

# drama

SLOVENSKEGA  
NARODNEGA  
GLEDALIŠČA



11

MALA DRAMA

gledališki list



# REPERTOARNI NAČRT ZA SEZONO 1965-66

## VELIKI ODER

*Shakespeare*: TROILUS IN CRESIDA

*Bertolt Brecht*: MATI COURAGE

*A. P. Čehov*: STRIČEK VANJA

*J. P. Sartre*: HUDIČ IN LJUBI BOG

## KOMORNI ODER

*Slavomir Mrožek*: TANGO

*Peter Weis*: ZASLEDOVANJE IN USMRTITEV JEANA PAULA MARATA

*John Arden*: PLES NAREDNIKA MUSGRAVA

## ODER KOMEDIJA

*J. B. Molière*: UČENE ŽENSKÉ

*A. T. Linhart*: TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ZENI

*Mira Mihelič*: URA NAŠIH DNI

*J. M. Synge*: VRAŽJI FANT ZAHODNEGA SVETA

*Edward Albee*: DROBCENA ALICE

V sezoni 1965/66 bodo ostala na programu tudi sledeča dela iz prejšnjih sezon:

*B. Behan*: TALEC

*E. Albee*: KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF

*W. Shakespeare*: KRALJ LEAR

*A. Miller*: PO PADCU

*I. Cankar*: POHUJSANJE V DOLINI SENTFLORJANSKI

*Euripides*: MEDEIA

*M. Krleža*: V AGONIJI

*M. Zupančič*: DOLINA NEŠTETIH RADOSTI

S to številko je zaključen XLIV. letnik Gledališkega lista Drame SNG

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.  
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —  
Urednik **J a n e z N e g r o**. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh. Uroš  
Vagaja. — Izhaja za vsako premiero. — Naslov uredništva: Ljubljana,  
Drama SNG, poštni predal 27. — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva  
cesta 11. — Tiska tiskarna časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. —  
Številka 11., letnik XLIV., sezona 1964—65

**IZ VSEBINE:**

**Zarko Petan: Uvodnik, str. 494 — W. Gibson iz »Dva na gugalnici«, str. 495 —  
France Jamnik: Zapoznelo pismo iz Berlina, str. 501 — Vesti iz Drame, str. 504  
— Jan Kott: Dva paradoksa »Othella« str. 510 — Pogovori in pričevanja 528**

**WILLIAM GIBSON —  
DVA  
NA GUGALNICI**

ODER — MALA DRAMA

WILLIAM GIBSON

# DVA NA GUGALNICI

(Two for the Scesaw)

Prevedla, MARIJA LUZNIKOVA

Režiser: ZARKO PETAN

Kostumograf: ANJA DOLENČEVA

Scenograf: inž. arh. NIKO MATUL

Lektor: prof. MIRKO MAHNIČ

O s e b e :

(premierska zasedba)

Gittel Mosca ..... MARIJA BENKOVA

Jerry Ryan ..... BORIS KRALJ

Vodja predstave: Vinko Podgoršek

Masker in lasuljar: Ante Cecić

Sepetalka: Vera Podgorškova

Frizerka: Andreja Kambičeva

Odrski mojster: Anton Ahačič

Razsvetljava: Lojze Vene, Drago Arsenov

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom inž. arh. Ernesta Franza

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom Staneta Tancka in Eli

Rističeve

Vodja mizarskih del: Viktor Logar

Vodja slikarskih del: Lado Skrušny



Za Kopitom, ki so ga slovenski gledališki kritiki ocenili zelo različno — njihove ocene nihajo od popolnoma odklonilnih do nepričakovano ljubeznivih in celo navdušenih — kar samo dokazuje, da gre za zanimivega, sodobnega avantgardnega avtorja, ki se ga ne da meriti z istim vatlom kot njegove vsekakor uglednejše, a občutno starejše kolege, je drevi na vrsti William Gibson. Oba avtorja družijo samo to, da sta Američana in da znata imenitno pisati za oder. Če je prvi včasih morbiden, ekscentričen, eksotičen, eksperimentalen in eklektičen, pa kljub temu vseskozi prizadet in pod navidezno površnostjo globoko človeški, je drugi veliko bolj preprost, vsakdanji, navezan na tradicijo, a zato nič manj sodoben in resničen. Gibsonova gugalnica, na kateri lovita ravnotežje dva iztirjenca, Jerry in Gittel, ki sta vsak po svoje odtujena od sveta, je po uspešnem krstu na Broadwayu 1957. leta začela svoj zmagoviti pohod najprej po ameriških, potem pa tudi po evropskih odrih. V njej so preizkusili svoje interpretacijske zmožljivosti tako odlični igralci, kot so na primer Henry Fonda in Anne Bancroft, Jean Marais in Annie Girardot, Cybulski in Kampinjska, pa še številni drugi. K nam prihaja Gibsonova igra z zamudo. Toda ne glede na to je prav, da jo slednjič uprizorimo na odru Male drame, ki si bo prizadevala, da bo teh zamud v prihodnosti čim manj. To ni opravičilo, temveč samo pojasnilo. Kajti Gibson ne potrebuje opravičil. Njegova igra »Dva na gugalnici« prav gotovo sodi med najboljša dela iz dokaj obsežne gledališke literature, napisane samo za dva igralca. Zavedamo se, da nocojšnja uprizoritev ne bo nakazala novih poti v reševanju uprizoritvenih problemov, niti ne bo odkritje po tematiki, ki jo obravnava. Toda prav tako se zavedamo, da terja odrska upodobitev Gibsonove igre prav toliko zavzetega in poštenega dela od vseh sodelujočih, zlasti od obeh igralcev, kot ga je v svoje delo vložil avtor. In če bo to delo naletelo na odziv pri gledalcih, tudi pri tistih, ki doslej iz teh ali onih razlogov niso pogosto prihajali v Križanke, potem smo svoj namen dosegli.

Žarko Petan

## W. GIBSON IN DVA NA GUGALNICI

William Gibson se je rodil leta 1914 v Bronxu, New York. Šolo je obiskoval v New Yorku. Doslej je objavil naslednja dela: kratko igro v verzih »Ležal sem na Zionu« (1947), zbirko pesmi »Zimska palica« (1948), roman »Pajčevina« (1954), televizijsko igro »Čudodelka« (1957). Poleg tega je objavil številne pesmi in zgodbe v raznih ameriških revijah.

Januarja 1958 je bila v newyorškem gledališču Booth krstna predstava njegove igre »Dva na gugalnici«. V igri nastopata le dve osebi, vendar je izredno uspela in je bila zelo dolgo na programu. Gledališki kritiki so pisali o predstavi izredno pohvalno.

Brook Atkinson je napisal v New York Timesu naslednje:

»V igri Williama Gibsona »Dva na gugalnici« nastopata samo dve osebi. Avtor pripoveduje prisrčno zgodbičo na zelo nežen način. Poleg tega sta mu pri včerajšnji krstni predstavi v gledališču Booth pomagala dva izredna igralca.

Na eni strani gugalnice je Henry Fonda... odličen in odkritosrčen igralec z mirnim nastopom. Kot Jerry v Gibsonovi igri je dal eno svojih najbolj čistih in ganljivih vlog. Cesar ni povedal z besedami, je izrazil z nemo igro, ki jo zmore le odličen igralec.

Na drugi strani gugalnice je Anne Bancroft — prikupna mlada igralca, ki je bila do včerajšnjega večera še povsem neznana. Prepričan pa sem, da jo bodo v letošnji sezoni spoznali tisoči gledaliških obiskovalcev... Njena vloga je izredno dobro pisana v preprosti domači govorici, ki ni nikoli prostaška ali prisiljena. Gospod Gibson ji je položil na jezik veliko smešnih in ganljivih besed. Če bi Anne Bancroft ne bila resnična mlada dama brez trohice prostaštva v sebi, bi utegnilo njeno besedilo izzveneti bolj pametno kot iskreno. Vloga Gittel je živahna in v izrazitem nasprotju z lenobnim stilom Henryja Fonde.

William Gibson je resničen pisatelj. Brez dvoma je znal razumno in spretno izkoristiti možnosti, ki jih nudi nastop dvojice igralcev... Njegovo delo je izredno lepo napisana komedija..., ki ima stil, lepoto in izraža očarljive misli.«

Walter Kerr je pisal v časopisu New York Herald Tribune:

»William Gibson ima izostren, veder in iskrev občutek za dialog. Kljub nenehnim telefonadam se mu je posrečilo ohraniti tempo skozi vso igro. Odlično zna opazovati detajle.«

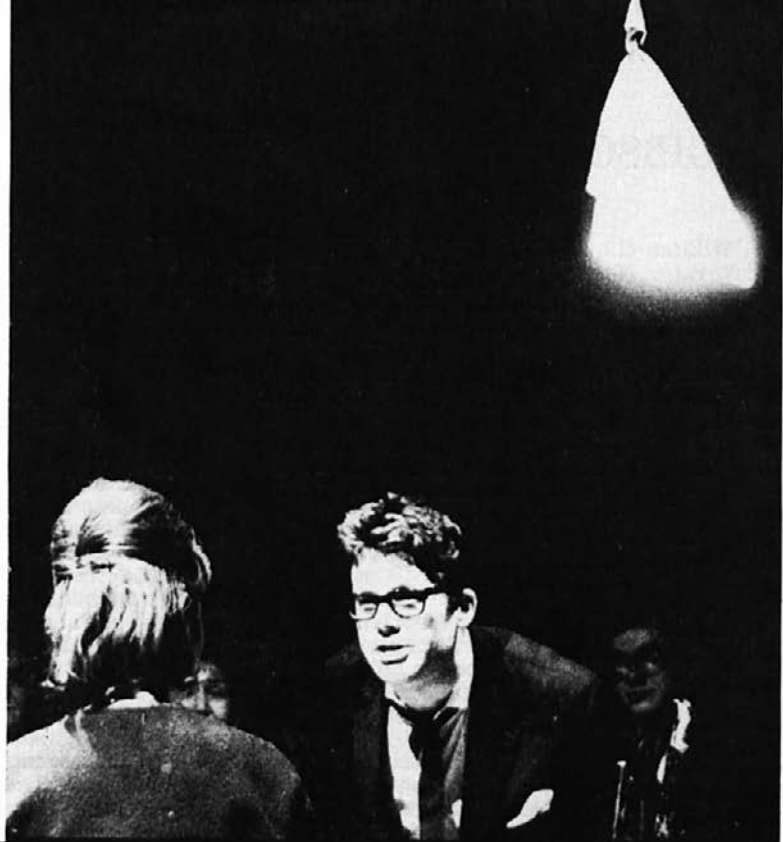
V New York Daily News je pisal John Chapman:

»Najredkejši in najtežji podvig v gledališču je igra z dvema osebam. Vsaj zdelo se je tako do včerajšnjega večera, ko je doživela v gledališču Booth svojo krstno predstavo romantična komedija Williama Gibsona »Dva na gugalnici.« Gibson je opravil to dvomljivo nalogo z izredno lahkoto. Igra je šegavo radostna, prisrčna in gledalce prevzame... Predstava je zelo dolga — devet prizorov — na koncu pa sem se začudil, kako in kdaj je minil čas. »Dva na gugalnici« je zrelo in prikupno delo.«

Robert Coleman v New York Mirror:

»Preprosta zgodba o dveh na gugalnici je prepojena s človečnostjo in humorjem. Gibson ve, za kaj so ljudje občutljivi in kako naj jim

ni filmski igralec  
v igri »Dva na  
gugalnici«  
DRAGO KRALJ





stvari predstavi. Ima izostren posluš za duhovit dialog. Četudi ne opazuje življenja skozi rožnata očala in vidi ljudi docela realistično, jih ima vendarle rad.«

John McClain v New York Journal American:

»Včerajšnji dogodek v gledališču Booth — krstna predstava igre »Dva na gugalnici« — je poskrbel za presenečenje sezone. Dobili smo namreč odlično dramo, uspelo predstavo, v kateri sodeluje samo pet ljudi: producent, pisatelj, dva igralca in režiser. Scena je enostavna, kostumi navadni in vsakdanji. Vse je videti naravnost smešno lahko.

Seveda pa temu ni tako in večji del hvale gre na račun avtorja Williama Gibsona. Svojo zgodbo je dobro zastavil. Najtežje je prvo dejanje, kajti v teh prizorih avtor ne razkrije razlogov za nenavadno obnašanje glavnega junaka. To razkrije v drugem dejanju in tako srečno prebrodi mrtvo osrednje dogajanje, ki mu je podlegla sicer že marsikatera igra. V tretjem dejanju je podan ganljiv in verjeten zaključek. Gibson zna resnično pisati.«

Richard Watt v New York Post:

»Igra s samo dvema igralcema, naj bo še tako spretno pisana, se mora skoraj neizogibno spremeniti v nekakšnega gledališkega pohabljenca. Vendar je Gibsonova igra »Dva na gugalnici« veliko več kot spretno napisana ukana. Iskriv humor in atmosfero romantične komedije poudarja nepričakovana, žalostna in skesana poštenost, ki dvigne pripoved nad povprečje in ji da čudovit prizvok ostre dramatične resnice. Očitno je, da je avtor spreten pisatelj ter pošten in zavzet opazovalec z izrednim smislom za humor.«

Na vaji za igro »Dva na gugalnici« (Benkova, Kralj, Petan)



Miroslav Krleža

# V AGONIJI

SAVKA SEVERJEVA  
DUŠA POČKAJEVA  
STANE SEVER  
ANDREJ KURENT







# ZAPOZNELO PISMO IZ BERLINA

S prijetnim presenečenjem sem sredi februarja sprejel telefonsko povabilo za režijo na berlinski televiziji. Vse je bilo še precej nejasno: izbor dela, termini, zasedba vlog, pogoji dela. Vendar smo se kaj hitro sporazumeli za komedijo Eduarda Filippa »Filumena Marturano« posebno še potem, ko s svoje strani nisem uspel najti domačega dramskega dela, ki bi avtentično in za tuj kulturni in sociološki milje dovolj razumljivo in plastično prikazovalo naš sodobni problemski svet. Možnost plasmaja takega domačega dela, ki bi seveda moralo biti na primerni kvalitetni višini, ostaja še v naprej veseli up in pobožna želja.

V megli telefonskih razgovorov — ob spremljavi vsemogočih zvočnih kulis — me je seveda kot režiserja naposled zanimalo na kakšnem kvalitetnem nivoju in v kakšni resnosti naj bi se realiziralo berlinsko povabilo. Ko so mi predlagali, naj bi v obeh glavnih vlogah sodelovala igralka Gisela May in Wolf Kaiser, mi je bila stvar popolnoma jasna in sem z veseljem na ta predlog pristal. Oba igralka sem namreč spoznal na prejšnjih obiskih v Berlinu v različnih predstavah Brechtovega »Berliner Ensembla« kot vrhunska igralka ne samo tega gledališča, ampak verjetno nemškega igrilstva sploh. Ta ugodna možnost mi ni dajala samo upanje na uspešno in kvalitetno delo v tuji sredini, temveč tudi zagotovilo o umetniški resnosti in pomembnosti povabila. To moje prepričanje je kasneje v delu z igralci, pa tudi vseh organizacijskih prijemih ter nešteti izrazih pozornosti dobilo polno potrdilo.

Težave so nastale s problemom terminov. Berlinska televizija je vsekakor želela, da se študij raztegne vsaj na dva meseca. Ker pa mi delo v gledališču predvsem spričo tako nenadnega povabila ni moglo dovoliti tako širokega časovnega diapazona, smo se morali pač sporazumeti za obseg šestih tednov. Da bi pospešili uvodne priprave in čimbolje izkoristili čas so poslali v Ljubljano in scenarjorja ing. arch. Lindemanna in dramaturga Ellen Jügrovo. S seboj sta prinesla prve osnutke dekoracije in okvir televizijske adaptacije teksta. S svoje strani sem predlagal uvedbo povsem nove uvodne scene in novega zaključka. Delo v Ljubljani je bilo koristno in uspešno tako, da sem ob prihodu v Berlin našel že dokaj čisto situacijo v različnih pogledih.

Razumljivo je, da je delo z igralci vsebovalo celo vrsto težav. Predvsem nisem poznal sistema in metod študija, posebno še ker so bili igralci zbrani iz različnih berlinskih gledališč. Svojevrsten problem je bila simbioza italijanskega dramatika s specifično napolitansko atmosfero dramskega teksta, nemškimi igralci in slovenskim režiserjem. Uskladiti vse te raznorodne elemente v zastavljeni interpretacijski koncept je predstavljalo sprva res dokaj kočljivo nalogo.

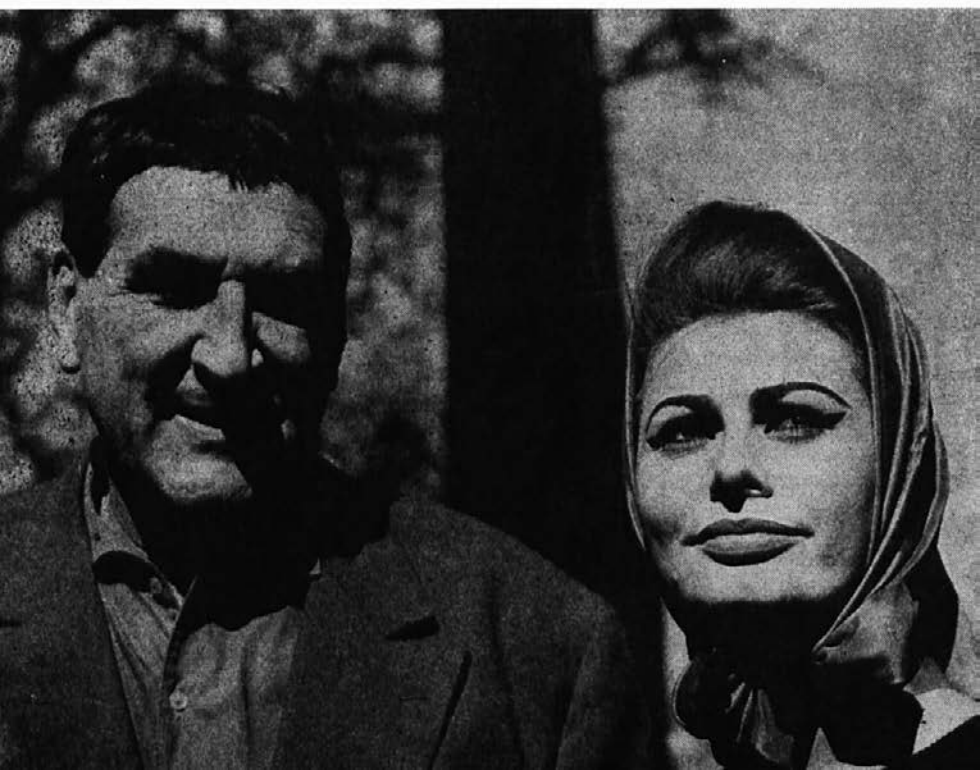
Najneugodnejša pa je bila objektivna težava, s katero sem se spoznal že takoj v začetku; skrajna preobremenjenost in vsestranska zaposlenost igralcev v Berlinu. V obsežnem televizijskem programu zavzemajo dramska dela in televizijske igre zelo pomembno mesto. Poleg tega zaposluje precejšnje število igralcev še film, radio in pa sinhronizacija filmov. Nemci namreč vsak tujejezični film sinhronizirajo v nemščino, kar je za naše pojme popolnoma nesprejemljivo. Vse

te različne dejavnosti absorbirajo izredno število igralskih moči in zato ni čudno, da smo le z velikimi težavami uspeli koordinirati skupno delo.

S tem v zvezi so mi na berlinski televiziji uradno predlagali, da bi želeli sodelovanja kvalitetnih slovenskih igralcev pri njihovem programu. Za tako sodelovanje, tako trdijo, ni potrebno popolno obvladanje nemščine, ker bi si tudi tu pomagali s sinhronizacijo. S svoje strani sem obljubil, da bomo v okviru Združenja dramskih umetnikov Slovenije pregledali možnosti za konkretno realizacijo takega sodelovanja v že najkrajšem času.

Objektivne težave pa je uspešno premagovala izjemna prizadevnost vseh igralcev v ekipi. Njihove največje odlike so bile predvsem v poglobljeni študioznosti teksta, v vztrajnem in pronicljivem razčlenjevanju problemov. Razveselilo me je, da se nikakor niso zadovoljili s površinskim razumevanjem in s prehitevajočo željo po igranju, marveč so se želeli prikopati do popolne jasnosti teksta in njegove interpretacije. V tem vztrajnem prizadevanju čas ni predstavljal nobene nervozne komponente v študiju. Pri vsem tem se je izkazalo, da je taka metoda poleg vseh drugih kvalitet morda tudi najhitrejša, pred-

Wolf Kaiser, član Brechtovega gledališča v Berlinu, s Sophio Loren, svojo bodočo partnerico v filmani »Beraški operi« v režiji De Sice (Brechtovo »Beraško opero« bo režiser postavil v sodobno neapeljsko atmosfero). Kaiser je igral v Jamnikovi televizijski postavitvi »Filumene Marturano« glavno vlogo.



vsem pa resnično ustvarjalna metoda osveščene igralca. Po tako temeljiti analizi in konceptni jasnosti se, kakor samo ob sebi, izvije iz muk iskanja zrelo formiranje človeških usod, ki so tudi formalno med seboj uglasene v enotno stilno podobo. Pri vsem tem neverjetna skrb in posluh za soigro s partnerjem, ki se kaže včasih v prav presenetljivi nesebični pomoči soigralcu, brez vsake afektiranosti ali superiornosti. Zagreto delovno atmosfero krepijo prisrčni človeški odnosi, ki so vso ekipo zavezali v tisto plodno kolektivno skrb in odgovornost, ki je ena izmed dragocenih osnov poštenega gledališkega dela.

Prehod na tako imenovane »vroče vaje« s televizijskimi kamerami v študijih je vedno določen spopad s tehniko. Kot da se vsa poetičnost dela konča. Vendar je ta del eden najodločilnejših in najbolj kočljivih. Cilj je seveda teoretično enostaven: preko televizijskega medija z njegovimi sredstvi ustvariti adekvatno podobo zamišljenega koncepta. Priključno pa je kljub vsem predhodnim fiksacijam pozicij in premikov kamer, rakurzov, izrezov, dinamike in montažnega ritma ta jaza realizacije ne samo odtuževalni element, ampak predstavlja tudi zamotan kompleks atomizacije in sintetizacije igralskega ustvarjanja.

V tehnični oborožitvi se berlinska televizija ne more pretirano ponašati z moderno opremljenostjo. To prav nič zavidljivo situacijo komentirajo sami sodelavci televizije z nekoliko grenkim humorjem. Res je skoraj nerazumljivo, da tako obširen in zahteven televizijski program, ki dosega visoko nadpovprečno kvaliteto, izvajajo s sorazmerno zastarelimi in okornimi tehničnimi sredstvi. Ne bom opisoval zelo različnih tehničnih težav pri realizaciji Filumene Marturano, pač pa moram poudariti, da mnoge od teh rešujejo spet ljudje s svojo vestnostjo, prizadevnostjo in iznajdljivostjo.

O uspešnosti in kvaliteti opravljenega dela sam ne morem in nočem soditi — to pripada drugim. Vtisi, opažanja in delovno občutje, pa so vsekakor ugodni in prijetni in rad bi si potrdil tiho upanje, da je bilo delo pošteno opravljeno. Ne navsezadnje me potrjuje v tem dejstvo, da je kolegij po ogledu magnetoskopskega posnetka izrazil željo po ponovnem sodelovanju v obliki novega povabila, katero sem z zadovoljstvom sprejel.

Upam in želim — in to je tudi želja berlinske televizije — da bi ob naslednjem sodelovanju lahko predstavil sodobno, kvalitetno domače delo.

France Jamnik

Opomba: Režiser France Jamnik je v marcu in aprilu režiral na TV v vzhodnem Berlinu igro E. de Filippa »Filumena Marturano«. Zato bomo njegova »pričevanja« začeli objavljati spet v jeseni.



## VESTI IZ DRAME

V marcu je bil v Sarajevu znova na vrsti Festival malih odrov Jugoslavije. Iz Ljubljane je svoj delež tem prireditvam prispevalo Eksperimentalno gledališče z izvedbo dela Samuela Becketta »O, lepi dnevi...«, ki ga je pripravila *Balbina Battelino-Baranovičeva* s člana Drame SNG *Stefko Drolčevu* in *Brankom Miklavcem*.

\*

V Slovenskem gledališču v Trstu so kot šesto premiero sezone naštudirali »Veliki slovenski pasijon«, ki ga sestavljajo »Soldaški mizerere« in »Kmečki rekviem« *Mirka Mahničiča* ter več kot dvesto let stari »Škofjeloški pasijon«. Režijo je vodil sam avtor prvih dveh delov »Pasijona«, scenski okvir pa je zasnoval ing. arh. *Viktor Molka*.

\*

Jubilejno X. Sterijino pozorje v Novem Sadu je imelo na sporedu tudi komedijo *Mirka Zupančiča* »Dolina neštetihi radosti« v izvedbi našega gledališča. Med ustvarjalci te predstave je dobil Sterijino nagrado arh. *Sveta Jovanović*, kateremu je ocenjevalna komisija dodelila Sterijino priznanje za inscenacijo.

Ob razdelitvi nagrad na Sterijinem pozorju je tudi Zveza dramskih avtorjev Jugoslavije prvič podelila svojo novo nagrado »Branko Gavella«. To visoko priznanje — miniaturni Gavellov doprski kip (delo kiparja *Ive Saboliča*) je iz Slovenije prejel *Stane Sever* za najvišji umetniški vzpon, dosežen ob sodobnem domačem dramskem besedilu.

\*

Mestni svet Ljubljane je ob dvajsetletnici osvoboditve nagradil številne kulturne delavce. Med člani Drame SNG so bili teh nagrad deležni *Marija Nikolajevna Nablocka*, *Duša Počkajeva* in *Stane Sever* za igranje v gledališču, pokojni *Lojze Potokar* pa za igranje v filmu.

\*

Za »Lucijo« je ljubljansko filmsko podjetje »Viba film« pričelo s snemanjem celovečernega umetniškega filma »Lažnivka« v režiji *Igorja Pretnarja* in po scenariju *Dragoslava Iliča*. Osrednjo vlogo v tem filmu s sodobno tematiko bo interpretirala *Majda Potokarjeva*, poleg nje pa sodelujejo iz Drame SNG še *Angelca Hlebčetova*, *Sava Severjeva*, *Danilo Benedičič*, *Boris Kralj* in *Dušan Skedl*.

\*

Za gostovanjem slovaškega Narodnega divadla iz Bratislave, ki smo ga napovedali že v prejšnji številki in ki je predvideno v dneh od 30. maja do 1. junija (za abonente Drame SNG bo veljal 20-odstotni popust na siceršnje cene), bo sredi junija prišlo v goste Jugoslovensko dramsko pozorišče iz Beograda. Obisk beograjskih gledališčnikov, ki postaja že tradicionalen, obeta naslednji spored — *Miroslav Krleža*: »Na robu pameti«, *Georg Büchner*: »Dantonova smrt«, *Bernard Shaw*: »Nikoli ne veš« in eksperimentalno predstavo *Bulatovičevega* »Budilnika«.

D.S.



A. KOPIT  
OH OČKA, UBOGI OČKA...

Prevedla: Marija Lužnikova

Osebe:

(premierska zasedba)

Režiser: Žarko Petan

Scenograf: Janez Lenassi

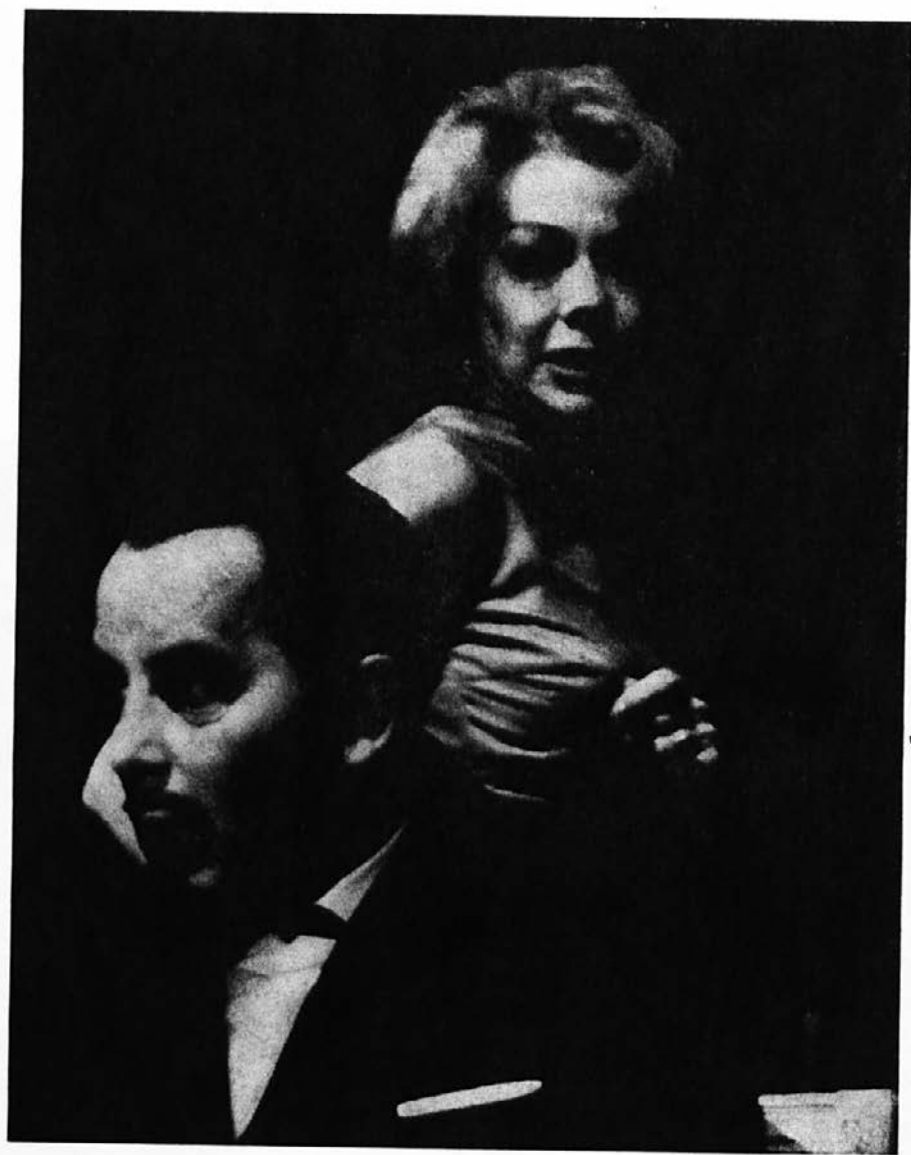
Koreograf: Metod Jeras

Kostumograf: Alenka Bartlova

Gospa Rosepettle . . . . .	Duša Počkajeva
Jonatan . . . . .	Vinko Hrastelj
Rosalie . . . . .	Iva Zupančičeva
Kapitan Roscabove . . . . .	Janez Rohaček
Glavni sluga . . . . .	Sandi Pavlin
Sluge . . . . .	Borut Alujevič
	Mirko Bogataj
	Janez Keber

Počkajeva in Rohaček

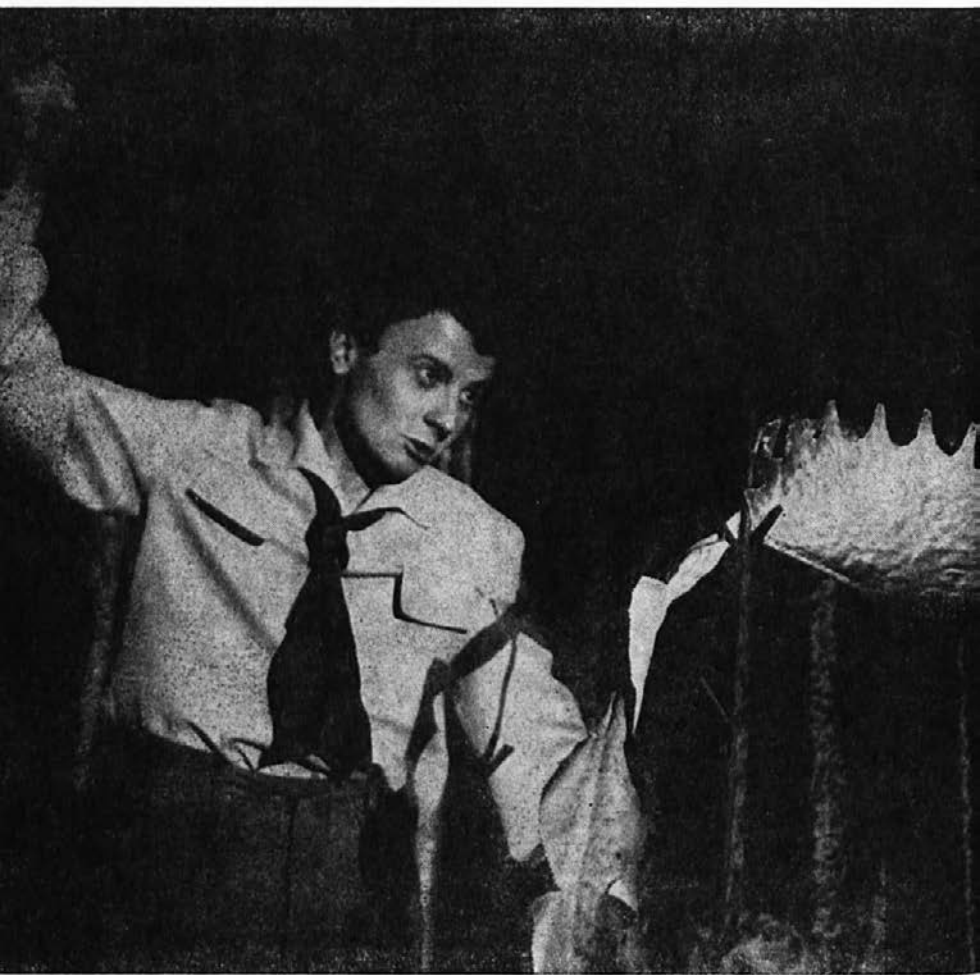




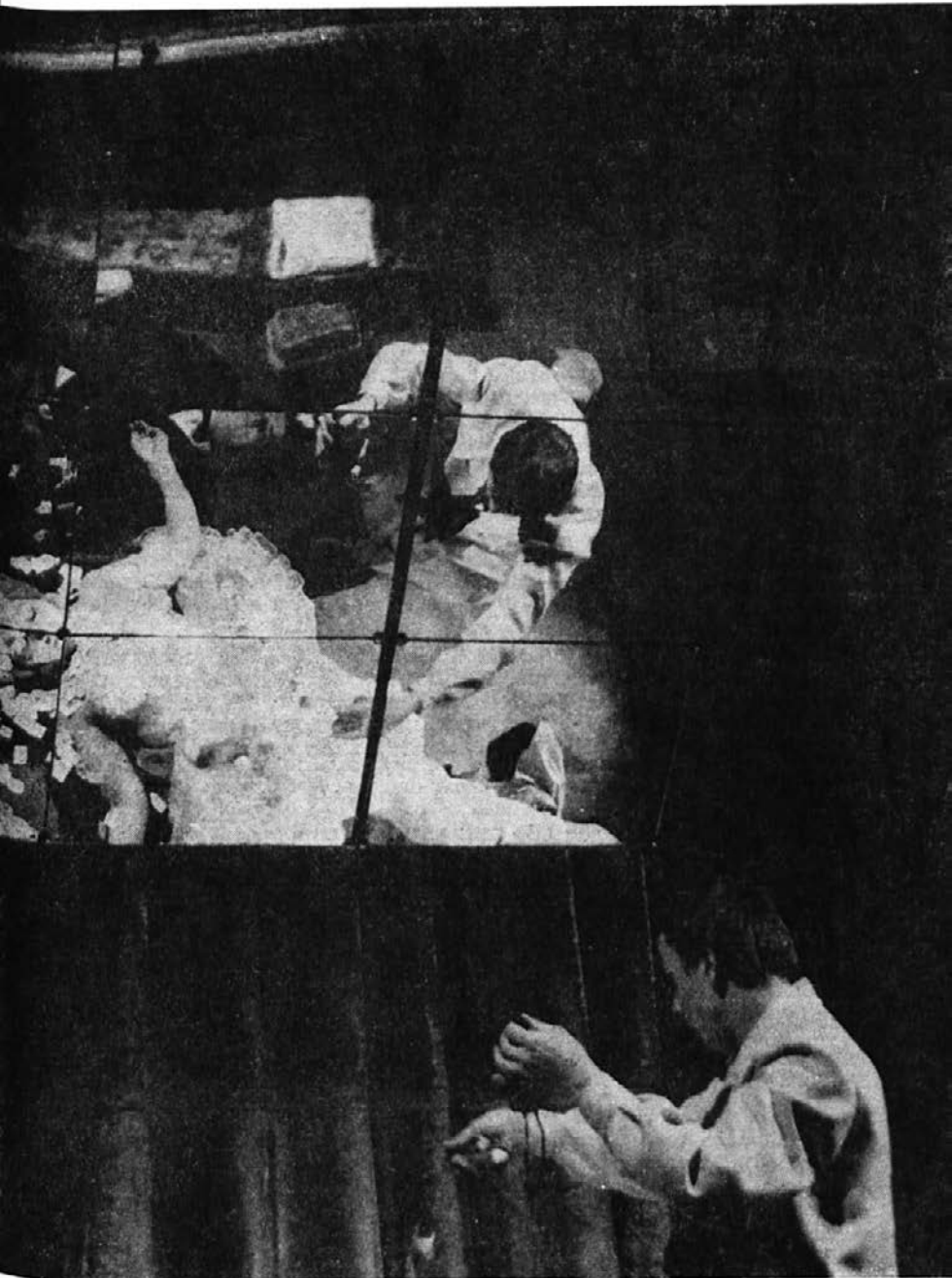
D. Počkajeva in J. Rohaček



Iva Zupančičeva  
in Vinko Hrastelj



Vinko Hrastelj



# JAN KOTT

## DVA PARADOKSA „OTHELLO“<sup>(1)</sup>

Iago — ... And I — Good bless the mark, his Morship's ancient.

Roderigo. — By heaven! I rather would have been his hangman. (I, 1, 33—34)

Jago . — ... in jaz — Bog mi preloži! —  
Njegovega zamorstva praporščak.

Roderigo — Bogme, jaz bi mu rajši rabelj bil.

Gratiano. — Torments will ope your lips.  
(V, 2, 304)

Graziano. — Muke ti že ustnice odpro.

Othello. — That's he that was Othello; here I am. (V, 2, 283)

Othello. — To, to je bil Othello; — tukaj sem.

Pri *Othellu* nas marsikaj odbija. Predvsem to, kar so še nedavno najbolj cenili. »*Othello* (...) ni največje Shakespearovo delo, ampak je njegova najboljša igra«, piše njegov komentator in zadnji založnik,<sup>2</sup> nato pa pravi: »... v ožjem smislu besede 'gledališče', v resnici najboljša igra, že mogoče«. Mogoče, toda za katero gledališče?

Thomas Rymer, ki je imel klasičen okus v francoskem smislu besede, je pisal proti koncu 17. stoletja:

»Nauk te fabule je seveda zelo poučen.

*Prvič*: to je mogoče opozorilo imenitnim gospodičnam, naj ne pobegnejo z Mavri brez dovoljenja svojih staršev.

*Drugič*: To je mogoče opomin vsem zvestim soprogam, naj skrbno bedijo nad svojim perilom.

*Tretjič*: to je mogoče lekcija možem, naj se ne predajo tragični ljubosumnosti, preden nimajo matematičnih dokazov (prevare). (...)

(...) Tragična plat jasno ni nič drugega kot krvava farsa brez soli in brez okusa.<sup>3</sup>

Ducisovo mnenje je bilo najbrž precej podobno. Njegova priredba je bila uprizorjena v Parizu 1792. To je bilo leto I. republike, toda Ducis je menil, da je Shakespeare preveč silovit za Francoze in preveč brutalen. Kljub angleški tradiciji je spremenil črnca v Mavra; njegov Othello je bil temnopolt, da ne bi preplašil pogleda žena, kot je to sam priznal. Desdemona ni izgubila robca, robec je bil del ženskega perila, toda takšne besede ni bilo mogoče izgovoriti na odru. Desdemona Konventa je lahko kvečjemu izgubila svoj diadem. Othello je ni zadavil; to bi bilo preveč primitivno; Ducis je zamenjal podzglavnik

<sup>1</sup> Izvleček iz knjige »Shakespeare naš sodobnik«, katere druga, razširjena izdaja izide v kratkem pri založbi Marabout — Université.

<sup>2</sup> Othello, uredil M. R. Ridley, *The Ardent Shakespeare*; London 1958.

<sup>3</sup> Citat iz Henrija Fluchèra: *Présentation de Shakespeare, dramaturge éli-sabéthain*, Les Cahiers du Sud, 1948.

z bodalom. In nazadnje še konec. Revolucionarni gledalci niso imeli radi krvavih prizorov. V trenutku ko Othello dvigne roko, da bi Desdemoni zadal smrtni udarec, priteče v spalnico sel iz Benetk in zakriči: »Barbar, kaj delaš?« Ducis je dal igri dva zaključka: dobrega in slabega, na izbiro.

*Othello* so igrali drugič na Francoskem leta 1829 v prevodu Alfreda de Vignyja; *Beneški Mavretanec* je odpiral pot *Hernaniju*. In od tega trenutka dalje je ta igra od vseh Shakespearovih dramskih del najbolj značilna za 19. stoletje. In ne samo najbolj romantična: *Othello* je bil pripraven za vsa gledališča 19. stoletja. To je bila igra z najboljšo scensko strukturo, opera in melodrama hkrati; vsebovala je časovno in miljejsko karakterizacijo, prikazovala močne značaje in strasti; to je bila zgodovinska, psihološka, realistična igra. Seveda, »najboljše Shakespearovo gledališko delo«.

28. avgusta 1820 je Karol Sienkiewicz zapisal v svoje Popotne zapiske po Angliji:

»Bil sem v gledališču — *Othello*. To je ena najboljših Shakespearovih tragedij in v njej je Kean najboljši. (...) V petem dejanju strahotna scena. V ozadju odra se dvigne zastor in odkrije posteljo. Na postelji spi Desdemona, tako kot je treba, s spalno čepico na glavi in pokrita z odejo. Nad posteljo je baldahin, zraven postelje toaletna mizica, zatrjevali so mi celo, da se je videla nočna posoda. Othello vstopi s svetilko v roki in jo postavi na toaletno mizico. Desdemona še vedno spi. Othello ima v roki tudi bodalo, ki si ga je preskrbel. Prihaja, da bi umoril Desdemono po strahotnih mukah ljubosumja, zaradi katerih je toliko pretrpel...«

Ta tragedija ljubosumja se je brezobzirno vključevala tako v tradicijo domače tragedije, podedovane iz angleškega 18. stoletja, z meščansko Desdemono v nočni čepici, kot v romantično melodramo, v kateri je bil junak zdaj primitiven in od strasti razjedjen črnc, zdaj plemeniti in s častjo obdani potomec arabskih kraljev. V tem smislu je bil *Othello* v resnici že izdelana »orientalna« opera, ki je čakala le še skladatelja. Ta skladatelj je bil Verdi, ki je leta 1887 napisal glasbo, in prav gotovo ni slučajno, da je njegov *Othello* najbrž edini resnični uspeh v zgodovini priredb Shakespearovih del za operno gledališče.

Končno pa v tistem času ni bilo dosti razlike med dramsko ali operno predstavo tega dela. V drugem dejanju je zbor Ciprčanov pel na čast Desdemoni, tretje dejanje pa se je končalo s skupnim prizorom ob udeležbi baletnega zbora. Od vseh Shakespearovih del je bil *Othello* najbolj prikladen za razkošno uprizoritev; z baletom pomešana opera o ljubosumnem orientalcu se je polagoma preobrazila v grandiozno predstavo z zgodovinskimi prizori, v katerih so se Benetke zdele »kakor žive«.

Te težnje so prišle do najpopolnejšega izraza v ruskem gledališču. Tragedija ljubosumja je v njem postala tragedija prevaranega zaupanja; v njem je Othello ne samo žrtev Jagovih intrig, temveč tudi žrtev dožvega ljubosumja in ljubosumja vseh beneških senatorjev. Zato je bilo treba pokazati celotne Benetke in Ciper: družbeni in zgodovinski kontekst je postal važnejši kot protagonisti drame.

Stanislavski je spremenil prostor za orkester v kanal, kjer so plavale gondole. V prvi sliki so se dvakrat pojavile na prizorišču: Roderigo

in Jago se peljeta v gondoli, nato pa v gondoli odidejo Brabantio in njegovo spremstvo iskat Othella. Stanislavski je priporočal, naj bo gondoljerjevo veslo votlo in iz cinka, naj bo napolnjeno z vodo, da bi tako bilo slišati značilni pljusok vsakokrat, ko bi se dvignilo. V drugem dejanju je vpeljal molčeče silhuete Ciprčanov, ki v skrbeh čakajo prihod ladij in v strahu zbežijo, ko zagledajo beneško ladjevje. V svojih komentarjih, namenjenih igralcem, zelo podrobno opisuje Roderigove poizkuse pri Desdemoni, in kako ga le-ta odbije, kakor tudi srečanja med Desdemono in Othellom ob nedeljah zjutraj, ko se je v gondoli vračala od maše. Vedel je celo, kakšne so bile rože, ki jih je Othello metal v njeno gondolo, in kako se je končala Roderigova serenada pod Desdemonimi okni. Vedel je vse o Desdemoni in Othellu, prav vse, od dneva njunega rojstva do trenutka tragedije.

Operi je sledil roman; Verdijevemu *Othellu* Alexandra Dumas. Toda glej: v *Othellu*, ki se je bral kot roman, so nenadoma prišle do izraza vse pesniške svoboščine, vse nejasnosti, vsa protislovja zapleta. Poznavalci Shakespeara so jih poznali že zdavnaj prej. Granville-Barker in Stoll sta uporabila to delo, da bi pokazala, kako pri Shakespearu hkrati obstajata dve merili za čas. Noč ljubosumja traja od polnoči do zore samo za Othella; za Jaga, Roderiga in Desdemono je treba več tednov, da se dejanje lahko izvrši, da ima Desdemona fizično možnost za izdajstvo, da ladja lahko pride s Cipra v Benetke oznanit zmago in da se lahko vrne na Ciper z imenovanjem novega guvernerja.

Stanislavski je pripeljal samo do skrajnih konsekvenc težnje prikazati verističnega Shakespeara, ki naj bi bil igran v zgodovinskih kostumih iz »časa«, v katerem se godi dejanje, težnje, ki so vladale v celotnem evropskem gledališču okrog leta 1890. Včerajšnje gledališče ponavlja zmerom interpretacije od predvčeraj. Tragedija ljubosumja in tragedija prevaranega zaupanja, *Othello* opere in zgodovinskega feljtona nas še danes obremenjujejo.

## II.

V kakšnem okolju se odvija tragedija Othella? Vprašanje se lahko zdi absurdno. Prvo dejanje v Benetkah, ostala štiri pa na Cipru. Romantično gledališče je že pokazalo Benetke in Ciper z menjavo kulis pred odprtim zastorom; nato pa se je zdelo, da je vrtilni oder razrešil vse težave. Vsak prizor je lahko imel drugo sceno. Angleško gledališče 19. stoletja je *Othella* igralo največkrat v meščanskem interieru; pozneje šele je igra postala vedno bolj zgodovinska in kostumska. Naturalistično gledališče pa je bilo zmožno zgraditi na odru ves Trg sv. Marka. *Othello* se je tako zelo pomešal z dekorjem 19. stoletja, da je to brez dvoma tisto Shakespearovo delo, ki si ga najtežje predstavlja mo na praznem odru.

Vendar pa so v njem Benetke in Ciper prav tako konvencija kot mesta in dežele drugih Shakespearovih tragedij in komedij. Ciper in Benetke nista nič bolj in nič manj stvarna kot Elsinor, Češka ali Rurija, Dunsinanski gozd v Macbethu ali pa Dvorska pečina, raz katero hoče skočiti slepi Gloucester.



excellent wretch, perdition catch my soul,  
But I do love thee, and when I love thee not,  
Chaos is come again. (III, 3, 91—93)

Tičica zlata! Duša mi propadi,  
če te ne ljubim! In če te ne ljubim,  
se vrne kaos spet.

Kakor vse Shakespearove velike tragedije, se tudi *Othello* v resnici odvija samo na elizabetinski sceni, ki je *Theatrum Mundi*. In prav na tej sceni, kot npr. v *Hamletu* in v *Kralju Learu* stopi svet iz svojih tečajev, se vrne v kaos in je ogrožen celo red narave.

If she be false. O, then heaven mocks itself,  
I'll not believe it. (III, 3, 282—285)

Če je ta lažna, o tedaj nebo  
se roga sebi samemu. Ne, tega  
verjeti nočem.  
Nebo in zemlja se zrušita:

Do deeds to make heaven weep, all earth amaz'd. (III, 3, 377)

Kopiči grozo vrhu groze, naj  
nebo zaplače, zemlja ostrmi.

Do firmamenta, ki je preobrnjen. Ravnovesje nebesnih sfer je porušeno, kot bi se blaznost usula z zvezd na ljudi:

It is the very error of the moon,  
She comes more near the earth than she was wont,  
and makes men mad. (V, 2, 110—112)

To je, ker mesec je zablodil s tira;  
bliže je zemlji nego po navadi,  
in to blazni ljudi.

Vse to potem, ko je bila Desdemona zadušena. Na Othellov svet pade apokaliptična noč.

Methinks it should be now a huge eclipse  
Of sun and moon, and that the affrighted globe  
Should yawn at alternation. (V, 2, 100—102)

Sedaj bi moral biti velik mrk  
sonca in meseca, in zemlja v grozi  
zazevati bi morala k spremembi.

Ta istočasni sončni in lunin mrk je tudi konec sveta, takšen, kakršnega vidi baročno slikarstvo. Noč pade na Othella. In ne samo brez sonca in lune. Nebo je prazno kot v *Kralju Learu* in v *Macbethu*.

Are there no stones in heaven  
But what serve for the thunder? (V, 2, 235—236)

Ni na nebu strel nego za grmenje?

Kakor *Kralj Lear* in *Macbeth*, je tudi *Othello* tragedija človeka pod praznim nebom. Na koncu je Jago izročen mukam. V resnici pa od drugega dejanja naprej trpi Othello. Kot Lear, kot Macbeth, kot Gloucester tudi on polzi navzdol. To je točno konec poti — »the journey's end«. Kot Lear, kot Gloucester, kot Macbeth se tudi on bliža situaciji brez izhoda. Do dna izčrpa eno od človeških izkustev. *Othello*, kot *Kralj Lear* in *Macbeth*, pomeni dejanje, kot bi vrgel s svincem obteženo nit v brezdno, pomeni meriti globino večnosti. Osnovna vprašanja, ki zadevajo pomen ali pa absurdnost sveta, so lahko rešena le na dnu brezdna, na koncu poti.

G. W. Knight<sup>1</sup> je prvi odkril muzikalnost *Othella*. Odrekel pa mu je univerzalnost. V primeru s *Kraljem Learom* in *Macbethom* je *Othello* zanj drama, ki ne zraste do razsežnosti simbola in ki ostane zaprta v svoji dobesednosti. To za Knighta ni kozmična tragedija. Kljub neznosni retoriki romantizma, mi je bolj všeč sodba Victorja Hugoja:

»Zdaj pa, kaj je *Othello*? To je noč. Velikanska usodna figura. Noč je zaljubljena v dan. Črnina ljubi zoro. Afrikanec obožuje belko. Othellova jasnost in blaznost je Desdemona. Kako mu je tedaj ljubosumnost lahka! Ta Othello je velik, vzvišen, veličasten, nad vsemi glavami, za spremstvo ima hrabrost, bitko, trobente, prapor, ugled, slavo, sij dvajsetih zmag, ta Othello je črn in poln zvezd. Ker pa je ljubosumen, se ta junak kaj hitro spremeni v pošast! Mož temne polti postane zamorec. Kako je noč hitro dala znak smrti!«

Ta odlomek je kot dar gledališkega vida. Zdi se, da se skoro točno nanaša na zadnjo stvaritev Oliviera v vlogi Othella.

»Jago poleg Othella je brezdno poleg polzenja. Tod! pravi s tihim glasom. Pošast svetuje slepoto. Tema vodi črnca. Prevara naj razsvetli noč. Ljubosumnost ima laž za slepčevega psa vodnika. Nasproti belini in čistosti, črncem Othello in izdajalec Jago, kaj je še strašnejšega! Ti dve krutosti sence sta sporazumni. Ti dve inkarnaciji mrka snujeta zaroto, ena s svojim rjoventjem, druga s svojim roganjem, snujeta tragično zadušitev svetlobe.«

»Izmeriti globino te stvari, Othello je noč. In ker je noč in ker hoče moriti, s čim bo torej moril? S strupom? S kolom? S sekiro? Z nožem? Ne, s podzglavnikom. Umoriti se pravi usnavati. Mogoče si Shakespeare sam ni bil tega v svesti. Ustvarjalec je včasih, ne da bi vedel, poslušen svojemu liku, tako velika moč je ta lik. In tako Desdemona, soproga moža Noči, umre zadušena s podzglavnikom, ki je priča prvega poljuba in ki je priča zadnjega diha.«<sup>2</sup> Olivierov Othello pride na oder s plesnim korakom, oblečen je v belo haljo in ima vrtnico v ustih. Olivierov Othello zaduši Desdemono s poljubom.

### III.

Največje težave je interpretatorjem zmerom povzročal Jago. Za romantike je bil čisto preprosto genij zla. Vendar mora tudi Mefistofeles imeti razloge za svoja dejanja. Zlasti v gledališču. Jago sovraži Othella, kot sovraži vse ljudi. Razlagalci so že zdavnaj spoznali, da je v tem sovraštvu nekaj nesebičnega; Jago začne sovražiti in šele nato odkrije razloge svojega sovraštva. Coleridgeva definicija zadene bistvo vprašanja: »motivehunting of a motiveless malignity«. Hudobnost brez

<sup>1</sup> G. Wilson Knight, *The Othello Music*, v *The Wheel of fire*, London 1949.

<sup>2</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, 2. izdaja, Paris 1867.

razloga v iskanju razlogov za hudobnost. Razočarani ambicioznež, ljubosumen na svojo ženo, ljubosumen na Desdemono, na vse ženske, na vse moške — ta sovražnež neprenehoma išče nove hrane za svoje sovraštvo in je nikoli nima dovolj. Toda če si sovraštvo išče razlogov, kakšni so potem razlogi tega sovraštva?

Sta še dve drugi dobri definiciji Jaga. Carlyle ga je imenoval »an inarticulate poet.« Hazzlitt pa »un amateur de tragédies dans la vie véritable«. Jagu ni dovolj snovati tragedijo, hoče jo sam igrati do kraja. Vsem okrog sebe deli vloge, in tudi sam nastopa. Jago je peklen-ski režiser, ali bolje rečeno makiavelistični režiser. Njegovi razlogi delovanja so dvoumni in skriti. Njegovi intelektualni razlogi jasni in precizni. Formulira jih že v prvih prizorih. Monologira na glas: »... 'tis in ourselves, that we are thus, or thus: our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners«. (I, 3, 319—321) (V nas samih tiči, da smo taki ali taki. Naše telo je vrt in volja nam vrtnari na njem.)

Demoničnega Jaga so si izmislili romantiki. Jago nima v sebi nič hu-dičevega. To je sodoben stremuh kot Rihard III. Samo v drugem me-riču. Tudi on hoče pognati v tek pravi mehanizem, izkoristiti resnične strasti. Noče se dati goljufati.

We cannot all be masters, nor all masters  
Cannot be truly follow'd (I, 1, 43—44)

Vsem ni mogoče biti nam gospodom,  
ne vsem gospodom zvestih slug imeti.

Tudi to ni prav nič podobno demonični trditvi. Jago je praktik, ne verjame ideologom, ne dela si utvar: »Reputation is an idle and most false imposition, oft got without merit, and lost without deserving«. (II, 3, 260—262) (Dobro ime je ničeva in čisto kriva domneva; često brez zasluge pridobljeno in brez krivde izgubljeno.)

Jago je seveda makiavelističen, toda to je za njega le posplošitev njegovega osebnega izkustva. Bedaki verjamejo v čast in v ljubezen. V resnici pa obstajata samo egoizem in poželjenje. Močni značaji so zmožni podrediti strasti svojim ambicijam. Vaše lastno telo je tudi lahko instrument. Od tod Jagovo sovraštvo do vsega, kar razorožuje, prav tako do moralnih prepovedi kot do ljubezni:

I never found man that knew how to love himself:  
ere I would say, I would drown myself, for the love  
of a guineahen, I would change my humanity whith a baboon.  
(I, 3, 313—316)

... Nisem našel moža, ki bi razumel ljubiti samega sebe.  
Preden porečem, da se utopim zavoljo kake pegatke,  
rajši zamenjam svoje človečanstvo s pavijanom.

Jago je voluntarist. Vse lahko storiš iz sebe. Vse lahko storiš iz drugih. Tudi drugi so le instrumenti. Lahko jih gneteš kakor glino. Jago, prav tako kakor Rihard III., zaničuje ljudi bolj, kot pa jih so-vraži. Misli si: svet je sestavljen iz izprijencev in bedakov, iz tistih, ki požirajo druge, in iz tistih, ki jih drugi požirajo. Ljudje so kot živali, pariyo se in se med seboj žrejo. Slabiči ne zaslužijo, da bi jih pomilo-vali, prav tako so odvrtni kot silaki, le bolj neumni so. Svet je od-

vraten. Othello pravi: svet je lep in ljudje so plemeniti. Ljubezen in zvestoba obstajata.

Če *Othellu* odvezamemo njegov romantični sijaj, vse to, kar je melodramatičnega in opernega, tragedijo ljubosumja in tragedijo prevaranega zaupanja, tedaj postane igra disput med Othellom in Jagom o naravi sveta. Kakšen je ta svet: dober ali slab? Kakšne so meje trpljenja? Kakšen je zadnji smisel teh nekaj trenutkov, ki ločijo rojstvo od smrti?

Jago sproži mehanizem podlosti, pohlepa in neumnosti. Kot Rihard III. In kot on je tudi Jago uničen. Svet, v katerem Othello lahko verjame v Desdemonino verolomnost, v katerem je verolomnost možna, v katerem Othello umori Desdemono, v katerem ni ne prijateljstva ne zvestobe ne poštenosti, v katerem Othello privoli v zahrbtni umor, kajti privolil je v Kasijev umor — takšen svet je slab. Jago zares pre-dobro uprizarja tragedijo.

Thou hast set me on the rack. (III, 3, 341)

Na kolo si me razpel.

Dokazal je, da je svet sestavljen iz bedakov in izprijencev, in jih je okrog sebe vse uničil. In uničil je tudi samega sebe. V smrt gre v tej tragediji, ki jo je sam zgradil. Dokazal je, da ne zasluži, da bi ga pomilovali. Ne svet, ne njega. Katastrofa, ki doleti Riharda, je dokončna potrditev velikega mehanizma. Prav tako Jagov padec. Svet je podel. Imel je prav. To je prvi paradoks tragedije.

#### IV.

V zadnjem prizoru Jago molči. Čemu naj bi govoril? Zdaj je vse jasno. Svet se je porušil. Ampak samo za Othella. Ne zanj. Strli mu bodo kosti, lahko pa bo triumfiral. Njegovo mučenje in njegova smrt nista dejanje pravice. V resnici ničemur ne koristita. Onkraj tragedije sta. Jago izvojuje zmago ne samo na intelektualnem področju igre, temveč tudi v njenem zapletu, njeni snovi, v njenem jeziku.

V tretjem dejanju se Othello priplazi k Jagovim nogam s penastimi usti; napad ima. Shakespeare se ni nikdar bal grozotnosti in krutosti. Gloucestru izderejo oči, Lear postane blazen. Veličastni, ponosni, lepi Othello mora biti ponižan. In sicer ponižan v svoji telesni celotnosti. Vse se bo razkrojilo kot pod učinkom kisline. Othellov svet in Othello sam:

O now for ever

Farewell the tranquil mind, farewell content:  
Farewell the plumed tropp, and the big wars,  
That make ambition virtue: O farewell,  
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,  
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife;  
The royal banner, and all quality,  
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!  
And, o you mortal engines whose rude throats  
The immortal Jove's dréad clamours counterfeit,  
Farewell, Othello's occupation's gone! (III, 3, 353—363)

O, zdaj za večno zbogom moj srčni mir,  
zbogom radost!

Zbogom perjaniki in goste trume,  
kjer častihlepnost je krepost, o zbogom!  
Zbogom, hrzávi vranec, zvočna tromba,  
bodreči boben in piščal vreščéča,  
kraljevski prapor, ves junaški posel,  
ponos, blesk in oprema slavne vojne!  
In, o, morilne strelbe, ki vam grla  
surova grome Jova večnega  
posnemajo, vse zbogom zdaj za večno!  
Othello je opravek svoj končal!

Shakespeare je obdaril Othella z vsem heroizmom viteškega romana in epske pesnitve. V tem je hkrati opajajoča poezija in natanko določen svet vrednot. Torej je na prvem mestu kraljevska kri.

I fetch my life and being  
From men of royal siege (I, 2, 21—22)

Vedeti je tudi  
(kar, če bahanje prinese čast,  
i razglasim), da sem krvi kraljeve;

Nato pa vsi stereotipi, katerih izvor sega v rimsko retoriko:

The tyrant custom, most grave senators,  
Hath made the flinty and steel couch of war  
My thrice-driven bed of down. (I, 3, 229—231)

Trda privada, slavni svetniki,  
zmenila mi je skalno in jekleno  
ležišče vojno v rahlo pernico.

In naposled vse, kar je pripovedka, legenda, sanje. Jago je ves zgneten iz stvarnosti, vsakdanjosti, celo iz snovi. Othello je iz drugačnega sveta, ustvarjen iz vseh eksotizmov, od Odisejevih avantur pa do ekspedicij renesančnih pomorščakov. Desdemoni omenja.

... of the Cannibals, that each other eat;  
The Antrophophagi, and men whose heads  
Do grow beneath their shoulders. (I, 3, 143—145)

... kanibale, ki se jedo med sabo, ljudožerci;  
ljudi, ki raste glava jim pod pleči.

Na prazen elizabetinski oder je stopila podoba vseh oceanov:

Like to the Pontic sea,  
Whose icy current, and compulsive course,  
Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on  
To the Propontic and the Hellespont:  
Even so my bloody thoughts, with violent pace  
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,  
Till that a capable and wide revenge  
Swallow them up. (III, 460—467)

Kakor pontsko morje,  
ki mu studeni tok in jarna struja

nikoli ne uplahne, temveč vre  
nevzdržema v Propont in Helespont:  
tako se nikdar moj krvavi duh  
v deročem teku ne ozri nazaj,  
ne vplahni nikdar do miline krotke,  
dokler dovolj široka ga osveta  
mi ne požre.

Svet Othellovih vrednot nam je razodet istočasno z njegovo poezijo in z njegovo govorico. Kajti v tej tragediji je še druga govorica, druga retorika, in sicer Jagova. Na področju Jagove semantike izstopajo — kot gesla in ključni izrazi — medmeti, imena reči in živali, ki povzročajo odpor, strah, gnus. Jago govori o lepilu, o vabi, o mrežah, o strupu, o lekkih in o klistirjih, o smoli in žveplu, o kugi in epidemijah.

So I will turn her virtue into pitch,  
And out of her own goodness make the net  
That shall enmesh them all. (II, 3, 351—353)

Tako ji opoganim nje krepost  
in iz dobrote njene spletlem mrežo,  
ki jih ozanka vse.

Še značilnejši je bestiarij, ki ga uporablja Jago. V njem so zbrane živali brez obrambe »drown thyself? drown cats and blind puppies« (I, 3, 336—337) — »Utopiti se? Topi mačke in slepa ščeneta.«

Simboli in alegorije neumnosti in grdosti (pavi in purani), sle in pohote »as prime as goats, as hot as monkeys, As salt as wolves in pride« (III, 3, 409—410) — »pa če bila bi hotna kakor opice in koze, poltna kot volki v poji.«

Othello pride tako daleč, da začne momljati. Patos in junaška poezija fevdalne dobe bosta uničena v jeziku in v metaforah. Knight je že govoril o tem. Ne samo, da se Othello poniža k Jagovim nogam; temveč ga posnema tudi v njegovih izrazih.

Lie with her, lie on her? — We say lie on her,  
when they belie her, — Lie with her, that's  
fulsome! Handkerchief — confessions — handkerchief!  
To confess, and be hanged for his labour.  
First, to be hanged, and then to confess; I tremble  
at it. Nature would not invest herself in such  
shadowing passion without some instruction. It is not,  
words that shake me thus. Pish! Noses, ears and lips.  
Is it possible? — Confess? — Handkerchief? — O devil! (IV, 1,  
35—44)

Ležal pri nji! Ležal pri nji! — Ležati — Ležati!  
Ležati pri nji! To je ostudno. — Robec — priznanje —  
robec. — Priznati in biti zato obešen. Biti najprej  
obešen, in potem priznati: pred tem trepetom.  
Moj notranji čut se ne bi ogrnil v tako mrakoten nemir  
brez vsakega pomena. Niso besede, ki me tako treso. —  
— Fej! — Nosovi, ušesa in ustnice. — Je li mogoče?  
Priznaj! — Robec! — O vrag!

Od zdaj naprej bo Othello neprestano kričal o pojanju in o ploditvi, o ognju in žveplu, o vrveh, bodalih in o strupu. Zatekel se bo k istemu bestiariju. Jago je govoril o vranih, ki iščejo hrano, Othella bo preganjala podoba krokarja, ki kroži nad okuženo hišo. Od Jaga bo prevzel vse njegove obsedenosti. Kot da se ne bi mogel niti za trenutek odtrgati od vizije nesposodbnih psov in psic, opic in kozlov. »Exchange me for a goat« (III, 3, 181) — »Za kozla me imej.«

Ne more se premagovati niti med protokolarnim obiskom Ludovica. »You are welcome, sir, to Cyprus... Goats and monkeys!« — (IV, 1, 259) — »Dobro mi došli — opice in koze!«

V svojem katalogu Shakespearovih metafor primerja Caroline Spurgeon bestiarij *Othella* in *Kralja Leara*.<sup>1</sup> V obeh tragedijah se pojavljajo živali na semantičnem področju bolečine in okrutnosti, trpljenja, ki ga je treba prenašati, muk, ki tarejo človeka. V *Kralju Learu* so to krvoločne zveri, lepe in nevarne: tigri, jastrebi, merjasci. V *Othelli* plazilci in mrčes. Tragedija se odvija v času dveh dolgih noči — vsaj po uri strasti. Othellov svet, v katerega se vedno bolj utapljuje vodilne osebe tragedije, svet njihovih sanj, njihovih erotičnih obsedenosti, njihovih prividov, je ves v temi: zemlja brez sonca, brez zvezd in brez lune, votline polne pajkov, kač in krastač.

I had rather be a toad,  
And live upon the vapour in a dungeon. (III, 3, 274—275)

Krastača biti rajši,  
in dihati sopuh zatohle ječe

In dalje:

The fountain, fromth wich my current runs,  
Or else dries up, to be discarded thence,  
Or keeo it as a cistern, for foul toads  
To knot and gender in! (IV, 2, 60—63)

Od vrela, kjer izvira moja reka,  
ali presahne mi: — odtod pregnan,  
da mi bo lokva za krastače gabne  
in njih ploditev!

Med živalskim svetom *Othella* in *Kralja Leara* ni samo razlika v stopnji. Živalski simbolizem *Othella* služi degradaciji človeškega sveta. Človek je žival. Da, ampak katera žival?

Človek — v opis človeka morajo biti vključene živali iste vrste kot npr. pavijan in mnoge druge vrste opic.<sup>1</sup>

To je Leonardova pripomba. Zelo podobna v svojih namenih in izboru primerjav. Človek je lahko opisan, kot da bi bil žival. Tedaj je to mesojeda, boječa, žalostna in okrutna žival. Človek opisan kot žival lahko povzroči le gnus.

With as little a web as this will ensnare as great a fly  
as Cassio (II, 1, 168—169)

<sup>1</sup> Caroline Spurgeon, *Shakespear's Imagery*, Cambridge 1952, str. 335—336. Leonardo da Vinci. *Textes choisis* par Péladon, Paris 1907.

S tako majhno pajčevino omrežim tako veliko muho, kot je Cassio.

To je najznačilnejša od vseh prispodob v tragediji. Muhe in pajki. Pajki in muhe. Cassio, Roderigo, Othello — vsi so muhe za Jaga. Majhne ali pa velike muhe. Belopolta Desdemona se preobrazi v črno muho.

*Desdemona:* — I hope my noble lord esteems me honest.  
*Othello:* — O, ay, as summer's flies are in the shambles,  
That quicken even with blowing. (IV, 2, 66—68)

*Desdemona:* — Upam, da moj gospod me ima za zvesto.  
*Othello:* — Da, kot poletne muhe po mesnicah:  
komaj se je izlegla, že se pari.

Prispodoba muh se bo vnovič pojavila v *Kralju Learu*, v stavku, ki zaključuje eno od dokončnih izkušenj:

As flies to wanton boys, are we to the gods,  
They kill us for their sport. (King Lear, IV, 1, 37—38)

Narava, ti si moj bog. Jaz priznavam  
le tvoje zakone.

Na koga naj se muha obrne? Kaj lahko opraviči trpljenje muhe? Ali muhe lahko zahtevajo od ljudi, da sočustvujejo z njihovo usodo? In ljudje, ali ljudje lahko to zahtevajo od bogov?

Thou, nature, art my goddess; to thy law  
My services are bound. (King Lear, I, 2, 1—2)  
... za bogove

smo, kar so muhe za objestne dečke —  
za šalo nas moré.

To pravi Edmund kralju Learu. V velikih Shakespearovih tragedijah smo priče potresa: dva družbena reda sta se porušila: fevdalna hierarhija zvestobe in naturalizem renesanse. Zgodovina sveta so pajki in muhe.

»'tis in ourselves, that we are thus, or thus« (I, 3, 319)  
V nas samih tiči, da smo taki ali taki.

Pajak:

Heaven is my judge, not I for love and duty,  
But seeming so, for my peculiar end. (I, 1, 59—60)

Bog ve, ne iz ljubezni in zvestobe,  
temveč na videz, v svoje lastne svrhe.

Pajak:

I follow him to serve my turn upon him. (I, 1, 42)

V njegovi službi služim le sam sebi.



Pajek:

My parts, ma title, and my perfect soul,  
Shall manifest me rightly. (I, 2, 31—32)

Moj način, moj stan in moja čista duša  
naj me naravnost razodenejo.

Muha.

Othello se ni samo preselil na Jagovo semantično področje. Bradley pravi, da je njegova tragedija »predsoba muk«. Kot kralj Lear je tudi Othello izročён mukam in pahñjen v blaznost.

Ay, let her rot, and perish, and be damned to-night;  
for she shall not live; no, my heart is turn'd to  
stone; I strike it, and it hurts my hand: O, the  
world has not a sweeter creature, she might lie by  
an emperor's side, and command him tasks. (...)  
an emperor's side, and commad him tasks. (...)  
Harg her, I do but say what she is: so delicate  
with her needle, an admirable musician. (...)  
I will chop her into messes. (IV, 1, 177—196)

O naj segnije, in pogine, in se pogubi še nocoj  
to noč, zakaj živeti ne sme. Ne, srce mi je okamenelo:  
udarim po njem, in roka me zaboli. O, svet nima slajšega  
bitja: ležala bi lahko cesarju ob strani in mu dajala  
ukaze. (...)

Vrag jo vzemi, govorim samo, kakšna je.

— Tako umetna s svojo iglo! Čudovita glasbenica! (...)

— Razsekljam jo na drobne kosce...

Othello govori jezik blaznega Leara. Od vseh retorik ostanejo le še drobci. In tudi od ljudi. Kot kralj Lear, kot Macbeth se je tudi Othello znašel v globokem absurdu.

## V.

Še preden se prikaže, je že govor o njej. En sam krik: pobegnila je s črncem! Že je njena podoba postavljena v ambient živalskega erotizma:

an old black ram  
Il tugging your white ewe. (I, 1, 88—89)

star črn oven  
ovčico vašo belo naskakuje.

Prolog *Othella* je brutalen. Jago in Roderigo hočeta spraviti Brabantia v jezo. Ampak to še ni pojasnilo za to vztrajno uporabljanje živalskih prisposodob, ki so namerne. Takoj v prvem prizoru je zveza med Othellom in Desdemono prikazana kot parjenje živali.

You'll have your daughter cover'd whit a Barbary  
horse; you'll have your nephews neigh to you, you'll  
have coursers for cousins, and gennets for germans. (I, 1,  
110—113)

hočete, da vam zaskoči hčer berberski žrebec;  
hočete imeti tekače za nečake in žrebeta za vnučeta.

Othello je črn, Desdemona je bela. Victor Hugo je že govoril o tem simbolizmu črnega in belega, noči in dneva: glej citat str. 514. Toda Shakespeare je bil mnogo bolj konkretni kot pa romantiki. Bolj materialen in bolj telesni. Ne samo da so v *Othellu* in v *Kralju Learu* telesa izpostavljena mučenju, temveč se tudi med seboj privlačijo.

Your daughter, and the Moor, are now making the  
beast with two backs. (I, 1, 115—116)

... da delata vaša hči in zamorec zdajle žival z dvema hrbtoma.

Ta primera živali z dvema hrbtoma, pol bele, pol črne, se zdi, da je ena izmed prapodob spolnega akta. V njej najdemo tudi ozračje sodobnega erotizma, z njegovo težnjo po izključno fizičnem pogledu na stvar, z uročenjem v kontrastih in z njegovim načinom razbijanja tabujev. Zato ga tudi tolikokrat najdemo na tem črnem in belem polju. Desdemona je očarana od Othella, pa tudi on je na vso moč očaran od Desdemone.

and she, in spite of nature,  
Of years, of country, credit, everything,  
To fall in love with what she fear'd to look on? (I, 3, 96—98)

in ona — kljub naravi, letom, domovini, glasu  
in vsemu — pa zaljubiti se v nekaj,  
kar jo pogledati bilo je strah!

Vse je pustila. Mudi se ji. Niti ene prazne noči noče več. Vkrca se in gre na Ciper za Othellom.

That I did love the Moor, to live with him,  
My downright violence and storm of fortunes,  
May trumpet to the world. (I, 3, 248—250)

Da Mavra ljubim, hočem z njim živeti,  
naj silovita burja moje usode  
razglaša v svet:

V Keanovih časih je Desdemona ležala v postelji z nočno čepico na glavi. Današnje Desdemone še dostikrat nosijo to viktorijansko pokrivalo. Heine je bil v skrbeh ob misli, da bi Desdemona lahko imela potne roke. Pisal je, da je bil včasih žalosten, ko je pomislil, da bi Jago utegnil imeti vsaj malo prav. Heine je razlagal Shakespeara mnogo žolčneje kot Schlegel, Tieck in vsi njuni učenci. *Othella* je primerjal s *Titom Andronikom*: »v prvem in v drugem primeru je s prav posebno naslado upodobljena strast lepe ženske do grdega zamorca.«<sup>1</sup>

Desdemona je dve ali štiri leta starejša od Julije. Lahko bi imela Ofelijina leta. Toda mnogo bolj je ženska kot Ofelija. Heine je imel prav. Desdemona je hkrati krotka in trmasta. Krotka do trenutka, ko se začne strast. Mogoče najbolj erotična od vseh Shakespeareovih ženskih likov. Mnogo bolj tiha kot Julija ali Ofelija. Kot bi bila vsa potopljena vase. Zbudi se, ko se znoči.

<sup>1</sup> Heinrich Heine, *Dokleta in žene pri Shakespearu*, 1839.

Nature would not invest herself into such shadowing  
passion without some instruction. (IV, 1, 39—40)

Moj notranji čut se ne bi ogrnil v tako mrakoten nemir  
brez vsakega pomena.

Niti tega ne ve, da že samo s svojo prisotnostjo vznemirja mnogo  
bolj, kot pa obljublja. To bo Othello izvedel pozneje. Jago ve to že od  
začetka.

The wine she drinks is made of grapes: if she had  
been best, she would never have lov'd the Moor.  
Didst thou not see her paddle with the palm of his  
hand? (...) They met so near with their lips, that  
their breaths embrac'd together. (II, 1, 250—256)

Vino, ki ga pije, je priteklo iz grozdja, da  
je bila čista, se ne bi bila nikoli zaljubila v  
zamorca: čista! Nisi videl, kako mu je tapljala  
dlan?

Tako sta si zblížala ustnice, da se je njun dih  
poljubljal.

V Othellovem odnosu do Desdemone nastane zdaj nenadna spre-  
memba, ki je Jagove spletke ne morejo popolnoma razložiti. Kot da bi  
se Othello nenadoma zbal Desdemone. V svojih razmišljanjih o *Othellu*  
si Robert Speaight zastavlja vprašanje, kje je bila zakonska zveza izvr-  
šena? V Benetkah ali šele na Cipru, v noči, ko je Jago upijanil Cassija?<sup>1</sup>

Takšno vprašanje bi se lahko zdelo neumestno v Shakespearovi  
tragediji, v kateri se dogodki odvijajo v dveh različnih ritmihi in v kateri  
so motivacije sintetične. Toda mogoče — prav zaradi tega, ker pri  
Shakespearu srečamo vse motivacije — pritegne to vprašanje našo  
pozornost k določenim važnim, toda nejasnim točkam. Važnim zlasti za  
gledališče, za način, kako zastaviti vloge, ki jo igra Desdemona. Othello  
se obnaša, kot bi odkril neko drugo žensko, ne pa žensko, ki jo je  
pričakoval:

»She that so young could give out such a seeming«. (III, 3, 209)

»Ona, ki tako mlada  
tako se znala je pretvarjati«

Kot bi bil osupel in preplašen hkrati od tega izbruha čutnosti pri  
mladenki, ki je še nedavno s povešenimi očmi poslušala njegove pri-  
povedi.

His bed shall seem a school, his board a shrift. (III, 3, 24)

Postelj bo šola, miza spovednica.

Že v prvi noči se je Desdemona čutila ljubico in soprogo. Za njo  
je erotičnost radost; erotičnost in ljubezen, erotičnost in Othello je  
ena in ista stvar. Njen Eros je bleščeč, medtem ko je za Othella mra-

<sup>1</sup> Robert Speaight. *Nature in Shakespearian Tragedy*, London 1955.

čen. Kot bi se po tej prvi noči izgubil v temo, v kateri je ljubezen tesno povezana z ljubosumnostjo, poželenje z odporom.

Bolj ognjevitost ko se Desdemona predaja ljubezni, bolj postaja za Othello vlačuga; bila je, je ali bo vlačuga. Bolj ko si hoče ljubezni, bolj ko je velika njena ljubezen, bolj je Othello nagnjen k misli, da ga je prevarala.

Jago sproži vso hudobijo sveta in postane končno sam njena žrtev. Desdemona je žrtev svoje lastne strasti. Njena ljubezen priča zoper njo, ne za njo. Ljubezen jo pripelje do pogube. Takšen je drugi paradoks te tragedije.

V nobeni veliki Shakespearovi drami — če izvzamemo mogoče edino *Kralja Leara* — ni beseda »narava« izrečena tako pogosto kot v *Othellu*:

... perfection so would err  
Against all rules of nature ... (I, 3, 100—101)  
... pomanjkljiva, ni topa niti slepa, ne bi mogla  
tako brezumno brez čarob zablesti.

In spet, mnogokrat skoraj z istimi besedami:  
And, yet, how nature erring from itself ... (III, 3, 227)

Vendar, kako natura, če zablodi —

Kaj je narava? Kaj je protinarava? Desdemona je prevarala svojega očeta. V *Kralju Learu* gledamo na hčerke z očmi pregnanega očeta. Poslušamo njegove kletve. V *Othellu* je perspektiva drugačna. V sceniju stojita Othello in Desdemona. Brabantio ne vzbuja pomilovanja. Toda samo nekaj časa. Kajti Othello bo ponovil njegove besede.

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:  
She has deceiv'd her father, and may thee. (I, 3, 292—293)

dobro jo imej na mari,  
da kot očeta tebe ne prevari.

Spoštovanje do očeta in soproga, do družine, stanu in imetja je v skladu z naravo. Družbeni red je to, kar je narava. Vse pa, kar ta red razdira, je protinarava. Erotičnost je narava. Toda narava je lahko dobra ali slaba. Erotičnost je pokvarjena narava. Vsebina *Othella*, pa tudi *Macbetha* ali *Kralja Leara*, je padec. Novela — v renesančnem okusu — o zvitem pretkancu in ljubosumnem soprogu se spremeni v srednjeveško moralno igro.

*Othello*: — Why, what are you?  
*Desdemona*: — Your wife, my lord, your true and loyal wife.  
*Othello*: — Come, swear it, damn thyself  
Lest, being like one of heaven, the devils themselves  
Should fear to seize thee, therefore be doubledamned,  
Swear thou art honest.  
*Desdemona*: — Heaven doth truly know it.  
*Othello*: — Heaven truly knows, that thou art false as hell.  
(IV, 2, 34—40)

*Othello*: — Dej, kaj si ti?  
*Desdemona*: — Tvoja sem žena, zvesta in poštena.  
*Othello*: — Daj, to prisezi in pogubi se;  
sicer, ker si kot nebeščanka, vragi

sami bi se te bali zgrabiti:  
zatorej bodi dvakrat pogubljena;  
prisezi, da si zvesta.

*Desdemona*: Bog ve, da sem.

*Othello*: — Bog ve, da si neverna kot hudič.

Angel se spremeni v hudiča. To je spričo živalske simbolike, v katero je bila zaprta erotičnost, semantično področje, ki ga najbolj pogosto srečujemo v tragediji. Prva pokrajina v *Othellu* je bila zemlja brez zvezd in lune, druga svet plazilcev in mrčesa; tretji dekor je sestavljen — kot v srednjeveškem gledališču — iz dvojnih vrat: iz nebeških in peklenških. Celo Emilija, ki ima hladno glavo in noge na tleh, se spremeni v vratarico pekla:

You, mistress,  
That have the office opposite to Saint Peter,  
And keep the gate of hell. (IV, 2, 92—94)

Hej vi mamka,  
po službi baš narobe sveti Peter,  
peklenška vratarica!

In pred temi dvojnimi vrati zastavlja *Othello* svoja zadnja velika vprašanja pred samomorom:

... when we shall meet at compt  
This look of thine will hurl my soul from heaven,  
And fiends will snatch at it. (V, 2, 273—276)

... Ko bova pred sodbo,  
ta tvoj obraz z nebes mi pahne dušo  
hudičem v pest.

V resnici pa *Othello* ni niti moralna igra niti misterij, prav tako kot ni ne opera ne melodrama. Narava je pokvarjena in ne moremo ji zaupati. Eros je narava in tudi njemu ne moremo zaupati. Zoper naravo in zoper njene zakone ni pomoči. Pokvarjena je in *Othello* ni edini, ki tako misli. Pokvarjena je za Shakespeara. Prav tako je blazna in okrutna kot zgodovina. Narava je pokvarjena kot v srednjeveških moralnih igrah, toda ne da bi bila odrešena. Odrešenja ni. Angeli se spremenijo v hudiče. Vsi brez izjeme.

Turn thy complexion there;  
Patience, thou young and rose-lipp'd cheburin,  
ay, there look grim as hell. (IV, 2, 63—65)

... Tu premeni polt,  
potrpnost, mladi, rožnousti kerub,  
tu glej srepro kot sam pekel.

Nadaljeval pa bo Lear, ki je postal blazen:

Behold yond simpering dame,  
Whose face between her forks presages snow,  
That minces virtue, and does shake the head  
To hear of pleasure's name,  
The fitchew nor the soiled horse goes to't  
With a more riotous appetite.  
Down from the waist they are Centaurs,

Though women all above:  
But to the girdle do the gods inherit,  
Beneath is all the fiends,  
There's hell, there's darkness, there's the sulphurous pit.  
Burning, scalding, stench, consumption. (King Lear, IV, 6,  
121—132)

Poglej to trapico, ki se smehlja!  
Po licu misliš, da ima sneg med stegni,  
dela se čednostno, do ušes zardeva  
ob vsaki nespodobnosti,  
počne jih pa bolj strastno kot dihur  
in dobro rejen žrebec.  
Res, od pasu navzgor so ženske,  
navzdol pa so kentavri:  
samo do popka seže roka božja,  
spod pa je zgolj hudič: peklo, temà,  
tam je žvepleno žrelo — ogenj, para,  
zadah, trohnoha.

Othello in Lear stojita v istem območju blaznosti. Zoper naravo je bil uperjen proces. Shakespearova protitelesnost vnovič napoveduje Swifta. Narava je pokvarjena predvsem v svoji rodniški funkciji. Zgodbe ljubezni, ljubimcev in soprogov so prav tako neusmiljene in krute kot zgodbe kraljev, zgodbe kraljestev. Tako tu kakor tam nosijo s praznega prizorišča mrtva trupla.

## VI.

Vse pokrajine v *Othellu*, vse njegove kretnje, njegova retorika in način, kako se ta retorika zlomi, vse to spada v poetiko baroka. Predstavljam si Othella, Desdemono in Jaga oblečene v črnilo in v zlato kot na Rembrandtovih portretih. Potopljeni so v temo. Prvi skupinski nastop, ko Brabantio in njegovo spremstvo odidejo iskat Othella, me spominja na *Obhod nočne straže*.

Keep up your bright swords, for the dew will rusthem. (I, 1, 59)

Vtaknite svetle meče, da od rose  
ne porjave.

*Othello* je tragedija velikih kretenj. Tudi v tem je barok. Toda ta kretnja je ustavljena. Kot bi obvisela v zraku. Za trenutek so vsi okameneli. Rad bi videl, da bi tudi zadnje Othellove kretnje obvisele v zraku. Kajti Othellu je že jasno, da zadnji razlogi pripadajo Jagu, čeprav je Desdemona nedolžna. Svet je nedvomno grd, če je Desdemona lahko varala, če je Othello verjel v njeno zakonolomstvo, če je lahko verjel vanj.

... to be once in doubt,  
Is once to be resolv'd. (III, 3, 183—184)

enkrat v dvomu, to je: se naenkrat  
odločiti.

Ni nujno, da Othello umori Desdemono. Če bi v tem zadnjem in odločilnem trenutku odšel, bi bila igra še bolj okrutna. Cresida po svoji izdaji ne umre in Troilus se ne ubije. Vse se konča v sarkazmu.

Othello umori Desdemono zato, da bi rešil moralni red. Zato, da bi se vrnila ljubezen in zvestoba. Desdemono umori zato, da bi ji lahko odpustil, da bi bili računi poravnani in da bi svet spet našel svoje ravnovesje. Othello nič več ne momlja. Obupno hoče rešiti smisel svojega življenja, mogoče celo smisel sveta.

And say besides, that in Aleppo once,  
Where a malignant and a turban'd Turk  
Beat a Venitian, and traduc'd the state,  
I took by the throat the circumcised dog,  
And smote him thus. (V, 2, 353—357)

In zraven še povejte, da v Aleppu,  
ko nekdanj zloben Turek v turbanu  
je ranil Benečana in grdil  
državo, jaz skopljenega sem psa  
prijel za vrat in ga zadel — tako.

Othellova smrt ne bo mogla rešiti ničesar. Desdemona ne živi več in svet fevdalne zvestobe je zares mrtev. Mrtev istočasno kot njegova opajajoča poezija, kot njegova retorika, njegov patos in vse njegove velike kretnje. Othellov samomor spada zraven.

Desdemona ne živi več. In ne živi več ta neumni burkež, ki mu je bilo ime Roderigo, ne živi več pametna Emilija. V naslednjem trenutku bo umrl Othello. Vsi umrejo, plemenitaši in rovtarji, jasnovidci in blazneži, empiristi in absolutisti. Kakršnakoli izbira je, je slaba.

*Desdemona:* — Wouldst thou do such a deed, for all the world?

*Emilia:* — Nor I neither by this heavenly light,

*Desdemona:* — No, by this heavenly light!

*Emilia:* — Nor I neither by this heavenly light,

I might do it as well in the dark.

*Desdemona:* — Wouldst thou do such a deed for all the world?

*Emilia:* — The world is a huge thing, it is a great price,

For a small vice. (IV, 3, 63—69)

*Desdemona:* — Bi ti hotela za ves svet tako?

*Emilia:* — Vi ne?

*Desdemona:* — Pri tej nebeški luči, ne!

*Emilia:* — Jaz tudi ne pri tej nebeški luči:

saj bi lahko v temi.

*Desdemona:* — Bi ti hotela za ves svet tako?

*Emilia:* — Svet je ogromna reč: velik potešek

za majhen grešek.

Jago molči. Niti v mukah ne bo rekel besede. Vsi razlogi so na njegovi strani. Toda samo intelektualni razlogi. Moralni in intelektualni red — od *Hamleta* ter *Troilusa in Creside* — je iznakažen v vseh velikih Shakespeareovih dramah. In ostal bo takšen do *Zimske pravljice* in do *Viharja*. Svet je takšen, kakršnega vidi Jago, toda Jago je pokvarjenec. Shakespeareov svet se ni postavil na noge po potresu. Pa tudi naš svet ne. Ostal je nepovezan. V zadnji konsekvenci v Shakespeareovem *Othellu* vsi izgubijo.

(N. b. citati so iz Riedleyeve izdaje *Othella*. Prevodi verzov iz *Othella* so Zupančičevi, iz *Kralja Leara* pa Mateja Bora.)

Prevod: J. N.

# POGOVORI IN PRIČEVANJA

ANDREJ KURENT

PRISPEVEK K RAZPRAVI O DELOVANJU KOMUNISTOV NA IDEJNO-KULTURNEM PODROČJU NA V. KONGRESU ZKS

Z zadovoljstvom izrabljam priložnost, da spregovorim na tem kongresu tudi kot član osrednjega slovenskega dramskega gledališča. Čutim dolžnost, da v tej zvezi poudarim izjemen kulturni in politični pomen umetniške dejavnosti.

Finančne službe žal mnogokrat čutijo vzdrževanje kulturnih ustanov kot breme, ob tem pa seveda pozabljajo, da je duhovno osiromašen človek večje breme za družbo, kot pa so finančne dolžnosti skupnosti do kulturnih zavodov. Sredstva za prosveto in kulturo ne morejo podlegati gospodarskim in bančnim merilom, ker so to dolgoročne naložbe, ki se obrestujejo pri oblikovanju človeka — posameznika, da je lahko tvoren del skupnosti. Vzgojne, umetniške in znanstvene službe do danes niso zakriville anomalij in grozečih nevarnosti, ki jih poznamo iz gospodarstva, jutri pa bo naš upravljavec nezadostno, slabo vzgojen in kulturno nerazgledan, nepripravljen za odgovornosti, ki mu bodo zaupane in jih bo prepustil stihiji. Če se družba usmeri v pridobivanje materialnih dobrin, s tem še nič ne napravi za uživanje teh dosežkov, če obenem ne teče proces osvobajanja človekovega duha.

Neovrgljiva resnica je, da povsod v svetu raste vloga gledališča v družbi. Naša radost in napor, s katerim se nenehoma borimo za umetniško resnico, je dejavnost političnega in kulturnega pomena. S tem, da samo naša ustanova v ciklu ene sezone zadovolji nad 120.000 obiskovalcev, ni mogoče dokazovati, da je dejavnost gledališča omejena na lokalni pomen. Stopnja in raven gledališke kulture, dosežena na osrednji ustanovi, vzdržuje merila za splošno narodno omiko in so njeni dosežki za večno last vse naše skupnosti. Edina aktivna komunikacija sodobne umetnosti je še vedno gledališče in koncert. Obiskovalec se po svoji vzpodbudi odloči da vstopi v medij predstave, proces zorenja gledališkega dogodka je v sožitju in sporu med izvajalci in gledalci, predstavo ožive gledalci.

Zivo gledališče je predvsem visoka tribuna slovenske besede in narodove biti in skrbi za jezikovno kulturo v najširšem pomenu te besede. Gledališče gradi most med klasično literaturo, sodobno svetovno literaturo in domačo dramo in družbi odpira aktualne, moralne in estetske probleme v svojih programih. Gledališče tudi vzgaja: lastna in umetniška sredstva angažiramo za vzgojo mladine, saj je 30 odst. našega organiziranega obiska mladina vseh šol in strok.

Probleme samoupravljanja v naši ustanovi so doumeli tako, da je najvišje samoupravno dejanje umetniška predstava. Predstava je namreč zavestno, delovno in moralno sodelovanje vseh članov in umetnikov. Člani Zveze komunistov v našem gledališču ne težimo za samoupravljanjem kot formalno analogijo z drugimi delovnimi organizacijami; člani ansambla že od nekdaj vemo, da samoupravljanje pomeni sodelovanje.

Naše delo je drago, vendar z omejevanjem sredstev za kulturo zanikamo temeljno resnico, da samo izobražen in vzgojen človek lahko čuva in izpopolnjuje vizijo komunistične skupnosti.



## DUŠA POČKAJEVA

*Kaj je moderno, kaj je aktualno in kaj je angažirano v gledališču?*

Ne bi želela dajati definicij o tem. Mislim samo, da je moderno in aktualno v gledališču vse, kar lahko danes zainteresira gledalca. Torej je lahko moderen enako Shakespeare kot Albee ali Kopit. In teater absurda je dostikrat bližji resničnosti, kot tako zvani realistični teater. Kajti v življenju so redki trenutki, ko ti je vse jasno, ko natančno veš, kako boš reagiral. Dovolj je, da prebereš časopis in že ne veš, ali je življenje smešno, ali tragično, ali pošastno. In v gledališču absurda imaš vse te možnosti odprte. Sodobnim dramam očitaajo, da so brezizhodne. Mislim, da je tudi ves svet danes v taki situaciji in da rešitev človeštvu ne bodo prinesli izleti na luno. Kar svet stoji je človeštvo obračalo svoj nemir in vero v človeka ali Boga. In navidezna brezizhodnost modernih dram je samo poziv k razmišljanju in možnost, da vsak gledalec sam poišče razplet in rešitev.

*Kaj menite o današnji gledališki kritiki?*

Nič ne mislim, ker tu ni kaj misliti. Kritiki bi moral več vedeti kot igralec, če naj se teater razvija. Dokler se pa nekateri kritiki šele učijo svojega poklica, to je najpreprostejšega pisanja, o gledališkem delu pa imajo malo pojma ali pa nič, je vsa zadeva smešna in tu ni kaj govoriti. Prosim, to je čisto neosebno, ker skorajda nimam slabih kritik. In pomanjkanje takta in mere ne samo do gledališkega dela, ampak tudi do dela svojih starejših »koleg«<sup>»</sup> kritikov ni v prid, niti časopisom, ki to objavljajo. Ze znani boj med Josipom Vidmarjem in gledališčem je posledica različnih gledanj na gledališče in literaturo in ima za nas kljub vsemu neki čar, tako, da nestrpnost pričakujemo njegovih kritik. Če pa so kritike samo rezultat neznanja, kot se to pri nekaterih tako zvanih kritikih dogaja, je vse skupaj prav žalostna zadeva.

*Zdi se, da oblikujete brez težav in stisk? Liki brez sile lijejo iz Vas. Ali nam lahko pojasnite, kako se spopadate z njimi, kakšen je Vaš ustvarjalni postopek?*

Res je, nimam posebnih težav pri igranju. Zato mislim, da sem si izbrala pravi poklic, ker me to delo veseli. Ustvarjalni postopek: osebo moram razumeti, da jo lahko igram.

*Dajejo Vam določene vloge. Ali si zelo želite drugačnih in katerih?*

Vloge, ki jih igram, so navadno vloge z zelo pestrimi in kompliciranimi značaji. Torej sem jih vesela in si ne želim enobarvnih vlog.

*Bili ste Jacinta. Popišite nam, kako ste se počutili v njeni koži. Ste bili radi Julija? (Shakespeare: Romeo in Julija).*

Kot Jacinta — slabo. Kot Julija negotovo, ker nas je bilo preveč (mislim, da nas je bilo 5).

*Katera od Vaših vlog Vam je najbolj ljuba?*

To sezono imam srečo, da istočasno igram tri lepe vloge: Virginijo Woolf, Maggie v Po padcu in gospo Rosepetle v Oh, očka, ubogi očka... Mislim pa, da mi je še vedno najljubša Virginija.

*Ali ste kdaj mislili na to, da bi se posvetili vzgoji igralcev na AGRFTV?*

Zaenkrat dovolj igram in nimam nobenih želja po pedagoškem udejstvovanju, ker tudi dvomim, da imam sposobnosti za kaj takega.



# Z „VIRGINIJO WOOLF“ V TRSTU

(Ocene v tržaškem tisku)

*L' UNITA*, 20. FEBRUARJA 1965.

»Kdo se boji Virginije Woolf« — nocoj v Trstu

Trst, 19. februarja 1965.

Jutri, v soboto, bo Slovensko narodno gledališče iz Ljubljane v Trstu in bo nudilo v Slovenskem kulturnem domu predstavo, ki bo gotovo na višini odlične tradicije te igralske družine. Uprizorili bodo komedijo v treh dejanjih Američana Edwarda Albeeja »Kdo se boji Virginije Woolf«. Režiser je Mile Korun, scenografija delo Uroša Vagaje, kostumi Alenke Bartlove, prevod Maile Golobove. Interpreti so: Duša Počkajeva, Jurij Souček, Marija Benkova in Danilo Benedičič.

Predstavo bodo ponovili jutri ob 16. uri.

*L' UNITA*, 20. FEBRUARJA 1965.

*Slovensko gledališče*: Danes ob 20.30 in jutri ob 16 uprizori Dramsko gledališče iz Ljubljane »Kdo se boji Virginije Woolf?« Edwarda Albeeja.

*IL PICCOLO*, SOBOTA, 20. FEBRUARJA 1965.

Gledališče iz Ljubljane v »Slovenskem domu«.

Nocoj ob 20.30 in jutri ob 16 bo v Slovenskem kulturnem domu gost Slovensko dramsko gledališče iz Ljubljane, ki bo uprizorilo v slovenščini komedijo Edwarda Albeeja »Kdo se boji Virginije Woolf?«. Režira Mile Korun.

*L' UNITA*, NEDELJA, 21. februarja 1965.

*Topel uspeh gledališča iz Ljubljane.*

Sijajno so interpretirali »Kdo se boji Virginije Woolf?«

Trst, 20. februarja.

Slovensko narodno gledališče iz Ljubljane, gost Slovenskega gledališča v Trstu, je uprizorilo nocoj v Kulturnem domu komedijo Edwarda Albeeja »Kdo se boji Virginije Woolf?«. Gre za eno najbolj uspešnih uprizoritev Ljubljanskega gledališča v sezoni 1963—64.

S to komedijo se je Edward Albee uveljavil pri kritiki in se uvrstil med najboljše ameriške komediografe. Nevrotični nemir oseb, predstavljenih v komediji je izraz latentne krize, ki ima svoje korenine v družbi pokvarjeni z grehoto in nekim patološkim konformizmom. Mladi ameriški komediografi, med katerimi je najreprezentativnejši sam Albee, sicer ne uspejo, da bi pokazali pozitiven izhod meščanski družbi, ki jo trdo drži v kleščah težka kriza, pač pa se omejujejo na predstavljanje grenkobe in tragedije osamljenosti v družbeni razkrojenosti.

Igralska družina ljubljanskega gledališča je podala še enkrat dokaz posebne stilistične strogosti in skladnosti, kar jih postavlja med najboljše igralske družine jugoslovanske in evropske dramatike.

Režiserju Miletu Korunu je uspelo s subtilno in inteligentno ironijo realizirati atmosfero osamljenosti, s tem da je plastično privzdignil dialog te moderne komedije, ki postavlja dobršen del današnje ameriške stvarnosti na raven visoke dramatičnosti.

Čudoviti interpreti komedije so bili Duša Počkajeva, Jurij Souček, Marija Benkova in Danilo Benedičič. Scena je delo Uroša Vagaje, kostumi Alenke Bartlove.

Jutri popoldne bodo komedijo ponovili.

*IL GAZZETTINO, NEDELJA, 21. FEBRUARJA 1965.*

*Danes v Slovenskem gledališču ponovitev Albeejevega dela.*

Danes ob 16. bo v Slovenskem kulturnem domu na V. Petronio Slovensko gledališče iz Ljubljane ponovilo komedijo Edwarda Albeeja »Kdo se boji Virginije Woolf?«, eno izmed najboljših uprizoritev ljubljanske gledališke družine v sezoni 1963—64.

Odtujenost in atmosfero nabito z notranjimi pretresi je realiziral Mile Korun s subtilno in inteligentno režijo. Scena je delo Uroša Vagaje, kostumi Alenke Bartlove. Interpreti so: Duša Počkajeva, Jurij Souček, Marija Benkova in Danilo Benedičič.

**E. ALBEE: »KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF?«**

Ni utemeljeno tarnanje o skrčenosti ansambla Slovenskega gledališča v Trstu, dokler lahko dopolnjujemo repertoar z gostovanji bratskih gledaliških skupin iz matične domovine. Dramo SNG iz Ljubljane smo imeli že večkrat v gostih. Gostovanje je vselej služilo kot dopolnitev domačega sporeda in kot primerjava zmogljivosti našega gledališča, ki je zares ugodna za nas.

Ljubljanska Drama je v sedanjem trenutku v glavnem dopolnila naš spored in nam pomagala pri temeljitejši predstavi o razvoju gledališke umetnosti v svetu. Z zadnjo domačo premiero smo se seznanili s sodobno francosko dramatiko v obliki drame »Lipe za luno« Marcela Acharda. Gostovanje ljubljanskega dramskega gledališča pa nam je posredovalo stik s severnoameriško dramo »Kdo se boji Virginije Woolf« Edwarda Albeeja. Med obema deloma je miselna povezanost: v obeh primerih gre za vrtnanje v človekovo najintimnejše doživljanje in čustvovanje ob sprostitvi najplemenitejših, a obenem tudi najbolj neukrotljivih nagonskih zapletljajev. Ne bo držala trditev nekaterih, da gre za pojave, ki so prilično odmaknjeni od naše stvarnosti. V vsakem človeku je nekaj Achardovega Lipeta in Albeejevega Georgea, nekaj Achardove Marcelline in Albeejeve Marte. To nekaj se v nas sprosti, ko nismo vključeni v dojme raznih obzirov in konvencij. Prav to je hotel dokazati Edward Albee s komedijo ali bolje rečeno psihoanalitično dramo »Kdo se boji Virginije Woolf«.

Sam Marcel Achard je odlično zadel umetniško vrednost Albeejevih dram s formalnega zrelišča s trditvijo: »Kralj dialoga je. Vsaka tretja vrsta zveni!« Zadnjič smo pa na tem mestu tudi mi nekaj podobnega trdili glede mojstrsko izpeljanega Achardovega dialoga. Danes lahko primerjalno ugotavljamo, da Achardov dialog izpade sicer monolično zelo preprosto, vendar spevno prepričljivo (le škoda, da režiser Žarko Petan te spretnosti ni znal primerneje posredovati!), medtem ko izzveni dialog pri Albeju razkošno v vsej polifonski širjavi, ki jo zna bogatiti z najrazličnejšimi silno dojetimi akordi, ki jih je tenkončutni poslušatelj Mileta Koruna najprej spretno zasluhlil in nato primerno izkoristil. Vsebinsko pa homo Albeejevo dramsko snovanje najbolje nakazali, če povemo, da so ga nekateri kritiki imenovali kot mladega Strindberga, novega O'Neilla, severnjaškega Williamsa. Najbliže bomo zadelo bistvo Albeejeve umetnosti, če ga res primerjalno približamo

Avgustu Strindbergu. Pa tudi Albeejeva resna komedija »Kdo se boji Virginije Woolf« zavzema v tej enačbi mesto, ki ga v celotnem Strindbergovem opusu ima njegova »Nevesta s krono«. Mrko in obenem mistično vzdruže, v katerem zgorita Mats in Kersti v »Nevesti s krono«, skozi lebdijo na odru in kroji usodo Marte in Georgea v Albeejevem delu, ki smo ga preteklo soboto občudovali v Trstu v mojstrski izvedbi Drame SNG iz Ljubljane.

Izredno zahtevna predstava je bila vrhunska stvaritev, na katero so lahko Ljubljančani ponosni, mi pa z njimi. Ni primernih pohvalnih in bolj ali manj obrabljenih fraz, s katerimi bi mogli podčrtati nastop vseh štirih igralcev, vsekakor bomo kot prvo med enakimi omenili Marto Duše Počkajeve, ki je nosila vso težo zapletene Albeejeve problematike. Potrdila je sloves, ki ga upravičeno uživa. Njej primeren partner je bil George Jurija Součka. Njuno igralsko nastopanje sta smiselno dopolnjevala Marija Benkova kot Honey in Danilo Benedičič v nelahki Nickeyevi vlogi. Scenografija Uroša Vagaje ni bila ravno najboljša, vendar je služila kot dovolj veren odrski okvir za Albeejevo dramsko sliko.

Dobro se je kot kostumografinja obnesla Alenka Bartlova. Marijan Benedičič je kot vodja predstave poskrbel, da se je z njo sloves ljubljanskega dramskega gledališča še bolj utrdil med nami ter s posredovanjem slovenskega zamejstva v italijanskem kulturnem svetu. Bilo bi zares poučno in zanimivo izslediti, v kakšnem italijanskem listu oeno sobotne predstave v našem Kulturnem domu.

Obiskovalci naših gledaliških predstav so se lahko ob zadnjem ljubljanskem gostovanju seznanili s 6. in 7. številko ljubljanskega dramskega gledališkega lista. List je dobro urejen in jezikovno ter tiskarsko skrbno sestavljen. V 6. številki je objavljena pregledna študija o Trstu in slovenskem gledališču. Podatke od početkov do prve svetovne je zbral Rado Nakrst, od konca prve svetovne vojne do fašizma pa Adrijan Rustja, ki je tudi avtor pregleda sezon SNG v Trstu od leta 1945 do danes. List ima obilo slik o našem Kulturnem domu, ki s svojo tehnično smotrnostjo jamči slovenski gledališki dejavnosti velik razvoj.

JANKO JEŽ  
GOSPODARSTVO  
1965, št. 525, 26. II.

#### VELIKI DAN ZA SLOVENSKO KULTURO V TRSTU EDINSTVENA IGRA GLEDALIŠKIH UMETNIKOV LJUBLJANSKE DRAME V KULTURNEM DOMU

*Z dramo »Kdo se boji Virginije Woolf« so pred tržaško publiko izpričali vrhunsko umetniško raven osrednjega slovenskega dramskega gledališča*

Od prvega dne, odkar imamo naš novi Kulturni dom, smo nestrpnost pričakovali dneva, ko bomo lahko sprejeli v goste gledališke umetnike osrednjega slovenskega gledališča — ljubljanske Drame. In sinoči smo ta veliki in težko pričakovani dan dočakali in bili za vse naše pričakovanje izdatno poplačani in preplačani, kajti prisostvovali smo uprizoritvi, ki bo ostala v naših spominih ne samo kot prvi nastop Drame v našem novem hramu Kulture, temveč tudi kot višek tega, kar lahko od gledališča pričakujemo. Štirje slovenski gledališki umetniki iz Ljubljane so z magično močjo svoje igre izpričali, da je slovenska gledališka

umetnost na najvišji evropski ravni, in nam Slovencem na Tržaškem je to še posebno drago in prijetno, saj so prav naše kulturne afirmacije naše najmočnejše in najučinkovitejše orožje na tem stičnem svetu dveh svetov in dveh kultur.

Prepolna dvorana Kulturnega doma je prav v tem toplém občutku sprejemala mojstrsko igro dragih gostov iz matične dežele in jim s temi občutki tudi izražala zahvalo, ki jo je lahko obilno in navdušeno ploskanje samo nakazalo, kajti vse drugo je ostalo v naših srcih in v naših čustvih, ponovno oplemenitenih z najzlahtnejšo umetnostjo.

Oceniti dramo »Kdo se boji Virginije Woolf«, s katero nas je obiskala ljubljanska Drama, bi bilo v teh prvih neposrednih vtisih nemogoče, saj gre za močno psihoanalitično ameriško dramo, ki zahteva poglobljenega študija in časa. Drama jo je samo v svoji letošnji sezoni uprizorila že več kot štiridesetkrat in tudi v drugih velikih evropskih gledališčih je bila na repertoarju po več mesecev. Za učinkovito odrsko postavitev zahteva od igralcev vrhunsko igralsko kulturo in močne igralske osebnosti, polnokrvne umetnike, ki so sposobni odvreči raz sebe vse, kar jih označuje kot izvengledališke ljudi, in se živeti do kraja in popolnoma, do mozga v svoje osebe. In prav to so gostujoči igralci, v prvi vrsti prvakinja Drame Duša Počkajeva, poleg nje pa Jurij Souček, Marija Benkova in Danilo Benedičič tudi dosegli in v čudovito uglašenem kvartetu ustvarili edinstveno igralsko mojstrovino. Njihova intenzivna igra nas je do jedra prevzela in pretresla, ker smo v njej resnično občutili življenjsko tragiko štirih »samomučilcev« v vsej njihovi psihološki kompliciranosti.

Nič manj kot ob sami igri, do potankosti popolni v vsaki gesti, v vsakem premiku, pa smo uživali tudi ob lepoti in čistosti jezika ter v govorni kulturi akterjev v vseh nešteti glasovnih niansah, ubranih v čudovito stilno sozvočnost.

Poleg igralcev so seveda imeli svoj delež zaslug za tako krasno uprizoritev tudi režiser Mile Korun, scenograf, lektor in še vsi drugi, katerih pomoč je potrebna v gledališkem kolektivu. Vsem, prav vsem, in tudi tistim, ki so to gostovanje omogočili, naj gre naša iskrena in pristržna zahvala, katero si dovoljujemo izreči v imenu gledalcev. Dragim gostom-umetnikom pa želimo, da bi s tega svojega kratkega a tako zelo pomembnega bivanja med nami, odnesli s seboj zavest, da so opravili veliko in plemenito kulturno poslanstvo, katerega blagodejni učinki imajo trajno veljavo. In še, da bi se zdaj, ko imamo tako vabljiv Kulturni dom, še in čim pogosteje videvali, da bi naša kulturna enotnost postala iz besed tudi stvarnost.

j. k.

»PRIMORSKI DNEVNIK, 21. februarja 1965

## GOSTOVANJE LJUBLJANSKE DRAME

20. in 21. februarja je gostovala v Kulturnem domu Ljubljanska Drama. Po daljši odsotnosti je tržaško občinstvo goste z zanimanjem pričakovalo. Delno z zanimanjem, delno z rahlo bojaznijo, da morda niso za Trst izbrali posrečenega dela. Od tedaj namreč, ko so pred leti gostovali z dramo »Dvanajst porotnikov« in z domačo Linhartovo komedijo »Ta veseli dan«, so nas v naslednjih letih manj zadovoljili. S »Talcem« pred časom naravnost razočarali.

Govorimo seveda o dramskem tekstu. Razočarali nas niso pa nikdar s svojo izredno umetniško igro. V resnici je to vrhunec gledališke

zmogljivosti, ki ga gotovo ne premore nobeno drugo gledališče v Jugoslaviji. Kaj bi tedaj rajši mnogi med nami drugega kot rekli in povabili mladi rod, naj si ogleda to čudovito igro in to resnično veliko gledališko kulturo svojega naroda, pa morajo biti s tem vabilom previdni zaradi del, ki jih prinaša vrhunsko gledališče, da se jim ne zgodi kot pri »Talcu«, ko so starši začudeno spraševali, na kakšne predstave so profesorji povabili njihove otroke.

Hočemo reči, da mora biti vsako gostovanje, ki je za naše mesto izredno pomembno, tako, da bo zajelo lahko ves krog ljubiteljev gledališča in da ne bo treba opozarjati mladine, da zanjo vstop ni dovoljen.

Sobotno gostovanje morda ni bilo s tega vidika najbolj posrečeno, a zrelemu občinstvu je pokazalo čudovito predstavo igravskega kvarteta. Američan Albee je v tem delu vrgel žaromet na štiri ljudi, ki prežive eno noč skupaj. Sta to dva zakonska para, ki vsak zase živi



Dve Furijanovi skici  
za Millerja



svoje življenje, svojo dramo; prišli so skupaj, čeprav jih ničesar ne družijo, a vendar ostajajo skupaj in drug drugega mučijo. Ostajajo skupaj prav zaradi tega, da bi mučili drug drugega. V resnici je to noč brez svetlobe, pijana in mučna, težka in brezsmiselna. Smiselna le v toliko, kot smo rekli, da bi izmučili drug drugega.

Ce je samo to smisel Albeejeve drame, da prikaže degenerirano družbo Zapada, ali vsaj dve družini te družbe, potem je seveda avtor odlično uspel. Gledavec mora sam najti pot iz tega morečega življenja. Če jo je našel, potem je drama tudi opravila večnostno nalogo gledališča.

Vsa ta srečanja in neskončno dolgi dialog te noči bi bili lahko zelo dolgočasni, če bi režiser Mile Korun tako izredno stopnjevano, premišljeno in stvarno ne vodil te četvorice po odru, od ene luči do druge, od divana do steklenic s pijačo, od zblizanja in oddaljevanja. Če bi ne napel dejanja do besednega in fizičnega spopada in ga potem spet zadržal v dialog.

Arhitekt Uroš Vagaja je režiji zgradil zelo funkcionalen prostor, ki je vsak trenutek služil igravcem za njihovo igro.

Mile Korun pa je izbral tudi odlično dvojico za zakonski par Martha-George. Duši Počkajevi je zaupal vlogo Marthe. Zaigrala je resnično veliko igro in ustvarila tisto demonsko žensko, ki živi mnogo nerazumljivih življenj: žensko, nikdar utešeno, ljubeznivo in sovražno, nikdar premagljivo, ki se ji hoče igre, a postane ta igra pravo življenje. Vse odtenke in psihološke globine je Počkajeva živela s prepričljivim izražanjem. Dala je tej ženski lahkotnost in globino, z glasovno barvitostjo je dajala ton vsakemu novemu razpoloženju. Ustvarila je nepozaben lik.

Ob njej je živel enako močno in prepričljivo življenje George Jurija Součka. Lahkotnost njegove igre, ki jo je od pojoče govornice stopnjeval v besedni spopad, njegova prožnost in sigurnost dajeta že skoraj vtis, da ve že vnaprej vso svojo igro in igro soigravcev. Vendar te to samo za trenutek preseneča, takoj nato te potegne nazaj v spopad življenja. Tudi to je izredna plastična odrska podoba.

Tudi Marija Benkova je zelo dobro zadela lik Honey, ki sicer ni mogla pokazati toliko kot glavna igravca, a je posebno v tonih rahle naivnosti in omejenosti v smehu dala vtis žive podobe.

Nicka je igral Danilo Benedičič z manjšo mero izraznosti kot Počkajeva in Souček, čeprav prepričljivo in sigurno.

Predstava je bila gotovo največja prireditve, kar smo jih zadnja leta videli v Trstu.

»MLADIKA«, marec 1965, št. 3 (str. 38, 39)



## COMMERCE

LJUBLJANA, TITOVA C. 3  
zastopstvo inozemskih tvrdk  
telefon 312-803

Zastopamo renomirane firme, ki oskrbujejo našo kemično, tekstilno, papirno, gradbeno in druge industrije s surovinami, stroji in orodji ter naše kmetijstvo z umetnimi gnojili in rastlinskimi zaščitnimi sredstvi.





## LESNINA LJUBLJANA

nudi sodobno in kvalitetno pohištvo vseh vrst: spalnice, kuhinjsko opremo, kombinirane sobe, šolsko pohištvo, delovne kabinete, gostinsko pohištvo, lesno galanterijo in drugo.

Glede opreme vsakovrstnih notranjih prostorov se obrčajte vedno na renomirano podjetje LESNINA LJUBLJANA, ki vam je vedno na razpolago s pojasnili in nasveti.

LESNINA LJUBLJANA —  
CENTRALA ZA SLRJ —  
LJUBLJANA, TITOVA 97

SAMOZAVESTNO IN UDOBNO  
SE POČUTIS SAMO V ELEGANTNIH  
ČEVLJIH KVALITETNO VODILNE  
TOVARNE OBUTVE

# PEKO

V IZLOŽBAH POSLOVALNICE PEKO  
TE BO PRESENETILA BOGATA  
IZBIRA ZADNJIH MODNIH  
NOVOSTI



Praktične  
pletenine  
enostavne  
in  
okusne

**rašica**

Tovarna pletenin Ljubljane

**COSMOS**

**INOZEMSKA ZASTOPSTVA**

LJUBLJANA, Celovška 34, telefon 311-451

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — **SERVIS**



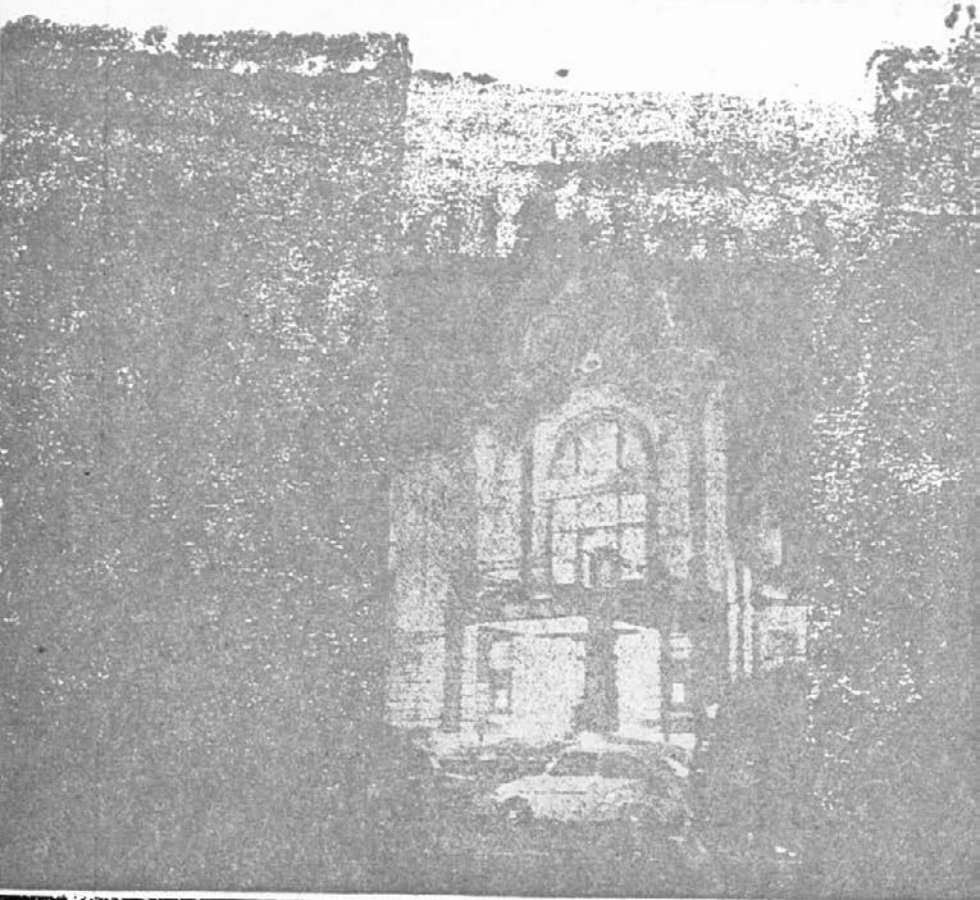
GROSUPLJE

# SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE

Telefon Grosuplje 13  
Tekoči račun pri Narodni banki  
Grosuplje 600-21  
1-18

**projektiramo in izvajamo vsa gradbena dela**

# drama



gledališki list