordstein* (1969) so muenchenske ceste, pločniki in stavbe postale „zaslon“, kamor je bil projiciran film iz premikajočega se avtomobila. Vostellov *Prostor za elektronski happening* (1968) je bil environmentalni poskus konfrontirati udeleženca z vsemi tehnološkimi elementi, ki so normalni v vsakdanjem življenju, od telefonov do xerox strojev in juke boxov. Kot v večini njegovih del so bile kompleksne multi-projekcije filmov in diapozitivov kombinirane z zvočnimi kolaži, vzeti iz naravnega okolja. V *21 projektorjih* (1967) je bila publika obkrožena s staccatom baraže multiplih filmskih in diaprojekcij v kompleksnih sekundnih vzorcih, ki so bili tako oblikovani, da so razkrivali nadrealizem življenja v šestdesetih letih, ki ga je saturirala media. Svoje arhetipno delo opisuje kot nekaj, kjer „se dogodki na zaslonu in akcije publike spajajo: življenje postaja labirint.“

Prevedel Tomaž Krah

SLIKE

1. Carolee Schneemann: *Night Crawlers*, Expo '67, Živa izvajalca (desno) kontrastirana s filmsko projekcijo.

2. Aldo Tambellini: *Črna ničla*, 1965. Prikazano v umetnikovem Black Gate Electromedia Theatre v New Yorku.

## harold pinter : **soba**

Scena: Soba v veliki hiši. Vrata spodaj desno. Plinski štedilnik spodaj levo.

Plinska pečica in pomivalno korito zgoraj levo. Okno zgoraj sredina.

Noga zakonske postelje gleda izza pristenka, zgoraj desno.

Bert sedi pri mizi, s čepico na glavi, pred njim leži revija. Rose je pri štedilniku.

ROSE: Na. To te bo pogrelo. (Na krožnik da jajca s slanino, ugasne plin in odnese krožnik k mizi.) Strahovit mraz je zunaj, veš. Za umret. (Vrne se k štedilniku, nalije vodo iz ročke v čajnik, ugasne plin in odnese čajnik na mizo, na krožnik da sol in omako in odreže dva kosa kruha. Bert začne jesti.) Tako je prav. Le jej. Prav ti bo prišlo. Tu notri lahko čutiš. Sploh pa je v sobi toplo. Vsekakor bolj kot v kleti. (Maže kruh z maslom.) Ne vem, kako lahko živijo tam spodaj. Pravo izzivanje usode. Le jej. Vse pojey. Dobro ti bo delo. (Stopi do umivalnika, obriše skodelico in krožnik in ju prinese na mizo.) Če hočeš ven, moraš imeti nekaj notri. Boš videl, ko boš zunaj. (V skodelico natoči mleko.) Pravkar sem pogledala skoz okno. Čisto dovolj zame. Žive duše ni zunaj. Slišiš, kako zavija? (Sede v gugalnik.) Nisem še videla, kdo je. Kdo je? Kdo živi tam doli? Pozanimati se bom morala. Mogoče pa ti veš, Bert. Kdorkoli že je, preveč udobno mu ne more biti. (Premor.) Zdi se mi, da je soba zamenjala lastnika, odkar sem bila zadnjič tam. Nisem videla, kdo se je takrat vselil. Mislim prvokrat, ko je bila najeta. (Premor.) Vsekakor pa jih zdaj ni več tam. (Premor.) Zdi se mi pa, da je zdaj nekdo drug notri. Jaz že ne bi živela v kleti. Si kdaj videl zidove? Puščajo. Meni je čisto prav. Le daj, Bert. Vzemij še malo kruha. (Gre k mizi in odreže kos kruha.) Ko se boš vrnil, ti bom pripravila kakao. (Stopi do okna in popravi zaveso.) Ne, meni se zdi ta soba čisto v redu. Človek vsaj ve, kje je. Če je mraz, na primer. (Se

vrne k mizi.) Kaj pa slanina? Je bila dobra? Ja, dobra je že bila, samo ne tako kot zadnjič. To je vreme. (Sede v gugalnik.) Zunaj še nisem bila. Ni mi bilo čisto dobro. Prav nič mi ni bilo do tega. Danes pa mi je že precej boljše. Ne vem pa, kako je s tabo. Ne vem, če je pametno, da hodiš ven. Mislim, da to sploh ni pametno, saj si ravnokar zlezel iz postelje. No, ja. Ne skrbi. Bert. Kar pojdi. Saj se kmalu vrneš. (Se guga.) Veš, da je zelo v redu, da je človek tu zgoraj. Zelo v redu je, da ni v kleti. Brez šale. Oh, čaj pa kar stoji. Čaj sem pustila stati. (Stopi k mizi in nalije čaj v skodelico.) Niti ni slab. Prav dober šibek čaj. Prijeten šibek čaj. Izvoli. Kar popij. Jaz lahko počakam. Sploh pa bom sebi skuhalo malo močnejšega. (Krožnik odnese v pomivalnik in ga tam pusti.) Tisti zidovi človeka uničijo. Ne vem, kdo zdaj živi tam spodaj. Kdorkoli je že, precej tvega. Mogoče so pa tujci. (Sede v gugalnik.) Jaz bi te že zvelkla od tam ven. (Premor.) Sploh pa tam spodaj ni prostora za dva. Zdi se mi, da je bil tam najprej samo eden, preden se je izselil. Lahko, da sta zdaj dva. (Se guga.) Če te kdaj vprašajo, Bert, jaz sem tukaj čisto zadovoljna. Mir imava, dobro se nama godi. Ti si srečen tu zgoraj. Niti ni tako visoko. Nihče naju ne nadleguje. Nihče naju ne moti. (Premor.) Ne vem, zakaj ti je treba ven. Ne bi mogel jutri opraviti? Pozneje bi lahko zakurila. Lahko bi sedel pri peči. Takšne večere imaš rad, Bert. Sploh pa se bo vsak čas stemnilo. (Se guga.) Temni se. (Vstane in naliva čaj pri mizi.) Precej sem ga skuhalo. Kar pij. (Sede za mizo.) Si danes že pogledal ven? Ceste so poledenele. O, saj vem, da znaš voziti. Ne rečem, da ne znaš voziti. Gospodu Kiddu sem zjutraj omenila, da si danes že vozil. Rekla sem, ni bil kaj izrednega, je pa vseeno odličen šofer. Prav nič ni važno, kdaj, kje, prav nič, Bert. Veš, kako se vozi. Rekla sem mu. (Zavije se v jopico.) Kako hladno je. Danes je res mrzlo, ledeno. Ko se boš vrnil, te bo že čakal kakao. (Vstane, gre do okna in pogleda skozenj.) Mirno je. Mračni se. Nikogar ni videti. (Stoji in gleda.) Čakaj. (Premor.) Le kdo bi to bil? (Premor.) Ne, zdelo se mi je, da nekoga vidim. (Premor.) Ne. (Spusti zaveso.) Veš kaj? Malo boljše je videti. Malo manj vetrovno. Ne bi bilo slabo, če bi oblekel debeli pulover. (Stopi do gugalnika, sede in se ziblje.) To je dobra soba. Človek mora biti srečen, če je v takem prostoru. Skrbim zate, ne Bert? Ko so nama na primer ponudili kletno sobo, sem takoj rekla ne. Vedela sem, da iz tega ne bi bilo nič dobrega. Človek ima strop prav na glavi. Tukaj pa imaš okno, lahko se gibaš, zvečer lahko prideš domov, če že moraš ven, lahko opravljaš svoje delo, lahko prideš domov, dobro se imaš. In jaz sem tu. Srečo imaš. (Premor.) Zanima me, kdo je dobil sobo. Nikoli nikogar ne vidim, pa tudi slišala še nisem zanje. Vseeno pa se mi zdi, da je nekdo spodaj. Kar naj bo. Slanina je bila videti dobra, Bert. Čaj bom pila pozneje. Rajši imam malo močnejšega. Ti pa bolj šibkega. (Trkanje. Ona vstane.) Kdo je? (Premor.) Hej! (Spet trkanje.) Kar naprej. (Spet trkanje.) Kdo je? (Premor. Vrata se odpro, vstopi gospod Kidd.)

KIDD: Potrkal sem.  
ROSE: Slišala sem vas.  
KIDD: Mm?  
ROSE: Slišala sva vas.  
KIDD: Dober dan, gospod Hudd, kako se imate, v redu? Cevi sem pregledoval.  
ROSE: Je vse v redu?  
KIDD: Mm?  
ROSE: Sedite, gospod Kidd.  
KIDD: Ne, je že v redu. Samo mimogrede sem se oglasil, da bi videl, kako vama gre. Tu je prijetno, ne?  
ROSE: Hvala, je, gospod Kidd.  
KIDD: Greste danes ven, gospod Hudd? Jaz sem že bil zunaj. Pa sem šel takoj nazaj noter. Samo do vogala, seveda.  
ROSE: Danes pa ni dosti ljudi zunaj, gospod Kidd.  
KIDD: Se mi je zdelo, da bi bilo dobro, če bi si ogledal tiste cevi. V takih okoliščinah. Samo do vogala sem stopil po nekaj primerkov, ki jih potrebujem. Kaze, da bo snežilo. Po moje je to zelo verjetno.  
ROSE: Ne boste sedli, gospod Kidd?  
KIDD: Ne, res ne, tako mi je čisto dobro.  
ROSE: Veste kaj, prava sramota je, da morate v takem vremenu ven, gospod Kidd. Nimam nikogar, ki bi vam pomagal?  
KIDD: Mm?  
ROSE: Mislila sem, da imate žensko, ki vam pomaga.  
KIDD: Nobene ženske nimam.  
ROSE: Zdi se mi, da ste jo imeli, ko sva prišla sem.  
KIDD: Nobene ženske tukaj.  
ROSE: Mogoče se motim.  
KIDD: Za vogalom je dosti žensk. Ne pa tukaj. O, ne. Nisem tega že enkrat videl?  
ROSE: Česa?  
KIDD: Tegale.  
ROSE: Ne vem. Se vam zdi?  
KIDD: Zdi se mi, da se ga medlo spominjam.  
ROSE: Saj je samo star gugalnik.  
KIDD: Je bil že tukaj, ko ste prišli?

ROSE: Ne, sama sem ga prinesla.  
KIDD: Lahko bi prisegel, da sem ga enkrat že videl.  
ROSE: Prav mogoče.  
KIDD: Kaj?  
ROSE: Pravim, mogoče ste ga pa res.  
KIDD: Ja, mogoče sem ga.  
ROSE: Sedite, gospod Kidd.  
KIDD: Prisegel pa vseeno ne bi. (Bert zazdeha, se pretegne in se spet zatopi v revijo.) Ne, ne bom sedel, ko pa gospod ravno počiva po čaju. Moram iti in to takoj. Boste šli ven, ne, gospod Hudd? Pravkar sem si ogledoval vaš kamion. Kar čeden kamionček. Opazil sem, da ste ga dobro zavarovali proti zmrzali. Čisto prav. Slišal sem, kako ste speljali, kdaj je že to bilo, enkrat zjutraj, ja. Zelo gladko. Vem, kdaj kdo dobro prestavlja.  
ROSE: Mislila sem, da je vaša spalnica na zadnji strani hiše, gospod Hudd.  
KIDD: Moja spalnica?  
ROSE: A ni na zadnji strani? Tega nisem vedela.  
KIDD: Nisem bil v spalnici.  
ROSE: A tako.  
KIDD: Bil sem pokonci in sem hodil okrog.  
ROSE: Jaz pa v takem vremenu ne vstajam zgodaj. Lahko si vzamem čas. Vzajem si čas. (Premor.)  
KIDD: Tukaj je bila moja spalnica.  
ROSE: Tukaj? Kdaj?  
KIDD: Takrat, ko sem tukaj živel.  
ROSE: Tega pa nisem vedela.  
KIDD: Malo bi sedel. (Sede v naslanjač.)  
ROSE: No, tega pa nikoli nisem vedela.  
KIDD: Je bil ta stol tukaj, ko ste prišli?  
ROSE: Ja.  
KIDD: Tega se pa ne spomnim. (Premor.)  
ROSE: Kdaj je bilo to takrat?  
KIDD: Mm?  
ROSE: Kdaj je bila to vaša spalnica?  
KIDD: Od tega je pa že precej dolgo. (Premor.)  
ROSE: Bertu sem povedala, da sem vam pripovedovala, kako vozi.  
KIDD: Gospod Hudd? O, gospod Hudd vozi čisto v redu. Videl sem ga, kako se je prav lepo kotrljal po cesti. Mhm.  
ROSE: Reči moram, gospod Kidd, da je ta soba prav prijetna. Zelo udobna soba.  
KIDD: Najboljša v tej hiši.  
ROSE: Spodaj mora biti malo vlažno.  
KIDD: Ne tako kot zgoraj.  
ROSE: Kako je spodaj?  
KIDD: Mm?  
ROSE: Kako je spodaj?  
KIDD: Kaj kako?  
ROSE: Mora biti malo vlažno.  
KIDD: Malo. Ampak ne tako kot zgoraj.  
ROSE: Kako to?  
KIDD: Dež pride noter. (Premor.)  
ROSE: Kdo pa živi tam gor?  
KIDD: Gor? Bili so. Pa jih ni več.  
ROSE: Koliko nadstropij je v tej hiši?  
KIDD: Nadstropij. (Se smeji.) O, včasih smo jih imeli kar precej.  
ROSE: Koliko pa jih je zdaj?  
KIDD: No, če povem po pravici, ne štejem jih več.  
ROSE: O.  
KIDD: Ne, zdaj ne več.  
ROSE: Je moralo biti pa kar precej naporno.  
KIDD: O, prej sem jih štel. Nikoli se nisem naveličal. O vsem v tej hiši sem bil na tekočem. Na veliko reči sem moral paziti in takrat sem tudi zmogel. Takrat je bila moja sestra še živa. Ko pa je umrla, mi je vse skupaj ušlo iz rok. Zdaj je pa že kar nekaj časa mrtva, moja sestra. To je bila takrat ugledna hiša. Sposobna ženska je bila. Ja. Pa tudi drugače ženska in pol. Mislim, da se je vrgla po mami. Ja, mislim, da je bila res mami podobna, če se prav spomnim. Zdi se mi, da je bila mama Židinja. Ja, prav nič ne bi bil presenečen, če bi zvedel, da je bila Židinja. Otrok ni imela dosti.  
ROSE: Kaj pa vaša sestra, gospod Kidd?  
KIDD: Kaj moja sestra?  
ROSE: Je imela kaj otrok?  
KIDD: Ja, podobna je bila moji mami, se mi zdi. Večja, seveda.  
ROSE: Kdaj pa je umrla, vaša sestra mislim?  
KIDD: Ja, točno, prav po njeni smrti sem nehaj šteti. Vse stvari je imela vedno lepo v redu. In jaz sem ji precej pomagal. Prav do zadnjega mi je bila zelo hvaležna. Vedno mi je govorila, kako ceni vse – malenkosti – ki sem jih opravil zanjo. Potem pa jo je pobralo. Starejši sem bil od nje. Ja, starejši. Sijajen budoar je imela. Krasen budoar.  
ROSE: Od česa je pa umrla?  
KIDD: Kdo?

ROSE: Vaša sestra. (Premor.)  
 KIDD: Do zdaj je še kar šlo. (Premor.)  
 ROSE: Ste zdaj preskrbljeni, gospod Kidd?  
 KIDD: Popolnoma?  
 ROSE: Z vsem?  
 KIDD: O ja, kar shajam.  
 ROSE: Midva tudi, ne, Bert? (Premor.) Kje pa je zdaj vaša spalnica, gospod Kidd?  
 KIDD: Jaz? Lahko izbiram. (Vstaja.) Boste šli kmalu ven, gospod Hudd?  
 No, le pazite, kako vozite. Take ceste niso nobena šala. Sicer znate pa dobro voziti svoj kamion, ne? Kam pa greste? Daleč? Za dolgo?  
 ROSE: Ne za dolgo.  
 KIDD: Ne, seveda ne. Saj mu ne more vzeti dosti časa.  
 ROSE: Ne.  
 KIDD: No, dobro, zdaj se bom pa pobral. Prijetno vožnjo vam želim, gospod Hudd. Pazite nase. Tudi stemnilo se bo kmalu. No, tako kmalu pa spet ne. Arivederci. (Odide.)  
 ROSE: Ne verjamem, da je imel res sestro. (Odnese krožnik in skodelico v pomivalno korito. Bert odrine stol in vstane.) Tako. Počakaj malo. Kje imaš pulover? (S postelje mu prinese pulover.) Na. Slecí plašč. Zdaj pa tole. (Pomaga mu obleči pulover.) Tako. Kje imaš šal? (S postelje prinese šal.) Na ga. Zavij se. Tako. Ne hiti preveč, saj ne boš? Ko se vrneš, ti naredim kakao. Saj boš kmalu. Čakaj malo. Kje pa imaš površnik? Dobro bi bilo, če bi oblekel površnik. (Bert se zavije v šal in odide skozi vrata. Ona stoji in zre v vrata, se počasi obrne proti mizi, vzame revijo in jo spet vrne na svoje mesto. Stoji in posluša, stopi do peči, se skloni, jo prižge in si pogreje roke. Zravna se in gleda po sobi. Pogled ji obstane na oknu, posluša, stopi do njega in popravi zaveso. Gre do sredine sobe in strmi v vrata. Stopi do postelje, se zavije v šal, nato do pomivalnega korita, vzame izpod njega posodo za smeti, se odpravi do vrat in jih odpre.)  
 ROSE: O! (Na pragu stojita gospod in gospa Sands.)  
 ga. SANDS: Oprostite prosim. Saj ne stojiva nalašč tukaj. Nisva vas hotela prestrašiti. Pravkar sva prišla mimo.  
 ROSE: Je že v redu.  
 ga. SANDS: To je gospod Sands. Jaz sem gospa Sands.  
 ROSE: Me veseli. (Gospod Sands zagodrnja, da njega tudi.)  
 ga. SANDS: Ravno sva šla gor po stopnicah. Ampak tu se res nič ne vidi. A ti kaj vidiš, Toddy?  
 g. SANDS: Čisto nič.  
 ROSE: Kaj sta pa iskala?  
 ga. SANDS: Hišnega lastnika.  
 g. SANDS: Gospodarja. Gospodarja bi rada.  
 ga. SANDS: Kako se že piše, Toddy?  
 ROSE: Piše se Kidd.  
 ga. SANDS: Kidd – se tako piše, Toddy?  
 g. SANDS: Kidd? Ne, ni tako.  
 ROSE: Gospod Kidd. Tako se piše.  
 g. SANDS: No, potem pa to ni možakar, ki ga iščeva.  
 ROSE: Ja, gotovo iščete koga drugega. (Premor.)  
 g. SANDS: Najbrž bo res tako.  
 ROSE: Videti sta premražena.  
 ga. SANDS: Zunaj je prava ledenica. Ste bili zunaj?  
 ROSE: Ne.  
 ga. SANDS: Že dolgo nisva bila notri.  
 ROSE: No, pa vstopita, če hočeta, in se pogrejšta. (Pridejo do srede sobe. Stol, ki je bil pri mizi, prinese k peči.) Sedita sem. Pogrela se bosta.  
 ga. SANDS: Hvala lepa. (Sede.)  
 ROSE: Pridite k peči, gospod Sands.  
 g. SANDS: Ne, tukaj mi je čisto dobro. Samo noge bom malo stegnil.  
 ga. SANDS: Zakaj? Nisi sedel.  
 g. SANDS: Pa kaj?  
 ga. SANDS: Zakaj ne sedeš?  
 g. SANDS: Zakaj pa naj bi sedel?  
 ga. SANDS: Gotovo te zebe.  
 g. SANDS: Sploh ne.  
 ga. SANDS: Seveda te. Prinesi si stol in sedi.  
 g. SANDS: Prav dobro mi je, če stojim. Hvala.  
 ga. SANDS: Ničemur ni podobno, da takole stojiš.  
 g. SANDS: Čisto dobro mi je, Clarissa.  
 ROSE: Clarissa? Kako lepo ime.  
 ga. SANDS: Lepo, ne? Oče in mama sta mi ga dala. (Premor.) Moram reči, da človek v taki sobi rad sede in se udobno počuti.  
 ROSE: Ravno pravšnja je, res.  
 ga. SANDS: Zakaj pa ne sedete, gospa...  
 ROSE: Hudd. Ne, hvala.  
 g. SANDS: Kako ste rekli?  
 ROSE: Kdaj?  
 g. SANDS: Kako ste rekli, da se pišete?  
 ROSE: Hudd.  
 g. SANDS: A tako. Potem ste pa žena tistega možakarja, ki ste ga prej

omenili?  
 ga. SANDS: Ne, ni. Tisto je bil gospod Kidd.  
 g. SANDS: Tako? Misli sem, da je bil gospod Hudd.  
 ga. SANDS: Ne, Kidd. Ne res, gospa Hudd?  
 ROSE: Tako je. Gospodar.  
 ga. SANDS: Ne, ne gospodar. Oni drugi.  
 ROSE: Tako se piše. On je gospodar.  
 g. SANDS: Kdo?  
 ROSE: Gospod Kidd. (Premor.)  
 g. SANDS: Gospodar?  
 ga. SANDS: Mogoče sta pa dva gospodarja. (Premor.)  
 g. SANDS: Krasen dan!  
 ga. SANDS: Kaj si rekel.  
 g. SANDS: Rekel sem, da je krasen dan. (Premor.)  
 ROSE: Kako pa je zunaj?  
 ga. SANDS: Zelo temno.  
 g. SANDS: Nič bolj kot notri.  
 ga. SANDS: To je pa res.  
 g. SANDS: Pravzaprav je notri še bolj temno kot zunaj.  
 ga. SANDS: Tukaj pa ni preveč svetlo, kajne gospa Hudd? Veste, da je to prva svetloba, ki jo vidiva, odkar sva prišla noter.  
 g. SANDS: Prvi žarek.  
 ROSE: Zvečer ne grem nikoli ven. Sva kar doma.  
 ga. SANDS: Zdaj sem se spomnila, videla sem zvezdo.  
 g. SANDS: Kaj si videla?  
 ga. SANDS: No, vsaj zdelo se mi je.  
 g. SANDS: Kaj se ti je zdelo, da si videla?  
 ga. SANDS: Zvezdo.  
 g. SANDS: Kje?  
 ga. SANDS: Na nebu.  
 g. SANDS: Kdaj?  
 ga. SANDS: Ko sva prihajala.  
 g. SANDS: Pojdi no nekam.  
 ga. SANDS: Kako to misliš?  
 g. SANDS: Nisi videla zvezde.  
 ga. SANDS: Zakaj ne?  
 g. SANDS: Zato, ker ti rečem. Rečem ti, da nisi videla zvezde. (Premor.)  
 ROSE: Upam, da zunaj ni preveč temno. Upam, da ni preveč ledeno. Moj mož vozi kamion in to ne počasi. Nikoli ne vozi počasi.  
 g. SANDS (se krohota) Potem pa nočoj precej tvega.  
 ROSE: Kaj?  
 g. SANDS: No – hotel sem reči, da bo nočoj vožnja precej pasja.  
 ROSE: On je zelo dober voznik. (Premor.) Kako dolgo sta že tukaj?  
 ga. SANDS: Ne vem. Kako dolgo sva že tukaj, Toddy?  
 g. SANDS: Približno pol ure.  
 ga. SANDS: Več, precej več.  
 g. SANDS: Približno petintrideset minut.  
 ROSE: Mislim, da bosta gospoda Kidda našla kje v bližini. Še ni dolgo, odkar si je šel skuhat čaj.  
 g. SANDS: On živi tukaj, ne?  
 ROSE: Seveda, živi tukaj.  
 g. SANDS: In pravite, da je on gospodar, ne?  
 ROSE: Seveda je.  
 g. SANDS: Se pravi, če bi ga na primer hotel dobiti, kje bi ga lahko našel?  
 ROSE: Ja – ne bi mogla točno povedati.  
 g. SANDS: Ampak, saj živi tukaj, ne?  
 ROSE: Že, samo ne vem...  
 g. SANDS: Ne veste točno, kje tiči?  
 ROSE: Ne, ne točno.  
 g. SANDS: Ampak živi pa tukaj, ne? (Premor.)  
 ga. SANDS: Ta hiša je precej velika, Toddy.  
 g. SANDS: Ja, vem. Ampak zdi se mi, da gospa Hudd zelo dobro pozna gospoda Kidda.  
 ROSE: Ne, tega pa ne bi mogla reči. Pravzaprav ga sploh ne poznam. Midva sva zelo mirna. Bolj zase se drživa. Se ne vtikam v nobeno stvar. Sploh pa ne vem, zakaj bi se. Svojo sobo imava. Nikomur nisva na poti. In tako je tudi prav.  
 ga. SANDS: Čedna hiša, kajneda. Prostorna.  
 ROSE: Kako je s hišo, ne vem. Z nama je vse v redu, da pa je tudi s hišo, tega ne bi prisegla. (Sede v gugalnik.) Precej vlage je tukaj.  
 ga. SANDS: Ja, pregle, ko sva bila v kleti, je bilo res precej vlažno.  
 ROSE: V kleti sta bila?  
 ga. SANDS: Ja, najprej sva šla dol.  
 ROSE: Zakaj?  
 ga. SANDS: Iskala sva gospodarja.  
 ROSE: Kako pa je spodaj?  
 g. SANDS: Nič se ni videlo.  
 ROSE: Kako to?  
 g. SANDS: Nobene luči ni bilo.  
 ROSE: Ampak kaj je bilo – rekli ste, da je bilo vlažno?  
 ga. SANDS: Ja, meni se je zdelo malo vlažno, pa tebi, Toddy?

g. SANDS: Kako? Niste bili še nikoli spodaj, gospa Hudd?

ROSE: O ja, enkrat sem že bila, samo je že dolgo od tega.

g. SANDS: No, potem pa veste, kako je spodaj, ne?

ROSE: Že dolgo je tega.

g. SANDS: Kaj ste že tako dolgo tukaj?

ROSE: Ravno prejle sem premišljevala, če zdaj kdo tam dol stanuje.

ga. SANDS: Ja, neki moški.

ROSE: Moški?

ga. SANDS: Ja.

ROSE: En sam?

g. SANDS: Ja, neki tip je bil spodaj. (Prisloni se k mizi.)

ga. SANDS: Sedel si?

g. SANDS (skoči pokonci) Kdo je sedel?

ga. SANDS: Ti.

g. SANDS: Si zmešana? Naslonil sem se.

ga. SANDS: Videla sem, da si sedel.

g. SANDS: Nisi me videla, da sem sedel, ker za hudiča nisem. Naslonil sem se!

ga. SANDS: Misliš, da ne morem opaziti, če kdo sede?

g. SANDS: Opaziti! To je vse, kar znaš. Opazovati.

ga. SANDS: Tudi tebi malo tega ne bi škodilo, namesto, da počenjaš vse te bedarije.

g. SANDS: Te bedarije se tebe čisto nič ne tičejo.

ga. SANDS: Po svojem stricu si se vrgel, čisto po njem.

g. SANDS: Po kom si se pa ti?

ga. SANDS (med vstajanjem): Nisem te jaz spravila na svet.

g. SANDS: Kdo pa me je potem? To bi pa res rad vedel. Kdo? Kdo me je spravil na svet? (Ona sede in mrmra. On stoji in mrmra.)

ROSE: Rekli ste, da ste videli moškega spodaj v kleti?

ga. SANDS: Ja, gospa Hudd, vidite, tako je to, gospa Hudd, slišala sva, da je tu prosta soba, pa sva si mislila, da bi se oglasila in malo pogledala. Ker iščeva kakšno mirno sobo, veste, no in ker veva, da je ta okoliš miren, in sva šla pred nekaj meseci mimo in nama je bilo všeč, sva se odločila, da se oglašiva enkrat proti večeru, da dobiva gospodarja, in tako sva prišla nocoj. No, ko sva prišla, sva vstopila pri prednjih vratih, zelo temačno je bilo v veži in nikjer nobenega človeka. Zato sva šla dol v klet. In, če ne bi bilo Toddyja, sploh ne bi našla tja dol, on namreč neverjetno dobro vidi. Med nama rečeno, meni ni bilo prav nič všeč, mislim občutek, kaj dosti tako in tako nisva mogla videti, dišalo je po vlagi. No, vseeno sva šla skoz nekakšen predelek, potem je prišel še en predelek in nič nisva videla, kam greva, in čim dlje sva šla, tem bolj temno je postajalo, prepričana sem bila, da sva v napačni hiši. Zato sem se ustavila. In Toddy se je tudi ustavil. In potem je tisti glas rekel, tisti glas je prišel – rekel je – no, malo sem se ustrašila, ne vem, kako je bilo s Todom, nekdo je vprašal, če nama lahko s čim pomaga. Tod je rekel, da iščeva gospodarja in tisti človek je rekel, da je gospodar gotovo zgoraj. Potem je Tod vprašal, če je tu kakšna prazna soba. Zdel se mi je zelo vpluden, ampak videla ga pa nisva, ne vem, zakaj tam nikoli ne prižgejo luči. Ja, potem sva šla ven in gor in prišla čisto do vrha hiše. Ne vem, ali je bil tisto res vrh. Na stopnišču so bila zaklenjena vrata, tako da bi bilo lahko naprej še kakšno nadstropje, videla ga pa nisva, in temno je bilo, in ko ste odprli vrata, sva ravno šla dol.

ROSE: Rekli ste, da gresta gor.

ga. SANDS: Kaj?

ROSE: Takrat ste rekli, da gresta dol.

ga. SANDS: Ne, dol sva šla.

ROSE: Takrat niste tako rekli.

ga. SANDS: Saj sva že bila gor.

g. SANDS: Gor sva že bila. Šla sva dol. (Premor.)

ROSE: Tisti človek, kakšen je bil, je bil star?

ga. SANDS: Nisva ga videla.

ROSE: Je bil star? (Premor.)

ga. SANDS: Ja, najboljšo, da poiščeva onega gospodarja, če je kje tu.

ROSE: V tej hiši ne boste našli nobene proste sobe.

ga. SANDS: Zakaj ne?

ROSE: Gospod Kidd mi je povedal. On je rekel.

g. SANDS: Gospod Kidd?

ROSE: Povedal mi je, da ima vse polno.

g. SANDS: Tisti človek v kleti je rekel, da je ena. Ena soba. Številka sedem, je rekel. (Premor.)

ROSE: To je ta soba.

g. SANDS: Najboljšo, da greva in poiščeva gospodarja.

ga. SANDS (vstaja): Hvala lepa, da sva se lahko pogrela, gospa Hudd. Zdaj mi je že precej bolje.

ROSE: Ta soba je zasedena.

g. SANDS: Greva.

ga. SANDS: Lahko noč, gospa Hudd. Upam, da se bo vaš mož kmalu vrnil. Dolgčas vam mora biti, ko ste takole sami.

g. SANDS: Greva. (Odideta. Rose gleda, kako se zapro vrata, gre proti njim in se ustavi. Odnese stol nazaj k mizi, vzame revijo, jo pogleda in jo položi nazaj. Stopi do gugalnika, sede, se ziba, obmiruje in sedi pri

miru. Nekdo ostro potrka na vrata. Vrata se odpro, vstopi gospod Kidd.)

g. KIDD: Kar vdril sem.

ROSE (vstane): Gospod Kidd! Ravnokar sem vas hotela poiskati. Govoriti moram z vami.

g. KIDD: Poslušajte, gospa Hudd, govoriti moram z vami. Ravno zato sem prišel.

ROSE: Ravnokar sta bila tukaj dva človeka. Rekla sta, da je ta soba prosta. Kaj naj to pomeni?

g. KIDD: Takoj, ko sem slišal, da je kamion odpeljal, sem se odpravil k vam. Čisto na koncu sem.

ROSE: Kaj naj bi vse to pomenilo. Ste videli tista dva človeka? Kako naj bi se vselila v to sobo? Zasedena je. Sta vas dobila, gospod Kidd?

g. KIDD: Dobila? Kdo?

ROSE: Povedala sem vam. Dva človeka. Iskala sta gospodarja.

g. KIDD: Saj vam ravno pripovedujem, da sem šel k vam takoj, ko sem slišal, da je kamion odpeljal.

ROSE: Kdo pa sta potem bila?

g. KIDD: Zato sem tudi prišel sem gor. Ampak še ni odšel. Že več dni čakam, da bi odšel.

ROSE: Gospod Kidd, kaj sta mislila s tistim o sobi?

g. KIDD: Kakšni sobi?

ROSE: A je ta soba vseljiva?

g. KIDD: Vseljiva?

ROSE: Iskala sta gospodarja.

g. KIDD: Kdo?

ROSE: Poslušajte, gospod Kidd, vi ste gospodar, ne? Nobenega drugega gospodarja ni, ne?

g. KIDD: Kaj? Kakšno zvezo pa ima to s tem? Sploh ne vem, o čem govorite. Moram vam povedati, to je vse. Moram vam povedati. Strašne dni sem preživeljal. Morate govoriti z njim. Tega ne morem več prenašati. Morate se srečati z njim. (Premor.)

ROSE: S kom?

g. KIDD: S tistim človekom. Čaka vas. Hoče vas videti. Ne morem se ga znebiti. Gospa Hudd, nisem več mlad, to je jasno. To je jasno. Morate se srečati z njim.

ROSE: S kom?

g. KIDD: S tistim. Zdaj je spodaj. Že nekaj dni je tam. Rekel je, da mu moram povedati, ko bo šel gospod Hudd ven. Zato sem prišel gor. Ampak on še ni odšel. To sem mu tudi povedal. Povedal sem mu, da še ni odšel. Rekel sem, no, ko bo odšel, sem rekel, lahko greste gor, greste lahko gor in opravite svoje. Ne, je rekel, vprašati jo morate, če me hoče sprejeti. Potem sem šel še enkrat gor, da bi vas vprašal, če ga hočete sprejeti.

ROSE: Kdo je to?

g. KIDD: Kako pa naj jaz vem, kdo je. Vse, kar vem, je, da ne spravi nobene besede iz sebe, da se z njim ne da pogovarjati, samo – ali je že odšel? Samo to ni nič drugega. Še šaha noče igrati. V redu, sem rekel neko noč, medtem, ko takole čakava, bi lahko zaigrala partijo šaha. Saj igrate šah, ne? Predstavljajte si, gospa Hudd, ne vem, če je sploh slišal, kaj sem mu rekel. Samo leži tam. To že ni zame. Samo leži in čaka.

ROSE: Tam leži, v kleti?

g. KIDD: Mu rečem, da je v redu, gospa Hudd?

ROSE: Ampak spodaj je vlažno.

g. KIDD: Mu rečem, da je v redu?

ROSE: Kaj da je v redu?

g. KIDD: Da ga boste sprejeli.

ROSE: Sprejela? Oprostite, gospod Kidd. Ne poznam ga. Zakaj naj bi ga sprejela?

g. KIDD: Ga ne boste sprejeli?

ROSE: Kaj mislite, da prejmem ljudi, ki jih ne poznam? In še ko moža ni tukaj?

g. KIDD: Ampak on vas pozna, gospa Hudd. Pozna vas.

ROSE: Kako to, gospod Kidd, ko pa jaz ne poznam njega?

g. KIDD: Gotovo ga poznate.

ROSE: Nikogar ne poznam. Midva sva mirna. Saj sva se šele pred kratkim preselila v ta del mesta.

g. KIDD: Ampak on ni od tukaj. Mogoče ga poznate od kod drugod.

ROSE: Gospod Kidd, kaj mislite, da hodim iz enega dela mesta v drugi in spoznavam moške? Kaj pa mislite, da sem?

g. KIDD: Ne vem, kaj mislim. (Sede.) Mislim, da me bo pobralo.

ROSE: Počitka ste potrebni. Star človek kot vi. Samo počitka ste potrebni.

g. KIDD: Ob njem se nisem čisto nič spočil. Kar leži tam. V trdi temi. Uro za uro. Zakaj me ne pustita pri miru, oba skupaj? Gospa Hudd, samo malo usmiljenja imejte. Prosim, sprejmite ga. Zakaj ga ne bi sprejeli?

ROSE: Ne poznam ga.

g. KIDD (vstaja): Ne vem, kaj bo, če ga ne boste sprejeli.

ROSE: Rekla sem vam, da tega človeka ne poznam!

g. KIDD: Vem, kaj bo naredil. Vem, kaj bo naredil. Če ga zdajle ne








- Ali še pišete poezijo kot poezijo?
    - Da, napisal sem dve pesmi v zadnjih dveh letih. Zelo kratki; eno pred šestimi meseci, okrog sedem vrstic ima, toda spominjam se, da sem jo trinajstkrat prepisal.
  - Kolikokrat običajno prepisete vaše drame?
    - Okrog trikrat. Toda tisto je bilo zame toliko pomembno kot karkoli mojega, tista pesem. Toda, veste, vsaka pesem je nekaj čustvenega. Pred dawnimi časi sem pisal veliko poezije.
  - O zadnjih treh dramah se mi zdi, da so bolj lirične. Ali se tega zavedate?
    - Da. Zavedam se tega. Mislim, da je to zelo nevarno področje.
  - Zakaj je nevarno področje?
    - Zelo lahko padete na zadnjico, ko poskušate na lirski način izraziti, kar se dogaja v ljudeh. Lahko pre... To sem storil v Tišini, pa sem vrgel ven. Napisal sem odlomek. Bilo je zelo, zelo zanimivo. Pravzaprav, ko sem igro napisal, sem jo poslal, kot to vedno delam, Samuelu Beckettu, čigar mnenje, če se blago izrazim, spoštujem. In... poznam ga.
  - Ali mu vedno pošljete svoje drame?
    - Začel sem z Vrnitvijo, mislim. Da, vedno to storim. In on napiše najbolj s p o d b u d n e pripombe. Tišina mu je bila zelo všeč. Napisal je, spominjam se, neko zelo kratko opombo, nekaj kot: „Svetujem, da pregledate ali premislite govor, četrti govor, stran pet.“ (Smeh.) Ali kar je že bilo. Takoj sem pogledal tisti govor in si mislil, nič se mi ne zdi narobe z njim. Kaj naj premislim? Meni se zdi popolnoma v redu. Ampak bom premislil. Imel bom v glavi. Pisal sem mu, da hvala, ampak glede tistega govora da mu bom prisluhnil na vajah in bom videl, kaj si bom mislil o njem. Skušnje so se začele, poslušal sem in se mi je zdelo čisto v redu. Potem, po dveh tednih vaj, je prišel k meni Peter Hall – ni me bilo zraven nekaj dni – in rekel: „V tej igri je neki govor, za katerega mislim, da sploh ne učinkuje.“ In bil je tisti govor. Spet sem odšel tja in potem prav dobro slišal in uvidel, da je imel Beckett seveda popolnoma prav.
  - Zakaj ni učinkoval?
    - Zato, ker je enostavno šel čez sam vrh lirizma. Težava je v tem, da je bil v temelju netočen in nespecifičen. Mislim, da je problem, če poskušaj uporabiti jezik na ta način. Biti mora čisto specifičen. Če je vse posplošeno, ni nič drugega kakor brezbriznost. To velja za sleherno vrsto jezika, v vsakem kontekstu, posebno pa še za vrsto jezika, ki ste jo omenili, v teh zadnjih dramah.
  - Ali mislite, da se morate varovati pred čustvi?
    - Ne razumem vas popolnoma.
  - Če ne želite, da bi vas zapeljalo nekaj, česar ne morete obvladati? Nekaj, česar ne morete storiti z natančnostjo, ki jo zahtevate? (Tišina.) Ideja lirizma zame označuje nekaj podobnega emociji.
    - Zanima me emocija, ki je zadržana in občutena zelo, zelo globoko. Jezus, res ne bi hotel iz tega narediti kategorične trditve. Toda mogoče je to dokončno neizrazljivo. Kajti menim, da izražamo čustva na mnoge drobne načine povsod, ali pa jih na noben drug način ne izražamo.
  - To bi se zdelo kot nauk iz Becketta, ki je lahko še kar čustven, ne da bi kazal čisto določena čustva.
    - Da, s takšnim preprostim pomenom.
  - Spominjam se, da ste pred leti pisali, koliko vam pomeni Beckett, takrat ste mislili njegove romane. Kaj mislite o njegovih igrah?
    - Kaj naj rečem?
  - Ali se morda malo počutite kot učenec do učitelja?
    - Ne, ne kot učenec do učitelja. Mislim, da je on najpomembnejši pisatelj na svetu. To mislim. Ne počutim se kot učenec do učitelja, prvič zato, ker ne vidim, v čem bi se sploh stikala.
  - Nekateri mislijo, da se, posebno v zadnjih treh igrah.
    - No, naj pravijo... To pošastno delo kategoriziranja. Tega ne mislim samo na enem nivoju, brez vsega drugega. Mislim, da so njegovi dosežki, to, kar je bil zmožen storiti v svojem življenju, v svojem pisanju, tako visoko nad mojimi, da ne vidim sploh nikakršne primerjave. Mislim, da je on velik pisatelj. Jaz to gotovo nisem. Vsaj ne na ta način, kot jaz razumem ta izraz. In jaz ta izraz razumem. Ta izraz ima zame zelo jasn pomen. Lahko vam čisto preprosto povem, za koga mislim, da je velik pisatelj. To je tako očitno. Tako jasno.
  - Imenujte nekaj očitnih.
    - Na primer Dostojevski. To je zame velik pisatelj. Joyce, Proust. Nimajo svojih imen kar tako. In Beckett. (Tišina.)
  - Zakaj ste napisali prvo dramo? Kaj vas je v začetku pripravilo k pisanju?
    - Oh, da, se že spominjam. Ze vem, kaj se je zgodilo. Bil sem na zabavi v neki hiši in so me iz tega ali onega razloga peljali, da bi me predstavili nekemu človeku, ki je živel v najvišjem nadstropju ali v zgornjem nadstropju. Tako sem prišel v njegovo sobo. Bil je droben mož srednjih let in bos je hodil okrog po sobi. Zelo družaben in prijeten je bil, pekel je slanino in jajca za nekega velikanskega možakarja, ki je sedel pri mizi in bil popolnoma tiho. Pripravljaj je zase slanino z jajci, rezal kruh, nalil čaj in ga dal tistemu človeku, ki je bral stripe. Medtem pa je govoril nam – zelo, zelo hitro in lahkotno. Bilo je samo pet minut, toda tisto, res nekaj takega kot tisto, je ostalo. Rekel sem nekemu prijatelju, da bi rad napisal igro, da je v tem nekaj dramatičnega. In potem se je vse zgodilo. (Mirno.) Pred časom, ko sem bil mlad, sem pisal precej proze. In veliko proze je bilo v dialogih, med drugim neobjavljeni roman Pritlikavci, iz katerega izhaja drama z istim naslovom.
  - Ali boste sploh kdaj objavili tisti roman?
    - Pred kratkim sem si ga ogledal... pa ne verjamem. Strašno je nedorasel.
  - Ali je še veliko del, ki niso objavljena, poleg romana in igre „The Hothouse“ (Rastlinjak)? Ali je to edina drama, ki ste jo škartirali?
    - Ta je edina. Mislim, da je tam nekaj navzkriž, nekaj reči, ki res niso dovolj dobre. Ohranil sem jih zaradi spomina na stare čase.
  - Če se za trenutek povrnemo, kaj je Beckett rekel o Starih časih?
    - Torej, bil je... bil jim je zelo naklonjen. Imel je pripombo, na neki govor, ne bom vam povedal, kateri.
  - Ali je še notri?
    - Je notri.
  - Isti razlog?
    - Ne, ne isti razlog. Ampak sem se prilepil nanj. Nimam nobene alternative, razen da se ga držim.
  - Peter Hall ga ni odkril?
    - Ne. Opozarjam vas, da ni bilo lahko. To priznam.
  - Vam Beckett pošilja svoje igre?
    - Saj jih ne piše. Pošlje mi svoje knjige, toda jaz sploh nikdar nisem v enakem položaju. Z drugimi besedami, ne pošiljam mu svojih pripomb. Zelo sem srečen, da imam njegove. Niti sanjalo se mi ne bi o čem takem. Skratka, nimam nobenih pripomb, sploh nobenih pripomb. (Prikašlja smeh.)
  - Kdaj ste prvič srečali Becketta?
    - Pri svojih devetnajstih letih sem ga začel brati, romane, in sem bil čisto prevzet od njih. Ko smo delali Varuha v Parizu leta 1961, je bil v njem tudi Roger Blin, ki mi je nekega dne rekel: Ali bi radi spoznali Becketta? Bilo je skoraj preveč zame – misel je bila tako velika. Pisal sem mu bil. Lahko si predstavljate. Leta 1949 sem začel brati Becketta in nisem mu mogel pisati do 1959. Pisal sem mu čisto kratko pismo, v katerem sem poskušal povedati, kaj jaz... nekaj. In dobil sem nazaj izredno lepo pismo. Sestala sva se. Prišel sem v hotel in bil je zelo živahen in klepetav in izredno zgovoren in zelo prijazen in sva celo noč prebila skupaj. To je bilo res – zelo dobro. Od takrat sva se res dosti videla.
  - V rokopisu Starih časov ste spremenili eno stran. Celo stran o kavnih skodelicah. Sprememba ni bila v dialogu, se mi zdi, ampak v kavnih skodelicah, in mislim, da v kozarcih za konjak.
    - Točno.
  - Kaj se je zgodilo?
    - Bila je še neka druga sprememba. Na vajah sem napisal eno novo vrstico; ta sprememba je nastala pred Londonom. Stavek se glasi „Da, spominjam se.“ To je imelo učinek na ves konjak in kavo. Prišlo je na sredi konjaka in kave in je spremenilo celo strukturo. V tej igri dvig kavne skodelice v nepravem času lahko pokvari naslednjih pet minut. Prav tako srebanje kave lahko poruši celo dejanje. Ta sprememba je nastala v Londonu; tekst se pri tem ni nič spremenil... Zamenjal sem neko tišino s premorom, to je bilo pisanje na novo. Ta tišina je bila namreč precej dolga, zdaj je kratek premor.
  - Zelo poudarjate razliko med premorom in tišino. Je tišina konec nekega dogajanja?
    - Ah, ne. Ti premori in tišine! Bilo mi je neprijetno. Včasih, če naletim na skupino igralcev, navadno v tujini, pravijo, tišina je očitno daljša od premora. Prav, O. K., tako je. To je premor, porečejo, torej se je treba ustaviti. In po premoru spet začnemo. Prepričan sem, da se to povsod dogaja, in hvala bogu, da nič ne vem o tem. Kar se mene tiče, to sploh niso formalna določila. Premor je premor zaradi tega, kar se je ravnokar zgodilo v glavah in zlodcih oseb. Strlijo iz teksta. To ni nekaj, kar se formalno prilega, ali poudarki, ampak del celotnega sklopa akcije. Če igralci pravilno igrajo, bodo spoznali, da je premor ali karkoli že je, neizbežen. Tišina pa ravno tako pomeni, da se je zgodilo nekaj, kar onemogoča, da bi kdorkoli kaj rekel, za nekaj časa – dokler si opomorejo od tistega, kar se je zgodilo pred tišino.
  - V nekem smislu so namesto dialoga?
    - Da. To je del življenja stvari. In zato je zelo žalostno videti igralce, ki se ustavijo, samo ker piše „premor“. Vedno čutim, da mora biti... razlog.
  - Kaj delate zdaj?
    - Na žalost vam ne morem povedati. Zelo zelo mogoče bom delal pri filmu, ki bo najtežja naloga, kar sem jih imel v življenju – in pravzaprav naloga, ki je skoraj neizvedljiva. Precej sem prestrašen – pa tudi razburjen. Stvar je v tem, da to ni čisto konkretno.
  - Nekaj, kar je na primer na neki način v zvezi s Starimi časi; če bi me hoteli vprašati, katero dekle sem spoznal meseca avgusta pred dvajsetimi leti, vam ne bi mogel povedati. Poznal sem celo vrsto žensk v določenem obdobju, zato res ne bi mogel povedati, katero natančno. Datumi so nemogoče, ne samo, da vam ne bi mogel povedati, katera ženska je bila, ampak tudi ne bi mogel opisati, kaj se je zgodilo med nama. Ena ali dve podobi ostaneta. Na primer, podoba dežja na neki cesti. Ali zrcalo. Ne morem se spomniti, vendar dejansko ni pozabljeno. Obstaja – ker preprosto ni mimo. To nosim s seboj. Če bi se res spominjali vsega, bi se napihnil. Ne moreš nositi bremena. Gotovo toliko izločamo. Moramo.
- O svoji mladosti niste pisali, razen v romanu?
  - O, res, roman je bil poln tega. Ne, mislim, da nisem. Vse tiste bolečine in tesnobe, ko odraščáš. Zakaj za vruga je bilo vse to? Kaj je to povzročilo, kaj posebej? Ne vem. Mogoče je vse to preboleče. Sploh pa ne pišem o sebi.
- Se ne zanimate za politiko?
  - Odvisno, kaj mislite. Zelo se zavedam, kaj se dogaja po svetu. Nikakor nisem slep in gluha za svet okoli sebe.
- Spominjam se vaše izjave o vojni v Vietnamu pred nekaj leti.
  - Mislim, da sem rekel, da Američani ne bi bili smeli iti tja, pa so šli. Morali bi iti ven, pa nočejo. Sam sem mislil, da je malce prelahkotno, preveč ritmično. Ampak sem na tekočem. Berem časopise. Zelo močno nasprotujem najrazličnejšim rečem. Južna Afrika na primer. Sem član neke anti-apartheid organizacije. Prav zgrožen sem nad nekaterimi rečmi v Južni Afriki. Vietnam, to se razume samo po sebi.
- Mislim, da imamo na splošno dobre razloge za obup. Na Kitajskem najbrž poznajo čistost in tisto vrsto družbene solidarnosti in enotnosti, ki je v največ deželah ni. Pred nekaj dnevi pa je kitajski predstavnik v Združenih narodih rekel nekaj o velikem prijateljstvu med kitajskim in ameriškim ljudstvom. Pomislil sem, Jezus Kristus, ali se bo tudi on zapisal takšnim popolnoma nesmiselnim, hipokritičnim izrazom? To je tista vrsta jezika, ki ga imajo med seboj politiki. Ne razumem, kako lahko kogarkoli prepriča kakšna izjava, ki izvira od politikov. To je očitno takšna nesnaga.
- Ne pustite, da bi kateri od sodobnih politikov zašel v vašo igro?
  - Ne, ne. Politiki me preprosto ne zanimajo. Kar me, če hočete, zanima, je trpljenje, za katero so odgovorni. To me zanima, spravlja me v grozo. (Premor.) Mislim, o Bog, veste, toliko je tega. Kaj naj rečem, vse je tako očitno.
- Nikdar ne pišete uvodov k vašim igram?
  - Igra mora govoriti zase. Pisal sem pisma režiserjem, zelo konkretno, mislim, ne teoretično. O tem, kako naj se kaj naredi, posebno, če ne morem biti zraven. Toda bil sem izredno jezen, ko sem pisal pismo zelo prijetnemu nemškemu režiserju, starejšemu možu, ki se piše Schweikart, ki je pripravljaj Pokrajino in Tišino v Hamburgu. Pisal sem mu pismo o igri, za katero sem mislil, da mu bo v pomoč. Po naključju sem prišel do sporeda, kjer je bilo moje zasebno pismo, natisnjeno v programu. Sam ni storil tega, ampak gledališče je dobilo pismo od njega in ga natisnilo. Take stvari niso javne. Pogovarjal sem se pravzaprav s svojim režiserjem.
- Ali mislite, da bi pokvarilo razumevanje igre, ko je bilo tisto v programu?
  - Ne, najbrž je pomagalo. Toda ne gre za to. In prav tako mi ni do tega, da bi pomagal ljudem, da jo razumejo.





uredništva in uprava: ljubljana, soteske IO, tel. 20 487. uporabne ure so vsak četrtek od 16. do 17. ure. tekoči račun 50I-8-475/I z oznake: za probleme. celoletna naročnina 60 din, cena posamezne številke 5 din, dvojne 10 din. izdejata RK ZMS in IO SŠ LVZ tisk tiskarna DDU v ljubljani, maj-junij 1974.

revije sofinancira KKS in je po sklopu republiškega sekretariata za pravo in kulturo št. 42I-I/74 dne 14.3.1974 oprave temeljnega davka od prometa proizvodov.

problemi, št. 2-3 /I34-I35/ februar-marec 1974, letnik 12

glavni urednik franci zagoričnik, odgovorni urednik rastko mečnik, lektor ifigenija zagoričnik, tehnični urednik milena volarič  
uredniški odbor: miha avanzo, matjaž hanžek, daniel v. levski, jure mikuž, rastko mečnik, zlatko naglič, jure pečovšek, matjaž petrš, marjan pungartnik, braco rotar, franci zagoričnik in slavoj žižek.

te številke sta uredila niko grafenauer in andrej medved



