

Jean-Marc Lanteri

Ptica in labirint

In tiste dni bodo ljudje iskali smrti,
 pa je ne bodo našli;
 in bodo želeli umreti,
 a smrt bo bežala od njih.

Apokalipsa, 9

Koltèsovi junaki so pošasti. So človeška bitja v nenehnem boju, živijo v zaprtih prostorih, grozljivi so, kakor da bi nastali iz kaosa narave in družbe, vendar etnični spori ali osebna nasprotja ne morejo povsem pojasniti nasilnosti njihovih bojev. Človek svojo naravo preslikuje v živalskost ali vsaj vidi svojo lastno človeško naravo golo, v zraku. Cal se istoveti s svojim psom, Cécile si pravi "psica", Adrien "opica", Zucco pravi, da je "nosorog", in vsi se strinjajo z Dealerjem, ki noče rezati hrane: naj bo "človek ali žival", Koltèsov človek ne bo nikdar vedel, kaj je, niti kadar govori obreden, vzvišen jezik, kajti jezik mu le zamegli zavest o samem sebi in poglobi razkol z drugim; navzgor in navzdol po toku reke njegovega jezika vedno vlada nasilje.

Do drame *Roberto Zucco* imajo Koltèsovi junaki na razpolago jasno določen dekor, v katerem lahko občutijo svojo problematično naravo, vedno vedo, kje so, v katerem trenutku so, celo kadar sta prostor in čas izgubila svojo konkretno podobo. So "ob tej in tej uri, na tem in tem kraju". Koltèsove igre so otoki, položeni na ocean. Nad njimi, pod njimi in povsod okrog njih se bojujejo nevidni titani. Ni se pametno brez čevljev sprehajati

prek njihovih meja in treba je paziti, kako človek govori: en sam izbruh ali lapsus, ena sama odvečna beseda in že pademo v nasilje, kakor v črno luknjo. (Pri Koltèsu nasilje morda ni toliko razsežnost psihološkega, temveč predvsem razsežnost jezika.) Junaki *Noči tik pred gozdovi* (*La Nuit juste avant les forêts*), *Boja črnca in psov* (*Combat de nègre et de chiens*), *Zahodnega priveza* in *V samoti bombaževih polj* (*Dans la solitude des champs de coton*) se razvijajo v stvarstvih, ki so odrezana od resničnega; njihovi novi prebivalci – Léone, Monique in Koch, Klient – so nevarno zagrizeni, stari prebivalci pa ne govorijo o tem, kako so obvladali svoje okolje. Koltèsovo gledališče potrjuje svojo zavezanost klasicizmu z enotnostjo prostora in časa, gre tako daleč, da je dejanje nemogoče, ker je dejanje lahko samo nasilje, nasilje, ki ga je zaplodil *deal*, očitno nasilje umora. Dejanje je zadnje dejanje jezika, ki mu je zmanjkalo sape in besed. Toda zdi se, da v *Vrnitvi k puščavi* (*Le retour au désert*), v kateri je mogoče skozi luknje v Serpenoisini kuhinji videti izvorno in končno alžirsko puščavo, Koltèsovo gledališče sprejme nasilje na gledališko bojišče in dopusti, da tla otoka razpokajo.

Koltès, ki ni nikoli nehal dvomiti o svojem pisanju, je v *Robertu Zuccu* razbil svoj lastni dramaturški sistem. Umor ni več mejnik, meja med dvema stvarstvom, med gledališčem in ne-gledališčem, nasilje pa postane gibalo dejanja. Otok, zaprti prostor, je bil okvir, v katerem sta potekali človekovo raziskovanje in vračanje k sebi – do nenehno odlašane eksplozije nasilja. V *Robertu Zuccu* je prostor pomnožen, razbit, junak pa gre naravnost naprej, vse do brezna. Doba otoka je doba čakanja, doba jezika, ki kruto pogloblja prelom med otočani. V *Robertu Zuccu* ni čakanja, nadomesti ga dirka, ki jo pretrga le smrt. Zucco je prav lahko nor, lahko pa tudi ni nor. Zucco je meteor in nikoli ne moremo vedeti, ali se zaveda samega sebe ali ne, ali je nor ali ne, hudoben ali miroljuben, premišljen ali neposreden, človek ali žival: ni dovolj časa in Zucco le šine mimo.

I. Umor(i)

Sklepni račun *Roberta Zucca*: trije umori, ki jih je naslovni junak sicer izvršil, a morda ni njihov avtor.

Prvi umor, umor očeta, je umor, naperjen proti svojemu lastnemu izvoru. Nanj se nanaša le zelo malo besed. Že v prvem prizoru Drugi stražar Roberta Zucca prepozna kot:

"[...] tisti, ki so ga spravili pod ključ popoldne, ker je ubil očeta."¹

Sledi stražarjeva sodba: Roberto Zucco je:

"Zverina, divja in stekla."

Toda ta stražarjeva sodba ne izhaja eksplicitno iz okoliščin umora. Umor očeta ima algebraične, apriorne lastnosti, Zuccov oče je kakor tisti "mrtvorojeni" oče, ki ga slika Heiner Müller na začetku *Očeta*. Zucco živi polovico Ojdipove usode: ubije svojega lastnega očeta. Druga polovica je Zuccova posebnost: umori tudi svojo mater. Umor staršev je Zuccov kompleks. To uničevalno dejanje, naperjeno proti svojemu lastnemu izvoru, je skrajno dvoumno. Kajti kdor ubije svoje starše, si izroči svoj jaz, si izroči svoje rojstvo. (Med končnim zasliševanjem, ki ga iz globin ječe vodijo brezimni glasovi, Zucco odgovori: "Ubiti svoje starše je normalno," s tem hoče reči, da je umor roditeljev normalno dejanje tistega, ki hoče obračunati z resničnostjo.) Hkrati pa je ta dvojni umor odvisen od samouničujoče logike, kajti ubiti svoje starše pomeni uničiti del sebe, uničiti izvirno strukturo, ki ga je rodila. Tudi umor Inšpektorja je samouničujoče dejanje, toda tokrat na družbeni ravni. Kajti na preroško pripoved "neke kurbe" o tem, kako je Zucco umoril Inšpektorja, Gospodarica preprosto odgovori:

"Kakor koli, če je ubil inšpektorja, dečko, potlej je oplel."

in tako odpravi vsakršno proslavljanje umora.

(Ta umor zapečati Zuccovo pogubo, kajti Punca gre na komisariat prijaviti človeka, ki ga iščejo zaradi umora inšpektorja.) Prva umora sta idealna, tretji je resničen; zadnji umor je umor samega sebe. Potem ko je Zucco umoril svojo mater, bo umoril sina druge matere. Zucco v parku odgovori

¹ Te in druge citate navajam iz prevoda Aleša Bergerja. (Op. prev.)

ženski, ki je sama navezala pogovor, in skuša dobiti ključne njenega avtomobila. Ko ga ženska zavrne, njej in sinu grozi z revolverjem. Nenavadna znamenja nas opozarjajo na skrivno, izjemno zapleteno projekcijo Zucca v svojo žrtev. Otrok je hkrati otrok – za oči gledalcev – in nekaj drugega kakor otrok. "Vaš sin? Velik je." reče Zucco Gospe. Otroku sistematično odreka otroški videz in mu preprečuje, da bi preoblikoval svoj status otroka v obrambno taktiko. In tako Zucco otroka približa samemu sebi. Ko bi bil Otrok le otrok, bi Zucca ne bilo strah. Če Otrok v scenskem prostoru zavzema enako prostornino kot Zucco, ga je lahko strah. Nenavadno je, da Zucco hkrati noče priznati svojega strahu, Otroku pa odreka fizično manjvrednost in ga tako spreminja v potencialno nevarnost.

"Nisi tako zelo majhen, in ne bojim se te."

Zuccova želja je dvojna. Vzporedno s tem, da je otroka dvignil nad resničnost, ga skuša odriniti, potisniti povsem zunaj svojega zornega polja, ga izolirati od vsakršne komunikacije z njim in z zunanostjo, ter mu ob grožnji materi ukaže:

"Tiho bodi. Drži gobec. Zapri usta. Zapri oči. Delaj se mrtvega."

Zucco Otroka spreminja v shizofrenika, v zavest, ki je zaprta na prizorišče, medtem ko se zbira množica opazovalcev. Smrt Otroka ostaja skrivnost, ki je ločena od vsega, kar se zgodi pred njo in za njo. Zucco strelja na svojega dvojnika, ki ga je počasi oblikoval z grožnjami in natančnimi napotki, ki jih je dajal Otroku – Zucco se zdi kakor režiser umora – strelja na dvojnika, ki ga je svojeručno spremenil v svoj kip, krogla pomeni hkrati njegovo lastno smrt, vendar bo najprej v njegovem zornem polju izničila dvojnika, iz svojega zaznavanja bo izrinil otroka, ki nič več ne govori, ki se nič več ne premika, nič več ne vidi. (Otroku tudi prepreči, da bi ga videl.) Zucco je storil vse, da bi v drugem ubil samega sebe, toda to projekcijo samega sebe je izrinil iz svoje zavesti in iz svojega zornega polja. Umor Otroka je podoba Zuccovega samomora, zavednega samomora, kajti Zucco z žrtvijo ustvari zrcalno podobo, in nezavednega samomora, ker izniči vsak očiten stik med seboj in žrtvijo. Morilec tako malo ve, koga ubija, da niti ne ve, da ubija.

Podtalni logiki umorov ustreza logika orožja. Okoliščine očetomora nam opišejo le besede, ki jih Mati navrže Zuccu:

"Kako, misliš, naj pozabim, da si ubil očeta, da si ga vrgel skozi okno, kot bi odvrigel cigareto?"

Mati še naprej opisuje: "... tvojih velikih krepkih rok, ki so zmerom le božale vrat tvoje mame in stiskale vrat¹ tvojega očeta, ki si ga ubil." Okoliščine dejanja se zdijo ločene od njegovih posledic. Gotovo si imamo pravico predstavljati, da je Zucco očeta ubil tako, da ga je zadavil – kakor je zadavil mater, potem ko jo je pobožal – obenem pa nam vejica, ki v zadnjem citatu loči odvisnik od glavnega stavka², daje misliti, da se umor izmika sredstvom in celo načinu, na katerega je bil izvršen. Skoraj bi si lahko predstavljali, da je Roberto očeta umoril tako, da ga je vrgel skozi okno, da ga je umoril šele padec, ne da bi zločinsko orožje povezovalo morilca z njegovo žrtvijo. (Kajti umor očeta ustreza Zuccovi psihični strukturi, ni treba, da bi si mazal roke z njim.) Umori si sledijo, hkrati so povezani in ločeni, kajti orožje je vsakič drugo in storilec ga takoj zavrže. Zucco očeta umori tako, da ga vrže skozi okno, mater zadavi, Inšpektorja ubije z bodalom, Otroka pa s pištolo. Zločinsko orožje je vse bolj stvarno, prav tako, kot je umor vse bolj otipljiv, vse bolj boleč in spektakularen, kajti umor Otroka se dolgo scensko pripravlja – ne da bi moral zato biti predviden – in v nadaljevanju ga bogato komentirajo. Naraščajoča stvarnost orožja je v ostrem nasprotju z morilčevim zanikanjem storjenega dejanja, in morilec v dvanajstem prizoru reče: "Nisem ga hotel ubiti." Dejanje Zuccu uhaja prav kakor orožje, kakor njegova zločinska orožja, vse bolj uhaja njegovemu telesu, njegovim roki, njegovim volji.

¹ Jean-Marc Lanteri tu netočno navaja dvoumno Koltèsovo besedilo, ki govori o stisku roke, ne stisku vratu. Aleš Berger prevaja: "in stiskale dlan tvojemu očetu, ki si ga ubil". (Op. prev.)

² Francoski izvirnik: "... ces grandes mains fortes qui n'ont jamais servi qu'à caresser le cou de ta mère, qu'à serrer celui [celle] de ton père, que tu as tué". V moderni francoščini običajno relativnih odvisnikov od glavnega stavka ne loči vejica, pišejo se brez ločila. (Op. prev.)

Morda je morilec vrhovni izvršitelj vseh teh nenadnih dejanj, morda le njihova igrača ... Pri Zuccu se ne moremo odločiti za premišljeno dejanje in izključiti nenadnega dejanja. Na primer Roberto Zucco, ki v drugem prizoru, takoj po pobegu, pride k svoji materi: popolnoma pobesnjen je, hkrati pa izraža na videz nenevarno željo, da bi odnesel svoj komplet vojaških oblačil. (In v prizoru nič ne kaže na to, da bi bilo njegovo stanje s to željo povezano, lahko bi šlo za vzročno zvezo ali pa za ločeni, povsem različni vzročni verigi.) Do umora se ves pogovor med materjo in sinom vrti okrog predmeta fetiša, tako da postane že smešen. Mati vztraja in mu noče izročiti vojaškega kompleta, ker slutiti, da jo bo Zucco ubil, potem ko mu ga bo dala. (Ta strah lahko razberemo iz njenih besed.) Zucco se je morda že prej, morda pa šele v trenutku, ko je potrkal na njena vrata, odločil, da bo mater ubil, brž ko bo prišel do svojega kompleta. Toda morilsko dejanje je lahko tudi neodvisno, ločeno od pridobivanja kompleta, lahko gre za nenadno dejanje, ki nima z njim nobene zveze: dvom ostane popoln. Litanija o vojaškem kompletu je vaba, s katero Zucco ujame svojo mater, dramaturg pa gledalce, ko Zuccove načrte ali odsotnost načrtov zagrne z neprozorno kopreno.

Z ničimer ni mogoče dokazati, da Zuccu umori, ki jih je naredil, tudi pripadajo, in da morilčevo nasilje izhaja iz Zucca kot posameznika. (Kajti ko redkobesedni Zucco govori s starim gospodom, ki ga je po naključju srečal v metroju, se sam označi, kot da je drugačen od "junakov", za katerimi vedno ostane "obleka, prepojena s krvjo". V nasprotju z Zuccom junak opeva pripadanje dejanja človeku in se poistoveti s svojimi dejanji.) Vendar Zucco na koncu štirinajstega prizora prevzame nase vsa svoja dotedanja dejanja. Prostovoljno se prišteje k množici ubijalcev, ki jih je Gospe slikal kot divjake, in tako združi vsa svoja dotedanja dejanja okrog namenoma omejene identitete, ko oznani:

"Ubil sem svojega očeta, svojo mater, policijskega inšpektorja in otroka. Morilec sem."

Posilstvo

Tu je še drug zločin, drugačen od umorov, ki pa potrjuje priznanje umorov in ki smo se mu doslej ognili: posilstvo. Posilstvo je Zuccov neoprijemljivi, nevidni zločin, njegova posledica pa je Puncina izdaja. Punca, ki jo je Zucco posilil, ga tudi izda in prepozna na ulici.

Posilstvo je neimenovano in simbolično, je zločin, katerega prave narave ne pozna ne Punca ne njena sestra. Nenavadno je, da sestra izve za razdevičenje, ne da bi ga Punca glasno priznala. Dovolj je, da Punca sede za mizo, za mizo, ki je kraj skrivnih besed in bistvenih sporočil – Zucco bo prišel edinole sem – in že Sestra sliši neslišno in se zave "nesreče":

"Tiho bodi. Zmešalo se mi bo. Konec je s tabo, in vseh nas je konec."

Posilstvo otroka, ki razbije družino in preoblikuje svojo žrtev, je tako zelo določeno z usodo, da ga okolje prepozna, ne da bi ga jezik prenesel na svojo raven. In sestra nikdar ne uporabi besed posilstvo in razdevičenje. (Še več, izgubo devištva opredmeti s tem, da na sceni razbije predmet.) Puncin brat in sestra sta sposobna izgovoriti le besedo "nesreča". Brat svojo "nesrečo" preseže šele tako, da zamenja neskončno vrednost deviškosti za drugačno vrednost: vrednost ženskosti; na koncu sestro proda zvodniku.

Posiljevalec in izdajalka imata od vsega začetka svoj dogovor. Žrtev zločincu ničesar ne očita, zločinec žrtve ne prosi odpuščanja. Ko Punca Zuccu dovoli vstopiti v svoj dom, ga prosi, naj se sezuje – prosi ga, naj hodi z njo po drugačnih tleh, kakor so tla običajnega, vidnega nasilja – njuna zaveza molčečega nasilja in izdaje je tako sklenjena. (Med tretjim prizorom, ki sledi posilstvu, in štirinajstim prizorom, v katerem se zgodi izdaja, se oba junaka, ki po načelu izmenične montaže drug za drugim obvladujeta prizore in napredujeta proti svoji usodi, ne srečata več.) Med zarotnikoma ne more biti osebne medsebojne komunikacije, ker je vsak od njiju znamenje drugega, oba sta šifra usode drugega. Punca postavi obe ravni drugo proti drugi, ko reče sestri:

"Jaz pa sem se postarala, posiljena sem, izgubljena ..."

prej pa je posilstvo obrnila sebi v prid in je Zuccu rekla:

"... zaznamovala sem te kot z brazgotino po pretepu."

Tej razsodbi, ki preobrne posilstvo, Zucco ne doda nič. Morda kasneje, v osmem prizoru, ko se vrže nad Gorilo, išče prav to: poglobitev "brazgotine", udarce s pestjo, ki mu bodo opustošili lepoto obraza, ki je simbol moškosti, kakor poudari "Kurba, čisto iz sebe". Zucco posili Punco, toda ta ga skrivaj kastrira, privede ga do tega, da se simbolično kastrira sam – kakor je Dalila Samsonu odrezala lase. Zucco gre kastraciji naproti in nosi svojo lastno pogubo. Posvečena združitev dveh bitij, katerih eno je najprej rabelj, potem žrtev drugega, drugo najprej žrtev, potem rabelj prvega, obe pa sta podobno obsojeni. Koltès je v pogovoru s Hervéjem Guibertom povedal: "... ljudi delim na dve kategoriji, na tiste, ki so obsojeni, in tiste, ki niso obsojeni."¹ Koltèsovo gledališče prikazuje osebe, ki so ponotranjile in integrirale "splošno prekletstvo"². (Zucco je morda edini črncet belega obraza v Koltèsovem gledališču.)

Zavezo posiljevalca in izdajalke zapečati prav Zuccovo ime. Kajti ženska, "punca", nima imena, ženska izda in je svobodna. Moški pa nosi ime, ki ga teži kakor oso teži želo. Zucco sprva noče povedati svojega imena in pravi:

"... Lahko bi mi prineslo nesrečo."

("Nesreča" je primerljiva s Puncino nesrečo, ki jo je zakrivil.) Potem doda:

"Če ti ga povem, bom umrl."

Punca pa mu odgovori:

"Tudi če boš moral umret, mi ga vseeno povej."

¹ Navedeno po pogovoru s Hervéjem Guibertom, natisnjemem v *Alternatives théâtrales* [35–36, september 95].

² Prav tam.

In Zucco pove svoje ime, pove ga, brž ko Punca prevzame popolno ali delno odgovornost za njegovo smrt, odgovori, ko ga Punca obsodi na smrt. Toda občudujmo večpomenskost stavka, ki ga izgovori Punca. V Zuccovem stavku je izdajanje imena jasno postavljeno kot razlog smrti, v Puncinem pa razmerje med vzrokom in učinkom ni jasno določeno. Besedna zveza "boš moral umret" se prav lahko nanaša na bolj splošno obsodbo, ki je priznanje imena ne bo prav nič spremenilo. (Punca zaradi podvojevanja, zaradi vsevednega spoznanja, ki jo v skrivni poroki združuje z Zuccom, ve, da je Roberto Zucco obsojen v imenu zakonov, ki presegaajo njeno prihodnje izdajstvo.)

Smrt

Zuccova smrt je vpisana prav v samo simbolično strukturo igre. Umor in posilstvo sta vidna dela smrti. Zucco je bitje, ki je mrtvo od vsega začetka igre, vendar ne umre vse do konca: to je apokaliptično prekletstvo in že sama struktura igre obsojenega Roberta Zucca zapira med obe meji.

Igra je oblikovana kakor labirint, kakor krožna pot, katere konec se vrača na začetek. Roberto Zucco se na strehi zapora pojavi skoraj kakor prikazen, prikazen, ki je stražarji ne morejo zaznati s svojimi čuti, tako da morajo na koncu dobiti "idejo", da bi gledali in poslušali, da končno tudi vidijo in slišijo. (Ko Zucco nastopi, je komajda še bitje iz mesa in kosti, pravzaprav je že svoja lastna legenda.) V zadnjem prizoru se znova pojavi in znova pobegne, kajti "nikoli ne bojo postavili zidu med soncem in zemljo". Zucco je torej hkrati neulovljiv in nepremičen, res sicer pobegne, vendar se vrača na isto točko. Ujet je v labirint, ki se igra z njim tako, da ga nenehno pošilja od enega kraja do drugega, hkrati pa Zucco kakor nevidno, tekoče bitje prehaja skozi ovire in rešetke. Sleherno znamenje njegovega osvobajanja se lahko nanaša na to, da bo v prihodnosti še bolj splošno zaprt, da bo pokorjen strukturam stvarstva, v katerem se razvija. Z drugim prizorom je povezan predzadnji. Potem ko je Zucco ubil mater, dobi svoj vojaški komplet in ga takoj obleče, kakor v potrditev obračuna s svojim lastnim izvorom, v znamenje novega rojstva. V predzadnjem prizoru pa ga prepoznajo po vojaškem kompletu in zaradi njega končno postane za policiste viden – kajti policisti ne vidijo nič bolje kakor oba stražarja

na začetku igre. (To, da si je oblekel vojaški komplet, je torej hkrati ritual osvobajanja in dejanje oblastem.) Nikoli ne izvemo, ali Zucco, ki lomi rešetke, vdira vrata, pokoravanja razbija šipe, izginja pod mizami, se izgublja na postaji podzemeljske železnice in izgine na železniški postaji, ali Zucco dejansko ves čas prečno predira prepreke labirinta ali pa le sledi hodnikom, ki so bili določeni vnaprej.

Toda nad labirintom je sonce, ki bi lahko dalo prav Zuccovemu nenehnemu gibanju. Koltès je za epigraf delu postavil nenavadni citat iz Mitrovega kulta:

"[...] boš videl, kako se sončna plošča razgrne, in iz nje boš videl viseti falus, izvir vetra; in če obrneš obraz proti vzhodu, se bo premaknilo, in če obrneš obraz proti zahodu, bo šlo za tabo."

Skrivnostni falus sonca, izvir življenja, "izvir vetra" (veter je pogosto seksualen simbol, na primer v *Boju črnca in psov*), bi prav lahko pomenil pričo vsega nasilja, toda je suverena in nema priča. Drugi stražar, ki se sprašuje, zakaj morilci ubijajo, ostaja pri degradiranem psihoanalitičnem diskurzu in vztraja pri ideji individualiziranega falusa. Tako se loti diabolično-komične klinične kriminološke raziskave, v kateri v prvem prizoru primerja spolovila zapornikov, ker so mu rekli, da je v njih sedež "morilskega nagona". Toda nezavednega zločina ni v njem, Zucco ima svoje spolovilo drugje, ne pri sebi, in Zucco ve, sluti, da ne pripada samemu sebi. Med vso igro Zucco ne spusti pogleda s "spolovila sonca", ki je jasno imenovano na koncu igre. Tako sta morilec in žrtev ob umoru inšpektorja kakor polovici diptiha. Kurba, ki pripoveduje o dogodku, pravi:

"Ne morilec ne žrtev se niti malo ne pogledata."

In za to imata razlog. Morilec in žrtev ne spustita izpred oči nečesa drugega. O Zuccu je rečeno, da "stopa" za inšpektorjem "kot njegova senca"; in "senca se krajša, ko da je poldne", o Inšpektorju pa, da "narahlo zmaje z glavo". Oba že tedaj, preden v petnajstem prizoru sonce doseže zenit, gledata falus sonca, ki se ziblje z ene strani na drugo. Morilčev namen in tiho strinjanje žrtve se združujeta v transcendentni strukturi, ki obsega

vso resničnost, vse skrivnosti življenja – Zucco pa je njen izvršitelj, ki je skrit celo samemu sebi – od Vzhoda do Zahoda, od rojstva do smrti.

Mitrov kult sonca je svojim privržencem obljubljal nesmrtnost in Zucco zelo zvesto sledi obrazcu v epigrafu, sledi nihanjem falusa. Zadnji prizor *Roberta Zucca* je hkrati gotovost smrti in obljuba nesmrtnosti. Zucco v nasprotju s svojimi žrtvami ne umre na sceni: "Pada." Z elipso, ki je običajna za Koltèsove igre, nam *Roberto Zucco* junakovo smrt obda z bliščem, hkrati pa nam jo skrrije. Celo v središču labirinta, sredi igre, ne dobimo odgovora. Naslov osmega prizora, v katerem se Zuccova smrt zariše z navidezno gotovostjo, a se ne izvrši, se glasi "Tik pred smrtjo". Na koncu prizora "Zucco zaspi"; sen je brat dvojček smrti, vendar tudi preslepi smrt – kakor Kerber v Hölderlinovi pesmi *Kruh in vino* hkrati odpre in zapre pekel, ko na koncu pesmi zaspi.

Pri štirih umorih se nasilje ujame s smrtjo, v tem prizoru pa se nasilje in smrt izražata na dveh grozljivo ločenih ravneh: Zucco se s strašno silo bojuje proti Gorili – Minotavru, ki ima v igri le to funkcijo, da se bojuje z Zuccom – toda v boju nihče ne umre. Na drugi, višji ravni, Zucco opeva svojo lastno smrt, enkrat v francoščini, drugič v italijanščini, kakor da bi se morala pesem smrti izraziti v dveh jezikih, ki sta drug drugemu nerazumljiva in ki sta nerazumljiva poslušalcem pesmi, ki ga imajo za "norega". (Vendar pa je presenetljivo, da se Zucco s slavospevom smrti obrne na pokvarjen telefon: ne govori nikomur, je na dnu labirinta in nihče ga ne more slišati. Hkrati pa je jasno, da je občinstvo določeno kot skrivni poslušalec te pridige.) Tudi Tezej in Minotaver, ki sta se v središču labirinta obsodila, da ne bosta uničila drug drugega – kajti smrt ne pripada nobenemu od njiju – govorita med seboj, govorita skoraj ganjeno:

Zucco: Nočem umret. Vsak čas bom umrl.

Gorila: Kot vsi, mali.

Zucco: To ni razlog.

Gorila: Mogoče res.

Pošast in morilec se lahko sporazumeta že z eno samo besedo. Kakor Zucco dobro ve, njegova smrt ni naravni pojav, ki bi ga določali biološki zakoni človeštva, in tudi ni predmet njegove volje. Povezana je s simbolično nujnostjo, je hkrati šifra neke transcendence in notranje zrcalo igre. Zucco

gleda, kako se njegova smrt premika po nebu nad njim: kajti smrt je hkrati najvišja odtujitev in srčika njegove biti. V obeh primerih pa je nedosegljiva. (Zdi se, da Gorila, ki ni tako neumen, to bolj ali manj razume.) Mi, banalno zemeljski gledalci, Zuccove smrti torej ne bomo videli. Dokaz:

Sonce se dviga, postaja slepeče kot žar atomske bombe. Nič več se ne vidi.

Kajti ne moremo vedeti, ali je mrtev ali ne.

Le na en način je mogoče pobegniti iz labirinta: s krili. In po vzletu sta mogoča le dva izhoda: padec ali polet prek sonca. Res bi hoteli vedeti ... Toda Ikar je še pred svojim potovanjem po poteh zemlje poskrbel, da je vrgel svojega očeta, Dedala, stvaritelja njegove "nesreče", skozi okno, "kot bi odvrnel cigareto". Iz dvorane bomo odšli slepi in nihče nam ne bo povedal, ali je Roberto Zucco ostal riba ali se je spremenil v ptico, ali je Zucco padel v morje ali se je spojil s svetlobo. Le Bog ve, kaj se je zgodilo z Zuccom na koncu njegove poti proti soncu, apokalipsa pa čaka tudi nas, gledalce.

Prevedel Jan Jona Javoršek