



GLEDALIŠKI LIST
DRAME SNG

1958-59

7

»Bibliografijo slovenskega gledališkega tiska« in prispevke inozemskih dopisnikov bomo začeli zopet objavljati v prihodnji številki.

Dopisniki »Gledališkega lista« Drame SNG v tujini: Micolajtis Ziemovit, Warszawa, za Poljsko; — dr. Miroslav Pavlovsky, Brno, za Češkoslovaško; — Ossia Trilling, London, za Anglijo in Francijo; — dr. Friedrich Langer, Wien, za Avstrijo; — Fred Alten, Basel, za Švico; — dr. Paul Herbert Appel, Hamburg, za Zvezno republiko Nemčijo in Gerhard Wolfram, Berlin, za Nemško demokratično republiko.

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: Ljubljana, Cankarjeva cesta 11. — Tiskala tiskarna Časopisnega podjetja »Slovenski poročevalci«, Ljubljana — Redakcija sedme številke XXXVIII. letnika (sezona 1958-59) je bila zaključena 1. februarja, tisk pa je bil končan 20. marca 1959.

GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
OSEMINTRIDESETI LETNIK
SEZONA 1958/59 — ŠTEV. 7

WILLIAM SHAKESPEARE
KRALJ HENRIK V.

SLOVENSKA KRSTNA
UPRIZORITEV HISTORIJE

WILLIAM SHAKESPEARE

KRALJ HENRIK V.

PREVEDEL MATEJ BOR

PREDELAVA: MATEJ BOR IN ANUŠA SODNIKOVA

Režiser: dr. BRATKO KREFT

Asistent režiserja: MILE KORUN

Glasba: MARIJAN VODOPIVEC

Lektor: prof. dr. ANTON BAJEC

Scenograf: VLADIMIR RIJAVEC

Kostumi: akad. slikar ALENKA

BARTL-SERSA

Kralj Henrik V.	BORIS KRALJ
Vojvoda Gloucesterski, kraljev brat	DANILO BENEDIČIČ
Vojvoda Exeterski, kraljev stric	STANE POTOKAR
Grof Westmorlandski	IVAN JERMAN
Nadškof Canterburyjski	EDVARD GREGORIN
Škof Elyski	ANTON HOMAR
Lord Scroop	IVAN PETJE*
Sir Thomas Grey	DRAGO ULAGA*
Rihard Cambridge	LOJZE DRENOVEC
Gower	JOŽE ZUPAN
Fluellen	FRANCE PRESETNIK
Macmorris	POLDE BIBIČ
Jamy	ANTON HOMAR
Bates	VINKO PODGORSEK
Williams	MILAN SKRBINSEK
Pistol	ALEKSANDER VALIČ
Nym	STANE CESNIK
Bardolph	MAKS FURIJAN
Sir John Falstaff	PAVLE KOVIČ
Karel VI., francoski kralj	STANE SEVER
Louis, dauphin	BRANKO MIKLAVC
Vojvoda Burgundski	RUDI KOSMAČ
Vojvoda Orléanski	ANDREJ KURENT
Vojvoda Bretanjski	DRAGO MAKUC
Vojvoda Bourbonški	JURIJ SOUČEK
Montjoy, francoski glasnik	DUSAN SKEDL
Harfleurski mestni poglavar	MARIJAN BENEDIČIČ
Izabela, francoska kraljica	MIHAELA SARIČEVA
Katarina, hčerka Karla in Izabele	MAJDA POTOKARJEVA
Alisa, Katarininina dvorna dama	ELVIRA KRALJEVA
Krčmarica pri »Merjaščevi glavi«, prej gospa	MILA KAČIČEVA
Furja, zdaj poročena s Pistolom	DEMETER BITENC k. g.
Zbor	ALI RANER*
Paž	

Lordi, plemiči, častniki, francoski in angleški vojaki, meščani, sli in sluge

* slušatelji Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani

Prizorišče: Anglija in Francija

Glasbeno vodstvo: Branko Starič

Inspicent: Marijan Benedičič

Suflerka: Vera Podgorščakova

Odrski mojster: Vinko Rotar

Razsvetljava: Vili Lavrenčič

Lojze Vene

Masker in lasuljar: Anton Cecič

Sceno in kostume izdelale Gledališke delavnice pod vodstvom
ravnatelja ing. arch. Ernesta Franza

Minilo je štirideset let, odkar je Drama Slovenskega narodnega gledališča po zlomu avstroogrške monarhije prevzela v svojo last novo gledališko poslopje in ga odprla z uprizoritvijo Jurčičevega in Levstikovega »Tugomera«. S tem je Drama dobila svojo lastno samostojno hišo, ki ji je omogočila nov, prej nesluten umetniški vzpon in razvoj. Zato moramo ta datum označiti kot prvo pomembno prelomnico v zgodovini Slovenskega narodnega gledališča. Ker je poslej v času med obema vojnama Drama zbrala v tej svoji hiši vrsto pomembnih in zaslužnih slovenskih gledaliških ustvarjalcev, ki so s svojim delom pripomogli, da je slovensko gledališče s hitrimi koraki dohitevalo evropsko gledališko kulturo, se moramo na tem mestu z globokim spoštovanjem in hvaležnostjo pokloniti spominu predvsem tistih velikih slovenskih gledaliških umetnikov, ki so nas medtem žal zapustili.

Nova doba, ki je nastopila po osvoboditvi in zmagi ljudske revolucije, pa je ponovno bistveno razširila in dvignila pomen tudi Slovenskega narodnega gledališča kot vseljudske vrhunske umetniške ustanove slovenskega naroda. Umetniški ansambel se je v teh letih pomnožil in poživil z mlajšim, že ob začetku strokovno bolj pripravljenim kadrom in tudi pogoji dela so se izboljšali, zlasti v smislu bolj poglobljenega študija in tehtnejše priprave predstav. Drama SNG se je danes trdno zasidrila na vidnem mestu med sorodnimi prvimi ustanovami v državi in je tudi dosegla uspehe ter priznanja v evropskem merilu.

Sedanja štiridesetletnica Drame nam torej pomeni priložnost za kratek in strnjen obračun opravljenega dela, po drugi plati pa pomeni tudi nadobuden obet za nadaljnjo rast na začrtani poti. Prepričani smo, da bo tudi sedanja mlajša generacija slovenskih gledaliških umetnikov na tej poti v socialistični družbi doprinesla svoj tehtni delež k nadaljnjemu razvoju slovenske gledališke ustvarjalnosti in bo zato nedvomno tudi sama častno stopila ob bok velikim prednikom.

SMILJAN SAMEC

upravnik Slovenskega
narodnega gledališča

SHAKESPEAROV HENRIK V.

V prologu k petemu dejanju pravi Zbor:

...denimo, da se vrne
poveljnik naše žlahtne cesarice,
kar se lahko zgodi, tam z Irskega,
s puntom, nabodenim na bridki meč,
kaj bi ljudi šlo iz mesta mirnega,
da ga pozdravi!

Poveljnik, na katerega misli tu Shakespeare, je bil grof Essex, ki ga je kraljica Elizabeta poslala na Irsko, da zatre tam tako imenovani Tyrrenov upor. Robert Devereux, grof Essex, kraljičin ljubljencek in ljubimec, je zapustil s svojo vojsko London 27. marca 1599. leta. Ker ni uspel, se je vrnil 25. septembra in kraljica ga je vrgla v ječo, v kateri je ostal od 1. oktobra do 26. avgusta drugega leta. Shakespeare je moral svoje delo končati in uprizoriti v času Essexovega bivanja na Irskem, kar pričajo zgornji stihi. Prvič je izšel »Henrik V.« leta 1600 in sicer v kvartni izdaji. Knjiga je nosila naslov: »The Chronicle History of Henry the fifth. With his battle fought at Agin Court in France. Together with Autient Pistoll. As it hath bene sundry times played by the Right honorable the Lord Chamberleaine his seruants. London. Printed by Thomas Creese, for Tho. Millington and Iohn Busby. And are to be Sold at his hous in Carter Lane, next the Powle head. 1600.« Nato sta izšli še dve kvartni izdaji (1602, 1608) pred folijsko (1623), ki se znatno razlikuje od njih, saj imajo kvartne izdaje le 1623 vrstic, folijska pa kar 3379, kar je več kot enkrat toliko. Na vlogo Henrika V. odpade pri tem skoraj tretjina, saj ima kar 1060 vrstic. Ni ugotovljeno, vsaj ne natančno, zakaj je v foliju besedilo tako narastlo. Upravičeno pa smemo misliti, da je pri povečanem besedilu nemara tudi to ali ono igralsko-gledališki vrinek, kar je čutiti zlasti tam, kjer poudarja Henrik V. prevečkrat svojo vernost, ki izgublja tu in tam zaradi tega na prepričljivosti in je tudi z dramaturško-arhitektonske strani neekonomična. Na drugi strani pa je pomanjkljivo tisto mesto, ko kralj Henrik V. meni nič tebi nič ukaže, da naj pobijejo vse francoske ujetnike. Kralj Henrik V. pravi tam:

... Vendar čujte!
Odkod ta hrup? Francozi zbirajo
razbito vojsko. Torej razglasite,
naj vsak pobije svoje ujetnike.

Prvič je moral besede »Francozi zbirajo razbito vojsko« govoriti nekdo drug, ki je kralju odgovoril na vprašanje, ne pa da si vprašujoči kralj odgovori sam. To je eno, drugi pa je tisti prav gotovo povedal več; kajti samo zaradi tega, ker Francozi zbirajo razbito vojsko, ne bi Henrik V. ukazal, da naj pobijejo ujetnike. Tak ukaz bi v podobnem položaju mogel izdati le kakšen Rihard III., ne pa Henrik V., vsaj ne takšen, kakor nam ga sicer riše Shakespeare, kateremu je celo ideal »krščanskega« kralja. Našo domnevo potrjuje že naslednji prizor, ko Fluellen govori o francoskem grozodejstvu, ki se je moralo zgoditi prav gotovo prej, in šele po tem je izdal Henrik V.

svoj ukaz. Takšne tekstovne motnje in pomanjkljivosti niso pri Shakespearu nič nenavadnega, saj izvirajo iz takratnih razmer v gledališču in tisku dramatskih del. Kvartne izdaje so ali skrajšani odrski teksti ali pa tako imenovane roparske izdaje, saj so tiskarji, ki so hoteli kakšno popularno igro takrat izdati, ali najeli kakšnega »hitropisca«, ki je besedilo med predstavo skrivaj zapisoval ter pri svojem tatinskem poslu nujno zakrivil tudi kakšne napake ali pa mu je ta ali oni stih ušel; mogoče so se tudi zvijsko polastili odrskega besedila in ga na skrivaj prepisali. Odrsko besedilo ni treba, da bi bilo zmeraj točno in pravilno, ker se je takrat tudi smelo improvizirati, prav tako pa so se mogle pri prepisovanju zagrešiti razne napake, kar se zgodi še dandanes. V »Henriku V.« je med vsemi kronikami največ tekstovnih problemov, saj zgornji ni edini. Glavni problem je vprašanje Falstaffa in njegovega bivšega besedila.

Shakespeare je v epilogu k drugemu delu »Henrika IV.« obljubil, da bo Falstaff v naslednji igri še nastopil. — Njegov ponovni nastop je tudi dramaturško nujen, kajti Henrik in Falstaff se še morata srečati in se na ta ali oni način pobotati, sicer ostane na Henriku — človeku neprijetna pega, saj je krivično zavrgel na koncu drugega dela »Henrika IV.« svojega krokarskega druga. V epilogu pravi tam Shakespeare: »...Le še besedo, prosim vas. Če se že niste preobjedli mastnega mesa, bo naš ponižni avtor nadaljeval svojo historijo — tudi sir John bo v nji — in vas bo spravil v dobro voljo z lepo Katarino Francosko; in tam v njeni deželi bo, kolikor vem, Falstaff od znoja umrl, če ga že poprej ne ubije vaša neusmiljena sodba; Oldcastle je namreč končal mučeniške smrti... pa kaj, saj Falstaff ni on...«

Poleg obljube, da bo Falstaff nastopil tudi v naslednji kroniki, je važna izjava, da Falstaff ni Oldcastle, ker je ponovno potrdilo o gonji zoper Falstaffa, ki je nekaterim žalil spomin na krivoverca Oldcastla, ki ga je menda sam Henrik V. dal sežgati. Ker v tradicionalni izdaji Falstaff ne nastopa, govori za to, da so njegovi nasprotniki uspeli in da ga je pod njihovim pritiskom moral Shakespeare v »Henriku V.« spustiti. S tem v zvezi pa je nastalo vprašanje, ali je Shakespeare že v prvem konceptu spustil Falstaffa, to se pravi, da ga sploh ni napisal, ali pa ga je le naknadno črtal. Sledi novo vprašanje: ali ga je črtal z njegovim besedilom vred, ali le kot nastopajočo osebo, njegov tekst pa razdelil v celoti ali delno med druge osebe.

Naša redakcija, ki jo je poleg prevoda opravil Matej Bor, spet Falstaffa uvaja, ker je prišel Bor po daljšem raziskovanju besedila do zaključka, da je Shakespeare črtal le figuro, ni pa črtal besedila, ker ga je razdelil med druge osebe, zlasti med Pistola in vojaka Williama. Pri paznem branju takoj opaziš, da se je vloga Pistola v »Henriku V.« povečala, in da vse, kar govori in počenja, niti ni v skladu s tistim njegovim značajem, ki smo ga spoznali v »Henriku V.«. Tam je bil satira na patetične rezonerje v raznih, takrat modnih tragedijah, tu pa govori in počenja nekatere stvari, ki niso čisto v skladu s tem.

Druga stran vprašanja pa je naslednja: Falstaff ima zelo individualizirano govorico, svoje metafore in figure, ki jih je težko prenesti na drug značaj. Tako je na pr. ugotovil avstrijski shakespeareolog Joseph Gregor v svoji knjigi o Shakespearu, da se Williams prepira v nočnem razgovoru s kraljem »v načinu Falstaffovih domislic«. Tudi angleški shakespeareolog J. H. Walter je mnenja, da je Falstaff prvotno

bil v historiji in da zato govorijo nekatera mesta tudi v tradicionalnem besedilu, kar je dalo Boru dokončni pogum, da je obnovil Falstaffov tekst, ne da bi mu bilo treba pripisati eno samo svojo besedo. Tekot je iskal s tenkim posluhom za Falstaffov način razgovora, stil izražanja in pa sklepajoč na njegov značaj.

Pistol govori v tradicionalni izdaji ob koncu prvega prizora petega dejanja, ko ga je Fluellen ponižal in se maščeval nad njim, ker ga je Pistol žalil kot Valižana:

**Glas je prišel, da je moja Dolči
umrla v špitalu za francosko;
kam se zateči zdaj? K nji nikdar več.
Star sem postal.**

To je vsekakor Falstaffov tekst in ne Pistolov. Dolči Solznočolska je bila Falstaffova ljubica, kar dobro vemo iz II. dela »Henrika IV.«. Pistol še tudi ni tako star, da bi mogel tarnati o svoji starosti, pač pa je star Falstaff, kar je bil tudi nemara vzrok, da je krčmarica rajši vzela mlajšega Pistola, kakor pa zmeraj bolj se starajočega Falstaffa, ki vidno propada. Nekateri so skušali zamenjati Dolči z Nell, kar pa je prav le formalno, nikakor pa ni v skladu z naslednjimi stih: ali je potlej krčmarica Furijska umrla za sifilido?

Že takoj prve vaje so prepričale vse sodelujoče, da nova redakcija besedila s Falstaffom ni naredila delu nobenega nasilja, saj teče logično in naravno, hkrati pa prikaže Falstaffa v njegovih zadnjih življenjskih naporih. In še ena stvar je: Henrik in Falstaff se zdaj ločita kot nekdanja dobra prijatelja, kar je v dramaturškem oziru vsekakor boljše in pravilneje, da s stališča Shakespeareovega humanizma sploh ne govorim. Henrik V., ki je njegov ideal, se ne more drugače ločiti od Falstaffa, kakor se loči v sedanjih redakciji, ki da pravico enemu in drugemu. Njuno zadnje srečanje je zaradi tega tudi pretresljivo in lepo, zato se ga Falstaff spominja še na smrtni postelji.

H komiki »Henrika V.« pa spadajo še trije stotniki in Henrikovo snubljenje Katarine poleg besedne komike v razgovoru med Katarino in njeno guvernanto, ko se Katarina uči zaradi Henrika angleško. Stotnik Fluellen, Macmorris in Jamy zastopajo vsak svojo narodnost: prvi Valižana, drugi Irca, tretji Škota. Zaradi tega govore v izvirniku vsak svojo »angleščino«, ki je bolj ali manj pobarvana z njihovim maternim jezikom. Takšne stvari delajo preglavice v prevozu, kajti če jih prevajalec prevede v svoj knjižni jezik, izgubijo vso patino in jezikovno komiko, pri čimer zbledijo tudi liki sami. Zato je bilo potrebno vsaj za gledališko uprizoritev poiskati narečja ali jezike, ki bi dali podoben komični učinek. Tako smo se naposled odločili, da govori Valižan Fluellen v zagorsko-medžimurski kajkavščini, nekoliko podobni jeziku Krleževega »Petrice Kerempuha«, Škot Jamy kot gorjanec slovensko koroško narečje, Macmorris pa kot primorski Irec tržaščino, ki je močno mešana z italijanščino, kar da pri nas nezgrešljiv komičen učinek. S pomočjo teh narečij je mogoče tudi označiti vojaško »žlabudro«, ki je bila doma tudi v nekdanji avstrijsko-ogrski vojski.

Za temi stotniki se skriva narodnostni problem Britanije, ki še niti danes ni čisto neznan in urejen, zlasti kar zadeva Irce. Shakespeare, ki je pripadal po svojem zaščitniku grofu Southamptonu h krogu, ki je bil blizu Essexu, kar potrjuje tudi prolog pred V. de-

janjem, skuša tu pomirjevalno vplivati in govori posredujoče za mir in slogo med različnimi narodi britanskega kraljevstva. To pa je le eden izmed političnih momentov »Henrika V.«, kajti igra sama se že začne politično, ko skušata nadškof in škof na eni strani rešiti cerkev pred zaplembo zasebnega premoženja, na drugi strani pa napeljeta Henrika V. na vojno zoper Francijo. Politika je tudi Henrikova poroka, čeprav mu je Katarina osebno všeč, toda tako rad je nima, da bi zaradi ljubezni do nje umiral, če bi ga ne uslišala. Skoz njo gleda tudi tista francoska mesta, ki si jih hoče prisvojiti in si jih tudi prisvoji, ker morajo Francozi pred njim kapitulirati in ga celo priznati za svojega sovladarja, ki mu pripada naslov »kralj Anglije in Francije«.

Kljub raznim komedijskim in vojnim prizorom je v svojem bistvu »Henrik V.« nemara najbolj politična igra med historijami, pri čemer je treba seveda razumeti označbo »politična« v višjem in globljem smislu, predvsem v državno-političnem in vojaškem.

Ceprav se je Shakespeare tudi v tej historiji naslonil na Holinshedovo kroniko in na takrat popularno igro »Slavne zmage Henrika V.«, je razloček med zgodovinsko resnico in njegovo igro večji kot pri drugih historijah, saj je »Henrik V.« naravnost hvalnica kralju. Iz Shakespearovega življenjepisa vemo, da je bil zapleten s svojo gledališko družino vred v Essexovo zaroto zoper kraljico Elizabeto, saj so kot znak za začetek upora tisti večer igrali Shakespearovega »Riharda II.«, v katerem so Elizabetini cenzorji že pri prejšnjih uprizoritvah črtali prizor, ko vzame Bolingbrook krono Rihardu II. Henrik V., tak, kakršnega nam prikazuje Shakespeare, je demokratičen kralj, ki se sredi noči pogovarja celo z navadnimi vojaki in ki pred bitko pri Harfleuru ne pozabi nagovoriti niti vojakov-kmetov, kar je vse-kakor bilo takrat precej nenavadno. Pred bitko pri Agincourtu imenuje vse tiste, ki se bodo z njim skupaj borili, za svoje brate, kar je višek njegove demokratičnosti, kajti pravi fevdalni kralji tega niso poznali.

Shakespeare je napisal v »Henriku V.« igro o idealnem kralju, kakor si ga je kot meščan predstavljal. V tem je bilo že nekaj osti zoper samopašno Elizabeto, čeprav je svojo opozicionalnost odel Shakespeare spretno v hvalnico kraljestvu. Fevdalizem je bil takrat že tako omajan, da ni mogel več ne živeti ne vladati brez trgovskega meščanstva, iz katerega je izšel tudi Shakespeare. Zato je »Henrik V.« politična izpoved njegovega demokratizma. V svoji igri je izpovedal, kako si predstavlja in zamišlja demokratičnega vladarja, ki bi bil pravičen do vseh državljanov: do fevdalcev, meščanov in kmetov. Da je mogel ustvariti takšno idealno podobo, se je nujno moral oddaljiti od zgodovinske resnice, ki prikazuje Henrika V. precej drugačnega, zlasti pa kot fanatika, ki je brezobzirno dal sežigati viklifovce in lolarde.

Historija je pisana z epsko širino in svojevrstno dramatsko tehniko. Glavna oseba je Henrik V. sam, nasprotno igro pa zastopajo pravzaprav vsi Francozi, čeprav izstopa ta kralj in dofen. Francozi so slikani nekoliko komično in na prvi pogled nekoliko enostransko, toda zgodovina poroča, da je bil kralj Karl VI. slaboumen, dofen pa velik spletkar, ki je tvegal tudi umor vojvode Burgundskega. Naša uprizoritev je njegovo vlogo v historiji nekoliko bolj poudarila, da se z njegovo osebo pojača nasprotna igra, kar pa ni noben odmik od izvirnika, marveč le režijsko-dramaturški poudarek.

Svojevrstnost dramske tehnike tega dela izpričuje na prvi pogled nastop Zbora, ki govori pred vsakim dejanjem prologe, prav tako pa se igra zaključuje z njegovim epilogom. Zbor nima samo običajne govorno-deklamacijske funkcije, marveč je s svojim pripovedovanjem tu in tam neposredno povezan z dejanjem samim. Iz njegovih besed zvemo danes tudi marsikaj o tem, kako je potekala predstava v elizabetinskem gledališču z njegovo kalupno »inscenacijo«, ki je bila za vse igre in predstave ena in ista z majhnimi izjemami, saj inscenacije v današnjem smislu in pomenu sploh niso poznali. Ze od svoje prve režije Shakespeara, tragedije »Romeo in Julija«, stalno poudarjam dve strani: da je dramska tehnika Shakespeareovih del nedeljivo povezana s takratno odrsko tehniko, ki ni inscenirala posameznih prizorišč, marveč je omogočala, da je dejanje vsake igre teklo nemoteno, ker je bil v središču takratnega gledališča pisateljev tekst in igralec. Namesto današnjih inscenacij so skrbeli predvsem za lepe, bogate kostume, prizorišče pa je naznačeval kakšen stih v dialogu kar mimogrede. Enotnost kompozicije Shakespeareovega gledališča je važnejša od enotnosti kraja, ki ga spreminja po potrebi in nujnosti, kljub temu da ne zahteva, da bi ga inscenarijsko upodobili, ker bi s tem le potek predstave in dejanja pretrgali, kar je zlasti delal naturalizem. Tudi danes se še nismo čisto osvobodili tega, čeprav se vsi prizadevni in umni režiserji in scenografi trudijo, da bi ustvarili Shakespeareovim dramskim delom po načelih elizabetinskega odra take odrske podobe, ki bi ne razbijale enotnosti kompozicije, saj mora teči dejanje iz enega prizorišča v drugega po svoji notranji liniji in ne po vnanji krajevnosti.

Ko sem bil leta 1951 na shakespeareloškem tečaju v Angliji, smo si ogledali tudi razne kraje, ki so povezani bodisi s Shakespeareovimi deli ali njegovim življenjem. Tako smo prišli tudi na grad Warwick, ki ima veliko stražnih stolpov in dviznih mostov. Stevilni dvizni mostovi so mi že takrat dali idejo za inscenacijo kronik, kar sem pred začetkom študija »Henrika IV.« povedal tudi svojemu vnetemu sodelavcu V. Rijavcu, ki je potlej »izumil« način, dva sva lahko dala v inscenacijo dva »dvizna mosta«. Zato nisva imela nobenega drugega vzora kot tiste dvizne moste na gradu Warwick. Elizabetinski oder se je delil na prosceij, na oder in na »balkon«, ki je služil zdaj kot hrib, zdaj kot obzidje ali grajski stolp, skratka, kot prostor na višjem mestu. Zato sva postavila na desni dva metra visoko odrišče, ki naj v tej kompoziciji nadomešča »balkon« elizabetinskega odra. Ker pa ni šlo za kalupni prenos, sva dodala še vzvišeno odrišče na levi, kar je po raznih kombinacijah dalo odrsko stavbo, ki ni le funkcionalna, marveč tudi dekorativna — v nekem smislu konstruktivistično dekorativna, ki omogoča nemoten potek predstave in ne trga Shakespeareovega dela v posamezne slike, kajti Shakespeare ni pisal v slikah, niti ni sam razdeljeval svojih del v dejanja, saj je bilo to za uprizoritev, ki je imela običajno le en premor, brez pomena. Razdelitev v dejanja je pri njem zgolj literarna stvar, ki se uveljavlja predvsem optično v knjigi, čeprav ima tudi svoj važen arhitektonski smisel. Tudi grška dramatika ni poznala razdelitve v dejanja. V okviru naše inscenacije, ki zajema glavne odrske elemente elizabetinskega odra, je mogoče odigrati vseh deset historij. Takšna funkcionalna inscenacija postavlja nujno igralčevo igro v »prvi plan«, kakor je bilo tudi v Shakespeareovem gledališču, ki pa ni imelo niti — danes tako pomembnega in velikokrat uspešno kuliso nadomeščujočega pripomočka: razsvetljave

z žarometi. Iz zgoraj navedenih razlogov ni bilo potrebno za »Henrika V.« ustvariti neke nove osnovne inscenacije, marveč samo nekaj dodatkov, med katere spada tudi krožna plošča, ki pa se zavrti le nekajkrat (ko odrine ladja od brega itd.).

Drugo, kar tudi že poudarjam od začetka, je preprosti, a pristni govor stihov v nasprotju z nekdanjim romantičnim zanosom. To sega tudi včasih v karakteristiko oseb, ki so vse polnokrvni, živi ljudje. Res je, Henrik V. sam ima nekaj retoričnih mest, toda to so zanosni govori, ki jih govori predvsem vojski pred bitkami, sicer pa mora biti preprost in konverzacijski, kar pa ne pomeni, da naj bo njegov govor blede. Gre za žlahtni in preprosti konverzacijski ton, ki izključuje vsako deklamatoričnost. Blancverz je le nekoliko v ritem in melodijo prenesena proza, ki pa je ravno toliko umetniški element, koliko element Shakespearovega svojevrstnega realizma, ki ga je morda med prvimi prav zapojmil Puškin, ko je študiral njegova dela pred pisanjem svojega »Borisa Godunova«.

Funkcija Zbora učinkuje danes kar nekaj prijetno sodobno, saj so ga na ta ali oni način obnovili tudi nekateri ugledni dramatik na našega časa (Anouilh, Wilder, Williams itd.), ker se v nasprotju z naturalistično dramatik in gledališčem uvaja spet večja povezanost z gledalci, katerim so tudi v Shakespearovih časih govorili monologe kot izpoved parterju: zlasti v komedijah je bil takšen »razgovor«, čeprav ga je govoril le igralec na odru, zelo popularen, svojega čara pa ni izgubil niti danes. Zbor v »Henriku V.« govori v imenu gledališke družine, ki uprizarja historijo — torej je hkrati zastopnik našega gledališča, saj v parterju ne sedijo Shakespearovi londonski meščani, niti se v ložah ne šopirijo takratni plemiči, marveč igramo za našega gledalca, za naše občinstvo, ki je oblečeno v današnje obleke in ne v obleke iz začetka 17. stoletja. Zato je naš Zbor, ki vrši že pri Shakespearu tudi vlogo vezalca (ali kakor pravijo nekateri, »conferancier«), čeprav je njegova funkcija v »Henriku V.« večja, saj včasih navezuje svoje pripovedovanje neposredno z dejanjem, oblečen v frak. V prologu pred tretjim dejanjem na pr. pravi:

**Ponudba odbita — in urni kanonir
zapali z lunto satanski kanon,
(Alarm. Streljanje s topovi.)
da vse se ruši.**

Prijetna je Zborova ironija, ko pravi dalje:

**Vendar, prosim vas,
strpite in v duhu dopolnite nas!**

kar je pozival tudi že prej večkrat. V obleki svojega časa je govoril Zbor še znani angleški gledališčnik David Garrick (1716—79), ki ga poznamo pri nas že po Smoletovem »Varhu«.

»Henrik V.« je nekakšna slavnostna komedija, boljše rečeno slavnostna igra, ki po hudih bitkah in spopadih pa tudi po raznih burkastih prizorih, le najde svoj srečni konec, ki ni kronan le z zaroko Henrika in Katarine, marveč tudi z mirom, o katerem govori vojvoda Burgundski tako humanistično in prepričljivo aktualno, kakor da bi bil njegov govor napisan danes. Njegove besede in misli spadajo med najlepša idejna in poetična mesta v igri, pazni poslušalec pa jih more odkriti tudi drugod.

O OŽIVLJANJU FALSTAFFA

Pred tremi leti, ravno ob tem času, sem bival v Londonu na Queensway v bližini Kensingtonskega parka. Rad sem se sprehajal po tistem parku in gledal stare gospode, kako so, podobni otrokom, spuščali po bivših kraljevskih ribnikih imenitne jadrnice. Pa tudi ladjice, katere so usmerjali z radijskimi pripravami na daljavo. Jaz pa sem se takrat igral z nečim drugim, z zelo nenavadno in drzno mislijo — kako podaljšati življenje enemu največjih šaljivcev svetovnega teatra, siru Johnu Falstaffu.

Kadarkoli sem prebiral »Henrika V.«, se pravi nadaljevanje obeh delov »Henrika IV.«, sem imel neprijeten vtis, da je to delo okrnjeno, da mu nekaj bistvenega manjka in da prav zaradi tega po svoji umetniški ceni ne dosega »Henrika IV.«.

Verjetno mi bo marsikdo, ki to delo pozna, pritrdil, da je tisto bistveno, kar manjka Henrik V., ironična antiteza fevdalnemu svetu, ki je v prvih dveh delih te trilogije poosebljena v debelem in duhovitem vitezu siru Johnu Falstaffu. Brez njega bi bila oba dela »Henrika IV.« vsekakor neprimerno manj zanimiva, navzlic vrsti izredno plastičnih in živih karakterjev, ki v njem nastopajo, manj zanimiva, kakor je pač teza brez globoke antiteze.

Kakor je znano, je Shakespeare v Epilogu k »Henriku IV.«, 2. del, obljubil, da bo Falstaff nastopal tudi v »Henriku V.« in da bo verjetno umrl od znoja nekje na Francoskem, torej na pohodu svojega bivšega prijatelja, zdaj kralja Henrika V., zoper pariški dvor.

O tem, zakaj Shakespeare ni držal besede, je bilo že dosti govora. Nekateri so menili, da je Falstaffa odslovil iz moralno estetskih razlogov, kar pa je zelo malo verjetno, saj Falstaffa obsodi samo kralj Henrik, ne pa tudi Shakespeare, ki se nikjer ne identificira s Henrikom. Drugi so mislili, da se mu je moral odpovedati, ker je bil igralec Falstaffa komik Kemp za nekaj let odsoten, tretji, da je storil to zaradi hudega pritiska Oldcastlovih potomcev, ki so se čutili užaljene zaradi Falstaffa — njegovo prvotno ime Oldcastle je moral Shakespeare že prej izpremeniti v Falstaffa. Vsi pa so se strinjali v tem, da je Shakespeare misel na Falstaffa iz zelo tehtnega razloga opustil, še preden je začel pisati »Henrika V.«.

Leta 1946 pa je znani shakespeareolog J. H. Walter v »Modern Language Review« XLI, šte. 3, julij 1946, napisal študijo z naslovom »With Sir John in it«, v kateri prihaja do zaključka, da je moral Falstaff nastopati tudi v prvotni verziji »Henrika V.«.

Da bi to svojo trditev podprl, je J. H. Walter podrobno analiziral tekstovne motnje v »Henriku V.«, takšnem, kakor ga poznamo iz tako imenovane kvartne in folio izdaje. Po Walterjevem mnenju je »Henrik V.« v današnji obliki nastal šele po tem, ko je moral Shakespeare zaradi pritiska Oldcastlovih potomcev črtati Falstaffa.

Da ima Walterjeva teza nekaj na sebi, so mi govorile ne samo motnje v besedilu in razne nedoslednosti, marveč tudi dikcija nekaterih dialogov. Oglejmo si najprej nekatere nedoslednosti.

Na primer že kar prvi prizor drugega dejanja, ko odhajajo Falstaffovi pajdaši na Francosko. V tem prizoru sta si Pistol in Nym



Falstaffov spomenik v Stratfordu

hudo navzkriž zaradi krčmarice Furje. »Eno je gotovo,« pravi Nymu rdečenosi Bardolph, »krčmarica Furja je zdaj njegova (Pistolova) žena. Gotovo je tudi, da vam je storila krivico, saj sta bila zaobljubljena drug drugemu.« Vendar o tem, da bi bila Nym in Furja »zaobljubljena drug drugemu« iz »Henrika IV.«, seveda ne vemo ničesar, saj Nym v njem še ni nastopal. Vemo pa, da sta bila »zaobljubljena drug drugemu« krčmarica Furja in Falstaff.

V istem prizoru grmi Pistol nad Nymom, naj se pobere k Dolči Solznodolski. Tudi o tem, da bi bila Doalči Solznodolska in Nym prijatelja, ne vemo ničesar, vemo pa, da je bila, razen Furje, tudi ona Falstaffova priležnica.

Povsem nerazumljivo pa je besedilo v 1. prizoru V. dejanja, ko pretepeni in ponižani Pistol jadikuje takole:

»Fortuna, se sprevrčaš v hudo ženo?
 Glas je prišel, da moja Dolči je
 v špitalu umrla za francosko;
 Kam se zateči zdaj? K nji nikdar več.
 Star sem postal. Bič mi je čast izbil
 iz trudnih udov. Prav, bom pač zvodnik,
 ki tu in tam i kakšno možnjo sune.
 Prikral se bom domov in tam bom kral,
 na pisker pa obliž in tudi zanj,
 da ti ga je razbil Krišpinov dan.«

To mesto me je bolj kakor vsa druga podobna opozorilo, da je z besedilom »Henrika V.« nekaj narobe. Pistol, ki ne ve, kam naj se zateče, govori o Dolči Solznodolski. Kaj pa krčmarica Furja? Mar ni njegova žena? Seveda je. In še kako pristrčno sta se poslovila ob odhodu na Francosko.

Obe ti dve mesti pa bi bili povsem logični, ako bi nastopal namesto Nyma v 1. prizoru II. dejanja in namesto Pistola v 1. prizoru V. dejanja Falstaff.

Vendar, če je bil Falstaff resnično tudi v »Henriku V.«, pa ga je moral Shakespeare zaradi zunanjih okoliščin črtati, sem se vpraševal, ko sem hodil po Kensingtonskem parku, kaj pa je napravil s Falstaffovim besedilom? Samo dvojje je bilo mogoče: zavreči ga ali pa razdeliti med druge nastopajoče karakterje.

Ta možnost se mi je zdela dosti verjetnejša. Vzel sem znova v roke »Henrika V.« in ga začel prebirati s stališča te druge predpostavke. To, kar sem odkril, je bilo naravnost presenetljivo. Tako presenetljivo, da knjige nisem odložil vso noč. Iz »Henrika V.« sem namreč znova začul glas debelega viteza sira Johna Falstaffa — samo da je bil zdaj po hudem razočaranju, ki ga je doživel s svojim prijateljem Halom, ko je ta zasedel kraljevski prestol, nekoliko bolj otožen, starikav, navzlic vsemu pa še vedno duhovito in obešenjaško vzvišen nad nemilo usodo, ki ga je zadela.

Poslušajte!

»Do sabljanja mi ni, če ni druge, pa znam pripreti oči in sukati ta svoj raženj. Res ni nič posebnega, pa kaj bi to! Da sir izpražiš na njem, za to je že dober, mrzav pa prenaša ravno tako kot meč kakega drugega moža.«

»Pri moji veri, živel bom, dokler se bo le dalo, to je kakor pribito; ko ne bom mogel več živeti, bom pač storil, kar bom mogel.«

»Jaz res ne vem: če ne moreš, kot bi rad, pač moraš, kakor moreš. Je že tako, da ljudje spijo, svojih grl pa ne odložijo, noži so pa zato, da režejo — vsaj nekateri pravijo tako. Kakor more biti, tako mora biti. Potrpljenje je upehano kljuse, naprej pa le krevsa. Konec koncev pa ima vsaka stvar svoj konec.«

»Dosti teh molitvic, saj nisem Belcebub, da bi me z njimi zagovoril. Prsti me srbijo, fant, in če te prebutam, ne bo za špas! Nikar ne bruhaj vame svoje jeze, Pištola,

sicer te očedim s tem svojim omelcem, kolikor bom le mogel in po vseh predpisih. Pa tudi stran ne hōdi, če ne ti pretipljem jetra, kot se spodobi in kakor vem in znam.«

»... kaj če bi mu položil med rjuhe svojo larfo, da mu bo služila za ogrevačo.«

(... sesat, sesat, resnično kri sesat.) »Hm, pravijo, da to ni preveč zdrava hrana.«

»Kar se mene tiče, imam res dve pištoli, ampak eno samo življenje.«

»... čista resnica je, da vse te tri maškare niso vredne enega samega moža. Kar se Bardolpha tiče: ta ima bleda jetra in rdečo larfo; zaradi tega je strašen za pogled, za boj pa bolj slab. Kar se tiče Pistola: ta ima grozovit gobec, meč pa pohleven; zaradi tega lomi besede, orožje pa pušča celo. Kar se tiče Nyma: ta je slišal, da so molčeči možje najhrabrejši možje in zato molči, da ga ne bi imeli za strahopetca, tudi takrat, kadar bi bilo treba moliti; vendar pičlemu številu njegovih slaboumnih besed se pridružuje ravno tako pičlo število pogumnih dejanj, saj še nikoli nikomur ni razbil butice, razen svojo in še to ob nekem stebru, ko je bil pijan.«

(... kaj misli on (Epingham) o našem položaju?) »Isto kakor brodolomci na peščenem bregu, ki čakaju, da jih sledeča plima odplavi.«

»... Če pustimo njegove (kraljeve) ceremonije ob strani, je videti v svoji nagoti človek in nič več; in čeravno se njegova nagnjenja vzpenjajo više ko naša, kadar se spuste nizdol, se spuste na enakih perutnicah.«

»Naj se dela na zunaj še tako korajžnega (kralj), jaz pa mislim, kakor je mrzla noč, zdajle bi bil lahko vesel, če bi tičal do vratu v Temzi, pa tudi jaz bi bil, ko bi ga videl tam, in sebe z njim, vsem nevšečnostim navkljub, samo da nas ne bi bilo tu, kjer smo.«

»Eh, to je rekel zato (kralj), da bi se mi čim bolj korajžno tolkli zanj; ampak ko bojo nam goltanci pre-rezani, se bo on vseeno izmazal z odkupnino, ne da bi bili mi zategadelj kaj pametnejši, kakor smo.«

»Strahovito poguben strel iz bezgove pokalice — to je vse, kar lahko stori takole ubogo podložniško nezadovoljstvo kakemu monarhu. To je isto, kakor če bi soncu s pavovim peresom obraz pahljal, misleč, da ga boš s tem spremenil v led.«

»Vaša milost, vse žalitve prihajajo iz srca: ampak iz mojega nikoli ni prišla nobena takšna, ki bi letela na vaše veličanstvo.«

(Kako to, saj si vendar žalil mojo osebo.)

»Vaše osebe ne, pač pa tisto, za katero ste se izdajali; izdajali pa ste se za navadnega človeka... Kar je vaša visokost doletelo, ko je hodila taka okoli, vse to naj pripiše sebi, ne pa meni.«

Mar ni to debeli sir John?

In tista značilna Nymova fraza, s katero rad zaključuje svoje modrovanje »And there is an end«? Kje sem jo že slišal? Seveda, v »Henriku IV.«! Mar ne pravi tudi tam Falstaff: »Give me life, which if I can save, so; if not, honour comes unlooked for, and there's an end.« In spet: »Honour is a mere scutcheon, and so ends my catechism.« Kakšna podobnost z Nymovo dikcijo!

Pa tudi cela vrsta epizod — mar niso po svojem značaju samo variante tistih, ki jih poznamo iz »Henrika IV.« 1/2. Naj omenim samo nočno sceno, ko je Henrik zakrinkan. Ali ne spominja na znameniti sceni iz 1. in 2. dela »Henrika IV.«, samo da tu ne nastopa Falstaff pač pa vojak Williams? In način, kako se Williams opraviči, ko ga Fluellen pripelje pred kralja? Tudi tu se nehote spomniš na Falstaffa, ki se na podoben način izmaže v dveh prizorih pri »Merjaščevi glavi«. Po scena, ko Pistol ujame francoskega vojaka Le Fera, mar ni samo varianta scene, ko Falstaff ujame upornika Colevila? In tako dalje...

Tako sem se spraševal. In ko sem se vrnil domov, sva napravila z mojo ženo in sodelavko Anušo Sodnikovo prvi poskus. Vzela sva svinčnik v roke in začela z dramaturškimi korekturami besedila. skratka, poskušala sva ga restavrirati v takšno obliko, kakršna je po najini domnevi bila, preden je moral Shakespeare Falstaffa črtati. Kmalu se nama je iz »Henrika V.« izluščila tudi Falstaffova zgodba.

Falstaff odhaja s svojimi pajdaši na Francosko.

Falstaff se izmika boju pred Harfleurom.

Falstaff karakterizira svoje tovariše.

Falstaff se znova sreča s Henrikom, ko prosi milosti za na smrt obsojenega Bardolpha, vendar zaman.

Falstaff se drugič sreča s Henrikom ob tabornem ognju in izkoristi priložnost, da Henriku, ki nastopa zakrinkan, pove nekaj resnic o njem in o njegovem pohodu na Francosko.

Falstaff pride navzkriž s Henrikom in sprejme njegovo rokavico.

Falstaff doživi veliko sramoto v prizoru, ko ga stotnik Fluellen prisili jesti valižanski česen, iz katerega se je norčeval.

Fluellen, ki odkrije pri Falstaffu kraljevo rokavico, ga proglasi za veleizdajalca.

Falstaff pred Henrikom. Namesto da bi ga kralj, ki se je s svojim bivšim prijateljem pošalil, proglasi za veleizdajalca, mu da denarja, rekoč, naj si popravi čevlje. Tako se Falstaff pobota s kraljem, vendar v njegovo bližino le ne more več. Črta med njima je dokončno potegnjena.

Falstaff se odloči, da pojde domov. Premišlja o svoji bodočnosti. Nikogar nima, kamor bi se zatekel.

Falstaff v krčmi »Pri Merjaščevi glavi« umre.

Najino delo pri tem je bilo omejeno le na črtanje, urejevanje in premetavanje prizorov. Iz svojega nisva dodala, razen zelo nebitvenih sprememb, ničesar. Vse besedilo je torej, ako izvezamo nekaj nepo-

membenih malenkosti,* originalno Shakespearovo, in sicer iz »Henrika V.«

In zdaj nastane seveda vprašanje, kaj je »Henrik V.« kot dramsko delo s tem pridobil. Mislim, da je pridobil na strnjivosti dejanja, saj je znano, da je ta kronika bolj kakor ostale razdrobljena na postranske epizode, predvsem pa je pridobil tisto, o čemer sem govoril v začetku, namreč globljo ironično antitezo, saj cela vrsta izjav na račun fevdalno pojmovane časti in pravice zveni iz Falstaffovih ust čisto drugače, kakor iz ust stranskih oseb, brez določneje začrtanih značajev.

Beseda je beseda, vendar njena, rekel bi, emocionalna odmevnost, se spreminja po tem, kje in kako jo je kdo izrekal. Naj navedam samo nočno sceno ob tabornem ognju. Prepričan sem, da je s Falstaffovo prisotnostjo postala dosti zanimivejša in pomembnejša. Falstaff se svojega bivšega prijatelja zdaj, ko je ta kralj, on sam pa v nemilosti, seveda boji. Samo enkrat se mu je upal doslej približati, takrat ko je prosil za Bardolpha, da bi ga rešil vislic. Ko stotnik Fluellen na Henrikovo vprašanje, kakšne so bile izgube, v svoji polomljeni angleščini odgovori, da so bile »jako številčne«, se Falstaff vtakne v pogovor, ne da bi ga kdo kaj vprašal. »Vojvoda, kolikor vem, ni izgubil nobenega moža,« mu reče in koj s posebnim poudarkom pristavi: »razen enega, ki je menda na tem, da bo jutri justificiran, ker je okradel cerkev; neki Bardolph, če vaše veličanstvo pozna tega moža: njegov obraz je ves v karbunklih, ogrcih, mozoljih in plamenih; ustnice mu pihajo pod nos, da je tak kot kup žerjavice, včasih plav, včasih rdeč; ampak njegov nos bo justificiran in njegov ogenj bo dogorel.«

Vendar, ko mu Henrik samo hladno odgovori: »Tako bomo obravnavali z vsemi podobnimi grešniki,« Falstaff umolkne.

Zdaj pa, v nočni sceni, ko lahko govori kralju, kar hoče, saj se ta izdaja za navadnega vojaka, dodobra izkoristi priložnost in pove nekaj zelo tehtnih besed na račun bojnega pohoda nad Francosko. On, ki ga je bil Henrik, brž ko je postal kralj, v imenu človečanske morale zavrgel, bere zdaj kozje molitvice Henriku, v imenu iste človečanske morale. Oziroma v imenu preprostega človeka, oblečenega v vojaške cape. Ko mu Henrik, v podobi navadnega vojaka, zatrjuje, da je kraljev pohod na Francosko pravičen, mu Falstaff odgovori: »Vendar če njegova stvar ni poštena, bo moral kralj poravnati presneto težak račun. Ko se vse tiste noge in roke in glave, odsekane v boju, znova zlepijo na sodni dan in bo vse kričalo: »Tam in tam smo umrli,« eni preklinjajo, eni klicajo ranocelnika, eni svoje žene, zapuščene v revščini, eni tožijo zaradi dolgov, ki so jih pustili za seboj, eni zaradi otrok, ki so jim tako surovo ugrabili očete. Bojim se, da jih je le malo, ki v boju končajo, da ne končajo slabo. Kako naj se spravijo z Bogom in ljudmi, kakor se za kristijane spodobi, če pa ne mislijo na drugega kakor na kri? No, in če ti ljudje slabo končajo, je to črn madež na duši kralja, ki jih je do tega pripravil.«

Tako postane Falstaff v tem prizoru iz obešenjaka, ki je dvomil o fevdalno pojmovani časti bolj iz strahopetnosti kakor iz prepričanja, glas mnogih, ki so dvomili o fevdalni pravici bolj iz prepričanja kakor iz strahopetnosti. In drobec tega njegovega dvoma je tudi v Henriku samem. Odtod njegova gostobesednost, ko zagovarja pravičnost svoje stvari.

Falstaffa in Hamleta so že primerjali kot dva nasprotna pola iste osi, ki ji je ime dvom. V tej nočni sceni se ta dva pola, komični in tragični, zelo približata drug drugemu. In ker je tudi v Henriku, kakor v vsakem človeku dejanja, nekaj dvoma o upravičenosti njegovih lastnih dejanj, sta si morda Falstaff in Henrik v tej sceni bliže kot le kdaj. Morda mu Henrik prav zato da svojo rokavico. V potrditev in zavrnitev njunega starega prijateljstva.

Kako je moje delo uspelo, naj presodijo gledalci sami. Prepričan sem, da jih bo zanimalo, saj se naš stari, debeli sir John Falstaff, ki ni bil izgnan samo iz bližine svojega prijatelja Hala, marveč tudi iz zgodovinske kronike o njem, nocoj po dobrih 350 letih prvič vrača vanjo — na našem odru.** Zelo nenavađen ovinek za Shakespearskega junaka, tako nenavađen, da se bodo verjetno znašli med nami tudi skeptiki, ki te vrnitve že zaradi te okoliščine ne bodo hoteli priznati in vzeti na znanje.

Vendar navzlic temu sem prepričan, da Shakespearu nisem storil sile, saj sem obudil k življenju Falstaffa samo s tistim, kar sem našel v »Henriku V.«. Že to je dokaz, da je Falstaff prvotno v njem v resnici bil. In če je bil, čemu ga ne bi obudili k življenju?

(Ta članek je nekoliko razširjeno predavanje, ki ga je imel avtor februarja 1956 v radiu BBC v Londonu.)

* II/1: namesto: three — four; thou wilt — you will, not this — this not; shall sutler be — shall be sutler. III/6: namesto: thee beseech — beseech thee; favours — a favour; hanged must a' be — he must be hanged; but — and; thy — your; thee requite — requite thee; blows — blow; plue — blue; is — will be; fire's — fire will be. IV/1: novo: Indeed sir; namesto: captain — my liege; novo: I assure you; namesto: I shall do't — I will do it; challenge this — wears the fellow of it; find himself aggrieved at — wear. IV/4: namesto: mangled shalt thou be — thou shalt be mangled; the crowns will take — will take the crowns. IV/8: novo: Hence!; namesto: cudgel — sword; novo: Good; namesto: wearest thou — wear you; novo: Ay; namesto: in my conscience — i'faith; he keep his vow and his oath — I will keep my vow and my oath; he — I; his — my; thy — your; thou meetest — you meet; Alençon's — an enemy to king's person; pashful — bashful; is — are; novo: Hal; namesto: news have I — I have news; bawd I'll turn — I'll turn bawd. V/2: namesto: Good Bardolph, put thy face between his sheets — I would good Bardolph were here to put his face between my sheets; a' — you, a' — you; I — he; his — my; novo: Sir John... Sir John...; namesto: I saw him fumble — how he fumbles; play — plays; smile — smiles; I knew there was — I know there is; his nose was — his nose is; babbled — babbles; so a' bade me — I prithee; his feet — my feet; now I bid him a' should not — you should not; I hop'd there was — I hope there is; himself — yourself; novo: Sir John... Sir John...; namesto: them — his feet; they — you.

Večino teh sprememb je zahtevala Pistolova bombastična in Fluellnova nepravilna angleščina, kadar je bilo njuno besedilo uporabljeno za Falstaffa. (Oznake se nanašajo na že novo redakcijo »Henrika V.«.)

** Nekaj dni po tem, ko sem opravil korekture tega članka za tiskarno, sem dobil zanimivo sporočilo, da je nemški prevajalec profesor Hans Rothe prišel na isto misel in da nas je Nordmark-Landestheater v Nemčiji za nekaj dni prehitel... Zalibog. Drama SNG je imela svojo predelavo »Henrika V.« v rokah že v sezoni 1957–1958, pa je iz tehničnih razlogov ni mogla poprej realizirati.

ODKRILI SMO KIP AVGUSTE DANILOVE

IZ GOVORA RAVNATELJA SLAVKA JANA



Drage tovarišice in tovariši,

zbrali smo se, da počastimo spomin najstarejše slovenske igralkе Avguste Danilove, ki je pred dobrim letom umrla, in da ji odkrijemo spominsko doprsko soho, delo akademskega kiparja mojstra Borisa Kalina.

Izbrali smo za to dan v okviru intimnih proslav štiridesetletnice dela Drame SNG, dan, ko je bila pred štiridesetimi leti v tej hiši prva slovenska predstava

Delo človeku opravičuje obstoj. Delo gledališkega oblikovalca je nenehno snovanje in vrtanje po zapletenih človeških značajih. V tem



nemiru in iskanju je značilnost in lepota našega dela. Sto in sto oči vsak večer prebada igralca, poklicani in nepoklicani sodijo o njegovih kreacijah, ki po predstavi zblede v pozabi. Če smo v praznik dela naše Drame vključili priznanje delu Avguste Danilove, smo to napravili z zavestjo, da je njeno delo krepak člen v ustvarjalni verigi številnih slovenskih gledaliških ljudi.

Umetnica Avgusta Danilova je bila kot Damjan v Cankarjevi »Lepi Vidi«, ki ga je nemir in hrepenenje gnalo čez morje, pa se je vrnil prvič in drugič in če bi šel na pot vtretje, bi se vrnil domov vtretje, kot list v tolmunu...

V imenu upravnika Slovenskega narodnega gledališča, ki je zaradi bolezni zadržan, odkrivam doprsni kip.

Spomin umetnice Avguste Danilove se je danes pridružil ostalim velikim delavcem naše hiše, ki naj govore svetu in ga spominjajo na umetniške stvaritve, ki so v tej Drami blestele, bile njen ponos in so ustvarjale njen sloves.

Ko sprejemamo v varstvo delo mojstra Kalina, bi morala ta ura, kot pravi nekje Juš Kozak, — obuditi v vseh članih naše Drame vest, kako si je vsak med njimi dolžan prizadevati, da se z dejanji oddolži spomenu velikih pokojnikov in z dejanji dokaže tako ljubezen do hiše, kot so jo oni izpričevali.

Dr. LOJZ KRAIGHER

(1877—1959)

Zemlja je zagrnila odličnega slovenskega pisatelja in javnega delavca dr. Lojza Kraigherja. Po letih — bil je leto dni mlajši od Cankarja in leto starejši od Župančiča — je pripadal generaciji, ki je doživela svetovne izpremembe, kakor jih obeležuje obdobje od konca prejšnjega stoletja do naših dni. In s tem vso revolucijo, ki jo je v važnih desetletjih prve polovice našega stoletja doživil slovenski narod. Pri tej duševni preobrazbi naroda je Kraigher sodeloval kot pobudnik, izvrševalec in glasnik tistih zamisli, ki so oblikovale duhovno podobo slovenskega naroda, množice njegovih pripadnikov in še zlasti plast njegovih razumnikov.

Ko je ob prehodu v novo stoletje Lojz Kraigher po gimnazijski maturi nadaljeval svoje študije kot medicinec na Dunaju, je spremljal nastope slovenske Moderne in se še posebej spoprijateljil z Ivanom Cankarjem, medtem ko je za Župančiča veljal samo za slovstvenega sladokusca. Za Kraigherjevo začetno slovstveno delavnost je značilno, da je začel s črticami in novelami, ki pa jim je (še bolj zase) kmalu pridružil poizkuse v dramski obliki. Prvi tak osnutek mu je bil zarodek poznejše drame »Školjka« z naslovom »Tepec«, obravnaval pa je isto problematiko, ki jo je pisatelj pozneje razvil in dramsko konkretiziral v imenovani drami. Po končanem študiju je vnovič začel dramsko oblikovati snov, ki se mu je približala kot človeku in zdravniku, in je napisal v delni pogovorni obliki svoj dramski »načrt« »Drama na travniku«, sočno zgodbo iz erotičnega življenja na vasi, ki se sreča s spolnimi in družabnimi doživetji meščanskih ljudi, zgodbo, ki jo je pisatelj pozneje uvrstil med svoje »novele«, pa za to ni prav nič izgubila na svoji dramski napetosti, ki pripelje do katastrofe. Ta vsakdanja tragedija iz erotičnega življenja je dobila svoje protivesje iz istega podeželskega okolja in erotičnega vzdušja v enodejanski burki »Pustna noč«. Toda z dramo »Školjka«, ki je izšla v knjigi, je šele stopil pred rampo javne osvetlitve, zlasti kar se tiče njegovega pogumnega koraka za dramsko oblikovanje v malomeščanski družbi dovolj skrivane žive problematike spolnega in sploh ljubezenskega doživljanja zunaj moralke vsakdanjosti. Po izidu te drame je bil Kraigher na mah v središču slovstvenega dogajanja, zlasti ko je stopnjeval svoje pisateljevanje z zasnovo velikega romana iz slovenske sodobnosti, kakor ga je za tiste čase pomenil njegov roman »Kontrolor Škrobar« iz življenja Slovenskih goric, torej z ozemlja, ki je bilo prav tisti čas izpostavljeno navalu pomemčevalcev.

Zdi se, da je epska snov Kraigherja ta čas prav toliko privlačevala kot dramsko oblikovanje in je zato nedolgo zatem sledil drugi veliki njegov roman »Mlada ljubezen«, ki ga je snovno zajel iz življenja mladega slovenskega razumnika v Ljubljani iz prvih let našega stoletja, in ga idejno razvil v moralno in etično obsodbo sodobnega meščanstva. Poleg nekaterih Kraigherjevih novel sta ta dva romana tisti pisateljev opus, ki je utemeljil njegov sloves kot prozaika epske širine

in oblikovanja. V vrsti poizkusov daljših slovenskih romanov pred prvo svetovno vojno z zgodovinsko ali sodobno tematiko, bodi da je šlo za izdelke tako imenovanega »zdravega« realizma bodi za izdelke romantičnega zanosa, je napovedoval že prvi Kraigherjev roman osvoboditev iz zoplave poetično prozaičnih del Cankarjevih posnemovalcev in samostojno epsko oblikovanje sodobne snovi. Ne glede na vzdevek novega naturalista, ki ga mu je vzdela naša slovstvena zgodovina in ki ga je pisatelj delno upravičeno zavračal, je pomenila Kraigherjeva proza predor novejšega epskega oblikovanja pri nas; ne glede na pomanjkljivosti, ki jih ponekod razkrivata glavna pisateljeva romana, sta bila ob svojem času vzorec »velikega teksta«. Obžalovati je zato, da razmere Kraigherju niso dovoljevale še nadaljnjih epskih posegov in da so že začeti poizkusi v tej smeri (Matilda Pernus) delno zaostali v novelistični obliki ali pa (Krista Alba) ostali torzo ali fragment.

Usoda Kraigherjevih dramskih del je bila prav tako svojevrstna in razkriva vso površnost in malomarnost našega javnega življenja do tako izrazitih oblikovalcev kakor je bil Lojz Kraigher. Njegovo dramo »Skoljka« je navdušeno pozdravil Ivan Cankar — ne samo kot pisatelj prijatelj. Dramo, ki pomeni pomembno novo stopnjo v razvoju slovenske dramatike in ki je bila od začetnega zasnutka napisana kot drama (komentarje, da gre za dramatizirano novelo, je Kraigher z vsem temperamentom in upravičeno zavračal), v Ljubljani ni dovolila uprizoriti habsburška cenzura, v Trstu pa je niso uprizorili zaradi priderije ondodnega meščanstva. Doživela je zato prvo uprizoritev l. 1917 v Zagrebu; tem bolj pa so jo uprizarjali med obema vojnama, dokler ni v režiji Milana Skrbinška l. 1950 doživela v Drami SNG v Ljubljani s Simičičevo v glavni vlogi dozdej svojo najboljšo uprizoritev. Ob tem se nas čudno dojmi, da ni nihče med našimi dovolj goste sejanimi eksperimentalnimi skupinami pomislil na odrsko postavitev načrta »Drama na travniku«, ki bi se z današnjimi oblikovnimi sredstvi dal komorno lepo odrsko zaigrati. Nič bolj ni bila pozornosti deležna pisateljeva »Umetnikova trilogija«, ki so jo ponevedoma označili za »prigodniško« dramsko ustvaritev, pa v resnici pomenja resen poizkus dramskega oblikovanja usode največjega slovenskega pisatelja Cankarja, ne glede na to, da pomenja tretja enodejanka izraz žolčne ironije Kraigherjevega temperamenta nad slovenskimi razmerami neposredno po prvi svetovni vojni. Med to vojno je pisatelj zasnoval dramo »Na fronti sestre Žive«, ki je izšla l. 1929 in so jo dozdej uprizorili le v Mariboru. V zadnjih letih svojega življenja se je Kraigher ukvarjal vsaj še z dvema ali tremi dramskimi zasnutki. Verjetno jih ni konkretiziral, ker je hotel napisati knjigo o doživetjih v internaciji in mu je mnogo časa vzela njegova obsežna študija o Ivanu Cankarju. V tej študiji je spočetka nameraval obdelati tudi Cankarjeve drame in je že iskal zadevno gradivo. Do tega ni došel z izjemo nekoliko podrobnejšega zapiska o gledališki usodi »Lepe Vide«.

S smrtjo Lojza Kraigherja je slovensko slovstvo izgubilo nadarjenega epika in dramatika. Pri ubornosti slovenskega romana zlasti v času pred prvo svetovno vojno in takoj za njo ter ob še vedno pereči problematiki slovenske izvirne dramatike bomo še posebej obžalovali, da pisatelju ni bilo dano, da bi uresničil vse svoje načrte.

jt

JUBILEJNI POMENEK

MAGNETOFONSKI ZAPIS POMENKA Z OBČINSTVOM OB ŠTIRI- DESETLETNICI DRAME SNG DNE 6. FEBRUARJA 1959 OB 17. URI V AVDITORIJU DRAME

L. FILIPIČ: Na današnji dan pred štiridesetimi leti se je, spoštovane tovarišice in spoštovani tovariši, dragi gostje in prijatelji gledališča, prvi dvignil zastor na tem odru pred slovenskim igralcem in slovenskim gledalcem. To se je zgodilo v gledališki hiši, ki so jo osem let poprej sezidali avstrijski Nemci kot izrazito potujčevalno postojanko, kot oporišče v svojem pohodu na jug in na Jadran. Danes, ko se nam zdi nekaj povsem naravnega in umevnega, da imamo svoje slovensko gledališče, nam je ta zgodovinski dogodek nemara nekoliko odmaknjen in njegov namen nam ni dovolj jasno pred očmi. Toda brez gledaliških ljudi, ki so pred štiridesetimi leti prevzeli to hišo in s tem začeli razvoj slovenske Drame, brez njihovega poguma in brez njihovega dela bi danes nemara bila podoba slovenske gledališke umetnosti docela drugačna, gotovo manj impozantna in popolna. Resda štirideset let v razvoju gledališke omike pri velikih narodih s stoletja starim in trdnim gledališkim izročilom ne pomeni posebno veliko. Ogromno pa to pomeni v razvoju gledališke umetnosti pri Slovencih, zakaj v štiridesetih letih je bilo treba z resnično garaškim požrtvovanjem in s pravo, plemenito gledališko obsedenostjo nadoknaditi, kar je bilo prej v stoletjih zamujenega. Slovensko gledališče se je v svojem razvoju moralo spotikati ob številne skale in kamne, ki so jih kar naprej grmadile na njegovo razvojno pot tesne razmere in pogosto tudi nerazumevanje odločilnih ljudi. S krvavo trdim delom in fanatično vztrajnostjo si je slovensko gledališče moralo šele ščasoma priboriti vse, kar je bilo gledališčem velikih narodov dano od vsega začetka, — od minimalnih gmočnih pogojev za delo do priznanja umetniškega pomena, družbene vloge in same eksistenčne upravičenosti. Kljub vsemu temu je slovensko gledališče v štiridesetih letih dohitelo in v marsikaterem pogledu prehitelo sočasni evropski teater. Narod, ki pred dobrega pol stoletja sploh še ni imel svojega poklicnega gledališča, se je danes na mednarodnih gledaliških srečanjih in festivalih v konkurenci z gledališči z večstoletnim razvojem in tradicijo uvrstil med najboljše. Ob tem odkritju je onemel ves gledališki svet.

Ob štiridesetletnici Drame SNG se povezujejo preteklost, sedanost in bodočnost, — izročilo, današnje snovanje in načrti. Današnja generacija je samo člen v verigi razvoja, vezan na preteklost s pietetnim spoštovanjem do delavcev, ki so ustvarili temelje današnjemu gledališču, vezan na sedanost z dolžnostjo, da to delo z vsemi močmi nadaljuje, in vezan na bodočnost s trdno vero v človeka in s trdno vero v humano poslanstvo gledališke umetnosti.

Prva predstava Drame SNG pred štiridesetimi leti je bila uprizoritev Jurčičeve in Levstikove žalne igre »Tugomer« v režiji Hinka Nučiča. Med nami je igralka, ki je v tej predstavi pred štiridesetimi leti igrala: Mihaela Saričeva.

Tovarišica Saričeva, ali bi hoteli našim dragim gostom, ki so nas obiskali ob jubileju, kaj povedati iz spominov na to predstavo, na tedanji umetniški zbor in na razmere, v katerih ste tedaj delali slovenski gledališki umetniki?

M. SARIČEVA: Ko sem se z dušnimi očmi, kot pravi Shakespeare, ozrla v preteklost, da bi zbrala spomine na tiste davne dni, sem bila presenečena, da mi jih je tako malo ostalo. Spomini so se nam spotoma tako rekoč porazgubili. Saj smo prehodili od takrat do danes »cesto, dolgo štirideset let«. No, seveda, v pozabo so šle samo posamezne, drobne reči, ki bi zaradi značilnosti tistih dni gotovo zanimale naše današnje obiskovalce. Ni pa šlo v pozabo, kar je bilo poglobljeno, in to je razpoloženje med ansamblom, ko smo zavzeli to hišo.

Pomembnosti dogodka, da smo prišli v to nemško hišo mi, in da je ni bilo sile na svetu, ki bi nas pregnala iz nje, smo se do kraja zavedali. Prevzel nas je z vso močjo svoje pomembnosti. Zakaj tak dogodek je v življenju naroda, kakor je naš, enkrat in tako dragocen, da ga — če si v tej posvečeni hiši dovolimo poetično primeri — lahko primerjamo s tisto pravilčno rožo, ki vzcvete vsakih tisoč let. In temu primerno je bilo seveda tudi razpoloženje med igralci in med publiko tistega večera, ko je na tem odru prvič spregovorila slovenska beseda.

L. FILIPIČ: Iz tega kompleksa spominov, iz tega spominskega občutja pa vendar gotovo izstopajo nekatere nadrobnosti. Morda bi nam povedali, kako danes vidite, čeravno tako oddaljeno, sami sebe v vlogi, ki ste jo tedaj igrali.

M. SARIČEVA: Igrala sem Grozdano. Najbolj se spominjam zadnjega prizora, slovesa od Bojana. Nekam medlo vidim samo sebe, kako stojim pred njim in se oziram kvišku v njegov obraz, zakaj lepi plavalasi Bojan je bil še precej večji od mene. Igral ga je namreč Lojze Drenovec.

L. FILIPIČ: Mislim, da je nepotrebno, da bi Vas vprašal, ali ste radi igrali to vlogo. Prepričan sem, da ste jo zelo radi igrali, ampak želel bi na to vprašanje navezati drugo: Vaš odnos do te vloge, Vaš odnos do besedila, do prve slovenske klasične žalne igre?

M. SARIČEVA: Da, zelo rada sem igrala Grozdano, ker je ustrezala mojemu tedanjemu igralskemu temperamentu, pa tudi, ker je bila vloga klasičnega stila. In v tem sem se počutila najbolj doma, saj sem na Dunaju, preden sem prišla v Ljubljano, vsak dan zahajala v Burgtheater. Kako sem bila pa tudi presenečena in ponosna, ko sem videla, da imamo tudi Slovenci v »Tugomeru« svoje nacionalno klasično delo.

L. FILIPIČ: Gotovo se v Vašem spominu še ohranjajo vtisi na igralce, ki so igrali v tej predstavi in so še danes med nami, — v našem ansamblu ali pa drugih slovenskih gledališčih?

M. SARIČEVA: Od tistih, ki smo takrat igrali, jih je prav malo ostalo živih: Lojze Drenovec, Bojan Peček, Edvard Gregorin in Miro Kopač, ki je zdaj član Mestnega gledališča ljubljanskega.

L. FILIPIČ: Upam, da je danes med našimi gosti in veseli smo, da moremo njega in vse druge igralce, ki so sodelovali pri prvi predstavi Drame SNG pred štiridesetimi leti, kar najtopleje pozdraviti v naši sredi!

M. SARIČEVA: V Mariboru živi Pavel Rasberger, v Zagrebu pa Hinko Nučič, ki je tedanjio predstavo režiral in tudi sam igral Tugomera.

L. FILIPIČ: Preden nadaljujeva, mislim, bi morali s tega mesta poslati tople pozdrave našemu članu Bojanu Pečku, ki je bolan in ki žal ne more biti med nami, nadalje našemu bivšemu članu Pavlu

Rasbergerju v Maribor, Hinku Nučiču v Zagreb, in vsem iz občinstva, ki so prisostvovali prvi predstave v tej hiši pred štiridesetimi leti.

M. SARIČEVA: Da! A izmed tistih, ki jih ni več, se posebno spominjam Sofije Borštnikove kot Vrže. Mogočna, tragična, v svoji divjosti, vprav grozljiva Vrza je bila! In papači Danilo, ki je igral nemškega kneza Gerona! Impozanten je bil! Hinko Nučič iz tistega časa mi živi v spominu kot utelešen elan. Bil je, lahko bi rekla, fanatično neutrudljiv. Pri njegovih vajah čas ni igral nobene vloge. In ves ansambel je potegnil v svoj tempo. Premiera je sledila premieri. A delali smo z veseljem! Saj meni se je to zdelo čisto prav. Najprej teater, potem šele vse drugo! Teater potrebuje zanesenjakov, saj od tega živi. Od zanesenjaštva.

L. FILIPIČ: Za zaključek bi nam, draga tovarišica Saričeva, morda zaupali še svoj spomin na dan, ko ste se preselili iz Deželnega gledališča v to hišo?

M. SARIČEVA: Nikoli ne bom pozabila, kako je bilo tistega dne, ko smo se preselili. Bilo je pozno popoldne. V Deželni hiši smo pobrali vsak svoje stvari, šminke itd., in obloženi s škatlami in culami smo prišli sem. Zunaj je bilo lepo. Približno tak dan je bil kakor danes. No, in stopimo v hišo, mračno, hladno, pusto. Bila je prazna zapuščena hiša, brez atmosfere, brez duše. No, v to hišo smo mi prinesli novo življenje, ogreli smo jo, ona nas je sprejela, danes ima atmosfero, ima dušo, postala je, kar je danes: hram naše domače besede, odprt vsemu, kar so ljudje ustvarili velikega in dobrega, ne glede na to, kdaj, kje in v kakšnem jeziku so to storili.

L. FILIPIČ: Med nami je predsednik Slovenske akademije znanosti in umetnosti, književnik, kritik in dolgoletni dramaturg Drame SNG, tovariš Josip Vidmar.

Tovariš predsednik, obdobje, v katerem ste delali v Slovenskem narodnem gledališču kot dramaturg Drame, je značilno po tem, da pomeni repertoarno, najprej repertoarno, pozneje pa tudi uprizoritveno evropeizacijo osrednjega slovenskega dramskega gledališča. Ali bi hoteli kaj povedati o svojih prizadevanjih v tej smeri in o skupnem delu s pokojnim upravnikom Otonom Župančičem ter z ravnateljem Pavlom Goljo, ki se zaradi bolezni našega pomenka žal ni mogel udeležiti?

J. VIDMAR: Vaše vprašanje je nekoliko neudobno in odgovarjati nanj, je težko, ker bi moral potrditi ali zanikati Vaše uvodne besede, ko ste rekli, da tisti čas pomeni nekakšen prelom v našem gledališkem življenju. Mislim, da naj bi o tem govorila zgodovina, da pa nam samim ne kaže razpravljati o tem. Eno je na vsak način gotovo: vodstvena ekipa v Drami, v katero sem zabredel po čudnem naključju, o katerem Vam bom eventualno še kaj povedal, je bila sestavljena tako idealno, da nam je bilo res lahko delati in da je gledališče, vsaj kar se nas tiče, zelo lahko prosperiralo in se razvijalo. Če si predstavljate gledališče, ki mu kot upravnik stoji na čelu Oton Župančič, človek evropske kulture, človek visokega poetskega duha, velikega smisla za govorjeno in pisano besedo, si lahko mislite, da je ta človek lahko dajal atmosferi v gledališču, zlasti pa v upravi, posebno razpoloženje in neko posebno kulturno zavest. Isto velja za dolgoletnega direktorja Drame Pavla Goljo. Pavel Golja je bil čudna, toda zelo srečna mešanica oficirja, ki je energičen, ki pozna disciplino, ki zna ukazovati, in

človeka s finim občutkom za odrsko kreativnost. Presojal je izredno dobro igralce, vzdrževal sorazmerno trdo disciplina in zelo dobro organiziral študij in predstave. Tako mislim, da je bil Pavel Golia, ki si je pred prihodom v Slovenijo v Rusiji temeljito ogledal Hudožestveni teater, v katerem je imel dostop tudi k vajam, v čisto gledališkem smislu zelo na mestu. On je bil tisti, ki me je pritegnil. Nekoč poprej sem se potegoval za dramaturško mesto. Takrat stvar ni bila izvedena in nekaj let kasneje, bilo je leta 1934, sem v neki svoji kritiki generacije slovenskih poetov, ki so prišli časovno za Gradnikom, v svoji mladostni prešernosti in sigurnosti imenoval polupoete. Zgodilo se mi je, da sem priše nato neke noči dovolj kasno v kavarno Evropo in tam so sedeli trije teh polupoetov, in sicer Pavel Golia, pokojni Igo Gruden in Fran Albreht. Z mogočnimi gestami so me poklicali pred sodni zbor. Moral sem zagovarjati svoj izraz, zahtevali so od mene odgovor, zakaj naj bi bili oni polupoeti, Gradnik pa poet. Ker sem trditev pač zapisal, sem jo moral zagovarjati in sem se zelo trdovratno in dosledno upiral njihovim argumentom ter postavljaj svoje protiangumente. Skratka, pokazal sem precej domiselnosti v tej besedni bitki. Naposled smo vendarle prišli v toplo razpoloženje, ker smo začutili, da vsakemu od nas gre zares za stvar. In tako je v tem dobrem razpoloženju Igo Gruden predlagal, kajti prišla je policijska ura, da pojdimo še k njemu na dom na kozarec vina. Odšli smo. Na stopnišču pred Igovim stanovanjem me je zadržal Pavel Golia. Rekel je: »Gospod Vidmar, nekoč ste se potegovali za mesto dramaturga v Drami Slovenskega narodnega gledališča.« Rekel sem: »Sem.« »Ali bi vas to mesto še interesiralo?« Rekel sem: »Bi.« Golia: »Vložite jutri prošnjo.« Tako sem storil in postal sem dramaturg, sicer očitno zaradi tega, ker sem trdovratno vztrajal pri svojem, da je Pavel Golia polupoet. Tak tovariški duh, ki izvira iz volje do prave kulturne dejavnosti, iz volje do visokega nivoja institucije, v kateri smo delali, tak tovariški duh je gotovo soodločal pri formiranju našega gledališča. Ali se je v tem času res izvršil prelom ali ne, naj, kakor rečeno, sodi zgodovina. Vemo samo, da smo glede na okus, ne rečem glede na sposobnosti, vsi stali na istem nivoju in da smo zelo složno organizirali repertoarno delo, zelo složno izbirali režiserje in zelo složno razpravljali o igralcih itd. Takrat je bilo delo za repertoar vendarle nekoliko lažje, kakor danes. Takrat je eksistirala po vsej Nemčiji, po Avstriji, na Češkem, v Franciji nekoliko manj, vrsta gledaliških agencij, ki so posredovale in razpošiljale dramske tekste v tujih jezikih. Mislim, da je danes tega veliko manj, zlasti v Nemčiji, kjer je vojna precej tega uničila in s katero imamo veliko bolj komplicirane stike. S Češko imamo slabe stike in mislim, da nikakor ni zavidati današnjim dramaturgom za njihov posel, ker je dejansko izredno težko doseči dober tuj tekst. Takrat je bilo to sorazmerno lahko, bilo je samo treba veliko brati in to je bila moja naloga, kajti starejša dva tovariša, Oton Župančič in Pavel Golia, sta bila s teksti zasičena. Kot svež človek sem zelo pridno prebiral razne tekste in jima potem referiral. In po takem ustnem referatu smo zmerom zelo skrbno presojali, prvič, ali je igra primerna za naš oder, drugič, ali je primerna za naše osebe, tretjič ali predstavlja tako literarno stvaritev, da bo našemu gledališču v čast in v pomoč pri njegovih prizadevanjih. Vsem trem pa je nedvomno šlo za kulturni napredek. Kasneje, proti koncu obdobja med obema vojnama, smo seveda kolikor smo mogli, poleg raznih drugih evropskih stvari vtihotapljali in skušali uprizarjati predvsem ruska dela.

Razen tega smo imeli očitno tendenco, na katero nas je opozarjala celo policija, ki nam je pri nekaterih uprizoritvah delala težave, spravljati na oder revolucionarno, socialno literaturo, skratka literaturo, ki je pripravljala čas, v katerega smo kasneje padli z okupacijo in z narodno osvobodilno borbo. Tudi v tem smislu smo se strinjali vsi trije popolnoma, da o tem med sabo sploh govorili nismo, ampak je vsak instinktivno delal v to smer. In vsak je pri vsakem izmed nas dobil ustrezno podporo. Tam v letih 1939-40 sem se začel po usodnih naključjih zapletati v politiko. Pred Zupančičem nisem skrival ničesar. Povedal sem mu vse, povedal sem mu o ustanovitvi Društva prijateljev Sovjetske zveze, povedal sem mu za akcije, ko smo nabirali podpise za to društvo; ko smo te podpise nesli v Beograd, ko smo te podpise izročili ruskemu poslaništvu, itd. itd. Zupančič je vsako tako mojo pot, in bilo jih je nekaj, ker sem nekajkrat obiskal rusko poslaništvo, kril s takim ali drugačnim uradnim potovanjem, da je dal stvari potrebno konspiracijo. Skratka, tudi v tem duhu smo si bili edini in med nami ni bilo ničesar prikrivati. Ko je prišla okupacija in smo ustanovili Osvobodilno fronto, sem si od Izvršnega odbora, katerega član sem bil od začetka, izprosil posebno dovoljenje, da lahko Otonu Zupančiču povem, kaj se snuje, in da mu lahko tudi o sebi povem, kako sodelujem in kako naj črna zaradi tega potrebno uvidevnost za moje zanemarjanje službe in tako dalje. Zupančič je vest sprejel z velikim zadoščenjem in me samo bodril, in sicer na način, ki je prav karakterističen za Zupančiča. Rekel je: »Nič za to, če izgubite glavo, gibanje je nujno, nekdo to mora, in samo v čast si lahko štejete, da lahko to delate vi.« Tako približno smo orali in delali, ne bom rekel, da s pretirano pridnostjo, nekaj pa smo vendarle ustvarili ali soustvarjali, kajti levji delež vsega gledališkega dela gotovo ni padel na nas, temveč na tovarišice in tovariše, ki so ustvarjali tukaj, na teh deskah, ne pa za pisalno mizo. Zaradi tega mislim, da ob štiridesetletnici našega gledališča seveda lahko pozanje nekaj pohvale tudi uprava, tudi vodstvo. Da pa poglobljena čast velja njim, ki so vztrajali tukaj na odru, in sicer v zelo težkih časih, v zelo težkih prilikah, takrat, ko so morali člani te družine hoditi prosit k blagajni tudi po deset dinarjev, da so si lahko privoščili zelo pičlo večerjico ali kaj podobnega. V takih časih so vztrajali in kljub vsemu delali z velikim navdušenjem, z veliko požrtvovalnostjo in z veliko zavestjo o svojem umetniškem in kulturnem poslanstvu in o svojem delu za našo narodno kulturo.

L. FILIPČIČ: Izmed kritikov, ki so že tedaj spremljali delo Drame SNG, smo danes povabili na pomenek književnika Juša Kozaka, ki je pozneje tudi več let vodil obe hiši Slovenskega narodnega gledališča kot njegov upravnik, in Frana Albrehta. Oba književnika sta žal zadržana, zato bomo prebrali njuni pismi, namenjeni temu zboru.

A. KURENT je prebral obe pismi (pismo Juša Kozaka bomo objavili pozneje, ker avtor zaradi boleznih magnetofonskega zapisa še ni mogel pregledati in ga avtorizirati).

Jaz jubilejev ne ljubim. V njih je največkrat nekaj tistih primesi, ki niso simpatične. Ton jubilejnih proslav je zmerom slavnostno privzdignjen, nekako tendenčno dobrohoten, slovesno ubran in svečano ceremonialen malone kakor v pogrebni govori, ko se povečujejo pokojnikove zasluge — zakaj: de mortuis nil nisi bene velja kot utrje-

no pravilo, ki ga narekuje že pietetni čut sam. Toda jubilej vendar ni nekrolog!

Jubilej živega človeka, žive ustanove more biti v bistvu samo obračun opravljenega dela v nekem obdobju, samo bilanca uspehov in porazov, samo strog in stvaren pogled prehojene poti in nič manj zanesljiv pogled poti naprej.

Ce torej Drama SNG praznuje štiridesetletni jubilej, kar je slovensko ljudstvo prevzelo nemško gledališko hišo, ki je bila končno sezidana s sredstvi tega ljudstva samega, v svojo last, to seveda ni jubilej te hiše, temveč jubilej umetniškega dela, ki je bilo opravljeno v nji. Pregled pozitivnega in negativnega.

Jubilej je obračun.

Ko je Ivan Cankar pripravil svojo deseto knjigo, si je priredil majhen zaseben jubilej, ki ga je obhajal, kakor pripoveduje sam, »za zaklenjenimi vrati, brez veselja in brez zadoščenja«, utrujen, in edini, ki je praznoval z njim, je bil veselo žuboreč čaj v samovarju pred njim. Zakaj z bridkostjo je uvidel, da je pisal in govoril v tópo, gluho inemó tihoto, da je sipal lepoto srca in misel duha na kamnitna jalova tla. In ko je v tem svojem slovesu od mladosti postavljaj samoprogljiv obračun svojega dela, ki ga je opravil v »prilikkavem kraljestvu literature«, je vzdiknil: »Ne v areni literature, v areni življenja sem stal!« Nikakor ne v areni literature, kjer se bijejo papirnati boji, ampak v areni življenja samega, kjer prejema umetnik, ki se dosledno in pogumno bori za svojo resnico in svojo lepoto, udarce v obliki pomanjkanja in stradanja, nerazumevanja in zasmehovanja. Zakaj vsaka ped zmage je z muko priborjena. Takó je bilo jubilejno dognanje tridesetletnega Cankarja geslo: boj v areni življenja.

Ali pa ni boj v areni življenja končno geslo vsakega resničnega ustvarjajočega umetnika, predvsem pa vsake življenjsko tako občutljive in vseodzivne umetniške ustanove, kot je gledališče nekega naroda, ki hoče polno živeti in dihati? Ko sem pred kratkim premišljeval o delu in umetniški poti naše Drame, sem med drugim dejal: »Umetniška pot vsakega gledališča je valovita pot. To je pot borb in iskanj, tipanj in dognanj, zmag in porazov, plime in oseke, dvigov in usihov — pot stalnega nepretrganega valovanja. Vendar pa to neenakomerno nihanje in valovanje za gledališče ni zlo in nesreča. To je v organski zvezi s slehernim gledališčem in z vsem človeškim umetniškim snovanjem. Glavno je samo eno in to je: da gledališče živi. Da živi, diha in utripa, da ni herbarij in muzej. Da se stalno in strastno bori za svoj izraz, da v svojem, samo njemu lastnem jeziku govori sodobnikom o tem, kar je, kar je bilo in kar bo. Samo po tem, kako je kako gledališče res živo in oplajajoče v družbi, je mogoče soditi tudi njegovo umetniško rast in njegov vzpon.«

Ko ob tej priliki ponovno premišlujem o tem, berem, kar sem napisal pred štiridesetimi leti ob zaključku prve sezone slovenske Drame v njeni lastni hiši: »Ta prva sezona po dolgem, vse predolgem odmoru je bila torej prvi poskus. To je prvi vzlet, prvo prhutanje kril. Vse smo pretipali, v vsem smo se preizkusili. Če je ostalo samo pri poskusu, ne zadene krivda izključno igralcev, ki so bili zvečine začetniki, in vodstva, ki je obupno začelo uprizarjati burke in klovnade, marveč v prvi vrsti tiste, ki so nasilno prekinili mirni razvoj slovenske drame... Nisem pesimist. Verujem v razvoj slovenske drame in dramatične umetnosti. Naš oder umetniško še zdaleka ni dozoril in zato ni čas, da bi se prerekali o zrevolucioniranju tega

odra, kot morajo to z vso nujnostjo razmišljati srečnejši kulturni narodi. Toda Slovenci smo kulturno vedno živeli skokoma.

Zdaj, po štiridesetih letih, vidim, da se nisem zmotil. Ko gledam v zrcalu spominov dolgotrajno krivuljasto razvojno pot našega dramskega odrskega upodabljanja, razbiram štiri značilna obdobja tega razvoja, ki se vendarle zdržema vzpenja kvišku, od prvih neobglenih, čitalniško romantičnih in narodno-obrambnih poskusov do resnejšega teženja v nekdanjem Deželnem, sedanjem Opernem gledališču: to je predhodna doba priprave, ki pa jih že označujejo tudi resnejša in zavestnejša stremjenja kakega Nollija in pozneje že izdelane umetniške osebnosti, poklicni igralci Verovšek, Borštnik, Danilo, Zvonarjeva in Danilova s podporo čeških igralcev Kreisove, Rückove, Inemana i. dr. Le-ti so polagali temelje in osnove s svojim socialno nezavarovanim pionirskim delom.

Pravo redno delo se začenja torej šele v Dramskem gledališču pred štiridesetimi leti. Toda tudi prvo desetletje te dobe še nosi na sebi pečat nečesa neizdelanega, začetniškega, in se lahko oznamuje kot deška doba našega Dramskega gledališča. V tej dobi se bleste imena mlade Mile Saričeve z njeno očarljivo, iskreno dekliskostjo ter njeno tenkočutno prirojeno in privzgojeno odrsko kulturo. Izstopajo imena ljudske odrske bajalke P. Juvanove, elegantne Bukšekove, organizatorja Nučiča, bivšega potujočega igralca, čisto-krvnega karakternega komika Josipa Daneša-Gradeša in mladega Milana Skrbinška, odličnega karakternega igralca ter pozneje veččega vzgojitelja, režiserja in interpreta Cankarjevih dram. — Gledališče je že pognalo korenike v družbi in ljudstvu. Na njegovem odru že nastopi tuči delavski razred. Takt in tempo odrskemu delu daje mladi režiser, strastno zavzeti odrski človek O. Šest, ki ustvarja skupno z odrskim virtuozom Zvonimirom Rogozom in pozneje Ivanom Levarjem ter Marijo Vero blestečo odrsko podobo domačim in tujim delom. Načrtno delo dramaturga Otona Župančiča v presajanju Shakespeara in raznih sodobnejših del ter v ruskem gledališču razgledanega direktorja Pavla Golje vodi krmilo in določa smer. Gledališče še ni umetniški zavod, pač pa umetniško prizadeven oder. Kaj je umetniški zavod, nam izpričajo gostovanja nekaterih skupin ruskih gledaliških umetnikov. Gostovanje moskovskih hudožestvenikov in njihovih vidnih zastopnikov Kačalova, Pavlova, Germanove, Masalitinova i. dr. je bilo za Ljubljano nepozaben umetniški doživljaj! Ob njihovi visoki, zreli in dognani odrski umetnosti se je še v posebno jarki luči odbijalo naše še iščočo odrsko prizadevanje. To začetniško, a v bistvu zelo zavzeto prizadevanje je seveda takoj zapazil tako bistri in kultivirani odrski človek, kakor je bil ruski emigrant Boris Putjata, ki se je s svojo družico Marijo Nablocko za stalno naselil v Ljubljani. In kakor se je Nablocka z leti, dasi v tujem ambientu, ki ga ni nikdar docela sprejela vase, vendarle razvila v veliko karakterno slovensko odrsko umetnico, tako je Putjata postal v kratki dobi do svoje smrti za Ignacijem Borštnikom naš najboljši in največji odrski pedagog. Ne toliko kot igralec, pa tudi ne kot režiser, čeprav so bili tudi tu njegovi vzgledi dobra šola našim režiserjem, se je odlikoval kot vzgojitelj in storil osrednji slovenski Drami take usluge, ki jih je Oton Župančič vse življenje visoko cenil. Opozarjal je slovenskega igralca na kulturo jezika in kulturo igre, učil ga odrske konverzacije, bil je zanesljiv mentor Ivanu Levarju ob njegovem prehodu iz opere v dramo, režiserju O. Šestu pri njegovem neutrudnem delu, s tankim čutom je

spoznal igralsko bistvo Ivana Cesarja, Frana Lipaha (Polonij!), Rada Železnika (Puba) in drugih, ter opravil za našo Dramo neprecenljivo pionirsko delo, ki ga je potem z velikim mojstrstvom in tankočutno kulturo uspešno nadaljeval Branko Gavella kot režiser in pedagog sodobne in starejše drame, enako kot Marija Vera kot režiserka in pedagoginja klasične drame. Tako smo že v tem prvem obdobju dobili kljub nedostatkom v posameznostih nekaj uprizoritev, ki so se kritičnemu gledalcu trajno vtisnile v spomin. Omeniti velja Büchnerjevega »Vojčka« in Rostandovega »Cyrana de Bergeraca« z Ivanom Levčarjem in v Putjatovi režiji ter nekatere prizore in like iz šestovih uprizoritev Shakespeara.

FRAN ALBREHT

Nadaljevanje prihodnjič

O PRVIH UPORIZITVAH SHAKESPEAROVE KOMEDIJE »UKROČENA TRMOGLAVKA« V LJUBLJANI

Pod tem naslovom smo v skupni 5., 6. in 7. številki »Gledališkega lista« Drame SNG sezone 1957/58 (str. 128 sl.) poročali med drugim tudi o prvih uprizoritvah Shakespeareovih del v Ljubljani. Med tem časom so izšli novi podatki za zgodovino gledališča v Ljubljani, pri čemer zdaj samo omenimo disertacijo Dušana Ludvika »Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790«, ki prinaša mnogo novega.

V zvezi s snovjo citiranega člančiča naj omenimo iz tega odličnega dela, ki ga bomo pač še dolgo časa uporabljali kot vir za marsikatero zgodovinsko gledališko podrobnost, Ludvikove ugotovitve po arhivalnih in drugih virih glede prvih uprizoritev Shakespeareovih del v Ljubljani naslednje: Shakespeareova dela so v Ljubljani uprizarjali že v času Schikanedrovih entrepriz v sezonah 1779/80 in 1780/82. »Hamleta« so v Ljubljani uprizorili vsaj že 1779/80, verjetno pa še v sezoni 1781/82, kar velja tudi za drame »Macbeth«, »Richard III.« in »Romeo in Julija«. Za uprizoritev »Kralja Leara« vemo natančen datum uprizoritve v Ljubljani: 29. december 1781, verjetno pa so ga uprizorili že v sezoni 1779/80 (Schikaneder je namreč s svojo ženo nastopal v glavnih vlogah teh Shakespeareovih del).

Posebej naj še omenimo, da je Dušan Ludvik pravkar omenjene podatke o prvih uprizoritvah Shakespeareovih del objavil tudi v svojem člančiču »O Stanovskem gledališču v Ljubljani« v reviji »Jezik in slovstvo« 1957/58, III. letnik, šte. 3., str. 139 sl.

jt

TOVARNA PISALNIH STROJEV

LJUBLJANA - SAVLJE, telefon 382-255

proizvaja:

ZA **PISARNO** pisalni stroj »Emona« valj 30 cm — pisalni stroj »Emona«, valj 45 cm — razmnoževalni stroj Tops-Gestetner

ZA **DOM** pisalni stroj portable »Sava« s plačilom tudi na dveletni potrošniški kredit.



TOVARNA KOVINSKE EMBALAŽE - LJUBLJANA

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače.

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehranbeno industrijo, gospodinjstvo embalažo, bonboniere za čokolado, kakao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvodimo električne aparate za gospodinjstva kot n. pr. električne peči.

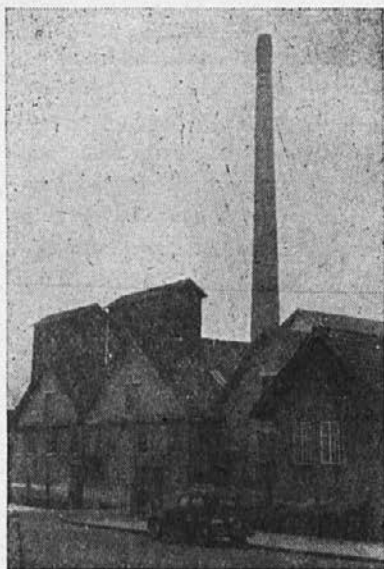


IEV · LJUBLJANA **INDUSTRIJA ZA ELEKTROZVEZE** JUGOSLAVIJA

PROJEKTIRAMO
RAZVIJAMO
DOBAVLJAMO

kratkovalovne in ultrakratkovalovne sprejemno-oddajne aparature, aparature za usmerjene brezžične zveze, televizijske naprave, elektronske merilne in kontrolne instrumente, naprave za regulacijo in napajanje, sestavne dele za radio in elektrotehniko, VF keramiko, magnetne, ferite, vse vrste avtomobilskih in miniaturnih žarnic, fotocelice, izolacijske in zaščitne mase ter metalizacijske in VF izolacijske lake.

INDUSTRIJA ZA ELEKTROZVEZE
Ljubljana — Jugoslavija



Tovarna kleja

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, želatino tehnično in prečiščeno, tehnične maščobe, gnojila in krmila

Prijavite pravočasno svoje potrebe, ker vas med letom zaradi omejene proizvodnje ne bomo mogli upoštevati

Pred predstavo
in po predstavi obiščite

Tavčarjev bram!

- Vino neposredno od vinogradnikov
- Sveža, topla in hladna jedila

VINO KOPER

IZVOZNO-UVOZNO PODJETJE — KOPER

nudi cenjenim odjemalcem kvalitetna istrska vina:

malvazija, navadna
malvazija, sladka
refoško
burgundec merlot
mištela dingač
cabernet teran
istrsko vino (črno in belo)

Vse informacije na Predstavništvu VINO KOPER,
Ljubljana, Resljeva cesta 20 - Telefon 31-835



10 tableta

Phenalgol

PROTIV BOLOVA

„Lek“ LJUBLJANA Odobr. KZL: 373/54

*Dobite
ga v
vsaki
lekarni!*



Uvoženo in lepo domače sadje
ter zelenjavo imamo po
zmernih cenah vedno v zalogi:

»VIŠNJA«, Gradišče 7, pri Drami
»VIŠNJA«, Arkade, trg
»VIŠNJA«, Vodnikov trg



Naše sprejemnike, ki so
splošno znani po svoji
kakovosti in elegantni
izvedbi, lahko nabavite v
vseh strokovnih trgovinah!

Cene so nizke in vsakomur
dostopne!

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVŠI URBANC)

*v Ljubljani
pri Prešernovem
spomeniku*

*priporoča
obiskovalcem
gledališča
svoje bogate
zaloge svile
in drugih
tkanin!*



Vse za
**FOTO
KINO**

dobite najugodnejše v trgovinah
trgovskega podjetja

Fotomaterial

LJUBLJANA

na Cankarjevi c. 7, telefon 22-509
in Titovi c. 28, telefon 22-321

Poštni predal 420



IZBRANA DELA F. M. DOSTOJEVSKEGA,

od katerih so doslej izšli naslednji romani:

BRATJE KARMAZOVI, I. in II.,
polplatno din 2600'—

IZPOVED MLADEGA ČLOVEKA,
polplatno din 1600'—

PONIŽANI IN RAZŽALJENI,
polplatno din 1200'—

V programu so še za leto 1959:

IDIOT
ZAPISKI IZ MRTVEGA DOMA
SELO STEPANČIKOVO
BELE NOČI
BESI

Odplačujete lahko na obroke.

Naročila sprejema:

Državna založba Slovenije

**LJUBLJANA - Mestni trg 26, Čopova ulica 3,
Trg revolucije 19.**

PRAVA NEGA



Narta