

GLEDALIŠČE

WILLIAM SHAKESPEARE, HISTORIJE O HENRIKU IV. DRUGI DEL¹

S Henrikom IV. in sledečim mu Henrikom V. se zaključi Shakespearov nazorni pouk na odru in prične doba njegove karakterne dramatike, ki jo stopnjema napovedujejo že *Histories* od Riharda III. dalje. Kot važen mejnik v Shakespearovem umetniškem razvoju je to delo bolj kot katerokoli drugo poučno za Shakespearovo pojmovanje človekove usode v drami in v tej zvezi tudi za Shakespearovo umetnost oblikovanja značajev, torej za velik del Shakespearove dramaturgije, ki je v bistvu popolnoma nova, nearistotelovska. Shakespearove *Histories* so s svojo atomizirano zgodnjefevdalno družbo in s pravico pesti Shakespearova velika šola za pojmovanje človekove usode. Iz vrst fronderskega plemstva izhajajo pri Shakespearu tako pogosti puntarski samozvanci, ki drzno kljubujejo legalni oblasti. Tudi Henrik IV. je tak samozanec, ki je legalnega vladarja Riharda II. pregnal in ga dal verjetno umoriti. Ves čas svojega vladanja se trese za svoj prestol, ki mu ga maje številno uporno plemstvo, kar je politično-zgodovinska vsebina obeh delov te drame. Kar pa ne pove niti Holinshedova niti katera druga angleška kronika, pač pa nam v umetniški obliki prikaže Shakespeare, je moralna problematika samozvanca na prestolu in z njo moralna problematika slehernega junaka kot kršitelja veljavnega pravnega in družbenega reda sploh, kar je osrednje vprašanje vsake tragične dramaturgije. In kakor je Shakespeare kot velik umetnik v pravdi med srcem in razumom vedno na strani srca, tako je tudi v pravdi med naravo in pisano pravico na strani močne, odločne narave. Shakespearu velja genialni samozvanec več kot slabotni zakoniti vladar, naravna nadarjenost in podjetnost več kot zakonita družbena forma. V tem, za dramatiko nadvse važnem vprašanju odnosa človeka do sveta, individua do družbe, je nemara bolj kot v vseh ostalih zunanostih Shakespearovega dela viden vpliv renesančnega individualizma na Shakespeara.

Konflikt med žaljivcem pravnega reda in užaljenim pravnim redom razpleta Shakespeare vedno ustrezno zgodovinskemu viru, iz katerega zajema snov. Henrik IV. se vzlic modremu, za deželo uspešnemu vladanju prav do svoje smrti trese za svoj prestol, njegov enako sposoben sin Henrik V. pa bo vladal brez zločinov in brez strahu že kot legalen vladar. Bolj shakespearevska in hkrati bolj renesančna pa je pri Shakespearu druga varianta uzurpatorjeve usode: junak vzlic dolgoletnemu modremu, čeprav krutemu vladanju nazadnje propade, toda ne propade zaradi svoje moralne krivde, marveč zato, ker je po Shakespearu celota vedno močnejša od posameznikov. Tako končata Rihard III. in Macbeth.

Logika narave, ne logika morale, družbe, vlada v Shakespearovih tragedijah in Shakespearovi veliki karakterji nimajo profila družbene morale, kakor ga imajo Corneillovi in Racinovi ali Calderonovi, marveč vseskoz individualen, priroden profil. Vsa Shakespearova in vsa elizabetinska dramatika

¹ Prevod: Matej Bor; režija: dr. Bratko Kreft; inscenacija: Vladimir Rijavec; uprizoritev ljubljanske Drame.

je prepričljiv dokaz, da niti tudorski niti stuartski absolutizem nista mogla ukloniti individualizma angleškega človeka, kakor so Ludviki uklonili francosko plemstvo, in niti tudorski niti stuartski dvor nista nikoli uspela, da bi svojo dvorno etiketo uzakonila kot kulturni ideal cele dežele, kot se je to zgodilo v Franciji.

Trdoživi angleški individualizem rodi v 17. veku svojevrsten idealni tip nacionalnega značaja — tako imenovanega humorous-mana, ki postane odločilen tudi za razvoj elizabetinske dramatike. O tem tipu ljudsko prirodnega, ironičnega modrijana govori že Shakespearov sodobnik Sidney, po Shakespearu pa Dryden in Congreve v svojih estetskih spisih. Humorous-man določa tematiko in obliko vse angleške elizabetinske dramatike, tragedije in komedije. Pri Shakespearu ga zasledimo že pri njegovih prvih komedijah, med *Histories* pa zlasti v Rihordu III., v tragični podobi. V Henriku IV. pa doživi humorous-man svoje komično zmagoslavje v osrednji osebi dela, v Falstaffu, in njegovi pisani družini.

Psihologija humorous-mana v komični obliki — Falstaffa se snuje iz živega instinkta za samoohranitev kot merila za pravilno ravnanje, torej iz precejšnje mere samopridnosti, ki se nerada veže na splošne interese, ki ne prinašajo neposrednih koristi, in iz spoznanja, da smo vsi pod kožo krvavi, dostopni za najrazličnejše skušnjave in blodnje in v zvezi s tem iz ironičnega presojanja častivrednih družbenih ustanov in njihovih predstavnikov. Če dodamo tem lastnostim še močno čutnost in staroangleško požrešnost na jedajočo in pijačo, dobimo Falstaffov portret, zakaj humorous-man je portret, je v gledališču značaj z maksimalnim psihološkim obsegom, z vsemi možnostmi protislovij človeške narave.

Stari angleški humor pa ni upodobljen samo v Falstaffu in v njegovi pisani družini, marveč tudi v princu Hinku, prav do njegove izpovedi umirajočemu očetu, in po Henriku IV. ga najdemo v vedri ali groteskni ali celo tragični obliki v vseh Shakespearovih igrar; staroangleški humor pomeni Shakespearovo doslej neprekošeno zmagoslavje karakterne umetnosti na odru.

Čut za elizabetinski humor je edini zanesljivi kompas skozi Shakespearova dela, ki vodi režiserja varno skozi vse skušnjave romantično-klasicistične retoričnosti, patetičnosti in teatralike do prirodnosti, do shakespearevskega Shakespeara. Kreftova zelo dostojna režija je razodevala pretehtano skrb za takega Shakespeara in pomeni brez dvoma novo poglavje v zgodovini uprizarjanja Shakespeara na našem odru; bivanje v Angliji je režiserju očitno utrla pot h globljemu poznavanju Shakespearove umetnosti. Spričo vseskozi skrbne predstave bi omenil samo dva pomisleka. Ali spada prizor, ko si princ ob spečem kralju nasadi njegovo krono na glavo, v prinčevu preteklost ali v njegovo bodočnost? Menim, da v njegovo preteklost. Ta vseskozi drzna šala je prinčeva poslednja, verjetno podzavestna nagoda, ki se je kmalu nato pokesa in se zanjo pri kralju opraviči. Drugi pomislek imam glede prizora z novačenjem; menim, da bi moral biti ta prizor igran kot brueghelska groteska, vzbujal pa je vtis zabavne burke.

Zahtevno vlogo Falstaffa je igral Ivan Cesar s široko, dobrodušno komiko, ki sicer ni bila docela angleška, vendar dobre domače peke, ljudska in kot taka na svoj način prepričljiva. (Koviča kot Falstaffa žal doslej nisem imel prilike videti.) Boris Kralj je bil po igri in po postavi simpatičen veterinaški princ in kraljevsko resnoben in rezek Henrik V. Postarnega Henrika IV. je

upodobil Vladimir Skrbinšek z dovršeno karakterno igro, pretresljivo zlasti v prizoru umiranja. Mojstrovina drobne karakterne komike je bil Severjev sodnik Puble.

Med vseskozi uspelimi karakternimi stvaritvami je omeniti zlasti Lojzeta Potokarja (Northumberland), Staneta Potokarja (Warwick), Edvarda Gregorina (Mowbray), Lojzeta Drenovca (vrhovni sodnik), Maksa Furijana (Pistol), Berta Sotlerja (lord Bardolph), Jožeta Zupana (nadškof Skroop), Ivana Jermana (Westmorland), Branka Miklavca (lord Hastings), Dušana Škedlja (princ John), Maksa Bajca (princ Thomas), Staneta Česnika (Gower — Harcourt), Janeza Rohačka (Krempelj), Aleksandra Valiča (Peto), med ženskim ansamblom Milo Kačičevo (krčmarica Burja), Ivanko Mežanovo (Dolči Solznodolsko), Heleno Erjavčevo (lady Percy), Milevo Ukmarjevo (lady Northumberland) in Majdo Potokarjevo (paž).

Borov pesniško odličen in hkrati vseskozi odrško govoren prevod je v veliki meri prispeval k umetniškemu užitku večera.

Vladimir Kralj

FILM

»DOLINA MIRU«

(Nekaj misli o gledališki in filmski dramaturgiji)

Ako pojmujeemo gledališko dramaturgijo kot sistem pravil in napotkov za pisanje učinkovitih gledaliških iger, o takem sistemu v filmski dramaturgiji danes še ne moremo govoriti. Filmska dramaturgija takega sistema danes še nima in ga, če smo docela pravični, tudi še imeti ne more. Aristotelovska in antiaristotelovska, to je romantična dramaturgija, se opirata na dva tisočletno gledališko izkustvo in na enako dolgo teoretsko razmišljanje o gledališki umetnosti, izkustvo zvočnega filma pa je staro komaj štirideset let, njegova dramaturgija pa komaj polovico tega.

Ne samo da filmska dramaturgija danes še nima izdelanega sistema, ki bi ustrezal novim izraznim sredstvom in oblikam filmske umetnosti, stanje v današnji teoriji filmske igre je tako, da si številni teoretiki nasprotujejo celo v osnovnih vprašanjih svoje stroke, na primer, ali je nova umetnost po svoji strukturi bližja dramatiki ali pa epiki, in pri tem ugleda mlade teorije nikakor ne dviga dejstvo, da filmski praktiki ne glede na teorijo pišejo in snemajo relativno dobre filme tako po prvem kot po drugem principu.

Navidezni prepad med dramatiko in epiko je razrešil že Aristotel v svoji Poetiki, ko je prisodil epiki iste dramatične lastnosti kot tragediji, to je patos (grozljiv dogodek in trpljenje), peripetijo (obrat sreče v nesrečo), anagnorezis (nenaden prehod iz nevednosti v vednost) in retardiranje (zaviranje pričakovanega dogodka), izvzemši katarze, ozdravitev gledalca od neprijetnih afektov, ki jih vzbuja po Aristotelu samo gledališče kot izrazito homeopatska kulturna ustanova. S svojimi štirimi tragijskimi motivi je Aristotel malone izčrpal obseg dramatičnosti, ki je po njem v tem, da gledalca neko usodno dogajanje estetsko vznemiri s svojimi presenetljivimi spremembami, nenehnimi obrati