

Pia Zala Meden

ZLO V REALNEM IN ODRSKEM PROSTORU: TELESNO NASILJE V DRAMI *KRALJ LEAR* WILLIAMA SHAKESPEARA V REŽIJI JERNEJA LORENCIJA V SNG DRAMA LJUBLJANA V SEZONI 2025/2026

Medtem ko je psihološki vpliv gledališča na gledalce dobro raziskan, so psihološke posledice igralskega poklica slabo raziskane (Blaydoe 2). Prispevkov o tem, kakšen je vpliv nasilja na igralce še dolgo po predstavi, kakšne psihične posledice pušča igranje vlog, v katerih so njihovi liki nasilni ali žrtve nasilja, praktično ni (Seton 25). Hkrati so prispevki o uprizarjanju nasilja kot motiva v dramskem delu skorajda neobstoječi, čeprav to pogosto predstavlja enega ključnih elementov sodobnih odrskih uprizoritev. To velja tudi za *Kralja Leara* v režiji Jerneja Lorencija iz letošnje sezone uprizoritev Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Lorenci v svojih predstavah »pogosto raziskuje, kako se človeška usoda prelamlja v telesu [...], med kožo in notranjimi organi, med telesom igralca in telesom gledalca« (Pešut 8), in *Kralj Lear* ni izjema; igralci svoje telo v skoraj šest ur trajajoči uprizoritvi mučijo, da bi pokazali globljo resnico o položaju človeka v sodobnem svetu. Uprizoritev odpira vprašanja o razmerju med telesom in nasiljem, ki mu je prizadejano (s strani lastnika telesa samega in od drugih), o vlogi gledalca prizorov nasilja in o tem, kaj je vaje gledati, ter o sodobni družbi, v kateri je človek »najbolj bog, ko ima v lasti nekoga drugega« (Lorenci, ni str.), s tem pa skozi nesorazmerje moči vedno že izvaja nasilje nad sočlovekom.

Shakespearov *Kralj Lear* je izvorno kruta in nasilna igra, elizabetinski gledalec pa je bil zaradi kuge in javnih obglavljenj vaje prizorov nasilja (Nunn 68). Zato in zaradi fascinacije nad krhkostjo človeškega telesa so v angleškem renesančnem gledališču prizore z nasiljem uprizarjali karseda realistično (Day 31) in na odru kot rekvizite uporabljali prava živalska pljuča, srca in druge organe (Mabillard, ni str.). Nasilje, ki se je nad telesom izvajalo na odru, je krepilo občutek povezanosti med gledalcem in igralcem, saj ob tem gledalec ni čutil odpora ali zgražanja, ampak se je zavedel, da je tudi njegovo telo krhko, in tako občutil sočutje (Simkin 17). Ob tem tudi dejstvo, da gre za osebe visokega statusa, ni bilo ovira (Day 32), saj je telo nekaj skupnega vsem ljudem, ne glede na njihov družbeni položaj.

Najnasilnejši prizor v *Kralju Learu* je gotovo prizor, ki ga Jeffrey R. Wilson (ni str.) pojmuje hkrati kot strukturni in konceptualni vrhunec celotnega dela, to je prizor, v katerem Cornwall Gloucesterju iztakne oči – in ta bo tudi osrednji predmet naše razprave. Elizabetinski gledalec

ob tem prizoru zaradi predhodne neposredne izpostavljenosti nasilnim in krvavim prizorom ni bil šokiran, ampak je lahko takoj sočustvoval z Gloucesterjem in hkrati občutil strah, ker bi se to lahko zgodilo tudi njemu (Day 32). Gloucesterjeva grba je že od nekdaj primer telesnosti, izrecno obravnavan v gledališču, ravno ker je potrjevala »pravilo njegovega diskurzivnega izključevanja« (Lehmann 242). Odziv sodobnega gledalca pa lahko razumemo šele, ko bomo očrtali in podrobneje obdelali, kako je Gloucesterjeva oslepitev uprizorjena v Lorencijevem *Kralju Learu* in kakšno vlogo ima telesno nasilje v tej dramski uprizoritvi (telesno nasilje nad telesom lika in telesom igralca – in kje je sploh razlika), ter kako gledalca razumemo kot aktivnega akterja v sodobni družbi. S tem se odpirajo mnoga etična vprašanja o delovanju posameznika v sodobnem času, hkrati pa tudi gledališča kot ogledala družbe.

V Shakespearjevi tragediji *Kralj Lear* je eden ključnih motivov slepota. Med Learovo in Gloucesterjevo slepoto obstajajo vzporednice (Lorenci ni str.): Lear je umsko zaslepljen in ne zmore presojati o svojih dejanjih, Gloucester pa dobesedno oslepi. Izvor slepote obeh očetov pa je v drami isti: ne podvomita v svoj prav in mislita, da se ne moreta motiti. Gloucester je že pred svojo fizično slepoto zaslepljen: Edmund, nezakonski sin, ki želi očetovo bogastvo in položaj, ga prepriča, da ga želi njegov zakonski sin Edgar izdati, in Gloucester mu verjame – enako je bil zaslepljen tudi Lear, ko se je odpovedal hčerki Cordelii. Tako je Gloucesterjeva fizična oslepitev kazen za njegovo hamartijo, usodno napako, ki jo je storil, ker ni pravočasno prepoznal resnice, pa tudi za njegovo prešuštvo pred mnogimi leti. Hkrati pa je njegova slepota ne le posledica, ampak znak zaslepljenosti: oslepitev je fizična gnusoba, ki simbolizira napake in pomanjkljivosti lika, in s tem primer odrske stigme (Wilson ni str.). Tako napake na odru niso le implicirane, ampak fizično vidne, obenem pa gre za vkodiranje moralnih načel v telo; telesa, ki odstopajo od »normalnih«, kažejo na duševno šibkega človeka (v tem lahko razumemo tudi dvojno stigmatizacijo). Tu se razkriva povezava med telesom in duševnostjo likov v gledališču – dogajanje v človekovi duševnosti je prikazano skozi telo in kar se dogaja telesu, je neločljivo povezano z duševnostjo. Shakespeare je kljub temu Gloucesterjevo slepoto zasnoval izjemno fizično: od prizora, v katerem mu Cornwall s peto čevlja izkoplje oči, do tega, da svojega sina zaradi slepote ne more niti prepoznati; do Doverja gre z vodičem, zaradi vsega trpljenja pa poskusi storiti samomor. Pri tem ne gre toliko za stigmatizacijo slepote kot za dejanski prikaz slepote kot realnega stanja, ki mu je pripisan figurativni pomen – ni pa nujno, da je tudi ta pomen realen (Wilson ni str.).

Oslepitev Gloucesterja je v Lorencijevi uprizoritvi uprizorjena postdramsko. Marko Mandić v vlogi Gloucesterja se popolnoma prepusti in tudi sodeluje pri tem, ko ga soigralci ovijejo v

plastično folijo od glave do pet in mu vanjo naredijo le luknjo za usta, mu nataknejo rožičke iz slamic in skozi nje spustijo črnilo, ki simbolizira kri, ki mu – zdaj že slepemu Gloucesterju, ki izgleda kot buba ali črv – lije po telesu. V takšnem stanju Mandić ostane približno dve uri (tudi med odmorom, po katerem mu Jure Henigman pomaga na oder) in v njem tudi odigra znameniti govor o človeku. Osrednjo vlogo v tem delu drame ima živo telo na odru.<sup>1</sup> V trenutkih, ko nima teksta, je aktivnost telesa Mandića/Gloucesterja edina govorica, ki je na odru – govorica telesa. Toporišič piše, da se je telo »tudi v slovenskem prostoru po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja vzpostavilo kot eden bistvenih dejavnikov sodobnega gledališča« (Toporišič 110). S tem je v tem delu uprizoritve tekstualni model (kjer ima prevlado tekst) transformiran v performativni model, ki se osrediča na »fenomenalno telo izvajalcev v performativni interakciji med odrom in občinstvom« (111). V primeru *Kralja Leara* ne gre za direktno poseganje občinstva v dogajanje na odru, vsekakor pa gledalec tudi tukaj nima popolnoma pasivne vloge opazovalca. Kar se dogaja na odru, ni opisovanje dejanja, ampak je dejanje samo, to dejanje pa je tako pri Shakespearu kot v Lorencijevem *Kralju Learu* dejanje nasilja.<sup>2</sup>

Nasilje v uprizoritvi je dvojno: gre za nasilje nad telesom igralca, ki ga izvajajo druge osebe-igralci (ko ga ovijajo v folijo in ga zalijejo s črnilom), in za nasilje, ki ga igralec izvaja sam nad lastnim telesom. Pri slednjem gre seveda za predanost delu in dokazovanje vzdržljivosti; tako fizično zahtevna vloga gotovo zahteva izjemen igralski napor. Telo hkrati pripada igralcu in liku – prav telo je spoj obeh. Podoba slepega plastičnega črva, ki se je izoblikovala iz čilega telesa, je spoj realnosti in odrske resničnosti. Skozi dejavnost igralčevega »fenomenalnega telesa se [...] razkriva tudi dvojna narava igranja kot: instrumenta [igralčeve] avtorske izpovedi (pogojno rečeno reprezentacije oziroma predstavljanja) in fizične vzdržljivosti [igralčevega] telesa« (Toporišič 113). Nasilje se na odru dogaja dejanskemu živemu telesu, ki je realno telo igralca, njegovo »telesno biti-na-svetu« (114). To pa je paradoksalno živo le toliko časa, kolikor traja predstava, saj je »telo gledališča vselej že telo smrti« (Lehmann 241); oder ima lastni čas, gledalec pa gleda v kraljestvo umrlih, saj so na odru ljudje s hibrisom, ki so vidni, kar hkrati

---

<sup>1</sup> Telo je pomembno skozi celotno uprizoritev, vendar se osredotočam na Gloucesterjevo oslepitev in razvoj lika po njej, ker je ta še posebej reprezentativen in ilustrativen primer pomena telesa in nasilja nad telesom v tej uprizoritvi.

<sup>2</sup> Uprizoritve z začetka 21. stoletja oslepitev večinoma prikažejo tako, da igralcu zavežejo oči in krpo prelijejo s krvjo, medtem ko so novejšje uprizoritve veliko bolj eksplicitne v svoji krutosti (uprizoritev angleškega Narodnega gledališča na primer vključuje prizor, v katerem igralcu-Gloucesterju, ki ima čez glavo poveznjeno platneno vrečo, zavezano okrog vratu, drugi igralci-liko zlivajo vodo na obraz in ga mučijo).

pomeni, da so ogroženi – njihovo telo »stopi na oder, da bi se na njem pretegnilo in crnilo« (242).

Prikaz procesa oslepitve in gibanja oslepljenega Gloucesterja je del predstave, v katerem telo ni več zgolj označevalec, ampak je v ospredju realno telo Mandića-igralca. Predstava »govori o krutosti vsakdana tudi skozi in s pomočjo telesa, ki ga postavlja v nemogoče, skorajda neuprizorljive položaje« (117), torej skozi fizičnost telesa; fizično trpljenje predoči gledalcu njegov lastni položaj v svetu bolj kot besede. Tako je tudi monolog o človeku črvu zgolj odmev tega, kar se z igralčevim telesom dogaja na odru; ni nam treba slišati besed o tem, da je človek črv, ker se črv v bolečinah zvija in sopiha pred našimi očmi. Dramski proces se odvija izključno na telesu: fizični dvoboj in Cornwalllovo zasliševanje Gloucesterja zamenja čisto čutno, »telesna motorika ali njena prizadetost, oblika ali brezobličnost, celovitost ali parcializacija« (Lehmann 245). Postdramsko telo prikazuje podobo agonije (prav tam), zato udobna reprezentacija ni mogoča, telo pa ni sredstvo ali označevalec – »igrallec mora postaviti sebe« (prav tam).

Mandićevo telo je po Gloucesterjevi oslepitvi napol nepremična živa skulptura – objekt, napol žival, odvzeta mu je njegova človeškost. Njegovo telo se skozi deformacijo in monstroznost približa področju živalskega. Proces uprizoritve njegove oslepitve na odru je ritualen – počasen, preiščljn, naštudiran, poduhovljen – in Mandić kot igralec tako ob spremembi v živi predmet, skulpturo, prevzame vlogo žrtve v odrskem ritualu »degradacije in regeneracije v uprizoritvi« (Valentini v Lehmann 250). To nam omogoča, da skozi telo, ki ga ni možno enoznačno kategorizirati, izkusimo nečloveško telo. Ob tem gledalci stopamo v vlogo voajerjev: »trepetajoča človeška skulptura, gibalna plastika med otrdelostjo in živostjo vodi k razgaljenju voajerističnega gledalčevega pogleda na igralce« (251). Mandić pred občinstvo stopa kot resnična in ranljiva oseba (njegovo telo ni zgolj označevalec, ki bi posredno vodil do nekega pomena) in gledalec kot voajer je pri svojem gledanju dejaven – gledanje je dejanje. To dejanje pa ni opravičeno, saj ga ne predpisuje nobeno pripovedno ali dramaturško navodilo (252). Nadalje pa ga njegov neposredni pogled iztrga iz navidezne varnosti, nevidnosti – gledalec voajer je zasačen. Telo je informacija, komunikacija pa ni zgolj prenašanje informacij, ampak »mimetična spojitev in udeležba« (246). Gledalec je tako udeležen v nasilju, ki se realnemu telesu dogaja na odru – to telo tudi zaznava kot realno, saj ko ga opazuje v naporu in trpljenju, »realnost spet stopi iz forme« (257).

Tragedija gledalcu ob svojem koncu obljublja katarzo. Pri *Kralju Learu* pa je položaj za gledalca bolj težaven, saj mu jo že sama dramska predloga radikalno odreče: »Shakespeare je bil do svojih gledalcev bolj okruten [...]. Konec *Kralja Leara* je radikalnejše dejanje, ker gledalki\_cu odreka katarzo. Tisto, kar tragedija potihem obljublja (in jamči), je tu figa v žepu. V *Kralju Learu* ni odrešitve. Niti pravične kazni« (Pešut 8). Ob koncu Lorencijeve uprizoritve je umiranje dramskih oseb upodobljeno tako, da gledalcu ne ponuja nobene zadovoljitve skozi trpljenje, eksplicitnost ali kakorkoli drugače: igralci si preprosto podajajo puščico med sabo in se uležejo, ko njihov lik umre – sterilno, mrtvo hladno, brez kakršnega koli čustva, kot da ne gre več za dejanske osebe, ampak le še za lutke, ki jih nekdo odlaga. Zadnji prizor je izjemen kontrast Mandićevemu zvijanju na odru, znojenju pod plastiko in oteženemu dihanju, realnemu trpljenju živega telesa. Lorencijeva uprizoritev *Kralja Leara* vključuje obrat, značilen za postdramsko gledališče, in zadeva mimesis: v tradicionalnem gledališču obstaja mimesis bolečine, torej posnemanje mučenja, nasilja, telesnega trpljenja in strahu, medtem ko postdramsko gledališče »pozna predvsem mimesis do bolečine: ko se oder izenači z življenjem [...], nastopi strah za nepoškodovanost tistih, ki *igrajo*« (Lehmann 259). Gledalec je vpet v to moralno in estetsko dvoumnost.

Današnji gledalec je iz različnih medijev vajejen posrednega, pasivnega opazovanja marsikakšnega nasilja in trpljenja, hkrati pa z razvojem družbenih omrežij lahko nasilje »izbriše« iz svojega sveta že z enim samim premikom palca na zaslonu. Tako je paradoksalno današnji človek ujet v nasilnem svetu, a si istočasno lahko neverjetno preprosto skozi personalizirano kuracijo vsebin na različnih medijskih nosilcih ustvari utvaro, da nasilja na svetu sploh ni, in se mu z njim ni treba soočiti. S pozicijo navidezne odmaknjenosti, ki v sebi skriva pasivnost ob nasilju, se postavlja na stran nasilja, saj se mu aktivno ne zoperstavi. Kot pravi Lorenci v intervjuju o predstavi, se ogne odgovornosti:

Kaj je to, kar je v nas, da potrebujemo tega – ali vzornika, ali očeta, ali mamó – skratka, velikega drugega? Zakaj je svoboda tako težko prenašati? Zakaj po Frommu bežimo od svobode in s tem tudi od prevzemanja odgovornosti? Zakaj potrebujemo vodnika ali vodnico ali tega, ki nam kaže, kaj, kako in zakaj in kam? (Lorenci in Milek, ni str.).

Ta vodnik, veliki drugi, nam je vedno nadrejen in tako že a priori nasilen do nas; ker gre za nesorazmerje moči, se vedno že izživlja nad nami. Kdor uspeva v tem iztirjenem svetu, je nasilnež – to vidimo tudi v predstavi: Edmund, ki za svoj družbeni položaj in bogastvo izda lastnega očeta Gloucesterja, je celo predstavo praznje oblečen in vse do konca ni žrtev nikakršnega nasilja; ko naj bi bil napaden, se v resnici sam namaže z umetno krvjo in igra

bolečino. A tudi njega, kot vse ostale v predstavi, tudi pravične (na primer Cordelio in revčka Toma), čaka isti konec, prepuščeni so krutemu naključju, ne pravici ali razumu (Pešut 8).

V vsakem gledalcu je Edmund, vsak se počuti »najbolj bog, ko ima v oblasti drugega« (Lorenci in Milek, ni str.), hkrati pa v sebi nosi tudi Mandičevega Gloucesterja. Lorenci pravi, da je glavna tema predstave volja do moči, to, kako težko se je odpovedati moči, ter kako človek hlepi po oblasti in kako ga ta preprosto prevzame (prav tam). V *Kralju Learu* negativna sila, volja do moči, zmaga in vodi v pogubo vseh, ne ponuja razrešitve. Apokaliptičen in navidezno brezihoden je sodobni čas vojn, sovraštva do sočloveka in vsakdanjega nasilja in prav zato je »sodobna politična stvarnost [...] ustvarila nujnost zvestega branja in interpretiranja te Shakespearove apokalipse« (Pešut 8).

V *Kralju Learu* sta zasebno in javno pomešana – tudi v današnjem svetu delimo več zasebnega z javnostjo kot kadarkoli prej, naši zasebni podatki pa so postali celo monetarno ovrednoteni, predmet poslovanja; to je še eden od družbenih dejavnikov, ki delajo predstavo izjemno aktualno – in nasilje nad telesom je še posebej značilno prav v časih in delih, kjer pride do zabrisa meje med osebnim in javnim, hkrati pa je prav igralčevo realno telo tisto, ki v času mediatizirane kulture »v svojem razgaljenju, privatnosti lahko vznemiri, šokira gledalca« (Toporišič 118). Telo je eden izmed najpomembnejših dejavnikov, preko katerega lahko gledališče vznemiri, razburi, se na neki način dotakne gledalca (Krpič 79). Gledalec pa je družbeno bitje in gledališče ga kot takega nagovarja: »Gledališče je kraj, kjer gibajoča telesa izvedejo neko akcijo vpričo živih teles, ki jih je potrebno mobilizirati« (Rancière v Krpič 79). Gledalec ni več pasivni opazovalec, ampak se v gledališču dogaja drama brez gledalca, ki pomeni akcijo (prav tam). *Kralj Lear* gledalcu odreče zadovoljstvo ob očiščenju, ker gledalec ni več gledalec v tradicionalnem pomenu, ampak je postavljen v novo vlogo; Mandičev črv ga nagovarja skozi telesno bolečino in trpljenje, gledalcu preko telesnosti, ki jima je skupna, omogoči, da se prepozna kot žrtev nasilja in hkrati kot nasilnež – gledališče s slikami groze ustvari refleksijo (Lehmann 259).

Katarza se mora zgoditi izven gledališča, v družbi, kjer je vsak gledalec tudi igralec. *Kralj Lear* prikaže naš čas, »čas pričakovanja med starim svetom, ki noče umreti, in novim, ki se ni še rodil« (Pešut 9), v katerem je na nas, ali bomo njegovi (včasih zlobni, edmundovski) otroci skupaj delovali za družbeno, skupno katarzo, ali se bomo prepustili silam sveta vladajočih in doživeli temen, brezsmiseln konec. Ali mora realno zlo stopiti na oder in se tudi tam udejanjiti?

## Bibliografija

- Barthes, Roland. *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*. Prev. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Založba ŠKUC, 1992.
- Blaydoe, Elizabeth. »What is Known About the Psychological Impacts of Acting, and Where Are the Gaps?«. *University Honors Theses* (2025).  
<https://doi.org/10.15760/honors.1718>. Splet. 31. jan. 2025.
- Krpič, Tomaž. *Telo, umetnost in družba*. Ljubljana: Založba FDV, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska, 2003.
- Lorenci Jernej in Milek Vesna. »Kdaj je človek najbolj bog? Ko ima v oblasti drugega«. *Delo*. Splet. 26. jan. 2026. <https://www.delo.si/sobotna-priloga/kdaj-je-clovek-najbolj-bog-ko-ima-v-oblasti-dругega>.
- Pešut, Dino. »Kralj Lear – kraljeve pesmi«. Predgovor. *Kralj Lear*. William Shakespeare. Ljubljana: SNG Drama, 2025. 6–9.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.
- Seton, Mark Cariston. »Traumas of Acting Physical and Psychological Violence: How Fact and Fiction Shape Bodies for Better or Worse«. *Performing Ethos: International Journal of Ethics in Theatre & Performance* 4.1 (2013): 25–40. [doi.org/10.1386/peet.4.1.25\\_1](https://doi.org/10.1386/peet.4.1.25_1). Splet. 31. jan. 2026.
- Shakespeare, William. *Kralj Lear*. Prev. Milan Jesih. Ljubljana: SNG Drama, 2025.
- Toporišič, Tomaž. »Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča«. *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009. 110–119.
- Wilson, Jeffrey R. »The Earl of Gloucester's Blinding«. Splet. 26. jan. 2026. <https://wilson.fas.harvard.edu/stigma-in-shakespeare/earl-of-gloucester's-blinding>.
- Besedilo je bilo za objavo delno jezikovno urejeno.*