

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Никола Р. Бјелић

**ИСТОРИЈА И ЉУДСКА СУДБИНА
У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА**

Докторска дисертација

Београд, 2014.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nikola R. Bjelić

**HISTORY AND HUMAN DESTINY
IN DRAMATIC WORKS OF
ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Ментор:

проф. др Јелена Новаковић, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Проф. др Марија Џунић-Дрињаковић, ванредни професор,
Економски факултет Универзитета у Београду

Др Милица Винавер-Ковић, доцент,
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Датум одбране: _____

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Докторска дисертација *Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита* плод је мог вишегодишњег истраживања и занимања за драмску књижевност, приликом ког сам открио дело овог савременог француског писца које ме је подстакло да почнем да промишљам о кључним питањима људске судбине и људског постојања. У том истраживању велику помоћ пружила ми је менторка, проф. др Јелена Новаковић, без чијих значајних примедба, подстицања на рад и корисних сугестија овог рада не би ни било. Стога јој дугујем безмерну захвалност.

Захваљујем се такође и својим колегиницама и колегама са Катедре за романистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, који су ме охрабривали да рад приведем крају.

Велику захвалност дугујем и Библиотеци „Јован Томић“ у Новој Вароши, у чијем топлом окружењу је писана коначна верзија овог рада.

Хвала такође преводиоцу српске књижевности на француски, Алену Капону (Alain Carpon), који ме је снабдевао новим књигама и чланцима кад год је то било потребно.

Хвала мојој породици, која ме подржала и разумела. Најзад, *last but not least*, хвала Ани, Неди и Милошу, који су ме трпели, охрабривали, терали, веровали у мене, и захваљујући којима сам спознао као истиниту ону лепу мисао Ерик-Емануела Шмита по којој „поверење је мали пламен који не обасјава ништа, али греје“.

АУТОР

ИСТОРИЈА И ЉУДСКА СУДБИНА У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА

Резиме

Докторска дисертација *Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита* бави се анализом драмског дела једног од најигранијих и напревођенијих савремених француских драмских писаца, Ерик-Емануела Шмита (Éric-Emmanuel Schmitt, 1960). Рад се бави неколиким аспектима Шмитовог драмског опуса. Будући да су у Шмитовим драмама, као и романима, главни ликови често историјске личности (Фројд, Дидро, Исус, Хитлер, Фредерик Леметр, Саша Гитри, Ајнштајн, Фејдо и др.), али и личности које су плод фикције самог аутора, а које су често стављене у неки историјски контекст како би се одредило њихово деловање (Дон Жуан, Абел Знорко, Голден Џо итд.), велика пажња посвећује се анализи историјског и псеудоисторијског, одн. фиктивног у њима, чему су посвећена два прва дела рада. Трећи део рада је посвећен важном елементу Шмитовог дела, а то је божанско, где кроз анализу порекла зла и смрти у његовим драмама, анализирамо и Шмитово поимање улоге Бога и божанског у одређивању положаја и судбине човека у свету.

Будући да је Шмит обновитељ филозофског позоришта, у његовим драмама се увек постављају кључна питања људске судбине и људског постојања, као што су љубав, брачна љубав, новац, вера, поверење, нада и сумња, слобода, проблем зла, смрт. Зато се рад бави детаљним тематско-идејним тумачењем и повезивањем дела из Шмитовог драмског опуса, кроз анализу осам Шмитових драма насталих у периоду 1991-2007. године, а то су: *La Nuit de Valognes*, *Le Visiteur*, *Golden Joe*, *Variations énigmatiques*, *Le Libertin*, *Frédéric ou le Boulevard du crime*, *Hôtel des Deux Mondes* и *Petits crimes conjugaux*, као и кратке једночинке *L'École du diable*. Кроз аналитичко-синтетички методолошки приступ рад се највише бави драмским проседеом и интертекстуалношћу у драмском

опусу Ерик-Емануела Шмита, ослањајући се на најновије теоријске књиге о драми, пре свега на студије Ане Иберсфелд, Жана Ренгара, Партиса Пависа, Жан-Пјера Саразака, Робера Абирашеда и Петера Сондија, док интертекстуалност испитујемо ослањајући се, између осталих, на студије Рифатера, Тифен Самоајо и Натали Пјеге-Гро.

Будући да је Шмитово драмско дело у иностранству изузетно цењено и од универзитетске критике, док је у француској универзитетској критици мало присутно, циљ нашег рада, који је први обимнији рад о Шмитовом драмском делу, јесте валоризација драмског опуса овог савременог аутора и одређивање места које му припада на француској драмској сцени.

Кључне речи: Ерик-Емануел Шмит, филозофско позориште, савремена драма, историјско, фиктивно, божанско, људска судбина, интертекстуалност

Научна област: романистика

Ужа научна област: француска књижевност, театрологија

УДК _____

HISTORY AND HUMAN DESTINY IN DRAMATIC WORKS
OF ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

Summary

PhD thesis *History and Human Destiny in Dramatic Works of Éric-Emmanuel Schmitt* analyses dramaturgical production of one of the most performed and most translated contemporary French playwrights, Éric-Emmanuel Schmitt (1960). The dissertation studies several aspects of Schmitt's theatrical opus. Considering the fact that main characters in Schmitt's dramas, as well as in his novels, are often historical figures (Freud, Diderot, Jésus, Hitler, Frédérick Lemaître, Sacha Guitry, Einstein, Georges Feydeau, etc.), but also characters fabricated by the author himself, and who are often set in a historic context in order to have their acts determined (Don Juan, Abel Znorko, Golden Joe, etc.), close attention is paid to the research of the historic and pseudo-historic, i.e. the fiction within them, which is what the first two parts of the work are dedicated to. The third part deals with an important element of Schmitt's work – the divine – where, throughout the analysis of the origin of evil and death in his works, we investigate Schmitt's comprehension of the role of God and the celestial in determining the position and destiny of man in the world.

As Schmitt is the reformer of philosophical theatre, his dramas always pose fundamental questions of human destiny and existence, such as love, marital love, money, faith, trust, hope, suspicion, freedom, the issue of evil, death. This is why this work deals with detailed thematic and conceptual examination and connection of Schmitt's dramatic works, via analysis of eight of his plays written between 1991 and 2007, being: *La Nuit de Valognes*, *Le Visiteur*, *Golden Joe*, *Variations énigmatiques*, *Le Libertin*, *Frédérick ou le Boulevard du crime*, *Hôtel des Deux Mondes* and *Petits crimes conjugaux*, including one-act play *L'École du diable*. Using analytic and synthetic methodological approach, the thesis focuses mainly on dramatic procedure and intertextuality in Schmitt's theatrical opus, relying on the most recent drama theory books,

primarily on the studies of Anne Ubersfeld, Jean Ryngaert, Patrice Pavis, Jean-Pierre Sarrazac, Robert Abirached and Peter Szondi, whilst intertextuality is researched using, among others, the studies of Riffaterre, Tiphaine Samoyault and Nathalie Piégay-Gros.

Bearing in mind the fact that Schmitt's dramaturgical work is highly respected abroad and by the university critics, whereas it is very scarce among the French university reviewers, the goal of our dissertation, which is the first more extensive work of Schmitt's theatrical production, represents an evaluation of the dramatical creations of this contemporary author and his well deserved positioning on the stage in the French theatre.

Key words: Éric-Emmanuel Schmitt, philosophical theatre, contemporary drama, historic, fictional, divine, human destiny, intertextuality

Scientific area: Romance studies

Specific scientific area: French literature, Theatre studies

UDC _____

САДРЖАЈ

Увод.....	1
I ДЕО: ПСЕУДОИСТОРИЈСКО У ДРАМАМА ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА	20
1. <i>LA NUIT DE VALOGNES</i> ИЛИ РЕМИТИФИКАЦИЈА МИТА О ДОН ЖУАНУ.....	21
2. <i>GOLDEN JOE</i> ИЛИ ПЕСИМИСТИЧКА ВИЗИЈА СВЕТА.....	67
3. <i>LES VARIATIONS ÉNIGMATIQUES</i> ИЛИ О ЉУБАВИ.....	86
4. <i>PETITS CRIMES CONJUGAUX</i> ИЛИ О БРАЧНОЈ ЉУБАВИ	110
II ДЕО: ИСТОРИЈСКО У ДРАМАМА ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА.....	131
1. <i>LE LIBERTIN</i> ИЛИ О СЛОБОДИ И МОРАЛУ	132
2. <i>FRÉDÉRICK OU LE BOULEVARD DU CRIME</i> ИЛИ О УМЕТНОСТИ	155
3. <i>LE VISITEUR</i> ИЛИ О БОГУ.....	183
III ДЕО: БОЖАНСКО И ЉУДСКА СУДБИНА У ДРАМАМА ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА	203
1. <i>L'ÉCOLE DU DIABLE</i> ИЛИ О ПОРЕКЛУ ЗЛА	204
2. <i>HÔTEL DES DEUX MONDES</i> ИЛИ О СМРТИ	208
ЗАКЉУЧАК.....	233
ЛИТЕРАТУРА	240
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	253

УВОД

Филозоф, романописац, приповедач, позоришни и филмски редитељ, али пре и изнад свега драматург, савремени француски писац Ерик-Емануел Шмит (Éric-Emmanuel Schmitt) рођен је у месту Сент-Фоа-Ле-Лион (Sainte-Foy-lès-Lyon) у близини Лиона, у региону Рона-Алпи 28. марта 1960. године¹ у породици професора физичког васпитања и успешних спортиста.² Већ у детињству Шмит осећа велику љубав према музици и веома рано почиње да свира клавир, маштајући о томе да компоновање постане његова главна животна преокупација. Али, једног дана, када га је мајка одвела у позориште да гледа чувену драму *Сирано де Бержерак* (*Cyrano de Bergerac*) Едмона Ростана (Édmond Rostand) са Жаном Мареом (Jean Marais) у насловној улози, након представе осмогодишњи Шмит осећа узбуђење до суза³, о чему ће касније записати:

¹ Основни подаци из Шмитове биографије преузети су са званичног ауторовог сајта: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-biographie-resume.html>, 20.06.2014.

² Отац му је био шампион Француске у француском боксу, а мајка шампион у брзом ходању на 80 метара. Нав. у интервјуу “Le conteur philosophique” са Мари-Андреом Ламонтањ (Marie-Andrée Lamontagne) датом канадској телевизијској станици TV Québec, доступном на: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 20.06.2014.

³ Шмитово сведочење у емисији *La Parenthèse inattendue* приказаној 28. новембра 2012. на телевизији *France 2*. Доступно на: <http://www.youtube.com/watch?v=w8QvLyVOFz8>, 20.06.2014.

Те вечери када сам гледао Сирана, знао сам да су шунке које висе с плафона од картона. Па ипак сам знао да су то шунке. Удисао сам њихов мирис. Од тога ми је ишла вода на уста. Кад Сирано умире, плакао сам и стидео се, мислио сам да сам једини који плаче. Када се светло поново упалило, схватио сам да нас је било осам стотина који смо осетили мирис картонске шунке, осам стотина који смо плакали због Сиранове лажне смрти. Тада се родила моја љубав према позоришту. Позориште је двосмисленост, варка, дељење, братство.⁴

Зато, по изласку са представе, он каже мајци да жели да постане као господин са афише, а на мајчино питање да ли мисли на Жана Марета, он каже одлучно „Не!“ и каже да мисли на писца, Едмона Ростана.⁵ Тако позориште постаје његова велика животна страст и он веома рано одлучује да му се посвети у улози драмског писца.

Ипак, Шмит се у својој раној младости окреће филозофији, па тако уписује и са успехом завршава на престижној *École normale supérieure de la rue d'Ulm* у Паризу студије филозофије 1983. године, након чега се посвећује науци и брани свој докторат о Дидроовој филозофији насловљен *Diderot et la métaphysique* на Сорбони 1987. године под менторством Николе Грималдија (Nicolas Grimaldi).⁶ У то време, он предаје филозофију у гимназији, а по одбрањеном докторату постаје доцент за филозофију на Универзитету у Шамберију у Савоји, чиме започиње његова кратка универзитетска каријера.

Будући да је Шмит, по сопственом признању, одгајан у породици атеиста, а крштен јер су тако налагали друштвени обичаји, у раној младости његова размишљања нису посвећена проблему постојања Бога. Међутим, бавећи се проблемом постојања Бога на студијама филозофије

⁴ У разговору “L'envers d'un enfant gâté” са Мишел Стувно (Michèle Stouvenot) за *Le journal du dimanche*. Нав. према: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/portrait3.html>, 25.02.2009.

⁵ Шмитово сведочење у емисији *5/7 du weekend* на телевизији *France inter* приказаној 3. маја 2014.

⁶ В. <http://www.theses.fr/1987PA040220>, 20.06.2014.

из угла различитих филозофа и филозофских школа, Шмит полако почиње да се пита о суштини живота и могућности постојања Бога, удаљујући се од атеизма, а приближавајући се на тај начин све више агностичком мишљењу⁷, по коме није могуће поуздано утврдити да ли Бог постоји или не, будући да доказивог (са)знања о томе нема. Филозофија тако постаје његова „кичма“ која га је спасила, филозофија која „није школа истине већ слободе“, како наводи у једном интервјуу за *Figaro Magazine*.⁸

Једна мистична ноћ, као она чувена Паскалова, доноси Шмиту просветљење и усмерава га да се окрене писању. Та ноћ се догодила 4. фебруара 1989. године, приликом посете пустињи Сахари. Те кобне ноћи, у планинском масиву Хогар на југу Алжира, Шмит се изгубио и провео је ноћ сам у пустињи под звезданим небом. То искуство ће одлучујуће утицати на живот и рад младог професора филозофије, о чему он пише у предговору своје књиге *Моја Јеванђеља*:

Уместо да упаднем у панику, опружен под небом које ми нуди звезде велике попут јабука, осетио сам нешто супротно од страха: поверење. Током те ватрене ноћи, доживео сам мистично искуство, сусрет са трансцендентним Богом који ме је умирио, који ме упутио, и који ми је дао такву снагу чији извор нисам могао да будем ја сам. Ујутру, као траг, као белег, утиснута у најинтимнијем делу мене, налазила се вера. Дар. Благодат. Одушевљење. Могао сам да умрем са вером, или да живим са вером.

Преживео сам...

Тај Бог из Сахаре, очигледно, није припадао ниједној религији. Лишен било какве религиозне културе, ја вероватно ипак нисам могао да га препознам, да ли је то био Мојсијев, Исусов или Мухамедов Бог. По повратку у Европу, уронио сам у велике свете списе, заронио сам у мистичне песнике свих конфесија, од будисте Миларепе до Светог Јована од Крста, преко суфисте

⁷ http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 20.06.2014.

⁸ Нав. према: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 20.06.2014.

Румија, и, сваки пут, напајао сам се смислом. Међутим, једне ноћи ме је чекао други шок: прочитао сам у даху четири Јеванђеља. То је била олујна ноћ. Током неколико сати, попут плиме и осеке, био сам привлачен и одбијан, утучен или поново избачен на површину, утопљен у неразумевање а онда понет на таласима љубави. Исусов лик постао је моја опсесија.

Неколико година касније, одлучио сам да тој опсесији дам име: моје хришћанство.⁹

Након те мистичне пустињске ноћи, агностичар уступа полако место хришћанском вернику, који схвата да све има смисао и да, чак и ако тај смисао измиче обичном човеку, то не значи да га нема и да се не може пронаћи, а нарочито не значи да се за њим не треба трагати, чак и онда када одговора нема. Шмит често говори о својој потреби да верује, наглашавајући да он као верник не зна да ли Бог постоји, али он просто верује да постоји.¹⁰

Убрзо након тог мистичног искуства, Шмит пише свој први књижевни текст, драму *Валоњска ноћ*, која ће премијерно бити изведена и објављена 1991. године. Након великог успеха другог комада, *Посетилац*, 1993. године, који ће му донети Молијерову награду за најбољег аутора, као и Молијерове награде за позоришно откриће и за најбољу представу у приватном позоришту у тој години, Шмит напушта универзитетску каријеру и посвећује се писању, најпре драма, а убрзо потом и романа и прича. 2002. године настањује се у Бриселу, а 2008. добија белгијско држављанство. Тренутно живи на релацији Брисел-Париз.

⁹ Éric-Emmanuel Schmitt, *Mes Évangiles*, Albin Michel, Paris, 2004, 9-10.

¹⁰ У интервјуу датом Неди Валчић-Лазовић за РТС 2 2011. године, поводом боравка у Београду на репризи свог комада *Мали брачни злочини* у Народном позоришту, у циклусу *Савремени светски писци*. Разговор са Шмитом приказан је 17.04.2011. Више о томе:

<http://www.rts.rs/page/tv/sr/story/21/RTS+2/803954/Savremeni+svetski+pisci%3A+Erik-Emanuel+%C5%A0mit.html>, 20.06.2014, као и у интервјуу Франсоа Бинелу за часопис *Lire*: <http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=51770/idR=201/idG=3>, 25.03.2009.

Шмит је веома плодан писац, а најважнији жанр његовог стваралаштва је драма. Осим драма, он пише и романе, новеле, есеје, адаптације за позориште, преводи за оперу, сценарије за филмове и серије, а режирао је и 2 филма по својим делима (*Odette Toulemonde* 2007. и *Oscar et la dame rose* 2009. године). Бројна његова наративна дела писана су у првом лицу са намером да се поставе на сцену, па их често и сам аутор наводи међу осталим позоришним комадима (*Миларена, Господин Ибрахим, Оскар и госпођа у ружичастом мантилу, Љубавни еликсир* итд.). Интересантно је навести да је Фондација Ане Франк изабрала Шмита да уради нову адаптацију *Дневника Ане Франк* за позориште. Након што је урадио адаптацију 2012, а пошто ниједно позориште ком ју је понудио није било заинтересовано за извођење овог дела, Шмит је 2012. купио у Паризу позориште Рив-Гош (*Théâtre Rive-Gauche*), и окупио екипу глумаца и редитеља са којима од тада ради праизвођења својих дела као и дела аутора са којима осећа књижевну сродност.¹¹

Својим књижевним стваралаштвом, за које је добио велики број награда и признања у Француској и ван ње, од којих је најзначајнија свакако Велика награда Француске академије за целокупно позоришно дело 2001, Гонкурова награда за новелу 2010, као и избор у Белгијску краљевску академију француског језика и књижевности 2012, Шмит се веома брзо сместио у сам врх француске књижевности и постао изучаван у школама и на универзитетима широм света као један од ретких савремених класика, придобивши истовремено наклоност и похвале и критике и публице.

Тај Шмитов двоструки успех није тешко објаснити. Шмит себе дефинише као популарног писца, који се труди да својим делима допре до читалаца и гледалаца свих друштвених група. Темама које обрађује у својим делима, а то су основни проблеми људске егзистенције, као и

¹¹ Као што су Бруно Метцгер (Bruno Metzger), Стев Суиса (Steve Suissa), Јан ле Кам (Yann le Cam), Дави Сарду (Davy Sardou) и др. В. <http://www.theatre-rive-gauche.com/theaterrivegauche.cfm>, 25.10.2014.

начином на који их поставља, Шмит се обраћа и интелектуалцима, али и оним људима који се нису школовали, о чему неретко и сам говори:

Увек пишем мислећи на своје баке. Оне имају 92 године и никада не пропуштају ниједну моју представу. Причам им приче. За њих и за своје другове са студија ја покушавам да помирим те две културе. Књижевну и популарну.¹²

Шмитов међународни успех је огроман. Осим што је најигранији савремени драмски писац у Француској, његове драме најизвођеније су француске драме у светским позориштима. У њима, готово по правилу, играју највећи позоришни и филмски глумци: Ален Делон (Alain Delon), Бернар Жиродо (Bernard Giraudeau), Шарлота Рамплинг (Charlotte Rampling), Жан-Пол Белмондо (Jean-Paul Belmondo), Франсис Истер (Francis Huster), Мишел Сарду (Michel Sardou), Доналд Сатерленд (Donald Sutherland), Марко Николић, Драган Николић, Војислав Брајовић, Весна Чипчић. И то са великим успехом: играјући у Шмитовим комадима, Бернар Жиродо, Франсис Истер, Морис Гарел (Maurice Garrel) и Тијери Фортино (Thierry Fortineau) номиновани су за награду Молијер за најбољег глумца, Данијела Дарије (Danielle Darrieux) добила је награду Молијер за најбољу глумицу за улогу у монодрами *Оскар и госпођа у ружичастом мантилу*, у својој 86. години, док је Омар Шариф (Omar Sharif) добио награду за најбољег глумца на Филмском фестивалу у Венецији 2003. и Цезара за најбољег глумца 2004. за улогу Ибрахима у филмској адаптацији *Господина Ибрахима и цветова из Курана*.¹³

Међутим, супротно успеху који Шмитова дела добијају међу читалачком и позоришном публиком, као и великој пажњи стручне критике која са великим интересовањем прати његово стваралаштво, нарочито драмско, француска универзитетска критика са резервом

¹² У поменутом разговору "L'envers d'un enfant gâté" са Мишел Стувно. Нав. према: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/portrait3.html>, 25.02.2009.

¹³ В. http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=43960.html, 25.02.2009.

гледа на његов огроман успех, како у Француској тако и шире. И када га помињу у својим студијама, француски професори најчешће се на његово дело осврну узгред, када говоре о неком другом аутору, каткад чак и са презиром због његове огромне популарности. Тако Патрис Павис, професор на Универзитету Париз VIII, помиње Шмита одређујући његове драме као неокласичне комаде који, „под плаштом новине преузимају доказане рецепте“¹⁴ у драмском стварању. Дакле, Павис сматра да Шмитове драме не доносе ништа ново, да се користе опробаним проседеима и да су у том смислу мање вредни у односу на неке друге савремене драме. Пависово мишљење је засновано, највероватније, на чињеници да се у савременој француској критици драмски текст не одваја од представе, а његова „анализа текстова“ је „наставак анализе представа“.¹⁵ Чињеница је и да Шмитове драме у Француској нису режирани најзначајнији редитељи и да су оне обележене јаком текстуалношћу, која изискује да оне пре свега треба да буду тумачене одвојено од сценског извођења. Ипак, Павис касније коригује своје мишљење, када, говорећи о „споју класичног и авангардног“¹⁶ у комаду „*Art*“ („*Art*“) Јасмине Резе (Yasmina Reza), сврстава ову ауторку упоредо са најважнијим и најиновативнијим савременим француским драматурзима, Бернар-Маријом Колтесом (Bernard-Marie Koltès), Енцом Корманом (Enzo Cormann) и Ерик-Емануелом Шмитом. Павис дакле признаје значај Шмитовог и Резиног дела, али их сврстава у „традицију интелегентног булеварског позоришта и сатире интелектуалаца“¹⁷ којој припадају Жан Ануј (Jean Anouilh) и Франсоаз Дорен (Françoise Dorin). Нешто традиционалнији критичари, какав је Луј ван Делфт, професор на Универзитету Париз X,

¹⁴ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, 2007, 14.

¹⁵ Исто, 4.

¹⁶ Исто, 167.

¹⁷ Исто, 179.

виде у Шмиту аутора који обећава, јер његово дело „покушава да поново да смисао мистерији“.¹⁸ Мари-Клод Ибер, професор на Универзитету у Прованси, у новом издању своје познате књиге *Le Théâtre*, говорећи о савременој француској драматургији, помиње у Шмитово дело, смештајући га у контекст драмске књижевности последње деценије XX века.¹⁹

Инострана универзитетска критика много је заинтересованија за Шмитово дело и много више пише о њему, одређујући му више место, место које му заиста припада у савременој француској драмској књижевности. Американка Бетина Кнап, професор Хантер Колеџа, пише да је Шмитово дело „иновативно и подстиче на размишљање“ јер су теме којима се он бави „дубоке и вечне“.²⁰ Дејвид Бредби, професор на Универзитету у Лондону и специјалиста за савремено француско позориште, у својим књигама високо оцењује Шмитово драмско дело, сматрајући Шмита једним од најзначајнијих савремених француских драмских писаца.²¹ Осим ових, поменућемо да су се о Шмитовом делу у Србији писали и Софија Перовић²² и Никола Бјелић.²³

¹⁸ Louis van Delft, *Le Théâtre en feu: le grand jeu du théâtre contemporain*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997, 70. Нав. према: Yvonne Y. Hsieh, *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, Summa publications, Birmingham, 2006, 4.

¹⁹ B. Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 2003.

²⁰ Bettina L. Knapp, „Compte rendu de *Théâtre* et de *l'Hôtel des deux mondes* d'Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *World Literature Today*, 74/1, 2000. Нав. према: Y. Hsieh, *Нав. дело*, 5.

²¹ B. David Bradby, *Théâtre en France de 1968 à 2000*, Honoré Champion, Paris, 2007, као и: David Bradby et Annie Sparks, *Mise en scène: French Theatre Now*, Methuen Drama, London, 1997.

²² Sofija Perović, „L'Espace théâtral dans *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et dans *Le Visiteur* d'Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *Les Études françaises aujourd'hui: La représentation de l'espace dans les littératures française et francophone*, sous la direction de Jelena Novaković, Faculté de Philologie, Association de coopération culturelle Serbie-France, Belgrade, 2012, 137-146.

²³ Nikola Bjelić, „Transformation du mythe de Don Juan dans *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *Филолошки преглед*, год. 36, бр. 2, уредник Јелена

Ову заинтересованост иностране универзитетске критике није тешко објаснити. Наиме, Шмитови позоришни комади изводе се у Француској у приватним, а не у државним позориштима која су субвенционисана и која, самим тим, имају више слуха и потребе за иновативнијим, експерименталним драмским комадима који привлаче мањи број публике. Након Бекетовог (Beckett), Јонесковог (Ionesco) и Женеовог (Genet) анти-позоришта, драмска дела која се не изводе у државним позориштима, која примат дају тексту а не представи, нису више предмет занимања француске универзитетске критике, већ се она бави првенствено делима аутора који се све више удаљавају од текстуалног и приближавају сценском, као што су Филип Мињана (Philippe Minyana), Валер Новарина (Valère Novarina), Жан-Лик Лагарс (Jean-Luc Lagarce) или Мишел Винавер (Michel Vinaver). У иностранству, ствари стоје сасвим другачије. Будући да нигде није тако изражена подела на приватна и државна позоришта, Шмитови комади се ван Француске веома често играју у најзначајнијим државним позориштима.²⁴ Други разлог може бити и велика популарност овог писца, која се огледа у бројним извођењима његових драма и огромном тиражу његових књига који неретко достиже преко пола милиона продатих примерака. То је разлог због ког се често сматра да су његови комади лаки, при чему му се замера на коришћењу традиционалне форме, док се његова привидна, а веома сложена једноставност, коју је веома тешко постићи, погрешно поистовећује са лакоћом. Због његовог драмског проседеа, врло често га сматрају „булаварским“ писцем, што у

Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2009, 83-89, као и: Nikola Vjelić, "La condition humaine dans *Oscar et la dame rose* d'Éric-Emmanuel Schmitt", у: *Филолошки преглед*, год. 37, бр. 2, уредник Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2010, 227-234.

²⁴ *Валоњску ноћ*, на пример, играло је Краљевско Шекспирово Друштво (Royal Shakespeare Company) у Стратфорду-на-Ејвону. *Загонетне варијације* и *Мали брачни злочини* играју се на сцени Народног позоришта у Београду, *Посетилац* у Атељеу 212, а *Фредерик или Булевар злочина* и *Оскар и мама Роз* у Београдском драмском позоришту.

Француској има негативну конотацију, а са чим се ми никако не бисмо сложили.

Шмитово позориште није булеварско, већ су његове драме филозофске. У свакој он поставља неки филозофски проблем, проблем људске судбине, а ликове, који су често често историјски, најчешће ставља у неки нов историјски контекст, дајући им нову димензију

Ова два елемента, историја и људска судбина, који су најважнији елементи Шмитовог књижевног стваралаштва, а пре свега драмског, представљају окосницу рада *Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита*. Циљ рада је да покаже на који начин Шмит приказује историјске личности и догађаје, како и зашто их преобликује и како приказује место и положај човека у свету.

Разлози због којих смо се одлучили да се бавимо Шмитовим драмским стваралаштвом вишеструки су. Реч је, наиме, о једном од најзначајнијих и у свету најигранијих савремених француских драмских писаца.²⁵ Ипак, осим чланака и есеја, који се баве појединим цртама Шмитовог дела, како драмског тако и романсијерског, до сада није било књига и студија које су у целости посвећене његовом драмском стваралаштву. Шмитовом целокупном делу посвећене су две књиге. Прва је књига Мишела Мејера (Michel Meyer), професора филозофије на Универзитету у Бриселу и Универзитету у Монсу, насловљена *Éric-*

²⁵ У анкети француског часописа *Lire* Шмитов роман-монодрама *Оскар и госпођа у ружичастом мантилу* је, заједно са *Библијом*, *Малим принцем* и *Три мускетара*, уврштен у дела која су променила живот читалаца-учесника анкете. *Оскар и госпођа у ружичастом мантилу* је једино дело ван енглеског говорног подручја које се нашло међу 15 најчитанијих књига на њујорк-гајмсовој листи бестселера. Детаљније о томе у Шмитовом интервјуу за TV Québec: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 23.04.2009, као и на званичном сајту аутора, на ком су наведени тиражи његових књига и статистика продаје и извођења: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-statistiques.html>, 10.12.2014.

Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées (Paris, Albin Michel, 2004).²⁶ Мејер се у тој књизи бави основним темама и идејама целокупног Шмитовог опуса, разврставајући га на три велика циклуса: 1. Циклус видљивог (у који уврштава комаде *La Nuit de Valognes*, *Le Visiteur* и *Le Libertin*), 2. Циклус невидљивог (у који уврштава комад *Hôtel des Deux Mondes*, новеле *Milarepa*, *M. Ibrahim et les fleurs du Coran*, *Oscar et la dame rose*, *L'Enfant de Noé*, као и кратку једночинку *L'École du diable*) и 3. Циклус хуманог и нехуманог (у који уврштава комаде *Golden Joe*, *Les Variations énigmatiques* и *Petits crimes conjugués* и романе *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, *La Part de l'autre* и *L'Évangile selon Pilate*). Међутим, Мејер се не бави Шмитовим приказивањем историјских личности у новом контексту, нити подвлачи разлику која се у Шмитовим комадима може уочити између историјских и фиктивних, псеудоисторијских личности, већ указује пре свега на трагање Шмитових личности за сопственим идентитетом. Осим тога, он се бави и Шмитовим романсијерским делом, мада ни сви романи које је до тада Шмит објавио нису обухваћени његовом студијом (нпр. *La secte des égoïstes*), док уопште не разматра неке важне Шмитове позоришне комаде (као што је *Frédéric ou Le Boulevard du crime*).

Друга књига посвећена Шмитовом делу је књига Ивон Хси (Yvonne Y. Hsieh), професорке француске књижевности на Универзитету у Викторији у Канади, под називом *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture* (Summa publications, Birmingham, 2006). Књига се састоји од четири поглавља, у којима ауторка, хронолошким редом, детаљно анализира пишчево дело настало између 1991. и 2004, најпре драме, па Циклус невидљивог и најзад романе, извлачећи у завршном поглављу његову филозофију. Кроз анализу дела, она се бави Шмитовим односом са другим писцима, интертекстуалношћу, тематско-

²⁶ Занимљиво је напоменути да је Мејер објавио и књигу о комичном и трагичном, за коју је препоруку написао управо Шмит: Michel Meyer, *Le comique et le tragique*, PUF/Quadrige, Paris, 2007.

формалним поређењем Шмитових различитих дела и његовим опсесивним темама, на основу чега закључује да је Шмит развио сопствену „филозофију отворености“ која „објашњава његов избор тема и жанрова, као и његову списатељску 'етику'“. ²⁷ За разлику од ове књиге, која је постављена хронолошко-жанровски, наш рад бави се искључиво тематско-идејном анализом и повезивањем дела из Шмитовог драмског опуса.

Корпус нашег рада обухвата осам Шмитових драма насталих у периоду 1991-2007. године: *La Nuit de Valognes*, *Le Visiteur*, *Golden Joe*, *Variations énigmatiques*, *Le Libertin*, *Frédéric ou le Boulevard du crime*, *Hôtel des Deux Mondes* и *Petits crimes conjugaux*, као и кратку једночинку *L'École du diable*. Две драме из циклуса *Mes Évangiles*, а то су *La Nuit des Oliviers* и *L'Évangile selon Pilate* из 2004, нисмо узели у разматрање, будући да су ове две драме у ствари само позоришна адаптација два поглавља његовог романа *Јеванђеље по Пилату* изашлог 2000. године. Након овог периода, Шмитова пажња окренута је више другим жанровима, као што су роман, прича, филм, док се драмом бави спорадично, да би се 2013. вратио драмској форми објавивши два (*Un homme trop facile* и *The Guitry's*), а наредне 2014. чак три позоришна комада (*La Trahison d'Einstein*, *Georges et Georges* и *Si on recommençait*), али ти комади нису могли да буду предмет нашег рада.

У раду се првенствено бавимо Шмитовим приказом људске судбине кроз читав низ фиктивних и историјских ликова у његовим комадима. У њему се анализом Шмитових драма бавимо ослањајући се на најновије теоријске књиге о драми, пре свега на студије Ане Иберсфелд²⁸, Жана Ренгара²⁹, Патриса Пависа³⁰, Жан-Пјера Саразака³¹,

²⁷ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 6.

²⁸ Велику помоћ у анализи Шмитових комада пружиле су нам три студије Ан Иберсфелд: *Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, tome 1, Lettres SUP, Paris, 1996, Lire le théâtre, tome 2, Lettres SUP, Paris, 1996, Lire le théâtre, tome 3, Lettres SUP, Paris, 1996*, као и књига *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.

Робера Абирашеда³² и Петера Сондија³³, уз праћење свега новог што је о Шмиту написано и објављено, са акцентом на сопственим закључцима до којих смо приликом такве анализе дошли.

Кроз текстуалну анализу највише смо се бавили драмским проседеом и интертекстуалношћу у драмском опусу Ерик-Емануела Шмита.

Теорију о интертекстуалности прва је формулисала чувена бугарска теоретичарка Јулија Кристева (Julia Kristeva), која је своја теоријска полазишта развила у тексту „Problèmes de la structuration du texte“ (*Théorie d'ensemble*, зборник *Tel Quel*, Paris, 1968), као и у књизи *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969), у којој су објављени њени ранији текстови из 1967: „Pour une sémiologie des paragrammes“ и „Le mot, le dialogue et le roman“. Говорећи, у тексту „Le mot, le dialogue et le roman“, о Бахтиновом поимању дијалогичности речи и полифониичности романа, Кристева је прва увела нову кованицу „интертекстуалност“, коју је дефинисала као „текстуалну интеракцију која се производи унутар једног самог текста“, односно као „начин на који текст чита историју и умеће се у њу“.³⁴ За Кристеву, књижевни текстови су системи знакова културе. Сваки текст у себи садржи неки

²⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2005, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 2006, а нарочито књига: Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Théâtrales, Paris, 2006.

³⁰ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, 2007.

³¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris, 2012, и изванредна књига коју је он приредио: *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Circé, Belval, 2005.

³² Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 2006.

³³ Петер Сонди, *Студије о драми*, превео Томислав Бекић, Orpheus, Нови Сад, 2008.

³⁴ Нав. према: Гвозден Ероп, „Појам интертекста у књижевним студијама“, у: Г. Ероп, *Генетички видови интер(литерарности)*, Откровење, Народна књига, Београд, 2002, 238.

други текст са којим успоставља дијалог и комуникацују. По њој, тај дијалог је водио не текст већ аутор текста. Сваки аутор располаже „корпусом текстова“, односно „хипертекстом“, који настаје на основу књига које је прочитао, а које укључује у дијалог са сопственим текстом у процесу писања. У том дијалогу, првобитни знак из изворног текста (који она назива „сем“) добија ново значење, укључује се у нови контекст, мења се, постаје сасвим нови знак (који она назива „семеион“). Те промене значења доводе до промена у свести писца, а ове опет доводе до промене у култури, идентитету и менталитету народа чији је он представник.³⁵

Кристева се није даље бавила овим проблемом, али кованица „интертекстуалност“ врло брзо је широко прихваћена у науци о књижевности, па су се њоме бавили, разрађујући је детаљније и дајући значајне доприносе, многи други теоретичари. Међу њима најзначајнији је америчко-француски теоретичар Мајкл Рифатер (Michael Riffaterre), који се најдубље и најтемељније усредредио на описивање овог појма, нарочито у својој књизи *La production du texte* из 1979. у којој он интертекст дефинише као „читаочеву перцепцију односа између једног дела и других дела која су му претходила или следила“.³⁶

Рифатер дефинише у тексту «Syllepsis» из 1980. интертекст као „корпус текстова које читалац може основано повезивати са текстом пред својим очима, то јест, то су текстови на које се подсетио преко онога што чита“³⁷, док би интертекстуалност била функција која на тај корпус делује и на који се односи. Интертекстуалност је „језичка мрежа која повезује постојећи текст са другим раније постојећим или *будућим*, *могућим* текстовима“ („Intertextuality vs. Hipertextuality“, *New Literary*

³⁵ Детаљније о томе пише Зоран Константиновић у уводу за књигу *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига, Београд, 2002, 8-9.

³⁶ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, 9.

³⁷ Нав. према: Г. Ероп, *Нав. дело*, 249.

History, 1994).³⁸ Рифатер је, исцрпно се бавећи интертекстом, говорио и о цитату као једној врсти интертекста где се дословно преузима део неког ранијег текста, а то преузимање може бити истакнуто или скривено. У суштини, полазна Рифатерова дефиниција је широко прихваћена, док његова каснија разрада овог појма није више заживела.

Појам интертекста је заменио раније широко распрострањен појам утицаја у теорији књижевности. Док се појам утицаја пре свега везивао за писца, појам интертекста везује се превасходно за читаоца. За то је заслужан Ролан Барт (Roland Barthes), који је такво становиште изложио у енциклопедијској обради појма „текст“ (*Encyclopaedia universalis*, volume 15, 1973), померајући фокус са аутора на читаоца. Иначе, за Барта сваки текст је интертекст. Како сматра Лубомир Долежел, „појам утицаја строго је једносмеран“, јер означава утицај претходних текстова на текстове који су се касније појавили, док „интертекстуалност је двосмерна; то је размена семантичких трагова у текстовима, независно од њиховог хронолошког поретка“, што значи да два текста успостављају међусобни однос тако што старији утиче на новији, али и новији утиче на тумачење старијег, при чему су књижевна дела међусобно „повезана не само на нивоу текстуре него и на нивоу фикционалних светова, што је подједнако значајно“.³⁹

Односима између различитих текстова бавио се и Жерар Женет у студији *Палимпсести* (Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1982). Та његова теорија је оставила дубок траг у науци о књижевности, и ту он дефинише интертекстуалност као „однос коприсуства два или више текстова“, односно као „ефективно присуство једног текста у другоме“.⁴⁰

Критичар треба да конструише интертекст, да пронађе оне текстове на које ће га читање неког текста упутити и подсетити (што

³⁸ Исто, 259.

³⁹ Лубомир Долежел, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, превела Снежана Калинић, Службени гласник, Београд, 2008, 208.

⁴⁰ Нав. према: Г. Ерор, *Нав. дело*, 263.

зависи од нивоа културе и степена образовања сваког читаоца понаособ). Зоран Константиновић предлаже да се за овај процес подсећања усвоји термин „реминисценција“⁴¹, говорећи да је реминисценција теоријско полазиште за сваку конкретну интертекстуалну анализу.

Већ је Женет разликовао два типа интертекстуалности. Први тип представља однос коприсуства два текста, који означава да је текст А присутан у тексту Б, што је у ствари интертекстуалност. Други тип представља однос деривације, који означава да је текст А преузет и трансформисан у тексту Б, што је у ствари хипертекстуалност.

Првом типу припадају цитат, референца, алузија, плагијат, јер код свих њих постоји „присуство неког претходног текста у новом тексту“.⁴² Цитат је најлакше препознати, јер он представља дословно преузимање неког текста уз коришћење специфичних „типograфских кодова – одвајање цитата, употреба курзива или наводника“.⁴³ Цитат је „експлицитни интекст у којему се туђи и властити текст подударују у склопу властитог“.⁴⁴ Као и цитат, и референца је експлицитан облик интертекстуалности, али она „не излаже цитирани текст, већ на њега упућује насловом, именом аутора, лика или излагањем специфичне ситуације“⁴⁵, успостављајући „однос *in absentia*“.⁴⁶ Алузија није експлицитна као цитат, већ „она претпоставља у ствари да ће читалац схватити у прикривеним речима оно што аутор жели да он чује а да му

⁴¹ Зоран Константиновић, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига, Београд, 2002, 7-25.

⁴² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, Armand Colin, Paris, 2005, 34.

⁴³ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1997, 45.

⁴⁴ Дубравка Ораић Толић, *Теорија цитатности*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1990, 14.

⁴⁵ T. Samoyault, *Нав. дело*, 35.

⁴⁶ N. Piégay-Gros, *Нав. дело*, 48.

то не каже директно⁴⁷. Плагијат се најједноставније може дефинисати „као необележен цитат“⁴⁸, па се зато често говори о крађи.

Другом типу припадају пастиш, пародија и травестија, јер у њима долази до трансформације претходног текста, било путем мењања (у пародији) или помоћу имитације (у пастишу). Пародија и травестија мењају претходни текст. Травестија се заснива „на поновном исписивању у ниском стилу дела чија тема остаје сачувана“, док пародија почива „на трансформацији текста чију она мења тему док стил задржава“⁴⁹. Најзад, пастиш представља имитирање хипотекста, пре свега „карактеристичног стила аутора“⁵⁰ где је тема мало битна.

Интертекстуалност може, дакле, бити експлицитна и имплицитна, видљива и скривена. У својој студији о цитатности, Дубравка Ораић Толић разликује не два, већ „четири основна типа интертекстуалних релација“: 1. искључивање или интертекстуалну ексклузију, којој припада алузија; 2. укључивање или интертекстуалну инклузију, којој припадају пародија, травестија, пастиш; 3. пресек или интертекстуалну интерсекцију, којој припадају реминисценције; и 4. подударање или интертекстуалну еквиваленцију, којој припада цитат.⁵¹

У Шмитовом раду присутне су скоро све ове врсте интертекстуалних односа. Зато је ово основно полазиште у анализи коју смо у овом раду и ми предузели како бисмо ближе испитали у каквом односу стоје Шмитови драмски текстови према другим текстовима на које се могу пронаћи референце у његовом делу.

Рад се састоји из три велика дела, у којима се говори о псеудоисторијском, историјском и божанском у Шмитовим драмама. Први део, под називом „Псеудоисторијско у драмама Ерик-Емануела

⁴⁷ Исто, 52.

⁴⁸ Исто, 50.

⁴⁹ Исто, 57.

⁵⁰ Т. Samoyault, *Нав. дело*, 39.

⁵¹ В. Д. Ораић Толић, *Нав. дело*, 12-13.

Шмита“, разматра присуство и улогу измишљених, фиктивних и митских, личности смештених у одређени историјски контекст у његовим драмама *Les Variations énigmatiques*, чији је главни лик писац-нобеловац Абел Знорко, и *La Nuit de Valognes*, чији је главни лик Дон Жуан, са посебним освртом на историју и различите обраде мита о Дон Жуану (пре свега изворну верзију Тирса де Молине и Молијерову обраду) и на Шмитову реинтерпретацију тога мита, као и у драмама *Golden Joe*, која говори о фиктивном краљу лондонске берзе, иначе једини Шмитов песимистични комад, и *Petits crimes conjugaux*, која је посвећена проблему брачне љубави, одн. могућности трајања љубави.

Други део, насловљен „Историјско у драмама Ерик-Емануела Шмита“, бави се стварним историјским личностима у његовим драмама, пре свега у драми *Le Visiteur*, чији је главни лик отац психоанализе Сигмунд Фројд, у драми *Le Libertin*, чији је главни лик филозоф Дени Дидро, и у драми *Frédéric ou Le Boulevard du crime*, чији је главни лик један од највећих глумаца XIX века, Фредерик Леметр.

У трећем делу, „Божанско и људска судбина у драмама Ерик-Емануела Шмита“, анализирамо Шмитово поимање улоге Бога и божанског у одређивању положаја и судбине човека у свету. Окосницу овог поглавља представља комад *Hôtel des Deux Mondes*, у коме Шмит говори о једном од кључних питања људске егзистенције, а то је проблем смрти, али и кратки комад *L'École du diable*, који се бави проблемом порекла зла у свету, чији је творац антипод Бога, ђаво.

Рад се бави Шмитовим позоришним комадима зато што је Шмит, по сопственом признању, пре свега орални писац, односно писац који верује у снагу и моћ изговорене речи. Иако је филозоф по образовању, он предност даје драмској форми, јер сматра да филозофија тежи да објасни свет, док позориште тежи да га представи и прикаже. Мешајући једно и друго, Шмит покушава да на драмски начин промишља људску судбину, да у та промишљања унесе интимност својих питања, да изрази своју пометеност као и своју наду, са хумором и лакоћом који показују

парадокс наше судбине. Шмитов успех је у томе што се показало да његово интимно позориште одговара на питања великог броја његових савременика и њиховој жељи да изнова буду очарани животом. То чини Шмита једним од најзанимљивијих писаца данашњице.

Пошто је о Шмитовом позоришту мало и недовољно писано, рад *Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита* представља прву обимнију студију о Шмитовом драмском делу, која се бави најважнијим питањима људске судбине у делу овога писца. Као такав, он пружа наш скроман, али, надамо се, важан допринос ширем представљању и изучавању драмског опуса овог значајног савременог писца.

I део:

ПСЕУДОИСТОРИЈСКО У ДРАМАМА

ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА

1. LA NUIT DE VALOGNES ИЛИ РЕМИТИФИКАЦИЈА МИТА О ДОН ЖУАНУ

Mit

Написан на крају XX века, први позоришни комад Ерик-Емануелела Шмита, *Валоњска ноћ* (*La Nuit de Valognes*, 1989), чија је премијера била у 17. септембра 1991. у Позоришту Еспас 44 (Espace 44) у Нанту и 4. октобра исте године у Позоришту Шанзелизе (Comédie des Champs-Élysées) у Паризу, представља нову варијацију чувеног мита о Дон Жуану. Ова верзија приказује суђење које Дон Жуану спроводи његових пет бивших љубавница и казну које су му оне намениле. Реч је пре свега о филозофској комедији.

Шмитова верзија је потпуно другачија од свих осталих, старијих верзија мита о Дон Жуану (нпр. од Тирсове, Молијерове, Бајронове, Пушкинове, Бодлерове, Брехтове, Хорватове, Хандкеове, Фришове, Монтерланове, Моцартове итд.). Могло би се рећи да Шмитова варијација на ову тему представља ново исписивање овог мита у коме је његова трансформација најдаље отишла.

Да би се урадила анализа неког мита, па и мита о Дон Жуану, потребно је најпре дефинисати шта је то мит. О томе постоје многобројне студије. Већина дефиниција о миту почиње етимолошким тумачењем ове речи. Наиме, реч *мит* је у све језике дошла из старогрчког језика, од грчке речи „μῦθος“ чије је значење „прича“, „предање“, а која „означава уобличен говор, било да се ради о причи,

дијалогу или исказивању неког пројекта“.⁵² На почетку, била је то измишљена прича, често народског порекла, која се преносила усменим путем. Мит је сукобљавао људске јунаке са божанствима и природним силама. По Долежелу, мит је настао из дубоке људске потребе да се схвати свет у коме живимо уз помоћ разума и имагинације, а „најдревнија, митолошка имагинација омогућила је разумевање људског света тако што га је окружила големим туђинским просторима, боравиштима нељудских и надљудских сила и појединаца“.⁵³

Према теоретичару Елијадеу, мит приповеда свету причу. Он преноси неки догађај који се десио у време настанка света, „у посвећено време почетака, пре сваке историјске ере“.⁵⁴ Дакле, мит је „света прича, предање“⁵⁵, које се увек реферише на стварност.

Стари митови су имали у исти мах симболичку функцију и функцију објашњавања (мит о Орфеју, Едипу, Прометеју нпр.), тако да реч мит означава исто тако и велике личности у којима једна нација или друштво препознају своје основне вредности (Дон Жуан, Дон Кихот, Фауст, Наполеон, нпр.), најважнија питања која себи постављају, у којима идентификују велике тренутке сопствене историје.

Мит нас враћа у прошлост и показује нам сазнавање порекла ствари. Због тога се и може рећи да се мит не смешта у историју, већ јој је он сам творац. Мит није временски ограничен, он је свевремен. Он, у ствари, прича не само настанак света, животиња, биљака и човека, већ и све оне првобитне догађаје који су начинили од човека оно што је он

⁵² Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 2004, 196.

⁵³ Л. Долежел, *Нав. дело*, 193.

⁵⁴ Жан Русе, *Мит о Дон Жуану*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, 5.

⁵⁵ Иво Тартаља, „Мит“, у: *Речник књижевних термина*, 473.

данас, јер митови „теже да објасне настајање културног поретка коме и сами припадају“.⁵⁶

Мит је усмени жанр који је омогућио да се сачува и преноси знање пре него што је писана реч настала. Он претходи легенди или причи. Он је, дакле, прича која ствара људску историју. Он се укоренењује изван историје, у оним нејасним почецима кад су богови, бића и свет трагали за тим да успоставе узајамни однос. Присутан је у свим културама, у свим народима и земљама, заузимајући привилеговано место у друштву, јер је његов циљ да објасни феномене који су на први поглед необјашњиви. Мит омогућује да се свет структурише тако што нуди могуће одговоре на универзална питања.

Интересовати се за мит значи истовремено занимати се за основе друштва, за порекло света и човека. Бављење митом омогућава поимање база једног друштва и његов однос са другим друштвима. Најважније карактеристике мита су следеће⁵⁷:

1. Он је посвећен, јер постоји интервенција натприродних бића у њему. Он носи апсолутну истину, па смо приморан да верујемо у њу. На пример, мит о смрти је истинит, јер је људска смртност доказ томе.
2. Мит се увек односи на стварање, у смислу како је нека ствар настала. Тако он прича причу о настанку света, животиња, биљака и људи.
3. Мит подучава и упућује. Његово понављање омогућује да се поново види шта се десило на почетку.
4. Мит ствара преседане, и тако предлаже могуће одговоре чак пре него што питања и буду постављена.

⁵⁶ René Girard, „Violence et représentation dans le texte mythique“, у: René Girard, *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Bernard Grasset, Paris, 2002, 27.

⁵⁷ B. Mircea Eliade, *Aspekti mita*, prevela Nataša Pejović, Demetra, Zagreb, 2004, 20.

Мит је полисемичан, али он се „не дефинише само својом полисемијом, уклапањем различитих кодова једних у друге“. Он даје значење свету и људском постојању и, следствено томе, „ставља у игру један облик логике који можемо назвати [...] логиком двосмисленог, неодређеног, поларитета“.⁵⁸ Мит је „предање у које се верује“ и, као такав, он исказује „колективне представе наивне свести“. Зато првобитни митови, у којима су представљени свет богова, хероја и натприродних бића, представљају фантастичну слику „међусобних односа и трајних тежњи чланова патријархалне заједнице“.⁵⁹ Мит је настао у давна времена, када друге посебне форме друштвене свести (религија, право, морал, наука и уметност) још нису биле довољно развијене, па их је он у себи све садржао, те је осећање за правду тада било још увек потчињено натприродним силама и када се глас савести још није чуо „од застрашујућих претњи које се упућују онима што не поштују забране и наређења виших бића“.⁶⁰ Митско мишљење доводи до уопштавања, али не у виду апстрактних појмова, већ персонификовањем кроз „фигуре хероја и богова, заштитника одређених страна људског живота и природе, која је од тог живота неодвојива“.⁶¹

Мит о Дон Жуану

Управо због тог уопштавања, реч мит, као што смо већ навели, може означавати такође и значајне фигуре, славне личности једне нације, стварне или измишљене. Такав је случај са Дон Жуаном, који представља прави тип општепознате митске личности. Дон Жуан није древан, антички, већ модеран мит. Оно што је интересно јесте то да,

⁵⁸ J.-P. Vernant, *Нав. дело*, 250.

⁵⁹ Тартаља, *Нав. дело*, 473.

⁶⁰ *Исто*.

⁶¹ *Исто*, 474.

за разлику од скоро свих осталих митова, ми унапред знамо историју мита о Дон Жуану, јер знамо када она почиње, тј. када је овај мит настао. У својој књизи *Мит о Дон Жуану (Le Mythe de Don Juan, 1978)*, Жан Русе (Jean Rousset), говорећи о настанку овог мита, поставља питање да ли се о Дон Жуану може говорити као о миту. За разлику од осталих, правих, древних митова, који су настали у посвећено време почетака, „Дон Жуан је рођен и историјском добу, модерном добу, он има датум, позната нам је његова прва верзија, она 'аутентична' верзија која измиче етнологима“⁶² када су питању древни митови. Дакле, гледано на тај начин, Дон Жуан не припада породици митова. Па ипак, оно што нам омогућује да говоримо о њему као о миту јесте чињеница да се он заснива на смрти. Управо присуство смрти, односно Мртваца, оличеног у оживелој Каменој статуи Команданта, која је за Русеа прави протагониста драме, као и његове моћи деловања на колективну свест, пружа нам могућност да Дон Жуана доживљавамо као мит. Као три конститутивне јединице, инваријанте, сталног донжуанског сценарија Русе наводи:

1. *Мртваца*: реч је о Каменој статуи Команданта, чије је присуство од суштинског значаја за митски карактер приче, јер без ње не би било мита, већ би то била нека сасвим друга прича, „мимо мита“.
2. *Женску групу*: њу представља неодређени број заводникових жртава, међу којима је, у Тирсовој верзији, најважнија кћерка Команданта, Ана. Код Молијера се она зове Елвира. Код Шмита, име јој је Анжелика, и она није кћерка, већ сестра Мртваца.
3. *Јунака*: реч је о самом Дон Жуану, заводнику, који долази у сукоб са Каменом статуом, одн. са Мртвцем.⁶³

Русе наводи да ова три елемента представљају „минимални троугаони механизам који одређује троструки однос реципроцитета; између ове три јединице, и унутар сваке од њих, могуће су нове комбинације које

⁶² Ж. Русе, *Нав. дело*, 5.

⁶³ В. Исто, 8-9.

миту обезбеђују покретљивост, еластичност, а тиме и залиху могућности, дакле метаморфоза“.⁶⁴ Дон Жуан се рађа у Смрти, путем Мртваца. Он је кривац, који је оптужен због тога што је увредио Мртваца. Због тога је место радње на ком се мит одвија готово увек гробље или, још прецизније, гробница Мртваца.

Настанак и најважније верзије мита о Дон Жуану

Митологија љубави у француској књижевности заснована је, по Денију де Ружмону, на две велике фигуре: на фигури Тристана из 12. века, и на фигури Дон Жуана из 16. века.⁶⁵ Ове две приче о љубави приказују човеков пут ка смрти преко љубави према жени.

Мит о Дон Жуану је општепознат свуда у свету. Познат је чак и онима који му не знају порекло. За генезу мита фундаменталне су, како то уочава Орелија Гурне (Aurélia Gournay), три верзије овог комада: Тирсова, Молијерова и Моцартова/Да Понтеова. Док је прва, Тирсова, верзија апологетска, Молијер у својој верзији додаје нову димензију миту, а то је либертенство. Религиозну тематику, која је у центру пажње Тирсове верзије, Молијер окреће ка проблему атеизма. Трећа, Моцартова/Да Понтеова, верзија приказује Дон Жуана као правог човека њиховог, XVIII века, блиског либертенима тога доба, стварним или фиктивним, као на пример једном реалном Казанови или фиктивном Валмону из Лаклоових *Опасних веза*.⁶⁶ Те три верзије су

⁶⁴ Исто, 9.

⁶⁵ В. Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, превоо Милан Комненић, Службени гласник, Карпос, Београд, 2011.

⁶⁶ В. Aurélia Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, докторска теза, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2013, 9-10. Доступно на: <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/975274/filename/2013PA030081.pdf>, 20.10.2014.

пресудно утицале на формирање мита, који ће у XIX и XX веку доживети небројене прераде.

Прва верзија овог мита настала је у XVII веку у Шпанији. Његов творац је један од највећих шпанских писаца Златног века, фра Габријел Телес (Gabriel Téllez, 1579-1648), познатији под књижевним псеудонимом Тирсо де Молина (Tirso de Molina), који је 1630. године оживео овог јунака у свом комаду *Севиљски заводник и камени гост* (*Burlador de Sevilla y convidado de piedra*). Међутим, претпоставља се да лик Дон Жуана, одн. изворно Дон Хуана, како би гласио шпански изговор овог имена, није у потпуности аутохтоно Молинино дело, јер се он инспирисао неким већ постојећим ликовима. Постојале су у то време народне легенде о ликовима којима се десило да се огреше о онострано, одн. о свет мртвих, које је детаљно забележио Пол Себијо (Paul Sébillot) у књизи *Француски фолклор* (*Le Folklore de France*, IV, 1907). Тамо нпр. има прича о младићу из Горње Бретање који је наишао ноћу поред гробља и шутнуо лобању позвавши је при том да му дође на свадбу. Неколико дана касније, на његовој свадби се појави костур, који позива младића да дође код њега на гробље на вечеру⁶⁷, што симболизује његову скору смрт.

Већ око 1554. појављује се комад *Блудна комедија* (*La Comedia pródiga*) Луиса де Миранде (Luis de Miranda), у којој је приказан блудни син који напушта оца и одаје се телесним задовољствима. Такође, познато је да је један други, нешто старији, писац Златног века, Хуан де ла Куева (Juan de la Cueva, 1543-1612), написао негде око 1588. драму *Клеветник* (*El Infamador*), у којој се јавља лик Леусина, прилично одвратног и поквареног заводника, који на крају такође трагично завршава свој живот. И код Лопеа де Веге и код Тирса де Молине у многим комадима јављају се ликови разбојника, превараната, обмањивача, неверних заводника, али и у делима многих савременика, о чему детаљно пише

⁶⁷ Сакупљено је преко 250 таквих усмених прича. В. Ж. Русе, *Нав. дело*, 109-116.

Данијела Бекер.⁶⁸ Све то ће Молина спојити у свом чувеном комаду (чија ће прва верзија, под насловом *Дуг рок дајеш за плаћање* (*Tan largo me lo fiáis*), настати негде око 1616), који је, по изворима Данијеле Бекер, настао негде између 1620. и 1624, пре Молининог путовања у Португалију⁶⁹, а који је први пут објављен у делу *Дванаест комедија Лопеа де Вега Карпија и других аутора* (*Други део*) (*Doze comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores* (*Segunda parte*)) у Барселони 1630. године⁷⁰, што се данас сматра званичним датумом настанка мита о Дон Жуану.

Молина ствара, у духу барокне поетике свог доба, драму у 3 чина у којој приказује лик преваранта, обмањивача и заводника, Дон Хуана Тенорија и његовог слуге Каталинона. Дон Хуан ту заводи четири жене, две племкиње и две плебејке, не бирајући према статусу, иако је сам племић. Међу њима је и Дона Ана, којом треба да се ожени. Међутим, не желећи да то уради, он бежи, али и убије њеног оца. Молинин јунак се стално руга, он је побуњеник који не жели да се повинује нормама. Између осталог, он се руга и религији, због чега ће га стићи казна. Ругајући се божјој казни, он стално изговара реченицу „Дуг рок ми дајеш за плаћање“, али ће тај рок на крају истећи, што је неизбежно. У есеју „Дон Жуан или О пожуди“ Јан Кот наводи да је реч о противречној епохи Филипа IV, одн. време велике побожности али и велике распусности.⁷¹ Уз све то, то је и доба инквизиције. Зато Дон Хуан мора да

⁶⁸ B. Danièle Becker, „Don Juan et la fiction dramatique“, у: *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 11, 1975, 131-161. Доступно на: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230X_1975_num_11_1_2197, 18.10.2014.

⁶⁹ Исто, 138.

⁷⁰ Charles-V. Aubrun, „Le Don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation“, у: *Bulletin Hispanique*, Tome 59, N°1, 1957, 27. Доступно на: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1957_num_59_1_3513, 18.10.2014.

⁷¹ Јан Кот, „Дон Жуан или О пожуди“, превела Бисерка Рајчић, у: *Сцена*, 1/2002 (XXXVIII), Нови Сад, 2002, 91.

страда, како би писац избегао суд инквизиције. Тако писац уводи елемент оностраног, одн. Камену статуу Команданта, Аниног оца, кога је Дон Хуан убио. Он се прво руга и подсмева, али када му статуа климне главом, код њега се јавља сумња и у последњој сцени се поколеба и покуша да се покаје за своје грехе. Међутим, статуа му то не дозвољава, пошто је његов „рок истекао“, те Дон Хуан завршава у паклу.⁷²

Око 1640-1650. појављује се на италијанском комад *Камени гост* (*Il convitato di pietra*) за који се веровало да је Чиконињијев, али је Кроче доказао да не припада њему, па се он данас назива Псеудо-Чиконињијев (*Pseudo-Cicognini*) комад.⁷³ Но, мит је познатим учинио Молијер својом комедијом *Дон Жуан или Камени гост* (*Don Juan ou le Festin de pierre*) из 1665. године, која ће бити и остати најпознатија верзија овог модерног мита, захваљујући чему лик добија француско име, иако је изворно шпански. Претпоставља се да Молијер није гледао ни читао Молинину драму, као ни Псеудо-Чикоњинијеву. Али, непосредно пре његовог комада, у Француској су се појавиле две верзије: 1659. Доримон (*Dorimon*) у Лилу објављује комад *Камени гост или син злочинац* (*Le festin de pierre ou le fils criminel*), а 1660. Вилије (*Villiers*) објављује у Паризу комад под истим називом. То су комади које је он гледао и који су га инспирисали да напише сопствену верзију.

Молијеров комад настао је у доба у коме влада религиозна атмосфера након верске кризе и ратова у XVI веку. Лако је разумети какве је све невоље, као и две године раније због *Тартифа*, Молијер имао због *Дон Жуана*, јер у њему он описује једног либертена. Либертени су људи слободни у филозофском смислу, као мислиоци, али и у понашању. Молијеров Дон Жуан је либертен у оба смисла. Он је слободне мисли, што значи, пре свега, отворени атеиста, што је новина у односу на Молининог јунака. Молијеровог јунака карактерише

⁷² В. Тирсо де Молина, *Севилски заводник и камени гост*, превод, предговор и коментари Александра Манчић-Милић, Рад, Београд, 2000.

⁷³ В. Ж. Русе, *Нав. дело*, 265.

несталност: он је стално у покрету, на путу, у освајању. Он своју слободу жели да користи неограничено, нарочито у завођењу. Он је прави теоретичар завођења, који своју теорију излаже слуги Зганарелу до детаља:

Нема ти већег уживања него стотинама ситних ласкања освојити срце какве младе лепотице, гледати како се из дана у дан напредује, својим заносом, сузама и уздасима савладати безазлену стидљивост душе која се јогунасто брани, стопу по стопу уклањати слабачки отпор који она ставља пред нас, савладати колебљивост коју она сматра чаићу, па је полагано одвести онамо куда се хоће. А кад већ једном загосподаримо, нисмо више кадри ништа ни да кажемо ни да желимо; свршено је са свим оним што је у љубави лепо, па и ми задремамо у миру такве једне љубави, осим ако нам нека нова лепота не разбуди жеље и својим примамљивим дражима не покрене наше срце на нова освајања. Јер, најзад, ништа није толико слатко као ликовати над отпорношћу какве лепотице; а у тој области ја имам амбиције оних победника који непрестано лете из победе у победу и који су неспособни да поставе границе својим жељама. Нема тога што може обуздати плаховитост мојих жеља; осећам се тако као да имам срце које би могло воleti читаву земљу; па као Александар Велики, и ја бих волео да има још светова, како бих и на њих проширио своја љубавничка освајања. (I чин, 2. сцена)⁷⁴

У његовој теорији, најслабе је када девојка пружа отпор. А када се отпор једном сломи, онда је циљ испуњен и престаје његов интерес за девојком. Он заводи ради завођења, а не ради љубави, код њега је присутна бескрајна жудња за новим завођењима. Последње речи Дон Жуанове теорије завођења, у којима он себе пореди са Александром Македонским који би своја освајања проширио и на неке друге, непостојеће светове,

⁷⁴ Molière, *Don Juan ou le festin de pierre*, у: Molière, *Œuvres complètes*, L'Intégrale, Seuil, Paris, 1975, 287-288. Превод, ако није другачије назначено, дајемо према: Молијер, *Дон Жуан*, превео Младен Лесковац, Рад, Београд, 1976, 123.

представљају хиперболу, одн. претеривање, разметање, што је суштинска одлика барокног човека⁷⁵, какав Молијеров Дон Жуан и јесте.

За разлику од Молининог комада, Молијеров комад је писан у 5 чинова у прози⁷⁶, а сваки чин алудира на један од тадашњих драмских модела: I чин на херојску комедију, II на драмску пасторалу, III на трагикомедију, IV на класичну комедију и V на моралитет. Централно питање није питање завођења, већ проблем вере и религије. Дон Жуан је атеиста. Када га Зганарел пита у шта верује, чудећи се што не верује ни у рај, ни у пакао, ни у ђавола, ни у загробни живот, ни у привиђења, Дон Жуан му одговара да он верује „да су два и два четири, а четири и четири осам“, на шта Зганарел закључује да је његова „вера у рачуници“ (III чин, сцена 1).⁷⁷ Најважнија сцена, коју је Молијер морао да избаци, јесте 2. сцена III чина, у којој Дон Жуан и Зганарел срећу на једној раскрсници просјака, који се моли за оне који му уделе милостињу. На Дон Жуанове речи да је он сигурно добро збринут, просјак одговара да једва има да се прехрани. Тада га Дон Жуан искушава, нудећи му златник ако хули на Бога, што овај одбија. Зганарел му каже да бар мало проба, јер тако не чини ништа рђаво, али он ни то не прихвата говорећи да ће радије умрети од глади. Дон Жуан му ипак на крају даје златник, из чистог милосрђа, за „људску љубав“ („pour l'amour de l'humanité“)⁷⁸, што је вероватно пародија на познати израз „за љубав Бога“ („pour l'amour de Dieu“). Тиме Дон Жуан показује да је, ипак, племенит и да има саосећања, што је, осим лепоте и храбрости, особина која му помаже у освајању жена.

⁷⁵ О томе детаљније у: Жан Русе, *Књижевност барокног доба у Француској. Кирка и Паун*, превела Тамара Валчић-Булић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.

⁷⁶ Стиховану и римовану верзију Молијеровог комада, из које су избачене неке сцене (нпр. сцена са просјаком) и урађене неке промене, дао је Тома Корнеј 1677 (Thomas Corneille, *Le Festin de Pierre*). В. Ж. Русе, *Мит о Дон Жуану*, 266.

⁷⁷ Молијер, *Дон Жуан*, 163.

⁷⁸ Molière, *Don Juan*, 299.

Док се у Молинином комаду, у духу барока, све догађа на сцени, код Молијера се значајни догађаји дешавају у предисторији комада. Дона Елвиру је он, у предисторији комада, извео из манастира, обљубио и побегао, а касније је убио њеног оца, Команданта. Током пута, Дон Жуан и Зганарел наиђу на његов гроб и Дон Жуан се чуди како човек који је скромно живео за живота има тако велелепну гробницу. Будући да је атеиста, он не може то да схвати. Зато у шали каже Зганарелу да позове Команданта да дође да вечера са њим. Командантова статуа климне главом прихватајући позив, што представља директан уплив оностраног у комедију, а то је предуслов за остварење мита (III чин, сцена 6). Међутим, Дон Жуан и даље не верује, мислећи да их је заварало осветљење или несвестица (IV, 1). Када статуа дође на вечеру (IV, 12), Дон Жуан се понаша према њој као према живом човеку. И када сутрадан он пође код статуе на вечеру, он и даље мисли као и пре. На путу му се јавља привиђење у облику жене са велом, али Дон Жуан одбија да се покаје. Онда се оно преобрази у Време са косом, наговештавајући да му је откуцао задњи час (V, 5). Тада се појави статуа, која му пружа руку и тражи његову. Тај „гест је знак одређене обавезе коју ће, први пут у животу, преузети на себе овај обманљивач“, који се „свечано обавезује, у тренутку кад схвата да је његов живот на прекретници и да се са Мртвацем успоставља однос који више не допушта лаж“.⁷⁹ Иако је рука Мртваца хладна, њен додир га сажиче⁸⁰, а потом удара гром, земља се отвори и прогута га (V, 6). Тако га стиже казна што је увредио небо, јер, како закључује статуа, „ко огрезне у грех сам себе осуђује на срамну смрт, а ко одбије милосрђе неба отвара пут муњама“ (V, 6)⁸¹, али га стиже

⁷⁹ Ж. Русе, *Нав. дело*, 34.

⁸⁰ Занимљиво је да је 1669. Розимон (Rosimond) објавио своју верзију мита под називом *Нови камени госи или Спржени атеиста (Le Nouveau Festin de Pierre ou l'athée foudroyé)*.

⁸¹ Молијер, *Дон Жуан*, 210.

и Зганарелово проклетство, јер није хтео да осуди лицемерје, које је за овога, као и за Молијера, један од најважнијих грехова.

На крају Зганарел говори да су Дон Жуановом смрћу сви задовољени, осим њега, јер му овај није оставио плату за његов рад. Повицима о плати завршава се Молијеров комад (V, 7), чиме се стиче утисак да је Молијер желео да каже како је правило да у животу просечни остају, док велики грешници и велики праведници испаштају. Могли бисмо рећи да је, као атеиста и либертен, Дон Жуан први антихерој у светској књижевности.

Дон Жуан је рођен у позоришту, те је отуда највише позоришних верзија и прерада овог мита. Велики број аутора је као подтекст користио пре свега Тирсов и Молијеров комад, али је сваки модификовао особености јунака, његово понашање, његове љубавне авантуре у функцији културног, социјалног и често политичког контекста сопствене епохе. Постоји велики број варијаната током последња четири века, у свим родовима, у свим нацијама и на свим језицима (међу њима су најпознатије оне од Бајрона, Пушкина, Бодлера, Ростана, Орвија, Хорвата, Брехта, Фриша, Монтерлана, Хандкеа, Моцарта/Да Понтеа итд.). Највећи број ових стваралаца задржао је митске црте, одн. три конститутивне јединице: Мртваца, заведене жене и заводника, као и чињеницу да „Командор пружа Дон Жуану руку, да би му је стегнуо“, руку која је „ледена“, а тај лед „пече пакленим огњем“.⁸²

Осим великог броја реинтерпретација мита у XX веку, мит о Дон Жуану побуђује велики интерес и код критике. Велики је број студија које се баве анализом и интерпретацијом мита и различитих верзија, које представљају различите варијанте тог лика, каткад и потпуно контрадикторне. Франсоа Рашлин због тога не дефинише Дон Жуана као један прост лик, јер „број његових облика чини готово немогућим његово представљање“,⁸³ већ као „концептуални лик“ који осцилира

⁸² Кот, *Нав. дело*, 91.

⁸³ François Rachline, *Le pari de Don Juan*, PUF, Paris, 2000, 15.

између два супротна пола. Дон Жуан је „супротност“ јединственом лику, и, будући да је вишеструк, он представља „јединство супротности“.⁸⁴

Шмитова верзија

Тема Шмитовог комада *Валоњска ноћ* је следећа: средином XVIII века војвоткиња де Вобрикур (La Duchesse de Vaubricourt), у свом замку у провинцији, окупила је пет жена: грофицу де ла Рош-Пике (La Comtesse de la Roche-Piquet), госпођицу де ла Тренгл (Mademoiselle de la Tringle), редовницу Хортензију де Отклер (Hortense de Hauteclair, dite la Religieuse), госпођу Касен (Madame Cassin) и Анжелику де Шифрвил (Angélique de Chiffreville), које је некада завео ђаволски Дон Жуан. Она је одлучила да организује суђење овом бескрупулозном заводнику који напушта жене пошто их заведе. Управо ће његове бивше жртве, по војвоткињиној идеји, бити и његове непопустљиве судије, које ће му одредити најтежу казну: за своје лажи и преваре мораће да плати тако што ће се оженити својом последњом жртвом, Анжеликом де Шифрвил. Ноћ, током које ће бити евоцирани фантоми бивших освајања, издаја, разочарања, изгубљених илузија, биће дуга. Али, на крају, ништа се неће десити од војвоткињиног плана.

Радња овог комада одвија се тридесет година касније, након најпознатијих Дон Жуанових освајања, у малом нормандијском граду Валоњи, у једном замку, а не на гробљу, као што је реч у већини верзија. Бивше Дон Жуанове жртве желе да му се освете зато што им је променио живот, а онда их оставио.

У *Валоњској ноћи* су од три конститутивне јединице мита преостале само две: јунак и женска група. Треће, најважније јединице која му даје митски карактер, Мртваца, нема. У одсуству овог елемента почива једна од оригиналности Шмитове трансформације мита. Али, код Шмита, као

⁸⁴

Исто, 35-36.

код многих аутора из друге половине XIX и из XX века, главни јунак мита престаје да буде Дон Жуан, а пажња се усмерава на женске ликове, чиме долази до феминизације мита⁸⁵, што је битна одлика донжуановског сценарија у XX веку. У XX и XXI веку Дон Жуан у француској књижевности доживљава дубоку кризу, о чему сведоче две велике тенденције, како наводи Орелија Гурне.⁸⁶ Аутори често критички, са иронијом и подсмевањем, приступају анализи овог лика који, у модерно доба, „више не може да пронађе своје место у нашем друштву као херојска личност“, па га приказују „као карикатуралну личност“. То би могао да буде доказ о његовој способности адаптације захваљујући којој може да пронађе сопствено место у друштву које је, временски и ментално, веома удаљено од оног у коме је настао. Друга тенденција је критичка самоупитаност Дон Жуана у фиктивним делима о сопственим поступцима⁸⁷, у којој, „важно место које је дато критичком погледу и металитерарној димензији, чак и ако би могло довести до слабљења митске димензије“, могло би, како сматра Орелија Гурне, да представља, „парадоксално, гаранцију виталности мита“.⁸⁸

Демитификацијом мита почиње његово поновно писање, тј. његова ремитификација. *Валоњска ноћ* предлаже, дакле, један нови, сасвим оригиналан поглед на ову тему. О томе сведочи и сам писац који у „коментарима“ изјављује:

⁸⁵ О томе детаљније у: Aurélie Gournay, „De Don Juan aux Don Juanes: la séduction donjuanesque à l'épreuve de la féminisation du mythe“, у: *MuseMedusa*, http://musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/, 18.10.2014.

⁸⁶ Aurélie Gournay, „Les Don Juan français contemporains: de la crise du héros à celle de l'écriture“, у: *Voix plurielles*, Vol. 10, No. 2, 2013, 257-269. Доступно на: <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/863/828>, 19.10.2014.

⁸⁷ В. као пример комад Жана Екара *Дон Жуан 89* из 1889 (Jean Aicard, *Don Juan 89*), у коме Дон Жуан чита претходне комаде о Дон Жуану.

⁸⁸ *Исто*, 257.

Дон Жуан је биће у сталном покрету које би желело да буде заустављено. Када би га занимало сопствено задовољство, могао би да осети радост; могао би да успори време и да га прошири на димензије похотне екстазе. Али пошто размишља као војник, освајајући и само освајајући, он не осећа ништа оргазмичко у оргазму, једино ослобађање од тензије, крај једне муке. Пошто је његова жеља угашена, он чека да се из тога роди друга, коју ће исто тако испунити гасећи је. Дон Жуанов живот се свео на секс, а да при том ништа није разумео о сексу. Он у њему види само егоцентрично остварење свог нагона, ни не слутећи шта то све отвара, задовољство, подељено сладотрашће, однос са другим, хоризонт осећања... Дон Жуан, свакако и даље у покрету, врти се у круг. Ако послуша сопствене нагоне, осуђен је на вечно исцрпљивање. Његов пустоловни живот постао је муцав и заморан. Ја сам уживао у томе да га умногоме осујећујем.⁸⁹

У верзијама из XVII и XVIII века, Дон Жуану казну доноси Командант, Статуа, Камени гост, који представља божански принцип. Шмит задржава многе елементе класичног мита, као што су завођење, обећање брака, метаморфоза јунака, презир према утврђеним нормама и правилима, потрагу за слободом, двобој, мушки пар господар-слуга (Дон Жуан-Зганарел⁹⁰). Али, за разлику од класичних верзија, Шмит модификује неке најважније елементе, као што су женска група и Мртвац, приказујући човека који воли, особу која је „у исти мах христолика и изопачена“⁹¹, чија ће права казна бити да осети љубав, и то према мушкарцу. Код Шмита, Мртвац није отац девојке коју је обљубио и оставио, већ брат. Такође, није ни стар, већ је реч о младићу, којег је Дон Жуан упознао пре него сестру и с којим се спријатељио. Реч је дакле

⁸⁹ У тексту од 16. новембра 2005, поводом друге, прерађене верзије свог комада. В. званични сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-La-nuit-de-valognes.html>, 14.11.2008.

⁹⁰ У Тирсовој верзији слуга се зове Каталинон, док је у Да Понтеовој и Фришовој његово име Лепорело.

⁹¹ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-La-nuit-de-valognes.html>, 14.11.2008.

о веома важним променама: „са оца на брата, са старца на младића, али пре свега са незнанца на пријатеља“ промене су које ће „значајно променити митски сценарио“.⁹²

Шмитов комад састоји се од три чина подељена на сцене, у којима је сачувано класично јединство места, али није времена и радње, јер постоје сцене повратка у прошлост (флешбекови), у снове, уназад. У интервјуу професору Сорбоне Пјеру Бринелу, једном од највећих стручњака за мит о Дон Жуану, Шмит говори о разлозима који су га подстакли да за свој први комад узме један овако познат и толико пута прерађиван мит. Шмит наводи да је, ишчитавајући разне верзије, приметио да се нико „није послужио Дон Жуаном како би испитао сексуални идентитет“ и да тај „полно најодређенији и најсексуалнији лик у историји књижевности никада није у позоришту био упитан о својој сексуалној потрази“, што је Шмита навело да се у свом комаду позабави једним данас веома актуалним питањем о томе да ли су „наши сексуални идентитети постојани или променљиви“.⁹³

У *Mity o Sizuđu* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942)⁹⁴, Ками наводи да је Дон Жуан апсурдан, јер је свестан сопственог деловања. Штавише, он не верује у дубоки смисао ствари, што је својство апсурдног човека. Његова етика је етика квантитета, што је потпуно супротно етици свеца, а то је етика квалитета. Квалитет произилази из квантитета. Због тога, у тој прождрљивој глади према женама, у том увек жељеном и увек незадовољавајућем умножавању, једном речју, у донжуанизму, неки психолози називају хомосексуалност. Жан Масен чак иронично констатује тим поводом да су „смешни ти сексолози, метасексолози и патасексолози који се озбиљно нагињу над Дон Жуаном. За једног, Дон Жуан је хомосексуалац; за другог немоћан; садиста у очима овог; мазохиста у

⁹² A. Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, 805.

⁹³ Interview d'Éric-Emmanuel Schmitt avec Pierre Brunel, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*, „Classiques & Contemporains“, Magnard, Paris, 2009, 145.

⁹⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1962.

погледу оног; а зашто не све то заједно?“⁹⁵, док Орелија Гурне сматра да је недостатак свих оваквих анализа „што греше по питању Дон Жуанове природе“, заборављајући да он није „историјска личност, или пацијент“.⁹⁶

У *Валоњској ноћи* Шмита не занимају сексуални пориви његовог лика, већ је његова једина преокупација љубав и, пре свега, уочавање разлике између секса и љубави:

*Љубав нема везе са сексом, она се може открити или развити у сексуалности, али може проћи и без ње. Приврженост другом, обновљена опчињеност мистеријом другог, побожно понашање према њему, све то нема неке велике везе са трењем коже, ма како оно пријатно било. Тако сам ја у Валоњској ноћи излагао теме којима ћу се поново вратити у Загонетним варијацијама. Љубав као тајанствена наклоност ка тајни“.*⁹⁷

Као и други Шмитови комади, и *Валоњска ноћ* приказује потрагу за идентитетом. Шмитов Дон Жуан је типична личност XXI века. Мишел Мејер наводи да овог новог Дон Жуана занимају све ове жене, али се „у стварности, не везује ни за једну“.⁹⁸ Он је у потрази за својим изгубљеним и поремећеним идентитетом, и, на самом крају XX и на почетку XXI века, њега више не занимају жене, зато што „завођење жена једне за другом не може више да буде решење његовог живота“.⁹⁹ Дакле, нису више жене његов проблем, већ је то он сам. Основни проблем овог Дон Жуана налази се у питању „Ко сам ја?“. Али Шмит не нуди одговор. У једном

⁹⁵ Jean Massin, *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Textes réunis et présentés par Jean Massin, éditions Complexe, Paris, 1993, 10-11.

⁹⁶ A. Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, 12.

⁹⁷ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-La-nuit-de-valognes.html>, 14.11.2008.

⁹⁸ Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Albin Michel, Paris, 2004, 18.

⁹⁹ Исто, 23.

интервјуу, Шмит каже да је његово позоришно дело пре упитног карактера, јер он више воли „да поставља питања кроз причу или позориште“, не дајући притом одговоре. На читаоцу је да их пронађе или тумачи, јер он сматра да „питања окупљају, док одговори деле“¹⁰⁰ људе. Тако Шмитов Дон Жуан „зна да постојање представља упитаност“.¹⁰¹ Реч је о једном Дон Жуану другачијем од оног на ког смо навикли, што примећује и војвоткиња де Вобрикур кад пита: „Откад Дон Жуан више није Дон Жуан?“ (III чин, сцена 3, 89)¹⁰², или Зганарел који каже: „Ви добро знате да већ неколико месеци Дон Жуан више није Дон Жуан“ (II чин, сцена 2, 60). Али Дон Жуан не зна одговор на ова питања. Зато он и трага за њим.

Мишел Мејер у *Валоњској ноћи* види наговештај „једне нове зоре чија је кључна реч неодређеност“, јер Шмит „спасава Дон Жуана, коме је обично намењен пламен пакла да би од њега начинио на крају биће налик другима“.¹⁰³ Тако Шмитов Дон Жуан постаје један од нас. У тој трансформацији његове личности почива ремитификација класичног мита. Мит о Дон Жуану више није мит који говори о завођењу жена, већ постаје мит о потрази за сопственим идентитетом.

Шмитов Дон Жуан у потрази за идентитетом

Није случајно што Шмит своју списатељску каријеру започиње управо комадом који говори о потрази за идентитетом. Ова филозофска комедија представља реинтерпретацију мита о вечитом заводнику Дон

¹⁰⁰ В. L'interview donnée à Pierre Boulez, dans le magazine *Classica Répertoire* (mars 2005); нав. према: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 14.11.2008.

¹⁰¹ М. Meyer, *Нав. дело*, 23.

¹⁰² Сви цитати се наводе према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*, „Classiques & Contemporains“, Magnard, Paris, 2009.

¹⁰³ М. Meyer, *Нав. дело*, 30.

Жуану, али у њој главни јунак доживљава трансформацију и разликује се од већине претходних варијација.¹⁰⁴ Почев од прве верзије, а то је чувени *Севилски заводник* Тирса де Молине из 1630, преко најпознатије Молијерове из 1665, па преко Голдонијеве, Моцартове, Ленауове, Бајронове, Мисеове, Пушкинове, Бодлерове, Брехтове, Хорватове, Монтерланове, Баљестерове, Хандкеове, Фришове и других, ствара се један од кључних митова Западне цивилизације, а то је мит о Дон Жуану као заводнику. Ма како био приказан у овим делима, Дон Жуан је увек пре и изнад свега заводник и лицемер, негативна личност, која код свих аутора осим његових општих црта носи и најкарактеристичније црте и мане људи њиховог времена, времена у ком је дело настало, пошто аутори кроз тај лик приказују слику и критику искривљеног и поквареног друштва епохе у којој живе и стварају. Дон Жуан је лик потпуно „истргнут из руку природе“¹⁰⁵, коме ништа није свето јер не признаје никаква морална начела ни кодексе понашања, а чији је главни циљ да освоји што више жена како би задовољио свој слепи нагон. Међутим, његово освајање нема никакву квалитативну димензију. Њега интересује само квантитет, само број, само количина женских сукања испод којих ће наћи сопствено испуњење. Код њега нема осећања, а нарочито не љубави према женама које осваја. Њега више интересује само освајање од објекта тог освајања. За њега жена никада није субјект, већ само предмет чија осећања он не узима у обзир. У његовим очима никада нема патње и туге, нити среће због испуњеног циља. Када једном освоји жену, она престаје да буде његов циљ и он одмах трчи у проналажење новог предмета освајања.

¹⁰⁴ Детаљније о томе: Nikola Bjelić, „Transformation du mythe de Don Juan dans *la Nuit de Valognes* d’Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *Филолошки преглед*, год. 36, бр. 2, уредник Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2009, стр. 83-89.

¹⁰⁵ Зоран Глушчевић, „Наказне страсти Молијерових карактера“, у: Молијер, *Тартиф. Дон Жуан*, Рад, Београд, 1976, 217.

Осим што је заводник, Дон Жуан је и лицемер. Нико више и лепше од њега не говори о љубави, нико тако лако као он не обећава брак и верност до гроба женама којима се удвара, и нико лакше не пређе преко сопствене обећане речи него он. Због свега тога разумљиво је што сви аутори Дон Жуана приказују као негативну личност чије особине осуђују, а преко њега критикују и друштво у коме је један такав тип личности уопште могућ. Ту је свакако најжешћи Молијер, који је сматрао да је лицемерје један од капиталних грехова, чију је једну верзију, верско лицемерје, жигосао у комаду *Тартиф*, због чијег је забрањивања много пропатио две године пре извођења *Дон Жуана*.

Шмитов Дон Жуан је другачији. Настао на самом крају XX века, Дон Жуан из комада *Валоњска ноћ* представља човека XXI века, запитаног пред сопственом судбином и пред оним што будућност доноси. И Шмитов Дон Жуан је заводник, али он није само то, и није пре и изнад свега то. Његови проблеми и преокупације су посве другачији од класичног Дон Жуана.

И радња Шмитовог комада се разликује од класичне митске матрице. У Молијеровом комаду Дон Жуан у једном тренутку говори да се треба поправити, али пре тога треба живети „овако још двадесет или тридесет година“ (IV, 11).¹⁰⁶ У првој сцени Шмитовог комада, када доведе грофицу де ла Рош-Пике у салон, млада служавка Марион јој објашњава запуштеност салона чињеницом да „госпођа војвоткиња није живела у овој кући већ тридесет година... [...] а пре три дана је одлучила да се овде врати“ (I чин, сцена 1, 16). То је свакако алузија на Дон Жуанову реченицу из Молијерове комедије и показује нам да се радња дешава 30-ак година касније, након свих познатих и непознатих Дон Жуанових освајања. У том дворцу у Нормандији, пет жена – бивших жртава се окупља и организује суђење и освету Дон Жуану због патњи које им је нанео, а казна ће бити да се ожени својом последњом жртвом, Анжеликом де Шифрвил. Реч је о женама различите старости и

¹⁰⁶ Молијер, *Дон Жуан*, 196.

социјалног статуса, о чему Дон Жуан приликом својих освајања није марио: војвоткиња, грофица, ауторка патетичних љубавних романа, калуђерица, грађанка. И Шмитов Дон Жуан је, као и његови претходници, кривац, али за разлику од класичног Дон Жуана, „против кога је подигнута оптужница, у почетку неодређена и неразумљива, све до тренутка када се, изазвавши оптужујућу појаву Мртваца, суочава са очигледношћу греха и казне“¹⁰⁷, против Шмитовог Дон Жуана процес воде његове жртве. И док је класични Дон Жуан „осуђени кривац“, одн. „оптужени који одбацује оптужбу“¹⁰⁸, Шмитов без побуне пристаје на суђење и казну.

Радња се дешава, како видимо из уводне дидаскалије, „средином XVIII века“ (I, 1, 15), једне олујне и хладне ноћи која се завршава зором. Историјски тренутак који је Шмит изабрао за дешавање свог комада јесте њему омиљени XVIII век, веома узбуркано и богато доба либертенства и просвећености. Сам наслов комада, *Валоњска ноћ*, имплицитно упућује на једну чувену историјску епизоду из Француске револуције, познату под именом „Варенска ноћ“ („La nuit de Varennes“), која се одиграла између 20. и 21. јуна 1791, када је заточени краљ Луј XVI побегао из Париза и покушао да се домогне Меца. Међутим, те славне ноћи краљ је ухваћен у малом градићу Варени у Лорени и враћен у заточеништво. То неуспело бекство дискредитовало је дефинитивно краља у очима народа и симболички представља крај монархије¹⁰⁹, будући да је неколико месеци касније проглашена Република, а краљ је погубљен 1793.¹¹⁰

Такође, у време дешавања Шмитовог комада живели су и стварали велики либертени и заводници, као што су били Дидро и Казанова (Giacomo Casanova, 1725-1798), који се чак појављује као лик у филму

¹⁰⁷ Ж. Русе, *Нав. дело*, 22.

¹⁰⁸ *Исто*, 68.

¹⁰⁹ В. Sophie Lamaison, *Étude sur La Nuit de Valognes*, Ellipses, Paris, 2006, 23-24.

¹¹⁰ В. Роџер Прајс, *Кратка историја Француске*, превела Нада М. Ђорђевић, Завод за уџбенике, Београд, 2013, 108-109.

Варенска ноћ Етора Сколе (Ettore Scola) из 1982, у тумачењу Марчела Мастојанија¹¹¹, али и велики композитор Волфганг Амадеус Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), композитор најпознатије опере о Дон Жуану *Дон Ђовани* (*Don Giovanni*, 1787) на либрето Да Понтеа (Lorenzo da Ponte, 1749-1838), на коју у Шмитовом комаду упућују бројне референце, о чему ће посебно бити речи.

Бројне су опаске у Шмитовом комаду по питању либертенства и односа према Богу. Време Шмитовог Дон Жуана је време виконта де Валмона из *Опасних веза*, дакле време великих либертена који су били, између осталог, и атеисти. Грофица де ла Рош-Пике је оличење либертенства, па је Орелија Гурне сматра јунакињом достојном „једне Маркизе де Мертеј“¹¹² због њених речи упућених Дон Жуану:

Буди миран, док те будем чекала, чинићу зло за обоје: вараћу, одузимаћу невиност, узећу све што остане невино све док, најзад, не дођем, нага, пред ћавола, са телом прекривеним његовом правом славом: богињама. (III, 15, 112)

У почетку и сам Дон Жуан одаје утисак либертена када прича о својој освајачкој стратегији (I, 6, 45), која је лишена осећања, а која користи одређене кодове ради освајања циља, као што је употреба „вечних обећања“ како би се добило од жена „пет минута задовољства“ (II, 3, 70). Али и жене имају своје оружје и своје стратегије. Тако нас комад води „у средиште типичног контекста либертенства XVIII века, либертенства које је од тада заједничко мушкарцима и женама и чији кодови регулишу односе између два пола“.¹¹³

У таквом контексту наговештава се и атеизам главног јунака, који је видљив и пре него што га он сопственим речима бесно потврди у разговору са Анжеликом:

¹¹¹ В. http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=609.html, 20.10.2014.

¹¹² А. Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, 430.

¹¹³ Исто, 431.

Брига га за тебе, твог Бога, и за мене, и за читав свет. Људи могу да се паре као пацови, он ништа не види. Очи су му ископане. Он је стално на самрти док се коже и црева трљају. Он је гроб, тај твој Бог, он смрди, он прди од немоћи. (III, 12, 102)

Па ипак, Шмитов јунак је нови тип либертена, двосмисленији него што се то на први поглед учини. Као што се убрзо види, Шмитовог Дон Жуана више не занимају освајања. Он је уморан, остарели либертен који све доводи у питање, што потврђује слуга Зганарел када каже да у његову бележницу није уписано „ниједно ново име“, закључујући да „либертенство је престало, врлина царује, Дон Жуан дрема“, на шта овај одговара да га „жене Француске више не занимају“ (II, 2, 60). Са тим је у вези и његов атеизам. Када у разговору са Анжеликом Дон Жуан упита како би могао да зна да је воли када он не зна шта је љубав, Оливија Гурне заључује да он не може да „зна шта је Бог јер је љубав у средишту религије и односа између човека и Бога“.¹¹⁴ Тако је он, који никад није спознао љубав, атеиста. Дон Жуан се занима за ствари у које никада није веровао, као што су Бог и љубав, јер је очигледно да се у њему нешто дешава, да се он мења. То га чини комплекснијим ликом од простог либертена и атеисте. Та комплексност је највидљивија у сцени умирања Витеза де Шифрвила, када овај, бацивши се на Дон Жуанов мач, бива смртно рањен, и када признаје Дон Жуану своју љубав коју доводи у везу са открићем Бога:

МЛАДИЋ: Ви цените секс, а судбина вам шаље љубав у обличју које не можете да пожелите. Кажњени сте!... А ја, ја сам био створен да волим, али не тамо где је требало, нити како је требало. И ја сам кажњен. [...] Ипак Бог постоји, Дон Жуане, Бог постоји. Јер оно што сам ја осетио према вама, то је то, Бог.

ДОН ЖУАН: Онда ако је Бог овде, у вама, у мени, у вашем срцу и у мом, чему умирање? Ово крвопролиће...

¹¹⁴ Исто, 432.

МЛАДИЋ (све слабији): *Да не бих живео крај вас немоћан... (Пође да га додирне, па се заустави) Умирем да бих вам то рекао, и да бисте ви мени то рекли. Јер и ви ћете мени такође то рећи, Дон Жуане, хоћете ли?*

ДОН ЖУАН: *Кажем вам. (Ш, 13, 106)*

Ти Дон Жуан признаје своју љубав први пут, признајући тиме разлог своје тајанствене промене. Тако љубав постаје, у исти мах, „и доказ постојања Бога и замена за Бога“.¹¹⁵ Откривши љубав, Шмитов Дон Жуан открива и Бога, чиме је „сасвим амбивалентан, изгубљен у сопственим противречностима“, а његово либертенство је представљено „као резултат парадокса уроњеног у најдубље пределе његовог бића заводника“, чије бесомучно завођење жена је „само начин да се, привремено, испуни празнина, егзистенцијални недостатак, који је извор патње и непрестаног незадовољства јунака“.¹¹⁶ О том проналажењу Бога сведочи и дидаскалија на крају 13. сцене III чина, када Витез де Шифрвил умире, а „Дон Жуан, на коленима, држи уз себе Витезову главу, чудна пијета“ (Ш, 13, 107). Реч *пијета* коју је Шмит овде употребио, као и призор који је описан, асоцирају нас на бројне слике побожности на којима Богородица у свом наручју држи мртвог Христа. Тај моменат у комаду, који подвлачи „свети аспект ове немогуће љубави“¹¹⁷, показује у којој мери се Дон Жуан променио захваљујући тој љубави. Израз „на коленима“ показује јунаково могуће покајање за либертенство и молитву за опрост.¹¹⁸

Шмитове јунакиње мисле да ће пресуда да се Дон Жуан ожени бити њихова најбоља освета, јер ће то њему тешко пасти имајући у виду његов несталан карактер. Али оне се у томе варају, јер Дон Жуан коме оне суде и кога желе да спутају није више онај исти, онај који је трчао од

¹¹⁵ Исто, 860.

¹¹⁶ Исто, 433.

¹¹⁷ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 14.

¹¹⁸ A. Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, 861.

сукње до сукње и кога ништа осим завођења није занимало. Дон Жуан који је пред њима уморан је од бројки, од завођења, од лажних обећања. У његовим очима, што никада пре није био случај, може се видети туга и незадовољство, што су прве емоције које један Дон Жуан показује. Он без љутње и беса, не негодујући и не одбијајући, пристаје на суђење које је смислила војвоткиња де Вобрикур, па чак и на казну коју су му његове бивше жртве унапред намениле. Он пристаје да се ожени Анжеликом иако не осећа љубав према њој. Већ из овога се види да се ради о једном потпуно другачијем лику од оног на који смо навикли када говоримо о Дон Жуану.

Шмитов Дон Жуан престаје да буде тип, јер се не уклапа у оно што се под тим типом подразумева. У Шмитовој реинтерпретацији, од мита не остаје готово ништа, већ прича о Дон Жуану постаје прича о обичном човеку, запитаном пред суштином сопственог бића и бојажљивом пред својом будућношћу. Поставља се питање: Због чега је то тако? И зашто је Шмит приказао баш оваквог Дон Жуана? Одговоре је могуће наћи у самом комаду, као и у Шмитовим интервјуима.

Шмитов Дон Жуан престаје да буде класична митска личност. Шмит из свог комада уклања управо онај елемент који је Русе, заједно са женском групом и јунаком, сматрао конститутивном јединицом мита, и по коме је већина дела о Дон Жуану носила име или га садржала у поднаслову. Реч је о Мртвацу, односно Каменом госту, статуи Команданта, који се појављује на гробљу и кажњава заводника. Због тога се већина класичних дела о Дон Жуану дешавала на гробљу. У изворном миту о Дон Жуану место дешавања радње је „гробница чије постављање на сцену представља увлачење фантастичног и трагичног у комедију“¹¹⁹, одн. оностраног које обезбеђује причи о Дон Жуану да прерасте у мит. Иако се Шмитов комад не дешава на гробљу, његов јунак, када се први пут појави у 6. сцени I чина, праћен громовима и муњама које заслепе шест жена, каже да је „ушао преко гробља“ (I, 6, 35), где је видео статуу

¹¹⁹ Ж. Русе, *Нав. дело*, 23.

војвоткињиног претка грофа де Ламола (I, 6, 36), чиме се алудира на статуу као конститутивни елемент класичног мита.

Шмит чак изврће у карикатуру идеју о Статуи, која оживљава да би јунака послала у пакао, у флешбек сцени у којој витез де Шифрвил изиграва окамењену статуу – аутомат, не би ли уплашио главног јунака (III, 4, 92). Тако аутор демистификује Дон Жуана да би могао да изгради нови мит о њему, мит о човеку XXI века, који напушта дилеме и догме XX века, о чему детаљније говори Мишел Мејер¹²⁰, који пореди Шмитовог Дон Жуана са, по њему, кључним делом о Дон Жуану из XX века, а то је *Дон Жуан или љубав према геометрији* Макса Фриша (Max Frisch, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, 1953; 1962).¹²¹ Фришов Дон Жуан, који је заводник и варалица¹²², схвата да су све жене налик једна на другу и да због тога не постоји ниједан разлог зашто би се требало задржати баш на једној од њих. Зато је он у вечној потрази за једном јединственом женом која би се разликовала од других, али не схвата да ли та потрага представља одговор или проблем. Вечно у тој дилеми, Дон Жуан стално тражи потенцијалну минималну разлику, али живи у неизвесности да ће ту разлику и пронаћи. Једину извесност даје математика, тј. геометрија, која не оставља никакву сумњу, и због које он умножава број освојених жена не би ли квантитетом дошао до жељеног циља. На тај начин он упознаје и Ану, али на крају опет не проналази решење свог проблема, пошто „ниједна жена не може да одговори на Дон Жуанову жељу, јер све на њу одговарају подједнако добро“.¹²³

Шмит приказује једног Дон Жуана уморног од освајања жена без проналаска правог циља тих освајања, а то је љубав. Традиционални Дон

¹²⁰ В. М. Meyer, *Нав. дело*, 20-21.

¹²¹ Max Frisch, *Don Juan ou L'amour de la géométrie*, traduit par Henry Bergerot, Gallimard, Paris, 1991.

¹²² Régine Battiston, „L'imposteur amateur de femmes et de géométrie? Le *Don Juan* de Max Frisch“, у: *Germanica*, No. 35, Université de Lille, Lille, 2004, 21-38. Доступно на: <http://germanica.revues.org/1781>, 20.11.2014.

¹²³ М. Meyer, *Нав. дело*, 22.

Жуан осваја ради освајања, ради умножавања својих сексуалних искустава, ради пркоса свему што је божанско и конзервативно. Како је приметио Шмит, Дон Жуана никако не интересује љубав, већ само секс, којим он задовољава сопствене нагоне, а никако не досеже до суштинских квалитета живота као што су задовољство, веза са другим бићем, осећања. Стално у покрету, он се врти у круг и његов живот постаје монотон и досадан¹²⁴, без правог смисла. Зато Шмит одлучује да свог Дон Жуана стави у потрагу за правим смислом сопственог живота и за својим истинским идентитетом.

У 2. сцени II чина Дон Жуан Зганарелу поставља питање сопственог бића. На Дон Жуаново питање „Ко си ти?“, Зганарел, не размишљајући, одговара:

Ко сам ја? (...) Ја сам ја, и то ми добро стоји, јер кад испитујем себе, проналазим све разлоге да бих се ценио.“ (II, 2, 56)

Зганарел, који за себе каже да је Дон Жуанова савест јер га је небо ставило на његов пут како би му дао мало разума (II, 2, 57), потпуно је задовољан својим стањем и положајем у друштву, својом улогом слуге и пратиоца свога господара, који у својој свесци бележи све жене које је Дон Жуан освојио. Из одговора који на питање добија, Дон Жуан закључује да Зганарел даје своје спољашње карактеристике, а не оно што представља суштину његовог бића, да у бити не зна ко је, али да, упркос томе, он себе воли ма какав био. Са њим није такав случај, јер је он одлучио да се ожени и да заводника који је био у њему пошаље у пензију. Зганарел му признаје да је и он приметио да се нешто чудно дешава, јер у своју свеску у последње време није уписао ниједно женско име, закључивши да „већ неколико месеци, Дон Жуан више није Дон

¹²⁴ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-La-nuit-de-valognes.html>,

14.11.2008.

Жуан“ (II, 2, 60). Зганарел се пита зашто се његов господар променио, зашто бежи, и због чега се претвара да је све као пре, када није тако.

У средишњој, кључној сцени комада (II, 3) Дон Жуан у дугом разговору са Анжеликом донекле објашњава разлоге своје промене. Ни Анжелика у особи коју види не препознаје Дон Жуана кога је упознала неколико месеци раније. Она га чак три пута зове његовим именом и пита га ко је он стварно, Дон Жуан који ју је волео или онај који ју је оставио (II, 3, 63), на шта јој он одговара да је реч о истом. Он јој обећава да ће се оженили њом, али јој развејава илузије говорећи јој да је ипак не воли, али да она не треба због тога да брине пошто добија оно што жели. Чак јој обећава да никада неће спавати ни са једном другом, док њој даје потпуну слободу да спава са ким год хоће. У том се види још једна велика промена у његовом лику.

У III чину војвоткиња, после свега, закључује да „тај човек није Дон Жуан“, већ варалица, на шта он одговара да је то истина, јер се променио, и свечано обећава да ће покушати временом да се заљуби у Анжелику, ако она то жели. Пет жена, разочараних због тако очигледне промене у суштини Дон Жуановог бића, одлучују да промене оптужницу и да Дон Жуану суде не због тога што је њих преварио и издао, већ управо због тога што је престао да буде Дон Жуан, што се сам одрекао преваре и тиме издао издају:

КАЛУЂЕРИЦА: Издајниче, немате право да се промените!

ВОЈВОТКИЊА: Онда се и наше суђење мења. У мртву дивљач се не пуца. Јуче смо вам замерали што сте Дон Жуан. Овог јутра, оптужујемо вас што више нисте Дон Жуан. Суђење може да почне. (III, 3, 87-88)

Међутим, на суђењу оне испитују Зганарела, а Дон Жуану не дозвољавају да се брани, због чега се он жали да припада свима осим самоме себи. На питање „Откад Дон Жуан више није Дон Жуан?“, Зганарел открива да се Дон Жуан променио тачно пре пет месеци и

двадесет осам дана. У 2. сцени II чина, када му Анжелика описује шта је то љубав, Дон Жуан признаје да је и он једном нешто тако осетио, пре пет месеци и двадесет осам дана, а она закључује да је то било оног истог дана када су се њих двоје упознали (II, 2, 77). Али Дон Жуан није осетио дрхтаје и узбуђење, патњу и бол, због тога што је упознао Анжелику, већ због тога што је, тог истог дана, упознао и њеног брата, витеза де Шифрвила, што се види у 9. сцени III чина:

ВИТЕЗ: Шта сте радили данас?

ДОН ЖУАН: Чекао сам.

ВИТЕЗ: Шта? [...] Мене?

ДОН ЖУАН: Нас.

ВИТЕЗ (као дете): Мене!

ДОН ЖУАН (праснувши у смех): Зашто да не? Пошто сам провео године прождирући жене све док се нисам презаситио, можда сад морам да искусим потребу за постом. Ви сте моја дијета.

ВИТЕЗ: Дијета значи лишавање... Ја вас лишавам секса, лишавам вас жена. (III, 9, 98)

У сексу је Дон Жуан видео само „испуњење свог нагона“¹²⁵, освајајући без престанка као војник, а не осећајући никакво задовољење. Због тога права казна за њега не би била ни смрт коју би му донела камена статуа, као у класичним комадима, нити осуда да се ожени једном од својих жртава, као што су намериле да ураде јунакиње Шмитовог комада (Молијеров Дон Жуан је већ ожењен Елвиром), већ би права казна била да „осети љубав према мушкарцу, он који ју је – тако лоше – тражио под женским сукњама“¹²⁶, како каже Шмит поводом свог комада.

Многи су раније покушавали да у донжуанизму виде црте хомосексуалности. Још је Грегорио Марањон покушао да код Тирса

¹²⁵ Исто.

¹²⁶ Исто.

пронађе ове црте.¹²⁷ Будући да „Дон Жуан одбацује сваку жену чим је освоји“, „зато што ниједна не може да задовољи његову жељу“, онда се предмет његових жеља налази изван ње, у мушкарцу.¹²⁸ Међутим, за разлику од многих критичара који су у донжуанизму тражили црте хомосексуалности, Шмит говори само о љубави, јер он пре свега жели да покаже разлику између секса и љубави, пошто љубав може да се испољи и без испуњавања човекове сексуалности. У *Валоњској ноћи* он приказије „љубав као тајанствену наклоност ка тајанственом“¹²⁹ у човеку. Од тренутка када је упознао витеза де Шифрвила, Дон Жуан се мења и креће у потрагу за сопственим правим идентитетом, а то значи у потрагу за љубављу која почива негде у дубини његовог бића. Пошто је Дон Жуан обљубио његову сестру, витез де Шифрвил га изазива на двобој како би спрао љагу са ње. Дон Жуан не жели да се бори, и моли витеза да откажу двобој, схватајући да нешто може поћи по злу, јер се бори са оним према коме је претходне ноћи осетио љубав. Тада он први пут осећа страх од смрти, не своје већ витезове. Витез му каже да га мрзи, али Дон Жуан му не верује, јер не види у његовим очима мржњу, већ тугу. У тренутку када Дон Жуан заусте да каже шта још у његовим очима примећује, а то је свакако љубав, витез се баца унапред и сам налеће на Дон Жуанов мач, који га смртно рањава (III, 12, 105). Од тренутка када овај гине у двобоју с њим, Дон Жуан је свестан шта се између њих родило:

ДОН ЖУАН: Знао сам само за секс, знао сам само за рат. Мислио сам да уживам у задовољству, а од њега сам окусио само раздраженост. Волео сам да освајам, ништа друго. [...] Одувек сам чекао... Сваки пут сам чекао да ме једна од вас заустави, да ме задржи... Све сам вас гледао говорећи себи: 'Одлазим'. [...]

¹²⁷ Gregorio Marañón, *Don Juan et le donjuanisme*, traduit par Marie-Berte Lacombe, Gallimard, Paris, 1967.

¹²⁸ S. Lamaison, *Нав. дело*, 81.

¹²⁹ <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-La-nuit-de-valognes.html>,

14.11.2008.

А њега, њега сам такође пропустио. Очекивао сам да љубав пронађем само испод сукње. [...] Да ли ме је он први извукао из мене самог и морам ли тамо да се вратим након што ми је показао пут? Да ли се он жртвовао да бих ја остао глуп као раније? Ја хоћу да волим.“ (III, 13, 107-108)

Зато Дон Жуан говори Анжелики да би се потрудио да је заволи, ако би се она удала за њега. Али до тога неће доћи. Судбина Дон Жуана у Шмитовој верзији је да крене у потрагу за својом суштином, за својим правим идентитетом. Шмит не даје одговор који је то идентитет, он само поставља питање, и не инсистира на проналажењу, већ на самој потрази, што је особина модерног човека.

Чарлс Тејлор у књизи *Извори сопства. Стварање модерног идентитета* као три конститутивна елемента модерног идентитета наводи: повезаност људске суштине са добром, трагање за суштином у унутрашњости сопственог бића и, најзад, потврђивање обичног живота.¹³⁰ Ова три елемента су и главне одлике Шмитовог Дон Жуана: он покушава да делује у складу са етичким принципима, он трага за љубављу у свом бићу коју до тада још није био спознао и тако престаје да буде митска личност и постаје обичан човек. Због тога Шмитов Дон Жуан, за разлику од свих претходних, постаје позитивна личност, према којој публика осећа наклоност и симпатију и са чијом трагичном упитаношћу дубоко саосећа.

Интертекстуалност у Шмитовом комаду

Комадом *Валоњска ноћ* почиње Шмитова позоришна и књижевна каријера. Овај комад на најбољи начин преноси његову младалачку љубав према позоришту, његову наклоност према музици и окренутост

¹³⁰ В. Чарлс Тејлор, *Извори сопства. Стварање модерног идентитета*, превела Софија Мојсић, Академска књига, Нови Сад, 2008.

уметности класицизма, па се у њему лако могу пронаћи и пратити реминисценције и интертекстуалне везе и односи са делима која му претходе.

Валоњска ноћ представља спој старог и новог, класичног и модерног, то је пример „оне жеље да се створи ново полазећи од нагомилавања успомена, поцепаних скица, заборављених рукописа“. Шмитова верзија Дон Жуановог лика садржи у себи истовремено „читаво књижевно наслеђе овог секуларног мита, али и жељу да се раскине са његовом прошлошћу“.¹³¹ Тај комад представља нову, потпуно радикалну реинтерпретацију мита о Дон Жуану, у којој се појављују теме, као што су љубав, секс, Бог, судбина, којима ће се Шмит посветити у својим каснијим делима.

Заједно са Сервантесовим Дон Кихотом, који је настао у истом књижевном раздобљу у Шпанији (1605-1615), Дон Жуан представља један специфичан модерни мит, односно мит модерних времена. Та два мита су митови „преврата и уништења“.¹³² Није нимало чудно што су оба ова мита настала баш у католичкој Шпанији, на самом почетку XVII века, управо када је она излазила из свог Златног доба. Дон Жуанов негаторски став према свим вредностима показује његов провокаторски дух. Ниједна друга држава није у тој мери као Шпанија осетила долазак модерних времена. За мање од једног века она је прешла пут од најјаче државе Запада, која је кренула у освајања и колонизацију који су јој донели углед и богатство, до доба декаденције и опадања које ју је сврстало међу слабије државе Запада.

Управо у то и такво доба рађа се Дон Жуан, прецизније мит о њему, „у том стицају околности произашлом из победничког католицизма, из нестварне потраге за другим местом, и из мучног искуства о несталности људске среће“.¹³³ Све то даје основне црте

¹³¹ S. Lamaison, *Нав. дело*, 7.

¹³² *Исто*, 16.

¹³³ *Исто*.

изворном миту, које ће се касније преносити, а то су „борбени атеизам, несмирена потреба за новином и позоришни смисао за нихилизам“.¹³⁴ Из свега тога се да закључити да је Дон Жуан, дакле, барокна творевина.

Међутим, главну улогу у европском ширењу и интернационализацији мита одиграће Француска. Нарочито важну улогу одиграће Молијеров комад *Дон Жуан ли Камени гост* (1665), писан у прози, али и верзија Томе Корнеја из 1677, писана у стиху. Управо ће Корнејева верзија довести до тога да крене популаризација овог мита широм Европе. Мит о Дон Жуану усвојиле су и адаптирале све европске културе, тако да је број верзија и реинтерпретација веома тешко одредити. Свака земља и свака епоха желеле су да присвоје овај мит и да дају своју варијанту: Немачка (Хофман, Грабе, Ленау, Моцарт, Брехт, Хорват, Фриш, Хандке), Енглеска (Бајрон, Шо), Данска (Хајберг, Киркегор), Шпанија (Замора, Сориља, Баљестер), Италија (Голдони, Чезарео), Русија (Пушкин, Толстој), Шведска (Алмквист), а нарочито Француска (Молијер, Тома Корнеј, Доримон, Розимон, Дима, Мисе, Мериме, Готје, Бодлер, Д'Орвији, Батај, Монтерлан, Ростан итд.).¹³⁵ То је књижевно наслеђе које је било на располагању Ерик-Емануелу Шмиту у тренутку када је одлучио да да своју верзију и реинтерпретацију овог мита (1989). Иако је Шмитова верзија потпуно нова и другачија у односу на претходне, постоји велики број интертекстуалних веза и односа са њима, нарочито са верзијама које су дали Молијер и Моцарт, тако да ћемо се њима подробније бавити у овом раду.

Молијеров комад је имао премијеру у фебруару 1665. године и доживео је велики успех, али је након пет седмица извођења скинут са репертоара.¹³⁶ Његов комад је обележен барокним духом свога претходника. Молијеров *Дон Жуан* писан је у пет чинова у прози, без поштовања правила класицизма коме је припадао, нарочито правила о

¹³⁴ Исто, 17.

¹³⁵ Детаљније у: Ж. Русе, *Нав. дело*.

¹³⁶ В. Душан Милачић, *Вечни Молијер*, Слово љубве, Београд, 1973.

три јединства (места, времена и радње), без веће везе између чинова, са мешавином жанрова. Дуго се сматрало да је Молијер то урадио због брзине приликом писања овог комада, који је настао у време када је његов претходни комад *Тартуф* забрањен за извођење (1664), из потребе да се попуни репертоар његовог позоришта. Међутим, општеприхваћено мишљење данас је да је Молијер све то урадио промишљено, с намером да покаже излишност и бесмисленост свих правила, као и да још једном истакне како је једино правило, које се може сматрати валидним, правило „допасти се и ганути“, тј. насмејати, јер је „веома тешко насмејати људе развијеног укуса“.¹³⁷ Ако се то успе постићи без поштовања правила која намеће класицизам, онда су она непотребна и сувишна. *Дон Жуаном* Молијер то и показује. За своју комедију Молијер бира савремени позоришни жанр „*pièce à machine*“, који му даје велику формалну и генеричку слободу. Овај жанр Молијеру одговара за природу теме коју је преузео од претходника, којој уопште не одговара структура традиционалне комедије. Једино му тај жанр омогућују да уведе камену статуу која се креће, појављивање утваре (V чин), муњу (V) и ишчезавање јунака – елементе који потпуно нарушавају правило веродостојности које је класицизам прописивао, што су му савременици и замерали.¹³⁸ Увођење чудесног и велика разноликост перипетија у причи о Дон Жуану упућују на барокну структуру овог дела, коју је Молијер преузео од Тирса де Молине.

Шмитов комад *Валоњска ноћ* препун је алузија и реминисценција на Молијеров комад. Велики је број експлицитних и имплицитних референци на Молијеровог *Дон Жуана*, али структура Шмитовог комада је потпуно различита. Шмит избегава увођење чудесног у композицији свог комада. Његово дело је изразито „правилније“ од Молијеровог у смислу очувања класичних правила, и тиме је драматуршки ближе

¹³⁷ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, у: Molière, *Ceuvres complètes*, L'Intégrale, Seuil, Paris, 1975, 208.

¹³⁸ B. S. Lamaison, *Нав. дело*, 25-26.

класичној комедији. Ако бисмо се послужили речима Лубомира Долежела при анализи Куцијевог роана *Фо* наспрам Дефоовог *Робинсона Крусоа*, могли бисмо да кажемо да „у стандардној семантичкој обради текста, читалац“ *Валоњске ноћи* „реконструираше фикционални свет“ Молијеровог комада, „активирајући при том и фикционалну енциклопедију“ *Дон Жуана* „као когнитивну позадину“.¹³⁹

Иако је Шмитова драма написана у три чина, и код њега и код Молијера радња се одвија кроз 28 сцена. Међутим, код Шмита су испоштована правила о три јединства¹⁴⁰: јединство времена, јединство места и јединство радње, што код Молијера није случај.

За разлику од већине осталих комада, у *Дон Жуану* Молијер није испоштовао јединство времена. Радња комада траје отприлике 36 сати код њега, а не један дан. Шмитов комад има чврсту конструкцију и веома прецизне одреднице у дидаскалијама, које нам омогућују да анализирамо његову унутрашњу структуру у светлу класичних правила. Сам наслов сугерише да се радња комада одвија чак краће од једног дана, током само једне олујне ноћи негде у провинцији Француске. Дидаскалије доносе детаље историјског оквира. У првој се недвосмислено наводи да се радња дешава средином XVIII века у једном замку, једне хладне ноћи без месеца, са црним и ниским небом, док у последњој видимо како ће „дан [...] полако испунити сцену“, али како „још није у потпуности свануло“ (III, 16, 112-113).

Шмитов комад је, дакле, прецизно временски и историјски одређен и ситуиран, јер Шмит „инсистира на важности историјске, политичке и друштвене условљености своје радње“.¹⁴¹ Комад се одиграва у свега неколико сати. Временски прелази између чинова су готово

¹³⁹ Л. Долежел, *Нав. дело*, 228-229.

¹⁴⁰ Та правила је дефинисао Боало у *Песничкој уметности*, преузевши их од Аристотела из *Поетике*. Детаљније о њима у: Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, 2006, 31-41.

¹⁴¹ S. Lamaison, *Нав. дело*, 27.

неприметни, јер само неколико сати дели почетак I чина од III чина, који почиње нешто пре зоре. Дакле, јединство времена је у потпуности испоштовано, јер мање од 12 сати ће проћи од доласка Грофице у Војвоткињин замак до Дон Жуановог одласка из њега.

Ни јединство места у Молијеровом комаду није испоштовано. Свих пет чинова Молијеровог *Дон Жуана* одвија се на другом месту: I чин се дешава у дворцу, радња II чина одвија се на пољу уз морску обалу, III чин дешава се у шуми, IV чин у Дон Жуановом стану, а V на пољу. Радња се одиграва на Сицилији. Анализирајући простор у Молијеровом комаду, Мирјана Миочиновић наводи да је Молијер имао веома тежак задатак „да постигне континуитет, илузију континуитета, са јунаком кога дословно 'не држи место'“. Свих пет различитих простора у Молијеровом комаду везани су за топос града и показују „могућни радијус јунаковог кретања“¹⁴², што омогућује писцу да „сачува утисак да се јединства времена и места поштују“¹⁴³. За разлику од тога, сва три чина Шмитовог комада одигравају се „на истом месту“ како је наговештено на почетку сваког, а то је салон у дворцу Војвоткиње де Вобрикур, у Нормандији, у близини града Валоња. Нема промене декора. Реч је о старинском салону, са старим намештајем прекривеним заштитним платнима, прашином и паучином. У дну салона налази се степениште којим се ликови спуштају или пењу приликом уласка и изласка са сцене. На сцени су осим тога и једна врата која воде у „салу за суђење“ (I, 7, 53) у којој се одвија невидљиви део суђења, као и библиотека иза које се налази „тајни пролаз“ (II, 4, 78) у ком се крије војвоткиња приликом прислушкивања разговора између Дон Жуана и Анжелике (II, 4, 78-79). Реч је о јединственом, непроменљивом декору који представља унутрашњи простор, док је спољни свет евоциран

¹⁴² Мирјана Миочиновић, „Простор, време, субјекат“, у: Мирјана Миочиновић, *Позориште и гилотина. Расправе о драми*, Фабрика књига, Београд, 2008, 44.

¹⁴³ Исто, 44-45.

увођењем звучних елемената (олуја, муња) или алузијом самих ликова на кишу и хладноћу које владају напољу.

Међутим, III чин уводи игру позоришта у позоришту (преузету из поетике барока), која донекле нарушава јединство времена и места. 4, 6, 7, 8, 9, 10. и 12. сцена III чина приказују флешбек сцене (повратак у прошлост), које нас враћају на догађаје од пре неколико месеци, тачније на догађај који се збио пет месеци и двадесетосам дана пре ноћи суђења, када је Дон Жуан срео Анжеликиног брата, витеза де Шифрвила. У 4. сцени приказује се једно неодређено мрачно место, сцене 6-10. приказују крчму Три лисца, 11. сцена приказује „мрачну собу“ у којој се налази „један велики кревет прекривен белим“ (III, 11, 100), док се у 12. сцени прелази на једно „празно поље једног јутра“ (III, 12, 102). Свака од ових флешбек сцена пропраћена је променом јачине светлости и отварањем декора у дну сцене. Ипак, ни у једном тренутку се не склања, не скрива нити мења постојећи декор салона. Он је у свим тим сценама присутан, и у њему се налазе остали ликови који прате дешавања у овим сценама. Реч је о споредној радњи која се препричава и објашњава ликовима како би им се осветлиле промене у Дон Жуановом карактеру, па те сцене позоришта у позоришту не представљају у правом смислу нарушавање јединства времена, места и радње. То „приповедање у огледалу“¹⁴⁴ омогућује да се „избегну правила јединства времена и места тако да изгледа као да су испоштована“.¹⁴⁵

Молијер не поштује ни правило о јединству радње. Радња његовог комада није јединствена. Једино јединство које повезује радњу у његовом комаду јесте стално присуство Дон Жуана на сцени, као и опасности којима је он константно изложен. Том „сталном присутношћу једног иначе покретљивог јунака (од укупно двадесет осам сцена, Дон Жуан се не појављује у само две) сачувано је не само јединство, већ и континуитет

¹⁴⁴ „Le récit spéculaire”, израз Лисијена Деленбаха из књиге: Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁴⁵ S. Lamaison, *Нав. дело*, 29.

радње, и то континуитет који сведочи о хитњи човека који је *гоњен* а не *вођен*".¹⁴⁶ Шмитов комад чува и ово правило. Радња у њему је јединствена, а одвија се на два нивоа. Први ниво представља суђење Дон Жуану. Други ниво односи се само на III чин, и реч је о уметнутој причи о витезу де Шифрвилу и његовом сусрету са Дон Жуаном. Ове две радње повезује Зганарелов глас из офа, који приповеда причу о догађају који се десио пре пет месеци и двадесетосам дана, када су се они срели. Зганарелов глас отвара сваку од флешбек сцена, у којима се приповеда ова епизода. Захваљујући овом проседеу „приповедања у огледалу“, односно позоришта у позоришту, Шмит избегава дуге монологе и наратије који би могли да произведу досаду у гледалишту и даје живост радњи комада, а да притом не нарушава драмско јединство нити прекида приповедну нит. Циљ овог проседеа и ових флешбек сцена одговара основном задатку који, након поновног сусрета са Дон Жуаном у I чину, бивше љубавнице себи постављају: не да осуде Дон Жуана да се ожени и поправи, већ да разумеју разлоге дубоке и корените трансформације овог лика које су уочиле већ приликом његовог првог појављивања у замку. Без ових кратких уплива прошлости у садашњост радње комад би изгледао потпуно другачије, јер управо оне су кључне за развијање интриге и за расплет који ће уследити.¹⁴⁷ Дакле, ове две радње нису различите, већ комплементарне. Оне се допуњују и објашњавају.

Сам Шмит дефинише драматуршки рад као рад који у приличној мери мора да трпи правила и принуде:

Трајање представе одређује границе дела, логика ситуација организује сцене, живи дијалог омогућује да се пише а да се избегава сувишно, стрепња да се досади гледаоцу чини да се смањује број страна, дефинитивно одсуство света и природе заједно са бескорисношћу њиховог описивања усредсређују на људско, а потреба да се да добра подела сваком глумцу одређује начин изражавања.

¹⁴⁶ Исто, 45.

¹⁴⁷ Исто, 29.

*Драматург наликује композитору квартета: његова камерна музика захтева јасну мисао, прецизну конструкцију, а забрањује нарцисоидност.*¹⁴⁸

Управо ови захтеви намећу писцу рад на сопственом тексту и објашњавају зашто је Шмит компоновао свој комад на овако строг начин. Сви ови захтеви блиски су поетици класицизма, њеном строгом поштовању правила и законитости приликом писања. У том смислу можемо рећи да се *Валоњска ноћ* налази на трагу највећег комедиографа француске књижевности. Али, Шмитово писање, које је „без миметичке претензије и жеље за пародијом Молијеровог модела“, „сведочи о истој непрестаној потрази за разноврсношћу: разноврсношћу тонова, регистара, лексичких поља, реторичких проседеа, који обогаћују структурну форму комичног“.¹⁴⁹

Шмит веома спретно варира тонове и контрасте. Ипак, пошто се радња одиграва у XVIII веку, говор и тон највише одговарају овом раздобљу. На Молијеров модел указују и неке позајмице из његовог комада, али пре свега Зганарелов анахрони начин изражавања, који је у супротности са тоном целог комада. Својом анахроничношћу и застарелим изразима које употребљава, Шмитов Зганарел упућује на Молијеровог Зганарела.

Радња Шмитовог комада се не одвија у Шпанији у XVII веку, као што је случај код Молијера, већ у једном замку у Нормандији, једне олујне ноћи, средином XVIII века, у који војвоткиња де Вобрикур позива четири бивше Дон Жуанове жртве, које је овај либертен завео, а потом напустио. Њена идеја је да ове бивше жртве организују суђење Дон Жуану, а казна за његова злодела би била да се он обавезе да изабере између две могућности: или да се поправи, тако што ће се „оженити једном од својих жртава, бити јој веран и учинити је срећном“ (I, 5, 30) или да заврши у затвору. Оно што оне никако нису очекивале и што их

¹⁴⁸ На званичном сајту аутора. Наведено према: S. Lamaison, *Нав. дело*, 26-27.

¹⁴⁹ S. Lamaison, *Нав. дело*, 41-42.

изненађује јесте чињеница да ће Дон Жуан ту казну прихватити без икаквог оклевања. Зато ће суђење променити ток и главни задатак ће бити да оне у току ноћи покушају да сазнају разлоге за такав неочекивани Дон Жуанов поступак.

Интрига у *Валоњској ноћи* потпуно је, дакле, другачија од интриге из Молијеровог *Дон Жуана* или Моцартовог *Дон Ђованија*. Дон Жуан каквог приказује Шмит није више ватрени младић, жељан освајања, који, након што освајање успе, оставља освојену жену само да би кренуо у освајање других, какви су сви Дон Жуани који му претходе.

Молијеров Дон Жуан је заводник, чији је једини циљ освајање. Он је незасит и ниједан број заведених жена га не задовољава. Он стално жели још и више. У једном тренутку, Молијеров Дон Жуан каже свом слуги Зганарелу: „Да, вере ми, треба живети још двадесет или тридесет година овако, а онда ћемо мислити на нас“¹⁵⁰ (IV, 7). Дакле, Молијеров Дон Жуан приказује јунака у пуној снази у време његових најплоднијих освајачких дана.

У својој верзији, осим што помера радњу из XVII у XVIII век, век либертена и борбе за слободе, који је предмет његових најширих интересовања¹⁵¹, Ерик-Емануел Шмит мења и године јунака, приказујући, у неку руку, шта је било касније, односно након општепознате приче о Дон Жуану. Он приказује Дон Жуана управо тамо где га је Молијер оставио. Молијеров Дон Жуан жели још двадесет-тридесет година заводничког живота, а после ће видети шта даље. Шмит управо приказује шта је било након тих тридесетак година.

Шмитов Дон Жуан је престао да осваја жене пре пет месеци и двадесет осам дана, како је забележено у Зганареловој бележници. Он стари пред нашим очима, тако да га војвоткиња сматра варалицом:

¹⁵⁰ Молијер, *Дон Жуан*, 196.

¹⁵¹ Шмит се бавио XVIII веком, нарочито Дидроом, у својој докторској дисертацији из филозофије, а Дидроу је посветио и позоришни комад *Либертен*.

Погледајте та рамена која се повијају – а под теретом чега? Дон Жуана ништа не притиска. Погледајте његов поглед утонуо у мисли: рекло би се да је реч о човеку који се сећа, али Дон Жуан нема памћење. Погледајте како време почиње да тка своје платно на његовом лицу, те мале боре [...]. Дон Жуан није потчињен законима времена. (III, 3, 87)

Уместо да га на вечеру позове Командантова статуа, као код Молијера, њега је позвала једна жива жена, а суди му скуп од пет његових бивших љубавница. Код Шмита, Дон Жуан на крају не умире, већ се поново рађа тако што усваја лекцију којој га је подучио витез де Шифрвил сопственим жртвовањем.¹⁵² Ипак, Шмит у више наврата директно упућује на Молијеров комад, како би контрастирао ова два дела. Молијеров комад почиње Зганареловом похвалом дувана (I, 1). И Шмитов Зганарел се први пут појављује на сцени пушећи своју лулу (II, 1, 54 и II, 2, 55), што је директна алузија на Молијерову комедију. У првој појави на сцени, Шмитов Дон Жуан евоцира свој пролазак преко гробља, описујући посебно статуу војвоткињиног чукундеде, која има „непомичан поглед, одбојно држање, високо чело, с руком на мачу“ (I, 6, 36). У сцени флешбека, Зганарел се препада пред статуом која се помера. Статуа пружа руку Дон Жуану, који је прихвата. Али уместо да одведе Дон Жуана у пакао, статуа – витез де Шифрвил који се забављао изигравајући аутомат – прасне у смех и позове га на пиће (III, 4, 92). Појава статуе овде, иако није реч о правој статуи, нема улогу освете као у миту, јер витез де Шифрвил глуми статуу пре него што умре, тако да нема за шта да се свети. Дакле, статуа код Шмита не долази на крају да реши конфликт, већ се појављује на почетку и узрокује све остале догађаје, тако да се може говорити „о инверзији традиционалне схеме и, нарочито, о потпуној промени хронологије између епизода, подвлачећи вољу да се игра са митом и интертекстуалношћу“.¹⁵³

¹⁵² В. А. Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, 531.

¹⁵³ Исто, 807.

Када Шмитов Дон Жуан пита свог слугу зашто прати „једног тако лошег господара, највећег зликовца кога је икада земља носила, бесомучника, псето, ђавола, Турчина, јеретика“ (II, 2, 57), његова реплика је цитат, одн. дословно преузета реченица коју Молијеров Зганарел говори Елвирином слуги Гусману: „да је мој господар, Дон Жуан, највећи зликовац кога је икада земља носила, бесомучник, псето, Ђаво¹⁵⁴, Турчин, јеретик“ (I, 1, 119). Док се Молијеров комад завршава повицима Зганарела који види како његова плата неповратно одлази са смрћу његовог господара (V, 7: „Моја плата! Оде мени моја плата!“¹⁵⁵), Шмитов Дон Жуан на растанку Зганарелу стави нешто у руку. Када нестане у даљини, Зганарел седне на ивицу сцене и зајеца, јер му је Дон Жуан платио за сав његов рад („Моја плата, Госпођо... Дао ми је моју плату!“ , III, 16, 114), чиме се комад завршава, у потпуној супротности од Молијеровог, зором и рабањем, а не смрћу и паклом. Зганарелова реплика и осећање могу се овде двоструко тумачити: он је задовољан што је добио плату, али и жали што Дон Жуан ког је он познавао (и чак створио) више не постоји.

Код Шмита женски ликови су бројнији и важнији. Док у Молијеровом комаду, у 1. сцени I чина Зганарел даје податке о свом господару и његов опис, код Шмита је, како примећује Орелија Гурне¹⁵⁶, ситуација потпуно обрнута и та улога поверена је једној жени, војвоткињи де Вобрикур, бившој Дон Жуановој жртви, која чак говори Зганарелу да слабо познаје свог господара (III, 3, 87). Шмитов Зганарел много више наличи Молијеровом Зганарелу, него што Шмитов Дон Жуан наликује Молијеровом. Када се Дон Жуанове жртве жале што се овај променио и што више није заводник као пре, што је остарио, Зганарел га брани. Он ипак најбоље познаје свог господара и воли га

¹⁵⁴ Реч *ђаво* је у Лесковчевом преводу изостављена.

¹⁵⁵ У Кишовом преводу: Молијер, *Дон Жуан*, Лапис, Београд, 1993, 83. У Лесковчевом преводу плата се не помиње.

¹⁵⁶ A. Gournay, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, 555.

таквог какав је, не прихватајући „идеју да се он може променити, чак и на боље“.¹⁵⁷ Зганарел је експерт за Дон Жуана, коме се сви и обраћају за податке, он је хроничар, одн. „историчар“ (II, 2, 61) који изјављује самоуверено: „Кад Дон Жуан не би постојао, ја бих га могао измислити“ (III, 3, 89), што је на комичан начин парафразирана чувена Волтерова реченица о постојању Бога, настала управо у време дешавања радње Шмитовог комада. Шмит даје Зганарелу велику важност, будући да је, као у већини верзија, управо Зганарел одговоран за Дон Жуанову репутацију, јер он је тај, који, без знања свога господара, има бележницу у коју уписује његова освајања и после их чита другима. Пошто „Дон Жуан нема памћење“ (III, 3, 87), Зганарел преузима ту улогу на себе, он постаје његово памћење и савест. Управо зато му војвоткиња јасно ставља до знања да он најбоље зна да се Дон Жуан променио и када се то десило, али он ту промену неће да призна пред другима. Због тога Шмитов Зганарел има слободу да врло често веома слободно улази у расправе са својим господарем. У 2. сцени II чина постоји инверзија односа господар/слуга, када Зганарел показује своју доминацију над господарем, прекидајући његову тек започету реплику и постављајући му питање „зашто бежати“ (II, 2, 61). Он му тиме ставља до знања да ће га бранити пред свима, али да пред њим он мора бити оно што заиста јесте.

Шмитов поступак се разликује од Молијеровог поступка у елаборацији мистерије. Ако се дуж целог Молијеровог комада може поставити питање: „Да ли ће се Дон Жуан покајати?“, ипак тренутак напетости не представља битан елемент текста. Супротно томе, Шмитов комад поставља читав низ питања на која се постепено разоткривају одговори: Чији је портрет (скривен од публике) који у I чину толико узнемирује војвоткињине гошће? Зашто Дон Жуан пребледи на спомен имена Шифрвил? Због којих ралога он прихвата да се ожени Анжеликом, чак и ако је не воли? Зашто обећава да ће јој остати веран, а даје јој слободу да она има везе са другим мушкарцима? Зашто је престао

¹⁵⁷ Исто, 592.

са освајањима пре пет месеци и двадесетосам дана, а притом наставио да игра улогу освајача? Зашто се променио, до те мере да је постао човечан?

Постепено разоткривање праћено је замкама и једним неочекиваним обртом. На почетку III чина војвоткиња је говорила о једном мртвацу, за кога сви помисле да је Дон Жуан („он, који је био тако леп... повучен, скрхан, изнурен... и та крв која се већ згрушала на његовој слепоочници... [...] изгледа да је скочио кроз прозор своје собе, и смрскао се о земљу...“, III, 1, 81), док се најзад не схвати да је реч о њеном пауну. Остарели паун је очигледно метафорички повезан са Дон Жуаном. Како знамо да је паун животиња која би најбоље могла да симболизује барок, својом моћи метаморфозе, дакле својом несталношћу, тако можемо повезати и с те стране феномен донжуанизма са бароком, у коме је мит и настао.¹⁵⁸ Паун је велика и прелепа птица, али птица која не може да лети, и која је везана за замљу. На исти начин, Дон Жуан је заводник, који је опседнут освајањем и љубављу, али који не уме да воли. Паунова смрт, која је можда и самоубиство, симболизује у Шмитовом комаду смрт Дон Жуана као заводника. Две сцене после тога, војвоткиња објављује обрт наговештавајући да се процес не може одржати пошто недостаје оптужени: „Овај човек није Дон Жуан. Овај човек је варалица“. Управо од тог тренутка сазнајемо да Дон Жуан више није Дон Жуан, јер „Дон Жуан не подлеже законима времена“ (III, 3, 87).

Дакле, многобројне Шмитове реминисценције које смо поменули истичу молијеровско наслеђе које је присутно у комаду *Валоњска ноћ*, али је све остало различито. Можемо рећи да је, на тај начин, Шмитов комад у непрестаном дијалогу и полемици са Молијеровим комадом.

Ни тема суђења, по чијој је интерпретацији Шмитов комад потпуно оригиналан, није сасвим нова у великој породици верзија овог мита. Она се први пут појављује код Едмона Ростана (Édmond Rostand)

¹⁵⁸ О томе детаљније у: Жан Русе, *Књижевност барокног доба у Француској. Кирка и Паун*, превела Тамара Валчић-Булић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.

1921. године. Осим речи *ноћ*, која се појављује у наслову оба комада, и друге референце код Шмита упућују на Ростанов комад *Последња Дон Жуанова ноћ* (*La Dernière Nuit de Don Juan*), у ком је главни јунак такође имао улогу оптуженика. У овој „драмској поеми“ Дон Жуан се налази пред Каменом статуом, Ђаволом и „хиљаду и три сенке“¹⁵⁹ жена које је завео, а које долазе из прошлости како би му пресудиле и осветиле се. И код Шмита се помињу „хиљаду и три Шпањолке“ (I, 5, 33) наспрам свега сто Францускиња које је, према Зганареловој бележници, Дон Жуан завео. Такође, у оба комада се појављују сцене позоришта у позоришту, уз помоћ којих се приказују догађаји из прошлости. Али код Шмита се са божанског суда и бојје казне прелази на један сасвим конкретан и лаички суд, састављен искључиво од жена.

Најзад, бројне су и референце које упућују на Моцартову оперу, одн. на Да Понтеов либрето. Говорећи о утицајима у интервјуу са Пјером Бринелом, Шмит наводи да је његово писање „веома потхрањено музиком и опером“, па тако у *Валоњској ноћи* „постоји женски трио у првом чину, велики ноћни дуо у другом, а трећи чин је скерцо у рондоу“, али и „промена тонова, ритмова, расположења такође одговарају музичким потребама“.¹⁶⁰

Све наведено чини од прве Шмитове драме снажан отворен текст, чији су домети велики, а чије теме, бриљантан дијалог и неочекивани обрти наговештавају његов будући велики успех у позоришту.

¹⁵⁹ Édmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1921. Доступно на порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/011/N0113119_PDF_1_-1DM.pdf, 21.10.2014.

¹⁶⁰ Interview d'Éric-Emmanuel Schmitt avec Pierre Brunel, y: É.-E. Schmitt, *La Nuit de Valognes*, „Classiques & Contemporains“, Magnard, Paris, 2009, 146.

2. *GOLDEN JOE* ИЛИ О ПЕСИМИСТИЧКА ВИЗИЈА СВЕТА

Трећи комад Ерик-Емануела Шмита *Голден Џо (Golden Joe)* објављен је 1995. године, а први пут је изведен 6. јануара 1995. у Центру Кадо (Centre national de Création: Cado d'Orléans) у Орлеану, а потом 1. фебруара и у Паризу у Позоришту Порт Сен-Мартен (Théâtre de la Porte Saint-Martin).

Комад се састоји из 18 сцена, у којима нису испоштована јединства места и времена, већ само јединство радње. У тих 18 сцена радња, која се дешава у Лондону, одвија се на 12 различитих места:

1. сала за трансакције (сцене 1, 4, 11 и 18)
2. Џоова канцеларија (2, 7, 14)
3. салон код Мег (3, 10)
4. 2 телефона у мраку (5)
5. Арчибалдова канцеларија (6, 16)
6. једна лондонска улица (8)
7. аутомобил (9)
8. соба код Сесили (12)
9. салон код Џоа (13)
10. ноћ под једним лондонским мостом (15, 17)
11. Даниш банка (16)
12. Банка Фортин и Брас (16)

Дакле, већина сцена, њих 14, дешава се у ентеријеру (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18), а свега 4 се дешавају у екстеријеру (8, 9, 15, 17). Интересантно је да се сцена 16 догађа на три места истовремено: у Даниш банци, у Банци Фортин и Брас и у Арчибалдовој канцеларији. Та

промена места у истој сцени регулисана је променом осветљења. Међутим, будући да је глави лик, Џо, краљ лондонске берзе, на ширем плану се може говорити о јединству места, а то је лондонски Сити, пословна четврт Лондона, где се радња дешава.

Радња се већином дешава ноћу, нарочито радња која се одвија у сали за трансакције, која је најзаступљеније место одвијања радње. Само се сцене 2, 6, 14 и 16 дешавају дању, док се последња, 18. сцена, одвија у рану зору.

Комад броји 11 ликова, 1 лик који се појављује на видео-биму и неколико споредних ликова (службеник, кућна помоћница, клошари на улици).

Главни лик је Голден Џо. Он је реномирани бизнисмен, финансијски спекулатор, човек који воли новац, потпуно хладан, неосетљив и равнодушан на било каква осећања. Код њега је све промишљено и све рађено са циљем да стекне што веће богатство. Све код њега, па чак и сексуални чин, има чисто органску функцију. У свом послу он је бескомпромисан и рационалан.

Његова вереница Сесили, која је интелектуално инфериорна у односу на њега, лепа је и негована, али, као и он, мало осетљива за невоље и потребе других људи. Она је егоистична, хладна, али и расипна. За разлику од Џоа, она негује нека осећања. Док је за њега њихова веза ствар жеље и уговора, за њу је она, пре свега, љубав.

Џоова мајка Мег је слаба и мека особа, целог живота подређена мушкарцима, мужу и сину. Али, у тој својој потчињености, она проналази снагу и корист, она је за њу разлог постојања. Она се брине о својим интересима. Када Џо одрасте и осамостали се, она се окреће свом зету, јер се осећа бескорисно, пошто сину и мужу више није потребна.

Џоов стриц Арчибалд је бескичмењак, профитер и лицемер. Иако га занима новац, јер је и он сувласник Даниш банке, он се стиди да то покаже.

Код Џоа су запослена и три службеника. Розен и Гилден су суште супротности. Розен је баш онакав службеник какав је Џоовој банци потребан: ревностан, бојажљив, марљив и покоран. Међутим, видеће се у кључним моментима да се иза тога крије човек који се бори за сопствене интересе и који је спреман и да изда када су они у питању. За разлику од њега, Гилден није бескрупулозан. Гилден је, са шофером Артуром, једини лик са људским особинама. Наизглед безначајан (мења послове у Џоовој фирми, од службеника до чистача), он је хуман и осетљив. У својим поступцима и говорима он показује велику дубину мисли и осећања. Као Гилден, и возач Артур је осећајан, достојанствен, спреман да се жртвује и да ради за друге. Ова два лика учествују у Џоовој еволуцији, они су катализатори Џоове необичне и неочекиване трансформације.

Мириси: елемент Џоове трансформације

Први наговештај Џоове трансформације јавља се у првој сцени, када се на монитору његовог компјутера појављује снимак његовог покојног оца који се јавља Џоу говорећи му да су га убили и тражећи му да га освети. У другом појављивању (сцена 4) отац му говори о мирисима. Мириси играју важну улогу у Џоовој трансформацији. Мириси су „људски елемент“, људски фактор, симбол свих осећања којих је Џо својевољно био лишен у животу (као што су љубав, радост, страх, сажаљење, кајање и сл.).¹⁶¹ Они у живот његовог оца, који је, као и Џо, био бескрупулозан и безосећајан бизнисмен, уносе немир:

Годинама је мој дух био јасан, чист и симетричан као наш сеф. Све је ту било на свом месту, у фијоци и обележено бројем. Свакодневни брифинг, хигијена, књига рачуна. Али од пре неколико дана појавили су се мириси. Џо, мирис је

¹⁶¹ В. У. Hsieh, *Нав. дело*, 33.

нешто неподношљиво... зараза осваја све, увлачи се у углове, шири кроз браве, мирис као сумња... [...] Мора да си га и ти осетио. Разлива се као опасност... свет настањују сенке, електрична сијалица не даје свима исту светлост... не знаш више шта се налази у главама, оне су недоступни сефови, тврдоглаве... Свуда има неко други... [...] Мирис... мирис другог... Био је око твоје мајке тај мирис, сине, први пут око твоје мајке... (4, 29-30)¹⁶²

Отац је спознао мирисе, постао рањив и приступачан осећањима и од тога је умро. Он умире од љубави и љубоморе, за које није ни знао да их поседује. Због тога он тражи од Џоа да га освети.

Од тог тренутка Џо почиње да размишља о „људским елементима“, о мирисима. Џоово чуло мириса оживљава након несрећног догађаја, када његов возач Артур, на његов наговор да вози брже и чак пролази кроз црвено светло како би стигао на састанак управног одбора банке, прегази дете на улици (сцена 9). У том тренутку, Џо истрчава из аутомобила да би повраћао, након чега бежи у непознатом правцу. Прегажено дете умире, а његов мирис и његова слика у огледалу почињу да прогањају Џоа (сцене 9, 10). У салону код своје мајке Мег, Џо у огледалу види слику крвавог детета. Када то каже мајци, она му одговара да „у свим огледалима постоји слика крвавог детета које нас чека... то је кајање“ (10, стр. 62). Те слике се он неће ослободити до краја комада.

Интересантно је истражити порекло мотива мириса у Шмитовом комаду. Култ мириса могао је Шмит пронаћи најпре у Бодлеровој поезији. Бодлер, у чувеној програмској песми „Сагласја“ („Correspondances“), за мирисе каже да су божанска супстанца помоћу које људи ступају у контакт и односе са вишим, божанским бићима, творцима свега овоземаљског и оноземаљског. Он мирисе

¹⁶² Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Golden Joe*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2005, 7-123. Превод цитата је наш.

манихејистички дели на две групе: на чисте, свеже и благе као децја пут,
и на друге, искварене, богате и победничке:

*Ко пут децја свежи мириси су једни,
Зелени ко поља, благи ко обое,
– А други богати, победнички, бедни,*

*Ширећи се као све бескрајно што је,
Ко измирна, мошус, тамјан кад се јаве
Што нам узнос духа, узнос чула славе.¹⁶³*

У те мирисе он, између осталих, убраја амбер, мошус, измирну и тамјан, који помажу човеку да у храму ступи у комуникацију са својим Творцем и чије ширење доприноси узношењу човекових чула и духа.

Ивон Хси хипотекст мотиву мириса проналази у Шекспировом *Хамлету*.¹⁶⁴ Реч је о чувеној реченици „Нешто је труло у држави Данској“¹⁶⁵ коју у I чину, сцена 4, изговара слуга Марцело након што се Хамлет сретне са Духом свог покојног оца и, на његов позив, крене за њим. Том реченицом Марцело исказује своје чуђење на последња дешавања у краљевини Данској: изненадну смрт краља, емотивно зближавање његовог брата са краљицом, појаву духа мртвог краља. Трулеж, коју Марцело помиње, односи се на пропадање моралних вредности, а труљење се, пре свега, да осетити чулом мириса. Као код Шекспира, и код Шмита главни јунак први пут сазнаје за мирисе у сусрету са духом свог мртвог оца. У разговору о мирисима са Гилденом (7. сцена), Џо сазнаје да није сваком дато да их осети, то значи да није

¹⁶³ Charles Baudelaire, „Correspondances“, у: Ch. Baudelaire, *Fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1988. Препев је наш.

¹⁶⁴ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 33.

¹⁶⁵ Виљем Шекспир, *Хамлет*, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Рад, Београд, 1986, 54.

сваком дато да има осећања. Гилден му каже да „није довољан мирис, потребан је и нос да би се он осетио“ (7, 45).

У комаду се парафразира и стара француска пословица која каже да „новац нема мирис“. У 4. сцени, након што му дух оца каже за мирисе, Џо разговара са Гилденом о мирисима, тј. о мирису другог. Након што му да новчаницу и пита га да ли она има мирис, Гилден одговара да нема. Џо му је поклања ради „људског елемента“, како сам каже. Порекло те пословице води у римско доба, до императора Веспасијана, који је владао између 69. и 79. године, након озлоглашене Неронове владавине.¹⁶⁶ Његова владавина долази након доба милитаризма и борбе против хришћана, након бесмислених Неронових мегаломанских пројеката да спали стари и сагради нови и лепши Рим, дакле након једног доба расипништва и одсуства мере у свему. Чувена анегдота каже да је, хотећи да обнови посрнуло царство, Веспасијан посегнуо за увођењем нових мера, од којих је једна била и увођење пореза на прикупљање урина, који се користио у трговини и производњи текстила. Пошто га је син Тит, будући император, критиковао због тога, анегдота каже да му је Веспасијан дао златник добијен од тог пореза и питао га да ли он смрди, а Тит је одговорио негативно, на шта му је Веспасијан одговорио да га је ипак добио из нужника.¹⁶⁷ Друга, мање распрострањена варијанта ове анегдоте каже да је Веспасијан, да би попунио фондове, увео јавне нужнике (који су због тога названи „веспасијанке“). На критику сина Тита, Веспасијан је одговорио да, за разлику од урина који смрди, новац добијен од њега не смрди, одн. „Pecunia non olet“.¹⁶⁸ Смисао ове сентенце јесте макијавелистички принцип да „циљ оправдава средство“, одн. да није

¹⁶⁶ То је тзв. година 4 цара. Након Нерона су владала 3 цара по неколико месеци, а онда је на престо дошао Веспасијан.

¹⁶⁷ В. Светоније, *12 римских царева*, Превео Никола Шоп, Дерета, 2003, 159.

¹⁶⁸ Светоније, нав. према <http://latogeeleglaive.blogspot.com/2013/01/largent-na-pas-dodeur-pecunia-non-olet.html>, 30.06.2014.

битно како је новац зарађен и да га треба стицати по сваку цену. То је и главни покретачки принцип Шмитовог главног јунака, који каже да, „ако је новац циљ, част налаже да се употребе сва могућа средства да се до њега дође“ (6, 38).

Људска судбина: новац као разлог постојања

Новац је веома важан мотив у комаду. Џо је наследник бескрупулозног оца и новац је његова опсесија. Цео свој радни век он посвећује стицању новца, захваљујући томе он је постао краљ лондонске берзе и један од највећих бизнисмена свог доба. Новац му даје снагу и моћ. Колику моћ има новац у савременом друштву без Бога показује Сесилина молитва (сцена 12), пародија библијске молитве „Оче наш“. Пред спавање, Сесили се моли Долару следећи схему библијске молитве:

*Оче наш Доларе,
Нек курс твој буде поштован,
Нек траје царство твоје.
Нашу визију дана дај нам данас,
Опрости нам кредите наше као што и ми опраштамо дужницима својим,
И избави нас од сиромашних.
Амин. (12, 72)*

То показује колико је савремени свет, свет без Бога након што је Ниче објавио да је Бог мртав, бескрупулозан и колико је руковођен интересима и незаситом борбом за профит у којој други не постоје. Сесили сматра да треба бити глув и слеп на несреће других, јер „други не постоје, постојимо само ми“ (12, 77). Међутим, Џо ће почети да осећа друге, да стрепи за њих, да мисли на њих и да се бори за њих. У разговору са Џоом након несрећног случаја, мајка му каже да га је она увек васпитавала да буде јак, да се бори, да не подлегне осећањима,

„људском елементу“, саветујући га да што пре одбаци погубна размишљања о мирисима:

Био си добро одгајен, сине, у религији новца, јединој која ограничава стрепње и задржава патње. Новац, монета победника... Ти ствараш, гомилаш, побеђујеш! Живиш растући, у експанзији, корист иде на корист, не бринеш се да будеш, већ да имаш. [...] За тебе, време није крвник, већ је твоја моћ. Поседуј, сине, развијај своју снагу у времену, опијај се оним што имаш; дани акумулирају за тебе. Ти владаш, сине, а твоја владавина ће напредовати бескрајно онолико колико ти будеш хтео. Долари, јени, рупији, веруј својој мајци, новац је једини објективни лек против људске судбине“ (10, 64)

Људска судбина је главна тема овог комада. Говорећи о идејама које су га подстакле да га напише, Шмит наводи да је ово једини његов комад у коме је приказана песимистичка визија света и човека у њему, и то управо зато што говори о новцу.¹⁶⁹ Он је овим комадом желео да да анализу наше савремености, али је у тој својој намери нехотице отишао и даље, антиципирајући глобалну економску кризу која се десила десетак година касније услед дехуманизације савременог друштва и света. На тај начин он је створио хиперболизован свет експерата, технократа, голден бојса, у коме царују новац и профит, којима је све подређено, и у коме је једини разлог постојања не бити, већ имати. Све у том свету функционише механички, до оног тренутка кад Џо види очеву слику на монитору и до тренутка кад прегази дете и сазна за постојање света мириса, односно осећања. То сазнање почиње полако да га трансформише и да га хуманизује:

Са ентузијазмом нових преобраћеника – а он се преобратио у човека – он чини и сувише. Он, који је тако добро био усвојио законе тржишног друштва, сада жели да их занемари. Он се деконструише и деконструише сопствено

¹⁶⁹ в. сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-golden-joe.html>, 30.06.2014.

окурење. Он срља у пропаст. Овде се свакако показује мој песимизам. Џо жели да промени свет; али неће успети у томе. Он испробава више политика, милосрђе, хуманитаризам, комунизам, увећавање профита, али ништа не успева! Новац иде богатима, ствара богате, прави све веће разлике међу људима. Капитализам, и нападнут и угрожен, преживљава све ударе. Никакав идеализам, ниједна филозофија, никакво лукавство не односи победу. Човек не може да изађе жив из те џунгле којом управља закон најбогатијег. Или новац не чини људе богатим. А ипак, ниједан систем, ниједан програм неће умањити грозницу за профитом нити ће нас избавити из те потребе за стицањем богатства.¹⁷⁰

Џо се губи у рембоовској жељи да промени свет, али не успева. Свет је саздан као такав и не може се променити, упркос његовој сопственој промени. Свет може променити човека, али човек не може променити свет. Таква је људска судбина. Џо о људској судбини промишља у сцени позоришта у позоришту (13), налазећи да се живот одвија у једном дворишту окруженом високим зидинама које нико не може прескочити и одакле се нико није извукао. Људи су заточеници тог места, али понекад неки од њих бивају катапултирани преко тих зидина и тиме бачени у смрт. Џо каже да ће и он једног дана бити катапултиран и да ће, упркос свим настојањима да се одупре томе, и он бити бачен преко високих бедема живота. Говорећи о Шмитовој песимистичкој визији света, изложеној у овој сцени, Ивон Хси упућује¹⁷¹ на Паскалово чувено песимистичко виђење људске судбине у делу *Мисли*:

Замислимо изврстан број људи у ланцима, и све осуђене на смрт, од којих једне сваки дан погубљују наочиглед оним другима; они преживели виде свој сопствени удес у удесу својих ближњих и, гледајући једни на друге с болом и без наде, чекају свој ред. То је слика људске судбине. (199)¹⁷²

¹⁷⁰ Исто.

¹⁷¹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 31.

¹⁷² Блез Паскал, *Мисли*, превели Јелисавета и Миодраг Ибровац, предговор и коментари Миодраг Ибровац, Култура, Београд, 1965, 100.

И Џо чека свој ред да буде бачен преко зида. Док чека, он се стално пита, преиспитује, поставља себи питања о зиду, и закључује да би волео да се то што пре деси, јер „теже од зида је само питање зида“, а „мрачнија од зида је сенка зида коју он баца на двориште“ (13, 81). Дакле, питања су увек тежа и неизвеснија од свих одговора које могу да понуде.

Човек је осуђен, ма колико велики био, на смрт, на беду. Беда је веома честа реч у овом комаду. И то нас упућује на чувена Паскалова промишљања о величини и беди човековој.¹⁷³ Шмит каже да можемо разликовати две врсте беде о којима се говори у овом комаду. Прва је објективна беда, беда сиромашних. Гилден каже Џоу да „милостиња не убија беду“, већ је само ојачава (15, 101). Друга је субјективна беда, беда људске душе.¹⁷⁴ Права беда, беда људске душе, у ствари настаје из зависти. Док Паскал као решење нуди „аргумент опкладе“, одн. окретање Богу, Шмит слика савременог човека који живи у свету који није лишен религиозних осећања, али је лишен Бога, у ком је новац заменио све моралне вредности и постао једини разлог постојања савременог човека. Размишљање о беди човековој може се, по Паскалу¹⁷⁵, превазићи само уз помоћ дивертисмана (разоноде). Од свих Паскалових дивертисмана (коцкање, дружење са женама, рат, лов), Џоу је прихватљив само један – новац:

Дакле, боље је вратити се у игру у дворишту. Боље је „бити“, зар не? „Бити“, значи газити оно што јесте! „Бити“, значи доминирати, присилити, претпоставити терор страху, оном правом, који је брига зида. Заборавити! Нестати у акцији! Видети свет једино у сразмери дворишта. Узети бич века, постати тиранин, раширити понос, донети законе, поништити их, згазити их, заборавити се у таитини и непоштовању

¹⁷³ Исто, 72, 31-38.

¹⁷⁴ в. сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-golden-joe.html>, 30.06.2014.

¹⁷⁵ Б. Паскал, *Нав. дело*, 139, 67-72.

других. Има ли боље услуге затвореницима него досађивати им, учинити их одвратним, бацити их да пузе по земљи? Најзад, сведени на то да гутају прашину или да лижу табане, они више неће моћи да виде несхватљиво небо изнад ћутљивих високих зидова. Само страх од бодежа ослобађа нас мисли о смрти. Боље је проливати сузе и зној, натерати друге да проливају сузе и зној, него размишљати о дебљини зида и установити његове непремостиве границе питајући се: зашто? Живеле стеге које притискају рамена и обарају поглед...

Бити или не бити? Бити да се више не би било? Спавати, умрети?
Не, пријатељи, треба бити! Али бити низак, унижавајући друге! (13, 82-83)

Трка за новцем, унижавање других, брига само за сопствене интересе су идеално средство како би се заборавила беда људске судбине. Будући да је новац једини разлог постојања савременог човека, он је за Џоа једина морална категорија.

У том свету, у коме нема хуманости, Џо ће, ипак, доживети трансформацију и прећи ће из стања нехуманости у стање хуманости. Мејер каже да ће Џо постати хуман исто као Хамлет.¹⁷⁶

Хамлет и Џо

Осим интертекстуалних веза са Паскалом и Бодлером, које смо поменули, највише референци у комаду *Голден Џо* упућује на најпознатију Шекспирову трагедију *Хамлет* (1593-1601). Интертекстуалне везе између ова два комада бројне су и сложене.

Мејер сматра да је *Голден Џо* пародија на Шекспировог *Хамлета*.¹⁷⁷ Док је Шекспиров јунак опседнут идејом да освети оца кога је убио рођени брат након чега се оженио његовом супругом, Шмитов јунак је опседнут идејом богаћења. Новац је његова једина брига, и због тога му брак његове мајке са стрицем уопште не смета. Штавише, захваљујући

¹⁷⁶ М. Meyer, *Нав. дело*, 140.

¹⁷⁷ *Исто*, 135.

том браку, он ће, по смрти мајке и стрица, бити већински власник Даниш банке, закључујући да његов „стриц представља одличну партију, нарочито као могући мртац“. (3, 27) Ниједан од ликова у почетку комада нема ништа људско нити идеално у себи, већ све одликује одбојност, грамзивост и нехуманост, што је потпуна инверзија Шекспирових ликова.

Сам Шмит каже да је следио структуру Шекспирове трагедије, јер није могао да пише „комад о људској судбини модерног човека а да не ода почаст Шекспировом ремек-делу“¹⁷⁸, те да управо отуда комад обилује референцама из *Хамлета*, од појаве покојног оца па до масовног убиства на крају комада, о чему пише и Ивон Хси.¹⁷⁹

Сличности између два комада је много. Док се *Хамлет* одвија у Данском краљевству, у ком је главни лик краљевић, радња *Голден Џоа* одвија се у Даниш банци усред лондонског Ситија, пословне четврти Лондона чији је Џо краљ. Као и *Хамлет*, и *Џо* је изгубио оца. Након смрти оца, његова мајка Мег одлучује да се уда за његовог стрица Арчибалда, као што се и *Хамлетова* мајка Гертруда удала за *Хамлетовог* стрица Клаудија. Након те удаје, *Хамлету* се, већ у првом чину, јавља Дух његовог покојног оца, који тражи од *Хамлета* да га освети алудирајући на то да су *Клаудије* и *Гертруда* одговорни за његову смрт. Исто тако, и *Џоу* се на монитору његовог компјутера у сали за трансакције (сцена 1) јавља слика, снимак његовог покојног оца који му говори да није умро, већ да је убијен, и упућује га да истражује ко је одговоран за његову смрт и да га освети.

У 4. сцени III чина, у којој је имао намеру да прекори своју мајку за оно што је учинила, чувши шум иза завесе, *Хамлет* вади мач и убија *Полонија*, оца своје веренице *Офелије*, мислећи да се ради о *Клаудију*. Тако и *Џо* нехотично убија *Стилвуда*, оца своје веренице *Сесили*, који се

¹⁷⁸ в. сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-golden-joe.html>, 30.06.2014.

¹⁷⁹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 29-30.

сакрио иза кауча како би прислушкивао Џоов разговор са мајком (сцена 14). У сцени разговора са Џоом, након убиства детета, Мег покушава да га врати на пут на ком је раније био, говорећи му о његовој финансијској моћи и предлажући му да и даље уништава друге својим финансијским трансакцијама. Тако Џо, понесен тим разговором, насумице бира један рачун и уништава га. Када се утврди да је то Стилвудов рачун, овај излази из скровишта, доживљава срчани удар и пада мртав.

Након смрти оца, Сесили губи разум и креће да лута улицама Лондона у потрази за сиромасима којима би пружила помоћ. Једног дана, са венцем електричних сијалица око врата, она улази у Темзу и утапа се. То је алузија на венац од цвећа који Хамлетова драга, Офелија, која је такође полудела након смрти оца, прави у тренутку када пада у воду и дави се (IV чин, сцена 5). На самом почетку V чина, док јој копају гроб, два гробара разговарају о Офелијином могућем самоубиству. И Џо сазнаје од Гилдена (17, 111) да је Сесили својевољно ушла у воду и утопила се, дакле да је извршила самоубиство.

У Даниш банци код Џоа раде два брокера, Розен и Гилден. Њихова имена асоцирају нас на имена два дворанина из *Хамлета*, Розенкранца и Гилденстерна, она су, у ствари, њихова скраћена верзија. Ивон Хси каже да је ту могуће видети и намерну Шмитову игру речи¹⁸⁰: у првој дидаскалији, на самом почетку комада, Розен и Гилден су означени као брокери, што се на француском каже „courtier“. На енглеском, та реч, исто тако написана, значи „дворанин“ (фр. *courtisan*), и она у Шекспировом комаду стоји уз имена ова два нераздвојна лика.

Џоови највећи супарници су банкари Фортин и Брас. Њихова имена упућују на име норвешког краљевића Фортинбраса који, у *Хамлету*, након Хамлетове смрти преузима дански престо. Он је син норвешког краља кога је победио краљ Хамлет и који планира да крене у рат против Данске како би осветио оца.

¹⁸⁰ Исто, 184.

Након убиства детета, Џо се мења и почиње хуманитарне акције, делећи новац онима који га немају. Његови блиски и сарадници прво помисле да је полудео (14, 88-89). То упућује на Хамлетово лажно лудило. Након посете Духа, на крају I чина Хамлет одлучује да глуми лудило како би натерао стрица и мајку да признају да су они убили краља.

Као и у *Хамлету*, и у *Голден Џоу* постоји представа у представи. У 2. сцени II чина глумци, на Хамлетов наговор, играју представу у којој ће приказати чин убиства. Клаудије прекида представу на пола и одлази, што потврђује Хамлетову сумњу у његову умешаност у убиство краља. И Џо на пријему који је приредио за своје (сцена 13) одлучује да одигра представу, у којој се он пита о суштини постојања, подстакнут чувеним Хамлетовим монологом из III чина:

*Бити ил' не бити? – питање је сад.
Је л' лепше у души трпети
праћке и стреле судбе обесне,
или на оружје против мора беда
дићи се, и борбом учинити им крај?
Умрети – спавати – ништа више – реци,
да спавањем се сврши срца бол
и хиљада животних потреса
и наследних меду, ето то је циљ
и предано му тежи ти. Умрети,
спавати – спавати – можда сањати!
Да, ту је чвор! Јер у том спавању
смртном какви би снови могли доћи
кад живота ово клупче одмотамо?
Ту морамо стати; то је обзир тај
што беди нашој продужава век!
Јер ко би подно светске шибе, руге,
неправде силних и злоставе гордих,
бол презрене нам љубави, насиља,
и обест власти, понижења која*

*од невредних трни стрпљива заслуга –
кад сам себи можеш слободу да даш
и голим ножићем? Ко би вукао
товар, под умором живота стењући
и знојећи се да страх
не буну од нечег по смрти, до тајне
земље, с чијих међа још ниједан путник
вратио се није? То нам вољу збуну,
и чини да рађе подносимо зла
која су ту већ него да летимо
онима другим, непознатим још?
Тако свест страшливице прави од свих нас;
и тако природној боји одлуке
бледило мисли да болешљив лик,
те предузећа велика и смела
отуда криво окрену свој ток
и губе име дела. (III, 1)¹⁸¹*

Хамлет се овде пита о суштини постојања и људске судбине, откривајући људску дилему пред којом се налази и психолошки расцеп сопствене личности пред питањем да ли да освети оца тако што ће убити стрица и мајку или не. Полазећи од чувене Хамлетове реченице, и Џо се пита о разлозима сопственог постојања:

Бити или не бити... то је питање. Треба ли желети овај живот који нисмо хтели? Поклон који нам долази од не знамо кога? Поклон који не умемо да ценимо? (13, 81)

Говорећи о Џоовој дилеми, Мејер каже да Џо говори о поклону. Поклон је дар, нешто што се даје, а прави бизнисмен нити даје дарове нити било шта прима, он само „размењује, трансакционише, купује, продаје, стиче,

¹⁸¹ В. Шекспир, *Хамлет*, 89-90.

увећава капитал“.¹⁸² Када би давао или примао, отворио би у себи пут „људском елементу“, што би довело неминовно до постављања питања самом себи. Овај Џоов монолог представља кључ Џоове трансформације која ће уследити. Џо ту износи визију човека као бића заточеног у зидинама које чека да буде катапултирано преко:

У животу клија стрепња од смрти, он нам оставља ову горчину у устима... док у смрти... Ухватим себе како понекад сањам мирне воде ништавила. Изгледа да тамо нестaje страх, патња... наслућивање.

Али ко може да докаже да је то Непознато, које се налази иза зидина, Ништавило? И да је метеж умирања био бучнији од метежа живљења? Бити или не бити? (13, 81-82)

За разлику од Хамлета, који је желео да испровоцира Клаудија како би овај признао своје саучесништво у убиству краља, Џо је желео да испровоцира мајку. Управо је мајка та која, на ивици нерава, прекида Џоов монолог. Она моли сина да се врати свом послу и начину живота ком га је научила. Џо закључује да ће, ако то не учини, умрети „угушен мирисима“ (13, 83) као и отац.

Најзад, на крају је последња сличност са Шекспировим комадом. Наиме, *Хамлет* се завршава масовним убиством и на сцени остаје четворо мртвих: Гертруда, која попије отровно вино, Хамлет, кога у двобоју Лаерт озледи отровним бодезом, Лаерт, који се и сам озледи истим сечивом, и Клаудије, кога убија Хамлет пре него што сам умре, сазнавши да је све био његов паклени план. И у *Голден Џоу* на крају је четворо мртвих: Фортин и Брас, на Вестонов позив, убијају Џоа, затим живота лишвају Вастона, а онда њих двојица пуцају један у другог.

Међутим, постоје и бројне разлике између Шекспировог и Шмитовог комада, од којих смо неке и поменули. На пример, стриц Арчибалд, за разлику од Клаудија који је одговоран за смрт брата и

¹⁸² М. Meyer, *Нав. дело*, 139.

Хамлета, није крив ни за смрт брата ни за смрт Џоа. Хамлет стално говори о инфериорности свог стрица у односу на оца. Код Шмита, Арчибалд поседује осећања и поштенији је од свог брата, који је безосећајни преварант и спекулант који не бира средства да оствари свој циљ. Арчибалд годинама пушта брата да га поткрада зарад љубави према његовој жени, а својој снаји Мег.

Сесили, која је неосетљива, извештачена, расипна и материјалиста, сушта је супротност покорној, лепој и благој Офелији, која се потчињава свакој заповести. Офелија губи разум након смрти оца Полонија, јер га је она истински волела. Сесили такође губи разум након смрти оца, али она оца уопште није волела, чак га се одрицала.

У *Хамлету*, у сцени позоришта у позоришту, Клаудије је тај који прекида сцену сматрајући да је несносна, док у *Голден Џоу* сцену прекида Мег. Розенкранц и Гилденстерн, Хамлетови школски другови, пријатељи су који исто мисле, раде и недопуњују један другог. За разлику од њих, Розен и Гилден су потпуно другачији, чак дијаметрално супротни: док је Розен прецизан, одмерен, сконцентрисан на посао који механички одрађује, Гилден је сањар, који промишља о свему што ради, он је људски лик који ће најпресудније утицати на Џоову трансформацију.

Фортинбрас је норвешки краљевић који ће на крају преузети дански престо. Фортин и Брас немају у себи ништа племенито. Њих двојица су, у ствари, једна личност, они један другом довршавају реченице и допуњују мисао. Они су власници супарничке банке који на крају треба да преузму Даниш банку, али из похлепе убијају један другог. Хси закључује да су они „праве карикатуре пословних људи сведених на њихове механичке функције“¹⁸³, без ичега људског у себи.

183 У. Hsieh, *Нав. дело*, 30.

Узалудност Џоове трансформације

Иако Мејер сматра да је *Голден Џо* инверзија *Хамлета*, јер су сви ликови у њему сушта супротност Шекспировим ликовима, сматрамо да трансформација коју Џо доживљава побија то мишљење. Шмит каже да је овим комадом желео да прикаже људску судбину у савремено доба оптерећено трком за новцем, а да о људској судбини није могао да промишља не мислећи притом на *Хамлета*. Након што је прегазио и усмртио дете, Џо почиње све више да осећа мирисе, одн. да се хуманизује, да добија људске одлике којих је био лишен. Он постаје осећајан и жели да се ослободи новца као зла на које је приморан. Међутим, ту долази до изражаја Шмитова мрачна визија савременог света. Наиме, Гилден, који је пресудно утицао на Џоову хуманизацију, тј. трансформацију у нормално људско биће, одвраћа Џооа од идеје да се ослободи новца тако што ће га поделити сиромашнима, говорећи му да то не би укинуло сиромаштво, већ би само створило нове богаташе и нове сиромашне. Брига за новцем, опседнутост новцем представља једини дивертисман за људе. Без те бриге, људи би остали без дивертисмана, са животом „са којим не би знали шта да чине“ (18, 118), што би довело до праве беде. Новац крије праву беду, зато људе треба оставити да се разоноде у тој лудој, похлепној трци за њим. Новац је једина религија. Против њега се, како каже возач Артур, не може ништа, јер је он јачи од свега, чак и од Џоа (17, 110).

Комад *Голден Џо* показује да никаква промена у човеку не може довести до промене света. Свет је саздан такав какав јесте и не може се на њега утицати. Џо прелази пут трансформације, али, осим сопствене смрти, не добија ништа друго. У последњој сцени, након убиства, појављује се Џоова слика на монитору компјутера како би рекла горку, депримирајућу истину, јер „једино мртви могу да кажу истину“ (18, 121), а то је чињеница да је једини начин да се живи – бити равнодушан, не постати свестан живота. Кад човек постане свестан живота, угуше га

мириси, одн. људска осећања, међу којима се истиче самилост, брига за другог. А између равнодушности и самилости постоји љубав, једина добра употреба мириса, једини прави пут, што је Џо, на жалост, касно схватио. Од два страха, страха од живота и страха од смрти, он је победио само страх од смрти. Лакше је умрети, живети је сувише тешко. Хси каже да је Џо „тражио решења за човечанство, а да није заволео људе“¹⁸⁴, додајући да то његово постхумно схватање не служи ничему, јер је већ касно за све, као што ни Сесилина смрт ником није донела добро. И Мег и Арчибалд, који су се определили за мирисе, тј. осећања, на крају су изгубили достојанство, јер су остали без новца.

На крају комада, за разлику од *Хамлета*, не долази никакав Фортинбрас који ће свима донети мир, срећу, просперитет, наду у боље сутра, који ће поново успоставити ред. Долазе Фортин и Брас, који ће, из похлепе, пресудити један другом и оставити иза себе мноштво лешева. Последња Џоова реченица, поновљена много пута, „Сувише тешко-Гилден-чује ли ме ко?“ (18, 122), одјекује сценом као ехо, али на сцени су само мртви. Одговора нема. Тако овај Шмитов комад завршава тоталним песимизмом и делује врло депримирајуће, јер он слика лице савременог света, у коме се свака лична трансформација показује као узалудна у борби са системом.

¹⁸⁴ Исто, 34.

3. *LES VARIATIONS ÉNIGMATIQUES* ИЛИ О ЛЉУБАВИ

Интрига

Четврти комад Ерик-Емануела Шмита *Загонетне варијације* (*Variations énigmatiques*) објављен је 1996. године, а први пут је изведен 24. септембра исте године у Позоришту Марињи (Théâtre Marigny) у Паризу у режији Бернара Мираа (Bernard Murat), који је вратио на позоришну сцену, након много година одсуства, великог филмског глумца Алена Делона (Alain Delon) у улози Абела Знорка. Партнер у улози Ерика Ларсена био му је Франсис Истер (Francis Huster). Представа и сам текст веома брзо су постигли феноменалан успех у Француској и иностранству и учврстили позицију Ерик-Емануела Шмита као позоришне звезде у успону.

Комад *Загонетне варијације* је, у формалном смислу, минималистички. Реч је о дуодрами у којој су испоштована сва три јединства. Радња се одвија у једном стану на измишљеном норвешком острву Росваној, у реалном времену – траје онолико колико траје и сам комад на сцени. Време дешавања радње је поподне када ће, „после арктичког дана који је трајао шест месеци, наступити зимска ноћ која ће помрачити остали део године“ . (129)¹⁸⁵ Дакле, реч је о оном тренутку када се поларно лето претапа у поларну зиму, а поларни дан у поларну ноћ. Текст је написан у једном чину, без поделе на сцене и појаве и без

¹⁸⁵ Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Variations énigmatiques*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2005, 125-201. Превод цитата је наш. Постоји и српско издање комада: Ерик-Емануел Шмит, *Загонетне варијације*, превела Станица Лазаревић, Nea, Београд, 1997.

промене декора. Ипак, радња се може поделити на пет целина које се структуришу око четири драмска обрта која воде радњу и условљавају промене код главних протагониста.

На сцени се појављују само два подједнако важна лика: Абел Знорко (Abel Znoroko) и Ерик Ларсен (Erik Larsen).

Знорко је стари писац, добитник Нобелове награде за књижевност, мизантроп који се повукао на пусто острво како би избегао додире и сусрете са другим људима, са Другим. Он је егоиста који тежи једино задовољењу сопствених жеља, за њега Други није важан. То доказује и договор који је постигао са својом љубавницом: након неколико месеци забављања и телесног упражњавања љубави, он јој предлаже да се раздвоје, како би прекинули физички контакт и живели своју љубав једино у размени осећања путем писама. Притом, он уопште не размишља о томе да ли његова љубавница жели то исто, већ мисли само на сопствена осећања. Он је мегаломан, груб, тежак и компликован човек, окрутан, уображен, неподношљив, неспособан за стваран живот.

Ларсен је, како у почетку мислимо, новинар који долази на острво како би интервјуисао Знорка за лист *Ла Газет* из Нобровсника (такође измишљеног норвешког града) по одобрењу самог писца који, иначе, не воли новинаре и интервјуе. Он је нежан, васпитан, предусретљив, алтруиста, увек спреман да саслуша друге и да им помогне. Он живи живот обичног човека, који није компликован, већ сасвим једноставан. Он ни у љубави није егоиста, већ човек који и ту тражи и упознаје Другог.

Колико Знорко нема поверења у друге видимо на самом почетку комада. Још пре него што се иједан од двојице протагониста појави, чујемо два пуцња из пушке, а одмах потом сазнајемо да је то Знорко пуцао у Ларсена када га је угледао да се приближава његовој кући, што је, како Мејер каже, „стари рефлекс мизантропа који мисли да себи може све да дозволи“¹⁸⁶, јер он, како Шмит наводи у дидаскалији, „код себе

¹⁸⁶ М. Meyer, *Нав. дело*, 143.

прима као демијург у срцу своје творевине“ (130). Знорко себе доживљава као Бога око кога се све врти, јер „чим уђе у просторију, све се окреће и организује око њега“ (130). И Ларсен га на самом почетку, на његово питање да ли овај воли његове књиге, пореди са Богом:

О Богу слушамо исувише дуго, пре него што себи озбиљно поставимо и најмање питање на ту тему. Од тренутка када почнемо о томе да размишљамо, већ смо под утицајем... постиђени смо... кажемо себи да људи о њему не би причали хиљадама година да стварно не постоји. Ваша репутација на мене има исти ефекат. (133-134)

За разлику од Знорка, Ларсен је „човек између тридесете и четрдесете године који је сачувао ону младалачку благост и живахност“ (129). То је човек који воли друге и који живи сасвим обичан живот просечног грађанина.

Ларсен долази на острво како би са аутором разговарао о његовом последњем, двадесетпрвом роману, који је управо објављен под насловом *Тајна љубав (L'Amour inavoué)*. Роман је поздрављен од стране критике и читалаца и једнодушно проглашен ремек-делом, што није био случај са његовим претходним романима. Иако је за свој књижевни рад добио Нобелову награду, Знорко је често и нападан, о чему сам подругљиво каже да „двадесет пет година неспоразума с критиком, то се зове лепа каријера“ (136). Ларсена управо интересује овај роман, јер је то први пут да, након романа са филозофском тематиком, Знорко говори о љубави. *Тајна љубав* је епистоларни роман у два гласа у коме љубавна писма наизменично размењују два лика: мушка писма писао је сам писац, Абел Знорко, док су женска потписана именом Ева Лармор. Ларсена занима идентитет тајанствене Еве Лармор. Он жели да сазна да ли је то стварна жена у коју је Знорко (био) заљубљен и да ли је Знорко желео објављивањем стварне кореспонденције са том женом да призна љубав коју је крио, која је била тајна и непризната. Знорко негира њено

постојање, говорећи да је она ствар његове фикције и да је и мушка и женска писма у роману написао он сам:

ЕРИК ЛАРСЕН: Ви сте мушкарац из те преписке. Зашто би писма тог мушкараца била потписана са Абел Знорко?

АБЕЛ ЗНОРКО: Зато што сам их ја написао.

ЕРИК ЛАРСЕН: А остала, потписана са Ева Лармор?

АБЕЛ ЗНОРКО: Зато што сам и њих исто ја написао и што се жена која сам био док сам их писао звала Ева Лармор. (137)

Знорко чак негира да је та жена инспирисана неком женом из његовог личног живота.

Иако није баш убеђен, Ларсен прелази на питања у вези са посветом књиге. На почетку романа стоје иницијали Х. М. Реч је о особи којој је роман посвећен. Ларсен жели да сазна идентитет те особе, питајући се да ли су то иницијали особе са којом је Знорко водио преписку коју је објавио, али писац и то категорички негира. Затим му Знорко признаје да је на интервју са њим пристао како би се распитао о једној жени из Нобровника, његовој верној читатељки Хелени Метернах, професорки књижевности која му је раније писала поводом његових књига. На Ларсенову констатацију да су Х. М. њени иницијали и да је књига посвећена њој, Знорко негира наводећи да је реч о иницијалима његовог старог издавача, Хенрија Мецгера, коме, из обзира према новом издавачу, није могао да наведе пуно име. Након тог сазнања, Ларсен одлучи да оде, а Знорко покушава да га задржи тражећи му услугу, а заузврат ће он њему соопштити ексклузивну вест: он га моли да Хелени однесе једно писмо, а признаје му да је Ева Лармор, у ствари, Хелена Метернах. И то је први драмски обрт у комаду.

Знорко детаљно прича о томе како су се он и Хелена упознали пре петнаест година, како су се заволели, живели заједно своју љубав неколико месеци, а онда одлучили да се раздвоје како би је још више учврстили. На крају, он пита Ларсена да ли добро познаје Хелену, на

шта му овај одговара: „Веома добро. (Пауза) Она је моја жена“ (167). Други драмски обрт.

Од тог тренутка улоге се мењају и Ларсен је сад онај који предводи коло у тој „игри мачке и миша“, у тој игри истине у којој двојица протагониста причају о свом животу са Хеленом представљајући своје различите визије љубави. Ларсен и Хелена су били најбољи пријатељи који су, након пријатељства, осетили љубав и венчали се пре дванаест година. Знорко верује да је Хелена престала да му пише пре неколико месеци зато што је љубоморни муж, Ларсен, открио њихову преписку. Схвативши да му већ дванаест година пише иако је удата, схвативши да га је лагала, Знорко побесни и каже Ларсену да јој пренесе изразе његове најдубље мржње због издајства, на шта Ларсен одговара да јој неће ништа рећи „зато што је она умрла“ (181). То је трећи драмски обрт.

Ларсен му потом прича како је Хелена боловала од канцера, како је умирала полако три месеца. Туга за вољеним бићем први пут зближава два супротстављена мушкарца. Знорко се захваљује Ларсену што је био уз Хелену у њеним последњим тренуцима и жели да са њим посети њен гроб. Ларсен му открива да он уопште није новинар, већ професор музике и да је Хелена умрла „првог дана пролећа... пре десет година“ (192). Четврти драмски обрт.

Знорко схвата да је љубавна писма, која је мислио да му шаље Хелена, писао, у ствари, Ларсен. Неколико дана након Хеленине смрти, Ларсен је у фијоци стола открио њихову преписку и одлучио да је сам настави како би, барем фиктивно, кроз писма, продужио њен живот. Ларсен се представио као новинар да би од Знорка добио одговор на питање зашто је објавио њихову преписку, када је договор који су постигли он и Хелена био другачији. Знорко му каже да је желео да види Хелену, али је она то одбила. Зато је он одлучио да објави писма не би ли је испровоцирао да се појави код њега, не знајући за њену трагичну судбину. Ларсен га моли да наставе дописивање, јер је оно њему потребно, што Знорко најпре одбија, али у последњој реплици комада

обећава Ларсену да ће му писати. Ту Шмит завршава комад, не откривајући да ли су они наставили преписку, да ли су се виђали, дружили, да ли су заволели један другог, шта је са њима касније било.

Две визије љубави

Није чудно што је љубав главна тема комада, јер је љубав једно од најважнијих филозофских питања свих времена, она је циљ и најважнија вредност у животу. Она одређује живот и људску судбину.

Пишући о тексту, Шмит каже да *Загонетне варијације* имају највише аутобиографских елемената од свих његових комада:

Као Знорко, и ја сам доживео издају, поднео дуге лажи и усамљеност, а онда сам пронашао уточиште у писању. Као Ларсен, упознавао сам, из дана у дан, једноставну, скромну љубав, која прати вољену особу у болести све до смрти. Као обојица, опробао сам се – и поднео – исте игре под маскама, исте замене идентитета, ту љубав која се баи и не поклапа са сексуалним привлачностима, тај немир, тај губитак себе који омогућује да, на крају, пронађемо више него себе самог. Често сам позајмљивао лавиринте осећања од ова моја два лика.¹⁸⁷

Знорко и Ларсен суште су супротности и постављени су као два антипода који се на крају спајају у једној сличности, а то је чињеница да су волели и воле исту жену, Хелену Метернах. Присећајући се Хелене, Знорко понавља њене речи које су круцијално питање комада:

Обраћамо се љубавним речима, али ко смо ми? Ко ме кажеш: волим те?,

¹⁸⁷ В. <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Variations-enigmatiques.html>, 29.07.2012.

на шта Ларсен у наставку одговара:

Жене су оне мелодије које сањамо. Кога волимо када волимо? То никада не знамо.
(178)

У овом комаду Шмит приказује љубавни троугао коме припадају два мушкарца и једна жена, коју обојица воле. Пишући о радњи, одн. „актанцијалном моделу“ у драмском тексту, Ан Иберсфелд наводи да у већини комада са два или три лика функционише неки од троуглова који материјализују аутономне односе, „било тако што се субјекат и противник боре око одсутног објекта, било што се субјекат и објекат удружују против противника“.¹⁸⁸ У анализи Шмитовог комада, Знорко би био субјекат, Ларсен противник, док би Хелена била одсутни објекат, око ког се субјекат и противник боре. Између њих се успоставља однос активног троугла. При том, ту није реч о односу у ком „противник је противник субјекта“, већ је у питању однос у ком „противник је противник субјектове жеље и према објекту“¹⁸⁹, с тим што је однос овде још сложенији. Наиме, није само противник (Ларсен) противник субјектове (Зноркове) жеље према објекту (Хелени), већ је, након сазнања да је Хелена била удата за Ларсена, и субјект (Знорко) противник противникове (Ларсенове) жеље према објекту (Хелени). Дакле, реч је о љубавном супарништву где „судар двеју жеља одиграва се у објекту“.¹⁹⁰ Међутим, будући да „формула драматургије у троуглу увелико се истрошила, постала банална као грех“¹⁹¹, Шмит је морао да измисли нешто ново у приказу љубавног троугла. Он усложњава још више овај однос тако што објекат чини вечно одсутним (Хелена је мртва), а у

¹⁸⁸ Ан Иберсфелд, *Читање позоришта*, превела Мирјана Миочиновић, „Вук Караџић“, Београд, 1982, 64-65.

¹⁸⁹ *Исто*, 65.

¹⁹⁰ *Исто*, 66.

¹⁹¹ Пол Жинестје, „Драмска геометрије“, превела Мирјана Миочиновић, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1981, 133.

преписци његово место даје противнику. Тако он овде љубавни троугао развија, у ствари, само између два главна лика, одн. између субјекта и противника, од којих је противник истовремено и противник и објекат.

Знорко и Ларсен оличавају инкарнацију две различите врсте љубави које се могу јавити у истом човеку. Шмит пише, у коментарима о комаду, да је Знорко романтик, а Ларсен реалиста.¹⁹² Знорко сања о идеалној, платонској љубави, која у себи не би имала ништа телесно. Зато он, након кратког времена телесне љубави, и предлаже Хелени да се раздвоје како би њихова љубав постала права, истинска љубав неокаљана сексуалношћу. Он премешта љубав у сферу спиритуалног, хотећи да је „ојача раздвојеношћу и напуштањем загрљаја“, одн. телесних додира. Њихова љубав наставља се свакодневном разменом писама, њихова веза постаје епистоларна. Његова љубав је платонска и он је „кадар да жртвује путено и присуство вољеног бића тој високој идеји“.¹⁹³ За разлику од њега, Ларсенова љубав се храни близином. Након што се оженио Хеленом, Ларсен је „пристао на све: на свакодневно, уобичајено, на ограниченост, болест, агонију, смрт, и, након сахране, чак је пристао и на издају“¹⁹⁴ прихватајући Хеленину љубав са Знорком за коју је сазнао из писама која је пронашао у ладници стола. Шмит се не ставља на страну ниједног од њих двојице. По њему, ако ниједан од њих двојице није у праву, то би била комедија, а ако су обојица у праву, реч би била о трагедији. У ствари, Знорко и Ларсен представљају „инкарнацију наших сопствених супротстављених тежњи“¹⁹⁵, тежњи које обитавају у сваком од нас, као добро и као зло.

Знорко и Ларсен имају сасвим опречна виђења љубави. Знорко мрзи љубав и увек је се клони. Он је био заљубљен само у доба

¹⁹² <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Variations-enigmatiques.html>, 29.07.2012.

¹⁹³ Исто.

¹⁹⁴ Исто.

¹⁹⁵ Исто.

пубертета, када се пробају све ствари које човеку помажу да одрасте (алкохол, цигаре, аутомобили), па међу њима и љубав. Иако су му многе жене нудиле тело и живот, он се задовољавао само упражњавањем сексуалних нагона, одстрањујући свако осећање из тих односа, или, како он духовито наводи, тим женама је „узимао тело, а њима остављао живот“ (144). Управо због тога се окренуо удатим женама, пошто прељуба поштеђује човека било каквих осећања. Како би илустровао своје идеје, Знорко прича Ларсену једну легенду из тог краја (коју је, вероватно, он сам измислио). У давно време људи су живели на земљи као у рају, не размишљајући ни о чему, већ само задовољавајући своје нагоне за јелом, пићем, спаривањем. Тада су људи били слободни и удовољавали су једино својим жељама, не везујући се једни за друге. Али, с временом је то постало монотono и досадно, па људи измислише забране, као препреке, не би ли освајање учинили занимљивијим, јер је преступ увек слађи од оног што је дозвољено. Кад им и то досади, „они измислише немогуће, измислише љубав“, која „није ништа друго него перверзија сексуалности, заобилазни пут, обмана, пречица где хватају зјале они којима је досадан коитус“, она „даје простор димензијама приче“, јер „није ништа друго него прича коју себи у животу измишљају они који не знају да од речи измисле приче“ (145). Дакле, љубав је само ствар фикције неостварених писаца. Љубав је измишљотина, превара, самообмана, ствар која само компликује живот, она у себи носи опасност патње и разочарања, будући да је неостварљива у стварном животу. Зато Знорко бежи од љубави, задовољавајући се једино телесним упражњавањем.

Међутим, на једном скупу о младој нордијској књижевности он упознаје професорку књижевности, Хелену Метернах, која се заљубљује у њега и која га заводи. Њих двоје почињу заједнички живот, обасипајући се нежностима и пажњом. Знорко каже да га је Хелена толико заволела да је и сам себе почео да воли (в. 162). Он престаје да пише и мисли само о њој. Али, убрзо почиње да осећа како га близина

гуши и спутава, па предлаже Хелени да се растану, а везу наставе искључиво путем свакодневних писама како би ојачали своју љубав. Ту долази до изражаја Знорков егоизам. Њему је битна туђа љубав као потврда сопственог ега. Он у љубави са Хеленом воли себе, а не Хелену. Њему је стало само до сопствених осећања. Предложивши да се растану, он удовољава сопственим прохтевима, не размишљајући о другом, не размишљајући да ли и Хелена жели исто и да ли је за њу љубав исто оно што је за њега. Да је мислила исто што и Знорко о љубави, претпостављамо да се Хелена не би удала за Ларсена.

Ларсенова визија љубави је потпуно другачија. За њега је љубав увек обострана. Она је пре свега размена. На Зноркове речи да се у љубави ништа не може научити, Ларсен одговара да се у љубави учи, спознаје Други (в. 175). Он се препушта осећањима у љубавном односу са Хеленом, не размишљајући више ни о чему, јер га то испуњава. За њега је брак круна љубави. У љубави не треба, по њему, никад тражити ништа више, ништа друго сем ње саме. Љубав се рађа и постоји ради љубави, а не, као мржња, ради нечег другог. За разлику од Знорка, он не повезује љубав са телесним општењем. Они чак не воде љубав често, јер не осећају потребу за тим, њихова љубав се храни давањем и примањем осећања.

Када се Хелена разболи, он почиње да је негује, као да јој је болничарка. Он свој живот подређује њеном, саучествујући у њеном болу и агонији. Од тренутка када су сазнали за болест, Ларсен почиње да живи само за њу: храни је, облачи, даје јој лекове, прича јој приче, засмејава је, јер је то био једини начин да јој покаже да је још воли. И он пати гледајући вољено биће „како се смањује у постељи, отежава бременом прећутне стрепње, повлачи се у недокучиву тајност“ и како „његове очи лутају по световима о којима не говори више ништа“, схватајући да је најгоре у агонији што човек полако губи особу коју воли и пре него што она умре, јер „агонија деформише све и сваког“ (182).

Након њене смрти, 21. марта, првог дана пролећа, Ларсен је, скрхан болом, бацио све њене ствари, све што га је подсећало на њу. А онда је у њеном писаћем столу, када га је откључао, открио скривену њену преписку са Знорком. Сазнавши за њену тајну платонску љубав, насупрот Знорковом очекивању, Ларсен је осетио задовољство: био је срећан што је сазнао да је она била срећнија него што је мислио и да је имала и оне радости које он није био у стању да јој пружи, а патио је читајући њена писма која она никад није послала Знорку у којима исказује свој бол због тога што ју је овај напустио. Из тих писама је Ларсен сазнао да је Знорко био једина љубав њеног живота и да он сам никада није заузео оно место које је овај први имао у њеном срцу. Та њена неподношљива патња је узроковала и његову патњу. Тада он и одлучује да настави преписку са Знорком уместо ње, у њено име, како би учинио да она и даље живи за обојицу.

За Ларсена обострана љубав представља „два сна која се случајно слажу, срећни неспоразум“ (197-198). На Зноркову опаску да његови снови нису истог пола са Ларсеновим, Ларсен одговара да је он током свих тих година једино научио „да љубав нема пола“ (198).

Загонетне варијације говоре о универзалној љубави кроз конфронтацију две њене варијације, а то су страствена љубав, која је кратког трајања, и обична, свакодневна, готово рутинска љубав, која је трајна.

Два лица Хелене

Ни Хелена о којој њих двојица говоре није иста. Хелена је једна, али се она испољава кроз две различите варијације на исту тему. Њих двојица доживљавају Хелену на потпуно другачије начине. Знорко за Хелену каже да је била ружна, али у тој свој ружноћи привлачна и неодољива, као што су неодољиве све ружне жене, којих се зато треба чувати:

Лице лепих људи има неку архитектуру, чак и када они ништа не изражавају. Недопадљиви људи су присиљени да се смеше, да сијају очима, да пуће уста како би оживели безизражајно лице. (160)

Иако је Хелена била лепо грађена, Знорко је осећао неку врсту гађења према њој, неку мучнину, чак и сажаљење, што га је терало да је замишља голу, да је посматра, да буде воајер. Управо то га је и привлачило ка њој, тиме га је она и завела. Поред ње је он осећао срећу, испуњеност, проживљавао је своје детињство и младост у четрдесетој години. Међутим, након неколико месеци заједничког живота, након луде размене нежности и телесног задовољавања, он је осетио потребу за самоћом и побегао је од Хелене, како не би почео да је мрзи. Удаљавањем је желео да сачува љубав према њој, која је за њега била најсензуалнија жена на свету. Тако удаљен, он није знао да је она болесна, да умире. Она је за њега и даље била „пажљива, интелигентна, лепа, округла и чврста Хелена“ (183), онаква какву је волео и какву је желео.

Ларсенова Хелена је другачија. Знорко ју је заволео чим је упознао. Ларсен јој је прво постао пријатељ, па се тек касније родила између њих љубав. Чак је и начин на који су водили љубав са њом потпуно другачији: Знорко је водио љубав затворених очију, јер се затворених очију иде даље у сексу, а Ларсен је водио љубав отворених очију, јер се на тај начин иде много даље у љубави (в. 191). Док је Знорко никад није замишљао у контексту смрти, Ларсен је присуствовао њеној агонији. Знорко ју је волео као да су обоје бесмртни, његова љубав је била дечје безбрижна, а Ларсен ју је увек волео као старац – с пуно пажње и бриге, безнадежно. На Зноркове речи да је Хелена најсензуалнија жена, Ларсен, који је ретко водио љубав с њом, пита се да ли је реч о истој жени:

Мислите ли да стварно познајемо исту жену? Постоје две Хелене: ваша и моја. Зашто би Хелена била монотона попут ледене стене? И ако нас је изабрала

обојицу, тако различите, то је зато што је она хтела да буде различита са сваким од нас. Са вама, страст; са мном, љубав. (173)

Не постоји једна истина, већ само истине, и свако има своју.

Хелена је, у ствари, централна, главна личност *Загонетних варијација*, иако је физички одсутна. Она се појављује у причи двојице протагониста и сваки од њих приказује своју варијанту једне исте жене која се, тако разнолика, показује као велика тајна за сваког од њих. Обојица знају једну њену варијанту, а тек након смрти сазнају и за ону другу, која, можда, није и последња. То донекле објашњава и наслов комада, јер „љубав Абела Знорка и љубав Ерика Ларсена су две варијације, чак два пола, Хеленине егзистенције и личности“.¹⁹⁶

Драмски проседе

Глави покретач и преокретач интриге у комаду јесу драмски обрти, Шмитов омиљени драмски проседе. Драмски обрт (*coup de théâtre*), одн. преокрет (*rebondissement*) или перипетија (*péripétie*) је „обрт ситуације, било материјални или психолошки, или оба истовремено, који је изазван непредвиђеним спољашњим догађајима“.¹⁹⁷ Драмски обрт је „кључни моменат у ком се радња преокреће и жури ка расплету“¹⁹⁸, то је „инверзија (обрт) из једног стања ствари у супротно“.¹⁹⁹ Шмитови комади, њихови заплети и неочекивани расплети засновани су увек на драмским обртима, којих у једном комаду увек има неколико. Нарочито комади *Загонетне варијације*, *Посетилац* и *Мали*

¹⁹⁶ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 42.

¹⁹⁷ M. David, *Нав. дело*, 102.

¹⁹⁸ „Péripétie“, у: Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996, 64.

¹⁹⁹ Џералд Принс, „Перипетија“, у: Џералд Принс, *Наратолошки речник*, превела Брана Миладинов, Службени гласник, Београд, 2011, 136.

брачни злочини почивају на великом броју неочекиваних драмских обрта. Драмски обрт се увек дешава између два лика приликом њиховог сусрета. Шмит сам каже да „позоришне представе функционишу на сусрету“, где постоји један стабилан и сигуран лик, а онда у његов живот „уђе неки други лик и све врати на нулу“, одн. поремети ту његову стабилност и сигурност захваљујући драмском обрту, „што је принцип свих позоришних комада“.²⁰⁰ За Шмита, драмски обрт „ствара невин емотивни простор“, након чега су и „лик и публика другачији“, јер је „први спреман да говори, а други да слуша“, па је на тај начин драмски обрт средство које доноси „мало више истине, мало више људскости“²⁰¹ у комад.

Иако Ивон Хси тврди да у *Загонетним варијацијама* има три драмска обрта²⁰², може се с лакоћом утврдити и постојање четвртог (или тачније првог) обрта, у првом делу текста, када Знорко призна да су иницијали Х. М. односе на Хелену Метернах и да је она, у ствари, Ева Лармор из романа *Тајна љубав*.

У комаду ништа није како на први поглед изгледа. И многе реплике које протагонисти изговоре имају душло, одн. иронично значење: оно које се открива одмах и оно које се открива након драмских обрта. О томе детаљно говори Ивон Хси у својој књизи. Када Знорко каже да Ева Лармор не постоји, то је истовремено истина и лаж. Лаж је да не постоји, јер је она у ствари Хелена Метернах, а истина, јер у тренутку кад он то каже, она је већ десет година мртва, али он то не зна. Када Ларсен каже да није написао ниједну реченицу достојну памћења, то је истина само док не сазнамо да је писац већине Хелениних писама објављених у Знорковом роману управо он, али она нису написана ни

²⁰⁰ На званичном сајту аутора. Наведено према: S. Lamaison, *Нав. дело*, 30.

²⁰¹ „Art du mystère“, entretien de Sophie-Justine Lieber et Jean-Claude Lieber avec Éric-Emmanuel Schmitt, in: *Nouvelle revue française*, n. 534-535, Gallimard, Paris, 1997, 81.

²⁰² Y. Hsieh, *Нав. дело*, 38.

објављена под његовим именом.²⁰³ Када га Знорко упита да ли га је читао, Ларсен одговара да га је читао „као нико“ (134), а ироничност тог одговора откривамо тек када сазнамо да је он читао његова писма Хелени и одговарао на њих.

Интересантна је и игра имена у комаду. Имена су загонетке, пажљиво су одабрана и њиховом анализом откривају се многа скривена значења, о чему пише и Ивон Хси. Хелена, која је главна личност комада, најпре је означена иницијалима Х. М. Тиме Знорко хоће да прикрије идентитет особе којој је посветио роман, и у први мах каже да се иницијали односе на његовог првог издавача, Хенрија Мецгера. Роман је посветио њему пошто му је много помогао у животу, али није могао да напише пуно име из обзира према новом издавачу. Није занемарљиво ни то што су иницијали Абела Знорка А. З., слова која се налазе на почетку и на крају алфабета и означавају почетак и крај, што упућује на почетак и крај његове љубави са Хеленом, али и на то да је реч о човеку склоном екстремима. Иницијали Ерика Ларсена су Е. Л., што се изговара као лична заменица за треће лице једине женског рода, то је, у ствари, „маскулизирана заменица *elle*“.²⁰⁴ Такође, писац женских писама носи име Ева Лармор, чији су иницијали исти. Када сазнамо да се Хелена удала за Ларсена и да је постала Хелена Ларсен, можемо лако увидети да су први гласови који се изговарају у том имену исти као и ови иницијали. Дакле, тако се могу сматрати Ева Лармор, Ерик Ларсен и (Х)елена Ларсен „као варијације истог имена, јер се први слогови њихових имена и презимена изговарају исто“.²⁰⁵ То се потврђује када сазнамо да је Ева, у ствари, Хелена, а да је десет година Ерик писао њена писма објављена под измишљеним Евиним именом:

²⁰³ В. Исто, 40.

²⁰⁴ В. Исто, 44.

²⁰⁵ Исто.

Абеле Знорко, ја сам Хелена. Већ десет година се волимо преко ње, причамо преко ње. (195)

Евино презиме, Лармор, асоцира нас на реч *l'amour* (љубав), главну тему комада и Знорковог романа, али и на реч *larmes* (сузе), које су верни пратилац сваке љубави.

И Ларсеново презиме је знак. Како примећује Ивон Хси, а на то јој је пажњу скренуо Оливје Жарсајон (Olivier Jarsaillon) након њеног излагања о *Загонетним варијацијама* 2000. године на конгресу Удружења професора француског на канадским универзитетима и колеџима²⁰⁶, презиме Ларсен (Larsen) изговара се исто као и француска реч *larcin*, која означава крађу.²⁰⁷ Ларсен је преузео, украо Хеленин идентитет захваљујући својој вештини имитирања рукописа. Такође, Ларсеново име нас наводи да помислимо на тзв. *ефекат Ларсен*, назван по данском физичару Ларсену који га је дефинисао, а који означава аудио-фидбек, тј. оно што је познатије под популарним именом *микрофонија*. Реч је о јаком звиждуку који се појављује на звучнику када се овај нађе у близини микрофона и који чак може да оштети звучник. Управо у том су односу Знорко и Ларсен након сваког драмског обрта: свако Ларсеново признање доводи до унутрашњег расцепа и промене код Знорка.

Абел²⁰⁸ и Ева носе библијска имена. Абел је латинска варијанта имена Авел, које је носио један од двојице браће, жртва рођеног брата

²⁰⁶ Исто, 187.

²⁰⁷ Исто, 44.

²⁰⁸ Занимљиво је навести да презиме Знорко (Znorko) постоји у Француској. Према подацима сајта <http://www.genealogie.com/nom-de-famille/ZNORKO.html>, у Француској су између 1941. и 1990. рођене три особе са овим презименом. Један од њих је и Владислав Знорко (Wladyslaw Znorko), француски позоришни редитељ и писац пољског порекла, оснивач позоришта *Cosmos Kolej* у Марсеју, који је 7 година живео у Данквину (Dunquin), ирском сеоцету које је најзападније насељено место у Европи. Нав. према: http://www.cosmoskolej.org/ballade/ba_znorko.html, 25.07.2012. У тој његовој

Каина. Ева је прва жена, жена која је наговорила Адама да убере јабуку са дрвета знања, због чега су људи прогнани из раја и проклети, њен поступак је узрок прародитељског греха. Ерику, који је по природи оптимиста, писац је дао део сопственог имена (Éric-Emmanuel) у германизованој варијанти (Erik). А Хелена носи сву ону заводљивост, лепоту и тајновитост своје познате имењакиње из чувеног Хомеровог епа *Илијада*.

И наслов Знорковог романа, *Тајна љубав*, такође је вишезначан.²⁰⁹ У комаду се говори о више љубави које су тајне, непризнате: тајна је Зноркова љубав према Хелени, чију снагу он није признао ни себи ни њој. Хелена никада није признала Ларсену своју љубав према Знорку, коју је осећала и након венчања, нити је открила Знорку своју љубав према Ларсену. Тајна је и платонска љубав између Знорка и Ларсена, коју они живе путем Хелениних писама, које је Ларсен свестан, а за коју Знорко не зна. Међутим, када се та љубав открије, Знорко не може да прихвати да је његова највећа љубав у животу мушкарац, за разлику од Ларсена, за кога права љубав нема пол. Знорко ће, ипак, на крају прихватити да путем писања продуби своје односе са Ларсеном.

У овом комаду нарочито драмски сукоб је покретач радње. Сукоб представља „сваку ситуацију која на сцену ставља два супротстављена ентитета“²¹⁰, какви су у потпуности Знорко и Ларсен. Шмит њих ставља у различите ситуације, које „провоцирају на размишљање у данашњем свету“.²¹¹ Драмска ситуација је „стање односа међу ликовима комада у датом тренутку радње“.²¹² У чувеној књизи *Двеста хиљада драмских ситуација* Етјен Сурио дефинише факторе који утичу на стварање чак

изолованости могли бисмо препознати самоизолованост Шмитовог Знорка на измишљеном острву Росваној у Норвешком мору.

²⁰⁹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 45.

²¹⁰ „Conflit“, у: *Lexique du drame moderne et contemporain*, 50.

²¹¹ *Исто*.

²¹² M. David. *Нав. дело*, 96.

210.141 могуће драмске ситуације.²¹³ У интервјуу Дајвиду Бредбију и Ени Спаркс, Шмит признаје да његово драмско писање припада „традицији где драмска ситуација мора да покреће комад“, да покреће „дијалог, размену идеја“, јер он не верује „у позориште које се једино заснива на језику, без ликова“ какво је махом савремено позориште, одн. не верује у „идеологију модерности“.²¹⁴ Та размена идеја доводи до промене односа између двојице протагониста *Загонетних варијација*.

У промени њихових односа важну улогу имају и пуцњи из пушке које Знорко упућује према Ларсену. Још је Станиславски говорио поводом Чехова да, ако се у првом чину појави пиштољ, он до краја мора опалити и довести до трагичног расплета. Код Шмита нема трагичног расплета, а током комада се чују по два пуцња из пушке у три наврата: на самом почетку, пре него што се протагонисти појаве на сцени, на средини, кад Ларсен први пут крене да напусти острво, и на самом крају, како би Знорко саопштио Ларсену да ће му писати. Тако се, готово неприметно, упркос томе што не може да поднесе физички контакт са мушком особом, Зноркова нељубазност и мрзовоља претварају у пријатељско осећање према Ларсену, онако како се, током њиховог разговора, готово неприметно, поларни дан претвара у поларну ноћ. Да ли ће се наставити њихова тајна љубав, сад кад је откривена, читаоци и гледаоци никада неће сазнати, већ ће само моћи да наслућују, што је Шмиту и био циљ.²¹⁵

²¹³ В. Етјен Сурио, *Двеста хиљада драмских ситуација*, превела Мира Вуковић, Нолит, Београд, 1982, 11.

²¹⁴ David Bradby et Annie Sparks, *Нав. дело*, 172-173.

²¹⁵ в. <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Variations-enigmatiques.html>, 29.07.2012.

Интертекстуалне и међууметничке везе

У *Загонетним варијацијама* можемо пронаћи многобројне интертекстуалне и међууметничке везе.

Хеленино име упућује нас на чувени Хомеров еп, *Илијаду*, у коме Грци и Тројанци воде рат због лепе Хелене, жене грчког краља Менелаја, у коју се заљубио и коју је отео тројански принц Парис. И Ларсен и Знорко воде интелектуални рат око Хелене Метернах, која је прво била Зноркова љубав, али коју му је отео Ларсен након што јој је Знорко наметнуо растанак. Хомер се чак једном и помиње, на самом почетку текста, када Знорко, на Ларсеново питање да ли постоји веза између његовог живота и онога што пише, оговара контрапитањем да ли би Ларсен питао Хомера је ли био на Олимпу међу боговима како би написао своје епове (138).

Када говори о свом наметању растанка Хелени, Знорко пореди своју и Хеленину љубав са љубављу Тристана и Изолде, која је најчувенија љубавна прича из средњевековне келтске легенде, а чија је најпознатија књижевна обрада поникла у француској књижевности. Знорко пореди наметнути растанак са легендом о Тристановом мачу:

Највећи љубавници света завршавају свој овоземаљски живот на истом кревету, лежећи једно поред другог заувек, са Тристановим мачем између себе... Изолда је могла да остане срећна само захваљујући мачу који је раздваја од Тристана. (166)

И у Бедијеовој верзији (Joseph Bédier) *Тристана и Изолде* из 1900, рађеној према текстовима Томе (Thomas) и Берула (Béroul),²¹⁶ појављује се Тристанов мач. Након што љубавници побегну од краља Марка, Изолдиног мужа, крију се у пећинама. После дуже потраге, краљ Марк

²¹⁶ *Француска књижевност 1*, група аутора, Свјетлост, БИГЗ, Сарајево, Београд, 1976, 30-31.

их једног јутра пронађе у пећини како спавају са Тристановим мачем између себе. Марк помисли да их мач раздваја као доказ чедности и чистоте и замени његов мач својим као знак опроста. Дакле, и ту је мач симбол раздвојености која ојачава љубав док не прође дејство чаробног напитка.²¹⁷

Пишући у *Монду о Загонетним варијацијама* након премијере, Оливје Шмит каже да „одавно у француском позоришту није коришћена маска, која је обележила његово златно доба“.²¹⁸ Порекло маске, одн. прерушавања у позоришту има религијски карактер и његова употреба током векова је мењала сврху. Маска може бити употребљена у буквалном и пренесеном значењу. Једна од најважнијих употреба јесте замена идентитета.²¹⁹ У том смислу, замена идентитета може нас упутити на Маривоове комаде из XVIII века, а пре свих на његов најпознатији комад *Игра љубави и случаја* (1730)²²⁰, у коме се главни ликови, Силвија и Дорант, преоблаче у слуге, а њихове слуге мењају с њима идентитет, како би утврдили искреност осећања особа које су им родитељи изабрали за брак.²²¹ У Шмитовом комаду, који је својеврсна модерна „игра љубави и случаја“, протагонисти се не прерушавају нити носе маске, али постоји замена идентитета којом један од ликова жели да продужи живот и љубав своје покојне супруге настављајући преписку коју је она водила.

Драмски обрти, који су Шмитов основни проседе у вођењу радње, упућују нас на многе друге текстове у којима се тај поступак користи,

²¹⁷ в. Жозеф Бедије, *Роман о Тристану и Изолди*, превела Мирјана Лалић, Рад, Београд, 1964.

²¹⁸ в. <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Variations-enigmatiques.html>, 29.07.2012.

²¹⁹ Martine David, *Le théâtre*, Belin, Paris, 1995, 205.

²²⁰ в. Pierre de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, édition présentée, annotée et commentée par Michel Gilot, Larousse, Paris, 1995.

²²¹ *Француска књижевност 2*, група аутора, Свјетлост, Нолит, Сарајево, Београд, 1978, 75.

међу којима се истиче драма енглеског драматичара Ентонија Шефера *Њушкало*²²² из 1970, која је пуна неочекиваних, непредвиђених драмских обрта. Хси наводи²²³ бројне сличности које повезују Шмитов и Шеферов комад: као и код Шмита, и код Шефера су на сцени само два лика, један старији, Ендру Вајк (Andrew Wyke), који је писац детективских романа, и један млађи, Мајло Тиндл (Milo Tindle), који је љубавник његове жене. Код Шефера, писац Вајк је позвао Тиндла да дође у његову кућу, а код Шмита писац Знорко је прихватио да прими Ларсена и да му да интервју. Код обојице писац нуди госта пићем. Жена, Маргарет, о којој говоре на потпуно другачији начин, само се појављује у њиховим причама, не и на сцени, као и Шмитова Хелена. Оба лика осећају и мржњу и дивљење један према другом у оба комада. И код Шефера и код Шмита чују се пучњи и музика са музичког уређаја током трајања комада. Један од ликова се прерушава ради замене идентитета. Истина и лаж су измешани и тешко их је разлучити. И у *Загонетним варијацијама* и у *Њушкалу* ликови говоре о љубави, жени, браку, сексу.²²⁴

Ипак, колико год да има сличности на формалном плану, Хси подвлачи и велике разлике на суштинском плану: док је код Шефера борба између два лика, која се води искључиво на личном плану, борба на живот и смрт, код Шмита се та борба, која се води на филозофском плану, завршава најављеним пријатељством, које ће можда прерасти и у (платонску) љубав. Док код Шмита оба лика воле Хелену, код Шефера је Тиндл заљубљен у Маргарет и жели да се ожени њом, а њен муж Вајк жели да је се ослободи како би се оженио другом. Ларсен је најпажљивије читао све што је Знорко написао, док Тиндл не зна чак ни име славног

²²² в. Anthony Shaffer, *Sleuth*, Marion Boyars Publishers Ltd, London, 2000. Овај комад је више пута екранизован, а најпознатија је екранизација Џозефа Манкевица из 1972. са Лоренсом Оливијеом и Мајклом Кејном у главним улогама, за које су обојица били номиновани за Оскара. В. <http://www.imdb.com/title/tt0069281/>, 30.07.2014.

²²³ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 39.

²²⁴ Исто.

детектива из Вајкових романа. Драмски обрти код Шефера дешавају се у имагинарној игри коју су смислили протагонисти, а код Шмита драмски обрти откривају истину о Знорку, Ларсену и Хелени. Тако се Шеферов комад јавља као сувише артифицијелан и формалистички, за разлику од Шмитовог, који, упркос савршеној формалној организацији, нема у себи ништа артифицијелно, већ је све подређено суштини.

Најинтересантнија је, ипак, међууметничка веза која се наслућује из самог наслова Шмитовог комада. *Загонетне варијације* нас упућују на једно од најлепших мизичких дела класичног британског репертоара. Реч је о композицији *Варијације на оригиналну тему за оркестар: Енигма*, оп. 36 (*Variations on an Original Theme for Orchestra: Enigma*, оп. 36), енглеског композитора Едварда Елгара (sir Edward Elgar), које су шире познате под скраћеним именом *Енигма варијације* (*Enigma Variations*) или *Загонетне варијације*. Ово симфонијско дело, које је први пут изведено 19. јуна 1899. године у Лондону, садржи четрнаест варијација на исту тему, а свака од њих посвећена је једном од његових пријатеља који су обележени иницијалима на почетку.

Посебност овог дела лежи у две енигме. Прва енигма јесте идентитет особа обележених иницијалима. Касније је сам Елгар открио идентитет тих особа, изузев тринаесте, која нема иницијале већ звездице, и четрнаесте, где иницијали Е. Д. У. упућују на самог композитора, одн. на надимак Еду којим га је звала његова супруга, Керолајн Елис Елгар (Caroline Alice Elgar), којој је посвећена прва варијација.²²⁵

Друга енигма и даље није решена: Елгар је навео да се кроз цело дело провлачи главна тема, на коју су урађене варијације, али која је скривена и која се никада не чује. Шмитов Ларсен говори о тој мелодији:

Загонетне варијације, варијације на мелодију коју не чујемо... Едвард Елгар, композитор, каже да се ради о веома познатој мелодији, али је нико никад није идентификовао. То је скривена мелодија коју наслућујемо, која почиње и

²²⁵

В. <http://www.elgar.org/3enigma.htm>, 28.07.2014.

нестаје, мелодија коју смо принуђени да сањамо, загонетна, неухватљива, далека колико и Хеленин осмех. (Пауза) Жене су оне мелодије које сањамо и које не чујемо. Кога волимо када волимо? То никада не знамо. (178)

Већ више од једног века музичари покушавају да дешифрирају ту скривену мелодију, налазећи да је реч о британској химни „God Save the Queen“, или песми „Auld Lang Syne“, дечјој песми „Home, Sweet Home“, или пак Моцартовој симфонији *Праг*, која је била део програма када су премијерно изведене Елгарове *Варијације*. Најзад, по мишљењу Клајва Меклиленда (Clive McClelland), са Универзитета у Лидсу, скривена тема могла би да буде песма која је тада била популарна „Now the day is over“.²²⁶ Међутим, иако је по Елгаровим речима реч о једној веома познатој мелодији, ниједна од ових претпоставки никад не може бити са поузданошћу прихваћена.

Вероватно је да је Елгарова игра иницијалима узроковала Шмитово поигравање иницијалима у *Загонетним варијацијама*. Није случајно ни то што Ларсен, у ствари, није новинар, већ професор музике, који добро познаје Елгарово дело. Елгарова композиција чује се пет пута у Шмитовом комаду. Три пута се она чује пуштена са музичког уређаја: на самом почетку, затим када Знорко тера Ларсена из куће пошто овај инсистира да му открије иницијале Х. М., и најзад кад Знорко одлази да се спакује како би обишао Хеленин гроб. Два пута делове свирају Знорко и Ларсен на клавиру: први пут Ларсен, пред трећи драмски обрт, када причају о Елгару, а други пут Знорко, пред сам крај.

Елгарове *Загонетне варијације* су омиљена музика обојице протагониста, музика којом су почели своје љубави са Хеленом, која им је и поклонила плоче са том композицијом говорећи им да уз ту музику размишљају кога воле када воле. У програму за премијеру, Елгар је написао да је његово дело „попут неких позоришних комада у којима

²²⁶ В. <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20071217.OBS0700/enigmatiques-variations.html>, 28.07.2014.

главни лик никад није на сцени“²²⁷, а увек је присутан. На сцени су само његове варијације. Таква је и Шмитова Хелена. Она се не појављује на сцени, али она јесте главни лик драме. Она је тајанствена, скривена, неухватљива, недостижна, али, кроз причу двојице јунака, она је свеприсутна. Она је покретач љубави код Знорка и Ларсена, а та љубав је покретач њихових унутрашњих, суштинских промена у животу. Из њихове приче видимо да је они потпуно другачије доживљавају, да су њихове Хелене само варијације оне праве, целовите, јединствене, коју ниједан од њих двојице није успео да досегне нити ће успети. Хелена је мистерија, као и Елгарова мелодија, као и љубав што је мистерија. А, како рече Знорко на самом почетку, „оно што је лепо у једној мистерији то је тајна коју садржи, а не истина коју скрива“. (137)

²²⁷ Исто.

4. *PETITS CRIMES CONJUGAUX* ИЛИ О БРАЧНОЈ ЛЈУБАВИ

Мали брачни злочини наспрам Загонетних варијација

Осми комад Ерик-Емануела Шмита *Мали брачни злочини* (*Petits crimes conjugaux*) објављен је 2003. године, а први пут је изведен 12. септембра у Позоришту Едуар VII (Théâtre Édouard VII) у Паризу. Као и *Загонетне варијације*, и овај комад је режирао Бернар Мира са великим звездама у главним улогама: улогу Лизе играла је славна филмска глумица Шарлота Ремплинг (Charlotte Rampling), којој је то била прва улога у позоришту, а Жила је отелотворио велики глумац, редитељ, сценариста и писац Бернар Жиродо (Bernard Giraudeau)²²⁸, који је играо и Дидроа у Шмитовом комаду *Либертен* 1997. године. И овај комад, настао у време кад је Шмит већ постао најизвођенији франкофони драмски писац у свету, дочекан је са великим похвалама и доживео је бројна извођења у Француској и ван ње.

Како неки критичари наводе, *Мали брачни злочини* представљају „пандан“²²⁹ Шмитовом комаду *Загонетне варијације*, и могу се читати „као варијација његовог четвртог“²³⁰ комада због великих сличности које постоје између ова два комада на тематско-формалном плану.

Као и *Загонетне варијације*, и *Мали брачни злочини* су минималистички комад. И овде је реч о дуодрами, у којој су испоштована сва три јединства. Нема подела на чинове и сцене, радња се дешава у реалном времену, на једном месту, без промене декора. Од два

²²⁸ http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=17141, 05.08.2013.

²²⁹ М. Meyer, *Нав. дело*, 147,

²³⁰ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 77.

лика, један је и овде писац, и у комаду се више пута говори о једној његовој књизи, она се цитира и одређује драмску радњу. Музика игра важну улогу у оба комада и чује се у одлучујућим моментима. У оба комада један од ликова у више наврата жели да напусти сцену, али га други неочекивано задржава. Радња се развија кроз бројне перипетије, преокрете и драмске обрте, којих је чак више него у *Загонетним варијацијама*. Радња се одвија пре свега на психолошком плану и показује развој и промене личности код главних ликова, као и промене у њиховим сложеним односима, који варијају од пријатељских и љубавних до непријатељских, да би се опет вратили на пријатељске на крају. Како, по Долежелу, „удружене са нагонима, различите страсти (љубав, мржња и завист) доминирају интеракцијом у многим фикционалним световима“²³¹, оне и у фикционалном свету *Загонетних варијација*, а нарочито *Малих брачних злочина* мотивишу интеракцију између ликова. Многе реплике имају иронично значење, које се може открити тек након поновног читања. У оба комада главна тема је љубав, мада је реч о две потпуно различите врсте љубави. И ту се завршавају све сличности између два комада, а почињу разлике које су значајне.

За разлику од Ивоне Хси, ми бисмо радије рекли да је реч о наставку, неко о варијацији претходног комада, и то о наставку у тематском смислу: док се у *Загонетним варијацијама* говори о две варијације једне исте љубави, о дуготрајној али обичној љубави према жени наспрам кратке али страсне везе, *Мали брачни злочини* говоре о љубави и њеним трансформацијама у браку.

Интрига

И овај Шмитов комад, као и многи претходни, дешава се ноћу, као што се једне ноћи десио и несрећни случај због ког је Жил (Gilles)

²³¹ Л. Долежел, *Нав. дело*, 113

изгубио памћење пошто је пао низ степенице у стану. Комад приказује Жила у ноћи кад се враћа кући са болничког лечења. Као што не препознаје Лизу (Lisa) и не зна да ли је она стварно његова супруга, па јој у почетку персира као особи коју први пут види, Жил не препознаје ни сопствени стан у коме је годинама пре тога живео. Амнезија је апсолутна, јер је „он постао непознат самом себи“²³², али Лиза не прихвата то стање и жели да му помогне да му се памћење врати подсећајући га на најзначајније догађаје из њиховог заједничког живота. Он, дакле, мора све опет „да научи: какав је тип човека, какви су му укуси, чиме се бави, какви су му брачни односи са Лизом“.²³³ Он треба наново да се упозна и са Лизом и са самим собом. Тако му она открива да је он онај специфичан тип људи који о свему има сопствену теорију и који воли да живи у неред, због чега он закључује да је живети са њим паклено. Лиза му одговара да је то тачно, али да је њој стало до тог пакла, јер је у паклу топло, а она ту има своје место (301-302).²³⁴ На основу Лизиног сведочења, Жил иронично закључује какав је он човек:

Значи, откривам да сам одличан тип, осим што ништа не радим по кући: добро ожењен, добар љубавник, сликар, писац, теоретичар. (Расејано) Баш бих волео да упознам себе. (311)

Дијалог између ликова представља размену идеја. Размена идеја доводи до сукоба, а „сукоб је најчешћи начин интеракције“ између ликова и „најчешћи извор [...] динамике“²³⁵ која ствара напетост. Шмит држи ликове у сталном односу напетости. Моменат напетости, по Сондију, „код драме утемељен је у међуљудском односу или

²³² М. Meyer, *Нав. дело*, 148.

²³³ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 77.

²³⁴ Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007, 297-377. Превод цитата је наш.

²³⁵ Л. Долежел, *Нав. дело*, 118.

међуљудском збивању“, а тај „међуљудски однос у драми увек је јединство супротности, при чему оне увек теже да буду превазиђене или укинуте“. ²³⁶ Управо то је случај је у овом комаду, као уосталом и у свим Шмитовим комадима. Овде, већ након првих реплика, из њиховог ироничног призвука видимо да је ситуација између Жила и Лизе напетa и да оне са собом носе и нешто неизречено што се да наслутити али се још увек не открива. По Лизиним речима, Жил није љубоморан, али воли да гледа млађе жене, што њу чини љубоморном. Страст га покреће у љубави, а мана му је нестрпљивост. Воли да иде у куповину са њом и не смета му да сатима обилази радње у којима она купује одећу. Он је савршен спој мужевног и женственог који свакој жени прија. Слика коју о себи добија од Лизе Жилу се чини улепшана:

Нешто ми се не слаже у томе што ми причаш. С једне стране, изгледам као напаљени певац, који обожава секс, нестрпљив и импулсиван, који скида панталоне већ на првом спрату; с друге стране сам веран, пун поверења, никад љубоморан, спреман да се сатима вуцарам по продавницама и чајциницама, укратко, добар пријатељ хомосексуалац сваке жене која држи до себе. То једно с другим не иде. (317)

Прочитавши у књизи своју посвету Лизи, својој „грижи савести“, својој „љубави од онога који је обожава иако је не заслужује“ (317), Жил каже да је то могао написати само неко ко за нешто тражи опроштај и тражи од Лизе објашњење. Ту први пут видимо да није баш све онако идеално како Лиза покушава да прикаже. Жил се боји да није починио какав злочин који Лиза покушава да прикрије, сумњајући у слику коју му она приказује, на шта она са иронијом одговара:

У праву си: ја те измишљам, ја те поправљам! Од старог правим ново. Вајам бољег мушкарца од оног ког сам познавала, бришем твоје мане кријући их од тебе, приписујем ти врлине које ниси имао, обликујем те за савршен брак,

²³⁶ П. Сонди, *Нав. дело*, 108.

какав мени одговара. Ја сад наново сређујем свој брачни живот, задржавајући исту фасаду, а реновирајући унутрашњост. Лудо се забављам! Остварујем сан сваке жене: укроћујем мужа након петнаест година заједничког живота. (329)

Касније ће се разоткрити да ово, упркос иронији са којим је Лиза то изговорила, није далеко од истине.

Лиза у почетку одбија сваки телесни контакт са Жилом, чак и пољубац, правдајући се да је још рано за то, али Жил је жељан да добије још једну прву брачну ноћ. На Лизину опаску да је нестрпљив, Жил каже да то треба обавити одмах, ту у стану, да нема потреба да само због тога опет иду у Портофино (331). И то представља први драмски обрт.

Лиза пита откуд Жил, када је потпуно изгубио памћење, зна да су прву брачну ноћ доживели у Портофину, када му је она рекла само да су медени месец провели у Италији. Почињу једно друго да оптужују за лаж и Жил на крају признаје да се сећа свега, осим последње ноћи када се несрећни случај десио и кад је изгубио памћење. Он каже да му се постепено у болници враћало памћење и да је желео да то подели са њом, али га је она тад први пут слагала. На његову молбу да му донесе све књиге које је он написао, Лиза је заборавила роман *Мали брачни злочини*, правдајући се да га није донела јер он мрзи то дело, а у ствари је она та која га не подноси. Тада је он и одлучио да се претвара да се и даље не сећа. Жил је схватио да га Лиза воли онаквог какав је, из чега је закључио да онда није проблем у њему, већ у њој. А проблем је што је она постала алкохоличар. Он јој открива да има већ неколико месеци како је открио да она кришом пије и да боце држи скривене иза књига. (339) То је други драмски обрт.

Лиза признаје да пије, али нема проблем са алкохолом, већ са Жилом:

Неки људи пију да би заборавили. Ја не, код мене то не функционише. На твојем месту, ја никада не бих изгубила памћење. Чак ни од најјачег ударца у главу.

Ништа не може да учини да изгубим сећање. Сећање на нас. Ни две, ни три, ни пет флаша. (341)

Лиза је очајна што је њихов брак, њихова љубав избледела, што се претворила у рутину. Обоје се тако присећају њиховог првог сусрета када су се заљубили једно у друго. У том присећање, они одглуме сцену свог првог разговора и на тренутак развеју тешку ситуацију сукоба у којој су се нашли. Потом сазнајемо да је оне кобне ноћи, уморна што јој њихов „брак више ништа не доноси“²³⁷, Лиза одлучила да напусти Жила. Сазнавши за то, Жил је, у наступу беса изазваног љубомором, покушао да је задави, а она се одбранила тако што га је ударила у главу малом статуом (352). То сазнање доноси трећи драмски обрт.

Жилова амнезија настала је као последица његовог насилног понашања. Лиза је била принуђена да се брани. Дакле, Жил није пао низ степенице, већ га је Лиза ударила од чега се он онесвестио. Након сазнања да ју је повредио, Жил одлучи да напусти кућу, иако нема куд. Лиза се томе категорички супротставља. Она је у међувремену променила мишљење и хоће да сачува брак, будући да се око тог брака труди петнаест година. За разлику од Жила који је писац и који има иза себе објављене књиге, брак је Лизино једино дело и она не жели да га сруши:

Не може се побећи од своје судбине. (Пауза) Ти си моја судбина. Никад не припадамо једно другом физички, али припадамо ментално. Ти си на дну мене, ја на дну тебе, заробљени смо. Чак и кад ниси мој мушкарац телесно, мој си у мојим сећањима, сновима, надама. [...] Ми можда можемо да се раздвојимо, али не можемо више да напустимо једно друго. Све оне дане кад си био одсутан, одавде, од самог себе, ја сам ти и даље упућивала све своје мисли, делила са тобом своја расположења. Шта значи волети неког мушкараца? То значи волети га упркос себи, упркос њему, упркос свему. Волети на начин који не зависи више ни од кога. Ја волим твоје жеље, чак и твоја гнушања, волим зло

²³⁷ М. Meyer, *Нав. дело*, 149.

које ми чиниш, зло које заборављам одмах, зло без трагова. Волети значи издржати, издржати све, од патње до радости, са истом јачином. Волела сам те пре него што си хтео да ме убијеш. Волим те и после тога. (356-357)

Иако је она прва хтела да напусти Жила, она се супротставља његовој жељи да оде, јер жели да очува своје једино животно дело. Жил одлучује да остане и онда уследи први пољубац након толико времена. Лиза оде да се пресвуче, а Жил пушта музику, једну чежњиву цез мелодију. Кад се Лиза врати, он је пита да ли препознаје мелодију. Реч је о музици коју је, сам, слушао оне кобне ноћи. И кад се Лиза ушуњала и ударила га статуом у главу (359). То је четврти драмски обрт.

Жил зна да га Лиза није ударила у самоодбрани, као што је сама рекла, већ је покушала да га убије. Она признаје да је то учинила, јер није могла да трпи насиље старења: будући да мушкарци лепше старе од жена, он је могао да живи и сам, док она без њега не би могла. Она није хтела да га убије, већ да оконча своју патњу (360), да заврши с браком јер је међу њима, услед сталног присуства, нестало жеље и чежње једног за другим, али и зато што је посумњала да је он вара. Зато је и почела да пије. Жил јој говори да, упркос свему, он жели да сачува брак, да наставе заједнички живот, на шта се Лиза пита чему настављати:

Мушкарци и жене остају заједно само из оног што је најниже, најподлије и најодварније у њима: из интереса, из страха од промене, из страха од старења, од самоће. [...] Они се држе за руке само да не би сами ишли ка гробљу. (362)

Лиза воли Жила и то је убија, зато жели да га напусти. Жил је убеђује да не иде, да покушају поново, јер јој он опрашта, уз признање да је све знао, да се свега сећа јер никада није ни изгубио памћење (370). И то је последњи, пети драмски обрт.

Жилова амнезија је лаж, средство којим се послужио да би разумео зашто је покушала да га убије. Једино уз помоћ лажи Жил и Лиза могу да дођу до истине. А истина је мистерија, тајна, неразрешива загонетка: да

се они воле и да се свиђају једно другом, и да осим тога ништа више није важно. То је довољно да љубав опстане. Кад Лиза ипак жели да оде, Жил поново пушта цез мелодију, којом, као Знорко пуцњима Ларсена, задржава Лизу да ипак остане. На крају, они опет играју сцену свог првог сусрета и завођења, овај пут тако што мењају улоге: Жил изговара Лизине реченице, а Лиза Жилове. Брачна љубав, упркос свим недаћама, може и треба да опстане и траје.

Шмитово виђење брачне љубави

Да би љубав трајала, „најмање што је потребно јесте да то и љубавници желе“.²³⁸ Док је смишљао овај комад, Шмит је приметио да, по његовом сазнању, не постоји комад о љубави која траје, а он је управо желео да прикаже такву љубав и шта она собом носи, о чему и говори у свом аутопоетичком тексту:

Можемо пронаћи на хиљаде комада о почетку љубави, на стотине о њеном крају, а најпознатији – као што је Ромео и Јулија – причају у исто време и о почетку и о крају, али ништа о љубави која траје, која је упорна, која се талози, укратко о брачној љубави.

Изгледа да позориште не прихвата љубавнике осим као почетнике или умировљене, ограничавајући се да прикаже рађање и кому љубави, али никада њен живот.

Зашто нам је забрањен приступ у велику стварност?

Шта постају Ромео и Јулија након петнаест година?

Шта осећају дивни љубавници након што су добили децу и проживели године заједничког живота?²³⁹

²³⁸ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-petits-crimes-conjugaux.html>, 05.08.2013.

²³⁹ Исто.

Шмит сматра да ретки примери описа трајне љубави, које је пронашао код Стриндберга, Јонеска или Фејдоа, више представљају карикатуре и уопште не буде оптимизам, јер говоре да, тамо где дође до брака, након неког времена престаје љубав, а његова жеља је била да покаже супротно. Наравно, за такво нешто потребна му је била зрелост, па се у писање овог комада упустио тек након што је навршио четрдесету годину живота како би приказао сву сложеност наших крхких бића. Тако је дошао до закључка да је „брак најризичније и најопасније путовање на које се може кренути у љубави“, јер додаје љубави две димензије које у пролазним везама не постоје, а то су „одсуство илузије и патња“:

Одсуство илузије? У току шест месеци или две године, човек може да настави да игнорише другог, да га улепшава, да превића његове грешке, да потцењује недоследности карактера; изван тога, реалност се намеће, љубав постаје луцидна. Патња? И док је све задовољство, радост, узбуђење у раним фазама флерта – јер је човек више заљубљен у љубав него у вољену особу – након тога се укључују и друга осећања. Договори и компромиси које захтева живот у двоје отварају поље пораза и жалости. За поједине, љубомора може да нарасте сразмерно њиховој наклоности, за друге одсуствовања могу да буду болнија, а што је још важније, брачна хармонија ствара једно ново осећање: страх од напуштања, страх од самоће.²⁴⁰

Тако настаје зло међу брачним друговима. Жил у једном тренутку покушава себе да представи горим него што јесте, јер има „веома снажан осећај да иза [њега] има зла, тешког, упорног зла“ (329), које је „увек лакше“ од свега осталог: зло је „оно што намећемо другима због свих наших неиспуњених жеља“.²⁴¹ Други је за нас увек тајна. И док у *Загонетним варијацијама* та тајна мења и уништава другог, у *Малим брачним злочинима* она помаже дугом да обнови везу са вољеним бићем

²⁴⁰ Исто.

²⁴¹ М. Meyer, *Нав. дело*, 147.

не сводећи је на извесност, уобичајеност и предвидљивост, а захваљујући поверењу које они једно другом морају указати.

Комад *Мали брачни злочини* је дебата између двоје супружника, Жила и Лизе, у којој њих двоје супротстављају своја различита виђења љубави и брачног живота. То су две варијације на тему брачне љубави. У томе се овај комад највише разликује од *Загонетних варијација*, у којима Шмит приказује различите варијације једне исте љубави која се одвија у љубавном троуглу између једне жене и два мушкарца који је воле на потпуно другачији начин и који су јој обојица потребни како би она остварила своју целовиту љубав. Овде, пак, нема љубавног троугла, већ су приказани само муж и жена након петнаест година брака. Шмит је желео да покаже да, након година и година заједничког живота, љубав и даље може опстати, да не мора да буде убијена брачним животом, како то сматра Знорко, нити мора бити сведена на навику, како показује Ларсен, без обзира на то што супружници, Жил и Лиза, имају различита виђења опстанка те љубави. Дакле, уз све сличности које постоје са *Загонетним варијацијама*, у *Малим брачним злочинима* се не успоставља љубавни троугао, али можемо говорити о активном троуглу који помиње Ан Иберсфелд. Ако узмемо да је Лиза противник, а Жил субјекат, онда је реч о другој врсти односа, у којој је противник противник самог субјекта, а не неке његове жеље. Сумњајући да је Жил вара, Лиза се противи Жилу, а не његовој жељи, јер она не зна да ли ова постоји, па тако Жил постаје Лизин егзистенцијални, а не случајни непријатељ. У таквом односу, „субјекат је угрожен у самом свом бићу, у сопственој егзистенцији: он може да задовољи свог противника једино уколико нестане“.²⁴² То објашњава Лизин злочин.

Зло, које је у љубави неизбежно, доводи до злочина. У почетку мислимо да је реч о несрећном случају. Жил је пао низ степенице, повредио је главу и изгубио је памћење. Амнезија је Шмиту послужила као одлично средство истраге, али је можемо тумачити и као метафору

²⁴² А. Иберсфелд, *Читање позоришта*, 65.

брачног живота: након година које су провели заједно, супружници полако заборављају љубав, осећања која су их повезала, улазе у рутину свакодневног живота и почињу неизбежно да себи постављају питања да ли су и даље заљубљени, да ли и даље треба да живе заједно, да ли је њихова љубав још жива или је то само илузија, као и да ли су једно другом и даље једини или можда постоји неко трећи у њиховим животима:

Тако је мушкарац, Жил, био изгубио памћење још пре те фаталне ноћи: заборавио је суштину, заборавио да гледа своју сапутницу, да је слуша, да јој поставља питања, да изазива њена поверавања, заборавио да јој каже које она место заузима у његовом животу и да изрази своју љубав. Тако се жена, Лиза, много пре те ноћи, користила добровољним заборављањем својих фрустрација, својих сумњи и својих бојазни повлачећи се у ћутање и утапајући се у несвесном које може да пружи алкохол.²⁴³

Жилова амнезија ће супружницима, како каже Мејер, „омогућити да, у потпуној невиности, зароне на дно свог брака“²⁴⁴ како би тамо пронашли скривену истину.

Двоје главних протагониста имају различито виђење брачне љубави. Жил је писац детективских романа, који своју визију брака и брачне љубави износи у свом омиљеном роману насловљеном *Мали брачни злочини*. То је књига која није имала много успеха, али на коју је Жил највише поносан. Његов приказ брака је прилично песимистичан. Он брачни пар описује као „удружење убица“ (336), који се устремљују једно на друго из жеље, похоте и задовољства. Након што уплове у брачне воде, удружују се у борби против друштва. Када добију децу, супружници све улажу у њихово васпитање и образовање, које спроводе

²⁴³ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-petits-crimes-conjugaux.html>, 05.08.2013.

²⁴⁴ М. Мејер, *Нав. дело*, 148.

по сопственим мерилима и законима. Породица је, у ствари, „егоизам у одећи алтруизма“ (336), јер супружници, у име одгајања деце, удовољавају својим жељама и визијама. Након што деца одрасту, одлазе од родитеља како би формирала нова удружења убица, а супружници, оставши сами, устремљују се једно на друго, као у почетку везе, али овај пут не из похоте, већ из освете:

Све је дозвољено у тој борби, трзаји, болести, глувоћа, равнодушност, сенилност. А победник је онај који буде оплакао другог. То је брачни живот, савез убица који нападају друге пре него што се устреме један на другог, дуго путовање ка смрти које иза себе оставља лешеве. Млади брачни пар, то су двоје који настоје да се ослободе других. Стари брачни пар, то су двоје који покушавају да се ослободе једно другог. Када видите жену и мушкарца пред матичарем, да ли се питате ко ће од њих двоје бити убица? (336-337)

Жил сматра да је судбина брачне љубави да се урушава. Лиза се не слаже са њим. За њу брачни живот не представља борбу. Зато је она дубоко мрзела ову Жилову књигу, сматрајући да он ту оговара њу и да јој се подсмева. Она је веровала у њихову љубав и зато је та књига срушила све њене илузије када је објављена. Због тога је она и почела да пије и пожелела да напусти Жила.

Шмитов комад носи исти наслов као и Жилов роман. Ту Шмит употребљава поступак „приповедање у огледалу“, како га је назвао теоретичар Лисијен Деленбах (Lucien Dällenbach)²⁴⁵, одн. „mise en abyme“, како га је назвао писац Андре Жид (André Gide).²⁴⁶ По њима, реч је о проседеу у књижевности где се у једном књижевном делу на мање-више веран начин преузимају теме из неког другог дела. Код Шмита, прича о брачним злочинима у Жиловом делу као да је испровоцирала злочин који је покушала да почини Лиза у свом брачном животу.

²⁴⁵ В. детаљније у: Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

²⁴⁶ В. André Gide, *Journal*, Tome 1: 1887-1925, Gallimard, Paris, 1996.

Читајући о браку као савезу убица, Лиза у једном тренутку, незадовољна својим брачним животом, уморна од бриге због старења и страха да ће је Жил напустити, одлучи да почини злочин, да убије Жила како би се ослободила тих брига и како би спречила да буде остављена, што би за њу био највећи пораз у животу.

Тај поступак Шмит користи и приликом описа Жиловог и Лизиног упознавања, одн. сцене завођења. Ту сцену Жил и Лиза два пута и одиграју у комаду. Први пут је играју након другог драмског обрта, када Жил открива Лизи да зна да она пије. И сама сцена повезана је са пићем, јер говори о Жиловом пијанству приликом првог сусрета. Они су се први пут срели на венчању пријатеља, Жака и Елене. Била је то љубав на први поглед, али Жил није имао храбрости да приђе Лизи. Након што је прошла поноћ, Жил је напустио свечаност, а Лиза је заинтересована кренула за њим и нашла га на паркингу како повраћа:

ЛИЗА: Мислим да повраћате по мојим колима.

ЖИЛ: Жао ми је.

ЛИЗА: Не, не, наставите. И онако не подносим ту боју. Мислим да бих волела да је оригиналнија.

ЖИЛ: Сад је јединствена!

Стоје свако на својој страни, као у прошлости, и настављају да оживљавају свој сусрет.

ЖИЛ: Маштам да вам се обратим од почетка прославе, али се уопште ништа није одвијало како сам желео. Како бих скупио храброст, испијао сам чашу за чашом, хтео сам да заблистам и... ево резултата. Живот је заиста гадан.

ЛИЗА: Живот тера по свом. Предлажем вам да се умијете. Вероватно ће вам после тога бити лакше да заблистате.

ЖИЛ: Да ли бисте ме сачекали?

ЛИЗА: Човек који се тако потруди око кола свакако се чека.

ЖИЛ: [...] Који сте ви тип жене?

ЛИЗА: Ваш?

ЖИЛ: Потврђујем. Од сваке речи облива ме зној, имам утисак да ми мозак отупљује, све су то симптоми непријатног осећања које се зове неодољива привлачност.

ЛИЗА: Жао ми је, нема лек за то.

ЖИЛ: Ви сте лек. (Пауза) Одговорите ми: који сте ви тип жене? Хладна, стидљива, суздржана, слободна, разуздана? Само хоћу да знам да ли ваља да инсистирам или не, да ли да скочим на вас – што јако желим – или да останем на дистанци. Укратко, који сте тип жене значи: јесте ли од оних које спавају прво вече?

ЛИЗА: Шта мислите?

ЖИЛ: Ја јесам од оних који спавају прво вече.

ЛИЗА: А који мушкарац није?

ЖИЛ: А ви?

ЛИЗА: Ја нисам тај тип мушкараца.

ЖИЛ: Зар не желите то?

ЛИЗА: Да.

ЖИЛ: Видим. А одбијате само да вам касније, у некој сцени, не бих могао да пребацам да сте лака женска која се подаје првом који налети.

ЛИЗА: Предвиђате нам сјајну будућност.

ЖИЛ: Да ли грешим? Одбијате из опрезности?

ЛИЗА: Можда.

ЖИЛ: Значи, ризикујете да пропустите садашњи тренутак у име неизвесне будућности?

ЛИЗА: Тачно. Таква сам: све или ништа. (Пауза) Осим тога, мислим да заслужујем да будем чекана, зар не? Ја сам вас чекала.

ЖИЛ: О, само пет минута.

ЛИЗА: Има ли неко у вашем животу?

ЖИЛ: Тренутно само ви.

Усне им се додирну.

ЛИЗА (шапћући): Не још. (345-347)

Жил користи игру како би покушао да пољуби Лизу, али она, знајући за Жилову амнезију и шта се тачно догодило, још није спремна за поновно зближавање.

Други пут они исту ову сцену играју на самом крају комада, када Жил моли Лизу да остане нудећи јој свој опроштај због покушаја убиства. Али, овај пут, они сцену играју са донекле измењеним текстом и заменивши улоге, тако што Жил изговара Лизине, а она његове реплике. Тиме се показује да ситуација више није иста као на почетку њихове љубави, али није иста ни као на почетку представе. Љубав, дакле, може да опстане и да се настави само ако обоје тако желе. На крају Лиза изговара да у њеном животу постоји само Жил.

Брачна љубав као размена

Ивон Хси истиче парадоксалност која постоји у психолошкој игри између двоје супружника која доводи до помирења²⁴⁷, јер управо Лиза, која мрзи књигу *Мали брачни злочини*, почини злочин. То је оно што бисмо најмање могли очекивати, јер, у реалном животу, ствари се пре дешавају онако како их је Жилу приказала Лиза: у већини случајева су мушкарци ти који почине злочин над брачним партнером (из љубоморе или других разлога).²⁴⁸ У књизи коју је Жил написао Лиза је пронашла метафору брачне љубави, увидела маске које она носи, а, иза маски, „насиље, једину доследност, једину стварност брачне везе у Жиловим очима“.²⁴⁹ С друге стране, Жил, који не верује у брак, на крају убеђује Лизу да треба да остане с њим и да верује у љубав. Иако сматра да је „неприродно волети заувек, волети дуго“ (368), Жил каже да треба наставити љубав кроз прихватање неизвесности коју она носи. То се

²⁴⁷ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 80.

²⁴⁸ *Исто*, 83.

²⁴⁹ M. Meyer, *Нав. дело*, 150.

може само ако једно другом укажу безгранично поверење, које се нема, него се даје другом.²⁵⁰

У коментарима о комаду, Шмит наводи да брачна криза која је представљена у *Малим брачним злочинима* приказује како може бити корисна улога размене у љубави:

Речима, лукавствима, па чак и ударцима, двоје протагониста поново отпочињу размену... дакле бригу једно о другом. Када се већ све природно урушава, какав тек пад добија урушавање праћено небригом... Ма како да је окрутан, мој комад ипак показује прави оптимизам: љубав може да траје. Али, да би љубав трајала, најмање што је потребно је да то обоје љубавника жели. Воља и размишљање играју важну улогу у осећањима; разумевање је потпора страсти, а не навика.²⁵¹

Љубав је, дакле, по Шмиту размена са другим, проналажење Другог. Жил и Лиза треба поново да пронађу једно друго како би васпоставили своју љубав која је прерасла у навику. Током година, и једно и друго су добили своје двојнике, њихове природе су се дуплирале, из суштинске потребе сваког бића да остане онакво какво заиста јесте, али и да се прилагоди Другом. Говорећи о браку, Лиза и признаје ту своју дуплу природу, говорећи како у њој обитавају две Лизе, два мозга, архаични и модерни. Модерна Лиза прихвата слободу мушкарца, али архаична се увек боји да ће је мушкарац преварити и оставити (365). Покушавајући да је убеди да треба да остану заједно, Жил говори да је мушкарцима веома тешко да остану цео живот са једном особом, јер више од свега воле своју слободу, односно своју идеју о слободи. Њима је потребна бар мисао о слободи, чак и ако се не користе њом. Они од своје слободе праве

²⁵⁰ Уп.: ЖИЛ: Никад „немамо“ поверење. Поверење се не поседује. Оно се даје. Оно се ствара. (369)

²⁵¹ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-petits-crimes-conjugaux.html>, 05.08.2013.

фантома коме је довољан привид и који, у бити, не постоји осим превентивно, постоји само ако се искористи. Мушкарци су склони маштањима, јер „живе једно а причају друго. Они удвајају сопствени живот једним другим животом, тајним, жељеним, измаштаним, чији су они неми песници“ (374). И Жил је имао двојника, и управо тог двојника је Лиза желела да убије, „откривајући тако Жилу колико му је у ствари стало до његове жене“.²⁵²

Други је увек тајна. Као и у *Загонетним варијацијама* и *Посетиоцу*, Шмит и овде говори о мистерији у животу, која је важнија него њено разоткривање, као што су питања важнија од одговора. Говорећи о браку, Жил на крају каже:

Оно што треба поделити у браку није истина, већ мистерија. Мистерија да ми се свиђаш. Мистерија да ти се свиђам. Мистерија да то не пролази. (371)

Шмит говори о мистерији и у *Хотелу између два света*, али, као и у *Посетиоцу*, мистерија се ту спомиње у религиозном контексту, што је разумљиво. Када у контексту љубави, одн. брачне љубави помиње мистерију, Шмит хоће да нагласи да је за опстанак љубави неопходно нешто ирационално и необјашњиво, нешто до чега се разумом не може допрети, већ само срцем.²⁵³ Љубав је прихватање метафоре да су двоје једно. Каткад, с протоком времена, човек се засити, па љубав постаје оптерећење ког човек жели да се ослободи. „У жељи да ослободи метафору љубави од оног што она тако добро скрива, човек је убија, што често чине време и паразити који желе да се умешају у брак. Можда су баш они праве убице из *малих брачних злочина*“²⁵⁴, закључује Мејер.

²⁵² Y. Hsieh, *Нав. дело*, 84.

²⁵³ То нас, опет, упућује на чувену Паскалову мисао бр. 278, о којој говоримо поводом комада *Посетилац*.

²⁵⁴ M. Meyer, *Нав. дело*, 152.

Дакле, Лиза је хтела да се ослободи свега оног што је постало навика, да отргне љубав из канци времена које јој скида боју како би је повратила.

Говорећи о љубави и браку, Шмит каже да немају сви исто виђење љубави. Чак и у различитим животним добима човек има различито тумачење љубави: „Са двадесет, човек би желео да је љубав једноставна. Са четрдесет открива да је сложена. Са шездесет зна да је љубав лепа баш зато што је сложена“.²⁵⁵

Интертекстуалне везе: Шмит и Олби

Мисли о ирационалности у љубави и браку у комаду *Мали брачни злочини* упућују нас на добро познат Паскалов ирационализам, што смо већ поменули. Мисли о тајни и мистерији могу се тумачити као аутоцитати код Шмита, јер о њима он говори и у својим комадима *Посетилац*, *Загонетне варијације* и *Хотел између два света*. О браку и љубави Шмит такође говори и у комаду *Либертен*, о чему ћемо тек детаљније писати.

Међутим, танана психолошка игра између двоје супружника, која доводи у животу до злочина, а у комаду и до њиховог поновног зближавања, упућује нас на један други чувени позоришни текст, како то добро примећује и Ивон Хси у својој студији. Реч је о антологијској драми *Ко се боји Вирџиније Вулф? (Who's afraid of Virginia Woolf?)*²⁵⁶ из 1962. славног америчког драмског писца Едварда Олбија (Edward Albee, 1928).

²⁵⁵ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-petits-crimes-conjugaux.html>, 05.08.2013.

²⁵⁶ Едвард Олби, *Ко се боји Вирџиније Вулф*, превела Илеана Ћосић, у: *Пре и после Косе. Савремена америчка драма*, приредио Јован Ћирилов, Zepher Book World, Београд, 2002, 319-426.

Тај комад који је брзо стекао светску славу, па је чак и екранизован²⁵⁷, представља срећну комбинацију „два тока – артурмилеровског и тенесивилијамског, друштвено критичког и психоаналитично поетичког“, то је реалистичка драма „из породичног круга, ма како та породица, прецизније речено тај брачни пар, био изван сваке серије“.²⁵⁸ Управо тај вансеријски брак упућује на Шмитов комад *Мали брачни злочини*. У Олбијевој драми су приказани брачни сукоби између двоје главних протагониста, Џорџа и Марте. Џорџ је професор књижевности на универзитету, а Марта, његова супруга, кћерка је власника тог универзитета. Приликом једног пријема на универзитету они се упознају са младим брачним паром, новим професором биологије Ником и његовом супругом Хани. Марта и Џорџ их позивају да након пријема сврате код њих на пиће. Ту почињу њихове брачне игре и сукоби, који се одвијају пред очима збуњеног младог пара. Те мучне игре са садистичком нотом одвијају се годинама, од самог почетка њиховог брака, у коме су они већ двадесет три године, а наставиће се и у будућности. Они им откривају своју мрачну прошлост у борби која се одвија на милост и немилост и која на крају открива трагичну истину: упркос непоштедној борби, Марта и Џорџ се (ипак) и даље воле и не могу једно без другог, иако се не трпе. Ивон Хси сматра да присуство младог пара њиховим перверзним брачним размирицама обогаћује и „даје снагу Олбијевом мрачном виђењу брака“, додајући да Олбијев комад, „захваљујући оштром језику [...] достиже готово неподношљиву јачину и бруталност“, тако да Шмитов текст „не може да се такмичи са овом класичном драмом о брачном насиљу“.²⁵⁹ Ми смо, пак, мишљења

²⁵⁷ Реч је о истоименом филму Мајка Николса из 1966. са Елизабет Тејлор и Ричардом Бартоном у главним улогама. В. <http://www.imdb.com/title/tt0061184/>, 08.08.2013.

²⁵⁸ Јован Ђирилов, „Пре и после *Косе*“, у: *Пре и после Косе. Савремена америчка драма*, III.

²⁵⁹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 85.

да Шмитов комад није комад о брачном насиљу, али да има филозофску дубину Олбијевог комада.

Умногome се ова два комада разликују. Код Олбија је присутна та „артурмилеровска“ друштвено критичка црта, док је Шмит нагласак ставио на психолошку игру између супружника, што би било ближе оном „тенесивилијамском“ психоаналитичко поетичком току. У Шмитовом комаду присутан је само један брачни пар, док код Олбија постоје два брачна пара, од којих старији игра своју игру пред млађим паром. Посебан квалитет Шмитовог комада јесте амнезија, која представља средство којим супружници стижу до тражене истине, али и метафору брачне љубави. Док је Олбијева драма песимистичка, Шмитова драма носи дубоко оптимистичко виђење да љубав може да траје.

Поредећи Шмитов комад са Олбијевим делом, долазимо до закључка да *Мали брачни злочини* пре упућују на једну другу Олбијеву драму, а то је *Брачна игра (Marriage Play)*²⁶⁰ из 1987. И у том комаду, који је бледа сенка драме *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, говори се о „малим брачним злочинима“. Ова дуодрама говори о суровој брачној борби коју воде Џек и Џилијан, који су супружници већ тридесет година. На самом почетку комада, Џек обавештава Џилијану да је одлучио да је напусти јер хоће да свој живот, који је ушао у колотечину, промени из корена. Џилијан му на то каже да је годинама писала *Књигу дана*, још увек необјављену књигу о њиховом вођењу љубави, у којој је забележила око три хиљаде њихових „догађаја“ и прокоментарисала „трајање, позе, доба дана, потребе, оцене уживања, делове разговора, време“.²⁶¹ И тако борба започиње.

Као и код Шмита, окосница је књига једног од протагониста. Након објаве да је Џек напушта, Џилијан, као и Лиза, почиње да пије, да

²⁶⁰ Едвард Олби, *Брачна игра*, у: *Избор из савремене англо-америчке драме*, превео Боривој Герзић, Истар, Београд, 2001, 145-181.

²⁶¹ *Исто*, 153.

утапа тугу у алкохолу, јер не жели да буде остављена. Џек жели да сруши метафору да су у љубави двоје једно, предлаже да се раздвоје, да се „расијамизуј[у] у празне ентитете“²⁶², дакле да испразне своје личности и да остане *tabula rasa* која би се поново исписала. Џек жели да напусти брак, који није нешто што је вечно и непроменљиво, јер „све има своје трајање, све дође у фазу када се наставља само ради настављања“.²⁶³ Када Џек крене по торбу да се спакује, између њих избија озбиљна немилосрдна туча у којој љубавници кидишу једно на друго као непријатељи. Након туче, они настављају да вређају једно друго. Код Шмита такве туче нису приказане (мада се прича о томе како је Лиза покушала да убије Жила ударивши га статуом по глави), код њега су сви сукоби на вербалном плану. На крају, Џек, иако говори да напушта Џилијану, остаје непомично да седи. Код Олбија су супружници схватили да су у браку двоје остали двоје, да су остали индивидуе које су могле и саме да живе, али нису. Све се свело у њиховом животу на рутинско понављање. Код Шмита то није случај. Код њега Лиза и Жил остају једно, иако их је двоје. Код њих се љубав мења и обогаћује, а на крају и учвршћује.

Ако се са Олбијевом драмом *Ко се боји Виџиније Вулф?* Шмитови *Мали брачни злочини* не могу такмичити, комад *Брачна игра* остаје у великој сенци обе ове драме. И док је главна тема Олбијевих комада брачно насиље, а главна идеја да љубав с годинама пролази, Шмитови комади потврђују његову тезу изнету у коментарима да права „љубав можда и почиње тек онда када престаје заљубљеност“.²⁶⁴

²⁶² Исто, 164.

²⁶³ Исто, 179.

²⁶⁴ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-petits-crimes-conjugaux.html>, 05.08.2013.

II део:

ИСТОРИЈСКО У ДРАМАМА ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА

1. *LE LIBERTIN* ИЛИ О СЛОБОДИ И МОРАЛУ

Интрига

Либертен (*Le Libertin*) је Шмитов пети комад, чије је праизвођење било у Позоришту Монпарнас (Théâtre Montparnasse) у Паризу 14. фебруара 1997. И овај комад је режирао Бернар Мира, а главне улоге поверене су Бернару Жиродоу (Bernard Giraudeau), који је играо Дидроа и Кристијани Коанди (Christiane Cohendy), која је играла госпођу Тербуш.²⁶⁵ Такође, ово је досада једини Шмитов позоришни комад који је доживео филмску адаптацију²⁶⁶: 2000. године, по Шмитовом сценарију, режирао га је француски редитељ Габријел Агион (Gabriel Aghion) са Венсаном Переом (Vincent Perez) у улози Дидроа и Фани Ардан (Fanny Ardant) у улози госпође Тербуш.²⁶⁷

Као и у већини Шмитових комада, и у *Либертену* су испоштована сва три јединства: места, времена и радње. Радња се дешава у ловачкој кући коју је барон Холбах уступио Дидроу како би овај ту могао да се одмара и да уређује *Енциклопедију*, прецизније у једном њеном салону који је сам Дидро преуредио у просторију за рад и одмор. Радња се дешава у једном дану, у реалном времену, дакле траје колико и сам комад, иако је подељена на 28 сцена које се одвијају у континуитету. Смењивање сцена одређено је појављивањем или одласком ликова из салона, као у неком водвиљу.

²⁶⁵ http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=18088, 12.08.2013.

²⁶⁶ Филмску адаптацију имало је више његових романа и прича: *Odette Toulemonde*, *Oscar et la dame rose*, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*.

²⁶⁷ В. http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=23001.html, 12.08.2013.

Радња је инспирисана стварним ликовима и истинитим догађајима, у које је Шмит унео нове елементе како би начинио бриљантну комедију о једном од најзначајнијих писаца и филозофа XVIII века, Денију Дидроу (Denis Diderot, 1713-1784). Догађај који је послужио као основа за комад јесте сликање Дидроовог портрета од стране Ане Доротеје Тербуш (Anna Dorothea Therbusch, dite Madame Therbouche, 1721-1782), сликарке пруско-пољског порекла, за салон 1767. године. О том позирању је и Дидро оставио запис у свом чувеном *Салону из 1767*:

Њени други портрети су хладни, са једином заслугом што лице, изузев мог који личи, а где сам ја наг до појаса и који је, смелошћу, чулношћу, начином на који је урађен, много изнад Рослина и свих академских портретиста. Ставио сам га насупрот Ван Лоовом портрету на његову штету. Био је тако упечатљив да ми је кћерка рекла како би га сто пута изљубила у мом одсуству да се не боји да ће га размазати. Груди су насликане веома топло, са потпуно стварним прелазима и неравнинама. Када је глава завршена, дошао је ред на врат, а он је био заклоњен горњи делом моје одеће, што је помало љутило уметницу. Како бих одагнао ту љутњу, отишао сам иза завесе; свукао сам се, и појавио се пред њом, као модел са академије. „Не бих се усудила да вам то предложим, рече ми; али сте добро урадили и захваљујем вам се на томе.“ Био сам го, потпуно го. Сликала ме је и ћаскали смо са једноставношћу и невиношћу достојном првих векова. Како од Адамовог греха не заповедамо свим деловима тела као руци, и како има оних делова тела који желе када Адамов потомак не жели, и који не желе када би Адамов потомак желео, у случају таквог догађаја, вероватно бих се присетио Диогенових речи младом рвачу: „Не бој се, сине, ја нисам тако неваљао као он“.²⁶⁸

Ово је догађај од ког је Шмит пошао у писању своје комедије. Година је 1767, доба кад Дидро има 54 године, а сликарка 46, и када она за изложбу ради Дидроов портрет по наруџбини. Међутим, као што видимо из

²⁶⁸ Denis Diderot, *Salon de 1767*, 260-261. Доступно на порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/002/N0023398_PDF_1_-1DM.pdf, 13.08.2013.

записа, сликарка, чији је основни квалитет био тај што су њени портрети личили на моделе које је сликала, није желела да направи конвенционални портрет усамљеног старог филозофа замишљеног над сопственом судбином и судбином народа. Како би јој помогао да ухвати прави израз филозофа, Дидро се сам скинуо наг, што се она не би усудила да предложи иако је то желела. У свом комаду, Шмит обрће ситуацију и предлог да Дидро позира наг како би урадила његов акт приписује госпођи Тербуш. Међутим, Дидро је, осим што је био филозоф био и човек од крви и меса, коме ништа људско није страно, који воли лепе жене и који се залаже за слободно изражавање мисли и осећања:

Дидро то и учини, али, како је дама била лепа, његове мисли попримише облик између његових ногу. Дама испусти крик, што од запрепаићења, што од одушевљења, а Дидро јој рече: „Смирите се, ја сам мање чврст од њега.“ Свидела ми се та замена ситуација и вредности, мушкарац као објекат, а жена као субјекат, филозоф који позира за сликање без уобичајених тајних слика.²⁶⁹

Дидро, дакле, није конвенционалан тип, већ човек који се опире калупима. Зато он прихвата игру коју му госпођа Тербуш нуди, не знајући да њу, пре свега, занима колекција слика коју он скупља за руску царицу Катарину II и да ће она преваром покушати да их се докопа.

Ову познату епизоду из Дидроовог живота Шмит меша у свом комаду са оним што је током три деценије било предмет Дидроовог филозофског и хуманистичког рада, а то је уређивање чувене *Енциклопедије* и писање чланака за њу.

²⁶⁹

Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-libertin.html>, 15.08.2013.

Дидро и Енциклопедија

Енциклопедија или Образложени речник знања, уметности и заната (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) прва је значајна француска и једна од најзначајнијих европских енциклопедија која је штампана 1751-1772. у 28 томова (17 томова текста и 11 томова илустрација). Њу је припремало и чланке за њу писало „друштво књижевника“ („société de gens de lettres“, ком су припадали сви значајни филозофи XVIII века – Волтер, Русо, Дидро, Д'Аламбер, Хелвеције, Холбах итд.) под уредничком палицом Денија Дидроа и, повремено, Жана д'Аламбера. (Jean d'Alembert). Енциклопедија је револуционарно дело, споменик просветитељства, „највећи појединачни издавачки подухват столећа који је покушао да сумира читаво дотадашње људско знање“, и чији је задатак био „популаризовање и ширење ставова који су, упркос различитостима њених аутора, у свему суштински сажели радикалну, француску форму просветитељства“.²⁷⁰ Својим слободарским погледом на свет и место човека у њему, она је припремила терен за велику Француску буржоаску револуцију из 1789. године, која ће пресудно утицати на развој друштва у том и потоњим вековима.

Дидроов допринос, као уредника и писца чланака, био је немерљив, па не чуди што је овај филозоф и, пре свега, човек привукао Шмитово интересовање. Будући да је Енциклопедија била забрањивана, неки њени томови штампани су илегално. Једно од тих места где је припремана јесте ловачки дворач Гранвал (château de Grandval) надомак Париза, који је припадао Холбаховој ташти Сузани Д'Ен (Suzanne d'Aine), која ту „дочекује своју децу и безброј гостију“, између осталих и Дидроа

²⁷⁰ Метју С. Андерсон, *Европа у осамнаестом веку: 1713-1789*, превели Соња Деканић и др., Слио, Београд, 2003, 447.

„који се ту одомаћио од 1760-их“.²⁷¹ Ту он проналази „удобан живот и слободу“ јер му домаћини уступају најпријатније просторије у које се он, кад жели, „повлачи ради читања, писања или одмора“, али се у Гранвалу „без разлике ужива у сластима духа и сластима трпезе“.²⁷² О томе Дидро пише у својим чувеним писмима Софији Волан.²⁷³ У том дворцу се одвија и радња Шмитове драме.

Енциклопедија је, дакле, обухватала чланке из скоро свих важних области живота. Међутим, у њој није било чланка посвећеног врлини, што је зачудило многе када се појавила. Шмит управо полази од тога када гради интригу своје комедије. Међутим, он чланак посвећен врлини мења чланком посвећеном моралу, сматрајући да је он „изазовнији нама данас“.²⁷⁴ Приказујући са каквим се све проблемима Дидро суочавао пишући тај чланак, Шмит је желео да прикаже „тешкоће које је Дидро имао током читавог свог живота да испише непоколебљив и дефинитиван морал“.²⁷⁵

Либертенство у XVIII веку

Нису само Дидроови текстови подтекст Шмитовом комаду, већ је Дидро и главни лик овог комада. То није нимало изненађујуће ако знамо да је Шмит завршио студије филозофије на *École Normale Supérieure de la rue d'Ulm*, а да је 1987. године и докторирао тезом о Дидроу. Дидро је

²⁷¹ Никол Кастан, „Јавно и појединачно“, у: *Историја приватног живота 3: од ренесансе до просвећености*, приредили Филип Аријес и Жорж Дибби, превела Љиљана Мирковић, Слио, Београд, 2002, 370.

²⁷² Исто, 384.

²⁷³ В. детаљније: Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Gallimard, Paris, 1984.

Доступно и на: http://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_%C3%A0_Sophie_Volland/Texte_entier, 19.08.2014.

²⁷⁴ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-libertin.html>, 15.08.2013.

²⁷⁵ Исто.

био предмет његових личних интересовања и научног истраживања, па је, након што је завршио докторат, себи обећао да ће му се једног дана вратити и написати комад о њему. Ивон Хси сматра да драму *Либертен* треба читати упоредо са његовом тезом *Дидро или филозофија завођења*²⁷⁶, јер он у великој мери представља „вулгаризацију овог научног дела“.²⁷⁷

О идеји за драму Шмит пише у коментарима на свом сајту:

*Желео сам да му вратим чулност, лудост, живост, да покажем колико је био слободан, слободан за размену мишљења, слободан да противуречи себи, слободан да крене од нуле, стално размишљајући, али увек несигуран. Потомство које има проблема да га разуме, а не успева ипак ни да га одбаци, желело је да га окамени у пози научног мислиоца или бисти претходника материјализма. Међутим, Дидро се опире изливању у бронзу.*²⁷⁸

Дидроова слобода, која је његова најважнија преокупација, оно је што је највише привукло Шмита овом филозофу. Зато је комаду и дао наслов *Либертен*. Реч „libertin“ је француска реч која потиче од латинске речи „libertinus“ што значи „ослобођен“. Реч *либертен* означава најпре, у XVII веку, човека слободног духа, слободног мислиоца који се, у свом промишљању и животу, води пре свега здравим разумом и рационалношћу, а не религијским догмама, утврђеним нормама и традицијом. Либертен је хедониста који следи Епикурову филозофију слободе и уживања. Такав начин мишљења и живљења веома рано је добио назив либертенство. Либертенство је највећи процват доживело у XVIII веку. Њему су припадали многи велики мислиоци и писци XVII и XVIII века (Гасенди, Ла Мот Ле Ваје, Хобс, Спиноза, Волтер, Дидро). У другој половини XVIII века развило се оно што се у науци о књижевности најчешће назива либертенским романом, чији су

²⁷⁶ Éric-Emmanuel Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, Albin Michel, Paris, 2004.

²⁷⁷ Нисећ, *Нав. дело*, 48.

²⁷⁸ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-libertin.html>, 15.08.2013.

најзначајнији представници маркиз де Сад (marquis de Sade), Кребијон-Син (Crebillon-Fils) и Лакло (Choderlos de Laclos).

У новије време, реч либертен поприма сасвим специфичну конотацију и означава оног који одбацује све обичаје и норме понашања и који се одаје, пре свега, сексуалним задовољствима, превазилазећи све границе које се сматрају допуштеним у традиционалном моралу. Када говоримо о Дидроу, можемо рећи да је Дидро, као и Дон Жуан, либертен у оба смисла: он је слободни мислилац који одбацује уврежено мишљење, али је и човек слободног понашања, велики љубитељ жена, који би са њима пробао све оно што није допуштено и што се сматра бестидним. Дидроово либертенство је адекватно приказано у Шмитовом комаду. На пример, у разговору филозофа са супругом Антоанетом, коју он не престаје да вара, он о свом понашању каже да је сасвим природно. Када му она пребаци да га сматрају либертеном, одн. бестидником, а у XVIII веку код широких маса, ова реч је носила негативну конотацију²⁷⁹, Дидро одговара да је либертенство „моћ да се разликује секс од љубави, пар од парења, укратко, либертенство једноставно буди смисао за нијансу и тачност“ (сцена 9, стр. 236).²⁸⁰

²⁷⁹ Зато није случајно што неки наслов комада преводе као *Бестидник*, а неки као *Блудник*. Ипак, ми ћемо задржати реч *Либертен*, јер она најбоље одређује Дидроову двоструку природу човека заљубљеног у жене и у филозофију.

²⁸⁰ Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Libertin*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2005, 203-312. Превод цитата је наш. Постоји и српско издање комада: Е.-Е. Шмит, *Бестидник*, превод Станица Лазаревић, Народно позориште, Ниш, 2003. Ту је реч о преводу текста представе, која је измењена и прилагођена потребама редитеља и ансамбла. Дакле, то није интегрална верзија комада.

Два Дидроа

На почетку драме Шмит у посвети наводи Дидроов цитат из његовог писма госпођи де Мо (Mme de Meaux) из септембра 1769:

Бесан сам што сам унетљан у ђавољу филозофију коју мој дух не може а да не одобрава, а моје срце да оповргава. (205)

Овај Дидроов цитат најбоље показује свест самог филозофа о сопственој растрзаности између духовног и телесног, између разума и срца. Дидроова филозофија је критичка филозофија, према свему и према сваком, која најчешће осцилира између две потпуно супротстављене, контрэдикторне тачке. Дидро никада не даје одговоре материјалистичког типа на питања која поставља. Он је „проблематични мислилац: у исто време када предлаже једну прецизну филозофију, он исказује сопствену немогућност да у њу апсолутно верује“.²⁸¹

Управо оваквог Дидроа Шмит представља у свом комаду, Дидроа растрзаног између великог посла, а то је писање чланка о моралу за *Енциклопедију*, који је Русо одбио да напише у последњем тренутку, и између удовољавања својим сексуалним жељама које осећа према госпођи Тербуш, али и Холбаховој кћерки, која му се у комаду удвара, као и нежности коју осећа према својој супрузи Антоанети.

Не знајући шта пре да уради и којој од две жене да се окрене, Дидро себе пореди са Буридановим магарцем. Када га њих две терају да одабере, он каже да је то „филозофски немогуће [...] због Буридановог магарца“ и објашњава:

Буридан је био средњовековни калуђер који је показао да магарац, будући да нема слободну вољу, не може да изабере. [...] Тај магарац био је подједнако гладан и жедан [...]. И Буридан му стави, на истој удаљености, крчаг воде и крчаг зоби.

281

É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 14.

[...] И магарац није могао да одабере између крчага воде и крчага зоби. Умро је од глади и жеђи измеђи то двоје. Недостајала му је слободна воља. (17, 276)

Дидро, који је итекако слободан и који поседује слободну вољу, на тај начин објашњава зашто одбија да се определи, што показује његову сналажљивост и дух, јер не жели да увреди ниједну од дама, наглашавајући да је он, од рођења, „веран само једној љубавници: филозофији“. (17, 278)

Већ у првој реплици комада, коју изговара госпођа Тербуш, Шмит подвлачи Дидроову несталност:

Престаните да мењате израз лица, не могу да вас ухватим. Хајде! Секунд раније били сте замишљени, секунд потом имали сте сањалачки изглед, а ево сад вам је лице тужно. У само десет минута имате сто различитих физиономија. Као да сликам бујицу! (1, 209)

Шмит управо жели да прикаже Дидроа од крви и меса, онаквог какав је заиста био: несталан, неухватљив, контрадикторан, динамичан, увек у покрету. Ова реплика упућује на Дидроов текст о сликару Мишелу Ван Лоу (Michel Van Lo, 1707-1771) у *Салону из 1767*. Коментаришући свој портрет који је насликао овај сликар (вероватно најпознатији Дидроов сачувани портрет)²⁸², Дидро најпре каже, парафразирајући Аристотела, да „вол[и] Мишела, али још више вол[и] истину“ и замера му што га је насликао као „сувише младог“ и „сувише живахног“, као „насмејаног, умиљатог“²⁸³, више налик „старој кокети која је још увек пријатна“ што одговара „положају државног секретара, а не филозофа“.²⁸⁴ Дидро наводи да је Ван Ло, као његов пријатељ, у жељи да му ласка и да му се

²⁸² Портрет се чува у Лувру. Доступан је и може се погледати на сајту овог музеја: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11704, 20.08.2014.

²⁸³ D. Diderot, *Salon de 1767*, 20. Доступно на порталу Националне библиотеке Француск: ftp://ftp.bnf.fr/002/N0023398_PDF_1_-1DM.pdf, 20.08.2014.

²⁸⁴ Исто, 21.

портрет допадне, насликао лепу слику која мало одговара оригиналу и која је доказ пријатељства једног сјајног уметника и још бољег човека, али се пита шта ће рећи његова деца када виде портрет тог срећног човека и упореде га са његовим тужним делом. Он наглашава да човек са слике није он:

Децо, упозоравам вас да то нисам ја. Имао сам у једном дану сто различитих физиономија, сходно ономе чиме сам био заокупљен. Био сам озбиљан, тужан, сањар, нежан, насилан, страствен, усхићен; али никад нисам био онакав каквог ме ту видите. [...] Имам маску која заварава уметника; или зато што је сувише ствари које су стопљене заједно, или зато што сликарев задатак постаје много тежи него што се мислило, будући да се моји унутрашњи утисци смењују веома брзо осликавајући се на мом лицу, па ме сликарево око не види исто у сваком тренутку“.²⁸⁵

Шмитов Дидро, као и онај прави, јесте филозоф пун живота, либертен који хедонистички ужива у животу и који је увек и свуда у потрази за срећом и задовољствима духа и чула. Зато је *Либертен*, како Шмит у коментарима наглашава, његов највеселији комад, „писан у пролеће, за пролеће, са веома јаким осећањем обнове, животне енергије“.²⁸⁶

Морал и слобода

Као што смо већ навели, Шмит приказује Дидроа у тренутку када овај треба да напише чланак о моралу за *Енциклопедију*, јер је Русо у последњем тренутку то одбио. Шмит је, у ствари, чланак о врлини, који није постојао у *Енциклопедији*, заменио чланком о моралу, јер то више

²⁸⁵ Исто, 21-22. Исти цитат наводи и Шмит у својој тези: *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 8.

²⁸⁶ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-libertin.html>, 15.08.2013.

одговара потребама савременог читаоца и савремене цивилизације у којој су вредности поремећене, а морал као категорија скрајнут, али и зато што је размишљање о моралу била велика Дидроова преокупација током деценија.

И Дидро је, као и већина филозофа његовог доба, желео да напише студију о моралу. И, мада је моралу посветио више својих дела, као што су: *Писмо Ландоау* (*Lettre à Landois*, 1756), *Разговор оца са децом* (*Entretien d'un père avec ses enfants*, 1771), *Додатак Бугенвиловом путовању* (*Supplément au voyage de Bougainville*, 1772), *Разговор са гђом маршала де **** (*Entretien avec la Maréchale de ****, 1774), *Оглед о владавини Клаудија и Нерона* (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 1778)²⁸⁷, на крају свог живота он признаје сопствени неуспех у тексту *Оповргавање праћено Хелвецијевим делом названим „Човек“* (*Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'„Homme“*, 1774):

То је питање које сам стопут разматрао са свим напором за који сам способан; а нисам се чак усудио да узмем перо да напишем први ред. Говорио сам себи: не изађем ли као победник из овог покушаја, постаћу апологета зла; охрабрићу човека на порок. Не, не осећам да сам дорастао за тај узвишени посао; посветио бих му бескорисно читав свој живот.²⁸⁸

О моралу је Дидро писао и у другим својим делима, као што су *Писмо о слепима на употребу онима који виде* (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, 1749), *Жак фаталиста и његов господар* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796), *Рамоов синовац* (*Le Neveu de Rameau*, 1891) итд, али расправу о моралу никад није написао. Мишљења смо да је Шмит, баш због те његове целоживотне заокупљености питањем морала, приказао Дидроа

²⁸⁷ B. É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 57.

²⁸⁸ D. Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'„Homme“*, II, 345. Нав. према: É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 58. Доступно и на: http://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9futation_d%E2%80%99Helv%C3%A9tius/Texte_entier, 21.08.2014.

у свом комаду у напору да напише чланак о моралу за *Енциклопедију*. Колико год да је ситуација коју Шмит описује измаштана и ствар фикције, филозофов напор који је приказан био је стваран и о њему је Дидро сведочио у бројним својим делима. Дидроов морал је „пре свега *етика*, критичка мисао о основама моралности, не скуп закона, наредби и заповедних прописа“, јер „Дидро никад не каже шта треба или не треба радити, не предлаже правила, већ само критеријуме моралности“.²⁸⁹

И приликом израде портрета, Дидро са госпођом Тербуш расправља о моралу. Сликarka захтева да се он скине како би могла да ухвати његов прави израз и како би га приказала свету онаквим какав заиста јесте, онаквим каквим га је природа створила, одн. да буде као и било који други модел. Дидро то најпре одбија због стидљивости, јер зна шта би могло да се деси због тога што је он мушкарац а она жена. На то га госпођа Тербуш подсећа да је он у свом *Писму слепима* написао да стидљивост није природно осећање. Шмит цитира одломак из *Писма слепима* у ком Дидро каже да слеп човек не осећа много стид, јер:

без врећања изгледа, од чега одећа штити, он би тешко могао да разуме чему она служи; и он признаје искрено да не погађа зашто прекривамо један део тела а не неки други, а још мање каквом настраношћу дајемо предност једним деловима тела над другим, за које би њихова употреба и слабости којима су склони захтевали да их држимо слободне. (4, 216)²⁹⁰

Дидро најбоље одсликава сукоб који постоји између моралног понашања и удовољавања нагонима, одн. између морала и страсти. Шмит у *Либертену* управо приказује тај сукоб, стар колико и

²⁸⁹ Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 93.

²⁹⁰ В. D. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Londres, 1749, 26. Доступно на: <https://archive.org/stream/lettresurlesave00didegoog#page/n7/mode/2up>, 22.08.2014. Делове цитира и Шмит у: Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 59.

филозофија. Тај сукоб доводи у питање и личну човекову слободу. Човек је слободан да одабере како ће се понашати, у складу с тим и да ли ће бити моралан или не. Међутим, веома је тешко одабрати између потпуног одбацивања слободе и потпуног препуштања слободи без икаквих ограда, „а да се добро не преобрати у своју супротност“.²⁹¹ А морал је „жеља за Добром, жеља да се приближимо Добром и да га пригрлимо“ (7, 225).

Пошто позира наг пред женом, а мушкарац је, то га доводи до узбуђења, па он инсистира на томе да треба следити своје жеље и страсти и удовољавати им, јер је то природно. Када је природа у питању, то је једини закон који се мора поштовати. Човек је онда само машина, а слобода ту игра малу улогу:

Али ја не знам да ли верујем у слободу! Питам се да ми нисмо просто аутомати којима управља природа. Погледајте малочас: мислио сам да сам дошао на сликарску сеансу, али ја сам мушкарац, а ви сте жена, ту се умешала и голотиња, и наши механизми су имали недољиву жељу да се споје. [...] Да ли сам слободан? Мој понос каже да јесам, али оно што зовем вољом, није ли то просто моја последња жеља? А одакле она долази? Из мог апарата, из вашег, из ситуације настале због сувишне близине наших двеју машина. Нисам дакле слободан. [...] Онда нисам ни моралан. [...] Јер, да би био моралан, човек треба да буде и слободан, да, требало би да постоји могућност избора, одлучивања да се уради пре ово него оно... Одговорност претпоставља да би човек могао да уради другачије. [...] Укратко, ја могу да будем само свој. А оставши свој и само свој, могу ли радити другачије од себе? (7, 227)

Последње Дидроове речи у овој реплици дословно су преузете речи које изговара Жак фаталиста у истоименом Дидроовом роману.²⁹² О проблему немогућности постојања морала у случају да се негира слобода

²⁹¹ М. Meyer, *Нав. дело*, 34.

²⁹² D. Diderot, *Jacques le fataliste*, La Bibliothèque électronique du Québec, 15. Доступно на: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>, 20.08.2014.

Дидро је детаљније писао и у чланку „Природно право“ у *Енциклопедији*.²⁹³

Када га госпођа Тербуш упита шта је урадио досад по питању морала, Дидро одговара да је понудио себе као пример како треба морално живети (7, 229).

Морал и брак

Управо у том тренутку ступа на сцену његова супруга Антоанета, која му пребацује да је стално вара, на шта он такође одговара да није природно бити веран, одн. бити само са једном женом. Када му она каже да нема морала, Дидро јој одговара да управо пише чланак о моралу за *Енциклопедију* и чита јој делове:

Свако тражи своју срећу. Постоји само једна страст, да човек буде срећан; постоји само једна дужност, да човек буде срећан. Морал је наука помоћу које проистичу дужности и праведни закони из идеје о правој срећи. [...] Већина расправа о моралу је уосталом само прича о срећи оних који су их писали. (9, 238)

Све реченице које о моралу Шмит овде наводи заиста припадају Дидроу и расејане су дуж његовог великог дела. Шмит их наводи и у својој тези о Дидроу у делу у коме говори о проблему морала.²⁹⁴ Дидро повезује идеју морала са идејом среће. Реченица „Постоји само једна страст, да човек буде срећан“ извучена је из Дидроовог чланка „Циљ“ који је објављен у *Енциклопедији*²⁹⁵, док реченица „Постоји само једна дужност, да човек

²⁹³ „Droit naturel“, *Encyclopédie*, XIV, 297. Доступно на: http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/DR_OIT. В. Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 81-82.

²⁹⁴ В. Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 82-83.

²⁹⁵ „Fin“, XV, 10. Нав. према: Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 82.

буде срећан“ припада делу *Елементи физиологије*.²⁹⁶ Дефиницију да је морал „наука помоћу које проистичу, из идеје о правој срећи, и из актуелних односа човека са својим ближњима, њене дужности и сви праведни закони“ Дидро је записао у *Плану оснивања универзитета за владу Русије*.²⁹⁷ Реченица „свако тражи своју срећу“ одговара Дидроовим тумачењима да не постоји универзална, већ само индивидуална срећа, и да, сходно томе, „свако има своју посебну срећу“²⁹⁸, да „срећа једног човека се разликује од среће другог“, због чега се он увек гадио „свих оних расправа о моралу које су увек само прича о срећи оних који су их сачинили“. ²⁹⁹ Управо зато Шмит сматра да Дидро, који је непрекидно размишљао о моралу, никада није написао своју расправу о моралу, сматрајући да је она немогућа.³⁰⁰

Након те расправе о верности и моралу, Дидроова супруга Антоанета одлази уз реторско питање свом мужу да ли он мисли да му је она верна, што заинтригира Дидроа, али не добија одговор, јер „сумња је сто пута пријатнија од истине“ (9, 240).

Расправа о моралу ће се наставити након што Холбахова кћерка дође код Дидроа по савет. Она, наиме, има једну пријатељицу којој жели да помогне, а за то јој је потребно Дидроово мишљење. Њена пријатељица је млада, има двадесетак година, али жели да добије дете са

²⁹⁶ D. Diderot, *Éléments de physiologie*, IX, 352. Нав. према: É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 82.

²⁹⁷ D. Diderot, *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie*, III, 490. Доступно на: http://fr.wikisource.org/wiki/Plan_d%27une_Universit%C3%A9_pour_le_gouvernement_de_Russie/Texte_entier, 21.08.2014.

²⁹⁸ D. Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l' "Homme"*, II, 304-305. Доступно на: http://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9futation_d%27Helv%C3%A9tius/Texte_entier, 21.08.2014.

²⁹⁹ D. Diderot, *Le Temple du Bonheur, ou Recueil des plus excellents traités sur le bonheur extrait des meilleurs auteurs anciens et modernes* (note critique), VI, 438. Нав. према: É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 83.

³⁰⁰ B. É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 83.

једним човеком који је ожењен, али и више него дупло старији од ње. Притом, он се њој не допада, већ је само проценила да би ваљало да добије дете са таквим човеком, који је зрео, леп, паметан, образован. Дидро, помисливши да се она заљубила у њега, каже јој да саветује ту девојку „да слуша глас свог срца, јер природа увек говори праведно“ (11, 250).

Међутим, убрзо сазна да се не ради о Холбаховој кћерки која се заљубила у њега, већ да је реч о његовој кћерки Анжелики, која би желела да добије дете са његовим пријатељем витезом Дансенијем.³⁰¹ То сазнање доводи до драмског обрта. Дидро почиње да убеђује кћерку да то није паметно, али она је упорна јер је управо он рекао Холбаховој кћерки да треба следити срце. Дидро говори Анжелики да, ако жели дете, мора да се уда, како би обезбедила пристојан живот и образовање свом детету. Дакле, мора да рационално размисли и према томе предузме ваљане кораке. Дете мора имати оца који ће га одгајати. Анжелика каже оцу да је он није одгајао по тим принципима о којима јој сада говори, на шта јој он одговара да „брак је неопходан људској врсти“ (13, 255) и да је о томе управо писао у своме чланку о моралу који припрема за *Енциклопедију*. Ту он прави разлику између два виђења брака, са индивидуалног становишта и са становишта друштва:

Са становишта појединца, извесно је да је брак бескорисна заклетва [...] и противприродна. Али са становишта друштва, брак остаје неопходна институција. Муж и жена немају обавезу верности једно према другом, али имају обавезу према деци, и присуство деце им забрањује да се раставе. [...] Брак је законска гаранција будућности деце. (13, 256-257)

³⁰¹ Није нимало случајно што се овај Шмитов лик зове исто као и лик из чувеног Лаклоовог романа *Опасне везе*.

Ове речи, приписане у комаду Дидроу, незнатно су измењено Шмитово тумачење Дидроовог виђења морала.³⁰² Шмит наводи да је Дидро разликовао две врсте морала, „морал појединца, који се управља само према природи“ и „морал друштвеног бића, који се управља према општем интересу“.³⁰³ Сходно томе, брак се може доживљавати и тумачити са потпуно супротстављених становишта. Са индивидуалне тачке гледишта, брак је противприродан, јер нарушава успостављени ред у природи, док је са друштвене тачке гледишта брак једина сигурност коју деца из брака имају.³⁰⁴ У случају да дође до сукоба ова два становишта, општи интерес увек односи превагу над личним интересом, јер је врста јача, важнија и трајнија од појединца. У комаду, Дидро закључује да „интерес врсте мора да превагне над интересон јединке“ (13, 258) и зато саветује Анжелики:

Заборави на тренутак место које заузимаш у простору и времену, упери поглед ка вековима који ће тек доћи, ка најудаљенијим крајевима и људима који ће се тек родити, мисли на нашу врсту. (13, 258)

То су, у ствари, речи које на почетку изговара филозоф у *Рамоовом синовцу*³⁰⁵ говорећи Рамоу о Расину и његовој величини, његовој племенитости и узвишености.

О тој узвишености и тежњи ка савршенству говори Дидро Анжелики у наставку:

³⁰² В. Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 88.

³⁰³ Исто, 87.

³⁰⁴ О томе је Дидро писао и у *Жаку фаталисту*. В. D. Diderot, *Jacques le fataliste*, 209. Доступно на: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>, 20.08.2014

³⁰⁵ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, La Bibliothèque électronique du Québec, 25: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot-neveu.pdf>, 20.08.2014.

Да наши преци ништа нису за нас учинили, и кад ми не бисмо ништа учинили за наше потомке, било би скоро узалудно то што је природа хтела да човек тежи савршенству. После мене, потоп! То је изрека коју су створиле само ситне душе, шкрте и личне. Најнижа и најпрезренија нација била би она која би је широко прихватила за правило свог понашања. [...] Јединка је пролазна, а врста нема краја. Ето шта оправдава жртву, ето шта оправдава човека који пропада, ето шта оправдава потпуно жртвовање себе на олтару потомства. (13, 258-259)

Дакле, Дидро кћерки проповеда личну жртву на добробит среће врсте и заједнице. Шмит се и овде користи Дидроовим речима, и то оним које је упутио Фалконеу у свом писму 5. августа 1766. године.³⁰⁶ Дидро је о важности и превази врсте над јединком, односно друштва над појединцем писао и у чланку „Друштво“ у *Енциклопедији*. Друштвени морал је прескриптиван, нормативан, одређен правилима понашања и дужностима које човек мора поштовати, док на индивидуалном плану може бити слободан. Да правила нема, настала би анархија.

Када Анжелика оде, госпођа Тербуш, која је била сакривена у просторији поред салона, замера Дидроу што има два морала, индивидуални морал, који је револуционаран и по коме човек треба да удовољава својим жељама и пожуди, и морал врсте, који је конформистички и који захтева да се човек понаша у складу са давно утврђеним нормама. То показује његову контрадикторност. Шмитов Дидро једно саветује госпођици Холбах, а кад сазна да је у питању његова кћерка, саветује другачије. Кад госпођа Тербуш и госпођица Холбах обе желе да заведу Дидроа, он се не опире ниједној, али оне захтевају да се определи за једну. Његов секретар Бароне му тражи да напише чланак о моралу за десет минута, јер време истиче. Сви од њега траже одговоре, а он одговоре нема, па се сам себи жали:

³⁰⁶ D. Diderot, *Correspondance*, lettre à Falconet du 5 août 1766, VI, 260-262. Нав. према: Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 89-90.

Јадни мој Дидро, баш си се уплео овог преподнева. Постао си филозоф да би постављао питања а ево како сви од тебе траже одговоре. Какав неспотазум!
(15, 265-266)

На крају, Дидро одустаје од писања чланка о моралу и прибегава лукавству: на месту чланка о моралу он упућује читаоца *Енциклопедије* да види чланак о етици, и обрнуто. (в. 25, 300) Дакле, нема једног морала, јер је морал потрага за срећом, а свака срећа је индивидуална. Зато он на самом крају и каже госпођи Тербуш да се чланак неће појавити:

Што се тиче морала, у свом животу ја ћу се задовољити да радуцкам, да сваштарим чинећи најмање што је могуће зла другима и себи [...]. Нећу створити моралну филозофију, ограничићу се на здрав разум и добру вољу, као и сви. Питам се каткад да се мудрост не састоји и у одбијању писања. (28, 311)

Шмитов Дидро прибегава интелектуалној превари и препушта сваком да сам размишља шта је добро а шта не, одн. шта је морално а шта није. Он, као и Шмит, не жели да даје одговоре, њему су питања важнија. Морал и етика, како закључује Мејер, нису исто: етика је „избор личних циљева“, док је морал „кôд друштвено прихватљивог понашања“.³⁰⁷ То су, у ствари, два Дидроова морала, која заједно чине целовит морал. Морал је комплексан појам, он „призива ослобађање, дискусију, размену са другим“, а на крају „остаје пут, брига“.³⁰⁸

Дидро и жене

Шмит у комаду показује да је и Дидроов однос према женама био комплексан. У 9. сцени, у разговору са супругом Антоанетом, видимо практично његов однос према сопственом браку.

³⁰⁷ М. Meyer, *Нав. дело*, 39.

³⁰⁸ Ђ.-Е. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 95.

Дидро, који је био из ситне провинцијске грађанске породице, био је ожењен шваљом, која није разумела оно чиме се он бави, па он никада није могао да се навикне на тај брак, који му је био терет. Уз то, Антоанета је била зловољна, орна за свађе, галаму и пребацивања, што је Дидроа ометало у његовом раду. У свему томе, једини излаз му је представљала кћерка Анжелика, коју је он васпитавао и подучавао, али за то није имао много времена, јер обавезе око уређивања и писања чланака за *Енциклопедију* биле су велике, и одузеле су му готово четврт века. Ипак, није занемаривао породичне обавезе, јер „приватан живот намеће своја права: дужности и слободе иду заједно“.³⁰⁹

Као што је волео филозофију, Дидро је волео и жене. И као што је с једне идеје прелазио брзо на другу, тако је и једну жену брзо мењао другом.³¹⁰ У том смислу, он је био оличење либетренског понашања. У тези, говорећи о томе, Шмит каже да „*либертенство* мора, парадоксално, да постане парадигма мишљења. Слобода и несталност. Задовољство и обнављање. Радозналост. Треба прелазити са жене на жену, са идеје на идеју. Ниједна хипотеза неће бити коначна. Свако значење само је привремено. Не постоје вечне везе“.³¹¹

Његове несталности свесна је и Антоанета. Зато му она приговара да јој је досадило да буде „најваранија жена у Паризу“ (9, 232). Дидро јој одговара да је сад касно за промену, јер тако је било одувек, додајући да би, да је не вара, док воде љубав увек мислио на жене са којима није могао да буде. Овако, он у љубавном загрљају мисли само на њу. Дидро не жели да мења ту ситуацију, јер бити само са једном женом, бити веран, било би противприродно. Због тога он брише чедност са списка врлина, јер „нема ништа незрелије, смешније, апсурдније, подлије него задржавати све те течности у себи“, јер „оне ударају у главу“ (9, 235), за

³⁰⁹ Н. Кастан, *Нав. дело*, 383.

³¹⁰ Ипак, његова велика љубав током година остаће Софија Волан, са којом размењује писма.

³¹¹ É.-E. Schmitt, *Diderot ou la philosophie de la séduction*, 297.

шта су најбољи доказ калуђери и часне сестре. Дидро каже да је он такав какав је и да она мора да га прихвати таквог, иако су у браку, који за њега није ништа друго до „наказност у природном поретку“ (9, 235).

Шмитов Дидро подвлачи разлику која постоји између мушкараца и жена. Он замера Антоанети што жели да га зароби у брак као у затвор, јер је она жена, а жене сањају о браку, огњишту, деци, сигурности, желећи тако да живе људе претворе у статуе:

Оне праве гробља. Мушкарац би желео да остане вук без огрлице, слободног врата; жена од њега прави везаног, спутаног пса. Жена је по природи назадна.
(9, 238)

Готово убеђена да је Дидро у праву, Антоанета одлази, али при одласку поставља му питање да ли он мисли да му је она верна. То Дидроа доводи до сумње, али не добија одговор од ње да ли га је преварила, већ само констатацију да „мушкарци су приморани да промишљају како би потврдили сопствени темперамент, док га жене следе“ и закључак да је „сумња сто пута пријатнија од истине“ (9, 240).

Дидро у комаду каже за себе да не гаји илузије да ће „оставити значајно име у историји“ (14, 262) управо зато што је спретнији у кревету него у радном кабинету, одн. зато што га више занимају љубавне авантуре од филозофије. Ипак, Дидро ће постати један од најзначајнијих француских филозофа, мада, у време дешавања радње комада, још није био објавио своја најзначајнија књижевна дела која ће му обезбедити место које има, а која ће писати пред крај живота и која ће бити објављена тек постхумно (*Жак фаталиста, Рамоов синовац* итд.).

Морал и Енциклопедија

Ивон Хси на крају свог текста о *Либертену* тачно запажа да ће се сваки читалац и гледалац упитати да ли у *Енциклопедији* постоје чланци „Морал“ и „Етика“, и одговара потврдно.

Наиме, оба чланка су штампана у *Енциклопедији*. Веома кратак непотписан чланак „Етика“ изашао је 1756. године, у 6. тому на 56. страни, и садржи само дефиницију појма:

*ЕТИКА, ж.р. је учење о обичајима. Ова реч, која се мало користи, или којом се служимо веома ретко како бисмо означили извесна дела, као Спинозину Етику, итд. долази од грчког ἠθος, обичаји. Видите МОРАЛ, ПРИРОДНО ПРАВО, итд.*³¹²

Много дужи је чланак „Морал“, објављен 1765, у 10. тому, на стр. 699-702.³¹³ Овај чланак, који је написао Дидроов верни сарадник витез Луј де Жокур (*Chevalier Louis de Jaucourt, 1704-1779*), представља сажети преглед свих познатих текстова и расправа које су на тему морала написане од антике до доба просветитељства, од Сократа до Хобса,³¹⁴ па тако, како Дидро у комаду и говори, више представља историју анализе тог појма, него саму његову дефиницију и успостављање јединственог морала примењивог за све.

Ипак, колико год била значајна *Енциклопедија*, ови чланци су исувише сувопарни, због чега „још више ценимо Шмитово дело“.³¹⁵

³¹² В. У. Hsieh, *Нав. дело*, 54. Доступно и на: http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ETIQUETTES, 21.08.2014.

³¹³ Чланак је доступан на: http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MORALE, 21.08.2014.

³¹⁴ В. У. Hsieh, *Нав. дело*, 54.

³¹⁵ *Исто*, 55.

Шмит је хтео да нам прикаже Дидроа човека и филозофа од крви и меса, какав је он заиста био. Због тога је изабрао да форма његовог комада буде „филозофски водвиљ“, дакле комад пун среће, путености, чулности и филозофских размишљања, јер „има у географији водвиља нешто што одражава Дидроову менталну географију“.³¹⁶ Водвиљ је „тип лаке комедије засноване на троуглу 'жена-муж-љубавник'“.³¹⁷ Па ипак, будући да је водвиљ „врста лаке комедије са музиком и певањем“, која се одликује „брзим смењивањем догађаја“³¹⁸, сматрамо да овај Шмитов комад немају веће везе са тим жанром. Наше мишљење је да је *Либертен* пре „филозофска комедија“, него „филозофски водвиљ“, јер једина карактеристика која нас упућује на водвиљ јесте формална: брзо смењивање сцена, од којих скоро свака почиње уласком жена у Дидроов салон. Што се садржаја тиче, Шмитов комад је филозофска комедија која говори о једном од највећих француских филозофа, а чија је тема постојање Добра и Зла, одн. морал, „проблем који нико није успео да реши током више миленијума“ (15, 265), а који је и за нас данас актуелан. Све то комад *Либертен* чини једном од најразигранијих и најзанимљивијих Шмитових комедија.

³¹⁶ „Art du mystère“, entretien de Sophie-Justine Lieber et Jean-Claude Lieber avec Éric-Emmanuel Schmitt, у: *Nouvelle revue française*, n. 534-535, Gallimard, Paris, 1997, 80.

³¹⁷ М. David. *Нав. дело*, 58.

³¹⁸ „Vaudeville“, у: А. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, 87.

2. FRÉDÉRIK OU LE BOULEVARD DU CRIME ИЛИ О УМЕТНОСТИ

Интрига

Комад *Фредерик или Булевар злочина (Frédéric ou Le Boulevard du Crime)* највећи је Шмитов позоришни комад, како по обиму, тако и по броју глумаца, декору и свеобухватности. Текст је праизвођење имао у Позоришту Марињи (Théâtre Marigny) у Паризу 22. септембра 1998. године. Након Алена Делона и Франсиса Истера у *Загонетним варијацијама* и Бернара Жиродоа у *Либертену*, и овај пут у подели је једна велика глумачка, пре свега филмска, звезда: насловну улогу Фредерика одиграо је чувени француски глумац Жан-Пол Белмондо (Jean-Paul Belmondo), за кога је улога и писана, док је улога Беренике додељена Флоранси Дарел (Florence Darel), која је играла Анжелику у *Валоњској ноћи*. Шмит текст посвећује Белмондоу, о чему и сведочи на самом почетку *Фредерика*:

За Жан-Пола Белмондоа, овај сусрет два наша сна око Фредерика Леметра, његовог јер је сањао да га тумачи, а мог да му дам реч, јер извесно је да овај фантом од неколико слогова, Фредерик Леметр, резимира за нас, остале позоришне људе, љубав коју имамо за свој позив. (10)³¹⁹

Шмит је од раног детињства био фасциниран позориштем и дуго је сањао да напише текст о највећем и најпопуларнијем француском

³¹⁹ Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Frédéric ou Le Boulevard du Crime*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007, 7-187. Превод цитата је наш. Постоји и необјављен српски превод Станице Лазаревић за представу играну у Београдском драмском позоришту.

глумцу XIX века, „митској глумачкој фигури XIX века“,³²⁰ Фредерику Леметру (Frédéric Lemaître, 1800-1876). Међутим, Шмитове прве драме, због финансијских средстава која су потребна за постављање на сцену, морале су бити минималистичке, са малим бројем ликова и без промена декора. Како је са претходним драмама доживео огроман успех и у Француској и ван ње, и како је захваљујући томе постао познат и цењен драмски писац, то му је омогућило да, радећи на *Фредерику*, напише праву драму за велики ансамбл. У коментарима посвећеним *Фредерику* Шмит наглашава да је овај комад настао захваљујући успеху претходних, али и захваљујући томе што је Белмондо, који је глумачка „звезда над звездама“, прихватио да игра главну улогу. Тако Шмит увећава број ликова и перипетија и уноси веће промене декора, што му омогућује први пут да осмишљава не само драмски текст, већ комплетну ансамбл представу.³²¹

Због свега наведеног, *Фредерик или Булевар злочина* се умногоме разликује од претходних Шмитових комада, али има и сличности. Драма је подељена на два дела и 15 сцена. Први део, који је већи, састоји се од 9 сцена, а други, краћи део, од 6 сцена. У комаду су испоштована јединства радње и места, док јединство времена није. Већи део комада одвија се 1832. године, само се последња сцена одиграва десет година касније. Радња се одиграва у Позоришту Фоли-Драматик (Théâtre des Folies-Dramatiques), на сцени, иза кулиса, у фоајеу, у ложама, у Фредериковој гардероби. Једино се последња сцена одиграва на мансарди на којој живи Фредерик, али се на самом крају сцене премешта у исто позориште где односе Фредерика како би окончао живот на позоришним даскама попут Молијера.

³²⁰ В. сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Frederick-ou-le-Boulevard-du-Crime.html>, 15.02.2014.

³²¹ Изузев другог комада, *Голден Цо*, у коме такође има већи број ликова и промена декора, али тај комад није доживео успех. В. детаљније о томе у поглављу посвећеном овом комаду.

Позориште Фоли-Драматик налазило се на чувеном Булевару Тампл (Boulevard du Temple), на коме је био смештен велики број популарних париских позоришта, по њему и названих Булеварским позориштима³²², у којима се, од друге половине XVIII века, играју свако вече представе које привлаче велики број публике из свих друштвених слојева. Између 1815. и 1862. Булевар Тампл доживљава свој уметнички процват. Тада се у позориштима тог булевара играју текстови савремених аутора, махом мелодраме, нов и веома популаран жанр настао у време романтизма, који је велику пажњу придавао осећањима.³²³ У тим представама је свако вече приказиван велики број убистава, па је Булевар Тампл убрзо у народу прекрштен у „Булевар злочина“, што нам ближе појашњава и поднаслов Шмитовог комада. О настанку тог имена говори и барон де Ремиза (Baron de Rémusat) у драми:

РЕМИЗА: Овде се, дуж Булевара Тампл, свако вече, од шест сати па до поноћи, на свим даскама свих позоришта, почини барем сто злочина, тридесет двобоја, двадесет насилних убистава, киднапује десет невиних девојака, а силује пет, ножеви издајника буше прслуке, мачеви хероја пробадају лупеже, отров се сија на дну чаши, не рачунајући племените очеве чије срце отказује пред срамним делима недостојне деце и младе прваке који умиру што нису вољени! Свако вече тече крв и секира убија на вешалима.

ФРЕДЕРИК (забавно): Крв од купине и вешала од картона.

РЕМИЗА: Па ипак!

ФРЕДЕРИК (забавно): То је Булевар злочина. (4, 69)

³²² M. David, *Нав. дело*, 56.

³²³ В. „Mélodrame“, у: A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, 51.

Међутим, након 1862. године, Булевар Тампл је разрушен током реконструкције Париза од стране барона Османа. Тако Булевар злочина престаје да постоји, а његова позоришта престају са радом.³²⁴

Фредерик Леметр је, између осталих, играо и у том позоришту. Шмитов комад броји двадестак ликова, од којих су једни историјске личности, други су инспирисани стварним личностима, док су трећи потпуно фиктивни.

Драма о глумцу и позоришту

Фредерик или Булевар злочина је, као и многи други Шмитови текстови, драма о љубави. Ипак, као што у комаду *Либертен* Дидро каже да је био целог живота веран само једној љубавници – филозофији, тако и Фредерик изјављује да „глумац има само једну љубавницу, салу“ (14, 173). Ивон Хси с правом сматра да, као што су Дидроове љубави послужиле за илустрацију његових мисли и филозофских поступака, на исти начин је и љубав у *Фредерику* послужила Шмиту да изнесе Фредериково и своје виђење глумца и позоришне уметности.³²⁵ О томе Шмит пише и у коментарима:

Фредерик преноси моју детињу љубав према позоришту. Позориште је место које нас, као црква, испуњава надом када у њега уђемо: све је могуће, шапуће сала, овде се све може десити, мртви устају, ране не боле, приче се испочетка понављају, људи не старе, мушкарац може да постане женско, оно што је смешно се критикује, а поквареност се по потреби кажњава. Позоришна сала, осветљена зрацима снова које у њој снујемо, умањена знатним осећањем нереалности, намирисана нестрпљењем, угрејана нашим очекивањем

³²⁴ В. детаљније: <http://www.dramaction.qc.ca/fr/ressources/histoire-du-theatre/le-boulevard-du-temple-boulevard-du-crime/>, 15.02.2014.

³²⁵ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 57.

*задовољством, позоришна сала нам нуди заштићени мехур где не само да се поново ствара живот, већ се ту он промишља и поправља.*³²⁶

Фредерик је, пре свега, комад о позоришту. Он нам представља Шмитову концепцију позоришта као уметности која може и треба да поправља свет.

Како би изнео своју концепцију позоришта, Шмит са прецизношћу реконструираше живот париских булеварских позоришта из 30-их година XIX века пишући о највећем њиховом глумцу, Фредерику Леметру. Иако је из данашње перспективе реч о једном од најзначајнијих глумаца француске историје, његови савременици су имали подељено мишљење о његовој величини. Фредерик Леметр никада није примљен у државно позориште, у Комеди Франсез (Comédie Française), већ је цео свој век провео у булеварским позориштима. Он никада није играо француске класике, већ је играо савремене писце, Шекспира, мелодраму, репертоар који у то време није био много цењен од званичне академске критике. Међутим, велики романтичарски писци су га веома волели и њему су поверавали да игра главне улоге у њиховим комадима (Дима отац, Иго), сматрајући да игра природно, неизвештачено, са осећањем за меру и истину.

Приликом Фредерикове сахране, Виктор Иго је одржао дирљив говор у коме је истакао његову величину и значај, наглашавајући да је Фредерик Леметр „највећи глумац XIX века, и можда најчудеснији глумац свих времена“, „последњи међу великим глумцима по датуму рођења, а први по слави“, један од ретких који су дивно играли и трагедију и комедију, глумац који је припадао народу и играо за народ,

³²⁶ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Frederick-ou-le-Boulevard-du-Crime.html>, 15.02.2014.

укратко глумачки „геније“, који ће, што иначе није случај са глумцима, вечно остати у нашем сећању.³²⁷

Посао позоришног глумца је изузетно специфичан, нарочито пре појаве филма и камере којом представа може да се забележи. Он траје колико траје и један глумац и остаје кратко у сећању оних који су имали прилику да га гледају. Са њиховим сећањем нестаје заувек и његова творевина, као да никада није ни постојала. За величину неких глумаца знамо само ако је неко о њиховој глуми писао. Да нису иза себе оставили изузетне драме, ми бисмо данас мало знали о Шекспиру или Молијеру као глумцима.

За Фредерика Иго каже да је један од оних великих глумаца који ће нам вечно остати у памћењу, јер ће се сећање на његову глуму преносити из генерације у генерацију. Зато други део Шмитове драме представља прави трактат о позоришту и глумачком позиву. За Фредерика „позориште, то је као љубав: кад можемо, још не знамо; кад знамо, више не можемо“ (11, 157). У жељи да одбије Беренику, Фредерик јој говори да је он „само глумац, тј. последња особа у коју се може имати поверења“ (11, 151), пошто је глумац особа која није у стању да одвоји дешавања у стварности од дешавања на сцени, пошто је неспособан да разлучи да ли глуми или лаже, да ли су му осећања искрена или одглумљена. Глумац увек проучава своје поступке, било да игра на сцени или у некој животној ситуацији, и увек је способан да се дистанцира. И њему као глумцу ван његове уметности ништа није много важно, јер „глумци живе само по професионалној савести“ (11, 151).

Дирљив је Фредериков монолог о глумцу из 14. сцене, који он изговара на сцени, а упућен је у ствари Береники, као начин убеђивања да треба да се уда за војводу од Јорка, а не за њега. То није оно што Фредерик заиста мисли, већ је то мишљење већине његових

³²⁷ У: Frédéric Lemaître, *Souvenirs*, Paul Ollendorff, Paris, 1880, 15-17. Доступно на интернет порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/648/N6481200_PDF_1_-1DM.pdf, 15.02.2014.

савременика, који су сматрали да је глумачки позив недостојан озбиљног човека. У том болном монологу Фредерик говори о горкој судбини глумца: он никада није свој, никада није она личност која заиста јесте, јер се увек упиње и труди да буде неко други. Глумац је лажов, лицемер, лупеж, користољубив, он није човек већ људско привиђење. Кад глумац ради, он само следи редитељске индикације, а кад прича, увек изговара туђе, пишчеве реченице. Глумчева душа је „ваздушно струјање, хладан дах који ће се склонити у позајмљену одећу, и који, чим га одатле истерају, брзо трчи да се паразитски настани у другом костиму“, јер је глумац „двоножно биће погођено неком врстом урођене мане: несталношћу“ (14, 172), пошто није сигуран уопште да ли заиста постоји. Једина потврда његовог постојања јесу аплаузи на крају представе: ако му људи кличу, онда постоји. Без славе нема ни глумца. Вековима глумци нису били признати. Црква је чак одбијала да им одржи опела и били су сахрањивани одвојено од осталих, обичних, „нормалних“ људи. Зато не треба волети једног глумца, јер то значи волети никог и сваког. Глумац зна да одглуми љубав, али кад на њега дође ред да воли, то је онда сасвим друга ствар. Стварни живот захтева тежину, за коју глумци нису способни, јер сцена од њих захтева лежерност, на коју су се навикли. Зато Фредерик поручује публици, одн. Береники, да глумцима оставе сцену, а глумци ће њима радо препустити живот:

Јер ми, ми нисмо надарени за живот, ми смо надарени за животе, многоструке, контрадикторне, различите животе. Либертен мисли, лажов по професији, неверник по темпераменту, глумац има само једну љубавницу, салу, то присуство сенки, ту велику мачју шапу која, непредвидљива, подрхтава, и која из тренутка у тренутак може да милује или да огребе. Једини састанак који нас занима је сала, она у коју јуримо свако вече након дана и дана бесциљног лутања, сала са страшним усклицима браво који нас награђују и, исцрпљене, враћају себи самима, она сала у којој желимо да живимо и у којој сањамо да умremo, као Молијер, како би и сам наш последњи покрет такође био спектакл. Сала, ви, наша једина верност, наша једина непролазна љубав. (14, 173)

Шмит даје прилично тачну слику позоришног живота у Паризу XIX века. У државним, субвенционисаним, позориштима, као што је Комеди франсез, играју се само велики класични аутори и псеудокласичарске драме за које је критика просудила да су вредне такве почасти, у њима играју само одабрани глумци за које је критика проценила да су велики, али и публика у њима је одабрана: чине је само они који такво позориште воле. У приватним, булеварским, позориштима играју се значајни савремени аутори, играју се романтичарске драме, лаки комади, фарсе, водвиљи, али и велики страни аутори који су управо тада почели да добијају на популарности у Француској (као Шекспир, на пример). Глумци који у њима играју нису много цењени од званичне критике, али ће неки од њих, који се и помињу у Шмитовом комаду (Фредерик, Дебиро, Бокаж), постати најзначајнији француски глумци XIX века. Они играју лако, природно, неизвештачено. Њихова глума привлачи огроман број публике из свих друштвених слојева: од неписмених радника до великих романтичарских писаца, који управо за њих и пишу своје драме (Иго, Дима, Вињи). Позоришта Булеvara Тампл пуна су свако вече, од партера до последњих места на галеријама, где су смештена места за најсиромашније гледаоце жељне позоришта који долазе да се диве и кличу својим омиљеним глумцима. Та позоришта, будући да нису субвенционисана, финансирају се од продаје карата, то им је једини извор зараде. Зато су она принуђена да се довијају како би опстала, јер, иако су свако вече пуна, потребно је много новца како би се платили писац, глумци, техника, костими, сценографија. Уз то, често је било и забране играња од стране цензуре. Живот глумца је тада био заиста свиреп, али Фредерик каже да, упркос најави затварања позоришта због проширења булеvara, „док год буде било два имбецила и парчета даске, позориште ће успети да преживи“ (15, 177).

Мешавина историје и фикције

Као што смо већ напоменули, *Фредерик или Булевар злочина* мешавина је истинитих и измишљених догађаја. Од великог броја ликова многи су историјски, за неке је модел био један или више стварних ликова, док су неки плод чисте ауторове фикције. Приликом стварања овакве галерије ликова „Шмит је узео велику слободу у погледу чињеница, као и стварних ликова какав је Фредерик Леметр, глумица госпођица Жорж и директор позоришта Арел“.³²⁸

Главни лик комада, глумац Фредерик Леметр, историјска је личност. О њему је остало много записа од стране критике, колега, али и великих писаца који су му поверавали главне улоге у својим комадима (нпр. Иго у *Риј Бласу* и *Лукрецији Борџији* и Дима-отац у *Кину* и *Антонију*). Такође, Фредерик је написао своје *Успомене* које је 1880. објавио његов син³²⁹, а које су извор значајних података свим проучаваоцима његовог дела. Фредерик Леметр рођен је под именом Антоан-Луј-Проспер Леметр у Авру 24. јула 1800. године. Отац му је био архитекта у том граду. Уочивши његово интересовање за глуму, отац га око 1819. одводи у Париз, где из прве уписује глуму на Конзерваторијуму и почиње да се бави позориштем. Након завршених студија покушава али не успева да уђе у државно Позориште Одеон (Théâtre de l'Odéon), па каријеру започиње на Булевару Тампл, у разним позориштима, као нпр. Варијете-амизант (Théâtre des Variétés-Amusantes), Амбиги-Комик (Théâtre de l'Ambigu-Comique), Финамбил (Théâtre des Funambules), Порт-Сен-Мартен (Théâtre de la Porte Saint-Martin), Фоли-Драматик (Théâtre des Folies-Dramatiques), где временом постаје један од највећих

³²⁸ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 57-58.

³²⁹ Frédéric Lemaître, *Souvenirs*, Paul Ollendorff, Paris, 1880. Доступно на интернет порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/648/N6481200_PDF_1_-1DM.pdf, 15.02.2014.

глумца и стиче надимак „Талма са булевара“³³⁰. Играо је скоро до смрти, а умро је 26. јануара 1876. од канцера грла. Био је ожењен од 1826. са глумицом Софијом Алиње (Sophie Hallignier) са којом је имао четворо деце.

Дакле, прави Фредерик није био ванбрачни син једне праље, као у Шмитовом комаду, већ син архитекте и унук музичара. Управо је отац тај који је приметио његово интересовање за глуму и одвео га на студије у Париз. Шмит гради комад око премијере комада *Крчма Адре* чији је аутор Кисоне (Cussonnet). Кисоне је измишљен лик, али за његово грађење Шмиту су послужила три стварна писца поменутог комада: Бенжамен Антье (Benjamin Antier), Сент-Аман (Saint-Amand) и Полијант (Polyanthe).

Наиме, Фредерик један од својих највећих успеха дугује извођењу комада *Крчма Адре* (*L'Auberge des Adrets*). Међутим, тај комад није, као што је случај код Шмита, први пут извођен у позоришту Фоли-Драматик 1832, већ је његово праизвођење било 2. јула 1823. године у позоришту Амбиги. У том позоришту Фредерик је почео да игра мелодраму, што ће га и прославити. Представа *Крчма Адре* веома је лоше примљена на премијери, јер је реч о иначе лоше написаном комаду. Аутори су га замислили као мрачну мелодраму узвишеног стила, пуну високопарних фраза, чији су главни ликови друмски разбојник и убица Робер Макер (Robert Macaire) и његов помоћник Бертран (Bertrand). Робера Макаера је на премијери играо Фредерик, а Бертрана глумац Фирмен (Firmin), који се појављује и у Шмитовом комаду. Представу је публика пропратила негодовањем и звиждуцима. Фредерик је још током проба опомињао да

³³⁰ Франсоа-Жозеф Талма (François-Joseph Talma) је био велики глумац класичног репертоара из Комеди франсез и професор Конзерваторијума. Забележено је да је једини он протествовао против одлуке да Фредерик не уђе у Одеон. В. Georges Duval, *Frédéric Lemaître et son temps, 1800-1876*, Tresse, Paris, 1876, 25. Доступно и на интернет порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/544/N5440430_PDF_1_-1DM.pdf, 17.02.2014.

му се комад не допада и да ће доживети неуспех, јер је „улога Робера Макера немогућа и да је публика никад неће прихватити такву како су је аутори замислили“³³¹, али се мало ко обазирао на то, јер ни директори позоришта Одино (Audinot) и Сенепар (Sénépart) нису очекивали успех³³². Након премијере, Фредерик је лутао Паризом размишљајући о разлозима за неуспех. Тада је, испред једне продавнице, видео неког бедног чудака, у поцепаној одећи која је некада била елегантна, и, посматрајући његове покрете, схватио да је пронашао како треба да изгледа Робер Макер.³³³ Он наговара Фирмена да обојица промене костим и да, уместо трагедију, играју гротеску:

Како, а да се избегне смех, учинити тај лик безобразно циничним, тог друмског убицу, [...] који показује такву дрскост да чак и своје најдраже убија ножем, све грицкајући парче сира! [...] Једне вечери, вртећи и окрећући странице рукописа, почео сам да схватам да би биле неизмерно забавне све ситуације и све реченице из улога Робера Макера и Бертрана, када би биле посматране комично.

Саопштио сам Фирмену, духовитом момку, а који се, као и ја, лоше осећао у улози озбиљног Бертрана, чудну, луду идеју која ми је пала на памет. Он је сматрао да је узвишена!³³⁴

Осим њих двојице, нико није знао за паклени план, јер они на пробама нису рекли ни речи. И када је дошло вече прве репризе, Фредерик и Фирмен су се појавили у поцепаним костимима и одиграли улоге како су се њих двојица договорили, у комичном духу и са много

³³¹ G. Duval, *Нав. дело*, 59.

³³² B. F. Lemaître, *Souvenirs*, 86.

³³³ G. Duval, *Нав. дело*, 59-60.

³³⁴ F. Lemaître, *Нав. дело*, 83-84.

импровизација. Успех је био огроман, што нико није очекивао. Фредерик је од Робера Макаера створио тип разбојника омиљеног у народу.³³⁵

Аутори Антје и Сент-Аман су били задовољни успехом и касније су прерадили комад према представи, док се трећи аутор Полијант побунио, сматрајући да је Фредерик Леметр уништио његов комад. Антје и Сент-Аман ће касније, 1834. године, заједно са Фредериком написати још чувенији комад насловљен по главном лику, *Робер Макаер* (*Robert Macaire*), који ће такође имати великог успеха код публике. То ће бити један од најигранијих комада у XIX веку и један од омиљених књижевних типова, који је постао национална фигура.³³⁶ Комад *Крчма Адре* је приказан и 1832, када се дешава радња Шмитовог комада, али у Позоришту Порт-Сен-Мартен, у јануару, пре епидемије колере која се десила у марту исте године, док се у Шмитовој верзији премијера дешава у време колере, због чега су многе представе отказане (в. 1, 33). Тог пута је приказана друга верзија комада, у два чина, у Ареловој режији, а улогу Бертрана је одиграо глумац Сер (Serres). Расплет је био потпуно нов: у тренутку када их полиција опколи, двојица лопова и убица улазе у ложу на просценијуму и одатле избацују тела двојице жандарма које су убили, декламујући стихове:

*Убијање шпијуна, жандарма,
То нас не лишава осећања.*³³⁷

³³⁵ В. Noémi Carrique, „Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire: modernité théâtrale et protestation sociale au XIXe siècle“, у: *Criminocorpus* [En ligne], *Varia*, 2012. Доступно на: <http://criminocorpus.revues.org/2218>, 23.09.2014.

³³⁶ В. Marie-Ève Thérenty, „Un comique trans: Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale“, у: *Insignis*, n. 1, *Trans(e)*, 2010. Доступно на: <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/1047939un-comique-trans-marie-eve-therenty-pdf.pdf>, 10.09.2014.

³³⁷ *L'Auberge des Adrets*, Paris, 1857, 57. Доступно и на: ftp://ftp.bnf.fr/646/N6461928_PDF_1_-1DM.pdf, 17.02.2014. Стихови на француском гласе:

То је изазвало одушевљене аплаузе у публици. Фредерик сведочи да је Сер играо много боље и уверљивије од Фирмена, што је још више утицало на то да успех овог извођења превазиђе успех који је представа доживела девет година раније. Уместо мелодраме тешког садржаја, Фредерик је својим играњем створио урнебесну комедију у којој је публика уживала.³³⁸

У свом комаду, Шмит меша догађаје из 1823. и 1832. Шмитов комад се дешава 1832, када Бертрана игра Сер, а не Фирмен. Међутим, код Шмита је присутан Фирмен као лик. Такође, Шмит то извођење смешта у Позориште Фоли-Драматик, а не у Позориште Порт-Сен-Мартен. У 8. сцени *Фредерика* Шмит приказује извођење последње сцене из комада *Крчма Адре* (8, 111-120). Међутим, реч је о донекле модификованом тексту самог комада, чиме је Шмит хтео да покаже Фредериков рад на представи и његово залагање за успех, одн. да прикаже како је Фредерик на сваком игрању нешто додавао, мењао, избацивао, трудећи се да импровизује тако што ће приликом сваког играња унети нешто што је у том тренутку актуелно како би засмејао публику. Шмитов приказ је у ствари пародија *Крчме Адре*.

Има код Шмита и других намерних неподударана са стварним догађајима. Директор позоришта Арел (Harel) историјска је личност. Он је заиста постојао, али никада није био директор Позоришта Фоли-Драматик, већ најпре Одеона, а потом Позоришта Порт-Сен-Мартен, у ком је 1832. управо он режирао другу верзију *Крчме Адре*. У време дешавања комада, цензура је у Француској била укинута, мада је функционисала до 1830, а обновљена је 1835. Код Шмита, Фредерик

Tuer les mouchards et les gendarmes,

Ça n'empêche pas les sentiments.

³³⁸ B. Olivier Bara, „Le rire subversif de Frédérick Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur“, у: *Insignis*, n. 1, *Trans(e)*, 2010. Доступно на: <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/82924582le-rire-subversif-olivier-bara-pdf.pdf>, 10.09.2014.

умире десет година након приказаних догађаја, одн. 1842. У стварности, Фредерик Леметр умро је тек 1876. године. У 4. сцени барон де Ремиза и инспектор позоришта Пијман (Pillement) нуде Фредерику да пређе у Комеди франсез, где ће играти у новом Пијмановом комаду. Пошто сматра да је овај лош писац, Фредерик одбија. У стварности је било мало другачије: Талма је 1822. године понудио Фредерику да пређе у Одеон, што је овај и учинио, али је тамо остао само десет месеци, јер је добио улогу повереника Нефталија у трагедији *Макабејци* (*Les Machabées*) Александра Гироа (Alexandre Guiraud), која се састојала из свега 5 стихова, те он није могао да прикаже сав свој таленат. Зато је и напустио Одеон, где би играо споредне улоге, и вратио се на Булевар да игра велике јунаке романтизма.³³⁹

Рекли смо већ да је позориште основна тема овог Шмитовог комада. Има много сцена позоришта у позоришту, јер се цео комад дешава у Позоришту Фоли-Драматик. Осим приказивања завршнице комада *Крчма Адре* у 8. сцени и дешавања иза завесе одмах након тога у 9. сцени, и у петој сцени Шмит приказује део тог комада. Реч је о проби једне сцене у којој учествују госпођица Жорж као Мари, Ла Кресонијер као Димон и Фредерик као Робер Макер (5, 96-99). И у трећој сцени Шмит приказује драму у драми (3, 55-63), али овај пут реч је о измишљеној драми *Двадесет година или Живот једног несрећника* (*Vingt ans ou la Vie d'un malheureux*) чији се аутор не помиње. Могли бисмо са сигурношћу закључити да Шмит ту алудира на мелодраму *Тридесет година или Живот једног коцкара* (*Trente ans ou la Vie d'un joueur*) Виктора Диканжа (Victor Ducange), која је премијерно изведена у Позоришту Порт-Сен-Мартен 1827. године, а у којој су играли Фредерик Леметр и чувена Мари Дорвал³⁴⁰, велика љубав песника Алфреда де Вињија. У 5. сцени (5, 82-100) Шмит приказује пробу на сцени Позоришта Фоли-Драматик. У току читања комада *Крчма Адре*, Фредерик се жали Арелу

³³⁹ В. G. Duval, *Нав. дело*, 51-57.

³⁴⁰ *Исто*, 85-86.

на лош стил тог комада и чуди се зашто се ту спомиње Ла Фонтенова басна „Цврчак и мрав“ („La Cigale et la fourmi“), која му је прва донела глумачки успех када ју је говорио у школи. Фредерик се ту сећањем враћа у детињство када је први пут говорио ту басну и када је показао своју наклоност према цврчку који је „певао целог лета“. Басна се два пута рецитије у Шмитовом комаду, други пут цела у последњој сцени комада (15, 179) када је Фредерику рецитије мали Робеспјер, син домара Пишлеа, и када Фредерик „експлицитно успоставља везу између цврчка осуђеног што је целог лета певао, и своје окрутне судбине глумца који умире сам на мансарди“.³⁴¹

И у 13. сцени приказује се драма у драми: овај пут реч је о скраћене последње три сцене последњег чина драме *Антони* (*Antony*) Александра Диме-оца (Alexandre Dumas-père), први пут изведене у Позоришту Порт-Сен-Мартен 3. маја 1831. године, са Бокажом и Маријом Дорвал у улогама Антонија и Аделе.³⁴²

Љубав као тема

Рекли смо да је, поред позоришта, љубав главна тема овог комада. Реч је пре свега о љубави између младе Беренике и Фредерика Леметра.

Береника се појављује у 2. сцени комада, где се у позоришту сусреће са великим глумцем коме се диви. Фредерик најпре помисли да је она дошла у позориште да би била глумица. Када сазна да је њено име Береника, он цитира стихове (*Bérénice*: 1113-1116) из чувене Расинове трагедије по којој је добила име (2, 48). Нешто касније, он сазна да је она дошла зато што је заљубљена у њега и открива њен идентитет: она је

³⁴¹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 63.

³⁴² В. детаљније на: <http://dumaspere.com/pages/bibliotheque/sommaire.php?lid=t1>, 17.02.2014. Комад *Antony* доступан је и на порталу Gallica Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/646/N6461887_PDF_1_-1DM.pdf, 17.02.2014.

кћерка барона де Ремизаа, министра унутрашњих дела, који се такође појављује у комаду. Барон де Ремиза је историјска личност, само што је он био гроф, а не барон, и био је министар унутрашњих дела 1840, а не 1832. године. Али, његова кћерка Береника, која се заљубила у Фредерика и која жели да постане глумица, измишљена је личност. У 5. сцени Шмит репродукује Расинове стихове из трагедије *Береника*. Ту Шмит приказује пробу Расинове *Беренике* на којој Береника покушава да убеди Фредерика да треба да остане у позоришту као глумица. Док рецитије стихове другом глумцу, Паризоу, она делује неуверљиво и неталентовано. Међутим, када се наспрам ње нађе у улози Тита Фредерик, пошто је заљубљена у њега, она изговара стихове беспрекорно тачно и уверљиво, са оправдањем да их тако говори јер осећања о којима Береника говори у њима јесу и њена сопствена осећања према Фредерику. Ту је реч о 5. сцени из IV чина Расинове трагедије *Береника*, од 1100 до 1126 стиха:

Фредерик заљубљено гледа Беренику и почиње да глуми. Тит је одмах присутан на сцени.

ФРЕДЕРИК/ТИТ:

*Знам да ми живота више без вас нема,
да сопствено срце губим; али сада
не мислим на живот: треба да се влада.*

БЕРЕНИКА/БЕРЕНИКА (жестоко):

*Па владајте. Ја вам нећу на пут стати.
Нећу да окрутна ваша савест пати.
Хтедох само чути да ли ваша уста
која изрекоше обећања пуста
о љубави што ће навек да нас спаја
могу да изрекну речи опроштаја.
То сам чула, дакле, и имам што желим.
Доста је. Заувек ја вам збогом велим.*

Береника је постала изванредна, инспирисана. Сада има снагу и крхкост Расинове јунакиње. Свака реч коју изговори је уверљива.

БЕРЕНИКА/БЕРЕНИКА:

*Заувек! Знате ли колико то боли,
како је окрутна та реч кад се воли?
(Постаје музикална у елегји)
Кад патња за месец, за годину дана
даљином, морима буде увећана?
Нови дан да стиже, нова ноћ да хита,
а да Береника не угледа Тита,
ни Тит с Береником да икада буде!
Пустих снова мојих, судбе моје худе!
Зар да незахвалник кад се већ не боји
растанка, те дане без мене да броји?
Дан, за мене вечност, за њ ће бити кратак.*

ФРЕДЕРИК/ТИТ:

*Госпо, мојих дана мален је остатак.
Чућете ускоро тужну вест о мени,
па ћете признати да бесте вољени.
Знаћете да без вас мени светло дање...*

БЕРЕНИКА/БЕРЕНИКА:

Ах! Ако је тако, чему растајање? (5, 89-90)³⁴³

Последњи стих изговара као да заиста долази из срца, што потврђује да су осећања Расинове јунакиње у ствари њена сопствена осећања. На то јој Фредерик одговара да је велика глумица, што она негира, уз образложење да је сад била добра управо зато што није глумила, за разлику од првог пута са Паризоом.

³⁴³ Препев Расинових стихова је од Николе Бертолина. Наводи се према: Жан Расин, *Береника*, у: Жан Расин, *Трагедије*, Паидеиа, Београд, 2004, 213-214.

Ти стихови, као и многобројни други интертекстуални елементи у комаду (*Антони, Кин*), наговештавају будући растанак љубавника и трагичан љубавни расплет у Шмитовом комаду. Фредерик сазнаје да је Береника кћерка барона де Ремизаа и да је верена за његовог пријатеља војводу од Јорка. Након сусрета са њима, и након бароновог питања колико трају његове љубави, Фредерик, који је иначе баронових година и много старији од Беренике, одлучује да раскине љубав са њом и препусти је војводи од Јорка. Међутим, знајући да она на то не би пристала, он прибегава лукавству. Након веома успешне представе *Антонија*, Фредерик излази на сцену и изговара изузетни монолог о глумцу који смо већ помињали, у коме говори о несталности и неискрености глумца и његове љубави. Те речи су упућене директно публици, али се Фредерик њима обраћа посредно Береники, која се налази у његовој ложи, у коју он шаље војводу од Јорка да јој се нађе као утеха. Након што Фредерик запроси Прециозу на сцени, Береника скрхана пада у наручје војводе од Јорка, који је теши и са којим одлази да се уда за њега (14, 171-175).

Постоји још једна аналогија са Расиновом трагедијом: Фредерик препушта Беренику свом пријатељу и ривалу, војводи од Јорка, као што Тит жели да препусти Беренику Антиоку. Међутим, иако прихвата раскид, Расинова Береника се ипак не удаје за Антиоку, док се Шмитова Береника удаје за војводу од Јорка.

У последњој сцени, која се дешава десет година касније, Береника се враћа код Фредерика који је на самрти. Док Фредерик прича Пиплеу о јединој љубави коју је имао у животу, а то је љубав са Береником, којој није желео да наметне ни себе самог ни свој начин живота, она се појављује на његовој мансарди и каже му да је прозрела његов план од кобне вечери али да је пристала на игру и да је отишла да се уда за оног кога не воли:

Осетила сам те вечери да бих те, ако бих наваљивала, приморала да верујеш да живот може да буде исто толико стваран као позориште. (15, 181)

Тада одводе Фредерика у Позориште Фоли-Драматик, да умре на сцени како то и доликује једном великом глумцу, баш као што је умро и велики Молијер. Од госпоћице Жорж му се учини да је свештеник, коме упућује болно истините речи:

Ваши добри Бог не зна шта ради. Врло лош драматург. Представа почне, нисмо тога ни свесни. Заврши се, опет не схватамо. А између то двоје? Узбурканост. Збрка. Нема ситуације, нема циља, нема смисла. Само перипетије. (Гледа Беренику и смеши се) Да, да... ликови су понекад успели, али комад, господине опате! Комад је лош! Али бар у позоришту, сиромашни на крају постају богати, богати постају бољи, а зли су кажњени. Овде поправљамо живот. А код вас? Лупеж тријумфује, а невин умире. То недостаје вашој креацији, није довољно наивна, није довољно глупа. Мислим да бих ја цео живот радио у глупости. Глупост је друго име за правду и доброту. Ето шта сам имао да вам кажем, господине опате, ви и ја, ми продајемо илузију, ми се бавимо истим послом, али ја мислим на публику. (15, 184-185)

Комад се завршава сновиђењем, у ком мали Фредерик са мајком улази у позориште и каже јој да би волео ту и да остане. Тако се за Фредерика круг затвара.

Постоји аналогија између заљубљеног пара из наведене Димине драме *Антони* са Фредериком и Береником. Главни јунак Диминог комада, Антони, био је заљубљен у Аделу, али, будући да није знао сопствено порекло, није могао да се ожени њом, па се она удаје за пуковника Ервеа. Када се сретну три године касније, обоје утврде да је њихова љубав ојачала, али Адела, пошто има кћерку, сада не може да се врати Антонију. Како не би окаљала кћеркино име, Адела прихвата да умре тако што ће је Антони пробости ножем. Код Шмита, Фредерик

такође не зна своје порекло са очеве стране, па, сматрајући да није достојан да се ожени кћерком министра, препушта је војводи од Јорка.

Жртвовање љубави између Фредерика и Беренике може нас такође упутити на љубав између Маргерите Готје и Армана Дивала из чувеног романа *Дама с камелијама* (*La Dame aux camélias*, 1848) Александра Диме-сина (Alexandre Dumas-fils), само што је ситуација обрнута. Док у Димином роману Арман Дивал не може да се ожени Маргеритом Готје, која је куртизана, јер се његова породица противи, код Шмита Береника не може да се уда за Фредерика, јер он не припада њеном сталежу. Као што Арманов отац наговара Маргериту да се одрекне љубави, исто и Береникин отац наговара Фредерика. Маргерита због тога изјављује да воли барона де Варвила, као што Фредерик јавно изјављује да ће се оженити Прециозом. Маргерита моли Армановог оца да буде присутан када његов син буде читао њено писмо у коме раскида с њим, како би га утешио, као што Фредерик шаље, с истим циљем, војводу од Јорка у ложу код Беренике. Оба дела „се завршавају поновним сусретом љубавника, након кога главни лик умире“.³⁴⁴

Шмит Береники даје улогу коју су у време дешавања комада обично имали мушкарци. Она је та која изјављује љубав Фредерику, а очекивало би се да је обрнуто. Она је та која осваја и бори се за своју љубав, говорећи Фредерику да ће му бити не „љубавница“ већ „пријатељ, брат, отац, муж“, одн. да ће бити „мушкарац“ (9, 126).

И у сцени у којој Шмит упућује на „Пепељугу“ полови су обрнути. Фредерик скида и даје Береники своју ципелу и каже јој да дође у позориште и да да свим мушкарцима да је пробају, говорећи јој да ће једина особа којој буде пристајала бити човек кога она тражи (4, 79). И ту већ осећамо да ће расплет бити трагичан, јер ципела коју јој Фредерик даје није обична ципела, већ котурна, врста ципеле коју су носили глумци у античким трагедијама.³⁴⁵

³⁴⁴ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 62.

³⁴⁵ В. *Исто*, 63.

Интертекстуалност: Шмит и Дима

Фредерик или Булевар злочина најсложенији је Шмитов комад, препун интертекстуалних алузија и референци које упућују на нека друга дела из прошлости којима се Шмит инспирисао или која је укључио у своју драму. Велики број њих смо поменули, јер је лако уочљив (Расин, Ла Фонтен, Диканж, Антје-Сент-Аман-Полијант, Дима, „Пепељуга“ итд.).

Највише интертекстуалних веза Шмитов комад успоставља са текстовима Диме-оца и Диме-сина, о чему смо детаљније говорили. Међутим, драма на коју структура Шмитовог текста највише упућује ниједном речи није поменута у комаду. Реч је о једној од најзначајнијих драми Александра Диме-оца, *Кин или Раскалашност и геније* (*Kean ou Désordre et Génie*).³⁴⁶ *Кин* је комедија у 5 чинова и 6 слика, премијерно изведена 31. августа 1836. године у Позоришту Варијете-Амизант. Насловну улогу играо је управо Фредерик Леметр. Године 1953. Жан-Пол Сартр написао је нову верзију Димине драме, коју је у Позоришту Сара Бернар (Théâtre Sarah-Bernard) режирао и насловну улогу играо Пјер Брасер (Pierre Brasseur), глумац који је у Карнеовом филму играо Фредерика.³⁴⁷ И Белмондо, који игра Фредерика у Шмитовом комаду, након 30 година одсуства са сцене, вратио се у позориште улогом Кина у Сартровој верзији у Позоришту Марињи 1987.³⁴⁸

Радња Диминог комада и Сартрове верзије иста је: Кин је, као и његов пријатељ принц од Велса, заљубљен у жену данског амбасадора, грофицу Елену де Кефилд. У Кина је заљубљена Ана Дамби, богата

³⁴⁶ Alexandre Dumas-Père, *Kean ou Désordre et Génie*. Доступно на порталу Gallica: ftp://ftp.bnf.fr/022/N0229495_PDF_1_-1.pdf, 22.09.2014.

³⁴⁷ В. http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=15114, 22.09.2014.

³⁴⁸ В. http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=15646, 22.09.2014.

грађанка коју њена породица жели да уда за грофа Мевила. Она то одбија и долази код Кина са објашњењем да жели да постане глумица, а он јој говори како је то веома тежак и не препоручљив посао, јер глумица мора да се продаје како би постигла успех. У IV чину, који се одиграва у Киновој ложи у позоришту, Кин, љубоморан на принца од Велса када га види заједно са грофицом Еленом де Кефилд, почне да га вређа, због чега је приморан да избегне у Америку, где одлази са Аном. Док Димин романтичарски комад пре свега говори о моралној надмоћи човека који припада по рођењу нижој класи над племићима који га презиру, Сартр „исувише инсистира на чињеници да нас друштво све осуђује да играмо *улогу* и да се стављамо у погрешне ситуације“, за шта је најбољи пример управо глумац, „јер он не може никад да буде он сам, пошто не постоји изван различитих особа које отелотворује“.³⁴⁹

Сличности између Димине и Шмитове драме бројне су. Обе драме говоре о највећим глумцима свога доба. Димина драма говори о великом енглеском глумцу Едмунду Кину (Edmund Kean, 1787-1833), Фредериковом савременику, познатом пре свега по извођењу Шекспировог репертоара. Она је и написана по Фредериковој наруџбини, јер се он дивео Киновим интерпретацијама Шекспира приликом његовог гостовања у Паризу 1828. Иако је у обе драме љубавна прича у средишту, обе представљају велику оду позоришту и глумцу, и обе говоре о неправедном социјалном статусу који у савременом друштву имају глумци, чак и они највећи. Пријатељство и ривалитет између принца од Велса и Кина упућују на пријатељство и ривалитет између војводе од Јорка и Фредерика. Док код Диме постоје две жене, код Шмита се појављује само једна. Велика је сличност између Беренике и Ане: обе желе да се баве глумом и да свој живот посвете глумцима у које су заљубљене. Као и Кин, који није сигуран да ли заиста осећа љубав или само глуми, исто се пита и Фредерик. Кин прекида представу како би извређао принца од Велса из љубоморе, док се Фредерик, након

³⁴⁹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 59.

одигране представе, обраћа публици како би им говорио о судбини глумца, али те речи су пре свега намењене Береники. Он пред публиком проси Прециозу.

Ипак, уочљиве су и разлике између два комада. Док Кин бежи у Америку заједно са Аном, Фредерик, који истински воли Беренику, одриче се своје љубави зарад њеног добра. Док су Димин и Сартров *Кин* комедије, *Фредерик или Булевар злочина*, упркос многим комичним сценама, развија се и завршава као трагедија, на шта упућује много елемената о којима смо већ говорили.

Међууметничке алузије: Шмитов комад и Карнеов филм

О Фредерику Леметру и његовој генијалној глуми, љубавима и животним авантурама данас највише можда знамо захваљујући генијалном филму *Деца раја* (*Les Enfants du paradis*) Марсела Карнеа (Marcel Carné) из 1945, за који је сценарио написао Жак Превер (Jacques Prévert). Реч је о једном од најбољих француских филмова, али и о најбољем филму свих времена према оцени критичара поводом обележавања стогодишњице филмске уметности, који је уврштен у Светску баштину УНЕСКО-а³⁵⁰, филму за који је Франсоа Трифо (François Truffaut) рекао да би дао све своје филмове.³⁵¹

Везе између Шмитовог комада и овог филма су бројне. Као и комад, и филм је подељен на два дела. Први део носи назив „Булевар злочина“ („Le Boulevard du crime“), како гласи поднаслов Шмитовог комада, док је други насловљен „Човек у белом“ („L'Homme blanc“). Филм је фреска позоришног живота Париза у првој половини XIX века, инспирисан делима великих романописаца XIX века. Радња се догађа

³⁵⁰ http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_expositions/f.enfants_paradis.html, 23.09.2014.

³⁵¹ <http://www.dvdclassik.com/critique/les-enfants-du-paradis-carne>, 23.09.2014.

1830. године на Булевару злочина и приказује „класичну тему везе између живота и уметности и, још специфичније, између стварности, филма и позоришта, у контексту компликоване љубавне везе између лепе жене и познатог професионалног мимичара“.³⁵²

Филм је мешавина историјских збивања и фикције, какав је случај и са Шмитовим комадом, што се види и код избора ликова. У центру филма је измишљена жена, Гаранс (Garance), коју игра Арлети (Arletty), у коју су заљубљена четири мушкарца истовремено: мимичар Батист Дебиро (Baptiste Deburau), инспирисан стварним глумцем Жан-Гаспаром Дебироом (Jean-Gaspard Deburau), кога игра Жан-Луј Баро (Jean-Louis Barrault), потом глумац Фредерик Леметр, кога игра Пјер Брасер, затим песник и убица Пјер Франсоа Ласенер (Pierre François Lascenaire), кога игра Марсел Еран (Marcel Herrand) и најзад измишљени лик гроф Едуар де Монре (Edouard de Montray), кога игра Луј Салу (Louis Salou). Гаранс је блиска са свима, али праву љубав осећа само према Батисту. Будући да њихова љубав није могућа, а након оптужбе да је учествовала у убиству, Гаранс узима заштиту грофа де Монреа и напушта Париз. Након неколико година се враћа и сваке вечери одлази у Позориште Финамбил како би гледала глумачке креације своје једине љубави. Они се срећу и проводе једну ноћ заједно. Али, не желећи да наруши срећу Батистовог малог сина, кога је овај добио са глумицом Наталијом, коју игра Марија Казарес (Marie Casarès), Гаранс опет одлази и њихова љубав и даље остаје неостварена.

Много је сличности између филма и Шмитове драме. И код Шмита је реч о неоствареној љубави између глумца и измишљене жене, само је Шмит акценат ставио на Фредерика, а не на Дебироа, мада се и он помиње у Шмитовом тексту (2, 46). Оба дела већим делом се одигравају у позоришту, само што је код Шмита у питању Позориште Фоли-Драматик, док је код Карнеа реч о Позоришту Финамбил. Не

³⁵² Дејвид А. Кук, *Историја филма 1*, превела Мирјана Николајевић, Клио, Београд, 2005, 528.

измештајући радњу из позоришта, Шмит на симболичан начин жели да покаже да су Фредериков живот и позориште нераздвојиви, да се његов живот и не одиграва ван позоришта. И Береника и Гаранс одлазе са људима високог сталежа: Береника са војводом од Јорка, а Гаранс са грофом од Монреа. Али Береника и сама припада том сталежу, док је Гаранс жена са улице.

Елемент који представља највећи степен сличности између два дела јесте приказивање играња једног одломка из мелодраме *Крчма Адре*. У оба дела приказана је еволуција настанка те мелодраме, Фредериков глумачки рад да од једне досадне мелодраме пародијом начини занимљив комад за гледаоце, стварање легендарног лика Робера Макера, запрепашћење и негодовање аутора због промена њиховог текста, али и „мешање сценског и реалног простора током представе (Фредерик у улози Робера Макера се обраћа публици и напушта сцену како би се сместио у ложу у сали)“, захваљујући чему код Шмита можемо говорити о мешању три простора, „два фиктивна и једног реалног“.³⁵³

Карнеов филм и Шмитов комад одају почаст публици, нарочито оној сиромашној, која нема велика примања али воли позориште и редовно посећује представе. Наслов Карнеовог филма је омаж тој врсти публике. Наиме, *Les Enfants du paradis* се на српски преводи као *Деца раја*, мада француска реч *paradis* има двоструко значење: осим раја, она означава и места у позоришту која се налазе најдаље од сцене, на последњој галерији (ближе небу, одн. рају), а која су резервисана за најсиромашније гледаоце. Та синтагма појављује се и у Шмитовом комаду, у сцени првог сусрета Фредерика и Беренике. Пошто још не зна њено право порекло, Фредерик помисли најпре да је она сиромашна девојка са улице која жели да се посвети глуми како би нашла посао и уточиште у позоришту. Када сазна да се зове Береника, он помисли да је њена сиромашна мајка обожавала Расинове стихове које је гледала са

³⁵³ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 65.

последње галерије Комеди франсез, те је тако одлучила да својој сиромашној кћерки да принцезино име:

ФРЕДЕРИК: *Ви сте онда дете раја?*

БЕРЕНИКА (тихо): *У праву сте. (2, 49)*

Не хотећи да му ода своје право порекло, Береника повлађује свему што Фредерик претпоставља.

Крај филма веома је симболичан. Након проведене ноћи заједно, Батист и Гаранс се опет раздвајају. Наталија са сином долази код Гарансе како би јој рекла да не руши њихову породичну срећу. Гаранс седа у кочију и одлази, а Батист, услед гужве која је на Булевару Тампл због карневала, не успева да је стигне. Последња сцена приказује Батиста у гомили како немоћно довикује за кочијом која се удаљава: „Гаранс! Гаранс!“ Та сцена се дешава у карневалској атмосфери славља и радости, која је у потпуној супротности са осећањима Батиста и Гарансе. Веома слична је и сцена раскида између Фредерика и Беренике у *Фредерику*. Након успешне представе, Фредерик излази на сцену и проси Прециозу, док Береника то посматра из његове ложе, где, скрхана болом, пада у наручје војводи од Јорка, са којим одлази. Видевши њен одлазак, Фредерик, сломљен болом, тихо узвикује: „Береника... Береника...“ (14, 175). Сцена се дешава док одушевљена публика кличе глумцима од радости због успешне представе, што је у потпуности у нескладу са осећањима Фредерика и Беренике.

Као и у филму, и у Шмитовој драми постоји велики број промена сцена и декора, одн. промена тачки гледишта,³⁵⁴ иако се радња дешава на једном месту, у позоришту. Честа пребацивања са сцене у ложе, као и у публику као важан сегмент позоришта, та игра огледала инспирисана је управо Карнеовим филмом. „Захваљујући инверзији и другим

³⁵⁴ О појму *декора* в. детаљније у: Pierre Larthomas, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, PUF, Paris, 2005, 107-124.

померањима тачке гледишта, гледаоци имају истински 'мултидимензионално' искуство позоришта, а да ипак не морају да се померају, као у неким представама 'експерименталније' природе".³⁵⁵

Закључак

Захваљујући великом броју интертекстуалних веза и референци, бројним елементима фарсе и водвиља које аутор често користи, *Фредерик или Булевар злочина* најсложенији је и најкомплетнији Шмитов позоришни текст. Упркос комици и водвиљским елементима, којих је у тексту много, Шмитова драма је велика савремена трагедија, која се уписује на велику трагичку линију дела која се у њој помињу (Расин, Дима, Провер). Фредерик је, по признању самог аутора, једини јунак кога је створио. Као глумац, он није рефлексивни лик, већ лик који дела. Зато и јесте јунак.

У жељи да напише пародију мелодраме XIX века, Шмит је замислио комад који ће да донесе смех и радост гледаоцима, а написао је комад који изазива и смех и сузе, али који се, на крају, у маниру најбољих романтичарских мелодрама, завршава трагично.

Фредерик или Булевар злочина изузетно је актуелан комад. Сличност између ситуације у позоришту приказане у њему и данашње, нарочито у Француској, у којој је и даље на снази велика разлика између субвенционисаних и приватних позоришта, запањујућа је. Стварајући Фредерика, Шмит је желео да прикаже и настанак популарног позоришта, тако различитог од класичне комедије и трагедије, политичког позоришта насталог из Велике револуције, из народа и за народ, уметности која је, као у XX веку филм, створена за људе свих друштвених слојева и намењена свима, која народу доноси наду, „позоришта које је увек хтело да разоноди, често да провоцира, каткад да

³⁵⁵ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 65.

натера на размишљање, али које поготову није хтело да замара као данашње, нити да дидактички едукује наводно необразоване масе које, уосталом, како би се осветиле за презир који им упућују наши интелектуални позоришни људи, остављају своје фотеље празне“.³⁵⁶ Шмит је прави наследник и најбољи представник те врсте позоришта у наше време.

³⁵⁶ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Frederick-ou-le-Boulevard-du-Crime.html>, 15.02.2014.

3. *LE VISITEUR* или О БОГУ

Други комад Ерик-Емануела Шмита, *Посетилац (Le Visiteur)*, своје праизвођење доживео је 23. септембра 1993. у Малом позоришту (Petit Théâtre) у Паризу, у режији Жерара Вержеа (Gérard Vergez), са Морисом Гарелом (Maurice Garrel) и Тијеријем Фортиноом (Thierry Fortineau) у главним улогама.

Радња комада одвија се у једном чину који се састоји из 17 сцена. Испоштована су сва три јединства: јединство места, времена и радње.

Место дешавања радње јесте Беч. Сцена је реалистична, а радња се дешава у Фројдовом кабинету у улици Бергасе бр. 19. Међутим, у дидаскалији у којој аутор описује место радње, одн. декор, наводи се да, „када се напусти тај крајњи реализам, декор се расплињава на самом врху; изнад полица библиотеке, он се уздиже у величанствено звездано небо које, са свих страна, виси над обрисима најпознатијих грађевина Беча. То је научни кабинет отворен у бескрај“ (129).³⁵⁷ Управо тај иреални моменат, то звездано небо, та отвореност кабинета једног научника, наговештава могућност појаве непознатог посетиоца, Бога, који, по предању, живи на небесима. Једино се радња 6. сцене дешава изван кабинета, у просторијама Гестапоа где је Ана одведена, али ту радњу, такође у Фројдовом кабинету, Фројду препричава Непознати.

³⁵⁷ Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 1*, Albin Michel, Paris, 2006, 127-217. Превод цитата је наш. Постоји и необјављен српски превод Станице Лазаревић за представу играну у Атељеу 212 у Београду.

Радња траје колико траје и реална радња која се описује, а време је прецизирано у дидаскалији на почетку комада: реч је о „вечери 22. априла 1938, то јест између инвазије Аустрије од стране Хитлерових трупа (11. марта) и Фројдовога одласка у Париз (4. јуна)“ (128). Хитлерове трупе кренуле су на Аустрију 11. марта, а заузеле је 12. марта 1938. Хитлер је посетио Беч, град у коме је провео младост, 13. марта 1938, и тако је проглашен Аншлус, одн. Аустрија је присаједињена Немачкој. 10. априла организован је плебисцит на коме се 99% Аустријанаца изјаснило за присаједињење.³⁵⁸ Одмах је започео терор над аустријским Јеврејима, према којима су се у Аустрији односили „горе него према њиховим сународницима у Немачкој“.³⁵⁹ Отуда иронична Фројдова опаска на самом почетку комада, у 1. сцени, да „нема бечких нациста“ (133), на шта Ана одговара:

Не, нема бечких нациста... Али и овде сам видела пљачке и понижавања гора него у Немачкој. Видела како припадници Јуришних одреда³⁶⁰ вуку један стари брачни пар радника по улици и терају их да перу по тротоару графите исписане у корист Шушнига.³⁶¹ Гомила је урлала: „Прави посао за Јевреје, најзад прави посао за Јевреје“. „Захвалимо Фиреру који је Јеврејима дао прави посао!“ Мало даље, тукли су неког бакалина пред његовом женом и децом... Још даље тела Јевреја који су се бацали кроз прозор док су чекали да се припадници Јуришних одреда попну њиховим степеницама... Не, оче, у праву си, нема бечких нациста... требало би измислити нову реч за тај несвет! (133)

Зато Ана наговара оца да потпише изјаву који му траже, како би добио дозволу да се исели из Аустрије.

³⁵⁸ В. Цон М. Робертс, *Европа 1880-1945*, превели Маја и Вук Марковић, Слио, Београд, 2002, 585.

³⁵⁹ Мери Фулбрук, *Кратка историја Немачке*, превела Нада М. Борђевић, Завод за уџбенике, Београд, 2013, 165.

³⁶⁰ Јуришни одреди или Штурмабтајлунг (Sturmabteilung, SA), нацистичка паравојна јединица.

³⁶¹ Курт фон Шушниг (Kurt von Schuschnigg), канцелар Аустрије 1934-1938.

У тренутку у ком га приказује Шмит, Фројд има 82 године и већ је увелико оболео од карцинома грла.³⁶² Текст је инспирисан реалним чињеницама из Фројдовога живота, а једна од њих је, свакако најважнија у Шмитовом тексту, потписивање изјаве како би добио одобрење и визу за одлазак из Аустрије. Након Хитлеровог доласка на власт у Немачкој, почео је прогон Јевреја. Један од начина борбе против неистомишљеника био је спаљивање књига истакнутих интелектуалаца организован у мају 1933. у Берлину под вођством Геринга. Један од интелектуалаца чије су књиге спаљиване био је и Фројд. Приликом спаљивања његових књига изговорене су следеће речи: „Противећи се разорном прецењивању душе и сексуалног живота, а у име људског достојнства, предајем пламену списе Сигмунда Фројда!“³⁶³ Након што је сазнао шта се догодило, Фројд је иронично закључио да је постигнут велики напредак, јер „у средњем веку би спалили мене, а данас се задовољавају тиме да спале моје књиге“.³⁶⁴ Ту исту реченицу изговара и Шмитов Фројд у ноћи 22. априла 1938, у 2. сцени, у дијалогу са Аном и нацистом, коментаришући сталне претресе које су припадници Јуришних одреда вршили у његовом стану тражећи антинацистичке документе. Због великог притиска који је трпео, као и због прогона којем су аустријски Јевреји након аншлуса били изложени, многобројни пријатељи из света, нпр. принцеза Марија Бонапарте из Париза, његов будући биограф Ернест Џонс из Лондона, амерички амбасадор у Бечу Вилијам Бјулит, као и амерички председник Френклин Рузвелт, наговарали су Фројда да напусти Беч и оде у Велику Британију, на шта он у почетку није пристајао, јер се са блиском смрћу, услед карцинома који га је разједао, већ био помирио. Захваљујући њиховом залагању, Фројд је могао да добије визу за напуштање Аустрије под условом да своје имање остави

³⁶² В. Ролан Жакар, *Фројд*, превела Ана А. Јовановић, Плато, XX век, Београд, 104.

³⁶³ *Исто*, 101.

³⁶⁴ *Исто*.

држави и да потпише следећу изјаву, коју Џонс наводи у Фројдовој биографији:

*Ја доле потписани проф. Сигмунд Фројд потврђујем да су се, након присаједињења Аустрије са немачким Рајхом, немачке власти, а посебно Гестапо, опходили према мени са свим поштовањем и уважавањем какви доликују мом научничком угледу; потврђујем да сам могао живети и радити у пуној слободи, наставити са својим активностима онао како сам желео, рачунати са подршком свих на том пољу, те да немам ни најмањег разлога да се на било шта пожалим“.*³⁶⁵

Џонс додаје да је, потписујући ову изјаву, Фројд иронично питао да ли на крају текста може да дода, као постскриптум, реченицу: „Могу свима најсрдачније да препоручим Гестапо“. Ова изјава, коју Фројд сматра срамном и у почетку одбија да потпише, наведена је у целини у 3. сцени Шмитовог комада (143). Међутим, иако га Ана наговара да је потпише, Фројд се у почетку колеба и одбија да је потпише. Важно је напоменути да у првој верзији Фројд потписује изјаву одмах на почетку, већ у 3. сцени, непосредно пре прве појаве Непознатог.³⁶⁶ Међутим, у последњој верзији драме, коју је Шмит приредио за издање својих драма у три књиге 2006. Године, исход догађаја је нешто дугачији. Наиме, Фројд најпре одбија да потпише, да би пред сам крај драме ипак пристао и потписао је у 16. сцени (213), на инсистирање Непознатог, додајући на крају и ироничну реченицу коју Џонс наводи. Тиме Шмит додатно подвлачи значај и оправдава појаву непознатог посетиоца.

У Шмитовом комаду реч је о времену Фројдовог најдубљег унутрашњег преиспитивања, потраге за одговорима на многа питања која су га током живота прогањала и на која је покушавао да пронађе задовољавајући одговор, а једно од тих питања свакако је и постојање

³⁶⁵ Ernest Jones, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, PUF Quadrige 2006, tome 3, 257-258.

³⁶⁶ B. Éric-Emmanuel Schmitt, *Le Visiteur*, Magnard, 2002, 29.

Бога. Иако је стална сумња подривала његову чврсту веру у непостојање Бога, Фројд је био атеиста и о томе је много писао. Откуда онда Шмиту идеја да напише комад о сусрету Бога са Фројдом?

У коментарима поводом драме *Посетилац*, Шмит пише да је, гледајући једне вечери „Дневник у 20“ био толико депримиран вестима о свакојаким људским несрећама и злу које је свеprisутно у XX веку, да је закључио да би и Бог био депримиран када би видео све те страхоте. То га је неминовно довело до питања: ако је Бог депримиран, коме он може да се обрати? А одговор који му се сам наметнуо био је:

Одједном се преда мном појави слика: Бог на Фројдовом каучу. А затим, супротна слика: Фрој на каучу код Бога. [...] Бог и Фројд морају имати много тога да кажу један другоме пошто се не слажу ни по једном питању... А тај дијалог није лак јер ниједан од њих двојице не верује у оног другог...³⁶⁷

Фундаментално питање човека XX века, века који је са Ничеом прогласио „смрт Бога“ јесте: како веровати у Бога у веку који је починио толика зла? Како веровати у Бога после толиких ратова, методичних убистава, концентрационих логора, атомске бомбе?

Фројд се, као атеиста, Шмиту учинио најпозванијим да прими посету Непознатог, посетиоца који за себе тврди да је Бог, који жели да покуша да промени Фројдово мишљење, да му пробуди веру, јер су интелектуални дијалог и размена мишљења могући само са неистомишљеником. У тренутку кад његову кћерку Ану одведу у Гестапо на саслушање, у тренутку кад почиње да се преиспитује да ли да потпише срамну изјаву или не, Фројд постаје слаб и подложен сумњи. Управо у том тренутку у његов кабинет, кроз прозор, долази Непознати (4. сцена, 144), који за себе тврди да је Бог. До краја комада се не открива ко је тајанствени посетилац. Шмит и каже да није желео да напише

³⁶⁷ Званични сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-visiteur.html>, 25.05.2008.

комад са тезом у коме би дао један, сопствени одговор, већ му је жеља била да напише филозофски комад који би сваког читаоца и гледаоца подстакло да да сопствене одговоре. Подстакнут сумњом, он се зауставио на прагу вере, не хотећи да га прекорачи, остављајући сваком слободу да сам за себе изабере одговарајући одговор:

Сумњати, променити мишљење, прећи из наде у очај, не знати, то не значи бити слаб, то значи бити човек. Схватио сам да се свако проналази у меандрима Посетиоца. Јевреји ту виде хасидску медитацију, хришћани паскаловску представу о скривеном Богу, атеисти у њој препознају крик својег очајања. То значи такође да свако ту слуша позиције које нису његове. Ма ко да смо, слушајући комад, уверавамо се у постојање другог.³⁶⁸

Када се посетилац појави, Фројд га три пута пита ко је он, али овај му одговара да му не би поверовао када би му рекао и одмах почиње да му говори о будућим догађајима који ће обележити оно мало живота што му је остало: да ће бити у Паризу код принцезе Бонапарте, затим у Мерсфилд Гарденсу у Лондону, да ће завршити књигу којој још није дао наслов и да ће је назвати *Мојсије и монотеизам*. Зачућен, Фројд га још два пута пита ко је он. Помисливши да је реч о пацијенту коме је његова помоћ неопходна, Фројд му предлаже да легне на кауч и да почне да прича неку причу из свог детињства. Непознати почиње да прича причу из времена када је имао пет година и када се, пошто је остао сам, игра у кухињи, на поду од плочица, од којих свака, за дете, „има своју посебну физиономију“ (4, 152). Реч је, у ствари, о Фројдовом сећању, у ком се говори о томе како је Фројд постао свестан сопственог постојања:

НЕПОЗНАТИ: [...] А онда сам изненада почео да дозивам. Не знам зашто. Можда да бих чуо да постојим, и да бих видео како неко долази. Дозивао сам. Чула се само тишина. (Фројд је све више запањен овом причом)

[...] И викао сам. А мој глас је летео до првог, до другог спрата, одзвањао међу празним зидовима, али није било никог да то чује.

ФРОЈД (настављајући, као да препознаје текст): И мој глас се нео, нео... а ехо ми се враћао само да бих боље чуо тишину.

НЕПОЗНАТИ (настављајући, без прекида): Кухиња ми је постала страна, била је само скуп предмета и ствари, а под сасвим чист.

ФРОЈД: Свет и ја смо, од тог тренутка, били раздвојени. Тада сам помислио...

ФРОЈД и НЕПОЗНАТИ: „Ја сам Сигмунд Фројд, имам пет година, постојим; морам да запамтим овај тренутак“. [...]

НЕПОЗНАТИ (настављајући истим сањалачким тоном): И помислио си, али тада још то ниси речима уобличио: „А кућа је празна кад вичем и плачем. Нико ме не чује. И свет је ова пространа празна кућа где нико не одговара кад дозивамо“. (Пауза) Дошао сам да ти кажем да то није истина. Увек има неко ко те чује. И ко дође. (4, 153-154)

Шмитов комад организован је око три драмска обрта. Ово је први драмски обрт у комаду. У сећању, то је био тренутак када је Фројд схватио да Бог не постоји, да је он сам на свету. Фројд је затечен посетиочевим познавањем његовог сећања из раног детињства, тим пре што га, како му сам признаје, дотад нигде није био описао. То рађа прву сумњу у Фројдовом бићу у вези са његовим атеизмом. Он предлаже да хипнотише Непознатог како би му овај искрено одговорио на питања. Непознати пристаје, али, када га Фројд упита када ће умрети, Непознати крене да му одговори, али на пола реченице стане. Пре него што је казао годину, Непознати се својевољно буди из хипнозе саопштивши Фројду датум: реч је о 23. септембру, када ће овај заиста и умрети наредне

године у Лондону. Фројд је још једном затечен, јер се из хипнозе не може својеволјно пробудити. Тиме његова сумња у идентитет посетиоца расте и он почиње да верује да му је Бог дошао у посету. На питање зашто је дошао њему који је атеиста, а не неком свештенику или рабину, Непознати му одговара да нема ништа досадније од приче са обожаваоцем, додајући да он и није дошао да га преобрати у верника, јер је већ касно за то, већ само да са њим размени мишљење. Религија је, како навод Жакар, била стална мета критике у Фројдовом делу, јер је она „људе – а првенствено децу – везала оковима догме, онемогућивши додир са стварношћу: јер, она не допушта сумњу нити слободу одлучивања о смислу наших поступака“.³⁶⁹

У разговору о ауторитетима које Фројд не трпи, Непознати га подсећа на то да је он у себи убио свог оца у доба када је имао отприлике тринаест година, јер је тада схватио да и отац може да погрешити. Спознавши тада да му је отац само обичан човек као и сви други, он је трајно раскинуо са ауторитетима. У чувеним *Тумачењима снова* (1900) наилазимо на моменат који је веома битан у Фројдовом односу према оцу, моменат који га је потресао и целог живота пратио. Када је имао десет или дванаест година, Фројд је често ишао са оцем у шетње током којих му је овај износио своје погледе на живот и збивања у свету. Приликом једне шетње, у жељи да му покаже како су дошла боља времена од оних у којима је он одрастао, отац му је испричао како му је у једној шетњи, док је још био младић, један хришћанин пришао и бацио нову шубару са главе у блато, пропративши свој поступак речима: „Доле с тротоара, чивутине!“.³⁷⁰ На питање сина шта је он на то учинио, отац је одговорио да је сишао с тротоара и покупио своју шубару из блата. Одговор је разочарао сина, јер је очекивао да се отац успротиви, а не да се повинује. Зато је Фројд целог живота настојао да се ослободи оца чија

³⁶⁹ Р. Жакар, *Нав. дело*, 74.

³⁷⁰ Сигмунд Фројд, *Тумачење снова 1*, превео Албин Вилхар, Матица српска, Нови Сад, 1970, 200.

је сенка лебдела над његовим животом. Та унутрашња потреба да се раскине са оцем долази, како објашњава Жакар, отуда што отац „носи двоструку кривицу: зато што је, дакле Јеврејин, али и зато што то није заправо, или не у довољној мери“, одн. зато што се „показао само као још већи, непоправљиви слабић пред беспошtedним критичким погледом малог Сигмунда – који је пак сањао о тренутку када Хамилкар заклиње свог сина Ханибала на освету“³⁷¹, о чему и сам пише у наставку у *Тумачењу снова*. Непознати говори Фројду о том његовом удаљавању од оца:

Мора да си имао тринаест година, око тринаест година, када си схватио да и твој отац може да погреши, и да је, чак и када погреши, тврдоглаво стајао иза своје грешке, и да оно што си ти мислио да је ауторитет није ништа друго до самозаваравање оног који не зна. И увидео си да он има мана, да може да буде стидљив, да сумња у своје поступке, да се боји својих комшија, своје жене [...]
Укратко, догодио се дан кад си схватио да ти је отац само човек. (4, 162)

Када Шмитов Непознати каже Фројду да је овај раскинуо с оцем када је имао отприлике тринаест година, претпостављамо да алудира, између осталог, и на тренутак описан у *Тумачењима снова*, јер додаје да је Фројд то „сам испричао у свим својим књигама“ (4, 162). Желећи да свог природног оца замени натприродним, Фројд се тада први пут окренуо Богу. На тај начин се, по Фројду, рађа идеја о Богу: Бог је човеков изум настао из потребе да земаљског оца замени неземаљским, „човек измишља Бога јер сувише жели да у њега верује“ (4, 162). Али, ако би то било тако, Непознати закључује да би онда овај тренутак, тренутак његовог разговора са Фројдом, био само Фројдов будан сан, а он, Непознати, не би био ништа друго до његово привиђење за којим је Фројд осетио потребу због своје старости, болести, због тога што су му

³⁷¹ Р. Жакар, *Нав. дело*, 15.

нацисти одвели кћерку, због тога што је слаб и немоћан да ишта предузме (4, 163).

И, таман што Фројд почне да верује у Бога, у 7. сцени долази до новог драмског обрта. Нациста, који је одвео Ану, свраћа у Фројдов стан и, док се Непознати скрива иза завесе, говори Фројду да траже лудака који је побегао из оближње луднице. Реч је о оној врсти безбедних лудака који причају приче, „тип који умишља да је Гете или Наполеон“, дакле митоман по Фројдовој дефиницији (7, 176). Реч је о лудаку Валтеру Оберзајту (Walter Oberseit). Фројд одмах поверује да је Непознати тај лудак, јер му је „лакше да веруј[е] у Валтера Оберзајта него у Бога“ (8, 179). Његово име није случајно одабрано: на немачком „ober“ значи „горе“, „изнад“, а „seit“ је блиско „seid“, што је 2. лице множине презенте глагола „sein“ („бити“, дакле „јесте“). Име је индикативно: оно недвосмислено упућује на божанско биће, које се налази горе, на небесима, изнад свега и изнад свих. Фројд одмах престаје да верује да је Непознати Бог, у кога је на тренутак поверовао из страха, и мисли да је у питању варалица, одн. пацијент коме је потребна његова помоћ. Он не жели да верује јер је то дрога која „умртвљује дух“ (8, 180), што нас подсећа на Марксове речи да је религија опијум за народ.

У дугом дијалогу у 8. сцени Фројд каже да не може да верује у Бога, јер је Бог, ако је свемоћан, одговоран за сва зла која се у том тренутку дешавају у Европи будући да их није спречио, оптужујући га да је лажов који није испунио обећања која је људима дао:

Кад би Бог био задовољан оним што је направио од овог света, онда би то био неки смешан Бог, свирепи Бог, подмукли Бог, злочинац, творац људског зла. За њега би боље било да не постоји. У суштини, када би Бог постојао, он би могао да буде једино Баво... [...] Кад би Бог вечерас био преда мном, [...] волео бих да му кажем: „Ти не постојиш! Ако си свемоћан, онда си зао; али ако ниси зао, онда ниси ни свемоћан. Било да си злочинац или ограничен, ти ниси Бог на висини Бога. Није потребно да ти постојиш. Атоми, случај, сукоби су довољни да би

се објаснио овако неправедан свет. Ти си, дефинитивно, само бескорисна претпоставка!“ (8, 187)

Непознати одговара да није он одговоран ни кривац, већ људи, којима је он дао слободу у одлучивању и деловању. Нарочито је тако у XX веку, јер је то век у ком је проглашена смрт Бога и који је век човека. Непознати каже да ће се још пошести појавити до краја XX века, од којих ће најгоре бити „црна куга на Западу“, одн. Фашизам, који ће оставити разорне последице иза себе, и „црвена куга на Истоку“ (8, 188), одн. комунизам, у коме ће исто тако страдати велики број људи. У корену свих тих пошести биће исти вирус, а то је људска гордост, жеља за владањем, за влашћу. Једини Бог коме ће се људи клањати биће новац, и нико неће знати шта је смисао живота:

Ето шта ћете чинити ви, великани овог века: објаснићете човека човеком, а живот уз помоћ живота. И шта ће остати од човека? Лудак у хелији, чије ће свесно и несвесно играти партију шаха! После тебе ће човечанство, дефинитивно, остати само у сопственом затвору. О, ти још имаш занос победника, оних који крче пут, оних који стварају... али помисли на друге, на оне који ће се тек родити: какав ћеш им свет оставити? Атеизам! Још глупље сујеверје од свих која су му претходила! (8, 190)

Фројд тада једини пут у драми помиње веру, говорећи да му она није потребна, јер он, као научних, признаје само оно што је видљиво, њему су потребни опишљиви докази да би веровао. Зато и тражи од Непознатог да докаже да је Бог тако што ће учинити неко чудо. Непознати не жели да учини чудо, јер су чуда за имбециле, наводећи да би му Фројд, вероватно, више веровао да се појавио као шакал, крава, сунце, Зевс, Христ, Девица Марија, него као обичан човек. (8, 193)

Али, пошто Фројд инсистира, чудо се и догоди. То је трећи драмски обрт и комаду. У 9. сцени, непосредно након овог дијалога, појави се нацист да Фројду врати тестамент и успут му саопшти да је лудак који је побегао, Валтер Оберзајт, пронађен и враћен у лудницу. Јавља се изнова питање: ко је онда непознати посетилац?

Фројд најзад поверује да је то Бог. У 10. сцени Непознати му објашњава да је човека створио слободним. Будући да је слободан, он је слободан да чини и добро и зло, по сопственом избору, иначе слобода коју му је дао не би била слобода. Ако је слободан, онда је и одговоран за своје поступке. А у тренутку када му је дао ту слободу, Бог је престао да буде свемоћан. На Фројдово питање због чега је створио свет, Непознати каже да га је створио из љубави, мада људи више воле суровог, свирепог Бога, него Бога који воли и пати (10, 202). У том тренутку, споља до њих допире песма. Реч је о арији Грофице „Где су сада они леви тренуци?“ („Dove sono i bei momenti?“) из Моцартове опере *Фигарова женидба*. Бог је створио и лепоту, која враћа веру у људе и која је тас на ваги равнотеже између добра и зла. Моцартова музика, која је Шмиту много блиска и драга, једна је од тих лепота које враћају веру у човека.³⁷² „Избор ове арије“, бележи Ивон Хси, „није нипошто случајан, јер се ради о ламентацијама жене коју је оставио муж који није испунио обећања“³⁷³, што се може довести у везу са примедбама о неиспуњеним обећањима које Фројд упућује Богу.

У следећој сцени се појављује Ана, коју су, захваљујући интервенцији нацисте, пустили из Гестапоа (сцена 11). Фројд жели да јој представи Непознатог с ким је разговарао пре него што се она појавила,

³⁷² Шмит је написао и аутофикцију *Мој живот са Моцартом*, у којој изражава своје дивљење према овом музичком генију: Éric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, Albin Michel, Paris, 2005. Уосталом, његово дивљење према Моцарту најбоље показују његове речи које је изговорио у једном интервјуу: „Дао бих све Шмитове позоришне комаде за једну Моцартову оперу“. В. http://www.contacttv.net/i_extraits_texte.php?id_rubrique=25, 18.07.2012.

³⁷³ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 25.

али она му каже да је он спавао кад је она ушла. То представља нови драмски обрт. Да ли је посетилац био само његов сан? Међутим, када их Фројд упозна, Ана каже да га познаје, јер је он већ петнаест дана прати како би јој се удварао (сцена 15). Опет драмски обрт. Непознати каже да он није тај човек, да њега нико не види, али да свако на њега пројектује слику која му одговара или га опседа, и додаје, показујући прстом Фројдово срце:

Био сам ту, увек сам био ту, скривен. А ти ме никад ниси пронашао; и никад ме ниси изгубио. (16, 212)

Непознати се спрема да оде, а Фројд прети да ће пуцати: ако је Бог, онда ће преживети, и то ће бити доказ. Следећи Тертулијаново правило „Верујем, мада је немогуће“, Непознати му каже да „вера треба да се храни вером, а не доказима“, и да је он „тајна, а не загонетка“ (16, 215). Загонетка се да решити, њу може разумети свако ко има интелигенцију. За разлику од загонетке (енигме), тајна (мистерија) се не објашњава, не решава, „она се живи“³⁷⁴, до ње се може допрети само индивидуалним искуством. Бог је тајна, до њега свако може да допре сопственим трудом, залагањем, а изнад свега вером, он се не да свести на просту загонетку која се решава.

Након тог разговора, Непознати, како је и дошао, кроз прозор напушта Фројдов кабинет. Фројд ипак пуца из пиштоља за њим, али промашује. Тако ни на самом крају не може да дође до доказа које је толико тражио и који су му толико потребни да би веровао.

Непознати у Фројдовом сумњању пролази кроз више фаза: најпре, Фројд мисли да је реч о лопову који је упао кроз прозор како би га покрао (4, 144), а затим да је реч о човеку кога јури Гестапо (4, 147) или који ради за Гестапо (4, 154). У 6. сцени, Фројд посумња да има посла с Богом, да би убрзо у њему видео митомана Валтера Оберзајта, бегунца

³⁷⁴ М. Meyer, *Нав. дело*, 48.

из луднице (сцене 7-8), који је, уз то, још и садиста (8, 194). У 10. сцени Фројд коначно помисли да је посетилац стварно Бог, да би, по Анином доласку из Гестапоа, помислио да је све био само његов сан (11, 207). Затим му се он указује и као заводник (15, 211). Најзад, на самом крају, Фројд не зна да ли је реч о обичној варалици (16, 214) или дрском Богу (16, 215). Непознати га, дакле, није преобратио, али је пробудио у њему сумњу. А то је више него довољно. Непознати је Фројда довео да самог прага вере, али га је оставио испред, да сам одлучи да ли ће га прећи или не, дајући му потпуно слободу. Шмит тако избегава драму са тезом, а пише модерну филозофску драму, ни сам не дајући одговор на питање ко је посетилац, и остављајући сваком читаоцу и гледаоцу да, вођени идејом да не постоји истина већ истине, сами пронађу за себе одговарајући одговор.³⁷⁵

Бог и тело: проблем инкарнације

Шмитов Фројд ће се одлучити да потпише изјаву и да напусти Аустрију тек након посете и наговарања Непознатог, који му се представио као инкарнација Бога. Непознати се појављује у тренутку највеће Фројдове слабости, када су му нацисти одвели кћерку у Гестапо. Бог је увек непознат, он се налази у нашим срцима, у дубинском Ја сваког човека који је спреман да крене у потрагу за њим. Међутим, људи често имају потребу за чудом, за доказом да Бог постоји како би у њега веровали. Бог постаје проблем тела, а не проблем духа. Зато се код Шмита Бог отелотворује.

Проблем тела је више пута поменут у драми. Тело је веома важно, оно је доказ. У 7. сцени, Фројд се користи тада постојећим стереотипом о телесном изгледу како би се ослободио Нацисте, како би избегао његову

³⁷⁵ В. сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-visiteur.html>, 25.05.2008.

уцену. Наиме, у претресању његовог кабинета, међу књигама, Нациста је нашао Фројдов тестамент из кога се види да Фројд има банковне рачуне у иностранству, што је било забрањено, а то је доказ који би могао да онемогући Фројду да добије исељеничку визу. Нациста тражи од Фројда новац како би прећутао постојање тог документа. Уз помоћ Непознатог, Фројд долази на идеју како да спречи ту уцену. Фројд даје нацисти слику свог стрица Симона, који је имао типичан јеврејски нос. Фројд пореди његов нос са носем Нацисте и наводи овог да дође до закључка да ту постоје извесне сличности, чега се Нациста уплаши, јер, како Фројд закључује, „оно што чини Јевреје опасним је управо то што нико није сигуран да није један од њих“ (4, 173). Осим носа, доказ да Нациста можда у својој фамилији има неког рођака јеврејског порекла јесте и његова похлепа за новцем, што је био још један од стереотипа („зеленаши“) који се користио у то време како би се дисквалификовали припадници јеврејског народа.

У 4. сцени, Непознати каже да је занимљиво имати тело, али се у њему он веома брзо укучи. Он духовито каже за себе да је изабрао тело и лице глумца који ће се родити тек након Фројдове смрти. Непознати Фројда пита зашто не воли свој изглед, на шта му Фројд одговара да се не препознаје у телу које види у огледалу, јер тај непознати старац у огледалу нема никакве везе са оним што он заиста јесте, додајући да је он могао да не буде то тело у огледалу. Непознати каже да Фројд управо описује оно осећање које и он има сваки пут када се отелотвори (4, 159). Човек нема тело, он јесте тело, чак и ако не може да се поистовети с њим. Да нема тела, не би било ни Бога. Доказ за то је Исус Христ: да није васкрсао, да се није наново отелотворио након распећа, не би ни било доказа да Бог постоји, као што не би било доказа да се пре тога Бог није отелотворио у човеку. Мејер каже да, „да не постоји тело, Бог не би био неопходан“.³⁷⁶ Мора постојати контраст између духа и тела, између божанског и телесног, како би се потврдило сопствено постојање. Зато је

³⁷⁶ М. Meyer, *Нав. дело*, 46.

хришћанство отелотворило Бога у човеку. Захваљујући Богу, божанском, човек може да преживи смрт и пропадање тела и телесног, нарочито својих ближњих. Бог се налази у духу, у срцу, а тело је доказ.

Интертекстуални односи: Шмит и Паскал

Осим интертекстуалних односа са Фројдовим делом, када говори о слободи, Шмит полемише са Сартровом виђењем слободе. Када говори о слободи, Сартр каже да је човек изворно слободан и одговоран за своја дела.³⁷⁷ То значи да је човек препуштен самом себи, а пошто Бога нема, он је „осуђен да буде слободан“.³⁷⁸ Шмитов Непознати, пак, сматра да је Бог човеку дао слободу и тиме га обавезао на одговорност према сопственим поступцима и деловањима. Тако полазећи од различитих претпоставки о пореклу људске слободе, и Сартр и Шмит сматрају да је човек сам одговоран за сопствена дела и да за то не може да криви никог другог.

Ипак, највише референци у Шмитовом комаду упућује на Паскала. Чак и сама ситуација, а то је (могући) сусрет Фројдом са Богом те кобне ноћи упућује на чувену Паскалову мистичну ноћ, која се десила 23. новембра 1654, у којој је овај спознао хришћанског Бога, „Бога Исуса Христа“.³⁷⁹ Када у 16. сцени Непознати покаже Фројдово срце и каже да је он увек био ту, то нас неминовно упућује на Паскалово виђење и тумачење Бога изражено у чувеној мисли бр. 278:

³⁷⁷ Жан-Пол Сартр, „Егзистенцијализам је хуманизам“, превео др Вања Сутлић, у: Жан-Пол Сартр, *Филозофски списи, Изабрана дела*, књига 8, Нолит, Београд, 1984, 263.

³⁷⁸ *Исто*, 267.

³⁷⁹ Б. Паскал, *Мисли*, 416.

Срце осећа Бога, а не разум. Ето шта је вера: Бог кога осећамо у срцу, не у разуму. (278)³⁸⁰

Иако Фројд тражи доказе од Непознатог, тражи чудо, тражи, дакле, рационално објашњење, Непознати му говори да се не може све објаснити рационалним путем, односно разумом, пошто се многе ствари могу појмити само срцем, тј. осећањима и вером, која је, како каже Паскал, „дар од Бога“³⁸¹ (279), јер „срце има своја умовања која разум не познаје“ (277).³⁸²

Непознати каже да је он увек био скривен у Фројдовом срцу. Говорећи о Богу у Паскаловом делу, теоретичар Лисијен Голдман управо употребљава израз који је употребио и Непознати: Паскалов Бог је „скривени Бог“³⁸³, он се скрива у срцу. Али, за разлику од Непознатог, који се Фројду сам јавио када је овај био слаб и рањив, Паскалов скривени Бог се јавља само онима који га траже и који су спремни да им се Он укаже, онима који осећају потребу за њим. Међутим, иако је Паскалова визија света песимистичка, код Шмита то није случај. Мада у свом комаду приказује мрачну слику друштва средином XX века, Шмит ипак не губи наду у човека.

На самом крају комада, када Непознати хоће да крене, Фројд му прети да ће пуцати, на шта му Непознати каже да, ако он ипак није Бог већ тај Валтер Оберзајт, лудак побегао из луднице, онда ће Фројд завршити у затвору због убиства и онда опклада неће вредети. То нас упућује на Паскалов чувени „аргумент опкладе“ у постојање Бога. У својој апологији вере, Паскал нуди атеисти да се клади у постојање Бога. Иако је то непримерено, кладити се мора, пошто је човек „у колу“

³⁸⁰ Исто, 132.

³⁸¹ Исто, 132.

³⁸² Исто, 131.

³⁸³ В. Лисијен Голдман, *Скривени Бог*, превели Никола Бертолино и Мирјана Здравковић, БИГЗ, Београд, 1980.

(233)³⁸⁴, значи не зависи ништа од његове воље. Ако Бог постоји, онда ће он бити на добитку, а ако не постоји, неће изгубити ништа:

Ако добијате, ви добијате све; ако изгубите, не губите ништа. [...] Према томе, кад је човек присиљен да игра, треба да се одрекне разума, да би сачувао живот, радије но да га ставља на коцку за бесконачни добитак, исто толико готов да се збуде колико и губитак ништавности. (233)³⁸⁵

По Паскалу, ако Бог постоји, онда се добија све, а то значи да, осим овоземаљског живота, човек добија право и на оноземаљски живот, односно на постојање у вечности. Ако, пак, Бог не постоји, онда се не губи ништа, јер оноземаљског живота и нема, а овоземаљски живот свакако остаје. Они који верују да Бог постоји заслужују вечност, бесконачност, бесмртност. Оне који у његово постојање не верују треба „подстаћи на тражење Бога“ (184).³⁸⁶ Шмитов Непознати подсећа Фројда о неопходности тражења Бога, нудећи му слободу да сам изабере да ли ће се упустити у ту авантуру или не. Када Фројд прети да ће пуцати, Непознати га подсећа на Паскалову опкладу, говорећи му да се не би исплатило кладити се. Ако га погоди и убије, онда ће изгубити веру у постојање Бога, коју тек што је стекао у сусрету са Непознатим. Али истовремено ће изгубити и слободу јер ће, као убица, бити ухапшен. Дакле, опклада не вреди тог ризика, јер вера треба да се храни вером, а не доказима:

Бог који би се јасно појавио као Бог не би био Бог, већ само краљ света. (16, 215)

Дакле, он би био Ђаво, краљ света, а не Бог. На опаску да га није убедио, Непознати му, пре него што га напусти, каже још једном да само он сам

³⁸⁴ Б. Паскал, *Нав. дело*, 111.

³⁸⁵ *Исто*, 112-113.

³⁸⁶ *Исто*, 87.

себе може преобратити, да нико други то не може учинити, пошто преобраћање долази изнутра, а не споља. Фројд је раније рекао Непознатом да су се атеисти помирили са животом јер знају да је живот тунел на чијем крају нема светлости. Његова слика атеисте се прилично разликује од Паскаловог атеисте који показује своју „малоумност“ ако не увиђа „колика је то несрећа кад је човек без Бога“, јер „ништа није подлије него правити се јунак против Бога“ (194).³⁸⁷ Шмитов Фројд каже да су атеисти свесни свог краја, али нису очајни, већ су очај заменили храброшћу како би сачували достојанство.

Шмитов Непознати у многим моментима подсећа на Паскаловог скривеног Бога. Паскал на више места говори о двострукој човековој природи. Човек је истовремено и божанско и људско биће, у исти мах је и велики и мали. Паскал сликовито говори о човековој беди и величини:

Ништавило у погледу на бескрај, све у погледу на ништавило, средина између ничега и свега. Бескрајно далеко од тога да схвати крајности, њему су смер ствари и њихов праузрок несавладљиво скривени у једну недокучну тајну.
(72)³⁸⁸

За своју људску судбину човек је сам крив. Човек носи кривицу прародитељског греха и она одређује његову судбину, што је неправедно, о чему је писао и Паскал. Када Фројд пребацује Непознатом за обећања која није испунио (8. сцена), Непознати не даје никакав одговор, избегавајући, како наводи Ивон Хси, сву дебату на ту тему³⁸⁹ а задовољавајући се само прорицањем Фројдове будућности. Он тиме изазива код Фројда страх. Хси сматра да у овом дуелу Фројд однео моралну победу са чисто филозофског станишта, јер на његове

³⁸⁷ Исто, 96.

³⁸⁸ Исто, 32.

³⁸⁹ В. У. Hsieh, *Нав. дело*, 24.

аргументе Непознати не одговара, не супротставља своје противаргументе, већ га застрашује.³⁹⁰

Најзад, на Фројдово питање на самом крају зашто је Непознати уопште долазио и шта је он тиме добио, Непознати му одговара да је до те вечери Фројд мислио да је живот апсурдан, а сад зна да је живот тајна (16, 216). А тајна се, као ни Бог, не може објаснити, она се мора живети.

³⁹⁰ Исто, 25.

III део:

***БОЖАНСКО И ЛЈУДСКА СУДБИНА
У ДРАМАМА ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА***

1. *L'ÉCOLE DU DIABLE* ИЛИ О ПОРЕКЛУ ЗЛА

О пореклу зла Шмит је говорио у многим својим делима. О пореклу зла и чињеници како је зло могуће након страдања у Другом светском рату Шмит се бавио у комаду *Посетилац*. У том комаду, на питање Фројда како је Бог, ако постоји, дозволио да се дешавају таква зла као што су прогон Јевреја, концентрациони логори и масовна убиства, Непознати одговара да је Бог дао слободу људима да сами одлучују шта ће и како радити у животу, и да су за свој избор они сами одговорни. У једном интервјуу Шмит каже да њега не занима где је Бог био у време нацизма и да је желео тим комадом да „Бога лиши одговорности за зло које су починили људи“, будући да „се Бог не меша у људске приче, пошто је човека начинио слободним“.³⁹¹ Дакле, ако зло постоји, то не значи да Бог не постоји, па чак и ако је „Бог пука измишљотина коју је човек створио за другог човека, то је корисна измишљотина“.³⁹²

И у роману *Удео другог (La Part de l'autre, 2001)*, чији је главни лик Хитлер, Шмит говори о истом проблему, а то је порекло зла, које по њему не постоји независно, већ је реч о „нагону зла који је усађен у сваком од нас у облику егоизма, наше жеље да уживамо, да будемо срећни ругајући се другима“.³⁹³ Приказујући две стране Адолфа Хитлера, ону свима познату, нацистичку и злочиначку, али и ону мање познату, бића које воли уметност и које би да студира сликарство, Шмит

³⁹¹ У интервјуу „L'optimiste volontaire“ датом 2005. Мелани Карпантје (Mélanie Carpentier) и Томи Јадану (Thomas Yadan). Доступно на: <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-d-eric-emmanuel-schmitt-170.php>, 25.02.2009.

³⁹² Исто.

³⁹³ Исто.

говори о чињеници да је зло присутно у свима нама и да само од нас самих зависи да ли ћемо га активирати и постати злочинци или не, те да људи често „карикирају Хитлера да би себе саме ослободили кривице“.³⁹⁴ Да је Хитлер примљен на бечку академију да студира сликарство, све би, можда, попримило други ток, и Хитлеров живот и историја света. Шмит је, пишући овај роман, желео „не да спаси чудовиште коме је немогуће опростити, већ људскост ако се претпостави да је све можда могло бити другачије“.³⁹⁵

Проблему зла је посвећен и кратак Шмитов комад *Ђавоља школа* (*L'École du diable*) из 1996. године. Комад је настао по поруџбини. Написан је за вече „Позориште против заборав“ („Le théâtre contre l'oubli“) које је одржано у организацији Амнести интернешнала (Amnesty International) 9. децембра 1996. у Позоришту Одеон (Odéon-Théâtre de l'Europe) у Паризу. Комад је режирао Франсис Истер.

Комад се састоји из једне кратке сцене у којој је присутно шест ликова. Радња комада почиње докторовом дијагнозом да је Ђаво пао у депресију, и да се жали да „будући да је Зло одсада банализовано, XX век се више не занима за њега“.³⁹⁶ Мајордом се чуди због чега је Ђаво у депресији, јер „све је у најгорем неред у најгорем од свих могућих светова“³⁹⁷, што је иронична референца на чувену Лајбницевоу максиму из *Теодицеје* о овом свету као најбољем од свих могућих светова, са чим је полемисао још Волтер у *Кандиду*. Ђаво одговара да се гуши у баналности и да за њега нема будућности, јер „зло је готово“.³⁹⁸ Иако је зло

³⁹⁴ Éric-Emmanuel Schmitt, „Journal de *La Part de l'autre*“, у: É.-E. Schmitt, *La part de l'autre*, Albin Michel, Paris, 2005, 477.

³⁹⁵ Званични сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature-romans-la-part-de-l-autre.html>, 25.10.2014.

³⁹⁶ Званични сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Courtes-pieces-en-un-acte.html>, 25.10.2014.

³⁹⁷ Сви цитати су наведени према: Éric-Emmanuel Schmitt, *L'École du diable*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 1*, Albin Michel, Paris, 2006, 235. Превод је наш.

³⁹⁸ Исто.

преовладало, Ђаво није задовољан, јер је све ушло у рутину и одавно није смишљено нешто ново за ширење зла, без обзира на велики технолошки напредак човечанства. Његови поручници, Небирос, Саргатам и Агалијарепт, зато покушавају на све начине да га поново орасположе и поврате његову веселост, говорећи да је „потребно злу одузети његову реалност како би оно постало неприметно, а онда почети са његовим порицањем“³⁹⁹ како би се изнашао нови простор за његово деловање.

У томе они Ђаволу предлажу три стратегије. Небирос му предлаже теорију по којој зло не постоји, а једини циљ је добро. На тај начин, људска савест ће се успавати, и они ће онда моћи да јој се прикраду, да је окупирају и да из ње потом делују дугорочно. То је идеализам. Саргатам предлаже теорију по којој је зло увек мање зло, и ако се чини, чини се да се не би починило још веће зло, због чега треба бити срећан. Реч је о прагматизму. Агалијарепт предлаже теорију по којој „зло никад није вољно, већ происходи из нечега другог, што није у човековој власти“.⁴⁰⁰ То је психологизам.

Реч је о „три најштетнија система мишљења у XX веку, која су учинила зло невидљивим“.⁴⁰¹ Ђаво одушевљено прихвата сва три предлога и одлучује да нестане, да постане невидљив, „као што је и Он, тамо горе“⁴⁰², дакле као Бог, чији је Ђаво алтер-его. Ђаво смишља нову стратегију за чињење зла човечанству, што га орасположује и вади из депресивног расположења. Он мора да изађе из невидљивости, мора да постане видљив како би и зло било видљиво. Он шаље човечанству своје поручнике, а на лекарево питање да ли расположење Ђавола долази од тога што шаље човечанству нови рат или катастрофу, мајордом одговара да им шаље нешто још боље: мислиоце. Мислиоци су ти који ће

³⁹⁹ Исто, 238.

⁴⁰⁰ Исто, 239.

⁴⁰¹ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 182.

⁴⁰² É.-E. Schmitt, *L'École du diable*, 241.

човечанству донети највише зла, јер оно никада неће успети да се сложи ни по једном питању.

У овој краткој драми Шмит говори о суштинском проблему XX века, а то је зло. Добро је устукнуло пред злом, постало је невидљиво и скриво се пред човеком, а зло је постало неизбежно. Зато човек XXI мора да трага за добром, како би оно постало видљиво и доступно, и како би човек опет постао човек, хуманији и бољи него што је био у веку технолошког напретка који је до савршенства довео најсвирепије начине убијања.

2. *HÔTEL DES DEUX MONDES* ИЛИ О СМРТИ

Интрига

Седми Шмитов комад, *Хотел између два света* (*Hôtel des Deux Mondes*) први пут је изведен у Позоришту Марињи – Сала Попеску у Паризу 23. септембра 1999. године. Некон великог успеха претходног Шмитовог комада, *Фредерик или Булевар злочина*, са Белмондоом у насловној улози, и у овом комаду су играли значајни француски позоришни и филмски глумци: Руфус (Rufus) у улози Мага Раџапуре, Катрин Ардити (Catherine Arditi) у улози Марије, Виктор Ласло (Victor Lazlo), а потом Франсин Берже (Francine Bergé) у улози Доктора С..., Жан-Ив Бертло (Jean-Yves Berteloot) у улози Жилијена Портала, Лоранс Кот (Laurence Côte) у улози Лауре и Бернар Деран (Bernard Dhéran) као председник Делбек.

Као и у већини претходних Шмитових драма, и у драми *Хотел између два света* испоштована су три јединства. Радња се одвија у реалном времену, у затвореном простору названом Хотел између два света, из ког се не може својеволјно изаћи. У ствари, реч је о једном веома чудном месту за које се не зна тачно шта је: болница или хотел. Нико од ликова у комаду не зна тачно како је доспео на то место, када ће моћи да га напусти нити у ком правцу. На том месту је све могуће, па чак и чуда: да лажљивци говоре истину, а да непокретни проходају.

Ликова који су доспели у тај тајновити хотел има пет, и то су: Маг Раџапур (Le Mage Radjapour), Председник Делбек (Le Président Delbec), Марија Мартен (Marie Martin), Жилијен Портал (Julien Portal) и Лаура (Laura). Међу њима, како нам се у почетку чини, нема никаквих веза, али

ће се током боравка у хотелу међу некима од њих успоставити нераскидиве везе. О њима се брине тајанствени Доктор С... (Le Docteur S...) са своја два нема помоћника. Неки од њих су ту већ дуже времена (Маг Раџапур шест месеци), а неки су тек пристигли (Жилијен и Лаура), и свако чека свој ред да напусти то место.

Сценски простор је јединствен и нема промене декора. Анализом комада можемо доћи до неколико логичких сцена. Прва сцена била би уводна, која приказује Жилијенов долазак. Друга сцена је Маријина смрт. У трећој сцени приказан је Лаурин долазак. Четврта сцена представља Лаурину у Жилијенову идилу. Пета сцена доноси лажну узбуну приликом Жилијенове операције. Шеста приказује председников одлазак. У седмој се приказује докторово колебање. Осма сцена је трансплантација Маговог срца, а наредна, девета, приказује његову смрт. У десетој сцени Лаура напушта хотел, док последња, једанаеста, сцена приказује Жилијенов одлазак.

Могли бисмо рећи да је главни лик Жилијен Портал, главни уредник једног спортског журнала (212), чију нам метаморфозу душевних стања Шмит детаљно приказује. Он је лик који први ступа на сцену и који последњи напушта хотел на самом крају комада. Жилијен је младић који улази на сцену помало „унезверен, као шокиран“ (193), једва прекорачивши праг лифта, несигуран, „као да је управо доживео несрећу која га је избацила из равнотеже“ (194).⁴⁰³

Хотел или клиника

Прве речи које Жилијен изговара, „Где сам?“ (194), показују да он не схвата одмах где се налази нити како је ту доспео. На основу декора

⁴⁰³ Сви цитати наводе се према издању: Éric-Emmanuel Schmitt, *Hôtel des Deux Mondes*, у: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007, 189-295. Превод цитата је наш.

схвата да је у хотелу или мотелу. Међутим, будући да никако не може да се сети да је резервисао собу иако му помоћници показују његово име на списку посетилаца, он се осећа помало изгубљено и закључује да је добро што је ту јер му је одмор неопходан. Касније Жилијен среће остале особе које ту бораве и покушава да сазна на ком се тачно месту налази, на шта му Маг одговара да, према његовом искуству, постоји само један начин да схвати где се налази, а то је да пита сваког од присутних шта је радио непосредно пре него што се ту обрео (202). Након Маријиног представљања Жилијен помисли да је реч о клиници, а не хотелу, и пита зашто онда нема лекара, болничара, апарата за негу (206), на шта му Маг одговара да се не налазе у болници. Сећања присутних не помажу Жилијену да схвати где је, па, на Магове речи да све њихове „последње успомене су, нажалост, баш последње успомене“ (208), Жилијен помисли да је умро, на шта се остали насмеју, што код њега изазива бес те покушава да напусти то место, али не успева, јер се лифт не може позвати. Жилијен покушава да пронађе степенице ка излазу, али њих нема. Покушава да разбије прозоре, али не успева. Зато помисли да се налази у затвору, што га дотуче. У разговору са Доктором С... схвати да није мртав, што изазива у њему огромну радост, а када му она каже да није ни жив, он се забрине и почиње полако да схвата где је заиста захваљујући објашњењу Доктора С...:

Сви мушкарци и жене који овде заузимају једну собу управо сада, на Земљи, проживљавају кључне тренутке. Под будним оком лекара, болничара или својих породица, на цевчицама, серумима и електродама, они су у стању које ви горе зовете кома. То јест између живота и смрти. Односно овде. [...] Овде, у Хотелу између два света, ви ћете морати да чекате. Овде сте ослобођени болова које ваше тело трпи тамо. (217)

Међутим, Жилијен, изненађен, остаје без текста када му Доктор С... саопшти да је смештен у соби у ходнику V јер је покушао самоубиство, објаснивши му да се колима при брзини од 200 км/с закуцао у дрво

поред пута пошто је возио у пијаном стању, а алкохол је средство за „самоубиство кукавица“ (219). Тим сазнањем се завршава експозиција у комаду и коначно и читаоци, одн. гледаоци сазнају о каквом месту је реч.

Шмит поводом комада пише да је у почетку желео да му да назив *Сала изгубљених корака* (*La salle des pas perdus*), али да је одустао када је схватио да ниједан корак није нити може бити изгубљен.⁴⁰⁴ Зато одлучује да комаду да назив *Хотел између два света*, желећи тиме да означи место на коме бораве душе оних који су пали у кому док чекају да се пробуде.

У дугачкој почетној дидаскалији, Шмит детаљно описује хотел, одн. сцену. Реч је о рецепцији хотела у чијој позадини доминира лифт. Изнад лифта се налазе две стрелице: стрелица на горе означава да ће изабрана особа отићи „горе“, одн. на небо, у смрт, док стрелица на доле значи да ће лифт изабрану особу спустити на доле, „на Земљу“, одн. вратиће је међу живе. Лифт ради само када неко долази или одлази, и не може се позвати. Стрелице се пале само када Доктор С... објави да је неко од присутних ликова одабран и када тај уђе у лифт. Нико до тог тренутка, па ни сам Доктор С..., не зна у ком ће правцу лифт кренути и одвести изабраника. Тако се сазнаје да је хотел у ствари болница у којој бораве болесници за које се не зна да ли ће се пробудити и вратити у живот, или ће отићи право у смрт. Док чекају разјашњење сопствене ситуације, болесници бораве у у том хотелу између два света, некој врсти чистилица које се налази између живота и смрти.

На рецепцији се налазе „традиционалне фотеље око ниских сточића“ (193), а од ње на две стране два ходника воде ка собама у које су смештени пацијенти. Један ходник је обележен латиничним словом V, што означава пацијенте који су ту доспели својом вољом („Volontaires“), „другачије речено самоубице“ (219), док је други ходник означен словом А, јер су у њему смештени пацијенти који су ту доспели пошто су доживели несрећу („Accidentés“) (219).

⁴⁰⁴ Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-hotel-des-deux-mondes.html>, 09.10.2012.

У коментарима на званичном сајту, Шмит каже да не може да се сети одакле му идеја о том хотелу између два света и лифту који његове посетиоце одводи у живот или у смрт, јер он сам никада није био у стању коме. Међутим, Шмит потврђује да је у свом окружењу имао блиске људе који су пали у кому, од којих су се неки вратили, а неки нису, што га је највероватније навело на размишљање о томе шта се дешава када неко оде на једно тако тајанствено место. Оно што га је највише изненађивало, јесу радост и полетност које су преживели људи након буђења из коме показивали:

*Та промена ме је подстакла на размишљање. Окрзнути смрт, открити да је умирање суштински састојак постојања, то искуство, за које бисмо могли да помислимо да је драматично, отворило им је очи: живот се не одвија сам по себи, он је чудан поклон који се боље прима други пут. Само повратници осећају захвалност. Да ли би срећа могла да се повеже са размишљањем о смрти?*⁴⁰⁵

Шмит, који је и сам био у сличним ситуацијама, а једном је мало недостајало да умре, сведочи да је баш у том тренутку, на прагу смрти, био изненађен осећањем које му се само јавило, а то је спокој, који је одагнао неспокојство и немир. Управо то је имао на уму када је дошао на идеју да напише *Хотел између два света*, чији је предмет „препуштање мистерији“.⁴⁰⁶

Мистерија смрти

Као и у прва четири комада, мистерија је и овде кључна реч. Ивон Хси примећује добро сродност овог комада са те четири драме, јер Шмит

⁴⁰⁵ Исто.

⁴⁰⁶ Исто.

овде „поново разматра више мотива и тема који су се појавили у његова прва четири комада“.⁴⁰⁷ Тако Жилијена Портала можемо поредити са Дон Жуаном из *Валоњске ноћи*, јер и он мења жене и напушта их исто онако како је то чинио и Дон Жуан, али такође први пут у свом животу проналази истинску љубав, што је „готово религиозно искуство које у потпуности мења његову визију света“.⁴⁰⁸ Као и у *Загонетним варијацијама*, и овде се појављује мотив смрти младе жене: са Хеленом Метернах можемо довести у везу Лауру, мада она преживљава, али и Магову кћерку која је умрла са двадесет година. Председник Делбек је опседнут својим новцем и берзанским пословима, као и главни јунак драме *Голден Цо*. Својом метафизичком упитаношћу овај комад можемо довести у везу са *Посетиоцем*, мада овде главно питање није „постојање Бога, нити проблем зла, већ размишљање о мистерији смрти“.⁴⁰⁹

Већ од самог почетка, од уводне дидаскалије, примећујемо да је атмосфера у комаду врло тајанствена, чак мистична:

Пре свега, некакав чудан звук, као звук огромног ваздушног струјања...

Тај безгранично моћни ветар одаје утисак као да има снагу да све усиса при проласку, да може да однесе било шта на крилима свог даха, људе, бродове, дрвеће, куће...

То хујање се појачава, надлази, бесни, увећава се до неподношљивости, а онда ишчезава за неколико секунди. (193)

Мистичност атмосфере убрзо се потврђује: мистично је место на коме се ликови налазе, мистично је присуство једног Мага, Доктора С..., као и његова два нема помоћника одевена у бело.

Када се говори о ликовима, може се говорити и о симболици имена у овом Шмитовом комаду, што је приметила и Ивон Хси када каже да, „као што нам име главног лика – Жилијен Портал (*Julien Portal*)

⁴⁰⁷ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 68.

⁴⁰⁸ *Исто*.

⁴⁰⁹ *Исто*, 69.

- наговештава, сви који бораве у хотелу на прагу су смрти“.⁴¹⁰ Тако тумачено, Жилијеново презиме у себи садржи реч „port“, која означава луку, али се тај корен изговара као реч „portes“, што значи *врата*, а то нас може асоцирати на врата која стоје између живота и смрти. Његово име, Жилијен (Julien) може нас асоцирати на име Шекспирове јунакиње Јулије, јер је љубав између Жилијена и Лауре слична љубави између Јулије и Ромеа. Жилијен се на први поглед заљубљује у Лауру, која је, по њеном сопственом признању, „привићење жене, фантом“ (250). Њено име асоцира на једну од најчувенијих љубавних прича у историји књижевности, на љубав Петрарке према Лаури, девојци коју је песник само једном видео пре него што је она умрла. И Петраркина Лаура није ништа друго до привићење идеалне жене. Жилијен каже да се он зове просто Жилијен, док је њено име Лаура, које се на француском изговара као Лора, пуно музикалности и поетичности, једноставно „као добар дан“, та два слога су као „две ноте које захтевају од уста да поприме облик пољупца“ (253). Она је музикална за обоје и лепа за обоје, што је њему сасвим довољно.

Магово првобитно име, Марсел Пелиша (Marcel Pelucha), које је променио након смрти кћерке, садржи у себи реч „peluche“ (*плиш*), што упућује на благост и нежност његовог карактера. Марија Мартен, чистачица, која прва напушта хотел, носи име Богородице, која је, као и она, била жена из обичног народа. То је врло често име у обичном народу и везује се за кућне помоћнице, чега је Марија свесна:

Марија, родитељи су ме назвали Марија. Проклето добра идеја! Брисала сам и чистила целога живота. Налепили су ми то име на чело јер су знали да ће метла, сунђер и крпа бити моје занимање. (203)

Два докторова помоћника, један мушки и један женски, немају имена, али су обучени у бело, што асоцира на анђеле, који су по

⁴¹⁰ Исто, 70.

предању бесполна бића. Неки од присутних у хотелу их тако и доживљавају, што видимо и према именима која им приписују: Маг једног од њих назива именом Рафаел, а председник Делбек га зове Габријел (195), што су имена арханђела у хришћанском предању, док му Марија приписује име Емануел (212), што је име више хришћанских светаца. Та два лика само испуњавају наређења надређених и никада у комаду не говоре.

Најзанимљивије је име тајанственог Доктора С... У коментарима Шмит каже да је изабрао лик доктора, јер су у савремено доба управо доктори они који посредују између смрти и нас. Доктор С... је час мушкарац час жена, јер је и он, као његови помоћници, бесполно биће. Управо то даје један од могућих објашњења његовог имена: Доктор С... (Le Docteur S...) се на француском изговара готово идентично као реч „докторка“ (*doctoresse*). Шмит наводи и то да су га многи гледаоци после представа питали и сами давали одговоре шта значи С... из докторовог имена: то може бити скраћеница за речи Sphinx – Сфинга, Styx – Стикс, Silence – Тишина, Signe – Знак, Sérénité - Спокој, Soupir – Дах, и све су му се те могућности допале, јер имају везе са тајанственим ликом на који се односе. Али, најзанимљивије решење, по Шмиту, понудила је велика трагеткиња Франсин Берже, која је заменила Виктор Ласло у улози Доктора С...:

Она ме уверава да сам Доктор С.. ја сам, Шмит, односно писац, драматург, зато она закључује да је С као Шмит⁴¹¹, који уводи и изводи ликове, који има њихове досијее, који одбија да им каже све што зна о њима, који организује психодраму, праве уласке и лажне изласке, а који тужно признаје да има моћ само у оквиру тог хотела (сцене), а никакву на земљи (у стварности).

⁴¹¹ На француском почиње словом С: Schmitt.

*Као и драматург, који позајмљује све полове док пише комад, и доктор се појављује час као мушкарац, час као жена, и, „као и ти, додаде она, он је гласник неизвесности“.*⁴¹²

На тај начин, „Доктор С... би био отелотворење демијуршке моћи аутора, као и његов сан да промени свет“⁴¹³, како сматра Ивон Хси.

Неизвесност је кључна за мистерију. Пишући о *Посетиоцу*, Шмит је рекао да тај комад „припрема терен за веровање али остаје на прагу“.⁴¹⁴ Као и ту, и у *Хотелу између два света* Шмит поставља питања, али не даје одговоре.

Главна тема комада припада мистици: реч је о смрти. На самом почетку комада, као мото, Шмит користи Вијонове стихове „Ништа сем неизвесности сигурно ми није“ („Rien ne m'est sûr que la chose incertaine“) (191). Реч је о првом стиху друге строфе Вијонове „Баладе с такмичења у замку Блоа“ („Ballade du concours de Blois“)⁴¹⁵, у којој овај песник говори о неизвесности као јединој извесности у животу. Будући да и сам не жели да да дефинитиван одговор на питање „Шта има након смрти?“, Шмит наговештава овим епиграфом на почетку комада да ће се бавити само питањима а да ће одговоре сваки читалац и гледалац сами проналазити по сопственом нахођењу.

Различити типови личности имају различито виђење смрти и живота после смрти. Први лик који говори о смрти и који напушта хотел лифтом јесте слушкиња Марија. Она је припроста жена, без много школе и образовања, и она верује да после смрти људи одлазе „горе“, одн. на небо, али не зна тачно шта смрт представља:

⁴¹² Сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-hotel-des-deux-mondes.html>, 09.10.2012

⁴¹³ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 76.

⁴¹⁴ В. <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-le-visiteur.html>, 10.10.2012.

⁴¹⁵ François Villon, *Poésies choisies*, Larousse, Paris, 1960, 27-28.

Смрт, то је некаква збрка коју уопште не познајемо, само по рекла-казала,[...] будући да се отуд нико није вратио. (225)

Марија о смрти говори као хришћански верник, онако како су је као дете учили: она верује да „горе“, у рају, има нешто, вероватно некакав врт пун цвећа и дрвећа (229). Њена слика смрти је наивна, али пуна наде, јер је реч о доброј особи. Она је и прва која напушта хотел. Она заиста умире, јер када уђе у лифт, пали се стрелица на горе, што нам показује да је лифт одводи „горе“, одн. у смрт (238). Иако је желела другу шансу, та јој шанса није дата, што разочарава већину осталих ликова, јер по њима она није заслужила да умре, одн. мање је заслужила од нпр. Председника Делбека.

Председник Делбек је надмена особа која мисли да све зна и да је увек у праву. Зато је он негативан у очима свих осталих. И његово мишљење о смрти јесте мишљење верника. Али, за разлику од Марије, он своје мишљење формира према оном што га је научила веронаука (237), а не према сопственом размишљању и осећају. Током свог боравка у хотелу он стално захтева да разговара са Доктором С..., како би га умолио да га пусти одатле док му синови нису распискали богатство, али га овај не прима, већ разговара са другима, што њега љути, јер сматра да су они мање важни. Он не показује никакав страх, „али то није због некакве изузетне храбрости или стоицизма“, већ из његовог убеђења „да се грешком налази у азилу за умоболне“.⁴¹⁶ Он заступа тезу да након смрти одлазимо на небо и тамо нам се суди према нашим заслугама из овоземаљског живота, што зна и свако дете (236). Веровање у постојање хотела између два света за њега је знак наивности, а он сматра да се они налазе у „азилу за отуђене“ (261). Пошто се такав хотел у светим списима „нигде не помиње“ (262), он за Председника Делбека не постоји. То значи да ми Богу, након смрти, одлазимо директно, без икаквог посредовања. Жилијен закључује да Председник Делбек више верује у

⁴¹⁶ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 70.

своја убеђења него у оно што види, на шта овај одговара потврдно, јер су, на нашем мрачном и несигурном путу, убеђења једино што имамо, „да нас води попут штапа и светиљке“ (263). По Мишелу Мејеру, Председник је већ мртав, јер „је глуп“, јер „он има само одговоре“,⁴¹⁷ њега питања и њихова мистерија не занимају. Када најзад Доктор С... дође да му се обрати и каже му да је дошао час да напусти хотел, у тренутку када уђе у лифт, Председник Делбек се уплаши неизвесности и жели да изађе, али врата лифта се затварају и одводе га на доле, на Земљу, одн. враћа се у живот. Пошто „уопште не верује у неизвесност свог положаја, он ништа не учи из свог боравка у хотелу“.⁴¹⁸ Такав крајњи след догађаја изазива негодовање осталих, који замерају Доктору што је Марију усмртио, а Председника оживео, што Доктор негира:

Ја? То нема никакве везе. Смрт није ни казна ни награда. Свако од вас у смрти види нешто лично. То је смешно. Њој нико не може умаћи. Или вашим језиком, рекао бих да никад нисам срео неког ко заслужује да умре“ (269-270).

На опаску Мага да је његова кћерка умрла млада, а да Председнику још није куцнуо час, Доктор С... каже да „са десет, двадесет, осамдесет или сто година, увек је исти живот који губимо“, јер „живот је поклон који је дат свима. И смрт је исто тако дата свима“ (270), и избора ту не може бити, јер је смрт, како Мејер закључује, „биолошка чињеница, па човек не заслужује више да се роди него да умре“.⁴¹⁹

Маг Раџапур, након смрти кћерке, и даље не зна шта нас чека после смрти. Он најдуже борави у хотелу, јер је већ шест месеци у коми. Њему не смета ситуација у којој је, јер сматра да између тамнице живота и тамнице смрти нема разлике:

⁴¹⁷ М. Meyer, *Нав. дело*, 61.

⁴¹⁸ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 70.

⁴¹⁹ М. Meyer, *Нав. дело*, 61.

Одавде или с неког другог места, човек може да се избави само кроз прозор смрти, а никад не зна ка чему тај прозор гледа. (221)

Он је ведар лик пун доброте, који сматра да треба уживати у животу и искористити што боље сваки тренутак када знамо да се смрт ближи, јер смо и у животу били свесни да ћемо умрети, али смо одбијали да то видимо мислећи да ће нас мимоићи. Он је, како то одлично примећује Ивон Хси, „први у низу сродних ликова који отеловљују доброту и мудрост у Шмитовом делу“.⁴²⁰ Његово виђење блиско је епикурејском виђењу, по коме свет нису створили богови, иако они постоје одвојени од света. Зато је бескорисно молити их и бојати их се. Они воде своје бриге и не баве се човеком нити се мешају у природне законе, као што су смрт и живот.⁴²¹ Због тога нико не може да зна шта га чека након смрти, па не треба ни да је се боји, јер, по Епикуру, „смрт за нас није ништа; јер оно што се распало не осећа, а оно што не осећа није за нас ништа“.⁴²² Маг се не бунује против своје судбине, већ је стоички прихвата. Будући да је у хотелу најдуже од свих, он има највише времена, па се зато и на бави собом већ другима. Тако се он залаже за љубав између Жилијена и Лауре. На крају он одлучи, када схвати да у хотелу може остати дуго без икакве користи, да замоли Доктора С... да га искључи са апарата, како би се његов живот окончао, чиме би се указала нова шанса за Лауру, којој је хитно потребно срце како би преживела (279, 289) и можда наставила на Земљи своју тек започету љубав са Жилијеном. Тако се и у последњем његовом поступку испољава његова исконска доброта. Ипак, иза те

⁴²⁰ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 71, где даље наводи да однос који се остварује између Мага и Лауре наговештава однос између Марпе и Миларепе у *Миларепа*, између Ибрахима и Мојсија у *Господину Ибрахиму и цветовима из Курана*, између Бака-Руже и Оскара у *Оскар у госпођи у ружичастом мантилу*, или између оца Понса и Јосифа у *Нојевом детету*.

⁴²¹ В. Милош Ђурић, *Историја хеленске етике*, БИГЗ, Београд, 1976, 445-447.

⁴²² Нав. према: Берtrand Расел, „Епикурејци“, у: Б. Расел, *Историја западне филозофије*, превела Данира Прнета, Народна књига, Београд, 1998, 237.

доброте и привидног спокоја „крије се дубока туга појачана осећајем кривице према сопственој кћерки“⁴²³, и тај његов поступак представља очајнички покушај да се исправи неисправљиво. Маг сведочи да је његов шестомесечни боравак у хотелу њему донео два наука: да треба стоички прихватити оно што је неизбежно и да, најпосле, то треба и заволети (281).

Из тог Маговог поступка разумљиво је зашто Шмит приписује Лаури слично виђење живота и смрти, јер ће она наставити да живи са његовим срцем и на тај начин продужити и његов живот када га не буде било. И Лаура сматра да се смрти не треба бојати (252), већ треба имати поверења (249), треба се надати (250). Она воли смрт као и живот. Она је једина особа која је у хотелу боравила и раније, јер је два пута падала у кому. Она је „навикнута одувек на идеју своје смртности“⁴²⁴, те је стога потпуно спокојна када дође у хотел. У животу, она је непокретна, везана за колица, са ограниченим могућностима и правима, она је „привиђење жене“ (250) које никоме не нуди будућност. Ипак, она воли живот. Када дође у хотел између два света, као и код осталих болесника, њена патња ишчезава, и она може да хода, да игра, да се нада да ће је неко заволети, да ради оно што у животу никада није могла. Зато је њој блиско и то стање. Зато је она оптимиста, иако је у најтежој ситуацији од свих болесника.

Жилијеново виђење смрти мења се у току драме. У почетку, пре него што се сретне са Лауром, Жилијенова визија је блиска теорији по којој је све случајност. По њему, горе нема ничег (224), и након смрти долази ништавило (226), у коме неће бити никаквих успомена, као што их нема ни из времена које претходи нашем рођењу (226). Човек нестаје у прашини и смрт представља крај, после ког нема ничег више:

Чак ни док сам ходао улицом, ја нисам веровао у стварност.

⁴²³ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 71.

⁴²⁴ *Исто*, 72.

Видео сам како пролазе мантили, шешири, ципеле; људе сам ослобађао њихове пути, већ сам виђао костур, мислио сам да ће све нестати једнога дана. Изнутра, у мени, била је рука која ме вукла да не уђем у живот: била је то идеја смрти. Да ми је потврђено да има живота након живота, ја бих се, сигурно, променио... (228)

Међутим, као одговор на ове његове речи долази његово упознавање и заљубљивање на први поглед у Лауру. Од тог тренутка Жилијен се у потпуности мења, молећи Доктора С... да му обећа да ће он и Лаура, ма шта да се деси, одатле отићи у истом правцу, како би могли да остану заједно, јер се он плаши само једног, да је не изгуби. На Магово питање да ли верује да горе има нечег, Жилијен одговара:

Раније, случај ми је био довољан како бих објаснио свемир ког сам се гадио, да, мешавина, смеса молекула, мора да је то био рецепт за ту лошу супу. Али кад видим Лауру... Да су молекули који се случајно сударају створили Лауру? Да су удари који стварају песак и дим одговорни за Лаурину лепоту, Лаурин осмех, Лаурин дух? [...] Не, сад имам разлог да будем оптимиста, он се зове Лаура. (276)

Он, дакле, постаје оптимиста који се нада да након смрти има нечег. Он је начинио паскаловску опкладу, јер „знати да умиреш је знак. [...] Знак да човек неће само умрети“ (277), па тамо где је видео мрак, сада жели да види обећану светлост. Чудо даје веру, а Лаура представља његово чудо. Он не разуме, али жели да се нада у оно што не разуме, због чега се мање боји смрти. Зато на крају, чак и кад би морао да умре, Жилијен постаје спокојан (293).

Најзад, визија смрти Доктора С... блиска је егзистенцијалистичкој. По Сартовој филозофији егзистенцијализма⁴²⁵, у овом свету, који је лишен Бога, човек је, парадоксално, осуђен на слободу, јер је сам одговоран за своје поступке, одн. за своје изборе. Човек је увек у

⁴²⁵ В. Жан-Пол Сартр, „Егзистенцијализам је хуманизам“, 257-285.

ситуацији и слободан да бира. Он није предодређен, његова судбина није предестинирана, одн. унапред одређена, јер „егзистенција претходи есенцији“, одн. човек прво постаје, па својим изборима и одлукама формира своју суштину. Тако је смрт само крај једног постојања, крај тела и савести. Доктору С... је блиска та концепција. Он не верује у „Велику књигу судбине“, већ у слободу човека да изабере. По њему човек је слободан да ради са својим телом шта му је воља:

Ви долазите на свет снабдевени подацима, под теретом наслеђа, породице, средине, везани за град, земљу, језик, епоху, све вас разликује, све вас раздваја, по свему сте различити, али једна ствар, само једна, чини вас идентичнима: ви сте слободни. Слободни, разумете ли? Слободни да упропастите своје тело, слободни да прережете вене, слободни да се не излечите од љубавних јада, слободни да иструнете у својој прошлости, слободни да постанете јунаци, слободни да донесете лоше одлуке, слободни да промашите сопствени живот или да пожурите сопствену смрт. Верујте ми, нема Велике Књиге Судбине, само неколико назнака на некој цедуљи. Података. Оно са чим се не може калкулисати то је ваша слобода. (258)

И смрт је, као и живот, дата свакоме, па јој нико не може умаћи. И живот и смрт су, дакле, поклон. Смрт не представља ни награду ни казну. Она је мистерија (292). На Жилијенову констатацију да чак ни он не зна шта је смрт, Доктор С... одговара да „најгора ствар која би могла да дође на то питање био би одговор“ (293). Доктор С... закључује да Жилијенов спокој долази од поверења које је стекао, а „поверење је мали пламен који не обасјава ништа, али греје“ (293). Зато о смрти не треба размишљати нити тражити одговоре, треба само имати поверења.

Бог

Иако је комад *Хотел између два света* пре свега комад о смрти, као и *Посетилац* он такође говори о Богу и вери, јер су живот и смрт увек, између осталог, и питање религије и вере. Ако је живот поклон, Жилијен се на једном месту пита „ко нам је дао тај поклон“, Бог или сам живот (292). На то Доктор С... одговара да „на то питање чак и одговори имају знак питања“ (292) и да то ништа не мења, јер поклон се мора прихватити и пренети на друге, одн. дати живот деци, делима, љубави (293). Ивон Хси наводи да „Бог изгледа чудно одсутан из комада који се бави мистеријом смрти“⁴²⁶, јер чак ни Доктор С... не зна шта има горе и куда лифт одводи када стрелица покаже на горе.

Марија верује да Бог постоји и да ће она отићи у рај, док Председник Делбек зна да Бог постоји, јер су га тако научили у школи и јер тако пише у религијским књигама. Жилијен и Лаура замењују Бога оним што они називају поверењем, јер поверење умањује страх пред непознатим које их након боравка у Хотелу између два света очекује.

Комад говори о Богу, али Бога у њему нема, зато и не чуди што се неки ликови, попут Мага, буне против Бога, оптужују га за његово ћутање, говорећи Доктору С...:

Зашто ово велико ћутање Бога? Је ли и сам Бог у коми? Зашто не одговара? Је ли Бог у стању шока? Оживите га! Учините нешто! Вековима људи причају о њему у постељи: нек се пробуди! Или, ако га је баш брига, ако се сасвим успавао, замените га ви! Играјте Провиђење!

По томе је Маг сличан Редовници из *Валоњске ноћи* и Фројду из *Посетиоца*. Али Маг не жели да чека, већ се ангажује, узимајући судбину у сопствене руке и тиме продужује живот једном невином младом бићу. Тако он, у сартровском смислу, постаје одговоран за своје поступке, али и

⁴²⁶ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 75.

једини заслужан за сопствену хуманост која спасава један живот. Хси закључује да „оно што се након тога дешава у комаду изгледа да сугерише да би људи могли без Бога“, јер „тамо где су љубав и воља довољно јаки, 'чуда' се могу десити, мењајући ток свемира једном за свагда“.⁴²⁷

Лаурин лик

Радња је код Шмита кључна и без ње драме нема, како је сматрао и Аристотел, по коме је најважнији саставни елемент драме „склоп догађаја“.⁴²⁸ И Морис Метерлинк је, у време настанка авангарде и одбацивања радње у други план, пишући о модерној драми забележио 1911. да, „ма шта се чинило, ма каква дивота била једног дана измишљена, највиши закон, суштински захтев позоришта биће увек радња“. Шмит као да усваја ово мишљење, знајући да, „кад се завеса подигне, узвишена интелектуална тежња коју носимо у себи нагло се мења; и мислилац, моралиста, мистик или психолог који је у нама уступа место нагонском гледаоцу, [...] који жели да види да се нешто догађа на сцени“.⁴²⁹

За разлику од осталих Шмитових драма, драма *Хотел између два света* је, у суштини, лишена догађаја, одн. радње, па су јој потребни други механизми за остваривање драмског сукоба који би довео до драме. Један од тих механизма је лик. Супротно експерименталном позоришту, Шмит овде јача лик како би изазвао догађај. Лаурин лик, који је средишњи, кључни лик комада, представља троструки окидач,

⁴²⁷ Исто.

⁴²⁸ Аристотел, *О песничкој уметности*, превод и предговор Милош Ђурић, Дерета, Београд, 2002, 67.

⁴²⁹ Морис Метерлинк, „Модерна драма“, превела Мирјана Миочиновић, у: *Драма*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1975, 95.

који ће пресудно утицати на Магову судбину, на улогу Доктора С... и на Жилијена.

Лаура је особа која је цео живот навикнута на смрт. Она је у животу непокретна, више „фантом“ него жена, па је смрт уопште не плаши. Ово је њен други боравак у Хотелу између два света, показаће се пресудан. У дидаскалији приликом Лауриног доласка у Хотел, Шмит наводи да је она „налик некаквом привиђењу, као Ботичелијева Венера која излази из седефасте воде“ (240), повезујући је тиме више са идејом рођења него са идејом смрти.⁴³⁰ Венера (грчка Афродита) јесте богиња љубави и плодности, која се рађа из морске пене, па није чудо што Лауру Шмит пореди са њом. Лаура жели да јој се неко удвара, а када се упозна са Жилијеном, између њих се рађа љубав на први поглед. Она и Жилијен су суште супротности, зато су и привукли једно друго. За разлику од Лауре, Жилијен се плаши смрти и не жели да поверује да њему то може да се деси. Када сазна да је у хотелу у одељку V, који припада онима који су својевољно доспели ту, он се забрине, јер не може да схвати да је покушао самоубиство. Након познанства са Лауром и заљубљивања, њих двоје мењају улоге. Жилијен престаје да се боји смрти и нада се заједничком животу са Лауром, док Лаура почиње да страхује да ће их лифт одвести у супротним смеровима, или да се, ако се обоје врате у живот, неће препознати, јер нико не успева да сачува сећање на боравак у Хотелу између два света. Најпре је Лаура та која је имала поверење и која је желела да га удахне и Жилијену (249), а потом се њихове улоге мењају, и на крају је Жилијен тај који убеђује Лауру да треба да има поверења (290). Ако нису сигурни да ће се препознати када се сретну у животу, њихова тела, њихова кожа ће се сигурно препознати, јер „кожа чува траг“ (282). Зато Жилијен чак предлаже магични ритуал:

⁴³⁰ Y. Hsieh, *Нав. дело*, 72.

Љубим те у уши: један, два. Љубим те у чело: један, два, три, четири. Љубим те у очи: један, два, три, четири, пет, шест. Љубим те у уста: један, два, три, четири, пет, шест, седам, осам. (284)

Ту игру они понављају три пута, како би кожа сачувала траг. Иако не ступају ни у какве телесне односе, Лаура и Жилијен доживљавају кратку, али веома интензивну љубав⁴³¹, што потврђује да за љубав није важно трајање, већ квалитет, јер „у једној секунди може бити читава вечност“ (272).

Лаурин лик утиче на судбину Мага Раџапуре. Видевши да се она заљубила, а захваљујући чињеници да је млада, Маг, за кога ионако више нема наде, одлучује да својевољно убрза сопствену смрт, како би његово срце могло да буде пресађено Лаури, којој је неопходно за даљи живот. Тиме он изражава своју доброту, али и испуњава и стари дуг према својој кћерки, за коју ништа није учинио када је умирала, јер је био далеко, на пословном путу у САД. Када се вратио, она је већ била умрла. Зато се он читавог живота кајао:

Напустио сам посао. Дао сам да се преврну столови, да се упале кристалне кугле. Хтео сам да ми се она обрати, да не буде ишчезла. А откривао сам само тишину. Онда сам постао Маг Раџапур, увек са овим проклетим оперетским турбаном који ми је прво служио као крпа за уста, да ме спречи да јаучем од бола. (Пауза)

Успомене које чувамо на умрло дете су као затворене у неко светилиште, заштићене патњом; оне немају исти штоф као друге успомене. Не гужвају се. Недодирљиве су. (Пауза) Ништа нисам умео да урадим за њу. (286-287)

Када схвати да постоји особа којој би могао да помогне, Маг се мења, и схвата да се неке ствари ипак могу променити и исправити. То је за њега чудесно откриће.

⁴³¹ Исто, 73.

Лаурин лик утиче и на улогу Доктора С... До њеног доласка, он је задужен само да води рачуна о онима који бораве у Хотелу између два света, као и да их спроводи до лифта када за то дође време, ни сам не знајући куда ће их лифт одвести када у њега уђу. Он им даје понекад информације о њиховом здрављу, али ништа не одлучује сам. Он само спроводи наређења и следи инструкције неке Више Силе, Вичег Ауторитета, не мешајући се у Његове одлуке. Међутим, након Лауриног доласка, испоставља се да је њој хитно потребно пресађивање срца како би могла да настави свој живот. Када то сазна, Маг Раџапур предлаже Доктору С... да га искључи са апарата како би његово срце пресадили Лаури и тако јој омогућили преживљавање. Доктор С... не пристаје најпре на то, јер то није у његовој надлежности, он нема овлашћење да то уради. Само један Магов близак рођак има право да донесе такву одлуку, али не могу да га пронађу. Зато Маг даје Доктору папир са његовим бројем, како би га позвали. Доктор С... инсценира случајно испадање тог папира из Маговог џепа, што омогућује лекарима да позову рођака и донесу одлуку о искључењу Мага са апарата и трансплантацији његовог срца Лаури. Такође, он све то исприча и Жилијену, што овом олакшава ситуацију и улива му храброст да испрати Лауру до лифта (290). Он, у складу са својим веровањем, дела, ангажује се, узима слободу да изабере да интервенише, за шта ће сам бити одговоран. Тако Доктор на крају, престајући да буде пуки посматрач, прекрши Правило (289), у име вишег циља, у име људскости.

Интертекстуални односи

Када је реч о интертекстуалним односима, који су мање или више уочљиви у *Хотелу између два света*, можемо рећи да их је велики број. Неке од њих смо већ раније поменули: Лаурино име може нас асоцирати

на Петрарку и његову љубав на први поглед према Лаури коју је песник видео само једном, каква је и љубав између Жилијена и Лауре.

Када говоримо о различитим концепцијама смрти код различитих ликова у овом комаду, већ смо поменули Епикура и епикурејско виђење смрти, са којим је блиско Магово и Лаурино поимање смрти. Лаурино виђење смрти блиско је и Монтењевој крилатици по којој „филозофијом се бавити значи учити се умирању“⁴³², коју овај преузима од Цицерона, будући да је Лаура, као непокретна девојка, од свог рођења навикнута на патњу и на мисао о сопственој смртности која је неминовна. Следећи Монтењев наук, Лаура одбацује било какву идеју страха од смрти, прихватајући смрт исто као и живот. То је, пак, блиско Спинозиној идеји филозофије живота, која „има за циљ да ослободи људе тираније страха“, јер „слободан човек не мисли ни о чему мање него о смрти; и његова мудрост није размишљање о смрти, него о животу“.⁴³³

Смрт је, као и у последњој Бодлеровој песми из *Цвећа зла*, у „Путовању“, нешто непознато у чему може да се пронађе нешто ново.⁴³⁴ Жилијен сматра да пред смрћу не треба осећати страх, већ треба осећати поверење, које умањује страх од смрти. Зато се Жилијен, након упознавања са Лауром, мења. У разговору о Богу са Доктором С... Жилијен открива да се сада мање боји смрти и ту своју промену образлаже речима да је „начинио опкладу“ (277). Јасно је да, када говори о опклади у контексту божјег постојања, Жилијен чини алузију на чувену Паскалову опкладу. Свој чувени аргумент опкладе, који Паскал излаже у фрагменту број 233⁴³⁵, упућен је онима који не верују у постојање Бога: ако се кладе у његово постојање, ако постоји, они ће

⁴³² Мишел де Монтењ, *Огледи*, превод, предговор и напомене Изабела Константиновић, СКЗ, Београд, 2013, 103.

⁴³³ Бертранд Расел, „Спиноза“, у: Б. Расел, *Нав. дело*, 520.

⁴³⁴ Charles Baudelaire, „Le Voyage“, у: Ch. Baudelaire, *Нав. дело*.

⁴³⁵ По критичком издању Леона Бреншвика из 1904. године. В. Блез Паскал, *Мисли*, превели Јелисавета и Миодраг Ибровац, предговор и коментари Миодраг Ибровац, Култура, Београд, 1965, 109-115.

добити вечни живот, а ако не постоји, вратиће се у ништавило. Ако се, пак, кладе да Бог не постоји, ако постоји, они ће изгубити вечни живот, а ако не постоји, вратиће се у ништавило. Зато се, по Паскалу, свакако треба кладити да Бог постоји, јер је вероватноћа добитка тада већа.⁴³⁶ Управо зато Жилијен прихвата овај аргумент, надајући се да је вероватноћа да ће и он и Лаура отићи из Хотела између два света у живот и тамо се препознати већа, закључујући да „тамо где [је] видео мрак, жел[и] да вид[и] обећање светлости“, дакле с надом да ће, паскаловски речено, „скривени Бог“ да се разоткрије.⁴³⁷

Међутим, најочигливији је интертекстуални однос између *Хотела између два света* са Сартровом чувеном драмом *Иза затворених врата*⁴³⁸ из 1944. Као и Гарсен у Сартровом комаду, и Шмитов главни лик Жилијен Портал долази у некакав хотел из кога се никако не може изаћи, јер лифт, којим је дошао, не може да се позове (208), непрозирни прозори не могу да се отворе (209) нити разбију (210), а не може ни да се изврши самоубиство како би се одатле побегло (211)⁴³⁹, као што се не може изаћи из салона у Сартровој драми, јер и ту постоје врата која се не могу отворити, а када се она једном и отворе, јунаци се не усуђују да изађу из страха да их са друге стране чека нешто још горе.⁴⁴⁰

⁴³⁶ Претпоставља се да је Паскал опкладу предложио својим пријатељима либертенима, познатим по коцкању. Из аргумента опкладе изведен је и рачун вероватноће.

⁴³⁷ В. У. Hsieh, *Нав. дело*, 75.

⁴³⁸ Софија Перовић са овим Сартровим комадом доводи у везу Шмитову драму *Посетилац*, приликом анализе простора у та два комада. В. Sofija Perović, „L’Espace théâtral dans *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et dans *Le Visiteur* d’Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *Les Études françaises aujourd’hui: La représentation de l’espace dans les littératures française et francophone*, sous la direction de Jelena Novaković, Faculté de Philologie, Association de coopération culturelle Serbie-France, Belgrade, 2012, 137-146.

⁴³⁹ В. У. Hsieh, *Нав. дело*, 69.

⁴⁴⁰ В. Владимир Јевтовић, „Сартрова књижевност као медијум његове филозофије“, у: *Жан-Пол Сартр у свом и у нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2006, 139.

Дакле, ситуација је веома слична оној у којој се налазе Гарсен, Инес и Естела, јунаци Сартрове драме. Простор је затворен и из њега се не може утећи. Сви ликови који се у оба комада нађу у том затвореном простору немају никакве везе једни између других, и припадају различитим друштвеним слојевима. Осим три главна лика, код Сартра се три пута појављује и један момак који ликове доводи „у салон у стилу Другог Царства“, а о коме се врло мало зна. Он је тих, мало говори и видимо да зна све о остала три лика, нарочито њихове реакције приликом уласка у салон. Код Шмита, паралелу том лику представљају два у бело обучена нема помоћника Доктора С..., од којих је један женско, а други мушко, који се ниједном не обраћају осталим ликовима, али знају све о њима.

У Сартровом комаду, ликови који доспевају у салон су већ мртви, криви, у страху од казне, а салон „представља митску транспозицију пакла“, „једног савременог хипотетичког пакла“⁴⁴¹, у коме протагонисти, удружујући се једни против других, постају целати и чине једни другима пакао. Из тог пакла не може се изаћи. Код Шмита није реч о паклу, већ Хотел између два света представља прелазну фазу у коју доспевају болесници пали у кому. Једни одатле одлазе у смрт, док се други враћају у живот. Шмитови јунаци се ту упознају, спознају, мењају, исцељују, добијају другу, чак трећу шансу. Дакле, Шмитов Хотел између два света више симболички одговара чистицишту, него паклу. Код Сартра између протагониста се вечно води борба и једни се удружују против других, постајући целати који муче оног другог, производећи мржњу. Веза између двоје никако није могућа, јер „трећи не дозвољава однос друго двоје“, тако да је Сартрова драма не „само драма о другима, то је драма о свима који живе затворен живот, који су преокупирани собом, остварењем својих жеља“, „то је драма о животу у дефанзиви према Другом или тоталном предавању погледу Другог“ где „тортура сталног

⁴⁴¹ Исто, 138.

присуства Других не може се избећи“.⁴⁴² Код Шмита, у Хотелу између два света развијају се различити односи између ликова, а најважнија је љубав која се рађа између Жилијена и Лауре, што је код Сартра немогуће. Зато је Шмитов комад дубоко оптимистички.

У Сартровој егзистенцијалистичкој драми Естела на крају, у жељи да се ослободи Инес како би остала сама у љубавној вези са Гарсеном, узима нож и покушава да убије Инес, на шта ова прасне у смех, говорећи јој да је не може убити јер је она већ „мртва“ и да су осуђени све троје да ту остану „заједно заувек“. Након лудог смеха који их све обузме, на крају заћуте, гледајући се дуго, на шта Гарсен додаје: „Па добро, наставимо“⁴⁴³. Тим Гарсеновим речима се завршава Сартрова драма и оне нуде вероватни наставак ситуације која се у њој одвија: протагонисти су мртви, осуђени једни на друге, целати су једни другима, и ту се ништа не може и неће променити, већ ће све остати исто заувек. Тим речима сличне су речи које изговара Лаура када дође у Хотел између два света:

ЛАУРА: Шта сте радили пре него што сам ја дошла?

МАГ: Као и обично... говорили смо лоше једни о другима, уједили ради вежбе.

ЛАУРА: Да наставимо?⁴⁴⁴

МАГ: Још вас не познајемо довољно да бисмо причали лоше о вама. (244)

Лаурина реченица директна је алузија на Гарсенову реченицу, али су место где је она изговорена и њен контекст потпуно другачији. Из контекста се види да Лаура изговара ове речи веома весело, јер је она свесна где је дошла, пошто је ту већ једном боравила, и зато што зна да је ту лишена свих болова и проблема који је муче у животу, да може да хода, па чак и да игра. За разлику од њеног оптимистичног „да

⁴⁴² Исто, 139.

⁴⁴³ Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les Mouches*, Gallimard, Paris, 2000, 94-95. Превод је наш.

⁴⁴⁴ Подвукао Н.Б.

наставимо“, Гарсеново „наставимо“ пуно је горчине и песимизма, јер је изговорено након што су све троје схватили да су осуђени да једни другима праве пакао заувек.

Иако постоје многобројне интертекстуалне везе између овог Шмитовог комада са делима која смо поменули, његове теме блиске су темама из ранијих Шмитових комада, пре свега из *Посетиоца*. Комад *Хотел између два света* је на неки начин наставак драме *Посетилац*, који такође не даје коначне одговоре, већ се задовољава постављањем самих питања о суштини људског постојања. То га и чини занимљивим, а виртуозност дијалога и изванредно постављена драмска ситуација чине од ове Шмитове драме један од његових најбоље написаних комада.

ЗАКЉУЧАК

У тези *Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита* настојали смо да покажемо Шмитову концепцију људске судбине и историје анализирајући пре свега његов драмски опус. Кроз тумачење оног што смо назвали псеудоисторијско, историјско и божанско у његових девет драма објављених између 1991. и 2007. (а исти је случај и са оним насталим од 2007. наовамо) намеће нам се неколико закључака.

Први закључак који се да извести из овакве интерпретације јесте да се историја и фикција непрекидно преплићу, мешају, продиру једна у другу у Шмитовом делу, при чему историја не заузима главно место, те се његове драме никако не могу сматрати историјским. У њима се Шмит никада не бави историјским догађајима као таквим, већ је историјски догађај код њега увек само ситуациони фон, контекст у коме се развија потрага главног лика, био он историјски или псеудоисторијски, одн. фиктивни, за решењима на кључна питања људске судбине, као и њихова потрага за сопственим идентитетом.

Други закључак је да су историја и људска судбина, као два важна елемента Шмитовог драмског стваралаштва, неодвојиви један од другог у његовим драмама. Шмит се, дакле, не занима за историју као такву, за историјске догађаје нити за њихове последице. У тумачењу Шмитових драма, реч историја пре свега треба да означи историјски контекст у који овај аутор ставља готово по правилу своје главне ликове и ситуације у које они упадају. Његове драме засноване су на радњи, а радња на сукобу ликова, који се најчешће разрешава кроз поступак драмских

обрта. Његови главни ликови често су историјске личности. Приказујући историјске личности, Шмит полази од неког преломног тренутка у њиховом животу, који се заиста догодио, али мењајући га за потребе своје драме, приказујући нам њихове ломове и кризе.⁴⁴⁵ Тако је у комаду *Посетилац* главни лик психоаналитичар Сигмунд Фројд. Шмит Фројда приказује у једном од наболнијих тренутака у његовом животу, а то је време нацистичке окупације Беча, када нацисти захтевају од њега да потпише срамну изјаву да њега, иако је Јеврејин, нико не омета да живи и ради у Бечу и да има све привилегије које је и раније имао, што је једини начин на који би велики научник могао да добије визу и да напусти Аустрију. Полазећи од ове историјске тачности, Шмит се користи и познатом чињеницом да је Фројд био атеиста, како би га ставио у нови контекст, а то је измишљени сусрет са Непознатим, који би могао а и не мора бити Бог, приликом ког Фројд преиспитује свој верски идентитет, питајући се о суштини људског постојања са вером и без ње. У комаду *Либертен* Шмит на сцену изводи Денија Дидроа, приказујући га у тренутку позирања чувеној портретисткињи, које је филозоф и сам описао у својим *Салонима*. У тај контекст, Шмит уводи и проблеме приређивања и објављивања *Енциклопедије*, стављајући славног филозофа у нове дилеме по питању морала и љубави, суочавајући га на тај начин са сопственом личношћу, њеним врлинама и манама. У комаду *Фредерик или Булевар злочина*, приказан је највећи глумац XIX века Фредерик Леметр. У овој драми, Шмит се користи познатим епизодама из Фредериковог живота, али мења историјске чињенице (година рођења и смрти, порекло итд.) како би ставио свог јунака у контекст суочавања са избором између бављења уметношћу и љубави, подређујући љубав уметности. И у другим Шмитовим делима главни ликови су историјске личности (Исус у *Ноћи на маслиновој гори*, Понтије Пилат у *Јеванђељу по Пилату*, Ајнштајн у *Ајнштајновој издаји*, Саша Гитри

⁴⁴⁵ О кризи лика в. детаљније у: Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 2006.

у *Гитријевима*, Фејдо у комаду *Жорж и Жорж*). Шмит се увек користи неком општепознатом чињеницом из њиховог живота, али је ставља у нови контекст како би нам их приказао као обичне људе, људе од крви и меса, који, као и сви други људи на овом свету, имају исте дилеме, иста питања и исти начин одговора на суштинска питања која живот пред њих ставља.

Осим историјских личности, главни ликови Шмитових комада су и фиктивне личности, личности које је он измислио или које је преузео из модерне митологије. И њих Шмит често смешта у неки историјски контекст, па смо их ми у том смислу третирали као псеудоисторијске. Тако је, на пример, главни лик првог Шмитовог комада митска личност, Дон Жуан. Међутим, Шмит свог Дон Жуана смешта у контекст себи омиљеног раздобља, а то је XVIII век, који представља доба либертена, што је Дон Жуан и сам био, доба великих преврата и велике револуције. И сам наслов комада, *Валоњска ноћ*, алудира на чувену историјску епизоду Француске буржоаске револуције, „Варенску ноћ“, када је Луј XVI покушао да побегне али је ухваћен и убрзо потом погубљен. Тако и Шмитов комад има елемент суђења, јер приказује судски процес Дон Жуану, али, за разлику од процеса након Варенске ноћи, који је завршен смрћу, процес *Валоњске ноћи* завршава се преобраћањем јунака у своју супротност, одн. у човека који први пут осећа љубав, али љубав која излази из оквира свакидашњег: реч је о нетелесној љубави, и то према мушкарцу. Комад *Загонетне варијације* приказује интервју фиктивног нобеловца Абела Знорка са новинарем, који се завршава, неочекивано по обојицу, доказом да је љубав јача од свега и да све побеђује, док драма *Мали брачни злочини* показује брачну љубав у којој, како његова главна јунакиња каже, „волети значи издржати, издржати све, од патње до радости, са истом јачином“.⁴⁴⁶ Остали Шмитови комади са фиктивним ликовима смештени су у савремени историјски контекст и акценат у

⁴⁴⁶ É.-E. Schmitt, *Petits crimes conjugaux*, у: É.-E. Schmitt, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007, 357.

њима је на потрази ликова за сопственим идентитетом у савремено доба, које је доба глобализације и брисања граница. Драма *Голден Џо* је футуристичка драма, која говори о моћи новца у процесу глобалне дехуманизације и губитка осећаја за Другог.

У том процесу дехуманизације, који је преовладао у савременом свету, Шмит излаз види у вери и поверењу. Људска судбина у великој мери одређена је човековим односом према Богу и божанском. У драми *Посетилац*, Непознати инсистира да само захваљујући вери човек може да спаси сопствено биће. Бог је створио човека према сопственом лику, али није Бог творац зла на земљи, већ је то његов противник, Ђаво (*Ђавоља школа*). Бог је човеку дао слободу, а човек је тај који одлучује да ли ће поступати по божанским начелима и чинити добро, или по ђавољим, па чинити зло. Човек ће боље и праведније проживети свој живот ако као прицип узме веру, али не само веру у Бога, већ и поверење у Другог. Поверење није нешто што се има, оно се даје, како каже Жил у *Малим брачним злочинима*. Њега човек стиче својим поступцима, као Жилијен у *Хотелу између два света*. Поверење не може донети коначно решење, међутим без њега се не може живети. Оно је, по речима Доктора С..., „мали пламен који не обасјава ништа, али греје“.⁴⁴⁷ У овом комаду, поред питања вере и поверења, али и љубави, Шмит говори о смрти као крајњем исходишту људске судбине, која ће се лакше и спокојније прихватити управо ако се изгради поверење.

Сви Шмитови ликови, смештени у историјски контекст, постављају неко од кључних питања људске судбине, а то су љубав, телесна и духовна (*Валоњска ноћ*, *Загонетне варијације*, *Тектоника осећања*, *Фредерик или Булевар злочина*, *Гитријеви*, *Хотел између два света*), брачна љубав (*Мали брачни злочини*, *Либертен*), пријатељство (*Валоњска ноћ*, *Мали брачни злочини*), новац (*Голден Џо*), вера и сумња, одн. постојање Бога (*Посетилац*, *Хотел између два света*, *Јеванђеље по Пилату*, *Ноћ на Маслиновој гори*), мистерија (*Посетилац*, *Загонетне варијације*, *Мали брачни злочини*,

⁴⁴⁷ É.-E. Schmitt, *Hôtel des Deux Mondes*, у: É.-E. Schmitt, *Théâtre 3*, 293.

Хотел између два света), поверење (*Мали брачни злочини*, *Хотел између два света*), индивидуална слобода (*Либертен*, *Посетилац*, *Мали брачни злочини*), улога уметности (*Фредерик или Булевар злочина*, *Жорж и Жорж*), проблем постојања зла (*Посетилац*, *Ђавоља школа*, *Ајнштајнова издаја*), пролазност (*А да опет почнемо*), смрт (*Хотел између два света*).

Трагајући за одговорима на кључна питања људске судбине, Шмитови ликови трагају за сопственим идентитетом, односно за одговором на питање „ко сам ја?“. То питање себи поставља и главна јунакиња Бретоновог романа *Нађа* почетком XX века, одговарајући да је она „душа која лута“ у потрази са сопственим бићем. Цео XX век садржан је у том кратком питању, кључном питању модерног човека. То питање је у XX веку имало различите подстицаје. Оно је постављано након првог великог масовног разарања, које је запамћено у историји као Велики рат. Такође, на овакву људску запитаност о сопственој егзистенцији пресудан утицај имала је и почетком XX века формирана научна дисциплина, психоанализа, која је из корена променила дотадашња сазнања и схватања о људској природи и судбини. Након Другог светског рата, након холокауста, гасних комора и прогона, грађанских ратова, диктатура и геноцида, људи су све више и све чешће себи постављали ово кратко питање, али одговори који су се нудили бивали су све мрачнији и безнадежнији. Слика света и човека у њему на крају XX века прилично је суморна и песимистична. Међутим, ма какви били, одговори нису и неће спречити човечанство да и даље себи поставља ово питање.

Посвећујући се писању након мистичне ноћи у Сахари, Шмит себи у задатак ставља промишљање о људској судбини и појединачним кључним проблемима људске егзистенције. У почетку бира управо позоришни медијум, пошто је он, по његовим речима, најпогоднији за постављање питања о људској егзистенцији, јер док „филозофија покушава да објасни свет, позориште настоји да га представи“.⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ É.-E. Schmitt, *Théâtre 1*, последња корица.

Испреплићући филозофију и позориште, Шмит покушава да на драмски начин промишља проблем људске судбине. „Позориште је у том смислу добро“, сматра Шмит, „што намеће стеге: трајање представе одређује границе дела, логика ситуација организује сцене, жив дијалог омогућује да се пише а да се избегава сувишно, стрепња да се досади гледаоцу чини да се смањује број страна, дефинитивно одсуство света и природе заједно са бескорисношћу њиховог описивања усредсређују на људско, а потреба да се да добра подела сваком глумцу одређује начин изражавања“. Тако драмски писац наликује композитору квартета, чија „камерна музика захтева јасну мисао, прецизну конструкцију а забрањује нарцисоидност“. ⁴⁴⁹

Важан закључак који се намеће при читању Шмитових драма јесте да он, обједињујући филозофске проблеме и драмско промишљање о њима, обнавља најбољу традицију француског филозофског позоришта. Зато је у његовом делу присутно много интертекстуалних веза са писцима и уметницима који су му претходили, о чему смо детаљно говорили.

Његове драме су филозофске, јер у свакој од њих он поставља одређени филозофски проблем, односно питање људске судбине, положаја човека у свету, чиме су се бавили велики писци од Паскала па све до Малроа, Бернаноса, Сартра и Камија. Притом, Шмит се задовољава постављањем питања, јер, будући да је живот сложен, једноставних и јединствених одговора нема. „Ја више волим да затамњујем мистерије, него да их решавам“⁴⁵⁰, каже он у предговору књизи *Моја Јеванђеља*. У том смислу, Шмит је ближи Паскалу и Кјеркегору него Сартру. „Тамо где Сартр види апсурд, ја видим мистерију, тајну која ми измиче“⁴⁵¹, каже Шмит. За разлику од Сартра,

⁴⁴⁹ На званичном сајту аутора. Наведено према: S. Lamaison, *Нав. дело*, 26-27.

⁴⁵⁰ Ђ.-Е. Schmitt, *Mes Évangiles*, 7.

⁴⁵¹ У интервјуу „L'optimiste volontaire“ датом 2005. Мелани Карпантје (Mélanie Carpentier) и Томи Јадану (Thomas Yadan). Доступно на:

који је атеистички егзистенцијалиста, Шмит за себе каже да је „верујући егзистенцијалиста“, за кога је Бог „онај минимум који је присутан у сваком човеку у облику питања. Потреба за одговором не сме да учини да заборавимо на постојање питања. Наш одговор је само један међу одговорима, не и истина“. Шмит, дакле, усваја оптимистичко виђење света, јер је он „писац наде у једном свету лишеном наде“.⁴⁵² Одбијајући да даје одговоре, Шмит од својих комада чини екоовски отворена дела⁴⁵³, која не дају један и јединствен кључ за тумачење. У интервјуу датом Катрином Казен-Пелегрини он објашњава да не пише да би „другима наметнуо своја мишљења, већ да би са њима поделио отворено мишљење“, наводећи да се бави „позориштем проблема, а не позориштем догми“.⁴⁵⁴

Најзад, из свега наведеног можемо закључити да је Шмитово дело, захваљујући његовом оптимистичком приказу људске судбине чак и у мрачним историјским тренуцима, дубоко, хумано и посве оригинално, и да својом свежином и непретенциозношћу отвара нови пут француској драматургији у XXI веку, враћајући човеку наду да позориште, мада је вековима у кризи, може, како је сам Шмит рекао, да „поправља свет“⁴⁵⁵, јер је позориште „право место у ком се живот понавља и промишља“.⁴⁵⁶

<http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-d-eric-emmanuel-schmitt-170.php>,

25.02.2009.

⁴⁵² Исто.

⁴⁵³ В. Умберто Еко, *Отворено дело*, превео Ника Милићевић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1965.

⁴⁵⁴ Интервју са Катрином Казен-Пелегрини (Catherine Casin-Pellegrini), у: Ђ.-Е. Schmitt, *Le visiteur*, Magnard, Paris, 2009, 136.

⁴⁵⁵ В. сајт: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Frederick-ou-le-Boulevard-du-Crime.html>, 15.02.2014.

⁴⁵⁶ В. Ђ.-Е. Schmitt, *Le visiteur*, 138.

ЛИТЕРАТУРА

I Извори:

1) Шмитова дела:

1. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La nuit de Valognes*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 1*, Albin Michel, Paris, 2006.
2. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La nuit de Valognes*, Magnard, Paris, 2009.
3. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *L'École du diable*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 1*, Albin Michel, Paris, 2006.
4. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le visiteur*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2006.
5. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le visiteur*, Magnard, Paris, 2009.
6. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Golden Joe*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2006.
7. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Variations énigmatiques*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2006.
8. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Le libertin*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 2*, Albin Michel, Paris, 2006.
9. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Frédéric ou le boulevard du crime*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007.
10. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Hôtel des deux mondes*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007.
11. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Petits crimes conjugaux*, y: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Théâtre 3*, Albin Michel, Paris, 2007.
12. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Mes Évangiles*, Albin Michel, Paris, 2004.
13. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Ma vie avec Mozart*, Albin Michel, Paris, 2005.

14. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La part de l'autre*, Albin Michel, Paris, 2005.
15. SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Guignol aux pieds des Alpes*, National Geographic, 2002.
16. ШМИТ, Ерик-Емануел, *Загонетне варијације*, превела Станица Лазаревић, НЕА, Београд, 1997.
17. ШМИТ, Ерик-Емануел, *Бестидник*, Народно позориште у Нишу, Ниш, 2003.
18. ШМИТ, Ерик-Емануел, *У школи ђавола*, превела Јулија Видовић, у: *Православни мисионар*, Београд, мај-јун 2010, 50-53.

2) Остали извори:

1. ANTIER, Benjamin, SAINT-AMAND, POLYANTHE, *L'Auberge des Adrets*, Paris, 1857. Доступно на: ftp://ftp.bnf.fr/646/N6461928_PDF_1_-1DM.pdf.
2. БЕДИЈЕ, Жозеф, *Роман о Тристану и Изолди*, превела Мирјана Лалић, Рад, Београд, 1964.
3. BAUDELAIRE, Charles, *Fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1988.
4. VILLON, François, *Poésies choisies*, Larousse, Paris, 1960.
5. DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*. Доступно на: ftp://ftp.bnf.fr/002/N0023398_PDF_1_-1DM.pdf.
6. DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, Gallimard, Paris, 1984.
7. DIDEROT, Denis, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'„Homme“*, II. Доступно на: http://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9futation_d%E2%80%99Helv%C3%A9tius/Texte_entier.
8. DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Доступно на: <https://archive.org/>.
9. DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, La Bibliothèque électronique du Québec. Доступно на: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/diderot-neveu.pdf>.

10. DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste*, La Bibliothèque électronique du Québec. Доступно на: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-Jacques.pdf>.
11. DIDEROT, Denis, *Plan d'une Université pour le gouvernement de Russie*. Доступно на: http://fr.wikisource.org/wiki/Plan_d%E2%80%99une_Universit%C3%A9_pour_le_gouvernement_de_Russie/Texte_entier.
12. *Encyclopédie*, чланци „Morale“, „Éthique“ и „Droit naturel“. Доступно на: http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/ETHIQUE, http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MORALE, и http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/DROIT.
13. GIDE, André, *Journal*, Tome 1: 1887-1925, Gallimard, Paris, 1996.
14. CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1962.
15. MARIVAUX, Pierre de, *Le jeu de l'amour et du hasard*, édition présentée, annotée et commentée par Michel Gilot, Larousse, Paris, 1995.
16. MOLIÈRE, *Don Juan ou le festin de pierre*, у: MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, L'Intégrale, Seuil, Paris, 1975, 287-288.
17. MOLIÈRE, *La Critique de l'École des femmes*, у: MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, L'Intégrale, Seuil, Paris, 1975.
18. МОЛИЈЕР, *Дон Жуан*, предео Данило Киш, Лапис, Београд, 1993.
19. МОЛИЈЕР, *Дон Жуан*, предео Младен Лесковац, Рад, Београд, 1976.
20. МОЛИНА, Тирсо де, *Севилски заводник и камени гост*, превод, предговор и коментари Александра Манчић-Милић, Рад, Београд, 2000.
21. МОНТЕЊ, Мишел де, *Огледи*, превод, предговор и напомене Изабела Константиновић, СКЗ, Београд, 2013.

22. ОЛБИ, Едвард, *Брачна игра*, у: *Избор из савремене англо-америчке драме*, превео Боривој Герзић, Истар, Београд, 2001, 145-181.
23. ОЛБИ, Едвард, *Ко се боји Вирџиније Вулф*, превела Илеана Ћосић, у: *Пре и после Косе. Савремена америчка драма*, приредио Јован Ћирилов, Zepher Book World, Београд, 2002, 319-426.
24. ПАСКАЛ, Блез, *Мисли*, превели Јелисавета и Миодраг Ибровац, предговор и коментари Миодраг Ибровац, Култура, Београд, 1965.
25. РАСИН, Жан, *Береника*, препевао Никола Бертолино, у: РАСИН, Жан, *Трагедије*, Паидеиа, Београд, 2004,
26. ROSTAND, Édmond, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Paris, 1921. Доступно на порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/011/N0113119_PDF_1_-1DM.pdf.
27. FRISCH, Max, *Don Juan ou L'amour de la géométrie*, traduit par Henry Bergerot, Gallimard, Paris, 1991.
28. САРТР, Жан-Пол, *Ђаво и господ Бог*, превео Драгослав Андрић, у: САРТР, Жан-Пол, *Драме*, Нолит, Београд, 1984, 175-274.
29. SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos suivi de Les Mouches*, Gallimard, Paris, 2000.
30. СВЕТОНИЈЕ, *12 римских царева*, Превео Никола Шоп, Дерета, 2003.
31. ШЕКСПИР, Виљем, *Хамлет*, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Рад, Београд, 1986.
32. SHAFFER, Anthony, *Sleuth*, Marion Boyars Publishers Ltd, London, 2000.

II Терије драме:

1. ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 2006.
2. АРИСТОТЕЛ, *О песничкој уметности*, превод и предговор Милош Ђурић, Дерета, Београд, 2002.

3. BARA, Olivier, „Le rire subversif de Frédérick Lemaître / Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur“, y: *Insignis*, n. 1, *Trans(e)*, 2010. Доступно на: <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/82924582le-rire-subversif-olivier-bara-pdf.pdf>.
4. BATTISTON, Régine, „L'imposteur amateur de femmes et de géométrie? Le *Don Juan* de Max Frisch“, y: *Germanica*, No. 35, Université de Lille, Lille, 2004, 21-38. Доступно на: <http://germanica.revues.org/1781>.
5. BECKER, Danièle, „Don Juan et la fiction dramatique“, y: *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 11, 1975, 131-161. Доступно на: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230X_1975_num_11_1_2197.
6. BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, Éditions Diderot, Paris.
7. BRADBY, David, *Théâtre en France de 1968 à 2000*, Honore Champion, 2007.
8. ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран, „Наказне страсти Молијерових карактера“, y: Молијер, *Тартиф. Дон Жуан*, Рад, Београд, 1976.
9. DAVID, Martine, *Le théâtre*, Belin, Paris, 1995.
10. *Драма*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1975.
11. ИБЕРСФЕЛД, Ан, *Читање позоришта*, превела Мирјана Миочиновић, „Вук Караџић“, Београд, 1982.
12. UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.
13. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, tome 1, Lettres SUP, Paris, 1996.
14. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, tome 2: *L'École du spectateur*, Lettres SUP, Paris, 1996.
15. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, tome 3: *Le Dialogue de théâtre*, Lettres SUP, Paris, 1996.
16. CARRIQUE, Noémi, „Le succès du crime sur scène avec Robert Macaire: modernité théâtrale et protestation sociale au XIXe siècle“, y:

- Criminocorpus* [En ligne], *Varia*, 2012. Доступно на:
<http://criminocorpus.revues.org/2218>.
17. КОТ, Јан, „Дон Жуан или О пожуди“, превела Бисерка Рајчић, у:
Сцена, 1/2002 (XXXVIII), Нови Сад, 2002.
 18. LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, PUF, 2005.
 19. *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Circé, Belval, 2005.
 20. MEYER, Michel, *Le comique et le tragique*, PUF/Quadrige, Paris, 2007.
 21. МИЛАЧИЋ, Душан, *Вечни Молијер*, Слово љубве, Београд, 1973.
 22. МИОЧИНОВИЋ, Мирјана, *Позориште и гилотина. Расправе о драми*, Фабрика књига, Београд, 2008.
 23. *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1981.
 24. AUBRUN, Charles-V., „Le Don Juan de Tirso de Molina. Essai d'interprétation“, у: *Bulletin Hispanique*, Tome 59, N°1, 1957. Доступно на:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1957_num_59_1_3513.
 25. PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, 2007.
 26. ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006.
 27. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2005.
 28. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 2006.
 29. RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Théâtrales, Paris, 2006.
 30. SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Seuil, Paris, 2012.

31. СОНДИ, Петер, *Студије о драми*, превео Томислав Бекић, Orpheus, Нови Сад, 2008.
32. СУРИО, Етјен, *Двеста хиљада драмских ситуација*, превела Мира Вуковић, Нолит, Београд, 1982.
33. THÉRENTY, Marie-Ève, „Un comique *trans*: Robert Macaire. Transmédialité et transgénéricité d'une figure nationale“, у: *Insignis*, n. 1, *Trans(e)*, 2010. Доступно на: <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/1047939un-comique-trans-marie-eve-therenty-pdf.pdf>.
34. ЂИРИЛОВ, Јован, „Пре и после *Косе*“, у: *Пре и после Косе. Савремена америчка драма*, приредио Јован Ђирилов, Zepher Book World, Београд, 2002.
35. HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1989 (nouvelle édition 2003).

III Теоријска литература:

1. АНДЕРСОН, Метју С., *Европа у осамнаестом веку: 1713-1789*, превели Соња Деканић и др., Clio, Београд, 2003.
2. VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004.
3. ГОЛДМАН, Лисијен, *Скривени Бог*, превели Никола Бертолино и Мирјана Здравковић, предговор Никола Милошевић, БИГЗ, Београд, 1980.
4. DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
5. DUVAL, Georges, *Frédéric Lemaître et son temps, 1800-1876*, Tresse, Paris, 1876, 25. Доступно и на интернет порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/544/N5440430_PDF_1_1DM.pdf.
6. ДОЛЕЖЕЛ Лубомир, *Хетерокосмика: фикција и могући светови*, превела Снежана Калинић, Службени гласник, Београд, 2008.

7. БУРИЋ, Милош, *Историја хеленске етике*, БИГЗ, Београд, 1976.
8. ЕКО, Умберто *Отворено дјело*, превео Ника Милићевић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1965.
9. ELIADE, Mircea, *Aspekti mita*, prevela Nataša Rejović, Demetra, Zagreb, 2004.
10. ЕРОР, Гвозден, *Генетички видови интер(литерарности)*, Откровење, Народна књига, Београд, 2002.
11. ЖАКАР, Ролан, *Фројд*, превела Ана А. Јовановић, Плато, XX век, Београд, 2000.
12. GIRARD, René, „Violence et représentation dans le texte mythique“, у: René Girard, *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l’anglais par Bee Formentelli, Paris, Bernard Grasset, 2002.
13. ЈЕВТОВИЋ, Владимир, „Сартрова књижевност као медијум његове филозофије“, у: *Жан-Пол Сартр у свом и у нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2006.
14. КАСТАН, Никол, „Јавно и појединачно“, у: *Историја приватног живота 3: од ренесансе до просвећености*, приредили Филип Аријес и Жорж Диби, превела Љиљана Мирковић, Слио, Београд, 2002.
15. КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига, Београд, 2002.
16. КУК, Дејвид А., *Историја филма 1*, превела Мирјана Николајевић, Слио, Београд, 2005.
17. LEMAÎTRE, Frédéric, *Souvenirs*, Paul Ollendorff, Paris, 1880, 15-17. Доступно на интернет порталу Националне библиотеке Француске: ftp://ftp.bnf.fr/648/N6481200_PDF_1_-1DM.pdf.
18. ОРАИЋ ТОЛИЋ, Дубравка, *Теорија цитатности*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1990.
19. MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan et le donjuanisme*, traduit par Marie-Berte Lacombe, Gallimard, Paris, 1967.

20. MASSIN, Jean, *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, Textes réunis et présentés par Jean Massin, éditions Complexe, Paris, 1993.
21. PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1997.
22. ПРАЈС, Роџер, *Кратка историја Француске*, превела Нада М. Ђорђевић, Завод за уџбенике, Београд, 2013.
23. ПРИНС, Џералд, *Наратолошки речник*, превела Брана Миладинов, Службени гласник, Београд, 2011.
24. РАСЕЛ, Берtrand, *Историја западне филозофије*, превела Данира Прнета, Народна књига, Београд, 1998.
25. RACHLINE, François, *Le pari de Don Juan*, PUF, Paris, 2000.
26. *Речник књижевних термина*, Романов, Бања Лука, 2001.
27. RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979.
28. РОБЕРТС, Џон М., *Европа 1880-1945*, превели Маја и Вук Марковић, Слио, Београд, 2002.
29. РУЖМОН, Дени де, *Љубав и Запад*, превео Милан Комненић, Службени гласник, Карпос, Београд, 2011.
30. РУСЕ, Жан, *Мит о Дон Жуану*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995.
31. РУСЕ, Жан, *Књижевност барокног доба у Француској. Кирка и Паун*, превела Тамара Валчић-Булић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.
32. SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité*, Armand Colin, Paris, 2005.
33. САРТР, Жан-Пол, „Егзистенцијализам је хуманизам“, превео др Вања Сутлић, у: Жан-Пол Сартр, *Филозофски списи*, Изабрана дела, књига 8, Нолит, Београд, 1984, 257-285.
34. ТАРГАЉА, Иво, „Мит“, у: *Речник књижевних термина*, Романов, Бања Лука, 2001.
35. ТЕЈЛОР, Чарлс, *Извори сопства. Стварање модерног идентитета*, превела Софија Мојсић, Академска књига, Нови Сад, 2008.

36. *Француска књижевност 1*, група аутора, Свјетлост, БИГЗ, Сарајево, Београд, 1976.
37. *Француска књижевност 2*, група аутора, Свјетлост, Нолит, Сарајево, Београд, 1978.
38. ФУЛБРУК, Мери, *Кратка историја Немачке*, превела Нада М. Ђорђевић, Завод за уџбенике, Београд, 2013.
39. JONES, Ernest, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, tome 3, PUF Quadrige 2006.

IV Литература о Шмиту

1. ВЈЕЛИЋ, Nikola, „Transformation du mythe de Don Juan dans *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *Филолошки преглед*, год. 36, бр. 2, уредник Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2009, 83-89.
2. ВЈЕЛИЋ, Nikola, „La condition humaine dans *Oscar et la dame rose* d'Éric-Emmanuel Schmitt“, у: *Филолошки преглед*, год. 37, бр. 2, уредник Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд, 2010, 227-234.
3. BRADBY, David, SPARKS, Annie, *Mise en scène: French Theatre Now*, Methuen Drama, London, 1997.
4. BRUNEL, Pierre, “Interview avec Éric-Emmanuel Schmitt“, у: SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Nuit de Valognes*, „Classiques & Contemporains“, Magnard, Paris, 2009.
5. GOURNAY, Aurélie, *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*, докторска теза, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, 2013, 9-10. Доступно на: <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/975274/filename/2013PA030081.pdf>.
6. GOURNAY, Aurélie, „Les Don Juan français contemporains: de la crise du héros à celle de l'écriture“, у: *Voix plurielles*, Vol. 10, No. 2, 2013, 257-269. Доступно на:

<http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/863/828>.

7. GOURNAY, Aurélia, „De Don Juan aux Don Juanes: la séduction donjuanesque à l'épreuve de la féminisation du mythe“, y: *MuseMedusa*, http://musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/.
8. CARPENTIER, Mélanie, YADAN Thomas, „L'optimiste volontaire“, interview avec d'Éric-Emmanuel Schmitt. Доступно на: <http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-d-eric-emmanuel-schmitt-170.php>.
9. LAMAISON, Sophie, *Étude sur La Nuit de Valognes*, Ellipses, Paris, 2006.
10. LAMONTAGNE, Marie-Andrée, „Le conteur philosophique“, interview avec Éric-Emmanuel Schmitt. Доступно на: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23.
11. LIEBER, Sophie-Justine, LIEBER, Jean-Claude, „Art du mystère“, entretien avec Éric-Emmanuel Schmitt, y: *Nouvelle revue française*, n. 534-535, Gallimard, Paris, 1997.
12. MEYER, Michel, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004.
13. PEROVIĆ, Sofija, „L'Espace théâtral dans *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et dans *Le Visiteur* d'Éric-Emmanuel Schmitt“, y: *Les Études françaises aujourd'hui: La représentation de l'espace dans les littératures française et francophone*, sous la direction de Jelena Novaković, Faculté de Philologie, Association de coopération culturelle Serbie-France, Belgrade, 2012, 137-146.
14. STOUVENOT, Michèle, „L'envers d'un enfant gâté“, interview avec d'Éric-Emmanuel Schmitt, y: *Le journal du dimanche*. Доступно на: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/portrait3.html>.
15. HSIEH, Yvonne Y., *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*, Summa Publications inc, Birmingham, 2006.

V ФИЛМОВИ И МУЗИКА:

1. Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, libretto da Lorenzo da Ponte, 1787.
2. Edward Elgar, *Variations on an Original Theme for Orchestra: Enigma*, op. 36, 1899.
3. *Les enfants du paradis*, mise en scène par Marcel Carné, 1945.
4. *Who's afraid of Virginia Woolf*, director Mike Nichols, 1966.
5. *Sleuth*, director Joseph L. Mankiewicz, 1972.
6. *Le libertin*, mise en scène par Gabriel Aghion, 2000.
7. *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, mise en scène par François Dupeyron, 2003.

VI Интернет извори:

1. <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>
2. <http://gallica.bnf.fr/>
3. <http://www.allocine.fr/>
4. <http://www.imdb.com/>
5. <http://www.persee.fr/>
6. <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>
7. <http://dumaspere.com/>
8. <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/975274/filename/2013PA030081.pdf>
9. <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/863/828>
10. http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23
11. <http://germanica.revues.org/1781>
12. <http://latogeetleglaive.blogspot.com/2013/01/largent-na-pas-dodeur-pecunia-non-olet.html>
13. <http://www.genealogie.com/nom-de-famille/ZNORKO.html>
14. http://www.cosmoskolej.org/ballade/ba_znorko.html
15. <http://www.elgar.org/3enigma.htm>

16. <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20071217.OBS0700/enigmatiques-variations.html>
17. http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11704
18. <https://archive.org/>
19. <http://latogeetleglaive.blogspot.com/2013/01/largent-na-pas-dodeur-pecunia-non-olet.html>
20. <http://www.dramaction.qc.ca/fr/ressources/histoire-du-theatre/le-boulevard-du-temple-boulevard-du-crime/>
21. <http://www.dvdclassik.com/critique/les-enfants-du-paradis-carne>
22. <http://www.erudit.org/revue/pv/2009/v9/n1/038872ar.html>
23. <http://fr.wikisource.org/>

БИОГРАФИЈА АУТОРА

НИКОЛА Р. БЈЕЛИЋ рођен је 1976. у Новој Вароши, где је завршио основну школу и друштвено-језички смер гимназије. Студије француског језика и књижевности уписао је 1995, а завршио 2000. са просечном оценом 9,67 на Филолошком факултету у Београду, где је завршио и постдипломске студије из књижевности са просечном оценом 10 и одбранио магистарски рад *Шарл Бодлер у српској књижевности: Сима Пандуровић* (2007). Био је стипендиста Министарства за науку, технологије и развој, као и Токио фонда Универзитета у Београду. Више пута учествовао на међународним Београдским преводачким сусретима (БЕПС). Учествовао на великом броју међународних и домаћих научних конференција и објавио више превода, научних и стручних чланака. Најпре предавао француски и латински језик у Гимназији „Пиво Караматијевић“ у Новој Вароши, а од 2003. ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као асистент-приправник (2003-2008), потом као асистент за научну област француска књижевност и култура. На истом факултету био координатор, а потом секретар Катедре за романистику, као и члан комисије за израду новог плана и програма на Катедри за романистику. 2009-2010. хонорарно предавао француски језик на Пољопривредном факултету у Београду. 2003-2009. године био члан уредништва часописа *Наслеђе* (ФИЛУМ). 2005-2010. био члан Савета ФИЛУМ-а, а од 2007. је члан УО Друштва за културну сарадњу Србија-Француска. Био члан уређивачког одбора темата *Наслеђа* „Немачко-српско-француски односи: између уважавања и оспоравања“ (2012), као и члан Организационог одбора међународне научне конференције *Dire, écrire, agir en français* на ФИЛУМ-у у Крагујевцу (DEAF, 2010) и DEAF 2 (2013), као и члан уредништва зборника са поменуте конференције. Основна подручја његовог интересовања су: француска поезија и позориште, српска и компаративна књижевност, традуктологија, француска култура.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Никола Бјелић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

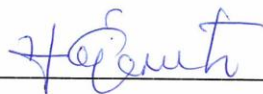
Историја и људска судбина у драмском стваралаштву

Ерик-Емануела Шмита

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 24.12.2014.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Никола Бијелић

Број уписа _____

Студијски програм наука о књижевности – француска књижевност

Наслов рада Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита

Ментор Проф. др Јелена Новаковић

Потписани Никола Бијелић


изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 24.12.2014.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 24.12.2014.

