

*Andrej Zavrl*

Christopher  
Marlowe,  
kanonični  
odpadnik

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

## O knjigi

Prvenec Andreja Zavrla *Christopher Marlowe, kanonični odpadnik* na podlagi dramskih in pesniških stvaritev Christopherja Marlowa, enega osrednjih nosilcev angleške renesančne misli, obravnava konstruiranje Marlowove politične, verske in seksualne nenormativnosti. Avtor zasleduje tovrstno recepcijo Marlowovega opusa na Slovenskem v primerjavi s podobnimi procesi v angleško govorečem okolju. Osrednji poudarek namenja vlogi teoretičark in teoretikov ter prevajalcev in prevajalk pri potrjevanju oziroma zanikanju Marlowovega odpadništva. Zavrova knjiga je tako ne le prva monografska obravnava Christopherja Marlowa v slovenščini, pač pa tudi dragocen vir za proučevanje literarnovednega in kritiškega konstruiranja Marlowovega odpadništva tako v prevodoslovno-ciljnem kakor v izhodiščnem, angleškem literarnem sistemu.

*Iz recenzije dr. Lilijane Burcar*

*Christopher Marlowe, kanonični odpadnik* je prva slovenska monografska obravnava enega od dveh najpomembnejših elizabetinskih književnikov. Ta literarnozgodovinska predstavitev Christopherja Marlowa slovenskemu bralstvu pa je obenem tudi izjemno relevanten poseg v samo angleško marlowoslovje pa tudi v najnovejšo literarno teorijo, kolikor jo zaznamujejo novi historizem, kulturni materializem, feministična teorija in queerovske študije. Zavrova knjiga je pomemben prispevek k proučevanju elizabetinske književnosti nasploh in doslej najboljši prikaz njene slovenske recepcije. Kolikor je ta recepcija tako nasledek kakor vir širšega pojmovanja svetovne in nacionalne književnosti, je torej Zavrova monografija relevantna za vsako literarnovedno obravnavo slovenskega kulturnega in ideološkega horizonta.

*Iz recenzije dr. Mojce Krevel*



---

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA



---

CHRISTOPHER MARLOWE,  
KANONIČNI ODPADNIK

*Andrej Zavrl*

Ljubljana 2016

---

Studia litteraria 21

*Uredniki zbirke:* Darko Dolinar, Jernej Habjan in Marko Juvan

*Andrej Zavrl*

Christopher Marlowe, kanonični odpadnik

*Recenzentki:* Lilijana Burcar in Mojca Krevel

*Oblikovanje:* Ranko Novak

*Stavek in prelom:* Alenka Maček

*Izdajatelj:* Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

*Za izdajatelja:* Marko Juvan

*Založila:* Založba ZRC, ZRC SAZU

*Za založbo:* Oto Luthar

*Glavni urednik založbe:* Aleš Pogačnik

*Tisk:* Cicero Begunje, d. o. o.

*Naklada:* 300 izvodov

Prva izdaja, prvi natis.

Ljubljana 2016

Izid publikacije je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS

---

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.111.09Marlowe C.

ZAVRL, Andrej

Christopher Marlowe, kanonični odpadnik / Andrej Zavrl. - 1. izd., 1. natis. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016. - (Studia litteraria / Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, ISSN 1855-895X ; 21)

ISBN 978-961-254-885-8

283979776

---

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:  
<https://doi.org/10.3986/9789612548858>

---

# Vsebina

7	Predgovor
11	Uvod
15	Christopher Marlowe (1564–1593)
15	Marlowova življenja
23	Marlowova smrt
29	Marlowova besedila
38	<i>Doktor Faust</i> v množini
42	<i>Teologija od A do B</i>
49	Umor Edvarda II.
55	Recepcija in kanonizacija Marlowa
55	Izhodiščni literarni sistem
68	Ciljni literarni sistem: Marlowe na Slovenskem
79	V Shakespearovi senci
85	Marlowovo odpadništvo
85	Religiozno odpadništvo
93	Tragedija o doktorju Faustu
99	Spolno in seksualno odpadništvo
108	Edvard Drugi
117	Slovenski prevodi Marlowa
125	Christopher Marlowe in Janez Menart, <i>Tragedija o doktorju Faustu</i> (1972)
126	<i>Teologija, astrologija in astronomija</i>
130	<i>Magija, magiki in črna umetnost</i>
130	<i>Nebesa, nebo, pekel in raj</i>
132	<i>Bog in/ali Jupiter</i>
135	<i>Duše in dubovi</i>
136	<i>Kesanje, obup in pogubljenje</i>
138	Christopher Marlowe in Srečko Fišer, <i>Edvard Drugi</i> (1996/2004)
139	<i>Gaveston in italijanski užitki</i>
142	<i>Antični moški pari</i>

---

145	<i>(Ne)naravnost</i>
148	<i>Kraljevi ljubljenci in prijatelji</i>
152	Christopher Marlowe in Janez Menart, »Zaljubljeni pastir svoji dragi« (1993/1996)
157	Slovenske uprizoritve Marlowa
159	<i>Tragedija o doktorju Faustu</i> , SLG Celje (1972)
162	<i>Edvard Drugi</i> , SNG Drama Ljubljana (2005)
170	<i>Doktor Faust</i> , SNG Nova Gorica (2006)
175	Sklep
183	Postskriptum: vampir in vrtnica
187	Seznam slik
189	Literatura
217	Imensko kazalo
225	Summary



---

## Predgovor

**C**HRISTOPHER MARLOWE JE KONEC 16. stoletja napisal eno najvznemirjljivejših besedil zahodne književnosti in sploh prvo veliko tragedijo v angleščini, *Tragedijo o doktorju Faustu*. Faust sicer ni bil prvi, ki je s hudičem sklenil kupčijo in se odrekel Bogu; to je že v 6. stoletju zagrešil Teofil Adanski, prav tako kot Faust (doktor teologije) tudi on človek vere, a ta se je po premisleku spokoril in bil odrešen; kaj odrešen – kanoniziran! Za Marlowovega Fausta pa se je vse skupaj končalo precej drugače, predvsem pa literarno osupljiveje – še Goethe je bil navdušen. Znano je tudi, da so se na zgodnje uprizoritve tega Marlowovega besedila o prodaji duše in sporazumu s hudičem med igralce z kdove kakšnimi nameni včasih pomešali pravi zlo-deji. In v tem strahu je veliki, sijajno slavni Edward Alleyn, ki je zaslovel prav z igranjem Marlowovih junakov, Fausta igral v koretlju, okrašenem s križem, da bi se zaščitil pred strašnim bogokletjem, ki ga je izvajal na odru. Še več, potem ko se je na odru ob njem tudi resnično pojavil eden takšnih hudičev, je za pokoro ustanovil deški Kolegij Božjega daru. Tu so konec 18. stoletja odkrili tudi zapiske gledališkega podjetnika in lastnika več gledališč Philipa Henslowa, neprecenljivo zakladnico podatkov o elizabetinskem gledališču, ki jih je Henslowe zapustil zetu in poslovnemu partnerju Alleynu.

Pripovedovalec *Portreta gospoda W. H. Oscarja Wilda* v razpredanje o tem, da je gospod W. H. iz posvetila v Shakespearovih *Sonetih* mladi igralec Willie Hughes, prav tako vplete Marlowa. Ta je bil Shakespearov tekmeč, a ne le v gledališču, ampak tudi v ljubezni. Hughes je bil torej muza, ki mu je posvečena Marlowova pesnitev *Hero in Leander*, igral pa je tudi Gavestona v njegovem *Edvardu Drugem*. Po Shakespearovem umiku z odra je Hughes odšel nastopat v Nemčijo in s seboj odnesel izvod prve izdaje *Edvarda Drugega*, ki je ostal v knjižnici v Kasslu vse do druge svetovne vojne, ko je izginil.

Marlowe je bil smrtno zaboden v nekem penzionu, star devetindvajset let. Je šlo za račun, obračun ali božjo kazen? Marlowe ni bil le eden najpomembnejših avtorjev (angleške) zgodnjenovoveške književnosti, ki je bil ob smrti uspešnejši

in vplivnejši od svojega sodobnika, dva meseca mlajšega Williama Shakespeara, ampak tudi sodomit, ateist, ljubitelj tobaka, briljanten učenjak, mednarodni vohun, ponarejevalec denarja, pretepač, politični oporečnik, revolucionar in žrtev političnih zarot. Najnovejše, družbeno pereče aktualizacije pa v njegovem opusu razbirajo še ekološke, globalistične, geopolitične in postkolonialne dileme, posebej pa pomen terorizma ter vlogo islama v sodobnem svetu.

Toda kdaj naj v navigiranju med legendo, spekulacijo, fikcijo, anekdoto, vprašljivimi natisi besedil, nejasnimi dokumenti elizabetinske oblasti, cenzuro, zabavno kulturo, podzemljem in redkimi dejstvi povedni naklon spremenimo v pogojnega? In kako je Marlowe za prestopke, za katere je v renesančni Angliji veljala smrtna kazen (oziroma je Bog ljudi kaznoval s kugo), dobil status slavljenega, ikoničnega avtorja?

To je torej študija o Christopherju Marlowu kot kanoničnem odpadniku, študija, ki poskuša pojasniti, zakaj je bil ta avtor najprej odpadnik od literarnogledališkega kanona in zakaj je danes – prav zaradi svojega odpadništva – nepogrešljiv del tega kanona. Odgovor želimo poiskati s proučevanjem več med seboj povezanih vprašanj, ki zadevajo Marlowovo recepcijo v angleško govorečih skupnostih in na Slovenskem. Zanimali nas bodo biografski, tekstnokritiški, prevodni in uprizoritveni vidiki, vse to pa z gledišča verskega, spolnega in seksualnega ter ideološko-političnega odpadništva.

\* \* \*

Besedilo je nastalo na osnovi doktorske disertacije *Recepcija Christopherja Marlowa na Slovenskem s posebnim ozirom na njegovo odpadništvo*, ki sem jo napisal pod mentorstvom prof. dr. Mete Grosman in jo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani zagovarjal spomladi 2015. Poleg drugačne kompozicije disertacija prinaša obširnejši kronološki pregled recepcije v izhodiščnem in ciljnem literarnem sistemu, temeljiteje predstavlja prevodoslovno teoretsko podlago in se izčrpnije sklicuje na sekundarno literaturo. Nasprotno pa je bilo v tej monografiji mogoče upoštevati nekaj najnovejših študij s področja marlowoslovja in besedilo oblikovati bolj zgoščeno in sintetično.

Za nasvete in pomoč pri preoblikovanju besedila se zahvaljujem urednikom zbirke *Studia litteraria*. Lastnice in lastniki avtorskih pravic so prijazno dovolili

objavo slikovnega gradiva. Hvala tudi vsem drugim, ki so mi kakorkoli pomagali. Vse napake in zmote so moje.

Andrej Zavrl



---

## Uvod

**D**RAMATIK, PESNIK IN PREVAJALEC Christopher Marlowe (1564–1593) naj bi bil ob smrti največji in najbolj spotikljiv avtor, kar jih je imela tedanja Anglija, danes pa velja za eno največjih in najvplivnejših imen (angleške) renesančne književnosti, za avtorja, čigar vpliv na razvoj angleške dramatike in književnosti nasploh ne pojenja, pač pa se celo stopnjuje (Riggs 2004: 1; Hopkins 2005: xiii; Honan 2007: 1).

Sodobne literarne in kulturne raziskave prištevajo sestavine politične, verske, spolne in seksualne nenormativnosti h ključnim elementom Marlowovega opusa (in biografije). Patrick Cheney (2009: 1, 14) v pregledu Marlowove recepcije to podkrepi z ugotovitvijo, da Marlowe v 21. stoletje vstopa kot »bržkone najbolj enigmatičen genij angleške literarne renesanse« in da je Marlowe najverjetneje »prvi angleški kanonični disidentski pisatelj«. Vendar Cheney tudi ugotavlja, da sta Marlowovo življenje in delo, kot ju lahko razbiramo danes, polna nasprotij ter da sta osebno odpadništvo in subverzivnost besedil težko ulovljiva (nav. d.: 1). Prav ta izmuzljivost pa je bila konec šestdesetih let 20. stoletja povod za nastanek nekakšne »industrije« analiz in interpretacij Marlowa in njegovih besedil, in sicer na petih področjih:

(1) *subjektiviteta* (zadeve uma: duševnost, notranjost, psihologija); (2) *seksualnost* (zadeve telesa: želja, družbeni spol, homoerotika/heteroseksualnost); (3) *politika* (zadeve države: kultura, ideologija, sociologija, družina); (4) *religija* (zadeve Cerkev: teologija, vera, reformacija) in (5) *poetika* (zadeve umetnosti oziroma literarnosti: avtorstvo, jezik/retorika, literarne zvrsti, vpliv/medbesedilnost, gledališkost/film/uprizoritev) (nav. d.: 9–10).

Richard Wilson (1999b: 25) zariše recepcijski lok, ki je Marlowa (predvsem zaradi seksualne heretičnosti) najprej izključeval, sredi 20. stoletja pa njegovo odpadništvo zanikal, da ga je lahko sprejel v kanon. Na prehodu v 21. stoletje, piše avtor, pa je razviden obratni proces: Marlowu kanonizacijo omogočajo prav »perverzija, nasilništvo, krutost in eksces, ki so mu dotlej jemali svetništvo« (nav. d.: 26). Zdaj je Marlowe del kanona zaradi dramatisiranja razlike,

ki njegove dramske osebe loči od norme in predpostavk, ki so bile za njegove sodobnike samoumevne (nav. m.). Toda nekateri ostajajo previdnejši. Lukas Erne (2005: 30) ugotavlja, da

Marlowov kulturni in zlasti akademski kapital v precejšnji meri izhaja iz mitografske stvaritve, in bolje bo za nas, če se ji ne upiramo. Marlowe je bil ateist, in ljudje, ki razmišljajo drugače in subverzivno, so pomembni. Marlowe je bil homoseksualec in seksualna razlika je pomembna. Torej je pomemben Marlowe. Kateri profesor oziroma profesorica bi si želela začeti seminar ali predavanje o Marlowu z iskrenim priznanjem, da o tem dramatiku ne vemo skoraj ničesar? Kdo je bil Marlowe? Ne vemo. Je bil ateist? Ne vemo, a najbrž ne, če imamo v mislih moderni pomen te besede. Je bil homoseksualec? Ne vemo in ta koncept, mimogrede, tedaj ni obstajal. Kakšno je razmerje med nezaslišanimi junaki Marlowovih iger in njihovim stvariteljem? Ne vemo. Očitno se takšen Marlowe ne prodaja, ne v gledališčih, ne v knjigarnah, ne v seminarjih.

Tudi najnovejše analize poudarjajo, da je predstava o Marlowu kot o »družbeno, dramsko, pesniško in seksualno subverzivnem« avtorju konstrukt, ki ga bo treba na novo premisliti (Bartels in Smith 2013: 2). Kaj pa če je bil manj veličasten, kot ga raziskovalci in raziskovalke običajno prikazujejo (Barber 2010; Healy 2013: 337)? Enako velja za podobo Marlowa kot revolucionarnega genija, ki naj bi popolnoma spremenil tok angleške dramatike, saj imamo na voljo bore malo podatkov o gledaliških in dramskih (kon)tekstih Marlowovega časa in zelo malo ohranjenih besedil, tako da je vsaka takšna sodba spekulacija (Syme 2013: 278–279).<sup>1</sup>

Kadar v ospredje postavimo koncept odpadništva, pa naj gre za avtorjevo bio- ali bibliografijo, že na začetku trčimo ob številna dodatna vprašanja, med katerimi je najprej definicija samega pojava, ki naj bi ga obravnavali. Kaj je norma, od katere se določajo odklon, subverzija, transgresija, disidentstvo, nenormativnost, heterodoksnost, oporečništvo (in kakšne so razlike med temi izrazi)? Ko takšne pojme poskušamo uporabiti pri zgodnjenovoveških avtorjih in avtoricah ter njihovih stoletja starih besedilih, so ovire že skoraj nepremagljive. John Cox (1993: 47) meni, da bi bil vsakršen odkrit izraz odpadništva za Marlowa oziroma njegove sodobnike lahko usoden, vsaj kar zadeva ustvarjalno svobodo, če že ne življenje samo. Lisa Hopkins (2008: 129) pa na drugi strani poudarja dvojno transgresivnost marlowovskih junakov: najprej zavračajo

<sup>1</sup> Nekateri menijo, da se je do danes ohranila kvečjemu desetina iger iz tega obdobja (Erne 2013: 155).

norme in vrednote svoje družbe, poleg tega pa že dejstvo, da so takšni ljudje postavljeni za junake, ogroža vrednote družbe, v kateri je Marlowe živel in pisal.

Zdi se, da se, kamorkoli se ozremo, ni mogoče izogniti podobi Marlowa kot večplastnega odpadnika, a sklepi pogosto temeljijo na prevelikih posplošitvah in zmotah.<sup>2</sup> Tako Mirko Jurak (1980b: 62) trdi, da je »Marlowe imel in zagovarjal ateistična mnenja«, in navaja razlago, da je bila njegova smrt del politične zarote. Zariše tudi vzporednico med Marlowovo biografijo in osebo Fausta iz drame, v kateri naj bi se Marlowe precej vračal k svojim študijskim dnevom v Cambridgeu ter k svojim političnim interesom in dejavnostim (nav. d.: 63). Nike K. Pokorn (2012: 47) zapiše, da je Marlowe »vse življenje povezoval kariero dramatika s skrivnimi političnimi nalogami po naročilu vlade [...], slovel po nasilnem vedenju (v boju z meči je ubil človeka) in bil obtožen ateizma in homoseksualnosti«. Toda nobenih dokazov nimamo, da bi Marlowe koga ubil (čeprav je bil udeležen v spopadu, v katerem je njegov znanec smrtno zabodel gostilničarjevega sina), nejasne so tudi obtožbe ateizma, še nejasnejše pa so obtožbe homoseksualnosti, če se že »skrivne politične naloge po naročilu vlade« zdi nekoliko bolj verjetne. Alenka Vesenjaj (2008: 36) podobno vprašljive sklepe sicer ponavlja za Janezom Menartom (1976a: 104–105), a brez dokazov piše o tem, da so Marlowa umorili, ker je bil »predobro seznanjen s stiki, ki jih je angleški dvor gojil s Škotsko«, in ker naj bi tudi sicer imel »pogosto težave z oblastjo. Največ podatkov o njem hranijo prav policijske kartoteke, obtožen je bil na primer tudi zaradi brezboštva in bogoskrunstva, ovadil pa naj bi ga dramatik Thomas Kyd«. Tudi v napovedi premiere *Doktorja Fausta* v SNG Nova Gorica beremo, da je Kyd »povedal, da Christopher ni imel mere pri svojih moških ljubimcih« (Vevar 2006: 18), kar je sicer izmišljena izjava, potrjuje pa ugotovitve Lois Potter (2012: 105), da se biografske interpretacije zmeraj znova

<sup>2</sup> Posebno vprašanje napak in zmotnih sklepov so datacije. Poleg tega, da je zaradi pomanjkanja dokazov vsaka letnica, ki naj bi označevala nastanek Marlowovih del, lahko napačna, je najpogostejša napaka, ki jo povzema tudi precej slovenskih avtorjev in avtoric, datum Marlowovega rojstva. Za 6. februar 1564, ki ga nekateri navajajo, ni nobenega dokaza. Datuma rojstva ne poznamo, znano je le, da je bil Marlowe 26. februarja 1564 krščen. Poleg tega se nekajkrat kot datum umora pojavi 1. junij 1593, kar je prav tako v nasprotju z znanimi dejstvi, ki kažejo v smeri 30. maja 1593. Britanska Marlowova družba (The Marlowe Society) je celo dosegla, da je na Marlowovem spominskem oknu, ki so ga v londonski Westminsterški opatiji odkrili poleti 2002, pred letnico 1593 postavljen vprašaj.

izkažejo za koristne pri ohranjanju mesta določenega avtorja oziroma avtorice v gledališkem repertoarju – zlasti če ima kriminalno kartoteko.

Pregled recepcije Christopherja Marlowa nam bo pokazal, da je njegovo odpadništvo tako rekoč nepresahljiv vir opomenjanj tega avtorja in njegovih besedil, vse od puritanskega moraliziranja do zanikanja ter od viktorijanskega olepševanja do poudarjanja prevratnosti z gledišč novega historizma, kulturnega materializma, feminizma, queerovske literarne vede in drugih novejših pristopov. V teh študijah, kritikah in analizah se izkaže, da je odpadništvo od domnevne norme običajno obravnavano kot religiozna heterodoksnost ali celo ateizem, kot transgresija heteronormativnosti in stereotipne spolne binarnosti ter kot politično oporečništv. Treba pa je upoštevati, da se posamezne neregularnosti redko pojavljajo ločeno, saj se običajno povezujejo v širše razumljeno odpadniško strukturo.

In koliko disidentstva je nazadnje v Marlowu ter koliko v njegovih pro- učevalcih in proučevalkah? Stephen Orgel (2000: 555) spada med zagovornike teze, da je »transgresivni Marlowe večinoma posmrten pojav«, David Riggs (2009: 25) pa se odvrne od biografije in se raje vpraša, zakaj je zgodovina izbrala prav Marlowa, da je zapolnil mesto prvega med elizabetinskimi odpadniki. Zato tu k disidentstvu pristopamo kot k interpretaciji, ne pa kot k objektivnemu besedilnemu dejstvu. Opomenjanje pomenskega (in s tem morebitnega odpadniškega) potenciala namreč poteka na ravni znanstvenega, kritiškega, prevajalskega in sploh vsakršnega branja besedil. Tudi zato ne podajamo nobene vnaprejšnje in enotne definicije odpadništva, saj se definicije spreminjajo glede na čas in prostor njihovega nastanka, in prav to želimo prikazati. Ne zanima nas torej ugotavljanje nekakšnega objektivnega odpadništva v Marlowovih besedilih ali življenju, še manj podajanje novih interpretacij disidentskega potenciala, ki bi ga tam odkrivali, ampak želimo proučiti literarnovedne in kritiške konstrukcije Marlowovega odpadništva in njegovih variacij s posebnim poudarkom na avtorjevi recepciji na Slovenskem, posebej v slovenskih prevodih in uprizoritvah.



---

# Christopher Marlowe (1564–1593)

Merlin ali Marlin ali Marley ali Marlowe. Imena nas, navadnih ljudi, moj lord, so v procesu onomastičnega obtoka podvržena spremembam. Nekaj nestalnega so. Plemenitejša imena so vklesana v kamen ali vtisnjena v bron.

(Anthony Burgess, *A Dead Man in Deptford*, 1993 /1994: 137/)

## Marlowova življenja

**P**ISANJE BIOGRAFIJ JE NEIZOGIBNO sestavljanje konstruktov, ki dostopne podatke opomenjajo in povezujejo v skladu z znanjem, vrednotami, nameni in sposobnostmi biografa oziroma biografije. Biografije Christopherja Marlowa niso nikakršna izjema. Nasprotno, ob njihovem branju, še posebej pa ob primerjavi biografij, ki so nastale v različnih obdobjih, postane nadvse očitno, da gre za biografske hipoteze, ki so sicer lahko bolj ali manj prepričljive (oziroma bolj ali manj v skladu z bralčevimi oziroma bralkinimi lastnimi vrednotami in razumevanjem), a so vseeno le hipoteze. Včasih pa smo soočeni s kar presenetljivimi spekulacijami, za katere je nemogoče najti povezave z dostopnimi dokazi.

Constance Brown Kuriyama (2010: 6), avtorica ene od biografij Marlowa, še sama potrdi, da je spekulacija nujen del renesančne biografije, kar pa se ji ne zdi zadosten razlog za to, da bi se pisanju biografij izognili, saj meni, da jih je treba samo jasno označiti »z velikodušno rabo besed in izrazov, kot so *bi lahko, je morda, mogoče, možno, se zdi, je videti*«. Čeprav naj bi šlo za stvarno literaturo, je vsako pisanje biografij »amalgam dejstev in interpretacije, logičnega sklepanja in spekulacije, resnice in mita«, to pisanje pa »razkriva več o avtorju oziroma avtorici kot o predmetu biografije« (nav. d.: 1). V nekem drugem prispevku o Marlowovi biografiji pa raziskovalka vzpostavlja razliko med štirimi kategorijami – med dejstvi, sklepanjem, domnevami in spekulacijo –, vendar je nji-

hovo medsebojno razmerje, kot ga tamkaj zariše in uporabi, nejasno (Kuriyama 2015). Nekateri sicer pišejo, da je o Marlowu znano več kot o njegovih sodobnikih, a nespodbitna dejstva so vendarle redka, zanesljivost večine drugih pa je dvomljiva. Na voljo imamo zgolj dokumente iz druge roke, zato je tudi Marlowe sam »nepovratno tekstualno bitje« (Riggs 2004: 4; 2009: 24).

Thomas Healy (2013: 335–337) predstavi štiri glavne skupine virov, na osnovi katerih nastajajo Marlowovi življenjepisi: uradne in sodne zapise, zapise Marlowovih sodobnikov, Marlowova lastna besedila in ugotovitve literarne vede. Toda niti sodobni raziskovalci in raziskovalke niso tako objektivni, kot bi bili morda radi videti. J. A. Downie (2006: 13) trdi, da mnoge sklepe predlagajo neutemeljeno, sam pa začne s tole ugotovitvijo: »O Christopherju Marlowu ne vemo skoraj ničesar. Kadar govorimo ali pišemo o njem, v resnici mislimo na konstrukt, imenovan 'Marlowe'. Isto bi seveda lahko rekli o vseh pisateljih in pisateljicah.«<sup>3</sup>

Po mnenju Clare Harraway (2000: 7) večino Marlowovih biografij določa izjemno subjektiven pristop, ki se kaže v izrazito osebnih pripombah in komentarjih. Tudi po Richardu Duttonu (2000: 66) so Marlowove biografije »kompleksno tkivo sugestivnih asociacij in čiste spekulacije«. Takšen »Marlowe« se večkrat izkaže za projekcijo vnaprejšnjih prepričanj in sklepov raziskovalk in raziskovalcev (Parnell 2006: 1). Tudi Lisa Hopkins (2003: 4) opozarja, da večino stvari o Marlowovem življenju domnevamo, ne pa vemo.

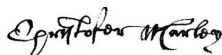
Včasih so kritiki deležne tudi same kritike takšnih biospekulacij. Ko Downie (2010: 46) zapiše, da dokumentov o Marlowovih domnevnih stališčih iz rok Kyda, Bainesa in drugih ne smemo sprejeti za nespodbitna dejstva, ampak za »nepodkrepljene obtožbe, ki so jih izrekli prestrašeni moški v strahu za svoja življenja«, Chris Orchard (2014: 5) opozori, da je tudi to spekulativna izjava, saj lahko le predvidevamo, da so ti moški delovali v strahu za svoja življenja. Podobno lahko opazimo pri Paulu Hammerju (1996: 226), ki zavrne Nichollovo teorijo zarote, po kateri je bil Marlowe žrtev spopada med Essexom in Raleighhem. Vendar Hammer nato predlaga svojo razlago dogodkov okrog Marlowove smrti, o kateri sicer tudi sam zapiše, da je spekulacija, a naj bi se vendarle bolje prilegala znanim dejstvom. Hammer predvideva, da je bilo ozadje uboja (in ne naklepnega umora) finančne narave, najbrž v povezavi s kakšnim

<sup>3</sup> Za kritičen pregled dejstev in »dejstev« o Marlowu prim. Erne 2005; Downie 2006; 2010.

Marlowovim dolgom, dogodek pa bi šel hitro v pozabo, če bi bila »žrtev manj slavna in bi za njo ne ostala pesniška zapuščina« (nav. d.: 241).

\* \* \*

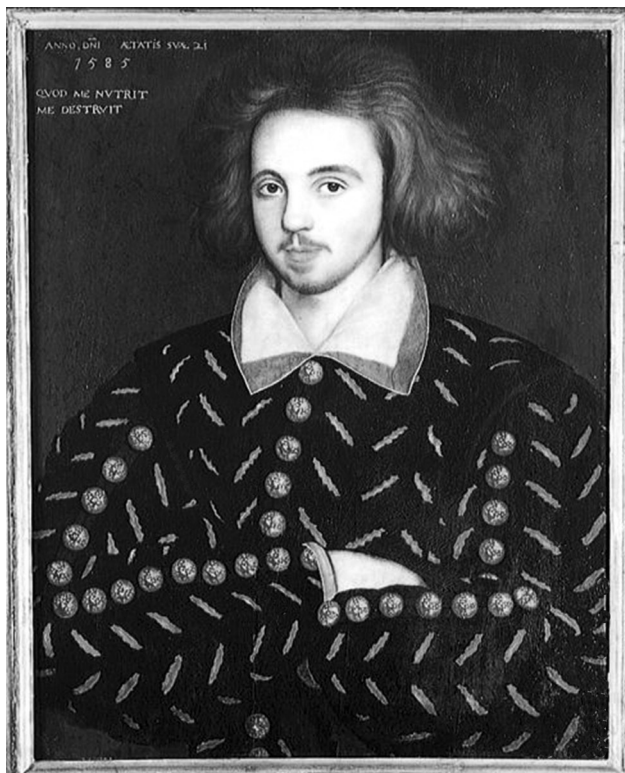
Prva zagata v zvezi z biografijo Marlowa je že subjektivno ime, ki se v različnih dokumentih pojavlja v več različicah, kot je pri elizabetinskih avtorjih tudi sicer običajno. Frederick Boas (1940: 1) jih našteje trinajst: Marlowe, Marlow, Marloe, Marlo, Marlen, Marlin, Marlyne, Marlinge, Merlin, Marley, Marlye, Morley, Morle. Park Honan (2007: 18, 19) doda še dve: Marle in Marlyn. Eno – Merling – doda tudi Healy (2013: 334). Temu moramo dodati še okrajšave, ki se pojavljajo predvsem na naslovnica Marlowovih besedil. V edinem podpisu, za katerega danes velja, da bi lahko bil njegov, se je Marlowe podpisal »Marley«,<sup>4</sup> in Healy (2013: 334) sklepa, da se je sam prej kot z imenom Marlow najbrž predstavil z imenom Marly. Še več, obstaja več oseb z eno od različic tega imena, ki so v Londonu živele v istem času kot Marlowe (Boas 1940: 236; Bakeless 1964: 181). Marlowovo ime je torej »tako negotovo kot zgodbe o njegovem življenju in smrti« (Simkin 2000: 11).



Slika 1: Marlowov domnevni podpis, oporoka Katherine Benchkin, 1585.

Zelo zgovorno je tudi vprašanje portreta, ki je bil odkrit v petdesetih letih 20. stoletja na kolidžu, kjer je Marlowe študiral, in se pojavlja na platnicah različnih izdaj Marlowovih besedil ter v knjigah o njem in je med prvimi zadetki spletnih iskalnikov. Nekateri vztrajajo, da naj bi šlo za Christopherja Marlowa, saj se časovni podatki na portretu ujemajo z Marlowovo biografijo, Honan, ki se s tem strinja, pa med »argumenti« navede še tole preveč subjektivno misel: »Vredno je tudi opozoriti, da je ta podoba prestala najsubtilnejšega med preizkusi, saj se 'ujema' z našim občutkom o tem dramatik«; tisti, ki se z njim srečujejo profesionalno, »čutijo, da je to Marlowe« (Honan 2007: 119).

<sup>4</sup> Takšen je tudi zapis njegovega imena v zapisniku zaslišanja pred kronskim svetom z dne 20. maja 1593, čeprav je v nalogu za aretacijo le dva dneva prej »Marlow« (Kuriyama 2010: 219).



Slika 2: Portret neznanega moškega (avtor neznan), 1585, Corpus Christi College, Cambridge.

Dejstva – oziroma neobstoječa dejstva – pa so neizprosna: prav nobenega dokaza ni, da je moški na portretu res Marlowe. Kot zapiše Orgel (2000: 562), je edini razlog za to, da v tem portretu vidimo ravno Marlowa, ne pa koga drugega, v tem, »da želimo prav portret Marlowa«. Tu lahko potegnemo vzporednico s portreti Shakespeara, posebej s t. i. Graftonovim portretom, za katerega velja isto kot za portret Marlowa: najbrž gre le za konvencionalna portreta bogatih, toda danes neznanih mladeničev.<sup>5</sup> Kljub vsemu pa nas vsakokrat znova

<sup>5</sup> A. D. Wraight in Virgina F. Stern (1993: 219–222) celo menita, da je portretiranec na obeh slikah isti – Christopher Marlowe. Svetovni splet tudi tu ne razočara, saj ponuja veliko zadetkov, ki pritrjujejo temu mnenju.

premami romantična želja po podobah privlačnih kulturnih ikon in, dokazi gor ali dol, na slikah vidimo Marlowa oziroma Shakespeara (Cooper 2006: 62–65, 94; Schoenbaum 2006: 475–477; King 2008: xxvii).

\* \* \*

Podobno, čeprav najbrž še bolj spekulativno se dogaja s konstrukcijami Marlowovega odpadništva, ki so pogosto pod močnim vplivom osebnega in družbenega horizonta teh, ki o njem pišejo. Eden takšnih primerov je biografija Parka Honana *Christopher Marlowe: Poet & Spy* (Christopher Marlowe: pesnik in vohun) iz leta 2005. Honan že v časopisnem članku ob izidu knjige zapiše nekaj trditev, ki določajo tudi njegovo pisanje življenjepisa v celoti, in sicer o Marlowu kot o homoseksualcu, vladnem vohunu, pouličnem razgrajču in ateistu, kar da je postalo za njegovega zaščitnika Walsinghama in njegove načrte z dvorom preveliko breme, ki ga je Walsinghamov sluga Frizer odpravil tako, da je uganil gospodarjeve želje in ubil Marlowa (Honan 2005). Honan (2007: 35, 214) se tudi v monografiji večkrat prepusti takšnim spekulacijam, saj na primer ugotavlja, da je Marlowu ljubezen do astronomije in kozmologije verjetno zbudila mati, pa da so njegove upodobitve žensk tako prijazne, da »skoraj ne moremo verjeti, da bi doma trpel«, enega vrhuncev pa doseže, ko se med razpravo o *Tragediji o doktorju Faustu* kar iznenada vpraša: »Ali je bil Marlowe impotenten?«, pri čemer je že vnaprej jasno, da nam odgovor na to vprašanje, naj bo relevantno ali ne, ni dosegljiv.<sup>6</sup>

Pogosto, a poenostavljeno prepletanje Marlowove biografije in besedil se je začelo že kmalu po njegovi smrti in traja še danes, praviloma pa nastane značilen »začaran hermenevtičen krog«, v katerem dramske osebe najprej pretvorimo v Marlowovo biografijo, »mitografsko stvaritev«, ki tako nastane, pa nato uporabimo za razlago besedil (Erne 2005: 28). Clare Harraway (2000: 3) tako opozarja na prevlado ukvarjanja z avtorjevo osebo, ki predpostavlja, da je Marlowova biografija dostopna, saj si po mnenju teh, ki vztrajajo pri biografskih interpretacijah, »Marlowe ni mogel kaj, da svoje osebnosti ne bi vpletal v svoje igre«. To brisanje meja med dejstvi in spekulacijo, značilno za večino Mar-

<sup>6</sup> V zvezi s tem je tudi Honanovo (2007: 24–25, 92) poudarjanje motiva nepredvidljivosti oziroma odpovedi penisa predvsem v povezavi z Marlowovim – v tem smislu nekoliko svobodnim – prevodom Ovida.

lovovih biografov in biografij, je po avtoričinem mnenju posledica »paranoične tesnobe ob interpretativnem pomnoževanju«, saj si avtorji in avtorice želijo čimbolj »omejiti raznolikost in obseg možnih branj« (nav. d.: 5).

Na primer za mnoge, ki pišejo o *Tragediji o doktorju Faustu*, je ta drama oziroma njena glavna oseba prežeta z Marlowovo biografijo. Marlowe naj bi v Faustu videl sebi enakega, nekoga, ki je cerkvi obrnil hrbet in zaslovel kot ateist, upornika proti konvencionalni univerzitetni znanosti, nekoga, skratka, ki pozunanji avtorjeve lastne notranje boje. Po Ribnerju (1963: xxxvii) je *Doktor Faust* ne le najbolj osebna Marlowova igra, ampak morda celo najbolj osebna elizabetinska drama. Enako kot o Faustu tudi o Edvardu iz *Edvarda Drugega* nekateri predvidevajo, da gre bolj ali manj za Marlowov avtoportret (Henderson 1966: 32; Empson 1969: 119; Poirier 1970: 89). V tem smislu odgovarjajo tudi na vprašanje, zakaj se je Marlowe odločil prav za kroniko »razmeroma neprilučne vladavine« Edvarda II.: »Naklonjenost homoseksualnosti brez poudarjanja njenih bolj izprijenih vidikov je [...] Marlowa posebej privlačila.« (Boas 1940: 174)

Posebno vprašanje politične subverzivnosti, ki ga večinoma postavljajo šele po osemdesetih letih 20. stoletja (in kjer spet opažamo povezovanje bio- in bibliografije), je, ali je bil Marlowe naklonjen republikanstvu. Nekateri pritrtilen odgovor vidijo v njegovem – prvem angleškem – prevodu prve knjige Lukanove *Farzalije* (Cheney 2009: 15; White 2009: 79). V 17. stoletju naj bi namreč prevajanje Lukana postalo znak in potrditev republikanstva (Riggs 2004: 305; Hopkins 2005: 4). Po Cheneyju (2009: 15) pa je Marlowov prevod ne glede na njegove osebne namene »republikanski dokument – morda prva pomembna literarna predstavitev republikanstva v angleški 'renesansi'«. Čeprav Syrithe Pugh (2013: 87–88) to stališče nekoliko relativizira, ko piše, da Marlowe Lukanov republikanizem razredči in ga ne prikazuje kot nekaj nesporno dobrega, po Cheneyjevem (2009a: 15–17) mnenju tudi druga Marlowova besedila prinašajo jasne reprezentacije posameznikov in posameznic, ki segajo po svobodi in jih zemeljska ali nebeška oblast uniči, s tem pa izkazujejo močan republikanski etos.

\* \* \*

Kljub nezanesljivosti Marlowovih biografij nam različni dokumenti vendarle omogočijo dostop do nekaj razmeroma zanesljivih podatkov iz Marlowove biografije, a seveda pod pogojem, da se vsi dokumenti sklicujejo na isto osebo. Kot pa smo že poudarili, so interpretacije dokumentov ter povezave med dogodki in vanje vpletenimi največkrat spekulativne. Tukaj navajamo samo tiste podatke, ki se danes zdijo najbolj nesporni.

Christopher Marlowe se je rodil Katherine Marlowe (roj. Arthur) in Johnu Marlowu leta 1564 v Canterburyju, kjer je bil 26. februarja tudi krščen.<sup>7</sup> Konec leta 1578 ali na začetku leta 1579 je dobil štipendijo za Kraljevo šolo (King's School) v Canterburyju, kjer se je šolal do leta 1580. Študij je s pomočjo štipendije canterburyjskega nadškofa Matthewja Parkerja (1504–1575) nadaljeval na cambriškem kolidžu Corpus Christi, kamor se je uradno vpisal marca 1581. Prvo stopnjo univerzitetnega študija (BA) je končal leta 1584, ena najpogosteje obravnavanih epizod biografije Marlowa pa so dogodki ob njegovi pridobitvi magistrskega naziva (MA). Ker univerza – zdi se, da zaradi izostankov in govoric – Marlowu najprej ni omogočila dokončanja študija, je kraljičin kronski svet (Privy Council) posredoval s sporočilom univerzi, da je Marlowe deloval za dobro države in da naj mu univerza torej omogoči dokončanje študija. Zapisnik kronskega sveta z dne 29. junija 1587 je ravno dovolj zagoneten, da ni mogoče reči, zakaj je bil Marlowe odsoten z univerze in kaj je bil razlog za odlašanje:

Ker je bilo sporočeno, da je bil Christopher Morley odločen iti čez morje v Reames in tamkaj ostati, se je njihovim Lordstvom zdelo nujno, da pojasnijo, da ni imel takšnega namena, saj se je v vseh dejanjih vedel primerno in diskretno, s čimer je njenemu Veličanstvu dobro služil in si za svojo vdanost zasluži priznanje. Zahteva njihovih Lordstev

<sup>7</sup> V resnici je bilo to za elizabetince leto 1563. Pri navajanju datumov iz obdobja elizabetinske Anglije je namreč treba biti zelo previden. Anglija je julijanski koledar zamenjala z gregorijanskim šele leta 1752 (Škotska je to storila leta 1600). Poleg desetdnevne razlike v datumu se je do menjave koledarja novo leto začelo 25. marca, na dan Marijinega oznanjenja, in ne 1. januarja. Danes je v navadi, da dogodke datiramo, kot da bi se novo leto tudi tedaj začelo že 1. januarja. Zato danes velja, da se je Marlowe rodil istega leta kot Shakespeare, čeprav po takratnem koledarju to ne drži. Tudi ko na primer zapišemo, da je bila Jonsonova ekstravagantna maska *Hymenaei* za dvor kralja Jakoba uprizorjena 5. januarja 1606, moramo vedeti, »da je bil to za večino občinstva 5. januar 1605«, za mnoge tuje ambasadorje, ki bili navzoči, pa 15. januar 1606 (Kerrigan 2015).

je bila, da se govorice o tem na vsak način pomirijo in da lahko dokonča študij, kar je imel storiti v naslednjem roku, kajti njeno Veličanstvo ne želi, da bi bil kdorkoli, ki je bil zaposlen, kot je bil on, s stvarmi, ki zadevajo koristi države, očrnljen s strani tistih, ki ne poznajo zadev, s katerimi je imel opravka. (Nav. po Hopkins 2005: 85)

Je imel le namen iti ali je res šel v Reims (Rheims), središče angleških katolikov, ki so v tamkajšnjem semenišču usposabljali misijonarje in jih pošiljali nazaj v Anglijo? In če je šel, ali je delal za vlado kot vohun ali pa je imel tudi sam katoliške vzgibe (kar bi bilo državno izdajstvo)? Je posredovanje kraljičinega sveta v korist nekega študenta že samo zase zadosten znak, da je deloval v službi vlade? Ali pa so bile vse skupaj le govorice, ki jih je kronski svet želel zanikati? Mnenja so – kot smo pri Marlowu vajeni – deljena, vsakršna dokončna sodba pa je neutemeljena.

Onstran tega so nam večinoma ostali le še policijski in sodni zapisi, ki kažejo na Marlowove težave z zakonom. Marlowe je bil najprej skupaj s Thomasom Watsonom 18. septembra 1589 udeležen v uličnem pretepu, v katerem je Watson ubil šestindvajsetletnega gostilničarjevega sina Williama Bradleyja. Marlowe je bil 1. oktobra izpuščen pod varščino, 3. decembra pa oproščen. Watson je 10. februarja 1590 prejel kraljičino pomilostitev, ker naj bi deloval v samoobrambi. Januarja 1592 je bil Marlowe prijet v Vlissingenu na Nizozemskem, kjer ga je Richard Baines obtožil ponarejanja denarja. Marlowe je bil poslan domov v Anglijo, a zdi se, da brez drugih posledic. Healy (2013: 341) meni, da bi to lahko nakazovalo, da je imel uradno podporo za svoje tamkajšnje delovanje, če že ne za ponarejanje denarja. 9. maja istega leta je Marlowe spet kršil javni red in mir, ko je v Londonu napadel stražnika in njegovega pomočnika. Če bi se kaj takšnega ponovilo ali če se Marlowe ob predpisanem datumu ne bi pojavil na sodišču, bi mu grozila kazen v višini 20 funtov. Čez manj kot pol leta, 15. septembra 1592, je Marlowu grozil zapor zaradi uličnega pretepa s krojačem Williamom Corkinom v rodnem Canterburyju, a je Marlowov oče plačal kazen in sinu ni bilo treba v zapor.

Naslednjega leta, 18. maja 1593, je bil v spletu nejasnih okoliščin izdan nalog za Marlowovo aretacijo. Mnogi verjamejo, da je to v povezavi z aretacijo, zaporom in mučenjem dramatika Thomasa Kyda z dne 12. maja istega leta. Kyd je namreč lastništvo domnevno heretičnih dokumentov, ki so jih med preiskavo našli pri njem, pripisal Marlowu. Marlowe je bil 20. maja zaslišan pred kronskim svetom, toda izpuščen, a pod pogojem, da se vsak dan javlja. Čez deset dni,



30. maja 1593, je Marlowe skupaj z Ingramom Frizerjem, Robertom Poleyjem in Nicholasom Skeresom dan preživel v hiši vdove Eleanor Bull v Deptfordu blizu Londona. Popoldne ga je Frizer med prerivanjem smrtno zabodel nad desnim očesom. Naslednji dan sta bila na kraju smrti opravljena preiskava in pogreb. Čez manj kot mesec dni, 28. junija 1593, je bil Frizer pomiloščen, ker da je deloval v samoobrambi.

## Marlowova smrt

Eden od razlogov, piše Stevie Simkin (2000: 10), da nas Marlowe po več kot štiristo letih še zmeraj tako prevzema, je občutek, da o njegovi smrti vemo več kot o njegovem življenju. Philip Henderson (1966: 11) je že sredi 20. stoletja zapisal, da je »Marlowova smrt spodbudila več spekulacij kot katerakoli stvar v njegovem življenju«; nejasnosti, ki v precejšnji meri ostajajo nerazvozlane še danes, pa so se začele takoj po usodnem dogodku, v sredo, 30. maja 1593, čeprav Constance Kuriyama (2010: 141) poudarja, da nihče pred 20. stoletjem avtorjeve smrti ni razumel kot zarote in da je oglednikovo poročilo tudi najverjetnejši opis tega, kar se je v resnici zgodilo. Tudi opisi, ki so nastali kmalu po Marlowovi smrti, so si kljub mnogim razlikam in moraliziranju enotni v tem, da je Marlowe umrl nenadoma in nasilno med preprirom z nekim moškim (nav. d.: 143). Po Duttonu (2000: 67) so teorije zarote, ki jih gradijo avtorice in avtorji 21. stoletja, le nadaljevanje demonizacije Marlowa, ki jo je vplivno demonstriral Thomas Beard, le da zdaj »božjo roko nadomeščajo politične mahinacije«.

Prvo pomembnejše delo novejšega zgodovinopisja na to temo je študija Leslieja Hotsona *The Death of Christopher Marlowe* (Smrt Christopherja Marlowa) iz leta 1925, ki identificira Marlowovega morilca (tj. Ingrama Frizerja) in razišče okoliščine dramatikove smrti. Hotson že v drugem odstavku študije jasno zapiše: »Svetu, ki ga zanima Marlowe, moja študija kot prva ponuja edino avtoritativno poročilo o tem, kako, kdaj in zaradi koga je Christopher Marlowe izgubil življenje.« (Hotson 1925: 10) Kot je sklepati iz naslova, se Hotson bolj kakor z Marlowovim življenjem ukvarja z njegovo smrtjo, se pa dotakne tudi nekaterih vprašanj, ki so tema naše razprave, posebej ateizma, o katerem Hotson meni, da je morda imel kaj opraviti z zahtevo kronskega sveta, ki je maja 1593 Marlowa aretiral in zaslišal (nav. m.). Hotsonovi ključni odkritji

sta poročilo mrliškega oglednika Williama Danbyja in pomilostitev Frizerja. Hotson sklepa, da je Marlowa

ubil njegov družabnik, neki Ingram Frizer, gentleman, služabnik pri g. Thomasu Walsinghamu, v prisotnosti dveh prič, Roberta Poleyja in Nicholasa Skeres. Ta moža sta pred oglednikovo poroto pričala, da je Marlowe od zadaj napadel Frizerja, kar je bilo v zadovoljstvo te porote podprto z dokazom dveh ran na Frizerjevi glavi. (Hotson 1925: 65)

A ko je G. L. Kittredge, pisec uvoda v Hotsonovo knjigo, zapisal, da bo s tem enkrat za vselej konec spekulacij, se nemara ni zavedal, kako velika je bila njegova želja. Še ob koncu 20. stoletja je izšla zelo odmevna študija Charlesa Nicholla *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe* (Obračun: umor Christopherja Marlowa), ki se močno opira na spekulacije in nepotrjene domneve in je imela po eni strani velik vpliv (tudi na bolj akademske biografije), po drugi pa je bila deležna ostrih kritik (prim. Hammer 1996; Harraway 2000; Downie 2006; Kuriyama 2015). Celo avtor sam po več kot 400 straneh razvijanja teorije o zaroti proti Marlowu zapiše takole: »Ne poskušam trditi, da Marlowova smrt mora imeti neki pomen. [...] [N]ikoli ne bomo zagotovo vedeli, kaj se je zgodilo v tisti sobi v Deptfordu leta 1593.« (Nicholl 2002: 415–416) Nemara je še najprimernejšo oznako te monografije zapisal David Bevington (2010): »Privlačna detektivka, napisana, kot da bi bila njena vsebina fikcija, kar nemara tudi je.« Ros King (2008: xxvii) pa Nichollovo knjigo označi kar za roman.

Toda okruški interpretacij Marlowove smrti segajo stoletja nazaj, v čas kmalu po tem dogodku. Puritanec Thomas Beard (ok. 1568–1632) v spisu *The Theatre of Gods Judgements* (Gledališče božjih sodb) iz leta 1597 poda opis, ki je postal eden najvplivnejših.<sup>8</sup> Tako opis »dejstev« kakor moralizirajoči komentar sta imela v naslednjih stoletjih mnoge posnemovalce. In sicer je Marlowe opisan kot v Cambridgeu izobražen učenjak, dramatik in pesnik, a tudi kot eden največjih brezbožnežev, ki je zanikal Boga Očeta in Sina ter preklinjal Sveto trojico in pisal knjige proti veri, ki da služi le oblasti. A doletela ga je pravična kazen: med prerivanjem je sam sebe zabodel v glavo, ob tem pa

<sup>8</sup> Redkeje je omenjeno, da je Beardovo besedilo prevod in temeljita dopolnitev knjige hugenotskega pastora Jeana Chassaniona (1531–1598) *Histoires memorables des grands et merveilleux jugemens et punitions de Dieu* (Imenitne zgodbe o velikih in čudežnih božjih sodbah in kaznih) iz leta 1586.

do zadnjega diha preklinjal. Njegov zasluženi konec pa naj bo v poduk vsem ateistom (Beard 1648: 92–93).

Francis Meres (1565–1647) v knjigi *Palladis Tamia: Wit's Treasury* (Palladis tamia: zakladnica uma) iz leta 1598, sicer temeljnem shakespeareoslovnem viru, dragocenem zaradi omemb Shakespearovih sonetov in seznama nekaterih njegovih dotlej znanih dram, tudi Marlowa doda v skupino najboljših tragikov in pesnikov (Meres 1903: 14). Tudi Meres sprejema tezo o božji kazni za nemoralnost (predvsem za Marlowovo epikurejstvo in ateizem), pri čemer se neposredno sklicuje na Bearda, pri opisu Marlowove smrti pa doda še nekaj podrobnosti: »Kakor je pesnika Likofrona do smrti ustrelil neki njegov tekmeč, tako je Christopherja Marlowa do smrti zabodel neki razuzdan služabnik, tekmeč v njegovi polteni ljubezni.« (Nav. d.: 19) Tega tekmeča bomo pozneje ponovno srečali, morda celo v nekoliko presenetljivi transformaciji.

William Vaughan (1575–1641) v knjigi *Golden Grove* (Zlati nasad) iz leta 1600 poda »najstarejši zanesljivi opis Marlowove smrti« (Hopkins 2009: 284), v katerem ponudi nekaj bistvenih informacij o tem, da je bil Marlowe dramatik, da je umrl v Deptfordu in da ga je po pojedini v oko zabodel neki Ingram. A tudi on vztraja, da je na ta način delovala božja pravičnost, ki tako pokonča brezbožne ateiste (Marlowe 2005a: 130). Podobno držo kot Beard in drugi, ki so v Marlowovi smrti videli božje opozorilo nemoralnežem, še posebej pesnikom in dramatikom, je leta 1618 zavzel Edmund Rudierde v razpravi *The Thunderbolt of Gods Wrath against Hard-hearted and Stiffe-necked Sinners* (Strela božje jeze, naperjena proti trdosrčnim in ošabnim grešnikom), kjer je zapisal, da je bil Marlowe »pesnik in umazan dramatik«, ki je obravnaval Mojzesa kot sleparja, Odrašenika pa kot goljufa (nav. po Hotson 1925: 13). John Aubrey (1626–1697) v spisu *Brief Lives* (Kratki življenjepisi), ki je prvič izšel leta 1813, Christopherja Marlowa omeni v biografski skici Bena Jonsona, ki naj bi ubil Marlowa (Aubrey 1898: 13, 1998: 179–180). To danes velja za zmoto, ki je po Millarju MacLuru (2005: 8) posledica tega, da je »bil Marlowe tako obroben, da so ga zlahka zamenjali z Gabrielom Spencerjem«.

Tudi po Anthonyju à Woodu (1632–1695) je Marlowov konec načrtan po že znanih linijah: po mnogih blasfemijah in transgresijah naj bi Marlowe v prerivanju s tekmečem za neko žensko zabodel samega sebe (Wood 1815: 7). Že John Bakeless (1964: 193) je opozoril na Woodov senzacionalizem, ki se

je obdržal več generacij, »zgodba pa je s stoletji postala bolj in bolj pretirana, dama pa bolj in bolj grešna«. Bakeless zadnji nastop te dame zabeleži leta 1917, »ko se pojavi (upajmo) nazadnje in popolnoma zadnjič« (nav. m.). Seveda se to ni zgodilo,<sup>9</sup> čeprav je grešni objekt, ki naj bi Marlowa stal življenja, vmes spremenil spol. Charles Nicholl (2002: 81) je Meresovo omembo razuzdanega služabnika in tekmovanja v polteni ljubezni namreč razumel kot kodo za nekaj bolj specifičnega: Marlowe in služabnik naj bi bila homoseksualca in torej tekmeča za ljubezen nekega moškega.

Pomislekom navkljub je Christopher Marlowe – in večkrat se zdi, da bi bilo njegovo ime skoraj primerneje zapisati v narekovajih – v 21. stoletje vstopil v podobi »svojevrstnega elizabetinskega Jamesa Bonda« (Hopkins 2003: 1) oziroma »nekakšnega križanca med Oscarjem Wildom in Jackom Razparačem« (Heaney 2010: 25). Takole ga označi Stanley Wells (2005):

Je imel še kateri od večjih britanskih piscev tako razburljivo življenje kot Christopher Marlowe? Ko je bil na Cambridgeu, so ga rekrutirali za vohunstvo. Leto ali dve pozneje je bil s še enim pesnikom zaprt zaradi suma umora v uličnem spopadu. Ko je pripotoval na Nizozemsko, je bil zaprt in deportiran zaradi namere ponarejanja kovancev. Zaradi obtožb glede heretičnosti je bil aretiran in obtožen zagovarjanja ateizma in homoseksualnosti. [...] In v velikem vrhuncu samožrtvovanja za potrebe romanopiscev in dramatikov ter biografov se je dal v Deptfordu v nekem penzionu pri devetindvajsetih letih v skrivnostnih okoliščinah do smrti zabosti v oko.

Takšni konstrukti na osnovi redkih znanih dejstev imajo dolgo zgodovino. Marlowova smrt – zdaj opozorilo ateistom, nato posledica seksualne nemoralnosti, potem pa še dokaz za božjo nejevoljo nad gledališčem – je nasploh priročna za avtorice in avtorje, ki želijo nekoliko sprostiti svojo domišljijo. Ti včasih izhajajo iz dokumentov, ki opisujejo ljudi, katerih »starost in ime sta napačna«, kot priznajo sami, a jih to vseeno ne odvrne od izrazito daljnosežnih sklepov (Butcher 1999: 1; Nicholl 2008). Zavezanost dokazom vendar zahteva, da so sklepi o Marlowovem vohunstvu, ateizmu, homoseksualnosti in odpadništvu nasploh izjemno problematični. Morebitni dokazi so namreč posredni in zelo težko opredeljivi, zato nam preostane le interpretacija. Pomis-

<sup>9</sup> Pri Slovencih to damo omenja tudi Andrej Inkret, in sicer v oddaji »Od premiere do premiere: *Tragedija o doktorju Faustu*«, ki je bila predvajana 24. oktobra 1972 na Radiu Ljubljana.

limo na primer na Marlowovo domnevno vohunstvo: Riggs (2004: 4–5) je prepričan, da je bil Marlowe član vohunske mreže. Višine tedanjih honorarjev in letno povprečje dram, ki jih je napisal Marlowe, nakazujejo, da je moral vire iskati tudi zunaj gledališča in književnosti, vsekakor pri mecenih, morda pa tudi zunaj zakona, meni Rutter (2013: 266). Constance Kuriyama (2010) pa, nasprotno, zmanjšuje Marlowovo vlogo v vohunskih mrežah, saj ne najde nobenih dokazov, da je bil član katere od večjih mrež; po njenem mnenju je bil najbrž zgolj sel ali kurir.



---

## Marlowova besedila

**T**AKO KOT MARLOWOVA BIOGRAFIJA tudi njegova besedila danes veljajo za »izjemno dvoumne dokumente« (Downie 2006: 29), zelo raznolike interpretacije pa izhajajo vsaj s sredine 20. stoletja, če ne z začetka 19. (Dabbs 1991: 50). Zaradi izrazite besedilne in interpretativne heterogenosti se nekateri – pod vplivom poststrukturalizma – namesto za »Marlowa« odločajo za »Marlowov učinek« (»the Marlowe effect«), ki naj jasno poudari, da z različnimi uredniškimi in interpretacijskimi konstrukti nastajajo različni Marlowi, med katerimi ni dokončnega (Marcus 1989; 1996; Healy 1994; Hansen 2013). Po Cheneyju (2006: 3) pa je tovrstna opozicija med avtonomnim ustvarjalcem oziroma ustvarjalko in družbeno konstruiranim posameznikom oziroma posameznico prevelika poenostavitev. Zato predlaga, da upoštevamo »vzajemnost med avtorji oziroma avtoricami in institucijami«, v našem primeru »med Marlowom ter elizabetinskimi institucijami oblasti, gledališča in tiska«. V tej knjigi bomo s terminom »Marlowe« označevali dvoje: najprej besedila, ki jih danes pripisujemo Christopherju Marlowu, nato pa še biografske konstrukcije, ki nastajajo na podlagi tega imena.

Danes velja, da je Marlowe avtor sedmih dramskih besedil (*Dido, kartažanska kraljica*, *Tamerlan Veliki*, 1. del, *Tamerlan Veliki*, 2. del, *Malteški Jud*, *Edvard Drugi*, *Pariški pokol* in *Tragedija o doktorju Faustu*), treh avtorskih pesniških besedil (»Zaljubljeni pastir svoji dragi«, *Hero in Leander* ter latinski epitaf za Rogerja Manwooda), dveh prevodov (Ovidovih *Ljubezni* in prve knjige Lukanove *Farzalije*) in latinskega posvetila Mary Sidney Herbert k latinski pesnitvi Thomasa Watsona *Amintae Gaudia* (Amintove radosti).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Vprašanje sicer ostaja, ali naj različice *Tragedije o doktorju Faustu* obravnavamo kot eno dramsko besedilo ali (kot je danes standard v primeru obeh delov *Tamerlana Velikega*) kot več besedil; podobno velja za različice »Zaljubljenega pastirja« (prim. Cheney 2006: 1; 2009: 4). V slovenščini pri prevodih posameznih naslovov obstaja nekaj variacij.

Prva znana izdaja *Tamerlana Velikega* (1590) vključuje oba dela, avtor pa ni naveden. Prvi del – danes nam velja za samostojno dramsko besedilo – prikazuje neustavljivi vzpon skitijskega pastirja na položaj absolutnega vladarja ter nepremagljivega in krutega zavojevalca, ki ga le nekoliko omehča ljubezen do Zenokrate, hčerke egipčanskega sultana. Drugi del nadaljuje zgodbo iz prvega dela, Tamerlan pa vrhunec slave in moči doseže tedaj, ko kralji premaganih dežel vlečejo njegovo kočijo v Babilon. Velik udarec za Tamerlana in njegovo neustavljivost prinese Zenokratina smrt, drama pa se konča z njegovo smrtjo.

*Dido, kartažanska kraljica* (prvi znani natis je iz leta 1594, na naslovnici pa sta kot avtorja navedena »Christopher Marlowe« in »Thomas Nash«), edina Marlowova igra, napisana za deško gledališko skupino, po zgledu 1., 2. in 4. knjige Vergilove *Eneide* prikazuje Didonine poskuse, da bi prepričala Eneja, naj ostane z njo na Kartagini. Toda Eneja čakajo usodnejše naloge, zato odide, ona pa stori samomor.

V *Malteškem Judu* (prvi znani natis je iz leta 1633, na naslovnici pa je kot avtor naveden »Christopher Marlowe«) turški nadoblastnik zahteva od Malte dajatev, ki pa naj jo po odločitvi malteškega guvernerja poravnajo Judje. Barabas, bogat Jud, se temu upre, zato mu zaplenijo bogastvo, hišo pa spremenijo v ženski samostan. To v njem sproži maščevalnost, ki pripelje do zastrupitve vseh nun v samostanu pa tudi do smrti hčerkinega katoliškega ljubimca in nazadnje še hčerke same. Ko Turki začnejo oblegati Malto, Barabas otok izda in zavojevalcem omogoči vstop, za kar je nagrajen z guvernerstvom. Zda se nameni pokončiti še Turke, a tokrat je izdan sam in konča v vrelem kotlu.

Na naslovnici prve ohranjene izdaje *Edvarda Drugega* iz leta 1594 je kot avtor naveden »Chri. Marlowe«. Novi kralj Edvard II. takoj po zasedbi prestola pokliče svojega ljubljenca Gavestona, ki ga je dal prejšnji kralj izgnati. Baroni se ljubljencevemu slabemu vplivu na vso moč upirajo, pridruži pa se jim tudi kraljeva žena Izabela, ki se z vodjo upornikov Mortimerjem mlajšim zaplete tudi čustveno. Uporni baroni v sodelovanju s kraljico zajamejo in umorijo Gavestona ter nato še samega kralja. Na prestol pride Edvard III., kraljev in kraljičin sin, ter maščuje očetovo smrt.

Besedilo *Pariškega pokola* (datum prvega ohranjenega natisa je neznan, na naslovnici je kot avtor naveden »Christopher Marlowe«) sestavlja sosledje



kratkih prizorov, ki prikazujejo francoski pokol hugenotov v t. i. šentjernejski noči v avgustu 1572. Pokol vodi makiavelistični vojvoda Guiški, ki katoliško religijo uporablja samo v politične namene. Guise je na koncu premagan, kralj Henrik III. pa ukaže, naj ga zabodejo. Drama se konča z umorom Henrika in prihodom protestantskega Henrika Navarskega na oblast.

Naslovni junak *Tragedije o doktorju Faustu* (prva znana natisa krajše oziroma daljše različice sta iz leta 1604 oziroma 1616, na njunih naslovnica pa je kot avtor naveden »Ch. Marl.« oziroma »Ch. Mar.«), naveličan znanosti, v katerih je dosegel vse, kar je bilo mogoče, se obrne k magiji in sklene sporazum z Mefistofelom, Luciferjevim odposlancem: Mefistofel bo Faustu štiriindvajset let služil v vsem, kar si bo ta zaželel, in mu zagotovil vso potrebno vednost, Faust pa bo plačal s svojo dušo. A pogodba se ne izvaja popolnoma po Faustovih željah in zdi se, da je bil ta deloma prevaran. Bolj ko se približuje neizbežni konec, bolj Faust niha med željo po kesanju in spoznanjem, da tega ne zmore.

Marlowe je epilij *Hero in Leander* (prvi znani natis je iz leta 1598, na naslovnici pa je kot avtor naveden »Christopher Marloe«) povzel po antičnem pesniku Muzaju. Leander iz Abida snubi Hero iz Sesta na drugi, evropski strani Dardanelske ožine, h kateri plava, da bi se z njo srečal in ljubil. Pri Muzaju (in Georgeu Chapmanu, ki je v drugi izdaji istega leta Marlowovi pesnitvi dodal nadaljevanje) se njuna zgodba konča tragično, Marlowe pa jo konča ob zori po ljubezenski noči.

Pri datiranju nastanka besedil ne moremo biti gotovi, saj so bile vse drame (razen obeh delov *Tamerlana Velikega*, ki pa sta izšla brez pripisanega avtorstva) ter vse pesmi in pesnitve natisnjene šele po Marlowovi smrti, nobeno besedilo pa se ni ohranilo v rokopisu. Če se ravnamo po Richardu Proudfootu (2006: 50), lahko postavimo samo zamejitev z letnicama 1584 in 1593, pri čemer sta oba dela *Tamerlana* nastala pred letom 1588. Prav tako ne moremo nič dokončnega reči o zaporedju, v katerem so Marlowova besedila nastala, »čeprav pri teh zadevah literarnovedna branja redno predpostavljajo večjo stopnjo gotovosti, kot nam je na voljo na podlagi dostopnih dokazov« (nav. m.). Ob upoštevanju Marlowove zgodnje smrti Emily Bartels in Emma Smith (2013: 1) zapišeta, da je celota Marlowovih spisov pravzaprav mladostni opus.

Eden večjih problemov starejših besedil je vprašanje (ne)avtentičnosti njihovega avtorstva. Po Michelu Foucaultu so kriteriji za presojo avtentičnosti besedil tako rekoč nespremenjeni že vse od svetega Hieronima (ok. 341–420), ki je določil štiri merila: enotno kvaliteto, konceptualno koherentnost, slogovno enotnost in zgodovinsko sinhronost. Po teh merilih »sodobna literarna veda uveljavlja avtorsko funkcijo« (Foucault 1995: 33). Tudi navidezno objektivni pristopi, med katerimi so na primer računalniške oziroma stilometrične analize, se lahko izkažejo za vprašljive. Tako na primer Ruth Lunney (2015: 10) poroča o dveh analizah *Didone*, pri čemer iz prve izhaja, da je Thomas Nashe avtor prvih dveh dejanj in Marlowe avtor preostalih treh, iz druge pa, da je Marlowe avtor celotnega besedila.

Današnji koncept intelektualne lastnine je mlajši od elizabetinske dobe, v kateri so se pravice vzpostavile z vpisom besedila v tiskarski register (Stationers' Register); ko je avtor besedilo prodal tiskarju, ni imel nobenih pravic več: v register ga je vpisal tiskar oziroma založnik, s čimer si je pridobil ekskluzivne pravice do izdajanja besedila (O'Callaghan 2010: 167). Dodajmo, da je avtorska zakonodaja res poznejšega datuma in da je tudi zakonodaja, ki je regulirala delovanje tiskarskega registra, ščitila tiskarne in založbe, ne pa avtorjev in avtoric. So se pa elizabetinski in jakobovski avtorji in avtorice kljub temu zavedali moralnih pravic do svojega dela in so na primer izpričano nasprotovali plagiatorstvu (Vickers 2003: 29).

Sodobna literarna veda opozarja na problematičnost prepričanja, da avtoriteta določenega besedila izhaja iz njegovega avtorja ali avtorice. Še bolj je to vprašljivo pri starejših besedilih, posebej pri dramskih, ki so bila pogosto izid delovanja ljudi z različnih področij. Razmerja med avtorskim rokopisom, prepisi, sodelovanjem z drugimi in njihovimi popravki ter tiskom (do katerega pogosto pride veliko časa po nastanku) so bila zapletena, zato je treba na primer besedno zvezo »Marlowov *Faust*« razumeti kot označevalec »kompleksnih razmerij med besedilom in njegovimi ustvarjalci« (Simkin 2000: 55). Pripis besedila določenemu avtorju je za večino dram elizabetinske dobe precej neuporaben, čeprav je to danes ena temeljnih kategorij (Healy 2009: 180). Vsakršna rekonstrukcija domnevnega izvirnika Marlowovega besedila je »poskus ločevanja Marlowa od zgodovinskega procesa in od kontingence pomena« ter obenem »poskus, da bi Marlowovo besedilo dobilo nespremenljivost in stalnost, ki je v elizabetinskem gledališču prav gotovo ni imelo«

(Marcus 1989: 4; 1996: 41). V primeru takšnih besedil ne le ne moremo doseči avtorjevega izvirnika, pač pa je že sam pojem avtorjevega izvirnega rokopisa izmislek (Orgel 1991: 83–84). Še več, niso le moderne izdaje Marlowovih del uredniške (re)konstrukcije, ki jih določajo »interpretativne in estetske preference ter kulturna in politična klima«, v kateri takšne izdaje nastajajo, ampak so bile podobne konstrukcije tudi prve izdaje Marlowovih del (Duxfield 2013: 325–326). Clare Harraway (2000: 29) vsenavzočo željo po dokončni verziji besedila razume kot posledico »romantičnega prepričanja, da lahko določeno besedilo bralstvu neposredno poda avtorjeve namere«.

To lepo ponazarja primer prvega znanega natisa *Tamerlana Velikega*, Marlowove najvplivnejše stvaritve, vsaj kar zadeva njegove sodobnike. Tiskar Richard Jones je 14. avgusta 1590 oba dela *Tamerlana* vpisal v tiskarski register kot »komični obravnavi Tamerlana«, a ko je oktavo še istega leta izšel, je na naslovnici pisalo, da gre za »tragični obravnavi«. Jones v nagovoru bralstvu pojasni, da je »namerno izpustil« neresne in šibke odlomke ter zastranitve: čeprav so ti deli besedila želi navdušenje na odru, se mu zdijo neustrezni za natis in bi se lahko izkazali za »sramoto za takšno častno in dostojanstveno historijo« (nav. po Marlowe 1990: 5; prim. Honan 2007: 185–186; Maguire 2009a: 41–43; Duxfield 2013: 325–326).

Za osvetlitev dilem o avtorstvu naj omenimo tudi Collierovo trditev (1831: 133–135) iz knjige *The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare* (Zgodovina angleške dramske poezije do Shakespearovega časa), da ima v lasti Marlowov rokopis odlomka *Pariškega pokola*, ki je danes znan kot »Collierov list« (»the Collier leaf«). Ta rokopis vsebuje daljšo različico enega od prizorov iz *Pariškega pokola*, Collier pa naj bi ga dobil od nekega londonskega knjigarnarja, pri čemer dokončnih dokazov o njegovi (ne)avtentičnosti še nimamo. Richard Altick je v šestdesetih letih 20. stoletja izrazil nelagodje mnogih, ki so se ukvarjali s Collierom, saj naj bi bil zaradi njegovega znanega zanašanja na ponaredke vsak zapis, na katerega se sklicuje, sumljiv, če ne moremo dokazati njegove zgodovine, ki sega v čas pred Collierom (Harraway 2000: 142). Nekateri menijo, da gre za ponaredek, drugi pa bolj ali manj previdno zavzemajo stališče, da gre za avtentičen zapis ali da v njem vsaj ni ničesar, kar ne bi moglo biti Marlowovo. Park Honan (2007: 275) in Leah Marcus (2015: 147) ugotavljata, da današnji raziskovalci in raziskovalke večina menijo, da gre najverjetneje za avtentični gledališki dokument in torej za

Marlowovo delo, pri čemer to bržkone ni njegov osebni rokopis, saj je pisava najbrž prepisovalčeva. Po Clare Harraway (2000: 142) Collierov list »izkazuje kritično željo po rehabilitaciji prabesedila drame *Pariški pokol*, idealne različice igre, ki se kanonu trenutno zdi nezadovoljiva«, poleg tega pa »osvetljuje vprašanje avtentičnosti, ki je za konstrukcijo kanona bistveno«. Tovrstne poglede predstavi tudi Leah Marcus (2015: 145–146), ko piše, da je besedilo *Pariškega pokola* po splošnem prepričanju v najslabšem stanju med vsemi Marlowovimi besedili, v stanju, ki onemogoča resno interpretacijo. V nasprotju s tem pa se vse bolj uveljavlja prepričanje, da je fluidnost elizabetinskih gledaliških besedil nekaj običajnega, razlikovanje med »dobrimi« in »slabimi« kvarti pa nesmiselno. Lukas Erne (2013: 218) celo trdi, da so med vsemi dostopnimi dokumenti še najbolj podobni uprizoritvenim besedilom prav »slabi« kvarti; predvsem pa zavrača medsebojno povezani in vplivni teoriji o »slabih« kvartih in spominski rekonstrukciji besedil (nav. d.: 216–243). Erne zagovarja tezo, da so nekateri dramatik načrtno pisali za oder in za tisk; pri tem ima v mislih predvsem Williama Shakespeara, ki si je to lahko privoščil zaradi varnega položaja gledališkega delničarja. S tem Erne zavrača razširjeno stališče, da naj bi bile elizabetinske igre pisane tako rekoč samo za uprizarjanje, ne pa (tudi) za branje (nav. d.).

Heather Wolfe (2006: 128) poroča, da se je ohranilo manj kot ducat nesporno gledaliških rokopisov iz let 1580–1620; od teh je večina anonimnih, nobeden pa ni bil natisnjen. Avtorica se prav tako strinja z raziskovalkami in raziskovalci, po katerih se je besedilo na poti od avtorjevega rokopisa prek različice za uprizoritev in uprizorjenega besedila do tiskane različice močno spreminjalo, pri čemer tiskane izdaje, ki so »pogosto nastale iz pomanjkljivih rokopisov ali po spominskih rekonstrukcijah, le redkokdaj prinašajo besedilo igre, kot je bilo igrano« (nav. d.: 129). Uprizoritveno besedilo je bilo last gledališke skupine (Ioppolo 2002: 165), pri njegovem nastanku pa je lahko sodelovalo več dramatikov,<sup>11</sup> celo več piscev več različnih vrst dokumentov, tako da so bili dramatik znani tudi kot krpači (t. i. »play-patchers«). Tiffany Stern v monografiji *Documents of Performance in Early Modern England* (Uprizoritveni dokumenti v zgodnjenovoveški Angliji) iz leta 2009 natančno pojasnjuje, kako so

<sup>11</sup> Wells (2006: 25) navaja oceno, da je bila skoraj polovica dramskih besedil za javna gledališča v času angleške renesanse soavtorskih. Rutter (2013: 269) piše, da sta skoraj dve tretjini dram, ki jih Henslowe omenja v svojih zapiskih, delo več kot enega dramatika.

igre nastajale iz različnih bolj ali manj dokončnih delov, med katerimi so bili zgodba, reklamni plakati, naslovnice, kratki povzetki zgodb (nekakšni zametki gledaliških listov), prologi, epilogi, zabavni dodatki, popevke in maske, pisma, razglasitve, različni sezname, prihodi na oder, cenzorsko potrjena verzija in besedila posameznih vlog. Vsaka igra je bila torej zbirka različnih dokumentov že ob prihodu v gledališče ali pa je to tam hitro postala. Ti dokumenti so potem doživeli različne usode – nekatere so prestavili, druge spremenili, tretji so ostali ob dialogih in morda pripeli v tiskarno.

To, kar danes beremo, torej še zdaleč ni tisto, kar so elizabetinci videli na odru. Kot jedrnat povzame Orgel (1996b: 23): »Če je igra knjiga, potem to ni igra.« Drame so tiskano obliko običajno dobile šele po uspešnem življenju na odru, s čimer so si pridobile še nekaj pozornosti (Marcus 2013: 15). Zdaj so pridobile funkcijo literarnega besedila. V tem kontekstu je povedno ravnanje Bena Jonsona (1572–1637), ki je svoje igre pred tiskom v zbranih delih 1616 spremenil tako, da je prizore, ki so jih za uprizoritve napisali drugi, ponovno napisal sam, dodal nove in nasploh potlačil sledi gledališke produkcije (Orgel 1991: 84; Jakovac 2015: 94–95). In medtem ko so zbrana dela Jonsona (1616) in Shakespeara (1623) izšla že razmeroma kmalu po nastanku, je takšna izdaja Marlowovih del prvič izšla šele leta 1826 (Hopkins 2005: 184; Healy 2009: 180). Erne (2013: 57) dokazuje, da izid Jonsonovih zbranih del ni začetek procesa ločevanja med igranim oziroma gledališkim in tiskanim oziroma literarnim besedilom: ta proces naj bi se začel že s prvo izdajo Marlowovega *Tamerlana* (1590), in sicer z omenjenim Jonesovim nagovorom bralstvu, ki poudarja, da igra na odru ni enaka igri v tiskani izdaji (nav. d.: 72).

Pri razumevanju elizabetinskih in jakobovskih tiskarskih praks si ne moremo pomagati s predpostavkami, utemeljenimi na avtorju oziroma avtorici kot osrednjem dejavniku. Zelo pomembno je, da so med izdajami tudi najbolj »integralne« (ali dokončne oziroma »definitive«, kot pravijo angleške založbe) konstrukti in da uredniška roka ne more biti isto kot avtorjev namen oziroma neka izgubljena, popolna različica besedila. Za uspešne izdaje posameznih besedil se tako izkažejo tiste, ki so najbolj v skladu z bralskimi pričakovanji o določenem avtorju oziroma avtorici ter o delu (Marcus 1996: 2–4).

V preteklosti ta vprašanja niso bila tako pereča tudi zato, ker so prevladovale izdaje, ki so združevale več besedilnih različic, in prepričanje, da je eno

samo, avtoritativno besedilo možno. Danes je že precej splošno sprejeto, da je iskanje nekakšnega hipotetičnega izvirnika nemogoče in da kaj takšnega ni nič drugega kot uveljavljanje subjektivnih mnenj o tem, kaj je in kaj ni – v našem primeru – marlowovsko. Predpostavke, da ob branju »Marlowovega« besedila beremo besede, kot jih je zapisal Marlowe sam, ali pa vsaj da sta urednik oziroma urednica določene izdaje izbrala besedilo, ki se temu najbolj približa, so neutemeljene, saj »[u]redniška interpretacija kot avtentično zmeraj promovira določeno konstruirano različico dela, ki ustreza uredniški politiki« (Healy 1994: 23–24). Na kakšnih osnovah torej določamo, katere različice so najverjetnejše, v čem so na primer stavčeve napake in kako jih popraviti?<sup>12</sup>

Zgodnjenovoveška besedila določa njihova »temeljna nestabilnost« (Orgel 1996b: 23). Če iščemo primer, lahko ostanemo kar pri Marlowu. Prvi kvart *Edvarda Drugega* je danes izjemna redkost. Vse od druge svetovne vojne naprej, ko je izginil izvod Univerzitetne knjižnice v Kasslu, je veljalo, da je edini ohranjeni izvod v züriški Centralni knjižnici. Leta 2012 pa je Jeffrey Masten s pomočjo spletnega kataloga WorldCat.org v Univerzitetni knjižnici Erlangen-Nürnberg »odkril« še tretji znani (torej drugi še danes ohranjeni) izvod. Nobena od teh treh kopij pa ni popolnoma enaka kot preostali (Masten 2012: 17; McInnis 2015: 310), kar lepo ponazarja dejstvo, da je renesančno tiskarstvo besedilo ohranjalo v stanju »nenehne negotovosti« in s tem ustvarjalo »besedilo kot proces«, saj so tiskarji besedila popravljali še med tiskanjem in v različnih kombinacijah skupaj vezali popravljene in nepopravljene liste (Orgel 1996b: 23; Masten 2012: 17).

<sup>12</sup> Podobno negotova so Shakespearova besedila. Danes imamo na primer tri uveljavljene različice *Hamleta* (prvi kvart iz leta 1603, drugi kvart iz let 1604–1605 in folio iz leta 1623), pa tudi *Kralj Lear* se je pomnožil. Kot pišeta Margreta de Grazia in Peter Stallybrass (1993: 255), je bil *Lear* štiristo let eno samo besedilo, z oxfordsko izdajo Shakespearovih del iz leta 1986 je postal dvoje besedil, leta 1989 pa z izdajo *The Complete King Lear 1608–1623* (Zbrani *Kralj Lear*, 1608–1623) vsaj četvero. Nortonova izdaja Shakespeara je po oxfordski povzela dve različici *Leara* in dodala še združeno, in sicer s pojasnilom, da naj imajo bralci in bralke priložnost to tragedijo brati tudi v obliki, kot so jo poznali »od 18. stoletja do tako rekoč včeraj« (Shakespeare 1997: 2315). O vlogi in pomenu današnjih urednikov in urednic Shakespeara gl. Erne 2008.

Posebno vprašanje zadeva modernizacijo jezika, ki prav tako utegne biti problematičen proces. Orgel (2007: xxiii) piše, da je bila angleščina v 16. stoletju veliko dvoumnejša, kot je danes, in da je že spreminjanje zapisa besed in rabe ločil vrsta prevajanja, ki povzroči izgubo mnogih dvoumnosti. Prav o črkovanju in postavljanju ločil (v njihovi retorični in skladenjski rabi) kot pomembnih sooblikovalcih pomena razpravlja Chartier (2010: 11), ko eno od svojih razprav začne z dvoumnostjo Mortimerjevega latinskega pisma v *Edvardu Drugem*: »*Edwardum occidere nolite timere bonum est.*« Chartier poudarja, da je objava besedila, naj bo literarno ali ne, v zgodnjem novem veku predpostavljala številna posredovanja in posrednike: avtorje, prepisovalce, urednike, stavce, korektorje, cenzorje. In vse te dejavnike je smiselno upoštevati kot bistvene dele ontologije besedila.

Nasprotno pa Tromly (1998: 5–6) nasprotuje tistim, ki v ospredje postavljajo besedilno nestabilnost zgodnjenovoveških dramskih besedil in zavračajo pojem avtorjevega namena ali celo govorijo o Marlowu kot »učinku«. Zato na primer v primeru *Tragedije o doktorju Faustu* različici A in B – z izjemo zadnjega dejanja – razume kot »v bistvu medsebojno izmenljivi« (nav. d.: 145). Tromly tudi zmanjšuje pomen sodelovanja pri pisanju dram, posebej v primeru Marlowa, ki po njegovem ni rad sodeloval z drugimi (nav. d.: 6–7). Sam v Marlowovih besedilih odkriva izrazito avtorsko noto, kar je pričakovano, saj si za izhodišče vzame koncept, s katerim želi pojasniti celoten Marlowov opus, in sicer koncept draženja (»tantalization«) dramskih oseb z objektom oziroma idejo, ki sta jim odvzeta, še preden bi bila lahko užita.

Določene nove možnosti in pristope prinašajo elektronske izdaje, ki omogočajo hitro navigacijo med besedilnimi različicami in viri.<sup>13</sup> Toda vsemu navkljub se moramo zavedati, da je, »[k]akorkoli že bomo Marlowa brali v prihodnosti, gotovo tole: to, kar bomo brali, ne bo to, kar je Marlowe napisal« (Duxfield 2013: 331–332).

<sup>13</sup> Za prednosti in pomanjkljivosti elektronskih virov za proučevanje Marlowa in zgodnjenovoveške dramatike nasploh gl. McInnis 2015.

## Doktor Faust v množini

Legenda o Faustu je zagotovo ena vidnejših v evropski kulturi, toda za nas je na tem mestu pomembno le, da je eno prvih literarnih manifestacij doživela v drami Christopherja Marlowa. Med raziskovalci in raziskovalkami Marlowa in *Tragedije o doktorju Faustu* velja soglasje, da je bil poglavitni vir za to dramo *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* (Historija o peklenkem življenju in zasluženi smrti doktorja Johna Faustusa), knjiga, običajno imenovana kar *The English Faust Book* (Angleška knjiga o Faustu), angleški prevod nemškega izvirnika iz leta 1587 z naslovom *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* (Historija o dr. Johannu Faustenu, zloglasnem čarovniku in črnem magu), ki je združil mnoge vire, mite in legende in v katerem je njegov frankfurtski založnik Spies »kot goreč privrženec luteranstva [...] videl predvsem didaktično sredstvo: svarilen zgled bogaboječim, kaj se zgodi človeku, ki bi hotel več, kot mu pritiče« (Knop 2011: 19).<sup>14</sup> Razen tega pa smo pri *Doktorju Faustu* priča razhajanjem glede večine drugih vprašanj – od (so)avtorstva in datuma nastanka do pomena besedila oziroma besedil. Edino soglasje, meni Logan (2010b: 72), je v tem, »da je vse manj in manj razlogov za soglasje«.

Prvi ohranjeni angleški prevod nemške knjige je leta 1592 v Londonu izdal Thomas Orwin in je delo prevajalca, ki je poznan le kot »P. F., Gent.«. Analize so pokazale, da se je Marlowe najverjetneje zanašal na angleški prevod, ne na nemški izvirnik (Bevington in Rasmussen 1993b: 4; Hopkins 2005: 55). Več različnih mnenj pa sproža vprašanje, ali je izdaja *The English Faust Book* iz leta 1592 zares prva angleška izdaja, kar ima seveda pomembne posledice za datacijo Marlowove drame. Mnogi menijo, da zapis na naslovnici iz leta 1592 – »Nova, na ustreznih mestih popravljena izdaja« (»Newly imprinted, and in convenient places imperfect matter amended«) – nakazuje obstoj zgodnejše različice, ki pa se ni ohranila (Bevington in Rasmussen 1993b: 2–3; Riggs 2004: 232; Rutter 2012: 41). Čeprav Lisa Hopkins (2005: xv, 2008: 27) piše, da najnovejša spoznanja vse bolj govorijo v prid zgodnejši izdaji *The English Faust*

<sup>14</sup> Za natančnejšo analizo virov gl. Bevington in Rasmussen 1993: 3–15 ter Thomas in Tydeman, ur. 1994: 171–248. Riggs (2004: 181) postavi tezo, da je Marlowe legendo o Faustu spoznal na Nizozemskem. Tudi Honan (2007: 148) poudarja Faustove nizozemske reference.



*Book*, ob pomanjkanju nespodbitnih dokazov različni pisci in piske postavljajo različne letnice izida te izdaje. Skratka, vsem razpravam navkljub datacija *Doktorja Fausta* »ostaja stvar izbire« (Riggs 2009: 34).

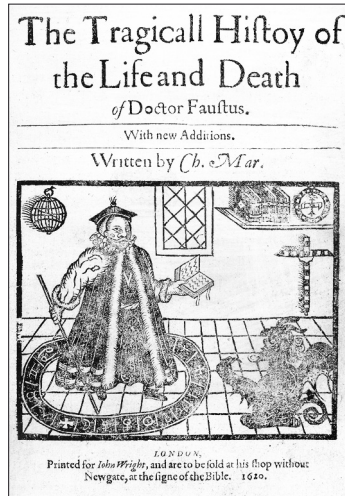
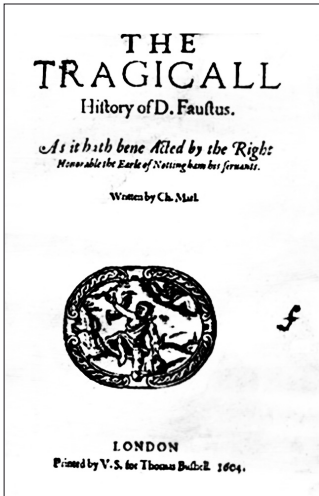
*Fausta*, eno najpogosteje tiskanih elizabetinskih iger, je 7. januarja 1601 v tiskarski register vpisal Thomas Bushell, ki je leta 1604 izdal tudi prvi znani natis besedila, tiskar pa je bil Valentine Simmes. Neskončne tekstnokritičke razprave pa sproža dejstvo, da imamo (vsaj) dve ohranjeni različici temeljnega besedila *Doktorja Fausta: The Tragicall History of D. Faustus* oziroma *The tragicall Historie of Doctor Faustus* (t. i. različica A, prvič izšla 1604) in *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* oziroma *The Tragedie of Doctor Faustus* (t. i. različica B, prvič izšla 1616 pri Johnu Wrightu). Besedilo A je izšlo še leta 1609 (A2) in 1611 (A3), B pa še leta 1619 (B2), 1620 (B3), 1624 (B4), 1628 (B5), 1631 (B6) in 1663 (B7), vse v Londonu v kvartnem formatu. V zvezi z različicama A in B moramo upoštevati, da obstajajo razlike tudi med A1, A2 in A3 pa tudi med različnimi izdajami besedila B (med temi so razlike celo tako velike, da je različica B7 včasih označena kot različica C). Ko tedaj govorimo na primer o različici B, bi morali v resnici govoriti o različicah B.

Mimogrede, kot lahko razberemo iz zapiskov gledališkega impresarija, lastnika gledališč in vodje gledališke skupine, za katero je pisal tudi Marlowe, Philipa Henslowa (1555/6–1616), je ta 22. novembra 1602 dramatikoma Williamu Birdu in Samuelu Rowleyju plačal štiri funte za popravke *Fausta*. Danes ne vemo, kateri ti dodatki so in v kateri različici besedila so se ohranili, čeprav mnogi menijo, da so del različice B (Rutter 2013: 269).

Čeprav so razlike med različicama A in B oziroma uredniški posegi včasih videti neznatni, lahko besedilo dobi drugačne pomenske potenciale in bralec ali bralka besedilni svet zelo verjetno konkretizira drugače. Kot piše Adlington (2009: 75): »[M]ajhne besedilne razlike imajo lahko velike interpretativne posledice.« Danes resne izdaje prinašajo obe verziji ali pa uredniki in urednice utemeljujejo svoje izbire oziroma (re)konstrukcije besedila in pojasnjujejo razlike ter v dodatkih dodajajo dele besedila, ki so drugačni, dodani ali odvzeti. Mnoge izdaje besedil prinašajo tudi obsežna spremna besedila in opombe, ki jih je včasih več kot besedila samih dram. Spremne besede so še posebej pomembne za kontekstualizacijo besedil v medkulturnem položaju, saj lahko predvidevamo, da sta bolj oddaljena bralka in bralec manj seznanjena z okoli-

ščinami, v katerih je besedilo nastalo, in s pogoji recepcije tega v izhodiščnem literarnem sistemu. Takšnih izdaj Marlowa slovenska literarna veda ni proizvedla. Menartova komentirana izdaja *Tragedije o doktorju Faustu* v zborniku *Drame angleške renesanse* (1976) je sicer zelo pomemben prispevek k slovenski recepciji tega avtorja, a je knjiga danes že deloma zastarela.

Prve izdaje *Tragedije o doktorju Faustu* v 19. stoletju (Dilkejeva iz leta 1814, Oxberryjeva iz leta 1818 in Robinsonova iz leta 1826) so se ravnale po različici B, večina drugih izdaj iz 19. in z začetka 20. stoletja (Dyceova iz leta 1850, Wagnerjeva iz leta 1877, Wardova iz leta 1878, Bullnova iz leta 1885, Ellisova iz leta 1887 in Brookova iz leta 1910) pa so v želji po avtentični različici te drame različico B zavrnile, ker da v njej prevladujejo Birde-Rowleyjevi popravki (Bevington in Rasmussen 1993b: 63).



Slika 3: Naslovnici zgodnjih izdaj *Tragedije o doktorju Faustu* (A1, 1604, in B3, 1620).

Za rehabilitacijo različice B so bile pomembne izdaje, ki so jih pripravili Boas (1932), Kirschbaum (1946, 1962) in predvsem Greg (1950). Leo Kirschbaum je v štiridesetih letih 20. stoletja postavil tezo, da je različica A po spominu napisana popačena verzija različice B, z izdajama W. W. Grega iz leta 1950 pa je to stališče postalo »uradna doktrina« (Tydeman in Thomas 1989: 38). Greg je namreč poskrbel za prelomni izdaji *Doktorja Fausta*, in sicer *Doctor*

*Faustus 1604–1616: Parallel Texts* (Doktor Faust, 1604–1616: vzporedni besedili) ter *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus: A Conjectural Reconstruction* (Tragična historija o življenju in smrti doktorja Fausta: hipotetična rekonstrukcija). V več kot sto petdeset strani dolgem spremnem besedilu k vzporedni izdaji obeh besedil se Greg večinoma posveti besedilnim analizam in postavi vplivno tezo, da je različica A nastala za manj zahtevno občinstvo provincialnih mest, in sicer ne na osnovi avtoriziranega uprizoritvenega besedila, ampak po spominu na londonsko uprizoritev. Različica B pa je po Gregovih analizah v veliki meri nastala po avtorskem rokopisu, kar sam argumentira s tem, da mnogih prizorov ni najti drugje, čeprav je ponekod vidna tudi odvisnost od verzije A, posebej A3. Greg (1968: 139) tudi prešteje, koliko besedila v *Faustu* je Marlowovega in koliko so ga prispevali drugi avtorji, ter ponudi sklep, da je Marlowe avtor »kakšnih 825 vrstic«. Greg za to izjavo ne ponudi nobenih dokazov in tudi sam prizna, da posamezne vrstice pripisuje Marlowu zgolj po lastnem občutku. Na podobni osnovi je Greg sestavil tudi svojo rekonstrukcijo izgubljenega izvirnika.

Gregove teze so dolgo časa veljale za dogmo, ki so jo začeli rušiti šele konec 20. stoletja. Še leta 1979 je Friedenreich (1979: 26) zapisal, da je Gregovo delo »spomenik uporabne tekstne kritike in bibliografije«, saj naj bi njegova izdaja, »čeprav bi njegove sklepe nekega dne spremenili (kar ni verjetno), še naprej ostala model za metodologijo«. Po Gregovi logiki so se ravnale tako rekoč vse izdaje in raziskave *Tragedije o doktorju Faustu*, čeprav so nekateri osebno dajali prednost različici A. Edino izdajo, ki je v tem času uveljavila besedilo A, sta leta 1959 uredila Louis B. Wright in Virginia A. LaMar; za nas je prav ta izdaja pomembna, saj je Janez Menart po njej izdelal slovenski prevod.

Gregova teorija o rekonstrukciji besedila po spominu je po sodbi Laurie Maguire (2009a: 46) ena najvplivnejših tekstnokritičkih teorij 20. stoletja, za katero pa ni nobenih zunanjih dokazov. Tako so kljub Gregovemu »zastrašujoče velikemu slovesu«, ki je »tako rekoč utišal vsako nasprotovanje«, v sedemdesetih letih postajali vse glasnejši tudi drugi glasovi (Tydeman in Thomas 1989: 39). Zares temeljito sta obe različici *Tragedije o doktorju Faustu* na začetku devetdesetih let 20. stoletja prevrednotila David Bevington in Eric Rasmussen. Zavrnila sta Gregovo stališče in z lastnimi analizami prišla do sklepa, da je bilo besedilo A postavljeno za tisk na osnovi avtorskega rokopisa, ki sta ga sestavila Marlowe in njegov neznani sodelavec, ter da so verzijo B predvsem v imenu

uprizoritve temeljito predelali več kot desetletje po Marlowovi smrti, poleg tega pa so v besedilu B očitni cenzurni posegi. Nekoliko v nasprotju z njima pa je Logan (2010b: 74) postavil tezo, da imata verziji A in B različni izhodiščni besedili, po katerih sta nastali. Hattaway (2010: 44) pa je verziji bral z gledišča uprizoritev in sklepal, da besedilo A izhaja iz podeželskih uprizoritev na manj funkcionalnih odrih, besedilo B pa iz dobro opremljenega londonskega gledališča. Na začetku 21. stoletja je besedilo A pri raziskovalcih in raziskovalkah vsekakor bolj priljubljeno, v skladu s postmodernim izogibanjem kvalitativnim sodbam pa velja za najprimerneje natiskati kar obe različici (Simkin 2000: 108–109). Duxfield (2005: 11) piše, da poststrukturalistična predstava o besedilu, ki je v stanju nenehne negotovosti, danes močno obvladuje razumevanje *Doktorja Fausta* in da je sleherno združevanje besedil preseženo.

Sklenemo lahko torej, da danes ne govorimo več o *Tragediji o doktorju Faustu*, ampak najprej o dveh različicah, če že ne kar o dveh različnih dramah, in nato še o množici kritiških in uredniških konstrukcij in rekonstrukcij. Različic A in B ter njunih podrazličic ni mogoče združiti v eno samo besedilo, saj sta nasledek različnih osebnih, avtorskih, gledaliških, verskih, političnih, ideoloških, cenzurnih ter drugih pogojev in okoliščin (Bevington in Rasmussen 1993a: ix, xvii).

## Teologija od A do B

Poleg tega, da je besedilo B *Tragedije o doktorju Faustu* več kot 600 vrstic daljše od besedila A in da se različici razlikujeta tudi v mnogih jezikovnih podrobnostih, med njima obstajajo tudi pomembne sižejske razlike. A tudi te razlike je težko pojasniti. Nekateri raziskovalci in raziskovalke del razlik med različicama pripisujejo gledališkimi in uprizoritvenim vzrokom ter spremembam v okusu občinstva (Sales 1991: 134; Bevington 2005: 399). Drugi ugotavljajo, da v verziji B »razmeroma notranji in duhovni boji besedila A postanejo ekstrovertirani, gledališki in telesni« (Maus 2005: 376; Kastan 2005: x) ter da se besedilo B bolj osredinja na vizualno reprezentacijo pekla in na uprizoritvene zmožnosti elizabetinskega odra (Tydeman in Thomas 1989: 38). Nazadnje se ob tako rekoč nepreglednem številu razprav lahko strinjamo s Simkinom (2000: 119), ki pravi takole: »Globlje ko se spustimo v besedili, kompleksnejše postane trikotno razmerje med besediloma in teološkimi konflikti, s katerimi se ukvarjata.« Pri tem pa vsak sklep ostaja začasen. Že to, da imajo različni

avtorji in avtorice enkrat za bolj kalvinistično verzijo A, drugič pa verzijo B, je zadostno opozorilo, da nespodbitne ugotovitve najbrž niso mogoče.

Tudi odgovori na nekatera bistvena vprašanja o teološki orto- oziroma heterodoksnosti te drame so deloma povezani s problemom različnih verzij besedila *Tragedije o doktorju Faustu*. Odločitev za eno od različic je namreč lahko že sama interpretativna odločitev o tem, kakšna igra naj bi *Doktor Faust* bila, zato nam raznolike rekonstrukcije tega besedila več povedo »o osebnih okusih in neizrečenih vrednotnih sistemih posameznih urednikov in urednic kot o izmuzljivem 'izvirniku'« (Marcus 1996: 40).<sup>15</sup> Leah Marcus je na začetku devetdesetih let postavila vplivno tezo o tem, da razlike med verzijama A in B – z izjemo peščice jezikovnih sprememb – niso naključne, ampak imajo očiten ideološki okvir. Besedilo A je po njenem mnenju »bolj nacionalistično in bolj kalvinistično, puritansko oziroma ultraprotestantsko«, besedilo B pa »bolj internacionalistično, imperialistično in anglikansko oziroma anglo-katoliško« (nav. d.: 40). Tudi Sara Munson Deats (2015: 83) zaznava teološko razliko med različicama: A po njenem mnenju utrjuje svobodno voljo in osebno odgovornost, B pa temelji na predestinacijskem razumevanju človekove usode. Emily Bartels (1993: 138) meni, da varianto B bolj kakor varianto A opredeljuje vprašanje imperializma in konstrukcije »drugega«. Na drugi strani pa Alan Sinfield (1992: 234) verzijo B bere kot bolj protestantsko, najbrž pod pritiskom cenzure, obenem pa kot bolj naklonjeno Faustu. Čeprav opaža zaostritev »teološke polarnosti«, po njem ne more biti dokončne razlage, saj nobena različica ne more biti »dovzetna za katerokoli dokončno branje« (nav. d.: 235). Po Sinfieldu (nav. d.: 236) sta enako mogoči obe branji, predestinacijsko in svobodnovoljno.

Mnenja o ortodoksnosti različic so pač različna. Po Bevingtonu in Rasmusenu (1993b: 48) ima Faust v različici B bistveno manj svobodne izbire, a je težko reči, ali gre za konsistenten premik v teologiji ali za nenamerne spremembe. Bevington (2005: 412–413) pravi tudi, da je besedilo A dvoumnejše in Faustu dopušča več možnosti za kesanje, v različici B pa je Faust nepreklicno

<sup>15</sup> Tu velja opozoriti na pasti krožnega argumentiranja: najprej izberemo določeno različico, ker bolj ustreza naši vnaprejšnji predstavi o tem, kaj naj bi bilo njeno »sporočilo« ali kakšen je bil njen avtor, potem pa na osnovi tako izbranega besedila utemeljemo, da je res tako.

pogubljen v imenu »okrepljenega patriotskega protestantizma«. Empson meni, da motiv raztelesenega Fausta iz verzije B, ki ga v verziji A ni, »s poudarjanjem materialne resničnosti pekla poudarja ortodoksnost te igre« (Sales 1991: 134). Tudi Healy (1994: 27) ugotavlja, da verzija A ne pove natančno, kako je Faust pogubljen, nebes in pekla ne prikaže konvencionalno in s tem podvomi o njuni dejanski naravi, verzija B pa utrjuje konvencionalno moralnost in zmanjšuje možnost, da bi epilog brali ironično. Obenem pa Healy pravi, da je tudi različica B transgresivna, a na drugačen način, saj z mešanjem trikov in resničnosti celotna igra postane spektakel, v katerem meje med komično parodijo in tragično resničnostjo še zdaleč niso jasne (nav. d.: 28). Isti raziskovalec desetletje pozneje zapiše, da različica B »utrjuje konvencionalno ortodoksnost« in da je besedilo A v tem pogledu precej dvoumnejše (Healy 2009: 182–183). Healy (nav. d.: 183) meni tudi, da je prvenstvo verzije A v zadnjem času posledica njegove manj enoznačne teologije, teologije, ki dopušča branje proti toku ortodoksnih krščanskih prepričanj, obenem pa lajša navezovanje na koncepcijo »Marlowa, ki slavi njegovo heterodoksnost«. Avtorju se sicer zdi še najverjetneje, da besedilo B le jasneje izraža to, kar so ustvarjalci te različice razbirali že v verziji A – da torej ne gre za namerno preusmerjanje subverzivne igre v konvencionalnejše okvire, ampak le za dodatno eksplikacijo, kako je bilo besedilo A tako in tako razumljeno in uprizorjeno (nav. d.: 183–184).

Naj z nekaj primeri pokažemo, za kaj gre. Kraj Faustovega študija in profesure je v verziji A1 zapisan kot »Wertenberg« (»Wirtenberg« v A2, »Wittenberg« v A3), v verzijah B pa kot »Wittenberg«, in tudi novejša izdaja, ki temeljijo na različici A, ime mesta popravljajo v »Wittenberg« z argumentom, da je v verziji A1 najbrž prišlo do zamenjave Wittenberga z Württembergom. Leah Marcus (1989: 7–9) pa je postavila tezo, da je dogajalni prostor namerno v Wertenbergu (kot angleški različici imena vojvodine Württemberg), ki je slovel kot središče protestantskega upora uradni luteranski ortodoksnosti; ta teza se pojavlja tudi v opombah temeljitejših novejših izdaj, čeprav se uredniki nazadnje odločajo za »Wittenberg«. Izdaja, po kateri je prevajal slovenski prevajalec, ima samo »Wittenberg«, z opombo, da gre za znamenito univerzitetno mesto, kar je navedeno tudi v opombah k slovenskemu prevodu (Marlowe 1976: 411).

Podoben primer popravljanja besedila A s sklicevanjem na B je beseda »negromancy«, prav tako beseda iz prologa, ki jo uredniki in urednice spremi-

njajo v »necromancy«, kot se pojavi v različici B. Ali gre le za pogosto srednjeveško zmešnjavo (Marlowe 1993: 108) ali pa za pomembnejšo razliko med črno umetnostjo, ki jo išče Faust, in klicanjem od mrtvih (Hunter 1964: 81–82)? Slovenski prevod ima na tem mestu »spiritizem« (P.26/113), z opombo, da je to »skrivnostna veda, ki se ukvarja z vzklicavanjem duhov« (Marlowe 1976: 411).

Tretji primer je izraz »oncaymæon« iz verzije A1, ki postane »oecconomy« v A2 in A3 ter v verzijah B, v modernih izdajah pa »on kai me on«. Je taka sprememba utemeljena ali pa bi morali vztrajati na ekonomiji v smislu gospodinjstva, predvsem kadar besedilo B odpira družinske teme (Weil 1998)? Slovenski prevod se tudi tu ravna po različici, po kateri je nastal: »On kai me on« (1.12/114); enako je z opombo: »bitje in nebitje, Aristotelov izrek, tu uporabljen kot oznaka za filozofijo« (Marlowe 1976: 412).

Kaj pa Faustova napoved, da bo »univerze napolnil s svilo / za pisane obleke vsem študentom« (117)? Ali gre tu za banalnost, kot meni Seta Knop (2010b: 84; 2011: 23), ali pa za kršitev natančne regulacije oblačenja na univerzah? Po Riggsu (2004: 69) je oblačenje brez ozira na meje, ki jih določa posameznikov družbeni položaj, nezgrešljiv znak socialne mobilnosti. Toda ali so bila ta pravila na univerzah sploh upoštevana (Kuriyama 2010: 47)? Morda se Faust zavzema celo za večjo akademsko svobodo in pravice študentov (Bevington in Rasmussen 1993b: 17)? Vse te dileme v popolnoma novo luč postavi tekstnokritiška ugotovitev, da nobena od prvotnih različic *Doktorja Fausta* na tem mestu nima besede *silk* (»svila«), ampak *skill* (»veščina«). Spremembo v »silk« je leta 1850 uveljavil Alexander Dyce, odtlej pa je splošno sprejeta (Duxfield 2005: 8–9). Duxfield podvomi o pravilnosti te odločitve, saj opaza, da se beseda »skill« v bližnjem sobesedilu pojavi še dvakrat, in sicer v pomenu magične spretnosti in prepovedane vednosti. Če sprejmemo to razlago, bi torej Faust univerze morda želel napolniti z nekromantičnim in nasploh prepovedanim znanjem, ne pa s svilo.

Številne polemike sprožajo komični prizori v *Tragediji o doktorju Faustu*. Laurie Maguire (2009a: 49) pravi, da so na Faustove potegavščine na papeževem dvoru mnogi gledali z grozo in so jih pripisali raje »korupciji besedila kakor zavestni izbiri univerzitetno izobraženega človeka«. Potem ko je veljalo, da je bil Marlowe brez smisla za humor oziroma da je bil vsaj »mračne in precej divje narave« (Bakeless 1964: 7), so vendarle začeli priznavati, da to ne drži.



Dokler je veljalo, da je bil Marlowe brez smisla za humor, je to tudi omogočalo sklep, da so komične dele njegovih besedil napisali drugi (Friedenreich 1979: 6). Sodobnejši raziskovalci in raziskovalke pa tudi v tem primeru opozarjajo, da se tovrstne »polarizacije med koherentnim in kontaminiranim besedilom« naslanjajo na »moderne in ne renesančne koncepte gledališkega avtorstva« (Sales 1991: 135), kdor trdi, da Marlowe nikoli ne bi napisal tako banalnih prizorov, pa izraža le »svoje predsodke o naravi svetega in profanega besedila« (nav. d.: 136).

Mnogi najprej obsodijo komične prizore kot slabe, potem pa zavrnejo možnost, da bi jih napisal Marlowe. Pri Slovencih se tega vprašanja dotakne Mirko Jurak (1995: 134), ko na kritike, da Faust ne izkoristi moči, ki mu je dana, odgovori s tezo, da so dramatika omejevale konvencije elizabetinskega gledališča in da naj bi večino komičnih prizorov dodali pozneje. Tudi Nike K. Pokorn (2012: 48) piše, da je pri *Doktorju Faustu* očitno mešanje kvalitetnih in burkaških prizorov, kar kaže na soavtorstvo.

Drugim se ne zdi pomembno, ali je Marlowe avtor komičnih prizorov ali ne, saj v *Tragediji o doktorju Faustu* vidijo celoto, katere del so tudi prizori, s katerimi avtor(ji) dosega(jo) ironične učinke in razkriva(jo) absurdnost (Faustovega oziroma človeškega) hrepenenja, minljivost in nepomembnost tostranske oblasti. Poleg tega je prav sopostavitev ljudskega humora in visoke tragedije značilna za elizabetinsko gledališče (Rowse 1966: 148–149; Sales 1991: 137). Smiselno se zdi upoštevati tudi veliko priljubljenost lahkotnejših strani legend o Faustu in dejstvo, da je ta humor v bistvu tudi resen, kot trdi Jan Kott (1985), ki Faustovo svetoskrunstvo naveže na starejšo in spoštljivo tradicijo srednjeveških menihov in klerikov, ki so z motiviko hrane, pijače in spolnosti travestirali in parodirali sveta in liturgična besedila. Iz prav takšne karnevalizacije *Fausta* so pozneje zrasle lutkovne uprizoritve Faustove legende in farsične, spektakelske predelave *Fausta*, ki je v drugi polovici 17. stoletja postal komedija (Bevington in Rasmussen 1993b: 51–52).

\* \* \*

V besedilo *Doktorja Fausta* je vsaj posredno posegla tudi cenzura, in sicer predvsem z umikanjem ali spreminjanjem domnevno ateističnih delov, zlasti omemb boga in profanosti. V tem smislu je pomemben *An Act to Restrain*



*Abuses of Players* (Zakon za preprečevanje blasfemij igralcev) iz leta 1606, ki je prepovedoval na odru »šaljivo ali profano izgovarjati ali uporabljati sveto ime Boga ali Kristusa Jezusa ali Svetega duha ali Svete Trojice, ki jih ne smemo izgovarjati nikakor drugače kot s strahom in z globoko spoštljivostjo« (nav. po Pollard, ur. 2004: 328). Za prekrškarje je bila določena globa, kar je vplivalo tudi na *Fausta*. Izrazit primer tovrstnega posega je eden zadnjih verzov Faustovega zadnjega monologa, ki se glasi takole: »My God, my God, look not so fierce on me!« (»Moj Bog, moj Bog, ne glej me s takim srdom!«). Ta verz iz besedila A je bil pod vplivom nove zakonodaje spremenjen v verz »O, mercy, heaven, look not so fierce on me!« (»O milost, nebesa, ne glejte me s takim srdom!«). Ta sprememba se zdi še posebej pomenljiva tistim, ki v verzu iz verzije A slišijo odmev bibličnega stavka: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« (Ps 22.2; Marko 15.34). Pri tem pa je treba dodati, da je ta zakon veljal le za uprizoritve, ne pa tudi za tiskana besedila, tako da je njegov vpliv viden le v besedilih, ki so bila tiskana po gledaliških rokopisih (Wells 2006: 238). Poleg tega razlikovanje med verzijama A in B na tej osnovi zapleta tudi dejstvo, da sta varianti A2 in A3 izšli šele po sprejetju tega zakona. Poleg tega so popravljavci resda umaknili določene profanosti, a so dodali druge (Dutton 2000: 87).

Medtem ko nekateri spekulirajo o posameznih prizorih *Doktorja Fausta*, ki da so bili cenzurirani (Clare 1999: 48–51), drugi opozarjajo, da ni dokazov o cenzuri tega besedila in da razlike med besediloma A in B najlažje pojasnimo z Birde-Rowleyjevimi dodatki, saj se nam v tem primeru ni treba zatekati k pojmovanju cenzure, ki bi ustrezalo našim predpostavkam o Marlowu, ali k pojmovanju Marlowa, ki bi ustrezalo našim predpostavkam o cenzuri (Dutton 2000: 82–83). Nasploh je elizabetinska gledališka (in založniška) cenzura s perspektive 21. stoletja videti manj neizogibna, kot se je zdela prejšnjim generacijam. Sodobnejši raziskovalci in raziskovalke poudarjajo, da je prepričanje o vsemogočni in strogi elizabetinski cenzuri (in samocenzuri) zmotno (White 2009: 82). Omejitve, ki so bile v zakonodaji, so bile temeljito uveljavljene nemara le v času resnih političnih kriz (nav. d.: 83).

Igralska skupina je resda morala pred javno uprizoritvijo vsako igro ali priredbo igre predložiti gledališkemu cenzorju (t. i. »Master of the Revels«), a imamo ohranjenih zelo malo primerov resne pred- ali pouprizoritvene cenzure (Ioppolo 2002: 168–169). Podobno velja za tisk. Čeprav je ideja o vsesplošni vladni cenzuri tiska dolgo veljala za nesporno, danes prevladuje stališče, da je

transgresivnost določala recepcija in ne vnaprejšnja regulacija, cenzura tiska pa je bila trenutni odziv na posamezna besedila, za katera se je zdelo, da ogrožajo oblast (Clegg 1997: 221–222). Tako velja, da je bila cenzura »dinamična, nestabilna in nepredvidljiva« (Clare 1999: ix), cenzorjev odziv pa je v vsakem primeru posebej določal zgodovinski trenutek; obenem je določeno besedilo v različnih družbenih in političnih okoliščinah dobilo različne pomene: nekoč nesporno besedilo je lahko postalo subverzivno ali obratno. Zlasti na odru naj bi bilo dovoljeno precej kritike, dokler ni bilo nevarnosti, da bi igra povzročila diplomatski incident ali ogrozila oblast (Hadfield 2005: 5). Toda za jasne sklepe še vedno nimamo dovolj podatkov. Kako naj razlagamo posamezne izpuste v določenih izdajah posamezne drame? Je šlo za »cenzuro, strah pred cenzuro, uredniški poseg ali celo za izgubo spomina« (nav. d.: 6)?

Nazadnje dodajmo še to, da tudi elizabetinska oblast ni bila tako homogena, kot jo pogosto prikazujejo, ampak je šlo za več med seboj tekmujočih centrov moči (Dutton 2000: 79). Regulacijo gledališč sta tako določala dva ključna dejavnika: na eni strani kronski svet, ki je zagovarjal igralce (ali pa vsaj skupine, ki so bile pod patronatom pomembnih članov sveta) in je gledališča predstavljal kot kraj, kjer igralci vadijo za svoje nastope pred kraljico, na drugi strani pa londonska mestna oblast, ki je v gledališču videla vse najslabše, predvsem pa veliko nevarnost za javni red, zdravje in moralo (Clare 1999: 29–30; Dutton 2000: 3–4).

\* \* \*

V slovenskem prevodu imamo na voljo različico A, prevajalec pa odločitev zanjo tudi utemelji. Menart (1976a: 106) najprej navede več tez o avtentičnosti in avtorstvu obeh verzij, kjer izkaže poznavanje različnih tedaj prisotnih tez: da je besedilo A

le skrajšano besedilo rokopisa, prirejeno za podeželske odre, rokopisa, ki je pozneje izšel kot druga varianta, ali pa sploh prvotnega, nekega tretjega rokopisa; drugi mislijo, da je druga izdaja s pomočjo raznih krpačev razširjena prva izdaja. Tretji spet trdijo, da je že prvo izdajo nekdo predelal in dopolnil, zlasti še, da burkaški prizori niso prišli izpod Marlowovega peresa.

Menart piše, da je vsako od teh teorij mogoče zagovarjati, a ni mogoče reči, kaj je Marlowe dejansko napisal, pri čemer naj bi bila vsekakor njegova »uvod in večji del besedila, napisanega v verzih«. Dokaz pa je že nekoliko subjek-

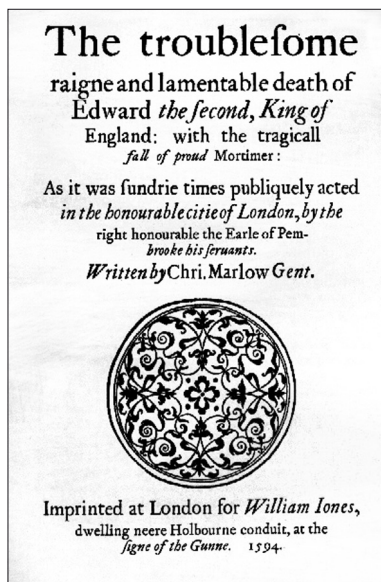
tiven: »preprosto dejstvo, da takrat v Angliji ni znal tako dobro pisati razen Shakespeara noben dramatik«. Razmislek o besedilnih različicah Menart strne takole: »Tista iz leta 1616 ima predvsem nekaj več prizorov z burkeži in coprnjaki, kar pa bistva igre ne spremeni; le razvleče jo in snovno razbije.« (Nav. m.)

Nasploh slovenske avtorice in avtorji, kadar upoštevajo, da gre pri *Tragediji o doktorju Faustu* za dve besedili, skoraj popolnoma zanemarijo tekstnokritička vprašanja, ki so s tem povezana, in se večinoma zadovoljijo s subjektivnimi stališči o nezadostnosti te ali one različice. Med redkimi izjemami je poleg Menarta Lojze Smasek (1972: 5), ki v svoji kritiki celjske uprizoritve poudarja pomensko odprtost, ki jo določata dve močno različni verziji besedila, tako da Marlowovo besedilo (kakor sama legenda o Faustu) dopušča »najrazličnejše svobodne interpretacije oziroma nasilje nad tekstovnim izhodiščem«.

Mirko Jurak (1995: 133) piše, da *Doktor Faust* »obstaja v več različicah« in da je mogoče, da drame Marlowe ni napisal v celoti sam; kot morebitna soavtorja Jurak omeni Samuela Rowleyja in Williama Birda. V nasprotju z Menartom in v skladu z Gregom pa različico A označi za »slabo različico«. Tudi Nike K. Pokorn (2012: 48) omenja vprašanje avtentičnosti *Fausta* in dve temeljni različici besedila. Dokaz za soavtorstvo je tudi po njenem mnenju v »mešanju zelo slabega materiala z zelo dobrim«, na primer v mešanju komičnih prizorov ter hudičevskih in zmajskih prizorov s Faustovim uvodnim in sklepnim monologom.

## Umor Edvarda II.

V besedilnokritičkem smislu se zdi *Edvard Drugi* manj problematičen kakor *Tragedija o doktorju Faustu*. Za edino avtoritativno izdajo te drame, *The Troublesome Raigne and Lamentable Death of Edward the Second, King of England: with the Tragical Fall of Proud Mortimer* (Mukotrpná vladavina in klavrna smrt Edvarda Drugega, angleškega kralja, s tragičnim padcem prevzetnega Mortimerja), velja prva ohranjena izdaja velikosti kvarta v formatu oktava iz leta 1594, ki ga je v Londonu izdal William Jones in ki ga označujemo kot (prvi) kvart (Q1). Drugi (1598), tretji (1612) in četrti (1622) kvart se nanašajo na svoje neposredne predhodnike in načeloma nimajo neodvisne avtoritete, čeprav se med njimi pojavljajo nekatere razlike (Forker 1999: 1–14). Jones je dramo v tiskarski register vpisal 6. julija 1593.



Slika 4: Naslovnica prve izdaje *Edvarda Drugega* (1594).

Na tem mestu, kjer nas zanimajo tekstnokritična vprašanja v povezavi s tematiko odpadništva, začenjamo pri koncu. Umor Edvarda II. je vključno z vsemi podrobnostmi zgodovinsko dejstvo, ne Marlowova iznajdba. V tretjem delu Holinshedovih *Kronik* je opisan takole:

Neko noč so nenadoma prišli v njegovo sobano, kjer je v postelji trdno spal, in ga s težko pernico oziroma mizo (kot pišejo nekateri), ki so jo vrgli nanj, tlačili navzdol, mu ob tem v zadnjik dali rog, skozi tega pa v njegovo telo porinili vroč raženj, oziroma so (kot pravijo drugi) skozi cev trobente potisnili močno segret železarjev instrument iz železa, ki je dosegel njegovo drobovje in ga, ker so ga vrteli sem in tja, ožgal, a tako, da ni bilo mogoče na zunaj opaziti nobene rane ali poškodbe. Njegovi kriki so zbudili sočutje mnogih v gradu in v mestu, ki so različno slišali njegove tožee glasove, ko so se ga mučitelji namenili umoriti, tako da so se mnogi prebudili (kot so sami priznali) in goreče molili k Bogu, naj sprejme njegovo dušo, ko so po njegovem kriku razumeli, kaj vse skupaj pomeni. (Nav. po Thomas in Tydeman, ur. 1994: 369)

William Empson (1969: 119) je leta 1946 postavil nadvse vplivno tezo, da je umor kralja Edvarda »strašna parodija homoseksualnega spolnega akta«, kar pa

po njegovem mnenju ne pomeni, da se je Marlowe strinjal s svojim občinstvom, da je takšna kazen zaslužena. Nasprotno pa Kelsall (1981: 66) predpostavlja, da »občinstvo takšna barbarska dejanja gleda z užitkom« in da umor Edvarda kot »velik *coup de théâtre*« ponuja estetsko ugodje. Empsonova interpretacija o diabolični parodiji kraljeve spolne perverzности je postala topos, ki se ponavlja *ad infinitum*. Novejše interpretacije sicer dodajajo odtenke, a Empsonove ne spreminjajo bistveno. V morilčevem dejanju vidijo »nasilno dobesedno različico Gavestonove erotične fantazije« (Cartelli 1999: 186) ali pa »analno križanje« (Boyette 1977: 47; Summers 1988: 236) oziroma »odvratni sodomitski umor Edvarda« (Bray 1990: 10) berejo kot dejanje, ki razreši konfliktna medsebojna razmerja kraljevih identitet. Tezo o umoru z žarečim železom, zari-njenim skozi kraljev anus v drobovje, kot o parodiji homoseksualnega spolnega akta so raziskovalke in raziskovalci dopolnili tudi z opažanjem, da je način tega umora primerna kazen za greh, kakor mora biti v srednjeveškem razumevanju vsaka kazen primerna grehu, ki ga kaznuje (Wiggins 2003: xxxv; Clare 2006: 81). Pri nas Lilijana Burcar (2005: 23) uprizoritev tega umora razume kot prikaz tega, kako »država skozi svoja dejanja izkazuje prav tisto, kar brutalno preganja: homoerotiko«.

Ob zelo širokem soglasju o tem, da je ta umor parodiral spolni akt in izvršil kazen, primerno grehu, nekateri vendarle izrekajo pomisleke o nespodbitnosti tega argumenta. Judith Weil (1977: 147) zapiše, da najeti morilec Lightborn Edvarda kaznuje z metodami, ki so primerne za nekdanjega kralja. Greenblatt (1977: 52) ugotavlja, da je usmrtitev Edvarda resda »ikonografsko 'primerna'«, a se ta »primernost lahko vzpostavi le *na račun* vseh kompleksnih, sočutnih človeških občutkov, ki jih igra zbuja«. Tudi po Tromlyju (1998: 130) je pravičnost kazni vprašljiva, saj odnos med Edvardom in Gavestonom ni prikazan kot grešen, obenem pa Lightborn v izvrševanju umora uživa. Wiggins (2003: xxxvi) kakor Greenblatt trdi, da dojemanje Edvardove smrti na »ortodoksen, moralizirajoč način« zmoti »sočutje do žrtve«. Logan (2007: 95–96, 2015: 135) razumevanje načina Edvardove usmrtitve kot primerne kazni za njegove prestopke označi za moralizem, ki ni Marlowov, Guy-Bray (2014: xxi) pa opaža, da velik del literarnovednih in kritičkih zapisov o Edvardovi smrti zaznamuje sadizem.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Po nekaterih razlagah naj bi bila tudi Faustova smrt primerna kazen za njegovo bogokletje: tako kot blasfemičnost vsakič znova raztrga Jezusovo telo, je tudi Faustovo telo (vsaj v različici B) ob koncu drame raztrgano (Marcus 2013: 23).

Zdaj lahko postavimo neko tekstnokritiško vprašanje. Razpravo o načinu in pomenu kraljeve usmrtnice namreč zaplete dejstvo, da v prvem kvartu (1594) umor sploh ni natančno opisan. Preden gre h kralju, Lightborn od Matrevisa in Gurneya zahteva, naj mu pripravita žareč raženj, pernico in mizo, tik preden Edvarda umori, pa jima naroči le, naj brž prineseta mizo, ražnja pa ne omeni nihče več. Didaskalija »Kralja Edvarda umorijo« tako ostane precej nedoločeno mesto, kamor se nalagajo uredniške, literarnovedne, kritiške in režiserske interpretacije. Na osnovi besedila prvega kvarta pa ni mogoče reči, kako Lightborn umori kralja.

Urednika Bevington in Rasmussen, ki sta Marlowove drame uredila za oxfordsko zbirko klasičnih spisov svetovne literature, sta dodala didaskalijo, po kateri Matrevis in Gurney prineseta ne le mizo, ampak tudi raženj; v opombah pa sta nekoliko previdnejša, saj tam zapišeta, da ni popolnoma gotovo, ali so umor uprizorili tako, kot ga sicer opisuje Holinshed (Marlowe 1998: 398, 491–492). Forker, urednik druge prestižne angleške izdaje *Edvarda Drugega*, poleg podobne didaskalije, ki govori, da Lightbornova pomočnika prineseta tako mizo kakor raženj, močno razširi še didaskalijo, ki opisuje umor kralja. Pri Forkerju nastane dolg opis: »Edvarda umorijo, tako da ga z mizo in pernico tlačijo navzdol, on pa kriči, ko vanj porinejo raženj.« (Marlowe 1999: 312) Tudi Forker v opombah piše, da v prvem kvartu tik pred in med umorom ražnja ni ne v didaskalijah ne v dialogu, a sam temu ne pripisuje posebnega pomena, saj so z današnjega vidika didaskalije pomanjkljive še na marsikaterem drugem mestu. Nabadanje kralja se mu zdi tudi sicer pomembno za temo homoseksualnosti v igri, poleg tega pa se mu ne zdi logično, da bi Marlowe raženj najprej omenjal, potem pa bi ga izpustil in tako ustvaril »antiklimaks« (nav. d.: 306).

Prevladuje torej prepričanje, da je Marlowe natančno sledil Holinshedu. Čeprav besedilo na ključnem mestu ražnja ne omenja, avtorice in avtorji svoj zagovor umora z njim utemeljujejo na različne načine; na primer po Smithu (1994: 220) je dokaz, da je bil Edvard umorjen z ražnjem, njegov krik, ki ga omeni Matrevis.<sup>17</sup> Prav način umora je za nekatere eden od razlogov, zakaj se je Marlowe odločil za dramatisiranje te kraljevske kronike (Leech 1969: 78). Cheney (2012: 183) sicer piše, da ne vemo, kako točno Lightborn izvede umor,

<sup>17</sup> »Ljudje so prav gotovo slišali te krike; / zato kar brž na konja in pot pod noge.« (5.5.116–117/97)

a je elizabetinsko občinstvo postopek dobro poznalo iz Holinsheda, in tudi sam meni, da je Edvard umorjen z žarečim ražnjem (nav. d.: 175). Wiggins (2003: xxxii–xxxiii) razbira tudi razliko med starejšimi uprizoritvami in natisi *Edvarda Drugega*, ki so se prikazu umora kralja izogibali, ter modernejšimi uprizoritvami in natisi, ki so v tem smislu nazornejši. Tako je po Rutterju (2012: 133) v predstavah, ki poudarjajo Edvardovo seksualnost, umor z ražnjem skoraj neizogiben. Podobno Lois Potter (2009: 275) meni, da vztrajanje pri uprizarjanju kraljeve smrti po Holinshedu odseva občutek preganjanja v gejevski skupnosti. Toda medtem ko Gregory Woods (1992: 80) meni, da je treba umor Edvarda nujno prikazati, saj gre po njegovem za prikaz nasilja nad istospolno usmerjenimi, Orgel (1996a: 47) zavrne moderne predstave ter kritike in kritičarke, ki prizor z umorom »skoraj vedno« razumejo kot »analno posilstvo z vročim ražnjem«. Po njegovem gre tu za »'popravljanje' Marlowa s sklicevanjem na Holinsheda«, in sam se sprašuje, zakaj je »za moderne komentatorje in komentatorke tisti neuporabljeni raženj tako mamljiv«. Njegov odgovor je, da te interpretacije iz Edvardovega umora izvajajo prav to, kar je Marlowe zavrnil – »grehu primerno kazen, zrcalo za Edvardov neizrekljivi greh« (nav. d.: 48).

Lukas Erne (2005: 46) sicer povzema Orglovo sodbo, da je analna penetracija kralja kritiška fantazija, del »mitografske homoseksualnosti ustvarjalca te drame«, a dodaja, da Orgel dela isto napako, ko se pretvarja, da ve, kakšen je bil Marlowov namen. Dejstvo, da Edvardovega umora ni v didaskalijah prvega kvarta, po Ernovem prepričanju še ne dokazuje, da ga na odru niso prikazali, posebej če upoštevamo, da so didaskalije v Marlowovih (pa tudi Shakespearovih in drugih tedanjih) besedilih za današnje pojme zelo nenatančne. Pri tem pa moramo opozoriti, da tudi Erne (nav. d.: 45–49) podleže spekulacijam, saj si predstavlja, da je kakšen verz morda nepopoln in da je v neskrajšani različici vseboval tudi Lightbornovo naročilo pomočnikoma, naj mu prineseta raženj.

Poleg teh, ki menijo, da umor Edvarda, kot ga opisuje Holinshed, ni del Marlowove drame, saj v prvi ohranjeni izdaji ni didaskalij, ki bi takšen umor utemeljevale, nekateri izpust usmrtnice utemljujejo z gledališkim dekorjem: usmrtnice kralja, kot jo opiše Holinshed, naj bi bila preveč delikatna celo za vsega hudega vajeno elizabetinsko gledališče (Henderson 1952: 125; Wilson 1964: 136). Tu moramo posebej opozoriti na razpravo Lada Kralja »Prepovedan pogled« (2006). Avtor namreč Marlowa omeni, ko razpravlja o dekorju, ki dramatikom prepoveduje prikazovanje ekstremnega nasilja na odru, in sicer

pri Christopherju Marlowu spoštovanje Horacijevega *decoruma* učinkuje tako, da umor Edvarda II. ni opisan, saj so igralci že po Holinshedovi zaslugi dobro vedeli, kako se je zares zgodil. Avtor piše, da morilec Edvarda zahteva od pomočnikov, naj mu prinesejo pripomočke, med drugim raženj (nav. d.: 146–147), česar, kot smo videli, v prvem kvartu ni. Po Kraljevem (nav. d.: 147) mnenju so igralci prizor na odru torej uprizorili po Holinshedu, natiskano besedilo pa se ravna »po *decorumu*, saj ne omenja prepovedanega pogleda, tj. nečloveške podrobnosti, premišljene pohabe telesa«. Po svoje pa je ta prizor spremenil Derek Jarman, ki je v filmski različici te drame sadistično usmrtitev kralja prikazal kot njegovo nočno moro, ki se v resničnosti ne zgodi.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Poglobljenih analiz Jarmanovega filmskega opusa v slovenščini še nimamo. Izšlo je le nekaj krajših opomb in nekrologov (Leben 1994; Malus 1994; Štefančič 1994; Manojlovič 1995), ki v ospredje postavljajo Jarmanov LGBT-aktivizem. Ena od recenzij filma *Edvard Drugi* poleg ugotovitve, da je bil Jarman izrazito homoerotičen avtor, zapiše, da je bil homoseksualec tudi Marlowe sam in da je njegov *Edvard* »temeljno delo vsake gay-knjižnice« (Mali 1991: 11). Recenzentka nenatančno ugotavlja, da je v drami in filmu »[e]dina odrešitev [...] smrt« (nav. m.). Zapiše, da Jarman ni spreminjal Marlowove tragične podobe sveta, kar pa vsaj v delu, ki ga omenjamo tu, ne drži. Za nekaj analiz Jarmanovega filma *Edvard Drugi* v povezavi z Marlowovo dramo gl. Cartelli 1998; Forker 1999: 115–116; Simkin 2000: 236–240; Callaghan 2003: 182; Normand 2006; Hopkins 2008: 68–74; Rutter 2012: 134–135; Aebischer 2013.



---

# Recepcija in kanonizacija Marlowa

## Izhodiščni literarni sistem

**P**OGLED V ZGODOVINO RECEPCIJE Marlowa pokaže, da je zanimanje za tega avtorja skokovito poraslo na začetku 19. stoletja in da so pomembno vlogo v tem procesu odigrali angleški romantiki, ki so v Marlowu videli nekakšnega sopotnika.<sup>19</sup> Toda ta Marlowe je bil bolj podoben romantičnemu geniju kakor renesančnemu dramatik in pesniku. Tako je na primer pisatelj in urednik Leigh Hunt (1784–1859) v delu *Imagination and Fancy* (Domišljija in fantazija) iz leta 1844 Marlowa omenil kot »zgodovinski primer romantičnega radikalca, ki se ni uklanjal konvencionalnosti« (Dabbs 1991: 116), spojitve osebe avtorja z dramskimi osebami pa se kaže tudi v izboru dram, ki jih je Hunt obravnaval: po njegovem mnenju so vsa besedila razen *Tamerlana Velikega* in *Malteškega Juda* bodisi nedokončana ali pa delo več kot enega avtorja.

Po romantični intervenciji so Marlowovo (moralno) neortodoksnost začeli do določene meje dopuščati ali celo poudarjati. Edward Dowden (1843–1913) je v zadnji četrtini 19. stoletja Marlowa postavil najvišje dotlej in utemeljil pojmovanje Marlowovega življenja in dela na podoben način, kot je tedaj potekala kanonizacija romantičnih pesnikov: Marlowova nemoralnost je bila posledica – tako rekoč nujna posledica – »iskanja višjega stanja biti« (Dabbs 1991: 99). Dowden vidi tudi močno povezavo med Marlowovimi deli in življenjem, ki je bilo posvečeno umetnosti in srditemu zavračanju religij ter izražanju »jeznega ateizma« (nav. po MacLure, ur. 2005: 113–114). Seveda pa številni še vedno bili navdušeni nad Marlowom. George Henry Lewes (1817–1878),

---

<sup>19</sup> Za splošnejše preglede recepcije Marlowa v izhodiščnem literarnem sistemu in za izbor ponatisnjenih primarnih virov gl. Ribner 1964; Dabbs 1991; Hopkins 2003: 135–145; 2008: 142–166; MacLure, ur. 2005; Kuriyama 2010: 173–240. Prim. tudi zbirke in antologije bio- in bibliografskih interpretacij: Leech, ur. 1964; Morris, ur. 1969; O'Neill, ur. 1969; Kernan, ur. 1977; Friedenreich, Gill in Kuriyama, ur. 1988; White, ur. 1998; Grantley in Roberts, ur. 1999; Wilson, ur. 1999; Downie in Parnell, ur. 2006; Deats in Logan, ur. 2008; Cheney, ur. 2009; Bartels in Smith, ur. 2013; Deats in Logan, ur. 2015.

literarni kritik, novinar in filozof, je o Marlowovem *Doktorju Faustu* menil, da je kljub »mnogim čudovitim odlomkom [...] kot celota utrujajoč, vulgaren in slabo zasnovan« (Lewes 1855: 319). Marlowova drama naj bi bila zgolj »gledališka obdelava razširjene legende« (nav. d.: 321), Marlowe pa naj bi se pri tem ravnal po okusu svoje dobe.

Poleg romantikov so pomembno spodbudo kanonizaciji Marlowa v 19. stoletju zagotovili viktorijanski literarni zgodovinarji. Thomas Dabbs (1991: 81) ugotavlja, da sta bila za viktorijance značilna dva temeljna pristopa h književnosti: prvi je angleško literaturo moraliziral, da bi postala primerna za množično bralstvo, drugi pa je poudarjal literate, ki so se upirali političnim in družbenim vrednotam viktorijanske družbe. Tako so na primer pripadniki esteticističnega gibanja Marlowa uporabljali za spodbijanje – in ne za potrjevanje – »političnih in družbenih konvencij tistega časa« (nav. d.: 108). Marlowe, tako rekoč neznan avtor, je tako v stotih letih dosegel izjemen ugled.

Še bolj kot v 19. pa je Marlowe postal predmet analiz pomembnih imen literarne vede in kritike v 20. stoletju. Thomas Stearns Eliot (1888–1965) je po mnenju nekaterih utemeljitelj modernega marlowoslovja (Harbage 1964; Tydeman in Thomas 1989; Bradbrook 1994; Nicholl 1998). Eliot Marlowa zelo pogosto primerja z drugimi elizabetinskimi avtorji, prispeva pa tudi znamenito in v nedogled citirano opredelitev *Malteškega Juda* kot farse (Eliot 1934: 123).<sup>20</sup> V eseju »Shakespeare and the Stoicism of Seneca« (Shakespeare in Senekov stoicizem) iz leta 1927 Eliot Marlowa označi za »nezrel, a vendar najbolj *premišljen* in filozofski um med elizabetinskimi dramatikami«, dva odstavka nižje pa oznaki »najbolj *premišljen*« doda še »najbolj blasfemičen [...] med sodobniki«, in sicer s pogosto citiranim dodatkom »in torej najbrž najbolj krščanski« (nav. d.: 133).

Med najvplivnejšimi marlowoslovnimi knjigami 20. stoletja je študija Harryja Levina *Christopher Marlowe: The Overreacher* (Christopher Marlowe:

<sup>20</sup> Stephanie Moss (2008: 48) opaža, da so pred Eliotom le stežka uskladili karikaturno atmosfero tretjega, četrtega in petega dejanja s tragično atmosfero prvih dveh, Eliot pa je to napetost razrešil z razumevanjem besedila kot »brutalne satire«, ne pa kot nepopolne tragedije. Friedenreich (1979: 7) ugotavlja, da je bilo potrebnih kar nekaj desetletij, da je teza o tragični farski dodobra prodrla.

prevzetnež) iz leta 1952, ki Marlowova besedila bere v kontekstu zgodovine, filozofije in književnosti. Marlowova dramska besedila interpretira s pomočjo treh temeljnih konceptov: volje do moči, želje po vednosti in sle po senzaciji. Ta, ki v naslovu Levinove knjige sega previsoko (»overreacher«), je ne le Marlowe, ampak tudi glavna dramska oseba vsakokratne njegove drame; Marlowe je upornik, sekularni izziv cerkvenim strukturam, njegove drame pa Levin analizira s pomočjo aluzij na Ikarja, ki po njegovem simbolizira hotenja in usode Marlowovih glavnih dramskih oseb, ki jih bistveno določa hiperbolika.

Štiristoto obletnico Marlowovega rojstva je pospremlilo več njemu posvečenih literarnozgodovinskih del, istega leta pa je na drugi strani še vedno bil mogoč zapis, da je Marlowovo ime le še literarni spomin, pa čeprav »po krivici, saj ga je zasenčil Shakespeare« (Rullmann 1964: 112). Prvi zbornik, v celoti namenjena njemu, je *Marlowe: A Collection of Critical Essays* (Marlowe: zbornik prispevkov) iz leta 1964, ki poleg urednikovega uvoda prinaša štirinajst že prej objavljenih besedil, ki so prvič izšla med letoma 1918 in 1962. Urednik zbornika Clifford Leech v uvodu začrta stanje marlowoslovja in se pridružuje mnogim, ki pravijo, da je Marlowe »ena največjih osebnosti angleške dramatike« in da so velike razlike, ki se pojavljajo pri interpretacijah Marlowovih besedil, razmema nove (Leech 1964: 1, 3).

Istega leta je revija *Tulane Drama Review* Marlowu posvetila posebno številko in objavila trinajst novih razprav, posvečenim recepciji Marlowa, njegovi dramatiki, poeziji in uprizoritvam. Harry Levin (1964) tedaj meni, da Marlowa ni več mogoče brati tako kakor v 19. stoletju ter da je Marlowova heretičnost pravno dokumentirana in se ji torej ni mogoče izogniti. Alfred Harbage (1964) zavzame nekoliko drugačno stališče: Marlowe po njem ni nikakršen ikonoklast, saj se je elizabetinsko gledališče z medvedjimi in bikovskimi boji spopadalo z uprizoritvami, ki so se bojevale celo s hudiči. Irving Ribner (1964: 211) popiše recepcijo Marlowa, o katerem pravi, da »v resnici sodi v 20. stoletje«. Ribner svoj pregled začne pri Greenu, Beardu, Vaughanu in drugih, ki so Marlowa napadali, ter pri Chapmanu, Draytonu in drugih, ki so ga slavili kot pesnika, nato pa opozori, da je šele v 18. stoletju, z objavo Wartonove knjige *History of English Poetry* (Zgodovina angleške poezije) iz let 1774–1781, nastalo »nekaj, kar spominja na literarno vedo« (nav. d.: 212). Veliko romantično zanimanje za Marlowa je večkrat temeljilo na mešanici »govoric in napačnih informacij, od katerih so se doslej skoraj vse izkazale za napačne«, kar je po Ribnerju še

posebej problematično, kadar se takšne dvomljive biografije uporabljajo za pojasnjevanje dram, ki pa se v nekakšnem krožnem argumentiranju nadalje uporabljajo za potrjevanje biografskih domnev (nav. d.: 213). Pri recepciji Marlowa v prvi polovici 20. stoletja Ribner (nav. d.: 215) opaža dvoje značilnosti: najprej se mu zdi, da je študij Marlowa izjemno malo, saj gre vendar za široko cenjenega avtorja, poleg tega pa v obstoječih študijah odkriva »nekakšno stanje zmede« in »radikalno različne« interpretacije. Pomemben dogodek, ki zariše začetek nasprotovanja romantičnim interpretacijam Marlowa, ki enega od vrhov dosežejo z Levinom, Ribner najde v knjigi Roya Battenhousa *Marlowe's Tamburlaine: A Study in Renaissance Moral Philosophy* (Marlowov Tamerlan: razprava o renesančni moralni filozofiji) iz leta 1941, ki velja za prvo monografsko študijo, posvečeno eni sami Marlowovi drami, *Tamerlanu Velikemu*, oba dela katerega interpretira ortodoksno, Marlowovo ideologijo pa popolnoma v skladu z elizabetinskim krščanskim humanizmom, katerega predstavniki so bili protiklerikalni protestanti, ki pa so bili kljub vsemu globoko verni (nav. d.: 219–220).

\* \* \*

Sredi sedemdesetih let 20. stoletja so marlowoslovje zaznamovali precejšnji premiki, ki so jih povzročili novi metodološki pristopi, med njimi predvsem novi historizem, kulturni materializem, postkolonialni študiji, feministična teorija ter gejevske oziroma lezbične studije in queerovska teorija. Richard Wilson (2006: 116) navaja Terryja Eagletona, ki opisuje moderno literarno vedo, po kateri bi lahko sklepali, da »je Shakespeare poznal Hegla, Marxa, Nietzscheja, Freuda, Wittgensteina in Derridaja«, Wilson pa doda, da smo šele z novim historizmom »ugotovili, da je Marlowe, ko se je pretvarjal, da bere iz Niccola Machiavellija, v resnici navajal Michela Foucaulta«. Wilson (nav. d.: 117) ugotavlja tudi, da ima novi historizem natančno določen začetek, saj se je po njegovem »rojevanje novega historizma začelo v petek, 3. septembra 1976, ob 13,45 in je bilo uspešno končano do 11. ure naslednjega dopoldneva«, in sicer na anglistični konferenci na baltimorški univerzi Johns Hopkins.<sup>21</sup> Po Wilsonovem mnenju je bil prav Marlowe ključen za novohistoristično fou-

<sup>21</sup> Trije prispevki o Marlowu (in eden, ki na tej konferenci ni bil predstavljen) so leta 1977 izšli v zborniku *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson* (Kernan, ur. 1977).

caultovsko utemeljevanje soodvisnosti meje in transgresije, saj so Marlowovo identiteto dramatika, seksualnega odpadnika in vohuna oblikovali diskurzi elizabetinske oblasti, kar se natančno ujema z novohistorističnim razumevanjem identitete, ki jo obenem oblikujejo in razgrajujejo ravno diskurzi, ki se jim sicer navidezno upira (Wilson 1999b: 6–7). Spolne, seksualne, razredne, rasne in druge identitete v tem pojmovanju niso neodvisno dane, ampak so zgodovinski konstrukti, zato tudi upiranje ne more biti spontano, saj ga zmeraj sproži in obenem zameji oblast sama (nav. d.: 54; Kastan in Stallybrass 1991: 5).

Podobno Marjorie Garber (1977: 3) vir dramske napetosti Marlowovih iger najde v »dialektiki aspiracije in limitacije«, iz katere po njenem ni izhoda. V članku »'Here's Nothing Writ': Scribe, Script, and Circumscription in Marlowe's Plays« (»Tu nič ne piše«: pisar, rokopis in predpis v Marlowovih igrah) iz leta 1984, ki je po Wilsonovem mnenju »utemeljitveni dokument postmodernističnega marlowoslovja« (Wilson 1999b: 5), Marjorie Garber meni, da je bil Marlowe poststrukturalist *avant la lettre*, njegova besedila pa obravnava kot produkte od njih neodvisnih diskurzov, ne pa kot individualne dosežke individualnih avtorjev (Garber 1999).

Najtesneje pa Marlowa z začetki novega historizma bržkone povezuje Stephen Greenblatt. Greenblattov prispevek v zborniku z omenjene baltimorške konference, »Marlowe and Renaissance Self-Fashioning« (Marlowe in renesančno samooblikovanje) – v spremenjeni različici, »Marlowe and the Will to Absolute Play« (Marlowe in volja do absolutne igre), je izšel med drugim tudi v avtorjevi še vplivnejši monografiji *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Renesančno samooblikovanje: od Mora do Shakespeara) iz leta 1980 – je eno najpogostejše ponatisnjenih in navajanih del sodobnejšega marlowoslovja. Greenblatt (1977: 54) v Marlowovih dramah razbira vzorec, značilen za novohistoristično branje:

V osrčju renesančne ortodoksni je obširen sistem ponavljanj, v katerem se vzpostavljajo paradigme in se ljudje postopoma naučijo, kaj si želeli in česa se bati, skeptika Barabas in Faust pa sta ukoreninjena v tej ortodoksni: preprosto obrneta paradigme in za svoje sprejmeta tisto, kar družba označuje za zlo. Pri tem si sebe predstavljata kot popolno nasprotje družbe, v resnici pa sta nevede že sprejela njene bistvene strukturne elemente.

Po Greenblattu (1980: 194) je Marlowe navdušen nad »idejo o tujcu v tuji deželi«, njegovi junaki pa se oblikujejo v namernem nasprotovanju avtoritetam, tako da se njihova identiteta izgradi s pomočjo »subverzivne identifikacije s tujim« (nav. d.: 203).

Značilna je tudi knjiga *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe* (Spektakli tujosti: imperializem, alienacija in Marlowe) iz leta 1993, v kateri se Emily Bartels vpraša, zakaj je Marlowe v vsakem svojem dramskem besedilu v središče postavil tujca oziroma tujko: orientalskega barbara, črnega magika, homoseksualnega kralja, afriško kraljico ali pa na primer makiavelističnega kristjana, Turka ali Juda. Avtorica poudarja močno povezavo med Marlowovim opusom in renesančno ekspanzijo, ki z vzpostavljanjem imperijev začne spopad za svetovno dominacijo. Avtorica svojo študijo jasno profilira kot novohistoristično, a zavrača novohistoristično podmeno, da vsaka subverzivnost v resnici le podpira ideologije, ki jim na videz nasprotuje. Marlowe po njenem mnenju prav prek osredotočanja na figuro tujca problematizira izkoriščanje in demonizacijo drugega. Nenavadno odkritost Marlowovih junakov glede svoje transgresivnosti (sodomije, nekromantije, ropa, genocida, prevare, izdaje ali na primer umora) Emily Bartels poudarja tudi v poznejših študijah (Bartels 2002).

Novi historizem, ki Marlowovo pisanje razume kot glas »bogokletnežev, sodomitov, tujcev, brezposelnih učenjakov in uporniških revežev v renesančni Angliji« (Riggs 2004: 3), kljub velikemu vplivu ni ostal brez kritik. Pogosto mu očitajo, da je zgolj sodobna različica romantičnega pojmovanja Marlowa kot enakega svojim junakom. Shepherd (2006: 102–104) ugotavlja, da novi historizem v Marlowu vidi kvečjemu seks in nasilje, saj so ključne besede tega literarnozgodovinskega trenda karneval, marginalno, liminalno, transvestitsko in fluidna identiteta. Hadfield (2005: 11) pa prevladujočim novohistorističnim obravnavam zgodnjenovoveške drame očita, da uporabljajo krožno logiko, saj v Marlowu samo odkrivajo to, kar v njem vnaprej iščejo.

Zbornik *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism* (Politični Shakespeare: kulturnomaterialistični spisi), ki sta ga leta 1985 uredila Jonathan Dollimore in Alan Sinfield, kaže, da se je z novim historizmom sprva povezoval tudi kulturni materializem. Dollimore (2005: 129) v prispevku k drugi izdaji zbornika, ki je izšla leta 1994, pravi, da so si predstavljali zavezništvo, ki

bi anglistiki (posebej shakespearoslovje) in preostali humanistiki omogočilo politični angažma. Kulturni materializem svoj prispevek vidi v poudarjanju kontingence družbenih konstruktov. V literarni vedi to zahteva poudarjanje zgodovinskosti besedil in vrednot; še več, kulturni materializem med drugim zagovarja tezo, da je že renesančna drama radikalno problematizirala vrednote, ki se nam zdijo univerzalne in so postale temeljni gradniki modernega sveta. Ena najpomembnejših značilnosti kulturnega materializma je torej politični angažma. Nerazrešena nasprotja in dvoumnosti Marlowovih dram so s tega gledišča »simptomi revolucionarnih konfliktov tedanjega časa« in obenem »potencial klasičnega besedila za poseg v današnjo politiko« (nav. d.: 111). Z gledišča kulturnega materializma kulturna dominacija ni nikoli celovita, tako da je upor možen in seveda zaželen. Prav v tem vidimo temeljno razliko med kulturnim materializmom in novim historizmom. Tako se na primer Jonathan Dollimore (1993: 285) leta 1991 v študiji *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (Seksualno odpadništvo: od Avgušтина do Wilda, od Freuda do Foucaulta) naveže na Greenblattovo monografijo *Renaissance Self-Fashioning* kot na »pionirsko študijo«, po kateri so Marlowove dramske osebe globoko zakoreninjene v tem, čemur nasprotujejo; po Greenblattu je upor, ki obrne dominantne vzorce (domnevno v svoj prid), le oponašanje, ki sprejema že obstoječe mehanizme sprejemanja in izločanja ter jih s tem utrjuje, ne pa spodjeda. Dollimore (1993: 287) pa postavi drugačno tezo: po njegovem mnenju lahko mimikrija dominantnega vsebuje škandalozno inverzijo, tako da »[i]nverzija postane nekakšna transgresivna mimesis: subkultura, celo kadar imitira in se reproducira v pogojih za izključevanje nje same, obenem demistificira in proizvaja vednost o dominantnem, ki izključuje, to pa je vednost, ki jo mora dominantno potlačiti, da bi moglo vladati.«

\* \* \*

Konec 20. stoletja so pomembne ugotovitve o Marlowovih besedilih pripisovale feministične interpretacije.<sup>22</sup> Joanna Gibbs (2006: 164) izhaja iz ugo-

<sup>22</sup> Pri feminističnih interpretacijah razlikujemo med morebitnimi začetki feministične misli v elizabetinski dobi ter feminističnimi interpretacijami elizabetinske kulture in njenih produktov. V zvezi s prvo Jean Howard (2010) ugotavlja, da je težko govoriti o feminizmu v času pred vzpostavitvijo pojma človekovih pravic, a obenem meni, da je s širjenjem tiska in gledališča prišlo do širjenja diskurza, ki je bil temelj za poznejši politični boj žensk. Predzgodovina feminizma naj bi tako bile debate o vlogah žensk,

tovitve, da marlowoslovje zelo malo pozornosti namenja dramatikovim ženskim dramskim osebam. Obstoječe študije pa po njenem mnenju obravnavajo spolne vloge preveč poenostavljeno, kot da bi bila »čustva glavna skrb žensk, oblast pa izključna domena moških«. Po Joanni Gibbs pa Marlowove ženske niso »apolitične posode čustev, ki bi bile zgolj priveski svojih moških«, saj v njih razbira »motivacijo, ki ni nič manj politična kakor čustvena«. Še več, kar nekaj ženskih dramskih oseb po njenem mnenju poseže v delovanje moških družbenih struktur in se jim upira (nav. d.: 175–176).

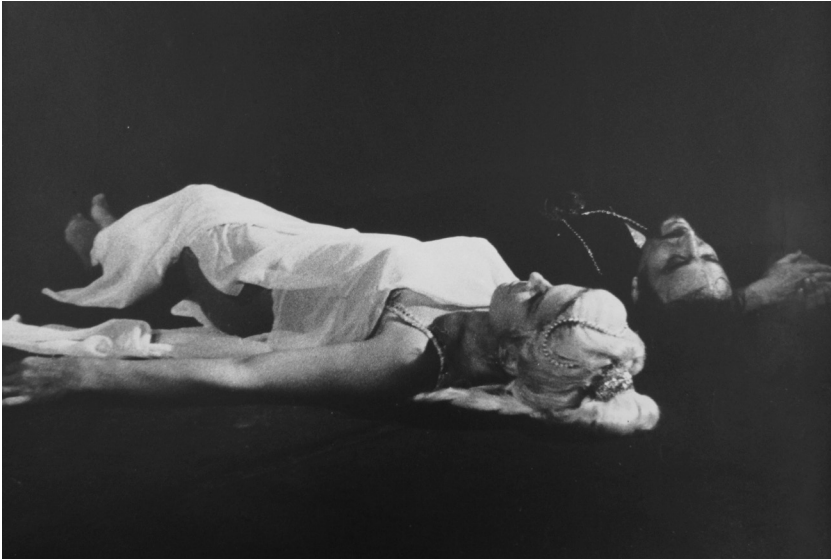
S to problematiko je povezano tudi vprašanje ontologije in fenomenologije Helene Trojanske, kot se pojavi v *Doktorju Faustu*. V starejšem marlowoslovju je veljalo, da je ta dramska oseba simbol idealne, antične, poganske lepote, ki Fausta (in Marlowa) radosti in pomiri. V tem razumevanju Helena Trojanska presega fizično, telesno, čutno in postane simbol intelektualnega ugodja. Pri nas takšno razumevanje zagovarja Mirko Jurak (1980b: 63), ki zavrne sleherno nenormativno seksualnost in zagovarja interpretacije te dramske osebe kot personifikacije popolne lepote. Nekateri drugi so manj poduhovljeni ter bolj ali manj odkrito namigujejo tudi na to, da srkanje Faustove duše lahko razumemo kot felacijo oziroma ejakulacijo (Greg 1946: 105; Cutts 1973: 145; Wells 2010: 6) ali pa vsaj kot platonski simbol združitve duš ljubimcev v ekstazi (Hattaway 1982: 181). A čeprav je Helena ideal lepote, je obenem tudi simbol uničenja (Garber 1977: 3; Hattaway 1982: 181; Gill 2004: 17). Kot pravita Bevington in Rasmussen (1993b: 33), je Helena oboje – vlačugarška demonka in predmet ganljive, erotične poezije. Orgel (2000: 574) pa opaža, da si Faust namesto množice žensk, ki bi jih lahko imel, omisli »literarno aluzijo, utelešenje njegove klasične izobrazbe, Homerjev ideal«. <sup>23</sup>

---

ki so bile sčasoma vse pogostejše, čeprav so bile same po sebi pogosto politično regresivne. Za primarne vire s področja konstrukcije ženskosti v zgodnjenovoveški Angliji (v teologiji, fiziologiji, vedenju, seksualnosti, instituciji materinstva, politiki, zakonodaji, vzgoji, izobraževanju, delu, pisanju in protofeminizmu) gl. Aughterson, ur. 1995; za vloge žensk v angleški renesančni dramatici, kjer so ženske med drugim mecenke, gledalke in dramatičarke, pa gl. Cerasano in Wynne-Davies, ur. 1998.

<sup>23</sup> Walter Greg (1946: 103–105) je postavil vplivno tezo, da v *Tragediji o doktorju Faustu* beseda »spirit« (Menart jo prevaja kot »duh«) vseskozi pomeni hudiča. S prodajo duše je Faust postal duh in pridobil peklensko naravo. In ko tudi Helena nastopi kot duh, Faust zagreši greh demonizma, s tem ko z njo občuje. Temu razumevanju nasprotuje T. W. Craik, po katerem v tej igri raba besed, kakršna je »spirit«,





Slika 5: Helena (Jana Šmid) in Faust (Sandi Krošl), *Tragedija o doktorju Faustu*, režiser Franci Križaj, fotograf Viktor Berk, SLG Celje, 1972.

ni zmeraj teološko natančna (Friedenreich 1979: 102); Honan (2007: 217) pa piše, da greh demonizma v duhovniškem razumevanju ni bil neodpustljiv. Tudi Hattaway (1982: 174) dvomi, da je gledališko občinstvo razločevalo med »spirit« in »devil«, obenem pa se mu zdi, da bi Faustovo pogubljenje na začetku drame izničilo ves suspenz in da tudi sporazum s hudičem ni bil obvezujoč. Katharine Eisaman Maus (2005: 376) opozarja, da renesančni pojem hudiča ni bil enoten, saj so bila v obtoku vsaj tri pojmovanja o naravi in moči hudičev (kar spada v širši kontekst pojmovanja /ne/spremenljivosti naravnih prvin in teološkega vprašanja o transsubstanciaciji pri mašnem obhajilu): po katoliškem stališču se elementi lahko materialno spremenijo, po luteranskem pride do spremembe v duhovnem značaju, po zvinglijanskem pa pride do transformacije v vernikovem duhu. Podobno je s pojmovanjem narave in moči hudičev: lahko ti dejansko spreminjajo stvari, so nemara le mojstri iluzionizma ali pa so morda halucinacije, projekcije krive vesti? To ima posledice tudi za razumevanje Helene: kdo ali kaj je Helena, ki se pojavi na odru? Je »morda ponovno obujena zgodovinska Helena, morda hudič, naseljen v Heleninem truplu, morda hudič, preobražen kot Helenin dvojnik« (nav. m.)? Za seznam iger iz obdobja med 1350 in 1642, v katerih nastopajo hudiči, prim. Cox 2004: 209–211.



Slika 6: Faust (Sandi Krošl) in Hudičevka (Miro Podjed), *Tragedija o doktorju Faustu*, režiser Franci Križaj, fotograf Viktor Berk, SLG Celje, 1972.

Jurakova interpretacija se ujema s celjsko uprizoritvijo *Fausta* (1972). Ontološko gledano sta Helena Trojanska in Hudičevka v *Doktorju Faustu* sorodni, saj sta obe le maski, ki si ju za zapeljevanje Fausta nadene hudič. Z odločitvijo za igralko, ki naj igra lepo Heleno, in za igralca v norčavi ženski preobleki, ki

naj igra Hudičevko, je celjska uprizoritev sledila interpretacijam, ki ti dramski osebi postavljajo drugo nasproti drugi. Ta tradicionalni pogled na Heleno (ter na spol in spolne vloge) je celjska predstava podkrepila z nedvoumnimi spolnimi opredelitvami dramskih oseb ter igralcev in igralk, še posebej pa s komično gledališko rabo spolne nenormativnosti (v tem primeru transvestizma).

Helena je po pričakovanju postala tudi objekt številnih feminističnih analiz. Po Leah Marcus (1996: 53) je razlaga Helene kot hudičevke, ki Fausta pogubi, seksistična in le ponavlja biblijsko zgodbo o Evi, pri čemer naj pri Marlowu zapeljivke ne bi navdihoval hudič, ampak naj bi kar sama postala hudičevka. Prav zato Sara Munson Deats v knjigi *Sex, Gender, and Desire in the Plays of Christopher Marlowe* (Biološki in družbeni spol ter želja v igrach Christopherja Marlowa) iz leta 1997, v kateri sicer zagovarja tezo, da zgodnjenovoveški avtorji napovedujejo tesnobo 20. stoletja glede možnosti obstoja enotnega jaza in stabilnih družbenospolnih identitet (torej konceptov, s katerimi sama analizira Marlowove drame), izrecno zavrne analizo Helene v feminističnem kontekstu, saj naj ta ne bi bila ženska, ampak demon. Po mnenju Alison Findlay (2005: 389) pa Helena uteleša »vednost, seksualnost in užitek« in ni demon, ki naj bi pogubil Fausta, pač pa »vrhunec njegovih intelektualnih in čutnih izkušenj«. Faust je za svoje ambicije kaznovan, kakor je bila kaznovana Eva, tako da uteleša Evino tragedijo in (predvsem ženske) opozarja pred nevarnostmi jemanja z drevesa spoznanja. Raziskovalka te teze o Faustovem iskanju prepovedane vednosti – in o marginaliziranih izkušnjah gledalk – pozneje ponovi in jih ob *Tamerlanu* in *Didoni* razvije v kontekstu dram kot homosocialnih omrežij moči v strogo moškem gledališkem okolju (Findlay 2013).<sup>24</sup>

Kate Chedgzoy (2009), ki se prav tako navezuje na Eve Kosofsky Sedgwick in njen koncept homosocialnosti, pa ugotavlja, da sta spol in seksualnost pri Marlowu včasih v skladu in včasih v nasprotju z družbenimi strukturami, ki ju oblikujejo in ki jih oblikujeta. Njegove drame razkrivajo in utrjujejo podrejanje in popredmetenje žensk, čeprav se peščici Marlowovih ženskih dramskih oseb po avtoričinem mnenju uspe dokopati do določene avtonomne dejavnosti. Podobno se je Dymrna Callaghan (2003: 183) s feministične perspektive lotila *Edvarda Drugega* in postavila tezo, da ta drama govori veliko več o patriarhatu kakor o seksualnosti, saj je v njej seksualnost »zmeraj povezana z dominant-

<sup>24</sup> Za razvoj motiva Helene Trojanske gl. Maguire 2009b: 142–172.

nimi institucijami in praksami oblasti«. Moške homoerotične vezi so torej del patriarhata in utrjujejo njegovo moč, sodomija pa postane vidna šele s povezavo homoerotike in razredne transgresivnosti, pri čemer naj bi bil transgresivni potencial te Marlowove drame precej omejen.

Tudi Nikolai Jeffs (2006: 84) ugotavlja, da kralj in ljubimci v *Edvardu Drugem* ne poskušajo spremeniti družbenega reda, ampak se celo sklicujejo nanj in »svojo svobodo iščejo v obstoječih družbenih, ekonomskih in političnih normah«. Takšna emancipacija poteka le toliko, da človek oziroma razred doseže, kar želi, nato pa pozabi na načelo univerzalnosti. Enako ravna kraljica, saj »vsa njena aktivnost oziroma upor le reproducira tisti sistem, ki jo tlači že od vsega začetka in od katerega bi se sicer rada osamosvojila« (nav. d.: 85). Po Jeffsu bi dramske osebe, kot sta Izabela in Gaveston, morale prepoznati, da so žrtve istih družbenih mehanizmov; namesto da tekmujejo med seboj, bi se morale združiti v boju proti vladajočemu sistemu: »S tem igra dramatizira tragedijo horizontalnega boja med različnimi vrstami podrejenih skupin.« (Nav. m.) Enako ugotavlja Guy-Bray (2014: xv), ko piše, da Gaveston hoče doseči vrh hierarhije, ne pa odpraviti hierarhijo kot takšno.

Pri nas sta se vloge žensk v Marlowu dotaknili tudi Diana Koloini in Lilijana Burcar. Diana Koloini (2006: 12) meni, da Faust v Heleni Trojanski vidi vsaj potencialno odrešitev. »Šele podoba ženske [...] ga privede do okusa nesmrtnosti«, čeprav ugotovi, da gre vse hitro v nič in pozabo. O kraljici Izabeli pa interpretka pravi, da »je erotična suverenost edino zagotovilo njene identitete, moči in položaja v svetu« (Koloini 2005: 19), medtem ko je po mnenju Lilijane Burcar (2005: 23) položaj žensk v *Edvardu Drugem* na splošno podrejen, saj poteka »potlačitev in razlastitev žensk skozi institucijo zakona«, Izabelo pa »makiavelistični princip pretvarja v poslušno, brezpravno in nemočno figuro«. Ženske nimajo izbire, vsiljena jim je vloga »varuhinje normative in prisilne heteroseksualnosti, ki jih poleg vsega ostalega razlašča tudi njihove avtonomne, fluidne seksualnosti« (nav. d.: 24). Nekoliko drugače meni Stephen Guy-Bray (2014: xviii), ki sicer ravno tako pravi, da je Izabela pod Mortimerjevim vplivom, vendar njeno delovanje, ki ji ga omogoča položaj žene sedanjega kralja in matere prihodnjega, vseeno opiše kot »enega najresnejših izzivov družbenemu redu v vsej srednjeveški angleški zgodovini«.

\* \* \*

V zadnjih desetletjih 20. stoletja sta bila posebne pozornosti deležna tudi medij gledališča in njegova potencialna subverzivnost. Pripisovanje posebne, subverzivne moči gledališču ni nič novega. Obstaja na primer več pripovedi o tem, da so se na odru med uprizoritvami *Fausta* prikazali pravi hudiči (Bakelless 1964: 118–119; Novak 1999: 856), kar so sodobniki lahko razumeli na dva načina: bodisi so jih igralci resnično uspešno pričarali ali pa – kot so menili nasprotniki gledališča – so demonski obiskovalci prišli sami zaradi na odru izvajanih blasfemij (Marcus 2013: 21). Razmeroma nove pa so raziskave, ki v središče postavljajo materialnost gledališč, uprizoritvene prakse, igralce, interakcije avtorjev z gledališkimi skupinami, pisanje vlog za določene igralce (npr. Marlowovo pisanje vlog za Edwarda Alleyna) ipd. (Matusiak 2015).

Robert Sales (1991) ugotavlja, da so v elizabetinski dobi avtorji in avtorice pogosto postavljali zelo kočljiva vprašanja, in sicer tako, da so njihova stališča ostajala dvomna. Prav dvomnost oziroma nevtralnost pa je bila v takšnih primerih – še posebej pri vprašanjih cerkve in države – nezaželena. Tudi Marlowovo sprožanje debat, ki ostajajo nerazrešene, je zato po Salesu potencialno provokativno in radikalno. Thomas Healy (1994) pa piše, da je svet po Shakespearu oder, kjer vsak odigra svojo vlogo, po Marlowu cirkus. Healy opaza, da je za Marlowovo dramatiko značilno vznemirjanje občinstva s sopostavljanjem alternativ, od katerih nobena ni popolnoma sprejemljiva: gledalci se včasih poistovetijo z določenim gledališčem ali dramsko osebo, drugič pa ju zavračajo. Tako na primer Healy pravi, da nas v *Faustu* estetsko privlačijo Faustove fantazije, ki so bolj zaželene kakor krščanske gotovosti, čeprav so v nasprotju z ortodokсно moralno. Tudi Gaveston je v *Edvardu Drugem* sprva videti kot nekdo, ki negativno vpliva na kralja, pozneje, ko spoznamo egoistične motive baronov, pa se naklonjenost občinstva preusmeri.<sup>25</sup> Healy (nav. d.: 31) zavrača podobo urejene elizabetinske države in kulture in trdi, da Marlowovo pisanje »odseva turbulenco elizabetinskega sveta«, ne postavlja pa novih norm: »Marlowe ni ne satirik ne moralist z organiziranim načrtom odpora in reforme, pa tudi njegova besedila ne poskušajo izražati nekakšne razvite alternativne filozofije.« Tudi Edvardova smrt – ne glede na podrobnosti – spominja na spektakle z odra za usmrtitve, ugotavlja Sales (1991), Marlowova igra pa si potemtakem

<sup>25</sup> Ko govorimo o naklonjenosti občinstva, naj omenimo še pripombo Guy-Braya (2014: xix), da v takšnih primerih največkrat govorimo o svoji lastni naklonjenosti, na katero lahko močno vpliva uprizoritev oziroma paratekst drame.

zamišlja ne le kraljevo smrt, ampak celo javno eksekucijo kralja, s čimer preobrne tradicionalne vloge, saj je monarh zdaj žrtev, ne pa izvajalec obsodb (nav. d.: 116–117) – in sicer v času, ko si je bilo zamišljati monarhovo smrt velezdaja. Marlowe pa po Salesovem mnenju svojo subverzivnost spretno prekrije z ortodoksnim sklepom drame: Edvardov sin, novi kralj Edvard III., sede na prestol in ponovno utrdi monarhično avtoriteto.

Posebej poudarjena gledališkost in spektakel sta izhodišče tudi za Darrylla Grantleyja (1999), ki ugotavlja, da pri Marlowu sam način, kako je ortodoksnost privzeta in poudarjena, postane subverzivna strategija. Marlowova odločitev za obliko moralitete, »te visoko formalne in bistveno ortodoksne oblike«, je po Grantleyju osnova za Marlowov gledališki projekt dekonstrukcije, ki gledališče poveže »s procesi religiozne oblasti«, verska oblast pa se izkaže za »produkt ugledališčene reprezentacije« (nav. d.: 233).<sup>26</sup>

Ruth Lunney (2011) se Marlowa in njegove inovativnosti loti z drugega konca, saj zavrača osredotočanje na ideologijo in iskanje subverzivnosti ter proučuje povezave med Marlowom in predelizabetinsko dramsko tradicijo. Zagovarja tezo, da so bili v gledališču vselej navzoči tudi nekonvencionalni in nesprejemljivi glasovi, ki pa so subverzivni samo, če gledalcem in gledalkam spremenijo pogled na svet. Prav v tem pa naj bi bila prava subverzivnost in največja inovativnost Marlowovih dram. (Nav. d.: 182–186)

## Ciljni literarni sistem: Marlowe na Slovenskem

V izhodiščnem literarnem sistemu so literarnovedni, kritiški in drugi spisi o Christopherju Marlowu danes že popolnoma nepregledni; to velja že za monografije in članke, katerih primarni predmet je Marlowe, kaj šele za knjige, v katerih je Marlowu namenjeno le kakšno poglavje, če naj drugih omemb v tisku in na svetovnem spletu sploh ne omenjamo. Marlowov pomen prepo-

<sup>26</sup> Za povezave med dramo na odru in dramo na morišču (tj. na odru za usmrtitve) gl. Sales 1999. Sales (nav. d.: 119) meni, da so bili prikazi eksekucij na elizabetinskem odru »potencialno subverzivni«, saj so gledalci in gledalke v njih lahko prepoznavali načine »koreografiranja« oblasti na elizabetinskem odru za usmrtitve in obenem o njih podvomili. Marlowove igre v kontekstu tudorskih javnih usmrtitev in mučenj analizira tudi Karen Cunningham (1990).

znava tudi slovenska literarna veda (npr. Menart 1976a; 1976b; Jurak 1995: 133; Kos 2005: 129; Pokorn 2012: 47), čeprav je bil v slovenskem prostoru doslej pomanjkljivo predstavljen (kar še posebej velja za besedila, ki Marlowu namenijo več kot le bežno omembo), medtem ko recepcija Marlowa v medkulturnem položaju na Slovenskem še ni bila proučevana in analizirana.

Slovenski kulturni prostor se je z Marlowom kot s Shakespearovim (literarnim) predhodnikom in/ali (življenjskim) sodobnikom ter kot z enim najpomembnejših elizabetincev začel v obliki kratkih omemb seznanjati nekoliko pozneje kakor z njegovim slavnejšim sodobnikom, ki je dodobra vstopil v slovensko zavest že v 19. stoletju (Moravec 1949: 52–53; 1965: 178–180; 1973: 337–339). Že pred 19. stoletjem je bil za Shakespeara vnet Anton Tomaž Linhart (1756–1795), v zvezi z Marlowom pa za zdaj ni mogoče reči ničesar gotovega. Je Linhart poznal Marlowa? Ga je bral? Janko Kos (2001: 35) v njegovi drami *Miss Jenny Love* iz leta 1780 odkriva motiviko titanizma kot posledek viharniškega sledenja Shakespearu. Na vprašanje, ali v tej drami in predvsem pri dramski osebi lorda Heringtona učinkuje Shakespearov vpliv, Kos odgovori negativno, obenem pa zavrne možnost Linhartove neposredne navezave na Marlowa, saj, prvič, »titanizem ni zelo tipičen predel Shakespearove dramatike, ampak značilnejši za Marlowa, [...] in drugič, [...] Linhartov negativni junak ni 'titan' v opisanem smislu, ampak zgolj moralno in socialno sprevržen, v svoji erotični strasti skoraj patološki tiran brez prave titanske sile ali zagona« (nav. m.).

Poznavanje Shakespeara pri slovenskih romantikih na čelu s Prešernom in Čopom je znano (Moravec 1949: 57–59; 1965: 182–184), njihova seznanjenost z Marlowom pa je precej bolj negotova. Popis knjižnice Matije Čopa razkriva, da je imel Čop v svoji zbirki antologije britanske dramatike z naslovom *The Ancient British Drama in Three Volumes* (Starejša britanska dramatika v treh knjigah) iz leta 1810 in *Tragedijo o doktorju Faustu* v Oxberryjevi izdaji iz leta 1818 (Žigon 1917).<sup>27</sup> Oboje danes hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, vendar ni jasno, ali sta deli tja dejansko prišli iz Čopove knjižnice. V prvem zvezku antologije iz leta 1810 sta natisnjeni tudi Marlowovi drami *Edvard Drugi* in *Malteški Jud*; v biografskem zapisu je Marlowe označen za

<sup>27</sup> Za izpopolnjen seznam gl. Adam 1998. Za odkrivanje Čopove zapuščine in knjižnice prim. Ludvik 1949.



sprevrženega grešnika in ateista, ki naj bi ga življenja stal dvoboj zaradi neke ženske. Če torej izhajamo iz popisa Čopove knjižnice, lahko sklenemo, da je Čop Marlowa utegnil poznati, vprašanje pa ostaja, kako dobro.

Marlowe se je v slovensko literarno in gledališko zavest prebijal počasi in tudi danes nemara ni prav izrazito navzoč v njej. Zgodovina njegove recepcije je večinoma zgodovina krajših opomb in razmeroma površnih opazanj, ki se pojavljajo v precej predvidljivih kontekstih: Marlowe je najpogosteje omenjen kot predhodnik, sodobnik ali zgled Williama Shakespeara oziroma kot eden najpomembnejših elizabetinskih dramatikov in uvajalcev blankverza (omembe Marlowa kot uvajalca »peterostopnega jambusa« najdemo že konec 19. stoletja pri Janku Pajku /1882: 17/). Tu lahko omenimo tudi shakespeareovsko avtorsko vprašanje, kjer Marlowe nastopa kot eno od imen, ki naj bi stala za dramami, pripisanimi Williamu Shakespearu iz Stratforda ob reki Avon. Kot pesnik in prevajalec je Marlowe omenjen redkeje; lirska pesem »Zaljubljeni pastir svoji dragi« je sicer prevedena v slovenščino, a v razpravah redkeje tematizirana, njegov epilij *Hero in Leander* pa je pri nas nasploh zelo slabo poznan. Med Marlowovimi dramami, o katerih pišejo slovenski komentatorji in komentatorke, pričakovano prevladujeta *Tragedija o doktorju Faustu* in *Edvard Drugi*, saj sta to edini Marlowovi drami, ki sta bili prevedeni v slovenščino in uprizorjeni v Sloveniji. Marlowe je pogosto omenjen tudi ob obravnavah motiva Fausta, in sicer kot prvi, ki je ta motiv spremenil v literarno delo (tako ga bomo praviloma srečevali ob analizah Goetheja, Gounoda, Thomasa in Klause Manna idr.).<sup>28</sup>

Tema, ob kateri včasih v stranski vlogi nastopi tudi Marlowe, je judovstvo, predvsem antisemitizem, in sicer največkrat v primerjavah med Shakespeareovim *Beneškim trgovcem* in Marlowovim *Malteškim Judom* (Švarc 1985: 31; Dolar 2002: 124–130).<sup>29</sup> Nekoliko neobičajno ga – poleg Evripida in Shakespeara – kot avtorja družinske tragedije omenjata Jovanović (1996: 42) in Lukan (1998: 155). Poleg tega se Marlowovo ime pojavlja ob omembah

<sup>28</sup> Najpomembnejša novejša študija faustovskega motiva v evropski književnosti na Slovenskem je monografija Sete Knop *Od doktorja do mojstra* (2011). Lojze Krakar (1972) pri obravnavi recepcije Goetheja na Slovenskem Marlowa ne omenja. Tudi Štefan Vevar (2012) Marlowa v svoji obsežni študiji, v celoti posvečeni Goetheju, ne omenja, kar je razumljivo, kolikor se bolj kakor samemu motivu Fausta posveča prevodoslovnim vprašanjem.

<sup>29</sup> Za to temo v izhodiščnem literarnem sistemu gl. Greenblatt 1999.



in bibliografijah njegovih slovenskih prevajalcev (Janeza Menarta in Srečka Fišerja) ter igralcev in igralk, ki so uprizarjali njegove drame na slovenskih odrih, v različnih enciklopedijskih člankih, učbenikih, šolskih berilih, pregledih svetovne književnosti ipd.

\* \* \*

Prva uprizoritev Marlowa v slovenskem jeziku je bila 19. oktobra 1972, ko je Slovensko ljudsko gledališče Celje pripravilo uprizoritev *Tragedije o doktorju Faustu*, za katero je nastal tudi prvi prevod Marlowa v slovenščino. Ob uprizoritvi je gledališče izdalo gledališki list, v katerem je natisnjeno tri in pol strani dolgo nenaslovljeno besedilo Janeza Žmavca (1972a). Žmavc tu zariše določeno dvojnost prvotne recepcije Marlowove drame: »Samo približno si lahko predstavljamo pritajeno razburjenost, vznemirjenost občinstva, in ne nazadnje neprikrito uživanje, ko Faust (avtor) postavlja na oder črno magijo in izziva religiozne in politične tabuje. Čista provokacija, šokantna drama.« Po Žmavcu *Faust* izziva religiozne in politične tabuje, pri tem pa poudari nekaj, kar je zelo pomembno tudi za nas: »Ateist na odru, v deželi, ki je ateizem kaznovala tudi s smrtjo!« Od tod tudi omenjena recepcijska dvojnost: »Količkej vernemu, lahkovernemu ljudstvu je zastajal dih, po drugi strani pa mu je nedvomno budil simpatije.« V nasprotju z večkrat zapisano tezo, da Marlowe ostaja precej trdno zasidran v srednjeveškem moralitetnem okviru, Žmavc meni, da se Marlowe z Mefistofelom kot plodom Faustovega intelekta »iztrga iz moralitetnega okvira« in »postavi renesančnega človeka«. Tudi komični vložki naj bi tu ironizirali Faustovo tragično pot v pekel oziroma v smrt, zato naj ne bi bili zgolj odvečni dodatki za zabavo gledaliških množic. Predvsem pa se zdi Žmavcu pomembno, da s Faustom prihajajo nove gonilne sile sveta, in sicer dvom, skepsa in upor. Interpret tudi zavrne krščanski okvir, v katerega naj bi bila ujeta drama: »Če vzamemo *Fausta* v celoti – krščanstvo v njem nima pravega mesta, niti kot alegorija, niti ni integrirano v avtorjevo vizijo sveta. Marlowe ni bil kristjan, njegov pogled na svet je bil antičen.« (Nav. m.)

Leta 1976, štiri leta po uprizoritvi *Doktorja Fausta* v celjskem gledališču, je besedilo drame skupaj s Kydovo *Špansko tragedijo* in Jonsonovim *Volponejem* izšlo v knjižni izdaji z naslovom *Drame angleške renesanse: Marlowe, Kyd, Jonson*, pri kateri je za izbor, prevod, spremno besedo in pojasnila poskrbel Janez Menart. Menartov triindevetdeset strani dolg »Pregled angleške renesančne

dramatike« je skupaj z natisom *Tragedije o doktorju Faustu* in spremnim zapisom o Christopherju Marlowu najpomembnejši posamični slovenski vir o Marlowu vse do slovenskega prevoda in uprizoritve *Edvarda Drugega* v letu 2005.<sup>30</sup>

V »Pregledu angleške renesančne dramatike« Menart opiše zgodovinski, socialni in politični položaj elizabetinske Anglije, predvsem vlogo monarhov oziroma monarhinj, meščanstva in cerkve. Precej prostora nameni nastanku, delovanju in pomenu gledališč in igralskih skupin ter razvoju angleške renesančne književnosti, vključno z dramatiko od njenega nastanka v »univerzitetnih glavah«, med katere sodi tudi Marlowe, »največji umetnik« med njimi (Menart 1976b: 42), do vrhunca pri samem Shakespearu. Menart svoj pregled konča s puritanskimi napadi na gledališča in z zaprtjem teh v letu 1642. Natančneje obravnava Marlowove drame *Tamerlan Veliki* (»heroično epična drama v dveh delih«, »precej statična igra o znanem mongolskem osvajalcu, z dolgimi govori in s slabo dramsko zgradbo«, ki pa je »polna novih idej, napisanih v slikovitih podobah in izvrstnem blankverzu ter posejana s prebliski prave lirike«: nav. d.: 42), *Malteški Jud* (»heroična drama, z dejanjem, ki je vse manj verjetno, čim dlje traja«: nav. d.: 43), *Edvard Drugi* (»prva prava zgodovinska igra [...], najboljše zgrajena avtorjeva igra«: nav. d.: 44), *Pariški pokol* (»nekoliko prirojena snov o šentjernejski noči«, pri čemer je besedilo »zelo živahno, polno naglega in nasilnega dogajanja [...], vendar slabo zgrajeno in na splošno slabo utemeljeno«) in *Dido, kartažanska kraljica* (ki sicer ni dokončana, »vendar že to, kar je od nje ostalo, priča, da se je znal zelo razumevajoče poglobiti v žensko dušo«). Po Menartovem mnenju je Marlowe »prva velika osebnost v razvoju angleške drame« in nekaterim pomanjkljivostim navkljub »ob Shakespearu in Jonsonu največji umetnik angleške renesančne drame« (nav. m.).

<sup>30</sup> Pomen spremnih besedil in komentarjev so poudarili tudi recenzenti Menartovega dela (Rupel 1976; Šrimpf 1976; Zorn 1977). Po Ruplu (1976: 4) je Menartova spremna študija najtehtnejše, kar je bilo o angleški renesančni dramatiki dotlej napisano v slovenščini. Šrimpf (1976: 6) pohvali tudi Menartov prevod ter Marlowa postavi ob bok Shakespearu, odrsko učinkovitost *Tragedije o doktorju Faustu* pa po njegovem mnenju potrjuje tudi celjska uprizoritev. Z novejšimi ugotovitvami, predvsem kar zadeva gledališče v prepletu s sodobnimi ideologijami, njihovimi reprezentacijami, nadzorom oblasti in cenzuro, Menarta dopolnjuje Gašper Jakovac (2015: 85–130).

Marlowe je bil po Menartu (1976a: 103) »pesnik in svobodomislec«, pri čemer teh dveh potez »ne odkrijemo pri nobenem drugem njegovem sodobniku«. Poleg tega pa sta v angleški renesančni književnosti samo dva, ki sta »obenem dramatika in prava pesnika«: Shakespeare in Marlowe. Nato Menart približno dve strani posveti biografiji Marlowa (ki jo začne z napako, saj namesto Canterburyja kot kraj njegovega rojstva navede Coventry). Nekaj pove o njegovem šolanju ter prevajanju Ovida in Lukana pa o pisanju dram in pesnitve *Hero in Leander* (nav. d.: 103–104), omenja pa tudi njegove težave z oblastjo, med drugim ovadbo »za brezboštvo in bogoskrunstvo«, vključno s Kydovo verjetno odgovornostjo za ovadbo (nav. d.: 104). O umoru Marlowa Menart (nav. d.: 105) zapiše, da je bil »naročen od tajne policije« zaradi stikov s Škotsko, o katerih naj bi bil Marlowe vedel preveč, in sicer še v času, ko je bilo omenjanje Elizabetinega naslednika državno izdajstvo. V besedilu o Thomasu Kydu Menart (1976c: 166) zmotno pravi, da so Marlowa 18. maja 1593 zaprli. Takrat je bil namreč le izdan nalog za aretacijo, sam Marlowe pa je bil šele 20. maja zaslišan pred kronskim svetom, a takoj izpuščen z navodilom, da se svetu vsak dan javlja. Prevajalec se pomudi tudi pri dejstvu, da so Marlowa »puritanci po smrti dajali za svarilen zgled v pridigah, kako konča brezbožen človek«. Tu pa Menart omeni za puritanske pridigarje značilno povezovanje Marlowove biografije in dramatike, saj naj bi bila prav *Tragedija o doktorju Faustu* Marlowova najbolj znana igra, tako da so njeno glavno osebo »lahko spremenili kar v njegovega avtorja« (Menart 1976a: 105).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Na Menartove (1976a; 1976b) zapise iz *Dram angleške renesanse* in v manjši meri na Diano Koloini (2005) se naslanja literarni večer, ki ga je ob 450. obletnici avtorjevega rojstva za Radio Slovenija pripravil Klemen Markovčič. Predvsem Menartova besedila Markovčič navaja večinoma kar dobbesedno (pri čemer vpelje nekaj drobnih stilističnih sprememb in odstavke nekoliko prerazporedi), in sicer tako, da ponovi tudi Menartove napake (ko pravi, da se je Marlowe rodil v Coventryju) in sodbe (ko pravi, da je Marlowu manjkal smisel za humor ali da so njegove drame slabo zgrajene), ki pa jih Markovčič povzdigne iz Menartovih osebnih mnenj v stališča literarne zgodovine. V primeru *Edvarda Drugega* pa Menartovo besedilo zgovorno spremeni na mestu, ki opredeljuje Edvardov odnos z Gavestonom: pri Menartu je namreč rečeno, da »kralj Edvard II. zaradi svojega ljubljenca Gavestona zanemarja vladarske posle in svojo ženo«, Markovčič pa to spremeni v tole formulacijo: »Kralj Edvard II. zaradi svojega ljubimca Gavestona zanemarja vladarske posle in ženo.«

V času po celjski uprizoritvi je Marlowe v slovenski literarni vedi očitno postal dovolj znan, na voljo pa je bil tudi že prvi prevod, da ga je Janko Kos uvrstil v *Antologijo svetovne književnosti* (1977), in sicer s Faustovim sklepnim monologom ter zborovskim koncem drame. Za slovensko recepcijo Marlowa pa je pomembna tudi neka druga antologija, in sicer dve desetletji mlajša *Antologija angleške poezije*, ki v naš prostor prinaša Marlowa kot (prezrtega) pesnika, in sicer z znamenito lirsko pesmijo »Zaljubljeni pastir svoji dragi«. Urednik antologije Marjan Strojjan (Strojjan, ur. 1996: 679) v opombah omenja, da je Shakespeare zelo cenil Marlowa ter da si je od njega izposojal (in z njim morda sodeloval pri pisanju *Tita Andronika*); zapiše tudi, da se je Marlowa »držal sloves srboriteža, brezverca in homoseksualca«, in »sodeč po policijski preiskavi in zaslišanju njegovega sostanovalca, dramatika Kyda, bi vse troje utegnilo biti res«. Strojjan je pri kratkem orisu pozoren tudi na Marlowovo domnevno vohunstvo, avtorjevo smrt pa poveže s političnimi okoliščinami.

\* \* \*

Videti je, da so šele devetdeseta leta 20. stoletja tudi na Slovenskem odkrila odpadniški pomenski potencial Marlowovih besedil (in njegove biografije). Med prvimi, ki so Marlowovo domnevno homoerotičnost naglasili afirmativno, je bil Brane Mozetič, ki je leta 1997 v prispevku, namenjenem tematizaciji homoseksualnosti v književnosti, v Marlowovih in Shakespearovih besedilih našel začetek odkritega pisanja o istospolnih odnosih, in sicer pri Marlowu (ki mu je namenil en odstavek) v dramah *Pariški pokol*, *Dido*, *kartažanska kraljica* in *Edvard Drugi*. Mozetič (1997: 260) se je osredotočil na dramo *Edvard Drugi*, s citati iz katere je (v svojem prevodu) takole ponazoril ljubezen med glavnima osebama:

Ljubezen Edvarda II. do Gavestona je »večja kot Jupitrova do Ganimeda«, »ljubkuje ga, poljublja, se mu nasmiha in mu šepeta na uho«. Kraljici svetujejo, naj mu pusti njegovo ljubezen, »kajti še največji vladarji so imeli svoje ljubčke: Aleksander je imel rad Efesiona, Herkul je objokoval Hilasa, Ahil je hrepenel za Patroklom. Ne samo kralji, tudi modreci: Rimljan Ciceron je ljubil Oktavija, resni Sokrat je bil nor na Alkibiada«. <sup>32</sup>

Ti odlomki iz četrtega prizora prvega dejanja so v takšnih zapisih postali tako rekoč antologijski, in sicer tudi pri nas, čeprav jih imamo malo in niso

<sup>32</sup> Ta nasvet v drami ni namenjen kraljici, ampak Mortimerju mlajšemu.

zmeraj znanstveno dosledni (prim. Zavrl 2007: 98–99; 2009: 44). Treba pa je opozoriti, da takšno bolj ali manj navdušeno – in seksualnopolitično esencialistično – navajanje istospolnih parov iz zgodovine rado prezre, da je bilo vedenje teh mož seksualno fluidno, saj so imeli tako žene kakor ljubimce (Rutter 2012: 87). Anahronizma takšnih razlag pa se bomo lotili pozneje.

Zgornjo ugotovitev o Mozetičevem prvenstvu je treba deloma popraviti z opozorilom na zapiske Ivana Mraka, ki je *Edvarda Drugega* v pogovoru s Tarasom Kermaunerjem omenil med njemu najljubšimi deli domače in svetovne literature, v tej drami pa je zanj »posebno osupljiva strogost kompozicije« (Mrak in Kermauner 1987: 12). Še veliko neposrednejši je bil v svojem dnevniku, kjer je že leta 1969 napisal:

Verjetno je, da bo v prihodnjih stoletjih Shakespeare prevrednoten v toliko, da bomo višje cenili n. pr. Marlova »Edvarda II.«, Kleistovo »Pentesileo« od shakespearskih tragedij (ali pa Racinovo »Fedro!«), ker so neprimerno čistejše, dokončnejše.

Če vse to zapisujem zelo naravnost in brez pridržkov, menim s tem predvsem to, da je prikrievanje nekih naravnih pogojenosti povzročalo in še povzroča največjo možno naravstveno izmaličenost in to ne le posameznika.

Bogve koliko moških išče utešitev nagona pri ženskah, kjer iščejo sostika z moškim na ta najbolj nemogoč in najbolj izmaličen način. Predpostavljam tudi, da bi izbrisanje nekega paragrafa v Nemčiji – obenem omogočitev, da se vendar že tragedija Edvard II. Marlova postavi na mesto, ki ji pritiče. (Mrak 2005: 215–216)

Ta zapis je bil sicer vse do objave v letu 2005 zaseben, a je pomemben v več pogledih, zaradi časa nastanka pa je vsaj v slovenskem kontekstu enkrat. Pomemben je predvsem zato, ker prepoznava Marlowov vpliv in upa, da se bo Marlowe prebil iz Shakespearove sence, obenem pa vzrok za njegovo zapostavljanje vidi v seksualnem odpadništvu *Edvarda Drugega*.<sup>33</sup> Nekaj let pozneje je Mrak (1977: 615) podobno, a krajše in bolj diskretno pisal tudi v spisu o tragediji: »Spornost Marlowovega Edvarda II. v samem sebi, zvestoba lastni

<sup>33</sup> »Neki paragraf v Nemčiji«, ki ga Mrak omenja, je 175. člen nemškega Kazenskega zakonika, ki je med letoma 1871 in 1994 kriminaliziral homoseksualna dejanja med moškimi, posebej zloglasen pa je bil med drugo svetovno vojno, ko je zaradi njega v koncentracijskih taboriščih umrlo veliko homoseksualcev, drugi pa zaradi veljave tega člena tudi po vojni niso mogli biti rehabilitirani (gl. Kaczorowski 2006).

naturi ter spornost takšne poti v svetu dolžnosti, v vsemu, čemur pripada.« Za Mraka torej Edvarda bistveno določa njegova »natura« in s tem očitno njegova homoseksualnost, in sicer znotraj- in zunajliterarno.

\* \* \*

Na prehodu iz 20. v 21. stoletje so Marlowu pri nas namenjene ocene, kakršne smo že srečali, kar pa je pričakovano, kolikor se največkrat pojavlja kot stranski lik in ne kot glavni predmet obravnave. Boris A. Novak (1999: 856), ki sicer piše o slovenskem prevodu celotnega besedila Goethejevega *Fausta*, prispeva značilno obravnavo Marlowa v tem kontekstu: »Na osnovi angleškega prevoda te knjige [*Ljudske knjige* o Faustu] je že leta 1588 angleški renesančni dramatik Christopher Marlowe napisal prvo magistralsno umetniško upesnitev tega kontroverznega lika – dramo *Tragična zgodba doktorja Fausta*.« Avtor omeni tudi zgodnjo recepcijo Marlowa, in sicer dejstvo, da je »londonsko ljudstvo tudi samega Marlowa spričo njegovega intelektualizma in skepticizma imelo za hudičevega služabnika« (Novak 1999: 856). Zelo podobna in za slovensko recepcijo Marlowa reprezentativna je sodba Antona Janka (1999: 15): »Že leta 1588 je Christopher Marlowe, Shakespearov sodobnik, menda začel pisati svojo dramo *Tragična zgodba doktorja Fausta*; snov in inspiracijo zanjo mu je dal angleški prevod nemške ljudske knjige o Faustu. Snov mu je bila zelo blizu, saj je Marlowe v Faustu odkril sebi podobno dušo.« Janko (nav. m.) posebej poudari – in relativizira – religiozni vidik Marlowovega odpadništva: »Bil je ateist, vendar še preblizu vere, da bi ga ne bilo strah kazni za bogoskrunsko početje. Vehementnost njegovih izjav o Bogu seveda kaže na to, da se ni popolnoma otrešel – in posredno tudi njegov Faust – vseh metafizičnih vezi.«

Mladen Dolar v psihoanalitični študiji *O skoposti* (2002) z ozirom na ta smrtni greh pregleda tudi nekaj literarnih besedil. Precej se ukvarja s Shakespearovim *Beneškim trgovcem*, nekaj manj kot dve strani pa posveti tudi Marlowu, in sicer predvsem njegovemu *Malteškemu Judu*, kar je pri slovenskih avtorjih in avtoricah sicer precejšnja redkost. Ob ugotovitvi, da je dramska oseba Juda Barabasa predstavnica zla, nedvoumnega makiavelizma, Dolar (2002: 124) ugotavlja, da so po Marlowu predstavniki drugih dveh velikih monoteističnih religij ravno tako slabi oziroma da so kristjani celo slabši, saj se pretvarjajo, da so boljši od Juda. Pri Marlowu vse tri religije družijo »skupno pomanjkanje človečnosti« (nav. d.: 125). Tu se Marlowe razlikuje od Lessinga in njegovega

*Modrega Natana*, ki je »svojevrstna različica Marlowa z nasprotno poanto«, kjer je religijam »skupna človečnost in prizadevanje po absolutnem«. Ker nas zanima tudi Marlowova seksualna nenormativnost, dodajmo še, da Dolar v navezavi na Hansa Mayerja omeni, da je *Edvard Drugi* »domala prvo literarno delo po antiki, ki se eksplicitno in ne le epizodno ali prikrito ukvarja s homoseksualnostjo« (nav. m.).

\* \* \*

Ob vsem, kar smo doslej povedali o recepciji Christopherja Marlowa na Slovenskem, se njegovi drugi aktualizaciji na slovenskih odrih vendarle bližamo precej nepripravljeni, saj je še leta 2005 veljalo, da je ta avtor eden od »pri nas manj znanih elizabetinskih dramatikov« (Stanovnik 2005: 122). Toda v istem letu je prišlo do novega recepcijskega zaleta. Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana in Slovensko narodno gledališče Nova Gorica sta v letih 2005 in 2006 namreč uprizorili *Edvarda Drugega* in *Doktorja Fausta*, oboje v režiji Diega de Bree. To sta bili druga in tretja postavitev Marlowa na slovenskih odrih, pri čemer je bil *Faust* uprizorjen v že obstoječem Menartovem prevodu, *Edvard* pa v za to predstavo naročenem prevodu Srečka Fišerja.

Ob premieri *Edvarda Drugega* v ljubljanski Drami, ki je bila 4. junija 2005, je izšel gledališki list z osmimi prispevki o drami in slovenskim prevodom drame, ki do danes ostaja edina objava tega besedila. Tri študije v gledališkem listu so napisali slovenski avtor in avtorici, pet pa je prevodov besedil tujih strokovnjakov. Besedilo Tadeja Zupančiča (2005) »Račun v penzionu na koncu mesta« je pregled izbrane bibliografije (tudi leposlovnih obdelav Marlowove biografije), ki poudarja razširjenost subverzivnega branja renesančne dramatičnosti in v tem kontekstu tudi Marlowove »brutalno heretične in primerno bogokletne« izjave (nav. d.: 10). Diana Koloini (2005: 14) opaža dva glavna vzroka za veliko zanimanje za to dramo: prvega vzpostavlja žanrski kontekst drame, saj kritičarka historično igro označi za enega »najbolj eminentno političnih žanrov«, ki služi »refleksiji političnega sveta, tudi današnjega«; drugi razlog za priljubljenost te igre pa naj bi bil v tem, da je kralj opredeljen z eksplicitno homoseksualnostjo, »prodor gejevske kulture« pa je *Edvarda* »proslavil kot najpomembnejšo klasično igro s homoseksualnim protagonistom«. Ključen pa naj bi bil preplet političnega in erotičnega, in sicer predvsem v povezavi z Edvardovim kraljevanjem, ki poteka prek njegovih ljubimcev: »Državniška

funkcija in erotična zaveza sta pri Edvardu neločljivo prepleteni v eno; do te mere, da ene brez druge sploh ni.« (Nav. d.: 16) Lilijana Burcar pa v svojem prispevku izhaja iz pristopov, ki prisegajo na subverzivna branja. Marlowe je po njenem mnenju »prelomno zaznamoval razvoj elizabetinske dramatike«, ki »se je odlepila od srednjeveške krščanske doktrine« ter v ospredje postavila pomen človekovega delovanja, železno voljo, ambicijo in makiavelizem (Burcar 2005: 20). Kritičarka Marlowovo disidentstvo razbira na več ravneh, saj

[v] svojem družbenopolitično angažiranem pisanju razkriva fiktivnost prevladujočih, v imenu države kodiranih in nasilno vzdrževanih medčloveških kategoričnih razlik in njihovih hierarhičnih poplastitev, v ozadju katerih se skrivajo interesi oblastniških frakcij. Njegova dramska dela tako vsaj na prvi pogled predstavljajo torišče odpora proti trenutno prevladujočim ideologijam in njihovim mehanizmom, delujejo istočasno kot polje transgresivnih hotenj, želja in vizij (nav. m.).

Drugi pomemben element Marlowovega odpadništva pa naj bi bil njegova verska heterodoksnost, saj je »postavil pod vprašaj in odpravil legitimnost vseh cerkva in njihovih religij ter z njimi povezanih oblik državnega reda« (nav. m.).

Premiera druge slovenske uprizoritve *Tragedije o doktorju Faustu* je bila 30. marca 2006 v Slovenskem narodnem gledališču v Novi Gorici. Glavnino objav v gledališkem listu, ki je izšel ob predstavi, tvorijo štirje prispevki o tem dramskem besedilu, trije prispevki so prevedeni odlomki besedil tujih avtorjev, edini domači prispevek pa je napisala Diana Koloini (2006). Ta ugotavlja, da je »nenavadno, da je prvo igro o Faustu napisal Anglež«, saj bi glede na izvor mita pričakovali prvo obdelavo pri kakšnem Nemcu (nav. d.: 10). Diana Koloini našteje nekaj oznak, ki so spremljale ali še vedno spremljajo Marlowa: najboljši pesnik svojega časa, izjemen prevajalec in največji med angleškimi dramatik pred Shakespearom, vohun, prestopnik, domnevni heretik in politični prevratnik, sodomit in bravurozno duhovit govorec ... Avtorica spomni tudi na legendarne pripovedi o tem, da so »med njegovimi sodobniki mnogi verjeli, da je dušo sam zapisal hudiču, pa tudi, da ga je doletela pravična kazen«.



## V Shakespearovi senci

Posebno vprašanje marlowoslovja (in seveda shakespeareoslovja) je odnos med Marlowom in Shakespearom. Literarnovedna bibliografija na to temo je tako rekoč nepregledna (gl. npr. Verity 1886; Brooks 1969; Bradbrook 2000; Bate 2005; Logan 2007; 2008; Kuriyama 2008; Skura 2010; Cartelli 2013). Med primerjavami med dramatikoma je že prav oguljeno vprašanje, kakšna bi bila literarna zgodovina, če bi Shakespeare umrl v isti starosti kot Marlowe. Poleg vprašanja neposrednega in posrednega, dokazljivega in hipotetičnega vplivanja, citiranja in aludiranja avtorjev drugega na drugega pa je zanimivo tudi vprašanje njune hierarhizacije v literarni zgodovini; izid je sicer običajno znan že vnaprej: prvenstvo tako rekoč po definiciji pripade Shakespearu, čeprav Marlowu skoraj nihče ne odreka določenih kvalitiet.

Marlowov pomen večinoma zmanjšujejo na zgodnji vpliv na slavnejšega sodobnika; tako na primer Harold Bloom v *Zabodnem kanonu* Marlowa obravnava kot Shakespearovo odskočno desko. Po Bloomu je bil Marlowe ob svoji smrti še močnejši kakor Shakespeare, potem pa se je razmerje radikalno spremenilo. Shakespeare naj bi bil pod Marlowovim vplivom samo na začetku, od *Otbella* naprej »pa o Marlowu ni več sledi« (Bloom 2003: 15). S pomočjo Bloomove teorije tesnobe vplivanja odnos med Shakespearom in Marlowom obravnava tudi Jonathan Bate (2005: 39), ki izlušči »značilni vzorec Shakespearovega odnosa do Marlowa: najprej imitacija, potem parodija, nato pa svobodno, neodvisno ustvarjanje«. Sklep, ki ga predlaga Bate, potrjuje večstoletno tradicijo: Shakespeare je večji. Ta tradicija pa je tako rekoč nesporna tudi pri nas.

Nekateri med avtorjema odkrivajo tudi moralne razlike. Shakespeare naj bi bil »vse življenje znan po verski strpnosti, ni pa bil nikoli brezbožnik, kakor dolžijo njegovega sodobnika dramatika-bohema Christophera Marlowea« (Kreft 1948: 163). Sredi petdesetih let 20. stoletja Primož Kozak razmišlja o duhovnem okviru, ki je po njegovem mnenju pri Marlowu bistveno drugačen kakor pri Shakespearu: »Shakespeare je človek zrele renesanse. Zato mu ni treba kakor Marlowu prihajati z manifestativno izostrenimi gesli in podobami v spor s sholastičnim duhovnim okvirom.« (Kozak 1955: 480) Še več, tudi Marlowov moralni red je radikalno drugačen od Shakespearovega: »Povsem zmotno bi bilo, ako bi princip Shakespearovega človeka enačili s principom Marlowovega. Marlowov Tamerlan je junak, ki ima vse pravice nad ljudmi,

ker je najmočnejši med ljudmi. Njegove žrtve so upravičeno njegove žrtve. Pri Shakespearu pa imajo vsi ljudje vse pravice.« (Nav. d.: 487) Podobno razmišlja Vladimir Kralj (1964: 299): »V Shakespearu ni bilo prav nič Marlowovega renesančnega amoralizma, njegovega pozerskega kljubovanja srednjeveškemu krščanstvu.« Kralj se k tej temi vrne, ko opisuje razloge za puritansko nasprotovanje Marlowu »in njemu podobnih«. Razloge za ta odpor vidi v puritanski nestrpni verski ideologiji, zaradi katere Marlowe in nekateri njegovi sodobniki »s svojo renesančno moralno razbrzdanostjo ogrožajo temelje njihove posestniške eksistence«. Puritansko zapiranje gledališč, piše Kralj, je posledica njihovega ljubosumja. Marlowe, Nashe, Peele in Greene pa poleg gledališkega in literarnega udejstvovanja tudi živijo »neredno, razuzdano življenje, dobro poznajo londonsko podzemlje in so v sumljivih stikih z mestno tajno policijo, ki so pogosto njeno orodje pa tudi žrtve« (nav. d.: 302). Kralj (1965: 34) tudi leto pozneje piše o tem, da je Shakespearov formalni in estetski pomen dobro viden, če ga primerjamo z njegovimi sodobniki; vendar niti Marlowe ni brez kvalitet, saj »univerzalno temo moralitete, nasprotje med dobrim in zlom v svetu, prenese iz njene objektivnosti v človeški osebni konflikt, v konflikt reda in nereda človeške duševnosti« (nav. d.: 34). Njegova tragedija *Edvard Drugi* je po Kralju pomembna za razvoj elizabetinske dramatike, zlasti za razvoj psiho-loško poglobljenih značajev in realističnega dejanja (nav. d.: 34–35).

Morda najostrejši monografski napad na Marlowa v Shakespearovem imenu je v izhodiščnem literarnem sistemu izpeljal Wilbur Sanders. Sanders podrobno primerja Shakespeara in Marlowa, toda primerjave imajo že vnaprej določen izid: Shakespeare je velik mojster, eden redkih, ki je dosegel »skoraj čudežno ravnovesje«, Marlowe pa je umetniško nezadosten, saj mu primanjkuje »notranje stabilnosti, središčnega jedra gotove človečnosti« (Sanders 1968: 18). *Pariški pokol* je tako slaba drama, da si ne bi zaslužila niti omembe, če ne bi sprožala širših vprašanj o tem, kakšen človek je bil avtor, ki si je lahko privoščil kaj takšnega in tako »popolnoma kapituliral pred najnižjimi apetiti svojega občinstva« (nav. d.: 20). Tudi *Edvard Drugi* je slaba drama po Sandersu, ki verjame, da bi Shakespeare vse naredil bolje; ko razpravlja o prizorih mučenja in poniževanja kralja, pa celo podvomi o Marlowovi psihični kondiciji (nav. d.: 140). Predvideva, da so Marlowa pritegnili »šibak homoseksualni kralj, senzacionalno nasilje njegove smrti, makiavelistična ambicija Mortimerja« (nav. d.: 125).<sup>34</sup> Sanders uporablja tudi psihoanalitični kategorialni aparat, ko na primer

<sup>34</sup> Za kritiko razumevanja Edvarda kot šibkega kralja gl. Guy-Bray 2014: xxi–xxiii.

opaža »nekakšno nenavadno skladnost med usodama Edvarda, ljubitelja sodomije, in Fausta, religioznega skeptika, skladnost, ki jo lahko pojasnimo z nevrotično željo po simbolni kazni in pokori« (nav. d.: 140). Literarna veda pa se ne sme zadovoljiti s površno hvalo nevroz, meni Sanders (nav. d.: 141), saj je njena funkcija zagovor »zdravja v najširšem pomenu tega izraza«.

Tudi slovenski prevajalec Marlowove *Tragedije o doktorju Faustu* in pesmi »Zaljubljenega pastirja« zapis o *Faustu* konča z refleksijo svojega odnosa do te Marlowove drame. Prizna, da se je ob uprizoritvi »nehote začudil«, da je delo, ki ga sam pri sebi ni pretirano cenil, ampak ga je prevedel »bolj kot kulturni dolg, na odru postalo nenadoma živo in dovolj zanimivo« ter relevantno za »to našo atomsko dobo« (Menart 1976a: 107).<sup>35</sup> Končno tudi Menart za merilo postavi Shakespeara, ki pa se mu ne zdi tako absoluten, saj so »najboljša dela nekaterih Shakespeareovih sodobnikov [...] nedvomno boljša kot njegove lastne manj uspele igre, zlasti še kot njegove komedije« (Marlowe 1976: 409). Shakespeare torej ni v vsem najboljši; a vendar ga lahko drugi dosežejo samo, če primerjamo njegove »manj uspele« stvaritve z njihovimi najboljšimi.

Danes pa nekateri vendarle problematizirajo predstavo o Marlowovem večno drugem mestu: Marlowe je predhodnik velikega Shakespeara, ki največjo pohvalo dobi s tem, da se karseda približa Shakespeareu. Simon Shepherd (1986: xiii) zavrača podobo »Marlowa-ki-ni-Shakespeare«, predstavo o Marlowu kot nekom, ki je sicer vodilni dramatik t. i. »predshakespearevske dramatike«, a je v primerjavi s Shakespeareom nezrel. Razmišljanja o renesančni dramatici, ugotavlja Shepherd (nav. d.: xiv), so popolnoma pod Shakespeareovim vplivom, kot da je Shakespeare načelo in absolut, ne pa »skupek retoričnih struktur«; za izhod iz te »intelektualne pasti« pa predlaga pozitivno diskriminacijo drugih. Clare Harraway (2000: 10) to tradicijo povzame z besedami, da k Marlowu običajno pristopamo zgolj prek primerjave: »on je manjvredni predhodnik velikega dramskega genija«. Primerjave med avtorji iz istega obdobja in morda celo istega žanra naj ne bi bile nič nenavadnega, toda odnos med Marlowom in Shakespeareom naj bi izrazilo izstopal, pri čemer običajno »sopostavitev teh dveh dramatikov pomeni, da lahko Shakespeareov značaj in

<sup>35</sup> Tudi v *Dnevniku* Menart (2010: 22) zapiše, da se je »kar čudil«, da je *Drame angleške renesanse* urednik takoj sprejel v program založbe, saj naj bi tu »res lahko imel izgovore, da je to nekurantna roba«.

delo slavimo na Marlowov račun« (nav. d.: 11). Tudi po Emmi Smith (2012: 132) ima govor o »neshakespeareovski« dramatici oziroma o »Shakespeareovih sodobnikih« očitne vrednostne implikacije, obenem pa ugotavlja, da so Shakespeareove tragedije bolj podobne besedilom njegovih sodobnikov, kot običajno priznavamo, mnogi sklepi o Shakespeareovih domnevnih posebnostih pa veljajo le za zelo omejen izbor njegovih besedil, ne pa za vse, kar je napisal (nav. d.: 134).<sup>36</sup>

Medtem ko nekateri menijo, da je Shakespeare preveč enigmatičen in briljanten, da bi imel kakršnakoli politična prepričanja, drugi opozarjajo, da je nanj treba nehati gledati kot na enigmo (Hadfield 2004: 227–228). Kljub vsemu pa vplivna imena sodobne literarne vede, med katerimi je na primer Stephen Greenblatt (2004: 13), o Shakespeareovem delu še naprej govorijo kot o nečem tako osupljivem in sijajnem, »da se zdi, kot bi prišlo od boga, ne pa od smrtnika, kaj šele od smrtnika podeželskega izvora in skromne izobrazbe«.

Posebno vrsto primerjave med Marlowom in Shakespeareom prispeva Janko Kos z analizo Shakespeareovih sonetov. Po Kosu so Shakespeareovi soneti napisani v tradiciji trubadurske lirike, tako da ne morejo biti homoerotične; v nadaljevanju pa Kos pravi takole:

Ne da bi v Shakespeareovem času v Angliji, v poznejši domovini Oscarja Wilda, homoerotike ne bilo – saj je celo za nekatere od sodobnikov Williama Shakespeara ohranjenih nekaj značilnih sporočil, med drugim tudi za Marlowa, ki mu je po nekaterih trditvah prav nepričakovana nasilna smrt omogočila, da je ušel kazni za homoerotične prestopke. (Kos 1965: 95)

Kos tako ne zavrača možnosti obstoja kategorije homoerotike v dobi angleške renesanse (spoznanje, da so tovrstne identitete nekaj zelo sodobnega, je prišlo šele pozneje), ampak možnost, da bi se homoerotika mogla manifestirati v umetnosti; v tej zvezi omeni zakonsko podprto preganjanje sodomije: »V

---

<sup>36</sup> Za študije, ki Shakespeara postavljajo v krog sodobnikov, ne pa v slonokoščeni stolp samotnega genija, gl. Shapiro 1991; Bate 1998; Wells 2006; Hart 2011; a celo tu Shakespeare največkrat postane prvak že v naslovu (npr. Hart 2011; Wells 2006). Skratka, Shakespeareovo »ime deluje kot sinekdoha za celotno obdobje« (McInnis 2015: 309). Pri nas kritiko shakespeareocentrizma omenja Jakovac (2015: 13), čeprav meni, da se »stratfordskemu fenomenu ne moremo izogniti«.

takem ozračju je bilo seveda toliko manj mogoče, da bi si homoerotičnost našla kolikor toliko očitni izraz v umetnosti in literaturi.« (Nav. d.: 95)<sup>37</sup>

Žrtvovanje Marlowa v imenu Shakespearove čistosti je več kot očitno tudi v spisih A. L. Rowsa (1983: 27–31), ki ugotavlja, da se homoseksualnost pri Marlowu pojavlja v več delih in da je bil Marlowe heterodoksen tako v religiji kot v seksualnosti. Marlowe je kot homoseksualec predstavljen delno tudi v primerjavi s Shakespearom, ki je bil »celo bolj kot normalno heteroseksualen – za Angleža« (nav. d.: 46). Ta skrivnostni dodatek – »za Angleža« – je le eden od poskusov reševanja Marlowovega večjega sodobnika. Medtem ko je Marlowe v Edvardu II. našel sebi primerno temo, »heteroseksualnega Shakespeara« ta tematika ni zanimala. Dodaten dokaz za temeljno razliko med dramatikoma je po Rowsu tudi skoraj popolna odsotnost pomembnih ženskih dramskih oseb pri Marlowu, kar je v »očitnem nasprotju s čudovito galerijo žensk, naslikanih v Shakespearu, ki se je zelo zanimal za ženske« (nav. d.: 28–29).

A prav razuzdanost, kljubovanje, amoralnost, homoerotika – skratka odpadništvo – so, kot smo videli, tudi razlog za preobrat. Tadej Zupančič (2005: 10, 13) tako piše, da je Marlowe zaradi svoje domnevne subverzivnosti »dosti bolj zanimiv od za nekatere bolj prozaičnega Shakespeara« in »bo vsekakor vedno zanimivejši od menda zavaljenega malomeščana Shakespeara«. Tudi Nataša Govedić (2011: 22) na podlagi primerjave med Marlowom in Shakespearom sklepa, da Marlowova besedila »danes delujejo približno enako pohujšljivo kot v času praizvedbe in niso nikoli dosegla 'udomačenosti' in kanoničnosti kakšnega Shakespeara«.

---

<sup>37</sup> Mnoge interpretacije Marlowovega *Edvarda Drugega*, samih Shakespearovih sonetov ali Barnfieldovih pesnitev, ki v teh besedilih odkrivajo izrazito homoerotično noto, se s takšnim razumevanjem zagotovo ne bi strinjale.



---

# Marlowovo odpadništvo

Posluš in mir: besede so nevarne.  
(Christopher Marlowe, *Tragedija o doktorju Faustu*,  
1588–1593 /1976: 154/)

**M**NOGE SODOBNE RAZPRAVE OZNAKE, ki jih je deležen Marlowe osebno, pripisujejo tudi »izjemno širokemu razponu dramskih oseb, ki jih Marlowe izbere za svoje osrednje like: Jud, afriška kraljica, homoseksualen angleški kralj, pogubljen črni magik in Skitijec (ti so veljali za eno najbolj barbarskih ras)« (Hopkins in Steggle 2006: 73). Marlowe naj bi bil torej ateist, gej, družbeni revolucionar, vohun, anarhist ter žrtev koruptne, zati-ralske oblasti oziroma političnih mahinacij. Toda soočiti se moramo z dolo-čenim protislovjem.

V zgodnjenovoveški Angliji so bili sodomija, politično prevratništvo in verska heterodoksnost kriminalna dejanja, za katera je bila zagrožena smrtna kazen; edino vprašanje je bilo, na kakšen način bo kazen izvršena. Danes pa sta Marlowe in njegovo delo razumljena kot dobrodošla subverzija prevladujočih ideologij njegovega (in našega) časa. Marlowa zdaj razumemo kot figuro z roba, ki problematizira kulturne prakse svojega (in našega) časa, vsakršno vra-čanje k tradicionalnim branjem pa nam je pri tem v napoto. Pomembno se torej zdi odgovoriti na vprašanje, kako je prišlo do tako radikalnega recepcijskega obrata – in takoj dodati vprašanje, ali sploh gre za obrat.

## Religiozno odpadništvo

Marlowe je najpogosteje opisan kot ateist. Toda ta oznaka še zdaleč ni nepro-blematična. Če nič drugega, se moramo vprašati, ali lahko pojem ateizma upo-rabimo za misel s konca 16. stoletja. Kako naj to, kar so takrat pojmovali kot

ateizem, razumemo danes? Precej splošno razširjeno prepričanje med pisci in piskami o Marlowovem »ateizmu« je, da je ta izraz pomenil vsakršen odmik od (verske) ortodoksности, med drugim tudi skepticizem in naravoslovne razlage sveta, ki niso bile popolnoma v sozvočju z versko in posvetno oblastjo. Poleg tega je bila oznaka »ateist« tudi vsesplošna psovka.

Nicholas Davidson (1999: 131) zavrača predstavo, da o ateizmu v 16. stoletju ni mogoče govoriti, vendar opozarja, da nimamo dokazov o tem, da je bil Marlowe bodisi ateist bodisi vernik. Davidson (nav. d.: 133–134) izhaja iz predpostavke, da je zgodnjenovoveškim avtorjem in avtoricam pri razvijanju ateistične misli pomagalo sklicevanje na določene poganske avtorje (med katerimi so Aristotel, Epikur, Cicero, Lukrecij in Lukijan), pri katerih so lahko našli argumente proti ortodoksnemu krščanskemu nauku že pred razvojem znanosti v 17. stoletju. Že konec 16. stoletja so nastala besedila o obstoju Boga, nastanku sveta, božji previdnosti, nesmrtnosti duše, avtoriteti *Biblije*, vlogi razuma in moralnosti. Davidson (nav. d.: 135) dodaja, da si je težko predstavljati, zakaj bi toliko avtorjev iz časa, o katerem govorimo, napadalo ateizem, če ta sploh ne bi obstajal. Kar zadeva Marlowa, pa se Davidsonu njegova prepričanja ne zdijo izjemna, saj v njih prepozna tedaj precej razširjene sheme. Edina posebnost, ki jo najde v Bainesovem zapisu in v Kydovem drugem pismu Puckeringu, posebnost, ki nima precedensa ne v sodnih procesih ne v protiateistični literaturi, je homoseksualnost, kar po njegovem mnenju kaže na avtentičnost te obtožbe, to pa obenem povečuje verjetnost, da so tudi druge obtožbe o versko-političnem prevratništvu točne (nav. d.: 141–142). Tudi po Wellsovem (2006: 96) mnenju je bil ateizem v Marlowovem času »v zraku«, še posebej med mladimi aristokrati in intelektualci, ljudje pa so ga povezovali še z vsakršnimi seksualnimi prestopki. Še več, Riggs (2004: 4) piše, da Marlowovo blasfemičnost omenja sedem sodobnikov oziroma celo enajst, če dodamo tudi tiste, ki Marlowa imenujejo s psevdonimom. Poleg tega naj bi bile verske spremembe v Marlowovem času kompleksnejše, kakor pogosto mislimo, predvsem pa naj nikoli ne bi bile popolnoma jasne in dokončne; po sodbi Ros King (2008: xi) so prav te spremembe, kolikor so jih sprožali predstavniki politične oblasti, pod vprašaj postavljale samo veljavnost religioznih prepričanj. Kadar govorimo o zgodnjenovoveški religiji, moramo torej upoštevati spoznanje, da ni bila enotna, ampak »vztrajno in nadležno pluralna« (Woods 2013: 222).



Če želimo ugotoviti, kako je prišlo do konstrukta Marlowa kot tako rekoč popolnega in ikoničnega prevratnika, ki je postal poligon za preigravanje vseh mogočih subverzivnih (in konservativnih) hipotez, moramo začeti na začetku, pri prvih omembah tega dramatika, pesnika in prevajalca (ki pa je bil morda tudi vohun, ponarejevalec denarja, ljubitelj tobaka in dečkov, ateist in politični disident).

Dramatik, pesnik in pamfletist Robert Greene (1558–1592) velja za prvega, ki je Marlowa v (ohranjenih) tiskanih dokumentih (posredno) povezal z ateizmom. V nagovoru bralcem k delu *Perimedes the Blacke-Smith* (Kovač Perimed) iz leta 1588 Greene med drugim pove, v čem se njegovo pisanje razlikuje na primer od spisov »ateista Tamerlana«, pripadnika »Merlinove vrste«, sicer pa pomembnega pesnika blankverza (Greene 1588). Sklicevanje na Tamerlana in aluzija na Merlina (kot eno od različic zapisa Marlowovega priimka) po mnenju mnogih nakazuje, da ima Greene v mislih Marlowa (Henderson 1952: 37; Levin 1973: 29; Hopkins 2005: 89–90). Izrecneje pa Greene Marlowa obtoži ateizma v spisu *Greenes Groats-worth of Witte Bought with a Million of Repentance* (Greenov srebrnik razuma, kupljenega z brezmejnimi kesanjem) iz leta 1592, ki ga je pisal na smrtni postelji.<sup>38</sup> Izpoved Roberta, Greenovega *alter ega*, ki jo je po avtorjevi smrti za objavo pripravil Henry Chettle, ima v shakespeareoslovju sloves prve omembe Shakespeara v tisku. Roberto namreč opozarja dramatik iz kroga »univerzitetnih glav« (ki ga tvorijo Marlowe, Nashe in Peele), naj bodo pozorni na »nekega nadutega (povzpetniškega) vrana, nališpanega z našim perjem, [...] edinega Shakes-scena v deželi« (Bor 1978: 14).<sup>39</sup> Proti koncu pamfleta Greene (1923: 43–44) nagovori še »slavnega častitelja tragedov«, zagovornika makiavelizma in »razglaševalca diaboličnega ateizma«, zanikovalca obstoja boga, ki je po splošnem prepričanju raziskovalcev in raziskovalk Marlowe.

Henry Chettle (ok. 1560–1607), tiskar, pamfletist in dramatik, ki je pri izdaji Greenovega *Groats-worth of Witte* iz leta 1592 sodeloval kot urednik in morda tudi kot soavtor, istega leta izda tudi svoj spis *Kind Harts Dreame*

<sup>38</sup> Katherine Duncan-Jones (2001: 43–48) zagovarja tezo, da avtor tega dela ni Greene, ampak Thomas Nashe; za (so)avtorstvo dela prim. Wells 1998; Maslen 2001: 76; Wells 2002: 49; Greenblatt 2004: 212.

<sup>39</sup> Za nekoliko drugačen prevod te izjave, ki ga je priskrbela Mira Mihelič, gl. Raleigh 1973: 229.

(Sen prijaznega srca), v katerem komentira negativne odzive na Greenov zapis. Raziskovalci in raziskovalke menijo, da gre za Shakespearov in Marlowov odziv (Boas 1940: 240–241; Wraight in Stern 1993: 212–213; Hopkins 2005: 126–127). Chettle (1923: 5–6) zapiše, da užaljene dvojice ne pozna in da mu do znanstva z enim od njiju tudi prav nič ni. O Shakespearu ve povedati le najboljše, o preostalem, ki je po mnenju mnogih Marlowe, pa zapiše, da njegovo znanje sicer globoko spoštuje in da je pri pregledovanju Greenovega besedila izpustil vse, kar je bilo bržkone zapisano v jezi, če pa je že resnica, bi bilo kaj takšnega nedopustno tiskati. Nekateri spekulirajo, da bi tu lahko šlo bodisi za ateizem ali pa za homoseksualnost (Dutton 2000: 68; Schoenbaum 2006: 25; Nicholl 2008). Kakorkoli že, Chettle vpelje še danes uveljavljeno razlikovanje med subverzivnim Marlowom in uglajenim, apolitičnim in univerzalnim Shakespearom (Dutton 2000: 68–70).

Med sodobniki je na pojmovanje Marlowa kot ateista, bogokletneža in sodomita zelo vplival dramatik Thomas Kyd (1558–1594). Kyd se je namreč 12. maja 1593, ko je bil aretiran, skliceval na Marlowa, ki da je v njuni skupni sobi pustil heretične dokumente (in sicer spis Johna Proctorja *The Fall of the Late Arrian* /Padec pokojnega arijanca/ iz leta 1549). Kyda so zasliševalci mučili, ni pa jasno, ali je bil Marlowe še živ, ko ga je Kyd vpletel v svoje izpovedi. S tem je povezano tudi vprašanje, ali je bil nalog za aretacijo Marlowa z dne 18. maja 1593 posledica Kydovih pričanj. Potem ko je bil Kyd izpuščen iz zapora, je Johnu Puckeringu poslal dvoje pisem, pri čemer je drugo za Marlowa posebej uničujoče. V osrednjem delu tega pisma Kyd Marlowa obtožuje, da je širil pripovedi o tem, da je bil evangelist Janez Kristusov Aleksis,<sup>40</sup> da je bil sv. Pavel prevarant, da je mogoče reči, ki veljajo za posledico božjega posredovanja, narediti tudi z natančnim opazovanjem, poleg tega pa naj bi bil Marlowe nasilen in namenjen v emigracijo na Škotsko h tamkajšnjemu kralju.

Kydovim pismom podoben, a še slavnejši dokument je izdelal Richard Baines, in v njem ima korenine tudi večji del pojmovanja Marlowova kot odpadnika. V zgodovini recepcije Marlowa je to eden najpogosteje tiskanih in interpretiranih dokumentov, čeprav se mnenja o tem, ali so obtožbe verodostojne ali ne, v Bainesovem primeru ne razlikujejo nič manj kakor v Kydovem.

<sup>40</sup> Verjetno gre za sklic na Vergilovo drugo eklogo, kjer pastir Koridon zaman moleduje lepega Aleksisa, naj se preseli k njemu.

Bainesov zapis (t. i. »Baines Note« ali »Baines Libel«) s celotnim naslovom »A Note Containing the Opinion of One Christopher Marly Concerning His Damnable Judgment of Religion, and Scorn of God's Word« (Zapis, ki vsebuje mnenja nekega Christopherja Marlyja in zadeva njegovo sramotno sodbo o veri in zaničevanje Božje besede) je leta 1782 odkril in objavil Joseph Ritson.<sup>41</sup> Do leta 1887, ko je Havelock Ellis Bainesov dokument ponatisnil v dodatku k svoji izdaji Marlowovih iger, so Bainesove obtožbe izhajale le v okrnjeni obliki (Dabbs 1991: 132).

Marlowove domnevne izjave, ki naj bi jih Baines zapisal in kronskemu svetu dostavil tik po Marlowovi smrti ali tik pred njo, lahko po smislu razdelimo v več skupin. Največ je naperjenih proti religiji: Marlowe naj bi med drugim rekel, da je biblijska kronologija glede nastanka sveta in ljudi napačna, da je bil Mojzes prevarant, da je religija namenjena zastraševanju ljudi, da je bil Jezus pankrt, njegova mati pa nepoštena, da so Judje dobro izbrali, ko so na smrt obsodili Jezusa in ne Barabe, da je Nova zaveza slabo napisana in da je katoliška vera dobra vsaj zato, ker ima ceremonije, medtem ko so protestanti dvoličneži. Druga skupina Marlowovih domnevnih izjav vsebuje trditve o seksualni moralii: Marlowe naj bi rekel, da je imel Jezus intimne stike s Samarijanko in njeno sestro, ki sta bili vlačugi, in z evangelistom Janezom ter da je vsakdo, ki ne obožuje tobaka in dečkov, bedak. Poleg tega naj bi Marlowe verjel, da nima nič manj pravice do kovanja denarja kakor sama kraljica.

Z Bainesovim dokumentom in prvim Kydovim pismom je povezano tudi ime matematika Thomasa Harriota (1560–1621): po eni od obtožb naj bi Marlowe govoril, da »Mojzes ni bil nič drugega kot prevarant in da neki Heriots, ki je človek sira W. Raleigha, zna več od njega«. V tem kontekstu mnogi obravnavajo tudi t. i. Šolo noči (School of Night), Raleighovo domnevno ateistično združenje, član katerega naj bi bil tudi Marlowe. Pravih dokazov za Marlowovo članstvo v tej družbi ni, razhajajo pa se tudi mnenja o tem, za kakšen ateizem naj bi sploh šlo. Morda je bil to samo bolj ali manj formalen krog ljudi, ki so poskusili uveljaviti znanost, tako da so med drugim gostili tudi Giordana Bruna. Harriot je bil tudi član odprave v severno Ameriko in morda tudi eden od virov za Marlowov dvom v biblijsko kronologijo nastanka sveta in razvoja človeštva. V Bainesovem zapisu se pojavi še Richard Chomley, in sicer z izjavo,

<sup>41</sup> Zapis obstaja v dveh različicah; druga je delno spremenjena in namenjena kraljici.

da je zaradi Marlowovih argumentov postal ateist. Po drugi strani pa se Marlowovo ime pojavi med obtožbami proti Chomleyju, ki je bil domnevno zaradi ateizma in političnih prepričanj aretiran 19. marca 1593: Chomley naj bi trdil, da »je neki Marlowe zmožen prikazati več smiselnih razlogov za ateizem, kot jih je katerikoli bogoslovec v Angliji zmožen podati v dokaz obstoja Boga«, in da mu je Marlowe povedal, da »ima ateistična predavanja za sira Walterja Raleigha in ostale« (nav. po Kuriyama 2010: 126–131).

Marlowe naj bi v ateizem spreobrnil tudi znanca Thomasa Fineauxa<sup>42</sup> in Simona Aldricha. Februarja 1640 je Henry Oxinden namreč v navezavi na Aldricha zapisal, da je bil Marlowe, sin čevljarja iz Canterburyja, odličen učenjak in pesnik latinskih verzov ter avtor pesnitve *Hero in Leander*, poleg tega pa ateist, ki je napisal knjigo proti *Bibliji*, umrl pa v starosti približno trideset let, preklinjajoč, ko so ga v glavo zabodli z bodalom. Čez dva dneva, 12. februarja 1640, je Oxenden (prav tako z Aldrichevo pomočjo) zapisal, da je Marlowe v ateizem vpeljal tudi nekega Fineuaxa iz Dovra, ki da se je naučil vse Marlowove knjige na pamet (Hopkins 2005: 176–7; Kuriyama 2010: 239–240).

Pisci o Marlowu v 17. in 18. stoletju so se večinoma sklicevali na že omenjene avtorje, posebej na Thomasa Bearda, toda pojavljati so se začeli tudi prvi pomisleki o Marlowovi blasfemičnosti in opozorila, da (ne)moralnosti avtorjev in avtoric ne gre enačiti z njihovimi literarnimi besedili (Cibber 1753; Berkenhout 1777; Warton 1781). S takšnimi pomisleki pa se niso strinjali vsi. Na primer Joseph Ritson (1752–1803) je zapisal, da sicer spoštuje Marlowa kot pesnika, še bolj pa spoštuje »resnico in pravico«, tako da je kot prvi v celoti objavil Bainesov dokument kot »najmočnejši (če ne popolni) dokaz [...] [Marlowovih] diabolčnih načel in izprijene morale« (nav. po MacLure, ur. 2005: 73).

James Broughton je v reviji *Gentleman's Magazine* med januarjem in junijem 1830 objavil niz petih člankov o Marlowovem življenju in delu, s katerimi se je namenil rehabilitirati sloves tega avtorja in pozvati bralce, naj se odločajo na osnovi dokazov, ne pa puritanske propagande na primer »tistega Bearda« in njegove »sovražne hudobije« (nav. po MacLure, ur. 2005: 94, 95). Broughton se je zavzel tudi za raziskavo okoliščin Marlowove smrti. Zavrnil je zgodbo o tem, da je bil ubit v spopadu za neko žensko, in odkril zapis o pokopu Marlowa

<sup>42</sup> Constance Brown Kuriyama (2010: 160) je postavila tezo, da gre za Thomasovega mlajšega brata Johna.

pri cerkvi sv. Nicholasa v Deptfordu, a mu je tamkajšnji vikar sporočil napačno ime. Delna rešitev uganke je tako prinesla še dodaten zaplet. Ime, ki se je vse do Hotsonovega odkritja v dvajsetih letih 20. stoletja zmotno uveljavilo kot ime Marlowovega morilca, je bilo odtlej namreč Francis Archer (Dabbs 1991: 53; Hopkins 2005: 183).

Zaščiti Marlowovega dobrega imena je namenjena študija Johna Ingrama *Christopher Marlowe and His Associates* (Christopher Marlowe in njegovi družabniki) iz leta 1904. Pri izpolnjevanju svojega poslanstva se Ingram rutinsko zateka k hipotezam brez dokazov in se na primer prepušča domišljiji o Marlowovi ponosni materi, ki naj bi si želela, da bi sin morda nekoč postal nadškof, in ki naj bi ga žalostna videla oditi na univerzo. Ingram zarisuje nasprotje med »klevetanjem in obrekovanjem« ter naklonjenimi »spomini in omembami vseh, ki so Marlowa osebno poznali« (nav. d.: vii). Marlowe naj bi se gibal v najboljših krogih, ne pa v družbi »falotov, potepuhov in izobčencev, kakršni so bili družabniki Roberta Greena« (nav. d.: viii, 194). Enako je z Marlowovimi besedili, meni Ingram: dramatik si ni dovolil nikakršnih obscenih dvoumnosti, s katerimi bi stregel okusu občinstva. Zapisom Aubreyja, Wooda, Bearda, Vaughana, Meresa in podobnih Ingram prav nič ne zaupa. Tudi Kydovo pismo je po njegovem mnenju vprašljivo, in »zaradi človeške narave« upa, da ni avtentično (nav. d.: 233). Marlowe naj torej ne bi bil ateist, pač pa svobodomislec, ki je s pomočjo svojih dramskih oseb izrekal to, »kar so si drugi komaj drznili šepetati« (nav. d.: viii).

\* \* \*

Največkrat analizirani primer Marlowovega (proti)verskega pisanja je seveda njegova drama *Tragedija o doktorju Faustu*, ki ji posvečamo posebno poglavje. Na tem mestu pa bomo s tega gledišča pregledali nekaj njegovih drugih besedil.

V *Tamerlanu Velikem* in *Malteškem Judu* številni odkrivajo močan odpor proti institucionalni religiji, pa naj bo ta krščanstvo, judaizem ali islam. Po mnenju nekaterih je *Tamerlanov* glas prav glas Marlowa samega oziroma glas ljudi iz njegovega kroga, ki zavračajo vero, medtem ko drugi v avtobiografskih aluzijah razbirajo vero v eno, vseмогоčno božanstvo (Ingram 1904: 124).<sup>43</sup> White (2009) oba dela *Tamerlana* analizira kot kritiko pojma božje previ-

<sup>43</sup> Za gnostično interpretacijo *Tamerlana Velikega* gl. Moore 2002. Za temo gnosticizma pri Marlowu nasploh pa gl. Nuttall 2007 in Honan 2007: 210.

dnosti, ki da je v najboljšem primeru človeška fikcija in samoprevara, v najslabšem pa sredstvo pretkanih politikov za zatiranje subverzivnih potencialov odpadništva. Tamerlan, pastir, ki postane mogočen vladar, svoj vzpon doseže mimo prvorojenskih nasledstvenih pravil in »legitimira radikalno mobilnost [...], ki jo ortodoksne religiozne in politične ideje 'pravega mesta' in družbene hierarhije otežujejo ali celo obsojajo« (nav. d.: 72).

Zelo jasno se je verska občutljivost našega časa pokazala leta 2005, ko je David Farr priredil oba dela *Tamerlana Velikega* in ju kot enotno predstavo postavil v Bristolu in Londonu. Med Farrovimi mnogimi posegi je bila tudi odločitev, da Tamerlan v petem dejanju drugega dela ne požge *Korana*, ampak več različnih verskih knjig. Časnik *The Times* je Farru očital cenzuro zaradi strahu pred žaljenjem muslimanskih verskih čustev v občutljivem času po londonskih napadih z dne 7. julija 2005 (Alberge 2005). Režiser je nato v časniku *The Guardian* zavrnil namige o cenzuri in svoje odločitve utemeljil z estetskimi in teološkimi argumenti: Marlowe naj bi nasprotoval vsakršnemu teizmu, *Koran* pa naj bi uporabil le zaradi tedaj priljubljenega sovraštva do Turkov (Farr 2005). Ta primer, ki na prvi pogled zadeva le vprašanje avtonomije uprizoritvenih praks, dobro ponazarja brezpredmetnost zahtev po branju oziroma uprizarjanju literature zunaj kulturnih, ideoloških in drugih družbenozgodovinskih dejavnikov, poleg tega pa ilustrira družbeno pogojenost recepcije: »Čeprav Edvard zdaj na odru lahko poljublja svoje ljubimce, nikoli več [...] ne bo mogoče, da bi Tamerlan zažgal *Koran*.« (Wilson 2015: 228)

Za Marlowov čas naj bi bil šokanten tudi prolog v *Malteškem Judu*, kritika religije in božanske pravice kraljev iz ust Machiavellija, ki so ga elizabetinci izenačevali s hudičem (Hattaway 1982: 143). Po izrazito poenostavljenem sklepanju nekaterih naj bi Machiavelli izražal Marlowove lastne misli o religiji kot orodju politike. Pri nas na ta prolog opozarja Lilijana Burcar (2005: 21), ki pravi, da je Marlowe »v eni od dram religijo označil za 'otroško igrabo' in zavzel provokativno ateistično držo« ter nasploh »postavil pod vprašaj in odpravil legitimnost vseh cerkva in njihovih religij ter z njimi povezanih oblik državnega reda«. Machiavellijev prolog odmeva tudi v *Pariškem pokolu*, drami z »[b]rez dvoma najsrditejšo protikatoliško retoriko, kar jih je najti v Marlowovih igran« (White 2009: 78).<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Za pregled vprašanj o religiji v *Pariškem pokolu* gl. Marcus 2015: 154–159.

Kadar govorimo o verski nenormativnosti, pa je pomembno razlikovati ne le med tremi temeljnimi monoteističnimi religijami, ki se jih loteva Marlowe, ampak tudi med posameznimi krščanskimi cerkvami. Marlowe in njegovi elizabetinski sodobniki premorejo obilico protikatoliških referenc, ki pa so lahko obenem anglikanske oziroma protestantske, pa še znotraj protestantizma je treba razločevati med zmernim protestantizmom in kalvinizmom. Protirimska, protipapeška stališča so med elizabetinskim občinstvom zagotovo naletela na ugoden sprejem (Hattaway 1982: 147; Guy-Bray 2014: xxi). Tudi sicer so katoliki na elizabetinskem odru praviloma zlobneži (Bevington 1964: 156), njihova vera pa Satanova orodja, čeprav – precej nenavadno – v *Tragediji o doktorju Faustu* Satan intervenira na protestantski strani (Cox 2004: 114). Tudi ko se Faust norčuje iz papeža in njegovega dvora – ali pa Mefistofelu ob prvem nastopu naroči, naj se vrne »v podobi frančiškana, / ki se hudiču še najbolj poda« (3.28–29/121) –, lahko to v protipapeški elizabetinski Angliji učinkuje popolnoma drugače kakor v kakšni izrazito katoliški družbi. Podoben je Edvardov upor papeževemu zastopniku v Angliji v *Edvardu Drugem* – »Zakaj mora biti duhovnik več kot kralj?« –, v katerem Vatikanu grozi s popolnim uničenjem (1.4.97–104/61).<sup>45</sup>

V ciljnem literarnem sistemu se odnosa do religije v *Edvardu* dotakne Nikolai Jeffs. *Edvard Drugi* je v Jeffsovi interpretaciji materialističen. Drama namreč po Jeffsu preobrača družbene hierarhije ter razmerje med moralnimi načeli in njihovo realnostjo, to pa so za čas nastanka *Edvarda* »revolucionarni premiki« (Jeffs 2006: 86). Jeffs analizira Mortimerjev in Edvardov odnos do posmrtnega življenja in pokaže, da prvi vanj verjame, drugi pa ne. Ker je Mortimer izrazito negativen lik, Jeffs sklene, da Marlowe želi doseči »kontraidentifikacijo občinstva«, ga sekularizirati. To pa po Jeffsu (nav. d.: 87) »potrjuje Marlowov ateizem«.

### *Tragedija o doktorju Faustu*

Pregled zapisov o Marlowovi *Tragediji o doktorju Faustu* pokaže, da ta drama »sproža več polemik kot katerakoli druga Marlowova igra in v resnici tudi

<sup>45</sup> Ta protikatoliški nastop, piše Riggs (2004: 14–15), bi veliko lažje kakor zgodovinskemu kralju Edvardu II., ki je vladal dvesto let pred reformacijo (1307–1327), pripisali Marlowu.

več kot katerakoli druga elizabetinska igra z izjemo *Hamleta*« (Tydeman in Thomas 1989: 36) oziroma da je poleg *Hamleta* celo najbolj kontroverzna drama vseh časov (Deats 2015: 71). Po Davidu Scottu Kastanu so temeljne dileme besedila tele:

Gre [...] za ortodoksno igro, ki prepričljivo priča o neizbežnem in primernem uničenju človeka, ki si drzne izzvati trajne moralne zakone vesolja, ali pa gre za veliko vznemirljivejšo dramo, ki prav te zakone razodeva kot zatiralske? Je milost Faustu res vedno na voljo, kakor trdi Angel, ali pa je Faust pogubljen že na samem začetku in mu je vnaprej usojeno, da zavrne, kar mu je na videz ponujeno? [...] Na nobeno od teh vprašanj ni preprosto odgovoriti in *Doktor Faust* je v obeh različicah igra, ki se na vsakem koraku trmasto upira lahkim odgovorom, če ne kar vsakršnim odgovorom. (Kastan 2005: xi)

Romantični konstrukt Marlowa kot radikalnega prevratnika ustaljenih družbenih vrednot je imel trajen vpliv tudi na interpretacije njegovih besedil. V tem smislu Una Ellis-Fermor (1964: 108–110) *Tragedijo o doktorju Faustu* označi za »satanistično tragedijo«, celo za »najbrž najvidnejšo satanistično igro«. V tej »neizprosni sliki zlega svetovnega reda« človeka na uničenje že vnaprej in namenoma obsodi neka močna sila, ki je lahko le sadistična, tako da ureditev sveta ne more biti nič drugega kakor satanistična. Ta drama ne more biti »krščanska moraliteta, saj v njej ni nikakršne potrditve dobrote oziroma pravičnosti religioznega sistema, ki ga tako natančno prikazuje«, ampak gre za »protest proti temu sistemu« (Ribner 1969: 109).

Nicholas Brooke (1969) opozarja, da ateizma ne velja preprosto postaviti nasproti ortodoksnemu krščanstvu, saj sta oba termina do danes spremenila svoj pomen. Celotna drama meša plemenito s trivialnim, popolnoma dosledna pa je v tem, da »vse pozitivne izjave v igri, ki jih podpirajo tudi najlepši verzi, nasprotujejo deklarirani krščanski morali« (nav. d.: 97–98). Vseeno pa pri Faustu ne gre za ateizem, ampak za blasfemičnost, za »ponavljajoč se protest proti naravi Boga, kot jo razbiramo v njegovem ravnanju s človekom, protest, katerega grenkoba pomeni sprejemanje *obstoja* Boga« (nav. d.: 99–100). Odmevna je tudi teza Susan Snyder (1966), ki *Doktorja Fausta* razume kot negativ svetniškega življenja, kot parodijo konvencionalne hagiografije. Svetnikovo življenje je seveda didaktična biografija s predvidljivimi elementi, kot so posvetna, pogosto grešna mladost, spreobrnjenje, vstop v cerkev, boji s hudičevimi skušnjavami, čudeži in mistične izkušnje in posvečena smrt. Faustova življenjska pot pa je negativ te podobe: ortodoksno življenje konča pogodba s hudičem, po sklenitvi



katere se Faust bojuje s skušnjavami Angela in svoje vesti, izvede čudeže, ki se izkažejo za čarovniške trike, na smrtni postelji pa ga sprejme Lucifer.

Med sodobnejšimi razlagalci in razlagalkami predvsem Bevington in Rasmussen (1998: xv) trdita, da se, če *Fausta* beremo kot moraliteto, ponuja ortodoksna krščanska interpretacija, ki Fausta pogubi, obenem pa »ga trivializira in obravnava kot nekakšnega bedaka«, pri čemer pa razvijejo mnogi gledalci in gledalke sočutje do osebe, ki se upre in želi vedeti več, kot je dovoljeno.

Na drugi strani pa so se v štiridesetih in petdesetih letih 20. stoletja pojavile razlage, da je *Doktor Faust* zgolj »preprosta ortodoksna moraliteta, ki prikazuje usodo odpadnika s tradicionalnimi krščanskimi pojmi, pridigarsko opozorilo tistim, ki bi v skušnjavi želeli zanikati Kristusa« (Ribner 1964: 220). Leo Kirschbaum (1943: 225) kot eden večjih nasprotnikov romantiziranja Marlowa in njegovega Fausta ugotavlja, da raziskovalci in raziskovalke, ki v Faustu vidijo simbol »novega« človeka, ne upoštevajo samega besedila drame. Kirschbaum vztraja, da *Tragedijo o doktorju Faustu* prežema krščanski pogled na svet. Če tega ne sprejmemo, če torej ne priznamo, da Faust dušo hudiču proda za zemeljske užitke, ne upoštevamo tega, kar je Marlowe napisal (nav. d.: 229). Po Kirschbaumu ne glede na to, kakšna so bila Marlowova osebna stališča, v vsej elizabetinski dramatikni ni nobenega »očitnejšega krščanskega dokumenta«, kakor je *Faust*, vrednote, ki jih moramo sprejeti, ko to dramo gledamo ali beremo, pa so vrednote prologa in epiloga (nav. m.).

Leta 1962 je Douglas Cole (1969: 70) v vplivni knjigi *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe* (Trpljenje in zlo v igrach Christopherja Marlowa) postavil podobno tezo. Po njegovem mnenju ni mogoče zanikati, da je Marlowe ne glede na svoje poglede na krščanstvo »oblikoval igro, ki je po zamisli in pomenu scela krščanska«. Tudi C. L. Barber (1964: 94) pravi, da Faust vseskozi verjame v božjo pravičnost, čeprav ne verjame, da ga Bog ljubi; poleg tega celo blasfemičnost predpostavlja vero, opozarja Barber (nav. d.: 98). Tudi po Wilburju Sandersu (1968: 230) je moralka *Doktorja Fausta*, predvsem njegovega prologa in epiloga, jasen znak, da je Marlowov »ateizem površinski, saj je njegov teizem neizbrisen«.

Pri Slovencih bi med konservativnejše interpretacije lahko uvrstili krajšo analizo drame, ki jo je ob prvi slovenski izvedbi napisal Mirko Jurak (1972:

613). Po Juraku so Marlowova »gledanja na boga ateistična«, Faust pa se v svoji rabi magije ne zaveda, »da moč prinaša zlo, da je pekel le metafizična kategorija, ki jo nosi človek v sebi«; temu pa v oklepaju Jurak doda tole: »to kaže, da je krščanstvo vendarle sprejeto kot norma«. S tem stališčem je Jurak na strani tistih, ki v Marlowovi tematizaciji Faustovega upora ne vidijo prestopanja verskih norm, pač pa njihovo utrjevanje.

Interpretacije, ki večinoma zavračajo subverzivni potencial *Tragedije o doktorju Faustu*, zagovarjata tudi sodobni slovenski avtorici. Nike K. Pokorn (2012: 48) podobno kot Jurak zavrača ateistične interpretacije *Doktorja Fausta* in sledi razlagam, ki v njem vidijo moralistično igro, ki naj daje zgled. Tako pravi, da se Faust »ne upre Satanovi skušnjavi in nam ponudi vzor, kaj se zgodi v odsotnosti krepostnosti in poslušnosti Bogu. Čeprav so Marlowa tradicionalno obtoževali, da je bil ateist, ki je silovito napadal krščansko moralo, se *Doktor Faust* konča z odkrito podporo konvencionalnim krščanskim vrednotam«. Seta Knop pa se v več razpravah o Faustu vrača k vprašanju Faustovega pogubljenja oziroma odrešenja. Tako tudi v besedilu »Faustovstvo v dobi izgubljene nedolžnosti« piše, da je bil »Goethejev Faust odrešen, in to prav tako nepreklicno, kot je bil še renesančni Marlowov Faust (kljub veliko bolj zanemarljivim zemeljskim prekrškom) pogubljen« (Knop 2006: 58). Poleg tu omenjenih »zanemarljivih zemeljskih prekrškov« Seta Knop Faustovo potencialno odpadništvo minimalizira tudi v članku ob predstavi *Slika Doriana Graya*, ki jo je leta 2010 postavila SNG Drama Ljubljana. Avtorica piše o Dorianovi pogubi v maniri predrazsvetljenskih Faustov: »Saj navsezadnje – po čem pa je sploh segal, po čem hlepel? Po ničemer, kar bi presehalo meje njegove lastne osebnosti, še po čem tako trapastem kot Marlowov Faust ne, ki je hotel sklatiti luno z neba, pa zgraditi okoli Nemčije bronast zid [...] in univerze napolniti s svilo za študentske obleke.« (Knop 2010a: 49) Istega leta v nekem drugem prispevku ravno tako izrazito reducira disidentski potencial Marlowovega *Doktorja Fausta*, saj so zanjo Faustovi domisleki le razvedrilo, pa »tudi njegove želje včasih spominjajo na abotne domislice kakšnega kmeta [...], saj se ne more spomniti nič pametnega. Tako bi tudi Faust rad, povsem kot kakšen razvajen fant, da mu Mefisto sklati luno z neba, ter se navdušuje nad tem, da mu bodo duhovi prinašali sadje iz eksotičnih dežel, zgradili okrog Nemčije bronasti zid, univerze pa napolnili s svilo za študentske obleke« (Knop 2010b: 84). Tako ni presenetljivo, da po njenem mnenju igra »kljub tragičnemu koncu vsaj deloma izzveni kot burka, taka s pretiranim kričanjem

in grozo in polomljenimi udi«, globoko »vkljenjena v srednjeveške moralitete, saj je [Faust] v nihanju med angelom in skušnjavcem nepreklicno pogubljen« (nav. d.: 84, 83).<sup>46</sup>

Podobno številni v izhodiščnem literarnem sistemu menijo, da se Faustovi veliki cilji z začetka drame sprevržejo v precej banalne trike na papeževem dvoru in v peščico erotičnih želja; Faustova morala se tako izkaže za konvencionalno malomeščanstvo brez neregularnosti ali transgresivnosti (Greg 1946: 99; Ornstein 1968: 1380; Orgel 2000: 573; 2005: 395). Po mnenju nekaterih to poveča Faustovo krivdo za lastno pogubljenje, saj vednost, ki jo pridobi, ni vredna pogubljenja (Sanders 1968: 211–212; Pendry 1990: xxi). Drugi pa v tem, da je Faust tako prelišen, vidijo pravi smisel drame (Henderson 1966: 34). In če lahko Faust s prodajo duše pričara Heleno Trojansko, ali ni to več, kot lahko krščanstvo ponudi z groteskno procesijo sedmih smrtnih grehov (Pendry 1990: xxii)? Judith Weil (1977: 171) v Faustovem podpisu pogodbe s hudičem vidi parodijo krščanskega odrešenja, saj pogodba Faustu namesto večnega in bogatega življenja zagotavlja »plehko in kratko« življenje. Nekoliko bolj pragmatično pa na Faustovo kupčijo gleda Ricks (1996: 7–10), ki piše, da v času velike umrljivosti zaradi vojn in boleznih (posebej kuge) pogodba za štiriindvajset let brezskrbnega življenja Fausta pripelje do takrat pričakovane življenjske dobe, s čimer si pridobi nekaj, kar si je želela večina ljudi. Zelo podobno meni tudi Orgel (2000: 573–574), ki ponudi sklep, da sporazum z Luciferjem sploh ni tako slaba možnost, če se z Bogom ni mogoče pogoditi.

Sara Munson Deats (2015: 75–83) povzame obe interpretativni tradiciji in ugotavlja, da imajo krščanski apologeti drame močnejše argumente na ravni samega dejanja, zagovorniki herojskega branja pa lahko krščansko ortodoksnost uspešno spodbijajo na ravni vizualne ironije (ko dialog govori eno, mizanscena pa pripoveduje nekaj drugega) in na ravni jezika, iz katere izhaja, da Faust nima svobodne volje in torej za svojo pogubo ne more biti odgovoren.

\* \* \*

Poleg izključujočih se interpretacij so se v drugi polovici 20. stoletja začele pojavljati tudi interpretacije, ki v besedilu *Tragedije o doktorju Faustu* razbirajo

<sup>46</sup> Prim. Knop 2015; 2011: 20–25.

kompleksnost, ki je ni mogoče omejiti ne na ortodoksno ne na heterodoksno branje, ne na krščanskega ne na ateističnega Fausta. Danes avtorji in avtorice večinoma vztrajajo na tej kompleksnosti in se zavedajo omejitve sleherne interpretacije besedila, uprizoritve ali odnosa med gledališčem, občinstvom in cenzuro (Simkin 2000: 241; Duxfield 2005: 10; Parnell 2006: 8). Kot zapiše Roma Gill (2004: 12): »Nemara vsak avtor oziroma avtorica ustvari *svojega* Fausta in 'Dr. Fausta' – tako igro kot njenega naslovnega junaka – interpretira v skladu s svojimi osebnimi izkušnjami in filozofijo!«

Jonathan Dollimore v knjigi *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Radikalna tragedija: religija, ideologija in oblast v dramatici Shakespeara in njegovih sodobnikov) iz leta 1984 v poglavju o *Doktorju Faustu* izhaja iz neujemanja med formo besedila in herojskimi težnjami renesančnega človeka. Po Dollimoru (2004: 109) se proučevalke in proučevalci odločijo za krščansko interpretacijo ali pa za interpretacijo Fausta kot utelešenja renesančnih idealov, čemur pa se besedilo upira. Faustov svet je po Dollimoru manihejski: dobro in zlo, celo Bog in Lucifer, sta nasprotja, ki sta enako odgovorni za Faustov propad, on sam pa je ujet med ta nasprotja, ki ga nazadnje uničijo (nav. d.: 112). Tudi po Alanu Sinfieldu (1992: 234) je *Doktor Faust* »popolnoma *dvoumen* [...]». Teološke implikacije *Fausta* so radikalno in provokativno nedoločene«.

Najbrž je ob vseh raznolikih branjih smiselno slediti Shepherdovemu (1986: 98) opozorilu pred vsakršnim branjem, ki briše nasprotja in zanemarja prazna mesta v besedilu. Zato danes interpretacije *Tragedije o doktorju Faustu* govorijo »o njegovih 'komplementarnih' vidikih, o 'raznolikosti vizije', 'ambivalentnem učinku', 'dualizmu', 'dilemi', 'paradoksu', 'oksimoronu', 'deljenem odzivu', 'dvojnem pogledu' in podobnem« (Bevington in Rasmussen 1993b: 31).

Danes religija še zdaleč ni edino vprašanje, ki zanima proučevalce in proučevalke *Doktorja Fausta*. Faustova usoda v njihovih branjih zrcali usodo oporečnikov, ki stopajo v navzkrižje z avtoriteto zgodnjenovoveške države (s čimer nakazuje republikanske težnje), ali pa moralne dileme, povezane s tiskom, umetniško svobodo, imperializmom in gledališčem (Deats 2015: 91–93). Nekateri proučujejo tudi na primer konstrukte spola in spolnosti, kot jih lahko razbiramo v tem besedilu, toda o tem bomo več rekli v naslednjem poglavju.

## Spolno in seksualno odpadništvo

Za izhodišče razprave o spolih in seksualnosti pri Christopherju Marlowu jemljemo trditev Paula Whitfielda Whita (1998: xvii), da na prehodu v 21. stoletje »nobena tematika v marlowoslovju ni zbudila več zanimanja kot seksualnost«, in trditev Clauda Summersa (2006: 134), da Marlowe homoerotične situacije in dogodke v svojih igrach in pesmih predstavlja »pogosteje in bolj raznoliko kot katerikoli drug pomembnejši avtor njegovega časa«. Richard Wilson (1999a: 270) temu doda še pomen gejevskih študij in queerovske teorije, ki da so v veliki meri zaslužne za to, da je Marlowe postal središče sodobnih premislekov.<sup>47</sup>

Ugotovitev, da v Marlowovih besedilih najdemo več izrazitih primerov spolne in seksualne nenormativnosti, je že vsaj zadnjih sto let predmet razprav, čeprav so raziskovalke in raziskovalci odklone od norme začeli poudarjati šele v drugi polovici 20. stoletja. Šele v zadnjih desetletjih pa so razprave manj

<sup>47</sup> Izraze, kot so na primer *homoseksualnost*, *homoerotika* in *sodomija*, uporabljamo, kot jih uporabljajo avtorice in avtorji, na katere se sklicujemo. Vsak od njih je po svoje problematičen, noben pa ne more biti razumljen transhistorično, univerzalistično in vseobsegajoče. Še zgodovinska opomba. Pred zasedanjem parlamenta v letih 1533–1534 pod Henrikom VIII. sodomija v angleški posvetni zakonodaji ni bila sankcionirana, ampak je spadala pod cerkveno jurisdikcijo. V obeh primerih pa je bila za dejanje sodomije (*buggery*) zagrožena smrtna kazen, v Henrikovem zakonu z obešanjem in odvzemom vsega premoženja. Henrikov naslednik Edvard VI. je v prvem parlamentu (1548) potrdil smrtno kazen za ta zločin, toda brez odvzema premoženja; poleg tega je moralo biti dejanje najavljeno v šestih mesecih po domnevni storitvi, med pričami pa ni smelo biti oseb, ki bi imele od obsodbe materialne koristi. Marijin prvi parlament (1553) je preklical Henrikova določila in s tem sodomija do leta 1563 ni bila več posvetno kaznivo dejanje. Drugi parlament Elizabete I. pa se je leta 1563 vrnil k Henrikovi različici zakonodaje.

Za izbor primarnih virov, ki istospolno željo obravnavajo na področjih teologije, prava, medicine, astrologije, enciklopedij in priročnikov, hermafroditizma, fiziognomije, ljubezni, prijateljstva in lezbištva, gl. Borris, ur. 2004; za sodobne razprave o medicinskih, astroloških in alkimističnih tekstih evropskega zgodnjega novega veka, ki zadevajo homoseksualnost, pa gl. Borris in Rousseau, ur. 2008. Za seznam avtorjev in avtoric do konca 20. stoletja, ki analizirajo Marlowovo reprezentacijo homoseksualnosti, gl. Summers 2006: 212. Za interpretacijo Marlowa v queerovskem kontekstu gl. Clark 2013.

zaznamovane s tem, kar imamo danes za predsodke, homofobijo in heteronormativnost.<sup>48</sup> Mnogi avtorji in avtorice od ugotovitev o razmeroma pogosti rabi spolno- in seksualnodisidentske motivike in tematike v Marlowovih besedilih preidejo k spekulacijam o Marlowovih lastnih seksualnih preferencah; pri tem se predvsem zatekajo k biografskemu opomenjanju njegovih literarnih besedil ter h Kydovim in Bainesovim zapiskom. Nekateri celo iščejo vzroke za Marlowovo domnevno seksualno nenormativnost, in sicer v družini, kjer da so ob nesposobnem očetu vladale ženske (Rowse 1966: 10; Trow in Trow 2002: 123). Od tod potem izpeljejo Marlowovo osamljenost (Rowse 1966: 125) in celo razložijo Kydovo obtožbo, da je Marlowe želel emigrirati na Škotsko, ker naj bi s tamkajšnjim kraljem imela »podobne okuse, če že ne teologije« (nav. d.: 123). Skratka, Marlowe naj bi občutil poželenje le »v rokah drugega moškega« (Huebert 1984: 206) in vse kaže na »usmerjenost, ki bi ji danes rekli *homoseksualna*« (Huebert 2003: 23).

Tudi nekaterim avtorjem in avtoricam, ki se sicer zavedajo, da je iskanje avtobiografije v Marlowovih dramah zelo problematično, se zdi več kot naključje, da se želja po istem spolu pri Marlowu pojavlja tako pogosto (Forker 1999: 85–86). Čeprav Cheney (2009: 17) zapiše, da je Marlowe »prvi angleški avtor, ki v ospredje daje svojo lastno homoerotično izkušnjo, in sicer tako v pesmih kot v igranju«, se nam zdi primernejše, da se pridružimo mnenju Martina Wigginsa (2003: xiii), da kljub raznolikosti reprezentacije seksualnosti pri Marlowu »vprašanje njegove lastne seksualnosti ostaja v najboljšem primeru dvoumno«.

\* \* \*

Zdravnik in proučevalec seksualnosti Havelock Ellis (1859–1939) je prvi trdil, da je imel Marlowe »vse značilnosti 'seksualnega invertiranca'« in celo da je »homoseksualnost zgodovinski in torej 'naravni' človeški pojav, ki je še posebej pogost med umetniki« (Dabbs 1991: 128–129). S tem sta Ellis in John Addington Symonds, Ellisov sodelavec pri izdaji Marlowovih dram, začetnika razumevanja Marlowa kot homoseksualca, ki ga je mogoče osebno

<sup>48</sup> Po Clare Harraway (2000: 13) »najhujše ekscese homofobne marlowovske literarne vede« prinaša Sandersova knjiga *The Dramatist and the Received Idea* (Dramatik in splošno mnenje) iz leta 1968, ki homoseksualnost opisuje kot obliko nevroze.

ali sociološko primerjati s sodobnimi homoseksualci (Ellis in Symonds 2008: 109).<sup>49</sup>

Med monografskimi študijami je bila knjiga Clauda Summersa *Christopher Marlowe and the Politics of Power* (Christopher Marlowe in politika oblasti) iz leta 1974 prva, ki je to vprašanje postavila afirmativno, proti prevladujočim homofobnim stališčem (Cartelli 1999: 189). Študija Constance Kuriyama *Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays* (Kladivo ali nakovalo: psihološki vzorci v igrah Christopherja Marlowa) iz leta 1980 pa je najbrž kot prva Marlowovo seksualnost postavila v središče razprave, pri tem pa naletela na resne kritike. Ta razprava o Marlowovi obsesiji z iskanjem prave moške identitete ter s tem povezanim razreševanjem homoseksualnega konflikta in spopada z očetom naj bi se »nekritično zanašala na ovrženo teorijo«, ki homoseksualnost pojasnjuje z nenormalni odnosi s starši, homoseksualce pa obravnava kot obsesivno-kompulzivne psihopate ter se zateka h krožni logiki in zastareli literaturi (Summers 1982: 255–257); še več, Marlowovo seksualnost naj bi vpisala v njegova besedila in s tem izkazovala »teoretski amaterizem in nenamerne seksualne predsodke« (Harraway 2000: 12).

Znamenita, celo kanonična študija Alana Braya *Homosexuality in Renaissance England* (Homoseksualnost v renesančni Angliji) je leta 1982 postavila nove koordinate za proučevanje istospolne erotike v zgodnjem novem veku.<sup>50</sup> Forker (1999: 94) takole povzame temelje te »nove ortodoksosti«: prvič, homoseksualna identiteta je družbeni konstrukt in ne konstanta človeške narave; drugič, kar je danes jasno razviden tip istospolno usmerjenega posa-

<sup>49</sup> Symonds (1840–1893) ne govori veliko o Marlowovem odpadništvu in ne tematizira vprašanja seksualne nenormativnosti, kar je po mnenju Thomasa Dabbsa (1991: 126) značilno za njegovo hojo po tanki meji med normativnostjo in transgresijo. Symonds se je namreč poročil, a je ob vse večjem pripoznavanju svoje homoseksualnosti začel diskretno kampanjo za zakonodajno reformo. Odlomke Symondsovih zasebnih tiskanih spisov – *A Problem in Greek Ethics* (Problem grške etike) iz leta 1883 in *A Problem in Modern Ethics* (Problem moderne etike) iz leta 1891 – je Ellis leta 1897 objavil v knjigi *Sexual Inversion*.

<sup>50</sup> Bray je te ideje v povezavi s pojmom moškega prijateljstva razvijal tudi v prav tako vplivnem članku »Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England« (Homoseksualnost in znaki moškega prijateljstva v elizabetinski Angliji) iz leta 1990. Njegove teze so bile pozneje večkrat revidirane in dopolnjene.

meznika, podprt z jasno subkulturo okusov in želja, bi bilo za dramatike in občinstvo 16. stoletja nekaj neprepoznavnega; in tretjič, fizični spolni odnosi med moškimi so bili največkrat prezrti, saj se ljudje z njimi niso želeli soočati oziroma niso želeli priznati neizrekljive groze sodomije. Sodomija, kot jo razume Bray (1982: 16), ki suspendira anahronistične interpretacije, nikakor ni izenačljiva s homoseksualnostjo, saj je seksualna nenormativnost le eden njenih elementov. Sodomiji je načelno lahko podlegel vsakdo, implicirala pa je versko heretičnost, politično subverzivnost, širok razpon neheteroseksualnih in nereproduktivnih seksualnih dejanj in nasploh deviacije vseh vrst. Bray (nav. d.: 30), ki kljub svojim teoretskim inovacijam uporablja anahronistično besedo *homoseksualnost*, sodomijo z znamenito formulacijo označi za nekaj, kar v zgodnjem novem veku »ni del ustvarjenega reda, pač pa del njegovega razkroja«. <sup>51</sup>

V kanon najvplivnejših študij renesančne homoseksualne želje v angleško govorečem svetu sodi tudi monografija Brucea Smitha *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics* (Homoseksualna želja v Shakespeareovi Angliji: kulturna poetika) iz leta 1991. Seksualnost v 16. in 17. stoletju po Smithu ni bila kategorija samoidentifikacije: »Dejstvo, da je seksualnost postala obsesivna skrb v našem času, še ne pomeni, da je bilo zmeraj tako.« (Smith 1994: 11) Smith nadgradi Braya z vpeljavo razlike med dejanji, ki so lahko hetero- ali homoseksualna, in željo, ki je lahko tudi v celoti istospolna. Bray in Smith se tako kljub mnogim podobnostim bistveno razlikujeta v tem, da je pri prvem prepoznavanje posameznikov v zgodnjem novem veku kot homoseksualnih ali heteroseksualnih popolnoma napačno, pri drugem pa na primer v odnosu med Edvardom II. in njegovim ljubljencem Gavestonom v Marlowovem *Edvardu Drugem* že lahko govorimo o potencialni homoseksualni subjektiviteti. <sup>52</sup> Enako kot Bray pa tudi Smith trdi, da sodomija ni bila

<sup>51</sup> Gregory Bredbeck (1991: 77) obrne Brayevo optiko, saj meni, da »sodomija ne ustvarja nereda, ampak nered zahteva sodomijo«.

<sup>52</sup> Tudi nekateri drugi v elizabetinski Angliji vidijo možne zametke homoseksualne identitete. Joseph Cady (1992; 1993; 1996) nasploh zavrača »novi invencionalizem«, kot imenuje konstruktivističen pogled na spolnost, in trdi, da sta že v zgodnjem novem veku obstajala pojem homoseksualnosti in jezik, ki je opisoval specifično istospolno in drugospolno orientacijo, na primer izraz »moška ljubezen [masculine love]«, ki naj bi bil popolnoma ločen od pojma sodomije (Cady 1992: 12; 1993: 146). Brayu nasprotuje tudi Shepherd (1992: 28), ki podobno kot Cady meni,



problem, kadar je bila povezana samo s spolnimi odnosi med moškimi, na kar kaže tudi razmeroma majhno število tovrstnih obtožb (nav. d.: 48–51), popolnoma drugače pa je bilo, kadar so bili sodomije obtoženi osumljenci za politične ali verske (vele)izdaje, saj je bila v teh primerih neregularna intimnost obtoženega znak za izprijenosti vseh vrst (Healy 1994: 77).

Stephen Orgel razbira v literaturi tega obdobja pozitiven odnos do »romantičnih in celo erotičnih homoseksualnih odnosov«, ki so včasih tudi »eksplicitno seksualni« (Orgel 1996a: 42, 43). Primeri, ko homoerotično vedenje vodi v katastrofo, so, kot opaza, v tem korpusu tekstov zelo redki. Med njimi je Marlowov *Edvard Drugi*, ki je tudi »edini dramski primer homoerotičnega odnosa, ki je predstavljen tako, kot si ga je formalno zamislila tedanja kultura – kot antisocialen, uporniški in navsezadnje poguben« (nav. d.: 46). Podobno piše tudi Riggs (2004: 284), po katerem je *Edvard Drugi* edina elizabetinska igra, ki homoseksualno razmerje prikaže v skladu s pojmovanjem ortodoksnih moralistov, tj. kot nekaj prepovedanega, kompulzivnega in destruktivnega.

Mario DiGangi na več mestih namesto izraza *sodomija* uveljavlja izraz *homoerotika*, saj sodomija ni bila nevtralna oznaka za določeno seksualno dejanje pa tudi ne sopomenka za homoerotične odnose nasploh, »ampak politična kategorija, ki so jo uporabljali za stigmatizacijo in nadzorovanje najrazličnejših družbenih odklonov« (DiGangi 2006: ix). Sodomija, ki je implicirala pošastne zločine proti naravi, cerkvi in državi, je bila zato večinoma odkrita v višjih slojih, ki so imeli določene možnosti za vplivanje na javno življenje, vsakdanje življenje pa se je običajno zdelo daleč proč od takšne subverzivnosti (DiGangi 2007: 133). DiGangi vztraja na razločevanju med sprejemljivimi in nesprejemljivimi oblikami moške homoerotike v renesančni Angliji (DiGangi 1998: 195; 2006: ix) ter dokazuje precejšnjo razširjenost nesodomitskih in nesubverzivnih homoerotičnih razmerij (DiGangi 1998: 196–198; 2006: 9).

\* \* \*

---

da so že v zgodnjem novem veku obstajali zametki seksualne identitete oziroma vsaj posamezniki in posameznice, za katere je bilo verjetno, da bodo seksualno ravnali na določen način.

K Marlowovemu *Edvardu Drugemu* se bomo še vrnili, najprej pa preglejmo še nekaj mest v njegovih besedilih, kjer raziskovalci in raziskovalke največkrat odkrivajo spolno in seksualno nenormativnost.

Prvi prizor *Didone, kartažanske kraljice*, v katerem se Jupiter in Ganimed erotično poigravata, je močno razširjen namig, ki ga je Marlowe srečal pri Vergilu in spremenil v eksplicitno homoerotično zapeljevanje. Jonathan Goldberg (1999b: 84) je leta 1992 zapisal, da so raziskovalci in raziskovalke Marlowa ta prizor po svojih najboljših močeh prezrli, »ga obravnavali kot zadrego, šalo ali pa simptom njegovega 'patološkega' stanja«. Prizor je po Malcolm Kelsallu (1981: 34) »eden najodvratnejših prizorov« v Marlowovi dramatiki, s katerim se morda lahko meri le še usmrtitev Edvarda z razbeljenim ražnjem. Sara Munson Deats (2009: 195) pa v *Didoni* vidi karnevalski svet, ki preobrača spol, seksualnost in politično odgovornost. Avtorici se *Dido* zdi po krivem prezrto besedilo, saj je s svojim subvertiranjem spola in seksualnosti ter celo literarne žanrskosti »presenetljivo sodobno« (nav. d.: 204). Po Stevieju Simkinu (2000: 200) so vprašanja spola in seksualnosti temelj sodobnega zanimanja za to Marlowovo besedilo. Že leta 1930 pa je Tucker Brooke ugotavljal, da je *Dido* edina Marlowova igra, v kateri je seksualna ljubezen v središču (nav. po Rowse 1966: 45). A. L. Rowse (nav. m.) je Brooka dopolnil z ugotovitvijo, da ta izjemnost morda velja za heteroseksualno ljubezen, »kajti seksualna ljubezen je tudi središče dejanja v *Edvardu II.*, a tisto ni heteroseksualna ljubezen«. Še dlje pa gre David Orvis (2011: 111), ki meni, da kljub elizabetinski družbi, ki je odobrala konvencionalne poroke in nasprotovala »odkrito seksualnim zvezam med erasti in eromeni, *Dido* pederastijo slavi kot edini odnos, ki temelji na medsebojnih spoštovanju in naklonjenosti«.

Rowse (1966: 60) je v šestdesetih letih v *Tamerlanu Velikem* opozoril na občudovanje moške lepote, ki je po njegovem značilno za Marlowova dela; čeprav je to značilno za renesanso nasploh, je Rowse tu opazil osebni prizvok. Pozneje pa so se mnogi spraševali tudi o tem, zakaj se je Marlowe odločil za dramtizacijo Tamerlanovega življenja: ena od tez je govorila o podobnostih med Tamerlanom in Ivanom Groznim, Ivan pa naj bi Marlowa privlačil zaradi svoje domnevne homoseksualnosti (Wilson 1999c: 63, 69). Mark Thornton Burnett (2009: 136–137) je v *Tamerlanu* razbiral močno strast, ki da temelji na kultiviranju moških odnosov, v katerih je meja med homoerotiko in poniževanjem oziroma med seksualnostjo in nasiljem včasih zelo težko določljiva. Tudi

Park Honan (2007: 167, 297) in Lisa Hopkins (2008: 133–135) sta v *Tamerlanu* opazila feminizacijo moških in njihovo željo po istem spolu.

Homoerotične preference Edvarda II. Angleškega in Henrika III. Francoskega, ki se nekaterim zdijo samoumevne, naj bi bile med razlogi, da se je Marlowe lotil njunih vladavin. Joseph Cady (1996) pa v skladu s svojim zavračanjem konstruktivizma zametke vzpostavitve homoseksualne identitete pripiše že *Pariškemu pokolu* in predvsem zapisom, povezanim z dvorom Henrika III. Tudi on pa vleče povezave med biografijo in besedilom, saj je po njem *Pariški pokol* jasen izraz Marlowovega zanimanja za homoseksualno tematiko.

Malce redkejši predmet analiz spolne in seksualne nenormativnosti je *Tragedija o doktorju Faustu*. Določeno homoerotičnost sicer nekateri razbirajo v prizoru, ko Mefistofel Faustu obljubi najlepšo žensko in njeno lepoto primerja z moškimi (»lepa, / kot je pred padcem lep bil Lucifer«: 5.203–204/132), »ta eterični privid androgine privlačnosti pa se materializira v podobi 's hudičem, oblečenim v žensko; med umetnim ognjem' [5.191(d)/131]« (Levin 1973: 149). Prispodoba za Helenino lepoto je tudi bog Jupiter, zato je po Burnettu (2012: 169) Faustov znameniti nagovor Helene (»Je ta obraz v boj zmamil tisoč bark«: 13.160–107/156) »vrhunec protagonistovih sodomitskih aspiracij«. Spolna transgresija se kaže tudi v Faustovih identifikacijah z mitološkimi ženskami kot nasprotju Helene Trojanske, ki Faust jo vzporeja z moškimi: Faust v sebi vidi Semelo in Parisa, v Heleni pa model ženske lepote in možatega Jupitra. Cox (2004: 113) opaža veliko podobnost med temi prizori in »neprikrito homoerotiko« pesnitve *Hero in Leander*, kar po njegovem mnenju demantira ortodoksna branja. Lois Potter (2012: 107) in Park Honan (2007: 297) potencialno homoerotiko razbirata v odnosu med Mefistofelom in Faustom. Graham Hammill (2002: 116) pa opaža »motnje in odstopanja od urejenega sveta teologije in idealiziranega moškega prijateljstva«, pri čemer ne trdi, da je »kdo v *Doktorju Faustu* sodomit«, ampak »da je različica biti, ki jo ponuja *Doktor Faust*, neločljivo povezana z reprezentacijsko logiko sodomije«.

Tisti, ki iščejo predzgodbo Marlowovega *Fausta*, včasih omenjajo, da je bil šolnik Faust, ena od zgodovinskih osebnosti, ki so se zlele v legendo o Faustu, med drugim označen tudi za sodomita.<sup>53</sup> Ob tem se velja za hip ustaviti pri pri-

<sup>53</sup> Za sodomitsko motiviko različnih nemških pripovedi o Faustu – od legende do Klingerja in Goetheja ter naprej do Thomasa in Klausja Manna – gl. Tobin 2006.

meru, ki lepo ponazarja, da recepcijo sooblikuje filtriranje informacij. Omemba te Faustove pregrehe izhaja iz pisma Johanna Tritheima Johannesu Virdungu iz leta 1507, kjer je rečeno, da se je Faust v Kreuznachu »začel prepuščati nad vse podli vrsti razuzdanosti z dečki, ko pa so to nenadoma odkrili, je zbežal pred kaznijo« (Palmer in More 1939: 86).<sup>54</sup> To je znano tudi slovenskim raziskovalkam in raziskovalcem. Seta Knop (2010b: 81) v tematološkem poglavju o Faustu piše, da je bila zgodovinskemu Faustu »menda [...] ponujena šola ravnatelja v Kreuznachu, a je bil prisiljen pobegniti iz mesta zaradi 'kar se da sramotne razuzdanosti'«. Seta Knop ne zapiše vira, iz katerega črpa informacijo, čeprav zvezo »kar se da sramotne razuzdanosti« navaja kot citat. Ker pa se v prejšnjem stavku sklicuje na Tritheima ter na seznamu literature navede Wutricha (1995), Watta (1997) in Ziolkowskega (2000), ki citirajo Palmerjevo in Morovo navedeno delo, lahko sklepamo, da je podatek povzela od tod in tamkajšnji navedek skrajšala pred zvezo »z dečki«. To domnevo potrjuje njena knjiga *Od doktorja do mojstra*, kjer je besedilo zelo podobno, zgornjemu navedku pa je dodan oklepaj, v katerem »sramotno razuzdanost« pojasni kot »verjetno spolno nadlegovanje dečkov« (Knop 2011: 15). Podobno Anton Janko (1999: 12) zapiše, da je »Faust službo kmalu izgubil zaradi raznih, tudi npravstvenih deliktov«.

Analize, ki jih povzemamo, se posvečajo tudi Marlowovemu pesništvu in prevodom. V pesnitvi *Hero in Leander* je homoerotiko zaznati predvsem v erotizirajočem opisu Leandra in v Neptunovem zapeljevanju tega naslovnega junaka, ki je po mnenju Lise Hopkins (2003: 130) »eden estetsko najbogatejših homoerotičnih odlomkov v vsej zgodnjenovoveški angleški književnosti«. Neptunovo zapeljevanje je tako izrazito, da ga raziskovalci in raziskovalke sicer niso mogli prezreti, so pa ta »homoseksualni element« označili za »odvečnega« (Boas 1940: 227) ali pa v Neptunu prepoznali personifikacijo morskih valov, ki objemajo Leandra (Henderson 1966: 39); nekateri pa so v Leandrovi zavrnitvi Neptuna videli nov element Marlowove avtobiografije: »Človek si ne more kaj, da bi se ne vprašal, kolikokrat je Marlowu prav to rekel kakšen enako nadlegovan mlad igralec« (Henderson 1952: 142). Podobno po Steanu (1970: 327) epizoda z Leandrom in Neptunom v mitološkem okolju in stilu panto-

<sup>54</sup> To pa ni edina tovrstna omemba. Maja 1532 je nürnbergski mestni svet zavrnil varen prehod »doktorju Faustu, velikemu sodomitu in črnomagiku« (Palmer in More 1939: 90).

mime predstavlja »nočno moro vdora homoseksualca v življenje normalnega moškega«, obenem pa izkazuje »sočutje do homoseksualčevega jalovega, upajočega, nadležnega in pogosto absurdnega stanja«. Myron Turner (1975) sicer priznava, da gre v tem prizoru za odkrito homoseksualnost, vendar v nadaljevanju doda, da je Leander ena od hermafroditiskih figur renesančne literature ter da sta homoseksualnost in hermafroditizem Marlowova glavna simbola sveta brez prepoznavnega moralnega reda. Precej pričakovano pa novejša analiza v pesnitvi *Hero in Leander* razbirajo prikaz seksualnih dejavnosti, ki so bile prepovedane oziroma marginalizirane, predvsem homoerotiko, problematizacijo petrarkističnega modela odnosov med spoloma, kjer je ženska podrejena, in arbitrarnost želje. Takšna vprašanja so danes seveda zelo *de rigueur* in tako *Hero in Leander* zdaj velja za pesnitev tako o normativni kakor o prepovedani spolnosti (Riggs 2004: 300).

Marlowov prevod Ovidovih *Ljubezni* je edini znan primer ostre cenzure njegovih besedil, pa še ta je morda bil le kolateralna škoda. Marlowov prvotni prevod zgolj deseterice Ovidovih pesmi je namreč izšel v isti knjigi kakor osemindirideset epigramov Johna Daviesa in 1. junija 1599 sta canterburyjski nadškof in londonski škof izdala odlok, da je treba knjižico uničiti. Požig je bil tri dni pozneje, 4. junija 1599, v Stationers' Hall. Mnenja o tem, ali je bil požig bolj posledica Marlowovega prevoda *Ovid's Elegies* (Ovidove elegije) ali Daviesove knjige *Epigrammes* (Epigrami), pa so deljena. Nekateri namreč menijo, da je bil bolj kakor Marlowe problematičen Davies (Clegg 1997: 199; Honan 2007: 95; Pugh 2013: 82). To je bilo v Marlowovem času edino Ovidovo delo, ki še ni bilo prevedeno v angleščino, obenem pa je bil to tudi prvi prevod v katerikoli vernakular (Cheney 2006: 6; Chedgzoy 2009: 259). Zapostavljenost teh pesmi v zgodnjem novem veku večinoma pojasnjujejo z odsotnostjo moralizacije in alegorizacije, ki sta v srednjem veku Ovidov preostali opus naredili sprejemljivega za nove, krščanske recepcijske pogoje (Simkin 2000: 220). Marlowove oziroma Ovidove predstave o spolnosti, ljubezni, moči in spolu, piše Sinfield (2006: 150), so bile za elizabetinsko krščanstvo težko sprejemljive, enako pa velja tudi za njune predstave o požensčenem predajanju užitek, o brisanju meja med spoloma in o izgubi tradicionalne moške spolne identitete (Moulton 1998: 84). Vsekakor dandanes velja, da je bila tedaj že sama odločitev za prevod Ovidovih *Ljubezni* transgresivno dejanje (Wells 2006: 78).

Omeniti velja tudi razpravo Davida Movrina o zgodovini prevajanja, ki je (še posebej v slovenskem kontekstu) pomembna zato, ker jo »[k]ontroverzni Mar-

lowe«, »najpomembnejši Shakespearov predhodnik«, zanima kot prevajalec latinske poezije v angleščino. Čeprav tudi nekateri drugi slovenski raziskovalci in raziskovalke upoštevaajo ta del Marlowove bi(bli)ografije, le Movrin temu vprašanju nameni več kot vrstico ali dve. Po Movrinu gre pri Ovidu »celo v njegovih drznejših odlomkih za vse kaj drugega kot za golo spolnost«, medtem ko »Marlowe te kompleksnosti Ovidijeve poezije ni ohranil, iz njegovih igrivih, celo esteticističnih distihov je naredil malone pornografsko meseno rimanico. Ovidijevi verzi so lahkotni, a hkrati prefinjeni. Pri Marlowu ni o teh odenkih ne duha ne sluha več« (Movrin 2010: 105). Movrin torej pri Marlowu opaža razdvoumljanje izhodiščnega pomenskega potenciala, ki da doseže bistveno zvišano stopnjo poltenosti: »Če Ovidij uporablja izraze, ki so taktno dvoumni, jih Marlowe brez oklevanja zreducira na njihov konkretni pomen«, tako da »ni nič čudnega v tem, da je dal do konca razjarjeni canterburyjski nadškof knjigo nato javno sežgati«. Tu Movrin poda podobo transgresivnega Marlowa, kot je na Slovenskem prikazana le redkokdaj: podobo prevajalca, ki erotike ne čisti, pač pa jo celo poudarja, pri čemer je bilo to v njegovem obdobju prej izjema kot pravilo, saj so drugi prevajalci »izvirnik v svojih prevodih čistili, nekateri manj, drugi bolj radikalno« (nav. d.: 106).

### *Edvard Drugi*

Podobno kot za *Tragedijo o doktorju Faustu* tudi za *Edvarda Drugega* velja, da je temeljni vir, na katerega se je Marlowe naslonil, nesporen, in sicer *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (Kronike Anglije, Škotske in Irske) Raphaela Holinsheda (1577).<sup>55</sup> Primerjava med Marlowovim glavnim virom ter njegovo obdelavo Edvardove vladavine in odnosov z ljubljenci pa pokaže nekaj za našo razpravo pomembnih razlik.<sup>56</sup> Prva razlika je v tem, da je pri Holinshedu kraljevi ljubljenelec Gaveston precej marginalen, v Marlowovi drami pa povod za osrednjo krizo Edvardove vladavine (Riggs 2004: 284). Drugo pomembno razliko Marlowe vpelje z najetim morilcem Lightbornom, dramsko osebo, ki je

<sup>55</sup> Marlowe je najbrž črpal iz druge izdaje, ki je izšla leta 1587 (Forker 1999: 41; Thomas in Tydeman, ur. 1994: 341), uporabil pa je tudi kronike Roberta Fabyana, Richarda Graftona in Johna Stowa.

<sup>56</sup> Besedilo *Edvarda Drugega* je nasploh polno zgodovinskih netočnosti (gl. Forkejeve sprotne opombe v Marlowe 1999), razlike med Holinshedom in Marlowom pa so predmet niza analiz (gl. npr. Bartels 1993: 147–156; Forker 1999: 41–66).

v virih ni (Wiggins 2003: xiv), čeprav je William Briggs že leta 1914 opazil, da je tako ime tudi enemu od hudičev v prizoru stvarjenja v chesterskem miraklu in da je ime samo tako rekoč dobesedni prevod imena Lucifer v angleščino (Marlowe 1914: 193). Odtlej je ta ugotovitev ena od stalnic opomb, komentarjev in spremnih besed. Tretja sprememba pa se je raziskovalkam in raziskovalcem pokazala v drugi polovici 20. stoletja: Marlowe nameni istospolni erotiki veliko več prostora kakor viri. Novejše in natančnejše analize erotizacije kraljevega odnosa z ljubljenci poudarjajo tudi, da Marlowe poveča Holinshedovo razredno razliko med kraljem in ljubljenci ter okrepi povezavo med seksualnostjo in razredom (Forker 1999: 52).

Pregled analiz in uprizoritev *Edvarda Drugega* pokaže na mnogotera, »raznolika in pogosto nasprotujoča si branja« (Simkin 2000: 174). Tako lahko beremo o »značilni moralni dvoumnosti« (Marlowe 2000: 358) in o Marlowovem »dvojnem pogledu« (Mulryne in Fender 1969: 60) oziroma »dvojni perspektivi« (Smith 1994: 221). Podobno je precej raziskovalk in raziskovalcev mnenja, da odnos med Gavestonom in Edvardom ni ne obsojan ne slavljen (Marlowe 2000: 358) in da nobena stran, ne Edvard ne njegovi nasprotniki, nimajo izrazite moralne prednosti (Bevington in Rasmussen 1998: xxi), saj Marlowovo besedilo zavrača sleherno poenostavljanje (Wiggins 2003: xxiii). Tako po mnenju nekaterih dvoumnost, posebej moralna dvoumnost, določa ne le *Edvarda Drugega* (Logan 2015: 128), ampak je celo temelj vse Marlowove dramatike (prim. Duxfield 2015).

Charles Forker (1999: 82–85) pravi, da se resna recepcija *Edvarda Drugega* začne šele s Charlesom Lambom (1775–1834), bežne komentarje o poetičnih razsežnostih ter o posameznih dramskih osebah in prizorih pa preseže šele v 20. stoletju. Forker (nav. d.: 85) opaža dvoje področij, ki sta se izkazali za posebej kontroverzni: prvo zadeva žanr, kjer opredelitve nihajo med zgodovinsko igro, kroniko in tragedijo, drugo pa tematiko istospolne erotike in njeno navezavo na politična vprašanja vladanja in kraljeve vloge. Po šestdesetih letih 20. stoletja je problematika osebne in seksualnega zasencila politična in zgodovinska vprašanja, v zadnjem času pa se je to razmerje spet nekoliko spremenilo v prid kompleksnejšim analizam razmerja med zasebnim in javnim, med zgodovinsko tragedijo in zasebno seksualnostjo (nav. d.: 116). Wiggins (2003: xxiv) ugotavlja, da je mejo med poudarjanjem javnega in zasebnega mogoče potegniti po ločnici med tradicionalno literarno vedo, ki poudarja javno, in

njeno moderno različico, ki jo zanima zasebno, pri čemer Marlowe sam te meje ne upošteva (nav. d.: xxvi). Bredbeck (1991: 59) v tem smislu zavrača ločevanje med javnim in zasebnim ter meni, da je osebno del političnega. Podobno Martin (2010: 26–27) zatrjuje, da Edvard sam močno politizira svoje odnose z ljubljenci, kar povzroča konfliktnost med kraljevo avtoriteto in pravicami baronov. Cartelli (2009: 158) opaža, da je bil *Edvard Drugi*, ko je Marlowe obveljal za »najmodernejšega dramatika zgodnjenovoveške Anglije«, označen za »njegovo najmodernejšo igro«, in sicer ne le zaradi prikazovanja življenja in usmrtnice »homoseksualnega monarha«, ampak predvsem zaradi prikaza prepleta politike oblasti z osebnimi željami in ambicijami.

Forker (nav. d.: 91–92) raziskovalke in raziskovalce, ki priznavajo pomen homoerotike v *Edvardu Drugem*, razdeli na tiste, ki v Marlowu vidijo moralnega in družbenega konservativca (po katerem je homoseksualnost greh, ki ga je treba kaznovati, ali pa vsaj šibkost, ki jo je treba obsoditi), in one, ki jim Marlowe velja za politično-seksualnega subverzivneža, ki nasprotuje homofobni represiji. Poleg redkih »neznačilnih zgodnjih izrazov sočutja do Edvardove seksualne narave« je prva polovica 20. stoletja izrazito predvidljiva v oznakah, s katerimi opisuje Edvarda in njegove odnose z drugimi moškimi, predvsem z Gavestonom; tudi tisti, ki izražajo sočutje do Edvarda kot osebe, obsojajo njegovo nenormalnost (nav. d.: 92–93). Predvsem starejši raziskovalci in raziskovalke so za poimenovanje odnosa med Gavestonom in Edvardom uporabljali izraze, kot so »nenaravna strast«, »smrtonosna strast« (Morris 1969: 128), »uranistični eros« (Levin 1973: 180), »degenerativna sila«, »destruktivna ljubezen« (Steane 1970: 234, 373), »nenaravne človeške vezi«, »sprijena strast«, »nenaraven odnos« in »nenormalna nagnjenja« (Masinton 1972: 88–90). Zgovorne so tudi oznake Edvarda in njegove seksualnosti: »popoln homoseksualec in mazohist« (Wickham 1970: 205), »mazohistični homoseksualni playboy« (nav. d.: 209), »sodomit, čigar celotno življenje je podrejeno ekskluzivni strasti, ki jo čuti najprej do Gavestona, potem do Spenserja, in ki bo vzrok za njegov propad« (Poirier 1970: 81). *Edvard Drugi* pa je drama, ki »se osredotoča na nenormalna psihološka stanja njene središčne figure«, njen namen pa »ni poučevati o naravi kraljevanja [...], ampak preiskovati osebnost esteta in homoseksualca« (Masinton 1972: 86–87).

Danes velja, da *Edvard Drugi* nagovarja »odkritejše homoseksualne identitete našega časa« (Hopkins 2009: 292), in čeprav se včasih zdi, da je v tej drami



težko videti kaj drugega kot igro o homoseksualnosti (Rutter 2012: 79), je s takšnim razumevanjem več težav. Prva je že ta, da je govoriti o »homoseksualnosti« v renesansi anahronistično (nav. d.: 87). Pred vzponom gejevskih študij in queerovske teorije je bil odnos med Edvardom in Gavestonom razumljen s pomočjo pojma moškega prijateljstva. William Briggs (1914: 104) je menil, da Gavestonu položaj favorita omogoča Edvardova močna želja po osebnem prijateljstvu, ki se izraža v jeziku ljubezni, ki kralja kaže kot strastnega in požensčenega moškega (nav. d.: 105). Edvardova glavna želja je po Briggsu (nav. d.: cvi) v tem, da bi ga ljubili kot prijatelja, ne pa ubogali kot vladarja. To pa naj bi bil Marlowov poseg v Holinsheda: pri Holinshedu favorita kralja izkoriščajo za naskok na visoke položaje, pri Marlowu pa med kraljem in ljubljenci vlada vzajemna naklonjenost. Tako *Edvarda Drugega* razlaga tudi Mills (1934: 15–26), ki trdi, da za ljubeče izraze naklonjenosti med moškima ni treba iskati nobenih drugih razlag kot njuno prijateljstvo.<sup>57</sup> V 16. stoletju, tako Mills, je v primeru napetosti med (Gavestonom in Edvardovim) prijateljstvom in (Edvardovo in Izabelino) zakonsko ljubeznijo prednost pripadla prvemu. Težava kralja Edvarda pa naj bi bila v tem, da ne vidi, kdo je vreden njegovega prijateljstva; ker je Edvard kralj, Gaveston pa ima bistveno nižji status, prijateljstvo med njima ne more preživeti (nav. d.: 26). Zato tudi Kocher (1946: 203–205) misli, da je Edvardova napaka v tem, da za sebi enakega, za svoj *alter ego*, vzame človeka, ki mu po statusu ni enak in torej ni primeren za vlogo, ki mu jo kot kralj podeli. Marlowovo naklonjenost Edvardu in Gavestonu ter njunemu odnosu Kocher vidi v aluzijah na antična prijateljstva, opaža pa tudi, da medsebojna naklonjenost teh dveh dramskih oseb presega običajne izraze elizabetinskega prijateljstva (nav. d.: 205).

K pojmu prijateljstva so se vrnilo tudi nekateri proučevalci in proučevalke *Edvarda* s konca 20. in z začetka 21. stoletja. Bray (1990: 9–10; 2003: 187–190) v tej igri razbira nekaj, kar bi utegnilo biti sodomitski odnos, a je postavljeno v kontekst prijateljstva. To pa sproža napetost, ki se nikoli ne razreši, saj manjkata nujni konvenciji prijateljstva, ki sta v tem, da imata prijatelja enak družbeni status in da je njuna vez osebna, intimna, ne pa pridobitniška (Bray 1990: 10–11). DiGangi (1998: 205) opozarja na določeno razliko v razumevanju odnosa med kraljem in njegovim ljubljencem, razliko, ki pogloblja razkol

<sup>57</sup> Duxfieldu (2015: 129) se zdi ta argument nekoliko šibak, saj so antični modeli, na katere se sklicuje Mills, po njegovem mnenju tudi sami homoerotični.

med bojujočima se stranema: medtem ko Edvard vselej vztraja na modelu favorita kot prijatelja, baroni Gavestona delegitimizirajo kot parazita. Po MacFaulu (2009: 122–123) pa Edvard v prijateljstvu vidi edini smisel življenja, in ker zares verjame v prijateljstvo z Gavestonom, poskuša razliko v statusih preseči tako, da Gavestonu podari najvišje nazive in bogastvo.

Razumevanje Edvardovega odnosa z Gavestonom kot homoseksualne ljubezni se je uveljavilo v drugi polovici 20. stoletja, a vrednotenja tega razumevanja niso bila enotna. Po Levinu (1973: 116) je *Edvard Drugi* »najbolj odkrita obdelava ljubezni v katerikoli Marlowovi igri« in se uvršča v homoerotično tradicijo, ki jo vpelje že antična poezija: »Zanemarjanje prisotnosti ali zmanjševanje učinkov takšne motivacije v *Edvardu Drugem*, kot to diskretno počne večina kritikov, izkrivlja pomen te igre.« Levin v tem kontekstu opozarja na Kydove in Bainesove obtožbe Marlowa. Rowse (1966: 134) ljubezen do protežirancev v *Edvardu* obravnava kot temeljno značilnost in središče drame: Marlowe je naklonjen Gavestonu in kralju, zanima pa ga njun odnos, kar izpričujejo njegove antične reference na moška prijateljstva (nav. d.: 65). Tudi Steane (1970: 219–221) meni, da je Marlowe naklonjen odnosu med kraljem in Gavestonom, vendar doda, da Marlowe ta odnos prikazuje kot »degenerativno silo«, oba moška pa kot »nevredna občudovanja« (nav. d.: 234). Leonora Leet Brodwin (1964: 149–155) pa odnos med Gavestonom in kraljem razume kot »afirmacijo homoseksualne ljubezni«: ljubezen naj bi Marlowa pritegnila šele tedaj, ko je sam pri sebi sprejel vrednost homoseksualne ljubezni, pri čemer »njegova očitna osebna nenormalnost nikakor ne izniči univerzalnosti njegove izkušnje« (nav. d.: 155).

Če beremo nekatere novejšje študije, se včasih zdi, kot da ne bi bilo nobenega dvoma o tem, da imamo pri *Edvardu* opraviti z jasno in intenzivno homoerotično naravo odnosa med Edvardom in Gavestonom. Še več, nekateri zapišejo, da nam šele spremenjena stališča 20. stoletja omogočajo, da *Edvarda* beremo tako, »kot si ga je zamislil Marlowe« (Gill 1971: xx). Natančnejše analize s področja gejevske literarne vede in queerovske teorije pa vendarle pokažejo nekoliko bolj zapleteno sliko. Marlowe, piše Summers (1988: 222; 1992: 10), prepleta seksualnost in politiko, a pri tem ne moralizira, kar je že samo po sebi uporniško in radikalno. In čeprav je v času, ko je bila sodomija povezana s herezičnostjo in čarovništvom, naklonjen homoseksualni ljubezni, kar je posebej očitno pri rabi antičnih referenc, ki homoseksualnost rešujejo pred diskurzi

krščanske sodomije in siceršnje tudorske ortodoksnosti, kraljeve odnose vendarle prikaže dvoumno (Summers 1988: 222–223; Forker 1999: 96; White 2009: 84).

O odnosu med Edvardom in Gavestonom ni enotnega stališča, zdi pa se, da na primer Paul Hammond (1996: 53) povzema razmeroma standardno interpretacijo s konca 20. stoletja:

Marlowe nam ni ponudil liričnega slavljenja homoseksualne ljubezni ali tragedije ljubezni, ki jo družba prepreči: *Edvard Drugi* ni homoseksualna različica *Romea in Julije*, in anahronistično bi bilo pričakovati, da bi bilo mogoče takšno igro prikazati na elizabetinskem odru. Razlog, da je ljubezen med Edvardom in Gavestonom predstavljena kot obsojena na propad, večinoma ni v tem, da gre za dva moška, ampak v tem, da zasebno zadovoljitev postavlja pred javno dolžnost ter državne vire časti in vladanja uporablja kot dokaz ljubezni.

Tudi razprave o tem, kaj je v resnici problem odnosa med Edvardom in Gavestonom, imajo različne sklepe. Po mnenju nekaterih problem niso kraljevi favoriti, ampak njihovo trošenje državnega denarja, ki ga omogoča skoraj neomejena kraljeva podpora (Henderson 1952: 123). Predvsem pa je kralj pozabil na diskretnost. Jakob VI. Škotski – včasih naveden kot vzor za Marlowovega Edvarda – je bil diskretnejši, tako da je lahko obdržal krono in ljubljence (nav. d.: 124; Shephard 1996). Po sodbi drugih je težava v Gavestonovi politiki, ne v njegovi seksualnosti: problematičen je vpliv, ki Gavestonovemu rodu ne pripada (Kirschbaum 1962: 80; Robertson in Brown 1964: 178). Tretji problem vidijo v nezmernosti ljubezni, ne v njeni vrsti. Tako Edvard kot Gaveston izkazujeta nezmerna čustva, poleg tega pa Edvard zanemarja svoje dolžnosti (Merchant 1975: xvi). Edvard ljubi Gavestona, »namesto da bi previdno in modro vladal«, zapiše Judith Weil (1977: 163). Sinfield (2006: 109) vidi izvor težav v tem, da Edvard sploh ne želi favoritov, ampak prijatelja, zaradi česar izenačuje Gavestonov status s svojim, medtem ko politična odgovornost zahteva zelo jasno razločevanje. Istospolna strast se v takšnem branju izkaže za problematično le, če so zaradi nje ogrožene druge odgovornosti (nav. d.: 159). Podobno Guy-Bray (2014: xiv–xv) razbira konflikt med Edvardovim izborom ljubimcev (pre)nizkega rodu in angleškim razrednim sistemom; še več, Edvard želi svoje ljubimce povzdigniti na položaj kraljevih spremljevalcev, kar pa bi bil nesprejemljiv trk med njegovim zasebnim in javnim življenjem. Drugi vsemu navkljub vztrajajo, da je središče *Edvarda*

*Drugega* spolnost, ne oblast, in da se baroni uprejo predvsem iz homofobnih vzgibov (Young 2000: 65).

Verjetno se lahko strinjamo z Duxfieldom (2015: 135), da seksualnosti, prijateljstva, družbene hierarhije in vladanja v tej Marlowovi drami ne moremo obravnavati ločeno, saj se prekrivajo in tvorijo »med seboj tekmujoče poglede na svet, ki so v središču nepomirljivega konflikta te igre«. Pretežni del 20. stoletja je namreč veljalo, da je kraljeva seksualnost glavni povod za tragični razplet *Edvarda*, čeprav je očitna tudi krivda baronov, ki prekršijo osebne zaveze in javne norme. Konec 20. stoletja pa so začeli opazati, da prave sodomije (ne kot seksualnega dejanja, ampak kot politično transgresivnega dejanja, ki ruši ustaljen red) ni mogoče očitati (le) Edvardu, ampak (tudi) Mortimerju in njegovi uporniški skupini vključno s kraljico Izabelo: z umorom kralja Mortimer izvede regicid, tako da »[z] Edvardove perspektive sodomit ni Gaveston, ampak Mortimer« (DiGangi 2006: 114). V tem razumevanju *Edvard Drugi* uprizori dve med seboj tekmujoči obliki nereda: »prva je osredotočena na Edvardovo strastno obsedenost z Gavestonom, druga pa na arogantnost, nestrpnost in nebrzdan bes Edvardovih aristokratskih nasprotnikov« (Cartelli 2009: 161–162). Deviantnosti tam, kjer jo občinstvo sprva vidi, sploh ni, trdijo ti avtorji in avtorice, najdejo pa jo tam, kjer je sprva kazalo, da deluje legitimnost. Ker Marlowe ne poudarja družbenih in ekonomskih prestopkov Edvardovih ljubljencev, ki so poleg vsega kralju še popolnoma zvesti, se upor baronov zdi pretiran in kaže bolj na njihovo povzpetništvo kakor na zagovornišvo legitimnega reda. Po psihoanalitični interpretaciji pa Mortimer potlači svojo homoseksualnost, zaradi česar je telesno mučenje, ki ga zada Edvardu, izpolnitev njegovih lastnih analno-erotičnih impulzov (Comensoli 1993: 196–198). Na koncu najbrž ni mogoče enoznačno reči, kdo je »'resnični' sodomit te igre, in morda je to tudi njen namen: sodomija, tako kot njeno navidezno nasprotje, moško prijateljstvo, je diskurzivni konstrukt, retorično orožje, ravno toliko del boja za oblast med Edvardom in njegovimi baroni kakor bojevniški goli meči« (Martin 2010: 32).

Lilijana Burcar in Nikolai Jeffs sta med redkimi pri nas, ki *Edvarda Drugega* interpretirajo s tega vidika. Lilijana Burcar (2005: 20) *Edvarda* bere kot dramo, ki razgalja ustroj države in njeno oblastniško strukturo, »klobčič nasprotujočih si in tekmujočih interesov, spreminjajočih se zavezništev, intimnih izdajstev in v imenu države sankcioniranih zločinov«. V tem smislu je tudi spolnost neizo-

gibno politična. Avtorica opozori, da je bila »pod vladavino Henrika VIII. homoerotika na Angleškem prvič izpostavljena kot predmet zakonske regulacije«, s čimer je postala prekršek zoper državo samo (nav. d.: 21). Kralj Edvard II. se s svojo seksualnostjo »postavi po robu celotnemu heteronormativnemu državnemu aparatu«, kar baroni izrabijo kot izgovor za odstranitev kralja (nav. d.: 21, 23). Obenem se Lilijana Burcar naveže na razpravo Curtisa Perryja, ki poudari dvoumnost Marlowovega prikaza spolnosti, pri kateri gre po eni strani nemara za subverzivno držo, po drugi pa za servilnost do obstoječe državne ureditve, ki je omejila stik s kraljem na peščico kralju najbližjih. Ta servilnost je povzročila centralizacijo upravljanja države in s tem »izzvala obtožbe sodomije tudi zato, ker je oblast sama bila *a priori* fraternistično-paternalistično zastavljena, torej homosocialna« (nav. d.: 23; prim. Perry 2000). Lilijana Burcar (nav. d.: 24) sklepa, da je Edvard »v prostoru med kategorijami, razkrivajoč njihove nedoslednosti in razpoke«, tako da »v svoji fluidni in polimorfni spolnosti moti [...] delitve na homoseksualnost in heteroseksualnost«.

Nikolai Jeffs (2006: 81) *Edvarda* v izhodišču bere z gledišča razrednega boja, saj je po njegovem mnenju treba »konflikt med Edwardovo in Mortimerjevo frakcijo razumeti predvsem kot sublimacijo in alegorijo medrazrednega boja, ki je divjal v času nastanka drame«. Kraljevo poviševanje ljubimcev na položaje, ki presegajo njihov rod, spodkopava navidezno naravnost reda renesančne Anglije, saj dokazuje, »da noben družbeni stan ni 'naraven'. Kajti »[č]e se lahko tako nizek rod kmetov in navadnejšev in povrh še pedrov tako hitro povzpne, potem tudi sama vladavina aristokracije ni posledica ne modre krvi ne boljšega rodu, niti potrebe po paternalistični zaščiti ljudstva, kaj šele posebne božje naklonjenosti« (nav. d.: 82). Jeffs subverzivnost drame pripisuje tudi Edvardovi erotični naddoločenosti. Kljub demoniziranju istospolnih odnosov v zgodnjenovoveški Angliji »je Marlowe ta argument izničil tako, da ga je marginaliziral, tematiko drame pa izkoristil tudi za to, da je demarginaliziral in legitimiziral polimorfno seksualnost«, s tem pa relativiziral razmerja med dominantnimi in potlačeni vrednotami (nav. d.: 83). Po Jeffsu sta sicer kralj in Gaveston biseksualca, ki »nakazujeta svobodo ljubezni in spolne želje kot take, ne glede na njen objekt« (nav. m.). Jeffs (nav. d.: 87–89) pa stopi tudi na spolzek led biografske interpretacije. Po njegovem mnenju je bil tudi Marlowe sam identitetno določen z ateizmom in homoseksualnostjo. Snov, ki jo je povzel po Holinshedu, mu je po Jeffsu omogočila »dramatizacijo in legitimizacijo polimorfne seksualnosti, ki je lastna tudi njemu«. Vse to nam »daje

jasno vedeti, da se Marlowe upira takrat prevladujočim literarnim in političnim potezam nastajajočega angleškega naroda. Tega ni počel samo v literaturi. Njegove bogokletne in ateistične izjave so znane, zagovor užitka, ki ga nudita tobak in dečki, pa prav tako«. O tem naj bi pričala tudi Marlowova smrt, saj »je povsem nesporno, da je bil Marlowe v času svoje smrti v uradni preiskavi. Ta je pokazala na Marlowovo domnevno homoseksualnost, bogoskrunstvo in ateizem«. Zadnjega sklepa pa, kakor ugotavljamo na več mestih zgoraj, ni mogoče znanstveno izpeljati.

---

## Slovenski prevodi Marlowa

**P**RI RAZUMEVANJU STATUSA PREVODA in njegovega položaja v literarnih sistemih ter pojmovanja pomenskega potenciala besedil izhajamo iz konceptov, ki jih je v slovenski literarni vedi v več člankih in knjigah, najceloviteje pa v monografiji *Književnost v medkulturnem položaju* (2004), uveljavila Meta Grosman. Eden temeljnih konceptov razumevanja književnosti pa tudi prevoda, kot ga pojmuje tu, je mnogopomenskost oziroma mnogopomenski potencial besedila. Meta Grosman (2004: 37) zapiše, da »imajo umetnostna besedila že sama po sebi mnogopomenski potencial«, ki omogoča »vedno nova branja, se pravi tvorjenje vedno novih pomenov s spreminjajočih se bralčevih zgodovinskih in kulturno pogojenih položajev, vedenja, zanimanja in medbesedilnih izkušenj« (nav. d.: 127). Literarna besedila se torej že po svoji naravi »izmikajo hitremu in dokončnemu opomenjanju« (Vogel 2004: 24). Bralci in bralke na osnovi polivalentnega pomenskega potenciala umetnostnih besedil različne pomene »proizvedejo v interakciji z besedilom oz. na temelju besedilne osnove«, zato »pomen razumemo in opisujemo kot funkcijo bralčeve interakcije z besedilom«, piše Meta Grosman (2004: 64) in opozarja na odvisnost pomena besedila od bralca oziroma bralke ter od neposredne »medkulturne pragmatične situacije«.

Od tod izhaja, »da besedila sama po sebi ne 'posedujejo' pomena, marveč zgolj pomenski potencial, opomenijo pa jih šele bralci s svojo produkcijo smisla« (Grosman 2004: 110). Takšen besedilni svet pa je nerazvozljiv preplet sestavin, ki izhajajo iz prebranega besedila ter poprejšnje življenjske in medbesedilne izkušnosti bralk in bralcev (nav. d.: 111). O nedvoumni produkciji in reprodukciji pomena torej ni mogoče govoriti. Poleg tega iz sodobnega pojmovanja besedilnega sveta, kot ga predstavi Marko Juvan (2006: 121), izhaja, da se prek besedilnega sveta

udejanja posebna, kompleksnejša raven pomena, ki jo je mogoče sporočiti in razumevati samo prek besedila – označujejo jo tudi z imenom »besedilni smisel«. Besedilni smisel je dinamičen, izmuzljiv, pogosto tudi protisloven, saj je odvisen od mreže razmerij med

jezikovnimi elementi teksta, od njihovih odnosov do drugih besedil, znakovnih sistemov in družbeno-zgodovinske resničnosti, pa tudi od funkcij besedila v situacijah njegove produkcije in recepcije.

### Smisel besedila tako sodoločajo

tudi subjekti, saj njihova miselna, govorna ali bralna dejanja konstituirajo svet, na katerega se jezikovno besedilo nanaša. Zato je tekst ne-cel, odprt, shematičen proizvod in obenem proces, ki je odvisen od intersubjektivnih razmerij in dejanj: na eni strani od tega, kaj si je zamišljal in hotel povedati avtor, na drugi od pomenskih mrež, ki so kodirane v jeziku in diskurzu, na tretji pa od tega, kako bralec z jezikovno teksturo označevalcev priklicuje kose svoje vednosti, aktivira čustva in stališča. (Nav. d.: 133)

Za našo nadaljnjo razpravo, predvsem za naš dvom v možnost objektivne analize razmerij med izhodiščnimi in ciljnimi besedili, je pomembna tudi tale Juvanova ugotovitev: »Niti en in isti bralec pri zaporednih branjih istega besedila ne more izoblikovati istih pomenov ali predstav.« (Nav. d.: 146) Tudi Tomo Virk (2007: 136) opozarja, da je »s sklicevanjem na Ingardna, predvsem pa na Iserja, mogoče trditi, da se že v istem jeziku vsako branje, vsaka konkretizacija razlikuje od vsake druge in da prevod tega bistveno ne spremeni«. Tako je jasno, da tudi prevajalka oziroma prevajalec, ki je seveda najprej bralec oziroma bralka, ne more imeti »neosebne dostopa do besedilnega pomena« in da torej tudi ne more prevajati v »družbenem vakuumu« (Grosman 1994: 52).

Na podlagi ugotovitve, da je pomen besedila neločljiv od njegove enkratne ubeseditve, lahko skupaj z Meto Grosman trdimo, da »književni prevod preprosto ne more omogočiti dostopa do izvirnega besedila«, prevod sam pa razumemo »kot ponovno napisano besedilo ali metabesedilo z dvojnimi avtorstvom« (Grosman 2004: 46).<sup>58</sup> A prevod v ciljnem literarnem sistemu pogosto

<sup>58</sup> Od tod tudi oznake, ki prevod imenujejo »ponovno branje« (Grosman 2004: 67) in »predeleva« (Pokorn 2003: 189) – kot slovenski različici angleškega izraza »rewriting« – oziroma »drugi izvornik« (Virk 2007: 142–144). O prevodu, ki je »glede na izvornik metatekst, se pravi tekst o tekstu«, je že leta 1979 pisal Drago Bajt (1986: 158). Juvan (2000: 31–37) pa povzema tudi stališče, da je prevod medbesedilni pojav, in sicer zaradi dveh razlogov: ker »prevod ni pasivna reprodukcija, temveč predstavitev izvornika, njegov interpretativni metatekst, proizvod dialoga z jezikovno, kulturno in ideološko drugostjo«, in ker prevajalec oziroma prevajalka pri delu upošteva prevajalsko zgodovino in posamezne že obstoječe rešitve, do katerih se opre-



učinkuje kot nov izvirnik, zato je lahko prevajalska konkretizacija usodna. Različne konkretizacije različnih bralcev in bralk izvirnika imajo z različnimi konkretizacijami različnih bralcev in bralk prevoda v najslabšem primeru skupno le konkretizacijo prevajalca oziroma prevajalke, zato je treba potencialno mnogopomenskost pri prevajanju karseda ohranjati. Tako se prevajalec oziroma prevajalka v idealnem prevajalskem procesu ne odloča za eno od možnih branj, ampak ohranja celoten polivalentni pomenski potencial izhodiščnega besedila. Takšen proces pa seveda ostaja zgolj ideal, saj lahko prevajalec oziroma prevajalka prevede samo tiste pomene, ki jih sam poustvari, pri čemer tvega izgubo drugih pomenskih in interpretativnih možnosti. Štefan Vevar (2012: 249) zato pravi takole:

Podobno kot bralec ravna tudi prevajalec, tudi on zapolnjuje prazna mesta v mrežni strukturi literarnega besedila. Celoto, ki jo sestavlja tekst kot objektivna potencialnost in njegovo videnje oziroma reakcija nanj, tudi on nadgrajuje s pomožnimi uvidi, denimo v stvarno in literarno ozadje literarnega besedila, s poznavanjem siceršnjih literarnih del oziroma opusa njegovega avtorja, lastnim literarnim izkustvom, prevajalsko kompetenco itn.

Poleg prevajalskega razdvoumljanja pomenov pa moramo upoštevati tudi jezikovne, kulturne, ideološke in druge razlike med izhodiščnim in ciljnim literarnim sistemom. V medkulturnem položaju na prevajalčevo oziroma prevajalkino razumevanje poleg subjektivnih dejavnikov vplivajo tudi številni objektivni dejavniki, kot so cenzura, uredniška in založniška politika in uprizoritvene prakse. Obe vrsti dejavnikov pa se združujeta v ponotrjenih kulturnih in ideoloških vzorcih, ki jih pridobimo v procesu socializacije.

V procesu branja (in s tem tudi prevajanja) poteka prilaščanje, ki je »neizogibna sestavina branja« (Grosman 2004: 55), in sicer tako, da prevajalec oziroma prevajalka v besedilo vpisuje ciljno kulturo in jezik. S tem pa je prevajanje zmeraj ideološko, saj vpisuje vrednote, prepričanja in reprezentacije iz ciljne kulture. Bistvena naloga prevajalca oziroma prevajalke je torej v tem, da nad-

---

deljuje. Po Juvanu »pa se prevod območju razvidne medbesedilnosti približa šele v primeru, da ni zgolj nadomestek izvirnika v tujem literarnem sistemu, ampak [...] zaživi kot posebna verzija, pomensko-estetska interpretacija originala, in to tudi v zavesti bralcev«, na primer pri vzporedni objavi izvirnika in prevoda ali ob primerjanju prevodnih nizov. To še posebej velja za kanonizirane prevode (Juvan navaja primer dialoga Jesihovih prevodov Shakespeara z Župančičevimi).

zoruje procese prilaščanja ter da opredeli svoje postopke prevajanja (nav. m.). Nekaj izgube večplastnosti izvirnika je sicer mogoče nadomestiti tudi s kvalitativnim komentarjem, spremnimi besedami, opombami in podobnim literarnovednim aparatom (Grosman 1987: 319; 2004: 178).

Poleg razdvoumljanja in poenostavitev pa poteka tudi obraten proces: obenem ko se izgublja mnogopomenskost izhodiščnega besedila, v ciljnem besedilu nastaja nov, prevodu lasten (mnogo)pomenski potencial. Novi potencialni pomeni nastajajo zaradi jezikovnih posebnosti, kulturnih in ideoloških okoliščin, cenzurnih posegov in subjektivnih ali strateških odločitev bralcev in bralk, prevajalcev in prevajalk.<sup>59</sup> Podobno v zvezi s prevajanjem poezije Boris A. Novak (2011: 69) pravi, da »pesem s prevodom včasih tudi pridobi zvočne in pomenske razsežnosti, ki jih v izvirniku nima«. Novak opozarja na primere, ko je prevod »lepši« od izvirnika: »s prevodom se pogosto tudi pridobi« (nav. m.). Sicer ostaja vprašanje, koliko si lahko v analizi, ki naj preseže subjektivna mnenja o prevodih, pomagamo s precej težko določljivo kategorijo »lepega«, kljub temu pa je Novakovo opozorilo dodaten argument za naš sklep, da prevod in izvirnik ravno toliko kakor podobnosti določajo razlike.

Upoštevanje simbolnega učinkovanja medkulturnega posredovanja nas sooči z dejstvom, da je razumevanje kulture kot nečesa očitnega, enotnega in neproblematičnega, nečesa, kar morajo prevajalci in prevajalke preprosto poznati, nezadostno. Antropološko kritiko pojmovanja kulture kot nečesa »homogenega, monolitnega, v bistvu nespremenljivega in jasno zamejenega z nacionalnimi ali drugimi mejami« (Sturge 2009: 68), moramo v naši razpravi o disidentstvu, torej o nasprotovanju prevladujočim družbenim normam, še posebej upoštevati.

Poleg kulture je drugi ključni pojem prevodoslovja, ki ga uporabljamo v tej študiji, ideologija. V tej zvezi takoj naletimo na vprašanje, »[k]daj je nekaj 'ideologija', ne pa 'kultura', in kakšna je razlika med njima« (Fawcett in Munday 2009: 137). Odgovarjanje na to vprašanje otežuje dejstvo, da sta kultura in

---

<sup>59</sup> Primer prevajalske strategije je Vevarjev (2012: 386) model trifaznega prevajalskega postopka, v zadnji fazi katerega prevajalec oziroma prevajalka na novo in namerno potuji (poetizira, estetizira) prevodno besedilo, ki je bilo najprej strukturno potujeno in potem namerno nevtralizirano, s čimer ohrani oziroma vpelje literarnost.

ideologija pogosto opredeljeni zelo podobno, s skoraj enakimi formulacijami. Tu bomo ideologijo razumeli kot »tihe domneve, prepričanja in vrednostne sisteme, ki so skupni družbenim skupinam« (Hatim in Mason 2005: 120), oziroma kot »skupek domnev, ki odseva prepričanja in zanimanja posameznika oziroma posameznice, skupine posameznikov oziroma posameznic in na primer družbenih institucij in ki se navsezadnje izrazi v jeziku« (nav. d.: 186). Brez dvoma tudi prevajalci in prevajalke reproducirajo domneve, prepričanja, norme in predsodke ciljne kulture, in čeprav se zdi, da so njihove odločitve strogo jezikovne, se neizbežno ravnajo po širših ideoloških vzorcih.<sup>60</sup>

Ugotovitve Mete Grosman pa nam lahko pomagajo tudi opredeliti pomen prepoznavanja odpadniškega pomenskega potenciala v procesu prevajanja. Po njenem mnenju je »izhodiščno spoznanje, da vse kulture temeljijo na utvari, da je v lastni kulturi ustaljeno gledanje najbolj jasno, resnično in univerzalno, medtem ko so vsa druga/drugačna gledanja manj pomembna, zanesljiva in sploh 'prava' ter za lastno kulturo in gledanje tudi sovražna ali celo nevarna« (Grosman 2004: 81). K temu dodajamo, da ni monolitne kulture ali monolitnega bralca oziroma bralke. Tudi v zvezi s tem Meta Grosman (nav. d.: 187) opozarja, »da se nam lastni vedenjski vzorci kažejo kot 'normalni' ali celo 'naravni' zgolj zato, ker smo jih usvojili v procesu primarne socializacije pogosto brez posebnega razmisleka. Njihova 'naravnost' ali 'normalnost' pa sta omejeni na skupnost, v kateri so se znane vedenjske navade izoblikovale«.

Zanikanje določenih vidikov besedilnega sveta ali manipuliranje z njimi je problematično tudi zato, ker je literarno delo več kakor individualne konkretizacije tega dela:

Literarno delo ni zgolj fikijski model »subjektivne« in »objektivne« resničnosti, temveč v to resničnost tudi posega, je njen del. Kot kompleksno govorno dejanje, sestavljeno iz

<sup>60</sup> Marija Zlatnar Moe in Nina Grahek Križnar sta pokazali na močan vpliv ideoloških elementov ciljne kulture na prevod. Pokazali sta namreč, da njeni respondenti in respondentke (študenti in študentke prevajalstva) pri prevajanju reproducirajo ideologijo ciljne kulture, in sicer na račun pomenov v izhodiščnem besedilu (Moe in Križnar 2012: 72). To potrjuje že uveljavljeno prevodoslovno spoznanje Andréja Lefevera (1992: 39): »Na vsaki stopnji prevajalskega procesa lahko pokažemo, da v primerih, ko so lingvistična vprašanja v navzkrižju z vprašanji ideološke in/ali poetološke narave, običajno zmagajo ta vprašanja.«

mnoštva predstavljenih govornih aktov, na resničnost deluje. [...] [V]pliva na graditev, razgraditev ali preureditev zgodovinskih podob o svetu. [...] Kolikor mu dogodki in akterji v literarnem sistemu zagotovijo posebej priljubljeno ali kanonično mesto, se lahko uveljavi kot simbolni vzorec, prek katerega subjekti recepcije dojemajo resničnost in samega sebe. (Juvan 2006: 146)

Prevajalka oziroma prevajalec mora imeti »dobro razvito medkulturno zavest« (Grosman 2004: 81); izogibati se mora samodejni reprodukciji dominantne kulture in iskanju nekakšne umišljene univerzalnosti. »Vsaka obravnava oseb in človeških vzorcev obnašanja z vidika njihove univerzalnosti namreč teži k posploševanju vzorca in zanemarjanju individualnih posebnosti, ki pri taki obravnavi ostanejo neopažene.« (Nav. d.: 189) Tu velja dodati, da so te individualne posebnosti bodisi nenamerno prezrte (zaradi pomanjkanja znanja ali osebnih in medbesedilnih izkušenj) ali pa namerno zanikane. Tudi za prevodno književnost torej velja, da »usmerjenost k obravnavi univerzalno človeških vprašanj lahko prinese pomenske redukcije in omejitve, ki jih je mogoče preseči le z medkulturno naravnano in občutljivo obravnavo« (nav. m.).

Medkulturno posredovanje torej ni samo posredovanje med različnimi, jasno prepoznanimi in domnevno enovitimi kulturami, saj so kulture heterogene; Alan Sinfield (2005: 65) celo o »dominantni kulturi« govori kot o le eni izmed mnogih subkultur, in sicer o najarogantnejši. Ko torej Nike K. Pokorn (2012: 10) v uvodu v svoj učbenik britanske književnosti za študentke in študente prevajalstva poudarja dragocenost poznavanja »splošnega nabora dominantnih kulturnih vrednot in idej kulture, s katero delajo«, se zdi, da to ni vedno dovolj, saj bo prevajanje s stališča dominantnih vrednot in idej (tako izhodiščne kakor ciljne kulture) težko pripeljalo do uspešnega prevajalskega izida brez poznavanja marginalnih in subverzivnih vrednot, in sicer zlasti v primeru besedil, ki iz takšnega sistema vrednot izhajajo.<sup>61</sup>

\* \* \*

<sup>61</sup> Značilen primer takšnega nepoznavanja nedominantnega diskurza razkriva analiza ruskega prevoda romana *Ure* Michaela Cunninghama. Avtorica analize Alexandra Berlina ugotavlja, da prevajalec (domnevno sicer nenamerno) prenaša sovražnost do homoseksualnosti ciljne kulture v svoj prevod, saj je neobčutljiv za gejevski diskurz, pri čemer pa ne pozna ne angleške ne ruske terminologije seksualnih identitet (Berlina 2012). Tudi Suzana Tratnik (2013: 57), izhajajoč iz svoje prevajalske izkušnje s prevajanjem *Težav s spolom* Judith Butler in *Nedotakljivih* Leslie Feinberg, piše o

Naša analiza prevodov besedil Christopherja Marlowa v slovenščino upošteva obe prevedeni drami (*Tragedijo o doktorju Faustu* in *Edvarda Drugega*) in edino prevedeno pesemsko besedilo (»Zaljubljeni pastir svoji dragi«), vse pa v okviru našega posebnega poudarka – odpadniškega pomenskega potenciala. Na tem mestu nas ne zanima iskanje zakonitosti, ki bi pojasnile vsakokratne prevodne premike, ali nekakšnega totalnega prevajalskega in/ali prevodoslovnega modela, ki bi takšne premike, ki nastajajo v procesu prevajanja, pojasnjeval.<sup>62</sup> Zanima nas analiza leksemov, ki so videti ključni za razumevanje teološko-metafizičnih kategorij v *Doktorju Faustu* ter spolnih in seksualnih vlog in odnosov v *Edvardu Drugem* in »Zaljubljenem pastirju«. Za semantično-leksikalno analizo se odločamo zato, ker predpostavljamo, da je odpadništvo na tej ravni najbolj prepoznavno.

Analiza ne bo preskriptivna, obenem pa bomo poskušali upoštevati tudi, da niti popolne deskriptivistične objektivnosti ni mogoče doseči. »[M]it o popolnoma objektivnem raziskovalcu« je treba zavrniti že na začetku, opozarja tudi Nike K. Pokorn (2003: 180).<sup>63</sup> Čeprav se je včasih težko izogniti ocenjevanju ustreznosti določenega prevoda, je naš namen opis premikov v procesu prevajanja, ne pa nekakšna dokončna prevodoslovnoanalitična pojasnila ali absolutno veljavni predlogi izboljšav, ki so tako rekoč nedosegljivi. Ne želimo torej potrjevati vnaprejšnjih hipotez o (ne)ustreznosti prevodov; naša edina teza je, da sta izhodiščno in ciljno besedilo neizbežno različni besedili, vsako s svojim mnogopomenskim potencialom.

---

zapletenem prevajalskem procesu v primerih, »kadar jezika nimata istih konceptualnih kategorij [...]. V teh primerih prevod pogosto zahteva invencijo in reinvecijo lastnega jezika, resignifikacijo slovenskih besed, da bi tako izrazili koncepte, povezane s spolno identiteto, ki jih v slovenski kulturi kratko malo ni«.

<sup>62</sup> Kaj takšnega se tako in tako zdi nemogoče (prim. Pokorn 2005: 148). Po mnenju nekaterih je izraz *premik* (*shift*) sporen, saj naj bi posredno sporočal, da obstajajo mesta z »ničtimi premiki«, kar bi pomenilo, da so takšna besedilna mesta popolnoma ekvivalentna v vseh možnih ozirih. Ker je to nemogoče, raje govorijo o prevajalskih izbirah in njihovih učinkih (Hewson 2011: 17). Nam se *premik* zdi ustrezen prav zato, ker ni »ničtih premikov«.

<sup>63</sup> Pri nas Štefan Vevar zavrača deskriptivizem v prevodoslovnih analizah kot operativno neučinkovitega in se zavzema za vrednotenje prevodov, »za normativno orientacijo«, ki ima dve rabi: »po eni strani za ovrednotenje prevodnih izidov, na drugi pa za oblikovanje standardov in dejavnikov za boljše prevodne rezultate« (Vever 2013: 63).

Zapisali smo že, da so Marlowova besedila v veliki meri uredniški konstrukti. To bomo seveda morali upoštevati tudi pri analizi prevodov. Ko namreč analiziramo neki prevod, se moramo dejansko izrekati o prevodu, ne pa o uredniških odločitvah, na katere prevajalci oziroma prevajalke nimajo več vpliva, potem ko izberejo različico, ki jo bodo prevajali.<sup>64</sup> Uredniške odločitve imajo lahko namreč precej daljnosežne posledice, saj lahko na primer že razlike v postavitvi ločil prispevajo k nasprotujočim interpretacijam niza verzov. Na videz obrobni problem pravega zapisa posamezne besede lahko postane povod za pomembne razlike v interpretaciji besedil. Pri tekstnokritičsko tako zahtevnih besedilih, kot je na primer *Tragedija o doktorju Faustu*, je položaj še toliko kompleksnejši, saj se mora prevajalec oziroma prevajalka odločiti za eno od mnogih obstoječih izdaj. Ko se namreč odločimo za eno od verzij, že sodimo, kakšna igra naj bi *Tragedija o doktorju Faustu* bila (Rutter 2012: 60), s tem pa tudi že sprejemamo odločitve, ključne za prevodno delo. V spodnji analizi prevodov bomo zaradi teh razlogov izhajali iz tistih različic izhodiščnih besedil, ki sta jih pri prevajanju uporabljala Janez Menart in Srečko Fišer, občasno pa bomo morali konsultirati tudi druge različice.

---

<sup>64</sup> Takšno je na primer vprašanje hierarhičnosti seznamov dramskih oseb, saj takšnih seznamov mnoge elizabetinske drame izvorno niso poznale in so delo poznejših urednikov. Tako noben Shakespearov zgodnji kvart nima seznama dramskih oseb, ki jih je tudi sicer v dramskih besedilih iz devetdesetih let 16. stoletja zelo malo (Giddens 2011: 71). Seznama ni niti v prvih izdajah *Tragedije o doktorju Faustu* in *Edvarda Drugega*. Marija Zlatnar Moe (2002) med drugim prouči sezname dramskih oseb vseh slovenskih izdaj *Hamleta* in ugotavlja »delovanje nekaterih zunajliterarnih in zunajjezikovnih družbenih norm«, kar se kaže v močno spremenjenem položaju žensk na teh seznamih. Toda če sklepamo, da slovenski prevodi le sledijo različicam izhodiščnega besedila, po katerih so prevajalci izdelovali svoje prevode, potem velja, da so te »zunajliterarne in zunajjezikovne družbene norme« v resnici delovale v izhodiščnem literarnem sistemu, kar pa nam načeloma ne pove še ničesar o ciljnem literarnem sistemu. Tudi Marija Zlatnar Moe svoje ugotovitve relativizira s pomislekom, da spremenjen položaj posamezne osebe (npr. višji položaj Ofelije in Gertrude) utegne biti posledica sprememb v izhodiščni kulturi, česar pa ne more potrditi, saj nima dostopa do izdaj besedil, s katerimi so delali prevajalci (nav. d.: 59).

## Christopher Marlowe in Janez Menart, *Tragedija o doktorju Faustu* (1972)

Janez Menart je *Tragedijo o doktorju Faustu* prevedel leta 1972, drama pa je bila prvič uprizorjena 19. oktobra 1972 v celjskem gledališču.<sup>65</sup> Menart je prevajal po izdaji, ki sta jo leta 1959 za Washington Square Press uredila Louis B. Wright in Virginia A. LaMar. Gre za različico A, urednik in urednica pa sta zapisala, da njuna izdaja temelji na različici besedila iz leta 1604 z nekaterimi popravki, vnesenimi na podlagi kvarta iz leta 1616, torej različice B (Wright in LaMar 1963: xxv). Tudi Menart (1976a: 106) v spremnem zapisu pravi, da je prevajal verzijo A, ne navede pa same izdaje. S tem nas prikrajša za pomemben podatek, saj različne izdaje (tudi če se brez izjeme opirajo na verzijo A) uveljavljajo različne uredniške posege, včasih drugače razporejajo posamezne prizore in vnašajo nepregledno število sprememb v pravopisu in rabi ločil, nekaj pa tudi na leksikalni ravni. Da je Menart prevajal prav po zgoraj navedeni izdaji, sklepamo na osnovi dvojega: primerjava Menartovega prevoda z izdajo Louisa B. Wrighta in Virginie A. LaMar kaže na popolno ujemanje, kar zadeva razporeditev prizorov, didaskalije, seznam dramskih oseb, v precejšnji meri pa tudi opombe; poleg tega v njegovi domači knjižnici med vsemi izdajami *Doktorja Fausta*, ki jih je imel, prav ta vsebuje veliko prevajalčevih beležk in prevodov posameznih besed, besednih zvez in verzov, medtem ko so druge bistveno manj popisane. Drama v obravnavanih izdajah ni razdeljena na dejanja, ampak na prolog in štirinajst prizorov, zato bomo z oznakami v oklepajih ob izhodiščnem besedilu označevali prizor in vrstico (prolog bo označen s »P«, didaskalija pa z »d«). Prevod nima oštevilčenih vrstic, zato bomo citate prevodnih odlomkov opremljali le s številkami strani. Oboje bomo večkrat navedli skupaj (tako bo npr. sklic 3.16/121 pomenil 16. vrstico 3. prizora v izvorniku in 121. stran v prevodu).

<sup>65</sup> Na koncu drame v knjigi, po kateri je Menart prevajal, stojita prevajalčev lastnoročni pripis »finis coronat opus« in datum 17. januar 1972. Dramaturg celjskega gledališča Janez Žmavc se v pismu Menartu z dne 18. novembra 1971 zahvaljuje za obljubo, da bo še v tem koledarskem letu prevedel *Fausta* za njihovo gledališče, tamkajšnji ravnatelj Bojan Štih pa Menartu v pismu z dne 1. februarja 1972 piše z zahvalo (in pohvalo) za prevod. (Pismi sta arhivirani v Menartovi zapuščini v Rokopisni zbirki in zbirki redkih tiskov NUK pod oznako Ms 1925, mapi 74 in 71).

Za analizo prevoda smo izbrali lekseme, ki vplivajo na razumevanje določenih teoloških in metafizičnih vprašanj. To je v skladu ne samo z našim splošnim zanimanjem za različne (v primeru *Fausta* verske) heterodoksnosti, ampak tudi z ugotovitvijo, da se največ interpretacij posveča prav Faustovemu in *Faustovemu* odnosu do temeljnih vprašanj krščanstva, tj. vprašanj o obstoju Boga, nebes in pekla, o Božjem odnosu do človeka ter o odrešenju in pogubljenju, predvsem pa o Faustovi morebitni prekoračitvi Božjih meja. Tu ne ugotavljamo nič novega: Henderson (1966: 36) je že pred več kot pol stoletja ugotavljal, da je Marlowova teologija »brezhibna«, saj »[p]ozna vse argumente«; Rowse (1966: 160) pa je zapisal, da se *Tragedija o doktorju Faustu* odvije »v jeziku in konceptih teologije«. Marlowovo »vztrajno teološko prevpraševanje«, če naj uporabimo izraz Emme Smith (Marlowe 2000: 159), pa je tudi predmet najsoodobnejših interpretacij.

## Teologija, astrologija in astronomija

Začnimo pri koncu. Interpretacije osmih verzov epiloga zbora, ki končajo *Tragedijo o doktorju Faustu*, bi lahko v grobem razdelili v dve skupini: po mnenju nekaterih zbor prinaša ortodoksen krščanski konec drame, drugi pa v njem prej kakor črno-belo podobo dobrega in zlega razbirajo ambivalentnost, v katero so ujeti tudi gledalke in gledalci, bralke in bralci.

Cut is the branch that might have grown full straight,  
 And burned is Apollo's laurel bough  
 That sometime grew within this learned man.  
 Faustus is gone: regard his hellish fall,  
 Whose fiendful fortune may exhort the wise  
 Only to wonder at unlawful things  
 Whose deepness doth entice such forward wits  
 To practise more than heavenly power permits.  
 (14.133–141)

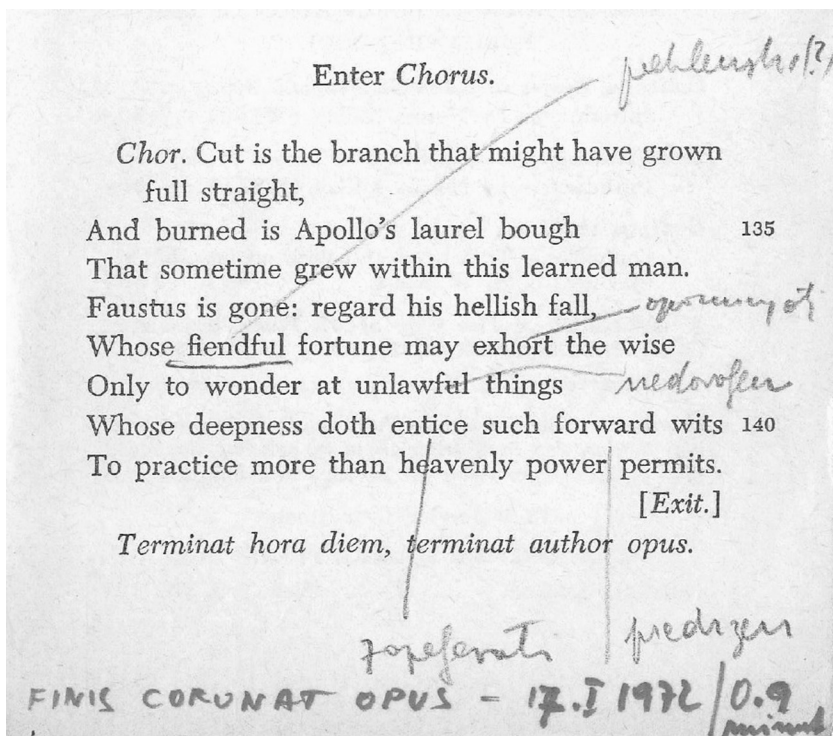
Odsekana je veji kriva rast,  
 sežgan Apolonov blesteči lovor,  
 ki rasel je nekoč v tem učenjaku:  
 Fausta ni več. Njegov peklenki padec  
 z usodo mračno modre opominja,  
 naj se le čudijo rečem skrivnostnim,  
 ki njih globina zmami duh oholi,  
 da se poglablja v več, kot Bog dovoli.  
 (161)

Glas zbora »ni edini glas v *Faustu*«, zapiše Sewal (1966: 156), Farnham (1969: 11) pa ugotavlja, da celo zbor, ki naj bi podal pobožen sklep, Faustovo tragedijo postavi v nekrščansko tradicijo božanstev z Olimpa. Po Shepherdu (1986: 98) je ta sklep izjemno ironičen, saj »ponuja teorijo posameznika, ki ji je oporekalo celotno besedilo«. In čeprav se prolog in epilog morda zdita ravno tako ortodoksna kakor Faustova končna kazen, po mnenju Emme Smith



(Marlowe 2000: 159) ne moremo prezreti dejstva, da ta kazen postane neizbežna šele po veliko dvoumnejšem angažmaju celotne drame. Tudi občinstvo *Tragedije o doktorju Faustu* je že prestopilo mejo zgolj čudenja, meni Judith Weil (1977: 176), zato, kot dodaja Goldman (1977: 41–40), Faustova usoda neposredno zadeva tudi nas, ki smo sodelovali pri Faustovem prestopanju dovoljenih meja. Čeprav se zdi, da je moralni povzetek namenjen (pre)vzgoji občinstva, je potencialna težava v tem, piše Healy (2009: 176–177), da bi moral biti pravi konvencionalni povzetek nekoliko drugačen: pričakovali bi opozorilo, da je nekromantija iluzija, s katero hudič lovi naše duše, ne pa sporočilo, da ima resnično moč, da torej omogoča več, kakor dovoljujejo nebesa. Zbor nas nagovarja k čudenju, namesto da bi nas spodbudil, da z razumom zavrnamo Faustova dejanja; s tem zbor nakazuje, da je magija vsemu navkljub še zmeraj privlačna (nav. d.: 177). Po Wattu (1989: 43) je Faustov konec »pravno upravičen in teološko ortodoksen, ni pa pravičen«. Watt v trenju med »rečmi skrivnostnimi« in »duhom oholim« vidi tudi trenje med srednjeveškim vztrajanjem na mestu, ki nam je določeno z rojstvom, in renesančnimi zahtevami po tem, da naj bo vsakdo »duh oholi«, ki se bori za enake možnosti za vse.

O združitvi antičnega in srednjeveškega podobja lahko rečemo, da so v ciljnem besedilu antične aluzije zbora ustrezno prevedene, ni pa popolnoma jasno, kaj so te »reči skrivnostne [unlawful things]«, ki nas tako privlačijo? Dollimore (2004: 118) ugotavlja, da mora biti Faust uničen zato, ker je od tega odvisna verodostojnost nebeške oblasti, ki sme kot edina postavljati meje. Emma Smith (Marlowe 2000: 157) zvezo »reči skrivnostne« v sklepu drame razume kot oznako za prestopanje Božjih meja vednosti, kar pomeni, da zbor »pridiga doktrino brezbržnosti in podrejanja konvencionalnim omejitvam«. V tem smislu je besedna zveza »reči skrivnostne« na semantično-leksikalni ravni v določeni meri neustrezen prevod sintagme »unlawful things«, saj skrivnostne reči niso nujno prepovedane, ampak so nemara celo vredne naklonjene pozornosti. Tudi »nezakonite« (»unlawful«) reči so lahko privlačne, a utegnejo biti nevarne. Za Fausta so celo usodne, saj njegovi duši prinesejo večno pogubljenje. Pri tem dodajmo, da je Menartov ročno zapisani prevod ob besedi »unlawful« v izdaji knjige, po kateri je prevajal, »nedovoljen«, kar napeljuje na misel, da se je za »skrivnostne« reči odločil pozneje, nemara v prid metru.



Slika 7: Konec *Tragedije o doktorju Faustu* iz Menartovega izvoda izhodiščnega besedila in z njegovimi pripisi.

Menartov prevod predpredzadnjega verza drame je povezan z njegovim prevodom zadnjega verza. S prevodom zveze »heavenly power« v »Bog« je Menart zanemarl nekaj pomenskega potenciala besede »power«, ki med drugim pomeni moč in oblast, moč in oblast pa seveda na različne načine določata, kaj je prepovedano oziroma nezakonito (»unlawful«). To so brez dvoma tudi značilnosti krščanskega Boga, a Marlowov bog je s povezavo besed »unlawful« in »power« izrazil in ekspliciten zakonodajalec, oblastna sila, ki izniči tiste, ki se mu postavijo nasproti, Menart-Marlowova sila pa je Bog, ki ne dovoljuje razkrivanja skrivnosti.

Vedo, ki se ji Johann Faust (v izvorniku John Faustus), doktor teologije, odreče, da bi postal magik, Marlowe imenuje »divinity«, ta beseda pa je v slo-

venščino dvakrat prevedena kot »teologija« (1.38/115, 1.112/117), po enkrat pa kot »bogoznanstvo« (P.16/113), »božji nauk« (1.51/115) in »duhovnik« (14.54/159); izraz »theology«, ki se v tekstu drame pojavi enkrat, slovenski prevod izpusti oziroma zvezo »heavenly matters of theology« (P.29) prevede kot »božje reči« (113), na seznamu dramskih oseb pa jo prevede kot »teologija«. <sup>66</sup> Leksem »divine astrology« (6.40) je preveden kot »astronomija« (134). Mimogrede, izraz »astrology« Menart enkrat prevede kot »astrologija« (1.143/118), dvakrat pa kot »astronomija« (6.40/134, 10.10/146), in sicer obakrat pod vplivom opomb izdaje, po kateri prevaja. Ena od urednic *Tragedije o doktorju Faustu* to besedilno mesto vendarle komentira s pripombo, da je bil Faust v Marlowovih virih astrolog, izdelovalec koledarjev in napovedovalec vremena, ne pa znanosti zavezan astronom (Marlowe 2004: 55). »Astrologija« je najbrž bolj kakor »astronomija« podkrepljena tudi v Faustovem sklepnem monologu, kjer se Faust po pomoč med drugim zateka k zvezdam, »ki ste v zibel mi sijale, / ki smrt ste mi sodile in pekel« (14.99–100/160). Besedo »astronomy« (7.2) Menart prevede kot »zvezdoznanstvo« (138), sopomenko »zvezdopisje« (139) pa uporabi za prevod besede »cosmography« (7.7), ki ima v izvirniku širše semantično polje, saj tam označuje zelo interdisciplinarno proučevanje geografije in zgodovine (Riggs 2004: 159, 162).

»Blasfemičnost« se v *Doktorju Faustu* pojavi dvakrat: enkrat v samostalniški obliki (»blasphemy«: 1.77), drugič pa v glagolski (»/Faustus hath/ blasphemed«: 14.32). Kot samostalnik je v prevodu »brezboštvo« (116), kot glagol pa »sramotiti [Boga]« (158). Samostalniška raba se zdi deloma neustrezna, saj je *brezboštvo* slovenski sinonim besede *ateizem* (angleškega ekvivalenta katere v izvirniku ni), razlika med *brezboštvom* in *blasfemijo*, dejanskim ekvivalentom Marlowove besede »blasphemy«, pa je z gledišča religiološkega marlowoslovja seveda pomembna. Poleg tega prevod uporabi pridevnik »brezbožen«, in sicer na mestu, kjer ga v izvirniku ni, v Mefistofelovem opisu Luciferja:

<sup>66</sup> Dodajmo še drobno opombo. Ko se Faust odreče teologiji, vzklikne: »Divinity, adieu!« (1.51), slovenski prevod pa pridobi zaimek: »Tak božji nauk – adieu!« (115) Morda gre za naključno podrobnost, a slovenski prevod bi lahko razumeli tudi tako, da Faust zavrne le »tako« teologijo, kot si jo pred tem napačno razlaga (»da moramo grešiti in umreti, / umreti za vse veke vekov«: 115), ne pa teologije nasploh, kot to stori v izvirniku.

O by aspiring pride and insolence  
For which God threw him from the face of heaven.  
(3.75–76)

V napuhu se *brezbožnem* je prevzel  
pa ga je pahnil Bog iz rajske slave.  
(122)

Ker Menart tudi nekoliko bolj neobvezujočega Jupitra zamenja z zavezujočim krščanskim Bogom, bi takšni premiki lahko kazali na to, da ciljno besedilo bolj kakor izvirnik Faustu pripisuje versko heterodoksnost oziroma ateizem.

## Magija, magiki in črna umetnost

Med temeljnimi samostalniki Faustovega sveta sta nedvomno »magic« in »magician«. Kot bo naša analiza večkrat pokazala, prevajalec ni uveljavil enotnih izrazov za prenos izrazov »magic« in »magician« iz izhodiščnega v ciljno besedilo. Podoben primer sta leksema »necromancy« in »necromantic«, ki se skupaj pojavita trikrat. Menart se ni odločil za enoten izraz, saj dvakrat uporabi »spiritizem«, tretjič pa »čarovništvo«, čeprav sta druga in tretja pojavitev tega izraza v prvem prizoru, prva pa v prologu, ki prav tako opisuje Faustovo dejavnost. Sintagma »cursed necromancy« (P.26) je v Menartovem prevodu torej »greh spiritizma« (113), »necromantic books« (1.53) so »knjige spiritistov« (115), »necromantic skill« (1.109) pa »čarovniške modrosti« (117).

Odgovor na vprašanje, ali so vse prevajalčeve rešitve najustreznejše, je verjetno odvisen od posameznih rab teh izrazov v zgodnjenovoveški Angliji, kjer je bila magija preplet znanosti in tega, kar je pozneje postalo predmet vraževerja.

## Nebesa, nebo, pekel in raj

Temelj *Faustove* metafizične geografije sta dva pola, med katerima niha naslovna dramska oseba: nebesa in pekel. Izhodiščni leksem »heaven« je v slovenskem prevodu največkrat »nebesa« (2.7/119, 5.23/127, 6.6/133, 14.25/158/2x/), »raj« (5.26/127, 5.162/131, 6.24/133, 13.112/156) ali »nebo« (6.120/136, 14.13/158, 14.103/160). Prevod izraza »heaven« v prevodu enkrat izpade (5.4). Beseda »nebesa« je tudi prevod za sintagmo »grace of heaven« (13.128/157), »spheres of heaven« so »nebesne sfere« (14.74/159), »empyrean heaven« pa »empireum« (6.73/134). Zvezo »joys of heaven« Menart dvakrat prevede kot »nebeška sreča« (3.98/123, 14.124/161) in enkrat kot »sreča nebes« (3.91/123),

zvezo »face of heaven« pa kot »rajska slava« (3.79–80/122). Tudi »firmament« (14.86–87) je enkrat preveden kot »nebo« (160), dvakrat pa kot »firmament« (6.72/134, 7.3/138).

Tudi množinska beseda »heavens«, ki pomeni nebo predvsem v astronomskem pomenu in redkeje v teološkem, v slovenščini nima enotnega prevoda. Izraz je enkrat izpuščen (5.219), v ostalih primerih pa preveden kot »nebo« (P.23/113), »nébes« (6.70/134; to je tudi »welkin«; 3.5/120), »nebesa« (5.152/130, 6.1/133),<sup>67</sup> »nebeški prebivalci« (3.12/121), »sfere« (6.41/134) ali »raj« (13.133/157). Tudi za leksem »sky« ciljno besedilo nima enotne rešitve. Prevajalec ga enkrat izpusti (3.4), enkrat ga prevede kot »nebo« (13.124/157), enkrat pa kot »nebesa« (1.80/116).

Tudi pridevnik »heavenly«, ki seveda ni zmeraj rabljen v strogo teološkem pomenu, v prevodu nima stalne vzporednice, čeprav so vsi slovenski izrazi semantično sorodni: dvakrat se pojavi »božanski« (P.7/113, 13.98/156), po enkrat pa »božji« (P.20/113), »nebeški« (1.53/115) in »rajski« (5.27/127); enkrat je prevod izpuščen (3.30), dvakrat pa se skupaj s samostalnikom pretvori v nova samostalnika: »heavenly beauty« v »popolnost« (13.32/154), »heavenly power« pa v »Bog« (14.141/161). Pridevnik »nebeška« (v sintagmi »nebeška sreča«) je dodan tudi opisu v izvirniku manj določene zveze »those joys« (6.4/133), ki pa se jasno nanaša na nebesa, omenjena tri verze prej. Menart leksem »celestial« enkrat prevede kot »nebeški« (13.44/155), in sicer ko Starec Fausta nagovarja h kesanju, ki ga bo pripeljalo na pravo pot, enkrat pa kot »nébesen« (6.42/134), in sicer ko Faust Mefistofela sprašuje o ustroju vesolja.

<sup>67</sup> Zadnji od teh treh primerov je posebej zgovoren: »When I behold the heavens, then I repent« (6.1–2) / »Ko mislim na nebesa, se kesam« (133). Prevod izraza »the heavens« kot »nebesa« spremlja tudi prevod glagola »behold« (gledati, zreti, opazovati) kot »misliti«. To bi lahko razumeli v smislu, da Faust v izvirniku gleda nebo, v prevodu pa misli na nebesa. Da je ta premik morda problematičen, kaže tudi primerjava Marlowovega besedila z besedilom ženevske *Biblije* (i.t. the Geneva Bible), po katerem se je ravnal in ki v tretjem verzu osmega psalma pravi: »When I behold thine heavens, even the works of thy fingers, the moon and the stars, which thou hast ordained«. V t. i. mariborski izdaji *Svetega pisma* (1959–1961), ki je bil standardni prevod v času Menartovega prevajanja *Fausta*, je tale prevod: »Kadar gledam tvoje nebo, delo tvojih prstov, mesece in zvezde, ki si jih naredil«.

Poleg izrazov »heaven«, »heavens« in »heavenly« je tudi »paradise« oba-krat, ko se pojavi (v povezavi s stvarjenjem sveta in prvih ljudi), preveden kot »raj« (6.129/136, 6.131/136). V slovenščini lahko »raj« podobno kakor angleški izraz »paradise« pomeni tako prvotno bivališče Adama in Eve kakor kraj posmrtnega zveličanja. Vendar izhodiščno besedilo med rabama ločuje, saj je izraz »paradise« uporabljen le v prvem pomenu, izraz »heaven« pa le v drugem.<sup>68</sup>

Končni cilj Faustovega potovanja skozi življenje magika se v izhodiščnem besedilu pojavi šestinštiridesetkrat v samostalniški obliki (»hell«) in enkrat v pridevniški (»hellish«). Pri tem je kot samostalnik dvakrat del perifraze – »prince of hell« oziroma »Satan« (3.61/122)<sup>69</sup> in »monarch of hell« oziroma »kralj pekla« (9.42/145) –, enkrat je spremenjen v pridevnik (»peklenski«: 7.111/141), trikrat pa je izpuščen (3.88, 5.163, 6.203), sicer pa dosledno preveden kot »pekel«. »Pekel« je dvakrat tudi prevod za »devils« (3.7/121, 3.77/122), petkrat pa ta izraz prevajalec doda na mestih, kjer ga v izvorniku ni (3.71/122, 5.155/130, 5.157/131, 5.180/131, 6.160/137). Pridevnik »peklenski« je poleg omenjenega prevoda za »hellish« (14.137/161) in pretvorbe samostalnika v pridevnik tudi prevod za »devilish« (P.24/113) in »damned« (1.74/116).

## Bog in/ali Jupiter

Po opisu Faustovih magičnih dejavnosti in metafizične geografije naj omenimo še nekaj protagonistov njegovega boja. Začnimo z dramskima osebama »A Good Angel« in »An Evil Angel« (»Bad Angel« v verziji B), ki sta v Menartovem prevodu »Angel« in »Skušnjavec«. Na ravni posameznega imena je prevod sprejemljiv, nemara pa delno prikrije teološko in ontološko sorodnost

<sup>68</sup> Prav s kompleksnostjo prevajanja leksema »paradise« in z njegovima ustreznicama »raj« in »paradiž« se ob primeru Miltonovega *Izgubljenega raja* ukvarja Marjan Strojani (2005).

<sup>69</sup> Takšna pojasnjevanja se pojavijo še večkrat. Tako je aluzija na Dedala in Ikara v prologu spremenjena v eksplicitnejšo primero (P.22–23/113), razlage pa prevajalec največkrat vpelje na osnovi opomb izdaje, po kateri je prevajal (v teh primerih so nekajkrat v resnici prevedene opombe k drami, ne pa besedilo drame). Na primer »Jerome's Bible« (1.39) je – v skladu z opombo – spremenjeno v »Vulgata« (115), »Prince of Parma« (1.97) v »Španci« (117), »queen of love« (1.134) v »Venera« (118), »old Philip's treasury« (1.137) pa v »španske zakladnice« (118).

med osebama, ki se kaže tudi v njunem ideološko in gledališko uravnoteženem nastopanju.

Poleg besede »God«, ki je dosledno prevedena kot »Bog«, in besede »Jehovah«, ki je v vseh treh primerih prevedena ravno tako natančno, Marlowovo besedilo trikrat uporabi ime »Jupiter«, in sicer dvakrat v pomenu planeta (6.49/134, 6.63/134) in enkrat v pomenu rimskega boga (13.122/157). To Menart enotno prevede z besedo »Jupiter«. Marlowe za istega boga trikrat uporabi še ime »Jove«, ki pa ga Menart dvakrat prevede z besedo »Bog« (1.80/116, 3.103/123), enkrat pa izpusti (7.3/138). Izpuščeni »Jove« se pojavi v zelo zgovornem kontekstu, polnem poganskih aluzij, govora o astronomiji, kozmologiji, Jupitru, Olimpu in zmajih (govori Wagner):

Learned Faustus,  
To know the secrets of *astronomy*  
Graven in the book of *Jove's* high firmament,  
Did mount himself to scale *Olympus'* top,  
Being seated in a chariot burning bright  
Drawn by the strength of yoked *dragons'* necks:  
He now is gone to prove *cosmography*  
(7.1–6).

Učeni Faust  
je v želji po skrivnostih *zvezdoznanstva*  
vklesanih v modro knjigo firmamenta,  
sedeč v gorečem in bleščečem vozu,  
ki vlečejo zapreženi ga *zmaji*,  
povzpel se na visoki vrh *Olimpa*;  
sedaj preverja točnost *zvezdopisja*  
(138–139).

Premik iz »Jove« v »Bog« prevajalec pojasni v opombi, kjer zapiše, da »v izvorniku tu in še večkrat uporablja pisec ime Jupiter, ker je bilo v Angliji s posebnim dekretom prepovedano v igrah imenovati Boga v dvomljivih zvezah. Če ni smisel zahteval drugače, sem v prevodu uporabil besedo Bog ali bog, kot je bilo mišljeno« (Marlowe 1976: 414). Menart s »posebnim dekretom« po vsej verjetnost meri na »Zakon za preprečevanje blasfemij igralcev«, kar pa je problematično, saj je bil ta zakon uveljavljen šele po letu 1606, torej dve leti po izidu prve različice *Tragedije o doktorju Faustu*, poleg tega pa je (kot smo videli v poglavju »Teologija od A do B«) veljal le za uprizoritve, ne za tiskana besedila. Še več, Menart obakrat, ko »Jove« prevede kot »Bog«, uporabi veliko začetnico, ki jasno označuje krščanskega boga, čeprav ponekod drugod uporablja malo začetnico (sicer predvsem v vzklikih, kakršen je »bog mi pomagaj«: 126).<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Prim. besede Starca: »As in this furnace God shall try my faith [...] / Hence, hell! for hence I fly unto my God.« (13.131, 135) / »V tej peči bog bo videl mojo vero [...] / Odtod, pekel! Odtod se dvigam k Bogu.« (157) Upoštevat pa moramo tudi



Že zgoraj smo se poigrali s tezo o večji teološki zaostrenosti prevoda, za katero se zdi, da se tudi tu potrjuje. Z rabo Jupitra (»Jove«) je blasfemičnost izvirnika namreč delno omiljena, saj poganškega boga občinstvo zlahka sprejme kot bolj ali manj neobvezujoč mit, kar pa ne bi bilo mogoče »s krščanskim bogom, glede katerega se je od vsakogar pričakovalo, da ga sprejme kot vsemogočnega in vsevednega« (Hopkins 2008: 87). Jupiter je bil za renesančne dramatike torej zelo uporaben bog z veliko »aluzivno težo, ki pa ga v sodobnem svetu ni nihče častil« (Shell 2012: 46). Kot primer, ki lahko ilustrira takšne pomenske potenciale, navedimo Skušnjavčevo nagovarjanje Fausta:

Be thou on earth, as *Jove is in the sky*  
(1.80).

Na zemlji bodi, kar je *Bog v nebesih*  
(116).

S tem ko je »Jove« postal »Bog«, »sky« pa »nebesa«, je antična primerjava postala krščanska. Toda tu je treba dodati, da razmejitev med antičnimi bogovi in krščanskim Bogom le ni bila tako jasna, saj razlagalci in razlagalke ugotavljajo, da so imena poganških božanstev pogosto pripisovali krščanskemu Bogu. Problematične so sicer le tri pojavitve izraza »Jove«, a tudi takšne podrobnosti so lahko pomembne, saj je, kot pravi Duxfield (2007), *Tragedija o doktorju Faustu* obenem srednjeveška moraliteta (s krščanskim podobjem) in renesančna tragedija (z antičnim podobjem). Faustova krščanska tema je prežeta z antično mitologijo – drug ob drugem so »koncepti in strukture, ki so popolnoma nezdružljivi« (nav. m.). In kot opaža Lisa Hopkins (2008: 87), antične reference opozarjajo, da krščanstvo ni edino možno obzorje te drame. Umikanje teh referenc na mikroravni lahko torej vpliva na opomenjanje besedila na makroravni.<sup>71</sup>

---

možnost tipkarskih oziroma tiskarskih napak; prav za to je najbrž šlo na primer pri zapisu »BOG« (160).

<sup>71</sup> Ko je Rowse (1966: 190) v šestdesetih letih 20. stoletja razpravljal o avtorstvu latinskega epitafa za Rogerja Manwooda, se mu je že dejstvo, da je v njem omenjen Jupiter, ne pa Bog, zdelo zadosten dokaz, da gre za Marlowovo besedilo. Za antično podobje tega epitafa gl. Cheney 2006: 22–23; Brown 2009: 108–110.

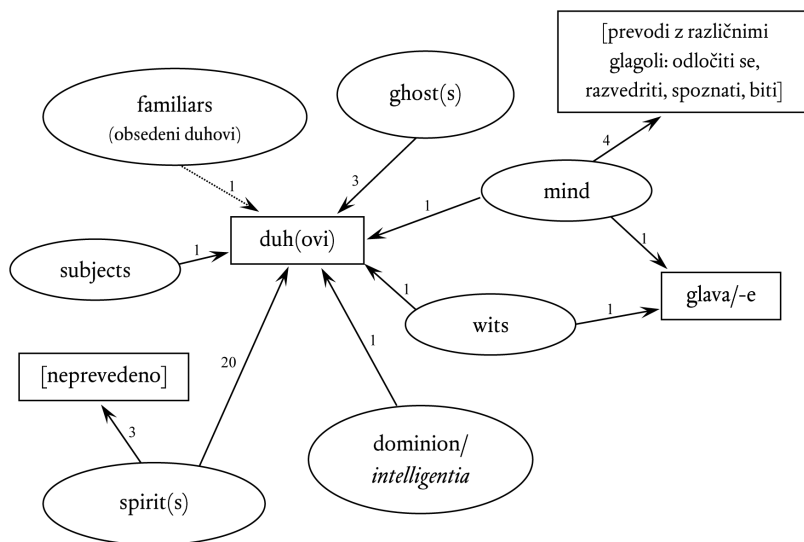


## Duše in duhovi

Predmet nebeškega in peklenskega spopada je kajpada Faustova »duša«, ta izraz pa je popolnoma dosleden prevod angleškega izraza »soul« (ki se v izhodiščnem besedilu pojavi štiriinpetdesetkrat, »duša« pa v ciljnim besedilu dvainpetdesetkrat). Zelo pomemben leksem, ki prav tako označuje nematerialne, duhovne kategorije, je »spirit« (oziroma »spirits«); ta leksem ima triindvajset pojavitev, med njimi eno na seznamu dramskih oseb in dve v didaskalijah, Menart pa ga dvajsetkrat prevede kot »duh« (oziroma »duhovi«), v eni od didaskalij in v dveh replikah (4.16, 6.19) pa izpusti. Kot »duhovi« (117) Menart prevede tudi izraz »subjects« (1.127), ki pa ga v besedilu B zamenja beseda »spirits«, tako da je na tej podlagi tudi ta prevod ubranljiv.

Marlowovo ločevanje med različnimi metafizičnimi entitetami je v slovenskem prevodu od tod naprej zabrisano, saj prevod tudi izraz »ghost«, ki se pojavi trikrat, zmeraj prevede kot »duh«. Na ravni posamezne besede je prevod sicer ustrezen, toda v *Faustu* je vzpostavljena razlika med leksemoma »spirit«, ki ga določajo diabolično, peklensko in (lahko tudi že tostransko) pogubljenje, ter »ghost«, ki označuje posmrtno bivanje umrlega. V nobenem od treh primerov »ghost« ni postavljen v pekel, od koder prihajajo »spirits«: izraz »ghost« najprej zase uporabi Faust, ko (še) ne verjame v pekel (3.68/122) in ko meni, da bo njegova duša po smrti v družbi starih filozofov, preostali rabi besede »ghost« pa se nanašata na dušo iz vic, o kateri papež in menihi mislijo, da je prišla prosit odpuščanja (7.95/141, 7.99/141).<sup>72</sup> Z Menartovo ustreznico »duh«, a z dodanim prilastkom »obsedeni« (»obsedeni duhovi«), je v slovenščino preveden tudi leksem »familiar« (4.31/125), ki označuje zle duhove, demone, ki spremljajo posameznika oziroma posameznico, pa tudi zveza »dominion or *Intelligentia*«. Izraz »duh« (»duh oholi«: 161) je prevod tudi za »wits« (»forward wits«: 14.140) – čeprav je »wits« (»petty wits«: 1.111) na drugem mestu preveden kot »glave« (»skromne glave«: 117) – in za »mind« (1.64/116).

<sup>72</sup> Med slavnejšimi duhovi te vrste (»ghost«) je zagotovo duh Hamletovega očeta iz drame Marlowovega slavnejšega sodobnika.



Slika 8: Semantična mreža, ki ponazarja leksikalno redukcijo leksemov »familiar«, »subject«, »ghost«, »wits«, »mind«, »dominion« in »spirits« v prevodih (v elipsah so izhodiščni leksemi, v štirikotnikih njihovi slovenski prevodi, številke ob puščicah pa označujejo število pojavitev posameznega prevoda; črtna puščica pomeni delno ujemanje, saj bi sintagmo »obsedeni duhovi« lahko razumeli tudi kot tehnični termin).

Čeprav bi mogli zagovarjati ustreznost vsakega posameznega prevoda, je raba enega samega izraza (»duh«) za šest različnih terminov, ki imajo v izhodiščnem besedilu različne pomene, nemara vendarle problematična, saj izniči pomenska razlikovanja med različnimi metafizičnimi kategorijami in načini bivanja.

## Kesanje, obup in pogubljenje

Eno temeljnih vprašanj teologije *Tragedije o doktorju Faustu* je, kot smo videli, v tem, ali je Faustovo zveličanje (še ali sploh) mogoče ali pa je bil predestiniran za pekel. Se Faust sploh lahko pokesa? Na začetku šestega prizora začne razmišljati o tem, da bi zavrgel magijo in se pokesal. Po prigovarjanju Angela in Skušnjavca, vsakega v svojo smer, pa Faust ugotovi, da to ni v njegovi moči:

My heart's so hardened I *cannot* repent.  
(6.23)

Zakrknjen sem, *ne morem* se skesati  
(133).

Še v istem prizoru spet nastopita Angel in Skušnjavec, in Angel Faustu skrivnostno zatrjuje, da še ni vse izgubljeno:

Never too late, if Faustus *can* repent.

(6.99)

Nikoli ni prepozno, Faust, če se skesaš.

(135)

Prav modalni glagol »can« je v središču mnogih interpretacij, posebej ker ima besedilo B namesto »can« modalni glagol »will«. Kaj je torej pogoj: da se Faust *zmore* ali *hoče* pokesati? V ciljnem besedilu te modalnosti ni.

Le obupati ne smeš, v tem je vsa skrivnost, Faustu nemara dopoveduje Angel (in z njim del marlowoslovja). »Despair« (glagol in samostalnik) je enkrat izpuščen (5.6)<sup>73</sup> in enkrat preveden kot »[ne] upati« (5.5/127), v ostalih primerih pa preveden z isto korenko osnovo, in sicer dvakrat kot samostalnik »obup« (6.31/133, 11.48/150) in štirikrat kot glagol »obupati« oziroma »obupavati« (6.37/134, 13.56/155, 13.66/155, 13.74/155). Tudi zveza »desperate steps« (13.61–62) je prevedena kot »obup« (155).

Na koncu Faustovo usodo seveda odloči »pogubljenje«, kar je tudi prevod samostalnika »damnation«, ki se v besedilu pojavi enkrat (3.66/122). Izraza »damn« in njegov deležnik oziroma pridevnik »damned« sta trikrat prevedena kot »pogubiti« (oziroma »pogubiti se«), enajstkrat pa kot »pogubljen«. Glagol »pogubiti [si dušo]« (155) se pojavi še kot prevod izraza »ruin [of thy hopeless soul]« (13.72). Prevajalec pa za isto besedo izhodiščnega besedila (»damned«) uveljavi še več drugih izrazov: »peklenska [knjiga]« (1.74/116), »vražja [umetnost]« (2.38/120), »prekleti [hlapci]« (9.48/145), »gnusna [spaka]« (10.108/149). Ta raznolikost prevodov se zdi v primeru prilastkov ustrezna, saj ponazarja govorcev negativni čustveni odnos do predmeta govora, obenem pa so si izrazi med seboj tudi pomensko podobni. Kljub temu se zdi, da umanjka dvoje: ponavljanje besede »damned« ima pomembno funkcijo v celotni drami, ki jo ključno določa prav tematika človekovega oziroma Faustovega pogubljenja, poleg tega pa ta izraz ni zgolj metafora, saj na primer Vitez Fausta v jezi takole ozmerja:

<sup>73</sup> Ta izpust odpravi tudi retorično figuro anadiploze: »Away with such vain fancies, and *despair* – / *Despair* in God, and trust in Belzebub.« (5.5–6) / »Proč, prazne marnje! Zdaj ne upaj več / v Boga! Zaupaj Belcebubu!« (127)



Nasploh gre za precej kompleksen problem, saj so se od nastanka drame do danes spremenila tako pomenska polja posameznih leksemov kakor konceptualizacije odnosov, ki jih ti leksemi označujejo. Obenem pa imamo do odnosa med kraljem in njegovimi ljubljenci samo posreden dostop, in sicer na eni strani prek udeležencev (predvsem kralja in Gavestona), po drugi pa prek opisov, ki jih podajajo druge dramske osebe, pri čemer moramo upoštevati, da ima vsaka od teh oseb svoje razloge in namene ter da so njihove besede le subjektiven opis ali izrecna manipulacija. Tako moramo te besede razumeti v kontekstu posamezne dramske osebe, celotne drame in družbe, v kateri je ta nastala.

## Gaveston in italijanski užitki

Kraljev ljubljenc Gaveston, prva dramska oseba, ki nastopi v Marlowovi drami, ima, takoj ko zavrne reveže, ki želijo delati zanj, monolog o užitkih, ki jih bo pripravil v kraljevo razvedrilo in v svojo korist:

These are not men for me.  
I must have *wanton* poets, pleasant wits,  
Musicians, that with touching of a string  
May draw the *pliant* king which way I please:  
Music and poetry is his delight;  
Therefore I'll have *Italian masques* by night,  
*Sweet speeches, comedies, and pleasing shows*;  
And in the day, when he shall walk abroad,  
Like sylvan nymphs my pages shall be clad;  
My men, like satyrs grazing on the lawns,  
Shall with their goat feet dance an antic hay;  
Sometime a lovely boy in Dian's shape,  
With hair that gilds the water as it glides,  
Crowns of pearl about his *naked arms*,  
And in his *sportful hands* an olive tree,  
To hide those parts which men delight to see,  
Shall bathe him in a spring; and there, hard by,  
One like Actaeon, peeping through the grove,  
Shall by the angry goddess be transform'd,  
And running in the likeness of an hart,  
By yelping hounds pull'd down, and seem to die:  
Such things as these best please his majesty.  
Here comes my lord! The king and the nobles  
From the parliament. I'll stand aside.

(1.1.50–73)

Lepa hvala za to družčino. Ne:  
pesnike potrebujem, spretne muzikante,  
ki znajo brenkati tako, da bo šel kralj  
*po svoji volji* tja, kamor jaz hočem.  
Zaljubljen je v pesništvo in glasbo:  
torej bodo noči polne *italijanskib mask*,  
*zabavnih iger, blagoglasne govorice*;  
podnevi, na sprehodih, mu bo delal družbo  
trop pažev, oblečenih kot gozdne nimfe;  
može najamem, da bodo kot satiri  
oparkljeni po gozdnih jasad rajali;  
kakšnega čednega fantiča mu napravim  
v Diano, ki se koplje v studencu  
in zlati vodo z bleskom svojih kodrov,  
*v rokab*, ozaljšanih z venci biserov,  
pa drži oljčno vejico, da z njo zakrije  
vse tisto, kar možje najraje gledajo;  
iz grma bo za njo oprezal Aktajon,  
razsrjena boginja pa ga bo uročila,  
da bo oddirjal spremenjen v jelena,  
a krvoločni psi ga bodo pokončali –  
na videz, kajpa: te stvari so veličanstvu  
najbolj pogodu. – A tamle gre prav on,  
kralj, moj gospod, obkrožen s plemenitniki  
iz parlamenta. Rajši se umaknem.

(55–56)

Paži (moški) bodo nastopali v vlogah nimf (žensk) in z vejicami zakrivali to, »kar moške najraje gledajo«. Danes je precej splošno sprejeto mnenje, da je Gavestonov fantazijski spektakel v svoji naravi (homo)erotičen, sploh če upoštevamo njegove antične reference s seksualnimi podtoni (Bevington in Shapiro 1988: 266; Tromly 1998: 104; Simkin 2000: 184–185). Ta »poganski raj« (Zucker 1991: 170), »homoerotični teater« (Summers 1988: 231) oziroma »homoerotični spektakel« (Bartels 1993: 167), namenjen izkoriščanju Edvardove naklonjenosti, je obenem izraz Gavestonovih seksualnih in političnih namer (Kirschbaum 1962: 73; Stymeist 2004: 9). Gavestonova fantazija je namenjena spreminjanju Edvardovega življenja v gledališče, piše Forker (1990: 4), obenem pa, kot opozarja Lisa Hopkins (2008: 43), zelo spominja na dvorne predstave iz časa Elizabete I. in Jakoba VI. Ta barviti začetek je po Millerju (1996: 179) »enostavna mojstrovina: dekadentna, *campovska*, pornografska in duhovita«. Tako nas ne preseneča, da so viktorijanski uredniki – Warton pa že leta 1781 – prav ta odlomek v skrbi za moralo večkrat »prilagajali« (Forker 1990: 4). Kljub vsemu je Gavestonova »kultivirana fantazija erotiziranega življenja na dvoru« veliko priljudnejša, zapiše Cartelli (2009: 163), kakor agresivnost kraljevih nasprotnikov. Poleg tega pa po Cartelliju občinstvo ne more resnično zaznati in sprejeti užitka ob Gavestonovi fantaziji, ne da bi delno sprejela inverzijo normativnega heteroseksualnega reda (Cartelli 1999: 180).

Kar zadeva ciljno besedilo, lahko najprej ugotovimo, da slovenski prevod Gavestonovega monologa natančno prenese vse aluzije na to, kakšne »zabavne igre« se obetajo kralju, ki ga v izhodiščnem besedilu označuje pridevnik »pliant« (voljan, ustrežljiv, podredljiv, upogljiv, neznačajan), v prevodu pa bo šel »po svoji volji tja«, kamor hoče Gaveston. V izvorniku Gaveston načrtuje »Italian masques [...] sweet speeches, comedies, and pleasing shows«, v prevodu pa – leksikalno nekoliko okrnjene – »italijanske maske, zabavne igre, blagoglasno govornice«. Nekoliko manj ekspliciten je slovenski prevod tudi v primeru rok pažev, ki bodo nastopali v Gavestonovih erotičnih igrinah: v izvorniku vidimo njihove gole (»naked«) in igrive (»sportful«) roke, v prevodu pa le roke, ki niso označene ne z goloto ne s šaljivostjo oziroma igrivostjo.

Pomembnejši izpust je nemara izpust pridevnika »wanton« iz sintagme »wanton poets« v drugem verzju tega monologa. Leksem »wanton« se v drami pojavi petkrat, zmeraj v negativnem kontekstu: poleg tega opisa pesnikov, ki jih bo Gaveston zbral v kraljev užitek, je enkrat uporabljen še za opis Spenserja, kra-

ljevega ljubljenca po Gavestonovi smrti (4.5.60 – v slovenščini neprevedeno), trikrat pa opisuje kralja oziroma njegovo vedenje. V dveh od petih primerov ta izraz nastopa kot prilastek samostalniške zveze »wanton humour«, ki je v slovenščini enkrat »muha« (1.4.201/63), drugič pa »nestalnost« (1.4.404/66). Beseda »wanton« v angleščini združuje več pomenov – igriv, nezadržan, nebrzdán, pohoten, opolzék, nespodoben – in tako jo lahko razumemo tudi tu (Marlowe 1999: 144, 170; 2003: 7; 2010: 44; Crystal in Crystal 2002: 488). Beseda je močno erotizirana, ko se pojavi prvič, in sicer v zgoraj navedenem Gavestonovem monologu, toda prizvoke lascivnosti razlagalci in razlagalke odkrivajo tudi v primerih, ko je osrednji pomen vezan na kraljevo vladarsko lahkomišelnost in nediscipliniranost, na primer v Lancastrovei oznaki »wanton head«, »nerazsodnost« (1.1.132/56) (prim. Marlowe 1963b: 285; 1970: 5; 1999: 149).<sup>75</sup> Pri prevajanju tega leksema je slovenski prevod dosleden zgolj v tem, da pridevnika »wanton« nikoli ne prevede v pridevniški obliki, ampak ga skupaj s samostalnikom, ki ga označuje, pretvori v nov samostalnik (»wanton humour« v »muho« in »nestalnost«, »wanton head« pa v »nerazsodnost«), dvakrat pa celo izpusti.

Italijanske maske, ki jih Gaveston napoveduje, so nemara aluzije na makiavelistično politiko in seksualno neregularnost, po katerih naj bi v elizabetinskem času sloveli celinska Evropa in predvsem Italija (Hammond 1996: 49; Marlowe 1999: 182).<sup>76</sup> Gavestona in njegovo heterodoksnost torej pomembno določata tujstvo – prek italijanstva pa tudi sodomija – v vseh svojih pomenih (Bray 2003: 190). Še Lightborn se je svojih morilskih spretnosti naučil v Neaplju (5.4.30/94) pa tudi Barabas iz *Malteškega Juda* je strup, s katerim bo pomoril ves nunski samostan, kupil od nekega Italijana. Nasploh pa naj bi bilo v tedanji Angliji priljubljeno reko »Poitalijančen Anglež je utelešen hudič.« (Marlowe 2003: 112) Tudi opis Gavestona, ki ga pozneje poda Mortimer mlajši, se med drugim vrne k italijanski modi:

<sup>75</sup> Za erotične in seksualne razlage tega leksema gl. Williams 1994: 1499. Med različnimi izdajami te Marlowove drame homoerotične in lascivne konotacije mitoloških in drugih aluzij najnatančneje razlaga Marlowe 1999.

<sup>76</sup> Takšne maske so sicer anahronizem, saj so bile tovrstne prireditve značilne za elizabetinski in jakobovski dvor, ne pa za čas Edvarda II. (Marlowe 2003: 7).

He wears a short <i>Italian</i> hooded cloak, Larded with pearl, and in his <i>Tuscan</i> cap A jewel of more value than the crown. (1.1.415–417)	[S]am nosi kratek <i>italijanski</i> plašč s kapuco, ves v biserih, in na <i>toskanski</i> čepici ima dragulj, ki menda stane več kot krona. (66)
--	--

Italijanske obleke, barvitost, spektakel in vizualni užitki so torej povezani z Italijo, italijanski plašč in toskanska čepica pa Gavestona povezujeta z geografskim območjem, »od katerega so elizabetinci pričakovali izprijenost« (Miller 1996: 181). Italija je potemtakem izvažala ne le modo, pač pa tudi sodomijo (Comensoli 1993: 192; Honan 2007: 298). Gavestonove »opolzke« zabave so tudi predmet kritike Mortimerja mlajšega v drugem dejanju, ko Mortimer kralju očita praznjenje blagajne zaradi

[t]he idle triumphs, masques, <i>lascivious</i> shows And prodigal gifts bestow'd on Gaveston (2.2.157–158).	vseh daril, ki si jih dal Gavestonu, od jalovih zabav, <i>opolzkih</i> iger in predstav (71).
--	---

V primerjavi z namigi iz Gavestonovega zgornjega monologa so Mortimerjeve tukajšnje besede zelo neposredne, zato je pomembno, da je pridevnik »lascivious« ustrezno preveden.

## Antični moški pari

V razpravah o zgodovini želje po istem spolu je kot eden mejnikov večkrat naveden tale govor Mortimerja starejšega, ki svojega nečaka odvrta od nasprotovanja Edvardu II. zaradi ljubljencev, s katerimi se kralj kratkočasi:

Nephew, I must to Scotland; thou stay'st here. Leave now to oppose thyself against the king. Thou seest by nature he is mild and calm; And, seeing his mind so dotes on Gaveston, Let him without controlment have his will. The mightiest kings have had their minions; Great Alexander lov'd Hephaestion, The conquering Hercules for Hylas wept, And for Patroclus stern Achilles droop'd. And not kings only, but the wisest men; The Roman Tully lov'd Octavius, Grave Socrates wild Alcibiades.	Na Škotsko moram; ti ostani tu, nečak. Bolje bo, da se ne upiraš kralju. saj vidiš, da je po naravi blag in miren; in če ga je ta Gaveston tako obsedel, pa naj bo po njegovem: <i>navsezadnje</i> so imeli ljubljence tudi največji kralji; ni Aleksander ljubil Hefajstiona? ni Herkul osvajalec jokal za Hylasom? ni mrki Ahil koprnel za Patroklom? In ne le kralji, tudi največji modreci: Rimljan Tulij je ljubil Oktavija in strogi Sokrat muhastega Alkibiada.
--	---



Then let his grace, whose *youth* is *flexible*,  
*And promiseth as much as we can wish*,  
 Freely enjoy that vain light-headed earl,  
 For riper years will wean him from such toys.

(1.4.388–403)

Naj torej kralj, ki je še *mlad* in *vetrnjaški*  
*in rad obljubi vse, kar si kdo zaželi*,  
 uživa s tem nečimrnim lahkoživcem;  
 ko bo zrelejši, bo odvrigel te igrače.

(66)

Primerjava izhodiščnega in ciljnega besedila pokaže, da je prevod v glavnem zelo natančen; izjema je le dodani prislov »navsezadnje« v 392. verzu, ki stričev nasvet nečaku, naj se ne upira kralju, izraziteje poveže s primeri iz zgodovine antičnih istospolnih zvez, kar pa ne nasprotuje smislu govora. Tudi vse antične reference iz izvornika so natančno prevedene z izjemo rahlo spremenjenega pridevnika, ki opisuje Alkibiada: slovenski prevajalec Alkibiada označi za »muhastega«, v izvorniku pa je »wild«, kar ima med drugim lahko tudi konotacije nereguliranega in transgresivnega seksualnega in političnega vedenja.<sup>77</sup> Poleg tega slovenski prevod polovico trditev o znamenitih moških prijateljstvih oziroma ljubeznih iz antike obrne v (retorična) vprašanja (in doda figuro anafore), stavek »And promiseth as much as we can wish« pa naveže na kralja, ki da obljublja vse, kar si drugi želijo, ne pa na prilagodljivost oziroma upogljivost njegove mladosti, zaradi katere je po mnenju Mortimerja starejšega še mogoče upati na kraljevo prilagoditev zunanjim normam in pritiskom oziroma na ukalupljanje v zrelost, ki bo po volji upornih lordov.

Tudi nečakov odgovor je pogost predmet analiz, in sicer predvsem zaradi vprašanja, ali je kraljeva domnevno neregularna seksualnost za uporne barone sploh problematična ali pa so resnični problemi nemara drugje, na primer v njegovem nespametnem vladanju in predvsem v Gavestonovem vplivu, ki pretega njegov stan.

<sup>77</sup> V »Opombah« k slovenski izdaji *Edvarda Drugega*, ki sta jih sestavila Matej Hriberšek in Diana Koloini, je Alkibiad označen kot Sokratov »učenec« (Marlowe 2005b: 100). Prim. Platonov *Simpozij* (2009: 524–526), kjer Alkibiad pripoveduje o zapeljevanju svojega učitelja.

Uncle, his *wanton humour* grieves not me;  
 But this I scorn, that one *so basely born*  
 Should by his sovereign's favour grow so pert,  
 And riot it with the treasure of the realm,  
 While soldiers mutiny for want of pay.  
 He wears a lord's revenue on his back,  
 And, Midas-like, he jets it in the court,  
 With *base outlandish cullions* at his heels,  
 Whose proud fantastic liveries make such show  
 As if that Proteus, god of shapes, appear'd.  
 I have not seen a dapper Jack so brisk.  
 He wears a short Italian hooded cloak,  
 Larded with pearl, and in his Tuscan cap  
 A jewel of more value than the crown.  
 Whiles other walk below, the king and he  
 From out a window laugh at such as we,  
 And flout our train, and jest at our attire.  
 Uncle, 'tis this that makes me impatient.

(1.4.404–421)

Stric, ne jezi me ta *nestalnost*; pekli pa me,  
 da je nekdo, ki je po rodu *komaj plemič*,  
 tako predrzen, ker je v milosti pri kralju;  
 da razmetava zlato iz zakladnice,  
 ko se vojaki puntajo, ker so brez plače;  
 že kar ima na sebi, velja rento grofa;  
 šopiri se po dvoru kakor kakšen Midas,  
 krog sebe ima *roj pridaničev*, ki jih šemi  
 tako fantastično pompozno, da se zdi,  
 kot bi prišel med nas Protej, bog preobrazb;  
 sam nosi kratek italijanski plašč s kapuco,  
 ves v biserih, in na toskanski čepici  
 ima dragulj, ki *menda* stane več kot krona.  
 Posedata pri oknu, on in kralj,  
 in gledata na ulico; in če gre mimo  
 kateri nas, se rogata in na račun  
 našega spremstva in oprave norce brijeta.  
 In tega ne prenesem, stric; v bes me spravlja.

(66)

O mnogopomenskem potencialu besede »wanton« v prvem verzu tega odlomka smo že govorili, tu pa nas zanima predvsem Mortimerjevo poudarjanje Gavestonovega nizkega rodu in nesorazmernega trošenja kraljeve zakladnice za obleke in drugo šopirjenje. Beseda »base« ima v *Edvardu Drugem* brez izjeme negativen pomen, saj označuje osebo nizkega rodu in prostaškega značaja, in enako velja za ta govor Mortimerja mlajšega. Človek, ki je »komaj plemič [so basely born]« in ima okrog sebe »roj pridaničev [base outlandish cullions]«, se skupaj s kraljem norčuje iz visokorodnih baronov. Izhodiščni Mortimer je tu bržkone ostrejši kakor njegova slovenska različica, saj izraz »so basely born« najbrž nakazuje več kakor »komaj plemič« (oziroma manj, če pomislimo na družbeno lestvico). Zdi se, da je prevajalec za oznako Gavestonovega izvornega statusa prevzel zvezo, ki jo Mortimer mlajši uporabi v isti namen kmalu po začetku istega dejanja: »That hardly art a gentleman by birth?« (1.4.29), »ki si komajda plemenitega rodu!« (60) Če bi Fišerjev prevajalski poseg razumeli kot povišanje Gavestonovega izvora, bi bilo to ravno v nasprotju z Marlowovim avtorskim posegom, ki je Edvardove ljubljence ponižal, saj sta bila zgodovinska Gaveston in Spenser del zemljiške gospode (Riggs 2004: 285). Drobna sprememba je tudi v opisu vrednosti dragulja, ki

ga Gaveston nosi na čepici: ta v izvorniku stane več kakor krona, v prevodu pa »menda« več kakor krona.

### (Ne)naravnost

Marlowe v *Edvardu Drugem* leksemov »sodomy« in »sin« ne uporabi, leksem »crime« pa le enkrat, in sicer v povezavi s prisilno predajo krone (5.1.99) in ne s seksualno nenormativnostjo. Med temeljne pojme, ki opisujejo Edvardovo vladarsko ravnanje in intimnost, sodi (ne)naravnost. Obenem je v kontekstu zgodnjenovoveškega razumevanja vladarjevega položaja takšna oznaka ustrezna tudi za tiste, ki se kralju upirajo in netijo državljansko vojno, tj. to, kar označujemo z izrazom *sodomija* v njegovem širšem pomenu.

Beseda »unnatural« se v drami pojavi šestkrat in opisuje upor, anarhijo, umor, boj za oblast, po mnenju nekaterih pa namiguje tudi na Edvardovo seksualno nenormativnost, čeprav ni nikoli sopomenka za homoseksualnost (Masinton 1972: 104–105; Summers 1988: 223; Stymeist 2004: 242). Kraljica Izabela je sprva vsaj politično na moževi strani in z izrazom »unnatural« označuje upore proti kralju:

*Unnatural* wars, where subjects brave  
their king  
(3.2.88).

*Protinaravna* vojna, kjer podaniki  
izzivajo vladarja  
(78).

Warwick isto besedo uporabi v zvezi s kraljem, ko ta izreče, da se bo za oblast bojeval in, če bo treba, porušil vso Anglijo, da bi zatrl upor:

A desperate and *unnatural* resolution!  
(3.3.33)

*Nespameten* sklep, sklep obupanca!  
(80)

Tudi Kent to oznako uporabi proti kralju:

*Unnatural* king, to slaughter noble men  
And cherish flatterers!  
(4.1.8–9)

*Kakšen* vladar je to, ki ubija plemiče,  
lizune pa časti?  
(81)

Ista dramska oseba isto oznako pozneje uporabi še za nasprotno stran, za Izabelo in uporne barone, katerih dejavnost označi za »*nenaravni* upor [*unnatural* revolt]« (4.5.18/84).

Zadnjič se izraz »unnatural« pojavi v povezavi s kraljico. Najprej jo tako označi njen mož, kralj Edvard:

And that <i>unnatural</i> queen, false Isabel	[...] tista <i>pokvarjena</i> , hinavska Izabela.
(5.1.17).	(88)

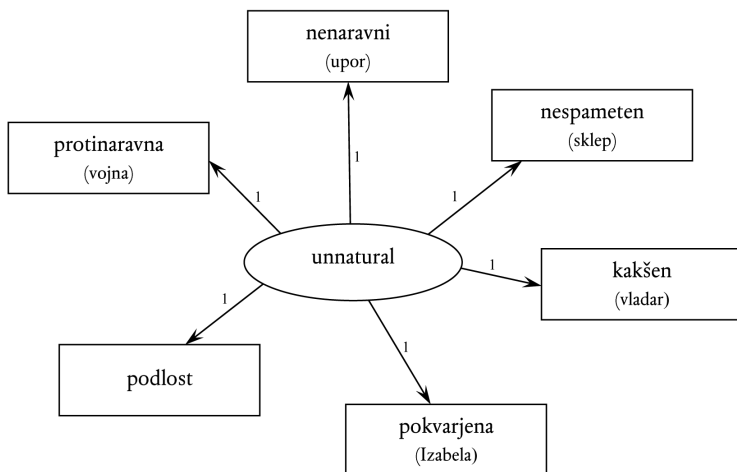
Kmalu pa Edvardu sledi še njen sin, zdaj že kralj Edvard III., čeprav nerad, saj še dvomi o njeni vlogi pri umoru kralja:

I do not think her so <i>unnatural</i> .	Sam ne verjamem, da bi zmogli takšno <i>podlost</i> .
(5.6.76–77)	(98)

Podobno lahko razumemo tudi prislov »naturally« iz odlomka, v katerem Lancaster roti kralja:

My lord, why do you thus incense your peers, That <i>naturally</i> would love and honour you, But for that base and obscure Gaveston?	Krivični ste do svojih plemičev, gospod; če vas ne ljubijo in čislajo dovolj, je vzrok samo ta malopridni Gaveston.
(1.1.99–101)	(56)

Za srednjeveško in zgodnjenovoveško razumevanje sodomije je temeljna njena povezava z nenaravnostjo oziroma protinaravnostjo, s pojmovanjem sodomije kot nečesa, kar ruši naravni red, pa naj gre za monarhovo od boga sankcionirano vladarsko vlogo ali pa seksualnost. Tudi v *Edvardu Drugem* »unnatural« sprva opisuje kralja, nato pa zarotnike in z njimi kraljico, ki kralja spravijo s prestola in ga dajo nazadnje ubiti. V slovenskih prevodih niti dva prevedka tega izraza nista enaka. Resda dva pridevnika izhajata iz istega korena (»protinaravna« in »nenaravni«), toda ostali se med seboj razlikujejo, pri čemer je eden spremenjen v samostalnik (»podlost«) in eden v vprašalni zaimek (»kakšen«). Prislova »naturally« iz zgornjega odlomka pa v slovenskem prevodu ni.



Slika 9: Semantična mreža, ki ponazarja variiranje prevodov leksema »unnatural« (v elipsi je izhodiščni leksma, v štirikotnikih njegovi slovenski prevodi, številke ob puščicah pa označujejo število pojavitev posameznega prevoda).

Dvakrat se pojavi še leksma »looseness« (obakrat v povezavi z Edvardovo nenaravnostjo), kar je po mnenju nekaterih dodaten znak Edvardove deviantne seksualnosti (Stymeist 2004: 242). To besedo prvi uporabi Kent – prevedena je kot »sprijenost« (4.1.7/81) –, drugič pa Edvardova žena – to pot pa je prevod »razpuščenost« (4.4.11/84). Tudi v tem primeru se je torej slovenski prevajalec odločil za različna prevoda istega izraza, najbrž v skladu s svojim branjem vsakega posameznega mesta posebej oziroma z drugimi prevajalskimi premisleki, čeprav se zdi, da bi bila oba izraza ustrezna za obe zgornji mesti.

Mimogrede, tudi Lancaster se ustavi pri opredeljevanju odnosa med kraljem in Gavestonom. Ko sliši kraljevo žalovanje za pregnanim ljubljencem, vzklikne:

*Diablo*, what passions call you these?  
(1.4.321)

Diablo, kaj naj si človek misli o tej strasti?  
(64)

Zdi se, da s tujejezičnim vzklikom »diablo« (ki v španščini označuje hudiča) Lancaster označi nekaj, kar mu je tuje, nekaj, česar še sam ne zna poimenovati. Lancaster je torej priča nečemu, kar je brez precedensa (Cartelli 2009: 165). Obenem lahko »diablo« razumemo tudi kot namig na vsakršne, tudi seksualne deviantnosti, ki jih v povezavi s čarovništvom sicer označuje sodomija (Simkin 2001: 238). Če primerjamo izhodiščno in ciljno besedilo, se zdi vprašanje v prvem nekoliko bolj osredotočeno na prepoznavanje oziroma poimenovanje pojava, ki ga Lancaster opazuje, medtem ko bi lahko prevod razumeli tudi v smislu, da Lancaster sicer ve, kaj je ta strast, ne ve pa, kaj naj si o njej misli.

### Kraljevi ljubljenci in prijatelji

Ena ključnih besed, ki označuje odnose med kraljem in njegovimi ljubljenci, je »minion«. Kraljev odnos z Gavestonom in drugimi ljubljenci je tako označen desetkrat. Baroni in kraljica to besedo uporabljajo žaljivo, enkrat pa jo – nežaljivo – uporabi tudi Edvard sam:<sup>78</sup>

Were he a peasant, being my *minion*,  
I'll make the proudest of you stoop to him.  
(1.4.30–31)

Pa če bi bil le kmet: moj *favorit* je,  
in klanjali se mu boste vsi, kar vas je!  
(60)<sup>78</sup>

Hammond (1996: 50) s pomočjo slovarja *Oxford English Dictionary* (Oxfordski slovar angleškega jezika) ugotavlja, da lahko beseda *minion* označuje vse od (homoseksualnega) ljubimca prek najljubšega prijatelja, otroka ali služabnika do kraljevega ljubljenca. Prav ta semantični razpon omogoča, da se različni pomeni uveljavljajo glede na sobesedilo, torej glede na to, kako na Gavestona gledajo uporni baroni in kralj. Prevajalec v slovenščino je pri prevajanju izraza »minion« uporabil sedem različnih možnosti: štirikrat samostalnik »ljubljenec« (1.2.67/59, 1.4.313/64, 1.4.393/66, 2.2.3–4/68), po enkrat samostalnike »lizun« (1.1.133/56), »favorit« (1.4.30/60 – tu besedo uporabi sam kralj), »miljenček« (1.4.87/61) in »skušnjavec« (2.4.29–30/73), enkrat pridevnik »mili« (2.2.149/70), enkrat pa kar »Gaveston« (1.4.200/63). Ob tem je izraz »ljubljenec« v slovenskem prevodu enkrat v obratni smeri uporabljen namesto osebnega imena »Gaveston« v izvorniku (2.5.67/75). Izraz

<sup>78</sup> Za erotične in seksualne razlage tega leksema gl. Williams 1994: 889–891.

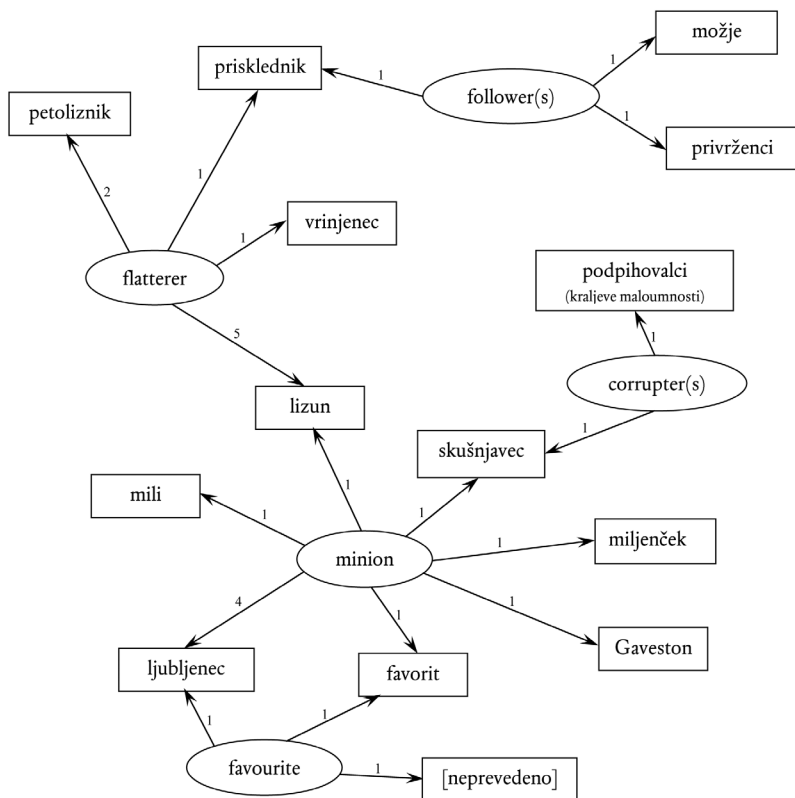
»skušnjavec« pa v ciljnem besedilu prevaja ne le besedo »minion«, pač pa tudi besedo »corrupter«:

Thou proud disturber of thy country's peace, <i>Corrupter</i> of thy king, cause of these broils, Base <i>flatterer</i> , yield!	Ošabni zdrabar in netilec razprtij, <i>skušnjavec</i> , ki si zmamil kralja krivo pot, <i>lizun</i> nizkotni, vdaj se!
(2.5.9–11)	(74)

Tudi »lizun«, kot vidimo zgoraj, je prevod ne le za »minion«, ampak tudi za »flatterer«; takšen prevod se pojavi še štirikrat (3.2.173/79, 3.3.17/80, 4.1.9/81, 4.4.26/84), obenem pa ima »flatterer« še tri druge prevode: »petoliznik« (2.2.171/71, 4.2.63/82), »prisklednik« (3.3.12/79) in »vrinjenec« (3.3.47/80). Fišer se je očitno odločil za kontekstu prilagojeno razdvoumljanje izraza. Čeprav ni uveljavil enega samega izraza, s katerim bi prevedel in ohranil mnogopomenski potencial besede »minion«, njegovi prevodi kumulativno vseeno prinesejo vse glavne pomenske potenciale izhodiščnega besedila.

*Edvard Drugi* je po mnenju nekaterih prva angleška igra, ki »se sooča z novim evropskim fenomenom: vzponom kraljevega ljubljenca na račun ljudstva in lordov« (Wilson 2009: 221). Marlowe, piše Archer (1999: 197), prikriva in obenem razkriva paradoksalno povezavo »med pokroviteljstvom in homoerotiko«, ki sčasoma postane značilna na zgodnjenovoveško Anglijo. V tem kontekstu si oglejmo še slovenske prevode leksema »favourite«. Iz ciljnega besedila razbiramo, da Fišer leksema »minion« in »favourite« uporablja kot sinonima, saj tudi za oznako »favourite« uporabi samostalnika »ljubljenec« (1.1.5/55) in »favorit« (2.5.27/74), ki ju uporabi tudi za prevod leksema »minion«, medtem ko tretje pojavitve besede »favourite« ne prevede (3.3.44). Tudi Edvard Gavestona opiše z obema izrazoma, »minion« in »favourite« (1.4.30, 3.3.44). Ker imata leksema tudi v izhodiščnem jeziku zelo podobne pomene, bi kljub različnim prevodom iste besede težko govorili o nenatančnosti prevoda.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Slovar *Oxford English Dictionary* besedo »minion« med drugim razlaga tako: »(običajno) moški favorit kralja, kneza ali drugega mogočnika«.



Slika 10: Semantična mreža, ki ponazarja variranje prevodov leksemov »follower«, »flatterer«, »corrupter«, »minion« in »favourite« (v elipsah so izhodiščni lekseme, v štirikotnikih njihovi slovenski prevodi, številke ob puščicah pa označujejo število pojavitev posameznega prevoda).

Leksem »friend« v drami *Edvard Drugi* in v elizabetinski kulturi nasploh opisuje različne ravni odnosov, vse od intimnih in družinskih do zunanjepolitičnih. Za opisovanje odnosa med Edvardom in Gavestonom ta leksem največkrat uporabi Edvard sam (seveda z različnimi prilastki). To je v skladu z razumevanjem njunega odnosa v okviru konvencij zgodnjenovoveškega moškega prijateljstva, za katero, kot poudarja del marlowoslovja, Edvard žrtvuje vse, vključno s seboj. Drama se že začne s to oznako, in sicer v Edvardovem pismu Gavestonu, ki ga ta bere na neki londonski ulici:



My father is deceas'd. Come, Gaveston, And share the kingdom with thy <i>dearest friend</i> . (1.1.1–2)	Moj oče je preminil. Kraljestvo je moje – in tvoje, moj najdražji Gaveston! Pridi! (55)
---	---

Prevod leksema »friend« je največkrat »prijatelj«, nekajkrat pa izpade, in sicer morda najopazneje v repliki, v kateri Edvard sprašuje Arundla o Gavestonovi smrti:

Ah, traitors, have they put <i>my friend</i> to death? Tell me, Arundel, died he ere thou cam'st, Or didst thou see <i>my friend</i> to take his death? (3.2.93–95)	Ubili so ga, izdajalci? Povej mi, je umrl, preden si prišel, ali si bil sam poleg pri njegovi smrti? (78)
--	--

Zdi se, da je ponovitev zveze »my friend« v izhodiščnem besedilu Edvardove replike – skupaj s ponovitvijo samostalnika »death« ob glagolu »die« na sredini – stilsko zaznamovana. Tega ponavljanja, ki poudari Edvardovo stisko ob novici o najhujšem, v ciljnem besedilu ni. Isti leksem je uporabljen tudi v drugih zvezah. Na primer Lancaster besedo uporabi tedaj, ko hoče privoščljivo reči, da Gaveston nima prijateljev oziroma zaveznikov. Slovenski prevod namesto »prijatelj« uvede glagol (»Na severu zelo častijo Gavestona.«: 1.1.128–129/56). Tudi to je izid razdvoumljanja, ki se zdi na mikrobesedilni ravni popolnoma ustrezno, manjka pa ponovitev ene temeljnih besed za opisovanje odnosov med moškimi, čeprav je rabljena sarkastično (ali prav zato).

Gaveston kralja nagovarja z izrazi, kot so »my lord« oziroma (v Fišerjevem prevodu) »moj gospod« ali »gospod moj«, »sweet prince« (1.1.6) oziroma »ljubi knez« (55), »sweet lord and king« (2.2.56) oziroma »ljubljeni moj gospod in kralj« (69) in »sweet sovereign« (2.5.100) oziroma »ljubi moj kralj« (76). Najmanj formalno pa Gaveston kralja imenuje tedaj, ko je zadovoljen z njegovim nasprotovanjem upornim lordom, ki želijo izgnati Gavestona, in sam zase vzklikne »Well done, Ned!« (1.1.98) oziroma »Dobro si jim povedal, Edil!« (56)

Privednik »sweet« v drami sicer uporabljajo v različnih besednih zvezah in položajih: baroni med seboj, Izabela in Mortimer drug za drugega, starši in otroci, Edvardova nečakinja za svojega strica, posamezniki in posameznice

za Boga.<sup>80</sup> Edvard Gavestona poimenuje z besedno zvezo »sweet friend«, kar Fišer prevaja kot »ljubi moj« (1.1.61/57), »moj najdražji« (1.4.113/61), in »najdražji« (1.4.141/62). Poleg tega kralj ta pridevnik štirikrat uporabi skupaj z Gavestonovim imenom, kar je v slovenščini trikrat »ljubi Gaveston« (1.4.48/60, 1.4.109/61, 1.4.309/64), enkrat pa »Gaveston dragi« (2.4.12/73). Sintagmo »sweet Gaveston« pa uporabi tudi Edvardova nečakinja, ki naj bi se s kraljevim ljubljencem poročila; v tem primeru se slovenski prevod glasi »sladki Gaveston« (2.1.58/67). Po Gavestonovi smrti si Edvard vzame novega ljubljenca, Spenserja, ki je pred tem še »gentle Spenser« (3.2.24/77) – pri čemer prevod pridevnik izpusti –, takoj po zasedbi novega položaja pa postane »sweet Spenser« (3.2.146), »predragi Spenser« (79).

## Christopher Marlowe in Janez Menart, »Zaljubljeni pastir svoji dragi« (1993/1996)

Marlowova pesem, ki je v izhodiščnem literarnem sistemu znana pod naslovom »The Passionate Shepherd to His Love«, v slovenskem prevodu pa kot »Zaljubljeni pastir svoji dragi«, je besedilnokritičsko precej kompleksna. Izšla je leta 1599, po Marlowovi smrti, v Shakespearu pripisani zbirki *The Passionate Pilgrim* (Zaljubljeni romar). V tej izdaji je imela štiri kitice, napačnega avtorja, naslov pa je manjkal (Marlowe 2006: 159; 2007: 205). Danes najpogosteje tiskana različica je izšla leta 1600 v zbirki *England's Helicon* (Angleški Helikon), kjer je bila prvič pripisana Marlowu. Leta 1653 je Izaak Walton pesem (z naslovom »The Milk Maid's Song« /Mlekarkina pesem/) vključil v zbirko *Compleat Angler* (Popolni ribič), v dve leti mlajši izdaji pa je dodal še kitici dvomljivega izvora (Cheney 2015: 166–167). Slovenski prevod je nastal po različici, ki je prvič izšla v *England's Helicon*, in je bil natisnjen v *Antologiji angleške poezije: od začetkov do konca 20. stoletja*, ki jo je leta 1996 uredil Marjan Strojani, že tri leta prej pa je bil prevod pesmi prebran v oddaji *Literarni večer* na Radiu Slovenija, posvečeni angleški renesančni poeziji.<sup>81</sup> Tam je bilo tudi rečeno, da je bil Marlowe

<sup>80</sup> Za erotične in seksualne razlage tega leksema gl. Williams 1994: 1346–1347. Duxfield (2015: 129) piše, da Marlowe pridevnik »sweet« uporablja za označevanje moškega prijateljstva; Masten (2004) pa meni, da ta izraz pri Marlowu in nasploh v zgodnjenovoveški angleščini pomeni več kot prijateljstvo.

<sup>81</sup> Menart je kot datum prevoda zabeležil 13. november 1993. Oddaja je bila predvajana 16. decembra in je v Arhivu Radia Slovenija arhivirana na traku z oznako G-31175.01.

prvi pomembni dramatik pred Shakespearom, »zelo nemiren duh, ateist, verjetno tudi tajni agent« in dober pesnik. To je v določenem neskladju z Menartovimi zasebnimi pomisleki o kvaliteti te pesmi, izraženih v korespondenci z urednikom te radijske oddaje in *Antologije angleške poezije*. V pismu Strojanu je Menart namreč zapisal, da gre za »precej bedno zadevo«, o kateri ne ve, »zakaj ima tak sloves. [...] Ampak pesem pač sodi v antologijo, ko je tako razvpita«. <sup>82</sup>

»The Passionate Shepherd to His Love«

»Zaljubljeni pastir svoji dragi«

Come live with me, and be my love,  
And we will all the pleasures prove  
That valleys, groves, hills and fields,  
Woods, or steepy mountain yields.

Daj, pridi k meni, bodi moja  
in najin svet bo poln o pôja,  
ki nudita ga hrib in dol  
in gozd gorá, klasje polj.

And we will sit upon the rocks,  
Seeing the shepherds feed their flocks  
By shallow rivers, to whose falls  
Melodious birds sing madrigals.

Na skale griča bova sêla  
in zrla na ovac krdela  
ob rečicah, kjer šumni val  
prepeva s slavci madrigal.

And I will make thee beds of roses,  
And a thousand fragrant posies,  
A cap of flowers, and a kirtle,  
Embroidered all with leaves of myrtle.

In posteljico boš dobila  
iz rož in vrtnic brez števila;  
in čépec iz cvetic in krilce  
iz zimzelena za darilce.

A gown made of the finest wool  
Which from our pretty lambs we pull,  
Fair lined slippers for the cold,  
With buckles of the purest gold.

In plašč iz volne najbolj bele,  
kar bodo ovce jo imele;  
in šolne, tople, kar se dá,  
z zaponkicami iz zlata.

A belt of straw and ivy-buds,  
With coral clasps and amber studs,  
And if these pleasures may thee move,  
Come live with me, and be my love.

In pas iz slame napleten,  
s koralno sponko okrašen:  
če vse to gane čustva tvoja,  
daj, pridi k meni, bodi moja!

The shepherd swains shall dance and sing  
For thy delight each May morning.  
If these delights thy mind may move,  
Then live with me, and be my love.

Pastirji, kadar pride maj,  
ti bodi rajali svoj raj –  
če to želi si duša tvoja,  
le pridi k meni, bodi moja!

(Marlowe 1979: 211)

(Marlowe 1996: 102–103)

<sup>82</sup> Gre za Menartovo pismo Marjanu Strojanu z dne 17. novembra 1993, arhivirano v Menartovi zbirki in Rokopisni zbirki in zbirki redkih tiskov NUK pod oznako Ms 1925, mapa 49.

Slava in odmev »Zaljubljenega pastirja« sta bila res velika, že zgodnje ocene pa izražene s presežniki (Cheney 2009: 11–12; Brown 2009: 114), zato ne preseñeča, da je to nemara Marlowova najbolj imitirana in parodirana pesem (Sinfield 2006: 161; Cheney 2006: 4; Honan 2007: 233). Na primer v Shakespearovi komediji *Vesele Windsorčanke* si prestrašeni Evans pred dvobojem ponavlja verze iz te pesmi, ki jih pomeša s 137. psalmom. Marlowe se v drami *Malteški Jud* na to pesem sklicuje tudi sam, pri tem pa vendarle ostaja vprašanje, ali gre za samoparodijo ali za dodatek koga drugega (Healy 1994: 26–27). Splošno so sprejete ugotovitve, da se »Zaljubljeni pastir svoji dragi« medbesedilno navezuje predvsem na Teokritovo 6. in 11. idilo, Vergilovo 2. eklogo, Ovidovo pripoved o Polifemu in Galateji iz *Metamorfoz* ter Spenserjevo pesnitev *The Shepheardes Calender* (Pastirjev koledar).

Danes »Zaljubljeni pastir« zaseda »središče kompleksnega in učenega medbesedilnega sistema« (Cheney 2015: 169); predvsem konec 20. stoletja so začeli opozarjati na močno medbesedilno povezavo med Marlowovim »Zaljubljenim pastirjem« in Vergilovo 2. eklogo, ki je »ključno besedilo pastoralne tradicije« (Sinfield 2006: 147) in ena najvplivnejših pastoralnih pesmi v renesansi (Knowles 2010: 478). Vergilova pesem, izpoved pastirja Koridona, ki gori za lepim, a neodzivnim Aleksisom, je »očitno homoseksualna pesem« (Hammond 1996: 32) in »ena najvplivnejših homoerotičnih pesmi nasploh« (Woods 1992: 69) tako da Alan Sinfield (2006: 147) pravi: »Če Vergilova pesem ne govori o ljubezni pastirja do dečka, je težko vedeti, o čem naj bi govorila.« Zato Smith pravi: »[E]na najslavnejših lirskih pesmi angleške renesanse je implicitno postavljena v Vergilovo pokrajino, govori jo persona, podobna Koridonu, in je nemara naslovljena na ljubkega fantiča, podobnega Aleksisu.« (Smith 1994: 92)<sup>83</sup> Smith je običajno naveden kot avtor te interpretacije (Simkin 2000: 217–218), a jo je v celoti zagovarjal že A. L. Rowse (1966: 124; 1983: 31), na svoj način pa že E. V. Rieu, ki je leta 1949 za zbirko Penguin Classics v angleščino prevedel Vergilove ekloge, drugi pa je dal kar naslov »The Passionate Shepherd to His Love« (Rutter 2012: 111). Če pa zavrnitev neke možnosti razumemo kot opozorilo na njen (potencialni) obstoj, moramo celo nazaj do Forsytha (1925: 695),

<sup>83</sup> Nekateri opozarjajo na povezavo med Aleksisom iz Vergilove ekloge in domnevno Marlowovo izjavo, ki jo je v svojem pismu Puckeringu navedel Kyd, namreč da je bil sv. Janez Kristusov Aleksis (Bray 1982: 64–65; Summers 1992: 9; Goldberg 1999a: 58).

ki je trdil, da se Marlowova pesem »Zaljubljeni pastir svoji dragi« ne sklicuje na Vergilovo eklogo, saj je ta namenjena dečku.

Kot smo že omenili, je bil nad to pesmijo nekoliko manj navdušen njen slovenski prevajalec. Menart je Marlowovo pesem in Raleighov odgovor nanjo v zasebnem dopisovanju navedel kot »lep dokaz, kako je slabe izvornike veliko težje prevajati kot dobre. [...] Težko je prevesti enako slabo, kot je v izvorniku, ker prevajalec ne sme slabo prevesti, sicer je on kriv.«<sup>84</sup> Čudi se nad tem, da je »ta pesem v Angliji tako slavna, ko pa je popoln miselni in čustveni zmazek. [...] [V]sa tista neurejena idilična šara iz rož v raznih oblikah, to ni za moj želodec«. Najsi ima Menart prav ali ne, so medbesedilne navezave, ki smo jih pravkar navedli, pomembne tudi za vprašanje, ki ga želimo postaviti na tem mestu. Če namreč upoštevamo izhodiščno besedilo, še posebej prvo objavo pesmi (torej besedilo, ki ni bilo naslovljeno), ni jasno, kdo je subjekt in kdo objekt pesmi. Katerega spola sta? Šele naslov (»The Passionate Shepherd to His Love«) interpretativni potencial delno zameji, saj lirskemu subjektu doda moški spol, čeprav besedilo pesmi tega ne podpira. Identitete v samem besedilu pesmi so nejasne (Brown 2009: 114–115; Rutter 2012: 111–112). Tudi z naslovom pa je še zmeraj več možnosti: ali gre za homoerotičen nagovor moškega moškemu, za heteroerotičen nagovor moškega ženski ali za platonsko abstrakcijo (Bredbeck 1991: 149)? Po Summersu (1992: 9–10) je ne nazadnje bolj kakor domnevna homoerotizacija presenetljivo to, da Marlowe izrazito homoerotiko Vergila zabriše, s čimer sam odpre možnosti za heteroerotizacijo, opozarja pa tudi na omejitve elizabetinske družbe, ki je izraz homoerotičnosti dopuščala zgolj v obliki aluzij in namigov.

Upoštevati velja, da nobena razlaga besedila, ki subjekt in objekt označi s spolom, ni utemeljena v besedilu samem, ki, kot piše Georgia Brown (2009: 115), nima enega samega izvora, ampak ga določa večglasje. Če pomislimo ne le na Vergila, pač pa vsaj še na Teokrita in Ovida, uvidimo, da medbesedilne značilnosti Marlowovega besedila omogočajo različna branja, tudi kar zadeva spolne identitete in usmerjenosti. Čeprav je besedilo spolno in seksualno neopredeljeno in čeprav je zaradi svoje medbesedilnosti izjemno fluidno, ga

<sup>84</sup> Gre za Menartovo pismo Marjanu Strojano z dne 22. januarja 1996, arhivirano v Menartovi zapuščini v Rokopisni zbirki in zbirki redkih tiskov NUK pod oznako Ms 1925, mapa 49.

zamejujejo interpretacije pa tudi imitacije in parodije (Knowles 2010: 477). Najneposrednejši odgovor na Marlowovo pesem je Raleighov »The Nymph's Reply to the Shepherd« (Nimfin odgovor pastirju), ki že v naslovu zavrne mnogopomenski potencial Marlowovega besedila.<sup>85</sup> Pri nas spol objekta pesmi posredno določi Mirko Jurak (1980a: 37) v svoji antologiji angleške poezije, saj lahko pri njegovi razlagi besede »kirtle« – »(arh.) ženska obleka ali halja« – razumemo, da se pridevnik »ženska« nanaša tako na »obleko« kakor na »haljo«. »Kirtle« vsekakor lahko pomeni žensko oblačilo (krilo ali haljo), vendar tudi oblačilo, ki ga nosi moški (tuniko, plašč ali haljo). Še več, Smith (1994: 92) opozarja, da lahko iz slovarja *Oxford English Dictionary* razberemo, da je ta beseda v 16. stoletju označevala predvsem moško oblačilo.

Kaj pa slovenski prevod »Zaljubljenega pastirja svoji dragi«? Ta je že od naslova naprej spolno ekspliciten, saj je prevajalec popolnoma razdvoumil spolno polivalentnost izhodiščnega besedila, s tem pa radikalno zmanjšal pomenski potencial tega besedila. Z odločitvijo za tradicionalno interpretacijo spolnih vlog slovenski prevod utrjuje tradicionalne interpretacije tega besedila in popolnoma onemogoči drugačne interpretacije, ki pa jih dopušča izvirkni. Sicer se zavedamo možnosti, ki jih ponujajo različni jeziki, in velikih razlik med angleščino in slovenščino, kar zadeva možnosti spolno nevtralnega izrekanja. A vseeno opozarjamo, da slovenski prevod te pesmi nasprotuje vse bolj razširjenim analizam in interpretacijam, ki se osredotočajo na raven spola, spolnega izraza, spolnih vlog in seksualnosti, s tem ko z izbrisom vseh tovrstnih dvoumnosti splošči bogati pomenski potencial izhodiščnega besedila.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Besedilo je Walterju Raleighu pripisal šele Izaak Walton, in sicer leta 1653 (Bednarz 2009: 93). V slovenščini obstaja pod naslovom »Nimfin odgovor pastirju« v prevodu Janeza Menarta in Marjana Strojana (Strojan, ur. 1996: 95–96).

<sup>86</sup> Suzana Tratnik (2011: 144; 2013: 64–65) poroča o dveh podobnih primerih v izhodiščnem besedilu spolno nedoločenih pripovednih instanc, ki jima slovenska prevoda določita spol: o romanu Jeanette Winterson *Pisano na telo*, ki ga je prevajalka Teodora Ghersini homoseksualizirala (prim. Koron 2014: 226), in o kratki zgodbi Ali Smith »Maj«, ki jo je prevajalka Miriam Drev heteroseksualizirala.

---

## Slovenske uprizoritve Marlowa

**P**RVNA DOKUMENTIRANA UPRIZORITEV *Tragedije o doktorju Faustu* je bila 30. septembra 1594 v izvedbi Admiralovih mož (Lord Admiral's Men), najbrž v gledališču Rose; to sicer najverjetneje ni bila prva postavitve tega besedila (Bevington in Rasmussen 1993b: 48–49). Prve uprizoritve *Edvarda Drugega* niso znane, poznamo samo napis na naslovnici prvega kvarta, ki pravi, da je Pembrokova igralska skupina besedilo »pogosto javno igrala« v Londonu; igra je bila najbrž ponovno uprizorjena še med letoma 1609 in 1619 v izvedbi skupine Služabnikov kraljice Ane (Queen Anne's Servants), potem pa je vse do leta 1903, ko jo je William Poel režiral v Oxfordu, izginila z gledaliških odrov z izjemo odlomkov, ki jih je Edmund Kean leta 1818 uporabil v londonski uprizoritvi *Malteškega Juda* (Forker 1999: 99–100; Bevington 2015: 259, 260–261). Ravno tako nezanesljivi so podatki o krstnih uprizoritvah drugih Marlowovih besedil. Je pa bila Keanova postavitve *Juda* edina uprizoritev Marlowa v času med sedemdesetimi leti 17. stoletja in letom 1885, ko je Henry Irving v Londonu režiral *Fausta* (Bevington 2015: 261).<sup>87</sup>

Po letu 1660, ko se je začela restavracija monarhije, so se gledališke in dramske obdelave Fausta vse bolj navezovala na komične, farsične in spektakelske elemente Marlowove drame in faustovskega motiva nasploh, tako da so sčasoma v veliki meri izgubile stik z Marlowovim besedilom. Najprej je bila Marlowa drama brana in uprizorjena kot »komedija«, pozneje pa je nastalo še več priredb in pantomim, med njimi *The Life and Death of Doctor Faustus, Made into a Farce* (Življenje in smrt doktorja Fausta, prirejena v farso) Williama Mountforta (ok. 1688), *Harlequin Dr. Faustus* (Harlekinski dr. Faust) Johna Thurmonda (1723) in *The Necromancer, or Harlequin Doctor Faustus* (Vzklicivalec duhov ali harlekinski doktor Faust) anonimnega avtorja (1723) (Bevington in Rasmussen 1993b: 51–52).

---

<sup>87</sup> Za kratek kronološki seznam uprizoritev Marlowa gl. Bevington 2015: 276–278.

Potujoči angleški igralci 17. stoletja, ki so med drugim igrali tudi Marlowa, so močno vplivali na razvoj evropskega, predvsem nemškega gledališča (Jurkowski 1998: 140); med drugim je igralska skupina Johna Greena *Doktorja Fausta* in *Malteškega Juda* januarja leta 1608 igrala na dvoru v avstrijskem Gradcu, v prestolnici tedanje Notranje Avstrije, kamor so sodile tudi Štajerska, Koroška in Kranjska. Tuja gledališka gostovanja v Ljubljani so malce slabše dokumentirana. Prvo gostovanje nemške gledališke skupine pri nas naj bi bilo leta 1653 (Pogačnik 1998: 135), prvi dokumentirani prihod znane igralske skupine pa je gostovanje skupine Innsbruški komedijanti (Insbruggerrische Comödianten), ki je leta 1662 uprizorila mitološke in pastirske igre ter v nemščino prevedene Marlowove drame (Ludvik 1957: 20; Pogačnik 1998: 135; Vevar 1998: 18). Jurak (1996: 776) piše, da je zelo verjetno, »da so že v drugi polovici 17. stoletja in v 18. stoletju prišli v Ljubljano nekateri angleški igralci, ki so jih puritanci leta 1642 pregnali iz Anglije in so se v Nemčiji pridružili potujočim gledališkim skupinam«. Nemški igralci so 23. januarja 1702 v rotovski dvorani v Ljubljani uprizorili »komedijo o Faustu«, a ker je *Faust* takrat krožil v mnogih različicah, ni jasno, kaj so pravzaprav igrali (Ludvik 1957: 23).

Marlowe je bil v zavesti nekaterih gledališčnikov na Slovenskem navzoč že precej pred prvim slovenskim prevodom in uprizoritvijo. Leta 1922 je časopis *Jutro* objavil novico, da je praško Narodno gledališče zelo uspešno uprizorilo *Edvarda Drugega* (Anon. 1922); istega leta je to uprizoritev, ki da je v Pragi žal ni videl, omenil tudi režiser Osip Šest (1922: 2). Prav on je leta 1939 ob svoji dvestoti režiji in dvajseti obletnici ustvarjanja razmišljal o postavitvi *Edvarda Drugega* na slovenski oder (Sl. 1939: 7). Tudi iz Moravčeve (1996: 19) monografije o slovenskih režiserjih lahko razberemo, da je Šest Marlowa poznal. V Prešernovem gledališču v Kranju so že leta 1952 razmišljali o uprizoritvi *Tragedije o doktorju Faustu* (Anon. 1952a: 8; Anon. 1952b: 7). Igra je bila uprizorjena šele jeseni 1972, in sicer v Celju. Druga in tretja slovenska postavitve Marlowa pa sta sledili šele v letih 2005 (*Edvard Drugi* v ljubljanski Drami) in 2006 (*Doktor Faust* v novogoriškem gledališču).<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Marlowov odlomek (1976: 131) s šestimi Mefistofelovimi verzi o brezmejnem, ljudi vsepovsod spremljajočem peklju brez pripisa avtorstva uporabi tudi Goethejev Mefisto, kot ga je za uprizoritev *Fausta* v režiji Tomaža Pandurja (v koprodukciji SNG Drama Ljubljana in Festivala Ljubljana) leta 2015 priredila Livija Pandur (Goethe 2015: 52; prim. Pandur 2015: 9). Marlowe je tudi glavna oseba predstave *Marlowe* hrvaško-srbskega avtorja Vladimirja Stojavljevića, ki je bila v Slove-



## *Tragedija o doktorju Faustu*, SLG Celje (1972)

Slovensko ljudsko gledališče Celje je v sezoni 1972/1973 v prevodu Janeza Menarta, režiji Francija Križaja in dramaturgiji Janeza Žmavca prvič v slovenščini uprizorilo *Tragedijo o doktorju Faustu*. Premiera je bila 19. oktobra 1972, Fausta je igral Sandi Krošl, Mefista pa Stanko Potisk. Scenograf je bil Avgust Lorenčič, kostumografinja pa Mija Jarc. Predstava je bila na programu eno sezono in je doživela dvajset ponovitev. Posnetka predstave ni, zato se lahko zanesemo predvsem na fotografije Viktorja Berka<sup>89</sup> in na kritiške zapise, ki so izšli ob premieri.

Na dan premiere dramaturg predstave Janez Žmavc (1972b) v *Novem tedniku* v rubriki »Iz dnevnika SLG« napove premiero *Tragične historije o doktorju Faustu* in zapiše, da Marlowe v svojem času ni bil nič manj slaven kakor Shakespeare, »njegova igra o doktorju Faustu pa je bila ena najbolj uspešnih in razburljivih dogodkov«. V napovedi Žmavc omeni tudi vprašanja disidentstva. Če je Marlowe želel na oder postaviti »prepovedane čarovnije«, »je moral dati določene koncesije cenzuri. Ta koncesija se kaže že v sami zgradbi igre, ki je na zunaj ohranila podobo srednjeveške moralitete, vendar je vseskozi čutiti velikansko silo avtorjeve izpovednosti o renesančnem človeku, ki ga je načel dvom o takratnih veljavnih resnicah in naukih«.

---

niji v režiji Dragana Živadinova uprizorjena leta 2009 (v Gledališču Živadinov – Zupančič – Turšič). Živadinovov *Marlowe* uprizori vse glavne razsežnosti Marlowevega političnega, verskega in seksualnega disidentstva, ob težavah, v katerih se znajde, pa sodobniki uprizorijo njegovo smrt, tako da se dramatik odtlej imenuje William Shakespeare. Na koncu nastopi še Shakespearov Faust in izpove svoj ateizem. Stojasavljević je leta 2011 v SNG Drama Ljubljana uprizoril tudi dramo *Ljubezben in država*, ki je del iste trilogije z začetka osemdesetih let 20. stoletja (*Tri elizabetinske tragedije*). V tej drami Marlowe ne nastopi, saj je dogajanje postavljeno v čas po njegovi smrti, a o njem govorijo druge osebe. Zadnji del trilogije, *Prepovedano gledališče*, je Živadinov uprizoril leta 2008.

<sup>89</sup> Fotografije hrani Zgodovinski arhiv Celje pod oznako SI\_ZAC/0900/016/00220 SLG Celje.



Slika 11: Faust (Sandi Krošl), *Tragedija o doktorju Faustu*, režiser Franci Križaj, fotograf Viktor Berk, SLG Celje, 1972.

Andrej Inkret (1972) večino svoje recenzije nameni razpravi o vlogi hudičev v *Faustu* in zlasti v celjski postavitvi. Poudari, da hudiči ne delujejo več tako kakor v elizabetinski dobi, ko so lahko vanje še zmeraj verjeli. V celjski predstavi so po kritikovem mnenju zbujali delno smeh in delno zadrego: »V nobenem primeru pa se ni bilo mogoče zavarovati pred dejstvom, da so hudiči na gledališkem odru samo še smešni parkeljni in da se nas strah pred njimi ne prime več. 'Usodno' je, da so v Celju to peklensko zaroto spregledali.« Tudi »poskus obnove kakšnega avtentičnega 'ljudskega' (vulgarnega) glumaštva se Križaju ni posrečil«, zapiše Inkret in pomisli, da bi morali morda tudi Fausta in Mefistofela spremeniti v »komedijska junaka, karikirati njuna razmerja in vprašanja in dvobojevanja, kakor je bilo v tej predstavi karikirano vse drugo«. Podobno Božena Orožen (1972) uprizoritvi očita nekoliko neuspelo uprizarjanje srednjeveškega burkaštva: prizor s papeži, kardinali in menihi naj bi bil »preveč karikiran in burkast, kot bi ustrezalo celotni usmerjenosti drame«, pa tudi hudiči naj ne bi bili tako učinkoviti kakor v času elizabetinskega gledališča, zato naj bi učinkovali smešno. Tudi Janez Erklavec (1972) se v svojem razmišljanju o Križajevi postavitvi ustavi pri komičnih in burlesknih prizorih, ki naj bi jih bilo v Marlowovem besedilu »toliko, da jih tudi najbolj širokosrčen režiser ne more vseh spraviti na oder. Ta komični element je zelo nevarna čer za režiserja«. Tudi Erklavcu se zdi, da je bila ta čer za celjskega režiserja usodna: »Zdi pa se, da ga je burka malo zanesla. Njegovi hudički so nekam miklavževski, Lucifer pa je najlepše maskirani zlodej. Kljub temu, da je nekatere prizore črtal, jih je še vedno preveč in utrujajo. Tudi duhovne dileme niso do kraja izčiščene: angel in hudič kot alegorija dobrega in zlega govorita nekam mimo Fausta, kot da boj v *Faustu* ni nekaj bistvenega.« Kritik namigne, da bi bilo postavitev vredno posodobiti: »Morda bi bila predstava bolj zanimiva, tako pa je ostalo zgolj pri literarnem pričevanju.« Poleg tega »sta tragični in komični element oba enako glasna, kot bi se hotela prekričati«. Vprašanje posodabljanja *Doktorja Fausta* postavi tudi France Vurnik (1972), ki meni, da je ta Marlowova drama bolj zakoreninjena v svojem času kakor Shakespearova besedila in da jo je zato težje posodabljati. Celjska uprizoritev naj bi bila historična, »pravljичno magična, nikakor pa ne strašljiva v smislu moralitete«, saj v tem času ob utelešenih hudičih drugačna tudi ne bi mogla biti. Po svoje je do celjske uprizoritve kritičen tudi Mirko Jurak (1972), češ da je zastavljena premalo filozofsko-eksistencialistično, želja po moči pa bi bila po njegovem mnenju zanimivejša kakor mistično-alegorični momenti, na katere se naslanja Križaj. Obratno pa je Lojze Smasek (1972) zadovoljen s tem, da je režiser Križaj igro postavil zelo nena-

silno, brez »miselne, pomenske teznosti in modernizacije po vsi sili«, uprizoritev pa tudi ni postala »pisana sejmarska teatralnost«.

Na podlagi teh kritik lahko sklepamo, da celjska postavitev ni bila posebej uspešna v uprizarjanju Faustovih notranjih bojev in njihove usodne resnosti v opoziciji do njihove komične razgradnje pa tudi ne v gledališkem opomenjanju odpadniškega potenciala *Tragedije o doktorju Faustu*. Ta vtis potrjuje tudi kritika Vena Tauferja (1972), ki zapiše, da je *Faust*, v katerem je sicer razvidna duhovna in gledališka tradicija srednjega veka, »izpovedno delo prelomnega obdobja«. Te dvojnosti svetov in s tem spektakularne, komedijantske plasti Marlowove igre ansambel po kritikovem mnenju ni prikazal.

### *Edvard Drugi*, SNG Drama Ljubljana (2005)

Med Marlowovimi dramskimi besedili *Edvard Drugi* velja za tisto besedilo, katerega uprizoritvena zgodovina je bila pod največjim vplivom zunajliterarnih in zunajgledaliških okoliščin, v Angliji predvsem pod vplivom dekriminalizacije homoseksualnosti iz leta 1967 in ukinitve gledališke cenzure iz leta zatem (Wells 2006: 90; Rutter 2012: 132) ter Brechtove vplivne adaptacije (Potter 2009: 272).<sup>90</sup> Potem ko je bila drama približno tristo let odsotna z odra, so uprizoritve v drugi polovici 20. stoletja začele poudarjati homoerotiko ter jo prikazovati odkrito in sočutno, dokler ni poudarjena erotizacija že sama postala politična izjava (Forker 1999: 100–109). Ob koncu 20. stoletja je bil *Edvard Drugi* že enako zanimiv za uprizarjanje in prirejanje kakor *Tragedija o doktorju Faustu*.

V Sloveniji je bil *Edvard Drugi* v prevodu Srečka Fišerja, režiji Diega de Bree in dramaturgiji Diane Koloini premierno postavljen 4. junija 2005 na velikem odru ljubljanske Drame. Koproducenta sta bila SNG Drama Ljubljana in beograjsko gledališče Bitef; beograjska premiera je bila 20. septembra 2005 v okviru festivala Bitef. Naslovno dramsko osebo je igral Janez Škof, Gavestona

<sup>90</sup> Slovenski avtorji in avtorice se z Brechtovim besedilom *Leben Eduards des Zweiten von England. Historie (nach Marlowe)* (Življenje Edvarda II. Angleškega. Historija / po Marlowu/) iz leta 1924 niso ukvarjali, prav tako ne z njegovo primerjavo z Marlowovim *Edvardom Drugim*. Za nekaj analiz v izhodiščnem literarnem sistemu gl. Levin 1964: 30–31; 1973: 123; Leech 1964: 11; Mulryne in Fender 1969: 61; Sales 1991: 116; Forker 1999: 102–103; Simkin 2000: 233–236; Wiggins 2003: xvi.

pa Saša Tabaković. Scenograf je bil režiser sam, kostumograf Alan Hranitelj, avtor glasbe pa Aldo Kumar. Po podatkih arhiva SNG Drame je imela predstava v šestih sezonah štirideset ponovitev.<sup>91</sup> Klavdija Figelj (2005) poroča o uspehu *Edvarda Drugega* na festivalu Bitef in navaja besede takratnega ravnatelja SNG Drame Janeza Pipana s tamkajšnje okrogle mize, da so predstavo načrtovali že v letu 1997, tako da je bil naročen tudi prevod, a je nato niso uprizorili, »[k]ar je škoda, saj je v tem času delo postalo priljubljeno na evropskih odrih, obenem pa tudi dobro, ker sta de Brea in dramaturginja Diana Koloini odkrila nekatere nove stvari in naredila povsem drugačno predstavo«.

Diego de Brea, ki mu je Pipan nazadnje ponudil režijo *Edvarda Drugega*, kot izrazito pomanjkljivo področje uprizarjanja na Slovenskem v zasebnem pogovoru omenja prav elizabetinsko dramatiko: Marlowa, posebej njegovega *Malteškega Juda*, pa tudi Kyda, Jonsona in Webstra. Sam razloge za to vidi v tveganju, ki ga prinašajo manj uveljavljena besedila, sploh v primerjavi z dramaturško bolj izdelanim Shakespearom. De Brei se Marlowe zdi izrazito enigmatičen (in avtobiografski) avtor, ki je problemsko in tematsko provokativen. Prav zato ga je hotel rehabilitirati ter po ljubljanski uprizoritvi *Edvarda* novogoriškemu gledališču predlagal še uprizoritev *Fausta*.

Naša razprava temelji na zapisih, ki so nastali ob premieri, ter na video-posnetkih uprizoritve (ki sta nastala 8. junija 2005 in 1. julija 2009) in šepetalski knjigi (Marlowe 2005c). Od tod izhaja, da je bilo Marlowovo besedilo za uprizoritev na več mestih močno skrajšano, število dramskih oseb pa skrženo za več kot polovico. Dramaturginja meni, da je igra uprizoritveno zelo zahtevna, in sicer predvsem zato, ker ima poleg nesporno izjemnih odlomkov za uprizarjanje neprimerno strukturo, tako da igra običajno uprizarjajo šele po temeljiti predelavi besedila. Tudi Vesna Jurca Tadel (2005) opaža »marsikatero strukturne slabosti igre, ki v opisovanju nihanj pri boju za oblast nenehno izgublja os.« Morda bi to lahko povezali tudi z režiserjevo izjavo, da je bilo njegovo izhodišče »Marlowe kot napaka, vznemirjenje neznanega prostora in neuprizorljivega teksta« (Vidali 2005).

<sup>91</sup> Na 40. Boršnikovem srečanju je bila predstava zelo uspešna, saj so nagrade dobili Janez Škof za vlogo kralja, Silva Čušin za vlogo kraljice in Saša Tabaković za vlogo Gavestona, režiser Diego de Brea pa je dobil nagrado za estetski preboj, in sicer ne le za *Edvarda Drugega*, ampak tudi za *Kraljico Margot*, ki jo je leta 2005 režiral za Slovensko mladinsko gledališče (Kranjc, ur. 2006: 54–56).



Slika 12: Edvard II. (Janez Škof) in Gaveston (Saša Tabaković), *Edvard Drugi*, režiser Diego de Brea, fotograf Tone Stojko, SNG Drama Ljubljana in Bitef teatar Beograd, 2005.

Omenimo nekaj za našo razpravo relevantnih krajšav. Ljubljanska uprizoritev je izpustila polovico Gavestonovega prvega monologa, a ohranila večino njegovega monologa o užitkih. V Marlowovem besedilu si Edvard po Gavestonovi smrti vzame novega ljubljenca, Spenserja mlajšega, v ljubljanski postavitvi pa je Gaveston kraljev edini ljubljenec. Mortimerja starejšega v predstavi ni, njegov monolog o istospolnih parih in nečakov odgovor pa sta v uprizoritvenem besedilu združena in nekoliko skrajšana v enoten monolog, ki ga Mortimer mlajši izreka v skrajni afektiranosti in besu. Od italijanskosti kot znaka tujega in transgresivnega je v uprizoritvi ostala le omemba italijanskih mask, ki jih bo Gaveston priredil za kralja, njegov italijanski plašč in toskanska čepica, nad katerima se zgraža Mortimer mlajši, pa sta izpadla. Tudi Lightborn v predstavi ne omeni, da se je svojih morilskih veččin naučil v Neaplju. De Brea v zasebnem pogovoru izpuščanje posameznih delov Marlowove drame pojasnjuje z mnenjem, da je besedilo na teh mestih zgolj nakazano in da bi dodatna elaboracija mest, ki so dramaturško že pripeljana do roba, učinkovala kvečjemu banalno.

Velik premik zadeva umor kralja. Fišerjev slovenski prevod natančno sledi tisti različici izhodiščnega besedila, po kateri je nastalo ciljno besedilo in ki vsebuje kratki didaskaliji »*Matrevis prinese mizo*« in »*Kralja Edvarda umorijo*« (Marlowe 2005b: 97). V de Breevi postavitvi Lightborn Matrevisu in Gurneyju ne da nobenih navodil o tem, kaj naj mu pripravita za umor, in ne omeni ali uporabi ražnja, sam umor pa izvede tako, da Edvarda pribije na mizo, na kateri kralj leži (kar Špela Šink /2005/ v svoji kritiki imenuje »horizontalno križanje«). Režiser to postavitev kraljevega umora pojasnjuje z mnenjem, da gledališče ne more biti veristično, ter z željo po sublimnem in katarzičnem gledališkem jeziku. V zasebnem pogovoru je režiser omenil tudi, da je takšna uprizoritev kraljevega umora vsaj tako grozljiva kakor tista, ki naj bi jo zahtevalo Marlowovo besedilo.

Lightborna v Marlowovi drami takoj po tem dejanju ubijejo, v predstavi pa se to ne zgodi, tako da ostane živ. Ljubljanska uprizoritev se konča s tem, da Edvard III., novi kralj, pristopi k mrtvemu kralju. Temu pri Marlowu sledi še šesti prizor petega dejanja, v katerem se novi kralj maščuje Mortimerju in materi za zaroto proti kralju. V uprizoritvi je ta prizor izpuščen in oba glavna kraljeva nasprotnika ostaneta nekaznovana. V tem smislu je uprizoritev veliko dvoumnejša kakor besedilo drame.

Ena od kritikark meni, da so zaradi krajšanj in drugih sprememb nastale manjše nejasnosti (Perne 2005), neka druga kritikarka meni, da de Brea »razmehoma zvesto sledi besedilu v prevodu Srečka Fišerja« (Šink 2005), po mnenju tretje pa je bilo besedilo »smiselno skrajšano in bolj zgoščeno okoli osrednjega erotičnega problema« (Kraigher 2005). Zadnja kritikarka v tem sledi ustvarjalcem predstave, ki so, kot pravijo sami, k besedilu *Edvarda Drugega* pristopili kot k priljubljeni gejevski klasiki, ki jo je odkrila druga polovica 20. stoletja in zlasti Jarmanov film (Butala 2005). Po dramaturginjinem in režiserjevem mnenju kralja namreč zaznamuje predvsem njegova homoerotičnost, ki pa naj bi jo Marlowe postavil le za izhodišče in brez moraliziranja (Butala 2005; S. 2005; Jaklič 2005). Ljubljanska uprizoritev je torej izhajala iz posameznika, ki mu hočejo odvzeti to, kar ima rad (Pezdir 2005; Butala 2005; Jaklič 2005). Skoraj desetletje pozneje se dramaturginja – nekoliko v nasprotju s časniškimi zapisi ob premieri – spominja, da ustvarjalci in ustvarjalke predstave niso razmišljali o tem, da bi lahko bila homoerotičnost Edvardov osrednji problem. Tudi režiser je v zasebnem pogovoru omenil, da homoerotičnosti ni prepo-



znal v središču drame. Po de Brei je bila ključna tema drugačnosti, izstopanja iz sistema. Režiser Edvarda razume kot umetnika, svobodnega duha, ki brez predsodkov išče lepoto. Njegova potreba po lepoti je po režiserjevem mnenju takšna, da jo lahko razumemo tudi zunaj konteksta homoerotike.

Po mnenju nekaterih kritikov in kritičark se Marlowe in de Brea ves čas gibljeta med političnimi spletkami in tragično ljubeznijo (Drnovšek 2005; Tadel 2005). Nekateri drugi o prepletanju intimnega in političnega menijo, da je režiser uprizoril izrazito intimno predstavo, v kateri pride do katastrofe zaradi kraljeve ljubezenske predanosti, predstava pa se delno izogne politični problematiki in spolne drugačnosti ne prikazuje kot ekstrem ali kuriozitetu (Jaklič 2005; Butala 2005). Nekateri menijo tudi, da kralj Edvard II. zaradi neobvladanih ljubezenskih strasti zanemari državniške posle (Kraigher 2005; Šink 2005). Nekoliko širše to zariše Špela Šink (2005): »Nasprotje med Edvardovo kraljevo avtoriteto in njegovo nesposobnostjo, da bi jo uveljavljal, je tako osrednji konflikt drame in vodi v katastrofo. Edvard je obsojen na ponižanje in smrt zaradi nesposobnosti prilagajanja družbenim in moralnim normam.« Avtorji in avtorice uprizoritve so po lastnih besedah izhajali iz stališča, da temeljni konflikt *Edvarda Drugega* ne poteka med vladanjem in ljubeznijo, ampak so konflikti »v vsakem segmentu posebej«, tako da je celo vsaka oseba »v konfliktu s samim seboj«, pri tem pa igra preči neki »nerelacijski eros, hrepenenje po svetlobi«, ki »ločuje besedilo od politične drame« (Vidali 2005).

Kraljevi nasprotniki se proti Gavestonu bojujejo zaradi razlogov, ki so heterogeni in težko opredeljivi. Morda so delno povezani z domnevno erotično bližino med kraljem in njegovim ljubljencem, toda tega ne bi mogli potrditi na podlagi Marlowovega besedila. Še več, oba Mortimerja izrecno zavrneta, da bi bil lahko v tem razlog za nasprotovanje Gavestonu. V slovenski uprizoritvi so kraljevi nasprotniki v zunajjezikovni komunikaciji neposrednejši. Njihovo vedenje in dejanja – predvsem kretnje, gestikulacije in simulacije posilstva – bi težko razumeli drugače kakor seksualno nasilno in homofobno sramotenje domnevne kraljeve seksualne nenormativnosti. Marjana Ravnjak 6. junija 2005 v oddaji TV Slovenija *Odmevi* uprizoritev opiše kot »moško predstavo, usoden spoj politike in erotičnih strasti«, poln »agresije, nasilja in spolne sprevrženosti«. In res lahko predstavi pripišemo nekakšno obsedenost s spolnostjo, natančneje, z istospolno seksualnostjo. Tudi Matrevis in Guerny v tretjem prizoru petega dejanja ob prijjetju in mučenju kralja agresijo med drugim ponazarjata s simuliranjem analno-oralnega posilstva Edvarda.



Na drugi strani pa je kraljeva (homo)erotičnost, predvsem kot jo je v vlogi kralja zasnoval Janez Škof, z gledališkimi in zunajjezikovnimi znaki delno relativizirana, tako da je njena vloga dvoumna. Kraljev odnos do Gavestona ambiciozno in neusmiljeno okolico spravlja v bes (Perne 2005; Podkrižnik 2005). Toda čeprav naj bi bil Edvard »nesmrtno zaljubljen v svojega ljubljena Gavestona« (Š. 2005), ga Škof – v skladu s celotno podobo predstave oziroma igralskih reprezentacij dramskih oseb – igra kot ihtavega, otroškega (Perne 2005), muhastega, infantilno trmastega, nebogljenega, erotično begavega (Tadel 2005), nesposobnega, napol infantilnega, iz prizora v prizor psihično in fizično propadajočega (Šink 2005) in, kot pravi Marjana Ravnjak, gibajočega se po navidezni meji norosti, ki jo določata homoerotičnost in boj za oblast. Ob izrazitih komičnih zastavkih in komedijantskem spogledovanju z občinstvom nas ta kraljeva drža postavlja pred dilemo, ali naj bi kraljeva ljubezen sploh mogla zbujati sočutje in naklonjenost ali pa je le eden od elementov njegove otročje svojeglavosti in nespametnega trmoglavljenja, tj. nekaj, kar eden od kritičkih zapisov označi za »erotične muhe« (Tadel 2005).



Slika 13: Edvard II. (Janez Škof) in Gaveston (Saša Tabaković), *Edvard Drugi*, režiser Diego de Brea, fotograf Peter Uhan, SNG Drama Ljubljana in Bitef teatar Beograd, 2005.

Dramaturginja zavrača vprašanje, ali je Edvardova homoerotika nemara zgolj ena izmed kraljevih otročarij, saj je bil Edvard po njenem zastavljen kot nekdo, ki ima problem s samoidentifikacijo v vsakem pogledu, kot kralj, kot mož, kot ljubimec, kot poraženec, kot smrtno bitje. Zato sama infantilnost razume kot posledico temeljnega neskladja med njegovo nabuhlo samopodobo in nesposobnostjo dejanja, s katerim bi se realiziral. Ob istem vprašanju režiser v zasebnem pogovoru poudarja Edvardovo pojmovanje življenja kot igre, v kateri si režira svoje življenje in sam zase nastopa kot nekakšna umetnina. Na tej podlagi je predstava želela poudariti intimističen svet Edvarda in Gavestona, svet, ki ga opredeljuje kraljeva otroškost, zaradi katere mu je igra vedno najpomembnejša.

Izrecno kritičen do te predstave je le Jaša Drnovšek (2005), ki poudari dosledno zanemarjanje govornih razsežnosti besedila: igralci in igralko po njegovem mnenju večinoma tekajo sem in tja ter vpijejo, besedila pa ne interpretirajo, ampak ga kričijo, tako da se ne morejo vzpostaviti značaji in razlike med posameznimi dramskimi osebami. Komični koreografski vložki in »napol improvizirani gagi« po kritikovem mnenju brez posebnega vzroka smešijo bodisi osebe same ali pa ljubezenski odnos med kraljem in Gavestonom. Navedimo še enega od primerov, ki po našem mnenju pritrjujejo Drnovškovi kritiki: v prvem prizoru prvega dejanja, ko se Edvard in Gaveston ponovno snideta po izgonu Gavestona, veselje ob srečanju ponazorita tako, da neartikulirano kričita, spuščata živalske glasove, se pljuvata, klofutata in prerivata. To – najbrž namerno – deluje v nasprotju z besedami velike čustvene bližine, ki jih medtem izrekata. Režiser na to kritiko v zasebnem pogovoru odgovarja, da gre za strast, ki je vedno vojna, tako da sploh ni nujno vezana na spol. Po njegovem mnenju je to značilno vedenje posameznikov, ki se znajdejo v izrazito moških sistemih, ne pa za homoerotiko. Drugačno sodbo kakor Jaša Drnovšek pa poda Amelia Kraigher (2005), ki se ji Škofov Edvard zdi »iz prizora v prizor bolj nor in divji od neizmerne ljubezni, hkrati pa obupan, skrušen, izgubljen, nemočen«. Po njenem mnenju pa to velja ne le za naslovno dramsko osebo, ampak tudi za druge: »Skoraj vse osebe v de Breevi postavitvi so nekam neučakane, manične, obsedene, celo histerične, kar daje igri posebno dinamiko, ki jo je režiser odlično izkoristil v prvem delu predstave, ko je Edvardovo tragedijo presenetljivo in izvirno uprizoril kot čisto komedijo.« (Nav. m.)

Kritika je Gavestona Saše Tabakovića pojmovala kot koristolovca (Perne 2005), ljubezenskega preračunljivca (Š. 2005), preračunljivega povzpnetnika,

krivca za propad kralja, ki je zgolj njegova marioneta (Šink 2005). Kralj torej s svojo naklonjenostjo privilegira nevrednega povzpeticnika in intimnemu interesu podreja javnega (Tadel 2005). Podobno kakor baroni je tudi Gaveston v tej postavitvi seksualno precej ekspliciten; na primer v prvem monologu, kjer govori, da želi umreti na kraljevih prsih, na tleh simulira gibe aktivnega partnerja v spolnem odnosu, med monologom o užitkih, ki jih bo pripravil za kralja in tako tega pridobil na svojo stran, pa gre z roko v hlače in se grabi po spolovilu, nato pa roko izvleče in si jo ovohava. To se navezuje na vprašanje, ki zadeva omembo Leandra v prvem Gavestonovem monologu. Nekateri raziskovalci in raziskovalke Gavestonovo identifikacijo z Leandrom obravnavajo kot znak, da je odnos med kraljem in ljubljencem erotičen, da erotično prevlada nad političnim (Wiggins 2003: xviii; Rutter 2012: 97), poleg tega pa po nekakšni fiksni in ahistorični logiki razumevanja spolnih odnosov in hierarhije položajev iz dejstva, da se Gaveston poistoveti z Leandrom, sklepajo, da Gaveston v spolnem odnosu s kraljem prevzema aktivno vlogo, kralj pa pasivno (Mayer 2005: 52; Wiggins 2005: 32; Martin 2010: 30).



Slika 14: Gaveston (Saša Tabaković), *Edvard Drugi*, režiser Diego de Brea, fotograf Peter Uhan, SNG Drama Ljubljana in Bitez teatar Beograd, 2005.

## *Doktor Faust*, SNG Nova Gorica (2006)

Drugo postavitvev *Tragedije o doktorju Faustu* na Slovenskem (z naslovom *Doktor Faust*) je v sezoni 2005/2006 režiral Diego de Brea v Slovenskem narodnem gledališču v Novi Gorici, kjer je bila premiera 30. marca 2006. V predstavi je bil uporabljen že obstoječi prevod Janeza Menarta. Naslovno vlogo je igral Ivo Barišič, Mefistofela Primož Pirnat, scenograf in kostumograf je bil Diego de Brea, avtor glasbe Milko Lazar, predstava pa je bila na ogled eno sezono v devetih ponovitvah.

Ker bi bilo sklicevanje na osebne spomine lahko tvegano, naša razprava tudi v tem primeru temelji na posnetku predstave, ki smo ga pridobili v arhivu SNG Nova Gorica, in na zapisih, ki so bili objavljeni ob premieri. Najprej opazimo nekaj večjih posegov v besedilo, med katerimi so na prvem mestu obširne krajšave predvsem komičnih delov.<sup>92</sup> Poleg posameznih replik, ki so v uprizoritvi skrajšane, so iz uprizoritve v celoti izpadli nekateri prizori oziroma deli prizorov. Nekateri deli besedila pa so bili premeščeni oziroma besedilo dramskih oseb iz črtanih prizorov so dobile druge dramske osebe. Z izpuščanjem prizorov oziroma njihovih delov je povezano precejšnje zmanjšanje števila dramskih oseb: v novogoriški uprizoritvi nastopi deset dramskih oseb, kar je približno četrtnina Marlowove zasedbe. V predstavi ni mešetarja, krčmarja, klovna, vojvode, vojvodinje, cesarja, viteza, Belcebuba, Robina, Ralfa, zbor, hudičev in duhov. Nasprotno pa Lucifer pri Marlowu nastopi le v šestem prizoru, pri de Brei pa je na odru ves čas, a ga – tako kakor vse druge nadnaravne entitete – vidi samo Faust, nastopa pa kot »nekakšen evnuh« (Koršič 2006).<sup>93</sup> Precej radikalen poseg v razporeditev dramskih oseb je združitve Starca in Skušnjavca (ta dobi tudi besedilo prvega), saj ti osebi v Marlowovi drami delujeta vsaksebi (Starec si prizadeva za Faustovo odrešitev, Skušnjavec za njegovo pogubo).

<sup>92</sup> De Brea v zasebnem pogovoru odstranitev komičnih prizorov utemeljuje s prepričanjem, da bi ti prizori razbili enotnost drame, to pa bi bilo v nasprotju s konfliktom, ki naj ga uprizoritev gradi.

<sup>93</sup> Lucifer v tej uprizoritvi ne govori, saj smo priča zgolj »vokaliziranju brezspolnega Luciferja« (Širok 2006). Režiser je s tem vpeljal določeno spolno transgresivnost: kot je povedal v zasebnem pogovoru, Lucifer ve, da bo Fausta (starca, željnega ženske ali celo mlajšega dekleta) lahko zapeljal, če si bo nadel deklško podobo.

Nadnaravno sproženi dogodki so bodisi nevidni ali pa izpuščeni. To lahko povežemo s tem, da Faust na koncu ni nedvoumno pogubljen, saj ostane na odru, ne da bi se mu kaj zgodilo. S tem novogoriška uprizoritev metafizične spopade umesti v Faustov um, objektivno dokazljiv obstoj in moč nadnaravnih bitij pa postavi pod vprašaj. Na vprašanje, ali takšna zasnova nadnaravnih bitij nakazuje razumevanje Fausta kot blodnjavega starca, ki ima privide nezemeljskih bitij, ali pa gre za zavrnitev možnosti objektivno dokazljivega obstoja metafizičnega, de Brea odgovarja, da so ta bitja, kjerkoli že so, zagotovo (tudi) v Faustovi glavi. Faust je poln strahov, pritiskov in dvomov, in če bi uprizoritev šla iz njegove glave, bi to zahtevalo spektakel, močno iluzijo, kar pa je uprizoritveno težavno, predvsem pa bi zahtevalo še kakšen drug medij poleg gledališča.



Slika 15: Mefistofel (Primož Pirnat), Lucifer (Matija Puž) in Faust (Ivo Barišič), *Doktor Faustus*, režiser Diego de Brea, fotografija Atelje Pavšič – Zavavdlav, SNG Nova Gorica, 2006.

Predstava se ne konča z epilogom zbora, ampak s Starčevo oziroma Skušnjavčevo izjavo »Ubogi Faust, o bedni, bedni človek« iz trinajstega prizora (157), nato pa zazvoni budilka in oder se zatemni. Namesto epiloga igralsko-pevska skupina zaigra in zapoje veseljaško glasbo brez besedila in s pétimi vzkliki.<sup>94</sup> Faustov konec tako ostaja vsaj delno odprt.

Kritiki in kritičarke se precej ponavljajo, ko opisujejo dramatika, ki da je ob Shakespearu drugi največji dramatik angleške renesanse (Figelj 2006; Koršič 2006) oziroma »najpomembnejši angleški dramatik pred Shakespearjem« (Pezdir 2006b). Poleg tega je Marlowe opisan kot prestopnik, vohun, domnevni heretik, politični prevratnik (Koršič 2006; Pezdir 2006a), razvratnež, sodomit in bravurozno duhovit govorec (Pezdir 2006a) ter »veliki dvomljivec o vsakršnih avtoritetah« (Lesničar-Pučko 2006). Klavdija Figelj (2006) prinaša še režiserjev opis avtorja *Tragedije o doktorju Faustu*, ki da je bil homoseksualec, dvojni agent, *enfant terrible*. O besedilu drame je rečeno, da je zelo kompleksno in da ga Marlowe ni napisal sam (Figelj 2006). Podobno se režiserju zdi, da je *Doktor Faust* fragmentarno besedilo, ki je vrhunsko v odlomkih, ni pa izpisano do konca, tako da, kot sam pravi v zasebnem pogovoru, celoto vzpostavi šele režiser. Gombač (2006) med drugim posreduje Menartove besede (1976a: 107), da *Tragedije o doktorju Faustu* ni preveč cenil in da jo je prevedel le zaradi kulturnega dolga. O Menartovem prevodu Slavko Pezdir (2006b) zapiše, da gre za »jezikovno okreten in mestoma nekoliko arhaiziran prevod«, Tanja Lesničar-Pučko (2006) pa, da je ena od težav te uprizoritve prav Menartov odru neprilagojeni prevod.

Kako pa kritiki in kritičarke razumejo de Breevega Fausta oziroma *Fausta*, »ki v iskanju neskončne, nedosegljive moči izstopi iz dovoljenega, prestopi vse meje, zavrže tako Boga kot vse tradicionalne znanosti, se poglobi v magijo in končno podpiše samouničujoči pakt s hudičem« (Gombač 2006)? Po Pezdirju (2006b) je to »historična moraliteta o mitološkem uporniškem posamezniku, ki poskuša s prostovoljno zastavitvijo lastne duše hudiču seči čez meje človeške moči in izkušnje, a nazadnje porazno konča osamljen in nezadošen v večnem pogubljenju«, in »groteskno močno stiliziran in teatraliziran tragikomični eksempl«. Dramsko dogajanje je postavljeno v »okvir skrbno stiliziranega

<sup>94</sup> Poskočni, veseljaški sklepi so bili značilni tudi za farsične priredbe *Fausta* po restavraciji monarhije (Hattaway 1982: 165).



sejmarskega nastopa potujočih muzikantov in pevcev« (nav. m.). Tudi drugi poudarjajo žanrsko odprtost uprizoritve, ki je »groteskno obarvana« ter se »dotakne [...] tragike in beži v komično« (Širok 2006). Predstava je označena tudi kot komična tragedija oziroma parodična groteska (Koršič 2006).

Poleg »mračnega in pod težo prekletstva sklonjenega Luciferjevega sla Mefistofela« (Pezdir 2006b), zakrknjenega, z gnevom prežetega Luciferjevega služabnika (Gombač 2006), ki zlovešče zadržuje bes (Širok 2006), je bil v središču kritiškega zanimanja Faust: prvega je upodobil Primož Pirnat, drugega pa Ivo Barišič. Recenzije rišejo zbeganega, zmedenega človeka (Gombač 2006), nevrotičnega raziskovalca (Širok 2006), ki ga Barišič »prefinjeno upodobi kot že na samem začetku obsojenega nesrečnika« (Gombač 2006). Fausta v Barišičevi upodobitvi opredeljuje »nebogljena človeška cepetavost in ihtavo zaletavanje v vrata želja« (Širok 2006). Pezdir (2006b) pa ga opiše tudi kot »klovnovsko feminiziranega (z žensko periko in navijalkami, okornim belim 'kročnikom' okoli vratu ter na visokih petah)«.



Slika 16: Mefistofel (Primož Pirnat), Faust (Ivo Barišič), Wagner (Uroš Maček), *Doktor Faust*, režiser Diego de Brea, fotografija Atelje Pavšič – Zavadlav, SNG Nova Gorica, 2006.

Med kritikami, ki smo jih analizirali, se novogoriške predstave eksplicitno kritično loti samo Tanja Lesničar-Pučko (2006), ki meni, da sta Faust in Wagner »običajen burkaški par«, sam Faust pa »skrotovičen, karikiran starec, ki precej slabo artikulira svoje dvome o dometu učenosti in želje po 'prestopu' k hudiču«, medtem ko se njegovo »nihanje med komičnim in resnim [...] pokaže kot pretežavna naloga«. O režiji zapiše, da ob številnih koreografskih vložkih in ponavljanju pravzaprav ne vidimo veliko več kakor izpraznjene, enoplastne, estetizirane slike brez napetosti, tako da predstava že kmalu po začetku izgubi ritem in »dogajanje napreduje zelo počasi«.

Ogled obeh de Breevih predstav in branje kritik pripeljeta do podobnega sklepa: na podlagi Marlowovih tragedij je režiser vsaj delno ustvaril komični predstavi. Komičnost je namreč navzoča tudi v njegovi postavitvi *Doktorja Fausta*, čeprav je bila večina komičnih prizorov iz drame izpuščena, je pa po drugi strani odmik od tragedije in tragičnosti nakazan že s spremenjenim naslovom, ki ni več *Tragedija o doktorju Faustu*, ampak samo še *Doktor Faust*. Glavni dramski osebi, Faust in Edvard II., pa sta v teh uprizoritvah predvsem z zunajjezikovnimi sredstvi označeni kot komični in infantilni. O razlogih za to ne gre ugibati, a premik je brez dvoma pomemben.



---

## Sklep

Greenu se je obraz razvlekel v strupen posmeh. Shakespeare, je priznal, je napisal nekaj prizorov, ki so še kar dobri; a vzel jih je zvečine Marlowu. Marlowe ni napačen fant, a kaj more človek že reči o pobcu, ki je umrl, preden je bil star trideset let? (Virginia Woolf, *Orlando*, 1928 /2004: 51/)

**D**RAMATIKA, PESNIŠTVO IN PREVODI, ki jih danes pripisujemo Christopherju Marlowu, niti v izhodiščnem literarnem sistemu niso bili zmeraj deležni enakega zanimanja. To še posebej velja za prevajanje. Literarna veda in kritika pa sta močno nihali tudi med Marlowovo poezijo in dramatiko. Ob koncu prvega desetletja 21. stoletja je Logan (2010a: 16) povzel temeljne poudarke marlowoslovja 20. in 21. stoletja in ugotovil, da sta bila ves čas največ pozornosti deležni *Tragedija o doktorju Faustu* in avtorjeva biografija. V 21. stoletju jima sledita oba dela *Tamerlana Velikega* ter občasno *Edvard Drugi* in *Hero in Leander*. Ob koncu 20. stoletja je razmah študij spolov pospremila močna fascinacija z *Edvardom Drugim*, ki pa je zdaj že nekoliko pojenjala. Zanimanje za *Hero in Leandra* je kljub zelo raznolikim pristopom stanovitno in vsekakor večje kakor za Marlowovo ostalo poezijo. Med dramami je najmanj zanimanja za *Malteškega Juda*, še manj pa je analiz *Didone*, *kartažanske kraljice*, *Pariškega pokola* ter Marlowove preostale poezije in prevodov. V slovenskem literarnem sistemu je Marlowe najbolj navzoč z dramatiko, saj sta v slovenščino prevedeni drami, ki sta bili tudi uprizorjeni, *Tragedija o doktorju Faustu* in *Edvard Drugi*; od poezije je bila doslej prevedena le šestkitična pesem »Zaljubljeni pastir svoji dragi«. V primerjavi z izhodiščnim literarnim sistemom v ciljnem pogrešamo interes za druge drame in za epilij *Hero in Leander*, ki je v angleški literarni vedi zelo pomemben, v slovenskem literarnem sistemu pa ostaja tako rekoč neznan.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Mira Mihelič je deset verzov, v katerih je opisana Leandrova ljubezen do Hero na prvi pogled, prevedla kot del Raleighovega (1973: 273–274) spisa o Shakespearu.

Če upoštevamo raznovrstnost razmišljanj, pristopov in sklepov o Marlowu, ki jih najdemo v izhodiščnem literarnem sistemu, moramo ugotoviti, da si je nemogoče predstavljati kompleksnost razumevanj in konstrukcij tega avtorja, če bi se zanašali samo na slovenske zapise. Iz pregleda slovenske recepcije je razvidno, da je daljših študij, posvečenih Marlowu, zelo malo, tako da je naše besedilo prva monografska publikacija o njem. Ob pomanjkanju poglobljenih literarnovednih razprav slovenska recepcija Marlowa tudi v novem tisočletju poteka po poti, začrtani že pred gledališko (in prevajalsko) obnovo zanimanja za Marlowa v letih 2005 in 2006: Marlowe pri nas ostaja bolj ali manj postranska opomba nespecializiranih obravnav. Slovensko recepcijo Marlowa bi lahko opisali kot zaporedje izoliranih recepcijskih dogodkov, ki so večinoma zgoščeni okrog prevodov in uprizoritev Marlowovih besedil, a ne utemljijo prave kontinuitete. Pri kratkih pregledih in opombah neizogibno in pričakovano pride do poenostavljanja, zato se recepcijska slika večkrat izrisuje v smislu *zmota na zmoto – recepcija*. Christopher Marlowe ostaja precejšnji obstranec tudi v sodobni slovenski literarni vedi.

\* \* \*

Danes literarnosti kot posebnega predmeta literarne vede ne razumemo »substancialistično, esencialistično, univerzalistično, avtonomistično, ampak so njegova konstruiranost ter kulturna, zgodovinska ali ideološka določenost sprejete kot bolj ali manj razvidne postavke« (Virk 2007: 121). Sodobnejše študije izrazito vztrajajo tudi na mnogopomenskosti, nedoločeni, polivalentnosti pomenskega potenciala literarnih besedil. Poleg velikega pomena pomenske polivalentnosti je v sodobnem pojmovanju literarnosti pomemben tudi koncept drugosti. Koncept literarnosti, ki vključuje drugost, je v skladu s pomembnimi miselnimi tokovi 20. stoletja, piše Tomo Virk (2007: 53–54), ki na nekem drugem mestu doda, da je »skupni imenovalec postopka *potujitve* ruskih formalistov, Bahtinovega *dialoga* in *večjezičja*, *paradoksa* in *dvoumnosti* angloameriških novih kritikov, Derridajevega *drsenja označevalne verige*, de Manove *aporije* ali *polivalentne konvencije* empirične literarne znanosti [...], da

---

Zadnji od teh verzov (»Who ever loved, that loved not at first sight?«) je še posebej slaven in ga v igri *Kakor vam drago* citira tudi Shakespeare (»Ljubezen vname se na prvo oko.« /Shakespeare 1954: 70/ oziroma »Ljubezen je prvi pogled« /Shakespeare 2003: 40/).

resnica [...] nikoli ni enostranska in enoumna« (Virku 2008: 11). Po Virku (nav. d.: 10) je »[l]iteratura [...] odlikovani prostor odpiranja spoznavnih, idejnih, etičnih, tudi ideoloških vprašanj, a spet ne v obliki vkalupljenih, trdnih resnic, temveč kot prostor odprtega srečevanja in diskusije z drugim, drugačnim, nikoli povsem prisvojljivim«. To pa je pomembno ne le za branje, interpretacije in recenzije besedil, pač pa tudi za interpretacijo posebne vrste: prevod. Vsako branje in opomenjanje besedila – vključno s samo izbiro besedila – sta odvisni od socializacije bralca oziroma bralke, prevajalca oziroma prevajalke in vsaka konkretizacija je subjektivna, tako da je vsako ciljno besedilo zapis prevajalkine oziroma prevajalčeve interpretacije. Toda naj gre za izvirnik ali prevod, literarno besedilo in njegovo opomenjanje sta izjemno kompleksen dogodek, saj gre za

dinamičen, odprt izsek iz navzkrižnih procesov porajanja, razumevanja in obdelovanja pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij, torej znotraj družbene interakcije. Vanjo so stopali avtorji, njihovi vzorniki in nasprotniki, kritiki, občinstva, ustanove, v njej so delovale in se časovno/socialno spreminjale silnice konvencij za formiranje in razumevanje pojmov, presojanje vrednot, konstruiranje podob resničnosti, za jezikovno, stilno in kompozicijsko oblikovanje besedil. Če gledamo na literarno besedilo kot na element diskurza, ga predvsem ujamemo v njegovi medbesedilnosti, večglasju [...] Literarno besedilo tako opazujemo [...] v njegovi zgodovinskosti in družbenosti. To pa pomeni, da pri tem upoštevamo tudi svojo lastno hermenevtično oddaljenost od nastanka besedila, da imamo v mislih verige posredovanj, prek katerih je literarna izjava prišla pred nas. (Juvan 2006: 49)

Na tej podlagi smo odpadništvo, ki je eden ključnih konceptov naše raziskave, razumeli kot interpretacijo, konstrukt, ne pa kot objektivno besedilno dejstvo. Zato smo se izognili vnaprejšnjemu opredeljevanju tega koncepta kot nekakšne nespodbitne smernice pri branju Marlowovega življenja in dela.

Marlowovi teksti, zlasti drame, so bili v preteklosti deležni »medsebojno izključujočih se interpretacij« (Duxfield 2015: 148) in tako je še danes. Določena podobnost pa obstaja tudi med prvimi pisci, ki so v Marlowovi usodi videli primer božje kazni (in pravičnosti), in današnjimi avtorji in avtoricami, ki v njem vidijo predstavnika vsakršne subverzivnosti. Kakor prve obsodbe so namreč tudi vse konstrukcije Marlowovega potencialnega odpadništva že v izhodišču močno ideološke: ne glede na to, ali si ga prisvajajo puritanci, romantiki, gejevski in queerovski kritiki in kritičarke, feministke in feministi, zagovorniki in zagovornice ateizma ali drugi, vsi v njem najdejo to, kar iščejo.

Medtem ko so interpretacije besedil načeloma bolj ali manj prepričljive, je treba pri biografskih spekulacijah reči, da so zgolj in samo to – spekulacije.

Medtem ko je religiozna heterodoksnost *Tragedije o doktorju Faustu* pa tudi drugih Marlowovih tekstov stalnica njegove recepcije, drugi poudarki, predvsem spolna in seksualna nenormativnost, izvirajo s prehoda iz 19. v 20. stoletje. Najočitnejši primeri neheteroseksualnih odnosov v Marlowovih dramskih besedilih so Jupiter in Ganimed na začetku *Didone, kartažanske kraljice*, Neptun in Leander v *Hero in Leandru*, Edvard in Gaveston v *Edvardu Drugem*, Henrik in njegovi favoriti v *Parškem pokolu*, tem pa nekateri dodajajo še spolne nenormativnosti v *Faustu* in *Tamerlanu Velikem*. A kako soočiti štiristo let stara besedila s sodobnimi koncepti spolov in seksualnosti? Kaj je sodomija, »ta tako nejasna kategorija« (Foucault 2010: 97)? Gre za nekaj nam popolnoma tujega, za vsakovrstno seksualno prevratništvo, za del širšega odpadništva, ali pa pri Marlowu že lahko najdemo zametke homoseksualne identitete? Posebej velika recepcijska sprememba je značilna za dramo *Edvard Drugi*, ki je bila v preteklosti deležna določene kritiške cenzure, danes pa – s podobnimi, večkrat reduktivnimi strategijami – velja za hvalnico gejevske kulture in identitete, Edvard II. in Marlowe pa veljata za zagovornika pozitivne reprezentacije homoseksualnosti. Toda Orgel (2000: 566) opozarja: »Morda je že samo vprašanje anahronistično, predmet pa zasnovan preozko. Morda je, skratka, homoseksualnost naš problem, ne Marlowov.«

Omembe Marlowa kot disidenta, in sicer predvsem kot verskega (ateističnega) in političnega (vohunskega) disidenta, so stalnica tudi v njegovi slovenski recepciji, večji poudarek pa so pri nas ti pojmi dobili v 21. stoletju, in sicer predvsem ob zadnjih dveh uprizoritvah, ko je poleg tega več prostora dobila tudi tretja, seksualna problematika. Spet pa lahko opazimo precejšnjo razliko med raznolikimi opomenjanji v izhodiščnem literarnem sistemu in precej omejenim obsegom pristopov slovenskih avtoric in avtorjev. V ciljnem literarnem sistemu smo najpogosteje opazili omembe verske heterodoksnosti, čeprav so bile pogosto pomanjkljivo zgodovinsko in konceptualno kontekstualizirane. Pri analizah *Tragedije o doktorju Faustu* smo največjo naklonjenost subverzivnim razlagam opazili pri tistih avtorjih in avtoricah, ki so se z Marlowovim besedilom srečevali natančneje in posebej ob uprizoritvah. Podobno lahko zapišemo o seksualni nenormativnosti in *Edvardu Drugem*, ki sta pravzaprav predmet ene same publikacije, in sicer gledališkega lista, ki je izšel ob pre-

mieri *Edvarda Drugega* v ljubljanski Drami.<sup>96</sup> Ob peščici omemb homoseksualnosti v kontekstu Marlowove biografije (pa še te so se na Slovenskem pojavile šele v zadnjem desetletju 20. stoletja) in izrazitem pomanjkanju razprav o *Hero in Leandru*, ki so danes v veliki meri posvečene prav spolnim in seksualnim tematikam tega besedila, je odsotnost opomenjanja tovrstne neregularnosti še toliko očitnejša. Izjema so zasebni dnevniki, v katerih je Ivan Mrak že konec šestdesetih let razmišljal o povezavi med družbenimi normami in recepcijo Marlowovega *Edvarda Drugega*. Obenem pa moramo opozoriti, da tudi nekatere sodobne, Marlowovemu domnevemu odpadništvu naklonjene razprave lahko zapadejo nevarnosti anahronističnega odkrivanja sodobnih konceptov v štiristo let starih besedilih, predvsem pa delajo neutemeljene povezave med Marlowovo biografijo in njegovimi besedili.

Nasploh so nekateri najnovejši slovenski prispevki, ki se morajo zaradi pomanjkanja relevantnih domačih besedil naslanjati na zapise iz izhodiščnega literarnega sistema, kljub sodobnim pristopom v določeni meri problematični zaradi izrazito biografične interpretacije besedil. Prav tu bi lahko našli eno večjih pomanjkljivosti sodobne recepcije Marlowa pri nas: ob občasno precej širokih teoretskih zamahih so zelo redka opozorila na bio- in bibliografske konstrukte in na neupravičenost povezovanja interpretacij Marlowovih besedil z njegovo nadvse negotovo biografijo.

\* \* \*

Sodobne prevodoslovne analize se poskušajo izogniti impresionističnemu opisovanju prevodov kot na primer dobrih ali lepo zvenceh, vendar se lahko tudi kompleksne analize, ki povezujejo mikro-, mezo- in makrobeseidilne ravni, zdijo malce impresionistične. Zaradi dejavnikov, ki vplivajo na tvorjenje pomena in so pri vsakem proučevalcu oziroma proučevalki prevoda subjektivni, se zdi skoraj nemogoče reči, koliko posamezni mikrobeseidilni premiki vplivajo na makroraven, in sicer zlasti če se omejimo na razmeroma ozko leksikalno-semantično analizo, kakršna je bila naša.

<sup>96</sup> Tudi analizirani članek Nikolaia Jeffsa (2006), ki je sicer izšel leto pozneje v reviji *Agregat*, je bil napisan za ta gledališki list, a je urednica njegovo objavo zavrnila (nav. d.: 79).

Pri izjemno mnogopomenskem potencialu literarnih besedil je vsak premik pomemben, celo potencialno usoden, čeprav je težko reči, kako vpliva na opomenjanja celotnega besedila, saj nimamo objektivnih meril za medosebno preverjanje takšnih sklepov. Najvišja ovira pri takšnem preverjanju je v dejstvu, da je posamezno besedilo že pri bralstvu, socializiranem v kulturnem okolju, v katerem je to besedilo nastalo, na medosebni ravni vir različnih konkretizacij. Te razlike so seveda še veliko večje v primeru prepada, ki besedilo, opredeljeno s kulturo elizabetinske Anglije, loči od slovenskega prevoda, ki je nastal štiristo let pozneje. Druga težava, ki preprečuje daljnosežne sklepe, je v tem, da je težko vedeti, kako natančno so posamezni izrazi rabljeni v izhodiščnem besedilu. Čeprav so nekateri mnenja, da je Marlowe pri pisanju na primer o magiji in teologiji ter moških prijateljstvih zelo natančen, vseeno nimamo opravka z znanstvenimi spisi, pač pa z umetnostnimi besedili (z današnjega literarnovednega vidika) oziroma z uspešnicami elizabetinskega in jakobovskega komercialnega gledališča (s stališča Marlowovih sodobnikov in sodobnic), tj. gledališča, v katerem so se zbirali tudi deprivilegirani vajenci, ki »so jih popivanje in medvedji boji zanimali bolj od spremljanja globoke dramatike« (Hadfield 2005: 5).

Treba je tudi poudariti, da tako kakor prevajalka oziroma prevajalec prevaja svoje razumevanje izhodiščnega besedila, tudi prevodoslovka oziroma prevodoslovec analizira le svoje razumevanje izhodiščnega in ciljnega besedila ter njunih medsebojnih razmerij. Tudi translatološke analize so le interpretacije. Menimo, da je razmerje med subjektivnostjo in objektivnostjo pri sodbah o sprejemljivem, ustreznem oziroma ekvivalentnem prevodu več kot negotovo. Zdi se, da mora raziskovalec oziroma raziskovalka nazadnje bodisi tvegati sodbo o pomenu prevodnih premikov ali pa previdno opustiti razsojanje. Ugotovitve naše analize nam ne dajejo trdne podlage za takšno tveganje.

Kljub tem pomislekom pa lahko na podlagi naših analiz prevodov izbranih leksemov iz dram *Tragedija o doktorju Faustu* in *Edvard Drugi* sklepamo, da sta slovenska prevoda na ravni vsakega posameznega leksema večinoma ustrezna. Pri tem smo sicer opazili visoko stopnjo neenotnosti oziroma variriranja pri prevodih posameznih analiziranih leksemov (določen izraz iz izvornika ima več vzporednic v prevodu), pri enem od analiziranih primerov Menartovega prevoda *Doktorja Fausta* pa tudi leksikalno redukcijo (zlitje več izrazov iz izvornika v en sam izraz v prevodu). Pri obeh procesih je ključno vprašanje, koliko preva-

jalec oziroma prevajalka posamezne lekseme prepozna kot tehnične termine. Konkretnije, čeprav bi na mikrobeseidilni ravni prevodom težko kaj očitali, vendarle opažamo, da izrazov, ki bi lahko bili tehnični termini, prevajalka na splošno nista prepoznala oziroma jih vsaj nista na ta način prevajala. Mnenja, ali bi jih morala, bi bila najbrž deljena.

Razen dejstva, da se slovenski prevod *Tragedije o doktorju Faustu* nemara nekoliko bolj izostreno nagiba k ateističnemu opomenjanju Faustovega gledišča, v prevodih Marlowovih dram v slovenščino nismo zaznali očitne ideološke cenzure ali bistvenih redukcij besedilne mnogopomenskosti. Ob slovenskem prevodu pesmi »Zaljubljeni pastir svoji dragi« pa smo opozorili na zelo očiten premik, ki je z odpravo mnogopomenskega potenciala izhodiščnega besedila spolno dvomni izvirnik prevedel spolno enopomensko in Marlowovo pesem heteronormaliziral, in sicer kljub temu, da je bila ob nastanku slovenskega prevoda kompleksnost te pesmi v izhodiščnem literarnem sistemu že dobro tematizirana. Širše gledano bi se ob omenjeni izgubi mnogopomenskega potenciala lahko vprašali še, ali je prevod v primeru izrazitega razdvoumljanja v procesu prevajanja sploh še literarno besedilo, saj je mnogopomenskost po sodbi mnogih temelj literarnosti (Grosman 2004: 37; Virk 2008: 11; Šlibar 2008: 29). Če bi takšni argumentaciji sledili do konca, bi morali skleniti, da ima redukcija določene mnogopomenskosti – na primer spolno in seksualno (hetero)normaliziranje – ideološke implikacije in da je celo svojevrstno dejanje deliterariziranja.

\* \* \*

Kljub temu pa so slovenski prevodni premiki Marlowovih dram komaj omembe vredni v primerjavi s slovenskimi uprizoritvenimi premiki. Na Slovenskem so doslej nastale tri uprizoritve Marlowovih besedil: *Tragedija o doktorju Faustu* (režiser Franci Križaj, SLG Celje, 1972), *Edvard Drugi* (režiser Diego de Brea, SNG Drama Ljubljana, 2005) in *Doktor Faust* (režiser Diego de Brea, SNG Nova Gorica, 2006). Pri zadnjih dveh uprizoritvah, o katerih smo imeli na voljo tudi največ gradiva, smo opazili obširne posege na ravni besedila (krajšanje, izpuščanje, premeščanje) ter s tem na ravneh dramskih oseb (izpuščanje, združevanje) in dogajanja, pa tudi močne interpretativne poudarke in premestitve. Osrednja razloga za to sta sama narava prenosa dramskega besedila v nov (gledališki) medij ter zavestne odločitve ustvarjalcev in ustvarjalk predstav.

V skladu z našim zanimanjem za recepcijo smo se tudi pri pisanju o uprizoritvah Marlowovih besedil v Sloveniji večinoma izogibali lastnim interpretacijam uprizoritev; raje smo analizirali dejstva, ki jih lahko razberemo iz razpoložljivih besedilnih dokazov. V glavnem torej nismo pisali o tem, kako mi vidimo uprizoritve, ampak o tem, kako so bile sprejete ob nastanku. Celovitejša analiza uprizoritev bi zahtevala drugačen pristop, ki bi gledališče obravnaval kot samostojen umetniški medij in ne kot le enega od elementov strogo literarne recepcije Marlowa.

Kot smo videli ob precej raznolikih kritikah predstav, uprizoritve nikakor niso enoznačne. Tako kot smo pri analizi prevodov videli, da mnogopomenski potencial izhodiščnih in ciljnih besedil ni enak, čeprav sta obe besedili mnogopomenski, bi lahko rekli, da uprizoritve ustvarjajo nove mnogopomenske potenciale, ki se nujno razhajajo z dramami, na osnovi katerih so nastale. Vse to pa ima nepredvidljive in daljnosežne posledice za realizacije pomenskega – in z njim odpadniškega – potenciala Christopherja Marlowa.



---

## Postskriptum: vampir in vrtnica

**C**HRISTOPHER MARLOWE PA NI le literat, ki je postal predmet marlowoslovja, temveč je tudi literarna in filmska oseba in torej del sodobne popularne kulture (Hopkins 2003: 142–145; 2009: 289–293; 2013). Med bolj znane in upoštrevane primere sodi roman Anthonyja Burgessa *A Dead Man in Deptford* (Mrtvec v Deptfordu) iz leta 1993, ki je fikcionalizirana biografija Marlowa, kot jo pripoveduje njegov znanec, igralec Jacke Wilson (znan iz Shakespearovega prvega folia). Burgessov Marlowe dela za Walsinghamovo tajno službo in prisostvuje sestankom Raleighhove skupine naravoslovcev, vmes pa izkuša (med drugim fizično) ljubezen s Thomasom Walsinghamom. Svoj konec najde v zarotniškem trikotniku med Essexom, Raleighom in Walsinghamom, ki ga poganjajo krivoverstvo, vohunstvo in politične spletke.

Med filmi zadnjih desetletij, v katerih nastopi Marlowe, je najbrž najslavnejši *Shakespeare in Love* (*Zaljubljeni Shakespeare*) scenaristov Marca Normana in Toma Stopparda ter režiserja Johna Maddna. V tem filmu iz leta 1998 ima Marlowe (ki ga igra Rupert Everett) sicer manjšo, a opazno vlogo Shakespearovega slavnejšega sodobnika; Marlowe ima velik vpliv na Shakespeara, ki nekaj časa celo zmotno misli, da je odgovoren za njegovo smrt. Prav ta film je po mnenju nekaterih spodbudil novo zanimanje za Marlowa (Potter 2009: 277–278).<sup>97</sup> Drugi nedavni film, ki v središče postavlja elizabetinsko gledališče v povezavi s političnimi spletkami, predvsem z vprašanjem Elizabetinega nasledstva, je *Anonymous* (*Anonimnež*) scenarista Johna Orloffa in režiserja Rolanda Emmericha. Ta film iz leta 2011 poda zelo spekulativen življenjepis Edwarda de Vere (1550–1604), sedemnajstega grofa oxfordskega, in obenem zagovor t. i. oxfordske avtorske teorije, po kateri je de Vere avtor tekstov, ki jih večina pripisuje Shakespearu. V filmu je de Vere genialen dramatik, navdušen nad (politično) močjo gledališča, ki je vse v življenju žrtvoval za pisanje. Toda ker ne more pisati pod pravim imenom, si za krinko najprej izbere Bena Jonsona,

---

<sup>97</sup> Po podatku Vere Gojković iz podjetja Karantanija Cinemas si je film v slovenskih kinematografih ogledalo 66.694 gledalcev in gledalk, izšel pa je tudi na videokaseti in v formatu DVD.

potem pa Williama Shakespeara, ki je precej nesposoben igralec ter plehek postavljajč in bahač, ki ga zanima le denar. Marlowe (igra ga Trystan Gravelle), ki je bil nekoč neuslišano zaljubljen v Southamptona (sina kraljice in de Vera, ki je tudi sam kraljičin sin), v filmu pa živi še več let po zgodovinski letnici svoje smrti, je profesionalno zavisten in sluti Shakespeareovo avtorsko zaroto. Film namigne, da je njegova smrt na neki londonski ulici (in ne v Deptfordu) nemara posledica Shakespeareovega lastnoročnega preventivnega maščevanja.

Po mnenju Paula Menzerja (2013: 360) je Marlowe v teh dveh filmih navzoč le zato, da ga lahko umorijo, njegova smrt pa je »ključna za Shakespeareov uspeh«. V še novejši filmski upodobitvi, *Only Lovers Left Alive* (*Večna ljubimca*) scenarista in režiserja Jima Jarmuscha, je Marlowe (ki ga igra John Hurt) že štiri stoletja nemrtov, torej vampir, s čimer je pojasnjena tudi skrivnost njegove smrti. Marlowe zdaj živi v Tangerju, hrepeni po mladeničih in Evi, polovici večnega ljubezenskega para, dobavlja svežo kri. Izkaže se tudi za avtorja besedil, ki jih danes poznamo kot Shakespeareova. Nazadnje, na dejanski smrtni postelji, ko zastrupljen s kontaminirano krvjo zares umira (v nasprotju s prevaro iz maja 1593), obema, Adamu in Evi, reši življenje z zadnjimi kapljicami dobre robe.

Navsezadnje pa Marlowa srečamo tudi v hortikulturnem ter celo vinogradniškem in vinarskem kontekstu. V Avstraliji obstaja podjetje Tamburlaine Organic Wines, ki nosi ime po vinogradu, že leta 1966 poimenovanem po tem Marlowovem junaku. Podjetje iz Anglije, ki se ukvarja z vzgajanjem vrtnic, David Austin Roses, pa je leta 2002 vzgojilo posebno sorto vrtnice, imenovano Christopher Marlowe. Vrtnica je oranžno-rdeče barve, ki je, kot sami pravijo, običajno ne povezujemo z angleškimi vrtnicami. Kajpada – vse v skladu z odpadniškim, »tujim« Christopherjem Marlowom. Med narekovaji. Ali pač ne.



---

## Seznam slik

- Slika 1: Marlowov domnevni podpis, oporoka Katherine Benchkin, 1585. Wikimedia Commons ([commons.wikimedia.org/wiki/File:Marlowe-Signature-1585.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marlowe-Signature-1585.jpg))
- Slika 2: Portret neznanega moškega (avtor neznan), 1585, Corpus Christi College, Cambridge. Wikimedia Commons ([upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Marlowe-Portrait-1585.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Marlowe-Portrait-1585.jpg))
- Slika 3: Naslovnici zgodnjih izdaj *Tragedije o doktorju Faustu* (A1, 1604, in B3, 1620). Wikimedia Commons ([commons.wikimedia.org/wiki/File:Marlowe-Dr-Faustus-A-1604.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marlowe-Dr-Faustus-A-1604.jpg)); Wikimedia Commons ([en.wikipedia.org/wiki/Doctor\\_Faustus\\_\(play\)#mediaviewer/File:Faustus-tragedy.gif](https://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Faustus_(play)#mediaviewer/File:Faustus-tragedy.gif))
- Slika 4: Naslovnica prve izdaje *Edvarda Drugega* (1594). Wikimedia Commons ([en.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Marlowe#mediaviewer/File:Edward2a.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Marlowe#mediaviewer/File:Edward2a.jpg))
- Slika 5: Helena (Jana Šmid) in Faust (Sandi Krošl), *Tragedija o doktorju Faustu*, režiser Franci Križaj, fotograf Viktor Berk, SLG Celje, 1972. Objavljeno z dovoljenjem Zgodovinskega arhiva Celje.
- Slika 6: Faust (Sandi Krošl) in Hudičevka (Miro Podjed), *Tragedija o doktorju Faustu*, režiser Franci Križaj, fotograf Viktor Berk, SLG Celje, 1972. Objavljeno z dovoljenjem Zgodovinskega arhiva Celje.
- Slika 7: Konec *Tragedije o doktorju Faustu* iz Menartovega izvoda izhodiščnega besedila in z njegovimi pripisi. Objavljeno z dovoljenjem Barbare Menart Senica.
- Slika 8: Semantična mreža, ki ponazarja leksikalno redukcijo leksemov »familiar«, »subject«, »ghost«, »wits«, »mind«, »dominion« in »spirits« v prevodih.
- Slika 9: Semantična mreža, ki ponazarja variiranje prevodov leksema »unnatural«.
- Slika 10: Semantična mreža, ki ponazarja variiranje prevodov leksemov »follower«, »flatterer«, »corrupter«, »minion« in »favourite«.
- Slika 11: Faust (Sandi Krošl), *Tragedija o doktorju Faustu*, režiser Franci Križaj, fotograf Viktor Berk, SLG Celje, 1972. Objavljeno z dovoljenjem Zgodovinskega arhiva Celje.
- Slika 12: Edvard II. (Janez Škof) in Gaveston (Saša Tabaković), *Edvard Drugi*, režiser Diego de Brea, fotograf Tone Stojko, SNG Drama Ljubljana in Bitef teatar Beograd, 2005. Objavljeno z dovoljenjem SNG Drama Ljubljana.

Slika 13: Edvard II. (Janez Škof) in Gaveston (Saša Tabaković), *Edvard Drugi*, režiser Diego de Brea, fotograf Peter Uhan, SNG Drama Ljubljana in Bitef teatar Beograd, 2005. Objavljeno z dovoljenjem SNG Drama Ljubljana.

Slika 14: Gaveston (Saša Tabaković), *Edvard Drugi*, režiser Diego de Brea, fotograf Peter Uhan, SNG Drama Ljubljana in Bitef teatar Beograd, 2005. Objavljeno z dovoljenjem SNG Drama Ljubljana.

Slika 15: Mefistofel (Primož Pirnat), Lucifer (Matija Puž) in Faust (Ivo Barišič), *Doktor Faust*, režiser Diego de Brea, fotografija Atelje Pavšič – Zavadlav, SNG Nova Gorica, 2006. Objavljeno z dovoljenjem SNG Nova Gorica.

Slika 16: Mefistofel (Primož Pirnat), Faust (Ivo Barišič), Wagner (Uroš Maček), *Doktor Faust*, režiser Diego de Brea, fotografija Atelje Pavšič – Zavadlav, SNG Nova Gorica, 2006. Objavljeno z dovoljenjem SNG Nova Gorica.

Slika 17: Marlowe (John Hurt), *Věčna ljubimca*, scenarist in režiser Jim Jarmusch, 2013. Objavljeno z dovoljenjem Cinemania Group.

---

# Literatura

- ADAM, LUCIJAN, 1998: *Knjižnica Matije Čopa*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za bibliotekarstvo.
- ADLINGTON, HUGH, 2009: Case Studies in Reading I. V: Bruce in Steinberger (ur.) 2009, str. 63–86.
- AEBISCHER, PASCALE, 2013: Marlowe in the Movies. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 316–324.
- ALBERGE, DALYA, 2005: Marlowe's Koran-Burning Hero is Censored to Avoid Muslim Anger. *The Times*, 24. 11. 2005. <http://www.thetimes.co.uk/tto/news/uk/article1941134.ece> (dostop 2. 9. 2015).
- ANON., 1922: Marlowe v češčini. *Jutro*, 2. 2. 1922, str. 2.
- ANON., 1952a: Kaj bodo igrali v slovenskih dramskih gledališčih. *Ljudska pravica*, 9. 8. 1952, str. 8.
- ANON., 1952b: Pred novo sezono. *Primorski dnevnik*, 21. 9. 1952, str. 4, 7.
- ARCHER, JOHN, 1999: Marlowe and the Observation of Men. V: Wilson (ur.) 1999, str. 191–214.
- AUBREY, JOHN, 1898: *Brief Lives, Chiefly of Contemporaries, Set Down by John Aubrey, between the Years 1669 & 1696*. Oxford: Clarendon Press.
- AUBREY, JOHN, 1998: *Brief Lives*. Woodbridge: Boydell Press.
- AUGHTERSON, KATE (ur.), 1995: *Renaissance Woman: A Sourcebook*. London: Routledge.
- BAJT, DRAGO, 1986: *Zapisi na robovih*. Maribor: Obzorja.
- BAKELESS, JOHN, 1964: *Christopher Marlowe: The Man and His Time*. New York: Washington Square Press.
- BAKER, MONA, in GABRIELA SALDANHA (ur.), 2009: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abington: Routledge.
- BARBER, C. L., 1964: The Form of Faustus' Fortunes Good or Bad. *The Tulane Drama Review* 8, št. 4, str. 92–119.
- BARBER, ROSALIND, 2010: Was Marlowe a Violent Man? V: Stapleton in Scott (ur.) 2010, str. 47–59.
- BARTELS, EMILY C., 1993: *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- BARTELS, EMILY C., 2002: Christopher Marlowe. V: Kinney (ur.) 2002, str. 446–463.
- BARTELS, EMILY C., in EMMA SMITH, 2013: Introduction. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 1–3.
- BARTELS, EMILY C., in EMMA SMITH (ur.), 2013: *Christopher Marlowe in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BATE, JONATHAN, 1998: *The Genius of Shakespeare*. London: Picador.
- BATE, JONATHAN, 2005: Marlowe in Shakespeare. Ur. in prev. Diana Koloini. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 34–40.
- BEARD, THOMAS, in THOMAS TAYLOR, 1648: *The Theatre of Gods Judgements*. London: Thomas Whitaker.
- BEDNARZ, JAMES P., 2009: Marlowe and the English Literary Scene. V: Cheney (ur.) 2009, str. 90–105.
- BERKENHOUT, JOHN, 1777: *Biographia Literaria; or a Biographical History of Literature: Containing the Lives of English, Scottish, and Irish Authors, from the Dawn of Letters in These Kingdoms to the Present Time, Chronologically and Classically Arranged. Volume 1*. London: J. Dodsley.
- BERLINA, ALEXANDRA, 2012: Homosexuality in the Russian Translation of *The Hours*. *Sexuality & Culture* št. 16, str. 449–466.
- BEVINGTON, DAVID, in JAMES SHAPIRO, 1988: »What are kings, when regiment is gone?«: The Decay of Ceremony in *Edward II*. V: Friedenreich, Gill in Kuriyama (ur.) 1988, str. 263–278.
- BEVINGTON, DAVID, 1964: *The Jew of Malta*. V: Leech (ur.) 1964, str. 144–158.
- BEVINGTON, DAVID, 2005: Staging the A- and B-Texts of *Doctor Faustus*. V: Marlowe 2005a, str. 397–413.
- BEVINGTON, DAVID, 2010: Christopher Marlowe. *Oxford Bibliographies Online*. <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0046.xml> (dostop 3. 9. 2015).
- BEVINGTON, DAVID, 2015: Marlowe's Plays in Performance: A Brief History. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 257–279.
- BEVINGTON, DAVID, in ERIC RASMUSSEN, 1993a: Preface. V: Marlowe 1993, str. ix–xii.
- BEVINGTON, DAVID, in ERIC RASMUSSEN, 1993b: Introduction. V: Marlowe 1993, str. 1–102.
- BEVINGTON, DAVID, in ERIC RASMUSSEN, 1998: Introduction. V: Marlowe 1998, str. vii–xxxv.
- BLOOM, HAROLD, 2003: *Zabodni kanon*. Prev. Nada Grošelj in Janko Lozar. Ljubljana: LUD Literatura.



- BOAS, FREDERICK S., 1940: *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study*. Oxford: Clarendon Press.
- BOR, MATEJ, 1978: Pogledi na Shakespeara. V: William Shakespeare: *Zbrane gledališke igre. Prva knjiga*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 10–42.
- BORRIS, KENNETH (ur.), 2004: *Same-Sex Desire in the English Renaissance*. New York: Routledge.
- BORRIS, KENNETH, in GEORGE ROUSSEAU (ur.), 2008: *The Sciences of Homosexuality in Early Modern Europe*. London: Routledge.
- BOYETTE, PURVIS, 1977: Wanton Humour and Wanton Poets: Homosexuality in Marlowe's *Edward II*. *Tulane Studies in English* 22, str. 33–50.
- BRADBROOK, M. C., 1994: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRADBROOK, M. C., 2000: The Impact of Christopher Marlowe on the Works of Shakespeare. V: Laura K. Egendorf (ur.): *Elizabethan Drama*. San Diego: Greenhaven Press. Str. 118–125.
- BRAY, ALAN, 1982: *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men's Press.
- BRAY, ALAN, 1990: Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England. *History Workshop Journal*, št. 29, str. 1–19.
- BRAY, ALAN, 2003: *The Friend*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BREDBECK, GREGORY W., 1991: *Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- BRIGGS, WILLIAM DINSMORE, 1914: Introduction. V: Marlowe 1914, str. ix–cxxx.
- BRODWIN, LEONORA LEET, 1964: *Edward II: Marlowe's Culminating Treatment of Love*. *English Literary History* 31, št. 2, str. 139–155.
- BROOKE, NICHOLAS, 1969: The Moral Tragedy of *Dr Faustus*. V: O'Neill (ur.) 1969, str. 93–114.
- BROOKS, HAROLD F., 1969: Marlowe and Early Shakespeare. V: Morris (ur.) 1969, str. 65–94.
- BROWN, GEORGIA E., 2009: Marlowe's Poems and Classicism. V: Cheney (ur.) 2009, str. 106–126.
- BRUCE, SUSAN, in REBECCA STEINBERGER (ur.), 2009: *The Renaissance Literature Handbook*. London: Continuum.
- BURCAR, LILIJANA, 2005: Spol-nost države: »Ti si izgnan le iz dežele; jaz – iz sebe.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 20–24.
- BURGESS, ANTHONY, 1994: *A Dead Man in Deptford*. London: Vintage.
- BURNETT, MARK THORNTON, 2009: *Tamburlaine the Great, Parts One and Two*. V: Cheney (ur.) 2009, str. 127–143.

- BURNETT, MARK THORNTON, 2012: *Doctor Faustus: Dramaturgy and Disturbance*. V: Smith in Sullivan (ur.) 2012, str. 163–173.
- BUTALA, GREGOR, 2005: S prestola v greznico. *Dnevnik*, 3. 6. 2005, str. 19.
- BUTCHER, ANDREW 1999: »onelye a boye called Christopher Mowle.« V: Grantley in Roberts (ur.) 1999, str. 1–16.
- CADY, JOSEPH, 1992: »Masculine love«, Renaissance Writing and the »New Invention« of Homosexuality. V: Summers (ur.) 1992, str. 9–40.
- CADY, JOSEPH, 1993: Renaissance Awareness and Language for Heterosexuality: »Love« and »Feminine Love«. V: Claude J. Summers in Ted-Larry Pebworth (ur.): *Renaissance Discourses of Desire*. Columbia (MO): University of Missouri Press. Str. 143–158.
- CADY, JOSEPH, 1996: The »Masculine Love« of the »Princes of Sodom« »Practising the Art of Ganymede« at Henry III's Court. V: Murray in Eisenbichler (ur.) 1996, str. 123–154.
- CALLAGHAN, DYMUNA, 2003: The Terms of Gender: »Gay« and »Feminist« Edward II. V: Avraham Oz (ur.): *Marlowe: Contemporary Critical Essays*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Str. 182–199.
- CARTELLI, THOMAS, 1998: Queer Edward II: Postmodern Sexualities and the Early Modern Subject. V: White (ur.) 1998, str. 213–223.
- CARTELLI, THOMAS, 1999: King Edward's Body. V: Wilson (ur.) 1999, str. 174–190.
- CARTELLI, THOMAS, 2009: *Edward II*. V: Cheney (ur.) 2009, str. 158–173.
- CARTELLI, THOMAS, 2013: Marlowe and Shakespeare Revisited. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 285–295.
- CERASANO, S. P., in MARION WYNNE-DAVIES (ur.), 1998: *Readings in Renaissance Women's Drama*. London: Routledge.
- CHARTIER, ROGER, 2010: Literatura in besedilna posredovanja. *Primerjalna književnost* 33, št. 2, str. 11–26.
- CHEDGZOY, KATE, 2009: Marlowe's Men and Women: Gender and Sexuality. V: Cheney (ur.) 2009, str. 245–261.
- CHENEY, PATRICK, 2006: Introduction: Authorship in Marlowe's Poems. V: Marlowe 2006, str. 1–25.
- CHENEY, PATRICK, 2009: Introduction: Marlowe in the Twenty-First Century. V: Cheney (ur.) 2009, str. 1–23.
- CHENEY, PATRICK, 2012: *Edward II: Marlowe, Tragedy and the Sublime*. V: Smith in Sullivan (ur.) 2012, str. 174–187.
- CHENEY, PATRICK, 2015: »The Passionate Shepherd to His Love« and *Hero and Leander*. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 163–199.

- CHENEY, PATRICK (ur.), 2009: *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHETTLER, HENRIE, 1923: *Kind-Harts Dreame*. London: John Tate.
- CIBBER, [THEOPHILUS], 1753: *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, to the Time of Dead Swift. Volume 1*. London: R. Griffiths.
- CLARE, JANET, 1999: »Art made tongue-tied by authority«: *Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*. Manchester: Manchester University Press.
- CLARE, JANET, 2006: Marlowe's »Theatre of Cruelty«. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 74–87.
- CLARK, DAVID, 2013: Marlowe and Queer Theory. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 232–241.
- CLEGG, CYNTHIA SUSAN, 1997: *Press Censorship in Elizabethan England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLE, DOUGLAS, 1969: The Nature of Faustus' Fall. V: Farnham (ur.) 1969, str. 70–76.
- COLLIER, J. PAYNE, 1831: *The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: And Annals of the Stage to the Restoration. Volume the Third*. London: John Murray.
- COMENSOLI, VIVIANA, 1993: Homophobia and the Regulation of Desire: A Psychoanalytic Reading of Marlowe's *Edward II*. *Journal of the History of Sexuality* 4, št. 2, str. 175–200.
- COOPER, TARNYA, 2006: *Searching for Shakespeare*. New Haven: Yale University Press; London: National Portrait Gallery.
- COX, JOHN D., 1993: Devils and Power in Marlowe and Shakespeare. *The Yearbook of English Studies* 23, Early Shakespeare Special Number, str. 46–64.
- COX, JOHN D., 2004: *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350–1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRYSTAL, DAVID, in BEN CRYSTAL, 2002: *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*. London: Penguin Books.
- CUNNINGHAM, KAREN, 1990: Renaissance Execution and Marlovian Elocution. *PMLA* 105, št. 2, str. 209–222.
- CUTTS, JOHN P., 1973: *The Left Hand of God: A Critical Interpretation of the Plays of Christopher Marlowe*. Haddonfield: Haddonfield House.
- DABBS, THOMAS, 1991: *Reforming Marlowe: The Nineteenth-Century Canonization of a Renaissance Dramatist*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses.
- DAVIDSON, NICHOLAS, 1999: Christopher Marlowe and Atheism. V: Grantley in Roberts (ur.) 1999, str. 129–147.

- DE GRAZIA, MARGRETA, in PETER STALLYBRASS, 1993: The Materiality of the Shakespearean Text. *Shakespeare Quarterly* 44, št. 3, str. 255–283.
- DEATS, SARA MUNSON, 1997: *Sex, Gender, and Desire in the Plays of Christopher Marlowe*. Newark: University of Delaware Press.
- DEATS, SARA MUNSON, 2009: *Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris*. V: Cheney (ur.) 2009, str. 193–206.
- DEATS, SARA MUNSON, 2015: *Doctor Faustus*. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 71–99.
- DEATS, SARAH MUNSON, in ROBERT A. LOGAN (ur.), 2008: *Placing the Plays of Christopher Marlowe*. Aldershot: Ashgate.
- DEATS, SARA MUNSON, in ROBERT A. LOGAN (ur.), 2015: *Christopher Marlowe at 450*. Farnham: Ashgate.
- DIGANGI, MARIO, 1998: Marlowe, Queer Studies, and Renaissance Homoeroticism. V: White (ur.) 1998, str. 195–212.
- DIGANGI, MARIO, 2006: *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DIGANGI, MARIO, 2007: How Queer Was the Renaissance? V: O'Donnell in O'Rourke (ur.) 2007, str. 53–69.
- DOLAR, MLADEN, 2002: *O skoposti in o nekaterih z njo povezanih rečeh*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- DOLLIMORE, JONATHAN, 1993: *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- DOLLIMORE, JONATHAN, 2004: *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- DOLLIMORE, JONATHAN, 2005: Shakespeare Understudies: The Sodomite, the Prostitute, the Transvestite and Their Critics. V: Jonathan Dollimore in Alan Sinfield (ur.): *Political Shakespeare*. Manchester: Manchester University Press. Str. 129–152.
- DOWNIE, J. A., 2006: Marlowe: Facts and Fictions. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 13–29.
- DOWNIE, J. A., 2010: Reviewing What We Think We Know about Christopher Marlowe, Again. V: Stapleton in Scott (ur.) 2010, str. 33–46.
- DOWNIE, J. A., in J. T. PARNELL (ur.), 2006: *Constructing Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DRNOVŠEK, JAŠA, 2005: Med tekom in kričanjem. *Dnevnik*, 6. 6. 2005, str. 14.
- DUNCAN-JONES, KATHERINE, 2001: *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life*. London: Arden Shakespeare.

- DUTTON, RICHARD, 2000: *Licensing, Censorship and Authorship in Early Modern England: Buggeswords*. Basingstoke: Palgrave.
- DUXFIELD, ANDREW, 2005: Modern Problems of Editing: The Two Texts of Marlowe's *Doctor Faustus*. *Literature Compass* 2, str. 1–14.
- DUXFIELD, ANDREW, 2007: »Resolve me of all ambiguities«: *Doctor Faustus* and the Failure to Unify. *Early Modern Literary Studies* 13, št. 2. extra.shu.ac.uk/emls/si-16/duxfdfrs.htm (dostop 2. 9. 2015).
- DUXFIELD, ANDREW, 2013: Editing Marlowe's Texts. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 325–333.
- DUXFIELD, ANDREW, 2015: *Christopher Marlowe and the Failure to Unify*. Farnham: Ashgate.
- ELIOT, T. S., 1934: *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- ELLIS, HAVELOCK, in JOHN ADDINGTON SYMONDS, 2008: *Sexual Inversion: A Critical Edition*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- ELLIS-FERMOR, UNA, 1964: The Equilibrium of Tragedy. V: Leech (ur.) 1964, str. 108–111.
- EMPSON, WILLIAM, 1969: Two Proper Crimes. V: O'Neill (ur.) 1969, str. 118–119.
- ERKLAVEC, JANEZ, 1972: Na celjskem odru: Faust, Bog in hudič. *Novi tednik*, 26. 10. 1972, str. 7.
- ERNE, LUKAS, 2005: Biography, Mythography, and Criticism: The Life and Works of Christopher Marlowe. *Modern Philology* 103, št. 1, str. 28–50.
- ERNE, LUKAS, 2008: *Shakespeare's Modern Collaborators*. London: Continuum.
- ERNE, LUKAS, 2013: *Shakespeare as Literary Dramatist: Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FARNHAM, WILLARD, 1969: Introduction. V: Farnham (ur.) 1969, str. 1–11.
- FARNHAM, WILLARD (ur.), 1969: *Twentieth Century Interpretations of Doctor Faustus*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- FARR, DAVID, 2005: Tamburlaine Wasn't Censored. *The Guardian*, 25. 11. 2005. [www.theguardian.com/stage/2005/nov/25/theatre1](http://www.theguardian.com/stage/2005/nov/25/theatre1) (dostop 2. 9. 2015).
- FAWCETT, PETER, in JEREMY MUNDAY, 2009: Ideology. V: Baker in Saldanha (ur.) 2009, str. 137–141.
- FIGELJ, KLAVDIJA, 2005: Svoboda pred žanrom. *Primorske novice*, 24. 9. 2005, str. 8.
- FIGELJ, KLAVDIJA, 2006: Odirale so se wittenberške orgle. *Primorske novice*, 29. 3. 2006, str. 21.
- FINDLAY, ALISON, 2005: Heavenly Matters of Theology: A Feminist Perspective. V: Marlowe 2005a, str. 378–390.

- FINDLAY, ALISON, 2013: Marlowe and Women. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 242–251.
- FORKER, CHARLES R., 1990: Sexuality and Eroticism on the Renaissance Stage. *South Central Review* 7, št. 4, str. 1–22.
- FORKER, CHARLES R., 1999: Introduction. V: Marlowe 1999, str. 1–136.
- FORSYTHE, R. S., 1925: *The Passionate Shepherd*; And English Poetry. *PMLA* 40, št. 3, str. 692–742.
- FOUCAULT, MICHEL, 1995: Kaj je avtor? Prev. Vesna Maher. V: Aleš Pogačnik (ur.): *Sodobna literarna teorija: zbornik*. Ur. Aleš Pogačnik, prev. Uroš Grilc idr. Ljubljana: Krtina. Str. 25–40.
- FOUCAULT, MICHEL, 2010: *Zgodovina seksualnosti*. Prev. Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC.
- FRIEDENREICH, KENNETH, 1979: *Christopher Marlowe: An Annotated Bibliography of Criticism since 1950*. Metuchen (NJ): The Scarecrow Press.
- FRIEDENREICH, KENNETH, ROMA GILL in CONSTANCE B. KURIYAMA (ur.), 1988: »*A poet and a filthy Play-maker*«: *New Essays on Christopher Marlowe*. New York: AMS Press.
- GARBER, MARJORIE, 1977: »Infinite Riches in a Little Room«: Closure and Enclosure in Marlowe. V: Kernan (ur.) 1977, str. 3–21.
- GARBER, MARJORIE, 1999: »Here's Nothing Writ«: Scribe, Script, and Circumscription in Marlowe's Plays. V: Wilson (ur.) 1999, str. 30–53.
- GIBBS, JOANNA, 2006: Marlowe's Politic Women. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 164–176.
- GIDDENS, EUGENE, 2011: *How to Read a Shakespearean Play Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GILL, ROMA, 1971: Introduction. V: Marlowe 1971, str. vii–xxvii.
- GILL, ROMA, 2004: Introduction. V: Marlowe 2004, str. 1–18.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, 2015: *Faust*. Po motivih srednjeveške legende o dr. Faustu, po Goethejevi tragediji v dveh delih *Faust* in po študijah ter umetniških delih, inspiriranih z zgodbo o človeku, ki je prodal svojo dušo hudiču. Ur. Livija Pandur, prev. Božo Vodušek in Erika Vouk. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 95, št. 1, str. 37–56.
- GOLDBERG, JONATHAN, 1999a: Sodomy and Society: The Case of Christopher Marlowe. V: Wilson (ur.) 1999, str. 54–61.
- GOLDBERG, JONATHAN, 1999b: »Play the Sodomites, or Worse«: *Dido Queen of Carthage*. V: Wilson (ur.) 1999, str. 83–94.
- GOLDMAN, MICHAEL, 1977: Marlowe and the Histrionics of Ravishment. V: Kernan (ur.) 1977, str. 22–40.

- GOMBAČ, ANDRAŽ, 2006: Pekel v nas, mi v peklu. *Primorske novice*, 1. 4. 2006, str. 8.
- GOVEDIĆ, NATAŠA, 2011: Prikazen ali pohujšljivost svobode. Prev. Tatjana Stanič. *Gledališki list Drama SNG Ljubljana* 91, št. 2, str. 22–23.
- GRANTLEY, DARRYL, 1999: »What means this shew?«: Theatricalism, Camp and Subversion in *Doctor Faustus* and *The Jew of Malta*. V: Grantley in Roberts (ur.) 1999, str. 224–238.
- GRANTLEY, DARRYL, in PETER ROBERTS (ur.), 1999: *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*. Aldershot: Ashgate.
- GREENBLATT, STEPHEN, 1977: Marlowe and Renaissance Self-Fashioning. V: Kernan (ur.) 1977, str. 41–69.
- GREENBLATT, STEPHEN, 1980: *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GREENBLATT, STEPHEN, 1999: Marlowe, Marx, and Anti-Semitism. V: Wilson (ur.) 1999, str. 140–158.
- GREENBLATT, STEPHEN, 2004: *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. London: Jonathan Cape.
- GREENE, ROBERT, 1588: *Perimedes the Blacke-Smith*. London: Edward White.
- GREENE, ROBERT, 1923: *Greenes Groats-worth of Witte Bought with a Million of Repentance*. London: John Lane; New York: E. P. Dutton.
- GREG, W. W., 1946: The Damnation of Faustus. *The Modern Language Review* 41, št. 2, str. 97–107.
- GREG, W. W., 1968: Introduction. V: Marlowe 1968, str. 1–157.
- GROSMAN, META, 1987: Shakespearjevi soneti v slovenščini. *Slavistična revija* 35, št. 3, str. 303–320.
- GROSMAN, META, 1994: Cross-Cultural Awareness. V: Cay Dollerup in Annette Lindegaard (ur.): *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins. Str. 51–57.
- GROSMAN, META, 2004: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana: ZIFF.
- GUY-BRAY, STEPHEN, 2014: Introduction. V: Marlowe 2014, str. vii–xxviii.
- HADFIELD, ANDREW, 2004: *Shakespeare and Renaissance Politics*. London: Thomson Learning.
- HADFIELD, ANDREW, 2005: *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAMILTON, DONNA B. (ur.), 2006: *A Concise Companion to English Renaissance Literature*. Malden: Blackwell Publishing.
- HAMMER, PAUL E. J., 1996: A Reckoning Reframed: The »Murder« of Christopher Marlowe Revisited. *English Literary Renaissance* 26, št. 2, str. 225–242.



- HAMMILL, GRAHAM L., 2002: *Sexuality and Form: Caravaggio, Marlowe, and Bacon*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HAMMOND, PAUL, 1996: *Love between Men in English Literature*. New York: St. Martin's Press.
- HANSEN, ADAM, 2013: Marlowe and the Critics. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 346–356.
- HARBAGE, ALFRED, 1964: Innocent Barabas. *The Tulane Drama Review* 8, št. 4, str. 47–58.
- HARRAWAY, CLARE, 2000: *Re-citing Marlowe*. Aldershot: Ashgate.
- HART, JONATHAN, 2011: *Shakespeare and His Contemporaries*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- HATIM, BASIL, in IAN MASON, 2005: *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- HATTAWAY, MICHAEL, 1982: *Elizabethan Popular Theatre*. London: Routledge & Kegan Paul.
- HATTAWAY, MICHAEL, 2010: Playhouses, Performances, and the Role of Drama. V: Hattaway (ur.) 2010, str. 42–59.
- HATTAWAY, MICHAEL (ur.), 2010: *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture. Volume 2*. Malden: Blackwell Publishing.
- HEALY, THOMAS, 1994: *Christopher Marlowe*. Plymouth: Northcote House in Association with the British Council.
- HEALY, THOMAS, 2009: Doctor Faustus. V: Cheney (ur.) 2009, str. 174–192.
- HEALY, THOMAS, 2013: Marlowe's Biography. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 334–345.
- HEANEY, SEAMUS, 2010: *The Redress of Poetry*. London: Faber and Faber.
- HENDERSON, PHILIP, 1952: *Christopher Marlowe*. London, New York: Longmans, Green and Co.
- HENDERSON, PHILIP, 1966: *Christopher Marlowe*. London: Longmans, Green and Co.
- HEWSON, LANCE, 2011: *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- HONAN, PARK, 2005: Who Killed Christopher Marlowe? *The Telegraph*, 21. 10. 2005. [www.telegraph.co.uk/culture/3647398/Who-killed-Christopher-Marlowe.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/3647398/Who-killed-Christopher-Marlowe.html) (dostop 1. 9. 2015).
- HONAN, PARK, 2007: *Christopher Marlowe: Poet & Spy*. Oxford: Oxford University Press.
- HOPKINS, LISA, 2003: *Christopher Marlowe: A Literary Life*. Basingstoke: Palgrave.



- HOPKINS, LISA, 2005: *A Christopher Marlowe Chronology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- HOPKINS, LISA, 2008: *Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- HOPKINS, LISA, 2009: Marlowe's Reception and Influence. V: Cheney (ur.) 2009, str. 282–296.
- HOPKINS, LISA, 2013: Marlowe's Literary Influence. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 306–315.
- HOPKINS, LISA, in MATTHEW STEGGLE, 2006: *Renaissance Literature and Culture*. London: Continuum.
- HOTSON, J. LESLIE, 1925: *The Death of Christopher Marlowe*. London: The Nonesuch Press; Cambridge (MA): Harvard University Press.
- HOWARD, JEAN E., 2010: Was There a Renaissance Feminism? V: Hattaway (ur.) 2010, str. 492–501.
- HUEBERT, RONALD, 1984: Tobacco and Boys and Marlowe. *The Sewanee Review* 92, št. 2, str. 206–224.
- HUEBERT, RONALD, 2003: *The Performance of Pleasure in English Renaissance Drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- HUNT, LEIGH, 1844: *Imagination and Fancy; or Selections from the English Poets*. London: Smith, Elder, and Co.
- HUNTER, G. K., 1964: Five-Act Structure in *Doctor Faustus*. *The Tulane Drama Review* 8, št. 4, str. 77–91.
- INGRAM, JOHN H., 1904: *Christopher Marlowe and His Associates*. London: Grant Richards.
- INKRET, ANDREJ, 1972: Težave s hudiči. *Delo*, 22. 10. 1972, str. 6.
- IOPPOLO, GRACE, 2002: The Transmission of an English Renaissance Play-Text. V: Kinney (ur.) 2002, str. 163–179.
- JAKLIČ, TANJA, 2005: Diego de Brea in Edvard Drugi. *Nedelo*, 5. 6. 2005, str. 20.
- JAKOVAC, GAŠPER, 2015: *Kar Bog zabteva, to naj kralj ukrene: ideologija absolutizma v Shakespearovi trilogiji Henrik VI*. Ljubljana: LUD Literatura.
- JANKO, ANTON, 1999: Razmišljanje o Goethejevem *Faustu*. V: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Prev. Božo Vodušek in Erika Vouk. Maribor: Obzorja. Str. 5–46.
- JEFFS, NIKOLAI, 2006: »I know not, but of this I am assured: that death ends all, and I can die but once«: Christopher Marlowe in Edward Drugi. *Agregat* 4, št. 9–10, str. 78–89.
- JOVANOVIĆ, DUŠAN, 1996: *Paberki*. Ljubljana: MGL.
- JURAK, MIRKO, 1972: Sta Shakespeare in Marlowe še naša sodobnika? *Naši razgledi*, 24. 11. 1972, str. 613–614.

- JURAK, MIRKO, 1980a: *English Poetry*. Ljubljana: DZS.
- JURAK, MIRKO, 1980b: *Notes on Shakespeare*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- JURAK, MIRKO, 1995: *Zapisi o Shakespearu / Notes on Shakespeare*. Ljubljana: ZIFF.
- JURAK, MIRKO, 1996: Pogledi na razvoj angleške poezije. V: Strojan (ur.) 1996, str. 747–780.
- JURKOWSKY, HENRYK, 1998: *Zgodovina evropskega lutkarstva. 1. knjiga*. Ur. Uroš Trefalt. Novo mesto: KUD Klemenčičevi dnevi.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- JUVAN, MARKO, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KACZOROWSKI, CRAIG, 2006: Paragraph 175. *gbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. [http://www.gbtqarchive.com/ssh/paragraph\\_175\\_S.pdf](http://www.gbtqarchive.com/ssh/paragraph_175_S.pdf) (dostop 7. 9. 2015).
- KASTAN, DAVID SCOTT, 2005: Introduction. V: Marlowe 2005a, str. ix–xii.
- KASTAN, DAVID SCOTT, 2009: Translation as Intercultural Communication. V: Jeremy Munday (ur.): *The Routledge Companion to Translation Studies*. London: Routledge. Str. 74–92.
- KASTAN, DAVID SCOTT, in PETER STALLYBRASS, 1991: Introduction: Staging the Renaissance. V: Kastan in Stallybrass (ur.) 1991, str. 1–14.
- KASTAN, DAVID SCOTT, in PETER STALLYBRASS (ur.), 1991: *Staging the Renaissance*. New York: Routledge.
- KELSALL, MALCOLM, 1981: *Christopher Marlowe*. Leiden: E. J. Brill.
- KERNAN, ALVIN (ur.), 1977: *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- KERRIGAN, JOHN, 2015: Shakespeare's Year. *The Times Literary Supplement*, 7. 10. 2015. [www.the-tls.co.uk/tls/public/article1616415.ece](http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article1616415.ece) (dostop 9. 9. 2015).
- KING, ROS, 2008: Introduction. V: Marlowe 2008, str. vii–xxix.
- KINNEY, ARTHUR F. (ur.), 2002: *A Companion to Renaissance Drama*. Oxford: Blackwell Publishers.
- KIRSCHBAUM, LEO, 1943: Marlowe's *Faustus*. *The Review of English Studies* 19, št. 75, str. 225–241.
- KIRSCHBAUM, LEO, 1962: Introduction. V: Marlowe 1962, str. 11–154.
- KNOP, SETA, 2006: Faustovstvo v dobi izgubljene nedolžnosti. *Primerjalna književnost* 29, št. 2, str. 57–72.
- KNOP, SETA, 2010a: Antifaustovstvo Dorian Graya. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 40, št. 6, str. 45–49.
- KNOP, SETA, 2010b: Faust. V: Tone Smolej (ur.): *Tematologija*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 79–100.

- KNOP, SETA, 2011: *Od doktorja do mojstra: razvoj faustovskega motiva v evropski književnosti*. Ljubljana: LUD Literatura.
- KNOP, SETA, 2015: Faust za današnje rabo. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 95, št. 1, str. 14–19.
- KNOWLES, JAMES, 2010: Sexuality: A Renaissance Category? V: Hattaway (ur.) 2010, str. 474–491.
- KOBLAR, FRANCE (ur.), 1965: *Shakespeare pri Slovencih*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOCHER, PAUL H., 1946: *Christopher Marlowe: A Study of his Thought, Learning, and Character*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- KOLOINI, DIANA, 2005: A krvoločni psi ga bodo pokončali. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 14–19.
- KOLOINI, DIANA, 2006: Marlowov Faust. *Gledališki list SNG Nova Gorica* 51, št. 4, str. 10–12.
- KORON, ALENKA, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KORŠIČ, IVA, 2006: Pogubna zaveza s hudičem. *Novi glas*, 27. 4. 2006, str. 13.
- KOS, JANKO, 1965: Lirika Shakespearovih sonetov. V: Koblar (ur.) 1965, str. 77–120.
- KOS, JANKO, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOS, JANKO, 2005: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS.
- KOS, JANKO (ur.), 1977: *Antologija svetovne književnosti: od renesanse do romantike*. Ljubljana: DZS.
- KOTT, JAN, 1985: Dva pekla doktorja Fausta. Prev. Darja Dominkuš. V: Jan Kott: *Gledališki eseji*. Ur. in prev. Darja Dominkuš. Ljubljana: MGL. Str. 36–58.
- KOZAK, PRIMOŽ, 1955: Razmišljanje o osnovah tragike Shakespearovih figur v prvem razdobju njegovega ustvarjanja. *Nашa sodobnost* 3, št. 5–6, str. 477–502.
- KRAIGHER, AMELIA, 2005: Ljubezenska strast na prestolu. *Večer*, 7. 6. 2005, str. 13.
- KRAKAR, LOJZE, 1972: *Goethe pri Slovencih*. Ljubljana: DZS.
- KRALJ, LADO, 2006: *Primerjalni članki*. Ljubljana: ZIFF.
- KRALJ, VLADIMIR, 1964: He Was Not of an Age But for All Time. *Sodobnost* 12, št. 4, str. 293–305.
- KRALJ, VLADIMIR, 1965: Esej o Shakespearovi dramaturgiji. V: Koblar (ur.) 1965, str. 26–48.
- KRANJC, MOJCA (ur.), 2006: *Almanah 41. Boršnikovega srečanja*. Maribor: Boršnikovo srečanje, SNG Maribor.

- KREFT, BRATKO, 1948: William Shakespeare. *Gledališki list SNG v Ljubljani – Drama* 27, št. 10, str. 163–170.
- KURIYAMA, CONSTANCE BROWN, 2008: Marlowe, Shakespeare, and the Theoretically Irrelevant Author. V: Deats in Logan (ur.) 2008, str. 185–192.
- KURIYAMA, CONSTANCE BROWN, 2010: *Christopher Marlowe: A Renaissance Life*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- KURIYAMA, CONSTANCE BROWN, 2015: Marlowe Biography: Fact, Inference, Conjecture, and Speculation. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 327–339.
- LEBEN, GUSTI, 1994: HIV + Jarman. *MZIN* 4, št. 28–29, str. 48–50.
- LEECH, CLIFFORD, 1964. Introduction. V: Leech (ur.) 1964, str. 1–11.
- LEECH, CLIFFORD, 1969: *Edward II: Power and Suffering*. V: O'Neill (ur.) 1969, str. 69–79.
- LEECH, CLIFFORD (ur.), 1964: *Marlowe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- LEFEVERE, ANDRÉ, 1992: *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- LESNIČAR-PUČKO, TANJA, 2006: Od komične opere do prazne estetizacije. *Dnevnik*, 3. 4. 2006, str. 14.
- LEVIN, HARRY, 1964: Marlowe Today. *The Tulane Drama Review* 8, št. 4, str. 22–31.
- LEVIN, HARRY, 1973: *Christopher Marlowe: The Overreacher*. London: Faber and Faber.
- LEWES, G. H., 1855: *The Life and Works of Goethe. Volume II*. London: David Nutt.
- LOGAN, ROBERT A., 2007: *Shakespeare's Marlowe*. Aldershot: Ashgate.
- LOGAN, ROBERT A., 2008: »Glutted with Conceit«: Imprints of *Doctor Faustus* on *The Tempest*. V: Deats in Logan (ur.) 2008, str. 193–208.
- LOGAN, ROBERT A., 2010a: Marlowe Scholarship and Criticism. V: Stapleton in Scott (ur.) 2010, str. 15–22.
- LOGAN, ROBERT A., 2010b: The State of the Art: Current Critical Research. V: Sara Munson Deats (ur.): *Doctor Faustus: A Critical Guide*. London: Continuum. Str. 72–95.
- LOGAN, ROBERT A., 2015: *Edward II*. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 125–144.
- LUDVIK, DUŠAN, 1949: Čopov zapuščinski akt in Čopova knjižnica. *Slavistična revija* 2, št. 1–2, str. 151–154.
- LUDVIK, DUŠAN, 1957: *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko.
- LUKAN, BLAŽ, 1998: *Dramaturške figure*. Ljubljana: Maska.

- LUNNEY, RUTH, 2011: *Marlowe and the Popular Tradition*. Manchester: Manchester University Press.
- LUNNEY, RUTH, 2015: *Dido, Queen of Carthage*. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 13–49.
- MACFAUL, TOM, 2009: *Male Friendship in Shakespeare and His Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACLURE, MILLAR, 2005: Introduction. V: Millar MacLure (ur.): *Christopher Marlowe: The Critical Heritage*. London: Routledge. Str. 1–24.
- MAGUIRE, LAURIE E., 2009a: Marlovian Texts and Authorship. V: Cheney (ur.) 2009, str. 41–54.
- MAGUIRE, LAURIE E., 2009b: *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- MALI, ŽIVA EMERŠIČ, 1991: Edvard II. *Ekran* 28, št. 6–7, str. 11.
- MALUS, BOŠTJAN, 1994: Derek Jarman (1942–1994). *Stop*, 4.–10. 3. 1994, str. 13.
- MANOJLOVIČ, MAJA, 1995: Retrospektiva slikarja na filmskem platnu. *Delo*, 18. 4. 1995, str. 11.
- MARCUS, LEAH S., 1989: Textual Indeterminacy and Ideological Difference: The Case of *Doctor Faustus*. *Renaissance Drama* 20, str. 1–29.
- MARCUS, LEAH S., 1996: *Unediting the Renaissance*. London: Routledge.
- MARCUS, LEAH S., 2013: Marlowe's Magic Books: The Material Text. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 15–26.
- MARCUS, LEAH S., 2015: *The Massacre at Paris*. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 145–162.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1914: *Edward II*. London: David Nutt.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1962: *The Plays of Christopher Marlowe*. Cleveland: The World Publishing Company.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1963a: *The Tragedy of Doctor Faustus*. New York: Washington Square Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1963b: *The Complete Plays of Christopher Marlowe*. New York: The Odyssey Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1966: *Doctor Faustus: Text and Major Criticism*. New York: The Odyssey Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1968: *Doctor Faustus: Parallel Texts*. Oxford: Clarendon Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1970: *Edward II: Text and Major Criticism*. New York: The Odyssey Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1971: *The Plays of Christopher Marlowe*. London: Oxford University Press.

- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1975: *Edward the Second*. London: Ernest Benn.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1976: Tragedija o doktorju Faustu. Prev. Janez Menart. V: Marlowe, Kyd in Jonson 1976, str. 109–161.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1979: *The Complete Poems and Translations*. Harmondsworth: Penguin Books.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1990: *Complete Plays and Poems*. London: J. M. Dent & Sons.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1993: *Doctor Faustus: A- and B-Texts (1604, 1616)*. Manchester: Manchester University Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1996: Zaljubljeni pastir svoj dragi. Prev. Janez Menart. V: Strojani (ur.), 1996, str. 102–103.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1998: *Doctor Faustus and Other Plays*. Oxford: Oxford University Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 1999: *Edward the Second*. Manchester: Manchester University Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2000: *The Plays*. Ware: Wordsworth Editions.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2003: *Edward the Second*. London: A & C Black; New York: Norton.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2004: *Dr Faustus*. London: A & C Black; New York: Norton.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2005a: *Doctor Faustus: A Two-Text Edition (A-Text 1604, B-Text 1616), Contexts and Sources Criticism*. New York: Norton.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2005b: Edvard Drugi. Prev. Srečko Fišer. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 53–100.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2005c: *Edvard Drugi*. Prev. Srečko Fišer. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2006: *The Collected Poems of Christopher Marlowe*. Oxford: Oxford University Press.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2007: *The Complete Poems and Translations*. New York: Penguin Books.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2008: *Doctor Faustus*. London: Bloomsbury.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2010: *Edward the Second*. Peterborough: Broadview Editions.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, 2014: *Edward II*. London: Bloomsbury.
- MARLOWE, CHRISTOPHER, THOMAS KYD in BEN JONSON, 1976: *Drame angleške renesanse*. Ur. in prev. Janez Menart. Ljubljana: DZS.
- MARTIN, MATHEW R., 2010: Introduction. V: Marlowe 2010, str. 9–38.
- MASINTON, CHARLES G., 1972: *Christopher Marlowe's Tragic Vision*. Athens (OH): Ohio University Press.

- MASLEN, ROBERT, 2001: Chettle, Henry. V: Michael Dobson in Stanley Wells (ur.): *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press. Str. 76.
- MASTEN, JEFFREY, 2004: Toward a Queer Address: The Taste of Letters and Early Modern Male Friendship. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 10, št. 3, str. 367–384.
- MASTEN, JEFFREY, 2012: Bound for Germany: Heresy, Sodomy, and a New Copy of Marlowe's *Edward II*. *The Times Literary Supplement*, 21. in 28. 12. 2012, str. 17–19.
- MATUSIAK, CHRISTOPHER, 2015: Marlowe and Theater History. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 281–308.
- MAUS, KATHARINE EISAMAN, 2005: [Marlowe and Heretical Conscience]. V: Marlowe 2005a, str. 372–378.
- MAYER, HANS, 2005: Christopher Marlowe in kralj Edvard II. Angleški. Ur. in prev. Jaša Drnovšek. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 47–52.
- MCINNIS, DAVID, 2015: Marlowe and Electronic Resources. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 309–326.
- MENART, JANEZ, 1976a: Christopher Marlowe. V: Marlowe, Kyd in Jonson 1976, str. 101–107.
- MENART, JANEZ, 1976b: Pregled angleške renesančne dramatike. V: Marlowe, Kyd in Jonson 1976, str. 5–100.
- MENART, JANEZ, 1976c: Thomas Kyd. V: Marlowe, Kyd in Jonson 1976, str. 163–168.
- MENART, JANEZ, 2010: *Dnevnik: 1953–2000*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- MENZER, PAUL, 2013: Marlowe Now. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 357–365.
- MERCHANT, W. MOELWYN, 1975: Introduction. V: Marlowe 1975, str. ix–xxix.
- MERES, FRANCIS, 1903: Sketch of English Literature, Paintings, and Music, up to September 1598. V: Edward Arber in Thomas Seacombe (ur.): *An English Garner: Critical Essays and Literary Fragments*. Westminster: Archibald Constable. Str. 10–22.
- MILLER, CARL, 1996: *Stages of Desire: Gay Theatre's Hidden History*. London: Cassell.
- MILLS, L. J., 1934: The Meaning of *Edward II*. *Modern Philology* 32, št. 1, str. 11–31.
- MOE, MARIJA ZLATNAR, 2002: *Prevodi Hamleta v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko.
- MOE, MARIJA ZLATNAR, in NINA GRAHEK KRIŽNAR, 2012: The Influence of Ideological Orientation on Target Language Text Production. *The Interpreter and Translator Trainer* 6, št. 1, str. 71–90.



- MONCRIEF, KATHRYN M., in KATHRYN R. MCPHERSON (ur.), 2011: *Performing Pedagogy in Early Modern England*. Farnham: Ashgate.
- MOORE, ROGER E., 2002: The Spirit and the Letter: Marlowe's *Tamburlaine* and Elizabethan Religious Radicalism. *Studies in Philology* 99, št. 2, str. 123–151.
- MORAVEC, DUŠAN, 1949: Shakespeare pri Slovencih. *Slavistična revija* 2, št. 1–2, str. 51–74.
- MORAVEC, DUŠAN, 1965: Shakespeare pri Slovencih. V: Koblar (ur.) 1965, str. 176–322.
- MORAVEC, DUŠAN, 1973: Shakespeare pri Slovencih. V: Shakespeare 1973, str. 333–497.
- MORAVEC, DUŠAN, 1996: *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- MORRIS, BRIAN, 1969: Comic Method in Marlowe's *Hero and Leander*. V: Morris (ur.) 1969, str. 113–131.
- MORRIS, BRIAN (ur.), 1969: *Christopher Marlowe*. New York: Hill and Wang.
- MOSS, STEPHANIE, 2008: Edmund Kean, Anti-Semitism, and *The Jew of Malta*. V: Deats in Logan (ur.) 2008, str. 43–59.
- MOULTON, IAN FREDERICK, 1998: »Printed Abroad and Uncastrated«: Marlowe's Elegies with Davies' Epigrams. V: White (ur.) 1998, str. 77–90.
- MOVRIČ, DAVID, 2010: *Fidus interpret / Zvest prevajalec: slike iz dveh tisočletij zgodovine prevajanja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, in ZIFF.
- MOZETIČ, BRANE, 1997: Literatura na margini? *Časopis za kritiko znanosti* 25, št. 185, str. 253–264.
- MRAK, IVAN, 1977: Naš trenutek in tragedija. *Sodobnost* 25, št. 6, str. 613–616.
- MRAK, IVAN, 2005: *Dnevnik 1*. Ljubljana: Društvo 2000.
- MRAK, IVAN, in TARAS KERMAUNER, 1987: *Obločnica, ki se rojeva*. Maribor: Obzorja.
- MULRYNE, J. R., in STEPHEN FENDER, 1969: Marlowe and the »Comic Distance«. V: Morris (ur.) 1969, str. 47–64.
- MURRAY, JACQUELINE, in KONRAD EISENBICHLER (ur.), 1996: *Desire and Discipline: Sex and Sexuality in the Premodern West*. Toronto: University of Toronto Press.
- NICHOLL, CHARLES, 1998: »Faithful Dealing«: Marlowe and the Elizabethan Intelligence Service. V: White (ur.) 1998, str. 1–13.
- NICHOLL, CHARLES, 2002: *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe*. London: Vintage.
- NICHOLL, CHARLES, 2008: Marlowe. *Oxford Dictionary of National Biography*. [www.oxforddnb.com/view/article/18079](http://www.oxforddnb.com/view/article/18079) (dostop 3. 9. 2015).



- NORMAND, LAWRENCE, 2006: *Edward II*, Derek Jarman, and the State of England. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 177–193.
- NOVAK, BORIS A., 1999: Končno integralni prevod kanoničnega teksta svetovne literature. *Sodobnost* 47, št. 9–10, str. 855–858.
- NOVAK, BORIS A., 2011: *Salto immortale: študije o prevajanju poezije. Prva knjiga*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- NUTTALL, A. D., 2007: *The Alternative Trinity: Gnostic Heresy in Marlowe, Milton, and Blake*. Oxford: Clarendon Press.
- O'CALLAGHAN, MICHELLE, 2010: Publication: Print and Manuscript. V: Michael Hattaway (ur.): *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture. Volume 1*. Malden: Blackwell Publishing. Str. 160–176.
- O'DONNELL, KATHERINE, in MICHAEL O'ROURKE (ur.), 2007: *Love, Sex, Intimacy and Friendship between Men, 1550–1800*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- O'NEILL, JUDITH (ur.), 1969: *Critics on Marlowe*. London: George Allen and Unwin.
- ORCHARD, CHRIS, 2014: »How to muzzle Anthony Burgess«: Re-Staging Marlowe's Murder in Iain Sinclair and Dave McKean's *Slow Chocolate Autopsy*. *Early Modern Literary Studies* 17, št. 2, str. 1–19. extra.shu.ac.uk/emls/journal/index.php/emls/article/view/189/158 (dostop 2. 9. 2015).
- ORGEL, STEPHEN, 1991: What is a Text? V: Kastan in Stallybrass (ur.) 1991, str. 83–87.
- ORGEL, STEPHEN, 1996a: *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ORGEL, STEPHEN, 1996b: What is an Editor? *Shakespeare Studies* 24, str. 23–29.
- ORGEL, STEPHEN, 2000: Tobacco and Boys: How Queer Was Marlowe? *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 6, št. 4, str. 555–576.
- ORGEL, STEPHEN, 2005: [Magic and Power in *Doctor Faustus*]. V: Marlowe 2005a, str. 390–397.
- ORGEL, STEPHEN, 2007: Introduction. V: Marlowe 2007, str. vii–xxviii.
- ORNSTEIN, ROBERT, 1968: Marlowe and God: The Tragic Theology of Dr. Faustus. *PMLA* 83, št. 5, str. 1378–1385.
- OROŽEN, BOŽENA, 1972: Nova gledališka sezona. *Lepo mesto*, št. 2, str. 6.
- ORVIS, DAVID L., 2011: »Lustful Jove and his adulterous child«: Classical *Paidertia* as Same-Sex Marriage in Marlowe's *Dido Queen of Carthage*. V: Moncrief in McPherson (ur.) 2011, str. 101–112.
- PAJK, JANKO, 1882: Lessingova in Šekspirova sodba o Židih. V: Janez Bleiweis: *Letopis Maticе slovenske za leto 1881*. Ljubljana: Matica slovenska. Str. 1–35.

- PALMER, PHILIP MASON, in ROBERT PATTISON MORE, 1939: *The Sources of the Faust Tradition*. New York: Oxford University Press.
- PANDUR, LIVIJA, 2015: Fragmenti o Faustu: poezija in resnica. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 95, št. 1, str. 6–9.
- PARNELL, J. T., 2006: Introduction. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 1–12.
- PENDRY, E. D., 1990: Introduction. V: Marlowe 1990, str. vii–xxxix.
- PERNE, ANA, 2005: Kraljeva homoerotičnost. *Finance*, 7. 6. 2005, str. 20.
- PEZDIR, SLAVKO, 2005: Od Fužinskega do Podzemnega bluza. *Delo*, 2. 6. 2005, str. 9.
- PEZDIR, SLAVKO, 2006a: Faust v Novi Gorici. *Delo*, 29. 3. 2006, str. 15.
- PEZDIR, SLAVKO, 2006b: Zgodba o pogubljenju. *Delo*, 3. 4. 2006, str. 26.
- PLATON, 2009: *Zbrana dela. II*. Ljubljana: KUD Logos.
- PODKRIŽNIK, MIMI, 2005: Med pravljico in njenim nasprotjem. *Delo*, 23. 9. 2005, str. 12.
- POGAČNIK, JOŽE, 1998: *Slovenska književnost I*. Ljubljana: DZS.
- POIRIER, MICHEL, 1970: *Edward II*. V: Marlowe 1970, str. 77–92.
- POKORN, NIKE K., 2003: *Misliti prevod*. Ljubljana. Študentska založba.
- POKORN, NIKE K., 2005: Kulturni materializem v teoriji prevajanja. *Literatura* 17, št. 167–168, str. 144–154.
- POKORN, NIKE K., 2012: *British Literature: From the Anglo-Saxons to the Victorians*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za prevajalstvo.
- POLLARD, TANYA (ur.), 2004: *Shakespeare's Theater*. Malden: Blackwell Publishing.
- POTTER, LOIS, 2009: Marlowe in Theatre and Film. V: Cheney (ur.) 2009, str. 245–261.
- POTTER, LOIS, 2012: Tragedy and Performance. V: Smith in Sullivan (ur.) 2012, str. 102–115.
- PROUDFOOT, RICHARD, 2006: Marlowe and the Editors. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 41–54.
- PUGH, SYRITHE, 2013: Marlowe and Classical Literature. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 80–89.
- RALEIGH, WALTER, 1973: Shakespeare. Prev. Mira Mihelič. V: Shakespeare 1973, str. 137–331.
- RIBNER, IRVING, 1963: Introduction. V: Marlowe 1963b, str. xiii–xl.
- RIBNER, IRVING, 1964: Marlowe and the Critics. *The Tulane Drama Review* 8, št. 4, str. 211–224.
- RIBNER, IRVING, 1969: [Brez naslova]. V: Farnham (ur.) 1969, str. 108–109.
- RICKS, CHRISTOPHER, 1996: *Doctor Faustus and Hell on Earth*. V: Christopher Ricks: *Essays in Appreciation*. Oxford: Oxford University Press. Str. 1–18.

- RIGGS, DAVID, 2004: *The World of Christopher Marlowe*. London: Faber and Faber.
- RIGGS, DAVID, 2009: Marlowe's Life. V: Cheney (ur.) 2009, str. 24–40.
- ROBERTSON, TOBY, in JOHN RUSSELL BROWN, 1964: Directing *Edward II*. *The Tulane Drama Review* 8, št. 4, str. 174–183.
- ROWSE, A. L., 1966: *Christopher Marlowe: His Life and Work*. New York: Grosset & Dunlap.
- ROWSE, A. L., 1983: *Homosexuals in History*. New York: Dorset Press.
- RULLMANN, HANS PETER, 1964: Jubilej Marlowa. *Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani* 44, št. 3, str. 112–121.
- RUPEL, SLAVKO, 1976: Drame angleške renesanse. *Primorski dnevnik*, 14. 10. 1976, str. 4.
- RUTTER, TOM, 2012: *The Cambridge Introduction to Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUTTER, TOM, 2013: The Professional Theatre and Marlowe. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 262–272.
- S., S., 2005: Edvard Drugi. *Delo*, 4. 6. 2005, str. 12.
- SALES, ROGER, 1991: *Christopher Marlowe*. Basingstoke: Macmillan Education.
- SALES, ROGER, 1999: The Stage, the Scaffold and the Spectators: The Struggle for Power in Marlowe's *Jew of Malta*. V: Grantley in Roberts (ur.) 1999, str. 119–128.
- SANDERS, WILBUR, 1968: *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe & Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHOENBAUM, S., 2006: *Shakespeare's Lives*. New York: Barnes & Noble.
- SEWAL, RICHARD BENSON, 1966: Doctor Faustus: The Vision of Tragedy. V: Marlowe 1966, str. 154–165.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, 1954: *Kakor vam drago*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Slovenska matica.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, 1973: *Venera in Adonis; Lukrecija; Tožba zaljubljenega; Zaljubljeni romar; Pesmi za razne napeve; Feniks in grlica*. Prev. Janez Menart, Jože Šmit in Janko Moder. Ljubljana: DZS.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, 1997: *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. New York: Norton.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, 2003: *Kakor vam drago*. Prev. Milan Jesih. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 82, št. 11, str. 19–50.
- SHAPIRO, JAMES, 1991: *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. New York: Columbia University Press.
- SHELL, ALISON, 2012: Tragedy and Religion. V: Smith in Sullivan (ur.) 2012, str. 44–57.

- SHEPARD, ROBERT, 1996: Sexual Rumours in English Politics: The Cases of Elizabeth I and James I. V: Murray in Eisenbichler (ur.) 1996, str. 101–122.
- SHEPHERD, SIMON, 1986: *Marlowe and the Politics of Elizabethan Theatre*. Brighton: The Harvester Press Limited.
- SHEPHERD, SIMON, 1992: What's So Funny about Ladies' Tailors? A Survey of Some Male (Homo)Sexual Types in the Renaissance. *Textual Practice* 6, št. 1, str. 17–30.
- SHEPHERD, SIMON, 2006: A Bit of Ruff: Criticism, Fantasy, Marlowe. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 102–115.
- SIMKIN, STEVIE, 2000: *A Preface to Marlowe*. Harlow: Longman.
- SIMKIN, STEVIE, 2001: *Marlowe: The Plays*. Basingstoke: Palgrave.
- SINFIELD, ALAN, 1992: *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Oxford University Press.
- SINFIELD, ALAN, 2005: *Cultural Politics – Queer Reading*. London: Routledge.
- SINFIELD, ALAN, 2006: *Shakespeare, Authority, Sexuality*. London: Routledge.
- SKURA, MEREDITH, 2010: What Shakespeare Did to Marlowe in Private. V: Stapleton in Scott (ur.) 2010, str. 79–90.
- SL., MAŠA, 1939: Dve sto režij prof. Šesta. *Jutro*, 20. 5. 1939, str. 7.
- SMASEK, LOJZE, 1972: Od rožnatega k sivemu. *Večer*, 25. 10. 1972, str. 5.
- SMITH, BRUCE R., 1994: *Homosexual Desire in Shakespeare's England*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SMITH, EMMA, 2012: Shakespeare and Early Modern Tragedy. V: Smith in Sullivan (ur.) 2012, str. 132–149.
- SMITH, EMMA, in GARRET A. SULLIVAN (ur.), 2012: *The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SNYDER, SUSAN, 1966: Marlowe's *Doctor Faustus* as an Inverted Saint's Life. *Studies in Philology* 63, št. 4, str. 565–577.
- STANOVNIK, MAJDA, 2005: *Slovenski literarni prevod: 1550–2000*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- STAPLETON, M. L., in SARAH SCOTT (ur.), 2010: *Christopher Marlowe the Craftsman*. Farnham: Ashgate.
- STEANE, JOHN BARRY, 1970: *Marlowe: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINER, GEORGE, 2002: *Smrt tragedije*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: LUD Literatura.
- STERN, TIFFANY, 2009: *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STROJAN, MARJAN, 1996: Opombe. V: Strojjan (ur.) 1996, str. 665–745.

- STROJAN, MARJAN, 2005: Ksanadu. V: Tone Smolej (ur.): *Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. Str. 79–95.
- STROJAN, MARJAN (ur.), 1996: *Antologija angleške poezije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- STURGE, KATE, 2009: Cultural Translation. V: Baker in Saldanha (ur.) 2009, str. 67–70.
- STYMEIST, DAVID, 2004: Status, Sodomy, and the Theater in Marlowe's Edward II. *Studies in English Literature, 1500-1900* 44, št. 2, str. 233–253.
- SUMMERS, CLAUDE J., 1982: *Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays* by Constance Brown Kuriyama. *The Journal of English and Germanic Philology* 81, št. 2, str. 254–258.
- SUMMERS, CLAUDE J., 1988: Sex, Politics and Self-Realization in *Edward II*. V: Friedenreich, Gill in Kuriyama (ur.) 1988, str. 221–240.
- SUMMERS, CLAUDE J., 1992: Homosexuality and Renaissance Literature, or the Anxieties of Anachronism. *South Central Review* 9, št. 1, str. 2–23.
- SUMMERS, CLAUDE J., 2006: *Hero and Leander: The Arbitrariness of Desire*. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 133–147.
- SUMMERS, CLAUDE J. (ur.), 1992: *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England*. New York: Harrington Park Press.
- SYME, HOLGER SCHOTT, 2013: Marlowe in His Moment. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 275–284.
- Š., I., 2005: Kraljeva zaljubljenost. *Žurnal*, 10. 6. 2005, str. 59.
- ŠEST, O., 1922: Počitniški film. *Slovenski narod*, 3. 11. 1922, str. 1–2.
- ŠINK, ŠPELA, 2005: Horizontalno križanje. *Delo*, 11. 6. 2005, str. 25.
- ŠIROK, LEA, 2006: *Dr. Faust v SNG Nova Gorica*. Nova Gorica: Arhiv SNG Nova Gorica.
- ŠLIBAR, NEVA, 2008: Sedmero tujosti literature – ali: O nelagodju v/ob literaturi. V: Vogel (ur.) 2008, str. 15–36.
- ŠRIMPF, FRANC, 1976: Drame angleške renesanse. *Večer*, 31. 8. 1976, str. 6.
- ŠTEFANČIČ, MARCEL JR., 1994: Derek Jarman: 1942–1994. *Mladina*, 1. 3. 1994, str. 42–43.
- ŠVARC, MLADEN ALEKSANDER, 1985: »Židovsko vprašanje« in emancipacija Judov. *Problemi* 23, št. 1–2, str. 31–32.
- TADEL, VESNA JURCA, 2005: Igračkanje z oblastjo. *Delo*, 10. 6. 2005, str. 9.
- TAUFER, VENO, 1972: Christopher Marlowe: tragedija o doktorju Faustu. *Naši razgledi*, 10. 11. 1972, str. 586.
- THOMAS, VIVIEN, in WILLIAM TYDEMAN (ur.), 1994: *Christopher Marlowe: The*

- Plays and Their Sources*. London: Routledge.
- TOBIN, ROBERT D., 2006: Faust's Transgressions: Male–Male Desire in Early Modern Germany. V: Katherine O'Donnell in Michael O'Rourke (ur.): *Queer Masculinities, 1550–1800*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. Str. 17–36.
- TRATNIK, SUZANA, 2013: *Konec strpnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- TROMLY, FREDERIC B., 1998: *Playing with Desire: Christopher Marlowe and the Art of Tantalization*. Toronto: University of Toronto Press.
- TROW, M. J., in TALIESIN TROW, 2002: *Who Killed Kit Marlowe? A Contract to Murder in Elizabethan England*. Stroud: Sutton Publishing.
- TURNER, MYRON, 1975: Pastoral and Hermaphrodite: A Study in the Naturalism of Marlowe's *Hero and Leander*. *Texas Studies in Literature and Language* 17, št. 17, str. 397–414.
- TYDEMAN, WILLIAM, in VIVIEN THOMAS, 1989: *Christopher Marlowe: A Guide Through the Critical Maze*. Bristol: The Bristol Press.
- VERITY, A. W., 1886: *The Influence of Christopher Marlowe on Shakspeare's Earlier Style*. Cambridge: Macmillan and Bowes.
- VESENJAK, ALENKA, 2008: *Album svetovnih književnikov 1: Svetovni klasiki od antičnih začetkov do moderne*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- VEVAR, ROK, 2006: Doktor Faust. *Delo*, 30. 3. 2006, str. 18.
- VEVAR, ŠTEFAN, 1998: *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS.
- VEVAR, ŠTEFAN, 2012: *Fenomen Goethe*. Ljubljana: LUD Literatura.
- VEVAR, ŠTEFAN, 2013: *Vrvobodska umetnost prevajanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Vickers, Brian, 2003: Introduction. V: Brian Vickers (ur.): *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press. Str. 1–55.
- VIDALI, PETRA, 2005: Biti znak in čista energija. *Večer*, 26. 10. 2005, str. 13.
- VIRK, TOMO, 2007: *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- VIRK, TOMO, 2008: Zakaj je književnost pomembna? V: Vogel (ur.) 2008, str. 3–13.
- VOGEL, BOŽA KRAKAR, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS.
- VOGEL, BOŽA KRAKAR (ur.), 2008: *Književnost v izobraževanju*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuiji jezik.
- VURNIK, FRANCE, 1972: Zgodba o doktorju Faustu: uprizoritev *Tragedije o doktorju Faustu* Christopherja Marlowa v SLG Celje. *Dnevnik*, 28. 10. 1972, str. 5.
- WARTON, THOMAS, 1781: *The History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century. Volume III*. London: J. Dodsley.

- WATT, IAN, 1989: Faust as a Myth of Modern Individualism: Three of Marlowe's Contributions. V: Peter Boemer in Sidney Johnson (ur.): *Faust through Four Centuries: Retrospect and Analysis / Vierhundert Jahre Faust: Rückblick und Analyse*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Str. 41–52.
- WATT, IAN, 1997: *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEIL, JUDITH, 1977: *Christopher Marlowe: Merlin's Prophet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WEIL, JUDITH, 1998: »Full Possession«: Service and Slavery in *Doctor Faustus*. V: White (ur.) 1998, str. 143–154.
- WELLS, STANLEY, 1998: Chettle. *Oxford Dictionary of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- WELLS, STANLEY, 2002: *Shakespeare for All Time*. Basingstoke: Macmillan.
- WELLS, STANLEY, 2005: Dramas and Crises. *The Guardian*, 2. oktober 2005. www.theguardian.com/books/2005/oct/02/biography.christophermarlowe (dostop 3. 9. 2015).
- WELLS, STANLEY, 2006: *Shakespeare and Co*. New York: Pantheon Books.
- WELLS, STANLEY, 2010: *Shakespeare, Sex, and Love*. Oxford: Oxford University Press.
- WHITE, PAUL WHITFIELD, 1998: Introduction: Marlowe, History, and Sexuality. V: White (ur.) 1998, str. xi–xxi.
- WHITE, PAUL WHITFIELD, 2009: Marlowe and the Politics of Religion. V: Cheney (ur.) 2009, str. 70–89.
- WHITE, PAUL WHITFIELD (ur.), 1998: *Marlowe, History, and Sexuality*. New York: AMS Press.
- WICKHAM, GLYNNE, 1970: Shakespeare's *King Richard II* and Marlowe's *King Edward II*. V: Marlowe 1970, str. 199–212.
- WIGGINS, MARTIN, 2003: Introduction. V: Marlowe 2003, str. xi–xliv.
- WIGGINS, MARTIN, 2005: Kraljevska igra med zasebnim in političnim. Ur. in prev. Diana Koloini. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 30–33.
- WILDE, OSCAR, 2001: *Zločin lorda Artburja Savila in druge zgodbe; Portret gospoda W. H.* Prev. Igor Zabel. Ljubljana: Založba J\*cf.
- WILLIAMS, GORDON, 1994: *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. London: The Athlone Press.
- WILSON, F. P., 1964: *The Massacre at Paris and Edward II*. V: Leech (ur.) 1964, str. 128–137.
- WILSON, RICHARD, 1999a: Further Reading. V: Wilson (ur.) 1999, str. 268–270.
- WILSON, RICHARD, 1999b: Introduction. V: Wilson (ur.) 1999, str. 1–29.



- WILSON, RICHARD, 1999c: Visible Bullets: Tamburlaine the Great and Ivan the Terrible. V: Grantley in Roberts (ur.) 1999, str. 51–69.
- WILSON, RICHARD, 2006: »Writ in Blood«: Marlowe and the New Historicists. V: Downie in Parnell (ur.) 2006, str. 116–132.
- WILSON, RICHARD, 2009: Tragedy, Patronage, and Power. V: Cheney (ur.) 2009, str. 207–230.
- WILSON, RICHARD, 2015: Specters of Marlowe: The State of Debt and the Work of Morning. V: Deats in Logan (ur.) 2015, str. 227–255.
- WILSON, RICHARD (ur.), 1999: *Christopher Marlowe*. London: Longman.
- WOLFE, HEATHER, 2006: Manuscripts in Early Modern England. V: Hamilton (ur.) 2006, str. 114–135.
- WOOD, ANTONY A., 1815: *Athenae Oxonienses, an Exact History of All the Writers and Bishops Who Have Had Their Education in the University of Oxford. The Third Edition with Additions. Volume II*. London: F. C. in J. Rivington.
- WOODS, GILLIAN, 2013: Marlowe and Religion. V: Bartels in Smith (ur.) 2013, str. 222–231.
- WOODS, GREGORY, 1992: Body, Costume, and Desire in Christopher Marlowe. V: Summers (ur.) 1992, str. 69–84.
- WOOLF, VIRGINIA, 2004: *Orlando*. Prev. Maila Golob. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- WRAIGHT, A. D., in VIRGINIA F. STERN, 1993: *In Search of Christopher Marlowe*. Chichester: Adam Hart.
- WRIGHT, LOUIS B., in VIRGINIA A. LAMAR, 1963: Christopher Marlowe and His Plays. V: Marlowe 1963a, str. vii–xliv.
- WUTRICH, TIMOTHY RICHARD, 1995: *Prometheus and Faust*. Westport: Greenwood Press.
- YOUNG, MICHAEL B., 2000: *King James and the History of Homosexuality*. New York: New York University Press.
- ZAVRL, ANDREJ, 2007: Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda. *Primerjalna književnost* 30, št. 1, str. 97–107.
- ZAVRL, ANDREJ, 2009: Christopher Marlowe. *Narobe* 12, str. 44–45.
- ZIOLKOWSKI, THEODORE, 2000: *The Sin of Knowledge*. Princeton: Princeton University Press.
- ZORN, ALEKSANDER, 1977: Dramam angleške renesanse na rob. *Dnevnik*, 5. 2. 1977, str. 8.
- ZUCKER, DAVID HARD, 1991: Images of Royal Richness and Private Pleasure. V: John Russell Brown (ur.): *Marlowe*. Basingstoke: Macmillan Education. Str. 168–177.
- ZUPANČIČ, TADEJ, 2005: Račun v penziju na koncu mesta. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84, št. 12, str. 9–13.



ŽIGON, AVGUST, 1917: Čopova biblioteka. Ljubljana: [Dragotin Hribar].

ŽMAVC, JANEZ, 1972a: [Brez naslova]. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 27, št. 2.

ŽMAVC, JANEZ, 1972b: Iz dnevnika SLG. *Novi tednik*, 19. oktober 1972, str. 7.



---

## Imensko kazalo

- Adam, Lucijan 69  
Adlington, Hugh 39  
Aebischer, Pascale 54  
Alberge, Dalya 92  
Aldrich, Simon 90  
Alkibiad 74, 142, 143  
Alleyn, Edward 7, 67  
Altick, Richard 33  
Archer, John 149  
Aristotel 45, 86  
Aubrey, John 25, 91  
Aughterson, Kate 26
- Bahtin, Mihail M. 176  
Baines, Richard 16, 22, 86, 88–90,  
100, 112, 225  
Bajt, Drago 118  
Bakeless, John 17, 25–26, 45, 67  
Barber, C. L. 95  
Barber, Rosalind 12  
Barišič, Ivo 170, 171, 173  
Barnfield, Richard 83  
Bartels, Emily C. 12, 31, 43, 55, 60,  
108, 140  
Bate, Jonathan 79, 82  
Battenhouse, Roy 58  
Beard, Thomas 23, 24–25, 57, 90, 91,  
225  
Bednarz, James P. 156  
Benchkin, Katherine 17  
Berk, Viktor 63, 64, 159, 160  
Berkenhout, John 90  
Berlina, Alexandra 122  
Bevington, David 24, 38, 40, 41, 42,  
43, 45, 46, 52, 62, 93, 95, 98, 109,  
140, 157  
Birde, William 39, 40, 47, 49  
Bloom, Harold 79  
Boas, Frederick S. 17, 20, 40, 88, 106  
Bor, Matej 87  
Borris, Kenneth 99  
Boyette, Purvis 51  
Bradbrook, M. C. 56, 79  
Bradley, William 22  
Bray, Alan 51, 101–102, 111, 141, 154  
Brecht, Bertolt 162  
Bredbeck, Gregory W. 102, 110, 155  
Briggs, William Dinsmore 109, 111  
Brodwin, Leonora Leet 112  
Brooke, Nicholas 40, 94  
Brooke, Tucker 104  
Brooks, Harold F. 79  
Broughton, James 90, 138  
Brown, Georgia E. 134, 154, 155  
Brown, John Russell 113  
Bruno, Giordano 89  
Bull, Eleanor 23  
Burcar, Lilijana 51, 66, 78, 92, 114–115  
Burgess, Anthony 15, 183  
Burnett, Mark Thornton 104, 105  
Bushell, Thomas 39  
Butala, Gregor 165, 166  
Butcher, Andrew 26  
Butler, Judith 122

- Cady, Joseph 102, 105  
 Callaghan, Dymrna 54, 65  
 Cartelli, Thomas 51, 54, 79, 101, 110,  
 114, 140, 148  
 Cerasano, S. P. 62  
 Chapman, George 31, 57  
 Chartier, Roger 37  
 Chassanion, Jean 24  
 Chedgzoy, Kate 65, 107  
 Cheney, Patrick 11, 20, 29, 52, 55, 100,  
 107, 134, 152, 154  
 Chettle, Henry 87–88  
 Chomley, Richard 89–90  
 Cibber, Theophilus 90  
 Cicero 74, 86  
 Clare, Janet 47, 48, 51  
 Clark, David 99  
 Clegg, Cyndia Susan 48, 107  
 Cole, Douglas 95  
 Collier, John Payne 33–34  
 Comensoli, Viviana 114, 142  
 Cooper, Tarnya 19  
 Corkin, William 22  
 Cox, John D. 12, 63, 93, 105  
 Craik, T. W. 62  
 Crystal, Ben 141  
 Crystal, David 141  
 Cunningham, Karen 68  
 Cunningham, Michael 122  
 Cutts, John P. 62
- Čop, Matija 69–70, 227  
 Čušin, Silva 163
- Dabbs, Thomas 29, 55, 56, 89, 91, 100,  
 101  
 Danby, William 24  
 Davidson, Nicholas 86  
 Davies, John 107
- De Brea, Diego 77, 162, 163, 164, 165–  
 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,  
 174, 181, 228  
 De Grazia, Margreta 36  
 De Man, Paul 176  
 De Vere, Edward 183, 184  
 Deats, Sara Munson 43, 55, 65, 94, 97,  
 98, 104  
 Derrida, Jacques 58, 176  
 DiGangi, Mario 103, 111, 114  
 Dolar, Mladen 70, 76–77  
 Dollimore, Jonathan 60, 61, 98, 127  
 Dowden, Edward 55  
 Downie, J. A. 16, 24, 29, 55  
 Drayton, Michael 57  
 Drev, Miriam 156  
 Drnovšek, Jaša 166, 168  
 Duncan-Jones, Katherine 87  
 Dutton, Richard 16, 23, 47, 48, 88  
 Duxfield, Andrew 33, 37, 42, 45, 98,  
 109, 111, 114, 134, 152, 177
- Eagleton, Terry 58  
 Edvard II. Angleški 93, 105, 108, 141  
 Edvard VI. Angleški 99  
 Eliot, T. S. 56  
 Elizabeta I. Angleška 99, 140  
 Ellis, Havelock 40, 89, 100–101  
 Ellis-Fermor, Una 94  
 Emmerich, Roland 183  
 Empson, William 20, 44, 50–51  
 Epikur 86  
 Erklavec, Janez 161  
 Erne, Lukas 12, 16, 19, 34, 35, 36, 53  
 Everett, Rupert 183  
 Evripid 70
- Fabyan, Robert 108  
 Farnham, Willard 126

- Farr, David 92  
 Fawcett, Peter 120  
 Feinberg, Leslie 122  
 Fender, Stephen 109, 162  
 Figelj, Klavdija 163, 172  
 Findlay, Alison 65  
 Fineaux, Thomas 90  
 Fišer, Srečko 71, 77, 124, 138, 144, 149,  
 151, 152, 162, 165, 228  
 Forker, Charles R. 49, 52, 54, 100, 101,  
 108, 109, 110, 113, 138, 140, 157, 162  
 Forsythe, R. S. 154  
 Foucault, Michel 32, 58 178  
 Freud, Sigmund 58  
 Friedenreich, Kenneth 41, 46, 55, 56,  
 63  
 Frizer, Ingram 19, 23, 24  
  
 Garber, Marjorie 59, 62  
 Ghersini, Teodora 156  
 Gibbs, Joanna 61–62  
 Giddens, Eugene 124  
 Gill, Roma 55, 62, 98, 112  
 Goethe, Johann Wolfgang 7, 70, 76,  
 96, 105, 158  
 Goldberg, Jonathan 104, 154  
 Goldman, Michael 127  
 Gombač, Andraž 172, 173  
 Gounod, Charles 70  
 Govedić, Nataša 83  
 Grafton, Richard 108  
 Grantley, Darryll 55, 68  
 Gravelle, Trystan 184  
 Greenblatt, Stephen 51, 59–60, 61, 70,  
 82, 87  
 Greene, John 158  
 Greene, Robert 57, 80, 87, 88, 91, 175,  
 225  
 Greg, W. W. 40–41, 49, 62, 97  
  
 Grosman, Meta 8, 117, 118, 119–120,  
 121, 122, 181  
 Guy-Bray, Stephen 51, 66, 67, 80, 93,  
 113  
  
 Hadfield, Andrew 48, 60, 82, 180  
 Hammer, Paul E. J. 16, 24  
 Hammill, Graham 105  
 Hammond, Paul 113, 141, 148, 154  
 Hansen, Adam 29  
 Harbage, Alfred 56, 57  
 Harraway, Clare 16, 19, 24, 33, 34, 81,  
 100, 101  
 Harriot, Thomas 89  
 Hart, Jonathan 82  
 Hatim, Basil 121  
 Hattaway, Michael 42, 62, 63, 92, 93,  
 172  
 Healy, Thomas 12, 16, 17, 22, 29, 32, 35,  
 36, 44, 67, 103, 127, 154  
 Heaney, Seamus 26  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 58  
 Henderson, Philip 20, 23, 53, 87, 97,  
 106, 113, 126  
 Henrik III. Francoski 105  
 Henrik VIII. Angleški 99, 115  
 Henslowe, Philip 7, 34, 39  
 Herbert, Mary Sidney 29  
 Hewson, Lance 123  
 Hieronim 32  
 Holinshed, Raphael 50, 52–54, 108,  
 109, 111, 115  
 Honan, Park 11, 17, 19, 33, 38, 63, 91,  
 105, 107, 142, 154  
 Hopkins, Lisa 11, 12, 16, 20, 22, 25, 26,  
 35, 38, 54, 55, 85, 87, 88, 90, 91, 105,  
 106, 110, 134, 140, 183  
 Horacij 54  
 Hotson, J. Leslie 23–24, 25, 91

- Howard, Jean E. 61  
 Hranitelj, Alan 163  
 Huebert, Ronald 100  
 Hunt, Leigh 55  
 Hunter, G. K. 45  
 Hurt, John 184
- Ingarden, Roman 118  
 Ingram, John H. 91  
 Inkret, Andrej 26, 161  
 Ioppolo, Grace 34, 47  
 Irving, Henry 157  
 Iser, Wolfgang 118  
 Ivan Grozni 104
- Jaklič, Tanja 165, 166  
 Jakob VI. Škotski / I. Angleški 21, 113, 140  
 Jakovac, Gašper 35, 72, 82  
 Janko, Anton 76, 106  
 Jarc, Mija 159  
 Jarman, Derek 54, 165  
 Jarmusch, Jim 184  
 Jeffs, Nikolai 66, 93, 114, 115–116, 179  
 Jones, Richard 33, 35  
 Jones, William 49  
 Jonson, Ben 21, 25, 35, 71, 72, 163, 183  
 Jovanović, Dušan 70  
 Jurak, Mirko 13, 46, 49, 62, 64, 69,  
 95–96, 156, 158, 161  
 Jurkowsky, Henryk 158  
 Juvan, Marko 117–119, 121–122, 177
- Kaczorowski, Craig 75  
 Kastan, David Scott 42, 59, 94  
 Kean, Edmund 157  
 Kelsall, Malcolm 51, 104  
 Kermauner, Taras 75  
 Kernan, Alvin 55, 58  
 Kerrigan, John 21
- King, Ros 19, 24, 86  
 Kirschbaum, Leo 40, 95, 113, 140  
 Kittredge, G. L. 24  
 Kleist, Heinrich von 75  
 Klinger, Friedrich Maximilian 105  
 Knop, Seta 38, 45, 70, 96–97, 106  
 Knowles, James 154, 156  
 Kocher, Paul H. 111  
 Koloini, Diana 66, 73, 77, 78, 143, 162,  
 163  
 Koron, Alenka 165  
 Koršič, Iva 170, 172, 173  
 Kos, Janko 69, 74, 82  
 Kott, Jan 46  
 Kozak, Primož 79  
 Kraigher, Amelia 165, 166, 168  
 Krakar, Lojze 70  
 Kralj, Lado 53–54  
 Kralj, Vladimir 80  
 Kranjc, Mojca 163  
 Kreft, Bratko 79  
 Križaj, Franci 63, 64, 159, 160, 161, 181  
 Križnar, Nina Grahek 121  
 Krošl, Sandi 63, 64, 159, 160  
 Kumar, Aldo 163  
 Kuriyama, Constance Brown 15–16, 17,  
 23, 24, 27, 45, 55, 79, 90, 101  
 Kyd, Thomas 13, 16, 22, 71, 73, 74, 86,  
 88–89, 91, 100, 112, 154, 163, 225
- LaMar, Virginia A. 41, 125  
 Lamb, Charles 109  
 Lazar, Milko 170  
 Leben, Gusti 54  
 Leech, Clifford 52, 55, 57, 162  
 Lefevere, André 121  
 Lesničar-Pučko, Tanja 172, 174  
 Levin, Harry 56–57, 58, 87, 105, 110,  
 112, 162

- Lewes, George Henry 55–56  
 Likofron 25  
 Linhart, Anton Tomaž 69  
 Logan, Robert A. 38, 42, 51, 55, 79,  
 109, 175  
 Lorenčič, Avgust 159  
 Ludvik, Dušan 69, 158  
 Lukan 20, 29, 73  
 Lukan, Blaž 70  
 Lukijan 86  
 Lukrecij 86  
 Lunney, Ruth 32, 68
- MacFaul, Tom 112  
 Machiavelli, Niccolò 58, 92  
 MacLure, Millar 25, 55, 90  
 Madden, John 183  
 Maguire, Laurie E. 33, 41, 45, 65  
 Mali, Živa Emeršič 54  
 Malus, Boštjan 54  
 Mann, Klaus 70, 105  
 Mann, Thomas 70, 105  
 Manojlovič, Maja 54  
 Manwood, Roger 29, 134  
 Marcus, Leah S. 29, 33, 34, 35, 43, 44,  
 51, 65, 67, 92  
 Marija I. Angleška 99  
 Markovčič, Klemen 73  
 Marlowe, John 21  
 Marlowe, Katherine 21  
 Martin, Mathew R. 110, 114, 169  
 Marx, Karl 58  
 Masinton, Charles G. 110, 145  
 Maslen, Robert 87  
 Mason, Ian 121  
 Masten, Jeffrey 36, 152  
 Matusiak, Christopher 67  
 Maus, Katharine Eisaman 42, 63  
 Mayer, Hans 77, 169
- McInnis, David 36, 37, 82  
 Menart, Janez 13, 40, 41, 48–49, 62,  
 69, 71–73, 77, 81, 124, 125, 127, 128,  
 129, 130, 131, 132, 133, 135, 152, 153,  
 155, 156, 159, 170, 172, 180, 228  
 Menzer, Paul 184  
 Merchant, W. Moelwyn 113  
 Meres, Francis 25, 26, 91, 225  
 Miller, Carl 140, 142  
 Mills, L. J. 111  
 Moe, Marija Zlatnar 121, 124  
 Moore, Roger E. 91  
 Moravec, Dušan 69, 158  
 More, Robert Pattison 106  
 Morris, Brian 55, 110  
 Moss, Stephanie 56  
 Moulton, Ian Frederick 107  
 Mountfort, William 157  
 Movrin, David 107–108  
 Mozetič, Brane 74–75  
 Mrak, Ivan 75–76, 179, 228  
 Mulryne, J. R. 109, 162  
 Munday, Jeremy 120  
 Muzaj 31
- Nashe, Thomas 30, 32, 80, 87  
 Nicholl, Charles 16, 24, 26, 56, 88  
 Nietzsche, Friedrich 58  
 Norman, Marc 183  
 Normand, Lawrence 54  
 Novak, Boris A. 67, 76, 120  
 Nuttall, A. D. 91
- O'Callaghan, Michelle 32  
 Orchard, Chris 16  
 Orgel, Stephen 14, 18, 33, 35, 36, 37, 53,  
 62, 97, 103, 178  
 Orloff, John 183  
 Ornstein, Robert 97

- Orožen, Božena 161  
 Orvis, David L. 104  
 Orwin, Thomas 38  
 Ovid 19, 29, 73, 107–108, 154, 155  
 Oxinden, Henry 90
- Pajk, Janko 70  
 Palmer, Philip Mason 106  
 Pandur, Livija 158  
 Pandur, Tomaž 158  
 Parker, Matthew 21  
 Parnell, J. T. 16, 55, 98  
 Peele, George 80, 87  
 Pendry, E. D. 97  
 Perne, Ana 165, 167, 168  
 Perry, Curtis 115  
 Pezdir, Slavko 165, 172–173  
 Pipan, Janez 163  
 Pirnat, Primož 170, 171, 173  
 Platon 143  
 Podkrižnik, Mimi 167  
 Poel, William 157  
 Pogačnik, Jože 158  
 Poirier, Michel 20, 110  
 Pokorn, Nike K. 13, 46, 49, 69, 96, 118, 122, 123  
 Poley, Robert 23, 24  
 Pollard, Tanya 47  
 Potisk, Stanko 159  
 Potter, Lois 13, 53, 105, 162, 183  
 Prešeren, France 69, 227  
 Proctor, John 88  
 Proudfoot, Richard 31  
 Puckering, John 86, 88, 154  
 Pugh, Syrithe 20, 107
- Racine, Jean 75  
 Raleigh, Walter (1861–1922) 87, 175  
 Raleigh, Walter (ok. 1552–1618) 16, 89–90, 155, 156, 183  
 Rasmussen, Eric 38, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 52, 62, 95, 98, 109, 157  
 Ribner, Irving 20, 55, 57–58, 94, 95  
 Ricks, Christopher 97  
 Rieu, Emile Victor 154  
 Riggs, David 11, 14, 16, 20, 27, 38, 39, 45, 60, 86, 93, 103, 107, 108, 129, 144  
 Roberts, Peter 55  
 Robertson, Toby 113  
 Rousseau, George 99  
 Rowley, Samuel 39, 40, 47, 49  
 Rowse, A. L. 46, 83, 100, 104, 112, 126, 134, 154  
 Rudierde, Edmund 25  
 Rullmann, Hans Peter 57  
 Rupel, Slavko 72  
 Rutter, Tom 27, 34, 38, 39, 53, 54, 75, 111, 124, 154, 155, 162, 169
- Sales, Roger 42, 44, 46, 67–68, 162  
 Sanders, Wilbur 80–81, 95, 97, 100  
 Schoenbaum, S. 19, 88  
 Sedgwick, Eve Kosofsky 65  
 Sewal, Richard Benson 126  
 Shakespeare, William 7, 8, 18, 19, 21, 25, 34, 35, 36, 49, 53, 57, 58, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79–83, 87–88, 108, 119, 124, 152, 153, 154, 159, 161, 163, 172, 175, 176, 183, 184, 226, 227  
 Shapiro, James 82, 140  
 Shell, Alison 134  
 Shephard, Robert 113  
 Shepherd, Simon 60, 81, 98, 102, 126  
 Simkin, Stevie 17, 23, 32, 42, 54, 98, 104, 107, 109, 140, 148, 154, 162  
 Simmes, Valentine 39



- Sinfield, Alan 43, 60, 98, 107, 113, 122, 154  
 Skeres, Nicholas 23, 24  
 Skura, Meredith 79  
 Smasek, Lojze 49, 161  
 Smith, Ali 156  
 Smith, Bruce R. 52, 102–103, 109, 154, 156  
 Smith, Emma 12, 31, 55, 82, 126–127  
 Snyder, Susan 94  
 Spencer, Gabriel 25  
 Spenser, Edmund 154  
 Spies, Johann 38  
 Stallybrass, Peter 36, 59  
 Stanovnik, Majda 77  
 Steane, John Barry 106, 110, 112, 138  
 Steggle, Matthew 85  
 Steiner, George 138  
 Stern, Tiffany 34–35  
 Stern, Virginia F. 18, 88  
 Stojsavljević, Vladimir 158–159  
 Stoppard, Tom 183  
 Stow, John 108  
 Strojjan, Marjan 74, 132, 138, 152, 153, 155, 156  
 Sturge, Kate 120  
 Stymeist, David 140, 145, 147  
 Summers, Claude J. 51, 99, 101, 112, 113, 140, 145, 154, 155  
 Syme, Holger Schott 12  
 Symonds, John Addington 100–101  
 Šest, Osip 158  
 Šink, Špela 165, 166, 167, 169  
 Širok, Lea 170, 173  
 Škof, Janez 162, 163, 164, 167, 168  
 Šlibar, Neva 181  
 Šrampf, Franc 72  
 Štefančič, Marcel jr. 54  
 Štih, Bojan 125  
 Švarc, Mladen Aleksander 70  
 Tabaković, Saša 163, 164, 167, 168, 169  
 Tadel, Vesna Jurca 163, 166, 167, 169  
 Taufer, Veno 162  
 Teofil Adanski 7  
 Teokrit 154, 155  
 Thomas, Vivien 38, 40, 41, 42, 50, 56, 94, 108  
 Thurmond, John 157  
 Tobin, Robert D. 105  
 Tratnik, Suzana 122, 156  
 Tritheim, Johannes 106  
 Tromly, Frederic B. 37, 51, 140  
 Trow, M. J. 100  
 Trow, Taliesin 100  
 Turner, Myron 107  
 Tydeman, William 38, 40, 41, 42, 50, 56, 94, 108  
 Vaughan, William 25, 57, 91  
 Vergil 30, 88, 104, 154–155  
 Verity, A. W. 79  
 Vesenjāk, Alenka 13  
 Vevar, Rok 13  
 Vevar, Štefan 70, 119, 120, 123, 158  
 Vickers, Brian 32  
 Vidali, Petra 163, 166  
 Virdung, Johannes 106  
 Virk, Tomo 118, 176–177, 181  
 Vogel, Boža Krakar 117  
 Vurnik, France 161  
 Walsingham, Francis 183  
 Walsingham, Thomas 19, 24, 183  
 Walton, Izaak 152, 156  
 Warton, Thomas 57, 90, 140  
 Watson, Thomas 22, 29

- Watt, Ian 106, 127  
 Webster, John 163  
 Weil, Judith 45, 51, 97, 113, 127  
 Wells, Stanley 26, 34, 47, 62, 82, 86, 87, 107, 162  
 White, Paul Whitfield 20, 47, 55, 91, 92, 99, 113  
 Wickham, Glynne 110  
 Wiggins, Martin 51, 53, 100, 109, 138, 162, 169  
 Wilde, Oscar 7, 26, 82  
 Williams, Gordon 141, 148, 152  
 Wilson, F. P. 53  
 Wilson, Richard 11, 55, 58–59, 92, 99, 104, 149  
 Winterson, Jeanette 156  
 Wittgenstein, Ludwig 58  
 Wolfe, Heather 34  
 Wood, Anthony à 25, 91  
 Woods, Gillian 86  
 Woods, Gregory 53, 154  
 Woolf, Virginia 175  
 Wraight, A. D. 18, 88  
 Wright, John 39  
 Wright, Louis B. 41, 125  
 Wutrich, Timothy Richard 106  
 Wynne-Davies, Marion 62  
 Young, Michael B. 114  
 Zavrl, Andrej 75  
 Ziolkowski, Theodore 106  
 Zorn, Aleksander 72  
 Zucker, David Hard 140  
 Zupančič, Tadej 77, 83  
 Žigon, Avgust 69  
 Živadinov, Dragan 159  
 Žmavc, Janez 71, 125, 159  
 Župančič, Oton 119

---

# Christopher Marlowe, a Canonical Dissident

## Summary

**C**HRISTOPHER MARLOWE, A CANONICAL Dissident is the first monograph in the Slovenian language to be devoted, in its entirety, to the English playwright, poet and translator Christopher Marlowe (1564–1593). In the book, I look into the reception history of Marlowe in the source and target literary systems from the time of the author's life until today, starting with the earliest references to Marlowe by, among others, Robert Greene, Thomas Kyd, Richard Baines, Francis Meres and Thomas Beard, continuing with the Romantics and Victorians, key twentieth-century authors in the fields of feminism, gay, queer and gender studies, new historicism, cultural materialism, postcolonialism, theatre studies, etc., and finishing halfway through the second decade of the twenty-first century.

After the introductory chapter, in which I briefly summarise the state of affairs in Marlowe studies and the scope of the book, two chapters discuss Marlowe's biography and literary works. Taking into consideration the lack and/or uncertainty of biographical facts, my study emphasizes the necessarily speculative nature of early modern biography in general, and Marlowe's biographies in particular. Moreover, I disagree with the interpreters who rely excessively on speculation or subscribe to the interpretative circle within which Marlowe's protagonists are read into his biography while his biography is employed to make sense of the texts.

Further attention is directed at the bibliographical and editorial questions that surround Marlowe's texts. Today Marlowe is recognized as the author of seven extant plays (*Dido, Queen of Carthage, Tamburlaine the Great, Part One* and *Part Two, The Jew of Malta, Edward the Second, The Massacre at Paris, The Tragedy of Doctor Faustus*), a lyric poem ('The Passionate Shepherd to His Love'), an epyllion (*Hero and Leander*), two translations from Latin into English (*Ovid's Elegies, Lucan's First Book*) and – in Latin – the 'Epitaph on Sir Roger Manwood' and 'The Dedicatory Epistle to Mary Sidney Herbert'. The

monograph addresses the roles of Elizabethan authors, actors, theatre owners, printers, publishers, state censorship as well as the role of early and modern editors and critics in the (re)construction of an author's oeuvre and generally accepted textual variants. It seems highly relevant to insist on the question of what we read when we read 'Marlowe', especially since we have no manuscript written in Marlowe's hand and no extant text of his was published under his name during his lifetime (the only one published when he was still alive is *Tamburlaine* (1590), but it was printed without authorial attribution). Similarly, there is no conclusive evidence to guarantee any substantial degree of certainty regarding the dating of the plays, their chronology and early performances.

It should also be noted that the theories of 'bad' quartos and memorial reconstruction – which solidified into dogmas and defined twentieth-century thinking about early modern texts (with a very obvious impact on Slovenian authors) – have been challenged and refuted. In my study, I maintain that seemingly objective textual considerations often have ideological and/or subjective backgrounds. Taking them as case studies, I lay special emphasis on the texts of *The Tragedy of Doctor Faustus* (A-text and B-text) and *Edward the Second*, arguing that small textual variations and emendations may bring about important interpretative consequences.

Another chapter critically examines the comparisons regularly made between Christopher Marlowe and William Shakespeare, suggesting that the juxtaposition may serve a very particular purpose: Marlowe's work – as well as his personality (speculatively constructed, to be sure) – will inevitably turn out to be of much less significance or moral rectitude than those of his more famous contemporary.

Christopher Marlowe's biography and texts, especially those which are available in Slovenian translation, are, in this monograph, primarily considered through the lens of perceptible elements of political, religious, gender and sexual dissidence, as modern literary and cultural studies consider them key elements in Marlowe's opus. Was Marlowe a spy? A violent man? A counterfeiter? A republican? An atheist? A sodomite? Is Faustus predestined to damnation from the very start or is he himself fully responsible for the pact with Satan? Who is the 'real' sodomite in *Edward the Second*: the king, who neglects

his duties as a sovereign by doting on his minions, or the rebellious and regicidal barons, who introduce chaos and disorder into the realm?

In addition, how is it possible for various authors to arrive at such different and often contradictory conclusions when they reflect on Marlowe's biography and texts, especially the plays? And, above all, how much of the dissidence was there in Marlowe himself and how much of it has there been in his readers, editors, critics and scholars? The historical overview reveals a certain similarity between the first authors, who saw Marlowe's untimely death as a sign of God's punishment (and justice), and modern authors, who see Marlowe as representative of all sorts of subversiveness: all constructions of Marlowe's dissidence are highly ideological, whether put forward by puritans, Romantics, gay and queer theorists, feminists, atheists or others. In view of this, in the respective chapters I present arguments (and counter-arguments) for religious heterodoxy in *Doctor Faustus* and gender and sexual non-normativity in *Edward the Second* and 'The Passionate Shepherd'. Finally, I reiterate the arguments supporting the view that Marlowe's texts should be understood as morally ambiguous, multi-layered and paradoxical.

In our time Marlowe is regarded as one of the greatest and most influential authors of (English) Renaissance literature, yet he is relatively little known in Slovenia. Slovenian literary and theatrical systems have been slow in recognising Marlowe's significance and he is still far from being a major presence. The inventories of the library of Matija Čop (1797–1835), one of the most prominent intellectual figures of the Slovenian Romantic movement (primarily because of his great influence on the most canonical Slovenian poet, France Prešeren [1800–1849]), show that Čop owned *The Ancient British Drama in Three Volumes* (1810), which includes *Edward the Second* and *The Jew of Malta*, and Oxberry's edition of *Doctor Faustus: A Tragedy* (1818). Nevertheless, it is not clear how familiar Čop actually was with Marlowe.

The history of Marlowe's Slovenian reception is largely a history of shorter notes and passing observations appearing in fairly predictable contexts: Marlowe is frequently mentioned as Shakespeare's predecessor, contemporary or model or as one of the most important Elizabethan playwrights and practitioners of blank verse. He also emerges as one of the names in the Shakespeare authorship debate. Additionally, Marlowe is often referred to in studies on the

Faustian motif as the first to have turned it into a work of literature. The theme which sometimes includes Marlowe, too, is Judaism, particularly anti-Semitism, including the juxtapositions of Shakespeare's *The Merchant of Venice* and Marlowe's *The Jew of Malta*.

*The Tragedy of Doctor Faustus* and *Edward and Second* are the two plays by Marlowe which are most frequently discussed by Slovenian authors. This is understandable, since they are the only plays of his that have been translated into Slovenian, as has also the lyric poem 'The Passionate Shepherd to His Love'. *Doctor Faustus* was translated by the prominent Slovenian poet and translator Janez Menart (1929–2004) and first performed at the Celje People's Theatre in 1972. It was staged for the second time at the Slovenian National Theatre Nova Gorica in 2006. *Edward the Second* was translated by Srečko Fišer (b. 1953) in 2004 and staged at the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana in 2005. The performances in 2005 and 2006 were both directed by Diego de Brea (b. 1969).

In comparison with the source literary system, the Slovenian system has shown little interest in the author's other plays or his epyllion *Hero and Leander*; furthermore, Marlowe's Slovenian reception could be described as a sequence of isolated reception events, centred primarily around the translations and stagings of his texts and stimulating no real continuity. Only very few original insights into Marlowe have been provided by Slovenian authors, perhaps the most remarkable one being by the writer and dramatist Ivan Mrak (1906–1986), who – albeit in his private diary – noted as early as in 1969 on the causal relationship between the social stigmatisation of homosexuality and the appreciation and position of Marlowe's *Edward the Second* within literary systems.

My analysis of the Slovenian translations of Marlowe's texts takes account of all three texts that have been translated, focusing on religious topics in *Doctor Faustus* and on gender/sexual issues in *Edward the Second* and 'The Passionate Shepherd'. The analysis is semantic and lexical, examining the Slovenian translations of some of the lexemes that delineate *Faustus's* theology (e.g. heaven, hell, spirit, magic, damnation) and *Edward's* relationships among men (e.g. minion, favourite, friend, [un]natural). The analysis reveals a great degree of variation in the rendering of the analysed lexemes into Slovenian as well

as the opposite process – lexical reduction. My analysis of the translations of the plays finds no obvious cases of ideological censorship or reduction of the textual polysemy, but in my discussion of the translation of the poem ‘The Passionate Shepherd to His Love’ I do note the heteronormalisation of the polysemic potential of the source text.

However, if we compare the shifts detected in the Slovenian translations of Marlowe’s plays with their stagings, we realise that the latter bring much more decisive interventions at the level of the text (shortening, omission, transposition) and hence also in the characters and action of the plays. This has unforeseeable and far-reaching consequences for the realisation of the semantic potential – and therefore dissidence potential – of Christopher Marlowe and his plays. More specifically, the two latest performances were characterised by open endings and slapstick as well as disengagement from the debates highlighted in the predominant criticism of the plays (thus Edward II was shown to be childish and petulant and his homoeroticism far from determining in any real manner, and Faustus’s metaphysical struggles seemed to be wholly internal concerns of a senile old man).

In the absence of any in-depth analyses, Marlowe in Slovenia remains a more or less sporadic and marginal footnote in the texts which are, as a rule, about something or someone else. The only recent exceptions are the theatre programmes for the performances of *Edward the Second* (2005) and *Doctor Faustus* (2006), which provide contemporary, even if short, observations on Marlowe and his work. However, having no well-established tradition of Marlowe studies in Slovenia to rely on, the Slovenian contributors to the programmes cite and respond to the conceptions of Marlowe that have emerged in foreign, mostly English-speaking communities.



STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

Doslej izšlo:

2004

1. Drago Šega: Literarna kritika
2. Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature

2005

3. Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
4. Matija Ogrin, ur.: Znanstvene izdaje in elektronski medij (zbornik)
5. Vid Snaj: Nova zaveza in slovenska literatura

2007

6. Tone Smolej: Slovenska recepcija Ęmila Zolaja (1880–1945)
7. Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji
8. Marijan Dovič: Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu
9. Tomo Virk: Primerjalna knjiŹevnost na prelomu tisočletja: kritiĹni pregled

2008

10. Marko Juvan, Darko Dolinar, ur.: Primerjalna knjiŹevnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk (zbornik)
11. Vita Źerjal Pavlin: Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja

2009

12. Jelka Kernev Źtrajn: Renesansa alegorije: alegorija, simbol, fragment

2010

13. Ivan VerĹ: Razumevanje jezikov knjiŹevnosti
14. Luka Vidmar: Zoisova literarna republika: vloga pisma v narodnih prerodih Slovencev in Slovanov



---

2011

15. Alenka Koron, Andrej Leben, ur.: Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju
16. Andreja Perić Jezernik: Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza

2012

17. Gregor Kocijan: Slovenska kratka proza 1919–1929
18. Marko Juvan (ur.): Svetovne književnosti in obrobja

2014

19. Alenka Koron: Sodobne teorije pripovedi

2016

20. Marko Juvan, ur.: Prostor slovenske književnosti (zbornik)
21. Andrej Zavrl: Christopher Marlowe, kanonični odpadnik

## O avtorju

Andrej Zavrl je diplomiral iz angleškega jezika in književnosti ter iz primerjalne književnosti in literarne teorije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je tudi doktoriral na temo recepcije Christopherja Marlowa na Slovenskem s posebnim ozirom na njegovo odpadništvo. Pred tem je na Univerzi v Leidnu opravil magistrski študij angleške in ameriške književnosti, ki ga je končal s tezo o spolu in seksualnosti v poeziji T. S. Eliota. Posveča se poučevanju in prevajanju, objavlja pa tudi znanstvene in poljudne članke ter recenzije, in sicer med drugim v revijah *Acta neophilologica*, *Jezik in slovstvo* in *Primerjalna književnost*. Je tudi avtor besedila otroške slikanice *Slon se vrne domov* (2015).

ISSN 1855-895-X



9 789612 548858

<http://zalozba.zrc-sazu.si> 17 €