

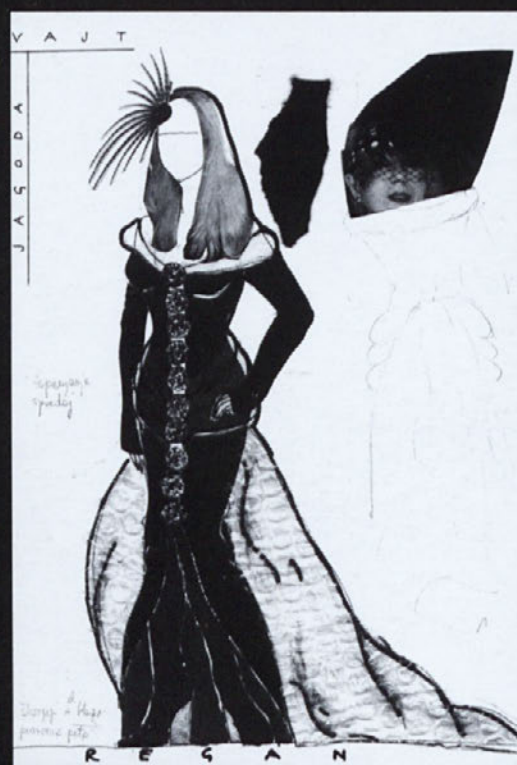
K L R E A L R J

William Shakespeare



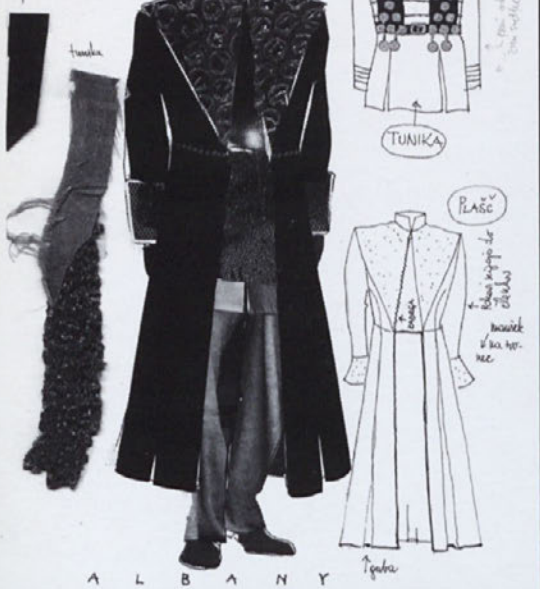


*Kostumski osnutki
Janje Korun in
Špela Leskovic.*



JENČEK

RenaTa



OKLEP preko TUNIKE

UMEK



TRBOVC

Danija



ČEH

David



KAZALO

William Shakespeare	4
<i>Krištof Dovjak: Prazne buče na polju nujnosti</i>	5
<i>Mirko Zupančič: Kralj Lear</i>	11
Novi člani v SLG Celje	22
<i>Vaja zbora na festivalu »Tituš Brezovački«</i>	23
Fotografije uprizoritve	24
Na zavihkih kostumski osnutki Janje Korun in Špele Leskovic.	



Harold Edgerton, *Krona v kapljici mleka*, 1957

William Shakespeare

KRALJ LEAR

(The Tragedy of King Lear)

Prevajalec Matej Bor

Režiser Matjaž Zupančič

Dramaturg Krištof Dovjak

Dramaturški sodelavec Mirko Zupančič

Scenografinja in kostumografinja Janja Korun

Asistent scenografije Janko Česnik

Asistentka kostumografije Špela Leskovic

Glasba Drago Ivanuš

Oblikovanje svetlobe Igor Berginc

Borilni prizori Branko Završan

Lektor Jan Jona Javoršek

IGRAJO:

<i>Lear, britanski kralj</i>	Janez Bermež	<i>Zdravnik</i>	Bruno Baranovič
<i>Francoski kralj</i>	David Čeh	<i>Goneril</i>	Milada Kalezić
<i>Knez Burgundski</i>	Damjan Trbovc	<i>Regan</i>	Jagoda
<i>Knez Cornwallski, poročen z Regan</i>	Bojan Umek	<i>Kordelija</i>	Barbara Krajnc
<i>Knez Albany, poročen z Goneril</i>	Renato Jenček	<i>Vitezi iz Learovega spremstva</i>	Bruno Baranovič
<i>Grof Kent</i>	Zvone Agrež		David Čeh
<i>Grof Gloster</i>	Miro Podjed		Justin Jauk
<i>Edgar, Glostrov sin</i>	Primož Pirnat		Drago Kastelic
<i>Edmund, Glostrov nezakonski sin</i>	Mario Šelih		Damjan Trbovc
<i>Norec</i>	Barbara Krajnc		Igor Žužek
<i>Oswald, oskrbnik pri Goneril</i>	Miha Nemec	<i>Vojaki, slugi</i>	Emil Panič
<i>Vitez</i>	Justin Jauk		Branko Pilko
<i>Starec, Glostrov zakupnik</i>	Drago Kastelic		Gregor Prah
<i>Glasnik</i>	Igor Žužek		Marjan Turnšek

Premiera: 29. september 2000

Vodja predstave Zvezdana Štraki • Šepetalka Breda Jenček • Lučni mojster Izidor Korošec • Ton Stanko Jost
Krojači Janja Sivka, Dragica Gorišek, Adi Založnik, Marija Žibert • Frizerki Maja Dušej, Marjana Sumrak
Odrski mojster Radovan Les • Rekviziter Drago Radaković • Garderoberki Amalija Baranovič, Melita Trojar
Dežurni tehnike Anton Cvahte • Tehnični vodja Miran Pilko

William Shakespeare



Če je bil Shakespeare v svojem življenju količkaj bolj pomemben človek, vsaj toliko kot Ben Jonson, bi nam zgodovina prav gotovo ohranila o njem malo več podatkov. A Shakespeare niti ni bil na vrhu družbene lestvice, bil je kvečjemu prisklednik raznih velikašev, niti ni sodil med velike duhove svojega časa. Za vse to je imel, kot je znano, premalo znanja. Romantične predstave, da je bil Shakespeare vrhunec modrosti, vrhunec zgodovinske učenosti ali filozofske izobrazbe, so danes popolnoma izpodbite, kot so izpodbite vse tiste domneve, ki

so Shakespeara hotele dvigniti iz nizkega igralskega stanu v visoki plemiški stan. Danes je vsakomur jasno, da je bil Shakespeare pravi spretnjakovič svoje dobe in da je znal iz najrazličnejših snovi, ki so bile znane iz zgodovine ali pa trenutnega političnega položaja na Angleškem, zidati privlačne gledališke umotvore. Predvsem se je treba zavedati, da Shakespeare nikdar ni mislil, da bi bilo gledališče literatura. Gledališče je bila nevarna in rahlo sramotna ustanova, ki se z njo ne ukvarja v družbi zares čaščeni človek.

Jože Javoršek

(Shakespeare in politika. V: Shakespeare pri Slovencih. Slovenska matica 1965)

PRAZNE BUČE NA POLJU NUJNOSTI

Prepovedati norcu, da bi se norčeval, je egoizem brez primere.

Načelna, vseobračajoča miselno-skeptična dinamičnost norca, ki z blatno masko poskakuje iz votlin groteskne resnice na čisto ravnico resnic, od koder ga zvedavo žene – filozofa proti zvezdam, v tem svetu nujno trči ob pretenciozno, prazno in samoposvečeno emotivno preobloženo demagoško oblastniško natančnost, ki slej ko prej pokaže obraz vase zaverovanega sebičneža. Prepovedati norcu norost je narcizem oblastnikov brez vizij – diktatura.

Regan in Goneril norca izženeta in ga prepovedata. Zaradi tega sta najbolj tragični figuri. Misli ta, da vesta, kaj hočeta. Ukinjata svobodo. Sta monolitni, totalitarni podobi formalizma brez prave vsebine.

Dvorni norec kakor v pozi nagnjenega strašila vztraja sredi praznega, na videz vzorno posejanega polja. Norca-strašila ni mogoče ukiniti. Lahko ga le premaknemo. Je dragocena strašljivost, vulgarno in pomenljivo nagnjena k tlom, k dnu. Kaže na zemljo in nebo. Na človeško in božje. S svojo pozo opozarja na neobvladljiv, neusmiljen in resnično strašljiv prostor, s katerim se mora spopasti človek, če hoče postati človek.

Norec s svojo altruistično in tečnobno vztrajnostjo križanega smerokaza, če že ne omogoča spoja med minljivostjo in neminljivostjo, uteleša plemenito držo, ki je ne more nič zaslepiti. Z resnico, ki jo beza na dan, predstavlja ljubezen.

Ukiniti norca je začetek sovraštva, zla in teme. Je začetek konca samega sebe, konec človeka. Je vnaprejšnja odpoved čudenju in strahu pred praznino, ki se nam prikazuje na prostoru med nebom in zemljo. Ukiniti norca je vnaprejšen pristanek na zlagano pozo stabilnosti, vkopanosti, sprijaznenost s prstjo, s prahom in z ničimer drugim.

Goneril in Regan si, naphani s pulzirajočim političnim profesionalizmom, ne da bi trenili od no-

tranjih vibracij, nadaneta na svoja dolga pretenciozna vratova masko-bučo. Izrezani kukali na tej maski določata njuna pogleda. Sredi širokega polja predstavljata nasilno, zgodovinsko nujno penetracijo. Sta kovinsko zarjaveli žezli, ki ju vibracija magnetizma tosvetnega ustoličenja zmasira v samozadostnost, nikdar v zadovoljstvo.

S kolobarjenjem prideta na polje, kolobarjenje sâmo zanikata. Pri tem pa se buča, ta na videz topla gotovost večne preskrbljenosti, hitro izkaže za votlo. Kam in kako naj še penetrira premajhni Edmund?

Zlo je votlo, Zemlja-planet ne. Zemlja-planet se čisti sama. Ne potrebuje atomskih bomb. Ukinila nas bo, ko pride njen čas za to. Obkrožila nas bo in prečtala brez razsodnikov. Je nemara nora zver, ki svoje rane zaliže, še preden jo izvotlijo? Ali je nor planet, ker se ukinja, ker lahko le tako spet vznikne, zaživi? Norec ukine Leara kot kralja. Norec je podoben Zemlji, ki je sama sebi vihar.

Človeka vleče v votlost, k buči. Ni norec, ampak preračunljivec. Sili prestopati iz ene vsiljene resnice v drugo. V vsej svoji zgodovini obrača svojo »sveto« bučo. Njena zaobljena rebra boža in jih demagoško razkazuje kot lepo, kot popolno. Manipulira z njihovo blago zaobljenostjo in na krivuljah utemeljuje pravila, ki dušijo prehod k svobodi, pri tem je seveda pozabil, kam je založil semena, ki jih je buči izbezal.

Prehod k norčavosti je izhod iz skritega kalupa notranjosti buč. Je prehod nazaj k semenom.

Kordelija je norica, ker se že na samem začetku ne ukloni preračunljivi zaslepljenosti. Prekucne se na glavo. Zacinglja kot dvorni norček s svojo resnico. Samo sebe pogojuje s svojo resnično notranjostjo. Zapušča fascinacijo laži, ozovsko bučo zavrne. Ukine se, da lahko vznikne. Praznoverju se odmakne. Brez blagoslova gre, prekleta in razdedinjena beračica, k milosti. Najde in ohrani lju-

bezen. Njen nastop je na začetku sunkovito kratak. Že na začetku udejani srečni pravljичni konec, v katerem nastopa dobri princ, vendar Kordelija tudi ukinja pravljico. Ukinja jo ne samo zato, ker jo v nadaljevanju barbarski svet potegne nazaj, temveč zato, ker je napaka tega sveta.

Kordelija je napaka, motnja vseh oblik egoizma tega sveta. Egoizem je strast, ki lahko slepi srce in uničuje preudarnost. Shakespeare večinoma prikazuje konflikt med srcem in preudarnostjo. Kordelija ne poklekne niti pred očetovim egoizmom niti pred svojim.

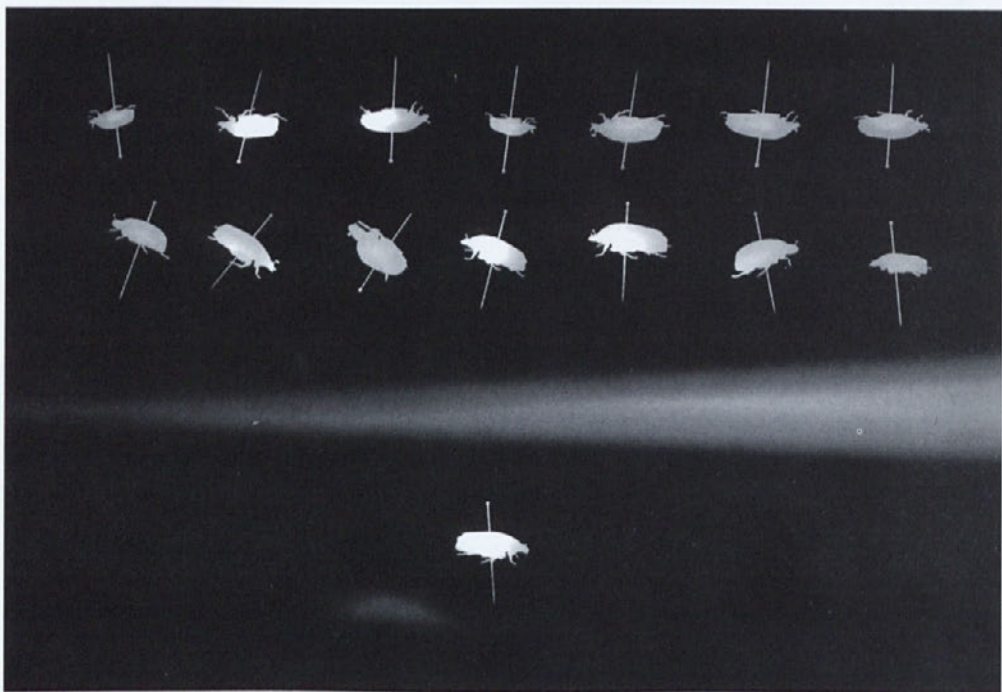
Egoizem predstavlja začetno zlo in uvodno autodestruktivno energijo, s katero se Learovo »zadremano človeško stanje šele razmaje in razgiba« (Vladimir Kralj: *Esej o Shakespeareovi dramaturgiji*), da lahko v nadaljevanju začne svoj poskus samoočiščenja.

Lear na začetku igre svoje potovanje zaključí, pred njim pa se naenkrat začne dolga pot do praznine, ki predstavlja izhod iz egoizma. Praznina, ki se kaže med nebom in zemljo in na katero ves čas

opozarja norec, je cilj. Kot cilj ni več praznina. Leara k njemu pravzaprav pripelje starševska ljubezen in nesebičnost, za katero pa – v tem je tragično neodprtih oči – zahteva čudaško-starozavezno moralno hvaležnost, ki je v vseh treh njegovih hčerah, seveda v Kordeliji drugače, že zdavnaj presežena.

Egoizem je večno-aktualna družinsko-družbena snov, ki jo Shakespearov *Kralj Lear* med drugim močno izpostavlja. Prav egoizem, ki z abdicirajočim Learom predstavlja občečloveško neproduktivno, na silo ohranjujočo samozadostnost, je nad zlom. Je močnejši kot zlo. Sodi k človeku. Seka amazonske gozdove. Je metamorfoza uničujočega brezvetrja, v katerem očiščenje ni več mogoče.

Danes smo bolj podobni Regan in Goneril kot Kordeliji. Bolj ali manj živimo pravljичno scrkljanost. Teptamo svoje starše. Ne drznemo si potepati samih sebe. Smo princeske in principi. Hlepimo po nekakšni volji in moči, pa ju niti približno ne obvladujemo. Objokujemo svoje plače, ker imamo občutek, da smo revnejši od upokojenih staršev. Enaki smo parlamentarcem, ki se »tepejo za na-



Ann Mandelbaum, *Brez naslova*, 1992

sledstvo«, da bi oddremali penzijo. Globoko v sebi vsi skupaj kakor Goneril in Regan ves čas odstavljamo, žalimo. Ostajamo vredni svojega biološkega imena: sesalci. Cuzamo, sesamo – v tem se ne damo! Starši so naši sponzorji. Še zmeraj se sklicujemo na Tita in njegove kredite – orodje za slabo vest, s katerim staršem odvezemamo pravico do počitka, hkrati pa se smejimo njihovi »staromodnosti«, ki jih je držala pokonci v brigadah. Zase zahtevamo vse: od mobitelov, s katerimi se jim v hribovski pokorščini javljamo, klimatiziranih vozil, s katerim od njih bežimo v garaže, ki so nam jih tudi oni kupili. Ob tem pa se nekateri že oziramo k parlamentarnim stolčkom, na katerih vohamo vsak svojo bučo. Smo Regan in Goneril, ki bosta dokončno izumrli. Svinjski, egoistični zarod. Otrok ne rojevamo veliko – mogoče vsaj v tem tiči kanček dobrega. Na neki način skušamo ostati v egoizmu načelni. Smo celi v *Learu*? Mogoče.

Kordelija se kot princesa ukine takoj na začetku. Mi bi še malo preužitkarili. Podobni smo tistim fevdalcem, proti katerim je Shakespeare zastavljal svoje politično prepričanje – v sebi nosimo idejo razpršenosti in nemirov, vendar smo za nemire preležerni.

Kordelija se prečisti, podobno kot se čisti planet-Zemlja. Odpre se. Mi se zapiramo. V bitke si ne upamo. Kordelija ne pristaja na svet egoističnega pretvarjanja. Je ženska in pol. Mi smo mevže. Hočemo povestico brez konca. Kordelija ukine pravičnost-bajko. Umakne se iz situacije, v kateri Shakespeare kaže civilno-pravno poravnavo o dedovanju. Kordelija se umakne iz t.i. velike zgodovine. Umakne se iz barbarske, versko blazne, pluralistično-ekspanzivne družbe. Mi se ne umaknemo. Mi jokamo.

Kordelija nikomur ne toži. Ni scrkljanka. Ne išče tolažnikov-razsodnikov. Ne kandidira dvakrat. Mi bi pa kar naprej. Kordelija stoji za svojim programom: obkroži srce, prečrta ničev svet bučmanov. Za načela je pripravljena umreti. Mi ne. Mi bi hoteli večno obloženo mizo – pravljico. Nič drugega. Kordelija se iz princeske spremeni v samostojnega človeka. Iz pravljice se umakne v esej, v po-

skus človeka. Pri tem ostaja na svoj način ves čas prisotna na vseh prizoriščih. Svet in njegovo kvazi zgodovinsko nujnost pusti v kolektivnem barbarstvu, vse dokler se barbarstvo ne izkaže za še večje barbarstvo. Ko se svet pokaže še bolj barbarski, kot v resnici je, ko egoizem postane še bolj egoističen, kot v resnici je, zaživi misel na nov začetek, ki se odpira z modrostjo: »Ko mislimo, da smo dosegli dno, zaslišimo trkanje od spodaj!«

Kdaj to trkanje zasliši Lear? Kdaj se mu odzove? V viharju, ko zblazni? Mar resnično zblazni? Morda ves čas hlini blaznost? Ali od samega začetka malček drema? Vladarji v času kriz se kaj radi zatečejo v sanatorije, pa ne nujno, da bi se zdravil, temveč da pridobijo čas za naslednjo strateško potezo. Kdo ve, kako se bo razpletla bajka z Bajukom? Ker smo ves čas na Learovem polju nujnosti, nam ne preostane drugega, kot da Learu prisluhnemo tudi sami. Če mu na začetku prisluhnemo kot dementnemu, senilnemu starcu, lahko glede na eno izmed temeljnih sporočil Kralja Leara – norost je modrost – stvari obrnemo na glavo. Konec koncev, zakaj LDS prav zdaj, ko začenjamo s študijem te gledališke igre, izvaja čudno abdikcijo. So senilni, dementni? So v krizi?

Lear se nam v začetku pokaže kot dementen, senilen, v Kentovih očeh zmešan, nor. Kriza! Kent hitro sprejme to skrivnostno Learovo igro. Svojo igro uvede z mottom: »*Iskrenost je dolžnost, kadar se kralju meša!*« Čeprav se trka po prsih in poveljuje to iskrenost, pa se zateče v mimikrijo – mar zaradi politične krize ne spremeni spretno svoje identitete?

Se ne igrajo Lear, Kent in Kordelija-Norec nevarne politično strateške igrice, ob katero Shakespeare naplete nekaj sleherniških zgodb in usod strmečih duš, ki pravzaprav nimajo pojma, kdo v resnici drži vajeti v rokah? Je v tem Edmund najbolj unikaten, izviren in v fevdalni situaciji pankrta najbolj revolucionaren – Leninovsko nefilozofsko praktičen, nevaren?

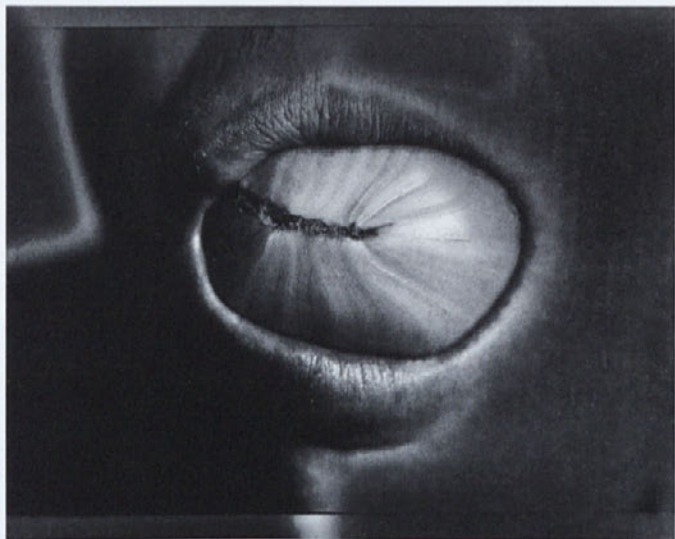
Politik bo vedno imel pripravljenega trojanskega konja, četudi ga v hudi državni krizi obvladujejo čustva. Lear ve, da se bo slej ko prej potrebno

pomeriti s kocko v roki. Kakšna je njegova strategija na začetku? Samo po sebi se postavlja vprašanje, zakaj Lear takoj na začetku zavrže Kordelijo, zakaj jo razdedini, in zakaj jo v isti sapi poroči s človekom, ki ga ne vodita pohlep in oblastništvo? Zakaj prav s tem Shakespeare najbolj izpriča Learovo ljubezen do Kordelije? Zakaj jo, četudi izgnanko, razdedinjenko, položi v zavetje človeka, ki vidi čez interese politike? Mar Lear že takoj na začetku ve, kaj počne? Kakšna zavezništva sklepa? Stalinovsko-hitlerjevska? Za kakšno »Poljsko« mu gre? Mar hoče Lear svojo ljubljeno samo obvarovati? Jo pošilja na nekakšen letoviški Cipr? Kraljestvo je v hudi krizi. Lear ga razkosa, da bi »preprečil možnost bodočih zdrah«. U, kako je dober, plemenit. Takega imamo najraje – saj čakamo kralja Matjaža, kakor Angleži kralja Arthurja. Pravi kralji pa ni. Je literatura in v njej Shakespearov gledališki Lear ni pravilčno obetaven, temveč avtodestruktiven kralj. In v tej njegovi avtodestrukciji se mogoče skriva največji obet tega sveta – seme.

Ali lahko predpostavimo, da že takoj na začetku zasnuje totalno abdikcijo, takšno abdikcijo, ki bo spravila ob prestol ne samo njega, temveč vse njegove dediče?

Kaj tak kaos pomeni? Mar ni v tem najbolj stvaren, najbolj moder in hkrati najbolj nor – norost je v tej igri razsodnost in zmožnost, danost totalnega vpogleda, kontrole polja nujnosti. V čem je Lear tako egoistično načelen? Je kot veliki kralj spoznal gnilobo tega sveta in se je odločil v to totalno gnilobo seči do konca, radikalno, s popolnim izumrtjem? Je Lear alegorija samoočiščujočega se planeta-Zemlje? Mar Lear ne pozna dobro Goneril in Regan? Mar ne pozna njune sle po oblasti? Mar verjame v njuno dejansko moč? Mar res ne pozna

Kordelije? Če je tako na psu, bi ne prirejal ceremoniala s svečanim spremstvom, ki prinaša krono. Še zmeraj obvlada državniške posle. Verjetno bolj, kot si mislimo. Malček se dela, da drema. Kordelija se v prvem prizoru ne kaže samo kot nežna, tremaška. Mar nima treme zato, ker se edina izmed hčera zaveda politične krize in absurde brezizhodnosti ter iz tega izvirajoče odgovornosti, ki jo sprenevedavi Lear postavlja prednjo? Kaj bi se zgodilo, če bi izrekla le eno laskavo besedo preveč? Mar ni prav ona, s čudno avreolo dostojanstva, ki jo obdaja, premočrtna, prestola in oblasti vredna ose-



Ann Mandelbaum, *Drez naslova*, 1993

ba? Zanimivo jo označujejo besede Francoza: »*Bogovi, čudno: hlad, ki jo obdaja, mi je razveljavel ljubezen prav do kraja.*«

Niso te besede dokaj močen signal, ki opozarja na Kordelijo kot na žensko, ki predstavlja vsevladarski potencial, spojen s skrivnostno seksualno vznemirljivostjo, ki mogoče spominja na »deviško« Elizabeto in tako močno privzdiguje zatrapanega Francoza – ciprškega hotelirčka? Če vse to Kordelija ima, zakaj jo Lear kljub vsemu izžene? Kordelija ima hudo hibo – iskrenost. V tem je norica v in pred svojim časom.

Lear ji zabrusi: »*potem imej za doto to svojo iskrenost! Zakaj, pri sijaju sonca božanskega,*

misterijih Hekate in noči, pri vseh močeh teles nebeskih, ki od njih živimo in ginemo: s tem se otresam vseh očetovskih obveznosti in vezi po krvi in rodu. Posihmal boš zame tujka - za večne čase.

Mar ni Lear v tem trenutku začetka igre besen nanjo kot pedagog, kot zahteven profesor na diplomatski šoli, ki ostaja tudi ponosen oče, vendar ve, da si ne sme dovoliti čustvene mehkužnosti. Še zmeraj je kralj, čeprav navidez dementen, senilen. Zaveda se, da Kordelija z romantično-subjektivno-uporniško iskrenostjo, v krizi, v kateri se je znašlo

Lear izpostavi, prehaja Kordelija z magično lahkoto v Norca. Zato se mi režiserjeva odločitev, da ju igra ena oseba, zdi tudi danes sodobna, aktualna, čeprav ni prva, a zato še bolj drzna. Kordelijino telo gre v Francijo na mastne rogljičke, njen duh ostaja v gnilobi polja nujnosti. Ostaja duh iskrenosti, ki je zdaj z replikami Norca radikalno postavljen v prve plane, drugič skrivnostno skrit v vseh neverjetnih preoblekah, ki se v tej igri zvrstijo, ponujajo.

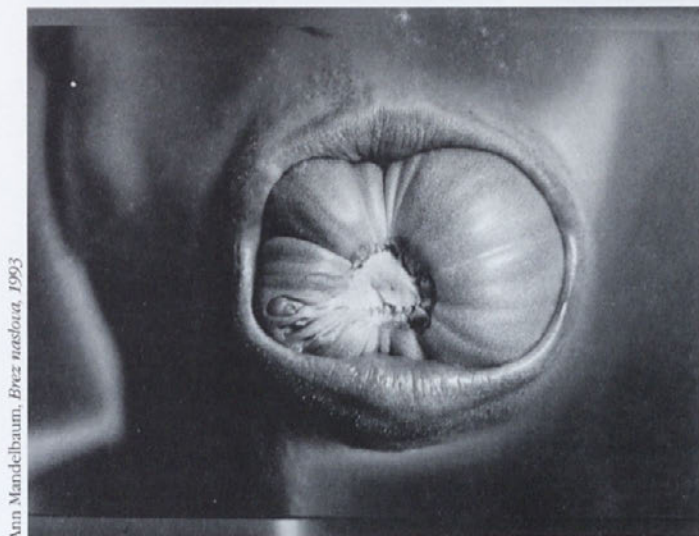
Z metamorfozo Kordelije v Norca se lahko začne resnično dolga, tvegana, državotvorna, za nas uprizoritvena pot kralja Leara skozi kaos h kozmo-

su, ki te Shakespearove tragedije ne označuje samo kot politično igro, vzniklo iz pravljice, temveč kot igro o našem stremljenju po medčloveški harmoniji.

Izid tragične zgodbe o Kralju Learu in njegovih treh hčerah je jasen - tragičen. Pa kaj. Vsi smo zapisani/odprti smrti. Learova politična igrica se ni posrečila. Vsa zgodba ostaja preprosta zgodba klanja in barbarstva. Ta dramska zgodba pa postaja zgodba o neusmiljenem polju nujnosti, ki ga hoče človeška zgodovina ves čas prehoditi, pri če-

mer upa, da se ne bo nataknila na ostre stržene pokošenega. Vse umre: dobro in zlo, zato ob koncu tragedije številnih trupel, tragedije o kralju Learu, postaja vse bolj jasna Kristusova prilika: »Resnično, resnično vam povem: pšenično zrno, če pade v zemljo ne umre, ostane samo; ako pa umre, obrodi veliko sadu.« - motto Dostojevskega pri pisanju Karamazovih, motto avtorja, ki je narisal kneza Miškina - ta je Norcu-Kordeliji najmanj bratranec, če ne polbrat ob Kristusu. Nema je ta Kristusova prilika tudi Shakespearov skriti ključ za razumevanje Kralja Leara.

Zemlja-kaos, sad-kozmos. Človek - umrljivo seme? Je Bog privzdignjena ljubezen, ki se zrcali v

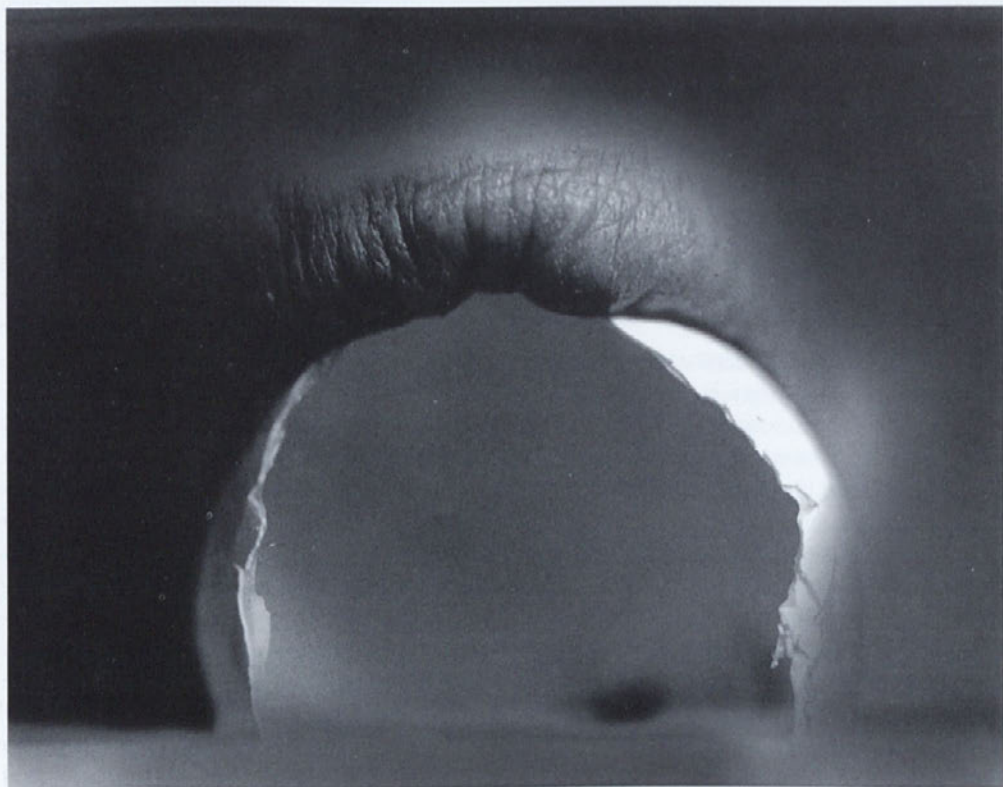


Ann Mandelbaum, *Brez naslova*, 1993

kraljestvo, ki mu pretijo le zdrahe, nima kaj početi. Lear Kordeliji poudarjeno servira Hekato - simbol podzavesti, po kateri divjajo zveri in pošasti: živi pekel Psihe, ki pa je tudi simbol tiste energije, ki jo je treba urediti, da se kaos lahko pod vplivom duha uredi v kozmos. Danes Hekato v zvezi s Kraljem Learom razumem kot simbol političnega vsezakulisja, dejavnikov, ki znotraj politike-stroja predstavljajo razcepljenega duha: izkrivljenega in hkrati neizkrivljenega, ves čas bolj ali manj nemočnega: duha v peklu. Politiki, dobri politiki se nam morajo smiliti, njihov položaj nas, če jim verjame-mo, pretrese: doživljajo svojevrstna, le njim znana peklena pota Psihe. Ravno preko Hekate, ki jo

človekovi zmožnosti odpirati se drugačnemu-noremu? Lear se odpre norosti. Ničeve protokolarnost sleče s sebe. Spozna, da pravo dostojanstvo človeka tiči v spopadu z zemljo, s kaosom, z dnom. Lear zasliši trkanje pod dnom. Nekaj je še za gnilobo pod tem poljem nujnosti. Sama nujnost, bistvo nujnosti. Lear je seme, ki umre, Kordelija-Norec z njim. Kakšen je njegov sad, Shakespeare ne pokaže, mogoče pa ga le realistično nakaže v ostanku: Albany, Kent in Edgar. Prvi je v lahko mehkužnost (Peter-Skala?), drugi je lahko nacionalna zvestoba in tretji je lahko boj za pravičnost. Trije fantje, tri alegorije. Vsi trije so v naših očeh čudno ciničnih ignorantov samo klavrn ostanek kraljevske veličine. So konzervatorji oblasti kot pravljice. Vsi trije so sad

na pokošenem polju nujnosti. Ta sad nikoli ne more biti popoln. Je pa lahko nekaj, kar goji, kakor bi rekel dragi Marx, opij, s katerim se svet lahko pokaže kot pogojna možnost, da se izognemo iztirjenosti. Majčkeno zadet svet, kajti Albany, Kent in Edgar so le nebolgljeni parlamentarčki. So takšni kot mi sami, srečni bučmani, ki se ukvarjamo s krožci in križci, s semeni ne. Nad nami, ki smo ti trije zaslužni možje iz razbitega čolna, ostaja Shakespeareov *Kralj Lear*, esej o avtodestruktivnosti kot edini možnosti enkratnega, radikalnega in samomorilskega preskoka polja nujnosti. Ostaja esej o poskusu preskoka, ki pomeni dvig, hipni totalni vpogled, moralno zmago in telesni konec v enem.



Ann Mandelbaum, *Brez naslova*, 1992

KRALJ LEAR*

Temeljna eksistencialna situacija je v *Kralju Learu* do kraja radikalna. In prav tej ostrini poseveča shakespeareologija nemalo pozornosti. Hamlet se je še spraševal »biti ali ne biti«, tukaj ni nobene alternative.

Slovenski poznavalec Shakespeara Bratko Kreft, ki je lepo število njegovih del tudi uprizoril (in je tako marsikatero zapisano misel preveril tudi v živem gledališču), je napisal o *Kralju Learu* obsežno razpravo. Njena posebna mikavnost je prav v tem, da se v njej srečata erudit in gledališki ustvarjalec. (William Shakespeare, *Kralj Lear*. Prevedel Matej Bor s sodelovanjem Anuše Sodnikove. Spremnje besede in opombe napisal Bratko Kreft. Slovenska Matica v Ljubljani, 1964) – Bratko Kreft je zapisal, da je *Kralj Lear* »najbolj deziluzionistično Shakespearovo delo, naravnost brezobzirno v razgaljevanju vseh človeških iluzij«. Toda Kreft je bil tudi iluzionist in žlahten humanist. Jan Kott, ki je prav v tem času vznemiril gledališča, je šel, tako meni Kreft, predaleč. Zavrnil je njegovo misel o totalnem absurdu, ki naj bi zaznamoval to Shakespearovo tragedijo, in še posebej je odklonil primerjavo z Beckettom: »Kott, ki se je zagledal predvsem v scene 'blaznosti in absurda', je spregledal Edgara, Kordelijo itd., tudi Albanyja ter je svojo tezo utemeljeval na eklekticistično iztrganem prizoru iz *Kralja Leara* (Edgar in slepi oče), ki pa je nedeljiv od celote, čeprav tudi sam zase pove več kot ves Beckett. Res je, da si večina kritikov in razlagalcev ni upala iti *Kralju Learu* do dna, do tistega absurda, kakor bi rekli po Kottu in še mnogih drugih privržencih novodobnega nihilizma pri nas in drugod, v katerem se znajde Lear in njegova tovarišja v goščavi. [...] Čeprav prehaja *Kralj Lear* v prizorih blaznosti že v grotesko, ne preneha biti zaradi tega še bridka človeška in človekova tragedija.«

* Zupančičeva analiza *Kralja Leara* je letos izšla v knjigi *Shakespeareove variante tragičnega*, ki jo je izdalo Društvo 2000.

Kott bere Shakespeara brez iluzij: »V *Kralju Learu* pa se zrušita oba vrstna reda vrednot, srednjeveški in renesančni. [...] Tema *Kralja Leara* je razkroj in propad sveta. [...] Izpolnile so se Gloucestrove besede: '... in tako bo šel v nič ta svet'. [...] Od dvanajstih glavnih oseb je polovica pravičnih, polovica krivičnih. Pol je dobrih, pol hudobnih. Delitev je enako logična in abstraktna kot v kakšni moraliteti. A v tej moraliteti bodo uničeni vsi, kar jih je: žlahtni in nizkotni, preganjani in preganjalci, mučitelji in mučenci.«

Shakespeara in Becketta seveda moramo razlikovati: Beckett si je izmišljal situacije, da bi dokazal absurd, Shakespeare gre po drugi poti. Ima sistem, nima pa načrta. Določeno osebo/osebnost položi v zelo določeno in razvidno situacijo in ji potem pusti, da govori in se odloča skozi dogodke. Abstrakcija je možna šele po koncu zgodbe. Absurda Shakespeare ne predpostavlja, če pa se že zgodi, prekorači celo samega sebe, ker ga ne izsili ideja o absurdu, temveč življenje samo.

Vizija 18. stoletja in sploh »razsvetljenstva« je bila seveda velika vizija. Ljudje naj bi se združevali kot ljudje v bratovščini svobode. Izkustvo je potem pokazalo, da človek takšni viziji ni kos, in tudi poseg romantike, ki je vsemu znanemu dodala še neizmerljivo ljubezen, se ni posrečil. Skozi obe viziji se je Shakespeare prebil tako, da ju je že vnaprej relativiziral. Čvrste sisteme različnih poetik je zamajal s svojo (večkrat tudi porogljivo) empirijo, z »dejstvi«, ki so bili v opreki s hotenim idealom. Proza ali verz, verz ali proza, zaprta ali odprta oblika – vseeno, ker bo po smrti tako ali tako vse eno. Zanimiva je pot, cilj je rezultanta poti. In Shakespeare prav spriči svoje vseobsežnosti ni mogel biti tuj razstavljenosti 20. stoletja. Vznemiril je Brechta in Becketta. Beckett je zahteven dramatik in presenetljivo, da se je, čakajoč na Godota, posvetoval s Shakespearom. Tudi o vprašanju, kdaj bo konec igre. A Camus je menil, da tragedija niha med skraj-

nim nihilizmom in brezmejnem upanjem in v (ta) svet je vrgel Shakespeare svoje strastne, do kraja razvnete osebnosti.

Shakespeare je res kot goba: vsak ga lahko posrka vase in vsak najde nekaj zase – če se mu le dovolj odpre. V tem je večnost velikih.

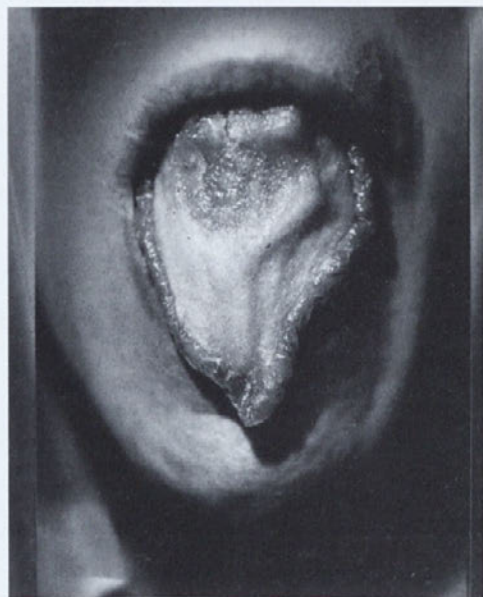
Po prvem branju se zdi tragedija o kralju, ki je napačno razdelil svoje kraljestvo, zelo razvidna (bolj kot npr. *Hamlet*), v resnici pa ni tako. Kar precej različic ga sestavlja, ne moremo se mu približati samo z enim zamahom. Nemara lahko s pomočjo »fragmentov« sestavimo celoto? – V zvezi s *Titom Andronikom* smo navedli Kottovo misel, da je to delo že shakespearški teater, ni pa še shakespearški tekst. *Kralj Lear* pa je oboje. Zgodba je kruta in krvava, dogodki sami povedo veliko. Vendar ne dovolj. Dogodke je potrebno tudi preiščevati, jih komentirati – dogodki morajo biti tudi »govorjeni«. Na tem nivoju se začne »shakespearški tekst«. Treba je pogledati pod videz pojavov, v njihovo skritost. Za takšno videnje pa ne zadošča vsakdanje oko in tudi ne vsakdanja logika besednih zvez. To pa lahko počne le nekdo, ki na vsakdanost ni (več) vezan. Mora biti izločen – nor. Evropska dramatika pozna različne pavlihe in burkeže, »prvi vseh norcev je Harlekin« (Kott), toda enkratni status Norca, in to prav v tragediji, je Shakespearov izum, ki se ni mogel več ponoviti. Norec sicer skrbi tudi za razvedrilo (kraljev in knezov), to je njegova »služba«, njegovo poslanstvo pa seže do koturnov. Norci so modrijani, ki opazujejo življenje z višav in ga vidijo scela kot tisti, ki v njem živijo svoje trenutke, toda niso zunaj življenja in se ga še kako udeležujejo, niso neprizadeti. (»Distanca« ni prava oznaka, na to me je v pogovorih odločno opozoril Mile Korun, ki je prav leta 1964 uprizoril *Kralja Leara* zelo lucidno in novodobno in seveda zelo odmevno.) Norci ne poznajo tabujev, nedotakljivosti. Zanje ni posvečenih stvari, ker so sami posvečeni. Vidijo v bistvo stvari, ponazarjajo jih s kratkimi reki in pregovori, tudi z različnimi parabolaми. Skratka: govorijo drug jezik. Imajo drugačen glas. In pri tem ni najbolj važno, ali je kdo »profesionalni« Norec ali pa si je to vlogo nadel iz določeni-

nih namenov in obupa. Celo resnična blaznost ga lahko za nekaj časa oplazi. (Tudi Kent, ki sicer ne spada v prvo ligo, nekaj ve o tem. Saj pravi: »Ko bi zdaj mogel še glas spremeniti, | da me nihče ne bi spoznal po njem, | pa morda izpeljem to, zaradi česar | sem vnanjost menjal.«)

V četrtem prizoru tretjega dejanja smo priča zanimivemu srečanju. Na istem mestu se znajdejo Norec, blazni Lear in preganjani Edgar, ki si je izbral vlogo ljudskega norca Toma. Vidimo in slišimo:

Norec: Preden mine ta mrzla noč, se bo, kot vse kaže, število nas norcev znatno povečalo.
(III, 4)

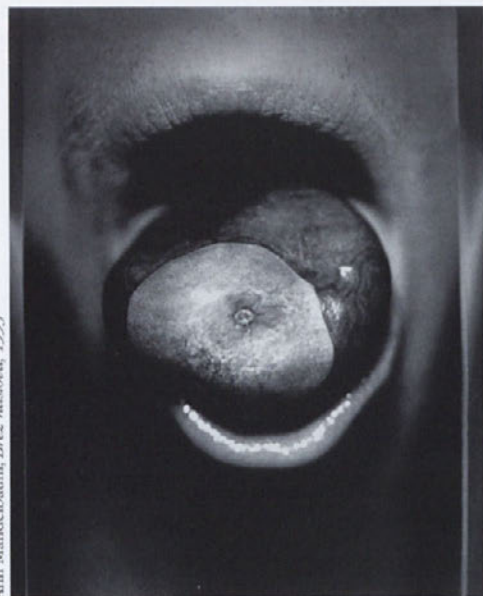
Ta združba je edinstven primer v svetovni dramatici in nikakor ni naključje, da je Shakespeare prav v *Kralju Learu* z norci tako radodaren. Ko Norec govori o tistem, *kar je*, spregovori hkrati tudi o tistem, kar je ta *je* povzročilo in omogočilo. Prav v *Kralju Learu* je bolj kot v drugih Shakes-



Ann Mandelbaum, *Brez naslova*, 1993

pearovih tragedijah razviden strukturalni spoj med dogodki samimi in odnosom do teh dogodkov. Ko se neka stvar zgodi, je tako ali drugače že tudi ovrednotena in raz-galjena. Svet je pred nami in

pod nami razpoznaven in definitiven, iluzij o drugače možnem torej ni. – Albert Camus piše: »Kralj Lear se ne bi nikoli srečal z blaznostjo, ko ne bi bilo surovega giba, ki je pregnal Kordelijo in obsodil Edgarja. Prav je, da ta tragedija potem poteka v znamenju blaznosti. Duše so izročene demonom



Ann Mandelbaum, *Brez naslova*, 1993

in njihovem plesu. Nič manj kot štirje norci, eden poklicno, drugi hote, zadnja dva v muki: štiri zmedena telesa, štirje neizrekljivi obrazi istega stanja.» (Albert Camus, *Mit o Stizifu*. Prevedel Janez Gradišnik. CZ, 1980.)

Zgodba o Kralju Learu in njegovih dveh hudobnih in eni dobri hčeri je bila Shakespearu zelo domača, saj sega prav do mitskih zgodb iz starih angleških časov in začetkov angleškega kraljestva. V 12. stoletju je menih Geoffrey of Monmouth napisal *Zgodovino Britanskega kraljestva* (*Historia regum Britanniae*), ki je bila tiskana 1505. leta. – Shakespeare je najbrž poznal in celo sam igral v stari kroniki z istim naslovom, *Kralj Leire* (*The True Chronicle History of Leire, Kinge of England and his three Daughters*), ki je bila registrirana leta 1594, tiskana pa okrog leta 1605. – Legenda je bila objavljena tudi v Holinshedovih *Kronikah* in verjetno je prav iz teh dveh del Sha-

kespeare črpal snov za svojo tragedijo. (Gl. Mirko Jurak, *Vloga in pomen virov za Shakespearovo dramatiko*. – O teh in drugih virih zelo izčrpno in tudi primerjalno poroča in razmišlja Bratko Kreft v že omenjeni razpravi.) Posebej je zanimiva omenjena igra, njeno avtorstvo so nekateri kritiki pripisovali dramatikom Lodgeu, Peelu, Greenu in Kydu. Po svojem ustroju je moraliteta, kar je razvidno tudi iz Kreftovega prikaza njene vsebine. Tudi Shakespearov *Kralj Lear* ima te nastavke, vendar iz njih nastane velika podoba o razkroju sveta. Shema je zelo razločna: V središču in na sredini stoji Lear (s svojo zmoto), ki se mu kasneje pridruži še Gloster (s podobno zmoto). Lear je naseljen hinavščini dveh hčera, Goneril in Regan, pa je zavrnil tretjo, ljubečo Kordelijo. Glostra je preliščil zvijačni (nezakonski) sin Edmund in je brutalno zavrnil pravičnega sina Edgarja. to razdelitev dopolnjujejo: Cornwall (-), Albany (+) in epizodno tudi francoski kralj; Oswald (-), Kent (+).

Starejši hčeri takoj po razdelitvi kraljestva pokazeta roge in poudarita očetov »značaj«:

Goneril: Si videla starega, kako je muhast? [...]

Regan: To je slabost njegovih let, res pa je tudi, da samega sebe nikoli ni dobro poznal.

Goneril: Celó v svojih najboljših in najbolj zdravih letih je bil vse prej kot premišljen. Zdaj, ko je star, pa se je mimo njegovih že zdavnaj ukoreninjenih slabosti bati tudi samopasne trme, ki jo prinaša s seboj bolehná in jezljiva starost.

Vsemu drugemu se torej pridruži še »gerontofobija«. – Gloster je v mladosti zajemal življenje s polno žlico, nezakonski sin Edmund je otipljiv rezultat njegovega hedonizma, a je hkrati tudi zelo prostodušen. Pankrt bo to (hkrati z Edgarjevo zaupljivostjo) spretno izrabil:

Edmund: Oče je lahkoveren, brat pa takšen pravičnik in dobričnik, da nikogar ne sumi. To prismuknjeno poštenost bom zdaj zajahal.

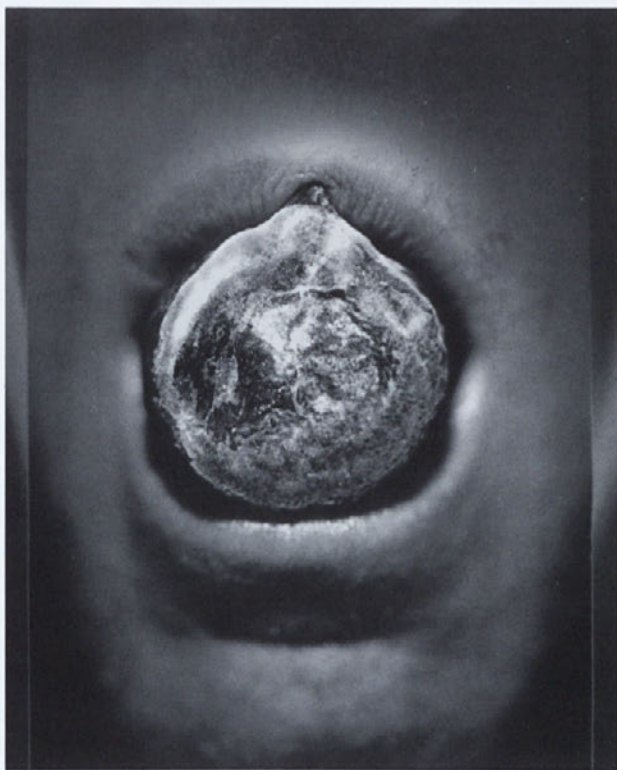
(II, 1)

Vsakega nekaj bremeni in skoraj vsakega tudi kaj opravičuje. Kot da se prav *Kralju Learu* še posebej potrjuje Hamletova misel o človeku, »ki ga kazi kakšna naravna hiba, | že prirojena«. To je sicer res, vendar premalo za vstop v podtalno eruptivnost te tragedije. Res je tisto, kar smo že zapisali (gl. *Shakespearov dramski imperij*), da je prav on naredil odločilno potezo, ko je vse skupaj postavil v človeka, v *karakter*. Fatum je prestavil v človeka! Vendar je to še zmeraj fatum, (kasnejša) psihologija nam tu ne more pomagati. Če bi hoteli Learovo osebnost razložiti in razumeti v okvirih »psihološke verjetnosti«, bi se stvari obrnile. Lear bi kaj lahko postal komedijska figura: samopašen in senilen starec, ki si domišlja, da ga vsi neskončno ljubijo, in razmetuje kraljestvo kot stare cunje. Ko jih dobi po zadnjici in po žepu, se solzi in vso stvar spremeni v »comédie larmoyante«. Zakaj je Kordelija tako neumno trmasta? Zakaj je Gloster na začetku bahavo preprost in kot Lear takoj nasede vsaki čenči? Paradoks: komedija je bolj logična od tragedije, zato je v *Kralju Learu* Shakespeare logiko zavrnil. Pa vendar – nekaj tiste višje razumnosti, ki na koncu koncev ves potek dogodkov le nekako uravnovesi, mora biti tudi v tragediji. Učili smo se, da je to celo bistveno. Zdaj pa stojimo v praznem prostoru, ki ga ne morejo napolniti kulise. Po tem odru se sprehaja: tesnoba, strah, groza, obup – nesmisel je celo blažja oznaka.

Norec: Ko župnik bo boljši kakor njegova beseda, ko vino in voda ne bosta več v krčmi sosed, ko bo gospod šivaču hlače pomeril, ko zgorel bo ženskar, ne ta, ki je krivoveril, ko si pravica ne bo več s sodnijo v laseh, ko klatež in vitez ne bo več do zob v dolgih,

ko več noben jezik ne bo znal natolcevati, ko mošnja bo v gneči varna pred tati, ko bojo oderuhi cekine razkazovali, ko bojo zvodniki in candre cerkve zidali, takrat ti, kraljestvo Albion, zaklenka mrtvaški zvon: napočil bo čas, o vi ljudje, ko boš po hoji premikal nogé. [...]

(III, 2)



Ann Mandelbaum, *Brez naslova*, 1993

Ves svet je Albion (to niso samo bele obalne čeri v južni Angliji). Hamlet je sicer samega sebe pomiloval, ko je ugotovil, da mora prav on odrešiti zablodeli svet, vendar je bilo v njegovi tožbi tudi upanje. tukaj pa se stvari že vnaprej izključujejo. Nasprotje med željo/iluzijo in resničnostjo je tako dokončno, da ga ni mogoče prekoračiti, kajti le kje in kdo je tisti, »ki bo pri hoji premikal nogé« (mu bo torej dana modrost gibanja, s tem pa tudi pogled v drugačnost drugih, ki niso to, kar je on) in »bo boljši kakor njegova beseda!.

Norec ne govori priložnostno, on prerokuje in za njim bo to prerokbo še nekdo izrekel: »To prerokbo bo izrekel veliki videc Merlin – jaz namreč živim še pred njegovim časom.«

Stvari se ponavljajo, ni upanja. Norec pove pomen zgodbe o kralju Learu in njegovih sopotnikih in mu je jasen tudi konec. Zanimivo: teksti pred Shakespearom nimajo Norca in tudi konec je srečen. »Francoski kralj premaga z vojsko može obeh sester in s Cordello mu spet izroči kraljevsko oblast v domovini.« (B. Kreft.)

Norec spremlja Leara in Learove blodnje potrjujejo njegove prerokbe. Drug drugega potrebuje ta. Kritiki se večkrat ubadajo tudi s vprašanjem, zakaj se Norec kar nenadoma pojavi (četudi že prej nekaj slišimo o njem) in zakaj proti koncu prav tako nenadoma izgine iz prizorišča – preprosto ga ni več. Ta izginitev gotovo ni stvar Shakespearove ohlapne dramaturgije in režiserji naj se nikar ne mučijo s psihologijo tega izginotja pa še s vprašanjem, kako na odru upravičiti ali nadomestiti ta manko. Norec se pojavi takrat, ko ga Lear potrebuje in se začne njegova pot v smrt, ki jo Norec vseskozi pojasnjuje. Ko pa ga Lear nič več ne potrebuje, ko ve vse in Norec nima njegovim izkušnjam več kaj dodati – se umakne brez ceremonij.

Lear: Nobenega hrupa, prosim, nobenega hrupa.

Potegnite zaveso: tako, da, tako. Večerjat pojdem jutraj.

Norec: Spat pa opoldne

(III,6)

Za Leara se je čas ustavil, potegnil je zaveso, poslej je vseeno: (zadnja) večerja naj bo zvečer ali zjutraj. Norec je slišal uro opoldne in natančno takrat si je izbral spanje. Brez prebujenja, za zmeraj?

Potem, ko je Lear razdelil vse premoženje, s tem pa tudi moč in oblast, je zase terjal le sto viteзов in oskrbo, pa »kraljevsko ime in čast«. Ohraniti je torej hotel le zunanji blišč in *videz*, sejem ničevosti. Goneril in Regan sta še kako dobro pozna-

li očetovo nečimrnost in se zato lotili njegove najbolj ranljive točke. Z različnimi izgovori sta zmanjševali število viteзов (njegov kraljevski videz) in na koncu povedali, da je še eden preveč. Do kraja sta ga ponižali. Nista oni izdali njegovo ljubezen, hčeri sta jo le izrabili, izdal jo je on sam, ko je zavrzel Kordelijo. Mora tedaj proč, mora zapustiti prizorišče izdaje, mora se podati v »goščavo«, v »viharno noč«, konkretno in simbolno.

Norec in Kent!

Dva zvesta Learova spremljevalca na njegovi pasijonski poti. Na njuno delovanje moramo biti pozorni vsaj iz dveh razlogov: Learova osebnost se razodeva tudi s pomočjo njune navzočnosti in ta je pomembna sestavina v mozaiku sveta. Goneril Norca sicer nažene: »Marš za gospodom! _ab, vendar bi se njegova služba kralju utegnila končati tudi z Learovo abdikcijo. Kenta pa je Lear zelo grobo in celo z grožnjami pregnal z dvora. Čemu potem takšna zvestoba? Vsekakor v njunem ravnanju tiči več od lepih navad in častne vdanosti. Ko kralj sreča preoblečenega Kenta, smo priča vprašanju in lapidarnemu odgovoru:

Lear: Ej, kdo pa si ti?

Kent: Človek sem, gospod.

(I, 4)

Ne, ne: ta izjava ne predstavlja človeka z veliko začetnico in tudi ne humanistične avreole. Preprosto: človek sem – *ecce homo*. Norec ponudi Kentu svojo kapo (ga sprejme v svoj »klub«) zato, ker nosi »Glavo naprodaj za nekoga, ki ni več v milosti«.

Nujen je proces, trajanje, da v nekem trenutku, četudi poslednjem, človek postane »le človek«. To ne velja samo za Leara kot osebo, temveč tudi za *Leara* kot tragedijo v celoti. Prisotna je torej biblična misel in hkrati s njo tudi stiske, ki bodo dosti kasneje spet vznemirile evropsko zavest: »le« človek je tisti, ki trpi, pa išče v trpljenju smisel; trpljenju se upira, pa ga tudi sprejme in se v njem razpozna. Pot ni preprosta: človeku morajo biti odvzeti vsi ornamenti (blišč, »krona«), ali pa naj si

vse to sam od vzame. Tak človek je siromak, je gol (Lear si raztrga oblačila). Smrt je usojena ob rojstvu, življenje je torej čakanje na smrt. Za smrtjo pa mora biti Smisel, sicer je smrt zgolj nesmisel (in, kot so rekli stari: »Ljudem najbolje se je ne roditi | in ne uzreti luči sonca...«).

Nemara je treba Leara brati v puščavi, med puščavniki (če so še kje.)

Kent svoje določilo »človek sem« pojasni Learu tik pred koncem, ko kralja blaznost zapusti:

Kent: Vse odkar vas sreča tepe, vas že spremljam na vaših žalostnih poteh.

V tej izjavi dobi čakanje že svoj smisel. – In ko Edgar umrlega Leara še kliče v življenje: »Kralj, čuj te me!«, ga Kent zavrne: »Ne zadržuj duha.«

Learov duh je zapustil »natezalnico sveta«.

Kentovo aktivno udeležbo dopolnjuje Norec z drugačno metodo:

Norec: Jaz sem na boljšem kot ti. Jaz sem norec – ti nisi nič.

(I, 4)

Kent: Hm, kdo je z njim?

Vitez: Le norec, ki se trudi pretentati gorje z norčijami.

(III, 1)

Norec ima svoj status, ima svojo vednost o svetu. Lear je na dnu, je »nič«, je le »Learova senca«. Kent hoče vrniti kralju tudi nekdanje posvetno dostojanstvo (piše Kordeliji in jo prosi za pomoč). Norec pa gleda v Learovo dušo. Je terapevt in hoče metodično »pretentati gorje«, torej ga hoče ozavestiti. Blaznost je stanje popolne odprtosti. (Le) blazni Lear se zmore soočiti s svojim videzom. Terapevt ga k temu neusmiljeno sili. Kar naprej razkrija njegovo ne-umno dejanje, ki pa mu ni botrovala lahkovernost, temveč nadutost, ki je prezrla ljubezen. (Na to ga je sicer opozoril že Kent, ampak prežgodaj.)

Lear: Kako, norec mi praviš?

Norec: Seveda, saj si se odpovedal vsem drugim naslovom. Temu se nisi mogel, ker ti je prirojen.

(I, 4)

Norec: Resnica je psica, ki mora iz hiše, kjer jih z bičem dobi, medtem ko mačka-tačka za pečjo sedi in smrdi.

(I, 4)

Jan Kott je v svojem značilnem slogu zapisal, da Norca ni treba potem, ko se je kralj Lear »že izučil v šoli norčevske filozofije«. Tej misli seveda pritrjujemo, toda tragično polje je v Kralju Learu zelo razsežno. Saj je enako pretresljiva vzporedna Glostrova tragedija in pomenljiva je Kordelijina tragična žrtev. Tragedija je torej preseгла svoje omejitve (»kompetence«) in je omogočilo novejšo misel Maxa Schelerja (1874-1928) o tragičnem kot *bistvenem elementu samega univerzuma*.

Vihar divja v naravi, vihar divja v Learu: »Tuli, vihar, in trobi« Naj se ti lica razpočijo...« Znamenit in večkrat citiran izbruh ogorčenja v drugem prizoru tretjega dejanja. Toda to ogorčenje, ta vihar niška srditost, je še zmeraj pogled s prestola. Je protest zoper krivico, ki se je zgodila njemu – kralju. Lear, ko ni več kralj, pa mora izstopiti iz svoje vzvišene izolacije in se ozreti okoli, navzdol. To tudi stori:

Lear: Sirotniki vi goli, kjer že ste, ki vas vihar neusmiljeni pesti, brez streh nad glavo, lakotnih životov, v capah, da skoznje vidiš – kaj naj vas obvaruje v tej uri? O, premalo sem mislil na vse to. Razkošje, tu imaš svoje lek: daj, izpostavi se, okusi, kaj je revščina in ji odstopi, kar imaš odveč – v dokaz, da ni pravica zginila s sveta.

(III, 4)

Lear se mora izenačiti z golimi in bosimi, mora raztrgati svoja oblačila, da dobi njegovo trpljenje/blaznost nadosebno veljavo. In le tako se bo soočil tudi s svojo krivdo, ki je hkrati tudi točka upanja – srečal bo Kordelijo.

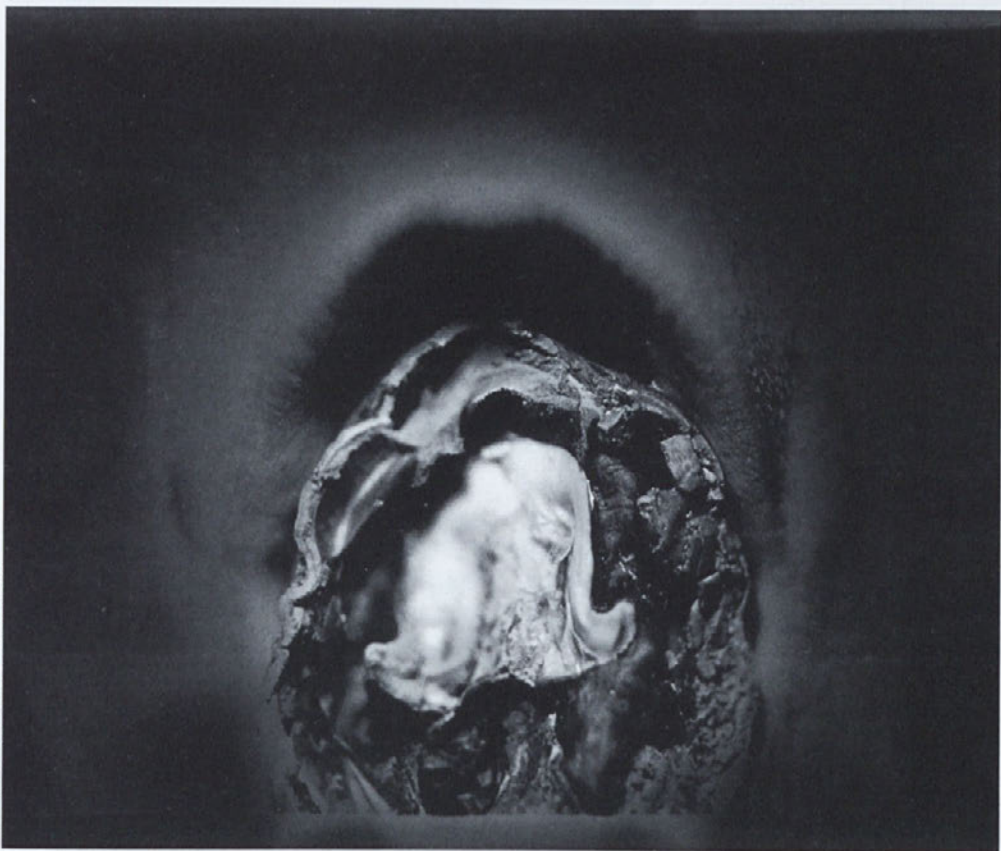
Dover je točka upanja. Je pa tudi strah, če je odpuščanje sploh mogoče?

Izmučenega Leara morajo ponesti tja na nosilih. Pot je pripravil Gloster, toda njegovo plemenito dejanje ima grozljive posledice. Očeta je ovadil sin Edmund. Cornwall, Regan pa ga pri tem vzpodbuja, Glostra oslepi, mu iztakne oči. (Toda tudi rabelj mora svoje početje plačati z življenjem. Smrtno ga rani služabnik, torej prva kazen za zločin pride iz povsem nepričakovane strani.)

Leara sta izdali hčeri, Glostra je izdal sin. Prvega so prizadeli duševno, drugega so pohabili telesno. Vendar ne gre samo za zanimivost podobnosti. Glostrova vzporedna zgodba (in vse, kar je z njo v zvezi) naredi tragedijo komplementarno. Vzporednica je nujna: »spopad vrednot« preide v peklenski ples.

Tudi Gloster je naredil na začetku napako. Napačno se je odločil, napačno je presodil vrednost obeh sinov. In prav to, da sta z Learom ravnala podobno, izključuje naključje. Kajti – če je kaj človeku usojeno, mu je usojena »napačnost«. rezultat nas po bližnjici pripelje do absurda, bolj katarzično pa je spoznanje, da je človek »le človek« in kot tak samo delček univerzuma in je potemtakem nujno vse, kar je.

Edmund je (Goneril in Regan sta enoplastni) zgovoren primer negativne eruptivnosti. Edmund je Glostrov nezakonski sin, je bastard, je pankrt. Je po krivici odrinjen. Odloči se za zločin, alibi pa si poišče v naravi in »naravnih pravicah«. Le čemu naj bi bil zavoljo človeških predsodkov (neumnih paragrafov) manj vreden od brata Edgarja? Vendar pa Edmund, in tega nikakor ne moremo pre-



zreti, ne slepi samega sebe. Za to, kar je (in kar bo počel) se ne zgovarja na naravo in na vplive raznih nebesnih pojavov:

Edgar: Kadar je z našo srečo kaj narobe ... valimo krivdo za svoje nezgode na sonce, luno in zvezde; kot da smo barabe po sili usode, norci, ker hočejo nebesa tako, goljufi, zmikavti in izdajalci, ker smo hočeš nočeš podvrženi vplivom nebeskih sfer, [...] Pojte no – jaz bi bil, kar sem, četudi bi takrat, ko so imeli mene v delu, mežikala name najbolj deviška zvezdica na firmamentu!

(I, 2)

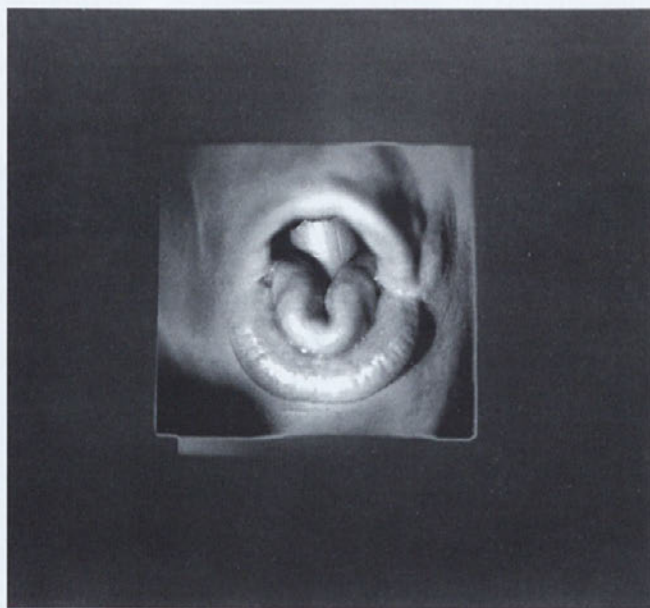
Ta Edmundova »samoanaliza« je med shakespearelogi večkrat navedena kot vnaprejšnje določilo njegovega značaja/karakterja. Vendar so stvari razsežnejše. Edmund relativizira prav vse. V ničemer in z ničemer se ne opravičuje (celo dejstvo, da je bastard, potisne v ozadje). On je pač to, kar je, in ne more vedeti, zakaj je to, kar je; nobenih znamenj ni, opozoril in določil. In ker je vse neznano in je sam vržen v svet kot Neznanka, je vse dovoljeno. Intrigira in kopiči zločine, bo pač po tej poti prišel do vrha. Edmund ne misli na svojo smrt, ta pa ga vendarle preseneti in celo začudi: »Obema sem obetal, da ju vzamem, | a zdaj nas vzame vse tri isti hip.« (V mislih ima Regan in Goneril.) Edmund ne more postati »le človek«, toda roka smrti mu izniči njegovo začetno zmoto:

Edmund: Smrt, le še hip – čeprav sem to, kar sem, bi storil rad kaj dobrega. Pošljite, pa brž, tja v grad. Tam sta kralj Lear in hči. Uka-
zal sem, naj ju ubijejo.

(V, 3)

Prepozno, vsaj za Kordelijo. »Narediti nekaj dobrega« ne pomeni kesanje in želje po povračilu. To je imperativ, ki prihaja iz tistih predelov univerzuma, ki ima svojo logiko nerazpoznavnega.

Edmundov temačni »sem, kar sem« izrabi lahkovernost očeta Glostra in brata Edgarja. Očeta nahujška zoper sina (češ, da mu ta streže po življenju), Edgar mora pobegniti. In si nadeti drugačno podobo: »Privzel bom najbolj bedno | in žalostno podobo, ki jo stiska | vsili človeku, kadar ga poniža | prav do živali [...]« Prevzel bo igro nesrečnega »bebečka Pepčka«, toda z odrešilno nalogo. V vi-



Ann Mandelbaum, Brez naslova, 1993

harju se najprej pridruži Learu in dopolni norčevsko ekipo.

Oslepelega Glostra pospremi v goščavo Starec. Tragedija se dopolnjuje in se hkrati že pojasnjuje:

Gloster: Kaj bi mi zdaj oči? Dokler sem videl, sem se spotikal. Ko imaš vsega, si tudi slep za vse, ko nimaš nič, takrat šele spregledaš! [...] Glej, kak črv je človek. [...] za bogove smo, kar so muhe za objestne dečke – za šalo nas more.

(IV, 1)

Learovi srditi bolečini se pridruži Glostrova resignacija. Edgar bo peljal očeta (in oče ne ve, da ga bo vodil sin) na poti proti Dovru, do tiste pečine, ko mu bo »vodnik odveč«:

Starec: Saj je nor.

Gloster: Čas je pač tak, da norec slepca vodi.
(IV, 1)

Ta nori in slepi čas ni ustavljiv, možno je samo še srečanje z zadnjo Uganko – s Smrtjo. In kmalu smo priča najbolj nenavadnemu in edinstvenemu

re verjeti, da je po takem »padcu« še živ, Edgar, ki je sprejel to igro, »zato, da ga ozdravim«, mu zatrjuje, da so ga rešili bogovi. Torej še ni čas za smrt in Gloster sklene, da bo (še) živel, dokler usoda ne poreče sama: »Dovolj. Umri.«

Ne, Gloster ne sme umreti, prej se mora srečati še z Learom, morata začutiti dotik, morata se drug drugemu razodeti:

Gloster: O daj, da ti poljubim roko!

Lear: Prej si jo obrišem: po smrtnosti diši. [...]

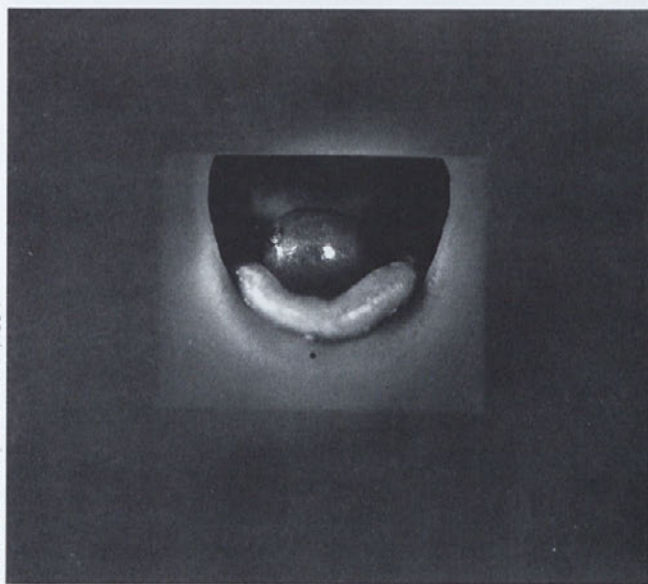
Lear: Beri!

Gloster: Kako? s tema votlina-ma?

Lear: Oho! Tako je torej s teboj. [...] – vseeno pa vidiš, kako se vrti ta svet.

Gloster: Vidim, pa še kako.

Lear: Kaj! Si nor? Videti, kako se vrti ta svet, pa brez oči? [...]
(IV, 6)



Ann Mangelbaum, Brez naslova, 1994

prizoru v svetovni dramatik. Edgar in Gloster sta sama na praznem odru. (Pokrajina. Blizu Dovra. – IV, 6) Lezeta po strmi poti navzgor, do vrh pečine, tam se Gloster odloči za skok navzdol in naredi samomor. Toda vse to je fikcija, je izmišljaja, je besedna čarovnija: »Gloster se vrže naprej in pade na tla.« Pantomima in Shakespearova moč besede! Treba je samo brati (ali poslušati), pa vidimo vse, kar Edgar slika z besedami: »Kak strašen | in vrtoglav pogled! Vrane in kavke, | ki letajo tam spod, so tolikšne | kot hrošči. Sredi sten visi nekdo | in biči na obrežju so miške. [...]« – Gloster je slep, toda njegova domišljija je neizmerljiva. Ne mo-

re ljaje ugasnilo. Gloster je umrl domala srečen. Lear se bliža koncu drugače: »fantastično oblečen in ozaljšan z divjim cvetjem.« To ni groteska, četudi je zunaj »zdrave pameti«, je degradacija *videza*: krona ali divje cvetje, saj je rezultat isti. Svet ni iztirjen, svet se mora začeti znova in drugače:

Lear: Čemu pretepaš candro? Tepi sebe, saj bi rad z njo počel prav to, zavoljo česar jo šibaš. Ouderuh, zakaj sleparčka obešaš? Ker se skozi cape vidi vsak greh, skoz krzno in plašč pa ne.

(IV, 6)

Nemara je prav v tem skrito izpovedno (nikoli uresničeno) jedro *Kralja Leara*. Zakaj poteptati »candro« zavoljo svojega napuha? Je Shakespeare obnovil evangelijsko resnico: »Hinavec, odstrani najprej bruno iz svojega česa; šele potem boš razločno videl odstraniti iver iz očesa svojega brata!«?

Najbrž. Vendar je Shakespeare neusmiljen, Lear mora odplačati prav vse in tudi nori svet mora izginiti iz sveta. (Skoraj) vsi se med samo pobi-jejo: sestra zastrupi sestro in se potem še sama zakolje, celo brat v dvoboju pokonča brata. Ob mrtvi Kordeliji Lear še na koncu besni (kot da bi bil sam nedolžen):

Lear: O vi ljudje, ljudje, ljudje! Mar ste iz kamna? Tulite, rjovite! Da imam jaz vaša grla, bi se rušil nebeški svod. [...]

(V, 3)

Nekoč je Lear klical naravo sebi v pomoč. Zdaj spremeni svoje krike v tesnobno grenkobo:

Lear: In moj ubogi norček je obešen – Šlo je življenje, šlo – Kako da ima pes, konj, podgana dih, le ona sama ga nima več. Ne bo je več nazaj – nikdar, nikdar, nikdar, nikdar, nikdar!

(V, 3)

»Never, never, never...!« Pa vendar se je prav to zgodilo. Kent se je odločil za smrt, Albany vzbuja (besedno upanje): »Prvo naj bo žalost, | potem pa ta dežela.« Edgar ne najde prave rešitve: »Prenašaj čas, ki si postavljen vanj, | in ne več ne manj [...]«

Premalo in hkrati dovolj. Z absurdom premagana absurd. Nekaj se je zgodilo, kar se je moralo zgoditi, zato, da je Skrivnost še zmeraj upanje za življenje. Za življenje se ni potrebno *odločiti*, ker je odločitev racionalna kategorija. Življenje pa živi in umre brez nje in zunaj nje.

Gloster je izjavil »... in kako bo šel v nič ves ta svet«. Igra je na zunaj podobna »kronikam«: razdelitev kraljestva in odstop ali odstranitev vladarja, boj za oblast in predstavitev novega vladarja. Vendar tu ni pravega vladarskega naslednika in sploh ni nujno, da je – je samo »konec igre«. In ta konec je pomenljiv, ker je nedorečen in presega literarni model tragedije. Kott pravi, da del igre poteka v »macbethovskem«, drugi pa v »jobovskem« slogu. Brez krvi, nasilja, intrig in umorov tako ali drugače ni (shakespearskega) sveta. Ta »mikro« svet je za nas, ki živimo v njem, najbolj otipljiv, je pa tudi del nerazpoznavnih namer Univerzuma. Job je prvi »uporni človek«, ki razkriva absurd, Jobova knjiga je celo srdita polemika z Bogom. Toda odgovor je jasen:

Si le prišel do vrelcev morja
in si se sprehajal v propadu vodovja?
Ali so se ti odprla vrata smrti
in si videl vrata podzemlja?
Ali razumeš daljine zemlje?
Povej, če vse to znaš?

Vsi smo Jobi v svoji nevednosti. Toda, kdor gleda zgolj v nebo, ne uzre Boga. Goli, bosi, norci in slepi – ti bodo ugledali luč. tragedija o *Kralju Learu* je novodobno doživeta *Biblija*.



Josef Maria Eder in Eduard Valenta, *Eskulaphora kaka*, 1896



Barbara Krajnc

Rojena v Mariboru, leta 1998 je diplomirala na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (smer dramska igra in umetniška beseda), kjer v tej sezoni zaključuje tudi specialistični študij na isti smeri. V času študija je za svoje vloge prejela študentsko Severje-

vo nagrado za vlogo Claire v Genetovih *Služkinjah* ter študentsko Prešernovo nagrado za vlogo Sestre Veronike v Hiengovi *Lažni Ivani*. V času študija in kasneje je igrala v Mestnem gledališču ljubljanskem (P. Schaffer: *Equus*), v Ptujskem gledališču (*Praznina, stara zgodba iz moje vasi*) in Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani (Sofokles: *Kralj Ojdipus*, A. P. Čehov: *Utva*) ter v produkcijah Studia za raziskavo umetnosti igre (*Tebe poem - Praznina št. 2, Stakler*). Prav delu v okviru zadnjega se tudi najbolj intenzivno posveča.

Udeležila se je različnih delavnic in seminarjev s področja igre in tako sodelovala z Gennadijem Gogdanovom (biomehanika), Rene Torres (Odin Teatret), Thomasom Richardsom (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards), Sarah Kane (Michael Chekhov Centre U. K.), Cecily Berry, mojstrom Honda (japonsko gledališče No), Ujwalom Bholejem (indijsko gledališče), Andrejem in Janezem Vajavcem (igralska metoda Leeja Strasberga), Vladom Šavom, Gregom Kamnikarjem in drugimi, ter tudi sama vodila delavnice s področja igre, predvsem za mlajše. Sodelovala je še pri nekaterih drugih projektih ter na raziskovalnih taborih, umetniških kolonijah in Simpoziju na temo grške tragedije v Sofiji.

Nastopila je v filmu (*Beautiful Kreplje*) ter na televiziji (*Bolnišnica na robu, Družina Ogrožen*).

Damjan Trbovc

Rojen 30. novembra 1974 v Trbovljah. V mladosti se je preselil v Ljubljano, kjer se je šolal. Svojo prvo vlogo je odigral v komediji W. Allena: *Bog*. Predstava je bila na Podobah trenutkov izbrana za Linhartovo srečanje. To je bila vzpodbuda, da je po še nekaj vlogah v Šentjakobskem gledališču poskusil s sprejemnimi izpiti na AGRFTV, ki jih leta 1996 tudi opravil. Pod mentorskim vodstvom prof. M. Koruna in prof. M. Zupančiča je v okviru študijskega procesa na AGRFTV odigral nekaj vlog. V tretjem letniku akademije je dobil v SLG Celje vlogo Zajčka (B. Štampe Žmavc: *Mojca Pokrajculja*, rež. M. Logar). Isto sezono je na AGRFTV igral Norca (W. Shakespeare: *Kralj Lear*, rež. M. Golob). Predstava je prejela nagrado Zlatolaska za najboljšo akademijsko predstavo. V SNG Drama Ljubljana je igral Tončka (A. T. Linhart: *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, rež. V. Taufer). V prvi diplomski predstavi je odigral Prijatelja (B. Brecht *Malomeščanska svatba*, rež. M. Golob). Predstava je



letos na mednarodnem srečanju akademij v Brnu dobila nagradi za režijo in kostumografijo. V drugi diplomski predstavi na AGRFTV je nastopil v vlogi Zevsa (K. Dovjak: *Belle Paris ali Obračun v Louvru*, rež. M. Korun, M. Zupančič, M. Golob).



Justin Jauk

Rojen 1973 v Mariboru. Od leta 1995 je študiral na AGRFTV (smer dramska igra). Pod mentorstvom prof. Dušana Mlakarja in prof. Kristijana Mucka odigral študije vlog Gusa (H. Pinter: *Strežni jašek*), Borcova (A. P. Čehov: *Na veliki cestí*), Veršina (A. P. Čehov: *Tri sestre*), Klitandra (Molière: *Učene žene*) in Egeja (Shakespeare: *Sen kresne noči*). Vzporedno s študijem je v Mestnem gledališču ljubljanskem odigral vlogo Scipiona (A. Camus: *Kaligula*, rež. S. Horvat) ter vlogo Glasnika (Sofokles: *Antigona*, rež. J. Lorenci). V TV nadaljevanki *Moj prijatelj Arnold* (rež. B. Jurjašević) je igral Justija. V filmu *Barabe* (rež. M. Zupanič) je nastopil v vlogi Novinarja.

V prvi akademski diplomski predstavi je odigral vlogo Pesnika (I. Mrak: *Obločnica, ki se rojeva*, rež. D. de Brea; predstava nagrajena na festivalu akademij v Brnu 1998.) Z drugo diplomsko predstavo je diplomiral. V monodrami B. Wudlerja *Noe, Noe* je odigral Igralca (rež. P. Srpič).

VAJA ZBORA NA FESTIVALU »TITUŠ BREZOVAČKI«

Selektor Stojan Matavulj je na hrvaški mednarodni gledališki festival *Tituš Brezovački* v Lepoglavi povabil uprizoritev Möderndorferjeve komedije *Vaja zbora*. Uspešnico, ki jo je režiral Franci Križaj, je ansambel SLG Celje predstavil občinstvu na festivalu 11. septembra 2000.



M. Štromar, Z. Agrež, J. Bermež, D. Kastelic, A. Kumer, B. Medvedšek, B. Baranovič, B. Alijevič



Mario Selih, Milada Kalezić, Renato Jenček, Janez Bermež, Bojan Umek, Jagoda, Miha Nemec



Janez Bermež, Barbara Krajnc



Miro Podjed, Mario Selih



David Čeh, Bruno Baranovič, Bojan Umek, Jagoda, Justin Jauk, Drago Kastelic, Miro Podjed, Igor Žužek



Barbara Krajnc, Milada Kalezić, Renato Jenček, Janez Bermež, Bojan Umek, Jagoda, Zvezne Agrež, Bruno Baranovič, Miha Nemec



Janez Bermež, Bruno Baranovič



Barbara Krajnc, Janez Bermež, Igor Zužek



Miha Nemec, Milada Kalezić



Janez Bermež, Zvone Agrež



Barbara Krajnc, Janez Bermež, Zvone Agrež, Primož Pirnat



Drago Kastelic, David Ceh, Bruno Baranovič, Damjan Trbovc, Barbara Krajnc, Janez Bermež, Justin Jauk



Primož Pirnat, Miha Nemec, Miro Podjed



Renato Jenčec, Primož Pirnat, Mario Selih



Janez Bermež, Miro Podjed



David Čeh, Bruno Baranovič, Bojan Umek, Jagoda, Justin Jauk, Drago Kastelic, Miro Podjed, Igor Žužek



David Čeh, Bruno Baranovič, Bojan Umek, Jagoda, Damjan Trbovc, Justin Jauk, Drago Kastelic, Miro Podjed, Igor Žužek



Barbara Krajnc



Mario Selih, Miro Podjed



Mario Šelih, Bojan Umek, Jagoda



Janez Bermež, Jagoda, Bojan Umek, Milada Kalezić, Miha Nemec



Miro Podjed, Mario Šelih

Izdelavo scene je omogočilo podjetje

alpos

SLG CELJE

Upravnik Borut Alujevič
Umetniški vodja Matija Logar
Dramaturg Krištof Dovjak
Vodja programa in propagande Jerneja Volfand
Tehnični vodja Miran Pilko

Svet SLG Celje:

Slavko Deržek, Ana Kolar, Mariana Kolenko,
Martin Korže, Aleksa Gajšek Kranjc,
Miran Pilko, Bojan Umek, Zvone Utroša,
Jagoda (predsednica).

Strokovni svet:

Polde Bibič, Krištof Dovjak, Franci Križaj,
Anica Kumer (predsednica), Bojan Umek;

Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Bruno Baranović, Janez Bermež, David Čeh, Tina Gorenjak, Jagoda,
Justin Jauk, Renato Jenček, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Barbara Krajnc,
Anica Kumer, Barbara Medvešček, Miha Nemec, Manca Ogorevc, Primož Pirnat,
Miro Podjed, Stane Potisk, Igor Sancin, Mario Šelih, Damjan Trbovc, Bojan Umek,
Barbara Vidovič, Igor Žužek



SLG Celje, Gledališki trg 5, 3000 Celje, p. p. 49
Telefoni: centrala (03) 5 442 910, tajništvo (03) 5 441 861
propaganda (03) 5 441 814, faks (03) 5 441 850

e-mail: slg-celje@celje.si
<http://www2.arnes.si/~ceslg7/>

Gledališki list št. 2 • Sezona 2000/2001

Predstavnika Borut Alujevič, Matija Logar • Urednik Krištof Dovjak • Lektor Jan Jona Javoršek
Oblikovanje Triartes • Fotograf Damjan Švarc • Naklada 3000 izvodov • Tisk Grafika Gracer

PODJED

Miro

Ko je odjeća?
Samo majica i hlače



G L O S T E R

Igor SANCIN
Branar BARANOVIĆ
Igor ŽUŽEK
Damjana TRBOVC
David ČEH



črna klobučica



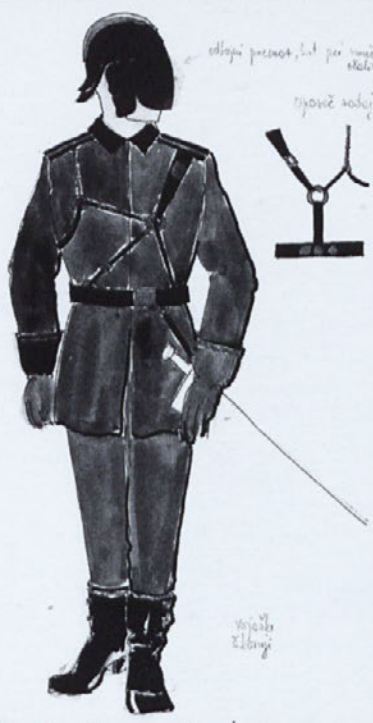
črna klobučica
repa

80 kosa O
4 m

V I T E Z I

odjeća: jakna, hlače, črna klobučica

opona sadij



V O J A K I

BARANOVIĆ

Branar

odjeća: jakna

hlače

hlače



OPRODA



Z D R A V N I K

KASTELIC

Drago



S T A R E C

Vitez
Cornwall
Cornwall
damm
Cornwall
Kod. 11/11
1981

Material: let
PVC (s. biljezica)
el. gumirane
plastine



100/122
100/122

110/122
110/122
110/122
110/122

M R L I Č I



! VITEZI
KOT

K U H A R J I



VITEZI
KOT

R A B L J I

Celje - skladišče

D-Per

97/2000/2001



5000028008,2

COBISS