



Po *Macbethu* Williama Shakespeara
v prevodu Srečka Fišerja

KLIČI

M L A D I S K O
1 9 | 2 0
6 4 • S E Z O N A

2019/20

ZA

MACBETHA

REŽIJER: Matjaž Pograjc

Sezona 2019/2020

Uprizoritev 5

- 2 Kazalo
- 3 Zasedba
- 4 Režiserjeva beseda
- 6 Klemen Markovčič:
Škotska igra v času in kraju
- 8 Aljoša Lovrić Krapež:
(So)igralec
- 10 Sašo Jerše:
spréga -e ž (ê)
- 14 Tina Malič:
Macbeth : Mac Bethad
- 15 Iz Holinshedove kronike
- 18 Dosedanje uprizoritve Shakespeara v
Slovenskem mladinskem gledališču

Ključni M za Macbetha

Po *Macbethu* Williama Shakespeara
v prevodu Srečka Fišerja

Igrajo:

Macbeth: Jurij Drevenšek k. g.
Lady Macbeth: Klara Kastelec k. g.
Duncan, Prvi vojak: Blaž Šef
Malcolm, Častnik: Matija Vastl
Banquo, Drugi vojak: Željko Hrs
Macduff: Matej Recer
Prva vešča: Ivan Peternelj
Druga vešča: Janja Majzelj
Tretja vešča: Daša Doberšek
Macbend: Tibor Mihelič Syed k. g. (baskitara, ukulela, drumlja, generator ritma, tolkala, digitalna zvočila), Matej Recer (pianino, klaviature, harmonika), Jurij Drevenšek (električna kitara), Matija Vastl (trobenta, zvočila)
Natakarja: Dare Kragelj k. g., Gašper Tesner k. g./Urša Červ k. g.

Zamisel: Klara Kastelec, Matjaž Pograjc

Režija in scenografija: Matjaž Pograjc

Asistenca režije: Klemen Markovčič

Asistenca scenografije in rekviziti:

Sandi Mikluš, Ana Pavšek

Dramaturgija: Aljoša Lovrić Krapež

Glasba: Tibor Mihelič Syed

Glasbeni aranžmaji: Diego Barrios

Ross, Jurij Drevenšek, Tibor Mihelič

Syed, Matej Recer, Matija Vastl

Korepetitor: Diego Barrios Ross

Kostumografija: Inês Torcato v sodelovanju

z Matjažem Pograjcem na podlagi njene

jesensko-zimske kolekcije 2019/2020

Lektorica: Mateja Dermelj

Asistentka lektorice: Kristina Mihelj

Lektorica za portugalsščino: Klara Kastelec

Gib: Ivan Peternelj

Oblikovanje svetlobe: Matjaž

Pograjc, Matjaž Brišar

Oblikovanje zvoka: Marijan Sajovic

Oblikovanje maske: Nathalie Horvat

Vodja predstave: Gašper Tesner/Urša Červ

V predstavi smo uporabili sonete 55, 66 in 141 Williama Shakespeara v prevodu Janeza Menarta in 119 v prevodu Srečka Fišerja.

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Gardoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat
Rekviziter: Dare Kragelj
Odrski mojster: Boris Prevec
Odrski delavci: Tadej Čaušević, Valerij Jeraj, Tine Mazalović, Mitja Strašek
Ključavničar: Sandi Mikluš
Mizar: Boštjan Kljakič Kim
Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča
Ekonom: Ivan Šikora
Čistilki: Ljubica Letić, Zdenka Žigman

Premiera: 28. 2. 2020, spodnja dvorana
Slovenskega mladinskega gledališča

Zakaj postavljati *Macbetha*, ko pa so jih odigrali že nešteto in že neštetokrat razpravljali o tem, kaj je hotel angleški bard z njim povedati? Svoje mu je pozneje pritaknil še nemški levičarski intelektualec in zadevo zapletel v gordijski vozle večne dileme o tem, kako naslikati opustelo, deževno in vetrovno pokrajino, praznino in tihoto prizorišč ter klavrnost obstranskih likov, ki jim kraljujejo osrednji junak in predvsem krvava junakinja, ostra telesna izraznost, fatalistična karakternost in trdost sprevrženih razrednih odnosov, živalska spolnost, lažna morala in lomljenje kosti dušam. A kdor lomi kosti, lomi tudi svoje srce, in za to ni močnejše osti, kot so petje, glasba in nekaj na noter obrnjenih razbitih verzov velikega barda. Pa že skupaj z veščami ob spremljavi kitare, ritem mašine, *roland looperja* in grmenja morja ob klifih portugalske obale zatuliš v luno, medtem ko sediš v temačnem baru, kjer ti delajo družbo samo miza, nekaj stolov, crkujoča sveča, kozarec rdečega vina in deset igralcev, ki pripovedujejo zgodbo o *Macbethu* in njegovi hudičevki – v odgovor na začetno vprašanje in na vprašanje, kako da se ponoči ob polni luni ne obesiš na prvo vejo ali pa, še rajši, ne obesiš koga drugega. Tako je lažje in duši bolj koristno, svetu pa v ravnilo, kajti če je ta že s tečajev, naj se čim prej prevrne, da bomo lahko začeli znova in našli ustreznejše koordinate za svoja hrepenenja.

Matjaž Pograjc



Klara Kastelec, Jurij Drevenšek



Škotska igra v času in kraju

Zapis je nastal kot premislek ob spremljanju nastajanja nove uprizoritve Shakespearove *škotske igre*. Deloma se dotika njenih izhodišč, sicer pa jo postavlja v kontekst časa, kraja in predvsem mlade generacije, ki jo bo doživljala iz dvorane. Premislek o nagovoru in sporočilu torej, ki sicer zadeva mlado občinstvo, v resnici pa je transgeneracijski.

Ko se na repertoarju gledališč znajdejo kanonski avtorji in njihova dramatika, vedno nastanejo precejšnja pričakovanja, kaj bo prineslo novo izvedbeno branje. V ta kontekst gotovo prvi sodi prav Shakespeare s svojo dramatiko, neusahljivim virom vselej novih interpretacij, ki zrcalijo sočasnost. Njegova temna in krvava *škotska igra* pa se v primerjavi z nepojmljivimi grozotami 20. in družbenim stanjem 21. stoletja z vso svojo gledališko vraževernostjo ne zdi več tako zelo zavratna. Prej nasprotno. Prav zato smo gotovo že pripravljeni na to, da v takšni dramatiki ne iščemo zgolj vsakokratne aktualizacije nečesa, kar je v vzporednih časovnih svetovih sicer še vedno tu, dejansko pa 409 let pred ali za nami, pač pa je čas, da presežemo to raven in v teh delih najdemo nago-

vore še neodkritih vsebinskih tančin, širše razmisleke in kontekstualizacijo. Še posebno ker to dramatiko ves čas prevodno posodabljam – tak je tudi prevod Srečka Fišerja – in z njimi sledimo gibkosti časa.

Gledališče, ki pridevnik mladinsko nosi v svojem nazivu, že imperativno nagovarja tudi mlade odrasle, torej pripadnike generacije Z. Inteligenčni količnik teh gledalcev je višji od tistega prejšnjih generacij, kar se pripisuje kulturnemu in generacijskemu prenosu, zanje je podoba pred besedo, so izrazito samostojni, njihovi »učitelji« so *youtuberji*. Značilna večopravilnost jim »omogoča«, da hkrati gledajo serijo, preverjajo ekran, pišejo nov dokument in se pogovarjajo po WhatsAppu. Imajo precej šibko koncentracijo, zato je zanje najučinkovitejša komunikacija na Instagramu, Snapchatu in drugih sorodnih omrežjih – največ en stavek. Seveda gre za splošne generacijske obrise, ki jih ne gre pripisati vsakemu posamezniku, gotovo pa orišejo profil in percepcijo mladega gledalca, ki bo spremljal in morda tudi prvič spoznal Shakespearovo *škotsko igro*.

Človekovo današnje dožemanje je torej, očitno zaradi vseh informacijskih dražljajev, bistveno hitrejše, kot je bilo včeraj. Hitrost terja selek-

3

cijo, kadar je izbire preveč, pa sta nagovor in spodbuda k razmisleku toliko težja. V tem kontekstu se velja spomniti Toma Stopparda in njegovih raziskav Shakespeara. Njegov *The (15-Minute) Dogg's Hamlet* je bil prvič uprizorjen leta 1976. Petnajst minut trpljenja danskega princa je Stoppardov neposredni poskus, kako s pomočjo obsežne tragedije o maščevanju preveriti Warholovo tezo, da bo vsak od nas v življenju dobil svojih petnajst minut (slave). Stoppardovo izhodišče je namreč predpostavka, da vsak od nas v sebi nosi svojo podobo in različico *Hamleta*. Najpomembnejše pri vsem skupaj pa je, da je njegov *Hamlet* pravzaprav frfotava komedija, s čimer neposredno potrjuje trditev Eugèna Ionesca »vzemite največjo tragedijo, pospešite njen ritem in dobili boste komedijo«. Hitrost – ali v našem primeru kratkost – in površnost seveda nista premo sorazmerni, čeravno ju po navadi tako dojemamo, kot tudi dolžina ni tehtna sama po sebi. Morda zveni nekoliko pretenciozno, a če hočemo nagovoriti, se moramo zavoljo prenosa vsebine in sporočila vsaj deloma prilagoditi tistemu, ki ga nagovarjamo.

Morda je digresija z okrajšanim *Hamletom* v kontekstu tokratnega branja *škotske igre* nekoliko preveč radikalna, a vendarle podčrtuje eno od namer nove uprizoritve te tragedije. Zgostitev Shakespeareove predloge je bila tokrat kolektivno delo, osnovna linija pa stavi, tako kakor Stoppard, na splošno poznavanje dramskega gradiva. Črte bodo, kot vedno, za koga morda neustrezne in (pre) pogumne, a vendar je ključna legitimnost procesa, v katerem so vsi ustvarjalci skozse spustili integralno Shakespeareovo tragedijo, na situ pustili novo strukturo, v sebi pa ključne vsebinske usedline za njeno uprizarjanje. Zdi se, da prav z dramskim destilatом še izraziteje stopajo v ospredje sla po oblasti, človekova (samo)volja nasproti vnaprej določeni usodi, obrnjena pregovorna sugestibilnost kralja v odnosu do lady, patologija dejanj oblastnika. Pod črto pa se odpira temeljno vprašanje, ali se človek zaradi moči in oblasti res spremeni ali pa se njegove siceršnje značajske poteze le izostrijo, tudi zaradi spremenjenega odnosa družbe do njega. Ujetost Shakespeareovega tirana med usodo, ki jo ves čas napovedujejo veščice, in razumsko premočrtnost v odločnem korakanju na vrh trona deluje – v uvodoma omenjeni časovni kontekstualizaciji – nekoliko pravljичno, morda celo naivno. Pa vendar je takšnih »kraljev« med nami veliko. Srečujemo jih vsak dan v najraznovrstnejših okoljih in na različnih položajih. Zakaj je torej ta tron na vrhu gradu, tron, do katerega tako brezobzirno koraka naš tiran, zanj tako neizmerno pomemben in mamljiv? Kakšno praznino v sebi nadomešča z njim? Kaj hudega se mu je zgodilo, da je takšen? Koliko žrtev je dovolj in kako visok položaj bi zadostoval za zapolnitev te čustvene vrzeli? Zdi se, da prav nič. Če se človek izoblikuje do svojega šestega leta in če je ta čas za njegovo osebnost najpomembnejši, je vprašanje, kaj se je dogajalo z našim tiranom in njemu podobnimi v tem življenjskem obdobju in kaj pozneje. Tudi če na eni strani morda še lahko cinično sprejmemo krilatico, da cilj upravičuje sredstva, se ni moč izogniti dejstvu, da vsa slaba dejanja vedno prinese-

jo tudi račun za zapitek. Vprašanje pa je, kdo ga bo plačal. Človekovo malo življenje je pogosto prekratko za vsa ta plačila, tisti pa, ki zavestno ali podzavestno ustvarja dolgove, svojim potomcem in človeštvu nalaga preveč. Odgovornost za lastna ravnanja je namreč še toliko večja, ko odpade metafizika in za njo stoji le šibek posameznik.

Tokratna uprizoritev *škotske igre* prinaša spremeno naslova po Hitchcockovem filmu *Dial M for Murder* (slovensko *Kliči M*, tudi *Kliči U za umor*) iz leta 1954. Vendar pa v ta esejski kontekst morda sodi spomin na še en nekoliko zgodnejši Hitchcockov film, *Rope* (*Vrv*) iz leta 1948. V njem sta osrednja (anti)junaka, mladeniča Brandon in Philip, prepričana o svoji intelektualni vsemogočnosti. Da bi to teorijo sama sebi dokazala, hladnokrvno umorita prijatelja Davida, za katerega sta se pač samovoljno odločila, da je intelektualno šibkejši od njiju, truplo pa skrijeta v lesen zaboj v njunem skupnem stanovanju. Nato prav v tem stanovanju priredita zabavo, na katero povabita prijatelje, očeta umorjenega fanta, pa tudi svojega nekdanjega profesorja Ruper-ta. Ta med nenavadnimi pogovori in zaradi odsotnosti Davida, ki ga vsi ves čas pričakujejo, kmalu sprevidi, da sta fanta njegove razmisleke o intelektualni vsemogočnosti prek konceptov Nietzschejevega nadčloveka in slovitega eseja Thomasa De Quinceyja *O umoru kot eni izmed lepih umetnosti* dojela popolnoma po svoje. Ta občutek večvrednosti, ki je tako lasten našemu tiranu, predvsem pa vse preveč sodobnim posameznikom, ki imajo moč, je vedenjski vzorec z usodnimi posledicami. Še posebej če je takšen posameznik prepričan, da vedno dela prav, v sebi pa je zares šibek in negotov.

Kaj torej mlademu odraslemu gledalcu *škotska igra* sporoča danes, v času popolne moralne relativizacije in brezbriznosti do vsega, kar posameznika ne zadeva povsem neposredno ali vsaj njegove družine in resnično najbližjih prijateljev? Regulirana informativna prizma medijev, še posebej spleta, skozi katero vse bolj spremljamo svet, mladi odrasli pa ga skozi vidijo tako rekoč v celoti, ustvarja občutek, da se vse dogaja nekje daleč stran, pa čeprav se dejansko v sosednji ulici. Zato je tako pomembno, da tudi generacija Z, ki smo jo omenili uvodoma (in seveda vse druge generacije), razmišlja o posledicah lastnih dejanj. Te namreč niso del metafizike kot pri Shakespeareu ali neulovljivosti in resnično preširokega pojmovanja legitimnosti v virtualnem svetu, pač pa ostajajo na uporabniškem računu posameznika. Tako pred 409 leti kakor danes. In ta se mora z njimi spopasti. Zato so takšni gledališki premisleki, ko se posamezniki srečajo v trenutku, iz oči v oči, tako pomembni, dragoceni in človeški. In zato je tudi za generacijo, rojeno v tehnologijo, pomembno, da kdaj izklopi pravokotni podaljšek svoje dlani, ki jo povezuje s »širnim« svetom, in se kritično zazre vase in v svet, ki jo obdaja. Če parafraziramo misel lady iz *škotske igre*, »ti si ustvaril čas in kraj, zato sta prikladna, / zdaj pa bi se predal«, je to lahko poziv k sprotnemu razmisleku o potezah, ki jih vlečemo vsak dan tukaj in zdaj, z njimi pa nikakor ne vplivamo le nase.

(So)igrallec

Shakespearova tragedija *Macbeth* vse od začetka 17. stoletja potuje v času, odbija se od padlih imperijev in se naseljuje v korenine novih – na knjižni polici ostaja med tistimi deli, ki jih znova in znova prebiramo, umeščamo na takšne in drugačne repertoarje. V njih iščemo vedno več ter spet in spet tudi odgovore, s katerimi bi osmislili vedno vnovične uprizoritve in razumeli, (po)iskali človeka in njegov smisel.

Macbeth je predvsem vojak. Škotski plemič v službi krone, ki mu sestre usodovke napovedo, da bo postal kralj. Enako usodo napovedo otrokom njegovega prijatelja Banqua. Macbeth se vrne domov iz vojne in trči ob lady Macbeth. Ustvarita paradoks, ključen za zgodbo: noč, v kateri se ne spi. Lady Macbeth od soproga zahteva, naj umori kralja. Najprej ga Macbeth res umori (kralja in spanec), kasneje lady Macbeth v noči kriči. Paranoični Macbeth z žezlom v roki dá ubiti zaveznika Banqua, in še preden se zdani, vidi njegovega duha. Spet se sreča z veščami, ki s Hekatinim urokom kot vertikala presekaajo horizontalo sveta: na eni strani ostane Macbeth, na drugi pa vsi ostali. Ravnoesje je porušeno. Macbeth mori vse pred seboj. Njegov grad napade prestolonaslednik Malcolm, lady Macbeth umre, Macbeth pa renčoč stoji sredi tega, kar je ustvaril sam: »strašnih podob smrti«. Trdnjava ne zdrži pritiska. Macbeth spozna, da je prerokbo razumel narobe, povsem dobesedno. Pade. Na prestol sede Malcolm in krog je sklenjen.

Macbeth je enigmatična podoba mesa, kosti in krvi. Njegova večplastnost omogoča, da ga lahko uprizorimo na mnogotere načine. Slej ko prej pa moramo poudariti (objektivno) poetičnost prostora, v katerega je umeščeno dogajanje. In poetičen ni le prostor, temveč tudi morilec sam: Macbeth je poetičen lik in konkretni morilec. Ne moremo ga zvesti na psihopatskega sadista, kot zapiše Jan Kott, ima več kot eno dno. In vendar: zakaj si Macbetha (oba) želita krone oziroma zakaj/za kaj Macbeth sploh ubija? Da bi samega sebe potrdil ali da bi se ovrigel? Ta strateška točka je za interpretacije *Macbetha* ključna, je odprt bazen naših vprašanj in hkrati Shakespearova vsebinska iztočnica, s katero mu uspe vzpostaviti poglobljen paradoks: Macbetha hkrati obtožujemo in se z njim poistovetimo. V njegovem jedru je arhetip človeka-klavca – neizprosnega komolčarja, ki si je pot do prevzema oblasti pripravil utreti preko trupel. Vendar od Macbetha okolje samo oziroma sistem pričakuje, da bo moril, da bo med sovražnikove čete sejal smrt. Besedilo se začneja z bojno zmago, v trenutku, ko naj bi nastopil mir, dejansko pa se začne Macbethova blaznost. Napoved usode ga ne naredi bolj krvavega, kvečjemu bolj vodljivega, odrezanega od sveta; realnost postane tisto, »česar (še) ni«.

Lady Macbeth je za nekatere interprete »čista volja«, za druge poosebljeno zlo. Omenja otroka, ki ga je vzgajala. Sklepamo lahko, da tega otroka ni več, niti ni videti, da bi zakonca pričakovala še kakšno potomstvo. Po Freudu je prav ta urok neplodnosti motivacija za prve umore in naskok na oblast. Vendar besedilo zanimajo še druge stvari, in toliko, kolikor je lady Macbeth zafrustrirano bitje, je tudi (nad)ženska, sposobna v eni noči poskrbeti za zamenjavo nosilca krone. V prvih prizorih se lady ne pojavi, ko pa se, v zgodbo pridiva z močjo vulkana. »Razspolite me,« pravi. Ne prosi za moške attribute, ampak za demonične – sama je že čaša, v katero je treba natočiti strup: »napolnite [me] od krone do peta / z najhujšo krutostjo; zgostite mojo kri, / ne dajte vésti poleg, [...] pridite na moje prsi ženske / in spremenite belo mleko v

žolč ...« naj bi celo sama ubila kralja. Ubila naj bi ga celo sama. A ko se sooči s spečim Duncanom, ne more izpeljati načrta. Macbeth gre čez rob, ona pa mu ne sledi. Poti zakoncev se tako ob umoru Duncan ločita. Oba vzame norost, obsedenost. Macbethova blaznost se artikulira v njegovem klanju, paranoji, pri lady Macbeth pa bolj psihološko; lady Macbeth hodi v spanju in govori o krvavih madežih, ki se jih ne da sprati, na svojih rokah. Blaznost ju od sveta odreže začasno, dokončno pa Macbetha krvavi meč in lady grajski zidovi. Lady Macbeth in Macbeth nista polovici ene celote. Sta entiteti, elementa in stvaritlja istega, krvavo rdečega sveta. Med lady Macbeth in Macbethom je toliko patologije, kolikor je romantike. Ta dvojnost sedi na prestolu, na katerem en del drugemu z žebli pribija krono na glavo.

Macbethov svet je brutalen, poln je živalskih podob in simbolike. Nobena beseda ni tam namesto druge. Besedilo prežemajo sanjskost in halucinacije. *Macbeth* je brezkompromisna, kruta tragedija morilčeve domišljije in navdija. V njej se stikata svet mrtvih in svet živih, ki drug drugemu stopata na prste. Vsi umori se zgodijo pred nami, vendar niso najbolj »grozen« del besedila. Najbolj grozna je podobnost med Macbethom človekom in Macbethom morilecem. Drama poleg tega vsebuje še rezko ironijo in norčevanje. Začetna nastopa več vzbudita vtis o njihovi veličini in samostojnosti, in ko imamo že občutek, da smo arhitekturo sveta dodobra spoznali, se pojavi nadrejena jim Hekata s še tremi veščami.

Od začetka je čutiti slutnjo zlega konca, noč je zavlada dnevni oziroma mu je vladala od vekomaj. Oboe in bakle pred Macbethovim gradom pričajo o obsedenosti, o skrajnosti sveta, v katerega so zaprta izmučena telesa – v svet krvi, umazane deževnice in megle. Dogajanje se odvija večinoma ponoči. Macbeth govori: »Konec sna, Glamis je umoril sen, / zato Cawdor ne bo več spal, Macbeth ne bo več spal!« Noč ne pomeni spanca in spanec ne pomeni sanj.

Macbeth za razliko od številnih sodobnih spektakularnih variacij svetov »srednjega veka« tipa *Igra prestolov*, ki odpirajo kvazietična vprašanja in skušajo iz sebe, pa čeprav za en dan, ustvariti nekaj podobnega mitu, dejansko ponuja vsebinski razmislek. Ko pomislimo na Macbetha, bržkone pomislimo na njegov monolog o nožu, na prerokbo, na neizprosnega tirana ... Hitro pozabimo, da prav takega Macbetha omogočajo nič manj krvavi Duncan, večče, preračunljivi škotski plemiči ... Macbethov svet je kompleksen svet priredij, ki ne popuščajo, in podredij, ki se ne prepoznajo.

Današnja oblast ni tako neposredna, kot je Macbethova, oziroma se ne kaže takšna, kakršna je. (Zakaj pa bi se?) Privzema različne označevalce. In vendar se mnogo najsodobnejših misli intenzivno sprašuje o kolektivnem koncu, (ne) možnosti rešitve, spremembi, usodi. Macbeth sam pa nas uči, da je usoda zahrbtna. Je samoizpolnjujoča se, performativna, subjektivna; brez milosti za tiste, ki jo razumejo dobesedno. Povezave med posamezniki, ki vladajo danes, in Macbethom ni mogoče zanikati, čeprav je njihova morda najbolj v nebo vpijoča skupna lastnost zagledanost vase, zaradi katere je posameznik pripravljen umreti na svojem prestolu – raje, kot da bi z njega stopil. Macbeth je arhetip, ne lakmusov papirček »človeške narave«. In če že vedno znova rijemo po njem, iščemo vzporednice in možnosti za aktualizacije, je morda največ, kar nam lahko ponudi, ne dober odgovor, ampak dobro vprašanje. Macbetha se ne smemo lotevati deklarativno niti obtožujoče vdani v njegovo usodo, temveč njemu enakovredno. Morda v njem najdemo sogovorca ali boljše: soigralca.



Matija Vastl, Blaž Šef



spréga - e ž (ê)

*Svobode naše jabolko se zlato nam zakotalilo je v kri in blato.
In preden spet zasije v čisti slavi, vsi bomo blatni, ah, in vsi krvavi.*
Oton Župančič

Vse je vselej politika. In oblast je beseda, ki jo razume vsakdo. Ni pa vse vselej politika z enako vsebino in enako silo. In enako velja za oblast. Polje političnega in oblast, ki se znotraj polja političnega vzpostavlja, sta torej izrazito historična fenomena in kot taka scela zadevata bitje in žitje pripadnikov vsakokratne politične skupnosti. Obenem pa lahko trdimo, da ostaja vselej nespremenjeno dvoje. Na eni strani temeljno nasprotje, ki onstran vseh imen, idej in interesov označuje polje političnega, še več, ki polje političnega konstituira. Gre za nasprotje med (političnimi) zavezniki na eni strani ter njihovimi (političnimi) nasprotniki na drugi oziroma za nasprotje, ki ga je nemški pravnik Carl Schmitt v svojem klasičnem delu *Pojem političnega* (1932) označil za nasprotje prijatelj-sovražnik. To nasprotje, tako Schmitt, je konstitutivno za polje političnega in zadeva tako notranje življenje političnih skupnosti kakor tudi njihove odnose z drugimi političnimi skupnostmi.

Vsako versko, moralno, ekonomsko, etnično ali kakršno koli drugo nasprotje se spremeni v politično nasprotje, ko postane dovolj močno, da učinkovito razvrsti ljudi na prijatelje in sovražnike. Specifično politično torej ni v samem boju, ki ima seveda svoje lastne tehnične, psihološke in vojaške zakonitosti, pač pa v držbi, ki jo realna možnost boja določa, v jasnem spoznanju lastnega, s tem določenega položaja in v nalogi pravilnega razločevanja prijatelja od sovražnika.

Politično se lahko torej napaja, nadaljuje Schmitt, z različnih polj človeškega življenja in tako pravzaprav ne predstavlja »lastnega polja, temveč le stopnjo intenzivnosti združevanja oziroma razdruževanja ljudi, katerih motivi so lahko verske, nacionalne (v etničnem in kulturnem smislu), ekonomske ali vsakršne druge narave in v različnih časih povzročijo različne povezave in razdružitve«. Politična intenzivnost je pri tem neodvisna od siceršnjih intenzivnosti, ki spletajo človeške odnose in so kakšnekoli že narave. V njej ni nič osebnega, nič religioznega, nič nacionalnega, nič ekonomskega. Politično polje se torej vzpostavlja onstran življenja skupnosti, a obenem scela določa njihovo življenje.

Ob motrenju zgodovinskih dogajanj, ki so konstituira politične skupnosti, pa lahko na drugi strani vselej opazimo tudi, da politična skupnost zaradi intenzivnosti političnega stanja, v katero jo spravlja politični dualizem prijatelj-sovražnik, ne more obstajati v *statusu quo*, namreč v priznavanju političnega dualizma kot nekakšnega naravnega in nespremenljivega dejstva, s katerim se je mogoče sprijazniti in z njim večno živeti. Prijateljstvo, tudi politično, namreč tako rekoč samo po sebi sili k dejanjem ljubezni, vsaj k dejanjem *caritas*, nasprotno pa sovraštvo, tudi politično, samo po sebi sili v dejanja gole moči, ki jih je sicer mogoče ozaljšati z dejanji milosti, *clementia*, a ta lahko sledijo šele potem, ko so zmagala prva. Politično nasprotje, ki politično skupnost konstituira, je potemtakem zanj vselej politično, s tem pa tudi eksistencialno nevzdržno. In tako je mogoče na polju političnega vselej videti naprežanje za odpravo temeljnega političnega nasprotja, namreč naprežanje za to, da se političnega sovražnika obvlada oziroma uniči in se nato

vzpostavi skupnost samih (političnih) prijateljev, tj. skupnost enega reda stvari. Gre za naprežanje za absolutno zmago prijateljev ter za absoluten poraz sovražnikov. Gre za naprežanje, ki želi konstitutivni politični dualizem prijatelj-sovražnik odpraviti in tako odpraviti politično polje sploh. Z drugimi besedami, na polju političnega je poleg nasprotja, ki politično polje konstituira, vselej prisotno tudi naprežanje za to, da se politično polje odpravi. In za to je potrebna oblast, beri: treba je biti na oblasti.

Takšen stroj političnega polja – politični dualizem z apolitičnim oblastnim naprežanjem – pa se more zdeti paradoksalen le na prvi pogled. Politično se namreč rojeva, kot je pisal Schmitt, iz apolitičnega in se, moramo dodati, k apolitičnemu želi vrniti.

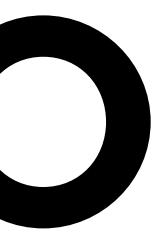
Drama Williama Shakespearea *Macbeth* je zgodovinska drama o takšni uresničitvi ali bolje uresničevanju, je ultimativna politična drama o oblasti. Zakonca Macbeth svoje politične agende namreč ne jemljeta s polja političnega, pač pa s polja usode ali bolje Usode, od koder jima večje prinašajo usodno sporočilo: »Macbeth: pozdravljen, ki boš kmalu kralj. [...] Pozdravljen. / Pozdravljen. / Pozdravljen.« A medtem ko se Macbeth sam želi le prepustiti Usodi – »Če usoda hoče, da sem kralj, okrona / me, ne da bi se ganil sam.« –, pa lady Macbeth ne pomišlja vzeti teže Macbethovega usojenega mu poslanstva, ki postane njeno, nase. A ob tem ve, da je Macbethu in njej največja ovira Macbeth sam.

Velik bi rad bil,
stremljenje ti ni tuje, a dosegel
bi to, kar hočeš, zlepa. Kar bi rad močno,
močno bi rad brez greha; ne bi goljufal,
po krivem zmagal pa.

In ve tudi, da lahko le ona okrepi njegovo »mlečno« naravo – »Le tvoje nature se bojim, / preveč je mlečna od blage človeškosti« –, njegovo skromno politično voljo in njegov njemu samemu pravzaprav tuj oblastni gon. Da bi mu pomagala, stori dvoje. Najprej si priskrbi moči za to. Ne priskrbi pa si jih s polja političnega. Ne obrne se na Macbethove prijatelje, politične ali tiste srčne, ne začne plesti političnih zavezništev, ne zaigra na strune stare oblasti, kar vse bi Macbethu morda lahko odprlo pot na prestol. Lady Macbeth si moči za uresničitev Macbethove usode poišče onkraj polja političnega. Prikljče si jih s polja Usode.

Pridite, duhovi,
ki strežete ubijalski misli, in razspolite
me in napolnite od krone do peta
z najhujšo krutostjo; zgostite mojo kri,
ne dajte vésti poleg, da mi kak nadležen
očitajoč obisk njen ne zamaje
zlega namena in ne naredi vrzeli
med njim in izpolnitvijo.
Morilski pomočniki, pridite od tam,
kjer vaša snov nevidna čaka, da narava
se v zlo okrene, pridite na moje prsi ženske
in spremenite belo mleko v žolč;
noč, pridi gosta in omotaj
se v najmračnejši dim pekla, da moj
brušeni nož ne vidi rane, ki jo bo odprl,
niti nebesa ne pokukajo skozi teme odejo
in vzkliknejo, »Stoj, stoj!«

In nato zakliče Macbethu: »Pohiti sem, da ti pretočim svojega duha / v uho.« In ko Macbeth pride in še vedno za hip okleva, sklene z njim oblastno spregov.



Macbeth: Te posle bova opustila.

Lady Macbeth: Je bilo upanje pijano, ki si se vanj oblekel? Te je strah biti hraber v delu, kot si v hotenju?

Macbeth: Prosim te, molči. Upam si vse, kar možu pristoji; ta, ki si upa več, to ni.

Lady Macbeth: Katera čudna zver pa ti je rekla, da načrt zaupaj meni? Ko bi imel pogum, da ga izpolniš, si bil mož. In če bi bil več, kot si bil, potem bi bil še toliko bolj mož. [...]

Macbeth: In če nama spodleti?

Lady Macbeth: Če nama spodleti? Napni pogum, potlej ne more spodleteti.

Macbeth: Ti moraš spravljeni na svet samo moške otroke: samo može sestavi prav železen duh, kakor je tvoj!

In kar je sledilo, se vsaj na prvi pogled ne more zdeti posebej izjemno. Kar je sledilo, namreč, so pač umori in neznosna teža krivde, kar vse je političnemu polju vselej imanentno. »Ko govorimo o državi, govorimo o oblasti. Ko govorimo o oblasti, govorimo o nasilju. In ko govorimo o nasilju – oblasti – državi, se v našem razpravljanju običajno skriva veliko hipokrizije, saj se izogibamo soočiti s spoznanjem oziroma potrditi spoznanje, da brez nasilja ni politične zgodovine. Vse pomembno v zvezi z nastajanjem države, z valovanjem njenega življenja, je nastalo skozi zmago in poraz, napad in obrambo, sovražnosti in vojne,« v svojem delu *Fanfare nasilja* (2003) piše slovenski zgodovinar Vasko Simoniti. Skratka, kar je sledilo, je bilo običajno zgodovinsko dogajanje.

A tako se more zdeti le na prvi pogled. Kar je sledilo, je bilo vendarle izjemno. Sledila je namreč razpustitev političnega polja za dosego oblasti. Macbeth in lady Macbeth odpravita politični dualizem prijatelj-sovražnik in ostaneta sama brez prijateljev, pa tudi brez sovražnikov, v svoji usodi in z Usodo; ostaneta sama v svoji politični osami. In razpustita tudi oblast, zapleteno mrežo gospodstvenih in podložniških razmerij, ki nikdar ne morejo obstajati brez svojega lastnega oblastnega zakonitega diskurza; razpustita staro oblast, dotedanji *ancien régime*. Vzpostavita se kot nova oblast onkraj zakonitega diskurza, in s tem ostaneta sama v svoji oblastni osami. Ostaneta sama v svoji oblastni spregi, vsa krvava, in s krivdo, ki je ne moreta izprati. Teža oblasti je bila zanju prevelika.

Takšni primeri so v zgodovini redki. Redka je namreč oblastna sprega dveh, ki se ljubita, ki se vsaj nežno pogovarjata in spita skupaj ne brez strasti in užitkov, kot je moč slutiti. »Kaj bo?« vpraša pred umorom Banqua lady Macbeth svojega moža. Macbeth ji odgovori: »Te vednosti, golobica, bodi čista, / dokler dejanju ne zaploskaš.« In jo povabi v spalnico.

Preskromna je, menimo, razlaga Stephena Greenblatta, ki v drami *Macbeth* vidi teatralično parabelo o tiranski oblasti, njeni lastni neznosnosti in s tem usojenosti za neuspeh. In nezadostna se mora zdeti razlaga Sigmunda Freuda, ki v zakoncih *Macbeth* vidi »dva razdružena pola ene psihične individualnosti«. In napačna je, menimo, razlaga Briana Vickersa, ki lady Macbeth vidi kot zloveščo manipulatorico, »*too monstrous for the stage*«, ki svojega moža izziva s preizkušanjem njegove moškosti, menda vedno nujne za doseganje in ohranjanje oblasti. A te razlage velikih Shakespearovih interpretov nas vse navajajo na pripoznanje izjemnosti političnega instrumenta, ki se ga pri osvajanju oblasti poslužita Macbeth in njegova lady. Ta instrument je njuna oblastna sprega.

Seveda je, kot smo pisali zgoraj, kovanje zavezništva med (političnimi) prijatelji nasproti (političnim) sovražnikom polju političnega imanentno. Vselej obstajajo prijateljstva, zavezništva, tovarišije in pajdaštva za doseganje in ohranjanje oblasti. Kaj bi bil Tito (1892–1980) brez tovarišev Milovana Đilasa, Moše Pijadeja, Edvarda Kardelja in Aleksandra Rankovića? Kaj bi bil francoski kralj Ludvik XIV. (1638–1715) brez zavezništva s francoskim plemstvom, brez svojega dvora, brez Jean-Baptista Lullyja, ki ga je naredil za Sončnega kralja? Kaj bi bil Maksimilijan I. (1459–1519), cesar Svetega rimskega cesarstva nemške nacije, ki mu, razen tega da je svoje vnuke zares dobro poročil, ni zaživa nič zares uspelo, brez zavezništva s plemstvom svojih avstrijskih dednih dežel in s stanovi cesarstva, ki so financirali njegove uspehe in neuspehe, in brez Albrehta Dürerja in vojske humanistov, ki so ga naredili za vélikega monarha? Ne bili bi vladarji.

A vse to so povsem običajna politična prijateljstva. Kar je družilo Macbetha in lady Macbeth, potem ko je bilo politično polje odpravljeno, pa je bila redka oblastna sprega dveh zakoncev, dveh celo ljubimcev. Padli bi v past mizoginije, ki nam jo je hote ali nehote nastavil Shakespeare, če bi videli v tej spregi na eni strani vpetega moškega mlečne narave, kot ga je poznala njegova soproga, ki pa ga je Usoda vendarle izbrala za kralja, in na drugi zlobno žensko, ki ga napeljuje k zločinu in pri tem nanj kriči: »Si mož?« V tej pasti bi Macbetha morali videti kot političnega opolnomočenca, kot politično žival, ki, zaznamovana z izbiro Usode, po naravni poti stopa na politično polje. In lady Macbeth bi morali videti kot apolitično žival, kot Nietzschejevo »psico čutnost«, vsiljivo tujko na političnem polju, ki s svojo zloveščostjo le-to zastuplja in iz izbranca Usode dela zločinca. V tej mizogini pasti bi morali videti moškega politika na eni strani in žensko apolitičnost na drugi. V tej pasti bi morali videti Moškega, beri: politični, ustavni subjekt, nasproti Ženski, beri: apolitičnemu, neustavnemu subjektu.

A izognimo se tej pasti in tudi lady Macbeth priznajmo enakovredni status igralca na političnem polju, status, ki je

onkraj vsakršne binarnosti spolov. Takšna binarnost v oblastni spregi Macbetha in lady Macbeth namreč ne obstaja. Na svoj vstop na politično polje se lady Macbeth ustrezno pripravi: »Pridite, duhovi, / ki strežete ubijalski misli, in razspolite (*sic!*) me / in napolnite od krone do peta / z najhujšo krutostjo.« Na politično polje lady Macbeth torej ne vstopa kot ženska. Vstopa brez svojega spola, vstopa kot Moški. In kar sledi, je običajna moška politična igra za oblast, pri čemer besede Moški ni razumeti kot kategorije spola, pač pa kot običajni politični ali bolje ustavni instrument. K odločni rabi tega instrumenta mora lady Macbeth Macbetha sprva nagovarjati, a slednjič ta odločno vzame instrument v svoje vse bolj in bolj krvave roke in postane Ženska. In tudi te besede ni videti kot kategorije spola, pač pa kot instrument Oblasti po razpustitvi političnega polja. Ali, povedano drugače, v njuni oblastni spregi je lady Macbeth le več Macbetha.

Oblastna sprega Macbethovih tako ni običajno politično prijateljstvo dveh političnih prijateljev. Niti to ni krvavo usodno politično pajdaštvo moškega in ženske, ki se ljubita, vsaj čutita. Niti ni to zavezništvo Moškega in Ženske brez oblastnih instrumentov. Njuna sprega je sprega enega, ki je Oblast onkraj politike. Njuno oblastno sprego moremo opredeliti z blagim parafraziranjem verzov Svetlane Makarovič: Dva nista dvakrat po en sam. / Dva nista več, sta le en sam.

Zgodovinskih vzporednic, ki bi jih mogli potegniti z oblastno sprego Macbethovih, je malo in tudi te se naslanjajo prej na morebitnosti kot na gotovosti. Videti jih je nemara v zakonskih zvezah rimskega cesarja Justinijana I. s cesarico Teodoro (527–565), kraljevskega para Ferdinanda Aragonskega in Izabele Kastiljske (1469–1504), argentinskega predsedniškega para Juana in Eve Perón (1945–1952) ter ameriškega predsedniškega para Franklina in Eleanor Roosevelt (1933–1945), pa romunskih komunističnih vladarjev Nicolaeja in Elene Ceaușescu (1974–1989), kitajskih Mao Zedonga in njegove četrte žene Jiang Qing (1949–1976) ter srbskih Slobodana Miloševića in Mire Marković (1986–2000). Menda je mednje prišteti tudi ameriški predsedniški par Billa in Hillary Clinton (1993–2001). »Močne sile majoje in temeljito spreminjajo naš svet. In žgoče vprašanje našega časa ni, ali moremo spremeniti našega sovražnika, pač pa, ali moremo spremeniti našega prijatelja,« je podobno kot lady Macbeth govoril Bill Clinton.

O tem, kakšna je bila intimna narava razmerij teh zakoncev, zgodovinsko premišljevanje ne more reči nič zares gotovega. Lahko pa opozori na to, da so bili vsi ti zakoni na političnem polju svojevrstne oblastne sprege, ki so vse vzpostavljale nova politična polja in nova oblastna razmerja oziroma so jih vsaj temeljito preoblikovale, in vse so vzpostavljale povsem nove historične realnosti.

Cherchez la femme, torej, iščite žensko? Zgodovinsko spoznanje, ki ga je mogoče potegniti iz branja drame *Macbeth* in motrenja njenih morebitnih zgodovinskih vzporednic, spoznanje, ki more na eni strani opogumljati tiste, ki si želijo novega političnega sveta in novega oblastnega reda, in mora na drugi vlivati grozo tistim, ki tega nočejo, se torej glasi: *Désirez-Vous plus*, Poželite si več sebe!

In tako je tudi spoznanje, ki ga o tej temi ohranja ljudski glas, treba malenkostno, a pomembno dopolniti. Za vsakim uspešnim Moškim, beri: za vsako politiko, ki si prizadeva ustvarjati alternativo obstoječemu oblastnemu redu, stoji več njega, beri: Ženska. A ta ne stoji kjerkoli. Leži v spalnici. *Honi soit qui mal y pense*.¹

1

Geslo viteškega reda angleške krone *Order of the Garter* iz 14. stoletja, tj. reda hlačne podveze, ki v prevodu pomeni: Sram naj ga bo, kdor si ob tem kaj slabega misli.





Macbeth : Mac Bethad

Shakespeareova škotska igra velja za eno največjih tragedij vseh časov, kar je status, do katerega se ji brez kompleksnega, večplastnega naslovnega antijunaka in napete zgodbe gotovo ne bi uspelo povzpeti. O kompleksnosti, večplastnosti in napeti zgodbi bi zlahka govorili tudi v povezavi s pravim, zgodovinskim Macbethom – le da to ne bi bila kompleksnost, sprepletena iz istih plasti, in zgodba, napeta v enakih pogledih. Shakespeare se je – razumljivo – namreč močno oddaljil od zgodovinske resničnosti, ki pa je kljub skupim sočasnim virom dovolj vznemirljiva, da si zasluži vsaj hiter ošvrk.

Macbeth oziroma Mac Bethad mac Findláich,¹ kakor se je glasilo njegovo pravo, gelsko ime, se je najbrž rodil leta 1005 – prav takrat, ko je kralj postal njegov praded Kenneth II. (Cináed mac Maíl Coluim). Macbethova mati Doada je bila namreč druga hči Kennethovega sina, prav tako kralja, Malcolma II. (Máel Coluim mac Cináeda). Njegova pravica do prestola torej ni bila iz trte izvita, podkrepil pa jo je še s tem, da se je pozneje poročil z Gruoch ingen Boite, vnukinjo (verjetno) Kennetha III. (Cináed mac Duib).

Macbethov oče je bil Findláech mac Ruaidrí, morayski *mor-maer*, kar je položaj vladarja province, podrejen zgolj škotskemu kralju ali kralju Albe, kakršno je gelsko ime za Škotsko. Macbetha so po običaju, ki je tedaj veljal za sinove vseh pomembnih glavarjev, pri sedmih poslali na šolanje v samostan, kjer je ostal kakih deset let, med katerimi je njegov bratranec Gille Coemgáin ubil njegovega očeta in si tako utrl pot na morayski tron. A zelo mogoče je, da mu Macbeth, ko se je vrnil v tosvetno življenje, ni ostal dolžan. Leta 1032 je Gille Coemgáin skupaj s petdesetimi možmi namreč živ zgorel skupaj s skednjem, v katerem so bili ujeti. Kdo je podtaknil požar ali dal ukaz za požig, ni znano – vsaj nobeden sočasnih virov tega ne omenja –, toda glavna osumljenca sta dva: Malcolm II. in Macbeth, ki je z njegovo smrtjo največ pridobil. Ne samo da se je tako uspešno maščeval za očetovo smrt in zasedel prestol, temveč se je tudi poročil z bratrančevo vdovo, že omenjeno Gruoch, in posinovil njenega sina Lulacha (katerega oče je bil Gille Coemgáin!), ki ga je pozneje, resda za kratek čas, nasledil na škotskem prestolu, saj novonastali zakonski par ni imel skupnih otrok.

Novembra 1034 je tedanji škotski kralj Malcolm II. umrl naravne smrti. Nasledil ga je vnuk Duncan (Donnchad mac Crinain), ki je bil njegov izvoljeni naslednik.² Duncanovo kraljevanje se je začelo dokaj mirno, morda tudi zaradi njegove mladosti, ki jo omenja več sočasnih virov, vendar si je kmalu pridobil sloves šibkega in neučinkovitega vladarja ter nekompetentnega vojskovodje. V istem obdobju je Macbeth, nasprotno, kot vojščak in kot osebnost pridobil veljavo in ugled. (Mimogrede, o njegovi bojvniški veščini priča vzdevek, ki se ga je prijel pozneje, bojda zaradi učinkovitosti na s krvjo oškropljenem bojnem polju: Rdeči kralj.) Sprva je kot eden poveljnikov služil Duncanu, kot kaže, pa je čez čas prestopil na stran njegovih nasprotnikov. Vsekakor je Duncan leta 1039 vpadel v Mo-

ray, kjer je bil v bitki pri Bothnagowanu (danes Pitgavenyju) ubit. Glede na Shakespeareovo zgodbo je misel, da je padel prav pod »Macbethovo« roko, mamljiva, vendar česa takega seveda ne moremo vedeti. Konec koncev pa je literarno dovolj vznemirljivo že dejstvo, da so ga pokončali morayski možje pod Macbethovim poveljstvom.

Kot kralj Albe je Duncana po povsem zakoniti poti nasledil prav Macbeth, ki ga je njegov kraljevski rod vsekakor uvrščal med upravičence do prestola. Viri ne poročajo, da bi pri tem naletel na kakšno hudo nasprotovanje. Škotski je vladal sedemnajst let – in to je bil večinoma čas miru, blaginje in razcveta. Macbeth je spodbujal širjenje krščanske vere, sprejel več naprednih zakonov (uveljavil je denimo tradicionalno keltsko zaprisego, da bodo njegovi sodni uradniki branili ženske in sirote po vsem kraljestvu, ali zakon, ki je hčeram podeljeval enake dedne pravice kot sinovom) in utrdil mesto Škotske na evropskem zemljevidu. Dokaz za to je med drugim papežovo povabilo kraljevemu paru v Rim ob jubilejnem letu. Macbeth se je očitno počutil dovolj varnega, da se je odločil odpotovati tja. Viri tudi navajajo, da je v večnem mestu velikodušno delil miloščino, iz česar lahko sklepamo o velikem bogastvu kralja in njegove dežele – ali pa vsaj o želji, da bi vzbudil tak vtis.

Po vrnitvi pa se je Macbethova sreča – ne po njegovi krivdi – začela obračati. Leta 1052 je na dvor sprejel normanske izgnance iz Anglije. Četudi je šlo za zakoreninjeno keltsko navado, da z dobrodošlico sprejmejo vsakega popotnika, angleška gospoda za to dejanje ni pokazala velikega razumevanja. Tako je morda tudi lobiranje Malcolma, sina ubitega kralja Duncana, za škotski prestol pri njej padlo na plodnejša tla. Vsekakor so Malcolmova prizadevanja pripeljala do tega, da je Siward, vojvoda Northumberlandski, leta 1054 v njegovem spremstvu vpadel v Anglijo. Julija istega leta se je Siwardova vojska pri Dunsinanu spopadla z Macbethovo. Izgube so štele 3000 mož na Macbethovi in 1500 na nasprotni strani, bitka je bila neodločena. Nadaljnja tri leta se je moral Macbeth nenehno braniti pred Malcolmovimi novimi napadi. Sprva uspešno, nato pa je izgubil ključna zavznika, papeža Leona IX. in škofa sv. Andreja, najpomembnejše škofije na Škotskem, ki sta Angleže s svojim vplivom lahko odvrčala od podpore Malcolmmu, umrl pa je tudi vodilni general njegove vojske Thorfinn Orkneyjski. Petnajstega avgusta 1057 je bil Macbeth tako končno poražen; padel je v bitki pri Lumphananu. Nekaj dni po njegovi smrti so za kralja Albe okronali njegovega posinovljenca Lulacha, ki je na prestolu ostal sedem mesecev, potem pa so ga ubili Malcolmovi plačanci. Glede na njegova nadimka, Lulach Nesrečni in Lulach Slaboumni, lahko sklepamo, da se kot kralj ni pretirano izkazal. Šele po njegovi smrti je škotski prestol zasedel Malcolm sam.

Macbetha so pokopali na otoku Iona, tradicionalnem počivališču zakonitih škotskih kraljev.

Razlike med zgodovinskim in Shakespearevim Macbethom so očitne že na prvi pogled: pravi Macbeth svojega kraljevskega predhodnika, ki ni bil moder in star vladar, ni zavratno ubil v njegovi postelji; ni bil uzurpator; ni vladal le približno leto dni, kar je čas, v katerem se odvijajo dogodki v igri; po vsem sodeč ni bil spletkarski morilec, ampak preudaren vladar, ki je skrbel za dobrobit svojih podanikov; in ni bil ubit v bitki pri Dunsinanu, temveč tri leta pozneje, na bojnem polju pri Lumphananu.

Zakaj je Shakespeare tako očrnil legitimnega in očitno celo dobrega vladarja? Pri svoji tragediji se je, podobno kot pri številnih drugih delih, zlasti kraljevskih igrah, *Kralju Learu* in *Cimbelinu* (in podobno kot številni drugi elizabetinski pisci, med njimi Marlowe in Spenser), močno oprl na tedaj priljubljeno *Holinshedovo kroniko* – vrhunec tudorske historiografije, obsežen popis zgodovine Anglije, Škotske in Irske izpod peres več avtorjev. Luč sveta je ugledala leta 1577, pregledana (cenzurirana) in predelana izdaja pa deset let pozneje – in prav to je uporabljal Shakespeare.

Toda dramatik se je v pomembnih vidikih oddaljil tudi od Macbethove zgodbe v kroniki; najočitnejša pri tem je prav karakterizacija glavnega lika samega (kronika ga, precej bolj v skladu z dejansko zgodovino, opisuje kot pravičnega kralja, ki je vladal sedemnajst let). Podobno bard Duncana predstavi kot modrega, starega vladarja, čeprav ga kronike opisujejo kot šibkega monarha, ki se je prekršil zoper škotski običaj, tako da

1 V besedilu bom zaradi uveljavljenosti uporabljala poangležene oblike imen kraljev, tudi v primeru Macbetha, navedla pa bom tudi njihova gelska imena.

2 Med keltskimi plemeni, zlasti na Škotskem in Irskem, je bil namreč običaj, da so kralja ali vodja klana izbrali zbrani glavarji vseh družin. Položaj je zadržal do smrti. Hkrati so izbrali tudi njegovega (prestolo) naslednika, ki je kraljevo mesto prevzel, če je kralj umrl ali ni mogel vladati. Včasih je ta naslednik postal kraljev sin, vendar nikakor ne samodejno. Nasprotno, veljalo je načelo, naj glavarstvo preide na najstarejšega in najplemenitejšega istega rodu, to pa je bil lahko brat, nečak, bratranec ... Takšen sistem je dopuščal veliko možnosti za uveljavljanje individualnih ambicij in potemtakem pogoste spopade tako znotraj družin kakor med klani. Formalno so ga opustili šele v zgodnjem 17. stoletju, za časa vladavine Jakoba VI.; zamenjalo ga je načelo primogeniture.

IZ HOLINSHEDOVE KRONIKE

[Ko se je kralju] docela povrnilo zdravje, je zbral svoje može in se z njimi odpravil na Moraysko, v boj proti tamkajšnjim upornikom, in jih od tam pregnal, jim sledil v Ross in iz Rossa v Caithness, kjer jih je prijel, privedel nazaj v Forres in jih dal obesiti na vešala in izpostaviti trupla.

Med njimi je bilo nekaj mladih plemičev, prav lepih in dobrega značaja, ki so bili v bližnjem rodu z Donwaldom, kastelanom, in ki so se dali prepričati o sodelovanju z drugimi uporniki, to pa bolj po sleparskih nasvetih različnih zlobnežev kakor po lastnih željah: in takoj je omenjeni Donwald, ki mu je bilo žal zanje, iskreno poskušal pri kralju doseči, da bi jim oprostil, in ga v to preprosi; toda ker je naletel na popolno zavrnitev, ga je globoko znotraj prevzela tolikšna mržnja do kralja (čeprav je sprva ni pokazal navzven), da je kar vrela v njegovem drobju, in ni ponehala, dokler ni, zaradi ščuvanja svoje žene in v maščevanje zaradi take nehvaležnosti, našel načina, da je kralja umoril znotraj zidov omenjenega Forreškega gradu, kjer se je ta navadno ustavil, ko je potoval mimo. Kajti ko je bil kralj v tej deželi, je bil vaju, da je prenočeval prav v tem gradu, saj je Donwaldu kot možu onkraj vsakršnega suma posebej zaupal.

Donwald pa ni pozabil sramote, ki jo je njegov rod utrpel z usmrčitvijo tistih njegovih sorodnikov, ki jih je kralj dal obesiti ljudstvu v zabavo, in si ni mogel kaj, da ne bi doma, v krogu družine, kazal jasnih znamenj hude bridkosti: to je njegova žena opazila in ga toliko časa gnjavila, dokler ni ugotovila, kaj je vzrok njegovega nezadovoljstva. Ko je to iz njegovih besed nazadnje razbrala, pa mu je, kajti v srcu ni gojila nič manjše mržnje do kralja kakor njen mož zaradi njegovih prijateljev, svetovala (zakaj kralj je pogosto bival v njegovi hiši brez kakršnekoli druge straže razen grajskega garnizona, ta pa je bil pokoren njemu), naj se ga znebi, in mu je tudi pokazala način, kako bi lahko to najhitreje storil.

Donwald, v katerem so besede njegove žene zanetile še več gneva, se je odločil, da bo sledil njenemu nasvetu pri izvršbi tega ostudnega dejanja. Tako je sam pri sebi nekaj časa snoval, kako bi najbolje izpeljal svojo gnusno nakano, čez čas pa dobil priložnost in pogнал v tek svoj načrt, kakor sledi. Bil je tako, da se je kralj na dan, preden je nameraval zapustiti grad, dolgo zadržal v kapeli pri molitvi in ostal tam do pozne noči. Končno se je le prikazal in sklical predse vse, ki so mu verno služili pri pregonu in prijetju upornikov, se jim iz srca zahvalil in s častmi obsul prav vse, med njimi Donwalda, saj ga je vedno štel za najzvestejšega kraljevega slugo.

je za naslednika imenoval svojega sina Malcolma, ne da bi upošteval voljo glavarjev. Tudi Banquo iz kronik in Banquo pri Shakespearu se močno razlikujeta, saj je prvi kroniški spletkar in Macbethov sosterilec. In, ne nazadnje, drugačne so celo tri vešče, ki se sicer pojavijo tudi v kroniki, vendar so tam opisane kot vilinska bitja ali nimfe, v Shakespearovem *Macbethu* pa so postale temačne in čudaške kreature.

Verjetno je, da se je Shakespeare glede omenjenih značajev in odnosov vendarle navdihnil v kroniki, vendar ne pri delu, ki govori o *Macbethu*. Lika kralja Duncana in Macbetha, zavratni umor, pa tudi slaba znamenja, ki mu sledijo, namreč močno spominjajo na zgodbo kralja Duffa (Dub mac Maíl Cholúim, ki je živel med letoma 930 in 966, vladal pa od 962. do smrti). Ubil naj bi ga Donwald, eden njegovih plemiških podanikov – in sicer ob podpihovanju svoje žene. Po Duffovi smrti naj bi Škotsko zajelo obdobje mraka in kaosa. Kaže, da je na Shakespeara vplivala še kroniška zgodba kralja Kennetha (Cináed mac Maíl Coluim, sicer Duffov brat, na prestolu med letoma 971 in 995), ki ubije Duffovega sina, da bi tako nasledstvo zagotovil sebi, vendar ga nato mučijo občutki krivde, izraženi v skrivnostnem glasu, ki mu ne da spati in mu zbuja strah in grozo.

Sklepamo pa lahko, da Shakespeara pri vseh teh spremembah niso gnali zgolj literarni motivi. Stvari se postavijo na svoje mesto, če pomislimo, da je bil *Macbeth* najverjetneje napisan v prvih letih vladanja Jakoba I. Angleškega (na Škotskem Jakoba VI.), med drugim pokrovitelja Shakespearove igralske družine Kraljevi možje (King's Men). Izpričano je njegovo zanimanje za demonologijo in čarovništvo, in v tem je najbrž razlog, da so nimfe postale vešče, in za splošno temačno vzdušje tragedije. Kralj Jakob je bil poleg tega potomec Malcolma III. in pripadnik dinastije Stuart, za katere začetnika je veljal Fleance, Banquov sin. Več kot dovolj razlogov torej, da so Banqua v igri preroške vešče priliznjeno pozdravile: »Prva vešča: Manjši, kot je *Macbeth*, in vendar večji. / Druga vešča: Ne tako srečen, a veliko srečnejši. / Tretja vešča: Rodil boš kralje, toda kralj ne boš.« (*Macbeth*, I. dejanje, 3. prizor)

Macbethova linija pa je po drugi strani s smrtjo njegovega posinovljenca Lulacha izumrla in skrb za čustva morebitnih naslednikov je bila povsem odveč ... Tako celo v *Velikem splošnem leksikonu* o *Macbethu* najdemo samo tale vprašljivi zapis: »*Macbeth* [mekbét], škot. kralj (1040–57), umoril svojega predhodnika Duncana I., njega pa je umoril Duncanov sin Malcolm II. → Shakespearova tragedija.« (Veliki splošni leksikon, Ljubljana: DZS, 1997, str. 2400)

Po več spletnih virih, med drugim:

http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/macbeth.shtml,

<https://www.biography.com/royalty/macbeth>,

<https://www.historyanswers.co.uk/people-politics/the-real-macbeth>,

<https://www.shakespeare-machine.org/news/2018>

/6/25/6wm7uOc4jktolu3jlotynn4qvj5lo,

<https://www.britannica.com/biography/Macbeth-king-of-Scots>

(vsi dostopni ll. 2. 2020).

Čez čas, potem ko se je z njimi dolgo pogovarjal, se je umaknil v svojo zasebno spalnico, le z dvema komornikoma, ki sta, potem ko sta mu pomagala leči, prišla nazaj, in se pognala na banket Donwalda in njegove žene, ki sta pripravila številne izborne jedi in vse mogoče pijače za nevsakdanjo večerjo ali prigrizek, in tam toliko časa obsedela za mizo, dokler nista svojih trebuhov do vrha naphala, da sta, komaj sta se njuni glavi dotaknili vzglavnikov, tako trdno zaspala, da bi lahko človek vso spalnico odnesel, pa ju še ne bi prebudil iz pijanskega sna.

Potlej je Donwald, čeprav je bil v srcu hudo zgrožen nad takim dejanjem, na ženino hujskanje vendarle poklical štiri služabnike (ki jim je bil že prej zaupal svojo zlobno nakano in jih v ta namen podkupil z bogatimi darovi) in jim zdaj oznanil, kako naj izpeljejo podvig, oni pa so rade volje ubogali njegove napotke in se jadrno lotili umora. Malo preden so zakikirikali petelini, so vstopili v spalnico (v kateri je počival kralj) in mu, tamkaj spečemu, prerezali vrat, ne da bi zganjali direndaj; in takoj nato so skozi zadnja vrata odnesli truplo ven in ga zadegali na konja, ki so si ga priskrbeli prav v ta namen, ga odnesli na kraj, kaki dve milj stran od gradu, v katerem so bivali, in tam poiskali težake, da so jim pomagali preusmeriti tok rečice, ki je tekla tam med polji, in izkopati v njeno strugo globoko luknjo, kamor so nato pokopali truplo in nanj tako na gosto nagrmdili kamenje in pesek, da ni mogel, ko so vodo preusmerili spet v pravi tok, nihče opaziti, da je bilo tam kaj na novo izkopanega. To so naredili, kakor pravi poročilo, na Donwaldov ukaz, zakaj telo ni smelo biti najdeno, da ga zaradi krvavitve (ko bi bil Donwald ob njem) ne bi razglasili za krivega umora. Ljudje namreč menijo, da truplo vsakega umorjenca začne obilno krvaveti, če je navzoč morilec. A iz kakršnegakoli razloga so ga že pokopali tam, niso še dobro končali dela, ko so že pobili tiste, ki so jim pri tem pomagali, in takoj nato zbežali naravnost v Orkney.

Donwald pa se je približno takrat, ko se je vršil umor, pomešal med tiste na straži in je v njihovi družbi ostal ves preostanek noči. Zjutraj pa, ko so v kraljevi spalnici zagnali vik in krik, češ da je bil kralj ubit, njegovo truplo odnešeno, postelja pa vsa omadeževana s krvjo, je s stražo pritekel tja, kakor bi o vsej zadevi ničesar ne vedel, vdrl v spalnico in odkril sesirjeno kri v postelji in na tleh ob njej, takoj je prerezal grlo komornikoma, češ da sta onadva kriva za ta ostudni umor, nato pa je kakor blaznež tekal sem in tja in prečesal vsak kotiček v gradu, kakor da bi hotel najti bodisi truplo bodisi katerega od morilcev, pritajenega na kakem skritem kraju:

ko pa je na koncu prišel do zadnjih vrat in odkril, da so odprta, je za vse okrivil komornika, ki ju je ubil, saj so jima za vso noč izročili v varstvo ključke vrat in tako ni moglo biti drugače (je dejal), kot da sta bila sotorilca pri tem kar najgnusnejšem umoru.

Strani 234–235

Naneslo je, da sta Macbeth in Banquo potovala proti Forresu, kjer je takrat bival kralj, vedro sta šla, brez druge družbe, le onadva samá, skozi hosto in čez polja, ko sta sredi jase nenedoma naletela tri ženske, podobne bitjem starega sveta, v nenavadni in divji opravi. Ko sta si jih pozorno ogledovala in se močno čudila prizoru, je prva spregovorila in rekla: »Pozdrav Macbethu, glavarju Glamiskemu« (zakaj pred kratkim je po smrti svojega očeta Sinella prejel ta naslov in položaj). Druga od njih je rekla: »Pozdrav Macbethu, glavarju Cawdorskemu.« Tretja pa je dejala: »Pozdrav Macbethu, ki bo poslej škotski kralj.«

Tedaj Banquo: »Le kakšne ženske ste,« je dejal, »da ste mi tako nenaklonjene, da meni, medtem ko mojemu drugu tu poleg visokih položajev pripisujete celó kraljestvo, ne napoveste prav nič?« »Da,« je rekla prva od njih, »obetamo ti večje blagodati kakor njemu, kajti resda bo vladal, a bo nesrečno končal: niti potomca ne bo pustil za seboj, da bi ga nasledil; ti pa, nasprotno, sam vladal ne boš, vendar bodo iz tebe rojeni vladali škotskemu kraljestvu v dolgi vrsti nepretrganega nasledstva.« In so jima omenjene ženske s tem izgignile izpred oči. To sta Macbeth in Banquo sprva imela za nič drugega kot prazno utvaro domišljije, celo tako, da je Banquo Macbetha v šali klical škotski kralj, Macbeth pa mu je po drugi strani šaljivo pravil oče mnogih kraljev. Toda potem je prevladalo mnenje, da so bile te ženske bodisi sojenice, to je (kot bi vi rekli) boginje usode, ali pa kakšne nimfe ali vile, po svoji nekromantski znanosti obdarjene z večšino prerokovanja, zakaj vse se je zgodilo, prav kakor so napovedale. Le malo potem je bil glavar Cawdorski v Forresu obsojen za izdajstvo, ki ga je zagrešil proti kralju; njegovo zemljo, imetje in naslove je kralj velikodušno naklonil Macbethu.

Še isto noč, pri večerji, se je Banquo pošalil z njim in rekel: »Zdaj, Macbeth, si dobil tisto, kar sta prerokovali prvi sestri, preostane ti le še to, da si priboriš, kar je tretja rekla,

da se bo zgodilo.« In takojci je začel Macbeth to premlevati v svojih mislih in si že takrat izmišljati, kako bi se lahko dokopal do kraljestva: a vendar je sam pri sebi mislil, da mora še malo počakati, pa ga bo božja previdnost sama približala temu, tako kot se je zgodilo s prejšnjim imenovanjem. Toda kmalu zatem se je zgodilo, da je kralj Duncan, ki je imel z ženo, hčerjo Siwarda, grofa Northumberlandskega, dva sinova, starejšega dal imenovati Malcolm, princ Cumberlandski, kakor bi ga s tem napravil za svojega naslednika, ki bo prevzel kraljestvo, takoj ko bo on izdihnil. Macbetha je to hudo prizadelo, saj je močno zavrlo vse njegove upe (po starih zakonih kraljestva pa je bil red, da bi morali, če naslednik še ni primernih let, da bi prevzel to nalogo nase, pripustiti tistega, ki mu je po rodu najbližje), tako da je začel tehtati, kako bi lahko kraljestvo prevzel s silo, saj ima pravičen razlog za pritožbo (kakor je zadevo jemal sam), zakaj Duncan je ravnal po svoji volji, da bi ga prikrajšal za vsakršen naslov in pravico do krone, ki bi mu morda sčasoma pripadla.

Tudi besede treh sojenic (o katerih ste slišali prej) so ga močno opogumile za to, a zlasti njegova žena je pritiskala nanj, naj poskuša, saj je, ker je bila zelo častihlepna, gorela v nepotešljivi želji, da bi nosila naziv kraljice. Čez čas je torej, potem ko je svoje namene razodel zaupanja vrednim prijateljem, med katerimi je bil prvi Banquo, in ko so mu ti zaupno obljubili pomoč, v Invernessu ali (kakor pravijo nekateri) v Botgosuanu ubil kralja v šestem letu njegove vladavine. In ker je imel okoli sebe družbo tistih, ki jim je zaupal svoj podvig, se je dal razglasiti za kralja in nato šel v Scone, kjer so ga po veljavnih običajih (v soglasju) slovesno umestili kot kralja.

Strani 268–269

Prevedla Tina Malič



Janja Majzelj, Ivan Peternelj, Daša Doberšek



Željko Hrs, Jurij Drevenšek

Dosedanje uprizoritve Williama Shakespeara v Slovenskem mladinskem gledališču

William Shakespeare:

Romeo in Julija

Komentarji
(Naslov izvirnika: *Romeo and Juliet*)

Premiera: 7. 4. 1983
Vsa besedila – razen
Shakespearevega – so napisali ali
jih improvizirali člani ansambla in
sodelavci projekta.
Skupna uprizoritev Slovenskega
mladinskega gledališča, SNG Opere in
balet Ljubljana in Cankarjevega doma.

Prevajalec: Ivo Svetina / Režiser in
scenograf: Ljubiša Ristić / Koreografka
in pomočnica režiserja: Nada
Kokotović / Dramaturg in lektor:
Marko Slodnjak / Dramaturg in avtor
songov: Boris A. Novak / Avtor glasbe:
Davor Rocco / Kostumografka: Doris
Kristić / Asistent režiserja: Dragan
Živadinov / Asistent koreografke:
Sandor Barkoczy / Glasbeniki: Salih
Sadaković (tolkala), Davor Rocco (bas,
sintetizator, kitara, tolkala), Krešimir
Klemenčič (klavir, sintetizator,
tolkala), Miroslav Sedak - Benčić
(flavta), Branko Bogunović (kitara),
Ante Mažaran (kitara), Bojan Lhotka
(violončelo), Darko Kovačević
(violončelo)

PRINCIPI

Romeo – Marjan Krulanović / Julija –
Zsuzsa Moldovan / Capulet – Miloš
Bajc / Capuletova – Lane Stranič /
Angelika – Silvana Urbanija / Tybalt –
Gabor Tasfi / Mercutio – Miklos Ligeti /
Benvolio – Gyula Zenati / Paris – Matej
Selan / Veronske mladenke – Mateja
Bučar, Suzana Lasan, Darinka Lavrič,
Judit Muranyi, Hazel Ormerod, Manica
Plaustainer

PROSTOR

Romeo – Željko Hrs / Julija – Branka
Peršolja / Capulet – Vladimir Jurc /
Capuletova – Marinka Štern /
Angelika – Damjana Černe / Knez –
Niko Goršič / Paris – Miloš Battelino /
Lorenzo – Sandi Pavlin / Benvolio –
Marko Mlačnik / Travar – Pavle
Rakovec / Julija Novak – Draga
Potočnjak / Ladislava Kralj – Olga
Kacjan / Nina Golob – Livia Pandur /
Patricija Arčon – Damjana Černe /
Janez Koren – Marko Mlačnik / Stevo
Macura – Miloš Battelino / Veljko
Macura – Veljko Macura / Člani
dramskega krožka – Neda Šlamberger,
Marjeta Dužević, Miro Novak, Breda
Kralj, Barica Blenkuš, Lenart Zajc,
Tatjana Pikovnik

ČAS

Julija Novak, študentka – Draga
Potočnjak / Stevo Macura, KV delavec
– Miloš Battelino / Inšpektor – Niko
Goršič / Ladislava Kralj, psihologinja –
Olga Kacjan / Nina Golob, študentka
– Livia Pandur / Patricija Arčon,
študentka – Damjana Černe / Janez
Koren, študent – Marko Mlačnik / Veljko
Macura – Veljko Macura / Kadrovník
– Milena Grm / Amalija Krajc,
upokojenka – Majolka Šuklje / Katarina
Cvirn, upokojena učiteljica – Mina
Jeraj / Ana Aleš – Marinka Štern / Savina
Šuštaršič, delavka – Jadranka Tomažič /
Julka Šuštaršič, frizerka – Olga Grad /
Suspendirani miličnik – Vladimir Jurc /
Voznik Alpetoura – Pavle Rakovec /
Dijaki – Neda Šlamberger, Marjeta
Dužević, Miro Novak, Breda Kralj,
Barica Blenkuš, Branka Peršolja, Lenart
Zajc, Tatjana Pikovnik

*Ambiciozna in širokopotezna
koprodukcijska uprizoritev, ki se je
raztezala po treh dvorinah, Festivalni
ter zgornji in spodnji Mladinskega
(v tem vrstnem redu), in prinesla tri
različna ugledališčenja Shakespeara*

*tragedije: baletno, »klasično« (v
novem proznem prevodu Iva Svetine) in
sodobno parafrazo.*

»Nad vsem je 'mit'. Pod njim je bistvo.
Na dnu pa končni razpad jedra. [...] Kljub
nekaterim pomislekom pa pomeni ta
Ristićeva postavitev *Romea in Julije* iskalsko
dejanje, potrebo in željo odkriti nove
razsežnosti te tragedije oziroma
točneje, dela njene problematike in njene
današnje živosti [...]. Marsikje je stvar
uspela. Povsod ni.«

Lojze Smasek, Večer, 17. 5. 1983

William Shakespeare:

Glas (Rihard II., Henrik V., Rihard III.)

(Naslovi izvirnikov: *Richard II*, *Henry V*,
Richard III)

Premiera: 28. 3. 1999

Prevajalca: Matej Bor in Anuša
Sodnik / Režiser: Matjaž Berger /
Koreograf: Marko Mlačnik / Sodelavec
za dramaturgijo: Tomaž Toporišič /
Glasbeniki: Nagisa Moritoki, Boštjan
Gradišek in Jernej Šurbek / Svetovalec
za glasbo: Mitja Vrhovnik Smrekar /
Kostumograf: Alan Hranitelj / Scenograf:
Aljoša Kolenc / Oblikovalec luči: Miran
Šušteršič / Oblikovalec zvoka: Silvo
Zupančič / Lektorica: Mateja Dermelj /
Oblikovalka maske: Barbara Pavlin /
Koreograf borilnih prizorov: Janez
Videmšek / Vodja predstave: Janez
Pavlovčič / Asistentka: Tina Malič /
Ruska hrta: Haroschij von Schloss Olef in
Ninohka's Strelka v lasti Andreje Novak
in Sonje Kosanc

RIHARD II.

Kralj Rihard II. – Janez Škof / John Gaunt;
Vrtnar – Sandi Pavlin / York – Robert
Prebil / Henrik Bolingbroke – Matej
Recer / Norfolk-Northumberland – Uroš
Maček / Bushy; Carlisle – Ivan Peternej /
Kraljica, žena kralja Riharda – Romana
Šalehar / Vojvodinja – Draga Potočnjak

HENRIK V.

Kralj Henrik V. – Pavle Ravnohrib /
Nadškof Canterburyjski; Vojak – Robert
Prebil / Vojvoda Exeterski – Matej Recer /
Francoski kralj – Sandi Pavlin / Dauphin –
Uroš Maček / Vrhovni poveljnik – Ivan
Peternej / Katarina, francoska princesa –
Nagisa Moritoki / Alisa, Katarinina dvorna
dama – Draga Potočnjak

RIHARD III.

Margareta – Draga Potočnjak / Vojvodinja –
Ivan Peternej / Elizabeta – Romana
Šalehar / Naratorica – Alenka Avbar

Borci – Uroš Maček, Robert Prebil, Matej
Recer, Boštjan Jordan, Rok Markovič, Igor
Pacek, Milan Skubic

*Z mislimi Derridája in Hegla ter navdihom
Daljnega vzhoda razprti preplet treh
kraljevskih iger, ki jih režiser poimenuje
»najmanj odkrita metafizična
oceanografija« znotraj Shakespeareove
literature, je prinesel tri poglede na
oblast, tri vladarske usode. Inscenacija
je izkoristila arhitektonske posebnosti
spodnje dvorane in gledalce posedla v
sredino, dogajanje pa umestila okoli njih.*

»Iz omenjenih treh del je [režiser] zgradil
čvrst, notranje koherenten in pregleden
kolaž o grozljivi ošabnosti moči, strahu
pred nje izgubo, osebnim in političnim
porazom, mešanju javnih in zasebnih
interesov, o ženskah, njihovi latentni (ne)
moči, o predsmrtnem molku, poslednjem
impulzu razuma in (ali) intuicije, boju za
prostor apoliničnega in (samo)realizacijo
dionizičnega. [...] Ohranjena
Shakespeareova pripovedna tehnika in
izpostavitev filozofske vsebine gledalcu
predstavljata trd intelektualno-lirični
vozel, ki pa se ga več kot samo spleča
potruditi razvozlati.«
Andrej Jaklič, Slovenske novice, 18. 6.

1999
William Shakespeare – Andrej Rozman
Roza:

Sen kresne noči

(Naslov izvirnika: *A Midsummer Night's Dream*)

Premiera: 2. 6. 1999

Režiser, scenograf in kostumograf:
Vito Taufer / Avtor glasbe: Igor
Leonardi / Dramaturginja: Marinka
Poštrak / Učiteljica petja: Edith
Kocjan / Koreografka: Rosana Hribar /
Lektorica: Mateja Dermelj / Asistentka
režiserja: Anja Medved / Avtorja trika:
Ravil Sultanov in Natalija Sultanova /
Oblikovalca luči: Miran Šušteršič in
Matjaž Brišar / Oblikovalec zvoka:
Silvo Zupančič / Oblikovalec projekcij:
Samo Lapajne / Oblikovalka maske:
Barbara Pavlin / Zasnova in izdelava
kostumov gozdnih bitij: Stanislava
Vauda Benčević / Vodja predstave:
Janez Pavlovčič

Tezej – Robert Prebil / Egej – Sandi
Pavlin / Lisander – Matej Recer /
Demetrij – Sebastian Cavazza / Klinc –
Peter Falke / Zadnik – Janez Škof / Pisk –
Ivan Peternelj / Lakota – Ravil Sultanov /
Hipolita – Olga Kacjan / Hermija – Janja
Majzelj / Helena – Romana Šalehar /
Oberon – Dario Varga / Titanija – Maruša
Oblak / Spak – Uroš Maček / Gozdno
bitje s harfo – Ravil Sultanov / Vila
– Nataša Sultanova / Gozdna bitja –
Valerij Jeraj, Štefan Marčec, Branko
Garača, Vlado Tot

Postavitev po nadvse posrečenem, sodobnem in govornem prevodu Andreja Rozmana Roze je združila izjemno zabavo s prefinjeno estetsko podobo, h kateri je močno pripomogla domišljena raba svetlobe in prosojnih zaslonov. Postavitev je žela uspehe povsod po svetu in med drugim prejela nagrado Sekija Sana za najboljšo tujo uprizoritev leta 2001 v Mehiki.

»Taufejeva postavitev najbolj igrane Shakespeareove komedije je majhen gledališki čudež; virtualen odrski privid, ki se enako lahko poigrava z arhetipi, s Shakespeareovim tekstom in liki, z gledališkimi konvencijami in sodobnimi tehničnimi dosežki. [...] Taufejeva predstava navdušuje z načinom, kako reafirmira gledališče kot prostor čudežnega in oniričnega, pa tudi zabavnega in huronsko smešnega. Taufejev *Sen kresne noči* je odličan spoj 'hi-techa' in tradicionalnega gledališkega izraza, obenem pa tudi predstava sijajnih igralskih stvaritev, o katerih bi (pa tudi o izvrstni glasbi Igorja Leonardija ter maski Barbare Pavlin) morali bolj obširno spregovoriti.«
Hrvoje Ivanković, *Jutarnji list*, Zagreb, 5. 6. 2001

William Shakespeare – Andrej Rozman
Roza:

Hamlet

(Naslov izvirnika: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*)

Premiera: 18. 2. 2001

Režiser in scenograf: Dario
Varga / Dramaturg: Andrej Jaklič /
Kostumografka: Jerneja Jambrek
Varga / Avtor humanoidov:
Bojan Mavsar / Idejni zasnovatelj
humanoidov in scenskih elementov:
Tomaž Lavrič / Oblikovalka maske:
Barbara Pavlin / Oblikovalec luči: Igor
Berginc / Koreografka: Jana Menger /
Lektorica: Mateja Dermelj / Avtorja
glasbe: Silvo Zupančič, Igor Leonardi /
Vodja predstave: Janez Pavlovčič

Klavdij – Ivan Godnič / Gertruda
– Olga Kacjan / Hamlet – Vlado
Mičković / Duh Hamletovega očeta –
Sebastian Cavazza / Polonij – Matej
Recer / Ofelija – Marinka Štern /
Laert – Barbara Žefran / Osrik –

Uroš Maček / Rozenkranc – Romana
Šalehar / Gildenstern – Ivan Peternelj /
Fortinbras – Milena Grm / Stražar
I – Milena Grm / Stražar 2 – Simon
Dobravec / Igralci – Milena Grm,
Simon Dobravec, Dare Kragelj

Dario Varga se je bardove klasike lotil na nenavaden način in jo postavil z vidika otroka, izgubljenega v svetu mor in pošasti. Hamleta je zares zaigral dvanajstletni Vlado Mičković, vsi drugi igralci (razen Sebastiana Cavazza v vlogi očetovega duha) pa so nosili groteskne maske iz lateksa, ki niso prekrivale le njihovih obrazov, ampak celotno telo. Tudi Varga se je odločil za svež jezikovni pristop in prevod zaupal Andreju Rozmanu Rozi.

»Andrej Rozman Roza je tokrat veliko Shakespeareovo tragedijo predvsem oklestil, znižal, jo s tem prizemljal, naredil bolj 'meseno' in nam jo približal. [...] Tudi Hamlet kot junak je drugačen. V postavitvi Daria Varga je še otrok [...] in ima nasploh drugačne značajске lastnosti: je odločen, trmast, bolj maščevalen, trezen in nič preveč zaljubljen v Ofelijo. [...] Znana zgodba o 'princu danskem' zdrvi mimo nas brez zastojev. Dogajanje je zgoščeno, prehodi jasni, vendar kdaj nerodni zaradi same narave postavitve in režiserskega koncepta.«
Amelia Kraigher, *Dnevnik*, 21. 2. 2001

William Shakespeare

Vihar

(Naslov izvirnika: *The Tempest*)

Premiera: 19. 9. 2008 (Maribor)
Koprodukcija Slovenskega
mladinskega gledališča, Slovenskega
narodnega gledališča Maribor,
Cankarjevega doma in Slovenskega
stalnega gledališča Trst

Režiser: Vito Taufer / Prevajalec:
Andrej Rozman Roza / Dramaturga:
Uršula Cetinski, Tomaž Toporišič /
Scenograf in kostumograf: Janez
Janša / Skladatelj: Andrej Goričar /
Koreograf: Branko Potočan /
Lektorica: Mateja Dermelj /
Oblikovalec svetlobe: Stefan
Pfeistlinger / Oblikovanje videa:
Restart, d. o. o. / Oblikovanje zvoka:
Marko Gutman / Korepetitorica: Dada
Kladenik / Asistent scenografa: Matjaž
Arčan / Asistentka kostumografa:
Jenny Štumberger / Asistent
oblikovalca svetlobe: Tomaž Bezjak /
Vodja predstave: Janez Masilo /
Šepetalka: Polonca Rajšp

Alonso, neapeljski kralj – Peter
Boštjančič / Sebastian, njegov brat –
Kristijan Ostanek / Prospero, pravi
milanski knez – Robert Prebil / Antonio,
njegov brat, samozvani milanski
knez – Matej Recer / Ferdinand, sin
neapeljskega kralja – Matevž Biber /
Gonzalo, pošten star svetnik – Sandi
Pavlin / Adrian, dvorjan – Nejc Ropret /
Francisco – Davor Herga / Kaliban,
suženj, grd divjak – Boris Kos / Vinko,
strežnik – Ivan Peternelj / Štefan,
kuhar – Dario Varga / Kapitan – Ivan
Godnič / Šef palube in Duh – Sebastijan
Starič / Miranda, Prosperova hči –
Maša Tiselj / Ariel, zračni duh – Uroš
Maček / Junona – Lara Komar / Mornar
in Duh – Dušan Teropšič / Nimfe in
Duhovi – Aglaja Dvanajščak, Anna
Gračova, Metka Masten, Mihaela
Matis, Ana Tina Petkovšek, Cleopatra
Purice, Roua – Cornelia Raut, Blaga
Stojčeva, Hristina Stojčeva in Ines
Urošević / Mornarji in Duhovi – Stefan
Banica, Denes Darab, Mircea Gulescu,
Vadim Kurgajev, Vasilij Kuzkin, Sytze
Jan Luske, Gabriel Marin in Christian
Popovici / Pianist: Andrej Goričar

Ambiciozna koprodukcija je merila na največje odre v državi in v spektakelski maniri združila ansamble več (ne le) gledaliških hiš, dodala klavirsko glasbo v živo, zborovske plesne prizore in višinske akrobacije po vrvišču ladje na

odru, v glavno žensko vlogo Mirande pa postavila nadarjeno naturščico Mašo Tiselj. Tudi tokrat je za karseda sodobno (po)govoreno, duhovit prevod poskrbel Andrej Rozman Roza.

»Res, burka mestoma perfektno uspe [...] tudi v *Viharju*. Prav tako režiserju ni zmanjkalo občutka za moderni vodvil in v sanjskem *Viharju* imajo plesni in pevski vločki najbrž še večjo 'domovinsko pravico', kot so jo imeli v kakšni od njegovih zadnjih predstav. Tudi prefinjen občutek za vdor sodobnih profanosti najde najboljša možna mesta, eksplicitne 'sanje znotraj sanj', ples nimf in žanjcev, izgledajo kot *slow motion* posnetek kakšne povprečno slaboumne reklame za znižanje cen prehrambenim izdelkom v supermarketih. Tudi najdemo redko tako dobre ekipe akcijske prizore, kot je uvodna demonstracija viharnega dogajanja na ladji [...], in živa glasbena spremljava [...] je redko tako umestna.«
Petra Vidali, *Večer*, 25. 9. 2008

William Shakespeare:

Kralj Lear

(Naslov izvirnika: *King Lear*)

Premiera: 21. 9. 2010 (Klevevž)
Koprodukcija: Slovensko mladinsko
gledališče in Anton Podbešek Teater

Prevajalec: Matej Bor v sodelovanju z
Anušo Sodnik / Režiser in scenograf:
Matjaž Berger / Avtor glasbe: Peter
Penko / Kostumograf: Alan Hranitelj /
Oblikovalec luči: Simon Žižek /
Oblikovalka zvoka: Jana Rebselj /
Oblikovalec videa: Gašper Brezovar /
Dramaturginja: Nina Jerman / Lektorici:
Barbara Rogelj, Mateja Dermelj /
Oblikovalca maske: Nina Urbič, Luka
Mirjan Šimšič / Vodja predstave: Jurij
Marinšek / Producentka: Jasna Dokl
Osolnik / V predstavi so bila uporabljena
tudi Pisma Kordeliji iz dela *Ali-ali*
Soerena Kierkegaarda, ki jih je prevedel
Primož Repar

Kralj Lear – Pavle Ravnohrib /
Goneril – Draga Potočnjak / Regan
– Romana Šalehar / Kordelija – Jana
Menger / Norec – Ivan Godnič / Grof
Gloster – Borut Veselko / Grof Kent
– Matej Recer / Edmund, Glostrov
nezakonski sin – Matija Vastl / Edgar,
Glostrov sin – Uroš Kaurin / Francoski
kralj + Vitez v Learovi službi + Curan,
dvorjan + Zdravnik + Glasnik – Jure
Longyka / Knez Albany, poročen z
Goneril – Dario Varga / Knez Cornwall,
poročen z Regan – Uroš Maček /
Oswald, oskrbnik pri Goneril – Blaž
Šef / Pisma Kordeliji – Marinka Štern /
Mezzosopran – Irena Yebuah Tiran /
Ana Berus, Aša Akoshia Slapnik, Neža
Ru Recer

Uprizoritev je bila postavljena v gospodarskem poslopju gradu Klevevž pri Šmarjeti, pri čemer je režiser tako v estetskem kakor v simbolnem smislu kar najbolj izkoristil slikovite ambientalne danosti prostora. Tla je posul s peskom, ki je postal močan označevalec, opominjajoč na minevanje in minljivost. Vlogo Kordelije je zaupal plesalki Jani Menger in jo tudi tako (raz)ločil od sestra in drugih nastopajočih.

»Kralj Lear v režiji Matjaža Bergerja je igra o pehanju, o mučnem spopadanju s posledicami nepremišljene delitve kraljestva in begu pred samim seboj. Bolj kakor Learovi usodi se uprizoritev posveča razvoju dogodkov na dvorih obeh Learovih hčera in spletkam (zlasti Edmundovim), ki dogajanje spremljajo. [...] Berger v režijskem smislu situacije delno linearizira [...], delno simbolizira [...], pogosto jih intonira lirično [...], najučinkovitejše pa se zdijo tiste, v katerih se fizična intenzivnost nastopajočih ujame z znaki prostora v čvrsto emblematiko [...].«
Blaž Lukan, *Delo*, 23. 9. 2010



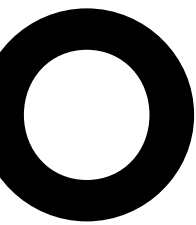
V ospredju Jurij Drevenšek, Klara Kastelec



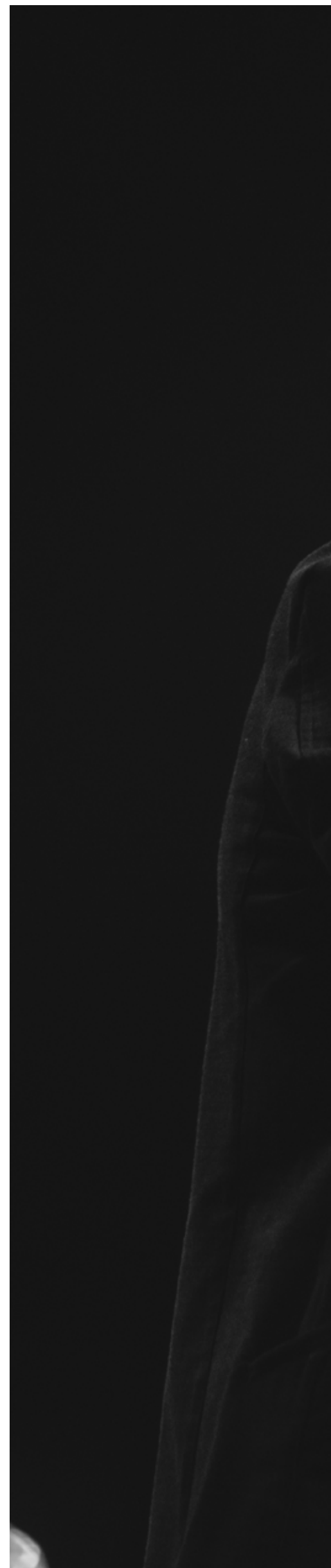
ADIN



V ospredju Blaž Šef



Daša Doberšek, Ivan Peternelj, Klara Kastelec





2



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
T: + 386 (0)1 3004 900
F: + 386 (0)1 3004 901
info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Ana Železnik – predsednica, Semira Osmanagić,
Katarina Stegnar, Asta Vrečko, Janez Žagar

Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:
Tatjana Ažman – predsednica, Blaž Lukan,
Janez Pipan, Matjaž Pograjc, Dario Varga

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja projektov: Dušan Pernat
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega
gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana



LJUBLJANA
MESTO VICTORY
OF ALTERNATIVE
ZELENA
METROPOLITAN
CITY



Organizacija žrtev
narodov za izboljšanje
družne in kulturne
Ustanova
kvalitativno mesto
od 2019



Ljubljana2025
Evropska prestolnica kulture
2025

Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji
Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00
OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
OI 3004 902
uro pred začetkom predstave
- na spletu
www.mladinsko.com
nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list

Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2019/2020
Številka 3
Februar 2020
Izide ob vsaki premieri
Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed
© Vse pravice pridržane
Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj, Helena Grahek,
Goran Injac, Tina Malič, Katarina Saje, Tibor Mihelič Syed
To številko uredila: Tina Malič
Lektorica: Mateja Dermelj
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič, Ivian K. Mujezinović –
Grupa Ee
Fotografije z vaj: Ksenija Mikor
Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
Naklada: 400 izvodov
Cena: 2 €

3

**I
S
Z
R
2
2
3
2
-
2
O
1
9**