

KRONIKA

GLEDALIŠČE

UPRIZORITVENI PROFILI II

Poskus ugotoviti nekaj skupni imenovavec nekaterih najizrazitejših uprizoritev zadnjih treh mesecev slovenske gledališke sezone 1969—1970, ki se je pravkar iztekla, je po vsej verjetnosti precéj tvegano opravilo: tvegano zagadelj, ker za repertoarno usmeritev slovenskih gledaliških hiš, kakršna se razodeva prav iz teh zadnjih predstav, ni mogoče najti nobene druge skupne poteze kakor tiste, ki ji pripravimo naključnost ali eklekticizem, pa tudi zato, ker sam kvalitativni razpon posamičnih predstav ni skoraj v ničemer presegel običajne uprizoritvene ravni, kakršne smo že dolgo časa vajeni pri skoraj večini naših gledaliških uprizoritev. Posamezna gledališča so pač sklenila svoje repertoarne načrte in s tem skušala uresničiti koncepcijo, zastavljeno že v začetku sezone, verjetno pa je prav naključje povzročilo, da so v tem času uprizarjali taka dela, ki so sicer za naše občinstvo novost, vendar v ničemer bistveno ne dopolnjujejo niti naše vednosti o sodobnem gledališkem snovanju niti o novih stvariteljskih vzponih v slovenski dramski ustvarjalnosti.

Nemara sta bili vsaj s tekstovnega gledišča še najzanimivejši prispevek dramatisaciji po dveh romanih Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega, ki smo ga po dolgem premoru spet srečali na slovenskih odrih; prva, dramatisacija *Besov*, ki jih je pretil v odrsko obliko véliki francoski pisatelj in eksistencialistični filozof Albert Camus in jim dal naslov *Obsedenci*, in druga, *Srča v nesreči ali Naš dobronik Foma*

Fomič, ki jo je po romanu *Selo Stepančikovo* priredil dr. Dušan Pirjevec. Obe dramatisaciji sta seveda načeli problem, ki je skoraj imanentnen vsemu gledališkemu snovanju dvajsetega stoletja, saj se to zmerom znova ustavlja ob Dostojevskem, ne iz razloga, ker bi v našem stoletju manjkalo dobrih izvernih dramskih besedil, ampak zaradi nekaterih značilnosti celotnega opusa Dostojevskega, ki kaže že v samih zasnovah svojih vélikih romanskih stvaritev izrazito dramsko strukturo, tako da cela vrsta literarnih zgodovinarjev trdi, da teksti Dostojevskega niso samo romani, ampak hkrati tudi drame izrednih miselnih in izpovednih razsežnosti; tako mnenje podpira že sama formalna struktura posameznih del, zakaj romansko dogajanje v njih ne raste iz deskripcije agiranja posameznih junakov, ampak neposredno iz agiranja samega, zakaj le-to se dopolnjuje in uresničuje zvečine v dialogih posamičnih junakov. Že sama fabulativna zasnova je polna dramatičnosti, liki in značaji Dostojevskega so zasnovani prav po pravilih in zakonitostih, kakršne predpisuje za ustvarjanje dramskih značajev dramaturgija, se pravi nauk o estetskih zakonitostih dramskega ustvarjanja, dramatična napetost se kaže tako v odnosih med posameznimi junaki kakor tudi v boju idej, strnjenimi z njihovimi govorci v nerazdružljivo celoto, tako da poteka pred bravcem nenehni spopad med dvema ideološkima in karakterološkima fakturama; in v nasprotju z epsko tradicijo Dostojevski zapletanja in razpletanja svojega romanskega dogajanja ne demonstrira z opisom, ampak ga kon-

centrira nenehoma v velike prizore (katerih en sam bi že lahko bil drama, če ne bi imeli njegovi celotni teksti tolikšnih vsebinskih in izpovednih razsežnosti), ti prizori pa so časovno in prostorsko zmerom omejeni in strogo determinirani ter grajeni po zgledu dramskega dejanja. Tako ni čudno, da je bila prva uprizoritev vélikega francoskega literarnega gledališča Jacquesa Copeauja, ravno dramatisacija *Bratov Karamazovih*; prav tako ni čudno, da je Boris Putjata v dvajsetih letih našega stoletja navdušil Slovence z dramatisacijo *Idiota*, v kateri se je slovenskemu občinstvu prvikrat predstavila v vlogi Nastasje Filipovne Marija Nablocka. In konec konca, prav tako ni čudno, da je Camus le malo pred smrtjo segel po *Besih* in jih predelal za oder, ko jim je že prej v svojih filozofskih tekstih odmeril precjéj prostora, in da se je Dušan Pirjevec, ki skuša v svojih spisih opredeliti pravo filozofsko in miselno podobo današnjega človeka, odločil za priredbo *Sela Stepančikova*, čeprav se sleherni prirejevalec, ki se loti dela Dostojevskega, hkrati tudi zaveda, da bo moral pri presajanju romanske fakture na oder bistveno okrniti vse razsežno notranje bogastvo proznih predlog in da bo pri še tako dognani in lucidni koncentraciji in racionalizaciji gradiva moralo v odrski različici odpasti marsikaj bistvenega.

Camusovi *Obsedenci* se v tekstovni fakturi zvesto držijo originalne predloge, te pošastne podobe duševnega in miselnega razkroja, ki vse bolj ovladuje človeštvo in ga tira v blaznost in propad moralnih, duhovnih in človeških vrednot, te zapletene romanske stvaritve, ki se dotika največjih in najglobljih skrivnosti človekovega jaza in njegove v času Dostojevskega še komaj slutene zavestnosti, najglobljih in hkrati najrahljših, najneopaznejših zgibov te zavestnosti, ki v ostri, brezobzirno razgaljajoči luči razkrivajo vse

prepade zla in *besovstva*, koder lahko seže človek. Poleg te splošnejše izpovedne usmerjenosti pa se dotika Dostojevski v svojem romanu tudi nadrobnega razčlenjevanja nekaterih psihološko-eksistencialnih problemov, ki so bolj ali manj očitni v slehernem človeku, pri tem pa njegovemu prenikavemu duhu ne ostane skrita niti ena sama nadrobnost, ki bi brez nje literarna razčlenitev in upodobitev ne bila kompletna, celovita. In Camusova dramatisacija se osredičuje prav v te ključne eksistencialne probleme, iz katerih gradi Camus dramsko fakture svoje podobe o *Besih*, s tem ko postavlja prav v središče dogajanja eksistencialno stičišče vseh poglavitnih zastopnikov *obsedenstva*, Nikolaja Stavrogina, Pjotra Verhovenskega, Kirillova in deloma tudi Šatova (prav pri slednjem je s tem, ko je morala odpasti epizoda z njegovo ženo, paralelogram Camusovih dramskih sil v svojem ravnovesju nekolikanj načet), vse druge osebe pa funkcijsko podreja tej četverici, četudi se mu je posrečilo z izjemno umetniško plastiko predočiti tudi tragične zgodbe nekaterih od teh, in to predvsem pri Varvari Stavrogini, Stepanu Verhovenskem in deloma pri Marji Lebjadkini, manj pa pri Lizi in Daši, čeravno sta tidve najbolj zvezani z zgodbo centralnega junaka Stavrogina. Navzlic ohranjenim izvornim dialogom pa so *Obsedenci* po izpovedni plati precjéj drugačni od romana; v njih je odpadel ostro posmehljivi opis ruske provincialne družbe, odpadle so vse družbenokritične ostrice, gradivo je racionalizirano in osredotočeno zgolj na psihološko in ontološko problematiko osrednjih oseb romana, ki se izredno ujema tudi z moralno-eksistencialno problematiko Camusovega umetniškega in predvsem filozofskega opusa. Prav ta dramatisacijski postopek daje Camusovi priredbi svojevrstno vrednost, saj priča o svoji ustvarjalni potenci, hkrati pa je ilu-

strativen dokaz o izvirnosti snovne obdelave in umetniškem preoblikovanju romanskega gradiva.

Obsedence je v Mestnem gledališču ljubljanskem zrežiral Janez Vrhunc. Osnovna značilnost njegove režije, ki je hkrati tudi bistveno vplivala na usmerjenost celotne predstave, je nenehno nihanje med tekstovno predlogo Dostojevskega in Camusovo dramaturško obdelavo; Vrhunc se ni odločil, ali upodablja Dostojevskega ali Camusa, miselno-izpovedno Camusovo preoblikovanje izvirne predloge v sami uprizoritvi skorajda ni bilo opazno, namesto skoncentrirane dramske materije, kar je iz romana napravil Camus, se je pred gledavčevimi očmi zvrstilo slikaniško zasnovano zaporedje scen brez logične dramske kontinuitete, ki daje zanjo možnosti že zgoraj omenjeni Camusov dramaturški postopek. Vrhunčeva predstava je nekak sklop fragmentarnih scen, ki jih ne veže nekakšna globlja vsebinskoizpovedna rdeča nit, ritem je enakomerno epski, dogajanje ostaja nerazčlenjeno, med (po izpovedni vznemirljivosti) centralnimi in spremljevalnimi prizori ni nobenega razmerja, ki bi razodevalo jedro dogajanja in njegovo dopolnilo, vse paralelne zgodbe potekajo v istih planih, brez poglobljene reliefne obdelave. Res je, da je imel Vrhunc na voljo skromne tehnične možnosti, zaradi katerih se je asketsko koncipirana scena Milana Butine spremenila v navadno pohištveno opremo, res je tudi, da je za igravski ansambel Mestnega gledališča ljubljanskega Camusova dramaturgija *Besov* nemara pretrd oreh: vse to je režiserju vsaj do neke mere onemogočalo drugačno koncepcijo predstave, vendar ne kaže valiti krivde samo na ta dejstva, zakaj Vrhuncu se niti v posameznih segmentih ni posrečilo predočiti gledavcu vse vznemirljivosti in izpovednih globin dialoga (jasen zgled za to je znameniti prizor pri Tihonu, nemara naj-

globlji prizor, kar jih je kdaj zasnoval Dostojevski). Uprizoritvi je manjkalo celovitosti v koncepciji in njeni izpeljavi, temu pa je gotovo kriv režiser.

Med igravci je treba na prvem mestu omeniti Vladimira Skrbinška, ki je odigral Stepana Verhovenskega z izrednim posluhom za zapleteno karakterno zasnovano te nenavadne osebnosti; Skrbinšek je pokazal izjemen razpon od smešnosti (ki v Dostojevskem, pa tudi v Camusu večkrat meji že na farsu) do pretresljive tragičnosti v smrt-nem prizoru. Izredno ostro profilirana in plastična Varvara Stavrogina je bila Tina Leonova, Dare Ulaga je z zanesljivim čutom za karakteriziranje upodobil Pjotra Verhovenskega, čeprav je včasih preveč poudarjal njegovo smešnost, zaradi katere ni bilo ves čas slutiti tudi njegove nevarnosti, Alenka Svetelova je bila dekorativna Liza (več ji okrnjena figura ni dopuščala). Zapleteno vlogo inženirja Kirillova je s preveč patosa odigral Saša Miklavc; tako je ta lik izgubil tisto svetlo prepričanost v svoj prav, ki ni značilna samo za roman, ampak bistveno pripomore tudi h končnemu razpletu zgodbe in problema. Preveč vsiljiva in mestoma celo burkasta je bila Marja Lebjadkina Maje Šugmanove, Šatov Frančka Drogenika in Daša Nade Bavdaževe sta dve skromni, povprečni stvaritvi, burkasto pretiran je tudi Lebjadkin Jožeta Lončine. Osrednji nesporazum pa je gotovo Nikolaj Stavrogin Janeza Eržena; to zapleteno, izredno težko vlogo, ki je hkrati tudi ključna figura celotne Camusove miselno-izpovedne problematike v sami igri, je odigral Eržen brez občutka za pošastno mešanico zla in strasti, kakršna se skriva v mladem lepotcu-shizofreniku, ki si ves čas tako krčevito prizadeva najti v življenju prostor za obe plati svojega jaza, zgolj z nekakšno rutinsko spakljivostjo brez kanca ustvarjalnosti. Res je, da morda v Sloveniji nimamo idealnega interpreta

Stavrogina, a navzlic temu je v tem primeru napačna zasedba več ko očitna. V drugih vlogah je nastopila večina ansambla Mestnega gledališča ljubljanskega.

Nekatere značilnosti Camusovega ustvarjalnega postopka je uporabil tudi dr. Dušan Pirjevec v svoji priredbi *Sela Stepančikova* in s tem tudi nakazal, kakšen je bil pravzaprav namen njegove odločitve, da to manj popularno delo Dostojevskega prelije v odrsko obliko. Čeprav je imel zaradi tega, ker je *Stepančikovo* bistveno krajše od vseh velikih romanov Dostojevskega, Pirjevec prednost pred drugimi prirejevalci, pa je tudi on poskušal preoblikovati originalno fakturo in dati gledališki različici nove miselne razsežnosti, s tem ko se je odločil samo za prezentacijo odnosa med polkovnikom Rostanjevom in njegovim prisklednikom Fomo Fomičem Opiskinom in skušal iz tega odnosa ustvariti nekakšno sodobno moralno-politično parabelo, v kateri bi postale razvidne tiste miselne in filozofske prvine, ki so v originalni verziji opremljene tudi z družbenokritično spremljavo. Tak racionalizacijski postopek je šel verjetno na škodo drugih figur, ki so se spremenile v le zgolj nekakšne marionetne spremljevalke Opiskinovega dejanja in nehanja, to spremembo pa je Pirjevec seveda izkoristil in jo s posluhom za gledališko nazornost in funkcionalnost vključil v parabolično fakturo svoje priredbe, tako da je postala nekakšna farsna igra, ki ima marsikaj skupnega z izrazili sodobnega gledališkega snovanja. V takih okvirih je prišla miselna konstrukcija in izpeljava, kakršno je Pirjevec ustvaril iz gradiva Dostojevskega, do prave veljave, hkrati pa so izginile vse druge prvine originalne predloge, ki so umetniško prav tako zanimive, so pa seveda v tako koncipirani adaptaciji odveč in kalijo konciznost njenega miselnega in problemskega jedra. Ta ugotovitev je

seveda osnova za oceno Pirjeveve priredbe oziroma njegovega dramatičnega postopka, ki pa se začenja tu bistveno odmikati od Camusovega. Problem je postal čistejši, razvidnejši, baza, ki je omogočila nastanek tega problema in tak njegov razvoj, kakor ga je zasnoval Dostojevski, pa je seveda okrnjena in nerazločna. Pirjevec postopek sicer kaže znake izviranosti, če pa je prireditelj predlogo presegel, pa ostaja sporno: zakaj čeravno je problem skrčen na dve temeljni pojavi obliki svobode (na tisto, ki jo vidi polkovnik, pa na ono, kakršno uresničuje Opiskin) in čeprav je Pirjeveva igra v svojih poantah precej spolitizirana in kajkrat kaj naravnost namiguje na nekatere postopke in anomalije današnjega časa, je verjetno osnovno gradivo romana osiromašeno za eno svojih temeljnih sestavin, za ostro in brezobzirno družbenokritično izpovednost, ki seva iz nje. Ali z drugimi besedami: Camus je v *Obsedencih* dokončno izrazil svojo izpeljavo tistega, kar je Dostojevski po njegovem zastavil v *Besih*, izpeljavo tistega, kar je v njem tlelo vse od prvega srečanja z romanom, izpeljavo, ki je svojo filozofsko, miselno-nazorsko utemeljitev doživela že v obeh njegovih teoretičnih esejih *Mit o Siziifu* in *Uporni človek*, izpeljavo, ki je v tem primeru postala vsota izvirne zasnove Dostojevskega in Camusove miselno-izpovedne nadgradnje, zato tudi lahko rečemo, da je Camusova priredba sintetična stvaritev, ki kljub racionalizaciji in obveznim krajšavam pogloblja motivno in izpovedno zasnovo. Pirjeveva priredba *Stepančikova* pa je bolj domiselna gledališka montaža izvirne predloge, ki dosega učinek s svojo koncizno problemsko zarisanostjo.

O sami uprizoritvi, kakršno sta v mariborski Drami pripravila gosta iz Češkoslovaške režiser Karel Pokorný in scenograf ter kostumograf Zdenek Hybler, je težko napisati kaj drugega

kot tisto, kar je bilo že objavljeno v moji oceni v Naših razgledih: predstava ves čas niha med realizmom in slabo doumljeno in reprezentativno grotesko, mestoma pa se spreminja celo v ceneno burko in kajkrat sploh presega vse meje normalnega okusa. Krivda za to gre zvečine režiserju brez invencije pa scenografu (in kostumografu hkrati) s sila dvomljivo likovno domišljijo. Med igralci je zanimiv dosežek Foma Fomič Volodje Peera, posrečen v karakterizaciji, čeprav nemara premalo primaren. V vlogi generalice Krahotkine je slavila petdesetletnico umetniškega dela naša vélika igravka Elvira Kraljeva; žal, sem gledal eno od ponovitev, kjer je nastopala njena alternantka, tako da povzemam samo iz časopisnih sporočil, s kolikšnim navdušenjem je občinstvo pozdravilo véliko umetnico, ki je začela svojo gledališko pot prav na deskah mariborske Drame.

Še manj razburljivo je minila sezona v ljubljanski Drami — seveda le, kar zadeva repertoarja! Zadnji dve premieri sta samo še potrdili navzočnost tako imenovane »krize«, ki je, kot ugotavljajo vsi že dolgo časa, zaznavna predvsem in skoraj samo v sami umetniški stvaritvenosti naše centralne gledališke hiše: igra *Junona in pav* vélikega irskega dramatika Seana O'Caseya je bila po svoje zgovoren dokaz za to. Samo delo ima vse tiste značilnosti irske dramatike, ki ta izjemno zanimivi literarno-gledališki fenomen ločujejo od sočasnega evropskega gledališkega snovanja: igra prikazuje tragično usodo irskega gibanja za nacionalno svobodo in neodvisnost pa preprostega irskega človeka, ki si skuša najti v teh zapletenih političnih akcijah svoj mir in svoj prostorček pod soncem. Pri tem se O'Casey spušča v nadrobno slikanje tipičnega irskega človeka in ustvarja bogato galerijo že skoraj legendarnih irskih značajev, celotno dramsko fakturo pa uspešno ogrinja v pristni patos,

kakršnega je mōč dandanes najti samo še pri tem narodu. V skladu z zasnovami dogajanja in karakterološkega upodabljanja je tudi sama dikcija O'Caseyevе igre prežeta s tem patosom in razkriva prav v tej svoji razsežnosti neko izjemno, odrsko učinkovito poetičnost, ki se uspešno vrašča v celovito podobo tipičnih značilnosti irske nacionalne usode, hkrati pa ima tudi simbolno podtekst, v katerem je zaobsežno izpovedno jedro same igre. Junona, preprosta irska mati, ki skuša v boju za obstanek osmisлити svoje bivanje, se spreminja v simbolno podobo Irske, pa tudi samo dogajanje v marsičem pooseblja nekatere globlje lastnosti irskega naroda in boja za nacionalni obstanek. Režiser Žarko Peian se je dobro zavedal vseh teh prvin O'Caseyevе igre in jim je skušal dati tudi ustrezen odrski izraz. Njegova režija je dokaj avtentično pričarala na oder vse notranje odtiske O'Caseyevе dramske naracije, čeprav je bil včasih premalo poudarjen poetični del same dramske zasnove. V tako zastavljenem konceptu so se Petanu predvsem posrečili nekateri odrski liki, ki so po zaslugi režiserja postali iz konkretnih figur igre simbolne podobe: to velja najbolj za Joxerja Maksa Bajca, imeniten igravski dosežek, bogato znansirano vlogo, ki uspešno sintetizira realistične elemente z grotesknimi, in za 'gospo Tancred Ivanke Mežanove, pretresljivo, žlahtno patetično igravsko poustvaritev, deloma pa tudi za Junovo Slavke Glavinove, ki sodi gotovo med povprečne profesionalne igravske dosežke, vendar pa ji je manjkalo sočnosti in tiste tragične širine, ki jo ima ta vloga, pa za kapitana Boyla, ki ga je France Presetnik odigral sicer s profesionalno večino, vendar mu je manjkala celovitost karakterne zasnove. Med drugimi igralci velja omeniti še Milo Kačičevo, Mojco Ribičevo, Danila Benedičiča in Kristijana Mucka.

Zadnja letošnja premiera v ljubljanski Drami pa je bila prva slovenska uprizoritev *Volpona*, komedije vélikega elizabetinskega komediografa Bena Jonsona, ki smo jo doslej poznali samo v odrski predelavi Stefana Zweiga. Z Benom Jonsonom smo se srečali z antipodom klasičnega zgleda elizabetinskega gledališča, kakor ga poznamo iz Shakespearovih iger, z duhovito in posmehljivo komedijo nravi in značajev, kakršna se nam razkrije v sočni in učinkoviti komediji o denarju in njegovi vsemogočnosti, s stvaritvijo, ki je v tok svojega dogajanja imenitno ujela pristni *brio* renesančnega spletnja in razpletanja konfliktov, hkrati pa z izredno nazornostjo in čutom za plastičnost ustvarja iz tipov, kakršne poznamo že iz prejšnje komediografije, značaje, ki se odlikujejo predvsem po nadrobni, domišljeni psihološki upodobitvi. V tem pisanem vrvežu sijajnih karakteroloških podob pa ima ustrezno mesto tudi sama akcijska zgodba, ki je realna in simbolna hkrati, čeprav se obe ti prvini ves čas samostojno prepletata skozi samo dogajanje in je ta preplet prava kontrapunktična mojstrovina; v zgodbi se loteva Ben Jonson skoraj s sarkazmom nazornega prikazovanja izprijenosti človeške nravi in skuša v svoji dramski naraciji razkriti nekatere temeljne lastnosti tedanje družbe, ki pa so seveda v marsičem značilne tudi še za današnji čas. Samo dogajanje je ves čas napeto, polno presenečenj in duhovitih preobratov, in ta napetost ne popusti prav do konca ko se sicer dejanje po starih komedijskih zgledih razveže v srečen konec, kjer dobi vsakdo plačilo po zasluženju, vendar se prav v tem razpletu pokaže vse Ben Jonsonovo mojstrsko obvladanje dramaturgije, saj je ta konec hkrati koncesija tradiciji in izpovedno vznemirljiva novost: vsi sleparji dobijo zaslužen kazni, dobri so poplačani za svojo dobroto in plemenitost, sodišče, ki izreče to kazni, pa je tako, da

bi sami sodniki prav tako zaslužili krepko lekcijo ali pa še kaj drugega; zakaj to sodišče je le predstavnik družbene konvencije, ki ves čas dopušča tako družbeno resničnost, kakršna je razvidna iz Volponovega, Moscovega, Voltorovega, Corbacciovega in Corvinevega dejanja in nehanja. In tako bo trajalo divje in neugnano pehanje za denarjem še naprej, brez konca in kraja, prav vse do današnjih dni, če si lahko dovolimo to malce bizarno prispodobo.

Režiser Francè Jamnik je ustvaril navzven učinkovito in pompozno predstavo z dokaj plastičnim komičnim zapletom in razpletom, pri čemer mu je bil v izredno pomoč sočni in dognani prevod Janeza Menarta. Malo manj čuta za plastično nazornost pa se kaže pri režiserjevem oblikovanju posamičnih vlog, kjer ni čutiti enotne upodobitvene zasnove in karakterne plastike, ampak bolj tipološko oblikovanje. To je gotovo osnovna pomanjkljivost predstave, ki je zato okrnjena za eno tistih bistvenih razsežnosti, ki so v Ben Jonsonovi igri še danes gledališko vznemirljive in atraktivne. Tako je Jamnikova režija bolj obrtno in rutinsko spreten dosežek kakor pa plod ustvarjalnega napona. To pomanjkljivost režije pa so verjetno občutili igralci, ki so s svojimi plastičnimi upodobitvami to hibo mestoma uspešno zakrivali. Med njimi velja na prvem mestu omeniti Corvina Berta Sotlarja, žlahtno komedijsko stvaritev, prepričljivo v dikciji in v mimičnem izrazu, pa še hladnega, preračunljivega Voltora Janeza Albrehta, ki za navidez negibno masko skriva bogato zniansirano karakterno podobo, gospo Rada bi Duše Počkajeve, duhovit karakterizacijski dosežek, poln decentnih igravskih tancin, in Corbaccia Aleksandra Valiča, prepričljivo, čeprav v izrazilih skopo ponazoritev patološkega zgleda skoposti. Malo manj celovita je upodobitev

Volpona, ki ga je igral Andrej Kurent preveč majestetično, retorično, namesto da bi poudaril vso lisjaško pretkanost te figure. Domišljen je Mosca Poldeta Bibiča, izvrsten komedijski dosežek, ki uspešno zliva v eno vnanjo komičnost z nadrobno karakterno analizo te težke vloge. Učinkovita v svoji dekorativnosti je bila Celia Marije Benkove, podoben tudi Bonario Rudija Kosmača. V manjših vlogah zasedeni igralci so (z eno samo izjemo — Lojze Rozman, ki je kot stražar pretresal občinstvo s svojimi mimičnimi ekshibicijami) uspešno dopolnjevali pisano paletu Ben

Jonsonove komedijske zasnove. Malce prenasličena scena je delo Nika Matula, izvrstne, stilno dognane in barvno razkošne renesančne kostume pa je zasnovala Mija Jarčeva.

Letošnja gledališka sezona, nemara ena najburnejših v zadnjih letih, je za nami, njen iztek nam je samo potrdil vse tisto, kar smo lahko ugotavljali še med njo; bila je bolj zanimiva po svoji zunajgledališki spremljavi kakor po svoji pravi ustvarjalni vsebini, o tem pa bo seveda kazalo še nadrobneje spregovoriti.

Borut Trekman

KNJIŽEVNOST

JOŽE SNOJ,
HODNIK

»Zgodovina je mora, iz katere se skušam zbuditi.« J. Joyce

Jože Snoj je doslej izdal dve pesniški zbirki, knjigo Gospa z mentolom in mladinski tekst Barabakos in kosi; njegov novi roman *Hodnik** sodi k tisti vrsti pisateljskega napora, ki je med bravstvom sorazmerno malo odmeven, dasi rezultat tega napora ni toliko izvenčasoven in izvenprostorski, kot le oblikovan tako, da ga tradicionalna zavest s težavo dojema in reflektira. Temu pa seveda ni mogoče reči zgolj artizem, zakaj Snojevo besedilo je pravzaprav polno vsebine, ki se veže na konkretno slovensko zgodovino in posameznika v njej. Razumljivo je, da bravcu tak tekst uhaja izpod nadzorstva, se pravi, da ne more nezgredljivo slediti njegovemu toku, zakaj takega toka v resnici nima: prepovedovavec oziroma avtor nista mirujoča točka, skozi katero bi mirno tekla čas; pravzaprav pa je tudi čas izgubil svoj absolutni pomen in se razkrojil v golo do-



gajanje, ki z več ravnin doteka v zavest glavne osebe. *Hodnik* je roman, v katerem se zato tudi prizorišče nenehno spreminja; glavna oseba je sicer trgovski zastopnik, ki so ga po prometni nesreči posadili na voziček na hodnik prepolne bolnišnice, svet pa se vrača k

* Jože Snoj, *Hodnik*, Založba Obzorja, Maribor 1970.