

SEZONA 2019/2020



Volpone

BEN JONSON, STEFAN ZWEIG

Vsebina

- 7 PETRA POGOREVC **Volpone, Olimpija in pornografija smrti**
- 13 ROK PLAVČAK **Moderni Volpone in kritika ekonomije medčloveških odnosov**
- 17 SVETLANA SLAPŠAK **Užitek prevare, prevarani užitek**
- 25 DOMEN OGRAJENŠEK **Volpone in njegovo telo intrige**
- 29 ANJA ROŠKER **Tiranija denarja med Benom Jonsonom in Stefanom Zweigom**
- 36 **Nagradi**
- 40 **Novo v Knjižnici MGL**

BEN JONSON, STEFAN ZWEIG

Volpone

1605, 1926

Premiera 10. oktobra 2019

Prevajalca **Janez Menart** (Ben Jonson) in **Mojca Kranjc** (Stefan Zweig)
Avtor priredbe, režiser, scenograf in oblikovalec svetlobe **Diego de Brea**
Dramaturginja **Petra Pogorevc**
Kostumograf **Leo Kulaš**
Avtor videa **Izidor Farič**
Lektorica **Barbara Rogelj**
Asistentka kostumografa (študijsko) **Lara Kulaš**

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič**
Šepetalka **Nataša Ahtik Gregorin**
Tehnični vodja **Janez Koleša**
Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**
Vodja tehnične ekipe **Boris Britovšek**
Tonska tehnika **Sašo Dragaš** in **Gašper Zidanič**
Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar**
Frizerka **Jelka Leben**
Garderoberka **Sara Kozan** in **Dijana Đogić**
Rekviziter **Borut Šrenk**

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



Igrajo

Volpone **Primož Pirnat**

Mosca **Jaka Lah**

Voltore **Gašper Jarni**

Corbaccio **Jožef Ropoša**

Corvino **Jernej Gašperin**

Colomba **Ana Pavlin** k. g.

Canina **Tanja Dimitrievska**

Leone **Matej Zemljič**

Sodnik **Mario Dragojević** k. g.

Poveljnik **Boris Kerč**



Jožef Ropoša, Jernej Gašperin, Gašper Jarni,
Tanja Dimitrievska, Jaka Lah, Primož Pirnat

Volpone, Olimpija in pornografija smrti

PETRA POGOREVC

Ko je Édouard Manet leta 1865 na pariškem Salonu razstavil svoje zgodnje delo *Olimpija*, ki ga je navdihnila dobra tri stoletja starejša Tizianova *Urbinska Venera*, je izbruhnil nezaslišan škandal. Po pisanju slikarjevega prijatelja in sodobnika, novinarja in kritika Antonina Prousta, so bili obiskovalci razstave tako ogorčeni, da je morala uprava Salona poskrbeti za posebne varnostne ukrepe, s katerimi je preprečila, da bi sliko poškodovali oziroma uničili. Znameniti akt zleknjene prostitutke, ki ji do vratu zapeta temnopolta služkinja izroča šopek oboževalca, se nam danes zdi povsem nedolžen, takratno javnost pa je razjezil predvsem z brezsravnim, ravnodušnim in vsega naveličanim pogledom moderne Venere. Ta je uperjen v opazovalca slike, s čimer se ustvarja vtis, da je prav on klient, ki je obiskal prostitutko in ji prinesel rože.

Manet je z upodobitvijo Olimpije provokativno drezal v območje družbeno dogovorjene prepovedi, ki je bilo stoletja dolgo rezervirano za spolnost, v 20. stoletju pa sta jo iz njega izrinila smrt in z njo povezano žalovanje. Na to zamenjavo je leta 1955 v eseju *Pornografija smrti* prvi opozoril angleški sociolog Geoffrey Gorer. Predstavil je tezo, da se je angleška družba hkrati s tem, ko se je osvobajala viktorijanskih prepovedi glede spolnosti, začela oddaljevati od zadev, povezanih s smrtjo kot naravnim biološkim procesom. Če so otroke nekoč spodbujali, naj prisostvujejo prizorom umiranja in se udeležujejo pogrebov, hkrati pa jim prikrivali skrivnost njihovega spočetja in rojstva, je 20. stoletje to postavilo na glavo.

Francoski medievalist in družbeni zgodovinar Philippe Ariès je leta 1975 v drobni knjigi z dolgim naslovom *Eseji o zgodovini smrti na zahodu: Od srednjega veka do današnjih dni* med drugim opozoril na to, da je v 20. stoletju prišlo do dveh pomenljivih in daljnosežnih sprememb v doživljanju bolezni in smrti: človek ne umira več na svojem domu, obkrožen s svojci in prijatelji, temveč v bolnišnici, neredko sam in ne več nujno pri zavesti, prav tako pa je iz domačega okolja izgnan tudi nemudoma po trenutku svoje smrti. Stoletja dolga tradicija bdenja nad pokojniki na njihovem domu je na zahodu danes že takorekoč izkoreninjena. Pokojniki ležijo najprej v mrtvašnici in neposredno

pred pogrebom še v mrliški vežici, v kateri se lahko od njih poslovijo svojci in prijatelji. Pogrebe s krstami so izpodrinili pokopi z žarami.

Leta 1605, ko je igralska skupina The King's Men krstno uprizorila komedijo *Volpone* Bena Jonsona, sta bila kontekst umiranja in odnos do smrti zelo drugačna kot danes. Že takrat pa je imel umirajoči pravico in tudi obvezo napisati oporoko; ta je bila zrcalo njegovega značaja, saj je z odločitvami, ki jih je v njej sporočal, skušal svoji duši zagotoviti odrešitev, telesu pa počitek. Do 18. stoletja sta imela veliko vlogo pri sestavljanju in izvrševanju oporok sodstvo in duhovščina, določila v njih pa so se nanašala na razdelitev premoženja, vnaprejšnje plačilo pogreba, izbiro zadnjega počivališča in način spominjanja na pokojnika. V veljavi so bila stroga pravila o tem, kako je oporoko treba overiti pri notarju in kdo je lahko njen izvršitelj.

Jonson je pri pisanju dosledno upošteval neoklasično zahtevo po enotnosti kraja, časa in dejanja. Zvrstno je *Volpone* komedija nravi, oprta na karakterologijo, ki si jemlje primere iz patoloških stanj, značilne poteze pa iz razpoloženj, ki vplivajo na človeški temperament. Vse like bistveno določajo hibe in strasti, farsično podčrtane kot njihove prevladujoče lastnosti. Negativni liki imajo po vzoru srednjeveških bestiarijev živalska imena: ob lisjaku Volponeju so tu podrepna muha Mosca, jastreb Voltore, krokar Corbaccio in črni vran Corvino. V igri nastopijo še trije Volponejevi odbiti služabniki, ki jih kot nižje na družbeni lestvici namesto značajskih določajo telesne hibe. Nano, Castrone in Androgyno, torej pritlikavec, kastrat in brezspolnik, gospodarja kratkočasijo z uprizarjanjem raznovrstnih aktualnosti. Poleg tega igra smeši tudi sočasne londonske razmere, saj je umeščena v Benetke, po katerih se klatijo angleški turisti: popotni plemič Peregrino ter politik Sir Rad-bi-bil in madame Rada-bi-bila.

Avstrijski pisatelj Stefan Zweig, ki je leta 1926 napisal svojo različico igre, se v avtobiografiji *Včerašnji svet* spominja, da se je razmeroma dolgo spraševal, zakaj se Jonsonov *Volpone* do 20. stoletja ni prebil na nemške odre. Naročil si je knjigo v angleščini in si uganko pojasnil z dvema razlogoma, češ da je Jonsonova komedija »napisana v dovršenih veličastnih verzih« in da se »na žalost odvija v vsemogočih zamenjavah gledališča preživelega tipa, kjer se mora človek preleviti v nekoga drugega, da ga svet ne bi prepoznal«. Po branju igre je bil Zweig prepričan, da je *Volpone* »delo, ki je kot satirično-realistična mojstrovina preživelo svoj čas«, od tod do odločitve, da ga bo priredil in posodobil za nemške odre, pa je bil samo še korak.

Zweig je Jonsonovega *Volponeja* iz verzov prelil v prozo ter skrčil število dejanj s pet na tri, število oseb pa zmanjšal na deset. Opustil je stranski tok dogajanja, ki smeši razmere v renesančni Angliji, in nadel živalski imeni tudi pozitivnima likoma: Corbaccievega sina Bonaria je preimenoval v leva Leoneja, Corvinovo ženo Celio pa v golobico Colombo. V igro je vpeljal nov lik noseče prostitutke, psice Canine, ki si prizadeva omožiti Volponeja in ga narediti za očeta svojega še nerojenega otroka. V največji meri pa je preoblikoval Mosco, ki se pri njem poglobi in razraste ter se v razpletu igre, ko preliči Volponeja, tudi obogati in osvobodi. Pri Zweigu Volpone pobegne, Mosca pa ostane nekaznovan in si milost orožanih prevarantov zagotovi z delitvijo podedovanega



Jožef Ropoša, Primož Pirnat, Jernej Gašperin, Gašper Jarni

imetja. To je mogoče tudi zato, ker Zweigov Volpone ni več beneški plemič, temveč tujec, levantinec iz Smirne, ki ga doma čaka družina.

V jedru igre ostaja Volpone, namišljeni umirajoči, ki izziva meje svojega fizičnega obstoja, obsesivni igravec na življenje in smrt. Pomembno je poudariti, da Volpone ni kratkomalo lakomnež, ki si prizadeva s prevaro pridobiti premoženje lahkoverne mrhovinarske trojice, ampak predvsem zvitež, ki je bolj kot z denarjem obseden z izzivanjem in preverjanjem, kako daleč lahko pride v pretvarjanju in poigravanju z drugimi. »A jaz vse bolj uživam v tem, kako dobim bogastvo, kot v tem, da ga imam,« pravi v uvodnem prizoru Jonsonove igre. Da bi Voltore, Corbaccio in Corvino z darili tekmovali za njegovo dediščino, ne naredi drugega kot to, da z Moscovo pomočjo uprizori svoje umiranje in smrt. Porok goljufije je pri Zweigu zgolj Volponejevo bogastvo, pri Jonsonu pa tudi njegov družbeni status. Je mojster prevare, ki je vpisana v človeško naravo, predstavlja pa tudi temelj slehernega odrskega uprizarjanja.

Volpone potrebuje igro, v kateri zastavi nič več in nič manj kot lastno smrt, toda njen potek ga lahko kvečjemu hipno zadovolji. V tem je presenetljivo sodoben: vsako darilo poraja novo potrebo, vsaka uspešna prevara pa hlepenje po novem izzivu. Če se povrnemo k postavkam karakterologije, v njem zlahka uzremo melanholika. Po Hipokratovi teoriji je melanholija v antiki veljala za enega od štirih osnovnih temperamentov. Na telesni ravni so jo povezovali z vranico in presežkom črnega žolča, zato so jo zdravili predvsem s purgativi. Melanholik je na čustveni ravni lahek plen žalosti in strahu, z njegovimi značilnimi počutji pa so tesno zvezane tesnoba, žalovanje in smrt. Kot v *Anatomiji melanholije* leta 1621 zapiše Robert Burton, je melanholija lahko stvar čudi ali navade. Kot čud nam je skupna vsem, kajti nihče ni ukrojen tako umetelno, da ga občasno ne bi doletela; v tem pomenu je znamenje naše umrljivosti.

Volpone mejo med čudjo in navado prestopi. Izzivanje smrti postane njegov način življenja, nenasitna potreba po vedno novem izzivu pa ga prižene tako daleč, da živ leže na mrtvaški oder, zaradi česar je nazadnje razkrinkan in poražen. Ni mu dovolj, da bi tako kot Olimpija zleknjen na posteljo pričakoval kliente in sprejemal njihove darove. Toda drugače tudi ne more biti. Pri obeh je zastavek v odnosu do obiskovalcev lastno telo, vendar Olimpija igra na njegovo spolnost, Volpone pa na smrtnost. Povedano drugače: v nasprotju z njo, ki lahko obljubljen vsak hip izpolni, bo Volpone to storil samo v primeru, če zares in ne le navidezno umre. Jonson ga razlasti v korist bolnice za spolna obolenja in pahne v ječo, Zweig pa podeli njegovo imetje Mosci in ga izžene iz Benetk. Za izzivanje dejanske smrti plača s simbolično.

Ljubezen in smrt sta v zgodovini umetnosti že dolgo v tesni povezavi, ki se je vzpostavila ravno s pojavom mrtvaškega plesa, kakršnega nam uprizori Volpone. Gre za upodobitev slehernika v stiku s smrtjo, ki pride ponj ob uri njegovega odhoda s tega sveta, za umetnost, katere sporočilo se glasi, da smo pred smrtjo vsi enaki in da lahko vsak trenutek pride ravno po nas. V najstarejših upodobitvah mrtvaškega plesa se smrt komaj dotika žive

osebe, od 16. stoletja dalje pa je z njo v vse tesnejšem, vse bolj izzivalnem in erotičnem dotiku, neredko pa jo tudi odkrito skruni. Umetnost in literatura od 16. stoletja dalje povezujeta eros in tanatos v novi luči, saj sta odkrili užitek v smrti in trpljenju ter vzpostavili vznemirljivo vzporednico med predsmrtno agonijo in ljubezensko ekstazo. Smrt je podobno kot spolni akt postala prekršek, ki lahko seže onkraj vsakdanjega življenja, zato se ji pripisuje sublimno lepoto.

Te ideje, ki so svoj veliki vrhunec dosegle z obdobjem romantike v prvi polovici 19. stoletja, so še nedavno tega vplivale tudi na širše družbeno pojmovanje smrti in žalovanja. Oboje je bilo še pred poldrugim stoletjem v modi, dokler se ni uveljavilo novo nepisano pravilo, da ne sme povzročati odvečnega nelagodja in vznemirjenja. Obrat je prihajal od zunaj in ga je diktirala družba, bil je v vzročni zvezi z novim moralnim imperativom, da vsakdo prispeva k skupni sreči in vzdržuje zadovoljen videz tudi tedaj, ko je do skrajnosti obupan. Bolj ko je civilizacija napredovala, bolj se je razdalja med človekom in smrtjo večala. Zdi se, da to velja tudi v dobi digitalnih medijev, mobilne telefonije, svetovnega spleta in družbenih omrežij, ki so prinesli novo prelomnico v človekovem načinu izražanja in medsebojnega povezovanja. Volpone ponovno prihaja med nas v času, ko je razdalja med življenjem in smrtjo večja kot kdaj koli, četudi bi nas radi z vseh strani prepričali, da jo napredna tehnologija zmanjšuje.

Moderni Volpone in kritika ekonomije medčloveških odnosov

ROK PLAVČAK



Primož Pirnat

Moderna doba zraste iz renesanse. »Človek renesančne Italije,« zapiše švicarski velikan kulturne zgodovine Jacob Burckhardt, »je prvorojenec med sinovi moderne Evrope.« Mesti, v katerih plameni modernega duha gorijo najsvetleje, sta kulturno ustvarjalne Firenze in bogate trgovske Benetke. »Mesto na laguni,« nadaljuje Burckhardt, »se je zdelo proti koncu 15. stoletja kot skrinjica z dragotinami za ves tedanji svet.« Sodobni zgodovinarji pa Benetke na vrhuncu svoje moči imenujejo kar trgovski in ekonomski »center sveta«.

Ko je angleški dramatik Ben Jonson napisal satiro *Volpone* (1605) in postavil dogajanje v Benetke, je beneška ekonomska moč že pešala, žarišče pomorske trgovine pa se je premaknilo s Sredozemskega na Severno morje. Mesto London, v katerem je živel in ustvarjal, je v 16. in 17. stoletju zrastle iz regionalnega središča v eno večjih svetovnih pristanišč in mednarodnih središč nove čezatlantske trgovine. Tako kot stoletja prej v renesančnih Benetkah je tudi v Londonu in drugih velikih severnih trgovskih mestih začel nastajati nov družbeni sloj trgovcev, bankirjev in meščanov: ob bok srednjeveškemu fevdalizmu, ki je ostajal neomajno utrjen na podeželju, graščinah in dvorih, je na urbanih območjih nastala nova družbena stvarnost.

Tačas se je izpela tudi italijanska renesansa, ki je svoj vrhunec doživela v *cinquecentu*, njene ustvarjalne moči in ideje so prešle v Francijo, Nemčijo, Nizozemske dežele in Anglijo ter se sprostile v tako imenovani severni renesansi. Italijanska kultura pa ni bila vsem jutranjica, ki bi kazala pot zaostalim Evropejcem. Mnogi so v njej videli, tako kot v Shakespearovi zgodovinski drami *Richard II.* zajame občini resentment vojvoda Yorški, »ošabno Italijo«. Med Angleži se je prijelo reklo, da je poitalijanjen Anglež utelešeni hudič (*Inglese italianato, diavolo incarnato*). Italija je bila v tujini znana, tudi po zaslugi Machiavellijevega priljubljenega, a razvpitega *Vladarja*, po političnih spletkah, verolomstvu, zahrbtnih izdajstvih ter zastrupljanju nasprotnikov – in Benetke, trgovsko mesto *par excellence*, razumljiva izbira za dogajalni prostor Jonsonovega najvplivnejšega dramskega dela.

Evropsko mesto, kot je prvi utemeljil belgijski medievalist Henri Pirenne, dolguje svoj nastanek prav porastu trgovine, zato so Jonsonove Benetke predvsem paradigma »modernega mesta«, zaradi univerzalnih potez modernosti pa je to lahko London 17. stoletja, sodobna Ljubljana ali topos neimenovane metropole. Metropola, zapiše sociolog Georg Simmel, je bila vedno »sedež monetarne ekonomije« ter je s tempom družbenega življenja in instrumentalno logiko pridobitništva spreminjala tradicionalne odnose med posamezniki, temelječe na njihovi individualnosti, v odnose, ki »obravnavajo posameznike kot števila«.

Teh števil in preštevanj ter preračunavanj podkupninskih odhodkov in obljubljenih prihodkov je v Jonsonovi igri toliko, da ne preseneča poznavalska sodba Georga Steinerja, da je *Volpone* »komedija o nizkem finančništvu«, njen avtor pa je med vsemi elizabetinskimi dramatikami »še najbolje doumel trgovski značaj« svoje dobe. Čeprav – kakor to velja za vse elizabetinske in jakobinske avtorje, živeče več kot poldrugo stoletje pred Adamom Smithom, ki je postavil temelje klasični ekonomiji – tudi pri njem »nikoli ne vidimo, kako se [denar] v resnici zasluži, in njegova uporaba je bolj magična kot pa gospodarska«.

Učeni Jonson resda ni mogel vedeti, da je denar *fürchterlichste Nivellierer*, »strašni izenačevalec«, ker kot abstraktno sredstvo menjave degradira vse nesoizmerljive vrednote, kvaliteto in individualnost na raven kvantitete, lahko pa je že opažal konkretne posledice novih gospodarskih razmerij in te posledice v svojem najznamenitejšem delu izpeljal do skrajnosti. *Volpone* tako stoji na ozarjenem mestu, ko se stari družbeni red fevdalcev, hlapcev in viteštva umika novemu redu – trgovini in meščanstvu, ki prinašata globoko preobrazbo človeške družbe.

Igro žene podla ekonomija človeških odnosov, v kateri se pohlepni Corvino (vran), Corbaccio (krokar) in Voltore (jastreb) poskušajo z darili (investicijami) prikupiti bogatemu Volponeju (lisjaku), da bi se okoristili, saj ta, kot se glasi napev, »[O]bljublja dediščino vsem okrog. / Leži in hlina se, kot da umira. / Mosca pa zanj z lažmi darila zbira.« Idejo za zasnovano drame je avtor najverjetneje prevzel iz basenskega opisa, ki jo najdemo v več različicah bestiarijev, v srednjem veku in renesansi zelo priljubljenem žanru ilustriranih kompendijev resničnih in izmišljenih živali.

Srednjeveški bestiariji, prežeti z moralčno alegoriko in simboliko, opisujejo lisico (*Vulpes*) kot premeteno in slepasko žival, ki se, »ko je lačna in brez hrane, povalja po rdečem blatu, da izgleda, kakor da je krvava. Potem se uleže na tla in zadržuje dih, da izgleda, kakor da ne diha. Ptice, ki vidijo negibno in okrvavljeno lisico, z jezikom, štrlečim iz gobca, mislijo, da je mrtva, zato se spustijo in sedejo nanjo, lisica pa jih nato zagrablji in pogoltne.«

Lisjak Volpone nastavi (s pomočjo podrepne muhe Mosce) vranu Corvinu, krokarju Corbacciu in jastrebu Voltoreju past, tako da se pretvarja, da umira oziroma da je mrtev. Toda ti mrhojedci, »plenilci mrličev«, niso nenevarni iskalci ostankov. Brez vsakršnih skrupulov so pripravljene skrivoma pospešiti konec svoje žrtve s »praškom« strupa; so plenilci šibkih obnemoglih in umirajočih. S tega vidika se Volpone pokaže kot superplenilec: plenilec, ki se prehranjuje z drugimi plenilci, ki jih upleni tako, da se pretvarja, da je njihov plen. Zoologija imenuje takšno strategijo »agresivna mimikrija« in jo, ne povsem ustrezno, ponazarja z biblijsko prisposodbo volka v ovčji

preobleki. Boljša bi bila parafraza, da je alfa predator, Volpone, podoben levu v ovčji preobleki, le da ne žre ovac, marveč lakomne volkove, ki pridejo na kosilo, ne vedoč, da so na jedilniku. To se zaradi silnic naključja in posredovanja oseb in institucij, ki stojijo izven te amoralne ekonomije medčloveških odnosov oziroma iz nje izstopijo, ne zgodi; na koncu se izkaže, da je lisjak tisti, »ki si je priščipnil rep v lastno past«.

Signor Volpone je »lopov vseh lopovov«, predvsem pa je *lopov drugih lopovov*, je njihov naravni sovražnik, ki hoče »zmečkati to golazen«: »v usnje jih ustrojim, lopove, pri živem telesu«. V situacijah, ko goljufa na delu ukane še večji goljuf, težko spregledamo konturo poetske pravičnosti, nekakšnega karmičnega povračila, izraženegega v pregovoru, da ta, ki drugemu jamo koplje, sam vanjo pade. Ker prežači na oslabele in betežne naletijo na močnejšega oziroma sposobnejšega Volponeja ter sami postanejo plen, se moralno negativni protagonist pokaže v siju nepričakovanega folklornega junaka, ambivalentnega *triksterja*.

Volpone se od preostalih plenilcev razlikuje še po motivaciji, saj gre drugim lakomnežem za denar, on pa zase pove, da »vse bolj uživam v tem, kako dobim bogastvo, kot v tem, da ga imam«. Ni mu torej toliko mar za (iz)plen, za ulov, kolikor ga priteguje *lov*: postavljanje »pasti«, metanje »trnka«, »vlečenje za nos«, »podtikanje kukavičjih jajc«, izigravanje, pretvarjanje, maskiranje ... agresivna mimikrija. To ni več lov za denarjem, temveč *lov na ljudi*, kar pa je v našem kontekstu predvsem metafora za hierarhično podrejanje Drugega oziroma, kot se temu rado reče v marksistični misli, za »gospostvo človeka nad človekom«. V srednjeveškem fevdalizmu je nadvladovanje potekalo z močjo neposredne fizične sile, v moderni dobi pa je ta način izpodrinilo posredno delovanje prek ekonomskih sankcij in nagrad. Tudi jezik, v katerem drug drugega lisičijo Volpone, njegov spletkarski famulus Mosca in plenilske žrtve, je jezik denarja, ne pesti.

Volponejeva želja nadvladati Drugega, »videti te strupene kače, kako plešejo, ... tudi če utegnem umreti«, je toliko silovita in tako iracionalna, da ga ne ustavi nobeno zdravorazumsko svarilo, naj ne hodi »po poti, kjer na koncu stojijo vislice«, in je eden ključnih vzrokov njegovega padca. Za užitek, ki ga daje nadmoč oblastnežu, tukaj drži, kar je Balzac zapisal o lovu na glave, in sicer da je toliko intenzivnejši od drugih vrst lova, kolikor je velika razdalja, ki loči človeka od živali.

Jonsonova satira to ločnico raztaplja, zdi se, da dramske junake njihovi smrtni grehi pohlepa, požrešnosti in pohote preoblikujejo v živalske stvore, pobegle iz srednjeveškega bestiarija, in kmalu nismo več zares prepričani, ali stoji pred nami oseba z živalskim imenom ali nemara bestija v človeški podobi.

Ti živalski plenilci, mrhovinarji in ujede niso bistveno drugačni od volkov z Wall Streeta, oderuhov (*loan sharks*) ali strategov »korporativnega kanibalizma«. Prebivalci Jonsonovega mesta so zgolj do paroksizma razviti tipi modernega človeka: instrumentalno-racionalnega in egoističnega *homo economicusa*, ki je v svetu »strašne izenačitve« pripravljen za pravo ceno razvrednotiti še tako sveto vrednoto: krivo pričati pred sodiščem, razdediniti potomca, zvoditi lastno ženo ali ubiti sočloveka. *Volpone* je zato veliko več kakor komedija o denarju in pohlepu, je gorka satira o človekovi družbenosti, ki jo maliči realnost kapitalizma.

Užitek prevare, prevarani užitek

SVETLANA SLAPŠAK



Ana Pavlin, Primož Pirnat

Ben Jonson je na začetku 17. stoletja pisal kombinacijo bestiarijske igre in *comédie dell'arte*, ustvaril pa veličastno komedijo, dostojno aristofanskega imena. Stefan Zweig je leta 1926 napisal različico komedije, v kateri ni več politične satire in likov Angležev v Benetkah, Volpone pa je postal »levantinec« iz Smirne, torej Nebenečan. Komedija Stefana Zweiga se konča s pravim *happy endom*, saj Mosca prevzame Volponejevo bogastvo, Volpone pa pobegne; verjetno na svojo ladjo, ki je polna plena iz predhodnih podvigov zasidrana v Genovi, in potem v Smirno, kjer ga čaka družina.

Omenila sem dva elementa, zaradi katerih dajem besedilu Bena Jonsona absolutno prednost. Priznam pa intrigantnost Zweigovega *happy enda*, ki danes morda ustvarja nove pomene.

Živali niso ničesar krive: nad njimi je izveden zvit in krut transfer človek-žival-človek, ki človeku omogoča dekulpabilizacijo, sofistikacijo divjaštva (lov) in preventivno maščevanje nad sovražnikom, izmišljenim oziroma projiciranim na drugega. *Commedia dell'arte* je tipska zvrst, ki dovoljuje nadaljnje vpise. Izrazito politična komedija Bena Jonsona, ki kot prizorišče uporabi Benetke, da bi ridikuliziral Anglijo, v Zweigovi verziji izgubi poanto; edino, kar je tu političnega, je Volponejevo vprašljivo poreklo. Ostajajo tudi standardni komični negativci, odvetniki, sodniki, zdravniki, starci, in vsi so pohlepneži. V komediji Bena Jonsona sta v groteskno *danse macabre* ujeta zloba in neumnost, komedijo Stefana Zweiga poganja zgolj pohlep. Morda bi morali obe komediji uprizoriti drugo za drugo v istem večeru ali pa simultano na dveh prizoriščih?

Ključno vprašanje za občinstvo obeh komedij zadeva svet zunaj gledališča, prepoznavanje oziroma *anagnorismos*. To je namreč semiotični zagon obeh komedij, šolska ura razumevanja obnašanja, javnega govora, vsakdanjega zavajanja, trikov in zvijač, osnovne motivacije ... ko so enkrat razkriti. Komediji ne pozivata v gledališče, ampak ven iz gledališča, na ulice. Svet politike Bena Jonsona se pravkar odvija na javnem prizorišču Velike Britanije, kjer podedovana razredna neumnost najvišjega sloja uničuje del za delom že tako šepave demokracije in pelje

Veliko neposredno v Zelo Malo Britanijo. Svet politike Stefana Zweiga bo deloma prepoznaven tudi na domačih primerih ... vseh tistih, ki so uničili institucije, da bi si kupili gradove, tistih, ki napadajo ženske, kadar koli se jim zazdi, da imajo priložnost, tistih, ki za denar prikrivajo zločine in ščitijo zločince, tistih, ki lažejo, čim odprejo usta, in končno tistih, ki se poigravajo z oporokami, krediti in pričanjem, tistih torej, ki jim dokument ne pomeni nič.

Kakšne so oblike pohlepa, ki ga zlahka prepoznamo? Akumulacija dragocenih predmetov, brez dvoma: vrednost predmetov je popolnoma nepomembna, gre samo za ceno. Volpone pravi: »A jaz vse bolj uživam v tem, kako dobim bogastvo, kot v tem, da ga imam.« Volpone ne čuti nobene potrebe, da bi svoje dragocenosti postavil na ogled; pri njem gre za obsesivno skrivanje ega in užitek je izključno v intimi in prikritosti, v superiornosti prezira do vsakogar, ki mu pomaga povečati akumulacijo. Morda se nam zdi, da pomanjkanje vidnega egoizma ne more biti v sozvočju z instinktom jazbeca in hrčka? Ključna napaka: akumulacija dragocenosti je še kako prisotna, podoba v javnosti zelo pogosto skriva akumulacijsko naravo in konkretne akumulacije; takšni posamezniki ideološko podpora najdejo v ločenosti zaščitene zasebnosti in javnega videza. Pri Volponeju ni nobenega erotizma med lastnikom in predmeti, nobenega transferja, nobenih skritih frustracij, ničesar: gre zgolj za profesionalno skrb za trenutno vrednost in ekonomsko korist. Volpone sicer naslavlja svoje predmete, svoje bogastvo, a to so zanj predvsem pomagala, ob katerih se spominja svojih trikov in uspešnih prevar, to so dokazi njegove lastne superiornosti. Volpone je pasivni tat, ki se boji zakonskih sankcij, posebej fizičnega trpljenja: zato mora biti akumulacija zasnovana na nedokazljivi prevari, na psihološkem triku. Volpone igra samo eno, visoko tvegano vlogo: da je smrten – in v to enostavno vabo ugriznejo vsi.

Volponejev priljubljeni prostor igre je postelja, priljubljena obleka pa domača halja, pri roki je mrtvaški prt: Volpone je notranji pasivni *voyeur*, rad ima, da ga vidijo v postelji ter da mu vanjo pripeljejo tudi ženske. Je seksualni predator, ki se pretvarja da je – ženska, nemočna in v postelji. V erotični predigri s Colombo prizor organizira tako, da se ga ženska dotakne prva.

V tem obnašanju bi lahko v Volponeju videli psihopatološkost – boji se sveta, komunikacije, odprtega prostora, javnosti. Agorafobični bogataš v svojo sobo/posteljo privleče hrano, vino in seks, za odnose z javnostjo oziroma izvajanje goljufij pa poskrbi drugi, Mosca, ki leta povsod. Mosca razume psihologijo drugih, njihove slabosti, šibke točke: res pa je, da oba skupaj analizirata in načrtujeta. Osnova vsake goljufije je neka pogodba, ki ne velja nič, papir brez vrednosti. Pravila družbe oziroma zakoni so tudi kolektivna pogodba. Če so »papirji« neke družbe ne vredni, potem je družba disfunkcionalna. Posamezniku preostane predvsem strah, odsotnost vsake garancije, tudi za tistega, ki je disfunkcionalnost uvedel. Znaki Volponejevega strahu so orgastično preštevanje predmetov, katalogizacija in cenik.

Volpone je človek brez vsebin – Zweig ga je v svojem času dobro prepoznal. Zato potrebuje pomočnika, ki ga drži na kratkem povodcu oziroma plačilu, od njega pa pričakuje verbalno virtuoznost, premetenost in predvsem



Tanja Dimitrievska, Jožef Ropoša



Matej Zemljič, Jaka Lah

inventivne, vedno nove ideje o možnih prevarah. Mosca bi lahko bil idealni PR današnje dobe – samo da on preiščuje. V tem smislu je Zweigova komedija optimistična, če ne naivna in melodramatična, kajti predvideva, da bodo sluge v nekem trenutku prevarali svoje gospodarje – prevarante in od znotraj zrušili sistem. Za triumf te iluzije zadostuje, da se spomnimo mnogih današnjih vulgarnih obrazov, od tiste predstavnice Bele hiše, ki si je izmislila »alternativna dejstva« (*alternative facts*) ter s tem zbrisala 25 stoletij filozofije in logike, do domačih primerkov, ki na enak način objavljajo, da so procesi zoper njih politični konstrukt. Razen v ekscesnih primerih v tej populaciji danes žal ne prevladuje pamet ...

Zweigov *happy end* je vprašljiv: prevaranta ostaneta z bogastvom (vsaj delnim), ki jima ne pripada in je etično vprašljivo. Na eni strani je to opletanje z nizkimi standardi nižjih slojev s strani aristokrata duha, Zweiga, ki ima za preživetje in še malce več. Na drugi strani je takšna socialna urejenost še ena iluzija, ki naj bi podprla kapitalizem: aristokracijo zaznamuje lenobnost duha ... V obrambo Zweiga lahko napišemo le, da sistem, zasnovan na kraji in prevari, zahteva sistemsko rešitev. Kapitalizem v svojem klobčiču prevar ponuja tudi vero, da je sreča posameznika možna, in če je sreča bogastvo, naj se posameznik kar bogati, če se lahko. Povsem naivno pa je prepričanje, da je lastna sreča že tisto, kar uničuje kapitalizem. Ne, ne tek, ne zdravo življenje, napete mišice in koža, ne uspeh v vseh svojih pritlehnikih oblikah, nič od tega ne bo uničilo kapitalizma. Volpone je relativno uspešna oblika preživetja v kapitalizmu – delati se mrtvega z ogromno količino denarja. A kaj, ko banke danes od nas zahtevajo plačilo za hranjenje denarja.

Volponeja uniči želja, da preveri uspeh svojih prevar po smrti. Gre za prav patetično plehek naskok na nesmrtnost, ki se konča s popolno nemočjo »mrtvega«, da vpliva na kateri koli vidik obstoja v družbi. Volpone si je iz postelje, svojega priljubljenega prostora v hiši – po definiciji ženskega, intimnega prostora, organiziral vsakdanji spektakel ljudi, ki bi za denar prodali ponos, poklic, družino, ženo, kar koli. Volpone v tej igri uživa – spreminja masko, kostume, stanje telesa. V drznosti svoje igre z repom smrti bi rad oblekel tudi kostum nevidnosti, kostum duše. Ta popolni striptiz povzroči dramsko paralizo: Volpone brez moči intervencije gleda in posluša, kako ga bodo prevarali vsi, ki jih je prevaral, brez mnogo besed oziroma sladke investicije v prevaro, brez zapletov, na osnovi čiste prevlade materialnega. Volpone je žrtev prevare, ki je daleč pod njegovo veščino. Tu več ne moremo slediti Volponejevim avatarjem v današnjem svetu, prepojenem z neumnostjo.

V komediji Bena Jonsona je svet poln norih likov. Raznolikost je pravilo, tudi raznolike ravni komičnega. Androginov nomadizem duš, ki parodira pitagorejsko antropologijo duš, je bil namenjen intelektualcem v Oxfordu in Cambridgeu, kjer so predstavo izvajali, ko se je v Londonu pojavila kuga. Drugi liki, vsi bolj ali manj nori, imajo eno skupno lastnost: dobro govorijo, čeprav so njihove teme nore in nesmiselne. Erotike govora ne manjka, ne med norci ne med pohlepneži. Zweigova komedija je v tem smislu bolj razumljiva v današnjem svetu: edina lika, ki obvladujeta retoriko, sta Volpone in Mosca, vsi drugi so na nižji, rudimentarni ravni, skupaj z odvetnikom in

notarjem. Goljufija in korupcija, še enkrat, ne zahtevata pameti. Ali smo Volponeja in Mosco izgubili za vse čase? Ali ni več možnosti za zapleteno prevaro? Ali ni več komedije?

Tako kot prej akumulacijo lahko iz dveh komedij zadržimo obnašanje neumnih kot osnovo aktualnosti komedije. Še zmeraj bo nekaj šolanin in rafiniranih, ki bodo uživali v dobri retoriki ... Liki, ki naj bi bili žrtve Volponeja in Mosce, so tisti, ki jih takoj prepoznamo: pripravljeni, da iz oporoke izločijo sina, da pohotnežu ponudijo ženo (ki jo mučijo z ljubosumnostjo), da ponarejajo podpise, da pokličejo lažne priče, da presoajo nerazumno in mimo zakona ... Lahkota prepoznavanja uničuje interpretacijo komedije, ki se je izgubila v slojih preteklosti – namreč, da Volpone kaže zrcalo družbi in da deluje kot nekakšen opomin in negativni korektiv pokvarjenosti sveta. Nasprotno, z lastno usodo Volpone pokaže, da je zrcalo povsem odveč. Prevara je banalna, zgroženost deplasirana. Volponejeve žrtve so vladarji sveta.

Gledališče je nedotakljivo. To je ena redkih institucij in eden redkih prostorov, v katerih osnovno sporočilo ni »Grabi!«, ampak kritika takšnih sporočil. Standardi kritičnosti so morda nizki, pogum morda ni najvišji, kriteriji morda niso filigranski. A ostaja dejstvo, da že tretje stoletje z odra ni pohvale kapitalizma: ni pohvale prevare, goljufije in drugih grehov, napak in zločinov tega sistema. Dva Volponeja potrjujeta takšno načelno oceno.

Torej kaj narediti, če je nova oblika kapitalizma šele na začetku? Kaj, če so prerogativi, kompetence in ingerence v osnovi spremenjeni? Kaj, če občinstvo ne razume pomenov bestiarijske zgodbe oziroma osnovne metaforike in se zadovolji z metonimijo, denimo, volka?

Z drugimi besedami, glavni sovražnik gledališča v novejšem kapitalizmu nista niti finančna podhranjenost niti cenzura, temveč kulturna pozaba, zabetonirana z nepismenostjo in nadutostjo ignorance. Delna rešitev se že izvaja, s selektivnostjo občinstva. To bi pomenilo, da bo konec gledališča takrat, ko bodo Volponeja na odru zapustili tudi volponeji v občinstvu. Paradoksu se lahko izognemo, če prej zmanjšamo število volponejev v občinstvu.

Zweig v finalu komedije postavi še nekaj provokativnih vprašanj kapitalizmu. Mosca namreč reši zaplet tako, da vsem goljufom, ki so bili žrtve Volponejevih (in Moscovih) goljufij, vrne denar, vložen v goljufije. Plačal bo z denarjem, uslugami in gostoljubjem nesrečnemu Leoneju, tipičnemu vitezu, neumnemu in kompulzivnemu, dal bo še za reveže in cerkev, in še mu bo ostalo. Skratka, pokvarjenost ne bo kaznovana, ampak nagrajena. Mosca bo dal vetra Volponeju in njegovemu bogastvu, njemu pa ostaja nepremičnina. Z drugimi besedami, ne bo ogrozil ne funkcionalnosti kapitalizma ne mehanizmov nezakonitega pretoka denarja, ohranil bo *status quo*. Relativno kaznovan je edino Volpone, sistem ostaja nedotaknjen. Ali je to sarkazem ali priporočilo? Oboje, bi lahko rekli: Zweig zagovarja družbeni mir oziroma preprečevanje nasilja. Volponejeva spirala goljufij pelje na koncu v nasilje. Zasnovana je na ridikulizaciji smrti in razvrednotenju življenja, kar je psihološka osnova za nadaljnjo relativizacijo življenja, za organizirano nasilje, za vojno. Volpone je nevaren, ker kaže znake kanibalizma – »pohrustal« bi tudi kosti svojih žrtev. Volpone pravi: »Ampak da me ne morejo videti, kako popivam, to me žre.«

Sistem, ki bi ga Volpone vpeljal, je nevaren, ker predpostavlja sadizem, erotizem nasilja in trpljenja. Če bi bil težje kaznovan, bi Volpone lahko bil še maščevalen – smrtne kazni pa v družbi tako ali tako ne sme biti. Zweigova komedija tako v tipski zaplet vmeša vse možne humanistične dileme, zadrege in tudi nekatere rešitve, ki jih je aristokracija duha ponujala med obema vojnama. Zaradi tega je bila tudi sama grobo kaznovana. Težko si je zamisliti obdobje, v katerem so se misleči tako hitro približali skrivnostnemu notranjemu svetu človeka ... končalo pa se je z največjim porazom človeštva, kar jih poznamo. Danes je humanistika potisnjena na obrobje sveta, ki ga opredelujeta neodgovornost in nerazumnost, tako da si kazni sploh ne moremo zamisliti. Tako na koncu tudi Zweig piše *Volponeja* kot politično dramo v komičnih kostumih.

Torej, pustimo jim pobegniti, ker bo manj škode? Razdelimo bogastvo nediskriminatorno?

Komedija, nastala v praksah, ki jih še danes prepoznamo kot karnevalske, torej koledarske, je pomemben družbeni ventil, posebej, če je politično relevantna. Status gledališča je danes takšen, da si je težko zamisliti povsem nepolitično gledališče, saj je že obisk gledališča državljanska gesta. Nihče ne bo razumel Volponeja kot lik apolitične komedije.

Volpone in njegovo telo intrige

DOMEN OGRAJENŠEK



Primož Pirnat, Jaka Lah

Ko Volpone s svojim pomočnikom Mosco vse okrog sebe prepričuje o svoji smrtni bolezni, ker jih želi s praznimi obljubami o tem, da bodo podedovali njegovo premoženje, spraviti ob njihovo, ključno vlogo v njegovi predstavi zavzame njegovo domnevno hirajoče telo. Ono je mesto, na katerem padejo vse stave in okoli katerega se pletejo in razpletajo vse spletke. Vendar je kot tako tudi telo, katerega mesenost je bistveno preprejena s fikcijo, ki ga obkroža. Telo, ki je prisotno zgolj toliko, kolikor je hkrati tudi odsotno.

Volponejevo telo se v različici Stefana Zweiga (1926)¹ pojavi kot mrliška koža, pod katero še tiči »stari« Volpone. Pojavi se kot lupina osebe, ki se zavestno izgublja v svoji spletkarski slasti in igri pretvarjanja. Njegova telesna izkušnja je izkušnja izginevanja ali celo nekakšnega izhlapevanja v malodušno stanje, kjer hlinjeno bolezen nenehno spremlja določena mera dejanskega bolehanja. Telo je zanj idealizirano orodje spletke, odsotno v svoji telesni konkretnosti. Ko se le pojavi v vsej svoji konkretnosti, to stori v tistih redkih trenutkih, v katerih se Volpone še prepozna kot oseba, kot on sam.

»Zdaj mi je že bolje, toplo, že čutim starega Volponeja pod mrliško kožo. Ah, kakšna slast je občutiti svojo moč in duhovitost!«

Volpone ni oseba, ki dela, vsaj ne v konvencionalnem smislu. Svoje spletkarjenje s pomočnikom Mosco sicer rad nagovori kot delo (»[L]epo jutranje delo sva opravila, udobno, kot bi oropala cerkev ali trgovala s skušami.«), a kot poudari, to delo namesto njega vselej opravlja njegov (domnevni) denar, ki s tem deluje kot fiktivni podaljšek ali substitut njegove telesnosti.

»Mosca: Prekrasno jih imate za norca. Čudim se le, kako jih vedno znova privlečete za nos.

Volpone: Kaj, ti namazana klepetulja opravljiva, jaz da jih privlečem sem? Izmišljotina, izmišljotina! Denar jih privlači, denar. Jaz ne naredim drugega, kot da rečem, da sem bogat: pa že polni strahospoštovanja upogibajo grbe.«

¹ Stefan Zweig: *Volpone*. Celje: SLG Celje, 1988.

S takšnega zornega kota ni tako preprosto določiti, kdo je dejanski junak te igre. V enaki meri kot je možno reči, da je »premoženje« ekstenzija Volponeja in njegovih spletk, je prav tako možno reči tudi, da je Volpone sam ekstenzija svojih spletk in »premoženja«.

Telesnost, kot se pojavlja v igri, spominja na razsrediščenje, kot se ga je v zgodovini performansa in body arta postavilo nasproti tradicionalnemu razumevanju naturaliziranega, avtentičnega telesa posameznika. V teh praksah je telo postalo kompleksno polje, ki ni konstituirano izključno v odnosu do transcendirajočega duha. Postalo je polje telesnosti, ki je bistveno meseno in samolastno, a hkrati mesto mnogoterih simbolnih vpisovanj in kodifikacij.

Tako na primer Carolee Schneemann v performansu oziroma telesni akciji z naslovom *Oko telo* (*Eye Body*, 1963) svoje telo vzpostavlja kot »vizualni teritorij«, s katerim raziskuje vrednote mesenosti in mesa kot materiala. Svoje telo umešča v prostorske instalacije, v katerih se spaja z okoljem in postaja le eden izmed kompleksnih elementov tako nastajajočega vizualnega polja, končno zajetega s pomočjo fotografije.

V prav tako feministični maniri je razsrediščenje telesa v prid telesnosti kot imanentnega polja mogoče zaslediti tudi v delih umetnice Hannah Wilke; še posebej v seriji avtoportretov *S. O. S. – Starification Object Series* (1974–75), v kateri umetnica združuje svoje telo z minimalistično skulpturo. Fotografije prikazujejo umetnico v seksualiziranih »pin-up« pozah, polepljeno z majhnimi skulpturami vulve iz žvečilnih gumijev, kjer gre obenem za validacijo ženskega telesa in umetniško dekonstrukcijo kulturnih modelov ženstvenosti, ki ga spremlja.

Razsrediščeno telesnost v tovrstnih delih pogosto spremlja sled ranljivosti in nasilja. Dela ob v ospredje postavljeni telesnosti v spinozistični maniri raziskujejo, kaj vse lahko telo stori, ko ni »določeno od duha«. ² Ta postopek nujno trči ob mnogotere plasti družbenega vpisovanja in konstrukcije, ki oblikujejo vsakdanjo izkušnjo telesa kot individualiziranega, avtentičnega in razločljivega od okolice, ki ga obdaja. Trk te vrste je seveda nelagodn in nasilen, kar zaznamuje vizualni karakter performansov in akcij.

To je vidno v performansu *Ritem O* (1974) Marine Abramović. Umetnica je v razstavnem prostoru obiskovalce pričakala molčeča in nepremična. Ob njej je bila le miza z 72 predmeti in navodili, v katerih je umetnica pojasnila, da obiskovalci predmete lahko uporabijo na njej, kot želijo, in da med performansom sama prevzema vso odgovornost za njihova dejanja. Obiskovalci oziroma udeleženci so sprva bili še previdni in vljudni, med performansom pa so postajali vse bolj drzni in nasilni, kar je doseglo vrhunec v glasnem prerekanju, ko je nekdo med raznovrstnimi predmeti izbral nabito pištolo. S tem performansom se je Abramović deklarirala za objekt in bila ob pomanjkanju jasnih pravil njegove rabe, predvsem pa ob deklarativnem suspendiranju moralne odgovornosti udeležencev, soočena z družbenim nasiljem, ki se nahaja tik pod plastjo družbenih pravil, zakonov in norm. Ko se je performans

z začetkom premikanja umetnice, z njeno hojo proti občinstvu, simbolno zaključil, se pravi, ko so vsa družbena pravila v hipu znova začela veljati, so se obiskovalci (nenazadnje soočeni z lastnim nasiljem) hitro razbežali.

Obe strani, tako umetnica, ki je zavzela vlogo objekta, kot udeleženci, ki so med performansom s tem objektom upravljali, sta bili priča presenetljivim dimenzijam nasilja. Nasilje, ki ga je sprožilo umetničino telo, objektivizirano in abstrahirano, je s tem delovalo kot posrednik in katalizator implicitnih družbenih nagibov.

Volponejeva telesnost ni daleč od tiste, ki jo s svojo performativno prakso vzpostavlja Abramović. V obeh primerih bi bilo moč reči, da telo zavzema mesto posrednika in katalizatorja, okoli katerega se pletejo in naposled razpletajo kompleksne mreže medosebnih odnosov, teženj in ambicij – v primeru Abramović mreža splošnih družbenih nagibov, v primeru Volponeja pa mreža partikularnih teženj in ambicij spletkarjenja. V obeh primerih se izpostavljenost, ranljivost in orodnost telesa izkaže kot zrcalo dejanj in sil, ki z njim operirajo.

Vendar, kolikor se to v performansu *Ritem O* dogaja okoli prezenca umetničnega telesa (z izpostavljenostjo in golostjo le-tega, v katerega se kot na nepopisan list simbolno vpisujejo družbeni kodi), v primeru Volponeja te prezence, s tem pa tovrstne mesenosti, ni mogoče zaslediti. Volponejevo telo je, kot rečeno, odsotno, mrliška koža, ki bolj kot telo v svoji mesenosti služi kot nekakšna formalna predpostavka, okoli katere se vrši vse spletkarjenje, ki ga igra zasleduje. Abramović svoje telo v njegovi materialnosti in izjemni prisotnosti napravi nedejavnega ter ga s tem prepušča ali celo »žrtvuje« delovanju sociusa, medtem pa Volpone, s tem ko svojega zgolj nakazuje (nanj namiguje s hlinjenjem bolezni in umiranja), ravno njegovo materialno odsotnost napravi za glavnega akterja svoje igre (saj njegovo materialno jedro nadomesti domnevno premoženje).

V obeh primerih je telo razsrediščeno, napravljeno za polje konkurenčnih simbolnih vpisovanj, vendar s tem ko v primeru *Ritma O* telo ostaja tudi fizično prisotno, te simbolne forme sočasno tudi že načanja, medtem ko Volponejevo formalno telo, telo, ki je v svoji mesenosti odsotno, a kompenzirano z njegovo finančno vrednostjo – ne meseno telo, temveč telo intrige –, te simbolne forme zgolj afirmira.

Volponejevo telo je tako na strani spodletele transcendence, ki presega omejitve lastne mesenosti. Najprej kot moško telo – telo, ki gre onkraj imanence svoje biološke narave in se vzpostavi kot svoboden subjekt, ³ nato pa kot odsotno telo – telo kot zev, okoli katere se lahko konstituira simbolno polje ekonomske izmenjave. Njegova ranljivost in nasilje, ki mu je priča, je tako le stvar kontingence: le mrliška koža, pod katero se skriva »stari« Volpone, koža, za katero se zdi, da ga ne definira, in za katero Volpone meni, da se je lahko še reši. Pa vendar, kot se izkaže, od Volponeja ne ostane nič drugega kot njegova mrliška koža. Dejanski subjekt je vselej že nekje drugje, intriga sama; prevarant pa zmeraj že ta, ki je na koncu sam prevaran.

² Baruch de Spinoza: *Etika*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004. Str. 193.

³ Simone de Beauvoir: *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina, 2013.

Tiranija denarja med Benom Jonsonom in Stefanom Zweigom

ANJA ROŠKER



Jožef Ropoša, Jaka Lah, Jernej Gašperin, Gašper Jarni

»Denar sveta je gospodar, ne kralj, ne car, noben vladar tako oblastno ne veli, da plešeš, kakor gode ti.« Tako prepevajo služabniki v uvodnem songu komedije avstrijskega pisatelja Stefana Zweiga o prevarantskem plemiču Volponeju, ki hlini bolezen, da bi z bogatimi darili prisklednikov, ki hlepijo po dediščini, povečal svoje premoženje. Denar kot univerzalno merilo vrednosti, sredstvo, ki omogoča dostop do neomejene vsote užitkov, je vse od svojega pojava vznemirjal pohlepno človeško naravo in vzbujal slo po prestižu in ugodju. Moč neusahljive sle po imetju, ki tke neskončno mrežo laži in prevar, je navdihnila tako elizabetinskega dramatika Bena Jonsona kot avstrijskega pisatelja prve polovice 20. stoletja Stefana Zweiga, da sta spisala vsak svojo različico komedije o spletkah zvitega Volponeja, ki z lažnimi obljubami o dediščini ožema svoje prilizovalce. »Bogastvo, silni bog, gospod vse zemlje, ti Vse in Nič, ti nema abeceda, ki v tebi vse besede so sveta, kdor zna te rabiti, je car življenja, ker čast, ljubezen, slavo, slednjo slast lahko mi pridobiš,« izreka Volpone hvalnico svojemu imetju. Toda sla po bogastvu je prevarantskega Benečana in lovca na njegovo dediščino zaslepila do te mere, da zaradi nenehne gonje po povečanju premoženja ne najdejo več časa za predajanje ugodju, ki ga lahko kupi denar. Ali nam pohlep po bankovcih in kovancih sploh še dopušča, da »plešemo, kakor nam gode«? Vprašanje, ki ga obravnavata komediji iz 17. in 20. stoletja, najde odgovor v nespremenljivosti pridobitniškega egoizma, toda Stefan Zweig je 300 let kasneje po nastanku Jonsonove elizabetinske komedije v svojo priredbo vnesel nekaj intervencij, ki na novo pretresejo razmerje med denarjem, užitkom in uživalci. Tako imamo opravka z eno zgodbo, eno situacijo in dvema rešitvama problema. Kako se s tiranijo denarja spopadajo Jonsonovi in kako Zweigovi protagonisti?

Plemič Volpone ter njegov prisklednik in humorist Mosca neizmerno uživata ob načrtovanju prevar, s pomočjo katerih slepita požrešni um beneških prilizovalcev. Da bi iztisnila čim več dobrin iz pohlepnih meščanov, ki prežijo na Volponejevo premoženje, si izmislita nešteto spletk, s katerimi pogoltneže pripravita do vsote nedopustnih dejanj. Da bi si zagotovil dediščino, stari oderuh Corbaccio razdedini svojega sina Leoneja. Trgovec Corvino

Volponeju pahne v objem svojo lepo ženo Colombo, da bi mu izkazal svojo predanost. Notar Voltore si izmisli verigo laži, da bi pred sodiščem dokazal prevarantovo poštenost in nedolžnost. »Ko sem buden in kadar sanjam, zmeraj isto: umreti, dedovati, dedovati, umreti, denar, denar, denar,« modruje Mosca, ko zaradi nepredvidenih zapletov ni več zmožen vzpostaviti nadzora nad situacijo. Nenasitna želja po imeti je med bogatašem in prilizovalci spletla nerazvozljivo mrežo denarnih transakcij, požrešneži so se znašli v koruptivnem poslovanju, v nekakšnem trgovanju denar za denar. Ironično v skladu z razvojem družbe, v kateri je denar postal predvsem sredstvo goljufij in zlorab, Aristotel v *Nikomahovi etiki* pojav denarnega gospodarstva povezuje prav s potrebo po pravičnosti. Antični mislec začetek trgovanja z univerzalnim vrednostnim merilom umešča v čas nastanka političnih družb oziroma polisa, prehod od naturalnega gospodarstva k denarnemu enači s prehodom od privatne geste k moralni, saj pravni red v primerjavi z zasebnimi obrednimi menjavami med klani zahteva možnost objektivne menjave, enake za vse. Podobno meni Georg Simmel, ki v *Filozofiji denarja* piše, da je poslovanje z denarjem pripomoglo k svobodnejšemu in objektivno natančnejšemu trgovanju, saj je bilo vrednost naturalnih objektov težko določiti pravično glede na želje obeh strank. Toda nemški filozof v objektivizaciji vrednosti zaznava paradoks, saj prav trgovanje s pomočjo generalnega ekvivalenta vrednosti omogoča subjektivno svobodo posameznika: »Kot smo pravkar videli, se osebna svoboda toliko bolj krepi, kolikor bolj narava postaja za nas objektivnejša in stvarnejša, sledeč svojim lastnim zakonom – tako se svoboda stopnjuje z objektivacijo in razosebljenjem gospodarskega kozmosa.«¹ Objektivno sredstvo trgovanja torej s svojo možnostjo menjave za katero koli dobrino posamezniku omogoča dostop do več subjektivnih užtkov. Volponeja in njegove prilizovalce ta moč zaslepi do te mere, da jim zadostuje že samo imetje denarja, ugodij, ki jih slednji lahko kupi, si sploh ne privoščijo več.

Junaki elizabetinske komedije Bena Jonsona se tako vsepovprek utapljujejo v lastnih spletkah, v katerih načrtujejo pomnožitev svojega premoženja. Stefan Zweig pa je v svoji priredbi radikalno posegel v karakterja dveh protagonistov, v plemiča Volponeja in njegovega prisklednika Mosco. Jonsonov beneški prevarant kljub pohlepu še vedno čuti močno strast do izzivanja potencialnih dedičev, medtem ko je ta igrivost pri Stefanu Zweigu skorajda izgubljena, saj sta motiv in cilj vsake spletke, ki si jo oderuh izmisli, zgolj pridobitniške narave. Mosca, kot ga je skoval avstrijski pisatelj, pa ravno obratno, ni več tako zaslepljen s kopičenjem imetja kot v njegov predhodnik v elizabetinski različici, temveč se grabežljivi miselnosti svojega gospodarja celo upira. Ko beneški prevarant ob jutranjem svitu z oboževanjem pozdravlja svoje zlatnike, njegov sospletkar izrazi neodobravanje takšnega početja, saj se mu zapiranje bogastva v skrinjo zdi nesmiselno. Gospodar ga presenečeno vpraša, kaj bi pa on potemtakem storil z denarjem. Prisklednik odgovarja: »Najprej bi se spomnil, česa sem si od nekdaj želel, in potem bi se okrogli dukati morali toliko časa kotaliti, dokler mi ne bi vsega položili pred noge, celo abecedo užtkov, kot bi rekli vi,

bi si dal zrecitirati.« Mosca si za razliko od Volponeja in lovcev na njegovo dediščino želi realizacijo užtkov, ki jih lahko kupi denar, medtem ko drugim zadošča zgolj možnost dostopa do ugodij, kar je, kot ugotavlja Marcel Hénaff, primarna kvaliteta denarja: »Posedovanje denarja imetniku virtualno odpira neomejeno možnost izbir, kot so dostop do dobrin, užtkov, srečanj, profesionalnih aktivnosti ali avantur. Redkokatera izmed teh možnih izbir je kdaj dejansko uresničena, toda njihova realizacija je irelevantna. Kar zares šteje, je odprtost možnosti, ki jih vsebuje denar, saj prav iz teh izhaja občutek svobode.«² Volpone in prilizovalci torej stremijo po občutku svobode, prisklednik Mosca pa si želi biti svoboden. Stefan Zweig je tako z likom prisklednika in humorista ustvaril upornika tiraniji denarja.

Toda Volponeja prisklednikova opozorila ne ganejo, svojo prevarantsko igro vztrajno žene naprej in si izmišljuje vedno nove ukane, da bi se zabaval ob zmotnih presojah beneških grabežljivcev. Tako se odloči, da bo za poslednji štos uprizoril svojo smrt: Mosca bo pred lovci na dediščino prebral oporoko, ki ga razglašča za edinega dediča, sam bo pa skrit za zaveso užival ob pogledu na igro, ki jo je zrežiral. Sla po goljufijah zvitega plemiča prevzame do te mere, da ni zmožen predvideti nevarnosti, ki jih lahko izzove njegova igra. Tako se v vrhu komedije, ki jo goljuf uprizori v čast svoji zvitosti, situacija nepričakovano zaplete, prevare se začnejo razkrivati plast za plastjo. Ko se grabežljivci ob naznanitvi dediča začnejo prerekati in ob poskusih izpodbijanja oporoke ujemati v lastne laži, nevede razvozlavajo tudi mrežo Volponejevih prevar. Corvino v navalu jeze prizna, da je plemiču v zameno za dediščino podaril svojo ženo. Tudi Corbaccia novica, da ni podedoval Volponejevega premoženja, tako razvname, da izblebata, da je sina razdedinil samo zato, da bi razvedril na smrt bolnega človeka. Tako se izkaže, da je Leone, Corbacciov sin, ki je skrit v omari opazoval dogajanje v prevarantovi sobi, govoril resnico, ko je Volponeja obtožil poskusa posilstva lepe Colombe. Postalo je jasno, da beneški oderuh s hlinjenjem bolezni in lažnimi obljubami o dediščini drugim plemičem pomnožuje svoje premoženje. Volpone se je tako s svojim poslednjim štosom razkrinkal sam. Njegova igra se je izza zastora izmuznila v resničnost, njegov štos je izrodil realne posledice. Požrešni plemič s poslednjo potezo v svoji igri zastavi vse svoje karte, kajti za denar je vredno tvegati, saj je ta, kot se izrazi Michel Serres, joker, ki omogoča vse poteze: »Denar je generalni ekvivalent brez lastnega pomena, joker, ki vsebuje vse vrednosti, vse pomene [...]. Denar je nedoločljiv, je vse in hkrati nič, neke vrste prazen pomen. [...] Denar je oropan pomena, saj ima vse pomene. Je prazen in polisemičen.«³ Podobno razmišlja tudi že Volpone iz 17. stoletja, ki ga je skoval Ben Jonson: »Kako te ljubimo, ti nemi bog bogastva, ki razvežeš vse jezike, ki nič ne moreš, vendar vse storiš.« Gonja za denarjem tako po principu spominja na igro kart, v kateri vsi igralci poskušajo goljufati, da bi izvlekli jokerja. Volpone in lovci na njegovo dediščino so kot igralci v casinoju, ki so za povečanje dobitka pripravljene tvegati in zastaviti ves dosedanji dobiček. A takšna igra tveganja, katere rezultati vplivajo

¹ Georg Simmel: *Filozofija denarja*. Ljubljana: Študentska založba, 2005. Str. 305.

² Marcel Hénaff: *The Price of Truth: Gift, Money and Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 2010. Str. 332.

³ Michel Serres: *Genesis*. Michigan: University of Michigan Press, 1982. Str. 32–39.

na resničnost, se oddaljuje od svojega bistva, saj je čar igre, svete resnosti, kot jo imenuje Johan Huizinga, prav v tem, da nas odvezuje od vsakodnevnih profanih rutin. Pod urok igre nas postavi samo boljša vednost, kot se izrazi Robert Pfaller, ko Huizingovo teorijo igre umešča v koncept postmoderne, kajti »[o]streje ko razlikujemo med igro in realnostjo, toliko bolj se nas igra polasti«. ⁴ Igra, ki jo igra Volpone, je tako zgolj vsakodnevna profana rutina povečevanja imetja, v kateri ni ničesar svetega.

Edini igralec v Volponejevi tvegani igri, ki se odloči za drugačno potezo od drugih prevarantov, je plemičev prebrisani prisklednik Mosca. Ta je v Zweigovi priredbi spisan kot antagonist dogajanja, saj se do denarne tiranije vede uporniško: »Nas [prisklednike] pa je postavil Bog, da denar ne bi splenel, da se svet ne bi dolgočasil in da kvas ne bi zakrnil. [...] Mi, mi puščamo kri, skrbimo, da denar prehaja od bedakov k pametnim, iz skrinje na ulico: če ga ne bi mi, zapravljevci in priskledniki vedno znova gnali pokonci, bi svet zaspal.« Ben Jonson, v čigar igri se vsi prevaranti ponižno vdajajo tiraniji denarja, tako Volponejev poslednji štos razplete v drugo smer kot Stefan Zweig. Jonsonove goljufe za enak zločin doleti enaka kazen – sodnik jim odvzame imetje in jih obsodi na zapor, v katerem se bodo spokorili za svojo požrešnost. Zweigov Mosca, ki z denarnim jokerjem odigra drugačno potezo, pa poskrbi, da sveta ne uspava občutek svobode, ki ga daje bogastvo. Tako se odloči, da bo kot edini dedič svojega gospodarja vsem »oškodovancem« odstopil delež svojega premoženja kot nadomestilo za škodo, ki so jo utrpeli zaradi Volponejevih laži. Kot odziv na skopuštvu, ki ga je trpel pod jarmom sebičnega plemiča, pa priredi tudi razkošno zabavo. »Pleši denar, jaz te osvobodim, ne več gospod, tudi ne hlapec tvoj – jaz dam te vsem, jaz se igram s teboj!« prepeva osvobojen Mosca. Prisklednik je tako svojega gospodarja, ki se ne upa vrniti med žive in prepričati uživaštva na svoj račun, saj se boji posledic svojih dejanj, kaznoval na zanj najhujši način – z osvoboditvijo zlata iz skrinje. Brezpomenski joker je v uživačevih rokah končno dobil pomen in mu prinesel zmago v goljufivi kvartopirski igri.

Mosca se z uporom tiraniji denarja upira celotni kulturi delegiranja užitka, v kateri prevladuje interpasivnost. Pomen izraza, ki ga je skoval avstrijski filozof Robert Pfaller, izhaja iz Lacanovega razumevanja vloge zbora v antični tragediji. Francoski psihoanalitik v svojih analizah grških tragedij ugotavlja, da grški zbor odrsko dogajanje doživlja namesto nas, saj nenehno komentira uprizorjeno dejanje in se nanj odziva. Podobno sklepa tudi Slavoj Žižek, ki ugotavlja, da se lahko humoristična nanizanka, ki vsebuje tako imenovani »konzervirani smeh«, smeje namesto nas. Pfaller na podlagi tega postavi tezo, da »[n]aša čustva in prepričanja torej niso nič notranjega, temveč imajo lahko zunanjo, objektivno eksistenco«. ⁵ Tiranija denarja, jokerja z neskončnim številom pomenov, je sodobnega posameznika pahnila v pasivno obliko uživaštva, v kateri možnost užitka izpodriva dejanski užitek. Užitki in ugodja, ki privlačijo Volponeja in njegove prilizovalce, imajo tako svojo zunanjo, objektivno eksistenco

v posedovanju denarja. Denar živi namesto njih, denar uživa namesto njih, s svojo zmožnostjo transformacije v katero koli obliko ugodja jih je popolnoma zaslužnil. Doživljanje svobode je nadomestilo imetje možnosti svobode. Stefan Zweig tako z likom Mosce opozarja, da je treba družbi delegiranja užitka vrniti užitek. Poziva nas, da se iz interpasivnosti vrnemo v interaktivnost, izberemo ugodje, ki nas privlači, ter se mu prepustimo.

»Bog varuj, da bi vas kdaj potreboval, kajti bojim se, da pri meni teče denar hitreje od mojih nog,« nagovarja Mosca goste na svoji razkošni zabavi. Izjava, ki lahko zveni zelo potrošniško, vsebuje v kontekstu Zweigove komedije gesto upora zoper interpasivnost, kajti Volponejev prisklednik si z denarjem za razliko od svojega prevarantskega gospodarja privoščijo svojo abecedo užitkov. Če želimo, da nam denar omogoči »plesati, kakor nam gode«, moramo objektivno praznino zapolniti s subjektivno paleto ugodij. Da zmagamo v igri, je treba izbrati karto, ki nam ustreza, kajti joker vodi do zmage samo, če mu določimo pomen.

⁴ Robert Pfaller: *Umazano sveto in čisti um*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009. Str. 46.

⁵ Ibid., str. 89.



Jaka Lah, Tanja Dimitrievska, Boris Kerč, Mario Dragojević, Gašper Jarni, Jernej Gašperin, Ana Pavlin, Jožef Ropoša

Jure Henigman

Dnevnikova nagrada za izjemen umetniški dosežek v sezoni 2018/2019

Žirija v sestavi **Gregor Butala** (predsednik), **Tomaž Gubenšek** in **Vesna Milošević Zupančič** je Dnevnikovo nagrado 2019 za izjemen umetniški dosežek na odru Mestnega gledališča ljubljanskega soglasno podelila igralcu **Juretu Henigmanu** za celoto vlog v pretekli sezoni.

Utemeljitev:

Igralec Jure Henigman priznanje za izjemen umetniški dosežek prejema za vse tri vloge, ki jih je v pretekli gledališki sezoni ustvaril na odru Mestnega gledališča ljubljanskega: za vlogo Michonnina de la Briva v Balzacovi komediji *Mercadet ali Poslovni človek*, ki je bila uprizorjena v priredbi in režiji Janeza Pipana; za vlogo Marjana v drami *Tih vdih* Nejca Gazvode v avtorjevi režiji; in pa za vlogo Orgona v Molièrovem *Tartuffu*, ki ga je zrežiral Tin Grabnar. Trem likom, sicer vpetim v zelo raznorodne uprizoritvene pokrajine, s svojim igralskim znanjem ne omogoča le prepričljive odrske pojavnosti, temveč jih umetniško občutljivo naseli v sozvočje s celostno logiko predstave in njenim širšim kontekstom.

Prevarantski snubec de la Brive tako ni zgolj bolj ali manj tipizirani fičfirič rahlo omejene omike in pameti, temveč tudi ironični komentar igre videzov finančnega kapitalizma; skozi zagrenjenega ter malodušnega Marjana se pod povrhnjico še ene zavožene eksistence več postopno razkrivajo plasti, ki ne postavijo v novo luč le samega lika, ampak zahtevajo tudi premislek naših temeljnih vrednot; in ko (se) Henigman igra boleče naivnega Orgona, ne izkazuje samo svoje nadarjenosti za komične karakterje, marveč tudi za oblikovanje barvitih fresk slehernikov, ujetih v svojo čustveno resničnost.



Foto Aljoša Rebolj

Jana Zupančič

Vesna za najboljšo stransko žensko vlogo

Žirija v sestavi **Živa Selan**, **Boban Jevtič** in **Rok Biček** je vesno za najboljšo stransko žensko vlogo podelila igralki Mestnega gledališča ljubljanskega **Jani Zupančič** za vlogo Kaje v celovečernem filmu *Korporacija* režiserja Mateja Nahtigala.

Utemeljitev:

Jana Zupančič nam je s svojo igralsko kreacijo približala notranje strahove in dileme na videz močne ženske. Z minimalističnimi, a natančno odmerjenimi izraznimi sredstvi je vnesla tesnobo in napetost v lik inšpektorice Kaje, ženske, ki poskuša za vsako ceno ubežati usodi neperspektivnega provincialnega življenja.



IVAN MEDENICA

Tragedija iniciacije ali nestanovitni princ

Knjižnica MGL (172)

MGL: Ljubljana, 2019

Prevedla **Seta Knop**Uredila **Petra Pogorevc**Spremno besedo napisal **Tomaž Toporišič**

Ivan Medenica se v knjigi *Tragedija iniciacije ali nestanovitni princ*, ki jo je v slovenščino prevedla Seta Knop, ukvarja s protagonisti klasičnih dramskih mojstrov. Fokus analize usmeri na biološko starost junakov, skozi katero lucidno interpretira in komentira njihove odločitve in dejanja. Evripidovega Hipolita, Shakespearovega Hamleta, Molièrovega Alcesta, de Mussetovega Lorenzaccia, Schillerjevega Don Carlosa ter Büchnerjeva Leoncea in Leno bralcu približa z vidika »tragedije iniciacije«. Postavi tezo, da na tragični razplet naštetih vladarskih oziroma prestolonasledniških usod, od katerih je vselej odvisna tudi usoda skupnosti, odločilno vpliva temeljna razpetost junakov med mladostjo in zrelostjo.

»Njihove zgodbe mojstrsko poveže z malo znanimi zgodovinskimi in literarnimi dejstvi, s katerimi poveže iniciacijo junakov z drugimi elementi iger,« v spremni besedi k slovenski izdaji knjige zapiše Tomaž Toporišič. »Dramatika in gledališče tako postaneta gledališče sveta, avtorji in junaki šestih izbranih primerov iz zakladnice dramske literature pa se skupaj z nami bralci ogledujejo v njem in sebi in nam v zrcalu postavljajo podobo. Na ta način Medenica predstavlja obravnavana dela, delno pa zgodovino drame nasploh, z drugačnega zornega kota in omogoča bralcem drugačen pogled in boljše razumevanje temeljnih dramskih del in njihovo rekontekstualizacijo. To pa knjigi omogoča, da zlahka prečka meje žanrov znanstvenih razprav, esejev in zgodovinenj ter najde pot do raznolikih bralcev.«

BEN JONSON, STEFAN ZWEIG

Volpone

1605, 1926

Opening 10 October 2019

Translators **Janez Menart** (Ben Jonson) and **Mojca Kranjc** (Stefan Zweig)Author of adaptation, director, set and light designer **Diego de Brea**Dramaturg **Petra Pogorevc**Costume designer **Leo Kulaš**Video designer **Izidor Farič**Language consultant **Barbara Rogelj**Student assistant costume designer **Lara Kulaš**Stage manager **Sanda Žnidarčič**Prompter **Nataša Ahtik Gregorin**Technical director **Janez Koleša**Stage foreman **Matej Sinjur**Head of technical coordinators **Boris Britvošek**Sound masters **Sašo Dragaš** and **Gašper Zidanič**Lighting masters **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar**Hairstylist **Jelka Leben**Wardrobe mistress **Sara Kozan** and **Dijana Đogić**Property master **Borut Šrenk**

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.

The comedy *Volpone* by Elizabethan playwright Ben Jonson tackles human appetite for money, prestige, youth and comfort, as well as our ability to pretend and manipulate other people, therefore the art of deceit – as inscribed into human nature.

The wealthy Venetian nobleman Volpone (male fox) pretends to be mortally ill. His false promises of leaving them all his inheritance, he misleads and lures in inheritance hunters with the help of his sponger Mosca (gadfly). Volpone's place is constantly frequented by Voltore (vulture), Corbaccio (raven) in Corvino (crow), who keep competing in sucking up, bringing valuable gifts and promising impossible services to Volpone. Each of them is willing to do a great deal to gain advantage according to competitors: Corbaccio is planning to disown his son Bonario, Corvino is willing to offer his beautiful young wife to Volpone, while Voltore defends him in court by forging the truth. Thus, a world of criminal greed and forgery is presented ...

Volpone was adapted by Austrian novelist and playwright Stefan Zweig in 1926. He cut down the number of characters and stuck to the main storyline of Jonson's comedy play, with the ending changed so that Mosca ends up with Volpone's money. Our play, adapted and directed by Diego de Brea, combines both versions of the comedy and views Volpone as our contemporary and ultimate challenger of his own death.

Volpone is full of archetypal symbols and anthological comic situations that use a critical scalpel, irony and sarcasm to unravel the personal and social anomalies, first and foremost the human moral downfall and phoniness, our infinite excesses and disbalance, greed, megalomania, laziness, gluttony, lust ... Perhaps *Volpone* is simultaneously a synonym for what we call freedom? Above all, everything stated above is most certainly and unfortunately also the mark of our times.

Cast

Volpone **Primož Pirnat**Mosca **Jaka Lah**Voltore **Gašper Jarni**Corbaccio **Jožef Ropoša**Corvino **Jernej Gašperin**Colomba **Ana Pavlin** as guestCanina **Tanja Dimitrievska**Leone **Matej Zemljč**Judge **Mario Dragojevič** as guestCommander **Boris Kerč**

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje

Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija

Hišna centrala +386 (0)1 4258 222

Tajništvo **+386 (0)1 4257 148**, faks **+386 (0)1 2517 044**

Blagajna **+386 (0)1 2510 852**, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred
predstavo, e-naslov blagajna@mgl.si

E-naslov **info@mgl.si**

Spletno mesto **www.mgl.si**

Barbara Hieng Samobor direktorica in umetniška vodja

Petra Bizjak direktoričina pomočnica – poslovna vodja

Janez Koleša direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka

Eva Mahkovič dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka

Petra Pogorevc dramaturginja in urednica Knjižnice MGL

Ira Ratej dramaturginja in vodja izobraževalnega programa

Maja Cerar, Martin Vrtačnik lektorja

Simona Belle vodja službe za odnose z javnostmi in trženja

tel. +386 (0)1 4255 000

Branka Lepšina koordinatorka in planerka programa

tel. +386 (0)1 2514 167

Katarina Koprivnikar koordinatorka trženja

tel. +386 (0)1 4258 222

Petra Setničar koordinatorka obiska

tel. +386 (0)1 4258 222

Zdenka Močilnik blagajničarka in informatorka

tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod **Mestno gledališče ljubljansko**, ustanoviteljica **Mestna občina Ljubljana**

Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL.

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega

mag. Mojca Jan Zoran (predsednica), **Ira Ratej** (namestnica predsednice),

Saša Hren Koritnik, Mojca Slovenc, Aleš Kardelj

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega

Eva Mahkovič (predsednica), **Alen Jelen, Tone Peršak, izr. prof. dr. Katarina Podbevšek, Matej Puc, Nina Valič**

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega

Letnik LXX, sezona 2019/2020, številka 3

Izdaja Mestno gledališče ljubljansko

© 2019 Mestno gledališče ljubljansko

Za izdajatelja **Barbara Hieng Samobor**

Urednice **Alenka Klabus Vesel, Eva Mahkovič, Petra Pogorevc, Ira Ratej**

To številko je uredila **Petra Pogorevc**

Lektor **Martin Vrtačnik**

Avtor fotografije na naslovnici **Izidor Farič**

Avtor fotografij v notranjosti **Peter Giodani**

Oblikovalka **Mojca Višner**

Tisk **Collegium Graphicum**

Naklada **500 izvodov**

Ljubljana, Slovenija, oktober 2019

Po 13. točki prvega odstavka 42. člena ZDDV-1 davek ni obračunan.

Ustanoviteljica



Mestna občina
Ljubljana



LIUBLJANA
2020



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



LIUBLJANA:
MESTO/CITY
OF CREATI-
VITY ...
Designated
UNESCO Creative City
in 2019



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO