

SLOVENSKO NARODNO

GLEDALIŠČE V LJUBLJANI

GLEDALIŠKI LIST
DRAMA
1951—1952

7

WILLIAM SHAKESPEARE:
RIHARD TRETJI

PREMIERA V SOBOTO 12. APRILA 1952

WILLIAM SHAKESPEARE

RIHARD TRETJI

Tragedija v petih dejanjih

Prevedel Matej Bor — Spremnno glasbo zložil prof. Vilko Ukmar
Scena: ing. arch. Viktor Molka Režiser: dr. Branko Gavella

Kralj Edvard IV.	Stane Potokar
Edvard, princ Waleski, kasneje kralj Edvard V.	{ Majda Potokarjeva Tina Leonova Slavko Jan Stane Sever, Vladimir Skrbinšek
Rihard, vojvoda Yorški	
George, vojvoda Clarence ..	
Rihard, vojvoda Gloster, kasneje kralj Rihard III. ..	
Clarencov sinček	Mihaela Novakova
Henrik, grof Richmond, kasneje kralj Henrik VII.	Bert Sotler
John Morton, škof elyški	Lojze Rozman
Vojvoda Buckingham	Maks Furijan
Grof Riveys } Elizabetina brata	{ Boris Kralj Branko Miklave Edvard Gregorin Lojze Drenovec
Lord Grey	
Lord Hastings	
Lord Stanley, imenovan tudi grof Derby	
Sir Rihard Rateliff	Marjan Benedičič
Sir William Catesby	Miha Baloh
Sir James Tyrrel	Jože Zupan
Sir James Blount	Andrej Kurent
Sir Robert Brakenbury, poveljnik Towera	Ivan Jerman
Christopher Urmwick	Jurij Souček
Londonski lordmajor	Aleksander Valič
Prvi morilec	Janez Cesar
Drugi morilec	Lojze Potokar
Prvi meščan	Bojan Peček
Drugi meščan	Pavle Kovič
Tretji meščan	Nace Simončič
Prvi sel	Branko Starič
Drugi sel	Anton Homar
Tretji sel	Maks Bajc
Četrty sel	Marjan Dolinar
Sel lorda Stanleja	Milan Brezigar
Kraljica Elizabeta, žena Edvarda IV.	Mihaela Šaričeva
Margareta, vdova po Henrik VI.	Mira Danilova
Vojvodinja Yorška, mati Edvarda IV.	Marija Vera
Lady Ana, vdova po Edvardu, princu waleškem, sinu Henrika VI.; kasneje poročena z Rihardom III.	Mileva Ukmarjeva
Clarencova hčerka Margareta Plantagenet	Duša Počkajeva
Duhovi Rihardovih žrtev, lordi, dvorne dame, paži, meščani, menihi, nosači oficirji in vojaki Rihardove in Richmondove vojske	
Prizorišče: Anglija	
Asistenti režije: France Jamnik, Boštjan Hladnik, Dušan Tomše	
Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Cvete Galetove, Angelce Humarjeve in Jožeta Novaka	
Inspicient: Branko Starič	Odrski mojster: Anton Podgorelec
Razsvetljava: Vili Lavrenčič	Lasuljar: Ante Cekić

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1951-52.

DRAMA

Štev. 7

Dr. Branko Gavella:

MISLI O UPRIZARJANJU SHAKESPEARA

Žal se pri nas o insceniranju Shakespearovih del precej površno razpravlja, predvsem pa se pri tem polaga največjo važnost na inscenacijo v ožjem pomenu besede, manj važnosti pa se posveča vprašanju Shakespearovega strukturalnega scenskega oblikovanja; po mojem mnenju pa lahko samo z rešitvijo teh vprašanj pridemo do prave gledališke realizacije Shakespeara. Večinoma smatrajo za glavni problem vprašanje, kako tehnično prenesti razdrobljeni Shakespearov tekst v dolg niz posameznih scen z različnim lokalnim koloritom na naše odre, ki po sedanjem dramskem ustvarjanju in po navadah publike nagibajo k postavljanju manjšega števila zaokroženih scen, ki predstavljajo večje vsebinske enote. Navadno se v glavnem postavlja problem, kako zajeti navidezno razmetani Shakespearov tekst, ali s predelavo samega teksta, da dobimo manjše število scen, torej dramaturški poseg, ali pa s tako tehnično ureditvijo odrskega aparata, ki omogoča z najmanjšimi ovirami hitre prehode iz scene v sceno. Često pa se pozablja, da je drugi način navadno ozko zvezan z vprašanjem, kako napolniti sceno in jo oživeti s faktorji, ki morajo dajati posameznim scenam lokalno karakteristiko, igralcu pa možnost dramske akcije. V glavnem se pa seveda ves interes izčrpa v vprašanju odmorov med posameznimi deli, predvsem kako dolgi naj bodo. Pri tem pa se pozablja glavni problem, to je karakter teh odmorov ali cezur, ali še bolje, njih upravičenost. Edino pravilno je pri teh razmišljanjih stališče, da so ti odmori in prekinitve a priori kvarni za dožemanje gledalca, da jih je treba nekako gledalcu prikriti ali pa jih vsaj časovno tako skrajšati, da jih pravzaprav ne občuti. Po mojem je glavni problem v tem, kakšen pomen ima pravzaprav pri Shakespearu razstavljanje dramskega teksta v niz posameznih slik in epizod, katerih vsaka ima svoj lastni lokalni in časovni karakter. Če se prepričamo, da je ta razsekanost globoko povezana s samim značajem dela, da so torej v tem delu neki zaseki, neke cezure, ki so nujne za razvoj dejanja, moramo uvideti, da je zunanje formiranje teh presledkov in njih trajanje v resnici drugotne važnosti. Prav tako se prelahkotno jemlje kot dokazano, da mora vsako prekinjanje dramskega toka gledalca dekoncentrirati in zmanjšati interes za dogajanje na odru. Priznavam, da prepogosto in prenervozno trganje dramske niti lahko gledalca zmoti, ugovarjam pa, da bi motivirana pavza med značilno oblikovanimi scenami morala a priori učinkovati negativno. Sicer je pa vse to zajeto pravzaprav v osrednjem problemu, ki je v tem, da-li so posamezne scene pri Shakespearu funkcionalno zaokrožene in kolikor toliko samo-

stojne enote vtakane v veliko organsko enoto odrskega dela. Najelemen-
tarnejša analiza vsakega umetniškega dela pokaže na prvi pogled cel-
niz raznih vsebinskih elementov, ki so na različne načine povezani v
večje ali manjše relativne enote. Toda izven te čisto vsebinske enot-
nosti umetniškega dela so še neki pogoji za zasebno umetniško živ-
ljenje teh posameznih elementov vsebinskega materiala, so jasni akcenti
raznih začetkov in koncev — tako rekoč od generalnega začetka sa-
mega dela preko drobčenih, majhnih, sekundarnih polzačetkov in z
njimi zvezanih prav takih koncev, ki skupaj vzeto tvorijo predihe med
posameznimi periodami, ki so prav tako konci kot začetki, to je za-
metki novih relativnih začetkov — prav do generalnega konca, ki
vsebinsko vse zaključí. Med temi akcenti pričetkov in koncev so jasno
odrejene smeri kretanja vsebine teh začetnih in končnih točk, ki vna-
šajo v delo odrejene krivulje približevanja in oddaljevanja od svojih
vsebinskih ciljev, ki nosijo v sebi svoje vrhunce in svoje depresije.
Samo na osnovi estetske analize Shakespearovega teksta po teh vidikih
se bomo lahko orientirali pri razmotrivanju Shakespearovih del in
rešili vprašanje, ali so Shakespearovi formalni prestanki meje med
relativno samostojnimi enotami. Po tem kriteriju izstopi že pri ele-
mentarni analizi Shakespearovega dela vidno dejstvo, da ima raztr-
ganost na posamezne scene v vsakem Shakespearovem delu različen
karakter in da so v vsakem delu scene najrazličnejših svojstev. Ne
smemo pozabiti, da je Shakespear delil svoja dela na scene zaradi
tehnike svojega gledališča. Pri analizi tega razpadanja Shakespearo-
vega dramskega teksta na veliko število manjših scen ne smemo mimo
dejstva, da je nastopal Shakespear vedno kot dramatik tujih
epskih tekstov, ki se po kompleksnosti materiala niso dala stisniti v
majhno število scenskih enot, ko je pa nastopil kot predelavec tujih
starejših dramskih del, ni mogel uničiti njih scenskega karakterja, ki
je bil po navadah tedanjega časa vezan na veliko število manjših scen.
Že najpovršnejša analiza Shakespearovega dela nam pokaže, da preide
veliko število takih scen kot vsebinski motiv v razvoj dramskih ka-
rakterjev, v nekaterih delih pa tvorijo posamezne scene material za
čim popolnejšo in pisanejšo slikarsko kompozicijo, v kateri so dramske
osebe neke vrste štafaža. So pa spet dela, pri katerih ima scenski
material najčestež obe označeni karakteristiki, tako da je zelo težko
najti nek poseben tip za Shakespearova dela, po katerem bi jih lahko
opredelili po strukturnem karakterju njihovega scenskega materiala.
Vzemimo na primer njegove tako imenovane »Historije«, ki pred-
stavljajo vsebinsko že zelo jasno odrejeno skupino, pa bomo kljub
temu tudi med njimi našli v tem pogledu ogromne razlike. V »Hen-
riku VI.« prevladuje n. pr. tendenca za čim popolnejšo sliko zneme-
nite zgodovinske epohe. Vse osebne karakteristike služijo podajanju
motivirane gradnje zgodovinskega dogajanja, pa tudi sam psihološki
material, ki vstopa motivično v delovanje teh oseb, je v najožji zvezi
z idejami, ki so jih smatrali tedaj za gibal zgodovinskega dogajanja
— pravzaprav so vse osebe orisane kot paradigme za te ideje. Shakes-
pear gleda to zgodovinsko periodo v glavnem s perspektive fevdalne
vojne in fevdalno-vojne politike. Potemtakem so vse vrline in vse
napake njegovih oseb orientirane k tej glavni vsebini in gibaludo-
vinskega dogajanja. Bilo bi naivno in nekritično, če bi posebnost celega
niza Shakespearovih del ocenili negativno samo zato, ker je v njih

zgodovinski interes močnejši od pomembnosti in poglobljenosti individualnih karakteristik in ker nimajo nekih osrednjih osebnosti. S pisanjem svojih »Historij« Shakespeare ni hotel niti nameraval dati tragedijo Hamletovega ali Learovega tipa, temveč je šel za tem, da bi zgodovinske reportaže kljub vernosti in objektivnosti po njegovem pojmovanju zgodovinske resnice, razgibanosti, plastike, povzdignil v sfero scenske poezije. Pri pisanju svojih »Historij« je Shakespeare šel po poti razvoja, tako da se negativne scene nanašajo v glavnem na »Henrika IV.«, začetniško delo, vendar tudi v tem primeru menim, da je večina ocenjevalcev po krivici slabo ocenila iz dramaturgije Shakespeara, pisca trilogije »Henrik IV.«. Čeprav je Shakespeare kot dramski pisatelj pri svojih drugih historijah zorel v ustvarjalnem pogledu, je vendar estetski zarodek vseh teh historij prav v tem zanemarjanem »Henriku VI.«, ki je pri vsej nespretnosti prepoln grandioznih scen, ki jih lahko vzporedimo njegovim poznejšim mojstrovinam. Shakespeare si pri tem svojem prvencu simpatično mladeniško niti ne prizadeva, da bi notranje tkivo svojih likov zžil s tokom dogajanja, zato pa ne zanemarija, niti ne pušča iz vida notranje doživljanje svojih likov. Prav grandiozno naivno in smelo preprosto zaustavlja potek dejanja, kjer hoče podčrtati veličino osebnega doprinosa svojih junakov dramskemu dogajanju in polaga v usta svojih junakov grandiozne lirične refleksije, ki po pomembnosti svojega poetskega gradiva izčrpavajo vse možnosti doživljanja svojih likov. Spomnimo se samo velikega monologa, v katerem se stari junak Clifford poslavlja pred smrtjo od svojega heroičnega življenja in v katerem nenadkriljivo slika fevdalno moralo, ali monologe samega Henrika VI., v katerih je idealno zgoščeno podana morala krščanske pobožnosti, ali končno monolog Riharda III. iz drame istega imena, v katerem vidimo kot pod psihološkim mikroskopom vso psihološko problematiko med odnosi silnih likov v stremljenju za dosego najrazličnejših teženj, ki jim jih je lahko nudila doba, v kateri so živeli. Prvič se tu pojavlja v novi književnosti demonska antinomija velikih osebnosti v majhnih okoliščinah, ki z vsemi posledicami rušijo vse moralne pregrade potlačenega izživljanja vseh nadpovprečnih gonov, ki pustošijo notranjost likov. Kako so mogli kritiki »Henrika VI.« pozabiti na izredno epizodo upornika in lažikralja Cadea in njegovih uporniških spremljevalcev. V vsem Shakespearu, ki je prepoln tolikih scen, v katerih nastopajo meščanske mase kot pomemben motivniški material, ni najti pendanta za razgibanost teh scen v »Henriku VI.«. V njih je strnjena vsa groteskno tragična z intelektualno primitivnostjo in zaostalostjo pogojena slabost malomeščanskih mas, ki so postavljene v situacijo, da prevzemo svojo usodo v lastne roke, čeprav je to neizvedljivo spričo danih pogojev. Shakespeare ni niti poskušal heroizirati Cadea in njegovo družbo. Toda prav zato, ker jih ni poskušal natrpati s psihološko-moralnim materialom, ki bi presegal njihove realne možnosti, prav zato, ker je prikazal pomanjkanje slehernega viteškega heroizma in poudarjanje kakršnekoli intelektualne perspektive za pomembnost lastne zgodovinske vloge, prav zato je napravil iz njih heroje. Ker prav to njihovo pomanjkanje junaštva, prav to, da se ne morejo povzpeti do nekega viteštva, je najtežja obtožba proti socialnemu sistemu, iz katerega so izšli.

Že samo ta, žal prekratka analiza samo ene, in to prve Shakespearove »Historije« kaže, kako se bo raznovrstnost materiala, ki sem ga tu poskušal samo nakazati, morala odražati v sami strukturi dela. Ni dvoma, da bodo pri tem epizode, ki so samo dialogiziran zgodovinski potek, morale biti drugače poudarjene kot bujno slikovite scene Cadejevega upora ali refleksivne retardacije, položene v usta nekih glavnih oseb. No, mimo vse te raznolikosti materiala v »Henriku VI.« prevladujejo epizode zgodovinskega značaja. Ta odnos pa se že menja v delu, ki je časovno sledilo trilogiji »Henrika VI.«, to je v »Rihardu III.« Tu že ves epizodni material pomeni samo krvavo nastopanje tega zločinskega demona v zgodovinskih dogodkih, ki spadajo v drugo vrsto. Zato bo tudi oblika scenskih epizod in njihova funkcija postala v glavnem drugačna, kot smo jo videli v »Henriku VI.«. Predaleč bi segel, čeprav bi bilo zanimivo, če bi s tega gledišča premotrili še ostale Shakespearove »Historije«. Opozoril bi le na zanimiv scensko-tehnični postopek, ki se ga je poslužil Shakespeare v svojem »Henriku V.« To je vloga »corusa«, ki pravzaprav s svojim direktnim pripovedovanjem in udeleščevanjem, ki bi ga bilo težko spraviti v dramatsko obliko, povzroči, da je veliko število epizodnih scen odveč, scen, ki so imele v prejšnjih »Historijah« samo to nalogo, da so vsebinsko povezovale dejanje. Zato se je Shakespeare prav v tem pri nas navadno zane-marjanem delu lahko globlje posvetil scenskemu prikazovanju le tistega materiala, ki je bil dramatsko pomemben. Zato je tudi slika glavnega junaka v tem delu daleč zaokroženejša in polnejša. Henrik V. živi v tem delu predvsem v velikih zaokroženih prizorih, a epizodni prizori podajajo le vojaško epizodiko oseb, ali pa dajejo glavnemu junaku po nekih falstafskih likih reliefnejšo kulturo. Zapuščajoč relativno edinstveno področje Shakespearovih tako imenovanih »Historij«, zadenemo pri pregledu obširnega področja ostalih njegovih tragedijskih mojstrov in na dejstvo, da se njihova zunanja struktura vsaj na pogled ni mnogo spremenila. Te so pravzaprav neke dramatizacije ali resničnega zgodovinskega materiala, seveda ne več s področja angleške zgodovine, temveč v glavnem iz rimske in grške, ali pa dela, ki temelje na psevdohistoriji, na bajki in legendi. Zato je v njih vtakano zelo bujno in obilno vsebinsko tkivo, ki je pogoj za cel niz manjših ali večjih epizodnih karik. V glavnem se razlikujejo od »Historij« v ožjem smislu, da so še bolj osredotočena na velike in vodilne dramske osebe. Pristopajo k velikemu področju Shakespearovih del, ki so osredotočena na velike usode velikih tragičnih osebnosti in imajo pri tem vedno pred očmi omenjeno strukturno karakteristiko, ki jih v mnogočem veže s »Historijami«, se bomo morali predvsem pomuditi pri analizi takega tipa scene, ki smo ga že srečali pri »Historijah«, a to so scene, ki prehajajo naravnost v aktivni dramski obseg vodilnih oseb. Ni dovolj, da konstatiramo, da vsebina teh scen ne igra samo vloge izpolnjevanja nekih vsebinskih enot, temveč da avtomatično preidejo v duhovno tematiko in motiviko dramskih oseb, da torej žive dvojno življenje, življenje tako imenovane pripovedne vsebine in življenje, preobraženo s prelivanjem doživljanja dramskih igralcev. Najvažnejše bo pri tem to, da pregledamo, ali je to prehajanje epskega materiala v dramsko doživljanje vedno enako ali pa vsako veliko Shakespearovo delo nosi morda v sebi čisto različen odnos do materiala in do doživljanja tega

materiala. Takšna analiza se pravzaprav dotika osrednjega vprašanja vsake dramaturške analize, ker prav v prehajanju iz stvarnosti v doživljanje, v tem posebnem odnosu oživljanja in doživljanja tega materiala je analiza tistega koraka, s katerim se drama dvigne nad navadno pripovedno prikazovanje, ali na lirično refleksijo nasproti stvarnosti. In prav v tem pogledu nam daje Shakespeare najdragocenejše pobude za reševanje teh vprašanj. V vsaki Shakespearovi drami prevzema namreč ta odnos drugačen karakter. Ni nobene estetske šablone, v katero bi lahko spravili vsa Shakespearova dela.

Ze pri bežni analizi »Historij« smo videli, kako izstopa iz njih Rihard III. s svojim posebnim stilom. Če bi hotel na kratko formulirati to posebnost Riharda III., bi moral reči, da je ta drama pravzaprav en sam velik monolog. Potek te drame ni v bistvu nič drugega kot prekinjanje tega monologa z dajanjem iztočnic podrejenim soigralcem. Vse prizore prevladuje Rihardova osebnost, tako da je pravzaprav njih glavna oznaka, da so v senci velike Rihardove osebnosti. Izhodišče te drame je v velikem, z intenzivno avtoanalizo izdelanem Rihardovem načrtu, sama drama pa ni mehanično odvijanje tega načrta, in prav v tem je njen najgloblji dramski čar. Rihard nastopa kot režiser svojega lastnega načrta. Vsi prizori so po svojem karakterju označeni z genialnim prikazovanjem tega demonskega zločinca, ali prav tako velikega režiserja svoje zločinske fantazije. Med tragedijami zrelejšega Shakespeara bi bil Macbeth najbližji Rihardu. Sorodnost med njima ni samo sorodnost dveh tragedij, ki ju obvladujeta demonska zločinca, marveč je tudi v karakterju strukture teh del, ker je pravzaprav tudi Macbeth velik monolog. Toda v tej sorodnosti je ogromna razlika. Rihardovo delovanje izvira iz načrta in dogodki, ki temu slede, so samo odraz izvedbe tega načrta. Nasprotno pa Macbethu vsiljujejo njegov načrt takšni elementi stvarnosti, ki jih smatra za obvezne. Njegov načrt izvira iz nekih dejstev, ob katere aktivno zadene, ki bude v njem povsem neznane strune doživljanja. On pravzaprav slepo sledi postavljeni nalogi, njegovo usodo kuje njegova vera v usodo, v pre-roški pomen nekih pojavov, ki z nadnaravno silo vodijo dogodka. Pravzaprav je Macbeth obrnjeni Rihard, negativni Rihard. Zato njegovega monologa ne prekinjajo iztočnice, ki jih on daje okolici, ampak nasprotno, ta okolica mu daje iztočnice in pobude za delovanje. Če so stali Rihardovi prizori v njegovi lastni senci, stoji Macbeth v senci svojih prizorov. Jasno je, kako se na ta način spreminja karakter in pomen teh prizorov.

Če v zvezi z Rihardom poiščemo kakšno drugo Shakespearovo veliko dramo, ki je kot ta v veliki meri osredotočena na usodo enega lika in se ozremo na Hamleta, bomo videli ogromno razliko v strukturi teh dveh del. Kot smo videli, izpolnjuje Rihard s svojo osebnostjo ves dramski prostor, pri Hamletu pa moramo ugotoviti zelo zanimivo dejstvo, da pri vsej veličini in pomenu Hamletovega lika, hamletovskega dramskega prostora ne napolnjuje sam. V tem prostoru žive še druge osebe, ki so sicer po svoji notranji vsebini neprimerno manjše od Hamleta, ki pa so vendar zelo važne zaradi dramske aktivnosti. Hamletovo gibanje v dramskem prostoru je pravzaprav vijuganje okoli gibanja drugih dramskih oseb, ki spet s svojim gibanjem delujejo na gibanje Hamleta. Krivulje Hamletovega gibanja imajo v vsakem po-

sameznem prizoru te tragedije različne amplitude in različne smeri. So prizori, ki so od vsega začetka napolnjeni z najaktivnejšimi vozlišči križanja raznih smeri aktivnega dramskega gibanja posameznih oseb, ki se počasi razpletejo v akcijo *decrescenda*. Nasprotno pa so spet prizori, ki se počasi dvigajo iz lahkega andanta v furiozni *fortissimo* in ki končavajo s prav takim odrezanim akcentom. Pri Hamletu je še neko zelo важно dejstvo, in to je, da v teku samega dogajanja, ko se v drugi polovici akcija Hamletovih nasprotnikov razigra do vrna, da prav v tem trenutku postanejo Hamlet in druge osebe pravzaprav figure na šahovnici, ki jih vodi neka višja sila. Hamletova ideološka vsebina prerašča v teku dogajanj samega Hamleta. Vsa ta snov je prevelika, da bi jo moglo zajeti doživljanje enega človeka, zato preide v vesoljstvo, ki v svojem tragičnem loku zajame i Hamleta i njegovo okolico. Dramske osebe, ki smo jih opazovali pred Hamletom, so se premikale bolj floriso, pravzaprav v dve dimenziji. Tretja dimenzija, dramska horizontala je bila markirana samo z ogromno vzravnanoostjo njihove dramske veličine. Pri Hamletu vidimo, da se ta dramska horizontala večja z-neko ideološko usodno nadstavbo, po kateri bleste od-sevi ideoloških bojov, ki se odigravajo v samih dramskih osebah in njihovi okolici, ki pa obenem s svojim usodnim vzdušjem usodno vpliva na gibanje dramskih oseb. Jasno je torej, kako se bodo vse te karakteristike pomembno odražale v formiranju strukture vsega Hamletovega dramskega prostora.

Morali bi napisati knjige, če bi hoteli vsaj tako bežno razčleniti ostala njegova velika dela, kot smo to storili pri Hamletu. Ko smo ugotovili pomen tretje hamletovske dimenzije, se nam takoj vsiljuje Learov lik. Lear je v resnici povsem osamljen v nizu Shakespearovega ustvarjanja. Le ena nit ga globoko povezuje s Hamletom, in to je karakterističnost tretje dimenzije, s to razliko, da se ta dimenzija v Hamletu le počasi tvori. Hamlet se v celi vrsti prizorov igra s svojo usodo, igra Hamleta v Hamletu in kakor je Rihard III. bil sam svoj veliki režiser, tako je Hamlet velik igravec svoje hamletovske usode. Lear ne pozna počasnega in postopnega ustvarjanja te usodne tretje dimenzije. S prvim korakom, ki ga naredi v drami, stopi na Golgotu svoje tragedije. Najmanjši njegov da ali ne izzove tragičen odmev. Hamlet postaja tragičen s tem, da prepleta svojo ideološko vsebino z nadindividualnim pomenom te vsebine. Lear ni tragičen zaradi nekih svojih idejnih posebnosti, temveč zaradi svojega čisto človeškega značaja. Lear ni tragedija ideološke vsebine človeka, temveč je tragedija tiste najvišje človekove vsebine, to je biti človek in nič drugega. Learova starost in vloga te starosti je pri ustvarjanju tragične atmosfere samo pomožno sredstvo, da bi padlo z Leara vse, kar je za človeka le trenutnega pomena, da bi vstal v njem človek, prost vseh malenkosti človeškega življenja. Learu niso potrebni posebni idejni motivi, da postane tragična oseba. V Learu postanejo najnavadnejši in najosnovnejši elementi človeškega življenja, najelementarnejši odnosi do človeške družbe tragični motivi. Elementarni odnosi očeta do otrok, vodje do podrejenih, prijatelja do prijatelja postanejo v sklopu Learove osebnosti tragični motivi. Pa tudi sam razvoj tragedije te osebnosti se ne razvija v nekih epizodah, vsak korak v njegovi razvojni črti je majhna tragedija zase in vse te majhne tragedije skupaj

se zlivajo v veliko tragično linijo njegovega življenja. Medtem ko dajo v Hamletu iniciativo za začetek tragedije idejni motivi, prihaja v ideološko razčlenjenje in fiksiranje tragičnega dramskega poteka šele na koncu tragedije kot nujna razjasnitev in tolmačenje tragične linije Leara, tega prototipa človeka. S tako analizo pridemo do dramskega prostora, ki mora biti za tako razčlenjen razvoj drame posebej oblikovan in izpolnjen.

Ceprav moramo, kot sem že omenil, opustiti podrobno analizo ostalih Shakespearovih del, bi se vendarle rad dotaknil Othella in Romea, ki po svoji romantičnosti tvorita posebno skupino. Usoda njih glavnih junakov je novelistično povezana z uporabljenim materialom. I Othello i Romeo sta poleg vse svoje individualne važnosti vgrajena v stavbo, ki ima sama po sebi lasten estetsko-dramatski značaj. Tragični razvoj njih osebnosti je nerazdružljivo povezan z razvojem vsega epskega tkiva. Vsiljuje se mi zelo zanimiva psihološka paralela med Othellom in Learom. Kakor se v Learu v teku dramskega razvoja prebujata blaznost kot psihološka črta, ki se počasi polašča vsega duševnega delovanja, tako raste v Othellu ljubosumje. Toda ta sličnost nosi v sebi ogromne razlike v razvoju obeh značajev in v funkciji, ki jih imajo ta psihična dejstva blaznosti oziroma ljubosumja do usode oseb, v katerih se odigravajo. Learova blaznost je pravzaprav simbolična. Pod njenim vplivom se tako rekoč Lear osvobaja vseh vsakdanjosti. Duhovno raste Lear preko blaznosti v tragične dimenzije in v trenutku ko na videz ozdravlja, je pravzaprav »najbolj blazen«, ker je prav tedaj vrgel s sebe vse »nizko«, vse ničevno in se približal vzvišeni vsečloveški čistosti.

Nasprotno pa je blazna Othellova ljubosumnost razdiralni črv v njegovi duševni strukturi. Ne le da ovira, ona razkraja Othellovo človečnost in ob svojem tragičnem koncu je Othello samo še senca, luskina človeka Othella, medtem ko je Lear v blaznosti našel samega sebe in nadpovprečno človeško veličino v sebi. Othello se ob svojem tragičnem koncu znajde pred razvalinami lastnega življenja. Nam so važne dramsko izrazite in strukturne analize, ki smo jih izdelali za Othella, do podobnih posledic bi nas privedla tudi analiza Romea.

Ob analizi strukture nekaterih Shakespearovih del smo doslej govorili o dramskem prostoru, v katerem so zajeta. Cas je, da se vrnemo k začetni točki naših razmišljanj in da se vprašamo, kako bomo te različne značilnosti, ki jih nosi vsako Shakespearovo delo, predstavili v konkretni odrski prostor, kako bomo, drugače rečeno, dramski prostor spremenili v gledališko-scenski prostor in se tako približali rešitvi našega v začetku postavljenega vprašanja. Jasno je, da mora funkcionalna razlika posameznih epizodnih elementov, ki smo jih pri naši analizi odkrili, dobiti svoj odrski izraz. Epizode in prizori, ki prevladujejo v »Historijah« in ki so v različni meri v ostalih Shakespearovih delih, dobivajo po tem svoj odrski izraz, ker jih povezuje lastna vsebina. Vsaka izmed njih nosi v sebi vsebinski motiv za prehod v naslednjo sceno, ali drugače povedano, vsaka nosi v svojem koncu začetek prihodnje. Vsaka izmed njih je vsebinsko nadaljevanje prejšnje scene, ki v direktni smeri slede druga drugi. Poleg tega imajo skupno karakteristiko v tem, da se dogajajo v prostoru, ki je opisan v njihovem tekstu, in povrh določen tudi s tem,

da vsak pozna zgodovinsko dejstvo. Scene Shakespearovih »Historij« ni treba graditi s kakimi tehničnimi sredstvi, ker je prostor dan s samo historijo. Tower n. pr., ki igra tolikokrat važno vlogo v teh »Historijah«, ni treba graditi s kakim posebnim materialom, ker živi z vso svojo realnostjo v fantaziji slehernega gledalca. Vse epizode teh »Historij« se odigravajo v tem edinstvenem, zgodovinsko določenem prostoru in se je treba zelo redko zateči k posebnim sredstvom za uprizoritev epizodnih posameznosti. Ker se gibljejo v tem posebnem zgodovinskem, po fantaziji odrejenem prostoru, zelo lahko prehajajo s svojim dogajanjem druga v drugo, ne da bi potrebovale posebne oznake s kakimi odrskimi pripomočki. Povedana in igrana vsebina označuje torej mesto in čas dogajanja. V tem oziru je bilo Shakespearovo gledališče za ta dela idealno. In to prav zato, ker ni imelo razen nekaj horizontalnih razčlemb nobenih drugih odrskih elementov. V današnjem gledališču se lahko pri uprizarjanju del tega značaja poslužimo nečesa, kar bi bilo podobno Shakespearovemu odru — to je minimalna uporaba odrskega materiala in direkten preliv iz scene v sceno s premori, ki so pravzaprav samo punktualni. Predolgo trajanje odmorov bi oslabilo vsebinsko zvezo med posameznimi scenami. Taki odmori pa niso niti potrebni, ker prehod iz scene v sceno ni vezan na kake večje odrske spremembe. Sicer se je pa že sam Shakespeare pobrigal za dela tega karakterja. Razdelitev prostora v prostor, ki zajema ves oder in ki se razdeli v manjše prostore, ki se dajo ograditi, zelo lepo ustreza vsem scenskimi zahtevam teh del. Torej pri kolikor toliko pazljivem insceniranju problem odmorov pri teh delih ne more nastati. Težava je v tem, da arhitektura naših gledališč ne dopušča tiste abstraktno praznine Shakespearovega odra, ki bi bil prav zaradi te praznine sposoben sprejeti vso podporo gledalčeve fantazije, vse zgodovinsko potrebne rekvizite. Gradnja našega odra s tremi stenami pa zahteva izgraditev odrskega prostora, neko omejitev tega prostora spriču razne arhitekture gledaliških zidov. Samo v tem je pred nami režijsko-inscenacijski problem. Pri reševanju tega problema ne smemo pozabiti, da ima prav omenjena pomanjkljivost odra v primeri s Shakespearovim odrom prednost v uporabi gornjega dela odra, to je, da lahko s spuščanjem scenskih elementov iz nadodrišča karakteriziramo ves oder v stilu zgodovinske panorame in da s spuščanjem nekaterih epizodnih elementov skrajšamo in omejujemo oder kot zahteva potek dogodkov.

Težji je prehod iz scene v sceno pri delih, ki po naši prejšnji analizi prično živeti lastno bujno življenje, o katerih nič ne zvemo iz teksta, ki dajejo sama s svojo vsebino pomen in smer gibanja besedilu. Hamletov in Learov komplicirani dramski prostor zahteva idealnejši odrski prostor. Hamlet se ne more gibati samo v prostoru, ki je napolnjen z zgodovinskimi elementi. V Hamletovem doživetju se mora odražati gradnja odrske okolice. Smeri njegovega gibanja v tej okolici morajo dobiti svoj smisel z določenimi scenskimi prostorninskimi poudarki. Ta prostor bo torej bolj izpolnjen in razčlenjen kot abstraktni prostor Shakespearovih »Historij«. Tu se nam takoj postavlja problem prehoda iz scene v sceno in časovne potrebe za izgraditev tako urejenega prostora. Razen tega pa postaja sam prehod iz scene v sceno povsem drugačen. Tu konec scene ne vsebuje več vsebinskega pričetka druge scene, ker ima vsaka scena svoj vzporedni razvoj

z doživljanim razvojem Hamleta v notranjosti scene. Po vsakem koncu scene prične nova krivulja Hamletovega dramskega dogajanja s svojo posebno amplitudo in s posebnim koncem. Ti začetki in konci ne prehajajo drug v drugega, točno jih ločijo zareze v dejanju samem. Oni nosijo v sebi povsem izdelane dramske enote. Prav v tem pa leži ves estetski čar Hamletovega dejanja, ki se giblje v nepredvidenih krivuljah. V tem primeru ni odmor med takimi enotami samo prekinitev enosmernega dogajanja, temveč je simbol za mesto v drami, ko dramsko dejanje menja smer, ali pa se pripravlja za nove vzpone. Jasno je, da je v takih primerih pavza kot taka neogibno potrebna, ker prav z njo podčrtavamo elemente padanja in vzpona. Vprašanje dolžine pavze je po svoji plati čisto psihološko vprašanje, koliko časa moramo dati publiki, da vzporedno z vzponom dejanja, torej s predihi v samem dejanju, dobi sama čas, da si oddahne od napetosti minule scene in da zbere energijo za dojemanje napetosti naslednje scene. Ti nujni oddihi nam tudi omogočajo, da menjamo sceno. Podčrtavam, da režiserju, ki ima uho za notranje utripanje dramskega dejanja, ne bo niti na misel prišlo, da bi brutalno spajal scene, ki imajo vsaka svoje življenje. Tu nastaja še neko psihološko vprašanje, to je, da morajo biti ti odmori zares odmori, prežeti s posebnim mirom, ki ga ne bo motil tehnični aparat ali pa glasba. V teh odmorih mora biti čisti, neskajeni scenski mir, ki ne sme trajati čez čas, ki ga publika potrebuje, da se psihološko zbere, niti ne sme s svojo praznino razbiti, onemogočati prehode za novo dojemanje. Carobno sredstvo električne razsvetljave nam omogoča, da s počasnim ugašanjem preidemo v toplo in blagodejno zatemnitev gledališča.

Napolnitev in razdelitev odrskega prostora mora določati funkcionalna razlika, ki smo jo dobili pri analizi funkcije dramskega prostora v posameznih Shakespearovih delih. Kakor se razlikuje Hamletov dramski prostor od Learovega, tako morajo biti različni njihovi odrski prostori — kakor tudi prehodi iz prostora v prostor. Poudarek tretje, tragične dimenzije mora n. pr. pri Learu dobiti svoj poseben odrski ekvivalent. V pretežnem delu Hamleta še prevladuje florisno gibanje, pri Learu pa mora ta floris takoj v začetku dobiti izreden svod. V Hamletu ima vsak dramsko-scenski element svojo lastno tretjo višinsko dimenzijo. V Learu pa imajo vsi posamezni elementi takoj pri prvem udejstvovanju zelo določen odnos do velike tragične nadstavbe — vsak ima svoj individualni značaj, ki je v stalnem odnosu z nečim, kar je nad njim. Na kratko, v Hamletu integralno raste scena za sceno in šele dokončen niz te integralne zgradbe ustvari veliki tragični lok končnega dejanja. Lear se pa nasprotno giblje z vsemi svojimi scenskimi elementi znotraj velikega Learskega tragičnega prostora, ki postane šele z dramskim gibanjem vse polnejši in polnejši.

Predaleč bi šel, če bi poskušal na posameznih primerih pokazati, kako je vzporedno z dramskim prostorom v Romeu in Othellu izdelan scenski prostor. Po tem je jasno, da bodo po novelističnem značaju teh del tudi scenski elementi morali biti ilustrativnejši in pestrejši. Upam, da mi je uspelo pokazati, da vprašanje inscenacije Shakespearovega dela ni tehnično niti pavšalno vprašanje o dolžinah pavz, temveč da je globoko povezano s strukturo Shakespearovih del, ki se vnovič pojavljajo v novi obliki na protejski način v vsakem njegovem delu.

»Rihard III.« spada v vrsto tako imenovanih Shakespearovih kraljevih dram, ki obravnavajo zgodovino Anglije med leti 1398 do 1485, to je zgodovinski razvoj Anglije od kraljevanja Riharda II. do konca vladanja Riharda III., ki je padel v bitki pri Bosworthu. V to vrsto zgodovinskih dram spada »Rihard II.«, duologija »Henrik IV.«, »Henrik V.«, trilogija »Henrik VI.«, zaključuje pa jo »Rihard III.« Ta vrstni red pa ni zgodovinski in tudi ne ustreza času, v katerem so posamezna dela nastala. Prva drama iz tega ciklusa je »Henrik VI.« v treh delih, ki spada med Shakespearove prvence. Po nastanku pride za »Henrikom VI.« »Rihard III.«, po kratkem premoru pa »Rihard II.«, nato oba dela »Henrika IV.«, a zadnje delo tega ciklusa je »Henrik V.«.

Kraljevske drame bi bile s svojo zamotano zgodovinsko vsebino poslušalcu nejasne, če bi ostal brez orientacije v zapletenem rodoslovju kraljevske hiše Plantagenet s kopico nasledstvenih problemov. Vsi ti problemi o nasledstvu so nastali po smrti Edvarda III. Plantageneta, ki je vladal od 1327 do 1377 in ki je zapustil sedem sinov, od katerih sta William Hartfield in najmlajši William Windsorski umrli brez potomstva. Za nasledstvo na prestol se je torej potegovalo pet linij.

I. je linija Edvarda Waleškega, ki je znan pod imenom »Črni prince«. Ta je umrl 1376 še kot prestolonaslednik. Zapustil je edinca Riharda Bordoškega (imenovan po rojstnem mestu), rojenega 1366. Ta je l. 1377, v desetem letu starosti zasedel prestol svojega deda Edvarda III. in se okronal za Riharda II. Po 22 letih vladanja ga je vrgel s prestola njegov bratranec Henrik, imenovan Bolingbrocke, vojvoda Lancasterski, ki je po padcu Riharda stopil na prestol pod imenom Henrik IV. Z njim je zasedla angleški prestol hiša Lancaster. Rihard II. je umrl brez potomstva.

II. Lionel vojvoda Clarence. Ta je umrl 1368. Imel je edino hčer Filipino, ki je poročila Edvarda Mortimera, grofa Marcha. Kot predstavnici najstarejše linije po smrti Riharda II. bi ji morala po angleškem zakonu o nasledstvu pripasti krona, ki si jo je protizakonito prilastil Henrik Bolingbrocke. Pod vladno tega Henrika IV. je bila pravica starejše linije do krone često poudarjena. Prišlo je do mnogih uporov in zarot, ki so se nadaljevale pod vladno njegovega sina Henrika V. in privedle končno do strašne državljanske vojne, ki je znana v zgodovini pod imenom »vojna dveh rož«. Ta vojna je trajala še pod Henrikom VI., sinom in naslednikom Henrika V. Omenjena Filipina in Mortimer sta imela troje otrok. Najstarejši sin Roger, grof March je umrl leta 1399. Zapustil je dvojce otrok, Edmunda Mortimera, grofa Marcha, ki ga je Henrik IV. vrgel v ječo, kjer je 1425 za vlade Henrika VI. umrl brez potomstva. S tem je pravica do krone prešla na Ano Mortimer. Ta je poročila Riharda Cambridge-skega, drugega sina Edmunda Yorškega, ki je bil peti sin Edvarda III. S tem je pravica do nasledstva starejše linije in hiše Clarence-a prešla na mlajšo linijo Plantageneta, to je na hišo York, ki je med »vojno rož« s prihodom Edvarda IV. na prestol uveljavila svoje pravice.

III. Ivan Gaunt, vojvoda Lancaster je umrl 1399. S strmoglavljenjem Riharda II., ki ga je izvršil njegov sin Henrik Hereford, imenovan po svojem rojstnem mestu Bolingbrockški, je nastopila dinastija hiše Lancaster. Henrik IV. je vladal od 1399 do 1413. Imel je tri sinove, najsta-

rejši je vladal od 1413 do 1422, ostala sinova Ivan, vojvoda Belfordski in Humphrey, vojvoda Closterski nastopata kot zaščitnika mladega kralja Henrika VI. v istoimenski drami. Henrik VI., sin slavnega Henrika V. je zasedel prestol 1422, ko je imel devet mesecev. Pod njegovim slabim vladanjem so oživela prizadevanja mlade hiše York, da bi se polastila prestola. Končno je med »vojno rož« 1455 in 1471, ko je bil edini sin Henrika VI. kraljevič Edvard ubit pri Tewksburyju, prišlo do propada dinastije Lancaster. Ko je bil Henrik VI. po svojem padcu zahrbtno ubit, je prišel na prestol Edvard IV., ustanovitelj dinastije York.

IV. Edmund Langley, vojvoda Yorški. Njegov najstarejši sin je bil vojvoda Aumerle, ki nastopa v »Rihardu II.« kot najzvestejši pristaš tega nesrečnega kralja. Drugi sin Edmunda Langley-a Rihard Cambridge je z ženitvijo s hčerjo, naslednico starejše linije Clarence prenesel njene pravice do prestola na hišo York. Pod vladavino Henrika V. mu ni uspelo, da bi uresničil svoje zahteve na prestol. Njega je odstranil 1415 kralj Henrik V. Njegov sin Rihard, vojvoda Yorški je prišel pod Henrikom VI. 1455 znano vojno med hišama York in Lancaster. Sam je padel v bitki pri Wakefieldu 1460. Zapustil je tri sinove: Edvarda, grofa March-a, Georgea, vojvodo Clarence-a in Riharda, vojvodo Closter-a. Po padcu linije Lancaster tel umoru Henrika VI. in njegovega naslednika je prišel na prestol najstarejši Edvard pod imenom Edvard IV. Umrli je 1483. Njegov sin Edvard V. je bil umorjen še pred kronanjem od svojega strica Riharda Yorškega. Ta je, ko je zahrbtno umoril svojega brata Clarence-a, stopil končno na prestol kot Rihard III. Padel je v bitki pri Brosworthu po dveh letih vladanja. Nato je stopil na prestol njegov zmagovalec Henrik Tudor, grof Richmondski, ki je poročil Elizabeto, najstarejšo hčer Edvarda IV. Tako je na svojo novo dinastijo Tudorja prenesel pravice nasledstva hiše York. Vladal je pod imenom Henrik VII.

V. Thomas Woostock, vojvoda Closter. Njega je dal umoriti 1397 Rihard II. v Calais-u. Ta umor igra veliko vlogo v intrigah, ki so strmo-glavile Riharda II. Sicer potomstvo tega Thomasa ne prihaja v poštev pri prestolonasledstvu. Od njegovih potomcev je omenjen samo vojvoda Buckingham-ski v »Rihardu III.«

»Rihard III.« pravzaprav nadaljuje dogodke iz »Henrika VI.« in skoro vse osebe iz omenjene drame prevzame tragedija »Rihard III.« Za razumevanje tega potomstva je potrebno poudariti Margareto, ženo kralja Henrika VI. Kot hči neapeljskega kralja po rodu Anžuvince se je na čuden način poročila s Henrikom VI. in je ves čas njegove vlade držala oblast v svojih rokah. Ubil jo je Rihard III. poleg moža Henrika in sina Edvarda. Odtod njena mržnja do Riharda III., ki je tako vidna v tej drami. Dala je na okruten način ubiti Rihardovega očeta. Pred smrtjo ga je izročila zasmehovanju, ga okronala s papirnato krono, kazala mu robec, namočen v krvi Yorkovega sina Rutlanda, brata Riharda III. Ta epizoda je omenjena v istoimenski drami. Elizabeta, žena Edvarda IV. je bila rojena Grey in se je poročila z Edvardom IV. proti volji svojih bratov Clarence-a in Riharda. Pripeljala je v kraljevo bližino svoja brata Riversa in Greya, ki jih je dal umoriti Rihard III. Ana, ki nastopi v prvih prizorih »Riharda III.«, je žena Edvarda, sina Henrika VI., ki ga je ubil Rihard III. predno je zasedel prestol. V »Rihardu III.« se omenja ime grofa Warwicka. Skraja je bil goreč

pristaš hiše York, ko pa je Edvard Yorški proti njegovi volji in na svojo sramoto vzel za ženo gospo Grey — je zapustil Edvarda in spet postal pristaš Henrika VI. Pridružil se mu je Clarence, brat Richarda III. Kmalu pa si je premislil, se ponovno priključil Edvardu in zahrbtno izdal grofa Warwicka. Ta izdaja je omenjena v sceni njegove smrti v začetku drame »Richard III.«

Janko Traven:

SHAKESPEARE IN OTON ŽUPANČIČ

Prvi prevodi in načrt za vsega Shakespeara v prevodih

Ko je v letu 1896 Oton Župančič maturiral v Ljubljani, so nekoliko pred tem (3. marca) uprizorili v Slovenskem deželnem gledališču prvega Shakespeara — bil je to »Othello« v Malovrhovem prevodu. S tem so se nesmrtnemu angleškemu dramskemu geniju na široko odprla vrata v slovensko gledališče. V prvem razdobju Shakespeareovih uprizoritev pri nas so se zapovrstjo vrstile krstne predstave: 1897 »Beneški trgovec« (prevod Zime), 1898 »Kako se krote ženske« (Funtek), 1899 »Hamlet« (Cankar), 1901 »Romeo in Julija« (Domicelj) in 1903 »Sen kresne noči« (prevajalec?).

Po pričevanju Župančičevega življenjepisca Frana Albrehta se je Župančič že v četrtem gimnazijskem razredu, ko je prišel v Ljubljano nadaljevat svoje gimnazijske študije, ukvarjal s Shakespeareom. Ko pa so po »Othellu« odigrali prvo vrsto Shakespeareovih dram v ljubljanskem gledališču, je bil Župančič že na Dunaju. Medtem je s Cankarjevim prevodom »Hamleta« naloga prevajanja Shakespeara sama po sebi pripadla slovstveni generaciji slovenske »Moderne« in kaj kmalu v dolžnost Otona Župančiča. Dasi je v nadaljnjem prevedel Ivan Cankar vnovič dramo »Romeo in Julija« in Funtek tragedijo »Kralj Lear«, se je v drugem razdobju Shakespeareovih uprizoritev do prve svetovne vojne uveljavil predvsem že Župančič, čigar prevodi Shakespeareovih dram »Beneški trgovec« (1906), »Julij Cezar« (1910) in »Komedija zmešnjav« (1912) so v naštetih letih poleg Govekarjevega poizkusa prireditve »Veselih ženskih Windsorskih« (1911) v tem razdobju že obvladale slovenski oder.

Župančič je začel v letu 1898 prevajati za Dramatično društvo v Ljubljani, prvič s svojim psevdonimom Aleksij Nikolajev z Jankom Lebanom libreto Verdijeve opere »Aida«, nato pa samostojno malopomembno burko pisateljev Blumenthala in Kadelburga »Martin Smola ali kinematograf«. Ko se je tako uvrstil med prevajalce slovenskega gledališča, se je v prvih letih novega stoletja bržčas že lotil Shakespeara in njegova prva dva prevoda sta bila žaloigra »Julij Cezar«, ki je izšla 1904 kot VI. zvezek »Salonske knjižnice« v založbi »Goriške tiskarne« A. Gabršček v Gorici (krstna predstava žaloigre v Slov. deželnem gledališču v Ljubljani 5. marca 1910), in igrokaz »Beneški trgovec«, ki ga je kot II. zvezek zbirke »Prevodi iz svetovne književnosti« izdala Slov. Matica v Ljubljani 1905 (krstna predstava 29. novembra 1906).

V teh letih je vprašanje prevajanja Shakespeara v slovenščino bilo v ospredju zanimanja ob Glaserjevih nemočnih zagovorih svojih problematičnih prevodov in njegovih prigovorih prevodom drugih pre-

vajalcev. Z gotovostjo moremo sklepati, da je Župančič v tem času že izdeloval načrt svojih prevodov in se zanje z vso vnemo pripravljaj.

Ob njegovem prevodu »Julija Cezarja« so poudarjali ocenjevalci, da prevaja iz nemščine. Tudi ob prevodu »Beneškega trgovca« je ocenjevalec knjig »Slovenske Matice« v SN (morda Malovrh) pohvalil vzorni jezik novega prevoda, nato pa pristavil: »Župančič seveda ni preložil »Beneškega trgovca« iz originala, nego iz nemškega prevoda. To prevajanje iz nemščine je bilo lani predmet obširnim debatam. — Naše stališče je: bolje lep prevod iz nemščine, kakor sploh nobeden. Seveda zadostujejo taki prevodi le »za silo«, kajti da so točni prevodi mogoči samo iz originala, o tem menda ni dvoma. V Nemcih, med katerimi je Shakespeare v največji meri vplival na razvoj narodne literature, so ravno zdaj na delu, da revidirajo nemške prevode. In kaj se je pokazalo? Kolosalna zmešnjava. Dasi imajo Nemci celo vrsto prevodov iz angleškega originala, mrgoli skoro v vseh netočnosti in je na tisoče slučajev, da so prelagatelji original napačno umeli, ali pa mu delali silo na škodo smisla in poetične lepote. Lahko si je misliti, kako je potem šele s slovenskimi prevodi. Vzlic temu pa pravimo: bolje nekaj, kakor nič.«

Ne zaradi oživljene razprave o problematiki prevajanja Shakespeara v slovenščino, ampak mnogo bolj zaradi Župančičevega stališča k temu vprašanju sem navedel prigovore ocenjevalca. Župančič na napad ni molčal in njegov odgovor je objavil SN 31. januarja 1906. Pismo je važno za nadaljnji razvoj Župančiča kot Shakespeareovega prevajalca in ga zato navajam v celoti:

Ne svojemu, nego ugledu »Slovenske Matice« sem dolžan naslednje pojasnilo.

Poročevalec o knjigah »Slovenske Matice« v podlistku SN piše o mojem prevodu »Beneškega trgovca«, da je »seveda iz nemščine«, da je »za silo«, da je pa vendar — o kako milostno! — »bolje nekaj, nego nič«.

Da je prečital skriti gospod samo prvo stran in jo primerjal z nemškim prevodom (z angleškim »seveda« ne morem zahtevati), bi ne stal tisti trdni »seveda« več tako nepremično pred njega duševnim očesom. Svoj prevod iz nemščine sem namreč pozneje primerjal natančno z izvirnikom in ga temeljito predelal; skušal sem, da bodi prevod kolikor mogoče dobeseden, kjer to ne, vsaj »domiseln«; hotel sem pa tudi, da ne bodi prevod samo materialno vesten, ampak da ohrani tudi ono harmonijo in poetiško ozračje, s katerim je ovil veliki pesnik svoj umotvor. V kolikor ne odgovarja še sedaj vsem zahtevam, ni krivo nepoznanje izvirnika, nego ali tehtni predsodki ali občečloveška nedostatnost, ki sem je kot človek sam ne vem koliko deležen. Smatral sem in smatram svoj prevod za resno in vestno delo, in za nikak brezpomemben surogat »za silo«. Nikoli nisem izšel pri svojem književnem delovanju s stališča »bolje nekaj nego nič« — zahteval sem vedno od sebe najvišje, česar sem mogoč, zato smem zahtevati resne, kritiško-estetske ocene, pa naj se nagne sodba zame ali proti meni, odločno pa zavračam vse brezmiselno besedovanje v prazni zrak, ki se mu vidi že od daleč, da je samo »za silo«.

Na Dunaju, dne 29. januarja 1906. Oton Župančič.

Po svoji tehtni vsebini je to Župančičevo pismo tako glasni komentar k njegovim prevodom in njegovemu delu za Shakespeara vobče, da ne potrebuje nobene razlage kot te, da ga označimo kot eno izmed izpovedi »moderne« o zavesti resnosti vsega svojega slovstvenega početja.

Anonimni ocenjevalec zaradi resnosti Župančičevega odgovora ni mogel molčati in je hkrati objavil tudi svoj zagovor:

»Gospod Župančič se po nepotrebnem razburja. Njegovemu prevodu nisem odrekel estetske vrednosti. Rad priznavam, da je njegov prevod 'Beneškega trgovca' v estetiškem oziru pravi pesniški umotvor. Jezik je krasen, dikcija je poetiška, vsaka vrsta tega prevoda kaže, da je njegov oče pravi pesnik. V svoji recenziji sem upošteval v prvi vrsti to, da je pri prevodih klasiških del točnost prevoda ravno tako važna, kakor estetiška dovršenost prevoda, le glede točnosti sem opozoril na težave, ki jih ima vsak prelagatelj, če ni popolnoma zmožen jezika, v katerem je pisan original. Po tem, kar mi je znano o prevodih Shakespeareovih del na druge jezike, imam prepričanje, da je Shakespearea nemogoče res točno prevesti, ako ni prelagatelj specialist v angleščini...« Ko navaja težave nemških prevajalcev Shakespeara Schlegla, Tickka, Dingelstedta, Gildemeistra in drugih, navaja značilni primer francoskega pisatelja Pierra Lotia »... ki je lani preložil 'Kralja Learja' na francoski jezik. Loti zna perfektno angleški in kakor je pojasnil v pariškem 'Figaro', se je dve leti bavil s proučevanjem Shakespeareove angleščine in studiranjem komentarjev, vedoč, da se je od Shakespeareovih časov premenil smisel mnogih angleških fraz in besedi — in vendar se mu je očitalo, da je njegov prevod mestoma napačen. O gosp. Župančiču vem, da angleščine ni zmožen, da je moral svoj prevod napraviti po nemškem prevodu. Ako ga je primerjal z izvirnikom, kateremu je dodana interlinearna za šolske namene prirejena nemška prestava — tako je tudi Funtek preložil Shakespearea — mu je to morda mnogo pomagalo, ali perfektno poznanje angleščine in Shakespeareovega jezika je to težko nadomestilo. Kritično oceniti prevoda Župančičevega nisem zmožen jaz in sploh nobeden sedanjih Slovencev, ker nimamo nobenega specialista za angleščino, površno poznanje jezika pa v to še ne zadostuje.«

Kakor je bila ta polemika na neki dostojni višini in je razkrivala prenekatero težavo, zvezane s prevajanjem Shakespeara v slovenščino in takisto v druge jezike, je imela bržčas ugodne posledice za Župančiča pri njegovem nadaljnjem delu Shakespeareovih prevodov. Čvrsto se je moral tačas odločiti, da se korenito priuči angleščini za uresničitev svojega namena: preložitve vsega Shakespeara.

To nam dokazuje na eni strani njegov prevod Dickensa približno iz te dobe in pa premor, ki je nastal v njegovih prevodih Shakespeara. Šele leta 1912 je bila krstna predstava »Komedije zmešnjav«.

Medtem se je bil za trdno odločil, da prevede glavna Shakespeareova dela v slovenščino in je že iskal založnika za knjižna izdanja.

»Slovenska Matica« je pod vplivom mladih po letu 1905 dobila nov spored knjižnih izdanj, v katerem so bila vključena tudi dramska dela iz svetovne književnosti, pri čemer je prišel v prvi vrsti v poštev Shakespeare. Župančič se je pričel z novim predsednikom »Slovenske Matice« dr. Franom Ilešičem dogovarjati za knjižna izdanja njegovih bodočih Shakespeareovih prevodov, ki naj bi upoštevali vsa glavna dela velikega dramatika. Zaradi vojne do uresničitve te zamisli ni prišlo.

Ob gledališču: kritik in dramaturg

Kmalu po letu 1910, ko se je Zupančič vrnil v Ljubljano, je prevzel poročanje o gledaliških predstavah v dnevnikih »Zarja« in »Slovenski Narod«. Zdaj je imel prvič priložnost, da izrazi svoje mnenje o vprašanju repertoarja na slovenskem gledališču, mnenje, ki si ga je izoblikoval ob opazovanju in študiju gledališč na Dunaju in v Parizu.

Ob uprizoritvi Grillparzerjeve »Sappho« v sezoni 1911-12 je prvič po-udaril: »Zeljni smo klasične drame in veliko kulturno delo vrši gledališče, ki jo goji. Letos smo dobili za nekaj uvod Grillparzerja. Je-li to posebno srečen izbor? Zakaj klasicizem iz druge roke... Nam postane mučno ob tej patetični govorici, ki rabi ploho verzov in besed — lepih ali nelepih, kaj to — za stvari, ki bi se dale povedati naravno v enem, dveh preprostih stavkih. One plastike izraza, one kratkočasnosti, ki je znak prvih duhov vseh narodov in časov in ki jo zahteva današnji čas vsebolj nego kateri koli prejšnji, pogrešamo tu docela. Zakaj ne bi bili začeli s Shakespearom?«

Ce bereš to, bržčas prvo določno izpoved Zupančičevega mnenja o repertoarju slovenskega gledališča, bereš njegov program, ki ga je mogel začeti izvajati šele pozneje. Njegove misli so bile dobro pretehtane in izrečene izbrano iz gmote kulturnih potreb slovenskega gledališča; končal jih je z besedami svojega prepričanja: »Govorjene so te besede iz ljubezni do prave klasične drame, iz prepričanja, da je negovanje klasične drame narodna potreba in zahteva narodne volje, kjer je dana volji ljudstva prilika, da pride ta volja do izraza; priča temu je dunajska Volksbühne.«

Se v isti sezoni je imel Zupančič priložnost oceniti uprizoritev novega Shakespeara na odru Slovenskega deželnega gledališča, ko je bila ob koncu meseca decembra igrana komedija »Vesele ženske Windsorske«, ki jo je po priredbi Alfreda Halma in prevodu Karla Simrocka za slovenski oder priredil in prevedel Fran Kosec (Fran Govekar). Dasi se Zupančič v svoji oceni ne dotika problematike Govekarjeve prireditve, je ugotovil, da je »Shakespeare snoči napolnil naše gledališče, lepo znamenje za naše občinstvo«. Zavzetemu se drobé pohvalne besede v kritično pero, ko tehta igro slovenskega ansambla: »In čilo in lahno so leteli veseli prizori preko odra, kakor bi jih veter gnal. Priznanje režiji (Nučič) in igralcem (Falstaffa je igral Verovšek)!... Vzpričo te veselosti bi se načemil 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 medlejši od Falstaffa v 'Henriku četrtem'... A koliko dramatičnega življenja, koliko situacijske komike in brezskrbnega dovtipa je nakopičenega v tej 'slabejši komediji'! Toliko bujnosti in svežosti že dolgo nismo videli na našem odru. Z zadoščenjem konstatiram, da se dá vprizoriti z našimi močmi Shakespeare dostojno in zadovoljivo zaokroženo.«

V naslednji sezoni 1912-13 je mogel Zupančič kot dramaturg in dejanski vodja drame pod novim intendantom Kobalom preizkusiti moči tedanjega ansambla pri uprizoritvi novega Shakespeara v svojem prevodu »Komedija zmešnjav«, urediti repertoar po danih možnostih v okviru svojih nazorov o gojitvi klasične drame in hkrati spraviti na oder Calderona, o katerem je leto prej zapisal, da njegov »Sodnik zalamejski« ... spada po svoji tendenci popolnoma v naš demokratični čas... in da bi ga z veseljem pozdravil na našem odru.

Shakespeare vnoviž okrepljeno lebdi pred Zupančičem kot neobhodno potreben avtor za oblikovanje slovenskega igralca in slovenskega gledališkega občinstva, nič manj kot avtor-učitelj za bodoče slovenske dramatike. Zato energično zagovarja uvrstitev Sem Benellijeve drame »Ljubezen treh kraljev« v repertoar gledališča ob proslavi Danilove 35-letnice proti pomislekom Etbina Kristana v »Zarja« 1913 češ: »Ce bi veljali strup, smrt in podobno za znak šunda, potem zmečemo lahko celo vrsto starih in modernih dramatikov in romanopiscev s Shakespearom, Strindbergom in Dostojevskim vred med staro šaro. Snov ni odločilna, pač pa način, kako je zgrabljena in kako je izvedena.«

To je bila kratka sezona drame pod Zupančičevim vodstvom, preizkušnja in nastavek za bodočnost. Vmesna, okrnjena sezona 1913-14 pod Borštnikovim vodstvom je minila brez Shakespeara in prva svetovna vojna je onemogočila vsakršno gledališko dejavnost, tako da je 300-letnica Shakespeareove smrti 1916 prešla ob zaprtem edinem slovenskem gledališču. Sele dogodki po letih 1917 in 1918 so omogočili tudi Zupančiču nove razglede pri njegovem delu za slovenskega Shakespeara.

Shakespeareova dramatična dela.

Ko je Zupančič leta 1928 na kratko označil svoje razmerje do Shakespeara, je pripomnil, da je ob ponovnem prevzemu mesta dramaturga v Narodnem gledališču 1920 imel na razpolago le dva uporabna Cankarjeva prevoda Shakespeara in da se je tako moral lotiti prevajanja sam. Bolj natančno bo, da se je nekoliko mesecev pred tem Zupančičeva namera o prevodu vseh glavnih Shakespeareovih del še izpred prve svetovne vojne približala svoji uresničitvi.

Leta 1916 ustanovljena »Tiskovna zadruga«, ki je nameravala prevzeti med prvo svetovno vojno domala usahlo slovensko založniško dejavnost in jo poživiti, je v svojem programu imela tudi izdaje prevodov klasičnih del svetovnega slovstva. Spočetka na slovanska slovstva omejeno dejavnost je razširila na romanska dela in po vojni hkrati na angleška dela. Z Zupančičevim sodelovanjem je sprejela načrt o izdaji Shakespeareovih dramatičnih del, sprva preračunanih na deset zvezkov. Zbirka je imela enotno opremo po načrtu akad. slikarja Ivana Vavpotiča v slogu angleške ornametike. Od leta 1920 do 1926 so izšli štirje zvezki, medtem ko je »Nova založba« v istem času izdala dva zvezka, pozneje po enotni vezavi uvrščena v skupno zbirko. Vsak zvezek je spočetka imel uvod in opombe prof. J. Kelemine.

Mrtvilo, ki je nastalo na knjižnem trgu ob času denarnih neuravnovesenosti leta 1922, je dovedlo do zastoja v izdajanju prevodov Shakespeareovih dram. Zato se je založnica v letu 1927 odločila, da poživi to zbirko na osnovi naročniškega kadra, obvezanega za nakup vsakega izišlega zvezka. Poizkus se zaradi površne organizacije ni obnesel, dasi ga je pozneje z uspehom v drugem primeru povzela mlajša generacija slovenskih založnikov z Janezom Zagarjem in Cirilom Vidmarjem na čelu in po tej metodi zbiranja stalnih naročnikov omogočila za tiste čase obsežno slovensko založniško dejavnost. Ta podjetnost je hkrati čez nekaj časa omogočila Tiskovni zadrugi, da vnoviž uspešno nadaljuje izdajo Shakespeara z nekaj števiki (Hamlet v novem Zupančičevem prevodu); tik pred drugo vojno se ji je pri tem pridružila še Slovenska Matica (s Koblarjevimi uvodi in opombami).

Početna Zupančičeva zamisel o slovenskem Shakespearu v knjigi je tako do neke mere med obema vojnama rodila svoj sad in uspeh,

Zopet in zopet Shakespeare, Shakespeare v slovenskem gledališču

Redkokdaj se je dramaturgu slovenske drame ponudila taka priložnost uresničiti svojo idealno zamisel o Shakespearu na odru, kakor se je Zupančiču, ko je s sezono 1920-21 hkrati s podržavljenjem Narodnega gledališča v Ljubljani postal vnovič dramaturg. Ob izoblikovanem dramskem ansamblu z zavzetimi režiserji na čelu in novem gledališkem občinstvu je mogel uresničiti dobršen del svojih načrtov.

Ko je razmišljal vnovič o bodočnosti klasične drame pri nas 1920 s svojo zahtevo »zopet in zopet Shakespeare, Shakespeare«, je vneto vztrajal, da je »... vendar treba pripravljati pot tistemu namišljenemu igralcu klasične drame v bodočnosti! S prevodi, s šolo, s pospeševanjem notranje kulture, muzičnosti!«

Vsako leto nov Shakespeare v Zupančičevem prevodu na slovenskem odru! Načelo je prevzelo vse igralce z režiserji in prešlo z najmočnejšim odzivom med naše gledališko občinstvo. Nič ne bo označevalo sezon med obema vojnama bolj natančno, kakor ta stopitev hotenja umetniškega vodstva gledališča z odzivom gledališkega občinstva. Pot gojitvi Shakespeara pri slovenskem širokem gledališkem občinstvu so odprle od sezone 1921-22 redno se ponavljajoče predstave »Hamleta«, ki so že do sezone 1927-28 dosegle petdeset ponovitev v Sestovi režiji in v nadaljnjih sezonah pod vodstvom mlajših režiserjev (Debevec, dr. Kreft) presegle nadaljnjih petdeset ponovitev. V pogojih dela med obema vojnama pri številčno omejenem gledališkem občinstvu v Ljubljani, ki še ni dosegla svojih prvih sto tisoč prebivalcev, je bil to uspeh, ki ga je Zupančič oznamoval s častnim naslovom za »Hamleta« kot slovensko najboljšo in najbolj priljubljeno ljudsko igro: »Zanimivo bi vam bilo videti elektriko v naših igralcih, kadar se pripravljva Shakespeare. Oder, kuloarji in garderoba struje in buje od vesele napetosti, vse od režiserja do statista si je v svesti, da je v službi nečesa važnega, velikega, da je v intimni zvezi s srčnim utripom vsega gledališkega življenja. To zadovoljstvo, to vnemo, zavest odgovornosti bi primerjal samo svetemu in spoštljivemu navdušenju inteligentnih diletantov za stvar, ki jih je vnela. To prehaja tudi na občinstvo, zato čutiš, da so ljudje pred Hamletom kakor v svetišču...«

Ob vseh tegobah, ki jih je doživljalo slovensko gledališče med obema vojnama, je bil uspeh, ki si ga je priborilo pod Zupančičevim dramaturškim vodstvom prav v prvinskem doživetju Shakespearove dramatike in v slovenskem odrskem izrazu njene gledališke podobe. Shakespeare je oplajal naše režiserje, naše prve in scenariste, igralce, ansambel kot celoto in ne nazadnje vzgledno sodelovanje vseh sodelujočih od režiserja do tehničnega delavca.

Sporedno s praktičnim delom pri uprizoritvah in Zupančičevim delom ob prevajanju je naraščala teoretična dramaturška obdelava Shakespearovih dram in njih uprizoritev. Započetnik pri tem je bil Zupančič, ki je s tem po Albrechtovih besedah začel s spisovanjem slovenske dramaturgije, za zdaj še porazgubljene po starih letnikih »Gledališkega lista« ljubljanskega gledališča in mnogokdaj nenapisane, a ohranjene kot migljaji in napotki našim režiserjem in igralcem pri delu v gledališču, pri razgovorih ali na potovanjih pri obisku tujih gledališč na Dunaju in drugod z režiserjem Sestom in drugimi.

V nekem razdobju je sicer Zupančičeva dramaturška publicistična delavnost popolnoma popustila in njegovi že obljubljeni članki o principih prevajanja ali o gledališču in kritiki niso nikdar izšli. Ko pa je »Tiskovna zadruga« 1927 pokrenila zgoraj omenjeno akcijo za pospešeno prodajo Shakespeara v slovenski knjigi v času, ko so po Albrechtovih ugotovitvah nekateri profesorji slovenščine po gimnazijah dopuščali, da so ob vzglednih Zupančičevih prevodih Shakespeara prebirali dijaki v nemških šolskih urah dela tega dramatika v nemških prevodih, je strnil Zupančič nekaj svojih misli o slovenskem Shakespearu v kratkem članku (Jutro 1927), ki jih je končal s preroško vizijo, izvirajočo iz njegovega osnovnega vnemanja za slovenskega Shakespeara: »Prepričan sem, da je kljub Cankarju slovenska drama v bodočnosti; znamenja kažejo in jaz jim verjamem, da ta bodočnost ni tako odmaknjena, in da bo v desetih, petnajstih letih vsaj tretjina vsakoletnega repertoarja sestavljena iz dobrih domačih del, s katerimi bo gledališko občinstvo v toplem notranjem kontaktu. In takrat bo končana zadnja, najgloblja in bistvena kriza našega odra, ki se ji pravi: oskudnost originalne dramske produkcije...«

Razprava o slovenskem Shakespearu v Londonu 1928

Delo, ki ga je izvršil Zupančič od časa, ko je prvič vzel Shakespeara v roko, mu je moralo nuditi posebno stvariteljsko zadovoljstvo, da je v vseh okoliščinah vztrajal pri njem in utrl gojiti Shakespeara v slovenskem gledališču tako na široko in v umetniški resnosti pot do razumevanja in posebnega slovenskega odrskega oblikovanja. Njegovo delo mu je priznala z uvaževanjem že naša sodobnost.

Ni pa ostalo skrito tudi v Shakespearovi domovini. Ko se je pesnik poleti 1928 vračal s kongresa Pen-klubov v Oslu, kjer je zastopal vse tri jugoslovanske klube, se je na povabilo podal v London in imel tamkaj dne 3. julija 1928 v Slovanskem institutu, čigar tajnik je bil lani umrl publicist Seton Watson, za člane instituta in povabljene goste predavanje »Shakespeare in Sloveńie«.

Predavanja se je udeležilo mnogo odličnega londonskega občinstva, med njimi angleški romanopisec in dramatik, tedanji predsednik zveze Pen-klubov John Galsworthy. Besedilo Zupančičevega predavanja, ki ga je sproti prevajal in tolmačil Janko Lavrin, nam ni natančno znano. Zupančič proti svoji nameri, da opiše za »Ljubljanski Zvon« svoje potovanje v Oslo, pri čemer bi pač moral opisati tudi svojo pot v London, rokopisa svojega potopisa tej reviji ni izročil. Zato sta nam na razpolago o Zupančičevem predavanju v Londonu samo opis v kratkem poročilu O. R. z dne 7. julija 1928 (objavljeno v Jutru 18. julija 1928) in poročilu Jankota Kotnika (v Slovincu 10. julija 1928), ki je prvotni člančič izpopolnil z natančnejšim opisom Zupančičevega bivanja v Londonu in obiska v Stratfordu pozneje (glej Nova obzorja 1950, str. 356 sl.).

Zavedajoč se svoje naloge, da govori pred občinstvom, ki večidel nima pojma o Slovincih, je Zupančič v svoji novi vlogi slovenskega kulturnega atašeja sprva na kratko opisal zgodovino Slovencev, nato pa prešel na opis naših dotedanjih srečanj s Shakespearom. Ko je opisal svoje dramaturško delo za Shakespeara med Slovinci in omenil vlogo »Hamleta« pri našem gledališkem občinstvu, je izzvala njegova izjava, da šteje Ljubljana Shakespearu med najbolj priljubljene avtorje (kadar hočemo napolniti gledališče, igramo Hamleta), navdušeno ploskanje.

Povzemajoč svoje misli o uveljavitvi klasične drame na slovenskem gledališču, ki jih je že bil pred tem objavljajl v naših listih, je izrekel nekaj misli o svojem prevajanju: njegovi prevodi da niso akademski; toda vsaka Shakespearova beseda mu je sveta in jo zato skuša prevesti točno; vprašuje se pa vendar pri vsakem stavku, kako bi to povedal Shakespeare, če bi bil rojen Slovenec. V oporo pri prevajanju mu je dejstvo, da je slovenščina za prevajanje Shakespeara izredno prikladna zaradi ritma in kratkosti verzov, v čemer je zelo podobna angleščini. Po razpravi, v kateri je odgovarjal na razna vprašanja, je Zupančič prebral odlomke svojega prevoda »Ukročene trnoglavke«.

Nedvomno je Zupančičevo delo z njegovim nastopom pred angleškimi razumniki v Londonu dobilo priznanje, ki ga za življenja še ni bil deležen slovenski pesnik. Toda njegova kulturna misija je ostala le pri izbranih vrhovih angleške slovstvene in znanstvene družbe in je ostala domala publicistično neizkoriščena v Londonu in pri nas doma.

Ce končam ta kratki obris Zupančičevega življenjskega dela, naj ga končam s pesnikovo željo, ki jo je izrekel ob svoji sedemdesetletnici 1948, da bi rad izpopolnil Shakespeara, popravil, približal originalu, približal izraz svojemu jezikovnemu znanju, da bi dal čim popolneje in čim več Shakespeara Slovencem in z njim nekako oblikovan slovenski jezik. Zelja se mu je izpolnila le deloma s pregledano izdajo njegovih prevodov Shakespearovih del, kolikor so izšli do njegove smrti pri Državni založbi Slovenije v Ljubljani.

JUBILEJ PROF. OSIPA ŠESTA

23. marca je praznoval v Operi svoj jubilej štiridesetletnega umetniškega delovanja. Sedaj je prof. Šest že dolgo časa operni režiser, vendar ima za našo Dramo tako velike zasluge, da se ga mora ob tej priliki s spoštovanjem spominjati tudi naš list.

Prof. Šest je bil več kot 20 let glavni režiser in tako rekoč umetniški vodja našega dramskega gledališča. Večina dramskega repertoarja zadnjih dvajsetih let je bila v njegovih rokah. Koliko dela, truda, težav, uspehov in razočaranj to pomeni, ve le tisti, kdor je gledal gledališče od blizu.

Prof. Šest je bil posrednik v izbiri repertoarja in v načinu režije ter umetniškega gledanja na gledališče med Dunajem in Ljubljano ter med Prago in Ljubljano. On nam je prinesel iz Rusije mnogo ruskih del, iz Prage čeških, z Dunaja pa nemških in drugih. Če hočemo označiti umetniški pomen prof. Šesta, moramo reči, da ima on nekaj svetski pogled na teater.

Poglejmo samo njegovega »Hamleta«. Tu se vidi ne samo veliko razumevanje Shakespeara, temveč je režiser Šest vsakemu igralcu dodelil tako vlogo, da jo je z veseljem in z uspehom odigral. Ta »Hamlet« je bil praznik našega gledališča in za tega »Hamleta« velja Zupančičev stavek: »Hamlet je postal slovenska narodna igra.« O probojnem uspehu tega Hamleta nam danes ni mogoče govoriti, ker takih uspehov že dolgo ni bilo v naši Drami. In če bi prof. Šest ne režiral ničesar drugega kot tega Hamleta, bi se ga morali danes z občudovanjem spominjati. Vsi Shakespearci, kar jih je bilo zadnjih dvajset let, so bili v rokah njegove režije. Njegova zasluga je, da se je Shakespeare udomačil v naši Drami.

Od drugih režij omenimo posebno Büchnerjevi drami »Vojček« in »Dantonova smrt«. Posebno uspela je bila njegova režija tudi v Galsworthyjevi »Borbi«. Vseh njegovih režij tu ne moremo naštevati, saj jih boste našli v opnem Gledališkem listu.

Umetniško delo prof. Sesta označuje doslednost, stvaren pogled na igro, izbran okus, najbolj pa strogo nasproti igralcem, prav v isti meri kakor proti samemu sebi.

Prof. Sest je poleg Milana Skrbinška najstarejši slovenski dramski učitelj. Tudi tu se je pokazal kot zelo strogega in doslednega. Toda učenci so mu sledili, ker so vedeli, da so v preizkušnih rokah. Sedaj je naš slavljenc potujoči režiser v ljubljanski Operi, v Sarajevu, Varaždinu in Osijeku. Povsod žanje velike uspehe.

Nekoč sem čital zanimivo gledališko zgodbo:

»Star gledališki umetnik in režiser vzame včasih v roko najdebelejši in najnovejši slovenski slovar, lista v njem in išče dolgo v noč in drugi dan in se končno zgrudi v onemoglosti, boleti in krčih. Pokličejo zdravnika in ga začne otipavati in osluškavati, končno ga z vsem svojim znanjem toliko oživi, da ga vpraša, kaj in kje ga boli.

Stari režiser, onemogel in uničen, pokaže na slovar in vzdihne samo tole: Iskal sem besedo »hvaležnost«.

Domači si oddahnejo, zdravnik pa kima z glavo in obupan odide brez besede in brez zdrvil.

Naša Drama se ob tem redkem jubileju spominja slavljenca prof. Sesta s hvaležnostjo in spoštovanjem.

Fr. L.

SLOVENSKI IGRALEC JOSIP PLUT (1891—1952)

Dne 11. februarja 1952 je po daljši, težki bolezni v sanatoriju Novo Celje v 61. letu svoje starosti umrl **Josip Plut**, dolgoletni član Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Plut je bil med tistimi slovenskimi gledališkimi navdušenci, ki so tik pred prvo svetovno vojno in tik pred takratnim zatonom Slovenskega deželnega gledališča v Ljubljani zamenjali svoje odrsko diletantovanje z rednim članstvom pri slovenskem poklicnem gledališču. Po poklicu je bil mehanik, toda drugi klic ga je vabil v gledališče in Plut se mu je pripravljen odzval. Že v sezoni 1909-10 je pri krstni predstavi Shakespearovega Julija Cezarja v Nučičevi režiji nastopil v vlogi Oktavijevega sluga. S sezono 1911-12 je postal redni član dramskega osebja, potem ko je uspešno končal domačo dramatično šolo.

17. septembra 1911 je bila javna produkcija Dramatične šole z uprizoritvijo Anzengruberjeve »Četrte božje zapovedi«. Plut je igral vlogo zasebnika in hišnega posestnika Antona Klobučarja. Z njim vred so tedaj končali šolo in nastopili pri produkciji nekdanji člani našega gledališča Prek, Strukelj, Gorjupova in drugi, med katerimi moramo posebej navesti članico obnovljenega Slovenskega narodnega gledališča v Trstu Angelo Rakarjevo. Ko je poročevalec »Slov. Naroda« poročal o nadobudnem nastopu novih gledaliških talentov, je ocenil Pluta takole: »... nam je znanec že iz prejšnjih diletantskih prireditev. Sedaj je predsedal od komike na karakterje in ta poskus se mu je še precej dobro obnesel... G. Plut je epizodist slovenskega gledališča.«

Malokomu je ocenjevalec že po prvem nastopu tako določno napovedal njegovo gledališko usodo kakor Plutu neznani poročevalec. V sezoni 1911-12 je Plut res odigral vrsto epizod v drami in opereti: v Shakespearovih »Veselih ženah Windsorskih« Nyma, v Sofoklejevi »Antigoni« 5. starca, v domačih igrah je bil čevljar Krivec v »Desetem bratu«, kmet Jež v »Divjem

lovca», v »Tovarni« vratar Zbrigaj, v »Rokovnjačih« France, hlapec na Paleževini itd. V drugi polovici 1912 je odšel k vojakom v kader in ostal v vojaški službi do konca razpada Avstrije 1918.

Ko se je vrnil v obnovljeno slovensko Narodno gledališče, se je ob epizodah povzpел do šarž v smislu poudarjenih manjših vlog. Mimo tega, da je s svojo drastično komiko sodeloval v opereti, se je s svojimi šaržami v razviti skupinski igri dramskega ansambla med obema vojnama prenekaterikrat kakovostno uveljavil. Naj spomnimo na njegovega dacarja v »Pohujšanju«, Piska v »Hlapcih«, mizarja Smuka v »Snu kresne noči«, služabnika Dromia Sirakušana v »Komediji zmešnjave«, prvega in drugega grobarja v »Hamletu«, vlogo leva v Shawovi komediji »Androklus in lev« itd., komaj pregledno vrsto njegovih vlog.

Poleg tega se je udeleževal v igralski organizaciji, pred leti je bil nekaj časa upravnik »Gledališkega lista«. Po upokojitvi 1946 je še organizatorično pomagal pri prvem slovenskem filmu »Na svoji zemlji«.

Plutova igra je bila prenekaterikrat doživeta v igralski resničnosti, zato se je mogel s svojimi šaržami v gojeni skupinski igri našega ansambla odlično uveljaviti brez posebnih pretenzij, četudi je njegova komika včasih presegla ustrezajoči okvir. Zato bodo nekatere njegove vloge še dolgo ostale v svežem spominu.

Naj v miru počiva!

Jt

SPOMINU JOSIPA PLUTA

Polonca Juvanova, Josip Plut...

S Plutom se je podrla ena najstarejših kulis našega gledališča. Ni bila največja, toda bila je zelo značilna. Josip Plut je bil mojster malih vlog. To pomeni veliko. Zakaj velike vloge se ne merijo po dolžini besedila, temveč po tehtnosti in izgrajenosti. Josip Plut je bil v tem velik mojster. Mi ne smemo meriti vlog po tako imenovanih »glavnih vlogah«, glavne vloge so za nas še tako majhne, toda opažene dobre vloge. Jože Plut je bil v tem edin primer pokojnega Ločnika. Ona pripada k stari šoli, ki se je vzgojila iz preprostih nešolanih obrtnikov. Mi imamo še tukaj v naši drami nekaj starejših igralcev, ki so bili vsi obrtniki in ki delajo čast naši Drami. Josip Plut je prišel iz mehanične delavnice tvrdke Gorec naravnost v bivšo areno Narodnega doma. Tam je postal učenec Hinka Nučiča, Molka in Premka. Kmalu nato se jim je pridružil tudi iz Zagreba došli Ločnik. To je bila prva skupina slovenskih igralcev, ki so se brez šole, pod spretnim vodstvom svojih dobrih učiteljev Nučiča, Borštnika, Danilove in drugih tako uspešno uveljavili, da jih lahko štejemo med prve pionirje slovenskega gledališča. Mi jim te slave ne moremo zamolčati. Če smo komu kaj hvaležni pri slovenskem gledališču, moramo biti hvaležni ravno tem neizšolanim, toda navdušenim igralcem.

Igralski značaj Josipa Pluta je bil v tem, da je kazal povsod v vsaki vlogi nekako zagrenjenost, toda bistro opazovanje značajev, bil je eden izmed tistih redkih igralcev, ki ni v nobeni vlogi odpovedal, ki je povsod do skrajnosti izrabljaj svoje besedilo. On ni nikjer napačno podajal besedila. Bil je skromen, toda strog proti soigralcem, toda tudi proti samemu sebi. Ni mogoče opisati njegove pretirane natančnosti v maski, v obleki in v vsem ponašanju na odru. Jaz sem bil dolgo let z njim skupaj v garderobi, v kateri se je zadnjikrat šminkal veliki mojster Ignacij Borštnik. Plut sam

je bil njegov največji oboževatelj. Dobro se spominjam, kako me je zmerjal, preden sem šel na oder: »Kaj, ali je to maska, ali je to sploh maska? In kako si napravljen! Mene je sram, če bi šel tak na oder!« Jaz sem si takoj šel popraviti masko in obleko. Ko smo pri igri »Princeska in pastirček« (Pavel Golia) igrali veterane in smo slabo igrali, je Plut ogorčeno zavpil za kulisami: »Sramota, to pa spet ne gre!« Tak velik čut do teatra, tako veliko ljubezen do stvarnosti, do resnosti pri odru je imel pokojni Josip Plut. Tega ni mogoče povedati, kakšen umetniški strogi natančnejš je bil pokojni Plut. Če bi hoteli naštetati vsaj nekaj vlog njegove dolge umetniške gledališke poti, bi našteali samo par vlog. Naštejmo samo dve vlogi iz Cankarja, to je dacar iz »Pohujšanja. Kakšna čudovita vloga je bila to! Zakrknjenost, hinavstvo, pijanstvo, pokvarjenost, skrajno slovensko dacarstvo je bilo v tej obliki. Ni mogoče misliti, da bi dacar bil igralec, temveč da so ga pripeljali naravnost iz vrhniškega okraja. Ta dacar ni vzbujal toliko smeha kot ogorčenja nad vso našo podeželsko pokvarjenostjo. Nepozaben lik. Druga njegova podoba iz Cankarjevih »Hlapcev« je bil Pisek. Ta ubogi pijanček, ta klavnost, v katero je Cankar položil vso našo slovensko žalost, ni mogla najti boljšega igralca kakor v Plutu. Če se mu smem oddolžiti in zahvaliti, ga moram omeniti tudi kot berača Kristofa v »Glavnem dobitku«. Taka preprostost, taka resničnost, da jo najdeš samo kje daleč še na kmetih, ne pa v mestu, kaj šele v gledališču.

Plut je bil oster opazovalec majhnih ljudi in te je on tudi na odru podajal. Takih igralcev nam je zelo treba, zakaj igralcev za velike vloge se vedno najde. Naše gledališče pa potrebuje igralcev za majhne vloge, ker s tem gledališče raste, na tem gledališče stoji.

Bil je lep zimski dan. Snega veliko, sonce je sijalo. Hotel sem na Rožnik. Ko pridem do vile Kredarice, zaslišim za sabo glas: »Lipah, kam pa ti?« »Na Rožnik«, sem rekel. Bil je Plut. »Prav imaš, kaj bi vedno sedel v prostih dnevih pri Dalmatincu, na zrak, v naravo! Tudi jaz sem se namenil na Rožnik.« In tako hodiva na Rožnik. Ze na sredi poti se Plut oznoji in reče: »Kako vroče sonce je, kaj.« Jaz mu rečem »kar naprej« in tako prideva na prvi vrh Rožnika, še daleč od gostilne. Tam me zagradi Plut z besedo: »Kaj ti misliš kar naprej do gostilne?« Jaz mu rečem »seveda«. Plut: »To pa že ne gre, nisem mislil, da si tak.« Jaz mu odgovorim: »Ce sva že rekla, da greva na Rožnik, greva do gostilne, do Cankarja.« Plut ogorčeno: »Saj sem vedel kakšen si, s tabo ne grem več« in se je obrnil in je odšel. Meni je bilo hudo, jaz sem se obrnil in vidim, da se je Plut tudi obrnil. Nič ni govoril, ampak jaz sem šel za njim in ni bilo dobre pol ure, ko sva že sedela v Novi ulici pri Dalmatincu, pila tam vino, jedla ribice in prav nič več mislila na Rožnik.

Nepozabni prvi grobar v »Hamletu«, katerega sem tudi sam igral, in ki ga nisem nikdar dosegel v taki meri kot Plut, in ki mu ga moram v njegovo slavo priznati, je zdaj v grobu.

Slava njegovemu spominu, slava mojstru malih vlog. Ljubljana ga ne bo pozabila.

Fran Lipah

Cena Gledališkega lista din 30.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. — Urednik: Ivan Jerman. — Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.