

**Dora Golub**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

## Na očevu sliku i (ne)priliku; refleksije o dramaturškom radu na predstavi *Škola za žene*

Rad je koncipiran kao skica dramaturškog koncepta, ali i kritička refleksija o radu na predstavi *Škola za žene* dramatičara Molièrea u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 2020. godine, u čiju je proizvodnju autorica članka bila uključena u funkciji dramaturginje, te analitički poligon za razradu teze o mogućnosti (pre)ispisivanja feminističkog scenskog pisma oko dominantnog narativa zadanog kanonskim dramskim tekstom. Tekst razlaže konceptualne postavke dramaturške strukture predstave u dva dijela: u prvom dijelu poglavito je fokusiran na eksplikaciju uspostave subjektivne perspektive glavnog lika kao dominantne u proizvodnji značenja, s obzirom na reprezentacijske mehanizme koji poriču scenski realizam i u metateatarskom ključu ostvaruju privid urote aktera oko protagonista. Ujedno se pojašnjava princip kazališne dekonstrukcije koji se izvedbeno materijalizira rekonfiguracijama scenskih okvira različitih veličina, čije polazište počiva na ideji prepoznatljivih portretnih vinjeta na razini jezika kakvima se Molière u svojoj komediografskoj praksi gotovo redovito služio kao retoričkom strategijom. Drugi dio članka primarno je fokusiran na kritički i satirički odnos inscenacije spram lika Arnolphea kao nositelja trostruke uloge oca, učitelja i budućeg muža njegove štice. Autorica u njegovu karakteru i djelovanju pronalazi paralelizme, ali i otklone od libertiniističke filozofije i prakse zastupljene u francuskoj književnosti 17. i poglavito 18. stoljeća, naposljetku ipak politički pozicionirajući ambivalentnog protagonista komedije kao konzervativca. Završno, rad rekonstruira scensku realizaciju Arnolphea pigmalionskog narcističkog zrcaljenja koja dovodi do promjene završetka radnje zadanog izvornikom, a samim time i žanrovskog zaokreta predstave u korist tragedije.

Ključne riječi: onirizam, reprezentacija, feministička dramaturgija, dekonstrukcija

---

U siječnju 2020. godine, svega nekoliko mjeseci prije nego što je globalna pandemija zatvorila vrata hrvatskih kazališta, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku održana je premijera predstave utemeljene na Molièreovoj komediji *Škola za žene* u režiji Nikole Zavišića i mojoj dramaturgiji. Proces rada na predstavi za sve je sudionike ostao zapamćen kao izrazito traumatičan, ali i obilježen rijetko intenzivnom emocionalnom povezanošću kreativnog kolektiva s obzirom na tragičnu pogibiju glavnog glumca Aleksandra Bogdanovića i spremnost njegova kolege Ivana Čaćića da ga zamijeni u ulozi Arnolphea. No u tekstu se ipak neću fokusirati na iskustvo kolektivnog doživljaja te osobne i javne tragedije tijekom kreativnog procesa, nego isključivo na analizu dramaturških izazova i odluka poduzetih u tom vremenskom rasponu, pritom uzimajući u obzir neizbježan jaz između postignutog rezultata i prvotne intencije, ali i misaone refleksije koju se upravo spremam poduzeti.

Premda ću svoju dramaturgiju predstave razložiti uzimajući u obzir konačan proizvod kazališnog procesa, moja je primarna ambicija u tekstu analitičkim putem ponovno uspostaviti arhitektonsku strukturu dramaturških silnica imaginarne izvedbe kakva prethodi nastanku konkretne kazališne predstave, materijalizirane radom autorskog tima i glumačkog ansambla. U toj će apstraktnoj (raz)gradnji granice konstrukcija imaginarne i realizirane predstave povremeno biti zamučene, ponajviše s obzirom na činjenicu da su glumačke interpretacije i kreacije nepovratno oblikovale naš autorski pristup, pa je tako i moj pothvat re/de-konstrukcije vlastita rada kontaminiran – uz afirmativne ili neutralne konotacije te riječi – iskustvom procesa, te će stoga žanrovski varirati od gotovo posve autonomne skice dramaturškog

koncepta do retroaktivnim promišljanjem proizvedene kazališne kritike vlastite predstave.

Tako zadani pothvat, s obzirom na spomenuto očište, ne može se razvijati bez sljedeće kontekstualne odrednice: dramaturška perspektiva koju zastupam ovim autorefleksivnim osvrtom odlikuje se rekonfiguracijama postojeće strukture Molièreova dramskog teksta u svrhu kritičkog preispitivanja patrijarhalnog sustava kao vrijednosnog potpornja zadanog fiktivnog svijeta, ali i scenskog realizma kao forme kazališne reprezentacije u funkciji održanja očinskog zakona/logosa. Nužna je sljedeća faza tako postavljene zadaće kritičkog preispitivanja predložka iznalazak mogućnosti uspostave feminističkog dramaturškog konstrukta koji se ne utječe poništenju iteracije dramskog teksta, već postupkom preispisivanja novog (scenskog) teksta oko dominantnog narativa dovodi u pitanje fluktuaciju okoštalih značenja kakvima se obično odlikuju inscenacije u neformalnom, ali i (kvazi)stručnom diskursu o kazalištu, često prozване tradicionalnima, klasičnima ili "vjernima izvorniku", iako se njihova implicitna interpretacijska lojalnost prije svodi na perpetuiranje patrijarhalnih kulturnih tekovina nego na očuvanje književne ili umjetničke vrijednosti djela.

Pritom je dinamika moći između glavnih aktera *Škole za žene* u gotovo ironijski postavljenom reflektirajućem suodnosu s izvantekstualnim silnicama tobože univerzalnih, a zapravo, svjetonazorski gledano, mačističkih, upravo *arnolfovskih* interpretacija te komedije, a kakvoj se gotovo utekla i predstava o kojoj je riječ, i marginaliziranim feminističkim (pre)ispisivanjem predložka u namjeri subvertiranja dominantne ideologije. Naime, prvotnim odlučivanjem za konvencionalni završetak radnje, autorski tim uspostavu modela tzv. feminističke dramaturgije nije doveo do njezina krajnjeg ishodišta, ispravljajući tu grešku nekoliko mjeseci nakon premijere naknadnom realizacijom alternativnog rješenja kulminacije drame, a samim time i radikalnom izmjenom njezina žanra. Daljnjom (re)konstrukcijom dramaturške arhitekture predstave nastojat ću obrazložiti autorske i kritičke intencije

koje su polemizirale s izvornikom i mijenjale ga, a ponegdje i potencirale postojeće feminističke potencijale Molièreove komedije.



Slika 12. Ansambl predstave *Škola za žene*. Fotograf: Kristijan Cimer.

## Kazalište okrutnih snova: Arnolpheova noćna mora

Prvi korak u argumentaciji uspostave i primjene tipa dramaturgije koju definiram kao feminističku odnosi se na činjenicu da temeljne estetske postavke predstave o kojoj je riječ izmiču paradigmi kazališnog realizma, koji Marin Blažević, citirajući i parafrazirajući Elin Diamond, definira kao "mimesis u stanju potpune naive", ističući da "više od bilo kojeg drugog oblika kazališne reprezentacije realizam mistificira proces kazališnog označavanja" te "zato što neutralizira i naturalizira odnos između (...) inscenacije i svijeta, realizam – operira u skladu s ideologijom" (Blažević, 2012: 54). U našoj *Školi za žene* uzmak pred tim tipom reprezentacijskog mehanizma vidljiv je već u tretmanu kazališnog prostora, s obzirom na izmještanje fiktivnog mje-

sta radnje s gradskog trga, zadanog dramskim tekstom, u samosvojni snoliki krajolik kazališne pozornice, koji pokreće i u njegovu bivanju održava dinamika psiholoških previranja unutar glavnog lika drame Arnolphea. Predstava progresiju svoje glavne fabularne osi opravdava logikom sna i/ili projekcije strahova komičnog protagonista, čije promašeno djelovanje nije rezultat nesnalaženja u fiktivnom realitetu, već potpune spoznajne dezorijentacije putem brojnih propalih pokušaja kognitivne uspostave "ispravne" razine realiteta. *Škola za žene* stoga nije predstava koja bi se lišila svake psihologizacije potpunim poništenjem kazališnog lika; njezina se ontološka strategija prije temelji na postmodernom cijepanju paranoidnog subjekta, ustrašenog pred prijatnjom raspada iluzije u zjapeće ništavilo. Funkcija lik(ov)a u takvoj postavci Molièrea materijalizacija je različitih silnica psihičke osobnosti, pa njihova scenska psihologija, umjesto da proizlazi iz realistički inducirane motivacije, funkcionira prema principu sublimacije. Premda bi i Artaud i Derrida kao njegov tumač u "Kazalištu okrutnosti i dokidanju reprezentacije" zacijelo porekli afilijaciju njegova snivanog teatra okrutnosti s bilo kojom kazališnom predstavom, koja se ipak – i dalje – u velikoj mjeri oslanja na riječi, prisjećam se citata iz spomenutog članka gotovo kao neslužbenog mota upravo opisanih umjetničkih tendencija:

... jer kazalište okrutnosti zaista je kazalište snova, ali okrutnih snova, reklo bi se, apsolutno potrebnih i odlučujućih snova, snova proračunatih i jasno usmjerenih, nasuprot onome što je Artaud smatrao empirijskim neredom spontanih snova. Načinima i figurama snova moguće je ovladati. (Derrida, 2002: 305)

Konkretnije: u formiranju i posljedičnom rastakanju granica između različitih razina stvarnosti koje Arnolphe projicira i, u našoj interpretaciji Molièreeova tekstnog predloška, nesvjesno kreira na pozornici, nekoliko je autorskih odluka odigralo ključnu ulogu. Jedna od njih svakako je smjernica prema kojoj glumački ansambl predstave u uspostavi fikcijskog svijeta svoju nultu poziciju iznalazi u izvođačkoj funkciji,

pretpostavljenoj naknadnom preuzimanju Molièreovim predloškom i Arnolpheovom vizijom zadanih uloga na pozornici. Ujedno prisutnost lika-glumca u javnoj sferi nije predočena reprezentacijskom strategijom prijenosa trga kao mjesta okupljanja, već se izvedbeno aktualizira Arnolpheovim sudjelovanjem u kazališnoj situaciji.



Slika 13. Arnolphe (Ivan Čačić) i ansambl predstave *Škola za žene*. Fotograf: Kristijan Cimer.

S obzirom na moguću klasifikaciju *Škole za žene* kao komedije karaktera molièreovskog tipa, u čijem je dramskom središtu protagonist sklon mizantropiji i kritičkom vrednovanju ostalih pripadnika društvene zajednice, najčešće u formi portretnih vinjeta na razini jezika, satirička dimenzija predstave udružila se s oniričkom. Posrijedi je perspektiva utemeljena na pozicioniranju Arnolphea kao jedinog aktera *Škole za žene* koji ne razumije da je zahvaćen okvirom kazališne fikcije: posljedično, ritmičko načelo tako postavljenog konstrukta zasniva se na gradaciji Arnolpheova postupnog (raz) otkrivanja urote kazališnog

mehanizma, finog tkanja dramaturških niti koje ostali akteri pletu oko njega, uz prešutnu pretpostavku nijemog sudioništva gledatelja kao suurotnika u okrutnoj šali. Slijedeći maksimu koju lik rezonera Chrysaldea upućuje Arnolpheu, prema kojoj će onaj "tko se drugom ruga, sam (...) jednom biti predmet tuđeg ruga" (Molière, 2015: 13), kazališna konstrukcija vodećeg kritičara društvene zajednice izlaže njegovu možda i najvećem strahu – prepuštenosti na milost i nemilost (uzvratnoj) javnoj kritici, pa i rugalicama i okrutnom smijehu, podcrtavajući Arnolpheovu iluzornu uvjerenost u svoje režijsko i dramaturško umijeće upravljanja dramskom situacijom postupcima poput povremenog prodora nasnimljenih zvukova aplauza ili zviždanja.

Uzimajući u obzir vrlo široku skalu nevolja s percepcijom u spoznajnoj uspostavi granica između stvarnosti i fikcije iz perspektive glavnog lika, a posredno i publike, kao glavni scenografski element predstave figuriraju drveni okviri različitih dimenzija. U suradnji sa scenografom Igorom Vasiljevom, ta je odluka u domeni vizualne konkretizacije dramaturškog principa prvotno bila inspirirana motivom već spomenutih portreta. Daljnjim razvojem koncepta u materijalnim uvjetima rada te različitim rekonfiguracijama navedenih objekata, konstrukcijom i dekonstrukcijom okvira povjerenih glumcima tijekom svake izvedbe predstave, navedeni element otvara novo propadalište u ponore metateatra.

Slijedeći Baudrillardovu misao o suvremenom subjektu kao ikonoklastu koji proizvodi mnoštvo slika na kojima se nema što vidjeti te o reproduktivnom umnažanju referencijalnih okvira koji postupno narušavaju gledateljevu sposobnost da luči razliku između reprezentacije i stvarnosti, okvir postaje glavno sredstvo uspostave dramaturških silnica koje konstruiraju, ali i reflektiraju *mise-en-abyme* Arnolpheove fragilne psihe. Dramaturgija proksemije na pozornici stoga, postupcima animacije, rekonfiguracije i preoblikovanja navedenih oblika što ih poduzimaju glumci, prema potrebi omogućuje transformaciju okvira u hodnike podsvijesti, uznemirujuće kolektivne slike iz noćne more ili podrugljive portrete u kojima se Arnolphe pronade uokviren protiv

vlastite volje, a u konačnici, i zrcala iza čijih naličja vrebaju neočekivani odrazi. U članku objavljenom u zborniku *Framing the Borders in Literature and Other Media*, Patricia Allmer referira se na slike Renea Magrittea kad piše da je

definicija okvira (...) kostur, građevinski okvir. No u kojem smislu je okvir kostur, i zašto? Trebao bi to biti exo-skeleton, smješten izvan onoga što uokviruje, postavljajući pitanje je li reprezentacija "građevinski okvir" za stvarnost ili, naprotiv, ispitivati što je uopće uokvireno. Reprezentacija ili stvarnost? (Allmer, 2006: 119)

Goffmanovim riječima: "iz perspektive određenog pojedinca nešto može djelovati kao da se zaista događa, no zapravo se radi tek o šali, ili snu, ili nesreći, ili zabludi, ili nesporazumu, ili prijevari, ili kazališnoj izvedbi" (Goffman, 1974: 10).

Većina poduzetih kazališnih postupaka u predstavi u sličnom tonu opetovano upućuje na implicitno patrijarhalne mehanizme reprezentacijskog sustava, ali ih ni u kojem trenutku ne razara do razine njihova konkretnog i simboličkog raspada. Kritika patrijarhalne kulturne i društvene mašinerije pokatkad se zadržala tek na razini vizualne aluzije; primjerice, falusoidnu prirodu režijske i kritičarske palice patrijarha otjelotvoruje i rekvizit štapa s jelenjom glavom kojim Arnolphe suvereno mlatara po pozornici i leđima svojih sluga. Riječ je ujedno o prilično direktnoj intertekstualnoj (seksualnoj) aluziji znamo li da je glavna misija protagonista *Škole za žene* odabrati si i odgojiti idealnu suprugu koja ga neće učiniti "rogonjom". "Rodna panika", kao tematska okosnica Molièreove komedije čak i iz perspektive njegovih najkonzervativnijih interpretatora, u našoj inscenaciji tako dolazi u prvi plan već na samom početku predstave, zahvaljujući činjenici da je uloga Arnolpheova povjerenika Chrysaldea dodijeljena glumici Sandri Lončarić. U satiričnom prizoru Chrysaldeova savjetovanja i iznošenja skepse spram plana o odgoju glupe žene kao idealne supruge, predimenzionirana izbočina na prednjici hlača Sandre Lončarić, nakon simulacije uriniranja, pred šokiranim pogledom Čačićeva Arnol-

pha scenski se razotkriva kao boca ispunjena vodom iz koje glumica već u sljedećem trenutku poteže pozamašan gutljaj.

Tako karikaturalan portret uznemirene muškosti dovodi argumentaciju do druge dimenzije feminističke kritike za koju se autorski tim predstave odlučio i koja se ponajprije tiče interpretativnih finesa u radu s glumcima, točnije, mikropsihološke strukture naše inscenacije. Arnolpheovo ustoličenje vlastita patrijarhalnog autoriteta utemeljeno je na trostrukoj društvenoj funkciji oca, učitelja i budućeg muža navodno naivne Agneze; ta se incestuozna trijada ishodovana samim izvornikom prosječnom gledatelju doista može doimati perverznom, napose zbog zamućenja granica između očinske i ljubavničke uloge lika, te pothvat suvremenog scenskog reispisivanja *Škole za žene* neminovno odvodi na nedvojbeno uzbudljivo putovanje koje stoljeće dalje u povijest francuske književnosti.

## Očevi sadisti i njihove kćeri

Molièreov Arnolphe, rado i često interpretiran kao rezultat autoironijskog nastojanja autora da stvori svoj alter ego, prema tračerskim navodima biografa opterećen ljubomorom zbog svojeglavosti mlade i koketne supruge, glumice Armande Béjart, kćeri njegove navodne ljubavnice, trostrukom ulogom oca, učitelja i ljubavnika ponegdje figurira kao preteča, a ponegdje gotovo kao svojevrsni fotografski negativ libertinskih razvratnika francuske književnosti 18. stoljeća. Naime, očevi u djelima Markiza od Sadea nerijetko preuzimaju na sebe zahtjevnu odgojnu zadaću seksualnog podučavanja vlastitih kćeri. Tako se u dijaloški koncipiranoj *Filozofiji u budoaru*, objavljenoj 1795., petnaestogodišnja Eugénie nađe u izrazito libertinističkoj varijanti "škole za žene". Dok Arnolphe u funkciji učitelja čini sve što je u njegovoj moći da spriječi Agnezin dodir s bilo kakvim znanjem o seksualnosti, barem prije formalnog ovladavanja njezinim tijelom pod egidom braka, Eugénie je pripao izrazito sadistički raspoložen Dolmancé kao tutor u spoznavanju užitka – iako ne nužno i vodič na putu k emancipaciji.

Kako je ispravno uočavala Angela Carter, premda su Sadeove anti-heroine stjecale sposobnost erotske dominacije te u vrlo doslovnom smislu učestalo preuzimale mušku rodnu ulogu u spolnom činu, u njegovu bi književnom univerzumu očeva volja uvijek natkrilila prividnu slobodu orgijastičkog zanosa muškog i ženskog parnjaka libertinstva podjednako:

ako je Justine puki pješak u šahovskoj igri zato što je žena, Juliette samu sebe transformira iz pješaka u kraljicu u jednom potezu, te se ubuduće kreće gdje god želi na šahovskoj ploči. No bez obzira na to, ostaje pitanje prisutnosti kralja, koji je i dalje gospodar igre. (Carter, 2001: 79–80)

Kompleksan odnos libertinstva spram očinske funkcije očituje se, s druge strane, u otporu njegovih reprezentanata spram institucija Boga, braka i građanskog morala, samim time i figure oca, pa tako već i Molièreov Don Juan, okorjeli ateist i poligamist, s gađenjem izjavljuje: "meni je da pobjesnim, kad vidim, da očevi žive tako dugo kao i sinovi" (Molière, 1950: 65). Ujedno, libertinistički prezir prema monogamnoj instituciji braka, kakav kod Sadea izražavaju i eksplicitno prakticiraju i muškarci i žene, nikako ne bi odgovarao ljubomorniku Arnolpheu koji se grčevito drži patrijarhalnog kulturnog zasada i njegovih postulata vjernosti.

No Arnolpheovo komično trostruko bivstovanje u scenskom otjelotvorenju valja razložiti postupno, nizom kazališnih postupaka kojima je namjera bila upozoriti na počesto zastrašujuće paralelizme s aktualnim političkim nastojanjima konzervativnih struja, a u svrhu prokazivanja njegove propale edukacijske strategije poučavanja svoje učenice neznanju. Kao Bog/Otac/neumitni vladar vlastite pozornice, kojeg je autor stvorio bez ikakvog smisla za autoironiju, Arnolphe je uvjeren da kreira stvarnost/fikciju prema vlastitoj volji i na svoju sliku, te uspješno modelira buduću suprugu prema idealu savršene glupače. Tek pred raspadom naoko kontroliranog kazališnog mehanizma u stanju je donekle osvijestiti da ne može upravljati vlastitim i tuđim

djelovanjem. No prije nego što opisana tektonika konačno dekonstruira i destruiira psihu fragilnog patrijarha, on će ipak iznijeti motiviran politički govor, famozni monolog iz izvornika o ženskoj pokornosti "svom mužu, svome vođi, svom gazdi i vladaru" (Molière, 2015: 47). Fetišizacija poželjnog neznanja ženskog subjekta razvidna je i u jednako poznatom prizoru zapisivanja *Mudrih izreka o braku ili dužnosti udane žene*, u našoj inačici ispisanih na komad krep-papira koji imitira školsku ploču. Satirički intonirani Molièreovi kvaziaforizmi sablasno odzvanjaju gledalištem 21. stoljeća kao još aktualna opasnost obrazovnog sustava, i dalje sklonog opiranju konceptu i provedbi tzv. seksualnog odgoja u obliku predmeta u školama.

Dodatno uslojavanje problematike edukacije u predstavi ostvaruje se dramaturškom intervencijom, antropomorfizacijom muškog principa Zakona i ženskog principa Slučaja, o kojima u poglavlju svoje knjige o rodnoj dinamici u Molièreovim dramama *Intruders in the Play World* piše Roxanne Decker Lalande, i njihovom dijalektičkom izmjenom argumenata i protuargumenata u korist Agnezina stjecanja znanja. Tako će lik Slučaja koji, poput svoje opreke, očinskog Zakona, egzistira na rubovima okvira kazališne fikcije, biti zadužen za predaju pera i pergamenta u ruke Agneze, zabranjenih pravilima arnolfovskog antiedukativnog sustava, unutar kojeg je bilo koji oblik ženske intelektualne aktivnosti ili spisateljske ambicije umah izjednačen s devijantnom i(li) izvanbračnom seksualnom aktivnošću. Decker Lalande ističe kako je "ženski identitet tako usko povezan sa seksualnošću u ovoj drami da ne iznenađuje što preljub postaje glavno oružje u suprotstavljanju patrijarhalnom poretku" (Decker Lalande, 1996: 89), upućujući na istovjetnost seksualne i intelektualne (ne)slobode ženskog subjekta. Ujedno, nastavlja Decker Lalande, "religija i grijeh u ovoj se drami prizivaju primarno kao negativna ograničenja stvorena da ojačaju zakon i poredak" (*isto*). Ovom prigodom pozvat ću se i na inspirativnu mi tvrdnju Wilhelma Reicha iz *Masovne psihologije fašizma*, prema kojoj "položaj oca zahtijeva najstrože seksualno ograničavanje žena i djece", dok se "sputavanje najdjelotvornije provodi

pomoću religioznog straha koji je ispunjen seksualnim osjećajem krivnje i duboko ukorijenjen u osjećajnom životu" (Reich, 2014: 81), a u svrhu obrazloženja dramaturške i režijske odluke da se Arnolpheov govor u predstavi odvija na improviziranoj političkoj govornici. Taj je monolog Ivan Čačić glumački interpretirao dajući Arnolpheovu iskazu nedvojbeno fašistoidan naboj, unatoč ili baš upravo zbog satiričke oštrice istovremeno komičan i zastrašujući u efektu, s dramskom emfazom na prijetnjama koje prizivaju verbalne izljeve predstavnika katoličkog ekstremizma: "u dnu pakla čeka kazan vrele smole, da proždre one žene što razuzdanost vole" (Molière, 2015: 48).

Na temu glumačkih interpretacijskih odluka koje su odredile društveno kritičku poziciju u čitanju i nadopisivanju izvornika, valja napomenuti i da temeljna dramaturška postavka predstave, koja podrazumijeva sužene ili izrazito subjektivno iskrivljene Arnolpheove sposobnosti percepcije i pobunu kazališnog mehanizma njegovoj volji, odnosno subjektivnu izgradnju/razgradnju oniričkog svijeta lišenog psihološkog realizma, omogućuje liku Agneze da otpočetak inscenacije odbija potpunu poslušnost zadanoj joj ulozi. Potencijal da se neznanje, naivnost i podčinjenost učenice Agneze prikaže kao upravo glumačko hinjenje pretvorena je u kazališni realitet ironijskim odnosom glumice Antonije Mrkonjić prema tekstualnom materijalu, produbljanjem jaza između izgovorenih riječi i poduzetih scenskih radnji. Na taj otpor opetovano upućuju i spomenute pojave Zakona i Slučaja u funkciji kritičkog komentara zbivanja iz perspektive feminističke ili pak antifeminističke dramaturgije, poput hodajućih znanstvenih fusnota koje se usijecaju ispod tkiva Molièreova teksta.

No osim što se Mrkonjićkina Agneza opire ulozi poslušne učenice, kako ističe Decker Lalande, narcistički naum Arnolpheo-Pygmaliona da stvori ženu prema svojoj slici i prilici propada već i u izvorniku upravo zahvaljujući tome što funkcionira poput zrcala:

Iz Arnolpheove perspektive, vrijednost Agneze ne proizlazi iz nje same, nego je izvedenica njegovog vlastitog identiteta. (...) Ona

mora ostati ne-osoba kako bi reflektirala sliku svoga muža: ona je mjesec njegovom suncu. Nepotrebno je naglašavati kako je iz ove perspektive idealna žena ujedno idealno dijete. (Decker-Lalande, 1996: 82–83)

Isprva se doima kako bi mu želja da stvori vlastiti zrcalni odraz u drugome (...) osigurala potpunu kontrolu nad objektom žudnje. No najmanja greška u kreaciji neizbježno će se odraziti natrag na stvoritelja, povezujući njegovu sudbinu s njezinom, obrćući poziciju osnaženja. (...) Njegova vlastita sloboda ograničena je potrebom da ograniči Agnezu. (*isto*: 88)

Osim evidentne sličnosti s Pygmalionom, Arnolphe nedvojbeno figurira kao svojevrsan komički parnjak tragičnog ljubomornika; tu otelovsku crtu Decker Lalande primjećuje i tvrdi da je ljubomora u *Školi za žene* "emocija rezervirana ekskluzivno za muškarce" (*isto*). Shodno tome, ljubomoru kao afekt ona ne poistovjećuje s ljubavlju, već sa sigurnošću u posjedovanje narcistički modeliranog objekta. Pritom si narcistička projekcija iznalazi niz objekata pa stoga lik Horacea, Arnolpheova mladog rivala, u glumačkoj interpretaciji Antonija Jakupčevića postaje posebno iritantna utvara proizašla iz paranoidne ljubomore vlasnika dominantne promatračke perspektive: Horace je tek zrcalni odbljesak mlađeg, boljeg, nekadašnjeg Arnolphea.

Sklonost refleksijama kazališnim je jezikom izražena umetnutim koreografiranim neverbalnim prizorima u kojima sudjeluje čitav ansambl predstave tako što dekonstruira okvire na sceni i upotrebljava ih kao zrcala Arnolpheovu preopterećenom jastvu. Jedna ilustracija tog principa sadržana je u nelagodnoj sceni tijekom koje Agneza, kao Arnolpheov odraz, slijedi zadane kretnje, dok u određenom trenutku ne odbije poslušnost njegovoj koreografiji promjenom pokreta i izlaskom iz okvira zrcala, čime se realizira njegov ultimativni strah, urotničkim mehanizmima pozornice i sudbinskom dramaturgijom predodređen Arnolpheu od samog početka drame: učenica je svladala poduku i odvela je korak dalje, inovacijom nadmašivši učitelja.

Upravo je iz tog razloga Agneza, koju smo u ovoj predstavi kreirali u suradnji s glumicom Mrkonjić, povremeno sadistica *baš poput svojeg oca i učitelja*. Imitirajući kretnje uzora, repetitivom dovodeći princip zrcaljenja do savršenstva, odraz se emancipirao od subjekta koji je prvotno trebao odražavati. Drugim riječima: na kraju komedije, činilo mi se presudnim autorskom gestom pokazati reperkusije postupaka jednog posesivnog oca koji tako žarko želi *poroditi* kćer iz svoje glave – nasuprot uobičajenoj zaključnoj konvencionalnoj objavi spremnosti jedne mlade žene za instituciju braka.



Slika 15. Agneza (Antonia Mrkonjić) i Arnolphe (Ivan Čačić).  
Fotograf: Kristijan Cimer.

Naposljetku, kao nastavak teza o otelovskoj prirodi glavnog aktera *Škole za žene*, ljubomorno ludilo kulminiralo je promjenom žanra iz komedije u tragediju. Na završetku četvrtog čina, kad Arnolphe izjavljuje ljubav Agnezi i ne nailazi na željeni odgovor, bijes Čačićeva Arnolphea zbog odbijanja rezultira pomahnitalim davljenjem štice. Taj je postupak prethodno najavljen u prizoru snomorice, u kojem Ar-

Arnolphe pronalazi Agnezu mrtvu na odru. Zapadajući u potpuni očaj nad Agnezinim nepomičnim tijelom, uz konsternirane poglede ostalih na pozornici, opetovano ponavljajući da to nije htio učiniti, Arnolphe moli Slučaj – Fortunu da poništi njegovu pogrešku i vrati Agnezu u život. Kako je u ponorima sna povremeno zaista moguće vratiti zbivanja unatrag, Fortuna pokretanjem bušilice, dotad upotrebljavane za konkretne montaže scenografskih elemenata, intervenira u tkivo radnje i principom kazališne montaže omogućuje razrješenje koje je Arnolphe zatražio. Agneza se budi iz smrti kako bi ponovila svoju okrutnu odbijenicu.

U prvoj verziji predstave, izvedenoj potkraj siječnja 2020. godine, komedija je završavala izvornim petim činom i songom, te je tek pri obnovi odlučeno da se konvencionalni svršetak radnje zamijeni potpunim izbacivanjem petog čina. Slijedeći misao o pobjedi učenice superiorne učiteljju, ansambl predstave se tijekom novog završetka okuplja oko nesretnog ambivalentnog protagonista u posljednjem neverbalnom prizoru kako bi posvjedočio njegovu konačnom porazu te pred očima publike finalno raskrinkao njegovu neuspješnu učiteljsku, ljubavničku i društvenu izvedbu. Nedugo zatim podrugljivi salon današnjice napušta Arnolphea; svjetlost uokviruje njegovo užasno lice; zaslijepljen pogledima publike koja ga, u užasu shvaća, čitavo vrijeme ismijava, slomljeni patrijarh čvrsto zatvara oči u nadi da će se okončavanjem predstave probuditi iz vlastite noćne more. I dok ga je, unatoč krajnje antipatičnoj mizoginiji, u opisanoj kazališnoj situaciji gotovo moguće sažalijevati kao tragičan lik, uhvaćen u gofmanovsku "šalu, san, nesreću, zabludu, nesporazum, prijevaru, kazališnu izvedbu" (Goffman, 1974: 10), naša *Škola za žene* na tom je mjestu postavila svoje posljednje pitanje o edukaciji.

A to pitanje glasi: Agnezino obrazovanje odavno nije problem, no što ćemo učiniti s neukim Arnolpheom, tako prepadnutim pred društvenom kritikom i "zastrašujućim" ženama koje su ga nadvladale u intelektualnoj, političkoj i seksualnoj areni? Je li uplašenog patrijarha moguće (pre)odgojiti i smatramo li uopće da je u ijednom kontekstu

potrebno podučiti ga – feminističkom znanju? Odgovore na te dvojbe ipak treba potražiti u stvarnosti onkraj kazališnog okvira.

## Literatura

- Allmer, Patricia (2006), "Framing the Real: Frames and Processes of Framing in René Magritte's Œuvre", *Framing the Borders in Literature and Other Media*, ur. Werner Wolf i Walter Bernhart, Rodopi, Amsterdam i New York, str. 113–138.
- Blažević, Marin (2012), *Izboren poraz*, Disput, Zagreb.
- Carter, Angela (2001), *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, Penguin Books, New York.
- Decker Lalande, Roxanne (1996), *Intruders in the Play World: The Dynamics of Gender in Molière's Comedies*, Associated University Press, London.
- Derrida, Jacques (2002), *Writing and Difference*, Routledge Classics, London/New York.
- Goffman, Erving (1974), *Frame Analysis*, Northeastern University Press, London.
- Molière (1950), *Don Juan; Škrtac*, prev. Radovan Ivšić, Zora, Zagreb.
- Molière (2015), *Izabrane komedije*, prev. Vladimir Gerić, Disput, Zagreb.
- Reich, Wilhelm (2014), *Masovna psihologija fašizma*, prev. Nadežda Čačinović i Žarko Puhovski, Jesenski i Turk, Zagreb.

## In her father's image: reflections on my dramaturgy of the play *School of Wives*

This essay is conceived as a sketch of the dramaturgical concept, as well as a critical reflection of the work on the play *School for Wives* by Molière in the production of the Croatian National Theatre in Osijek in 2020, in which the author of the article was involved in the function of dramaturge. It also functions as an analytical training ground for the elaboration of the thesis about the possibilities of (re)writing feminist script around the domi-

nant narrative given by the canonical play. The text breaks down the conceptual settings of the dramaturgical structure of the performance in two parts: in the first part, it is mainly focused on the explanation of establishing the main character's perspective as the dominant one in the production of meaning, with regard to representational mechanisms that deny stage realism and, in metatheatrical key, create the appearance of a conspiracy around the protagonist. The principle of theatrical deconstruction is also clarified: it materializes in performance by reconfigurations of stage frames, variable in size, the starting point of which rests on the idea of well-known portrait vignettes on the level of language, which Molière frequently used as a rhetorical strategy in his comedic practice. The second part of the article is primarily focused on the critical and satirical positioning of the performance to the character of Arnolphe as the bearer of the triple role of father, tutor, and future husband of his ward. In his character and actions, the writer finds parallelisms, but also deviations from the libertine philosophy represented in French literature of the 17th and particularly 18th century, ultimately politically positioning the ambivalent protagonist of the comedy as a conservative. Finally, the paper reconstructs the stage realization of Arnolphe's narcissistic mirroring in the vein of Pygmalion, which lead to a change in the ending set by original, and thus to a genre shift of the performance in favor of tragedy.

Keywords: oneirism, representation, feminist dramaturgy, deconstruction