

SOOČANJA



Janko
Kos

Resnica o Odru 57

Spominu Primoža Kozaka

Bilo je proti koncu leta 1985, ko sem bil z drugimi sodelavci nekdanjega Odra 57 povabljen, naj za jubilejni zbornik napišem krajši »spominski prispevek«, se pravi »pričevanje«, ki črpa pretežno iz osebnih spominov, izkušenj in vtisov, ne da bi si prizadevalo za zgodovinarsko dognanost na ravni teatrologije, literarne vede ali česa podobnega. Zdaj je zbornik pred mano: z naslovom *Oder 57 (pričevanja)*, v ureditvi Žarka Petana in Toneta Partljiča, z letnico 1988 in s prispevki desetih avtorjev, ki jim je dodano obsežnejše dokumentarno gradivo. Iz celote je videti, da nisem edini, ki se povabilu ni odzval, izostalo je kar lepo število povabljenih. Kljub temu je knjiga dovolj raznotera in sklenjena, poučenim in nepoučenim daje več iztočnic za spoznavanje gledališko-literarnega časa, prizadevanj in dosežkov, ki jih skoraj simbolično označuje ime Odra 57. Nabrani prispevki seveda niso vsi ravno tisto, čemur bi lahko rekli spominsko pričevanje o samih stvareh, brez naknadnih in drugotnih dodatkov. Najbolj se je čista spominskost posrečila režiserjem in igralcem – Žarku Petanu, Poldetu Bibiču, Juriju Součku, Kristijanu Mucku. Navajeni so na konkretno ravnanje in gledanje sveta okoli sebe, zato sporočajo o svojem deležu pri Odru 57, rešujejo iz pozabe zanimive podrobnosti nekdanjega gledališkega delovanja, pogosto presenetijo bralca s pomembnimi podatki, mimogrede razgrnejo pred njim vsega upoštevanja vredno gradivo, kot na primer Bibič, ko s številkami preverja razmeroma skromen odmev Odra 57 pri publiki. Drugi avtorji se ne omejujejo na pričevanje, ampak spominom dodajajo razlago, polemiko, apologijo, poglede iz poznejših zornih kotov ali pa čisto dokumentarnost; pogosto prav to prevladuje in spodriva konkretno spominsko resnico. Jože Javoršek je še pretežno spominski, v svoj prispevek vključuje celó odlomke nekdanjega dnevnika; vendar proti koncu prehaja v polemično vprašanje, kje je bil Oder pravi in kje nepravi. Peter Božič ves čas bolj razlaga, kot pa se spominja, kaj je bil Oder oziroma on sam v tem času. Pri Tarasu Kermaunerju je že naslov *Oder 57, ideologija in politika* tak, da ga zapelje v obsežno ideološko osmišljanje, tolmačenje in aktualiziranje vsega tistega, kar je Oder bil ali pa morda ni bil. Tudi Marjan Rožanc se v zapisu o *Topli gredi* postavlja bolj v svoj sedanjí položaj, kot da bi se spominjal prave preteklosti. Nasprotno se Andrej Inkret v spisu o *Topli gredi* (*»Vročá pomlad 1964«*) omejuje na dokumentarno poročilo o dogodkih okoli te predstave; s tem se skoraj čisto izogiblje osebnim spominom, ne pa seveda stališču.

Ko prebiram tako zelo različne prispevke, bolje razumem, zakaj jim kljub dobri volji in obljudi nisem pridružil še svojega. Kriva ni bila samo

delovna preobloženost, na katero sem se izgovarjal uredniku Petanu, ampak prav toliko ali še bolj negotovost, kako naj se stvari lotim. Ker sem zmeraj – tudi v času Odra 57 – bolj živel v »idejah«, kot da bi bil opazoval konkretne ljudi in dogodke okoli sebe, so moji spomini na življenje tega gledališkega kroga skromni in včasih ne preveč gotovi. Moral bi jih torej primerjati s spomini drugih, da bi se potrdilo, kaj je bilo in kako je res bilo. Še bolje bi bilo seveda, da bi jih poskušal preverjati z dejstvi, podatki, dokumenti in listinami, to pa bi me neogibno zapeljalo v znanstveno raziskovanje, rekonstruiranje in zgodovinsko razlaganje pojava, ki se imenuje Odr 57. Ne za eno ne za drugo nisem tedaj, ko je nastajal ta spominski zbornik, našel prave priložnosti in primernih sredstev. Pravzaprav mi oboje omogoča šele ta knjiga, saj ponuja bogato spominsko gradivo, ki ga lahko primerjam s svojim, in mu dodaja vrsto dokumentarnih dejstev, s katerimi se ga dá preverjati. Zaradi večje gotovosti je seveda potrebno obnje postaviti še vsa druga dejstva in razlage, objavljene doslej v takšnih delih, kot so *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, izdan v Ljubljani leta 1967, opisna razprava Vena Tauferja *Odr 57*, objavljena v knjigi *Živo gledališče III* (Ljubljana, 1975) in teoretična razlaga Petra Božiča *Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču v obdobju od leta 1945 do današnjega dne*, objavljena v reviji *Maske* za leto 1985; in upoštevati še dela, v katerih je Odr 57 kvečjemu omenjen, a se dotikajo okoliščin, v katerih je deloval – takšni deli sta na primer Alenke Puharjeve knjiga *Peticije, pisma in tihotapski časi* (Maribor, 1985) in pa Jožeta Pučnika *Članki in spomini 1957–1985* (Maribor, 1986). Šele zdaj, ko imam vse to pred sabo, se mi zdi, da bolje razumem, kaj je Odr 57 v mojih spominih, in morda tudi to, kaj je dejansko bil.

Glavni razlog, da si vse to zapisujem šele ob knjigi *Odr 57*, je pa seveda ta, da si želim priti na jasno o stvareh, ki se jih spominjam drugače, kot si jih razlagajo nekateri avtorji te knjige, ali pa jih po mojem izpričana dejstva postavljajo v drugačno luč od te, s katero so osvetljene v nekaterih prispevkih. Gre torej za resnico o Odru 57; pravzaprav ne samo o njem, ampak še o marsičem, kar mu je predhajalo, mu bilo vzporedno in mu nato sledilo. Da bi bila ta resnica čim jasnejša, sem svoje opazke razdelil, resda brez prevelike sistematičnosti, v tri dele: prvi govori predvsem o napakah, zmotah in dvomih ob Odru 57; drugi o njegovem nastanku, razvoju in koncu; in zadnji o njegovi organizacijski podobi, pomenu in dediščini.

I

Napake in zmote, ki so se komu doslej zapisale ob Odru 57 – in se bodo morda tudi meni – so včasih najboljši kažipot, da se spomnimo stvari in zvez, na katere prej nismo mislili, približno tako, kot se je Proustu ob magdalenici prikazala prava podoba rodnega Combraya.

Peter Božič v svojem prispevku za *Odr 57* (str. 45) trdi, da so nagrade na natečaju ljubljanske Drame v letu 1956 dobili Dominik Smole za *Potovanja v Koromandijo*, Vitomil Zupan za *Aleksandra praznih rok* in Igor Torkar za *Pisano žogo*, nato pa dodaja: »V taki estetski opredelitvi žirije je že čudež, da je moje besedilo prišlo v ožji izbor (kolikor vem predvsem po zaslugi Janka Kosa)...« Tu je potrebnih nekaj popravkov. Prvo in tretjo nagrado tega natečaja sta resda dobila Smole in Torkar, toda druga nagrada

ni pripadla Zupanu, ampak Jožetu Javoršku za *Povečevalno steklo*; Torkar ni bil nagrajen za *Pisano žogo*, ampak za *Delirij*. Kar zadeva Božičevo igrano *Človek v šipi*, nisem gotov, kaj naj bi pomenilo, da je prišla v »ožji izbor«. Morda je res kaj na tem, da sem se zanjo zavzel bolj od drugih članov žirije, toda v izidu natečaja, objavljenem v gledališkem listu Drame (št. 5), je ni med devetimi, posebej pohvaljenimi s priznanjem: tu je na prvem mestu Zupanov *Aleksander praznih rok*, na drugem Javorškov *Hotel nad prepadi*, tretji *Kult mrtvih* Marka Hudnika in zatem še drugi. Mimo teh napak se mi pa v spominu kaže že tudi pomen tega natečaja kot enega od pogojev za nastanek Odra 57. Ne seveda edinega, toda med obojim je tesnejša zveza. Z natečajem ljubljanske Drame se je pokazalo, da obstaja na Slovenskem »nova« dramatika, v nasprotju s »staro«, v katero smo mlajši kritiki po pravici ali po krivem takrat šteli Bratka Krefta, Mateja Bora, Miro Miheličev, pa tudi Igorja Torkarja, Ivana Mraka in celo mlajšega Janeza Žmavca; če bi se tedaj sploh še spomnili na Zupanovo *Stvar Jurija Trajbasa*, ki je izšla že leta 1947, pa verjetno tudi njega. Morda je šlo v takšnem razločevanju med »starim« in »novim« v dramatikah tudi za generacijske predsodke, toda zdi se mi, da se je »nova« dramatika po takratnem občutku, ki ga morda nismo čisto jasno izrekli, začejala tam, kjer sta v slovensko gledališko-dramsko tradicijo že segala eksistencializem in modernizem. Nagradjeni igri Dominika Smoleta in Jožeta Javorška sta seveda izhajali iz Cankarja, toda prva je bila zaznamovana z rahlim eksistencializmom, druga vsaj z začetnim modernizmom.

Iz spominov in dokumentov se mi ob tem natečaju odkriva še kaj drugega. Med njim in nastankom Odra je komaj dobro leto razmika. Od nagrajencev sta Smole in Javoršek postala avtorja Odra 57, seveda z novimi deli, medtem ko je bil Torkar že »etabliran« dramatik, predvsem v ljubljanskem Mestnem gledališču; toda tu je še prvo pohvaljenih del, Zupanov *Aleksander praznih rok*, ki so ga zaigrali v Odru 57; končno pa še Peter Božič z igrano *Človek v šipi*, med vsemi natečajnimi deli gotovo najbolj radikalno, čeprav ne ravno pohvaljeno, toda vsekakor delo avtorja, ki se je uvrstil pozneje med poglavitne nosilce Odra. Skratka, Odr je povzel vase »novo« dramatik, kakršna je stopila v javnost s tem natečajem, in to je bil eden od pogojev njegovega nastanka.

Dejstva seveda govorijo, da se ta dramatika ni rojevala samo okoli omenjenega natečaja, v javnost je prihajala še iz drugih gledaliških, revijalnih in literarnih izvirov. Njen prvi uspeh je bila gotovo Javorškova *Kriminalna zgodba*, ki je bila leta 1955 nagrajena na celjskem gledališkem festivalu. Končno je s tem v zvezi treba omeniti še revijo *Beseda*, ki sva ji bila s Cirilom Zlobcem urednika v letih 1953–1957, vse do ukinitve. Ne maram pretiravati njenega pomena za vstop »nove« dramatike v javnost, vendar najbrž ni mogoče mimo dejstva, da je bilo prav tu leta 1956 objavljeno besedilo Smoletovega *Potovanja v Koromandijo*; in da je v zadnji številki *Besede* za leto 1957, ki ni več prišla v javnost, ampak je bila natisnjena za arhivsko rabo, zavzela svoj prostor Rožančeva prva igra *Enačaj med barako in življenjem*; pozneje jo je pisatelj predelal pod naslovom *Stavba*, na Odru so jo igrali leta 1964 kot eno zadnjih predstav. V letu 1957 so mariborska Nova obzorja pod Košarjevim uredništvom objavila Smoletove Igrice; takoj zatem pa še *Revija 57*, ki je nadomestila *Besedo*, prvo Božičevo natisnjeno igrano, *Zasilni izhod*; obe sta čez nekaj let prišli na Odrov repertoar. Kot mi kažejo ti podatki, se je »nova« dramatika zares rodila že v letih 1955–57, ko

so se v ljubljanskem in celjskem gledališču, v ljubljanskih in mariborskih revijah pojavila dela pisateljev, ki so postali avtorji Odra 57 – Javoršek, Smole, Zupan, Božič in Rožanc. Izjema med njimi sta bila Primož Kozak in Dane Zajc, to pa iz preprostega razloga, ker sta se kot dramatika razvila šele v času Odra, ob njem ali morda celo iz njega; kar so jima igrali v Odru, je izšlo šele v Perspektivah po letu 1960.

Toda iz spominov na dramski natečaj v letu 1956 je mogoče potegniti še druge sklepe, ki osvetljujejo položaj, iz katerega je zrasel Oder 57. Natečaj je bil na splošno uspeh za »novo« dramatiko, ne pa za nagrajena in pohvaljena dela. Smoletovo *Potovanje v Koromandijo* in Javorškovo *Povečevalno steklo* sta prišla sicer na oder ljubljanske Drame še istega leta, toda pohvaljena dela so morala obležati v predalu, Zupanov *Aleksander praznih rok* do uprizoritve v Odru leta 1961, Javorškov *Hotel nad prepadi* pa še precej dlje, da o Božičevem *Človeku v šipi* sploh ne govorim. Pa tudi usoda obeh uprizoritev ni bila kaj posebnega. Smoletova igra je bila zaigrana samo nekajkrat, Javorškova – najbrž po zakulisnih jezah in opominih – pa po šesti reprizi odstavljena, kar je seveda pomenilo, da se »novi« dramatik na odrih uradno poklicnih gledališč ne obetajo posebne možnosti. Zdaj poskušam ta dejstva, ki so bila nedvomno odločilna za skorajšnji nastanek Odra, razumeti v širšem okviru. Dramski natečaj, ki so ga razpisali leta 1955, je bil delo novega dramaturga v ljubljanski Drami, Lojzeta Filipiča, pravzaprav njegovo nastopno dejanje. V žirijo so poleg članov gledališča – direktorja Slavka Jana, dramaturga Filipiča, režiserja Franceta Jamnika in igralca Janeza Cesarja – postavili še nekaj članov upravnega odbora SNG –njegovega predsednika Juša Kozaka, od članov pa Franceta Koblarja in mene. Tu je treba povedati, da so v tem odboru ta čas sedeli po letih in izkušnjah kaj različni ljudje; poleg mene, ki sem bil še študent primerjalne književnosti, tudi Anton Ocvirk, ki je bil moj profesor. Toda Ocvirka ni bilo med tistimi, ki smo šli sedet v žirijo, da bi presojali najnovejše dramske dosežke. Ko se je torej žirija kljub svoji raznoterosti enotno odločila v korist »nove« dramatike in je bilo treba odločitve tako ali drugače uresničiti, se je vreme poslabšalo. Dramaturg Filipič je postal nenadoma zelo previden. V gledališkem listu sta morala Smole in Javoršek sama razlagati svoji igri, dramaturg o njima ni rekel niti besede; in ko je v članku ob izidu nagradnega natečaja o zadevi vendarle spregovoril, ni omenil nobenega avtorja in dela po imenih, ampak je zelo nevtrarno opisal splošne poteze te dramatike, zdaj že z jasnim opozorilom, da »dramatiki zapadajo v modno psihozo dramaturškega modernizma«. Sledili so ukrepi zoper Javorškovo predstavo, morda tudi zoper Smoletovo. Žirija si torej ni prislužila posebnih časti, Filipič je pretrpel najbrž poklicen poraz; toda oba sta molčala. Pač pa je v letu 1956 javno spregovoril preostali član upravnega odbora, profesor Ocvirk, to pa tako, da je v Naši sodobnosti, ki sta jo takrat urejala Ferdo Kozak in Boris Zihlerl, objavil članek *Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo*. Članek se je nanašal na Smoletovo *Potovanje v Koromandijo* in na Božičevo prozo *Človek in senca*, ki sta bila ravno objavljena v Besedi; obsodil ju je kot slaba slovenska posnetka francoskih eksistencialistov, se skliceval na Borisa Zihlerla, izrekel nezaupnico ne le Besedi, ampak tudi nesrečni žiriji. Na to Ocvirkovo obsodbo sem mislil, ko sem ga v članku *Nekrolog za Besedo*, objavljenem septembra 1961 v Perspektivah, prištel med »korifeje predvojne liberalistične kulture«. Toda to je bilo rečeno že v času, ko je Oder 57 cvetel in se je zdelo, da je »nova« dramatika

s Smoletovo *Antigono* in Kozakovo *Afero* že zmagala, ne pa, da bi se izkazala za epigonski uvoz z Zahoda. Toda šele zdaj, ko se bolj živo spominjam teh položajev, opažam, da ta jezljivi napad na Ocvirka ni prav nič poslabšal razmerja med nekdanjim učiteljem in učencem; narobe, Ocvirk me je kmalu zatem pritegnil k sodelovanju pri stvareh, ki so se mu zdele nujne za slovensko kulturo, književnost in znanost; in temu sem se brez pomisleka odzval. Vse to pa je zanimivo samo toliko, kolikor pojasnjuje položaj, iz katerega je leta 1957 zrasel Oder in o čemer tudi v knjigi o njem ne zvemo vsega.

Božičevo zmotno navajanje natečajnih rezultatov iz leta 1956 seveda ni edina zmotna v tem zborniku, ki lahko naravna spomin na pravo pot. Tu so še trditve, ki same po sebi niso zmotne, a s svojo nejasnostjo zbujajo dvom ali pa vsaj terjajo natančnejši odgovor. Ko Javoršek v svojem prispevku pripoveduje o tem, kako se mu je godilo po letu 1959, ko so mu v Odru 57 igrali *Veselje do življenja*, pravi: »Za Oder 57 pa sem začel pisati *Konec hrepenenja* in v njem poskušal nadaljevati z iskanjem novih scenskih in igralskih možnosti«; na to dejstvo navezuje misel, da je prvotno ozračje Odra »začela spodkopavati skupina, ki je vodila Perspektive in z njimi visoko politiko z visokimi filozofskimi in ideološkimi cilji«, kar nazadnje dopolnjuje s tole mislijo o delovanju perspektivskega kroga znotraj Odra: »Iz Odra 57 je samovoljno izrnil vrsto ljudi in v skladu s svojo novo repertoarno politiko zavrnil mojo dramo *Konec hrepenenja*.« (Str. 36–38) Naj pustim za zdaj ob strani vprašanje o »skupini« pri Perspektivah in o njeni morebitni vlogi v Odru 57 – pomen tega vprašanja je tolikšen, da mu je treba posvetiti poseben del tega spominskega pretresa. Javorškova igra o »koncu hrepenenja« me tu zanima kot dejstvo, ki lahko pojasni pomen in konec njegove udeležbe v tem gledališkem krogu. Ta pomen je vsekakor večji, kot ga želi priznati Taras Kermauner v svojem prispevku, napisanem z nasprotnega stališča. Toda kakšno vlogo je imel v vsem tem prav *Konec hrepenenja*? Iz zelo natančnega, pa tudi strokovno zanesljivega pregleda povojne slovenske dramatike, ki ga je napisal Jože Koruza za zbornik *Slovenska književnost 1945–1965* (Ljubljana, 1967), povzemam, da je Javorškov *Konec hrepenenja* predelava prvotnega *Hotela nad prepadi*, se pravi enega od pohvaljenih del natečaja iz leta 1955–56; in še to, da je takó predelano delo bilo nagrajeno na celjskem natečaju leta 1960. Je torej izjavo, da ga je začel posebej pisati za Oder, treba razumeti v tem smislu, da je v tem letu začel predelovati *Hotel nad prepadi*? Toda še zmeraj si ne znam razložiti, kako in kdaj naj bi bili predelano besedilo pri Odru 57 odklonili. Igre se spominjam samo v prvotni obliki in pod naslovom *Hotel nad prepadi*, kot smo jo brali v žiriji leta 1955–56; ne spomnim se, da bi jo bral po letu 1959 pod naslovom *Konec hrepenenja*, to pa bi bil moral, če jo je avtor predložil repertoarnemu svetu Odra; in če je tak svet v tem času sploh obstajal, sem bil najbrž njegov član. Ali pa je šla igra mimo mene in so o nji odločali drugi? Skratka, o stvari ni mogoče reči nič drugega, kot da je škoda, da je avtor ni natančneje pojasnil; s tem bi na mah izginil dvom o tem navidez ne preveč pomembnem, vendar značilnem poglavju dramske in gledališke polpreteklosti.

Več kot samo nepojasnen dvom vsebuje mnenje, ki ga je zapisal Kermauner v svojem prispevku o tako imenovanih »nasprotnikih« Odra 57. Mednje je mimogrede prištel dramatika, literarnega zgodovinarja in teoretika Mirka Zupančiča. S presenečenjem berem o tem na str. 130 stavke:

»Zupančič je bil za časa Odra 57 eden njegovih najhujših nasprotnikov. Drama SNG je uprizorila njegovo parodijo na duha perspektivovstva: Dolino neštetih radosti. Gre za enega redkih slovenskih dramskih pamfletov povsem aktualistične narave. Igra se posmehuje vrsti temeljnih pojmov duhovnega sveta kritične generacije. Odrovci so prikazani kot novi šentflorjanci, kot oblastniki na Slovenskem. Tako je bila – stalinistična – oblast direktno odvezana sleherne krivde; še več: tisti, ki vlada, je barbarsko surova kultura-oblast odrovcev. Dejstva so pokazala, da je šlo za eno najbolj slepih ideologizacij, alibizacij oblasti in z njo kolaborirajoče srednje generacije. Kolaboracionizem se ponavadi prikazuje kot reševanje pred barbarstvom revolucije.« Kar mi ni všeč v tej obtožnici, s katero naj bi se pisala zgodovina Odra 57, je njena notranja logika. Izhaja namreč iz enačenja Odra in pa »duha perspektivovstva«, kar bi pomenilo: kdor je bil zoper tega »duha«, je bil nasprotnik Odra 57. Neprijetnost takšne logike je v tem, da se nam v njeni osvetljavi prikazuje Oder samo še kot podružnica Perspektiv oziroma »duha perspektivovstva«; torej Oder 57 ni bil kolikor toliko normalna združba različnih režiserjev, igralcev, dramaturgov, organizatorjev in drugih, ampak so bili vsi ti le nosilci enega samega »duha«, in to tistega iz Perspektiv. Toda Kermauner in jaz dobro veva, da temu ni bilo tako. Vsi delavci v Odru 57 so bili svobodomiseln, svobodoljubno in tudi demokratično zagreti za izdelavo »nove« slovenske dramatike in »drugačnega« gledališča na Slovenskem, vendar večidel niso bili aktivisti perspektivovskega »duha« – če se seveda sploh dá govoriti o takšnem »duhu« v ednini in s popolnoma določenim pomenom. Seveda bi kdo lahko trdil, da so bili nevede in nehote v njegovi »službi«, torej nekakšni izvajalci tistega, kar je od njih hotela od začetka Odra 57 pa do njegovega konca, nekakšna skrivna, posameznim odrovcem nadrejena »duhovna« instanca, vedoča in vodeča vse njihove zadeve z močjo pravega oblastnika. Toda misliti o stvari tako bi bilo ne samo sramotno in nemoralno, ampak tudi neresnično. Večina prispevkov v zborniku za Oder 57 o tem ne ve ničesar, pa tudi moji spomini mi govorijo, da so se stvari dogajale drugače.

Toda celo v primeru, da bi bilo enačenje Odra 57 s Perspektivami povprek in počez resnično, so citirane misli o Zupančiču najbrž pomota. Ko so leta 1965 uprizorili Zupančičevo *Dolino neštetih radosti*, sem jo videl, vendar se ne spominjam, da bi se nanašala kakorkoli na Perspektive, njihovega »duha« ali na kaj temu podobnega. Da se ne bi zanesel samo na spomin, sem še enkrat prebral oceno dela, ki jo je takrat za revijo Problemi napisal Lado Kralj, ki je bil član zadnjega uredniškega odbora Perspektiv; ta ocena ne vidi v igri nič takega, kar bi potrjevalo Kermaunerjevo mnenje. In ko berem igro, kot je bila v knjigi objavljena leta 1971, se mi zdi, da bi jo morali s pomočjo najbolj zvitih alegoričnih umetnij postaviti na glavo, da bi v nji našli satiro na perspektivovstvo. Toda te tudi Kermauner ni našel niti leta 1965 niti 1971, ampak šele proti letu 1988, ko je bil Zupančič – kot beremo na koncu knjige o Odru 57 – že nekaj časa med šestindvajsetimi povabljenici, ki naj bi kot nekdanji člani Odra 57 prispevali za knjigo svoja »pričevanja«. In to upravičeno, saj je bil med njegovimi ustanovitelji, po Petanovi domnevi si je izmislil za društvo, v katerega okviru naj bi delovali, ime A. T. Linhart, bil je prvi predsednik tega društva, kot igralec je sodeloval pri prvi prireditvi in bil zraven pri izbiri obeh Ionescovih iger, ki sta prinesli Odru 57 prvi večji pomen. Da je bil torej »eden najhujših nasprotnikov« Odra 57? Nikakor, saj je ravno on leta 1969 v znani polemiki okoli

uprizoritve Smoletovega *Krsta pri Savici* v ljubljanski Drami, ko so z ostjo zoper njenega ravnatelja Bojana Štiha začeli govoriti o krizi slovenske dramatike in gledališča, zapisal tole: »Slovenska dramatika je prav s Strnišem, Smoletom, Zajcem, Kozakom, Božičem in drugimi (kljub različnim formam) dosegla zavidljiv vzpon, ki zanika misel o krizi.« Avtorji, ki jih je naštel, so bili z izjemo Strniše vsi igrani v Odru 57 in so svoje igre objavili v *Perspektivah*; bili so »sol« Odra in tudi kot takim jim je šla Zupančičeva pohvala.

Bolj iz naključne pozabljenosti kot iz jasnega hotenja so v zbornik zašle sodbe, ki se mi zdijo – sodeč po spominu in dokumentih – enako zmotne. Avtorji so jih postavili v svoje prispevke, ker so se jim zdele verjetno povezane z Odom, pa to najbrž sploh niso in se ga tičejo le od daleč. Ko na primer Kermauner razlaga političen pomen Odra 57, želi z njim povezati simpozij o »alienaciji«, ki je bil v Ljubljani na začetku leta 1964, in pravi: »Ne mislim le na to, da smo l. 1964 organizirali simpozij o alienaciji in zanj napisali referate. Že sama organizacija mimo Partije oz. mimo uradnih institucij ali še točneje: mimo uradne volje, le po lastni pobudi – to je bilo najmanj zaželeno – nam je priskrbelo velik črn madež. Analiza tega simpozija ne sodi v kontekst te razprave.« (Str. 120) Iz citiranega bi sledilo, da so simpozij o alienaciji in reintegraciji človeka naše družbe, kot se je uradno imenoval, zasedal pa je 9. in 10. januarja 1964, organizirali odrovci ali pa morda uredniki in sodelavci *Perspektiv*. Na simpoziju smo bili nekateri teh sodelavcev, toda ne številni, naši trije referati so bili objavljeni v *Perspektivah*. Ves čas sem imel vtis, da smo na simpoziju bolj »gostje« in da je eden njegovih pglavitnih organizatorjev Tine Hribar; ta sicer ni bil »eden od najhujših nasprotnikov« revije ali celo Odra 57, toda bil je gotovo med kritiki *Perspektiv*, saj je svojo obširno kritiko razvijal prav leta 1963 v *Problemih*. O tem, da bi bili torej »mi« ali nekaj temu podobnega organizirali simpozij, pač ne more biti govora. O tem me prepričujejo objavljena dejstva. Simpozij je javno napovedal Tine Hribar 9. januarja 1964 v *Delu*, dan zatem je prav tam Štefan Kališnik ugotovil, da ga prireja študentska sekcija Filozofskega in sociološkega društva SR Slovenije, in še dan za tem so v *Delu* objavili izjave nekaterih udeležencev simpozija – članov organizacijskega odbora Spomenke Hribar, Janeza Jerovška, Dušana Pirjevca, Staneta Saksida, Janeza Stanovnika, Borisa Ziherla in mojo. Ziherl je za sklep ugotovil: »Prirediteljem gre vse priznanje za njihovo pobudo.« Da bi torej Ziherl hvalil perspektivovce, ki da so organizirali simpozij? Po vsem tem je jasno, kdo so bili dejanski prireditelji in organizatorji. Kar pa zadeva udeležbo nekaterih sodelavcev *Perspektiv* – Veljka Rusa, Tarasa Kermaunerja in mene – je za pravo razumevanje razmerja med njimi potrebno reči, da so bili njihovi diskusijski prispevki zelo različni. V svoji izjavi za *Delo* sem ponovno pogodrnjal nad »dogmatizmom, ki se naslanja na ‚mladega‘ Marxa«, kar je bilo v nekakšni zvezi s polemiko, ki sem jo v *Perspektivah* že leta 1961 naperil zoper nekatere takratne Rusove ideje, toda v izjavi sem med »prispevki, ki so najbolj aktualno odprli žgočo socialno problematiko«, pohvalil prav Rusove simpozijske teze o simbiozi lastništva in dela, kar najbrž ni bila dolžna pohvala komu iz *Perspektiv*, ampak znamenje zadovoljstva, da je na mesto mladomarksovske sholastike, kot sem jo imenoval, stopila konkretna družbena analiza.

Skratka, nikakor ni res, da bi bilo vse, kar se je kulturno, znanstveno ali filozofsko pomembnega dogajalo v letu 1964, bilo delo *Perspektiv* ali

Odra 57 in da bi bilo v zvezi z enim ali drugim, če ne kar z obema naenkrat. Toda to ne velja samo za simpozij, ki ga Kermauner v svojem prispevku na silo spravlja pod okrilje perspektivskega »duha«, ampak tudi za simpozij o slovenski kulturi, ki ga je v dneh od 18. do 20. marca 1964 priredil KUD A. T. Linhart. V knjigi o Odru 57 je na koncu, v Dodatku, objavljeno nekaj dokumentov tega simpozija, kot da je bil v zvezi z Odrom 57 ali celo ena od njegovih prireditev. To pa ni čisto res. Simpozij so priredili v okviru društva A. T. Linhart, ne pa Odra, ki je bil formalno del tega društva, dejansko pa je živel po svojih zakonih. Simpozij sva organizirala Primož Kozak in jaz s pomočjo Brede Vrhovec, ki je bila seveda od začetka glavna organizatorica Odra; toda da bi bil simpozij v zvezi z Odrom 57, je nemogoče že zato, ker smo bili vsi trije v letu 1964 od njega odmaknjeni iz razlogov, ki so bili povezani z razvojem in koncem Odra in bodo v teh zvezah tudi pojasnjeni. V organizaciji simpozija ni sodeloval nobeden od takrat delujočih organov Odra 57, morda o njem niti niso bili natančneje obveščeni. Res je seveda, da je bilo v obširnih »tezah«, ki sva jih s Kozakom napisala za to prireditev, obravnavano tudi slovensko gledališče in je bil v tem okviru na kratko upoštevan Odr 57; zato bom ta del na ustreznem mestu tega spisa citiral, že zdaj pa lahko rečem, da je bil do Odra razmeroma zadržan in da ga ni mogoče imeti za njegov manifest ali kaj podobnega.

Še manj je mogoče imeti omenjeni simpozij o slovenski kulturi za delo Perspektiv, čeprav se je prav to mnenje o njem sredi leta 1964 zelo odločno izoblikovalo in seglo v javnost. Izrekel ga je zlasti Stane Saksida v članku *Prva polovica leta 1964*, objavljenem v *Problemih* za tisto leto. Kako zelo ga je povezal s Perspektivami, z njihovim »duhom«, »grupo« ali celo njenim političnim delovanjem, kaže tale stavek: »Nekakšen uvod in hkratno kristalizacijo temeljnih principov, s katerimi so Perspektive začele odkrito in zavestno politično akcijo – objektivno so namreč politično delovale ves čas svojega obstoja – predstavljajo teze za simpozij o slovenski kulturi.« Seveda bi bilo treba vsebino omenjenih tez osvetliti z nepristransko analizo, ki bi pokazala, koliko je bilo v njih splošnega »duha« perspektivovstva; koliko so se od njega odmikale, bile posebne ali celo osebne; pa tudi, koliko so bile res samo kulturne in koliko politične, bodisi v takratnem ali današnjem pomenu besede. Toda v vsakem primeru je nujno upoštevati, da sva jih pisala s Kozakom sama, verjetno celo iz volje po čim večji distanci do drugih sodelavcev Perspektiv. Temu primerno je bil simpozij organiziran, nanj smo povabili precej vidnih in zelo različnih kulturnih delavcev, med njimi seveda tudi perspektivovcev. V debati, ki je stekla na simpoziju, so sodelovali – po zapisu, ki ga imam pred sabo – med drugimi tile govorniki: Janez Dokler, Franjo Dominko, Vital Klabus, Niko Grafenauer, Tine Hribar, Janez Jerovšek, Vladimir Kavčič, Pavle Kogej, Viktor Konjar, Janko Kos, Primož Kozak, Uroš Kraigher, Janez Lajovic, Janez Menart, Dušan Pirjevec, Niko Prijatelj, Franci Pivec, Veljko Rus, Tomaž Šalamun, Rudi Šeligo, Veno Taufer, Ciril Zlobec, France Zupan, Beno Zupančič, Fedor Žigon in Fran Zwitter. Iz zasedbe je razvidno, da v debati ni prevladovalo stališče kakega posebnega kulturnega ali kulturnopolitičnega kroga, šlo je za izmenjavo zelo različnih, včasih nasprotnih ali vsaj drug do drugega kritičnih posameznikov. O gledaliških zadevah, zlasti o Odru 57, skoraj niso govorili.

Po vsem tem ni mogoče dvomiti o tem, da simpozija iz leta 1964 nista bila v neposredni zvezi z Odrom, pa tudi ne s Perspektivami; da pa sta

seveda predstavljala enega od členov širšega položaja, v katerem se je dogajala takratna slovenska kultura. Samo v tej posredni vlogi ju je mogoče upoštevati, kadar bi razpravljali o zunanjem poteku in notranjem razvoju Odra 57. Za pojasnitev obojega je seveda pomembneje vedeti, kakšno vlogo so imeli v njem posamezni sodelavci. Za igralce, režiserje, inscenatorje in druge je delež razviden iz dokumentacije, ki jo je objavil že Taufer v svoji razpravi za *Živo gledališče*, v knjigi *Oder 57* je v Dodatku ponovno in natančno ponatisnjena. Iz nje se potrjuje, da so bili med njimi takratni ali poznejši osrednji igralci ljubljanskih gledaliških hiš, režiserji različnih generacij, usmeritev in ravni, med inscenatorji tudi pomembni likovni umetniki, kar takrat v naših gledališčih ni bila ravno navada. Precej manj dokumentirana je vloga dramaturgov, strokovnih svetovalcev in sodelavcev, organizatorjev in podobno. O marsičem dokumentov sploh ni, pa tudi spomin je nezanesljiv. Iz prispevkov v zborniku sem razbral, da so bili med »poslovodječimi« Odra 57 Veno Taufer, Maks Sedej ml. in Marjan Rožanc; to me je presenetilo, saj mi ni bilo več v spominu, da so takšni »poslovodječii« sploh obstajali. Šele ko sem v pripravi za te zapiske našel med starimi papirji »poslovnik« Odra 57 – morda edini ohranjeni primerek, kar lahko razloži, zakaj v knjigi ni bil objavljen – mi je postalo jasno, da so navedbe točne, čeprav veljajo verjetno šele za zadnja leta Odrovega obstoja. Pač pa ohranjeni zapisi pričujejo, kdo so bili »ustanovitelji« društva A. T. Linhart in s tem Odra 57, kdo njegovi prvi »odborniki«, iz česar med drugim sledi, da je bil njegov prvi predsednik Mirko Zupančič. Ali je bil še kak »predsednik« med njim in mano, ki sem se v tej funkciji podpisoval za A. T. Linharta vse do njegovega konca v letu 1964 ali 1965? Verjetno sem Zupančiča nasledil leta 1959, morda pa že prej. Nekaj dokumentarnih in spominskih lukenj je tudi za presojo o tem, kakšne so bile pri Odru dramaturške zasedbe in dela. Gotovo je to, da sem pripravljaval Večer slovenske ljubezenske lirike, Javoršek pa predstavo *Veselite se življenja*. Za druge predstave so tu gledališki listi, toda ne za vse, besedila nekaterih pa niso podpisana. Iz podpisanih je gotovo vsaj to, da je imel Javoršek v dramaturški obdelavi Ionescovi igri *Plešasta pevka* in *Učna ura*, Kozak Smoletovo *Antigono* in Zupanovega *Aleksandra praznih rok*, Kermauner Božičevi igri *Zasilni izhod* in *Križišče*, pa tudi Zajčeva *Otroka reke* in Kozakove *Dialoge*, jaz pa Božičevega *Vojaka Jošta ni*, Veno Taufer Rožančevo *Stavbo* in Andrej Inkret Rožančevo *Toplo gredo*. Za Ghelderodov *Escorial* ni bilo gledališkega lista, toda prevajalec in s tem tudi dramaturg je bil pač Javoršek. In končno sta tu dve nepodpisani besedili v gledaliških listih za Kozakovo *Afero* in Smoletove *Igrice*. Pisani sta podobno, razčlenjeni na odstavke o Odru, avtorju in delu; pri tem je v odstavku o delu zmeraj vstavljen daljši citat – pri *Igricah* njihovega avtorja, pri *Aferi* pa odlomek iz spisa »kritika-misleca«, ki je bil najbrž Kermauner. Za okvirni tekst pri *Igricah* sem skoraj gotov, da je bil moje delo in zaradi podobnosti bi kaj takega sklepal tudi za *Afero*. Toda s tem še zmeraj ni pojasnjeno, kdo vse je sodeloval pri obravnavi posameznih besedil in njihovi pripravi za odrsko postavitve. V krog ob posameznem delu so se vključevali različni posamezniki, in ker so ti krogi delovali razmeroma samostojno, je bil enoten pregled nad njimi skoraj nemogoč. Popolna rekonstrukcija dogajanja na tej ravni najbrž ni več mogoča.

II

Napake, pomanjkljivosti ali dvomi o dejstvih, iz katerih se dá razumeti nastanek, razvoj in konec Odra 57, sami na sebi seveda za razumevanje te celote niso zelo usodni. Težave nastanejo šele z interpretacijo, ko je treba dejstva povezati med sabo, postaviti v širši okvir, dopolniti z manjkajočimi členi, predvsem pa osmisliti v pregledno celoto, morda celo odkriti v tako postavljeni celoti nekakšne razvojne premike, jih razložiti in utemeljiti.

To velja že za nastanek Odra, o čemer je bilo veliko napisanega, toda vsakič drugače in ne brez nasprotnih mnenj, tudi v tem zborniku. Ko so leta 1967 v knjigi *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* popisali predstave Odra 57, so na začetek postavili formulacijo, da ga je ustanovila »skupina mlajših književnikov in gledaliških delavcev«, kar je samo na sebi sicer pravilno, vendar preveč splošno. Iz drugih virov se spominjam prav tako splošne trditve, da so ga ustanovili študentje ljubljanske Filozofske fakultete in Akademije za igralsko umetnost, ki je deloma napačna. Med številnimi posamezniki, ki smo se motali okoli začetkov Odra, je bil resda en del še iz študentskih vrst, zlasti režiserji in igralci, nekateri pa smo bili že diplomirani – Mirko Zupančič, Primož Kozak, Taras Kermauner, jaz in še kdo. Nastanek je treba razlagati verjetno prav z dejstvom, da je šlo za mlade ljudi, ki so se znašli v prvih »službah«, ne več obremenjeni s šolskimi deli, pa tudi še brez pravih službenih obveznosti; pridružili so se jim mladi gledališki ljudje, ki so bili formalno še študentje, vendar so – kot je v tem krogu navadno – želeli čimprej v zunajšolsko poklicno delo. Vendar vse to še ne pojasni nastanka Odra 57, ampak kvečjemu zunanje razmere, iz katerih se je izvil. Pomembnejši so bili seveda »notranji« razlogi, med katere je treba prišteti že omenjeno »novo« dramatiko, nastalo sredi petdesetih let, odpor do tradicionalnega gledališča in dramske literature, nove gledališke, režiserske in igralske načrte, globlje kulturne tokove, iz katerih so se vse te novosti napajale, in še kaj takega.

Seveda so mogoče tudi drugačne, konkretnejše razlage. Kermauner je ponudil svojo že v *Pogovoru z Jožetom Pučnikom*, objavljenem leta 1984 v Novi reviji in povzetem v Pučnikovo knjigo *Članki in spomini 1957–1985*. Ko se je tu v svojih vprašanjih Pučniku kot enemu od publicistov Revije 57 ustavil ob njenem sodelavskem krogu, je menil: »Tu je bilo deset ali dvajset revijašev, 'trdnega jedra' 'Revije 57', vsaj nekaj med njimi pa primernih za člane organizacije. Navsezadnje smo kot revija bili neke vrste organizacija. Posebej nas je obremenjevalo, ker smo ustanovili tudi gledališče – 'Oder 57' – ki je bilo vzporedno reviji, in kulturno umetniško društvo 'A. T. Linhart', nato pa že uradno pravno predložili vlogo za dovoljenje, da ustanovimo lastno založbo.« Iz povedanega bi sledilo, da je Oder 57 ustanovila nekakšna »grupa«, ki se je zbrala okoli Revije 57, ali že kar njeno »trdno jedro«, ki naj bi bilo skorajda namenjeno za članstvo nekakšne organizacije. Vse te navedbe je jemati s precejšnjo previdnostjo. Pravzaprav je treba šele natančneje razmisliti, kakšno je bilo resnično razmerje med Odrom 57 in Revijo 57, ki sta bila skoraj hkrati ustanovljena, a je bila revija ukinjena že leta 1958, gledališče pa je trajalo še skoraj šest let.

Ustanovni zbor društva A. T. Linhart, ki naj bi bil dal podlago novemu gledališču, je bil 29. aprila 1957; v tem času je Revija 57 gotovo že nastajala, Beseda je ravno prenehala, prva številka nove revije je izšla pač sredi leta 1957, saj jih je do konca leta sledilo še pet. Zveza med obojim je torej

verjetna, saj je tudi ime Odra 57 moglo nastati samo v zvezi z imenom nove Revije 57. To pa seveda še ne pomeni, da je Oder ustanavljala ista skupina ljudi; še manj, da je to storila »grupa« revijašev, o kateri je v citiranem stavku spregovoril Kermauner. Razlog je ta, da je o takšni »grupi« mogoče govoriti kvečjemu za leto 1958 ob ukinitvi revije, pa še to z omejitvijo, da ni obsegala vseh njenih sodelavcev; nikakor pa ne že ob začetku Revije 57. To mi potrjujejo tako spomini kot dokumenti o tem, kako so v letu 1957 ukinjali in ustanavljali revije, in to prav v času, ko se je rodil A. T. Linhart kot okvir za novo gledališče.

Beseda je za leto 1957 izdala samo še prvo dvojno številko, v kateri je izšel začetek Kovačičevega *Zlatega poročnika*. Ciril Zlobec kot odgovorni urednik za leposlovje se je moral za to objavo zagovarjati pred sodiščem, kar je storil zelo odločno in pogumno; jaz kot urednik kritično-publicističnega dela nisem imel v zadevi nobene vloge, samo iz zakulisnega šušljanja sem slutil nekaj malega o tem, da sem kakemu partijskemu ideologu politično zelo sumljiv, da ne rečem nevaren; toda za te govorce se nisem kaj dosti menil, ker je bil omenjeni sum brez vsake podlage, moja kulturnopolitična vest pa popolnoma nedolžna, če že ne kar naivna. Kljub vsemu je bila seveda že zapečaten usoda Besede, ki je v tem času izhajala kot zares svobodna revija in brez temelja v kaki družbenopolitični organizaciji pa tudi brez strehe nad glavo v kaki založbi. Tretja številka za mesec marec ni mogla več iziti, natisnjena je bila samo v dvajsetih izvodih za »arhivsko« rabo. V njej so bili med drugim objavljeni odlomek iz Vugovega romana, Zajčeve pesmi, Rožančeva enodejanka *Enačaj med barako in življenjem*, pozneje predelana v *Stavbo* in zaigrana v Odru 57, nadaljevanje moje razprave *Umetnost in kriza humanistične zavesti*, ki je zatem izšlo v prvi številki Revije 57, nadaljevanje Kovačičevega *Zlatega poročnika*, ki je sprožilo sodni postopek, Paternujeva razprava o sodobni literarni zgodovini in moja kritika Lukácsa, ki je bila pozneje natisnjena v predzadnji številki Revije 57 za leto 1958, to je tik pred njeno ukinitvijo. Iz teh naključnih podatkov je že videti, kakšno je bilo pravo razmerje med Besedo in revijo po nji. Te ni ustanovila kaka posebna »grupa«, ampak je izšla neposredno iz sodelavcev Besede. Bivša urednika seveda nisva prišla v novi uredniški odbor, kajti bila sva v »karanteni«, urednika Revije 57 sta postala Veno Taufer in Vital Klabus, v njenem odboru so bili še: Peter Božič, Primož Kozak, Smiljan Rozman, Veljko Rus, Dominik Smole, Janez Stanek, Gregor Strniša, Mirče Šušmel in Dane Zajc; edini, ki med njimi ni objavljajl v Besedi, je bil Rus. Novo je bilo še to, da je revijo izdajal univerzitetni odbor Zveze študentov v Ljubljani. Kljub takšnim spremembam je bila neposredno nadaljevanje Besede, kar se je v prvi številki lepo kazalo s tem, da so bile na uvodnem mestu natisnjene Zlobčeve pesmi; osrednji prozni spis v nji je bil zadnji del Smoletovega novelskega romana, ki je izhajal v Besedi; in iz prepovedane številke Besede je bilo kar neposredno prevzeto nadaljevanje moje razprave. Večino drugih prispevkov so napisali bivši, starejši ali mlajši sodelavci Besede. Toda to bi veljalo tudi za nadaljnje številke, kajti glavni avtorji Revije 57 so bili do konca tile: v poeziji Strniša, Taufer, Vegrijeva, Zajc in Zlobec, v prozi Božič, Hieng, Hudeček, Smole, Šeligo, Šušmel in Vuga, v dramatik Božič, Rožanc in Strniša, v prevodni poeziji Pavček, Taufer in Zlobec, v kritiki, polemiki in esejistiki pa – naštetu brez pravega reda – Kermauner, Kozak, Pučnik, Rus, Saksida, Klabus, Kramberger, Prosenc, Grün, Zupančič, Jerovšek, jaz in še kdo. Ob

esejistih je potrebnih nekaj opomb. Kermauner je objavil samo v prvi številki, potlej je utihnil, toda o njem se zdi – kar s presenečenjem ugotavljam šele zdaj – da ni ničesar objavil že v Besedi od leta 1954 pa do njenega konca; toda na začetku leta 1957 je postal član uredniškega odbora Besede, ki je bil sestavljen prav zato, da bi jo zavaroval pred pretečo ukinitvijo. Najbolj dejaven esejist pri Reviji 57 sem bil pravzaprav jaz, saj sem prispeval za vsako številko. Vendar nisem bil med »ideologi« te revije. Morda je to bil ali hotel biti Kermauner, vendar pa je po nastopu v prvi številki utihnil. Po naravi in številu svojih prispevkov se je tej vlogi bližal Kozak. Sicer se mi pa zdi, da sta nekakšna »ideologa« polagoma postala Rus in Pučnik, čeprav pred tem nista bila sodelavca Besede, oba sta dosledno puščala ob strani območje kulture in umetnosti, poglavito domeno esejistov Besede. Poleg tega sta bila zelo dejavna v odboru. Pučnik je bil vanj kooptiran na začetku leta 1958, če se ne motim, na mesto Smiljana Rozmana. Več o dogajanjih pri Reviji 57, ki so morda proti koncu vodila v sestavo nekakšne ožje »grupe«, pa spominsko ne vem, saj nisem bil član uredniškega odbora in torej ne ravno posvečen v vse načrte revije. Bil sem seveda proti koncu zraven na razširjenih sestankih odbora, kjer so najbrž govorili o Pučnikovih prispevkih, ki bi utegnili ogroziti obstoj Revije 57, in sem v tej vlogi gotovo svaril pred možnimi političnimi posledicami. Udeležil sem se kakšga neformalnega esejističnega srečanja, kot je bil ta, o katerem pravi Pučnik v svojem spominskem zapisu tole: »Ne glede na to, da nismo ustanavljali nikakršne organizacije, smo se (Kermauner, Kos, Kozak, Rus, Pučnik) dogovorili, da izvedemo, vsak iz svojega stališča in vsak iz svojega posebnega zanimanja, sistematično kritiko oblastne strukture pri nas.« K temu njegov sogovornik Kermauner pripominja: »Tega se dobro spominjam. Bilo je v uti na Kozakovem vrtu. Svitalo se je že, ko smo po naporni diskusiji cele noči prišli do tega za vse obveznega sklepa.« Seveda moram reči, da vsaj zame ta stvar ni trajala »do svita« in je torej čisto mogoče, da so se v prijateljskem krogu pogovarjali še o marsičem, vendar v svojih spominih nimam nobenega vtisa, da bi šlo za nekakšne »obvezne« sklepe in tudi beseda o »sistematični kritiki oblastne strukture« se mi zdi nekam huda za tisto, kar sem si v teh pogovorih lahko predstavljal kot nalogo kulturno-literarnega esejista.

Če naj se od tod vrnem k vprašanju, ali je morda Oder ustanovila aprila leta 1957 res nekakšna »grupa« iz te revije, bi seveda moral skleniti, da to nikakor ne, saj takšne »grupe« v tem času ni bilo in tudi ni moglo biti. Drugo je seveda vprašanje, ali je nastala ob izteku Revije 57 in v tistem času kaj vplivala na gledališče. Toda o tem se lahko samo sprašujem. Da sta stala urednika in večina članov uredniškega odbora za revijo in vsem, kar je počela, je verjetno in tudi naravno. Toda da bi vsi ti sodelavci sestavljali »grupo« v nekakšnem posebnem pomenu? Za marsikoga med pesniki, prozaisti in dramatik, ki so bili najvidnejši v reviji, si kaj takega skoraj ne morem predstavljati. Od esejistov so to bili morda Kermauner, Rus in Pučnik, toda v katerem pomenu, težko sodim. Zase vem, da se nisem imel za člana »grupe«, in da to nisem mogel biti ne v ideološkem ne v čisto praktičnem pogledu. Za Kozaka domnevam nekaj podobnega. Ker pa je bil ravno on med glavnimi ustanovitelji Odra 57, je prav o tej zadevi treba povedati nekaj več, tudi tisto, kar zadeva prijateljsko razmerje, ki naju je povezovalo ravno v tem in poznejšem času.

Mladega Kozaka sem bežno videval že na klasični gimnaziji v prvih

povojnih letih, toda поблиže sva se spoznala šele leta 1951, ko me je v imenu svojega očeta, Ferda Kozaka, takrat urednika Novega sveta, povabil k sodelovanju v tej reviji. Ko sem postal sourednik Besede, sem ga pritegnil med njene sodelavce, tako kot leto poprej Kermaunerja. Ščasoma sva se spoprijateljila, kar seveda ni bilo edino prijateljstvo teh let. Že na začetku Besede sem našel tak stik z Mirkom Zupančičem; odkar sva bila sourednika z Zlobcem, je to formalno razmerje polagoma preraslo v dolgo prijateljsko zvezo; v teh letih sem bil nedvomno prijateljski tudi s Kermaunerjem, čeprav sem se morda bolj jaz navezal nanj kot on name. Ob vsem tem se je pa prijateljstvo s Kozakom izoblikovalo v posebej močno, zanimivo in smiselno povezanost. Leta 1955 sva nekaj tednov preživela skupaj v Parizu, prijateljstvo je trajalo do Kozakove smrti v letu 1981, čeprav ne brez nihanj, odtujevanj in spet približevanj, ki so v takih primerih pač zelo pogosta. Ko iz oddaljenosti gledam na to zvezo, se mi zdi, da je temeljila ravno na veliki različnosti značajev, življenjskih izkušenj, usmeritve in seveda tudi dela. Ne vem, koliko je na to vplivala »predzgodovina« vsakega od obeh. Kozak je imel za sabo večletno življenje v prijateljskem literarnem krogu, v katerega so spadali vsaj Kermauner, Tit Vidmar, Dominik Smole in še kdo, imeli so takoj po vojni nekaj konfliktov z uradno literarno sredo, in to jih je nedvomno zaznamovalo; jaz sam sem bil samohodec in kot tak sem se leta 1949 prilepil na Mladinsko revijo, ki je bila v tem času bolj ali manj uradno glasilo mladega, organizacijsko vodenega leposlovja na Slovenskem. Vendar moram priznati, da se nisem podrobneje zanimal za tovrstno Kozakovo preteklost in je tudi nisem dobro poznal; imel sem namreč pomanjkljivo ali pa tudi dobro navado, da ljudi nisem sodil po tistem, kar so bili morda po svojih bivših življenjih, in po tem, kar je bilo o tem slišati od drugih, ampak sem jih imel preprosto za to, kar so se mi kazali v neposredni sedanjosti; spominjam se, da sem nekako s tega izhodišča v teh letih prišel v tesnejše stike z Jožetom Javorškom in Dušanom Pirjevcem. Toda kakorkoli je s tem bilo – res je, da sva si bila s Kozakom od začetka zelo različna in prav zato morda zelo znosna drug za drugega. Iz pariškega časa, ko sva se utegnila bolje spoznati, mi je v spominu njegovo mnenje, da imam mnoge lastnosti, ki bi bile na drugih ljudeh neprijetne, na meni pa kot da niso. Bil je očitno dober opazovalec in psiholog. Jaz sam ga seveda nisem natančno opazoval, od nekda se mi je zdel kar preprosto očarljiva, intelektualno in življenjsko razgibana osebnost; če je imel kake slabe lastnosti, mi jih skoraj ni pokazal. Kar se pa najinih skupnih interesov tiče – in na njih temelji skoraj vsako dobro prijateljstvo – so bili v petdesetih letih najbrž celo večji kot pozneje. Kozak je bil skoraj vse do leta 1960 bolj ali manj esejist, kritik in moralističen premišljevalec, ne pa še dramatik. S tem sva si bila delovno blizu in enaka. Ko je postal uspešen dramski pisatelj in se je izkazalo, da je predvsem umetnik, sva se delovno, s tem pa najbrž tudi duhovno oddaljila drug drugemu, zlasti ker sem se tudi sam iz sprotne literarne kritike in esejistike usmeril v znanstveno-filozofsko obliko takšnega pisanja. Kar zadeva znanost, je najbrž že prej ni jemal zelo resno; o filozofiji, ki jo je sicer študiral, je pozneje ugotovil, da je samo posebna oblika literature – pravzaprav najboljša ali vsaj najzanimivejša. Od tod je razumljivo, da se pravzaprav ni pretirano zanimal za moje delo, ki je zmeraj bolj segalo na to stran, in da je zbudilo njegovo radovednost samo tisto, kar se mu je v mojem pisanju zdelo živahneje povezano s kulturnopolitičnimi vprašanji, ki so ga razburjala. Moje zanimanje za njegova dramska dela seveda ni popuščalo; občudoval

sem ne samo *Afero*, ampak tudi *Kongres*, malo manj *Legendo o svetem Che*, kot sklepam po posvetilu, ki mi ga je napisal v poklonjeni izvod (»Janku – ker mu ta knjiga ni zadosti všeč«). Toda dejal bi, da je nisem manj cenil kot dramo, ampak preprosto zato, ker nisem maral slovenskih dram o Che Guevari.

Za nastanek Odra 57 in za vse, kar je bilo s tem v zvezi, pa je bilo vendarle pomembnejše, kar je naju po svoje povezovalo, in to je bilo najbrž tudi razmerje do politike. Seveda to razmerje ni bilo popolnoma isto. Zase moram reči, da sem se v teh stvareh ravnal že v času Besede, zatem Revije 57 in Perspektiv, s tem pa tudi Odra 57, po nekem vzorcu, ki ga verjetno v tistih letih nisem domislil pojmovno, ampak je bil čisto instinktiven: da morajo biti v družbi, ki jo sicer uravnava vsemogočna partija, umetnost, znanost in filozofija popolnoma avtonomne. V teh območjih je torej dopustno delati vse, kar sledi iz njihovega notranjega razvoja, celo ne glede na politične posledice, ki jih kaj takega utegne prinesiti; ni pa potrebno, da se te sfere na silo vtikajo v politiko, zlasti ne takrat, kadar bi to bilo prav malo nujno za njihove lastne delovne cilje; ti seveda – tako sem najbrž mislil – daleč presegajo vse kratkoročne ali dolgoročne politične namene. Samo iz takšnega načelnega stališča si lahko razlagam, da sem v času Besede prihajal v zelo hude spore z Borisom Zihrlom, ki sem jih v svoji kulturno-avtonomni vnemi povzročal pretežno sam; in da sem v Reviji 57 in Perspektivah z nelagodnimi občutki spremljal obdobja, ko je v krog pri tej ali oni reviji začela vdirati politika, ali vsaj politizacija. To se je proti koncu Revije 57 zgodilo največ po Pučnikovi zaslugi; isto se je ponovilo pri Perspektivah kmalu potem, ko je prišel iz zapor. Kolikor se ga iz tega časa spominjam po osebnih stikih, ki niso bili zelo pogosti, je zbujal najboljši vtis z nekakšno preprosto možatostjo; na videz je bil skorajda nekakšen »leninski« tip, toda v resnici najbrž tipično slovenski, se pravi mehkejši in po svojem bistvu moralist. O tem, koliko se je šel dejansko politiko, nisem vedel ničesar, toda iz objavljenih stvari je bilo jasno, da ga kultura ne zanima in da sledi mislim, ki so bolj ali manj očitno naravnane k političnim vprašanjem. Nedvomno je hotel v to usmeriti Revijo 57, to pa je bilo tisto, kar sem si najmanj želel. Zahtevati, naj se kakšna revija ukvarja samo s kulturo, ne pa tudi s politiko, je bilo seveda sebično od tistega, ki bi kaj takega hotel; toda hkrati je bilo sebično tudi to, da je kdo, čeprav po svoji najčistejši vesti, terjal za politiko prostor tam, kjer naj bi bila zgolj kultura. Dve različni sebičnosti na istem prostoru je seveda moralno vprašanje; in tako sem lahko porast političnega pri Reviji 57 samo obžaloval in poskušal čimbolj stoično prenašati posledice, ki jih je ta porast prinesel. Ista zgodba se je ponovila ob koncu Perspektiv, zdaj seveda z dodatnim spoznanjem, da je družbenozgodovinsko neogibna; in da je torej tudi v tem primeru moralno najprimernejša stoična potrpežljivost.

Iz povedanega je razumljivo, da nisem bil ne pri Reviji 57 ne pri Perspektivah član nekakšne ideološke, celo politične »grupe«, kolikor je sploh obstajala. Toda isto bi moral reči za Kozaka. Njegovo razmerje do politike je bilo v nekaterih pogledih resda različno od mojega. Bil je seveda sin svojega očeta in o Ferdu Kozaku je znano, da ni bil samo umetnik, ampak tudi kulturnopolitičen publicist, ideolog, nazadnje tudi politik. Te stvari so zato Primoža Kozaka morale mikati že po družinskem izročilu. Toda bil je predvsem umetnik, gotovo bolj umetnik od svojega očeta. To pomeni, da se je ne samo kot publicist ukvarjal predvsem s kulturno-

umetniškimi vprašanji, ampak da je večji del svojih energij zastavil v ustvarjanje dram. Vendar tudi s tem še ni dovolj povedano. Bil je umetnik nasploh, tudi v življenju, s čimer hočem reči, da je doživljal, opazoval in presojal konkretni svet s pogledom umetnika, ki ga mika predvsem življenje po svojih najbolj značilnih, močnih, posebnih, domišljijo vzburljivih plateh. Znano je, da mora biti sestaven del takšnega umetništva tudi nekakšna vseh predsodkov prosta amorálnost. Zdi se mi, da je Kozak tako sprejemal tudi politično življenje. Privlačevalo ga je kot prav posebno izvrsten primer življenjskih energij, spopadov, silovitih dogodkov, kot izvir nenehnega vznemirjanja in seveda kot razlog usodne tragičnosti. Zato se je rad zamišljal v politične položaje, iskal stika s političnimi osebami, se predajal vznemirjenosti ob političnih dogodkih, vendar ob vsem tem ostajal navsezadnje predvsem umetniški opazovalec, ki potrebuje te stvari za snov svoje umetniško opazujoče domišljije; in ki jih predeluje kot gradivo za umetniško fantaziranje, v srečnih trenutkih pa spravlja celo v dramsko obliko.

Po vsem tem je bilo njegovo stališče do politike drugačno od mojega, toda v rezultatu je vendarle prišlo na isto. Se pravi, da se v resnično političnih dogodkih ni zares zastavil in da nikoli ni prestopil meje, ki loči kulturo od dejanske politike. Zato seveda ni mogel postati član nobene prave ideološko-politične ali podobne »grupe«, kolikor se je ta sploh snovala; in da se nobeni, naj je bila po svojih oblikah še tako neznatna, ni zares zavezal.

S tem je pa povedano najbrž že vse, kar je potrebno, da bi se dalo zares razumeti, kako je v letu 1957 nastal Odr 57. Ustanovila ga ni nobena »grupa«, vsaj ne v tistem smislu, kot je o tem zapisal Kermauner. Te »grupe« sredi tega leta še nikjer ni bilo; pa tudi posamezniki, ki so bili pri ustanovitvi zraven in bili zanjo zares pomembni, niso bili predestinirani za kaj takega. Na koncu zbornika o Odru 57 so objavljena pravila društva A. T. Linhart in seznam ljudi, ki so bili na začetku v različnih organih tega društva; oboje je bilo sprejeto na ustanovnem sestanku, 29. aprila 1957, na takratnem ljubljanskem Triglav filmu. Na srečo imam ohranjen zapisnik o poteku tega zbora. Udeležili so se ga in v njegove organe prišli tudi ljudje, ki pozneje pri Odru niso bili zraven, toda zelo mogoče je, da so v tem času storili kaj za njegove začetke. Med udeleženci ni bilo nekaterih, ki smo se kmalu močneje povezali z Odrom, med njimi midva z Javorškom. Zase moram reči, da sem v tem času gotovo že pomagal pri pripravah, toda uradne ustanovitve se rajši nisem udeležil, saj sem bil zaradi bližnje ukinitve Besede na preveč slabem glasu ali pa sem si to brez potrebe domišljal. Toda vse to so obstranske podrobnosti. Iz omenjenega zapisnika je razvidno, da je bila na začetku ustanovnega zbora krajša diskusija, v kateri so obravnavali koncepcijo novega gledališča. V debati sta imela glavno besedo Petan in Kozak, ki sta bila z Jožetom Koruzo v iniciativnem odboru. Če jim dodam še Bredo Vrhovca, ki je bila že v tem času gotovo glavna organizatorska moč celotnega podjetja, bi dejal, da so to bili dejavni ustanovitelji Odra 57. Glede na okoliščine bi sodil, da sta ustanovitev, kakršna je pač bila, povzročila predvsem Petan in Kozak, ki sta bila v tem času povezana s Triglav filmom, kamor se je nastajajoči Odr poskušal zasidrati; Kozak je bil pri tem podjetju dramaturg, Petan je sodeloval v njegovi proizvodnji; čeprav se ta zveza pozneje za Odr ni kaj prida obnesla, je bila za njegovo ustanovitev očitno odločilna.

S tem se odpira tudi na nadaljnji razvoj Odra nekoliko jasnejši pogled.

Kot ni mogoče za njegov nastanek reči, da je bil delo nekakšne politično-ideološke »grupe«, tako tudi za tistih sedem let, ki so sledila, ni mogoče kar povprek in počez trditi, da je taka »grupa« vodila Oder. Narobe, razvoj gledališča je bil zelo spremenljiv; kolikor se je pozneje v njegovem delu uveljavila »grupa«, ki je bila več od običajne gledališko delovne skupine, je bilo to v določenem razvojnem obdobju; sicer pa je bil Oder 57 ves čas predvsem bolj ali manj enotna koalicija zelo različnih skupin, zbranih ob čisto določenem tekstu, z drugimi podobnimi skupinami ali z upravo Odra pa v zelo rahlem stiku, tako da se včasih že ni več vedelo, kaj počno eni in kaj drugi.

To je morda samo splošna domneva, toda zanjo mi govorijo spominski vtisi in podatki. Ob teh se mi kaže marsikatera od znanih sodb o razvoju Odra 57 pretirana ali napačna. Takšna je na primer trditev, ki jo je zapisal v svojem prispevku Kermauner (str. 75), češ da sta do Antigone Oder »vodila Kos in Kozak« in da sta »omogočila Javoršku, da ponudi javnosti predstavo svojega Veselja do življenja...« Stvari so potekale malce drugače. Kozak je bil odločen za ustanovitev gledališča, toda pri obeh literarnih večerih, s katerima je Oder začel sezono 1957–58, najbrž ni imel prave vloge. Gotovo je bil še zraven pri sprejemanju obeh Ionescovih iger – z njima se je pravo gledališko delo začelo – toda zatem je bil, podobno kot Kermauner, več mesecev v Franciji; in po vrnitvi se najbrž ni posebej angažiral pri uprizoritvah Javorškovega *Vesolja do življenja* in Ghelderodovega *Escuriala*, ki sta napolnili sezono 1958–59. Če je v tem času sploh kdo »vodil« gledališče, so bili to vsi, ki so organizacijsko, režisersko in dramaturško skrbeli za te predstave – se pravi Petan, Koruza, Javoršek, Breda Vrhovec in jaz. Največji Javorškov delež sta seveda bila priprava in vodstvo *Vesolja do življenja*, vendar je odločilno sodeloval tudi pri sprejetju in postavitvi Ionescovih iger. Ob tem je primerno pripomniti, da je do tega sodelovanja prihajalo ne zato, ker bi bil Oder kaj takega iz takšnega ali drugačnega razloga želel »omogočiti«, ampak iz zavestnega spoznanja, da je uprizarjanje teh del za slovensko gledališče nujno. Za Ionescovo *Plešasto pevko* in *Učno uro* se mi zdi, da ju je priporočil prav Javoršek, toda za oboje smo bili vsi sodelujoči pripravljeni »zastaviti glavo«; zase dobro vem, da sta mi od prvega hipa pomenili primer najboljše »moderne« dramatike, ki jo je treba za vsako ceno prestaviti na Slovensko, in da sem za to tudi vse storil. Izbira je bila pravilna, pozneje se je izkazalo, da je šlo res za »klasični« deli absurdnega gledališča; ko je dal Štih v šestdesetih letih na oder ljubljanske Drame postaviti Ionescove *Nosoroge* ter *Žejo in lakoto*, je oboje učinkovalo dolgočasno. Res pa je, da je bil še večji Javorškov delež pri uprizoritvi Ghelderodovega *Escuriala*, saj je tega dramatika na Slovenskem prav on že leta 1957 močno populariziral; jaz se zanj nisem mogel navdušiti, pa tudi drugim najbrž ni bil preveč pri srcu.

Toda iz tega se samo potrjuje, da je v prvi stopnji zgodovine Odra, ki sega do leta 1960, bila pri tem delovanju udeležena cela vrsta ljudi, sicer različnih, vendar v ničemer bistveno nasprotnih, prav gotovo pa ne povezanih v nekaj takega, kar bi se lahko imenovalo »grupa« v politično-ideološkem smislu. Če se je morda takšna »grupa« izoblikovala pri Reviji 57 tik pred njenim koncem, očitno ni vplivala na Oder. Zato je tem težje odgovoriti na vprašanje, ali je začela voditi Oder kaka podobna »grupa« v obdobju po letu 1960, ko so nastale Perspektive. Javoršek v svojem prispevku živahno zagovarja svojo tezo o tem in Kermauner mu – z nasprotnega konca

– pravzaprav pritruje, saj pravi: »Ne spomnim se, kako in zakaj je prav naša – revijska grupa prevzela Oder...« Ali je bilo res tako? In če je bilo, kdaj in kako se je to zgodilo?

Ko poskušam iz spominov, vendar tudi po dejstvih odgovoriti na ta vprašanja, moram najprej zapisati, da je Oder 57 okoli leta 1960 res stopil v novo razvojno fazo. Da se je to zgodilo prav v času, ko je bila ustanovljena revija *Perspektive*, ni moglo biti naključje. Vendar je treba premik, ki se je morda s tem pokazal v Odru, opisati predvsem z gledališkimi dejstvi, saj se je moral kazati na tej ravni; šele zatem je mogoče premisliti, kaj naj bi imele pri tem opraviti *Perspektive* ali morda kaka »grupa« te revije. Če se je zgodila z Odrom v letu 1960, ko je bila v njem uprizorjena Smoletova *Antigona*, kaka vidna sprememba, je bila predvsem ta, da se je po Ionescu in Ghelderodu docela odrekel posredovanju tuje »moderne« dramatike, naj je bila ta strogo modernistična ali tudi ne, in se posvetil samo uprizarjanju izvirnih slovenskih del, to pa seveda tistih, ki so nastajala v krogu »nove« dramatike, kakršna je s svojimi začetki segla v sredo petdesetih let. Odmik od tuje modernistične dramatike je bil sicer upravičen, saj je kmalu zatem, leta 1961, začela Balbina Battelino-Baranovič v Eksperimentalnem gledališču uprizarjati Becketta in Albeeja; in Ionesco je postal naslednje leto pod Štihom že uraden avtor ljubljanske Drame. Premik k izvirni slovenski dramatiki sta dokončno omogočila uspeha *Antigone* in leto dni zatem Kozakove *Afere*; ob obeh se je zazdelo, da se lahko celotno gledališko delo utemelji zgolj v nji. Obenem pa je prav obojni uspeh povzročil drugo spremembo, ki je ne morem imenovati drugače kot obrat Odra 57 drugam, k drugačni dramatiki in gledališču od teh, ki so ju predstavljale Javorškove igre. Spominsko in z dejstvi lahko seveda obnovim samo splošen pomen tega obrata; o osebnih nasprotjih ali nespornostih, ki so se morda pletli okoli Javorška in njegovih novih iger – nemara ravno okoli *Konca hrepene-nja* – že takrat nisem bil dovolj poučen ali pa sem zdaj nanje pozabil. Morda pa vse to ni zelo pomembno in je potrebno na takratne premike gledati iz čim širšega zornega kota. Tip »nove« dramatike, ki je zmagoval z *Antigono* in *Afero*, je bil zasnovan v besedi, utemeljen torej v »logosu«, ki se naj na odru prikazuje v strogi podobi jezikovnih izjav, prek katerih se lahko neposredno pokaže »duhovna« vsebina dramskih oseb, položajev, razmerij in konfliktov; takšni dramatiki je ustrezalo gledališče, ki sicer ni bilo ravno »literarno«, gotovo pa v teatralnem smislu preprosto, asketsko, omejeno na najnujnejšo predmetno ponazoritev, s tem pa gotovo zelo primerno za skromne materialne, finančne, celo organizacijske možnosti Odra 57. Nasprotno je bilo gledališče, ki so ga terjale Javorškove igre ali pa ga šele naznanjale, že izrazito usmerjeno v tip »čistega« gledališča, kjer je beseda samo še ena od mnogih prvin, ki naj s svojo celotnostjo – od barv, telesnosti, luči, do pantomime, morda celo plesa in še marsičesa drugega – ustvarjajo veliko, v pravem smislu besede teatralno doživetje sveta; kratka, gledališče, kot so ga hotele in ustvarjale na Slovenskem šele naslednje generacije s Pekarno, Glejem, Mladinskim gledališčem pod Dušanom Jovanovičem, vse do gledališča Sester Scipiona Nasice. Bojim se, da v Odru 57 ni bilo kaj dosti ljudi, ki bi se zavestno navduševali za ta tip gledališča; in če bi se, niso imeli možnosti, da bi ga razvili v tistem sijaju, ki je za njegov uspeh potreben. Morda se je prav to pokazalo ob uprizoritvi *Vesolja do življenja*, ki mu je Oder 57 sicer z vsemi močmi pripomogel do gledališkega rojstva. Predstava je morala biti v ljubljanski Drami, ki se ji je Oder sicer

izogibal; kar zadeva rezultat, je bil za tisti čas razmeroma velik, vendar se mi je že takrat zdelo, da bi morala biti odrska podoba te igre še bolj živopisna, sijajna in osupljivoča, če naj bi te vrste gledališče zares zaživelo. To pa je učinek, ki bi se ga dalo doseči samo z vsemi sredstvi odrske tehnike, telesne estetike, likovnega razkošja, glasbe in gibanja; s sredstvi, ki jih Oder ni imel in za katera dvomim, da so bila v takratnih gledaliških razmerah na Slovenskem sploh že dovolj razvita.

Toda to pojasnjuje samo eno stran vprašanja, kako je nastal premik v drugo obdobje Odra 57, kako je bil ta premik mogoč in kakšen je njegov smisel. Na drugo stran problema – o tem, kdo je v tem gledališču uravnaval premike in kakšna je bila pri tem vloga »grupe« – pa je seveda potrebno pogledati skozi prizmo razmerij Odra 57 in Perspektiv, morda celo s stališča notranjih razmer, razlik in razvoja te revije.

(Konec prihodnjič)

SOOČANJA



Janko
Kos

Resnica o Odru 57

(Konec)

Ko po spominih in dejstvih poskušam premisliti razmerje med Odom 57 in Perspektivami, se poskušam vnaprej izogniti vsem posplošitvam, ki so bile pogoste. Rad bi se predvsem izognil pretiranim enostranostim, ki so seveda mogoče v tej ali drugi smeri. Ko na primer Kermauner v spominskem spisu o Odru govori o Perspektivah, jih omenja zmeraj tako, kot da se pod tem imenom skriva ena sama, velika »grupa« in kot da so bili vsi sodelavci te revije njeni pripadniki; in ko Javoršek v svojem prispevku obsoja vlado te »grupe« nad Odom 57, se zdi, kot da gre spet za Perspektive v celoti in torej ves čas za njihovo prevlado v Odru. Sam vidim stvari na podlagi osebnih izkušenj bolj diferencirano; hkrati si prizadevam, da bi v njih odkril predvsem tisto, kar je morda odločilno za razumevanje razvoja Odra. S tega stališča nikakor ni mogoče zanemariti preprostega dejstva, da so Perspektive v letih 1960–1964 menjale tri različna uredništva; trajala so različno dolgo, razločevala so se pa tudi po značilnih težnjah, tako da bi pravzaprav morali videti v njih tri razvojne stopnje revije. Na zunaj je uredniška menjava kazala tole podobo: z Dominikom Smoletom sva kot prva urednika uredila osemnajst števil ali skoraj polovico vseh Perspektiv – vseh števil je izšlo sedemintrideset; urejala sva jih brez uredniškega odbora, od sedme številke naprej je bilo zapisano, da je vodstvo revije v rokah sveta sodelavcev; za nama sta uredništvo prevzela Kozak in Rus, uredila sta vsega dvanajst števil, ob strani jima je stal uredniški odbor, ki se je proti koncu njunega mandata malenkostno spremenil, v njem ni bilo niti Smoleta niti mene, to pomeni, da se je v Perspektivah do bivših urednikov uveljavljal nekakšen demokratičen »ostrakizem«; zadnja urednika sta bila Taras Kermauner in Dane Zajc, vsega skupaj sta uredila sedem števil, uredniški odbor je bil prenovljen, v njem smo bili od bivših urednikov Smole, Rus in jaz, Kozak pa ni bil član tega odbora.

Seveda je čisto naravno, da mi je od treh obdobj v življenju te revije najbolj prezentno prvo, saj ga poznam ne samo iz pozneje preverjenih dejstev, ampak iz stanja stvari, kot ga lahko rekonstruiram iz spomina; drugo in tretje mi je v spominih manj živo; to, kar ostaja v njih prebledo, moram izpolniti z zunanji podatki ali s sklepanjem, ki ga takšna dejstva omogočajo. Najino urednikovanje s Smoletom se je začelo očitno tako, da je Smole – mislim, da kar naravnost od Borisa Kraigherja – dobil po velikem umetniškem, pa tudi moralnem uspehu *Antigone* mandat za novo revijo. Kako sem postal njegov sourednik, mi ni jasno; verjetno me je predlagal on ali so tako izbirali v prijateljskem krogu; morda je bilo tako

kot leta 1953, ko so me pri Besedi v krogu njenih pesnikov – morda na Menartov predlog – izbrali za sourednika Zlobcu. Naj je bilo tako ali drugače – prva uredniška zasedba Perspektiv je pomenila ne samo zvezo s pravkar ukinjeno Revijo 57, ampak tudi z Besedo, iz katere je prihajala tudi sicer večina sodelavcev. V podobi, ki so jo Perspektive kazale pod najinim uredništvom, je bilo več značilnih potez prejšnjih dveh revij – družbeno-moralistična, sociološka in ideološka publicistika, ki jo je začela uvažati Revija 57, se je združevala z izrazito pesniško, literarno in kulturno usmeritvijo, značilno za Besedo – ta del je bil po moji sodbi v teh številkah Perspektiv zelo močan, verjetno močnejši od prvega, saj se je v poeziji zvrstila kar vrsta osrednjih pesnikov s posebej izstopajočimi izbori ali cikli – Niko Grafenauer, Edvard Kocbek, Gregor Strniša, Veno Taufer, Saša Vegri, Dane Zajc in Ciril Zlobec, da ne omenim prevodnih izborov iz Benna, Eliota, Quasimoda, Trakla, Hölderlina, ki so v prevodih Grafenauerja, Tauferja, Zlobca ali Koviča postajali za slovenski pesniški horizont naravnost odločilni. Iz proze so v tem času izšli v Perspektivah Božičev *Izven*, Kovačičev *Deček in smrt* ter prve značilnejše pripovedi Rudija Šeliga; kar pa zadeva dramatiko, je najbrž v zvezi z Odom 57 pomembno vedeti, da so bili v teh osemnajstih številkah objavljeni teksti, ki jih je to gledališče uprizorilo v letih 1960–1963, se pravi Smoletova *Antigona*, Kozakova *Afera*, Zupanov *Aleksander praznih rok*, Zajčeva *Otroka reke* in Božičev *Vojaka Jošta ni*. Kar zadeva publicistiko, je res, da so že v tem času izšli nekateri od glavnih prispevkov Veljka Rusa, toda na splošno je bil njen večji del usmerjen v kulturno problematiko, med drugim zlasti v gledališko – Perspektive so v tem času objavile nekaj načelnih spisov o sodobnem slovenskem gledališču, podrobne interpretacije dramskih del, med drugim *Antigone* in *Afere*, in posebno anketo o gledališču, kar gotovo ni bilo brez zveze z Odom.

Ali je v tem času obstajala v Perspektivah ali okoli njih nekakšna »grupa«, ki je imela politično-ideološke ambicije in bi se v njihovem imenu lahko polastila Odra 57? Seveda so se v reviji še zmeraj oglašali polemični napadi na takratno »srednjo« generacijo, večidel v imenu boja zoper tako imenovani »sentimentalni humanizem«. Toda ta polemičnost ni bila nekaj novega, začela se je že v Besedi in je bila morda njena dediščina; poleg tega sem bil eden njenih nosilcev prav jaz, saj sem jo s člankom *Nekrolog za Besedo* celo znova oživiljal. Spominjam se, da Rus ni bil pretirano navdušen nad takšnim kulturniško-generacijskim spopadanjem; in je imel verjetno čisto prav. Toda takšne razlike med sodelavci so ravno dokaz, da si v mnogih stvareh sploh niso bili niti na jasnem niti enotni, to pa seveda pomeni, da so bili daleč od tega, da bi sestavljali »grupo«. Najbrž jim ni mogoče pripisati niti enotne literarne usmeritve in temu ustrezne kulturno-uredniške politike. Zato je treba biti oprezen z izjavami, kakršno je zapisal Kermauner v svojem prispevku o Odru 57: »V Perspektivah smo objavljali tekste o novem romanu; Božič, Kovačič in posebej Šeligo pa so ga že izdelovali. Strukturalizem je bil že prisoten kot druga plat eksistencializma.« To je na splošno lahko resnično, toda res je, da je članek o »antiromanu« Jeana Blocha-Michela prišel v Perspektive s posredovanjem Jožeta Javorška in bil torej plod njegove »francoske« zveze, ne pa kaka izrazito perspektivovska namera. Ne samo to, sodelavci si nismo bili enotni v poglavitnih filozofskih, moralnih in tudi ideoloških stvareh. Zato sem že v prvi številki polemiziral z Rusom zoper »mladega« Marxa in njegovo metafizično povzdigovanje

»dela«, žal brez uspeha. Podobno si nismo bili enega mnenja o Heideggerju. V zvezo z njim nas je najbrž večino spravil Rus, ko je med nami širil branje knjige *Holzwege*. Kozak ga je na mojo posebno željo začel prevajati, kar so bile prve slovenske objave. Toda medtem ko sem bil sam v tem času pretirano prevzet od te filozofije, se Kozaku nikakor ni zdela kaj več kot tipičen primer »švabskega« filozofiranja – razlika, ki ni prav nič ovirala prijateljstva med nama, saj je bilo v tem času posebej tesno. Toda iz vsega tega lahko povzamem kvečjemu sklep, da so bili sodelavci v prvem obdobju *Perspektiv* med sabo različni in torej vse kaj drugega kot člani nekakšne »grupe«. Jaz se gotovo nisem imel za takšnega; in če bi bila »grupa« v tem času obstajala, bi bil zanjo gotovo neprimeren. Toda bojim se, da bi prav to moral reči tudi za Kozaka, pa še za marsikaterega pesnika, pisatelja ali esejista, ki je bil v tem času izrazit sodelavec revije.

Ko so *Perspektive* prešle pod Kozakovo in Rusovo uredništvo, se je v njih gotovo kaj spremenilo, vendar teh sprememb, ki se nanašajo na leto 1962–1963, nimam v živem spominu, ampak vem zanje samo iz zapisanih dejstev. Ker nisem bil v uredniškem odboru, nisem imel več natančnega pregleda nad uredniško politiko; verjetno se je v tem času zaradi razumljivih razlogov moja prijateljska zveza s Kozakom zmanjšala ali vsaj zgubila del svoje nujne privlačnosti. Ko listam po teh številkah, se mi zdi, da je v reviji začela slabeti literarno-kulturniška črta, ki je segala še v dobo Besede; s tem v zvezi je najbrž, da so se ji odtegnili nekateri sodelavci. Med esejisti je marsikdo – poleg mene še ta ali oni – vztrajal v strogem kulturnem območju, toda večati se je začel delež družbene, sociološke in podobne publicistike, to pa seveda še ni pomenilo politizacije, pač pa premik v politično aktualnejšo sfero. Značilen premik je bil tudi poskus urednikov premagati generacijsko zaprtost in odpreti revijo piscem starejše in srednje generacije. Tako so med sodelavce *Perspektiv* stopili s svojimi vojnimi spomini Matevž Hace, Vlado Habjan, Edvard Kocbek, Vladimir Kralj in Josip Vidmar. Ta razširitev ni bila v skladu s tradicijo Besede pa tudi ne Revije 57; verjetno jo je inavguriral Kozak; toda če se ne motim, sem se z njo popolnoma strinjal.

Je v tem času v *Perspektivah* že obstajala »grupa«? Dvomim, da sta jo Kozak in Rus s svojo uredniško politiko hote ali ne hote ustvarjala, saj zoper to govorijo omenjena dejstva. Res je Kermauner prav v tem letniku v svojih povzetkih Sartrove knjige *Kritika dialektičnega uma* prišel ravno do tam, kjer se začenja filozofija tako imenovanih »grup«, kar je najbrž postalo vodilo za njegovo lastno mišljenje, toda v tem času česa takega pri *Perspektivah* pač še ni bilo. Nasprotno, zdi se mi, da sta Rus in Kozak s svojimi spodbudami merila bolj k razširitvi revijinega kroga na čim širšo intelektualsko srenjo, ne pa v njegovo zožitev na raven tistega, čemur bi se dalo reči »grupa« v strožjem pomenu besede.

Pod urednikoma Danetom Zajcem in Tarasom Kermaunerjem, ki sta krmarila *Perspektive* v zadnjem letu 1963–64, sem bil v uredniškem odboru, zato imam kaj več spominsko pred očmi, drugo se mi retrospektivno odkriva iz dejstev. Pod novima urednikoma se odpiranje k srednji in starejši generaciji ni nadaljevalo, pač pa se je revija močno odprla k mlajšim, ki so postali vidni sodelavci, nekateri so prišli celo v odbor. Mladi so prinesli v *Perspektive* svežega vetra, in če se ne motim, tudi zaostritev splošnega razpoloženja. V tem obdobju *Perspektiv* se je sicer nadaljevala težnja k prevladi družboslovne publicistike, kot sta jo sprožila Rus in Kozak, vendar

z značilno spremembo – ob študiozne razprave so stopile aktualne obravnave, zelo konkretne in zmeraj bolj tudi politično pomenljive, to pa je vodilo v politizacijo revije. Končno je k temu nedvomno prispevalo to, da je bil sredi leta 1963 iz zapora izpuščen Jože Pučnik. Ko je stopil v krog sodelavcev, je bilo tudi Kozaku in meni jasno, da se bo ponovila usoda, ki se je dogodila že z Revijo 57, in se ji ne bo mogoče izogniti. Zapustiti Perspektive bi bilo nemoralno, boriti se zoper splošno razpoloženje, ki je težilo v politizacijo, bi bil boj z mlini na veter. Tako ne meni ne Kozaku, pa še komu drugemu, ni ostalo nič drugega kot odmik, pasivno vztrajanje in kritičnost – oziroma vsakega nekaj. Toda Kozaku je bilo lažje, ker ni bil član uredništva, pa tudi v reviji skoraj ni več objavljaj; jaz sem moral bolj od blizu gledati krče, ki so revijo odtegovali kulturnemu območju; vodili so jo v moralno upravičene, vendar kratkosapne akcije, ki so se morale končati s koncem Perspektiv. Z marsikatero teh akcij se nisem strinjal, marsičemu, kot je bila objava kakega Pučnikovega članka, sem gotovo nasprotoval, marsikaj me je navdajalo z mučnim neugodjem ali celo z odporom. Prav to je čutil tudi Kozak. Po vsem tem je bilo čisto nemogoče, da bi bila člana »grupe«, ki se je v tem času strnila v Perspektivah okoli Pučnikove usode resda samo kratkotrajno, v veliki meri porojena iz moralnega ogorčenja revijinih literarnih sodelavcev, zlasti pesnikov, zoper oblastniške metode, pa tudi zoper oblast kot utelešeno nasprotje resnici, lepoti in etosu, utelešenim v njihovem umetniškem delu.

S tega stališča je seveda napačna Kermaunerjeva trditev v prispevku za zgodovino Odra 57, ko opisani proces prikazuje takole: »Socializacija in politizacija se je v skladu z dogajanjem razvila in radikalizirala; odtod novi spor v grupi, odhod Kozaka in Kosa iz grupe.« (str. 113) – kot je napačna že podobna trditev za Revijo 57, češ da se Kos in Kozak »z radikalnim in avtonomističnim kurzem Revije 57 nista strinjala, saj sta se ob likvidaciji z grupo desolidarizirala.« (str. 81) Resnica je preprosto ta, da te ali one »grupe« nisva zapustila in je tudi nisva mogla zapustiti, saj nisva bila njena pripadnika. Do zadnjega sva seveda vztrajala ob Perspektivah, vendar se nisva ničemur, kar je v tem času »grupa« počela, zavezala. Po svoje se to vidi ob znani izjavi devetih sodelavcev Perspektiv, sestavljeni konec maja 1964 takoj po Pučnikovi aretaciji, s katero so razglasili svoj »kulturni molk« kot edino dejanje, s katerim je bilo mogoče protestirati zoper takšne postopke. Izjave nisem podpisal, ker mi najbrž sploh ni bila neposredno ponujena v podpis; kvečjemu sem bil o nji tipajoče informiran, pa še tega ne vem dovolj gotovo. Kar zadeva Kozaka, je iz objave te izjave v Novi reviji leta 1984 videti, kot da je med tistimi, ki so jo razglašali, bil tudi on, toda na koncu med podpisi njegovega ni. Čeprav sva bila ob teh dogodkih v tesnih stikih, kot že dolgo ne, mi o zadevi ni rekel ničesar; zdi se mi, da iz utemeljenih razlogov. Toda kot nisva imela nič skupnega z akcijami, s katerimi se je »grupa«, porojena tik pred koncem Perspektiv, konstituirala v javnosti, tako se tudi nisva udeleževala njene nadaljnje usode, njenih notranjih sporov in morebitnih razhajanj, o katerih vem zato prav malo. In tako sem pravzaprav s presenečenjem in hkrati z obžalovanjem čez mnogo let prebral, kar je v svojem pogovoru z Brankom Hofmanom za knjigo *Pogovori s slovenskimi pisatelji* (1978) izrekel o tej zadevi Dane Zajc: »Ena od mojih težkih skušenj v javnem življenju je bila, ko sem moral zgubiti precej tesnih prijateljev, da sem lahko nadaljeval sam javni molk, katerega smo si naložili vsi, in eno izmed najbolj trpkih spoznanj izhaja iz iste težave:

da sem z neko družbo zabil nekaj svojih najplodnejših let in da se zaradi tega zlepa ne bom znebil skupinskega priimka, katerega seveda nisem sam zaslužil in mi ne dela nobenega veselja.« Ob teh besedah sem – kot se ponavadi reče – hvalil Boga, da ne meni ne Kozaku ni bilo treba reči kaj tako grenkega, po svoje morda tudi krivičnega vsemu, kar je bilo in kot je pač bilo.

S tem je popisana zgodba Perspektiv, kolikor je pomembna za razumevanje zgodovine Odra 57 v letih 1960–1964, ki zajemajo njegovo zadnje obdobje ali celo več obdobji. Iz popisanega sledi, da ne more biti res, kar trdi Kermauner na več mestih svojega prispevka o Odru 57 v tem času. Na primer, ko pravi (str. 76): »Oder v svojem drugem ali klasičnem obdobju (1960–1964) ni videl estetske revolucije mimo politične«; ali pa na naslednji strani še določneje: »Po 1. 1960 je namreč Oder vodila ista grupa kot Perspektive, čeprav je v njem sodelovalo in ga vodilo še nekaj ljudi, ki so se posvečali izključno gledališču (predvsem Franci Križaj in na organizacijskem terenu Breda Vrhovec, a tudi izpuščen Petan)«. Ali pa na str. 84 o isti stvari spet nekoliko drugače: »Ne le da je večkrat – po lastni volji – zamenjal svoje vodstvo; po Kozaku in Kosu sva 'zavladala' midva s Križajem.« Zdaj, ko ta mesta citiram, šele vidim, da so med sabo v nasprotju in hkrati nasprotna dejanskemu stanju. Kot se je že za leta 1957–1960 izkazalo za nemogoče, da sva v Odru »vladala« midva s Kozakom, tako je zdaj postalo nenadoma nejasno, kdo naj bi nad njim prevzel »vlado« v letih 1960–1964. Po prvi varianti naj bi to bila »grupa« iz Perspektiv, po drugi sta to bila Kermauner in Križaj – ta varianta je seveda nasprotna prvi, saj Križaj ni bil sodelavec Perspektiv in torej ne bi mogel spadati v njeno »grupo«; od vseh perspektivovcev je v tem času »vladal« nad Odrom 57 torej samo Kermauner. Toda ta vendar ni bil in ni mogel biti »grupa« v celoti. Kaj torej?

Iz spomina na takratno stanje se mi zdi najprimerneje misliti, da bi tako kot za leta pred 1960 bila tudi za poznejša pravzaprav odveč beseda o tem, da je nekdo »vladal« v Odru 57 ali ga vodil v strogem pomenu besede. Oder kot celota je vendarle bil prostovoljna, heterogena in tudi zelo spremenljiva združba posameznikov, ki so jih povezovala zelo ohlapne organizacijske zveze; ohlapne tako zelo, da je bil okvir njihovega delovanja precej daleč od reda prave institucije in že kar nevarno blizu anarhiji. V praksi je to delovanje razpadalo na obstoj posameznih skupin, ki so pripravljale posamezne predstave; in včasih so sodelujoči v taki skupini komajda imeli kakšno zvezo s sodelujočimi pri drugi. Seveda je bilo potrebno pri Odru dogovoriti se tudi o skupnih stvareh, na primer o repertoarju in delitvi skromnih dohodkov, ampak tudi to je bilo hudo nepregledno, in kot kaže »poslovnik« Odra 57, o katerem bo v teh zapiskih še govor, že kar preveč demokratično. V teh razmerah govoriti o »vodstvu« ali celo »vladanju« je zatorej huda, čez vse mere napihnjena hiperbola.

Brž ko opisano stanje spravimo v količjak stvarne mere, je pa že tudi nemogoče trditi, da bi bila po letu 1960 vodila Oder nekakšna »grupa«. Kot mi pravijo spomini in dejstva o Perspektivah, v njenem sodelavskem krogu vsaj v letih 1960–61, 1961–62 in 1962–63 še ni obstajala takšna »grupa«, zato je nemogoče, da bi vodila Oder 57. V dogovarjanju o skupnih zadevah je seveda imelo nekaj ljudi večjo besedo od drugih, bodisi da so bili dejavni kot ugledni avtorji predloženih tekstov ali pa zelo delavni kot režiserji, dramaturgi, organizatorji in igralci; med temi ljudmi je bilo nekaj vidnih sodelavcev ali celo urednikov Perspektiv, toda za Oder so delali kot posa-

mezniki, ki so bili med sabo pogosto istih misli o kulturni situaciji, dramati in gledališču, včasih pa celo to ne; vsekakor niso bili disciplinirani, na isto uravnani, vodeči ali vódeni pripadniki »grupe«. Poleg tega pa so bili tu še ódrovci, ki niso sodelovali v Perspektivah – poleg Križaja Petan, Breda Vrhovec, Mija Janžekovič in drugi, ki so po letu 1960 prav tako odločilno oblikovali podobo celotnega gledališča. Po vsem tem bi se dalo reči, da so Oder 57 v letih 1960–1963 vodili ne samo Kermauner in Križaj, ampak tudi Smole, Kozak, Petan, Breda Vrhovec, jaz in še kdo – z deležem, ki ni bil zmeraj enak, včasih niti dokumentiran, pa vendar pomemben. Da je bil Smole ta čas eden od »vodilnih« pri Odru, kažejo njegove javne izjave. Zase in za Kozaka bi dejal, da nisva bila manj dejavna kot pred letom 1960 – rajši narobe, bila sva zraven pri pripravi večine uprizoritev od *Antigone* do *Igric in Vojaka Jošta* ni, čeprav najbrž z različnim deležem, ki ga je mogoče pojasniti z različnim razmerjem do uprizorjenih besedil. Medtem ko je bila meni zelo pri srcu postavitve Božičevega *Jošta* in sem v Petanovi režiji videl zares odlično režisersko dejanje, se nisem niti malo ogreval za postavitve Zupanovega *Aleksandra praznih rok*, kjer se je Kozak močno angažiral; moje sodelovanje pri tej uprizoritvi je bilo očitno tako zelo šibko, da se ne morem spomniti niti tega, na čigavo spodbudo je bila sprejeta; bil sem seveda na kaki vaji, toda celoten potek uprizoritvenih priprav je šel mimo mene, kar seveda dokazuje, da celo med Kozakom in mano, ki sva si bila prijateljsko blizu, ni vladala kaka »grupna« enodušnost.

Moji spomini na intenzivno sodelovanje pri Odru se ustavljajo nekako s Kermaunerjevo uprizoritvijo *Dialogov* septembra 1962. Po tej je Oder 57 pripravil še predstave Rožančeve *Stavbe* in Božičevih *Kaznjencev* (oboje leta 1963), Strniševe poezije, Cankarjevega recitacijskega večera in Rožančeve *Tople grede* (vse v letu 1964). Bil sem še zmeraj »zraven«, vendar z manjšim interesom in tudi s šibkejšim navdušenjem. Morda bi nekaj takega lahko domneval tudi za Kozaka in še za koga, vendar z manjšo gotovostjo. O razlogih za takšno oddaljevanje od Odra lahko samo ugibam. Morda so bili tudi čisto zunanji, odvisni od drugih interesov in del. Vendar so morali biti tudi notranji. Prelom se je očitno dogodil že v letu 1963, vendar bi bilo pretirano, da bi zanj krivil politizacijo ali nastajanje nekakšne »grupe« okoli Perspektiv, saj se kaj takega do srede 1963 še ni izrazito izoblikovalo. Zato bi razlog za svoj »desintéressement« nad Odrom rajši iskal v naraščajočem občutku, da je Oder že presegel svoj zenit. Nedvomno sem mislil, da je vrh dosegel z *Antigono*, *Afero*, *Otrokoma reke* in *Vojakom Joštom*, morda še z *Igricami* in *Dialogi*. Nove predstave sem torej razumel kot slabitev, ponavljanje, iztekanje brez pomembnejših obetov za prihodnji razvoj. Toda proti koncu leta 1963 se je tem občutkom seveda pridružila že tudi spremenjena atmosfera; v Oder je nedvomno prihajala iz Perspektiv, kjer je bila v teku zaostroitev, ki se je morala prej ali slej izteči v politizacijo, s posledicami, podobnimi tistim v letu 1958. Če prav rekonstruiram svoje vtise z začetka leta 1964, sem svoje sodelovanje začel čutiti kot mučno, ne preveč spodbudno in razveseljujočo obveznost. To je bilo najbrž krivo, da sem z dvomnimi občutki sprejemal tudi predstave – na primer Strnišev pesniški večer – ki so bile same na sebi čisto v redu. Kar zadeva Rožančevo *Toplo gredo*, sem bil zraven morda pri sprejemanju teksta, skoraj gotovo pa ne pri vajah in tudi ne pri edini, z umetnimi incidenti prekinjeni predstavi. Zelo mogoče je, da sem bil nasploh proti sprejetju tega dela v repertoar, kar je moralo biti posledica dejstva, da nisem bil niti malo naklonjen

usmeritvi v socialno ali politično aktivistično dramatiko oziroma gledališče. To stališče je bilo seveda v zvezi z dogodki petdesetih let, ko smo bili v Besedi v imenu kulturne, literarne in estetske avtonomije hudi nasprotniki vsakršnega ideološkega aktivizma na teh področjih. Torej se mi je zdelo najbrž nesmiselno, da bi zdaj v novi obliki uvajali tisto, kar smo pred desetimi leti v stari podobi pokopavali. Žal ne morem reči ničesar o tem, kakšno je bilo ob teh zadnjih predstavah Odra Kozakovo stališče. Kot dramatik je bil gotovo bolj solidaren z drugimi dramskimi avtorji; obenem je bil tudi sam pisatelj »političnih« dram in kot tak je postal čez nekaj let celo tarča Strniševega polemičnega odpora. Toda hkrati je res, da so bile drame, ki jih je pisal, politične samo po snovi, po smislu in pomenu pa izrazito neideološke, neaktivistične in torej strogo umetniške; tako da tudi on ni mogel biti pretirano naklonjen renesansi socialno-političnega gledališča, ki se je obetala tik pred koncem Odra.

S tem ni odgovorjeno na vprašanje, ali je nemara vsaj v letu 1963–64 prevzela vodstvo Odra »grupa« iz Perspektiv, in kaj naj bi to pomenilo za njegov razvoj. Z ene strani bi v prid tej domnevi govorila spremenjena atmosfera, ki je v tem času zaostрила razmerja med sodelavci; morda pa tudi kaka organizacijska podrobnost. Iz nekaterih prispevkov v knjigi o Odru 57 sem presenečeno razbral, da so najbrž v tej zadnji fazi obstajali nekakšni »poslovodeči«; to naj bi bili Veno Taufer, Maks Sedej ml. in Marjan Rožanc. V spominu mi niso, toda primerjava z drugimi podatki in zlasti s »poslovnikom« Odra govori za resničnost teh navedb. So bili ti »poslovodeči« znamenje, da je perspektivovska »grupa« v letu 1963–64 prevzela organizacijske posle gledališča? Dvomim, kajti njihovi »posli« so se vendar omejevali na pripravo posameznih predstav. Za presojo, kako je bilo z »grupnim« vodenjem Odra pred njegovim koncem, bi bil pomembnejši razmislek o naravi in razvojnem pomenu takšnega vodstva. Dogodki ob koncu Odra mi pravijo, da je šlo za kratko obdobje burnih, moralnih in zelo čustvenih reakcij na politične pritiske; uprizoritve, ki so se zvrstile v tem času, so bile na hitro pripravljene, včasih morda celo improvizirane, kar seveda pomeni, da je šlo bolj za spontano kot za izrazito vodenno delovanje; in v tem pomenu bi bilo celo za ta čas govorjenje o »grupnem« vodstvu pretirano ali vsaj prisiljeno.

Razvoj Odra 57 se je nehal s koncem, o katerem je v tej knjigi najti podrobnejše opise pa tudi splošnejše sodbe. Te so v glavnem najbrž točne. Toda kolikor gre za pavšalno sodbo, da je bil Oder v letu 1964 preprosto »ukinjen«, se mi zdi zaradi popolne resnice o stvari primerno opozoriti še na drugo plat. Kot marsikaj so mi tudi podrobnosti o tem koncu izginile v pozabo, dokler nisem med starimi papirji našel dopis okrožnega javnega tožilstva v Ljubljani, poslan 14. junija 1965 meni, kot »predsedniku upravnega odbora Odra 57«. Naslov je seveda dokaz, kako formalno in ohlapno je deloval Oder, saj takšnega upravnega odbora nikoli ni bilo, jaz pa sem bil seveda predsednik upravnega odbora društva A. T. Linhart, ki je bilo edina pravno-formalna podlaga delovanju Odra. V dopisu mi je bilo sporočeno, da je ovadba zoper Marjana Rožanca in Elzo Rituper v zvezi z Odom 57 zavržena, nato pa je bilo natančneje rečeno: »Iz ovadbe je razvidno, da prvi kot direktor 'Odra 57', druga pa kot administratorica nista poskrbela, da bi bilo knjigovodstvo in blagajna 'Odra 57' voden v smislu obstoječih predpisov. Finančna inšpekcija Službe družbenega knjigovodstva je ugotovila skrajšen nered v finančnem in materialnem poslovanju 'Odra', vendar se kon-

kretna škoda ni mogla ugotoviti. Zato vam naročamo, da pristopite k organiziranju knjigovodske in blagajniške službe, da bo možen vsak čas pregled finančnega in materialnega stanja in da bodo točno razvidni vsi prejemi in izdatki.« Postopek, o katerem govori ta dopis, je bil seveda na začetku mišljen kot sredstvo pritiska, da bi se Oder 57 politično spametoval. Sicer pa dopis potrjuje, kako finančno neskrbno in hkrati vzorno idealistično podjetje je Oder dejansko bil. Pomembnejši je seveda vtis, ki ga to sporočilo daje o njegovem koncu. Očitno za politične oblasti sredi leta 1965 Odra še ni bilo konec, ampak se je celo predvidevalo njegovo nadaljnje delovanje. Oder 57 je s tega stališča torej preživel nesrečo v letu 1964 prav tako, kot je preživel katastrofo leta 1958. Z nekoliko dramatičnega pretiravanja bi se dalo reči, da torej sploh ni bil »ukinjen«. Dejansko ga je bilo konec vendarle že sredi leta 1964, saj je takrat prenehal s predstavami in z vsakršno dejavnostjo. Ukinil se je torej sam. Je k temu pripomogel »kulturni molk«, ki so ga razglasili nekateri sodelavci Perspektiv? Ali pa je bil ta konec naraven sklep nečesa, kar je že dalj časa izzvenevalo? Eno in drugo je mogoče, resnično pa najbrž oboje hkrati.

V zelo nejasnem spominu mi ostaja dejstvo, da sem bil morda prav tako sredi leta 1965 kot predsednik društva A. T. Linhart povabljen na notranjo upravo; in tam, če se ne motim, so me vljudo in morda celo z zanimanjem povprašali, ali namerava Oder 57 nadaljevati delo. Verjetno sem odgovoril, da ne in da mi ni prav nič znano o tem, ali kdo na kaj takega misli; kar so molče sprejeli. S tem se je zgodovina Odra 57 najbrž zares končala.

III

V organizacijskem pogledu je delo Odra 57 potekalo – kot mi pravijo dejstva, pričevanja drugih in lasten spomin – zelo spontano, v dogovorih med mnogimi posamezniki ali majhnimi skupinami takšnih posameznikov, na koncu morda v nekakšni »grupi«. Edina formalno pravna podlaga tega delovanja je bilo društvo A. T. Linhart, znotraj Odra je bila organizacija dela prepuščena silam, ki so ga pač uravnavale. Ali pa je vendarle obstajala kakšna izrazitejša, morda celo zapisana shema za njegov organizacijski obstoj in ustroj? Zdi se mi, da noben od prispevkov v zborniku o tem ne pove ničesar, pa tudi v Dodatku ni med dokumenti nobenega, ki bi vedel kaj več o tem. Vendar tak dokument obstaja. Med pripravo za te zapiske sem med starimi papirji našel kratek tekst z naslovom Poslovnik Odra 57, v njem je natančno opisano, kako so ali naj bi to gledališče vodili. Tu je zapisano, da vodi Oder 57 svet sodelavcev, tega pa sestavljajo poleg avtorjev, ki so zadnja štiri leta predložili kak tekst, še vsi režiserji, dramaturgi, igralci in scenografi, ki so pri Odru delali zadnja tri leta. Poleg podrobnih določil, kdo ga sklicuje, je bilo o tem svetu še rečeno, da se mora sestati vsaj osemkrat letno; da razpravlja o okvirnem programu, sprejema letni proračun in določa pravilnik o honorarjih; nazadnje pa – kot najpomembnejše: »Svet sodelavcev vodi Oder 57 tako, da konstituira vse organe Odra.« Takšna organa sta bila samo dva. Najprej je bil tu »poslovodeči«, izvoljen za vsako leto posebej in samo dvakrat zapovrstjo, zadolžen za upravne in finančne zadeve. Vsebinsko je Oder vodila repertoarna komisija, tudi njene naloge so v tem poslovniku natančno popisane – od tega, da

jo vsako leto voli svet sodelavcev, do tega, da šteje šest članov in da sklepa z dvetretjinsko večino. Nato je še natančneje rečeno: »V primeru, da dvotretjinska večina ni dosežena, se odgovornost za predloženi tekst ali vrstni red uprizoritve prenese na Svet sodelavcev, ki mora biti v tem primeru seznanjen tako s tekstom kot z vsebino dela repertoarne komisije. Repertoarna komisija določa režiserja, avtor pa ima pravico predlagati režiserja tudi sam in pravico veta na odločitev repertoarne komisije. Repertoarno komisijo sklicuje na pobudo poslovodnega ali Sveta sodelavcev predsednik repertoarne komisije, ki ga izvolijo člani repertoarne komisije.« Poslovnik se končuje še z nekaj paragrafi, med njimi je zanimiv ta, da ima avtor pravico veta na delovno ekipo in igralsko zasedbo, ki ju sicer sestavlja režiser.

Tako torej poslovnik. Žal na ohranjenem dokumentu ni nobenega datuma, ki bi pokazal, od kdaj naprej se je Oder 57 ravnal po železnih zakonih demokracije in samoupravljanja. Gotovo se to ni zgodilo pred letom 1960. Najverjetneje je poslovnik nastal in »stopil v veljavo« šele z letom 1962. V njegovi shemi je namreč nekakšna podobnost z »vódenjem«, ki se je v letu 1961–62 uveljavilo pri Perspektivah pod urednikoma Primožem Kozakom in Veljkom Rusom – tudi tam je celotno delo »vodil« svet sodelavcev, revijo je v širšem, se pravi v splošnejšem smislu, usmerjal uredniški odbor, neposredno pa odgovorna urednika. Poleg tega me k letu 1962 navaja podatek, da so vodili posle pri Odru pravzaprav trije – Taufer, Sedej in Rožanc, kar bi torej kazalo na leta 1962–64. Toda bolj od teh zunanjih dejstev je pomembno, kaj se dá iz tega poslovnika razbrati vsebinskega, načelnega in tudi dejanskega. Iz današnje perspektive je očitno, da je idealni načrt, kako voditi Oder 57, nastal v ozračju nesebične vneme za čimbolj demokratično in samoupravno urejanje vseh mogočih, torej tudi gledaliških zadev – vneme, ki je bila tako zelo značilna za sredo šestdesetih let. Naperjena je bila seveda zoper »uradna« oziroma »uradniška« gledališča, kot smo takrat imenovali državne gledališke ustanove, kjer o kakšni posebni dramaturško-režisersko-igralski ali celo avtorski samoupravi ni bilo kaj dosti sledu. Na tej ravni je bil poslovnik Odra 57 – pa čeprav bi obstajal samo na papirju – gotovo precejšen dosežek, saj jim je postavljaj nasproti skoraj idealen vzorec demokratičnega, iz samih delavcev vodenega gledališča. Morda je bil formuliran na podlagi tez, ki jih je zapisal Taras Kermauner v razpravi *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*, objavljeni v Perspektivah leta 1961; v tej razpravi med drugim vztrajno ponavlja idejo o nujno novem socialnem vzorcu gledališke organizacije, to pa v smislu »kolektivne uprave«, ki naj bi jo, kot je Kermauner razlagal v tem spisu, bolj ali manj enotno uresničevala »idejno-estetska grupa«. Je torej poslovnik nastal zato, da bi v Odru 57 zagotovil prav takšno upravo? Žal – ali pa na srečo – je tudi ta poslovnik, kot vsi drugi poslovniki tega sveta, v praksi deloval samo toliko, kolikor so to dopuščale stvarne okoliščine. Vsekakor poslovnik sam na sebi ni bil kriv, da se je delovno obzorje Odra proti letu 1964 začelo ožiti in se nazadnje moralo zožiti v političen spor. Toda ne glede na takšne ali drugačne praktične posledice se mi po spominu dozdeva, da mi opisani poslovnik že v tistem času ni bil popolnoma všeč, kar je razumljivo, saj sem bil že dovolj poučen o težavah atenske demokracije, kot jih je zabavno prikazoval na odru Aristofan, na svoji koži pa jih je dejansko izkusil Sokrat; to je imelo za posledico, da sem bil popolnoma na Sokratovi strani in mi je vsaka neutemeljena kritika njegovega ravnanja – zlasti

Nietzschejeva – bila nemogoča in že kar zoprna. Poslovnik Odra 57 je poskušal s svojimi natančnimi paragrafi čimbolj pedantno uvesti nekaj te demokracije v živo gledališko sedanost. Danes mi je seveda bolj kot v času Odra 57 jasno, da se demokracija meri ne samo po tem, kako ravna vladajoča manjšina z večino, ki jo vlada, ampak prav toliko po načinu, kako ravna vladajoča večina z vladano manjšino. V poslovniku Odra 57 je bila zagotovljena samo prva možnost, od tod njegova fanatična obsedenost z volivno večinskostjo; ni pa bilo vanj položenih dovolj obrambnih mehanizmov zoper samovoljo večine, če bi se znašla na »oblasti«. Toda to je pač večna dialektika razmerja med manjšino in večino. Odr 57 zatorej ni bil kriv, da se je pretihotapila tudi v njegove poslovnike ali celo v ozračje, ki so ga pomagali ustvarjati v času, ko se je usoda Odra že iztekala.

Naj bo z demokracijo tako ali drugače – pomen Odra 57 je nedvomno tudi v spodbudah, ki jih je dajal drugačni socialni organizaciji slovenskega gledališkega življenja. Težko je seveda brez natančnega preučevanja presoditi, koliko so poznejše ureditve podobnih gledališč – Pekarne, Gleja, Mladinskega gledališča v Ljubljani, gledališča Sester Scipiona Nasice – temeljile na izkušnjah Odra, toda gotovo je vsaj to, da so vsaka po svoje poskušale razvijati drugačno, manj uradniško, bolj spontano in kolektivno urejanje skupnih zadev. Morda so v tem presegle Odr, morda pa ga niso dosegle po številnosti posameznikov in skupin, ki so sodelovali v skupnem gledališkem podjetju; in tudi to govori v prid socialnemu pomenu Odra 57.

Seveda pa tega pomena ne bi kazalo iskati predvsem na družbeni ali socialni ravni gledališkega življenja. Pomen Odra je bil bolj kot vse drugo gledališki in umetniški, se pravi v izbiri in vrednosti del, ki jih je uprizarjal, v odrskem, igralskem in režiserskem slogu, kakršnega je ob njih razvijal. Seveda je prav ta pomen najtežje oceniti, kajti čeprav je vrednost uprizorjenih del dandanes že prilično znana, je pa spričo pomanjkljivega spomina in dokumentacije precej težje soditi o tako imenovanem gledališkem stilu Odra 57. Na literarni ravni mu gre velika zasluga, da je pripomogel do gledališke veljave evropski dramatiki absurda, s čimer je začel; nato pa »novi« slovenski dramatiki, kakršna se je začela sredi petdesetih let v različnih smereh, vrh pa je dosegla ravno v času Odra, v njem ali ob njem. Povezanost Odra s to dramatikoj je tako velika, da bi se morala zdeti oznaka »literarno« gledališče zanj čisto ustrezna, čeprav se ji nekateri – kot na primer Peter Božič v svojem prispevku za zbornik – upirajo. Toda res je, da je hotel Odr 57 dati predvsem ustrezno gledališko podobo tej dramatik in da poleg tega ni imel še kakšnega drugega, posebnega ali višjega cilja. Zlasti mu ni moglo biti do tega – razen v primeru Javorškovega *Vesolja do življenja* – da bi bil razvil kake posebno bleščeče oblike čistega gledališča, spektakla in teatra v pravem pomenu besede. Njegove predstave so bile razmeroma preproste, na zunaj skromne, nepretenciozne ali z najprimernejšo besedo asketske. To pa vseeno ne pomeni, da so bile zgolj literarne, kot da jim je bilo samo do besedila, do vsega drugega pa nič. Kolikor so mi ostale predstave Odra v nazornem spominu, se mi ne zdi pretirano trditi, da se je v njih razvil ali vsaj razvijal poseben igralski, režijski in tudi scenski stil. Ta vtis potrjujejo izjave, ki jih berem v zborniku izpod peres njegovih nekdanjih igralcev in režiserjev; zlasti igralcev, ki priznavajo, da so se pri Odru morali privajati drugačnemu govorjenju, gibanju in vživljanju v vlogo, kot so ga bili vajeni na velikih odrih državnih gledališč. Zato ni res, da bi bil v središču Odra zmeraj samo literaren tekst; zelo pomemben je bil zlasti

igralec, ki mu je stal režiser diskretno ob strani, ne da bi bil že avtorski režiser, kot sta režiserjevo vlogo pozneje polagoma razvila Mile Korun in Dušan Jovanovič. V tem smislu torej Oder 57 ni bil samo »literarno« gledališče. Toda res je, da je bil igralec v njegovih predstavah predvsem nosilec »duha«, njegova telesnost je bila temu podrejena, ne pa da bi bila toliko osamosvojena, kot jo terja fizično agresivna, erotična ali poetična narava najmodernejšega teatra osemdesetih let, uspešno izpričana v mnogih predstavah Mladinskega gledališča ali gledališča Sester Scipiona Nasice, v plesnih delih Ksenije Hribarjeve, postavitvah Damira Zlatarja-Freya in seveda v uprizoritvah, ki sta jih za Glej pripravila Matjaž Zupančič in Vito Taufer. Ne, vsega tega v Odru 57 še ni bilo, toda ravno v tem je bil njegov poseben slog.

Dokaz, da me ta vtis o stilnem pomenu Odra ne vara, vidim končno tudi v načelnih izjavah, ki smo jih v njegovem času zapisali, da bi vsaj približno ugotovili, kaj pravzaprav hoče to gledališče. Tu mislim predvsem na že omenjene spise, ki sva jih za Perspektive v letu 1961 napisala s Tarasom Kermaunerjem – on pod naslovom *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*, jaz pa pod geslom *Slovenske gledališke perspektive*. Kermaunerjev spis je bil zelo obsežen, vanj pa zajeta kompletna kritika slovenskega gledališkega življenja okoli leta 1960; podrobno so bile v njem pojasnjene naloge dramaturga, igralca, režiserja, opisani različni tipi gledališča, poudarjena njegova socialnotvorna vloga; zato se s posebnim problemom stila pri Odru niti ni ukvarjal. Zanimivejši v tem pogledu se mi zdi moj spis, kjer sem z najstrožjo, skoraj manihejsko doslednostjo razločeval med teatralnostjo »zabavnega« gledališča – ta izraz je bil zares neprimeren – in čisto, asketsko podobo gledališča, v katerem naj bi kraljevala zgolj in samo umetnost; pri tem sem seveda mislil na Oder 57. Zanimivo, pa tudi krivično je bilo, da sem v območje teatralnosti prištel Javorškove igre, na drugo stran pa samo Rožančevo igro *Jutro polpreteklega včera*, Smoletovo *Antigono* in Kozakovo *Afero*. Veljavnejša se mi zdi v tem spisu teza, ki je bila očitno mišljena v zagovor stila Odra – da je namreč »moderno gledališče umetnosti dandanes mogoče uresničiti samo v obliki asketskega, vsemu teatrskega in zabavnemu odpovedujočega se gledališča.« Nato pa sem zapisal tale daljši stavek, ki se mi zdi še danes primerna označba tistega, kar se je v Odru 57 dogajalo s slogom igranja in režije: »Mirna in v smisel, ki ga prednaša, zbrana igravčeva osebnost mora z neobteženo preciznostjo svojih gibov, z jasnostjo izgovorjenih besed in stavkov, s tišino svojih pavz, utemeljenostjo vsakega koraka, po potrebi s šepetom in po potrebi s 'krikom' nikoli pa z narejeno hladnostjo ali umetno razviharjenostjo, še celo pa ne z lepoto blagozvočnega govorjenja, ki sproti ubija smisel besed – takšna osebnost mora postati absolutno središče, v katerem je vsak trenutek zbrana celotna vsebina umetnosti, da je vanjo lahko popolnoma neposredno uprta in ujeta vsa pozornost gledavca.«

To je bilo zapisano v letu 1961, ko je bil Oder 57 na vrhu svojega delovanja. Tri leta pozneje je bil v upadu in temu primerno so se tudi izjave o njem ubrale na nižje tone. Ne da bi šlo ravno za očitno razočaranje, pač pa za naraščajočo distanco do tistega, kar je predstavljal tudi v gledališkem pogledu. Za dokaz takšne mnenjske spremembe mi je tisto, kar sva s Primožem Kozakom zapisala na kratko o Odru 57 v *Tezah o sodobni slovenski kulturi*, pripravljenih kot diskusijsko gradivo za simpozij v marcu 1964.

O tem simpoziju je bilo vse, kar ga povezuje oziroma ločuje od Odra 57, povedano že v prvem poglavju teh zapiskov; potrebno je navesti samo še tisto, kar se v omenjenih tezah tiče Odra. Ker niso bile nikoli objavljene, je treba za uvod povedati kvečjemu to, da štejejo v ohranjenem tipkopisu skoraj petdeset strani; da na začetku analizirajo splošen položaj, težnje in spremembe v povojni slovenski kulturi, nato pa v posameznih poglavjih natančneje obravnavajo stanje posameznih področij, kot so – citiram naslove poglavij: univerza in visoke šole, srednje šolstvo, osemletka, televizija, radio, film, časopisje, gledališče, založbe, arhitektura in urbanizem, galerije in razstave, prosvetna in kulturno amaterska dejavnost. Ko ponovno listam po teh papirjih, se mi zdi marsikatera trditev pravilna in še danes aktualna, del teh analiz pa je seveda obtežen s takratnimi okoliščinami in že historičen. To velja zlasti za poglavje o gledališču, ki je razmeroma kratko, vsebuje pa prerez skozi različne plasti takratnega gledališkega življenja, na hitro opisuje razvoj glavnih ljubljanskih gledališč s celjskim vred, tehta njihovo vlogo v povojnem razvoju do 1960 in čez, nazadnje pa dodaja odstavek, ki se dotika tudi Odra 57. Kot za omenjene teze v celoti tudi za poglavje o gledališču ne morem več ugotoviti, koliko je v njem Kozakovega in koliko mojega deleža. Toda ker je bil Kozak dosti bolj gledališki človek, bi sklepal, da je v njem marsikaj njegovo. Vsekakor je o eksperimentalnih gledališčih okoli leta 1960, kamor je sodil tudi Odr 57, rečeno tole: »Vsem tem poskusom je sledila stagnacija, ki so jo poskušale razgibati eksperimentalne skupine. Z uvajanjem novega, problemsko zaostrenega repertoarja, ki naj bi presegel sentimentalno humanistično kritiko, predvsem pa z uprizarjanjem domačih problemskih tekstov so uspele dokazati, da je slovenska gledališka kultura tako v pogledu repertoarja kakor tudi v podobi sloga, kadrovske politike in organizacijskih prijemov v resni krizi. Težnja, da bi se te skupine formirale v organizacijsko in profesionalno samostojno izhodišče novega gledališkega življenja, je bila zaradi diferenciacije med eksperimentalnimi skupinami samimi, pa tudi zaradi organizacijskih in finančnih nemožnosti zavrta. Pač pa je pod pritiskom iniciative teh skupin prišlo do novega kurza v ljubljanski Drami.« Tu se seveda ne govori samo o Odru 57, ampak tudi o Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino-Baranovič in o gledališču Ad hoc, ki ga je vodila Dragica Ahačič; vse troje je okoli leta 1960 predstavljalo »eksperimentalno« gledališče na Slovenskem. V citiranem odstavku zbuja pozornost razmeroma hladen in zadržan ton, nanašajoč se na vlogo in možnosti tega gledališča sredi šestdesetih let, kar je morda odsev stvarnega položaja, lahko pa že tudi posledica ohlajenega razmerja, ki sta ga avtorja teh tez gojila v začetku leta 1964 do dela Odra. Vsekakor sledi temu odstavku samo še daljša razlaga položaja, ki je nastal iz učinkov eksperimentalnih skupin, zlasti v ljubljanski Drami pod vodstvom Bojana Štiha. In šele čisto na koncu je kot del te situacije neposredno omenjen Odr 57 s stavkom: »Stik z domačo problemsko dramatiko ohranja predvsem eksperimentalna skupina Odr 57, ki pa nima finančnih in organizacijskih možnosti, da bi v adekvatni meri realiziral svoje načrte.« Pravzaprav presenetljivo stvarno in ne posebno navdušeno govorjenje o gledališču, ki sva ga s Kozakom pomagala ustanavljati in v njem vrsto let zavzeto delovala. Zato te teze seveda niso mogle biti več nekakšen manifest Odra niti ne zgolj blagohotno oznanjanje njegovih repertoarnih ali stilnih namer. Ko jih znova prebiram, se mi zdi, da govorijo o Odru že kot o nečem preteklem; kar je opravilo

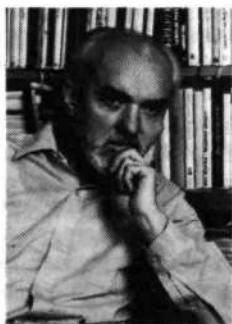
svojo nalogo in čemur mora v razvoju slovenskega gledališča slediti novo poglavje. In to je dejansko ustrezalo takratnemu položaju.

Seveda se dá iz citiranih stavkov, ki resda o Odru 57 ne povejo kaj bistveno novega, izpeljati tudi nekaj dodatnih misli o njegovem pomenu in še bolj o dediščini, ki jo je pustil za sabo. Pomen Odra se dá navsezadnje prikazati tudi iz primerjave z drugimi svobodnimi gledališči, med katere sva ga uvrstila s Kozakom in ki so dejansko predstavljala širši kontekst, v katerem je obstajal. Takšna primerjava seveda ne sme podcenjevati tistega, kar sta v slovensko gledališko življenje prinesla Eksperimentalno gledališče in gledališče Ad hoc; pomen obeh je bil precejšen tako po organizacijski, repertoarni in uprizoritveni strani, kamor so sodile dramaturške, režiserske in igralske novosti; navsezadnje celo tehnične, kakršna je bila zlasti »gledališče v krogu«, ki ga je uvedla Balbina Battelino-Baranovič v Ljubljano, tako da ga je izkoristil tudi Oder, čeprav ne v vseh uprizoritvah. Kljub temu pa se je Oder 57 pred sosednimi gledališkimi skupinami odlikoval z nekaj posebnostmi, ki so gotovo pripomogle k njegovemu izjemnemu položaju, vlogi in pomenu. Medtem ko sta bila Eksperimentalno gledališče in skupina Ad hoc pravzaprav »osebni« gledališči, saj sta ju vodili in v njem večidel režirali njuni ustanoviteljici, je bil Oder 57 skorajda »množično« gledališče; v njem je delovala številna srenja posameznikov, pravzaprav cela generacija – ali če sem še natančnejši – več različnih generacij, od tiste, rojene okoli 1920, kamor je spadal Javoršek, prek generacije iz leta 1930, ki smo ji pripadali najštevilnejši, do mlajše, rojene okoli 1940, ki se je vključila v Oder proti letu 1964. Druga prednost Odra je bila repertoarna – prvi je z Ionescom posegel v najbolj radikalno območje »moderne« dramatike, šele po tem je Eksperimentalno gledališče začelo uprizarjati Becketta. Enako prednost si je pridobil z uprizarjanjem »nove« domače dramatike, ko je postavil na oder Javorškovo *Veselje do življenja*, kajti šele zatem je v gledališču Ad hoc sledila premiera Rožančeve igre *Jutro polpreteklega včera*. Toda celo ta je ostala v delu drugih eksperimentalnih gledališč bolj izjema kot pravilo, kajti edino Oder 57 je v tej smeri šel naprej in za nekaj let prerasel v edino, pravo in pravzaprav prvo gledališče na Slovenskem, ki je bilo zgolj gledališče slovenske dramatike, in to najnovejše, sodobne, času in razmeram primerne, kar je seveda od nekdaj idealen cilj vsakega pravega gledališča. In ker česa podobnega Slovenci pred njim res nismo imeli, je s tem izrečeno pravzaprav bistvo njegovega pomena, njegovemu delovanju pa odmerjena najlepša pohvala.

Od tod je mogoče izmeriti že tudi dediščino, ki jo je ob svojem koncu zapustil slovenskemu gledališču nasploh. O tej dediščini govorijo nekateri prispevki v zborniku Oder 57, ob nji sva se ustavila s Kozakom že leta 1964, ko sva v *Tezah o sodobni slovenski kulturi* opisovala trenutni slovenski gledališki položaj. Že takrat se nama je pokazalo, da je bilo dedičev Odra 57 pravzaprav več in da se je njegova dediščina začela razdajati že pred koncem v letu 1964. Kot se čudno sliši, moram vendarle priznati, da je bila prvi neposredni dedič ljubljanska Drama pod vodstvom Bojana Štiha. Njegovo razmerje do Odra 57, kot ga opisujeta v svojih prispevkih Peter Božič in Taras Kermauner, je morda bilo res dvoumno ali celo ne preveč prijateljsko, toda res je seveda, da je iz Odra v svoj repertoar prenesel Smoletovo *Antigono* in Kozakovo *Afero* kar takoj po postavitvah Odra in ju s tem »prevzel« Odru. Čez nekaj let je na odru Drame doživel krstno uprizoritev ne samo Smoletov *Krst pri Savici*, ampak tudi Kozakov *Kongres*, tako da sta

vodilna dramatika Odra postala repertoarni steber osrednjega ljubljanskega gledališča. O tem, ali sta s tem kaj pridobila ali izgubila, je vprašanje, o katerem ne razmišljam. Toda hkrati se je dediščina ohranjala v Drami še drugače. Štih je ustanovil v njenem okviru Malo dramo, posneto po eksperimentalnih skupinah s konca petdesetih let, tudi po Odru. Njeno vodstvo je prevzel Petan, ki je bil ob Križaju glavni režiser Odra, pa tudi njegov ustanovitelj in član vodstvene ekipe; med avtorji, postavljenimi na oder Male drame, so bili Božič, Javoršek in nazadnje celo Zupan, ki jih je v tej obliki gledališko introniziral ravno Oder; in med drugimi deli so se tu uprizarjala zlasti besedila evropske absurde dramatike, katerih vrsto je leta 1958 začel Oder z igranjem Ionescove *Plešaste Pevke* in *Učne ure*.

Drugi dediči Odra 57 so se pojavili proti koncu šestdesetih let in okoli 1970 v obliki tako imenovanih avantgardnih skupin – od skupin Pupilijske Ferkeverke, Pekarne in Gleja do najnovejših po letu 1980. – Zdi se mi, da je bila v teh skupinah dediščina Odra 57 najplodneje uporabljena. S tem hočem reči, da je niso samo ponavljali, ampak so jo po potrebi literarno-gledališkega razvoja spreminjali, nadomeščali z drugačnim ali po potrebi celo zavračali. Vsekakor so šele v teh skupinah prišli od asketskega gledališča, ki ga je Oder 57 izdelal na podlagi takrat sodobnega dramskega eksistencializma in modernizma, k bolj gledališkemu, teatralnemu, estetsko predrznemu in tudi bolj svobodnemu gledališču, ki nemara že ustreza tistemu, čemur se lahko reče okus prihajajoče postmoderne dobe – in o čemer sodelavci Odra 57 še niso mogli in tudi niso smeli vedeti ničesar, saj sicer ne bi bili mogli odigrati vloge, ki jim je bila v razvoju slovenske gledališke kulture namenjena in se ji pravi preprosto Oder 57.



František
Benhart

En sam svet, trojna resničnost

Motiti se je človeško. Med pomote, ki jih pogosto zakrivimo, sodi tudi to, da ponavadi – pa še tu, na sončni strani Alp, povezujemo minevanje s smrtjo. Tudi jaz, ki sicer prihajam iz druge strani Alp in imam zvončkanje s smrtjo, zlasti v literaturi, tako rekoč za kaznivo dejanje, delam napako, ko se javno zgražam nad tem in tako eo ipso še sam oboje povezujem. Saj ni minljivost nič drugega kakor

sosledje nenehnih sprememb, spremembe pa so porok gibanja, brez katerega ni življenja. Pravo nasprotje življenja bi potemtakem bila negibnost, torej tudi neminljivost – če bi obstajalo kaj takega – s to pa bi bilo prej umestno povezovati smrt, naj zveni to še tako čudno in nenavadno.

Vse se spreminja, vse mineva, nič ne ostaja isto. Da ne bi ponavljal tisto o reki, naj spomnim rajši na bajno Tezejevo ladjo, ki so jo stari Grki celo tisočletje v pristanišču popravljali in popravljali, star, gnil les zamenjaval z novim, čvrstim, trdnim, tako da je bilo nazadnje na svetu novo filozofsko vprašanje: bila je še vedno ista ladja ali pa ne več? Bila je in ni bila. Prej pa ni bila. Pač kakor za koga. Z našo resničnostjo je podobno. *Samo zamigota, pa je že ni*, pravi Czesław Miłosz v Četrti učni uri. In drugje