

VSEBINA

- 5** **ZLO NAS DELA ŽIVE** Intervju z Jernejem Lorencijem
- 11** Katja Perat **ČLOVEK ČLOVEKU**
- 15** Nika Leskovšek **KLJUČ DO OTHELLA**
- 21** Mirt Komel **OTHELLO IN ZVIJAČNOST UMA**
- 27** **TRAGEDIJA V PETINDVAJSETIH GESLIH**
- 36** Fotografije z vaj
- 47** Skozi mlade oči
- 50** Nagrade
- 56** Novo v Knjižnici MGL

William Shakespeare

OTHELLO

Premiera 28. novembra 2013

Prevajalec **MILAN JESIH**

Režiser **JERNEJ LORENCI**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenograf **BRANKO HOJNIK**

Kostumografka **BELINDA RADULOVIĆ**

Skladatelj **BRANKO ROŽMAN**

Koreograf in asistent režiserja **GREGOR LUŠTEK**

Lektorica **MAJA CERAR**

Oblikovalci svetlobe **BRANKO ŠULC, BRANKO HOJNIK, JERNEJ LORENCI**

Asistent režiserja (študijsko, AGRFT) **ŽIGA DIVJAK**

Asistentka dramaturginje (študijsko, AGRFT) **KATJA ČERNE**

Glasbo na posnetku izvaja Orkester Mandolina Ljubljana pod vodstvom dirigenta Andreja Zupana.

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Odrski mojster **Janez Koleša**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonski tehnik **Sašo Dragaš**

Osvetljevalca **Branko Šulc** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerka **Ksenija Imerovič**

Garderoberki **Angelina Karimovič** in **Tatjana Cirman**

Rekviziter **Sašo Ržek**

Kostume so izdelali pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Othello **SEBASTIAN CAVAZZA**

Jago **PRIMOŽ PIRNAT**

Desdemona **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

Emilija **JUDITA ZIDAR**

Cassio **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**

Roderigo **JAKA LAH**

Montano **JANEZ STARINA**

Bianca **TINA POTOČNIK**

Borči **Borut Jenko**

Nenči **Neva Mauser Lenarčič**

ZLO NAS DELA ŽIVE

Intervju z Jernejem Lorencijem

Petra Pogorevc

Kot režiser si se že spopadal tako z več tisoč let starimi kot s sodobnimi besedili, toda Shakespeara se zdaj lotevaš prvič. Je to naključje ali kaj drugega?

Verjamem v to, da stvari pridejo ali pa ne, da se morajo sestaviti same po sebi in da jaz ne smem ničesar forsirati. Z izjemo *Kralja Leara* nisem nikoli imel izrazite želje po režiji Shakespeara. Vseeno pa sem vedno vedel, da bo nekega dne prišel na vrsto in da se mi bo takrat že v izhodišču odprlo nekaj temeljnih vprašanj. In točno to se je ob *Othellu* zgodilo.

Kaj je bil glavni sprožilni element, da si se odločil ravno za Othella?

Verjetno je šlo za nekaj igralcev MGL. Za to, da bi lahko to zgodbo povedali skupaj. Mislim, da je bil to glavni sprožilec. Da torej ni šlo toliko ne za Shakespeara ne za *Othella* kot za možnost, da bi se z njima spopadel skupaj z nekaterimi igralci MGL. V prvi vrsti s Primožem Pirnatom. Tole bo najina že ne vem katera, mogoče deseta skupna predstava. Vmes je bilo obdobje, ko nisva sodelovala in sva se tudi na drugih področjih življenja nekako razšla. Ne vem, zakaj in je v bistvu tudi vseeno. On je zame prototip vsega, kar naj bi teater bil, ker je fenomenalen v tem, kako bi rekel, skoku na glavo, ki ga oder nalaga igralcu, ki ga od igralca pravzaprav zahteva. Nekaj imam, dajmo najprej videti, kaj to je. Povedano drugače, dajmo si najprej zaslužiti, da o nečem govorimo, ne pa obratno. Ne najprej razpravljati in racionalizirati, šele potem pa ustvarjati.

Ne bom našteval vseh, lahko pa rečem, da smo na točki, ko so vsi za, kar pomeni, da ima vsakdo interes, da vsakdo vrta, išče, hoče in, to je najpomembnejše, ne ločeno od drugih, temveč z drugimi, skozi druge, ker gre prav za to: kot tudi v življenju, je vloga zmeraj vsota srečevanj, vsota reakcij, nikdar sama po sebi. Igrati je soigrati. In vsi smo v fazi dela, ko to dobro razumemo in ko to postaja, resda počasi, tudi meso.

In še nekaj. Ker je gledališče nujno prostor erotike, seveda ne v seksualnem pomenu, lahko rečem, da se zlagoma zaljubljam v vse udeležene. Prav v vse. Nekatere od teh ljubezni so stare, druge nove, a ljubezen je. In za to gre navsezadnje, mar ne?

Že zelo zgodaj si prišel na idejo, da se odrsko dogajanje v naši uprizoritvi začne na Cipru, vsebino prvega dejanja, ki se po besedilu godi v Benetkah, pa v retrospektivi povzame Jago.

Tu je šlo verjetno za kombinacijo intuicije in nekega dramaturško-režijskega uvida, ki pa sta bila seveda začinjena tudi z izbiro igralca. Že od samega začetka sem vedel, da *Othello* ni ekspanzivna igra. Se pravi, to ni igra stoterih, ampak igra zgolj nekaterih. Njen družbenopolitično vojaški kontekst je v bistvu fasada, plast te fasade pa relativno tanka, nezgovorna in konec koncev tudi nezanimiva, vsaj zame. To je igra o ljudeh in o tem, kako lahko vplivamo drug na drugega, sploh ko smo ranljivi ali ko hočemo raniti. Zato sem vedel, da jo moramo počlovečiti in prizemljiti. Posledice vsega, kar se v tej igri zgodi, so seveda lahko uničujoče za svet, ampak v glavnem se vse spočne v posteljah.

Ob tem, da smo igro počlovečili in prizemljili, smo zato konkretizirali zlo.

Zlo mora biti nujno konkretno. Samo na sebi, kot spekulativno zlo, ne pomeni ničesar. Dobro si v tem smislu še lahko predstavljam, mogoče zato, ker se mi zdi nedosegljivo, medtem ko je zlo kot najneposrednejši vir življenja in konec koncev tudi smisla, vsaj potencialnega, zmeraj konkretno. Zlo je po mojem nekaj, kar globoko prepreda našo bit, naš fizis, naš konkreten duh in emocijo, zato je neločljivo od tukaj in zdaj, torej od našega mesa, celic, krvi, sperme, skratka, od vsega, kar smo. Zlo na načelni ravni ne obstaja, ampak se mora vedno udejanjati v konkretnem. Da lahko zadovolji samo sebe, morajo neizogibno pasti čisto konkretne žrtve.

Na žalost je najbolj dolgočasno igrati popolne dramske osebe, te znamenite nosilce dobrega, svetlega in lepega. Seveda obstajajo tudi primeri, ki temu nasprotujejo, ampak gledališče je po definiciji prostor agona, agon pa zahteva določeno nasprotovanje. Seveda lahko gre tudi za nasprotovanje v človeku samem, ni treba, da je nasprotovanje objektivno, v bistvu je to drugo bolj zanimivo. In ja, črpamo iz svojega demona, ne iz angela. Zdi se mi, da si moramo za začetek priznati, da smo obsedeni z zlim in da je ljubosumje le ena od njegovih emanacij. Da je ravno zlo tisto, ki nas dela žive, erotične, zanimive, skrivnostne, nedoumljive. V primeru *Othella* še toliko bolj, ker je njegova zgodba precej radikalna, čeprav je tudi totalno klišejska.

Ključno zlo v tej igri je ljubosumje, in to v vseh možnih smereh in oblikah.

Ljubosumje je definitivno nafta človeškega življenja. Obstajam samo takrat, ko so-obstajam, torej lahko kvečjemu so-sem. Samega sebe lahko začutim zgolj na podlagi razlikovanja med sabo in drugimi, ključni element razlikovanja pa je že po definiciji zavist. Tudi ko se postavim nad, pod ali ob drugega, zmeraj obstajam v razliki med sabo in njim, ta pa se utemeljuje v zavisti. Ljubosumje je emanacija zavisti, zavist je emanacija napuha, napuh pa v vseh religijah velja za prvi in ključni naglavni greh, ki pa istočasno nima zveze z bogom, ker boga ni.

Othello je tudi igra o tem, kaj se zgodi, ko osebni princip preraste v družbenega, ko torej ne padejo samo neke intimne žrtve, temveč se zamaje malone ves svet.

Mislim, da je človekova eksistenca, prvič: obsojena na zlo, in drugič: da ima vsak človek moč, da vpliva na družbo. Ta vpliv je seveda lahko večji ali manjši, ampak vsako moje dejanje ima po pravilu odzven ali izzven, ki ni vezan samo na žrtev mojega zla, ampak tudi na vsaj bližnjo okolico mene, ki ga povzročam. V bistvu smo zmeraj bolj ne le intimna ali družbena, ampak tudi politična bitja. V tem smislu seveda smo oziroma bi vsaj morali biti odgovornejši. Ne na način, da bi odrešili svet. Ga ni in ga ne bo, ki bi ta svet lahko rešil, kot tudi ni in ne bo tistega, ki bi ga lahko uničil. Osnovni pogoj za preživetje je ta, da izločamo. Ne morem biti prijatelj z vsemi. Ko se za koga odločim, s tem izločim nekoga drugega. To je osnovno pravilo življenja.

Ker boga ni, smo ljudje obsojeni izključno na to, kar je med nami, pa recimo da še na naravo, ki pa ji je za nas tako ali tako popolnoma vseeno in hoče samo to, da smo. V naravi kot takšni ni ne morale ne etike in ne spoznave. Tisto, kar preostane, je naš skupni medprostor. Tu se seveda poraja vprašanje, kaj s tem našim skupnim medprostorom počnemo. Gombrowicz ga je opredelil kot medčloveško cerkev. Po njem cerkev ni stvar ideje, zgradbe ali institucije, temveč medčloveškega odnosa. Na primer: tale meter, ki naju zdajle loči za mizo v bifeju, je potencialna medčloveška cerkev. Vprašanje je, ali sva ga ti in jaz zmožna izpolniti. Tu gre po Gombrowiczu za vprašanje erosa, ne v seksualnem smislu, ampak v smislu polnosti, živosti.

Je potreba po tej polnosti, živosti tisto, kar žene človeka, da vsemu navkljub dela zlo? Na vajah smo veliko časa posvetili temu, da se dogajanje od drugega do petega dejanja odvija sproti, brez podrobno izdelanega načrta, toda Jaga v uprizoritvi prvič srečamo na točki, ko nam o svoji spletki poroča z jasnim uvidom v njen začetek. Lahko bi se zaustavil, a se ne.

Vse stare civilizacije so se utemeljevale na prepričanju, da lahko duša posameznika postane večja samo pod enim pogojem: da vzame dušo nekemu drugemu. Že v *Upanišadah* so stari mojstri pred mnogo tisoč leti zapisali, da je vojna naravno stanje stvari. Blaginja, udobje in mir so v bistvu popolne anomalije. Mi imamo privilegij, da živimo v obdobju vsega trojega, hvala bogu, ampak v bistvu je to totalno izkrivljeno obdobje. Recesija je sicer prinesla vdor realnega v simulakrum, ki na žalost ne bo dolgo trajal, ampak to je šele začetek razblinitve, ki jo pri nas živimo že nekaj desetletij. S tem v zvezi postaja zame zmeraj bolj zanimiv pojem samomora. Moram reči, da sem totalno fasciniran nad tem, kako malo ljudi se ubije, in da zmeraj manj razumem, kako je to sploh mogoče. Mislim, da obstajata samo dva tipa ljudi: ti, ki ubijajo sebe, in ti, ki ubijamo druge. Življenje je po definiciji ubijanje drugih. Zaradi tega samomorilci zame niso tragične figure, ampak, kako bi rekel, morda celo edini poštenjaki. Edini, ki razumejo pravila življenja in si ne zatiskajo oči pred njegovimi prividi. Edini, ki si priznajo, da je življenje neznosno, ker pač nima nobenega smisla. Onkraj tistega, kar sem že prej govoril, da lahko midva tule ob pivu in čaju z rumom ter cigaretah malček napolniva svoj skupni prostor in si pri tem misliva drug o drugem še milijon stvari. Vse ostalo je zgolj privid.

Je tudi Desdemona nekakšna samomorilka, prostovoljno, iz ljubezni?

Ja, Desdemona gre na vse ali nič, pri čemer je problem v tem, da je ta vse že tudi dejansko okusila. Za ljubezen se je do konca odrekla vsemu, kar naj bi jo konstituiralo kot osebo: svoji preteklosti, družini, tradiciji, rasi, religiji. To je radikalen korak, ki ga zmore samo par genijev in teh genijev je zmeraj manj. Ko se je za to odločila, je vzela nase tudi posledice. Če bi bog obstajal, bi ob podpisu pogodbe z njim gotovo hkrati podpisali tudi sporazum s hudičem. Ko utrgaš sad najboljšega, utrgaš tudi gnili sad najslabšega. Desdemona je na to pripravljena. V igri sicer precej dolgo ne razume, da je proces že končan in da je sad zgnil, ne da bi ona za njegovo gnitje vedela ali ga celo povzročila, ampak na neki točki pa to dojame, seveda. Raje to kot karkoli drugega, je njeno stališče; če sem šla s tabo, grem do konca. In kot nas je poučil že de Sade, je uboj ultimativno ljubezensko in seksualno dejanje. Dlje od tega ne moreš iti.

Precej drugačna je Emilija, ki je do konca razpeta med Desdemono in Jaga.

Emilija je že dovolj stara in dovolj dobro pozna ta svet, da hoče zadržati to, kar ima. Ne bo kar tako prestopila praga svojih strahov, dvomov, frustracij. Človek z leti žal ne postaja modrejši, ampak samo izkušenejši, za pikico bolje se zna braniti pred udarci življenja kakor v mladosti. Emilija je doslej prejela toliko udarcev, da je že večča v branjenju, vendar ji to v tej igri ne zagotovi ničesar. Prav tako še ni izgubila svoje ultimativne strasti za tem, da si jemlje, kar ji pripada, torej Jaga, čeprav je njun odnos ekstremno bolan. Po drugi strani pa bo za resnico na kritični točki vseeno žrtvovala svojega edinega otroka, ki je v bistvu njen mož.

Kako pa razumeš Othellovo drugačnost, njegovo mavrstvo in tujstvo?

Othello je tujec v smislu svojega psihičnega oziroma mentalnega ustroja, tega, kako razume svet okoli sebe. Ne geografski, zgodovinski, religiozni, politični, družbeni tujec. Družabni tujec mogoče. Zanj so stvari, kako bi rekel, črno-bele. Črno-belo po krivici *a priori* označujemo kot slabo. Črno-bel pogled na svet se nam zdi nedemokratičen. A hkrati del nas utripa točno na ta način. Malo se ga sramujemo, z njim imamo problem, vendar mu ne moremo uiti in prav v njem tiči tudi naše doživljanje ljubezni. Ljubezen je struktura, ki je že po definiciji radikalno črno-bela in izključujoča, čeprav smo jo navzven obdali z romantično avreolo in jo začinili s katoličanskim sramom. Iz vsega skupaj se je izcimilo zgolj to, da smo zdaj še tukaj negotovi.

Kar počneta Desdemona in Othello, počneta do konca. Ko ljubita, ljubita do konca. Zahodna civilizacija dandanes zavida islamu to, da so se ljudje še zmeraj pripravljani ubijati za idejo, medtem ko so ameriški vojaki v Afganistanu, Iraku in na vseh ostalih bojiščih plačanci. Oni se grejo bojevati za denar in ne za idejo. Othello je v tem smislu sam na sebi anahronizem. Tudi Desdemona ni s tega sveta. Mislim pa, da jima vsi malček zavidamo. Ne tega, da sta mlada, lepa in zaljubljena. Vse to vsaj malo poznamo tudi sami. Zavidamo jima njuno radikalnost. Mero fanatizma, ki je nujna za preživetje. Nista preiščena, ampak gresta v svojo zgodbo direktno, neposredno, center na center, tarča na tarčo, ne potrebujeta drugih za to, da sta, kar pač sta.

Kljub temu povzročata žrtve, ker sta tako kot ostali vpeta v svet in se iz njega ne moreta izvzeti. Zato ker sta v svojem odnosu tako radikalna, se jima sploh lahko zgodi tako radikalen konec. Če hočeš zares do konca ljubiti, žrtvuješ ogromno, ker se ti nujno zgodi samooslepitev. To so neizpodbitni paradoksi življenja. Seveda pa lahko na drugi strani vztrajamo tudi v drobnih, vsakdanjih, ljubeznivih odnošajih, znotraj katerih pa čutimo, da nismo živi.

Jago je v uprizoritvi neke vrste režiser. Kaj vama je skupno in kaj ne?

Jago režira svoj svet z namenom, da bi se z njim igral, jaz pa zase upam, da tega ne počnem. Zagotovo je del mojega postopka tudi v tem, ampak upam, da je to zato, da bi se igrali skupaj in da smo lahko med tem igranjem tudi izrazito neresni, ne da bi pri tem izključevali resnost same igre ali njenih konsekvenc. Jagov cilj je drugačen v tej točki, da on režira zaradi samega sebe, ne pa recimo zato, ker bi si želel biti z ljudmi iz svoje predstave. Sam režiram zato, ker imam ljudi dovolj rad, da si želim biti z njimi in skušam ob njih postati malo bolj brezsraven. Pozicijo režiserja v bistvu deloma izkoriščam za to, da bi samega sebe za kanec bolj vzljubil.

Pot do tega je v tem, da vsakdo od nas malček bolj vzljubi tiste segmente sebe, kjer ni čisto lagoden, sproščen, on sam, skratka, v točkah nekega določenega nelagodja, tesnobe, sramu. Naj to povem s parafrazo. Fernando Pessoa je rekel: biti pesnik, to ni moj namen, to je moj način, kako biti sam. Moja parafraza se glasi: biti režiser, to ni moj namen, to je moj način, kako biti skupaj. Dovolj maram ljudi in vsemu navkljub tudi sebe, da si želim biti skupaj, ker sem lahko preko vas s samim sabo. In če si želim pri sebi sprejeti vse tisto, zaradi česar se ne maram, moram ustvariti okoliščine, v katerih se bo to lahko zgodilo tudi na primer igralcu.

V tem smislu ti v gledališču, kamor se že leta podajaš s pripadno ekipo stalnih sodelavcev, ob spopadanju z novimi besedilnimi predlogami in igralskimi zasedbami najbrž odleže od življenja, kakor si ga opisal zgoraj. Je gledališče zate odrešilna protiutež vsakdanjosti?

Absolutno. Istočasno pa ne skrivam užitka ob tem, da skušam konstituirati gledališki svet, v katerem vsi vpleteni na neki način tudi izpolnjujejo moje obsesije. Stvari se ne izključujejo, ampak bistven pa je ta zid sramu, za katerega si želim, da pade tako pri meni kot pri vseh drugih. Ta sram ni nekaj postranskega ali nepomembnega, to je sram z veliko začetnico. V procesu dela si želim biti prisoten v vseh svojih razsežnostih in črpati ustvarjalno energijo iz vseh svojih plasti. Iz tistega, kar je v meni lepo, zlahtno, včasih celo pametno, še bolj pa iz tistega, kar me dela negotovega, banalnega, vulgarnega, surovega, primitivnega, butastega, idiotskega. Torej živega ali vsaj bolj živega kot v boljših plasteh sebe. Če se vrneva uro nazaj: v teh plasteh se skriva več imaginacije, več imaginacije pomeni več življenja, več življenja pa več smisla, ne glede na to, koliko je ta začasen in iluzoren. Potem je malo boljše, malo lažje.

VSI: ŠTO JE TO
 CIPRČANI – prikléknite pred njo!
 JADRO, JADRO (Pozdrav, gospa! in milost božja bodi pred tabo, za teboj in vsepovsod vseokrog tebe.)
 DESDEMONA: Hvala, hrabri Cassio; vesti – so kakšne o mojem gospodu?
 CASSIO: Ni še prispel, in drugega ne vem, kot da je dobro in bo kmalu tu.
 DESDEMONA: Pa me je strah ... Kako sta se zgubila?
 Zmaj-klici: »Jadro, jadro!«
 CASSIO: V silnem spopadu morja in neba nas je ločilo ... Slišite – ej? Jadro!
 2. PLEMIČ: Poklon trdnjavi; tudi na tej ladji je naš prijatelj.
 CASSIO: To se dobro sliši. (NEHA IGRA)
 Pozdrav vam, praporščak, (Emiliji.) in vam, gospa: nikar mi ne vzkopite, vrli Jago, če si preveč dovolim; v mojih krajih šega stanu to vljudnost mi velewa. (Jo-poljubi.)
 JAGO: Gospod, ko bi od njenih ust prestali, kar je prestal moj sluh, bi vam najbrž bilo dovolj.
 DESDEMONA: Saj nič ne govori!
 JAGO: Bom jaz že vedel – vse preveč. Jaz, kadar ..., če bi jaz rad spal –; seveda, gospa, pred vami malo brzda jezik in zmerja samo v mislih.
 EMILIJA: Brez vzroka je, kar pravite.

Katja Perat ČLOVEK ČLOVEKU

Začnimo z nečim, kar na prvi pogled ni v nikakršni zvezi s Shakespearom. Kdor bi rad ubranil družbo, v kateri ni prevelikih socialnih razlik, vedno lahko izhaja iz predpostavke, da je pripadati srednjemu sloju privilegirana etična pozicija, saj so tisti, ki imajo premalo, obsojeni na zavist, tisti, ki imajo preveč, pa trepetajo pred tem, da bi, kar imajo, izgubili.

Othello je tragedija nizkih človeških strasti, ki jih rodi neenakost. Je tragedija strahu pred izgubo in mržnje, ki jo rodi pomanjkanje. Čeprav so vsi udeleženi v tragediji plemiči in nikomur med njimi ne manjka gmotnega premoženja, se socialni kapital med njimi prerazporeja po zamotanih in nikoli povsem razumljivih krivuljah odločitev, ki jih sprejema človeško srce in s tem iz dneva v dan poraja krivico, žalost in zlo.

Če sem povsem iskrena, *Othella* ne doživljam kot literarno mojstrovino. Nikoli nisem zmogla povsem razumeti, kako je prišlo do tega, da je nekdo, ki je človeško naravo in naravo jezika razumel tako dobro kot Shakespeare, spisal tekst, ki je tako suh kot *Othello*. Prva podrobnost, ki zmoti, je, da je humor v *Othellu* skoraj boleče odsoten. Še huje pa je morda to, da v *Othellu* manjka nekaj ključnega – manjka motivacija za vedenje osebe, ki ustroj drame poganja k njeni neizbežni katastrofi, manjka motivacija za Jagovo zlo. Seveda, boste morda rekli, zlo ne potrebuje motivacije in se lahko rojeva iz lastnega larpurlartističnega veselja do izživljanja, in imeli boste prav. Vendar Shakespeare takšne razlage v resnici ne ponudi. Navrže nam par indicev, par napol iz trte izvitih in boleče pomanjkljivih razlagic, morda Jago sumi, da mu je Maver speljal

ženo, morda je užaljen, ker je za poročnika izbral mladega in neizkušenega Cassia, vendar upam, da se boste strinjali, da je na vseh teh kratkih in nepopolnih obrazložitvah nekaj papirnatega, kar ne prepriča zares.

Othello je intrigantna zgodba, ki odpira celo vrsto zanimivih vprašanj, vendar ponuja zelo malo odgovorov, zato si bom v besedilu, ki ga berete, privoščila njegovo besedilno plat pustiti za sabo in bom namesto tega izhajala iz pomislevkov, ki jih sproža na drugo žogo, iz tistega, kar *Othellu* pripišemo sami, da bi izpolnili prazna mesta, ki nas puščajo nezadovoljene.

Čeprav sem nekaj stavkov višje *Othellu* vehementno odrekla mesto med Shakespearovimi velikimi tragedijami, moram zdaj zatrditi nekaj, kar moji izjavi vsaj na videz nasprotuje. Menim namreč, da je *Othello* ravno zaradi svoje praznosti morda popoln gledališki tekst. Kdor se odloči, da ga bo uprizoril, ima na razpolago ogrodje človeških odnosov, odločitev in zablod, katerih vzrok je ravno prav zamolčan, da prenese skoraj vsako projekcijo. Tragedija, kot je *Othello*, tako ponuja vodstvo, širokogrudno trosi namige in nežno usmerja, vendar vabi k temu, da besedilne luknje zakrpamo sami in s tem odpira prostor divji svobodi interpretacije. Kar sledi, morda ni res in morda ni, kar bi si o vsem skupaj mislil Shakespeare. Je plod moje interpretativne samovolje in samo upam lahko, da bo dovolj lepo stkano, da bo pod omejenimi pogoji besedilne špekulacije lahko obveljalo za resnično.

Rada bi se vrnila k svoji uvodni tezi – da neizogibna neenakost, ki jo poraja kontingenca (ali sreča, nemara celo usoda, kakor vam drago), rodi zlo. V mojem svetu je Jago nekdo, ki ne more prenesti tega, da je nekdo srečen, predvsem pa ne more prenesti tega, da je nekdo srečen, ne da bi si to zares zaslužil. Ker je mož trde presoje in ostrega duha, so vsi, s katerimi je obdan, nekoliko neumni ali nekoliko nesposobni, vsekakor pa zelo kratkovidni in nepopolni, kljub temu pa jih ljubijo rahločutne lepoticice in jim brez prevelikega truda pripadajo pomembni družbeni položaji, spoštovani in ljubljene so, kljub temu, da so nesposobni idioti. Ker Jago s to nesmiselno prerazporeditvijo zelo težko shaja, se odloči storiti nekaj, kar je po normativni plati pravzaprav precej veličastno – odloči se aktivno poseči v tvarino sveta in preizkusiti, če lahko s svojo golo človeško voljo in kognitivnimi spretnostmi prepreči blaginjo tistih, ki si je tako ali tako niso zares zaslužili. Jago, čeprav je amoralen manipulator, dejansko dokaže, da nihče izmed ljudi, med katerimi se giblje, kljub

kupu čudovitih osebnostnih lastnosti, s katerimi se kitijo, ne premore dovolj osebnostne integritete, da se ne bi pustil voditi. Pokaže, da so tudi tisti, ki se radi vidijo kot dobre, nezmožni ravnati prav, kadar se drama odvije na poligonu njihovih šibkosti.

Zanimivo je, da je edina oseba, ki ne glede na grožnje, manipulacije in ostala človeška čudaštva, ki vladajo v družbi omikanih Benečanov, ostane *oseba*, ženska. Desdemona je edini lik v *Othellu*, ki premore integriteto, edina, ki se vede konsistentno, edina, ki je ne zmedejo igre videzov. In kar je v *Othellu* morda najbolj tragično, je to, da je edina razsodna oseba v pletežu norcev ne glede na svojo razsodnost obsojena, da potone skupaj z njimi. Še posebej, če je ženska.

Othello je ena tistih zgodb, pri katerih se moramo skoraj malo namučiti, da bi s kom zares simpatizirali, saj nas opozarja na to, kako redka in šibka so zavezništva med ljudmi in kako si, v svetu, v katerem je za eno stvar vedno več pretendentov, nenehno hodimo po nogah in se zaletavamo s komolci. Je zgodba, ki nas rada spomni na to, kaj je človek človeku. In kako malo prostora je v svetu, ki obstaja pod takimi pogoji, za ljubezen, kaj šele za srečo.

Nika Leskovšek

KLJUČ DO OTHELLA

Shakespearovega *Othella* pri nas ni bilo na spregled že dobro desetletje in že pred tem je na slovenskih odrih manjkal kar trideset let. Nič čudnega, da v naših predstavah *Othello* zaseda predvsem zgodovinske podobe izven naših meja, še najraje kar samega Othella, pa naj gre za znamenito podobo »počrnelega«¹ Laurencu Olivierja izpred pol stoletja ali za Laurencu Fishburna iz sodobne filmske adaptacije. V tujini se, kot kaže (po Lawsonu), okrog Othella še zmeraj niso polegale žgoče debate o t. i. »blacking up«, medtem pri nas problema sploh ne vidimo. In česar ne vidimo, tega, vsaj po otroški logiki, tudi ni, kratko malo ne obstaja (in potem-takem tudi nobene pravljice o lepoticah in zveri ne more biti oziroma je niti ne potrebujemo).

Kaj je z *Othellom* vred pri nas spregledano? V čem je srž njegove ne-prikaz(ova)nosti, tisto zatajeno jedro, ki konstituira tudi našo identiteto? Kje je tista pošastnost, ki uhaja zgolj eksotičnosti gledališkega karnevala, in ki še danes buri duhove, ne le vedenje po muzejskem protokolu? Če sredi današnjega dekadentnega obdobja Nicolas Hytner¹ prav s pomočjo *Othella* išče poslednjo enklavo časti,² neki hierarhični red, da bi ga lahko nato »iztiril«, bo že nekaj na tem. Navsezadnje govorimo o režiserju, ki slovi po predstavljanju aktualnosti v »klasičih«³ (še zlasti simptomatičen je njegov *Henrik V.* ob vdoru ameriške vojske na območje Iraka).

Jago-Othello

A nekaj drugega je, kar angleški kritik Michael Billington potrdi s Hytnerjevo uprizoritvijo, namreč svoj dolgotrajni sum, da »bolj naturalistična kot je produkcija, bolj Jago postaja osrednji lik v igri«³ (podobno tezo postavi tudi A. Green in še kdo). Shakespearov *Othello* se namreč ne začne niti z *Othellom* niti z *Desdemono*, ki se medtem skrivata, da bi se poročila,³ začne se z Jago, ki izjavi: »Noč nocoj me kvišku vzpne – ali propad

¹ Hytner si po novem z Laurencu Olivierjem deli status »bivši umetniški vodja National Theatre v Londonu«.

² ... ki uspe v današnji dekonstrukciji romantičnih idealov tudi banalnosti nekega »robca«, tega osrednjega bremenilnega dokaza »ljubomornosti«³ Othella nad *Desdemono*, povrne težo častne, viteške ljubezni.

³ Resnici na ljubo je treba priznati, da se je *Othello* (v adaptaciji!) začel že tudi s *Desdemono*, na primer v znameniti priredbi Petra Sellarsa.

CASSIO:

ki vanj ga tiram -, najprej Michel' Cassio
mi pade v pest, pošteno ga oblatim
pred Mavrom, češ da žaltavo svinjari
(bojim se tudi Cassia v svoji post'lji),
in bom še hvaljen, ljubljjen, nagrajen,
ker ga napravim osla brez ostanka,
skalim mu mir in v blaznost ga odmamim.
Imam jo, še nejasno, podle baže
spletko, a že z dejanjem se izkaže.

OTHELLO:

OTHELLO in DESDEMONA:

Nastopi JAGO.

CASSIO:

DRUGI PRIZOR

Prav tam.

Nastopi PLEMIČ in prebere naslednji razglas:

Naš zlahtni in hrabri general Othello sporoča željo, da bi
prispele novice o popolnem uničenju turškega ladjevja vsi
zmagoslavno proslavili, eni s plesom, drugi s kresovi,
vsakdo z zabavo in veseljem, ki mu je po duši; zakaj ob
teh dobrejnih novicah je tudi praznik njegove svatbe.
To se razglašča na njegovo željo. Vse kuhinje in shrambe
so odprte in dostopne od sedanje pete ure pa dokler ne
zazvoni enajst. Naj nebo blagoslovi otok Ciper in našega
zlahtnega generala Othella! (*Odide.*)

CASSIO:

JAGO:

CASSIO:

JAGO:

CASSIO:

JAGO:

je moj« (180). In res se je v (literarno) zgodovino zapisal kot ena najzlobnejših oseb⁴ pri Shakespearu ali morda celo v klasični dramatik. In kaj drugega kot prav zlo je tisto, kar nas (žal) od nekdaj in povsod aktualno obseda, in to v vseh mogočih oblikah. Prav zato je renomé, ki ga uživa Jago pri svojih rosnih osemindvajsetih, morda še bolj zveneč od Othellovega.

Nosilec tragedije je sicer (vsaj v naslovu), že res, Othello, in Shakespeare je pripisal Othellu največ, celih 274 replik, a Jagu le dve manj; od tega je, sumljivo, Jagovih celih sedem »soliloquyjev« (mozganja lika samega s sabo), medtem Othello zmore zgolj dva. Bolj kot (anti)junak in njegova »usodna zмота«, pa vrta vprašanje, kdo je njen krivec, še zlasti, ko Othello za Jago ugotavlja: »[G]ovori z mano, kot da bi sam glasno tuhtal« (94). Res je, da je klasika pravi magnet za kontradiktorne interpretacije, a gotovo tiči nekaj ambivalentno neločljivega v zrcalnosti zveze Othello-Jago: »[I]n ni ničesar, / da dušo mi zmiri, dokler ne bova / oba na istem, on in jaz in bot: / žena za ženo« (59). Jagovo ljubo-sumje na Cassia (neposredno pa na Othella), ki mu je prevzel častniško mesto (in najbrž še ženo), neumorno odmeva v Othellu, ki mu na samem koncu na Cipru položaj zasede prav Cassio. In to še preden uspe Othellu zadušiti vsak (Jagov) sum in Desdemono, ki ji v smrt sledi, ne boste verjeli, še Emilija pod Jagovo roko. Jagov urok obeh porok je izpolnjen, a se obrne proti njemu (kot kaže simetrična »smrtna« konstelacija četverice v filmu Oliverja Parkerja, 1995).

V boju za prevlado Jago-Othello velja pozornost teje interpretaciji: »Nanju lahko gledamo kot na lik, ki je zmes, kjer je Jago bolj ali manj v vlogi Othellove podzavesti, simbol njegovih negotovosti. Je hudič odznotraj, hudičevski glas, ki ga Othello vedno bolj posluša, medtem ko se spušča po poti začasne, a uničujoče *neprištevnosti*« (S. Carroll). Kar se potrjuje v Othellovih besedah: »Ta vrača mi odmev kot misel bi zavzela mu pošast, gnusna preveč, da bi se jo kazalo« (93). Celoten itinerarij monstroznosti v *Othellu* od rogatega moža, kuščarjev in krastač do pošastnosti zla je res naravnost markanten, da o skrivnostni moči starodavnih vraž niti ne govorimo. Šele Jago potrjuje obstoj slutenj, je tako rekoč revizija preteklosti in uresničitev temačnih nakan, polaganje strupenega suma v sen in misel ter realizacija njegove res-ničnosti.⁵ »[N]ič, kot zrak lahek, / je ljubosumnemu za potrditev / kot biblijski dokaz« (104), se zaveda Jago. Desdemonino prešuštvo je po drugi strani nično, v realnem časovnem aktu komajda izvedljivo (Wilson John Dover, cit. po Syan 31), a je tista zev (v logiki časovnost in vzročno-posledičnosti), nemogoči dogodek in fantazmatska zaslonka celotni tragediji obenem. Vsa ta Othellova slepota brez razloga in začasni mrk njegove prištevnosti že meji na

⁴ Takole snuje svojo zloveščost Jago: »[M]arveč da maščevalnost si utešim, / ker sumim Mavra, sladostrastnika, / da bil je v mojem sedlu, in ta misel / kot strup me v prsih žge, in ni ničesar, / da dušo mi zmiri, dokler ne bova / oba na istem, on in jaz in bot: / žena za ženo; če mi spodleti, / pa Mavra vsaj okužim z ljubosumjem, / silnim, da ga razsodnost ne ozdravi. / Na poti k temu cilju [...] / najprej Michel' Cassio / mi pade v pest [...], / skalim mu mir in v blaznost ga odmamim« (59).

⁵ Kot, denimo, odmev Brabantijevih besed, ki svari Othella, »varji se« Desdemone, saj je (že) varala, najprej očeta (97).

neverjetno naključje (torej uhaja dramskemu redu »vraisemblance«, ki bi se odvijalo po zakonih verjetnosti in nujnosti). Da Othello nikakor »noče« spregledati, je lahko »verjetno« le, če je v njem dovolj pošastne tveganosti, če Jago dejansko vrže kocke in vse zaigra na življenje in smrt, tudi sebe.

Manko razloga in logika naključja

Emilija (Jagova žena): »Saj ljubosumnim razlog ni potreben / in niso ljubosumni iz razloga; / so ljubosumni, ker so ljubosumni. / Pošast je ljubosumje, samo se / spočne in samo se rodi.«

Jagovo diabolčnost so komentatorji pogosto definirali kot pomanjkljivo (psihološko) motivirano, bolj znamenje nedoumljivega zla na sebi, ki mu ne pridemo do dna, in ki presega človeško partikularnost, ali je celo znak neobčutljivega makiavelizma (»[T]emu sovraštvu nekako manjka interes; Jago vnaprej sovraži, potem se šele zdi, da je našel razloge za svoje sovraštvo« (Kott 30)). Prav pomanjkanje (psihološkega) razloga, ki se utemeljuje šele vzvratno, kjer dogajanje prehitava svoj čas, posledice pa svoj vzrok, kjer krivda obvelja še preden je dokazana, v temelju definira tragičnost *Othella* v celoti in predstavlja ključ do nje (»Najprej vislice, potem priznanje [...] Priznanje? – Robec? – O hudič! (Se zgrudi (v božjastnem napadu).)«).

Za *Othella* je značilen manko razumske, vzročno-posledične logike, manko razloga, kjer zaletave osebe ne vedo natančno, (za)kaj se jim dogaja in zadevajo (ob) Jaga. Cassio, denimo, pravi: »Spominjam se kupa reči, pa ničesar razločno, vem za prepir, ne vem pa vzroka« (75). Podobno Emilija: »Brez vzroka je, kar pravite« (51). Ali Roderigo: »Zastran tega hočem več razlogov.« Vse to zadeva ob čisto naključje, ki v osnovi definira tisto, »kar povezuje, povzroča sovpad nepričakovanih, med seboj vzročno nepovezanih dejanj, dejstev« (SSKJ). Jago predstavlja med na videz naključnimi pojavi sicer nevidno vez, ni pa ultimativen razlog, ampak ultimatивно zlo. »V nobeni drugi Shakesperovi tragediji nima naključje tako pomembne in ključne vloge za igro kot v *Othellu*. Dramatikova vera v božansko pravičnost zamenja vera v naključje. V *Othellu* je naključje v samem središču ravnanja in tragično dejanje ne bi bilo mogoče brez njegove uporabe.« (DCB) Ampak pozor, kadar govorimo o naključju, velja razmisliti zlasti v okviru naslednje definicije (po nadrealistu Andréju Bretonu): »Naključje je oblika/forma, ki jo prevzame zunanja realnost, medtem ko sledi poti v človeško nezavedno« (Iversen 21). V tragediji *Othella* je ključ, ki odpira prava vrata (do nezavednega), Jago.

Podzavestni limbo *Othella* je zaklenjen v metaforiko in slikovite indice, ki je povsem pod obnebjem lune⁶ oziroma popolnega mrka zavednega. Po umoru Desdemone Othello izdavi: »O, neizdržna ura! / Zdaj, mislim naj

⁶ »Misliš, da jaz bi mogel / živeti z ljubosumjem? Ki kot luna / redi se z novimi sumničenji.« (96)

nastane sončev mrk / in lunin in zgrožena obla zemlje / zazeva naj ob tej premeni« (188). Neustavljivi (gravitacijski) privlačnosti lune,⁷ ki vzgiba svet po naključnih tirnicah nezavednega, Othello sledi po dramaturških etapah: mrk, potres in plaz (Syne 77). Mrk tu napoveduje katastrofo⁸ in obenem že njeno neverjetno realizacijo, ki Othellov svet pretrese do temeljev, ga takorekoč premakne s tečajev (konkretno še z božjastnim napadom). Lodovicova nejevera ob Othellovi »lunatičnosti« je na mestu: »To da je žlahtni Maver, ki mu zbrani / senat tako zaupa? [...] / Neobčutljiv in neranljiv za strele / naključja in za sulice usode?« (144).

Epilepsija je bila skozi stoletja vraževerja vedno znak obsedenega, demoničnega, ki ga je mogoče razumeti tudi kot zunaj-razumsko stanje popolne redukcije volje. To, kar nam je najbolj zunanje oziroma tuje (kakor je na primer za nas uprizarjanje *Othella*), pa je lahko, navsezadnje, tudi tisto naše najbolj notranje, namreč nezavedno in njegovo naključno delovanje. Niti etimološka razlaga naključja v nemščini ni brez privlačnosti: »[I]zraz >Zu-fall< (naključje; predlog zu- pomeni proti, izraža smer, Fall pa primer, padec itd. – op. prev.) je tako kot >Ein-fall< (vpad, napad, domislek) izredno ilustrativen; gre za nekaj, kar se giblje k nečemu, kot da bi bilo od tega privlečeno«⁹ (Jung 188). Če je telo hudičevo kraljestvo, kot je dejal Luther, in je Jago hudič, je Othello zdaj povsem v oblasti Njegovega veličanstva Hudiča, beremo pri Thomasu Vozarju.

Avtor Othella

»[O]d ustvarjalca, ki kakor alkimist porodi Othellovo ljubosumje, do interpreta, ki ponudi vsakemu posamezniku podobo, ki jo zahteva.« (Granville Barker po Green)

»Jagu ni dovolj, da pripravi tragedijo, hoče jo še razigrati, vsem naokrog deli vloge in na koncu v njej nastopi še sam. Jago je peklenski režiser. Razlogi za njegovo delovanje so večplastni in skriti, njegovi intelektualni razlogi so jasni in precizni.« (Kott 31) Očitki grobosti in shematičnosti tragedije o Othellu, pa tudi neverjetnosti, se lahko berejo v luči Jagove inscenacije ali dramske partiture, ki pa se mora uprizoritveno skozi (nezavedno) sodelovanje dramskih likov šele realizirati (»Imam jo, še nejasno, podle baže / spletko, a že z dejanjem se izkaže!« (59)). Situacija nezanemarljivo spominja na teorije performativnosti, denimo Erike Fischer-Lichte,

⁷ Ni naključje, da je poimenovanje »lunatik« nastalo »na podlagi opažanj, da so duševni bolniki v času polne lune nasilnejši kot sicer« (Slovar simbolov).

⁸ Mrk oziroma več njih »že od nekdanj napovedujejo naravne katastrofe, nepredvidene dogodke, neverjetna naključja, velike nesreče in nesreče v zelo nenavadnih okoliščinah, požare, poplave, potrese, nemire, pretepe, posilstva, škandale, umore ipd.« (<http://www.lunin.net/vplivlune/mrki.php>).

⁹ Privlak lune ima seveda tudi bolj razumske razloge, kot recimo tega, da je »Newton izpostavil zakon univerzalne gravitacije, po katerem sleherno telo v vesolju vleče k drugemu telesu s silo, ki je tem večja, čim večja so telesa in čim bližja so si« (Stephen Hawking, *Kratka zgodovina časa*).

na njeno »avtopoetsko *feedback* zanko«, v kateri so občinstvo in vsi ostali naključni dejavniki, ki nepredvidljivo vstopajo v delo, sklenjeni v uprizoritvenem izzidu (Cassijevi spopadi, predvsem pa Desdemonino nespretno mahiniranje z izginulim robcem; bi lahko povsem naključno tudi ne delalo za Jago). V tem se kaže »odprta dramska forma«, v kateri avtor (tipično za umetniške forme z naključjem) prepusti kontrolo dani situaciji in naključnemu delovanju psiholoških in fizikalnih zakonov, ki do konca izpišejo situacijo in njen izid; Jago je skoraj mefistovski ali frankensteinovski snovalec ekstremnega psihološkega oziroma sociološkega eksperimenta.

Kjer je ves svet oder, je Jagovo delovanje metagledališko in načne vprašanje identičnosti med umetnino in naravo. Avtor, ki hoče svojo stvaritev skriti za naključje, v svoji kreaciji posnema naravo (in njen naključni ustroj), a obenem napravi pre-pis ali do-pis smiselnosti sveta, da bi izpostavil padec njegovega moralnega reda. Že pri Aristotelu lahko beremo, da naključje v umetniškem delu napravi najgloblji vtis, kadar ima smisel. Kot bi Jago s svojim zlo-veščim posegom želel doseči efekt sinhronicitete (ali nevidnega smerokaza med drobci naključja), v katerem se vsakodnevna naključja smiselno povezujejo v neko idejo tragedije sveta. Ali smo zares lahko prepričani, da za vsemi (ne)smiselnimi naključji ne tiči v ozadju (zavesti) vedno neki »Jago«? In, navsezadnje, kaj ni nečesa podobnega najti pri Heglovi zvičajnosti uma; ta resda skozi proces lastne objektivacije, torej zgodovine, ki jo sproti piše v dejanjih, že prihaja do pojma o sebi, a vse ostale (ne)srečne kolateralne žrtve na tej zgodovinski poti zadevamo (ob) slučaj.

Viri in literatura:

Billington, Michael. »Othello – Review«. *Guardian*. 23. 4. 2013. <http://www.theguardian.com/culture/2013/apr/23/othello-iago-adrian-lester>.

Billington, Michael. »Othello« (Luk Perceval). *Guardian*, 28. 4. 2006. <http://www.theguardian.com/stage/2006/apr/28/theatre.rsc>.
Caroll, Stephen. »Iago: agent provocateur or alter ego?« *The Age*, 2002.

Green, Adre. »Želja«. *Othello: A Tragedy of conversion: Black Magic and White Magic; Shakespearean tragedy* (ur. John Drakakis). London 1992.

Forty, Sandra. *Simboli*. Ljubljana: MK, 2006.

Higgins, Charlotte. »Sir Nicholas Hytner to step down as National theatre artistic director«. *Guardian*, 10. 4. 2013. <http://www.theguardian.com/stage/2013/apr/10/sir-nicholas-hytner-national-theatre>.

Iversen, Margaret (ur.). *Chance*. London: Whitechapel Gallery: MIT Press, 2010.

Jung, Carl Gustav. *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta: izbrani spisi*. Maribor: Akademsko založba Katedra, 1995.

Lawson, Mark. »Theatre should turn its back on blackface.« Mark Lawson's Theatre Studies. *Guardian*. <http://www.theguardian.com/stage/2012/oct/23/good-riddance-blackface-mark-lawson>.

Kott, Jan. »Dva paradoksa Othella« Szekspir wspolczesny (prev. Darja Dominkuš), Krakow, 1997.

Syan, J. L.. *The Shakespeare Revolution in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 1977.

»Role of Chancee in Othello«. *Degree College Bemina*. <http://www.gdcbemina.com/>.

Shakespeare, William. *Othello* (prev. Milan Jesih). Ljubljana: MK, 1996.

Vozar, Thomas, M.. »Body-mind Aporia in the Seizure of Othello.« *Academia.edu*. http://www.academia.edu/1049197/Body-Mind_Aporia_in_the_Seizure_of_Othello.

OTHELLO: Kaj je zdaj to? Od kod se je pa vzelo?
Smo Turki si sami, da smo si v zlo,
OTHELLO: česar ni Bog dopustil Otomanom?
Za sram krščanski!, vkraj barbarske zdrahe;
kdor le še migne, da bi stresal jezo,
mu ni mar duše, na svoj mig bo mrtev.
Tiho!, ta grozni zvon, ki vzbuja srh
spokojnosti otoka. Kaj ste imeli?
No, Jago, poštenjak, na mrtvo zbeگان,
kdo je začel? Izkaži mi srce.

JAGO: Ne vem; prijat'lja še ta hip, še pravkar
drug z drugim, zdajle, kot z nevesto ženin,
ko slačita se v postelj, kar naenkrat,
kot bi ju stiril kak planet – pa z meči
na prsi drug nad drugega v krvavem
nasprotstvomvanju. Ne bi znal nič reči,
kaj je začelo bebasti špetir; o,
da bil bi v slavnem boju zgubil noge,
ki so prinesle me temu za pričo!

OTHELLO: Kaj ste, Michel', tako se spozabili?
CASSIO: Prosim, ne morem govoriti, oprostite.
OTHELLO: Častni Montano, vi, navadno vljudni,
mladenič, cenjen med ljudmi kot resen
in trezen, da še najbolj stroga usta
so zrekala vam hvalo; kaj je to,
da ste tako odrli svoj ugled
in ga zamenjali za prazen sloves
nočnega razgrajača – no, povejte?

MONTANO: Častni Othello, ranjen sem nevarno,
vaš častnik Jago vam lahko poroča
– meni je govorjenje hud napor –

Mirt Komel **OTHELLO IN ZVIJAČNOST UMA**

Če le malce predelamo oni znameniti »Kleopatrin nos – če bi bil krajši, bi bila podoba sveta drugačna«, kakor se glasi eden izmed Pascalovih *Pensées*, potem lahko za potrebe tukajšnjega konteksta zapišemo: »Othellova polt – če bi bila svetlejša, bi bila (shakespearjanska) podoba beneške republike drugačna.«

Marsikatera gledališka in filmska interpretacija Shakespearovega *Othella* se je povsem ognila, recimo temu, socio-političnemu vprašanju rasizma temne polti glavnega lika in se namesto tega naslonila na bolj čustveno-psihološke dimenzije drame (ljubosumje, častihlepje); kakor recimo interpretacija Orsona Wellesa iz leta 1952, ki je sicer še vedno podnaslovljena z originalnim *The Moor of Venice* (»Beneški Maver«) in za nameček posneta v črno-belem slogu, toda *Othella* kljub temu igra sam režiser, ki je tako bel, da bolj ne bi mogel biti. »Biti ali ne biti – temnopolt«, to je prvo vprašanje pri vsaki novi postavitvi *Othella* na oder in marsikdo se je uspešno ognil skušnjavi in ni zagrabil rasističnega elementa na prvo žogo (ali še raje zapisano v igrivi premeni črk in zamenjavi črke »g« s »k«: »na prvo kožo«).

Toda tako kot vsaka dobra misel ponuja tudi Pascalova o Kleopatrinem nosu (in *mutatis mutandis* tudi njena predelava glede Othellove polti) več možnih interpretacij: po eni strani jo lahko beremo kot referenco na fizionomične (skoraj se mi je zapisalo in za trenutek me je zamikalo zapisati: »fizionomistične«) ideje 17. stoletja, v skladu s katerimi se je daljšim nosovom pripisovalo ne nagnjenje k laganju (kakor se še danes straši otroke z obsceno pravljico o Ostržku, ki mu falični nos raste z odraščanjem in prehajanjem v puberteto), marveč tudi močno, oblastizeljno osebnost (kar pa se po drugi strani presenetljivo sklada z nagnjenjem k laganju (kajti ni oblasti brez vsaj minimalnega dispozitiva laži); po drugi strani (in tokrat

v navezi fizionomije ne na psihologijo, marveč na estetiko) pa lahko stavek beremo kot še en poskus zapopadka kvintesence legendarne lepote kraljice Egipta: če bi bil njen nos krajši, potem bi bil tudi njen obraz običajnejši (lepota pač ni v popolnih pravilih, temveč v izjemah) in morda se vanjo ne bi zaljubila ne Julij Cezar ne Mark Antonij (Avgust je, vsaj če gre verjeti rimskemu zgodovinopisju, ostajal hladen in celo prezirljiv do njenih čarov); obstaja pa vsaj še tretja interpretacija, ki obrne perspektivo in v fizionomiji vidi orodje naključnosti premetene zgodovine.

Ortega y Gasset, španski filozof, ki je najbolj zaslužen za vpeljavo nemške klasične misli na Španko (tega seveda ne omenjam kar tako v tri dni in prav kmalu boste videli, zakaj, če boste le imeli dovolj potrpljenja: »Kak siromak, kdor nima potrpljenja!« (Othello, drugo dejanje, tretji prizor)), je Pascalovo misel glede Kleopatrinega nosu kihotovsko premeditiral skozi svoj »Yo soy yo y mi circunstancia« (»Jaz sem jaz in moje okoliščine«) iz *Meditaciones del Quijote* (Kihotovske meditacije), od tod pa potegnil določene konsekvence glede pojmovanja zgodovine. Tako kot Rima niso zaustavila zobata kolesa egipčanskih bojnih vozov, temveč je v nekem trenutku klonil pred neznatno zgodovinsko okoliščino, ki jo kvintescenčno uteleša prav Kleopatrin nos, tako zgodovine ne tvorijo velike ideje, velike bitke in veliki tokovi, marveč kontingenca, marginalije, neznatne okoliščine; v tem oziru bi lahko pompozno dejali: »Vse egipčanske sulice ne odtehtajo ostrine nosu njihove kraljice!« (»Raskav je govor moj, z mirovno ni milino okrašen.« (Othello, prvo dejanje, tretji prizor)).

Shakespearovega Othella je tako mogoče brati kot upesnitev logike prispevka neznatnih okoliščin pri krojaškem delu zgodovine: splošen politični kontekst sicer zadeva turški napad na Ciper in imenovanje Othella za beneškega generala, ki naj ubrani otok, toda pravo gibalo dramskega dogajanja in posledična usoda tega, kako se bo v shakspearjanski verziji odvil tale mastodontski spopad med beneško republiko in otomanskim cesarstvom v miniaturni, predstavljajo vzgibi ljubezni, ljubosumja in častiljubja – povsem v skladu z mitom, da je Ciper Afroditino rojstno mesto – glavnih protagonistov (»O gospod, le ljubosumja ne! To je nestvor zelenook, ki s svojo igra se hrano.« (Othello, tretje dejanje, tretji prizor)); in če obstaja kakšen objekt, ki najbolj nazorno uteleša tole logiko neznatnih okoliščin (povrh vsega pa še zgoraj uporabljeno metaforo »krojaškega« dela zgodovine), potem je to definitivno Desdemonin robec, ki si ga prisvoji Jago pri varljivem dokazovanju njene prevare (»A kaj mi daš za robec ta?« - »Kak robec?« - »Kak robec!« - »Ne vedi nič o robcu; potrebujem ga.« (Othello, tretje dejanje, tretji prizor)).

Splet okoliščin, po katerih se velike historične osebnosti vzpenjajo in padajo na lestvici zgodovinske pomembnosti, upravičeno spominjajo na kapricioznost sodobnih sondaj, po katerih se menjajo popevke tedna; ljudem je tale ali ona oseba všeč, potem pa jih pokoplje kakšna neumna malenkost, zaradi katere je

JAGO: Ojejna, bog ne daj!

CASSIO: Dobro ime, dobro ime, zgubil sem dobro ime! Zgubil sem neumrljiv del samega sebe, in kar ostane, je zverinsko; moje dobro ime, Jago, moje dobro ime!

JAGO: Kolikor me je poštenjaka – mislil sem, da ste dobili kakšno telesno rano, ta prinaša več hudega kot zgubljeno dobro ime; dobro ime je prazen in varljiv balast, pogosto brez zasluge nadet in snet brez krivde. Dobrega imena sploh niste zgubili, dokler sami ne mislite, da ste ga; ih, človek, zmeraj je način, da si generala spet pridobite: zdaj vas je iz sitnobe odslovil, kazen bolj zavolj vtisa kot iz sovražnosti do vas, tako kot če bi kdo mlatil krotkega psa, da uplaši človega love. Le poprosite ga, in spet bo vaš.

CASSIO: Rajši ga prosim za prezir, kot da bi sleparil takšnega poveljnika tak lahkomiseln, pijan in razusten oficir. Pil? Brbljal kot papagaj? Se pričkal? Se bahal? Preklinjal in trl česen z lastno senco? O ti nevidni vinski duh, če nimaš drugega imena, te kličimo hudič!

JAGO: Kdo je bil tisti, ki ste ga gnali z mečem? Kaj vam je storil?

CASSIO: Ne vem.

JAGO: Je to mogoče?

CASSIO: Spominjam se kupa reči, pa ničesar razločno; vem za prepir, ne vem pa vzroka. O bog, da človek vzame v usta sovražnika, da mu upleni možgane; da se z veseljem, slavljenjem, radovanjem in zanosom spremenimo v živali!

JAGO: No, pa zdaj ste precej v redu; kako ste se tako popravili?

CASSIO: Hudič pijanost se je blagovolil umakniti hudiču srdcu; ena hiba me kaže drugi, da bi se odkrito preziral.

NEVA
ROBCEK
BORUT
VODA

izničena celotna osebnost. Oseba pač ni samo tisti poprej omenjeni psihološki, subjektivni »jaz«, temveč tudi in predvsem intersubjektivni »jaz« družbenih razmerij, ki tvorijo samo tkivo zgodovine; in če neznatne zgodovinske okoliščine krojijo tisti neznatni »jaz«, še toliko bolj, preko intersubjektivnega ovinka, krojijo njegovo vpetost in vpliv na svetovnozgodovinsko dogajanje (»Dobro ime je ničeva in čisto kriva domneva; često brez zasluge pridobljeno in brez krivde izgubljeno.« (*Othello*, prvo dejanje, tretji prizor)). Navkljub temu pa se zdi, da se moramo otresti (predvsem) oblastnikom vsečne ideje, da velike zgodovinske osebnosti krojijo zgodovino s svojimi kapricami.

Hegel je na primeru zgoraj že (sicer mimogrede) omenjenega Julija Cezarja izvrstno ponazoril tisto, kar je v *Filozofiji zgodovine* poimenoval zvijačnost uma (nagrada za potrpežljive, ki so se prebili do sem): zarotniki proti Cezarju so hoteli preprečiti uničenje rimske republike, toda s svojim početjem so jo dejansko uničili in nehote omogočili nastanek cesarstva, režima, ki je dobil ime ne po svojem prvoborcu, temveč po ključni žrtvi te temeljne zgodovinske premene v zgodovini rima (prvi cesar je pač bil Avgust in ne umorjeni Cezar). Zvijačnost uma leži v tem, da se zgodovina izpolni povsem mimo intence njenih najbolj gorečih akterjev, tako imenovanih svetovnozgodovinskih osebnosti: resda je Hegel v Napoleonu videl jezdit samega duha sveta, toda to ne pomeni, da je francoski general razumel zgodovino in jo izpolnil, temveč, ravno nasprotno, zgodovina je bila tista, ki si je vzela Napoleona za marioneto svojega krvavega dela duha (zvijačnost uma bi v Napoleonovem primeru bila, da je kot imperator izpolnil poslanstvo francoske revolucije: reforme na področju šolstva, relativna avtonomija provinc itd.).

Kant je dejal, da je dejanja potrebno soditi po njihovi nameri in da delovanje ne more biti moralno, če ni storjeno iz čistega vzgiba strahopoštovanja moralnega imperativa (pazite: ne glede na to, ali je izid dejanja dobro ali zlo). Žižek se iz tega malce pošali in z lacanovsko psihoanalizo ponazori problem patoloških namer prav na primeru *Othella*: tudi če bi se v omari dejansko skrival ljubimec, bi bilo ljubosumje, s katerim Othello rovari in maltretira Desdemono, še vedno nekaj patološkega, tragedija pa bi se v tem primeru prelevila v komedijo (zamislimo si prizor z ženinim ljubimcem, ki ga najde prevarani mož v omari: »Kaj počneš tukaj?« – možki, ki ni brez heideggerjanskega smisla za humor, pa mu mrtvo hladno, skoraj ogorčeno odvrne: »Ja, kaj? Nekje pač človek mora biti!«). Zasebne psihopatologije delovanja Žižek razširi na javne zadeve in Othellovo patološko ljubosumje primerja z nacifašistično ideologijo, za katero pravi, da je povsem vseeno, ali sovražni stereotipi do Judov držijo ali ne: tudi če bi bili vsi rasistični predsodki resnični (Judje kradejo in uživajo na račun Nemcev itd.), bi bilo njihovo sovraštvo še vedno patološko; podobno kakor velja, če tole historično dislocirano vprašanja rasizma prenesemo na sodobne rasistične psihopatologije Slovencev: tudi če bi bili vsi predsodki do »južnjakov« ali »čefurjev« resnični (kradejo in uživajo na račun Slovencev itd.), bi bilo njihovo sovraštvo do njih še vedno nekaj patološkega.

Heglova poanta, po kateri se razlikuje od Kanta, glede tovrstnih velikih osebnosti, kakršne so reprezentirane tudi v Shakespearovi drami, pa leži v sledečem: popolnoma vseeno je, kaj se jim plete po glavi in kakšna patologija jih žene (pa naj bo to ljubosumje, ki tako zelo muči Othella, da naposled naredi tragedijo; ali častiljubje, s katerim je že od vsega začetka obseden Jago), tisto bistveno je samo njihovo delovanje, ne pa njihovo mišljenje, samorazumevanje ali samopodoba. Hegel ponuja precej manj moralizirajočo in politično gledano precej bolj trezno alternativo: nameni niso pomembni in povsem irelevantno je vprašanje, ali je dejanje storjeno iz takšne ali drugačne patologije; merilna palica zadeva samo dejanje (kakor je izvršeno, kakor se kaže in kakršni so njegovi učinki na druge), ne pa namene, ki so lahko še tako sprieni in zli, a vendar, če so dejanja posrečena in dobra, potem je to tisto edino, kar šteje. Zaradi tega za Hegla subjekt ne leži v subjektivnem »jazu«, temveč v nizu njegovih intersubjektivnih delovanj, ki pa jih ne ureja nobena božja previdnost, kakor bi utegnil kdo zmotno razumeti zvijačnost uma, marveč, če že kaj, hudičeva roka: »Kamen, enkrat ko je vržen, pripada hudiču.« (»Da, po preudarku vsem je prav verjetno. Tako se ne zanesem na pomote, da ne bi v glavnem vendarle priznal vsebine zla.« (*Othello*, prvo dejanje, tretji prizor)).

Do namenov navsezadnje nimajo dostopa ne samo privilegirani opazovalci svetnozgodovinskega dogajanja (zgodovinarji, filozofi, arheologi, filologi; v našem primeru: publika spodaj v parterju ali zgoraj v loži), temveč tudi sami akterji ne, ki so – podobno kot gledališki igralci v razmerju do režiserja – zgolj igrače zvijačnega uma pri njegovem igrivem delu duha.

LODOVICO: boljšega si vojak še ni opasal:
videl sem dan, ko sem s to drobno roko
in s tem sijajnim mečem pot utiral
si skoz ovire, trdne bolj kot dvajset
vaših zapor ... O, prazna samohvala,
kdo vodi svojo usodo? Zdaj prešlo je.
LODOVICO: Ne boj se me, čeprav imam orožje.
Končal sem svojo pot, tu je moj cilj,
znamenje za mojo poslednjo plovbo.
CASSIO: Se umikaš uplašen? Odveč bojazen:
OTHELLO: Othellu v prsi bilčico uperi,
umaknil se bo. Kam naj gre Othello? –
Kakšna si zdaj? Deklič z nesrečno zvezdo:
kot vosek blede; in pri sodbi sam že
tvoj lik z neba mi dušo strmoglavi
peklencem v kremplje; hladna si, kot čistost,
GRATIANO: hladna, dekle. Prekleti suženj zla!
OTHELLO: – Z bičem me odženite, vi hudiči,
LODOVICO: da več ne bo nebeskega pogleda –
razvejte v vihre, v žveplu me pecite,
v kopeli tlačite v kotanje z ognjem!
O Desdemona, Desdemona – mrtva!
O, o, o!

Vstopijo LODOVICO, MONTANO, častniki z jetnikom JAGOM in CASSIEM
v stolu-nosilih.

LODOVICO: Kje je zdaj ta prenačljivi nesrečnik?
OTHELLO: Ta, ki je nekdan bil Othello – tu sem.
LODOVICO: Kje je ta gad? Dajte ga sem, zločinca.

TRAGEDIJA V PETINDVAJSETIH GESLIH

A – apartheid. Družbena ureditev, ki temelji na rasni segregaciji. Izraz je bil praktično utemeljen v Južnoafriški republiki v letih 1948–1994, ko je temnopolti večini uradno vladala svetlopolta manjšina. Simbol boja proti tovrstni represiji je Nelson Mandela, nekakšen zmagoviti vojskovodja, kakršen bi morda postal Othello, če mu vihar ne bi uničil turške flote in bi se lahko proslavil barvi svoje kože navkljub. Shakespearova tragedija ima elemente rasizma, kar lahko vidimo v odnosu beneških plemičev in Jaga do Othella.



B – Benetke. Mesto v severovzhodni Italiji, ki ga sestavlja 188 otočkov in 170 plovnih kanalov, povezuje pa 400 mostov. Leži v Beneški laguni, močvirnatem področju med ustjema rek Pad in Piava. Zaradi svoje izjemne arhitekture, umetnosti, lege in zgodovine so Benetke, skupaj z laguno, uvrščene na Unescov seznam svetovne kulturne dediščine. V zgodovini so bile prestolnica Beneške republike in so slovele po mnogih romantičnih nadimkih, npr.: Kraljica Adriatika, Mesto vode, Mesto mostov, La Dominante, Serenissima (Presvetla), Mesto mask, Plavajoče mesto in Mesto kanalov. Benetke premorejo 7000 dimnikov in 170 zvonikov, obišče jih 18 milijonov turistov letno (kar je enako približno 50.000 na dan). Zgodovinska dejstva nas poučijo, da je bila Beneška republika najmočnejša v srednjem veku in renesansi, še posebej zaradi križarskih vojn in zmage v slavni bitki pri Lepantu. Povod za to bitko je bilo, zanimivo, turško zavzetje Cipra, ki je bil takrat pod beneško oblastjo. V Benetke je postavljeno prvo dejanje *Othella*.



C – Ciper, severni/južni. Tretji največji otok v Sredozemlju. Deli se na dva dela: Republika Ciper se razteza na 59-ih odstotkih otoka, preostali del pa zavzema Turška republika Severni Ciper, ki jo je priznala samo Turčija. Mednarodna skupnost za severni del otoka še vedno trdi, da gre za turško okupacijo suverenega ozemlja Republike Ciper. Otok je zaradi strateške lege neprestano prehajal iz rok v roke. Leta 333 pr. Kr. ga je zavzel Aleksander Makedonski, doživel pa je tudi Grke, Perzijce, Asirce, Egipčane, Bizantince, Rimljane, Francoze, Benečane, Otomane (torej: Turke) in nazadnje Britance. Z osamosvojitvijo leta 1960 je Ciper postal pridružen državam Commonwealtha. Do lani je otok, ki živi od turizma in ohlapne davčno-bančne zakonodaje, predstavljal raj za poslovneže iz držav območja EU in Rusije. Ciper je tudi glavno dogajalno okolje Shakespearove tragedije o beneškem Mavru (od drugega do petega dejanja).

Č – čast. Abstrakten pojem, ki zajema zasluge in ugled neke osebe in močno vpliva na njen socialni položaj. Čast je močno povezana s specifičnim kodeksom, ki lahko iz moralnega zakona posameznika postane družbeni dogovor. Z obrambo časti naj bi se kazala človekova osebnost in dostojanstvo. Predvsem pa je čast tako vzvišena, da človeka dviga nad običajne skrbi in mu daje občutek, da se bori za nekaj višjega. Prav zato gre rada vstric z močjo, ki pa nima etično-moralne odličnosti, temveč se njen namen sprevrže v izgradnjo ugleda in slave. Čast se pogosto veže na ljubezen in njene številne odvode in potrebno jo je braniti do konca. Zaradi domnevno omadeževane časti Othello ubije Desdemono.

D – dož. Beneški dož je bil izvoljen na dosmrtno funkcijo voditelja Beneške države iz vrst beneške aristokracije, iz katere je običajno izhajal. Doži so vladali Benetkam več kot tisoč let. Zadnji beneški dož je bil Ludovico Manin, ki je abdiciral leta 1797 ob Napoleonovem zavzetju mesta. Lik doža Shakespeare uporabi tudi v *Beneškem trgovcu*.

E – epilepsija, tudi božjast. Nevrološka motnja, za katero je značilno spontano in neizzvano ponavljanje kratkotrajnih napadov, ki so posledica nenormalnega delovanja možganov. Prvo knjigo o epilepsiji je napisal Hipokrat že okoli leta 400 pr. n. št., ker pa se človeška zgodovina ponaša s slabim spominom, je bila nato epilepsija do poznega novega veka definirana kot obsedenost z duhovi ali s hudičem. Tako sta

na primer v priročniku za lov na čaravnice *Malleus Maleficarum* leta 1494 dominikanska patra natančno opisala epileptične napade, kot enega izmed dokazov čarovništva. Na Nemškem so v 16. in 17. stoletju pričeli zdraviti napade z določenimi zelišči. Še v 19. stoletju so epileptike zapirali v azile skupaj s psihiatričnimi bolniki, v nekaterih zveznih državah ZDA pa je bila še na prelomu 19. v 20. stoletje v veljavi zakonodaja, ki jim je prepovedovala poroko in starševstvo. Resna medicinska obravnava se je začela šele sredi 19. stoletja. Shakespearova junaka, ki bolehata za epilepsijo, sta Julij Cezar in Othello.



F – Folio. *Prvi Folio (First Folio)* se imenuje leta 1623 izdana knjiga, ki je vsebovala 36 Shakespearovih iger. Njen uradni naslov se je glasil *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*, uredila pa sta jo Shakespearova kolega John Heminges in Henry Condell. *Folio* je edini zanesljiv vir za vsaj dvajset njegovih iger, tudi za tiste, ki so bile spisane v soavtorstvu. *Othella* najdemo v sklopu tragedij na 34. mestu, med *Kraljem Learom* in *Antonijem in Kleopatro*.



G – galeja. Vrsta ladje, ki jo poganjajo veslači in je bila več kot tisoč let najbolj priljubljeno pomorsko vozilo za bojevanje, trgovanje in piratstvo. Izraz za galejo najverjetneje izvira iz grščine, kjer je beseda *galeos* pomenila pasjo ribo (tj. majhnega morskega psa). Največ galej naenkrat je bilo udeleženih v bitkah pri Akciju leta 31 pr. n. št. (na obeh straneh skoraj 600 galej in več kot 3000 mrtvih) in Lepantu leta 1571 (na obeh straneh skoraj 500 galej in več kot 25.000 mrtvih). Kot zanimivost je treba poudariti, da je bitka pri Lepantu utrdila položaj Benetk v Sredozemlju, potisnila Turke daleč nazaj in Evropo rešila pred usodo Bizantinskega cesarstva samo stoletje pred tem. To je bila tudi poslednja pomorska bitka, v kateri so se bojevale izključno galeje.

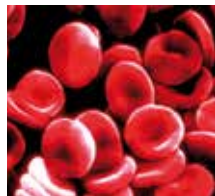
H – Hathaway, Anne. Ime soproge Williama Shakespeara in po naključju tudi ime znane hollywoodske igralkice. William Shakespeare se je leta 1582 poročil s kmečko hčerjo Anne in bil, kot pravi legenda, kmalu zatem izgnan iz Stratforda, ker so ga zalotili med krivolovom v lovskem revirju krajevne sodnika. Anne Hathaway naj bi večkrat prevaral in nasploh naj ne bi bil zgleden in načelen mož. Medtem si sodobna Anne Hathaway utira pot po hollywoodskih preprogah in je že od vlog v filmih *Princeskin dnevnik* in *Hudičevka v Pradi* (z Meryl Streep) prepoznaven obraz

filmske industrije. Za stransko vlogo v filmski adaptaciji mjuzikla *Les Miserables* je prejela nagrado oskar. V Shakespearu še ni igrala.



I – *Innocentiam ostendo* (kažem nedolžnost). Ena izmed kretenj, ki jih v svoji knjigi *Chirologia* leta 1644 navaja John Bulwer. Vnaprej dogovorjena gestikulacija, pri kateri ima vsaka kretnja svoj simbolni pomen, je že v antiki postala pomembno izrazno sredstvo retorikov, pa tudi prepoznaven gledališki znak, saj je lahko gledalec glede na položaje igralčevih rok prepoznal čustvena stanja igranega lika. Bulwer zapiše, da je »posnemanje drže rok med umivanjem, tako da hrbet ene roke podrgnemo v dlan druge, kot bi jo umivali, kretnja, ki jo včasih uporabijo tisti, ki bi radi izpovedali svojo nedolžnost«. Kar je gotovo kretnja, ki jo je v uprizoritvah v elizabetinskem gledališču uporabila Desdemona v poslednjem soočenju z možem.

J – Jago. Othellov praporščak, negativec, antagonist, zlobnež in spletkar, tudi rasist in zavistnež. Jago je motor dramskega dogajanja, ki požene in konča, domisli in izpelje peklenski načrt. Domneva se, da je bil prvi, ki je upodobil Jaga, igralec Robert Armin, ki je običajno igral inteligentne klovnovske vloge v *Kakor vam drago* (Kriterij, norec na vojvodskem dvoru) in *Dvanajsta noč* (Feste, Olivijin burkež). Znana je anekdota, ki jo je v svoji knjigi *The Friendly Shakespeare* zapisala Norrie Epstein. Sredi 19. stoletja so v Chicagu igrali eno prvih uprizoritev *Othella* v tistem okolišu. Med predstavo se je neki gledalec tako vživel v dogajanje, da je, prepričan v dejansko pokvarjenost osebe in brez zavedanja odrske iluzije, izvlekel revolver in ustrelil Jaga. Do smrti. Igralcu so na nagrobni kamen zapisali: »Tukaj počiva največji igralec«.



K – kri. Tekoče tkivo, zgrajeno iz različnih vrst celic in (tekoče) krvne plazme. Pretaka se po žilah (arterijah, venah, kapilarah), v vse predele organizma prinaša kisik in hranilne snovi, istočasno pa odnaša ogljikov dioksid in odpadne snovi. Po žilnem sistemu jo poganja mišičast organ, imenovan srce. Po odraslem človeku se pretaka od 5 do 6 litrov krvi. Razmerje med krvnimi celicami in plazmo je 44 : 56, pri čemer plazmo v več kot 92 % sestavlja voda. V metaforičnem ali pesniškem govoru je kri označevalec življenja, rodu, vihravosti. Še celo eden od osnovnih tipov temperamenta – sangvinik – je dobil ime po življenjski tekočini (lat. *sangius* = kri). Kri kot poetični označevalec življenja in ljubezni je lahko tudi znak besa, nepremišljenih odločitev (zavrela mu je kri v žilah) ali zgolj nežne ekspresije (»če tvoja kri ljubezen

je in gnev, / če tvoja kri molitev je in kletev« (Gradnik)). V *Othellu* je tozadevno povedna Jagova replika, ki se nanaša na spolno strast: »Ko se kri po vseh radostih poleni, jo je treba spet podžgati in sitosti znova vzbuditi tek.«

L – ljubosumje, *zelosus* (lat.), *zēlos* (gr.). Odkar je Shakespeare v *Othellu* zapisal »Ovarujte se ljubosumja: / pošast zelenooka, ki se svoji jedi / grdo posmiha«, se zeleno barvo povezuje z ljubosumjem in zavistjo (tako smo dobili tudi rek: zelen od zavisti). V tretjem dejanju *Othella* Emilija postavi še definicijo ljubosumneža, ko pravi: »Saj ljubosumnim razlog ni potreben / in niso ljubosumni iz razloga; / so ljubosumni, ker so ljubosumni./ Pošast je ljubosumje, samo se / spočne in samo se rodi.« Jagov načrt v tem pogledu tako sploh ni težak, ker je ljubosumje v *Othellu* že prisotno, treba ga je samo predramiti in pognati peklenski stroj.



M – Maver. Pripadnik prvotno barbarskega nomadskega ljudstva, ki je v 7. stoletju sprejelo muslimansko vero. Ime se nanaša na Mavrsko kraljestvo, ki je pod cesarjem Oktavijanom postalo rimska provinca Mavretanija. Rimski izraz *Mauri* sicer označuje vse nerimske domorodce v severni Afriki. Mavri so se v zgodovini naselili na Iberskem polotoku, od koder jih je pregnala rekonkvista in s padcem Granade (1492) se je končalo obdobje muslimanskih kraljestev v Evropi. V elizabetinski Angliji so z izrazom Maver poimenovali Neevropejce, vključujoč temnopolte v centralni ali severni Afriki, Arabce in narode na vzhodu. Othellov izvor v besedilu ni jasno določen. Jago mu pravi »berberski žrebec«, s čimer se nanaša na pokrajino med Egiptom in Atlantikom. Roderigo pravi, da ima srečo »kot ustnico debelo«, kar bi lahko kazalo na to, da Othello prihaja iz centralnega ali južnega dela afriškega kontinenta. Othello pa sebe naslavlja kot »črnega«, ne glede na oznake drugih likov.

N – naivnost. Pokazatelj pomanjkanja izkušenj, slabega razumevanja, presoje ali premisleka. Oseba, ki prerada verjame vsemu povedanemu, doživi v najboljšem primeru posmeh, v najslabšem pa ponižanje. Naivke in naivneži ne presojujejo slišane, videne ali začutene. Naivnost je v dramatikogogosta lastnost likov, še posebej v komediji. Tudi stara modrost pravi, da kadar brez vsakega suma nekomu verjame mo, je to lahko samo oseba našega življenja ali življenjska lekcija. Za Othella velja oboje: osvojil je žensko svojih sanj, v naivnosti podlegel govoricam in natolcevanju in dobil življenjsko lekcijo. Za vedno.



O – Othello. Glavni vir za lik in tragedijo naj bi bila povest *Un Capitano Moro* (*Mavrski kapitan*). Spisal jo je italijanski avtor Giovanni Battista Giraldi Cinthi, ki je svojega junaka imenoval samo Maver. Raziskovalci se ne morejo zediniti, kje je Shakespeare dejansko dobil navdih za tragedijo, saj je bila Cinthijeva povest prevedena samo v francoščino. Določeni viri trdijo, da je glavni motiv za *Othella* našel v *Zgodbi o treh jabolkah* iz zbirke *Tisoč in ena noč*. Shakespearov naslovni junak ima veliko kvalitet, ki pri bralcu vzbudijo simpatijo. Tako na primer trdi, da morajo vsi ljudje biti odprti in iskreni, je močno zaljubljen in slep za vse zlo okrog sebe. Othello je v očeh gledalca običajno pozitiven lik, ne glede na njegova dejanja, saj ga na drugi strani ogroža resnično zlo. Jago udari prav po njegovih šibkostih – ponosu in socialnem statusu. Othello ve, da se mora zaradi barve svoje kože bolj dokazovati pred beneškimi plemiči, še posebej, da upraviči ljubezen do Desdemone. In njegov ponos, ki se povezuje z vero v ljudi, ga pripelje tako daleč, da žrtvuje Desdemono. Jagova machiavellijevska zmaga pa je, ko Othella prepriča, da je za svoj propad kriv sam.

P – poročnik in praporščak. V vojaškem izrazoslovju je poročnik tisti, ki poveljuje na terenu, vodi bitko in izpelje vnaprej dogovorjeno strategijo, praporščak pa tisti, ki nosi prapor (staroslovanski izraz za zastavo) na maršo, v bitki, manevru in ga ne izpusti. Njegovo mesto je ob generalu in njegov prapor je znamenje, da ta še poveljuje. Poročnik ima torej funkcijo in slavo, praporščak pa zgolj častno službo. Poročnik lahko napreduje navzgor po lestvici, praporščak pa tako rekoč ostaja generalov služabnik. Vendar so bili zato praporščaki vedno najbolj izkušeni možje, preizkušeni v času in dogodkih ter zaradi tega vredni popolnega zaupanja svojih nadrejenih. Prav iz teh dejstev vidimo, zakaj se Othello zanese na Jagove besede in mu vselej verjame.



R – robec. Običajno v kvadratni obliki izrezan kos blaga, v sodobnosti tudi iz finega papirja, ki se navadno uporablja kot pripomoček za nosno higieno. Njegova uporabnost je zelo široka, saj ga lahko uporabimo pri skorajda vseh gospodinjstvih opravilih povezanih s čiščenjem in zagotavljanju snage, pa tudi kot simbol predaje v vojni ali v znak slovesa (v mnogih znamenitih filmih skozi okno odhajajočega vlaka). Ta preprost kos garderobe ima za sabo že precej pestro zgodovino. Prvo znano referenco nanj je zabeležil rimski poet Gaj Valerij Katalus (rojen 84 pr. n. št.). V srednjem veku je bil robec nepogrešljiv del ženske oprave, saj je služil kot sredstvo za

razkazovanje in kot eno najbolj dragocenih daril. Takratni robci so bili bogato obrobjeni in okrašeni, njihova posebna ljubiteljica je bila kraljica Elizabeta (v letu 1562 jih je prejela v dar 72). V tragediji o beneškem Mavru dobi robec tragično funkcijo. Postane izdajalec ter povod za laž in umor. Od trenutka, ko mu je bila dodeljena ta usoda, se negativne konotacije niso mogli znebiti niti *fazzoletti*, ki so jih dame odvrgele pred izbrance v znak naklonjenosti. Morda prav zato ne srečujemo več pozabljenih robcev.



S – Shakespeare, William. Krščen 26. 4. 1564 v cerkvi Svete Trojice, v mestu Stratford nad reko Avon. Pri osemnajstih se poroči s šestindvajsetletno Anne Hathaway (v izogib zmedi glej tudi: Hathaway, Anne), imata tri otroke, med letoma 1585 in 1592 mu v Londonu kariera skokovito raste. Leta 1613 se pri devetindvajsetih verjetno upokoji in tri leta kasneje umre v rodnem kraju. Njegovo delo obsega 38 iger (36 natisnjenih v *Prvem Foliju*), od tega 16 komedij, 10 zgodovinskih iger in 12 tragedij, 154 sonetov in pet pesnitev, dve izgubljeni igri in 12 besedil, ki so mu bila nekoč pripisana, danes pa je njihovo avtorstvo vprašljivo. Vpliv njegovega dela je neizmerljiv. Raziskovalci so denimo našli kar 20.000 pesmi, na katere je tako ali drugače vplival. Giuseppe Verdi je po njegovih besedilih spisal dve operi, *Falstaffa* in *Othella*. Shakespeare je pomembno vplival na angleški jezik in slovnico pa tudi na slikarje in druge umetnike. Sigmund Freud je po njegovih likih razvijal teorije človeške nravi.

Š – »Štrik mu odpusti, naj pekel ga gloda!« Tako Emilija zabrusi Desdemoni, ko hoče odpustiti klevete zoper sebe in se prepustiti moževi muhavosti. Emilija in Desdemona sta si popolnoma nasprotni. Emilija je preudarna, izkušena, a vendar razpeta med Desdemono in Jagom. Desdemona je romantične in nežne nravi, a vendar tudi odločna, saj ne pomišlja zapustiti svojega očeta in se pridružiti svojemu možu, ki je vse, kar ne bi smel biti. Obe ženski svojo držo plačata z življenjem. Pri Desdemoni se zdi, da se preda iz popolne ljubezenske predanosti in sprejme svojo usodo. Na drugi strani Emilija umre z resnico na ustnicah, še prej pa potrdi svoje stališče z besedami Desdemoni: »Naj možje vedo, / čute imamo kakor oni sami« in »kakor smo mile, / smo maščevalne«.

T – tepec. Stilno zaznamovana beseda, ki označuje neumneža oziroma osebo obteženo s posledicami napačnih odločitev. Othello o sebi pravi »O, tepec, tepec!«, ko pride do spoznanja, da je bil speljan na laž in je zato kriv za vse nesreče in zločine.

In je zaradi svoje zaupljivosti postavljen v tragični zasmeh. Ali kakor po judovsko-krščanskem izročilu pravi Pridigar v *Stari zavezi*: »Tudi na poti, po kateri hodi tepec, mu manjka pameti in vsakemu kaže, da je tepec.«



U – umor, uboj. Shakespeare nikoli ni bil prizanesljiv do svojih likov. V tragediji *Tit Andronik* od petnajstih dramskih oseb preživi samo ena. Seveda morajo umreti na čim več različnih načinov. Tudi zaradi dejstva, da se je občinstvo v Shakespeareovem času, vajeno javnih mučenj in usmrtitev, neskončno zabavalo ob dramatikovi inovativnosti pri raznovrstnih načinih ubijanja likov. Tragedija o beneškem Mavru v krutosti morda malo zaostaja, a kljub temu ni čtivo za nežne duše. Sodobna pravna praksa tovrstne prestopke kaznuje. V 15. poglavju Kazenskega zakonika Republike Slovenije, ki nosi naslov *Kazniva dejanja zoper življenje in telo*, najdemo različne oblike kaznivih dejanj, ki jih pogosto srečujemo v tragedijah. Tako Zakonik v svojih členih obravnava umor, detomor, povzročitev smrti iz malomarnosti, napeljevanje k samomoru, povzročitev telesnih poškodb različnih stopenj, pa tudi sodelovanje pri pretepu, ogrožanje z nevarnim orodjem pri pretepu ali prepiru in uboj na mah.



V – vrba žalujka, *salix babylonica* (lat.). Pesem o vrbi žalujki v *Othelli* zapoje Desdemona, ko se na noč, ko bo umorjena, odpravlja v posteljo. *Salix babylonica* navkljub poimenovanju izvira iz Kitajske, a je ime dobila po babilonskih žalujočih drevesih, ki jih opeva *Psalm 137*: »Ob rekah Babilona, tam smo sedeli in jokali, ko smo se spominjali Siona. Na vrbe v njegovi sredi smo obesili svoje citre.« Taisti *Psalm* je posebej znan po rastafarijanski pesmi jamajške skupine *The Melodians Rivers of Babilon*, ki je bila posneta leta 1970. Vrba – drevo, ki se spušča k vodi – z Desdemono postane simbol osamljene in zapuščene ženske, za katero je napočil konec. Simbolno lahko v njej prepoznamo usodo tako Ofelije kot Desdemone. Neznani renesančni avtor je pesem o vrbi žalujki uglasbil, pod naslovom *The Willow Song* ji lahko prisluhnemo na priljubljenem medmrežnem kanalu, kjer najdemo tudi druge znane obdelave te pesmi, denimo Verdijevo v izvedbi Marie Callas.

Z – zavist. Zavist je psihološko stanje, ki je posledica nevoščljivosti do drugih, njihovih lastnosti, položaja, lastnine ... Bertrand Russell denimo celo trdi, da je zavist eden glavnih povzročiteljev nesrečnih ljudi, saj običajno zavistnež ne drži negativnih čustev samo zase, ampak zagreni tudi ljudi okrog sebe. Zavist se pogosto pojavlja

skupaj z ljubosumjem, čeprav se bistveno razlikujeta. Ljubosumje je posledica strahu pred izgubo ljubljene osebe ali lastnine, zavist pa nezadovoljstvo, ki ga povzroči dejstvo, da nekdo poseduje nekaj, kar si zavistnež močno želi. Zavist je tudi eden od sedmih smrtnih grehov.



Ž – ženska. Uprizoritev *Othella* iz leta 1660 nosi posebno obeležitev. Gre za predstavo, kjer je v vlogi Desdemone zaigrala igralka Margaret Hughes in s tem postala prva ženska, ki je lahko nastopila na angleških odrih. Pred tem so tudi ženske vloge igrali moški, saj je bilo za žensko nepredstavljivo, da bi se lahko ukvarjala s čim tako nizkotnim, kot je igralstvo. V elizabetinski dobi so imeli igralci zelo slab ugled. Vloge mladih žensk so tako prevzeli mladi fantje, ki so za mejkap uporabljali zelo strupena belila, narejena na osnovi svinca. Zato so imeli poškodovano kožo na obrazu in druge bolezni, visok odstotek jih je zaradi zastrupitve s svincem tudi umrl.

Zbral, uredil in zapisal Rok Andres

FOTOGRAFIJE Z VAJ



Sebastian Cavazza, Primož Pirnat



Jaka Lah, Lotos Vincenc Šparovec



Sebastian Cavazza, Lotos Vincenc Šparovec



Primož Pirnat, Janez Starina



Jaka Lah, Lotos Vincenc Šparovec



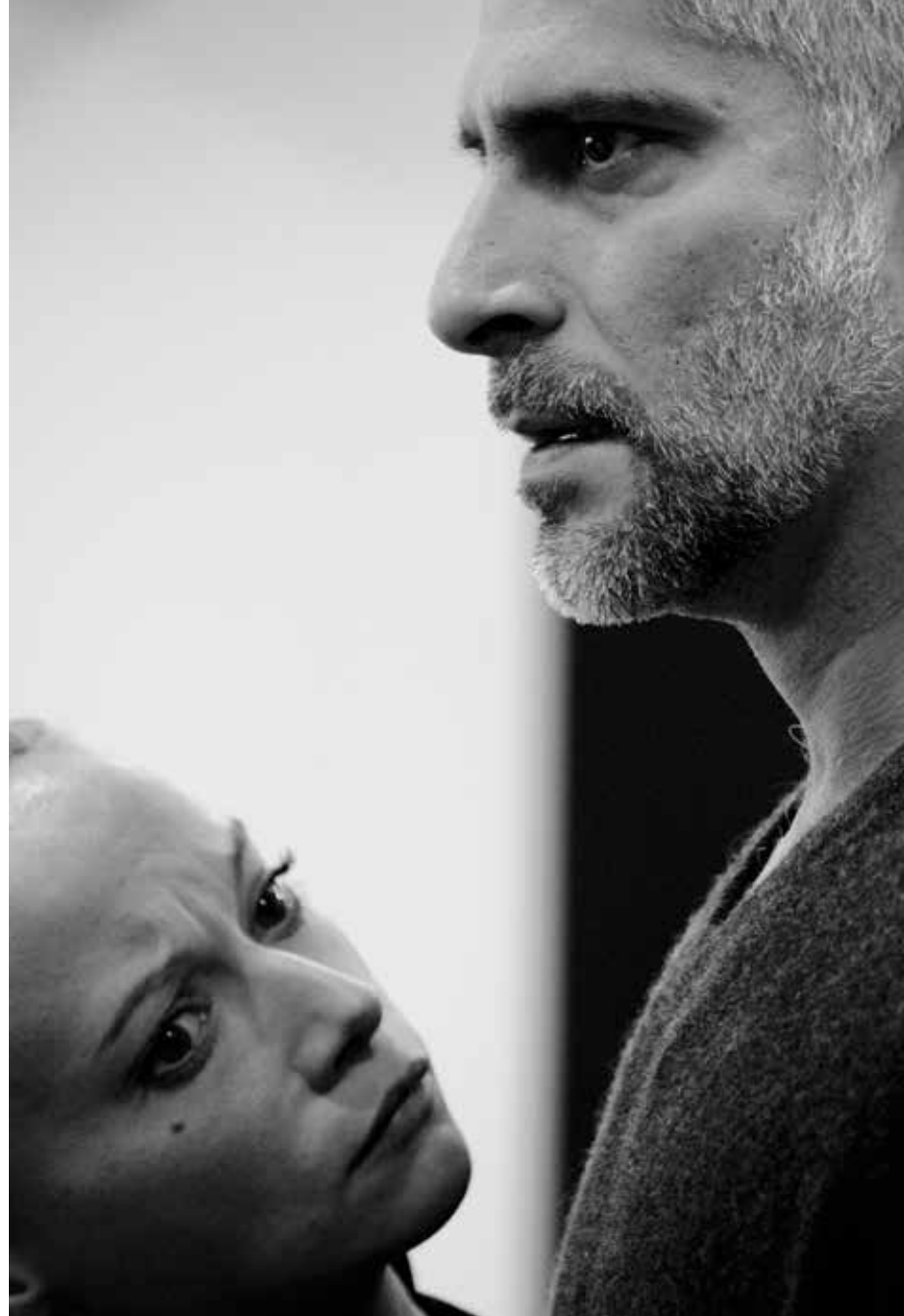
Lotos Vincenc Šparovec



Primož Pirnat, Judita Zidar



Viktorija Bencik Emeršič, Sebastian Cavazza



Viktorija Bencik Emeršič, Sebastian Cavazza



Lotos Vincenc Šparovec, Primož Pirnat



Tina Potočnik, Lotos Vincenc Šparovec



Viktorija Bencik Emeršič, Sebastian Cavazza



Jaka Lah



Judita Zidar, Jaka Lah, Viktorija Bencik Emeršič, Sebastian Cavazza, Janez Starina

SKOZI MLADE OČI

Pišejo študenti dramaturgije z AGRFT

Katja Černe

TAKO PAČ DELUJEMO LJUDJE

Začne se z Jagom. Nima nekega grandioznega načrta, čeprav sanjari o idealnem poteku dogodkov. Potem pa se vse odvije ravno tako. Vendar to ni odvisno le od njegovega spletkarjenja, marveč predvsem od nravi oseb, vpletenih v dogajanje, torej od Jaga samega, Othellove reakcije na njegovo misel, Emilijine vdanosti Jagu, Roderigove strahopetnosti, Cassievega ponosa ipd. In njihove predvidljivosti. Tako pač delujemo ljudje.

Začne se torej z Jagom. Othello za poročnika ne izbere njega, bojnega tovariša, temveč moža, ki »nima pojma o zasnovi bitke nič več ko baba« (I, 1). Jagova prizadetost je razumljiva, ne (le) zaradi poklicnega »izdajstva«, marveč predvsem zaradi simbolnega pomena, ki ga vidi v njem. Cassiu zavida položaj poročnika, vendar je njegov gnev usmerjen v Othella, kar priča o tem, da njemu, uspešnemu eksotičnemu vojaku z lepo ženo, zavida še bolj. Poleg tega po Benetkah krožijo govorice, da je imel Othello afero z Jagovo ženo Emilijo in tudi tukaj se Jago osredotoči

predvsem na Othella in ne na Emilijo. Njegova zavist do Mavra je bila verjetno že prej tako močna, da je bilo to »izdajstvo« samo kaplja čez rob.

Jago je po lastnem razmišljanju izgubil svojo simbolno avtoriteto na vseh področjih zaradi Othella. In pri tem ni pomembno, kako bi kdo drug reagiral v takšni situaciji. Vprašanje je, kako se odzove ranjeni Jago. Krivdo za svoj neuspeh (tako v poklicnem kot v spolnem življenju) zvrta na Othella in zato pri njem išče povračilo, kar je tipično za nevrotika, kajti »nevrotikovo osnovno prepričanje je, da avtoriteta drugega ni »legitimna«: za fasado Avtoritete je obsceni užitek, ki je bil ukraden nevrotiku« (Žižek, 1997, 29 in 30). S svojim maščevanjem Jago želi dobiti nazaj vsaj del tega užitka, pri čemer ne gre za zadovoljstvo ob doseženem namenu, ampak za užitek v samem poteku in načrtovanju maščevanja, torej v trasngresivnem mišljenju in vedenju. Želi simbolno ali dejansko uničiti Othella. Tako se loti njegove najšibkejše točke, odnosa z Desdemono.

Dejstvo je, seveda, da popolne romantične ljubezenske zveze ni. Saleclova zapiše, da »Lacan sprva definira ljubezen kot narcistični odnos subjekta; pri zaljubljenosti je na delu priznanje narcistične podobe, ki tvori substanco idealnega jaza« (Salecl, 2011, 20). Subjekt v ljubljeni osebi vidi popolnost, ki si jo sam želi doseči in, še pomembneje, »obenem postavi objekt svoje ljubezni na mesto ideala jaza, od koder bi sebe rad videl na način, kot si je všeč« (Salecl, 2011, 21). Othello sam pove, da Desdemona ljubi zaradi sočutja do njega. Ljubi jo zaradi svoje podobe v njenih očeh. Zato na tej točki ni pomembno, kakšna Desdemona v resnici je, marveč kako jo vidi Othello in kakšno vlogo ima v njegovem dojemaju sveta.

Prav zato, ker »ni univerzalne formule ali matrice, ki bi jamčila harmonično spolno razmerje s partnerjem, [...] mora vsak posameznik iznajti svojo fantazmo« (Žižek, 1997, 14). Za Othello, ki Desdemona sprva vidi na izrazito pozitiven način, bi lahko rekli, da v njej vidi popolnost, ki jo drugemu pripisuje zaljubljeni subjekt. V nekem smislu jo dojema kot ideal, kot Žensko, vendar je prav tu problem (»Ženska je radikalno nedosegljiva, je tisto, >kar ženske nikoli niso, tista ženska, ki jo mitologizirajo kot ideal, muzo itd.« (Salecl, 33)). Ob prvem namigu, da Desdemona ni ideal, se ta Othellova percepcija začne rušiti, Desdemona je zanj lahko le eno od dvojega – ideal ali pa kurba.

Popolnoma možno je, da bi v njem sum vzbudil tudi kdo drug in celo nenamerno, če ne bi tega storil Jago. »Ko moški sreča svoj ljubezenski objekt, bo hotel

vedeti, kakšno simbolno vlogo ženska vidi v njem« in ga »skrbi, ali ženska priznava njegovo simbolno avtoriteto« (Salecl, 2011, 88). Enako, čeprav sprva manj zavestno, skrbi Othello. Zato zadostuje rahel sum, da v njem začne rasti dvom v Desdemonino zvestobo. Najbolj ga muči prav negotovost, zato išče oporno točko in jo najde v robcu, ki ji ga je podaril. Njen odnos do robca mu prikazuje, kakšen odnos ima do njega samega. V njegovem fantazmatskem scenariju je vse odvisno le od dogajanja s tem robcem oziroma to dogajanje postane ultimativni, večkratni, stopnjujoči se dokaz o njeni nezvestobi.

Bistvo moškega in s tem seveda tudi Othellovega ljubosumja pa ni le v vprašanih lastne simbolne vloge za žensko, ampak v nedosegljivosti ženskega užitka. »Ko Lacan govori o ženskem užitku, poudari, da je nemogoče definirati, kaj to je. [...] Tako je ženski užitek neki dodatek faličnemu užitku; medtem ko ima moški zgolj dostop do ene oblike užitka, ima ženska dostop do še enega, dodatnega užitka.« (Salecl, 2011, 89) Ženska kot ne-vse ima dostop do dodatnega užitka, ki je izven simbolnega reda, izven Zakona in ki ga moški ne more doseči in ne more obvladovati. Kot pravi Morelova: »[M]oško ljubosumje je izraz nezmožnosti moškega, da bi imel žensko kot ne-vse« (v: *Sexuation*, 2000, 167). Del ženske, iz katerega izhaja njen užitek, se namreč stalno izmika označevanju, predvsem pa ostaja izven dosega moškega. Kar v poenostavljeni obliki izrazi tudi Othello (»Prekletstvo je zakonskega stanu, / da so lahko ta krhka bitja naša, / njihova sla pa nikdar ne« (III, 3)). Sam torej izrazi dejstvo, ki ga frustrira – nikoli ne more imeti v lasti Desdemoninih želja,

čustev, nikoli je ne more popolnoma posedovati. Potemtakem ne gre le za morebitno afero, marveč za samo dejstvo, da se moškemu ženski užitek stalno izmika, tudi če mu je zvesta.

Privlačnost do izmikajočega se užitka drugega sicer konstituira zaljubljenost, prav zaradi nedosegljive in neobladljive narave ženskega užitka pa ostaja moški negotov. Iz tega v Othellovem primeru izhaja ljubosumje, »vrsta strahu, ki ga subjekt občuti, ko ocenjuje, da obstaja nevarnost, da bi oseba, ki jo ljubi, vzljubila koga tretjega« (Milivojević, 2008, 647), torej da on za ljubljeno osebo ni en in edini vir užitka in da ima v njenih očeh drugačno simbolno vlogo, kot si jo želi. Resnična verjetnost te nevarnosti ni pomembna, zadošča, da subjekt situacijo doživlja kot tako in Othello (z Jagovo pomočjo) definitivno jo. Zopet tu ni vprašanje, kako bi v takšni situaciji delovali različni ljudje, ampak kako se odzove ljubosumni Othello, ki reagira z ekstremom – sovraštvom. Subjekt, ki se odzove na ta način, »postane destruktiven, destrukcija je lahko usmerjena na osebnost ljubljene osebe ali na tekmeca, ki ju doživlja kot sovražnika« (Milivojević, 2008, 650). Othellovo maščevanje je usmerjeno na oba, predvsem na Desdemono, a tudi na Cassia. To, da je osredotočen na uničenje Desdemone, se kaže v njegovih replikah in delovanju, saj umor Cassia prepusti Jagu, njo pa hoče ubiti sam. Kot ljubosumna oseba »verjame, da ima pravico do maščevanja, da trpinči ali celo ubije osebo, ki jo ima rad [...] in jo hkrati sovraži« (Milivojević, 2008, 651).

Ne le, da Othello verjame, da ima pravico do maščevanja, v načrtovanju maščevanja in sami izvedbi

umora uživa. Uživa tudi v samem spraševanju o Desdemonini nezvestobi. Užitek namreč ni v dosegu objekta želje, marveč se vzpostavi v odnosu do želje same oziroma do tega, kako se ta želja manifestira. Subjekt začne uživati v svojem »trpljenju«, v gradnji fantazme okoli objekta želje. Tako najde Othello v ljubosumju in načrtovanju maščevanja poseben užitek in ta ga žene naprej. V navideznih potrditvah Desdemonine nezvestobe vidi ne le upravičenje svojega ljubosumja, temveč tudi užitka v maščevanju. Gre za presežni užitek, za uživanje v bolečini.

Enako velja za Jago, ki neizmerno uživa v svojem sovraštvu. Med vajami smo govorili o tem, da Jago v prvem dejanju (ki je spremenjeno v Jagovo pripoved v pretekliku) pred sabo upravičuje svoja dejanja in občutja. Vendar ne gre le za to. Upravičiti želi predvsem dejstvo, da v teh občutjih in dejanjih uživa. Tako pač delujemo ljudje. Bistveno za delovanje oseb in posledično odvijanje dogodkov v tragediji torej ni le to, da je Othello ljubosumen, Jago zavisten in maščevalen, Emilija vdana Jagu, Cassio ponosen, Roderigo strahopeten ipd. Bistveno je, da v tem uživajo.

Viri in literatura:

- Milivojević, Z. *Emocije: Razumevanje čustev v psihoterapiji*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2008. Zbirka Psihopolis.
 Morel, G. *Feminine Jealousies*. V: *Sexuation*, 2000, str. 157–169.
 Salecl, R. *(Per)verzije ljubezni in sovraštva*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011. Zbirka Kultura.
 Žižek, S. *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihanalizo, 1997. Zbirka Analecta.

JURIJ DREVENŠEK

Dnevnikova nagrada za izjemno odrsko stvaritev v sezoni 2012/2013

za vloge Jacquesa v Ionescovi absurdni komediji *Jacques ali Podrejenost*, Bianke v Shakespearovi *Ukročeni trmoglavki* in Carlosa v mjuziklu *Ženske na robu živčnega zloma*

Dnevnikova komisija v sestavi Iva Kosmos (predsednica), Jaroslav Skrušny in Peter Gombač je nagrado utemeljila takole:

Jurij Drevenšek je v sezoni 2012/2013 kar trikrat izkazal in potrdil svoj žlahtni komedijantski potencial. V treh povsem različnih vlogah in med seboj konceptualno, poetsko in izvedbeno diametralno razlikujočih se režijskih postavitvah je opazno opozoril in razkošno razigral svoj prirojeni klovnovski dar (z vlogami Jacquesa v Ionescovi absurdni komediji *Jacques ali Podrejenost*, Bianke v Shakespearovi *Ukročeni trmoglavki* in Carlosa v mjuziklu *Ženske na robu živčnega zloma*). Njegovo klovnovstvo ne pripada cennemu burkaštvu ali šmirantskemu spogledovanju z občinstvom – narobe, diskretno je umaknjeno za videz nebogljenosti, plahosti, včasih celo tragične izgubljenosti, največkrat se giblje na tanki meji med smehom in jokom; še najbolj bi se mu prilegala Pierrotova maska in kostum. Zato je infantilnega Jacquesa tako suvereno izoblikoval v krhek, ranljivo izpostavljen, a vendar neupogljiv, samolasten osebek z lastno, zgolj sebi pripadajočo govorico srca in telesa – strahovitemu pritisku na videz racionalnega pametovanja in blebetanja vladajočega žargona pravšnosti navkljub. Zato se je v *Ukročeni trmoglavki* tako nevpadljivo umaknil pred nasilniško hegemonijo prevladujočega »moškega« diskurza Petruccia in Katarine ter s pritišanim glasom, zadržano kretnjo in komično grimaso v vsej dvoumnosti in gledališki čarobnosti vzpostavil in ubranil svojo posebno, »žensko« identiteto, ki si osebno svobodo in pravico do drugačnosti jemlje in zagotavlja prav s smehom – na tuj in še večkrat na lasten račun. In zato je svojega Carlosa v *Ženskah na robu živčnega zloma* prefinjeno stkal in postavil na oder prav iz manjka, odsotnosti, nezadostnosti, celo neobstoynosti »špansko« možate osebnosti; zdi se, kot da je Carlos le po drugih in zavoljo drugih – trajno nezadoščene matere, večno odsotnega očeta in trmasto posesivne zaročenke –, da svojo prezenco črpa in prejema le od drugih, in vendar je Jurij Drevenšek z diskretnim, otožno pritajenim humorjem in komedijantsko večino to izmuzljivo, lebdečo eksistenco čvrsto umestil v magijo predstave in jo suvereno vpisal v gledalčev spomin.

JERNEJ LORENCI

Nagrada časnika *Politika* za najboljšo režijo
na 47. mednarodnem gledališkem festivalu BITEF v Beogradu
za režijo uprizoritve *Nevihtha* A. N. Ostrovskega

Žirija časnika *Politika* v sestavi Nikita Milivojević, Marko Manojlović, Vesna Roganović, Borka Trebješanin in Ana Tasić je v obrazložitvi nagrade zapisala:

Lorencijeva *Nevihtha* je zgoščena spojitev lokalnega in univerzalnega, klasičnega in sodobnega, stvarnega in metaforičnega, zgodovinskega in prihodnjega. Lorenci je klasičnega avtorja ruskega realizma prebral v sodobnem tonu, saj je besedilo kritično približal našemu času vsesplošne sekularizacije ter ga subtilno in precizno prilagodil kontekstu novih medijev in sodobnih komunikacij, pri čemer je obdržal tako melodramsko bistvo pričujoče drame kakor tudi čistost emocij njenih likov.



NUMEN in IVANA RADENOVIĆ

Borštnikova nagrada za scenografijo

za uprizoritvi *Črna žival žalost* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega in *Mojster in Margareta* v izvedbi Drame SNG Maribor

Žirija v sestavi Jasen Boko, Tomasz Kubikowski, Tea Rogelj, Petra Vidali in Barbara Orel (predsednica) je v obrazložitvi nagrade zapisala naslednje:

Prizor, v katerem se v *Črni živali žalosti* čisti, deviški in nematerialni gozd spreobrne v ogenj destrukcije, je coup-de theatre, ki se zapiše v spomin kot čisti primer odrske magije. Vse je samo metafora in vendarle skoraj resničnost.

Enostavna in inventivna scenografija v *Mojstru in Margareti* diskretno citira ruski konstruktivizem, hkrati pa ostaja uporaben, sugestivni, neopazen stroj za številne epizode te epske uprizoritve.

To je nagrada za subtilnost in ustreznost scenskih rešitev ob dveh povsem različnih izzivih in poetikah.



Alen Jelen
NOČNI POGOVORI
 Igralci v etru

(Knjižnica MGL / 159)

MGL: Ljubljana, 2013

Dramaturg in režiser Alen Jelen je kot sodelavec uredništva nočnega programa Radia Slovenija vrsto let pripravjal pogovore s slovenskimi igralskimi legendami. Na nočne obiske so prihajali ustvarjalci, ki so zaznamovali slovenski gledališki prostor, leta in leta soustvarjali podobo slovenskega filma in televizije ter pustili neizbrisen pečat v umetniškem programu Radia Slovenija. Nekaj pogovorov se je za vedno izgubilo, več deset se jih je ohranilo.

»Če bi moral poiskati skupni imenovalac vseh več desetih pogovorov, bi lahko rekel, da iz njih sijajo neizmerna hvaležnost, ljubezen do igralskega poklica, spoštovanje starejših kolegov in učiteljev ter dejstvo, da se igralec nikoli zares ne upokoji. Po drugi strani iz njih vejeta tudi otožnost in velika želja po igri, gledališču. Po nastopih na radiu, televiziji, pri filmu ... Ko brskaš po življenju naših igralk in igralcev, spoznaš, kako velik del slovenske gledališke zgodovine in jezika skrivajo ... Veliko premalo jih poznamo. Mlajšim rodovom bi morali umetniške obraze naših starejših gledaliških ustvarjalcev razkrivati in kazati znova in znova. Zato je nastala ta knjiga,« zapiše avtor v Uvodu k *Nočnim pogovorom*.

V knjigi, ki želi biti hkrati priložnost za spominjanje in iztočnica za premislek povezav med gledališkim in radijskim medijem, objavljamo 28 pogovorov z igralkami in igralci iz vseh slovenskih gledališč. Mnogi od njih so danes upokojeni, nekateri žal že pokojni ... Knjiga je obogatena s portreti vseh sogovornic in sogovornikov ter opremljena s strokovnimi opombami, spremno besedo pa je napisala legenda slovenske radijske režije Rosanda Sajko.

William Shakespeare

OTHELLO

Opening night 28 September 2013

Translator **MILAN JESIH**

Director **JERNEJ LORENCI**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designer **BRANKO HOJNIK**

Costume designer **BELINDA RADULOVIĆ**

Composer **BRANKO ROŽMAN**

Choreographer and assistant to director **GREGOR LUŠTEK**

Language consultant **MAJA CERAR**

Lighting designers **BRANKO ŠULC, BRANKO HOJNIK, JERNEJ LORENCI**

Assistant to director **ŽIGA DIVJAK**

Assistant to dramaturg **KATJA ČERNE**

Music on the tape is performed by Orkester Mandolina Ljubljana and conducted by Andrej Zupan.

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleša**

Technical coordinator **Branko Tica**

Sound master **Sašo Dragaš**

Lighting masters **Branko Šulc** and **Bogdan Pirjevec**

Hairstylist **Ksenija Imerovič**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimovič** and **Tatjana Cirman**

Property master **Sašo Ržek**

The costumes were made under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of the Ljubljana City Theatre.

Cast

Othello **SEBASTIAN CAVAZZA**

Iago **PRIMOŽ PIRNAT**

Desdemona **VIKTORIJA BENCIK EMERŠIČ**

Emilia **JUDITA ZIDAR**

Cassio **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**

Roderigo **JAKA LAH**

Montano **JANEZ STARINA**

Bianca **TINA POTOČNIK**

Borči **Borut Jenko**

Nenči **Neva Mauser Lenarčič**

The dark-skinned Othello – a reliable and fearless Moorish general – serves to the Duke of Venice and enjoys a great deal of respect, although deep down he knows that he is never going to become »one of them«. When he and the Senator's daughter Desdemona fall sincerely in love and get secretly married, her father bursts into a tremendous rage. Othello's ambitious ensign Iago is also angry and jealous, because Othello did not promote him for his lieutenant instead of the young Cassio.

Iago's mysteriously violent revengefulness and indignation are pushing the story toward a tragic whirligig of events. Iago accuses Desdemona of adultery without her knowing. Smart in converting and versatile in words, Iago perfectly conceals his intriguing nature, casting more and more nets and inflaming jealousy and hatred to unimaginable proportions. Due to his origins, Othello feels insecure and the fear constantly lurks in his mind that his idyllic love with Desdemona will vanish like a beautiful dream. And that is the reason why Othello is painfully sensitive to all kinds of malicious imputations and manipulations.

The tragedy *Othello*, encompassing with its theme – beside love and jealousy – trust, loyalty, betrayal, hypocrisy, parvenuism, prejudices, incidence of evil in all its forms, gap between the appearance and reality and last but not least xenophobia and racism, literally calls today for its renewed staging. It will be revived on our theatre's big stage 410 years after its creation and in the season, when we will celebrate the 450th anniversary of the birth of the great Renaissance playwright William Shakespeare.

Informacije o predstavah MGL dobite

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani www.mgl.si
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na teletekstu TV SLO
- na Facebooku in Twitterju