

Patrice Pavis

Sveučilište u Kentu,
Red. prof. u miru

Razmišljanja o suvremenoj režiji *Mizantropa*

Uspomeni na Michela Corvina

.....

Razmišljati o nekoj režijskoj postavi Molièreova *Mizantropa* obvezuje nas da se nakratko vratimo tekstu, da evociramo nekoliko primjera nedavnih režija u Francuskoj, a zatim da zamislimo glavne obrise neke buduće režije toga komada. Riječ je dakle o tome da se postavimo u poziciju dramaturga¹ koji će čitati i ponovno iščitavati tekst, nastojeći utemeljiti rad na analizama i studijama toga komada kako bi redatelju ponudio nekoliko ideja uz pomoć kojih bi se komad mogao uprizoriti.

.....

Skica dramaturgije

1. Dramaturgija intenzifikacije

Tekst komada ne nameće posebne čitateljske probleme, barem ne u pogledu intrige i fabule. Alceste, “zaljubljeni žučljivac”, teži sa Célimène razgovarati oči u oči, ali to doista ne uspijeva sve do posljednjeg čina, jer ga svaki put u tome spriječi neka prepreka koja se javlja na kraju prvih četiriju činova: zbog njegove “iskrenosti, eto, dogodila se svađa” (I), mora se “žuriti kud ga zovu” (II), čudoredna Arsinoja obećava mu “utjehu” (III), ali nova nezgoda ga spriječi da se Célimène “još večeras vrati” (IV). Dramska radnja, njezin “interes”, ubrzava se i jača od čina do čina, sve do završnog razjašnjenja koje dolazi prekasno da bi se izbjegao prekid i odlazak.

¹ Dramaturga u njemačkom smislu te riječi: književnog savjetnika redatelja.

2. Rasprava o istini u društvu

U čvrstom dramaturškom okviru komada rasprava se uvijek vodi oko kritičkih komentara na račun figure Alcestea, zaljubljenog žučljivca. Sve u svemu, riječ je o tome da valja odlučiti ima li on pravo što želi reformirati društvo tako što će sam uvijek biti iskren u sudovima o drugim osobama, od kojih zahtijeva "samo to da budu časni, da ne lažu / i uvijek samo ono što i misle kažu" (stihovi 35–36).²

Glavni filozofi 18. stoljeća slažu se oko Alcesteove iskrenosti i Philinteova konformizma. Rousseau, primjerice, očituje puno razumijevanje za prvog, mnogo manje za drugog: "Prema Alceste doista ima mana na račun kojih se opravdano nasmijati, ipak u dubini srca osjećamo neko poštovanje za njega kojega se ne možemo otresti. (...)" Nasuprot tome, "Philinte je mudrac komada; jedan od onih časnih mondenih ljudi (...) koji su uvijek zadovoljni svime, jer ih zapravo ni za koga nije ni briga" (*Pismo D'Alembertu o kazalištu*, 1758).

D'Alembert se pridružuje Rousseauovu mišljenju, zamjećujući kako je Philinte "neodlučan lik, pun mudrosti u svojim maksimama i lažnosti u svojem ophođenju" (*Pismo Jean-Jacquesu Rousseauu, građaninu Ženeve*, 1758).

Diderot ne želi stati ni na čiju stranu, niti osuditi Philinte. Jer Molière "Philinteu daje onoliko hladnokrvnosti, čvrstine, rječitosti, poštenja, ljubavi za ljude, samilosti prema njihovim manama, sućuti prema njihovim slabostima, koliko čovjek koji voli ljudski rod i mora imati; odjednom, a da se i ne dotaknemo toga što Alceste govori, vidjet ćete da tema komada postaje nesigurna. Kako to da ipak nije nesigurna? Ima li Alceste pravo? Ima li Philinte krivo? Ne, riječ je o tome da jedan dobro zagovara ono što zastupa, dok drugi slabo brani svoje" (*O dramskom pjesništvu*, 1758).

² Svi stihovi komedije koji se citiraju u tekstu donose se prema prijevodu Vladimira Gerića, usp. Molière (2015), *Izabrane komedije*, Disput, Zagreb.

Kako god bilo, teško je dakle odrediti tko od dvojice ima pravo, Alceste ili Philinte. Molière se suzdržava presuditi. Na čitatelju je da odluči na temelju suptilnih analiza i živahne rasprave dvaju likova, posebice Alcestea i Philinte, a onda i Alcestea i Célimène.

Prema Voltaireu, profinjenosti tih analiza te odbijanje da se presudi i rasvijetli o čemu je radnja objašnjavaju i tanak zaplet: "Zapleta ima u komadu koliko je nužno da bi karakteri došli do izražaja, ali možda ne dovoljno da bismo se za njih vezali; zauzvrat svi karakteri imaju neku snagu, neku istinu i istančanost koju nijedan komediograf dotad nije poznao" (*Molièereov život*, 1739). Kao što ćemo vidjeti, zadatak je režije upravo u tome da što preciznije ocrtava intrigu, kako bi "do izražaja došle" radnje za koje se gledatelj "vezuje" i koje ga fasciniraju.

3. Navođenje recepcije

U svakome fikcijskom tekstu, a osobito u svakome tekstu pisanome za kazalište, moguće je izdvojiti signale (verbalne, retoričke, sintaktičke) koji čitatelju, a onda i gledatelju, pomažu da se u zapletu snađe, da se prepusti vodstvu (ili pak skretanju!) toga zapleta. Pojedini stihovi tako iskazuju Alcesteovu filozofiju i često započinju žestokim "Ja":

Da ja se tako ružno ponesem, slično vama, / ja bih se objesio na prvi stup od srama (26–27)

Ne, ja ne primam vaše modne običaje, / sve što u vašem krugu već dosta dugo traje (41–42)

A ja pak mislim da je na ruglo i sramotu / taj sajam lijepih riječi u današnjem životu (67–68)

Pojedine riječi, pojedini prekretnički stihovi, pojedine dobro pogođene formule, riječi-lučonoše ili udarni termini koji se voljno ponavljaju služe kao orijentacija i oslonac za teze o likovima, ili pak katkad o autoru. Te se riječi uspostave i održavaju dinamiku intrige, podupiru sustav ideja ili pak sustav argumenata koje nižu likovi. Takva dramaturgija pojačavanja intenziteta čitatelja drži bez daha, pa i kad radnje

nisu spektakularne i kada se gube pred argumentima mizantropa koji kipti i mudroga Philintea.

Nekoliko nedavnih režija

Imajući na umu da je režija jedna od najboljih metoda čitanja i razumijevanja dramskog ili kakvog drugog teksta, rado bih vam ukratko predstavio četiri režijske postave posljednjih godina koje sam osobno uspio vidjeti i (ponovno) otkriti u videosnimkama. Nadam se da ću u njima uspjeti izdvojiti nekoliko estetskih izbora, da ću shvatiti njihove metode, kako bi se komad prevrednovao u svjetlu iskustava pozornice. Raspoložem snimkama tih četiriju predstava, a riječ je o sljedećim režijama:

Pierre Dux, Comédie-Française, 1977.

Jean-Pierre Miquel, Comédie-Française (Vieux-Colombier), 2000.

Stéphane Braunschweig, Théâtre National de Strasbourg, 2003.

Clément Hervieu-Léger, Comédie-Française, 2017.

1. Koji tip režije?

Svaka je tipologija režijskih stilova problematična. U slučaju francuskih klasika 17. i 18. stoljeća ne bi se moglo govoriti o režiji u smislu u kojemu se taj termin rabi krajem 19. stoljeća, kada se tumačenje cjeline povjerava redatelju kako bi on tekst iščitao na neki nov način. Niti je lako rekonstruirati način glume i deklamaciju koji su se uvriježeno prakticirali i kodificirali u klasičnoj epohi.³ Riječ je naime o izrazito kodificiranoj deklamaciji glumaca koji se publici izravno obraćaju. Ništa se takvoga ne može naći u režiji što je u Comédie-Française potpisuje Pierre Dux godine 1977. Scenografija rekonstruirala plemićki (ili pak

3 Usp. radove Georges Forestiera. Nedavno je izveo "prvu povijesno obaviještenu rekonstrukciju u godini 2022." Molièreova komada *Umišljeni bolesnik* na Sveučilištu Sorbona 2022. Usp. i njegovu rekonstrukciju/preradbu tročinskog *Tartuffea* za kazalište Comédie-Française.

visoko građanski) interijer Molièreove epohe. Dikcija u izvedbi alexandrinaca zasigurno je vrlo korektna, unatoč dijerezama koje se ne poštuju uvijek, pa se dva sloga izgovaraju kao da je posrijedi jedan (sinereza). Gluma koja je pedesetih godina prošlog stoljeća bila svojstvena kazalištu Comédie-Française prilično je opterećena psihologijom, uz nešto pretpostavljene prozodijske korekcije svojstvene 17. stoljeću, s uzdasima i elegantnom i konvencionalnom mimikom. Taj tip glume i izgovora zapravo je veoma udaljen od gotovo glazbene deklamacije stihova koja je na snazi u klasičnoj epohi. Zapravo je riječ o suvremenoj glumi i dikciji, premda si neobaviješteni gledatelj utvara kako je posrijedi oponašanje manire izražavanja i ophođenja u plemićkom miljeu te epohe. Scenografija se sastoji isključivo od rekonstrukcije plemićkog salona. Predstava se dakle ograničava u reprodukciji ponašanja i interakcije za koje sudi da su istinolike kako bi se rekonstruirao mondeni salon epohe i kako bi se dovoljno izrazito iskazale emocije likova. Otud dojam nepogrešivog zanatskog rada, ali rada koji ne nudi novo razmišljanje o komadu i o "Alcesteovu slučaju" kakvo bi se očekivalo od suvremene režije.

2. Preradba, transpozicija, rekontekstualizacija

Ni jedna od naših četiriju režija nije preradba komada: tekst ostaje strogo jednak i komad se ne tretira kao materijal koji se rabi kako bi se stvorio posve novi fikcijski svijet. Ipak, u slučaju druge, treće i četvrte režije posrijedi su transpozicije mjesta, epohe (prije svega kostima) i čak gestike, odnosno tjelesnosti likova i glumaca koji ih tumače. Transpozicija si dopušta da promijeni društvenu poziciju likova i njihovo okruženje: plemići postaju bogati građani (kod Miquela), ili pak mladi ljudi iz dobrih obitelji (kod Braunschweiga). U potonjem slučaju markizići su razmaženi mladići dobrostojeće gospode. Koketerija se pretvara u galantno udvaranje, odnosno seksualni promiskuitet. Takvi prijenosi čini se da pričaju istu priču, ali u drukčijem prostorno-vremenskom kontekstu. Varijacije, naravno, preobražavaju značenje cjeline. No u

osnovi ipak pričaju različitu priču, jer su se i društvo i njegove vrijednosti prilično izmijenili od 17. stoljeća. U tome smislu brzo se upadne u kontekstualizaciju koja preuzima izvorni tekst, ali ga upisuje u sasvim drugi kontekst. I tu se vidi koliko je teško razlikovati preradbu, transpoziciju i kontekstualizaciju.

3. Tri verzije završnog prizora

Korisno je ovim povodom ispitati način na koji se posljednje tri režije razlikuju jedna od druge, unatoč dojmu modernizacije i učinku suvremenosti triju predstava. No ono što je bitno nije dojam suvremenosti. Važan je način na koji se gluma utjelovljuje. Dovoljno je usporediti epiloge triju redatelja:

- 1) Miquelov svijet profinjeno je, ali hladno društvo koje krasi elegancija ujedno i klasična i suvremena: Célimène nosi veličanstvenu haljinu visoke mode (Christian Lacroix), dok je mizantrop (Denis Podalydès) zaogrnuo iznošeni sivi kaput. Kamera se zaustavlja na licima dvaju glavnih junaka. Ritam se usporava. Alceste luta pozornicom kao izbezumljeno dijete. Célimèneino zavodništvo ne djeluje. Alceste se doima pravom žrtvom. Konačni prekid potpun je i leden. Kratki prizor prekida ne vuče se kako bi nas raznježio i izmamio nam suze. A ipak, jasno se podcrtava tragičnost situacije: komad postaje drama o nemogućoj ljubavi, nepronichnoj tuzi i odricanju od svijeta. Prilično daleko od problematike iskrenosti i života u društvu! Glas operne pjevačice donosi posljednju lirsku notu, moćnu ali mračnu. Završni krupni plan Célimène i njezina pogleda uprta u publiku kao da nas zapitkuje: je li ona izgnana žrtva ili fatalna žena koja već sprema svoju osvetu?
- 2) Braunschweig Célimène smješta u drugi plan, neugodno posjednutu, kao da je dijete koje je upravo dobilo kaznu nakon što mu se očitala lekcija. Alceste se nalazi u prvome planu, zauzima pozornicu, tijelo mu je uvijek u pokretu, kao da je lutak koji pati od tikova. On

ne igra žrtvu ljubavne izdaje, nego i dalje uporno obznanjuje kako je "obmanut i slomljen prijevarama" te će "otići iz tog svijeta poroka i srama" (stihovi 1803–1804). Célimène ne uspijeva da ga zadrži. On se povlači bez neke velike emocije, prezadovoljan što nam još stiže odigrati posljednji prizor završnog čina, okrenut publici od koje će se zauvijek oprostiti. Nije sve tragično, sve bi moglo početi ispočetka i kazalište nije izgubilo svoja prava.

- 3) Hervieu-Léger patetični prizor opraštanja razvlači bez kraja i konca. Glumac (Loïc Corbery) umnaža detalje i redundantne znakove koji podcrtavaju Alcesteov očaj, u završnici dostojnoj larmoajantne tragedije 18. stoljeća. Célimène je u suzama, šmrca i plačucka neko vrijeme, kao da želi produljiti rastanak ili pak ponovni susret. Alceste nikako da ode s pozornice, pa odlazi, ali se vrati da odsvira još nekoliko nota na klaviru. Kako se Célimène u jednom trenu vrati, kao da je nakanila da ga ponovno pridobije, naposljetku naglo ode, dok je Philinte gleda kao da je ne želi izgubiti iz vida. Éliante ga ipak odvuče na mjesto na vrhu stepenica gdje su "konačno sami". Ta završnica koja traje desetak minuta dobro sažima sklonost režije i glumačke igre da otplovi u melodramu, ako ne i tragediju, što nas prilično udaljava od završnice Molièreove velike komedije.

Ta nam tri primjera sugeriraju nešto vrlo jednostavno: učinak transpozicije i aktualizacije kazališnog djela ne ovisi toliko o prostoru, predmetima, kostimima i scenografiji, koliko o tijelu glumaca, njihovim afektima, njihovim tjelesnim stavovima, njihovu habitusu, i to mnogo više nego o larmoajantnim emocijama. Tekst i dikcija usidreni su u glumčevu tijelu: tako se i Alceste Claudea Duparfaite, njegovi zastoji, oklijevanja i ispadi iščitavaju iz njegova tijela zakašnjelog adolescenta. Nasuprot tome, Alceste Loïca Corberya, u predstavi koju je režirao Hervieu-Léger, multiplicira poze mladog prvaka koji je deprimiran ili bijesan poput Jamesa Deana, jer je pun tikova, mimičkih znakova, čeznutljivih manira, koje znatno usporavaju radnju (kod Hervieu-Légera predstava traje četrdeset minuta dulje od prosjeka

postava ovoga komada). Između pak tih dvaju ekstrema, tjelesne brzine koju očituje Dufarfait kod Braunschweiga i deprimirane sporosti kod Hervieu-Légera, glumac kojega angažira Jean-Pierre Miquel, Denis Podalydès, izmiruje unutrašnjost koja je sva u nijansama i izvrsno vladanje glasovnim i tjelesnim izričajem.

4. Gestika i scenografija

Monumentalna scenografija Érica Rufa za režiju Hervieu-Légera, njezin stilizirani realizam, evocira prijelazno mjesto na koje dvorjani i udvarači dolaze i s kojega odlaze, sjedajući za stol ili slušajući Célimèneine portrete. Na tom neudobnom mjestu deprimirana težina Corberyjeve glume kao da se još više naglašava, dok se režija Hervieu-Légera, figurativna u namisli, doima teškom, redundantnom i larmoajantnom.

Miquel i Braunschweig postupaju vrlo različito od njega i njegova scenografa Érica Rufa. Obojici je milija praznina pozornice od prenatrpanih sugestija mimetičkoga mjesta kakve nudi Rufova scenografija. Ali svaki tu prazninu pozornice poima na svoj način. Miquel rabi uzak ali ispražnjen prostor, kao da je riječ o kakvom komornom kazalištu, nekoj vrsti zatvora u kutiji koju napućuje tek nazočnost glumaca. Ta čarobna kutija, taj zatvoreni i reducirani prostor neprimjetno se mijenja zahvaljujući suptilnom osvjetljenju koje mijenja ugođaj i koje gotovo filmska kamera prilagođuje prema svojim potrebama. Braunschweig, koji je uvijek ujedno scenograf svojih predstava, umnogostručuje perspektive i prostore uporabom velikih zrcala s triju strana pozornice. U toj "galeriji zrcala" svaki se lik udvostručuje, formiraju se i rastaju parovi, očitujući sličnosti i razlike. Kako je dobro uočio Michel Corvin, u kazalištu "gestika fiksira smisao. Ne samo pojedine rečenice nego čitavog lika".⁴

4 Michel Corvin (1985), *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, str. 5.

(Kratki) prijedlog režije

- 1) Svaka režija ovoga komada sklona je usredotočiti se na par Alceste i Célimène (a ne samo na mizantropa). Kako bismo provjerili tu hipotezu, razmotrimo tri posljednja prizora komada: brojne su indicije koje sugeriraju kako Célimène njezini nekadašnji obožavatelji koji su se sada osjetili razočaranima i poniženima ipak ne bi smjeli preobraziti u žrtvenoga jarca. "Markizići" (stih 1697), Oronte, ali i Arsinoja, došli su društveno likvidirati lijepu i duhovitu "mladu udovicu" (stih 225). Alceste je jedini koji je frontalno ne napada:

Ah slušao sam šutke kako stvari stoje / i puštao sve druge da
svatko kaže svoje

I nisam li se dosta uspio suspreći / da mogu barem sada.... (stihovi 1733–1736)

Célimène ga prekida prije nego što je imao vremena da se požali. Radije bi njegovu "mržnju" od otrovnih riječi zaljubljenika koje je zavaravala. No priznaje li ona doista ikakav grijeh? Potvrđuje samo da se tek doima kao da sve govori protiv nje, da bi se ona mogla "činiti krivom" (stih 1744). Dodaje kako dobro zna da se čini "zbilja nepoštenom" (stih 1745). Njezina kritika "čovjeka sa zelenim vrpčama" ionako u sebi nije sadržavala ništa što bi bilo stvarno uvredljivo. Čak korespondira slici koju sam mizantrop o sebi pokušava stvoriti: "osoran", "sjetan", "namrgođen", "zanovijetalo", jedinstven, onakav kakvim ga Célimène vidi i opisuje.

Ne ohrabruje li nas to diskretno vodstvo u recepciji Célimèneina lika da je obranimo od ponižavajućeg tretmana koji joj priređuje grupica zavaranih obožavatelja? Ne bismo li morali razmisliti o tome što procedura kolektivnog linča otkriva o ženama te epohe? Iščitanje teksta kakvo nudi režija ohrabruje nas da produbimo i podcrtamo tumačenje koje bi se usredotočilo na njegovu socijalnu i kritičku dimenziju. Brechtova figura autora, teoretičara i redatelja ne pada nam uzalud na pamet! Ne bi li trebalo naše čitanje i režijski projekt podvrći Brechtovoj optici?

- 2) Nije nipošto moguće ući u konkretne detalje moguće režije *Mizantropa*. Možda je, uostalom, i nemoguće, nepotrebno, pribilježiti ih, crno na bijelo, na papir. Samome sebi kažeš da bi bolje bilo ne htjeti biti lukaviji od autora, osobito kad je u pitanju Molière! Riječ je o tome, kako sugerira redatelj Braunschweig, da valja "raditi na tekstu kao tekstu", jer "to znači pretpostaviti da posjeduje koherenciju – sa svim svojim protuslovljima. To znači reći si da se o tome mislilo, da se to htjelo, uključujući i nesvjesno, te da ima formu cjeline: autorske cjeline".⁵
- 3) Tu "autorsku cjelinu", u prvome redu autorov tekst, tvore fragmentirani identiteti: pritom mislim na kategorije gestusa, žanra i dobi. Fragmentacija nas podsjeća kako su jastva likova *Mizantropa* stvorena od protuslovlja, katkad i od dvojništava (kako vrlo dobro sugerira Braunschweig), rasapa karaktera, iznenadnih ispada protagonista. Glumačka igra, uostalom, preuzima ta protuslovlja: primjerice, nervozni tikovi Duparfaitova mizantropa ili pak Oronteova gestika dok izgovara svoju pjesmu kao da je na kakvom javnom natjecanju pa pokušava zavesti svojeg slušatelja Alcestea. Taj idiosinkratski identitet geste koji posjeduju pretežito muški likovi očit je kod Alcestea, utoliko više jer se podvaja na koleričnog mizantropa i nestrpljivog zaljubljenika. Mehanička afekata, emocija, "navala krvi" tvori lik, eksteriorizira ga fizički i komično.
- 4) Dijalog je isto tako dijalog dviju suprotstavljenih gesti i ritmova: kada Philinte mirnim i polaganim tonom okonča iskaz svojih uvjerenja zaključkom kako je njegova "flegma, na dvoru i u kući, filozofska u biti, baš poput vaše žuči" (stihovi 165–166), Alceste bi tu istu rečenicu mogao izgovoriti na svoj naprasit način. I obratno, kad Alceste priprijeti "dođe mi da bježim u neku pustoš, tamo, gdje nema žive duše" (stihovi 144–145), Philinteu zasigurno dođe da ponovi tu

5 S. Braunschweig (2005), *Outre scène*, br. 5, str. 58. I u: *Petites portes, grands paysages (Mala vrata, veliki krajolici)*, Actes Sud, Pariz, 2007., str. 289.

istu rečenicu sporo i razgovijetno, ako ništa drugo onda zato da sugovorniku dade do znanja koliko je ekscesna ta njegova želja. To su pitanja ritma koja nam govore (naravno, neizravno) koliko su čudi dvojice istodobno nespojive i kazališno afektirane.

Te kratke dramaturške primjedbe neosjetno nas vode do refleksije o produktivnim protuslovljima koja bismo mogli iz komada izdvojiti, a da pritom ne izgubimo iz vida u čemu bi se naše čitanje moglo ticati našega društvenog i osobnog života, odnosno u čemu su Alcesteova i Célimèneina pitanja ujedno naša pitanja.

"Brechtijanska" režija?

1. Historizacija

S pravom bismo se mogli zapitati što bi Brecht mogao imati s klasičnim komadom francuskoga 17. stoljeća? Ništa, dakako, govori li se o sadržaju i tematici. Brechtijanskim bi se mogao kvalificirati samo naš kritički pogled na pismo teksta koliko i na režiju. Riječ je o metodi (više nego o stilu) koja inzistira na društvenoj, kritičkoj, političkoj i povijesno smještenoj dimenziji predstave. "Historizacija vodi razmatranju nekog danog društvenog sustava s gledišta nekog drugog društvenog sustava. Razvoj društva priskrbljuje nova gledišta."⁶

Čitatelj ili gledatelj hrabri se da spozna i relativizira povijesni karakter ljudskih ponašanja, analitičku i kritičku dimenziju radnji i modusa prikazivanja. Govori se o historizaciji⁷ nekog lika, događaja ili radnje kada se na njih upućuje, kako kaže Brecht, u njihovoj relativnoj i promjenjivoj dimenziji, to znači "pokazati događaje i ljude u

6 B. Brecht (1976), *Journal de travail (Dnevnik rada)*, L'Arche, Pariz, str. 109.

7 Prijevod termina *Historisierung*. Historizam (ili historicizam) je tendencija, osobito u marksizmu, da se povijesti prida središnje mjesto u objašnjenju društvenih činjenica.

njihovu povijesnom, efemernom aspektu".⁸ To upućivanje nije nemoguće u onoj mjeri u kojoj bi naša režija uspjela, sustavom aluzija na današnju situaciju, razraditi neku partituru koja bi upućivala na neke crte naše današnjice: primjerice, kad je u pitanju Alceste, "čovjek sa zelenim vrpcama" (stih 1690), na mladenački idealizam i želju da se promijeni svijet (i klima).

2. Društveni *Gestus*⁹

Komad se izravno ne bavi društvenom promjenom u povijesnim, političkim ili ekonomskim terminima. Razlog više, s brehtijanskoga gledišta, da mu se pristupi iz takvog kritičkog kuta, upućujući na društvena protuslovlja među likovima. Pomislimo samo na način na koji Alceste tretira svojega slugu Du Boisa: s takvom osornošću i brutalnošću da ga Célimène mora zaustaviti: "Alceste: Ja ne znam što me priječi..., Célimène: Hej, mirno!" (stih 1475). U trenu se očituje klasna hijerarhija: tjelesni stav i verbalna superiornost gospodara u odnosu na slugu. Alceste se izdaje žestokom reakcijom: ostaje zarobljenikom svoje plemićke kaste, unatoč svim planovima da izmijeni ljudske odnose. Nadaje se prije prisilnim čudakom, tvrdoglavi marginalcem, čija se nespretnost očituje u odijevanju (njegovim "zelenim vrpcama" iz IV. prizora V. čina) i njegovu gestusu, agresivnom i nespretnom. Dva nam glumačka Alcestea (Claudea Duparfaita i Denisa Podalydèsa) nude različite primjere *Gestusa*, oba jednako uvjerljiva, u kojima bi svaka nova režija mogla naći probitačno nadahnuće. *Gestus Duparfaita* u Braunschweigovoj režiji izražava povrijeđenu i repetitivnu gestiku, bolnu unutrašnjost koja se očituje u njegovim tjelesnim kontrakcijama koje odaju kako njegovu psiho-socijalnu ambivalenciju tako i nestrpljivost

8 B. Brecht (1967), *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, sv. 15, str. 302.

9 "Područje stavova koje likovi međusobno zauzimaju nazivamo gestičnim područjem. Držanje tijela, intonaciju i izgled lica određuje društveni *gestus*: likovi se međusobno grde, hvale, poučavaju, i tako dalje." (*Mali organon*, § 61.).

i strast prema nedohvatljivoj Célimène. Gestus Denisa Podalydèsu u Miquelovoj režiji nije toliko čitljiv kao društveni gestus, ali daje naslutiti povrijeđenu unutrašnjost zbog razočaranja u ljubavi i socijalne depresije. Nepomičnost i sporost lika otkrivaju nam međutim i fizičku i moralnu depresiju. Kostim isto tako govori o razlici u karakteru: večernja haljina visoke mode na Célimène (u V. činu) i gotovo kućni, monastički haljetak za Alcestea.

3. Komad s tezom?

Mizantrop je u neku ruku komad s tezom, parabola o sjajnom ali površnom društvu te epohe. Uočavamo zloporabe i poteškoće da se njima doskoči, te stoga nemogućnost da se svijet promijeni, jer, kako kaže Philinte, "i lud je onaj koji silno želi / sav svijet popravljati, pa svima packe dijeli" (stihovi 157–158). Čitatelj ili gledatelj brzo prepoznaje to protuslovlje kao konstitutivnu dijalektiku komada. Htio on ili ne, Alceste ovisi o kraljevoj moći pa se ne može previše udaljiti iz kruga dvorjana, ni gubiti jedan proces za drugim. Njegova pohvala prošlosti ima u sebi nostalgične akcente koji su reakcionarni. Tumačenje teksta koje nudi režija nerijetko donosi korektiv tendenciji da se komedija prezentira kao apolitičan, filozofski i moralistički komad. Učinak se postiže s nekoliko gestičkih ili vokalnih detalja koje glumac pridaje svojem liku. Protuslovlja su utoliko kritički momenti globalne analize komada. I evokacija ljudi na dvoru kroz Célimèneine satiričke portrete, kao i portrete što ih nižu njezini "prijatelji", nadaje se istim takvim aluzijama kritičkog podteksta.

4. Očudjenje

Kada se razmatra razlog zbog kojega bi režiji *Mizantropa* valjalo prići s nečim što ću nazvati *Brechtian touch*, na vidjelo izlazi kako bi nam gledište jednoga društvenog sustava u odnosu na djelo druge epohe pomoglo da relativiziramo svoje neposredne i naivne percepcije, da ih

sagledamo s distance i očudimo.¹⁰ Takvo estetsko očuđenje reaktivira našu percepciju zbilje, osobito društvene zbilje. Za Brechta je "očučena reprodukcija ona reprodukcija koja nam istodobno omogućuje da prepoznamo objekt koji se reproducira, a da ga ujedno učini neobičnim".¹¹ I doista, teško nam je shvatiti status likova u plemićkoj hijerarhiji, njihov operativni prostor, njihov sustav vrijednosti, njihovu čudnovatost. Krićka režija i distancirana, očučena gluma omogućuju nam da smanjimo dimenziju čudnovatosti, tu povijesnu i ideološku udaljenost, tako što ćemo izabrati svoje gledalište i smisliti neobične forme, svekoliku kazališnost koja će gledatelju biti od pomoći kad bude nastojao da dovede u vezu fikcijski svijet komada i našu suvremenost.

Seksualno ophođenje

Učinak brehtijanskog očuđenja, društveni *Gestus* koji zamjećujemo u glumačkoj igri i redateljevoj koordinaciji, svejedno nije dovoljan da bi se komadu i njegovoj scenskoj prikazbi pružili svi ključevi za razumijevanje pretpostavljenih motivacija likova, posebno kada su u pitanju odnosi između muškaraca i žena, odnosno ono što Irène Théry naziva "seksualnim ophođenjem":¹² "Duh običaja nekog društva, pravilo igre koje obznanjuje što svatko može od drugoga očekivati, već prema svojem društvenom statusu, dobi i rodu, ili pak mjestu u srodstvu." To seksualno ophođenje "prolazi linijom raspodjele između dopuštenog seksualnog života (onoga što se tolerira, preferira, propisuje, vrednuje ili slavi) i zabranjenog seksualnog života (onoga na što se ne gleda dobrim okom, predmeta pošalica i ogovaranja, ali i svega čemu se umanjuje vrijednost, svega sramotnog, osuđenog ili radikalno tabui-

10 Na francuskom, *distanciation*, što je problematičan prijevod njemačke riječi *Verfremdung*: dojam stranosti, dakle očuđenje, što je njemački termin koji se razlikuje od *Entfremdung*, radnikova otuđenja u marksističkoj teoriji.

11 *Mali organon*, § 42.

12 Irène Théry (2022), *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle (Nova pravila seksualnog ophođenja)*, Seuil, Pariz.

ziranog). Dopusšteno i zabranjeno razvijaju se u nekom uzajamnom odnosu”¹³.

1. Pristanak

Mnogo kategorija koje je ponudila Irène Théry dadu se *mutatis mutandis* primijeniti na likove *Mizantropa* i neku od mogućih režija! Prisjetimo se primjera posljednjeg prizora komada (V. čin, 4. prizor), trenutka u kojemu Célimène prekida Alcestea koji tek što nije prekinuo šutnju nakon što su prevareni obožavatelji izrekli svoje optužbe: “Da, možete sve reći” (stih 1736). Nakon što je porekla sve ono što upravo pokušava učiniti, iskamčiti oprost – “Ja evo priznajem svu krivnju prema vama / i ne branim se lažnim ni praznim isprikama” (stihovi 1739–1740), i nakon što je evocirala nespozazume kako bi se ispričala, Célimène zaključuje:

“I shvaćam vašu mržnju i prijezir, zbilja shvaćam.
Da, evo, mrzite me” (stihovi 1746–1747)

Ali na što zapravo Célimène pristaje? Na Alcesteovu mržnju? To se čini prilično nevjerojatnim pa njezina vrlo retorička formula izaziva naprotiv Alcesteovu izjavu ljubavi. Njemu dakle daje svoj pristanak. Alceste se poslužio istim terminom, kada je pronašao njezino pismo nekom neidentificiranom muškarcu, i “pristao” (u francuskom izvoru sljedeći stihovi naime započinju: “*je veux consentir*”, op. prev.) na to “da ste to pismo i kome drugom slali, / to nije dosta da se moje srce žali?” (stihovi 1341–1342).

U Molièreovo je doba termin “pristanak” očito imao drukčiji smisao od onoga kakav ima za feminizam ili pak #MeToo kada ga dovodi u vezu s nasiljem nad ženama, osobito silovanjem, te kad pristanak implicira volju da se s nekim stupi u seksualni odnos.¹⁴ U ono doba međutim

13 “#MeToo je redefinirao pravila igre u seksualnom ophođenju”, *Le Monde*, 17. rujna 2022., str. 34.

14 Zamijetiti ćemo međutim da Molière rabi taj termin seksualnog prihvata u prizoru *Tartuffea* u kojemu Elmira kao da je prisiljena pristati na izravan odnos

pristati (*consentir*) značilo je također ili čak ponajprije "smatrati istinitim", "priznati". Danas međutim shvaćamo isti glagol i istu imenicu ujedno u značenju što su ga imali u 17. stoljeću: u smislu "prihvatiti", "omogućiti nešto".

Na što drugo dakle Célimène pristaje? Da bude kažnjena zbog svojih usporednih veza s mnogim muškarcima? Ili zbog toga što je prevarila onoga koji je bio najnametljiviji, koji se uz nju najviše vezao, Alcestea, muškarca koji odbija društvenu laž, uključujući tu i ljubavne odnose? Célimène pristaje uz seksualno ophođenje svoje epohe. Treba li ga shvatiti kao pravo da se stupa u seksualne odnose s više partnera istovremeno? Zasigurno, Molière tako nešto ne sugerira, niti bi to javno odobravao. Pa ipak, Célimène prkosi patrijarhalnoj civilizacijskoj normi vlastita aristokratskog miljea. Morat će iskupiti "grieh" nekom vrstom samostanskog života "u pustinji", a da se pritom ne zna hoće li – dvostruke li kazne – morati povrh svega postati i suprugom svojega "zatvorskog čuvara"! E pa na takvu izoliranu egzistenciju, bez nazočnosti ijedne druge osobe te, prije svega, bez nazočnosti ijednog muškarca, Célimène ne može i ne želi pristati. Pristaje li onda možda na to da bude službenom ljubavnicom, ali unutar blistavog društva ostalih muškaraca? Teško je i tako nešto zamisliti, pogotovo Alcesteu. A ipak, ona "pristaje" upravo na to: da postane suprugom "žučljivca": mogla bi dati "ruku" i biti "vjerna žena" (stihovi 1777–1778). No nije li tu riječ o pomalo prisilnom pristanku? Čak iako je izraz "dati ruku" stanovit eufemizam za "udati se", pogođeni smo slikom "žrtve" na koju se naposljetku odlučuje. Takav pristanak zvuči više kao da se prihvaća neka kazna: kraj koketerije i početak "ženidbe na silu". Ili je posrijedi tek manevar? I tu Molière ostavlja čitatelja i redatelja u nesigurnosti.

s Tartuffeom, želi li muža uvjeriti da mu prijatelj Tartuffe u odnosu na nju nje-guje ozbiljne namjere: "kad nema povjerenja u ono što sam rekla, / i kad se traži dokaz nepobitan, što mogu, / pa evo, neka uzme, i neka hvali Bogu. / I ako nešto gorkim taj pristanak se čini, / nek ogorči se onaj što kriv je toj gorčini: jer krivnja ni u čemu, besumnje, nije moja." (1514–1519).

2. Od ogorčenosti do pristanka?

Feminističko čitanje, odnosno režiju komada, pogađa aktualnost, očito nehotična, termina kao što su "pristanak" i "ogorčenost", što su pojmovi kojima bi se valjalo još vratiti.

Vaš gnjev je opravdan, zašto da sad hinim.
 Ja znam da vam se sada strašno krivom činim
 I zbilja nepoštenom, pa sve to skupo plaćam
 I shvaćam važu mržnju i prezir, zbilja shvaćam.
 Da, evo, mrzite me (stihovi 1743–1747)¹⁵

Kad čuje te riječi, frankofoni gledatelj upoznat s posljednjim feminističkim napisima¹⁶ bez muke će prepoznati termin i pojam "pristanak": čina kojim neka žena pristaje na seksualni odnos. No taj isti gledatelj/slušatelj vjerojatno nije upoznat sa smislom riječi "*ressentiment*" (gnjev, gorčina) u 17. stoljeću. On ne znači samo, kao danas, "sjetiti se nečega s gorčinom i animozitetom", nego se isto tako odnosi, od kraja 16. do 17. stoljeća, na osjećaj fizičke koliko i moralne boli. No posrijedi je osjećaj koji je u 17. i 18. stoljeću predmnijevao uzvratnu gorčinu.¹⁷ Ne znamo rabi li Célimène tu riječ stoga što njome ujedno aludira na mogućnost da gorčina označava i zajedničku ljubav. U svakome je slučaju vjerojatno kako je Molière i tu posijao novu dvosmislicu, koje se režija rado dohvaća.

15 Valja napomenuti da navedeni stihovi u francuskom izvorniku započinju riječima "*vosre ressentiment*": potonju je Gerić preveo kao "gnjev", a mi kao "ogorčenost", da bi asocirala na žučljivost. Posljednji pak stih na hrvatskom izriče Célimènein pristanak riječju "Da", dok se u izvorniku izričito javlja glagol pristati: *J'y consens*, pa to Pavisu omogućuje igru dvjema zvučno srodnim imenicama, *consentement* i *ressentiment* (op. prev).

16 Usp. primjerice Geneviève Fraisse (2017), *Du Constantement (O pristanku)*, Seuil, Pariz.

17 "Sentir", *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, ur. Alain Rey, str. 3466.

Kada Célimène rabi riječi "pristanak" i "ogorčenost", bilo da to čini nevino ili pri punoj svijesti o njihovu onodobnom značenju, ne igra se tek polisemijom tih termina. Obvezuje nas da nadiđemo jednostavno čitanje teksta i da potražimo metode i discipline koje bi mogle rasvijetliti društvenu praksu kojoj se može prići iz svih mogućih smjerova koji su nam na raspolaganju. Dakako, ne može se govoriti o seksualnom i erotskom pristanku između Célimène i Alcestea, s jedne strane zato jer Célimène odmah priznaje "pogrešku", a s druge strane zato jer Alceste ni najmanje ne pokušava s njome raspravljati, nego nameće svoju trgovinu ("pustinja" ili ništa). Još smo svjetlosnim godinama udaljeni od uzajamnog pristanka na odnos, i to ne samo seksualni, između žene i muškarca. Nema još raspravâ između Gospodina i Gospođe koje bi se ticale pravila društvene igre, podjele na dopušteno i zabranjeno u društvenim i seksualnim igrama.

Sa suvremenog gledišta (pa dakle i s gledišta koja se razvide u režijama) tek bi nam neka druga "društvena civilizacija", neki drugi pristup društvenim odnosima, mogao priskrbiti epistemološki okvir, neku vrstu "multidimenzionalnog pristupa socijalnim odnosima", prepletu odnosa moći. Jer pojmu pristanka moguće je prići iz sociološke, političke, seksološke, pravne i ine perspektive.

3. Norme seksualnog ophođenja

Redatelj 21. stoljeća mora odlučiti koje će norme "seksualnog ophođenja" upisati u režiju:

- 1) U normama seksualnog ophođenja kakve su na snazi u 17. stoljeću kralj je zahtijevao da se brak sklopi isključivo uz roditeljsku privolu. (No u slučaju [vrlo mlade] udovice vjerojatno nije bilo potrebe da se od roditelja traži odobrenje!)
- 2) Unutar pak suvremenih normi seksualnog ophođenja, barem kada su u pitanju naše demokratske države, nije važan toliko brak koliko pristanak na seksualni čin, pristanak žene ako je riječ o hete-

roseksualnom paru, pristanak dviju osoba ako je u pitanju homo-seksualni par.¹⁸ U Braunschweigovoj režiji od početka drugoga čina shvaćamo da Célimène i Alceste održavaju, kako se čini, redovite seksualne odnose. Tek što se ustao iz kreveta u kojemu Célimène kanda još ljenčari, mladi i žovijalni "mizantrop", oblačeći se (II, 2), ljubavnici priređuje ljubomornu scenu. Radnja se dakle odvija u suvremenom kontekstu pa se pretpostavlja da je mladić od svoje partnerice dobio pristanak, koji se od susreta do susreta obnavlja. Komad time dobiva posve novo ozračje: na rubu je da se svede na dramu ljubomore, odnosno kritiku seksualnog promiskuiteta koji nije po Alcesteovu ukusu.

Promjena epohe i običaja kakvu može donijeti režija modificira problematiku i zaplet. Pa ipak, itekako osjećamo da današnji gledatelj zahtijeva takvu transpoziciju, jer želi sve velike i stare probleme toga komada pronaći premještajem u perspektivu aktualnog svijeta, koji se vodi novim "seksualnim nazorima". Jer režiji upravo unutar toga suvremenog okvira "seksualnog ophođenja" uspijeva razjasniti sukobe između muškaraca i žena što ih komad uprizoruje tako što će ih "prevesti" u scenske radnje i motivacije likova. No ti sukobi se sveudilj, i prije modernoga feminizma sedamdesetih godina, odnose na asimetrični konflikt "muške osvajačke seksualnosti i obrambene ženske seksualnosti".¹⁹ Čim čitanje i režija, pod utjecajem feminizma i pokreta #MeToo, uspostave nova pravila, komad se preobrazi. Režija se usredotoči na nasilje "javnoga procesa" koji Célimène priređuju svi muškarci, uključujući i Alcestea. Nakon što ju je uvjeravao u svoju potpunu nježnost (stih 1748), brutalno je odbacuje, čim shvati da će

18 Irène Théry, *Le Monde*, nav. djelo: "Jednakost spolova postaje kardinalna vrijednost demokratskih društava kada feminizam drugog vala, sedamdesetih godina prošlog stoljeća, odbija veliko načelo raspodjele između muškoga svijeta (umjetnosti, znanosti, politike, rata) i ženskoga svijeta (kuće, djece, domaćinskog života)."

19 Irène Théry, *Le Monde*, nav. djelo.

odbiti "ostaviti ovu zlu sredinu" (stih 1762) kako bi ga slijedila u njegovu "pustinju" i za njegovu volju otuđila svoju osobnu (a možda i seksualnu) slobodu:

Alceste: Sad vas opet mrzim! Dosta mi je!
To nećkanje je gore nego išta prije. (stihovi 1779–1780)

4. Multidimenzionalni pristup društvenim odnosima

Preostaje nam ispitati kako su norme seksualnog ophođenja i same ispresijecane društvenim odnosima. Ta je društvenost određena trima kategorijama roda, dobi i gestusa (društveno-ekonomskog, klasnog identiteta):

Rod likova čini se posve utvrđenim, barem kada su u pitanju Célimène i Alceste. Pa ipak, istupi markizića lako se pretvore u nastupe svojstvene tzv. *drag queens*. Otud onda i pitanje seksualne orijentacije muških likova. Izvedbeni studiji zanimaju se za fenomene transvestizma, predlažući da se "drag pojmi kao hiper-ritulizirano tumačenje difuzne društvene i kulturne koreografije (koreografije 'lišene autora'). To tumačenje obznanjuje motive koreografije, naturalizirane permanentnim ponavljanjem, no isto tako podložne parodijskom oponašanju koje im otkriva konstruiranu, a ne prirodnu dimenziju".²⁰

Dob: Studij društvene klase, roda, etničkog i društvenog identiteta likova presijeca kategorija dobi. U *Mizantropu* se dob likova ne spominje, osim u Célimèneinu slučaju: ta "mlada udovica" (stihovi 225–226) obavještava nas da je "biće od dvadesetak ljeta" (stih 1774). Alceste je po svoj prilici stariji, premda često reagira kao nezreli adolescent, ako ne i starmali pa utoliko preuranjeno ogorčen. Dvapat spominje Célimèneinu mladost (stihovi 225 i 1760), koju kao da tretira s izvjesnom patrijarhalnom bahatošću. Očito je kako nema baš previše isku-

20 Luca Greco i Stéphanie Kunert (2021), "Drag et performance", *Encyclopédie critique du genre (Kritička enciklopedija roda)*, ur. Juliette Rennes, La Découverte, Pariz, str. 262.

stva sa ženama, premda je neosporno da sve žene u ovome komadu za njega pokazuju interes, neke izravnije, neke manje izravno. Arsinoja će doživjeti Célimèneinu porugu zbog "određene dobi" koja od nje neizbježno čini vrlo moralistično nastrojenu čistunicu: "jer vrijeme čini svoje. No koja od nas, žena, u dvadesetoj želi biti stalozena?" (stihovi 983–984). Onkraj prepirke dviju suparnica oko njihove dobi, teško je uspostaviti vezu između dobi i klasnog i rodnog identiteta likova. Perspektiva "da bježim od sveg svijeta te se s vama sada zakopavam u pustoš" (stih 1769) uzrok je Célimèneinoj odluci o konačnom prekidu. Otud važnost svijesti o dobi i starenju, kako bi se vrednovala borba između zakopavanja u pustoš i uživanja u društvu koje neće uspjeti ni jednoj ni drugoj.

1) *Gestus* (društvena klasa, društveno-ekonomski identitet)

Teorija i sociologija gestusa, klasnog identiteta, kao što smo već ustanovili, pomažu nam da razlikujemo odnose snage i klasne odnose koji su svojstveni Célimène i svim laskavcima koji je okružuju da bi je poslije zanemarili i društveno "uništili". Svi su udarci dopušteni, od retorike do prijetnji i fizičkih razračunavanja. Markizići i Oronte barataju umijećem laske, bio u pitanju Monarh ili Célimène. Njihova "galantnost", prilično napadna, galantnost je "profesionalnih" dvorjana. Brzo se okreće u nimalo elegantnu agresivnost prema vladarici salona. No Célimène nikada ne rabi oružje intrige ili lažne galantnosti, nego puno suptilnija oružja koketerije i umjetnosti improviziranja usmenog portreta. Navedeni manevri dio su društvene igre i lako se prevode u različite gestuse ovisno o liku.

2) Intersekcionalnost

Sučelimo li i preklopimo, ukratko podvrgnemo "intersekcijском" pristupu, nabrojene parametre klase, roda i dobi u "multidimenzionalnom pristupu društvenim odnosima",²¹ međusobno uplećući odnose snaga i moći, testiramo vrijednost, relativnost i interaktivnost

21 Juliette Rennes, *Encyclopédie critique du genre*, nav. djelo, str. 21.

svake sastavnice. Interseksijsku teoriju Crenshaw definira kao "oruđe uz pomoć kojeg se mogu ocrtati različite interakcije rase i roda u kontekstu nasilja prema obojenim ženama". Ta se teorija može proširiti i na druge discipline. Primjerice, kad bi sociologija gestusa znala u svoju teoriju integrirati refleksiju o rodu, obogatila bi se izvedbenom dimenzijom seksualnog identiteta (otud moja sugestija da bi valjalo na parodijski način otplesati – u stilu *rap*- ili *slam*-koreografije – neke likove tijekom izvedbe "ilustriranih" ili parodiranih portreta).

Na sličan način na koji to čini Crenshawova interseksijska teorija, i ovdje predlažemo da se rad režije definira kao integracija nekog koherentnog skupa ne samo različitih sustava znakova nego i različitih teorijskih sustava kao što su sustavi klase, roda ili dobi. Ti koncepti imaju smisla samo ako se stave u međusobni odnos. Da bi te discipline i sustavi koji su toliko raznorodni – klase (gestusa), roda (spola), rase (identiteta) – mogli zajedno funkcionirati, valja ne samo opisati sustave znakova nego prije svega razumjeti interakcije tih različitih teorija koje režija implicira.

Okončajmo ovo izlaganje načinom na koji se artikuliraju alternativa i projekt života dvoga protagonista, razmatrajući kako se njihove protuslovne osobnosti konstruiraju u odnosu na tri identitetske kategorije koje smo prethodno prezentirali (rod, dob, gestus). Uočimo kako se oko svakog od njih formira neki logični i interaktivni krug u neprekidnom kretanju:

Célimène:

1) ROD	2) DOB	3) GESTUS
Heteroseksualna	mlada	udovica i bogata
Lijepa udovica, slobodna	boji se starenja	muškarce treba zbog procesa
Neustrašiva		salonska dama

4) ROD

Krhkoga statusa

Očuvati svoju mondenu
vrijednost ili živjeti u
pustinji sa strane

Alceste:

1) ROD

Heteroseksualan
Kulturni kapital

Izolacija
Protuslovni identitet
Shizofrenija?

5) DOB

ostarjeti sama?

2) KLASA

kulturni kapital
filozof?

ili književni kritičar?
ili retro-pjesnik?
Upad du Boisa u salonski
svijet privida
du Bois stavljen u "rasnu"
poziciju?

6) GESTUS

Kontinuum ubijanja
žena "prevarenih
muškaraca"

sestrinstvo s Eliante? Ne!

3) Psihijatrija

Alcesteovo ludilo?

"I lud je svaki onaj koji silno želi

sav svijet popravljati, pa svima packe dijeli." (stihovi 157–158)

Osveta napuštenih. Kolektivno simboličko silovanje Célimène?

Depolitizacija psihološkog nasilja nad Célimène

Tijelo i žudnja ostavljeni u sjeni (osim u režijama)

4) Konceptija ljubavi

"Da ja nju volim, a da o tom dvojim, što li?" (stih 237)

Philinte mu stalno prepušta prijateljicu Éliante (246), (1203–1206)

Kakvu ideju o ljubavi ima Célimène, nakon toga incidenta? Misterij!

Alceste nijednom ne aludira na mogućnost da se Célimène oženi. Zaborav?

5) ROD: tako se krug zatvara, kako bi bolje otpočeo!

Zaključci

Uspoređujući dva kruga, slijedeći dakle put što ga u ovome komadu prolaze Célimène i Alceste, prelazimo preko "drugih operatora hijerarhizirane diferencijacije pojedinaca (dob, zdravlje, vrijednost, seksualna orijentacija, religijske prakse...)",²² onkraj triptiha roda-dobi-klase. Tako si postavljamo pitanja koja se vezuju uz svaku osobu, bila ona muškarac ili žena. Zamjećujemo da se put što smo ga prošli i pouka koju smo izvukli uvelike razlikuju s obzirom na to je li u pitanju muškarac ili žena: Célimène se razvija u svojim osvajanjima i iskušeljstvu suda što joj ga priređuju muškarci, no morat će reagirati. Nasuprot tome, Alceste se vraća na početak: kaže da će otići. Hoće li? Philinte u to, čini se, sumnja. Alceste okončava komad istim sloganima, istim tužaljka, istim izjavama o tome što namjerava učiniti. Célimène zasigurno nešto nauči, ali kako je svedena na šutnju, svoj nauk zadržava za sebe, dok je mizantrop gotovo sretan što mu njegov ljubavni prekid i programirani neuspjeh nude novu priliku da se hvali svojom nesrećom i dobrom odlukom da ode "u neku pustu zabit" (stih 1805). Tako likovi neprekidno artikuliraju i konstruiraju svoje različite identitete, koji jedni druge pothranjuju. Isto vrijedi i za čitanje teksta koliko i za elaboraciju režije, a i za način na koji će je publika primiti. Čitatelj i gledatelj konstruiraju i dekonstruiraju različite društvene odnose, posebno odnose vezane uz promjenjive rodne identitete. Režija ne može pobjeći toj stvaralačkoj spirali. Svaki projekt režije koji je tek nacrt na papiru, baš kao i ova skica, tek je zamišljena režija, spirala koja se ne prestaje vrtjeti oko same sebe, izmještat nas, ali i rasti, sveudilj nas prepuštajući da vjerujemo svojoj zamišljenoj kreaciji.

Prevela Lada Čale Feldman

²² Juliette Rennes, "Introduction" ("Uvod"). *Encyclopédie critique du genre*, nav. djelo, str. 22.