

Harold Bloom

Shakespeare

Za Shakespeara so zares pomembni le trije književni vplivi: Marlowe, Chaucer in angleško Sveto pismo.¹ Marlowa je Shakespeare pogoltnil kot kit pezdirka, čeprav je Marlowe Shakespearu pustil dovolj močan priokus, da se je bil ta prisiljen nekajkrat ironično obregnuti obenj. Domnevamo lahko, da je Marlowe Shakespearu postal svarilo: nikar po tej poti. Chaucer je Shakespearu nakazal tisto, kar je postalo njegov poglavitni pripomoček in naposled njegova največja izvirnost v upodobitvi likov. Angleško Sveto pismo je dvoumno učinkovalo na tega pisca, ki mu je edini tekmeč pri oblikovanju retorike in vizije vseh, ki so jima v jeziku sledili. Shakespeareova raba *Ženevske* in *Škofovske Biblije*² in svetopisemskih delov molitvenika (*Book of Common Prayer*) ni zatekanje k veri, ampak k poeziji. Od Shakespeara smo se naučili dosti več, kot se po navadi zavedamo. Ena izmed številnih resnic, katero nas še vedno uči, je, da je vera šibka interpretacija

¹ Besedilo je tretje poglavje Bloomove knjige *Ruin the Sacred Truths* (1989). [Vse opombe so prevajalkine.]

² *Ženevsko Biblijo* (*Geneva* ali tudi *Breeches Bible*) so leta 1560 izdali angleški reformatorji, ki so se v obdobju vladavine katoliške angleške kraljice Marije I. zatekli v Ženevo. Leta 1568 je nato v Angliji z namenom, da bi zavrli priljubljenost tega kalvinističnega Svetega pisma, izšla *Škofovska Biblija* (*Bishops' Bible*).

književnosti, poezija pa je odvisna od močne ali ustvarjalne interpretacije pretekle pesniške moči.

Naša največja težava pri vnovičnem prebiranju ali gledanju Shakespeara je, da sploh ne izkusimo nobene težave, to pa je več kot paradoks, saj se soočamo s pesniško močjo, ki presega celo jahvista¹, Homerja, Danteja in Chaucerja. Ne moremo videti izvirnosti v neki izvirnosti, ki je za nas postala možnost ali dejstvo. Spomnim se, da sem na nekem fakultetnem seminarju o Shakespearu pripomnil, da iz Shakespeara izvirajo ne le naši privajeni načini upodobitve oseb v jeziku, ampak da smo mu dolžni tudi večino naših sodobnih postopkov upodobitve spoznanja s pisanjem in branjem. Neki študent je ugovarjal, da sem pomotoma zamenjal Shakespeara za Boga. Če rečemo, da je bil po Bogu Shakespeare tisti, ki je največ izumil, smo tako dejansko opazili, da večina tistega, kar smo prevzeli od prejšnjih književnih upodobitev, najprej izhaja od jahvista in njegovih revizionistov ter od Homerja, nato pa, vendar močneje, od Shakespeara.

Najpomembnejša prвина pri Shakespearu nas vodi nazaj k Chaucerju. Dejali bi lahko, da so učenjaške razprave o vplivu Chaucerja na Shakespeara dosegle vrh v dovršenem delu pokojnega E. Talbota Donaldsona *Labod ob vodnjaku: Shakespearovo branje Chaucerja (The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer)*, kjer v sklepnem delu primerja Ženo iz Batha in Falstaffa kot velika komična vitalista. Mene zanimajo tisti bolj potlačeni vplivi. Shakespearov osrednji predhodnik ni bil Marlowe, pa tudi ne Sveto pismo, temveč Chaucer, ki je dramatiku dal ključne smernice za njegovo največjo izvornost: upodobiti spremembe s prikazovanjem ljudi, ki razmišljajo o svojih lastnih govorih in jih ta razmišljanja preoblikujejo. Takšen način upodobitve se nam zdaj zdi nekaj vsakdanjega in celo naravnega, vendar ga ne najdemo ne pri Homerju in ne v Svetem pismu, ne pri Evripidu in ne pri Danteju. Enega formalnih vidikov te shakespearovske izvornosti je zapisal Hegel v postumno izdanih *Predavanjih o estetiki*:

"bolj kot Shakespeare v neskončnem objemu svojega svetovnega odra širi skrajne meje zla in norosti, do te mere ... te like zgosti znotraj njihovih

¹ Pisec Heksatevha, prvih šestih knjig (petih Mojzesovih in Jozuetove) Stare zaveze, kjer je bog poimenovan Jahve.

omejitev. Vendar jim ob tem podeli inteligenco in domišljijo; in s pomočjo podobe, v kateri na podlagi te inteligence objektivno opazujejo sami sebe kot umetniško delo, iz njih napravi svobodne umetnike samih sebe ..."

Hamlet, Edmund, Jago, Falstaff – to zelo raznovrstno četverico družijo le dejstvo, da so svobodni umetniki samih sebe in se lahko s svojo lastno močjo objektivno opazujejo kot umetniško delo. Takšno opazovanje je nenavadno učinkovito, kadar se prek njega sprosti najbolj vznemirljiva lastnost velike umetnosti, namreč njena sposobnost, da povzroči in izrazi spremembe v človeku. Kar družijo nekatere Chaucerjeve like – predvsem Odpustkarja in Ženo iz Batha – s Shakespearom, sta prav takšno opazovanje samega sebe in metamorfičen odziv. Odpustkar in Žena iz Batha sta na mimetični poti, ki vodi k Edmundu in Falstaffu. Kar govorita drugim in sebi, delno odseva tisto, kar sta že, delno pa tudi poraja tisto, kar še bosta. Še subtilneje Chaucer napoveduje neizbežne spremembe Odpustkarja in Žene iz Batha zaradi učinka jezika zgodb, ki se jih odločita povedati. Pri Homerju, v Bibliji in pri Danteju se nam v osebah ne razkrijejo osupljive spremembe, ki bi jih povzročil njihov lastni jezik z razlikami, ki iz govora v govor nastajajo v posamezni dikciji in tonalitetah.

A. D. Nuttall se v zelo uporabni študiji *Nova mimesis: Shakespeare in upodobitev realnosti* (*A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality*; 1983) približa Shakespearovi največji moči, njegovi kognitivni in upodobitveni izvornosti: "V kulturološki analizi starih besedil se vedno znova pojavlja predpostavka, da je nadejanje resnici bolj in bolj omejeno na samo analizo in odstranjeno iz analiziranega gradiva: njihove percepcije so nezavedno pogojene, *mi* pa lahko te pogoje prepoznamo. Primer Shakespeara se brez konca upira tej arogantni relegaciji. Še ko človek operira z na videz modernim miselnim aparatom, denimo s koncepti kulturne zgodovine, bo odkril, da pred njim stoji Shakespeare. Sklep je očiten: tekst se noče odreči tistemu, kar sem poimenoval "nadejanje resnici". Njegova raven kognitivne dejavnosti je tako visoka, da poznejši poskusi zaobjetja celo latentne narave miselnih kategorij razkrijejo, da je pesnik predvidel tudi njegove najradikalnejše poteze. Najlažji način – ne, *edini* način – da to razložimo, je, da rečemo, da je Shakespeare zelo pozorno gledal isti svet (štiristo let mlajši, pa vendarle isti svet), ki ga mi gledamo zdaj.

Shakespeare dejansko vedno stoji pred nami; vsebuje kulturno zgodovino, Freuda in kar še hočete, in predvidel je vsako poznejšo potezo. Ne morem

pa se strinjati z Nuttallom, da je Shakespeare opazoval naš svet, ki se odtlej ni spremenil. Raje bom predlagal, da je razlika med svetom, ki ga je videl Shakespeare, in našim svetom osupljivo sam Shakespeare. Da bi to razliko opredelil, si bomo ogledali sklepno dejanje *Hamleta*.

Običajna je ugotovitev kritikov, da je Hamlet iz petega dejanja spremenjen človek: bolj zrel kot mladosten, gotovo tišji, če ne kvietističen; nekako bolj uglašen z božanskostjo. Morda je resnica ta, da je končno svoj lastni jaz, nič več obremenjen z žalovanjem in melanholijo, z morilskim ljubosumjem in nenehnim besom. Zagotovo ga nič več ne preganja očetov duh. Mogoče je, da želja po maščevanju v njem blede. V celotnem petem dejanju niti enkrat ne spregovori neposredno o svojem mrtvem očetu. Enkrat samkrat omeni "očetov pečatnik", ki zapečati usodo tistih ubogih sošolcev Rozenkranca in Gildensterna, in potem je tu še čudna izjava o "mojem kralju" in ne "mojem očetu" v mlačnem retoričnem vprašanju, ki ga kraljevič zastavi Horatiu:

*Ne misliš, da mi je sedaj dolžnost –
ko mi je kralja ubil, oskrunil mater,
med prestol vrnil se in moje nade,
svoj trnek vrgel za življenje mojim
in s to zvijačnostjo – ni čisto prav,
da ga izplačam s to roko?*

Ko Horatio odvrne, da bo Klavdij kmalu prejel novice iz Anglije, verjetno o tem, da so Rozenkranca in Gildensterna ubili, Hamlet dvoumno izreče nekaj, kar bi lahko brali kot zadnjo zaobljubo maščevanja:

*To bo kaj kmalu: vmesni čas je moj;
in to življenje gre, ko rečeš "ena".*

Kakor koli že si to razlagamo, Hamlet ne kuje nobene zarote in je zadovoljen z modro pasivnostjo, vedoč, da je na potezi Klavdij. Če odmislimo Klavdijevo in Laertovo spletko, bi se skupaj s kraljevičem lahko znašli na nekakšni neskončni mrtvi točki. Zdi se jasno, da nestrpnosti zgodnejšega Hamleta ni več. Neka skrivnostna in čudovita ravnodušnost

prevladuje namesto tega v tem resničnejšem Hamletu, ki zbuja univerzalno ljubezen prav zato, ker jo je, če izvezamo njeno ponazoritev v Horatiu, presešel. Priča smo etosu, ki je tako izviren, da ga še vedno ne moremo asimilirati:

*Veš, v srcu tu mi bil nekak je boj,
ki ni mi spati dal: ko da sem ležal
slabše kot upornik v kladi. Naglo –
in slava naglosti! Saj vedimo,
da nepremišljenost pomore kdaj,
ko spodleti globok načrt; to kaže,
da oblikuje Bog namere naše,
kakor smo mi surovo jih stesali.*

Površno brano je to božanstvo Jehova, v globljem smislu pa namere ("ends") niso naši nameni, ampak prej naša usoda, in nasprotje nastane med silo, ki lahko kamen *oblikuje*, in našo voljo, ki le surovo teše neizprosno snov. Prav tako globlje branje ne bi odkrilo Kalvina v odmevih Evangelija po Mateju, ko se Hamlet odreče svoji lastni volji: "Ne moreš si misliti, kako me srce boli." V njegovem srcu je spet nekak boj, a zdaj je pripravljenost, ne zrelost, tista, ki je vse:

*Nikakor ne; zoprna so mi prerokovanja: posebna previdnost čuva celo
nad padcem vrabčevim. Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje,
bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kdaj pozneje: pripravljen bodi, to je vse;
ker nihče ne ve, kaj zapusti, kaj zato, ako zapusti zgodaj? Naj bo.*

Navidezni nihilizem več kot zanika besedilo, ki ga citira po Mateju, vendar se epistemološki obup ne kaže kot obup, temveč kot pridobljena vedrina. Predvsem pa to ni jezik maščevalca ali celo nekoga, ki še žaluje ali ki še naprej trpi zaradi sebičnih kreposti srca. Ne nihilizem, ampak pristna ravnodušnost, in vendar, kaj je to? Nobeno poznavanje elizabetinske dobe, nobeno branje Aristotela in tudi ne Montaigna ne more pomagati odgovoriti na to vprašanje. Etos ravnodušnosti poznamo le zato, ker poznamo Hamleta. Prav tako se ne moremo nadejati, da bomo Hamleta kaj bolje spoznali,

če poznamo Freuda. Mrtvi oče je bil v štirih dejanjih resnično močnejši, kot bi lahko bil živi, toda v petem dejanju ni mrtvi oče več niti senca duha. Je le predhodnik, Hamlet Danski pred tem Hamletom, ta pa je dosti pomembnejši. Pri Shakespearu je tragični junak, ki je najbolj univerzalno ganljiv v liku Hamleta, tako izvirna upodobitev, da *nas ta* konceptualno vsebuje in vse odtelej oblikuje našo psihologijo motivov. Naša karta ali splošna teorija uma je že mogoče Freudova, vendar je Freud, tako kot vsi mi, upodobitev uma na najbolj občutljivi in pretanjeni ravni nasledil od Shakespeara. Freud bi lahko rekel, da je cilj življenja smrt, ne pa tudi, da je pripravljenost vse, in niti ne, da je Ojdipov kompleks odvisen od prehoda s podobe mrtvega očeta na podobo smrtnosti nasploh. Tedaj ko Yorickova lobanja nadomesti duha s čelado, zreli Hamlet nadomesti mazohističnega maščevalca in ustvari se drugačen občutek moči smrti nad življenjem – pa ne le v igri ali dramski pesnitvi:

Hamlet: *Do kakšnih nizkih opravkov utegnemo priti, Horatio! Zakaj ne bi domišljija zasledovala plemenitega Aleksandrovega prahu do trenutka, ko vidi, kako so z njim zadelali veho?*

Horatio: *Kdor bi stvari tako opazoval, bi se dejalo, da jih opazuje prezvedavo.*

Hamlet: *Ne, res, prav nič ne; toda treba bi ga bilo zasledovati s pravo mero in po vidikih verjetnosti.*

Možnost vodijo vidiki verjetnosti, verjetnost spodbuja domišljijo in Aleksander je pravzaprav surogat za mrtvega očeta, danski Aleksander. Strastno reduktivni Hamlet bi svoj lastni prah zapisal isti verjetnosti, a tam se, s Horatiem kot našim surogatom, od njega ločimo. Hamletova edinstvena hvala Horatia za zmeraj določi paradigmo odnosa Shakespeareovega bralca ali gledalca do Shakespeareovega tragičnega junaka:

Ali slišiš?

*Odkar ta moja duša sama voli
in zna ljudi razločevati, dala
svoj glas je tebi: kajti ti si mož,
ki vse trpi, ko da bi nič ne trpel.*

To pa ne pomeni, da Horatio in bralec ne trpita s Hamletom, ampak da resnično nič ne trpita prav zato, ker se od Hamleta naučita ravnodušnosti, ki je sama ne moreta ponazarjati, jo pa v okvirih možnosti nekako delita. In preživita, da pripovedujeta Hamletovo zgodbo o "slučajnih sodbah", ki niso bile tako slučajne in morda niso bile sodbe, kajti ravnodušnost ne sodi, slučajev pa ni.

Le Hamlet na koncu je ravnodušen, kajti junak, ki ga vidimo v petem dejanju, je kljub svojim zagotovitlom zdaj presegel ljubezen; s tem pa nočemo reči, da ni nikoli ljubil Gertrude, ali Ofelije, ali mrtvega očeta, ali, če hočete, ubogega Yoricka. Je Hamlet igralec? Da, prej, toda ne v petem dejanju, kjer tudi ni več režiser in se naposled odreče tudi poklicu pesnika. Jezik kot tak, ki je tako prevladoval pri zgodnjem Hamletu, v njegovem zadnjem govoru skoraj zbuja vtis prozornosti, četudi le zato, ker se nagiba izreči tisto, česar ne smemo reči:

*Vi, ki bledi trepečete ob tem,
ki ste te igre nemi poslušalci,
da kdaj imam – a smrt, birič brezčutni,
uklepa nagloma – o, bi vam pravil –
toda naj bo.*

Očitno le ve nekaj o tistem, kar zapušča, in hrepenimo po tem, da bi izvedeli, kaj bi nam lahko povedal, kajti moč Shakespeara je, da nas prepriča, da si je Hamlet pridobil odločilno spoznanje. En ključ je trajni gledališki trop o "nemih poslušalcih", ki da slutiti, da je tudi samo spoznanje iluzija. Vendar trop uokvirjata naznanili Horatiu in tako nam. "Jaz sem mrtev," in zdi se, da noben drug lik ne stoji tako avtoritativno na pragu med svetovoma življenja in smrti. Ko junakov zadnji govor prehaja od "O, jaz, Horatio, umiram", k "drugo vse je molk", spet jasno začutimo, da bi se dalo še dosti več povedati, in to o našem svetu, ne pa o smrti, "krajini neodkriti". Namignjeno nam je, da bi nam Hamlet lahko povedal nekaj, kar je spoznal o naravi upodobitve, kajti spoznal je, kaj je tisto, kar sam upodablja.

Shakespeare da zadnjo besedo o tem Fortinbrasu, a ta beseda je ironija, kajti Fortinbras ponazarja le obrazec ponavljanja: kakršen oče, takšen sin.

"Vojaška godba in bojne šege" glasno govorijo za mrtvega očeta, ne pa za tega mrtvega sina, ki je gledal, kako Fortinbrasova vojska koraka mimo, da bi osvojila zaplatico zemlje, in razmišljal: "Kdor si resnično velik / ne planeš brez velikega povoda." Bralčeva zadnja beseda mora pripasti Horatiu, ki je bolj kot Fortinbras Hamletov umirajoči glas: "na usta, katerih glas pritegne mu jih več", ki le nekolikanj pomeni, da bo Fortinbrasu pritegnil več volilnih glasov. Horatio predstavlja občinstvo, Fortinbras pa ponazarja vse mrtve očete.

Hamleta torej ljubimo iz istih razlogov kot Horatio, kakršni že pač so. O Horatiu vemo, da se od Rozenkranca in Gildensterna in tudi od Polonija, Ofelije, Laerta – in celo od Gertrude – razlikuje po tem, da ga Klavdij ne more izkoristiti. Kritiki imajo pripombe na Horatiev nejasno spreminjajoči se položaj na danskem dvoru in pokojni William Empson je priznal, da ga je nekoliko razdražilo, ker je Hamlet pri Horatiu odkril vrline, ki jih sam v sebi ni mogel najti. Vendar nam Shakespeare da takšnega Hamleta, da ga moramo ljubiti, hkrati pa se zavedamo svoje lastne manjvrednosti, ker ima lastnosti, ki jih sami nimamo, zato pa nam da tudi Horatia, našega predstavnika, ki tako stoično ljubi za vse nas. Horatio je zvest in omejen; skeptičen, kot se poda sošolcu globoko skeptičnega Hamleta, vendar ni nikoli skeptičen do Hamleta. Odstranite Horatia iz drame, pa ste odstranili vse nas. Zgodbo bi se dalo preurediti tako, da bi lahko pogrešili Rozenkranca in Gildensterna, pogrešili celo Laerta, sploh pa Fortinbrasa; če pa odstranimo Horatia, se nam Hamlet tako odtuji, da bi bilo skorajda nemogoče razložiti univerzalno privlačnost, ki je najizvirnejša lastnost njega in drame.

Horatio torej upodablja tako, da se z njim pozitivno poistovetimo; vsakdanja, pa zato nič manj resnična modrost je, da Hamlet upodablja z negacijo. Mislim, da je ta negacija svetopisemskega izvora in se nam zato zdi tako freudovska, kajti freudovska negacija je tako rekoč svetopisemska in ne heglovska. Hamlet je bolj svetopisemski kot homerski ali sofoklovski. Kot hebrejski junak pred obličjem Jahveja mora biti Hamlet v sebi vse, vendar pozna občutek, ko je v sebi nič. Kar Hamlet vzame nazaj iz potlačitve, se vrne le kognitivno, nikdar čustveno, tako da se v njem misel osvobodi svoje seksualne preteklosti, vendar za visoko ceno nepretrganega in naraščajočega gnusa do spolnosti. In tisto, kar Hamlet sprva ljubi, je tisto, kar ljubi svetopisemski in freudovski moški: podobo avtoritete, mrtvega

očeta, objekt ljubezni mrtvega očeta, ki je tudi objekt Klavdijeve ljubezni. Ko Hamlet dozori oziroma se v celoti povrne k sebi, preseže ljubezen do avtoritete in popolnoma preneha ljubiti, morda bi lahko rekli, da umira v celotnem petem dejanju, ne pa samo v prizoru z dvobojevanjem.

Po Freudu ljubimo avtoriteto, avtoriteta pa nam ljubezni ne vrača. Nikjer v drami ne od Hamleta ne od koga drugega ne izvemo ničesar o ljubezni mrtvega kralja do svojega sina, le do Gertrude. Treba je priznati, da Hamlet vedno lebdi onkraj našega razumevanja, vendar ne tako daleč, da bi ga zato morali videti s Fortinbrasovimi, ne pa Horatievimi očmi. Ne zdi se nam nujno kraljevski, ampak bolj plemenit, v arhaičnem pomenu angleške besede "noble", to pomeni dušo, ki vidi. Zagotovo ni naključje, da prav Horatio poudarja besedo "plemenit" v svoji elegiji Hamletu, ki sooča angelsko pesem s Fortinbrasovo "vojaško godbo". Kot plemenito srce ali srce, ki vidi, Hamlet dejansko vidi z občutenjem. Če pustimo ob strani sodbo T. S. Eliota, da je drama estetska polomija, je dal najbolj čudno sodobno kritiško mnenje o *Hamletu* W. H. Auden v svojem eseju o Ibsenu "Genij in apostol", kjer primerja Hamleta kot zgolj igralca in don Kihota kot antitezo igralca:

Hamletu manjka vera v Boga in vase. Zato mora svojo existenco opredeliti prek drugih; e. g. Sem moški, čigar mati se je poročila z njegovim stricem, ki je umoril njegovega očeta. Rad bi postal tisto, kar je grški tragični junak, bitje situacije. Od tod njegova nesposobnost, da bi deloval (act), ker lahko samo 'igra' (act) oziroma se poigrava z možnostmi.

Harold Goddard, čigar *Pomen Shakespeara (The Meaning of Shakespeare; 1951)* se mi še vedno zdi najbolj razsvetljujoča knjiga o Shakespearu, je pripomnil, da je "Hamlet ... svoj lastni Falstaff." V Goddardovem duhu bi si drznil tvegati obrazec: Brutus plus Falstaff je enako Hamlet, čeprav je "je enako" tukaj komajda natančen izraz. Boljši obrazec je predlagal A. C. Bradley, ko je dejal, da je bil Hamlet edini Shakespearov lik, za katerega bi si lahko mislili, da je napisal Shakespearove igre. Na podlagi tega je Goddard o Shakespearu dejal: "On je nepadli Hamlet." Iz znanstvene ali katere koli formalistične perspektive Goddardov aforizem ni kritika, toda niti zgodovinsko raziskovanje niti formalistične kritiške obravnave

nam ne pomagajo kaj prida, ko se učimo opisovati neasimilirano izvornost, ki jo še vedno pomeni Shakespearova upodobitev. Ker nas Shakespeare paradoksalno najbolj oblikuje tam, kjer ga ne moremo asimilirati, smo rahlo zaslepljeni od tistega, čemur bi lahko rekli izvornost te izvornosti. Le nekaj kritikov (med njimi A. D. Nuttal) je sprevidelo, da je osrednja prvina te izvornosti njena kognitivna moč. Brez Shakespeara ne bi poznali literarne upodobitve, ki deluje tako, da resničnost prisili k razkritju nekaterih svojih vidikov, ki jih drugače ne bi mogli prepoznati.

Harry Levin, za katerega močna interpretacija ni srečno naključje, ampak nesreča, nas pouči, da "smo že več kot prevečkrat razmišljali o Hamletu brez *Hamleta*". Odvrnili bi lahko, nadvse pohlevno, da je bilo o *Hamletu* napisanih malo pomembnih besed, ki ne sodijo v kategorijo "Hamleta brez *Hamleta*". Še celo precej bolj kot pri *Learu* ali *Macbethu* je igra lik; vprašanje *Hamleta* je lahko samo Hamlet. Ne giblje se v vzvišenem kozmosu in resnično nima drugega sveta razen sebe, to je, kot se zdi, spoznal v odmoru med četrtim in petim dejanjem. Junaki, ki prebegnejo iz fantazije v resničnost, so mogoči le v viteškem epu, in, jojme, Shakespeare je napisal tragedijo o Hamletu, ne pa epa o Hamletu. Toda izvornosti shakespearevske upodobitve v tragediji, in še posebno v *Hamletu*, ne moremo preveč poudariti. Shakespearova različica viteškega epa to vedno združi z drugima paradigama za svojo bogato izvornost: s katastrofo, ki ustvarja, in s prehodom od začetne negotovosti med občinstvom k negotovosti kot nekakšnemu tabuju, ki se kot odsev ovija okoli tragičnega junaka. Na koncu *Hamleta* preživita le Horatio in Fortinbras. Fortinbras bo verjetno le še en danski kralj bojevnik. Horatio ne odide z nami domov, ampak izgine v avro Hamletovega odseva, morda da bi bil vedno znova priča Hamletovi zgodbi. Junak nas zapusti z občutkom, da je končno sam svoj oče, da je onkraj našega dotika, čeprav ne onkraj naše naklonjenosti, in da katastrofe, ki jih je pomagal povzročiti, niso prinesle novega stvarjenja, temveč sveže razkritje tistega, kar je bilo v resničnosti latentno, pa brez njegove lastne nesreče ni bilo razvidno.

* * *

Dr. Samuel Johnson je v upodobitvi Othella, Jaga in Desdemone našel "take dokaze Shakespearove nadarjenosti za človeško naravo, kot jo gre, domnevam, zaman iskati pri katerem koli sodobnem pisatelju". Visoki romantik Victor Hugo nam postreže z nasprotnim obrazcem: "Shakespeare je, poleg Boga, največ ustvaril." To po mojem ni remistifikacija Shakespearovih likov, ampak bistroumen namig na pragmatiko estetike, kot bi ji lahko rekli. Shakespeare je bil smrten bog (za to si je prizadeval tudi Hugo), ker njegova umetnost sploh ni bila posnemanje. Način upodobitve, ki vedno prehitu vsakršno zgodovinsko razpredanje resničnosti, nas nujno vsebuje bolj, kot mi vsebujemo njega. A. D. Nuttall o Jagu pravi, da "izbira čustva, ki jih bo izkusil. Ni samo motiviran, kot drugi ljudje, ampak se odloči, da bo motiviran." Čeprav naj bi bil po Nuttallovem mnenju zato nekakšen camusevski eksistencialist, pa se meni zdi Jago bliže kakšnemu bogu ali hudiču in po tem morda spominja na svojega ustvarjalca, ki je seveda likom izbral čustva, ki naj jih izkusijo, in se odločal za motivacijo ali proti njej. Othella ne občutimo kot Shakespearovo kritiko, nekako pa je prav to vloga Jaga, ki je dramatik, tako kot Edmund v *Kralju Learu*, kot Hamlet in kot William Shakespeare. Hamletove besede "Drugo vse je molk" imajo čudno vzporednico v Jagovih "Odslej več ne spregovorim besede," čeprav Hamlet umre takoj, Jaga pa še čaka molčeče umiranje v mukah.

Jago kot intelektualna zavest ni v istem razredu s Hamletom. Ne, Jaga lahko primerjamo z Edmundom, ki v *Kralju Learu* v kraljevem svetu drame ukani vse. Othello je veličasten vojak in žalostno preprost možak, ki bi ga lahko uničil dosti manj nadarjen zlobnež, kot je Jago. Očarljiva ugotovitev A. C. Bradleyja še vedno drži: če zamenjamo Othella in Hamleta v njunih dramah, bomo ostali brez dram. Othello bi posekal Klavdija tisti hip, ko bi ga duh prepričal, Hamlet pa bi potreboval le nekaj trenutkov, da bi spregledal Jaga in ga začel uničevati z odkrito parodijo. Toda v *Othellu*, *beneškem Maveru* ni nobenih Hamletov, Falstaffov ali navdahnjenih klovnov, uboga Desdemona pa tudi ni nobena Porzia.

Beneški Maver je včasih zanemarjen del naslova tragedije. Biti Maver, ki je general v službi Benetk, je nelagodna čast, saj so Benetke bile in so še najnemirnejše vseh mest. Othellova barva kože je boleče bistvena za zgodbo. V primerjavi s pretanjenimi Benečani je komajda naraven človek,

toda spolna obsedenost, ki se je naleze od Jaga, se razvije v dualizem, in ta ga požene v blaznost. Sijajen monizem je pokleknil pred nezadovoljstvom beneške civilizacije in preganjajo nas namigi na drugačnega Othella, kot bi bila Desdemona še pred Jagovim posegom obenem izguba in pridobitev za nekdanj popolnega vojaka. Številni kritiki opozarjajo na Othellovo žalost, ko v prvem dejanju govori, da je zamenjal svoje "brezmejne ... prostosti" za ljubezen do "žlahtne Desdemone". Ko razmišljamo o njegovi veličini, se domislamo, kako je z enim samim sijajnim verzom, ki ne dopušča ugovorov, napravil konec pouličnemu spopadu: "Dol svetle meče, v rosi zarjavijo!" Redukcionistično bi to prebrali kot: "Spravite meče ali umrite," toda Othello se na svojem vrhuncu upira redukciji in popolnejša interpretacija bi poudarila lahkotnost in širino tega izrednega vojaškega lika. Kako se more tako velika in veličastna avtoriteta tako hitro izroditi v nekaj Spenserjevemu Malbeccu¹ podobnega? Othello tako kot Malbecco pozabi, da je človek, in njegovo ime dejansko postane Ljubosumje. Ljubosumje pri Hawthornu, ki je bilo sprva Chillingworth, postane Satan, pri Proustu pa najprej Swann in za njim Marcel postaneta tako rekoč umetnostna zgodovinarja ljubosumja, obsedena učenjaka, ki si obupno prizadevata odkriti vsako opazno malenkost izdajstva. Po Freudu blodno ljubosumje povzroča prikrita homoseksualnost, to se zdi neuporabno pri Othellu, ne pa v celoti tudi pri Jagu. Ljubosumje pri Shakespearu – brez njega ne bi bilo ljubosumja pri Hawthornu, Proustu in Freudu – je maska strahu pred smrtjo, kajti ljubosumni ljubimec se boji, da bo zanj zmanjkalo časa ali prostora. Prav posebna veličina *Othella* je tudi, da Othellovega zapoznelega ljubosumja ne moremo razumeti, če prej ne razumemo Jagove prvinske zavisti do Othella, ki je v prikitem središču drame.

Frank Kermode podaja nenavadno izjavo, da je "Jagova naturalistična etika ... zlobneževa različica Montaigna", sodbo, ki bi ji Ben Jonson morda pritrdil, meni pa se zdi Shakespearu tuja. Jago ni naturalist, ampak v vsej književnosti najsilovitejša različica ideologa reduktivne prevare, ki jo lahko

¹ Malbecco je ljubosumen in pohlepen lik iz epa *Vilinska kraljica* (1590) Edmunda Spenserja. Ko mu žena pobegne z drugim, se vrže s skale, vendar bo njegov duh živel večno kot Ljubosumje.

opredelimo kot prepričanje, da je v vsakem izmed nas najbolj resnično tisto najslabše, kar bi sploh utegnilo za nas veljati. "Povej mi, kakšen ali kakšna je *v resnici*," ponavljajo redukcionisti, pomeni pa: "Povej mi najslabše, kar moreš." Kaže, da redukcionist ne prenese, da bi ga kdo prevaral, zato sam postane mojstrski prevarant.

Jago je Othellov praporščak, višji častnik, izurjen in pogumen na bojišču, o tem pa nimamo razloga dvomiti. "Nisem tisto, kar sem (v Jesihovem prevodu: "tisto pa več nisem jaz", op. prev.)," je njegov srhljivi moto, ki mu ne pridemo do dna in ki le površno odmeva besede svetega Pavla "Sem, kar sem." "Jaz sem, ki sem," je božje ime v odgovor na Mojzesovo vprašanje ter temačno in antitetično odzvanja v "Nisem tisto, kar sem." Bog bo, kjer in kadar bo – prisoten ali odsoten, kakor se odloči. Jago je duh, ki ne bo, duh odsotnosti, čista negativnost. Tako že od začetka vemo, zakaj Jago sovraži Othella in kdo je največja prisotnost, najpolnejše bitje v Jagovem svetu in še posebno v bitki. Sovrašтво se izdaja za nekaj empiričnega, vendar je ontološko, in zatorej nepotešljivo. Če je platonski eros želja po tistem, česar nimamo, potem je Jagovo sovrašтво gon po uničenju tistega, česar nimamo. Zmrzi nas, ko se obnoreli Othello zakolne, da bo ubil Desdemono, "čednega hudiča", Jaga, pa poviša v poročnika, kajti Jago izvrstno odgovori: "Zročn sem vam za večno," misli pa nasprotno: "Tudi ti si zdaj odsotnost."

Korak za korakom Jago pada v svojo lastno razpoko bivanja, ko se spreminja ob poslušanju svojega lastnega spletkarjenja, ko si izmišlja dramo, ki mora pokončati tako dramatika kot protagoniste:

*In kdo je, ki bo rekel, da sem podlež,
ko dam nasvet, ki je iskren, pošten
in prepričljiv in res na pravi poti,
da spet si Mavra pridobi? Lahko bo
zapreči Desdemono voljno v voz
za vsak dober namen; velikodušno
kot prosti elementi. Mavra ukloni,
pa če naj bi utajil lastni krst,
pečat in znak odrešenega greha.
V ljubezen njeno je tako vkovan,
da si lahko ovija ga krog prsta,*

da tek po njej igra se v njem po božje
 z njegovo nemočjo. Kako le podlež,
 če Cassiu svetujem bližnjico k hasku?
 Beda pekla! – ko vragi spletajo
 načrte najbolj črne, jih – kot jaz zdaj –
 pokažejo najprej v nebeških barvah:
 ker ko bo ta pošteni cepec tiščal,
 naj Desdemona ga povrne k sreči,
 in ona bo pritisnila na Mavra,
 mu jaz v uho nalil bom tega strupa,
 da prosi le zavolj naslad telesa;
 in bolj ko bo dobroto skazovala,
 manj Maver ji zaupati bo mogel;
 vrlino njeno spremenim ji v coklo,
 in bo iz njene blage volje mreža
 jih vse opletla.

Harold C. Goddard je Jago dejal "moralni piroman" in kar slišimo lahko, kako Jago v vsej igri, še posebej pa v tem govoru, samega sebe zažiga. Mislim, da je Goddard, kritik globoke domišljije, ujel bistvo Jaga, ko je sprevidel, da je Jago vedno v vojni in da spreminja vsako srečanje, vsak trenutek v uničevalsko dejanje. Vojna je najvišja reduktivna prevara: če hočeš ubiti svojega sovražnika, moraš verjeti o njem najslabše, kar se o njem da verjeti. Ko se Jago posluša, se spremeni v tem, da izgubi perspektivo, ker ga njegova retorika osami, tako da odžge kontekst. Osamitev, nam pove Freud, je kompulzivnežev porok, da koherentnost njegove misli ne bo pretrgana. Jago vrine zaporedje monologov, da bi se ubranil svoje lastne zavesti o spremembi v sebi, tako pa ironično to spremembo prižene v popolno diabolčnost. Tako kot monologi Shakespearovega Riharda III. so Jagovi monologi odkloni, ki vodijo od božjega "Jaz sem, ki sem," mimo "Nisem tisto, kar sem," k "Jaz nisem," negaciji, ki se vzpenja k apoteozi.

Othellov padeč postane dosti bolj dostojanstven in bridek, ko se v celoti zavemo Jagove dosežene negativnosti, večne vojne. Nobenemu kritiku ni treba imeti Othella za neumneža, kajti Othello ne uteleša vojne, saj je trezen in časten bojevnik. Pred Jagom je še posebno ranljiv prav zato, ker je Jago

njegov praporščak, varuh njegove zastave in ugleda v bitki, ki je dolžan tudi za ceno svojega lastnega življenja preprečiti, da bi zastava prišla v roke sovražniku. Njegova vzporednica z Jagovim monologom je ganljiva elegija sebi, slovo od vojne kot poklica, ki ima veljavo zato, ker ima svoje meje:

*Srečen bi bil, če bi ves tabor, vsi,
njeno telo užili, vsak lopatar,
pa ne bi vedel nič; a zdaj za zmeraj
zbogom moj mir duha, in zadovoljnost,
zbogom, perjaniki in zbrane trume,
ko častihlepje je krepost, o, zbogom,
hrzanje konj, predirni klic trobent,
bodrilni boben, vriščava piščal,
kraljevi prapor in vse plemenito,
ponos, bliščava, hrum in slava vojne!
Vi smrtni stroji, ki iz mrkih žrel
kakor nesmrtni Jupiter gromite -
zbogom, Othello svoje je končal.*

"Ponos, bliščava, hrum in slava vojne" so se uklonili Jagovi vztrajni vojni proti bivanju. Othello ima znotraj svojih poklicnih meja veličino tragičnega junaka. Jago te meje zlomi od znotraj, iz svojega lastnega tabora vojne, in tako Othello nima nobene možnosti. Ko bi napad prišel iz sveta zunaj vladavine vojne, bi lahko Othello ohranil nekaj koherentnosti in propadel v imenu čistosti orožja. Shakespeare, izzivajoč poetiko bolečine, svojemu junaku te tolažbe ni mogel dopustiti. V nasprotju z Jagom Othello nima svetopisemskega konteksta, ki bi mu dal čeprav še tako negativno koherentnost. Shakespeare je nato ostroumno, s pretanjenim obujanjem Jobove knjige, v tak kontekst postavil Leara.

* * *

Primerjava med nesrečama Joba in Leara zna pripeljati do kakšnih osupljivih sklepov o izjemni prepričljivosti shakespearevske upodobitve,

ki je umetnost, katere meje moramo šele odkriti. Ta umetnost nas prepriča, da je Lear, prepuščen nevihti, sredi goščave, namenoma jobovski lik. Če si iz britanskega kralja ponižan v begunca brez strehe nad glavo, prepuščen neusmiljenemu vremenu in izdan od nehvaležnih hčera, je ta usoda resnično neprijetna, pa je tudi zares jobovska? Navsezadnje Jobova izkušnja doseže še strašnejšo vzvišenost. Njegove sinove, hčere, hlapce, ovce, velblode in hiše vse po vrsti uničijo satanski ognji in njegove neposredne telesne muke daleč presegajo Learove – poleg tega pa mora še prenašati svojo ženo, ne slišimo pa ničesar o Learovi kraljici, ki je osupljivo spravila na svet pošasti iz globin (v podobi Goneril in Regan), pa tudi Kordelijo, nebeško dušo. Kaj bi dejala Learova žena, če bi spremljala svojega kraljevskega moža v goščavo? Nikakor ne tistega, kar pravi Jobova žena v Svetem pismu: "Ali se še držiš popolnosti svoje? Odpovej se Bogu in umri."

Na temelju številnih aluzij v drami se zdi verjeten Shakespearov namen, da občinstvo vidi Joba kot model za Learov položaj (čeprav komajda tudi za samega Leara). Metaforiko, ki povezuje ljudi s črvi in prahom, je močno čutiti v obeh delih. Sam Lear verjetno misli na Joba, ko obupano zatrjuje: "Jaz bom vzor potrpežljivosti," to je strašna ironija, če pomislimo na kraljevo skrajno nepotrpežljivo naravo. Job je poštenjak, ki je izroččen satanu, Lear pa je slep kralj, ki ne pozna ne sebe ne svojih hčera. Čeprav Lear trpi zaradi divjanja nevihte, pa ni prav nič jobovski ne na začetku svojega trpljenja (v katerem veličastno pretirava) ne v svojem odnosu do božanskega. Še en dokaz Shakespearove močne izvornosti je, da nas prepriča o jobovski vzvišenosti in veličini začetkov Learovega trpljenja, čeprav si ga je zvečine sam nakopal, to pa je v ostrem nasprotju z Jobovo popolno nedolžnostjo. Ko Lear pravi, da je mož, nad katerim so več grešili, kot je sam grešil, mu bolj ali manj verjamemo – pa je to v tistem trenutku dejansko res?

Res je le kot prolepsa, kot prerokba – to je spet Shakespearova osupljiva izvornost, utemeljena na upodobitvi neogibne spremembe, ki se bo zgodila v Learu, ko bo prisluhnil svojim v naraščajočem besu na glas izgovorjenim besedam in razmislil o njih. V nevihtni prizor v goščavi se odpravi še vedno vpijoč od besa in ta ga nato požene v norost. Ko pa stopi iz nevihte, globoko v njem deluje odločilna sprememba, poln je očetovske ljubezni do norca in skrbi za blazneža, Edgarja, ki se izdaja za ubogega Toma. Learove nenehne

spremembe od tega trenutka do groznega konca so še vedno najizrednejša upodobitev človeške transformacije kjer koli v leposlovju.

Toda zakaj je Shakespeare tvegaj Jobovo paradigmo, ko pa je tako zgodnji kot pozni Lear Jobu tako malo podoben, igra pa je vse prej kot teodiceja? Milton je pripomnil, da je bila Jobova knjiga ustrezen model za "kratko pripovedno pesnitev", kakršen je njegov *Znova pridobljeni raj*, toda kako je lahko primeren model za tragedijo? Shakespeare je morda po tehtnem razmisleku postavil *Kralja Leara* v Britanijo sedem stoletij pred Kristusom, to pa je razen igre *Troilus in Cressida*, ki se dogaja med trojansko vojno, zgodovinsko prej kot katero koli drugo njegovo delo. *Lear* verjetno ni krščanska igra, čeprav je Kordelija izrazito krščanska oseba, ki v očitni aluziji na evangelije pravi, da jo žene le skrb za očeta. Toda krščanski bog in Kristus nista pomembna za kozmos *Kralja Leara*. Tako strašna je tragedija te tragedije, da jo Shakespeare bistroumno postavi v čas, ko krščanstvo še ni bilo uradna vera, in za katerega je morebiti čutil, da je Jobov čas. Če je *Macbeth* Shakespeareova najpopolnejša odprava v gnostični kozmos (in po mojem je bila), potem *Kralj Lear* tvega popolnejšo in bolj katastrofično tragedijo kot kar koli prej ali poslej v tem žanru.

Job je, razmeroma čudno, naposled nagrajen za svojo krepost, očiščenega in povzdignjenega Leara pa zadene groza Kordelijinega umora, ki ga zagrešijo Edmundovi podrejeni. Mislim torej, da je Shakespeare obudil Jobovo knjigo, da bi poudaril absolutno negativnost Learove tragedije. Če bi bila Learova žena še živa, bi bilo najpametneje, ko bi posnemala Jobovo ženo in možu svetovala, naj se odpove Bogu in umre. Pragmatično vzeto, bi bila takšna usoda boljša od tiste, ki naposled v igri doleti Leara.

Lahko bi dejali, da Glostrova podzgodba namenoma deluje proti Learovemu jobovskemu občutenju, da je njegovo trpljenje nekaj edinstvenega. Njegova tragedija ne bo tista, ki si jo želi, saj gre ne toliko za tragedijo zaradi nevhvaležnih otrok, temveč bolj za nekakšen apokaliptični nihilizem, ki je v svojih posledicah univerzalen. Za Learove neskončne kletve nimamo razumevanja, so pa vse bolj povezane z njegovim naraščajočim strahom pred norostjo, ki je obenem strah pred prebujanjem ženske narave v njem. In končno Learova norost tako kot njegove kletve izhaja iz svetopisemskega dojemanja samega sebe: v želji, da bi bil v sebi vse, se neznansko boji, da je nič. Learova obsedenost z njegovo lastno slepoto spominja na strah

starajočega se vitalista pred impotenco in s tem pred smrtnostjo. Vendar Lear ni kateri koli star junak in tudi ne le velik kralj, ki zapade v norost in umre. Shakespeare mu dovoli bolj izjemno elokventno dikcijo kot komur koli drugemu v tej ali kakšni drugi drami, ki bo očitno tudi v prihodnje ostala nepresežena. Lear je pomemben, ker je njegov jezik neponovljivo močan in ker nas prepriča, da mu ta sijaj v celoti pritiče.

Narava je v drami izvor in konec, mati in katastrofa, in Learova naloga bi morala biti, da ohranja in varuje zlato sredino med demonskim svetom in kraljestvom bogov. Ponesreči se mu na celi črti in posledica je tragedija, v katero se s tako bridkostjo, da ji v književnosti ni para, v celoti pogrezne neki svet.

Nastopi LEAR (fantastično oblečen in ozaljšan z divjim cvetjem)

(Edgar.) Kdo pa je tam?

No, zdrava pamet pač ne bi nikdar tako oblekla tega, komur služi.

Lear. Kaj! Prijemati mene, da kujem denar?

Saj sem vendar kralj jaz sam.

Edgar. Kak presunljiv pogled!

Lear. Narava je, kar se tega tiče, nad umetnostjo. Na, tu imaš svojo aro. Teslo, kako pa držiš lok! Kot ptičje strašilo. Dober vojščak ga nategne za dober laket! Glej, glej! Miška. Mir, mir! Ta košček praženega sira bo zadostoval. Tu je moja rokavica. Velikanu jo vržem v obraz. Sem s helebardami! O! Ptice, srečno pot! Naravnost v črno. Bravo! Hej, ti – parolo!

Edgar. Sladki majaron.

Lear. Naprej.

Gloster. Ta glas poznam.

Lear. Ha! Goneril – z belo brado! Kot psice so se mi prilizovale in mi dopovedovale, da imam belo brado, še preden mi je črna dobro zrasla. – Reči "ne" in "da" na vsako stvar, ki sem jo zinil! Ta "ne" in "da" – to ni bila prava vera. Ko je prišel dež ter me premočil in veter, da so mi zobje šklepetali, ko grom ni hotel odnehati na moj ukaz, takrat pa sem jih zalotil in ovohal, kakšne so. Nikar ne dajte nič na njihove besede! Pravile so, da sem jim vse. Vse? Laž! Saj niti pred mrzlico nisem varen.

Gloster. Ta glas poznam. Mar to ni kralj?

Lear. Da, kralj – ves, kar ga je. Kadar se mi pogled zmrači, vse vztrepeta. Naj bo, poklanjam mu življenje. Kaj je storil? Prešuštoval? Ne boš umrl.

Umreti za prešustvo! Ne. Vsak čižek si ga privošči in mala zlata muha se poja pred menoj.

Živel razvrat! Mar ni bil Glostrov pankrt boljši z očetom kakor moje hčerke, ki so zakonske? Ljubite se vsi vprek! Meni manjka vojakov.

Poglej to trapico, ki se smehlja!

Po licu misliš, da ima sneg med stegni, dela se čednostno, do ušes zardeva ob vsaki nespodobnosti,

počne jih pa bolj strastno kot dihur in dobro rejen žrebec.

Res, od pasu navzgor so ženske, navzdol pa so kentavri:

samo do popka seže roka božja,

spod pa je zgolj hudič: peklo, tema,

tam je žvepleno žrelo – ogenj, para,

zadah, trohnoba – fej, fej, fej, pah, pah!

Imaš bizmov parfum, moj dragi apotekar, da mi očisti domišljijo?

Tu je denar.

Gloster. O daj, da ti poljubim to roko!

Lear. Prej si jo obrišem: po smrtnosti diši.

Gloster. Del stvarstva, ki je uničen – in tako bo šel v nič ves ta svet. Me ne poznaš?

Lear. Prav dobro se spominjam tvojih oči. Kaj pa tako škiliš vame? Nikar se ne trudi, slepi Kupido. Ni mi do ljubezni. Preberi ta bojni poziv! Poznaš pisavo?

Gloster. Četudi bi sijala vsaka črka

kot sonce, jaz je ne bi videl.

Edgar (zase). Da nisem priča sam, bi rekel:

Ne, to ni res. Pa je, bog nam pomagaj.

Lear. Beri!

Gloster. Kako? S tema votlinama?

Lear. Oho! Tako je torej s teboj. Glava brez oči, mošnja brez cvenka. V glavi težko, zato pa v mošnji tem bolj lahko – 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? Glej rajši z ušesi. Slišiš, kako se tisti sodnik tam znaša nad onim klavnim zmikavtom? In zdaj – to pa na uho: menjaj mesta in hokus pokus, kdo je sodnik in kdo zmikavt? Si že kdaj videl vaškega psa lajati nad beračem?

Gloster. Sem, gospod.

Lear. In kako je ubogi človek bežal pred psom?

Prava podoba oblasti:

čeprav je pes, ga ubogaš, ker je v službi.

Birič predrzni, stran z roko krvavo!

Čemu pretepaš candro? Tepi sebe,

saj bi rad z njo počel prav to, zavoljo

česar jo šibaš. Oderuh, zakaj

sleparčka obešaš? Ker se skozi cape

vidi vsak greh, skoz krzno in plašč pa ne.

Okuj greh z zlatom, pa se silni meč

pravice ob njem zdrobi – odeni v cunje,

pa ga vsak palček s slamico podre.

Ne, nihče ne greši, nihče – to vam

povem jaz, ki imam moč, zapreti usta

tožnikom. Kupi si steklene oči

in hlini kot ušiv politikant,

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

Sezuj mi škornje – ne, močnejše. Da, tako.

Edgar (zase). O, kakšna čudna zmes nesmisla in smisla, nespameti in pameti.

Lear. Če bi rad jokal nad mojo usodo, vzemi moje oči.

Poznam te: tvoje ime je Gloster.
Potrpi pač. Saj veš, da na ta svet
prijočemo – komaj zajameš sapo,
že vekaš in kričiš.

Zdaj ti bom pridigal. Poslušaj.

Gloster. O, kakšen dan!

Lear. Ko se rodiš, zajočeš,
ker stopaš na ta velikanski oder
samih bedakov – To ni slab klobuk.
Hudičeva ukana, ha, obuti
trop konj v klobučevino! Kaj če bi
poskusil in se tema zetoma
pikral za hrbet, potlej pa – pomor!
Pomor, pomor, pomor!

Kermode upravičeno pripominja, da je ta prizor Shakespearov najdrznejši domišljijski poskus, obenem pa nima nikakršne narativne vloge. Dejansko nima sploh nobene vloge in tragedija ga ne potrebuje. Vendar o potrebnosti ne razmišljamo: pesniški jezik ni še nikdar šel dlje. Edgar, ki je prej sam hlinil norost, na začetku pripomni, da se "zdrava pamet" ne more nikoli sprijazniti s pogledom na najvišjo očetovsko avtoriteto, ki je znorela. Toda "zdrava pamet" (v angleščini "safer sense", tudi "zdrav čut", op. prev.) se tu nanaša tudi na videnje in celoten prizor je razdejanje, zgrajeno okoli dvojnih podob vida in očetovstva, podob, ki so v celotni igri povezane, pa vendar tudi pretrgane. "Presunljiv pogled" je za Edgarja, tihega junaka, ki mu je edina naloga ohraniti podobo očetove avtoritete, nevzdržen. Njegov oče, oslepljeni Gloster, ki prepozna avtoriteto po glasu, objokuje norega kralja kot uničeno umetnino narave in napove, da bo podobna norost ves svet pripeljala v nič. Prerokba se bo izpolnila v sklepnem prizoru drame, vendar je še odložena, da se lahko vladavina "nespameti in pameti" (dobesedno "razuma v norosti", op. prev.) ali videnja v slepoti nadaljuje. Patos preseže vse meje, ko se Learu veličastno in za hip povrne zdrava pamet in Glostru in nam vsem zakliče: "Če bi rad jokal nad mojo usodo, vzemi moje oči."

Čeprav je Lear komajda zgled potrpežljivosti, je v njegovih besedah Glostru "Potrpi pač" vendarle prepričljiva moč. Kar sledi zdaj, ni jobovska, ampak shakespearovska različica Salomonove modrosti 7:3 in 6 ("Ko sem se rodil, sem dihal skupen zrak in bil položen na zemljo, ki jo tlačijo vsi ljudje; in prvi glas, ki sem ga izustil, tako kot vsi, je bil jok ... kajti vsi pridemo v življenje po eni sami poti in ga po eni sami poti spet zapustimo."). V njem je jedro preroštva te drame: "na ta svet prijočemo" in "Ko se rodiš, zajočeš, / ker stopaš na ta velikanski oder / samih bedakov." Ta veliki teatralni trop zaobseže vse pomene, ki jih igra natlači v besedo "norec": igravec, moralnež, idealist, otrok, ljubljena oseba, blaznež, žrtev, človek, ki govori resnico. Kot opaža Northrop Frye, so edine osebe v *Kralju Learu*, ki niso norci, Edmund, Goneril, Regan, Cornwall in njihovi privrženci.

Learov lastni Norec se z razpredanjem drame subtilno spremeni iz preroka prepovedane modrosti v prestrašenega otroka, dokler naposled kratko in malo ne izgine, kot bi se zlil z identiteto mrtve Kordelije, ko strti Lear zavpije: "In moj ubogi norček je obešen!" Še subtilnejša je osupljiva transformacija najzanimivejše zavesti v igri, pankrta Edmunda, Shakespeareovega najbolj intenzivno teatralnega zlobneža, ki prekosi celo Riharda III. in Jaga. Edmund, ki je teatralen kot Marlowov malteški Jud Barabas, bi skoraj lahko bil ironični portret samega Christopherja Marlowa. Edmund je kot najčistejši in najbolj hladnokrven Machiavelli v odrski zgodovini, vsaj dokler se ne zave, da je smrtno ranjen, nadvse grotesken in očarljiv satan ter obenem bitje s pristnim samospoznanjem, zato pa še posebno nevaren v svetu, ki mu vlada Lear, ki "samega sebe nikoli ni dobro poznal", kot pripomni Regan.

Edmundova skivnostna in zakasnela preobrazba proti koncu igre, ko neha samega sebe igrati in začne biti, je posledica njegovih kompleksnih odzivov na njegovo lastno predsmrtno razmišljanje: "In vendar sem bil ljubljen." Še posebno pretresljivo in pomilovanja vredno je, da sta bili njegovi ljubici Goneril in Regan, pošasti, ki sta svojo ljubezen dokazali s samomorom in umorom, a kaže, da nam je Shakespeare želel mojstrsko razgaliti svojo izvirno umetnost spreminjanja lika z upodobitvijo razvijajoče se duševnosti. Edmund je nezaslišano svež, ko je najzlobnejši (Edgar je v primerjavi z njim krepostna puščoba), in je najprivlačnejši zlobnež tedanje dramatike, zato neogibno in očitno presenetljivo brez napora očara Goneril in Regan.

Njegova nevarna privlačnost je ena poglavitnih neraziskanih rešitev uganke Shakespearovega najveličastnejšega dosežka. Da ima Edmund *gusto*, živahnost, ki se prilega njegovi vlogi pravega sina, je le golo dejstvo. Pomembnejši sta njegova inteligenca in volja, ki zatemnita pomene *Kralja Leara*.

Edmund se ukloni usodi, ko mu njegov brat Edgar zada smrtno rano: "Zdaj sem na tleh jaz, kolo se je obrnilo." Vsekakor pa je odsoten z Learovega "kolesa ognjenega", s kraja odrešilne norosti. Edmund in Lear v tej mogočni drami ne izmenjata niti besede. In ne le to: nemogoče si je predstavljati, kaj bi drug drugemu mogla reči. Vsak sebi ju drži ne le zapletena dvojna zgodba; Edmund in Lear nimata skupnega jezika. Frye opozori, da ima "narava" pri Learu in Edmundu v odnosu do drugega antitetični pomen, to pa lahko razširimo v ugotovitev, da Lear kljub vsem svojim napakam ni sposoben zvijačnosti, Edmund pa ni sposoben nobene odkritosrčne strasti. Čeprav je ljubimec Goneril in Regan, je do obeh pasiven in njuna smrt ga gane le toliko, da se zamisli nad nedoumljivim dejstvom, da ga je kdor koli, pa čeprav pošast, sploh mogel ljubiti.

Zakaj se spreobrne, čeprav pozno in brez učinka, saj je Kordelija tako ali tako umorjena? Kaj naj si mislimo ob tem, da se na koncu obrne k svetlobi? Edmundov prvi odziv na novice, da sta Goneril in Regan mrtvi, je mrko neprizadet: "Obema sem obetal, da ju vzamem, / in zdaj nas vzame vse tri isti hip," ki umiranje in poroko poistoveti kot eno samo dejanje. V trenutku, ko se Edmund pokesa, obupano pravi: "Smrt, le še hip. Čeprav sem to, kar sem (dobesedno "moji naravi navkljub", op. prev.), / bi storil rad kaj dobrega." To ne pomeni, da narava ni več njegova boginja, ampak da so se ga končno dotaknile podobe navezanosti ali skrbi, tudi če so si tako vsak sebi kot Edgarjeva skrb za Glostra ter Gonerilina in Reganina goreče tekmovalna strast do njega samega.

Za konec se bom vrnil k svojemu muhastemu ugibanju, da faustovski Edmund ni le odkrito marlowski, ampak je v resnici Shakespearov zapeljivi, a oprezni portret lastnosti samega Christopherja Marlowa. Edmund upodablja pot, po kateri se ne sme, in vendar je edini lik v *Kralju Learu*, ki je resnično doma v njegovem apokaliptičnem kozmosu. Krog se zanj sklene, toda naslikal je svojo nočno krajino in bila je njegova najboljša.

* * *

Falstaff je za svet historične drame tisto, kar je Hamlet za tragedijo, *jedro* problematične upodobitve. Falstaff in Hamlet nas postavita pred vprašanje: Kako natanko se shakespearovska upodobitev razlikuje od česar koli pred njo in kako je poslej tako zelo določila tisto, kar od upodobitve pričakujemo?

Usoda Falstaffa v znanosti in kritiki je skoraj brez konca temačna in je tu ne bom povzemal. Od vseh komentatorjev Falstaffa imam najraje Harolda Goddarda, čeprav se zavedam, da je Goddard Falstaffa verjetno sentimentaliziral in celo idealiziral. Tudi to je bolje od neskončne litanije, ki Falstaffa absurdno pokroviteljsko enači z Grehom, Parazitom, Tepcem, Bahaškim vojakom, Sprijenim pogoltnožem, Zapeljevalcem mladenk, Strahopetnim lažnivcem in z vsem tistim, ki temu največjemu bistrourmnežu v vsej književnosti ne bi prislužilo častne diplome na Yalu ali stolčka v odboru Fordove fundacije.

Falstaff, bolj Shakespearov kot Verdijev, je prav tisto, kar je Nietzsche tragično in neuspešno poskušal upodobiti v svojem Zaratustri: oseba brez nadjaza, ali, če hočete, Sokrat brez *daimona*. Morda bi bilo še bolje reči, da Falstaff ni Cervantesov Sančo Pansa, ampak svarilni lik Kafkove parabole "Resnica o Sanču Pansi". Kafkov Sančo Pansa, svobodni človek, je odvrnil svoj *daimon* od sebe s pogostim nočnim hranjenjem z viteškimi epi (dandanes bi to bila znanstvena fantastika). Brez Sanča, ki je njegov pravi objekt, *daimon* postane neškodljivi don Kihot, čigar nezgode so v poduk in zabavo "filozofskemu" Sanču, ki sledi svojemu blodnemu *daimonu* zaradi občutka odgovornosti. Falstaffu ne "spodleti", če se lahko tako izrazimo, zato ker bi se zaljubil v lastni *daimon*, ampak ker se zaljubi v njegovega skvarjenega sina Hala, za katerega se še predobro pokaže, da je Bolingbrokov¹ sin.

¹ Henry Bolingbroke, vojvoda, ki je 1399 odstavlil Riharda II. in postal angleški kralj Henrik IV.

Duhoviti vitez bi moral svoj lastni *daimon* zamotiti s Shakespearovimi komedijami in ga filozofsko pospremiti v Ardenski gozd¹.

Falstaff ni ne dovolj dober ne dovolj slab, da bi uspeval v svetu historične drame. Vendar obenem ni le nujno onkraj dobrega in zla, ampak tudi onkraj vzroka in posledice. Falstaff je večji monist kot mladi Milton in se dualizem igra delno zato, da bi se posmehnil vsem dualizmom: tako krščanskemu, platonskemu kot celo freudovskemu dualizmu, ki ga hkrati napoveduje in nekako spodbija.

Falstaff je dr. Samuela Johnsona, najboljšega vseh kritikov, napeljal k sodbi, da "v njem ni ničesar, kar bi se dalo čislati". George Bernard Shaw je Falstaffa morda iz zavisti poimenoval "bebast in ostuden star bednik". Vendar je med Shakespearovimi liki edini tekmeč Falstaffu Hamlet. Nihče drug, kot je opazil Oscar Wilde, nima tako obširne zavesti. Sama upodobitev se je zaradi Hamleta in Falstaffa za zmeraj spremenila. Začenjam z meni najljubšo izmed vseh Falstaffovih opazk, pa čeprav le zato, ker si jo vsak dan sposodim: "Uh, to tvoje peklensko veselje do citatov iz biblije: še svetnika bi pohujšal z njimi. Veliko hudega si mi že storil, Hal, Bog ti odpusti! Dokler nisem tebe spoznal, nisem vedel ničesar, zdaj pa, po pravici povedano, nisem dosti boljši od največjih grešnikov."

Za W. H. Audna, čigar Falstaff je bil pravzaprav Verdijev, je bil ta vitez "komični simbol za nadnaravni red usmiljenja" in s tem premik Kristusa v svet bistroumja. Čeprav takemu branju ne manjka očarljivosti, pa zanemarja Falstaffovo najveličastnejšo lastnost, njegovo imanenco. Kot upodobitev je tako imanenten, kot je Hamlet transcendenten. Bolje, kot bi se Freud lahko kadar koli izrazil, nam Falstaff nenehno kaže, da je ego dejansko vedno telesni ego. In telesni ego je vedno ranljiv in Hal mu je resnično napravil veliko hudega in mu bo storil še dosti hujšega in bo potreboval odpuščanje, čeprav mu nobeno občutljivo občinstvo ne bo nikdar odpustilo. Falstaff, kot Hamlet in kot Learov Norec, res govori po pravici in Falstaff je kljub Halu še vedno precej boljši od hudobnih in od dobrih.

Kajti kaj je najvišja imanenca v tistem, čemur bi lahko rekli red upodobitve? S tem se na drugačen način znova sprašujemo: Ali ni Falstaff,

¹ Prizorišče Shakespearove komedije *Kakor vam drago*.

kot Hamlet, tako izvirna upodobitev, da v njem izvira veliko tistega, kar o upodobitvi vemo ali od nje pričakujemo? Ne moremo videti, kako izviren je Falstaff, zato ker Falstaff vsebuje nas; ne mi njega. In čeprav imamo Falstaffa radi, ta ne potrebuje naše ljubezni nič bolj kot Hamlet. Njegova nesreča je, da ljubi Hala bolj, kot Hamlet ljubi Ofelijo ali celo Gertrudo. Hamlet iz petega dejanja je presegel vsakršno ljubezen, toda to je dar (če je dar), ki je posledica transcendence. Če v celoti živiš v tem svetu in si, kot je Falstaff, prodorno bitje ali, kot bi rekel Freud, "močan egoizem", potem moraš začeti ljubiti, kot tudi pravi Freud, zato da ne bi zbolel. A kaj, če na tvoj močni egoizem ne vpliva nikakršen egov ideal, kaj, če te nikoli ne gleda ali nadzira tisto, kar je nad egom? Falstaff *ni* podvržen sili, ki opazuje, odkriva in kritizira vse njegove namere. Če odštejemo njegovo edino in napak usmerjeno ljubezen, je Falstaff svoboden, je sama svoboda, ker se zdi osvobojen nadjaza.

Zakaj Falstaff (ne pa njegova parodija v *Veselih Windsorčankah*) prežema historične drame in ne komedij? Začeti pomeni biti svoboden, in v komediji ne moreš nič bolj kot v tragediji začeti znova. Obe zvrsti sta, vsaj pri Shakespearu, družinska epa. Historična drama pri Shakespearu komajda dopušča svobodo kraljem in plemičem, jo pa zato dopušča Falstaffu. Kako in zakaj? Falstaff je seveda svoja lastna mati in lastni oče, spočet iz muhavega bistroumja. V idealnem smislu si ne želi drugega kot občinstvo, ki ga vedno ima; kdo bi hotel gledati na odru še koga drugega, kadar je Ralph Richardson igral Falstaffa. V ne tako idealnem smislu si očitno želi sinovske ljubezni in stavi na Hala, na nemogoči objekt. Toda predvsem ima tisto, kar mora imeti, gledalčevo prevzetost nad najvišjo podobo svobode. Njegova znanilca pri Shakespearu nista Klobčič ali Spak¹, temveč pankrt Faulconbridge iz *Kralja Johna*. Eden kot drugi znata poskrbeti za demonski pripev, ki se posmehne vsem kraljevim in plemiškim pričkanjem in spletkam. Pankrt v *Kralju Johnu*, brez dlake na jeziku kot njegov oče Rihard Levjesrčni, ni zloben um, toda njegova kruta odkritosrčnost napoveduje Falstaffovo funkcijo.

¹ Lika iz komedije *Sen kresne noči*.

Falstaffov je skoraj toliko kot kritikov in verjetno je tako tudi prav. Ti množiči se Falstaffi so, tudi morda neogibno, bodisi izrojeni ali idealizirani. Enega najbolj dvoumnih Falstaffov je ustvaril pokojni William Empson: "Je škandalozen pripadnik višjega razreda, čigar vedenje je v sramoto njegovemu stanu in takšno 'razkrinkanje' je v zabavo občinstvu nižjega stanu." Empson je imel Falstaffa tudi za nacionalista in Machiavellija obenem, ki "je imel nevarno veliko moči". Empson se je strinjal z Wyndhamom Lewisom, da je bil Falstaff homoseksualec in tako očitno (brez dvoma zaman) hrepenel po Halu. Empson je svoj portret Falstaffa zaokrožil z opazko, da je bil Falstaff – aristokrat in voditelj množic obenem – "znano nevaren tip", nekakšen Alkibiades, bi lahko sklepali.

S takšnim dvoumnim Falstaffom pred očmi se vračam k vzvišeni viteški retoriki, ki jo berem zelo drugače, saj po mojem pri Falstaffovi moči nikakor ne gre za stan, spolnost, politiko, nacionalizem. Res ima moč: vzvišeni patos, *potentia*, slo po življenju, po še več življenja, ne glede na ceno. Poskusil bom pokazati, da Falstaff ni niti plemenita sinekdoha niti veličastna hiperbola, ampak metalepsa ali "nenaravnež" ("farfetcher"), če uporabim Puttenhamov izraz. Če obstajaš brez nadjaza, si sončev pot, prva svetloba, to, kar se je Nietzschejevemu Zarastri v njegovem sestopu ponesrečilo. "Poskusite živeti, kot bi bilo jutro," svetuje Nietzsche. Falstaff tega nasveta ne potrebuje, kot spoznamo, ko ga prvič srečamo:

Falstaff: *Hal, katera ura dneva pa je zdajle, a?*

Kraljevič: *Eh, tudi tvoja dovtipnost postaja mlahava, odkar se nalivaš s starim španjolcem, razpenjaš hlače po kosilu in se po cele popoldneve valjaš po klopeh, tako da pravzaprav ne znaš vprašati, kaj pravzaprav hočeš. Kaj hudiča, te pa briga, koliko je ura? No, ko bi bile ure bokali španjolca in minute kopuni in zvonci jeziki zvodnic in kazalci izveski na beznicah in božje sonce samo zala vročekrvna deklina v ognjeno rdeči kiklici, potlej se pač ne bi čudil, če bi me spraševal, katera ura dneva je.*

Sklepam, da je tu bistrumje še vedno na strani Falstaffa, ki ni le duhovit sam po sebi, ampak tudi vzrok bistrumja svojega efeba, kraljeviča Hala, ki se posmehuje svojemu učitelju, vendar v učiteljevem lastnem gostobesednem slogu in načinu. Morda gre za dvojni pomen, ko Falstaff svoj od-

govor začne: "Prav res si se mi približal, Hal" (v Borovem prevodu: "Prav res, zdaj si me zadel v živo, Hal."), kajti bliže kot blizu v posnemanju svojega mojstra kraljevič ne more priti. Mojstru česa pa je bistveno vprašanje, na katero je po navadi tako slabo odgovorjeno. Prevzeti stališče večine shakespearologov pomeni Falstaffa povezati s temle: "tak razbrzdane in nizkotne sle, / tak prazne, puhle, sprijene norčije, / tak žalostne zabave in surova / tovarišija". Navajam kralja Henrika IV., užaljenega uzurpatorja, v čigar opisu občinstvo s težavo prepozna Falstaffov odsev. Bliže nam je: "Da se pretvarjam? Saj ležim. Jaz se ne pretvarjam: pretvarjajo se mrtvaki, ker so na videz ljudje, v resnici pa niso, ker ni več življenja v njih. Ta pa, ki se pretvarja, da je mrtev, čeravno ni, se ne pretvarja, saj je prava in pristna podoba življenja." Kot Falstaff upravičeno trdi, si je rešil življenje tako, da je ponaredil smrt, in verjetno bi bili moralizirajoči kritiki navdušeni, ko bi nespoštljivega viteza razmesaril Douglas, "ta strašanski Škot".

Prava in pristna podoba življenja, Falstaff, potrdi svojo pravost in pristnost tako, da se pretvarja, da je mrtev, in se s tem ogne smrti. Čeprav se Falstaff norčuje iz puritanskih pridigarjev, pa je pristno obseden s tisto strašno parabolo o bogatinu in Lazarju v 16. poglavju Lukovega evangelija. Nekemu bogatašu, v škrlat odetemu pogoltnežu, postavi nasproti berača Lazarja, ki bi se rad "najedel tega, kar je padalo z bogatinove mize, pa so le psi prihajali in lizali njegove tvore". Bogataš in berač umreta, toda Lazarja angeli odnesejo v Abrahamovo naročje, škrlatni pogoltnež pa pride v pekel in od tam zaman kliče Lazarja, naj mu pride ohladit jezik. Falstaff gleda obraz Bardolpha, svojega viteza goreče svetilke, in zatrjuje: "Samo ozrem se vanj, pa se že spomnim na peklenski ogenj in bogatina, ki je živel v škrlatu – kakor bi bil tu pred menoj v vsem svojem sijaju in gorel, gorel!" Falstaff opiše svojih sto petdeset razcapanih vojščakov, ki bodo postali hrana za topove, kot "capine, raztrgane kot Lazar na poslikanih tapetah, kjer mu ližejo rane požeruhovi psi". V drugem delu *Henrika IV.* se Falstaff v svojem prvem govoru spet vrne k temu strašnemu besedilu, ko prekolne človeka, ki mu noče priznati njegovih zaslug: "Bog ga pogubi kakor svetopisemskega Požeruha! Le jezik naj se mu še bolj posuši." Kljub ironijam, ki jih mrgoli, ko požrešni Falstaff obuja bogatina, Shakespeare preoblikuje Novo zavezo in Falstaff konča kot Lazar – in morda kot Hamlet – v Abrahamovem naročju, vsaj po prepričljivem pričevanju gospe Furje v *Henriku*

V., kjer Abrahama po britansko zamenja Arthur: "Nak, to pa že ne, v peklu ni: v Arthurjevem naročju je, če je sploh kdaj kak človek prišel v Arthurjevo naročje. Ta je storil lepši konec: kakor otročiček v krstnem oblačilcu, tak se je poslovil od nas."

V smrti postane Falstaff na novo krščeni otrok, opran vseh madežev. Vzorec aluzij na Luka razkriva zamenjavo, po kateri zdaj zavrjnjeni Falstaff kot ubogi Lazar kleči pred bogatinom, ogrnjenim v kraljevi škrlat Henrika V. Za moralizirajočega kritika je to nezaslišano, toda Shakespeare počne s svetopisemskimi besedili čudne reči. Primerjajte oba trenutka:

Falstaff: *Kralj moj! Moj Zevs! Čuj, srček.*

Kralj: *Starec, jaz te ne poznam. Brž roženkranc v roke. Ves siv je že, pa je še zdaj pavliha! Prav tak mož me je dolgo v snu moril, tako nadut od žrtja, star, nečist; zdaj, ko sem prebujen, mrzim svoj sen.*

In prikaže se nam Abraham, ki Lazarju ne pusti, da bi šel tešit v škrlat odetega bogatina: "Vrh tega je med nami in vami velik prepad, tako da tisti, ki bi hoteli od tod priti k vam, ne morejo, pa tudi od tam se ne da priti k nam." Kjer koli že je Henrik V., zagotovo ni z zavrjnjenim Falstaffom v Arthurjevem naročju.

Trdim, da shakespearovska upodobitev v historičnih dramah v resnici zahteva naše razumevanje tistega, kar je Shakespeare storil zgodovini, v nasprotju s tistim, kar so storili njegovi sodobniki. Standardne znanstvene poglede na literarno zgodovino in vse marksistične redukcije književnosti in zgodovine družbi čudna poteza, da se zelo dobro obnesejo pri, denimo, Thomasu Dekkerju¹, pri Shakespearu pa se izkažejo za absurdno irelevantne. Falstaff in tudorska teorija vladanja? Falstaff in presežna vrednost? Raje bi videl Falstaffa in Nietzschejevo vizijo rabe in zlorabe zgodovine za

¹ Thomas Dekker (?1570-1632), angleški pisatelj, ki je med drugim napisal več kot štirideset po večini izgubljenih iger, za katere sta značilni živo in realistično upodabljanje vsakdanjega življenja v Londonu in sočutje do revnih in zatiranih.

življenje, ko ne bi Falstaff triumfiral natanko tam, kjer Nadčloveku spodleti. Freuda in njegovo pisanje o našem nelagodju v kulturi lahko beremo nazaj in pridemo nekam v Falstaffovo bližino, toda znova je težava to, da Falstaff triumfira natanko tam, kjer Freud zanika možnost takega zmagoslavja. S Falstaffom, kakor s Hamletom (in morda s Kleopatro), je shakespearevska upodobitev tako sama iz sebe spočeta in tako vplivna, da jo lahko dojamemo, le če sprevidimo, da nas je ustvarila. Ne moremo presojati načina upodobitve, ki je določil naše ideje o upodobitvi. Kot le redki drugi pisatelji – jahvist, Chaucer, Cervantes, Tolstoj – Shakespeare meče resno senco dvoma na vse sodobne kritike literarne upodobitve. Jakob, Odpustkar, Sančo Pansa, Hadži Murat: absurdno jih je imenovati retorične figure, še bolj pa dojemati Falstaffa, Hamleta, Shylocka, Kleopatro kot trope etosa ali patosa. Falstaff ni jezik, temveč dikcija, produkt Shakespeareove volje nad jezikom, volje, ki spreminja značaje prek tistega in s tistim, kar rečejo. Če znova ponovostavimo, pri Falstaffu ne gre za to, kako se pomen obnavlja, ampak za to, kako se pomen spočne.

Falstaff je tako zelo izvorna upodobitev, ker najbolj zvesto ponazarja bistvo invencije, ki je bistvo pesništva. Je nenehna katastrofa, brezkončen prenos, univerzalen družinski ep. Če Hamlet presega nas in našo potrebo po njem, tako da moramo introjicirati Horatia, če se hočemo poistovetiti z njegovo ljubeznijo do Hamleta, potem nas presega tudi Falstaff. Toda v tej falstaffovski presežnosti, če hočete, v tistem, kar moramo po mojem imenovati falstaffovska vzvišenost, nam Shakespeare nikdar ne dovoli, da bi se poistovečili s kraljevičevo nejasno naklonjenostjo do Falstaffa. Bodoči monarhi nimajo prijateljev, le privržence, in Falstaff, mož brez nadjaza, ni nikogaršnji privrženec. Freud ni nikoli ugibal, kakšen bi bil človek brez nadjaza, morda zato, ker je takšna bila nevarna prerokba Nietzschejevega Zaratustre. Ali ni nekakšen pomen, v katerem nam Falstaffovo celotno bitje implicitno pravi: "Tudi najmodrejši med vami je le konflikt in mešanec med rastlino in prikaznijo. Pa vam zapovedujem, da postanite prikazni ali rastline?" Zgodovinskim kritikom, ki imenujejo Falstaffa prikazen, in moralnim kritikom, ki sodijo, da je Falstaff rastlina, naj odgovori kar sam sir John. Celo v svoji okrnjeni obliki v *Veselih Windsorčankah* jih takole potolče: "Kaj sem zato tako dolgo živel, da me bo imel za osla

človek, ki dela iz angleščine malo mešano? To je zadosti, da lahko po vsej državi zatre vso mesenost in ponočnjaštvo."

Predvsem pa je Falstaff graja vsem kritikom, ki poskušajo bodisi z marksistično ali dekonstruktivistično dialektiko demistificirati mimesis. Falstaff je tako kot Hamlet supermimesis in tako nas tudi on prisili, da zagledamo aspekte resničnosti, ki jih sicer ne bi nikdar dojeli. Marx bi nas poučil o tako imenovani "odtujitvi človeške resničnosti" in tako tudi odtujitvi človeškega trpljenja. Nietzsche in njegovi dekonstruktivistični potomci bi nas poučili o neogibni ironiji poraza ob vsakem poskusu, da bi upodobili človeško resničnost. Falstaff, ki je večji izvirnik, nas sam uči: "No, to je gotovo: dvojen človek nisem. Vendar če nisem Falstaffov Jaka, sem čisto navaden Jaka." Dvojni človek je bodisi prikazen ali dva človeka, in človek, ki je dva človeka, bi prav tako lahko bil rastlina. Sir John je Jack Falstaff, kraljevič je tisti, ki je Jaka ("a Jack" – tudi "osel"; op. prev.) ali podlež, prav tako pa tudi Falstaffovi moralizirajoči kritiki. Torej nismo v položaju, da bi smeli Falstaffa kot upodobitev resničnosti soditi ali ocenjevati. Hamlet je preveč brez strasti, da bi nas sploh *hotel* vsebovati. Falstaff je poln strasti, vendar nas bo blagovolil upodobiti, le če ga ne bomo dolgočasili.

Prevedla **Katarina Jerin**

William Shakespeare: *Hamlet*. Prevedel Oton Župančič. MK, Ljubljana 1977.

William Shakespeare: *Othello*. Prevedel Milan Jesih. MK, Ljubljana 1996.

William Shakespeare: *Kralj Lear*. Prevedel Matej Bor. SM, Ljubljana 1964.

William Shakespeare: *Henrik IV* (prvi del). Prevedel Matej Bor. MK, Ljubljana 1978.

William Shakespeare: *Henrik IV* (drugi del). Prevedel Matej Bor. MK, Ljubljana 1978.

William Shakespeare: *Henrik V*. Prevedel Matej Bor. MK, Ljubljana 1978.

William Shakespeare: *Vesele Windsorčanke*. Prevedel Janko Moder. DZS, Ljubljana 1968.

Navedki iz Svetega pisma so povzeti po:

Sveto pismo Starega in Novega Zakona. The British & Foreign Bible Society, London 1965;

Sveto pismo Nove zaveze: jubilejni prevod ob 400-letnici Dalmatinove biblije. Ljubljana 1985.