

»Ni bil pesnik ene dobe, marveč vseh časov«, je napisal Ben Jonson o Williamu Shakespearu v uvodu Folio izdaje (1623) njegovih dramskih del. Čeprav je to Jonsonovo laskavo pohvalo jemati z vsemi potrebnimi pridržki, saj učeni humanist ni pozabil v isti sapi razglasiti, da se je Shakespeare učil »malo latinščine in še manj grščine«, in mu je za njegovega življenja zavidal njegove gledališke uspehe ter pri njegovih delih grajal pomanjkanje tiste »pesniške pravičnosti«, ki jo je sam kot rojen moralist preočito uporabljal, se je vendar ta njegova posmrtna počastitev Shakespeara v poznejših stoletjih do kraja uresničila. Ali niso vsi, ki so bili pesniki samo ene dobe, z vso svojo časovno slavo potonili v pozabljenje ali vsaj ostali balzamirani, muzealni spomeniki nacionalne pietete svoje dežele? Če odštejemo Volpona, je Ben Jonson danes že mrtev avtor, ki ga bero samo še v anglosaškem svetu. Corneilla igrajo Francozi današnji dan samo v nacionalnovzgojne namene in Racina bolj zaradi njegovih formalnih odlik kot njegove vsebinske zanimivosti, oba pa izven Francije le redkokdaj. Calderona berejo in igrajo samo v Španiji oziroma v deželah španskega kulturnega območja. Shakespeara pa bero in upri-zarjajo še danes na vsem božjem svetu, tako na zahodu kakor na vzhodu.

V čem je trdoživost Shakespeareove umetnosti, kaj je tisto v njem, da je še danes ne samo pesnik ene dobe, marveč vseh časov? Njegova pesniška genialnost? Kaj vsebuje ta mnogopomembni in ne povsem razložljivi pojem? Ustvarjalno pesniško silo? Toda ustvarjalno silo, moč domišljije prikazati specifično duhovne odnose človeka do sveta, v katerem živi, so imeli v enaki meri tudi vsi tisti pesniki, ki so danes samo še literarnozgodovinska znamenitost. Izvirnost ustvarjalne domišljije? Samostojnost, svobodnost, prostost te ustvarjalne domišljije? Toda prostost, sproščenost od česa in pred čim?

Tudi pri Shakespearu se nahajamo v nekem posebnem poetičnem svetu, ki ga imenujemo dramski, gledališki svet in to v nekem posebnem, sproščenem teatru v času elizabetinske renesanse. Niso nastajala in se razvijala vsa evropska gledališča v tako sproščeni svobodi. Prvo evropsko gledališče, grško antično, je še kultno gledališče, državna po pol verska ustanova. V tem gledališču nastopajo grški vidni in nevidni bogovi, varuhi, svetovalci in kaznovalci atenske polis. Ti bogovi predstavljajo normativne ideale, нравno podnebje, pod katerim delujejo junaki atenske tragedije, in tvorijo hkrati нравno varnost in нравno zavarovanost grških avtorjev, njihovega vrednotenja in presojanja sveta, iz katerega in v katerem živijo. V francoski visoki tragediji so ti bogovi ideali in idoli francoskega absolutističnega dvora in francoske dežele tega časa. Pri P. Corneillu je to heroizem prvega obdobja francoskega absolutizma in skladno z njim нравni heroizem filozofa Descartesa, kult razumne volje, ki naj obvlada človeško iracionalno naravo. Pri Racinu sta to Descartes in Port Royal, se pravi poglobljeni

in notranje prefinjeni problemi družbene dileme Francije tega časa, dileme osebnega nagnjenja in dolžnosti v človeku. Pri Calderonu so ti bogovi bogovi osvajalnega španskega katolicizma, idoli kraljevske nedotakljivosti, pretirane hišne časti in zveličanja kot nagrade za bogu vdano življenje na svetu.

V vseh teh primerih državni, dvorni absolutizem ni več zgolj policijska oblast, ki drži skupaj protislovne sile svojih od stoletnih notranjih in zunanjih bojev opustošenih dežel. Brž ko je državni absolutizem trdno v sedlu, si lasti tudi vse pravice ustoličiti na svojem dvoru kulturo po svoji meri in oktroirati svoj okus in svojo kulturnopolitično ideologijo v vsej deželi, nad katero vlada.

Vsi trije dramski umetniki za sončnega kralja Ludvika XIV., vsi trije meščani po svojem poreklu, Corneille, Racine in Molière, so se prilagodili visoki aristokratski meri dvora, saj druge, bolj ljudske mere po uničenju hugenotstva tudi ni bilo, in vsi trije meščanski dramatik na aristokratskem dvoru so imeli s to dvorno kulturno ideologijo svoje težave: Corneille s svojim patetičnim heroizmom sredi svojega pisanja, potem ko se je dvor sam opredelil za bolj intimno, neherojsko čustvenost, Racine, ki mu v njegovih najboljših letih prične oboževanje dvorne kulture in njegovih idealov greniti tankovestni janzenistični moralizem njegovih mladih let, ki ni prav nič v skladu z dvorno ideologijo, in največ težav ima ves čas Molière, čigar meščanski, se pravi ljudski temperament se ne more nikoli prav uglasti z nravno ideologijo sončnega dvora, katerega sijaj in razkošje mu ne moreta zastreti pogleda na vso moralno mizerijo in družbeno neodgovornost tega dvora. In prav zato, ker Molière gleda in piše ne samo z očmi dvora, državne konvencije, marveč tudi s svojimi izkustvenimi, neideološkimi očmi, se je Molière od vseh treh najbolj rešil tudi v potomstvo, v poznejša stoletja.

Povsem drugačno usodo doživlja literatura, zlasti dramatika v elizabetinski dobi, to je v 16. stoletju. To stoletje je za eno stoletje mlajše tako od francoskega gledališkega klasicizma kakor tudi od Calderonovega gledališča, vrha španske dramatike zlatega veka. Elizabetinsko stoletje je stoletje renesanse. Renesansa pa ni samo posnemanje antične kulture, marveč je v moralnem in političnoekonomskem in socialnem pogledu tudi popolna razveza od moralnih, političnoekonomskih in socialnih idealov srednjega veka. Proti asketičnim idealom gotike pomeni renesansa sproščenost vseh dotlej zgolj dremajočih in zatajevanih, neprebujenih sil v človeškem telesu in duhu, neobzdrani zagon človeškega telesa in duha, dosledni individualizem, ki sega prav do meja zločinskosti, nereda in anarhije. Proti fevdalnemu družbenemu, hierarhičnemu načelu, da ima vsak vladar svojega vazala in vsak vazal svojega vladarja, in proti fevdalnemu cehovstvu pomeni renesansa nastop meščanskega, trgovskega kapitalizma, neugnano podjetnost brez slehernih sakralnih in moralnih predsodkov. Renesansa pomeni nov red, ki je kakor vsak nov red hkrati tudi nered, ker staro še ni povsem odmrlo, novo pa se še ni ustalilo.

Renesansa kot prebujenje individualizma prav do iracionalne razvezanosti je ostala Španiji, zgrajeni na togo bogoslovni in legitimistični

ideologiji, tuja. Francija 17. stoletja pa je neobrzdano, iracionalno renesančnega individualizma preprečila s svojim podedovanim latinskim čutom za red, razumnost in jasnost in je svoje individualistične ekscese ukrotila v francosko urejenem klasicizmu.

Za eno celo stoletje mlajši pa je tudi vladarski absolutizem angleških Tudorjev. Njihov absolutizem je prva utrditev angleškega prestola po stoletni vojni dveh rož in ima kot tak še mnoge poteze in značilnosti prejšnjega fevdalnega reda. Tudorska vladavina je še vladavina brez lastne policijske sile in tudi brez lastne vojske in preživlja še izrazite fevdalne recidive, kakor je to avantura grofa Essex, obenem pa neke posebne poteze, ki jih niti francoski niti španski absolutizem ni imel — popularnost kraljice Elizabete. Ko uporni grof Essex po londonskih ulicah poziva na upor zoper kraljico, se mu nihče ne odzove.

Elizabetinski državni absolutizem pa še nima neke utrjene kulturno-politične ideologije. Elizabetin dvor sicer goji svojo dvorno poezijo in svojo dvorno dramatiko (Lyly), toda svoje dvorne umetnosti ne oktroira »mestu«, kakor to uči v francoskem 17. stoletju ideolog francoskega klasicizma Boileau (»La court et la ville«). V mestu, v Londonu, se neodvisno od dvorne dramatike razvija posebna ljudska dramatika, ki je izšla iz srednjega veka, oziroma, ki gradi na ljudski tradiciji srednjeveških misterijev in moralitet in to z aktivno pomočjo tudi vseučiliško izobraženih dramatikov. To je gledališče Kyda, Marlowa, Greena, Peela, Nasha pa tudi Shakespeara, ki se je v razliko od vseh učil le »malo latinščine in še manj grščine«. In v to ljudsko gledališče ne zahaja samo ljudstvo, tako imenovani »groundlings«, ljudje z dna, marveč tudi ljudje dvora, plemstvo.

To ljudsko gledališče, ki ga je v Franciji pariški mestni magistrat preganjal in dokončno zatrl in ki ga je španski bojeviti katolicizem absorbiral v svojem religiozno patetičnem *teatrum mundi* in tako preprečil njegov sicer možni razvoj iz verskega v povsem posvetno, ljudsko gledališče, doživlja v elizabetinski renesančni svobodi svoje največje posvetno in umetniško poveličanje prav v Shakespearovem gledališču. Vladavine kraljice Elizabete ne opredeljujejo toge državno in kulturno-politične ideologije, to kraljico vodi izključno izkustvena praksa, ki postane značilna tudi za poznejši angleški način vladanja, vladanja brez veličastnih ideologij in dekorativnih ustav, vladanja iz žive vsakdanje življenjske prakse in iz čuta za osebno in državno samoohranitev.

Kraljica Elizabeta za vse svoje vlade nenehno omahuje med protestantizmom in katolicizmom, med mirom in vojno, med poroko in devištvom. V verskem pogledu je hladna, za protestantizem, se pravi, angleško državno cerkev se odloči iz osebnih in državno-nacionalnih razlogov, iz osebnih, ker je sama sad poroke Henrika VIII. z Ano Boleyn, ki je papeški Rim ni hotel priznati, iz državno-nacionalnih razlogov, ker je njena dežela častihlepen tekmeč za imperialni položaj v svetu proti katoliški Španiji in Franciji. Katoličane tolerira, in če je le mogoče, jih ne vznemirja, saj je vsaj polovica njenih podanikov še »stare vere« in ima nova angličanska cerkev še številne poteze starega verskega reda in obreda.

Na drugi strani je Elizabeta izrazito renesančna osebnost na prestolu, čeprav je do vratu zapeta in strogo pazi na dvorni ceremonial, je hkrati vseskozi meščansko podjetna, kakor so njeni gospodarsko-politični pomagači, razni Draki, Raleighi in Hawkinsi; z njimi snuje in naklepa številne roparske prigode v novo odkrite kolonialne dežele, na njeno pobudo in z njenim dovoljenjem preže in love na pol državni na pol zasebni pirati španske ladje, ki se natovorjene z zlatom vračajo iz Amerike v Evropo, in si nalovljeni plen deli s svojimi pomagači. V času, ko se poražena Španija umika v svoje veličastne zgodovinske spomine in verska tolažila na onstranski svet, v času, ko se Francija zapira v svoj sijajni kontinentalni klasicizem, odpira Elizabeta nekdanji otoški zapečkarški deželi svetovnega imperija.

Tudi osebna morala te »deviške«, »pobožne« kraljice je vseskozi renesančna, je brez sleherne gotiške metafizike in slehernega antičnega stoicizma. Ta »deviška« kraljica pošlje za svojega vladanja več kot poldrugi tisoč svojih dvorjanov in najožjih sodelavcev, med njimi številne svoje ljubimce, na morišče brez večjih moralnih predsodkov. Njen odnos do grofa Essexja je pošastna ljubezenska igra naleptične starke na prestolu z mladim, duhovitim vazalom in v tej bizarni ljubezenski in politični igri zaigra čezmerno častihlepni grof Essex svojo glavo.

Elizabeta je visoko izobrazena žena na prestolu, toda do poezije same je ravnodušna, ljubi predvsem glasbo in ples, zato daje prednost Lylyjevemu gledališču in podobnim maskeratnim igram z glasbo, plesom in petjem. Kot varčna Angležinja pa tudi za svoje dvorne zabave ne jemlje rada iz svojega žepa, mnogo raje si da predvajati gledališke predstave, ki jih uprizarjajo razne gledališke družine v mestu pod pokroviteljstvom in za denar plemiških velikašev.

Ta ravnodušnost do vsega, kar človeka veže, določa, oklepa, kar mu jemlje svobodo izbire v neposrednem izkustvu, ta svoboda duha in mesa odločati o svojem ukrepanju mimo in proti raznim pravnim idejam in ideologijam, pa ni značilna samo za Elizabeto in njen dvor, marveč tudi za vse tiste ljudi renesanse, katerih misli in nauki ne razodevajo samo odločen odpor zoper bogoslovne in družbene sponse gotike in fevdalizma, marveč izpričujejo odpor do kakršnekoli vezave, ki oži in maliči človekovo živo izkustvo in njegovo težnjo po duhovni in telesni svobodi. To so ljudje, ki živijo iz istega moralnega podnebja renesanse kakor Michel Montaigne v Franciji, Niccolò Machiavelli v Italiji in Bacon Verulamski v Angliji.

Ni važno, ali je Shakespeare sploh mogel poznati Montaignove eseje v angleškem prevodu, kot avtor kralja Henrika V. bi jih mogel brati tudi v izvirniku, mnogo bolj važna je okolnost, da nahajamo pri obeh možeh enako duhovno svobodo renesančnega človeka, podoben duhovni postopek osveščati si predmetni svet v individualno živim izkustvu mimo vseh spekulativnih sakralnih in nesakralnih ideologij in isti skeptični realizem, ki je značilen za pozno renesanso.

Kakor Montaigne tako ve tudi Shakespeare, da je človeku dano samo to življenje, ki ga živi, in da je to življenje vse, kar ima, in ga občuti slastnega in mogotnega, medtem ko je vse zaničevanje tega živ-

ljenja, krščansko ali pogansko stoično, zgolj napuh človeškega duha in s tem upor zoper red narave, ki obsega življenje in umiranje hkrati. In nemara občuti Shakespeare kot dramatik še bolj kakor Montaigne kot filozof, da prav omejenost človeške eksistence od smrti daje življenju vso njegovo globino in dramatično vznemirljivo napetost.

Tako Montaigne kakor Shakespeare sta pripravljena na končni iztek brez kesanja, brez strahu in brez obupa. Vsi Shakespearovi tragični junaki, trdno zasidrani v tem edino obstoječem svetu, strastno zazrti v to življenje, ki nima ponavljanja, vedo, da »zrel biti, pripravljen biti, to je vse«.

Oba se pri spoznavanju človeka in sveta opirata samo na naravo kot splošno in edino zakonodajalko življenja, ki jo imenujeta zdaj bogove, zdaj usodo, zdaj fortune in v tej naravi jima je obsežena osnovna bit vsega, kar obstaja. In ne enemu ne drugemu ne gre za neko metafizično resnico o tej biti, marveč vedno za spoznavanje samega sebe, za spoznavanje živega človeka, za resnico o njem. Oba sta mnenja, da vtisne narava kot edina zakonodajalka človeku njegov prevladujoči značaj, ki se trdoživo upira slehernemu poskusu od zunaj, od družbe, da bi ga kakorkoli krotila, dušila ali celo uklonila in tako je tudi pri Shakespearu nagonski svet pri njegovih junakih, njihova osnovna strast tista sila, ki podira vse družbene zapreke in si neizprosno utira svojo pot naprej, njihova narava sama je njihova usoda.

Oba izhajata, kar se tiče morale, iz naravnega, čisto na praktično življenje prirojenega egoizma, na samoohranitev uravnanega človeka, ki se ne da vezati od splošnih družbenih idej in idealov. Izhodišče Shakespearovih tragičnih junakov, njihovih akcij in reakcij je renesančno samopridni vitalizem. Niti eden niti drugi ne išče neke metafizične, spekulativne moralne vertikale, obema gre le za človeka, za skrivnosti njegove globine v somračnih stanjih zavesti in podzavesti prav do meja sanjskih prividov in smrtnih slutenj. In Shakespearovo karakterno merilo njegovih največjih junakov so prav globine človeške zavesti in podzavesti in njihova npravna protislovja, kjer so merila družbenih npravi komaj še uporabna.

Oba prostodušno pristajata na vsa konvencionalna verovanja svojega časa in svoje dežele tam, kjer jima ne gre za njuno lastno resnico o stvareh in o samem sebi. Vse raznovrstne, pogosto protislovne ideje in ideologije, sakralne in posvetne, sprejemata oba kot oblike tradicionalne družbene konvencije svoje dežele, v kateri sta rojena, in ki pomagajo vzdrževati moralni red njune dežele, toda njunega bistva se te oblike verovanj in obredov ne tičejo. Enako kakor Shakespeare stoji tudi Montaigne sredi med srednjeveško gotiko in evropskim razsvetljenstvom. In kakor pravi o njem Pascal, niti ne dopušča niti ne zanika obstoja čarovnic in demonskih sil. Tudi iz Shakespearovih junakov se da razbrati zdaj katoliška, zdaj protestantska, zdaj antično poganska misel, saj so to sestavine verovanj ljudi njegovega časa, s katerimi jih Shakespeare karakterizira, ne da bi bila ta verovanja njegove lastne izpovedi, in tudi v Shakespearovem dramskem svetu nastopajo čaravnice, vešče, duhovi, predstavniki demoničnega verovanja, v katere so elizabetinci verjeli, v katere je po vsej priliki verjel tudi Shake-

speare sam iz občutka človeške nemoči pred neznanskim, ki pa pri Shakespearu nimajo prav nič opraviti niti s krščansko niti s pogansko mistično ideologijo. Niti Montaigne niti Shakespeare teh predstav nista pobijala, zakaj niti v Montaignu niti v Shakespearu ni zaslediti trohice razsvetljenske misli.

Odpor zoper apriorne ideje in ideologije, religiozne in filozofske, kaže še bolj dosledno filozofija Shakespearovega sodobnika in rojaka, državnika in filozofa Bacona Verulamskega. Tudi tu ni važno, ali in koliko je Shakespeare poznal Baconova filozofska dela. Njegova zgodnja v angleščini pisana dela, njegove *Eseje* (1597), kakor tudi njegov spis *Advancement of Learning* (1605) bi mogel poznati, poznejša latinsko pisana Baconova dela so izšla šele po Shakespearovi smrti. Za duhovno sorodstvo med Shakespearom in Baconom govori predvsem Baconov podobni način umovanja o človeku in svetu. Tudi Bacon pričenja kakor mladi Shakespeare z optimizmom začetne renesanse, z njenim brezpogojnim zaupanjem v človeški vsemogoči razum in tudi Bacon gradi znanje in znanost predvsem na naravoslovju in nalaga znanosti zvesto raziskovanje narave. Bacon tudi uči, da je dosedanja, spekulativna znanost prerada vnašala čisto človeške predstave in želje v bit narave, da je na osnovi apriornih idej sklepala o spoznavnem svetu, zato se pred apriornimi sholastičnimi metodami spoznavanja zateka v zanesljivejši svet izkustva, v svojo novo induktivno metodo spoznavanja narave. Baconova empirična filozofija je druga, angleška miselna analogija Shakespearovemu renesančnemu realizmu. Ali če uporabimo današnji termin — Shakespearovemu renesančnemu vitalističnemu eksistencializmu.

Vzlic njihovi veliki duhovni svobodi, ki se zdi pogosto že kar moderna, pa zasledimo v miselnem svetu renesančnih mislecev vendarle še sledove srednjega veka. Njihov svet je še vedno geocentričen, se pravi staroveški in srednjeveški Ptolomejev, ne pa Kopernikov svet. Montaigne ima Kopernikov heliocentrični sistem za učenjaško čudaštvo in pri Shakespearu, v njegovem *Troilus in Kresidi*, visi zemlja v zvezdnem prostoru kakor dragulj z neba, pod njo je pekel, okoli nje kaos. Ves zvezdni svet s soncem in mesecem se vrti okoli središča, ki ga tvori zemlja. Ta ptolomejski, geocentrični svet je gotovo moral biti po godu samozavesti renesančnega človeka, toda ptolomejska zamisel vesolja vsebuje pri Shakespearu poleg urejene harmonije in njej ustrezajočemu redu družbene hierarhije tudi načelo kaosa. In kaos je nenadna porušitev ustvarjenega ravnovesja, nenadna iztirjenost sveta. In zlo kaosa srečujemo v elizabetinski dobi kot osebno usodo, utelešeno v renesančni fortuni, v osebni, človeški sreči opoteči, v javnem dogajanju pa prikazano predvsem v boju za oblast s tragičnim koncem v večini Shakespearovih iger. Po Shakespearu vsebuje narava torej dobro in zlo in to ne kot metafizična načela, marveč kot orodje narave same, orodje, ki postane v Shakespearovih zrelih tragedijah, najbolj v njegovem *Kralju Learu*, pošastno ravnodušno do vsega človeškega delovanja in nehanja in to zlo ima pri Shakespearu napadalen, osvojevalen značaj, kakor da bi Shakespeare prehitel Heglovo misel, po kateri je zlo sploh motorni del človeškega bivanja, je tisto, kar neko zadremano človeško stanje šele razbije in razgiblje, kršitev obstoječe enotne zakonitosti, ki šele omo-

goča človeški razvoj. In dejansko dobro samo po sebi pri Shakespearu ni nikoli aktivno in samo po sebi ne ustvarja sreče mimo zla. Celokupna ljubezen Romea in Julije temelji na neki kršitvi, na nepokorščini obeh do volje svojih staršev. Dobro je pri Shakespearu konservativna, ohranjajoča nasprotna sestavina in sila, demonično zlo je napadalna rušeča sila, ki pa se po opravljenem delu umakne zopet s prizorišča, da bi se na ruševinah starega ostvarilo novo ravnovesje, nov red, ki se je z zlom iztiril. Ali gledano z osebnega, karakternega vidika: zlo v človeku, njegova demonična čezmerna individualnost nazadnje v svoji napadalnosti pokonča samo sebe. V tem smislu je Shakespearova tragika izrazita tragika renesančne človeške čezmernosti. In Goethe je v svojem spisu *Shakespeare und kein Ende* označil tragično usodo Shakespearovih junakov s tem, da ostanejo njegovi čezmerni junaki nazadnje sami in osamljeni in da eden proti večini zmeraj propade.

V Shakespearu ni bilo prav nič Marlowovega renesančnega amoralizma, njegovega pozerskega kljubovanja srednjeveškemu krščanstvu. V času, ko piše Shakespeare svoje velike tragedije in svoje grenke komedije, to je v času, ko se verjetno sreča s črno damo svojih sonetov, in v času, ko mučno preživlja avanturo in pogin grofa Essex, najožjega prijatelja svojega gledališkega pokrovitelja Southamptona, je Shakespeare že človek brez iluzij, brez bogov, brez vere v mogočnost človeškega razuma in ta nastrojenost se oglašča v tem času najmočneje v *Kralju Learu*, v njegovem črnem pesimizmu in tudi pozneje odmeva v njegovih romancah kot resignirano domotožje po bogovih, po smiselnosti človeške eksistence.

Toda Shakespeare je bil predvsem dramatik, človek gledališča in sicer ne neoklasičnega gledališča, ki se je razvijalo v bližini kraljevskega dvora in plemiških dvorov, vendar pa renesančnega, čeprav ljudskega gledališča, ki tudi ni moglo mimo antične klasike. Če pa je bila antika za francosko gledališče 17. stoletja v prvi vrsti grška antika, saj so Corneilla vse njegovo življenje vznemirjala aristotelovska pravila in je Racine večji del svojih tragedij napisal po vzgledu zadnjega grškega tragika Evripida, je bila za elizabetince antika rimska antika, antika Seneke, čigar vseh devet tragedij je bilo že za Shakespearove mladosti prevedenih v angleščino.

Toda pri Shakespearu ne gre toliko za Senekov patetični verz in za njegovo teatralno grozljivost, ki je našla zvestega posnemovalca v Marlowu, kolikor za Senekovo edino in izključno tematiko, tematiko maščevanja, ki je po Seneku eden najbolj priljubljenih motivov elizabetinske drame. To tematiko nahajamo tudi pri Shakespearu v zvezi z bojem za oblast, ne samo v številnih njegovih *Histories*, marveč tudi v njegovih velikih tragedijah, v *Juliju Cezarju*, v *Hamletu*, *Kralju Learu*, *Macbethu*, *Antoniju in Kleopatri*, *Koriolanu* pa tudi pogosto v njegovih komedijah, v *Kakor vam drago*, *Milo za drago*, *Troilus in Kresida* in tematiko boja za oblast celo v pravljici prisposodi v *Viharju*. Maščevanje v zvezi z bojem za oblast in to v najvišjih družbenih krogih, med kralji in velikaši, pa je izrazito zgodovinsko-politična tema.

Na tem zgodovinsko-političnem področju je v nasprotju s srednjeveškim naukom o hierarhičnem redu božjem, o zvestobi vazalov do

suverena po božji milosti postavil Niccolò Machiavelli v svojem *Vladarju* svojo brutalno realistično teorijo političnega pragmatizma, svoj nauk o politični umetnosti, kako priti na oblast in jo držati trdno v pesteh brez vseh sakralnih predsodkov.

Večina elizabetincev je sicer imela Machiavellija zaradi njegove cinične brezbožnosti, s katero je razlagal svojo diabolično tehniko politične moči, za pošast, ki zagovarja umore in izdajstva. Toda Machiavellija so elizabetinci samo javno obrekovali, zasebno pa so ga pridno prebirali zaradi njegove resnice, ki je bila v popolnem skladu z njihovim renesančno doslednim individualizmom in ki se ni dala ovreči s cenanim družbenim moralizmom. Machiavellijev politični realizem je vplival na vse vitalne podjetne elizabetince, na Raleigha in njegove politične avanture, na številne vladne pirate v službi kraljice Elizabete, na elizabetinske trgovce in podjetnike, ki so dajali prednost Machiavellijevi amoralni podjetnosti pred čednostjo srednjeveške askeze in ideali samostanskega življenja, kakor tudi pred poganskim stoicizmom Seneka, ki ga je imel Bacon za notoričnega lažnivca.

Bacon je po Machiavellijevem zgledu skušal izdelati svojo politično tehniko, s katero bi mogel človek obvladati nezanesljivo fortune, srečo opotečo, in Shakespearov Hamlet bi mogel prebirati prav Machiavellijevega *Vladarja*, ko se vznemirjen sprehaja s knjigo v roki po dvornih sobanah svojega machiavelističnega strica Oktavija.

V zvezi z Machiavellijevim političnim pragmatizmom, ki se očituje tudi v Shakespearovih histories in tragedijah, nastaja vprašanje o Shakespearovi zgodovinski filozofiji, vprašanje, na kaj Shakespear opira svoje poglede na zgodovino. Antika, katere pogledi na zgodovinsko dogajanje so bili znani tudi v renesansi, ima protislovne poglede na zgodovino, grške statične poglede na zgodovinsko dogajanje kot nenehno, večno enako, nespremenljivo bivanje in rimske poglede na zgodovino kot razvoj navzdol. Krščanski srednji vek si je z Augustinom ustvaril bolj tolažilno teorijo zgodovinskega dogajanja: Zgodovinsko dogajanje kot učinkovanje milosti božje, teorijo končnega zveličanja, ki odmeva s svojimi utešnimi, mesijanskimi vidiki tudi še v vseh poznejših filozofsko-zgodovinskih teorijah, tudi v Heglovi romantični zgodovinski dialektiki. Renesansa pa izhaja tudi pri pojmovanju zgodovine iz narave, posebne in splošne, in razlaga zgodovino naravoslovno kot ciklično ponavljanje iste človeške narave. To renesančno pojmovanje zgodovine nahajamo že pri Machiavelliju in podobno pojmovanje se razodeva tudi v Shakespearovih zgodovinskih igrah in velikih tragedijah.

Tudi zgodovinsko dogajanje utripa v ritmu narave, splošne in posebne, v letnim časom podobnih, ponavljajočih se krogih, in njenih življenjskih etapah, mladosti, zrelosti in starosti: ponavljanje enakih usod človeške eksistence. Po tem pojmovanju časovnega dogajanja se človekovo življenje ničesar ne nauči iz izkušenj svojih prednikov, ker ne živi iz logike zgodovinske misli, marveč iz logike vedno iste neukrotljive in nepoučljive človeške strasti. Vsako človeško življenje in vsaka človeška generacija pričinja in živi tako rekoč svoj svet znova in vsebina tega življenja je pri Shakespearovih junakih navadno boj za oblast, vedno



isti boj za krono, za prestol, za politični položaj. Vsak tragičen junak dela svojo zgodovino in vsak hoče pričeti vse znova. Macbeth prične isto kakor Rihard III. in z enakim rezultatom. Henrik IV. da umoriti mazi-ljenega kralja, čeprav ve, da se bo moral vse svoje življenje tresti za svoje enako maziljeno veličanstvo. Danski kralj Klavdij prične svojo kariero s krvavim dejanjem in jo zaključi v lastni krvi. Kralj Lear, ki se sam razstoliči, ne ve pri Shakespearu ničesar o usodi Riharda II., s silo razstoličenega vladarja. Antonij v *Antoniju in Kleopatri* povsem pozabi na svojo makiavelistično pretkanost v *Juliju Cezarju*. Vsak prične znova svoj boj za moč, za oblast, v svojem političnem pragmatizmu uporablja isto politično tehniko, snuje vedno znova isti politični red brez vrednotnega reda. Shakespearov boj za oblast, kakor ga slikajo njegove *Histories* in njegove velike tragedije, je čisti in suhi politični pragmatizem renesančnega človeka in političnega življenja, kakor ga je slikal Machiavelli. In politika brez bogov, politika umorov, zvijač in nasilja je ista renesansa, kakor jo je doživljal Shakespeare sam, ki je dal na predvečer Essexove avanture proti kraljici Elizabeti svoje gledališče na razpolago Essexovi stranki, da so na njem uprizorili njegovega Riharda II. kot demonstracijo, da je tudi maziljenega kralja dovoljeno odstraniti, če ni več na mestu. In celo v zadnji od Shakespearovih romanc, v *Viharju*, se zadnjič ponovi ta boj za oblast, čeprav že v okviru pravljice, v kateri čarovnik Prospero spravi nazadnje vse v red, zakaj Prospero-Shakespeare v svojih poslednjih letih, v idiličnem okolju svoje mladosti, si želi samo še miru in zavestne iluzije, da svet ni takšen, kakršen je v resnici.

Shakespearovo gledališče upravičeno imenujemo domovino igralstva. In to tudi je po zaslugi Shakespearove velike karakterne umetnosti, njegove nenavadne, edinstvene sposobnosti oblikovati človeški značaj v vsej njegovi širini in globini kot zaokrožen psihološki portret.

Vendar bi bilo napak trditi, da izhajata pri Shakespearu tako tragika kot komika izključno iz značajev in nikoli iz situacij, res pa je, da je Shakespeare glede situacij oziroma glede dramske fabule popolnoma neizviren. Niti ene same fabule oziroma dramske situacije si Shakespeare ni domislil sam, toda vse prevzete fabule in situacije je spreminjal in prilagajal po zakonitosti svoje karakterne umetnosti, ki jo je dovršeno obvladal. In prav v oblikovanju karakterja je njegova edinstvena, neprekosljiva moč. Tudi v individualni zamisli Shakespearovih karakterjev se razodeva že omenjeni Shakespearov beg pred apriornostjo in družbeno konvencijo, beg pred karakterjem kot poziranjem neke družbene morale, in se kaže oblikovanje karakterjev iz svojega živega izkustva, iz sveta svoje zavesti in podzavesti, odrskih oseb, ki so sicer pri Shakespearu vedno prikazane v renesančno bujni, poetični bohotnosti, ki pa zmeraj zadenejo v človeško bistvo tako, da Shakespearove osebe nikoli niso samo iz enega časa, marveč vedno za vse čase, za nekdanj in danes.

Pri razmišljanju o skrivnosti Shakespearove velike karakterne umetnosti, o njegovi edinstveni sposobnosti prikazati na odru ne samo najbolj nežne, čednostne, vendar zmeraj vseskozi žive človeške karakterje, marveč tudi demonične, zločinske karakterje v njih popolni živosti, je skušal J. Dover Wilson (*The Essential Shakespeare*) to skrivnost obrazložiti z

domnevnim ožjim družbenim krogom, v katerega je Shakespeare verjetno zahajal, in hkrati pobiti dovolj konvencionalno predstavo o Shakespearu kot nekakem npravno urejenem in zvišenem olimpijcu.

V tej zvezi zanimajo Wilsona zlasti tisti krogi londonske elizabetinske družbe, ki žive v negativnem ali pozitivnem odnosu do elizabetinske gledališke umetnosti. Tu so puritanci, edini, ki imajo trdno, versko nestrpno ideologijo in ki so prav zaradi nje vsi proti elizabetinskemu gledališču kakega Marlowa in njemu podobnih, ki s svojo renesančno moralno razbrzdanostjo ogrožajo temelje njihove posestniške eksistence. In puritanci so edini moralni korektiv brezmejne radoživosti elizabetinske dobe, in ko pridejo s Cromwelom na oblast, prično iz ideološkega ljubosumja zapirati londonska gledališča. Živo nasprotje puritancem je krog gledališko-literarne londonske boheme, ki ji pripadajo Marlow, Nash, Peel, Green, ki sami delajo takó gledališče kakor literatura, od katerih žive, ki pa vsi zapovrstjo žive neredno, razuzdano življenje, dobro poznajo londonsko podzemlje in so v sumljivih stikih z mestno tajno policijo, ki so pogosto njeno orodje pa tudi žrtve. Tretji krog je aristokratska mladina v bližini dvora. Mladi, prešerni, objestni, duhoviti ljudje brez vseh moralnih predsodkov že zaradi svojega visokega družbenega položaja, ki ga zavzemajo, in vsi vneti za gledališko umetnost. V ta krog šteje Wilson Shakespearovega visokega pokrovitelja grofa Southamptona, njegovega ožjega prijatelja grofa Essexja in grofa Rutlanda. Temu krogu aristokratske zlate mladine in boheme pripada po Wilsonovem mnenju tudi Shakespeare in omenjeni aristokratski trio je tudi trio prešernih, duhovitih mladih samcev, ki nastopajo v Shakespearovih zgodnjih komedijah, in v družbi teh visokih pokroviteljev spoznava Shakespeare po Wilsonovem mnenju tudi obe nasprotni poluti elizabetinskega Londona, dvorno družbo in družbo londonskega podzemlja, razvpite krčme, javne hiše in londonske kaznilnice.

Kot očividec prvega sveta ima Shakespeare ne samo svoje čudovite »ladies«, očarljive, polnokrvne in duhovite dame iz dvornega okolja v svojih zgodnjih komedijah, iz njega ima tudi svoje ministre Polonije in člane tajne dvorne policije, svoje Rosenkranze in Gildensterne. Iz drugega sveta, sveta podzemlja pa svoje pogoste zvodnice in zvodnike, vlačuge, kriminalce, kakor jih je postavil v svoji grenki komediji *Milo* za drago pa tudi drugod.

Gotovo je Shakespeare poznal oba sveta kot očividec. Toda Wilson gre v svoji misli še dalje, ko sklepa, da je Shakespeare kot otrok renesanse, ko so se zdele vse moralne spono razvezane, tudi sam imel v svoji zavesti in podzavesti okus za demonijo zlega, radovednost do skrajne meje dovoljenega in nedovoljenega in grozljivo slast, ki jo daje človeku prestopanje teh meja. Demonija dobrega in zlega mu ni bila tuja kakor tudi ni bila tuja Dostojevskemu, ko je pisal svoje Karamazove, in podobno kakor Dostojevski v svojih velikih romanih tudi Shakespeare ničesar ne taji niti ne obsoja, kar je vseskozi naravno človeško.

Posebnosti Shakespearovih karakterjev pa se še ostreje zavemo, če jih soočimo s karakterji, junaki francoskega gledališča 17. stoletja. V elizabetinski Angliji karakterji niso podrejeni dramski umetnosti in psihologiji konvencionalne družbe, se pravi dvorne morale, kakor v franco-

skem gledališču 17. veka. Shakespeareova dramska umetnost se podreja karakterju, se pravi živemu izkustvu Shakespeara o človeku in človeškem.

Francija 17. stoletja s svojim že ustaljenim latinskim čutom za red, razumnost in jasnost, za »biensance« in za »vraisemblance« se tako rekoč sama od sebe ukloni pravilom antičnega gledališča in po svoje pojmovani Aristotelovi teoriji o njem, ki jih celo še zaostri. Karakter v gledališču francoskega 17. stoletja je živo zamišljena oseba, ki pa ima abstraktne moralne poteze. Je tip, to je idealni prerez moralnih konvencij višje družbe. Tem tesnim pravilom francoske dramaturgije 17. stoletja se je do neke mere izmaknil samo Racine s svojo latentno portroyalsko tankovestnostjo in občutljivostjo. Francoski gledališki kritiki že pred Voltairom, z Voltairom vred in še dolgo za njim, vajeni junakov svojega »pravilnega gledališča«, ki so razvijali v sebi eno samo moralnopsihološko linijo, se niso mogli sprijazniti s Shakespeareovimi barbarsko neurenjenimi karakterji, polnimi nenadnih in nenavadnih, nerazumljivih obratov in sprememb. In prav ti francoskim klasicistom nerazumljivi psihološki obrati in moralni kozolci v Shakespeareovih karakterjih, ta njihova notranja protislovnost je tisto, kar dela te karakterje vseskoz človeške in zanimive za vse čase.

Junaki francoskega 17. stoletja umujejo o svojih čustvih predvsem kot ljudje, ki so vzgojeni v vzorih dvorne omike in etikete. Shakespeareovi junaki predvsem ne umujejo o svojih strasteh, jih ne analizirajo, marveč jih žive in uresničujejo. In Shakespeareovi junaki so vseskoz individualizirani tipi, ki se s svojimi individualnimi potezami ne dajo spraviti na neki enoten tip ali kánon. In vrhu tega imajo Shakespeareovi junaki še neko drugo posebnost, imajo vedno neko telesnost, neko telesno fiziognomijo, in telesne lastnosti so neprimerno bolj nazorne in sugestivne kot pa abstrakcije iz zgolj moralnopsihološkega slovarja. Shakespeareovi junaki imajo predvsem telo in iz njihove telesnosti izhaja tudi njihov duševni ustroj, junaki francoskega 17. stoletja imajo samo neko telesno ogrodje, telesni skelet, na katerega opirajo svoje duhovne strasti. In tako so Shakespeareovi junaki živi tudi izven svojih nalog, ki jih imajo opraviti v nekem trenutku na odru, in ko jih tudi ni več na odru, ostaja za njimi vedno neki telesen spomin nanje.

Shakespeareovi junaki se rojevajo pred našimi očmi iz svoje telesne eksistence in nikoli niso celotni, izčrpani v svojih sredstvih, temveč so vedno še to in ono in vedno še nekaj drugega, so tako živa človeška eksistenca, ki se more razvijati še v nadaljnjem času in prostoru.

Junaki francoskega gledališča 17. stoletja, tako Corneille pa tudi Racine, laborirajo za eno samo glavno dilemo, dilemo ljubezni in dolžnosti, kar poenostavlja tudi karakterni obseg teh junakov. Na to edino dilemo, ki je moralna dilema višje francoske družbe 17. stoletja, se ne da zožiti nobena tema in noben karakter Shakespeareovih tragedij. Moč in sugestivnost Shakespeareovih karakterjev je prav v njihovi notranji zapletenosti, v njihovi že kar moderni moralni protislovnosti in v njihovi razvojnosti.

Shakespeare ni kar čez noč postal mojster karakterne umetnosti in rast te njegove sposobnosti ni toliko odvisna od zunanjih vplivov in vzorov, kakor od Shakespeareovega razvijajočega se spoznanja svoje in

tuje narave, od njegovega vedno globljega pogleda vanjo. In to v vzročni zvezi z dogodki njegovega časa, ko prične optimizem začetne renesanse in njene vere v človeški vsemogočni razum usihati in prične v še na pol gotično idilično in ekonomsko preprosto »Old England« vdirati moderni trgovski kapitalizem in uresničevati v nekdanji otoško zapečkarski Angliji nenadna velika bogastva in hkrati neznansko bedo.

In ko se v preteklosti zadržane in zatajevane sle po bogastvu in posvetni moči razvežejo in se zdi, da je vse dovoljeno in vse dopuščeno, ker je vse razvezano, nič pa ponovno ujeto in zopet speto — v tem svetu angleške visoke renesanse se Shakespearu zdi triumfirati tragična absurdnost, ki jo je ponazoril zlasti v *Kralju Learu*.

Rast Shakespearove karakterne umetnosti pa je lažje zasledovati v njegovih komedijah in histories, ki jih je pač pisal pred svojimi velikimi tragedijami in svojimi grenkimi komedijami, ki spadajo v zrelo obdobje njegove ustvarjalnosti.

Karakterji njegovih začetnih histories in komedij so pogosto konvencionalno enosmerni ali pa celo kakor v *Snu kresne noči* zgolj mehanično risani. Sredstvo za večjo prostornino in plastiko komičnih karakterjev najde Shakespeare v tradicionalni angleški figuri klovna in v angleškem pojavu humorja, ki je sad 16. stoletja.

Klovna, ki ga je Marlow v svojem gledališču odklanjal, je Shakespeare še globlje zasadil v angleška tla, ga počlovečil, napravil za govorca ljudske modroči in ga v svojih zrelih letih v najboljših upodobitvah človeškega karakterja napravil za nosilca angleškega humorja. To so po časovnem redu Petruchio v *Ukročeni trmoglavki*, Biron v komediji *Ljubezenski trud zaman*, Mercutio v *Romeu in Juliji*, bastard Faulconbridge v *Kralju Johnu*, Shylock v *Beneškem trgovcu*, Benedict v *Mnogo hrupa za nič*. Višek karakterne umetnosti na komični ravni pa doseže Shakespeare v svoji najvišji upodobitvi humorja, v Falstaffu.

Elizabetinski, angleški humor je posebna oblika duhovne svobode, ki ji ni tuje nič, kar je človeškega. V nasprotju s komiko in komično ironijo se humorju ne zdi smešen zgolj sleherni odstop od pameti, razumnosti in preudarnosti, kar je vis comica antične Plautove komedije, niti zgolj odstop od prirodnosti, kar je vzmet Molièrove komedije, humor se s svojo duhovno svobodo otresa vsega, kar predpisuje neka družbena morala, in se v zadnji pristojnosti zateka k pravicam človeške narave ter čuti tiho simpatijo tudi s kršilci splošnih predpisov, češ čemu bi jih sramotili, saj smo vsi krvavi pod kožo. Elizabetinski, angleški humor ima čut za samoohranitev človeka v svetu pretirane moralne zahtevnosti do človeka in tako ne jemlje pravzaprav nič hudo tragično, vsaka zadeva ima vedno tudi svojo netragično, komično stran, nasproti objektivni, vsiljeni volji neko subjektivno, naravno človeško hotenje.

Iz svobodnega duha humorja je ustvaril Shakespeare Falstaffa, to tolsto ljubeznivo človeško pošast, to utelešeno življenjsko poželjivost, ki jo je opremil s toliko vedrino duha, s toliko okretnostjo dovtipa, toliko domiselno fantazijo, da je postal Falstaff, kakor pravi Wilson, neke vrste božanstvo v mitologiji modernega človeštva.

Toda občudovati Falstaffa se ne pravi vse razumeti in vse odpustiti. Falstaff je očitovanje narave, je narava v vsej svoji prvinski nedolžnosti,

zakaj priznavati dolžnosti, se jim pokorno uklanjati, se pravi živeti sredi družbene utesnjenosti in družbenih pravil, Falstaff pa je človek v svoji naravni zakonitosti, še izven družbenih ideologij. Falstaff je figura renesančnega vitalističnega eksistencializma in je kot tak poetična ustvaritev, stvar lepote, tudi če je ta lepota pošastna kakor slonova zadnjica (Wilson).

Toda Falstaff je vzlic svoji sugestivnosti vendarle poveličan klovn in je kot komična figura nerazvojen. Shakespeara zrelih let, njegovih grenkih osebnih in javnih izkušenj, pa zanima razvoj tragičnega karakterja, njegova vrtoglava pot od začetka, ko se zdi, da je ves svet njegov, pa do trenutka, ko je z vsemi svojimi notranjimi protislovji čisto sam, brez bogov, sam proti vsem. To so tragični junaki — Brut, Hamlet, Macbeth, Kleopatra, Coriolan, predvsem pa Kralj Lear.

S svojo duhovno svobodo oblikuje Shakespeare svoje velike tragične karakterje kot zaokrožene psihološke portrete z njihovo trojno odzivnostjo, odzivnostjo na javne, državne interese, z odzivnostjo na zasebne in osebne zadeve in odzivnostjo na filozofske interese, na zadnja vprašanja o človeški eksistenci, o smislu in nesmislu bivanja.

S svojo notranjo svobodo, širino in globino Shakespeareovi karakterji niso več karakterji enega časa, marveč karakterji vseh časov, tudi našega, hudo zapletenega časa.

In prav z vidika tega našega časa, Hitlerjeve polpretekle okupacije s suho in golo politično tehniko brez vrednostnih redov in sledečih let, ko izgublajo sakralne in nesakralne ideologije svojo zadnjo vrednotno vsebino, je napisal Poljak Jan Kott svojo študijo *Shakespeare — notre contemporain*, Paris 1962, kjer išče analogije dveh sicer oddaljenih, vendar v marsičem podobnih dob in odkriva pri tem presenetljive podobnosti in nalike. In vendar gredo Kottove sicer prepričljive vzporednice mimo nekega dejstva, ki ga ni mogoče prezreti. Shakespeareova elizabetinska doba je doba velike duhovne svobode, naša doba pa je doba velike duhovne zmede in biti pesnik ne ene same dobe, marveč pesnik vseh časov, je neglede na Shakespeareovo osebno genialnost vendarle zadeva edinstvene zgodovinske situacije, ki se ne ponavlja. Vsi dramatikci ene same dobe so imeli svoje neposredne naslednike, ki so nadaljevali po liniji konservativne družbene konformnosti njihove ideje in njihove oblike daleč v poznejša stoletja. Komedija zlatega španskega veka se nadaljuje prek Calderona še v naslednja stoletja in z Garcio Lorco, sicer brez katoliške transcendence, vendar s tematiko znasiljene vroče krvi in pretirane rodovne časti prav do današnjega časa. Francoska visoka tragedija se nadaljuje še dve stoletji po svojem vzniku prav do romantične gledališke puntarije Victorja Hugoja. William Shakespeare, dramatik vseh časov, pa nima neposrednih naslednikov.

In čeprav je res, da ima današnja doba marsikatero naliko z elizabetinsko dobo in da tudi današnji dan številni dramatikci naskakujejo že izrabljene družbene apriorne ideologije, sakralne in nesakralne, jih vendarle napadajo z orožjem svojih novih, nič manj zapletenih ideologij, ker pač drugače ne morejo. Biti pesnik vseh časov pa ne zahteva samo edinstvene genialnosti, zahteva tudi edinstveno zgodovinsko situacijo, situacijo velike duhovne svobode.