



SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE
V LJUBLJANI

DRAMA

GLEDALIŠKI LIST

3

1949 — 1950

CALDERON DE LA BARCA

DAMA ŠKRÁT

Premiera dne 17. decembra 1949

Calderon de la Barca:

DAMA ŠKRAT

Vesela igra v treh dejanjih (dvanajstih slikah). Prevedel Joža Vovk

Režiser in scenograf: ing. arh. Viktor Molka

Don Juan de Toledo	} brata {	Lojze Drenovec
Don Luis		Maks Furijan
Dona Angela, njuna sestra, vdova		Vida Juvanova, Ivanka Mežanova
Dona Klara, njena prijateljica		Tina Leonova, Draga Ahačičeva
Don Manuel Enriquez		Demeter Bitenc
Kozma, njegov sluga		Pavle Kovič
Rodrigo, don Luisov sluga		Milan Brezigar, Aleksander Valič
Izabela, Angelina služkinja		Mila Kačičeva, Alenka Svetelova

Služabnice

Godi se v Madridu v sedemnajstem stoletju

Scenska glasba: prof. Vilko Ukmar

Kostume po načrtih Mije Jarčeve izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Jožeta Novaka in Cvete Galetove

Inspicent: Lucijan Orel — Odrski mojster: Vinko Rotar —
Razsvetljava: Vinko Sablatnik — Lasuljar: Ante Cević

Calderon de la Barca
DAMA ŠKRAT

GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

DRAMA

Štev. 3

Dr. Bratko Kreft:

DAMA - ŠKRAT

»Dama - škrat« (»La dama duende«) velja med Calderonovimi komedijami »s plašči in meči«, kakor jim pravijo (Comedias de capa y espada) za najboljšo in najočarljivejšo. Zato se je poleg njegove znamenite socialno-etične tragedije »Sodnik zalamejski« trdno ohranila v sporedih raznih gledališč do današnjega časa tako na vzhodu kakor na zapadu. Dama, ki kakor škrat nagaja od začetka do konca, dokler se ne ujame v past, ki jo je nastavljala donu Manuelu, čeprav je prvo srečanje z njim precej naključno, je mlada vdova dona Angela.

Kakor pri mnogih španskih komedijah in tragedijah se izhodiščni zaplet sproži zaradi časti. Don Manuel kot pravi španski kavalir reši čast njemu neznanе dame, ki se poleg vsega še skriva za naličjem, da ji ne more videti v obraz in si ga zapomniti. Vloga krink in ženskih pajčolanov v španskih komedijah tiste dobe je tako pomembna, da si brez njih skoraj ne moremo zamisliti prave španske komedije, kakor si nekoč nismo mogli predstavljati prave Turkinje brez feredže. Pajčolan je bil za Španko še veliko važnejše zakrivalo, kakor Turkinji feredža, ker je Španka živela veliko bolj svobodno kakor Turkinja, odnosno mohamedanka. Kljub strogim družabnim načelom so si v Calderonovi dobi navihane Španke našle prilike, da so mogle živeti mimo vseh paragrafov. Boj španske ženske za ljubezen in svobodo v smislu družbene etikete je dal snov neštetim španskim komedijam, ki so prav tako kakor Španke s pajčolanom predrle včasih zelo stroge cenzurne predpise v državi, kjer je dolgo časa samovoljno in brezprizivno vladala inkvizicija.

Calderonu, ki je poleg Vegove »Fuente Ovejuna« ustvaril s »Sodnikom zalamejskim« eno izmed najpretrsljivejših kmečko-socialnih dram kar jih pozna svetovna dramatika, ni šlo v komediji »Dama-škrat« za to, da grebe po socialnih in etičnih nasprotjih in protislovjih takratne družbe. Tu mu je šlo predvsem za to, da ustvari živo, močno komedijo o ženski prebrisanosti, ki se kaj rada poigrava z moškimi sreci, kakor mačka z miško, tem bolj, če začuti, da ji moški v prebrisanosti ni kos. Takšno je tudi razmerje med dono

Angelo in med donom Manuelom. Naključje hoče, da je dona Angela sestra njegovega najboljšega prijatelja, pri katerem stanuje. A ne le to: Manuel stanuje v sobi poleg done Angele, ne da bi vedel, da je dona Angela tista dama, ki jo je rešil, ker je bila takrat zagrnjena z naličjem. Toda to še ni vse. Iz Angeline sobe vodijo v Manuelovo vrata, ki so zakrita z omaro. Ker Manuel tega ne opazi do zadnjega prizora v komediji, more Angela skozi ta prikriti prehod hoditi v njegovo sobo, mu puščati tam pisma in darila, ne da bi vedel odkod prihajajo. Tako je Manuel ves čas v pismenem stiku z dozdevnim škratom, ki uganja svoje vragolije in zdaj greni zdaj sladi Manuelu življenje. Vse to nudi veliko komičnih situacij, vzbuja smeh in zabavo, igralcem pa pomore, da izživljajo svojo igralsko-teatrsko žilico skoraj do takšnih mer, kakor jih je poznala *commedia dell'arte*. Komičnost zapletljajev in spopadov, nič manj pa privlačni in prijetno nagajivi značaj done Angele, Manuelova zaljubljenost in nespretnost, burke obeh slug — in Angeline služabnice — vse to preigra in zakrije v dobri igri igralcev nekatere stvari te komedije, ki se nam zde sicer neverjetne in skoraj nemogoče. Taka je na pr. Manuelova »kratkovidnost«, da ne opazi, kdo stanuje zraven njegove sobe. Tu res ne smemo pozabiti, da smo v — gledališču.

Calderon tukaj ne ustvarja komedije iz značajev, kakor smo to vajeni pri Shakespearu, ali iz tipov, kakor to dela Molière, marveč iz situacij. Situacija, ki naj povzroči napetost, razburljivost in smeh, mu je vse. Vendar odeva svojo teatraličnost v žive poetične stihe in razgovore, da ji tako da primerno literarnost, če prav se ne ukvarja dosti z globljim risanjem značajev ali s psihologijo oseb. Njemu gre predvsem za humor, za smeh in za teater. Zato značajev sploh ne ustvarja, marveč le osebe. Izjema je do neke mere le dona Angela, ki predstavlja tip prešerne, ljubezni željne mlade vdove, ki se izživlja z nagajivostjo in drznimi naklepi, dokler ne doseže svojega cilja.

Komedijografu Calderonu ni šlo v večini njegovih komedij za običajno verjetnost, marveč predvsem le za gledališko. Po drznosti, s katero se je posluževal raznih neverjetnosti v komedijah, je bil že znan v svojem času, saj so neverjetne dogodivščine v njegovih komedijah dobile celo svoje ime: »Lances de Calderon« — Calderonove vragolije. Calderon se je tega zavedal, kar pričajo nekatere pripombe v njegovih delih. Tako pravi o komediji »Bien vengas mal si vienes solo«: »To je komedija od don Pedra Calderona, kjer nastopata brat ali oče zmeraj ob nepravem času«. V neki drugi komediji pravi nekdo, ki se mora nenadoma skriti: »Saj to je komedija od dona Pedra Calderona, kjer mora vedno nastopiti skrivni ljubimec

in s pajčolanom zakrita dama«. Takšnih primerov je imela commedia dell'arte zelo veliko. Zato ne smemo niti pri njej niti pri Calderonu terjati za vsako stvar verjetnosti, ker jo poleg že omenjenega marsikje nadomešča romantičnost in drzna dramatska fantazija, ki obe pri odlični predstavi potegneta igralce in gledalce v Calderonov očarljivi svet komedije in gledališča.

Toda za vsem, kar nam prinašajo njegove komedije, prav tako »Dama-škrat«, se vendarle zrcali življenje Španije v tisti dobi, ko je sicer njena državna in politična moč propadala, gledališče pa je še vedno živelo svoje veliko življenje, kar je v mnogem zasluga tudi Calderonovega mecena in zaščitnika Filipa IV. Vladar je bil sicer slab, toda navduševal se je za slikarstvo, godbo, predvsem pa za gledališče, saj je celo sam napisal anonimno nekaj iger.

Španka je našla kljub strogim družabnim moralnim predpisom špranje, skozi katere je smuknila mimo ozkih in včasih res omejenih paragrafov morale in etikete, ki sta postali že v začetku 17. stoletja zgolj vnanji in papirnati. Neka francoska grofica d'Aulnoy piše leta 1679 iz Madrida:

»Če bi ti poročala o vseh tragičnih dogodivščinah, ki jih slišim tukaj dan za dnem, bi priznala, da je ta dežela prizorišče strašnih scen sveta. Ljubezen, prav tako pa strast, da bi ji zadostili, kakor tudi kazen zanjo, dajeta po navadi povod za vse to.

Ničesar ni, česar Španci ne bi podvzeli, ničesar, kar bi bilo za njih pogum in nežnost nemogoče. Ljubosumje je njihova prevladujoča strast, toda trdijo, da jih pri tem manj žene ljubezen kakor pa maščevalnost in skrb za neomadeževanost imena, da ne morejo trpeti, da bi bil kdo pred njimi in da jih vse, karkoli meri na žalitev, spravlja v obup... Ženske so kakor zaprte pred možmi, toda zelo spretne so v pisanju vabil na sestanke. Nevarnost zanje, za ljubimca in za slugo je pri tem zelo velika, toda kljub nevarnosti znajo s svojo razumnostjo in denarjem prevarati najbudnejšega stražarja.

Neporočeni možje, ko so se vrnili iz promenade po Pradu in zaužili lažjo večerjo, zajašejo konje in ukažejo svojim slugam, da jim sedejo za hrbet. To pa zato, da bi ga ne izgubili, kajti ko drve skozi najtemnejšo noč, bi jim sluga nikakor ne mogel slediti; hkrati pa se boje, da bi jih kdo napadel od zadaj, zato mora sluga iz te plati paziti in skrbeti za varstvo svojega gospodarja. Po navadi pa služabniki zbežijo, ker niso ravno preveč hrabri. Te nočne kavalade se vrše na čast damam in španski kavalirji bi za nobeno ceno na svetu te ure ne zamudili. S svojimi ljubicami se pogovarjajo skozi zakrižena okna (reja), včasih vdro tudi na vrt in če je mogoče, splezajo v njih sobe. Njih strast je tako velika, da tvegajo vsako

nevarnost... Zgodi se včasih, da gre dama, zagrnjena v pajčolan in zelo preprosto oblečena, da bi je ne spoznali, na kraj sestanka. (Noša tančice je bila vzrok mnogih krvavih spopadov, da je bila v letih 1586-1639 štirikrat z zakonom prepovedana, a zaman.) Kavalir jo zasleduje in jo nagovarja. Ker ji je to nadležno, se obrne dama na drugega mimoidočega kavalirja in pravi, ne da bi se dala spoznati: »Rotim vas, preprečite temu vsiljivcu, da me še naprej zasleduje!« Ta prošnja je galantnemu Špancu ukaz. Vpraša tega, nad katerim se je pritožila, zakaj damo nadleguje. Svetuje mu, da jo naj pusti pri miru. Če se nasprotnik ne umakne, mora potegniti meč. Tako se konča včasih srečanje s krvjo, in to za damo, ki je ne pozna niti eden niti drugi. Najlepše pri tem pa je, da včasih mož ali brat sam zaščiti damo pred takšnim vsiljivcem in ji tako pomaga, da pride čimprej v naročje svojega ljubimca, ker je zaradi tančice ni spoznal. Zgodi se včasih, da nekdo, ki je srečal svojo ljubico na cesti in ker njegovega doma ni v bližini, vstopi meni nič tebi nič v hišo nekoga drugega, ki ga morda niti ne pozna. Prosi hišnega gospodarja, da naj blagovoli sobo zapustiti, ker ima priliko, ki se ne bo mogoče nikoli več povrnila, govoriti z neko damo. In res se lastnik umakne, da bi pustil galana samega z njegovo ljubico. Skratka, tvegajo se največje drznosti, samo da bi se zaljubljenca mogla videti, če ne več pa vsaj za četrť ure.«

To sporočilo grofice d' Aulnoya zgovorno priča, da so stvari, ki se dogajajo v Calderonovi komediji »Dama-skrat«, v mnogem zrealna podoba resničnega življenja, odraz šeg in navad v takratni vladajoči družbi.

Izredno velika vloga pripada v takšnih komedijah slugam, ki so tudi v življenju doživljali svoje komedije in tragedije. Iz takšnih slug se včasih kaj ostro zrcali socialno stanje dobe. Ljudski modrijani so, ki so le na videz omejeni, v resnici pa so prebrisani kar se da, kajti edino na tak način se morejo pretolči skozi sicer grenko življenje. Najčudovitejši primer takšnega sluga je oproda don Kihota, Sančo Pansa, ki ni nič manj znamenit ko njegov gospod slavni »vitez klavrne postave«. Kozma v Calderonovi komediji je Sančev sorodnik, ki modruje in zabava s svojim vedrim in smeh vzbujajočim humorjem skozi vso komedijo. Burkež je, ki dovtipno pripomni, ko se mora predstaviti, da je »Kozma, preprosto Kozma - brez don!«, kajti »don« je le plemič in plemič je velik gospod. Kozma, pa sluga, človek iz ljudstva. Nič boljši ni Rodrigo, čeprav mu je odmerjen manjši delež v tej komediji. Kot tip je Kozma prav tako doma v commediji dell' arte (Harlekin) kakor na pr. pri Shakespearu, Molièru ali Goldoniju. K etiketi takratnega španskega gledališča

je spadalo, da se je prav igralec takšnih slug na koncu v svoji maski zahvaljeval občinstvu in ga pozival k ploskanju, kakor se to zgodi v tej komediji in kakor je podobno storil Shakespeare na pr. v »Snu kresne noči«.

S humorjem in komično zapletenimi situacijami vzbujati smeh in radost pri gledalcu, povečavati njegovo življenjsko radost in ga hkrati zajeti v čarobni svet odrskega dogajanja — to je tudi smisel takšnih veselih iger, kakor je Calderonova »Dama-škrat«. Tudi ta smisel je dajal gledališču v vseh časih svojo ceno in vrednost. Tega se je Calderon prav tako zavedal pri pisanju komedije »Dama-škrat« kakor naš Marino Držič, ko je ustvarjal svojega »Dundo Maroja«.

Franz Mehring:

CALDERON IN NJEGOVA DOBA

Prinašamo odlomek iz članka znanega nemškega marksističnega literarnega zgodovinarja, ki ga je napisal o Calderonovi tragediji »Sodnik zalamejski«.

Ze velikokrat smo opozorili na nedeljivo povezanost literarnega in ekonomskega razvoja; tudi danes, ko naj tolmačimo bralcem dramo pesnika, ki ga običajni literarni zgodovinarji radi slavijo kot »predvsem katoliškega pesnika«, kot »najbolj bleščečega genija, kar ga je katolicizem dal«, moramo iziti iz tega vidka. Popolnoma res je: Calderon je napisal veliko število, sedemdeset ali pa še več, duhovnih iger in zadnjih trideset let svojega življenja je pripadal mašniškemu stanu, toda svojih prvih petdeset let je vesel in krepak preživel kot vojak, gledališki ravnatelj, poleg tega pa se je ukvarjal še z raznimi zelo posvetnimi opravki. Ni mogoče postati prvi dramatik velikega kulturnega naroda, če nisi nič drugega kot mistični menih.

Don Pedro Calderon de la Barca je živel od 1600 do 1681. leta. Kar Shakespeare za angleško, Corneille za francosko, to je bil Calderon za špansko gledališče. Anglija, Francija in Španija so imele od konca šestnajstega tja v osemnajsto stoletje svoje narodno gledališče; Nemčija in Italija pa ga nista imeli. Zelo abotno je sklepati, da izvira to iz različno duhovne nadarjenosti petih največjih kulturnih narodov Evrope, torej nekako trditi, da so bili Nemci in Italijani v filozofiji in poeziji manj nadarjeni ko Angleži, Francozi ali Španci. Temu nasprotuje že preprosto dejstvo, da sta bili Nemčija in Italija v stoletjih, ki vodijo iz srednjega veka v novega, najmanj tako bogati s pomembnimi glavami kot katera-sibodi druga dežela. Pred takšnimi ponižajočimi ali napuhujočimi prime-rami, najsi našemu narodu pridijo ali ne, se je treba zmeraj varovati: v svoji ponižni kakor v svoji prevzetni obliki so vselej omejene in nazadnjaške. Niti posebne umske darovitosti ali posebne čednosti, marveč vsakokratni ekonomski razvoj odloča o tem, katero mesto zavzemajo posamezni narodi v velikem hodu človeške kulture.

Po dolgi noči srednjega veka se je pri vseh evropskih narodih razvilo zelo bogato duševno življenje: bilo je, kakor če se odpro plavne zapornice nad prekipelim hudournikom. Toda sunek je prišel iz ekonomskega področja. Začetek kapitalističnega razvoja, produkcija blaga in trgovine so

zrušili fevdalni red srednjega veka, ustvarili so meščanski razred, mu dali ugled, svobodo in moč. Toda s srednjeveško družbo je padla tudi srednjeveška država. Z meščansko družbo je nastala meščanska država, moderna narodnost, ki je obstajala v fevdalnem redu srednjega veka samo v slabotnih klicah, sedaj pa se je razvijala v enaki meri, kakor je povzročil dvig trgovine in industrije spojitev interesov čez vso deželo in s tem politično centralizacijo. Šele v narodni državi je bila možna narodna drama velikega stila in ker so postale Francija, Anglija, Španija zaradi ugodnosti ekonomskega razvoja, velike nacionalne države, so si ustvarile tudi narodna gledališča, medtem ko se Nemčiji in Italiji to ni posrečilo, ker sta ostali zaradi neugodnosti ekonomskega razvoja razbiti na celo vrsto majhnih držav.

Toda ta misel se da razvijati še naprej v razliki med angleškim, francoskim in španskim gledališčem. V Angliji je povzročilo spremembo fevdalno-stanovske države v meščansko-ustavno državo pomeščanjenje junkerstva. V »vojnah vrtnic«, ki so ovekovečene v Shakespearovih kraljevskih dramah, so angleško fevdalno plemstvo iztrebili na kakšnih trideset družin. Nadomestilo ga je novo plemstvo meščanskega rodu in meščanskih tendenc, plemstvo, ki ni imelo več fevdalnih virov za svoje dohodke: desetino, služnost, flake podložnih kmetov, temveč meščanske vire dohodkov: rento. Tako je v zvezi z mesti zoper kraljevsko oblast ustvarilo moderna državo. V Franciji pa sta si bila fevdalno plemstvo in meščanska mesta izmenoma v ravnovesju in moderna država je našla svoje težišče v kraljevi oblasti, ki je plemstvo in mesta izigravala. Španija spet ni bila po svojem zgodovinskem razvoju in ne nazadnje tudi z odkritjem novega sveta najtesneje povezana s papeško svetovno samovlado. Tako je zrastle kot moderna nacionalna država bolj ali manj v cerkvenih okvirih, kar ji je prav tako dalo v 16. stoletju med evropskimi velesilami prvo mesto, kakor v 19. stoletju zadnje. Tem različnim razvojem ustrezajoč je Shakespearova drama barvana s aristokracičnim, Corneillova z dvornim, Calderonova s katoliškim osnovnim tonom.

Izmed njih je Shakespeare našemu čustvovanju najbližji. Čeprav pri njem meščanski, zlasti pa še proletarski element, v splošnem slabo odreže, je bil vendarle pesnik mlade, močne, moške in naposled tudi pomeščanjene aristokracije, ki je bila v mogočno se prizadevajočem času, v širem sveta se odpirajočem horizontu kljub vsemu vodilni razred velikega naroda. Corneilleovo dvorno dramo, ki je v cvetočih dneh nemškega »duodezdespotizma« ležala kot mora na duševnem življenju nemškega naroda, je Lessing v večno znamenitem osvobodilnem boju tako uničil, da je skoraj docela izginila iz našega spomina. Calderonova drama pa ni bila nikoli dobro poznana v Nemčiji, čeprav ji ni nihče neznatnejši ko Goethe sam odprl duri nemškega gledališča in kljub temu, da so se romantična šola in celo meščanski moderni pesniki kakor Platen izredno trudili, da bi ga udomačili v Nemčiji. Ne bomo streljali mimo, če izvajamo neuspeh teh poskusov iz katoliškega osnovnega tona Calderonovih dram, samo da še zaradi tega nimamo pravice Calderona kot »katoliškega« pesnika odpraviti, to se pravi, kot tendenčnega pesnika, ki si prizadeva poveličevati katoliško vero kot tako.

V naši razpravi o Goetheju smo opozorili, kako je docela nevzdržno pripisovati katolicizmu kot takšnemu reakcionarno, protestantizmu kot takšnemu pa revolucionarno vsebino. V tem oziru ne odločajo religiozne, miselne ali veroizpovedne oblike, temveč ekonomske razmere, ki se v njih zrealijo. Na splošno je bil katolicizem religija srednjeveškega fevda-

lizma, protestantizem pa je postal religija modernega kapitalizma. Toda v silnih in dolgotrajnih prevratih, v katerih se je izvršila sprememba srednjeveškega sveta v modernega, so se ekonomski interesi posameznih razredov in narodov v toliki meri križali, da so se mnogotero križale tudi ideološke oblike, v katerih so se takratni ljudje zavedali teh družbenih sporov. V Angliji in Holandski je bil protestantizem revolucionaren, v Nemčiji reakcionaren. Ali natančneje: začel je tudi tu revolucionarno, toda zaradi gospodarskega propadanja dežele je postal kmalu reakcionaren, da so se prav duhovno in gospodarsko razmeroma razviti deli Nemčije, tako jug kakor zapad, zgodaj obrnili spet h katolicizmu, ki je medtem izkusil na sebi revolucionarni vpliv kapitalizma. V nasprotju z nemškimi, angleškimi, holandskimi, francoskimi mesti so ostala italijanska mesta, najbogatejša v takratnem svetu, katoliška, da, bila so tem bolj katoliška, čim bogatejša so bila in to prav zaradi tega, ker je papeštvo bilo nadvlada Italije nad krščanstvom in hkrati njega izkoriščanje po Italiji. Iz docela podobnih vzrokov je ostala francoska, zlasti pa španska monarhija katoliška. Kot zastopnici gospodarsko najbolj razvitih nacionalnih držav sta videli v papeštvu najudobnejši navor za nadvlado svetovne trgovine in tako sta gnali najbolj divje vojske za vlado nad papeštvom. Katolicizem kot religija pa se je s tem, da je postal iz ideologije fevdalizma — ideologija kapitalizma, podvrget revolucionarni spremembi.

Ce je zato ostala Španija s svojim zgodovinsko-ekonomskim razvojem priklenjena na papeško monarhijo srednjega veka, niso mogle njene miselne in verske oblike zaradi tega nič manj skriti revolucionarne vsebine. V svoji silni mladosti je bil kapitalizem zelo revolucionaren drug in se je prekleto malo menil za ideološko predenje. Španija je bila in je ostala katoliška, ker je ta ideologija najbolj ustrezala njeni ekonomiji in je njene vladarstvene načrte najbolj pospeševala, toda še v sanjah ni mislila na to, da bi ta ideologija ukazovala njenemu gospodarstvu ali da bi dovolila, da bi ovirala njene vladarstvene načrte. V istem letu 1521, ko je španski kralj Karel kot nemški cesar razglasil nad Lutrom izgon, se je podvrget papežu Leonu X., ko pa se je papež Klement VII. skušal osamosvojiti od Karla, je poslal ta branilec katoliške vere svoje žolnirje zoper »svetega očeta«, zavzel Rim v jurišu in ga dal strahovito upostošiti Španec Ignacij Loyola je bil tisti, ki je z ustanovitvijo jezuitskega reda zagotovil obstoj katoliške cerkve v kapitalistični dobi; Španec Miguel Cervantes je bil tisti, ki je s svojim nesmrtnim romanom o don Quijotu zagnal nad strahovi fevdalnega srednjega veka smeh, ki doni skozi stoletja. In tako je tudi Calderon kljub vsej religiozni mistiki, ki ga je oklepala zlasti na njegova stara leta, napisal v svojem »Sodniku zalamejskem« tako pogumno, da ne rečem, revolucionarno dramo, kakršne ne more pokazati klasično gledališče ne Angležev ne Francozev, kaj šele Nemcev.

KRALJ LEAR IN NJEGOVO SOCIALNO OZADJE

C. H. Hobday

Na prvi pogled se nam zdi, da je svet Kralja Leara oddaljen od naše resničnosti. Drama se odigrava v davni, bajni preteklosti. Osebe, ki nastopajo, niso podobne ljudem, kot jih poznamo iz vsakdanjega življenja. Vsak človek lahko odkrije v sebi Hamleta. Kdo je pa spoznal v sebi kdaj

Kralja Leara? Nastopajoče osebe lahko razdelimo v dve, med seboj ostro ločeni skupini (kar je pri Shakespearu neobičajno!), v izredno velikodušne in požrtvovalne na eni strani in v nasilneže in polhepneže na drugi strani. Kralj Lear ni »čista umetnost« v kateremkoli izmed pomenov tega čisto zlorabljenega izraza. Shakespeare se je v tej igri odpovedal naturalizmu v prizadevanju, da dospe do globljega socialnega realizma. Kralj Lear zavzema najvišje mesto med igrami svoje dobe, ker analizira bolj prodorno kot katerakoli druga, ne s hladno objektivnostjo, temveč s strastno vnemo konflikte, ki so vznemirjali Shakespeara in sodobnike, ki tvorijo ozadje sočasne drame sploh.

Izvor teh konfliktov je v izpreminjajočih se razrednih odnosih 16. in zgodnjega 17. stoletja, posebno pa še v kontradiktornem položaju meščanskega razreda. Meščanstvo je bilo nosilec gospodarskega prevrata, ki je imel za posledico uničenje tradicionalne konservativne osnove srednjeveškega zemljiškega posestva - sistema, v katerem je zemlja prehajala iz očetovih rok v roke sina in so jo obdelovali tlačani proti določeni desetini na starodavni način. Stari fevdalni tip zemljiškega posestnika, kateremu je bil cilj kritje lastnih gospodarskih potreb, se je na jugu in vzhodu Anglije pričel umikati kapitalističnemu tipu posestnika, ki je proizvajal za trg in gledal na svoje zemljišče ne toliko kot na direkten vir politične oblasti, temveč kot na vir dobička. Orno zemljo so spreminjali v pašnike, občinsko skupno zemljo ograjevali, zemljo oddajali po pogodbi v zakup, zakupnino zviševali in izganjali zakupnike, ki je niso mogli plačati. Mnogi izgnani kmetovi so večale število brezposelnih in bile izpostavljene kazni, bičanju ali pa so izgubile celo osebno svobodo. Trgovci, po interesih volnene industrije vezani na kapitalističnega lastnika zemlje, so ustvarjali v tujini nova tržišča in razvijali nove industrijske obrate doma na kapitalistični osnovi, pri čemer so kršili cehovske omejitve in določbe o pomočnikih.

Medtem so cene stalno rasle. Trgovci in kapitalistični posestniki so bogateli, fevdalni zemljiški lastniki in kmetje pa postajali čedalje siromašnejši. Trgovci so stremeli za tem, da investirajo svoje dobičke v zemljiško posest, s čimer so tudi pridobivali na ugledu. Konservativni posestniki so morali ob zvišanih cenah znižati svoj življenjski standard, ter si izposojati po oderuških obrestih denar pri londonskih verižnikih. Ti so poceni pokupovali njih zemljišča, ko so gospodarje obresti uničile. »Kako naj bi trgovci uspevali, če jih ne bi redila plemiška gospoda?« se posmehuje meščan v Johnsonovem »Eastward Ho«.

Meščanstvo je pri tem naletelo na odpor z dveh strani: od fevdalnega plemstva in fevdalne katoliške cerkve na eni strani in od kmetov in obrtnikov na drugi. Slednji so se bali fevdalne reakcije, ki bi jo podprla Španija, kar bi privedlo k zmagi protireformacije. Cerkvi bi bilo v tem primeru treba vrniti njeno lastnino, meščanstvo bi izgubilo svoj politični vpliv, država pa morda celo neodvisnost. V severnih pokrajinah je prišlo do nevarnih uporov v letih 1536 in 1569. Katoliške zarote so se nadaljevale ves čas vlade kraljice Elizabete in dosegle višek v tako imenovani smodniški zaroti. Upori leta 1529 in 1607 so pokazali, da kmetje niso bili pripravljeni propasti brez odpora. Mezde niso mogle dohitevati naraščajočih cen. Poletji 1586 je sledila vrsta gospodarskih kriz, zaradi česar je nastala brezposelnost, ki je dosegla svoj višek v letih 1594-7. K temu so prišle še vremenske ujme v l. 1594-8, ki so povzročile pomanjkanje žita

in verižništvo, ki ga vlada s svojimi ukrepi ni mogla zatreti. V letih 1586 in 1593 so grozili tujim delavcem v Londonu, leta 1595 je prišlo do upora v Cityju in Southwarku, 1596 je grozil upor v Oxfordski grofiji. Čeprav so bili ti neredi po obsegu nepomembni, so vendar vzbudili bojazen, da ne bi prišlo v Angliji do pojavov, kot je bila Kmečka vojna v Nemčiji ali komuna v Münstru.

Proti tem nevarnostim je meščanstvo iskalo zaveznikov. Obrnilo se je na vladarja. Skupno z njim so strli politično moč plemstva in fevdalne cerkve, s katerimi se je monarhija borila že stoletja. Vendar vladar ni hotel postati samo orodje v rokah meščanstva. Bil je to čas, ko po Engelsovih besedah »boreča se razreda dosežeta nekakšno medsebojno ravnotežje in državna oblast, ki ima videz posredovalca, doseže v odnosu do obeh neko neodvisnost.« Vladar je skrbel za to, da je obdržal vodstvo pri izvajanju Reformacije, da sta državni aparat in cerkev ostala v njegovih rokah in da je znaten del cerkvene imovine prišel v njegove roke. Proti buržuaziji je izmenoma izigral zdaj fevdalce zdaj kmete in obrtnike. Kadar je prišel pri tem v neposreden spor z meščanstvom, kakor na primer v vprašanju ograditev občinske zemlje, tedaj je moral navadno popustiti.

Kontradiktorni položaj meščanstva je obstojal v tem, da je meščanstvo izvajalo ekonomsko revolucijo, pri tem pa bilo v istem taboru z državno oblastjo. Za to zvezo ni bilo navdušenja niti z ene niti z druge strani. Vendar je bila začasno potrebna, da se prepreči politična protirevolucija.

Ta položaj je prišel do izraza v ideoloških konfliktih 16. stoletja. Uradna ideologija države je bila ona, ki jo navadno imenujemo »teorijo stopnjec«, v glavnem zato, ker je izražena v Ulyssovem govoru, »v stopnjah« v drami »Troilus in Cresida«. Izraz »uradna« ni pretiran; Državna cerkev je podala to teorijo v dveh »homilijah«. »O redu in pokornosti« in »Proti neposlušnosti in uporom«; mladini so nudili ta nauk v katekizmu. Meščanstvo je to teorijo sprejelo. Prav je, da kmetje zvedo, da je upor najhujši izmed vseh grehov, da morajo vajenci poslušati svojega mojstra in duhovnika, ki predstavlja oblast in pokorno vršiti svojo dolžnost na mestu, ki jim ga je odredil bog. Če je ta teorija vsebovala tudi Božje pravo kraljev, je to meščan Elizabetine dobe sprejel, čeprav se bo njegov puritanski vnuk nad tem zgražal.

Paradokсно je pri tem, da je bila teorija, ki je služila kot orožje proti fevdalni reakciji, sama fevdalnega izvora. Kot je pokazal Tawney, ta teorija prvotno ni bila nič drugega kot idealizirana slika meščanske hierarhije. Srednjeveška cerkev, ki je imela ogromno fevdalno zemljiško posest, je poskušala opravičiti obstoječe odnose med razredi in hkratu omiliti njih trdote s tem, da je predstavljala družbo kot organizem, v katerem ima vsak razred svoje lastne dolžnosti in pravice, s katerimi je vezan navzgor in navzdol. Po Chancerjevih besedah je »Bog ukazal, da morajo biti nekateri ljudje višje v družbi, drugi pa nižje, vsak naj ostane pri svojem. Zato ima gospod dolžnosti do svojih podložnikov, ti pa do njega.«.

Fevdalno pojmovanje razrednih odnošajev vidimo v Shakespearovi komediji »Kakor vam drago« (As you like it), Ko Orlando hvali svojega zvestega služabnika Adama, ki je zvesto vdan gospodarju in njegovi družini. Pripravljen je služiti tudi brez plače, celo z denarjem pomagati gospodarju:

»O dobri starček, ti mi jasno kažeš
kaj bil je sluga zvest poprejšnjih dob,
ki za dolžnost je garal ne za plačo.
Ti nisi ustvarjen za današnje šege,
kjer vsak peha se za povišanje
in kadar ga ima, službo zavrže.

Orlando z obžalovanjem misli na svet starih patriarhalčnih odnosov fevdalne dobe pred nastopom kapitalizma.

Toda meščanstvo je samo ta odnos rušilo. Meščan ni bil zadovoljen s svojim položajem v življenju, temveč je stremel za tem, da potane plemič. Družabni položaj je bil preje osnovan na rojstvu in na zaslugah; sedaj pa ga je bilo mogoče kupiti z denarjem. Jakob I. si je s prodajo plemiških naslovov napolnil svoje prazne blagajne. Sočasna drama često omenja, kako je obubožano plemstvo s prezirom gledalo jaro gospodo. Plemstvo je odgovarjalo na to z razlogi, kot jih srečamo v Websterjevi drami »Hudičeva pravda«:

Najemnik, ki so mu stari dedni zakup izpremenili v novi pogodbeni zakup, je moral plačati slavo svojega gospodarja. Nastal je svet, v katerem je bil denar edino merilo vrednosti, podjetni in odločni se je polastil plena, šibki je propadel.

Individualizem meščanstva je videl svoja glasnika v Kalvinu in Macchiavelliju. Meščanstvo se je smatralo, da ga je izbral Bog, da uživa zemljo in njene plodove. Sovražni kritiki so se pa predvsem sklicevali na Macchiavellija. Kot prepričan republikanec je prišel Macchiavelli spričo tedanjega stanja v Italiji do prepričanja, da je edina rešitev za državo absolutni vladar, ki bi zedinil Italijo in izgnal tujce.

S tem bi opravljal podobno nalogo, kot jo je dinastija Tudorjev v Angliji. Za izvedbo tega načrta pa je bila potrebna brezobzirna energija in tako je postavil v svojem »Vladarju« trditve, da država ni vezana na ista moralna načela kot poedinec. Toda pravoverni so se zgrozili že ob samem imenu Macchiavelli in krožki razumarjev, ki so se delali, kot da ga občudujejo, navadno niso poznali njegovih misli iz pravega vira, temveč iz polemičnih spisov. Smatrali so, da vsebuje njegovo delo občevaljavne moralne predpise. V tem smislu so predstavljali njegove pristaše na dvoru — kot posebljenje antisocialističnega individualizma.

Nujno je bilo, da so ti ideološki konflikti prišli in dramatikji do izraza. Drama za časa kraljice Elizabete je služila hkratu dvoru, meščanstvu in ljudstvu. Zemljepisna lega gledališč, ki se niso nahajala niti v kraljevskem Westminsteru, niti v meščanskem Londonu, je bila že sama po sebi dovolj značilna. Občinstvo je pritekalo iz vrst obrtnikov, vajencev in trgovcev Cityja, dvorjanikov, plemičev in visokih uradnikov. Večina dramatikov je bila meščanskega porekla. Njih položaj je bil kočljiv, napadali so jih z obeh strani. Celu za časa Elizabete so se morali boriti s sovražnostjo puritanskega dela meščanstva, ki je napadel gledališče deloma iz moralnih in verskih razlogov, deloma pa zato, ker je zbiranje množic ogražalo javni mir, odvajalo vajence in pomočnike od dela in v času epidemij pripomoglo k širjenju nalezljivih bolezni. Samo dvor je v svojo zaščito rešil gledališče, da ga niso mestne oblasti ukinile. Za to se je pa moralo gledališče podvreči strogi politični cenzuri. Vendar so se dramatikji včasih uprli. Jonson je moral bežati iz Londona zaradi »puntarskega« »Otoka psov«, zaradi »Sejanusa« ga je Mestni svet obtožil »papeževanja in izdajstva«, zaradi igre »Eastward Ho« so ga pa celo zaprli. Massinger je bil vedno

v škripcih zaradi napadov na politiko Jakoba I. in Karla I. Proti Maddletanu so izdali zaporno povelje, ker je napadel zunanjo politiko Jakoba I. v igri »Partija šaha«, ki je celo puritance privabila v gledališče. Ko se je pa poglobil razkol med vladarjem in meščanstvom za vlade prvih Stuartov, so se pa igralci morali odločiti za eno ali drugo stranko. Odločili so se za vladarja. To je imelo za posledico naraščajočo dekadenco drame, pričeniš z Blaumontom in Fletcherjem, ki sta že v takem nasprotju z zdravim, krepkim duhom Marloweja, Shakespearea in Jonsona. Razen tega pa je meščanstvo zavzemalo čimdalje bolj sovražen odnos do gledališča in končno v revolucijski dobi leta 1642 vsa gledališča zaprlo.

V delu dramatikov te dobe se odraža konflikt med starim fevdalnim hierarhičnim pojmovanjem in novim individualizmom. Glasnik tega individualizma je predvsem Marlowe, verski in politični heretik, ki je bil mnenja, da je »prvotni cilj religije, da drži ljudi v strahu« in da je bil Sv. Pavel »plašljivec, ki je veleval ljudem, naj ne ubogajo oblasti v nasprotju s svojo vestjo«.

Marlowejevi junaki — Tamburlaine, zavojevalec in raziskovalec, slično kot Cortez in Drake; Faustus, humanist in krivoverec; Barabas, mednarodni bankir — predstavljajo tipe nastajajoče meščanske družbe. Tamburlaine izjavlja, da nas narava s tem, ko nas je zgradila iz štirih prvin, ki se v naših prsih bore za prevlado, uči, naj stremimo navzgor« in s tem prevrača tradicionalno moralo; hierarhična doktrina je smatrala za moralno ravnotežje med nasprotujočimi si elementi, Marlowe pa ugotavlja, da obstoji med njimi spor. Njegovi junaki prezirajo religijo, so brez moralnih pomislekov in zastopajo načelo doslednega individualizma.

Shakespeare ni gledal tako preprosto. V svojih zgodnjih igrach, zlasti v zgodovinskih dramah, se drži oficijelne tudorske ideologije. Kralj mora biti močan in pravičen, oblast mora združevati z odgovornostjo, ne pa jo smatrati, kot Rihard II. samo kot sredstvo za zadostitev svojih osebnih želj. Plemiči, cerkev in ljudstvo imajo vsak svoje mesto v družabi in politični hierarhiji in vsak svoje dolžnosti. Noben drug dramatik ni zastopal hierarhične doktrine tako dosledno kot Shakespeare, kot so pokazale razprave E. M. W. Tillyarda in drugih. Za razumevanje Kralja Leara je važna zveza med redom v narodi in redom v družbi, na katero so se tedaj pogosto sklicevali. Ta red v narodi pa je bil red Ptolomejskega gledanja na svet.

Zato so odkritja Kopernika in Galilea naletela na tako ogorčen odpor kot nevarna za obstoječi socialni in politični red. Dalje se je hierarhično pojmovanje odražalo v razmerju med starši in otroci, to je Shakespeare često obravnaval. V igrach Romeo in Julija, Sen kresne noči, Beneški trgovec, Henrik IV., Vesele žene Windsorske, Othelo in Kralj Lear srečamo primerjavo oblasti staršev s kraljevsko oblastjo. Thesej v Senu kresne noči smatra, da ima neomejeno pravico nad otroci kot Bog, ko pravi Hermiji: »Tvoj oče bi ti moral biti bog«.

Ko se Julija noče poročiti po očetovih željah, ji oče zagrozi, da jo bo s silo odvelkel v cerkev. V Henriku IV. so takole naznačene vojne strahote: »Pri enih vratih vstopi sin, ki je ubil svojega očeta; pri drugih oče, ki je ubil svojega sina«. Ko je hotel zato Shakespeare v Kralju Learu prikazati zlom hierarhičnega reda, je to prikazal s simbolično uničenimi rodbinskimi vezmi.

Shakespeare je izrazil in močno poudaril splošno gledanje, da je popolni kaos nujna posledica zloma hierarhičnega reda. V Koriolanu. Kaj Marej grozi nezadovoljnim rimskim meščanom:

»Po vseh trgih vpijete
na naš senat, On vas poleg bogov
edini v strahu še drži, da se
med sabo ne požrete.

(Koriol. I. 1.)

To pojmovanje tvori tudi miselno osnovo drame v Kralju Learu.

V Kralju Learu so vse vezi, ki jih teorija o hierarhičnem redu smatra kot bistvene za družabni red — v razkroju. Zvestobe podanikov do kralja, otroške do staršev, žene do moža, služabnika do gospodarja ni več. Edmund, Goneril, Regan, Cornwall in Oswald niso več človeški, temveč predstavljajo kaotične sile, ki so se sprostile. V nasprotju z njimi so Edgar in Kordelija, zvesta otroka, ter Kent in norec, zvesta služabnika. Podkupljivi vojvoda Burgundski je nasprotje plemenitega francoskega kralja. Hudobneži delajo krivico tistim, ki so jim storili dobro, dobri pa ostanejo zvesti tistim, ki so z njimi kruto in krivično ravnali.

»Kakršni ljudje, takšen čas« modruje Edmund. Glowcestru se zdi vedenje posameznikov značilno za splošen propad družbenega reda:

»Ljubezen se ohladi, prijateljstvo se razruši, bratje se spro; v mestih upor, po deželah razdor; v palačah izdajstvo in vez raztrgana med sinom in očetom. Pri tem mojem pobalinu se je uresničilo prerokovanje; tukaj je sin zoper očeta; kralj je zatajil prirodu, tu je oče zoper dete. Preživeli smo najboljše svojih časov; spletke, licemerstvo, izdajstvo in vse pogubne zoprnosti nas vznemirjajo, preganjajo do groba«.

(L. I. 2.)

Edmund se norčuje iz njegovih besed in ironično napoveduje vsebino igre:

»Povem ti: na nesrečo res nastopajo učinki, o katerih je pisano. Neprirodnost med otrokom in starši; smrt, lakota, zrušitev starih prijateljstev; razdor v državi, grožnje in klevete zoper kralja in plemstvo; neupravičena nezaupnost; izganjanje prijateljev, izgredi čet, ločitve med zakonci in kaj vem kaj še«.

(L. I. -2)

Strastem, ki trgajo »malj človeški svet« odgovarja besnenje naravnih elementov, ki groze »razbliniti zemeljsko debelo oblo, razbiti prirodne tvore vseh teh, ki nehvaležnega rode človeka«.

Analogija med družbenim redom in makrokozmom, redom vesoljstva na eni strani in mikrokozmom »malim človeškim svetom« na drugi strani, je osnovne važnosti za teorijo »stopnje«. Shakespeare v »Learu« ni ustvaril samo tragedije dveh družin, temveč vse civilizacije.

Med zlimi značaji je Edmund zgled odrskega macchiavellijanca, najskrbneje očrtan. Goneril in Regan sta zločesti po svoji naravi, Edmund pa svoje dejanja miselno utemelji. Nezakonski sin je, ki je prišel »nekam vsiljivo na svet, preden je bil pozvan«, prav kot se je meščanstvo porodilo iz fevdalne družbe. Njegovo nezakonstvo ga odtujaše družbi, kateri se hoče zato maščevati. Kot Rihard III., ki je bil zaradi svoje pohabljenosti iz družbe izločen, je brezbrizen do družinskih vezi. Očeta in brata smatra samo za oviri na svoji življenjski poti, oviri, ki ju je treba odstraniti. Glede sredstev ni izbirčen, samo da pride do zemlje, ki mu je simbol bogastva in moči, do katere ne more zaradi »muke običajca«.

»Če rojsivo ne, pa misel mi lokava,
nakloni knežjo čast in knežja prava«.

(L. I-2)

Pohlep po zemlji, pridobljeni na kakršenkoli način je bil značilen za meščanstvo v času Jakoba I.

Druga lastnost, ki jo ima Edmund v smislu vulgarno pojmovanega macchiavellizma, je njegov skeptični odnos do nadnaravnega. Posmehuje se veri, vplivu zvezde na človeško usodo, ki so jo sodobniki smatrali za del »božjega reda«. »Bil bi, kar sem, najsi bi se bila najbolj deviška zvezda na obzorju bleščala nad mojim nezakonskim rojstvom«. V tem je Edmund predstavnik znanstvenega racionalizma, ki se je pojavil po zlomu Ptolemejskega sistema. V igri »Konec dober, vse dobro« pripominja Shakespeare da »nam filozofi izpreminjajo znane, vsakdanje stvari v nadnaravne, nerazumljive«. Marlowe, ki se je ukvarjal tudi z astronomijo in matematiko, je bil zgled za tako »filozofsko osebo« v realnem življenju. Zdelo se je, da Kopernikova teorija ograža družbeni red. Ko nekdo v Chapmanovem delu »Busoy d'Amboise« hoče izraziti, da je ves moralni svet v razsulu, vzklikne:

»Sedaj je res, zemlja se suče in
nebo stoji«.

Slovito mesto v Donne-jevi »Anatomiji sveta« kaže na intimno zvezo, katero so domnevali konservativci med Kopernikovo astronomijo in individualizmom o družbenih odnosih:

»Nova filozofija o vsem dvomi,
princ, podanik, oče, sin...
pozabljene so stvari.

V kralju Learu je opisan svet, v katerem so »princ, podanik, oče, sin« — pozabljene stvari.

V zvezi z zgoraj navedenimi odnosi Shakespeare uporablja nič manj kot 40krat, kot je ugotovil G. H. Harrison — besede »narava«, »naraven« in »nenaraven«. Lear pojmuje naravni zakon v smislu hierarhične teorije.

Kaj narava terja
prav dobro veš in ljubezni
otroške, vljudnosti, čut hvaležnosti, (Lear II-4)

Pripravljen je razdeliti kraljestvo med hčere, kot to »priroda tirja po zaslugi«. Ko misli, da ga Kordelija ne ljubi, jo označi kot »nevrednico, ki jo poznati je skoraj sram prirodo«. Gloucester se pritožuje, da kralj »stopa iz tira prirode«. Ko Gloucestru Edmund natveze, da mu Edgar sreže po življenju, vzklikne: »Neprirodni, zaničevanja vredni malopridnež!

Lear naziva Gonerilo in Regan »nenaravna stvora«. Samo Kordelija »odreši naravo splošnega prekletstva«.

»Ali je kje sila v prirodi, ki bi
ustvarila tako trdo srce«.

se vprašuje Lear, Odgovor na to nam poda Shakespeare v filozofiji Edmunda, ki je bil rojen »v bodri tajnosti prirode«.

»Priroda, ti si mi boginja, Vezan
edino sem na zakon tvoj«.

je njegova vera. Njemu naravni zakon ne pomeni hierarhične teorije, »stopnje«, temveč zmago najjačjega v borbi za obstoj. Zakaj naj bi mu »muke običaja« zapirale pot do blagostanja? Kar se tiče »naravne« zvestobe je mnenja:

»Ko stari izginejo se mladim pot odpre«.

V tem sporu med dvema nazoroma, fevdalnim hierarhičnim pojmovanjem na eni strani in meščanskim individualizmom na drugi strani leži bistvo »Kralja Leara«. V svojih zgodnjih igrah je Shakespeare izrazil energijo in optimizem mladega meščanskega razreda; sedaj se pa z odporom odvrča od posledic divjega individualizma. Dve stoletji pred Marksom je že predvideval negativno, destruktivno stran kapitalizma.

Individualizem Shakespeare prikazuje v podobi ljudi, ki »se mesarijo kot zver«. Bradley je že davno opozoril na to, kako pogosto Shakespeare v Learu uporablja primere z zvermi. Goneril je »ostudni zmaj«, z »voljčjim obrazom«. Ona in Regan sta »tigri, ne hčeri«. Nehvaležnost je grše kot »morska zver«, in imeti nehvaležnega otroka je hujše kot »ugriz kače«. Nezadržana pohota je prav tako naravna kot besni pohlep:

Saj dela ga stržek, mušica
zlata pa snubi vpricho mene«.

Ženske so pohotnejše od dihurja in vročekrvne kobile«. Človek je »prašič po lenobi, lisjak v tatvinah, volk po požrešnosti, pes po steklosti, lev po pohlepnosti«. Na sličen način uporablja Jonson imena živali simbolično: Imena oseb — Volpone, Voltore, Corbaccio, Corvino — ustrezajo njihovim naravam. Tema Volpone-ja je v bistvu sorodna Kralju Learu. Tudi pri Jonsonu je zlato močnejše od naravnih vezi. Zaradi denarja je Corvino pripravljen onečastiti svojo ženo, Corbaccio razdediniti svojega sina. Celotna družba, ne izvzemši sodnika, ki sodi, je podkupljiva.

Slike kaosa, ko ljudje žro drug drugega, dopolnjuje izjava vojvode Albanskega v Learu:

»Bo še tako,
da samo razmesari se človeštvo,
nalik pekla pošastike

(Lear IV-2)

Toda, kar je v prejšnjih igrah Shakespeare predstavil zgolj kot možnost, je v Learu uresničeno. Osnova za to so bili sočasni dogodki. Leta 1607, leto za tem, ko je bil Lear napisan, se je kmetско prebivalstvo Midlanda uprlo proti ograjevanju občinske zemlje. Odmev tega upora prebivalstva lahko zasledimo v igrah, ki jih je Shakespeare napisal 1607 in v naslednjih letih, kot na primer v naslednji pritožbi rimskih meščanov v Koriolanu:

»Skrbe za nas! Prav res da! Še nikoli niso skrbeli za nas: gledajo, kako stradamo, njihove kašče pa so nabite z žitom; delajo ukrepe zoper oderuštvo, da podpirajo oderuhe; vsak dan preklečejo kako pametno postavo zoper bogatine in vsak dan si izmislijo ostrejšo odredbo, da ukle-

pajo in zatirajo reveže. Če nas vojna ne požre, nas požre senat: to je vsa njihova ljubezen do nas.

Pogovor ribičev v »Periklu« se očitno nanaša na prilike, v katerih se je znašlo kmečko prebivalstvo zaradi »ograjevanja«

3. ribič: Mojster, kako neki žive ribe v morju?

1. ribič: No, prav tako kot ljudje na suhem; velike žro male; naše bogate skopuhe bi primerjal s kitom, ki žre to, kar je manjšega od njega, ki preganja male ribe, končno jih pa kar vse po vrsti pogoltni: poznal sem take kite na suhem, ki niso imeli dovolj, dokler niso pogoltnili cele fare, s cerkvijo, zvonikom in zvonovi vred.

Čeprav to mesto verjetno ni napisal Shakespeare, je vendar zanimivo zaradi tega, ker nas spomni na kruto realnost, ki je v ozadju navidez fantastične zgodbe o Kralju Learu.

V Learu Shakespeare na več mestih omenja potepuha, ki so se klatili po deželi — v takega potepuha se preobleče Edgar, da se skrrije pred zasledovanjem — in to nam kaže, da je Shakespeare imel pred očmi socialne posledice »ograditev«, ko je pisal Leara. Žrtve »ograditev« so bile podvržene »krutim predpisom o zatiranju siromakov. »Ubogega Toma bičajo z njive na njivo potiskajo v hlad in zapirajo.« Kaj pa je bilo s plemiči, ki so povzročali vso to bedo? Igrali so hkratu vlogo mirovnih sodnikov, obsojali klateže na šibe, proti ogradam pa niso ukrenili ničesar. Lear v svoji blaznosti takole izrazi ljudsko sodbo:

»Človek lahko vidi brez oči, kaj se godi po svetu. — Glej z ušesi: glej kako se tamle sodnik zadira na ubogega tatu. Čuj — samo med nama. Premeni prostor in kje je sodnik, kje je tat?«

»Spod krp se kažejo najmajše hibe,
plašč skrrije vse. Udelaj greh v zlato,
in močna ost pravice se odkrhne;
zavij ga v cunjo, z bilko jo predere pritlikavec.

(Lear IV-6)

Shakespeare je prišel do zaključka, da je pravica samo orodje v razrednem boju.

Kako si zamišlja Shakespeare rešitev družbe, v kateri vladajo take prilike? Često so že opozorili na to, da se nobena od njegovih tragedij ne konča brez žarka upanja. Čeprav junak sam pade, njega vredni nasledniki nadaljujejo borbo. Grof Albanski in Edgar podedujeta po Learu žezlo, ki pade staremu kralju iz rok. V virih, ki jih je uporabil Shakespeare, v Holinshedu in stari igri o Learu, kralj ne umre, temveč mu Kordelija pomaga nazaj na prestol. Zdi se, kot da je s tragičnim koncem Shakespeare hotel na eni strani pokazati vso kruto brezobzirnost družbenih sil, po drugi strani pa naglasiti, da je zlo preveč ukoreninjeno, da bi zadostoval povratek na staro pot. Meščanska družba, ki je zgrajena na individualizmu, je preveč brezobzirna, da bi se mogla vzdržati — fevdalna družba, zgrajena na hierarhičnem redu, je pa že mrtva. Kaj nam potem ostane?

Na to vprašanje Shakespeare v Learu ni mogel odgovoriti in upravičen je dvom, če si je sploh lahko zamislil rešitev. Na dveh mestih v Learu najdemo namig na rešitev problema: prvo je Learov izbruh v pustinji, ko ga je trpljenje naučilo sočustvovati s siromaki:

»Ubožci goli, koder koli ste,
 v divjanju groznem te brezsrčne vihre,
 kako li golo glavo, suhe ude,
 naj branijo raztrgane vam krpe
 vremena takega? Premalo pazil
 sem prej na to. Razkošje, pij zdravilo
 in trpi, kar trpe ti siromaki,
 natresi svojega jim preobilja,
 da Bog se jim bo zdel pravičnejši.«

(Lear, III. dej, - 3. pr.)

Podobno temu vzkligne grof Gloucester, ko se znajde v sličnih okoliščinah in ga mora voditi berač:

»Na ta možnjič, ti, ki neba nadloge,
 tako tepo te: da sem beden jaz;
 naj bodi v srečo tebi. Prav bogovi!
 Naj mož nasladen, samopaš, ki kroji
 zakone sam si vaše, ki ne vidi,
 ker nima čuta, moč spozna brž vašo.
 Tako delitev naj bi umerjala
 obilje, pa bi vsakdo dosti imel.«

(Lear, IV. - 1)

Sklepati iz teh mest, da je Shakespeare postal nekak socialist bi bilo seveda nesmiselno. Misli socializma in demokracije je predstavljal leta 1606. mala peščica apokaliptičnih mistikov. V angleški politiki se te ideje pojavijo šele 40 let kasneje. Shakespeareovi nazori o demokraciji se od leta 1592, ko je pisal Henrika VI. in v njem predstavil upornika Jacka Cade-ja, pa do leta 1608, ko je napisal Coriolana, niso mnogo izpremenili. Zanj je edina rešitev — revolucija od zgoraj, moralna revolucija posedujočih razredov, do katere naj bi jih dovedlo spoznanje. Vse kar je vrednega na teoriji »stopnje«, občutek vzajemne odgovornosti med posameznimi razredi, naj bi se uveljavilo spet, vendar na višji ravni.

To razlago kralja Leara potrjujejo misli, ki jih je razvijal Shakespeare v kasnejših delih. V njih ne išče političnega ali socialnega programa, temveč hoče ugotoviti vrednote, na katerih naj bi bila zgrajena nova družba. Zato se povrne spet k vprašanju družine. V kralju Learu je zlom družine postal simbol družbe v razkroju. V Coriolanu pa družinska zvestoba glavnega junaka reši Rim, ki mu državljanska vojna preti s popolnim uničenjem. Perikles, Cymbeline, Zimska pravljica in Vihar se vsi končajo s spravo med družinskimi člani in odpuščanjem v družinah, ki so jih razcepili izdajstvo, sumničenje, pohlep, slavoželjnost in zavist.

Mladi rod — Marina, Imogena in Postumus, Guiderius in Arviragus, Florizel in Perdita, Ferdinand in Miranda — stopajo v novo življenje, potem ko so zmagali nad zablodami in zločini starejših.

Medtem ko je Shakespeare pisal te igre, se je mnogim vzbudilo npanje v novo življenje v novo odkritem svetu onstran Atlantika. Stoletje pred Shakespeareom je Moore prišel do istega zaključka kot Shakespeare, — »če pomislim in pretehtam v duhu vse te države, ki nastajajo danes vsepovsod, ne morem, pri Bogu, opaziti nič drugega, kot neko zaroto bogatašev, ki si kopičijo blago z izgovorom, da skrbе in delajo za državo« in postavil svojo »Utopijo« med domačini v Južni Ameriki, medtem ko je Montaigne naslikal idilično sliko »plemenitega divjaka« v svojem eseju

»O kanibalih«. V letu 1608, ko so v Midlandu izbruhnili upori zaradi ograjevanja zemlje, je nastala prva ameriška kolonija Virginija. Obubožani plemiči, izgnani kmetje, preganjani Puritanci in katoliki so vsi upali, da najdejo v novem svetu to, kar jim je stari odrekel.

V »Viharju« najdemo družinski problem v zvezi s spomini na Montaignejev esej poročil o novih naseljencih v Virginiji in »burnih Bermudih«. Tu slika Shakespeare »plemeniti novi svet«, ki mu vlada modrec pravi kralj-filozof. Naravne sile obvlada, saj mu je po pravici zaupana moč, ki je ne bo zlorabil. V Gonzalovi sliki Utopije Shakespeare skoraj dobesedno sledi Montaigne-ju:

»Narava bi dajala vse za splošnost
brez znoja in truda: izdajalstvo, kraja,
meč, kopje, nož, top, vsakršno orožje
odpravljeno; narava bi rodila
od sebe na prebitek vsega obilja,
da bi se hranil moj nedolžni rod«.

(Vihar, II-1)

Za trenutek Shakespeare zagleda pred seboj rešitev nasprotij, ki sta jih ustvarili zasebna lastnina in država, v odpravi obeh. Toda vizija spet izgine:

»zapuščen sem od duhov, čar
je zgubljen.«

(Vihar, Epilog)

Dandanes obvlada človek naravo celo bolj kot jo je mogel Prospero s svojimi čari, s pravo uporabo te moči nad naravo si lahko ustvari temelj, na katerem se Gonzalov privid izpremeni v realnost.

GOSTOVANJE LJUBLJANSKE DRAME V GLEDALIŠČU A. RISTORI V KOPRU

Primorski dnevnik 28. maja 1949.

»Lacka in Krefle« je režiral Franc Žižek s počasi se prožečo dinamičnostjo, smiselno je dramo pravilno dojel ter ji dal krepko in enotno patino.

Starega Krefla je igral Lojze Potokar, ki ga je naše občinstvo spoznalo kot odličnega igralca v prvem slovenskem filmu »Na svoji zemlji«, kjer je igral pogumnega partizana Sovo. Lojze Potokar je močan karakterni igralec, ki oblikuje instinktivno ter je zmožen velike dramatične dinamike in toplega čustvovanja. Z Jurom Kreflom je postavil monumentalen lik trdega štajerskega kmeta. Sina Frančka je igral Stane Potokar s pravilno karakterizacijo tega spočetka kolebajočega značaja, ki se naposed vendarle odloči za močno dejanje. Vladoša Simčičeva in Alenka Svetelova sta krepko izoblikovali nasprotujoče si karakterje Kreflovih hčera. Blokfirerja Vilčnika je ustvaril Milan Skrbinšek, ki se ga naše občinstvo, kolikor ga je starejšega, še živo spominja izpred 30 leti, ko je bil v tržaškem Slovenskem gledališču vodja, režiser in igralec. Šanto, gestapovskega konfidenta in ovaduha, je igral Maks Furijan z dobro karakterizacijo te dvolične osebe, ne da bi se mu poznalo, da je šele zadnji čas vskočil v igro. Dober tip je postavil Bojan Peček s stricem Janžo, Ruša Bojčeva pa je podala krepak lik Kreflove dekle Treze. Učinkovit je bil Jože Lončina v svojem nastopu kot Nemeč.

Igra, ki je bila večini gledalcev razumljivejša od »Krajnskih komedijantov«, ki zahtevajo večjo zgodovinsko in literarno pripravo, je doživela prodoren uspeh.

Primorski dnevnik 27. maja 1949.

Kljub opustitvi prejšnjega tolmačenja so dosegli »Krajnski komedijanti« v Kopru velik uspeh. To pa predvsem zaradi prvorazredne izvedbe, igre, režije, razkošne inscenacije (inž. Franz) in bogastva kostumov, ki jih je izdelala ljubljanska gledališka krojačnica pod vodstvom Novaka in Galetove in po osnutku Jarčeve in Krefta.

Režijo je vodil avtor sam. O njej bi omenil samo to, da se je popolnoma zrla z vsebino komedije in da je bil potek dejanja igrivo prirodni.

Kaj naj rečem o igralcih, asih ljubljanske Drame, ki so se zdaj prvič predstavili koprskemu in deloma tudi tržaškemu občinstvu, ki je prihitelo gledat predstavnike centralnega slovenskega gledališča? Levar je bil čudovit baron Žiga Cojz, ki ga muči putika, ki je pravi »galantuomo« svojega časa, a ki je z vso dušo vnet za razvoj in razcvit svoje preljube kranjščine. — Zlati Gjungenac, ki je tokrat iz Opere priskočila Drami na pomoč, ni manjkalo ničesar; bila je »ena zares lepa laška pevkinja«, kot zahteva od nje avtor. Levarjeva kot Micka in Sever kot Matiček sta bila par, da ju je bilo veselje gledati. Slavko Jan je igral Antona Linharta z notranjim ognjem in zunanjo umerjenostjo v svoj visoki cilj zaverovanega, skoraj fanatičnega moža, Mira Danilova je dala Linhartovki očarljivost koketne, a v srcu dobre in plemenite žene.

Razpisati bi se moral o vsakem igralcu posebej, kajti vsakdo je postavil čudovito zaokrožen karakterni lik na oder. Toda v okviru tega sumaričnega poročila se moram nujno omejiti. Videli smo Miklavca kot mladega Vodnika, Koviča kot Jurja Japlja, Drenovca kot grofa Hohenwarta, Pečka kot škofa Brigida, Cesarja kot dr. Mraka, Šaričevo kot gospo Garzarollijevo, Česnika kot Desselbrunnerja, Jožeta Zupana kot dr. Pillerja, Brezigarja kot dr. Repiča, Staneta Potokarja kot zdravnika Makovca. Izredno zabaven komičen par sta bila Drago Zupan kot direktor italijanske igralske kompanije in Kraljeva kot primadona in njegova žena.

Primorski dnevnik 28. maja 1949.

Režiser dr. Branko Gavella in inscenator Vladimir Žedrinski sta z igralci in z vsemi sodelujočimi vred postavila na oder komedijo Gribojedova z veliko umetniško in stilno dovršenostjo. Predstava je bila kot celota harmonično zaokrožena in igralsko na višku.

Vsak igralski lik je bil mojstrovina zase. Kdor pozna na pr. italijanski teater, se bo čudil, da so v komediji Gribojedova igrali majhne in epizodne vloge naši najboljši gledalški umetniki. In kakšni liki so bili to! Nekateri izmed njih so imeli komaj po dva ali tri stavke teksta, asi imel ob koncu občutek, kot da si jih imel ves večer pred očmi. Marija Vera, Nablocka, Šaričeva, Kraljeva, Levar, Gregorin, Peček, Miklavc, Škedl in šestero knežev: Vladoša Šimčičeva, Vida Levstikova, Tina Leonova, Ivanka Mežanova, Alenka Svetelova in Draga Ahačičeva so s celo plejado drugih igralcev ustvarili nepozabne like v besedi, kretnji in stilu carske ruske družbe pred 125 leti.

Famusova je izdelal Stane Sever v enega od onih svojih čudovitih karakterjev, kakršnih nam je že ustvaril celo vrsto in s katerimi je postal eden izmed najbolj mnogostranskih stebrov z umetniškimi oseb-

W. Shakespeare: KRALJ LEAR — Režija: dr. B. Gavella



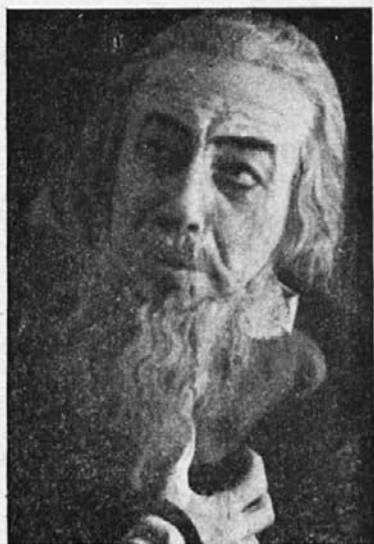
I. Levar (Lear, kralj britanski)



VI. Skrbinšek (Norec)



St. Sever (Edgar)



M. Skrbinšek (Grof Gloucester)



M. Saričeva (Regan)



M. Danilova (Goneril)



A. Levarjeva (Kordelija)



D. Bitenc (Edmund)

nostni bogate ljubljanske Drame. Kdor ga je videl v filmu »Na svoji zemlji«, kot Matička v »Krajskih komedijantih« in kot Famusova v »Gorje pametnemu«, si bo mogel ustvariti približno predstavo o razsežnosti in karakterni mnogostranosti njegove igralske nadarjenosti. Čackega je igral Slavko Jan z ognjevitostjo vročega resnicoljuba, ki si je kot nekakšen drugi Hamlet postavil za nalogo, postaviti stvari v gnili človeški družbi na njihovo pravo mesto. Čudovita je bila Ančka Levarjeva kot Sofija Pavlova in z njo na isti višini je bila Vida Juvanova kot Liza. Demeter Bitenc je dal Molčalinu vse potrebne atribute podlega stremuha in lizuna. Imeniten je bil Janez Cesar kot polkovnik Skalozub.

(Pr. dn. 28. maja)

Klasična ruska komedija je našla tudi v Kopru svoje ljubitelje in je povsem očarala številno občinstvo.

Vladimir Bartol

GOSTOVANJE LJUBLJANSKE DRAME V BEOGRADU

Politika 7. julija 1949.

... Ljubljanska predstava »Hlapcev« je ogromen korak naprej v tolmačenju Cankarja... Režiser Slavko Jan in umetniki ljubljanske drame so uspeli oživetiti optimistični smisel »Hlapcev« na odru in ga prenesti na občinstvo... Režiser Branko Gavella (»Gorje pametnemu«) je vnesel s svojo predstavo umetnost starega odrskega mojstra, ki dobro pozna zakone gledališča in ki zna biti zanimiv... V pogledu ansambla je bila ljubljanska drama za nas vse, doživetje. Tu se v resnici lahko govori o ansamblu. Videli smo izdelano, izenačeno celoto, v kateri posameznik ne glede na velikost vloge, pozitivno ustvarja in doprinaša splošnemu vtisu. Gledana iz perspektive tega, za gledališče najvažnejšega činitelja, zavzema ljubljanska drama pri nas posebno mesto. Tudi individualni talenti so zelo izraziti. Starejša generacija z Marijo Vero, Marijo Nablocko, Ivanom Levarjem, Milanom Skrbiniškom, srednja z Vido Juvanovo, Miro Danilovo, Slavkom Janom, Janezom Cesarjem, Pavlom Kovičem, Franom Lipahom, Vladimirjem Skrbiniškom in mlajša z Ančko Levarjevo in Stanetom Severjem — predstavljajo skupaj z vsemi svojimi ostalimi tovariši, tudi najmlajšimi, ki smo jih spoznali na gostovanju, umetnike, katerih kreacije se ne pozabljajo lahko. Igralci kot Stane Sever, ki je z velikim bogastvom doživljanja in z nenadkriljivo sugestivnostjo tolmačil Jermana v »Hlapcih« in z presenetljivo čudovito sposobnostjo za notranje in zunanje transformiranje vloge Famusova v komediji »Gorje pametnemu«, dajejo nove, še lepše perspektive jugoslovanski gledališki umetnosti.

M. Djoković

Književne novine 12. julija 1949.

Gostovanje ljubljanske Drame v Beogradu od 1. do 3. julija s Cankarjevo komedijo »Hlapci« in s komedijo A. S. Gribojedova »Gorje pametnemu« ni bilo zgolj ena izmed manifestacij, povezanosti nacionalnih kultur narodov socialistične Jugoslavije, ena izmed republiških izmenjav umetniških ustvaritev in izkušenj, ki so praksa naše kulturne politike. To gostovanje je s kvaliteto rezultatov postalo kulturni dogodek splošnega jugoslovanskega pomena. Pridobitve, do katerih se je povzpela ljubljanska drama v slovenskem okviru, so se pokazale tudi izven tega ožjega okvira

v glavnem mestu FLRJ kot velike pridobitve, kot uspeh jugoslovanskega gledališča. Uprizoritev Cankarjevih »Hlapcev« lahko velja po približanju k resničnemu odrskemu realizmu ostalim gledališčem Jugoslavije za nauk in izpodbudo.

Razen tega se je ansambel ljubljanske Drame na odru beograjskega Narodnega gledališča uveljavil kot harmočno enoten, visoko discipliniran in vigran ansambel, ki ni zgolj zbor igralskih talentov, sposobnih, da se vžive v tekst, da like transformirajo, kreirajo in ustvarjajo aдекватne odnose na odru, marveč kot umetniško telo, ki je v celoti kvaliteta.

Poudarjajoč, da je režija Slavka Jana zvesta avtorju, da je uprizoritev zgrajena na tistih naprednih izhodiščih, s katerimi zdaj določamo vrednost umetniške veličine in družbenega pomena Cankarjevega dela.

Biti zvest avtorju v »Hlapcih« je tembolj umestno, kar je bila prava drama tisto Cankarjevo delo, ki so ga pred vojno ne le v naši publicistiki, marveč tudi na našem odru najmanj razumeli, in ki so ga najbolj samovoljno tolmačili. V prvem delu drame so bili satirični elementi izoblikovani do tiste skrajne meje, kjer se že začenja neresna farsa; le-ta pa se je v drugem delu nenadoma spremenila v tragedijo.

Poudariti je treba, da v uprizoritvi ni nepotrebnega šaržiranja likov, niti patetičnosti v govoru in kretnjah. Liki so individualizirani tja do govora, replike ustrezajo prav tistim osebnostim, ki so ustvarjene na odru na podlagi Cankarjevoga teksta.

Prepričljivo je prikazano prvo dejanje, ko vaška inteligenca pričakuje izid volitev in ko se breznačelni liberalci ponižajo do klečeplazenja, ko zvedo, da so v okraju zmagali klerikalci, čeprav so v vasi zmagali liberalci z enim glasom večine. Na odru ti liki niso bili groteskne figure, marveč so bili prepričljivi, pa najsibo to oholi liberalec Komar (Pavle Kovič), ali pa pod pritiskom reakcije strti Hvastja (Fran Lipah), ki po zmagi klerikalcev zahteva, naj ga Komar na kolenih prosi odpuščenja, in to doseže. Drugo dejanje, ki bi lahko bilo zaradi hlapčevskega klečeplazenja »liberalnih« učiteljev pred župnikom in Hvastjo karikaturalno, ni postalo takšno, ker so bili liki in odnosi prepričljivo zgrajeni.

(Konec prih.)

Popravek! V 2. številki »Gledališkega lista« so se na 34. in 35. strani v statističnem pregledu dela v sezoni 1948/49 vrinile nekatere napake, ki jih na tem mestu popravljamo. Pravilni podatki so sledeči: Krajski komedijanti — 21.088 gledalcev, Hlapci — 20.272 gledalcev, Bela krizantema — 615 gledalcev. Skupno število gledalcev je 132.478 (ne 132.380 — na str. 32).

Drenovec Lojze — 4 vloge, 3 lanske vloge, 2 vskoka; Bojc Ruša — 3 vloge, 3 lanske vloge, 1 vzp. študij; Boltar Mileva — 1 vloga, 1 lanska vloga — 21 predstav; Tiran Vladoša — 3 vloge, 1 lanska vloga, 1 alternacija, 1 lanska alternacija — 87 predstav.

Cena Gledališkega lista din 10.—

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Juš Kozak. — Urednik: Ivan Jerman.
Tiskarna Slovenskega poročevalca. — Vsi v Ljubljani.