



slovensko ljudsko gledališče celje

M o l i è r e



ZGRABITE SGANARELA

19540/42



~~988/1988~~



Jean-Baptiste Poquelin Molière

ZGRABITE SGANARELA

Prevod Josip Vidmar



Dramaturgija Janez Žmavc in Blaž Lukan

Lektorstvo Ljudmila Kajtner

Scena Tomaž Marolt

Kostumi in maske Marija Vidau

Asistentka kostumografke Evi Sedmak

Glasba Jani Golob

Akrobatski elementi Aleš Vest

Mrtvaški ples Ana Vovk-Pezdir

Korepetitor Miro Podjed

Kipe je izdelal Silvo Omerzu

Adaptacija in režija VINKO MÖDERNDORFER



Premiera v petek, 25. septembra 1987, ob 19.30

Zahvaljujemo se Pinu Mlakarju
za ljubeznive nasvete pri oblikovanju stilne podobe uprizoritve

ZDRAVNIK PO SILI

Sganarel	BOJAN UMEK
Martina , njegova žena	MILADA KALEZIČ
Géronte , Lucindin oče	JANEZ BERMEŽ
Lucinda	JAGODA VAJT k. g.
Leander , njen ljubi	DRAGO KASTELIČ
Gospod Robert	MIRO PODJED
Valer , Gérontov sluga	MARKO BOBEN
Luka , Jacquelinin mož	IZTOK VALIČ
Jacquelina , dojlja in Lukova žena	LJERKA BELAK



Režiser Vinko Möderndorfer na skušnji z Mirom Podjedom in Ljerkom Belakovo

SGANAREL ALI NAMIŠLJENI ROGONOSEC

Sganarel	MIRO PODJED
Sganarelova	LJERKA BELAK
Gorgibus , pariški meščan	BRUNO BARANOVIČ
Selija , njegova hči	MILADA KALEZIČ
Lelij , Selijin ljubi	ZVONE AGREŽ
Debelinko , Lelijev sluga	BORUT ALUJEVIČ
Selijina služabnica	ANICA KUMER

GOSPOD PLEMENITI PRASETNIK

Pevci in glasbeniki

BOJAN UMEK, MIRO PODJED, LJERKA BELAK

V komediji nastopajo

pl. Prasetnik	JANEZ BERMEŽ
Oront	BRUNO BARANOVIČ
Julija, Orontova hči	JAGODA VAJT k. g.
Erast	MARKO BOBEN

ter igralska skupina mojstra Sganarela

Sganarel (Sbrigani)	IZTOK VALIČ
Nerina	ANICA KUMER
Luceta	MILADA KALEZIČ

Prvi igralec, ki v spletki igra naslednjo vlogo:

prvi Švicar	ZVONE AGREŽ
--------------------------	-------------

Drugi igralec, ki v spletki igra še naslednji vlogi:

zdravnik, drugi Švicar	BORUT ALUJEVIČ
-------------------------------------	----------------

Tretji igralec, ki v spletki igra:

apotekar, oficir	DRAGO KASTELIC
-------------------------------	----------------

Žandarji	DEJAN BERK, BORUT HADŽIČ, SANDI KRULEC, IZTOK KRUMPAK, KLAVDIJ KUKOVIČ, TADEJ VOLF
-----------------------	---

Mojster ceremoniala v vseh treh igrah
STANE POTISK

Odmor po drugi igri

Vodja predstave Sava Subotič – Šepetalka Ernestina Popovič – Ton Stanko Jost – Razsvetljava Rudi Posinek – Krojaška dela pod vodstvom Adija Založnika in Jožice Hrenove – Slikarska dela Adolf Aškerc – Frizerska dela Vera Pristov in Maja Dušej – Odrski mojster Jože Klanšek – Rekviziter Milan Orehov – Garderoba Kalina Jenič in Melita Trojar – Tehnično vodstvo Vili Korošec

TRIJE MOLIÈRI

Molièrovi večeri so v slovenski repertoarni politiki redki pojavi, čeprav so bile nekatere predstave njegovih tekstov tudi kar uspešne, na primer: Putjatov Žlahtni meščan, Stupičeva Šola za žene ali Lotschakova prireditel Skapinovih zvijač v zvezi z Improvizacijo v Versaillesu. Povsem nova je zamisel celjskega gledališča ali njegovega režiserja, ki uvršča v svoj program nekakšen triptih, sestavljen iz treh Molièrovih iger, in sicer iz Zdravnika po sili, iz Sganarela ali Namišljenega rogonosca in iz Gospoda plemenitega Prasetnika. Trilogija mi sicer ni razumljiva sama po sebi, dasi se strinjam z razvrstitvijo Zdravnika po sili na prvo mesto v tej trojici iger. V tej komediji je Sganarel še napol kmet, po poklicu drvar in strokovnjak za butare. Izvemo pa, da je nekoč služil tudi pri nekem zdravniku. Tudi je v tej igri Sganarel še mlad in erotično podjeten, česar v njegovih kasnejših igrarh ni. Tukaj je tudi podan nekakšen njegov prehod iz kmeta v meščansko osebo. Tudi po tem spada Zdravnik po sili na uvodno mesto, čeprav je ta igra nastala kakšnih šest let po Sganarelu ali Namišljenem rogonoscu. Tega je avtor zamislil leta 1660 in prvič uprizoril štiri leta kasneje, Zdravnik po sili pa se pojavi na njegovem odru leta 1666. V tej igri se poleg komedijskih domislic pojavi nemara prvič Molièrova kritika tedanje medicine in tedanjih zdravnikov.

V Zdravniku po sili Molièru ne gre v glavnem za nič drugega kot za humorno podobo takih in drugačnih psihičnih stanj preprostih ljudi. Gre mu skoraj samo za komiko dveh, treh vrst: za komiko primitivne zakonske navade reševanja sporov s pomočjo telesnega obračunavanja in za žensko trmo v začetku igre, nato pa za komiko ženinega maščevanja in končno za komiko preprostega človeka v prisilnem poklicu zdravnika in s tem za ironizacijo zdravništva tedanjega časa. Gre za napad na medicino, kakršnih je Molière uvrstil v svoja dela vsega skupaj osem. Tukaj ga je izvršil v Sganarelovi diagnozi o namišljeni bolezni pacientke, za katero gre.

Povsem drugačna od te zelo uspešne komedije je enodejanka Sganarel ali Namišljeni rogonosec, ki jo je Molière, kakor smo rekli, prvič uprizoril leta 1664. Ta igra je nedvomno povsem izredna mojstrovina, posvečena tipičnemu meščanu, ki se po naključju znajde v težkem primežu ljubosumja. Temu čustvu, ki v igri dominira in ki ga je Molière v svojem življenju zagotovo dobro poznal, tu posveča vso svojo pozornost in vednost. Hkrati pa je uprizoril tip srditega, toda strahopetnega meščana, v katerem se bolečina čustva izraža v strastnem hrepenenju po maščevanju, ki ga hoče prignati kar »do klanja«, kakor pravi sam v navalu maščevalnosti, ki ga trajno podžiga k dejanju, katerega pa v svoji boječnosti ne more nikoli izvršiti.

Igra je čudovito preciziran organizem, ki ga razreši služkinja junakinje. Samo njena trezna pamet spregleda viharnost dogodkov, da prepreči »klanje« in napravi v odnosih prizadete četverice red ter srečen izid vseh zapletov, ki jih Molière tako mojstrsko spleta iz začetnega naključja. Delo je tako, da Javoršek v knjigi o Molièru lahko konča poglavje o Sganarelu z zgodovinsko ugotovitvijo: »Vse skupaj so odigrali 112 predstav te igre, kralj sam pa je Sganarela gledal devetkrat.« To dejstvo vsekakor govori o uspešnosti igre, kakor tudi o okusu Sončnega kralja. Molière sam pa se tu nekako pobota tudi s svojim ljubosumjem, in to v zaključnih stihih, kjer pravi:

Je že kdo bolj verjel v rogato glavo?

No, vidite, da videz najbolj veren

lahko zbudi v nas napačno predstavo.

*Vsakdo ta moj primer za vzgled si vzemi,
da, ko boš videl vse, nič ne verjemi.*

Tretja igra tega celjskega triptiha velja naslovljencu Gospodu plemenitemu Prasetniku, seveda na svoj način. To je vesela igra v treh dejanjih, ki je zamišljena zelo preprosto. Treba je nekemu tujemu snubcu iz province onemogočiti poroko s Parižanko, ki jo ljubi in snubi Parižan. Ta najame Sicilijanca in spletkarja, ki naj s kakršnimi koli sredstvi in zvijačami tujemu snubcu, Limožanu, namero prepreči in povsem onemogoči. Komedija je zamišljena za veselo visoko lovsko družbo, ki se hoče samo zabavati, in to nemara celo na račun nekoga iz Limogesa, ki je družbi verjetno znan in ki preživlja težke dneve zaradi svojih bogvedi kakšnih poslov. Dirigent vsega pisanega dogajanja zoper Limožana je Sicilijanec Sbrigani, ki je očitno glava na vse pripravljene družčine. Ta seveda res samo za zabavo uprizarja vsakršne komedijske trike in domisljice, s katerimi kar prebogato in brez pomislekov opravi svojo nalogo. Razumljivo je, da taka komedija ne izbira sredstev in da se Sbriganijeva družčina ne sprašuje, komu in za kaj služi, temveč brez pomislekov dovolj neprijetno preganja v bistvu nedolžnega ali vsaj vsem neznanega človeka. V bogato ilustrirani izdaji iz devetnajstega stoletja, v kateri je predgovor o Molièru napisal Sainte-Beuve, je natisnjena na uvodni strani te igre risba, ki predstavlja velikega, onemolega prasca, ki ga napada in popada z vseh strani krdelo psov. Tako je to komedijo občutil domiselni ilustrator. Pač pa se v tem delu povzpne z nastopom obeh zdravnikov Molièrova neprijaznost do zdravništva do viška, po katerem se znova oglasi v njegovi zaključni komediji o Namišljenem bolniku. Tako je Molière tudi v tem lahkotnem delu mimogrede izpolnil nalogo pomembnega komediografa, kritika svoje dobe.

Uspešnost celotne trilogije pa je seveda predvsem odvisna od umetniške moči in gledališke interpretacije odbranih Molièrovih iger.

Josip Vidmar



»ZGRABITE SGANARELA!«



Tri komedije, združene v naši uprizoritvi, v obrisih podajajo najprej Molièrovo življenjsko pot: igranje po provinci – prihod v Pariz in prvi uspehi – dvorno gledališče.

Nato odražajo neko značilnost razvoja Molièrove komediografije. Njegove komedije so namreč od preprostih gledaliških fars ali burk, ki vsebujejo še največ elementov sejmarskega gledališča in *comédie dell'arte*, preko komičnih dram oziroma karakternih komedij, v katerih nastopajo že večplastni komedijski tipi oziroma liki z razširjeno in poglobljeno tipologijo, prerasle v visoke komedije, katerih predmet je, kot pravi Bergson, »slikati značaje, se pravi splošne tipe«, in v katerih se komedija, **sub specie aeternitatis**, že izenači s tragedijo – njen svet postane prav tako esencialen, čeprav uprizorjen z drugačnimi sredstvi kakor v tragediji.

Skozi razvoj Molièrove komediografije od farse do visoke komedije se izpopolni tudi Molièrov junak. Sprva je to enoplastna in enosmerna figura, zaznamovana z eno samo karakterno črto (**V. Kralj**: liki so stilizirani v njihovi »maksimalni komični funkcionalnosti«), ki ji ne more uiti. Prvzaprav je ravno v poskusih uhajanja (**Du-vignaud**: »piruete«) vir komičnega. Nato začne junak dobivati karakterne poteze, iz »komične

maske« se prelevi v »komični značaj«, ki pa še vedno ostaja komedijski stereotip. Končno pa Molièrov junak postane kreator (dirigent, režiser) dogajanja oziroma sveta; to je že močan dramski junak (čeprav še vedno v polju komedije), uprizorjen z vso širino in ostrino.

Naše zaporedje pa kaže še neko slogovno rast (kronološko sicer nekoliko »nepravilno«): Molièrova dramatika se v svojih začetkih dotika še renesančnega izročila, njeno jedro je trdno zasidrano v baroku, zadnji fragmenti pa že napovedujejo rokoko.

Zdravnik po sili se začne izredno intenzivno – s preprirom in pretepom med Sganarelom in Martino. Nobenega nepotrebnega pojasnjevanja, Molière nas požene kar v sredo dejanja, in **medias res**. Princip in *medias res* ohranja Molière skozi celo komedijo.

Govor Sganarela v tej igri je plastičen, slikovit, mešen. Dejanje **Zdravnika** je izrazito fizično, telesno. Kadar Sganarel govori, govori s celim telesom, nobenega prikrivanja ali sprenevedanja ne pozna. Neposreden je tako v odnosu z Gerontom (ga nabije), z Jacquolino (jo otipava) z Lucindo (jo zasuje s plazom medicinske latovščine, kombinacije izmišljene oziroma slabo

Tako za Molièra kakor Goldonija pa tudi Marivauxa in še mnoge druge lahko reèemo, da so neposredno ali vsaj posredno izšli iz znamenite akademije komičnih oblik, ki se je rodila v severni Italiji in je trajala ves barok – to je commedia dell'arte.

naučene latinščine, grščine, hebrejščine itn.). Dejanje ostane fizično do konca petnajstega prizora, ko dobi Sganarel za svoje (delno) opravljeno delo plaèilo. Tu je nekakšna zarez. Sganarel se je namreè izèrpal; kdo ve, kako bi nadaljeval s »terapijo«, èe se ne bi pojavil Leander, pacientkin ljubimec, ki Sganarelu razkrije ozadje Lucindine »bolezni«. To je nov sprožilni moment, ki dejanje požene naprej. Sganarel se v resnici slabo znajde v spletkarjenju – raje je in bolje se počuti v fizièni akciji. Zato je zanj usoden enaindvajseti prizor, ko se, namesto da bi bežal, zaplete v raztresen pogovor z Gerontom. Razplet je krut in logièn.

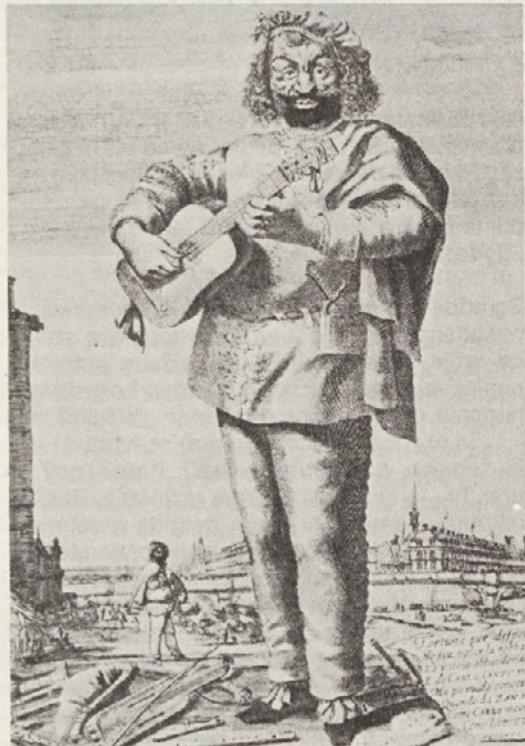
Komedijo pa razreši pismo. Nastopi **Mojster ceremoniala**, (oseba, dodana v adaptaciji V. M.) in to v trenutku, ko naj bi Sganarela obesili. Njegova pojava je pojava **deus ex machine**: Mojster vodi (in komentira) igro. Molièrov zdrav razum ne more razrešiti zmešnjave, v katero je padel Sganarel, po logièni dramaturški poti. Zato uvede pismo, ki uredi stvari. Mojster ceremoniala je torej nekakšen poštar, ki prinese dra-

maturški razplet. Toda s tem, ko ima pismo tako pomembnega prinašalca (spremlja nas od začetka do konca igre), je njegova funkcija tudi bolj temeljna: lahko bi mu rekli dramaturški **raison** oziroma smoter komedije.

Atmosfera te komedije, ki je imela najveèji uspeh od vseh Molièrovih iger, spominja na **Rabelaisa**, tako plastiko in dinamiko dejanja pa pozna tudi ameriška filmska burleska 20. stoletja.

Commedia dell'arte je romanskega izvora in svojo zbirko tipov dolguje rimski komediji, nekatere izrazne postopke pa tudi antièni grški. Za razliko od **commedie sostenute** je to ljudska komedija, ki so jo izvajali profesionalci-obrtniki (zato **dell'arte**). Ima tri bistvene znaèilnosti: profesionalizem, maske in improvizacijo. Profesionalizem pomeni cehovsko zavest, zavest o gledališču, naèrtnost in strokovnost. Improvizacija pomeni najprej trden fabulativni skelet, dramaturški obrazec (standardiziran), iz katerega izhaja igralsko variiranje tem in motivov. Zahteva obvladanje ekonomije izraza, igralsko kreativnost, predvsem pa refleks. Igralec mora nemudoma reagirati na nepredviden soigralèev impulz oziroma iztoènico; pogoj za njeno uspešnost pa je vsekakor t. i. kolektivna igra. Maska (v Rimu so ji rekli **persona**) se je tesno prilagala izrazu in igralec je moral njeno negibno, a voljno usnjeno površino razgibati, oživiti (Francozi poznajo izraz **jouer du masque**). Pri tem si je pomagal z igro telesa – èe ni igre obraza, mora biti toliko bolj intenzivna igra telesa. Igralci commedie dell'arte so bili mojstri mimike, pantomime, različnih èarovnij (nenadnih sprememb, domisljic, gagov), akrobacij (poročajo o neverjetnih spremembah Harlekina: nenadoma se je spremenil v žensko, pa v osla, konèno v pošast, ki bruha ogenj; tudi letanje po zraku ni bilo noben problem) itn. Pravijo tudi, da vsak tip iz improvizirane komedije spominja na kakšno pernato ali drugo domaèo žival s kmeèkega dvorišèa, **Jan Kott** pa jih primerja z instrumenti v orkestru. Poleg mask imajo figure iz commedie dell'arte tudi stalen kostum in rekvizite. Neposredni prednik Sganarela je **Brighella**.

Kakor Harlekin tudi on izvira iz **Bergama** v Italiji. Je bolj meščanski kakor pa ljudski junak. Tat, inteligenten, cinièn, pijanec, spletkar, ki je vedno pri roki. Ne spoštuje nikogar, razen rablja, najbolj ceni lasten užitek. Njegova rekvizita



Brighella (različica)

Commedia dell'arte se je utrdila sredi 16. stoletja v severnih mestih Italije (predvsem v Benetkah). Maska in improvizacija sta bistvena elementa te gledališke oblike. V nasprotju z učeno, humanistično komedijo – commedio erudito, ki se je zgledovala pri Menandru, Plautu in Terenciju in bila mnogokrat tuja, izumetničena – izhaja commedia dell'arte iz ljudske potrebe po zabavi. (Ko govorimo o vplivu te komedije na Molièra, je razumljivo, da je tudi erudita imela svoj vpliv: požlahnila, poglobila je njegova kasnejša dela – Ljudomrznik, Don Juan, Skopuh itd.)



Režiser Vinko Möderndorfer na skušnji z Milado Kalezičevno in Anico Kumrovo

sta mošnja in bodalo. V renesansi se njegov značaj omili: lažnivec, pijanec, ne pa več morilec. Njegova maska je olivno zelena, polcinična, polsladkobna. Prepirljivec, ki potrebuje dve lepotečki, da ga zadovoljita. Najbolj mu ustreza tip mačke. Njegov skrajni ostanek so današnji uniformirani liftboji in hotelski strežniki v zeleni uniformi s čepico.

Sganarel ali Namišljeni rogonosec kopiči-nesporazume. Štiri poglavitne osebe komedije postavi Molière v šest izvernih komedijskih situacij – nesorazumov. Tako gostoto komične zmede doseže z doslednim zamolčevanjem tistega, kar bi lahko razrešilo nesorazum – nihče ne pove stvari do kraja, vsi sklepajo samo na podlagi nepopolnih informacij, sužnji so v rokah pre nagljenih sklepov pa tudi negativnih čustev (ljubosumje, jeza, maščevalnost), ki jih le-ti sprožajo. Nesorazum pomeni razliko oziroma zamik med govorjenjem o stvari in stvarjo samo. Ni skladnosti, identitete.

Če gre v **Zdravniku po sili** za tridimenzionalno plastiko dejanja, gre v Rogonoscu za dvodimenzionalno geometrijo. Osebe se namreč gib-

ljejo po linearnih poteh, ki se križajo, ne vidijo ne na levo, ne na desno, nikdar se ne obrnejo nazaj. Peha jih nekakšna sila, ki je zunaj njih, nekakšen stroj, **perpetuum mobile**, ki ga lahko primerjamo s tistim – dvesto let kasneje – pri **Feydeauju**.

Zgradba komedije je simetrična. Gorgibus je nekakšno središče kroga, po katerega obodu se vrtijo štirje junaki. Komedija se razreši v enaindvajsetem prizoru, ko začno besede nenadoma pomeniti tisto, kar je vanje položeno. **»... in tu zdaj poročeno jo dobim.«**, pravi Lelij, služabnica pa vpraša: **»Res? Poročeno? S kom?«** – in klobčič se začne razpletati. Razlike oziroma zamika ni več, besede postanejo skladne z namero oziroma vsebino, nenadoma se vse razreši. Ceno pa bo moral spet plačati Sganarel. Njegova komedija bi se lahko spet končala »tragično«, če ne bi nastopil Mojster ceremoniala. Njegovo sporočilo oziroma pismo spet vse razreši. Tu se nam zazdi, da Mojster ne pomeni Molièrove dramaturške nemoči, temveč ravno nasprotno, njegovo moč, pretkanost... Mojster je pravzaprav kar Molière sam.

Moderne raziskave so pokazale, da je imela stara commedia dell'arte značilnosti, ki spominjajo na moderno industrijo zabave: imela je svoje ljubljence-zvezde, ponudba je bila izdelana po okusu publike, se pravi: iskane maske in komedijski tipi so se izpopolnjevali v smeri še večje popularnosti in igralce, ki so bili vsestransko izvežbani, bi lahko primerjali z današnjimi Allround-Entertainerji, ki obvladajo petje, ples, akrobatiko, klovnerijo in pantomimo – vse hkrati.

Tej Molièrovi komediji, kot že rečeno, gotovo veliko dolguje Feydeaujeva komediografija, pa tudi mnogo bolj ceneni ameriški »bulvar«.

Molière: bil je to, čemur Francozi pravijo **homme du théâtre**. V našem primeru se mi zdi dejstvo, da je bil podoba popolnega gledališnika, važnejše od podobe Molièra-moralista. Satirične, moralno politične, družbeno kritične in filozofske poteze Molièra zavestno puščam ob strani. (Iz tega izhodišča je izhajal tudi eden največjih Molièrovih razlagalcev in igralcev, **Louis Jouvet**, ki je opozarjal predvsem na nevarnost sociologiziranja; trdil je, da je treba izvore Molièrove komediografije iskati predvsem v gledališki tradiciji, ne pa v konkretnem socialnem okolju). Molière je bil najprej igralec. Pravijo, da je bil nenadkriljiv v komičnih vlogah (igral je vse Sganarele pa tudi večino naslovnih vlog v svojih komedijah), da pa je deloval smešno v tragičnih. Nek zlonamerni kronist pravi, da Molière na odru »z nosom para nebo, noge ima krive, dvignjena ramena, roke nemarno spuščene ob bokih, glava sklonjena kot pri natovorjenem oslu, pogled križem, jeclja . . .«. Drugi, dobronamerni kronist pa: »Molière je v teku predstave svoj obraz nenehoma spreminjal; vsakič, ko je mislil, da drži v rokah kakšen dokaz svoje nesreče, je bil čudovit; njegova pantomima je povzročala nenehne salve smeha . . .«. Molière je pisal svoje komedije na kožo sebi in igralcem svoje skupine. Pravzaprav jih je velikokrat zapisal šele **post festum** ali pa so jih zapisali drugi (znan je škandal z **Namišljenim rogonoscem**).

Molière je bil znamenit upravnik-direktor-umetniški vodja gledališča, ki je s svojo skupino živel intenzivno v vseh pogledih (tudi v erotičnem). Molière je bil izrazit in uspešen režiser. Njegovi spektakli oziroma gledališke predstave s petjem in plesom, ognjemeti, z različnimi tehničnimi domislicami (za katere je skrbel scenograf **Vigarani**) in ob **Lullijevi** glasbi, v katerih je sodelovalo več kakor sto nastopajočih (vedrkat tudi kralj osebno), ki jih je prirejal za **Ludvika XIV.**, so bili monumentalne in slikovite bakanalije, kjer je Molière zapravljajl mnogo kreativne energije, pa tudi zdravja. Ti spektakli (od katerih se besedila-scenariji večinoma niso ohranili) so bili oblika totalnega gledališča, po veličini podobni antičnim festivalom, pa tudi srednjeveškimi pasijonskim procesijam.

Končno je bil Molière, seveda, tudi popularen gledališki pisatelj.

Gospod pl. Prasetnik pride v môrast svet, v svet fantomov (rečeno v žanrski terminologiji): nič od tega, kar sreča, ni resnično; razen Oronta in njegove hčere ter seveda policije, ki jo prikljče na koncu. Seveda to niso sanjske prikazni, temveč živi igralci, ki s preoblekami in z igralsko umetnostjo vodijo Prasetnika tja, kamor sami hočejo. Svet postane igralsko-gledališko slepilo, gledališka predstava. To je zelo sodobna in tudi resna Molièrova misel, vendar je uprizorjena s povsem komedijsko vehemenco. Sganarel (v izvorniku Sbrigani) je vodja, režiser dogajanja, vse niti so v njegovih rokah. Njegovi igralci so izvajalci njegove zamisli. Oront tako kakor Prasetnik podleže igralskemu slepilu, le da ni žrtev. Julija prav tako igra kakor igralci. Erast je sprva naročnik komedije, na koncu pa tudi sam zaigra. Le Prasetnik ne igra, ničesar ne ve, on je prava žrtev komedije. Je njeno središče, okrog katerega se odvija gledališka predstava (spet koncentrična zgradba), ki jo Prasetnik zamenja s svetom.

Prasetnika (ki gre celo tako daleč, da se preobleče v žensko – na nek način spremeni splo) reši šele policija. Policija vdre v svet igralskega slepila kruto zares. Sganarel to v trenutku spozna in hoče uiti. Povzpne se na kraljevi prestol (kot nekakšen dvorni norec, ki mu je vse dovoljeno; vendar je znano, da razlike med kraljem in njegovim norcem že dolgo ni več), kjer pa ga, ko misli, da se je že rešil, zgrabi smrt. Začne se mrtvaški ples, ki ga zakrije zastor. (Mimogrede: Prasetnika je igral Molière sam in ohranil se je njegov kostum. Videti je bil, piše **Javoršek**, kakor figura iz **Mrtvaškega plesa**: s tuberkuloznim obrazom, prekritim z ličili, s sivim klobukom z velikim zelenim peresom . . .)

Na koncu tretje komedije se Mojster ceremoniala dokončno razkrije: to je Smrt sama, ki ima v oblasti tudi tistega, za katerega se je zdelo, da ima sam vse v oblasti: Sganarela oziroma Molièra. Mrtvaški ples je seveda komičen, kolikor se pač da, s to razliko, da igralci, ki so se po vsaki igri poklonili kot osebe iz igre, zdaj pridejo na poklon samo kot igralci te predstave, tega gledališča. Smrt zapre zastor enkrat za vselej.

Prasetnik vzbuja asociacije na različna imena in smeri v sodobni dramatik, še najbliže pa je absurdni groteski.

»**Zgrabite Sganarela!**« komedijant je uklenjen v svojo masko in neizbežno postavljen v svet, s katerim je vselej in **a priori** v konfliktu. Taka je njegova **usoda**. **Ponavljanje** te usode pa pomeni njegovo nenehno utemeljevanje. Komedijanta nič ne izuči – nenehno pada iz intrige v intrigo, iz zmešnjave v zmešnjavo. Vselej se bo tudi rešil, toda ničesar se ne bo naučil. Usoda ni v tem, da se zapletu izmakne, temveč v tem, da se vedno znova popolnoma zaplete, nato pa čimbolj domiselno izvleče iz zagate. Konfliktu se ni mogoče izogniti, komedija se manifestira skozi ponavljanje.

Ionesco je nekoč zapisal, da ga Molière dolgočas, saj vedno najde rešitev. **Bergson** pa pravi: »V vzroku komičnosti mora pač biti nekaj rahlo **napadalnega** (in na **poseben način** napadalnega) do družbenega življenja, ko družba na to odgovarja z gesto, ki ima videz povsem obrambne reakcije, z gesto, ki zbuja rahel strah.« In kaj bi na to odgovoril Molière sam? »Ali mislite, da je majhna stvar predstaviti komično igro družbi, kakršna bo nocojšnja? Ali je majhna stvar pripravljati v smeh osebe, ki nas navdajajo s spoštovanjem in ki se smejejo samo, kadar se hočejo? Ali avtor ne trepeta upravičeno pred tako preizkušnjo? In ali nima pravice izjaviti, da bi se rad znebil tega za vse na svetu?« (**Improvizacija v Versaillesu**)

Blaž Lukan



Francoski igralci v farsih in italijanske maske, prvi z leve je Molière

Praobliske commedie dell'arte najdemo že v antični komediji, kjer sta se že pri prvih poizkusih izoblikovala dva, v osnovi norčevska tipa komedije. Prvi je bil požrešno teslo, ki sprejema batine, drugi pa zviti, inteligenten sluga (suženj), ki obvlada situacijo in ima v rokah vse niti intrige. Kje so dejanski začetki, ni lahko odgovoriti, saj imamo opravka z zvrstjo, ki sega do različnih korenin. Najbolj znana je starorimska atelana, ljudska burka, katere robata igra z maskami tiči v krepko drastičnih figurah, kot so: premeteni butec Maccus, naivni, vselej prevarani Bucco, dobromisleči, smehu izpostavljeni modrec Pappus in drugi. Jocolatori – potujoči glumači, razkazovalci – so to podedovano tradicijo predstavljanja zgod in nezgod iz življenja očuvali in ohranili vse preko propada rimskega cesarstva in mimo krščanskega srednjega veka tako rekoč do današnjih dni.



Beneški meščan, Kolombina in Harlekin

Krščanski srednji vek je tega (podedovanega) atelanskega norčka demoniziral. Uporabil ga je kot vzorčni, poučni primer boja med dobrim in zlim, dal mu je nastopati proti svetu uveljavljenih, splošno priznanih principov. Obstoječi red naj bi začasno postavil pod vprašaj, igral je vlogo nasprotnika Boga – hudiča samega. Simbolični znak tega norčka so oslovska ušesa in petelinji greben, kar ga označuje kot bitje med človeškim in živalskim. Imenovali so ga HELLEQUIN (vodja, poglavar, kralj peklenskih trum, demon), zlodej, ki se je pri uprizoritvah srednjeveških misterijev razkazoval in pačil v veselje in zabavo preproste publike. ARLECCHINO, v germanskem svetu Harlekin, je direktna etimološka izpeljanka iz Hellequina. Optično, kostumsko, je sorodstvo s srednjeveškim hudičem: triko – obšit s kožami, kar se je v teku razvoja stiliziralo v splošno znani barviti, romboidno prešit triko: to je Arlecchino 17. stoletja. Kot ostanek hudičevega roga se je ohranil bolj ali manj otrdel rogelj, cof.

Sociološko gledano je bila *commedia dell'arte*, vsaj v svoji izvorni obliki, odraz tedanjega vladajočega plemstva. Evropski dvor ni poznal drugačnih odnosov kot podrejanje in lastno korist, prevaro in podtikanja. Tako je tudi *commedia dell'arte* poznala samo en aspekt življenja: do skrajne mere je zgostila praktične odnose, čustva in strasti je zreducirala na najbolj nestrpni egoizem, telesno in duševno na gole funkcije (z masko, krinko) – in kot taka je ostala domala nespremenljiva.



Molière, ki je bil hkrati interpret lastnih del, je zagotovo mnogo pridobil od nadarjenega Skaramuša. Hodil ga je gledat v prostih dnevih, ko ni nastopal; od njegovih fars, scenarijev in obrazcev pa se ni naučil le nekaterih »lazzijev« (ital. šale, dovtipi), odrske igre in simetrične razpostave na odrskih deskah, marveč predvsem določenih postopkov, kako zgostiti snov in jo hkrati variirati, širiti in prignati do skrajnih možnosti na presenetljiv način.



Molière v vlogi Sganarela

Med norci na kontinentu in norci na Otoku (na Angleškem) je prišlo v renesansi do bistvenega premika. Norci nimajo več potez srednjeveškega norca-zlodeja. Na svet gledajo preudarno, kritično. Odblesk nekdanje divje, grobe neugnanosti je vsekakor zaslediti v njihovih blestečih besednih igrah in duhovitostih. Za norčevsko masko se je skril pesnik, pod njegovo kapo si je drznil izreči resnico, ne da bi pri tem tvegjal glavo. Na evropskih dvorih so bili ti norci sestavni del kraljeve suite in so jih torej dramatik tako rekoč »prepisali« iz življenja na oder. Nimajo ničesar skupnega s figurami, kot so Arlecchino ali Hanswurst: tadva sta namreč predstavnika uživaškega, čutno vitalnega v človeku vseh časov in daleč od modrega, razmišljujočega norca pri Shakespearu.



Eden najslavnejših interpretov *Commedie dell'arte* je bil Firenčan SCARAMUCCIA, v Franciji in pri nas znan kot Skaramuš. Bil je izreden umetnik mima. Ni bilo čustva, ki bi ga ne zmožel izraziti z nenavadno gibljivimi mišicami obraza in okretnostjo telesa. Nihče ni znal spregovoriti z gestami tako resnično, prefinjeno, ostroumno, gibko. Tudi si ni iskal zaščitnikov, ki so bili takrat potrebni za običajno profesionalizacijo nastopajočih. Mnogokrat je stal v tej areni sam in tak je tudi umrl 1690. leta v Parizu, slavljen in podcenjevan in še za življenje pozabljen.



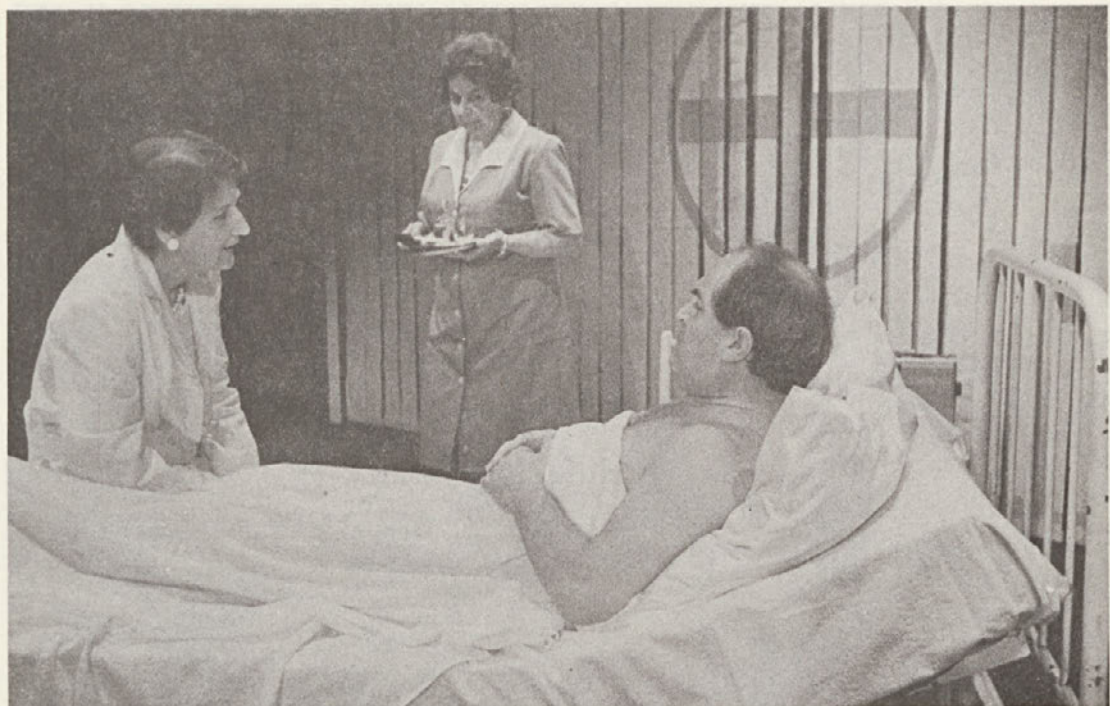
Pantalone

V zapleteni in shematični francoski družbi, kjer je za vse mislil dvor, za dvor pa kralj, sta Molièra privlačevala svobodno življenje in pa živa, pristna, nezlagana narava umetnika. Oba, Skaramuš in Molière, sta izšla iz natančnih reprodukcij uveljavljene šole, vendar so Molièra pri Skaramušu najbolj privlačevale njegove geste in gibi v ritmu plesa in glasbe. Prav tu je bil njegov vpliv najmočnejši in v nemajhni meri je pripomogel, da se je Molière otresel prvotne le k smehu in nasmejanosti nagnjene izkušnje. Kritični duh, kakršen je bil, pa je vedel, da bo uspel le, če se bo oddaljil od Skaramuševe umetnosti. Spoznal je, kje so njegove meje.



MARKO BOBEN se je rodil v Ljubljani, tam se je šolal na Poljanski gimnaziji, kjer se je že zelo zgodaj udeleževal v dramskem krožku pod vodstvom mentorice Marte Vozlič, v zadnjih dveh letih še pod vodstvom Alenke Svetelove in Andreja Hienga. Na AGRFT je obiskoval razred prof. Franceta Jamnika in diplomiral junija 1986. leta. V diplomski predstavi Cankarjevega Pohujšanja je igral učitelja Šviligoja in Dacarja. Z nami je podpisal angažma 16. septembra 1986. V manjših, epizodnih vlogah smo se že srečali z Markom Bobnom v lanski sezoni v Zakonu gospoda Mississippija (v vlogi enega od treh mož v dežnih plaščih in kot duhovnika) ter v Sonati strahov (epizoda z berači). Kaže, da sta mu po dve vlogi na en večer usojeni: v Molièru ga bomo najprej videli v Zdravniku po sili (Gérontov sluga Valer), nato pa še v tretji igri Gospod pl. Prasetnik (Erast). Veseli njegovega prihoda v Celje mu želimo še naprej veliko sreče in uspešnega dela!

Tone Partljič: Ščuka da te kap
Režiser: Franci Križaj ▶
Premiera je bila 29. maja 1987



Nada Božič, Mija Mencej, Miro Podjed



Drago Kastelic, Mojca Partljič, Anica Kumer, Matjaž Arsenjuk, Miro Podjed, Jana Šmid



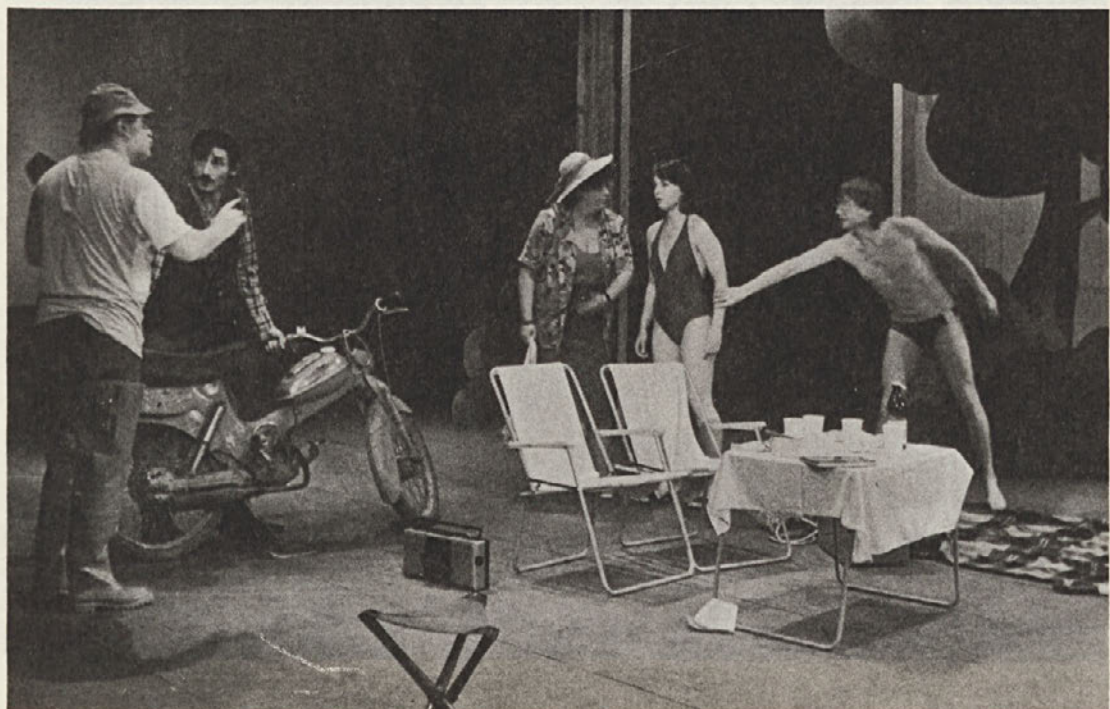
Miro Podjed, Bojan Umek, Ljerka Belak, Mojca Partljič



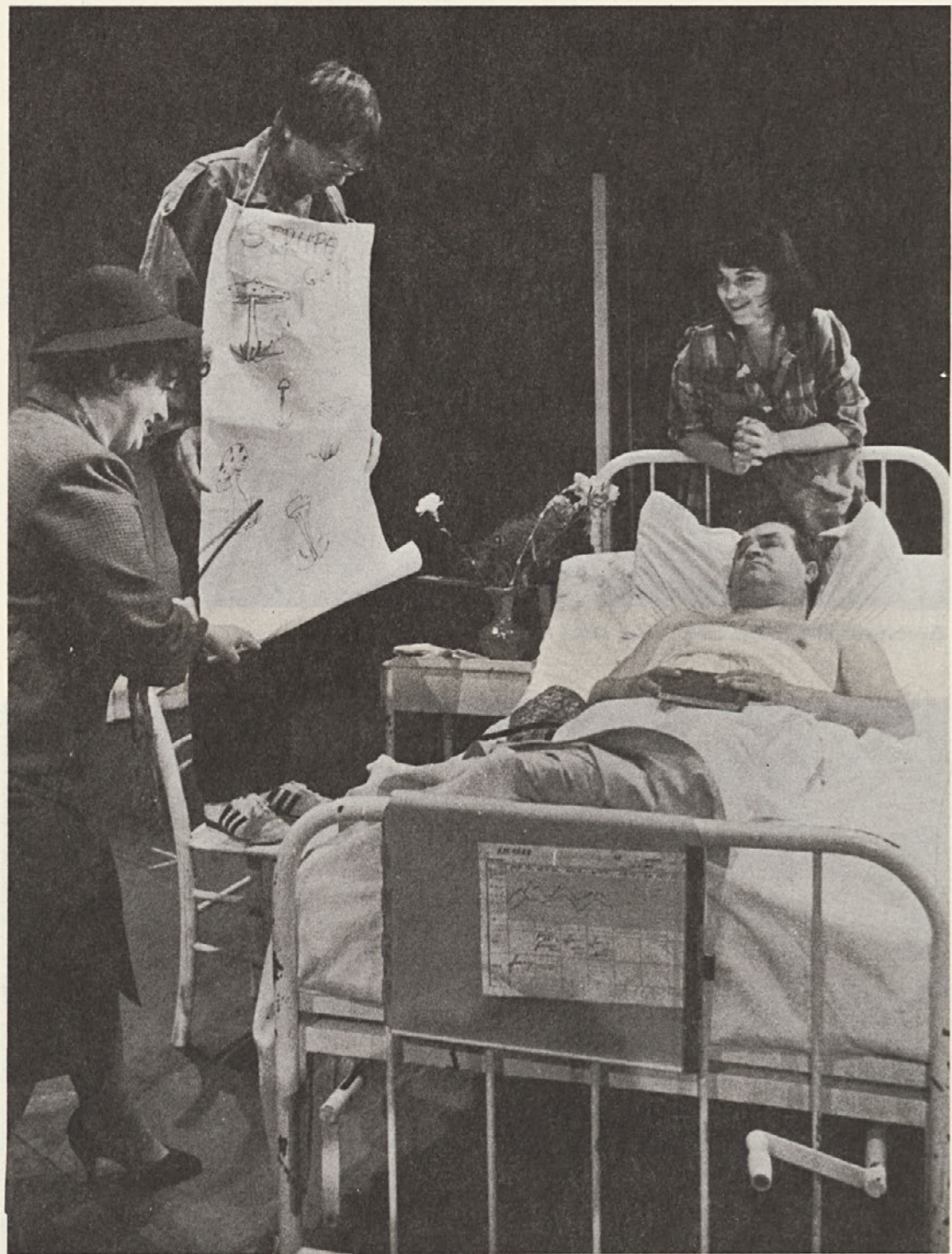
Matjaž Arsenjuk, Jana Šmid, Anica Kumer, Drago Kastelic



Zvone Agrež, Miro Podjed, Ljerka Belak, Mojca Partljič, Bojan Umek



Miro Podjed, Zvone Agrež, Ljerka Belak, Mojca Partljič, Bojan Umek



Ljerka Belak, Bojan Umek, Miro Podjed, Mojca Partljič

