

KRONIKA

GLEDALIŠČE

SEDANOST IN NJEN GLEDALIŠKI ODSEV

(Primož Kozak: *Legenda o svetem Che*, Dušan Jovanović: *Znamke*, nakar še Emilija, Matej Bor: *Ples smeti*)

Pravzaprav je že stara, preskušena resnica, da velja osrednje zanimanje pri pregledovanju vsakoletnih repertoarnih napovedi že v začetku sleherne nove gledališke sezone predvsem navzočnosti izvernih slovenskih dramskih besedil v umetniškem snovanju naših gledaliških hiš in mestu, ki ga imajo slovenske novitete v njihovi konceptualni usmeritvi. Razlogov za to niti ni treba navajati, saj se že skoraj samo po sebi razume, da vloge nekega gledališkega ansambla v kompleksni podobi naše gledališke ustvarjalnosti ne gre meriti in vrednotiti samo in zgolj po njegovi uprizoritveni ravni, po dosežkih njegovih igravcev, režiserjev, scenografov in kostumografov, ampak tudi (in nemara še bolj) po odzivnosti tega ansambla na »zapleteno moralno podnebje današnjega časa«, po tem, kako se resničnost našega in današnjega sveta kaže v njegovem repertoarnem (in s tem umetniškem) profilu. Že razbor tujih (starih in novih) gledaliških besedil je dokaj zanimivo pričevanje o tej odzivnosti, še toliko bolj napeto in vznemirljivo pa je pričakovanje, kako bo takó zastavljeno podobo dopolnil še prispevek (ali pa več prispevkov, kar dandanes ni več tolikšna redkost) iz izvirne slovenske dramatik, kako se bo ta prispevek vključil v resničnost sodobne slovenske književnosti in hkrati tudi v sočasnost ustvarjalnih tokov v evropskem literarnem in gledališkem snovanju. Na srečo so tisti časi, ko je bilo tanzanje za izvirno slovensko dramatik skoraj večni *continuo* našega gledališkega življenja, tako rekoč že minili in danes na Slovenskem pravzaprav ni gledališke hiše, ki ne bi imela v svojem programu tudi kakega izvirnega domačega dela ali pa vsaj ne bi njegove eventualne odsotnosti nadomestila z gledališko različico kakega starejšega ali novejšega slovenskega proznega teksta. Podpiranje slovenske dramatik, njena gledališka prezentacija je postala dolžnost slehernega gledališča, saj se vsa med njimi natanko zavedajo, da lahko le tako pripomorejo k dokončnemu sproščanju ustvarjalnih sil znotraj svojih ansamblov.

Tako je bilanca prvega dela letošnje sezone nadvse spodbudna: prav na vseh slovenskih odrih smo se srečali z izvirnimi dramskimi teksti, pa čeprav ne gre v vseh primerih za poseganje dramaturgov po besedilih iz sodobne slovenske dramske ustvarjalnosti. V Slovenskem ljudskem gledališču v Celju in v Slovenskem gledališču v Trstu so se osredotočili bolj na prezentacijo slovenske klasike in pustili sodobno dramatik nekolikanj vnešar (ta repertoarna odločitev je predvsem za tržaško gledališče povsem razumljiva, četudi bi terjala premišljavo o globljih razlogih za tako ravnanje, a le-ta bi preseгла okvire tega zapisa in bi jo bilo treba obdelati slejkoprej ob drugi priložnosti in z drugega gledišča); Celjani so pripravili za začetek sezone praižvedbo Jurčičevega romana *Deseti brat* v dramatiza-

ciji Andreja Inkreta, Tržačani pa so najprej uprizorili *Martina Krpana* Frana Levstika v priredbi Mirka Mahničiča, potem pa še *Moč uniforme*, burko tržaškega avtorja Jaka Štoke. Bistveno drugače pa je bilo v ostalih treh slovenskih teatrah: v dveh od njih, v mariborski in ljubljanski Drami (navajanje se ravna po kronologiji) je doživela svojo prvo konfrontacijo z gledavci najnovejša stvaritev Primoža Kozaka *Legenda o svetem Che*, ljubljanska Drama je na malem odru pripravila mimo tega še prazizvedbo igre *Znamke, nakar še Emilija* . . . mladega slovenskega pisatelja in režiserja Dušana Jovanovića, Mali oder mariborske Drame je prvokrat v zgodovini petdesetletnice obstoja mariborskega gledališča uprizoril Cankarjevo *Lepo Vido* v režiji Zvoneta Šedlbauerja, končno pa smo na deskah Mestnega gledališča ljubljanskega dočakali še prazizvedbo *Plesa smeti*, najnovejšega odrskega teksta Mateja Bora. Tolikšnega deleža slovenskih dramskih tekstov hkrati v repertoarjih naših gledališč že zlepa ni bilo: in če se pri tem spomnimo še, da v ljubljanski Drami že pripravljajo Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, v Mestnem gledališču ljubljanskem prazizvedbo Torkarjeve *Zlate mladine*, v mariborski Drami pa Dostojevskega *Selo Stepančikovo* v priredbi Dušana Pirjevca, nam še točneje pride v zavest, da je bil to, kar smo slovenskih izvornih tekstov videli že doslej, le *introitus* in da o bilanci še ni mogoče zapisati dokončnega vtisa.

Tako po kronologiji kakor po dramaturški tehtnosti moramo najprej nekolikanj razčleniti Kozakovo *Legendo o svetem Che*, še posebej zagadelj, ker je v razdobju pičlih dveh mesecev doživela kar dve izvedbi, najprej kot otvoritvena uprizoritev mariborske Drame v njeni jubilejni sezoni, ko je ta slovenska gledališka hiša slavila petdesetletnico svojega obstoja in je to priložnost počastila z imenitno povezavo tradicije in sodobnosti, potem pa še na odru ljubljanske Drame. Že ta izjemni podatek za slovensko dramatiko, ki je že skoraj v njeni naravi, da doživi svojo prazizvedbo, potem pa potone v gledaliških arhivih (v zadnjem času doživi morda samo še tiskano izdajo), je zanimiva opora pri presoji Kozakove drame, saj se je doslej isto primerilo samo še *Antigoni* Dominika Smoleta, ki je doživela svojo prazizvedbo pri Odru 57, kmalu za njo pa še skoraj sočasno izvedbo v mariborski in ljubljanski Drami. Že s vojo *Sodobno trilogijo* (tak je skupni naslov prvih treh Ko-

zakovih iger, *Dialogov*, *Afere* in *Kongresa*, ko so izšle v knjigi pri Slovenski matici) se je uvrstil Kozak med najzanimivejše in najavtentičnejše dramske oblikovavce našega časa in njegove zapletene miselne, moralne in politične narave. Velik zgled Kozakovega gledališkega snovanja je Jean Paul Sartre, a ne toliko s svojo, v razkrivanje eksistencialnega usmerjeno izpovednostjo, kakršna se razodeva v njegovih igrar, ampak bolj z njihovo dramaturško zgradbo, z njihovo konstrukcijo idej, ki se morajo razkriti v dramskem tkivu kot čiste eksistenčne kategorije, živeče druga z drugo v nekakšni globlji, notranje prepleteni soodnosnosti, brez katere se zniči celo sama njihova eksistentnost. A Sartre si izbira v ta namen celo vrsto vnanjih formalnih preoblek, dejanja in zgodbe postavlja zdaj v antiko, zdaj v prelom med srednjim in novim vekom, zdaj v čas druge svetovne vojne in francoskega osvobodilnega gibanja v tem času, zdaj v čas, ki v njem živimo sami, zdaj spet v do-



Primož Kozak

cela imaginarno brezčasnost. Kozak pa opušča to tehniko in postavlja dogajanje svojih iger v našo aktualno (in hkrati tudi akutno) sodobnost, le da je skušal doslej v svojih igrar iz te sodobnosti izključiti nekatere vnanje okoliščine, ki bi spominjale na faktografijo, in razkriti boj idej v svoji dramatiki v vsej njegovi čistosti, ki včasih meji celo že na nekakšno abstraktno dedukcijo. V *Legendi o svetem Che* pa je ta svoj formalni prijem bistveno spre-

menil, za osnovo svojega pričevanja o revolucijah in njihovih notranjih protislovnostih si je izbral faktografsko osebnost vélikega bolivajskega revolucionarja Ernesta Che Guevare, ene najbolj vnemirljivih in protislovnih osebnosti današnjega sveta, vélikega zgleda današnjih evropskih mladih sodobnikov, nekakšnega revolucionarja »an sich«, čistega, politično neobremenjenega uresničevalca prabitnosti neke revolucionarne zamisli. Čeprav je lik Che Guevare samo vnanja metafora za Kozakovo eksaktno razčlemba nenehno ponavljajočega se revolucionarskega poteka, pa pomeni njegova drama bistven premik v njegovem pisanju, premik iz posebljenega boja idej v ustvaritev globlje dramske fakture, ki dobiva zaradi zveze s problematiko današnjega sveta tudi posebne tragične poudarke in s tem dejansko izpolnjuje zahtevo, ki jo je literaturi namenil že pred kakimi štiridesetimi leti Robert Musil, ko je zapisal, da mora biti sleherno literarno delo poskus obvladanja časa in sveta ter njune najgloblje resničnosti. V Kozakovi dramati se neprestano soočajo najrazličnejše zamisli in podobe prave, čiste revolucije; te zamisli in podobe pa so se strnile s svojimi posebitvami, z akterji Kozakove igrar, v nerazdeljivo celoto in določajo tako njihovo miselno kakor tudi njihovo psihološko naravnanoost; Kozakove osebe so iz personifikacij idej postale ljudje, ki zaživijo pred gledavcem z vso tragično problemsko spremljavo, njihova hotenja, ki so v nenehnem spopadu z zgodovinsko nujnostjo (v tem spopadu seveda tudi propadejo), pa postajajo bolj in bolj simbol za usodo današnjega človeka in njegove podobe o svetu in ljudeh.

Mariborska in ljubljanska uprizoritev sta zanimivo pričevanje o razsežnosti Kozakove drame; in prava

podoba njene gledališke resničnosti se nam pravzaprav izlušči šele iz primerjave med obema predstavama, ki sta si nasproti tako po konceptu kakor tudi po uprizoritvenem stilu. Mariborska, ki jo je ob dramaturškem vodstvu Lojzeta Filipiča režiral Branko Gombač, skuša poudariti predvsem nekatere izrazito tragične postaje takega sodobnega pasijona, te legende sodobnosti, če nekolikanj travestiramo naslov Kozakove igre; Gombaču se je posrečilo v docela realističnem gledališkem okviru strniti v nazoren odrski prikaz vso notranjo zapletenost in protislovnost Chejeve človeške usode, njegova nenehna tavanja in nihanja, pa nikdar dokončana odločanja med različnimi modeli in podobami revolucije, njegovo neprestano iskanje sintez med politično in človeško resničnostjo te revolucije. V ta Gombačev (ponavljaj: realistični) gledališki prikaz se po nekem doslednem notranjem avtomatizmu skoraj samodejno vraščajo tudi vse druge figure iz Kozakove igre, Ramon, zastopnik kmetstva, Andres, zastopnik malce anarhistične inteligence, pa drugi Chejevi spremljevalci, ki so vsi bolj ali manj zraščeni s Chejevo človeško usodo, zunaj tega akcijskega radija pa ostaja le Tanja. Chejev nenehni politični korektiv, ki zastopa interes in dogmatična teoretska spoznanja partije tako v njegovem kubanskem kakor tudi bolivijskem poskusu. Tu, na tej točki, pa se izkaže Gombačev stilni in uprizoritveni prijem kot nezadosten za to, da bi se lotil tudi pojasnitve politične resničnosti Kozakove igre; in zategadelj ostaja Chejeva notranja politična naravnost in konec koncev tudi njegova politična usoda nepojasneni, saj sta v nasprotju s počlovečenjem revolucije in njenih akterjev pa njenih človeških dilem. To pomanjkljivost Gombačeve režije pa je nadomestila v ljubljanski upri-

zoritvi režija Žarka Petana, ki je temeljila dosti bolj na samem Kozakovem besedilu in si ni prizadevala ustvariti stilno-uprizoritveno enotno, homogeno nadgradnjo *problemskega jedra* Kozakove igre, ampak je skušala postaviti na oder nesintetizirano zapletenost in protislovnost njenega izpovednega duktusa. Natančna miselna analiza Kozakovega teksta je povzročila, da se pri ljubljanski uprizoritvi ni ponovila ena najbolj močnejših pomanjkljivosti mariborske, nejasnost odrskega dogajanja, njegovo prelihanje iz odrske resničnosti, postavljanje v Bolivijo, ob kubanski retrospektivi, pa iz njiju spet nazaj v Bolivijo. Ti prehodi so tudi v Kozakovem tekstu le narahlo nakazani, a Petan jih ni ponazoril samo z uporabo tehničnih prijemov (luči v publiko, ki so vnovič pokazale premajhne tehnične zmogljivosti odra ljubljanske Drame), ampak predvsem z jasnimi tekstovnim poantiranjem. Tudi druga hiba Kozakovega besedila, prizori med oficirjema kontrarevolucionarnih sil, ki so jo ugotovili vsi kritiki (tudi podpisani v oceni mariborske uprizoritve v Naših razgledih), je postala po zaslugi Petanove režije le še komaj opazna, saj je Petan te dramaturške problematične prizore zelo inventivno vkomponiral v samo tkivo odrskega dogajanja in še zdaleč niso toliko motili kakor v mariborski predstavi, kjer so bili le nekak nepotreben *appendix*. In še tretja prednost ljubljanske uprizoritve: smotrni posegi v samo tekstovno fakturo in izredno spretni in sami uprizoritvi koristne črte, ki so bistveno zmanjšali njeno dolžino; ta je bila v Mariboru že skoraj utrujajoča.

V skladu z režijskimi značilnostmi obeh predstav so tudi igravski dosežki v njih. To velja predvsem za oba osrednja interpreta, za Antona Petjeta v mariborski in za Rudija

Kosmača v ljubljanski uprizoritvi, ki sta oba ustvarila zanimivi kreaciji. Petjetov Che je celovita odrska stvaritev, ki se dosledno prilagaja Gombačevi režijski koncepciji in z izredno stvaritveno silo razrešuje zapletena človeška protislovja Kozakove podobe vélikega revolucionarja. Petjetu se je posrečilo izredno počlovečenje te figure, ki ves čas raste pred gledavčevimi očmi do pretresljivega bolivijskega finala. Kosmačev Che je drugačen: razpet med zapletene protislovnosti sveta, ki ga obdaja, nemiren, večno išoč in snujoč duh, nekolikanj preveč krčevit v reakcijah do svojih partnerjev, mozaičen, tako kakor je mozaičen tudi režijski koncept njegovega režiserja. Andres Marjana Bačka je odtehtan v gestiki, precizen v dikciji, pa navzlic temu dovolj intenziven in prepričljiv, v nasprotju z Borisom Kraljem, ki je v ljubljanski uprizoritvi ustvaril svojo različico Andresa preveč doživljajsko in notranje zagnano, da bi se iz njegove stvaritve lahko izkristaliziral tak človeški profil te figure, kakor ga je zasnoval avtor. Ramon Arnolda Tovornika se v mariborski predstavi živo in neposredno vrašča v realistično koncepcijo same uprizoritve, medtem ko Bert Sotlar uspešno nakazuje intimno človeško tragiko te figure. Najbolj opazna pa je razlika med obema interpretkama Tanje, med Mileno Muhičevo v Mariboru in med Štefko Drolčevo v Ljubljani. Muhičeva je nekako posebljenje ideje, figura, ki skoraj ne more prav zaživeti svojega notranjega impetusa; a eden od razlogov za to je, prav gotovo že omenjena pomanjkljivost Gombačeve režije. Drugačna je Štefka Drolčeva, jasno profilirana, ostra in impulzivna, varčna pri uporabljanju igravskih sredstev, a vendar celovita in živa; njena Tanja nam razkriva celo lestvico igravskih tančic, ki uspešno spreminjajo eno-

plastnost Kozakove literarno-dramaturške karakterne zasnove v mnogo-plasten odrski lik.

Razlike med dvema uprizoritvama Kozakove *Legende o svetem Che* se najbolj nazorno kažejo predvsem v različni, večkrat celo docela konkretni interpretaciji istega besedila. Gombačeva režija je, kot smo že omenili, dosledna v ustvarjanju enovite in homogene gledališke nadgradnje, zato ji tudi ni mogoče očitati takih nespretnosti, kakor jih je mogoče opaziti pri Petanu, ki ga je v iskateljskem zanosu večkrat zaneslo predaleč: tako je na primer z živimi slikami, poskusom nekake kontrapunktične ilustracije drugega pola Kozakove celotnosti sveta, ki so zgrešile svoj namen in padajo večkrat celo v območje neokusnosti in banalnosti, tako je nekolikanj problematičen tudi konec ljubljanske uprizoritve, ki sicer temelji na učinkoviti in pristno teatrski domislici, a ga tira v problematičnost slaba tehnična izpeljava. Navzlic temu pa sta zanimivi in ilustrativni obe predstavi; za situacijo v mariborski Drami je Gombačeva uprizoritev nov dokaz izredne rasti tega ansambla v zadnjih dveh, treh letih, v ljubljanski pa se kljub vsemu še vedno kažejo tudi posledice razprtij v sami gledališki hiši, ki so povzročile nekakšno ansambelsko neuravnano, pravo nasprotje tistega, po čemer se je v zadnjih letih odlikovala ljubljanska Drama ne samo v nacionalnih, ampak tudi jugoslovanskih okvirih.

Druga igra, ki jo je uprizorila Drama že v začetku sezone, je farsa Dušana Jovanovića *Znamke, nakar še Emilija* . . . Delo je bilo uprizorjeno v Mali drami, kamor po svojem značaju seveda tudi sodi. Jovanovičeva igra je posrečen hibrid vseh stilnih tokov v sodobni dramatik, v dramatik, ki si jemlje za predmet

svoje izpovedi absurdnost človekovega obstoja v današnjem svetu. Igra, ki jo je zelo prijetno gledati tisto uro in tričetrt, kolikor traja, seveda temelji na ustvarjalnem ne-



Dušan Jovanović

sporazumu, da se s svojim koncem prevesi iz bizarnosti in v ironično luč postavljane banalnosti, kjer je zasedrana ves čas, v poskus nazornega, pošastno-grozljivo intoniranega prikaza ničevosti vseh vrednot današnjega sveta, v demonstracijo sile in nasilja, ki edino lahko razreši probleme v njem. Ta poskus sinteze vnane površnega in izpovedno prizadetega gledanja na vse pojavne oblike današnjega sveta se Jovanoviću ni posrečilo, zakaj sama sinteza ima vse premalo tehtnosti in poglobljenosti, da bi ji lahko verjeli in bi nas lahko tudi prepričala. Prav tu je očitno, da je Jovanovičeva igra pravzaprav šele prvenec oziroma prva igra, uprizorjena na poklicnem

odru. Vendar mimo te osnovne hibe razodeva precejšen avtorjev talent za gledališko ustvarjanje: Jovanović imenitno obvlada dialog (priznati moram, da že zlepa nisem slišal tako domiselnega in gledališko učinkovitega dialoga v kaki izvorni slovenski igri), groteskna komičnost odrskih situacij mu ne dela nobenih težav in ti dve prvini svoje farse z izjemno spretnostjo prepleta v imeniten komedijski *brio*, ki se ob njem gledavec nasmeje in ki mu razodene marsikatero trpko resnico o današnjem svetu in ljudeh v njem. Režija Žarka Petana je z učinkovito odrsko akcijo in duhovitimi mizanscenskimi rešitvami samo še stopnjevala to plat Jovanovičevega teksta, in tako je postala predstava v Mali drami zares bestseller (ali uspešnica, kakor je po najnovjšem treba sloveniti to nemarno tujko); seveda je treba priznati, da zvečine zaradi tega, ker se v sami igri na koncu glavna (in edina) ženska interpretka sleče skoraj do gola (a hkrati je treba priznati, da je Majda Kohkova ta del svoje vloge izvedla z neprisiljenostjo in notranjo spontanostjo, ki je tej za ljubljansko občinstvo spotikljivi atrakciji odvzela vso opolzkost in pohujšljivost — škoda da igralka mimo tega ni pokazala skoraj nič igravskega daru), a upajmo, da vendar vsaj nekoliko tudi zaradi imenitnega Janeza Hočevarja, Toneta Slodnjaka, ki mu je uspešno sekundiral, pa Alija Ranerja, ki je v glavnem reševal svojo igravsko nalogo z rutino, v kateri pa se je tu pa tam pokazala tudi iskrica igravske neposrednosti. Predvsem Janez Hočevar se je kot filatelist pokazal kot zrel gledališki oblikovavec, ki z izjemnim oblikovalnim darom sintetizira groteskne in topló človeške igravske tone v posrečeno in dognano celoto, Tone Slodnjak pa je ponovno dokazal svoj igravski razpon, ki je vanj

ujel zapleteno figuro zdaj suženjskega, zdaj gospodovalnega Alberta. Omeniti je treba še funkcionalno sceno Svete Jovanovića in duhovito zamišljene pa ironično predihnjene kostume Mije Jarčeve.

Tretja nova slovenska drama, ki smo jo spoznali v prvem delu letošnje gledališke sezone, pa se bistveno razlikuje od prvih dveh: razlikuje se po zvrsti, po formalni zasnovi in izpeljavi, pa tudi po namenu, ki ga je skušal njen avtor, pesnik in dramatik Matej Bor, ki je z njegovim imenom tesno povezan ves razvoj povojne slovenske dramatike, uresničiti v svojem divertimentu po starih zgledih z malce nenavadnim naslovom *Ples smrti*. A ta igra pomeni zanimiv, nevsakdanji *novum* celo v samem Borovem dramskem ustvarjanju: njen nastanek je sprožilo Borovo dolgoletno presajanje Shakespeareovih iger v slovensko kulturno območje (delo, o katerem bo treba še kdaj izčrpno spregovoriti), Bor si je (tako kot marsikateri dramatik današnjega časa) izbral za predstavitev svojega dramskega konflikta zgodovinsko preobleko in je dogajanje svojega spopada za oblast med bivšim smetarjem in prvim in najboljšim plemičem postavil v zgodnjerenesačno Sienco, v razcvet zgodnjerenesančnega republikanstva in v tisti čas, ko se to republikanstvo prevesi v svoje nasprotje, v kneževino. V tem času teče spopad za kneževsko čast med Lorenzom, sienskim smetarjem, ki je iz najemniškega vojaka postal general, rešil Sieno pred napadavci in skuša zdaj s svojimi najemniki ustrahovati vse mesto, da bi mu dodelilo knežjo oblast, ki se mu postavi po robu Visconti, aristokrat, ki ima na vrhvi ves svet republike, pa je zdaj zaval pravi trenutek za uresničenje

svojega davnega sna: da bi postal sienski knez. Nastane cel splet peripetij, ki ga razreši šele Lorenzov častnik, Holandec Van Valden, posebitev razmišljujočega intelektu-



Matej Bor

alca, ki dá obema, Lorenzu in Viscontiju, lekcijo, kakršno zaslužita, nato pa pusti vse tako, kakor je že bilo, in se umakne v samotno premišljevanje. A to osrednje fabulativno jedro je opremil Bor z natančnim razkritjem funkcioniranja tajnih policijskih metod v sienski republiki, v kateri je krog vohunjenja in zbiranja podatkov o vseh, ne samo o akterjih v igri, ampak tudi o tistih zunaj nje, o vladarjih v drugih italijanskih kneževinah in republikah, o cerkveni gosposki, o papežu in celo o ljubem Bogu; vsi ti so povezani med sabo s posebnim sistemom vohunjenja, vsak izmed njih ima nekoga, ki sporoča svoje izsledke naprej svojemu špijonskemu predstojniku. In tako so vsi trdno povezani v sklenjen in neuničljiv sistem vohunske mreže, ki drži pokonci vse politično dogajanje v svetu. Glavna

rezonerja tega vohunskega sistema sta oba poklicna vohuna v Borovi drami, Uhelj in Uuhelj, ki nam s svojim zdravim ljudskim humorjem in preprosto ljudsko pametjo razkrivata vse plasti boja za oblast, tiste vrhnje, ki jih lahko opazi vsakdo, pa tiste podtalne, ki očem navadnega smrtnika niso dostopne. In prav ta boj je *ples smrti*, ki ga za kratek hip (a le za kratek hip) pretrga Van Valden. V tej poanti pa se skriva tudi osnovna dramaturška hiba Borove igre. Van Valden, pravi rezoner Borove komedije, ima do *plesa smrti* ironično distanco, a tudi on nima nobenih ciljev, ki bi določali njegovo ravnanje; in ko prekriža račune obeh protagonistoma, Lorenzu in Viscontiju, jih prekriža v imenu resignacije, kar pa demantira Borovo osrednjo izpovedno sporočilo in njegov ironični raster, ki nam skozenj slika svojo vizijo nesmiselnega plesa smeti. Figura Van Valdna je postavljena tako, da nima gledavec nobene oporne točke, da bi tudi na njegov poskus gledal z ironijo, ki je posledica nesmiselnosti vseh takih poskusov v svetovni zgodovini, in prav zategadelj postane Van Valden samo nekak *deus ex machina*, ki razreši ves zapleteni akcijski mehanizem Borove komedije. Drugače pa sodi *Ples smeti* prav gotovo med najboljše Borove gledališke stvaritve, odlikujeta ga predvsem imenitno obvladanje verza, ki kljub metrični pravilnosti zveni kakor proza (s formalnega gledišča je Borova drama gotovo najbolj dognan dosežek med vsemi slovenskimi dramami, napisanimi v verzih), pa bogat, pretanjen pesniški jezik, poln besednih iger. O njih le ta obrobna pripomba, da jih je, kot

je zapisal že Marjan Javornik, odločno preveč, tako da se jih človek že preobje in ga na koncu celo že utrujajo.

Borovo komedijo je v Mestnem gledališču ljubljanskem režiral Miran Hecog, ki je to zahtevno odrsko nalogo inventivno in odrsko učinkovito, vendar ni ustvaril žive, v tempu in karakterološki zasnovi renesančno intonirane komedije, ampak je upodobil Borov polni, renesančno radoživi tekst kot *commedio dell'arte*. Ta stilna pomota je seveda razlog, da *brio* Borovega komedijskega spleta ni zaživel v vseh svojih razsežnostih, ampak je postal predmet nekake stilizacije, ki je zadrževala tempo in notranji ritem uprizoritve in je le-ta gledavce mestoma celo utrujala in dolgočasila. Sicer funkcionalno, a akademsko dolgočasno sceno je zasnoval Avgust Lavrenčič, v linijah in barvah čudovito skladne kostume pa Mija Jarčeva, ki je vnovič dokazala, da ji pri ustvarjanju historičnih kostumov ni enake. Med igravci je treba na prvem mestu opozoriti na živo in karakterološko dognano stvaritev Vladimira Skrbinška, ki je igral Viscontija, pa na Janeza Škofa, ki se mu je kot Lorenzu posrečilo ustvariti zanimivo sintezo ljudskosti in renesančne radoživosti. Posrečen karakterizacijski dosežek je tudi Gato Daret Ulage, Van Valden Zlatka Šugmana pa je (kljub že omenjeni dramaturški nejasnosti te figure) zasnovan precj mimo Borovega besedila; v njem namreč ni nobene osnove za skoraj hamletovsko intoniran odrski lik. V drugih vlogah so nastopali skoraj vsi člani moškega ansambla Mestnega gledališča ljubljanskega.

Tako je letošnji začetek gledališke sezone (ali bolje: njen prvi del) svojevrstna potrditev nenehne umetniške rasti izvirne slovenske dramatike, ki si bolj in bolj utrjuje svoje mesto v slovenskem književnem ustvarjanju

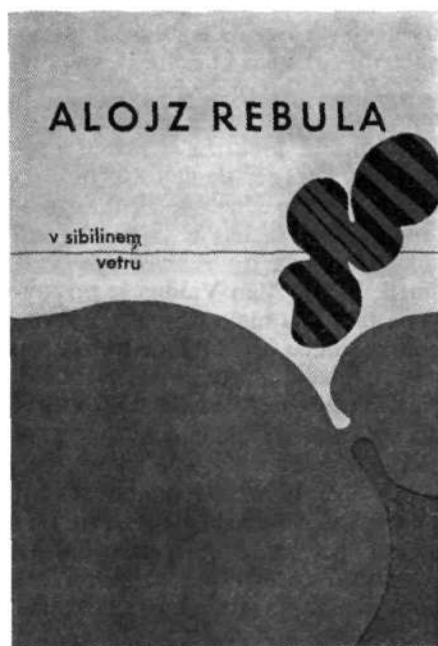
in dosega tako kvalitativno kakor tudi stilno in izpovedno tudi sočasne evropske zglede. Kljub različnim avtorjem in različnim dramaturškim principom v nji iz leta v leto bolj in bolj odseva naša sedanost z vso svojo zapleteno moralno, politično in intimno-psihično problematiko, tako da si dandanes brez nje naše gledališke ustvarjalnosti skoraj ne moremo zamisliti. S tem pa postaja potreba po izvornih dramskih tekstih še toliko bolj očitna, saj lahko le tako izpolnjujejo vsa slovenska gledališča svojo osnovno dolžnost, ki jo imajo pri uveljavitvi našega dramskega snovanja doma in v svetu.

Borut Trekman

KNJIŽEVNOST

ALOJZ REBULA V SIBILINEM VETRU

Roman Alojza Rebule V SIBILINEM VETRU temelji na miselni možnosti sodobnega proznega snovanja; to je možnost, ki jo marsikdo spregleda zato, ker preprosto ne zna misliti niti tistega, kar so premislili že drugi. Rebula se je odločil ravno za ta intelektualni prostor, čeprav pri njem seveda ne gre za nikakršnega filozofa, ampak za kritično zavest, ki si je za merilo postavila naslednjo maksimo: »Kar velja, je edinole um, ki more reči Jaz« (256). Iz takšne opredelitve pa je izključen sleherni nihilizem, ki je tako pogost spremni pojav sodobne literature. V nasprotju od nje je bravec v tem romanu nenehno soočen z velikim angažmajem, ki v človeku skuša najti njegovo zasebno, notranjo resnico in prav takšen etos. Včasih nastaja vtis, da bi Rebulova izkušnja utegnila izhajati iz prastarega konflikta med Dobrim in Zlim, to morda tem bolj, ker je snov vsaj na zunaj zgodovinska, saj je zajeta iz časa rimskih cesarjev Antonina Pija in Marka Avrela, miselno pa vsa prepojena z idejami vse bolj aktivnega krščanstva — toda izkaže se, da je svet v romanu veliko bolj kompliciran, predvsem pa sodoben. Njegovi aktualnosti daje vrednost lastnost, ki smo jo prisiljeni



imenovati zdaj že z nekoliko nenavadnim izrazom — umetniška moč. Avtorjeva velika oblikovalna sposobnost je očitno nad miselno, kajti v knjigi ni ekstravagantne vsebine ne frapantnega novatorstva. Osební podatki glavnega junaka Nemeziana nam npr. ne zvenijo preveč tuje: po narodnosti je Jacig, Rimljani ga izza Danuvija odpeljejo v Rim, zavaljo nadarjenosti postane iz sužnja osvobojenec, študira v Atenah, se nato vojskuje na Vzhodu proti