

Никола Бјелић*Департман за француски језик и књижевност,
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу*

nikola.bjelic@filfak.ni.ac.rs

Дон Жуан у потрази за идентитетом у комаду *Ноћ у Валоњи* Ерик-Емануела Шмита*

Апстракт: Радња првог комада савременог француског писца Ерик-Емануела Шмита, *Ноћ у Валоњи* (*La Nuit de Valognes*, 1989) одвија се у једном дворцу на северу Француске, средином XVIII века, тридесетак година после познате приче о Дон Жуановим завођењима, и приказује суђење које му је организовало његових пет бивших љубавница.

Циљ нашег рада је да прикажемо да у овом духовитом филозофском комаду, написаном на самом крају XX века, Шмита не занима проблем завођења, представљен у класичном миту, већ проблем потраге главног јунака за идентитетом. Шмитов јунак не даје одговор на кључно питање „Ко сам ја?“, већ поставља питање да ли су наши сексуални идентитети чврсти или променљиви.

У раду ћемо покушати да прикажемо јунакову потрагу за идентитетом као одлику савременог човека који преиспитује своју сексуалност кроз потрагу за љубављу, као и хомосексуалност, која је у комаду наговештена, као један од могућих модерних Дон Жуанових идентитета.

Кључне речи: Ерик-Емануел Шмит, мит, Дон Жуан, потрага за идентитетом, сексуалност, хомосексуалност, љубав

Увод

Као суштинско филозофско и религијско питање човека од његовог постанка па до савременог доба, питање „Ко сам ја?“ незаобилазно је у уметности и књижевности. Ни XX век у том погледу се не разликује од претходних епоха, јер је и у њему ово једно од кључних питања које дезоријентисана јединка, на мање или више директан начин, себи поставља у

* Овај рад је урађен у оквиру међународног научног пројекта *Романистика и словенски језици, књижевности и културе у контакту и дисконтакту* (бр. 1001–13–01) који финансирају Универзитетска агенција за франкофонију и Амбасада Француске у Србији.

покушају да пронађе прави одговор. Велике кризе доводе увек и изнова до исте запитаности човека о сопственом идентитету. Кроз векове, идентитетска потрага имала је различите подстицаје. Почетком XX века, на пример, ово идентитетско питање постављено је 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 новоформирана 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 почетку XXI века прилично је суморна и песимистична. Међутим, ма какви били, одговори нису и неће спречити човечанство да и даље себи поставља ово питање.

Модерног човека одликује модерни идентитет, а то је идентитет који је сложен и многострук. Модерни човек је схватио да не постоји један и јединствен одговор на то круцијално питање, јер човек има више идентитета: „идентитет своје породице, свог села или града, свог краја или етнице, своје домовине, најзад најшири идентитет сопственог континента“ (Morin 2021, 5), али и многе друге идентитете који не морају бити одређени географским пореклом (професионални, родни и сл). У књизи *Извори сопства* Чарлс Тејлор (Charles Taylor) наводи да „модерни идентитет је настао зато што су промене у саморазумевању, повезане са широким распоном пракси – религиозним, економским, породичним, интелектуалним, уметничким“ (Tejlor 2008, 316). Дакле, „свако има комплексан идентитет, то јест један и многострук“ (Morin 2021, 5). То вишеструко схватање идентитета, односно сопственог бића, одређено је „моћима ослобођеног разума скупа с његовим међусобно повезаним идеалима одговорне слободе и достојанства – самоистраживањем и личним ангажманом“ (Tejlor 2008, 319). Такође, треба напоменути да идентитет није константа, већ нешто што је променљиво, то „није генетска датост (’атрибут’), већ ’процес’, ствар коју мало по мало градим у контакту са другима, кроз сукцесивне идентификације и диференцијације са оним што они јесу, што ми верујемо да јесу и што ми опажамо од слике коју они о нама имају“ (Picard 2008, 76).

Тејлор као три конститутивна елемента у стварању модерног идентитета наводи: повезаност људске суштине са добром, трагање за суштином у унутрашњости сопственог бића и, најзад, потврђивање обичног живота (Tejlor 2008). Модерни идентитет подразумева „истраживање различитих саставница нашег модерног схватања суштине људског субјекта, особе или сопства“ (Tejlor 2008, 15) које је нераскидиво повезано са добром, односно

моралним делањем. Морално делање требало би да обухвата „мало контемплације, мало учешћа у политици, добро вођено домаћинство и породицу“ (Tejlor 2008, 128). До доброг живота долази се испитивањем сопствене унутрашњости, јер „наш главни пут ка Богу не води преко света објеката, већ је ‘у’ нама самима“ (Tejlor 2008, 202). Једино се спознајом сопственог бића може доћи до Бога и до сопствене суштине. На тај начин човек потврђује обичан живот.

Један од митова у којима је питање сложености идентитета, његове конструкције и деконструкције, најприсутније у савремено доба јесте мит о Дон Жуану. Није случајно што су „модерни Дон Жуани сучељени са идентитетским преиспитивањем које такође представља, веома често, наративно преиспитивање повезано са романескном транспозицијом Дон Жуановог лика“ (Gournay 2014b, 185). Јунак првог комада Ерик-Емануела Шмита (Éric-Emmanuel Schmitt, 1960) један је од тих модерних Дон Жуана. Кроз анализу трансформације коју Шмитов јунак доживљава у комаду *Ноћ у Валоњи*, покушаћемо да одгонетнемо неке аспекте његовог сложеног идентитета, који је „један и многострук“ (Morin 2021, 5), и тако одговоримо на питање у којој је мери овај савремени Дон Жуан модерна личност.

Дон Жуанова личност у класичној митској матрици

Није случајно што Шмит своју списатељску каријеру започиње управо комадом *Ноћ у Валоњи* (*La Nuit de Valognes*, 1989)¹, који говори о потрази за идентитетом. Ова филозофска комедија представља реинтерпретацију мита о вечитом заводнику Дон Жуану, али у њој главни јунак доживљава трансформацију тако да се она разликује од већине претходних варијација (Vjelić 2009, 83–89). Почев од прве верзије, а то је чувени *Севилски заводник* Тирса де Молине из 1630 (в. Molina 2000), преко најпознатије Молијерове из 1665 (в. Molijer 1976), па преко Голдонијеве, Моцартове, Ленауове, Бајронове, Мисеове, Пушкинове, Бодлерове, Брехтове, Хорватове, Монтерланове, Баљестерове, Хандкеове, Фришове и других реинтерпретација, ствара се један од кључних митова Западне цивилизације, а то је мит о Дон Жуану као заводнику (Brunel 1999). Ма како био приказан у овим делима, Дон Жуан је веома комплексна личност која у себи носи читаву једну филозофију. Иако веома често приказан негативно, као заводник и лицемер, као личност, која код свих аутора осим његових општих црта носи и најкарактеристичније црте и мане људи

¹ Шмит је 2005. прерадио ту почетничку верзију (в. Schmitt 2006) и објавио је другу 2006. године, која се може сматрати коначном (в. Schmitt 2009). Предмет нашег интересовања и анализе је управо та верзија комада.

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, његово завођење представља само површински слој његове сложене личности, која има свој систем вредности и начин функционисања. Код већине стваралаца, Дон Жуан је лик „истргнут из руку природе“ (Gluščević 1976, 217), коме готово 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. 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.

Осим што је заводник, класични 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 многи 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 (в. Vjelić 2021, 77–91), који је сматрао да је лицемерје један од већих грехова, чију је једну верзију, верско лицемерје, жигосао у комаду *Тартиф*, због чијег је забрањивања много пропатио две године пре извођења *Дон Жуана* (Molière, *Don Juan*, 1665).

Шмитова реинтерпретација Дон Жуана

Шмитов Дон Жуан је другачији од већине својих претходника. Настао на самом крају XX века, Дон Жуан из комада *Ноћ у Валоњи* представља човека XXI века, запитаног пред сопственом судбином и пред оним што будућност доноси. Шмитов Дон Жуан је заводник, али он није само то, и није пре и изнад свега то. Његови проблеми и преокупације су посве другачији него код 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“ (Molijer 1976, чин IV, сцена 11, 196). 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“ (Schmitt 2009, I чин, сцена 1, 16).² То је свакако алузија на Дон Жуанову реченицу из Молијерове комедије и показује нам да се радња дешава тридесетак година касније, након свих познатих и непознатих Дон Жуанових освајања. У том дворцу у Нормандији, пет жена – бивших љубавница (војвоткиња де Вобрикур, грофица де ла Рош-Пике, госпођица де ла Тренгл, редовница Хортензија де Отклер и госпођа Касен)³ окупља се и организује суђење и освету Дон Жуану због патњи које им је нанео, а казна ће бити да се ожени својом последњом љубавницом, Анжеликом де Шифрвил⁴. Реч је о женама различите старости и социјалног статуса (војвоткиња, грофица, ауторка патетичних љубавних романа, калуђерица, грађанка), о чему Дон Жуан приликом својих освајања није марио. 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“ (Ruse 1995, 22), против Шмитовог Дон Жуана процес воде његове љубавнице. И док је класични Дон Жуан „осуђени кривац“, односно „оптужени који одбацује оптужбу“ (Ruse 1995, 68), Шмитов Дон Жуан без побуне пристаје и на суђење и на казну.

Радња се дешава, како видимо из уводне дидаскалије, „средином XVIII века“ (Schmitt 2009, I, 1, 15)⁵, 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, *Ноћ у Валоњи*, имплицитно упућује на једну чувену историјску епизоду из Француске револуције, познату под именом „Ноћ у Варени“ („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 ноћи краљ је ухваћен у градићу Варени у Лорени и враћен у заточеништво. То неуспело бекство дискредитовало је дефинитивно краља у очима народа и симболички представља крај монархије (Lamaison 2006, 23–24), будући да је неколико месеци касније проглашена Република, а краљ је погубљен 1793 (Prajs 2013, 108–109). Дакле, као што „ноћ у Варени“ представља преломни тренутак у коме је краљ ухваћен и асоцира на суђење које ће му бити уприличено због његових поступака, тако је и „ноћ у Валоњи“ одлучујући моменат за

² « Madame la Duchesse n’a pas habité cette maison depuis trente ans... [...] et puis il y a trois jours, elle a décidé de revenir ici. »

³ La Duchesse de Vaubricourt, La Comtesse de la Roche-Piquet, Mademoiselle de la Tringle, Hortense de Hauteclair, dite La Religieuse, Madame Cassin.

⁴ Angélique de Chiffreville,

⁵ « au milieu du XVIII^e siècle »

Шмитовог Дон Жуана у коме ће му бити организовано суђење за почињене грехе.⁶

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“ (Gournaу 2013а, 430) због њених речи упућених Дон Жуану:

Буди миран, док те будем чекала, чинићу зло за обоје: вараћу, одузимаћу невиност, узимаћу све што остане невино све док, најзад, не дођем, нага, пред ђавола, са телом прекривеним његовом правом славом: богињама. (Schmitt 2009, III, 15, 112)⁷

У почетку и сам Дон Жуан одаје утисак либертена када прича о својој освајачкој стратегији (Schmitt 2009, 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“ (Schmitt 2009, II, 3, 70)⁸. 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“ (Gournaу 2013а, 431).

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:

Брига твог Бога и за тебе 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. Тај твој Бог је масовна гробница, он смрди, он прди од немоћи. (Schmitt 2009, III, 12, 102)⁹

⁶ Такође, у време дешавања Шмитовог комада живели су и стварали велики либертени и заводници, као што је Казанова (Giacomo Casanova, 1725–1798), али и музичар 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 многе референце. Казанова се чак појављује као лик у филму *Ноћ у Вирени* Етореа Сколе (Ettore Scola) из 1982, у тумачењу Марчела Мastroјанија. Детаљније о филму на сајту: http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=609.html.

⁷ « Sois tranquille, en t'attendant, je ferai le mal pour deux : je tromperai, je déniaiserai, j'éventrerai tout ce qu'il reste d'innocence jusqu'à ce que j'arrive enfin, nue, chez le diable, mon corps couvert de sa vraie gloire : la petite vérole. »

⁸ « engagements éternels », « cinq minutes de plaisir »

⁹ « Il s'en fout de toi, ton Dieu, et de moi, et de tout le monde. On peut copuler comme des rats, il ne voit rien. Il a les yeux crevés. Il agonise perpétuellement tandis que les peaux et intestins se frottent. C'est un charnier, ton Dieu, il pue, il pète d'impuissance ! »

Дон Жуанова метаморфоза

Па ипак, Шмитов јунак је нови тип либертена, сложенији и двосмисленији него што се то на први поглед чини. Као што се убрзо види, Шмитовог Дон Жуана више не занимају освајања. Он је уморан, остарели либертен потчињен „ефектима старења“ (Gournaу 2013b, 260) који све доводи у питање, што потврђује слуга Зганарел када каже да у његову бележницу није уписано „ниједно ново име“¹⁰, закључујући да „либертенство је престало, врлина царује, Дон Жуан дрема“¹¹, на шта овај одговара да му се „жене Француске више не допадају“ (Schmitt 2009, II, 2, 60).¹² 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, Орелија Гурне закључује да он не може да „зна шта је Бог јер је љубав у средишту религије и односа између човека и Бога“ (Gournaу 2013a, 432). Тако је он, који никад није спознао љубав, атеиста. Шмитов 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. Преиспитујући своју унутрашњост, Шмитов Дон Жуан долази до спознаје Бога, јер „пут ка Богу [...] је ‘у’ нама самима“ (Tejlor 2008, 202). 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: Па ако је Бог овде, у вама, у мени, у вашем срцу и у мом, чему умирање? Ово крвопролиће...

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. (Schmitt 2009, III, 12, 106)¹³

¹⁰ « un seul nouveau nom »

¹¹ « [L]e libertinage a cessé, la vertu règne, Don Juan sommeille. »

¹² « Les femmes de France ne me plaisent guère. »

¹³ « LE JEUNE HOMME. [...] Vous appréciez le sexe, et le destin vous envoie l'amour sous une forme que vous ne pouvez désirer. Puni !... Moi j'étais fait pour aimer, mais pas là où il fallait, ni comme il le fallait. Puni aussi. [...] Pourtant Dieu existe, Don Juan, Dieu existe. Car ce que j'ai senti pour vous, c'est cela, Dieu.

Ту 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“ (Gournaу 2013а, 860). 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“ (Gournaу 2013а, 433). О том проналажењу Бога сведочи и дидаскалија на крају 12. сцене III чина, када витез де Шифрвил умире, а „Дон Жуан, на коленима, држи у наручју витезову главу, чудна пијета“ (Schmitt 2009, III, 12, 107).¹⁴ 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“ (Hsieh 2006, 14), показује у којој мери се Дон Жуан променио захваљујући тој љубави. Израз „на коленима“ показује јунаково могуће покајање за либертенство и молитву за опрост (Gournaу 2013а, 861).

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 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. 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, јер Шмитов лик преиспитује суштину сопственог бића чиме показује свој модерни идентитет (Tejlor 2008, 202).

DON JUAN. Alors si Dieu est là, en vous, en moi, dans votre cœur et dans le mien, pourquoi mourir ? Ce carnage...

LE JEUNE HOMME. Pour ne pas vivre à vos côtés sans pouvoir... (*Il va pour le toucher puis retient son geste.*) Et puis mourir pour vous le dire, et que vous me le disiez. Car vous me le dites aussi, Don Juan, vous me le dites bien ?

DON JUAN. Je vous le dis. »

¹⁴ « *Don Juan, agenouillé, tient la tête du Chevalier contre lui, étrange piété.* »

Шмитова демитификација Дон Жуана

Као у многим савременим реинтерпретацијама, у којима престаје да буде херој и постаје „карикатурална личност“ (Gourmay 2013b, 257), и Шмитов Дон Жуан престаје да буде тип, јер се не уклапа у оно што се под тим 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“ (Ruse 1995, 23), односно оностраног које обезбеђује причи о Дон Жуану прерастање 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“ (Schmitt 2009, I, 6, 35)¹⁵, где је видео статуу војвоткињиног претка грофа де Ламола (Schmitt 2009, I, 6, 36)¹⁶, 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 (Schmitt 2009, III, 4, 92–93). Тако аутор демитификује 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 Мејер (Mejer 2004, 20–21), који пореди Шмитов комад 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).¹⁷ Фришов Дон Жуан, који је заводник и варалица (Battiston 2004), схвата да

¹⁵ « Je suis entré par le cimetière. »

¹⁶ « Je viens de voir la statue de votre trisaïeul, le comte de Lamolle : regard fixe, pose farouche, front haut, la main sur le glaive. »

¹⁷ В. француски превод (Frisch 1991).

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“ (Meuer 2004, 22).

Љубав у Дон Жуановој потрази за идентитетом

Шмит приказује Дон Жуана уморног од освајања жена без проналаска правог циља тих освајања, а то је љубав. Класични Дон 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 досадан (Schmitt 2005), 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 „Зар се понекад не запиташ ко си, Зганареле?“, овај, не размишљајући, одговара:

Ко сам? [...] Ја сам ја, и то ми добро стоји, јер кад истражујем себе, проналазим све разлоге да бих се ценио.“ (Schmitt 2009, II, 2, 56)¹⁸

Зганарел, који за себе каже да је Дон Жуанова савест јер га је небо ставило на његов пут како би му дао „мало разума“ (Schmitt 2009, II, 2, 57)¹⁹, потпуно је задовољан својим стањем и положајем у друштву, својом улогом слуге и пратиоца свога господара, који у својој свесци бележи све жене

¹⁸ « DON JUAN. Ne te demandes-tu jamais qui tu es, Sganarelle ? [...] »

SGANARELLE (*riant*). Qui suis-je ? [...] Je suis moi, et cela me va bien, car quand je m'examine, je me trouve toutes les raisons de m'apprécier. »

¹⁹ « un peu de raison »

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 Жуан“ (Schmitt 2009, II, 2, 60).²⁰ 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 (Schmitt 2009, II, 3, 62–78), 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 (Schmitt 2009, II, 3, 63)²¹, на шта јој он одговара да је реч о истом. Он јој обећава да ће се оженити 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 томе се види још једна велика промена у његовом лику.

У III чину војвоткиња, после свега, закључује да „тај човек није Дон Жуан“ (Schmitt 2009, III, 3, 87)²², 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:

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. (Schmitt 2009, III, 3, 87–88)²³

²⁰ « [D]epuis plusieurs mois, Don Juan n'est plus Don Juan. »

²¹ « Lequel ? À quel Don Juan ai-je affaire... celui qui m'a aimée ou celui qui m'a quittée ? »

²² « Cet homme n'est pas Don Juan. »

²³ « LA RELIGIEUSE. Traître, vous n'avez pas le droit de changer !

LA DUCHESSE. Alors notre procès aussi a changé. On ne tire pas sur le gibier lorsqu'il est mort. Hier, nous vous reprochions d'être Don Juan. Ce matin, nous vous accusons de n'être plus Don Juan. Le procès peut commencer. »

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. Одговарајући на питање „Откад Дон Жуан више није Дон Жуан?“ (Schmitt 2009, III, 3, 89)²⁴, 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 (Schmitt 2009, 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:

МЛАДИЋ: Шта сте радили данас?

ДОН ЖУАН: Чекао сам.

МЛАДИЋ: Шта? [...] Мене?

ДОН ЖУАН: Нас.

МЛАДИЋ (*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.

МЛАДИЋ: Дијета значи лишавање... Ја вас лишавам секса, лишавам вас жена. (Schmitt 2009, III, 9, 98)²⁵

У сексу је Дон Жуан видео само „егоцентрично испуњење свог нагона“ (Schmitt 2005)²⁶, 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 љубавница, 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“ (Schmitt 2005)²⁷, како каже Шмит поводом свог комада.

²⁴ « LA DUCHESSE. Sganarelle, depuis quand Don Juan n'est-il plus Don Juan ? »

²⁵ LE JEUNE HOMME. Qu'avez-vous fait aujourd'hui ?

DON JUAN. J'ai attendu.

LE JEUNE HOMME. Quoi ? [...] Moi ?

DON JUAN (*éclatant de rire*) Pourquoi pas ? Peut-être qu'après des années passées à manger des femmes jusqu'à l'indigestion, je dois éprouver le besoin de jeûner. Vous êtes ma diète.

LE JEUNE HOMME. Qui dit diète dit privation... Je vous prive de sexe, je vous prive de femmes.

²⁶ « la réalisation égocentrée de sa pulsion »

²⁷ « ... éprouver de l'amour pour un homme, lui qui le cherchait – si mal – sous le jupon des femmes »

Закључак

Многи су раније покушавали да у донжуанизму виде црте хомосексуалности. Још је Грегорио Марањон покушао да код Тирса пронађе ове црте (Марањон 1967). 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 (Lamaison 2006, 31). 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. Шмитова је намера да се у овом комаду упита о Дон Жуановој сексуалности управо постављајући круцијално савремено питање „да ли су наши сексуални идентитети чврсти или променљиви“ (Brunel 2009, 145). У *Ноћи у Валоњи* он приказује „љубав као тајанствену наклоност ка мистерији“ (Schmitt 2005)²⁸ 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 заусти 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 (Schmitt 2009, 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’. [...] 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.“ (Schmitt 2009, III, 13, 107–108)²⁹

²⁸ « L’amour comme attachement mystérieux à un mystère. »

²⁹ « DON JUAN. Je ne connaissais que le sexe, je ne connaissais que la guerre. Je croyais savourer le plaisir et je n’en goûtais que l’excitation. J’aimais gagner, rien d’autre. [...] Depuis toujours j’attendais... J’attendais, à chaque fois, que l’une d’elles m’arrêtât, me refînt. Je les regardais toutes en me disant: ‘ Je pars.’ [...] Et lui, je l’ai

Зато Дон Жуан говори Анжелики да би се потрудио да је заволи, ако би се она удала за њега. Али до тога неће доћи. Иако се Анжелика трудила да га, својом промишљеном фином стратегијом, освоји и придобије за себе, она, као савремена драмска јунакиња „ни[је] лак плен“ (Gournay 2014a, пасус 17), те одбија на крају његов предлог.

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 (Tejlor 2008, 202). На крају комада, Дон Жуан ће схватити да оно што је осетио према витезу де Шифрвилу обухвата и духовну и физичку димензију, и *agane* и *eros*, јер је схватио да „може подједнако добро и подједнако легитимно да воли и мушкарца као и жену“ (Brunel 2009, 149). Међутим, у Шмитовом комаду та „хомосексуалност је сугерисана, али је јунак није, експлицитно, признао“ (Gournay 2013b, 265).

Три елемента која Тејлор наводи као кључне у конституисању модерног идентитета (повезаност људске суштине са добром, трагање за суштином у унутрашњости сопственог бића и потврђивање обичног живота) присутна су увелико као главне одлике Шмитовог јунака. У процесу конституисања сопственог идентитета, а „идентитет није генетска датост (’атрибут’), већ ’процес““ (Picard 2008, 76), Шмитов Дон Жуан покушава да делује у складу са етичким принципима, он трага за љубављу у свом бићу коју до тада још није био спознао и на тај начин престаје да буде митска личност и постаје обичан човек. Захваљујући томе, 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.

Литература

- Battiston, Régine. 2004. « L'imposteur amateur de femmes et de géométrie? Le *Don Juan* de Max Frisch ». *Germanica*, 35: 21–38. Lille: Université de Lille. <https://doi.org/10.4000/germanica.1781>.
- Bjelić, Nikola. 2009. « Transformation du mythe de Don Juan dans *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt ». *Filološki pregled*, 36 (2): 83–89. Beograd: Filološki fakultet.
- Bjelić, Nikola. 2021. „Intertekstualne veze između komada *Noć u Valonji* Erik-Emanuela Šmita i Molijerovog *Don Žuana*“. *Philologia Mediana*, 13 (2021): 77–91. Niš: Filozofski fakultet. <https://doi.org/10.46630/phm.13.2021.05>

manqué aussi... Je ne m'attendais à reconnaître l'amour que paré d'un jupon. [...] Alors lui le premier, il m'aurait fait sortir de moi-même et je devrais y rentrer après qu'il m'a montré le chemin ? Il se serait sacrifié pour que je reste aussi sot qu'avant ? Je veux aimer. »

- Brunel, Pierre. 1999. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont.
- Brunel, Pierre. 2009. « Interview avec Éric-Emmanuel Schmitt ». In Schmitt, Éric-Emmanuel. 2009. *La Nuit de Valognes*, 145–150. Paris: Magnard.
- Frisch, Max. 1991. *Don Juan ou L'amour de la géométrie*, traduit par Henry Bergerot. Paris: Gallimard.
- Glušćević, Zoran. 1976. „Nakazne strasti Molijerovih karaktera“. U Molijer. 1976. *Tar.tif. Don Žuan*, 211–219. Beograd: Rad.
- Gournay, Aurélia. 2013a. *Don Juan en France au XXe siècle: réécritures d'un mythe*. Doktorska dis. Université Sorbonne nouvelle – Paris 3. <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/975274/filename/2013PA030081.pdf>.
- Gournay, Aurélia. 2013b. « Les Don Juan français contemporains: de la crise du héros à celle de l'écriture ». *Voix plurielles*, 10 (2): 257–269. <https://doi.org/10.26522/vp.v10i2.863>.
- Gournay, Aurélia. 2014a. « De Don Juan aux Don Juanes: la séduction donjuanesque à l'épreuve de la féminisation du mythe ». *MuseMedusa 2*. http://musemedusa.com/dossier_2/aurelia_gournay/.
- Gournay, Aurélia. 2014b. « Don Juan et ses doubles au XX^e siècle: questionnements identitaires et déconstruction du mythe ». *Revue de littérature comparée*, 350: 185–198. <https://doi.org/10.3917/rlc.350.0185>
- Hsieh, Yvonne Y. 2006. *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture*. Birmingham: Summa Publications inc.
- Lamaison, Sophie. 2006. *Étude sur La Nuit de Valognes*. Paris: Ellipses.
- Marañón, Gregorio. 1967. *Don Juan et le donjuanisme*, traduit par Marie-Berte Lacombe. Paris: Gallimard.
- Meyer, Michel. 2004. *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Paris: Albin Michel.
- Molijer. 1976. *Don Žuan*. Preveo Mladen Leskovac. Beograd: Rad.
- Molina, Tirso de. 2000. *Seviljski zavodnik i kameni gost*. Prevod, predgovor i komentari Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad.
- Morin, Edgar. 2021. *Leçons d'un siècle de vie*. Paris: Denoël.
- Picard, Dominique. 2008. « Quête identitaire et conflits interpersonnels ». *Connexions*, 89: 75–90. <https://doi.org/10.3917/cnx.089.0075>
- Prajs, Rodžer. 2013. *Kratka istorija Francuske*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Ruse, Žan. 1995. *Mit o Don Žuanu*. Sremski Karlovc, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. 2005. « Ma première pièce... ». 16 novembre 2005. <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-La-nuit-de-valognes.html>.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. 2006. *Théâtre 1*. Paris: Albin Michel.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. 2009. *La Nuit de Valognes*. Paris: Magnard.
- Tejlor, Čarls. 2008. *Izvori sopstva. Stvaranje modernog identiteta*. Prevela Sofija Mojsić. Novi Sad: Akademska knjiga.

Nikola Bjelić

Department of French Language and Literature,
Faculty of Philosophy, University of Niš, Serbia

*Don Juan in Search of Identity in the Play La Nuit de Valognes
by Éric-Emanuel Schmitt*

The first play by the contemporary French writer Éric-Emanuel Schmitt, *The Night in Valognes* (*La Nuit de Valognes*, 1989), represents a completely new interpretation of the myth originating from the 17th century, and celebrated in the writings of many subsequent authors, from Tirso de Molina, over Molière and Mozart, to Ballester and Handke. The play is situated in a castle in northern France, taking place some thirty years after the well-known adventures of Don Juan, and represents a trial organized by five women, his former lovers. However, the penalty – to marry his last victim, is not executed.

The aim of the paper is to argue that in this humorous philosophical play, written by the end of the 20th century, Schmitt is not interested in the problem of seduction, represented in the classical myth, but in the quest of the main character for his identity. His hero does not give the answer to the key question: “Who am I?”, but instead poses the question if our sexual identities are solid and unchangeable. The hero’s search for identity is presented as the quality of contemporary man, re-examining his sexuality through search for love, as well as homosexuality, hinted at in the play as one possible modern identity of Don Juan.

Keywords: Éric-Emanuel Schmitt, myth, Don Juan, identity search, sexuality, homosexuality, love

*Don Juan en quête d’identité
dans la pièce La Nuit de Valognes d’Éric-Emanuel Schmitt*

La première pièce de l’écrivain contemporain français Éric-Emanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes* (1989), est une toute nouvelle réinterprétation du mythe créé au XVII^e siècle, et célébré dans les œuvres de nombreux écrivains, de Tirso de Molina, en passant par Molière et Mozart, jusqu’à Ballester et Handke. L’intrigue, située dans un château au nord de la France au milieu du XVIII^e siècle, se déroule quelque 30 ans après les séductions de Don Juan, et décrit le procès de Don Juan, organisé par cinq femmes, ses anciennes victimes. Cependant, la punition qu’elles ont préparée pour lui, celle d’épouser sa dernière victime, ne sera pas exécutée.

Le but de cet article est de montrer que, dans cette pièce philosophique pleine d’esprit, écrite à la fin du XX^e siècle, Schmitt ne s’intéresse pas au problème de la séduction, présenté dans le mythe classique, mais au problème de la quête

par le protagoniste de sa propre identité. Le héros de Schmitt ne répond pas à la question clé « Qui suis-je ? », mais se demande si nos identités sexuelles sont stables ou mouvantes.

Dans notre article, nous avons tenté de présenter cette quête identitaire du héros comme une caractéristique de l'homme contemporain qui met en question sa sexualité dans sa quête d'amour, ainsi que l'homosexualité, suggérée dans la pièce, comme l'une des identités donjuanesques modernes possibles.

Mots-clés: Éric-Emanuel Schmitt, mythe, Don Juan, quête d'identité, sexualité, homosexualité, amour

Primljeno / Received: 19.05.2021

Prihvaćeno / Accepted: 23.07.2021