

Molièrova Celimena ali neodvisna ženska

Diana Koloini

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Trubarjeva 3, SI-1000 Ljubljana,
diana.koloini@guest.arnes.si

Celimena v Molièrovi komediji Ljudomrznik je izjemen lik ženske, ki v klasični literaturi predstavlja pravi novum. Konverzacijsko briljantna, duhovita in očarljiva salonska gospa se udejstvuje v družabnem življenju mondene družbe, kjer priteguje številne občudovalce. To svobodo ji omogoča vdovski stan, ki jo je osvobodil patriarhalnega gospodarja, vzbuja pa tudi pomisleke. Še posebej pri protagonistu igre, Alcestu, ki nad uprizorjenim dominira s kritičnim odnosom do sveta. Navkljub ljubezni je kritičen tudi do Celimene, ki domnevno uteleša napake mondene družbe. Njegovi sodbi o Celimenini prilagojenosti, h kateri sodita tudi nezanesljivost in zlaganost, sledi večina tradicionalnih komentarjev, ki jo opredeljujejo kot obrekljivo koketo, s tem pa relativno banalno, nepomembno figuro. V nasprotju s tovrstnim poenostavljanjem je mogoče ugotoviti, da je Celimena kompleksna figura, ki ji Molièrova komedija, tudi fabulativno podrejena njeni zgodbi, namenja veliko pozornost in možnosti, da svoj izraz razvije v različnih dimenzijah. Ob bleščeči duhovitosti v družabnih portretih izkaže kritičen odnos do sodobnikov, v različnih soočenjih izostren odnos do resnice in samoljubja, v celoti pa pronicljivost pogleda na medosebna in družbena razmerja. Prispevek se ukvarja z raziskavo vprašanja, ali Celimena ob nedvomnem zavračanju podreditve, s katero ji grozi Alcest, izkazuje tudi neodvisnost duha, ki je enakovredna njegovi. Celimena je tako lik, ki ponuja bistveno vzporednico Alcestu, po drugi strani pa jo je mogoče vzeti kot paradoksn dvojnico samega Molièra. Presenetljivo je, da jo je feministična kritika docela zanemarila.

Ključne besede: francoska dramatika / Molière: *Ljudomrznik* / dramski liki / ženske / Celimena / Alcest / feministična literarna veda

Celimena iz *Ljudomrznika* je izjemen lik, ki izstopa med ženskami, reprezentiranimi v Molièrovih komedijah, pa tudi v literaturi do tega časa nasploh. Kot mlada vdova aristokratskega stanu predstavlja eksistenco neodvisno žensko, ki je osvobojena neposredne oblasti patriarhalnega gospodarja. Sama uravnava svoje življenje in svojo svobodo uresničuje z udejstvovanjem v razvejanem družabnem življenju, v kate-

rem se uveljavlja kot privlačna in konverzacijsko briljantna protagonistka mondenega sveta, ki priteguje številne občudovalce. Poleg tega je tudi gospodarica svojega doma, v katerem se odvija komedija in kjer sama dominira kot gostiteljica oziroma gospodarica salona. Do neke mere dominira tudi nad dogajanjem igre, ki je fabulativno podrejena njeni zgodbi, čeprav jo – z izstopajočimi moralnimi stališči in kritičnim odnosom do sveta – problemsko obvladuje ljudomrznik Alcest, njen protagonist. Celimena je (ob treznem Filintu) njegov poglobitveni drugi: ker potencialno uteleša blišč in bedo mondene družbe, ki jo protagonist sovraži in obtožuje lažnosti in pokvarjenosti, in ker jo navkljub vsem pomislekom ljubi. Ni povsem gotovo, da tudi ona ljubi njega, čeprav sta povezana v nezanesljivem razmerju; izmika se njegovi posedovalni želji in vztraja pri druženju s številnimi občudovalci. Ti jo bodo na koncu obtožili zlaganosti, jo osramotili in zapustili, vendar kljub temu ne bo sprejela Alcestove snubitve, povezane z zahtevo po umiku v samoto. Komedija, ki ne ponudi srečne razrešitve, se konča nenavadno pesimistično. Nenavadna je tudi ta Celimenina odločitev, ki njeno samoto uveljavi kot izbiro.

Obrekljiva koketa

Celimeno standardno opredeljujejo kot koketo, natančneje obrekljivo koketo. Tako je opisana že v sami komediji: še preden se prvič pojavi, jo v I. dejanju s temi besedami predstavi Filint. V komentarju, ki je bil objavljen kot predgovor k prvi izdaji igre, je z oznako *coquette médisante* že opredeljena kot predstavnica tipa ženske, ki je v družbeni realnosti časa dobro znan; vendar tu zato še ni diskvalificirana. Pozneje je koketa pridobila čedalje bolj negativen prizvok, Celimena pa je z njim ostala zaznamovana za zmeraj.

Oznaka je prav toliko točna, kot je tudi zavajajoča, pravzaprav omejujoča. Celimenino kompleksno in enigmatično podobo, ki ji komedija namenja veliko prostora in možnosti, da se razvije v različnih dimenzijah, zvede na nekaj enostavnega, relativno banalnega, pa tudi moralno spornega. Mogoče bi bilo sicer reči, da je Molière s *coquette médisante* ustvaril univerzalen ženski tip, ki je enakovreden velikim moškim protagonistom njegove komediografije. Vendar je nikoli niso obravnavali enakovredno tem likom. Prav nasprotno, kadar so njemu tipu pripisal univerzalno vrednost, so ga pretvorili v zaslon za projiciranje mizoginih predsodkov (najočitneje Jasinski, ki je ob njej razdelal celovito fenomenologijo kokete in jo označil kot utelešenje

»večno ženskega«). V dolgi recepcijski zgodovini *Ljudomrznika*, ki so ga interpretirali zelo različno, je Celimena praviloma zreducirana na vlogo Alcestove nezanesljive ljubice, pri tem pa največkrat zanemarjajo tako njeno vlogo v kritični predstavitvi družbe kot vprašanje njenega obvladovanja lastne pozicije, še posebej pa njeno svobodo. Poglavitni razlog za to je gotovo fascinacija, ki jo je dolgo vzbujal Alcest: liku ljudomrznika je Molière dal posebno težo, saj mu je pripisal izrazita stališča v odnosu do sveta (sorodna lastnim). A ta se zares izostrijo šele v dialogu z drugimi, kjer s pretiravanjem in izrazitim samoljubjem izkaže svojo komičnost. V predromantiki pa je bil preinterpretiran v tragično figuro samotnega upornika proti pokvarjenemu svetu (simptomatično mesto v tej preinterpretaciji predstavlja Rousseau v *Pismu gospodu d'Alembertu* leta 1758). Ob tem so vsi drugi liki komedije zbledeli v nepomembnost predstavnikov pokvarjenosti, nezanesljiva Celimena pa je padla najgloblje od vseh. Figura ženske, ki si prizadeva za občudovanje številnih moških, se je večini zdela preveč banalna, da bi ji izkazali pravo pozornost. Vsekakor so ji namenjali manjšo vrednost kot Molièrova komedija. Za večino interpretov, pa tudi v splošni percepciji Celimena ni dosti več kot Alcestova zabloda, poglaviti vir njegovih nesreč, ženska, ki ne razume globine moške misli in njegovega odnosa do sveta, niti ne pozna prave vrednosti ljubezni; zato pa je prazna, puhla in predvsem nepomembna. Taka je tudi v večini slovenskih komentarjev (posebej pri Javoršku).

V drugi polovici 20. stoletja so se sicer pojavili komentarji (Guicharnaud, Brody, Mesnard, Norman, Dandrey), ki so izpostavili druge dimenzije Celimene, zlasti pomen njenih kritik, ki imajo osrednjo vlogo v Molièrovi komediografski strategiji; v zadnjih desetletjih opozarjajo tudi na njeno vztrajanje pri ženski svobodi (Chupeau). Celovite obravnave pa vendar še ni bila deležna. Posebej preseneča, da še ni bila temeljito obravnavana s feminističnega stališča.¹ Razmisleku o nenavadni kompleksnosti tega enkratnega lika je namenjen ta prispevek.

Poglavitni razlog za nezanimanje feministk je verjetno ta, da Celimenina svoboda v igri nikoli ni eksplicitno tematizirana, čeprav je pogoj, morda celo smoter njenega življenjskega načina in ravnanja. Njena neodvisnost je dejstvo, ki temeljno določa dogajanje celote, naravo vseh razmerij v igri, še posebej pa njeno razmerje s protagonistom in njegov odnos do nje. A čeprav se s Celimeno in vprašljivostjo njenega ravnanja

¹ Edina mednarodno referenčna knjiga o ženskah v Molièrovi komediografiji (Lalande) sicer opazi njeno svobodo, a se presenetljivo posveti predvsem Alcestu. Pravo izjemo tu predstavlja krajši članek slovenske avtorice Svetlane Slapšak.

ukvarjajo vsi, o njeni neodvisnosti ne govori nihče. Lahko bi sklepali, da Molièra ni zanimala; da je vprašanje o ženski svobodi izrinila osredotočenost na vprašanja, ki jih s kritičnim odnosom do sveta postavlja Alcest. Vendar je očitno, da se njegov problem lahko zares razvije samo ob ženski, ki mu stoji nasproti s svojo individualno neodvisnostjo; v tem smislu je njena svoboda pogoj za zaostritev njegovega problema s svetom. O njej sicer ne govori niti sama. Tudi drugače zelo malo pove o sebi (v nasprotju z Alcestom, ki o sebi govori kar naprej). Celimena govori suvereno in bravurozno, s svojo elokventnostjo obvladuje situacijo in sogovornike (vse do katastrofičnega konca), tako na družabnem srečanju kot v dialoških spopadih, kjer seže tudi do nepričakovanih globin. Vendar se nikoli zares ne razkrije. Če že spregovori o sebi, to stori preko obrata, ko se brani pred kritikami in napadi. A tudi ko brani pravico, da sama odloča o svojem življenju, govori posredno. Nikoli ne bo razpravljala o ženski svobodi. Lahko bi tudi sklepali, da se kot ženska, ki spretno obvladuje razmerja v svojem svetu, zaveda, da lastno svobodo lahko uresničuje samo tako, da o njej ne govori. Zato tudi mi o njej lahko razpravljamo samo tako, da jo razbiramo v nizu njenih različnih soočanj.

Celimenina svoboda seveda ni popolna, prav nasprotno. V vsakem pogledu je samo pogojna, tudi začasna. Položaj, ki ji ga omogoča vdovski stan (tudi ta je omenjen samo enkrat, problematiziran pa nikoli), je nezanesljiv; čeprav legalen, je na meji regularnega. Družba pričakuje, da se mu bo odpovedala z novo poroko, četudi ji tega ne zapoveduje (prim. Biet). V patriarhalno urejenem svetu pravzaprav nima lastnega mesta, zato potrebuje zaščito, ki ji jo nudijo različni moški. Na številnih mestih v igri se izkazuje, kako zelo je odvisna od nezanesljive naklonjenosti občudovalcev in od manipulabilnega pogleda javnosti. V družabnem življenju je sicer deležna navidezne enakopravnosti, na koncu pa bo brutalno izkusila mizoginijo družbe, ki ne dopušča poigravanja z moško superiornostjo. Svoboda, ki si jo je dovolila z izstopom iz patriarhalne podrejenosti, je vseskozi tvegana in vprašljiva. Že od vsega začetka pa njeno neodvisnost radikalno postavlja pod vprašaj Alcest.

Alcestov odnos do Celimene je na poseben način zapleten, zaznamovan je z njegovim odnosom do sveta, obenem pa predstavlja njegov simptomatični vozle. Pravzaprav ni mogoče enostavno zatrditi, da ji ne priznava enakopravnosti. Vendar je do nje kritičen, v njeni koketnosti in obrekljivosti namreč vidi pripadnost mondeni družbi, ki jo sam prezira in sovraži, obtožujoč jo pokvarjenosti in lažnosti. Ljubi jo temu navkljub, proti svoji volji in razumu. Kot že v 1. prizoru pove svojemu zaupniku, dobro vidi njene številne napake, ljubezni pa se ne more

upreti², »močnejše je od mene« (I, 1³). V poteku igre ljubezen pogosto imenuje »moja slabost«, njeno silovitost pa opisuje predvsem z željo po tem, da bi se je osvobodil. Obenem verjame, da bo z njo Celimeni »očistil dušo«, jo iztrgal družabnemu življenju in občudovalcem, ki zbudajo njegovo ljubosumnje. Ko govori o modnih napakah, ima do neke mere prav – Celimeno in njeno uresničevanje svobode to obremeni z vprašljivostjo, ki se je nikoli ne bo zares rešila. Ob stavi na moč ljubezni se tudi zdi, da je presegel sklicevanje na patriarhalno avtoriteto. Vendar ni mogoče spregledati problematičnosti, ki se kaže v želji po spreminjanju ljubljene, »očiščenje duše« pa je tudi sumljivo. Njegova ljubezen je neločljivo povezana s pričakovanjem, da se mu ženska prilagodi, opusti svoje navade in sprejme njegove nazore; da se mu podredi.

Kot se bo še pokazalo, podreditev od Celimene pričakujejo vsi. Alcest, ki jo hoče iztrgati iz njenega sveta in jo docela predrugačiti, izstopa s svojo načelnostjo; a pravzaprav gre zgolj za radikalizacijo modusa, ki ga moški svet namenja ženski. Vendar pa ni naključje, da se najresneje zaplete z njim. Niti to, da gre izmed njenih razmerij samo v tem morda za ljubezen.

Celimena, ki je Alcestu v vsem nasprotna, se njegovim zahtevam izmika. Zato so jo pogosto obtoževali, da je ljubezen zanjo samo igra, a to ni zares gotovo. Poigravanje ji služi predvsem za to, da se izogne podreditvi. To se jasno pokaže, ko na začetku II. dejanja stopi na prizorišče in prevzame suverenost nad lastno podobo. Nikakor se ne želi odpovedati družabnosti in številnim obiskovalcem, čeprav tudi sama ve za njihovo izpraznjenost (na to opozori že takoj). S koketnostjo in obrekljivostjo, ki v pronicljivi spretnosti presegata prilagojenost modnim navadam, se brani pred Alcestovimi zahtevami. Na ljubosumne očitke odgovarja z dvoumnimi izgovori, pri tem pa ohranja nenavadno suverenost. Malodane mimogrede ga spomni na pomen tega, da mu je priznala ljubezen, ki jo zaradi žaljivosti njegovih dvomov potem tudi umakne. Vendar pa je potrebna velika mera patriarhalnih predsodkov, da bi v tem prepoznali zlaganost in manipulacijo, celo zlobni makiavelizem, kot so njeno ravnanje interpretirali mnogi. Ob nobeni njenih izjav ni

² Njegov opis ženske, ki ima moč, da vzbuja ljubezen navkljub svojim napakam, bo temeljno zaznamoval Celimenino podobo v recepciji Molièrove komedije, posredno pa lik ženske v velikem delu evropske misli. Le redki komentatorji razen tistih s psihoanalitsko usmeritvijo (npr. Orlando) pa so segli do uvida, da Alcest Celimene ne ljubi navkljub, pač pa prav zato, ker je takšna, kot je. Sam na to nikoli ne pomisli.

³ Citate iz besedila v prevodu Aleša Bergerja označujemo v skladu z načinom, ki je uveljavljen ob dramskih besedilih, z rimsko številko za dejanje in arabsko za prizor.

mogoče trditi, da laže;⁴ pravzaprav ga vztrajno opozarja, da ima za svoje ravnanje lastne razloge, on pa nima pravice, da bi posegal vanje. Njeno izmikanje neposrednemu odgovoru je ekvivalentno protislovnosti njegovih izjav, pravzaprav odgovor na to protislovnost. Alcest, nepomirljen z lastno strastjo, ji namreč že na samem začetku grozi z razhodom, takoj zatem zagotavlja silovitost svoje ljubezni, zdaj jo kritizira, potem se spet opravičuje ... Gotovo stavi na iskrenost, ki je njegova poglavitna zahteva, ob tem pa se njegov govor raztrešči v nasprotja. Celimena jih z izmikanjem njegovi ostrini pravzaprav nevtralizira, ne da bi se odpovedala njemu ali svojemu življenjskemu načinu. Nepričakovan, a predvidljiv prihod gostov, ki njen dom spremeni v salon, prekine njun spor in ga odloži na pozneje.

Obrekovanje in kritičen pogled na družbo

Srečanje elitne aristokratske družbe, ki se sredi drugega dejanja zbere na njenem domu, Celimeno prikaže v vsem blišču in problematičnosti njenega mondenega življenja. V tako imenovanem »portretnem prizoru« (II, 5) razkaže svojo duhovitost, očarljivost in družabno spretnost in se uveljavi kot protagonistka. Prizor obenem predstavlja emblematično podobo mondenega sveta.⁵

Poglavitna, pravzaprav edina vsebina te družabne zabave je obrekovanje znancev iz visoke družbe, ki onemogoča vsako resnejšo temo pogovora. S kritiziranjem odsotnih, ki služi laskanju prisotnih, se uresničuje potrjevanje elitnosti, v kateri Celimenin salon tekmuje z drugimi saloni, prav tako kot njeni gostje tekmujejo med sabo in z obiskovalci drugih. Kritičnemu pogledu je mogoče izpostaviti kogarkoli, kot je tudi laskati mogoče komurkoli; oboje služi predvsem oblikovanju razmerij pripadnosti in izključevanja. Oba markiza, ki nastavita smer pogovora, s puhlostjo potrđita izpraznjenost te zabave, preplavljene s samoljubjem.

Celimena pa v njej doseže presežni zasuk, ko z občudovanja vredno bravuroznostjo obrekovanje povzdigne v umetnost slikanja portretov. Portreti so bili v tistem času modna mala literarna oblika (o tem Dandrey), predstavljana v salonski družbi, prisotna pa tudi v resni literaturi (iz njih je La Bruyère razvil znamenite *Značaje*). Posluževal se jih

⁴ Guicharnaud, avtor izjemne monografije o Molièrovi veliki trilogiji, je bil verjetno prvi, ki je v analizi igre vztrajal pri njeni iskrenosti in ovrgel tradicionalno interpretacijo, da je »kronična lažnivka«. Zavrnil je tudi oznako *coquette médisante*.

⁵ Logiki funkcioniranja elitne družbe, kot jo je v tem prizoru strukturiral Molière, je mogoče slediti v dolgi tradiciji vse do Prousta in še po njem.

je tudi Molière, ki jih je v komedije vstavljal na različne načine: z njimi je predstavljal like ali pa širil podobo uprizorjenega sveta. Tako delujejo tudi v *Ljudomrzniku*, kjer zagotovijo široko sliko ničevosti mondene družbe. Celimeni služijo predvsem za to, da z njimi zabava zbrane goste. Pred njimi izoblikuje celo serijo portretov (sedem, osmega usmeri na Alcesta), ki jih odlikujejo duhovitost, izjemna govorna veščina in pronicljivost pogleda. V različnih figurah predstavljajo podobe hipertofranega samoljubja, praznih veličin, ki za nabrekli videz skrivajo nesposobnost komunikacije in spoštovanja drugih. Predstavi pa jih z virtuozno izvedbo, ki njen nastop povzdigne v pravo artistsko predstavo. Z njo se postavi v središče družabnega sveta in se obenem uveljavi kot izvrstna artistka, komediografka in komedijantka, performerka pravzaprav.

Njen uspeh potrdijo gosti, ki jo nagradijo z navdušenim občudovanjem, tega pa z ogorčenjem prekine Alcest. Nasprotuje ji iz načelnih razlogov in do neke mere ima prav, ko obrekovanje obtožuje lažnosti. Vendar je njegova kritika očitno povezana z ljubosumjem ob njenem uspehu in je torej tudi sama namenjena izpostavljanju lastne vrednosti. Še bolj problematično je, da so njegove sodbe o sodobnikih, čeprav zavezane visoki morali, pogosto zelo blizu njenemu obrekovanju. Filint ga celo opozori, da bi njene portretirance sam obtoževal istih napak. Z gnevom ga navdaja isto, kar ona izpostavlja z duhovitostjo. Z njegovo intervencijo se kritika usmeri na prakso kritiziranja, sama proti sebi. Celimena to dobro razume, ko skritizira tudi njega (in tako izdela portret prisotnega, s čimer preseže obrekovanje odsotnih) in natančno izpostavi njegovo zavozlanost, ki seže do samonanašanja. A čeprav ji uspe, da ponovno zavzame suverenost in obnovi zabavo, problema to ne razreši. Predvsem je ne odreši obtožbe, ki njen artizem poniža na vsesplošno grehoto, eno osrednjih napak mondenega sveta.

Tradicionalni molieristi, ki praviloma spoštujejo Alcestovo načelnost, so njegovo kritičnost ostro razločili od Celimeninega obrekovanja. Njenim portretom so sicer priznali duhovitost, obenem pa očitali frivolnost (Arnavon), pomanjkanje moralne dimenzije (Guicharnaud); da pri portretirancih opaza samo videz, naj bi pričalo o njeni osredotočenosti na površino (Gossman); da jo moti dolgočasnost, pa o potrebi po stalni zabavi (Defaux); nekateri jo obtožujejo celo, da zaradi ljubosumja kritizira boljše od sebe (Jasinski).

V nasprotju s tem je prvi komentator *Ljudomrznika*, Jean Donneau de Visé, ki je verjetno pisal v soglasju z avtorjem,⁶ Celimeninim portre-

⁶ Njegov komentar, *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, je bil objavljen kot predgovor k prvi knjižni izdaji komedije, po mnenju mnogih proti Molièrovi volji; do

tom priznal poseben pomen in jih povezal s samo zasnovo igre. Izrecno je izpostavil njeno vlogo pri oblikovanju kritičnega pogleda na sodobnike, ki da je osrednji cilj komedije. *Ljudomrznika* je označil kot igro, v kateri je Molière hotel »kritizirati napake stoletja«, v ta namen pa je iznašel dve idealno izbrani osebi, ki skupaj zmoreta kritizirati vse: ljudomrznika in obrekljivo koketo:

Občudovati moramo, kako je Molière, ki je v tej igri hotel govoriti proti navsem stoletja, ne da bi komu prizanesel, ob sovražniku ljudi na ogled postavil obrekljivko [...] Mizantrop bi sam ne mogel govoriti proti vsem ljudem, ko je avtor našel način, da mu pomaga obrekljivka, je našel tudi tega, da v eni sami igri izpolni še zadnje poteze portreta stoletja.⁷

Oznaka »portret stoletja« se je uveljavila v razpravah o *Ljudomrzniku*, kot tudi Donneaujeva ugotovitev, da ta nenavadna komedija, ki ne vzbuja glasnega smeha, zato pa sledi pravilu o plemeniti zabavi, vzbuja »smeh v duši« (*rire dans l'âme*).

Za nas je posebej pomembno, kako vidno mesto v tej sočasni razpravi o Molièrovih namenih zavzema Celimena. Skupaj z Alcestom je postavljena v središče dramaturške strukture, ki zagotavlja kritiko »vseh ljudi«, skozi to pa predstavitev stoletja. V kritičnem odnosu do sveta torej oba lika stojita skupaj. Donneau pri tem nikakor ne spregleda, da sta Alcest in Celimena komična (pravzaprav objekt komedije) in zato tudi sama izpostavljena smehu in kritiki, obenem pa ju predstavi kot osebi, ki igri zagotavljata komični material, oziroma njeno snov. S svojimi kritikami oba stojita na mestu, s katerega Molière kritizira svet.

Donneau se ne ukvarja s problemom, ki tiči v dvojnosti njune pozicije: s paradoksom, da je duhovito predstavljanje modnih napak, ki je naloga komedije, tudi samo modna napaka. Mogoče je reči, da ta problem reflektira, ne da bi ga tudi razrešila, cela komedija *Ljudomrznik*, ki jo je zato mogoče razumeti kot meta-komedijo (Defaux), in celo da je z nerazrešenostjo tega vprašanja povezan njen nenavaden pesimistični zaključek. Pri tem ni brez pomena, da so tudi Molièra pogosto obtoževali obrekovanja. In če je Celimeni mogoče očitati, da s kritičnimi portreti streže predvsem potrebi po ugajanju, bi bilo isto mogoče očitati

danes pa je prevladalo mnenje, da je komentar preveč pronicljiv, da bi ga Donneau napisal sam in je pri njegovem nastanku skoraj gotovo sodeloval Molière.

⁷ »On doit admirer que, dans une pièce où Molière veut parler contre les mœurs du siècle et n'épargner personne, il nous fait voir une médisante avec un ennemi des hommes. [...] Le misanthrope, seul, n'aurait pu parler contre tous les hommes ; mais en trouvant le moyen de le faire aider d'une médisante, c'est avoir trouvé en même temps celui de mettre dans une seule pièce la dernière main au portrait du siècle.« (636)

tudi avtorju, ki je cilj svojih komedij označil s formulo »ugajati s kritiziranjem človeških napak« (*Kritika Šole za žene* 94). V smislu te zahteve so njene kritike, ki vzbujajo navdušenje pri obiskovalcih-gledalcih, celo bližje avtorjevim kot protagonistove. Na to je opozoril že Brody, ki je v razpravi, ki se na več mestih sklicuje na Donneauja, zapisal: »Njen uspeh v nekem smislu odseva uspeh njenega avtorja, čigar talent in naloga sta bila, kot pri njej, da s kritiko družbe zabava. [...] Celimenini portreti, tako kot Molièrove komedije, dosežejo estetsko zmagoslavje nad zlom, ki jih je sprožilo.« (572) Z Molièrom so jo vzporejali tudi drugi (Mesnard, Riggs, Dandrey, Vernet), Norman pa je celo poglavje v knjigi naslovil z vprašanjem: »Ali je Celimena Molière?«

Ce je Celimeno mogoče ugledati na mestu Molièrovega alter-ega, to radikalno spremeni njeno vlogo, ki je v tradicionalni molieristiki postavljena izrazito nizko. Najprej postavi pod vprašaj domnevo, da s koketno obrekljivostjo ustreza navadam mondenega sveta oziroma da se mu prilagaja. Da Celimena s svojim življenjskim načinom hodi po ozkem robu (kot velja tudi za Molièra)⁸ in je vselej na meji tega, kar je ta svet pripravljen tolerirati, se bo kmalu potrdilo. A čeprav so obtožbe na njen račun do neke mere sorodne tistim, ki jih je doživljal Molière, jo bo kazen nazadnje zadela predvsem zato, ker je ženska. Natančneje, ker si je dovolila poigravati se z moško naklonjenostjo.

Koketa in krepostnica ali Kje je resnica?

Da je Celimenin položaj vprašljiv in njeno ravnanje za družbo problematično, v osrednjem prizoru igre izpostavi njena tekunica Arsinoa. Vredno je opozoriti, da se osrednji dialoški spopad v komediji o ljudomrzniku (ekvivalenten uvodnemu, kjer protagonist svoja načela predstavi v soočenju z zaupnikom), zgodi med dvema ženskama, tudi njegova osrednja tema je vprašanje o poziciji ženske v družbi. Nemara to priča, da se mizantropija najizraziteje izkaže z mizoginijo. Pomenljivo je tudi, da se prav tu pokažejo nekatere konkretne dimenzije sveta, o katerem Alcest sodi načelno in z vzvišene distance.

Arsinoa in Celimena se soočita kot krepostnica in koketa, dve možnosti ženske, ki sta si v vsem nasprotni. Obojestransko sovražnost obe ovijata v lažno prijateljstvo, sklicujeta se na tuje izjave in sodbe javnosti (spet obrekovanje), operirata z mimikrijo in večkratno podvojeno igro ter tekmujeta v umetnosti. Presenetljivo pa je, da si v

⁸ Blaž Lukan je Molièrovo komedijsko trilogijo označil kot »sprehod po robu«.

tem načinu, ki na prvi pogled priča o njuni zlaganosti, odkrito povesta, kaj si mislita druga o drugi. Nekateri komentatorji njuno soočanje zato opisujejo celo kot »podaljšan trenutek resnice« v igri, ki jo zaznamuje lažnost vseh in vsakogar.⁹ Ob Alcestovi zahtevi po resnici, ki ji je sam le redko zvest, ima to poseben pomen, saj kaže, da zapletene govorne strategije v izrekanju resnice lahko sežejo dlje od njegove programske iskrenosti.

A čeprav tekmici razkrijeta svoje predstave o drugi in v sovražnosti izkažeta nekakšno iskrenost, ni gotovo, da njune sodbe ustrezajo resnici. Zaznamovane so z ljubosumjem in tekmovalnostjo, oblikujejo se v izkrivljenem zrcalnem odsevu, v katerem je vsaka resnica samo pogojna. Med njima pa je pomembna razlika. Arsinoa se sklicuje na Celimenin videz, ki da je dvoumen, njena resnica negotova (morda je grešna, morda brezgrajna), a zato problematična. Celimena, ki tudi sama operira s podvojenostjo izjav, pa nasproti temu postavi jasno razliko med videzom in resnico, ko zatrdi, da tekmičino razkazovanje kreposti zakriva v vsakem pogledu grešno ravnanje. Nasproti zapletenemu manevriranju z domnevami in dvoumnostjo izpostavi dvojnost samo, hipokrizijo. Oblast navideznega, ki določa celo igro, je tako vsaj za trenutek presežena. Ni naključje, da se to zgodi ob hipokriziji, ki je najbolj daljnosežna in nevarna varianta mimikrije (poleg tega pa Molièrova priljubljena tema: kot mehanizem, ki z vsiljevanjem morale pravzaprav proizvaja grešnost, obenem pa je povezan z vzvodi moči oziroma oblasti). Kot ni naključje, da je ta trenutek edino mesto v komediji, kjer v dialog prodrejo motivi iz socialne realnosti (s služabniki, ki jih Arsinoa pretepa in jim ne plačuje), pa tudi edino, kjer je omenjena spolnost (*amour de réalité*).¹⁰

Celimena pri tem izreče misel, ki je za umetnico obrekovanja nepričakovana. Ko tekmici oporeče pravico do razsojanja o sebi, jo opomni, »da dolgo treba gledati je vase, / in šele potlej lotiti se graje« (III, 4). S to izjavo obrekovanje podredi nujnosti spoznavanja samega sebe. Zahteva po samospoznanju je klasična in dobro znana, najstarejše filozofsko vodilo. Če se z njo implicitno sklicuje na moraliste svojega časa, Celimena izpriča zavest, s katero presega igro duhovitega in manipulativnega obrekovanja, tudi lastnega. V nadaljevanju spregovori o vsesplošni zagledanosti vase (v originalu izraziteje: *ce grand aveuglement où chacun est pour soi*), slepem samoljubju, ki da bi ga kritika lahko obrzdala.

⁹ Npr. Brody, ki je izvrstno analiziral strategijo njunih zaporednih portretov.

¹⁰ Potrditev domnevne ljubezni z *réalité* od Elmire pričakuje Tartuffe, kar Arsinoa poveže s svetohlincem.

Skozi celo igro se zdi, da jo narcizem¹¹ docela obvladuje; da vse podreja želji po občudovanju. Tu pa se pokaže, da se sama zaveda narcizma, ki obvladuje njen svet in njo samo, tudi njegove problematičnosti. Zaveda se tudi potencialnega pomena kritike, celo na lasten račun. Celimena se zmore soočiti z resnico, ne le tujo, ampak tudi z lastno.

Ta zavest jo dviguje nad uprizorjeni svet in sogovornike, ki so vsi po vrsti (z Alcestom na čelu) temeljno zaznamovani s samoljubjem, zato pa nesposobni sprejeti kritiko na lasten račun, nesposobni tudi sleherne refleksije samih sebe. In če se na prvi pogled zdi, da Celimena svojo sposobnost za refleksijo razvija predvsem zaradi pragmatičnih namenov, se bo v nadaljevanju igre pokazalo ravno nasprotno: izostrena zavest o svetu ji v praktičnem smislu ne bo zares pomagala (ne bo je rešila pred tekmico, niti v obrambi lastne pozicije). V tem smislu je mogoče trditi, da ima predvsem »spoznavno«, oziroma moralistično, filozofsko vrednost. Porážena Arsinoa si v nadaljevanju srečanja dovoli odkrito brutalen napad in jo obtoži, da družabni uspeh dosega s kupčevanjem z ljubeznijo. Še pravkar je govorila, da je Celimenina resnica negotova; zdaj trdi, da je nesporno grešna. Potrdila za to nima v njenem ravnanju, pač pa v splošnem pravilu, da je ženska v družbi lahko uspešna samo, če sega do nedovoljenega. V nekem smislu ima Arsinoa celo prav: uspeh, ki ga je v moškem svetu dosegla ženska, sam po sebi že priča o tem, da krši pravila te družbe. Hipokritična krepostnica, ki si prizadeva za podoben uspeh, se krivde brani z opozarjanjem na žensko čistost, s tem demonstrativno potrjuje avtoriteto patriarhalnega reda. Ženska, ki uspeva brez nadzora moškega, pa je sumljiva in sporna. Neodvisna ženska je za družbo problematična in zato vselej blizu obsodbi.

Kaznovanje kokete

Mreža intrig, ki zaradi družabnega uspeha obkroža Celimeno, je pravzaprav banalna. Oblikuje se kar znotraj njenega salona, med občudovalci, ki stremijo po njeni potrditvi. Vsak od njih pričakuje, da mu bo naklonjenost povrnila z ljubeznijo – ga z izborom postavila nad tekmece in se mu podredila. Bolj kot izpolnitev čustva je tu v igri prestiž, samoljubje, s katerim se Celimena očitno poigrava. Ko se vmeša še Arsinoa, ki prestreza njena pisma in jih predaja v neprave roke, je katastrofa neizbežna. A čeprav gre samo za preplet ljubosumnosti in tekmovalnosti posame-

¹¹ Narcizem je moderni Freudov izraz za to, kar je bilo kot samoljubje (*amour propre*) velika tema 17. stoletja, zlasti pri La Rochefoucauldu.

znikov, ki v nenačelni koaliciji operirajo z umazanimi potezami (kraja pisem, dogovor med tekmečema), se v njem vendar izkažejo pravila mondene družbe, zlasti pa mesto, ki jo ta namenja ženski.

V velikem prizoru kaznovanja, ko zrušijo Celimenin ugled in jo obsodijo na sramoto in samoto, so zbrani vsi liki, strukturiran pa je kot demaskiranje. Z javnim branjem njenih pisem, v katerih naklonjenost obljublja zdaj temu zdaj onemu, vse druge pa kritizira, Celimeno obtožijo zlaganosti in ljubimkanja na vse strani.¹² Prav toliko kot njo pa prizor razgali tudi njene goste.

Ko v enem pismu laska moškemu, ki ga v naslednjem grdo obrekuje, da bi godila drugemu, Celimena razkrije svojo varljivost. S priznanjem, da se ob občudovalcih dolgočasi, razkrije še neko drugo zagato, ki pa tu ostane preslišana. Težko pa se strinjamo, da s tem razgali tudi svojo dotlej skrito resnico (kot trdi komentar v novi izdaji Pléiade, ki se v tem vrača k tradicionalnim interpretacijam). Varljivost mondenega obrekovanja, ki se prilagaja naslovniku in trenutni konstelaciji razmerij, je vsem znano pravilo (potrjeno že v portretnem prizoru). Da se Celimena poigrava z zapeljevanjem in polovičnimi obeti ljubezni, je bilo tudi očitno (prav zato zahteve, da izbere). Dlje od poigravanja, ki pravzaprav zanika resen angažma, ne seže niti v pismih – ne do priznanja, kakršno je izrekla Alcestu, še manj do *amour de réalité*, o kakršni je bilo govora ob Arsinoi. Njene dosedanje občudovalce razbesni pred tekmeči razgaljeni dokaz, da jih je spremenila v objekt svojega poigravanja, skupaj s tem, da so se sami znašli na mestu objektov kritike.

Avtor izrecno poskrbi za to, da izpostavi komičnost njihovega ranjenega samoljubja in jih vse po vrsti osmeši. Z obljubami, da bodo tolažbo hitro našli pri drugih damah, užaljeni občudovalci sami potrdijo, da vsesplošno zapeljevanje sodi v naravo tega sveta, ki ljubezen pojmuje kot igro za družabni ugled. A moški, ki hiti od ene do druge salonske dame, ima povsem drugačne pravice kot ženska, njej nikakor ni dovoljeno, kar suvereno prakticirajo moški. Navidezne enakopravnosti, ki je prevečala Celimenin salon (in mondeni svet), je tu konec. Ženska, ki se je z duhovitostjo in očarljivostjo postavila nad moške občudovalce, mora biti kaznovana.

¹² Motiv je Molière prevzel iz romana Madeleine de Scudéry *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649–1653): tu je lik Artelinde, ki hkrati zapeljuje več moških in doživi osramotitev z navzkrižnim razkritjem pisem. Celimena naj bi nekaj dolgovala tudi liku Done Elvire iz tragikomedije *Le Favori*, ki jo je Molière uprizoril leta 1665. Avtorica tragikomedije, Marie-Catherine Desjardins, imenovana tudi Madame de Villedieu, je znana kot prva francoska dramatičarka, ki so jo uprizarjali v profesionalnem gledališču. Povzeto po opombah v izdaji Bibliothèque de la Pléiade.

Zdi se, da se komedija distancira od te kazni, čeprav glede tega ni eksplicitna (eksplicitnost ni njena deviza, vseskozi je dvoumna). Komičnost občudovalcev, ki so se prelevili v maščevalne sovražnike, upravičenost kazni gotovo postavi pod vprašaj. Celimena je prejkone grešni kozel nezanesljivega in krutega mondenega sveta. Vprašljivo pa je zlasti, ali njen varljivi odnos do občudovalcev pojasnjuje tudi odnos do Alcesta. V nadaljevanju sama oboje razloči. Vprašanje je pomembno zato, ker odnos do protagonista, ki s kritično presojo temeljno opredeljuje njen svet, slejkoprej govori o njeni resnici.

Celimena in Alcest

Njuno razmerje, določeno z njegovo kritičnostjo in njenim izmikanjem podreditvi, je negotovo. Zaostrilo se je že pred »razkrinkanjem«, in sicer v njenem soočenju v 3. prizoru IV. dejanja. Tu ima osrednje mesto prav vprašanje resnice.

Če se je Alcest že dotlej pritoževal nad Celimeninim obnašanjem, jo tu naravnost obtoži zlaganosti in nezvestobe. Odločenost, da se ji odpove, podkrepí s snubitvijo sestrične Eliante – kar predstavlja lep ekvivalent njegovim dvomom o Celimenini stanovitnosti. Te domnevno potrdi neko njeno pismo, ki se je na nenavaden način znašlo v njegovih rokah; z očitno zlonamernostjo, ki jo je prepoznal tudi sam, mu ga je predala Arsinoa. Tudi tu gre za pismo, ki naj bi pričalo o nezvestobi (prizora odslikavata in dopolnjujeta drug drugega).

Pismo samo je vprašljivo, povsem negotovo. Ne le, da ga je Alcest pridobil na problematičen način, ki ga vpleta v mrežo umazanih intrig, niti tega ne ve, komu je bilo v resnici namenjeno. Navkljub temu verjame, da priča o Celimenini resnici z gotovostjo, ki mu je v živem odnosu z njo nedosegljiva.¹³ Obenem priznava, da potrjuje njegove sume: nezanesljivemu sporočilu zaupa zato, ker je že vnaprej verjel, da je nezvesta. O čem v resnici priča to pismo, nikoli ne bomo izvedeli. Celimena, ki njegovo ljubosumno besnenje sprejema z nejevoljo, pozneje tudi jezo, namreč odločno zavrne zahtevo, da bi ga pojasnila. Z nepričakovano ostrino mu odreče pravico do vpogleda v svoje skrivnosti, ko pravi: »Vzeli ste si kar preveč pravice, da z mano v takšnem tonu govorite.« (IV, 3; v originalu še ostreje: *Je vous trouve plaisant, d'user d'un tel empire, / Et de me dire, au nez, ce que vous m'osez dire.*) To je

¹³ Riggs piše o tem, da Alcest ne zaupa intersubjektivnim odnosom in stavi na vrednost zapisanega dokumenta.

edini moment v komediji, ko se Celimena, ki situacijo sicer obvladuje s poigravanjem, postavi z odločnim *Ne* in zavrne patriarhalno nadziranje in obvladovanje. Z zavračanjem pojasnila pa obenem potrди svojo enigmatičnost. Pismo ostaja njena skrivnost, z njim je do neke mere nespregledljiva tudi sama. Suma, da je v pismu nekaj nedovoljenega, se ne bo odrešila, potrjen pa tudi ne bo. Stvar je nenavadna, še posebej, ker je to eden redkih momentov v Molièrovem opusu, kjer pomemben element zgodbe ostane nepojasnen. Celimeno to uveljavi kot najbolj enigmatično med njegovimi liki.

Mogoče bi bilo domnevati, da noče odgovoriti, ker ustreznega pojasnila, ki bi jo razbremenilo obtožbe o nezvestobi, nima. Da ga s spretno manipulacijo zavede v dvome, ker skuša z ustvarjanjem varljivega videza nedolžnosti prikriti resnico. A zgodi se ravno nasprotno. Alcest, razdvojen med obtoževanjem in željo po spravi, jo sam prosi za videz: »Potrudite se pokazáti, da ste zvesti, / in jaz potrudil se bom to verjeti.« (IV, 3) Gnan od strasti, ki jo obvladuje želja po podreditvi ljubljene, kategorično zahtevo po resnici sam zaobrne v željo po varljivosti. Pri tem se niti ne ove, da je razločevanje resnice in videza onemogočil z avtoritarnostjo svojega pogleda, ki ženski odreja pravico do svobode. Celimena mu te noče žrtvovati. Ko zavrne njegovo prošnjo za laž – to je njen drugi *Ne* v tem ključnem prizoru – pa ponovno potrди svoj iztanjšan odnos do resnice, ki ga je izkazala že v soočenju s krepostnico. Vrednost resnice nemara pozna bolje od Alcesta, ki se ponša s prepričanjem, da je njen edini zagovornik v svetu, preplavljenem z lažjo. To prepričanje je sám zaznamovano z lažjo, saj temelji na samovšečnosti, ki ga je zaslepila za lastno problematičnost.

Te se ne ove niti ob Celimeninem *Ne*. V njenem opozorilu na iskrenost prepozna samo novo varljivost in jo označi kot »prevejanko« (*traîtresse*). Do te mere je prevzet s svojo strastjo in sam s sabo, da niti ne sliši njenega sporočila, ki o resnici govori z opozarjanjem na zagate njenega razmerja. »Ne ljubite me, kot naj bi se ljubilo« (IV, 3), proti koncu prizora pravi Celimena. Z zagotavljanjem silovitosti svoje ljubezni, s katerim odgovori na to, Alcest samo potrди njeno ugotovitev: izpove namreč željo, da bi izgubila vse, premoženje, prijatelje in mesto v družbi, da bi ji lahko sam vse povrnil. Nemara je prava resnica njegove ljubezni to: želja po izničenju ljubljene, ki bi jo sam ustvaril na novo.

Mogoče bi bilo celo reči, da se z družabnim linčem Alcestova želja uresniči: Celimena je z ugledom in občudovalci izgubila vse, kar ji je omogočalo družabno življenje, in je zdaj na dnu; potrđila se je tudi njegova sodba o mondenem svetu. Še več, ko se družba razide, Celimena prvič v igri prizna svojo krivdo, Alcestu in samo njemu prizna pravico,

da jo obtožuje. Z odpovedjo suvereni samozavesti in govorom o »zablodeli duši« (V, 4) pokaže povsem nov obraz. Vendar bi težko sklepali, da s tem sama prevrednoti svoje dosedanje ravnanje. Bolj kot priznanje grešnosti je to priznanje poraza. To potrdi s končno odločitvijo: čeprav prizna krivdo nasproti Alcestu, njegovega načrta »rešitve« ne bo sprejela.

Alcest, ki se je v prizoru kaznovanja molče distanciral, po razhodu družbe povzame isti kritični ton, ki ga je izkazoval že dotlej. Dramatični prizor, ki je Celimeno oropal suverenosti in samovšečnosti, ni spremenil njegovega odnosa: še vedno se ne more odpovedati ljubezni, ki jo razume kot svojo slabost, krivdo pa ji je pripravljen oprostiti, ker jo pripisuje modi časa. Morda res verjame, da je prava Celimena druga, njena koketna obrekljivost pa samo navada, s katero se prilagaja. Morda verjame tudi, da se bo svetu zdaj lažje odpovedala; a v resnici se je sam odločil že prej (o odhodu je razmišljal že v prvem prizoru, odločil pa se je po porazu na sodišču). Pripravljen jo je še naprej ljubiti, a samo pod pogojem, da se odpove svetu in z njim odide na sólo, kot temu sam pravi, v puščavo (*mon désert*).

Tega Celimena ne more sprejeti. Pripravljena se je poročiti z njim, če se odpove zahtevi, v puščavo pa ne more.

Ta snubitev je nenavadna, saj v njej ni v ospredju ljubezen, pač pa izbor življenjskega načina. Alcest sicer govori o ljubezni, po zavrnitvi govori celo o zvezi, ki naj bi osmislila in izpolnila življenje v celoti (v izvorniku: *Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous*), in Celimeno obtoži, da ne pozna njene prave vrednosti. Vendar odločitev za ljubezen sam onemogoči, ker jo pogojuje z odločitvijo za svojo izbiro, ki je v resnici ekstremna. Ni brez pomena, da o izpolnitvi govori šele potem, ko je že izgubljena. Kot ni brez pomena, da samoto tudi sam pojmuje zgolj v negativnih kategorijah: kot zanikanje mondenega sveta, ki pa sólo nima nobene pozitivne vrednosti, osmislila bi ga morda šele ljubezen (da gre za brezupno izbiro, potrjuje tudi Filint). Za Celimeno taka izbira lahko pomeni samo odpoved. Ne samo, da bi jo oropala vsega, kar je doslej oblikovalo njeno življenje (in kar je pravzaprav že izgubila), postavila bi jo v nič – pravzaprav v totalno izročnost Alcestu.

Skozi celo igro se je zdelo, da se ne moreta sporazumeti, ker to preprečuje družabni vrvež. Zdaj, ko ostaneta sama, pa stopita bolj narazen kot kdaj prej. Kot Alcest tudi Celimena radikalizira svojo izbiro, saj njegov pogoj zavrne v situaciji, v kateri je izgubila vso oporo, ki ji jo je zagotavljal uspeh. Nepripravljenost na puščavo pojasni s slabostjo svoje duše. Ko Alcest zavrne možnost, da se odpove svojemu pogojem in se poroči z njo, je drugič poražena. S prizorišča odhaja kot ženska, ki je izgubila vse – razen vrednosti lastne odločitve. Vendar je pora-

žen tudi Alcest. Izpraznjeno prizorišče, ki označi konec igre in sprevrže vsa komedijska pričakovanja, priča, da tudi on nima prave rešitve. V porazu sta si enakovredna.

Ženska neodvisnost

Mogoče je reči, da šele z zavrnitvijo Alcestove snubitve Celimena zares potrdi svojo neodvisnost. Poražena, osramočena in zapuščena, priznavajoč svojo krivdo in celo slabotnost, še vedno zmore zavrniti podređitev. Ta odločitev – ki jo sprejme v trenutku, ko vse govori proti njej – priča, da je Celimena sama svoja. Z neodvisnostjo, ki ji jo je omogočil vdovski stan, se je udeleževala v mondenem svetu, frivolnost njenega kroga pa je vseskozi vzbujala dvome o pravi vrednosti njene neodvisnosti, za katero bi lahko tičala slabo reflektirana prilagojenost modnim navadam in podređenost lastnemu narcizmu. Prava resnica Celimene se lahko izkaže šele ob kritičnem Alcestu, ki ob vsej svoji problematičnosti predstavlja najresnejšo refleksijo tega sveta. Zato ni naključje, da se resno zaplete prav z njim, čeprav ji ravno on grozi z najhujšo podređitvijo. Razmerje s samosvojim Alcestom priča, da njeno ravnanje presega prilagojenost.

Ali gre v tem nemogočem razmerju za ljubezen? To je veliko vprašanje, ob katerem se odpirajo številni dvomi, ki zadevajo tudi iskrenost Alcestove ljubezni. Gotovo pa njuno razmerje ni naključno, saj se izkazuje, da drug drugemu postavljata pravo mero. Več, da sta si v svoji različnosti ekvivalentna in v svoji konfliktnosti tudi sorodna.

Alcest se vzpostavi s kritičnim odnosom do sveta, ki osredotoči igro in zaznamuje celoto uprizorjenega. Celimena se v tem svetu nasprotno giblje z lahkoto in užitkom, vendar pa njegove napake dobro vidi tudi sama. Posvetili smo se njenim portretom, v katerih izkazuje kritičen pogled na sodobnike, ki je enakovreden Alcestovemu. Njegova kritika je sicer načelna in univerzalna, vendar posplošena, pogosto neutemeljena, saj jo širi vseprek in spregleduje razlike (zaradi malenkosti npr. napade Filinta, ki mu ponuja zahtevano iskrenost), zato pa tudi smešna. Njene kritike znancev so nasprotno usmerjene natančno in vselej zasledujejo njen cilj. Res služijo predvsem vzpostavljanju zavezništva; vendar pa so v razbiranju izkrivljenosti mondenega sveta bolj pronicljive, kar potrjuje tudi njihova duhovitost. V kritičnem pogledu na svet se v resnici dopolnjujeta (in v strategiji komedije skupaj ustvarjata portret stoletja). Ljubosumni Alcest tega ne vidi, v njenem obrekovanju prepozna samo malovredno zabavo, ki ga moti tem bolj, ker služi narcizmu. A njegova

generalizirana mizantropija, ki niti ne skriva prepričanja o lastni vzvišenosti, hrani narcizem, ki je prejkone večji od njenega.

To se pokaže tudi v njeni refleksiji prakse obrekovanja. Že ko osmeši Alcestovo posplošeno kritiziranje, Celimena izkaže jasno zavest o vrednosti obsojanja drugih, ki jo še bolj izrazito razvije v soočenju s tekmico. Tu izpostavi pravo vrednost, ki jo kritika lahko doseže, ne v generaliziranem obtoževanju vseh, pač pa s presojanjem samega sebe – v samospoznavanju. Takšnega uvida, s katerim bi kritiko usmeril na samega sebe, Alcest nikoli ne zmore. Vseskozi, še posebej v svojih porazih, izkazuje neznansko, docela nereflektirano samoljubje. Nesporno je samoljubna tudi Celimena, vendar se lastnega samoljubja zaveda in mu zna postaviti mejo; zato je na koncu sposobna tudi priznati svojo napako. Alcest pa nikoli ne prizna lastnega deleža v zablodah sveta. V svojem samoljubju celo pričakuje priznanje drugih. Čeprav prezira družbo, v kateri domnevno živi proti lastni volji, si želi priznanja prav te družbe, ki jo strastno kritizira: od slovite zahteve *Je veux qu'on me distingue*¹⁴ v uvodnem prizoru do konca, ko mu tudi poraz – na sodišču in v ljubezni – priča o izjemnosti njegovega poštenja.

Alcest seže najdlje, ko kritizira dogajanje na sodišču in na dvoru ter potencialno spregovori o problematičnosti političnega ustroja (zato so mnogi v njem razbrali upornika in kritika monarhije). A pri tem v ospredje vselej postavi lastni problem. Njegova kritika javnih institucij in delovanja družbe se najbolj razplamti, ko govori o krivicah, ki so jih prizadeli njemu samemu; obtožbe nasprotnikov pa se iz domnevno javnih zadev spuščajo v globine silovitega obrekovanja. Problematičnost sodišč in javnih institucij pozna tudi Celimena, ki pa si ob latentni kritiki ne dovoli upiranja, nasprotno, tudi tu si prizadeva za zaščito svojih občudovalcev (v prvem nastopu sprejemanje obeh markizov opravičuje z njuno pomočjo na sodišču in vplivom na dvoru). V nasprotju z Alcestom, ki zavrača splošno prakticirano prilagajanje družbenim normam, skrbno pazi na to, da bi svojo pozicijo zaščitila z naklonjenostjo vplivnih moških. Kot ženska, ki v javnih institucijah nima lastnega mesta, v skrbi za svoje interese dosti drugega manevrskega prostora niti nima. V to razliko ju ne postavlja samo njuna individualna izbira, pač pa predvsem spolna razlika, saj moški v tem svetu lahko operira s povsem drugačnimi mehanizmi kot ženska.

Kot se izkaže, pa ima tudi njeno laskanje mejo. Morda se zdi, da njena pisma samo stopnjujejo logiko laskanja in praznih obljub, ki jih krepi s kritiziranjem tekmecev. A tu je še nekaj drugega: ko prizna

¹⁴ »Razloči naj se me!«

zlovoljnost in dolgočasje, ki jo navdajata ob občudovalcih, prestopi mejo družabnega poigravanja in intrigiranja. Obenem izstopi iz evforije, ki jo domnevno obvladuje, in pokaže, da do lastnega družabnega življenja goji distanco. To je kritična distanca, ki priča, da ji mondena zabava z vsem občudovanjem, ki ga je v njej deležna, ne zagotavlja pravega zadoščenja. Njena resnica je nekje drugje. O tej nikoli ne govori. A če bi ji morda lahko očitali, da je nima oziroma da je prazna, se nasproti temu izkazuje, da še toliko večja praznina zeva v Alcestovem programskem (in pogosto bombastičnem) govorjenju o svoji resnici. Mogoče bi bilo celo ugotoviti, da je njena nezvedljivost na konformizem daljnosežnejša, prav zato, ker nanjo ne opozarja z glasnim razkazovanjem.

Na prvi pogled se zdi, da je Alcest, ki se je načelno postavil nasproti družbi in razmišlja o umiku iz nje, človek neodvisnega duha, Celimena, ki si prizadeva za družabni ugled, pa prilagojena modnim navadam. Natančnejši premislek pokaže, da sta oba, vsak na svoj način, vpeta v logiko tega sveta, ki jo s svojimi individualnimi stališči in izbiri tudi presegata. Oba zasledujeta svojo neodvisnost: on z načelnostjo in nepripravljenostjo na sprejemanje obstoječega; ona z navideznim sprejemanjem, ki pa ga presega z lucidnim razumevanjem družbenih odnosov, ki sega do njihovega jedra. Samo to ji omogoča, da se v tem svetu giblje vsaj do neke mere svobodno in vzdržuje neodvisnost duha, ki ga izkazuje tudi z bravurozno elokventnostjo. Vsakemu od njiju uspeva, da na svoj način doseže kritično distanco, ki ju začasno dvigne nad družbo (oba sta deležna spoštovanja in občudovanja), a ju potem tudi pokoplje. Za svojo neodvisnost sta oba kaznovana, vsak na svoj način izgnana. Na koncu sta oba izobčenca, *outcast*. Ta vzporednost kaže, da v strategiji komedije kazen ni obtožba, pač pa poraz možnosti avtentičnega odgovora svetu.

Celimenina svoboda, naj je še tako vprašljiva in pogojna, je za žensko njenega časa vendar izjemna, prav tako suverenost, s katero jo uresničuje ob vztrajanju pri svoji neodvisnosti. Pravzaprav ni nenavadno, da so v naslednjih stoletjih, opredeljenih z meščansko moralo in rigidno patriarhalnostjo, v njeni svobodi prepoznavali predvsem pokvarjenost. Ženska, ki izpolnitve svojega življenja ne najde v sožitju z ljubečim moškim, se je tu zdela sumljiva in nevarna. Z odmikom od tovrstnih predsodkov pa lahko ugotovimo, da je Molière ženski priznaval drugačno vrednost in pomen. Poleg duhovitosti, družabne spretnosti in očarljivosti Celimenino kompleksno podobo določa avtonomna in jasna zavest o sebi in svetu, neodvisnost duha, ki ji *Ljudomrznik* sledi kot največji vrednoti. Njen avtor ji je priznal neodtujljivo pravico, da sama odloča o svojem življenju.

LITERATURA

- Biet, Christian. »Veuve et l'idéal du mari absolu: Célimène et Alceste«. *Cahiers du Dix-Septième: an Interdisciplinary Journal* 7.1 (1997): 215–226.
- Brody, Jules. »Don Juan and *Le Misanthrope*, or the Esthetics of Individualism in Molière«. *PMLA* 84. 3 (1969). 559–576.
- Chupeau, Jacques. »Préface, notice, note«. Molière. *Le Misanthrope*. Pariz: Gallimard, 2000.
- Dandrey, Patrick. »Célimène portraitiste: du salon mondain à l'atelier du Peintre«. *Littératures classiques* 3.58 (2005). 11–21.
- Defaux, Gérard. *Molière ou les Métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*. Lexington: French Forum Publishers, 1980.
- Donneau de Visé, Jean. »Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope«. Molière. *Oeuvres complètes I*. Pariz: Gallimard, 2010.
- Gossman, Lionel. *Men and Masks*. Baltimore: Jon Hopkins, 1963.
- Guicharnaud, Jacques. *Molière, une aventure théâtrale*. Pariz: Gallimard, 1963.
- Jasinski, René. *Molière et le Misanthrope*. Pariz: A Colin, 1951.
- Javoršek, Jože. *Esej o Molièru*. Ljubljana: Državna založba, 1974.
- Lalande, Roxanne Decker. *Intruders in the Play World: The Dynamics of Gender in Molière's Comedies*. London: Associated University Presses, 1996.
- Lukan, Blaž. »Molièrova komedijska trilogija: sprehod po robu«. Molière. *Tartuffe, Don Juan, Ljudomrznik*. Prev. Oton Župančič, Aleš Berger in Josip Vidmar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- Mesnard, Jean. »Le Misanthrope, mise en question de l'art de plaire«. *Revue d'Histoire littéraire de la France* 72.5–6 (1972). 863–889.
- Molière. *Oeuvres complètes*. Urednika, avtorja spremne besede, komentarjev in opomb Georges Forestier, Claude Bourqui. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2010.
- – –. *Ljudomrznik*. Prev. Aleš Berger. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 78.8 (2000). 49–72.
- – –. *Kritika Šole za žene*. Prevajalec Josip Vidmar. Molière. *Dela*. Ljubljana: DZS, 1972.
- Norman, Larry F. *The Public Mirror: Molière and the Social Commerce of Depiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.
- Orlando, Francesco. *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Torino: Einaudi, 1971.
- Riggs, Larry W. *Molière and Modernity: Absent Mothers and Masculine Births*. Rookwood Press, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. »O Molièrovem Ljudomrzniku«. Prev. Simona Perpar Grilc. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 78.8 (2000). 29–32.
- Slapšak, Svetlana. »Celimena ali napredovanje mizoginije«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, 78.8 (2000). 13–16.
- Vernet, Max. *Molière: côté jardin, côté cour*. Pariz: Nizet, 1991.

Molière's Célimène, or an Independent Woman

Keywords: French drama / Molière: *Misanthrope* / dramatic characters / women / Celimena / Alcest / feminist literary criticism

In Molière's comedy *The Misanthrope*, Célimène represents an exceptional woman figure which is a novelty in the classical literature. A master of brilliant conversation, she is a witty and charming salon lady who takes part in the mondaine social life where she attracts numerous admirers. This freedom is made possible by her status of a widow without a patriarchal master, a status that is also problematic; it causes concerns particularly for Alcest, the protagonist who dominates the piece by his critical attitude toward the world. Despite his love for her his criticism is also aimed at Célimène who in his eyes embodies the vices of mondaine society. His assessment of Célimène's conformism, coupled with her fickleness and falsity, was echoed by the majority of traditional commentaries that deemed her to be a slanderous coquette, hence a relatively banal and less important figure. Countering such simplifications, the paper tries to establish Célimène as a complex figure: Molière's comedy, whose plot is largely centred on her, devotes her a lot of attention and offers ample possibilities for the deployment of her expression in different dimensions. The brilliant wit of her social portrayals displays her critical attitude to her contemporaries, various confrontations testify to her incisive relation to truth and to amour-propre as well as her lucid view of interpersonal and social relations. The paper explores the question to what extent Célimène, clearly rejecting subordination that Alcest threatens to impose, displays an independent spirit which equals his. Célimène is thus a figure who presents an essential parallel to Alcest and at the same time can appear as a paradoxical double of Molière himself. It is surprising that she has been largely neglected by the feminist scholarship.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.133.1.09-2Molière:305-055.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v42.i3.13>