



UDK 791.31:792

792:791.31

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/14-40

Povzetek

V članku obravnavam film Philippa Le Guaya *Alceste à bicyclette* (2013) z vidika zgodovinske polemike, ki so je sprožili pritiski, da bi med glavnima likoma Molièrovega *Ljudomrznika* – Alcestom in Filintom – izbrali kot med utelešenji dveh radikalno različnih temperamentov in moralnih stališč. Poleg očitnih medbesedilnih navezav na slavno delo iz 17. stoletja ter izjemnega vrednotenja igralske umetnosti – pa tudi vloge, ki jo ima v igralskem poklicu staranje – je film zanimiv tudi zato, ker ne le prikaže, temveč tudi izrecno tematizira spopad med domnevno zastarelostjo klasične komedije in dejstvom, da se v novem kontekstu žanru vendarle posreči obnoviti prvotni subverzivni učinek.

Ključne besede: Molière, *Le Misanthrope*, *Alceste à bicyclette*, igrilstvo, gledališče v filmu

Lada Čale Feldman je redna profesorica in predstojnica katedre za teatrologijo na Oddelku za primerjalno književnost Fakultete za humanistiko in družbene vede Univerze v Zagrebu. Njeno raziskovalno delo zajema področja gledaliških in performativnih študij ter feministične kritike. Poleg sedmih avtorskih in dveh soavtorskih knjig v hrvaščini je tudi sourednica več posebnih števil revij in številnih zbornikov, med drugim tudi dveh v angleščini. Za svoje delo je prejela tri nacionalne in eno mednarodno nagrado.

lcfeldma@ff.unizg.hr

Alceste à bicyclette in Molièrova melanholična komedija – pomladitev ali pokop?

Lada Čale Feldman

Fakulteta za humanistiko in družboslovje, Univerza v Zagrebu, Hrvaška

Prispevek se ukvarja z dokaj kompleksno, čeprav ne nujno tudi zelo modno ali priljubljeno temo, in sicer z arhetipskostjo klasične oziroma klasicistične komedije in njene morebitne sodobne rabe in/ali odmevov. To tematiko sem se odločila nasloviti, ker že samo vprašanje »preživetja komedije«, ki nakazuje tako ovire, ob katere je trčilo takšno preživetje, kot tudi dejansko odpornost žanra, nujno predpostavlja, da moramo upoštevati celotni zgodovinski lok te zvrsti, če hočemo razpravljati o sodobnih ali, bolje rečeno, postmodernih, postdramskih ali ne več dramskih preoblikovanih lete. Nemara bi se lahko lotila teme sodobne režije klasičnih komedij, vendar sem se odločila za obravnavo razmeroma nenavadnega in redkega primera gledališča v filmu, to pa zaradi dveh med seboj povezanih razlogov. Prvi je seveda dejstvo, da film, ki ga bom pretresla, *Alceste à bicyclette*, reinterpreterira eno najslavnejših Molièrovih del, *Le Misanthrope* – o čemer sem si že dolgo želela pisati. Drugi, splošnejši razlog pa je povezan z metagledališkimi in metažanrskimi implikacijami tega transmedijskega hibrida. V konkretnem primeru gre za dejstvo, da se film, ki sem ga izbrala, eksplicitno in implicitno ukvarja z razmislekom o ključnih značilnostih, zapuščini in morebitni privlačnosti klasične komedije za sodobno občinstvo, pa naj bo to v gledališču ali v kinu.

Trisopetdeseta obletnica Molièrove smrti, ki je v letu 2023 sledila prejšnji, radostnejši štiristoti obletnici dramatikovega rojstva, nas vsekakor spodbuja, da ne pozabimo, da naj bi francoski igralec in pisatelj izumil novo vrsto komedije, ki se v francoščini imenuje *la grande comédie*, v angleščini pa *high comedy* – čeprav slednji izraz ne ustreza povsem pomenu francoske skovanke, saj ne označuje nujno salonske komedije, temveč se večinoma nanaša na bolj vzvišene ali resne, satirične in še druge ambicije, ki jih je Molière skušal pripisati zvrsti, ki je v njegovem času veljala za manj cenjeno in se je približevala vulgarnosti farse. Zato je na mestu opomnik, da sam Molière ni imel nobenih zadržkov pri vnašanju farsičnih elementov in epizodnih trenutkov, kot so na primer *lazzi* in druge komične situacije iz *comédie dell'arte*, v svoje drame, vendar pa jih je združeval s pravili gradnje zgodbe in neskončnih permutacij določenih osnovnih elementov, kar je podedoval od Plavta in *comédie*

erudite; Molière je temu dodal ne le dolžino igre v petih dejanjih, pač pa tudi zahtevne retorične in filozofske tirade, pogosto pa je veselo logiko žanra razbijal tudi s tem, da je preprečil pričakovano poroko, kot na primer v *Les Femmes savantes*, ali da je zaplet pripeljal vse do tragičnega konca, ki se mu je le za las izognil, kot na primer v *Tartuffu*, ali pa je celo uvedel zares usoden, nesrečen konec, na primer v *Don Juanu*, kjer liki dejansko umrejo na odru (ali bolje rečeno pod njim, saj Komtur na koncu Don Juana nepreklicno potegne v podzemlje).

Za eno najbolj reprezentativnih in tudi najpogosteje komentiranih del te nove, kompleksnejše, če ne celo, tako rekoč, bolj »realistične« zvrsti, ki so jo kasneje poimenovali *comédie de caractère* – in ki jo je Molière zasnoval z namenom, da bi bila po statusu enakovredna tragediji, v kateri kljub gorečim začetnim prizadevanjem nikdar ni zares blestel – še danes velja *Ljudomrznik*, igra, ki je spodbudila številne in ostro nasprotujoče si interpretacije, zaradi katerih se kontroverzni protagonist Alcest lahko meri z liki, kakršen je Shakespearov Hamlet, saj je, kot bi rekel John Simon, enako dovzeten, da bi lahko obveljal za simbolno utelešenje »različnih občutljivosti posameznikov v različnih obdobjih in celo kolektivnih občutljivosti samih teh obdobj« (404). Zagotovo ni neumestno, da se na tem mestu sklicujemo na najbolj znanega od vseh gledaliških likov v zahodni tragični tradiciji, saj imata Alcest in Hamlet res veliko skupnih značilnosti, v prvi vrsti je to duševno stanje, nadvse skrb vzbujajoče za druge like, v Alcestovem primeru pa tudi za samega duha komedije, gre namreč za melanholijo. Tako kot Hamlet tudi Alcest občuti in hlepi po osamitvi od svojega ožjega in širšega družbenega kroga, tudi on obtožuje žensko, ki jo ljubi, koketiranja in izdaje in, tako kot Hamlet, tudi sam goji živo zanimanje in prefinjenost glede etičnih in estetskih vprašanj. Ker se v igri nekajkrat omenja ideja o obešanju, bi lahko celo trdili, da tudi Alcest goji samomorilske misli, če ne bi imeli enako močnih razlogov za spoznanje, da je vse to razglabljanje o pogubnosti človeške narave v veliki meri le simptom smešnega, koleričnega¹ in narcističnega dramatisiranja samega sebe, generično zgrešene predstave, ki jo ima junak o sebi kot neprilagojencu in tragičnem izobčencu, ki v resnici hrepeni po tem, da bi ga družba, ki jo zavrača, odlikovala ter da bi ga ljubila ženska, ki uteleša vse zemeljsko zlo, ki ga sam tako neomajno obsoja.

Ker vemo, da je naslovno vlogo odigral sam Molière, to še krepí sume, da prevladujoči modus ali razpoloženje dela ni melanholija in da je igralčeva interpretacija najverjetneje prispevala k farsičnim situacijam in performativnim poudarkom, ki jih komedija prav

¹ Zahvaljujem se profesorju Juretu Gantarju, da me je po predavanju povprašal, koliko se je Molière opiral na teorijo o temperamentih in tipologijo osebnosti, izpeljano iz nje, ki je, na primer, služila kot podlaga določenih dram iz elizabetinskega obdobja v Angliji. Polni naslov igre v francoščini se glasi (*Le Misanthrope, ou l'atrabilaire amoureux*, kar namiguje na to povezavo: »atrabilaire« se je v tistih časih namreč res nanašal na »črni žolč«, ki je izvorno označeval prevladujoče melanholično razpoloženje, povezano z »intelektualno in moralno resnobo« (prim. Morgan 299), »rumeni žolč« pa naj bi bil značilen za kolerike, se pravi razdražljive in zlovoljne ljudi. Vendar pa je sčasoma izraz »atrabilaire« izgubil povezavo z vzvišeno melanholijo in se navzleč pomenov, ki so se običajno povezovali s koleričnim tipom: *acariâtre, acerbe, aigre, coléreux, irascible, renfrogné, revêche* (*Dictionnaire Larousse*). Zdi se, da se Molière poigrava z obema konotacijama – in, kot bomo pokazali v članku, je ravno zato lik glavnega junaka ambivalenten in takšna uganka, saj se zdi, da njegova komičnost izvira prav iz napetosti med melanholično in kolerično platjo njegove narave.

tako vsebuje – k bitki med spoloma, k prepiru med bodočim tiranom in prebrisano žensko, ki ga zavaja, k izraziti mimiki in ekstravagantnim gestam, ki naj bi domnevno spremljale nenadne prihode in odhode Alcesta pred in po prepirljivih soočenjih.² Pa vendar, kot hiti dodati Andrew Calder, potem ko našteje vse te farsične vidike *Ljudomrznika*, v komediji najdemo tudi nekatere strukturne značilnosti tragedije, saj so »tako v farsi kot v tragediji liki žrtve lastnega temperamenta; njihova neprilagodljivost je neke vrste usoda«. Ravno v *Ljudomrzniku* »temperament in svetovni nazor vsakega od njih tako zelo obremenjuje, da jih še tako silna naklonjenost ali ljubezen ne more pripraviti k spremembi« (96). In ker dejansko vemo, kakšna usoda čaka Alcesta in Celimeno, je treba priznati, da se, namesto da bi v skladu s staro komedijsko formulo slavila srečno zakonsko zvezo, nazadnje vendarle izkažeta za skoraj tragično nekompatibilna in se morata zato ločiti ter prepustiti prizorišče obetavnejši poroki med Celimenino sestrično Elianto in Alcestovim prijateljem Filintom.

Že vse od petdesetih let prejšnjega stoletja so gledališki režiserji, pa tudi nekaj filmskih,³ uživali v postavljanju igre na oder ali snemanju le-te v sodobni preobleki, a pogosto ravno zato, da bi še poudarili mračen, če ne celo naravnost tragičen podton, kot je nedavno pokazal Patrice Pavis v komentarju treh najvidnejših gledaliških različic igre v novem tisočletju, ki so jih pripravili Jean-Pierre Miquel v Comédie-Française (Vieux-Colombier) leta 2000, Stéphan Braunschweig v Théâtre National de Strasbourg leta 2003 in zlasti Clément Hervieu-Léger v Comédie-Française leta 2017. Michael Edwards je o tem fenomenu pisal v knjigi z naslovom *Le rire de Molière* (Molièrov smeh), ki so jo pred kratkim ponatisnili, kjer tovrstne poskuse pesimističnega preoblikovanja komedije razkriva kot posledico »napake v interpretaciji«, ki povsem zgreši prvotni komični namen *Ljudomrznika*, ki je bil navsezadnje Molièrovo sodobnike prisiliti, da bi se smejali lastnim pomanjkljivostim tako kot posameznikov kot tudi članov visoko ritualizirane in zato nujno hinavske družbe (141). Nagnjenost k resni obravnavi zlasti Alcesta naj bi izvirala iz zloglasnega napada na Molièrovo kruto smešenje glavnega junaka, ki ga je izvedel Jean Jacques Rousseau, na čigar občudovanje Alcesta se pogosto sklicujejo kot na znamenje nove, republikanske občutljivosti. Kadar na kaj takega naletimo v današnjih časih, pa se je treba vprašati, kam in zakaj je izginil smešni vidik komedije in ali je takšna nagnjenost k pretakanju solza zaradi nerazumljenega samotarja in zgrešene ljubezni nekakšno znamenje našega časa, ki priča o nekakšni moralistični sentimentalnosti in trenutni nezmožnosti, da bi se dejansko na humoren način soočili z mešanimi občutki, ki jih porajajo zapleti igre, kaj šele, da bi uživali v prikriti metadramatični ironiji.

² Kot upravičeno trdi Herzel, »lahko nam je žal, da ne moremo videti Molièra v glavnih vlogah iger *L'Amour médecin* ali *Le Médecin malgré lui* ali *Le Bourgeois gentilhomme*, vendar ta izguba verjetno ni bistveno vplivala na naše razumevanje osnovnega tona teh iger. Toda Molière osebno v vlogi Alcesta? Tu pa je izguba neizmerna in tega ne smemo pozabiti« (348).

³ Bernard Dhéran leta 1958. Pierre Dux pa leta 1971.

Celotno zgodovino kritiške recepcije igre bi lahko, resnici na ljubo, razumeli kot znamenje, da se časi pravzaprav ne spreminjajo dosti, saj so bili že dolgo pred Rousseaujem, vse od samih začetkov odrske usode *Ljudomrznika*, zelo redki člani občinstva, ki se jim je ta komedija dejansko zdela smešna, tako da je bila v gledališču dolgo zgolj zmerno uspešna in so jo celo razglasili prej za dobro branje kot pa za besedilo, ki bi obetalo užitek v uprizoritvi. Lionel Gossman meni, da bi lahko takšno kritično stališče javnosti in kritikov v Molièrovem času imeli za dokaz njihove lastne melanholične naravnosti: v mnogih pogledih se je Alcestu posrečilo vzpostaviti intimno vez z gledalci iz 17. stoletja, saj je kot protagonist zastopal upravičeno, če že ne pravično melanholično zamero do udomačenega plemstva, ki je nerado pristalo na pravila dvora Ludvika XIV., kjer bolezni in melanholije niso trpeli, vsako znamenje umika iz javnosti pa so imeli za »nedopustno, za provokacijo, za nevaren znak disidentstva in potencialnega prevratništva« (334). Ker je bil Molière vendarle odvisen od kraljeve zaščite in se je zato od njega pričakovalo, da se bo podpisal pod vse cilje nove absolutistične države, je, kot pravi Gossman, ta človeški »tip« preprosto moral prikazati kot »komični lik«, tako kot vse druge komične očetovske tirane, ki jih, prav tako kot Alcesta, »skrbi ohranjanje in zadrževanje, trmasto nasprotovanje vsaki novosti, mobilnosti, spremembi in menjavi, kroženju blaga in denarja, prostemu kroženju žensk in znakov – vsemu, kar bi lahko zamajalo ustaljeni red stvari« (328).

Kljub temu so marsikaterega poznejšega kritika *Ljudomrznika* še naprej medle dvoumnosti, ki jih je igra polna, in le redki so se uprli skušnjavi, da se ne bi postavili na to ali ono stran, kar se tiče glavnega lika, s tem pa tudi generičnega vzdušja, ki ga ustvarja: sodeč po interpretacijah, ki so se nakopičile, moramo pogosto preprosto izbrati: glavni junak je bodisi mizogin in nerazumen kolerik, družba, ki jo napada zaradi hinavščine, pa ima prav in je delo komedija, ali pa je Alcest pošten in resnicoljuben človek in, kot smo slišali, politično subverziven melanholik, družba pa je nezaslišano krivična in je delo drama s skoraj tragičnim koncem. Nič čudnega, da se je takšna dvoumnost izkazala kot plodna podlaga za lepo tipologijo, ki jo je predlagal psihoanalitični kritik Francesco Orlando, ki je v teh nesoglasjih videl različne manifestacije učinkov komične potlačitve resnosti obravnavanih vprašanj (259–261):

Različica A – resno je nezavedno, ker ga komična struktura potlači.

Različica B – resno je zavestno, vendar ga ne sprejema, komična struktura negotovo prevlada.

Različica C – resno je sprejeto, vendar ga ne zagovarja, komična struktura je le fasada, popuščanje zavoljo kralja.

Različica D – resno je zagovarjano, ni pa odobreno (*littérature engagée*).

Na tem mestu nimam prostora, da bi se spuščala v podrobnosti te argumentacije, zato naj samo poudarim, da po Orlandovem mnenju osupljivo veliko kritikov težko prenaša

varianti A in B, kjer vidimo negotovo ravnovesje med komičnim in resnim, pa najsi bo slednje potlačeno ali pripoznano, in se raje odločijo za katero od preostalih različic, v katerih resno prevladuje, ne glede na to, da Orlando v analizi dokaže, do kolikšne mere je različici C in D težko podpreti z natančnim strukturalističnim branjem, ki ga ponudi v študiji.

Kakorkoli že, igra je tako nasprotujoče si odzive vzbudila tudi in predvsem zaradi dveh nenavadnih zvez, v kateri je umeščen protagonist, prve prijateljske, druge pa ljubezenske, tako da je prej omenjena pristranskost občinstva pogosto odvisna od naklonjenosti, ki jo občuti bodisi do neomajno užaljenega Alcesta na eni strani bodisi do njegovih družabnih spremljevalcev na drugi – se pravi do Filinta, modrega, a nekoliko samozadovoljnega prijatelja, in do opravljivke Celimene, ženske, za katero Alcest trdi, da je zaljubljen vanjo. Ne glede na to, za kako pomembno se vloga Celimene izkaže v razvoju igre – v paru s sestrično Elianto kot alternativno ljubimko, ki ji Alcest za trenutek dvori iz maščevalnosti – je kritike najbolj razdelilo ravno nasprotje med moškima, kar je postalo tako razvpito, da ga je Proustova Albertina imela celo za vzorčni primer akademskih nesmislov. Kot se je zdelo pomembno zapisati Normanu Henfreyju: če Alcest velja za »čisto in resnicoljubno dušo«, za kar ga je razglasil Goethe, potem Filint postane »laskavec, lažnivi svetovljan«, »utelešenje egoizma, strahopetnega kompromisarstva in samozadovoljstva«; po drugi strani pa, če imamo Alcesta za »zlovoljnega zajedljivca«, Filint postane tisti, ki mu je treba kot prijatelju dati prednosti, ali pa »modrec, ki bi ga bilo priporočljivo posnemati, poln vzgoje in razgledane vljudnosti, na kakršni naletimo v najboljši družbi« (160–161). Tudi zato prvi prizor komedije, zgovorno soočenje besnečega Alcesta in zbranega Filinta, ki naj bi predstavljal to, čemur Henfrey reče »filozofski kamen spotike, ki skrbi oba prijatelja« (185), še danes velja za *ključni* prizor, ki da ton celotnemu delu, tako zelo, da je prav način, kako se ga režiser ali ustvarjalna ekipa odloči interpretirati, pogosto tudi ključ do karakternega in splošnega okvira, v katerem je treba brati in doživljati celotno uprizoritev.

Poleg tega Louis Jouvét, legendarni igralec in režiser francoskega režiserskega kartela z začetka 20. stoletja, prav s tem prizorom začne knjigo *Molière et la comédie Classique* (1965/2022), v kateri podaja svoje lekcije o igranju. Prvo poglavje knjige je pravzaprav v celoti posvečeno uvodnemu prizoru *Ljudomrznika*, ki naj bi po Jouvétovem mnenju v uprizoritvi v prvi vrsti ne le vzpostavil pogosto povsem zanemarjeni, a vendar ključni in zapleteni prijateljski odnos med moškima, temveč tudi odprl prostor in širino za neizrekljivi in enigmatični vidik obeh likov, ki imata zanj enako pomembno vlogo v vesolju igre – Filint je po njegovem mnenju bolj inteligenčen in razgledan v družbenih odnosih in tudi bolj zaščitniški do prijatelja, Alcest pa je bolj neustrašen v prizadevanjih, da bi žensko, ki jo ljubi, spet spravil k pameti. Znano je, kako je Jouvét vztrajal pri tem, da naj igralci preprosto izgovarjajo besede v pravilnem ritmu in s

pravilnim dihanjem; učence je pozival, naj opustijo vse vnaprejšnje predstave o tem, kaj bi verzi lahko pomenili, in izjavil naslednje:

On ne sera jamais Alceste. Alceste est un personnage qui existe avant nous, et qui existera après nous. A soixante-dix ans, quand tu seras un grand comédien et un grand homme, car il faut être un grand homme pour jouer Alceste, tu joueras Alceste, mais tu ne seras pas Alceste; tu mourras et Alceste vivra. (18)

Nihče ne bo nikoli postal Alcest. Alcest je lik, ki je obstajal pred nami in bo obstajal tudi, ko nas že dolgo ne bo več. Pri sedemdesetih, ko boš uveljavljen igralec in spoštovan človek, saj moraš biti spoštovan človek, če hočeš igrati Alcesta, boš lahko igral Alcesta, vendar pa ne boš postal Alcest: ti boš umrl, Alcest pa bo živel naprej.

Je torej Alcest še vedno živ? Je komedija, ki ji vlada, preživela tudi samega Jouveta? Smo dandanes sposobni zaobiti Rousseaujev izrek o tej igri in lahko v protagonistu prepoznamo prej tisto, kar je Hans Robert Jauss poimenoval »paradoks *Ljudomrznika*«, se pravi tako njegov smešni kot tudi subverzivni vidik? Vredno si je priklicati v spomin Jaussovo študijo, saj v njej upravičeno opozarja na to, da ljudomrznik kot lik predstavlja poseben primer, na dejstvo, da bi bilo »počutiti se sovražnika človeštva v nasprotju z naravo in družbenimi okoliščinami človeškega obstoja«, kar pomeni, da literarna stvaritev takšnega tipskega lika predstavlja »mejni primer, ustvarjen, da preizkusi in razišče, kaj človeška narava pravzaprav je«, s tem pa današnjemu kritiku nudi priložnost, da sama opazuje »spreminjajoča se obzorja karakterizacije« (307), kar je podlaga komedije kot klasične zvrsti. Ta linija vodi kritika od klasične antropologije prek krščanskega pojmovanja človeške narave in njenih sekulariziranih različic iz 19. in 20. stoletja pa vse do današnjih nihanj.

S takšnim literarnim, antropološkim, kritičnim in v Jouvetovem primeru tudi igralsko-pedagoškim ozadjem v mislih sta se francoski filmski režiser Philippe Le Guay in igralec Fabrice Luchini, star 72 let, odločila zasnovati nekakšno filmsko predelavo Molièrovega *Ljudomrznika*, ki naj bi se, kot je razvidno iz zgodbe, v prvi vrsti osredotočila na nenavadno prijateljstvo med obema kontrastnima likoma – pravičniškega, nepopustljivega, nepotrpežljivega, jeznega, ljubosumnega in vase zagledanega samotarja, moralista in esteta Alcesta na eni strani in dobrodušnega, vljudnega, samozavestnega, zabavnega sogovornika in nekoliko ciničnega *honnête homme* Filinta, ki je značilni francoski *salonnier*, na drugi. Namesto da bi Molièrovo komedijo preprosto preslikala v moderno okolje, kostume in običaje, kar bi terjalo tudi utemeljitev za uporabo verzne oblike aleksandrinca, saj je to kot konvencijo veliko lažje sprejeti, če igro posodobimo na odru, sta avtorja lika spremenila v sodobna gledališka, filmska in televizijska igralca, Sergea in Gauthierja, ki ne le, da izkazujeta enake značajske lastnosti (Serge, ki ga igra Luchini, kot Alcest, Gauthier, ki ga igra Laurent Wilson, pa kot Filint), temveč tudi tekmujeta, kateri od njiju bo v gledališki

uprizoritvi, ki jo postavlja Gauthier, interpretiral glavnega, barvitega in protislovnega Alcesta, kateri pa običajno bolj medlega in drugotnega Filinta, ki se kot lik morda zdi enako kompleksen in se je v družbi iz Molièrovih časov veliko bolje odrezal, vendar pa ga večinoma ne dojemajo kot igralski izziv ali vlogo, ki bi bila v središču pozornosti, pa najsi bo to na odru ali zunaj njega.

Položaj je še toliko bolj komičen, ker na videz dobronamerni Gauthier, ki ga spoznamo kot zelo priljubljenega in dobro plačanega igralca telenovel, v želji, da bi končno interpretiral Alcesta, nadleguje Sergea, izkušenega gledališkega igralca, naj v njegovi uprizoritvi prevzame vlogo Filinta, čeprav je Serge že pred časom prostovoljno zapustil igralski poklic in se, zgrožen nad celotno kulturno industrijo, v pristni alcestovski maniri umaknil na nekakšen samotni otok, l'île de Ré, kjer živi v revni hiši in nima niti toliko denarja, da bi dal popraviti nagnite kanalizacijske cevi. Kljub temu se Serge pretvarja, da ga stvar ne zanima, in Gauthier je prisiljen ostati na otoku, da bi ga pregovoril, pri tem se sprva strinja, da se vsaj na vajah v vlogah izmenjujeta, nazadnje pa se nenadoma odloči, da bo Alcesta igral sam. Ob tej odločitvi Serge dobi enega svojih napadov besa, zavrne dogovor in Gauthierjevi ženi blekne, da jo je mož prevaral s privlačno Italijanko Francesco, igra jo Maya Sansa, ki je prav tako prišla na otok, da bi tam našla malo miru po ločitvi. V njej lahko vidimo sodobno različico Celimene, oziroma še prej Eliante, saj ta tvori edini dejanski erotični trikotnik, v katerega sta v izvornem *Ljudomrzniku* vpletena oba prijatelja. Čeprav je tudi sama moralistka, podobno kot Elianto, ki prav tako občuduje Alcesta, na koncu pa se poroči s Filintom, si sveže ločena Francesca s Celimeno deli preteklo izkušnjo zakona, neodvisnega duha, zadržanost in skrivnostnost pa tudi privlačnost v očeh Sergea, ki se v ljubezenskih zadevah izkaže za nekoliko nerodnega in zadržanega, da sploh ne omenjamo ljubosumja, ki ga občuti do Gauthierja zaradi njegovih številnih ljubezenskih afer in lahkotnega odnosa z ženskami, ki so, kot se izkaže, vse po vrsti obsedene z njegovo slavo in denarjem.

Z ironično metagledališko podvojitvijo komičnih konstelacij, ki jih podeduje od Molièra, tako zaplet ponovno vzpostavi narcistični podton komedije, ki ga je Lacan diagnosticiral kot neke vrste norost, ki preveva celotno družbo, protagonist pa zase komično zanika, da ji je podlegel (173–176). Gre za norost, ki se v dobi neoliberalizma in njeni *«société du spectacle»*, kot bi temu rekli francoski situacionisti, in je v tem pogledu še precej hujša od francoskega aristokratskega okolja 17. stoletja, le še razrašča in postaja vedno pogubnejša. Poleg že omenjenih vzporednic v zgradbi glavnega junaka in njegovih družbenih interakcij pa tudi okleščene zgodbe, ki služi izključno temu, da se liki pokažejo kot smešno egocentrični, se tako kot izvirnik tudi filmska uprizoritev *Ljudomrznikovih* spletk ne izogiba farsičnim trenutkom – tako pokaže opolzka platna, ki jih Serge slika v samotnih urah, padanje obeh prijateljev v reko med vožnjo s starinskimi kolesi pa nenadne prepire z nadležnimi taksisti itd. Pod

zgovornimi strukturnimi analogijami in obrati glede na izvorno komedijo pa se v filmu skriva tudi subtilen melanholični podton, katerega učinka ni mogoče zreducirati zgolj na usodni nesporazum med Sergeom in družbenim okoljem, kaj šele na zapravljene priložnosti, da bi se ponovno poklicno uveljavil in tako dobil čustveno zadoščenje.

Film se nekoliko prikrito loteva tudi vprašanja starosti, seveda človeške starosti, pa tudi dobe, nekakšne epohe, v kateri so se ljudje pač prisiljeni soočiti z lastno človeškostjo in »naravo«. V izvornem *Ljudomrzniku* Alcest poleg tega, da pridiga o skrajni iskrenosti v človeških odnosih, kaže tudi kot nehoteni *laudator temporis acti*: ne samo da zavrne Orontov ljubezenski sonet in kot protiprimer povečuje vrednost in lepoto tradicionalne ljudske poezije, temveč, kot smo že povedali, goji tudi napačno dojemanje samega sebe kot junaškega in tragičnega družbenega izobčenca – nekakšnega arhaičnega, kornelijanskega junaka, ki si prizadeva za spektakularno mučeništvo, ki pa se neizogibno izkaže za groteskno neustreznega za komični, predvsem družbeni in konverzacijski kontekst ženskega salona. Vendar pa Alcestovo konservativnost prepogosto kar samodejno povezujejo s tem, da je domnevno srednjih let. To interpretativno domnevo kritiki podkrepijo s podatkom, da je bil Molière star 44 let, ko je nastopil v tej vlogi. Vendar pa si glede tega vsi komentatorji niso soglasni: Lionel Gossman tako vztraja pri Alcestovi paradoksalni mladosti. Paradoksalni, ker, kot smo že izvedeli, protagonist v mnogih pogledih zaseda komični »položaj starca, ki si poželi neprimerno mlajše ženske« (Gossman 325). S tem pa se strinja tudi srbski teatrolog Ivan Medenica, ki, mimogrede, *Ljudomrznika* tudi razume kot tragedijo in trdi, da imamo dovolj razlogov za domnevo, da je Alcest še zelo mlad, da gre za moškega v dvajsetih letih, saj dvori zelo mladi ženski svoje starosti, in ker nima družinskih ali družbenih obveznosti, lahko kot tak izkazuje tudi nestrpen temperament, povsem primeren mladi, strastni naravi, nagnjeni k zavračanju družbene hinavščine, od Filinta pa se na videz tako zelo razlikuje le v tem, da je ta pač zrelejši in zato bolj zaščitniški in zaskrbljen za mlajšega prijatelja (67–92).

V filmu je položaj v dobršni meri ravno obraten: domnevno naj bi bila Serge in Gauthier vrstnika, vendar pa je tu Serge – igravec, ki naj bi delil Alcestovo naravo – tisti, ki je videti starejši, vdan v usodo in zagrenjen, Gauthier pa, da bi ohranil posvetni in poklicni uspeh, naredi vse, da bi se zdel, oblačil in obnašal kot precej mlajši od svojih let. Gauthierjeva estetika se poleg tega odraža tudi v njegovi etiki: drugače od Sergeja, ki igralca telenovel pokroviteljsko opominja na vprašanja dikcije in razumevanja, Gauthierja sploh ne brigajo znamenite lekcije Louisa Jouveta o tem, kako je najbolje igrati klasično komedijo, še posebej Molièrovega *Ljudomrznika*, zanima ga samo, kako čim bolje izkoristiti njeno kanoničnost in si pridobiti čim širše občinstvo ali, kot sam ubesedi, kako se »dotakniti njihovih src«. Tudi pomembni epizodi potrjujeta, da je vprašanje starosti igralcev prikrita rdeča nit filmske komedije: poleg Francesce je v vasi tudi ambiciozna mlada in seksi igralka Zoe, igra jo Laurie Bordesoules, ki pa se

raje odloči za donosnejšo kariero pornografske zvezde, čeprav se, ko jo povabijo, naj z igralcema vadi vlogo Celimene, izkaže za zelo nadarjeno, kar pri tovariših vzbudi tako poželenje kot občudujoče vzdihne, ki že nakazujejo nostalgичno obžalovanje za tako zapravljenom nadarjenom mladostjo. Poleg tega, ko Serge nekega večera pleše s Francesco, razdraženo zaradi Gauthierjevih poskusov, da bi jo očaral z znanjem italijanskega jezika, mu začne ta na uho šepetati znamenite verze iz Dantejeve *Božanske komedije: Nel mezzo del cammin della mia vita, mi ritrovai in una selva oscura ...* Serge sicer ni nikakršen tridesetletnik, kot je lik Danteja v *Božanski komediji*, kljub temu pa, čeprav je treba priznati, da se njegova upokojitev zdi nekoliko preuranjena, vsekakor že občuti *selva oscura* bližajoče se smrti.

Ko se pretvarja, da je to zato, ker se počuti izdanega od enega svojih nekdaj najboljših prijateljev in filmskih režiserjev, ki pa ga zdaj toži, ker je zapustil snemanje, še preden so dokončali film, tako kot tudi v *Ljudomrzniku* tožijo Alcesta in tako kot tudi Serge sam ponovno tvega, da ga bo tožil Gauthier, Serge pravzaprav prikriva občutke epohalne neprilagojenosti: med vajami se razburja zaradi Gauthierjeve odvisnosti od klicarjenja po mobilnem telefonu, ne more razumeti vsesplošne nespoštljivosti do Molièrove in Jouvetove zapuščine in povsem zgrožen je nad topoumnostjo limonad, s katerimi je Gauthier zaslovel, da o pornografskih filmih, v katerih želi nastopati mlada Zoe, sploh ne govorimo. Zdi se mu, da klasična komedija in njegovo igralsko znanje nista več tako aktualna in cenjena, kot si zaslužita. Ko sprejme provokativno odločitev, da na Gauthierjevo zabavo pride oblečen kot pravi plemič iz 17. stoletja, je anahronizem popoln: ko ga razjezijo naključni mimoidoči, ki ga prosijo, naj jim za zabavo odrecitira nekaj verzov iz komedije, Serge povzroči še zadnji škandal pred celotno ekipo igralskih kolegov, pri tem pa ga tolaži, da situacija in verzi, ki so mu tako pri srcu, zgolj potrjujejo njegovo togo stališče, ki se ga oklepa vse od začetka zgodbe: o človeštvu, ki nepreklicno drvi ne le proti moralni, temveč tudi kulturni katastrofi. Konec filma mu na neki način da prav, saj v predzadnjem prizoru najprej vidimo Gauthierja, ki igra Alcesta skupaj z dokaj povprečnim, anonimnim igralcem v vlogi Filinta, in ko nenadoma spozna, da je naredil napako v dikciji, na katero ga je med vajami večkrat opozarjal Serge, zaradi te napake ne more več nadaljevati predstave. Po drugi strani pa v zadnjem prizoru, ki sledi, vidimo Sergea na zapuščeni plaži, kako recitira prav te verze o sovraštvu do človeštva z izrazom popolne, epifanične, čeprav seveda tudi nekoliko melanholične vznesenosti na obrazu.

Kljub pretežno lahkotnemu vzdušju, ki v enakomernih odmerkih združuje vstavljene recitacije klasičnih aleksandrincev z značilnim izrazoslovjem sodobnega dialoga, se filmu tako posreči ponovno izpostaviti, če ne celo dodatno zaplesti paradoksalnost in dvoumnost izvirne komedije, saj ne le, da se ima melanholični protagonist za edinega varuha umirajočega duha klasične komedije, temveč vztraja tudi pri tem, da trenutno razvrednotenje le-te ni nič, čemur bi se lahko smejali. Če se nekoliko poigramo z

razvpitim Freudovim esejem o melanholiji, bi lahko rekli, da tako kot igralec Serge vključuje Molièrovo komedijo kot izgubljeni predmet svojega hrepenenja in žalovanja ter uživa v obrednem obujanju njenih verzov navkljub dejstvu, da nima občinstva, ki bi ga gledalo in poslušalo, tako tudi film vključuje obsežne odlomke iz *Ljudomrznika*, s tem pa se izpostavlja enakemu tveganju kot protagonist drame, saj so premiero filma žal spremljale enake pripombe glede lastne epohalne neprilagojenosti – domnevno pretirane zavezanosti Molièru, kar bi lahko odvrnilo sodobne gledalce.⁴

Vprašanje ostaja: je film komedijo značajev oz. *grande comédie* prenovil ali pokopal? Preden francosko »komedijo značajev« iz 17. stoletja prenačljeno razglasimo za anahronizem, bi morda morali prisluhniti nedavnim anamnezam regulatorne moči, s katero sodobni neoliberalni kapitalizem izkazuje določen »obrat k značaju«, kot sta Kim Allen in Anna Bull pred kratkim poimenovali moralne učinke le-tega, se pravi ideologijo, ki kot »primerno« naravnost za preživetje v družbi vsiljuje določene čustvene, kulturne in psihične lastnosti – samozavest, odpornost in pozitivni odnos, če pripravljenosti na neprestano družabnost in vsesplošne budnosti pri navezovanju družabnih stikov sploh ne omenjamo. Vse te lastnosti pa so bolj značilne za mladost in njene obete kot za starost. Vsaka komedija, ki se poskuša zares spoprijeti s to ideologijo, se mora zato neizogibno spopasti z nalogo humornega razkrivanja njene potlačene vsebine, se pravi posledične marginalizacije melanholične neprilagodljivosti in staranja kot takega. A tudi če bi sprejeli obremenitve, ki jih mora zato trpeti žanr, saj to nasprotuje tradiciji slavljenja mladosti in njenih zmag nad propadajočimi starci, je težko verjeti, da bi zgolj osredotočanje na neprilagodljivost starajočih se in samovoljno osamljenih posameznikov v sodobni neoliberalni družbi lahko ponudilo zares drzno komedijo, ki bi izzvala *status quo*. Z upoštevanjem opozoril, da zaradi navezav na Molièrovega *Ljudomrznika* film tvega, da bo odtujil sodobno občinstvo, zato v skladu s tipologijo, ki jo je predlagala Alenka Zupančič, se pravi nasprotja med resnično motečo, »stand up« in pa konformistično »sit down« komedijo,⁵ predlagam, da ima tovrstni »stand up« učinek, kot ga uprizarja *Alceste à bicyclette*, morda veliko opraviti tudi s trenutno zmedo, ki se tiče kulturnih hierarhij in navdušenja nad vsem, kar je popularno, nasploh, vključno z akademsko sfero, kar pa neizogibno vključuje tudi domnevni anahronizem prav tiste klasične komedije, ki se je norčevala iz melanholične držbe, hkrati pa ji je s tem šele dodelila provokativni potencial, ko jo je vzpostavila kot subverzivno v odnosu do vsake institucionalne represije. Sklicevanje na *Ljudomrznika* tako ponovno vzpostavlja krizo moralne in estetske presoje, zaradi katerih je komedija nekoč veljala za tako moderno, in zaradi česar je bilo vsako postavljanje na stran likov težka naloga, saj je šlo za izziv, da izbereš, s katero vrsto kulturnega kapitala bi želel biti povezan pa tudi kakšnim družbenim tveganjem si se pripravljen izpostaviti, potem ko izbereš. V primeru *Alceste à bicyclette* gre

⁴ Glej recenzijo, ki jo je napisal James Travers: www.frenchfilms.org/review/alceste-a-bicyclette-2013.html.

⁵ Predavanje je imela 16. junija 2019 na European Graduate School, glej www.youtube.com/watch?v=5DKsuU5T0qs.

potemtakem za odločitev, ali bi bili raje ožigosani kot trmasti, konservativni, ozkogledi in neprilagodljivi klasicisti ali pa kot preračunljivi, trendom sledeči liberalci, če ne celo psevdolevičarski populist. In če pravo poslanstvo visoke komedije ni ravno takšno vznemirjanje ošabnega občinstva, potem ne vem, kaj naj bi to bilo.

Prevedel Jaka Andrej Vojevec.

- Allen, Kim, in Anna Bull. »'Grit', governmentality & the erasure of inequality? The curious rise of character education policy.« Referat, predstavljen na *Conference on King's College London*, King's College London, London, 11. julij 2016.
- Calder, Andrew. »Laughter and irony in the *Misanthrope*.« *The Cambridge Companion to Molière*, ur. David Bradby in Andrew Calder, Cambridge University Press, 2006, str. 95–107.
- Edwards, Michael. *Le rire de Molière*. PUF, 2022.
- Freud, Sigmund. »Mourning and Melancholia.« *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 2001, str. 3039–3053.
- Gossman, Lionel. »Melancholy and Society in the Age of Counterreformation.« *Theatre Journal*, letn. 34, št. 3, 1982, str. 322–343.
- Henfrey, Norman. »Towards a View of Molière's *Misanthrope*: The Sonnet Scene Reconsidered.« *The Cambridge Quarterly*, letn. 18, št. 2, 1989, str. 160–186.
- Herzel, Roger W. »Much depends on the acting: The original cast of *Le Misanthrope*.« *PMLA*, letn. 95, št. 3, 1980, str. 348–366.
- Jauss, Hans Robert. »The Paradox of the *Misanthrope*.« *Comparative literature*, letn. 35, št. 4, 1983, str. 305–322.
- Jouvet, Louis. *Molière et la comédie classique. Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939–1940)*. Gallimard, 2022.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Éditions du Seuil, 1966.
- Medenica, Ivan. »Iz salona u smrt: *Mizantrop*.« *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*, Klio, 2016, str. 67–91.
- Morgan, Janet. »*Le Misanthrope* and Classical Conceptions of Character Portrayal.« *The Modern Language Review*, letn. 79, št. 2, 1984, str. 290–300.
- Orlando, Francesco. *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, 1997.
- Pavis, Patrice. »Réflexions sur la mise-en-scène contemporaine du *Misanthrope*.« Referat, predstavljen na konferenci *Molière in Croatia*, Zadar, 1971.
- Simon, John. »Laughter in the Soul: Molière's *Misanthrope*.« *The Hudson Review*, letn. 28, št. 3, 1975, str. 404–412.