

VSEBINA

- 7 Ignac Fock **REVEŽ, KOMIK, NADŠKOF, KRALJ**
- 13 Izar Lunaček **TARTUFFE ALI IDEOLOGIJA V AKCIJI**
- 19 Miran Možina **TARTIFOVSTVO NEKDAJ IN DANES: INTERVJU Z MOLIÈROM**
- 29 Brina Klampfer **DANES SE HINAVSTVO (S)PLAČA**
- 35 Neva Šolinc **SPOMINSKI DROBCI SLIKE DRUŽBE IZ ČASA LUDVIKA XIV.**
- 43 Uprizoritve Molièrovega *Tartuffa* na slovenskih odrih
- 46 Nagradi
- 50 In memoriam
- 52 60 let Knjižnice MGL

Molière

TARTUFFE

ali Slepar

Tartuffe ou l'Imposteur, 1664

Premiera 1. marca 2019

Prevajalec in avtor priredbe **PRIMOŽ VITEZ**

Režiser **TIN GRABNAR**

Dramaturginja **BRINA KLAMPFER**

Scenograf **DORIAN ŠILEC PETEK**

Kostumografka **SARA SMRAJC ŽNIDARČIČ**

Avtor glasbe **MITJA VRHOVNIK SMREKAR**

Lektorica **BARBARA ROGELJ**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ HAJDINJAK**

Oblikovalec zvoka **SAŠO DRAGAŠ**

Asistentka lektorice (študijsko) **JERA KREČIČ**

V uprizoritvi je uporabljen odlomek skladbe *At Last* avtorice Ette James.

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonski tehnik **Gašper Zidanič**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerka **Mirela Brkič**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Erika Ivanušič**

Rekviziterka **Taja Stražišar**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

GOSPA PERNELLE, Orgonova mati **BERNARDA OMAN**

ORGON, Elmirin mož **JURE HENIGMAN**

ELMIRA, Orgonova žena **JANA ZUPANČIČ**

DAMIS, Orgonov sin **JERNEJ GAŠPERIN**

MARIJANA, Orgonova hči in Valerjeva zaročenka **LENA HRIBAR**

VALER, Marijanin zaročenec **MATEJ ZEMLJIČ**

TARTUFFE, lažni vernik **MATEJ PUC**

DORINA, Marijanina spletična **MOJCA FUNKL**



Jernej Gašperin, Mojca Funkl, Jure Henigman, Bernarda Oman, Jana Zupančič, Lena Hribar, Matej Zemljič



Ignac Fock **REVEŽ, KOMIK, NADŠKOF, KRALJ**

Oče Jeana-Baptista Poquelina (1622–1673) je bil kraljevi tapetnik na dvoru Ludvika XIII. Kot sin in vnuk tapetnikov je bil prepričan, da bo družinski posel prevzel njegov prvorojenec. Ampak ta je imel izmed vseh sorodnikov najraje deda po materini strani, ki ga je že od malega vodil v burgundsko gledališče, v katerem so Italijani uprizarjali komedije in farse. Ded je bil tisti, ki je tapetnika prepričal, naj sina, ki si je to želel, pošlje študirat. Dali so ga k jezuitom, v slavni clérmontski zavod, ki je kasneje postal gimnazija Louis-le-Grand in kjer so se ravno tedaj šolali trije burbonski principi – sicer v posebnem delu stavbe, s svojo služinčadjo in z ločenimi učnimi urami. Jean-Baptiste tako po vsej verjetnosti še ni poznal ne Armanda Burbonskega, princa de Contija, ki bo čez dvajset let pokrovitelj njegove gledališke skupine, pozneje pa njegov zagrizeni sovražnik, ne princa Condéjskega, ki bo čez trideset let vzel v bran *Tartuffa*. Je pa zato redno hodil v gledališče. Leta 1634 je kot edini konkurent burgundskega gledališča odprl vrata Théâtre du Marais, v katerem so uprizarjali dela Pierra Corneilla. Tam je Jean-Baptiste spoznal štiri leta starejšo Madeleine Béjart, bistro, načitano, očarljivo igralko, in vzajemna naklonjenost je njegovo ljubezen do gledališča še okrepila.

Z imenom »Molière« se prvič podpiše pod notarsko listino. Ne kot tapetnik, kar bi si želel oče, ne kot odvetnik, za kar se je izšolal, pač pa kot igralec. Junija 1643 namreč z Madeleine, njeno sestro in njenim bratom ter še z devetimi igralci ustanovijo Preslavno gledališče (Illustre Théâtre), ki pa zaradi dolgov kmalu propade. Pridružijo se gledališki skupini Charlesa Dufresna in Molière sčasoma prevzame njeno vodenje. Od leta 1645 dalje igrajo po južni Franciji, dokler jih jeseni 1658 ne doleti posebna čast: v Louvru nastopijo pred Ludvikom XIV. Corneilleva tragedija *Nikomed* učinkuje nekam pusto, Molièrovo prvo pariško besedilo, farsa *Zaljubljeni zdravnik*, pa tako navduši, da jih osemnajstletni kraljev brat, vojvoda Anžuzski, kasneje Orleanski, vzame pod svoje okrilje. Njihov naslednji pokrovitelj pa bo, od leta 1665, sam Ludvik XIV.

**

»Slava policijskemu uradniku, slava kralju! Resnično ne vem, kako bi lahko gospod de Molière razpletel svojega *Tartuffa*, če bi ju ne bilo. Prav tako ne vem, kako bi kakih sto sedemdeset let pozneje v moji daljni domovini drug bolan satirik razpletel svojo dokaj znano igro *Revizor*, če bi iz Petrograda o pravem času jadrno ne pridiral žandar s perjanico na glavi.«

Mihail Bulgakov¹

Vsekakor – a treba je dodati, da je imel Sončni kralj v zadevi *Tartuffe* precej pomembnejšo vlogo kot samo *deus (rex?) ex machina*. Leta 1664 je igralec in dramatik Molière na vrhuncu slave, nakopal pa si je že tudi nemalo sovražnikov. V *Smešnih preciozah* (1659) se je ponorčeval iz konkurenčnega burgundskega gledališča. S *Šolo za žene* (1662) se je hudo zameril katoliškimi krogom in nenazadnje kritikom, saj niansiranje komičnih likov ni bilo po tedanjih zapovedih italijanske komedije in francoske farse, ki terjata tipske osebe. Ko si je v odgovoru na te očitke, v enodejanki *Kritika Šole za žene*, krepko privoščil vse naštete (dvorne markize pa že tako ali tako), je začel dobivati grozljive. Iz golega maščevanja je bil obtožen celo krvoskrunstva: njegova enaindvajset let mlajša žena Armande Béjart se je predstavljala za sestro njegove nekdanje ljubezni Madeleine, a je bila v resnici njena hči, Molière pa je porabil kar nekaj časa, preden se je opral obtožb.

Med kritiki in zavistneži zato še toliko bolj odjekne novica, da je krstni boter Molièrovega prvorojenca sam Ludvik XIV. Kralj ob začetku obnove Versajske palače – v resnici pa zlasti v čast svoji ljubici Louise de La Vallière – priredi večdnevno slavje in mož, ki bi bil na dvor lahko z malo (ne)sreče prišel kot tapetnik, se ob zvokih orkestra tja pripelje na okrašenem vozu kot bog Pan s kozlovskimi kopiti. Uprizorijo njegovo *Princeso iz Elide*; uspeh je velik, a po dvoru se šušlja, da Molièrovo Armande, ki je nastopila v glavni vlogi, bolj kakor soproj zanimajo mladi igralci. Zlasti pa se Molière znajde v nevarnih zamerah.

V Franciji je sredi vélikega stoletja v katoliških krogih divjala nekakšna moralna vojna. Na eni strani janzenisti, reformatorsko gibanje s srčiko v šoli Port-Royal, v kateri Blaise Pascal poučuje Jeana Racina, na drugi konservativni jezuiti, ki jim ob boku stoji Družba svetega zakramenta. To kontroveržno tajno združenje pobožnih je bilo del protireformacijskih gibanj, imelo je izjemno moč in mnogo vplivnih članov. Uradno je bila Družba dobrodelnice narave, a se je pod pretvezo, da bdi nad javno moralno in izkoreninja razvrat, vpletala v življenje meščanov, naznanjala disidente in »mlačne kristjane«, obenem pa je skušala obrzdati ekscese na dvoru Sončnega kralja, ki je bil eden njenih glavnih sovražnikov. Sovražnik številka dve: gospod Molière. In ko je Družbi prišlo na ušesa, da avtor *Šole za žene* pripravlja komedijo o svetohlinstvu, so si kajpak zagotovili sedeže v Versaillesu.

Tartuffe, ki tedaj obsega šele tri dejanja, je premierno uprizorjen 12. maja 1664. Govori o človeku, oblečenem v sutano, ki v imenu Boga zapelje ženo slaboumnega pobožnjakarja. Osuplost in ogorčenje sta tolikšna, da se

dvorana zavije v molk. Versajsko slavje se predčasno zaključi, kraljica mati užaljena odpotuje (da se ni prepoznala v gospe Pernelle?), pariški nadškof pa se osebno zglesi pri kralju (ki se je predstavi sicer krohotal), roteč ga, naj *Tartuffa* prepove, kar pod pritiski tudi stori. Molière zaman hodi za njim v Fontainebleau; prepoved obvelja, čeprav papeški odposlanec kardinal Chigi v komediji ne najde ničesar zoper vero. Kakopak, pritrjuje Molièrov sogojenec iz clérmontskega zavoda princ Condéjski: ti gospodje so ravnodušni, kadar se zasmehuje vero in Boga, ne prenesejo pa, da se avtor roga njim. Po deželi sicer krožijo prepisi; vojvoda Orleanski spodbudi Molièra, da napiše še četrto in peto dejanje ter delo posebej zanj tudi uprizori. Ko izobražena švedska kraljica, ki je iz luteranstva prestopila v katoliško vero, po uradni poti zaprosi dvor za dramsko besedilo, oblasti stežka najdejo izgovor (tehnične težave?), da prošnjo odbijejo.

Mračno razpoložen se Molière, ki mu je vrh vsega jeseni umrl polletni sin, kraljev krščanec, posveti novemu projektu. Pri Tirsu de Molini si izposodi mit o don Juanu, ki v njegovi istoimenski igri postane duhovit, nepremagljiv, celo simpatičen, čeprav je brezbožnik. Stari sovražniki zarožljajo in delo je takoj prepovedano. Molière se v tistem času spre še z Racinom, ki je dal svojega *Aleksandra Velikega* igrati burgundskemu gledališču, čeprav ga je na oder že postavljala Molière, tedaj ravnatelj kraljevega gledališča Palais Royal. Tudi Corneille je kuhal zamero, ker je Molière v *Šoli za žene* šaljivo uporabil neki verz iz njegove tragedije *Sertorij*. Molière je osamljen, rodi se mu hči, a v zakonu je nesrečen, tarejo ga psihosomatske tegobe, ali pač hipohondrija, in vse bolj je podoben Alcestu – *Ljudomrznik* je, sicer brez posebnega uspeha, uprizorjen leta 1666.

**

»Čas večkrat nam dokaže za pravično,
kar se v začetku zdelo je krivično. [...] Zaupaj v svoj pogum, v obljube moje,
in ker srce Jiméne je že tvoje,
bo vse, kar še ovira moj ukaz,
premagal tvoj pogum, tvoj kralj in čas.«
Pierre Corneille²

Družba svetega zakramenta leta 1667 izgubi pomembna člana, kraljico mater in princa de Contija. Molière, ki za dvor ustvarja baletne predstave, si kljuko kraljeve sprejemnice podaja z vojskovodji: Ludvik XIV. bo napadel špansko Nizozemsko, tik pred odhodom na fronto pa ustno odobri, da se tudi Molière lahko poda v nekakšno »devolucijsko vojno« in *Tartuffa* vzame iz predala. V prenovljeni različici ima igra naslov *Slepar*, glavnemu junaku je ime Panulphe, ne nosi več sutane in ne citira Svetega pisma. Če se je praižvedba v treh dejanjih zaključila

¹ Mihail Bulgakov, 1974, *Življenje gospoda Molièra* (prevedla Stanka Rendla), Ljubljana: Cankarjeva založba, str. 171.

² Pierre Corneille, 1990, *Cid* (prevedla Marija Javoršek), Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 151-152.

s svetohlinčevim zmagoslavjem, pa je Panulphe poražen in predstava se konča z zagotovilom, da se poštenjakom ni treba bati sleparjev, dokler imamo našega dobrega kralja. Ampak dobrega kralja žal ni v Parizu in že naslednji dan igro prepove predsednik parlamenta, ki na prošnjo Nicolasa Boileauxa nato sicer sprejme Molièra, a mu tudi zabrusi, kako ni naloga gledališča, da oznanja evangelij. Istočasno pariški nadškof izda posebno poslanico in vsakomur, ki bi javno ali na zasebnem srečanju bral, poslušal ali uprizarjal *Sleparja*, zagrozi z izobčenjem iz Cerkve.

Molière se znova pogrezne v obup. Svoja tovariša s protestnim pismom pošlje v kraljevi tabor na Nizozemsko, od koder se vrnete z novico, da bo kralj odločitev naznanil ob vrnitvi v Pariz. In jo: potem ko si je izbojeval zajeten kos Nizozemske, Ludvik XIV. v začetku leta 1669 nepričakovano umakne prepoved igranja. Izvirno komedijo v petih dejanjih z naslovom *Tartuffe ali Slepar* tako uprizorijo 5. februarja in v vlogi Orgona nastopi sam avtor. Že v prvi sezoni odigrajo sedemintrideset ponovitev, zaslužek znaša petinštirideset tisoč liver. Poslej bo Sončni kralj eden Molièrovih največjih občudovalcev pa tudi prijatelj.

Konec dober, vse dobro, celo v smislu klasične zapovedi, kako naj se konča komedija. Ampak priznati moramo, da epizode, ki jih je doživljal Molière, spominjajo (sicer v tragični preobleki) predvsem na tisti vzorec komičnosti, ki ga je Henri Bergson v *Eseju o smehu* utemeljil ravno na *Tartuffu* in ga poimenoval »možič na vzmeti«. Ob ponavljanju besed, ki učinkujejo smešno, sta, tako Bergson, udeležena dva člena: »zgoščeno čustvo, ki se razteza kot vzmet, in ideja, ki se kratkočasi s tem, da čustvo znova potlači.«³ »Kaj pa Tartuffe?« – »Revež.«

Ko je tapetnikov sin oznanil, da bo postal igralec, ga je oče napotil k duhovniku, da bi ga ta odvrnil od poklica, ki škodi zdravju, morali in družinski časti. Ampak menda naj bi mladi Jean-Baptiste gledališče zagovarjal s tolikšnim žarom, da je duhovnik izstopil iz Cerkve in se še sam podal v igralske vode. Da je anekdota izmišljena, zatrjuje že Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest v prvi znani Molièrovi biografiji,⁴ in vendar je kasnejši pisci ne pozabljajo omeniti: *se non è vero, è ben trovato*. Lepo namreč odslikava njegovega duha; Molière ni pomotoma postal glasnik svobodnjakov, čeprav njegova dramatika ni uperjena zoper katoliško vero. Izžareva pa, kot je opozoril Paul Bénichou,⁵ idejno podstat, ki je sicer sobivala s katoliško mislijo, a se je naposled morala obrniti proti njej. Spor med janzenisti in jezuiti je bil namreč teološko-filozofske narave, dejavnost Družbe svetega zakramenta pa se je s področja vere inkvizicijsko prenesla na vsakdanje (meščansko) življenje. Le proti zadnjim – Bulgakov jih je označil kar za združenje tartifov – je uperjena komedija o svetohlincu in pobožniku, toda poudariti je treba, da se je zoper Molièra hipoma oblikovalo složno zavezništvo med prav vsemi naštetimi, kajti *Tartuffe* je obveljal za vsesplošno grožnjo: spor med pobožnostjo in svobodomiselnostjo je namreč naznanjal spor med krščanskim moralnim redom in filozofijo prihodnjega stoletja.

Lik Orgona je smešen v bergsonovskem smislu »živega, ki je prekrito z mehničnim«,⁶ vendar je Orgon tudi pomilovanja vreden, ker ga je zasleplil verski fanatizem. Primerjava Molièra z Voltairom, ki se tukaj ponuja in ki jo nakaže tudi Bénichou, pa je še mnogo širša. Elmira: »Vaše želje so usmerjene v nebesa, ne pa v pritlehnost svetnega življenja.« Tartuffe: »Ljubezen do večne, brezčasne lepote nikakor ne duši naše ljubezni do ljudi.« Morda velja citat prebrati brez misli na to, da lažni pobožnik z njim napeljuje k prešuštvi. V ozadju ni želje zoperstavljanja se Bogu; prej možnost, da se ga (spoštljivo) zaobide. Voltaire bo uporabil skoraj identično formulacijo, a v mnogo pretresljivejših okoliščinah. V uničujočem potresu v Lizboni leta 1755 umre na deset tisoče ljudi in veliki mislec napiše *Pesnitev o lizbonski katastrofi*, v kateri poglobi svojo filozofijo pesimizma in še posebej deizem: »Nič zoper gospoda: ponižno si želim, / da bi žrelo solitra in žvepleni dim / raje kam v puščavo šla zublje razplamtet. / Boga že spoštujem, vendar ljubim ta svet.«

Spor glede *Tartuffa* ni bil posledica nerazumevanja satire o lažni pobožnosti in hinavščini. Kardinal Chigi, ki je ni obsodil, je bil preudarnejši, najbrž pa tudi manj v skrbeh. Zadevo *Tartuffe* bi namreč lahko razumeli kot korak v postopnem spodmikanju (francoskih) tal katoliški morali na pol poti od renesanse k razsvetljenstvu.

³ Henri Bergson, 1977, *Esej o smehu, Filozofska intuicija, Uvod v metafiziko* (prevedel Janez Gradišnik), Ljubljana: Slovenska Matica, str. 421.

⁴ *La Vie de Mr de Molière*, 1705.

⁵ Paul Bénichou, 1948, *Morales du grand siècle*, Pariz: Éditions Gallimard, str. 274–281.

⁶ Henri Bergson, 1977, *Esej o smehu, Filozofska intuicija, Uvod v metafiziko* (prevedel Janez Gradišnik), Ljubljana: Slovenska Matica, str. 411.



Bernarda Oman

Izar Lunaček

TARTUFFE ALI IDEOLOGIJA V AKCIJI

Nikoli mi ni bilo jasno, zakaj Molièra še kar igrajo. Kakšne so to teme za današnji čas: meščan, ki bi bil plemič; plemič, ki ne mara zlaganosti svojega razreda; svetohlinec, ki se zaleze v družino? A ne diši vse to preveč po zelo konkretni dobi vzpona buržoazije med rahljanjem verskih in rodbinskih spon? Kakšno zvezo ima to z nami, danes, ko plemstva ni, duhovnost je privatna, razredi pa se – veselo zalezeni vsak v svoj mehurček – med sabo skoraj ne srečujemo? Sploh *Tartuffa* sem imel na sumu, da ga igrajo iz navade: kot eno redkih meščanskih komedij, ki jo je imela rada bivša Juga, ker jo je nekoč državna cerkev prepovedala, zdaj pa se je črnim zapovedano smejeti.

Takole nasršen sem se lotil branja novega prevoda in brž spoznal, kako zelo sem menil mimo. Molière je klasika: kot Shakespeare je vezan na okoliščine, a jih z občutkom za odtenke preseže v taki meri, da reč odpluje v obče in se nanaša na celo paleto situacij – vključno z našo. *Tartuffe* se res zdi, kot da v času vzpona razsvetljenstva pljuva na mračnjaške moraliste, ampak v resnici je odlična analiza vsake ideologije, leve ali desne, ki se skuša vstuliti v življenja državljanov.

Kot se za ideologijo spodobi, tudi *Tartuffe* sprva nastopi neotipljivo; kot nekaj, kar se ne pokaže in ki zgolj povzroča, da se kup ljudi okrog tega, kakšen vpliv ima, prička. Gospa Pernelle ga zagovarja, a dokaj v abstrakciji, medtem ko so njegove žrtve zgrožene nad tem, kako jim razpredene lovke kvarijo veselje: od golega druženja pa do izbire stalnih partnerjev. Gospa Pernelle je nad ideologijo, ki je usmerjena na tiste, ki imajo v sebi še kaj soka, od daleč že lahko navdušena. A ko bo videla, kako ji *Tartuffe* oropa sina imetja, bo vsa osupla, češ kako je to mogoče – kot vsak pasiven, upokojenski podpornik strank z očarljivo nekrofilskimi pamfleti.

Ko pozneje – o Tartuffu še kar ni sledu – spoznamo glavnega duhovnika njegove vere, hišnega gospodarja Orgona, nam je stvar manj jasna. Starka je odmaknjena od življenja; zakaj pa bi te zombije podpiral čisto čil možakar, z mlado ženo, ki bi od življenja znal še kaj imeti? Kje se je Tartuffe zalezal v Orgona, ni jasno, a je prav zato bolj strašljivo. Vtis je, da Orgon za Tartuffove čare ni bistveno bolj ranljiv kot kdo drug, a da si ga je Tartuffe pač izbral za tarčo, ker ima oblast v gospodinjstvu in je tako super točka dostopa do dobrin. In Orgona je, ko ga spoznamo, že povsem okužil: misliti ne more na nič drugega kot na Tartuffa blagostanje in kot vsak gostitelj uspešnega parazita vse svoje žitje posveča zgolj prinašanju pred nos zajedavcu vse, kar bi si ta utegnil poželeti: od denarja prek nepremičnin pa do neveste. Orgon je uročen od ideologa in ta se že pripravlja, da ga izrine in zavrže kot izcuzano lupino.

Ko se Tartuffe končno pojavi, občinstvu sprva ni jasno, od kod mu taka moč. V prvem prizoru je zgolj prosevno svetohlinski, karikatura *wannabe* svetnika, ki glasno in za publiko naroča biče. Čim pa se znajde sam z Elmiro, uzremo še njegovo temno plat, a tudi ta je komično pretirana – Tartuffe si prizadeva Elmiro zaplesti v afero s čudovitim leporečjem, ki trdi, da se bo prek nje združil z Bogom samim, saj le-ta to zvezo odobrava.

Tu naletimo na prvo lastnost ideologije: sklicevanje na velikega Drugega. Tartuffe v drami nikdar ne trdi, da kaj počne zaradi sebe. V vsem sledi le božjim navodilom in le v imenu Njega žrtvuje tako sebe kakor druge. Od izгона Damisa ne odstopi, ker to ni po božji volji; hišo jim jemlje, ker tako velewa zakon; Orgona aretira, ker skrbi za kralja. Celo ko na koncu zmagovit pride prevzet oblast nad hišo, se ne baha s prevaro, ampak nastopa z enako nesebičnim besednjakom. Ideologija deluje le, če ji na neki ravni verjame tudi njen koristnik. Le to ga odreši odgovornosti za zla dejanja, vedno izvedena v imenu višjega cilja. Ideologija ga zaščiti ne le pred nasprotniki ampak tudi pred njim samim. Tartuffe je kot režimski eksekutor, ki kljub jasni motiviranosti umora z borbo za oblast in osebnimi zamerami svoji žrtvi tik pred sproženim metkom pove, da jo zgolj kaznuje za izdajo ljudstva. To morajo slišati tako on kot žrtev kot tudi tisti tretji, za katerega se ideologija uprizarja.

Prizoru z zapeljevanjem Elmiro in Damisovim posredovanjem sledi prizor, v katerem Tartuffe prepriča Orgona, naj ne verjame Damisu, prav s tem, da krivdo jemlje nase in svojega tožnika zagovarja. Tartuffova strategija tu priča o še dveh važnih komponentah ideologije. Prvič, da se ideološko varanje ne dogaja zgolj na ravni izjavljanja, ampak tudi na ravni branja le-tega, kjer ideologija vara prav s tem, ko hlina, da s tem branjem ne računa, in cinično laže prek izrekanja resnice (»Zakaj mi govoriš, da greš v Krakov, ko pa veš, da bom računal, da lažeš, in mislil, da ne greš v Krakov, ti greš pa res tja!« se razburi lik v nekem vicu); in drugič, da je za uspešnost ideološkega uroka nujno, da imamo agresorja za žrtev.

Ideologija ima zelo konkretne cilje – svojim nosilcem pridobiti posest in gonske usluge –, toda njena mreža je v celoti namenjena ustvarjanju nasprotnega vtisa: da očitnim žrtvam pregona zgolj pomaga izpolniti namere višjega ideala.

Prav, taka je torej ideologija, toda kako razblinimo njen čar? Molière jasno nakazuje, da razumski pristop ne zaleže. Vsak argument je zavrnjen kot klevetanje, kot *fake news*, kot napad s stališča privilegija. Pa pomaga razgaljenje namenov za ideologijo? Ni čisto jasno. Elmira tako meni, toda težko razgališ ideologijo, ki si verjame in ostaja znotraj vloge tudi, kadar meni, da je sama. Zanimiv vidik slavnega prizora, v katerem skuša Elmira skritemu možu razkriti Tartuffove namene, je, da bi Orgon za Tatruffa morda celo našel opravičilo tudi, če bi ta Elmiro res naskočil. To, kar Orgona dejansko zgane, ni Tartuffovo zapeljevanje Elmiro (Elmira kar naprej kašlja in trka, Orgona pa ni izpod mize), ampak dejstvo, da Tartuffe prizna svoje zapeljevanje Orgona. Šele ko ga Elmira pošlje pogledat, če se mož kje ne skriva, Tartuffe pa se pohvali, da ga ima ovitega okrog prsta in bi mu Orgon oprostil tudi, če bi ju zalotil *in coitu*, se njegov urok razblini. Ideologija neha delovati, če je slišana, kako opiše lastno delovanje. Ideolog je lahko zaloten s prsti v marmeladi, pa bo opravičen; lahko govori o svojih prestopkih, pa bo spoznan za žrtev; če pa je slišan, kako se nekomu tretjemu baha z vlečenjem podpornikov za nos, bo imel pri njih težave.

Tako torej človeka rešimo iluzije, toda kaj deluje v boju z ideologom? Molièrov odgovor je, da tako rekoč nič. Kleant, ki se ga pogosto razume kot nosilca drže igre – kot človeka, ki je zmožen ločiti poštenjaka od bleferja in je imun na ideološke uroke – je nemočen. Govori pametno, a tako Orgon kot Tartuffe nad njim le zamahmeta z roko in gresta molit vsak k svojemu božanstvu. Glas razuma je morda res pohvalen, a v borbi z ideologijo ne zaleže nič. Kaj pa kaj bolj iracionalnega: napad na ideologa, ki naj ga, mevžo, prestraši in prežene? To pot ubere Damis, a se slabo izteče: odkrit napad samo spelje vodo na mlin Tartuffa, ki rad zdrzne v vlogo žrtve. Odkrit napad na ideologa te potisne v lik agresorja in čez hip si razdedinjen in pognan spod rodne strehe. Enak pristop ubere Orgon, ko končno spregleda, a prav tako konča razlastninjen in na begu pred zakonom.

Diametralno kontra strategijo si izbere Marijana: čeprav se ji Tartuffe gnusi, ob očetovi ideji, naj ga omoži, ne ugovarja in vdano čaka, da stvar mine. Ko ji Dorina naslika zombijevska usoda (obiski v plesnivih hišah, poljubljanje pegavih ročic z zaprašeni kavčev), se šele zdrzne, a napreduje zgolj do vizije samomora.

Tretja strategija, spustiti se v ples z ideologom, je ta, ki se je loti Elmira v prvi skupni sceni s prevarantom – njegove spletke zazna, a jih napol presliši ter očarljivo zdrzne mimo, da bi dosegla lastni cilj (preprečiti poroko s pastorko) –, a njene učinkovitosti ne utegnemo preveriti, ker jo prekine Damis. Diplomatski ples je vsekakor pot, ki zna na kratki rok ublažiti najhujše učinke ideologa, a znebiti se ga bržčas žal ne more. Šele Elmirina zaresna kontra-spletka Tartuffa razkrinka, tako da se zazdi, da se klin lahko le s klinom zbija, a na žalost tudi to nič ne pomaga, če slepar takrat že drži vso moč v svojih rokah.

Na koncu, skratka, dokaj depresivno kaže, da proti polno razraščeni ideologiji lahko kaj ukrene le neki razsvetljeni vladar, bog iz mašine, ki vse vidi in vse ve ter na koncu sestopi z neba, da postavi reči spet na svoje mesto. Kralj je tu iluzoren lik: oko, ki je iz sveta dovolj izvzeto, da vidi objektivno, a ima obenem moč, da vanj poseže v skladu s svojo vizijo, ne da bi si nakopal ugovore. Ta lepa ideja se seveda sfizi že ob zgodovinski realnosti, saj je

bil kralj komedijo primoran prepovedati, čeprav, kot se je izrazil v sporočilu za javnost, naj bi bil sam sicer zmožen videti razliko med resničnim vernikom in svetohlincem, a take modrosti ne sme predvideti pri javnosti, ki bi si utegnila Tartuffa vzeti za zgled ali pa kar počez zasovražiti vse vernike. Za razliko od zaključka igre, skratka, kralj ni ideološko imun: da bi ohranil zaledje Cerkve, prepove *Tartuffa*, ob tem pa vztraja, da počne to v višje dobro, za zaščito zlahka zavedenih dušic plebsa.

Kaj nam torej to pove o tem, kako ukrepati v sodobnem času? Pametovanje ne pomaga, direkten napad tudi ne, kot tudi ne čakanje, da vsa mora mine. Pravičnega Boga ni: nad nas se zgrinja dvojna salva desničarskega *hate-speecha* in vse bolj dlakocepskih PC-litanij. Poskus iskrene kontre proti enim ali drugim je obsojen na propad: če bo preveč razumska, bo spregledana; če bo premogla kanček agresije, bo že spoznana za napad na žrtve. Pa vendar: v tekstu smo pustili še en lik, in to ne najmanj važnega.

O Dorini nismo še nič rekli, čeprav nastopa kot Tartuffova nasprotnica in občasno plete spletke proti njemu. Dorina sama priznava, da nima moči (edina v igri iz nižje kaste je, služabnica, brez pravice glasovanja), in se soočenju s Tartuffom ogne. Z njim se ne spušča v dvoboj, ker ve, da nič ne more, si pa s humornim pridušanjem na svojo stran dodobra pridobi občinstvo. In mogoče je Dorina, ne pa Kleant, zastopnica Molièra. Soočiti se s tem, da se ne da nič spremeniti, in se zadovoljiti s pikanjem luknjic v mašino, da reč zadiha in gladkeje steče. Tako se da zoprne čase preživeti, če že ne spremeniti. Če nas, seveda, kralj ne izloči iz programa, ker je menda v skrbeh za tupe revčke, v resnici pa za svojo rit.

Po nemilosti, ki jo je doživel *Tartuffe*, Molière ni napisal nobene tako družbeno dražljive igre več.

Ga je pa spet uprizoril 25 let pozneje, ko se je klima nekolikanj pomirila. In igrali so ga spet in spet. In spet, do danes. Ha. Se je na koncu le splačalo, gospod Dorina?



Jure Henigman

Miran Možina TARTIFOVSTVO NEKDAJ IN DANES: INTERVJU Z MOLIÈROM

»Mislim, da je popolnost človeku tuja,
bolje je popravljati in omehčati človeške strasti,
kot jih docela izničiti.«
Molière¹

Vaš lik Tartuffa ostaja nesmrten. Ne samo to, na odru sodobnega sveta, ki se je do vratu prekopicnil v sleparsko grabežljivost, še nikoli ni bil tako aktualen.

Res lahko nastane vtis, kot da bi *Tartuffa* napisal za občinstvo 21. stoletja. To mi je seveda v ponos, saj si vsak umetnik želi, da bi njegova dela ostajala aktualna. Vendar nočem, da bi sodobni interpreti pozabili, da sem s svojimi deli hotel biti kritičen do pojavov svojega časa. Da bi me današnji gledalec lahko razumel tudi iz perspektive moje dobe, pa si mora vzeti čas za zgodovinski pogled. Žal pa ugotavljam, da sta za duh vaše dobe značilna nezanimanje za preteklost in brisanje zgodovinskega spomina. Opiti od uspehov tehnološkega napredka gledate predvsem v prihodnost in podcenjujete vse, kar ni moderno in novo.

Se strinjam, zato osvetliva najprej vaš čas. Literarni teoretiki omenjajo tri možne tarče, v katere ste z likom Tartuffa usmerili svojo kritično ost: janzeniste, jezuite in Družbo svetega zakramenta?

Če bi ciljajl na janzeniste, Tartuffa ne bi smel prikazati kot razbrzdanega, ampak kot rigoroznega, se vam ne zdi? Člani Družbe pa so bili gorečnejši iz visokih družbenih slojev, ki so se zavzemali za dejanske cerkvene interese, medtem ko je Tartuffe lopov iz nižjega sloja, pomehkuženi ženskar in goljuf, ki pod krinko religioznosti sledi svojim ozkim, sebičnim interesom in mu je malo mar za cerkev ali kogar koli.²

¹ Barbarič, N., 2014, Spremná beseda, v Molière, *Tartuffe*, Ljubljana: Beletrina.

² Calder, A., 1993, *Molière – The Theory and Practice of Comedy*, London: The Athlone Press.



Torej gre za satiro na račun jezuitov. Kaj vas je motilo pri njih?

Tisto, kar je najbolj mučilo tudi Blaisa Pascala, da je med letoma 1656 in 1657 napisal *Pisma provincialu*, v katerih je obsodil jezuitsko kazuistiko, saj se mu je zdelo, da se je za doseganje političnih ciljev moralno spridila. Tudi sam sem bil kritičen do jezuitskega reda, ki se je od ustanovitve leta 1534 močno razširil po Evropi in svetu. V Franciji je v mojem času prišlo do prave jezuitske invazije, tako da sem to nacionalno in politično dogajanje prevedel v družinski kontekst. Orgonov dom simbolizira Francijo, Tartuffe pa je upodobitev kazuista.³

Nam lahko natančneje razložite, kako ste Tartuffa upodobili kot kazuista?

Tartuffu z razumsko argumentacijo vedno uspe zrelativizirati svojo moralno oporečnost in ga zato ni strah grehov. Ko se na primer Elmira boji, da bi njuno prešuštvo ne bilo pogodu Bogu, ji Tartuffe odgovori:

»Ozdrávil vas bom tega otročjega strahu,

gospa, jaz vem, kako se to odstrani.

Res je, Bog kaznuje določene užitke,

so pa pri tem nekatere olajšave.

Po potrebi je mogoče, če to znaš,

malo razrahljati slabo vest,

pri čemer se domnevni greh relativizira

s čistim namenom, ki človeka vodi.

Lahko vas poučim o teh skrivnostih,

gospa, če mi boste dovolili.

Vi se brez bojazni prepustite,

breme greha pa prevzamem jaz.«⁴

Tartuffe bi se tu lahko skliceval na kazuistično argumentacijo jezuita Baunyja, ki jo navaja Pascal v desetem pismu in ki pravi, da spovednik »lahko in mora dati odvezo ženski, ki ima moškega v hiši, s katerim pogosto prešuštvuje, če nima na voljo poštenega načina, da ga odslovi, ali če ima kakšen drug razlog, da ga zadržuje v hiši«.

Tartuffe bi pri specialistih kazuistike lahko brez težav našel izgovore tudi za vse druge grehe, ki sem mu jih naložil, da na primer pojé za šest ust, začne dan s potoki vina, mimogrede zmaže dve jerebici in pol telečje krače, saj po španskem jezuitu Escobarju, ki ga citira Pascal v devetem pismu, nihče ni kriv požrešnosti, dokler zaradi preobjedenosti ne bruha.

Ko Damis pove očetu, da je ravnokar slišal Tartuffovo ljubezensko izpoved Elmiri, pretanjeni slepar uporabi nov kazuistični trik, da zavede Orgona, ne da bi se mu zlagal. Pascal v desetem pismu navaja jezuita Escobarja in Suarezza, ki pravita, da če bi grešnik rad prikriil svoj greh pred spovednikom – ker želi bodisi ohraniti svoj ponos bodisi se izogniti priznanju, da je ponovil greh, ki ga je priznal že pri zadnji spovedi –, lahko izrazi samo splošno priznanje in se s tem opere konkretnega greha. Tako sem prikazal Tartuffa, kako se poniža pred Orgonom in prizna svojo pokvarjenost, podlo grešnost, številne prekrške, ne omeni pa, da je poskušal zapeljati njegovo ženo. Orgon se ves prevzet nad tako ponižnostjo postavi na Tartuffovo stran, vrže sina iz hiše in ga razdedini v prid hinavcu.

Da bi upravičil Orgonovo odločitev glede prenosa dedovanja, si Tartuffe spet pomaga s kazuistiko. Sprejme denar, vendar ne zase in ne zato, da bi škodil Damisu, temveč da bi kot pobožen človek omogočil, da se denar porabi v božje namene, s čimer ostane moralno neoporečen. Nato nadaljuje z utemeljitvijo, zakaj mora biti Damis izgnan iz lastnega doma: če bi se moral umakniti Tartuffe, bi to pomenilo priznanje politične preračunljivosti in krivde, s čimer bi okrnil svoj ugled.⁵

Tartifov ne bi bilo brez orgonov, ali ne?

Tako je. Orgon je na neki način bolj negativen od Tartuffa. Je popolnoma nedialoški, je absolutist. Ali je popolnoma ZA ali pa popolnoma PROTI. Najprej Tartuffa samo občuduje, nato v celoti zaničuje in popljuje. Vmes ni ničesar. Predvsem pa ni sposoben nobene samorefleksije, nobenega preverjanja lastnih predpostavk. Ostaja moralist, ki cepi svet na prav in narobe in za katerega je dovolj dobra le popolnost. Sam pa mislim, da je popolnost človeku tuja, bolje je popravljati in omehčati človeške strasti, kot jih docela izničiti.

Ste svoj glas posodili rezonerju Kleantu?

Ja, Kleanta postavim kot glavnega, ki se upira sofistiki in lahkovernosti. S svojo pametno presojo in skromnim vedénjem kaže na srednjo pot, ki je pot pravičnosti, razumnega ravnanja in resnice. Kleant nam vzbuja upanje, da je možno razlikovati med resničnim in lažnim. Njegova zdrava dialektika pride najbolj do izraza v prizoru, ko z Orgonom prvič spregovori o Tartuffu in ko razloči med »lažnimi« in »iskrenimi« verniki. O slednjih pove:

»Nobeden nam ne polni ušes s svojimi junaštvi,

pa je v resnici vsak od njih junak.

In nam nič ne očitajo, da smo nepopolni,

ker jim navadna skromnost tega ne dovoli.

³ Calder, A., 1993, *Molière – The Theory and Practice of Comedy*, London: The Athlone Press.

⁴ Molière, 2018, *Tartuffe ali Slepar* (prevod in priredba Primož Vitez), Ljubljana: MGL.

⁵ Calder, A., 1993, *Molière – The Theory and Practice of Comedy*, London: The Athlone Press.

Drugim prepuščajo, naj v tri dni govorijo,
sami pa so raje zgledni in pravični v dejanju.
Pri ljudeh jih ne zanimajo samo napake,
prej vidijo v njih dobro in pravično moč.
Ne pogrevajo zamer in ne spletkarijo,
raje skrbijo, da ljudje z ljudmi živijo mirno.
Nič ne grmijo proti grešnemu človeku,
raje s krepostjo dajejo zgled,
ne da bi o božji volji govorili več,
kot je v določenem primeru dobro.«⁶

Orgonu tudi pokaže, kako je pod Tartuffovim vplivom izgubil stik s krščansko mislijo in prakso: nehal je ljubiti in spoštovati svojo družino in prijatelje, postal je arogantno moralizirajoč in obseden z zunanjimi znaki religioznosti. Namesto krščanske skromnosti in ljubezni je pristal v maščevalni vernosti.

Od kod ste črpali Kleantovo modrost?

Predvsem od Montaigna in Pascala. Oba sta se zavzemala za strpnost do človeških napak in naše nepopolne eksistence. Montaigne je na primer zapisal: »Dodeljeni so nam bili nestanovitnost, omahljivost, dvom, bolečina, predsodki, skrbi o tem, kar se ima šele zgoditi (celo po naši smrti), častihlepje, pohlep, ljubosumje, neobvladljivi, nerazsodni in neukrotljivi apetiti, vojne, laži, nezvestoba, zamerljivost in zvedavost. Ponašamo se s svojim krasnim, analitičnim razumom, z našo sposobnostjo razsojanja in znanja, vendar smo oboje kupili za smešno pretirano ceno.«⁷ Montaignovo glavno sporočilo je, da je za človeka zadosten dosežek že častno vsakdanje življenje, med katerim si prizadevamo za modrost, čeprav nas od norosti nikoli ne loči kaj več kot korak.⁸

Kaj pa Pascal?

Opozarjal je, da tudi če poskušamo biti dobri, nam bo rado spodletelo. In še huje, da se pogosto prepričujemo, da smo dobri, ko je popolnoma jasno, da nismo. Kritiziral je sebičnost jaza, ki ga je imenoval *moi*. Njegov *moi* je lažni, imaginarni jaz, ki je neizogibno neodkritosrčen, hinavski. Oblikujemo ga v sodelovanju z drugimi ljudmi, da bi uresničili nemoralne cilje pod krinko navidezne vrline. Zato ni presenetljivo, da ta dvoličnost v jedru nas samih povzroča samoprevaro v naši moralni presoji. Nekatere od teh samoprevar so nedolžne, druge pa pošastne, če na

⁶ Molière, 2018, *Tartuffe ali Slepac* (prevod in priredba Primož Vitez), Ljubljana: MGL.

⁷ De Botton, A., 2001, *Utehe filozofije*, Ljubljana: Vale Novak.

⁸ Prav tam.



Jernej Gašperin

primer pomislimo na Hitlerjeve sodelavce v končni rešitvi, ki so sebe prepričali o lastni nedolžnosti, češ da so samo izpolnjevali ukaze. Za Pascala je vseprisotna dvoličnost nujen pogoj za politični red, uspešne socialne odnose in celo za oblikovanje jaza. S svojo podobo človeka nam kaže, da smo vsi navajeni na samoprevaro, ker je to lepilo, ki drži naš svet skupaj.

Ali predlaga kakšno rešitev?

Vidi jo v tistem, kar imenuje »srce«, ki moralno vrednost zaznava intuitivno. Srce je sedež vesti in je sposobno občutkov (*sentiments*) in finese (*finesse*), spontane moralne presoje, ki je kognitivna in afektivna hkrati. Ti občutki so prepričljivi, zavezujoči, zdijo se nam resnični, zato jim verjamemo. Omogočajo spontani uvid, ki ni posledica progresivnega razmišljanja. Lahko ga ubesedimo, ni pa nujno.⁹

Pascal torej zagovarja intuitivno etičnost, ki je moderna še danes.

Ja, vzemimo na primer slavno Wittgensteinovo izjavo, da etike ni mogoče izreči in da etika nima nobenega opravka s kaznijo in plačilom v običajnem smislu, ker obstajata neke vrste etično plačilo in etična kazen, ki temeljita v delovanju samem. Jezik in ravnanje plavata na podzemni reki etike. Pri tem je treba paziti, da se ne potopita, tako da etika ne pride eksplicitno do besede in da se jezik ne izrodi v moralno pridigo.¹⁰

Kako naj to dosežemo? Kako bi lahko skrili etiko pred vsemi očmi, pa vseeno dopustili, da določa jezik in ravnanje?

To lahko dosežemo, če se zavedamo, kakšna je narava jezika. Po eni strani nam jezik služi za označevanje, rečemo na primer, to je »stol«, tam je »miza«, ko s prstom pokažemo na to in ono. Pri tem si pomagamo s slovnico in slovarji. Označimo lahko tudi sami sebe, rečemo »to sem jaz«. V tej označevalno opisovalni funkciji nam jezik pomaga oblikovati zavest. Descartes je to izrazil v svoji sloviti izjavi: »Mislim, torej sem.«¹¹

Po drugi strani pa je jezik tvoren, konstruktiven, ustvarjalen. Za to pa potrebujemo drugega, dialog. Ko se otrok uči govoriti, se ne uči le pomenov besed, ampak se z materjo stalno uglasuje in z njo pleše. Ko reče »mama«, to spremlja valovanje mimike njegovega obraza in gibov njegovega telesa. V dialogu mati in otrok plešeta zgodbo. Nobena beseda ne more biti izgovorjena zunaj tega plesa. Za ta vidik jezika bi veljalo »Mislim, torej smo«. V svoji tvorni funkciji jezik sega k drugemu in mu pomaga oblikovati vest. Tu se kaže Etika na neviden način v dialogu.¹²

Je tak dialog, v katerem se Etika kaže na neviden način, možen v gledališču?

Gledališča si sploh ne morem predstavljati brez takega dialoga. Dobra predstava ne sme biti moralna pridiga, temveč mora njen etični vidik prosevati iz nje implicitno. Vse besede, ki so izrečene na vajah in v predstavi, so del plesa, ki se postopno razvija med protagonisti. Dober režiser ne vsiljuje plesnih korakov, temveč odpira dialog. Skupaj z igralci se mora na neki način decentrirati iz *moi*, odpreti mora svoje srce, vse svoje kognitivno in afektivno, pa tudi svojo voljo mora investirati v razvoj finese. Tisto, kar misli v predstavi, ni posamezen igralec, ampak ves igralski kolektiv skupaj. Če to uspe, se razvije izjemna sugestivna moč uprizoritve življenja na odru, ki ima lahko na gledalce enak ali celo močnejši vpliv kot življenje samo. Vsi, ki sodelujejo v predstavi, soustvarjajo njeno estetiko in etiko. To je nepredvidljiv proces, ki je podoben lovljenju vetra, kot je nekoč rekel Jernej Šugman in s čimer se globoko strinjam.

Če se v srečnih trenutkih zgodi spoj lepega in etičnega, je izjemno izpolnjujoče in moralno zavezujoče, čeprav ta naključna bogata bera že takoj zatem, ko se pojavi, spet ponikne v vetru. Gledališče je umetnost nepopolnosti, hrani se s poskusi in zmotami. Česar me je najbolj strah, je, da bi moje igre postale nekaj zaključnega, dorečenega, da ne bi bile več odprte za nove oblike občutljivosti, ki omogočajo stalne kulturne spremembe. Neprestano si moramo prizadevati za razvijanje subtilnejših jezikov oziroma govoric, kar je zame tudi eden ključnih pogojev za razvoj demokracije.

Kje se vam zdi, da danes še lahko prisostvujemo ali sodelujemo v takem dialogu?

Žal se je prostor za tovrstni dialog radikalno skrčil. Ne izginja le iz gledališča in umetnosti, ampak iz vseh družbenih resorjev, to je iz politike, gospodarstva, šolstva, zdravstva, pravosodja, socialnega varstva ... Tartifovstvo v obliki najbolj strupenega laganja je postalo pandemično. Iz dneva v dan nas pretresajo razkritja o neverjetnih lažeh politikov, gospodarstvenikov, učiteljev, zdravnikov, sodnikov, skrbnikov ... Največji tartifi med njimi so pogosto prav tisti, ki so najvplivnejši. Njihov cilj je dobiti nadzor nad ljudmi, bogastvo in moč, kar jim ob globalizaciji uspeva do neslutnih razsežnosti.

Baudelaire vas ni uvrstil v panteon med velike pisce, ampak med klovnove in cestne zabavljake, »*saltimbanques*«. Mu zamerite?

Ne, ravno obratno, počaščen sem. Baudelaire je imel pretanjen občutek za provokativno v umetnosti, za tisto divjje, tudi vulgarno, ki ne sme biti nikoli ukročeno in (p)olikano. Menim, da je med umetniki še posebej igralec tisti, ki mora ohranjati dvojni mandat. Po eni strani je cenjen, ker uteleša narodovo kulturo, je zaščitnik najdragocenejše literature in njen glasnik v svetu. Po drugi strani ostaja v očeh ljudi manjvreden in nevreden zaupanja, ker ohranja nestabilno identiteto. Ker posoja samega sebe različnim likom, je fizično in psihološko preveč gnetljiv, spremenljiv,

⁹ Wood, W., 2013, *Blaise Pascal on Duplicity, Sin and the Fall: The Secret Instinct*, Oxford: Oxford University Press.

¹⁰ Von Foerster, H., 2009, Etika in kibernetika drugega reda, *Slovenska revija za psihoterapijo Kairos* 3/1-2, 11-18.

¹¹ Prav tam.

¹² Prav tam.

pretiran, razdražljiv, na trenutke celo blazen in moralno vprašljiv.¹³ Eno igralčevo poslanstvo se torej izteka v panteon, drugo pa na ulico. Ampak le na ulici ostaja dejansko živ, tam si polni pljuča s kisikom.

Zato upam, da me bodo režiserji in igralci vedno znova ugrabili iz panteona klasične literature in me vrnili na Pont-Neuf med pohajkujoče igralce, vagabunde, klovne in artiste, ki pobirajo napitnino od mimoidočih, med vse tiste, s katerimi sem polnil svoj teater. Le v njihovi družbi se bom namreč kot nekoč lahko podal do skrajnih meja strasti, domišljije, veselja in trpljenja.

Kaj ste raje, pisec, režiser ali igralec?

Vsekakor režiser in igralec. V teh dveh kožah se počutim dovolj neukročen, da se lahko poganjam za svobodo, ki priključim resnico. Če skrbim, da gledališče ohranja prostor svobode, resnica poskrbi sama zase. Kot režiser in igralec lahko tvegam nedostojnost, lahko napenjam strune svoje duše in telesa do roba trpljenja. Tam iz njih izvabim najbolj iskrene melodije.

Martin Luther King je nekoč izjavil: »Tudi če bi vedel, da bo jutri konec sveta, bi danes zasadil svojo jablano.«¹⁴ Kaj pa bi vi naredili, če bi vedeli, da bomo jutri šli k hudiču?

Odigral bi še eno komedijo ...

¹³ Spingler, M., 1997, Molière Today, *Contemporary Theatre Review – An International Journal*.

¹⁴ Požarnik, H., 1999, *Proti toku*, Ljubljana: Družina, 212.



Lena Hribar

Brina Klampfer

DANES SE HINAVSTVO (S)PLAČA

Za lažje razumevanje tega, zakaj je prav *Tartuffe* ena tistih klasik, v kateri odseva vsak prihodnji čas, in kako ga v tokratni uprizoritvi razbiramo danes, bomo začeli pri družbenopolitičnem življenju 17. stoletja v Franciji. Molièru je Družba svetega zakramenta takoj po prvi uprizoritvi *Tartuffa* v Versaillesu, 12. maja 1664, prepovedala igranje te »hudobne komedije«, saj naj bi bila nevarna za moralno moč katoliške cerkve. Delo naj bi bilo prvotno naslovljeno *Orgon* in je bilo najprej zapisano v treh dejanjih. Kljub temu da se je kralj Ludvik XIV. na predstavi zelo zabaval in nasmejal do solz, je komedijo prepovedal, saj mu je bilo ljubše, da so pobožnjakarji pustili na miru njegovo nekrščansko življenje in njegov dvor. Cerkev je trdila, da ukvarjanje z zadevami krščanske morale in religije ni stvar odra. Molière je delo pet let popravljal, spreminjal, dopisoval, zlagal, pilil dialoge ter znova in znova dokazoval, da to ni napad na prave pobožneže, temveč na lažne pobožnjakarje. Kralj je pridobival moč in Molièrovo igralsko skupino je oklical za svojo. 5. februarja 1669 je poklical Molièra in mu dovolil, da igrajo *Tartuffa*. To je bilo štiri leta pred Molièrovo smrtjo, v času, ko je že bolehal, in v času, ko sta bila *Ljudomrznik* in *Don Juan*, ki s *Tartuffom* sestavljata kritično-politično trilogijo, že uprizorjena.

Naslovni lik Tartuffe se na odru pojavi šele v tretjem dejanju, četudi se o njem govori ves čas. S tem je Molière pri gledalcih ustvaril občutek pričakovanja in napetosti. To pa sta tudi občutka, kakršna je doživljalo pariško občinstvo, ko je na uprizoritev prepovedanega dela čakalo kar pet let. Če je v tistem času letni zaslužek predstav znašal okoli 8000 liver, jih je *Tartuffe* prinesel kar 45.000, kar je bila 450-odstotno rast. Molière ni bil samo pisec,

ampak tokrat tudi režiser uprizoritve. Tartuffa je oblekel v razcapana oblačila, medtem ko je v prvotni uprizoritvi Tartuffe nosil duhovniško obleko. Še danes pa ravno Tartuffov kostum predstavlja ključ za gledanje celotnega dela. V preteklosti so ga režiserji oblačili v cigana, berača, satanista, budista, politika, vojaka, advokata, muslimana ..., v tokratni uprizoritvi pa je to neke vrste kameleon, nekdo, ki se bo kot revež počasi infiltriral v družino.

V Sloveniji smo dobili prvi prevod *Tartuffa* šele leta 1933, prevedel ga je Oton Župančič, in prva slovenska uprizoritev je bila vseh meščanskemu občinstvu, ki je takrat zahajalo v gledališče. Kasneje sta ga prevedla še Aleš Berger (2007) in Primož Vitez (2015). Beseda tartif je postala oznaka za hinavca oziroma licemerca in jo najdemo tudi v SSKJ-ju. Vsak izmed prevajalcev pa je podnaslov *L'Imposteur* prevedel drugače: *Svetohlinec*, *Prevarant* oziroma *Slepar*. Na slovenskih institucionalnih odrih je bil *Tartuffe* uprizorjen devetnajstkrat, režirali so ga Dušan Jovanović, Mile Korun (dvakrat), Vito Taufer, Matjaž Zupančič ter mnogi drugi. Po Evropi ga v tem trenutku igrajo v Gradcu, Münchnu, Berlinu, Parizu, na Hrvaškem in zagotovo še kje.

Glavni lik komedije je zaslepljeni Orgon. Oče, glava družine, ki v imenu dobrote in želje po večnem življenju v hišo povabi popolnega neznanca. Družina, razen Orgonove mame, nad očetovim dejanjem ni pretirano navdušena, a se zaradi gosta ne vznemirja preveč. Živi lagodno, udobno plemiško življenje, dokler si Orgon ne premisli glede dogovorjene poroke med Marijano in Valerjem. Svojo edino hčer želi poročiti s Tartuffom. Takrat se mu družina upre. Po neuspelem načrtu Orgon besni in od doma nažene svojega sina ter ga razdedini. Vse premoženje prepiše Tartuffu. Ko v drugem poskusu družini končno uspe Orgonu odpreti oči, je prepozno, saj je že vse premoženje v Tartuffovih rokah. Tartuffe družino napodi iz hiše, kralju pa ovadi Orgona, ki je pred zakonom kriv, saj je pri sebi skrival škatlo prijatelja Argasa, v kateri so dokazi, da se je boril proti kralju. Komedija se zaplete do te mere, da se skoraj prevesi v tragedijo, saj Orgonu grozi zapor, družini pa izguba vsega premoženja. A kar naenkrat v komediji kot *deus ex machina* posreduje kralj, ki preko sla pošlje odločbo, da je treba Tartuffa aretirati in Orgonu vrniti vse premoženje, saj je Tartuffe stari prevarant. Tartuffe tako v želji po vedno večji moči in oblasti pokoplje samega sebe. Najprej, ko želi zapeljati Orgonovo ženo Elmiro, potem pa stori še usodno napako, ko se s škatlo odpravi h kralju, ki ga spregleda.

Družba svetega zakramenta je svoje laične apostole kot policiste pošiljala po domovih, da so nadzorovali življenje plemičev. Bili so prisotni pri intimnih zakonskih opravilih ali pri ideoloških razpravah in v zameno za to prejeli od teh družin velike vsote denarja, da bi podali dobro mnenje o njihovem načinu življenja. Voltaire je nekoč dejal, da dokler bodo obstajali bedaki, bo obstajala religija. Če pogledamo na Orgona in Tartuffa z najbolj bazičnega vidika, ugledamo žrtev, ki naleti na sleparja. Žrtev ni kdor koli, temveč je primerno občutljiva, v obdobju tranzicije, to nestabilnost pa slepar zavoha in izkoristi v svoj prid. Tartifi in tartifke ne kradejo sami, oni manipulirajo in se igrajo z našim zaupanjem tako dolgo, da jim sami dajemo denar, moč, pozicijo, celo svoje najbližje. Večina ljudi ima pač rada občutek, da pomaga človeku v stiski. Nekateri pa hinavčijo tako iskreno, da

to postane njihova naravna drža in govorica. In ravno na tej točki se rodita smeh in bolečina likov. Na eni strani opažamo nesposobnost distance do celotnega položaja (Orgon), ki je pripeljana do takšne skrajnosti, da nam je domača, da nam je blizu, da se v njej prepoznamo. Opominja nas na to, kolikokrat nismo sposobni videti stvari razumno in z razdalje ter se zato zapletamo in kolobarimo v blatu. Na drugi strani pa srečamo hinavca, ki se je tako očitno vživel v svojo vlogo, da jo je ponotranjil in prevzel ter da ga lahko prepozna vsak, ki je, seveda, sposoben gledati z razumne distance.

Osrednji zaplet v komediji se zgodi, ko se Orgon vrne s poti in se odloči, da bo preklical zaroko med Marijano in Valerjem ter od hčere zahteval, da se poroči s Tartuffom. Kot avtokratski oče to utemelji z besedami, da si tega pač želi. Že v absolutizmu je družina predstavljal državo na mikro ravni. Oče je bil brezpogojni vladar družine, vsi so ga morali ubogati in spoštovati. Ženske pa niso imele pravice do lastnine in so bile vedno situirane glede na odnos do moškega, ki so mu pripadale – hči, žena, svetnica ali vdova. Poroke so bile predvsem utrditev socialnega statusa, nemalokrat pa so se pomembne družine o porokah medsebojno dogovorile. V tistem času so se v Franciji začeli pojavljati saloni, v katerih so se družile dobro situirane ženske ter razpravljale o svobodni volji in čustveno obarvani poroki ter nasprotovale poroki zaradi dolžnosti.

Marijana se s Tartuffom noče poročiti, a prav tako se ni sposobna upreti očetu, zato njeno bitko prevzame služkinja Dorina, ki je neke vrste motor celotnega dogajanja. Orgonova žena Elmira, Marijana in Dorina se v komediji borijo na razumen način, delajo načrte, kako bi Orgonu odprle oči. Orgonov sin Damis ima sicer iste načrte, vendar se v navalu jeze in čustev odzove preveč impulzivno in zato v sporu z očetom potegne ta kratko. V *Tartuffu* se poleg sleparstva odpirata še dve očitni temi: to sta vloga moškega in vloga ženske. Svet okoli Orgona se spreminja, otroci odraščajo, on pa potuje po poljih, da bi preživel družino. Začne se oklepiti neke namišljene vloge absolutnega moža in očeta, za katero nihče ne ve, kakšna naj bi bila. Pri tem ga podpira Tartuffe. S tem ima velik problem sin Damis, ki si prizadeva, da bi ga oče slišal in v njem videl to, kar vidi v Tartuffu. Tukaj je še pomemben lik Kleanta, ki pa ga v tokratni uprizoritvi ni. Kleant je Elmirin brat, svak, ki hodi na obiske v Orgonovo hišo, in je predstavnik racionalizma. Kleant vsako situacijo dobro razume in argumentira ter je neke vrste glas razuma. Prav on dogajanje v komediji na neki način upravičuje in pojasnjuje. Razlagamo si ga lahko kot lik, ki ga je Molière spisal zato, da bi nevednežem pojasnil, da to ni drama o resničnih vernikih, temveč o prevarantih. Zato ga v tokratni uprizoritvi ni. *Tartuffe* je mojstrovina, ki jo je Molière pilil pet let temelji na vrhunskih in izčiščenih dialogih, na komičnih situacijah. To besedilo je dramski stroj, ki mu je težko kaj odvzeti ali dodati, saj se na ta način lahko hitro pokvari.

Omenili smo že, da se komedija, ki vedno bolj postaja tragedija, konča srečno. Mnogi so Molièru očitali, da se je s takšnim zaključkom dobrikl kralju, a če pogledamo natančneje, lahko vidimo, da ravno takšen zaključek omogoča različne interpretacije. Neka višja inštanca, ki poseže v dramsko dogajanje in v trenutku vse razreši, danes zveni zelo neresnično, praviljično in izmišljeno. Ker je v dramatik oziroma na odru vse mogoče in ker je bila klasicizmu

estetski zgled predvsem antika, se v tem kontekstu Molière domisli odličnega konca – pride sel, ki prinese kraljevo pismo, ki se pojavi kot neke vrste *deus ex machina* in razreši zaplet. Marijana in Valer se lahko poročita, družini se vrne premoženje, Tartuffe pa se kot stari slepar znajde za zapahi. Srečen konec torej. Kot v kakšni romantični komediji, ki si jo mnogi z veseljem ogledajo po napornem delavniku. V gledališču oziroma dramah pa je srečnih koncev malo. Pa tudi v življenju je srečnih koncev malo. Čeprav vsi upamo, da bo na koncu vse dobro, in to upamo do zadnjega trenutka.

Tartuffe je danes povsod okoli nas. Je tisti, ki ima za nas rešitev. Nekdo, ki nam ponudi nekaj, kar v danem trenutku *resnično* potrebujemo. Nekdo, ki nam kima, nekdo, ki nas povzdiguje in nam piha na dušo. Nekdo, ki nastopa samo za nas. Tisti, ki ga danes spustimo v hišo in mu brezpogojno zaupamo, sploh ni več nekdo, ampak predvsem nekaj. Če začnemo pri najbolj trivialnih stvareh, tartifi in tartifke danes nastopajo v seksi kostumih, njihova napol gola, mišičasta telesa nam obljublajo večno lepoto. Ali pa mladost. Ali pa srečo. V imenu zdravja. Lahko nastopajo tudi v obleki šamana in nam pomagajo k duhovni odrešitvi. Ali pa pozitivnih mislecev. Ali v kostumih belih halj, ki nas s tabletkami odrešijo depresije. Tartuffe je danes pravzaprav vse, kar se prodaja. Danes pa se najbolje prodaja v imenu demokracije. Takšne dvolične, ki si na eni strani prizadeva za vzpostavitev svetovnega miru, četudi na drugi strani umirajo tisoči. Takšne, ki si po eni strani prizadeva za svobodno človekovo voljo, čeprav takoj zatem podpre tistega, ki bo zaradi dobička nafte koristnejši. Tartuffe je znanilec našega časa. Je mašinerija, je Drugi, je tisto, kar je postalo neobvladljivo. Tisto, kar smo si izmislili, da bi nam bilo bolje, a ugotavljamo, da nam ni bolje. A kljub temu nam ostaja upanje na boljšo prihodnost. Če ga ne bi imeli, ne bi preživeli. Če ne moremo plačati položnic ali si težko privoščimo vstopnico za gledališče, smo izločeni iz tekme. Zato je varnejše, da se zleknejo v udobne kavče in spremljamo srečne konce divjih komedij in ne gledamo ven. Pa tudi bolje je (civilizacijsko gledano), da takšne, ki si ne morejo privoščiti toliko kot drugi, poskrijemo v obrobne vasice in se delamo, da ne obstajajo. Ker pač niso zanimivi za tartifovske čase. Kaj pa se niso poslužili tartifovstva, lahko bi jim uspelo, lahko bi se borili, a jim očitno že ustreza tako, kot je. Danes se hinavstvo pač spleča. Morda še najbolj danes.



Mojca Funkl

Neva Šolinc

SPOMINSKI DROBCI SLIKE DRUŽBE IZ ČASA LUDVIKA XIV.



Lena Hribar, Matej Zemljič

FRANCIJA V ČASU MOLIÈRA IN LUDVIKA XIV.

Ludvik XIV. je vladal Franciji med letoma 1643 in 1715. Bil je sin Ludvika XIII. in Ane Avstrijske, hčere Filipa III. Španskega. Ko je oče umrl, je imel mladi kralj pet let. V njegovem imenu sta vladala kraljica mati Ana Avstrijska in Jakob Mazarin, Richelieujev naslednik, ki je vodil francosko politiko. Po Mazarinovi smrti leta 1661 je Ludvik XIV. prevzel vladanje in razvil zgleden model evropskega absolutizma s centralistično oblastjo.

Molière od leta 1664 do svoje smrti leta 1673 ustvarja pod okriljem Ludvika XIV. Svoje gledališče ima kar na dvoru, kjer igra za občinstvo, ki ga (i)zbere kralj.

Francija Ludvika XIV. je še vedno kmetijska dežela. Tedanji Pariz je politična prestolnica, kamor se stekajo kraljevski davki in kjer se kopiči bogastvo. Je porabniški trg, ki zapravi precejšen del narodnih dohodkov, h gospodarstvu kraljestva pa ne prispeva ničesar. Pariški lastniški razredi so usmerjeni v državne službe in zemljo. Mestni kapital porabljajo bodisi za nakup zemlje ali za ustanavljanje podeželskih posesti bodisi za gradnjo podeželskih hišic. Furetièrov slovar iz leta 1690 opredeljuje mesto kot naselje s precejšnjim številom ljudi, ki je ponavadi obdano z obzidjem. Pariz ustreza temu opisu, ujet je v prisilno in razločevalno geometrijo ter odrezan od drugega sveta – podeželja. Parižani imajo do podeželja vzvišen odnos, za druge prebivalce Francije pa je Pariz popek sveta. Tu živi kralj, cvet francoskega plemstva, tu se ustvarja politika.

PARIŠKA DRUŽBA 17. STOLETJA

Molière igro *Tartuffe* postavi v tedanji Pariz. V igri seveda ni prostora za opise pariške družbe, njenega načina življenja, njenega odnosa do podeželja, cerkve in države, pa vendar je mogoče iz izjav dramskih oseb izluščiti nekatere drobce, ki bi jih lahko poimenovali kolektivni spomin. Molière ne navaja zgodovinskih dejstev, a kljub temu so vsi navzoči dobro vedeli, o čem se govori.

Tartuffe je izrazito družbenokritična komedija. Razgalja tedanje (okostenele) odnose in (nemoralna) prepričanja. Teme, ki jih Molière obravnava, v resnici niso smešne. Pod površino komedije se skriva zamotanost odnosov, ki so deloma dediščina srednjega veka (način življenja, odnosi med ljudmi in razumevanje poroke), deloma pa so posledica gospodarske krize in verskih nemirov. Gospodarsko krizo skuša Ludvik XIV. reševati z odloki. Eden takih odlokov je ustanavljanje velikih zaporov, v katere so v nekaj mesecih zaprli več kot eno osebo na sto Parižanov. Tako je v času nastanka igre *Tartuffe* v Parizu v Splošnem špitalu (ustanovljenem leta 1656) zaprtih 6000 oseb, to je okoli odstotek mestnega prebivalstva. Z ustanovitvijo Špitala so si prizadevali onemogočiti beračenje in brezdelnost, »ta vira vseh vrst nereda«. Revščino so hoteli odpraviti tako, da bi z dobrotelstvom vzdrževali revno prebivalstvo. *Tartuffe* sprva odklanja miloščino, saj bi se lahko znašel med berači v Špitalu. Ko pa uživa gostoljubje Orgonove hiše, tudi sam hodi v Špital delit miloščino.

Ko se v igri zdi, da je za Orgonovo družino že vse izgubljeno, nastopi »policijski komisar« in v imenu kralja odpelje *Tartuffa* v zapor ter Orgonu vrne premoženje. Govor tega lika deluje kot prepričevalni govor v prid nadzoru nad plemstvom, meščanstvom in Cerkvijo, ki ga prav v tistem času uvaja kralj, družba pa se temu upira: »Vlada nam kralj, ki ne mara prevarantov. Z jasnim pogledom nam vidi v srca in ne spregleda nobene hudobije. Ima sposobnost ločevanja dobrega od zla, pravičnega razsojanja in prave mere. [...] Nadrobno opazuje, kdo je res dober in kdo se v tem pretvarja.« Ali drugače, kralj je (pravičen) sodnik, ki ve vse, pozna vse. Ludvik XIV. lahko le s popolnim nadzorom vlada državi, zato organizira vohunsko mrežo in z njeno pomočjo se v nekaj letih razvije absolutizem. Iz te mreže se kasneje oblikuje policijski aparat.

Francoski protestantizem izhaja iz kalvinizma, ki se ne strinja z naukom o »božji izvoljenosti«, o izbranstvu kot božji milosti. Človek si ne more zagotoviti »božje milosti« z zahajanjem v cerkev, molitvijo, pokoro ali odpovedjo, pač pa z Bogu všečnim delom, predanim opravljanjem svojega poklica. Delati mora vsak, naj bo reven ali bogat, nihče ne sme po nepotrebnem tratiti božjega časa za užitke, brezdelje, spanje in zabave. Calvinizem ustvarja meščansko moralo 16. in 17. stoletja, ki v svoji askezi razen Boga ne priznava nobene druge avtoritete. Zato ni naključje, da monarhična fevdalna družba ta nazor zavrača, saj ščiti svojo avtoriteto. Ludvik XIV. ni bil nobena izjema in je protestante preganjal. Je pa bil francoski protestantizem eden od glavnih nosilcev obrtniškega in kapitalističnega razvoja Francije. Večina prebivalcev Orgonove hiše tako zviška gleda na *Tartuffovo* (hlinjeno) bogaboječnost, ki se izraža ravno v zadovoljevanju užitkov (hrana, pijača, spanje), brezdelju, molitvi in pokori.

Človek je še na predvečer francoske revolucije večino časa preživel na ulici. Francoska družba 17. stoletja je družba hierarhičnih skupin, katerih oblikovanje je zahtevalo mnoga vsakodnevna srečanja iz oči v oči. To je pomenilo nepregledno množico obiskov, konvencij, srečanj in menjav. Med poklicnim, zasebnim, svetnim in družbenim življenjem ni bilo ločnice. Uspeti ni pomenilo toliko obogateti, kolikor doseči častnejši položaj v družbi, katere člani se videvajo, slišijo, srečujejo malone vsak dan. Zlasti ženske iz premožnejših družin so veliko časa

namenjale družabnemu življenju. Od spretnosti in sposobnosti ženske pri vodenju salona sta bila odvisna moževa uspešnost v poslu in mesto na družbeni lestvici. Hiše so bile ves čas odprte. Imele so javno vlogo in so bile edini kraj, kjer so se zbirali in pogovarjali sorodniki, prijatelji, stranke in drugi obiskovalci, saj tedaj še niso poznali kavarn, klubov in drugih podobnih javnih prostorov. V prvem dejanju igre gospa Pernelle, mati premožnega lastnika zemlje in znanega ter spoštovanega meščana Orgona, očita svoji snahi, da neprestano sprejema obiske. V petem dejanju se Orgon služkinji Dorini pritožuje nad Loyalom, sodnim uradnikom, ker pride opravljat službene zadeve zvečer. Še poznejši je prihod policijskega komisarja.

Neprestani in nepredvidljivi obiski so uravnavali življenje v hiši. Temu je bila podrejena tudi organizacija prostorov, sobe niso imele določenega namena, bile so prehodne, tudi pohištvo je bilo večinoma še zložljivo ali razstavljivo – od mize, ki so jo postavili enkrat ali dvakrat na dan, do postelje, ki so jo postavili, kjer je bil prostor. Konec 17. stoletja razstavljivo posteljo nadomesti nepremično pohištvo, s tem se poveča tudi zasebnost človekovega življenja. V drugem dejanju iz pogovora med služkinjo Dorino in Marijano, Orgonovo hčerjo, izvemo, da so meščani zvišeni nad podeželskim prebivalstvom, ki živi organizirano v velike družine in ki ne sledi mestnemu napredku.

DRUŽINA

V hišah bogatih je v 17. stoletju poleg ožje družine (zakonska partnerja in njuni otroci) živelo še kup služabnikov, uslužbencev, klerikov, pomočnikov, vajencev, tovarišev ... In to velja za skoraj vso zahodno Evropo. Družina postane družbena celica, osnova države, temelj monarhične oblasti. Moralisti so še pozno v 17. stoletje določali naloge družinskega očeta. Po njihovem ima moder družinski oče tri naloge: naučiti se mora obvladovati ženo, vzgajati otroke in vzdrževati red med služinčadjo.

Orgonova družina ni prav številčna, kaže pa mnoge značilnosti družine 17. stoletja. Orgon je glava družine. Odloča o vsem, vsi se morajo podrediti njegovim zahtevam. Ko v hišo naseli *Tartuffa*, se na nikogar ne ozira, mnenje družine o novem članu gospodinjstva ga ne zanima. Tudi žena Elmira se prilagodi. Ravno tako zgovorni so odnosi med člani družine. Orgonova družina skrbi za moralno podobo in socialno varnost, manjka pa ji čustvene povezanosti. Orgon svojima otrokoma ne izkazuje očetovske ljubezni. Sin Damis ga jezi, ker ne sprejme *Tartuffa*, torej se očetu upira, zato se Orgonu zdi primerno, da ga kaznuje. Nažene ga iz hiše in ga razdedini, za dediča pa imenuje *Tartuffa*. Tudi hči Marijana ne kaže navdušenja nad vsiljivcem, kljub temu (ali pa prav zato) jo hoče oče prisiliti v poroko z njim. Zaradi *Tartuffa* se je pripravljen odpovedati svoji družini. Zdi se mu, da se ima pravico družini maščevati, ker mu (po njegovem mnenju) ne izkazuje dovolj spoštovanja.

Zdi se, da se Molière norčuje iz Orgonove nezmožnosti, da bi ohranil avtoriteto, za kar si Orgon močno prizadeva, še posebej, ker bi se rad pred gostom pokazal kot nesporni vladar v svoji družini. Orgona hlepenje po oblasti zavede, strast mu zamegli razum, vodi ga v nespametne in nepremišljene odločitve, pelje ga v norost.

V klasicizmu je norost postala stalna prebivalka ustanov (tudi Splošnega špitala v Parizu), v katere so zapirali vse vrste prestopnikov. Ni naključje, da si jo je sposodil tudi Molière. Klasicizem je norost povezoval s človekovimi slabostmi, sanjami in iluzijami. Ustvarja jo človek s svojo zagledanostjo vase in z iluzijami, ki se jim vdaja. V norosti človek vidi sanje svoje domišljavosti. Varljiva zagledanost vase mu omogoča, da si pripiše vse kvalitete, vse kreposti in moči, ki jih nima. Bolj ko Orgon izgublja svoj položaj glave družine, manj je sposoben krotiti svojo strast. Postaja neposreden in nasilen – zmerja, žali, tika, grozi s fizičnim nasiljem. Ko se izkaže, da Marijana noče sprejeti vsiljene poroke, zahteva njeno pokorščino: »Tako sem se odločil zate. [...] Hočem, da s to poroko Tartuffe postane del naše družine. To je moja odločitev. Da bo tvoj mož.«

Vendar norost ne obvladuje le Orgona, obvladuje tudi njegovega gosta. Tudi Tartuffe je samoljuben in domišljav, še posebno pa ga mami na lahko (nepošteno) pridobljeno bogastvo. Ker mu v danih razmerah vse uspeva, ga to vodi v norost, ki se kaže v lastnih obsodbah, ko proti svoji volji govori resnico. Spletke, ki jih je nagrmadil, da bi prevaral druge, se obrnejo proti njemu in sam postane njihova žrtev. Tako pri Orgonu kot pri Tartuffu je strast (ki se kaže kot obsedenost, norost) protidružbena vsebina, ki pa se lahko tako razplamteva, ker ji družba sama to omogoča.

Dejstvo, da ljudje nekomu pripadajo, da so v odvisnosti, v 16., 17. stoletju še ni bilo ponižujoče. Družba je bila mreža odvisnostnih razmerij. Razmerje med gospodarji in služabniki je bila vedno vez, ki je ni bilo mogoče omejiti zgolj na izvrševanje pogodbe ali jo označiti kot gospodarjevo izkoriščanje. To je bila eksistencialna vez, ki je bila rezultat tesnega sobivanja, čeprav ni izključevala surovosti enih ali zvižavnosti drugih. Med domačo služinčadjo in gospodarji obstajajo vzajemne dolžnosti. Za služenje in ubogljivost mora služinčad dobiti sočutje in nagrado. Služabnikov torej niso plačevali, temveč nagrajevali. Odnos do služabnika ni bil pravičen, temveč zaščitniški in usmiljen – tako kot do otroka. Takšen odnos je ustvarjal domačnost, opazi se jo v govorici služabnikov, ko govorijo s svojimi gospodarji. Samoumevno je, da se vtikajo v pogovor, vedno so z gospodarji v istih prostorih, nikoli niso ločeni od njih.

Natančen prikaz takega služabnika je Dorina. O vsem in vsakem ve vse, vse skrivnosti so ji znane: »Slišala sem govorice [...], da se kujejo načrti za neko poroko, pa se mi je zdelo, da to ne more biti res.« Sodi o stvareh, ki se je ne tičejo: »Da si vi, gospod, ugleden in izkušen človek, dovolite tako norost, tako naivnost, tega si nikoli ne bi mislila.« Ugovarja: »Gospod, za vaš ugled in vašo srečo me skrbi.« Skače v besedo: »Vest mi ne dopušča, da vam v zvezi s to poroko ne bi ugovarjala.« Celó grozi: »Ne bom trpela, da boste deležni na vsakem koraku posmeha in očitkov.« In zmerja: »Sta blazna, kaj se pa gresta?« Tudi z Marijano sta v zelo zaupljivem odnosu. Dorina pozna vse Marijanine skrivnosti. Marijana pravi: »Zmeraj sem ti vse zaupala.« Pričakuje, da ji bo Dorina pri vseh težavah stala ob strani, da jo bo rešila pred očetovo tiranijo in jo obvarovala pred vsiljeno poroko: »Ker če me prepustiš usodi, bom jaz, Dorina draga, pri tej priči umrla.« Tudi gospodar Dorini v svojih odgovorih ne prizanaša, ravno tako



Mojca Funkl, Jana Zupančič

jo zmerja in žali: »Prekleta ti nesramnost gobezdava.« Ko izgublja živce, jo hoče celo klofniti: »Zdaj boš dobila po zobeh.« Tudi drugi člani ji očitajo vtikanje v družinske zadeve. Gospa Pernelle ji zabrusi: »Za služkinjo imaš dolg in zelo nesramen jezik. Kaj se praskaš, kjer te ne srbi?«

POROKA IN DEDOVANJE

Precej besed v tej igri je namenjenih poroki. Valer je zaročenec Orgonove hčere Marijane. Ker gre za dogovor, se stvari močno zapletejo, ko Orgon nenadoma odloči, da bo Marijano poročil s Tartuffom. Poroka je pravno dejanje, zavezujoče za obe strani, in ustvarja zaveznštva, prinaša kulturne, politične in ekonomske prednosti. V 17. stoletju je fevdalno družbo poenotil kralj, ki se je enačil z državo. Zakon vnovič postane temeljna institucija. Zveze med dvema družinama so sklepali prav tako formalno, kakor so navezovali diplomatske stike. Če sta obe strani čutili iskreno naklonjenost druga do druge, je bil to le še neobvezen dodatek k izbrani popolnosti. Skladnost družbenih položajev in ujemanje »lastnosti« sta postala idealni merili za dober zakon. Poroka je bila stvar medsebojnih koristi, ujemanja družbenih položajev, zemljiških in finančnih deležev. Valer je za Marijano primeren ženin, je dedič, ugleden predstavnik družbe in dovolj bogat. To poroko vsi v Orgonovi družini podpirajo, tudi Marijanin brat Damis, ki upa, da bo po sestriini poroki z Valerjem imel več možnosti za poroko z Valerjevo sestro. Poroka s Tartuffom bi za Marijano pomenila zdrs po družbeni lestvici, ne glede na vse Orgonovo premoženje. Preseliti bi se morala na deželo, med njegove sorodnike, stran od mesta, bogastva, udobja, kulture, zabav in razvedrila. Orgon seveda pričakuje, da se njegovo odločitev spoštuje, in se spreneveda ob očitkih, da Valerju krati pravice, ki izhajajo iz obljube glede poroke z njegovo hčerjo. Kleant opominja Orgona: »Valer ima tvojo besedo.« Dorina svetuje Valerju, naj se bori za svoje pravice: »Vi pa zbobnajte svoje prijatelje in jim povejte, kakšna krivica se vam je zgodila.« Marijana pričakuje, da se bo Valer boril zanjo: »Saj sem se že odločila za Valerja, zdaj naj se pa pri očetu on potruди zame.«

S poročno pogodbo je povezana tudi dediščina. Orgon je v svoji zaslepljenosti (obsedenosti, norosti) večino premoženja podaril Tartuffu, vendar pa izvemo, da ima Marijana tudi svoje lastno premoženje. Orgona namreč prosí, naj da Tartuffu še njeno dediščino, verjetno doto, ki jo je podedovala pa umrli materi: »Vse mu daj; če boš imel premalo, mu daj še tisto, kar bi sicer pripadlo meni. Meni je prav [...], vsemu se odrekam.«

Takšno stanje je posledica počasne, a vztrajne degradacije položaja ženske v hiši. Če v 10. stoletju imetje zakoncev še ni bilo združeno in sta mož in žena razpolagala vsak s svojim podedovanim imetjem, ga povečevala ali prodajala neodvisno drug od drugega, je v 14. stoletju žena izgubila pravico nadomeščanja odsotnega ali umobolnega moža. Nazadnje je v 16. stoletju postala pravno popolnoma nezmožna – vsa dejanja, storjena brez pooblastila moža, so bila pravno nična. Ta evolucija je krepila oblast moža, ki tako postane nekakšen domači monarh. Kraljeva zakonodaja od 16. stoletja dalje krepí tudi moč očeta pri poročanju otrok. Dorina očita Orgonu:

»Boste človeku, kakršen je on, res predali v last edino hčerko?« Tako dota kot dediščina sta del medgeneracijskega procesa dodelitve lastnine, s katerim pridejo tudi hčere lahko do premoženja staršev. Čeprav je z doto pogosto upravljaj mož, je vendarle še vedno pripadala ženi in njenim potomcem.

Nova pravila tako pri sklepanju zakonskih zvez kot tudi pri dedovanju je vpeljala Cerkev, da bi povečala svojo moč in ohranila svoj vpliv v družbi. Cerkev je vplivala na zakonsko zvezo in družino, posegala v ustaljene načine dedovanja ter si tako zagotavljala stalen dotok sredstev. S popolnim nadzorom nad krstom, poroko in smrtjo je vpeljala obvezna »darila« za posrednike med Bogom in ljudmi. Cerkev je trdila, da materialne dobrine prihajajo od Boga in se k njemu tudi vračajo. V igri to utemeljevanje Cerkve zgovorno povzame najprej Dorina, ki »brani« Tartuffa pred Orgonom, potem ko ga je tudi Orgon že spregledal: »Saj se krasno potrjuje krščanska ljubezen: čista skrb za bližnjega ga je vodila, ker ve, da bogastvo človeka pokvari, pa je iz usmiljenja vse vzel na svoja pleča in vam velikodušno odprl pot do odrešitve.« Podobno stališče zagovarja sam Tartuffe: »Če sem se že namenil, da odprto sprejemem, kar mi je gospod po premisleku poklonil, bom to naredil le zato, ker me je strah, da bi sicer padlo v neposvečene roke. [...] Če razuzdani ljudje dobijo velik gmotni razlog za pregreho in zabavo, gre vse po zlu; jaz pa ga nameravam razdeliti bližnjemu v potrebi in v božjo slavo.« Tu se kritično kažejo nasprotja med katolicizmom, ki ga podpira kralj, in francoskim protestantizmom. Preberemo jih v napadih Orgona na Kleanta: »Ne samo v mislih, zdaj še iz besed se ti vidi, da si grešen.« In v očitkih gospe Pernelle Kleantu: »Preveč predavate neke principe, ki so poštenemu človeku prej v škodo kot korist.«



Matej Puc

UPRIZORITVE MOLIÈROVEGA *TARTUFFA* NA SLOVENSКИH ODRIH

1. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Ljubljani, prevajalec Oton Župančič, režiser Branko Gavella, premiera 27. 5. 1933
2. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Mariboru, prevajalec Oton Župančič, režiser Jože Kovič, premiera 3. 10. 1935
3. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Mariboru, prevajalec Oton Župančič, režiser Jože Babič, premiera 4. 6. 1946
4. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Ljubljani, prevajalec Oton Župančič, režiser Branko Gavella, premiera 16. 11. 1947
5. Molière, *Tartuffe*, Slovensko gledališče v Trstu, prevajalec Oton Župančič, režiser Jože Babič, premiera 18. 5. 1950
6. Molière, *Tartuffe*, Okrajno gledališče na Ptuju, prevajalec Oton Župančič, režiser Hinko Košak, premiera 8. 12. 1956
7. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Ljubljani, prevajalec Oton Župančič, režiser Viktor Molka, premiera 31. 1. 1961
8. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Mariboru, prevajalec Oton Župančič, režiser Fran Žižek, premiera 9. 10. 1965
9. Molière, *Tartuffe ali Svetohlinec*, Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici, prevajalec Oton Župančič, režiser Janez Povše, premiera 15. 4. 1971
10. Molière, *Tartuffe*, Drama SNG v Ljubljani, prevajalec Janko Moder, avtor priredbe in režiser Peter Lotschak, premiera 5. 10. 1984
11. Molière, *Tartuffe*, Prešernovo gledališče Kranj, prevajalec Oton Župančič, režiser Matjaž Zupančič, premiera 4. 10. 1989
12. Molière, Andrej Rozman, *Tartif*, Slovensko mladinsko gledališče, režiser Vito Taufer, premiera 29. 1. 1993
13. Molière, *Tartuffe*, Mestno gledališče ljubljansko, prevajalec Oton Župančič, režiser Mile Korun, premiera 25. 9. 1997
14. Molière, *Tartuffe*, Slovensko ljudsko gledališče Celje, prevajalec Oton Župančič, režiser Mile Korun, premiera 14. 3. 2003
15. Molière, *Tartuffe ali Prevarant*, SNG Drama Ljubljana, prevajalec Aleš Berger, režiser Dušan Jovanović, premiera 10. 3. 2007
16. Molière, *Tartuffe ali Prevarant*, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, prevajalec Aleš Berger, režiserka Renata Vidič, premiera 8. 6. 2009
17. Molière, *Tartuffe*, Slovensko stalno gledališče Trst, prevod Oton Župančič, režiser Samo M. Strelec, premiera 13. 1. 2012
18. Molière, *Tartuffe ali Prevarant*, Mestno gledališče ljubljansko, bralna uprizoritev, prevod Aleš Berger, režiserka Ira Ratej, premiera 20. 5. 2013
19. Molière, *Tartuffe ali Slepár*, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica, prevajalec in avtor priredbe Primož Vitez, režiser Vito Taufer, premiera 12. 3. 2015
20. Molière, *Tartuffe ali Slepár*, Mestno gledališče ljubljansko, prevajalec in avtor priredbe Primož Vitez, režiser Tin Grabnar, premiera 1. 3. 2019



Jana Zupančič, Jure Henigman

NAGRADI



Foto Jure Eržen

Kostumografka in scenografka **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Prešernova nagrajenka za življenjsko delo

Strokovna komisija za uprizoritvene umetnosti, ki so jo sestavljali predsednik Vojko Vidmar in člani Daliborka Podboj, Marko Japelj, Jaša Jamnik, Alja Predan, Aleš Jan in Matej Puc, je letošnjo Prešernovo nagrado za življenjsko delo podelila kostumografki in scenografki Bjanki Adžić Ursulov. V utemeljitvi je Alja Predan med drugim zapisala:

»Bjanka Adžić Ursulov sodi v sam vrh slovenske in evropske kostumografije. O tem priča njen fascinanten kostumografski in scenografski opus, ki ga vsako leto dopolnjuje in bogati z vrhunskimi stvaritvami v domačih in tudi v najprestižnejših evropskih gledališčih. S svojim izjemnim likovnim darom, strokovno podkovanostjo in razumevanjem kostuma kot dramaturško pogojenega likovnega elementa uprizoritvene in filmske umetnosti je pustila neizbrisen pečat v slovenski gledališki, operni, baletni in filmski ustvarjalnosti. Njen opus šteje več kot dvesto kostumografij in petdeset scenografij. Vse svoje življenje je posvetila in žrtvovala izključno in samo gledališču. Njen dom je gledališka šivalnica, njena domovina gledališki oder.

S svojimi analitičnimi sposobnostmi in strokovno briljanco dreza v samo konceptualno jedro vsakokratne uprizoritve, zato ima pomembno likovno in dramaturško vlogo znotraj ustvarjalnega procesa in je nepogrešljiva sodelavka posameznega režiserja. Aktivno spremlja proces nastajanja predstave, prisotna je na večini vaj, skupaj z režiserjem si utira pot do najboljših rešitev, usklajuje se s scenografom in predvsem oblikovalcem svetlobe, kajti svetloba lahko kostum podpre, spremeni ali izniči. Zato je harmonija vseh likovnih elementov predstave izjemnega pomena za potek in celoto.

Ima izjemen smisel za detajl in celoto, skozi diskretne kostumske podrobnosti lahko razberemo njenega duha in nemalokrat tudi rafiniran humor, celota pa je zmerom prefinjena, barvno usklajena in estetsko dovršena. Njena neupovedljiva domišljija ji omogoča, da se z likovno zasnovo kostuma lahko sprehaja med slogovnim poigravanjem, poetičnim niansiranjem in duhovitim poantiranjem.

Kot nadaljevalka zlahtne kostumografske tradicije Mije Jarčeve in Alenke Bartlove je slovenskemu gledališču in filmu podarila brezštevilne likovne umetnine, svojemu poklicu pa postavila veličasten spomenik.«

V Mestnem gledališču ljubljanskem je s svojimi kostumografijami obogatila več kot dvajset uprizoritev.

Za nagrado ji iskreno čestitamo!

NAGRADI



Foto Aljoša Rebolj

Igralka
MARUŠA MAJER

Nagrajenka Prešernovega sklada za vloge,
 ustvarjene v zadnjih treh letih

Strokovna komisija za uprizoritvene umetnosti, ki so jo sestavljali predsednik Vojko Vidmar in člani Daliborka Podboj, Marko Japelj, Jaša Jamnik, Alja Predan, Aleš Jan in Matej Puc, je nagrado Prešernovega sklada podelila igralki Maruši Majer za vloge, ustvarjene v zadnjih treh letih. V utemeljitvi je Zala Dobovšek med drugim zapisala:

»Maruša Majer se je v izjemno igralko razvila postopoma, potrpežljivo, s preudarno notranjo samorefleksijo, a tudi spontanostjo, tveganjem in predvsem z izrazito raziskovalnim tlakovanjem ustvarjalne poti, ki ni obšla nobenega gledališkega ali filmskega žanra. Že od samega začetka jo zaznamuje značaj izvajalke, ki tako medij gledališča kot filma razume široko, odprto, brez predsodkov, še manj statusnih razlikovanj.

Z vlogo Mare v filmu *Ivan* (v režiji Janeza Burgerja, 2017) je prodrla tudi v mednarodni prostor, kjer sta jo tako občinstvo kot stroka prepoznala kot velik igralski talent. Njen lik Mare je obveljal za enega najbolj markantnih v zadnjih letih domače kinematografije. V njem je Maruša Majer izklesala precizen, osupljivo pretresljiv profil mlade izneverjene samohranilke.

V preteklih letih je igrala v številnih projektih institucionalnih gledališč in nevladne scene. Med njimi izstopajo vloge v uprizoritvah *Stenica* (PG Kranj, rež. Jernej Lorenci), *Zimski Sončev obrat* in *Pijani* (MGL, rež. Juš A. Zidar), *Projektator* in *Ekscentrik: Nenehna Antigona* (Zavod Delak, rež. Dragan Živadinov), *Spinoza* (Barbara Novakovič Kolenc), *Nikita. Rojena 1985* (Gledališče Glej, rež. Miha Golob), *Praznina spomina* (MGL, rež. Nina Šorak) idr.

Paleta njenih vrlin obsega dramske vloge, recitale, gibalne principe, performativne tehnike in lutkovno animacijo. Ta raznovrstnost in nenehno hlepenje po novem, še neraziskanem, tveganem in drugačnem je Marušo Majer izoblikovalo v izjemno razgledano in čuječo izvajalko.«

Za nagrado ji iskreno čestitamo!

IN MEMORIAM

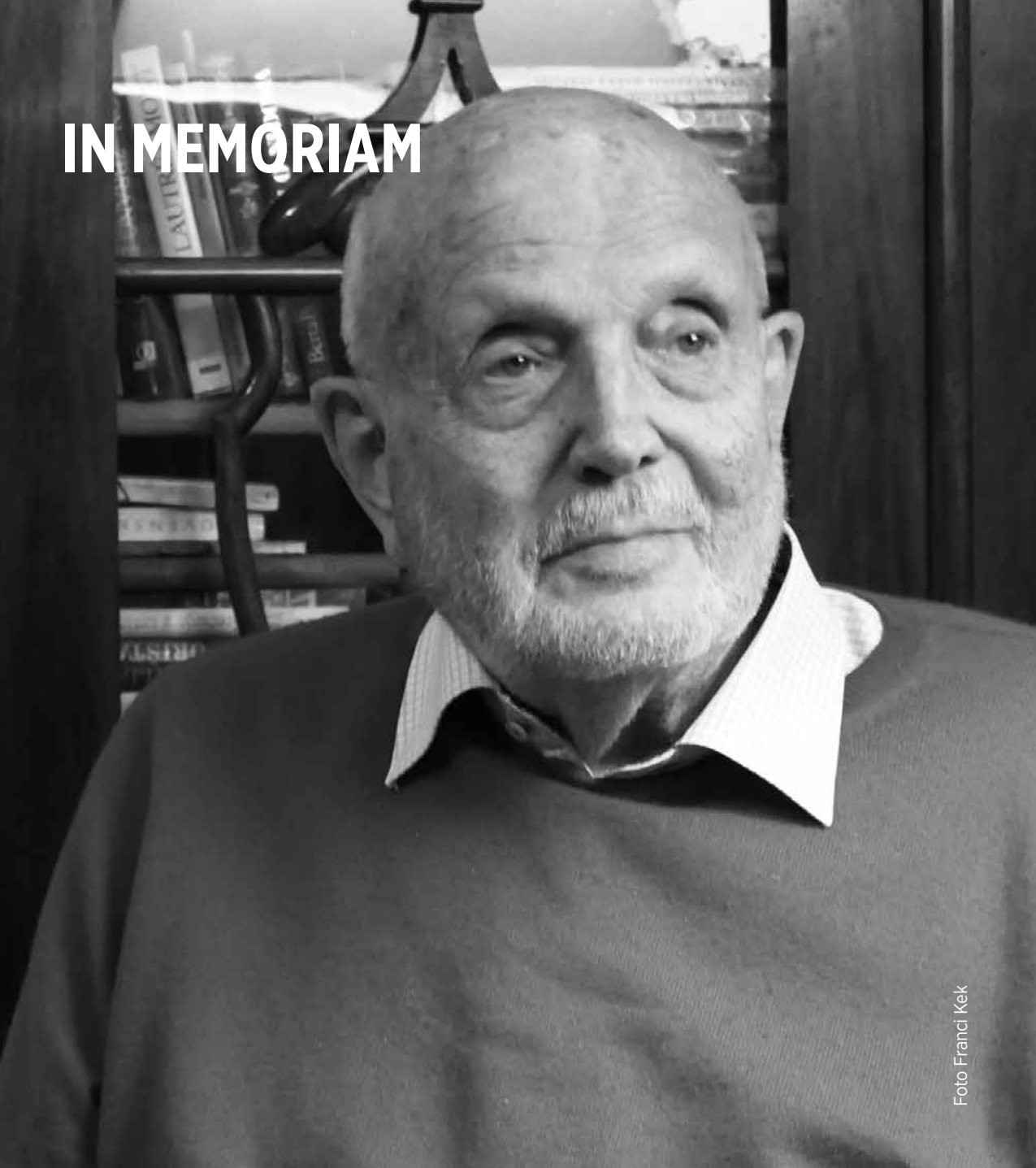


Foto Franci Kek

URBAN KODER

(1928–2019)

Poslovil se je Urban Koder, eden najbolj raznovrstnih skladateljev in glasbenikov. Deloval je na številnih področjih: pisal je glasbo za radijske in otroške igre, za gledališče, filme in televizijo, ustvaril je številne čudovite šansone, v mladosti je bil odličen trobentač, igral je v Plesnem orkestru Radia Ljubljana in vodil svojo zasedbo – Ljubljanski jazz ansambel.

Svoje spoštovanje do literature in dramskih del je izkazal v glasbi za gledališče, v katerem je bil v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja verjetno najbolj zaželen skladatelj; napisal je namreč glasbo za 96 uprizoritev, od tega skoraj tretjino za Mestno gledališče ljubljansko. Prvo avtorsko glasbo za gledališko uprizoritev je napisal leta 1964, to je bila igra *Čudežni pisalni strojček* Smiljana Rozmana (SMG, režija Rosanda Sajko). Kasneje je sodeloval s številnimi režiserji, in to v kulturnih predstavah, kot so bile Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (MGL, 1975/76, režija Žarko Petan), Pirandelovi *Velikani z gore* (SNG Drama Ljubljana, režija Žarko Petan), Ibsenova *Nora* (SNG Nova Gorica, režija Dušan Mlakar), Jančarjev *Veliki briljantni valček* (SNG Drama Ljubljana, režija Zvone Šedlbauer), *Lov na divje race* Vampilova (MGL, 1981/82, režija Mile Korun). Sodeloval je tudi pri dveh »spektaklih«, uprizoritvah na prostem: leta 1984 je bil v Kanalu ob Soči uprizorjen *Don Kihot* Bulgakova, v Šmartnem v Brdih pa Rojasova *Celestina*, oboje v Šedlbauerjevi režiji. Napisal je dva muzikala, *Čudovite zanese-njake* (SMG, 1968/69, režija France Jamnik) in *U slovenačkim gorama* (MGL, 1986/87). S slednjim je v sodelovanju s pesnikom Ervinom Fritzem in režiserjem Žarkom Petanom požel velik uspeh.

Bil je eden tistih, ki so dokazali, da ima glasba v gledališču pomembno vlogo. Po njegovi definiciji se glasba v gledališču deli na šumsko glasbo in scensko glasbo in ima trojni pomen: »Glasba lahko ilustrira to, kar se v predstavi zgodi, spominja na tisto, kar se je že zgodilo, ter napoveduje tisto, kar se v predstavi še le bo zgodilo« (Jaša Drnovšek, *Dnevnik*, 25. 10. 2005). Urban Koder je v svojo glasbo zares znal ujeti vsebino in občutek besedila, že med prebiranjem je *videl* uprizoritev in *slišal* glasbo ter se poglobil v vsako podrobnost. Zelo intenzivno se sodeloval z režiserjem, hkrati pa je znal glasbo napisati tako, da je bila, kjer je bilo to potrebno, nevsiljiva, vendar ne nepotrebna, spet drugič pa zelo intenzivna in celo vodilna, če je to zahtevalo dramsko delo oziroma režija.

Spominjali se ga bomo s hvaležnostjo in spoštovanjem.

Povzeto po članku Alje Kramar, glasbene urednice 1. programa Radia Slovenija, objavljenem v spletni reviji o glasbi *Odzven* (SIGIC) januarja 2019.

60 LET KNJIŽNICE MGL

Ob visokem jubileju naše hišne knjižne zbirke, ki jo je leta 1958 ustanovil in prvi urejal Dušan Moravec, smo povabili gledališke ustvarjalce oziroma ustvarjalke in poznavalce oziroma poznavalke, naj nam zaupajo, katere knjige iz njene dolge in bogate zgodovine so jim bile v največji navdih pri njihovem delu.



Ni še minilo pol desetletja, odkar sem se prvič srečal s Knjižnico MGL. Najprej je spremljala gimnazijsko poigravanje z idejo usmerjanja v gledališko ustvarjanje, kasneje je pomenila zaledje, ki je mirilo živce med pripravami na sprejemne izpite na AGRFT, s študijem pa prinesla pravi skok v velikanski bazen znanja, ki ga premore ta knjižna zbirka.

Še posebej navdihujoča je njena vsestranskost. Prevodi temeljnih del, recimo Appie, Barba, Craiga, omogočajo spoznavanje abecede, s katero se lahko podajamo na gledališko pot. Zagotovo največji zaveznik pri študiju je *Kratka zgodovina gledališča* Phyllis Hartnoll. In vendar je gledališče vse prej kot le zgodovina, njegova čarovnija je v njegovi živosti. Zastor se vedno dvigne tukaj in zdaj, vsak večer ponovno. Zato me še posebej veseli, da se lahko preko Knjižnice MGL seznanjam s sodobnimi teoretskimi premlevanji – bodisi domačimi (Nenad Jelesijević: *Performans-kritika*) bodisi prevodnimi (Jens Roselt: *Fenomenologija gledališča*). V tako majhnem prostoru, kot je naš, se zdi še posebej nujno širiti duha z deli tujih strokovnjakov. Prav tako pa tudi poglobljati znanje na področju teoretske analize gledališč, ki niso vezana le na najbolj domače dramsko gledališče, temveč omogočajo pogled na obrobne odre in večkrat tudi v njihova zaodrja, ki so v procesu študija še posebej zanimiva.

Zbirka mi je posebej ljuba tudi zato, ker je odprta za prepisne žanre, razpete med znanostjo in literaturo, ki so v tiskani produkciji pogosto prezrti. Med njimi je zagotovo forma eseja, ki v svojem iskrenju med strokovnostjo in osebnim vzbuja vedno nove premisleke (Svetlana Slapšak: *Mikra theatrika* in *Mikra theatrika 2*). Prav tako dramaturška poezija Nebojše Pop-Tasića, objavljena v knjigi *Dobesednosti*, ki predstavlja svojevrstno sintezo gledališkega ustvarjanja in teorije ter zavzema prostor samostojne dramaturške umetnine. Zdi se, da ga ni primernejšega doma za tovrstne hibride.

Knjižnica MGL je postala zatočišče, vedno prisoten in rastoči referenčni okvir, ki ponuja orodja za ukvarjanje s sodobno gledališko produkcijo ter istočasno opominja na njeno pestro zgodovino. Bazen, v katerega zaplavaš brez gotovosti, da boš še kdaj zlezal iz njega.

Jaka Smerkolj Simoneti, študent dramaturgije

Molière

TARTUFFE

or The Imposter

Tartuffe ou l'Imposteur, 1664

Opening 1 March 2019

Translator and adaptor **PRIMOŽ VITEZ**

Director **TIN GRABNAR**

Dramaturg **BRINA KLAMPFER**

Set designer **DORIAN ŠILEC PETEK**

Costume designer **SARA SMRAJC ŽNIDARČIČ**

Composer **MITJA VRHOVNIK SMREKAR**

Language consultant **BARBARA ROGELJ**

Lighting designer **ANDREJ HAJDINJAK**

Sound designer **SAŠO DRAGAŠ**

Student assistant language consultant **JERA KREČIČ**

In the performance an excerpt from the song *At Last* by Etta James is used.

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Head of technical coordinators **Branko Tica**

Sound master **Gašper Zidanič**

Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**

Hairstylist **Mirela Brkič**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Erika Ivanušič**

Property master **Taja Stražišar**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

In many dictionaries, the entries **tartuffe** or **tartufes** are listed alongside their synonyms *hypocrite*, *impostor*, and illustrated by various examples: a tartuffe dressed in habit, modern tartuffes. Additionally, the sources often quote the adjective **tartuffian** with its synonyms *hypocritical*, *phoney*, followed by examples: tartuffian pretence, tartuffian man. The concept **tartuffery** and its synonyms *hypocrisy*, *pharisaism* may also be traced.

The fact that the term **tartuffe** with its derivative forms has become part of everyday vocabulary surely proves how resonating the stagings of the play have been in European theatre. In *Tartuffe*, Molière mercilessly settled accounts with the hypocrisy of clerical and courtly dignitaries as well as with naivety and gullibility of their pious servants and subjects. He caused huge controversy, since many people recognised themselves in the play. For a few years, the play was banned and several appeals were put forward for the author to be burned at the stake. The fact that Molière's exquisite masterpiece written many centuries ago, still appeals to us, undoubtedly demonstrates the universal character of its basic conflict.

Tartuffe, the great con artist, crook, liar, cheat, impostor, conspirator, hypocrite, social climber, two-faced person, parvenu, immoral person, careerist, greedy person, avaricious person, cunning person, sly person, miser, cold-hearted person, tightwad, gluttonous person, exploiter, bloodsucker, gobbling person, pharisee, mercenary, trickster, profiteer, flatterer, idler, egotist, swindler, wily old fox, sycophant, holier-than-thou, priggish person, butt kisser, selfish person, fat-headed person, scoundrel, narcissist, self-interested person, conceited person, adaptable person, opportunist, sweet talker, rogue, scoundrel, sneaky person, traitor, rascal, toady, meanie, shrewd person, leech, sleek person, inconsiderate person, sly fox, unscrupulous person, sponger, cocky person, stealthy person, ego-tripper, parasite, bootlicker, intriguer, jumped-up nobody, overambitious person, crawler, waver, elusive person, drivel and manipulator would find it hard to achieve his goals had he not found someone who got hooked and let himself be wrapped around his little finger.

Cast

MADAME PERNELLE, Orgon's mother

BERNARDA OMAN

ORGON, Elmire's husband **JURE HENIGMAN**

ELMIRE, Orgon's wife **JANA ZUPANČIČ**

DAMIS, Orgon's son **JERNEJ GAŠPERIN**

MARIANE, Orgon's daughter, in love with Valère

LENA HRIBAR

VALÈRE, in love with Mariane **MATEJ ZEMLJIČ**

TARTUFFE, bogus holy man **MATEJ PUC**

DORINE, Mariane's lady's maid **MOJCA FUNKL**

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje