

TITANIJA IN OSLOVA GLAVA

Jan Kott

...in vsi se naj v Atene vrnejo
spominjajoč dogodkov se nocojšnjih
le kot razburjenja morečih sanj.

(Sen kresne noči,* IV, 1, 69—71)

I

Filologi so že davno odkrili, da je Puck po svojem izvoru sorodnik hudiča. Puck je bilo kar eno od imen hudiča; z njim so strašili ženske in otroke podobno kakor z volkodlakom in z incubom. Tudi so Shakespearevi komentatorji že davno opozarjali na podobnosti med Puckom in Arielom, to je na iste situacije in celo iste motive. Puck in Ariel — oba sleparita popotnike, jih zavajata s poti, postavljata se kot varljiva plamenčka sredi močvirij:

zvabi s póti
ponoči potnika, smejoč se njega zmoti...

(II, 1, 39—40)

To je bilo zmeraj priljubljeno početje ljudskih hudičev. Z veseljem se mu predajata prav tako Puck kakor tudi Ariel. Ariel se spreminja v himero in v harpijo; saj je on tisti, ki do krvi ugrizne Kalibana, ki kljuje, ščiplje ali ščegeta do norosti. George Laming pravi, da je Ariel pratip vohuna: »Ariel is Prospero's source of information; the archetypal spy, the embodiment — when and if made flesh — of the perfect and unspeakable secret police«. V svoji skici o *Viharju* sem Ariela imenoval angela, rablja in agenta-provokatorja.

Samo v dveh delih je Shakespeare postavil na oder prikazni: v *Snu* in *Viharju*. *Sen* je komedija; tudi *Vihar* je dolgo veljal za komedijo. *Sen* je napoved *Viharja*, le da je napisan v drugem tonskem načinu; v isti meri, kakor je bilo že *Kakor vam drago* napoved *Kralja Leara*. Včasih se zdi, da je Shakespeare v resnici napisal tri ali štiri igre, ki jih je le ponavljal v vseh registrih in vseh tonskih načinih, kakor če bi v glasbi variiral isto temo v duru ali molu — vse do preloma z vsakršno harmonijo v konkretni glasbi *Kralja Leara*. Vihar zaloti Leara in ga spravi v besnost — prav v istem Ardenskem gozdu, kjer so se še ne tako dolgo prej v *Kakor vam drago* drugi pregnani vladarji, drugi pregnani brat in ljubimci prepuščali utvari, da bodo prav tu spet našli svobodo, varnost in srečo. Pregnanim oblastnikom so delali aružbo norci. Pravzaprav

* Citate iz *Sna* bomo jemali iz Župančičevega prevoda (DZS 1947), četudi imamo že koj pri prvem smolo: v poljskem prevodu (K. J. Gałczyńskiego) imajo ti verzi rahlo drugačen pomenski odtenek: ... vsi naj se vrnejo v Atene, ne da bi omenjali dogodke te noči, kakor se pač o grdih sanjah ne govori. — Op. prev.

jim jo je delal isti Norec. Brus kaj dobro ve, da je idila Ardenskega gozda samo iluzija in da pred okrutnostjo sveta ni mogoče nikamor zbežati.

Sorodstvo Pucka in Ariela ni važno samo zaradi literarne interpretacije *Sna* in *Viharja*; morda še bolj zaradi njune teatarske realizacije. Če je Ariel, ta »airy-spirit«, zlodej, potem Prospero postane eno izmed utelešenj Fausta, saj ima podobno kot Faust oblast nad močmi narave in je tudi kot Faust nazadnje premagan. Nemara bi prav to odprlo pot k dramskemu oživljanju Prospera, figure, ki je skoraj vedno na odru mrtva. Ariel, ki je misel, inteligenca in zlodej, ne bi bil nikoli več baletka v trikoju s perutničkami iz tila in gaze, ki na teatrski letalni napravi frči po odru.

A tudi Puck se mora spremeniti, če naj bo v njem delček bodočega Ariela. Ne bo mogel več biti samo palček nagajivček iz nemške pravljice za otroke ali celo kak poetičen škrat iz romantične vilinske igre. Tako se bo morebiti gledališču končno posrečilo pokazati njegovo dvojno naravo: dobrodušnega Robina-prijateljčka in grozljivega zloдея Hobgolbina. (»Those that Hobgoblin call yon and sweet Puck«, II, 1, 40.) Mali elf se ga boji, z besedami se mu dobrika, hoče ga pridobiti. In Puck, domači škrat, se brž prelevi v podobo Zla:

*... sedaj bom kakor konj, sedaj bom pes,
nerès, medved brezglav, in zopet plamen;
in hrzal, lajal, renčal, žgal, vse omes
kot konj in pes, nerès, medved in kres.*

(III, 1, 110—114)

Ariel iz zadnje stratfordske uprizoritve *Viharja* je molčeč fant zbranega obraza, ki se nikoli ne nasmeje. V *Viharju*, kakor so ga dali v ljudskem gledališču v Novi Huti leta 1959, je dobil Ariel dvojnike. V stratfordskem *Viharju* ima ob sebi kar štiri molčeče dvojnike. Hudič zna zmeraj samega sebe pomnožiti. Dvojniki nosijo maske, ki ponavljajo obraz prvega Ariela.

*Tako jim šibkega duha stre groza silna,
da stvar brezduha zdi se jim protiona;
in grm in trn na begu jih prestreza,
rokav jim trga, po klobuku seza.*

(III, 2, 27—30)

Ni Ariel tisti, ki preganja kronane morilce po otoku Prospera: pošteni prijateljček Robin razganja moštvo častivrednega gospoda Pigva, ki vendar nikomur ni nič žalega storilo. Puck je zlodej in tudi on se zna multiplicirati. Lahko si predstavljamo uprizoritev, pri kateri bi bili ob Pucku kot podobe v zrcalu še njegovi dvojniki-hudiči. Puck je — podobno kakor Ariel — nagel kot misel:

*V minutah štiridesetih pas potegnem
okrog zemlje.*

(II, 1, 175—6)

Za Pucka, podobno kakor za Ariela, čas in prostor ne obstojita. Puck je transformist in rokohitrec kakor Harlekin iz commedie dell'arte. Ta Harlekin, kakršnega nam je pred nekaj leti v igri *Sluga dveh gospodov* pokazal nepozabni Marcelo Moretti v milanskem Piccolo Teatro. V sebi je imel nekaj od živali in od favna. Črna usnjena maska z izrezanimi luknjami za oči in usta je dajala njegovemu obrazu mačji in lisičji izraz. Predvsem pa je bil hudič. Hudič, kakor Puck. Množil se je, podvojil, potrojil, podoba je bila, kakor da zanj ne velja običajni zakon težnosti, spreminjal se je, da je bil zdaj takšna, zdaj spet drugačna prikazen, in znal je biti hkrati na več mestih. Vse druge figure imajo omejen repertoar kretenj. Harlekin zna vse kretnje. Ima inteligenco hudiča in je demon gibanja.

*Kaj? Igra se pripravlja? Jaz bom gledal,
in, če se mi zazdi, morda igral.*

(III, 1, 81—82)

Puck ni pajac. In tudi ni zgolj igralec. On je tisti, ki ima podobno kot Harlekin na vrvi vse osebe. On sprošča instinkte in spravlja v pogon mehanizem tega sveta. Spravlja ga v pogon in ga hkrati zasramuje. Harlekin je inspicient in režiser, tako kakor onadva oba. Puck in Ariel sta inspicienta in režiserja predstave, ki sta jo zasnovala Oberon in Prospero. Puck je vbrizgal zaljubljenecem v oči jagodov sok. Kdaj bo že končno teater v Pucku pokazal kozla, hudiča in Harlekina?

II

Po najnovejši Shakespearovi biografiji A. L. Rowsa* je bila prva uprizoritev *Sna kresne noči* v stari londonski palači Southamptonov na vogalu Chaucery Lane in Holborna. To je bila velika poznogotska hiša z balkoni in balkončki, ki so tekli drug nad drugim okrog odprtega pravokotnega dvorišča, in to dvorišče se je nadaljevalo v vrt, po katerem so se gostje lahko sprehajali. Težko bi si bilo misliti boljše prizorišče za realizacijo *Sna kresne noči*. Pozna noč je že in zabave je konec. Vsi toasti so bili že izrečeni in nihče več ne pleše. Na dvorišču še stojе dečki z lučmi, zraven na vrtu pa je že tema. Skoz vrata se počasi pomikajo objeti pari. Špansko vino je težko, ljubimci so zaspali. Nekdo je prišel mimo, brizgnil jagodov sok, mladenič se je zbudil. Ne vidi dekleta, ki spi ob njem, vse je pozabil, celo to, da je prav z njo odšel z zabave. Poleg njega je drugo dekle, samo roko je treba stegniti; jo je že stegnil, že teče za njo. Že z isto močjo sovraži, kar je še pred eno uro poželel:

*Jaz srečen z njo? Ne, žal mi je vseh dni,
vseh pustih ur, zapravljenih pri nji.
Ne Hermije, Heleno častim kraljico.*

(II, 2, 110—112)

* A. L. Rowse, *William Shakespeare, a biography*, London 1965.

Sijajna je pri Shakespearu zmeraj naglica ljubezni. Očaranost na prvi pogled, od prvega dotika rok se zaljubljenca dušita. Ljubezen pade nanju kot jastreb, ves svet izgine spred oči, ljubimca vidita samo drug drugega. Ljubezen pri Shakespearu napolni vse bitje, ta ljubezen je navdušenje in poželenje. V *Snu* je od teh ljubezenskih obsedenosti ostala samo neučakanost poželenja:

LISANDER: *Brez uma sem prisegel ji takrat.*

HELENA: *Brez uma bi sedaj jo pustil rad.*

LISANDER: *Demetrij ljubi njo, ne ljubi tebe.*

DEMETRIJ (se zbudi): *O Helena, nebeška vila ti!*

Čemu primerjal tvoje bi oči?

Kristal je moten.

(III, 2, 134—138)

Od vseh Shakespearovih iger je *Sen* najbolj erotična. In menda v nobeni tragediji ali komediji razen *Troilusa in Kreside* erotika ni tako brutalna. Bolj dobesedna in nasilna je samo še v *CXXX. sonetu*.

Gledališka tradicija *Sna* je nemogoča, in to prav tako v svojih klasicističnih vzorcih z zaljubljeni v tunikah in z marmornatimi stopnicami v ozadju, kakor tudi v drugi, operno-tilasti-cirkuški varianti. Že od nekdanj gledališča najrajši uprizarjajo *Sen* kot Grimmovo pravljico in morebiti je zato ostrina in brutalnost situacij in dialogov na odru povsem zabrisana. Skoraj je ni videti ne slišati.

LISANDER: *Proč, mačka, klop! Izpusti me, nesnaga,*
če ne, se te otremem kakor kače.

HERMIJA: *Tako nemil? Od kod prememba ta,*
predraži moj?

LISANDER: *Tvoj dragi? Stran, Tatarka!*
O gnusni lek, pijača gabna, proč!

(III, 2, 260—264)

Komentatorji so že zdavnaj opazili, da med ljubimci tega ljubezenskega kvarteta skorajda ni razlik. Dekleta se pravzaprav razločijo le po postavi in po barvi las. Edino Hermija ima morda nekaj individualnih potez, ki nam dovoljujejo, da uganemo v njej prejšnjo Rozalino iz *Brezplodnega truda ljubezni* in poznejšo Rozalindo iz *Kakor vam drago*. Fantje pa se razločujejo med seboj samo po imenih. Vsej četvorici manjka tiste izrazitosti in neponovljivosti, kakršno je bil Shakespeare že tolikokrat dosegel.

Ljubčki so zamenljivi. Kaj pa če je prav za to šlo? Saj vse dejanje v tej vroči noči, vse, kar se dogaja na tej pijanski *party*, temelji na popolni zamenljivosti ljubezenskih partnerjev. Zmeraj se mi zdi, da pri Shakespearu ni nič slučajnega. Puck hodi ponoči po vrtu mimo parov, ki se vsevprek zamenjujejo. In Puck je tisti, ki ugotavlja:

Dekle je pravo, toda mož ni isti.

(III, 2, 42)

Helena ljubi Demetrija, Demetrij ljubi Hermijo, Hermija ljubi Lisandra. Potem Lisander lovi Heleno, Helena lovi Demetrija, Demetrij lovi Hermijo. Ta mehanični obrat poželenj in zamenljivosti ljubice ni samo izhodišče za zaplet. Redukcija odrske figure na zgolj ljubezenskega partnerja je, tako se zdi, najznačilnejša posebnost teh okrutnih sanj. In nemara najsodobnejša. Partner nima več imena, niti obraza ne. Samo najbliže je. Kakor v nekaterih igrah Geneta ni individualiziranih oseb, samo situacije so. Vse postaja ambivalentno.

HERMIJA: Da me mrziš? Joj, kaj je s tabo, dragi?
Nisem jaz Hermija? Nisi ti Lisander?
Tako sem lepa, kot sem pravkar bila.

(III, 2, 272—274))

Hermija nima prav. Kajti Hermije v resnici ni, kakor ni Lisandra. Ali bolje, sta dve različni Hermiji in dva različna Lisandra. Hermija, ki je spala z Lisandrom, in Hermija, ki Lisander z njo noče spati. Lisander, ki spi s Hermijo, in Lisander, ki beži pred Hermijo.

Sen je bil prvič uprizorjen kot priložnostna komedija, skorajda »zasebna«, na poročni slavnosti. Najverjetneje je bila to svatba — Rowsova argumentacija se zdi docela prepričevalna — svatba imenitne matere Earla of Southampton. Če je tako, potemtakem je moral mladi grof sodelovati v pripravljanju spektakla in gotovo je tudi sam nastopil skupaj s svojimi prijatelji. Na materino svatbo so prišli vsi njegovi ljubimci in ljubice, prijatelji in prijateljice, vsa ta sijajna tovarišija, ki se je nekaj let prej v njej znašel Shakespeare skupaj z Marlowom. Rad bi, da bi med prvimi gledalci *Sna* bila tudi »črna dama« iz *Sonetov*.

Le malega podmenčiča te prosim,
da mi bo paž.

(II, 1, 120—121)

Če velja *Brezplodni trud ljubezni*, prozorna komedija o mladih ljudeh, ki so sklenili, da bodo živeli brez žensk, za igro s ključem, in to po pravici — koliko več ključev in ključkov mora imeti šele *Sen*. Na odru in v avditoriju so bili sami znanci, vsako aluzijo so lovili pri priči in sproti, lepe dame so, skrite za pahljačami, pokale od smeha, moški so se drezali s komolci, pederasti so se potihoma hihitali.

Dečka mi daj, pa pojdem rad s teboj.

(II, 1, 143)

Dečka, ki ga je Titanija Oberonu na jezo ukradla indijskemu knezu, Shakespeare ne pokaže na sceni. Omenja pa se večkrat, in to s poudarkom. Za dejanje v *Snu* je deček povsem nepotreben: z lahkoto bi se našlo sto drugih vzrokov za spor med kraljevskima zakoncema. Očitno je bilo vpletanje tega dečka Shakespearu potrebno zaradi drugih, ne dramatskih ciljev. Sicer pa človeka ne vznemirja samo ta vzhodni pažek. Šege in navade vseh odrskih figur, ne samo navadnih »smrtnih oseb«, tudi kraljevskih in knežjih, so zelo svobodne.

... ker brdka Amazonka
junaška ljuba tvoja v lovskih škornjih...

(II, 2, 11—12)

Grška kraljica Amazonk je komaj nehala biti ljubica kralja elfov in ni še dolgo tega, ko je Tezej imel ljubezenske homatije s Titanijo. Te informacije nimajo za fabulo nikakršnega pomena, iz njih nič ne izhaja, celo nasprotno, nekoliko motijo krepostno in rahlo patetično podobo obeh zaročencev, kakor je narisana v prvem in petem dejanju. Nedvomno so to aluzije na sodobne osebe in dogodivščine.

Dešifrirati aluzije in najti vse ključe in ključke za *Sen* — to nemara ni mogoče. In niti ni potrebno. Prav tako verjetno ni najbolj važno dokončno ugotoviti, za katero poročno slavnost se je Shakespearu tako mudilo dokončati in prirediti *Sen kresne noči*. Za igralca, za scenografa in za režiserja je nujno samo vedeti, da je bil *Sen* sodobna ljubezenska igra. Ravno sodobna in ravno ljubezenska. In to taka, ki govori zelo po pravici, pa zelo brutalna in zelo nasilna. Po *Romeu in Juliji* je bil *Sen* kot nekakšna teatarska »nouvelle vague«.

Krilca elfov in grške tunike so samo kostumi, in to niti ne poetični, marveč karnevalski kostumi. Kako lahko si je pač predstavljati, da se na svatbi imenitne countess, mame Earla of Southampton, ali pa na katerikoli prav tako imenitni svatbi, prireja velika veselica. Na ples se pride v stilnih in fantastičnih kostumih. Na italijanskem dvoru, potem pa tudi na Angleškem vse do puritanske reakcije — je bil ples v maskah priljubljena zabava in se je imenoval »*impromptu masking*«.

Toda vse sobane so že prazne. Sijajni kavalir, preoblečen v severnega Oberona, ki ga je spremljal sprevod dečkov v dlakastih kožah z jelenjimi rogovi, se je bil že odpeljal. Takoj po polnoči so se odpeljali naprej popivat v eno od krčem ob Temzi. Zadnja se je odpeljala Titanija s tistimi kot grah velikimi rožnatimi biseri v uhanih, ki so zbujali splošno občudovanje. Možje s helebardami so se razšli, luči so dogorele. Po kratkem spanju je v zgodnjem jutru gospodar stopil po vrtu. Na mehki travi so še spali objeti pari:

*Ej, dobro jutro vam, prijatelji!
Saj že minil je sveti Valentin,
ti ptički pa se šele ženijo?*

(IV, 1, 141—142)

Hermija je prva skočila pokonci, čeprav je šla zadnja spat. Zanj je bila ta noč najbolj nora. Dvakrat je izmenjala ljubčka. Trudna je, da komaj stoji na nogah.

*Kot še nikoli, trudna vsa, vsa borna,
vrošena in odrta čez in čez;
željam ustavlja noga se uporna,
da komaj plazim se skož les.*

(III, 2, 443—446)

Osramočena je. Ne zaveda se še prav dobro, da je že dan. Še ne zna poti nazaj. Napol jo ima še noč v svoji oblasti. Preveč je pila.

*Meni se zdi, kot da oko mi vidi
vse podvojeno.*

(IV, 1, 191—192)

Ves prizor jutranjega prebujanja zaljubljenec je poln te brutalne in grenke poezije, ki jo vsaka teatarska stilizacija ubije in uniči.

III

Metaforika ljubezni, erotike in seksusa doživlja v *Snu* zelo bistvene spremembe. Skraja je še kar v celoti tradicionalna: meč in rana, roža in dež, Kupidov lok in zlata puščica. Potem v Heleninem monologu, ki je koda prvega prizora prvega dejanja, preseneča trčenje dveh vrst podob. To je pravzaprav avtorjev monolog, nekakšna vrsta songa, kjer se prvokrat napoveduje filozofska téma *Sna*. To je Eros in Tanatos.

*Things base and vile, holding no quantity.
Love can transpose to form and dignity.
Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.*

(I, 1, 232—235)

Najtežje za interpretacijo je končno dvostišje, ki vznemirja zaradi svoje mnogoznačnosti. Tu nas pri slikovitem ponazarjanju preseneča podobnost s formulami florentinskih neoplatonikov, kakršna sta bila predvsem Marsilio Ficini in Pico della Mirandola. Naslanjajoč se na orfično doktrino, sta oznanjala samosvoj mysticism Erosa. Najbolj slaven je bil Mirandolov paradoks v njegovih Delih (*Opera*): »Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur, quia est supra intellectum«. Ljubezen je slepa, ker je nad razumom. Slepota daje izpolnitev in ekstazo. Platonova *Pojedina*, pojmovana bolj mistično ali pa bolj konkretno, je bila priljubljeno branje elizabetinskih neoplatonikov. Vendar je imel ta neoplatonizem, po florentinskem vzorcu, v Southamptonovem krogu izrazito epikurejski priokus.

Kaže, da »mind« tu pomeni fantazijo in poželenje. Shakespeare zmeraj rad lomi ustaljene klišeje. Neoplatonični dialektiki Ljubezni, ki jo rodi Lepota in ki kulminira v Razkošju (»Amor igitur in Voluptatem a Pulchritudine dedit«), postavlja Shakespeare nasproti Erosa grdote, ki se rodi v poželenju in kulminira v ponorelosti.* Amor, deček, ki ima s trakom zavezane oči in ki na slepo strelja z lokom, je v monologu omenjen, a le za kratek hip. Kajti metaforika je veliko bolj abstraktna in prehaja že v povsem drugo pomensko področje:

Wings, and no eyes, figure unheedy haste.

(I, 1, 237)

* Prim. Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958.

Slepi Amor je v Heleninem monologu spremenjen v Nike, ki na slepo drvi, Nike instinkta.

... *Krilat, brezok, neskrbno frfotav.*

Prav to podobo si je Schopenhauer izposodil iz *Sna*. Toda ta slepa Nike poželenja je hkrati večča. In ravno od tega Heleninega monologa naprej začne Shakespeare čedalje vsiljiveje uvajati živalsko simboliko erotizma. To počne dosledno, vztrajno, skoraj kot obseden. Spremembe v metaforiki so tu samo zunanji izraz silovitega preloma s petrarkistično idealizacijo čiste ljubezni. Sen poletne noči, ali vsaj ta sen, ki se nam zdi najbolj sodoben in pravo odkritje, je prehod skozi živalsko sfero. To je glavna tema, povezujoča vse tri samostojne akcije (plots), ki jih Shakespeare v *Snu* razvija sporedno. Skozi to živalsko erotiko gresta Titanija in Klobčič v povsem dobesednem in kar vizualnem pomenu. A v temačni pas animalne erotike stopi tudi ljubezenski kvartet zaljubljenecv:

*HELENA: Jaz sem tvoj psiček; in, Demetriju, glej,
čimbolj me biješ, bolj se ti sladkam:
ravnaj z menoj ko s psetom, suj me, bij me...*

(II, 1, 203—206)

In še enkrat:

*Bi mogla nižje mesto še prositi,
v ljubezni tvoji (meni še visoko),
nego da z mano delaš ko s pesom?*

(II, 1, 209—211)

Psički, ki jih na kratko držijo na vrvi in ki se zaganjajo, da bi gonili divjad, ali pa se laskajo svojemu gospodarju, so neredki detajli na flandrijskih gobelinah z lovskimi prizori. Takšni gobelini so bili priljubljena stenska dekoracija v kraljevskih in knežjih dvorcih elizabetinske Anglije. Toda tu je dekle tista, ki samo sebe proglašuje za kučka, ki se prilizuje svojemu gospodu. Metaforika je brutalna, skorajda masohistična.

Sicer pa je vredno od bližje si ogledati ves ta bestiarij, ki ga je Shakespeare angažiral v *Snu*. Pod vplivom romantične tradicije — žal ovekovečene v gledališču tudi po zaslugi Mendelssohnove glasbe — se gozd v *Snu* zmeraj zdi kakor repriza Arkadije. Pri tem pa je v resnici ta gozd obljuden z vragovi in stržki, gozd, kjer čarovnice in večje brez težav lahko najdejo vse, kar jim je potrebno za njihove dvomljive opravke.

*You spotted snakes with double tongue,
Thorny hedge-hogs, be not seen;
Newts, and blind-worms, do no wrong;
Come not near our fairy queen.*

(II, 2, 9—12)

Titanija se spravlja spat na travniku med divjimi rožami, slakom, vijolicami in marjeticami, toda uspavanka, ki ji jo pred spanjem pojo

njene družabnice, se sliši dokaj nenavadno. Tu slišimo o kačah z razklanimi jeziki, o bodičastih ježih, slepcih in netopirjih in potem kar povrsti še o dolgonogih strupenih pajkih, hroščih in polžih. Takšna uspavanka ne obljublja ravno najprijetnejšega spanja.

Bestiarij *Sna* ni slučajen. Posušena kačja koža, v prah zmleti pajki, netopirjev hrustanec so stvari, ki jih vsaka srednjeveška ali renesančna farmakopeja navaja kot zdravila za erotične slabosti in vsakovrstne ženske težave. Vsi stvori so lepljivi, spolzki in kosmati, za dotik neprijetni in navadno zbuja silovit gnus. Ta gnus se v priročnikih psihoanalize označuje kot psihonevroza. Živali, ki jih navaja uspavanka, zapeta Titaniji pred spanjem: kače, polži, netopirji in pajki — pa spadajo tudi v priljubljeni bestiarij freudističnih sanjskih bukev. In ravno v takšne vrste spanja pravi Oberon, naj se pogrezajo zaljubljeni:

*... da sen smrtnjak s svinčnimi nogami
oči s perotjo* tiho jima omami.*

(III, 2, 364—365)

Titanijino spremstvo so: Pesse-Blossom, Cobweb, Moth, Mustard-Seed. Strok graha, Pajčevina, Vešča in Gorčica so bili v vseh poljskih prevodih od Koźmiana do Gałczyńskiego preimenovani in pomanjšani v Graška, Pajčevinico, Veščico in Gorčičko. Seveda spet pod težo pojmovanja *Sna* zgolj kot romantične vilinske igre. To Titanijino spremstvo je bilo v gledališču skoraj vedno prikazano v podobi majhnih duhov, ki poskakujejo in poletavajo v zrak, ali pa kot balet nemških palčkov. Ta sugestija je tako močna, da se je še komentatorji besedila le težko otresejo. Vendar bo zadostovalo, če si ogledamo izbor in pomen teh imen: strok graha in gorčica, vešča in pajčevina, pa se prepričamo, da spadajo v isto ljubezensko lekarnico vešč in čarovnic.

Titanijino spremstvo si predstavljam kot spreod stark in starcev, slinastih in brez zobih, ki se tresejo in hihitaje se igrajo zvodnike med svojo gospodarico in nestvorom.

*Ko se ti oko predrami,
kar uzre ti v prvi omami,
ljubi z žarkimi željami:
bodí ris, nerès ščetinec,
maček, medved kosmatinec,
kar pokaže se ti prej,
to za dragega imej.*

(II, 1, 179—182)

Oberon razločno napoveduje, da bo Titanija za kazen spala z živaljo. In spet je izbor teh živali zelo karakterističen, zlasti v drugi od obeh groženj, ki jih izreče:

*Be it ounce, or cat, or bear,
Pard or boar with bristled hair...*

(II, 2, 30—31)

* Gre za netopirjevo perut. — Op. prev.

Pavijan, bik, maček, ris, merjasec in prašič — vse te živali ponazarjajo pohotnost, nekatere od njih imajo celo velik pomen v seksualni demonologiji. Klobčič je končno spremenjen v osla. Toda osel v teh mučnih sanjah poletne noči še malo ne simbolizira neumnosti. Od antike do renesanse so oslu pripisovali največjo seksualno potenco in med vsemi četveronožci je menda obdarjen z najdaljšim in najbolj trdim falusom.

Titanijo si predstavljam kot zelo visoko dekle, zelo plosko in zelo svetlo, z dolgimi rokami in nogami, podobno belim Skandinavkam, kakršne sem srečaval v rue de la Harpe in v rue Huchette, ko so hodile prilepljene k Zamorcem s sivimi ali črnimi, skoraj temno modrimi obrazi.

Tako si moder, kakor si krasan.

(III, 1, 150)

Prizori med Titanijo in v osla spremenjenim Klobčičem se v gledališču dostikrat dajejo humoristično. Vendar mislim, da če je že tu mogoče govoriti o humorju, potem je to lahko samo v angleškem pomenu te besede, tako da je to bolj »*humeur noir*«, krut in skatološki, kakor dostikrat pri Swiftu.

Vitka, čustvena in lirična Titanija si želi živalske ljubezni. Puck in Oberon pravita spremenjenemu Klobčiču nestvor. Krhka in sladka Titanija vleče nestvor v posteljo s silo, skoraj nasilno. Takega ljubčka je hotela. O takem ljubčku je sanjarila. Samo da nikoli, niti pred samo seboj nikoli ne bi hotela tega priznati. Sen jo je osvobodil odpora. In ta poetična Titanija, ki niti ne preneha žvrgoleti o rožicah, posiljuje monstroznega osla.

*TITANIJA: Luna z očesom rosnim gleda v noč;
in ž njo vse drobne plačejo cvetlice
deklištvu, strto kje, objokujoč.
Glas mu zvežite, tiho ga peljite.*

(III, 1, 202—205)

Titanija gre od vseh oseb v drami najdlje in najgloblje v temni svet seksusa, kjer ni več ne lepote ne grdote in je samo še dušiča omama in sprostitiv. Že v kodi prvega prizora je Helena napovedala:

*Neznatno, nizko stoar brez cene prave
ljubezen preobrazi do veljave.*

(I, 1, 232—233)

Ljubezenski prizori med Titanijo in oslom bi se morali zdeti hkrati neresnični in realni. Morali bi gledalca fascinirati in hkrati odbijati, zbujati mu navdušenje in gnus, osuplost in zgražanje. Morali bi biti čudni in grozljivi hkrati.

*Sem sedi, dragi, na cvetočo travo,
in lica ljubka bodem ti gladila,
upletala ti rož bom v gladko glavo,
poljubljala ušesa dolga, mila.*

(IV, 1, 1—4)

Titanijo, ki ljubkuje osla, je naslikal Chagall. Na tej sliki je osel otožen, bel in zelo čustven. Mislim, da bi šekspirska Titanija, ki boža in poljubuje maškaro z oslovsko glavo, morala prej biti blizu grozljivim vizijam Boscha in veliki groteski surrealistov. In da bi prav moderni teater, ta, ki je šel skoz poetiko surrealizma, absurda in brutalne poezije Geneta, prvi šele znal pokazati to sceno. Izbira slikarske inspiracije je tu posebno važna. Med vsemi slikarji je Goya nemara edini, ki je šel v svoji fantastiki morda še dalje v temine živalskega erotizma kakor Shakespeare. Mislim na *Caprichos*.

IV

Vsi moški so grdi, mišji ali kunčji, pritlikavi ali grbasti; od spodaj gor pogledujejo ali bolje obvohujejo visoka dekleta, ogrnjena čez ramena s črnimi šali. Dolga krila, zelo visoka v životu, jim padajo do gležnjev. Včasih jih privzdigujejo, da si popravijo podveze pri nogavicah, a tudi pri tem vulgarnem gibu ne prenehajo biti notranje odsotne. Največkrat sedijo togo zravnane na visokih stolih, polne prezira in odpora do vsega. Kakor na razstavi so, kažejo se, razkazujejo, kaj vse imajo, si zapenjajo podveze pri črnih nogavicah, napenjajo zadnjice in izpod tesno zapetih steznikov kažejo okrogle prsi. Med temi nogami in zadki se vrtijo nakazni moških z mogočnimi širokimi nosovi. Dekline z umetelnimi frizurami in glavniki iz želvovine v lasih, v črnih ogrinjačih, prezirljive, same vase pogreznjene in ohole, gledajo nekam predse izza črnih pahljač. Tik ob njih sedijo ali koračijo starke s prav takšnimi glavniki iz želvovine in s prav takšnimi črnimi šali ogrnjene. Starke so brez zob in morda imajo zato usta na široko odprta v nemem nasmehu. Dekline in starke so si podobne. Če si te risbe natančneje pogledamo, se izkaže, da ta podobnost ni slučajna, da Goya premišljeno in kakor z nekakšnim zadoščenjem daje tem sijajnim dekletom in tem ogabnim starkam — iste obraze. Vse, kar je na napihnutih ustih teh oholih deklet zoprnega, prihaja do izraza šele v ponovitvi istih potez v starosti: šele tam se razgali kot nekaj živalskega, vulgarnega, grdega. Vse risbe so delane z isto mehko potezo, kjer se celo črnine zdijo tople, sive, mišje. Kajti podganji tu niso samo ti moški in te starke, podganje so tudi vse te dekline, napihnjene in negibne, kraljevske in kurbske, telesne in odsotne.

Ženske so tanke in visoke, moški majhni; zdi se, da lahko samo od spodaj gor pogledujejo in samo kot psi obvohujejo pa da se morajo vzpenjati na prste, če hočejo tem ženskam pogledati v oči. Ta Goya je moral inspirirati risbe Bruna Schulza. Spominjam se teh risb. Majhni, črni moški z velikimi glavami — kakor otroške vodene glave — zagledani v čeveljčke ali v drobcena stopala velikank, ki kakor pri Goyi visoko vzdigujejo noge v črnih nogavicah. In kakor pri Goyi je tudi pri Schulzu ista mehka risba, ista topla sivina miši. Mišji so tu ti moški z velikimi glavami v cilindrih in v dolgih suknjičih, nakazni, grbasti in pohabljeni pa skoraj do orgazma začarani od malega čeveljčka, ki bo ta hip visoki velikanki padel z noge.

Todos Caeran. Neveliko usahlo drevo, na njem človeške kure v črnih trirogih klobukih. Ptičje kure-kurbe z majhnimi krili napenjajo okrogle prsi in poskakujejo na svojih tankih, kurjih nožicah. Nanje skačejo nakazni moški, petelini z nasršenimi perutmi, in tudi smešno poskakujejo na prav takšnih tankih nožicah. Ptičje cipe in petelinčki z nagnusnimi obrazi starcev sedijo na tem majhnem, usahlem drevesu.

Pod drevesom so tri ženske. Dve mladi v širokih šumečih krilih, ki jima prsi lezejo izza steznikov, in ena zelo stara, ki sklepa dlani k molitvi in je tudi nekako ptičja razen velikega rilca, v katerega prehajata njen nos in brada. Mladi ženski čisto razjarjeni in razdraženi potiskata šilo v zadek petelinu s starčevsko glavo na mršavem vratu. Ena ga drži za krila kakor za zakol, druga se ukvarja s tistim šilom pri njegovi zadnjici. Stara moli, mladi se smejeta; ta živalski in seksualni smeh razbija njuna obraza in jima daje isti vulgarni izraz kakor na prejšnjih risbah.

Ja van desplumados. Štiri ženske, dve mladi in dve starki, z metlami pretepajo in odganjajo majhne ptičje človečke s kurjimi nožicami in žalostnimi obrazi grbavcev. In spet pri teh cipah v plaščkih opazimo isti lesk v očeh, isti hudobni smeh: sled ali bolje napoved prihodnje dekompozicije v starosti, ko se bodo usta razlezla in bo odnehala napihnjenost v licih.

Oslji. Cele črede oslov. V belih nočnih čepicah, grdi in nedostojni, napihnjeni in domišljavi, učijo mladega osla z zijavim gobcem in človeško, ne oslovsko neumnega, abecede. Veliko oslovsko bitje, golo, s poraščenimi kopiti, navdušeno nad samim seboj in angelsko razneženo, se preteguje v naslanjaču. Kosmata opica ali pa je to morda človek z opičjim gobcem, mu svira na mandolino, dva služabnika pa se skrivata za naslanjačem, se mu smejeta v pest in ploskata. Lep osel v širokem suknjiču in dolgih hlačah, iz katerih štrlijo kopita, bere knjigo o oslih. Osel-zdravnik, sladek in hinavski, meri bolniku pulz. Čudovit, ogromen bel osel, ljubezniv in prizanesljiv, stoji pred veliko šolsko tablo, na katero kosmata opica nekaj riše. Izmučeni in zgrbljeni fantje vzdigujejo na svojih plečih velike, bele, težke, ogabne osle. A tudi fantje so zoprni. Zoprni, ker so grdi. Še bolj so grdi kot beli osli, ki se košatijo na njihovih vratovih. Na črnem oslu z izredno velikim gobcem sedi visoka deklina, razkrečena in kakor zmeraj pri Goyi vsa prezirljiva in odsotna z golimi udi in z velikanskim črnim glavnikom v laseh.

Goya ali živalska erotika. Vse je kosmato, vse je iz iste noči. Vse je otipavanje, izsesavanje, prilepljanje. Netopirji imajo trebuhe in genitalije moških ali žensk. Včasih viseče prsi stark. Netopirji se zaletavajo v napete zadnjice deklin, odbijajo se in odletavajo od starih več, ki so jim zobje izpadli in imajo nosove zgrizene od sifilisa. Netopirjeve samice z odprtimi lisičjimi gobčki in poraslimi ženskimi genitalijami preletavajo nad glavo spečega mladca. V drugem delu cikla postaja vse čedalje bolj živalsko, kosmato in kakor težka mora. Včasih je celo težko najti kako ime za ta pol živalska, pol človeška, mačja, podganja in lisičja bitja. Na zadnjih risbah postanejo netopirji že prava obsedenost; spreminjajo se v sukube in inkube, letajo zmeraj z odprtimi usti, z

glavami idiotov, ali pa se plazijo z majhnimi, tankimi in kosmatimi nožicami.

Na začetku cikla so živali še simboli neumnosti, lokavosti, premoči ali razvrata kakor v srednjeveški ali zgodnjerenesanci živalski zgodbi z moralo. Postopoma pa se živali osvobajajo od te sumarične simbolike in se nekako osamosvojijo, ne označujejo več ljudi, marveč kar so živalske variante človeških oblik. Goya je iznašel temno področje, v katerem so vse oblike, oslovske, kravje in ovčje, podganje in netopirske, mišje in mačje, moške in ženske, preniknile druga v drugo in se kar naprej med seboj okužujejo s kocinami in lasmi, z rilci, gobci in nosovi, s štrlečimi ušesi, črnimi odprtini ženskih genitalij in brezzobih ust. Včasih se kar samo sredi teh netopirjev in netopirjev z mačjimi, štrlečimi brki, lisičjimi gobci in golimi trebuhu spet pokažejo tiste neprisotne, prezirljive in telesne deklinacije v črnih plaščih in črnih, dolgih krilih, z umetelno spetimi lasmi.

No, tu. Ena od njih pleše. Visoko je vzdignila nogo v črni nogavici. Roke drži visoko nad glavo. Oči je priprla. Ne vidi netopirjev, ki priskakujejo in jo obvohujejo. Eden od njih, z glavo starega, lenega mačka, se ji je že zapletel v lase. Drugi, z nizko spuščeno, veliko glavo palčka, ji že pogleduje pod črno krilo. Dekle pleše. Tretji netopir z golim trebuhom in odkritimi moškimi genitalijami in z glavo sestradanega mačka, toda mačka v času, ko se goni, se je že usedel na njene prsi. Dekle se ne brani. Ne vidi jih. A pleše zaradi njih.

Titanija je objela oslovo glavo in gre s prsti po njegovih kosmatih kopitih. Zelo bela je, šal je vrgla na travo, iz las si je vzela glavnik iz želvovine, njeni lasje, prej speti v umetelno frizuro, so se že razpustili. Oslova kopita jo objemata čedalje močnejše. Glavo je položil na njene prsi. Oslova glava je težka, kosmata.

*... mu senca kosmata ovijala
je z venci svežih in vonjavih rož.*

(IV, 1, 53—54)

Titanija je priprla oči. Sanja o čisti živalskosti.

V

Noč ugaša, že se bliža svit. Zaljubljeni so že prišli čez temni pas živalske ljubezni. Puck zapoje ironično pesmico za konec tretjega dejanja. To je hkrati koda in song, ki zaključujeta skušnjo te noči.

*Jack shall have Jill;
Nought shall go ill;
The man shall have his mare again
And all shall be well.*

(III, 2, 461—464)

*... vzemi Janez Mico,
vsakemu pravico;
svojo kapo vsak na glavo
in vse zdravo!*

Titanija se zbudi in vidi nad seboj robavska z oslovsko glavo. Z njim je prebila to noč. Toda zdaj je dan. Ne spominja se več, da ga je poželela. Ničesar se več ne spominja. Ničesar se noče več spominjati.

TITANIJA: Moj Oberon! Kakšna sem zrla lical!

Kakor da osla sem ljubila vroče.

OBERON: Tam spi tvoj ljubček.

TITANIJA: Je li res mogoče?

O, kak je stud očem zdaj ta obraz!

(IV, 1, 78—81)

Zjutraj so vsi osramočeni. Demetrij in Hermija, Lisander in Helena. Celo Klobčič. Tudi on noče priznati svojih sanj.

Imel sem prav redko prikazen. Sanjalo se mi je — to pre-sega človeško pamet, povedati kakšne sanje so to bile: — človek je samo osel, če bi poskusil te sanje razložiti. — Zdelo se mi je, da sem — živ krst ne more povedati, kaj...

(IV, 1, 207—210)

V silovitih in naglih kontrastih ljubezenske norije, ki jo je sprostila noč, in cenzure dneva, ki ukazuje vse spet pozabiti — v tem se zdi, da je Shakespeare najbolj moderen in novatorski. Koncept »življenje — sanje« nima tu v sebi ničesar od baročne mistike. Noč je ključ za dan.

... Iz take smo snovi

kot sanje...

(Vihar, IV, 1)

Ni samo Ariel abstrakten Puck z otožnim in resnim obrazom; filozofska téma *Sna* se ponovi v *Viharju*. *Vihar* je nedvomno zrelejši. Vendar odgovori, ki jih Shakespeare daje v *Snu kresne noči*, se zdijo bolj nedvoumni in jasni, morda lahko celo rečemo: bolj materialistični. In manj grenki.

*Zaljubljenecov, blaznikov in poetov
je sama domišljija.*

(V, 1, 7—8)

Norija je trajala vso junijsko noč. Zaljubljeni se te noči sramujejo in nočejo govoriti o njej, »tako kot se o grdih sanjah ne govori«. Toda ta noč jih je osvobodila od njih samih. V svojih sanjah so bili bolj resnični. Oproščeni laži in zadržkov.

*In sen, ki rad nam bridki jad poteši,
za hip me lastne družčine odreši.*

(III, 2, 435—436)

Gozd je pri Shakespearu zmeraj prispodoba Nature. Beg v Ardenski gozd je beg od krutega sveta, v katerem pot do krone pelje prek

zločina, brat odvzema bratu dediščino in oče zahteva smrt za hčer, če si izbere moža proti njegovi volji. Toda Natura ni samo gozd. Natura so instinkti, ki so v nas samih. Ti so prav tako blazni kakor svet.

*Zaljubljeni in norci so možgan
tako kipečih, fantazije tvorne,
ki dojmi, česar hladni um ne pojmi.*

(V, 1, 4—6)

Téma ljubezni se povrne še enkrat v stari tragediji o Piramu in Tizbi, ki jo za konec *Sna* zaigra skupina atenskih rokodelcev. Zaljubljenca je ločila stena, ne moreta se dotakniti drug drugega, vidita se samo skoz špranjo. Nikoli se ne bosta združila. Na kraj srečanja pride lačen lev. Tizba v preplahu zbeži. Piram najde njen krvavi robček in se zabode z bodalom. Tizba se vrne, najde Piramovo truplo in se zabode z istim bodalom. Za resnične zaljubljenca je svet krut.

Svet je blazen in blazna je ljubezen. V tej veliki blaznosti Nature in Historije so trenutki sreče kratki:

*...naglo kot senca, bežno kakor sen,
hitro ko blisk, ki v omračeni noči
na mig razgali zemljo in nebo.*

(I, 1, 146—148)

Prevedel Uroš Kraigher