



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*

Univerza v *Ljubljani*

UNIVERZA V LJUBLJANI

AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Dramska igra

Umetniška beseda

Matija Rupel

130

Moj sonet 130

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. Aleš Valič

Ljubljana, 2018

Ime in priimek: Matija Rupel

Naslov magistrskega dela: 130

Kraj: Ljubljana

Leto: 2018

Število strani: 61

Naziv visokošolske ustanove: UL Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

**Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra,
smer Umetniška beseda**

Mentor: red. prof. Aleš Valič

Jezikovni pregled: Žiga Oset

POVZETEK

Na naslednjih straneh zapisane misli pričajo o moji poti razumevanja jezika in govora ter interpretaciji izgovorjene besede. Podati na čim bolj jasen in razumljiv način, kaj v mojih očeh pomeni govor in kakšni so postopki in metode umetniškega govora, je cilj, katerega dosego bo bralec lahko ocenil ob koncu tega branja. Poleg širših razmišljanj o obstoju in smislu govorne besede se bom poskušal osredotočiti na golo prakso spopadanja s tekstom.

KLJUČNE BESEDE: sonet, Shakespeare, 130, interpretacija, metoda

ABSTRACT

On the next pages written thoughts demonstrate my way of understanding the language and speech and interpretation of spoken word. To form in the clearest and understandable way my view on the meaning of speech and what are the procedures and methods of stage speak - this is the aim, which success the reader can evaluate when he is done reading. Alongside broader thinking about the existence and sense of spoken word, i will try to focus on practice itself in dealing with a written word.

KEYWORDS: sonnet, Shakespeare, 130, interpretation, method

KAZALO VSEBINE

Predgovor	5
O avtorju kot avtorju	7
Uvod	9
Stotrideseti sonet	13
Na kratko o sonetu 130	17
Pot do avtorja	19
William Shakespeare	19
Pot do interpretacije	27
Jamski človek deklamira Shakespeara	28
Parafraza	31
Večosebna interpretacija	36
Don Juan	36
Medvedenko	38
Prevod	40
Ironija	44
Kaj beseda v resnici pove, ko spregovori	46
Kako v tujem prepoznati lastno	52
Zaključek	56
Viri in literatura	57
Seznam slik in fotografij	59
Izjava o avtorstvu magistrskega dela	60

PREDGOVOR

De necessitate virtutem

Preden se podam v razmišljanje o govoru, moram nujno predstaviti polje, na katerem je to razmišljanje pognalo. Začeti moram od začetka.

Rojen sem v Trstu, kar pomeni, da sem od malega govoril svojevrstno različico slovenščine, mešanico obalnega dialekta s primesmi tržaščine in melodijo beneške italijanščine. Nikoli nisem bil zgovoren človek in jeziku tudi nisem dajal posebnega pomena. Sredi šolskih let je človek, ki je takrat nosil odgovornost za mojo izobrazbo, celo izjavil "Rupel verjetno ne bo nikoli znal slovensko". Slovenec sem bil samo ob praznikih, v osmicah in na proslavah, in nisem gojil zanimanja za slovenski jezik ali slovensko literaturo. Ravno nasprotno: posvečal sem se italijanščini in jo tako zelo obvladal, da bi zunanji opazovalec zlahka pomislil, da sem sin kakšnega rimskega pravnika ali rimljanskega nostalgika. Nenadoma pa sem se znašel v gledališki šoli, ki je delovala pod okriljem SSG. Še danes ne vem, kako sem tam pristal. Če bi iskal razloge, ki so me popeljali v te vode, bi se zanesljivo obrnil na metafiziko in rekel, da me je minljiva večnost teatra vpoklicala k sebi. Bolj verjetno je, da mi je bilo zgolj dolgčas, a če pustim ob strani razna preizpraševanja, lahko končno preidem do bistva: oder mi je takrat postal všeč in v sebi sem iznašel novo vero. Na žalost sem prav ob uživanju pri vživljanju spoznal steno, ki me je spremljala že ves čas, a je šele takrat pokazala svojo razsežnost: moj govor. Zborna slovenščina se je naenkrat pojavila v mojem življenju kot ogromna težava, ki ne nudi rešitve in spada potemtakem v koš, kjer sem tedaj kot mladi cinik hranil njej podobne pojme: svoboda, ljubezen, Trst bo slovenski itn. V meni se je rojeval občutek sramu, ki me še danes tu pa tam obišče, predvsem ko moji artikulaciji spodrsne pri širini določenih samoglasnikov. Spoznal sem, da sem kriv zatajitve materinskega jezika in se odločil, da bom ta greh popravil. Na žalost je bilo to težje, kot sem

si predstavljal. Vsi moji poskusi, da bi zvenel zborni, so tragično propadali in edino, kar sem z njimi dosegel, je bil posmeh ali pa lažna naklonjenost ljudi, ki so “znali slovensko” in sem se jim najbrž zdel kot ljubek gluhec, ki ploska orkestru. S sprejetjem na AGRFT se je moje okolje spremenilo. Prišel sem v pravi stik s slovensko besedo in se posvetil odpravljanju svoje jezikovne gluhosti. Mojih muk ni bilo še konec, sem pa vsaj dobival prve rezultate in s pomočjo mentorjev našel pot, da se končno nisem več počutil kot pes med mačkami.

Iz zapisa o ciljih in dosežkih na akademiji:

23. 3. 2011

»[...] ciljev imam veliko, volje, da bi jih dosegel, premalo. Torej lahko ravno to postavim za prvi cilj: odločnost (opustitev “relativiziranja” in lenarjenja). Če povem z besedami Mihaila Čehova “opustitev kaosa v zavesti”. [...]

Drugi veliki cilj – nujno potreben – pa je ta, da slovenski jezik postane res moj, da ga usvojim. Zdi se mi (mogoče malo preveč neskromno mnenje), da sem že nekaj dosegel, in sicer to, da končno slišim (skoraj vse) svoje napake – misli na preozke vokale, na ritem in na melodijo stavkov. Ta dosežek (majhen, a nujen) mi je v veliko tolažbo, ker sem z njim vsaj delno odpravil svojo frustracijo glede jezika. Posmeh okolja namreč ni prijetna stvar.

Tretji cilj: rad bi začel opazovati svoje klišeje. Zavedam se, da večkrat uporabim isto kretnjo, isto pozicijo, različne stavke povem na isti način, včasih nenaravno spreminjam glas... [...] Prepričan sem, da zatekanje h klišejem delno izvira iz moje negotovosti pri govoru.

Če mi bo uspelo, bom zbudilko nastavil pol ure prej in izvedel vsaj bazilarne vaje. [...]«

Verjemite mi, da pri opisovanju svojega spopada s slovenskim jezikom niti zdaleč ne pretiravam in da sem dolga leta to neznanje doživljal kot skrajno neugodje. Moje zanimanje za jezik in govor izhaja iz nuje, da si iz slabosti skujem vrlino.

O AVTORJU KOT AVTORJU

(pol-resen življenjepis, sestavljen
za pol-resno predstavo,
a čisto zares cenzuriran – 2012)

Matija Rupel, rojen v prejšnjem stoletju, odraščal v času razkroja Sovjetske Zveze, kar ga je globoko zaznamovalo (še danes se mu v nočnih morah pojavlja jokajoči Lenin). Zaradi domnevnega širjenja herezije so ga pri štirih vrgli iz vrta.

Po velikem uspehu s študijem zgodovine (23 predmetov: 5 opravljenih izpitov) se je odločil za AGRFT, čeprav je mislil, da je to kratica za AGRarno Fakulteto Teologije.

Ime ženske, ki ga je najbolj prizadela: Hernija Diskalna;

ker ne verjame v monogamijo, se je pred letom dni spustil še v odnos s Protruzijo Spinalno.

Izkazal se je v najrazličnejših disciplinah ŠzŠ.*

Veruje v Boga, a bog mu ne verjame.

Nekaj časa je že minilo, odkar sem pijan razmišljal, zakaj imam rad gledališče.

Romantično-depresiven odgovor: "Ker, ja; ker vsaj na odru imam občutek, da se mi dogajajo prava čustva; ker oder ni posnemanje realnosti, temveč uživanje resničnosti; ker je oder prostor ljubezni, brezsrčnosti, sovraštva, razdajanja. Vse, kar v osebnem življenju ne doživljam scela."

Pijan, brezvezen odgovor. Ohranil bi samo besedo "razdajanje", to sem se dobro spomnil. Z raz-dajanjem se lahko rešim sebe in sem včasih celo pristen. In zadovoljen. Jaz uživam, drugi uživajo; čista harmonija.

Pravzaprav ne vem, ali dejansko verjamem v to, kar pišem.

Čez minuto bom spremenil svoje mnenje, ker sem dosleden v svoji nekoherentnosti. Nevredno se mi zdi vse to besedičenje in razmišljanje. Škoda papirja, moje besede bi morale ostati na letečem ne-papirnatem nivoju; ta ponuja možnost pozabe in reinterpretacije.

Sovražim pisanje, ker je nevarno blizu pojmu večnosti.

Zato imam rad oder: zaradi minljivosti. Živiš v drugem času in prostoru, krvaviš, umreš in se znova znajdeš v vsakdanjosti. To lahko ponavljam do smrti.

Skratka: celo življenje lahko živim druge fabule do trenutka, ko se bo moja fabula zaključila.

“Preprosto ko prdec.”**

*Šport za Šankom.

**Lenin, noč pred oktobrsko revolucijo.

»Igralec bi moral razumeti, da njegovo telo, glas, mimika in govor kot celota pomenijo njegov instrument. Če bo igralec poslušal svoj glas od strani, ga bo spoznal in se ga naučil uporabljati; če se bo od strani natančno opazoval, mu bo to pomagalo obvladati svoje gibanje; če bo govoril (in poslušal) besedilo kot glasbo, se bo naučil govoriti...«
(Mihail Čehov, Igralska umetnost)

Učenje igralca se verjetno nikoli ne neha. Svoja leta na akademiji sem doživel kot študij, ki me bo na koncu pripeljal do položaja igralca. Zdaj lahko rečem, da je bilo to moje mišljenje izredno banalno in simplicistično. V štirih letih se človek težko nauči, kaj pomeni igra. Bolj kot ne je akademija nekakšen uvod, strnjen in na trenutke krut, v tisto, kar svet gledališča je. Zdaj, ko sem precej bolj suveren kot v letih na akademiji, se zavedam, da je vse, kar sem jaz doživel kot frustracijo, bil le plod golega in enostavnega neznanja, a neznanje se z raziskovanjem in preizkušanjem da zelo hitro rešiti – priznam, odkril sem toplo vodo, a pot do enostavnosti je vedno izredno težavna.

Moji poti igralstva in jezika sta torej izredno prepleteni. Spoznavanje vlog je potekalo vzporedno s spoznavanjem jezika. Iz tega je nastalo moje (trenutno) gledanje na gledališče: vsaka nova vloga pomeni molk, ker ne vem, kako se je lotiti; molk je rešljiv z besedo, besedo moram pa zelo dobro poznati, preden jo na glas povem. Spoznavanje je torej ključno, da bi besedilo, ki išče interpretacijo, postalo moje.

Kako pa ga razvozlati in doseči, da bo postalo moje? Potrebno je raziskovanje na vseh področjih: o tem so od Stanislavskega naprej številni že pisali in metodologizirali. Na mojem potovanju po stezah in oceanih interpretacije sem prišel do nekaj spoznanj, ki so za moje delo bistvena, lahko bi jih imenoval "nekaj začasnih zapovedi":

Igralec (Matija Rupel) mora:

- *Posvetiti se vsakemu besedilu, kot da bi bilo prvo*; igralec se mora izogibati ustaljenim navadam in še posebej prepričanju, da zadevo obvlada. Novo besedilo ponuja možnost za novo raziskovanje. Če se temu posvetim, bom vedno odkril kaj novega, nekaj, kar mi bo mogoče razrešilo tudi dileme, ki sem jih imel pri prejšnjih izkušnjah.
- *Poiskati vzrok, da so določene besede prišle do nas*. Odmisliti moram končno strukturo in celoto ter se osredotočiti na vzgib, ki je misel pripeljal do besede.
»Michelangelo pri ustvarjanju svojega Mojzesa ni “videl” le mišic, valovite brade in gub na obleki – videl je Mojzesovo notranjo silo, ki je ustvarila te mišice, žile, gube...« Mihail Čehov
- *Razumeti prvi vtis in ga kritično analizirati*. Ko prvič preberem besedilo, se zgodi, da mi postane vseč, kako sem določen stavek povedal, od prvega trenutka sem z njim zadovoljen. Nevarnost je v tem, da bi ta stavek postal fiksni in se ne bi več ubadal z njim. Vprašati se moram, ali sem posrečeni stavek povedal z ozirom na celotno sliko, ali pa mi je bil enostavno le vseč.
- *Poiskati, kaj je današnje, premeriti, koliko osebnega se skriva v besedilu*. Še posebej nujno pri besedilih, ki so bila napisana nekdaj daleč v zgodovini in pri katerih lahko dobimo občutek, da so zaprašena in neaktualna.
- *Vsaki besedi dodeliti pripadajoči svet*; če je nekaj napisano, je napisano z razlogom. Razlog je treba poiskati in razumeti, kar na koncu pomeni, da vsak stavek dobi svojo predzgodbo – z ozirom na celoto. Zveni kot dolg in zakompliciran posel, ki pa je vreden vsega možnega časa.
- *Poznati različne retorične vrste in zavedati se pravil, ki jih različna besedila zahtevajo*, kar pomeni raziskovanje in študiranje; dramski tekst v Župančičevem prevodu zahteva drugačno delo kot na primer slengovski monolog iz *Trainspottinga*. V primeru interpretacije poezije sta v ospredju besedna in glasovna komunikacija, a pri sonetu 130 sem, izhajajoč iz ironije soneta, uporabil

tudi precejšnjo mero vidnih interpretacijskih znakov (videz, držo, očesni stik, obrazno mimiko).

- *Vprašati se, kdo je gledalec*, torej stalno prestopati iz odra v publiko in obratno, zavedati se, kako kaj učinkuje in kdaj me kaj nagovori. Pri tem ne mislim le na verbalno izražanje, temveč na vse oblike jezika. Če govorimo o javnem nastopu, sta telesna govorica in pogled poleg glasu najbolj vidna *govorca*, toda obstajajo še mnogi drugi akterji, tudi zunanji, ki vplivajo na gledalčevo percepcijo in podpirajo ostale oblike sporočanja; luč s toplobarvnim filtrom lahko na primer *sodeluje* s telesno držo in smerjo, kamor sta obraz in pogled obrnjena, in prispeva k atmosferi celotnega nastopa.
- *Gledati ne le na to, kaj besedilo je, ampak tudi na kaj bi lahko bilo*; to je različica prejšnje točke, kjer je pomembno misliti ne le na primarno sporočilnost besedila, temveč tudi na vse tisto, kar ni napisano. Razmišljati moram, kakšne potencialne asociacije bi lahko govorjeno besedilo doseglo pri gledalcu. »*Izgovorjena beseda nosi v svoji sredici svojo dvojčico – zamolčano besedo, ki neslišno zleze v notranjost poslušalca in ga nagovarja s svojo nemo prisotnostjo*« (PAVČEK Saša, *Izgovorjena beseda*, Kolokvij o umetniškem govoru)
- *Biti potrpežljiv*. Besedilo potrebuje svoj čas, preden zaživi. Naj bo kratka poezija ali veličastna in dolga tragedija, igralec mora pri svoji interpretaciji dihati, kakor mu znanje v tistem trenutku narekuje. Napisane besede bom prebiral v nedogled, a za vsako besedo bo potreben čas. Kakor je Anton Sovrè napisal: »*Spoštovanje do jezika zahteva, da gledamo tudi na majhne stvari. To ni pikolovstvo. Umetnost se začne tam, kjer se zbudi čut za najrahljše razločke. Vsaka beseda daje svoji okolici svojo posebno barvo; en sam neprimeren odtenek utegne pokvariti vso podobo.*« (Jezik ni gmajna, odlomek iz razprave "Oziralni odvisnik –sintaktični omnibus"). Kot "zamejec" se tega zelo dobro zavedam.



SHAKE-SPEARES

S O N N E T S.

Neuer before Imprinted.

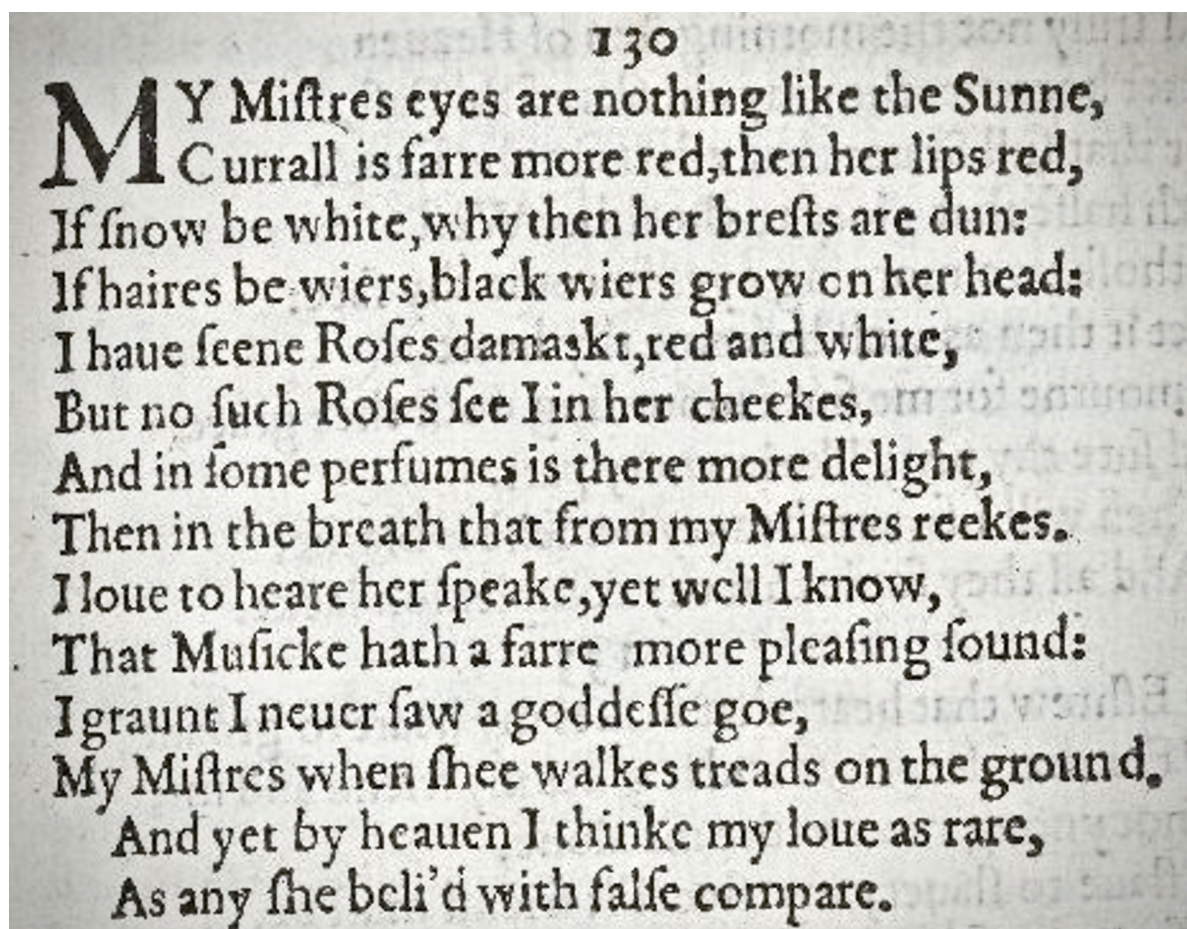


AT LONDON
By *G. Eld* for *T. T.* and are
to be solde by *William Aspley.*
1609.

Platnica prve izdaje Shakespearovih sonetov – 1609.

STOTRIDESETI SONET

V naslednjem, osrednjem delu tega zapisa se bom s pomočjo enega samega akterja poskušal približati konkretni in jasni misli o tem, kaj pravzaprav pomeni umetniška beseda v praktičnem smislu. Pametnejši ljudje, ki razpolagajo s širšim znanjem in besediščem, so o govoru že govorili, zato bom jaz podal le svoje razmišljanje, ki izvira iz empiričnih izkušenj. Zato bom uporabil starega, a šarmantnega lepotca, ki so ga skozi stoletja mnogi že brali in interpretirali: *Shakespearov sonet 130*.



My mistress' eyes are nothing like the sun -

Coral is far more red than her lips' red -

If snow be white, why then her breasts are dun -

If hairs be wires, black wires grow on her head.

I have seen roses damasked, red and white,

But no such roses see I in her cheeks;

And in some perfumes is there more delight

Than in the breath that from my mistress reeks.

I love to hear her speak, yet well I know

That music hath a far more pleasing sound;

I grant I never saw a goddess go;

My mistress, when she walks, treads on the ground:

And yet, by heaven, I think my love as rare

As any she belied with false compare.

Oči moje gospe kot sonce se ne zdijo
in ustnice ima manj rdeče kot korala;
če sneg je bel, nje prsi se pač manj bleščijo
in zlato prejo las za črno je menjala.
Videl sem vrtnice pretkane belordeče,
a njej na licih ne cvetijo tako žlahtne;
in vonjal sem parfume dokaj bolj dehteče,
kakor je sapa, ki gospa jo moja izdahne.
Prav rad poslušam njene govorice zvok,
resda pa glasba dosti bolj ušesom godi;
kako boginja stopa ne vem žalibog —
moja gospa, ko gre, zmeraj po zemlji hodi.
In vendar, bogme, čudovita je vseeno
bolj kot vse smešene s primero neiskreno.

Prevedel Srečko Fišer

Z uporabo soneta kot glavnega igralca na poti do interpretacije bom stvar verjetno precej poenostavil in bojo tudi moje najbolj zapletene misli izgledale bolj razumljive. Z omenjenim sonetom želim predstaviti tisto, kar bi od mene bolj organiziran človek imenoval za metodo.

Metoda je dvoumna in zahrbtna beseda. Ko jo zaslišimo, nam namreč takoj pridejo na misel pravila, ki naj bi omogočala točen potek raziskovanja, s katerim igralec varno in srečno prispe do interpretacije – cilja. Metode v tem ozkem pomenu pa enostavno ni, in to zato, ker je interpretacija kreacija, ne pa produkt. Zanesljivega načina, kako se tej reči streže, ni. Je pa res, da izkušnje vendarle prinesejo nekaj znanja, ki je lahko koristno pri nadaljnjih raziskovanjih. O tem znanju bom zdaj govoril, upam da v razumljivem jeziku.

NA KRATKO O SONETU 130

sonét -a m, im. mn. stil. sonétje (ê) lit. pesem iz štirinajstih verzov, navadno enajstercev, v dveh štirivrstičnih in dveh trivrstičnih kiticah, večinoma uporabljajo jambski pentameter.

Shakespeare's Sonnets je zbirka 154 sonetov, kot celota prvič izdana leta 1609. Obdobje nastajanja posameznih sonetov sega približno od 1591 do 1604. Razen nekaj izjem imajo vsi isto metrično shemo, značilno za angleški sonet: 14 jambskih pentametrov v treh kvartinah s sklepnim dvostišjem.

Primer jamskega pentametra:

My mistress' eyes are nothing like the sun

x / x / x / x / x /

Pri nas se je uveljavil italijanski enajsterec, angleškega jambskega pentametra skorajda ni, oblika in ritem enajsterca namreč bolj ustrezata slovenskemu verzu in ritmu, a Menartov prevod je kljub temu ohranil stil angleškega soneta.

Ne, ona nima žametnih oči

x / x / x / x / x /

Shakespearove sonete lahko po tematikah razdelimo v tri glavne sklope: so zgodbe o mladem moškemu, pesniškemu sotekmecu in “temni” dami, v katero sta oba zaljubljena. Razdelimo jih lahko v naslednje skupine:

Od 1 do 126 zadevajo ali opevajo mladega moškega – *fair youth* – in globoko ljubezen, ki jo pesnik do njega goji; njun odnos sega od platonskih in visokih čustev do izrazito telesnih in konkretnih značilnosti.

Sonetje od 78 do 86 so namenjeni drugemu pesniku, tekmecu – *rival poet*, a to seveda ne izključuje, da bi bila pesnik in mlad moški iz prvega sklopa ista oseba.

Od 126 do 152: njihov subjekt je ženska, temna in temačna dama, ki pesnika prevzema in fascinira, četudi jo v določenih sonetih opisuje kot nezvesto in škodoželjno.

Od 153 do 154 so pa proste adaptacije klasičnih grških poezij.

POT DO AVTORJA

Vsak človek je zgodba zase. Vsak človek gleda na svet z lastnimi očmi, zato tudi ko govori o svetu, to počne zgolj in samo s svojima glavo in jezikom. Če je teater posnemanje sveta, ki ga naš človek opazuje in komentira, je vloga le preslikava tega istega osebk. Ta človek ima svojo zgodbo, ki je lahko epska in ima svoj začetek in konec (recimo Don Juan pri Moliere), lahko pa je kratka, hipna zgodba o ljubezni (denimo ljubezenski sonet). Izvzemajoč razliko, ki jo mora igralec prehoditi na eni ali drugi poti, sta si zgodbi povsem enakovredni: obe obstajata in obe kličeta po glasu, se pravi po živem človeku. Vsaka interpretacija je potemtakem vloga in vsaka vloga ima svoj karakter. Igralčeva naloga je, da ta karakter spozna, obudi, oživi in dopolni, da torej : »[...] *daruje jezik, jezik odprtega mesa.*« (Novarina, Govorjeno Telo, 133 - 152.)

Zdaj pa najpomembnejše: kako naj se igralec tega raziskovanja loti? Od začetka. Začetek soneta pa ni beseda, temveč avtor, ki je človek, človek pa je, kakor sem že prej rekel, zgodba zase.

WILLIAM SHAKESPEARE

(1564 – 1616) je bil angleški dramatik, igralec in pesnik, znan tudi kot avonski bard. Ena od teorij navaja, da so bili njegovi predniki kmetje in ovčerejci. Oče John naj bi bil priznan trgovec in obrtnik, mestni svetnik, kasneje tudi župan in sodnik. Drugi viri navajajo, da je bil poljedelec, tretji, da je bil rokavičar, in četrti celo, da je bil mesar. Nekaj časa naj bi bil skrbnik javnega reda in straže, zakladnik, svetovalec in leta 1568 celo vodja tržne uprave. Williamova mati Mary je izhajala iz bogate kmečke družine. William je bil tretji izmed devetih otrok in najstarejši sin. Otroštvo je preživelo le šest otrok (trije so zgodaj umrli, tako da so Williamu ostali le štirje bratje in sestra). Gledališču se je poleg Williama posvetil tudi njegov šestnajst let mlajši brat *Edmund*, gledališki igralec, ki pa je umrl že pri sedemindvajsetih letih.

Mali William naj bi bil že pri štirih letih očaran z nastopaškim bliščem okoli svojega očeta, mestnega svetnika, odetega v čudovita škrlatna oblačila, in z dvema rjavo-rumeno odetima služabnikoma, ki sta nosila žezlo ter ga spremljala na sejnih in mestnih prireditvah. Nekaj let kasneje je začel obiskovati domačo šolo, kjer je dobil prva znanja, šolanje pa nadaljeval v novi klasični gimnaziji *King's New School*. Nekateri njegovi biografi menijo, da je bil bolj slab učenec in imel težave s koncentracijo. Vendar je kljub temu je pridobil temeljno znanje latinščine, francoščine, italijanščine, grščine in morda tudi španščine. Shakespeare je zaradi pomanjkanja denarja zapustil šolo pri petnajstih in ni nadaljeval šolanja na univerzi. Kaj se je potem dogajalo z njim, ni znano. Nekateri ga že omenjajo kot igralca, ki se je pojavljal v nekaterih uličnih gledaliških prireditvah.

Čeprav se je gledališka in pisateljska kariera Williama Shakespeara dogajala v Londonu, je njegova družina ostala in živela v Stratfordu. Ni znano, kolikokrat se je za časa bivanja v Londonu vračal v Stratford, toda čutil je veliko pripadnost Stratfordu in okolju, iz katerega je izhajal. Razlog za Shakespeareov odhod v London ni znan. V Londonu je najprej delal v gledališču kot pomožni delavec, nato pa se je preživljal kot igralec, režiser, dramaturg in dramski pisec. Prvi pisni dokument, ki govori o njegovem delu v Londonu, datira v leto 1592. Gre za pamflet, v katerem je takrat cenjeni romanopisec in dramatik Robert Greene napadel mladega književnega povzpelnika in »krpača dramskih del« - Williama Shakespeara. Od leta 1594 in do konca svoje kariere je bil Shakespeare član gledališke skupine *Lord Chamberlain's Men*, ki se je leta 1603, ko je postal njen pokrovitelj kralj Jakob I., preimenovala v *King's Men*.

V letih prvega velikega literarnega vzpona pa ga je v zasebnem življenju verjetno precej pretresla smrt (1596) enajstletnega sina *Hamneta*. Nekateri povezujejo Hamnetovo ime celo z nastankom tragedije *Hamlet*. Dva meseca po Hamnetovi smrti si je oče John gmotno spet opomogel, saj je družina dobila pravico do grba. Da se je stanje Shakespearov popravilo in da so bili s podelitvijo grba povzdignjeni v plemiški stan, je nedvomno pripomogel tudi William z zvezami, ki si jih je medtem pridobil v Londonu. Verjetno pa si je z gledališkim poslom zelo opomogel, ker si je lahko leta 1597 kupil hišo v Stratfordu na Novem trgu, kjer je pozneje skušal v miru preživeti zadnja leta svojega življenja. Leta 1599 je zavzel eno vodilnih mest v gledališču Globe, medtem ko je bil že desetletje delničar gledališča

Blackfriars. Vsa naslednja leta je tudi vztrajno dokupoval zemljo in nepremičnine v Stratfordu. Ko sta brata Burbadge prevzela gledališče »Globe«, ki je postalo najznamenitejše angleško gledališče v elizabetinski dobi, se jima je pridružil kot delniški solastnik.



Še ena "interpretacija" Shakespeara, tokrat v obliki portreta, v izvedbi nemškega slikarja Louisa Coblitza – 1847

O tem, kaj je sprva počel v Londonu, obstajajo prav tako nasprotujoča si mnenja. Pravijo, da je na začetku varoval konje gospôdi, ki je prihajala h gledališkim predstavam. Kmalu je bil v gledališču pomočnik, igralec manjših vlog, nato prirejevalec iger, leta 1592 pa je postal nevaren tekmelec tedanjim dramatikom. Tega leta so v Londonu uprizorili njegovega Henrika VI, leta 1593 pa je Shakespeare javno stopil v takratni londonski svet književnikov, ko je izdal epsko pesnitev »Venera in Adonis«. Leta 1594 je izdal svojo drugo epsko pesnitev »Lukrecijo«. Shakespeare je kmalu dobil zaščitnike in prijatelje. Kot opazovalec se je lahko udeleževal zabav in učenih pogovorov in tako dobival vpogled v plemiško življenje. Njegova veljava v gledališču je postajala vse. Tako se je 1598 njegovo ime začelo pojavljati na plakatih. Postal je delničar v svoji gledališki skupini in kot pisatelj tragedij in komedij doživel uspehe pri navdušenem občinstvu.

Shakespeare je gledališke igre pisal za uprizoritve in ne za knjižne izdaje. Zaradi pomanjkljive dramatikove skrbi za svoje delo je bilo kasneje izredno težko določiti časovno zaporedje nastanka posameznih dram. Svoja dela je pisal v skladu z renesančno tradicijo – v blankverzu (za katerega je značilen deset ali enajstzložni jambski ritem), ki ga prekinjajo zdaj rimani verzi zdaj proza, vmes pa so vključene tudi pesmi.

Opus Williama Shakespeara obsega 37 gledaliških iger in 154 sonetov. Njegovo ustvarjanje lahko razdelimo na tri glavna obdobja:

1. **zgodnje obdobje**, ki je trajalo približno od leta 1590 do leta 1601. V tem obdobju je pisal v glavnem komedije in zgodovinske igre; napisal je tudi tri zgodnje drame (Tit Andronik, Romeo in Julia, Julij Cezar);
2. **osrednje obdobje**, ki je trajalo nekako od leta 1601 do 1608, je čas nastanka velikih Shakespearovih tragedij: Hamlet, Kralj Lear, Macbeth in Othello. Nastajale so tudi problemske igre, kot so npr. Kakor vam drago, Troilus in Kresida;
3. **pozno obdobje**, v katerem je Shakespeare ustvarjal tragikomedije, tj. resne igre, ki se srečno končajo (Zimska pravljica, Vihar ...).

Čas, ki ga igralec nameni spoznavanju avtorja besedila, je običajno zelo mučen in navidezno nekonstruktiven. Informacije, ki jih nabere med raziskovanjem avtorjevega življenja, lahko predstavljajo le nepotreben balast. Po drugi strani pa nam lahko historično umeščanje gradiva pomaga pri razrešitvi zelo konkretnih vprašanj pri interpretaciji besedila. V poglavju Parafraza je razvidnih več uporabnih dognanj, s katerimi sem pri sebi rešil veliko težav. Besede in tvorbe, ki so mojemu prvemu površnemu branju pomenile arhaičnost in patetičnost, so se izkazale kot zelo otipljivi in prizemljeni pojmi. Poleg tega sem prav prek teh na videz zaprašenih besed prvič razumel, koliko ironije se skriva v sonetu.

Ko govorimo o avtorju, je treba navesti še pomembno okoliščino, ki lahko igra zelo veliko vlogo pri interpretaciji: obstajajo avtorji in obstajajo Avtorji. Shakespeare je Avtor. Njegovo ime je znano po vsem svetu, njegova dela so tako razširjena, da sestavljajo svoj lasten univerzum. A. C. Grayling se v članku *Shakespearova genialnost* (Sodobnost, letnik 72, št. 1, prev. Špela Breclj) sprašuje o upravičenosti poveličevanja Shakespearovega opusa, nanašajoč se na knjigo Harolda Blooma *Shakespeare: The Invention of the Human*:

»[...] Po njegovem nobena izmed obstoječih religij ni uporabna za skupni temelj, medtem ko je angleščina že postala svetovni jezik, Shakespeare kot najboljši in osrednji avtor angleškega jezika pa je "edini svetovno priznani avtor, katerega dela berejo in uprizarjajo vsepovsod". Njegov vpliv, pravi Bloom, presega Homerjevega in Platonovega in se "z oblikovanjem človečnosti" enakovredno postavlja ob rob svetim besedilom tako Zahoda kot Vzhoda.«

Naj bo to pretiravanje ali realnost, dejstvo je, da se o Shakespearu (tudi) tako govori. Tega se igralec/interpret mora zavedati, ker avtorjevo ime samo po sebi delno preparira teren. Gledalec bo na dogodek prišel z vedenjem, da bodo na odru svoj glas dobile besede, ki jih je napisal veličasten mojster, besede, ki so jih številni drugi mojstri že milijonkrat spregovorili. Ne pravim, da je pot do interpretacije zaradi tega lažja niti konkretnejša. Lahko celo postane dvorezen meč, kajti če bi igrali na karto "to je Hamlet in Hamlet je Hamlet že sam po sebi", bi se nam interpretacija zlahka izjalovila in postala medla, brez duše. Interpret se mora o

Avtorjevem pomenu le zavedati, tako kot se gledalec zaveda, da tisto, kar bo gledal in poslušal, je umetnina, ki je bila napisana pred mnogimi leti, a vedno znova zaživi, kar pomeni, da ima stvar svoj velik smisel, ki ga s pone časa niso načele. Shakespeare je torej avtoriteta med Avtorji. Kaj se pa zgodi, ko avtor ni preveč znan, a kljub temu so njegove besede skorajda odvisne od bremena avtorjeve zgodbe?

Poljski žurnalst in upornik Marek Kowalczyk (1922-1948) je leta 1944 v koncentracijskem taborišču Dachau napisal:

»Tolikokrat sem razmišljal o moči individuuma, o osebni suverenosti, o ekselentnosti telesa in fizičnosti, o perfektnosti... Zdaj pa svoje 22-letno življenje doživljam kot hudo izdajo. Telo me je izdalo, oči, zobje, kosti... kako naj zdaj nadaljujem s svojo filozofijo o samoobvladi, o moči, kako naj govorim o idealnosti, če je vse, kar me obdaja, realno, banalno, minljivo, v propadu... životarjenje, ki ne vidi cilja, ampak le konec. Kaj hočem. A smisel je v tem, da si vsak najde smisel? A to ne pomeni precenjevanje osebk in podcenjevanje življenja? [...] Absolutne moči ni, perfektnost kot taka je zgolj himera. Prava moč je v tem, da si vedno znova pridobiš moči, pa naj bo to vedno ali pa v intervalih, edina naravna nujnost je, da v najgloblji temi najdeš luč, če pa je ne najdeš, zapri oči in boš našel toploto, če pa je ne najdeš, odpri usta in boš našel zvok: prisluhni mu, našel boš glas, besedo in smisel.«

To je primer atmosfere in občutja, ki ju avtor in njegova zgodba sama po sebi prineseta besedilu; besede so tako močne, da se interpretacija že skorajda dogaja. Vprašanj o namenu in občutju ni, ker smo že pri samem branju vsi skupaj v istem prostoru. Odvrtijo se nam vse možne asociacije na grozote, ki so jih milijoni ljudi prestajali, in v nas se pojavi slika trenutka, ko je človek, ki je doživljal to tragedijo, pogledal okrog sebe in v sebe ter se odločil, da bo te misli zapisal. To je moč, ki jo predzgodba besedila potencialno nudi in lahko sestavlja izredno konkretno polje, po katerem se interpret lahko giblje.

V tem primeru imamo opravka z Avtorjem, ki nam sam po sebi nudi vso za interpretacijo potrebno orodje. Kaj bi se pa zgodilo, če bi besedilu odvzeli okoliščine, ki jih avtor sam po sebi ponuja in izbrali popolnoma nasprotno zgodbo? Kako bi bilo, če bi to bile zadnje besede Adolfa Hitlerja?

Zgodba je zdaj postavljena na glavo. Vse, kar vemo o grozotah druge svetovne vojne, je še vedno prisotno, a v izredno drugačni luči. Naboj besed se popolnoma spremeni. Če je pripovedovalec Hitler, se zadeva namreč obrne; upoštevati je treba nevrozo in psihozo, ki sta bili pri tem človeku prisotni, zavedati se moramo, da je zgodba v vsakem primeru sporna. Igralec pa mora tudi pri takšnem avtorju najti lastnosti in značilnosti, ki so *človeške*. Pri tem drugem primeru je treba torej deloma pozabiti na predzgodbo, ki jo avtor besedilu prinaša. Poiskati je treba tisto, kar ga dela živega. Iz teh ozirov se vprašam: ali je žalost drugačna, če jo doživlja drug človek? Ali obstaja lestvica, po kateri merimo različna trpljenja? Obstajata dva odgovora: prvi je etičen, izhaja iz našega pojmovanja dobrega in se glasi *Da! Na noben način ne moremo enačiti čustev med sabo tako različnih ljudi!* Drugi pa je *igralčev* odgovor: Ne. V resnici je vse, kar človek doživi, na isti način pristno in legitimno ne glede na to, kdo ta človek je. Govorim seveda o dveh različnih stvareh. Eno je vprašanje zdrave pameti, drugo je vprašanje interpretacije. Igralec mora verjeti svojim besedam ne oziraje se na to, a se v resnici osebno z njimi strinja, tako da trpljenje Kowalczyka mora biti resnično in Hitlerjeve muke morajo biti *človeške*.

Glavno je, da tisti, ki zgodbo govori, vanjo zares verjame. Predzgodba je lahko realna ali izmišljena, avtor je lahko Avtor, lik je lahko najhujši kriminallec, edino važno je, da se igralec vsega tega zaveda in to upošteva pri interpretaciji – brez povečevanja in brez obsojanja.

Zdaj lahko končno priznam, da poljski žurnalist Kowalczyk ne obstaja in ni nikoli obstajal. Zapis izhaja iz tistega obdobja mojih akademijskih let, ko sem v globoki depresiji »tugoval« zaradi svoje hrbtna poškodbe, zraven jokalo zaradi dioptrije in od kariesa načetih zob in vse skupaj nato zaključil v slogu romantične patetike. Žalost, ki sem jo takrat doživljal, je bila še kako resnična, niti zdaleč ni primerljiva s pravo grozoto, skozi katero je šlo milijone ljudi med vojno, a kljub temu ostaja - žalost.

Bistvo mojega razmišljanja je, da je tudi biti avtor včasih vloga. Ko se srečam s poezijo ali besedilom, ki ni vezano na gledališko predlogo, je avtor potencialni lik, iz katerega lahko izhaja interpretacija. Treba ga je, če je le možno, razčleniti in osmisliti, zato smo lahko hvaležni, če se nam ponujajo besede, ki jih je napisal avtor z veliko začetnico, ker njegovo ime samo po sebi lahko že pomeni zgodbo, iz katere izhaja zelo konkretna in koristna predzgodba za besedilo. Pri avtorjih z malo začetnico pa pripravljenega terena ni, zato je tako pomembno raziskati svet, ki ga je avtor poznal in iz njega narediti živo stvar.

POT DO INTERPRETACIJE

Zgodi se, da se v danem trenutku sredi življenja do nas prikrade besedilo. Če je besedilo znano, se mi bodo v mislih takoj zavrteli vsi možni podatki, ki jih v zvezi z gradivom imam. Če pa je besedilo novo ali pozabljeno, se bom spraševal, kje naj vse te podatke nabere. V enem in drugem primeru bo prišlo do trenutka, ko bom spet zagledal v brezno neznanja, ker bom že razmišljal o končni stvaritvi in se mi bo spet zazdelo, da nimam pojma, kaj teater je. Vseh teh misli se moram vedno znova otresti, kajti vsako besedilo, ki se ga igralec loti na novo, je nova pot in samosvoje raziskovanje, ki potrebuje mir in zbranost, da se lahko zgodi. Tako si bom vsakič znova vzel čas in kot prvo vzel v roke besedilo in se lotil branja. Nato bom to ponovil še nešteto. Lik, ki kliče po glasu, bo po vsej verjetnosti spregovoril dokaj hitro, a preden bo s samim sabo zadovoljen, bo ene in iste besede zelo dolgo ponavljal. S tega vidika lahko rečem, da se mora ta lik najprej odpraviti v šolo, kjer bo z učenjem lahko prišel do svojega glasu in govora. Likov je nešteto in šol tudi, tako da bo nekdo ob diplomi govoril v verzih z izbranimi besedami. Drugi bo mogoče le brbljal v svetu nerazumljivi govorici, ki pa bo njemu pomenila isto kot jonščina Homerju. A preden se bo vse to zgodilo, bo potrebnih veliko ur učenja in preizkušanja. Iz izkušenj človeštva lahko trdimo, da se jezika ne naučimo iz knjig, temveč iz prakse. Lahko se spopademo z nemško slovnico na papirju, a pravi boj se začne v realnem okolju nemško govorečih oseb. Takrat nastopijo tudi prve konkretne težave: pomanjkljivosti v besednem zakladu, površna artikulacija, sramežljivost, strah, da bomo kaj narobe povedali in tako naprej. Skozi podobne faze gre tudi igralec (še posebej če je zamejskega rodu) in tu se vedno na novo razkrije zelo stara modrost: govor je v prvi vrsti stvar občutka in počutja; šele nato nastopijo misli in besede. Človek se je dolga tisočletja sporazumeval z mimiko in kretnjami. Telesna izraznost je bila edini jezik, s katerim se je življenje uprizarjalo. A tu postane uporabna značilnost, ki sem jo podedoval iz svojega italijanskega okolja, in igralcu prinaša veliko plusov in minusov: gestikulacija oziroma povečana telesna ekspresivnost. Negativna plat pretiranega uporabljanja svojega telesa je seveda razkropitev intence in prevelik šum v odrskem dogajanju, medtem ko je pozitivna plat uporabnost, ki jo tovrstna telesnost ima pri delu na besedilu.

Tako sem poimenoval postopek raziskovanja, ki mu težko rečem vaja. Ko sem se loteval soneta 130 in mi je vsaka izgovorjena beseda zvenela zlagano in prazno, sem se povsem osredotočil na svoje telo in pustil, da je prosto plesalo v ritmu njegove interpretacije. Melodija in tempo besedila takrat nista bila pomembna. Pomembno je bilo le to, da se je človek (jaz) popolnoma prepustil pristnosti enostavne telesne govorice. Iz te koreografije je nastal lik, ki je bil zmes vedrega otroka in zamišljenega homo erectusa. Smisel soneta je bil še zelo daleč, a dobil sem priložnost za naslednji poskus: banalnost.

Sonet sem prepustil nerazumevanju. Odmislil sem interpretacijo in ga prebiral, kot bi ga prebiral jamski otrok, torej brez zavedanja za metafore, brez razumevanja fonetike in jezika. Edino, kar je ta paleolitski otrok znal, je bilo prepoznavanje znakov. Skozi sonet sem šel samo z glasom in sem glasilkam dovolil, da grejo v isto smer kot telo v prvem poskusu: kamorkoli. Vaja enozložnic in navideznega nesmisla izgovorjenih glasov ni zanemarljiva, zavedati se moramo, da jezik je navsezadnje "zgodovina izražanja" določenega osebk in hkrati človeštva nasploh. Tako France Jesenovec v članku Govor slovenskega otroka (Jezik in slovstvo, letnik 9, št. 4/5, 127 -131):

»[...] omenjeni prvi otroški zlogi ma, pa, ba, ta in da imajo hkrati velik pomen za splošno lingvistiko. Tako imamo iz zloga »ma« vrsto besed v vseh indoevropskih jezikih za mater: mama, mala, mam, mater, meter, mati, matar, Mutter. Iz zloga »ba« tudi tele besede za mater: baba, baka, in za očeta: babbo, babajko, baba. Iz zloga »na« besede za mater: nana, nanne, nona, nuna. Iz zloga »pa« besede za očeta: papa, popa, poip, papst. Iz zloga »ta« besede za očeta: tata, ata, tate, tati. Iz zloga »da« besede za starega očeta: dada, deda, ded, dedo, djadja. Iz zloga »pa« besede za jed: pap, papa, pappare, papati itd.«

Če bi se našel poslušalec za ta moj zvočni poskus, bi nesrečnež najbrž pomislil, da ima ta otroček iz kamene dobe tudi hudo nevrološko poškodbo. Kljub neblagoglasju je tudi drugi poskus v pragozdu interpretacije razkril novo morebitno stezo; barve glasov so me spomnile

na novo/staro igralsko vajo: asociativno metodo – besedam sem pripisal vse, kar mi je v povezavi z njimi padlo na pamet. Ker sem pa celoten postopek postavil v prazgodovino, sem najprej začel le z glasovnimi asociacijami (šlo je potemtakem bolj za asonance, kajti nisem izhajal iz pomena besed, temveč iz glasu, ki so jih napisani znaki dajali – izrazi, ki so iz njih prišli). Vaja se je razvijala v dve smeri: ali sem dokaj hitro pristal le na vokalih in z njimi preizkušal različne barve in jakosti (kar spet ni tako nekoristno), ali pa sem se popolnoma odmaknil od asonanc in začel iskati smisel. Pri vsaki besedi sem namreč opazil, da se kmalu po začetku prekine iskanje asonanc brez pomena in se začne nizanje besed, ki imajo bolj ali manj opraviti z izhodiščno besedo. Včasih je šlo zgolj za rimanje, večkrat pa je nov pojem imel globljo, racionalno povezavo z izhodiščem: prišel sem torej do pravih asociacij in do četrte vaje. Vsaki besedi in znaku iz soneta sem dovolil, da pove, kaj mu je blizu, in sicer:

USTNICE

poljub govor beseda sramne sram molk tišina herpes suhe rdeče usta Ustinov nov vol lov
love jezik jezičnik zobje francoski poljub razmazane kura zaprte M mama moj moja kri
rdeče

SONCE

ljubezen tišina škržat pot znoj zelena suha topla lepa modra asfalt dim požar žar žarek reka
struga morje

SAPA

morje veter topel topeč peč napa sapa dih dišeč smrdeč zob usta grlo poljub spati spanje
sanje

ČRNA

srna temna tema poletje zima črna zima črna plima smrt prst krst krsta les morje čez čas las
lasje

VRTNICA

lepa rdeča stereotipna neumna poceni lepa vedno srce usta zemlja žemlja
topla rdeča bodeča pobrita vlažna rosa

Rad imam to vajo. Sproščujoča je, mislim dovoli, da zaplavajo, a vseeno se ne izgubijo, tok fantazije jih ne odnese predaleč, nenadoma lahko celo izgleda, da so se znašle na isti plaži, le v drugih obdobjih. Ko je bila vaja opravljena, je bil pravi trenutek, da se lotim branja soneta. Nisem ga interpretiral, le smislu sem dovolil, da pride na gladino; stavki so verjetno imeli isti ritem kot osnovnošolsko recitiranje, a ravno zaradi tega je lahko vsaka beseda razbremenjeno zazvenela s svojo novo zgodovino občutkov.

In različne zgodbe različnih besed so me pripeljale do meni nadvse zanimivega vprašanja: kaj besede v resnici govorijo?

Slednje vprašanje sestoji iz dveh delov:

- Kakšna je zgodba besed v sonetu/ kako so se tam znašle?
- *Kaj beseda pove, ko spregovori?*

Drugi del vprašanja se razprostira na ozemlja, ki bi morda že spadala v zemljiško knjigo filozofije, zato se mu bom posvetil kasneje. Prvi del vprašanja je pa z lahkoto rešljiv. Zahvaljujoč jezikoslovcem, literatom, fonetikom, etimologom itn. imamo namreč precej jasen zemljevid, preko katerega lahko rekonstruiramo miselno gibanje, ki je avtorjevo roko sprovciralo v pisanje. V svojem bistvu gre le za parafrazo z opombami.

(rekonstrukcija izmišljenega zapisa ob raziskovanju soneta 130, datum neznan)

Lepota Soneta 130 je v tem, da je po svoji strukturi tipičen sonet svojega časa. Uporablja namreč primerjave in prispodobe pri opevanju ljubljenega bitja (soneti, ki jih je na primer Petrarca namenil Lauri, so eden najbolj vidnih primerov tega načina), hkrati pa tipične značilnosti uporablja z zelo premišljeno ironijo.

1. Oči moje gospe kot sonce

Skorajda klasična primerjava, žar oči, ki sije kakor ognjeno sonce, je motiv, ki ga najdemo že v najstarejših ohranjenih pesnitvah. Sam Shakespeare jo "na resen" način uporabi v sonetu 49 (... še preden pojdeš tujec mimo mene, ne da z oči posije žarek žgoč) ali v Ljubezni trud zaman "V ženskih očeh sem tale nauk prebral: one so knjiga, vir, visoka šola, iz njih vre pravi prometejski ogenj".

2. Manj rdeče kot korala

V Shakespearovem času je korala veljala za eno najbolj rdečih in redkih barv na svetu; takrat "draga kamnina", v resnici morski nevretenčar, je zaradi eksotičnosti, redkosti in težavnosti pridobivanja veljal za izjemen dragulj. Tudi ta primerjava je v liričnem svetu bila pogosta in običajna. Edinstvenost je pojem, ki ga še vedno razumemo. Je pa res, da je treba pojem aktualizirati. Igralec se večkrat spopade s podobnimi težavami, recimo, kako tolmačiti bogoskrunstvo Don Juana, kako obrazložiti, kakšna oskrnitev idealov je Rimljanom pomenil Cezarjev triumf nad Pompejem ali kaj je barbarska Medea predstavljala Korintčanom. Moje mnenje je, da se odgovor vedno najde. Navsezadnje vsak dogodek vzbudi v človeku čustva in čustva so kratkomalo univerzalna. V danem primeru sem si jaz izbral zelo poseben način aktualizacije. Pobrskal sem po svojih pojmi

in prišel do zaključka, da človeška ribica v meni vzbuja občutek svetosti, lepote, unikatnosti, neokrnjenosti in svetlosti, kar mi je pri interpretaciji ustrezalo.

3. *Če sneg je bel, nje prsi se pač manj bleščijo*

Kot sneg belo oprsje in nasploh svetla, biserna, kot mleko bela koža je verjetno ena najstarejših primerjav. Prisotna je na primer že v Iliadi ali pa pri samem Shakespearu "... nje roke, ki si ob njih vse, kar je belo, piše kakor čnilo svojo lastno grajo" (Troilus in Cresida). V izvirniku "If snow is white, why then her breasts are dun", kjer *dun* je barvni odtенок, ki se običajno uporablja pri sivo-rjavih kravah. Uporaba izraza iz kmečkega žargona ne more biti drugega kot provokacija in pretiravanje; snežno bela koža ne obstaja ali pa vsaj ni prisotna pri zdravem človeškem osebk, tako da se je avtor namenoma obrnil v nasprotje beline in se odločil, da ima opevana "oprsje rjavo kot krava".

4. *Zlata preja las (if hairs be wires)*

V času, ko še ni bilo industrije, so žice imele drugačen pomen in namen. Izraz se je uporabljal v svetu draguljarjev in izdelovalcev nakita. Zlato in srebro sta bili torej glavni surovini, iz katerih se je žica izdelovala. Shakespeare je tu dosegel podoben efekt, kot če bi dandanes rekli "lasje, ki se svetijo kot zlato – kot črno zlato", vsaj jaz sem si tako razlagal njegovo duhovitost.

5. *Videl sem vrtnice pretkane belordeče (I have seen roses damasked, red and white)*

Bele, rdeče in damastne (rožnate) vrtnice so prve tri vrste, ki jih botanik John Gerard našteva v svoji enciklopediji o rastlinah (Herball – 1597); verjetno so to bile tudi edine

znane vrste v tedanji Angliji. Vrtnica je veljala – in najbrž še vedno velja – za najbolj plemenito izmed dekorativnih rož.

6. A njej na licih ne cvetijo tako žlahtne

Spet klasična primerjava, ki lahko izvzeta iz hvalospevnega konteksta izpade duhovito in čudaško; rože so ji poganjale na licih je stavek, ki bi zlahka lahko izhajal iz poročila forenzične medicine.

7. In vonjal sem parfume dokaj bolj dehteče

V tradiciji ljubezenskega opevanja je ljubljeni subjekt postavljen v oblake, spada med bogove in skorajda nima človeških lastnosti; med drugim sta vonj in sapa opevanega vedno prihajala iz sveta najbolj idilične narave.

8. Kakor je sapa, ki gospa jo moja izdahne (that from my mistress reeks)

Angleški izraz reeks se nanaša na neprijeten, neouksen vonj. Menart se je tu odločil za “vonj, ki veje njeno ga telo”, kar je mogoče bližje izvirniku po sintaksi, je pa Fišerjev kontrast med dehtečim parfumom in izdihano sapo pomensko bolj posrečen, vedno iz mojega osebnega interpretativnega vidika.

9. *I love to hear her speak, yet well I know* in 10. *That music hath a far more pleasing sound*

Še ena tipičnih značilnosti ljubljene osebe je prečudovit glas, s katerim je oseba obdarjena, primer v Shakespearovi Ukročeni trmoglavki "... recimo, da bo nema, brez besed; tedaj slavil bom njen zgovorni jezik, češ da je njen govor očarujoč".

Tu sta prva verza, ki pomensko namigujeta na končni obrat v sonetu. Avtor rad posluša govor ljubljene (*I love to hear her speak*), a se zaveda, da je glasba prijetnejša (*yet well I know*). Kontrast med čustvom in znanjem je arhetipski motiv srca in uma. Ljubezen se ne zgodi na podlagi razumevanja, temveč občutka. Glasbo lahko beremo kot splošnost. Spada v isti koš že uporabljenih primerjav, načel o lepoti in pravil o ljubezni. Verz je manj dvoumen od prejšnjih vrstic; čustvo se že nakazuje. Gre za dober namig interpretaciji, če si prej iz verza v verz sledijo kontrasti v smislu $a : b$, se zdaj mogoče že pokaže, da je $a : x$ (x kot neznanka), in šele v zadnjih dveh verzih se bo izkazalo, da gre za $a : A$.

11. *Kako boginja stopa, ne vem žalibog*

Iz tega verza sem lahko potegnil velik ključ za interpretacijo. Pri teh besedah sem se namreč prvič zares zavedel, kako skrajno prizemljen je človek, ki tako opeva svojo ljubezen. Že v antiki je prisotno fizično srečevanje z bogovi. Iz takih srečanj je predvsem v grški mitologiji lahko sledilo tudi spolno občevanje. Tu se Shakespeare po mojem mnenju požvižga na metafiziko v njenem bistvu, in sicer na način "svetlooka Atena je stopila med ljudi, a mene ni bilo v mestu".

12. *Moja gospa, ko gre, zmeraj po zemlji hodi*

Moja ljubljena ne potrebuje božanskih primerjav, ker ni boginja in stopa po zemlji. Tu se logika med dvema zgodovinskima obdobjema rahlo zasuje. Sodoben človek pri

interpretaciji raje zamenja avtorjevo prizemljenost s hollywoodskim počasnim posnetkom ženske, ki se sprehaja po sanjski plaži. Dokaz, da neštokrat uporabljene podobe še vedno delujejo.

13. -14. In vendar, bogme, čudovita je vseeno bolj kot vse smešene s primero neiskreno.

Tu se lahko dotaknemo tudi vprašanja interpretacije (“*vsak naj piše, kakor ve in zmore*”- Trigorin, Utva, Čehov). S čustvi, ki naj bi bila vsem razumljiva in imajo celo neko splošno veljavo, ne bomo prišli daleč. Vse, kar je naučeno, ni pristno.

Ne smemo pozabiti, da ima lahko besedilo nešteto obličij, čeprav govori eno. Vsak človek je unikat in vsak gleda na svet izključno s svojimi očmi. Lepota umetnosti je v tem, da govori o čustvih, ki jih vsi poznamo, le da jih poznamo preko sebe. Tako je paleta možnih interpretacij izredno obširna in čeprav v določenem trenutku izberemo rdečo, se nam še vedno splača miselno pogledati, kakšna bi bila slika, če bi izbrali modro. Zato so vse napake, ki jih na poti do interpretacije naredimo, izredno dragocene, ker so le odtenki, ki na platnu niso posrečeni. Za napako označujem značilnosti, ki jih lik oziroma interpretacija ne vsebuje in se nam pokažejo kot odvodi od miselnega poteka. Takšnih napak je ogromno. Med samim procesom raziskovanja se jih niti ne zavedam, ker jih v trenutku popravim in se z njimi ne ubadam. Obstaja pa s tem v zvezi dragocena vaja, iz katere lahko marsikdaj s pomočjo že omenjenih napak razberem, kaj je zares prav in kaj ni.

VEČOSEBNOSTNA INTERPRETACIJA

Vajo sem imenoval tako. Gre za dodaten korak v posojanju glasu in za vprašanje, kakšna bi bila interpretacija, če bi namesto mene govoril drug človek. Če se recimo spopadam z monologom osrednjega lika in mi je dinamika misli vsaj v širši strukturi jasna, se zavestno odločim, da bo osrednji lik podaril svoje besede drugemu človeku, naj bo to vloga iz iste uprizoritve ali osebnost, ki ji pripisujem določene značilnosti (npr. glasni diktator, uglajena grofica, Božiček). Tako bodo misli monologa oziroma katerega koli besedila prišle iz človeka, ki misli drugače, na svoj način, ker je njegova zgodba različna. Predzgodba, ki je lik pripeljala do tega, da je v danem trenutku spregovoril in nekaj povedal, bo tako odpadla, kar je v določenem trenutku lahko koristno. Igralske odločitve, ki so me že delno formirale v živ karakter, bodo utihnile in mi omogočile, da razbremenjeno na novo pogledam besede, ki sem jih do takrat že nešteto prebral in izgovoril. Zdi se mi primerno, da bralca spomnim, da je Sonet 130 še vedno fiktiven osrednji lik v kratki zgodbi moje poti do interpretacije. S pomočjo drugih likov, ki sem jih v času svojega odrskega bivanja spoznal, bom zdaj podal nekaj različic soneta z načinom, *kako bi zvenelo, če bi sonet interpretirali drugi*.

Don Juan

Molierov Don Juan je zapeljivec, prevarant in morilec, ki mu nič ni sveto. Pri tem lahko govorimo o skrajni sebičnosti in popolnemu pomanjkanju človeške empatije. V vseh njegovih dejanjih prepoznamo željo po provociranju in rušenju temeljnih moralnih vrednot; prav v nosilcih vrednot, ki jih Don Juan ne spoštuje prepoznamo konfliktnost in nekoherenco, ki sta možna vzroka za donjuanizem. Ljudje, ki Don Juana obkrožajo, niso svetniki. So ljudje, ki podlegajo vsem svojim čustvom, enim bolj, drugim manj. Ljubosumje, šibkost, dvoličnost, strah in načelnost opredeljujejo svet, ki obdaja Don Juana, ki se odloči za apriori negacijo vsega, kar ni njegovo.

Z Don Juanom se še vedno ukvarjam. To je namreč eden tistih likov, ki se očitno nočejo popolnoma razkriti, ali pa sem jaz še preveč enostaven, da bi jih razumel. Sem pa v času vaj in predstav vendarle prišel do momentov, ki so se mi zdeli pravi za Don Juana. Spraševal sem se, kakšna mračnost se v njem skriva. Čutil sem, da globoko v sebi nosi breme; če ne drugega, zaradi vseh konfliktov, ki jih na svoji poti že sam sproža in s katerimi živi. V njegovi sposobnosti, da se nikoli ne ustavi in da stalno zatira vsak ščepec dvoma, sem prišel do zaključka, da je to hladnokrven človek, ki se namenoma spušča v vsak možen škandal, da bi se ja izognil apatiji in preizpraševanju. Zato se njegova mirnost v danih trenutkih lahko prelevi v strašljivo nečlovečnost, kar se pri interpretaciji, če namenoma izpustim ves postopek razumevanja lika in govorim izključno o tehniki, pozna pri globokem in počasnem dihanju. Takšno dihanje se razširi še na vse druge telesne značilnosti, tako da se še pogled umiri in osredotoči, drža pa postane sigurna, prizemljena in nevarna. Govor postane zato točen, včasih flegmatičen, brez kakršnegakoli kolebanja ali odvečnih vdihov, misli tečejo hkrati z jezikom, melodije so jasne, barva je temna in ritem izredno tekoč.

Kako pa bi izgledalo, če bi (moj) Don Juan vzel v roke Shakespeara? Prvo zanimivo vprašanje je, kako bi Don Juan vstopil v nastop. Jaz bi se v tem primeru odločil, da pretirano uporabim enostavno in po določenih vidikih skorajda stereotipno odrsko pozicijo, kjer glavni lik zakoraka naravnost proti publiki, do konca rampe, kjer se postavi z vedenjem, da je vse njemu namenjeno, in nič, kar bi se ob tem mimo njega dogajalo, nima smisla in vrednosti. Tovrstno nastopaštvo ni nujno slabo. Meni kot mlademu igralcu bi že sama misel na tako potezo vzbujala strah in negotovost. Ko pa človek v sebi najde toliko poguma in suverenosti, da iz tako kratke razdalje zre publiki naravnost v oči, se na primer lahko zgodi prizor, kjer Don Juan interpretira Shakespeara. Sonet 130 iz ust Don Juana je pretirano šarmanten, skorajda aroganten, opevanje ljubljene poteka istočasno z idejo, da je ta ljubezen minljiva. Gre le za veselje trenutka; prej ko želja po ljubezni, je prisotna volja po zmagi. Govor zato sega v svoji umirjenosti do prepotence. Dogaja se naslada ob poslušanju samega sebe. Ponavljam, gre za stereotipno branje, v smislu, da sem iz vseh različnih pasusov sestavil poenostavljen vzorec Don Juana. Iz njegove interpretacije soneta sem lahko izluščil dve smeri, ki sta pri moji interpretaciji uporabni. Prva sta barva in ton glasu; če Don Juanovi nevarni mračnosti odvzamem namen in

karakter, lahko iz iste lege glasu izvlečem eleganco in uglajenost, ki se iz mojega vidika odlično ujemata s sonetom 130.

Medvedenko

Semjon Semjonovič Medvedenko je v Čehovi Utvi vsepovsod prisoten lik, na katerega vsi pozabljajo. Postavljen je ob rob dogajanja, kljubuje trivialnim, a realnim problemom časa (najbolj banalen primer je njegova mizerna plača in shajanje ob njej). Moj Medvedenko je človek, ki je na prvi pogled malo odmaknjen od dogajanja, a v resnici vse vidi in marsikaj razume, četudi mu je življenje nadelo masko ne preveč brihtnega stoika. Njegov pragmatizem pa mu na žalost ne dopušča, da bi se v družbi zares znašel. Njegova blaga in mila narava ima namreč premoč. Celo na fizični ravni se mu pozna, da se v tem svetu ne znajde. Nerodnost in stalna borba z gravitacijo sta njegovi zelo vidni telesni značilnosti. Neroden je zato tudi v čustvovanju. Izraža se nervozno. Če se recimo poda v ljubezensko izpoved, se to zgodi kot matematična formula, ki je zgolj in samo dejstvo. Svoje čustvo izrazi kot rezultat, ne pa kot stanje in je zato v očeh drugih ljudi nesposoben. Je pa stalno prisoten. Giblje se med valovi vseh drugih čustev, ki jih včasih zazna. Včasih pa je le zraven, ne da bi se ga kaj dotaknilo.

Z Medvedenkom sem se srečal že na akademiji. Takrat mi je predstavljal precejšnjo težavo:

(Utva – 2010)

»Medvedenko: na tekstu imam o njem največ zapiskov. On mi je bil najbolj problematičen. Nastopa v slabih dveh stolpcih, izpade kot totalen idiot, je pa jasno, da se mu nekje pod oklepom nasmehov in ustrežljivosti ogromno dogaja. Zaljubljen je. Dosegel je tisto, kar si je želel: poročil se je z Mašo. Postal je oče. Izgleda, da lahko

kljub 23 rubljem skrbi za celo družino. V tem smislu je najbolj prizemljen in pogumen: ustvaril si je družino in zanjo skrbi. Maša pa ga sovraži in on to sprejema, dan za dnem.

Kako naj se vse to pozna v tako kratkem prizoru s tako skopimi stavki? Verjamem, da je možno, ampak ne vem, kako se to lahko zgodi.«

Končno vprašanje v mojem tedanjem razmišljanju je ključno za lik, kakršen je Medvedenko. Kakor sem že rekel, to je človek, ki je stalno prisoten, le da se nihče zanj ne zmeni. Z drugimi besedami, to je človek tišine. Semjon molči in posluša, misli si svoje, svojih intenc ne razkriva ob vsakem koraku, a jim kljub temu sledi. Njegovi notranji monologi segajo od banalnosti do eksistencializma. Včasih pa se zgodi, da se ruski učitelj opogumi in začuti potrebo, da svoje misli ubesedi. Jaz sem ga razumel kot karakter s sinkopiranim dihom, ki se včasih preveč ustavi pri določeni besedi ali črki, njegove misli jecljajo in govor je potemtakem netekoč, včasih zaletav; večkrat se njegov stavek ne zaključi in obstane nekje na pol poti. Spomnim se svojega profesorja na gimnaziji, ki je bil v eni minuti 40-krat zmožen ponoviti besedo "oziroma"; Medvedenko v eni minuti nešteto krat vdihne oziroma "pripravi usta", da bi spregovoril; večinoma se vse skupaj razvije v nadaljnjo tišino.

Tišina in priprava na govor sta bistveni za interpretacijo soneta. Medvedenkov 130 bi bil verjetno narobe sonet, kjer bi bile vse intence prave, a spodrsrljajev v podajanju bi bilo preveč, da bi sonet ostal v mejah realnosti. Zato bo Medvedenkova tehnika v uporabi le na začetku. Čas, preden igralec/interpret spregovori, je pomembna sestavina celotne slike. Pred začetkom obstajata dva svetova: na eni strani biva gledalec/poslušalec, na drugi pa igralec/interpret. Tišina pred besedo je prostor, kjer se ta dva svetova lahko uglasita. Če se, kot pri Medvedenku, pojavi intenca, da bi spregovoril, a jo začasno pustim, da nastopa brez besed, se taista intenca lahko preseli v pogled, ki razkriva misel, ali pa se pojavi v dihu, ki nakazuje občutje. Gledalec/poslušalec se v tej pavzi približa dogajanju. Njegova pozornost se poveča in zgodi se, da nenadoma obstaja le en svet, ki se je v tišini in občutju uglasil in umiril. Vse to se seveda zgodi, če je intenca prava in nabita s konkretnim čustvom, ker se bo v nasprotnem primeru zgodilo ravno obratno od želenega in bo dvorana še bolj oddaljena, kot je bila na začetku.

Don Juan in Medvedenko sta dva različna subjekta. Obema sem posodil svoje misli in telo. Podoben diskurz velja pri prevodih. Večkrat se namreč zgodi, da se na vajah za gledališko predstavo uporablja dva ali več prevodov, ker vsak na svoj način dopolnjuje bistvo "proto-besedila", to je izvirnika. Pri Don Juanu se je to že dvakrat zgodilo. Uporabljali smo prevod Primoža Viteza, a vseeno sem pregledal tudi prevod Aleša Bergerja in italijanske različice (zaradi sorodnosti s francoščino). Vsega tega nisem počel, ker bi bil naš prevod neprimeren, temveč zaradi igralske stiske ob že skorajda klasičnem vprašanju: "Kaj za vraga je hotel tu povedati!?". Sledilo je še gostovanje v Nemčiji, pri katerem sem imel namen, da bi v določenih delih predstave uporabil publiki razumljiv jezik. Zato sem prebral tri različne nemške prevode Molierovega besedila, tokrat s točnim vedenjem, kako so vse besede umeščene v predstavo, ki je premiero že doživela. Presenečen sem bil, kako je vsak od treh prevodov vseboval značilnosti našega prevoda – slog Primoža Viteza je bil razparceliran na tri različne konce, če se lahko tako izrazim. Ponavljam: takrat je naša predstava že živela, tako da je Vitezov prevod v mojih očeh že postal edini izvirni tekst. Izmed vseh dokazov, ki pričajo o tem, kako je prevajalstvo zahtevno, je dogodek z Don Juanom najkonkretnější. Tuj jezik je svet zase; največji izziv za prevajalca je interpretirati in prevesti izvirnik, tako da ostaneta slog in pomen čim bližje originalu. Pri ohranjanju ritma, metrike in sloga je prevajalec večkrat postavljen pred kompleksna vprašanja; z zavedanjem vsebine se mora odločati, ali je bolj pomembno ohraniti dobesedni stil vsebine, ali je pomembneje podati vsebino z adaptacijo, ki jo zahteva drug jezik. Velja omeniti, da obstajajo tudi zagovorniki teorije o neprevedljivosti jezikov: nezmožnost, da bi v drugem jeziku podali točen prevod vseh značilnosti, ki jih izvirnik vsebuje. Kot je razvidno že iz poglavja Parafraza, pri prevajanju ne gre zgolj za podajanje istih misli v drugem jeziku, temveč tudi za poskus premagovanja časovnih over, ki so nastale z razvojem jezika:

»Shakespearovi soneti so eden izmed najtrših »orehov« za prevajalca v angleški književnosti. Sonet je že sam ob sebi težko prevajati, toda Shakespeare je živel in pesnil v času, ko je simbolika prevladovala. To sicer velja za renesanso tudi v drugih

evropskih deželah. »Sonce«, »božanstvo«, »ocean«, »morje« — vse to je pomenilo suverenega vladarja ali kralja. Rože, cvetje, živali so pomenile plemiške rodbine. Tudi v sonetih vrvijo taki simbolični izrazi, nami govanja, ki so bila njegovim sodobnikom popolnoma razumljiva, a so nam, ljudem dvajsetega stoletja (tudi Angležem), ki se niso poglobili v elizabetinsko dobo, dostikrat nejasna in dvoumna.«
(PAHOR, Božidar, Shakespearovi soneti v Menartovem prevodu, 1963)

Pri interpretaciji soneta 130 sem ob sebi imel dva slovenska prevoda. Prvi je delo Srečka Fišerja, ki je prisotno že na prvih straneh tega zapisa, drugi pa je izpod peresa Janeza Menarta:

Ne, ona nima žametnih oči
in niti kodrov mehkih kakor svila,
če sneg je bel, ga v njenih nedrih ni;
in usta bi se od koral ločila;
sem videl rože bele in rdeče
na njenih licih take ne cveto;
in so dišave, mnogo bolj dehteče,
kot vonj, ki veje njeno ga telo;
njen glas poslušam rad, četudi vem,
da zvoki strun prijetneje zvene;
kako boginje hodijo, ne vem;

ko ona hodi stopa kot ljudje;
in vendar se mi zdi bolj očarljiva
kot vse, ki pesem jih slavi lažniva.

Janez Menart (1929 -2004), slovenski pesnik, znan tako po lirskih kot po epskih pesmih. Leta 1953 je s Kajetanom Kovičem, Tonetom Pavčkom in Cirilom Zlobcem izdal znamenito pesniško zbirko *Pesmi štirih*. Znan je kot eden najboljših slovenskih pesniških prevajalcev.

Drznem si reči, da je njegov prevod soneta 130 postal skorajda antološki. Kakor sem že na začetku omenjal, je Menart poskusil ohraniti ritem, ki ga jambski pentameter angleškega soneta narekuje, kar je pri interpretaciji izredno dragoceno. V današnji dobi je znanje angleščine sicer zelo razširjeno, a kljub temu je možnost pokušine izvirnega ritma v slovenskem prevodu izredno uporabna stvar. Ne nazadnje lahko že iz ritma zaslutimo, kakšna sta ton in atmosfera interpretacije. V prvem verzuh lahko že iz samega metruma razberemo in izberemo, katero bo potencialno intonacijsko težišče verza, že na prvi pogled sta nam na voljo besedi »nima« in »žametnih«:

Ne, ona nima žametnih oči

x / x / x / x / x /

Shakespearova direktna ironija je takoj jasna in prizemljenost misli tudi. Res pa je, da se kljub zlogovni svobodi pri prevodu Srečka Fišerja zgodi popolnoma isto, a se vsebinsko bolj ujema z izvirnikom. Menart se je pri prevajanju moral odločiti, kaj bo žrtvoval: »Seveda pa se ob prevajanju v vsak jezik v nekaterih primerih pojavijo težave, ki jih včasih ni mogoče zadovoljivo premagati in se je treba odločiti za najmanjše zlo« (Menart 1963).

Tako so določeni verzi prevedeni z veliko mero pesniške svobode. Na primer verz, ki opeva lase. Kakor sem že pri Parafrazi navedel, je primerjava las z žicami podoba, ki jo dandanes težko zares približamo našemu pojmovanju. Menart je za stereotip lepih las uporabil žamet, kar je seveda nam bližje, a od originala v resnici precej oddaljeno. Srečko Fišer je žice (if

hairs be wires) podal z “zlato prejo”, kar tudi ni dobeseden prevod, a kljub temu je predenje bolj podobno filigranskemu obdelovanju zlatega “sukanca”. Tudi “vonj, ki veje njeno ga telo” je po smislu blizu, a vsebinsko se popolnoma ne ujema; Fišerjev “sapa, ki gospa jo moja izdahne” se v vseh ozirih drži izvirnika. Moj zaključek se glasi takole: Janez Menart, pesnik, katerega ena velikih značilnosti je pikra ironija, je v svojem prevodu ohranil ritem izvirnega soneta in prevedel smisel. Ohranil je radoživost tona in se deloma oddaljil od dobesedne vsebine. Srečko Fišer pa je prevedel sonet upoštevajoč ritem, ki je slovenski besedi bolj blizu, in pri tem je vsebinsko ostal zvest izvirniku; poleg tega je ohranil smisel in ton Shakespearovega soneta 130.

Kot sem že omenjal v poglavju Parafraza, je ljubezenska lirika v Shakespearovem času in pred tem opevala žensko kot nebeško bitje, ki se je na zemljo spustilo, da bi širilo ljubezen. Petrarca je na primer svojo ljubljeno zavijal v eterično podobo absolutne ljubezni. Ljubezen je spadala v svet perfekcije in idealnosti; "ljubiti" je potemtakem bila sopomenka za kontemplacijo iz Nebes izhajajoče popolne lepote. Takšna ljubezen ne dovoli niti napak niti vsakdanjosti; zaradi vseh naštetih značilnosti so si bile končne slike opevanih žensk med sabo izredno podobne.

Shakespeare je žensko vrnil nazaj na zemljo. 130 je parodija na tradicionalno liriko ženskih angelov. Uporabil je vse stereotipe popolne nebeške lepote in jih obrnil na glavo, kajti *moja gospa, ko gre, zmeraj po zemlji hodi*.

Shakespearova ljubljena je realna ženska. Prav zaradi tega je edinstvena. Ironija celotnega soneta ni v smešenju že stokrat uporabljenih primer, temveč v kontrastu, ki nastane iz opozicije med takšnimi primerami in značilnostmi, ki so realne in zemeljske. Ljubljene ni primerjal z angelom; primerjal jo je s primerjavami z angeli: s tem je svojo ljubezen popolnoma približal čustvom živega človeka in se izognil splošnosti. Konec koncev, realni ljudje ljubimo realne ljudi, pri katerih težko razmišljamo v frazah; na nas učinkujejo unikatne značilnosti nekoga, ne pa splošna misel o lepoti.

Sonet 130 je zaradi zgoraj navedenega eno najbolj hvaležnih besedil za interpretacijo. Verzi na skrivaj govorijo o ljubezni, katere lepote mi ni treba tolmačiti. Besedilo, ki bi bilo postavljeno v višave in pri katerem bi opisane značilnosti izhajale iz splošnih dojemanj o lepoti, bi zahtevalo od mene – interpreta – da si za vsako od primerjav sestavim zelo konkretno in morda kompleksno predzgodbo, sicer bi zelo hitro prestopil v polje patetike. Sonet 130 pa dela meni v prid, kajti ne glede na to, kdo je gledalec/poslušalec, bo ironija v negaciji visokih primerjav in konkretnosti živega človeka prišla na dan brez dodatnih razlag. Poleg tega sonet sam po sebi ponuja možnost,

da si ga vsak od prisotnih interpretira po svoje: če sredi pogovora na primer rečem “Zgodba moje ljubezni je čisto drugačna od tiste iz filma Titanic” bo poslušalec najprej pomislil nase in kako se njegova zgodba (če je kadar koli bil zaljubljen) razlikuje od zgodbe iz filma; verjetno se bo na njegovem obrazu pojavil ironičen nasmeh, češ “ja, moja tudi”. Na podoben način je Shakespeare dosegel zbližanje s poslušalcem/gledalcem/bralcem in s tem odgovoril na vedno prisotno vprašanje “kako doseči, da bo publika čutila isto kot jaz”, torej kako popeljati gledalca/poslušalca po isti poti, po kateri korakam jaz.

KAJ BESEDA V RESNICI POVE, KO SPREGOVORI

ali »Al' prav se piše Roža ali roža«

Naslednje besede so zapisane, ker bi se rad poglobil v zelo kompleksno vprašanje, za katerega lahko mirno in odkrito povem, da nisem niti dovolj pameten niti dovolj izobražen, da bi mu lahko našel zadovoljiv odgovor. A vendarle: *Kaj beseda zares pove, ko spregovori?* S tem segam v področje semantike, ki nikakor ni moje polje, a dogaja se zelo pogosto, da se v izrazito praktičnem smislu sprašujem, kakšna je dejanska moč besede, ki jo igralec na odru spregovori. S svojo zgodbo podprta beseda lahko seže v daljave, ki si jih jaz kot igralec nisem niti zdaleč predstavljal. Primer: večkrat se zgodi, da gledalec po predstavi pove, kaj je v določenem prizoru videl oziroma začutil. In večkrat se zgodi, da ob takšni priložnosti obnemim, ker nikoli nisem pomislil, da bi lahko dogajanje na odru segalo v takšne prostranosti. To se seveda zgodi po zaslugi celotne predstave, a kljub temu lahko iz lastnih izkušenj kot gledalec povem, da se večkrat mi nekatere besede utrnejo bolj kot druge. Na nek način nosijo v sebi več, kot se nam na prvi pogled zazdi. Podobno se mi je zgodilo, ko sem v SNG Drama Ljubljana gledal Šeligovo *Svatbo* v režiji Jerneja Lorencija: v izrazito ganljivem prizoru, kjer dva zaljubljenca sanjarita o tem, kakšen bo njun otrok, so se mi ob besedah "stiskal bo vejo" po licih usule debele solze. Seveda ni "veja" v meni povzročila ganjenosti, temveč celoten potek zgodbe, ki se je na odru dogajala, a vendarle je beseda bila povod za solze. Še isti hip sem začutil, da se mi je prizor utrl v spomin za vedno. Poleg tega me je odevalo domotožje. Nenadoma sem se spomnil svojega otroštva in češnje, na katero sem plezal in je že davno tega bila požagana. Vse to lahko seveda imenujem naključje in opustim vsako teoretiziranje, a tega ne morem storiti. Prepričan sem, da tista *veja* ni bila le pojem, temveč da so jo okoliščine povzdignile v idealen dogodek, ki je vseboval potencial, da bi lahko bil skupen večjemu številu ljudi – navsezadnje so bili vsi ljudje nekoč otroci, ki so po vsej verjetnosti tudi kdaj plezali na drevesa; če jim je to ostalo v lepem spominu, bodo verjetno upali, da se bodo tudi njihovi otroci enkrat oprijeli podobne veje. Splošni občutki – trenutno jih bom tako poimenoval – niso redka stvar. Konec koncev že sam fenomen *dějá vu* priča o tem, da so nam neke stvari znane, čeprav se z njimi srečujemo prvič.

Drugi primer, ko se mi je ob gledanju predstave zgodilo podobno, izhaja iz sorodnega okolja skupnih občutij:

»[...] *Ne bom začel od začetka, ampak in medias res. Nekje proti sredini zgodbe sem se namreč zavedel, da več ne sledim dogajanju, temveč razmišljam, da mi je v bistvu zgodba že znana, čeprav je ne poznam [...]*« (AGRFT – 2012)

Zgodilo se je, da sem že vedel, kam zgodba pelje, čeprav besedila nisem poznal. Razlog za to ni bila ne-originalnost zgodbe, temveč dejstvo, da je bila zgodba na nek način splošna; čeprav nisem vedel, kam gre, sem nekje v sebi čutil, *za kaj* gre. Veja me je ganila in mi odprla otroštvo. Zgodba me je pritegnila in me vrgla v občutek že poznanega. To imenujem *univerzalnost*, torej nekaj, kar je resnično vsem ljudem, ob vsakem času in v vsakem kraju. Že od Aristotela naprej si je filozofija belila glavo z vprašanjem, ali obstajajo absolutni pojmi, ki *so sami po sebi* in iz katerih izhaja individualni subjekt, ali pa če je pojem univerzalnosti določenih pojmov le miselna realnost, ki torej izhaja iz človeškega uma in je sprejeta kot konvencija. Ne bom se spuščal v dolga in kompleksna poglobljanja o tem, kaj je vsako mišljenje teoretiziralo. Rad bi le uporabil njihov za moje namene poenostavljen mehanizem ločevanja, in sicer: ko rečemo Roža, mislimo na pojem rože, torej na idejo, ki je univerzalna, ker obstaja sama po sebi; roža pa pomeni pojem, ki je postal splošen, ker ga vsi razumemo in uporabljamo kot konvencijo. Vse to je namenjeno le mojemu razglabljanju o umetniški besedi in srčno upam, da bo ostalo karseda konkretno; da se torej izognem nadaljnjemu “filozofiranju”, bom izhajal izključno iz svojega lastnega mnenja o prej omenjeni dilemi pojmovanja sveta:

»Pojmi obstajajo; ni pomembno, ali so nastali sami po sebi in so torej vrojeni in absolutni – Roža, ali pa so del splošne človeške izrazne in miselne konvencije – roža; dejstvo je, da smo si v danih okoliščinah vsi ljudje po razmišljanju izredno podobni – takrat vsi *duhamo iste rože*. Konec koncev, če obstaja jezik, ki je skupen skupini ljudi, so verjetno skupni tudi pojmi, ki jih ta jezik ljudem imenuje. (AGRFT – 2012)«

Univerzalnost pojmov torej obstaja, ker se pri vseh ljudeh pri določenem pojmu vzbudi podobna misel oziroma asociacija. Z drugimi besedami:

če rečem zima, bo marsikdo pomislil na sneg;

če rečem sneg, bo marsikdo pomisli na belino;

če rečem toplo mleko, bo nekdo pomislil na dojenje, drugi na vimena, tretjemu bo slabo, redkokdo ali celo nihče pa ne bo pomislil na mongolsko govedo;

če rečem vrtnica, bo rdeča;

če rečem “kako sem se tisto noč počutil praznega in izgubljenega”, bo vsak pomislil na svojo izkušnjo, ki bi lahko odgovarjala mojemu opisu.

Poleg direktne asociacije obstajajo še bolj smiselne in za korak kompleksnejše asociacije, ki izvirajo iz okolja, iz izkušenj, iz naučenega ali izobrazbe:

jabolko: trdnost, tradicija, karakteristika, izvir greha, jabolko spora;

banana: smešnost, spodrseljaj, spolnost;

pomaranča: strast, sonce, odprtost, osvežitev;

hruška: ženska, jesen, gnitje, bolezen.

Gre seveda za poenostavljeno razmišljanje. Še posebej je treba omeniti, da so to asociacije “trenutka”. Če bi zdaj uporabil isti postopek, bi bil izid drugačen – vedno izhajamo iz danega časa in prostora, v katerem smo. Vse to vseeno priča o mehanizmu, ki je vsem nam skupen in je pri interpretaciji “univerzalno” pomemben. Dotaknil sem se samo ločenih pojmov, ki poleg svojega prvotnega pomena lahko v sebi nosijo še marsikatero *ime*. Beseda ali stavek, ki znotraj določenega besedila dobita svoje ime, dobita s tem tudi priložnost, da se bo gledalec/poslušalec ob njiju počutil “poklicanega” in bo njegovo razumevanje tega imena priklicalo nešteto asociacij, spominov in občutij.

»Kaj nam skrivaj govorijo besede? Če kličemo stvari po imenu, je to zato, da bi zaznali, da je vse resnično govorjeno. Na govoru sloni snov: govor je pomen časa. Z drugimi besedami bi skozi oči videli drug svet. Beseda KLIČE (Novarina)«

Beseda kliče, ni pomembno, ali je roža ali Roža – z zavedanjem naboja, ki ga določen pojem vsebuje, lahko interpretacija postane pravo potovanje. Prepričan sem, da vsako besedilo vsebuje vsaj peščico besed, ki lahko po imenu pokličejo marsikoga od gledalcev in poslušalcev; vprašanje je le, ali bom znal pri interpretaciji *gojiti te rože*, kar lahko privede do odrske idealnosti, ko:

»Igralec v roki drži vsa dihala, vozal vzdihov in izdihov: vse naše utripanje je v njegovi roki. Tristo prsnih košev v njegovem ritmu.« (Novarina, Govorjeno Telo, 113 - 23)



Vrtnica je v mojem pogledu eden od simbolov univerzalne perfekcije. Surrealist Salvador Dali je v mojih očeh na platnu ovekovečil Idejo Rože: drugačne asociacije so drugega človeka privedle do tega, da je na nebo postavil golo rdečo vrtnico, ki jo milijoni oči gledajo na isti način.

pred tem 154
 "tala sem dognal le: ogenj ljubezni vodo
 Soneti ugreje, ne ugasí voda ljubezni."

CXXX
 130
 POPOLNA

bleščijo

1. VERZ JE
 IZUM ZA
 NASLEDNJE

Oči moje gospe kot sonce se ne zdijo
 in ustnice ima manj rdeče kot korala;
 če sneg je bel, nje prsi se pač manj bleščijo
 in zlato prejo las za črno je menjala.

CIT.
 Videl sem vrtnice pretkane belordeče,
 a njej na licih ne cvetijo tako žlahtne;
 in vonjal sem parfume dokaj bolj dehteče,
 kakor je sapa, ki gospa jo moja izdahne.

RYIC
 Prav rad poslušam njene govornice zvok
 resda pa glasba dosti bolj ušesom godi;
 kako boginja stopa, ne vem žalibog -
 moja gospa, ko gre, zmeraj po zemlji hodi.

Če si
 živ ne
 razumeš
 metaforike

IRON +
 1 -> 1. VERZ

In vendar, bogme čudovita je vseeno bolj
 bolj kot vse smešene s primero neiskreno.)

G Zx

Vex ona hodi
 kot ljudje

263

Delovna verzija soneta, W. Shakespeare, Soneti, prevedel Srečko Fišer, Cankarjeva založba 2005

KAKO V TUJEM PREPOZNATI LASTNO

moj Sonet 130

Vse, kar sem do sedaj napisal, je le poskus strukturiranja vseh misli, ki me ob interpretaciji spremljajo. Lagal bi, če bi rekel, da gre za zanesljiv sistem in da sem s svojim delom na besedilu popolnoma zadovoljen. Minljivost in spremembe nas spremljajo ob vsakem koraku; odlika je v tem, da so v teatru bolj vidne in jih celo uporabljamo v svoj prid. Tako je Sonet 130 ena tistih interpretacij, ki ostajajo še vedno žive in me vsakič znova presenetijo. Opazim na primer, da sem na nekaj pozabil, zavem se, da bi lahko nekaj drugače povedal, vprašam se, ali sem nekje pretiraval, skratka: sonet je dokončan, moja interpretacija pa ne, ker nikoli ne bo ista in se bo stalno spreminjala, tudi glede na izkušnje, ki jih v teatru in življenju pridobivam. A vseeno sem dolžan, če ne drugim sonetu samemu, da podam karseda točen zapis, *kakšen* je moj 130.

»Preden stopim na oder, bom živčen ne glede na vse obstoječe pomirjevalne tehnike. Nato se bom moral odločiti, kaj mi je v tistem danem trenutku najbolj konkretna in močna misel, ki me lahko popelje na oder. Pomislil bom na Don Juana. Spomnil se bom, da se ničesar ne boji. Vzel bom tremo, ki jo pred nastopom občutim in jo obrnil na glavo, tako kot bi Don Juan obrnil na glavo vsako načelno resnico. Zdaj sem torej Don Juan, ki se oblači in odišavlja; njegov cilj je jasen – ugrabiti hoče dekle, ki ga je prevzelo. Dekle ima prekrasne temne oči. Ugrabitev bo potekala na morju, morje pa je iz iste vode, ki jo je pil Shakespeare. A je tudi on kdaj občutil tremo? Seveda jo je, samo da dandanes vsi govorijo o Shakespearovih verzih, nihče pa o njegovi tremi. Pa res, danes so na vrsti Shakespearovi soneti. Že nekaj dni se dogodek oglašča, ljudje so dobili vabila. Torej vedo, kaj jih čaka. Kaj jih pa čaka? Lep jezik z izbranim glasom in brezhbno artikulacijo? Upam, da ni to smisel vsega. Kaj če bi pričaral Medvedenka? Grem do rampe, se spotaknem, zajecijam napačen začetni verz in jo dostojanstveno popiham? Zbrati se moram. Sem še vedno Don Juan. V tišini preizkusim lego glasu. Ni moja naravna lega, globlji in temnejši je ta glas, a zdi se mi, da mi je precej domač. Hripav ali skakajoč glas

je smrt soneta. Prve besede morajo biti Don Juanove. A pred tem ima res Medvedenko svoj prostor – on vse vidi in sliši, neopazen je, a prisoten. Njegova tišina je izredno glasna. Ne smem se bati tišine. Ko ne govorim, a vem, zakaj ne govorim, se ljudje nagibajo proti odru, postanejo pozornejši. Čas je, da na hitro preletim sonet. V mislih ga ponovim desetkrat in spet me zgrabi trema. To niso moje besede, tuje so mi, pa še za slovenščino so rekli, da je meni tuj jezik. Sovre je rekel, da en sam napačen odtenek lahko pokvari celotno sliko. Kaj če mi zamejščina butne na dan? Don Juan! On se ne boji. Če Don Juan želi, lahko Don Juan v dialektu govori. Kako bi pa zvenelo, če bi sonet povedal “po svoje”? Wči muaje šinjore niso kukr sonce, wjsta pej so mejn rdjča kukr corallo... Moj bog, to je že perverzno, pred nastopom se ukvarjam s takšnimi herezijami. A vendar – spomnim se babice, kako je nekoč razlagala o dogodku iz svoje mladosti, rekla je “ku je blo lepu” – in utihnila, samo zrla je nekam. Njene oči so bile polne, napolnile so celo tišino. “Oči moje gospe” so prizor, ki se ga ne bom nikoli naveličal, spomnim se, kako me je gledala tisto noč – kako je bilo lepo, nato pomislim na sonce, tisočkrat opevano sonce, a so njene oči “kot sonce”? Niso, njene oči so lepe in globoke, sonce je vroče, pa slep postaneš če vanj zreš, a kljub temu se spuščamo v raznovrstne primerjave s soncem. Pa naj bo. In sem že na rampi, na ustih zaljubljen nasmešek, oči pa zrejo proti morju – morje, ki se mi je pri pisanju asociacij na posamezne besede stalno ponavljalo. Iz besed ljubezenskega soneta sem potegnil morje; a to pomeni, da prostranost, neskončnost in nevarnost morja isto občutim kot ljubezen? Mogoče, zakaj pa ne. Torej: Don Juan na rampi ljubi morje, nato pa njegova uglajena mirnost izgovori prve besede – “*Oči moje gospe*”, sledi hipna pavza, zatem - “*kot sonce*”, nato pa spet kratka pavza, miren vdih, pogled, ki je prej zrl nekam proti obzorju, se preseli na gledalce in reče “*se ne zdi jo.*” Namenoma ne nadaljujem takoj. Čakam, a se je zgodilo, kar sem želel, in, po stotinki sekunde, ki je trajala celo večnost, zaslišim smeh in zagledam nasmeške. In iz te prve, skorajda najpomembnejše zmage, nadaljujem. Verze sedaj spustim iz vajeti, tečejo brez pretiranih pavz, besede morajo teči – to je vendarle sonet, tako da določena stopnja ritmizacije mora biti prisotna, izumetničenosti se izognem s počasnim legatom. Ker je že prvi verz vzbudil zadovoljstvo, se nekako prepustim užitku, negacijam vseh stereotipnih prispodob, ki jih je Shakespeare ironiziral, dodam še dobro mero obrazne mimike. Za “*zlato prejo las*” si predstavljam, da sem arhetip patetičnega igralca, tako da lahko drugi del verza toliko bolj prizemljim. Pri vrtnicah se posvetim lepoti, ki jo perfekcija cvetov v

človeku vzbuja, sumim, da vrtnica je Roža, beseda, ki v vsakem vzbudi toplino in morebiti obudi spomine, a v naslednjem verzu se pojavi tele Medvedenko, ki mu nikakor ni jasno, kako bi lahko vrtnice cvetele na licih. Pri opisovanju sape, ki jo moja gospa izdahne, pretiravam v svojem privatnem igralskem uživanju – postanem “prepameten” in prekršim pravilo, ki ga je Novarina dobro opisal “(...) igralec se ne sme postavljati z inteligenco, (...) *za nobeno ceno ne sme razplesti nič od tega, kar morajo razplesti gledalci.*” (Govorjeno Telo, 140 - 183.) V trenutku me torej postane strah, da sem šel predaleč – a takoj postanem hvaležen Shakespearu, da mi je dal na razpolago naslednji verz, torej “*prav rad poslušam njene govornice zvok*”. Iz strahu, da sem bil preveč aroganten, se namreč pred tem ustavim; iz nastale pavze sledi verz, ki je last srca – zaljubljen sem v njen glas, poslušal bi jo dneve in noči, prav zares. Zahvaljujoč se prejšnji napaki pri pretiravanju se zdaj zgodi nenačrtovan preobrat – jaz in gledalec prvič začutiva, da sem v svojo gospo do ušes zaljubljen. In iz konkretne fizične ljubezni zakorakam v naslednji verz “*kako boginja stopa, ne vem žalibog*”, kjer se osredotočim na stvarnost človeškega telesa z mislijo, da živ človek ne razume metafizike; *njena* fizičnost je namreč pretopla in mehka, da bi se ubadal z Nebesi – pri tem se spomnim na Don Juanovo repliko “če bi se Nebesa rada pogovarjala, se bodo morala bolj jasno izražati”. Nato pa se že v strukturi soneta zgodi preobrat, nastopita zadnja dva verza, ki vsebujeta glavno misel, razlog, da so se prejšnji verzi zgodili. Tu spustim še sebe na konkretnjšo zemljo, stojim in se zavedam vseh oči in vseh reflektorjev, tako da pozabim na pot, ki sem jo prehodil od začetka soneta in se osredotočim le na svoj dih; verjamem, da je vse že storjeno in vse, kar potrebujem, je zadovoljna umirjenost, iz katere pride zadnji vdih interpretacije –

In vendar, bogme, čudovita je vseeno bolj kot vse smešene s primero neiskreno.«

Produkcija magistrskega programa Dramska igra,
smer Umetniška beseda
William Shakespeare: Soneti

Prevod: Srečko Fišer

SNG Drama Ljubljana, Mala drama

Premiera: 30. januar 2016 ob 20.00

Ob štiristoti obletnici Shakespearove smrti

Igrajo

Eva Jesenovec

Klara Kastelec

Lena Hribar

Matija Rupel

Aleš Kranjec

Mentorji

Umetniška beseda

red. prof. Aleš Valič

Jezik in govor

asist. mag. Nina Žavbi Milojević

Poslednji dokaz, da se je sonet zgodil.

ZAKLJUČEK

Zapis interpretacije soneta 130 je zgolj aposteriorna sinteza vsega, kar se mi je do sedaj na moji umetniški poti pripetilo. Razvidno je, da čeprav dojemamo umetnost kot *stvar čustev*, je umetniška beseda v svojem bistvu izredno prefinjena obrt, ki zahteva znanje in metodo. Trenutno je »zamejec« iz prvih strani prišel do poglavja, v katerem lahko trdi, da je določene mehanizme *poti interpretacije* že razumel in jih delno osvojil, a pot se nadaljuje, kajti znanja ni nikoli preveč.

»Umetniški govor mora, če hoče postati in ostati umetniški, temeljiti na celotnem občutljivem psihofizičnem instrumentu govornika umetnika; ta pa mora govor teoretično in praktično poznati do potankosti, do najglobljih globin, mora se usposobiti na neizmerno širokem področju govora, če hoče, da ima njegov govor vsaj majhno možnost, da nekoč postane umetniški.«

(VALIČ, Aleš, 2006: Pozdravni nagovor. *Kolokvij o umetniškem govoru*)

VIRI IN LITERATURA

Odlomki iz različnih osebnih dnevnikov, 2009 - 2013

STANISLAVSKI, Konstantin Sergejevič, 1954: *Igralec in njegovo delo*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega

ČEHOV, Mihail, 1946: *Igralska umetnost*. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, prev. Vanja Slapar Ljubutin v sodelovanju z Viktorjem Ljubutinom

Podbevšek, Katarina in Žavbi Milojević, Nina: *Govor med znanostjo in umetnostjo*, 2013, Maribor, Ljubljana: Aristej, AGRFT

AGRFT, 2006, *Kolokvij o umetniškem govoru*, uredila Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek, Ljubljana, Akademija za gledališče, radio film in televizijo

JURAK, Mirko, 2005: *Some additional notes on Shakespeare*, Acta neophilologica, letnik 38, številka 1/2

TRDINA, Silva, 1966: *Besedna umetnost*. Maribor: Založba obzorja Maribor

SOVRÈ, Anton, 1939: Jezik ni gmajna, odlomek iz razprave »oziralni odvisnik – sintaktični omnibus«. Trdina, Silva: *Besedna umetnost*. Maribor: Založba obzorja Maribor. 304 - 306

NOVARINA, Valère, izbor besedil 1989 - 2009: *Govorjeno telo*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega

VALIČ, Aleš, Pozdravni nagovor, *Kolokvij o umetniškem govoru*, 2006, uredila Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek, Ljubljana, Akademija za gledališče, radio film in televizijo. 10 - 11

PAVČEK, Saša, Izgovorjena beseda, *Kolokvij o umetniškem govoru*, 2006, uredila Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek, Ljubljana, Akademija za gledališče, radio film in televizijo 44 - 51

PODBEVŠEK, Katarina, 1989, Metodične izkušnje, Na novo odkriti govor: (Učna izkušnja na AGRFT), *Jezik in slovstvo*, letnik 35, številka 1/2

JESENOVEC, France, 1964: Govor slovenskega otroka. *Jezik in slovstvo*, letnik 9, številka 4/5, Slavistično društvo Slovenije. 127 - 131

PAHOR, Božidar, 1963: Shakespearovi soneti v Menartovem prevodu. *Sodobnost*, letnik 14 št. 4

MENART, Janez, 1963: Na kažipotih prevajanja, *Sodobnost*, letnik 44, številka 11/12

GRAYLING, A.C., 2008: Shakespearova genialnost. *Sodobnost*, letnik 72, številka 1, prev. Špela Breclj

Digitalna knjižnica Slovenije <https://www.dlib.si>

Shakespearov opus: <http://shakespeare.mit.edu/>

SEZNAM SLIK IN FOTOGRAFIJ

- 12

Platnica prve izdaje Shakespearovih sonetov:

Shake-speares Sonnets. Neuer before Imprinted. (A Louers Complaint. By William Shakespeare.) London : By G. Eld, for T. T., 1609; General Reference Collection

- 13

Sonet 130 iz zgoraj navedene prve izdaje sonetov

- 21

34 - letni Shakespeare, avtor Louis Coblitz, 1847, Musee Du Chateau C6852

- 50

Rosa meditativa, Salvador Dalí, 1958, zasebna zbirka

- 51

Delovna verzija soneta, W. Shakespeare, *Soneti*, prevedel Srečko Fišer, Cankarjeva založba 2005

- 55

Vabilo na produkcijo magistrskega programa, smer umetniška beseda; AGRFT

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da

- je magistrsko delo 130 rezultat samostojnega dela

- je tiskani izvod identičen z elektronskim

- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani

Datum:

Podpis:

ZAHVALA gre vsem tistim, ki so direktno ali indirektno vplivali na moje srečevanje z govorom in svetom umetniškega izražanja, tu je le izbor najbolj vidnih imen:

Jožica Avbelj, Alida Bevk, Tomaž Gubenšek, Vladimir Jurc, Jernej Lorenci, John Malkovich, Saša Pavček, Janko Petrovec, Katarina Podbevšek, Renato Rupel, Alojz Svete, Urška Taufer, Majda Terčon, Aleš Valič.