



JUBILEJNA GLEDALIŠKA SEZONA
OB DVESTOLETNICI ROJSTVA
ANTONA TOMAŽA LINHARTA



Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. Urednik Lojze Filipič. Osnutek za naslovno stran: Vladimir Rijavec. Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal 27. Naslov uprave: Glavno tajništvo SNG, Ljubljana, Cankarjeva 11. Tiska tiskarna »Urška«, Kočevje. Redakcija 3. številke XXXVI, letnika (jubilejna sezona 1956/1957) je bila zaključena 15. septembra, tisk pa je bil končan 15. oktobra 1956



GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
ŠESTINTRIDESETI LETNIK
LINHARTOVA JUBILEJNA
SEZONA 1956-57 — ŠTEV. 3

WILLIAM SHAKESPEARE
HISTORIJA
O HENRIKU ČETRTEM
DRUGI DEL
SLOVENSKA
KRSTNA UPRIZORITEV

DRUGA PREMIERA V JUBILEJNI SEZONI 1956/1957

SLOVENSKA KRSTNA UPRIZORITEV
DRUGEGA DELA
SHAKESPEAROVE

HISTORIJE O HENRIKU IV.

Poslovenil MATEJ BOR

Režiser: dr. BRATKO KREFT Scenograf: VLADIMIR RIJAVEC

Asistenta: ŽARKO PETAN in MILE KORUN

Kostumi: MILICA BABIČ-JOVANOVIČ in NADA SOUVAN

Lektor: prof. MIRKO MAHNIČ

Govorica	JANEZ ROHAČEK
Henrik IV.	VLADIMIR SKRBIŠEK
Princ Henrik	BORIS KRALJ
Princ John	DUŠAN SKEDL
Princ Thomas	MAKS BAJC
Princ Humohrey	DANILO BENEDIČIČ
Warwick	STANE POTOKAR
Westmorland	IVAN JERMAN
Gower — Harcourt	STANE ČESNIK
Lord, vrhovni sodnik	LOJZE DRENOVEC
Njegov služabnik	MARIJAN BENEDIČIČ
Northumberland	LOJZE POTOKAR
Nadškof Seroop	JOŽE ZUPAN
Maršal Mowbray	EDVARD GREGORIN
Hastings, lord	BRANKO MIKLAVC
Lord Bardolph	BERT SOTLAR
Sir Coleville	MARIJAN BELINA
Travers	ANDREJ KURENT
Morton	JURIJ SOUCEK
Polns	MAKS BAJC
Falstaff	JANEZ CESAR
	PAVLE KOVIČ
Bardolph	MAKS FURIJAN
Pistol	ALEKSANDER VALIČ
Peto	VINKO PODGORSEK
Paž	MAJDA POTOKARJEVA
Puhle	STANE SEVER
Molk	DRAGO MAKUC
David, Puhletov sluga	ANTON HOMAR
Krempelj	JANEZ ROHAČEK
Zankar	VINKO PODGORSEK
Plesnivec	ANDREJ KURENT
Senca	IVAN LESKOVIČ
Bradavica	NACE SIMONČIČ
Slabe	BRANKO STARIČ
Bikec	JURIJ SOUCEK
Lady Northumberland	MILEVA UKMARJEVA
Lady Percy	HELENA ERJAVČEVA
Krčmarica Burja	MILA KACIČEVA
Dolci Solznodolska	IVANKA MEŽANOVA
Vratar	POLDE BIBIČ
Glasnik, sipači ločja, lordi, častniki, biriči, ljudstvo	

Scenska godba: MARKO ŽIGON

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove
in Jožeta Novaka

Inspicient: Marijan Benedičič

Odrski mojster: Vinko Rotar

Razsvetljava: Vili Lavrenčič, Lojze Vene

Masker in lasuljar: Anton Cecil



William Shakespeare.

Drugi del „Henrika IV.“

Zgodovinsko ozadje drugega dela »Henrika IV.« zajema precej večje časovno razdobje kot prvi del, kjer so se tudi resnični zgodovinski dogodki odvijali v okrog desetih mesecih, medtem ko začenja zgodovinski čas dogajanja za drugi del po bitki pri Shrewsburyju (21. julija 1403. leta) in traja do smrti Henrika IV. (1413). V prvem delu deset mesecev v drugem pa deset let. Tega v historiji nitj ni čutiti, ker ima Shakespeare svoj čas in svoj koledar. Iz desetih let zgodovinskega dogajanja je izluščil najvažnejše dogodke ter jih bolj ali manj vzročno povezal med seboj, da tvorijo dramsko skladno dejanje, čeprav je čutiti v nasprotju s prvim delom neko zrahljanost in večjo fragmentarnost. Tudi komične scene so pogostejše, kar nemara res gre na rovaš popularnosti, ki si jo je pridobil Falstaff v prvem delu. Nekateri zato očitajo drugemu delu, da je slabši od prvega. V nečem imajo prav: res je, da nima takšne osrednje osebe v protitigri, kakor je v prvem delu Henry Persy-Vihrač, zato tudi princ Henrik nima pravega nasprotnika, zlasti pa še, ker je prevzel boj z uporniki njegov brat John. Čeprav vodi ta neko svojo sumljivo politiko, o kateri se sicer Shakespeare nikjer določneje ne izrazi, a jo je čutiti iz dejanja in položaja, se po porazu upornikov in očetovi smrti umakne, ne da bi se kaj sporekel s Henrikom. Ni se mogoče znebiti vtisa, da je hotel izkoristiti njegovo lahkomišelnost in mu spodkopati prestol. Gotovo skriva v sebi misel, kako bi zasedel prestol on, ker je prestolonaslednik še zmeraj precej lahkomišeln, čeprav ne več v toliki meri kot v prvem delu, saj tava burkavi Falstaff v drugem delu po večini brez princa. Prinčev poslednji obisk pri »Merjaščevi glavi« je bolj naključje, pomemben pa je vendarle, ker je v drugem delu historije to njegov zadnji, na sceni vidni, nastop skupaj s Falstaffom in njegovo družino, čeprav slišimo še pozneje iz ust brata Thomasa, da obeduje v Londonu »s Poinson in njegovo klapo« (IV. d. 4. pr.). Torej se še vendarle ni odtrgal od njih. To stori šele po očetovi smrti.

Vodja upornikov v drugem delu je nadškof Scroop, vendar njegova osebna dejavnost ni tako neposredna, kakor je bila Vihračeva. Vse to res priča, da na prvi pogled drugi del nima tako močne dramski osi, kakor prvi, da je nekam bolj epičen ko dramski. Vse to je res, toda, da bi ne imel svojega notranjega dramskega stržena, ni res, le da je dramaturgija drugega dela različna od prvega. Nedavno umrli nemški dramatik in gledališčnik Berthold Brecht je zagovarjal tako imenovano epsko gledališče, epsko dramatiko. Klasično delo v tem smislu je ustvaril z dramo »Mutter Courage« (Mati Korajža, kakor so nekateri prevedli). V takšni dramatici ni protitigra sklenjena v eni osebi, marveč v vrsti oseb in dogodkov, ki so nanizani zoper glavno osebo, v tem primeru zoper marketenderico, ki so ji dali vojaki vzdevek »mati Korajža«. Podobno tehniko ima Shakespeare že v »Rihardu III.«, prav tako pa se je poslužuje v

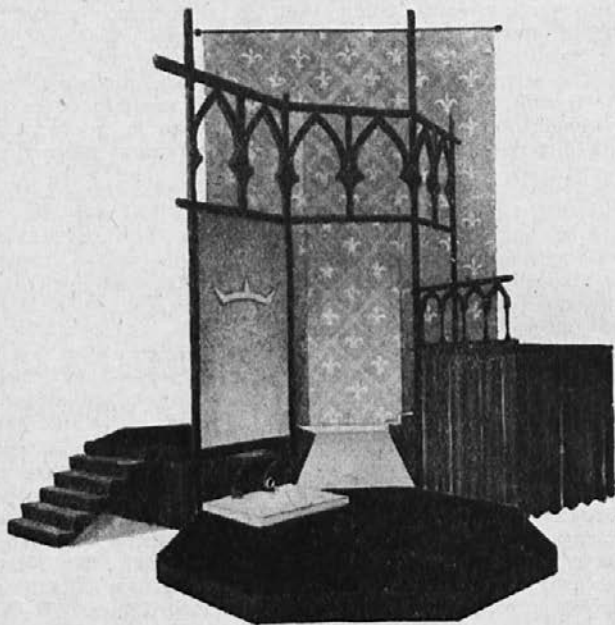
drugem delu »Henrika IV.«. Tudi v Puškinovem »Borisu Godunovu« je podoben problem. Takšna dramatika zahteva zlasti od režije nekoliko drugačen prijem kot sicer. Treba je izluščiti za predstavo vendarle tisti skrivni dramski živec, ki ga mora imeti vsako resnično dramsko delo. To je dokazal tudi Čehov s svojo dramatiko, ki sicer res nima tiste dramatičnosti, kot jo ima klasična in romantična dramatika, ki pa ima kljub vsemu svojo dramatičnost in svoj dramski živec. Prav tako je z drugim delom »Henrika IV.«, pri katerem pač ne smemo iskati dramatičnosti po klasičnem kalupu, pač pa iz njega samega. Punt se sicer nadaljuje in je važna dramska gonilna sila protiligre, toda ljudje, ki ga vodijo zdaj, so drugačnega značaja, hkrati pa so tudi v državi stvari nekoliko drugačne. Kralj je že nevarno bolan, vest, da si je krono prilastil kot samozanec z umorom, ga peče vedno bolj. Ta politično-moralni moment je v drami silno važen. Kralja Henrika tareta dve stvari: slaba vest in sin. To se tudi jasno odraža v njegovih samogovorih v drugem delu, kajti Henrik ni le oče, marveč je hkrati kralj in to celo zelo stremljiv vladar, kar vemo že iz prvega dela, ko je izpovedal svojo politično in diplomatsko taktiko, na katero ne pozabi niti v drugem delu, ko umirajoč naroča nasledniku:

»Ti, ki so potisnili me na tron
po sili, bi me utegnili seve
tudi spodnesti; da se temu ognem,
spodnesem jaz nje: sklenil sem, da pošljem
čim več od njih osvajat božji grob,
sicer bi v brezdelju vtikali
svoj nos v moj posel... Torej, Harry, glej,
da boš zaposljeval vse prekucuhe
kje v tujih zdrahah...«

To je vsekakor makiavelističen nasvet, ki sicer ni nič novega, saj je po številnih primerih v zadnjih stoletjih do našega časa postal že klasična praksa, ki se je je posluževal Napoleon prav tako kot Hitler, Mussolini in drugi. V Shakespearovih historijah niso dramsko gibalno dejanja le osebni, subjektivno človeški motivi, marveč tudi politika, kar potrjuje tudi osrednji zaplet v drugem delu »Henrika IV.«. Ves čas gre za vprašanje, ali je Henrik IV. pravi kralj in ali je bil upravičen polastiti se prestola z umorom Riharda II. V tej zvezi je razkol med njim in sinom še bolj tragičen, saj ne gre zgolj za očeta kakor na primer pri Balzacovem očetu Goriotu, marveč gre tudi za državnika, za očeta-vladarja, kralja in politika. Zato tudi ni mogoče ločiti teh dveh sil, ki razdvajata kraljevo notranjost, in govoriti le o eni. Kar se godi s kraljem Henrikom IV. je politično-etična drama kralja in očeta, nikakor pa ne zgolj očeta. Kakor danes je tudi takrat politika globoko posegala v intimno življenje pred družbo in svetom izpostavljenih ljudi, kajti med človeške strasti je treba šteti tudi politiko.

Vzporedno s kraljevo dramo se zaključuje tudi Falstaffova drama, o kateri bi se celo moglo reči, da se zaključí tragično. Falstaff uganja v drugem delu še hujše burke ko v prvem. Shakespeare mu je dal za to celo več prilike, saj je v prvem delu le pet samostojnih Falstaffovih prizorov, v drugem pa sedem. Če pa prištejem še zadnjega, ko ga novi kralj zavrne, jih je celo osem. V drugem delu nam ga Shakespeare sicer ne predstavlja več kot roparskega viteza

kakor v prvem, ko je napadel in izropal trgovce, pač pa kot dekameronskega ljubimca, zadolženca korupcionista (pri naboru, čeprav smo za podobne stvari slišali že v prvem delu, toda tu jih vidimo) in še hujšega krokarja, kakor smo ga spoznali pri prvem srečanju v krčmi »Pri merjaščevi glavi«. Poleg tega nam Shakespeare predstavi štiri nove osebe iz njegove družbe: deklino Dolči Solznodolsko, sodnika Puhleta in Molka ter divjega »viteza« Pistola, ki so mu romantično patetične pesnitve in tragedije zmešale glavo, da v prozi skoraj sploh več ne more govoriti. Strašen pretepač je in nevaren mečevalec. Nič manj izvirna nista korumpirani sodnik Puhle in Molk,



V. Rljavec: Osnutek scene za »Henrika IV.« — I. in II. del

ki zaživi le, če se ga nasrka. Dolči Solznodolska je ženska cvetka iz te družbe, ki tekmuje z nekoliko robato in jezično krčmarico Furijo. Vse štiri osebe so novi in mikavni značaji, ki spopolnjujejo Falstaffove prizore po komičnosti in slikanju ljudskega življenja. Komedijsko in burkavo se v njih ponekod že prepleta s farso, kajti Shakespeareova komedijska žilica se izživlja ob Falstaffu kakor Falstaff sam ob svojih duhovitostih in podvigih, s katerim se krohota v brk vsemu takratnemu, poznejšemu in dandanašnjemu puritanizmu katere koll sorte. Brezsramnost teh res že legendarnih ljudskih prizorov je priča, kako sproščeni sta bili takrat literatura in gledališče v svojem humorju in življenjski radosti, kar je nadalje dokaz, koliko humorja



C. Neher: Osnutek za sceno Henrika IV. — Berlin 1955
(Schillerjevo gledališče)

so imeli ljudje in družba tistega časa, da so gledali z veseljem tudi takšne podobe svojega življenja. Falstaff s ponosom in zavestno skrbi za smeh in duhovitost, saj ob tem tudi sam uživa. »Jaz nisem samo duhovit, marveč sem razlog, da je duhovitost (tudi) v drugih ljudeh!« To geslo je njegova življenjska izpoved poleg tistih, ki jih že poznamo iz prvega dela. Humor, brezsrčnost in ljudskost teh prizorov ima že svojo literarno tradicijo v Chaucerjevih »Canterburyjskih povestih«, kakor tudi v ljudski in viharški dramatik pred Shakespearom. Če premislimo Falstaffa v drugem delu nekoliko podrobneje, opazimo, da vendar ni več čisto Falstaff iz prvega dela. Nekje je čutiti, da mu manjka prinčeva družčina, ne le gmotno, marveč tudi sicer. Lord vrhovni sodnik ga preganja, kjer je le prilika, tudi s krčmarico je zaradi dolgov najprej sprt, da ga hoče dati zapreti. Čeprav se prav po svoje izviže iz krempļev sodnikovih biričev, lebdi že nekje od sredine dalje slutnja, da je prišlo Falstaffovo življenje na mrtvo točko in da se je začelo sukati okrog samega sebe. Čuti se, da se stara in ob Dolči Solznodolski občuti to tudi sam.

Kralj je hudo bolan in ob njegovi smrtni postelji zaključil princ svoje burkavo življenje. Kaj bo poslej s Falstaffom? Ta ravno brezupno kroka pri sodniku Puhletu, ki ga gosti do neizmernosti, da bi si kupil njegovo naklonjenost. Celo precejšnjo vsoto denarja mu je posodil, ker špekulira, da si bo s Falstaffovo protekcijo lahko pomagal na boljše, saj je vendar Falstaff prijatelj bodočega kralja Henrika V. Ko priteče Pistol in mu sredi razigrane krokarije pri sodniku Puhletu sporoči, da je kralj umrl, se skoraj v hipu strezni, ker misli, da bo zdaj njegova vsa Anglija, o čemer je sanjaril že

v prvem delu. Pri kronanju pa doživi razočaranje, ki ga je moralo slej ko prej streti. Kralj ga da aretirati z vso njegovo družino (najbolj jo je izkupil špekulantski sodnik Puhle!) ter jih vse skupaj pošlje v pregnanstvo, kjer bodo, dokler se ne poboljšajo. Toda kako naj se ti ljudje poboljšajo? Ali naj prenehajo biti to, kar je njih bistvo, ali morejo zatajiti svoj jaz in se preleviti v nekaj drugega? Ali more postati Falstaff — purgar? Ne. Ali more piti vodo in ne več vina? Zares bi zvođenel. Zanj ni nobenega drugega izhoda več kakor umreti. Shakespeare si je prihranil njegovo smrt za »Henrika V.«, toda tudi besede, ki jih govori ob koncu drugega dela »Henrika IV.«, ko Falstaff tolaži sebe in svojo tovarišijo, da se kralj le pretvarja, da ne misli resno s pregnanstvom, niso nič kaj prepričevalne, kajti Falstaff je zaključil svoje brezskrbno, prešerno in razkošno življenje, za katerega v novih razmerah ni več prave možnosti. Toda novi kralj ne more drugače, prav tako pa tudi Falstaff ne more drugače. Če se je Henrik V. hotel odtrgati od mladostnega vihravega življenja, je moral obračunati tudi z njegovo posebnostjo in simbolom. To je za Falstaffa usodno in tragično. Drugi del »Henrika IV.« je kraljeva drama, toda Falstaffova tragedija. Kralj vendarle pomirjen umre, ker ve, da se je naslednik znašel, Falstaff pa zre v prazno, pred njim »gre prazna cesta v prazno življenje«.

Ceprav vemo, da pravzaprav mladi kralj ne more drugače, kakor pretrgati s Falstaffom, kajti državo je treba krepko prijeti za uздо, mu vendarle v srcu ne moremo čisto pritrditi in odpustiti, ker nam je ta prikupna baraba, ta zgubljen vitez z debelim trebuhom (don Kihot je vitez žalostne postave) Falstaff prirastel k srcu. Indicije so, da je nastopal sprva (vsaj v rokopisnem konceptu) še v »Henriku V.«. V epilogu k drugemu delu »Henrika IV.« je to obljubil svojemu gledališkemu občinstvu avtor sam: »Če se že niste preobjedli mastnega mesa, bo naš ponižni avtor nadaljeval svojo historijo — tudi sir John bo v nji — in vas spravil v dobro voljo z lepo Katarino Francosko; in tam v deželi bo, kolikor vem, Falstaff od znoja umrl, če ga že poprej ne ubije vaša neusmiljena sodba.«

Ena izmed njegovih najpopularnejših oseb mu je prizadejala tudi precejšnje skrbi, kakor domnevamo že iz te pripombe. Shakespeare se je pri ustvarjanju svojega Falstaffa zgledoval v siru Johnu Oldcastlu, ki je nastopil v igri »Slavne zmage Henrika V.«, čeprav je ta figura komaj senca Shakespearovega Falstaffa. Kljub temu je Shakespeare za svojega junaka sprva obdržal ime Oldcastle. Oldcastle je bil v tisti dobi zelo znana oseba. Njegovo življenje je takrat popisal John Foxe v knjigi »Book of Martyrs«. Ljudsko izročilo si je Oldcastlovo življenje prikrojilo po svoje in nekje celo skazilo podobno tega pristaša Wiclifovih nauk in reformacije, saj je umrl kot mučenik. Angleškim katolikom je bilo všeč, da so Oldcastla kazali na odru v takšni, moralno precej dvomljivi podobi. Še 1603. leta je to z zadovoljstvom ugotovil jezuit Parsons. Puritanci pa so prav tako odločno branili tega znamenitega angleškega protestanta. Eden izmed njegovih potomcev, Henry Brooke, osmi lord Cobham, se je zavzel zanj, kakor poroča Richard James okrog leta 1625. Shakespeare je zato spremenil ime v Falstaff in v epilogu k drugemu delu »Henrika IV.« pravi sam: »Oldcastle je namreč umrl mučeniške smrti... pa kaj, saj Falstaff ni on.« Toda tudi z imenom Falstaff niso bili vsi zadovoljni, ker je preveč spominjalo na sira Johna

Fastolfa, ki ga je Shakespeare baje po krivici prikazal v prvem delu »Henrika VI.« kot slabega poveljnika. Po vsem tem je videti, da ni imel Shakespeare s svojo danes že legendarno figuro le velikega uspeha, marveč tudi nekaj težav pri raznih zelotih in mračnjakih, ki so seveda zmeraj bili in bodo brez humorja.



Historija o Henrik IV. — prvi del v Drami SNG
Premiera 25. decembra 1955. Režija dr. Bratko Kreft,
scena Vladimir Rijavec. — Na sliki: L. Rozman in B. Kralj
 Foto Vlastja

Uporniki ne morejo zmagati, ker niso vsi vztrajni. Vihračev oče, ki ima na vesti nemara res tudi sinovo smrt, kar mu snaha očita, izda zarotnike tudi v drugem delu, ker se rajši umakne na Škotsko, kakor da bi jih podprl in šel z njimi v boj. Toda tudi v nadškofu se skriva neka vzvišena resigniranost, ki jo izpove v svojem govoru zarotnikom v 3. pr. I. dejanja, ko govori o človeški omahljivosti in o nestalnosti značajev, kar ga dovede do bridke obsodbe in spoznanja:

»Prekleti ljudski duh! Kar je bilo
in bo, je dobro, a kar je, slabo!«

V razgovoru z Westmorlandom, kraljevim odposlancem, govori mirno, a odločno, toda zaradi svoje lahkovernosti zaupa preveč in spravi tako sebe in uporniško vojsko v zanko, s katero jo princ John in Westmorland zadavita. Ko je že v zanki, mu nič več ne pomaga, da je pri pogajanjih dejal Westmorlandu:

»Moj narod je moj brat. Zato ga branim.
Zločin nad mojim rodnim bratom pa
je še en razlog več za mojo pravdo.«

Westmorland in John sta ga prelisičila, ker je bil bolj etik, kot pa politik in vojak. Zato nasede hinavskemu Westmorlandu, še bolj pa premeteno dvoumni besedi princa Johna.

»Henrik IV.« je pisan na ta način, da tvorita oba dela skupaj celoto, prav tako pa sta vsak zase zgrajena kot samostojno dramsko delo. To je vsekakor zanimiva dramaturška lastnost tega Shakespearovega dela. Čeprav imajo nemara tisti shakespeareologi prav, ki trde, da ob pisanju prvega dela še ni mislil na drugega, pa je prav tako res, da se drugi nevsiljivo veže s prvim v celoto. Ta dvojnost v njegovi zgradbi, ko ima vsak del zase svojo dramsko arhitektoniko, hkrati pa tudi skupno dramsko ost, je vsekakor zanimiva, ker lahko na odru nastopata oba samostojno, prav tako pa kot celota, kar pa bi se občutilo neposredno le v tem primeru, če bi lahko uprizorili oba v enem večeru. To pa je v našem času postalo nemogoče, saj so celo Kitajci začeli krajšati predstave svojih klasičnih del, ki so baje včasih trajala tudi do deset ur.

Režija si je prizadevala za stvaren, realističen govor, ki sicer naj ne uničuje melodije Shakespearovega blancverza v lepem Borovem prevodu, ki pa se naj izogiba vsake patetike in deklamatoričnosti. To načelo je režiser že določil in zagovarjal pri uprizoritvi »Romea in Julije« leta 1940 in pri »Hamletu« leta 1941. Zato je uprizoritev obeh delov »Henrika IV.« le zavestno in dosledno nadaljevanje tega načela in prizadevanj, ki so rezultat večletnega študija Shakespearovih del, dramaturgije in tehnike elizabetanskega odra in shakespeareologije sploh.



O Shakespearu

Osebe, ki jih je ustvaril Shakespeare, niso kakor pri Molièru tipi take in take strasti, take in take napake, pač pa živa bitja z mnogimi strastmi, z mnogimi napakami; okoliščine razvijajo pred gledalcem njih raznovrstne in mnogostranske značaje. Molièrov Skopuh je skop in nič drugega; Shakespearov Shylock je skop, zviti, maščevalen, ljubeč oče, bistrumen. Molièrov Licemerec zalezuje ženo svojega dobrotnika — licemersko; sprejme njegovo premoženje v varstvo — licemersko; prosi za kozarec vode — licemersko. Shakespearov licemerec izreče razsodbo z nečimrno strogostjo, a pravično; svojo okrutnost opravičuje z globokoumnim razsojanjem državnika; nedolžnost zapeljuje z mogočnimi, osvajajočimi sofizmi, ne s smešno mešanico pobožnosti in pohotnosti. Angelo je licemerec, ker njegova javna dejanja nasprotujejo skrivnim strastem! A kakšna globina je v tem značaju!

Nikjer pa se nemara Shakespearov mnogostranski genij ni pokazal s tako mnogoličnostjo kakor v Falstaffu, čigar napake, povezane druga z drugo, sestavljajo zabavno, spačeno verigo, podobno starodavnim bakanalijam. Če razčlenimo Falstaffov značaj, vidimo, da je njegova pglavitna poteza nasladnost; grobo, ceneno vlačuganje mu je bilo verjetno prvo opravilo od mladosti, a zdaj ima že kakšnih petdeset let, zredil se je, postal je nadložen; požerušvo in vino sta očitno premagali Venero. Drugič, Falstaff je strahopetec, a ker se druží z mladimi divjaki in je vsak hip izpostavljen njihovemu posmehu in burkam, prikriva svojo strahopetnost s prekanjeno in posmehljivo predrznostjo. — Bahač je iz navade in preračunanosti.

Falstaff nikakor ni omejen, narobe. Ima nekatere navade človeka, ki je kdaj pa kdaj videl boljše družbo. Načel nima nobenih. Šibak je ko stara babnica. Potrebno mu je močno špansko vino (the Sack), mastno kosilo in denar za njegove ljubice; da jih pridobi, je pripravljen na vse, le ne na očitno nevarnost.

V svoji mladosti sem se po naključju seznanil s človekom, v katerem je priroda, kakor da hoče posnemati Shakespeara, ponovila njegovo genialno stvaritev. ** je bil drugi Falstaff: nasladoljuben, strahopeten, bahaški, ne neumen, zabaven, brez kakršnih koli načel, jokav in rejen. Neka okoliščina mu je dajala izvirno mikavnost: bil je oženjen. Shakespeare ni utegnil, da bi svojega samca oženil. Falstaff je umrl pri svojih prijateljih in ni utegnil biti ne rogat soprog ne družinski oče; koliko prizorov, ki jih je Shakespeare čopič zapravil!

Naj navedem podrobnost iz domačega življenja svojega spoštovanega prijatelja. Njegov štiriletni sinček, cel oče, mali Falstaff III., je nekoč, ko ni bilo očeta, ponavljal sam zase: »Kako je moj očka hlabe! Kako ima cal mojega očka lad!« Slišali so fantičkove besede ter vzdiknili: »Kdo ti je pa to povedal, Volodja?« — »Očka,« je odgovoril Volodja.

(ID A. S. Puškina — prevedel Mile Klopčič.)

THE
HISTORY OF
HENRIE THE
FOURTH;

With the battell at Shrewsburie,
betweene the King and Lord
Henry Percy, surnamed
Henric Hotspur of
the North,

With the humorous conceits of Sir
Iohn Falstaffe.



AT LONDON,
Printed by P. S. for *Andrew Wise*, dwelling
in *Pauls Churchyard*, at the signe of
the *Angell*. 1598.

THE
Second part of Henrie
the fourth, continuing to his death,
and coronation of Henrie
the fift.

With the humours of sir Iohn Fal-
staffe, and swaggering
Pistol.

As it hath been sundrie times publikely
acted by the right honourable, the Lord
Chamberlaine his seruants.

Written by William Shakespeare.



L O N D O N
Printed by V.S. for Andrew Wise, and
William Aspley.
1600.

Anton Verovšek - prvi slovenski Falstaff

Kakor v vsakem gledališču, so pomenile tudi v slovenskem uprizoritve Shakespearovih dramskih del poseben dogodek, ki je pomenljivo vplival na celotni razvoj gledališča, zlasti pa na razvoj dveh njegovih činiteljev; igralcev in občinstva. Še posebej moremo to reči za slovensko gledališče, ki se je imelo ob prehodu iz diletantske, nepoklicne ustanove v poklicno, boriti z vrsto posebnostnih ovir, značilnih za slovensko okolje in splošni slovenski kulturni razvoj.

Že pred sezono 1892/93, ko so imeli odpreti novo gledališko stavbo v Ljubljani, se je vodstvo Dramatičnega društva marljivo pripravljalo na ta dogodek. Poleg nekaterih zelo tveganih novih ureditev, ki so se pozneje, ko so sprožile pasivizacijo umetniškega vodje Borštnika in delno povzročilo njegov odhod iz Ljubljane, pokazale kot prenaple v posebnostnem razvoju slovenskega gledališča, so pripravile vendarle zajemale nekatere bistveno potrebne točke namernane preureditve vsega delovanja gledališča. Semkaj so nedvomno sodile priprave za uvrstitev klasičnih dramskih del v repertoar kot prepotrebna osvežitve dotedanjega docela ali pa vsaj delno komaj primerne repertoarja za gledališče, ki je hotelo biti narodno in slovensko. Borštnik je okleval z uvedbo klasičnih del — zlasti Shakespeara —, ker še vedno ni zaupal diletantski stopnji dramskega ansambla, hkrati pa zaradi svojega omajanega vodstvenega položaja ni maral tvegati takih poskusov.

Zato je pripadla ta naloga Inemannu, mlademu češkemu režiserju, ki je za Borštnikom prevzel umetniško vodstvo Drame Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani. Po svojih smernicah in v soglasju z vodstvom Dramatičnega društva je uvrstil že leta 1896 Shakespeara v redni repertoar in hkrati organizatorno poskrbel, da je začelo naše gledališče postopno izgubljati značaj nepoklicnosti ali delne poklicnosti — kar se je tikalo pogodbenega osebja — in prehajati v gledališče z resnimi umetniškimi nalogami. Preobrat v življenju slovenskega gledališča v sezonah do konca prejšnjega stoletja, ko je Inemann zapustil Ljubljano (za umetniški razvoj ustanove nedvomno mnogo prezgodaj, kar so dokazovale sezone prvih let novega stoletja): delež Drame se je za Inemannovih sezon v umetniškem pogledu mnogo popravil. Opera in Opereta sta svojo prevago morali loviti samo zaradi tekme z nemškim gledališčem. Zato so prvotne priprave Dramatičnega društva za uvedbo klasičnih del v bistveni sestavni del repertoarja slovenskega gledališča začele dajati svoj sad šele ob Inemannovem sodelovanju, zlasti ko je tedaj dozorelo že tudi vprašanje prevajalcev Shakespearovih dram.

Sledovi Inemannovih prizadevanj so vidni v individualnem razvoju vsakega igralca v dramskem ansamblu, brž ko se je odločil, da se posveti igralstvu kot poklicni igralec. Odločitev ni bila prihranjena niti Antonu Verovšku, po poklicu dosihmal vrtnarju. Izbral si je poklic igralca in s tem v nekaj letih stopil po svoji nadarjenosti in prizadevnosti med prve slovenske igralce. Za njegov razvoj so bile zelo pomembne prve uprizoritve Shakespearovih dram na slovenskem odru.

Shakespeare je postajal bistven sestavni del repertoarja slovenskega osrednjega gledališča prav polagoma. Spodnji podatki naj nam to vstopanje časovno ponazorijo:

- 1895/96 Othello (režiser Inemann)
- 1897/98 Beneški trgovec (Inemann)
- 1897/98 Kako se krote ženske ali Ukročena trmoglavka (Inemann)
- 1898/99 pon. Kako se krote ženske ali Ukročena trmoglavka (Inemann)
- 1899/00 Hamlet (Inemann)
- 1900/01 Romeo in Julija (Verovšek)
- 1901/02 pon. Romeo in Julija (Verovšek)
- 1902/03 Sen kresne noči (Dobrovolny)
- 1904/05 Pon. Hamlet (Dobrovolny)
- 1906/07 pon. Beneški trgovec (Taborsky)
- 1909/10 Julij Cezar (Nučič)
- 1911/12 Vesele ženske windsorske (Nučič)
- 1912/13 Komedijski zmešnjav (Fišer)
- 1912/13 pon. Vesele ženske windsorske (Verovšek)

Historija o Henrik
IV. — prvi del v **Dra-**
mi SNG. **Premiera 25.**
decembra 1955. **Režija**
dr. Bratko Kreft, **sce-**
na Vladimir Rijavec.
 — Na sliki **D. Škedl,**
V. Skrbinšek in
B. Kralj

Foto Vlastja





Werner Kraus kot Falstaff in Elvira Schalcher kot Solznodolska (Schillerjevo gledališče, Berlin 1955)

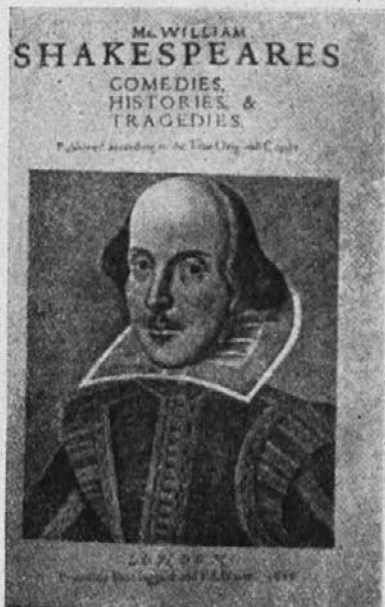
Učno obdobje v osrednjem slovenskem gledališču, ki je segalo nekako do prve svetovne vojne, nam je dalo devet Shakespearovih del, od katerih jih je v tem času, računajoč formalno — večkrat pa tudi razvojno — časovno enoto po sezonah, doživelo pet še ponovitve izven premierskih sezon. Ne glede na razvrstitev posameznih sezon (na prvi pogled vzbudijo pozornost začetne štiri Inemannove režije) in režiserjev, je za posamezne igralce važno njihovo sodelovanje pri teh predstavah. Anton Verovšek je sodeloval pri vseh naštetih uprizoritvah, z izjemo »Julija Cezarja« (1909/10).

Prva uprizoritev drame »Othello« je bil gledališki dogodek prvega reda, ker je prvič napovedoval nadaljevanje umetniškega vzpona, ki so ga nakazali že Schillerjevi »Razbojniki«, drugič pa zato, ker se je v Shakespearovi tragediji zdaj postavljal ob bok režiserja Inemanna, ki je hkrati igral Jaga, in odlične češke igralke Terševe v vlogi Desdemone, Anton Verovšek v vlogi Othella. Vloga Othella je pomenila Verovšku ponovno odkritje njegove velike igralske nadarjenosti, ki jo je dosihmal trosil v različnih vlogah zvečine kmečkega značaja, in je očitno dokazovala, da so Verovška že od vsega začetka zaposlevali preveč enostransko. Če je po svojih prvih nastopih v ozki razsežnosti čitalniškega odra občutil težkoče zaradi svoje visoke in močne postave ter temu ustreznih gibov in trde hoje,

in je te težave premagal v večji razsežnosti odra v novem gledališču, je zdaj stopil iz prav takih širokih postav kmečkih značajev. Zdaj ga je osvojila klasična vloga ljubosumnega vojskovodje, ki jo je bilo treba oblikovati z vso napetostjo in obzirnostjo kot dragocen predmet, v katerega je treba predreti ob vsej nevarnosti, da ga razbiješ.

S svojo kreacijo Othella je Verovšek na mah nadkrilil vse domače moči in se vredno postavil ob stran tujih igralcev, za katere se je zdelo, da imajo umetniško igro na slovenskem odru sami v zakupu in da pri vsem trudu slovenskim igralcem ne bo nikdar mogoče doseči z njimi ravnovesja. Po drugi platji se je Verovšek v resni igri uveljavil v letu, ko ga pretirana skrb gledališkega vodstva za izvirno domačo igro na ravni Gevekarjevih dramatizacij še ni tirala v posnemanje vaških originalov, ki je Verovšku ob prelomu v novo stoletje prineso toliko tako imenovane popularnosti, da je bil za določeno dobo prisiljen skriti svojo ambicijo po pomembnejših igralskih kreacijah. Prav v zvezi s tem poznejšim Verovškovim problematičnim igralskim izrazom ne kaže zamolčati, da je črpal Verovšek svojo izrazno pobudo za Othella — kolikor mu ni stal ob strani z nekaterimi migljaji režiser Inemann — docela iz sebe samega, ker dosihmal ni poznal nobenih znamenitih vzornikov za to vlogo. Naravna nadarjenost je Verovšku kakor iz cela klesala lik njegove vloge, ki jo je podajal doživljajoč jo v svojem igralskem preobražanju kot sestavni del k oblikovanju usmerjene igralske umetniške duše.

V nekaterih nadaljnjih Inemannovih režijskih postavitvah Shakespeara je Verovšek igral manjše vloge (trговец Antonio — »Beneški trgovec«, plemič Baptista — »Ukročena trmoglavka«), za nekatere

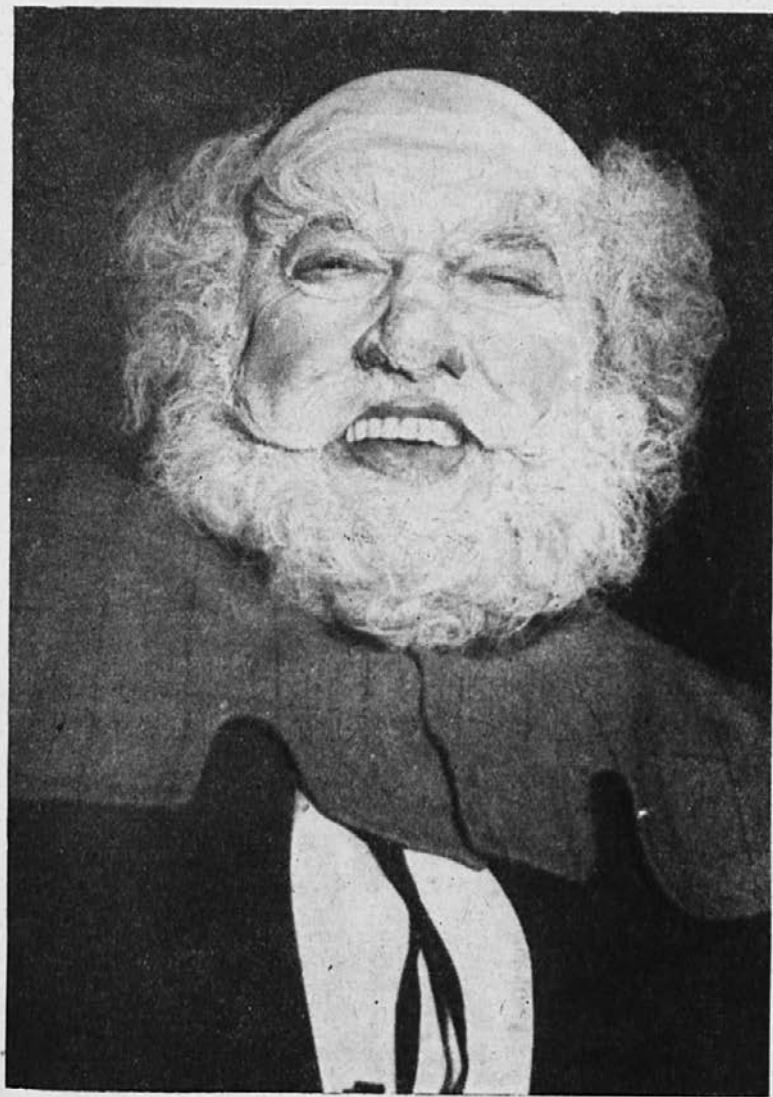


Naslovna stran
folio-izdaje (1623)



Pavle Kovič kot Falstaff

Foto Vlastja



Janez Cesar kot Falstaff

Foto Vlastja

se nam niso ohranila obširnejša poročila o njegovih kreacijah, vidnejšo vlogo pa je igral v »Hamletu« (kralj Klavdij). Ta vloga ga kaže na pol poti njegovega razvoja, ki ga je prav v tej sezoni pretrgal pričetek uprizoritev Govekarjevih dramatizacij. Začele so se z »Rokovnjači«. Tu je začel Verovšek igrati slovenske originale, produkte globoko z ljudskim življenjem povezane Jurčičeve pisateljske domišljije, ki sta ji kumovali Levstikova vodniška razgledanost in dramaturzarska ter gledališka organizatorska spretnost Frana Govekarja. Prav Verovšek je po naravi svoje domačnosti igre postajal nosilec tega obdobja v slovenskem gledališču, ki je v poznejših letih sprožilo viharne polemike o namenih slovenskega gledališča, za določeno dobo zavrlo Verovškov umetniški razvoj, toda združilo ljudstvo z gledališčem kot pristno gledališko občinstvo, nestrpno pričakujoče zadovoljitve svojega preprostega in umetniške še nerazvitega daru sprejemanja izvirne slovenske besede z odrskih desk.

Hkrati se je ob koncu sezone 1899/1900 poslovil od slovenskega gledališča Rudolf Inemann. Na njegovo mesto so stopili drugi tujci, igralski uspehi zadnjih let pa so pripomogli Verovšku, da ga je s sezono 1900/01 Govekar napravil za slovenskega režiserja. Ne glede na to, da se je to morda zgodilo glede na Verovškove uspehe v Govekarjevih dramatizacijah, in ne glede na to, da se je to zgodilo morda proti volji marsikoga, je po daljši dobi po Borštnikovem odhodu zdaj vnovič stopil v umetniško vodstvo slovenskega gledališča slovenski režiser, ki je po svoji nadarjenosti prišel v ospredje.

Že v prvem letu svojega režiserstva je Verovšek presenetil slovensko gledališče z režijo »Romea in Julije«, s čimer je začel vrsto domačih režiserjev, ki so se od zdaj naprej začeli ukvarjati z režijo Shakespeareovih del. Toda prvo Verovškovo režisersko srečanje s Shakespearom ni pomenilo zanj popolne umetniške zadovoljitve. Dasi sta uprizoritev do neke mere reševala Dobrovolny kot Romeo in Rückova kot Julija, in dasi je vsa uprizoritev dokazovala veliko vnemo vseh sodelujočih in trud režiserja, je Verovšek zaradi obilnega režiserskega dela odpovedal kot igralec: svoje vloge Mercutia ni prav nič znal. Ko so v naslednji sezoni igro ponavljali, se je zadovoljil z vlogo Capuletovega sluga.

Nekaj drugega je bilo z uprizoritvijo »Sna kresne noči«, kjer je v vlogi tesarja Kozobrina podal pravo šekspirsko komično figuro, pri ponovitvi »Hamleta« se je izkazal kot Polonij ter naposled pri ponovitvi »Beneškega trgovca« kot Gobbo, Lancelotov oče. Kakor smo že omenili, pri uprizoritvi »Julija Cezarja« sploh ni nastopil, toda medtem so se v Verovškovem življenju zgodile druge pomembne zadeve, ki so v marsičem postavljale igralca v novo okolje, v nova življenjska in igralska doživetja.

Verovšek je odšel s sezono 1907/08 v Trst, kjer je vodil ondotno Slovensko gledališče kot samostojen umetniški vodja. Dasi je kot vodja dramatične šole in kot režiser ter igralec tega gledališča razvil vso svojo dejavnost, je ostajal njegov trud na ravni problematičnega na pol diletantskega gledališča, ki mu je vso fiziognomijo vzdajalo njegovo igralsko sodelovanje. Niti v naslednji sezoni, ko se mu je pri vodstvu taistega gledališča pridružila Avgusta Danilova, se zunanja in notranja podoba tega gledališča ni mogla bistveno izpremeniti, dasi sta mu oba igralca posvečala vse svoje moči. Pri gledališču v nastajanju, ki si z muko utira svojo pot na skoraj docela diletantski ali ljubiteljski ravni, kajpak ni bilo pričakovati, da bi se



EPILOGVE.



HIRST, my Feare: then, my Curtsie: last, my Speech.
My Feare, is your Displeasure: My Curtsie, my Dutie:
And my Speech, to Begge your Pardons. If you looke for a
good speech now, you vndoe me: For what I haue to say, is
of mine owne making: and what (indeed) I should say, will
(I doubt) prooue mine owne marring. But to the Purpose,
and so to the Venture. Be it knowne to you (as it is very
well) I was lately heere in the end of a displeasing Play, to pray your Patience
for it, and to promise you a Better: I did meane (indeede) to pay you with this,
which if (like an ill Venture) it come vnluckily home, I breake; and you, my gen-
tle Creditors lose. Heere I promist you I would be, and heere I cominit my Bodie
to your Mercies: Bate me some, and I will pay you some, and (as most Debtors do)
promise you infinitely.

If my Tongue cannot entreate you to acquit me: Will you command me to vse
my Legges? And yet that were but light payment, to Dance out of your debt: But
a good Conscience, will make any possible satisfaction, and so will I. All the Gen-
tlewomen heere, haue forgiuen me, if the Gentlemen will not, then the Gentlemen
do not agree with the Gentlewomen, which was neuer seene before, in such an As-
sembly.

One word more, I beseech you: if you be not too much cloyd with Fat Meate,
our humble Author will continue the Story (with Sir Iohn in it) and make you
merry, with saire Katherine of France: where (for any thing I know) Fal-
staffe shall dye of a sweat, vnlesse already he be kill'd with your hard Opinions:
For Old-Castle dyed a Martyr, and this is not the man. My Tongue is wearie,
when my Legs are too, I will bid you good night; and so kneele downe before you:
But (indeed) to pray for the Queene.



napredek pokazal nenadno. Prav zato tudi Verovškovo srečanje s Shakespearom v Trstu ni moglo doživeti nobene izpopolnitve.

To razmerje se je seveda izpremenilo, ko se je Verovšek vrnil v Ljubljano in našel tu nove razmere, ki jih je ustvaril poprejšnji Govekarjev odstop (1906), srdita Cankarjeva polemika o nalogah osrednjega slovenskega gledališča, ki je v mnogočem izčistila ozračje, ter ponovna postavitve Govekarja kot ravnatelja v Slovensko deželno gledališče.

Ne da bi na tem mestu v podrobnostih sodili o odzivu Govekarja na Cankarjeve obtožbe v omenjeni polemiki, naj ugotovim, da je Govekar, ko se je ponovno vrnil v gledališče kot vodja, v mnogočem spremenil svoje poprejšnje nastope in skušal umetniško vodstvo gledališča prilagoditi javno izrečenim zahtevam glede očitanih mu nevdržnosti. Njegova dramatizacija Levstikovega »Martina Krpana« je izginila z repertoarja, kar se pa tiče očitkov glede repertoarja, se je previdno skušal prilagoditi zahtevam. Ugotovitev, v kakšne, za splošni položaj slovenskega gledališča nemogoče kompromise ga je v naslednjih letih njegovega ravnateljstva silila želja za vzdrževanjem finančnega ravnovesja, naj na tem mestu izostane.

Važno pri tem je njegovo razmerje z Antonom Verovškom, ki se je od sezone do sezone slabšalo in bi skoraj privedlo do nepričakovanih posledic, če bi bil Govekar na svojem mestu ostal, in če bi ne bil Verovšek nevarno obolel za boleznijo, ki je tako zgodaj povzročila njegovo smrt.

Verovšek se je želel osvoboditi komičnih vlog in vlog, ki so ga držale v oblasti slovenskih ljudskih originalov. Bolj in bolj mu je postajalo jasno, da svoje igralske sile ne bo mogel razviti, kakor mu veleval njegov igralski poklic, ki se ga je oklenil z vso življenj-



Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre« (1955-56, režija inž. arh. Viktor Molka, scena Vladimir Rijavec)

Foto Vlastja



Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre« (1955-56, režija inž. arh. Viktor Molka, scena Vladimir Rijavec)

Foto Vlastja

sko silo, dokler ne bo dobil vlog, pospešujočih in okrepljujočih njegov doseženi igralski izraz. Napadi Ivana Cankarja na Govekarjevo repertoarno politiko pred letom 1906 so ustrezali njegovim željam in umetniškim potrebam. Če se je zdaj skušal Cankarjevim zahtevam prilagoditi še Govekar, sta se dve možnosti združili in dali Verovšku svojevrstno priložnost za novo udejstvovanje.

Ko je Cankar poleti 1906 zaključeval svojo polemiko z Govekarjem, se je dotaknil tudi tehnike Govekarjevih dram, dramatizacij in izvirnih poizkusov. Pri tem je za Govekarjeve »Legionarje« ugotovil, da je bil edini prizor, ki ga je v tej igri razveselil, izposojen iz Shakespearovega »Henrika IV.«. Ta izposojeni prizor je v »Legionarjih« mojstrsko zaigral Verovšek. Iz teh premis izvajajoč svojo misel do konca, je Cankar očital Govekarju, da dobro pozna to Shakespearovo dramo, da mu pa vendar še ni prišlo na misel, da bi ponudil Verovšku vlogo Falstaffa.

Če količkej natančneje sledimo Govekarjevemu ravnanju po njegovem povratku na vodstveni položaj v slovenskem gledališču, nam ne more ostati skrita ugoditev zahtevam razjarjenih začetnikov gledališke polemike nekaj let pred tem. Tako je Cankar povzročil, da je Verovšek v predzadnji sezoni svojega življenja zaigral eno tistih vlog, ki bi bile že mnogo prej zelo pomembne za njegov umetniški razvoj in hkrati za razvoj vsega slovenskega gledališča.

Govekar si sicer ni izbral Shakespearovega »Henrika IV.«, pač pa »Vesele ženske windsorske«, katerih pomembna oseba je prav tako Falstaff kakor pri »Henriku IV.«. Izbral pa si jih je najbrž zato, ker je upal, da mu bo to delo privabilo več gledalcev kakor »Henrik IV.«. Morebiti je pravilno sklepal. Širokemu občinstvu in tudi prenekateremu rednemu obiskovalcu našega gledališča je ta mah morda bilo znano Shakespearovo komično delo po uprizoritvi Nico-

laieve opere »Vesele žene windsorske«, ki so jih peli v Slovenskem deželnem gldeališču v Ljubljani v sezoni 1897/98, v tisti sezoni torej, ko je v dveh različnih Shakespearovih dramskih delih Verovšek nastopil v dveh vlogah. V Nicolaievi operi je tedaj pel partijo Falstaffa Poljak Fedyczkowski. Tako bi bil v sezoni 1911/12 privlačeval k uprizoritvi Shakespearove komedije že sam naslov. Precej verjetno je namreč, da razen redkih izobražencev in gledališčnikov ta čas nihče v Ljubljani o Shakespearovem »Henriku IV.« ni imel niti pojma. Še manj je upoštevati pri tem tisti del občinstva, ki mu je bil po Verovškovi izjavi element prevzaprav — opereta...»

Vsekakor je Govekar računal s komedijsko snovjo igre kot take in na komičnost situacij, ki bi hkrati s kreacijami igralcev mogle privabiti v gledališče širše občinstvo tudi k Shakespearu. Oton Zupančič, ki je v sezoni 1911/12 sodeloval v Slovenskem deželnem gledališču kot pomočnik za dramaturške posle, je po premieri igre možne pomisleke glede uprizoritve komedije skušal razpršiti v naslednjih stavekih svoje kritike o uprizoritvi: »Vpričo te veselosti bi se načemril pač le kakšen okisanec, namrdnil le kak preučen zapečni kritik-estet, češ, da ne spada ta komedija med najodličnejša dela Shakespearovega duha, da je Falstaff »Veselih žensk« precej nesimpatičnejši in čednejši od Falstaffa v »Henriku četrtem«, ta pohotni klavirni starec — amoralist itd. A koliko dramatičnega življenja, koliko situacijske komike in brezskrbnega dovtipa je nakopičenega v tej »slabejši« komediji!...»

Delo je režiral Hinko Nučič, glavno vlogo Falstaffa je igral Anton Verovšek in s tem eno svojih največjih komičnih vlog. Verovšek še ni imel priložnosti, da bi na svojih študijskih potovanjih videl to vlogo na odru, zato je črpal iz sebe, iz svoje nadarjenosti



Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre« (1955-56, režija inž. arh. Viktor Molka, scena Vladimir Rijavec)

Foto Vlastja

in svoje narave, doživljajoče igralsko ustvaritev kot primaren izraz svoje umetniške moči. Po Župančičevem pričevanju je Verovšek z drastično komiko podal zlasti pohlep in pohotnost in otročje zadrege ostarelega epikurejca. Zanemarl pa je do neke mere svoj razgovor zlasti v krčmi, kjer bi bil moral teči živahneje in rasti iz situacije, skratka, njegov govor bi se moral liti v živahnejših kaskadah, da uporabim Župančičev izraz. Pri tem je Župančič mislil na tisto, kar je njegov tovariš Etbin Kristan skušal izraziti nekoliko bolj prozaično (potem ko je ugotovil, da se je Verovšek dobro maskiral in to znano figuro nasploh dobro pogodil), da bi želel le nekoliko bolj markirane bahavosti, za katero bi bilo treba tudi čim glajšega, tekočega govorjenja, kar da bi mogla Verovšku dati rutina.

Doživetje Verovška v Falstaffu je bilo ne glede na ponovitev v naslednji sezoni, zadnji Verovškovi igralski sezoni, ko je prevzel tudi režijo in zadnjič zaigral Falstaffa, enkratno. Ob ugotavljanju Verovškovega igralskega šolanja, upoštevajoč pri tem tudi njegova študijska potovanja, so večkrat ponavljali ime nemškega igralca Baumeistra, ki da je bil Verovšku za zgled. Verovšek ga v vlogi Falstaffa ni nikoli videl, kljub temu pa vzbujajo nekateri dokaj podobni si igralski uspehi obeh igralcev pozornost. Baumeister (s prvim imenom Bernhard Baumüller, 1828—1917) je dosegel svoja največja uspeha v dunajskem Burgtheatru s Falstaffom, ki ga je podal vprav mojstrsko, in pa z glavno vlogo v »Sodniku Zalamejskem«. Kakor Verovšek je bil tudi Baumeister obdarjen z naravno nadarjenostjo. Vsaka narejenost mu je bila popolnoma tuja. Primerjava obeh igralcev je zelo zanimiva in daje Verovškovim kreacijam prav posebno ceno, če upoštevamo, da jih je izvijal iz sebe v naših razmerah in okolju.

Se v zadnji sezoni igralskega udejstvovanja se je Verovšek srečal s Shakespearom. Šlo je pri tem za uprizoritev »Komedije zmešnjav«, ki jo je režiral Fišer in jo postavil v moderni scenski okvir, ki je nekoliko pred Nučičem (1919) seznanil slovensko gledališče z možnostmi izkoriščanja odrskega prostora z domiselno razporeditvijo in prav nič preveč naturalistično kuliserijo. Pri tej uprizoritvi, ki je sledila njegovemu velikemu igralskemu triumfu v »Sodniku Zalamejskem«, pa je bil Verovšek že bolan, raztresen, pozabljiv, nervozen in zelo občutljiv. Igral je sirakuškega trgovca Aegeona, a ni znal vloge. V sebi je nosil že kal smrtne bolezni brez vsakršnih igralsko-vzpodbudnih možnosti. Tisto pomlad 1913 se je nato še nevarno prehladil pri enem svojih nastopov v marcu. Ponovna režija Cankarjevega »Kralja na Betajnovi«, v katerem je Borštnik kot gost igral Kantorja, Verovšek pa vnovič župnika, je bila poslednja Verovškova igralska manifestacija v slovenski izvirni dramatikl, potem ko je z zgoraj opisanim uspehom na odru zaigral kot prvi Slovenec Shakespearovega Falstaffa.

Zaključujoč ta kratki prikaz Verovškovega razmerja do Shakespearovih uprizoritev in pomembnih igralskih likov v njih na slovenskem odru, naj ugotovimo, da bi bil Verovšek kot igralec prav v nekaterih šekspirskih tipih dosegel velike uspehe, če bi ga pri tem že zgodaj podprla urejena repertoarna politika. Tako pa se je moral ukvarjati s Shakespearovimi liki bolj priložnostno kakor pa načrtno, bolj improvizirano (kar se tiče oblikovanja vlog) kakor pa umetniško disciplinirano. Ne glede na to je ostala njegova kreacija Falstaffa kot lep zgled njegove igralske nadarjenosti in dosežene stopnje njegovega umetniškega prizadevanja.

Dunajska gledališka pisma

III

Vedno eno in isto: v času pred dunajskimi festivalskimi tedni, ki prinesejo zmeraj kup odličnih gledaliških predstav in se navadno prične v začetku junija, si privoščijo dunajska gledališča — bi rekli — kvalitativen predah. Tako tudi tokrat, ko so zadovoljila le malo ljubiteljev gledališča. V dobro štejem: obnovev Grillparzerjeve žalne igre »Zidinja iz Toleda« v Burgtheatru, s katere čarom nas je mojstrsko odel režiser Ernst Lothar. Z Walterjem Reyerjem je bil na razpolago tak kralj Alfonz, da ga lahko primerjamo z najslavnejšimi predhodniki. Burgtheatru je v njem zrasel nov mladostni junak, ki bo pa, kot smo izvedeli, po razprtijah z direkcijo spet odšel v gledališče v Josefstadt, ki je v svoj ansambel pritegnilo večje število burgtheaterskih igralcev. Zidinja Rahela je bila z Anne-marie Düringer napačno zasedena, zato pa sta ugajali Elisabeth Höbarth (Esther) in Hermann Thimig (Isaak). Po skromnem »Otokarju« in ponesrečeni »Sapho« končno vendarle zadovoljiv Grillparzer. S tem je Burgtheater po dolgem času lahko izpolnil eno svojih bistvenih nalog. V naslednji premieri smo videli dva nemška gosta, kar je pravzaprav nasprotno zamisli o enovitosti ansambla, in je predstavi le malo koristilo. Käthe Dorsch in Viktor de Kowa sta prinesla iz Berlina Christopherja Eryja igro »Tema je dovolj svetla«, za katero se kritika ni preveč ogrela. Res, hvalili so Fryjeve humano, pesniško pretkane teze, pogrešali pa so vsakršne atmosfere in na Dunaju so na delo in na izvedbo postali pozorni šele potem, ko je primadona Käthe Dorsch prisolila Hansu Weiglu, kritiku, ki se ga gledališčniki najbolj boje, dve zveneči klobuti. Seveda je to postalo za Dunaj téma dneva. Weigel je tožil in zahteval, naj igralko pregledajo psihiatri. Burgtheater, z direktorjem Rottom na čelu stoji v strnjeni vrsti za svojo maščevalno »Devico orleansko« in sodne razprave so prava senzacija. Na pravem odru pa, v svoji depandansi Akademietheater je moral Burgtheater zabeležiti še drug mučen neuspeh: krstna predstava igre »Lačni bogovi« Hansa Schuberta nasploh ni ugajala, čeprav avtorju ne odrekajo rutine in so angažirali vrsto sijajnih igralcev.

Tudi v gledališču Josefstadt se je uspeh menjaval: najprej so uprizorili nenavadno komedijo »Otroški paviljon« Jeana Sarmenta, kjer oživljajo spomine in se po 60 letih razodevajo stvari, ki kažejo mnogo srčne surovosti in grdih grobosti. So pa v igri tri velike vloge za tri odlične igrice in edinole to opravičuje vso stvar: Helene Thimig, Adrienne Gessner in Anton Edthofer so zopet enkrat očarali z nedosegljivo močjo svojih osebnosti. Mlademu režiserju (Hermann Kutscher, njegovo ime si velja zapomniti) je bila zaupana igra Antona Wildgansa »Siromaštvo«; in z ansamblom, ki je skoraj brez »zvezd«, je ustvaril upoštevanja vredno interpretacijo pesniško tako preduhovljene drame obubožanih meščanskih ljudi z Dunaja okoli leta 1900.

V Volkstheatru so segli po »Zimskem dnevu« (Wintertag) Maxwella Andersona (J. Zmavc je igro, ki jo je uprizorilo PG Kranj, prevedel z »Zašlo je sonce« — op. ur.); koral gangstrstva, ki je bil prepričljivo izveden. Krstna predstava »Favoritinje« Otta Emmericha Groha je vsakdanja komedija za nezahtevne. Čas francoskih kra-

ljevskih metres je preložen na Henrika IV. in po dunajsko serviran. Sedaj pa nam obljublajo poln, težak festivalski akord: »Requiem« W. Faulknerja (tudi v repertoarju Drame SNG — op. ur.). V Scali sta zelo ugajali dve dobro uspešni predstavi klasikov — Molièrov »Namišljeni bolnik« in Calderonova »Dama škrat«; obe polni iskrivosti in domislic, za kar lahko pohvalimo tudi Nestroyevo »Dekle iz predmestja« v Renaissanse-theatru. Po malih gledališčih: v Tribuni je bila uprizorjena pristrčna komedija o Alexandru Velikem »Vedno sta dve možnosti«; spet enkrat je antika pomagala napeti lok, da spuščamo dovtipne domislice na moški in ženski svet, na vojno in mir današnjice — zahtevna in pristrčna, ta beseda je tokrat res na mestu. Več so hoteli doseči v Theater der Courage s čudnim in svojevrstnim Wedekindovim delom »Glasba« (Musik), to srdito persiflažo meščanstva in umetništva, polno nehotene samoironije; v Theater am Parkring so si upali z dobro izvedbo nad Pugetovo igro »Človek, imenovan Juda«, Judež izda Kristusa, ker ga hoče prisiliti, da se razodene kot mesija in kralj, ker hoče imeti obljube realizirane in zemeljsko izpolnjene. Ko zve za Kristusovo smrt na križu, se zlomi in gre v samomor. — V »Malem gledališču« v Koncertnem domu utrujajo publiko s krščanstvom Grahama Greena v igri »Living Room«.

IV

Praznično gledališko poletje in pričetek sezone

Avstrija je postala dežela festivalov. Prednjači seveda — svetovnoznani — Salzburški festival, ki je 1956 zelo potisnil v ospredje dramo. Prevladovala so seveda Mozartove opere v res sijajni izvedbi. Slišali smo: »Figarovo svatbo«, »Don Giovanni«, »Čarobno piščal«.



Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre« (1955-56, režija inž. arh. Viktor Molka, scena Vladimir Rijavec)

Foto Vlastja

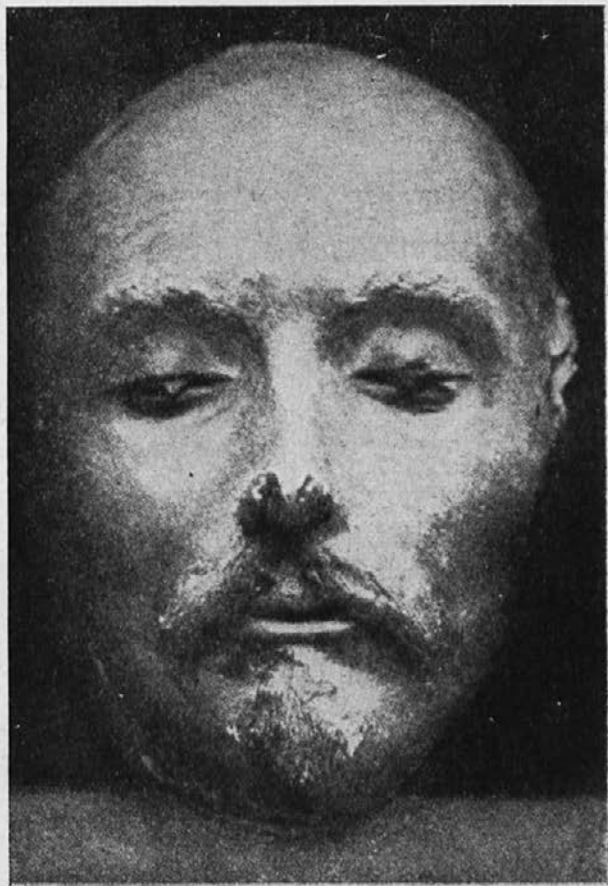


Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre« (1955-56, režija inž. arh. Viktor Molka, scena Vladimir Rljavec). — Na sliki: Olga - M. Danilova, Maša - S. Severjeva in Irina - A. Levarjeva

»Cosi fan tutte« in »Beg iz Seraja«. Prva med dramami je bila zopet stara, preizkušena Hofmannsthalova igra »Slehernik« v stari Reinhardtovi režiji; novi režiser Ernst Lothar je uvedel mnogo tekstovnih in inscenacijskih novosti, ki se nam zdijo popolnoma upravičene in so igri le koristile. Will Quadflieg je postal sijajen Slehernik, z njim pa so tokrat prvič nastopili Walter Reyer (Dobri tovariš), Hans Ernst Jaeger (Mamon) in Marta Wallner (Prešustvo) — sicer so pa igrali v stari zasedbi. Na majhnem odru salzburškega Deželnega gledališča so uprizorili »Egmonta« z vrsto znanih imen; vsi niso zadovoljili; tako W. Quadfliegov Egmont in Regentka Elisabeth Flickenschildt, pač pa sta ugajala Ewald Balser kot princ Oranski in Ernst Ginsberg kot Vansen. Klarica Inge Konrad je žela občudovanje in — odpor. Za leto 1957 predvidevajo poleg »Slehernika« Lesingovo »Emilijo Galotti« in še krstno uprizoritev kake novitete.

Bregenz je ob sodelovanju reprezentativnega Burgtheatra z Adolfom Rottom pripravil za festival poleg operete »Beraški študent« že v jeseni 1955 neprijazno sprejeto Grillparzerjevo igrano »Kralja Otokarja sreča in konec«. Tudi na Bodenskem jezeru Rottova srednjeveška revija ni prepričala, pač pa je bila krstna predstava Maxa Mella »Jeanne d'Arc« opazen uspeh in to po zaslugi režije Josefa Gielen in glavnih interpretov: Inge Langen, Alme Seidler, Andreas Wolf in Fred Liewehr.

V Gradcu in Celovcu so bili na sporedu klasiki v novem, ljubkem okolju na tratih grajskega parka oziroma pred majhnim jezercem mestnega parka. Nov člen v festivalskem vencu naj bi 1957 postal Innsbruck, a proti temu se Bregenz in Salzburg že sedaj močno borita; z Oscarjem Wernerjem v glavnih vlogah mislijo uprizoriti »Don Carlosa«, »Hamleta« in Grillparzerjevo igrano »Gorje mu, kdor laže«. Za sedaj so krog tega le časopisne praske.



Shakespeareova posmrtna maska

Na Dunaju se je s krepkim zagonom pričela nova sezona. Kot začetek: krstna predstava »Pesmi nemih« Güntherja Buxbauma, ki je zanjo prejel leta 1955 državno nagrado in jo je Volkstheater v pri-srčni režiji Güntherja Haenela dal v diskusijo. Realnost in sanje, obtkane s čarom Provence (boter: Pagnol) in začaranosti trans-cedentalnih kontrastov (boter: Tennessee Williams: Camino Real). Tudi drugo delo, »Obisk stare dame«, Friedricha Dürrenmatta je bilo težak zalogaj. Groteska, med grobimi pretresi in ironičnimi sprostit-vami, med grenko resnobo in spravljivim spoznanjem.

Burgtheater igra za sedaj svoj stari repertoar; in Nestroyeva burka »Danes bomo tiči« ter Shakespearova »Mera za mero« sta v ospredju priljubljenosti pri občinstvu. Prevzeta iz Bregenza, je prišla v hišo na Ringu tudi »Jeanne d'Arc« Maxa Mella. Šele »Maria Stuart« (s Paulo Wessely in Käthe Dorsch) bo prva velika premiera.

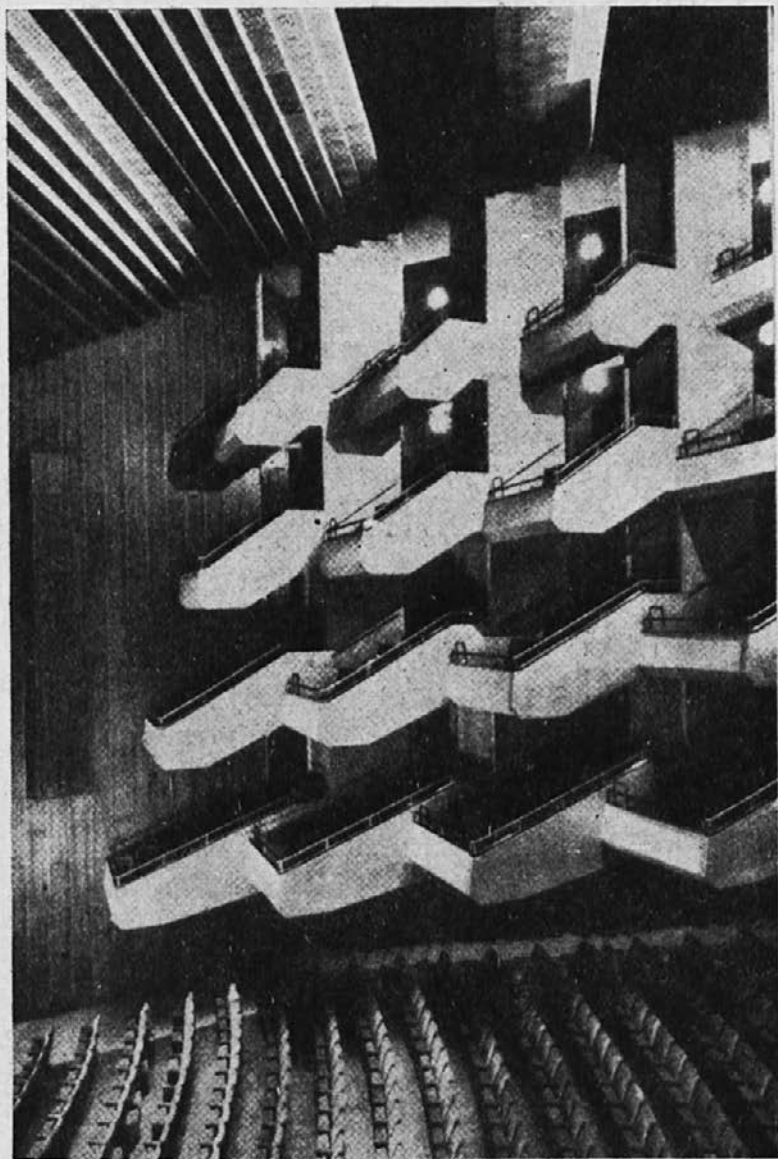
Po sledovih Burgtheatra je poromal v začetku sezone tudi Thea-ter in der Josefstadt; zastavil jo je s »Hamletom«. Naj takoj povem: to je bil gledališki dogodek in srečanje z novo pesnitvijo: jasno in lucidno so žareli Shakespearovi verzi; nič ni bilo razvlečeno in za-krito s staromodnim patosom, vse moderno in učinkovito podano; in Oscar Werner je bil Hamlet, ki je dosegel največje vzornike. Re-žiser Lothar Mützel je imel na razpolago kot izvrstne pomočnike še Erwina Linderja (Kralj), Wernerja Fincka (Polonij), Helmuta Ja-natscha (Laert) in Güntherja Haenela (Grobbar). To je bila uspela predstava, ki je dokazovala nekaj več kot samo uspeh enega večera: enakovrednost Burgtheatru!

Od dunajskih malih gledališč igra za sedaj le Theater am Park-ing in razveseljuje z zabavnim delcem Tirsu de Moline — »Ljubos-umen sam nase«. Šele v oktobru bodo tudi ostali odri zazveneli v polnem akordu.

Za GL Drame SNG: Friedrich Langer
Iz rokopisa prevedel Marijan Kovač



Anton Pavlovič Čehov: »Tri sestre« (1955-56, režija inž. arh. Viktor Molka, scena Vladimir Rijavec)



**Primer sodobne gledališke arhitekture: Avditorij nove
vzhodnoberlinske Opere**

V TRGOVINI

PERILON

ČOPOVA 16 — TELEFON 22-622

DOBITE VSE VRSTE ŽENSKEGA PERILA, NOGAVIC ITD.
KVALITETA PRVOVRSTNA! NAJMODERNEJSI VZORCI!
CENE KONKURENČNE! BREOBVEZEN OGLED!
PRIPOROČAMO SE!

PEKARNA CENTER, Ljubljana

PRVOVRSTEN KRUH — NAVADNO PECIVO VSEH VRST
MLEČNO PECIVO — PREPEČENEC IN VSI DRUGI IZ-
DELKI V PRVOVRSTNI KVALITETI TER OB HIGIENIČNI
IN KULTURNI POSTREŽBI



TRGOV. PODJETJE

Grmada



TELEKOMUNIKACIJE LJUBLJANA



VISOKA KVALITETA
UPORABLJENEGA
MATERIALA — STRO-
KOVNOST IZDELAVE —
OKUSNA OPREMA —
SO TEMELJ VELIKEGA
RENOMEJA

»TELEKOMUNIKACIJ«

„Tekstil - promet“

LJUBLJANA, Štritarjeva ulica št. 5

Vam nudi

veliko izbiri tekstilnega ter galanterijskega blaga, in to po zelo ugodnih cenah

Obiščite prodajalne parne
pekarne

»Bežigrad«

uprava Črtomirova ul. 3a
prodajalne Titova 51 in
168, Mala vas 14, Pod-
milščakova 57

Postrežemo vas z vsemi vrsta-
mi svežega kruha in peciva! Ne
pozabite obiskati našo Slašči-
čarno, Titova 77, in postreženi
boste s kvalitetnimi slaščičar-
skimi izdelki. Naročila spreje-
mamo na telefon števil. 30-938

TONOSA
TONOSA

TOVARNA NOGAVIC, LJUBLJANA-SAVLJE

izdeluje nogavice iz sintetičnih vlaken, kakor nylon, perlon,
enkalon in sl., kakor tudi vse vrste raztegljivih nogavic. Prvo-
vrstna kakovost in okusna ter praktična oprema!

Trgovsko podjetje

„TOBAK“

LJUBLJANA

Telefon 30-956

Telefon 30-956

Vam nudi preko svojih skladišč
in maloprodajalnic kvalitetne to-
bačne izdelke vseh naših tobačnih
tovarn

