



UDK 82.09-211:792.02

792.02:82.09-211

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/42-75

Povzetek

Teatrologi se v svojih razpravah o kanonizaciji komedije navadno zanašajo na analize uspešnih besedil. Toda prav tako produktivno, če ne celo zanimiveje, bi bilo, če bi odgovore na svoja vprašanja iskali pri neuspešnih komedijah, še zlasti pri tistih, ki so jih napisali vrhunski pisatelji. V pričujočem prispevku se zato osredotočam na tri igre iz približno istega zgodovinskega obdobja, ki so ob praizvedbi klavrno propadle in si od poloma bodisi nikoli niso popolnoma opomogle ali pa jih od takrat vsaj ne štejemo več za komedije.

Ta tri dramska besedila so: *Kandidat* (*Le Candidat* [1874]) Gustava Flauberta, *Guy Domville* (1894) Henryja Jamesa in *Utva* (*Чайка* [1895]) Antona Pavloviča Čehova. Čeprav so bila ta besedila uprizorjena v času, ko so bili njihovi avtorji že dodobra uveljavljeni, se premiersko občinstvo nanje vendarle ni odzvalo v skladu s pričakovanji. To je še presenetljivejše zato, ker sta tako Flaubert kot Čehov sicer napisala kar nekaj zelo zabavnih besedil. Da bi ugotovil, zakaj se je to zgodilo, sem izbrane igre primerjal z nekaj drugimi: s Sternheimovo priredbo Flaubertove komedije, z Wildovo *Nepomembno žensko* in z dvema zgodnjima burkama Čehova. Rezultati primerjav nakazujejo, da je najverjetnejši vzrok za polom vseh treh komedij neuravnovešen odnos med razumom in nerazumom, ki jih načeloma dela preveč negativne, da bi v njih lahko zares uživali.

Ključne besede: komedija, fiasco, dialektika, razum in nerazum, Flaubert, James, Wilde

Jure Gantar je diplomiral in magistriral iz dramaturgije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani ter doktoriral iz dramskih ved na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je zaposlen na Univerzi Dalhousie v Halifaxu, kjer je profesor na Fountainovi šoli za uprizoritvene umetnosti. Je avtor štirih knjig - *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* [Užitek za bedake] (2005), *The Evolution of Wilde's Wit* [Razvoj Wildovih duhovitosti] (2015) in *Eseji o komediji* (2022) - ter več kot stotih člankov in razprav o komediji, smehu, duhovitosti in teoriji drame.

Jure.Gantar@dal.ca

Jure Gantar

Fountainova šola za uprizoritvene umetnosti, Univerza Dalhousie, Halifax, Kanada

Polom kot metodološko izhodišče

Komedije lahko pogorijo zaradi najrazličnejših razlogov. Marsikateri od njih so popolnoma banalni. Terencijeva *Tašča* [*Hecyra*], recimo, je prvič doživela polom zato, ker so občinstvo zamotile »govorice of boksarskem dvoboju in ... vrvohodcu«, in drugič, ker je predstavo prekinil »nastop gladiatorjev« (62). Büchnerjeva igra *Leonce in Lena* [*Leonce und Lena*] ni bila uprizorjena preprosto zato, ker je avtor zamudil rok oddaje pri natečaju za novo nemško komedijo. Ko je ugotovil, da paketa z rokopisom niso niti odprli, besedila ni ponudil nikomur drugemu (Hilton 89). Igra je krstno uprizoritev zato doživela šele leta 1895, skoraj šestdeset let po Büchnerjevi smrti.

Zelo pogosto komedijam spodleti zato, ker so slabo uprizorjene. Kadar igralcem manjka nadarjenosti ali smisla za humor, jih še tako spretno dramaturško rokohitrstvo ne more zaščititi pred nezadovoljnim občinstvom. Eden najbolj znanih primerov takšnega fiaska se je pripetil na premieri komedije Richarda Brinsleyja Sheridana *Tekmeca* [*The Rivals*] 17. januarja 1775. V tej predstavi je bila Leejeva stereotipna upodobitev irskega plemiča sira Luciusa O'Triggerja tako obupna, da so vlogo že po prvi reprizi prezasedli (Sheridan, 1. zv. 40–41).

Včasih komedije ne uspejo tudi zato, ker so pred svojim časom. Glavni razlog, da je občinstvo *Čudaškega starca* [*Il Vecchio Bizzarro*] Carla Goldonija posprenilo »z žvižgi« (Goldoni, *Memoirs* 308), je, da je bil simpatični ljubimec v igri starejši možak, ne pa prikupen mladenič. Tako Jarryjev *Kralj Ubu* kot Syngov *Vražji fant zahodne strani* sta ob krstnih uprizoritvah povzročila nemire, ker sta se gledalcem zdela prostaška in nemoralna (prim. Béhar 73 in Saddlemyer xxi). V vseh treh primerih se je okus občinstva pozneje spremenil in te tri neuspešne komedije so ne le preživele katastrofalne premiere, temveč so sčasoma celo postale pomemben del gledališkega repertoarja v svojih okoljih.

Najpogosteje pa komedije seveda propadejo zato, ker so malomarno napisane: ker so njihovi zapleti malo verjetni, njihovi značaji predvidljivi in njihovi dialogi okorni. Take komedije pogorijo upravičeno in nepreklicno ter jih navadno zelo kmalu

izbrišemo iz kolektivnega gledališkega spomina. A četudi si takšno usodo zaslužijo, pa to žal prav tako pomeni, da se iz njihovih napak nihče ne bo ničesar naučil in da jih bodo prihodnje generacije komediografov zelo verjetno vsaj kdajpakdaj ponovile. Ena redkih izjem od tega pravila so neuspele komedije dobro znanih pisateljev, ki sicer vedo, kako oblikovati psihološko prepričljive značaje, zgraditi trdno zgodbo in pisati elegantne dialoge. Takšna besedila nam ponujajo idealen zorni kot za vpogled v notranje mehanizme žanra in so še posebej koristna, ko poskušamo razumeti, kaj komedijam omogoča preživetje.

V pričujočem prispevku se zato osredotočam na tri igre iz približno istega zgodovinskega obdobja, ki so ob prazvedbi klavrno propadle in si od poloma bodisi nikoli niso popolnoma opomogle ali pa jih od takrat vsaj ne štejemo več za komedije. Igre *Kandidat* [*Le Candidat*] Gustava Flauberta, *Guy Domville* Henryja Jamesa in *Utva* [*Чайка*] Antona Pavloviča Čehova so bile uprizorjene v času, ko so bili njihovi avtorji že dodobra uveljavljeni, pa vendar se premiersko občinstvo nanje ni odzvalo v skladu s pričakovanji. To je še posebej presenetljivo pri Flaubertu in Čehovu, saj sta sicer napisala kar nekaj dovolj zabavnih besedil. Da bi ugotovil, zakaj se je to zgodilo, sem izbrane igre primerjal z nekaj drugimi: s Sternheimovo priredbo Flaubertove komedije, z Wildovo *Nepomembno žensko* in z dvema izmed zgodnjih burk Čehova. Rezultati primerjav nakazujejo, da je najverjetnejši vzrok za polom vseh treh komedij neuravnovešen odnos med razumom in nerazumom, ki jih načeloma dela preveč negativne, da bi v njih lahko zares uživali.

Flaubertov *Kandidat* in Sternheimova priredba

V času premiere komedije *Kandidat* 11. marca 1874 je bil Flaubert splošno priznan za najvplivnejšega francoskega romanopisca svoje generacije (glej Lottman 140–41). Čeprav ga za njegove literarne dosežke niso nagradili s sedežem v Francoski akademiji, pa je razvpitost *Gospa Bovary* zagotovila, da so Flauberta poznali po vsej Evropi. Njegov roman je bila leta 1874 resda že polnoleten, a to še ne pomeni, da je bil Flaubert tedaj ustvarjalno izčrpan. Prav nasprotno, njegova druga realistična mojstrovina, avtobiografski roman *Vzgoja srca* [*L'Éducation sentimentale*], je izšla le pet let pred *Kandidatom* in še enkrat potrdila avtorjev vpliv na novo literarno smer.

Kandidat je bil nemara res napisan v naglici – Flaubert ga je končal v dveh mesecih – toda uprizorili so ga v uglednem gledališču, Théâtre du Vaudeville, in to pod vodstvom izkušenega impresarja Carvalha, ki je zaslovel kot producent Dumasove uspešnice *Dama s kamelijami* [*La Dame aux camélias*]. Čeprav Flaubert gotovo ni bil izkušen dramatik, se je ansambel zavedal njegovega literarnega slovesa in se je njegovemu besedilu posvetil s pozornostjo in spoštovanjem, ki si ga je zaslužilo.

In vendar je bila krstna uprizoritev popoln fiasko. Flaubert sam je vsaj del krivde za polom pripisal neizobraženemu občinstvu, ki je v gledališče prišlo v pričakovanju lahkotne burke, ne pa zajedljive satire. »Naj dodam, da je bilo občinstvo brez okusa,« se je v pismu pritožil pisateljici George Sand, »sami gizdalini in borzni mešetarji, ki jim ni bilo niti približno jasno, kaj *pomenijo* besede« (Flaubert, *Letters* 206). Ampak mogoče to ni bilo čisto res. Flaubertov prijatelj Edmond de Goncourt v svojem *Dnevniku* vzdušje v gledališču opisuje nekoliko drugače. Pravi, da so bili gledalci Flaubertu pred predstavo načeloma naklonjeni in da so z veseljem pričakovali njegovo ognjevitno retoriko in neprizanesljiv opis sodobne družbe. Ko je občinstvo ugotovilo, da tokrat s tem ne bo nič, »se je za svoje razočaranje maščevalo z zabavnim prišepetavanjem in se porogljivo posmehovalo žalostnim poskusom duhovičenja« (Goncourt 135).

A premiersko občinstvo žal ni bilo edino, ki se ni moglo poistovetiti s sebičnimi junaki; celo nekateri prizanesljivi kritiki so imeli težave s Flaubertovimi črnogledimi zbadljivkami na račun demokracije. Praktično edini, ki mu je bila igra všeč, je bil Émile Zola. Skorajda vsi drugi so o njej resno dvomili. Paul de Saint-Victor je na primer zapisal, da igra »upodablja marionete, ne pa ljudi«, medtem ko sta tako Auguste Vitu kot Sandova opazila odsotnost prisrčnih junakov, v katere bi se občinstvo lahko zares vživelo (Brown 496–97). Če se je po premieri Flaubert mogoče še lahko tolažil, da je bilo negodovanje občinstva naključno, je potem, ko je videl, da so se gledalci podobno odzvali tudi na prvi reprizi, gledališče vendarle zaprosil, naj igro umaknejo z repertoarja (glej Lottman 269).

Dogajanje v *Kandidatu* se vrtilo okrog bogatega podeželskega bankirja Rousselina, ki se je odločil, da se bo potegoval za mesto v državni skupščini. Pri tem ga bolj kot jasno opredeljen politični program zanima družbeni ugled, ki mu ga ponuja ta položaj. Njegovo volilno kampanjo dodatno zapleta dejstvo, da sta mladeniča, ki se potegujeta za naklonjenost njegove hčerke Louise, na nasprotnih straneh družbenega in političnega spektra: eden je meščanski direktor lokalne tovarne Murel in drugi praznoglavi mladi plemič Onésime. Čeprav ima Louise očitno raje Murela, jo Rousselin ob koncu igre prisili, da se poroči z Onésimom, in sicer samo zato, da bi si zagotovil kmečke glasove, ki mu jih je obljubil vikontov veleposestniški oče. A to mu vendarle ne prepreči, da ne bi istočasno izkoristil tudi Murelovih zvez z lokalnim časnikarjem Julienom Dupratem. V zelo molièrovskem zaključku komedije Rousselin za svoje politične cilje ne žrtvuje le svoje hčerke, ampak tudi svojo ženo, ki jo Julienu prepusti v zameno za pozitivno podobo v tisku. Rousselin na volitvah zmagaja, a ob koncu igre ostane popolnoma sam.

Kandidatu vsekakor ne manjka dramaturških ambicij. V nasprotju s Sardoujevim *Rabagasem*, izjemno priljubljeno politično komedijo iz istega časa, v kateri prav tako nastopa pokvarjen novinar, se Flaubert ne zadovolji s tem, da bi zgolj ponovil

dobro znane žanrske obrazce. Raje pogumno eksperimentira in poskuša razširiti obseg komedije. Konec igre, recimo, ne osreči prav nikogar, niti Rousselina. Mlada zaljubljenca ostaneta narazen, poroka na silo uspe in soprogu nataknejo rogove. Nasploh je ton besedila ciničen in pesimističen.

Toda te novosti same pa sebi še niso vzrok za *Kandidatov* polom. Ne smemo namreč pozabiti, da komedija kot gledališki dogodek zahteva svežino in inovacijo. Besedilo, ki zavestno presega Jaušov »horizont pričakovanj« (Toward an Aesthetic 22), bi torej moralo načeloma imeti večjo verjetnost preživetja. Pa je Flaubertova igra vseeno pogorela tako v svoji prvi kot v drugi postavitvi, tisti iz leta 1910, ki jo je prav tako režiral znamenit režiser, André Antoine, in ki je prav tako doživela eno samo ponovitev (Flaubert 518). Zakaj? Najboljši odgovor na to vprašanje nam ponuja primerjava Flaubertove komedije z njeno nemško priredbo z naslovom *Der Kandidat*, ki jo je leta 1914 napisal Carl Sternheim. Ker je Sternheimu uspelo, Flaubertu pa ne – Sternheimova priredba je bila priljubljena in ostaja na repertoarjih nemških gledališč – bi nam morala analiza razlik med obema inačicama vsaj nakazati pot do možne razlage.

Sternheimova priredba ohranja osnovno dramsko strukturo Flaubertove komedije. Zgodbo je nemški pisatelj resda postavil v svoj čas ter vsem dramskim likom spremenil imena, toda v zaporedje dogodkov se ni vtaknil. Čeprav je iz zasedbe črtal le eno osebo (služkinjo Félicité), pa je kar precej Flaubertovih likov v Sternheimovi priredbi izgubilo svojo dramski pomen. Nemški sorodnik vikonta Onésima, podobno domišljavi grof Achim Rheydt, se v Sternheimovi verziji na primer komajda pojavi na odru in je v zaplet vpleten samo posredno. V glavnem služi kot papirnati tekmeč svojemu meščanskemu nasprotniku Grüblu (oziroma Murelu v Flaubertovem izvorniku). Poleg tega je dialog v Sternheimovi igri veliko bolj živahen in zgoščen. Čeprav *Der Kandidat* zvesto ohranja skorajda vse podrobnosti iz *Le Candidata* – celo dovtipi so pogosto reciklirani – pa Sternheimov dialog obdrži samo replike, ki pomagajo poganjati dogajanje, medtem ko dosledno izpušča vse tiste, katerih edini namen je, da podrobneje opisujejo osebnosti dramskih likov.

Šele v zadnjih dveh dejanjih Sternheim opazneje odstopi od Flaubertovega izvornika. In verjetno so prav te spremembe tiste, ki najjasneje kažejo, zakaj je Flaubertova komedija pogorela, Sternheimova pa preživela. Prvo večjo spremembo lahko opazimo v odnosu med Murelom in Rousselinom (oziroma Grüblom in Ruskom). Pri Flaubertu je Murel, ki na začetku igre sicer deluje najbolj premeteno med vsemi junaki, popolnoma slep za Rousselinove spletke in dejansko verjame, da mu bo bogati bankir dovolil poroko z njegovo hčerko. V četrtem dejanju, recimo, lahko spremljamo tale pogovor:

MUREL: Moj prijatelj, zdi se mi, da bi si lahko malo več časa za to vzeli ...

ROUSSELIN: Ne, ni časa za govorjenje! Bolje bi bilo, če bi ostali pri vaših delavcih; govori

se o tem, da se pripravljajo ...

MUREL: Ampak Dodarta sem prav zato s sabo pripeljal!

ROUSSELIN: Pojdite nazaj! O vaši zadevi lahko govoriva kasneje.

MUREL: Se torej strinjate – zagotovo?

ROUSSELIN: Da, ampak ne obotavljajte se več!

MUREL [*radostno odhaja*]: Ah, lahko računate name! Še iz lastnega žepa jim bom dal povišico! [*Odide*].

(Flaubert, 8. zv. 102–103)

Rousselina v tem prizoru očitno zanimajo zgolj volilni glasovi, Murela pa samo pridobitev dovoljenja za Louisino roko. Ko ga dobi, pa čeprav bolj mimogrede, je Murel takoj zadovoljen in Rousselinovi besedi trdno verjame, in to čeprav je prej kar nekajkrat lahko opazoval, kako gladko se je njegov »tast« sposoben zlagati. Murel mu zaupa in srečen odide z odra ter se na njem sploh več ne pojavi.

Sternheimov Grübel je veliko manj lahkoveren. Čeprav je njegov pogovor z Ruskom zelo podoben – tudi pri Sternheimu si snubec želi izsiliti pristanek, ko je oče njegove ljubljenske najranjlivejši – je Grübel precej bolj neposreden kot Murel. Tukaj je njuna izmenjava:

GRÜBEL: Za kulisami sem vam v prid delal. Vsaj nekaj od tistega, kar ste prej Bachu pripisali, je deloma moja zasluga. Pa pozabiva na to. Gospod Russek, v tem usodnem trenutku, ko lahko vsaka sapica nagne tehtnico in vse uniči, vas prosim ...

RUSSEK: Ne prosite. Vse je bilo že zdavnaj odločeno vam v prid. Tako drag prijatelj, tako nesebičen pomočnik! Pohitite na volišče, hitro, in se tam pomnožite! Bodite kot vihar, vnesite nemir med neodločene!

(Sternheim 96)

Grübllov namig je še bolj očiten in Ruskov pristanek še manj navdušen kot pri Flaubertu, toda izid njunih pogajanj je precej drugačen. Malo pozneje, v popolnoma novem prizoru med Grüblom in Luise, ki ga v Flaubertovem izvorniku ni, Sternheim paru celo omogoči, da se pogovori o skorajšnji zaroki. »Ti je dal besedo? Jo bo držal?« Luise vpraša svojega nesojenega zaročenca, on pa odgovori: »Dobro ga poznam. Ne zaupaj mu!« (Sternheim 97). Grübel tu ni več niti malce naiven in natančno ve, da je zagotovilo, ki ga je dobil, brez prave vrednosti. Ostaja inteligenčen in pripravljen na vse možne scenarije.

V naslednjem prizoru Sternheim ponovi Flaubertov najbolj neprijeten dialog, v katerem oče svojo hčer na kolenih moleduje, naj se žrtvuje za njegov politični uspeh in pristane na poroko z bedastim grofom Achimom. Tako kot v francoskem izvorniku tudi v nemški priredbi Luise navsezadnje privoli. A od tu se igri razlikujeta: v nasprotju s

Flaubertom Sternheim ubogljive hčerke ne obsodi na hladen zakon s puhlim snobom, ampak svojima zaljubljenecema dovoli, da pobegneta in se na skrivaj poročita. Tak konec *Kandidatu* povrne nekaj tradicionalne komične lahkotnosti ter hkrati Grüblu pomaga ohraniti njegovo dramsko integriteto.

S tem ko Grüblu podeli intelektualno avtonomijo, Sternheimu uspe pomemben dosežek: v Flaubertovo komedijo vključi racionalnega junaka, čigar glavna funkcija je, da prevzame vlogo treznega klovna v komičnem duetu kot temelju dramaturgije smeha. Ob premieri so se Flaubertovi kritiki pritoževali, češ da *Kandidatu* manjka simpatičnih likov; kar mu res manjka, je vsaj en dosledno razumen junak, ki bi služil kot protiutež iracionalnosti Flaubertove dramske resničnosti. Z drugimi besedami, Flaubertov *Kandidat* je pogorel, ker mu manjka dialog med razumom in nerazumom. Celotna komedija je podana v istem intelektualnem ključu: eni nespametni izjavi sledi druga, brez najmanjšega premora za logiko. Ne bi nas torej smelo prav posebej presenetiti, da se je je občinstvo tako kmalu naveličalo. Res je sicer, kot je opazil že Aristotel, da komedija v prvi vrsti posnema ljudi, ki so slabši od nas (68), toda prav tako potrebuje ljudi, ki so od nas boljši. Če hočemo uživati v estetski upodobitvi neumnosti, moramo prav tako občudovati intelektualno spretnost, ki jo razkriva. In če ta plast komične dialektike manjka, ostajamo nepotešeni.

Jamesov zadnji poskus

Flaubert in James sta se osebno poznala in sta se med Jamesovimi obiski v Parizu večkrat celo srečala (Kaplan 166). Tako kot Flauberta so tudi Jamesa bralci v času praizvedbe *Guya Domvilla* bolj spoštovali kot ljubili. A kljub temu je igralec in impresarij George Alexander dovolj verjel v njegov literarni dar, da ga je zaprosil, naj za slovesno odprtje obnovljenega gledališča St. James napiše novo igro.

Guy Domville je postavljen v čas ob koncu osemnajstega stoletja in gledališke delavnice so se zelo potrudile, da so bili kostumi in scenski elementi zgodovinsko natančni. Na premiero 5. januarja 1895 je avtorju v podporo prišla skupina Jamesovih prijateljev, sam pa je imel preveč treme in si je šel raje ogledat izjemno priljubljeno uprizoritev Wildovega *Vzornega soproga* [*An Ideal Husband*], ki je bila na sporedu le nekaj sto metrov stran in je bila prvič izvedena le dva dni prej. Prvo dejanje Jamesove igre je bilo sprejeto dokaj vljudno, toda v drugem se je začelo občinstvo opazno presedati. Ob koncu večera so se gledalci na glas norčevali iz nekaterih bolj sentimentalnih monologov, in ko so igralci Jamesa, kot je bila navada v viktorijanski dobi, po predstavi povabili pred zaveso, da bi ga predstavili občinstvu, mu je velik del gledalcev neusmiljeno žvižgal in se mu posmehoval (Edel 98). Leon Edel v svoji spremni besedi domneva, da je bil James nemara stranska žrtev organizirane skupine gledalcev, ki niso marali Alexandra in so premiero namerno

motili zaradi njega, ne pa zaradi pisatelja (103), toda James je bil v vsakem primeru globoko prizadet in je za vselej opustil misel na uspešno dramsko kariero.

Obnašanje občinstva na premieri je bilo tako neprimerno, da so ga v svojih ocenah omenili tudi vsi kritiki. A ne glede na to, kako popustljivi so bili taki težkokategorniki, kot so George Bernard Shaw, H. G. Wells, William Archer in Arnold Bennett (glej Edel 87–89), njihova upravičevanja pomanjkljivosti Jamesovega besedila niso spremenila usode uprizoritve. Na reprizah je bilo občinstvo sicer veliko vljudnejše kot na premieri, toda do takrat je bila škoda že narejena. Čeprav je uprizoritev ostala na sporedu predvidene štiri tedne, preden so jo dokončno umaknili z odra, besedila pozneje niso več javno uprizorili.

Guy Domville je podnaslovljen kot igra in ne kot komedija, toda to prav tako velja za njegovega sočasnega konkurenta, Wildovega *Vzornega soproga*. Že prve vrstice besedila jasno dokazujejo, da je tudi James poskušal napisati tako imenovano konverzacijsko igro, polno duhovičenj in šaljivih pogovorov. Osrednji junak igre, Guy Domville, je član starodavne angleške katoliške rodbine. Pripravlja se na semenišče, ko ga spletkarski lord Devenish obvesti, da je zaradi nepričakovane smrti nadobudni novomašnik nenadoma postal starosta rodbine in da zdaj od njega vsi pričakujejo poroko z daljno sorodnico Mary Brasier (ki je – seveda – Devenisheva nezakonska hči). Guy si najprej po najboljših močeh prizadeva, da bi nadaljeval družinsko linijo. Začenja se navajati na posvetno življenje in celo, brez kakšnega pravega navdušenja, snubiti zadržano Mary. A ko spozna njeno pravo ljubezen, mornariškega častnika Georgea Rounda, Guyeva dobrodušnost vendarle prevlada. Parčku pomaga ulti in se nato vrne domov. Devenish, ki si je že od vsega začetka v glavnem prizadeval popraviti mladostno napako in se končno poročiti z gospo Domville, Maryjino ovdovelo mamo, ne vrže puške kar takoj v koruzo. Še zmeraj upa, da se bo Guy le oženil, in ga poskuša prepričati, da je bil pravzaprav že ves čas zaljubljen v gospo Peverel. Toda ko Guy ugotovi, da je znova le lutka v Devenishevih rokah, se odpove ljubezni in družini, gospo Peverel zaupa svojemu dobronamernemu, a malce dolgočasnemu prijatelju Franku Humberju, ter odide v semenišče, tokrat zares.

Tako kot v Flaubertovem *Kandidatu* je tudi v Jamesovem *Guyu Domvillu* glavna strukturna šibkost besedila, ki negativno vpliva na njegovo komičnost, zavrtost njegove dramske dinamike. Z drugimi besedami, prav vsi liki se obnašajo zelo podobno. V nasprotju s Flaubertovo komedijo nemara res niso moralno slabši od nas – če že kaj, so tako prijazni, da so skoraj popolnoma nezanimivi – toda znova so prav vsi nespametni na zelo podoben način. Guy je resda pošten in iskren, a hkrati ravna naglo in ne vselej najbolj premišljeno; stališče spremeni, ne da bi se kaj dosti oziral na to, kako bo to vplivalo na soljudi. Lord Devenish se sprva zdi hladnokrven in preračunljiv, toda vsaj dvakrat se pošteno ušteje: celo najbolj optimistični gledalci

se verjetno zavedajo, da se njegovo vtikanje v Guyevo ljubezensko življenje ne bo dobro končalo. Še manj razsodna je gospa Peverel. Čeprav svoja čustva do Guya zaupa njegovemu prijatelju Franku, ob koncu ostaja nesrečna, ker se ne more pripraviti, da bi to priznala tudi Guyu samemu. Načrt poročnika bojne ladje Rounda je otročji, uboga Mary ne zmore ugotoviti, kako naj se izogne nezaželeni poroki, medtem ko Frank le nemočno godrnja. Skratka, Jamesova komična dialektika pogreša racionalno alternativo nerazumnosti, ki preveva dejanja praktično vseh dramskih likov.

James se je zavedal, da je z igro nekaj narobe, zato jo je takoj po premieri poskusil popraviti. Najopaznejša sprememba, ki jo je naredil še pred naslednjo predstavo, je bila črtanje večine pijanskega prizora v sredini drugega dejanja, v katerem Round poskuša opiti Guya, da bi izvedel, kaj ta v resnici namerava. Skoraj sedem strani besedila je odstranil, toda spremembe žal niso opazno vplivale na sprejem igre. Čeprav se je večina kritikov strinjala, da je ta prizor zelo neprepričljiv, pa zgolj dejstvo, da se je Guy zdaj obnašal dosledneje kot prej, ni bilo dovolj, da bi se igralcem povrnila samozavest. V nasprotju z relativno majhnimi spremembami, ki so Sheridanova *Tekmeca* spremenile v uspešnico in Sternheimu pomagale oživiti Flaubertovega *Kandidata*, Jamesovi rezi niso imel zelenega učinka. Zakaj ne? Ker neizkušeni James ni imel tako naravnega dramskega nagona kot rutinirani Sternheim ali morda zato, ker dinamike njegove igre pač ni mogoče kar tako popraviti?

Naj ponudim še en mogoč odgovor. Glavni razlog za to, da v več kot sto letih po praižvedbi *Guya Domvilla* še nikomur ni uspelo na novo napisati, je, da takšna »priredba« že obstaja. Oziroma natančneje, obstajala je že, še preden je bila Jamesova igra sploh napisana. Tu mislim na Wildovo igro *Nepomembna ženska* [*A Woman of No Importance*] iz leta 1893.

Jamesov odnos do Wilda je bil svojevrsten. Po eni strani ga osebno zagotovo ni maral (glej James, *Letters* 2. zv. 372), po drugi strani pa so ga Wildove komedije, kot dokazuje njegova prisotnost na predstavi *Vzornega soproga*, vendarle privlačile. S tega stališča lahko večino Jamesovih dramskih besedil, še zlasti *Guya Domvilla*, razumemo vsaj kot neposreden odziv na Wildov komični stil, če že ne celo kot poskus, da bi Wildov pristop h komediji izboljšal. Očitne vzporednice med *Nepomembno žensko* in *Guyem Domvillom* je težko spregledati. Obe igri se odvijata na podeželju, med aristokrati in ljudmi iz zgornjega srednjega sloja. Obe se ukvarjata s podobnimi zadevami – vprašanji o družinski pripadnosti in vlogi, ki jo v spodobni družbi igrajo nezakonski otroci – ter jih razrešujeta na podobno melodramatičen način. Celo ključni rekvizit v obeh igrah – moške rokavice – je enak. V Wildovi igri je sicer nekaj več oseb kot v Jamesovi, ampak osrednji junaki so si presenetljivo podobni. Lord Devenish in lord Illingworth sta oba inteligentna in moralno sporna. Gospa Arbuthnot je bolj trmasta kot gospa Domville, toda obe sta vzgojili nezakonska otroka. In tudi oba mladeniča,

Gerald in Guy, sta podobno puritanska v svojih pogledih na svet.

A dinamika odnosov med junaki je pri Jamesu zelo drugačna kot pri Wildu. Medtem ko v *Guyu Domvillu* občinstvo pogosto le s težavo prenaša nerazumno obnašanje dobrih ljudi, ki pa se zlepa ne znajo pravilno odločiti, se jim v *Nepomembni ženski* tudi najbolj vprašljiva dejanja moralno oporečnih junakov navadno zdijo povsem logična. To lahko zelo jasno vidimo v obeh prizorih, v katerih starši razpravljajo o prihodnosti svojih nezakonskih otrok. V *Guyu Domvillu* se lord Devenish in gospa Domville, potem ko izvesta, da je Mary pobegnila s poročnikom bojne ladje Roundom, zelo hitro vdata v usodo. »Naj gresta!« pravi lord Devenish. In ko ga zgrožena gospa Domville vpraša: »Gresta in se poročita?« ji brez pomisleka odvrne: »Gresta in komu mar. Tu je še zmeraj Guy! On je še zmeraj Domville! Še zmeraj ima lahko dediče« (James, *Guy Domville* 179). Na prvi pogled se zdi se, da ve, kaj dela, toda njegov odziv je prenagljen in brez prave, intelektualno dosledne motivacije.

V primerljivem pogovoru v *Nepomembni ženski* Wildu uspe nekaj popolnoma drugačnega: podobno blaziran odgovor lorda Illingwortha poda tako, da se nam skorajda zdi sprejemljiv. »V skladu z nesmiselnimi angleškimi zakoni,« reče Illingworth svoji nekdanji ljubici in materi svojega sina gospe Arbuthnot, »ne morem priznati Geralda. Lahko pa mu zapustim svoje imetje. Posestva Illingworth ni mogoče prenesti, a to je itak dolgočasna razvalina. Lahko bi imel Ashby, ki je mnogo prijetnejši, Harborough, ki ima najboljše lovišče v severni Angliji, in hišo na St. James Squaru. Kaj boljšega si lahko človek sploh še želi?« (Wilde, 2. zv. 142). Illingworth svojo moralno odgovornost tukaj obravnava kot potrošno dobrino, pa vendar je intelektualna veljavnost njegovega predloga manj sporna kot Devenisheve spletke. In vsekakor veliko bolj duhovita.

Ne glede na to, kakšne pomisleke je imel James o Wildovi pretirani nagnjenosti k aforizmom kot sredstvu za zagotavljanje komične dialektike (*Letters*, 3. zv. 514), je zelo verjetno, da se bo morebitna priredba *Guya Domvilla* – če se je bo kdo kdaj seveda lotil – v svojih poskusih obuditi Jamesovo igro zgledovala po Wildovih komedijah. Posodabljanje Jamesovih dovtipov bo skoraj zagotovo vodilo nazaj k točno tistim besedilom, od katerih se je sam želel distancirati. In če si bo taka priredba res prizadevala, da bi novi *Guy Domville* deloval bolje od izvirnika, si bo skoraj zagotovo izposojala iz Wildovih komedij.

Čehov se ušteje

Svetovna praižvedba *Utve* Antona Pavloviča Čehova je bila uprizorjena 17. oktobra (po starem koledarju) 1896 v Aleksandrinskem gledališču v Sankt Peterburgu. Čehova je pred predstavo skrbelo, da ansambel ni dovolj kakovosten in da igralci ne bodo

vedeli, kako naj se spoprimejo z novo vrsto besedila (primerjaj *Letters* 263). Takoj ko se je zavesa dvignila, so se njegove bojazni uresničile. Gledalci so bili že od vsega začetka neprijazni. Smejali so se Nininemu monologu in žvižgali izvajalcem. Nežno Vero Komisarževsko, edino igralko v zasedbi, ki je po mnenju Čehova znala podajati njegov dialog, je odziv občinstva tako prizadel, da je izgubila glas in komajda lahko nadaljevala z nastopanjem. Čehova je ta izkušnja popolnoma potrla; v zadnjih dveh dejanjih se je skrila v zaodruju in se zaobljubil, da za gledališča ne bo več pisal. Podobno kot v Jamesovem primeru je bilo občinstvo peterburški uprizoritvi na reprizah precej bolj naklonjeno, toda kljub temu je gledališče predstavo po le štirih ponovitvah umaknilo s sporeda (glej Callow 259).

Utvina fiasko se od polomov, ki sta jih izkusila *Kandidat* in *Guy Domville*, razlikuje v dveh pomembnih razsežnostih. Prvič, *Utva* se je v nasprotju s Flaubertovo in Jamesovo komedijo, ki sta po katastrofalnih premierah zelo hitro utonili v pozabo, izredno uspešno pobrala in je zdaj sestavni del železnega repertoarja. Velik razlog za to je seveda uprizoritev hudožestvenikov iz leta 1898 v režiji Konstantina Stanislavskega, v kateri so poleg Stanislavskega samega, ki je nastopil v vlogi Trigorina, zaigrali tudi bodoča žena Čehova Olga Knipper kot Arkadina in tedaj še zelo mladi Vsevolod Mejerhold kot avantgardni pisatelj Trepljev.

Druga nenavadna značilnost sanktpeterburškega fiaska je, da je Čehov pred *Utvo* napisal kar nekaj uspešnih komedij. Tako *Medved* [*Медведь*], prvič postavljen v Moskvi leta 1888, kot *Snubec* [*Предложение*], ki so ga izvirno uprizorili dve leti pozneje v Sankt Peterburgu, sta bila pri občinstvu priljubljena in se nista srečala s podobnimi težavami kot praizvedbi *Ivanova* [*Иванов*] in *Utve*. Čehov sam svojih enodejank sicer ni jemal čisto resno in ju je celo opisal kot »neumni« (glej Callow 43), a *Utva* je kot komedija propadla prav zato, ker Čehov tokrat ni bil pripravljen pravilno uokviriti te »neumnosti«. Naj razložim, zakaj.

Utvo je avtor sicer podnaslovil kot komedijo, je pa res, da jo le redkokdo obravnava kot veseloigro. Tako melanholično vzdušje v drugem delu besedila kot samomor na samem koncu kritike navadno prepričata, da je besedilo drama, če ne celo tragedija, zato podnaslov bodisi zavestno ignorirajo ali pa ga kvečjemu razlagajo kot malce čudaškega (primerjaj Gottlieb 232). Pa vendar je Čehov sam že zelo zgodaj v ustvarjalnem procesu jasno izjavil, da se je lotil pisanja humorne igre. Še posebej zabavni so se mu zdeli zapleteni ljubezenski trikotniki, ki predstavljajo jedro dramskega zapleta (Čehov, *Letters* 261). Večina oseb v igri je zaljubljena v nekoga, ki ljubi nekoga drugega. Zagrenjeni Trepljev je zaljubljen v nadobudno, pa ne nujno nadarjeno igralko Nino. Ta se usodno zaljubi v priljubljenega pisatelja Trigorina, ki je sicer ljubimec mame Trepljeva. V Arkadino je platonično zagledan še zmeraj šarmantni Dorn, medtem ko oskrbnikova hči Maša hrepeni po Trepljevu, a se nato poroči z vdanim Medvedenkom. V nasprotju s tradicionalnimi obrzci klasične

komedije se niti eno izmed teh razmerij ne konča srečno. Maša svojega moža prezira, Nina s Trigorinom zanosi, a otroka izgubi, Trigorin se ponižno vrne k Arkadini, medtem ko se Trepļjev, potem ko ga Nina še enkrat zavrne, ustrelji.

Skratka, večina oseb v *Utvi* se obnaša nespametno in bi morale biti torej idealna tarča za posmeh. Pa se nam namesto tega smilijo. Glavni razlog za to je, tako kot v Flaubertovi in Jamesovi komediji, da v besedilu ni prave priložnosti za dramsko poudarjanje njihove iracionalnosti. Poglejmo si na primer, kako drugače k zelo podobni temi Čehov pristopa v uspešni in kako v neuspešni komediji. V obeh primerih sta odlomka s samega začetka besedil. *Medved* se začne s pogovorom med nedavno ovdovelo Popovo in njenim slugo Lukom, ki jo poskuša prepričati, naj se vendarle vrne v življenje:

LUKA. Ni prav, milostna gospa ... Uničili se boste ... Hišna pa kuharica sta šli nabirat jagode, vse, kar diha, se veseli, še mačka se zna pokratkočasiti, po dvorišču se mota, ptičke lovi, vi pa ves božji dan sedite v sobi, ko v samostanu, in ne veste za razvedrilo. Ja, prav res! Če se premisli, eno leto je že, kar ne stopite iz hiše.

POPOVA. In nikoli ne bom. Le čemu? Moje življenje je že minilo. On leži v grobu, jaz sem se zakopala med štiri zidove ... Oba sva umrla.

LUKA. No, saj pravim! Ni da bi poslušal, prav res ne! Nikolaj Mihailovič so umrli, božja volja, Bog jim daj nebesa. Saj ste se žalostili – in je zadosti, vse ima svojo mero. Ni da bi jokali in bili v črnem. Meni je tudi svoj čas moja stara umrla ... Žaloval sem, jokal sem en mesec, dovoli je dobila, saj a boš celo večnost udeležoval, tega stara tudi vredna ni. [*Zavzdihne.*] (Čehov, *Medved* 1)

Kot izvemo malo pozneje, Popova s svojim žalovanjem pretirava. Njen pokojni soprog je z njo slabo ravnal, kar pomeni, da imamo njeno obnašanje lahko za nesorazmerno oziroma, natančneje, za nespametno. In le kratek korak je od nespametnosti do smešnosti, od neprilagodljivosti do nerazumnosti, ki jo lahko opazijo (in se ji smeji) tudi vsi ostali.

Utva se prav tako začne z junakinjo v črnini. Tokrat je pretirano melanholična Maša, ki jo na sprehodu spremlja goreči snubec Medvedenko. Tukaj je odlomek:

MEDVEDENKO: Zakaj zmeraj hodite v črnem?

MAŠA: Žalujem za svojim življenjem. Nesrečna sem.

MEDVEDENKO: Zakaj? [*Zamišljeno.*] Ne razumem ... Zdravi ste, vaš oče sicer ni bogat, ampak ne trpite pomanjkanja. Jaz živim dosti slabše kot vi. Dobivam samo triindvajset rubljev na mesec, in še za pokojnino mi trgajo, pa vseeno ne nosim žalne obleke. [*Se usedeta.*]

MAŠA: Ne gre za denar. Tudi revež je lahko srečen.

MEDVEDENKO: Ja, teoretično, v praksi je pa takole: jaz, mama, sestri in bratec, plače je pa samo triindvajset rubljev. Nekaj pač moraš jesti in piti, a ni res? Pa čaj in sladkor. Tobak. Zdaj se pa znajdi.

(Čehov, *Galeb* 1)

Mašina potrtost se zdi še manj upravičena od potrtosti Popove. Čeprav je res, da se Trepljev ne meni zanjo, pa bi se moralo biti vendarle bistveno laže sprijazniti z zavrnitvijo kot sprejeti smrt. A ne glede na to, kako globoko občutena je njena depresija, jo Medvedenko s svojim nespretnim tolaženjem še bolj banalizira. Maša tukaj ni komična, ampak vredna našega pomilovanja (prim. Jauß, *Aesthetic Experience* 123–34).

Najopaznejša razlika med tema prizoroma in verjetno tudi glavni razlog, zakaj je Popova smešna, Maša pa ne, je, da v *Medvedu* Luka iracionalnost Popove izpostavi in s tem potuji, medtem ko v *Utvi* Medvedenko Mašino samo še dodatno poudarja. Čeprav imata oba junaka na prvi pogled isti cilj – da bi melanholičnima ženskama pomagala premagati njuno otopelost – pa je racionalen in nesebičen le Lukov pristop. Medvedenko vsekakor sliši Mašino pritoževanje, ampak se nanj ne odzove in se raje še kar ukvarja z lastnimi skrbmi. Z drugimi besedami, dialektika med razumom in nerazumom je v *Medvedu* v polnem teku, medtem ko v *Utvi* zaživi le od časa do časa. Če hočemo komično v uprizoritvi podaljšati za več kot en sam trenutek, moramo torej uravnovesiti obe plati takšne intelektualne napetosti, kar pa se v *Utvi* ne zgodi prav pogosto.

S tega stališča je kar malce ironično, da bi kar nekaj oseb v *Utvi* lahko uspešno dopolnjevalo burkeže in zadrteže, kakršni so Maša, Medvedenko ali Šamrajev, oziroma brzdalo nespametneže, kot sta Arkadina in Trigorin. Drugi jaz Čehova, cinični podeželski zdravnik Dorn, recimo, je dokaj prepričljiv kot rezoner in tudi Sorin, Arkadinin nenehno smejoči se brat, je presenetljivo razsoden, toda ne eden ne drugi nista postavljena v takšen komični duet, ki bi jima omogočil uspešno opraviti to nalogo. Če bi se Dorn bolj posvetil Trepljevu, bi se mladenič verjetno ne ubil. In če bi se Trigorin več pogovarjal s Sorinom in manj z Nino, bržkone ne bi našel priložnosti, da jo zapelje. Christopher Durang je nekaj podobnega poskusil v svoji komediji *Vanja, Sonja, Maša in Špik* iz leta 2012. Tudi tu se igralka v najlepših letih vrne v svoj rodni dom in s tem poruši vsakdanji red preostalih likov. A ker ima v Durangovi parodiji vsak komični junak prikladnega partnerja, ki mu pravočasno podaja iztočnice, ob koncu njegove igre Maša brez večjih čustvenih pretresov zapusti svojega nezvestega mlajšega ljubimca in vsi nastopajoči preživijo.

Brez kakšnih podobnih dramaturških posegov razum in nerazum v *Utvi* krožita v dveh vzporednih komičnih orbitah, ki se le redko približata druga drugi. Skoraj se zdi, kot da si je Čehov po uspehu svojih enodejank zaželel novih izzivov in da je v *Utvi* namenoma premešal vse naravne komične kombinacije. Glede na to, kako sta dramaturško zastavljena *Striček Vanja* [Дядя Ваня] in *Češnjev vrt* [Вишнёвый сад], preostali besedili, ki ju je Čehov označil kot komediji, lahko domnevamo, da je zelo kmalu ugotovil, kje se je pri komičnem eksperimentiranju v *Utvi* uštel. Lopahin in Varja iz *Češnjevega vrta* sicer nista Lomov in Natalija iz *Snubca* in težko je povleči

neposredno vzporednico med odločitvijo Popove, da Smirnova ne bo ustrelila, ter Vanjevimi zgrešenimi strelji, toda soočenje in spopad razuma in nerazuma sta v njegovih zadnjih dveh komedijah zagotovo veliko bolj konvencionalna kot v *Utvi*. Čeprav so komični liki v *Stričku Vanji* in *Češnjevem vrtu* še zmeraj protislovni, nepredvidljivi in negotovi, pa njihovo nerazsodnost skoraj zmeraj spremlja tudi razum. Z drugimi besedami, v njihovi norosti je metoda. Komika Čehova je pogosto zelo pretanjena in le redko preprosta, toda pri njegovih komičnih junakih je uvid prav tako pomemben kot njihova neznatnost.

Začasni zaključki

Trije fiaski so seveda premajhen vzorec, da bi na njegovi podlagi lahko izoblikovali trdne zaključke. Lahko pa ponudim vsaj nekaj začasnih ugotovitev. Dokaj samozavestno lahko na primer zatrdim, da uspeh komedije ni odvisen izključno od natančnega in prepričljivega razgaljanja človeških pomanjkljivosti in napak, kot to trdi tradicionalna komična teorija (primerjaj Dryden, 10. zv. 203). Vse tri komedije, ki smo si jih na kratko ogledali v pričujočem prispevku, jasno dokazujejo, da občinstvo, ne glede na to, kako pronicljiv in psihološko poglobljen je prikaz posameznikove ali skupinske iracionalnosti, od avtorjev vseeno pričakuje, da jo bodo uravnovežili tudi z razumom. Če se gledalci res želijo počutiti večvredne, potem jih moramo prepričati ne le, da so pametnejši od neumnih, ampak tudi, da so med najpametnejšimi. Drugače povedano, namen komedije je ne samo, da svet prikaže kot nerazumen, temveč tudi, da prepozna ključno vlogo, ki jo v naših življenjih odigra razum.

Prav tako se ni težko strinjati s predpostavko, da komedija lahko preživi neuspeh na dva načina: bodisi tako, da na novo ovrednoti svojo notranjo dinamiko – to je Sternheim naredil s Flaubertovim *Kandidatom* – ali pa tako, da se za stalno obrne proti drugemu horizontu pričakovanj, kot se je verjetno zgodilo z *Utvo* Čehova. Če ni mogoče ne eno ne drugo – kot na primer pri Jamesovem *Guyu Domvillu* – bo igra verjetno zašla v pozabo ali pa, če je njen avtor zelo pomemben, kvečjemu pristala v kakšnem zaprašenem učbeniku. Če je komedija pred svojim časom, vse te tri možnosti seveda odpadejo: taka komedija preprosto začne svoje odrsko življenje, ko je občinstvo nanjo pripravljeno.

Kaj pa možnost, da se bodo gledalci v prihodnosti smejali tudi uprizoritvam brez uravnovešene komične dinamike? V skoraj dva tisoč petsto letih po Aristofanovih *Aharnjanih* [*Ἀχαρνεῖς*] se to za zdaj še ni zgodilo. Uspešne komedije se na živahno dialektiko razuma in nerazuma zanašajo že stoletja. Toda dokončnega odgovora na to vprašanje seveda ne moremo podati.

In še eno opozorilo za sam zaključek: predpostavka, da so te tri komedije velikih realističnih pisateljev pogorele zgolj zato, ker jim manjka prave dramaturške dialektike, ne more razložiti vsakega komičnega debakla. Še najverjetneje je, da sporna epistemologija škodi le tistim igram, ki so dramsko ambiciozne in imajo literarno vrednost. Kot sem omenil že na samem začetku, razlogov za fiaske komedijam zlepa ne bo zmanjkalo.

- Aristophanes. *The Complete Plays*. Prevedel in uredil Paul Roche, New American Library, 2005.
- Aristotel. *Poetika*. Prevedel in uredil Kajetan Gantar, Cankarjeva založba, 1982.
- Béhar, Henri. *Jarry dramaturge*. A.-G. Nizet, 1980.
- Brown, Frederick. *Flaubert: A Life*. Pimlico, 2007.
- Büchner, Georg. *Sämtliche Werke und Briefe*. Uredil Fritz Bergemann, Insel, 1922.
- Callow, Philip. *Chekhov: The Hidden Ground*, Ivan R. Dee, 1998.
- Čehov, Anton Pavlovič. *Galeb*. Prevedel Borut Kraševc, 2017.
- . *Letters*. Izbral in uredil Avrahm Yarmolinsky, Viking, 1973.
- . *Medved*. Prevedel Milan Jesih, 2000.
- . *Snubec*. Prevedel Milan Jesih, 2000.
- Dryden, John, idr. *The Works*. Uredili H. T. Swedenberg in dr., University of California Press, 1956–2000. 20 zv.
- Dumas, Alexandre, sin. *La Dame aux camélias*. Michel Lévy, 1855.
- Durang, Christopher. *Vanya and Sonia and Masha and Spike*. Dramatists Play Service, 2014
- Edel, Leon. »Henry James: The Dramatic Years.« *Guy Domville*, napisal Henry James, Rupert Hart-Davis, 1961, str. 11–121.
- Flaubert, Gustave. *The Complete Works*. Uvod Ferdinand Brunetière, M. Walter Dunne, 1904. 10 zv.
- . *The Letters of Gustave Flaubert: 1857–1880*. Prevedel in uredil Francis Steegmuller, Faber and Faber 1982.
- Goldoni, Carlo. *Collezione completa delle commedie*. Prato, 1820. 41 zv.
- . *Memoirs*. Prevedel John Black, uvod William E. Howells, James Osgood, 1877.
- Goncourt, Edmond, in Jules de Goncourt. *Paris and the Arts, 1851–1896: From the Goncourt Journal*. Prevedla in uredila George J. Becker in Edith Philips, Cornell University Press, 1971.
- Gottlieb, Vera. »Chekhov's Comedy.« *The Cambridge Companion to Chekhov*, uredila Vera Gottlieb in Paul Allain, Cambridge University Press, 2000, str. 228–38.
- Hilton, Julia. *Georg Büchner*. Macmillan, 1982.
- James, Henry. *Guy Domville: A Play in Three Acts*. Uredil Leon Edel, Rupert Hart-Davis, 1961.

- . *Letters*. Uredil Leon Edel, Belknap, 1975. 3 zv.
- Jarry, Alfred. *Œuvres complètes*. Uvod René Massat, Slatkine, 1975. 8 zv.
- Jauß, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Prevedel Michael Shaw, uvod Wlad Godzych, University of Minnesota Press, 1982.
- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Prevedel Timothy Bahti, uvod Paul de Man, University of Minnesota Press, 1982.
- Kaplan, Fred. *Henry James: The Imagination of Genius*, Johns Hopkins University Press, 1999.
- Lottman, Herbert. *Flaubert: A Biography*. Little, Brown, and Company, 1989.
- Saddlemyer, Ann. Introduction. *Collected Works, Volume 4: Plays, Book 2*, John Millington Synge, Colin Smythe, 1982, str. x–xxxiii.
- Sardou, Victorien. *Rabagas*. Michel Lévy, 1972.
- Sheridan, Richard Brinsley. *The Dramatic Works*. Uredil Cecil Price, Clarendon, 1973. 2 zv.
- Sternheim, Carl. *Der Kandidat*. Insel-Verlag, 1914.
- Synge, John Millington. *Collected Works*. Uredili Robin Skelton idr., Colin Smythe, 1982. 4 zv.
- Terence. *The Comedies*. Prevedel in uredil Peter Brown, Oxford, 2008.
- Wilde, Oscar. *Zbrana dramska dela*. Prevajalci Milan Dekleva idr., Zamik, 2008. 2 zv.