

## Marija Paprašarovski

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

# Što je nama danas *Građanin plemić*?

.....

Polazeći od zamisli francuskog redatelja i prevoditelja Antoinea Viteza o podudarnosti književnog prevođenja i kazališne režije, jer obje aktivnosti podrazumijevaju umijeće izbora u hijerarhiji znakova, u ovom članku riječ je o tome kako se i zašto komedija-balet *Građanin plemić* izvodi danas. Predmet rasprave bit će dvije recentne predstave na hrvatskoj i na francuskoj sceni: prva na zagrebačkoj pozornici (redatelj: Krešimir Dolencić, Hrvatsko narodno kazalište, 2009.) i druga u Molièreovoj kući (redatelji: Christian Hecq i Valérie Lesort, Comédie-Française, 2021.). Na temelju kritičke recepcije tih umjetničkih ostvarenja namjera rada je usporednom analizom istaknuti ideološke, političke i estetičke odabire u redateljskom pismu kojima se aktualizira Molièreov i Lullyjev komad praiizveden 1670. u dvorcu Chambord.

Ključne riječi: komedija-balet, kritička recepcija, redateljsko pismo

.....

## 1. O nakani

Premda je najizvođeniji francuski dramski pisac i u Francuskoj i na svjetskim pozornicama, Molièrea komediografa daleko se više proučava od Molièrea kazalištarca, barem kada je riječ o istraživačkim radovima u kojima prevladavaju analize njegovih komedija. Prema sudu njegova biografa Alaina Nidersta, Molière nadmašuje Corneillea i Racinea, s kojima tvori čuveni trojst klasicističkog teatar, po tome što

nam je ostavio iznimno žive likove bliske svim naraštajima [koje] dakako možemo usporediti s Rodrigueom i Fedrom, ali su nam bliži. [...] Lažni bogomoljac, čovjekomrzac, nenadmašna koketa dopiru

do onog najdubljeg u nama i potiču nas da govorimo njihovim glasom, da se izražavamo njihovim kretnjama. (Niderst, 2004: 7)

Iako biograf naglašava psihološku karakterizaciju likova i dojam koji ostavljaju na gledatelja, opaža i to da je Molière "pjesnik promatrač i apologet novog svijeta u kojem se ujedinjuju kurtizane i visoko građanstvo" (Niderst, 2004: 324), dakle pisac koji je duboko uronjen u svoje doba, a istodobno bezvremeno prikazuje ljudsku narav jer "te smiješne i u isti mah patetične ispovijesti [...] govore koliko je čovjek slab i kolike napore, često djelomično jalove, treba učiniti da bi pobijedio svoje ovisnosti" (Niderst 2004: 324). Vjerojatno najveći autoritet kad je u pitanju Molièreov život i djelo, Georges Forestier uočio je da se u dvadesetom stoljeću, unatoč velikom broju radova o autorovu djelu i predstavama, nije kristalizirala čvrsta slika o Molièreu, nego je prošao kroz sito i rešeto mnogih teorija i pristupa, kao što su ga u razdoblju romantizma prilagođavali svom senzibilitetu (Forestier, 1990: 170). Prema tom autoru, jednakom tretmanu bile su podvrgnute i predstave rađene prema Molièreovim komedijama koje su se prilagođavale trendovskim pravcima od freudizma, nadrealizma do egzistencijalizma, što je samo doprinijelo tome da se autorov lik i djelo sve više zamagle (Forestier, 1990: 171). Istodobno, kritičari i znanstvenici nisu se mogli složiti tko je zapravo bio Molière: pisac komediograf koji je stvorio vlastiti filozofski sustav ili kazališni čovjek koji je jednako briljirao na pozornici u često improviziranim prizorima i kao voditelj družbe koji balansira između zahtjeva svojih glumaca i publike, kako one svjetovne u kazališnim dvoranama i trgovima tako i one dvorske. Te suprotstavljene vizije mislitelja s jedne strane i praktičara s druge stapaju se u neku vrstu sintetične slike prema kojoj je Molière "umjetnik koji misli kao umjetnik, odnosno autor djela koje u svojoj formi odražava ideje svog vremena" (Forestier, 1990: 172). Kako se ideje izražene u djelu ne mogu odvojiti od forme koje su dio, ne treba tragati za filozofskim sustavom, nego shvatiti kako se organizira kazališna vizija svijeta (*isto*), jer kazalište je bilo jedini okular kroz koji je Molière promatrao zbi-

lju. Zbog toga, danas četiri stotina godina nakon njegova rođenja, u ovom se radu propituje aktualizacija tog dramskog djela na temelju recepcija dviju recentnijih predstava komedije-baleta *Građanin plemić* na hrvatskoj i na francuskoj sceni: prva na zagrebačkoj pozornici u režiji Krešimira Dolenčića (2009.) i druga u Comédie-Française, pod redateljskom palicom Christiana Hecqa i Valérie Lesort (2021.). Namjera rada je na temelju kritičke recepcije tih umjetničkih ostvarenja usporednom analizom utvrditi na koje se načine za hrvatsko i francusko gledateljstvo danas aktualizira Molièreov i Lullyjev komad. Nakon uvoda u kojem se obrazlažu nakana i pristup, slijedi prikaz bitnih karakteristika tog djela te okolnosti i činjenica vezanih uz praizvedbu 1670. U središnjem dijelu rada iznose se i uspoređuju kritička mišljenja o spomenutim predstavama iz perspektive kazališnih kritičara i, na kraju, u zaključku, odgovora se na postavljeno pitanje u naslovu rada, drugim riječima izlučuje se ono što je od tog komada i njegove specifične forme ostalo nakon testa vremena.

## 2. O pristupu

Polazeći od zamisli francuskog redatelja i prevoditelja Antoinea Viteza o podudarnosti književnog prevođenja i kazališne režije, jer obje aktivnosti "podrazumijevaju umijeće izbora u hijerarhiji znakova" (Meschonnic, 1999: 398), u ovom radu raspravlja se dakle o tome kako se i zašto komedija-balet *Građanin plemić* izvodi danas, drugim riječima kako je u suvremenim redateljskim postupcima spomenutih predstava taj komad iz sedamnaestog stoljeća "preveden" i prilagođen današnjem dobu. Vitez ističe da su i prijevod i kazališna praksa uvijek uronjeni u "polje političkih snaga" (Meschonnic, 1999: 397) pa se može reći da uzimaju udjela u političkom i moralnom oblikovanju samog djela. Zbog toga je u ovom radu važno istaknuti i usporediti ideološke i estetičke odabire u redateljskom pismu na temelju kojih se propituje i opravdava uprizorenje *Građanina plemića* danas. Prevoditelj i pjesnik Henri Meschonnic pita se, i pritom, dakako, misli i na

redateljski postupak, ne služe li prijevodi i adaptacije samo zato da se zaboravi na izvornik. I zaključuje da ipak opstaju samo prijevodi i adaptacije koji uspijevaju prenijeti snagu i koherenciju izvornog djela (Meschonnic, 1999: 418). Kako se to postiže ili ne u spomenutim predstavama, jedno je od temeljnih pitanja ovog rada, koji se ne temelji na autoričinoj analizi viđenih predstava: prvo, zbog vremenske udaljenosti od samog čina gledanja i drugo, zbog nepouzdanosti subjektivnog dojma koji jedino ostaje kad namjera odlaska u kazalište nije profesionalnog karaktera. Jer tada, kao što ističe Georges Forestier kao "gledatelj, blokiram na trenutak svoj kritički duh i prihvaćam da me predstava ponese" (Meyer, 2022: 13). No i dalje ostaje problem "čitanja" kazališne predstave jer unatoč naporima teoretičara, osobito kazališnih semiotičara krajem prošlog stoljeća, to "čitanje" nema čvrsta analitička uporišta. Tako se Michel Corvin u predgovoru svojoj knjizi *Molière i njegovi današnji redatelji* (1985) oprezno ogradio od svakog objektivnog pristupa naglasivši da je riječ o "osobnom 'čitanju' režija Molièreovih djela" (Corvin, 1985: 6) jer, paradoksalno, zahtjev za analitičkom objektivnošću ne može se zadovoljiti, a da gledatelj kao primatelj umjetničkog impulsa ne bude u središtu kritičkog prosuđivanja predstave, što, naravno, uključuje i svu interpretativnu slobodu. Corvin se s pravom pita "kakve veze ima što je redatelj Chéreau htio reći to i to ako gledatelj to ne vidi" (Corvin, 1985: 251). Stoga je razumljivo da pojedini redatelji odbijaju dopuniti svoje režije popratnim pisanim tekstom, kao, recimo, Roger Planchon, koji je inzistirao na efemernosti kazališne predstave koju se samo riječima ne može prikazati. No na riječima ipak sve ostaje: "redatelji i kritičari [...] riječima prenose sve što vide ili žele učiniti [tako da] od predstave ostaju samo riječi, odnosno truplo", zaključuje Michel Corvin (1985: 251). Hiperracionalnost kakvu bi zahtijevala svaka objektivna analiza dovodi u opasnost samu bit kazališta koje je prije svega "svečanost za osjetila" (Corvin, 1985: 256). Corvin tim zaključkom jasno upućuje na skliski teren kojim se kreće upravo ona kritika koju je Bernard Dort definirao kao istodobno "semiotičku kritiku kazališne predstave i sociološku kritiku kazališne

aktivnosti" (Dort, 1971: 47), pokušavajući tradicionalnoj, novinskoj i časopisnoj kritici suprotstaviti učeni ili znanstveni analitički pristup. Patrice Pavis, koji se i sam iskušao kao analitičar Marivauxovih djela na temelju predstava,<sup>1</sup> ističe kako je krajnje teško "čitati i odgonetnuti predstavu u njezinoj unutarnjoj logici i prema njezinu upućivanju na zbilju" (Pavis, 2007: 38). No ako je nešto teško ne znači i da je nemoguće. Prema Pavisovu sudu kritičar je nužna karika u posredovanju između pozornice i dvorane, a kazališna režija podjednako zahvaća područja kazališne produkcije i kazališne kritike. U Hrvatskoj je paralelno s Dortovim promišljanjima o novoj kritici 1971. objavljena studija Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika*, koju je Lada Čale Feldman (2008: 1) okarakterizirala kao

prvi, a zasad ostao i jedini opsežniji doprinos priznanju tog, po općem mnijenju, tegobnog kazališnog poslanstva koje, barem u hrvatskoj sredini, nikada nije dijelilo ničije simpatije, pa niti, unatoč deklarativnom priznanju o svojoj radikalnoj su-odgovornosti za to što se na pozornici i uopće u kazališnoj kulturi zbiva, utemeljeno teorijsko promišljanje o svojim žanrovskim postulatima.

Unatoč nedostacima, "kuđena da je stranački ili čak privatno pristrana, neobaviještena, pozornički neiskusna i jezično neekipirana, pre-prizemna ili pak pre-zaumna" (Čale Feldman, 2008: 1), kazališna kritika, novinska i časopisna, ostaje materijalni, gotovo trenutačni pisani trag nakon predstave kao svjedočanstvo o kritičkoj recepciji predstava. I zapravo, zbog te svoje "trenutačnosti" možda je i bliža predstavi od "bezvremene, teške, statične" teorijske analize (Pavis, 2007: 35), osobito ako je odredimo karakteristikama koje joj pripisuje njemački

---

<sup>1</sup> Patrice Pavis u doktorskom radu objavljenom kao knjiga *Marivaux na kušnji pozornice* (*Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publication de la Sorbonne, 1986.) analizira Marivauxova kazališna djela kroz okular njihove scenske recepcije u duhu upravo one znanstvene kritike kakvu je bio najavio Bernard Dort. Ipak, Pavis oprezno ističe da je riječ o "pokušaju i eksperimentiranju" (Pavis, 1986: 9).

kritičar Henning Rischbieter, to jest ako je prihvatimo kao granu novinarstva koja pruža informaciju, ako joj priznamo ekonomski utjecaj i ako joj pridajemo i obilježje književnog izražavanja (nav. prema Pavis, 2007: 36). Imajući sve to u vidu, ovaj rad oslanja se na kritičku recepciju predstava *Građanin plemić* na temelju izbora iz hrvatske i francuske novinske i časopisne kritike kako bi se usporedili redateljski zahvati u prenošenju ili "prevođenju" tog komada iz 1670. u današnje doba.<sup>2</sup> Početna hipoteza je da će hrvatski redateljski "prijevod" nužno obilovati gubicima zbog činjenice da nije samo riječ o prijenosu iz jednog razdoblja u drugo nego i iz jedne kulture u drugu.

### 3. O praizvedbi 1670.

Prema sudu Patricia Dandreya (1992: 43), kritika u Molièreovo doba nije mogla ili nije htjela, zbog zlobe ili prezira, spoznati originalnost njegovih komedija, osobito sve nijanse komičnosti kojima se komediograf koristio u nastojanju da prikaže običaje i karaktere u svojoj njihovoj istinitosti, kako u tadašnje vrijeme tako i općenito, kao odraz ljudske naravi. Dandrey ističe da su zbog toga nastali nesporazumi zbog kojih se Molièreu spočitavalo da u njegovim djelima nedostaje galantnosti (*isto*, 44), da piše samo farse i portretira karikature (*isto*, 56), a sve zbog toga što nije prepoznat kao pjesnik komedije, žanra kojemu je udahnuo vlastitu osebnost i to u toj mjeri da se danas govori o svojevrsnoj "estetičkoj revoluciji" (*isto*, 87) koje suvremenici nisu bili svjesni. Jer bilo da je riječ o prikazima uglađenih manira, o farsičnim tonovima ili satiričnim efektima, sve se svodi na komično u službi "pjesništva smiješnog", zahvaljujući čemu komedija otkriva "karakterе i običaje kroz smijeh" (*isto*, 86).

---

2 Izbor iz kritičke recepcije obuhvaća članke objavljene u sljedećim časopisima i novinama u elektroničnom izdanju: *Vijenac* (411, 2009.), *Globus* (8. prosinca 2009.), *Kulisa.eu* (17. prosinca 2009.), *Kazalište* (41/42, 2010.), *Le Figaro* (24. lipnja 2021.), *Le Monde* (26. lipnja 2021.), *La Croix* (27. lipnja 2021.), *Le Parisien* (29. lipnja 2021.), *Les Soirs de Paris* (18. svibnja 2022.)

Svi ti nesporednosti vezani uz prihvaćanje njegova djela odražavali su se i na cjelokupan rad kazališne družine i uz brojne druge probleme materijalnog života iscrpljivali su komediografa krhkog zdravlja. Kako navodi Molièreov biograf, Alain Niderst (2004: 264), kralj je u rujnu 1669. pozvao dvorjane u lov i tom ih je prigodom htio zabaviti u dvorcu Chambord pa je naručio komediju-balet. Uz Lullyja, koji je skladao glazbu, i Beauchampa, koji je bio zadužen za koreografiju, Molière je napisao komad o pobjedi ljubavi nad strogim roditeljskim pravilima *Gospodin de Pourceaugnac*, koji je toliko razgalio i kralja i cijeli dvor da su Molière, Lully i Beauchamp morali pratiti brzi tempo kraljevih narudžbi zbog nezastitne žudnje za zabavom. Već u listopadu sljedeće godine izvode *Građanina plemića*. Malo je podataka o samoj izvedbi kao što je, uostalom, i općenito veoma malo pisanih tragova o Molièreu osim dokumenata vezanih za financiranje trupe: nisu sačuvana ni pisma ni rukopisi, što i nije neobično za njegovo doba jer su se odmah nakon objavljivanja rukopisi palili (Meyer, 2022: 6). Komedija-balet *Građanin plemić* prvi je put prikazana na dvoru Luja XIV. u dvorcu Chambord 14. listopada 1670. kao jedno u nizu djela zabavnog karaktera u doba lova i odmora za kralja i njegovu svitu. Zna se i to da je Molière sa svojom družinom napustio Pariz 3. listopada kad se već bila zahuktala repertoarska sezona u Théâtre du Palais Royal. Kako je tada trebalo oko šest dana putovanja do Chamborda, pretpostavlja se da Molière i Lully nisu imali mnogo vremena za uvježbavanje na licu mjesta. Prema raspoloživim dokumentima pretpostavlja se da je na dvoru bila izgrađena drvena pozornica s oslikanim panelima u pozadini. Vjeruje se da je publika prema konvencijama dvorskih predstava sjedila oko pozornice (Welch, 2012: 851). Kako navodi Hanna Walsdorf (2019: 63–64), na temelju programa praizvedbe, knjižici s četirima stranicama bez naznaka datuma i mjesta tiskanja, vidi se da je Molière bio Monsieur Jourdain, André Hubert preobučen u žensko tumačio je ulogu Madame Jourdain, Armande Béjart igrala je Lucille, a skladatelj Lully plesao je kao muftija u turskoj ceremoniji. U svim programima od 1670. do 1691., koji su prema tadašnjem običaju nudili opis samo

pjevnih i plesnih točaka u međuigrama, stoji da je riječ o komediji-baletu u tri čina, dok je u tiskanom tekstu iz 1671. radnja prikazana u pet činova i prvi put se, kako ističe Ellen R. Welch (2012: 851), u podnaslovu spominje žanrovska odrednica: komedija-balet (*comédie-ballet*), što taj komad izdvaja od prethodnih hibridnih formi za dvorske zabave koje su se zvale *comédie et ballet*. Budući da je, osobito zbog završenog *Baleta nacija*, naglasak na glazbeno-plesnim dijelovima, i danas mnogi kritičari drže to djelo primarno glazbenim, a za suvremenike balet je bio dominantan element. Izvjestitelj kraljevskog lista *Gazette* od 15. listopada 1670. primjećuje da je kralj prvi put imao priliku uživati u baletu popraćenim komedijom (Welch, 2012: 851). Na kraju predstave nije bilo aplauza, kralj je šutio, kurtizane su već likovale, ali kralj je samo rekao da želi drugu izvedbu koja je uslijedila pet dana poslije i kojom je tada bio zadovoljan. Nakon niza drugih izvedbi, u studenome predstava se s dvora po običaju preselila u grad, a to znači promjenu publike i promjenu kuta promatranja pa isto djelo poprima drugo značenje pred raznolikim gledateljstvom iz parketa. Georges Forestier naglašava naime da osim dvorske publike postoji i gradska, veoma heterogena, u kojoj prevladava ona mondena, salonska. Dok je dvorska publika uživala u zabavnim glazbeno-plesnim umecima i smijati se mentalitetu skorojevića, građanskoj publici Molière i Lully obraćali su se kritičkim prikazom "društva užitka" (*société de plaisir*) kako ga je u svojim *Memoarima* osmislio sam kralj Sunce (Welch 2012: 849–850). Ovdje to komediograf i skladatelj čine složenom strukturom kazališta u kazalištu koja nudi i pogled iza pozornice i više promatrača umetnute predstave koji kritički mogu suditi i o konvencijama dvorskog baleta i o njegovoj transformaciji kad dođe u građanske ruke. Tako su Molière i Lully kao glavni kreatori raskošnih kraljevskih zabava istodobno i sofisticirani kritičari kraljeve zabavne mašinerije jer se služe konvencijama dvorskog baleta da bi razotkrili "ulogu zabave u borbi za političkim, ekonomskim i društvenim utjecajem" (Welch, 2012: 849).

Nažalost, o samoj izvedbi ne može se suditi ni na temelju prvog integralnog izdanja iz 1682. godine, dakle devet godina nakon Molière-

ove smrti. Priredili su ga njegov prijatelj Jean Vivot i poznati glumac La Grange, unijevši neke prizore koji su se izvodili, ali nisu prije bili zabilježeni. Vjerojatno ih glumci nisu sami osmislili nego su samo obnovili ono što Molière sam nije zapisao. Tiskani tekst nije pouzdan pokazatelj za rekonstrukciju predstave jer u ono doba glumci nisu točno izvodili sav tekst kao što je bio zapisan, a i didaskalije su služile više čitatelju nego što su bile upute za izvedbu. Stoga se može zaključiti da se na temelju tog izdanja iz 1682. godine, koje i dalje služi kao izvor za tekstualna proučavanja, ne može pouzdano prikazati izvorno djelo (Walsdorf, 2019: 68–69).

#### 4. O dvjema predstavama iz 2009. i iz 2021.

Prema složenoj strukturi umetanja međuigri i finalnog baleta u dramaturškom postupku kazališta u kazalištu *Građanin plemić* primjer je savršene usklađenosti teksta, glazbe i plesa jer je od svih komedija-baleta jedino djelo u kojem su međuigre uključene u cjelinu na dramaturškoj razini – primjer turske ceremonije koja je nužna za tijek radnje jer vodi prema raspletu, to jest vjenčanju kojemu se Gospodin Jourdan protivio (Forestier, 1996: 130–131), a izvode se u istom scenском prostoru tako što se ostali sudionici povuku i sjednu sa strane (Forestier, 1996: 96). No ima i onih koji će reći da je riječ o loše strukturiranom, čak minimalno strukturiranom djelu: prvotno zamišljena i izvođena u tri čina, ali tako da se u prvim dvama gotovo ništa ne događa, a tek se u trećem iznosi glavni problem nedopuštenog vjenčanja mladog para (Niderst, 2004: 277–279). Posve suprotno spomenutom Forestierovu sudu o ključnoj ulozi turske ceremonije, Niderst ističe kako je ona obična zabava bez pravog značenja kojim se veliča francuski nacionalizam, a odbacuje orijentalni svjetonazor kao najekstra-vagantniji barbarizam (Niderst, 2004: 279). Forestier naprotiv drži kako komad kulminira tijekom turske maskarade i ludila istodobno s manijom glavnog lika da se preobrazi u plemenitaša, što eskalira upravo u toj međuigri, a time se najbolje dočarava novo preispitivanje

jedne od ključnih tema Molièreova teatra, a to je sraz dvaju pojmova: biti i biti kao (Forestier, 1990: 162). Izmjenjivanjem galantnih prizora i lakrdijanja stvaraju se disonantni efekti različitih jezičnih i stilskih registara koji se brzo izmjenjuju i miješaju. S jedne strane time se postiže ismijavanje Jourdainova nedostatka ukusa i vičnosti da ovlada aristokratskim manirama unutar kodeksa ponašanja koji ne razumije, a s druge se ističe estetska i moralna ispraznost konvencija dvorskog načina života i zabave tako što se, ovisno o tipu gledatelja (dvorska/građanska publika u dvorani, naivni Jourdain, distancirani i ironični učitelji glazbe i plesa na pozornici...) neprestano mijenja kut promatranja i prikazuje i ono što se događa izvan pozornice. Tako se ističe kritički pogled na zbilju kao na nešto iluzorno, a istodobno se razbija i kazališna iluzija razotkrivanjem njezina mehanizma i potiče kritičko promišljanje (usp. Welch, 2012: 850–852).

Objekte su predstave komedije-baleta *Građanin plemić* o kojima će biti riječ u kritičkom osvrtu s obzirom na njihovu recepciju postigle velik uspjeh u svojim sredinama: u Francuskoj se govori o kulturnoj predstavi koja će ući u povijest kazališta (Fauvel, 2022),<sup>3</sup> dok o Dolenčićevoju iz 2009. najbolje svjedoči velik broj nagrada kritike,<sup>4</sup> a zanimanje pu-

---

3 Predstava je trijumfirala na dodjeli kazališnih nagrada Molière za 2023. Dodijeljene su joj nagrade za najbolju predstavu, za najbolju režiju i za najboljeg glumca (Christian Hecq kao Gospodin Jourdain. (<https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/molieres-2023-hecq-et-lesort-au-firma-ment-1937700>)).

4 Kako navodi *Večernji list* (29. siječnja 2016.), predstava je nagrađena brojnim nagradama, među kojima se izdvajaju: Nagrada *Tito Strozzi* za režiju Krešimiru Dolenčiću, Nagrada hrvatskog glumišta za najbolju predstavu u cjelini, Nagrade hrvatskog glumišta za najbolju scenografiju Dinki Jeričević i za najbolju kostimografiju Ani Savić Gecan te nekoliko nagrada na *Danima Satire 2010.: Zlatni smijeh* za najbolju predstavu, *Zlatni smijeh* Krešimiru Dolenčiću za režiju, *Zlatni smijeh* Siniši Popoviću za ulogu Jourdaina, *Zlatni smijeh* Zrinki Cvitešić za ulogu Nicole i *Zlatni smijeh* Ani Savić Gecan za kostimografiju (<https://www.vecernji.hr/kultura/50-izvedba-predstave-gradanin-plemic-29-sijecnja-u-zagrebac-kome-hnk-1056000>)).

blike potvrđuje njezina dugovječnost na pozornici, naime jubilarna 50. izvedba bila je 29. siječnja 2016. Dakle, nakon punih sedam godina postojanja.

## Zagrebačka izvedba 2009.

Kritička recepcija Dolenčićeve predstave može se sažeti riječima Tomislava Kurelca: "Krešimir Dolenčić s *Građaninom plemićem* virtuozno je oživio Molière – Lullyjev *comédie-ballet* pokazavši kako ta nevjerojatna žanrovska mješavina sedamnaestog stoljeća može danas biti i zabavna i povod za kritiku suvremenog društva." (Kurelec, 2010: 41). Kritičari se slažu kad je riječ o interpretativnoj kakvoći predstave, ističu "majstorstvo izvedbe" (Hrovat, 2009) kazališnog djela koje je "glumački, glazbeno i plesno dotjerano, scenografski i kostimografski funkcionalno i maštovito te dramaturški i redateljski mudro osmišljeno" (Petranović, 2010: 16) tako da "u pozitivnom smislu riječi [na] zanatskoj razini predstava dobro funkcionira" (Ćurković, 2009). Ipak, valja primijetiti da se kritičari uopće ne osvrću na detaljnije prikaze scenografije, kostima, pokreta, posebno plesa, nego se samo kratko dotiču glumačkih interpretacija, uglavnom Siniše Popovića u naslovnoj ulozi. U središtu njihova promišljanja i zapažanja aktualizacija je tog komada, što se ističe kao glavna odlika redateljskog pisma. Britkim komentarom Mani Gotovac naglašava da je redatelj "toplom podsmjehom ali bez ljute kritike /.../ postavio zrcalo našem suvremenom središnjem kazalištu i pojedincima današnje političke i društvene elite" (Gotovac, 2009). Postavlja se pitanje kako je izvršen prijenos iz jednog vremena u drugo te iz jedne kulture u drugu? I ako je namjera bila uputiti na podudarnosti između ondašnjeg i sadašnjeg kritičkog pogleda na društvo, zašto baš to djelo u kojem je bitno postići sintezu glazbenog, dramskog i plesnog izražavanja? S naglašenim lokalnim ruralnim govorom Gospodin Jourdain Siniše Popovića već prvim izgovorenim rečenicama jasno upućuje na to da je na pozornici skorojević našeg podneblja i vremena pa unatoč kostimu i dekoru gledatelj uvođi u svojevrsni paralelni hibridni

svijet u kojem je klasicističko ozračje izvornika samo formalni kostur scenskih zbivanja ili samo odraz prošlosti koji služi kao poticaj da bi se govorilo o sadašnjosti na neizravan način isticanjem svedremenske potke unutar aktualnog redateljskog tkanja. Tako Martina Petranović samouvjerenom tvrdi da je "u fokusu Molièreova petočinoga teksta kritika nastojanja skorojevića da novcem nadomjesti nedostatak obrazovanja i ugleda" te hvali redateljev odabir teksta zbog "potencijala da progovori suvremenom kazališnom gledatelju [...] o pitanjima koji ga se neposredno tiču", a to su "beskrupulozne borbe novopečenih bogataša za stjecanjem ugleda i položaja" (Petranović 2010: 12). Posve suprotno, Boris B. Hrovat ne nalazi podudarnost između arivizma Molièreova i današnjeg, našeg doba. Štoviše, u Dolenčićevu rukopisu potencira satiričnost i redateljevo nastojanje da uputi na razliku, jer "vidimo doba drukčije od našega, koje se prema njemu, uza sav tehnički napredak, doima barbarskim", što je prema sudu tog kritičara redateljeva jasna ali nenametljiva intencija "bez ikakva nasilja nad autorom ili formom". Hrovat svoj stav obrazlaže time što zapaža da, nažalost, naši skorojevići ne pokazuju zanimanje za izobrazbom, ti "prebogatiji tajkuni ne žele učiti filozofiju, glazbu, ples – oni se, *grosso modo* ne žele urbanizirati", nego naprotiv, "svoj mentalitet nasilno proglašavaju mjerom cijeloga društva" (Hrovat, 2009). Ipak, kritičarima nije promaknula druga, možda suptilnija, ali svakako izražena podudarnost Dolenčićeva rukopisa i Molièreova/Lullyjeva predložka, a to je odnos umjetnosti i vlasti koji se očituje kao "spremnost umjetnika na dodvoravanje izvorima moći, prodavanje vlastitoga integriteta i časti te vulgarizaciju profesije radi materijalnog probitka" (Petranović, 2010: 13). Tu podudarnost Ivan Ćurković čak izdvaja kao najbitniji redateljski potez jer je "upravo umjetnike postavio u žarište svoga satiričnoga pristupa", ističući kako se iz redateljske koncepcije može iščitati da su za svoj položaj umjetnici sami odgovorni, što je prema tom kritičaru ipak nategnuta i ishitrena postavka jer "zanemaruje čitav niz ozbiljnih problema, od kojih je financijska ovisnost umjetnika o kapitalističkim mecenama tek jedna" (Ćurković, 2009). Aktualizaciju teksta i posebno glavnog lika kritičar-

ka Mani Gotovac doživjela je pozitivno u duhu pretjerane teatralnosti kojom se naglašava kičasti glamur političke i društvene elite kojoj danas nije ideal postati plemićem, nego biti *celebrity*. Spretno utkana kritika autora te komedije-baleta upućena upravo kraljevskoj estetski zabave razabire se i u jednako vještom Dolenčićevu načinu da ismijava "nekoliko prizora iz današnjeg života Lijepe Naše", a to se posebno odnosi upravo na Hrvatsko narodno kazalište u koje se redatelj "uvukao" da bi pokazao upravo ono što je prema mnogim tumačima bit ove komedije-baleta (usp. *supra*, Forestier, 1990: 162), istaknuti naime kako je to "kad netko uporno želi i hoće biti upravo ono što nije", što toj predstavi daje poseban ton angažiranosti (Gotovac, 2009).<sup>5</sup>

Pitanje odmaka od izvorne forme komedije-baleta, to jest izostavljanje glazbeno-plesnih umetaka koji su povezani uz radnju problematizira jedino Ivan Ćurković (2009), koji zamjećuje brojne proturječnosti u redateljskom rukopisu i, čini se, s pravom se pita: "Zašto Lully, a ne samo Molière? Zašto historicizam, ako je cilj aktualizacija?" Naime, ti rezovi unutar djela nauštrb glazbe i plesa drugi ne doživljavaju kao narušavanje sklada forme i sadržaja, na čemu počiva svako umjetničko djelo, nego se prikazuju kao "nužna kraćenja, sažimanja" pa se unatoč angažmanu Hrvatskog baroknog ansambla koji izvodi Lullyjevu glazbu, ili ono malo što je od nje ostalo, "predstava sustavno opire ukalupljanju u okvire povijesne rekonstrukcije", te joj baš ti fragmenti barokne glazbe služe kao "polazište za reinterpretaciju i povod za igru sa suvremenošću" (Petranović, 2010: 15). To isto, iako ne spominje ili ne zamjećuje izostanak većeg dijela glazbenog tkiva predstave, naglašava i Boris B. Hrovat (2009) koji hvali "snažno i kompetentno redateljsko promišljanje, koje se ne zadovoljava historijskom rekonstrukcijom, već stalno suptilno alternira sa znakovitošću dekonstrukcije". Iako se redateljeve intervencije u notni dio izvornika mogu, dakako, opravdati njegovom vizijom osuvremenjenog te vremenu i

---

5 Na tekst Mani Gotovac reagirao je sam redatelj istaknuvši da nije utemeljen na predstavi nego je "zabavljачko-bombastičan" (Dolenčić, 2009).

kulturi prilagođenom komadu, Ivan Ćurković (2009) uočava više proturječnosti u ovoj predstavi:

Prije svega, pokret za tkz. autentičnu izvedbu rane glazbe podrazumijeva glazbenu rekonstrukciju glazbe poput Lullyeve radi naglašavanja njezine (zaboravljene, a u slučaju hrvatske sredine nikada niti ne spoznate) estetičke istaknutosti. Zašto, prema tome, obnavljati u toj mjeri specifičnu žanrovsku tvorevinu kakva je komedija-balet, ako ne radi toga da čujemo (po mogućnosti u cijelosti) Lullyevu glazbu? Ako to nije bio cilj predstave *Građanina plemića*, zašto Molièreov dramski tekst nije igran ili bez glazbenih umetaka, ili s nekom novom, suvremenom scenskom glazbom?

Na prozivanja zbog skraćivanja glazbenog dijela komada redatelj je odgovorio da se ništa nije skraćivalo, nego da se jednostavno formirala predstava (Vidačković, 2010: 27):

silna količina repeticija svakako daje naslutiti da su one napisane, a vjerojatno i nisu bile uvijek baš tako izvođene. Uprizorenje barokne opere bilo gdje i bilo kada nikada nije isto, tj. ne postoje dva slična. S obzirom na formu, to je uvijek stvar dogovora dirigenta, pjevača, redatelja i koreografa. Izbacuje se, krati, preslaže...<sup>6</sup>

Jedan od razloga Dolenčićeva odabira mogao bi biti izbjegavanje ponavljanja nekih postupaka u već prikazanim predstavama tog komada u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u kojima su primijenjene sugestije spomenute u kritici Ivana Ćurkovića. Naime, godine 1922. u povodu tristote obljetnice komediografova rođenja uprizorena je u režiji Aleksandra Vereščagina integralna verzija s Lullyjevom glazbom, a Mladen Škiljan postavio je 1966. *Građanina plemića* u suvremenim kostimima i uz pratnju glazbe Nikice Kalogjere te uz nastup estradnog

---

<sup>6</sup> Dakako, Dolenčićev stav nije općenito pravilo. Družina Le Poème Harmonique predstavila je 2004. komediju-balet *Građanin plemić* kao svojevrsnu rekonstrukciju izvorne predstave koju su Molière i Lully izveli pred kraljem 1670.

kvarteta 4 M. Krešimir Dolenčić bira srednji put, on želi poručiti da Molière *jest* naš suvremenik, ali ne zna baš što bi s Lullyjem pa ga reducira kako bi ga uklopio u povijesno-scenski okvir kojim se samo aludira na vremenski odmak, kao podsjetnik na dugovječnost i aktualnost Molièreova teksta i kratkovjeku formu: *comédie-ballet ma non troppo*.

## Francuska izvedba 2021.

Francuska kritika jednostušno je oduševljeno pozdravila predstavu koja se punih 20 godina nije prikazivala u Molièreovoj kući i koju je i publika dočekala doslovce na nogama i pozdravila gromoglasnim aplauzom jer toliko je, naglašava *Le Parisien*, redateljski tandem "elektrizirao dvoranu Richelieu u Comédie-Française" da redovito gledatelji interveniraju i pljeskom prate ritam plesnih i glazbenih dijelova (Merle, 2021). Kritičarka *Le Monde* govori o "razbarušenoj" i "razuzdanoj predstavi u kojoj mašta dominira na svim razinama" (Darge, 2021). *Les Soirées de Paris* ističe začuđujuću vizualnu i glazbenu luckastu čaroliju koja "udara u fanfare" (Fauvel, 2022). *La Croix* posebno izdvaja razularenu scensku igru punu ludorija kojom taj "pomaman *Grada-nin-plemić*" kreira osobitu svečanost i pruža pravi "gurmanski užitek" (Chaudon, 2021). *Le Figaro* pak zapaža da su redatelji uspjeli "ponovno začarati Molièreov komad" i uvesti gledatelje "u bajkovit svijet" u kojem na primjer dok učenica sklada serenadu, "note lete zrakom kao u crtanim filmovima" (Palou, 2021). Suprotno odabiru Krešimira Dolenčića, francusko-belgijski redateljski par odlučio se za vjernost izvorniku, za cjelovitost teksta i partiture, ali zadržani su samo plesni dijelovi nužni za razvoj radnje s time da je Lullyjeva barokna glazba, slično Škiljanovoj koncepciji u nas (usp. *supra*), osvanula u novom, suvremenijem ruhu u aranžmanu glazbenika Micha Ochowiaka i Ivice Bogdanića, koji i sam, poput Lullyja nekoć, svira i sudjeluje u predstavi, pojavljujući se i na pozornici i u loži, odakle dopiru zvuci trombona, sakshorna, trube, helikona, trombona. Premda se tako briše barokna pompoznost, limena puhačka glazba u tu predstavu unosi "radostan i

treperav ton" (Fauvel, 2022) pa je tako "Lullyeva glazba pojačana balkanskim umakom" (Merle, 2021), na "Kusturičin način" (Palou, 2021), prema sudu kritike "pun pogodak" (Chaudon, 2021). Iako se to u kritikama izriječkom ne kaže, pridjev "balkanski", prema shvaćanjima ili preduvjerenjima u Francuskoj i Zapadnoj Europi, upućuje na nešto egzotično, ali i primitivno, u kontrastu s društvenom ekskluzivnošću na koju te "civilizirane" sredine polažu pravo. No istodobno, a to se osjeti po neobuzdanom kovitlacu na pozornici pred kojim "pucaju sva pravila dobrog ukusa" (Darge, 2021), riječ je o iskrenom iskazivanju radošti i temperamentnom ponašanju kao oprečnom odrazu aristokratske etikete nekoć i zapadnjačkog *modus vivendi* danas. Osim toga, takva glazba omogućuje posve drugačiji ples i pokrete koji više nisu ukočeni kao što je to zahtijevao dvorski balet, u užem smislu, i ponašanje određenih društvenih slojeva, kako prije tako i sada, u širem smislu, što omogućuje redatelju Christianu Hecqu, koji nastupa i u naslovnoj ulozi, da u svom tumačenju lika Gospodina Jourdaina inzistira na izrazito tjelesnoj "akrobatskoj, klaunovskoj i nadrealnoj" igri (Darge, 2021). Na taj način glazba, u kojoj se novim aranžmanom postiže harmonijski odnos između barokne notne građe i "balkanskog" melosa, spaja i suprotstavljene karakteristike glavnog lika: arogantnost skorojevića i spontanu razigranost osobe koja nije svladala pravila krutog kodiranog ponašanja kojemu teži.

I na drugim znakovnim elementima predstave očit je dosljedno prilagođavanje djela sadašnjem vremenu, što je osobito vizualno zamjetno u scenografiji i kostimografiji, čemu francuski kritičari, za razliku od hrvatskih, posvećuju punu pozornost. Scenograf Éric Ruf<sup>7</sup> osmislio je taman prostor koji sugerira građansku strogoću i tmurnost ali, bilo da je riječ o kostimima, svjetlu ili limenim puhačkim glazbali-

---

7 Éric Ruf potpisao je scenografiju i za predstavu *Građanin plemić* izvedenu u Théâtreu des Bouffes du Nord 2012. u režiji Denisa Podalydèsu. Kako obje predstave imaju i videozapis, bilo bi zanimljivo usporediti te dvije scenografije istog umjetnika.

ma, na pozornicu postupno, kako se rasplamsavaju snovi Gospodina Jourdaina, prodire zlatna boja, simbol Kralja Sunca i raskoši općenito, sve dok u završnoj Turskoj ceremoniji sve ne zabljesne u zlatnom sjaju jer je rekonstruiran ambijent dvorca Versailles (Fauvel, 2022), kad se bar nakratko ostvaruje Jourdainov zlatni san. Ili se pak igrom svjetla sav prostor magično ne isprazni da bi na pozornicu došle marionete (Chaudon, 2021). Dok scenografija u početku aludira na gotičke elemente u stilu Tima Burtona, na kraju, kad pozornica zabljesne u zlatu, atmosfera može sugerirati i na današnju opsjednutost svijetom lažnog sjaja pa "nismo daleko od influencera iz Dubaija" (*Quatrième Mur*, 2022). Paralela sa suvremenim filmskim svijetom očituje se i u prikazu pojedinih likova: profesor filozofije rijetke i prljave kose, dugih i kukaštih prstiju podsjeća na Valdemorta iz *Harryja Pottera* i na Golluma iz *Gospodara prstenova* (Merle, 2021), dok Gospođa Jourdain nalikuje na Cruellu u nešto nježnijem izdanju (Darge, 2021), a koreografija prizora svađa i nesuglasica upućuje na crtane filmove (Merle, 2021).

I kostimi, ali i frizure i pokrivala za glavu, uklapaju se u tu "slatku pjesničku ludoriju" (Fauvel, 2021). Naglašeno ekscentrični i ekstravagantni, u dominantnim kontrastnim bojama, crnoj i zlatnoj, naglašavaju težnju skorojevića Jourdaina prema pretjeranoj grandioznosti i svemu što sjaji. Dakako da sve to upućuje i na versajsko blještavilo, ali i na holivudski kič. Redateljski pomak u suvremeno doba očituje se posebno u prizoru probe kostima u kojoj se Jourdain sav pozlati i preobrazi u pop-zvijezdu. Istodobno cijeli prizor prikazan je kao vrhunska revija visoke mode ostvarujući na pozornici ambijent *fashion weeka* (Merle, 2021) tijekom koje dominira glavni krojač nedvosmisleno nalik modnom kralju, kreatoru Karlu Lagerfeldu poznatim i po nadimku Kaiser. Tako današnji *celebrity* zauzima ispražnjeno kraljevsko mjesto u francuskom društvu, dok skorojevići, kao i u sedamnaestom stoljeću, žele biti kao kralj. Riječ je o govoru žudnje koji pokreće mehanizam oponašanja i poistovjećivanja s drugim, što dovodi ne samo do smiješnih nego i do krajnje apsurdnih situacija. U toj predstavi vrhunac je gluposti kakvoj često svjedočimo u svijetu slavnih i bogatih

lažna Jourdainova krunidba kad u podmetnutoj farsji postaje visoki turski plemić s krunom na glavi u obliku pisoara, što može asociirati na *Fontanu* Marcela Duchampa. "Je li riječ o neukusu?", pita se kritičar *Le Figaroa* i zaključuje da belgijski redatelj Christain Hecq, koji često u predstave diskretno umeće elemente iz kulturne baštine svoje domovine, zapravo ovdje više aludira na belgijski nadrealizam nego što ismijava naivnost gospodina Jourdaina (Palou, 2021). Naime, ti umjetnici, a osobito slikar i fotograf René Magritte, oslanjali su se na neočekivano i apsurdno, na neobično povezivanje nespojivog da bi na humorističan način propitivali zbilju i izazivali iznenadne asocijacije, pa se ta kritičarova sugestija čini veoma pertinentnom. Osim toga, kritičari se slažu u konstataciji da se u toj predstavi oblikovanje glavnog lika temelji na empatiji, a ne na karikaturi: "više nalikuje na debelo, pomalo hirovito, dijete nego na kućnog tiranina" (Darge, 2021). Iako je smiješan u svom upornom stremljenju prema društvenom usponu, Hecqov Jourdain "dirljiv je zbog svoje prostodušnosti", "iskren je i ganutljiv u svojoj žudnji za učenjem, naivan zbog djetinjastih snova, neka vrsta pjesničkog klauna" i možemo samo "suosjećati s njegovom nevoljom" (Fauvel, 2022). Upravo ta komponenta djetinjaste naivnosti koju i režija i gluma potenciraju u liku Gospodina Jourdaina opravdava "neodoljivo lakrdijanje" (Merle, 2021) na pozornici, čemu pridone i razni načini scenskog izražavanja. Cjelokupan dojam predstave, prema sudu francuskih kritičara, može se svesti na urnebesnu ludoriju u kojoj glumci i pjevaju i plešu i pokreću marionete pa je u tom "fantazističkom i fantastičnom svijetu" (Merle, 2021) sve podređeno tjelesnoj, dinamičnoj, vizualnoj i glazbeno upadljivoj razbarušenosti u kojoj elementi cirkusa, kao klaunovski gegovi, ples, pantomima i posebno pojava slona u završnoj turskoj ceremoniji, prelaze u neku vrstu "oniričnog delirija" koju kritičarka lista *La Croix* doživljava kao poziv gledateljima da "ponovno pronađu svoju djetinju dušu, dušu teatra" (Chaudon, 2021).

## 5. Što je nama danas *Građanin plemić*?

Pred redateljima je bio zadatak prevođenja ili prijenosa djela iz jednog vremena u drugo, a Krešimir Dolenčić morao se pozabaviti i prijelazom iz jedne kulture u drugu. Ako se redateljski postupak može usporediti s prevoditeljskim, kao što je u uvodnom dijelu ovog rada to već rečeno, i režija i prijevod nekog djela prenose "otprilike" jednako i pitanje je samo "koliko mora biti rastezljivo to *otprilike*" (Eco, 2006: 10). Sukladno početnoj hipotezi o nužnosti gubitaka prilikom prijenosa tog djela iz 17. stoljeća i francuskog kulturnog nasljeđa, očito je da hrvatski redatelj pribjegava kraćenjima, to jest izbacivanju kulturnih elemenata za koje ne nalazi uporišta u vlastitoj kulturi. Suočio se naime s problemom nepostojanja odgovarajućeg ekvivalenta (na primjer sama forma komedija-balet) pa se svjesno odlučio na gubitke i stvorio predstavu hibridne strukture "između historicizma i aktualizacije" (Čurković, 2009) pa zaista nije jasno čemu takav *Građanin plemić* danas, osim ako se Molièreovo i Lullyjevo djelo ne svede na plošno ismijavanje aktualne hrvatske zbilje. Ipak, redateljska intervencija na kraju kad Gospodin Jourdain u zagrebačkoj predstavi postaje svjestan podvale, što zamjećuje jedino Martina Petranović naglašavajući promjenu u njegovu izrazu, "smiješak ustupi mjesto hladnom, proračunatom i gotovo okrutnom izrazu lica" (Petranović, 2010: 15), možda je i najbolji redateljski potez, kojim znatno kompenzira gubitke jer, baš kao i Molière, Dolenčić zna da ne treba pretjerati u ismijavanju onih od kojih umjetnici i umjetnost financijski ovise.

Jasno je da su francuski redatelji imali znatno lakši zadatak zbog kontinuiteta kulturno-povijesne baštine. Njihova aktualizacija Molièreova i Lullyjeva komada rezultirala je u konačnici predstavom koja nije iznevjerila tradiciju, ali nije se ni posve osuvremenila, nego je poprimila sjevremenski štih, osobito aludiranjem na filmove fantastike "u kojim se zaista ne zna u kojem smo razdoblju, ni u kojem svijetu, čak ni u kojoj galaksiji", kao što ističe suredateljica Valérie Lersort (Muhleisen, 2021). Iz toga se može zaključiti da je tako osmišljen

*Građanin plemić* u pomaknutom svijetu bez anakronizama zaista i Molièreov i naš suvremenik. U njihovoj verziji Gospodin Jourdain je naivan klaun, iako ne uvijek i dobroćudan, koji se na kraju transformira u smiješnu pop-zvijezdu. Odjeven u početku u neku vrstu dječjeg kombinezona, Gospodin Jourdain u tumačenju Christiana Hecqa sugerira iskrenu znatiželju pa je njegova naivnost dirljiva i može se opravdati željom za učenjem, zbog čega i kritici i publici djeluje simpatično. I sam tumač uloge Christian Hecq ističe kako mu je lik blizak zbog toga što ga pokreću naivni snovi djeteta (Muhleisen, 2021) u surovom svijetu u kojem je na kraju, kad shvaća podvalu, duboko povrijeđen. I Gospodin Jourdain u tumačenju Siniše Popovića sve do završnog prizora "doima se benignim i dobroćudnim" jer ga "tumači sa simpatijama i bez znatnijeg ironijskog odmaka" (Petranović, 2010: 16). Kao takav, ne utjelovljuje zapravo tipičnog hrvatskog tajkuna, kakav je ili bi trebao biti Jourdain u aktualiziranoj verziji redatelja Dolenčića, nego je bliži Molièreovu liku, koji je "koliko god smiješan, ujedno i plemenit, plemenit divljak" (Hrovat, 2009). Naime, kao naivan i neiskusni promatrač konvencija dvorskih zabava, Molièreov Jourdain, unatoč nedostatku ukusa, predstavlja kritički pogled na aristokratske konvencije. Molière i Lully "relativiziraju načine na koje se može postati savršen" problematizirajući pretenzije dvora Luja XIV. da predstavlja jedini model društvene savršenosti (Dandrey, 1992: 251). Taj dominantni koncept dvorske umjetnosti koji se svodi na laku zabavu ismijan je u objema predstavama, ali na različite načine. U zagrebačkoj, kako navodi Martina Petranović (2010: 14), u završnoj nijemoj slici (učitelj filozofije u tišini jede, učitelja plesa pijanstvo doslovce obara s nogu, učitelj glazbe usvaja Jourdainov termin "svirčice") doima se da se Dolenčiću upravo aspekt opasnosti koja prijete bezočnim bagateliziranjem ili instrumentalizacijom umjetnosti čini možda i ključnim za iščitavanje značenja predstave u cjelini.

U pariškoj, s obzirom na spomenute aluzije na anglosaksonski filmski svijet te na apsurdnost visoke mode vidljive u kostimografiji, moguće je zaključiti koliko su ti vidovi današnje dominantne kulture

naglašeno podvrgnuti ne toliko žestokoj kritici koliko gromoglasnom smijehu. Jer, kao što je primijetio Krešimir Dolenčić, "sadašnji je trenutak bezvrijedan" i ne treba mu pridavati toliku važnost, nego se "zapravo time treba zafrkavati, jer humor liječi" (Kolega, 2022). Suočeni s drugim i drugačijim, redatelji obiju predstava učinili su ono što čine i književni prevoditelji, umjesto doslovnog prijenosa ili prijevoda izvornika proizveli su, svaki na svoj način, jednak učinak: prepoznali su i naglasili da je *Građanin plemić* parodija dvorskog baleta, pa tako upravo zafrkancija i humor povezuju Molièreov i Lullyjev komad s objema prikazanim predstavama.

## Literatura

- Chaudon, Marie-Valentine (2021), "Un Bourgeois gentilhomme endiablé à la Comédie-Française", *La Croix*, 27. lipnja 2021. <https://www.la-croix.com/Culture/Bourgeois-gentilhomme-endiablé-Comédie-Française-2021-06-27-1201163383> (20. listopada 2022.)
- Chevilly, Philippe (2023), "Molières 2023: Hecq et Lesort au firmament", *Les Echos*, 24. travnja 2023. <https://www.lesechos.fr/week-end/spectacles-musique/molieres-2023-hecq-et-lesort-au-firmament-1937700> (26. travnja 2023.)
- Corvin, Michel (1985), *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Čale Feldman, Lada (2009), "Kazalište šezdesetih i 'hrvatska mlada kritika'", u: Zagrebačka slavistička škola. Seminar 37, ur. Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet, Zagreb, str. 108–120..
- Ćurković, Ivan (2009), "Između historicizma i aktualizacije", *Kulisa.eu*, 17. prosinca 2009. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1061> (17. listopada 2022.)
- Dandrey, Patrick (1992), *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Klincksieck, Paris.
- Darge, Fabienne (2021), "Théâtre: Un 'Bourgeois' en folie à la Comédie-Française", *Le Monde*, 26. lipnja 2021. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/06/26/theatre-un-bourgeois-en-folie-a-la-comedie-francaise\\_6085788\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/06/26/theatre-un-bourgeois-en-folie-a-la-comedie-francaise_6085788_3246.html) (15. listopada 2022.)
- Dolenčić, Krešimir (2009), "Nemoj mahnitati, Mani", *Globus*, 21. prosinca 2009. <https://www.jutarnji.hr/globus/kresimir-dolencic-nemoj-mahnitati-mani-4091538> (18. listopada 2022.)
- Dort, Bernard (1971), *Théâtre réel*, Seuil. Paris.
- Eco, Umberto (2006 [2003]), *Otprilike isto*, prev. Nino Raspudić, Algoritam, Zagreb.
- Fauvel, Isabelle (2022), "Un Bourgeois décalé et en fanfare", *Les Soirées de Paris*, 18. svibnja 2022. <https://www.lessoireesdeparis.com/2022/05/18/un-bourgeois-decale-et-en-fanfare/> (15. listopada 2022.)

- Forestier, Georges (1990), *Molière en toutes lettres*, Bordas, Paris.
- Forestier, Georges (1996 [1981]), *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Droz S. A, Genève.
- Gotovac, Mani (2009), "Krešo Dolenčić u HNK je prikazao kako žive šefice tog istog HNK. 'Građanin plemić' po Molièreu prikazuje fenomen, karakterističan i za dvije gospođe ravnateljice, kad netko uporno želi biti ono što ne može biti", *Globus*, 8. prosinca 2009. <https://www.jutarnji.hr/globus/kreso-dolencic-u-hnk-je-prikazao-kako-zive-sefice-tog-istog-hnk-4094037> (17. listopada 2022.)
- Hrovat, B. Boris (2009), "Majstorstvo izvedbe", *Vijenac*, Zagreb, br. 411, 3. prosinca 2009. <https://www.matica.hr/vijenac/411/majstorstvo-izvedbe-2718/> (16. listopada 2022.)
- Kolega, Katarina (2022), "Intervju: Krešimir Dolenčić: Mladi ljudi za mene su izvor znanja o novom svijetu, vremenu i kazalištu", *Hrvatsko glumište*, 29. travnja 2022. <https://hrvatskoglumiste.hr/mladi-ljudi-za-mene-su-izvor-znanja-o-novom-svijetu-vremenu-i-kazalištu/> (15. travnja 2023.)
- Kurelec, Tomislav (2010), "Reinterpretacija klasika", *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 46–47, str. 41.
- Muhleisen, Laurent (2021), "Entretien autour de la mise en scène. *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière Mise en scène Valérie Lesort et Christian Hecq du 18 juin au 25 juillet 2021 Salle Richelieu", *Comédie-Française*, travanj 2021. <https://www.comedie-francaise.fr/en/news/entretien-autour-de-la-mise-en-scene#> (20. travnja 2023.)
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*. Verdier, Pariz.
- Merle, Sylvain (2021), "Théâtre : on adore ce 'Bourgeois gentilhomme' en fanfare de Christian Hecq à la Comédie-Française", *Le Parisien*, 29. lipnja 2021. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/sortir-regi-on-parisienne/theatre-on-adore-le-bourgeois-gentil-homme-en-fanfare-de-christian-hecq-a-la-comedie-francaise-29-06-2021-A5ULHLV5PVEGXDKWWIMOC6EAEQ.php> (15. listopada 2022.)
- Meyer, Philippe (2022), "Molière, avec Georges Forestier", *Le Novel Esprit Public*, br. 247, 29. svibnja 2022. <https://nouvelespritpublic>.

- s3.eu-west-2.amazonaws.com/247+Molière.pdf (4. travnja 2023.)
- Niderst, Alain (2004), *Molière*, Perrin, Paris.
- Palou, Anthony (2021), "À la Comédie-Française, *Le Bourgeois gentilhomme* en délire", *Le Figaro*, 24. Lipnja 2021. <https://www.lefigaro.fr/theatre/a-la-comedie-francaise-le-bourgeois-gentilhomme-en-delire-20210624> (18. rujna 2022.)
- Pavis, Patrice (2007), *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Armand Colin, Paris.
- Petranović, Martina (2010), "Neka jedu kolače", *Kazalište*, Zagreb, br. 41–42, str. 10–16.
- Walsdorf, Hanna (2021), *Ritual Design for Ballet Stage. Revisiting the Turkish Ceremony in Le Bourgeois gentilhomme (1670)*, Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin.
- Vidačković, Zlatko (2010), "Intervju s Krešimirom Dolenčićem: Ugasi-mo televizor", *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 46–47, str. 26–27.
- Welch, R. Ellen (2012), "Going behind the Scenes with *Le Bourgeois gentilhomme*: Staging Critical Spectatorship at Louis XIV's Court", *The French Review*, Johns Hopkins University Press, sv. 85, br. 5, str. 848–860.

*Sine nomine:*

- s. n., (2016) "50. izvedba predstave Građanin plemić 29. siječnja u zagrebačkome HNK!", *Večernji list*, 29. siječnja 2016. <https://www.vecernji.hr/kultura/50-izvedba-predstave-gradanin-plemic-29-sije-cnja-u-zagrebackome-hnk-1056000> (15. listopada 2022.)
- s. n. (2022) "Un 'Bourgeois Gentilhomme' aussi drôle que touchant à la Comédie-Française", *Quatrième Mur. Critiques théâtrale*, 7. srpnja 2022. <https://www.quatrieme-mur.fr/categorie/critique/> (20. listopada 2022.)

## Que nous est *Le Bourgeois Gentilhomme* aujourd'hui ?

Cette étude porte sur la réception critique de deux mises en scène du *Bourgeois gentilhomme* : l'une signée par Krešimir Dolenčić au Théâtre national croate, en 2009 et l'autre, par Christian Hecq et Valérie Lesort à la Comédie-Française, en 2021. En s'appuyant sur l'idée du metteur en scène et traducteur Antoine Vitez selon laquelle la traduction et la mise en scène représentent le même travail, l'art du choix dans la hiérarchie des signes, on se propose d'analyser comment et pourquoi cette pièce de Molière et de Lully est jouée aujourd'hui. Le présent article vise donc à examiner les choix idéologiques, politiques et esthétiques que les metteurs en scènes, en Croatie et en France, ont faits pour moderniser cette comédie-ballet représentée pour la première fois en 1670 au Château de Chambord.

Mots clefs : comédie-ballet, la réception critique, l'écriture scénique