

Bernard Shaw

# Ponovno dovršeni *Cymbeline*: Varijacija Shakespeareova završetka<sup>1</sup>

Postupak poboljšavanja Shakespeareovih komada, osobito kad se radi o tome da ih se opskrbi onim što zove sretnim završetkom, star je i uhodan i britanska ga je publika prihvaćala bez protesta. Kada je gospodin Harley Granville-Barker, slijedeći neke očajničke eksperimente pokojnog Williama Poela, uveo potresne novosti izvođenja komada na Londonskom West Endu upravo onako kako ih je Shakespeare napisao, tada je uistinu došlo do prigovora; no izvedba je bila izvan kazališta te nije izazvala pobunu. Ipak, to je pokrenulo novu teoriju o uprizorenju Shakespeareovih komada. Dotad se podrazumijevalo da svatko iza scene u kazalištu sigurno zna bolje no Shakespeare kako bi komadi trebali biti napisani, upravo kao što se danas u holivudskim studijima smatra da svatko u filmskom studiju zna bolje nego ijedan profesionalni pisac kako bi komad trebao biti snimljen. Međutim, užitek koji su pružile produkcije gospodina Granvillea-Barkera potreslo je to uvjerenje u kazalištu; a praznovjerje da su Shakespeareovi komadi onako kako ih je on napisao neizvodljivi na pozornici, na kojoj je izvođen sretan kraj u *Kralju Learu*, Cibberovom *Richardu III.*, ljubavnoj sceni u grobnici Capuletijevih između Romea i Julije prije no što otrov počne djelovati, i koja je doživjela vrhunac u sirovom literarnom masakriranju uspješno nametnutom publici i kritičarima Shakespeareovih djela kao što su

Henry Irving i Augustin Daly na kraju prošlog, (devetnaestog) stoljeća, na trenutak je teško diskreditirana. Zato se može postaviti pitanje zašto sam ja, koji sam se oduvijek žestoko borio protiv tog praznovjerja kada sam bio novinarski kritičar, trebao počinuti podmetnuti peti čin u *Cymbelineu*, i učiniti ga također, a i napraviti ga tako, ne kao cijeli književni *jeu d'esprit*, nego odgovorom na aktualnu hitnost u kazalištu kada se predlaže oživjeti *Cymbelinea* i to ništa manje nego u svetom mjestu Shakespeareova memorijalnog teatra u Stratford-upon-Avonu.

*Cymbeline* se, premda je jedan od najboljih Shakespeareovih kasnih komada koji se sada uprizoruje, raspada u posljednjem činu. Zapravo sam sâm otvorio tu temu nepromišljeno rekavši da bi oživljavanje komada bilo u redu ako bih za njega napisao posljednji čin. Na moje iznenađenje to je bogohuljenje prihvaćeno s oduševljenjem; a s obzirom na to da ni odobravanje kao ni prijedlog, nisu bili potpuna šala, kapric me počeo proganjati, i ustrajao je sve dok ga nisam egzorcirao ispisavši novi kraj.

Drugo sam iznenađenje doživio kad sam počeo pažljivo iščitavati izvorni posljednji čin. Nisam to napravio mnogo

godina, i bio sam pod uobičajenim dojmom da se radi o poslu u kojem je sudjelovalo nekoliko ruku, uključujući i viziju u zatvoru koju su popratili komadići prilično smiješnih loših stihova.

Za tu procjenu nisam imao nikakva opravdanja ni isprike. Sigurno je bila takva zbog posljednjeg ponovnog izvođenja komada u kazalištu Lyceum, kad je Irving, kao Jachim, ikona romantične melankolije, satima stajao nijem na pozornici (kako se činilo) dok su se ostali mučili kroz niz *dénouements* porazne dosade u kojima su likovi izgubili svu svoju životnost i nisu imali što drugo raditi no identificirati se prema madežima na svojim vratovima ili objasnjavati zašto nisu mrtvi. Vizija i stihovi bili su isječeni kao da se to podrazumijeva; a ja sam na tome neznalački zahvalio Nebesima.

Kada sam pročitao čin, kao što sam već rekao, shvatio sam da je moje poimanje da je to popločani *pasticcio* drugin rukama bio neoprostiva glupost. Čin je pravi Shakespeare do posljednje točke, a i kasno Shakespeareovo razdoblje verbalnog umijeća.

Loš stih nije loš stih: to je maska pretvorena u stihove, na Shakespeareov bezbrižan divlji način, s Jupiterom kao *deux ex machina*, orlom i svim drugim, uvedenim kao prizor s Ceresom u *Oluji*, da bi se udovoljilo Kralju, ili možda zbog uvedene neodoljive mode, upravo kao što su sve velike operne kuće na kontinentu upotrebljavale balet da bude *de rigueur*. Gounod je trebao uvesti jedan u svoga Fausta, a Wagner u Tannhäusera, prije no što ih se moglo postaviti u Grand Opéri u Parizu. Tako je, pretpostavljam, i Shakespeare morao zamaskirati *Cymbelinea*. Izveden kao takav, s prikladnom glazbom i dovoljno slikovita sjaja, nije samo zabavan na pozornici nego, i sa Shakespeareovim obilježjem komičnog zatvorskog čuvara, upravo je ono što spašava posljednji čin.

Bez toga taj je čin dosadan niz neiznenađujućih *dénouements* zaslađenih neiskrenom sentimentalnošću nakon smiješne bitke na pozornici. S jednom iznimkom likovi nestaju i ne ostavljaju ništa do lutaka koje se do te mjere vuče uokolo kao karte u pasijansu sve dok se ne riješe svih osim jedne. Izuzetak je junak, ili prije suprug junakinje, Leonatus Posthumus. Pokojni Charles Charrington, koji je sa suprugom Janet Achurch probio led za Ibsena u

*Cymbeline* se, premda je jedan od najboljih Shakespeareovih kasnih komada koji se sada uprizoruje, raspada u posljednjem činu.

Engleskoj, običavao je navoditi Posthumusa kao Shakespeareovu anticipaciju svog norveškog suparnika. Naravno, nakon što je bio teatarski konvencionalan do te mjere da je naredio umorstvo supruge, počinje kritizirati, poput gđe Alving u *Duhovima*, ropstvo kao neljudski ideal bračne vjernosti koja ga je dovela do zle krajnosti. Moglo bi se reći da je on jedini lik koji u posljednjem činu ostaje stvarno živ, i s obzirom na to da ga ne mogu učiniti boljim ostavio sam njegovu ulogu uglavnom netaknutom. Ne ispričavam se za svoj pokušaj da druge dovedem u dramatičnu aktivnost i individualnost.

Volio bih da sam zadržao Corneliusa kao predstavnika Shakespeareova osjetljivog i znanstvenog gnušanja nad vivisekcijom. No kako on nema ništa za reći, osim da je Kraljica mrtva, i nitko se ne može brinuti je li ona živa ili ne, ostavio sam ga s njom u kutiji lutaka s kojima sam završio.

Nemilosrdno sam izbacio iznenađenja koja više nikoga ne iznenađuju. Uistinu nisam mogao biti pribran kod identifikacije Guideriusa prema madežu na njegovu vratu. Taj je izum skršio Maddison Morton, nekad poznati pisac farsa, kojeg su svi zaboravili osim gospodina Gordona Craiga i mene. U Mortonovom remek djelu, *Box and Cox*, Box pita Coxa ima li znak u obliku jagode na svojoj lijevoj ruci. „Ne“, odgovara Cox. „Onda ti nisi moj odavno nestali brat“ kaže Box i tada padaju jedan drugome u naručaj i farsu sretno dovršavaju. Moglo bi se poželjeti da je Guiderius anticipirao Coxa.

Zaplet je oduvijek prokletstvo ozbiljne drame, kao i svake ozbiljne literature. Tako je i razumljivo da ga ni Shakespeare nikad nije mogao smisliti. Nesrećom, umjesto da prihvati mig Prirode i odbaci zaplete, posuđivao ih je posvuda i upao u nepriliku moravši ih razotkriti u posljednjem činu, osobito u *Dva plemića iz Verone* i *Cymbelineu*. Djetinjastiji gledatelji možda su se i mogli razveseliti otkriću da su Polydore i Cadwal Imogenina dugo nestala bra-

<sup>1</sup> Bernard Shaw (1946) „Cymbeline Refined: A Variation on Shakespeare's Ending“ u *Geneva, Cymbeline, & Good King Charles*, London: Constable and Company Limited

ća, Cymbelineovi dugo izgubljeni sinovi; a da je Jachimo sad pokajnik sasvim nenalik prijašnjem sebi; te da je Imogen toliko savjesna da s nježnom poslušnošću prihvaća suprugov pokušaj da je da ubiti. Ne mogu sudjelovati u tim infantilnim veseljima. Zainteresiravši se za Jachima, za Imogen, pa čak i za dva davno izgubljena princa, želio sam znati kako bi reagirali njihovi likovi na *éclaircissement* koji slijedi bitku. Jedini način da zadovoljim tu znatiželju bio je da ponovno napišem čin kako ga je mogao napisati Shakespeare da je djelovao kao post-Ibsen i post-Shaw umjesto post-Marlowe.

Radeći tako, morao sam slijediti Shakespeareov stihovni obrazac da bih uskladio 89 stihova Shakespeareova teksta koji sam zadržao. To mi je bilo lako. Naime, kad sam bio dijete knjiga koja me je veselila bio je ilustrirani Shakespeare, sa slikama i dva-tri stiha teksta ispod njih na svakoj trećoj ili četvrtoj stranici. Otad mi je Shakespeareov stih bio prirodan oblik književnog izraza kao i engleski na kojem sam odrastao u Dublinu, ili posljednja londonska dijaloška moda. To je toliko lagano, tako da ako je to bilo moguće zadržati, to bi onda bilo usmrćivanjem burleskom Toma Thumba, Chrononhotonthologosom i Bombastesom Furiosom. Međutim, Shakespeare će preživjeti bilo kakvu moguću krajnost karikature.

Sad ću osuditi najžešću raspravu koja se odnosi na uplitanje u remek-djela. Sve što mogu reći jest da je izazov da se to učini, a ponekad i okolnosti koje to traže, neodoljiv. Rezultati su različiti. Kada osrednji umjetnik nastoji poboljšati veliko umjetničko djelo, učinak je ridiculozan ili samo prezira vrjedan. Kada izmjena ošteti original, kao kada loš slikar ponovno slika Velazqueza ili Rembrandta, počinjen je zločin. Kada je izmijenjeni rad prodan ili izložen kao original, prijevara je kažnjiva. No kad se radi o potpunoj krivotvorini, kao u slučaju irskog komada Vortigern, koji je bio vrlo slavjen i na kraju i izveden kao Shakespeareov komad, afera nadilazi sferu zločina i postaje poučna šala.

No što s mnogim dobrim i priznatim varijacijama? Što s dodacima koje je Mozart stavio u partituru Handelovog *Mesije*? Elgar koji je obožavao Handela, te je neobuzdano prezirao i manja uplitanja, volio je Mozartove varijacije, odbacio je svaku čistunsku kritiku smatrajući da je

Zaplet je oduvijek prokletstvo ozbiljne drame, kao i svake ozbiljne literature. Tako je i razumljivo da ga ni Shakespeare nikad nije mogao smisliti.

Handel mora imati izvanvremenske ekvivalente. Kada je Spontini tijekom posjeta Dresdenu otkrio da je Wagner dodao trombonske dijelove njegovim zborovima, zahvalno ih je prihvatio. Brojne su Mozartove i Beethovenove varijacije drugih kompozitora, a da se i ne govori o Bachu i Handelu, koji su svirali *Old Harry* na bilo način koji ih je zabavljao. Bi li se danas itko sjećao Diabellijeva vulgarnog valcera da nije Beethovenovih nevjerojatnih varijacija, od kojih je također jedna na temu iz *Don Giovannija*?

A sada razmotrite i praksu samog Shakespearea. Tolstoj je izjavio da je izvorni Lear superiorniji u odnosu na Shakespeareovo ponovno prtljanje, koje je prezirao kao nemoralno. Nikad se nitko nije s njim složio. Bi li bilo zadovoljstva da Shakespeare nije imao pravo modernizirati Hamleta? Da je pokvario oba komada, to bi bio razlog njihova oživljavanja bez Shakespeareove transfiguracije, ali ne i za upitnost Shakespeareova prava da ih stvori na svoj način.

U skladu s tim ne dvojim i ne ispričavam se da uživam u varijaciji posljednjeg čina Cymbelinea. Istodobno stojim prema Shakespeareu kao Mozart prema Handelu ili Wagner prema Beethovenu. Poput Mozarta, nisam se zatvorio u pisanje dodataka kao šegrt: varijacije su mi bujne. Poput Wagnera koji se bavio Gluckovom uvertirom u *Ifigeniji u Aulidi* i ja sam napisao novi kraj zbog njega samog. Beethovenova *Deveta simfonija* među vrhunskim je klasičnim remek-djelima; ali da je Wagner bio dovoljno star u svojim dresdenskim danima da cijeli rad opskrbi značajnijim krajem, ne bih ga obeshrabrio; jer moram se složiti s Verdijem da je sadašnji kraj, premda intenzivno beethovenški, u izvedbi vrišteći glas koji uništava užitak.

Moglo bi me se upitati zašto su svi moji primjeri glazbeni umjesto književni. Nije li zaplet taj koji književne kritičare izvlači iz njihovih dubina? Pa dobro, može to imati dobar učinak; ali nije mi to cilj. To je zato, pretpostavljam, što se glazba uzdigla do visokog ranga literaturom šesnaestog

stojeća. Ne mogu se pretvarati da se previše brinem o onom što je Nat Lee učinio u svom pokušaju da dodijeli restauraciju otmjenosti Shakespeareu ili Thomasu Corneilleu u cenzuriranju Molièrova *Festin de Pierre*, ili bilo kojeg drugog literarnog prethodnika, premda sam malo posramljen jer sam zatečen u društvu onih koji su to počinili. Međutim, prilično mi je stalo do onog što je Mozart učinio Handelu, i Wagner Glucku; a i čini mi se da bi raspravljanje o umjetničkoj moralnosti mog alternativnog završetka, bez reference o njima bio gubitak vremena. U svakom slučaju, ono što sam učinio, učinio sam; i na tome moram ostati.

Istodobno stojim prema Shakespeareu kao Mozart prema Handelu ili Wagner prema Beethovenu.

Neću gurati svoju verziju menadžerima da izvedu *Cymbelinea* ako imaju hrabrosti i dobar razlog da insceniraju izvornik riječ po riječ kakvim ga je ostavio Shakespeare, i sredstva da ga opravdaju. No ako dvoje, i skloni su kompromisima da izostave maskeradu i komičnog zatvorskog čuvara te osakate ostalo, kao što to znaju raditi, bez oklijevanja im preporučujem svoju verziju. Publika neće prepoznati razliku; a ono nekoliko kritičara koji su čitali *Cymbelinea* bit će i previše zahvalni zbog moga kraćenja posljednjeg čina da bi se žalili.

G.B.S.  
Ayot Saint Lawrence  
prosinac 1945.

S engleskoga prevela: Ljiljana Filipović