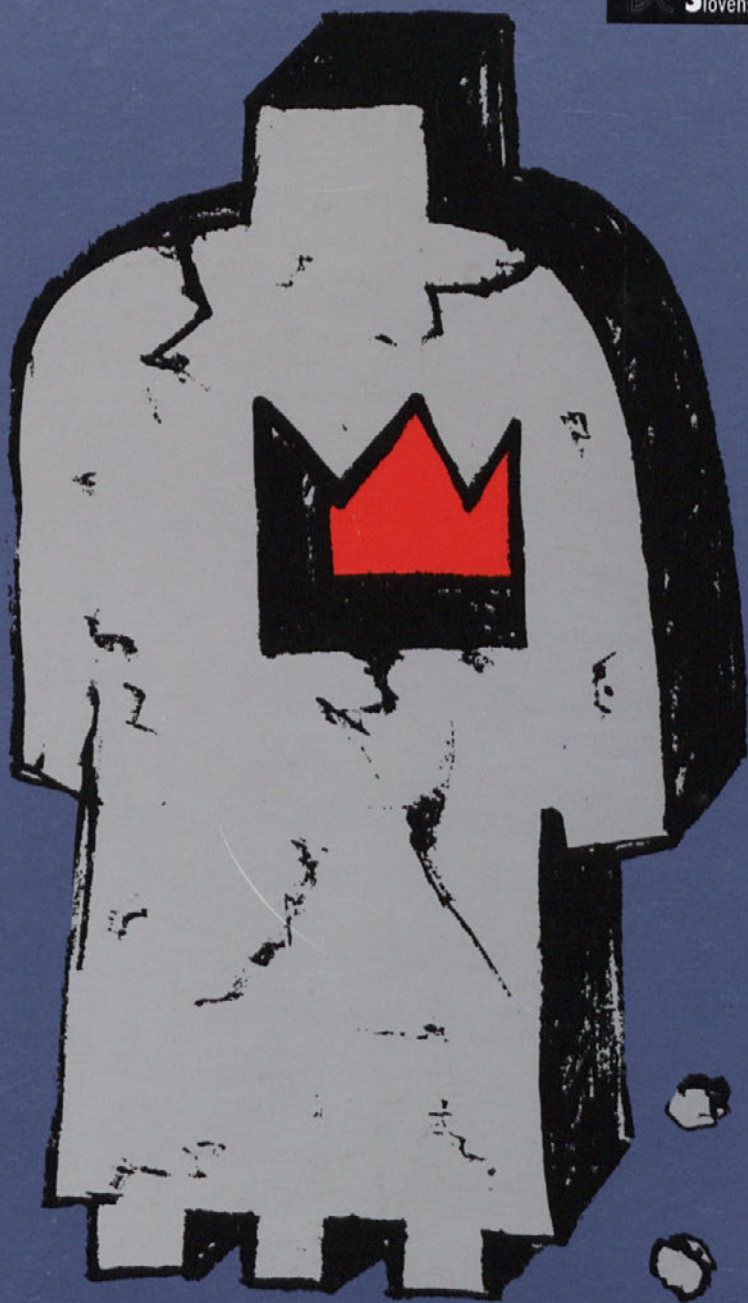


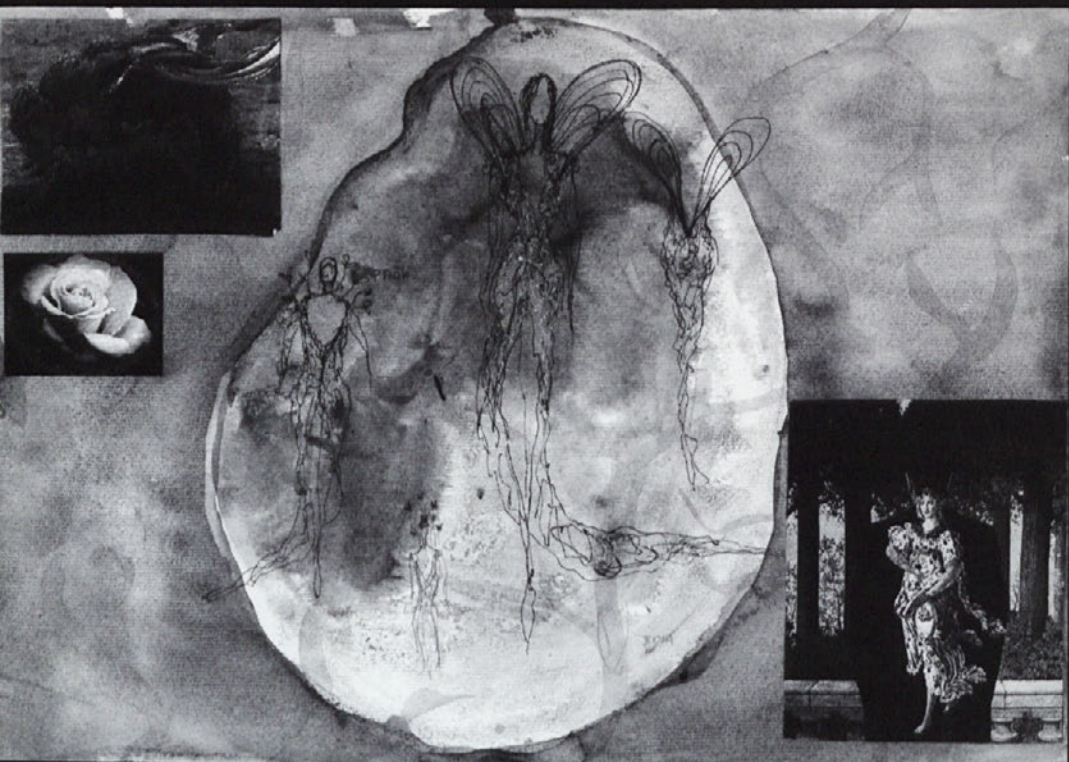
# LEV

James Goldman

# POZIMI

 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

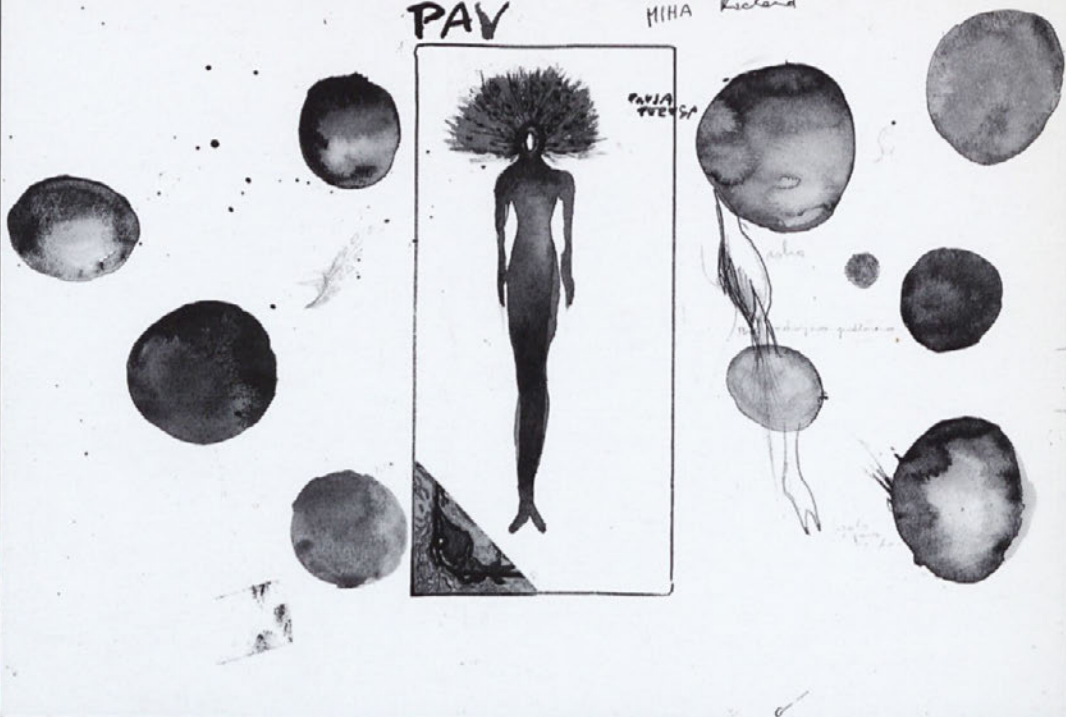




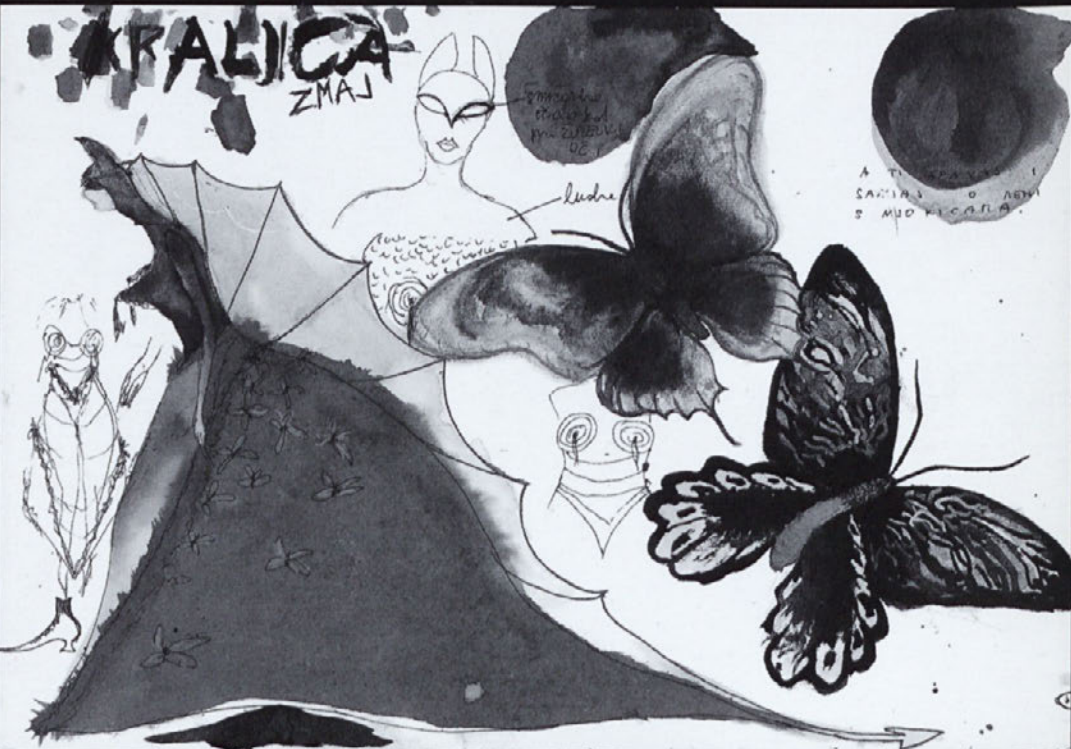
*Kostumski osnutki Ksenije Čerče*

PAV

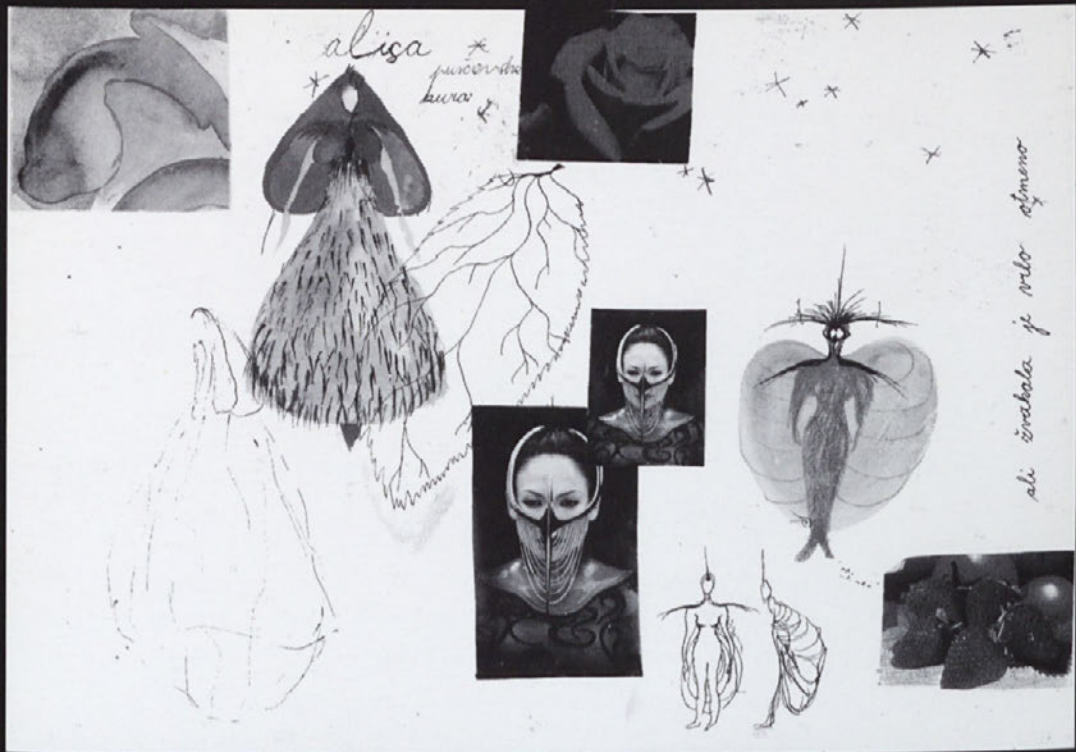
MIHA Kucand



KRALICA  
ZMAJ



A TI...  
SADIA...  
S MUD...  
KICARA...



## KAZALO

James Goldman .....	str. 4
Krištof Dovjak: Biti-se in biti .....	str. 5
Taras Kermauner: Lev, človek ali kdo Drugi? (ob Goldmanovi drami <i>Lev pozimi</i> ) .....	str. 19
Taras Kermauner: Pismo Franciju Križaju .....	str. 22
Fotografije uprizoritve: Lev pozimi .....	str. 36
Na zavihkih kostumski osnutki Ksenije Čerče	



Foto: Uwe Ommner

James Goldman

# LEV POZIMI

(The Lion in Winter)

(prvič v Sloveniji)

Prevajalec Milan Jesih

Režiser Jernej Lorenci

Dramaturg Krištof Dovjak

Scenograf Branko Hojnik

Kostumografka Ksenija Čerče

Kipar in oblikovalec mask Gregor Lorenci

Asistent kiparja Pavle Slovša

Koreograf Edvin Liverič

Izbor glasbe Jernej Lorenci

Oblikovanje luči Andrej Hajdinjak

Lektor Simon Šerbinek

## IGRAJO:

Henry .....	Radko Polič
Alais .....	Manca Ogorevc
Richard .....	Miha Nemeč
Geoffrey .....	Primož Pirnat
John .....	David Čeh
Eleonor .....	Milada Kalezić
Philip .....	Damjan Trbovc

Premiera: 1. junij 2001

Vodja predstave Zvezdana Štrakl • Šepetalka Ernestina Djordjevič  
Lučni mojster Dušan Žnidar • Tonski mojster Uroš Zimšek • Krojači Janja Sivka,  
Dragica Gorišek, Adi Založnik, Marija Žibert • Frizerki Maja Dušej, Marjana Sumrak  
Odrski mojster Radovan Les • Rekviziter Franc Lukač • Garderoberki Amalija Baranović,  
Melita Trojar • Dežurni tehnike Rado Pungaršek • Tehnični vodja Miran Pilko

# James Goldman

Ameriški pisatelj, dramatik in scenarist James Goldman (roj. 1927 v Chicagu, umrl 1988 v New Yorku) je po diplomu (l.1950) na univerzi v Chicagu začel študirati še glasbeno kritiko na Kolumbijski univerzi v New Yorku, vendar so ga l. 1952 vpoklicali v vojsko. Po končanem služenju se je posvetil pisanju dramatike. Zdi se, da ga je tematsko najbolj zanimalo življenje zgodovinskih parov. To zanimanje je odmevno vtilil v lik kralja Henryja II. in njegove žene, Eleanor Akvitanške, v igri *Lev pozimi*. Igra *Lev pozimi* je kot filmska priredba postala uspešnica, saj jo označuje lahkotna komičnost. Za filmski scenarij *Lev pozimi* je prejel Nagrado akademije, Katharine Hepburn pa za vlogo Eleanor oscarja.

L. 1961 so v Londonu krstno uprizorili njegovo dramo *They might be giants*, l. 1971 je sledila njena

filmska različica. Skupaj z bratom Williamom je napisal komedijo *Blood, sweat and Stanley Poole*, ki govori o življenju v vojski. Krstno je bila uprizorjena l. 1961 na Broadwayu. Nobena od teh iger ni bila posebej uspešna. L. 1966 so na Broadwayu premierno uprizorili njegovo igro *Lev pozimi*, ki skoz odlične dialoge in psihološke dramske situacije prikazuje predvsem boj za nasledstvo angleškega prestola v 12. stoletju. Po igri *Lev pozimi* je Goldman napisal še vrsto scenarijev o zgodovinskih parihih, na primer *Nicholas and Alexandra* (1971) in *Robin and Marian* (1976). L. 1971 je napisal besedilo za musical *Follies*, ki govori o delu in življenju skupine plesalk. James Goldman je avtor več romanov, uveljavil pa se je tudi s prirejanjem klasičnih literarnih del (*Ana Karenina*) za televizijske zaslone.



Foto: Uwe Ommer



## BITI-SE IN BITI

Zdi se, da sta za vstop v študij igre *Lev pozimi* ključni dve repliki v prvem prizoru prvega dejanja: Alaisino vprašanje *Kdajti lahko verjamem?* ter Henryev odgovor *Vselej; celo kadar lažem*. Verbalni uvodni akord - navidez nepomemben, izrečen napol v šali - napoveduje tako strukturo kot vsebinsko poanto tega besedila, ki se v veliki meri, če že ne v celoti, ukvarja predvsem z razmerjem med izrečenim in svetom politike, ki naj bi izrečeno izpolnil. Vse, kar je v svetu oblasti in borbe zanjo, se pravi v svetu barbarske politike Henryevega časa izrečeno, ima več pomenov ravno zaradi tega, da se eden izmed njih izpolni. In kaj, razen upanja, je namenjeno izpolnitvi? S Henryevim odgovorom Goldman že na začetku vzpostavlja hierarhično ureditev sveta, v katerem so tisti, ki govorijo, zgoraj in tisti, ki jim morajo verjeti, spodaj. Upanje je verjetno nekje vmes.

Henryev odgovor je glede na politično spretnost izrekanja med vrsticami v povezavi z njegovo načrtnostjo in odločno pretkanostjo: *Sklepal bom zavezništva in kupčeval, grozil, prosil*. Sklepati zavezništva, kupčevati, groziti, prositi: na prvi pogled med sabo izključujoča se dejanja, vendar temelj politično-diałoške strategije in modre perspektive kralja Henrya, ki se nam že takoj na začetku pokaže v sklepih preudaren, v kupčijah zvit, v grožnjah odločen in v prošnjah potpežljiv.

Ob tej ekspoziciji prvega prizora, v kateri je v grobem in na hitro podana Henryeva strategija, je horizont pričakovanja usmerjen v Henryeve nasprotnike: tri sinove in Eleanor.

V ekspoziciji pa zvemo precej tudi o odnosu med Henryem in Alais. Vendar glede na Henryevo repliko ostajamo do predstave njenega odnosa, ki smo si jo po prvih petih straneh - ustvarili, skeptični.

Vsekakor je Alais Henryeva ljubljanka. Henry jo poimenuje vrbo, vendar v isti sapi tudi strupen hrast. Je Alais res strupen hrast ali je ta prispodoba pač odraz Henryeve profesionalne deformacije: dosledne nezaupljivosti? Verjetno je Henryeva pesniška prispodoba odraz nečesa vmes. Henry Alais dobro pozna tako v

mili vrbski otožnosti, kakor tudi v hrastovski hrapavosti. Alais je navidez popolnoma vdana Henryu. Vendar je ta popolna, oziroma slepa vdanost vprašljiva. (Henryev odgovor *Vselej, tudi kadar lažem*, je zasejal dvom v vse, kar se v tej igri prikazuje.) Alais ima načrte. Je odločna, vendar je tudi na pol vdana v usodo - ta vdanost je vdanost realista, ne fatalista: zaveda se svojega položaja. Je v njenem mogoče ironičnem poimenovanju *sprjienega razmerja* tisti sarkazem, ki presega vdano deklico, *ki se pestuje, pije mleko in počne, kar ji je bilo naročeno*, in napoveduje samostojno, odločno in zrelo osebnost, ali pač samo muhavo, vsega naveličano punče? Njeno vprašanje *Oh, kaj pa je važno kdo bo kralj?* je lahko bistveno za razumevanje njenega značaja. Njena trditev-vprašanje, ki govori o nepomembnosti političnega položaja, se lahko kaže kot signal, ki nas usmerja k temu, da je punca politično nezainteresirana ali pa naivna, vendar glede na strukturo celotne intelektualno spletene mreže dialogov te Goldmanove igre, to ni nujno; mogoče je ta njena trditev-vprašanje podana vehementno. In če je podana vehementno, je signal ali njene dokončne vdanosti, resigniranosti ali pa signal njene prebujajoče se maternice. Verjetno gre za slednje - za maternico, ki se v Alais debeli, bohota in jo postavlja na njena trdna stališča. Ne gre za materinstvo kot tako, gre za pripravljenost z nekom imeti otroka. In Alais to pripravljenost utemeljuje s tem, da izničuje pomembnost položaja biti kralj. Proti resigniranosti in vdanosti v usodo govorijo njena upornost, trmoglavost, trenutna vzvišenost nad družinskim srečanjem. Vendar je še premlada, sploh ob tako izkušenem dedcu, ki jo verjetno pokroviteljsko vodi v nujnost, s katero bi ji najrajši prizanesel. Henry začne svoj nastop in celo igro s še enim ključnim stavkom *Vedeti moraš, da gre le za prazno gesto*. Jo tolaži, hrabri ali gre za globlje sporočilo? Povabi jo v prostor, ki nam je v prvem prizoru neznan, ki pa se že v njegovi naslednji repliki razpre v *pasji dan*. Situacija nam omogoča sklepati, da gre za dva ožigosa, zaznamovanca, pregnanca, tujca in pogojno tudi idealista. Vendar sta Henry in Alais tujca med sabo.

Njuna skupna stopnja naveličanosti in njuna skupna stopnja borbenosti se v našem horizontu pričakovanja kaže le skozi nakazan ljubezenski odnos, ki za sam razplet in sporočilo igre *Lev pozimi* sicer predstavlja kanček optimizma, vendar se hitro izkaže, da njuno razmerje ni povsem odprto, iskreno. Ko se Alais ali poigra ali grozi ali provocira, mogoče provocira prav zato, da bi dobila potrditev o manjku v njenem odnosu. Skratka, ko Alais naivno ali pa tihovodno dahne *Lahko bi razkrila tvoje načrte*, se situacija izkaže res *pasja*. Ne gre za to, da bi ga bila res pripravljena izdati, sploh ne. Samo sebe imenuje *kerub*, ima se za zmaja, ki bo varoval njegova, Henryeva načela. Žal je verjetno prešibka za vlogo, ki si jo je zadala.

Sam njun odnos, iskrenost, odprtost drug do drugega, intimnost, dvojnost: vse kar se nakazuje skozi njun dialog, ki je navidez povsem idiličen, konverzijsko inteligenten, včasih nekoliko grob, vendar ves čas z modno in položaju primerno mero modrokrvne začinjenosti (le-ta je lastna vsem dramskim osebam), se razbije v hipu z enim samim Henryevim stavkom: *Nič ne veš, kakšni so*. Nihče ne ve, kakšni so Henryevi načrti, niti ne vemo, kakšni so njegovi nasprotniki. Opreznost, preža v na boj pripravljeni pozici. *Zvsem, kar mi pride na misel*, pravi Alais. *Pasji dan*, v kate-rega vabi Henry svojo priležnico, je torej miselna bitka, ki že mezi skozi zidovje (eden *brunda izdajo, drugi renči ves krvav, tretja preklada težke misli*.) Za zidovi se obetajo giganti, intelektualni monstumi, ki se koljejo z cerebralnimi kremplji in vstopajo v zgodovino. Zgodovina? Igra? Agonija? (*Ta čas ga živi tisti zadnji naval fizične in duševne krepčine, ki nekatere preplavi šele tik pred začetkom zatona*.) Didaskalija, ki Henryu laska, a ne izključuje agonije, verjetno vsesplošne.

Blodnje?

Henry poudarja, da zgodovino pišejo v njegovem času duhovni. Poudarja, da bodo na njegovi strani, da *mu bodo pravični*. Zvit in mazohistično predan okoli svoje veličine se je, da bi dobil na svojo stran verno otoško ljudstvo in cerkev, dal prebičati sedemdesetim menihom. Bik torej. Zgodovinarji opisujejo njegov bikovski vrat. Pol človek, pol zver. Mogoče Minotaver? Minotaver v pozitivnem smislu? Kakšen labirint je pred njim, kakšne možganske krivulje mu grozijo za zidovi pod *pasjim dnevom*? In kakšen je ta *pasji*

*dan*? Ima težo? Ima vsebino, smisel? Že vnaprej je označen s stavkom *Vedeti moraš, da gre le za prazno gesto*. Čeprav Henry to izreče, čeprav spoznava že v začetku vse kot nesmisel, gre v boj. Seveda gre, čeprav je dan prazen, ničen, se ima vendar voljo boriti. Njegov motto je *Nič v življenju nima pravice biti popolno*. Razmerje med popolnim in nepopolnim se torej napoveduje. Spoznanje o svetu, ki je prazna gesta brez vsebine, prav tako. Napoveduje pa se v prvem prizoru predvsem motiviran boj. Henry ne odhaja v borbo s primitivci. Biti se in biti: *Lahko šavsajo po meni ali spletkarijo - ravno zato so sinovi, kakršne hočem*. *Jaz sem šavsajal in spletkaril vse življenje: ni drugega načina, da si in kralj in živ in pri petdesetih, vse hkrati*. Zakaj se bori Henry? Za popolno ali za tisti nič in vse, ki nima pravice biti popolno? Dvomi torej



Foto: Uwe Ommer

vase. Ne jemlje si pravice biti oblast zaradi oblasti. Kot vsemogočni kralj, v tistih časih ljudstvu skoraj bog, ne priznava svoje apriori popolnosti. Oblast razume le v preiskovanju te popolnosti. *Jaz sem največja sila v tisoč letih. In po meni pride John. Če ne morem te države zapustiti Johnu, sem živel zaman*. Čemu John, najmlajši, najbolj naiven in celo najbolj neumen med sinovi? Alais Henrya roti *Johnu sploh ni mar za te*. Je John torej Henryeva zavestna odločitev za nepopolno, ki bi omogočala še naprej ohranjati prav tako

nepopolno razmerje, ki ga ima z Alais? *Johny ne bi bil proti*, pravi Henry, če bi Alais ostala njegova ljubica. Henryeva odločitev za Johna je torej eno izmed jeder konflikta med njim in njegovo kraljico Eleanor, ki hoče za naslednika Richarda. Tudi francoski kralj Philip, Alaisin brat, hoče na prestol Richarda. Richard je bil že davno izbran za to vlogo. Alais s svojo doto mu v okvirih mirovne pogodbe med angleškim in francoskim kraljestvom pripada. Henry Alais lahko odbrži le tako, da krono ne preda Richardu. Richard, če verjamemo Mauroisu v *Zgodovini Anglije, je imel nekaj črt po očetu, tako usvo divjo strastnost Plantagenetovcev, njih nezmerno ljubezen do žensk in njihov pogum*. Henry te črte verjetno dobro pozna. Samega sebe ceni in če ceni sebe, verjetno ceni tudi Richarda, ki mu je podoben. Ali pa Richarda ne prenese prav zato, ker mu je podoben? Vsekakor Henryu ne gre za popolnost oblasti, ki je dana sama po sebi. Njegovo stališče je, da se je zanjo potrebno boriti z vsemi sredstvi (*šavsanje, spletkarjenje*). Ob tem se povsem človeško mehko boji izgubiti Alais. Torej njegov stavek *Drug drugega globoko ljubiva*, ki ga izreče potem, ko mu Alais zabrusi, da Johnu ni nič mar zanj, ne opisuje njegovega odnosa z Johnom, temveč je namenjen Alais sami? Globina ljubezni prihaja s tem v konflikt s pomembnostjo ali nepomembnostjo položaja biti kralj, pravičen kralj. Sam pomen položaja biti kralj je relativen. Te relativnosti se zavedata malo izkušena Alais in pretkani Henry. Henry je v precepu svojih intimnih želja in državninskih obveznosti. John postaja le orodje, s katerim bi bilo mogoče ta precep preseči. Je to res? V drugem prizoru, v katerem Goldman na prizorišče pripelje vse dramske osebe, se nakaže Henryev resničen, globji precep. Kljub svoji intimni *starčevski navezanosti* na Alais, je oče in verjetno še kaj drugega, predvsem zakonski mož. Vprašanje zakona, sožitja dveh, je verjetno temeljna tema te igre; torej gre za vprašanje razmerja med Eleanor in Henryem. Henry želi biti pravičen oče. Pozna legendo o Learu, noče je ponoviti. Richardu je dal Akvitanijo, Geoffreyu vojvodstvo nad Bretanijo, Johnu namerava krono. Sebi želi predvsem zasluženi mir. Takšen se nam kaže kot človek z visoko stopnjo razumskega spoznanja. Spoznanje ga v tem primeru vodi k težnji po redu in pravičnosti. Ostaja mu v tem spoznanju le uteha – Alais. To uteho sam imenuje *starčevska navezanost*. To pomeni, da je prazna, brez vsebi-

ne, pozunanjen nadomestek starčevstva – samopotrditve, ki jo globoko v sebi prezira in želi preseči. Ob to *navezanost* se postavlja Eleanorina volja, moč in resnični dražljaj z vsebino.

Henry se zaveda, da ima Eleanor roko nad strateško najbolj pomembno pokrajino Akvitanijo. Ve, da edino z njo lahko igra trdo. Edina mu lahko samostojna – vsi drugi potrebujejo raznovrstne kombinacije zavezništva – parira. Z njo ne igra v rokavicah. Njun odnos je grob: *Sto baronov imava, zanje bodiva videti ljubeč par*. Verjetno sta v resnici ljubeč par.

Na Eleanorino vprašanje *Si me kdaj ljubil?* odgovarja s suhim *Ne*. Ni hinavec, vendar se postavlja vprašanje, ali je njegov *Ne!* resnica ali laž. Ko *kraljevsko stojita drug ob drugem*, ko ga Eleanor gleda s *strašnim nasmehom*, stopa v ospredje vsa njuna veličina in razrušenost. Vendar se kaže, kako snovna, prazna, mehanična, simulirana je ta veličina – biti kralj, stopiti pred barone. Kaj je znotraj njiju? Henry in Eleanor sta prisiljena igrati vlogi, ki se jima ne moreta odreči. Eleanor: *Prepoznavaj v tem ljubezen?* Henry: *In neomajno privrženost*. Eleanor: *Si me kdaj ljubil?* Henry: *Ne*. Eleanor: *Dobro. Potemtakem bo stvar bolj prijetna*. Pristati morata na prijetnost, ki je pravzaprav edina vrednota – užitek, če je užitek vrednota – kraljevskega naslova. Pristajata na igro, simulacijo vladanja. Pristajata na čustveno izpraznjenost. Je to res? Če igrata, če se pretvarjata, če skrivata, potem v resnici skrivata tudi resnično naklonjenost, navezanost, ki se prepleta med njima. Ne moreta drug brez drugega.

Visoka stopnja Henryevega spoznanja, v katerem razumsko hlepi po miru, se cepi na dva pola: Henry mora ohranjati državniški/kraljevinski red in želi notranji red – mir. Upanje na mir. V čem je upanje?

*Ko kreneta, mogočna in dostojanstvena* nas Eleanor in Henry usmerjata v zgodovino in predvsem v igro. Vprašanje je, kakšna je ta igra. Je samo simulacija kraljevskega dostojanstva, in s tem tudi simulacija reda, ali kaže na možnost izhoda. Igra v igri, ki jo igra ta predvsem kraljevska zakonca, je njun pristanek na razum. Razum pa je pogoj za red. Iz nereda svojih intimnih poškodb, ki odražajo njun zavoženi zakon, iščeta izhod zase in za državo. Gre res za popolnoma zavožen zakon dveh, med sabo (navidez?) do konca sovražnih si ljudi?

Eleanor sprašuje po ljubezni. Je še zmeraj greha vredna ženska. Ves zakon s Henryem je bil pravzaprav ena sama kalvarija poniževanja. Ne gre za to, da jo je Henry varal. Tako puritanska Eleanor ni. V zakon s Henryem je šla iz postelje Philipovega očeta. Henry jo je nasadil na vertikalno trdino, ki ni samo spolno parjenje, temveč obet in pogoj za realizacijo upov. Kmalu jo je zapustil. Ne zameri mu kopice cander, s katerimi se je valjal, niti mu ne bi zamerila natepavanja ovac. Zameri mu izbor. Ob candrah se Henry obrne k Rozamundi. Zameri mu napako, da je nekoč postavil na njeno mesto Rozamundo. Je ljubezen torej pogoj za red, za up? Ujeta v simulacijo, sama sta simulakra moči, na stopnji spoznanja, da sta iztrošila ljubezen drug do drugega, jima ostaja le stvar, ki bo bolj prijetna. Igra v igri. Gre tudi v njunem primeru spet za prazno gesto ali to prazno gesto nadomešča napoved boja? Boj kot gonilna sila sveta, kot bit, ki prehaja v biti-se in predstavlja bistvo življenja. Pripravljenost na boj, preskušanje tega, koliko so sinovi sposobni za boj, je Eleanorina in Henryeva stvar, ki bo bolj prijetna.

V nadaljevanju (v tretjem prizoru, v katerem Goldman bolj na široko razpre značajska pahljača dramskih oseb *Leva pozimi*) pride do obrata. Doslej smo prepričani, da vodi Henrya en sam motiv: zapustiti krono Johnu. Naenkrat nastopi z (spet navidezno) dokončno nasprotno odločitvijo: *sporazum te določa, da vzameš Alais in poročil jo boš. Hočem, da naslediš po meni, Richard, in Alaiso in krono: dajem ti oboje*. Obrat, pogojen s sporazumom, ki bi mu lahko verjeli, glede na Henryeve izjave v drugem prizoru, v kateri daje veljavo zakonodaji *napisati kakšen zakon ali bolj po pravici uravnati kakšen davek ali sestri in presoditi, kateri kmet dobi kravo. Na svetu, ti povem, ni nič bolj važnega. In zdaj je Francozek dosti velik in jaz sem vojne sit*.

Henryev obrat je pogojen z dvojim: z uklonitvijo zakonodaji (*sporazum te določa* je replika, ki kaže Henryevo upoštevanje dogovorjenega, uzakonjenega) in s hlepenjem po miru. Če bi vztrajal pri izbiri Johna, bi to vodilo v vojno. Zaveda se, da bi v tej bitki izgubil. Richard, Philip (*dosti velik Francozek* – ta oznaka ga kaže Henryu nevarnega) in Eleanor bi ga na bojnem polju pobili, zato se preudarno umakne. Pristane na moč, veljavo moči. *Moč je edino dejstvo. On* (Richard) *je najin najbolj primeren sin. On je naj-*

*močnejši, a ne? Kako naj mu odtegnem krono? Saj bi si jo kar vzel, če mu je ne dam. Če Henryu verjame-mo, vselej, tudi kadar laže, je vprašanje, kakšna sta teža in pomen njegovega umika. Kakšna je resnica, kakšno je ozadje te poteze? Ne gre samo za novo razporeditev sil, za kost, ki jo vrže v glodanje?*

Glede na novo razporeditev sil, ki jih povzroči ta Henryev (navidezni) umik, se v tretjem prizoru pokaže obet Alaisine in Johnove moči. Oba sta potencialna, edina, Henryeva zaveznika – vendar sta doslej, s premalo rušilnega ognja, zunaj središča dogajanja. Lahko se vprašamo, če Henry z odločitvijo, da podeli krono, Alais in Vexin Richardu, svojega umika ne hlina. V situaciji, v kateri Eleanor intrigira z Richardom (ta je najmočnejši izmed sinov), se mora Henry prepričati o volji po moči tako pri Johnu, kakor tudi pri Alais. To doseže. Alais voljo do boja napove *Česa nimam zgubiti: zato sem nevarna*. John spozna svojo nepomembnost. Henryeva odločitev za Richarda ga postavi na realna tla. Ne more se več skrivati za očetov bikovski vrat. Potisnjen je v akcijo, v premišljevanje, v samoiniciativo. Tega pa ni sposoben. V ospredje stopa Geoffrey in njegov pomen. Navidez John izgubi Geoffreya kot zaveznika. Geoffrey ga od preobrata naprej ignorira. *Nekaj novega je v Chinonu, Johnny*, mu reče, *Tisti tresk ob padcu – to si bil ti*. Na dan pride vsa politična pragmatičnost *največjih možganov* te družine. Geoffrey Johna pusti na tleh, ker presodi, da bo Eleanor zmagala.

S Henryevo odločitvijo se vse navidez obrne. Vse je bolj ali manj končano. John se osmeši *Jaz ukazujem. Jaz sem gospodar. Če te pokličem, pridi*, je ukaz na katerega se Geoffrey samo nasmehne, hkrati pa signal Johnovega potenciala, možnosti, da ima v sebi energijo za boj. Replike *Nisem še zgubil, Kaj mi mar, Nikogar ne potrebujem*, so po eni strani smešne, John postaja zaradi njihove nepomembnosti komična in osamljena Buster Keatonovska figura, nad katero Geoffrey in vsi drugi samo zamahujejo.

Vendar Geoffrey kljub temu, da velja za najpametnejšega, ne sprevidi Henryeve hlimbe. John prav tako nasede, vendar ga očetov obrat postavi v realnost. Richard odide skeptičen. *Ukrešimo kamen, bomo videli*. Je realist. Verjetno zna čakati. Vsega, kar se sveti, ne jemlje za čisto zlato, pa vendar odide brez zaključkov. Edina, ki potegne zaključke ob Henryevem obratu, je

Eleanor. *Mami ti mora povedati nekaj trpkega*, reče Geoffreyu. Eleanor ve, da je Henryev obrat zgolj taktičen umik. Ni resnica. *Zadžal bo Vexin, dokler luna ne pomodri od mraza, in zastran dneva Richardove svatbe: prej bo minil dan po njem*, ugotavlja Eleanor.

Zanimiv v tem prizoru je Geoffrey. V ospredje prihaja njegova prudarnost. Eleanori odgovarja *Mi smo vsevedna družina*. Pred nami stoji kot diplomatsko dovršen politik. Pozna sile zakulisja. Misli s trezno glavno kompromisov. Vendar njegov prestop na drugo, Eleanorino stran spada v okvir tistega, čemur pravzaprav ne moremo nasesti. V tem trenutku se je Geoffrey obrnil po vetru, v naslednjem je njegova smer lahko čisto drugačna. Je nasprotje Richarda, čigar pragmatizem je brutalnost in premočrnost elementarnega vojščaka, ne diplomata. Richarda nič ne gane. On je ob Henryju najbolj podoben kamnom v Stonehageu. Materi zabrusi neizpodbitno resnico *Vsakem primeru si dosti stara, da umreš*. Richarda zanima samo to, kdo

tudi utrjuje. Svojo travmo usmerja v voljo po moči. Zaveda se, da je sam, da ima prezenco predstavnika moči. Zanima ga le cilj. Materi ne zaupa nič bolj kot očetu. *Znam računati*, pravi. Ne potrebuje nikakršne ljubezni. Je lev in je zima. Oboje, vendar bolj zima. Ko mu mati zagotovi, da hoče Akvitanijo nazaj, lede no odgovori *To pa je mati, kakršno pomnim*.

John izgubi zaslonbo, odide s togoto v srcu, to goto ki je lahko ostalim pogubna. Geoffrey se obrne po vetru – slaba in nevarna poteza, ki je prav tako lahko pogubna za vse v nadaljevanju. Geoffrey voha očeto pat situacijo. Zaveda se, da sta Eleanor in Richard ob Philipu močnejša. Richard odide, še bolj krvoloč, kot ga poznamo od prej. Cilj mu je Henry pokazal – ve, da je to lahko laž, vendar je ravno zaradi tega še bolj odločen. Vendar se ob koncu prizora pokaže Richardova druga plat. Eleanor ga s spominjanjem na to, kako ga je učila računati, igrati na lutnjo in brati poezijo, razgali. Ko mu v tako kočljivi situaciji, v kateri je pomembna le zmaga, z obraza vleče masko trdosti in hladu, se vse skupaj pokaže ne samo kot preskušajoča, temveč zlobna, nematerinska poteza. Ga vzgaja? Richard se v tej situaciji, v kateri mu mati obuja lepe spomine na idilično harmonijo, komajda zadrži. Zbere sicer dovolj moči, da jo ustavi, vendar je razkrinkan. Tudi on je pravzaprav mehkužen in še ne povsem pripravljen na neusmiljeno igro, ki jo igrajo ti nori Plantageneti za božič. Richard se pokaže nenavadno nebogljen, prav tako Alais, ki se ji svet takoj podre. Hitro nasploh obupujejo vsi ti junakarji in hitro se spet kobacajo pokonci. Henry Alais izda brez opravičila, *en passant*. Alaisina izjava *Nimam kaj izgubiti* spominja na revolucionarnost, zaradi nje Alais postaja vsem potencialno nevarna, v bistvu pa gre za naivno, svetoboljno besedičenje, ki glede na razporeditev sil nima ne prostora ne moči. V tej situaciji sta nesporna zmagovalca le Henry, katerega obrat je samo ena od strateških potez, ne dokončen umik, in Eleanor, ki se bije z enakimi sredstvi kot nasprotnik. Če Henry namreč s svojim obratom vzpodbudi v Johnu in Alais nagon po preživetju, če ju postavlja na realna tla in jima kaže njune šibke točke, potem enako ravna tudi Eleanor, ko razkriva lahko pogubne Richardove ostanke otroštva.



Foto: Uwe Ommert

je z njim, kdo proti njemu. Pozna naravo hlinjenja in pozna past disfunkcionalne družine, ki ustvarja tiste pogoje, v katerih ostaja le sin, ki ne bo nikoli presegel očeta. Kompleks, da je bil njegov oče, ko je postal kralj Anglije, pet let mlajši kot je v tem trenutku on sam, ga žre in ga dela nestrpnega. Najrajši bi vse razbil, pobil. Vendar ga kompleks sinčka, ki ne more preseči očeta,

Četrty prizor Goldman začne z Geoffreyem. Prikazuje ga v vsem blišču inteligentnega stroja intrige. Geof-

frey, ki je še prej kazal, kako se je Johnu odrekel, napeljuje v nadaljevanju taistega Johna k zaroti. Geoffreyev motiv je jasen *Ti si moja pot na oblast, John*. Z Johnom, ki je tepec, je lahko povsem odkrit. Zaveda se, da je potencialna moč za vzpon do oblasti v pogodbi s Philipom. Johna napelje k temu, da bi skupaj s Philipom začel vojno proti Henryju. Zaveda se, da je Henryjev obrat, odločitev, da krono preda Richardu, glede na razporeditev sil tudi verjeten, ne samo hlinjen. V teh obratih je mogoče vse. Richard je torej edina ovira. Geoffrey se zaveda, da bi ga Richard kot kanclerja uknil. Henryjev obrat pripelje Geoffreya do spoznanja, da prav tako kakor Alais nima česa izgubiti. Spretno se je uklonil stanju, ki je nastalo s Henryjevo potezo v korist Richarda, in navidez prestopil na Eleanorin breg. V resnici želi opraviti s svojo odvečnostjo. *Ve, kam pridejo odvišni princ*. Edini izhod je pakt s Philipom. Philipu je pravzaprav vseeno, kdo pride do krona. Geoffreyu ne. Je najbolj potisnjen v stran. Je najbolj sposoben in zato najbolj nevaren. Philip se zaveda, da notranje razprtije angleške kraljeve družine ustvarjajo Franciji prednost. Lahko čaka in lahko izbira zaveznike. Je ves čas superioren. Razen v soočenjih s Henryjem, kjer se pokaže njegova nedoraslost. Geoffreyeva spletkarstvo, katero je potegnil Philipa in Johna, je za nadaljevanje igre bistvena. Horizont pričakovanja je obrnjen v to, kako bo reagiral Henry, če izve za Johnovo zaroto. Philipa zanima samo odločnost *Če John hoče vojno, jo bo imel*. Ve, da bi na bojnem polju zmagali. Noče pa obotavljivec. John je preveč zelen. Koleba. Je strahopetec, ne preudaren dvomljivec. Še zmeraj se, čeprav mu tako Geoffrey kot Philip dokazujeta popolno možnost za zmago, obotavlja. Ko bi Geoffreyu in Philipu odločno moral reči, da želi vojne, si oddahne, ko zasliši prihajati očeta. Zdi se, da je njegova replika *Oče prihaja* eno samo veliko olajšanje in ponovno iskanje kritja za močno pokroviteljsko persono. To ni nikakršna notranja zrelost in odločnost. John je preneumen, da bi dojel dimenzijo potencialnega zavezništva z Geoffreyem in Philipom. Svoj trenutek, ki bi ga moral izkoristiti, zamudi. Nič ne raste, nič se ne razvija. Pusti, da naslednjo potezo potegne Henry. Nastop Henryja v četrtem dejanju je pomemben. Če je prej veljal za nosilca spoznanja, da je red nujnost, se zdaj pokaže kot ustvarjalec nereda. Seveda je to videz. Po odločitvi, da vse zapušča Richardu, nastopi z novim preobratom.

Alais pove, da je njegov motiv še zmeraj podariti krono Johnu. V tem je verjetno iskren, vendar pa je v tem slutiti tudi precej neopredeljive starčevske muhavosti. Na videz Henryju sploh ni do reda. Nasprotno, kaže se, kako mu gre le za zadovoljevanje svojih kapric. Išče v kapricah potrditev, užitek? Kaj nosi v sebi, kar ga žre? Alais mu očita *Mislím, da te zabava, ko me prekladaš iz roke v roko*. Jo res preklada iz roke v roko, ali ves čas igra igro le z namenom, da bi Alais na koncu obdržal v svojem objemu? Četudi je Henry navidez tak, da se z ljudmi poigrava, se glede na Goldmanovo igro, ki ves čas izpostavlja umetnost in neumetnost intrige, postavlja vprašanje, če je Henryeva muhavost močnejša od njegove težnje po redu in miru. Red, mir išče na podlagi spoznanja, da je vse razen zakonov *le prazna gesta*. Kot najmočnejši Henryjev motiv se kaže obdržati Alais pri sebi. Glede na pogovor, ki ga ima po odhodu zmedenega in nevednega Johna z Alais, se njegova muhavost izkaže za le še enega izmed trikov, s katerimi pušča nasprotnike v megli. Z Johnom se poigrava. Pušča ga v negotovosti. Provocira ga, da bi končno začel postavljati pravilna vprašanja. John se le kuja. Nič



Foto: Uwe Ommert

pametnega ne spravi iz sebe. Tudi z Alais se Henry poi-grava, preklada jo iz roke v roko. Ko ga Alais sprašuje o ljudeh, ji *odgovarja v deželah*. Alais mu to očita. Je podobno naivna kakor John. Ne zaveda se, da se ljudje in dežele *mešajo* med sabo. Henry izpostavi Akvitanijo. Akvitanija je *sredstvo*, s katerim ga Eleanor muči. Zakaj ga muči? Kaj mu vrača? Henry se zaveda, da je smisel življenja *biti-se*. Z bojem človek je in obstane. Zaveda pa se tudi pomena kupčije. Če je Richardu ob-

du s kupčijo ponuditi prostost. Eleanor seveda ne nasede. Zaveda se, da Henry misli na vse strani - tudi na zavezništvo s Philipom. Zaradi tega postavi pogoj *Naj bo poroka takoj*. Henry je potisnjen v kot. Oba vlečeta odlične poteze. Obeta se poroka. Eleanor je tolikanj enakovreden mu nasprotnik, da mora ali zares popustiti ali pa spet navidez popustiti. Seveda Henry ve, da Richard ne bo pustil Akvitanije z rok. *Ona ni vredna Akvitanije*, brez zadržkov kmalu bruhne Richard. Henry iz situacije izide kot zmagovalec. Vendar v tej igri, zmagovalec nikoli ne dobi prave potrditve, zagotovila, da je res zmagal.

Sam četrti prizor, ki uprizarja predvsem Henryevo permanentno nedorečenost, igranje z vsemi, izpostavlja tudi Eleanorino enakovrednost tej igri. Na površje je potisnjena predvsem čustvena izpraznjenost med Eleanor in Henryem. Eleanor cinično prosi *Lahko gledam, ko jo poljubiš? Gledam vaju sleherno noč. Predstavljam si, preden zaspiš*. V tem je gigantsko močna. Presega Henrya-kurbirja, vendar je zavržena. Zavrženost, ponižanje stalno transformira v nadčloveško vzvišenost *Moja radovednost je intelektualna: da vidim, koliko sem pri predstavi natančna*. Eleanor prisili s svojo gesto velike vladarica Henrya, da jo do konca poniža (še bolj se poniža sam) in javno izpove ljubezen Alais.

Zadnja Henryeva replika v četrtem prizoru, ki jo izreče Alais *Jaz sem starec v praznini. Bodi z menoj*, nas najbolj usmerja v to, da Henrya razumemo v smislu iskalca ljubezni, miru, vsebine življenja, ki je znotraj igre v igri praktično nedosegljiva. Vprašanje je, v čem je Henryeva resnična praznina. Je Henry v situaciji, ko samokritično gleda nase? Uničil je zakon z Eleanor, ki jo je bil primoran - popolno in enakovredno mu partnerico - zapreti. Vse to zaradi boleznega moškega samopotrjevanja, nekdanj z Rozamundo, zdaj z Alais? Je v tem vse brezno praznine? Pomen naslova *Lev pozimi* s tem postaja šifra Henryevega stanja, v katerem se sooča s svojo neukrotljivo slo po ženskah, s svojo kurbirsko naravo, ki ponižuje vse okrog sebe. Je ujet v hlad.

Eleanorina sprijaznenost s porazom, oziroma s pat položajem, je v petem prizoru skorajda že ganljiva. V ospredje prihaja intimno zrenje vase. Bolečina zapuščenosti ženske in hkrati moč njene vztrajnosti - dve stvari v zrcalu. Peti prizor je osredotočen na njeno boleči-



Foto: Ulrike Ommner

ljubil krono, mora zato Richard njemu odstopiti Akvitanijo. Ve se, da tisti, ki poseduje Akvitanijo, v resnici poseduje tudi popolno moč, s katero je boj sploh mogoč. Henryu manjka le ta pokrajina. V resnici jo ima v rokah Eleanor. Zdaj jo Henry želi za Johna. John je tisti, ki *bi ne imel nič proti*, če Henry ostane z Alais. Henryev načrt je odličen. Krono v zameno za Akvitanijo predaja Richardu, Akvitanijo pa bi dal Johnu. S tem bi seveda porazdelil sile in sam vladal naprej, pri čemer mu ne bi bilo potrebno žrtvovati Alais, kajti tisti, ki ima Akvitanijo ima v resnici tudi vojaško najboljše izhodišče. Ovirja je v tem načrtu le Eleanor. Njej mora v skla-

no, čeprav v njem pride do tistega obrata, ki boj za oblast spet požene naprej. John se namreč izda, da – po Geoffreyevi ideji – pripravlja zaroto proti očetu in da namerava s Philipom začeti vojno. Zvemo, da jih je Henry zaprl. Še ena pametna in pravilna poteza. Richard je v nasprotju z materjo še zmeraj nestrpen. Slab znak za potencialnega kralja. Eleanorini občutki postavljajo v ospredje predvsem eno: *Misel, čista misel, se je razlivala vseokoli mene, in vse, o čemer sem lahko razmišljala, je bilo, kako naj iz meniškega soproga naredim Cezarja.* Gre za notranjo samoanalizo življenja. Za izpoved telesno in mentalno nezadovoljene ženske, ki je gojila upe. Spomin se vpleta v sedanjost. Eleanor prehaja na stopnjo spoznanja, ki jo želi posredovati svojim otrokom *Preživela sem več porazov, kot imaš ti zob. Prepoznam poraz, kadar me doleti. Vzemi svoj pelin kot priden fant: pogoltni ga pa hitro spat,* pravi Richardu. Ob tem spoznanju podaja iz izkušnje permanentnega ždenja, čakanja in pokoravanja tako tiraniji svojega soproga, kot tiranski formi življenja še eno bistveno vedenje o naravi permanentnega boja. Ta je nujen za obstoj, vendar v notranjosti človeka ustvarja nered. Eleanor pravi *Oh, pujski moji, mi smo počelo vojne. Ne zgodovinske sile ne čas ne pravice ne njena odsotnost ne načela ne verovanja ne ideje ne oblike vladavine ne kaj drugega. Mi smo ubijalci; mi gojimo vojno. Vsebi jo nosimo, kot sifilis. Mrtvi gnijejo po poljih in potokih, ker so živi gnili. A res, pri vsej božji ljubezni, ne moremo vsaj malo ljubiti drug drugega? Tako se začne mir. Toliko je v nas, zavoljo česar bi lahko ljubili; to je tako mogoče, otroci moji. Lahko bi spremenili svet.* Ničesar ni, kar bi v danem položaju omogočalo obrat na bolje: ne pravice, ne načela, ne vera, ne ideje, ne različne oblike vladanja. Ničesar. Ostaja samo hrepenenje po miru, po izboljšanju sveta z ljubeznijo. Vendar je misel na ljubezen, gojenje ljubezni, s katero bi bilo mogoče spremeniti svet, v tej Eleanorini situaciji le tista stopnja človekovega spoznanja, ki ostaja možna samo v okvirih hrepenenja. Realnost odraža nekaj povsem drugega. Geoffrey jo iz teh hrepenenjskih sanj prebudi z racionalno, preživetveno logiko: *In ta čas, ko bi se mi objemali – kaj bi počel Philip?* V istem trenutku, prej mogoče še zaslepljen od materinega podajanja hrepenenja, se prebudi John. V nepremišljeni otročji maniri izda svoje name-

ro: začeti vojno proti očetu s pomočjo Philipa. Zboji se, da bo izgubil ljubezen očeta, ker ga je izdal. Misel na možnost izgubiti nekogaršnje ljubezen v njem sproži reakcijo slabe vesti in otroške naivnosti. Napaka butca na nepravem mestu, ob nepravem času. John vzpostavi – zaradi svojega egoizma – zadostno osnovo, da se Eleanor prebudi iz sentimentov. S svojim butastim in nepremišljenim vzklikom *O, ljubi bog – Philip! Skupaj naj bi začela vojno* vzbudi v Eleanor nove motivacije. Vse, kar je zdaj potrebno Eleanor, je, da na nek način razkrije Henryju Johnovo izdajo in upa na dober razplet. Ko se spet gleda v zrcalu je veličastna v odločnosti *Jaz sem Eleanor in zmorem gledati karkoli.* Zmore zreti v svoja ponižanja, v obraz, ki je bil odri-njen od ljubezni. Iz sentimenta, v katerem goji hrepenenje po boljšem svetu, ob enem samem signalu, ki ji daje upanje na to, da lahko spremeni svoj položaj, lah-



Foto: Uwe Ommert

ko preide spet v stanje bojevitosti. Nobenega časa za čustva ni. Manjko tega časa je gonilo, ki žene igro naprej. *Kakšna luštna punca. Kako jo je mogel njen kralj zapustiti?* V ospredju je, podobno kot pri Henryju, konflikt med barbarsko slo po oblasti, zmagi, nadvladovanju drugega, ki sodi k človekovi zunanosti in notranjimi občutki, trpljenju, čustvovanju. Henry je bil slep za prava čustva, ki bi jih bila z Eleanor lahko gojila. Je tiran, zasvojen kurbir, ves čas usmerjen k us-



pehu, tako v državnih stvareh, kakor v seksualnih. Ujel se je v past te samozaslepljene sle po polasčanju bleščavega, a od znotraj praznega. Rozamunda, vmes candre, zdaj Alais. Ob robu ves čas Eleanor. Henry ne more nazaj. Eleanor prav tako ne. Oba se zavedata, da je v človeku toliko nečesa, *zavoljo česar bi lahko ljubi-li*, pa tega ne znata zagrabiti. Spoznavata, da sta mogočo pot zgrešila in da jima ne preostane nič drugega kakor pohajkovanje. Imata kaj upanja?

Šesti prizor je nemara tisti, v katerem igra v igri postaja iztrošena. Kaže na to, kako bi vsi že radi izstopili iz nje. Geoffrey, ki mu gre ob Henryu in Eleanor, s pomočjo pretkane intrige, najbolje od rok in se nam predstavlja kot umsko-zvijahčno najbolj usposobljen za vladarja-politika, spoznava iztrošenost *To noč se bo vse razletelo; prišli smo do konca*. Geoffrey, prepričan, da je njegova spletko zrelo, želi ukiniti igro. Želi priti do konca. Želi postati kralj. Philip se zadržano umika. *To je vaša igra, Geoff, vi jo igrajte*, Geoffrey začne kupčevati. V tem je podoben očetu. Prvi spozna prednost kupčij. Philipu ponuja osvobojeno Francijo – umik Angležev. Geoffrey ima načrt razkrinkati Johna očetu. Želi prehiteti Eleanor. Deluje le sebi v korist. Ve, da razkrinkanje Johna lahko navede Henrya na misel, da bi bil edini še premeren za naslednika on sam.

V ospredje prihaja kupčija. K Philipu pridrvi tudi Richard. John seveda ne dojema ničesar, razen tega, da ga je Geoffrey namočil, pa še tega ne ve, kako. Tudi Richard pride k Philipu z obljubami. Tudi on začenja s kupčijo.

Z isto namero pride tudi Henry. Vendar Henry zna kupčijo vplesti v zakone igre v igri. Philip mu razkrije vse načrte. Henry ničesar ne da od sebe, dobi pa praktično vse informacije. Jih sploh potrebuje? Ne spozna dokončno nesmisla te igre v igri? Spozna, da je osamljen, da sinovi niso pravi nasprotniki. Nihče mu ne seže do kolen. Richarda Philip razkrinka kot homoseksualca, Johna Geoffrey kot izdajalca. Geoffrey, četudi zmagovalec igre v igri, prav tako ostane praznih rok. *Nate ne mislim prav nič*, mu odvrne Henry. Goldmana ne zanima, čemu nanj ne misli. Zanima ga Henryevo soočenje z bedo svojih sinov. Odreče se jih. *Kralj Henry ni imel sinov. Imel je tri stvore z zalizci, a jih je razlastil. Vi nise moji. Med nami ni povezave. Odrekam se vas. Nobeden od vas ne dobi moje*

*krone. Zapuščam vam figo in vam voščim kugo. ... Mojih fantov ni več. Jaz sem ob svoje fante. Drznete se me prekleti, kaj? Prav, nate kletev nazaj. Prekleti vsi! Mojih fantov ni nobenega več. Jaz sem ob svoje fante. O Jezus – ob vse svoje fante.*

Gre ob tem Henryevem monologu za spoznanje, da so ga vsi izdali in da zaradi tega niso vredni njegove dediščine, ali za spoznanje, da niso sposobni znotraj igre v igri narediti niti enega koraka pred njim? Henry v tem trenutku ali konča igro v igri ali pa jo ponovno vzpostavlja. Njegovemu prekletstvu lahko verjame-mo, lahko pa tudi ne. Zakaj je pravzaprav tako? Zakaj se v tej igri, v kateri je polno logične matematike, iz prizora v prizor situacije samo prekupicujejo, vsebinsko pa ostajajo na mestu, ne da bi se kaj bistveno spremenilo? Po eni strani se igra v igri že zaključí, po drugi strani se znova in znova vzpostavlja. Videti je, da vse skupaj ne pelje nikamor. Gre za popolno dezorientacijo, degeneracijo. Iluzija življenja, ki jo dramske osebe *Leva pozimi* v svoji igri v igri ustvarjajo in iz katere ne morejo izstopiti, nemara postaja metafora Henryvega načina vladanja. Henry pravzaprav ni premočrten. Izhaja ves čas iz danih situacij. Skušá biti ves čas korak pred drugimi, pa vendar ta njegova kondicija ne kaže na to, da bi imel pred sabo dokončen cilj. Henry pravzaprav improvizira. Pojma nima, kakšni so njegovi otroci. Ne zanima ga, v kakšnem položaju so. Zanima ga samo višja oblika igre, ki jo nalaga služba vladarja. To, da bi ga gnal le motiv obdržati Alais zase, imeti nekakšen starčevski mir, je premalo. Zato improvizira. Z improvizacijo provocira. V improvizaciji je možno, da mu verjamemo *vselej, tudi kadar laže*. In prekletstvo, ki ga izreče nad sinovi, nemara predstavlja uverturo v drugi del igre v igri. Prekletstvo je, izrečeno smrtno resno ali v okvirih Henryeve strukture laži, tisti motiv, ki *njegove fante* postavi v novo situacijo, preskušnjo. Ves čas jih meče v vodo in jih sili plavati. Izkorišča vse, kar mu pride pod roke. Zdj občutljivost nasprotnikov, zdaj svojo sentimentalnost. V spoznanju, da je ob vse svoje fante, se skorajda razjoče. Je dober igralec. Igra zapuščenege Leara v nevilhti, ki uničuje njegovo preteklo delo, s katerim je utrdil kraljestvo. Improvizira. V improvizaciji je virtuoz. Vprašanje je, kam ta improvizacija, če *Leva pozimi* razumemo kot igro, ki življenje reducira v Hamletovsko parafrazo *biti se in biti*, pelje. Je iz tega izhod sploh mogoč?

Kakšen je zaključek? Popolna izpraznjenost, ki je posledica predajanja pozunanjenosti, pollaščevalnosti, samopotrjevanju? Brezizhodnost iz iluzije, v kateri je mogoče *biti se* pripeljati do stopnje, ko nikomur ne odleti glava, pa vendar ta *biti se* predstavlja dovršeno klanje. Mentalno klanje. Prehajanje iz barbarskega v civilizacijsko? Tako v barbarskem kot v civiliziranem svetu ostaja nesmiselno prekletstvo. Ostanek ali nujnost? Rezilo, jekleno ali mentalno – vse je enako.

Igra prikazuje čudno, oguljeno državno institucijo, ki ji ne vlada premočrtnost razuma, težnja po redu, temveč jo obvladujejo zamere, čudni spomini, pritlehne strasti in želja priti v zgodovino. Prehod iz neavtentičnosti v avtentičnost ni mogoč, kajti igra v igri je življenje in samo življenje je igra v igri. Vsem vlada egoizem, nad katerega se lahko vzpne le improvizacija. Samopotrjevanje, praznina ponosa, teža prekletstva – vse skupaj je prazen nič, zreduciran na intimne postane ostanke, na samopomilovanje, na sentimentalnost, objokovanje preživelega, ki se kaže kot zavoženo. Vsa pot je zaman, vse potovanje, ki sledi, kaže novi Zaman. Goldman postavlja znotraj te igre v igri v prvi plan družino. Raziskuje možnosti družine kot mikrostrukture sveta. Možnosti ni. Če je izdaja v tem mikro vzorcu sveta, potem je toliko večja na makro nivoju. *Kaj bo počel Philip, ko se bomo mi objemali?* Ključno vprašanje, ki svet konstituira kot boj, bitko. Vse skupaj v Chinonu postaja dolgočas. Igra v igri se troši. Izgoreva. Ničesar ne neti. Sinovi Henryja in Eleanor, četudi jih obadva spontano in navidez brez dogovora nagovarjata k bistvenemu, k iskanju ljubezni, k trudu po smislu, niso sposobni seči dlje od spletk, besnenja, očitanja (nikoli me nisi imel rad), izdaje. Zaradi tega jih Henry prekolne. Ve, da so mehkužci, scrkljanci, bube v mehkih povojih, ki bodo nepripravljeni nasledili nekaj, kar je seksualna energija Eleanor in njega ustvarila. Kraljestvo Zaman. Vendar Henry in Eleanor nista prazna. Imata za seboj ploden odnos. *Oba imava kraljestvo in tri otroke, ki jih obožujeta, in oba sva stara. Tukaj pa se neha.* To je maksimum. Celo dejanje *Leva pozmi* je Henryjevo nošenje Eleanore in Eleanorino nošenje Henryja.

Sinove imata rada, vendar vesta da so spake. Igra v igri, ki jo igrajo vsak božič, je njuna oblika vzgoje. Je napaka v tem, da se srečavajo prereditko? Čemu bi bila

to napaka – fantje so dovolj stari, da razmišljajo s svojo glavo. Je ta božična igra, ki jo igrajo, le njuno nadomestilo za užitek izgubljenega in popolnega seksa? Ujeta v napake, ki sta jih zagrešila, v hudo, ki sta si ga povzročila, sta sposobna še naprej se dražiti. Oba se nimata kam umakniti. Kar sta zgradila, je preveč trdno. Zavedata pa se, da se lahko v hipu zruši. Politična situacija je drugačna, kakor je bila v času, *ko sta v treh mesecih treščila vse zakone tega sveta na tla.* Ostaja jima ta ubogi družinski božič. Upanje na rojstvo nečesa novega, niti ne višjega V bistvu sta vzoren zakonski par. Iz leta v leto jima spodleti, pa še zmeraj vztrajata. Drug



Foto: Ute Ommer

drugega dopolnjujeta, se tolerirata, razumeta. Jasno je, da vse dogajanje komajda zdržita, da si ne padeta v strasten objem. V njiju je več intelektualne, elementarne in altruistične energije kakor v vseh ostalih. Sposobna sta se dražiti do popolnosti. Nočeta izstopiti iz igre v igri. Zavedata se, da le ta predstavlja ne samo možno obliko urejenega sveta, temveč edini izhod iz dolgočasje. Igra v igri ju varuje pred razsutjem. Je njuno življenje, ni več samo iluzija. Zaradi zavesti o iluzornosti, nepopolnosti igre v igri, v katero sta vržena in katero morata igrati z vso veličino in dostojanstvom,

seveda trpita. Želita si novih otrok. Ne moreta se zane-  
sti ne na veličino ne na dostojanstvo. Le draž, ki je po-  
čelo biti-se, ljubiti-se, ubiti-se... Njuni sinovi so spački:  
eden je popolen genialec, pa svoje umske sposobnosti  
usmerja v prazne intrige. Drugi je popolen vojščak, pa  
svojo moč in temperament troši v imenu svojega praz-  
nega imena. Tretji je premlad in preneumen - zanj  
sploh ne vesta, čigava ideja je bil. Če bi vse tri združila  
v enega, bi tudi ne bilo upanja. Henry in Eleanor, četu-  
di postarana, predstavljata vitalnost in upornost. Vsak  
po svoje se upira dolgočasju. Igra v igri, ki jo organizi-  
rata, je preseganje dolgočasje, iztrošenosti, nemoči. V  
njej se izreka vse. In vse, četudi je izrečeno kot laž, je  
verjetno, resnično. Oba, Eleanor in Henry, improvizira-  
rata. Drug drugega tipata v uporu zoper dolgočasje.  
Tu sta popolna znotraj danih možnosti. Presegata sa-  
ma sebe. Oduščata in se spet šavsata. Kot dva najstniš-  
ka ljubimca, ki se natikata na sveža in vzdržljiva spolo-  
vila, se natikata na igro v igri, ki sta jo izzumila. V tej  
igri v igri je precej perversnosti, vendar se perversnost  
izkaže za lepo, popolno. Ni zlo. Je v bližini tistih zvezd,  
ki jih Henry omenja v drugem dejanju. V bližini čude-  
nja torej. Komu mar za bedake, ki pocrkajo zaradi svoje  
nesposobnosti in egoistične nedomiselnosti, ki je ali  
mehanično-intelektualna, ali mehanično-elementar-  
na ali mehanično-nezrela. Prav je, da poginejo. In vsi  
trije Geoffrey, Richard, John v zgodovini dejansko ne  
predstavljajo nič. Tega se Eleanor in Henry zavedata.  
Igra v igri, ki nadomešča njuno zavrženo strastno raz-  
merje, ki ga je pokončala Henryeva kurbirska narava,  
ne zadošča več. Henry ima lahko še otroke. Eleanor  
ne. Edino upanje, vendar slepo, je imeti nove otroke.  
Alais to zagradi, vendar je njena materinskost hitro zre-

ducirana na zločin. Henry ne more poklati svojih otrok.  
Ve, da je celo življenje postopno skrenjevanje z začrta-  
ne poti. S tem je sprijaznjen. Pesem, ki jo na začetku  
drugega dejanja poje Alais, je pomenljiva. Opozarja  
na razmerje med ljubeznijo in žrtvijo. Med sentimen-  
ti, čustvi in realnostjo. Na eni strani je idilično božično  
ogljje in odvijanje daril, na drugi božična gos na rač-  
nju. Gos je simbol zakonske zvestobe in simbol spolne  
moči. Vse je zreducirano na eno samo dejstvo: Henrye-  
va spolna moč se je izrabila samo v odnosu z Eleanor.  
Vse življenje je hlatal za novimi, močnejšimi dražlja-  
ji, da bi premagal svojo impotenco. S tem je zakon na-  
taknil na raženi. Na njem so se scvrli tudi vsi obeti. Kri-  
va nista ne Henry, ne Eleanor. Oba sta nesrečno zaljub-  
ljena drug v drugega. *Ti nisi trpel.* pravi Eleanor ob  
koncu Henryu. Seveda ni - on se je kurbal. Telesno se  
je dražil naprej. *Poraze, kot so tvoji, bi sprejemala  
zlahka, smejala bi se,* nadaljuje Eleanor. Bi bila prei-  
pravljena sprejeti njegovo impotenco? Se mu je sme-  
jala, ko mu ni več stal? Je sredi njenega posmeha pobe-  
snel in odšel maščevat svojo ponižano moškost dru-  
gam? *Ti si vse, kar sem kdaj ljubila. Kristus, ti ne  
veš, kaj je to nič.* S tem Eleanor konča. Z ničem, s praz-  
nino, z zapuščenostjo, zavrženostjo. Oba sta poniža-  
na, poniževana. Drug drugega sta poniževala, pa ven-  
dar imata drug drugega. Za njima so vse izkušnje tega  
sveta. Henry je poln upanja. Vidi ga v tem, da ves čas  
početa le eno: nosita drug drugega v sebi, kakršna sta  
si. V tem je vse, ne nič. Odgovor na Eleanorino vpraša-  
nje čisto na koncu *Misliš, da imava kakšno šanso?*  
je torej pritrdilen. In kerubi, zaščitniki zakonov, sku-  
paj z Jernejevimi ptiči lahko vstanejo, da zaživijo v svo-  
ji večplastni simboliki.

## BOŽIČNI MONOPOLY

Jernejeva ideja o kostumizaciji, ki postavlja v prvi,  
ekspozicijski del uprizoritve ptiče, je močna, radikal-  
na odrska metafora. Na prvi pogled precej nedoločljiva,  
zaradi tega svobodna in v svojem pomenskem je-  
dru hlepeča po nečem višjem, vertikalno trdnem in  
zaznamujočem. Ob vsem tem je pogojno usklajena celo  
z zgodovino. Andrée Maurois v svoji *Zgodovini Anglije*  
navajajo Petra Bloiškega:

»Kraljica Eleonora je bila izginila z dvora in je kot  
upornica sedela v ječi. Kralj je imel mnogo ljubic, iz-

med katerih je najbolj slovela tista lepa Rozamunda, ki  
so ji pozneje menihi zapisali na grob: *'Hic jacet in  
tumba rosa mundi, non rosa munda' (Tu počiva  
v grobu roža svetá, ne roža svéta).* Henrik II. se je  
zanimal za dogodke na vseh evropskih dvorih in pot-  
niki, ki so prinašali novice, so mu bili zmerom dobro-  
došli. Angleški otočan se je takrat prvič učil biti v skr-  
beh zastran tega, kar se je godilo v Nemčiji in na Špan-  
skem. Dvor je venomer potoval s kronskega posestva  
na kronsko posestvo, zdaj iz Anglije v Francijo, zdaj

narobe, da je mogel povsod na mestu použiti dohode v pridelkih. Peter Bloiški nam opisuje to kraljevsko družino, v kateri je mrgolelo glumačev, peric, krčmarjev, medenjakarjev, vlačug, burkačev 'in drugih ptičev enakega perja'.

Če skušam razumeti Jernejeve ptiče, si jih vnaprej razložiti, občutiti in jih na nek način pri sebi utemeljiti, upravičiti, se mi pokažejo kot tisti element uprizoritve, ki na metaforično-sporočilni ravni združuje tri stvari, ob katere v tej Goldmanovi dialoško strukturirani, navidez racionalni igri *Lev pozimi*, ki je in tragedija in komedija, trčimo.

Ti pojmi, ki silijo v ospredje so:

1) **Zgodovina-spomini:** Pri tej dvojici kostumska metafora ptičev dopolnjuje, nadgrajuje zgodovinski podatek Petra Bloiškega, hkrati pa je teža pojma zgodovine: »priti v zgodovino«, »narediti nekaj takšnega, da me bo preživel«, temeljni motiv vseh dramskih oseb, ne samo Henrya II, ki želi pustiti za seboj trdno, predvsem pa enotno kraljestvo.

2) **Igra.** Ptiči so, če jih razumemo preprosto, lahko element karnevala, maske, celo burke, predvsem pa igre, ki predstavlja nekakšen utečeni dvorni ritual. Verjetno je potrebno ta ritual, ki ga uprizarjajo Plantageneti v prisotnosti francoskega brata in sestre, razumeti vsaj na dveh ravneh. Gre za ritual, ki mu lahko rečemo božično konverzacijska zabava na dvoru kralja Henrya II. Gre torej za igro, ki zahteva od vseh vpletenih intelektualno-diplomatsko-politično-strateške napore. Ti dokazujejo veljavo, moč in duha kraljevske rodbine. Hkrati je igra, ki jo igrajo, neke vrste izpit politične, dvorne akademije. Hitro je jasno, da najmlajši, John na tem izpitu pogrne prvi – ne zaradi svoje naivnosti, mladosti, potuhnjenosti, temveč zaradi politične nedejavnosti, amaterizma: zaščita in ljubezen očeta, za katero se ves čas skriva, niso nikakršen porok za zmago. Sile so ves čas konfrontirane in zahtevajo lucidnega duha, ne pa histerično poskakujočega Johnovega telesca, ki se odbija zdaj od enega, zdaj od drugega. Zanimivo pa je, da je prav ta dragi John kasneje zares postal kralj. Na prestol torej lahko pride vsak bedak. Se Henry tega v bistvu zaveda? Mar ne organizira tega božičnega srečanja vsako leto, znova in znova, prav zaradi samospraševanja, zaradi dilem velikega

vladarja, zaradi večnega dvoma o pravilnosti svojega ravnanja, zaradi hlepenja po miru, hlepenja po nečem višjem, boljšem, takšnem, ki bi zatrdno, ne površno, pač pa civilizacijsko upravičilo njegov vstop v zgodovino. Igra, ki jo organizira, je znak civiliziranosti, gesta vase, v svoja dejanja potegnjene in dvomeče osebe, je nekakšen monopoly z živimi figuricami, ki jih ves čas postavlja na preizkušnje. Hkrati je ta božična igra tudi ritual žrtvovanja. Vendar se žrtvovanje nikoli ne izpolni – božična igra je torej simulacija ali komedija s srečnim koncem, koncem, ki je začetek nove komedije. »Za veliko noč me boš izpustil?« sprašuje v sklepnem dejanju Eleanor Henrya. Žrtvovanje ostaja ves čas v varnih okvirih družinskega samospraševanja, samopreskušanja. Čeprav so figurice tega monopolija žive, nobeni ne odleti glava. Ta ritual, ki ostaja v varnih okvirih, lahko razumemo kot civilizacijski odgovor na »barbarska« dejanja, ki so bila tedaj politično-strateško nujna (Henry sam barbarsko drži svojo soprogo Eleanor v zaporu, da mu ne prekrži načrtov in mu ne razkosa kraljestva). Igra, božični tradicionalni ritual se pokaže kot poskus preseči vladavino barbarstva. Kaže na že precejšno stopnjo civiliziranosti, kultiviranosti. Je druženje na visoki ravni in predstavlja odpiranje drug do drugega. Vendar pa se ta igra, ki sodi h komediji s srečnim koncem, nazadnje spoji s tragedijo, z:

3) **blodnjami.** Ob samih blodnjah se vzpostavlja ponovna zveza z zgodovinskim podatkom, ki ga najdemo v že navedeni Mauroisevi *Zgodovini Anglije*:

»Henrik II., ki je Filip Avgust v Mansu pritiskal nanj, je moral pobegniti iz gorečega mesta. Mans je bil njegovo rojstno mesto, in njegov oče, grof Anjoujski, je bil tam pokopan. Ko ga je zapuščal, je preklinjal Boga. In ko je v skok bežal po skritih stezah, ga je zasledoval Rikard, njegov lastni sin. V Chinonu je kralj tolikanj hudo obolel, da se je moral ustaviti. Tu ga je našel kancelar, ki ga je bil poslal s pismom k Filipu Avgustu, in mu predal spisek angleških izdajalcev, ki jih je bil srečal na dvoru francoskega kralja. Prvi v seznamu je bil Ivan, njegov najljubši sin. Ko je videl očeta v nevarnosti, ga je bil tudi on izdal. 'Dovolj si mi povedal!' je zavpil kralj. 'Ne menim se več ne zase ne za svet.' Nato se mu je jelo blesti; kmalu je bruhal kri in umrl. Henrik II. je bil velik kralj, ciničen, stvarjen in trd, a v celoti dober vladar (od l. 1154. do l. 1189).«

## Kraljeve blodnje?

Če je pesniški navdih količkaj v sorodu z blodnjami, ali lahko *Leva pozimi* potem razumemo kot dramtizacijo blodenj »velikega in nekdanjega stvarnega kralja«? Ali lahko te blodnje razumemo kot Henryev anagnosis, po Aristotelu junakov prepoznani in zato tragični prehod iz nevedenja v vedenje, prehod v spoznanje, da je bilo njegovo naprežanje in hlepenje po trdnem kraljestvu zaman?

Veličina in stvarnost sodita v zgodovinsko faktografijo. Sta suhoparna pridevnika. Blodnje, nestvarnost sta ustvarjalna elementa in sodita k pesništvu, ne k zgodovini. Pesništvo interpretira zgodovinske dogodke tako, da se življa v čustva preteklosti, ne v dejs-



Foto: Uwe Ommert

tva. Tak je tudi Goldmanov postopek – ne razmišlja, kakšni so ti Plantageneti v resnici bili, temveč kako in kaj so čutili, doživljali v sebi.

Tako so blodnje lahko tisti zgoščeni občutek, ko se Henryu, l.1189, ulije kri iz ust in se mu ob tem odvije vse njegovo življenje v božični sliki iz l.1183.

Blodnje so tudi element, ki sodi k Norcu (npr. Norcu iz Leara, ki razpira možne poti k resnici). Tu blodnje nadomeščajo zgodovinsko faktografijo, obračajo se k notranjemu občutju Henrya II., vendar kljub blodnjam, ki so element norosti, samega Norca v *Levu pozimi* ne srečamo nikjer. Pravzaprav sploh ni potreben.

Blodnje in Norca namreč nadomešča nekaj drugega – spet smo pri organizirani božični igri. Igrici, ki je vredna pravih aristokratov. Kraljevsko jo igrajo vse osebe iz *Leva pozimi*. Vzvišena je v preračunljivosti, briljantna v zapeljivosti. Vendar se ob njej postavlja vprašanje, ali karkoli reši?

Zapeljivost ige, ki jo za božič igrajo Plantageneti, mora zapeljati tudi bralca/gledalca. Le-ta v igri v igri spoznava značajske poteze dramskih oseb. Bralec/gledalec je v verjetnost te igre zapeljan vse do prizora, ko se sama igriva-aristokratska dovršenost iztroši, ko se vsa božična situacija, ki –kljub cinizmu in perversnosti – predstavlja varnost, prevesi v ostro, smrtno nevarno državotvornost, ki v trenutku postavi stvari na nož. Zdi se, da se ta preobrat zgodi v 6. prizoru, v Filipovi spalnici – sprva kot konfrontacija med Henryem in Richardom, ki zaradi čustvene prizadetosti plane iz skrivališča, in se nato stopnjuje v (resnično?) Henryevo razočaranje nad sinovi, ki so ga vsi pripravljeni, v zavezništvu s Francijo, vreči s prestola. Verjetno tu ne gre za razočaranje nad dejstvom, da ga želijo vreči s prestola, temveč razočaranje nad tem, da se mu v nekem trenutku vsi sinovi pokažejo mehkužne. Mehkužnost pa verjetno nima prostora ne v zgodovini, ne v božični igri, ne v boju za oblast.

Kakor je mogoče dvojno razumevanje dramskega prostora, ki ga predstavlja grad v Chinonu (Chinon kot uprizoritvena realnost l. 1183 in Chinon v Henryevi blodni glavi l. 1189), tako je mogoča, oziroma nujna tudi dvojna narave igre v igri, ki jo igrajo vse Goldmanove dramske osebe.

Igra v igri, tradicionalni božični monopoly, se po soočenju Henrya in njegovih sinov v Philipovi spalnici (navidez?) prelevi v pravo igro za oblast. Ta v nasprotju z idilično božično simulacijo vodi v neusmiljen boj. Igllice z božičnega drevca kot da popadajo na tla, pred nami je suha stvarnost. Henryeve besede: »No, kaj bomo obešali? Božje drevce ali drug drugega?« so cinične in hkrati resnične. Ukinjajo igrakanje. Na tej točki že prihaja v ospredje konfrontacija oseb, njihovih značajskih potez, ki sicer ostajajo ves čas enotne, vendar v sebi že do konca iztrošene. Zdaj iščejo novih izrazov. So »ptiči enakega perja«, ki so primorani spremeniti sami sebe in tok zgodovine. Enakost v perju, ki je posledica iztrošenosti božične igrivosti, v kateri so vsi lahko kralji, končuje otroško igro in napoveduje, s spre-

membo izraza, ki izraža bodisi diplomatsko pretkanost (Goeffry), bodisi cinično neulovljivo politično poigravanje (Philip), bodisi pustolovsko-viteško elementarnost, neposrednost (Richard), bodisi politično nedoraslost in iz te izviraajoči že skorajda bebavi oportunitizem (John), bodisi vladarsko modrost in preudarnost, ki vse prej našte poteze na podlagi izkušnj komajda drži pod kontrolo (Henry), bodisi zavržen, ponižan erotizem ženstvenosti, ki prehaja iz maščevanja v pasivnost in iz pasivnosti v še močnejšo maščevalno energijo (Eleanor), bodisi nesebično ljubezensko vdanost, ki ji materinski nagon v hipu razbije popolno sliko moškega, ki se mu predaja (Alais) – vsi ti izrazi se na ravni boja za oblast, ki je nujna posledica brezskrbnega, a iztrošenega božičnega monopolya, zapletajo v usodne in neusmiljene trke, v boj pretendentov.

Na točki, ko igra v igri, božični monopoly, četudi je izraz popolne svobode v popolni družini, v popolnem zakonu, ne zadošča več, ko preciznost in manirizem igralcev, ki igro igrajo, vodi le v prazen, jalov, neproduktiven užitek, ki se že dotika vaserazpočenja se vzpostavi vprašanje, močne državne oblasti. Zdi se, da Henry ves čas hoče samo to.

Državotvornost je tista, ki mora popolno svobodo božičnega monopolya, katerega igralci postajajo zaradi zavesti o svoji briljantnosti prepričani, da so edini izbrani, ukiniti.

Na tej točki se srečno-dvorna otroška obbožična idila konča. Vesele družine je konec. Praznik, ki združuje, zamenja kanibalistična racionalnost: »ali te bomo pojedli danes, ali pa te bomo pojedli jutri«. Mir, ki si ga Henry tako želi in ga prenaša v praznično simulacijo, ob kateri dopušča vsem sanje o svobodi, celo najbolj nevarni in edini enakovredni sovražnici Eleanor, v božičnem monopolyu ni več mogoč. Domišljavemu kaosu degeneriranega plemstva je potrebna državotvorna palica, ki nastopi kot kazen in kot brezsrčna zavezanost »namenu, ki posvečuje sredstva«.

Simulacija trči ob realnost. Igralci, ki prej verjamejo v vloge-simulacije, ki jih igrajo – vsi pa igrajo močnega vladarja - so postavljeni pred dejstvo: Ubiti ali ne ubiti. Vsi so postavljeni pred to odločitev. Henry mora ubiti svoje sinove. Sinovi morajo ubiti očeta. Eleanor mora dopustiti uboj enega ali drugih.

Tu se zatakne sami realnosti. Izkaže se, da nihče ni zmožen klati. Henry ne more poklati svojih sinov. Oni ne njega. Je to res? Ni to mogoče samo v umetni igri, ki simulira utopično državo? V resnici so Henrya vsi izdali. Richard, pustolovski vitez ga je podil do Chinona, kjer je razočaran bruhal kri in padel v blodnje in crk-



Foto: Uwe Ommert

nil kot pes. Realnost, zgodovino zamenjajo lahko le blodnje – sanje o veliki, pošteni igri, ki svet ohranja človeški, ne klavski. Henryev projekt o trdnem, enotnem kraljestvu v resnici propade. Spozna, da je pravičnost v resničnosti nemogoča. Ljubezen sama je mogoča le v blodnjah, v navdihu, ki presega zgodovino. V resnici ljubezen in sožitje ukinjata pohlep in sla, ki posameznika sili zasesti prostor v zgodovini. Zato ta igra, božični monopoly lahko postane le vsebina Henryevih blodenj. Idilična božična situacija, v kateri igralci kraljevsko preigravajo strateške poteze, predstava o politiki kot dialogu, kot kresanju različnih mnenj, ki v svoji dovršenosti že sega k umetnosti, je mogoča samo v fantaziji, v smrtnem krču, v poslednji blodnji. Henryu se v tem smrtnem krču prikažejo lahko le ptiči, oziroma kerubi, ki ga popeljejo v višjo sfero popolne države, ki je žal še danes mogoča le v blodnjah, sanjah, utopiji. Kerubi, ki bi ščitili popolnost, v realnem svetu niso več verjetni. Richard je še lahko verjel v zmaje/kerube, ki varujejo zakone. Kaj ostane nam?

# LEV, ČLOVEK ALI KDO DRUGI?

(Ob Goldmanovi drami *Lev pozimi*)

Zadnje čase dramatiki pišejo in gledališča uprizarjajo kar precej t.i. historij ali zgodovinskih dram, dram na historične teme. Žanrsko so različne, ene povezane z versko mističnimi toni, recimo Barkerjeva *Uršula*, druge so bolj umsko cinične, med te sodi Goldmanov *Lev pozimi*, tretje so glasbeni pop showi itn. Sicer pa raznovrstnost tem in motivov, žanrov in pristopov ni nekaj novega, znana je že od začetka novoveške dramatike, od Shakespeara, od začetka grške, od Ajshila. Vprašanje je le, ali je med današnjo dramatiko zgodovinskega tipa in nekdanjo kaka bistvena razlika; in če je, v čem je.

Naj postavim tezo že kar takoj. V postmodernej liberalni družbi simulacijsko virtualnega tipa, v kateri je vse razresničeno, je sicer zgodovina lahko še zmerom učiteljica, človek porabi vse, da se uči, a ta uk je neobvezen. Današnji človek ve vse, se pravi, nobenega dejstva ali razlage ni, ki bi ga čudila. Je radikalno skeptičen, ciničen, stvaren, moder. O človeštvu in svetu ne misli dobro oz. ni grdobje, ki je ne bi pripisal človeku, obenem pa se nad nobeno grdobjo dovolj ne zgraža, da bi ga sram in/ali odpor motiviral k moralizmu in veliki akciji. Zanj vse je, ka(ko)r je, zato vse obenem tudi ni. Navsezadnje je vse brez pomena. Če je lahko vse vse, je vse vseeno. Kaj naj počne človek v takšnem vrednostno interpretacijskem okviru?

*Lev* ve vse; tema *Leva* je prastara, razmerje med možem in ženo, med starši in otroki, med brati; o vsem tem govorita že *Oresteja* in *Sedmerica zoper Tebe*. Česa novega v tej zvezi ni mogoče odkriti, tudi *Lev* ne iznajdeva smodnika. Modro ve, da spori v družinah – v človeštvu – ostajajo, da se strukturalno radikalizirajo v umore-bratomore-očetomore. Mirni čas pomeni čas, ko se omenjena struktura ne udejanji; blokira se. Mirnodobsko življenje je po definiciji samozavrtost. Liberalna družba je utemeljena na pogodbah, dogovoru, spravi, trgu, kar pomeni, da se ljudje zaradi gmotnih koristi in užitkov odrekajo eskalaciji zla, prepuščanju svojim strastem. Liberalna družba je družba interesa-užitka, fevdalna in tiste, ki jo ponavljajo – re-

cimo obe totalitarni iz 20-ega stoletja, komunistična in fašistična -, pa se predajo strastem, preosmišljenim v vizije in ideologije. Je res liberalna manj neustrezna od ostalih?

*Lev* je komedija, ker se v drami sorodniki – ljudje – ne pobijejo med sabo, čeprav se že zdi, da drugače kot s sopomorom ne bo šlo. Bistvo komedije kot žanra je predpostavka o mogoči urejenosti družbe. Komedija in tragedija se nenehoma zamenjujeta – se dopolnjujeta -, ker človek predolgo ne vzdrži v eksistenci-vlogi zgolj interesnega užitarja; ta usmerjenost ga začenja dolgočasiti, kot je Nemce v času Viljema Tretjega, Italijane v času Viktorja Emanuela Tretjega, Srbe v času kneza Miloševića. Odveč jim je, da bi se še zadrževali; začnejo uživati v tem, da se sprostijo. Moralne zadrške odpravijo, pozabijo nanje oz. jih reinterpreterirajo v poslanstva, vizije, vračanje pravičnosti, razlogov se zmerom najde na pretek.

Nato se koljejo, dokler se ne utrudijo ali pobijejo; nato jih sreča pamet, se spravijo, začnejo z umnim gospodarjenjem in pravno družbo, dokler spet ne omagajo pod bremenom praznine, umnosti, skepse in spoznajo, da je edino živahno živeti v snovanju velikih zgodb, nato pa v uresničevanju teh zamisli. Gor dol, naprej nazaj, um in srce, pogum in interes. Zaprt krog, ki nima izhoda.

Danes – v liberalni družbi postmoderne tipa – je dolgčas še posebej viden. Ker vladata pluralizem in strpnost, je mogoče reči o vsem vse; ni več tabujev. Tabu omogoča teror nad podložniki, s tem upor podložnikov, s tem njihova samoslepila, da bo zmaga nad krvniki-tirani prinesla človeštvu rešitev. Ta načelna naivnost, ki je ustroj razmerja gospodar-hlapec, je v bistvu velika modrost, saj omogoča človeku zanimivo življenje, žrtve, užitek v svetosti, sproščeno domišljijo. Ker se človek ne zaveda te prikrite umnosti, slepila raztrga, odkrije, kakšen da je človek v resnici, se te človekove narave ustraši, izdelava strpnost-mirnodobsko družbo, ker ne ve, da je ravno ta (kšna) družba, ki temelji na skeptično-kritičnem umu, še hujše samoslepilo, saj

predpostavlja, da se človek lahko (od)reši v miru in spravi. Zares moder človek ve, da je treba vsaj igrati strast in nasilje, če ne delujeta v njem kot zadosten motiv, kajti strast in nasilje izpolnjujeta človekovo naravo, trezen um je ne.

Strast in nasilje sta potezi, značilni za samo življenje. Življenje je agresivna in ekspanzivna identiteta. Kar se mu postavi po robu - in to je spet življenje -, na to se spravi, ovire skuša podreti, nasprotnike odstraniti, sovražnike poklati. V vojnah, ki jih ima - naredi - za bolj ali manj svete, se nato izživlja, vzpostavlja države, včeraj nacionalne, predvčerajšnjim fevdalne, nekoč plemenske, zmerom pomalem verske. Tako pridobiva-ustvarja zgodovino.

Slovenci smo takšno zgodovino najprej načrtovali v literaturi, tudi v dramatik, glej oba *Tugomerja*, Jurčičevega in Levstikovega, Kristanovo *Ljubislavo*, Franceta Remca *Sama* itn., nazadnje pa tudi vojaško udejanjili, 1945, glej Zupanovo *Rojstvo v nevihti*, in 1991. Tokrat je bila vojna minimalna, v skladu z današnjim minimalizmom, zato tudi ni postala motiv za literarne tekste na to temo. Star(ej)s zgodovina se zdi pomembnejša, Ravnjak napiše svojega Tugomerja - glej dramo *Tisti, ki meri žalost* -, Šeligo se vrača k temi komunizma, celo sovjetskega, *Ana* in *Volčji čas ljubezni*, Dovjak k francoski zgodovini, v *Pipinu Malem* k versko-državno-politično-nasilni temi, ki je vmes med *Uršulo* in *Levom*.

Moja zamisel je, da iz same zgodovine družbeno-državnega tipa (od *Tugomerjev* do *Ane*) ni mogoče več ničesar izbrskati; Shaw v *Sveti Ivani* in *Cezarju in Kleopatri*, Hieng v *Lažni Ivani* in *Osvajalcu*, sta povedala bistvene reči o temi. Mogoča je le še poetizacija teme, ki prehaja v mistiko; recimo da se je v to smer obrnil *Pipin*. Družbe in države se utemeljujejo na svetih žrtvah, te potrebujejo vojne in klanja, krog med mirom in vojno se vrti brez kraja; analiza tega vrtenja je navsezadnje dolgčas, v bistvu je zmerom ista. Tudi *Levu* se ne more posrečiti, da bi odkril kaj posebno novega. Grozečo tragedijo prepreči, bratomornost komedizira, pa? Zaključki, ki sledijo iz *Leva*, ne motivirajo. Barker gre dlje, je zanimivejši, ker je absurdnejši; v poetizaciji-lirizaciji išče najde moment mistike, ta pa je na robu avtodestruktivnega nihilizma, ki se igra s sabo in se dela za več, kot je.

Ni bolj tradicionalistične, identitetne, butaste misli-zapovedi kot tista, ki jo zaostalejši umi na Slovenskem še zmerom ponavljajo: Bodi, kar si! Postmoderna ve, da je manj neustrezno slediti devizi: Bodi, kar nisi! Danes ni mogoče obnoviti maksim totalitarnega ideološkega utopizma, ki so terjale: Bodi, kar boš! *Rojstvo v nevihti* pomeni, da človek bo šele takšen, ko(t) se bo nanovo rodil. Danes vemo, da so te vrste nova rojstva dejansko kar se da stara. Zato je namesto komunističnega slepila *Rojstva* ali (Kristanovega) *Novega sveta* ali (Miheličeve) *Sveta brez sovraštva* točnejši naslov nacistične (Jeločnikove) drame *Vstajenje kralja Matjaža*, torej vrnitev tistega, ki je že bil. Bodi, kar si! pomeni: Bodi, kar si že bil! Človek pa je že bil, kar podaja Goldman v *Levu*. Shakespeare je zgodbo (naj)bolje uprizoril, tudi v komedično-posmehljivi različici, glej *Troilus* in *Kresido*.

Lev je pozimi revež; zebe ga, lačen je, brez moči je. Pripravlja se sicer na divjanje, a priti mora pomlad, da bo dovolj hrane, trave za antilope, antilop za leve. Spomladi se prebudi življenje, bogovi vstanejo od mrtvih, spet jim zapolje kri po žilah, stepejo se, svet postane razburljiva krvava pojedina, dokler se ne utrudijo in krog se zavrti naprej-nazaj.

Človek gre v gledališče, a zakaj, za kaj? Da bi užival? V čem? Mar ni laže sedeti na zofi in gledati TeVe prenose, filme, v katerih je mogoče podati več gradiva, strahot, lepše barve, več je nastopajočih, vse je bolj veličastno? Če bo hotelo gledališče ostati v tekmi s TeVe in filmom, z virtualnimi množičnimi občili, bo moralo najti temo, ki za elektronske medije ne bo zanimiva ali pa jim bo celo nedostopna. Fino je sicer gledati dobre igravce, uživati v dobrih režijah, a igravci in režiserji bi se raje preselili na ekrane, posebno če bi tam boljše zaslužili. Za nekaj sladokuscev bo teater sicer ohranil priokus slasti, a to bo vse bolj elita, ki bo zahajala v teater analogno, kot zahajajo nekateri na new age seanse, h grupnim igracam polzaprtga tipa. Večina pa bo na stadionih in bo poslušala pop glasbo oz. gledala športne špektakle, na katerih bo lahko od časa do časa podrla ograje, poteptala nekaj desetnih ljudi in spet malo zauži(va)la v neposredni krvavi stvarnosti, ki jo najde sicer le še na zaslonu.

Ne bosta privatna užitka pedofilije in transvestitstva povsem nadomestila vse preveč zadržane in kulti-



virane estetske užitke umetnosti in dram(atike)? Pedofilija se seli na internet.

Zakaj bi šel gledat *Leva* v teater? Da bi se mi stotič potrdilo stališče, da je vse en drek? Isto sporočilo lahko preberem v bolj ali manj dišeči, bistri, zabavni, duhoviti embalaži, ki pa ne odloča. Če bo hotela umetnost nagovoriti v človeku tisto, kar je onkraj golega užitka in interesa, onkraj navadne pameti in poučnosti, bodo morali dramatikom zaslutiti najprej sami, da je ta svet v svoji identitetni strukturi izčrpan, porabljen, zato opustel. Ne pravim, da tega danes ne vidijo-čutijo; še preveč jim je ta nihilistični preostanek znan. A žal ostajajo le pri njem, le pri variacijah nanj.

Tu velja zastaviti staro geslo iz antične komedije: Hic Rhodus, hic salta! Prej ko slej se bodo državne oblasti naveličale subvencionirati gledališča, knjige, kulturo tradicionalnega tipa. Dokler bodo imele nacionalne države še kak pomen, bodo skrbele za slavljene nacionalnih zgodovin, Angleži tiste okrog Ivana brez dežele in Riharda Levjesrčnega, Nemci okrog Friderika Barbarose in Friderika II., Francozi okrog Karla Velikega in Pipina Malega, Slovenci okrog Kidriča in Rupnika, podanih v ornatu Tugomerja in kralja Matjaža. A motiv izzveneva, izgublja moč, napetost, zanimivost. Še malo, morda stoletje, in potihnil bo povsem. Kaj pa potem?

Dramatikom bi se morali pripravljati na ta trenutek. Današnja usmerjenost slovenske teatrologije je povsem napačna; samoslepilna je in infantilno-abotna. Čas zapravlja z igrakanjem okrog žanrov, z modami-trendi-Zeitgeistu. Oziroma: vse to je v redu, če-ker ostaja v okviru masovno-žurnalistične, tržno-igrive kulture praznih znakov. Ta usmeritev vleče teater na ekran oz. ga pretvarja v delovanje elektronskih medijev, današnjega sofisticiranega kapitalizma. Resnica te usmeritve so instalacije, te pa so resnične ravno v tem, da kažejo radikalno dolgočasnost zgodbe: suha rebra. Zato mora biti ta kultura obenem tudi trivialna, skelet instalacij mora napolnjevati s slepili-mesom stripov. Skrajni tehnicizem – tudi metodologizem, konstrukcionizem uma – dopolnjuje s psevdopravljiviškim popartom. Vse prav za nekoga, ki ga to še veseli; ki je prišel

včeraj iz Volavelj in ga fascinira mesto. Njegovi vnuki bodo vsesali vase – ponotranjili – že toliko kulture, da jih modna revija v Spodnjem Kašlju ne bo več zanimala. Današnja Slovenija je sinteza Volavelj in Kašljev.

Rešitev je torej povsem drugje; natančno sem se izrazil: drugje, v drugem. Kje torej? Nikjer, če je identiteta določeno mesto, polno in tukajšnje. Šele skoz blodnjak niča – tega, kar ni, človeka, kakršen naj ne bo – je mogoče tja, kjer se nič preosmišlja v drugost. Na rob u-toposa, onkraj utopije.



Foto: Uive Ommer

Kje je to? Odgovor na vprašanje naj bi postala osrednja tema jutrišnje umetnosti, tudi dramatike. Kdor bo hotel ustrezno odgovoriti na zastavljeno vprašanje, bo moral napreči vse sile, spodbuditi vso domišljijo, da bo našel, kar je onkraj najdljivega. Paradoks? Seveda. Absurd? Zakaj ne? Nesmisel je spoznanje, da je dozdajšnji smisel votel. Šele skoz nesmisel je mogoče priti onkraj smisla, ki je ničesen.

Tega sveta, ki ga nakazujem, pa ne bosta mogla poiskati niti žival (lev) niti človek (Levjesrčni). Potrebno bo bitje drugega profila.

# PISMO FRANCIJU KRIŽAJU

Dragi Franci,

1

to pismo, za katero se že lep čas dogovarjava z dramaturgom Celjskega teatra Dovjakom, bo spominsko. Tako je tudi prav. Pobuda zanj je prišla ob tvoji upokojitvi, ko nehuješ biti redno zaposleni režiser tega gledališča, gledališče samo, njegovo vodstvo, pa ti je za tvoje delo hvaležno in bi se ti rado nekako oddolžilo.

Pisati o tebi, Franci, pomeni zame spominjati se najinega skupnega dela, let, ki sva jih preživela kot prijatelja in sodelavca. Nekaj teh let - med 1960 in 1964 - je bilo zelo intenzivnih; odkar si odšel iz Ljubljane v Celje, sva sicer še sodelovala, hvaležen sem ti, da si me večkrat povabil, naj ti stojim ob strani kot dramaturg, recimo v pripravljaju uprizoritve Evripidovih *Bak-hantk* pa *Zajčeve Medeje*, oboje v Celju, pa Mrožkovega *Tanga* v Trstu, pa Šeligove *Lepe Vide* v Mariboru, pa Shakespearovega *Othella* v ljubljanskem Mestnem gledališču in gotovo še kdaj kje, a to so bila občasna delovna srečavanja, pravi čas najine povezanosti je tedaj že minil. Zato bo večina in bistvo mojega spominjanja veljala za obdobje, ko si živel in delal še v Ljubljani.

Si rojen in pristen ljubljčan, menda se celjskemu dialektu nisi priučil, vsaj z mano govoriš po »domače«. Doma si iz posebnega dela Ljubljane, ki mu je Rožanc, najin skupni prijatelj, dejal zamestje, a je seveda le predmestje, iz Zelene jame, čistu blizu Rožanca, h kateremu sem veliko zahajal. Tudi pri tebi doma sem bil večkrat, čeprav sva se raje dobivala v mestu; med Vičem (Glincami, Jamovo cesto), kjer sem stanoval jaz, in Zeleno jamo je kar velika razdalja, tedaj, do 1964, še nisva imela avtov. Hranim nekaj fotosov, na katerih si posnet, ko si bil na obisku na Jamovi. Še prijetneje se spominjam nekaj silvestrskih praznovanj skupaj z Rožančevima na Jamovi; ni enkrat sredi noči vdrl k nam Jernej Vilfan, ki je pripeljal s sabo beograjskega kritika Dejana Djurkovića?

Ker sva ga oba rada srknila, čeprav vsak na svoj način - ti zadržano, jaz eruptivno, moj tempo prazne nja kozarcev te je odbijal, ni se skladal s tvojo harmonično naravo - sva se največkrat srečavala v kaki gostilni. Vidim naju, kako po vajah sloniva pri kakem šanku, na Ajdovščini, največ seveda Pod skalco, ker so bili prostori najinega teatra, Odra 57, nasproti gostilne, v Križankah. Večkrat sva sedela pri Šestici, kjer je bil tvoj oče skladiščnik, dobro se ga spominjam, invalida iz prve svetovne vojne. Obiskala sva tudi Meksiko, kjer je imel tvoj oče pred vojno bife, točilnico ali žganjarno, kot se je temu nekoč reklo. Od tam do Zelene jame je le korak.

Kdaj sva se srečala prvič? Spomin ni več zanesljiv, minila so dolga leta. Menda se prej, preden sva z Dominikom Smoletom obiskala neko vajo za njegovo *Antigono*, nisva poznala. Potekala nisva le iz različnih koncev Ljubljane, enako iz različnih socialnih okolij in strok. Zanimanje za gledališče naju je sicer družilo, a bil si precej mlajši - tedaj se je to poznalo, zdaj sva že enako star(č)ka; družil sem se z gledališčniki svoje generacije, Mihom Balohom, Lojzetom Rozmanom, Jurijem Součkom, Ivo Zupančičevo, Daretom Ulago, Rudijem Kosmačem, Andrejem Kurentom. Prav s temi smo na Odru tudi največ sodelovali.

Prve vaje za *Antigono* so bile v prostorih AGRFT; spominjam se majhnega, ozkega prostora. Oder sta tedaj vodila Primož Kozak in Janko Kos; tako smo Oder rešili pred likvidacijo, ki je zadela Revijo 57; Kos in Kozak tedaj nista bila tako sprta s Partijo kot Veljko Rus, Taufer in jaz. Smole je bil nekako na sredi, tedaj še ni bil ne znan ne profiliran, uprizoritev njegovega *Potovanja v Koromandijo* nekaj let prej je bila šele napoved, ne še zaresen uspeh. Primož in Janko sta se nad *Antigono* takoj navdušila, prav to skupno navdušenje nad Smoletovo dramo nas je tedaj spet povezalo; bila je nevarnost, da se v letu 1958 povsem razidemo. A ko je Dominik jeseni 1959, ko je dramo napisal, predlagal, naj jo uprizori Oder, sta bila Kozak in Kos takoj za to. Kos je prevzel celo dramaturgijo *Antigone*.

Ko sva na prvi kontrolni vaji spomladi 1960 z Dominikom opazovala igro, sva imela precej pripomb, posebno jaz. Po vaji smo se z igralci usedli v miren kot, pripovedovala sva jim svoje pripombe; in seveda tebi kot režiserju. Dominik je bil že od prej povezan bolj s Součkom, jaz z Ivo, oba z Brankom Miklavcem, ki je igral Tejrezija - pred leti glavno figuro *Potovanja*, uprizorjenega v Drami SNG, Toneta -, vsi smo se dobro poznali. Ti trije liki, Kreon, Ismena, Tejrezijas, so bili v drami osrednji. Z Juretom se večkrat srečava, pred nekaj mesci me je obiskal v Avberu, pripeljal ga je sin (v Avberu je kupil gradbeno parcelo), ki morda tedaj, ko smo delali predstavo *Antigone*, ni bil še niti rojen; se pa spominjam, kako je mati tega sina, Aljoša, pomagala možu Juretu memorirati obsežen Kreonov govorni part, kajti nekoliko preveč vase zaupajoči Jure teksta še na generalki ni obvladal. Bili smo močno zaskrbljeni, a toliko bolj sproščeni in veseli, ko ni na krstni predstavi naredil niti ene napake, bil je suveren in izjemen; morda je bil Kreon poleg Komisarja v *Aferi* Součkova največja vloga.

S svojimi pripombami in sugestijami, poznaš moj siloviti ali nasilni značaj, sem bil tako vsiljiv, da se me v nekem zapisu Souček spominja kot dramaturga predstave, a nisem bil, vsaj uradno ne. Kos je hitro ugotovil, da ni za ta posel, po naravi je preveč umaknjen, distančen, znanstveniški; zato se ni lotil dramaturgij, kot jaz, morda je na Odru opravil le še eno, a tako, da je igro pred začetkom študija analiziral, potem pa se je umaknil v ozadje. Tako ravnam tudi jaz v zadnjih letih, ker me dramaturgija v resnici ne zanima več, teater mi je že skoraj odveč, v njem vidim vse preveč družabnost današnjega razresničnega postmodernega časa, medtem ko sem nekoč živel za teater, v njem odkrival - ali vanj vtikal - osredotočeno resničnost.

*Antigona* mi je bila kar se da blizu, pri nastajanju nobene drame nisem sodeloval tako intimno, notranje, zavzeto in soustvarjalno kot pri tej. Zato sem o njej nekaj vedel in sem lahko natančno analiziral recimo Kreonov veliki govor; jasno, da je bilo Součku moje govorjenje všeč, Jure je namreč razumen in samostojen človek-igravec, zna se okoristiti s pametnim mnenjem, ni ga bilo strah kritičnih pripomb.

Na tej točki sva se ujela tudi midva, Franci. Oba poznava režiserje, ki so polni sebe, naduti, samoza-

ljubljeni, dejansko pa negotovi in strahopetni, zato si ne dajo nič reči, silno skrbijo za ugled svoje vzvišenosti in nepogrešljivosti. Ti pa mojih morda preagresivnih pripomb ne le da nisi vzel za zlo, nasprotno, takoj si razumel, da koristijo stvari, uprizoritvi in s tem tudi tebi. Ker sem bil navajen preobčutljivih umetnjakarjev, kakega Jamnika, ta je režiral *Potovanja*, ni si dal nič dopovedati, si me presenetil in navdušil. Čutil si, da nočem poraziti tebe, niti se vzdigniti nadte, ampak da le na prostodušno viharen način pomagam skupnemu projektu; da se morda ne znam dovolj zadržati, ko izražam svoja stališča, a da je moj namen nedolžen in ustvarjalen. Takšna sva se pri priči razumela, na tak način tudi naprej sodelovala.

Uprizoritev *Antigone* je užgala. Ne le našo skupino bivših revijevcev in bodočih perspektivovcev, ampak tudi elitno občinstvo. Nekateri ljubosumni so nergali, spomnim se Mirča Kraglja in seveda Torkarja-Zlatoustu, ki je osiral vse, kar ni bilo njemu v čast in slavo. Tedaj se je pokazalo, kaj je moder, suveren, kultiviran državnik, ki se skuša spremeniti iz ozko fanatičnega partijca v vse širšega politika: čeprav se je po kuloarjih šušljalo, da je Kreon portret Borisa Kraigherja, je ta prišel na krstno predstavo, sedel v prvi vrsti in - niti ne zadržano - ploskal.

Veva, kaj je sledilo uspehu *Antigone*, reči smem ne le naše, ampak v odlični meri tvoje *Antigone*, Franci. Kraigher kot tedanji predsednik slovenske vlade je povabil Smoleta na pogovor, Smole je terjal, da nam oblast vrne ukinjeno Revijo 57. Tako so nastale Perspektive; kot direkten rezultat - družbenega, zgodovinskega, etičnega, tudi političnega - dogodka, imenovanega *Antigona* 1960.

Tedaj si se znašel v središču nastajajoče pozitivne slovenske zgodovine, Franci; in leto kasneje z *Afero*. S tega mesta te ne more nihče več izriniti, čeprav je nastalo medtem še več novih - ne slabih - uprizoritev *Antigone*, ki jih gledališke lobistične grupe bolj forsirajo. Žal RTV ni posnela Odrove *Antigone*; ne *Afere* in ne *Otrok reke*; *Dialogov* ni dala na magnetoskop, tako se tudi oni niso ohranili. Nič iz dela Odra 57 se ni ohranilo. RTV je bila taka, kot je zdaj; prilagodljiva okolju, oblasti, Zeitgeistu, ki je bil tedaj partijski, danes je lumpenliberalističen, obakrat nizkoten. Prikrievanje uprizoritev Odra 57 je treba vzeti kot znamenje.

Šele v tejskritosti – v niču, zamočlanosti – dobiva Odrova (tvoja) *Antigona* pravi pomen. Kajti tudi *Antigona* ni vidna na odru kot vizualen lik; je pa zato tem bolj slišna, odmevna s svojim sporočilom, eksistencialno in versko poslanico.

Spomladi 1960 je bil zame dvoumen čas. Po eni strani čudovit, saj sem se mogel obrniti vase, v najino razmerje z Alenko, se bližati pristnemu krščanstvu, živeti zunaj veljavne družbe; po drugi strani pa sem bil ogrožen, saj me je – kot Rusa in Tauferja – oblast konec 1958 dala v preiskavo s sumom sovražne propagande, češ da smo skupaj s Pučnikom pisali njegov inkriminirani članek za Revijo 57. Ne le da so mi bile omejene državljanske pravice, bil sem brez zaposlitve, brez finančnih sredstev za preživljanje. Ljudje, ki so mi še pred nekaj leti lezli v rit, me na cesti niso hoteli poznati, izoliran sem bil, a hvala bogu v čudovito občestvo enakomislečih, enako do oblasti kritičnih; to občestvo mi je vrnilo vero v sočloveka. Res sem moral včasih vsak dan na zasliševanja na policijo, trajala so tudi po šestnajst ur skupaj, a vzdusje, kakršno me je dočakalo na tej kontrolni vaji *Antigone*, ki se je spominjam, mi je slaba izkustva s svetom desetkratno odtehtalo. Presenečen in blažen sem začutil, da ni vse ljudi strah. Iva, Jure, Branko, ti, Franci, ne le da niste pokazali nikakršne zadržanosti – menda sem se tedaj prvič po letu dni pojavil v »javnosti«, ampak ste mi poudarjeno izrazili simpatijo ali solidarnost. Le v takem razpoloženju je mogla nastajati »prava« *Antigona*, saj je tematizirala Pučnikov problem, problem moje-naše grupe-generacije, s tem pa tedaj najbolj vrednega slovenstva in lika »človeka«, če se smem napol ironično izraziti v tedanji marksistični maniri.

Oder 57 je vzpostavljaval več temeljev za nadaljnje slovenstvo in misel-držo. Ob pristnem versko etičnem zanosu *Antigone*, katere čistosti izraza ne bi bilo brez tvoje režiserske roke - koncepcije -, Franci, tudi zanosno poetični polnihilizem polreligioznost Zajčevih *Otrok reke*, ki sem jih režiral jaz, ti pa si mi stal ob strani kot dramaturg (ekipa: Iva Zupančič, Danilo Benedičič, Dare Ulaga, Rudi Kosmač), dva bistveno različna tragizma, pa črni groteskni absurdistični ludizem Božičeve komedije *Vojaka Jošta ni*, režiral jo je Žarko Petan, ta uprizoritev je dala slovenskemu teatru smer reizma kot postmoderne liberalne družbe v nje-

ni vsedopustljivosti, neodgovornosti, vsezamenljivo, simulacijskosti, virtualnosti, ciničnem lumpenizmu.

Ta vidik je bil prav tako ustvarjal, ne le inovativen, saj je razkrival resnico tedanjega in nastajajočega sveta, je pa bil temeljno drugačen od tragedičnega avtentičnega patosa *Antigone*, *Aferi* in *Otrok*, ki so jemali svet kar se da resno, v konsekvenci tudi politično v najboljšem pomenu besede. Petan je izdeloval zunajpolitični meščanski svet, ti, Franci, etično političnega. Paradoks: Petan je po 1993 postal politik, angažiran kritik Partije (za nazaj), ti ne, čeprav si bil, ko sem te spoznal in ves čas potem, prakticirajoč ud katoliške Cerkve, prepričan kristjan. Prav to je omogočilo čistost tvojih režij, posebno *Antigone*, nekakšno angelskost. Medtem ko je bil – tudi režijsko odrski, ne le dramski – svet *Vojaka Jošta* nečistost kot takšna, kaos, nerazločljivost, v kateri sta se mešala Partija-oblast in nihilistični posmeh vsemu. Današnja slovenska družba, ki ji Petan tako nasprotuje, je dedič njegove in Božičeve zamisli (*Jošta*), ne pa Odrove *Antigone*. Ta še čaka, da bo v prihodnosti pokazala pravo pot zunaj antiteze oblast-opozicija, levo-desno, zunaj bratomornosti, za katero se zavzema Ismena, čeprav pri nji ne vzdrži. *Antigona* je drugje, onkraj para: stara oblast-nova oblast. To onkrajnost si, Franci, natančno začutil. Če je ne bi, ne bi mogel tako režirati, kot si. Zrežiral si lepoto onkrajnosti, medtem ko se je Žarku posrečilo podati grdoto tosvetnosti.

Bil si, Franci, katoličan tiste pozitivitete, plemenitosti, ki me je očarala; tudi zaradi nje sem te vzljubil. Nikoli se nisi povzpenjal nad druge, zabavljal kot tolikeri igralci, zaradi neupoštevani; pa bi se lahko razburjal, saj so nekateri pobrali vso slavo, ti si komaj znan. Nekaterim je za oblast, za priznanje za naprej in nazaj, čeprav ga ne zaslužijo; ti si molčal. Režirati dramo človeka, ki je sodil v tedaj preganjano revijevsko grupo, za to je bil potreben pogum; Babič in Sever sta se še leto dni kasneje, po velikem uspehu *Antigone*, ko so že začele izhajati Perspektive, ustrašila (na Severja je pritisikal »junaški« Torkar), da sta privolila sodelovati v *Aferi*, Babič naj bi jo režiral, Sever igral Komisarja. Bilo je že nekaj vaj, spomnim se jih, sodeloval sem kot dramaturg, nesrečni – kasneje mariborski – Marjan Kovač naj bi bil nekak Babičev kurir, tudi on jo je po-

fulil. In se je uprizoritve lotila spet naša skupina, ti si kot režiser nadomestil Babiča, Souček Severja. Mogel si predpostavljati, da bo tokrat prišlo do političnega škandala, kajti *Afera* je govorila o partizanstvu, komunizmu, Partiji, Kidriču in Kraigherju še bolj direktno kot *Antigona*. Pa ni bilo v tebi niti sence tesnobe. Pristal si na zaostritev zadnjega dejanja, ki sem jo predlagal na kontrolni vaji. Odločili smo se, da gremo na vse ali nič. Rozman je kot Simon divjal s prepričljivo strastjo pravičnega, ki sprejme nase smrt, ker misli, da je njegova drža prava. Posrečila se nam je še ena velika predstava.

## 2

Eden od vzrokov, zakaj sem tako odlašal s tem javnim pismom tebi, Franci, je bila moja zavest, da se ne morem ogniti temi reinterpretacije pomena in narave Odra 57, kakršna se je uveljavila v zadnjem dobrem desetletju, od knjižice o Odru, pri kateri nisem hotel sodelovati ravno zaradi prikrajanja resnice, ki se je tedaj posebej okrepilo in na svojevrsten način. Za kaj gre, bom pojasnil. Pisati o Franciju Križaju pomeni danes rehabilitirati ga, točneje, iz zamočnanosti ga postaviti na tisto mesto, ki mu gre, vrniti ga na to mesto, ki je bilo za nas Odrovce desetletja nesporno, a ga je pristranska razlaga v zadnjem času prikrla. Prav ta razlaga je zame eden od nazornih – kar klasičnih – primerov krivičnih reinterpretacij. Na nji že vse zadnje desetletje preučujem, kako se resnica v branjih-razlagah spreminja in izkrivlja. Gre za strukturni zakon. Verjetno je razlaga vsake zgodovine takšna netočna reinterpretacija; najprej jo prikrajajo s prejšnjimi interpretacijami nezadovoljni soudeleženci dogodkov, nato pa služijo razlage potrebam okolja, zmerom manj je važna resnica, celo dejstva postajajo nepomembna, vse večji pomen dobiva skladnost razlage z učinkovitostjo stereotipov. Važni postajajo stereotipi, ne resnica.

Zakona izkrivljanja resnice smo se pri Odru dobro zavedali. Hoteli smo, to je bil eden naših namenov-projektov, podati drugačno razlago tako NOB-revolucije kot povojnega časa, drugačno od uradne, partijske. Ta vidik je somotiviral nastanek *Antigone*, *Afere*, *Dialogov*, vse do *Tople grede*, torej dram, ki so bile napisane za Oder in v času Odra, a tudi Zupanovega

*Aleksandra praznih rok*, napisanega sicer leta 1954, a smo ga prvi uprizorili na Odru jeseni 1961. Uprizoritev sicer ni uspela, pojasnjevanje vzrokov, zakaj ne, ne sodi sem, je pa imela v središču temo o problematičnosti razlag preteklosti-zgodovine. Kar smo hoteli podreti – lažne razlage –, je nazadnje zadelo tudi Oder sam, seveda čez desetletja, od konca 80-ih let naprej.

Zupan v tej drami poda drugačno sliko o NOB in partizanstvu, celo o njegovih voditeljih, drugačno od uradne marksistične in od kasnejše antikomunistične. Morda je padla drama tudi zato skoz; ni se našel nihče, ki bi se s to tretjo pozicijo notranje poistil. Našo grupo je neslo v radikalno kritiko Partije, omenjene drame so razlagale vodje revolucije in povojnega sveta kot despote-tirane, glej Starega v *Gredi*, kot oznovske teroriste in mučitelje, ki perverzno trpinčijo ljudi iz lastnega tabora, da bi jih strli (Mender in Minsky Sigismunda in Haymanna v *Dialogih*). Da se reči, da smo s tem več kot le nakazovali platformo antikomunizma, ki je postala po 1991 lahkotna puhlica, naknadna reideologizacija desnice; na prehodu 50-ih v 60. leta je pomenila hudo tveganje, upravičen protest zoper staliniščno nasilje, zoper redukcijo hiperkompleksne resnice na oblasti prijeten stereotip. Naš antikomunizem ni bil v službi nove desničarske oblasti kot novega politično novinarskega stereotipa, kar se je zgodilo po 1991 (jaz pri tem nisem več hotel sodelovati), ampak v službi iskanja težko dogenljive, v dialogu odpirajoče se (*Greda*) resnice, medtem ko je bil dialog za Partijo (*Dialogi*, *Afera*) le sporočilo vodje sveta-zapora podrejenim.

Absurdizem, ki ga je odkrivala Odrova dramatika, *Dialogi*, je bil kritika laži, prikrievanj, instrumentalizacije, cinično samovoljne oblasti, ne lahkotni lar-purlartizem, ne preoblikovan v absurdistične uspešnice, v tržne komedije psevdo črnega tipa, glej recimo sicer odlično Kopitovo bulvarko *Oh, očka, ubogi očka, mama te je obesila v omaro in meni je tako hudo*. Dramo je spretno, gladko, duhovito, sugestivno zrežiral Petan, postala je uspešnica. To je bil Petanov pristni svet, v takšnih režijah je bil najboljši; absurd in modernizem v službi trendov globalnega trga. V tem pomenu je bil Petan predstavnik Zahoda, kapitalizma, imidža, nastajajoče postmoderne, a v njeni bulvarski obliki, omiljenega in blagega absurdizma, spre-

jemljivega tudi za mase, ki so po vojni začele zahajati v gledališča in so pripravljale teren za nastanek post-moderne liberalne družbe.

T(akšn)ega Petana je imela Partija v želodcu. Tak Petan je naredil veliko za uveljavitev natančno takšne liberalne družbe, kakršna je nastala na Slovenskem po 1990-91 in s katero sam danes ni zadovoljen, želi si najbrž družbe prvega – naravno npravnega – meščanstva, recimo v duhu Vošnjakove dramatike, *Dr. Dragana*; vendar sam takšnega etičnega meščanstva ni pripravljaj. Oder 57 pa ni pripravljaj nobenega od tipov meščanstva. Bistvena razlika med jedrom Odra in Petanom je bila prav v tem, da je stremela zamisel Odrovcev čez okvir antiteze: proletariat-meščanstvo, stalinizem-liberalizem. Oder je imel visoke in utopično verske cilje, podane najpristneje ravno v paru *Antigona-Afera*, v Križajevih režijah, ob tem v spodbijanju partijskega reda in meščanske klasike, najbolj v Božičevih dramah, ob *Joštu* tudi v diptihu *Križišče* in *Zasilni izhod*, uprizorjenem maja 1961, in v *Kaznjencih*, uprizorjenih decembra 1963.

Oder 57 je imel več obrazov, bil je kompleksna struktura in gibanje. Razumljivo je, da vsak soustvarjavec Odra poudarja obraz, ki mu je blizu, ki ga je ustvarjal sam. Petan kot tisti, ki si je v zadnjem desetletju najbolj prizadeval za rahabilitacijo Odra, vidi Oder takšen, kot je bil v njegovi projekciji in je v njegovem spominu ter interesu. Kot delna resnica ta Petanova predstava-razlaga sodoloča lik Odra, kot edina ali glavna seveda ne; žal je prevladala, ker je pač Petan sijajen organizator, nadarjen za avtoreklamiranje, kar je bistvena poteza uspešništva v tržni postmoderni liberalni družbi imidža in simulacij. S pismom tebi, Franci, skušam popraviti podobo, ki ji je utrl veljavo predvsem Petan, saj je tisti Oder, ki je odločilen zame - trdim, da je bil odločilen tudi za glavne sodelavce Odra, ko je bil Oder v vrhu -, drugačen od Petanovega. Petanove razlage ne izrivam, ne črtam, umeščam jo na mesto, ki ji po mojem gre. Na kratko rečeno, simbolni režiser Odra 57 ni Petan, ampak Križaj. Ob mnogih ostalih.

Sodeloval sem pri ustanovitvi Odra, se udeležil ustanovnega sestanka, spomladi 1957, bil sem eden od ustanoviteljev društva A.T.Linhart, pod katerega institucionalno kapo sta sodila oder 57 in Revija 57; o tem na drugem mestu, čuvam nekaj listin-dokumentov o

tem, prošnjo za dovoljenje, da bi društvo Linhart delovalo itn. Ker me med jesenjo 1957 in poletjem 1958 ni bilo v Ljubljani, študiral sem v Parizu, se v tem času nisem udeleževal vodenja Odra; tudi ne v času od jeseni 1958 do začetka leta 1960, ker sem bil tedaj, kot sem bil omenil, v sodni preiskavi. Silovito pa sem se angažiral na Odru od spomladi 1960 naprej, do spomladi 1963, ko so prevzeli vodenje spet drugi. Tedaj sem postal z Zajcem glavni urednik Perspektiv, ta posel mi je jemal ves čas in pozornost.

Čas delovanja Odra bi razdelil v več obdobj. Prvo: od literarnega večera *Večer slovenske ljubezenske lirike*, julija 1957, prek recitacijskega večera Zajčeve poezije *Tolmuni teme*, marca 1958, do obeh uprizoritev Ionesca, *Učna ura*, marca 1958, in *Plešasta pevka*, aprila 1958. Naj karakteriziram najprej to obdobje.

Začelo se je z literarnimi večeri, z liriko. Ta model me ni zanimal, celo posmehoval sem se mu z izrazi kot »srce v omaki« ipd. Počakajeva je sicer lepo pela, a večeri so šli v smer pariškega šansona, znotraj slovenskega okvira so bili različica sentimentalnega humanizma. Prav tedaj se je dogajal prehod-prelom med intimizmom Minattija in Štirih pesnikov na eni in prihajajočo trojico Taufer, Zajc, Strniša na drugi strani. Kos je še preferiral četverico, za prvi literarni večer je izbral pesmi on, režirala sta Petan in Belina. Ko je Belina odkril, da nese Oder v oblasti tuje vode, se je odmaknil od nas, zapisal se je ljudski prosveti, tam se je dalo najboljše zaslužiti. Zajčev večer je režiral Koruza, ki se je 1958, po likvidaciji Revije 57, prav tako odrekal Odru, da je mogel delati univerzitetno kariero. Takšen Oder - s predstavami lirike in kot so ga oblikovali omenjeni kulturniki - bi bil le eden med mnogimi kulturno družabnimi dogodki. Petanu in delu soustanoviteljev je bil pogodu, zato so se kasneje odtujili Odru, ki je ubral povsem druge smeri. Petan se je prilagajal. Kako, o tem več v naslednji analizi.

Drugo podobdobje ali submodel I. obdobja sta uprizoritvi Ionescovih dram. Oder še ni postal oder slovenske dramatike, že pa avantgardne in sploh dramatike; torej, pomemben korak naprej. *Uro* je režiral Petan, *Pevko* Čuk; Čuk, znan kot komični igravec, je kmalu za tem naredil samomor. *Pevko* je prevedel Javoršek; s tem se je začelo Javorškovo sodelovanje na

Odru, ki je bilo pomembno, oz. bi bilo, če bi Javoršku pustili razmah; a ga nismo, čeprav si je zelo prizadeval. Nekateri smo ga zagovarjali, Božič in jaz, tudi Čuk, a nismo prodrli. Posebno Kozak in Smole sta mu bila gorka; bili so si tudi tekmeči, umetniki imajo ljubo-sumne značaje. Po svoje sta imela prav. Javoršek je vnašal svojega duha na Oder. Zame, ki sem bil zmerom – strukturno – širšega profila, to ni bila motnja-ovira; za bolj čistunskega Kozaka-Smoleta pa nepremagljiva. Ker nisem mogel pomagati Frančku (Javoršku), sem uveljavljal Božiča. Na tega par Kozak-Smole ni dal zapore, Peter je spadal v naš idejno-eksistencialni krog. A je skoz njegovo dramatiklo prihajalo na Oder nekaj tega, kar bi skoz Javorškovo.

Ob Ionescu sta se srečala Javoršek in Petan, v maršičem sta si bila sorodna. (Z obema sem se spomladi 1958 srečal v Parizu, imela sta državni štipendiji.) Oba sta programsko uveljavljala vnos Zahoda v slovensko zavest. Javoršku je bil hipermodernizem pristen notranji izraz, Javoršek je že tik po vojni, ko je bival v Parizu, prijateljaval s tedanjimi avantgardisti, Adamovim, posređoval je Ghelderoda, medtem ko je Petana fasciniral uspeh na mednarodni sceni. Petanu je šlo bolj za uspešnice, ki se začenjajo v elitah, Javoršku bolj za sam elitizem. Javoršek ni bil usmerjen tržno, privlačevalo ga je pohujšanje, draženje oblasti, podiranje konservativnih vrednot, skušal se je maščevati obema svojima gospodarjema iz mladosti, ki sta ga preganjala, Cerku in Partiji, recimo v *Povečevalnem steklu*, uprizorjenem v Drami SNG marca 1956. Ko je bilo *Steklo* po 6. predstavi odstranjeno z repertoarja, je skupina, ki je kasneje soustanavljala Oder, Božič, Čuk itn., pri neki predstavi zaradi te odstranitve glasno protestirala.

Uprizoritev obeh Ionescovih dram (pa njegovih *Stolov* ob istem času – jih ni pripravljala Tkačeva, menda v Nebotičniku?) je bila pomemben teaterski in idejno-eksistencialni dogodek; zanj imata nedvomno zaslugo tako Petan kot Javoršek, oba kot tandem. Že odpor tedanje režimske kritike (Predana, ki pa mu je bilo kasneje za to pomoto hudo žal, to je izjavil tudi javno), pove o zadevi veliko. Ionesco je radikalno podiral racionalni-urejeni svet tradicije, h kateremu se je na marksizmu zgrajena Partija še prištevala oz. ga je potrebovala kot pregleden red; če je hotela narediti družbo za zgledno delovno taborišče in urejen zapor, glej

Kozakovo kritiko tega v *Dialogih*, je morala ne le vzdrževati red, ampak najprej braniti interpretativno-vrednostni okvir racionalnosti, kontrolnosti. Ionesco je ravno to jasnost prostora zamešal, zastrl, zmedel z načrtnim kaotiziranjem in absurdiziranjem. Božičeva dramatika izvira od tod. Javoršku je bilo do tega, da Partijo zmede, Petanu ne; Petan je hotel prvi posređovati Slovincem dogodke – trende, modo-, ki so se uveljavljali in uspevali v velikem svetu. Petan je bil ideolog in praktik tega, čemur rečemo danes globalizacija; v tem pomenu za Partijo, ki je izdelovala poseben jugoslovanski komunizem, neprijeten, saj ni priznaval domače idejne norme. Partija jo je podpirala tedaj s predstavami recimo Potrčevih *Kreflov*, maja 1957, Žmavčeve zopermeščanske agitke *V pristanu so orehove lupine*, marca 1958, Ferda Kozaka *Punčke*, marca 1959, Borove NOB drame *Zvezde so večne*, junija 1959, Finžgarjeve *Razvaline življenja*, februarja 1961, navajam uprizoritve Drame SNG; isto usmeritev zasledimo v ljubljanskem Mestnem gledališču, Remčevu *Magdo*, novembra 1956, Torkarjeve *Pozabljene ljudi*, maja 1957, Juša Kozaka *Balado o ulici*, oktobra 1958, Lobnikove *Tri dni direktor*, maja 1959, Kreftovo *Balado o poročniku in Marjutki*, januarja 1960, Borov *Pajčolan iz mesečine*, januarja 1960, Mirka Zupančiča *Rombino, žalostni klovn*, aprila 1960, Golarjevo *Vdovo Roslinko*, junija 1960, Štefančevu *Včeraj popoldne*, oktobra 1960. Te drame-uprizoritve so pomenile okolje, ki smo ga skušali z Odrom in *Antigono*, uprizorjeno 8. aprila 1960, prebiti, kritizirati, preosmisliti.

MGL je res precej pogumneje od Drame SNG odpiralo vrata moderni svetovni dramatici, Williamsu, Frischu, Dürenmattu, Camusu, Ionesca pa si ni upalo uprizoriti in ne Becketta. Za stalinistični del partijskih ideologov sta prav ta dva pomenila simbol. Zato je bila uprizoritev kar dveh Ionescov na Odru zavesten izziv; Partija ga je razumela kot nesramno mahanje z rdečo ruto biku pred očmi. V primerjavi z ostalimi modernimi avtorji so Ionescove drame najbolj radikalno razlagale svet kot neuredljivo, nenadzorljivo, absurdno kontingenco, kar je druga plat kapitalističnega trga in moderne znanosti – kvantne fizike -, ki je Partija ni dopuščala. Še zmerom je temeljila na Leninovi kritiki *Empiriokriticizma*.

Drugo obdobje Odra: Javorškovo *Veselje do življenja*, septembra 1958, režiral ga je sam Javoršek, in Ghelderodov *Escorial*. Javoršek ga je prevedel, režiral Križaj. Očitno si se tedaj spoznal z Odrom, Franci, po Frančkovi zaslugi. Lahko napišes kakšne spomine o tem? Sam sem predstavo videl, v družbi s Smoletom, a tedaj stika z Odrom nisem imel, najinega srečanja, Franci, se ne spomnim. Držal sem se stran od družbe, kot od sodišča osumljeni sem veljal za proskribiranega. Vlogo sem sprejel, jo reinterpretiral iz usode v kotmilost. Osamljenost na robu družbe mi je omogočala notranjo vedrino, mir, usmeritev stran od površno družabnega in partijsko doktriniranega.

V tem II. obdobju sta Oder vodila Kozak in Kos; Kozak je sicer že pripravljaval tako *Dialoge* kot *Afero*, a dram še ni izgotovil oz. ker je bil previden mož, je čakal na ustrežnejši trenutek. Brez *Antigone* in njenega prodora bi najbrž obeh dram ne dal iz rok. *Veselje* je bilo za Kozaka in Kosa – za Oder – nekakšno mašilo, s katerim je Oder dokazoval svoj obstoj, a smer ni bila tista, ki bi bila Kozaku všeč. (Predstavo je pripravila Javorškova ekipa sama, Oder je dal le institucionalni okvir.) Ko je uspela *Antigona*, Kozak ni kazal več razumevanja za Javorška. Franček je res storil veliko neprimernih dejanj, a jih je veliko takih tudi doživel, ne da bi jih izzval. Do Odra je bil Javoršek zelo fair, v njem je videl veliko možnost zase, pisal je program za Oder, v tej točki sem celo jaz sodeloval z njim, bilo je že po premieri *Antigone*; ni prodr. *Veselje* je bilo z ene strani sicer v duhu Ionesca, absurdizem in surrealizem, z druge pa za merila moje-naše grupe preveč larpurlar-tistično, tako smo ga brali, preesteticistično, danes bi dejal: preavtistično, prenarcisoidno. Tedaj se še nisem zavedal, da je s tem Javoršek izražal radikalno smer postmoderne. Podajal je tudi shicotipski razkroj človeka v tri notranje like v enem.

Za nas je bilo to nevarno, tak razkroj smo dopustili le Božiču; hoteli smo kontrirati monolitni Partiji z racionalno analizo, ne s kaotizacijo in s – poetično lepo – redundanco retorike. Božiča smo tolerirali - jaz sem ga celo in najbolj med vsemi forsiral -, ker je sesuval tudi Lepoto (Jezika in Sloga), jo nadomeščal z načelno grdoto, vnašal v svoj absurdizem filozofsko ontološke probleme, za katere Javoršek ni imel posluha, bil je este(ici)s kot tak.

Če bi bil tedaj Petan navzoč, bi najbrž z Javorškom skupaj branila to smer. A so ga prav tedaj zaprli. Nismo ga branili, kot smo Pučnika, ker ni bil iz naše skupine, niti nismo vedeli, zakaj so ga zaprli, govorilo se je o njegovem sodelovanju z zahodnimi obveščevalnimi službami; tudi med nami je veljal Žarko za človeka kapitalističnega Zahoda in trga-mode, torej za tujega našim filozofsko-etičnim nazorom. Petanov zapor je bil v praksi izvedena absurdnost, ki jo je Kozak uprizoril v *Dialogih*; a tega tedaj nismo vedeli. Šele ko se je vrnil iz zapora, smo ga znova vzeli medse, obnašal se je sproščeno, prav nič zagrenjeno; Petan po letu 1993 je povsem drugi Petan od prejšnjega. Tudi ni z ničemer kazal političnih nazorov, kakršnekoli filozofsko-sociološke analize. Nadaljeval je, kjer ga je nasilna oblast ustavila: s simpatijo do tržnega in uspešnic. Tak se je v naslednjem desetletju tudi profiliral in uspel.

Prvo veliko in tipično obdobje Odra se je – po mojem, za svojo sodbo navajam argumente – začelo s premiero *Antigone* in se nadaljevalo do jeseni 1962. Trajalo je torej dve leti in pol. Kmalu po prodoru z *Antigono* sva prevzela vodstvo Odra midva, Franci, skupaj s Smoletom in Kozakom smo bili četverica, ki je v tistem času Oder oblikovala. To obdobje imenujem III. po vrsti. Nato je sledilo Četrto: od uprizoritve Rožančeve *Stavbe* aprila 1963 do zadnje predstave Odra 10. maja 1964, do recitacijskega večera *Ivan Cankar in slovenski igravci*, ki je bil prelep labodji spev teaterskega dela naše skupine. Bil je čas ukinjanja Perspektiv, grožnje z zaporom nekaj desetina m sodelavcev revije in Odra. Pridružil se nam je Sever, ki je z znamenitim Jermanovim govorom v gostilni iz *Hlapcev* izpovedal svojo čustveno pristno kritiko teroristične Partije. Čudovit, ustrezen sklep nekega dogajanja, ki se celo kompozicijsko-žanrsko-estetsko usklaja kot literarni večer z začetkom Odra. Oder je v tem pomenu – na tej ravni – postal sam umetniško delo.

Naj na kratko označim to – IV., zadnje – obdobje Odra. V *Stavbi* je podal Rožanc svoje razumevanje filozofije perspektivovstva, utemeljil občestvo, našo do partijske oblasti in kapitalističnega trga kritično držo. Kasneje je žal tudi Rožanc pristal na merilo uspešnosti trga, na fascinacijo, očarljivost, zapeljevanje. Dejal bi, da ga je prav ta preusmeritev usmrtila. Kot etično občutljiv človek je trpel, ker je počel nekaj, kar se je naj-



boljšeemu v njem upiralo. Kot je usmrtilo Kozaka sodelovanje z oblastjo na Univerzi, postal je na AGRFT celo rektor, ne le profesor, delal je kompromise, ki so ga notranje razžirali. A to se je dogajalo mnogo kasneje, v povsem drugačnih časih-razmerah od tistih, v katerih je bival Oder 57.

*Stavbo* je režiral Bibič, bila je lepa lirski predstava, a uspeha, ki ga je doživel Oder z *Antigono* in *Afero*, ni bilo več. Čutili smo, da nam nekaj manjka, nismo zmogli nadaljnjega koraka. Če sodim po sebi, sem se trudil storiti ta nadaljnji korak – korak vstran, drugam, v drugost, ne le naprej – nekaj desetletij, dokler se mi ni, kot ocenjujem, posrečilo, a šele v zadnjem času. Ostali so izkušali še hujše ovire, padce, stranpoti od mene. Naloga, ki smo si jo zastavili z *Antigono-Afero*, je bila izjemno težka, cilj izjemno visok oz. drugje od tradicionalne logike. Ne gre nam zameriti, da smo se v letih 1963-64 dezorientirali.

Ker smo čutili manko, smo ga hoteli – posebno ena smer med nami, vodil jo je Pučnik – zapolniti z radikalizacijo politizma kot akcijskega antikomunizma, kar ni bilo v skladu s platformo *Antigone-Afere*. Za pomenski strukturi teh dveh dram je bila kritika Partije - delni antikomunizem - sredstvo ob iskanju Smisla, ki je zunaj družbe(nosti), zunaj socialno-materialne zgodovine. S *Toplo gredo*, ki je kombinirala pravilno težnjo po družbenem dialogu z osamosvojenim politizmom, pa smo se odrekli iskanju onkrajnega. Rožanc se je tega morda celo najbolj zavedal, *Grede* prav zato ni maral; kot da jo je napisal zaradi solidarnosti s politizirajočim krilom Odra-Perspektiv oz. iz neustreznosti, čeprav skrajno močne želje po uredničenju. Prekinjena predstava *Grede* se je vršila 30. aprila 1964, le 10 dni pred omenjenim literarnim večerom, ki je obnovil Cankarjevo kritiko Slovencev kot hlapcev, nekdanj klerikalne Cerkve, danes stalinistične Partije.

V IV. obdobju so prevzeli vodenje Odra novi ljudje, Veno Taufer, Mija Janžekovič, Maks Sedej. Janžekovičeva je režirala literarni večer Strniševe poezije, naslovljen *Samorog*, ki pa ni bil istoveten s kasnejšo Strniševo istoimensko dramo; je pa to dramo Strniša začel tedaj že pisati. Uprižarjanje literarnih večerov je kazalo na usihanje potenciala Odra, ki se je začel opotekati med politizacijo, *Greda*, in lirizacijo, Strniševe pesmi; večer je bil februarja 1964.

Sam sem iskal v smer, ki je prodrla v drugi polovici 60-ih let. Od 1963 naprej sem se kot glavni urednik *Perspektiv* povezal z (naj)mmlajšimi, začutil, kam jih nese. Spomladi 1964 je napisal Dušan Jovanovič *Norce* (globljo, idejno-eksistencialno mnogo širšo različico od ohranjene, ki je bila uprizorjena nekaj let kasneje v Celju), moral bi jih režirati jaz. Žal je Partija s pomočjo tedanjega ravnatelja SNG Drame Bojana Štiha naš-moj poskus uprizoritve *Norcev* preprečila, ne da bi ji bilo treba uporabiti direkten teror. Štih tedaj res ni odigral lepe vloge, Partija je dobila na svojo stran nekaj t.i. humanistične kulturniške inteligence (Zlobca, Pavčka, Mejaka itn.), ki so zanjo opravili umazano delo. Štih je skušal kasneje svoj greh, ki se ga je zavedal, popraviti, dal je *Norce* na repertoar v Celju, ko je tam direktoroval. A tedaj so bili *Norci* le eno delo med že mnogimi iz nove pomenske megastrukture, medtem ko bi pomenili spomladi 1964 edinstven prodor.

Jovanovič je v njih podal novo kritično analizo revolucije, šel naprej in drugam od Kozakove različice v *Aferi*. Sámo revolucijo je razložil kot dejanje kliničnih norcev, ki se jim pridružijo že ludistični študentje, ti v teku dogajanja – smrti prijateljev – doživijo notranje preosmišljanje od luftarjev-cinikov v eksistencialno čuteče, a se po razkritju norosti revolucije spet zatečejo v seksualni hedonizem in vsesplošni posmeh. Jovanovič je genialno odprl novo epoko slovenstva, tisto, ki velja in traja še danes. A ne kot tržno-uspešniško, takšna je Petanova linija, ampak kot obenem usodno, trag(ed)ično, pretresljivo. Petan je deloval zmerom v skladu z družbo, čeprav v neskladu s Partijo, Jovanovič je bil zmerom ob zapeljivcu tudi destruktor sleherne družbenosti. Jovanovič je dvoumen, a žal tudi prekratek.

Verjetno najpomembnejša predstava IV. obdobja so bili Božičevi *Kaznjenci* decembra 1963. Režirala sta jih Mija Janžekovičeva in Tone Slodnjak. Nadaljevali so Božičevi začetni drami *Križišče* in *Zasilni izhod*, ju poglobili, a ostali v istem. Problemu človekove izgubljenosti v - tržnem in totalitarnem političnem -svetu so *Kaznjenci* dodali temo krivde, točneje: avtorefleksijo z avtokritiko. To je bila tudi Kozakova smer, od lika Kristijana iz *Afere* in Sigismunda iz *Dialogov*. Avtorefleksija je bila nekaj, kar je bilo Partiji zelo tuje, še bolj Cerkvi in humanistični inteligenci; v

nji je bil mojster Cankar, ne le v *Hlapcih*. (Takšne poglobitve kot Božič Rožanc ni zmoget.) Je pa prišel Božič le do meja tragično-absurdne eksistence, do mejnega položaja; čezenj se mu ni posrečilo, ni zmoget krepiti smeri *Antigone-Afere*.

To Božičevo – in Rožančevo – mejo smo čutili kot rob naših lastnih sposobnosti. Znašli smo se pred dilemo: ali preiti k liberalsko-meščanskemu svetu, k vrednotam uspešnosti na trgu, k imidžu, tja se je obrnil Rožanc, še bolj Petan, a Petan je bil tedaj le režiser, še ne dramatik. Ali pa iskati Boga kot drugega. Večina članov Odra in Perspektiv je ostala med obema skrajnostima. Zajc je v *Potohodcu*, Smole že v *Veseloigri v temnem* sredi 60-ih let, zapadel radikalnemu nihilizmu. V *Otrokih reke* je še čutil lastno krivdo in s tem možnost odrešitve z ljubeznijo do drugega, če bi jo bil človek sposoben; v *Potohodcu* človek nima nobenih možnosti več, drugi ga le izdaja. Ta sklep je radikalizacija smeri *Kaznjencev*. Oder se je tudi moralno-eksistencialno začel podirati sam v sebi. To je: nismo bili na višini zastavljene naloge, na višini *Antigone-Afere*.

### 3

Zdaj se smem vrniti k opredelitvi III. obdobja Odra; s tem tudi konkretno k tebi, Franci. Upam, da mi oprostiš ta dolgi uvod ali ovinek, po katerem se vračam k tebi.

Bil je potreben; s pričujočo analizo popravljam podobo o Odru, omogočam tudi pravičnejšo sliko o tvojem delu na Odru. Interpreti, ki so postavili v središče bodisi *Gredo* kot politicum ali Petanove režije kot privatiteto, so tebe in tvoje delo skoraj zamolčali, prikrili.

Vračam se k ugotovitvi, da ti je krščanska vzgoja omogočila dostop do *Antigone*, čut za tisto, kar je onkrajno. Smole imenuje to višje zakone, a izraz višjost mu pomeni drugost. Ti zakoni vesti niso ne zasebni ne nadosebni v pomenu družbeni – kaj šele državni in ideološki, te terjata Kreon in Komisar, ta kot levo revolucionarne –, ampak so najprej posamezno osebni, potem pa takšni, da niso niti od tega sveta. Ta svet je podrejen interesom, Kreon, užitek, Haimon, umovanju, Tejrezijas, terorju-umoru; prvi paž, upor v ime nu človekovega samopotrjevanja, Ismena. Pravi svet,

ki ga čuti Antigona, pa je drugje, onkraj obzidja-polisa-reda, celo onkraj kozmosa.

Strniša je v drami *Samorog*, ki je pristno nadaljevanje *Antigone*, izhajal od tod; ni segel – se presegel – v kozmos, kot ga tolmačijo kozmocentristi, ampak na drugo stran. Danes se jasno razkriva, kaj je prikrival kozmizem: ne le agresivno ekspanzijo v vesolje, ampak vojno v nji, vojno zvezd. Današnje ZDA že strukturirajo vesolje-nebo tako, da ga zasedajo s sateliti in vojaškimi sredstvi. Vesolje ni več lepa podoba Kristusa, ki prihaja s Siriusa, kot je veroval in menda še veruje Marko Pogačnik; jutri se bo v njem razvila bratomorna svetovna vojna, še hušja, kot se je dozdaj na zemlji.

Smole ni bežal v kozmos, zadoščala mu je puščava onkraj obzidja Teb. Resnico kot onkrajnost je našla Antigona v puščavi. Tudi Zajc je tematiziral puščavo oz. že Božič, ta v *Križišču*, Zajc v *Otrokih*. Žal nista zmogeta v puščavi-ječi najti oken kot odprt in drugi svet. Ostala sta v radikalno napeti, resnicoljubni, strašni, tragični mejni situaciji. Morda ti, Franci, režiranje teh dram ravno zato ni bilo pri srcu: ker niso (tudi *Zasilni izhod* in *Kaznjenci*) odpirale kanala v drugost.

Bil si Janov učenec, Jan te je naučil, kako se leposkladno ureja promet na odru. Jan je to znal; a če ni začutil prave vsebine medčloveške komunikacije, je ostal v prazni retoriki; mislim na njegovega *Kralja Ojdipa*, 1957 leta. Šele v dramah, s katerih notranjimi svetovi se je poistil, z Millerjevo *Smrtjo trgovskega potnika*, ta vrača predvojni svet malega človeka, je Jan zaživel pristno in prepričljivo. Ti si izhajal iz Jana, a se napotil drugam. Jan si ni upal postaviti se po robu partijski oblasti; kdor si tega ni upal, ni mogel zrežirati *Antigone* (in *Afere*). Jan je takoj za Odrom – decembra 1960 – zrežiral *Antigono* v Drami SNG, predstave se dobro spomnim, z dramo in s Smoletom sva potovala tako na gostovanje v Zagreb (v HNK), kot v Novi sad, na Sterijino pozorje. Janova *Antigona* je veliko pobrala od tebe, privzela od Odra, a Odrove ni dosegla, kljub močni Severjevi in Drolčeve igri. Ravno tistega ni dala, kar je *Antigonino* bistvo in kar je bilo po mojem bistvo Odra in Perspektiv: stika z drugostjo, uredničenjanja občevanja s transcendentnim. Ker je Odrova uprizoritev posredovala prav to, jo imam za eno ključnih v zgodovini slovenskega gledališča. Za smerodavno.

Nato so sledile glavne uprizoritve Odra: Kozakovih, Smoletovih, Božičevih, Zajčevih dram. Toliko, kot smo jih postavili na oder 1961. leta, jih nismo ne prej ne kasneje: kar štiri oz. celo pet, kajti *Izhod* in *Križišč* sta bil kot enodejanski igrani na isti večer. Če upoštevam še 3 uprizoritve v letu 1962, ki sodijo tudi v III. – zame glavno – obdobje Odra, so bile tedaj dane-oblikovane vse temeljne smeri Odra in vizije o svetu-človeku-umetnosti, ki jih je ustvarjala moja-naša grupa.

Najprej velja omeniti *Afero*. Hvalabogu, da je Babič odstopil od režije. Ti si zastavil kot pri *Antigoni*; na neki kontrolni vaji smo se domenili, da zadnje dejanje še zaostriamo. Kot dramaturg sem se nekaj vtikal, spor med vsemi petimi antagonisti, posebej pa med Simonom (Rozmanom) in Komisarjem (Součkom), smo hoteli podati kot udar jekla na jeklo. V *Antigoni* je bil tiran – Kreon – že deloma umen in funkcionalen gospodar-državnik mirnega časa, povojnosti; *Afera* pa je slikala revolucijo in revolucijo so vodili jekleni, »Stalini«. Pravilna zasnova *Afere* kot uprizoritve, posrečila se nam je, je bilo upoštevanje obeh momentov: tragičnega konflikta znotraj revolucionarnega krila in Kristijanov obrat k vesti. Morda tega obrata nismo dovolj upoštevali, Kristijana smo dali igrati Ranerju, ki je bil nežen igravec, prej deček kot mož, a bil je točka, v kateri se razreši sicer nerazrešljivi antagonizem med Simonom in Komisarjem, ki je kasneje prerasel v smrtni boj med *Gabrielom* in *Mihaelom*, glej Snojevo dramo, pri katere krstni uprizoritvi sem tudi sodeloval kot dramaturg, v kranjskem Prešernovem gledališču, v odlični Logarjevi režiji, Logar je notranje pristno čutil problem-temo.

Spet si bil ti, Franci, ki si s svojo krščansko etičnostjo razumel-zaslutil, da se svet ne končuje le v solikvidaciji dveh izključujočih se bratov-dvojčkov, ampak da je nekje rešitev: v duši-duševnosti kot osebni vesti. Ni imenoval Kozak Kristijana zaman z imenom, ki asociira na kristjana. V točki Kristijana je *Antigona* prešla v *Afero*, od koder je nadaljeval Strniša z Uršulo v *Samorogu* in s Priorjem v *Ljudožercih*. Vse te štiri vloge-eksistence so izhajale iz Mrakove dramatike, iz Fedje v *Rdeči maši* in iz Ješue v *Procesu*, tudi iz Majcnove, čeprav je tedaj še nismo poznali: iz *Ženina na Mlaki*. Kasneje jih je zasul ludizem, postmodernistični reizem, danes pa se spet oglašajo v slutnjah Muckove

dramatike, *Imen igre*, in Dovjakovega *Pipina Malega*. S tem tudi tvoje delo, Franci, ni izgubljeno. Moja naloga v tem pismu je opozoriti nanj. S tem da ga nekateri zamolčujejo, ker forsirajo sebe, še ni rečeno, da tvoje vizije ni bilo.

V *Aferi* se ti je posrečilo stopnjevati moški - maskulinarni, agonalni - ton-stil, ki je zamenjal dotedajno Severjevo humanistično nežnost-občutljivost; predstavljali so ga igravci kot Souček, Rozman, Ulaga ipd. Danes si ljudje, ki niso prisostvovali uprizoritvam Partizanskega gledališča in njihovem nadaljevanju tik po vojni v ljubljanski Drami, Borovim *Raztrganecem*, Zupanovemu *Rojstvu v nevihti*, Miheličeve *Svetu brez sovraštva*, Potrčevi drami *Lacko in Krefli*, vseh se dobro spominjam, ne morejo predstavljati, kako močan je bil v teh uprizoritvah - v njihovih pomen-skih strukturah - moment skoraj sentimentalnega, vse-kakor pa čustvenega, blagega humanizma. Danes se predpostavlja, kot da so levo revolucijo delali predvsem stalinistični hiperaktivisti, fanatični ideologi, kakršna sta Komisar in Marcel iz *Afere*. Zmota! Partizanski igravci kot Tiran, Česnik, Presetnik, Potokar, Mežanova ipd., ki se jim je priključil oz. stopil na čelo Sever, so bili prej mehki kot trdi; danes se da mojo tezo ugotavljati v liku strica Sove, ki ga je odigral Potokar v filmu *Na svoji zemlji*, a tudi Starešinič v liku kurirja Dragiča.

Šele Oder z *Afero* je ustvaril in uveljavil nov pogled na revolucijo. Humanizem je potegnil v *Aferi* krajši konec; lik Bernarda, prepričljivo ga je podal Kurent, je sporočal zlom humanizma pred radikalno revolucijsko brezobzirno akcijo. O tem novem slogu kot novem slogu slovenskega gledališča-igravstva sem tedaj pisal v beogradske revije, tudi v *Perpektive*, ko sem na osnovi empirične analize povojnega slovenskega gledališča postavljaj teoretične osnove novega gledališča kot uresničevanja človekove osebe in občestva.

*Afera* je utrdila uspeh Odra, z *Antigono* skupaj sta delovali kot par-os nove zamisli sveta. Ni čudno, da je prenesel Jan kot ravnatelj Drame SNG tudi *Afero* kmalu po Odrovi - decembra 1961 - na deske osrednjega slovenskega gledališča, režiral jo je Jamnik, ki je pustil Součka kot Komisarja. Oder se je naenkrat tako uveljavil, da me je Vidmar kot permanentni predsednik Sterijinega pozorja tisto leto (1962) izbral za selektor-

ja predstav iz celotne Jugoslavije; na pogovoru pri njem sem ponudbo sprejel. Zal sem se moral funkciji odpovedati, ker je *Afera* kandidirala v tekmovalnem programu Pozorja, jaz pa sem bil njen dramaturg.

Na Pozorju je imela *Afera* velik uspeh, potoval sem z ekipo v Novi sad; še večjega je požela v Sarajevu na Festivalu malih scen, prejela je skoraj vsa najvišja priznanja, od Zlate maske za najboljšo predstavo naprej. *ZAntigono* in *Afero*, torej s tvojima režijama, Franci, je postal Oder 57 eno od središč tedanjega – nemalo visokega – gledališkega življenja v Jugoslaviji. *Afera* je tako vžgala, da jo je Trailovičeva uvrstila na program Ateljeja 212. Moral bi jo režirati ti. Ker nisi utegnil, je Kozak preprosil mene, da sem se lotil režije, čeprav sem bil v tej stroki amater; kot svojo prvo režijo sem postavil na oder šele *Otroka reke*, januarja 1962; beograjska *Afera* je dočakala premiero spomladi 1962. V nji so igrali najboljši jugoslovanski igravci, imel sem res srečo, da sem lahko delal z njimi, z Ljubo Tadičem v vlogi Simona itn. Najini profesionalni deli sta se, Franci, prepletali, ne da bi se enkrat samkrat sprla. Zame kot prepirljivca je to posebej važen podatek.

Spomladi 1961 je uprizoril Oder kar dva Božičeva večera, oba zame močna, ne pa tudi za občinstvo in kritiko. Prav od teh uprizoritev naprej je začel Oder izgubljati ugled. Božičev absurdizem in abstraktna silovitost njegovih golih likov sta odbijala, estetika grdega se je šele uveljavljala in to ravno z odrsko podobo Božičeve dramatike. Odpor je bil neznanski. Vidmar, ki je več kot naklonjeno sprejel *Antigono* in *Afero*, je Božiča povsem odklonil, tudi kot kritik v Slovenskem poročevalcu. Slovenske kulturni(išk)e elite tedaj še niso bile zmožne prebaviti tako radikalnega preobrata v estetiki in v razmerju do sveta. Kar se zdi danes normalno, glej predvsem predstave Mladinskega gledališča, je bilo 1961 pohujšanje, veljalo je za diletantizem, za dokazovanje slabega okusa. Za slabost Odra.

Sam sem branil – analiziral – tudi Božiča, ne le *Antigono-Afero*. O večini Odrovih dram sem (na)pisal esejčke v Odrove Gledališke liste. Zame je bilo uprizarjanje Božičevega sveta posebej pomembno; Božič je podajal nekaj, kar ni bilo značilno za Kozaka in Smoleta. Ta dva sta bila – ostala – nekako klasika, medtem ko je Božič prehajal abruptno v hipermodernizem.

Imel je občutljiv posluš za kaos tega sveta, za popolno dezorientacijo, ki je že nadomeščala partijski red. Božičeve drame je bilo mogoče brati kot realistično podobo absurdnosti Golega otoka in stalinističnih zaporov. Kozak je v *Dialogih* analiziral psihološko-sociološko-politološke vzroke za stalinistični teror, Božič je notranjo zmedo profesorja Haymanna in doktorja Sigismunda, *Dialogi*, podal kot izgubo racionalnega jezika, smotrnih odnosov med ljudmi. Politična ječa se je v *Izhodu-Križišču* reducirala na podzemsko jamo, v katero so se ljudje ujeli kot podgane. Ta jama brezno je postala kasneje eden osnovnih toposov nihilistične slovenske dramatike, že Zajčevih *Otrok*, kaj šele *Potohodca*, Šeligove *Svatbe*, vse do Jančarjevega *Halštata*. Posebej močno mi je ostal v spominu Božičev lik Trgovca, odigral ga je Kosmač. Kovačeva režija nikakor ni bila slaba, Marjan Kovač se je vživel v ječo-podzemlje, baje jo je tudi sam po vojni v zaporu grenko izkusil.

Drugega Božiča je režiral Petan; s stališča kritike občinstva je bila predstava enako neuspešna in nevredna, z mojega odlična. Prav v zvezi z njo oz. s Petanovo današnjo razlago te uprizoritve naj zapišem nekaj opazanj, ki presegajo posebnost enega primera. Ne dolgo pred tem je prišel Petan iz zapora, obiskal nas je na Odru, spomnim se srečanja v gostilni pri Mraku, želel si je režirati. Med tistimi, ki so odločali o repertoarni, zasedbeni itn. politiki Odra, Petan ni bil posebej priljubljen, posebno zaradi njegovega meščansko-zahodnega pogleda na svet, ki ga ni skrival; idejna platforma Odra – in Perspektiv – ni bila liberalsko meščanska. Za nekatere, predvsem zame, pa je prevladal razlog, da je oblast Petana po krivici preganjala in mučila; da je treba takšnemu človeku pomagati, čeprav vzroki za njegov zapor niso bili analogni Pučnikovim. Podprl me je Smole. Petan je naslednje leto režiral njegove *Igrice*. Kmalu je prodril v Dramo SNG, bil je vsesplošno uporabljiv, inteligenčen, spreten, deloven, solidaren; kmalu je našel tip dramatike, ki mu je – vse do danes – najbolj ustrezal: moderno absurdistično piéce bien faite oz. uspešnico. V času, ko je Oder izsiljeval dialog s Partijo v *Gredi*, je Petan v Drami SNG izjemno uspe(va)l z režijo Kesselringovega *Arzenika in starih čipk*, marca 1964, kar 38 predstav, duhovitih, lahkotnih, bleščočih, vse drugačnih od mučnega in že vna-

prej obsojenega dialogiziranja s trdovratno trdokožno in trdobočno Partijo, ki se je Odru posrečilo v *Gredi*.

To je bila prava Petanova pot: ne režija Božičeve črne groteske *Vojaka Jošta ni*, ampak nadaljevanje režije Smoletovih *Igric*. Zame je bila postavitev *Igric* na repertoar napaka oz. hoja po tisti poti, ki je vnaprej napačna: prilizovanje občinstvu, tržna koncepcija teatra. Vem, kdaj, kako in zakaj so nastajale *Igrice*, Smoleta sem spremljal od blizu, ko jih je pisal. V Smoletu je bilo nekaj lahkotnega, bližjega Javorški iz *Kriminalne zgodbe*. *Igrice* je ustvarjal Smole leta 1956, ko sva bila oba – vsa naša kasneje tako čvrsta grupa – v globoki eksistencialni in moralni krizi. Nismo si upali stopnjevati ali uresničiti napovedi, ki sva jo dala oba s Smoletom z likom Toneta v *Potovanju v Koromandijo*. Da bi se regenerirala, je moralo priti do marsičesa hudega: do likvidacije Besede spomladi 1957, do likvidacije Revije 57 poleti 1958. Iz teh izkustev je Smole spesnil *Antigono*, svet, ki si se mu mogel pridružiti ti, Franci. Svet *Igric* pa je bil svet protoludizma, bliskave spakljive jezikovne retorike, s katero je Dominik napolnjeval tedanjo praznino svojega – in mojega – življenja. Šlo je za estetizem-larpurlartizem, obenem za priznanje, da avtor nima o ničemer reči česa bistvenega. *Igrice* so bile napoved kasnejšega verbalizma-lingvizma in/ali glasolalije, tipične za reistično pomensko megastrukturo.

Petan jih je postavil v odprt prostor Križank, v okvir Poletnega festivala, premiera je bila julija 1962. Petan je skušal Oder potisniti v smer uspešnejšega stika s širšim občinstvom, ki ga niso zanimale eksistencialne ideje, ampak imidž, Užitek, videz, teater v ožjem pomenu besede. To prizadevanje je delalo Petana za protoludista, čeprav ne za ekstremnega. Njegova težnja na Odru ni prevladala, nasprotno, z *Igricami* se je končala. Petan jo je nato uspešno uveljavil v Drami SNG, v kateri je Štih pobiral od Odra vse, za kar je menil, da mu – Drami – koristi; Drama in Oder sta bila tekmeča. Jasno je, da je Štih s podporo Partije zmagal. Petan je ostal v Drami, medtem ko so po zavržju Odra prevzeli iskanja novi eksperimentalni teatri, ŠAG, Pekarna, Glej, z novimi režiserji iskavci, Jovanovićem itn. Petan je okrog 1962 načrtoval tudi Smoletov *Krst pri Savici* kot uprizoritev na Bledu, za turiste, kot show velikega stila; Smole mu projekta ni omogočil, saj je *Krst*, začel

ga je pisati že spomladi 1960, končal šele v drugi polovici 60-ih let.

*Jošta* je režiral Petan seveda povsem drugače kot *Igrice*; se ga tudi ni dalo režirati kot *Igrice*. Režije *Jošta* ni hotel sprejeti nihče, tudi nismo imeli na razpolago veliko režiserjev. Jamnik je ponudbo odklonil, kar stresal se je od odpora, ko je vrnil tekst. Tebi, Franci, je bil tuj, to razumem. Petan ga je moral vzeti, če je hotel priti do režije, vzel ga je nerad. Do konca ni verjel v vrednost drame. Znana je njegova duhovita opazka, da bi mu bilo lažje režirati telefonski imenik kot *Jošta*. Po mojem je napravil izvrstno predstavo, intenzivno zmedo samih dezidentifikacij. Mene je že tedaj motila vrednota identitete, zame je bil ustreznější shicotip. V *Joštu* sem odkril radikalen ludizem-reizem, prehajanje človeka v reč, Jošta kot mizarja v mizo, v stole, celo v noge miz in stolov, reči v simulacijo, vse v igri nesmiselnosti, ki je resnica sveta sredi 20-ega stoletja, tudi pod navidez racionalno marksistično Partijo.

Kako prihaja do netočne reinterpreteracije zgodovine, se kaže nazorno ravno v *Joštu*. Ker sem veliko pisal o *Joštu*, ves čas cenil Petanovo režijo kot novum, se je polagoma prepričal v svoj uspeh tudi Petan; začel je verjeti, da je režiral *Jošta* načrtno in zavestno kot vreden svet. Dejansko sta dobili drama in njena uprizoritev pozitivno oceno le od mene. Za družabni ugled Odra, tega pa je Petan predvsem ali izključno cenil-upošteval, je bila uprizoritev *Jošta* verjetno najhujši polom, Božič je nasploh neuspešen avtor; menda je edini iz moje – odrovsko-perspektivovske – generacije-grupe, ki še ni dobil Prešernove nagrade. Sam danes enako kot pred štirimi desetletji cenim Božiča kot enega najpomembnejših umetnikov. Vesel sem, da je Petan tedaj sprejel režijo *Jošta*. Na kontrolki sem Petana in njegovo režijo strastno branil, samemu režiserju dajal pogum; bil ga je potreben.

4

Tudi moja režija – uprizoritev *Otrok reke* – ni uspela. Še danes sem prepričan, da sem z njo inoviral. Bila je na robu zanosne, radikalne, goreče lirsko-dramatične recitacije, z njo sem hotel prenesti v gledališče mašo, točneje: molitev. Tako sem bral Zajčevu poezijo, o kateri sem tedaj precej pisal in jo branil. Bila mi

je molitev posebnega tipa, obredno zaklinjanje, kriki obupa in v sebi podirajoče se vere, močna avtorefleksija in avtokritika, globoka misel in strahotno izkustvo. Kritiki in publiki se je zdelo, da *Otroka* nista prava drama; Zajc je kot dramatik uspel šele veliko kasneje, dejansko šele z *Vorancem*. Sam sem hotel poudariti z režijo *Otrok* versko vizionarski moment, s katerim naj bi se nadaljevalo etično-religiozno sporočilo *Antigone* in *Afere*. Zame je bilo izjemno pomembno, da Zajc pritira človeka do mejnega položaja, do krutega soočenja z ničem v skrajnem desperatstvu, kar je analogon Božičevemu radikalnemu kaotizmu-absurdizmu; da ima človek šele v tem mejnem položaju – mejni položaj je osrednja zamisel eksistencializma, Jaspersovega in Sartrovega – možnost odkriti-najti stik z drugostjo, tudi z Bogom kot drugim. Dokler je v normalnem položaju znotraj družbe, pa naj je totalitarno ideološka ali tržna, človek ne živi resnično. *Igrice* so se ustavile pred mejnim položajem, v igri s svetom, Smoletov *Krst* seveda ne in še manj *Zlata čevljička*, medtem ko Smole v *Igri za igro* oba vidika, ki sta bila v njem pristna, kombinira.

Midva, Franci, sva se tedaj že tako sprijateljila, tako dobro sva sodelovala pri *Antigoni* in *Aferi*, da sva sklenila pogodbo: pri tvojih režijah bom dramaturg jaz, pri mojih ti. Tako si sodeloval v postavitvi odrskega lika *Otrok*, pomagal si mi ravno s svojim estetskim občutkom za mero, ki pa je bil povezan s čutom za versko. Srečen sem, da se nama je posrečilo narediti tako lepo in močno, tako čisto in versko pristno podobo *Otrok*. Razen mene menda nihče ni zagovarjal *Otrok* in njihove gledališke podobe. To mi je vseeno. Kot neodvisen človek se komaj oziram na mnenje ostalih. Tudi *Otroka* sem režijsko zasnoval v tem duhu: kot izstop človeka iz normalne družbe-družabnosti, tako iz tržnosti kot iz ideološkosti, in kot prestop na rob osamljenca, ki pa najde notranji smiselni stik s konkretnim posameznim drugim. Sam sem ga v svojem življenju našel, Zajc ga ni. Morda je tudi v tem vzrok, da sva se z Zajcem kmalu po premieri *Otrok* razšla. Zajc ni nikoli zagovarjal moje režije *Otrok*, čeprav je po premieri trdil, da mu je blizu. A kasneje se je odrekel tudi mojim analizam svoje poezije, čeprav je bil najprej z njimi zelo zadovoljen. Taka so pač pota in razhajanja prijateljev ter

sodelavcev. Nama se, Franci, kaj podobnega ni dogodilo. Izjema.

Zadnja uprizoritev Odra v tem III. obdobju je bila, Franci, najina skupna režija Kozakovih *Dialogov*; obenem sva si bila oba tudi dramaturga. Najino sodelovanje sva s tem spravila še na višjo raven. Naredila sva čisto, jasno, trdno predstavo, ki je nedvoumno sporočala resnico o stalinističnih zaporih Jugoslavije-Slovenije. Občinstvo je sporočilo bralo brez sprenevedanja. Vendar, sporočilo je bilo tako radikalno, Kozak je napisal tako jasno kritično analizo realnega socializma, da se je publika – na predstave Odra je zahajala le elita – najbrž našega početa zbala. Tedaj so se začeli politično-policijski pritiski tudi na Perspektive, Kozak, Rus in jaz smo morali na zagovor k tedanjemu ministru za notranje zadeve Kaduncu, grozil nam je z zapotrom. Boris Kraigher, ki nas je ščitil, je bil kazensko premeščen v Beograd – zaradi proliberalizma -, v Sloveniji so se pojavljali na sceni nam nenaklonjeni ljudje kot Janez Vipotnik, primitivci, barbari, ozkosrčneži, prenapeteži in mindervertlarji. Tudi ta sprememba je bila uvod v zgodbo okrog *Tople grede*.

Tu sva se spet srečala, Franci. Čeprav nisva bila več v vodstvu Odra, se oblast ni obračala na nove voditelje Odra, ampak na naju. Ko smo hoteli uprizoriti *Gredo* v Študentskem naselju, bilo je maja 1964, naju je poklical k sebi novi notranji minister Kolenc, nama sporočil, da bodo čakali na vrhu Rožnika borci-partizani na kamionih in prišli nasilno razgnat občinstvo, če bomo *Gredo* tam uprizorili. Za posledice spopada z množico študentov, ki je bila nad napovedano predstavo *Grede* v Naselju navdušena, da policija ne odgovarja; krivda za morebitne ranjene ali celo mrtve, borci bodo oboroženi s pištolami in puškami, da bo padla na nas, na vodstvo Odra. Na moje vprašanje, zakaj *Grede* ne prepovejo in borcem ne preprečijo nezakonitega nasilja, se je minister nerodno izvijal, videlo se je, da so mu na CKju Partije naročili, kako naj govori, da pa sam v primernost pripravljenega scenarija ni bil prepričan.

Se spominjaš našega sestanka v gostilni Pod lipco, ko smo se, brez enega glasu zoper, odločili, da predstavo *Grede* umaknemo? Bila je trpka odločitev. Nas je oblast zlomila? Ali pa smo ravnali prav, ker smo preprečili eskalacijo konflikta v smeri bratomornosti?

Sam sem mislil tedaj in mislim še danes, da smo ravnali prav; moja smer sta bila Antigona in Kristijan, ne Simon in ne Krim, heroj iz Zupanove NOB agitke *Rojstvo v nevihti*. Pa vendar smo bili tudi krivi; breme odločitve nas je pritiskalo še dolgo. Spominjam se, kako sem trpel, ko sem moral, v prostorih Mestnega gledališča, povedati zbranim novinarjem – veliko se jih je nateplo, firbcev in privoščljivcev, med njimi nismo imeli somišljenikov, z novinarji imam vse do danes kar najslabše izkušnje –, kako smo se odločili; vodstvo Odra je izbralo za ta posel mene. A nastopal sem v imenu vseh, tudi tebe, Kozaka, Smoleta, Rožanca, Inkreta ipd. Je bil Petan med nami? Vesel bom, če se bo Žarko odzval na to mojo kritično analizo in postavil nasproti svojo razlago z argumenti. Enako bom vesel, če se boš ti, Franci, domislil česa, na kar sem pozabil, ali da boš popravil kak moj napačen podatek. Še zmerom sem vernik dialoga, čeprav zmerom znova izkušam njegovo neuresničenost.

Zadnje, kar sva storila skupaj, Franci, je bil obisk, skupaj z Rožancem, Smoletom, Jovanovičem, najbrž še s kom – naj se javijo s svojimi spomini! – pri Štihu kot ravnatelju SNG Drame; ker je Štih prepovedal svojim igravcem sodelovati v nameravani uprizoritvi *Norcev*, s katero smo hoteli nadaljevati delo Odra, smo se šli k njemu pritožiti. Bil je nesramen, to si je upal, saj smo bili Odrovci tedaj politično-policijsko na seznamu za odstrel; obnašal se je kot privoščljiv diktator. Prišlo je do hudih besed. Štih je odigral tedaj nelepo vlogo tudi pri likvidaciji revije Sodobnost, svojemu prijatelju in sodelavcu Pirjevcu je porinil nož v hrbet.

Naš protest pri Štihu seveda ni uspel. Z nerealizirano režijo *Norcev* se je končala moja pot režiserja. Veliko pa sem še delal kot dramaturg, v vseh slovenskih gledališčih. Tudi pri Štihu v Celju in Mariboru. Štih je skušal kasneje svoj greh popraviti-oprati. Zamere nisem gojil trajno. Tudi danes pripovedujem le resnicodejstva. Do obsojanja Štiha mi ni. Bili so težki časi, težko je bilo terjati od ljudi, da igrajo-živijo heroje.

Pokop Odra je spravljal v eksistenčne težave tudi tebe, Franci. Moral si se nekje zaposliti. Menda te je vzel ravno Štih kot režiserja v Celje; se prav spomnim, da sem zate pri njem posredoval pisno? Kdaj je bilo to? Očitno sva se tedaj z Bojanom že pobotala. Ko si me spraševal za mnenje, ali naj se preseliš v Celje, sem ti

tako svetoval. Našel si mir, tega si bil potreben, nisi bojevita, kaj šele napadalna osebnost. Delal si dobre režije, lepe, čiste, urejene; posebno v komedijah si postal mojster. Zate tipično, da si ostal v Celju. Tu sva si zelo različna: tvoja skromnost, ki je modrost, in moja neizmerna stremljivost, ki me spravlja v nenehne spore z okoljem. Tudi v tem si značilen kristjan: pristno ponižen, celo pristno harmoničen v sebi, medtem ko je moja ponižnost ali igrana ali posebnega tipa: pred Bogom-Drugim, ne pred ljudmi. Te v glavnem zaničujem.

Kot zadnji spomin na najino prijateljstvo, Franci, naj omenim še nekaj, kar ti je lahko v ponos. Po bratovi smrti, ko sem dobil službo na Izvršnem svetu Slovenije – sestavljal sem povzetke iz jugoslovanskih časopisov, minimalna naloga, a dajala mi je čas za pisanje razprav, bil je čas Kavčičevega liberalizma, med 1966 in 1969 –, sem hotel ohraniti notranjo avtonomijo, tudi javno in navzven pokazati, kdo sem; službo sem vzel zaradi fizičnega preživetja. Sredi leta 1966 sva z Alenko, ki je učila na gimnaziji na Šubičevi filozofiji, privolila v željo najinih hčerk, da se dasta krstiti. Treba je bilo najti krstna botra. Eni je postal boter Bogdan Gradišnik, Janezov starejši sin in Brankov starejši brat, najboljši prijatelj mojega brata; drugi si šel za botra ti, Franci. L. 1966 to ni bilo običajno dejanje, zanj je bil potreben pogum. Deklariral si se javno kot prakticirajoč katoličan, kot ud Cerkve. Krst je bil javen, v viški cerkvi. Zame je bil ena postaja na moji poti k (po)iskanju Boga, a že tedaj kot Drugega, čeprav v Cerkvi. V KC sta oba: Bog Drugi in bog malik.

Vesel sem, Franci, da te smem po toliko letih javno nagovoriti; da morem javno priznati, koliko sem prejel od tebe. Čas najinega sodelovanja in prijateljstva je bil zame lep in ustvarjaljen čas. Hvala ti zanj.

Te lepo pozdravljam  
Taras Kermauner

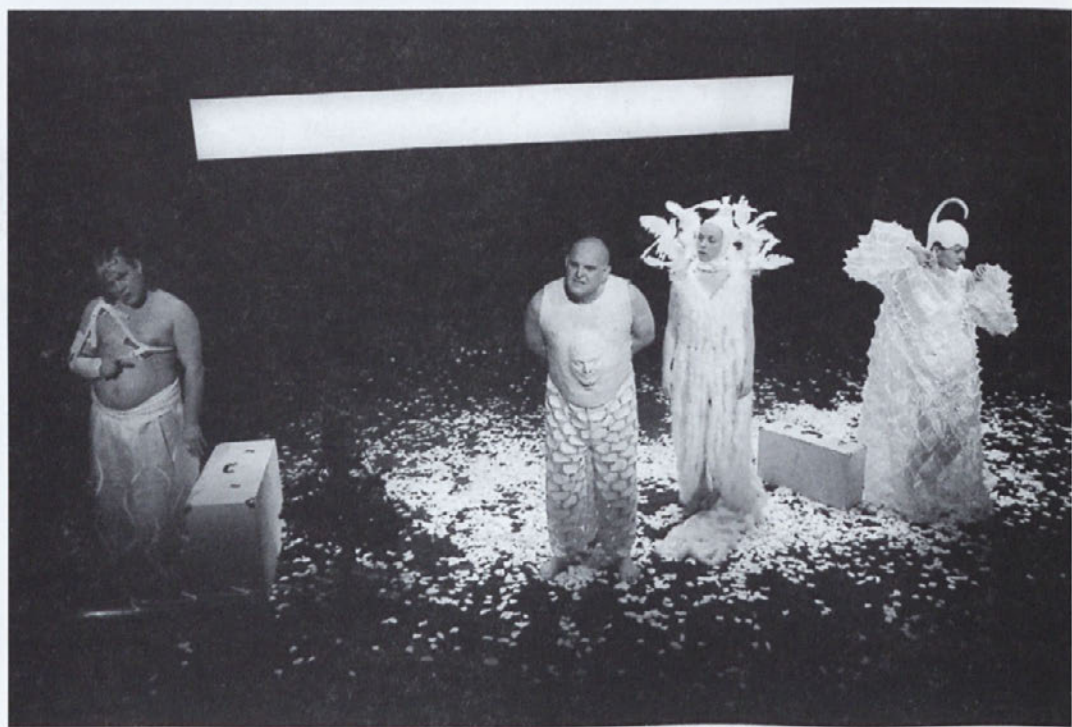
FOTOGRAFIJE UPRIZORITVE  
Režiser Jernej Lorenci



*Manca Ogorevc, Radko Polič, Milada Kalezić*



*Radko Polič, Milada Kalezić*



*Primož Pirnat, Radko Polič, Manca Ogorevc, Milada Kalezić*





*Radko Polić, Milada Kalezić*



*Radko Polić, Milada Kalezić*



*Milada Kalezić, Radko Polić*



*Primož Pirnat, David Čeh, Radko Polič, Manca Ogorevc, Milada Kalezić, Miha Nemeč*



*Manca Ogorevc, Radko Polič*



*Radko Polič, Milada Kalezić*



*Damjan Trbovc, Primož Pirnat, David Čeh*



*Radko Polič, Milada Kalezić, Miha Nemeč, Primož Pirnat, David Čeh*



*Manca Ogorevc, Radko Polič*



*Radko Polič, Manca Ogorevc*



*Primož Pirnat, Milada Kalezić, Miha Nemeč, David Čeh*



*Radko Polič, Manca Ogorevc, David Čeh, Primož Pirnat, Damjan Tybovc, Miha Nemeč, Milada Kalezić*

## SLG CELJE

Upravnik Borut Alujevič  
Umetniški vodja Matija Logar  
Dramaturg Krištof Dovjak  
Lektor Simon Šerbinek  
Vodja programa in propagande Jerneja Volfand  
Tehnični vodja Miran Pilko

### Svet SLG Celje:

Slavko Deržek, Ana Kolar, Mariana Kolenko,  
Martin Korže, Aleksa Gajšek Kranjc,  
Miran Pilko, Bojan Umek, Zvone Utroša,  
Jagoda Vajt (predsednica).

### Strokovni svet:

Polde Bibič, Krištof Dovjak, Franci Križaj,  
Anica Kumer (predsednica), Bojan Umek;

### Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Bruno Baranovič, Janez Bermež, David Čeh, Tina Gorenjak, Jagoda,  
Justin Jauk, Renato Jenček, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Barbara Krajnc,  
Anica Kumer, Barbara Medvešček, Miha Nemeč, Manca Ogorevc, Primož Pirnat,  
Miro Podjed, Stane Potisk, Jožef Ropoša, Igor Sancin, Mario Šelih, Damjan Trbovc,  
Bojan Umek, Barbara Vidovič, Igor Žužek

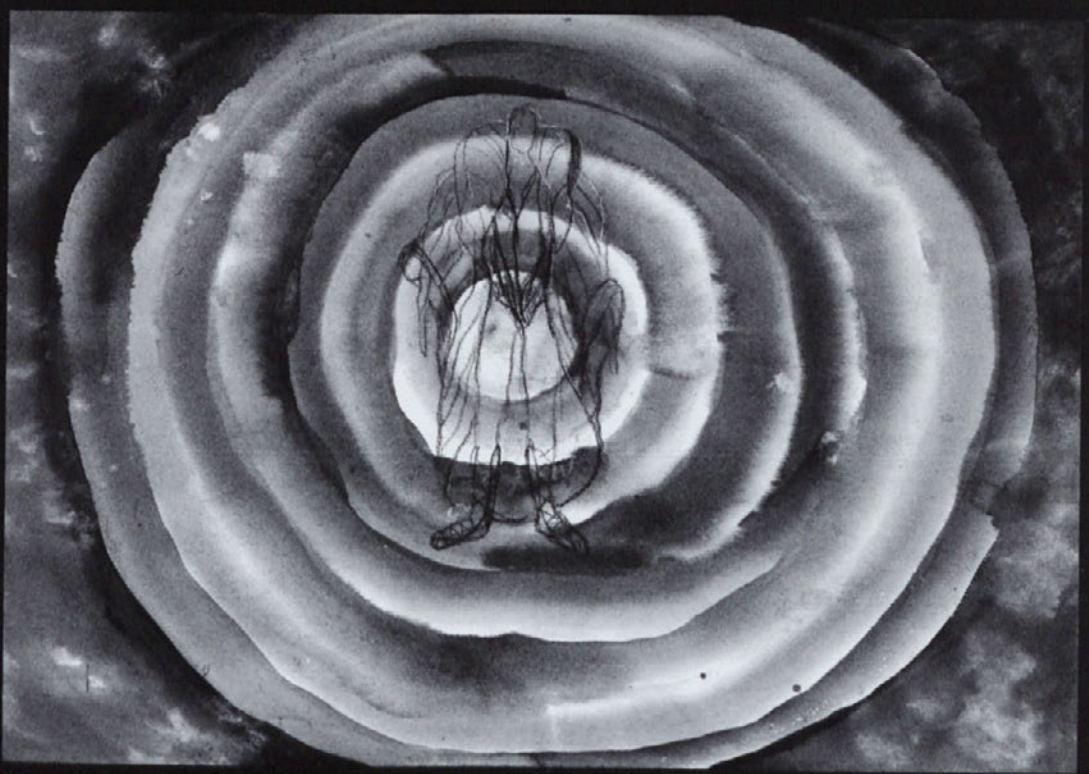
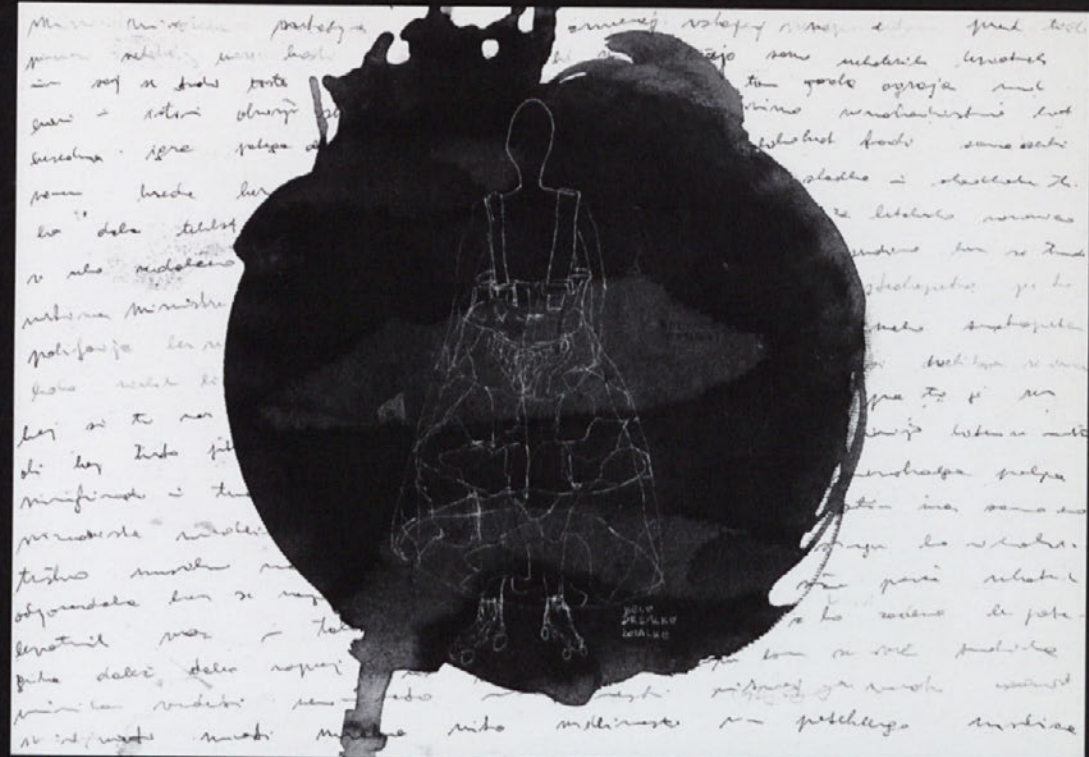


SLG Celje, Gledališki trg 5, 3000 Celje, p. p. 49  
Telefoni: centrala (03) 42 64 200, tajništvo (03) 42 64 202  
propaganda (03) 42 64 214, faks (03) 42 64 220

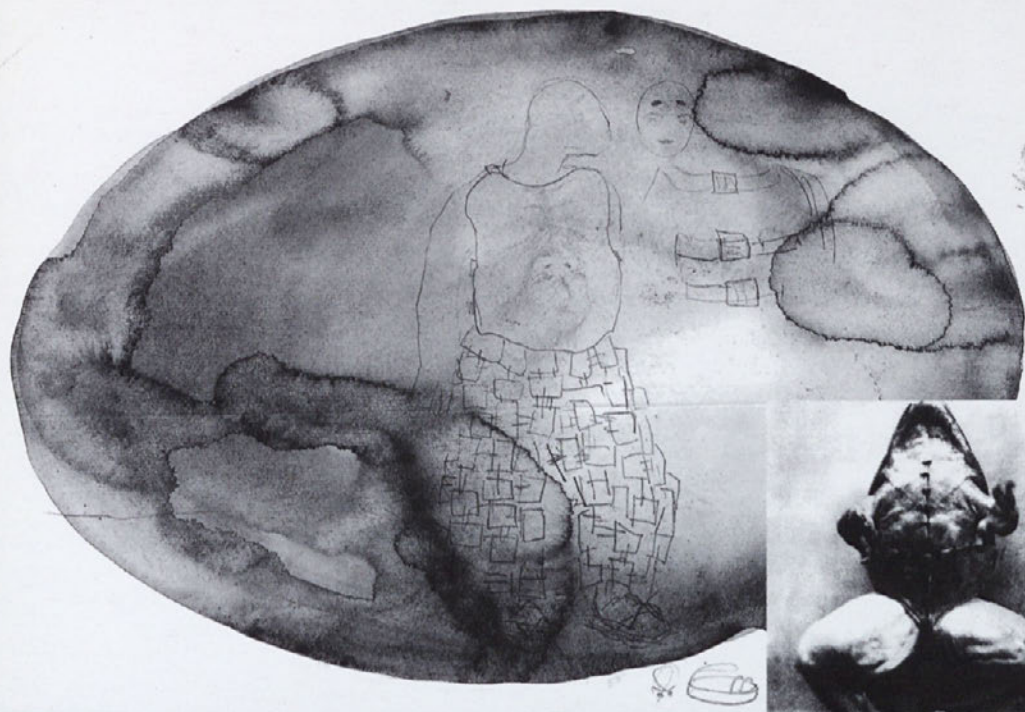
e-mail: [slg-celje@celje.si](mailto:slg-celje@celje.si)  
<http://www2.arnes.si/~ceslg7/>

Gledališki list št. 7 • Sezona 2000/2001

Predstavnika Borut Alujevič, Matija Logar • Urednik Krištof Dovjak  
Oblikovanje Triartes • Fotograf Damjan Švarc • Naklada 3000 izvodov • Tisk Grafika Gracer







Celje - skladišče  
D-Per

97/2000/2001



5000028008.7

COBISS