

ВЛАДЕТА ЈАНКОВИЋ

ПОЗОРИШНА ПОСЛА

(огледи)

Copyright © 2025, Владета Јанковић
Copyright © овог издања 2025, ЛАГУНА

Илустрације на насловној страни:

Адолф Шретер: *Фалсџаф и њејов љаж* (1867)

Вилхелм Кандлер: *Рим, поглед на Колосеум* (1896)

ПОЗОРИШНА ПОСЛА

Садржај

Реч унапред	9
-----------------------	---

1.

Историјски и књижевни преци	
сер Џона Фалстафа	13
О <i>Млејачком ђрјовцу</i> и антисемитизму	22
Бихнеров <i>Војцек</i> – могуће значење	30
О значењу и значају Гогољевог <i>Ревизора</i>	34
Прилог тумачењу хамлетовског мотива у <i>Галебу</i> .	50
Михизова драма идеја	64
Пекић и позориште	70
Драмски опус Драгослава Михаиловића	77
Традиција и индивидуални таленат	95
Подсећање на Бају Бачића	102
Пледоаје за одговорну позоришну критику	105

О политичким забранама у позоришту.	120
Парадокс о режији	128

2.

<i>Алкесѝида</i>	143
<i>Хамлеѝ</i>	146
<i>Цар Егѝи и Хекаѝа</i>	150
<i>Santa Maria della Salute</i>	153
Регистар имена	159
О писцу.	163

РЕЧ УНАПРЕД

Ова књига обухвата избор благо редигованих текстова који су објављени током ауторовог вишедеценијског присуства у књижевном и позоришном животу, а посебно у универзитетској настави, где је предавао и Упоредну историју европске драме.

У првом одељку то су једним делом огледи књижевноисторијског усмерења подстакнути светским наслеђем, другим делом се баве драмским стваралаштвом тројице домаћих писаца, са којима је аутор имао привилегију и личне блискости, док су два записа посвећена сећању на двојицу драгих глумаца. У већој мери теоријски карактер имају текстови о политичким забранама у позоришту, а посебно крајем прошлог века у нашој средини, као и онај о одговорностима позоришне критике. У домену чисте теорије је оглед о односу позоришне режије и изворног драмског текста, заправо о давању материјалног, рекло би се – плотског, облика једној чисто духовној творевини,

са основном идејом да је изворни пишчев производ у најдубљем слоју смисла, у самој својој суштини, неповредив. Шта год режија током „оваплоћења“ чинила са текстом (а те слободе су данас безобалне), језгро првобитне уметничке истине опстаје, као што опиљак златне полуге остаје злато.

Као аргумент у прилог овом ауторовом уверењу требало би да послужи неколико одломака из његових позоришних критика у другом одељку, који књигу затварају.

В. Ј.

1

ИСТОРИЈСКИ И КЊИЖЕВНИ ПРЕЦИ СЕР ЏОНА ФАЛСТАФА

О Фалстафу, једној од најсјајнијих звезда из галаксије Шекспирових ликова, писано је веома много, али се питање његовог књижевноисторијског порекла још увек не може сматрати потпуно решеним. Најлакше је (и то се обично чини) посматрати овог хвалишу и набеђеног убојицу као најуспелијег представника групе Шекспирових ликова који очигледно припадају лози хвалисавих војника. Они најдаље порекло воде од Аристофанових *алазона* (разметљиваца), преко Менандрових Полемона и Бијанта из новоатичке комедије, до најшире познатих античких изданака какви су Теренцијев Гнатон и, још више, Плаутов Пиргополиник. Постоје и њихове многобројне реплике у италијанској, француској и шпанској ренесансној комедији. Према оваквој генеалогiji, Фалстаф би унутар Шекспировог опуса требало да буде најближи рођак Дон Адријана де Армада из *Изјубљеної љубавної ишруда*, Парола из *Све је добро ишло се добро сврши*,

Бардолфа из оба дела *Хенрија IV*, из *Хенрија V* и из *Веселих жена виндзорских*, као и Пиштоља, који се јавља у оба последња комада, али само у првом делу *Хенрија IV*.

Међутим, без резерве сврстати Фалстафа у категорију комичних хвалисавих војника значило би грубо поједноставити ствар. У сваком случају, пре но што се отвори питање сценског типа којем би сер Џон могао припадати, требало би узети у обзир неоспорну чињеницу да се Шекспир, обликујући свог јунака, првобитно по свој прилици надахнуо неким историјским личностима. Ово се у првом реду односи на сер Џона Олдкасла, који је заиста био пратилац и другар Хенрија V у време његове распусне младости. Тај племић, који је као лорд Кобхам био и члан Парламента, касније је постао јеретик, ковао заверу против краља и завршио на вешалима (упркос томе што се зна да је Хенри V учинио све да га заштити*). У анонимној драми *Славне победе Хенрија V* (*The Famous Victories of Henry V*), изведеној око 1590, коју је Шекспир без сумње користио за своје хронике, Олдкасл се јавља као лик, па се под тим именом чак нашао и у првобитној верзији Шекспировог *Хенрија IV*. Међутим, приказивање Олдкасла као пијандуре, кукавице и кловна увредило је тада моћну породицу Кобхам, па је Шекспир у прво штампано издање унео име Фалстаф, а у епилог другог дела чак и речи „Oldcastle died a martyr and this is not the man“.**

* Упор. *Encyclopaedia Britannica*, s.v. Oldcastle, Sir John, XVI, стр. 760.

** „Олдкасл је умро мученичком смрћу, па према томе, он није Фалстаф.“ *Henry IV*, Part 2, епилог. Превод Ж. Симића и С. Пандуровића.

Овде долазимо до друге историјске личности која је морала бити од утицаја на настанак Шекспировог јунака. То је био сер Џон Фастолф, племић, војник и пословни човек, који је за владе Хенрија V и Хенрија VI командовао неким енглеским трупaма у Француској. Тамо је 1429, код Патеа, претрпео један тежи пораз, па је касније имао озбиљних тешкоћа да докаже како није нечасно побегао. Овај историјски Џон Фастолф помиње се под тим именом и код Шекспира, у првом делу *Хенрија IV* (IV, 1). Како је он био познат и као власник чувене крчме *Код вејрове љаве*, то је – заједно са традицијом о нејуначком држању у бици – могло да одигра извесну улогу када је Шекспир морао да нађе име за свог јунака који се више није могао звати Олдкасл.

Осим ове историјске основе за настанак Фалстафовог лика, свакако постоји и низ књижевноисторијских утицаја који су могли деловати приликом обликовања те необично сложене творевине. По преовлађујућем мишљењу, Фалстаф је проистекао из отеловљења порока Вајса (Vice) из средњовековних моралитета, али се Шекспир у исто време сигурно користио ренесансном комедијом, Раблеом и, то без икакве сумње, посматрањем појединаца међу савременицима. Јасно је, најзад, да су на лик дебелог витеза велики утицај извршили и неки антички комични прототипови. Сам лик Фалстафа је својом колосалном животношћу далеко надрастао све различите утицаје који су, у већој или мањој мери, допринели његовом обликовању. Да би се они, тако стопљени, колико-толико разлучили, потребно је упустити се у нешто детаљнију анализу.

Џон Фалстаф се јавља у оба дела *Хенрија IV* и у *Веселим женама виндзорским*. Његов лик је толико уверљив да је у *Хенрију IV* комични заплет везан за његове појаве и подухвате у великој мери у други план потиснуо главни, историјски ток радње, по којем се та драма и сврстава међу хронике. Због тога се често губи из вида да Шекспир није замислио Фалстафа само као носиоца комичних елемената већ (и то вероватно у првом реду) као лик који ће бацити одређену светлост на централну фигуру принца Хала, односно краља Хенрија V. У том смислу је значајно што се Фалстаф у читавом првом делу, с изузетком једне кратке сцене, никада не јавља сам, већ увек у друштву с принцем. Његова прва појава је нарочито важна пошто се том приликом не само упознајемо са Фалстафом него и стичемо представу и о његовом односу према Халу. Ту се Фалстаф, бунован и мамуран, представља као дебела стара пијаница, брзе памети и језика, олаког схватања морала и части, као несумњив а на извештан начин ипак симпатичан опортуниста. Иако се према принцу држи слободно и нимало удворички, то ипак није однос равноправних другара: Фалстаф је у основи Халова дворска будала.* Као такав, он ужива посебне, традицијом освештане слободе, али увек води рачуна о младићевом расположењу. Он сасвим сигурно није дијаболична фигура заводника младежи, и чак се жали како је Хал, који је „способан да саблазни и свеца“**, у ствари завео њега на пут порока. У принчевом тону пак увек је присутан призив полумиришних снисходљивости.

* Т. М. Parrot, *Shakespeare's Comedy*, New York 1949, стр. 240.

** *Хенри IV*, први део, I, 2.

Наредни корак у развијању Фалстафовог лика Шекспир чини када пушта да Хал и Поинс изведу своју малу заверу (II,4), која с једне стране обелодањује кукавичлук дебелог витеза, а с друге му пружа прилику да се покаже као дрзак и маштовит лажов. То је ситуација у којој је Фалстаф ближи него игде класичном хвалисавом војнику, али га брзина реаговања и аутентична духовитост са којом се извлачи из крајње непријатне ситуације битно разликују од празноглавих дрбљиваца из античке и ренесансне традиције. С друге стране, има тренутака (бекство с места пљачке, хркање док му празне џепове, претварање да је мртав итд.) када се Фалстафова функција очевидно своди на изазивање смеха у гледалишту, што га највише приближава смешним робовима плаутовског типа. Међутим, он је увек смешнији по ономе што говори него по ономе што ради. С тим је у вези и занимљиво запажање* да Фалстаф не само што сâм готово увек говори у прози већ је тако писан и највећи број сцена у којима он суделује: Хал, на пример, у свим озбиљним призорима говори у стиху, али се држи прозе кад год је са Фалстафом. Комика Фалстафових реплика најбољег је квалитета и не заснива се искључиво (као што то код Шекспира понекад бива) на играма речи и смисаоним обртима: то су ватромети истинског духа, изражавања различитих расположења – од понесеног оптимизма до меланхоличних жалопојки, хвалисања, коментара о људској природи, политици, правди и животу. Та склоност ка филозофирању из положаја

* Parrot, *op. cit.*, стр. 244.

који се, бар по конвенцијама комедиографског жанра, не сматра прикладним јесте једна од особина које указују на Фалстафову сродност са некима од робова из новоатичке и римске традиције. Све у свему, упркос низу несумњиво негативних особина које Шекспир не пропушта да истакне, Фалстаф из првог дела *Хенрија IV* остаје неодроживо симпатичан лик.

Вероватно је да управо због тога његова судбина у другом делу исте Шекспирове хронике изазива многе распре. Међутим, пажљивије читање показује да се Шекспир – можда свестан опасности од шока који мора изазвати чувена сцена одбацивања Фалстафа – потрудио да свог јунака у другом делу осветли на нешто другачији начин, пре свега наглашавајући његов опортунизам, изражен у виду очекивања да ће, Халовим доласком на престо, он и његова дружина моћи да под окриљем власти наставе са својим неподштинама. На тај начин је припремљен приказ из последњег чина другог дела *Хенрија IV*, где Фалстаф доживљава неочекивану, али по свим законима драматургије (а можда и живота) неминовну деградацију. У тренутку када треба да наиђе нови краљ са пратњом, међу светином која очекује тај час налази се и Фалстаф са својом дружином. Он ту покровитељски обећава Плиткоумићу „I will make the King do you grace“* и уопште се понаша са разметљивошћу која ће казну учинити оправданом. Када се поворка појави, сер Џон нападно кличе и ословљава краља са „my royal Hal“ (мој краљевски Хале), „my sweet boy“

* „Постараћу се да вам краљ буде наклоњен.“ *Хенри IV*, други део, V, 5.

(мој мили дечаче) и „my heart“ (срце моје). На то овај најпре покуша да избегне сусрет с њим, а када му то не успе, смрви га оним стравично леденим говором који почиње: „I know thee not, old man: fall to thy prayers!“*

Пошто се овде опростио од сломљеног Фалстафа, Шекспир му се закратко и на посредан начин враћа у *Хенрију V*, у сцени где пријатељи сер Џона описују његову смрт. Стари грешник је умро мирно, у кревету, кајући се због свега што је починио и са бољим именом на уснама. Па ипак, Фалстафова неодољива личност и даље привлачи, као што се види из носталгичног уздаха његовог пријатеља Бардолфа: „Would I were with him, wheresome'er he is, in heaven or in hell“.**

Међутим, две или три године касније, Шекспир је васкрсао свог јунака, можда на захтев саме краљице Елизабете, која је, наводно, пожелела да види комад у којем ће дебели витез бити представљен као љубавник. Тако су, ако је веровати анегдотама, *Веселе жене виндзорске* написане за свега две недеље. У овој комедији (иначе једином Шекспировом делу чија се радња дешава у елизабетанској Енглеској***), средишно место заузима Фалстаф. Овде је он пре свега неуспешни љубавник, а битно се разликује од своје раније инкарнације по томе што губи надмоћну духовитост и шарм који су га одликовали, а постаје предмет подсмеха и грубих шала. Ту се јасно огледа утицај античких

* „Не знам те, старче: помоли се Богу!“ *Ibidem*

** „Волео бих да сам с њим, па ма где да је, било у рају или у паклу.“
Хенри V, II, 3. Превод Ж. Симића и Т. Ђукића.

*** Д. Пухало, *Историја енглеске књижевности од ѿочешака до 1700. године*, Београд 1968, стр. 105.

ликова, какви су Пиргополиник из Плаутовог *Хвали-савої војника* и Трасон из Теренцијевог *Евнуха*, чије љубавничке претензије доживљавају понижавајућу и смешну катастрофу. Исто тако, доказано је да је, поред поменутих двеју комедија, одређен утицај на Шекспира извршила и Плаутова *Казина*,* односно да је Фалстаф из *Веселих жена виндзорских* бар делимично настао по узору на Лисидама, који је можда најчистији пример типа *йохойљивої сїарца* (*senex libidinosus*) у читавој античкој комедији. Не може бити сумње да је сер Џон у *Веселим женама виндзорским* далеко сиромашнији и блеђи лик него у *Хенрију IV*: лаковерни и уображени стари похотљивац само повремено (на пример, када правда своје неуспехе, или када лаже обе своје мучитељке истовремено) и издалека подсећа на исполинског бекрију из историјске хронике, а понижења која трпи од ђифтинских жена нимало не личе на сурови али величанствени ударац који му је својевремено задала једна крунисана глава.

У закључку би се могло установити да се у лику сер Џона Фалстафа назиру трагови утицаја више стандардних сценских типова новоатичке комедије, са којима се Шекспир упознао посредством Плаута и Теренција. Као пратилац и помагач младог и разузданог принца, он се налази у улози *лукавої роба* (*servus astutus*); с тим треба довести у везу и његове духовите примедбе,

* R.B. Forsythe, *A Plautine Source of the „Merry Wives of Windsor“*, *Modern Philology*, XVIII, 1920-21, стр. 401-421, где аутор налази сличност између чак 14 Шекспирових сцена и сцена из *Казине*. Упор. такође G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1971, стр. 416.

коментаре и реплике, који су такође стандардни део репертоара те сценске маске. Као испичутура и прождрљивац, који сам нема да плати за своја задовољства, већ се налази у пратњи богате господе, Фалстаф је чанколиз (*parasitus edax*); у тој својој функцији он држи познате раблезијанске говоре, величајући задовољства обилне трпезе и добре капљице, а увек је спреман да се таквим уживањима препусти. Трећи од стандардних античких комичних типова са којима би се Фалстаф могао довести у везу свакако је *хвалисави војник* (*miles gloriosus*). При томе је од важности пре свега његов осведочени кукавичлук, а затим обичај да на речима чини незапамћене подвиге, да прича о својим јунаштвима, да прети и да потеже мач када нема потребе. Овоме, разуме се, треба додати и његово љубавничко самопоуздање. Најзад, и то пре свега у светлости *Веселих жена виндзорских*, Фалстафа треба посматрати и као *њохотљивој старца* који, уосталом као и већина хвалисавих војника, наивно наседа лажним обећањима заводљивог женскиња и, уверен у своју неодољивост, срља у смешне и понижавајуће ситуације.

Иако носи особине и функције у најмању руку ових четирију прототипова из античке комедије, Фалстаф се, наравно, не може сврстати ни у једну од тих категорија. Објединивши их у себи, заједно са особинама других узора из средњовековне драме, историјске и (вероватно) савремене стварности, сер Џон Фалстаф је остао самостална и савршено јединствена творевина, која се – попут још неколико највећих ликова светске књижевности – одупире сваком покушају коначног одређивања или сврставања.

О МЛЕТАЧКОМ ТРГОВЦУ И АНТИСЕМИТИЗМУ

Шекспиролози се слажу да је *Млетачки трговац* настао негде после јула 1596, а пре средине 1598, када је писцу било између тридесет две и тридесет четири године. Из истог периода потичу још *Многио дуке*, *Како вам драго* и *Дванаестна ноћ*.

Као што то са Шекспировим делима често бива, ни за *Млетачког трговца* није тешко установити порекло мотива. Док легенда о људском месу као залози припада античком (а пре свега оријенталном) фолклору, Шекспиру је као непосредни извор без сумње послужила збирка старих италијанских прича *Il Pecorone*, први пут објављена 1558. У италијанској бајци постоје сви елементи радње и сви најважнији ликови *Млетачког трговца*. Није много теже ни установити који су савремени догађаји утицали на Шекспира да се одлучи за овај сиже.

Јеврејско питање је за елизабетанску Енглеску било врло стварно. Иако су ортодоксни Јевреји били

протерани из земље још крајем XIII века, изван број покрштених је ипак остао. Они су по свој прилици примили хришћанство само привидно, како би избегли прогоне и протеривање, док су тајно наставили да негују своју веру и обичаје. С друге стране, тих година је јавност у Лондону са великим узбуђењем пратила аферу око извесног доктора Родерига Лопеза, покрштеног португалског Јеврејина и једног од дворских лекара. После сумњивог судског процеса Лопез је, на основу још сумњивије оптужбе за покушај тровања краљице, осуђен на смрт, а затим „обешен, распорен и рашчечен“ у Тајберну 1594. године. (Узгред, тај невероватно језиви облик извршења смртне казне, који се звао „to be hanged, drawn and quartered“, буквално „разапет коњ’ма на репове“, у Енглеској се примењивао за покушај краљеубиства током више од три века.) Случај доктора Лопеза изазвао је плиму ружних антисемитских расположења, која се осетила у свим друштвеним слојевима. Њен израз је, осим погрома, било и извођење драме Кристофера Марлоа *Малтешки Јеврејин*. Ову „чувену трагедију у пет чинова“ извело је једно од позоришта која су била директни конкуренти дружини „Глоб“, у којој је Шекспир био не само глумац и писац већ и акционар.

Због свега тога изгледа вероватно да је Шекспиров *Млетачки трговац* у доба настанка био бар у једну руку израз потребе да се узврати на помодни успех конкурентске позоришне дружине (јер је и тада, разуме се, „бизнис био бизнис“), а у другу, бар иницијално, одужење дуга антисемитском духу тренутка.

Градећи лик Шајлока, Шекспир је пред собом већ морао имати један стереотип, устаљен и признат у европској књижевности. Мржња према Јеврејима је одувек, бар номинално, била мотивисана њиховим источним грехом – богоубиством: најстарији негативци у хришћанској свести јесу подли Јуда и руља која исмева распетог Христа још у мистеријама и миракулима средњег века. Одатле до повезивања Јевреја са мрачним обредима и ритуалним убиствима није био велики корак.

Поред тих верских, идејних, психолошких и, рекли бисмо, уопште споредних разлога, антисемитизам је одувек имао и своје прозаично материјалне корене: од најдавнијих времена Јевреји су жигосани као зеленаши и лихвари. Трезвени енглески мислилац с краја XVIII века Џереми Бентам овако је објаснио овај феномен: „Они који имају одлучност да жртвују садашњост ради будућности јесу природни предмет мржње оних који су ради садашњости жртвовали будућност. Деца која су појела своје колаче природни су непријатељи деце која своје колаче још увек чувају.“ Међутим, Норман Кон, у својој историји средњовековних религиозних покрета (*The Pursuit of the Millenium*, 1957), настоји да покаже како је традиционална представа о Јеврејину као богатом гуликожи лишена правог основа. Он тврди да се, нарочито од времена крсташких ратова, привредна ситуација Јевреја у Европи нагло погоршала. Они више нису смели ни да путују као трговци пошто их је свако могао мање-више некажњено опљачкати и убити. Њима је зато давање новца под интерес остало једини отворени пут привредне делатности: на тај

начин су могли да „тргују“ не путујући, а сем тога су читаво имање држали у готовини, што је било згодно у случајевима изненадне потребе да се бекством спасава глава.

Пошто им је одузета могућност да се баве високим финансијама, Јевреји су морали да се окрену давању новца на зајам „на мало“, чиме су непосредно изазвали мржњу најширих маса. Припадници Мојсијеве вере нашли су се тако у положају изоловане друштвене заједнице, са свих страна окружене непријатељством, која је без престанка морала да се бори за опстанак. Масе заражене антисемитским бесом нису правиле никакву разлику међу Јеврејима: у погромима нису страдавали само лихвари, већ сваки Јеврејин којег би се руља дочепала. С друге стране, сваки Јеврејин који би се покрстио бивао је поштеђен, пошто се сматрало да је потпуно искорењен демонски део његове природе, без обзира на то да ли је иначе зеленаш или обичан сиромаш. На основу отприлике таквог расуђивања, Норман Кон закључује да антисемитизам у суштини није, нити је икад био, израз отпора финансијски искоришћаваних хришћанских (или муслиманских) маса.

Конова теорија је само један од покушаја да се објасни порекло феномена расне нетрпељивости, који, упркос свим тешким искуствима из више или мање блиске прошлости, никад није престао да постоји. У једном тренутку, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века, он је у Великој Британији био задобио алармантне размере, делом и као последица политичког деловања опасног демагога Инока Пауела.

Није искључено да је та чињеница утицала да лондонско Национално позориште, вазда будно према изазовима тренутка, на репертоар стави *Млетачкој трговци*, са Лоренсом Оливијеом у улози Шајлока.

Не може бити никакве сумње да је проблем Шајлока централни мотив драме. Питање да ли је он заслужено кажњени зликовац или недужна жртва један је од оних вечитих повода за дискусију којима шекспирологија обилује и као такво скоро да би могло да стане раме уз раме са проблемом Хамлетовог лудила.

Позоришни теоретичар Волтер Кер покушао је да Шајлока посматра из сасвим новог угла, као лик првобитно потекао из породице комичних фигура: Кер Шајлока назива „енглеским братом од стрица италијанског Панталонеа“, лика из комедије дел арте. Панталоне је заиста био – ако ништа друго – оно млетачки трговац. Био је стар и богат, а новац је улагао у бродове. Када неки његов брод потоне, он чупа косу и браду, удара се песницом у груди и у немоћном бесу пљује у море. Он је, исто тако, и тврдица. Најзад, Панталоне је смешан и зато што му ћерка најчешће одбегне и однесе новац. Претпоставка да се Шајлок могао играти као комичан лик није, кад се боље размисли, лишена сваког смисла. Тачно је да има реплика и ситуација где је он несумњиво патетичан, али патос и комика, као што се зна, не морају се узајамно искључивати. Такође, у извесним тренуцима патос представља производ неочекиваног сажаљења које у гледаоцу изазивају књижевни ликови највеће уметничке вредности. Најзад, скоро да би се могло рећи како су све заиста смешне фигуре негде у самој основи симпатичне.

Сем тога, има доста разлога да се Шајлок не посматра као велика, истински трагична фигура, каква је, рецимо, Лир. Прави класично трагични лик једноставно не може да чини оно што чини Шајлок – да пред свима оштри нож о ђон ципеле, да у истом даху јавно јадикује за изгубљеном ћерком и изгубљеним новцем, нити може озбиљно тражити нешто тако грозно гротескно као што је фунта мяса. То су, међутим, поступци који одговарају мелодрамском сценском ниткову, онако како га је у једном од својих есеја оцртао критичар Најџел Денис. Исти критичар мисли да би и *Млетачкој трговца* требало постављати као мелодраму – изван подручја подједнако трагедије и комедије.

Редитељи се, међутим, углавном опредељују да *Млетачкој трговца* постављају као трагедију, а глумци да Шајлока играју као трагичан лик. Вистан Хју Оден је тим поводом трезвено приметио да се то не чини из осећања моралне обавезе да се води борба против антисемитизма, већ једноставно зато што, ако се пође од трагичког приступа, и драма и улога пружају извођачима далеко веће могућности.

Од таквог приступа је, у лондонској представи из 1970, пошао и један од највећих тумача Шекспира уопште сер Лоренс Оливије. Шајлок је заправо био последња велика улога из шекспировског репертоара у којој се генијални глумац није окушао и то је био главни разлог што се о постави у Националном позоришту месецима унапред говорило и писало, а писац ових редова је имао незаборавно искуство да, са одличног места у гледалишту, види једну од првих представа.

Последњих деценија Оливијеове каријере није уопште било лако бити објективан у односу на његове креације, а посебно пошто је он постао један од оснивача, директор и без сумње најјача личност Националног позоришта, у којем је читав ансамбл врхунских професионалаца био срећан да игра с њим и за њега. То је утицало на могућност да гледалац задржи здраву перспективу и свест о односима вредности. Примера ради, гледајући *Млетачкој шрћовца* са Оливијеом било је тешко избећи осећању да су Антонио, Базанио или Лоренцо подређени Шајлоку, иако у Шекспировом тексту јасно стоји да су они племенити и у односу на Шајлока без сумње позитивни ликови, који према презреном Јеврејину могу и смеју поступати осино и с висине. Шекспирове речи остајале су исте, али је ореол око личности каква је Оливије чинио да Антонио и његови пријатељи делују безначајно и бледо.

Лоренс Оливије је улогу млетачког зеленаша тумачио аскетски се одричући сваке неодмерености: он је Шајлока играо уздржано, чак тихо, само повремено допуштајући да се иза спољашњег мира назру сузбијена мржња и горчина. Нарочито је Оливијеов глас био пажљиво контролисан: претворне Шајлокове тираде у првим сценама звучале су као предење мачке, али је ефекат провале гнева, када су после Џесикиног бекства почели да ударају громови, био утолико већи. Оливијеов гест је такође био крајње уздржан. Гледајући га на сцени, био је потребан тренутак да се схвати шта је то тако необично: у својој претходној улози, као официр у Стриндберговој *Ири смрти*, Оливије је био прав као стрела. Овога пута, играјући Шајлока,

он је имао само мало повијена леђа, више неки наговештај погрбљености у држању. Такав сићушни детаљ потпуно преобрази појаву – нешто по чему се познају истински великани сцене.

Најзад, у гледаочевој свести је остао неизбрисив утисак да свој најјачи моменат Оливије није имао у славном монологу „Нема ли и Јеврејин очи...“, већ у сцени суђења. Пошто га отргну од слатке освете, пошто га опљачкају, понизе и извргну руглу, Шајлок, страшно црвен у лицу, клоне. Двојица судских чувара му помогну да устане и изведу га. И тада, ван сцене, до гледалаца за неко време допре ужасно и нељудско цвиљење згаженог, унесрећеног људског бића. Тих неколико секунди, док су глумци и публика остали као смрзнути, били су уметнички и људски највиши домет представе.