

Značilen neproblemski odnos avtorjev antologije do različnih pesniških tokov in miselnosti je viden tudi v tem, da sta pesnike razvrstila enostavno po letnicah rojstva, ne da bi upoštevala njihovo sorodnost ali celo skupen umetniški program; saj se končno res podobno sentimentalno bere Jastrunova *Snežinka* kot Piętakova *Po branju ali Lopske pravice* Buczkówne. Zato se v tem pretresu antologije nisem držala njihove razvrstitve, ampak sem sledila pesniškim skupinam oziroma samotnim pojavom poljske poezije.

Ob vsem nezadovoljstvu nam torej preostane le upanje, da nam ta antologija ne bo pomenila le zamujene priložnosti, ampak da bo opravila vlogo spodbude za resničnejše spoznavanje bogate poljske kulture. Te vrednosti pa ji seveda nihče ne odreka.

## RAZGOVORI

ŠE ENKRAT O NOVEM SHAKESPEARU V LJUBLJANSKI DRAMI. Iz-hodiščno vprašanje pričujočega zapisa je samo na videz preprosto in nepomembno: katero knjigo bi mogel imeti v rokah Hamlet, ko ga v drugem dejanju minister Polonij vpraša: »Kaj čitate, kraljevič?« in mu Hamlet pove: »Besede, besede, besede.«? Po eseju *He was not of an age but for all time* Vladimira Kralja je Hamlet očitno mogel prebirati Machiavellijevega *Vladarja* (*Sodobnost* 1964, št. 4). Vladimir Kralj se je s tem že opredelil za določeno idejno interpretacijo *Hamleta*: *Hamlet* je politična drama, njen praktični ideološki instrumentarij pa je Machiavellijev politični pragmatizem. Iz knjige Jana Kotta *Szkice o Szekspirze*,\* ki jo zadnje čase radi citiramo, poznamo dve sodobni politični interpretaciji *Hamleta*. Prvo je dalo krakovsko gledališče nekaj tednov po XX. kongresu KP SZ: »*Hamlet* je prebiral samo časopis. Vzklikal je »Danska je zapor!« in spreminjal svet.« Varšavski *Hamlet* iz leta 1959 pa ni bral niti Machiavellija niti Montaigna, še manj časopis... ampak ali »Sarttra ali Camusa ali Kafko«. »Tu pa tam se mu je zdelo, da je eksistencialist. Včasih, da je samo zrevoltiran marksist... Bral je Malrauxovo *Človeško usodnost*.«

Eden prvih problemov modernega gledališča je odnos med gledališko inkarnacijo dramskega teksta in tem tekstom kot literaturo. Posebej, ko gre za tekste iz bližnje ali daljnje preteklosti. Posebej tudi, kadar imamo v *sodobnem* gledališču opraviti s *starim* Shakespearom. Resda je Shakespeare po Benu Jonsonu pisatelj *for all time*. Res pa je tudi, da je Shakespeare-gledališčnik samo elizabetinec. Elizabetinsko gledališče je danes tako po odrsko estetski strukturi kot po strukturi svojega občinstva docela neeksistentno. (Trditev, da se je elizabetinskemu gledališču še najbolj približal film, je tudi samo na videz paradoksalna.) Gledališče ne more biti *for all time*, gledališče je samo stvar pričujočega trenutka; gledališče traja od dviga zastora do trenutka, ko se zavesa spusti. Eksistira samo kot živa, neposredna komunikacija. Je vedno že *realizirana* komunikacija, nikoli šele samo možnost zanjo; gledališče je torej le v nenehnem nastajanju, dinamiki, zato lahko odseva edinole čas, v katerem se poraja, in se hkrati s tem časom tudi samo razvija, ne da bi se moglo na določeni točki družbenega razvoja kot dinamičen proces ustaviti in pomiriti, opraviti samo s seboj.

\* Jan Kot, *Sekspir naš savremenik*, preveo Petar Vujičić, Srpska književna zadruga, Beograd 1963.

Prva značilnost gledališča mora torej biti nenehno iskanje sodobnih vsebinskih akcentov. Zato ne more biti z dramsko literaturo, v kateri te sodobne vsebinske poudarke išče, nikdar samo v odnosu mehaničnega posrednika, ampak vedno interpretatorja. Gledališče v nasprotju z dramsko literaturo ne more biti dano in zaključeno samo v sebi, ampak vedno samo nastajajoče.

Tu pa zadenemo na bistvo problematičnega odnosa med sodobnim gledališčem in dramsko literaturo — posebej tisto iz preteklosti — pa tudi — na knjigo, katero na Elsinoru bere Hamlet, na Kottove eksistencialistične norce iz *Kralja Leara* in na Vladimira Kralja kritiko predstave *Kralja Leara* (*Sodobnost* 1964, št. 9), ki ga je v ljubljanski Drami s pomočjo Jana Kotta in Petra Brooka režiral Mile Korun. Hkrati se nam ponuja priložnost, da ob praktičnem zgledu dokažemo relativizem Kraljevih očitkov Kottu, Brooku, Korunu in modernemu gledališču žive interpretacije sploh.

Sodobna slovenska shakespeareologija\* sploh še ni poskušala preseči pozitivističnega bistva svoje tradicije (Kelemina, Koblar, Kreft), tj. prepisovanja podatkov o nastanku Shakespeareovih tekstov, o vplivih nanje itn. ter njih bolj ali manj kompleksno historično razlaganje in pojasnjevanje, in se prebiti do njih sodobne interpretacije, s tem pa preiti v kar se dá dejavno službo sodobnemu gledališču. Če se je njena poglobljena pomanjkljivost pokazala prav ob ljubljanski uprizoritvi *Kralja Leara*, to ne more biti naključje. S tem da se je ta predstava v idejni interpretaciji v celoti naslonila na Jana Kotta, je dokazala popolno nemoč in popolno negledališko usmerjenost slovenske praktične dramaturgije. Prepad med živim gledališčem pa njegovimi stvarnimi ustvarjalskimi potrebami in dramaturgijo kot njegovo interpretacijsko, estetsko in kritično usmerjevalko, torej tudi gledališko prakso, je postal globlji in še očitnejši. Tipična zanimivost dobršnega dela slovenske gledališke kritike, ki je nastala ob omenjeni predstavi, je v tem, da se je spremenila v zagovor »resničnega, renesančnega, nepotvorjenega Shakespeara«, namesto da bi vsaj v osnovi poskušala presoditi umetniško moč te sodobne interpretacije, ter jo na ta način skoz svoj kritični medij tudi preseči. S tem pa, ko je posplošila nerazumevanje moderne interpretacije *Kralja Leara* v trditev, da so vse gledališke interpretacije, ki do zadnjega pozitivističnega dejstva ne ustrezajo avtorju, nasploh netaktne, neestetske in eksistencialistične, je napravila bistvu živega gledališča neustvarjavno kritično uslugo.

Vladimir Kralj je takole izrazil svojo kritično bojazen:

»Ne bi se tako dolgo mudil s Kott-Brookovo dramaturško zamisljo Shakespeareovega *Kralja Leara*, ki ji je ljubljanska uprizoritev v mnogočem sledila, da ni Kottovo, v bistvu eksistencialistično tolmačenje Shakespeara tako značilno za poglede današnjih mladih dramaturgov in režiserjev... Današnje dramaturge in režiserje [pa] le prepogosto zgodovinski nastanek klasičnega dela sploh ne zanima in dramsko besedilo preteklosti jim je samo primeren scenarij, v katerega skušajo spraviti kar največ občutja in misli svojega časa. Je nekaj eksistencialistične miselnosti v tem postopku, ki zavestno zanika preteklost, namerno neče videti posebnosti neke družbeno-zgodovinske drame in narcisoidno

\* V mislih imam zadnji čas objavljene prispevke: dr. Kreftovo spremno besedo k novi izdaji *Kralja Leara*, Slovenska Matica 1964; Zupančičevo k *Timonu Atenskemu*, SM 1964; že omenjeni esej Vladimira Kralja v *Sodobnosti*: kritiki ljubljanske predstave *Kralja Leara*; Vidmarjevo v *Delu* in Kraljevo v *Sodobnosti*.

stavi samo poglede svoje dobe v ospredje odra. S tem pa ne zabriše samo prvotne strukture nekega dramskega dela, marveč se samovoljno odpove velikemu estetskemu čaru, ki je prav v prikazovanju preteklosti skozi medij svojega časa, estetskemu čaru, ki je prav v soočenju dveh različnih družbeno-moralnih podob — nekdanje in sedanje — in s tem osveščanju podobnosti in različnosti dveh različnih dob in njunih umetniških izrazov» (*Sodobnost* 1964, str. 956).

Pesnik se vedno lahko opraviči: njegovo delo ostane in vedno ga lahko vzamemo v roke, gledališka umetnost pa je nekaj prehodnega, piše v neki drugi zvezi Lessing. Iz tega »prehodnega« značaja gledališke umetnosti bomo potegnili zahtevo, da mora biti gledališče že zategadelj kolikor se le dá trdno zasedrano v svojem času. »Velikemu estetskemu čaru«, o katerem piše Vladimir Kralj, ne moremo pritrditi. Mislimo tudi, da ne gre samo za neprecizno formulacijo in da bi moralo namesto »v prikazovanju preteklosti skozi medij svojega časa« pisati »v prikazovanju sedanjosti skozi medij preteklega časa«. Iz nespo-razuma, ki je skrit že v pojmovanju predmeta in načina prikazovanja, izvira tudi trditev o »postopku, ki zavestno zanika preteklost«, in o »eksistencializmu« tega postopka. Kaj je v resnici vsebina takšnega »estetskega čara«? Na oder si danes postavimo npr. *Kralja Leara* z vsem točnim posnetkom renesančnih grozovitosti vred, z vsem tragičnim patosom, ampak s pomočjo sodobne odrske tehnike: udobno sedemo v naslanjač v dvorani ter popolnoma varno in iz spodobne razdalje opazujemo tri ure grozovitosti: nasilja, umorov, krivičnosti, nehvaležnosti itn. Določanje paralel med renesanso in današnjostjo bo po vsem takem najbrž predmet le popolnoma varne in lepoumne kritike in estetike. Naj bo končna zmaga dobrega nad zlim v *Kralju Learu* še tako iznenadna in malo prepričljiva, Learovo trpljenje se nas ne bo moglo niti malo dotakniti, kakor je strahotno, saj bomo vedeli, da smo gledali samo »preteklost« skozi medij »svojega časa«, naša sodobnost pa je po svojem bistvu in po svojem trpljenju tako ali tako nekaj čisto drugega. In Lear se nam bo iznenada zazdel od sile naiven in kljub celostnosti svojega trpljenja nevznemirljiv — saj ga bomo gledali takega, kakršen je bil v renesansi, ne pa takega, kakršen bi bil danes, zraven naših stisk. Zakaj edino te so zares resnične. Od sodobne umetnosti, tiste, ki se stvarja zdaj in tu (in sodobno gledališče je taka umetnost), moramo po svojih kritičnih kriterijih pričakovati, da bo postala zares del nas samih, torej celovita zavest o našem času. Celovita zavest našega časa seveda nujno vključuje tudi našo zgodovino. V prizadevanju po taki celoviti zavesti ne more biti narcisoidnosti. Naše védenje o zgodovini determinirajo pač naša sedanja spoznavna merila in potrebe. Smo del sklenjenega toka človeške zgodovine, del, ki pa mu gre bolj za celovito védenje o sebi, kot za podrobno določanje »posebnosti neke družbeno-zgodovinske drame«, torej bolj za neposredno ustvarjanje zgodovine kot za historicistične raziskave. Ne gre nam toliko za »posebnosti« renesanse, ampak za vsebino tistih človeških komunikacij, definiranih po Shakespearu, ki nas morejo, prevedene v naš jezik, vznemiriti kot imanenten del naše pričujoče zavesti; vznemiriti, da bi nam pojasnile in dimenzionirale tukajšnje komunikacije. Eksistencializem takšnega estetskega pogleda je edinole v tem, da klasične drame ne jemlje kot že zaključen in ustavljen kreativni proces, kot tabu *for all time*, ampak svojim sodobnim pobudam v marsičem avtentično osnovo; kot možnost za sodobno in zato živo gledališče.

Studija Jana Kotta o *Kralju Learu* (*»Kralj Lear« ali z drugimi besedami »Konec igre«*) je dragocena predvsem v določanju estetskih paralel med Shake-

spearovo tragedijo in Beckettovo grotesko. Enačba z absolutnim izidom seveda ni mogoča. Skupni pa sta gledališki izhodišči in v konsekvenci temeljni odnos do sveta. Prizor groteskne pantomime v prizoru Glostrovega samomora, ki pomeni gledališče v zelo čisti in moderni groteskni obliki, je dovolj blizu nekaterim situacijam iz Beckettovega *Čakanja Godota* (npr. prizor, ko Lucky pade in se ne more več pobrati). Enačenje na podlagi enega prizora pa nas seveda kar precej zapelje v nevzdržen eklekticizem. Prav tako enačenje »moralnega vzdusja«. Pri *Kralju Learu* je treba poseči globlje.

»Na tem jobovskem odru so štirje norci igrali staro srednjeveško igro o razkroju in propadu sveta.« (Kott) »Srednjeveške« igre tu ne smemo dobesedno vzeti za moraliteto. Moraliteta ne more biti groteskna. Moraliteta je drama o koncu sveta in hkrati agitka za božje kraljestvo, torej za nekaj, kar je neskončno več kot vsakršen svet in vsakršen konec tega sveta. Prav tako *Kralj Lear* ne more biti »tragedija sveta« (Vladimir Kralj). »Tragedija sveta« je *contradictio in adiecto*. Bog je namreč mrtev. Drama o propadu sveta je lahko samo groteska. Prav tako je *Kralja Leara* nemogoče gledati kot tragedijo nespametnega, naivnega in nečimrnega starca, katerega početje razruši kozmični red zato, da bi se le-ta kasneje, v poanti, z Edgarjevimi besedami, spet uredil in bi bilo tako ponovno izpričano zaupanje v naravni pravični tok stvari. *Kralj Lear* tudi ni »eshatološki pretres o poslednjih rečeh na svetu« niti »moralno filozofski traktat o dobrem in zlem na odru« (Kraljev povzetek Kotta). *Kralj Lear* je stvarni, dejanski razkroj in propad sveta. (»V *Kralju Learu* [pa] ne bo kronanja. Edgar nima več nikogar, ki bi ga lahko povabil. Vsi so bili umorjeni ali pa so umrli. Izpolnile so se Glostrove besede: .... tako bo šel v nič ta svet. In ti, ki so ostali živi, Edgar, vojvoda Albany in Kent, so tako kot Lear le še ,kosi narave v razvalinah« — Kott.) Janu Kottu je *Kralj Lear* jobovska tema. Vendar pa je to tema renesančnega Joba, torej Joba brez boga, ki bi mogel z razkrajanjem in propadanjem človeškega agitirati zase.

Vprašanje je, za kateri svet gre. »V obeh *Koncih igre*, Shakespearovem in Beckettovem, se je sesul sodobni svet: v prvem svet renesanse, v drugem naš svet« (Kott). Vladimir Kralj eksplicitneje prenese Kottovo trditve v moralno sfero: »S primerjavo dveh tako oddaljenih, toda v marsičem sorodnih dob, elizabetinske, kjer fevdalizem rokira z začetnim kapitalizmom, in današnje, kjer pozni kapitalizem rokira s socializmom, torej v časovnem ozračju, kjer se tu in tam stare moralne in ekonomske vezi trgajo, nove pa še niso dokončno ustvarjenje, in kjer neovirano triumfira splošna moralna razvezanost in z njo popoln moralni nihilizem, si Jan Kott sugerira popolno enačbo med tem Shakespearovim delom in Beckettovim *Koncem poti* (oziroma: *Koncem igre*, Op. A. I.).«

Pri Samuelu Beckettu gre za sliko popolne alienacije. Človeška eksistenca je ujeta v past, ki si jo je nastavila in sprožila sama. Medčloveško komuniciranje je v popolnoma predmetnem svetu ali nemogoče ali pa znižano na nivo absurda; hierarhizirano je v bleščeče organiziranih oblastniških mehanizmih, ki poosebljajo samo družbo; zreducirano na precizno opravljanje ene same drobne in v odnosu do celote absurde delovne funkcije; zapisano blaznosti, če se razveže vseh moralnih norm, zakaj s svobodo nima kaj početi, saj so tako predmeti kot bližnjiki prevzeli neizpremenljivi, absurdni zakoniti red bivanja, po katerem sami stopajo v odnos s človekom, mu odrejajo meje in vsebino, ne da bi mogel sam količkaj vplivati nanje; šele v blaznosti, v niču in samoti si more človek definirati svojo popolno razbitost. Beckettova vizija sodobnosti je

groteskna slika izničnega in blaznega stanja popolne ujetosti. Vendar so vsi zaslužnjevni mehanizmi dokončen produkt ujetega, produkt, na katerega ni več mogoče vplivati; priziva torej ni. Ujetost se še stopnjuje: živi, občutljivi svet izginja s svojo svobodno kreativno voljo vred. V absurdni igri med absolutnim mehanizmom in živo, občutljivo človešnostjo bo neizogibno zmagal mehanizem. Iz igre ni izhoda. Gospoda Godota, ki ga čakata Estragon in Vladimir, tudi jutri ne bo (Beckett, *Čakanje Godota*). Dramska antiteza je tipično groteskna.

Bistvo groteske definira Jan Kott takole: »Poraz tragičnega junaka je potrdilo in priznanje absolutnega; poraz grotesknega junaka pa absolutnemu ugrabi sveto vzvišenost, ga izpostavi posmehovanju in ga spremeni v slep mehanizem, v nekakšen avtomat. Osmešen torej ni samo rabelj, ampak tudi njegova žrtev, ki je verovala v njegovo pravičnost, ki ga je spremenila v nekaj absolutnega, ki ga je izumila, saj se je pripoznala za njegovo žrtev... Gorgias iz Leontiona je napisal: 'Tragedija je prevara, v kateri je tisti, ki vara, pravičnejši od tistega, ki ne vara, in tisti, ki je prevaran, bistrejši od tistega, ki ni prevaran.' Izrek lahko tudi obrnemo: groteska je prevara, v kateri je prevaranec pravičnejši od varljivca, in varljivec bistrejši od prevaranca.«

In *Kralj Lear*? Svet, ki propade v Kralju Learu, je svet renesanse. Vendar problema ne bi izčrpali, če bi pri tem mislili samo na razpad in moralno izprijanje renesančnega vitalizma in individualizma. V osnovi imamo opraviti z razpadom neke družbene konvencije, ki potegne za sabo tudi uničenje človeške individualnosti in njenega humanizma. V *Kralju Learu* imamo torej že opraviti z alienirano družbo, ki ni več gospodar predmetnega sveta. Kult lastništva (moč oblasti je s stopnjo lastništva seveda v premem sorazmerju) je začel najedati celo njihov življenjski vitalizem in reducirati celovitost njihovih komunikacij. Lear je »pravični« nosilec ideje oblasti, »pravični«, ker na začetku še verjame v naravni red stvari. Kljub temu da se bo razdedinil, ko bo hčeram razdelil kraljestvo, hoče *ostati* kralj: ne zaveda se svoje naivnosti. Družbena konvencija na njegovem dvoru je uzakonila komuniciranje skozi lastnino, skozi medij predmetnega sveta. Tisti hip, ko Lear razdeli kraljestvo, ko torej ničesar več nima, ni več kralj. Tudi absurdno tekmovanje, ki ga priredi med hčerami ob razdelitvi kraljestva, to potrjuje: čimveč vnanjih dokazov ljubezni, toliko več zemlje. Ljubezen ne eksistira kot človeški odnos, ampak samo še kot potreba po lastništvu. Lastnina pa je oblast in ta lahko ukazuje ljubezen. Regan in Goneril bosta nadaljevali Learovo tradicijo »bistrejše«, kot jo je Lear zaključil. Learu pa bo od zdaj naprej tradicija samo še razpadala. Vse, kar se z Learom zgodi od abdikacije naprej, je samo propadanje: od (ob)lastništva do čiste, dezalienirane človeškosti, od kralja do norca.

Podobna je vzporedna — Glostrova — zgodba. Edmundovo kovarstvo je sprva samo upor zoper krivično družbeno konvencijo.

EDMUND: Mar naj trpim,  
da me pobere kuga običajev  
in spravi abotnost ljudi na psa  
samo zato, ker je moj brat zavekal  
leto dni prej kot jaz? In ker sem pankrt? (I, 2)\*

\* Citati iz *Kralja Leara* so iz prevoda Mateja Bora; SM 1964.

Njegov upor bo uspešen le tedaj, če bo s svojo močjo in spletko dokazal, da je močnejši od »zakonskega« brata Edgarja. Edmund ni samo predstavnik zla, ampak je tudi najbolj dinamični živec prejšnjega predmetnega Learovega sveta, vitalizem v sublimirani, ampak ne nenormalni obliki. Edgar, žrtev spletke, je tedaj Learov pendant sredi (po sili) razpadajoče predmetne družbene konvencije.

Sistematično razdelitev oseb v *Kralju Learu* bi bilo smotrneje označiti kot delitev na ohranjevalce odtujene družbene konvencije (Regan, Goneril, vojvoda Cornwallski, Oswald in Edmund) in na tragične žrtve iste konvencije, istega mehanizma (Lear, Kordelija, Gloster, Kent in Edgar). Pojmi iz morale, kot so dobro in zlo, pravično in krivično itd., niso bili v renesansi nič manj relativni kot danes.

Proces dezalienacije, pot od (ob)lastništva do čiste in zatirane človeškosti je pot trpljenja. Opraviti imamo s tistim čistim, izničnim stanjem, kakor ga upodabljajo Beckettove groteske, »...kos narave v razvalinah«, kar postane zdaj večina junakov iz *Kralja Leara*, je stanje čistega ničla, ki pa je hkrati čista človeškost, čisto zavedanje, trpljenje.

LEAR: Me kdo od vas pozna? Saj to ni Lear.

Mar hodi Lear tako? In govori?

Kdo mi lahko pove, kdo sem?

NOREC: Learova senca. (I, 4)

In naprej:

LEAR: Ej, kdo si pa ti?

KENT: Človek sem, gospod. (I, 4)

To pa je hkrati še stanje norca. Ime Norec je spet toliko relativno kot recimo kvaliteta dobrega in zlega. Norost je nora samo v odnosu s pametjo. Dejstvo je, da je pojav vseh štirih norcev, ki jih omenja v Sizifovem mitu tudi Albert Camus, pojav izredne bistrovidnosti. Tudi Vladimir Kralj trdi, da je Norec v *Kralju Learu* »Learova poosebljena, prebujena vest in zavest resničnega sveta, kakršen je.« Learov Norec je nekakšen rezoner. Ko Lear doseže polno stanje norosti, tj. jasnovidnosti, mu norec ni več potreben. Norčeva didaktika je zdaj odveč, ker je Lear že naučen.

LEAR: Okuj greh z zlatom, pa se silni meč

pravice ob njem zdrobi — odeni v cunje,

pa ga vsak palček s slamico podre.

Ne, nihče ne greši, nihče — to vam

povem jaz, ki imam moč, zapreti usta

tožnikom. Kupi si steklene oči

in hlini kot ušiv politikant,

da vidiš tisto, česar ni. No, no, no, no.

Sezuj mi škornje — ne, močnejše. Da tako. (IV, 6)

Propad pa je neizogiben. Pot dezalienacije je prepolna nasilja, in prostor, v katerem se zdaj znajdejo osebe, preprazen, da bi se mogle obdržati in živeti v novem kraljestvu — kraljestvu norcev. Na drugem polu stremljenja pa strast po lastništvu prehaja meje normalnosti: svet predmetnosti nosi nujnost propada v sebi. Kaj torej ostane: stari svet je mrtev, novi svet se v praznem prostoru ni mogel obdržati in je tudi mrtev.

Konec Kralja Leara ne kaže resničnega izhoda iz situacije.

ALBANY: Nesite jih stran. Prvo bo zdaj žalost,  
potem pa ta dežela. (*Kentu in Edgarju.*) Bi hotela  
vladati v nji z menoj, da bo spet cela?

KENT: Na dolgo pot odhajam: kliče me  
moj gospodar in ne smem reči ne.

EDGAR: Prenašaj čas, ki si postavljen vanj,  
povej, kar čutiš in ne več ne manj.

Téga, kar je doživel stari svet,  
mladi ne bo — in ne njegovih let.

(Odidejo z žalostno koračnico — V, 3)

Albany in Edgar sta predstavnika starega, predmetnega in odtujenega sveta, ki je v tragediji dokazal nemoč za bivanje. Se torej začne nov cikel zla? Edgarjevi zaključni verz ne prehajajo nivoja nesmiselne deklaracije. Propad je bil preveč neizogiben in preveč pošasten, da bi ga mogel Edgar zdaj zbrisati z eno samo izjavo. *Kralj Lear* se konča v brezizhodni situaciji tako, kot se konča *Čakanje Godota*.

*Kralj Lear* je drama o propadanju predmetnega, odtujenega sveta, in drama njegovih žrtev, ki so v odnosu do svojih rabljev tragične. Vendar so zlo sprožile same s tem, ko so porušile vse (odtujene) osnove za bivanje, ko so tako naivno zaupale mehanizmu. Prav brezmejna naivnost, ki je sprožilni moment vsega razkrajanja, pa dela témo *Kralja Leara groteskno*, saj močno demistificira trpljenje samo, žrtve, hkrati pa ironizira tudi rablje, njihovo zapisanost istemu mehanizmu, ki nato ugonobi še njih.

Prazni oder, na katerem poteka ta groteskna parabola o koncu sveta, ni posledica »moralno filozofskega traktata« (Vladimir Kralj), saj *Kralj Lear* to sploh ni, ampak specifičnih zahtev groteske. Dramski odnosi morajo biti predočeni čimbolj neposredno in osvobojeno vsega drugotnega; tisto, kar bi jih odzunaj podpiralo in dopolnjevalo (scena, romantični kostumi), bi jim hkrati slabilo njihovo notranjo napetost. Potrebna sta res samo oblastniška simbola (prestol, klada), ki pa sta sama znotraj: iz praznega prostora ni izhoda. Horizont je zamrežen. Prisotnost oblastniških simbolov sredi praznega prostora hkrati podpira antitezo med odtujenim in čisto človeškostjo, ki pa je nič, praznina. Prazen prostor je tudi edina mogoča osnova za groteskne pantomime (gl. Jana Kotta).

Da se je pri tem nujno izogniti tudi patosa Shakespearovih verzov, njihove »moralne višine« (Vladimir Kralj), hkrati pa tudi »moralne višine« mimike, gestikulacije in gibanja na odru — vse to je nujno vezano na polno sceno — je razumljivo. Poezija ne more biti manieristični element tragedije, ampak način komuniciranja, ki se prilagaja nivoju odnošajev. Zanemarjanje ritmičnih elementov in rime pa obenem poudarja osnovno, skorajda brutalno napetost propadanja, lastno tekstu, in onemogoča kakršnokoli sprenevedanje.

To pa je tudi začetek sodobnega gledališča, ki naj onemogoča tako ali drugačno sprenevedanje, tudi prekrčevito pieteto do avtorja, in se živo odpre problematiki svoje sodobnosti. Z novim Shakespearom v ljubljanski *Drami* je bil storjen vsaj prvi korak.

Andrej Inkret