

# MOLIÈRE U HR VAT SKOJ KULTURI



ZBORNİK RADOVA



Sveučilište u Zadru  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |



# MOLIÈRE U HRVATSKOJ KULTURI

Nakladnik

Sveučilište u Zadru

Za nakladnika

Josip Faričić, rektor

Povjerenstvo za izdavačku djelatnost Sveučilišta u Zadru

Lena Mirošević, predsjednica

Recenzenti zbornika

Prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Izv. prof. dr. sc. Maja Vukušić Zorica

Recenzenti radova

Prof. dr. sc. Robert Bacalja, izv. prof. dr. sc. Ivana Brković,  
doc. dr. sc. Katica Burić-Ćenan, dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić,  
doc. dr. sc. Daniela Ćurko, prof. dr. sc. Diana Gregurić,  
doc. dr. sc. Agata Juniku, izv. prof. dr. sc. Ivana Lončar, dr. sc. Lucija Ljubić,  
prof. dr. sc. Perina Meić, doc. dr. sc. Ivana Mikulić, doc. dr. sc. Goran Pavlić,  
prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić, doc. dr. sc. Ivana Petešić Šušak,  
dr. sc. Marta Petrak, dr. sc. Martina Petranović,  
prof. dr. sc. Lahorka Plejić Poje, izv. prof. dr. sc. Ivan Radeljković,  
dr. sc. Ivanka Rajh, doc. dr. sc. Višnja Rogošić, dr. sc. Sanja Šoštarić,  
dr. sc. Ivana Tomić Ferić, dr. sc. Igor Tretinjak,  
izv. prof. dr. sc. Maja Vukušić Zorica

Lektorica

Ivana Slunjski

Oblikovanje naslovnice i slog

KaramanDesign

Tisak

Denona d.o.o., Zagreb

Naklada

50 primjeraka

ISBN (tisak) 978-953-331-523-2

ISBN (online) 978-953-331-531-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Znanstvene knjižnice Zadar pod brojem 170520054

Slika na naslovnici: Nicolas Mignard, Molière u ulozi Cezara  
u predstavi *Smrt Pompejeva* Pierrea Corneillea, 1658.

Zbornik radova sa znanstvenoga skupa

# **MOLIÈRE**

# **U HRVATSKOJ KULTURI**

Zadar, 3. - 4. studenoga 2022.

Uredile

Mirna Sindičić Sabljo

Cvijeta Pavlović

Vanda Mikšić



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

Zadar 2024.



# Sadržaj

<b>Predgovor</b> .....	9
<b>Patrice Pavis</b> Razmišljanja o suvremenoj režiji <i>Mizantropa</i> .....	13
<b>Ivan Lupić, Irena Bratičević</b> Molière u dubrovačkim rukopisima .....	37
<b>Lada Čale Feldman</b> Zabavno o <i>Dosadnima</i> .....	73
<b>Ivana Lovrić Jović</b> Frančezarije: čuvarice narodnoga jezika i njihov potomak iz 21. stoljeća – supostavljanje i suprotstavljanje .....	97
<b>Mirna Sindičić Sabljo</b> Molièreovi portreti u hrvatskim književnopovijesnim i književnokritičkim tekstovima .....	133
<b>Renate Hansen-Kokoruš</b> Marinkovićeve intertekstualne transformacije Molièrea .....	155
<b>Évaine Le Calvé Ivičević</b> „Zamislite sebe na mojem mjestu i rasudite šta mogu učiniti” (Mariane, IV. čin, I. prizor): o <i>Škrtcu</i> i prevođenju Molièrea .....	173
<b>Vanda Mikšić</b> <i>Molièreova ljubav</i> , izazov nadslovljavanja .....	193
<b>Nicolas Raljević</b> Francuski prijevodi i poteškoće u prevođenju komedija <i>Ilija Kuljaš</i> i <i>Andro Stitikeca</i> .....	213
<b>Anđela Vidović</b> Molièreov <i>Škrtač</i> u Zajecovim postdramskim škarama .....	221

**Dora Golub**

Na očevu sliku i (ne)priliku; refleksije o dramaturškom radu na predstavi *Škola za žene* ..... 235

**Ivan Ćurković**

Komedije-baleti Molièrea na hrvatskim pozornicama i mogućnosti povijesno obaviještenog pristupa njihovoj interpretaciji ..... 253

**Marija Paprašarovski**

Što je nama danas *Građanin plemić*? ..... 307

**Ana Gospić Županović**

*Škrtac* u redateljskoj vizuri Olivera Frljića – problematika (re)afirmacije društvene funkcije kazališta ..... 333

**Teodora Vigato<sup>†</sup>**

Molière predstavljen lutkom ..... 349

**Livija Kroflin**

Kad Harpagon spava u kadi. Uprizorenja Molièreovih djela na PIF-u ..... 363

**Biografije autora** ..... 385



Roland Lefèvre, Molièreov portret, 1658.



## Predgovor

Na Sveučilištu u Zadru je 3. i 4. studenoga 2022. godine znanstvenim skupom obilježena četiristota godišnjica rođenja francuskoga dramatičara, glumca i vođe kazališne skupine Jean-Baptistea Poquelina, poznatijeg pod imenom Molière (1622. – 1673.). Oslanjajući se na baštinu rimske i talijanske renesansne komediografije te na nasljeđe francuske srednjovjekovne farse, Molière je napisao mnoge klasicističke komedije karaktera i običaja, ali i komedije-balete bliske baroknoj estetici, kojima je pokušao zadovoljiti ukuse i očekivanja publike iz različitih društvenih slojeva sedamnaestostoljetne Francuske.

Recepcija Molièrea izvan Francuske započela je još za autorova života, a u nas ga je prvi uveo Fran Krsto Frankopan. Pod naslovom *Jarne bogati*, čiji je rukopis pronađen u Frangepanische Akten u Beču, preveo je četiri prizora prvoga čina *Georgea Dandina*, svega dvije godine nakon premijerne izvedbe u Versaillesu. Zanimanje za Molièreov opus ne jenjava ni sljedećih stoljeća, o čemu svjedoče osamnaestostoljetne preradbe iz Dubrovnika i sa sjevera Hrvatske te brojni prijevodi, adaptacije i scenska uprizorenja u hrvatskim kazalištima tijekom 19., 20. i 21. stoljeća.

Želja nam je bila ovim znanstvenim skupom, koji se organizirao slavljeničkim povodom, pridonijeti poznavanju i valorizaciji Molièreove prisutnosti u hrvatskoj kulturi od sedamdesetih godina 17. stoljeća do danas. Rasvjetljava u brojnim dosadašnjim istraživanjima, Molièreov opus je ovim zbornikom te skupom koji mu je prethodio dobio još jednu priliku izložiti se novim čitanjima te razmotriti iz perspektiva suvremene znanosti o književnosti i teatrologije, kulturološke, povijesne, jezične i traduktološke analize.

Plenarno izlaganje na temu suvremenih režija Molièreova *Mizantropa* održao je ugledni francuski teatrolog Patrice Pavis. U sklopu skupa predstavljena je knjiga slovenske dramaturginje Diane Koloini

*Slabo poznate naših src tančine: ženske v Molièreovih komedijah.* Financijski su skup poduprli Sveučilište u Zadru, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu te Grad Zadar, na čemu im najsrdačnije zahvaljujemo.

Skup su zajednički organizirali Odjel za francuske i frankofonske studije i Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru te Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, a organizacijski odbor činile su prof. dr. sc. Cvijeta Pavlović, prof. dr. sc. Divna Mrdeža-Antonina, prof. dr. sc. Lada Čale Feldman, izv. prof. dr. sc. Vanda Mikšić, izv. prof. dr. sc. Mirna Sindičić Sabljo i doc. dr. sc. Ana Gospić Županović. Sudjelovalo je dvadeset izlagača iz Hrvatske, Austrije, Francuske, Poljske i Slovenije, koji su iznijeli rezultate svojih književnokritičkih interpretacija Molièreove komediografije, scenskih čitanja Molièreovih dramskih tekstova u hrvatskim kazalištima, analiza pojedinih scenskih uprizorenja, analiza prijevoda, lokalizacija i adaptacija na hrvatski jezik te intertekstualnih veza s hrvatskom književnosti. Rezultati njihovih istraživanja sabrani su u ovom zborniku koji okuplja petnaest znanstvenih i stručnih radova na različite teme.

Zbornik otvara prijevod rada Patricea Pavisa o suvremenim režijama *Mizantropa* u Francuskoj. Prvu skupinu čine radovi o osamnaestostoljetnim dubrovačkim preradbama, i to rad Irene Bratičević i Ivana Lupića o rukopisima i njihovoj sudbini te rad Lade Čale Feldman o lokalizaciji komedije-baleta *Dosadni*. Ivana Lovrić Jović analizira *Šmigalove furbarije*, suvremenu prilagodbu Molierèova djela čiji je autor Luko Paljetak. Slijedi rad Mirne Sindičić Sabljo u kojem se analizira diskurs te načini vrednovanja Molièreova opusa, biografski, književnopovijesni i književnokritički tekstovi o Molièreovu životu. Renate Hansen-Kokoruš bavi se intertekstualnim vezama Marinkovićevih i Molièreovih drama, napose odnosima koji se uspostavljaju na razini oblikovanja likova i sižeja. Zasebnu skupinu čine tri rada posvećena traduktološkoj problematici. Prvi, Evaine Le Calvé Ivičević, uspoređuje dva prijevoda *Škrtca* (Radovana Ivšića i Višnje Machiedo), drugi, Vande Mikšić, upućuje na izazove nadnaslovljavanja u predstavi *Molièreova ljubav* (*Un amour de Molière*) u izvedbi pariške kazališne skupine

Libre à nous!, dok se rad Nicolasa Raljevića zadržava na poteškoćama s kojima se susreće prevoditelj *Ilije Kuljaša* i *Andre Stitikece* na francuski jezik. Sljedeća dva rada bave se dramaturgijom; preciznije, Anđela Vidović analizira dramaturški rad Tomislava Zajeca na *Škrtcu*, dok se Dora Golub teorijski informirano osvrće na vlastiti rad na predstavi *Škola za žene*. Nekoliko je radova posvećeno izvedbama. Ivan Ćurković analizira izvedbe komedija-baleta *Građanin plemić* i *Umišljeni bolesnik* u hrvatskom kazalištu, s naglaskom na povijesno obaviještenom pristupu njihovoj interpretaciji. Rad Marije Paprašarovski uspoređuje dvije recentne izvedbe *Građanina plemića*, jednu u hrvatskom, a drugu u francuskom kazalištu. Ana Gospić Županović u radu se bavi uprizorenjem *Škrtca* u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca i režiji Olivera Frljića. Posljednja dva rada posvećena su izvedbama Molièreovih tekstova u lutkarskom kazalištu. Teodora Vigato istražuje Bourekove režije *Umišljenog bolesnika*, a Livija Kroflin različita uprizorenja na PIF-u (međunarodnom festivalu kazališta lutaka u Zagrebu).

U zborniku sabrani radovi pridonose sustavnijem poznavanju Molièreova opusa, ali i njegove višestoljetne plodne recepcije u hrvatskoj kulturi. Želja nam je da oni budu poticaj sljedećim istraživačima koji će se ovom temom nastaviti baviti.



## Patrice Pavis

Sveučilište u Kentu,  
Red. prof. u miru

# Razmišljanja o suvremenoj režiji *Mizantropa*

*Uspomeni na Michela Corvina*

.....

Razmišljati o nekoj režijskoj postavi Molièreova *Mizantropa* obvezuje nas da se nakratko vratimo tekstu, da evociramo nekoliko primjera nedavnih režija u Francuskoj, a zatim da zamislimo glavne obrise neke buduće režije toga komada. Riječ je dakle o tome da se postavimo u poziciju dramaturga<sup>1</sup> koji će čitati i ponovno iščitavati tekst, nastojeći utemeljiti rad na analizama i studijama toga komada kako bi redatelju ponudio nekoliko ideja uz pomoć kojih bi se komad mogao uprizoriti.

.....

## Skica dramaturgije

### 1. Dramaturgija intenzifikacije

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

---

<sup>1</sup> Dramaturga u njemačkom smislu te riječi: književnog savjetnika redatelja.

## 2. Rasprava o istini u društvu

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

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

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

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

---

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

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

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

### 3. Navođenje recepcije

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

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

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

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

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

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

## Nekoliko nedavnih režija

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

Pierre Dux, Comédie-Française, 1977.

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

Stéphane Braunschweig, Théâtre National de Strasbourg, 2003.

Clément Hervieu-Léger, Comédie-Française, 2017.

### 1. Koji tip režije?

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

---

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

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

## 2. Preradba, transpozicija, rekontekstualizacija

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

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

### 3. Tri verzije završnog prizora

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

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

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

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

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

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

#### 4. Gestika i scenografija

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

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

---

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

## (Kratki) prijedlog režije

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## "Brechtijanska" režija?

### 1. Historizacija

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

Čitatelj ili gledatelj hrabri se da spozna i relativizira povijesni karakter ljudskih ponašanja, analitičku i kritičku dimenziju radnji i modusa prikazivanja. Govori se o historizaciji<sup>7</sup> nekog lika, događaja ili radnje kada se na njih upućuje, kako kaže Brecht, u njihovoj relativnoj i promjenjivoj dimenziji, to znači "pokazati događaje i ljude u

---

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

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

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

## 2. Društveni *Gestus*<sup>9</sup>

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

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

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

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

### 3. Komad s tezom?

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

### 4. Očudjenje

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

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

## Seksualno ophođenje

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

---

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

11 *Mali organon*, § 42.

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

ziranog). Dopusšteno i zabranjeno razvijaju se u nekom uzajamnom odnosu".<sup>13</sup>

## 1. Pristanak

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

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

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

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

---

<sup>13</sup> "#MeToo je redefinirao pravila igre u seksualnom ophođenju", *Le Monde*, 17. rujna 2022., str. 34.

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

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

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

---

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

## 2. Od ogorčenosti do pristanka?

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### 3. Norme seksualnog ophođenja

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

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

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

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

---

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

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

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

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

#### 4. Multidimenzionalni pristup društvenim odnosima

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

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

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

---

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

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

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

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

### 2) Intersekcionalnost

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

---

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

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

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

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

Célimène:

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

**4) ROD**

Krhkoga statusa

Očuvati svoju mondenu  
vrijednost ili živjeti u  
pustinji sa strane

Alceste:

**1) ROD**

Heteroseksualan  
Kulturni kapital

Izolacija  
Protuslovni identitet  
Shizofrenija?

**5) DOB**

ostarjeti sama?

**2) KLASA**

kulturni kapital  
filozof?

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

**6) GESTUS**

Kontinuum ubijanja  
žena "prevarenih  
muškaraca"

sestrinstvo s Eliante? Ne!

**3) Psihijatrija**

Alcesteovo ludilo?

"I lud je svaki onaj koji silno želi

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

Osveta napuštenih. Kolektivno simboličko silovanje Célimène?

Depolitizacija psihološkog nasilja nad Célimène

Tijelo i žudnja ostavljeni u sjeni (osim u režijama)

**4) Konceptija ljubavi**

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

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

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

Alceste nijednom ne aludira na mogućnost da se Célimène oženi. Za-  
borav?

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

### Zaključci

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

*Prevela Lada Čale Feldman*

---

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

**Ivan Lupić**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Rijeci

**Irena Bratičević**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

## Molière u dubrovačkim rukopisima

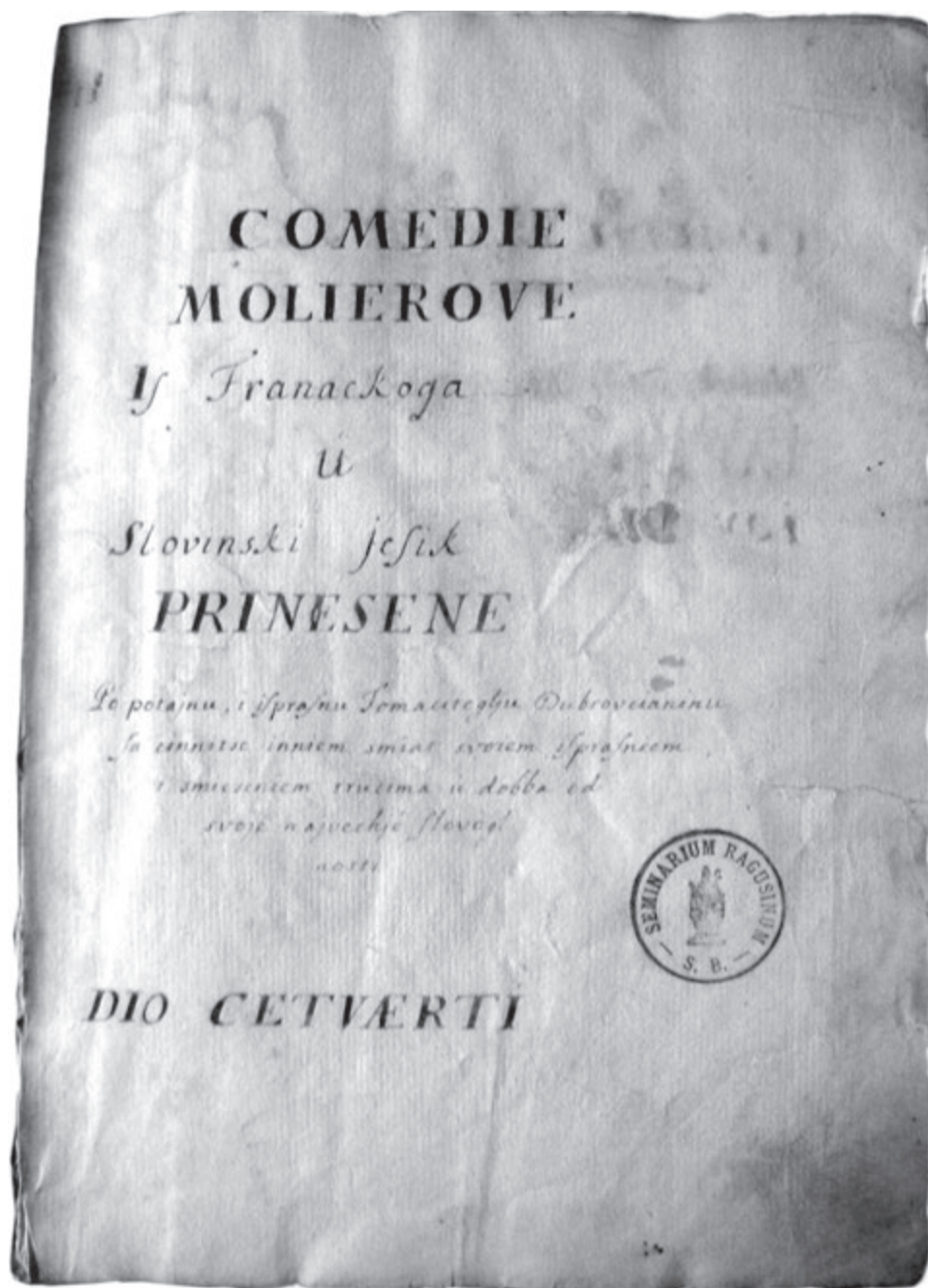
---

Rasprave o bogatoj recepciji Molièrea u starom Dubrovniku omogućene su prije svega činom rukopisnog okupljanja koji se dogodio već u osamnaestom stoljeću. Bez tog okupljanja, koje je poslužilo kao temelj tiskanim izdanjima u devetnaestom, a zatim i u dvadesetom stoljeću, naše znanje o ovom fascinantnom susretu francuske i hrvatske književne i kazališne kulture imalo bi sudbinu drugih naših znanja ovisnih o proučavanju rukopisne baštine: bilo bi slučajno, nasumično i nikad usustavljeno. Tko je i zašto okupio dubrovačkog Molièrea? Tko je sastavljao rukopise koji su temelj našim izdanjima? Što se s tim rukopisima događalo i gdje su oni danas? Ovaj rad pokušava dati arhivski obaviještene, iako ponekad tek djelomične odgovore na navedena pitanja. Posebna pozornost posvećuje se životu i radu Dubrovčanina Nikole Agića, koji se prepoznaje kao pisar glavnih rukopisnih svjedoka dubrovačkih preradbi Molièrea.

Ključne riječi: Molière, prijevod, frančezarije, hrvatska književnost, Dubrovnik, Nikola Agić, rukopisna kultura

---

Svako bavljenje dubrovačkim frančezarijama, odnosno preradbama Molièreovih drama u Dubrovniku prve polovice osamnaestog stoljeća, temelji se na jedinom kritički priređenom izdanju ovih drama: onom Mirka Deanovića iz 1972. i 1973. godine. Prije Deanovića ne možemo govoriti o frančezarijama kao korpusu koji je bio prikladno prezentiran i učinjen dostupnim za ozbiljno proučavanje. Naime, prije Deanovića ove drame objavljivane su uglavnom po časopisima, i to davno: u *Slovincu* od 1879. do 1884. i u *Srđu* 1902. i 1904., kada je (te iste 1904.) i Tomo Matić objavio još dvije komedije u *Građi za povijest književnosti*



Slika 1. Dubrovačke frančezarije, prijepis Nikole Agića (rukopis A), Knjižnica Biskupijskog sjemeništa, Dubrovnik, rukopis 12

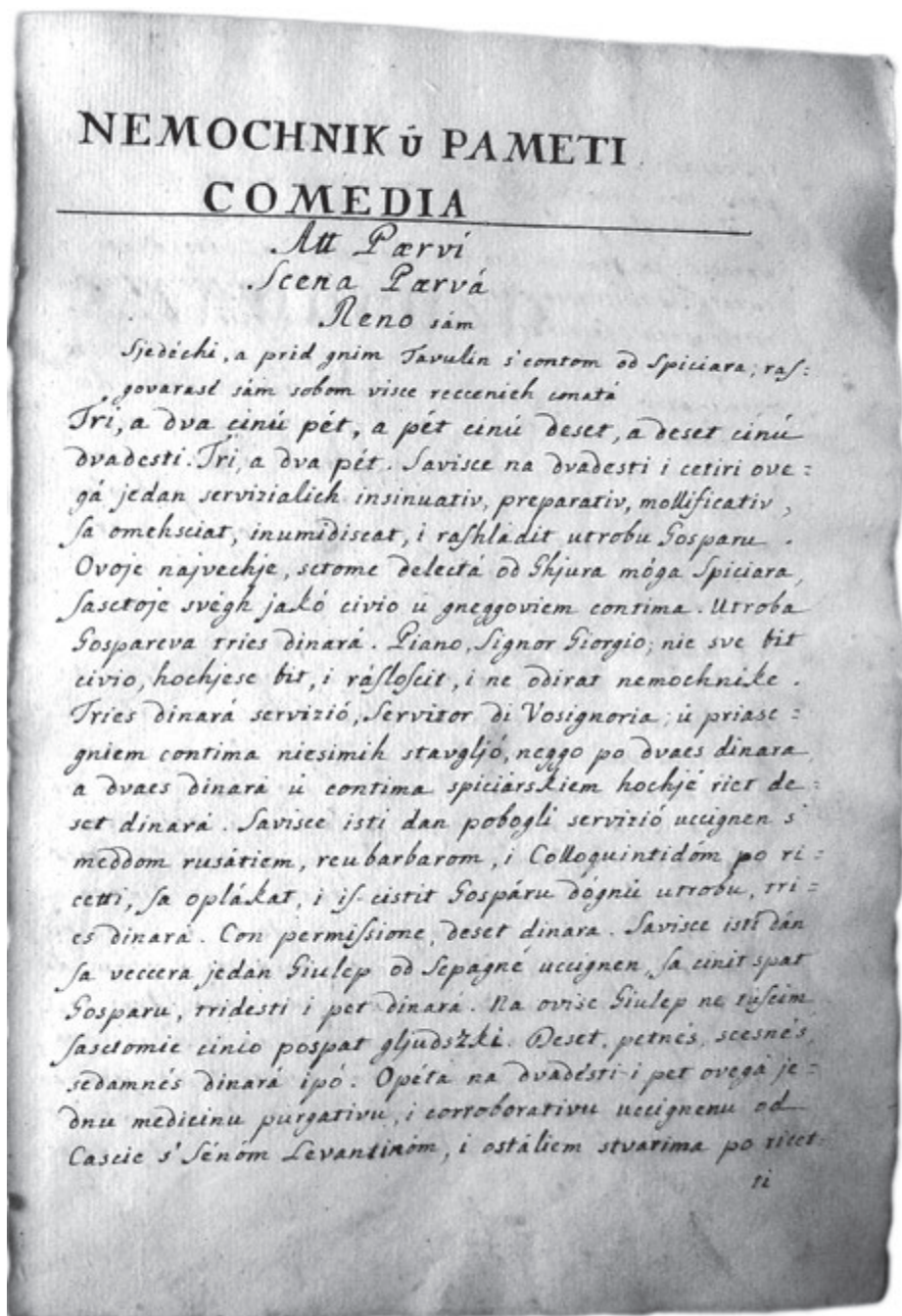
*hrvatske*. Od 23 dubrovačke preradbe prije Deanovićeva dvotomnog izdanja bilo je dakle dostupno u tisku – i to rastureno po časopisima – svega 15 preradbi, dok je čak osam preradbi sve do 1972. godine ležalo u rukopisu.<sup>1</sup>

Sami naslovi te dvadeset i tri sačuvane preradbe svjedoče o različitim vrstama i različitim stupnjevima prilagodbe francuskih komada dubrovačkoj jezičnoj i društvenoj stvarnosti: od onih adaptacija koje čak i Molièreove glavne likove pretvaraju u domaće ljude (*Džono aliti Gos*, *Ilija Kuljaš*, *Jovadin*, *Vukašin aliti ljubav pitur*, *Ilija aliti muž zabezoećen*), preko onih koje samo presađuju i u manjoj ili većoj mjeri adaptiraju sadržaj i prilagođuju jezične elemente (*Tarto*, *Jarac u pameti*, *Nauk od mužova*, *Nauk od žena*, *Suproč onijem koji su zabavili "Nauk od žena"*, *Ženidba usilovana*, *Nemoćnik u pameti*, *Liječnik i za nevolju*, *Lakomac*, *Dosadni*, *Žene pametne*, *Ljubav liječnik*, *Mizantrop* i *Udovica*), do onih drama u kojima je sasvim izostala izravna lokalizacija u dubrovačku sredinu (*Amfitrion*, *Psike*, *Gospodarica od Elide* i *Don Garcija od Navarre aliti Ljubovnik sumnjiv*).

Do danas nemamo konkretnih podataka o izvedbama navedenih dramskih djela, a nije ni točno ustanovljeno tko su autori koji su Molièreove drame preveli na hrvatski i prilagodili dubrovačkoj sredini. Samo jedna drama od njih dvadeset i tri uz naslov je imala zabilježeno ime adaptatora; bila je to *Psike* Ivana Franatice Sorkočevića (1706. – 1771.), oca poznatijega književnika Pjerka Sorkočevića (1749. – 1828.), autora prve dopune četrnaestog i petnaestog pjevanja Gundulićeva *Osmana*. Zanimljivo je primijetiti da baš taj komad pripada skupini nelokaliziranog Molièrea, odnosno onim dubrovačkim frančezarijama koje se u dosadašnjim raspravama nisu doživljavale kao

---

1 Sam Deanović upozorava da je preradbi Molièrea zapravo 24 jer njima treba pribrojiti i *Andra Stitikecu*, koji je kontaminacija triju Molièreovih komedija (Deanović, 1972: 10). Preko ove drame u raspravu o autorstvu frančezarija uključen je i Petar Kanavelić (Fancev, 1935). Budući da Deanović u svoje izdanje ne uključuje *Andra Stitikecu*, nećemo se ni mi u ovom radu posebno osvrutati na tu dramu.



Slika 2. Dubrovačke frančezarije, prijepis Nikole Agića (rukopis A), Knjižnica Biskupijskog sjemeništa, Dubrovnik, rukopis 11

reprezentativne. Za sve preostale drame osim *Ilije Kuljaša* rukopisna verzija u kojoj su sačuvane do našeg vremena navodi da su djelo “potajnog i ispraznog tomačitelja”, odnosno anonimnog prevoditelja koji se prijevodi zabavljao u danima dokolice.<sup>2</sup> Ipak, danas se smatra da prilagodbe nisu djelo jednog prevoditelja, već nekolicine njih, a autori koji su se dosad u raznim priložima spominjali uz Ivana Franaticu Sorokočevića jesu Ivan Bunić mlađi (1664. – 1712.), Petar Bošković (1704. – 1727.), Marin Tudišević (1707. – 1788.) i Josip Betondić (1709. – 1764.).<sup>3</sup>

Budući da su u povijesti dubrovačke dramske književnosti frančezarije važan i po odjeku inozemnog književnog utjecaja izrazito intrigantan segment, namjera nam je bila istražiti tko im je dao oblik u kojem su sačuvane i prenesene u rukopisima do našeg vremena te što nam nova arhivska istraživanja mogu još otkriti o njihovoj prisutnosti u kulturi starog Dubrovnika. Frančezarije su iznikle iz želje za oživljavanjem kazališnog života u doba kada je i Dubrovnik kao i većina tadašnje Europe bio fasciniran francuskom književnom kulturom te možemo pretpostaviti da su ove drame svojom izvedbom na sceni uspješno zadovoljile kulturnu funkciju za koju su izvorno bile zamišljene. Time postaje još zanimljivijom činjenica da je netko sredinom

---

2 Strogo tehnički gledano, taj se zapis o prevoditelju pojavljuje na natpisnim listovima dva od ukupno četiri sačuvana rukopisna sveska o kojima će dalje biti riječi, no kako ti svesci neupitno čine cjelinu, pretpostavljamo da se zapis proteže na sve u njima zastupljene drame. Od preostala dva sačuvana sveska na jednom takva zapisa nema, a drugom su početni listovi nestali.

3 Pitanje autorstva frančezarija zaokupljalo je proučavatelje još od ranih književnih biografa. Saro Crijević doduše govori o prijevodi s francuskoga, a ne izričito o Molièreu (Crijević, 1977: 222; Crijević, 1980: 53). Dalje v. Slade, 2001: 42, 52; Appendini, 1803: 290-291; Matić, 1906; Fancev, 1928; Deanović, 1954; Deanović, 1972; Fotez, 1967; Novak i Lisac, 1984; Đorđević, 2011. Među navedenim publikacijama posebno se u svojim razmišljanjima odmiče Fancev, koji smatra da se Molièrea isprva prevodilo s talijanskog, i tu kao prvaka navodi Ivana Bunića mlađeg, a zatim 30-ih i 40-ih godina osamnaestog stoljeća s francuskog, u čemu su se prema njegovu mišljenju istaknuli Betondić, Sorokočević i Tudišević (Fancev, 1928: 167-168).

osamnaestog stoljeća nastojao predložke za te žive kazališne događaje okupiti na jednom mjestu i sačuvati za buduća pokoljenja, kako za čitanje tako i za moguće nove izvedbe na pozornici. Potrebno je pitati u kojoj mjeri prisutnost frančezarija u dubrovačkim rukopisima pokazuje da su one za književnu zajednicu Grada bile važan i čuvanja vrijedan korpus, a u kojoj su mjeri preživjeli rukopisi možda bili tek plod rada osamljenih pojedinaca.

Kao što je slučaj s većinom dramske baštine starog Dubrovnika, i frančezarije na velika vrata u hrvatsku književnu historiografiju ulaze tek u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. Tek tada se, kako smo istaknuli, započelo s njihovim objavljivanjem u tisku, ali to je objavljivanje bilo ograničeno na časopise. Na neki način obezglavljene, bez imena svojih hrvatskih prevoditelja i prilagođivača, one u važnu Akademijinu seriju Stari pisci hrvatski nisu ušle sve do druge polovice dvadesetog stoljeća, kada ih je kritički izdao naš ugledni romanist Mirko Deanović. Dvosveščano Deanovićevo izdanje, objavljeno 1972. i 1973. godine, do danas je ostalo jedino kritičko izdanje ovih drama. Kada govorimo o književnoj povijesti, volimo zamišljati procese koji su se odvijali po nekom redu ili su baš morali dovesti do rezultata s kojima se mi danas susrećemo, pa tako često zaboravljamo da je toliko toga u književnoj povijesti – a u našoj književnoj povijesti možda i više nego u drugima – proisteklo iz pukog slučaja: od nekog pojedinca koji se pojavio pa nešto na svoju ruku napravio, od nekog rukopisa koji je iznenada izronio ili čak od nekog opreznog popa koji nije bio lijep popisati knjige što su mu bile povjerene na putu i tako sačuvati dragocjen i jedinstven podatak o sadržaju dubrovačkih renesansnih knjižara (Lupić, 2021b: 9).

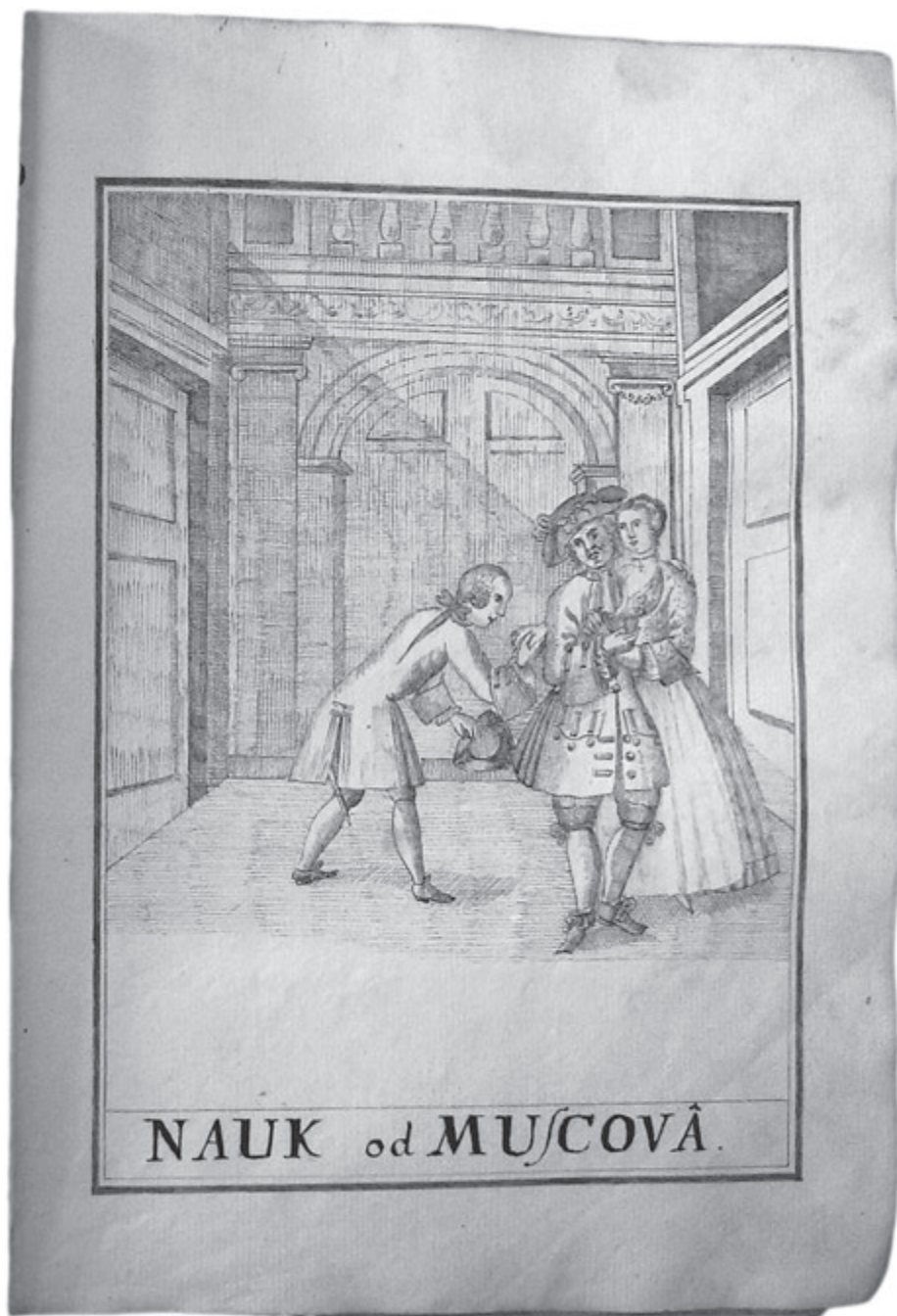
I recepcija dubrovačkog Molièrea zapravo jako puno duguje slučaju, a tu je dobar primjer upravo Deanovićev rad. Njegovo izdanje dubrovačkih frančezarija događalo se toliko dugo da se lako moglo dogoditi da se i ne dogodi. Već u pismu iz 1962. godine koje je uputio Petru Kolendiću Deanoviću su dubrovačke frančezarije teret koji nosi godinama i koji se nada riješiti sada kada je konačno stupio u penziju:

“Otkad sam u penziji i otkad ne predajem na Fakultetu imat ću više vremena da napokon dovršim izdanje dubrovačkog Molièra. Mnogo me zadržava Glosar riječi kojih nema u ARj: što ti se čini, treba li da ga dodam tekstu? Samo mi Foretić i moja savjest ne daju mira što još nijesam završio to izdanje. Nadam se da ću do proljeća biti gotov...”<sup>4</sup> To Deanovićevo proljeće granulo je tek deset godina poslije, možda dijelom i zato jer mu je Kolendić rekao da bi uistinu trebao dodati glosar, bez kojega bismo se danas mučili znati što znače krasne riječi kao što su *čepljuskalo*, *četvrljonica*, *findrić*, *izrebrušat*, *kušuparenje*, *lizubetica*, *pasalijerština*, *potezanica*, *skrpšuša*, *stucotina*, niti bismo lako znali da na kraju nekoga možemo *ždroknut*.

Da je samo to rezultat Deanovićeve dugogodišnjeg rada, trebali bismo biti zadovoljni. No iz periodičnih izvještaja koje je podnosio Akademiji nakon financiranih istraživanja u Dubrovniku jasno je da se on bavio i rukopisima pa često spominje kolacioniranje (Deanović, 1963; Deanović, 1965; Deanović, 1966) – iako moramo reći da je tu u opisima svoga truda znao malčice pretjerati jer je predaja većine tekstova dubrovačkih frančezarija sasvim nekomplikirana i stoga ne osobito zahtjevna. Naime, temelj je Deanovićevo izdanju kao i glavnini rukopisne tradicije frančezarija peterosveščani kodeks velikog formata koji on naziva rukopisom A (Slika 1, 2 i 3). Kao što je Deanovićevo izdanje za nas spasilo dubrovačke frančezarije, tako ih je za Deanovića – a onda, naravno, zapravo i za nas – spasio navedeni peterosveščani rukopis A, odnosno netko u osamnaestom stoljeću tko se odlučio ove preradbe okupiti na jedno mjesto. Žao nam je što je Deanović – valjda pritisnut brigama o glosaru i uznemiravan od Foretića i svoje savjesti – zaboravio spomenuti gdje su se *točno* rukopisi iz kojih je izdanje priredio nalazili, ali moramo mu biti zahvalni što je donio slike iz tih rukopisa i o njima barem nešto rekao. No ponajprije mu moramo biti zahvalni što se u

---

4 Pismo se nalazi u Legatu Petra Kolendića u Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu, PKLR 4/2/152. Vinko Foretić (1901. – 1986.) tadašnji je direktor Državnog arhiva u Dubrovniku. ARj je poznati Akademijin *Rječnik*.



Slika 3. Ilustracija u Agićevu prijepisu frančezarija (rukopis A), Državni arhiv u Dubrovniku, Ostavština Luka Zore, rukopis VII-1

svim slučajevima vratio rukopisima, pa i onda kad je već imao tiskane tekstove u *Slovincu*, *Srđu* i drugdje. Iako smo tražili svuda, nismo uspjeli naći svih pet svezaka dubrovačkih frančezarija, nego samo četiri, ali barem znamo kako je svezak koji tražimo izgledao jer i iz njega Deanović donosi nekoliko slika. Svejedno je porazno za današnju hrvatsku znanost da zapravo ne zna gdje se nalaze osnovni rukopisi dubrovačkih frančezarija, što nam puno govori kako o dosadašnjem odnosu prema našoj rukopisnoj baštini tako i o razini njezine proučenosti.<sup>5</sup>

---

5 Deanović za rukopise tek kaže da se nalaze u Državnom arhivu u Dubrovniku (njih dva) i u Biskupijskoj knjižnici u Dubrovniku (njih tri), ali ne donosi podatke o arhivskom fondu ili signaturi (Deanović, 1972: 27). Danas se tri sveska doista nalaze u Biskupijskoj knjižnici u Dubrovniku, ali samo se jedan može naći u Državnom arhivu u Dubrovniku. Sadržaj sveska koji nedostaje – odnosno koji u dubrovačkom arhivu nismo uspjeli locirati – može se rekonstruirati iz Deanovićeva izdanja (Deanović, 1972: 29-30). Iako nismo uspjeli locirati spomenuti svezak, uspjeli smo – zahvaljujući asistenciji Paule Zglav – doći do službenog pisma koje je 1953. Vinko Foretić pisao pravnom povjesničaru i arhivistu Mirku Zjačiću, šaljući mu kao odgovor na njegovu molbu popis rukopisa Molièreovih komedija koje arhiv posjeduje. Danas zagubljeni rukopis, prema Foretićevu opisu, bio je uvezan u korice od pergamene i nedostajali su mu početni listovi, pa onda i početak komedije *Ljubav liječnik*, a slijedili su *Mizantrop*, *Liječnik i za nevolju*, *Vukašin aliti Ljubav pitur*, *Amfitrion* i *Lakomac*. Svezak koji Foretić opisuje u nastavku, kao drugi rukopis u dubrovačkom arhivu, danas se nalazi u Osobnom arhivskom fondu Luka Zore pod signaturom VII-1 (HR-DA-DU-289). Na natpisnoj stranici pod naslovom ima bilješku “Dio drugi”, a sadrži komedije *Jarac u pameti*, *Nauk od mužova*, *Dosadni*, *Nauk od žena*, *Suproč onijem koji su zabavili* “*Nauk od žena*”, *Gospodarica od Elide* i *Ženidba usilovana*. Svesci Biskupijske knjižnice u Dubrovniku nose brojeve 10 (“Dio četvrti”: *Ilija aliti muž zabežoen*, *Tarto*, *Jovadin*), 11 (*Nemoćnik u pameti*, *Žene pametne*, *Džono aliti Gos*) i 12 (*Psike*, *D. Garcija od Navarre aliti Ljubovnik sumnjiv*, *Udovica*). Za Foretićevo pismo Zjačiću v. Državni arhiv u Dubrovniku, HR-DADU-425/1, Kancelarija Državnog arhiva u Dubrovniku, kut. 21, spis 13/112/53: Popis rukopisa Molièreovih prijevoda u Dubrovačkom arhivu. Zagubljeni se svezak spominje i u inventaru Osobnog arhivskog fonda Luka Zore uz opis rukopisa VII-1: “U našem Arhivu megju arhivalijama nabavljenim od dr. Ernesta Katića (mlagjeg) nalazi se rukopis pisan istom rukom, jednakog formata i jednako ukoričen, koji je prvi dio ove

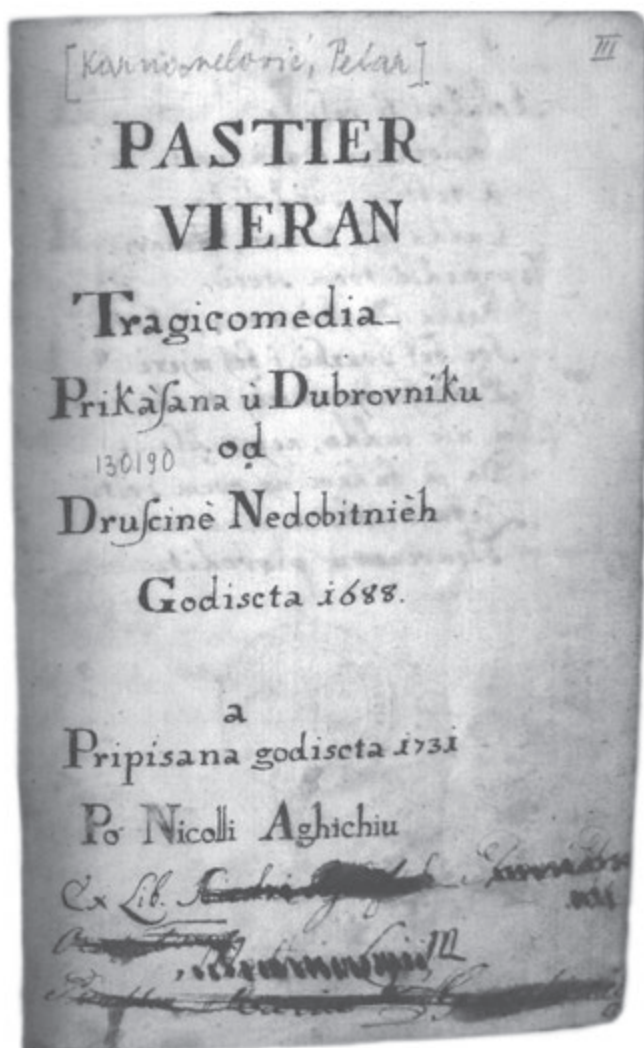
Da netko u osamnaestom stoljeću nije okupio na jedno mjesto dubrovačke frančezarije, koliko bi nam one danas uopće bile poznate? Izvan ovog peterosveščanog rukopisa znamo za postojanje neovisnih prijepisa samo nekoliko frančezarija, što znači da bi bez ovog ranog čina okupljanja većina dubrovačkih preradbi Molièrea ostala sasvim nepoznata.<sup>6</sup> Imamo li u vidu da je u našoj staroj rukopisnoj kulturi ova vrsta ranog okupljanja u velike kodekse zapravo rijetka, onda se moramo pitati koliko je toga iz naše dramske baštine, osobito one anonimne, propalo jer se nitko nije sjetio tekstove na vrijeme skupiti i tako ih sačuvati za buduća pokoljenja. Možemo dakle reći da su dubrovačke frančezarije gotovo slučajno sačuvane i da bismo to uvijek trebali imati na umu kada govorimo o povijesti stare dubrovačke drame, jer nam iz nje možda nedostaju baš one stvari koje bi nam bile najpotrebnije da je shvatimo u obliku koji je doista imala, a ne tek u obliku u kojem se zahvaljujući pojedinim rukopisima sačuvala.

Zadatak koji smo si postavili u ovom radu zapravo je skroman: prikazati tko je mogao biti onaj tko je frančezarije okupio, tko ih je prepi-

---

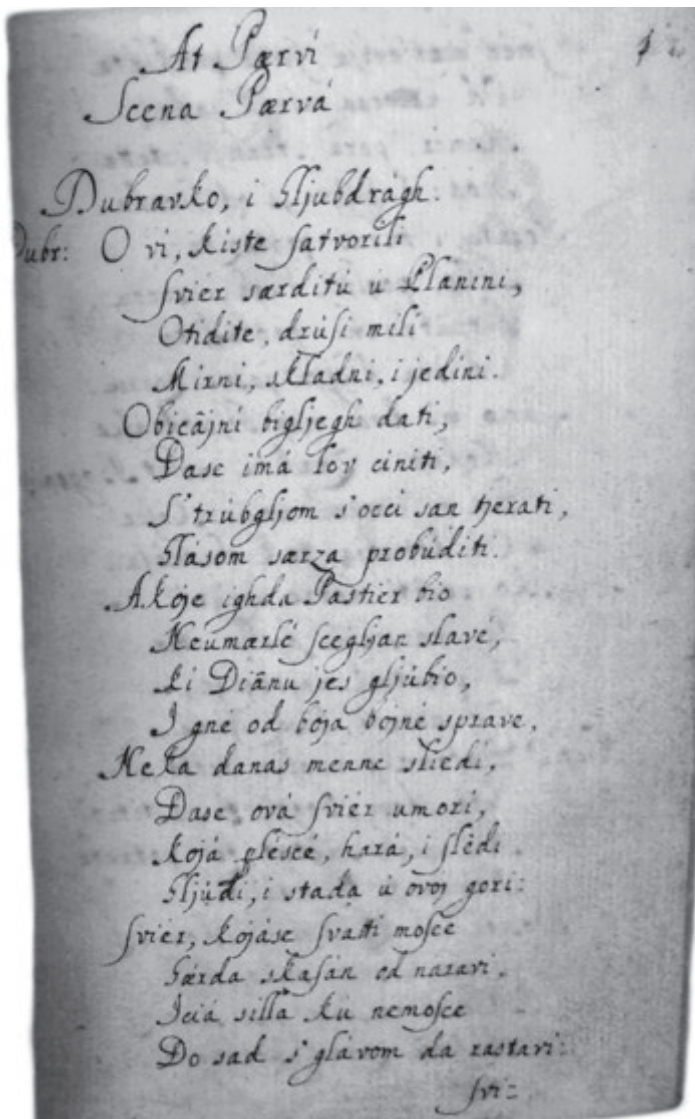
zbirke preragjenih Molièreovih komedija, ali mu manjka nekoliko prvih listova te prema tome nema naslova.” Naš pregled ostavštine Katić u dubrovačkom arhivu nije, međutim, polučio pozitivne rezultate. Pišući o stanju Biskupijske knjižnice u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, Miho Demović spomenuo je kako je rukopis frančezarija Deanoviću posudio biskup Pavao Butorac (na službi biskupa u Dubrovniku 1940. – 1966.), no da rukopis nije vraćen u knjižnicu (Demović, 1989: 25). Ti su rukopisi očito na kraju vraćeni na svoje mjesto jer smo ih mi ondje prvi put gledali još 2012. godine.

6 *Ilija Kuljaš* objavljen je 1880. u *Slovincu* na temelju rukopisa koji je uredništvu časopisa “ponudio prijatelj iz Boke Kotorske” (*Slovinac* 5 [1880]: 92). Prijepis je toga rukopisa načinio i dramu za tisak priredio dubrovački gimnazijski profesor Mato Zglav. Danas nam ni rukopis iz Boke ni Zglavov prijepis nisu poznati. *Mizantrop* je sačuvan u rukopisu koji se danas nalazi u Arhivu HAZU u Zagrebu pod signaturom VII. 165; navedeni rukopis sadrži veći broj razlika u odnosu na tekst u rukopisu A. Samostalni prijepisi nekoliko drama (v. Prilog 1) mogli su poteći iz rukopisa A. *Psike*, prerada Ivana Franatice Sorkočevića, sačuvana je u autografu (Arhiv Male braće u Dubrovniku, rukopis 39) i u još trinaest prijepisa.



Slika 4. Natpisna stranica Agićeva prijepisa Kanaveličeve drame *Pastijer vjeran*, Slavenska knjižnica, Prag, rukopis T 408

sao i je li to bila, kako je smatrao Deanović, jedna te ista osoba. Donijet ćemo nove podatke i ispraviti poneku zabludu iznesenu u novije vrijeme u znanstvenim publikacijama. Tu prije svega mislimo na raspravu Bojana Đorđevića, koji je tvrdio da višesveščani prijepis o kojem je ovdje riječ potječe od dubrovačkog isusovca Toma Tudiševića (1718. – 1797.) i da se Tomo u taj prepisivački pothvat upustio zato što je,



Slika 5. Agićev prijepis Kanaveličeve drame *Pastijer vjeran*,  
Slavenska knjižnica, Prag, rukopis T 408

prema Đorđeviću mišljenju, prevoditelj svih obuhvaćenih komedija bio njegov brat Marin Tudišević (Đorđević, 2011: 79). U našem radu o rukopisima *Osmana*, objavljenom 2017. godine, na temelju usporedbe ruku pokazali smo da prijepisi Molièrea u višesveščanom kodeksu

nisu rad Toma Tudiševića te smo prepisivača koji ih je zapravo pisao, opet na temelju usporedbe ruku, povezali s drugim njegovim prijepisima koje smo tada poznavali, kao što je jedan prijepis Gundulićeva *Osmana* danas u Biskupijskoj knjižnici u Dubrovniku, zatim prijepis dramskog prikazanja *Posvetilište Abramovo* Mavra Vetranovića koji se danas čuva u Beču, te konačno prijepis tragedije *Hekuba* Marina Držića danas u Odesi (Lupić; Bratičević, 2017: 99-100). Tada nam nije bio poznat prijepis tragikomedije *Pastijer vjeran* Petra Kanavelića, izrađen 1731. godine i sačuvan u zbirci Milana Rešetara u Pragu (Slovanská knihovna, rukopis T 408), gdje se ovaj naš pisar i potpisao (Slika 4 i 5).

Riječ je o Nikoli Agiću (1708. – 1757.), koji je rođen u Dubrovniku, a obitelj mu vuče korijene iz sela Mrcine (danas Dubravka) u Konavlima. Kako nije pripadao nekom od rodova uglednog i utjecajnog dubrovačkog građanskog staleža antunina, pa ni lazarina, unatoč zavidnom pisarskom umijeću nije mogao ući u red bolje pozicioniranih državnih službenika u središnjoj kancelariji ili notariji Republike, već ga zatječemo, nakon što se 1744. oženio, na slabo plaćenju i nimalo bezopasnoj službi brodsčkoga pisara, zatim na mjestu tajnika siromašne i devastirane Trebinjsko-mrkanske biskupije te na dužnosti kancelara najudaljenije dubrovačke knežije, one lastovske. Na dan svoje smrti vlastoručno je potpisao oporuku iz koje saznajemo da uz suprugu ima još i jednog sinčića (*figliuolo*). Taj je sin, krsnim imenom Ivan Krstitelj, 1772. i sam sastavio oporuku iz koje ćemo pak saznati da i petnaest godina nakon očeve smrti još uvijek vraća njegove dugove. Ivan Krstitelj tada nije oporučno odredio nasljednike svoje imovine zbog blizine smrti, već zbog toga što je ulazio u franjevački red, u kojem je uzeo redovničko ime Antun i život posvetio ne samo franjevačkoj zajednici nego i trajnom zauzimanju za književnu baštinu. Sin je dakle našeg pisara frančezarija Antun Agić (1753. – 1830.), kojega književna povijest pamti kao prepisivača i priređivača koji je okupio i uredio možda najkompliciraniji rukopisni opus hrvatskoga humanizma, onaj Ilije Crijevića, spasio od propasti rukopise Damjana Beneše te radio na opusima brojnih drugih autora, pristupajući im ne kao puki prepisivač, već kao

pažljivi priređivač i pronicavi književni tumač. Tako su otac i sin svojim radom povezali dijelove naše književne baštine o kojima rijetko razmišljamo u isto vrijeme.<sup>7</sup>

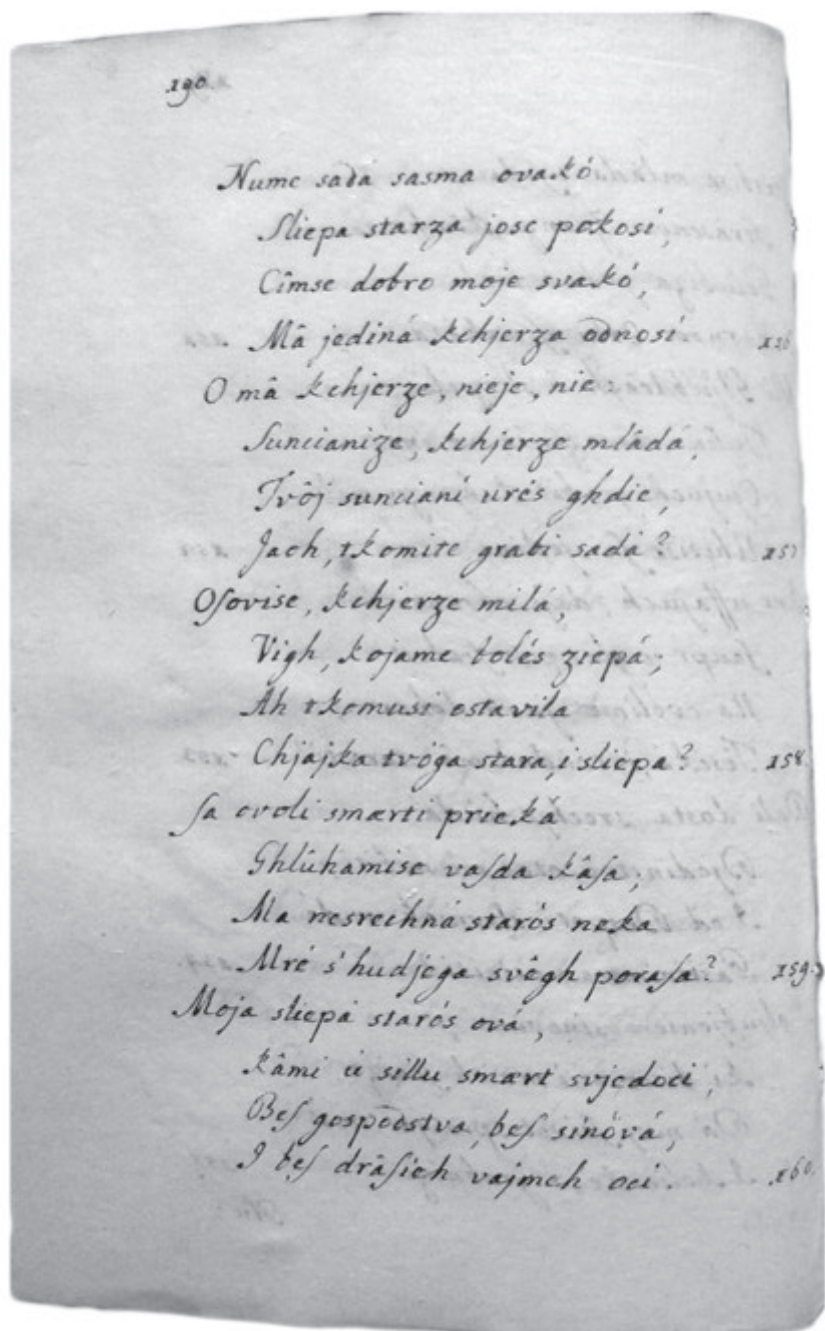
Siromašni pisar Nikola Agić sasvim sigurno nije prepisao frančeza-rije – i tu se moramo suprotstaviti Deanoviću i onima koji ga u toj tvrdnji slijede kada govore o njima nepoznatom pisaru<sup>8</sup> – kao neki oduševljenik zanesen umjetnošću velikog komediografa kojemu bi bilo ispod časti da prepisuje na tuđ račun (Deanović, 1972: 11, 27). Upravo suprotno, sada kada znamo da je baš Agić prepisao dubrovačkog Molièrea, prepisivanje po narudžbi postaje najvjerojatnije objašnjenje. Naime, Agića između ostaloga nalazimo u kodeksima koje je sastavljao dubrovački vlastelin Miho Rastić, koji često izričito kaže da su pojedini prijepisi izrađeni po njegovoj zapovijedi.<sup>9</sup> I preživjeli Agićevi prijepisi

---

7 Za biografske podatke o Nikoli Agiću v. Arhiv Dubrovačke biskupije, Matica krštenih, Dubrovnik – Grad, sv. 7, f. 36rv; Matica vjenčanih, Dubrovnik – Grad, sv. 5, f. 58r; Matica umrlih, Dubrovnik – Grad, sv. 7, f. 193v; Državni arhiv u Dubrovniku, Testamenta notariae, ser. 10.1, sv. 79, f. 126 (oporuka Nikole Agića); Luetić, 1959: 57; Sivrić, 2003: 48. Da je Nikola Agić bio kancelar na Lastovu, utvrdili smo pronalaskom njegovih brojnih zapisa u bilježničkoj knjizi za godine 1748. – 1755. (Državni arhiv u Dubrovniku, Diversa de Lagosta, ser. 91.1, sv. 45), vodeći se podatkom da je Antun Agić rođen na Lastovu. Za oporuku Antuna Agića vidi Državni arhiv u Dubrovniku, Testamenta notariae, ser. 10.1, sv. 82, f. 46v-47v. Kako nam ljubazno javlja Nella Lonza, Nikola Agić zabilježen je i u knjigama dubrovačkog kriminalnog suda 1730., kada je žrtva napada nekog Marina Polonića (Državni arhiv u Dubrovniku, Lamenta de criminali post terraemotum, sv. 82, f. 46; Criminalia, sv. 6, f. 151v), te 1738., kada je zbog lakše ozljede nanesene Židovu Salomonu Pardu odslužio kaznu četverodnevnog zatvora (Državni arhiv u Dubrovniku, Lamenta de criminali post terraemotum, sv. 92, f. 91; Criminalia, sv. 6, f. 181r). Od Nelle Lonze dobili smo i podatke o godini rođenja i obiteljskom podrijetlu Nikole Agića, koji pripadaju Genealoškoj bazi Nenada Vekarića, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku.

8 Primjerice, u novije vrijeme, Lovrić Jović, 2014: 28.

9 Upravo takva formulacija “po zapovijedi” stoji na natpisnom listu prijepisa Vetranovićevih djela u kojem je jednim dijelom sudjelovao i Agić (danas se taj prijepis nalazi u Nacionalnoj znanstvenoj knjižnici u Odesi pod signatu-



Slika 6. Gundulićev *Osman* u Agićevu prijepisu, Knjižnica Biskupijskog sjemeništa, Dubrovnik, rukopis 28

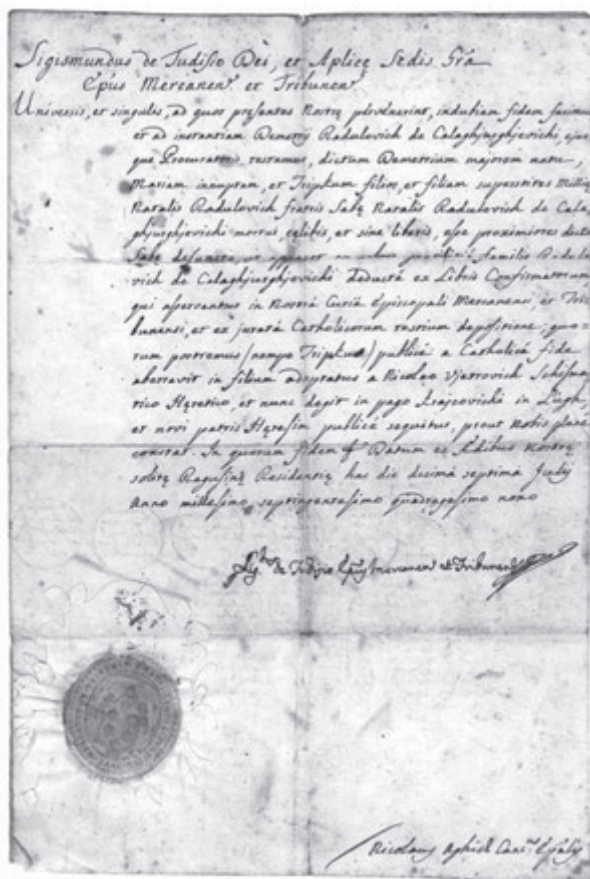
onih tekstova koje su mnogi Dubrovčani nabavljali za svoje biblioteke jer su im bili posebno dragocjeni – Statut grada Dubrovnika u Zemaljskom muzeju u Sarajevu, rukopis E 545 (nekad vlasništvo upravo Miha Rastića), i *Osman* Ivana Gundulića u Biskupijskoj knjižnici u Dubrovniku, rukopis 28 (Slika 6) – pokazuju da je Agić prepisivao rukopise po narudžbi i da ga se moglo angažirati da svojim urednim i lijepim slovima prepisuje na tuđ račun. On je k tome svoje prijepise Molièrea opremio i vješto izrađenim crtežima perom koji prikazuju pojedine prizore preuzete, kako dokazuje Deanović, iz ilustracija pariškog izdanja francuskog izvornika iz 1716. godine (Deanović, 1972: 18).<sup>10</sup>

Na čiji je onda račun – pitamo se dalje – Agić ispisao pet velikih svezaka dubrovačkih molijerista? U računicu se ovdje kao naručitelj do-

---

rom 10/4), a slična formulacija nalazi se i u rukopisu 47 Arhiva Male braće u Dubrovniku, koji sadrži dramska djela i poeziju Ivana Jerova Gučetića: “skupjene, pripisane i složene u ovo libro po naredbi gospodina Miha Džona Rastića lita Gospodinova 1757.”

10 Usporedi li se Agićev potpisani prijepis Kanaveličeve drame *Pastijer vjeran* iz 1731. s njegovim prijepisima frančezarija, vidjet će se razlike u pojedinim slovima. Te su razlike u pisanju, međutim, rezultat vremena koje je prošlo između prepisivanja Kanavelića i prepisivanja frančezarija. Naime, u Državnom arhivu u Dubrovniku nalazi se potvrda iz 1749. pisana rukom Nikole Agića (Slika 7, preuzeta iz Sivrić, 2003: 48 jer ondje nedostaje podatak o arhivskoj seriji iz koje je fotografija donesena), koji svoje ime i titulu biskupijskog kancelara donosi na dnu, a pismo te potvrde u svemu se slaže s pismom prijepisa frančezarija. To dalje znači da je Agić frančezarije prepisao vjerojatno u kasnijoj životnoj dobi (umro je 1757.), moguće baš dok je bio u službi trebinjsko-mrkanskog biskupa Šiška Tudiševića, za koga navedenu potvrdu i piše. Za biskupa Tudiševića Agić također prepisuje jedan dokument iz 1736., a taj se Agićev prijepis danas čuva u Državnom arhivu u Dubrovniku, Opera pia, sv. 76 (Lokrum), f. 129r. Agić se u prijepisu ovog dokumenta ne potpisuje, ali ruka je identična ruci potpisane potvrde iz 1749. Vremenski bi se dakle, sudeći po izgledu pisma, mogao kao raniji prijepisu Kanavelića iz 1731. dodati još i Agićev prijepis *Osmana* (Slika 6), dok bi prijepis Držičeve *Hekube* iz Odese (Slika 8) i prijepis Vetranovićeva *Posvetilišta* iz Beča (Slika 9) pripadali Agićevoj kasnijoj prepisivačkoj fazi, kao i frančezarije. Za popis Agićevih književnih prijepisa vidi Prilog 2.



Slika 7. Isprava koju Nikola Agić piše kao tajnik trebinjsko-mrkanskog biskupa Šiška Tudiševića 1749, Državni arhiv u Dubrovniku (prema Sivrić, 2003: 48)

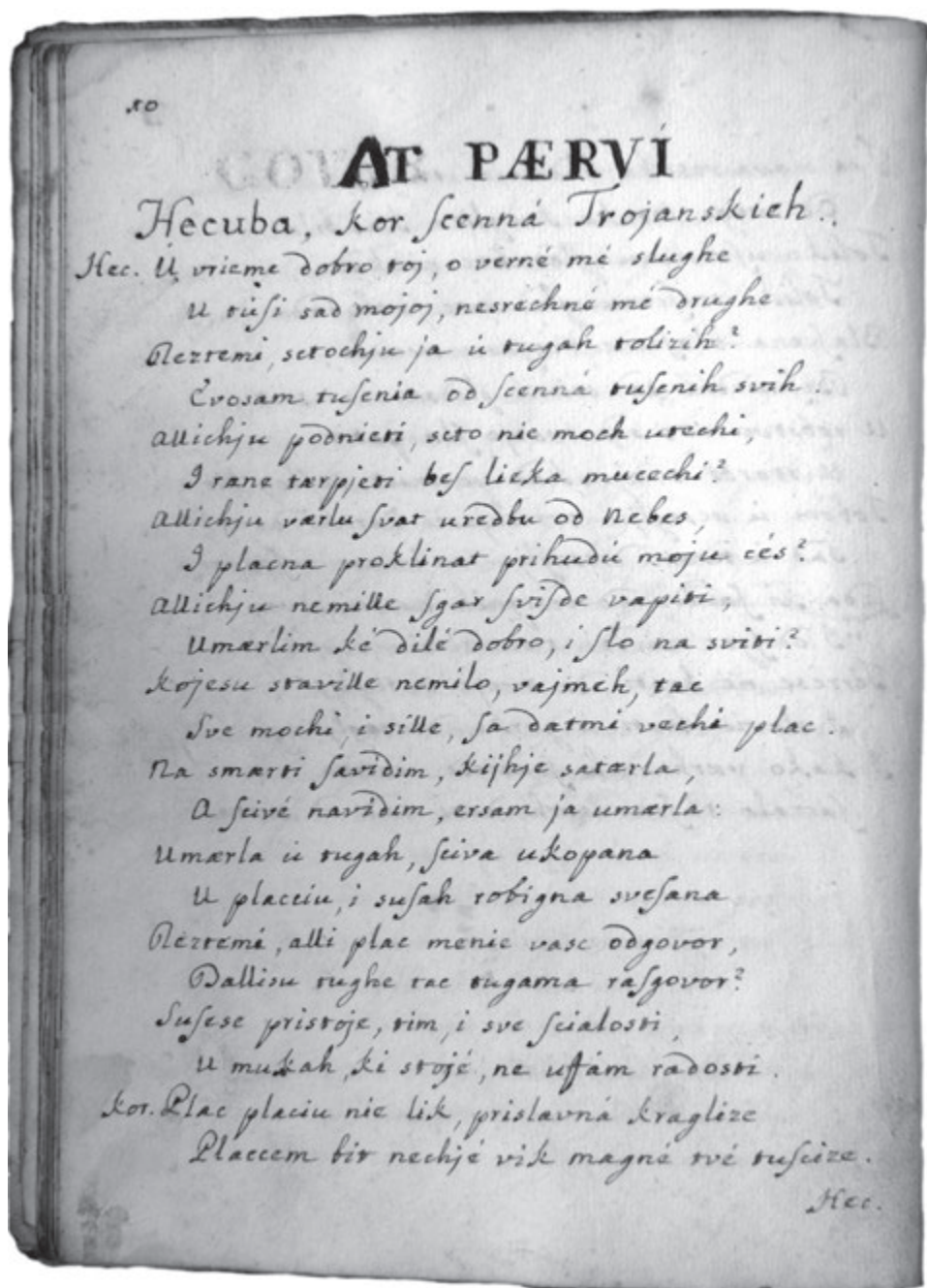
bro uklapa upravo Marin Tudišević (1707. – 1788.), dubrovački plemić i Agićev vršnjak, kojega nalazimo i u njegovoj oporuci kao jednog od dvojice izvršitelja, što mora značiti da je s Agićem bio u bliskom odnosu. U našoj je književnoj historiografiji uvriježeno mišljenje da je Tudišević vjerojatno glavni – a ne, kako je mislio Đorđević, jedini – autor preradbi Molièrea. Vrijedi pri tome podsjetiti da je prvi koji je Tudiševićovo ime doveo u vezu s preradbama Molièrea bio njegov nekadašnji učitelj i biograf dubrovačkih književnika Sebastijan Slade (Slade, 2001: 42), a da je književni povjesničar Francesco Maria Appendini,

spomenuvši nekoliko prevoditelja – Tudiševića, Ivana Franaticu Sorokočevića i Josipa Betondića – prvi koji je istaknuo Tudiševićovu vodeću ulogu u postavljanju dubrovačkog Molièrea na scenu (Appendini, 1803: 290-291). Otada se uglavnom smatra da je Tudišević preveo većinu Molièreovih komedija, no jedina potpisana preradba je *Psike* Franatice Sorokočevića, dok se uzgred spominju i Petar Bošković (1704. – 1727.), o kojem Ruđer Bošković, njegov brat, svjedoči da je prevodio Molièrea (Bošković, 1765: 262), te Ivan Bunić mlađi (1664. – 1712.), koji je pripadao ranijoj generaciji književnika, a podatak o njemu kao prevoditelju francuskih komedija – ne izričito Molièrea – donio je Saro Crijević (Crijević, 1977: 222). Zanimljivo nam je prema tome svako novo svjedočanstvo koje baca svjetlo na autorstvo dubrovačkih frančezarija.

Jedno takvo novo svjedočanstvo kratak je zapis o nekim rukopisima “Tudiševićevih komedija” sačuvan na ceduljici koju smo pronašli u zbirci Memoriae Državnog arhiva u Dubrovniku (Slika 10). Ceduljica se nalazi među nasumično sabranim papirima u jedinici pod naslovom “Diverse notizie storiche”. Zapis glasi:

Queste non sono Comedie del Tudisi. Marino Tudisi, Marco Bassegli, ed il Padre di Pierco ànno tradotto il Moliere in Illirico addattandolo al costume di Ragusa. Sono quattro Tomi come il vostro Dizionario del Stulli. Questi Libri io, finchè viveva la Vedova del Tudisi, tenevo da me; ma dopo la di lei morte sono rimasti nella sua eredità. Gl' Eredi sono stati Io, Tabachini, Antun Marov Padre di Luca Sorgo, ed i figli ora di Baldassarre di Gozze. Questi 4 Tomi sono venuti in porzione dei Tabachini, ed essi li anno perduti. Dicesi, che un Tomo sia a Cattaro ed un'altro che l'abbia Nico Luzov. Io però nulla sò di altri, e nemeno di questi due posso assicurare. Sò, che i Tabachini li anno perduto. Io mi meravigliavo quando voi mi dicevate che avevate le Comedie del Tudisi, che io le conosco, e le ho avute in mani.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Državni arhiv u Dubrovniku, Memoriae, ser. 21.2, sv. 119. U novoj arhivističkoj obradi zbirke Memoriae (2023) pristupilo se, nažalost, promjeni brojeva rukopisa, što će sigurno izazvati zabune kod budućih istraživača. Mi se uvijek



Slika 8. Agićev prijepis Držićeve *Hekube*, Nacionalna znanstvena knjižnica, Odesa, rukopis 10/4

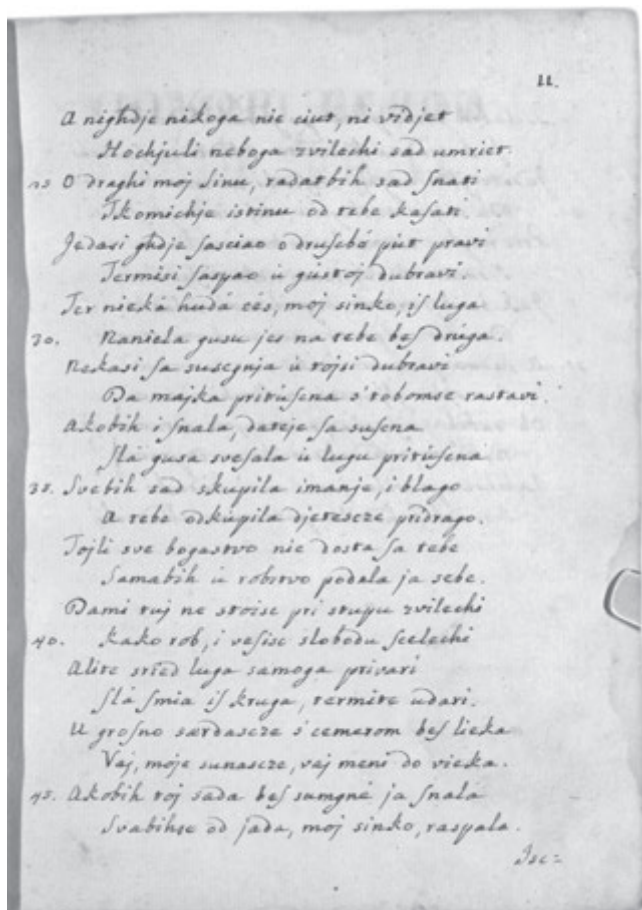
U ovome dosad nepoznatom svjedočanstvu o autorstvu dubrovačkih frančezarija spominje se, između ostaloga, jedno posve novo ime koje se do sada s ovim preradbama nije dovodilo u vezu. To je ime Marka Basseglija (1707. – 1746.), o čijem se djelovanju vrlo malo zna; bio je latinski pjesnik i matematičar (Muljačić, 1958: 5), no on je i vršnjak nekih dosad poznatih odnosno pretpostavljenih autora komedija (Tudiševića, Sorkočevića i Betondića), a Tudiševiću i bratić (Vekarić, 2014: 79). Pisac je ove informativne ceduljice Mato Sorkočević (1763. – 1841.), i on latinski pjesnik, te povjesničar i dobar poznavatelj književnih prilika Dubrovačke Republike u zadnjim desetljećima njezina postojanja (o njemu i njegovim autografima u Bratičević, 2021). Može se zaključiti da je Sorkočevićev zapis zapravo odgovor na pitanje jesu li komedije koje mu se šalju na uvid Tudiševićeve, a odgovarajući da nisu, Sorkočević daje i intrigantne podatke o rukopisu Molièreovih komedija u prijevodu Tudiševića, Basseglija i Sorkočevića koji mu je otprije bio poznat i koji je jedno vrijeme bio u njegovu posjedu. Rukopis se, prema Sorkočevićevu svjedočanstvu, sastojao od četiri sveska – velika i debela, kako kaže, kao Stullijevi tiskani rječnici – i nalazio se kod njega do smrti Tudiševićeve udovice.<sup>12</sup> Sorkočević je zatim spomenute rukopisne sveske vratio radi podjele imovine, po kojoj su oni pripali braći Gučetićima nadimkom Tabakini. Ovi su ih međutim izgubili, a Sorkočević je kasnije našao da se jedan svezak nalazi u Kotoru, a jedan kod Nikole Lucijanova u Dubrovniku, što pak nije mogao sa sigurnošću utvrditi.

Prva bi pretpostavka bila da Mato Sorkočević u svojoj bilješci ne iznosi povijest rukopisa A, odnosno pet svezaka koji su temelj sveg našeg znanja o frančezarijama, nego povijest neka četiri rukopisna sveska koja su se izravno vezala za Tudiševića kao jednog od autora

---

referiramo na uvriježeni stari broj rukopisa, a korisnici će uz pomoć konkordancije u novom analitičkom inventaru, objavljenom i na mrežnim stranicama arhiva, saznati pod kojim se brojem taj rukopis danas čuva.

12 Tudiševićeve supruga Magda umrla je 1796. godine (Vekarić, 2016: 249).



Slika 9. Agićev prijepis Vetranovićeve  
Posvetilišta Abramova, Austrijska nacionalna knjižnica,  
Beč, rukopis 13293

preradbi i koja je Sorkočević jedno vrijeme imao u svom posjedu. Je li onda, pretpostavljamo dalje, moguće da je Sorkočeviću na uvid, uz pitanje jesu li to Tudiševićeve komedije, dano upravo pet svezaka našeg rukopisa A? Ako je Sorkočeviću dan na uvid naš rukopis A kao izvor velike većine frančezarija koje su nam poznate, a on je nato ustvrdio da to nisu prijevodi Molièrea iz pera Tudiševića, Basseglija i Ivana Frana-tice Sorkočevića, nego da su ti prijevodi nestali bestraga, onda bismo se morali pitati tko je uopće preveo frančezarije koje su danas nama

poznate. Drugim riječima, bi li bilo moguće da su postojali prijevodi Molièrea koji su danas izgubljeni, odnosno koji dijelom možda leže neotkriveni negdje u Kotoru, i sasvim drugi prijevodi Molièrea koji su nam danas poznati? Koliko je dubrovačkih Molièrea i dubrovačkih molijerista uopće postojalo? Svakako je zanimljiv podatak da je jedina frančezarija koja nije sadržana u našem rukopisu A *Ilija Kuljaš*, a ta je frančezarija dobavljena 1880. godine upravo iz Boke kotorske. Nadalje je zanimljivo da nam jedan izvor iz devetnaestog stoljeća – rukopisni *Saggio alfabetico di bibliografia Ragusea* Ivana Augusta Kaznačića, vlastoručno datiran u 1867. godinu – bez ikakva komentara kao prevoditelje Molièrea u našem rukopisu A navodi Ivana Bunića mlađega (1664. – 1712.), Đura Matijaševića (1670. – 1728.) i Iva Natalića Aletina (1670. – 1743.), dok uopće ne spominje Tudiševića.<sup>13</sup> Bilo bi, prema tome, moguće zamisliti da su pred nama sasvim novi istraživački

---

13 Ivan August Kaznačić, *Saggio alfabetico di bibliografia Ragusea di opere edite e manoscritte*, Državni arhiv u Dubrovniku, *Memoriae*, ser. 21.2, sv. 14. U nizu natuknica s djelima pisaca iz porodice Bunić, Kaznačić uvodi sljedeću: “Bone Iva mladjega, Alethy Iva i Matei Gjura. Prevod dubrovački Molierovijeh komedia’ – Mss. u knjižnici Dubrovačkoga Sieminišta” (f. 11v). Kaznačić spominje preradbe još na jednom mjestu, u nizu natuknica s djelima Ivana Franatice Sorokočevića, ali taj podatak očito samo preuzima od Appendinija: “istoga u društvu s Jozefom Betondi, Marom Tudizi i družiem Prevod u ilirski prostopis sviuh komedia’ Moliera – Mss. App.” (f. 65r). Kaznačić je, dakle, u Biskupijskoj knjižnici do 1867. godine sigurno vidio sveske koji su dio našeg rukopisa A, no čak i prije nego je knjižnica osnovana 1850. godine, rukopise frančezarija vidio je 1847. u biblioteci biskupa Tome Jederlinića Andrew Archibald Paton, prema čijem je svjedočanstvu biblioteka utemeljena na donacijama pojedinaca (Paton, 1849: 191). Iako Deanović u radu o Akademiji ispraznih – u kojoj su Aletin, Bunić i Matijašević bili istaknuti članovi – tvrdi da Akademija nije stajala u vezi s preradbama Molièrea ili s oživljavanjem kazališnog života u Dubrovniku (Deanović, 1933: 57), u kasnijim radovima ipak navodi Bunića kao jednog od prevoditelja. Upravo su Aletin, Bunić i Matijašević bili izabrani u Akademijin “odbor” za izradu latinsko-talijansko-hrvatskog rječnika i gramatike. S obzirom na njihovu osobnu i Akademijinu brigu oko narodnoga jezika, ne čini se nemogućim da bi sudjelovali i u ponašivanju i prilagodbi Molièreovih drama za dubrovačku pozornicu.

izazovi i da će se potraga za dubrovačkim rukopisnim frančezarijama trebati proširiti na Kotor.<sup>14</sup>

Druga je mogućnost prozaičnija, no nama se čini vjerojatnijom, a za nju imamo i nekoliko dodatnih indicija. Naime, moguće je da Sorkočević u svojoj bilješci ne zna točan broj svezaka – bilo da ih je u svom posjedu imao svega četiri od zapravo pet, bilo da se zbog vremenskog odmaka ne sjeća preciznog broja svezaka koji su mu prošli kroz ruke. Suočen s nekim neidentificiranim rukopisom koji mu je dan na uvid, Sorkočević prema sjećanju opisuje zapravo dijelove našeg rukopisa A, dok ostaje nepoznato što je odbacio kao komedije koje *nisu* Tudiševićeve. To je mogao biti bilo kakav rukopis koji je sadržavao anonimne komedije u prozi i koji se stoga nekome mogao učiniti da ima veze s frančezarijama. Takvih anonimnih komedija imamo veći broj iz druge polovice sedamnaestog stoljeća,<sup>15</sup> a netko u devetnaestom stoljeću mogao je lako pomisliti da starija prozna komedija okrenuta na dubrovački mora imati veze s frančezarijama, odnosno s Tudiševićem kao jednim od prevoditelja, upravo onim kojemu Appendini u svom poznatom priručniku dodjeljuje glavnu ulogu. Naslovi tih anonimnih komedija iz druge polovice sedamnaestog stoljeća po mnogočemu su slični naslovima prerađenih Molièreovih drama, pa se može razumjeti

---

14 U novije vrijeme Aleksandar Radoman pokušao je dokazati da *Ilija Kuljaš* nije dubrovačka nego peraška preradba te je tekst drame objavio pripisujući je Peraštaninu Đuru Bane (Bane, 2016; Radoman, 2017). Oslonio se pritom na pretpostavke Srećka Vulovića, iznesene 1874. u pismu Baltazaru Bogišiću i u Vulovićevim bilješkama, o tome da je Bane pisar njemu poznatoga rukopisa *Ilije Kuljaša* pa prema tome i autor drame (Radoman, 2017: 166-168). Kronologija, međutim, definitivno isključuje mogućnost da je Đuro Bane autor *Ilije Kuljaša* (usp. Radoman, 2017: 167-168). Vulović jasno kaže da je rukopis *Ilije Kuljaša* koji je imao u rukama izrijekom datiran u 1751. godinu. Ono što Vulović nije znao jest da je Bane rođen tek 1742. godine. Da je to znao, ne bi pomišljao na mogućnost da je Bane – jer mu je bilo tada svega devet godina – bilo prepisivač bilo autor drame pa tako ne bi nehotice uveo toliku zbrku u novije pisanje o ovom pitanju.

15 Za pregled v. Šundalić; Pepić, 2011.

zašto bi naslov kao *Pijero Mazuvijer* nekoga podsjetio na naslove poput *Vukašin aliti ljubav pitur*, a onda i doveo do pretpostavke da je riječ o Tudiševićevim radovima.

Ne možemo znati kakav je rukopis Sorkočeviću dan na uvid, ali možemo utvrditi na koji je način Sorkočević povezan sa svescima rukopisa A, koje on – tako barem mi mislimo – opisuje u svojoj ceduljici. Na prvom mjestu treba istaknuti da naš rukopis A prepisuje Nikola Agić, za koga smo ustanovili da je s Tudiševićem bio blizak. Na drugom mjestu, primjećujemo da jedan svezak iz Biskupijske knjižnice (br. 11) ima na predlistu zapis o vlasništvu “Ex libris Melchioris Gozze”, a da jedan svezak (br. 12) na unutarnjoj strani prednje korice ima bilješku koja glasi “Slano L li 16 9mbre 1799”, što se slaže s podatkom o Gučetićima Tabakinima kao vlasnicima rukopisa A. Naime, Nikola Pavlov Gučetić (1727. – 1799.), prvi nositelj nadimka Tabakin, pa potom i njegovi nasljednici, imao je posjede u Slanom; ondje je umro njegov sin Luka Marija (1776. – 1831.), a jedan od sinova Luke Marije bio je Melkior (1825. – 1878.), vlasnik biskupijskog rukopisa broj 11.<sup>16</sup> Na trećem mjestu, primjećujemo da se na hrptu dva sveska rukopisa A (rukopis VII-1 iz ostavštine Zore i biskupijski rukopis broj 12) nalazi naslov “Comedie Molierove” zapisan rukom koja nam se čini izrazito slična ruci Mata Sorkočevića, čime bi se potvrdila pretpostavka da su upravo svesci rukopisa A jedno vrijeme boravili u Sorkočevićevim rukama. Konačno, Sorkočevićeva vijest o ranom rasipanju zbirke, prema kojoj su dva sveska otišla u nepoznatom pravcu, slaže se s današnjim lokacijama svezaka rukopisa A. Naime, dva sveska danas u Državnom arhivu u Dubrovniku (od kojih je samo jedan lociran) onamo su stigla preko ostavštine dvojice pojedinaca koji su se zanimali za dubrovačku prošlost pa su i sabirali materijale s raznih strana (Luko Zore i Ernest Katić), dok je ostatak rukopisa A završio na jednom mjestu, u Biskupij-

---

16 Za navedene podatke o Gučetićima Tabakinima v. Vekarić, 2013: 131-132; Vekarić, 2016: 370; Vekarić, 2017: 166. Nikola Gučetić Tabakin bio je bratić Magde Tudišević i tom je linijom postao jedan od njezinih baštinika.

XXI-2 / 3  
119

~~50~~

Queste non sono Comedie del Duigi.

Nonno Duigi, Marco Bonsefi, è il Padre di Piero àmo pittore  
 di Milano in Milano attaccandolo al nome di Roggo  
 suo quarto Tomi come il vostro dizionario del Nelli.

Questi Libri io finché viveva la vedova del Duigi, tenevo  
 da me; ma dopo la si lei morì sono rimasti nella sua  
 eredità. Il Eredi sono stati Io, Tabachini, Andrea Anon  
 Padre di Quaslogio, ed i figli sono i Ballespane di Torre.

Questi 4 Tomi sono venuti in possesso dei Tabachini, ed  
 essi li hanno perduti. Dice, che un Tomo sta a Caparo  
 ed un altro de l'altre due Lura. Io però non so di altri;  
 e temo di questi due non so, assieme. Ed, che i Tabachini  
 li hanno perduti. Io mi meravigliavo quando mi dicevano  
 che avevano la Comedia del Duigi; che io la congevo, e la  
 ho avuta in mani.

Slika 10. Zapis Mata Sorkočevića o rukopisima frančezarija, Državni arhiv u Dubrovniku, Memoriae, rukopis 119

skoj knjižnici, i to prije 1867. godine, kada Kaznačić za tri sveska bilježi njihovu današnju lokaciju. Bilo bi poželjno istražiti način na koji su svesci danas u Biskupijskoj knjižnici onamo dospjeli, odnosno utvrditi

je li neki potomak obitelji Gučetić Tabakini ušao u redove Crkve i tako ove sveske rukopisa A uveo u Knjižnicu Biskupije.<sup>17</sup>

---

17 Vidi bilješku 13 iznad. Znakovito je da dva od tri rukopisa u Biskupijskoj knjižnici nose tragove pripadnosti Gučetićima Tabakinima (spomen Slanog i *ex libris* Melkiora Gučetića). To bi potvrdilo našu pretpostavku da su tri sveska od njih pet nakon podjele imovine Magde Tudišević na dulje vrijeme ostala u obitelji Gučetić Tabakini i od njih prešla u Knjižnicu Biskupije. Preostala su dva sveska onaj danas Zorin u njegovoj ostavštini u Državnom arhivu u Dubrovniku i onaj danas zagubljeni, koji bi trebao biti u ostavštini Ernesta Katića u istom arhivu, ali se tamo ne nalazi. Što se o rukopisima dubrovačkih frančezarija može zaključiti iz bilježaka uredništava *Slovinca* i *Srđa* kojima su popratili izdanja komedija (u *Slovincu* 11 komedija, u *Srđu* dvije; pregled uredničkih bilježaka dao je Matić, 1906: 77-79)? Čak šest komedija objavljenih u *Slovincu* uzeto je iz rukopisa koji je časopisu poklonio Niko Veliki Pucić. Jednu od njih za časopis je iz Pucićeve rukopisa prepisao i priredio Mato Zglav, a pet Luko Zore (Zorini prijepisi nisu nam danas poznati, a Zglavov jest, sačuvan u Zorinoj ostavštini pod signaturom VII-2). Svih šest komedija iz rukopisa koji je poklonio Pucić nalazi se u onom svesku rukopisa A koji je danas u Zorinoj ostavštini (VII-1), a i drugi podaci odgovaraju, pa je prema tome riječ o jednom te istom rukopisu, koji je Pucić poklonio uredništvu *Slovinca* i koji je potom završio u Zorinim rukama (kako ustanovljuje već Matić, 1906: 80). Kada Sorkočević u svojoj ceduljici kaže da jedan rukopis ima "Niko Lucov", u tome vjerojatno treba prepoznati Nikolu Lucijanova Pucića-Sorkočevića (1772. – 1855.) koji je, prema genealogijama vlastele, jedini Nikola Lucijanov u devetnaestom stoljeću (Vekarić, 2017: 232). Vodeći se logikom povezanosti različitih Pucića, moglo bi se pretpostaviti da je rukopis Nikole Lucijanova isti rukopis koji se kasnije nalazi u vlasništvu Nika Velikog Pucića, od njega prelazi u vlasništvo uredništva *Slovinca*, odnosno Luka Zore, a od Zore u Državni arhiv u Dubrovniku kao dio njegove ostavštine. O Pucićevoj namjeri da rukopis preda *Slovincu* govori i pismo koje šalje Ivanu Stojanoviću (datirano 26. travnja, ali bez godine): "[...] jesu li mi u tebe neke komedije Molierove prevedene u naš jezik. Sve mi se vrti po pameti, da sam ti ih bio zaimao. [...] Obećao sam ih Zori za Slovenca. Dokle ih on popravi, pripíše sa ortografiom sadašnjom, i uredi za pečatanje, proč će nekoliko doba, a njegova je misao, odmah iza Mizantropa, izdat u listu koju drugu Molierovu"; Stojanović odgovara da je Pucićeve rukopise komedija imao, ali ih je i vratio i poslije viđao u Pucićevo domu (Znanstvena knjižnica u Dubrovniku, Korespondencije, Ko- resp. 36, Pucić (Pozza), Niko Veliki).

Ostaje da u zaključku odgovorimo na pitanje tko je mogao biti osoba koja je Sorkočeviću dala na uvid rukopise anonimnih komedija s pitanjem jesu li to Tudiševićeve komedije i zašto je bilo važno na to pitanje dobiti odgovor. Formulacija “il vostro Stulli” sugerira da je riječ o poznatom dubrovačkom izdavaču Petru Franu Martecchiniju, čiji je otac Antun, s kojim je on od mladosti radio, izdao četiri sveska rječnika Joakima Stullija u razdoblju od 1806. do 1810. godine.<sup>18</sup> Poznato je da su izdavači Martecchini bili uključeni u objavljivanje starije dubrovačke književnosti, a Petar Frano godine 1849. pokrenuo je i poseban niz prijevodne književnosti koji je otvorio Betondićevim prijevodom Ovidijevih *Heroida*. U nepaginiranom predgovoru koji najavljuje ovaj novi projekt, očito kao ideja začet ranije u vezi s edicijom Pjesnozbranje slovensko odnosno Ilirski Parnas (LupiĆ, 2021a), Martecchini ističe važnost prijevoda za razvoj domaće književnosti. “Cjenjeniji tomačitelji”, piše on, “nijesu u redu knjigoumnijeh posljedni, jer po njihovu putu – osvem što tuđe bogastvo obraća se nami u domaće – i isti narodni jezik prima one urese i načine izobraženja po kojijem, uzvišujući svoje književno govorenje vrhu običajnoga u puku, pomeče i za sobom ostavlja neurednosti i divljoću riječih nepristojnijeh” (Ovidije, 1849: [5], pravopis osuvremenjen). Najavljujući prevoditelje koje namjerava uključiti u svoj novi izdavački niz, Martecchini za kraj ostavlja upravo one koji su preveli Molièrea: “jest na svrhu skup mudrijeh prevoditelja koji prošastoga vijeka zabaviše se kako obući haljinom i načinima domorodnijem Molijerova prikazanja” (Ovidije, 1849: [7]). On ih ostavlja za kraj ne zato što su bili posljednji, nego zato što im nije uspio otkriti imena, a vidimo iz Sorkočevićeve ceduljice da je to pokušavao. Dubrovačke frančezarije nisu objavljene u Martecchinijevu nizu, kao što nisu objavljeni ni drugi prijevodi koje je Martecchini najavio, ali važno nam je znati da je dubrovački Molière vrlo rano bio zamišljan

---

18 Godine 1806. u Martecchinijevoj tiskari izašlo je dvotomno Stullijevo *Rječoslozje iliričko-italijansko-latinsko*, a 1810. dvotomni *Vocabolario italiano-illirico-latino*.

ne kao stranac među domaćim piscima, nego kao važna sastavnica hrvatske književne kulture. No i toliko godina poslije nismo puno pametniji od Martecchinija i pred nama ostaje zadatak da saznamo više o autorima ovih duhovitih preradbi sada kada nešto više znamo o onima koji su nam ih, pritisnuti siromaštvom, sačuvali kroz prijepis.

Prilog 1.

## Rukopisi frančezarija

### Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

- I. b. 94 (*Jovadin*)
- I. b. 95 (*Tarto*)
- I. b. 96 (*Ilija aliti muž zabezočan [sic]*)
- I. b. 97 (*Nemoćnik u pameti*)
- IV. a. 41 (*Psike*)
- VII. 165 (*Mizantrop*)

### Arhiv Male braće, Dubrovnik

- AMB 39 (*Psike*)
- AMB 57 (*Psike*)
- AMB 186 (*Psike*)
- AMB 193 (*Psike*)
- AMB 2029 (*Mizantrop*)

### Dominikanska knjižnica, Dubrovnik

- tri zagubljena rukopisa; prema Vojnović 1896: 30, sadržavali su prerade *Ilija aliti muž zabezočen*, *Tarto* (nedovršen), *Jovadin*

### Državni arhiv Dubrovnik

- zagubljeni rukopis iz RO Katić (*Ljubav liječnik*, *Mizantrop*, *Liječnik i za nevolju*, *Ljubav pitur*, *Amfitrion*, *Lakomac*)
- RO Zore, VII-1 (*Jarac u pameti*, *Nauk od mužova*, *Dosadni*, *Nauk od žena*, *Suproč onijem koji su zabavili "Nauk od žena"*, *Gospodarica od Elide*, *Ženidba usilovana*)
- RO Zore, VII-2 (*Ženidba usilovana*, *Žene pametne*)
- neinventarizirani rukopisi (*Jarac u pameti*; *Nauk od muževa*; *Mizantrop*; *Liječnik i za nevolju*; *Vukašin*; *Tarto*)
- RO Pavlović, 11/2 (*Psike*)

**Državni arhiv Dubrovnik, Arhivski sabirni centar  
Korčula–Lastovo, Žrnovo**

- RO Franasović, XIV-2-e (*Psike*)

**Knjižnica Biskupijskog sjemeništa, Dubrovnik**

- 10 (*Ilija aliti muž zabezoeen, Tarto, Jovadin*)
- 11 (*Nemoćnik u pameti, Žene pametne, Džono aliti Gos*)
- 12 (*Psike, D. Garcija od Navarre aliti Ljubovnik sumnjiv, Udovica*)

**Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb**

- R 5202 (*Psike*)

**Austrijska nacionalna knjižnica /**

**Österreichische Nationalbibliothek, Beč**

- Cod. Ser. n. 4478 (*Psike*)
- Cod. Ser. n. 4515 (*Ilija aliti muž zabezoeen, Tarto, Jovadin, Nemoćnik u pameti*)
- Cod. Ser. n. 4516 (*Džono aliti Gos, Psike*)

**Narodna biblioteka Srbije, Beograd**

- Legat Petra Kolendića, PKLR 1/5 (*Vukašin aliti ljubav pitur*)

**Slavenska knjižnica / Slovanská knihovna, Prag**

- T 417 (*Psike*)

**University College London, School of Slavonic and East European  
Studies Library, London**

- Evans Collection, KJu30 (*Psike*)

**Lokacija nepoznata**

- Aukcijska kuća Barac & Pervan 2018. godine (aukcijski katalog br. 50) prodala je kodeks pisan, koliko se može zaključiti prema fotografiji naslovnog lista, rukom Stjepana Marije Tomaševića, bez podatka o provenijenciji. Kodeks uz preradbu *Psike* sadrži još jedan prijevod Ivana Franatice Sorkočevića (*Demetrio*), nadopunu *Osmana* njegova sina Pjerka Sorkočevića te još nekoliko u katalogu neimenovanih pjesničkih sastava.

Prilog 2.

## Popis književnih prijepisa Nikole Agića

### Državni arhiv Dubrovnik

- RO Zore, VII-1 (frančezarije)

### Knjižnica Biskupijskog sjemeništa, Dubrovnik

- 10 (frančezarije)
- 11 (frančezarije)
- 12 (frančezarije)
- 28 (Gundulić, *Osman*)

### Austrijska nacionalna knjižnica / Österreichische Nationalbibliothek, Beč

- Ser. n. 13293 (Držić, *Tirena* i pjesme; Vetranović, *Posvetilište Abramovo*)

### Nacionalna znanstvena knjižnica / Одеська національна наукова бібліотека, Odesa

- 10/4 (Držić, *Hekuba*; Vetranović, *Posvetilište Abramovo*)

### Slavenska knjižnica / Slovanská knihovna, Prag

- T 408 (Kanavelić, *Pastijer vjeran*, prijepis iz 1731)

## Bibliografija

Appendini, Francesco Maria (1803), *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*, tomo II, Antonio Martecchini, Ragusa.

Bane, Đuro (2016), *Ilija Kuljaš: komedija u tri ata*, priredio, predgovor i rječnik manje poznatih riječi sastavio Aleksandar Radoman, Fakultet za crnogorski jezik i književnost, Cetinje.

Bošković, Ruđer Josip (1765), *De Solis ac Lunae defectibus libri V*, Typis Haeredum Widmanstadii, Graz.

- Bratičević, Irena (2021), "Mato Sorkočević i njegova pjesma o dolasku Francuza u Dubrovnik", *Vjesnik dalmatinskih arhiva*, Šibenik, br. 2, str. 359–408.
- Crijević, Serafin Marija (1977), *Dubrovačka biblioteka / Bibliotheca Ragusina*, sv. 2, prir. Stjepan Krasić, JAZU, Zagreb.
- Crijević, Serafin Marija (1980), *Dubrovačka biblioteka / Bibliotheca Ragusina*, sv. 3, prir. Stjepan Krasić, JAZU, Zagreb.
- Deanović, Mirko (1933), "Odrazi talijanske akademije 'degli Arcadi' preko Jadrana", 1. dio, *Rad JAZU*, Zagreb, br. 248, str. 1–98.
- Deanović, Mirko (1954), "Le théâtre de Molière à Raguse au XVIIIe siècle", *Revue de littérature comparée*, Paris, br. 18, str. 5–15.
- Deanović, Mirko (1963), "Izvještaj o radu u Dubrovniku", *Ljetopis Jugoslavenske akademije*, Zagreb, knj. 70, str. 399–400.
- Deanović, Mirko (1965), "Izvještaj o radu u Dubrovniku u 1965. godini", *Ljetopis Jugoslavenske akademije*, Zagreb, knj. 72, str. 447–448.
- Deanović, Mirko (1966), "Izvještaj o radu u Dubrovniku", *Ljetopis Jugoslavenske akademije*, Zagreb, knj. 73, str. 411.
- Deanović, Mirko (prir.) (1972), *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, Knjiga prva, Stari pisci hrvatski 36, JAZU, Zagreb.
- Deanović, Mirko (prir.) (1973), *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*, Knjiga druga, Stari pisci hrvatski 37, JAZU, Zagreb.
- Demović, Miho (1989), *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici: od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, JAZU, Zagreb.
- Đorđević, Bojan (2011), *Molijer u Dubrovniku*, Institut za književnost i umetnost, Beograd.
- Fancev, Franjo (1928), "Dva dubrovačka komediografa iz kraja 18 stoljeća (prilog za istoriju dubrovačke drame)", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, Beograd, br. 8, str. 160–176.
- Fancev, Franjo (1935), "Naučna istraživanja starije hrvatske književnosti g. 1933. i 1934.", *Ljetopis JAZU*, Zagreb, br. 47, str. 116–142.
- Fotez, Marko (prir.) (1967), *Komedije XVII. i XVIII. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 20, Matica hrvatska, Zagreb.

- Lovrić Jović, Ivana (2014), *O starome dubrovačkom govoru nazbilj: jezična analiza dubrovačkih frančezarija*, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb.
- Luetic, Josip (1959), *O pomorstvu Dubrovačke Republike u XVIII. stoljeću*, JAZU – Pomorski muzej Dubrovnik, Dubrovnik.
- Lupić, Ivan; Bratičević, Irena (2017), “‘Jaoh, a sada sve je inako’: o kritičkoj izdaji Gundulićeva *Osmana*”, *Colloquia Maruliana*, Split, br. 26, str. 89–155.
- Lupić, Ivan (2021a), “Arthur Evans and the Illyrian Parnassus”, *Dubrovnik Annals*, Dubrovnik, br. 25, str. 149–188.
- Lupić, Ivan (2021b), “Marulić u Dubrovniku”, *Colloquia Maruliana*, Split, br. 30, str. 5–52.
- Matić, Tomo (1906), “Molièrove komedije u Dubrovniku”, *Rad JAZU*, Zagreb, br. 166, str. 75–163.
- Muljačić, Žarko (1958), *Tomo Basiljević-Bassegli: pretstavnik prosvjećenja u Dubrovniku*, Naučno delo, Beograd.
- Novak, Slobodan Prosperov; Lisac, Josip (1984), *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, sv. 2, Logos, Split.
- Ovidije (1849), *Pub. Ovidia Nazona Heroidah prevod Jozipa i Jakova Betondića Dubrovčanah*, Troškom P. Fr. Martekini izdavatelja, Dubrovnik.
- Paton, Andrew Archibald (1849), *Highlands and Islands of the Adriatic*, sv. 1, Chapman and Hall, London.
- Radoman, Aleksandar (2017), “*Ilija Kuljaš* – peraška prerada Molijera i/ili legitimisanje društvenoga poretka”, *Umjetnost riječi*, Zagreb, br. 61, str. 157–179.
- Sivrić, Marijan (2003), *Migracije iz Hercegovine na dubrovačko područje od potresa 1667. do pada Republike 1808. godine*, Državni arhiv, Dubrovnik – Biskupski ordinarijat, Mostar.
- Slade, Sebastijan (2001), *Fasti litterario-Ragusini*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb.
- Šundalić, Zlata; Pepić, Ivana (2011), *O smješnicama & smješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, Osijek.

- Vekarić, Nenad (2013), *Vlastela grada Dubrovnika*, sv. 4: *Odabrane biografije (A – D)*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik.
- Vekarić, Nenad (2014), *Vlastela grada Dubrovnika*, sv. 5: *Odabrane biografije (E – Pe)*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik.
- Vekarić, Nenad (2016), *Vlastela grada Dubrovnika*, sv. 7: *Genealogije (A – L)*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik.
- Vekarić, Nenad (2017), *Vlastela grada Dubrovnika*, sv. 8: *Genealogije (M – Z)*, HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik.
- Vojnović, K[osta] (1896), “Prilozi k arhivalnijem pabircima dubrovačkijem”, *Starine JAZU*, Zagreb, br. 28, str. 1–96.

## Molière in Ragusan Manuscripts

Discussions of the rich reception history of Molière in old Ragusa (Dubrovnik) are made possible above all by a single act of manuscript assembly that took place already in the eighteenth century. Without this act, which served as the basis for the printed editions of the Ragusan adaptations of Molière in both the nineteenth and the twentieth century, our knowledge about the fascinating encounter between French and Croatian literary and theatrical cultures would be as fortuitous, haphazard, and inevitably unsystematic as is most of our knowledge that depends on dispersed and disconnected manuscript evidence. Who and why gathered in one place the Ragusan adaptations of Molière? Who arranged to have them copied by a single scribe in five manuscript volumes that still serve as the exclusive basis for modern editions? What have been the fortunes of these manuscript volumes and where are they to be found today? This article endeavors to furnish archivally informed if at times only partial answers to these questions. Special attention is paid to the life and work of the Ragusan citizen Nikola Agić

(1708–1757), who is identified as the scribe responsible for copying all the five volumes of the Ragusan Molière.

**Keywords:** Molière, translation, theatrical adaptations, Croatian literature, Dubrovnik, Nikola Agić, manuscript culture



**Lada Čale Feldman**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

## Zabavno o *Dosadnima*

.....

Prilog se bavi jednom od interpretativno najzapostavljenijih Molièreovih komedija, stihovanom tročinkom *Les Fâcheux*, koja, nažalost, nije prevedena na standardni hrvatski jezik, ali jest na dubrovački dijalekt, kao dio impozantne zbirke dramskih “frančezarija”, štoviše kao jedna od lokalizacija koje su izrazitije preinačivale izvornik, a da se to dosad u kritici nije zapazilo, možda i zbog odbojnog prijevoda naslova – *Dosadni*. Da su *Dosadni* međutim ipak itekako zabavni, to jest komični, pokazuju obilježja zbog kojih bi se moglo reći kako ta komedija umnogome nagovještuje kapitalni komad Molièreova opusa, autorova *Mizantropa*. I ovdje se naime između ljubavnoga para isprečuje mondeno društvo koje ljubomornog junaka izluđuje svojim narcističkim opsesijama i rječitom nametljivošću. Ključna se razlika međutim, a time i iznimnost komedije, očituje u tome što meta smijeha ovaj put nije žučljivi propagator iskrenosti, nego sama figura onovremenog ideala uljudnog ophođenja, “časnoga čovjeka”, koji i ne razaznaje da nije žrtva napasnika, nego prešutne norme koju ne želi prekršiti. Tumačenje komada otputit će se psihoanalitičkim stazama te usput osvrnuti i na komične probitke dubrovačke preinake, kojoj je uspjelo ne samo u komediju uplesti lokalne navade nego i postići da se ekstenzivne tirade različitih dosadnjakovića koji junaka opsjedaju doimaju – još dosadnijima.

Ključne riječi: Molière, *Les Fâcheux*, dubrovačke preradbe Molièreovih komedija, *Dosadni*, psihoanalitička kritika

.....

Obljetnicu slavnoga komediografa odlučila sam proslaviti fokusom na jedno od njegovih u nas gotovo posve nepoznatih, ali i u autorovoj matičnoj sredini kritički razmjerno zanemarenih djela, komediju *Les*

*Fâcheux*. Na standardni hrvatski nije prevedena, no, nasreću, u prvoj su je polovici 18. stoljeća, s ostalim dramskim "frančezarijama", na dubrovački preveli mladi "vlasteličići", odlučivši da je naslove *Dosadni*, premda bi današnjem uhu možda bliži izraz bio *Gnjavatori*, kako se odlučio srpski prevoditelj, dok bi samoj problematici komedije pristajao i naslov *Nametljivci*, kakav nudi hrvatska *Wikipedija* (doduše u jednini, *Nametljivac*) jer se unutar postojeće natuknice o Molièreu u *Hrvatskoj enciklopediji* ova komedija ni ne spominje. Dubrovačka inačica prijevoda riječi *fâcheux* – koja je u Francuskoj Molièreova vremena značila, kaže Furetière, "onaj koji priskrbljuje gnjavažu, muku i teškoću... smetalo, mrzak i nedopadljiv čovjek" (Furetière, 1690) – po momemu je sudu međutim, kako ću nastojati pokazati, bogatija asocijativnim potencijalom i manje fokusirana na neku urođenu karakternu deformaciju onog koji dosađuje, a više na kulturom uvjetovan te utoliko i pomičan odklon od standarda uglađenog ponašanja, pa ću je ovdje rado prisvojiti, štoviše upravo ću na temelju nje pokušati ponuditi svoje čitanje i izvornika i njegove dubrovačke preobrazbe. No prije toga valjalo bi ipak nešto reći o njezinu prekretničkom karakteru, okolnostima nastanka komada i načinu na koji su te okolnosti odredile njegov žanr i dramaturgiju.

Literatura o Molièreu uglavnom ovu komediju od ostalih izdvaja zato što se upravo njome obilježuje piščev izum hibridne forme komedije-balet, otad omiljenog žanra kralja Louisa XIV., za kojeg se zna da je bio veliki ljubitelj plesa te da je nerijetko u dvorskim baletima sam i nastupao.<sup>1</sup> No formu dvorskog baleta valja razlikovati od kome-

---

<sup>1</sup> Sam žanr dvorskog baleta datira od kasnoga 16. stoljeća: prvim se primjerom smatra *Balet Comique de la Royne*, nastao u čast udaje Mademoiselle de Vaudemont, kraljčine sestre, za Vojvodu de Joyeusea, štićenika Henrika III., a bio je izveden u Louvreu 1581. u sklopu vjenčanoga slavlja. Kao glavni se tvorac pak izdvaja koreograf Balthazar de Beaujoyeulx, no povjesničari napominju kako je žanr ipak plod kolektivne suradnje koreografa, kompozitora, glazbenika, plesača, scenografa i kostimografa, te da je otad redoviti dio kraljevskih slavlja, zabava i političke spektakularnosti, naumljene kako bi demonstrirala apsolutističke

dije-baleta kao hibridnog, raznolikog, ako ne i do dan-danas neodredivog, odnosno nekodificiranog scenskog žanra što ga je Molière inaugurirao s *Dosadnima*, jer u njemu se dramski prizori fikcijske radnje prepleću s plesnim dionicama, štoviše omekšavaju "oštre rubove komedije" svojim podsjetnikom na "svijet mašte što ga doziva glazba" (Mazouer, 2006: 118). Molière je napisao čak dvanaest komada toga žanra, što čini četrdeset posto njegova opusa, sve ih redom nazvavši međutim "komedijama" – uz iznimku *Građanina plemića*, jer je on bio i popraćen zasebnim *Baletom nacija* – te njima ujedno ostvarivši i suradnju s autorima baletnih kompozicija, Pierreom Beauchampom, Jean-Baptisteom Lullyjem i Marcom Antoineom Charpentierom, znamenitim baroknim koreografima i glazbenim autorima. Zbog svoje se trojne komponente žanr u to vrijeme zapravo nazivao *comédie mêlée de musique et de danse*, no o toj, plesno-glazbenoj komponenti više u članku kolege Ivana Ćurkovića u ovome zborniku. Na meni je pak da se zapitam kakve su dramaturške odlike žanrovskoga izuma koji je kralja toliko razgalio da je nakon praizvedbe *Dosadnih* zatražio ne samo da se komedija još dvaput ponovno izvede u njegovu dvoru u Fontainebleauu nego je i poželio još primjeraka iste vrste, koji će se otad izvoditi isključivo o kraljevskim svečanostima.

Komad *Dosadni* praizveden je dakle 6. kolovoza 1661., kao plod neposredna povoda, jer je financijski nadintendant Foucquet namjerio ugostiti kralja i za nj prirediti feštu u svojoj rezidenciji u dvorcu Vaux-le-Vicomte, pa je od Molièrea naručio novi komad, koji je trebalo sročiti u svega mjesec dana i nekako u nj uklopiti logiku plesnih ume-taka u kojima je kralj toliko uživao. O svemu nas tome izvješćuje još jedna od posebnosti svojstvenih ovome komadu, opsežni piščev apolo-gijski predgovor iz kojega se saznaje štošta o prilici za koju je kome-

---

razmjere kraljeve moći, kao "pogonske snage" i "povlaštenog gledatelja takvih ceremonija" (Prest, 2006: 78). U dvorskim baletima, ali i u komedijama-baletima su Louis XIII. i Louis XIV. voljeli nastupati i kao plesači, potonji štoviše nerijetko u rodno-inverznim ulogama (*isto*, 87–92).

dija stvorena i teškoćama s kojima se Molière susreo. Vrijedi međutim napomenuti kako predgovoru prethodi posveta kralju, te kako se već i tom prigodom Molière naumio poigrati adicijskom logikom svoje komedije, kojoj će se poslije prigovarati da i nije drugo doli puki jednolični niz portreta "dosadnih": sam će tako reći kako je i svatko tko gnjavi s posvetama tek "vrsta isto takvog dosadnjakovića", pa mora "i sam sebe svrstati u rang onih koje je odigrao", ali i kako jednog od portretiranih duguje samoj kraljevoj sugestiji, jer ga je u galeriju portreta uveo tek nakon praizvedbe, slijedeći kraljevu ideju da u nju ubaci portret pričalice lovca, ne učinivši ništa prije, kako snishodljivo dodaje, s "tolikom lakoćom".<sup>2</sup> Da međutim sam nastanak praizvedene komedije nije baš bio tako lagan, svjedočit će spomenuti Predgovor. Nikada, veli tu Molière, "nije nijedan kazališni pothvat bio poduzet s toliko žurbe: posve je nova stvar vjerujem, da se neka komedija osmislila, sačinila, naučila i prikazala u svega petnaest dana" (Molière, 1662: 5).

Svakom će hrvatskom uhu navedena ispovijest zazvučati kao tek konvencionalna inačica one Pometove hvalisave rečenice iz drugog prologa komediji *Dundo Maroje*, o "šes Pometnika" koji da su "u šes dana zdjeli i sklopili" komediju, kao domišljatosti kojom dramatičar sebe i svoju družinu šaljivo kanda izjednačava sa samim Stvoriteljem neba i zemlje. Zbog toga su pojedini kritičari pretpostavljali kako Molière mora da je dijelove komedije skicirao već prije, u doba kad je s trupom putovao po francuskim pokrajinama (usp. Bermel, 1990: 58). No za nas je važnije što će francuski komediograf i taj (navodni ili stvarni) vremenski pritisak iskoristiti da progovori o svojoj dramaturgiji. Naizgled se braneci od mogućih napada da u komediju "nije stavio sve

---

2 Anegdota kaže da je nakon uspjeha praizvedbe kralj čestitao autoru i pokazao na markiza de Soyecourta koji je u tome času prolazio pokraj njih, rekavši: "Evo velikog izvornika koji još niste kopirali" (Moland, Louis, *Notice sur les Fâcheux de Molière*, <http://www.théâtre-documentation.com/content/notice-sur-les-fâcheux-de-molière-louis-moland>, stranica posjećena 1. ožujka 2023.). Anegdota je, tvrdi pak Forestier (2018: 198), izmišljena, jer je Soyencourt postao kraljev lovac tek osam godina nakon praizvedbe komedije.

vrste dosadnih, kojih je velik broj, i na Dvoru, i u gradu” te kako je od njih mogao “sročiti vrlo sadržajnih pet činova”, a da ne rabi “epizode”, pa bi mu i “još građe preostalo”, u predgovoru ističe da je odabrao tek nekoliko portreta, jer mu je bilo dovoljno da razveseli “uzvišene osobe pred kojima se morao pojaviti”, pa se oslonio na “prvi zaplet koji je mogao naći”, uvjeren da mu nije potrebno “navoditi ni Aristotela ni Horacija” kako bi u tome uspio, kakve se god opaske o njegovu sljedbeništvu autoriteta mogle poslije pojaviti. I tu, kao i u kasnijoj *Kritici Škole za žene*, Molièreov će kredo biti isti – polučiti užitak publike: “čini mi se jednako teškim protiviti se djelu koje publika odobrava, koliko i braniti djelo koje publika osuđuje”. Pravi izazov, nastavlja, sastojao se upravo u namjeri da se uz komediju prikaže i balet, iako mu je na raspolaganju bio malen broj plesača, pa suvremeni komentatori sude kako je hibridni žanr i nastao iz te nužde, zbog koje se izvorno cjelovita baletna predstava morala “raščtvoriti” (Mazouer, 2006: 108). Isprva se naime odlučivši za baletne međučinove komedije, “kako bi ti intervali dali vrijeme istim plesačima da se vrate pod novom odjećom”, ipak je, kaže Molière u predgovoru, uznastojao da “ih poveže s temom što se bolje može, kako bi od baleta i komedije nastala jedna jedina stvar”, iako se i to ispostavilo teškim, pa “će se možda naći nekih dijelova baleta koji se u komediju baš i ne uklapaju jednako prirodno koliko drugi” (Molière, 1662: 5). Svjestan da je posrijedi “*mélange*”, novina za kazalište njegova vremena, Molière u tome pitanju ipak neće propustiti da se pozove na antičke autoritete – na iskonsku udruženost izvedbenih izričaja svojstvenu antičkom kazalištu – za kraj još tek podsjetivši kralja na spektakularni prolog: prije samoga početka komedije, uokvirena s deset vodoskoka, otvorila se školjka iz koje je izišla vodena vila i prišla prosceniju da izgovori nekoliko junačkih stihova iz pera gospodina Paula Pellissona (usp. *isto*: 6), Fouquetova tajnika, koji je, nažalost, zajedno s ministrom svega petnaest dana nakon svečane prilike u kraljevu slavu završio u zatvoru.

*Dosadni* su dakle plod multimedijske mješavine, pa im je i epizodična dramaturgija uvelike uvjetovana opisanom idejom. Kako pripada-

ju prvoj fazi komediografove afirmacije u Parizu, jedan su od tek triju dotad napisanih komada – uz *Smiješne precioze* i *Don Garciju od Navarre* – koji se i zbog svoje tematike mogu nazvati dvorskim komedijama, uvelike različitima od prethodnih, burlesknih, s “rogonjom” Sganarelleom kao protagonistom, kakve su bile *Zaljubljeni liječnik*, *Ljubavno razočaranje*, *Umišljeni rogonja* i *Škola za muževe* koje su dvorskim komedijama neposredno prethodile. I *Dosadni* su stoga potvrda da se sada u komediju, makar i uz parodijske naglaske, upleću elementi galantne kulture, s kojima će se poslije značajki preplesti nasljeđe farse da bi nastala piščeva osebjuna slitina “poetike smiješnog”, kako je Molièreovo novatorstvo okrstio Patrick Dandrey (usp. Dandrey, 1992: 48–55). Poput komedije *Don Garcija od Navarre, ili ljubomorni princ*, koja je nastala iste godine, *Dosadni* daju primat likovima i navadama suvremenih francuskih plemića, što je Jean de La Fontaine, kao svjedok praizvedbe, primjerice, dočekaao s radošću, navješćujući kako se komediograf konačno odrekao svojih farsi i poput glasovita uzora Terencija odao “dobrom ukusu” i “prirodnom”, a ne, kao Plaut, ishitrenom smijehu, što je imalo značiti da se okrenuo zrcaljenju aktualne salonske društvenosti. U njoj je tada na cijeni “delikatno i rafinirano veselje mondene estetike, željne igara i šaljivih žanrova, kao što su portreti s ključem i ostalo cvijeće salonske književnosti koje je cvalo u srcu rafinirane civilizacije”, s njezinom “živahnom i voljno podrugljivom konverzacijom kao svojim spontanim koliko i učenim uzorom” (*isto*: 49).

Dandrey međutim u studiji posvećenoj isključivo *Dosadnima* (Dandrey, 1994) upozorava kako se kritika predugo zanosila slijepim sljedbeništvom te La Fontaineove pohvale, ni najmanje se ne pitajući nije li komedija primjer upravo krajnje ishitrenosti, s obzirom na to da je na sebe preuzela reklo bi se prije koreografsku nego klasičnu komičnu dramaturšku strukturu. Štoviše, ima tumača koji drže da se duh “igre”, maskiranja i plesa može smatrati ključem cijeloga komada, jer ne samo da baletni umeci ponavljaju koreografiju “opsjedanja” glavnoga lika nego se i unutar pojedinih epizoda pojedini likovi ponajprije identificiraju kao igrači različitih društvenih igara – plesači, kartaši,

lovci, sudionici u lovu, a onda i tvorci različitih mentalnih igara nadmetanja i nadmudrivanja (usp. Walker, 1971). Čini se da je dakle za La Fontainea u pitanju više bio ulog što ga sa sobom donosi priklon Terencijevoj estetici "istinolikosti" i "dobrog ukusa" koja bolje priliči salonskom životu od "vulgarnoga" Plauta negoli promišljeni sud o tome što bi "prirodnost" mogla značiti: Molièreova je komedija, upozorava Dandrey, zapravo posve udaljena i od Terencijevih moralističkih intriga i od Aristotelove mimeze, s obzirom na to da intrige gotovo da i nema te da u svemu povlašćuje "karaktere" u odnosu na radnju, kojoj struktura kao da je bliža jukstapoziciji *lazzija* komedije *dell'arte* nego klasicističkoj "istinolikoj" motivaciji (Dandrey, 1994: 17–18). No potez iz kojega ishodi da "balet duguje komediji svoju temu, a komedija kao da formu ne duguje baletu" namjieran je, tvrdi Dandrey: prizivajući Terencija, La Fontaine naglasak namjerno stavlja na "moralnu tipologiju utjelovljenu u galeriji portreta", na kombinaciju "estetike" dobrog ukusa i "etike" onoga što zove "prirodom", kako bi se zagovarala uglađena "mjera", a njezini "otkloni" našli legitimaciju u karakterologiji što će preko Terencija dozivati Menandra, a time i Teofrasta i Aristotelovu *Nikomahovu etiku* (isto: 19). Tako *Dosadni* sa svojom zbirkom duhovitih povreda onodobnih normi "dvoraninove" uljudnosti – jer znamo da se prethodnim autoritetima u 16. stoljeću pridružuje još i Castiglioneova slavna rasprava (usp. Castiglione, 1986) – postaju prekretnički ne samo u žanrovskome nego i u poetičkome smislu, kao "amblem nove estetike" i nagovještaj moralističke provodne niti svih komediografovih kasnijih tzv. velikih komedija.

Aludirajući na prethodni kraljev nastup u alegorijskom dvorskom baletu posvećenom nestrpljivosti (*Le Ballet royal de l'Impatience*, odigran 19. veljače u Louvreu), u kojemu je pozornicom prodefilirao niz burlesknih utjelovljenja te komične manije (usp. Forestier, 2018: 191), Molière je u *Dosadnima* dakle, i sam pritisnut nestrpljivim naručiteljem, kanda odlučio obrnuti naglaske pa se pozabaviti likovima koji u drugih bude nestrpljenje neumornim i dugočasnim tiradama, molbama i zanovijetanjima. Jednostavne dramaturške okosnice i gotovo u

potpunosti lišen radnje te odan dvjema pouzdanim komediografskim formulama – opstrukciji mladoga ljubavnoga para i mehaničkom ponavljanju identične situacije – komad se u kritici međutim nije percipirao kao posebno izražena satira moralnih ili društvenih prekršaja, kako se običavalo tvrditi za ostale Molièreove komedije. Premda tako za Georges Forestiera nema dvojbe da je “zabavno prokazivanje dosadnjakovića u srcu galantne kulture, jer mondeno društvo, kojim vladaju vrijednosti druželjubivosti i skladne integracije u zajednicu, smatra smetnjom svakoga tko pretendira da u nj prodre, a da ne pozna pravila igre” (*isto*), taj kritičar u *Dosadnima* ne nalazi međutim povoda ni za kakve smjelije tonove ili složenije implikacije. Ističe tek da su izrugani likovi preuzeti što iz literature – od Scarrona, talijanske komedije i španjolske novelistike – što iz aktualna plemićkog života, s dvjema ključnim zadaćama, prvom dramaturškom i drugom izvedbenom, naime da, prvo, opetovano odgađaju susret Erasta i Orphise koji bi razjasnio njihove ljubavne izgleda te, drugo, da dozovu plesačke intermedije u kojima će se isti motiv neumornog dosađivanja produžiti u pantomimskoj izvedbi. Doista, i *Dosadni* slijede isto “načelo repetitivne akumulacije” kakvo je uspostavio i Scarron, koji se u svojoj *Turboj poslanici*, također nastaloj pod pokroviteljstvom nadintendanta Fouqueta, uspio potužiti na čak pedeset primjeraka vrste “dosadnih” što da navodno kvare francuski društveni život. Čitava je Molièreova poetika, kako, uostalom, tvrdi Jean de Guardia, sročena upravo na ponavljanju: *Dosadni* se unutar njezinih pravila ipak izdvajaju utoliko što svoj repetitivni niz, smatra kritičar, ne slažu prema načelu reduplikacije, dakle slijedom uobičajena komediografskog odnosa “tema-varijacija”, nego uspostavljaju niz jednakovrijednih “oprimjerenja” jedne te iste karakterne “vrste” (De Guardia, 2007: 201) – vrste dosadnjakovića, koji će stvoriti dojam da vrijeme nepovratno istječe i da je radnju nemoguće pokrenuti.

U komediji koja se naslovljuje pluralom, sugerirajući kako je dakle Molièreov primarni fokus ta tek prividno raznolika galerija istog karakternog “tipa” gnjavatora – čak osam i u popisu tako označenih liko-

va koje je redom odglumio sam, dok su dvije precioze s istom oznakom glumile Madeleine BÉjart i Mme du Parc – moj će se prilog međutim pokušati pozabaviti latentnom više nego manifestnom metom smijeha, odnosno glavnim junakom komedije Erasteom. Premda bi se naime štošta moglo reći o psihičkoj konfiguraciji naslovnih junaka, jer netom spomenuta pripadnost "vrsti" sugerira stanovit niz zajedničkih obilježja – narcisoidnu opsjednutost sobom, hvalisavost, težnju da se bude u centru pozornosti, potpuni manjak osjećaja za tuđe vrijeme i strpljenje, ako ne i pritajenu agresivnost – više će me ovdje zanimati što samog junaka pretvara u magnet njihovih opetovanih opsada. No prije mi još štogod valja reći i o unutrašnjim srodnostima Molièreaova opusa: ako je, kako sam uvodno sugerirala, ujedno riječ o liku koji, baš kao i konstrukcija koje je dio, umnogome nagovještuje protagonista i dramaturšku logiku *Mizantropa*, onda i glavni junak *Dosadnih* zaslužuje barem donekle podudarni interes kakav si je priskrbilo i okružje koje se kroz perspektivu protagonistove opsesije izlaže satiričkoj oštrici. I u daleko slavnijem *Mizantropu* će se naime, pored protagonista, i licemjerno salonsko društvo uspjeti prilično nepovoljno prikazati, uza sav smijeh i rug što ga na sebe navlači Alceste. Nije li, uostalom, upravo zato katkad i za *Mizantropa* bilo teško procijeniti koja je njegova prava meta kritike, do te mjere da je Rousseau Molièrea kudio kako Alcesteovoj iskrenosti ne daje dovoljan dignitet? Možda dakle i za *Dosadne* vrijedi obrnuti perspektivu, samo ovaj put u suprotnome smjeru, dakle od osuđenog okružja prema središnjem junaku?

I Eraste je, kao i Alceste, ljubomoran i posesivan, i njega nametljiva društvenost – koju jednako kao i Alceste percipira kritičkim okom – priječi da se konačno s odredištem svoje strasti nađe nasamo; i njemu se može pripisati mrzovolja na račun uzusa salonskoga ophođenja koji su tada u dvorskom društvu na snazi, utoliko više što mu se to isto društvo neprekidno obraća kao autoritetu od kojega se traži potvrda i pomoć u raznim estetskim, društvenim i osobnim pitanjima: prvi, Lisandre, silom hoće da Erastu otpjeva svoju novokomponiranu ariju i pokaže plesne korake čas muškog čas ženskog plesača koji se

uz nju moraju izvoditi; drugi, Alcandre, moli Erastovo zastupstvo u ugovaranju dvoboja; treći, Alcippe, pričat će mu naširoko o kartaškoj igri i zapletenim potezima koji su ga odveli do gubitka; četvrta i peta dosadnjakovička bit će dvije precioze, Climène i Orante, koje će silom htjeti da Eraste presudi u njihovu nezaustavljivom međusobnom prijeporu oko nekih ključnih ljubavnih pitanja; Dorante će se čak i drsko potužiti na dosadnjakoviće koji ga priječe da se domogne Erasteove pozornosti, no zato neće manje sam sugovornika ugnjaviti svojim izvještajem o nedavnome lovu na jelena; sedmi gnjavator, učeni Caritides, tražit će također uslugu, da se Eraste založi za njega kod kralja, tvrdeći kako je žrtva dvorskih spletki i inzistirajući da Eraste sasluša njegovu filipiku protiv jezičnih pogrešaka u javnim natpisima, štoviše da poslušna prijedlog kralju da se kao nadzornik takve pogrešne javne uporabe jezika instalira upravo on, Caritides. Osmi gnjavator, Ormin, aludirat će na to da je već prethodnik sigurno naćeo Erastovo strpljenje, no i on će revno nastaviti s veleumnim geostrateškim savjetima za boljitak francuske ekonomije. Pred junakom će se dakle zaredati inaćice budućeg Orontea iz *Mizantropa*, ponosnog na svoj nemušti sonet, o kojemu Alceste neće šćedjeti rijeći pokude.

I tu je prilika da se uputi na igru sličnosti i razlike koja se tom usporedbom retroaktivno uspostavlja, jer dok Alceste gori od neumjerene i pravednićke želje da izrijekom prokaže licemjerje koje ga okružuje te navlastitim primjerom upravo pred spomenutim Oronteom proglasi što znaći biti iskren, u *Dosadnima* si je, ćini se, Molière zadao gotovo nemoguć zadatak: pokušati, pored naizgled glavnih meta portretne komike, komićnim učiniti samoga oglednoga ćasnog ćovjeka, koji inaće redovito zaposjeda "najvišu povlaštenu toćku koja se moće dosegnuti, a da se samoga sebe ne doživljuje kao komićnog" (Gossman, prema Herzel, 1975: 565). Takvu salonsku normu u *Mizantropu* utjelovljuje Philinte, poslovićni *raisonneur*, nerijetko i kao lik i kao tip doživljavao kao blijeda i nezanimljiva figura i previše prilagoćenog dvorjanina, pa je zanimljivo napomenuti kako ga je u prvoj postavi igrao La Grange, isti glumac koji će prije toga tumaćiti upravo Erastea, protagoni-

sta *Dosadnih* (Herzel, 1980: 355–6). Potonji bi naime također mogao figurirati kao uzor dvorske galantnosti, jer se tijekom komada i tretira i oslovljava kao *homme d'esprit*, odnosno netko komu svi hvale *le rang, l'esprit, la générosité*, podrijetlo, duhovitost i velikodušnost, te tko je, kako ishodi iz dijaloga s Caritidesom, prihvaćen na dvoru kao i kralju ugodna osoba koja se drži naputaka galantnog ophođenja. Nije stoga čudno što se Eraste – čak i kad je pritiješnjen nezaustavljivim tiradama i zahtjevima dosadnjakovića – iz neugodne situacije uvijek pokušava izvući u skladu s kodeksom vremena, nemajući snage da govornika prekine, nastojeći ili potajice pobjeći od njega ili za prekid razgovora naći neku prihvatljivu izliku, a prije toga uglavnom uzvratno izričući pohvale i izraze razumijevanja ako ih govornik traži, pa čak i kad se suoči s pitanjem koje pred njega stavljaju dvije precioze – tko voli više, ljubomoran ili onaj tko takav nije – pronalazeći solomunska rješenja da odgovori na način koji bi se objema svidio:

Puisq'à moins d'un arrêt je ne m'en puis défaire,  
 Toutes deux à la fois je vous veux satisfaire  
 Et pour ne point blâmer ce qui plaît à vos yeux,  
 Le jaloux aime plus, et l'autre aime bien mieux. (501–504)

Ili, u mojem prijevodu:

Kada već ne mogu tog se oslobodit,  
 Objema bih htio u svemu ugodit  
 Pa neću reć' ništa protiv vaše volje:  
 Prvi voli više, drugi voli bolje.

Manje dakle žrtva dosadnjakovića koliko norme ugrađenosti koju mu društvo nalaže, Eraste je međutim, poput posve utemeljeno prenemaganjima zgroženog Alcestea, ujedno nositelj nekog komičnog viška: premda naime junak nedvojbeno pobuđuje opravdanu sućut u publici, koja se rado smije na račun taštih umjetnika, pedanata i precioza koji junaka opsjedaju, i ovdje je na djelu, reklo bi se, suptilna suigra što ju je u povodu *Mizantropa* osvijetlio Francesco Orlando u svo-

joj knjizi *Dva frojdovska čitanja: Fedra i Mizantrop* (usp. Orlando, 1971). Pod "fasadom" komike koja se očituje na manifestnom planu – planu, slijedimo li Bergsona (usp. Bergson, 1987), svojevrzne "mehaničnosti" u opetovanoj smjeni portreta i situacija koje izazivaju nestrpljenje u junaku, kojoj se smijemo odbijajući poistovjećenje s metama smijeha – krije se za publiku, tvrdi Orlando, ono što je Freud tek otkrio kao latentno ishodište smiješnog, ono što priziva odgovor našega nesvjesnog, zbog kojeg se s junacima "podzemno" identificiramo. I dok je ta dijalektika odricanja i pristanka na identifikaciju u *Mizantropu* primarno, kako barem Orlando hoće, vezana za Alcesteov lik, u *Dosadnima* se to vrludanje između svjesnih izvora "komike" i nesvjesnih izvora "dosjetke", odnosno agresivnijih, tendencioznijih, socijalno transgresivnijih aspekata izrugivanja odvija, izgleda, na drukčiji način.

Na planu svjesne recepcije, na kojemu pratimo manifestnu mehaničku komiku ponavljanja generičkih portreta, složno se naime odbijamo poistovjetiti s "dosadnima" i rado pristajemo na identifikaciju s Erasteom, jer ga na razini očitovanog "zapleta" priče, koja bi morala voditi sretnom ljubavnom spoju dvoje mladih, doživljavamo kao zastupnika društvene norme i žrtvu invazije na svoje ljubavne planove i osobne granice. No latentni nas podtekst komedije doziva nekim drugim, dublje potisnutim i neugodnim slutnjama o onome što nas uz junaka *nesvjesno* emotivno veže, o onome što se protivi temeljnom tabuu nad iskrenošću kakav uspostavlja plemićka norma galantnog obraćanja i ugađanja sugovorniku, jer to je norma koju Alceste u *Mizantropu* kada jedva čeka prekršiti, dok je Erasteovoj psihičkoj dispoziciji takva težnja čini se ne-svojstvena, premda sve u njemu "kuha" i normu osjeća kao tegobu:

Ciel ! faut-il que le rang, dont on veut tout couvrir,  
De cents sots tous les jours nous oblige à souffrir,  
Et nous fasse abaisser jusques aux complaisances  
D'applaudir bien souvent à leurs impertinences ? (209–212)

Ili, u mojem prijevodu:

Nebesa! zar rang što sve pokriva revno

Nalaže nam trpjet sto glupaka dnevno,  
 Poniziti se smjerno i laskati svima,  
 Drzniku svakom da se zdušno klima?

Pogledajmo osim toga поближе kako stoje dionice "dosade" u komediji kao cjelini. Prvo što moramo ustvrditi jest da nas u tome smjeru tumačenja društvenoga okružja vodi sam glavni junak, koji se od početka komedije na dosadne tuži. Štoviše, komedija i započinje njegovom prilično dugočasnom tužaljkom služi La Montagneu, u kojoj se, kako s pravom ističe de Guardia (De Guardia, 2007: 201–202), mimetički modus, neposredni nastup varijacija karikiranih gnjavatora, najavljuje dijegetičkim izvješćem o prvome prototipu: Eraste nam name u prvome prizoru prepričava dogodovštinu s prvim, neimenovanim dosadnjakovićem, kojega susreće upravo u kazalištu i od kojega na kraju jedva uspije pobjeći uz ispriku da je pozvan na neku večeru. No de Guardia propušta uočiti nešto drugo: posrijedi je najdulja početna tirada u cijelom Molièreovu komediografskom opusu te ujedno najdulja tirada cijele komedije, koja se doduše ne izgovara pred galantnim društvom, nego pred slugom Montagneom, zaduženim da trpi nešto što bi u drugim okolnostima prije samoga Erastea moglo svrstati u dosadnjakoviće negoli onoga o kojemu je u tiradi riječ. Ne samo da se time sam Eraste posve neosviješteno preobražava u prototip gnjavatorâ na koje će se tužiti, a koji će ostali prizori varirati, nego i uvelike podsjeća na ironične replike koje je moguće naći i u drugim komedijama, koje izgovaraju kritičari društva, a da su pritom posve nesvjesni da isto vrijedi i za njih. Primjerice, u *Školi za žene* komentar o tuđoj tvrdoglavosti izgovorit će sam protagonist, jedan od najokornijih tvrdoglavaca Molièreova opusa, Arnolphe, i to na račun svojeg prijatelja Chrysaldea:

Baš čudno kako ljudi kadikad dozlaboga  
 Tvrdoglavo se brane i ostaju kod svoga! (I, i).<sup>3</sup>

---

3 Prijevod V. Gerića, Molière, *Izabrane komedije*, Zagreb: Disput, 2015., str. 18.

Eraste je nadalje, ponovno poput svih monomanijaka na koje se komedije uobičajeno obrušavaju, uvjeren da je on posebna, ukleta meta sviju gnjavatora, što ga također približava Alcesteovoj izrijetkom iskazanoj potrebi da bude izdvojen i poseban (iskazanoj glasovitim "*je veux qu'on me distingue!*"):

Sous quel astre, bon Dieu, faut-il que je sois né,  
 Pour être de fâcheux toujours assassiné !  
 Il semble que partout le sort me les adresse,  
 Et j'en vois chaque jour quelque nouvelle espèce. (39–42)

Ili, u mojem prijevodu:

Pod kojom zvijezdom, Bože, morah li se rodit,  
 Dosadni da uvijek mene mogu zgodit!  
 Odasvud kleta sudba kao da ih šalje,  
 Stalno netko novi gnjavi me i dalje.

Da možda dakle nije problem toliko u dosadnima, koliko u Erasteovu stanju duha i raspoloženja, koji kao da uprav privlači na sebe pošast od koje junak deklarativno bježi, pokazuje njegova navada da apsolutno sve što opstruira njegove planove proglasi *fâcheux* – uključujući tu i svojega previše revnoga slugu koji mu silom želi popraviti šešir i odijelo, ili pak tutora svoje voljene, koji uopće ne nastupa kao jedan od junakovih brbljavih sugovornika, nego kao zamjenska očinska prepreka zbog koje se junaku s Orphise teško sastati. Sklon napravitim reakcijama koje jedva suspreže, Eraste je poput Alcestea ne samo utjelovljenje protuslovlja koje ga tlači – između norme koju nipošto ne želi prekršiti i vlastitih težnji za slobodom od društvenih obveza i rituala – nego je i žrtva dubljeg, nesvjesnog konflikta, između snažne potrebe za autentičnim kontaktom, simbolizirane žudnjom za Orphise, i nesposobnosti da druge doista čuje i tako se za željeni kontakt uopće otvori. To osobito dolazi do izražaja u susretu s preciozama, od kojih je mogao, da je htio, čuti zašto bi i on zbog svoje ljubomore mogao biti ili postati dosadan djevojci u koju je zaljubljen. Orante i Climène

komična su naime inačica ženskog prijateljskog para iz *Don Garcije od Navarre* pa utoliko još jedna potvrda načela ponavljanja svojstvenog čitavu Molièreovu opusu, koji i u pogledu takvih internih jeka, odnosno sustavne formulaičnosti, slijedi načelo na kojemu je svoj opus sagradio i njegov veliki prethodnik – Plaut (usp. Bettini, 1991). Poput Elvire i Elize iz netom spomenute komedije, koje raspravljaju o prirodi i poželjnosti, odnosno nepoželjnosti ljubomore, te o tome treba li ona da krasí savršena udvarača, i Orante i Climène iz *Dosadnih* prepiru se oko istoga, s time da je Climène voljna pristati uz ljubomornog ljubavnika, dok je Orante protiv. Obje pritom i same izgovaraju dva kontrastna portreta, jedan nepodnošljiva ljubomornika, druga gorljiva ljubavnika: s obzirom na to da smo se netom prije prizora u kojima dvije precioze susreće naš junak imali prilike uvjeriti da je kadar planuti i na voljenu jer se pred njim prošetala s nekim drugim, čini se da bi i Erastu bilo dobro došlo da se uzmogao zaustaviti i poslušati što o takvim kolericima misli Orante, jer će im ona pripisati upravo atribut *fâcheux*:

Fi! Ne me parlez point, pour être amants, Climène,  
De ces gens dont l'amour est fait comme la haine,  
Et qui, pour tous respects et toute offre de vœux,  
Ne s'appliquent jamais qu'à se rendre fâcheux. (453–456)

Ili, u mojem prijevodu:

Pf! Ne recite Klimeno, da ljubavnik tu je  
Da iskaže nam ljubav koju mržnja kuje,  
Uza sve poštovanje i zavjete što nudi  
Da dosadi vam odmah, k'o i svi takvi ljudi.

Razgovor s preciozama nije jedini uokvireni prizor kojemu je funkcija da manifestno zrcali latentne dimenzije okvira, jer se i u uvodnoj protagonistovoj tiradi – koju smo već ovdje izdvojili kao dijegetičku krinku mimetički dočarana protagonistova “dosađivanja” drugima – očituje karakteristična Molièreova sklonost autoreferencijalnim aluzijama i ponornim strukturama. Eraste u tome prvome prizoru, kako

već rekosmo, prepričava kako je jednog od "dosadnih" susreo upravo u kazalištu, oglednom žarištu društvenosti od koje navodno sam tako jako zazire, do u zamorne detalje prepričavajući služi dogodovštinu koja se na jednome, fikcijskom planu odvija u prostoru gledališta, a na drugome, izvedbenom, na istoj toj pozornici o kojoj se unutar komada govori s pozicije gledatelja kojemu jedan od dosadnih preprečuje vidik. Štoviše, unutar toga monologa Eraste će svoju filipiku protiv dosadnih zaodjenuti zabrinutošću za stanovitu nacionalnu boljku, kojoj je potvrda upravo "ludilo" kazališnog zrcaljenja vlastitih mana:

He ! Mon Dieu ! Nos Français, si souvent redressés,  
 Ne prendront-ils jamais un air des gens sensés,  
 Ai-je dit, et faut-il sur nos défauts extrêmes  
 Qu'en théâtre public nous nous jouions nous-mêmes,  
 Et confirmions ainsi par des éclats de fous  
 Ce que chez nos voisins on dit partout de nous ? (59–64)

Ili, u mojem prijevodu:

Francuze naše, rekoh, tako često kude,  
 Kad će se pretvorit u razumne ljude,  
 Zar uistinu treba uz strašne naše mane  
 U kazalištu, javno, igrat sebe same,  
 Ne daju li pravo ispadi nam ludi  
 Da svaki nam susjed uvijek prijeko sudi?

Doista, Eraste u svojstvu gledatelja, umnogome poput nas samih, od silnih gnjavatora koji ometaju predstavu nikako da (u)vidi ono što mu pozornica obznanjuje: ne toliko da (francuskim dvorskim) svijetom haraju "dosadni", koliko, štoviše ponajprije, da je *njemu dosadno*. Posrijedi nije mala boljka, pa je kao takva zanimala i kulturnostudijske analitičare poput Patricie Meyer Spaks, koja ispisuje njezinu razmjerno nedavnu književnu i kulturnu povijest pa ustvrđuje kako se, kao izrazito neuhvatljivo i gibljivo, kulturom uvjetovano stanje dosada dijagnostičira upravo u 18. stoljeću. O dosadi se tada još malo izravno govori,

jer se smatra kako ta boljka dokazuje stanovitu moralnu insuficijenciju, etičku pogrešku, uzroci koje se kriju u onome tko dosadu osjeća, ne u socijalnom okruženju u kojemu je osjeća (usp. Meyer Spaks, 1996: ix–xi). Zanimljivo, dosada dakle započinje svoju kulturnu putanju koja će kulminirati u modernome dobu otprilike u istom razdoblju u kojemu su i donedavni Molièreovi “gnjavatori” – ili “nametljivci”, procijenjeni takvima sa stajališta dominantne kulture galantne suzdržanosti – postali dubrovački “dosadni”. Dosada je, vele pak psihoanalitičari, bliska depresiji, iako je manje bolno stanje, bliže iritaciji i frustraciji, nemiru, stalnoj potrazi za nečim i nezadovoljstvu, te se stoga poima kao, navodim Sergia Benvenuta, “posljedica razočaranosti zbog neodržanog pa dakle varljivog obećanja” izvanjskog svijeta.<sup>4</sup> To međutim na vlas odgovara Erasteovoj sumnjičavosti u pogledu ozbiljnosti Orphiseinih namjera, koja kanda manje proizlazi iz ljubomore koliko iz neizvjesnosti u kojoj je prisiljen ostati zbog krutoga tutora koji djevojci priječi izlaske iz kuće, susrete i priliku za ljubavno povjeravanje.

Kako se dosada prema psihoanalitičkim pretpostavkama najčešće javlja u pritajeno destruktivnih, grandioznih i neprijateljski nastrojenih narcističkih osobnosti, koje negiraju tuđe afekte i odbacuju okolni svijet, i Erasteovo će zgražanje nad budalama koje pred njim neumorno ističu vlastitu važnost poprimiti obrise još jednog komičnog neprepoznavanja vlastita odraza u zrcalu. Što ipak ne znači, kako već napomenusmo, da je njegov prosvjed neopravdan: junak, baš kao i Alceste, s pravom nesvjesno prigovara konformističkom svijetu da je nepromjenjiv, beživotan i statičan, što zasigurno implicira kritiku zamrznuta ambijenta francuske dvorske aristokracije, ogrezle u samozadovoljstvu, površnosti i ispraznoj dokolici. No Eraste pritom ne uviđa da ga i samog obilježuje nemoć da svoje društveno jastvo izmiri s idealnim i grandioznim ja čijem se zahtjevu za potvrdom ionako *konstitutivno ne može udovoljiti*. Razdrt “konfliktom zbog žudnje koja se ne

---

4 Navodim tu formulaciju prema Correale, 2018., koji u tome članku nudi sažetu rekapitulaciju psihoanalitičke anamneze dosade.

može steći pa se usprkos tome obnavlja" (Correale, 2018), i Eraste poput, na neki način, Alcestea, želi baš djevojku koja mu je zabranjena. Na kraju komada, kraju kakav Molière obično voli prirediti da istakne artificialnost svojih poteza, junak žuđenu djevojku pomalo brzopleto i konvencionalno ipak stječe, ali zato što konačno nesebično i svojevoljno priskoči nekom u pomoć – vidi vruga, upravo djevojčinu tutoru kojega su napali Erasteovi sluge, pa tutor iz zahvalnosti što ga je Eraste spasio zauzvrat odobri vjenčanje.

Kratku psihoanamnezu komedije *Les Fâcheux* dopunit ću međutim podsjetnikom na bogatstvo izmjena što ih je francuski izvornik doživio preseljenjem u dubrovački ambijent, kojih je znatno više nego što bi se dalo zaključiti iz primjerice Deanovićeva uvodnika u cijeli frančezarijski pothvat ili kasnijih osvrtâ na sve uvelike preinačene odnosno lokalizirane odlomke dubrovačkih adaptacija, jer se tim povodom *Dosadni* gotovo i ne spominju.<sup>5</sup> U ovome će dijelu mojega priloga međutim manje biti riječi o protagonistu, a više o monolozima "dosadnih", jer oni u svijet komedije donose aktualnosti svojedobna društvenog života, koje su se u Francuskoj 17. i Dubrovniku 18. stoljeća ipak uvelike razlikovale. I dok je većina "dosadnih" prizora – najprije s nadobudnim kompozitorom i koreografom koji Erasteu nasred javnog parka pokazuje kakve korake diktiraju njegovi novi glazbeni i plesni izumi, a zatim i s kartošem i lovcem – tek djelomice prerađena te prije svega lokalizirana, osobito kada je u pitanju lov u okolici Dubrovnika, zasebnu zanimljivost bude znatnije preinačene "šene" *Dosadnih* koje se mahom tiču izmjene nekih specifičnih francuskih društvenih fenomena koji u Dubrovniku nisu imali svojih pandana. Primjerice, u izvorniku se u prvome činu Eraste nađe pred zahtjevom da priskoči kao sekundant u dvoboju, još uvriježenoj praksi Francuske 17. st. koju je kralj htio iskorijeniti, pa se

---

5 Iznimka je tekst Cvijete Pavlović, koji jedini govori o skupini baletnih komedija kao dijelu svečanostnog okvira i spektakularnog karaktera izvedbe, bilo u Francuskoj ili, kako pretpostavlja, u Dubrovniku, premda u ponešto skućenijim uvjetima i s izmijenjenim stilskim učincima rokokoâ (usp. Pavlović, 2005: 22 i 67).

na to junak i pozove kako bi barem jednom od dosadnjakovića pobjegao s autoritativnom izlikom. Prizor je stoga razmjerno kratak, no u dubrovačkoj se adaptaciji opsežno proširuje, jer se problematika zamjenjuje pozivom da Eraste odnosno Džono – nazvan tako po ustaljenom frančezarijskom obrascu imena za glavne likove – zastupa Marovu "kauzu" kod "konsula". "Kauza" se tiče nekog Marova neplaćenog duga, pa će Džono morati do beskrajna slušati zapletene putove zbog kojih je do duga došlo te razloge zbog kojih ga Maro odbija platiti ili se kako nagoditi: posrijedi je dijalog koji je nastao posve autonomno, kao satirična sličica tipičnih dubrovačkih sudskih i obiteljskih prijepora i natezanja oko naslijeđenih očinskih dugova, napose smještaja djevojaka u samostan, jer je između ostaloga spor nastao oko obveze dvojice Marove braće da će sestru "obuč dumnu".

Prizor pak s preciozama, u kojemu Orante i Célimène postaju Jela i Pera, zanimljiv je utoliko što srodne emancipacijske ženske retorike, rituala i književne produkcije u Dubrovniku s jedne strane nije bilo, a da su se ipak upravo preko Molièrea uspjeli upiti pojedini akcenti ljubavnoga ophođenja i ženskih pretenzija koji su bili dio precioznoga kodeksa, o čemu sam već pisala u članku "Žene pametne" (usp. Čale Feldman, 2018: 10–11), u kojem spominjem i prizor iz *Dosadnih* zato što on kao da kompenzira propust da se na dubrovački prevedu *Smiješne precioze*, smještajući reference na *Zemljovid nježnosti* Mlle de Scudéry koje se nalaze u toj neprevedenoj komediji u kontekst prizora iz *Dosadnih*, premda se u izvorniku, komediji *Les Fâcheux*, nikakve aluzije na preciozne romane ne nalaze.

Treća se krupnija preinaka dubrovačke inačice tiče pojave pedanta Caritidesa u izvorniku, kojega tu zamijeni promućurni pseudodobročinitelj Luka: dok naime Caritides, kako već rekosmo, bjesni zbog novih naziva trgovina po Parizu koji krše pravila francuskoga jezika, njegova dubrovačka verzija, trgovac Luko, predlaže da Malo vijeće povede računa o siromašnim djevojčicama i ženama iz Grada, ali tako, naravno, što će se njemu platiti nabavka vune koja bi se mogla dijeliti siromašnim kućama da je žene predu i obrađuju. I Luko poput

Caritidesa piše nazoviučenu i retorički razvedenu predstavku vlastima, koju i on silom želi Džonu, a onda i publici, sam pročitati, premda je, kako hoće dubrovačka adaptacija, spomenuta predstavka ispisana na talijanskom i prekrkana karakterističnim birokratskim frazemima toga jezika, nekmoli snishodljivim izrazima poštovanja prema gradskim moćnicima, pa stoga i uvjerljivo jedna od najnapornijih i najbesmislenijih monoloških dionica komada.

Ne zaboravimo, dubrovački su amateri stihovane Molièreove komedije vrlo svjesno pretakali u prozu, držeći je primjerenijom domaćoj komediografskoj tradiciji, koja je već stoljeće i pol udovoljavala mimetičkim, razgovornim olakšicama dramske komunikacije, jer su se, kako je pokazao još Pavličić (usp. Pavličić, 1985), u stih, odnosno domaću tradiciju stihotvorstva, inače sasvim dobro razumjeli: u stihu su preveli *Psike*, a problem im nisu predstavljali ni stihovani umeci u komedije, dakle svi oni momenti u kojima se pjesnički karakter istupa posebno ističe i u kojima su mogli angažirati vlastito nasljeđe. Prozu međutim u koju su pretočili dijaloge iz *Dosadnih* krasi još jedna dimenzija njihovih prijevoda koja se uobičajeno ističe, a ovdje ima dodatnu komičnu vrijednost: sklonost naime da se razrješuje, a onda i dodacima i objašnjenjima blagoglagoljivo proširuje komprimirani izraz Molièreova stiha. U dramskim situacijama koje su sročene tako da se čini da vrijeme prizora do krajnosti rastežu i zbog toga iskušavaju ne samo junakovo nego i naše strpljenje<sup>6</sup> takva se praksa dubrovačkih prevodi-

---

6 Bermel, štoviše, u tome problemu vidi intrigantnu teškoću cijele komedije, koja znalački barata svojim pragmatičkim okolnostima i rizicima, stalno balansirajući na rubu izvanjske i unutrašnje "dosade": "Dok format revije ima prednost zbog svoje elastičnosti, on ujedno može biti opasan. Nametljivci koji gnjave Erasta mogli bi postati zamorni i gledateljima. No u praksi dramatičar izbjegava tu opasnost tako što uvodi tipove koje je dovoljno individualizirao da i svojim glumcima i sebi pruži dovoljno prostora za istraživanje raznolikih osobnosti, nevolja i rečeničnih struktura (koliko već dopušta aleksandrinac)." (Bermel, 1990: 59).

telja prometnula u autentični komični višak, zbog kojega se *Dosadni* nerijetko, kako sam već nagovijestila, doimaju – još dosadnijima.

## Literatura

- Bergson, Henri (1987), *Smijeh. Esej o značenju komičnog*, prev. B. Brlečić, Znanje, Zagreb.
- Bermel, Albert (1990), *Molière's Theatrical Bounty. A New View of the Plays*, Southern Illinois University Press.
- Bettini, Maurizio (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Quattroventi, Urbino.
- Castiglione, Baldesar (1986), *Dvoranin*, prev. F. Čale, Cekade, Zagreb.
- Correale, Antonello (2018), "Boredom, An Uncanny Guide to Something Unknown". *European Journal of Psychoanalysis*. Vol. 5. No. 2. <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/boredom-an-uncanny-guide-to-something-unknown/>, stranica posjećena 1. ožujka 2023.
- Čale Feldman, Lada (2018), "Žene pametne", *Književna smotra, časopis za strane književnosti*, Vol. 50, br. 187 (1), str. 5–22.
- Dandrey, Patrick (1992), *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, Paris.
- Dandrey, Patrick (1994), "La Fontaine et Molière à Vaux: la 'nature' des Fâcheux", u: *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, br. 6, str. 17–23.
- De Guardia, Jean (2007), *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Droz, Genève.
- Forestier, Georges (2018), *Molière*, Gallimard, Paris.
- Furetière, Antoine (1690), *Dictionnaire universel*, 2 tomes, Arnout & Reinier Leers, La Haye/ Rotterdam.
- Hawcroft, Michael (2007), *Reasoning with Fools*, Oxford University Press, Oxford.
- Herzel, Roger W. (1975), "The Function of the Raisonneur in Molière's Comedy", *MLN*, Vol. 90, br. 4, str. 564–575.
- Herzel, Roger W. (1980), "The Original Cast of *Le Misanthrope*", *Publications of MLA of America*, br. 95, str. 345–366.

- Mazouer, Charles (2006), "Comédies-ballets", u: Bradby, D & A. Calder, ur. *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge University Press, str. 107–120.
- Molière, *Les Fâcheux*. [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE\\_FACHEUX.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_FACHEUX.pdf) (pristupljeno: 17. listopada 2023.)
- Pavličić, Pavao (1985), *Drama u stihu i stih u drami*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb.
- Pavlović, Cvijeta (2005), "Molièreove svečanosti à la ragusaine", u: *Dani hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, svz. 31, ur. N. Batušić, Književni krug Split, Split, str. 62–77.
- Prest, Julia (2006), *Theatre under Louis XIV. Cross-casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet, and Opera*, Palgrave MacMillan, London.
- Spaks, Patricia Meyer (1996), *Boredom. The Literary History of a State of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Walker, Hallam (1971), "Les Fâcheux' and Molière's Use of Games". *L'Esprit Créateur*. Vol. 11, br. 2, str. 21–33.

## The Amusing Bores

The article deals with one of Molière's critically rather neglected comedies, the three-act comedy-ballet in verse entitled *Les Fâcheux* (*The Nuisances*), which has so far not been translated into the Croatian standard. Due however to a larger project of translations-adaptations of Molière's comedies in the 18th century Dubrovnik, the comedy was translated and localized in Dubrovnik, under the title *Dosadni* (*The Bores*), with some interesting alterations of the original. *The Bores* is truly amusing, that is comical, and one could say that many of its features announce some of the author's so-called great comedies, one of them being *The Misanthrope*, with which it shares the crucial dramaturgical idea: the mundane society that drives the hero mad with its narcissistic obsessions, preventing him from reaching his object of desire. The main difference of *The Bores* however concerns a different disposition of its target of laughter: here it is not the proponent of sincerity, but rather his opposite, the very incarnation of the ideal of courteous

interaction, *l'honnête homme* in person, completely unaware that he is not the victim of his social circle, but of the internalized norm that he is adamant on preserving at any cost. This interpretation offers a psychoanalytic reading of the protagonist and then proceeds to show how the Dubrovnik adaptation comically succeeds in making the bores even more boring.

Keywords: Molière, *Les Fâcheux* (The Nuisances), Dubrovnik adaptations of Molière's comedies, *Dosadni* (The Bores), psychoanalytic criticism

Ivana Lovrić Jović

Institut za hrvatski jezik

## Francjezarije: čuvarice narodnoga jezika i njihov potomak iz 21. stoljeća – supostavljanje i suprotstavljanje

.....

U radu se analizira jezik dramskoga teksta *Šmigalove furbarije*, suvremene prilagodbe Molièreova djela čiji je autor Luko Paljetak. Njegov se jezik uspoređuje s građama koje su autora nadahnule, poglavito s franjezarijama iz 18. stoljeća. Putem fonološke, morfološke, sintaktičke i leksičke razine istražuje se mogućnost ostvaraja Paljetkova jezika u stvarnosti.

Ključne riječi: stvarni dubrovački govor, stari dubrovački govor u suvremenome dramskom tekstu, jezikoslovlje, građa za znanstvena istraživanja

.....

### 1. Uvod ili zašto je i kako nastala ovovremena dubrovačka franjezarija

Dubrovački polihistor, prozaist, pjesnik, prevoditelj i teoretičar Luko Paljetak 2014. je godine od Kazališta Marina Držića dobio zadatak prilagoditi na dubrovački govor Molierèovu komediju *Les Fourberies de Scapin*. Ta je posljednja Molierèova komedija s elementima farse u komediografovo vrijeme u Francuskoj bila primljena mlako premda je nastala u namjeri da se sviđi više od sofisticirane *Psihe* (Paljetak, 2015: 57). U osamnaestome stoljeću u Dubrovniku nije ponašijenčena zato što sadržajem nije odgovarala dubrovačkim prilikama, prema Paljetku (2015: 59), ponajviše zbog radnje u kojoj izvjesni Turčin, *njeki dečenti Turčin*, želi nasamariti Dubrovčanina, što je u onome delikatnom trenutku dubrovačke povijesti bilo neprikladno.

Izazov prevođenja, točnije prilagođavanja teksta iz 17. stoljeća za publiku iz 21. stoljeća morao je iznjedriti prvu važnu odluku: na kakav je jezik prereći i kako postići u isto vrijeme razumljivost i starinu. To je već u temelju pretpostavilo kompromise koji nisu bili jednostavni. Podrazumijevalo je i veliko spisateljsko umijeće, iskustvo i poznavanje francuskoga jezika iz 17. stoljeća i dubrovačkoga govora iz starijega i novijega doba. Autor je imao na raspolaganju i prijevod na hrvatski standardni jezik, što je zasigurno bilo od pomoći.

Paljetak je za konstrukciju svojega jezika (analiza će pokazati da se upravo takvim može nazvati) odlučio paljetkovati iz velikoga dijela slavne dubrovačke dramaturgije (što u popratnome tekstu i navodi): iz brojnih dubrovačkih dramskih velikana šesnaestog stoljeća, ponajprije Držića; iz anonimnih smješnica iz sedamnaestoga stoljeća; iz samih dubrovačkih frančezarija koje pripadaju osamnaestomu stoljeću te iz Vojnovićeva opusa koji obuhvaća kraj devetnaestoga i početak dvadesetoga stoljeća. Oblikovati jezik ugledajući se na pet sinkronijskih presjeka jedne dijakronijske osi duge pet stoljeća podrazumijeva stvoriti jezik koji nikad nije mogao biti ostvaren – ni teoretski ni praktično – ne samo kao organski izričaj (prirodni, govoreni – vernakular) nego ni kao (za)pisani jezik (bilo kojega jezičnog žanra pa ni dramskoga).

No kazalištu umjetni jezik nije nepoznat. Kazališna scena nije znanstvena i istinitost joj nije imperativ. Zato dramska djela ne smiju biti shvaćena kao tekstovi u narječju usprkos činjenici što su govornomu jeziku bliža nego drugi književni žanrovi. Jezikoslovci su za Držićev dramski opus utvrdili da ako su “njegove komedije književno djelo, onda je i umjetnički izraz tih napisanih djela književni jezik” (Moguš, 1991: 31). Da je posrijedi književnička stilizacija govornoga jezika, a ne autentični govorni jezik, misle i drugi književni teoretičari i jezikoslovci, npr. Čale (1978: 197) i Katičić (1999: 12). Tako ni Paljetkov stilizirani jezik nije nešto što se očekivano među pukom razumije. Analiza jezika *Šmigalovih furbarija* međutim donosi veliku razliku u odnosu na prijašnje dramaturške dubrovačke tekstove pa će se u zaključku ona isticati kao ključna posebnost, nešto kao *differentia specifica*.

Tekstovi koji nastaju za konkretne kazališne potrebe – dakle oni pisani (prilagođeni, prevedeni ili novi autorski tekstovi) na narudžbu – uglavnom nemaju tiskane inačice, već za širu javnost nestaju onako kako nestaje predstava. Pohranjeni su u kazališnim arhivima njihovi pisani ostaci (dramski tekst, medijski odjeci, programske knjižice), ali ne ostaju za budućnost ponuđeni kao dramski tekst pisan bez narudžbe, kao književni proizvod koji može biti i sam sebi svrhom. I u tome su smislu *Šmigalove furbarije* iznimka, jer su u istome kazalištu tiskane kao samostalna knjiga. Ta činjenica veseli, ali traži i upozorenje, što je i bilo povodom ovomu radu.

Isto je Molierèovo djelo na hrvatski standardni jezik, na njegov književni jezični stil, prevedeno naslovom *Scapinove spletke*. Razlika između hrvatskih prijevoda i dubrovačkih prilagodaba nije samo u jeziku nego i u vrsti prekodiranja teksta: frančezarije su prilagodbe na dubrovački govor, a *Scapinove spletke* prijevod na hrvatski jezik nastao za potrebe dramske izvedbe u kazalištu Gavella. Iz opisa predstave razumijeva se da nije riječ o lokalizaciji jer su imena likova francuska,<sup>1</sup> a koliko je prijevod slobodan, odnosno doslovan, ne može se sa sigurnošću utvrditi, ali je iz nekoliko javnosti dostupnih rečenica<sup>2</sup> jasno da je francuski predložak preveden na jezik koji je opći i razumljiv svim govornicima hrvatskoga jezika, a nije lokalni i nije arhaičan – što je osnovna karakteristika dubrovačkih frančezarija. Scapina je utjelovio Pero Kvirgić, odigravši ga “u bijelim ofucanim hlačama potfrknutih nogavica iznad tenisica, u crnoj majici s kicoškim svilenim šalom oko vrata, bandažiranih ručnih zglobova kožnim remenima. U tajnom džepu nogavice, povremeno je nosio palicu – pendrek”.<sup>3</sup>

---

1 Iz obavijesti o predstavi doznaje se da je riječ o prijevodu koji je nastao iz pera redatelja Mladena Škiljana. Dostupno u elektroničkoj inačici: <https://www.gavella.hr/predstave/arhiva-predstava/scapinove-spletke> (20. rujna 2022.).

2 Kvirgić 2001.

3 Isto.

Molièreove su komedije u Dubrovniku bile popularne mnogo prije, a izvedbe tih komada prilagođenih na dubrovački govor čine dio repertoara Dubrovačkih ljetnih igara od njihovih početaka. Dubrovačko ih gledateljstvo osjeća kao autentične dubrovačke komade, što ne čudi prisjetimo li se njihova nastajanja. Početak 18. stoljeća u dubrovačkoj je kazališnom životu bio obilježen gostovanjem talijanskih kazališnih družina i skromnim pučkim komedijama s kraja 17. stoljeća. Takav repertoar nije zadovoljavao zahtjevu dubrovačku mladost: talijanski su im kazališni komadi bili daleki po jeziku i duhu te su isključivali suradnju i afirmaciju na pozornici. Zato se nekolicina mladih Dubrovčana domislila preraditi Molièreove komedije. Tijekom toga su posla radnju i likove prenijeli u Dubrovnik, u njegov živi govor i ambijent, pa su te preradbe često vjerna slika stvarnih kritika u toj novoj sredini, i to oko pola stoljeća nakon pojave originala u Francuskoj, tj. između 1660. i 1673. g. (Deanović, 1972: 8).

Početak 21. stoljeća u Dubrovniku je pak obilježen odumiranjem dubrovačkoga govora i brigom oko njegove budućnosti. Promjene u sastavu stanovništva i druge geopolitičke okolnosti dubrovačkomu su vernakularu pomalo dokinule glavne karakteristike pa bi se izraz dubrovački govor kao naziv trebao odnositi zapravo samo na jezične slojeve do kraja 20. stoljeća, dok bismo za suvremeni izričaj mogli reći samo: govor koji se govori u Dubrovniku. Nije to iznimna pojava u globalizacijsko vrijeme i nema joj pravoga (ni pravnoga) lijeka, možda i zato što nije bolest posrijedi. Držiću bi vjerojatno Vojnovićev dubrovački govor zvučao strano i zapušteno, Vojnoviću bi govor naših roditelja iz sredine 20. stoljeća zvučao kao nešto čemu treba pomoć, no lokalni je govor organska pojava, ima samo unutarnju, ne i vanjsku normu i nitko ga ne može propisati. Standardni se jezik propisuje (uči izvan doma), organski se govor opisuje (i usvaja u obitelji). Osim toga, moguće ga je poticati na razne načine imajući na umu da je važan dio baštine, a dubrovački je govor kao nematerijalna baština zaštićen i pri Ministarstvu kulture Republike Hrvatske. Važna mu je karakteristika i to što je, u svome starom obliku, poslužio kao temelj za standardizaci-

ju nacionalnoga jezika pa je njegovo nestajanje popraćeno strastvenije i dramatičnije nego inače.

Sve je to vjerojatno bilo pobudom za odluku o molbi za stvaranjem novoga teksta s pečatom starine i sve je to označilo njegov oduševljen doček popraćen žučnim raspravama koje su se ticale razumljivosti dramskoga teksta, odnosno percepcije u gledatelja kao važnoga dionika kazališnoga procesa. Jedni su bili za to da se predstava titluje na standardni jezik, drugi su bili izraziti protivnici takva postupka, a sami glumci imali su poteškoća u svladavanju toga jezika.<sup>4</sup>

Dubrovačke frančezarije iz 18. stoljeća, premda žanrovski daleke od dijalektološke građe, redovito su činile korpus za istraživanja dubrovačkoga govora,<sup>5</sup> pogotovo za istraživanja u području književne teorije,<sup>6</sup> a u istoj su se ulozi našli i drugi dramski tekstovi, na čelu s Držićevima. Stoga treba naglasiti kako je njihov jezik predstavljao jezik njihova vremena, dok Paljetkova komedija predstavlja jezik prošlih vremena, i to nekoliko njih – jer da je htjela govoriti jezikom svojega vremena, razočarala bi i naručitelja i gledatelja, a autor bi se našao u problemu znajući da mu publiku čini dio građanstva koji razumije dubrovački govor s početka 20. stoljeća i dio koji ga možda nikad nije čuo.

---

4 O tome vidi: <http://old.dubrovniknet.hr/novost.php?id=36312> (22. travnja 2023.).

5 Za Sočanac (2004) činile su dio građe za monografiju o talijansko-hrvatskim jezičnim dodirima, dok je Lovrić Jović (2014) njihov jezik istražila višerazinski, što je objavljeno kao jezična monografija.

6 Među prvima njima se počeo baviti Tomo Matić još početkom prošloga stoljeća, slijedio ga je Ivo Hergešić te Mirko Deanović, koji je i kritički izdavač svih frančezarija. U novije se doba preradbama Molièreovih komedija bave Mirko Tomasović, Mira Muhoberac, Dunja Fališevac, Vesna Deželjin i Cvijeta Pavlović, dok se Nikola Batušić bavio Molièreom općenito, ali i njegovom recepcijom u Hrvatskoj. Zahvaljujući spomenutim teoretičarima i književnim povjesničarima danas imamo detaljne opise dubrovačkih preradaba, odstupanja od francuskoga predloška te usporedbe dubrovačkih lokalizacija s istovjetnim mjestima u izvorniku, a identificirani su (približno) i prerađivači.

U *Šmigalovim furbarijama* riječ je o lokalizaciji, jednako kao u starijim frančezarijama u kojima su promijenjena, dakle, mjesta radnje i imena likova. Molièreovi provincijalci postajali su Bosanci, Peraštani, Župljani, Konavljani, a dubrovačka je inačica *Don Juana – Džono*, dubrovački sefardski Židov koji loše govori talijanski. Paljetak isto tako uvodi Gabra Grintala, Klema Karkašinu, Oracija, Leandra, Belindu, Ortenciju, Šmigala, Maru Zvrčoku i Balda Britvulina.

Još je jedna važna poveznica starih i nove frančezarije, a to je identiteti činitelj. U 18. su stoljeću ti tekstovi nastali kao odraz zasićenosti stranim tekstovima, željelo se nešto na hrvatskome jeziku, nešto što će puk zabaviti uspješnije od talijanskih komada, što će im biti bliže i pripadnije. Zato su “komedije Molièreove iz franačkoga u slovinski jezik prinesene”.<sup>7</sup> Godine 2014. željelo se nešto što će Dubrovčanima zvučati autentično, nešto što će im laskati poručujući da im identitet nije potpuno ugrožen i, najvažnije, nešto što bi trebalo spasiti dubrovački govor, barem u pokušaju. Zato je francuski tekst prema “Molièreu na dubrovački ponašio Luko Paljetak” uz popratno obrazloženje kako je zbog nezaustavljiva nestajanja dubrovačkoga govora uvjetovana velikim brojem pridošlica napisao frančezariju “koja se uklapa u postojeće, sve izrazitije nastojanje da se dubrovački govor/jezik spasi od izumiranja/iščeznuća” (Paljetak, 2015: 60–61). Frančezarije iz 18. stoljeća jednako su tako nastale u pokušaju spašavanja “ugrožene narodne riječi na dubrovačkoj pozornici” pa Deanović (1972: 10–11) zaključuje: “Da nije bilo Molièreova repertoara, narodni bi jezik bio jamačno zamro na dubrovačkim daskama gotovo pola vijeka ranije.”

Još jednom valja ponoviti da su frančezaristi prilagođavali na jezik svojega vremena, dok Paljetak nije ponašio na dubrovački govor svojega vremena, čime je razumljivost sveo na najmanju mjeru.

---

<sup>7</sup> Nazivi *slovinski* i *ilirski* u to su doba označivali “hrvatski”.

## 2. Metodologija istraživanja ili što se ovdje i kako supostavlja i suprotstavlja

Istraživanje za potrebe ovoga rada provedeno je kontrastivnom metodom, odnosno usmjerenošću na razlike, točnije na osnovne elemente koji se mogu razlikovati među spomenutim građama. S obzirom na prigodu i prostornu ograničenost, analiza je obuhvatila samo neke od važnih karakteristika relevantnih u povijesnoj kroatistici.<sup>8</sup> Jezik *Šmigalovih furbarija* uspoređen je s jezikom iz nekoliko drugih građa. Kako je Luko Paljetak opisao, svoj je jezik gradio crpeći iz nekoliko dijelova dubrovačke dramske književnosti pa je usporedni korpus obuhvatio tu građu. Usporednice su se uspostavljale s komedijom *Dundo Maroje* kao ogledom Držićeva dramskog jezika (16. st.). U postupku ekscerpiranja primjera iz te komedije posebno se obratila pozornost na likove u kojih je dubrovački govor očekivan, na primjer izuzete su Laurine dionice s obzirom na njezin ikavsko-čakavski govor i dijelovi dijaloga koje izgovaraju likovi koji ne predstavljaju Dubrovčane.<sup>9</sup> Lisac (2007: 1) je dubrovački govor pronašao u dijaloškim dionicama Dubrovčana i u didaskalijama pa se tako postupilo i u ovome istraživanju. Naime, Držiću je jezik važan stilogeni element pa je analiza njegova jezika veoma zahtjevna. Poznat po istančanoj uporabi raznih idioma i jezika, u svrhu radnje i gradnje likova, Držić je dokazan kao poznavatelj hrvatskoga, talijanskoga, latinskoga, u manjoj mjeri i njemačkoga, turskoga, grčkoga, albanskoga, arapskoga i dalmatskoga jezika (Lisac, 2007: 1). Paljetku je ugledanje na Držićev jezik zasigurno predstavljalo velik izazov, a s obzirom na širinu i dubinu njegovih filoloških horizonata, logično je da je taj izazov uspješno riješio.

---

8 Potpuna istraženost svih karakteristika na svim jezičnim razinama mogla bi činiti samostalnu monografsku knjigu.

9 Zbog njegove nepripadnosti dubrovačkomu kraju nije se uzimao u obzir ni dijaloški dio koji izgovara Gulisav Hrvat (usp. Muhoberac, 2008).

Njegove su se *Furbarije* nadalje usporedile s jezikom ogledne smješnice *Ljubovnici* iz 17. stoljeća, s jezikom frančezarija iz 18. stoljeća,<sup>10</sup> s jezikom Vojnovičeve *Dubrovačke trilogije* (19./20. st.) i s jezikom (rukopisnih) dubrovačkih oporuka iz 17. i 18. stoljeća pisanih hrvatskim jezikom i pohranjenih u dubrovačkome Državnom arhivu.<sup>11</sup> Potonja je građa najizravniji uvid u jezik stvarnih ljudi premda je u pojedinim dijelovima teksta ograničena administrativnim žanrom.

Za razliku od ostalih jezičnih razina, leksička razina podrazumijeva otvoreni popis elemenata pa se ovom prigodom najmanje istražila. Osim u spomenutim građama, potvrđenost talijanizama provjeravala se u primjerenj literaturi, ponajviše onoj koja je sustavno zabilježila sve talijanizme iz dubrovačke dramske književnosti (Sočanac, 2004). To ne znači da se dubrovački leksik u talijanizmima iscrpljuje, ali su za dramske tekstove tipični i brojniji nego u nedramskim tekstovima, bilo proznim književnim, bilo onima iz arhivskih spisa (u ovome slučaju iz oporuka).<sup>12</sup>

### 3. Jezična analiza ili relevantne karakteristike jezika Paljetkovih *Šmigalovih furbarija*

Jezična analiza Paljetkova dramskoga teksta provedena je tradicionalnim monografskim kroatističkim načelom opisivanja elemenata prema jezičnim razinama: fonološkoj, morfološkoj, sintaktičkoj i leksičkoj. Podatci za to pripremljeni su ekscerpiranjem primjera i njihovim omjeravanjem s istim karakteristikama iz pet osnovnih oglednih

---

10 Jezik dubrovačkih frančezarija istražen je u svim razinama, istraživanje je objavljeno u jezičnoj monografiji Lovrić Jović 2014.

11 Ti su arhivski tekstovi jezično istraženi na svim razinama, istraživanje je objavljeno u jezičnoj monografiji Lovrić Jović 2015.

12 Osim toga, metodom opisivanja nerazumljivoga leksika talijanizmi su češće istraživani od leksika poznatoga hrvatskomu standardnom jeziku, ali i od onoga nepoznatoga slavenskoga ishodišta.

građa koje čine korpus za usporedbu. Analitičkim deskriptivno-kontrastivnim pristupom te metodom sinteze u obradbi podataka došlo se do zaključka koji je potvrdio postavljenu tezu što će se obrazložiti na kraju, a najavit će se i tijekom analize.

Fonološki opis hrvatskoga jezika uglavnom otpočinje provjerom odraza staroslavenskoga glasa jat (ě). Zbog usmjerenosti na razlike u analizi nije se provjeravao odraz u osnovama riječi jer je *je* očekivano ijekavski – oblik *dijete* ili *vrijeme* (u nominativu jednine) nalazi se u Paljetka, u Držića (uz *brijeme*), u smješnici *Ljubovnici*, u starim frančezarijama, u Vojnovića (uz *brijeme*) i u oporukama (uz *brijeme*). Držić, doduše, u prologu ima više elemenata svoga pjesničkog jezika pa se ondje potvrđuju i ikavski odrazi u osnovama riječi: *svitla*, *zvizda*, dok isti leksemi u dramskim dionicama imaju samo ijekavski odraz: *svijetla*, *svijetlijem*.

S obzirom na čestotnost potvrda i autentičnost leksema za stariji dubrovački govor ovdje će se promotriti i osnova dviju tvorbenih inačica: *trijeba* i *potrijeba/potreba* te glagoli *trjebati* i *trebovati*. Paljetkov tekst ima ostvaraj kratkoga jata u glagolnome obliku: *trjeba*, *trjebalo* (*Trjeba mi samo jedno čeljade; trjebalo mislit prije*). Tako je i u Držićevu *Dundu Maroju*: *Ovdje trjeba učinit srce od lava, a obraz od zle žene*. Kad se izraz pojavljuje kao imenica, odraz jata je dug: *trijeba je gledat od koga se konselj uzimlje*. No Držić ima i ikavski ostvaraj – u dijaloškim dionicama Mara i kandžilijera: *triba mu će bit, triba je da joj kontradotu učiniš*. U smješnici *Ljubovnici* nalazi se imenični ostvaraj: *trijeba je njega zamitit*, i glagolni s ekavskim odrazom: *trebovalo*. Slično je u frančezarijama: *trijeba je da učiniš silu sam sebi*. Oporuke tu leksičku inačicu ne potvrđuju, vjerojatno zato što je ona tipičnija za književni izričaj nego za vernakular (umjesto nje u oporukama se nalazi: *potreba*). Ni Vojnovićeva *Trilogija* imeničnu i glagolnu inačicu *trijeba/trjeba* ne potvrđuje, a to se može objasniti razdobljem u kojemu je tekst nastao (najmlađi sloj govora u odabranome korpusu).

Tvorbena inačica *potreba/potrijeba* pojavljuje se u svim promatranim tekstovima. U Paljetka s ijekavskim odrazom: *od potrebe*, u *Ljubovnicima*

isto tako: *potrjeba*, u Držića se uz *potrjeba* (od *potrjebe*), *potrjebom*, *potrjebu* u stihu nalazi i ikavski ostvaraj: *potriba*, *potribu*. Imenični je oblik s ekavskim odrazom potvrđen u frančezarijama, u oporukama i u *Trilogiji* (*potreba*). Stoga valja primijetiti da su frančezarije i *Ljubovnici* građa istoga razdoblja i istoga žanra, ali sa strogom opredijeljenosti u odrazu *jata* u tome leksemu.

Osnova *prěd-* u osnovnoj se priložnoj inačici u starijim građama ostvaruje ikavskim odrazom pa ju je i Paljetak iskoristio za pečat starine: *prid* za “pred”. Očekivano je potvrđena u Držića: *prid*, *pride*, uz to i: *naprijeda*. U *Ljubovnicima* se nalazi samo ijekavski odraz: *naprijed*, *unaprijed*; dok oporuke s većom čestotnosti potvrđuju ikavski: *prid*, *ispriđ*, uz rjeđi ijekavski: *unaprijeda*. Vojnović, kao predstavnik novijega sloja, ima dvojne oblike: *pred* i *prid*, *ispriđ*, uz očekivani *naprijed*.

Prefiks *prě-* u Paljetka ima ekavski odraz: *presvijetloga*, dok stariji slojevi pamte ikavski. U *Dundu Maraju* potvrđeni su: *pridat*, *prikinut*, *prikinu*, *prikidoše me*, *pritilo*, *prikrsti se*. *Ljubovnici* imaju: *prilijepa*, *prilijepa*, *prividjelo*, *pridušili*, *pripodnijet* (uz rjeđe: *prevratiti*), a frančezarije su potvrdile: *pripali* (od “prepasti”), *pripaden*, *privarit*, *priobražen*, *pribit* (“prebiti”), *pritrpjjet*, *priprodat*, *primjestili*, *priporučio*, *prikorit*, *prikor*, *priskladan*, *pridostojna*, *priskakat*, *pritučene*, *prinemoć* (gl.), *prinesrećan*, *privraća*, *pristolje*, *pridat* (inf.). Oporuke očekivano potvrđuju isto: *pribaviti*, *pričista*, *pridati*, *pridragi*, *prigledati*, *priminuti*, *priminutje*, *prinijeti*, *priporučena*, *priporučujem*, *prismet*, *prismetla*, *priteći*, uz iznimke: *prebivati*, *preporučujem*, *preporučivam*. Jednako očekivano, Vojnović ima i odmak u smjeru standarda: uz ikavski odraz u *prigledat*, *pristrašeno*, *pridam*, *priklopi* veće je čestotnosti ekavski: *prekipjelog*, *prekrstivši*, *pregledao*, *prepleću*, *preveliku*, *prevrnula*, čak i u stihu: *prebijene*.

Prateći tipična obilježja dubrovačkoga govora, valja napomenuti da je osnova *rek-* u Paljetkovu tekstu, kao i u usporednim građama, u infinitivnome obliku potvrđena s ijekavskim odrazom – *rijet(i)*, a tako i u 1. i 2. licu prezenta niječnoga oblika glagola *biti*: *nijesam*, *nijesi*, *nijesmo*, *nijeste*. Frančezarije i Držić to potvrđuju bez iznimke (*rijet*, *nijesam*, *ni-*

jesi...), dok oporuke,<sup>13</sup> *Ljubovnici* i Vojnović uz ijekavske oblike navedenih glagola rijetko imaju i oblik *nisi*.

Osnova *směj-* u glagolskim oblicima iz *Šmigalovih furbarija* ima samo ikavski odraz: *smijem, smijete*. To je očekivano s obzirom na činjenicu da se *ě* ispred *j* ostvaruje glasom *i*, no u govoru dubrovačke okolice jekavski je odraz bio normalan (*smijejati se* – ARj, 15: 45), a tako i u Držićevu urbanome izričaju: *smijejat se, smijejem se, smijeje se, smijeju se, nasmijejat se* itd., uz jednu jedinu potvrdu s *i* – *smijat* – uzrokovanu metrikom stiha (Rešatar, 1933: 139). Frančezarije pak samo iznimno potvrđuju ijekavski oblik: *smijej* (2. l. jd. imp.), koji izgovara Frano, dubrovački gospar kojega oslovljavaju sa *signor Francesco*. U ostalim potvrdama nalazi se ikavski odraz: *smijat, nasmijat, smije, smiju, smijući, uzsmiju*, te u imperativnome obliku: *smi'*. U oporukama se taj leksem ne nalazi, a *Ljubovnici* potvrđuju samo ikavski oblik: *smiješ*; tako i *Trilogija*: *smije, nasmije*.

Kratki ostvaraj jata poslije suglasničkoga skupa koji završava glasom *r*, takozvano *pokriveno r*, u Paljetkovu je tekstu potvrđen uglavnom jekavskim odrazom: (osim već spomenuta oblika *potrjeba* i *zaprjeka*), *prješa, trjesku, vrijemeu, vrjeću*, jednako tako u Držića: *srjeća, zrijelo, brjeme, brjemena, vrijemea, prješa* (te već spomenuti *potrjebe*); uz rjeđi ekavski odraz: *nesrećo*. U *Ljubovnicima* se nalazi i *vremena* i *vrije-mena, krepos(t)* i *krjepos(t), sreća* i *srjeća*, (samo) *treska*, dok je u frančezarijama ekavski odraz nešto veće čestotnosti: *krepos(t), sreća, potreba; vremena, srećan, srećniji, srećno, nesrećnoga, nesrećnijega; treske*, uz jekavski: *grjehovali, uvrjeda; (zaprječicam, zaprječivaš, oprječiva)*. Slično je i u oporukama: *breme, vremena, grešnu; krepos(t), sreća, potreba, potrebni, najpotrebnitije, ustrebuje*, uz rjeđi ijekavski: *vrjeća*. Vojnovićeva *Trilogija* na tome mjestu potvrđuje samo ekavski odraz: *grešnica, potreba, vremena, sretno, sretni, preše*.

Poznatu dubrovačku crtu *ě > ije* u gramatičkim morfemima Paljetkov jezik potvrđuje bez iznimke: *muškijeh, drugijeh, svojijem, vašijem, svijem*,

---

13 Oporuke su potvrdile samo aoristni oblik *rijeh*, ali nemaju ni reći.

*vlastitijeh, maraviljozijeh, impertinentijeh.* U Držićevu *Dundu Maroju* potvrđeno je isto: *velicijeh, svitlijem, uzumnožnijem, dubrovačkim, ovizijeh, razlicijeh, dugijem, mojijem*; a jednako je i u smješnici iz 17. stoljeća: *vrijednijeh, galantijeh, kojijeh, ubranijeh, onijema, svijem, njegovijem, lije-pijem, kolicijem, velicijem* te u frančezarijama iz 18. stoljeća: *razlikijem, veselijem, mladijem, viteškijem, malijem, ostalijem, novijem, tvojjem, tijeh, takijeh, njekolicijeh.* Oporuke su potvrdile isto: *ovijeh, mojijeh, kojijeh, nijijeh, onijeh, mojijem, Antunovijeh, Božijeh, crkvnijeh, dobrijeh, dubrovačkim, Grgurovijeh, istijeh, kantanjeh, malijeh, mletačkim, mobilijeh, naređenijeh, ostalijem, potrebnijem, rečenijem, strašnjem, universalijem, bijelijem, crljenijem, tolarijeh, Mlecijeh, librijeh, poslijeh, tefterijeh, tolarijeh, dukatijeh, Dolijeh, prvijeh.* Vojnovićeva *Trilogija* pojavu potvrđuje u didaskalijskome dijelu: *svijeh, zatvorenijeh, crnijeh, crljenijem, naravnijem*, i u dijaloškome dijelu: *ovijeh, svijeh, našijeh, svijem*, ali isto tako ima i ikavske inačice: *svih, svima, crnim, gušćim, velikim, zlatnim, svilenim, sasvim* – u didaskalijama, i rjeđe u dijalogu: *tvojim.*

Što se praslavenske jotacije tiče, Paljetkova građa u prijedlogu “među” potvrđuje uvijek štokavski odraz (*među*), tako je i u oporukama, očekivano, jer su ostvaraji *meu* ili *meju* tipični samo za dubrovački visoki književni jezik, posebno pjesnički. Ne potvrđuje ih ni građa *Ljubovnika*, ni Vojnovićev kasni dubrovački govor, dok Držić oblik *meu* jednom ostvaruje, u prologu: *a svitla zvizda danica ne skriva se kako ovdje meu vami, ma svitlo svoje lice na bilomu prozoru na svak čas kaže.* Iz rečenične se okoline razvidi da je jezik u tome proznom dijelu *Dunda Maroja* bliži pjesničkomu pa oblik *meu* valja tumačiti uz tu činjenicu. Drugdje se u komediji ostvaruje jotirani oblik *među*.

U Paljetkovu se tekstu potvrđuje nejotirani oblik glagola *iti* i njegovih izvedenica: infinitivni *it*<sup>14</sup> i *otiti* te imperativni *otidi, pridi* i prezent-ski *izide*, u Držićevu *Dundu* isto tako: *otidoh, otide, otidoše, otidosmo,*

---

14 Okrnjeni infinitivni oblici poznato su dubrovačko obilježje. U tekstu ovoga rada ponekad će se, kad se ocijeni da je razumljivost ugrožena, dodavati dočeto *i* u zagradi, npr. *it(i).*

*otidimo*, kao i u frančezarijama: *otit, sit*, te (u analoški tvorenim ličnim gl. oblicima): *izideš, izide, izidete, izidi* (imp.), *izidite* (imp.), *otidem, otide, otidemo, otidu, otidite* (imp.), *otidoh, side*. Oporuke, kao trag najbliži razgovornomu jeziku, imaju češće jotirane oblike (u infinitivima): *doći, naći, poći, prići*; (u ličnim glagolskim oblicima): *dođe, iznađe, nađe, pođem* te primjere u kojima analoška jotacija nije provedena: *otiti*. Smješnica ima nejotirane ostvaraje: *otit, otidoh*, uz jotirane: *dođe, pođi, nađe*. U Vojnovićevoj *Trilogiji* osvjedočeni su oblici: *poć, pođi, dođi*, a leksem “otići” ne pojavljuje se pa pojavu nije moguće utvrditi.

Sibilarizacija se u nekim dubrovačkim starim oblicima potvrđuje na mjestima gdje je u standardnome jeziku nema. U *Šmigalovim furbarijama* promjena jedrenika *k, g, h* ispred *i* u piskavce ili sibilante *c, z, s* potvrđena je u zamjenično-pridjevnoj sklonidbi: *druzi, družijeh*, isto je u jeziku *Dunda Maroja*: *kolici, tolici, tolicijem, druzi, družijeh, drazi, drazijeh, velici, velicijeh*. U oporukama se pojava nalazi u oblicima *druzijem, ubozijem, velicijeh*; *Ljubovnici* potvrđuju: *družijeh*, tako i oporuke: *druzijem, ubozijem, velicijeh*. Frančezarije potvrđuju: *mnozi, druzi, družijeh, družijem, duzijeh, drazi, njekolicih, svikolici, visocijem, jednaci, razlicijeh*, (pored rjeđih primjera bez provedene sibilarizacije: *razlikijeh, razlikijem*). Supostojanje likova s nepromijenjenom i onih s promijenjenom osnovom nalazi već Rešetar (1933: 155) u Držićevu jeziku pa spominje da se u istoj rečenici može pronaći *njeci* i *njeki*. U Vojnovića se (u didaskalijama i u dijalogu) nalaze oblici jednaki standardnima: *drugi, blagim, visokijeh, dugi, dugim* itd.

Redukcija suglasničke skupine u leksemu “kći”, kao pojava novijega doba, zatečena je u Paljetkovu (*čer, čerkom*) i Vojnovićevu tekstu (*ći, čer, čeri, čerce*), a Budmani (1883: 171) uočava da je u 19. stoljeću reducirana inačica uobičajenija od potpune. Stariji sloj dubrovačkoga govora zadržava cjelovite oblike pa Držić ima: *kćeri, kćer* (A jd.), *kćerce* (V jd. od “kćerca”); oporuke imaju samo iznimno *ći, čeri*, a češće: *kćeram, kćerima, kćeri* i *kćere* (N jd. od “kćer”). *Ljubovnici* potvrđuju samo vokativni oblik *kćerce*, a frančezarije redovito osvjedočuju cjeloviti oblik: *kći, kćere, kćer, kćerom* te *kćerce*. Vojnović ima dvojake oblike – u didaskalijama

i u dijalogizima ima potpuni oblik: *kćeri, kćer*, dok samo u dijalogizima ima reducirani: *ćerce* (V jd.) *ćer, ćeri*.

Redukcija suglasničkih skupina na kraju riječi, uz osnovni Paljetkov tekst koji je zasjeđo česće reducirane oblike (glagolski *jes* i imenične *ljepos, rados*) nego potpune (talijanizam *dizonest*), obilježila je i ostale građe. Frančezarije potvrđuju glagolni oblik *jes* i imenične *mahnitos, ljepos, rados, mladost* itd. (uz rijetko potvrđene primjere cjelovitih inačica: *jest, mahnitost i ljepost*); *Ljubovnici* isto tako – imenice: *jakos, ljepos, nemilos, mahnitos, mladost, krjepos, čas*, glagolni oblik *jes*, uz rjeđe potpune oblike – glagolne: *upast, izjesti* (potonje kao primjer izostanka okrnjenoga infinitivnog dočeka, zatim i *st-t*) i imenične: *obilnost. Dundo Maroje* također ima obje inačice: cjelovitu *jest, čas* i okrnjenu *jes, čas*; oporuke isto tako, s tim da su im cjeloviti oblici veće čestotnosti: *bolest, Isukrst, harnost, krst, šest, živost*, te u glagolnom obliku *jest*, no ima i okrnjenih inačica: *duševnos, jakos, koris, krepos, krs* i *jes*. Vojnović ima samo neokrnjene oblike: *most, mladost, prostranost, nemarnost, mladost, čas, svijest, jest*. Pojava se, kako je ovo istraživanje pokazalo, ne može pripisati određenomu razdoblju ni žanru pa treba napomenuti kako su prema Budmaniju (1883: 159) okrnjene inačice prevladavale u Gundulićevu pjesničkom jeziku i u dubrovačkome vernakularu devetnaestoga stoljeća.

Sažimanje samoglasnika, naprotiv, jasno je određeno razdobljem. U dočetu riječi ta je pojava zasjeđočena u Paljetkovu i u Vojnovićevu tekstu – Paljetak: *reko, zafaljivo, zaintereso, ofabriko, fermavo, konkludo, pasavo, ofenđo, izlajo, uzazno* (tekst nema didaskalija); Vojnović u dijalogu: *reko, zno, došo*, u didaskaliji: *zagrezao, zagledao*. Naprotiv, Držićev *Dundo Maroje* nikad ne potvrđuje sažimanje, a o toj nas starini obavještava već i njegov hapaks<sup>15</sup> *nahvao*; nadalje potvrđuje: *navao, dognao, valjao, dao, znao, poznavao*. U oporukama je sažimanje rijetko – gla-

15 Hapaks je riječ ili izraz koji je samo jednom potvrđen i čija uporaba ostaje na razini njezina tvorca (<http://struna.ihjj.hr/naziv/hapaks/53796/> (11. travnja 2023.)).

golski se pridjev radni čak 23 puta ostvario s punim nastavkom, npr. *pisao*, dok je samo četiri puta zasvjedočen sa sažetim likovima, npr. *poslo*, a cjelovite inačice potvrđene su i u drugim vrstama riječi: *zao*, *odizdao*, *dupao*. I *Ljubovnici* su, kao tekst nastao u razdoblju između Držića i frančezarija, očekivano potvrdili cjelovite inačice: *rekao*, *uzeo*, *komponjao*, *stao*, *mogao*, *podao*, *dao*, *infetao*, *dodijao*, *posao*, *zao*.

Pridjev “sav” u kanonskome se obliku javlja svojom ishodišnom inačicom *vas* u svim građama. U Vojnovićevoj se *Trilogiji* potvrđuje i novijim oblikom *sav* i starijim *vas* – u didaskalijama i u dijalogu.

Upitno-odnosne zamjenice “koji” i “koja” u Paljetkovu se tekstu potvrđuju standardnom inačicom (*koji*, *koja*), dok se u starijoj građi pojavljuje i čakavska. U *Dundu Maroju* čakavske inačice imaju likovi Bokčilo, Tripčeta i Pomet (*ka*), Petrunjela (*ke*), Maroje (*ki*), Maro (*ku*), ali i didaskalije, pa ih je moguće tumačiti kao normalne i izvan pje-sničkoga jezika. Uz njih se, u dijalogu i u didaskalijama, pojavljuju i inačice: *koji*, *koja*, *koju*, *koje* i *koji*. Oporučni tekstovi čakavske inačice potvrđuju u malome postotku (*ka*, *ki*) uz redovite standardne oblike, a frančezarije ih redovito imaju u stihu, a iznimno u dijaloškoj dionici. U *Ljubovnicima* čakavske inačice upitno-odnosne zamjenice potvrđuje dijaloški dio raznih dramski likova, ali znatno rjeđe od standardnih oblika. U Vojnovićevu se tekstu čakavska inačica nalazi samo u stihu.

Karakteristika koja postavlja oštriju granicu između starijega i novijega dubrovačkoga govora zasigurno je ijekavska jotacija. Paljetkov je tekst potvrđuje gotovo redovito: *đe*, *viđet*, *viđeli*, *spoviđet*, ali prilozi mu se ostvaruju i ikavskim odrazom: *ovdi* i *ondi*. Vojnović nema ikavske oblike tih leksema, već samo *ođe* te *ovdje* i *gdje*. Ostvarenost te glasovne pojave u *Trilogiji* je šarolika: u dijalozima (uključujući likove vlastelina), Orsat kaže: *Gdje je gospođa Deša?*, dok Sabo izgovara: *Daž-đe-lo je!!*, a Luco mu odgovara: *Đe ti je dažd?... Sabo! ... đe? đe?* Tako i u drugim vrstama riječi: *neđe*, *viđet*, *viđela*, *viđele*, *viđeli*, *zađeneš*, ali i *vidjeli*, *vidjela*. Oblici glagola “htjeti” glase: *ćela*, *ćio*, a isto se ostvaruje i u drugim glagolima: *ćućela*, *uvrćela*, a ima i primjera bez ostvarene jekavske jotacije: *doletjela*, *naletjela*, *htjela* (samo u didaskalijama).

Za stariji su sloj očekivani nejotirani oblici pa *Ljubovnici* beziznimno potvrđuju: *gdje, vidjet, prividjelo, htjelo, htjela, hotjela, htjeli, tjeraj, djevojka, djevojčici* itd. Držić za upitnu zamjenicu “gdje” ima ikavski odraz koji ne rabi za stilsko nijansiranje likova (nalazi se u raznih likova, u prologu i u didaskalijama): *gdi, njegdi, ovidi*, dok potvrde *gdje* i *nigdje* ima uglavnom u prologu, te u izvedenome prilogu *gdjegodi* u dijalogu (Popiva). Oblik *đe* (ili njegove tvorenice *neđe, svuđe* itd.) se ne pojavljuje. Tako u njega nema ni *ćio*, već *ktio*, zatim: *spovidje(t), vidjet, vidjeli, vidjeh, djece, djetetu, djetić, djevojka, djevico, djevenice*, a imperativni se oblik *viđ* pojavljuje samo u sluge (Popive).<sup>16</sup>

Stoljeće ili dva odmaknute od Držićeva opusa, a žanrom bliže organskomu govoru, dubrovačke su oporuke tu glasovnu pojavu potvrdile rijetko. Nije ostvorena u imenicama: *djeci, djecu, djetiću, Djevici, djevojčice, djevojčici, djevojčicam, djetetovu, djever, Sv. Nedjelju, Sv. Nedjelje* (toponim), *ponedjenika*, u priložima: *dje, gdje, nigdje, negdje, ovdje*, u glagolima: *vidjela, vidjeli, vidjeti, ispovidjela*. Znatno su manje čestotnosti primjeri u kojima je jekavska jotacija potvrđena: *neđelju, viđeti, isćerat*.<sup>17</sup> Glagolski se oblik *viđeti* javlja u raznih oporučitelja, tijekom cijeloga promatranog razdoblja, ali današnji oblik *đe* za zamjenicu *gdje* nije potvrđen nikada, kao ni *ođe\*, onđe\*, neđe\*, niđe\*, svuđe\**. U istome su razdoblju nastale frančezarije pa i one potvrđuju samo okrnjeni oblik *dje* i sraslicu *djegod* te tvorenice *nigdje, igdje* i *drugovdje*; uz najčešći ikavski oblik *ondi*. Frančezarije potvrđuju više primjera s neprovedenom

---

16 Ikavski se i ijekavski odraz u upitnim zamjenicama izmjenjuju i u istoj rečenici: *Ovidi me, gospodine, gdje mi krstjanski govore, gdje nas razumiju*. To nije u vezi s leksemom jer se “ovdje” katkad ostvaruje i ijekavskim oblikom: *otkud vi ovdje s oružjem*, a “gdje” ikavskim: *Gdi je gostara?*

17 Oblici s provedenom ijekavskom jotacijom i dalje su iznimka. Imenica *neđelja* javlja se potkraj promatranoga razdoblja (1767.) u oporučiteljevih svjedoka, izvjesnoga Iva Bogdana i Miha Obada. Svjedoci su iz mjesta čije se ime nije dalo pročitati iz rukopisa, možda i zato što nije poznato dubrovačkomu uhu, a *nedjelja* se javlja samo u toponimu, gdje se uvijek čuva stariji sloj (Lovrić Jović, 2015: 40).

ijekavskom jotacijom:<sup>18</sup> *djetinstvo, djetiću, djecom, djevojka, djedinstvo; daždjelo, vidjela, vidjelo, vidjeli, vidješe, prividjela, pripovidjet, zapovidjet, sidjet, žudjet, žudjeli, zasmrdjelo, otustjet, letjet, tjerat, rastjerala, otjerat, ustjebude, ćutjet, hotjet, uhitjena*. Obratni je slučaj rijetka pojava – u pri-lozima: *ovđe, onđe* (ugavnom u likova sluga ili pridošlica) te u glagol-skim oblicima: *ćeraš, ćeram, naćerivaju* (u dubrovačkih likova).

Ta glasovna pojava u *Trilogiji* nikad nije potvrđena u leksemu “dje-vojka”, “djevojčica”: *djevojka, djevojke, djevojčice*, ali je česta u sljedećim slučajevima: *viđet, viđela, viđele, viđeli, viđeh, ispoviđet, zapoviđeli* (u di-jalozima), *đe, neđe*; uz: *vidjeli, vidjela, gdje* (u dijalozima).

U 19. stoljeću glasovna promjena kojom suglasnik *d* ispred kratkoga odraza *ě* prelazi u *đ* i *ć* uzet će maha i uroditi oblicima *đed, đevojka, viđet* i *neđelja*. Uz njih će se još zadržati i stariji likovi *djed, djevojka* i *letjeti*, pogotovo i beziznimno u Cavtatu (Budmani, 1883: 157). Ta se činjenica može protumačiti i lingvističkom teorijom da se stariji sloj uvijek za-država u rubnim područjima.

Osnova *ně-* u Paljetkovej je komediji ostvarena ijekavskim odrazom (kao posljetcem jekavske jotacije): *njeki, njeke, njekoj njekomu, njeki-jeh, njekako, njekad, nješto*, kao i beziznimno u Držića: *njekoliko, njeko-ga, njeka, njekijem*, i u frančezarijama: *njeki, njeka, njeku, njekijem, nje-kolicih, nječemu, njekako, njekada, njegdar, donjekle*.<sup>19</sup> U oporukama su takvi primjeri brojniji (*njeka, njeki, nješta, nješto, njekoliko*), uz iznimke ekavskih ostvaraja (*nekoliko*) pa je potvrđenost isključivo ekavskoga oblika u *Ljubovnicima* začuđujuća: *nekoliko, neka, neki, neke*. Vojnović ima samo ekavski odraz: *neki, nešto, nekako, nekoliko*.

U Paljetkovu se tekstu skupina *hv* uglavnom ostvaruje glasom *f*: *fala, zafaljivo*. To je u skladu s Rešetarovom (1952: 107) tvrdnjom da je *hv* fonološki arhaizam iz kojega se poslije (misli na stoljeća poslije

18 Iznimno se promatra osnova *ně-* pa ne čini dio relativnosti u ovome odlomku.

19 Tvorbene sastavnice potonjega lika jesu *do* i *njekle* (*njekle* je nastalo od iste osnove od koje i *nekoli*, ali mu je otpalo *o*), a razni su jatovski odrazi drugdje dali likove: *donekle* i *donikle* (ARj, 2: 638).

šesnaestoga) razvilo *f*. Oporučni tekstovi potvrđuju primarni oblik: *hvala, hvale*, ali oni se ostvaruju u frazama i ustaljenim izrazima tipa *hvala Bogu* pa nisu trag vernakulara. No ni frančezarije ne potvrđuju Rešetarov zaključak jer na mjestu *hv* redovito potvrđuju *f* samo u dramskim dionicama Bosanca Ilije ili Vukašina: *fatam, fata, fatate, ufatit, ufati, prifatit, zafatit, dofati, zafale* (“zahvaljujući”). U govoru Dubrovčana *hv* nikad ne prelazi u *f*: *pohvalit, zahvalit, uzhvališ, zahvaljivam, zahvaljiva*, što znači da prijelaz skupine *hv* u *f* još nije bila karakteristika onodobnoga dubrovačkog govora. Naime, na temelju mnogih istraživanja jezik frančezarija već je ocijenjen kao izričaj veoma blizak puku,<sup>20</sup> a u 19. je stoljeću Medo Pucić ocijenio da su Molierèove komedije prerađene “na prosti dubrovački govor velikijem uspjehom i lijepom hvalom”.<sup>21</sup> Smješnica *Ljubovnici* tu glasovnu pojavu ne potvrđuje pa ima samo: *hvalu, hvali, hvala*. Vojnovićeva je *Trilogija* pojavu posvjedočila samo u dionici lika Vasa: *Eh! fala gospo! (ljubi joj ruke) Eto me tu; a kako ti je, valaj, zdravlje, gospo?* Osim toga potvrđeni su oblici: *hvala, hvata, hvataju*.

Na kraju sažete analize fonološkoga sloja valja spomenuti pojavu vezanu za prilagodbu stranih riječi. Talijanske riječi na *-(i)one* (ili latinske na *-io* koje su dale talijanski *-(i)one*, npr. *administratio – administrazione*) u dubrovačkome govoru uglavnom zadržavaju isti vokal – *o* (uz umetanje međusuglasničkoga *j* i gubljenje dočetnoga *-e*): *-ijon*.<sup>22</sup> Paljetak međutim sustavno zapisuje nastavak *-ijun*: *kondicijun, situacijuni, intencijun, konsolacijun, lecijun, opinijun, meditacijun, anulacijun*. Držić naprotiv ima samo dočetak *-ijon*: *kontemplacijoni, konsideracijon, reputacijoni, okazijon, prozuncijoni, disperacijon, imperesijon*. Isto je tako i u

<sup>20</sup> Lovrić Jović, 2014: 12.

<sup>21</sup> *Dubrovnik cvijet narodnog knjištva*, 3, Zagreb 1852., 12., prema Deanović, 1972: 21–22.

<sup>22</sup> Rešetar (1933: 227) utvrđuje načelo prilagodbe kojim talijanske imenice ženskoga roda na *-one* prelazeći u hrvatski jezik zadržavaju isti rod ulazeći među ženske osnove na *-i*, a zadržavajući *-o-* iz nastavka.

oporukama koje u stotinjak stranica građe nikad ne potvrđuju primjer s *-ijun*, već samo *-ijon*: *opozicijon, dispozicijon, satisfacijon, ezekucijon, ordinacijon, pretencijon, kondicijon, devocijon, koncepcijon, administracijon*. U tekstu *Ljubovnika* jedna je iznimka (*reputacijuni*), uz redovite oblike na *-ijon*: *opinijon, interogacijon, okazijon, imadžinacijon, rezolucijon, reputacijon, invencijon, operacijon, imadžinacijon, imperfecijon, reputacijon, rezolucijon*. I tekst nastao na prijelazu s 19. stoljeća na 20. st., Vojnovićeva *Trilogija*, s većom čestotnosti potvrđuje dočetak *-ijon*: *diskusijoni, revolucijon, konsitucijon*, uz jednom potvrđen *pročesijuni*.

U morfološkom se sloju mogu pronaći mnoge razlike između raznih vremenskih presjeka dubrovačkoga govora, ali za omjeravanje njegove starine dovoljno je istražiti množinske padežne nastavke. Paljetak u imenicama i u pridjevima ima samo novije, jednake standardnima: genitiv: *putinica, takijeh bagatela, naše fortune, godišta, moždana, maraviljozijeh fačenda, bogate parentele*; dativ: *vašijem stvarima, intencijunima*; akuzativ: *moje ordedenance*; lokativ: *u velikijem visinama*; instrumental: *s ocima*. Zamjenične oblike potvrđuje i u starome obliku: *prid vami, s nami*. Držićev *Dundo Maroje* potvrđuje stare nastavke za imenice, pridjeve i zamjenice – u genitivu: *dukat, poklad, Indijah, rukah; stranah*; u dativu: *godišnjicam, vami*; u akuzativu: samo u leksemu *ljudi*; u lokativu: *k vami*, u instrumentalu: *ružami, rumenimi, stijenami, nami, vami*. Uz njih ima i nove, uglavnom instrumentalne: *ušima, očima, tugama, njima*, (ali nikad: *vama i nama*), što ne iznenađuje jer su se promjene u smjeru standarda počele događati upravo u instrumentalnim oblicima. Oporuke su, uz nove nastavke, osvjedočile visoku čestotnost starih: ništični nastavak za genitiv: *haljin, sirot, dukat*, za dativ (nastavak *om/-em* za m. r., odnosno *am* za ž. r. *e*-vrste): *konzervatorom, fratrom, neputom, ocem, kapelanom, Jezuitom, heredom, sučesurom, epitropom kršćanom, manastijerom, Turkom*; za ženski rod: *bratučedam, nepućam, dumnam, djevojčicam, sveticam, dumnicam*; instrumentalni nastavak *-im* za m. r. potvrđen je u sljedećim primjerima: *rođacim, sinovim, Jezuitim, eredim, dužnicim, dikjaracijonim, ocim*; a instrumentalni nastavak *-ami* za ž. r. u: *nepućami, dumnami, službenicami, sveticami*,

*kćerami*. Lokativ je za muški rod potvrdio nastavak *-ēm*: u *psalmijem*, u *Mlecijem* i nastavak *-ēh*: u *Mlecijeh*, *po librijeh*, *na poslijeh*, *na tefterijeh*, *u tolorijeh*, *u dukatijeh*, *na Dolijeh*; a *ah* imaju imenice *e*-sklonidbe: *po crkvah*, *u molitvah*, *u rukah*, *u Konavlah*, *u misah*, *na molitvah* i *na misah*; dok je stariji nastavak *-mi* zasvjedočen u imenici m. r. *ljudi*: *Veresije koje nam su ostale po ljudmi*. Frančezarije su potvrdile stare i nove nastavke – G: *dukata*, *haljina*, *funjestara*, *dunada*; D: *požudam*, *poetam*, L: *rukami*; I: *razlozima*. Ime gradskoga predjela Prijeko u frančezarijama je potvrđeno u množini, starim nastavkom: *po Prijecim*.

Smješnica *Ljubovnici* očekivano potvrđuje stare nastavke (*nogami*, *žicama*, *maćicama*, *haljinah*, *haljinam*, *djevojčicam*, *ljudmi*, *name*), a Vojnović ih očekivano nema, čak ni u zamjenicama, jer se u *Trilogiji* nalazi samo: *nama* i *vama*.

U morfosintaktičkome opisu izdvojit će se navika zapisivanja niječnoga oblika glagola “imati” jer se u toj pojavi dobro ogleda dob dubrovačkoga govora. Paljetak zapisuje: *ne imam*; *ne imate*; *Ljubovnici* potvrđuju isto: *ne ima*, *ne imam* (iznimno i: *nemaš*); tako i frančezarije: *ne imam*, *ne imaš*, *ne imamo*; uz jednom potvrđeno *nema* (no, s obzirom na to da građa iznosi 464 stranice, ta se iznimka može smatrati priređivačevom ili tiskarskom pogreškom). Oporuke potvrđuju: *ne ima*, *ne imam*, *ne imadu*, uz jednom potvrđen oblik *nemaju* (u građi od stotinjak stranica u transkribiranome obliku). U Držićevu *Dundu Maroju* potvrđuje se: *ne imam*, *ne imate*, *ne imat(i)*, i ne nalazi se oblik *nema*, *nemaš* itd. Vojnović jedini od svih usporednih građa, uključujući i onu s kojom se uspoređuju, za taj sadržaj ima jednorječni izraz: *nema* i *nemadu*.

Na sintaktičkoj razini zasvjedočena je osnovna razlika između staroga i novoga sloja dubrovačkoga govora. Za ovu priliku istražio se red riječi, preciznije, zanaglasnica. U starome dubrovačkom govoru zamjenična zanaglasnica prethodi glagolskoj. Za jezik pisaca to je utvrdio Rešetar (1942: 36) pa će biti zanimljivo vidjeti što nude oporuke kao arhivska građa, zapisi ljudi iz naroda, puka i vlastele.

Paljetkove *Furbarije* potvrđuju isključivo standardni (i suvremeni dubrovački) redosljed: *kad su joj bila jedvice četiri godišta*, *što sam vam*

*do sade ofabriko*. Držić ima stari poredak: *neg vas ću molit, rijet ti ću, od velike mi si potrebe, ali vam se će prikinut remik, razumio me si*; a isto je potvrđeno i u smješnici iz 17. stoljeća: *sluga ti sam*,<sup>23</sup> *Ja ti sam u većoj mizeriji, Ja ti sam im izgulio nešto pineza, Kako mi si?, gdje mi si se tako sama uputila?, Dobro mi si spomenuo, mi ti smo s Ankom odlučili*; a iznimke su rijetke: *što sam ti rekao; Ono što sam ti rekao*.

U oporukama je red zanaglasnica stariji, premda ne predstavljaju književnu građu: *što mu sam, koliko mi su, koji mi su knjigu učinili, koje nam su, koju mu sam, ne znadući časa ni ure kad me će g. Bog sazvati, što joj sam, sva libra koja mu sam kupio, što joj sam na vik naredila, koji im sam ja gori ostavio*. Primjeri novijega zanaglasničkog redosljeda zasvjedočeni su u mlađim oporukama: *učinio me je, koji se je rodio, koji su mu, što su mi dužni*.

U frančezarijama se stari redosljed očekuje i potvrđuje: *ja ti ću sinčero rijet, ja mu sam držana, toliko me su vazda rispitali*, a noviji je poredak mnogo rjeđi: *rijet ću ti svu istinu, draga su mi ova mjesta*.

Vojnović beziznimno potvrđuje novinu: *i ja sam ti vladika, što si mi došô, To su nam naši stari zapoviđeli, Slušala sam te, rekla sam mu ja, fermali su nas žbiri na Dupcu, vidjeli su ih, kad su ga kanonici okadili*.

Morfosintaktička razina otkriva još jedan pečat starine koji je Paljetak dobro izabrao iz stare građe. Present imperfektivnih glagola uz koji pristaje prefiks *uz-* ima perfektivno značenje i najčešće služi za označivanje budućnosti.<sup>24</sup> Razlikuje se od glagola tvorenih prijedlogom *uz* (tipa *uzrasti*) i nema prave standardne inačice. Jedini svršeni glagol koji se u takvim izrazima pojavljuje svršeni je oblik glagola *biti*

---

23 Ovaj je izraz okamenjen u suvremenome (vjerojatno pučkom etimologijom promijenjenom) dubrovačkom izrazu *slaga vam se* (od *sluga vam sam*), potvrđeno i u Vojnovićevoj *Trilogiji*.

24 O tome piše Rešetar (1933: 189), nazivajući ga perfektivnim prezentom, jer nesvršeni glagoli u toj konstrukciji postaju svršeni.

– *budem*.<sup>25</sup> Konstrukcija je obilježila dubrovačku jezičnu baštinu, pa je imaju i Držić: *uzljubite, uzgovori, uzvidi* i dubrovačke oporuke: *uzmože, uzmori, uzbude, uzima* (uz+ima) i frančezarije: *uzima* (uz+ima), *uzidu, uzsmiju, uzčinim, uzčiniš, uzčini, uzčinu, uzvalja, uzzna, uzdonosi, uzište, ustije* (uz+htije), *uztijete, uztjeraju, uzmogu* (1. l. jd.), *uzmože, uzmožemo, uzvidiš, uzimadu, uzprijatelji, uzprohodiš, uzkaraš, uzgovoriš*.

Premda se razdobljem podudara s frančezarijama, smješnica *Ljubovnici* tu karakteristiku ne potvrđuje.<sup>26</sup>

Perfektivirani prezent (kako ga zove Rešetar) potvrđuje i Paljetkov tekst u sljedećim primjerima: *ako mi vi uzbudete fedeli*. Istoj vrsti konstrukcije pripada i drugi oblik potvrđen u *Furbarijama: ustjebude li*. Izraz izrasta iz konstrukcije čakavskoga futura: *uz+htjeti+bude*, poznatoga za stariji dubrovački govor pa ga ima i Držić: *ustjedbude*.

Paljetak potvrđuje još jedan specifičan oblik: *mogudem* (*kako najbolje mogudem*). Premda ga usporedne građe ne potvrđuju, on je aktivan do današnjih dana u dubrovačkome govoru starijega naraštaja. Nastao je iz konstrukcije čakavskoga futura (*budem, bude... + infinitiv*), tipičnoga za stariji govor: *moć(i) budem*, a dokazom da nije bio samo obilježjem jezika književnosti upravo je njegova promijenjena inačica *moći budem > moćbude > mobudem > mogudem*.<sup>27</sup>

Vojnović nema ni taj ni druge oblike nastale prefigiranjem s *-uz*.

25 Iako je Maretić (u drugom izdanju svoje *Gramatike*) tvrdio da se to odnosi osobito na trenutne glagole (opisuje to oblikom *uzbudem*), istraživanja dviju građa, frančezarija i oporuka (Lovrić Jović, 2014; 2015) takvu su tvrdnju opovrgnula, osim kad je u pitanju *uzbude*, oblik *par excellence*. S Maretićem se nije složio ni Rešetar koji je njegovu tvrdnju obilježio kao *lapsus calami* i dodao da je jedini primjer: *uzbude*, a ostali su glagoli uvijek imperfektivni.

26 Osim u primjeru imperativa *ustrpi se*, što se može tumačiti leksičkim obilježjem.

27 Posljednja je inačica vjerojatno nastala jezičnom intuicijom govornika kojima je u izrazu *mobudem* bilo logičnije čuti i izgovoriti sastavnicu *mogu-* od sastavnice *mobu-*.

Leksička razina predstavlja otvoreni popis pa ovom prigodom ne može biti predmetom analize. Ipak, neke su leksičke pojave ovdje odabrane kao pokazatelji glavne odlike vokabulara *Šmigalovih furbarija*, što će se obrazložiti u osvrtu i u zaključku.

Paljetak katkad ima jedinstvenu uporabu leksema, bilo da je riječ o njihovom rodu, o rekciji, o obliku ili o izboru talijanizma umjesto slavizma. U nekim bi se slučajevima moglo govoriti i o hapaksima,<sup>28</sup> o Paljetkovim novotvorenicama. U tome slučaju riječ je o novini u starini, za što naziv ni ne postoji, jer se pojava ne događa dovoljno često. Ne bi se trebalo takve lekseme smatrati omaškama, već spretnim stilogenim elementima (pretjerivanja). Osim toga, iznenađenja su u starome jeziku (ostvarenome u stvarnom pripadajućem razdoblju) ipak moguća, jer postoji bezgraničan broj stranica ispisanih dubrovačkim govorom koje još nisu istražene.<sup>29</sup> Ovdje se znanstvena istina tražila u građi kojom se Paljetak nadahnjivao u ovome zadatku, što u popratnome tekstu i navodi: “Kao molieristu iz 21. stoljeća na raspolaganju mi je bio Držićev jezik, potom jezik anonimnih dubrovačkih ‘smiješnica’ i frančezarija, kao i jezik Vojnovićevih likova te današnji dubrovački izumirući govor. Uzimao sam od svega ponešto, s namjerom da komiku originala učinim što pristupačnijom svojim današnjim sugrađanima, a da ne iznevjerim duh originala.” (Paljetak, 2015: 61).

Leksem *kondicijun* samo Paljetak rabi u muškome rodu: *pod jednim kondicijunom*. Razmatrajući u tekstu samo njegovu naviku zapisivanja

---

28 Status hapaksa može se utvrditi tek s vremenskim odmakom pa se ovdje pojam shvaća uvjetno.

29 Uvid u jezik zabilježen u dubrovačkim karnevalskim novinama koje su izlazile od početka 20. st., intenzivno do šezdesetih godina, a ujedinjene su u skupni naziv *foji od padzara* i pretražite u digitalnome repozitoriju Znanstvene knjižnice Dubrovačkih knjižnica, dokazuje da velik dio dubrovačkoga leksika nije istražen. Građu vidi na: <https://zdur.dkd.hr/?pr=l&mr%5B27848%5D=a>. (22. travnja 2023.).

te vrste talijanizama vokalom *u* umjesto *o* (*kondicijun – kondicijon*),<sup>30</sup> već je rečeno kako ti talijanizmi zadržavaju rod iz polazišnoga jezika, dakle ženski rod: tal. *la condizione – ova kondicijon* (Rešetar, 1933: 227). To potvrđuje usporedni korpus. Tako Držić ima: *veliku konsideracijon, u kontemplacijoni*,<sup>31</sup> u oporukama je taj leksem visoke čestotnosti jer ga sadržaj traži (ondašnji oporučitelji često su uvjetovali nasljeđivanje): *s ovom kondicijoni*. Nastao je iz ishodišne talijanske riječi *condizione* i u oporukama je zasvjedočen deset puta (sa značenjem “uvjet”), ali česti su i talijanizmi *pretencijon* i *ordinacijon*, uvijek ženskoga roda: *rečeni (je) pokojni Antun naredio rečene ordinacijoni*. I smješnica *Ljubovnici* takve talijanizme potvrđuje samo u ženskome rodu: *njegove interogacijoni, tvoja opinijon, Ta je imadžinacijon falsa, učinio fermu rezolucijon, dobra okazijon* itd. Da se ta značajka nije mijenjala s vremenom, razvidi se i u Vojnovičevoj *Trilogiji: Tri dni diskusijoni*.

Opći je dojam pri čitanju *Furbarija* da se u njima pojavljuje veći broj talijanizama od onoga na koji smo naviknuli u frančezarijama, u smješnicama ili u Držića. Premda su talijanizmi smatrani identifikacijskim činiteljem dubrovačkoga govora, oni u rečenici nikad ne uzimaju prevlast. To ovom prilikom nije prikazivo jer taj tip analize, zbog leksika kao otvorena popisa, traži iscrpnost i izračunavanje postotaka.

Dojam se stvara i na temelju pojedinih leksičkih izbora. Jedan je od njih činjenica da talijanizam *regalati* ima samo Paljetak, dok druge građe biraju isključivo slavensku riječ – frančezarije (*darovat, darovo, darovani, darova* (G mn.), oporuke (*darovati, darovao, darovan*), *Ljubovnici* (*darovat, darovali*), *Dundo Maroje* (*darovat, darova*)<sup>32</sup> i Vojnović

30 Za dubrovački govor ovaj leksem Sočanac (2004: 309) zapisuje *kondicion* i ženskoga je roda, a isto se nalazi u Akademijinu rječniku (ARj, 5: 265) u kojemu se leksem *kondicijon* (ž. r.) pripisuje dubrovačkim piscima iz 16. i 17. stoljeća.

31 Pretraga elektroničke građe nije pokazala nijedan rezultat za dočetak *-ijona, -ijonu, -ijonima* (ili *-iona, -ionu, -ionima*) pa se može smatrati da u toj građi muški rod za talijanizme na *-ijon* nije potvrđen.

32 Iznimno se navode i potvrde iz drugih Držićevih dramskih djela: *darovano, darovat, darova*, imenica: *darove* itd. U njima nije potvrđen talijanizam *regalati* ili *rego*.

(*darovana*). Da je talijanizam najsvježijeg datuma, dokazuje i to što ga Sočanac (2004) u svojem opsežnom istraživanju o talijanizmima u dubrovačkoj dramskoj književnosti ne nalazi.

Iz recentnoga sloja dubrovačkoga govora Paljetak uzima i leksem *manina*, talijanizam za “narukvicu”.<sup>33</sup> Usporedni korpus nije ga potvrdio, no u *Dundu Maroju* u tome se značenju nalazi inačica *manilja* (tal. arh. *maniglia* – “narukvica”).

Paljetak je vičan uporabi starih oblika priloga i prijedloga, bilo da je riječ o sintaktičkoj, leksičkoj ili morfološkoj specifičnosti.

U *Furbarijama* je visoke čestotnosti izraz *s česa* u značenju “zašto”, “zbog čega”. U *Dundu Maroju* (i u ostatku njegova dramskoga opusa) taj se izraz ne pojavljuje, ali je (samo jednom) potvrđen slični: *za česa*, u značenju “radi čega”. Oblik *česa* za “čega” imaju i *Ljubovnici*, ali ne i izraz *s česa*, pa ga je Paljetak očito posudio iz frančezarija koje ga potvrđuju obilno: *S česa? E zdravo mi da znadeš s česa, dala bi mi sto razloga i pustila me da se izjadam i ljuto izjadam; Reci mi što je, s česa cijeniš imat razlog tužit se na moju gospođu?* Taj izraz Vojnović nema, a umjesto nje-ga ima standardni (i suvremeni dubrovački) prilog *zašto*.

Na mjestu čestice za izražavanje nevjerice, čuđenja, odbijanja ili poticanja – “zar” u *Furbarijama* se nalazi suvremeni dubrovački izraz *oli*. Nje-ga ne potvrđuje nijedna usporedna građa pa ni najrecentniji Vojno-vić. Oblik *oli* u tim je građama posvjedočen, ali u drugome značenju, onome koji u Paljetka i u suvremenome jeziku ima veznik “ili”: *Jesmo li jači od Mletaka?... od Pape?... ah? (...) oli od rimskoga cara?; Ja – oli – ona?* (Vojnović); *ne bih htio da se iznađe oli reče štogodi što bi bilo* in pregiudizio (*Ljubovnici*); *Oli branit slavu, oli svetit nesreću od svoje ljubavi; oli pura i simplika, oli mutna* (frančezarije, uz to imaju i *ili*); *Još ostavljam sve ostalo mojoj materi što ostane oliti priteče* (oporuke, uz to imaju češći *ili*).

---

33 Premda Sočanac (2004) u monografiji o talijanizmima u dubrovačkoj književnosti taj leksem ne navodi, pretragom građe za potrebe ovoga istraživanja potvrđen je leksem *manilja*: *Nješto imam, a nješto se mogu učas vrh dvije kolajine moje velike i vrh manilja servat. Ajmeh, Popiva, veće nije dukât!*

Držić u cjelokupnome dramskom opusu ne potvrđuje oblik *oli*, a u značenju koje taj oblik ima u Paljetkovim *Furbarijama*, Držić u *Dundu Maroju* potvrđuje staru česticu *jeda: Bože, Djevico, jeda ga zakolje oni haramija ki ga je onamo zaveo?*; frančezarije također: *Jeda znate, gosparru, ko može bit neki od Dubrovčana koji se vraća ovamo*; tako i *Ljubovnici: Jeda li je to po srjeći ona Lukrecija što sama stoji polak Krive ulice*; dok Vojnović nema tu česticu ni u kom obliku, a ondje gdje bi se mogla očekivati razrješava jednostavnije, česticom *li: Je li istina, gospo Ane, da u Franči i kmeti mogu biti vlastela?*

Leksička je razina iznjedrila mnoge talijanizme iz Paljetkova teksta koji se ne potvrđuju u drugim dubrovačkim građama ili rječnicima dubrovačkoga govora. Još jednom valja ponoviti kako leksik čini otvoren popis i nikad mu se ne može proglasiti kraj (dok je popis morfema i fonema konačan), a valja znati i to da je Luko Paljetak poliglot osobita dara i da se već okušao u rekonstruiranju jezika Marina Držića.<sup>34</sup> Moguće je da je talijanizme stvorio samo za tu priliku, vjerojatno u snažnoj stilogenoj službi.

Leksem *rikonoskana* u značenju (“prepoznata”) lako je mogao stvoriti od talijanskoga glagola *riconoscere* (“prepoznati”). On nije potvrđen u usporednim građama (uključujući cjelokupni Držićev dramski opus), ni u Sočanac (2004) ili u rječniku dubrovačkoga govora (Bojanić – Trinunac, 2001). Pridjev *vêra* (“prava”) mogao je crpiti iz najsvježijeg sloja dubrovačkoga govora (tal. *vera*). Isti nije potvrđen u Sočanac (2004), ali se nalazi u (Bojanić – Trinunac, 2001), no nema ga u usporednoj građi proširenoj na cijeli Držićev dramski opus. Leksem *bambinaja* (“dadilja”) nije potvrđen ni u jednom od dosad navedenih izvora i građa, ali ga je lako mogao crpiti iz pamćenja. Leksem *ritornamenat* (“povratak”) ne nalazi se u spomenutim izvorima, ali ga je lako

---

34 Luko Paljetak, 2011, *Marin: roman o Držiću*, knj. 1, Profil, Zagreb. U opisu knjige stoji kako se “ističe jezičnom virtuožnošću koja spaja arhaične slojeve jezika s modernim hrvatskim jezičnim izrazom”, vidi u: <https://mvinfo.hr/knjiga/7441/marin-roman-o-drzicu-knj-1> (12. travnja 2023.).

stvoriti prema talijanskoj rijetkoj imenici *ritornamento*. Jednako su nepotvrđeni drugdje i izrazi *kjamavati* “nazivati, zvati” (tal. *chiamare*), *inkontramenat* za “susret” (tal. arh. *incontramento*), a glagol *ritornat* Paljetak rabi u povratnome obliku (*Pristavi k tomu da mu se improvizo ritorno ćaće*) analogijom na hrvatski *vratiti se*, iako u talijanskome to nije povratni glagol (tal. *ritornare*). Dramske usporedne građe na tome mjestu imaju leksem *vratiti (se)*.

### 3.1. Osvrt ili od čega je satkana Paljetkova rečenica

Analiza dubrovačkoga govora iz *Šmigalovih furbarija* provedena za ovu priliku donijela je jasne rezultate. Crpeći iz raznih slojeva dubrovačkoga govora, Luko Paljetak u rečenici sjedinjuje elemente koji nikad nisu stajali zajedno, bilo u vernakularu (organskome govoru) ili u pisanoj jeziku (književnosti ili arhivskih spisa).

Tako se u stvarnosti u istoj rečenici ne bi mogli pronaći oblici *njeki* i *viđet*. Ili bi *neki videli\** ili bi *njeki vidjeli\**. Jednako tako u istome vremenskom presjeku Vojnovičevo *đe* u stvarnom jeziku ne može stajati u rečenici u kojoj se nalazi Držićev glagol *trjeba*. Dubrovčanin je mogao reći ili *đe treba poč\** ili *gdje trjeba it\**; *gdje je trijeba it\**.

Paljetkov oblik *presvijetloga* “ne trpi” njegovu starinu izraženu prefigiranim glagolom s *-uz*: *ako mi vi uzbudete fedeli* ili *ustjebude li*. Ili je *ustjebudete li vidjeti prisvjetloga\** ili je *budete li ćeli viđet presvijetloga\**.

U istoj se rečenici jednako tako ne bi mogao naći noviji oblik *fermavo* (sa sažetim dočetkom) i arhaični prilog s *čega*. Govornik dubrovačkoga može reći *zašto si fermavo\** ili je davno mogao reći: *s čega si fermavao\**.

Arhaični priloz *potlje* (“s obzirom na to da, pošto”) ili *cijeć + G*, neobični su uz oblike (s provedenom jekavskom jotacijom) *đe*, *videli*, *viđet*, *spoviđet*. Reklo bi se ili: *cijeć tega trjeba vidjet\** ili: *radi tega treba viđet\**. Uz Paljetkove jotirane *viđet* i *spoviđet* ne bi mogao stajati ni njegov oblik *ljepos(t)*. Vojnović ima *đe*, ali i *ljepota*. Držić ima *ljepos(t)*, ali i *gdje*.

Suvremeniji oblici iz *Furbarija* koji imaju *f* na mjestu suglasničkoga skupa *hv* “ne trpe” arhaični oblik zanijevanoga glagola *imati*, no oni se

u Paljetkovoј rečenici susreću: *Fala vam, ah s česa mi je on sin jedinac, s česa ne imam sade ćer koju su mi nebesa oduzela.*

Sljedeći tekst iz *Furbarija* pokazuje dva rečenična početka (jedan za drugim u izvorniku) iz različitih vremena (iz 20. st. i iz 16., 17. i 18. st.): *Oli bi vam bilo draže da ga je priklo nožem? Sveđ je bolje bit oženjen nego mrtav.*

Vješto Paljetkovo glagolsko prefigiranje začudno je i uz leksik suvremenoga doba: ili je: *ako ustjebudeš imat manilju\** ili je: *ako budeš ćela imat maninu\**.

U rečenici: *Oli mniješ da ću ja tolerat personu u koju je tvoj brat inamuran*, prve se dvije riječi isključuju jer je čestica *oli* karakteristika suvremenoga govora, a oblik glagola *mniješ* pripada staromu sloju. Stvarni čovjek mogao je izgovoriti ili napisati *oli misliš* ili *jeda mniš*.

U čemu nije stvarna Paljetkova rečenica: *ja ću ti bit veće nego haran?* U razdoblju u kojemu se rabilo *veće* za “više” i *haran* za “zahvalan” zanaglasnice su bile drugačijega redoslijeda. Moglo se stoga reći: *ja ti ću bit veće nego haran\** ili se danas može reći: *ja ću ti bit više nego zahvalan\**.

Promatrajući Paljetkov leksik zasebno, valja reći kako novotvorenice iz *Furbarija* ne treba smatrati suvišnima jer se u tome poslu Paljetak mogao ugledati na autore frančezarija iz 18. stoljeća čiji je jezik bio prožet neobičnim leksičkim rješenjima – npr. izrazom *gnusnissimo* koji nije potvrđen drugdje. No ustrajanje na upotrebi talijanizama ne predstavlja dobro dubrovački govor. Pri leksičkome opisu jezika frančezarija iz Lovrić Jović (2014) metodom opisa svih leksema, a ne samo nestandardnih, utvrđeno je kako talijanizama nije onolik broj koliko se to razumijevalo iz dotadašnjih istraživanja. Naime, većina se opisa dubrovačkoga korpusa temeljila na opisu leksema koji se razlikuju od standardnih, druge su se dodirnojezikoslovne studije usmjeravale samo na talijanizme, no istinu o dubrovačkome leksiku može otkriti samo njegov cjelovit opis (za pojedinu građu). I takav je otkrio da broj talijanizama nije veći od broja slavizama (Lovrić Jović, 2014: 255–258). Istom metodom isto je zaključeno i za jezik dubrovačkih oporuka (Lovrić Jović, 2015: 227–232).

U razmatranjima oko leksičke vjerodostojnosti valja imati na umu da je riječ o kazališnome zadatku, jeziku koji ne mora biti usustavljen, ali mora prenositi igru. U svome je romanu o Marinu Držiću (*Marin: roman o Držiću*)<sup>35</sup> Paljetak virtuozno vladao Držićevim jezikom, unoseći u hrvatsku rečenicu latinski, njemački, turski, mađarski i, ponajviše, talijanski jezik (mletačke ili toskanske varijante), a veliko je umijeće iskazao i namjernim jezičnim spoticanjem u izgovaranju talijanskoga jezika u dijaloškim dionicama likova koji ga dobro ne poznaju, likova koji ga izgovaraju na njemački način ili bez ikakva načina – makaronski.

#### 4. Zaključak ili komu na znanje

Ova je analiza provedena ponajviše za potrebe jezikoslovne znanosti i alatima povijesne kroatistike. Ipak, nastala je prigodom skupa s područja književne znanosti zato što književnost čini jezik, a njegovi opisi, pa i oni jezikoslovni, katkad mogu biti prinosom i znanjima iz književnosti.

Ovdje se kazališnim dionicima otvara pitanje o tome ima li smisla pisati dramske tekstove jezikom davno pokojnih gledatelja. Osim što je takav jezik teško iskonstruirati vjerodostojno, valja znati da je razumljivost takva teksta dvojbena. Ne treba međutim ni prestati postavljati pitanje je li tomu zaista tako, a posljednju bi riječ, odnosno odgovor, najbolje mogli dati gledatelji.

Luko Paljetak napisao je kazališni komad jezikom koji ne pripada sadašnjosti, čak ni onoj shvaćenoj kao razdoblje posljednjih sto godina. Preteče u koje se ugledao, autori frančezarija, smješnica i Držić, pisali su kićenim stiliziranim jezikom, ali ipak onim svojega vremena. Tako je priređivač frančezarija Mirko Deanović (1972: 22) zaključio kako u “njihovu jezičnu izrazu leži jedna od prednosti ovih tekstova za povijest jezika, jer su veoma rijetki naši prozni književni sastavci iz tog doba. Dijalog je ovih komada tako otvoren i komunikativan, tako

---

35 Isto.

spontan, živ i jednostavan da dobija obilježje pjesničkog izraza”. Naime, tekst Paljetkovih *Furbarija* nikad ne bi smio poslužiti za proučavanje povijesti jezika.

Dok se za preradbe Molièreovih djela iz 18. stoljeća dokazalo kako su nastajale za potrebe pozornice, a ne kao “vježbovnik poznavanja francuskoga jezika ili pak kabinetski rad frankofilskih entuzijasta” (Batušić, 1978: 159), za suvremenu je frančezariju (u popratnome tekstu) rečeno kako nastaje s namjerom da spasi lokalni idiom, dakle kao *vježbovnik* dubrovačkoga govora. Stare su frančezarije pisane za zabavu puka, dok je ovovremena pisana za utjehu puka i za poduku onoga dijela puka kojemu dubrovački govor nije (dovoljno) poznat. Ali zašto je onda pisana jezikom njegovih pradavnih predaka?

Istina je da Dubrovčani starijega naraštaja donekle razumiju Držićeve drame na pozornici jer ih poznaju poput molitve ili libreta. Ali ponudi li im se tadašnji, čak i vjerni, izvorni jezik u novoj priči, razumljivost je veoma niska. Redatelj i autor *Šmigalovih furbarija* smatrali su da će poteškoće u razumijevanju teksta biti nadoknađene glumačkom umješnošću i vjerojatno su bili u pravu. No dramski bi tekst trebao funkcionirati i u pisanome obliku, pogotovo zato što je predstava ograničena vremenom, a tekst mu odolijeva.

Jezik *Šmigalovih furbarija* nema stvarnosan temelj te u svojoj cijelosti i nije mogao nikad biti ostvaren kao sustav. To ne znači da za kazališne potrebe nije dobrodošao i uspio, ali znači da bi bilo pogrešno odabrati ga kao ogled dubrovačkoga govora bilo kojega vremena, pa ni onoga stiliziranog u književnosti, u dramskome žanru. Naime, u tu svrhu kao građa poslužili ostali dramski i arhivski tekstovi iz ovdje spomenutoga korpusa pa bi u budućnosti nekritički izbori mogli i tu komediju uvrstiti u građu za povijesni jezični opis, što ne bi bilo znanstveno opravdano.

Istina je da nitko ne može s potpunom sigurnošću posvjedočiti da je Držićev dramski jezik dobro prenosio stvaran razgovorni jezik puka, no opsežna jezikoslovna posvećenost njegovu opusu i opusu drugih dubrovačkih relevantnih pisaca dokazala je jezičnu sustavnost i me-

đusobnu sličnost, pa su saznanja o tome sloju dubrovačkoga govora iz književnosti cjelovita i konačna.

Tomu se mogu pridodati rezultati mnogih istraživanja koja su utvrdila da je u raznim žanrovima – dramskome, proznome i administrativno-pravnome – riječ o jednom te istome jeziku, tad nazvanome *ilirskim* ili *slovinskim*, jer mu detaljna analiza potvrđuje normu, u tome razdoblju, unutarjezičnu. Pjesnički je jezik, zbog svoje uzvišenosti i kićenosti, smatran *umjeteonskim, stvorenim vještinom i talentom*, no razlike ni ondje nisu veće od onih koje i inače razdvajaju obični razgovorni jezik od pjesničkoga. Iz toga se, dakako, izdvaja pjesnički jezik 16. stoljeća, jer su njime dominirali čakavizmi. Stoga je Rešetar (1951: 4) utvrdio da su razlike između Gundulićeva jezika i jezika dubrovačkih arhivskih spisa znatno manje nego one između pjesničkoga izraza i jezika dubrovačke kancelarije 16. stoljeća. No istom je metodom utvrdio da nijedno dubrovačko djelo 16. stoljeća ne prikazuje tako vjerno pravi tadašnji dubrovački govor koliko to čine prozne šaljive komedije Marina Držića, između ostalog i zato što govore o svome vremenu i o svome mjestu (Rešetar 1933: 99), a to je utvrđeno i za frančezarije iz 18. stoljeća,<sup>36</sup> te i to da je njihov jezik (umjetnički i stilizirani) i onaj dubrovačkih oporuka (dokumentirani jezik stvarnih ljudi) jedan te isti dubrovački govor 17. i 18. stoljeća.<sup>37</sup>

Istraživanje provedeno za potrebe ovoga rada pokazalo je da je jezik Paljetkove suvremene frančezarije kolažni ogled sveukupnosti mnogih dijakronijskih slojeva dubrovačkoga govora u prošlosti. Kao takav može funkcionirati u kazališnoj čaroliji, a može biti i izdašnom građom za stilistička istraživanja i ugledanja. Ne smije međutim činiti

---

36 Izvanjezični opisi frančezarija dostupni u već zavidnu opusu posvećnu tomu dubrovačkom fenomenu govore u prilog tomu da je njihov jezik želio biti razumljiv njihovim gledateljima, zato su nastale, zato su sastavljane i zato ih teoretičari smatraju “vjernim ogledalom dubrovačkoga svakidašnjega govora” (Matić, 1906: 91–92).

37 Takvi se zaključci nalaze u monografijama Lovrić Jović, 2014 i 2015.

jezikoslovnu ni leksikografsku građu jer je vjerojatnost da se u leksiku nalaze Paljetkovi hapaksi velika, a cjelokupnost njegova izričaja u toj komediji predstavlja nešto najbliže idiolektu<sup>38</sup> – govoru pojedinca.

---

<sup>38</sup> Idiolekt je govor pojedinoga govornika, <http://struna.ihj.hr/en/naziv/idiolekt/51355/>, (11. travnja 2023.).

## Izvori

- Deanović, Mirko (1972), *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*: knjiga I., Stari pisci hrvatski, knjiga XXXVI, JAZU, Zagreb.
- Deanović, Mirko (1973), *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*: knjiga II., Stari pisci hrvatski, knjiga XXXVII, JAZU, Zagreb.
- Držić, Marin (2009), *Dundo Maroje*, Mozaik knjiga, Zagreb.
- Ljubovnici* (2003), nepoznati autor, komedija iz XVII. stoljeća, Bula-ja naklada, Zagreb. <https://dokumen.tips/download/link/ljubovnici-55845def885b4.html> (posljednja pretraga 23. travnja 2023.).
- Paljetak, Luko (2015), *Šmigalove furbarije*, Matica hrvatska – Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku i Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.
- Testamenta notaria*, serija 10.1. Arhivsko gradivo – rukopisi dubrovačkih oporuka na hrvatskome jeziku, Državni arhiv u Dubrovniku (sign. HR-DADU 10-1).
- Vojnović, Ivo (1902), *Dubrovačka trilogija*, Matica hrvatska, Zagreb.

## Literatura

- Batušić, Nikola (1978), *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Budmani, Pero (1883), “Dubrovački dijalekat, kako se sada govori”, *Rad JAZU*, Zagreb, knj. 65, str. 154–179.
- Čale, Frano (1978), *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zavod za znanost i književnosti, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Deanović, Mirko, “Zašto dubrovački književnici nisu pisali kako su govorili? ”, *Hrvatsko kolo*, Zagreb, XVII/1936, str. 62–77.
- Katičić, Radoslav (1999), *Na kroatističkim raskrižjima*, Hrvatski studiji, Biblioteka Croaticum, Zagreb.
- Kvrgić, Pero (2001), “Nesretni udarci palicom”, kolumna “Stilske vježbe”, *Vijenac* 185, 5. 4. 2001. <https://www.matica.hr/vijenac/185/nesretni-udarci-palicom-16815/> (1. listopada 2022.).

- Lisac, Josip (2007), “Držićev jezik i leksikografija njegova doba”, *Čakavska rič*, XXXV (1), 9–14. <https://hrcak.srce.hr/38330> (15. travnja 2023.).
- Lovrić Jović, Ivana (2014), *O starome dubrovačkom govoru nazbilj – Jezična analiza dubrovačkih frančezarija*, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb.
- Lovrić Jović, Ivana (2015), *Ja, Krsto Lučin Dubrovčanin, činim ovi testamenat – jezična analiza dubrovačkih oporuka iz 17. i 18. stoljeća s transkripcijom i rječnikom*, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb.
- Matić, Tomo (1906), “Molièreove komedije u Dubrovniku”, *Rad JAZU*, Zagreb, 166, JAZU.
- Moguš, Milan (1991), “Povijesni pregled hrvatskoga književnog jezika”, *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika (nacrti za gramatiku)*, Globus – JAZU, Zagreb, str. 15–60.
- Muhoberac, Mira (2008), “Držićev Gulisav Hrvat”, *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin* 19, 157–173. <https://hrcak.srce.hr/33960> (12. siječnja 2023.).
- Rešetar, Milan (1933), “Jezik Marina Držića”, *Rad JAZU*, Zagreb, 248, str. 99–240.
- Rešetar, Milan (1951), Najstariji dubrovački govor, *Glas SANU*, Beograd, 201, str. 1–47.
- Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (u 23 sveska), 1884–1886, JAZU, Zagreb.
- Sočanac, Lelija (2004), *Hrvatsko-talijanski jezični dodiri (s rječnikom talijanizama u standardnome hrvatskom jeziku i dubrovačkoj dramskoj književnosti)*, Nakladni zavod Globus, Zagreb.
- STRUNA – *Hrvatsko strukovno nazivlje*, portal Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje: <http://struna.ihjj.hr/> (12. siječnja 2023.).

## **Francesarie - Molière's comedies adapted into the Dubrovnik dialect and their contemporary descendant - comparing and confrontation**

The paper analyzes the language of the comedy *Šmigalove furbarije*, a contemporary adaptation of Molière's piece written by Luko Paljetak. His language has been compared to the theatre works that inspired the author, especially to *francesarie* from the 18th century. Through the phonological, morphological, syntactic, and lexical levels, the paper explores the possibility of realizing Paljetak's language in the reality.

**Keywords:** real Dubrovnik dialect, old Dubrovnik dialect in contemporary dramatic text, linguistics, material for scientific research



## **Mirna Sindičić Sabljo**

Odjel za francuske i frankofonske studije  
Sveučilište u Zadru

# **Molièreovi portreti u hrvatskim književnopovijesnim i književnokritičkim tekstovima**

.....

U radu se analiziraju biografski, književnopovijesni i književnokritički tekstovi o Molièreovu životu i djelovanju objavljeni na hrvatskom jeziku u razdoblju od kraja 19. do početka 21. stoljeća. Analizira se njihov kritički diskurs te načini na koji su spomenuti autor i njegovi tekstovi u njima prikazani i vrednovani. U korpus analiziranih tekstova uvršteni su radovi Alfreda Oreškovića, Julija Adamovića, Slavka Ježića, Ive Hergešića, Helene Mandić Pahl, Nikole Batušića i Višnje Machiedo. Namjera rada je, na temelju analize odabranih književnopovijesnih i književnokritičkih tekstova, analizirati način na koji je francuski komediograf portretiran unutar hrvatske književne historiografije i kritike, koje su književne i kulturne predodžbe o njemu stvorene te kako su se tijekom vremena modificirale.

Ključne riječi: književna kritika, književna historiografija, kulturne predodžbe, Molière, hrvatska recepcija, biografija

.....

## **Uvod**

Molièreova (1622. – 1673.) je recepcija još za autorova života bila izrazito uspješna u matičnoj, francuskoj kulturi, ali i izvan nje. Već je desetljećima najizvođeniji francuski dramski autor i jedan od najizvođenijih stranih autora u hrvatskim kazalištima. Dramski tekstovi ovoga klasika francuske književnosti na pozornicama su hrvatskih kazališta kontinuirano prisutni još od 18. stoljeća, kada su u Dubrovniku prerađene

i izvedene dvadeset i tri Molièreove komedije.<sup>1</sup> Osim dubrovačkih, i tri se anonimne komedije iz 18. stoljeća sa sjevera Hrvatske (*Vdova*, *Čini barona Tamburlana* i *Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš*) dovode u vezu s Molièreovim predlošcima. Dramski se tekstovi francuskoga klasika kontinuirano prevode i uprizoruju u hrvatskim kazalištima i tijekom 19. stoljeća, a posebice učestalo od prijelaza 19. na 20. stoljeće te u drugoj polovici 20. stoljeća. S velikim su uspjehom izvedeni *Umišljeni bolesnik*, *Smiješne precioze*, *Scapinove spletk*e, *Učene žene*, *George Dandin*, *Tartuffe* i *Škrtac*.

Namjera je ovoga rada analizirati način na koji je francuski komediograf portretiran unutar hrvatske književne historiografije i kritike u opsegom najduljim biografskim, književnopovijesnim i književnokritičkim tekstovima o Molièreovu životu i djelovanju. U obzir su uzeti isključivo tekstovi koji se bave Molièreovim likom i djelom, a ne dubrovačkim preradbama, ili nekim drugim hrvatskim preradbama, objavljeni u formatu knjige u razdoblju od kraja 19. do početka 21. stoljeća.<sup>2</sup> Korpus analiziranih tekstova čine *Jean-Baptiste Poquelin-Molière. Crtica o njegovu životu i radu* Alfreda Oreškovića (1885.), *Francuska drama od njezina početka do najnovijega vremena* Julija Adamovića (1896.), *Francuska književnost do kraja klasičnog razdoblja* Slavka Ježić (1928.), *Shakespeare, Molière, Goethe. Kazališno-književne studije* Ive Hergešića (1957.), poglavlje naslovljeno “Molière – težnja za ravnotežom ili etika mjere” Helene Mandić Pahl iz trećeg sveska Liberove *Povijesti svjetske književnosti* (ur. G. Vidan, 1982.), tekst Višnje Machiedo naslovljen “Molièreova škrinjica”, objavljen u izdanju *Škrtca* (Sysprint, 1996.), a potom u njezinoj knjizi *Od kazališta do teksta i obrnuto. Roma-*

1 Izvele su ih, u razdoblju između 1715. i 1744. godine, dubrovačke amaterske kazališne družine u Orsanu ili u privatnim dubrovačkim palačama. Više u: Plejčić Poje, 2009.

2 U obzir nisu uzeti književnopovijesni i književnokritički tekstovi koji se bave osamnaestostoljetnim dubrovačkim preradbama Molièreovih dramskih tekstova stoga što su oni usredotočeni poglavito na korpus koji pripada hrvatskoj književnosti i samo se usputno dotiču Molièreova djelovanja.

*nističke i hrvatske studije i ogledi* (2007.) te naposljetku opsežan pogovor naslovljen “Molièreovo kazalište”, koji je Nikola Batušić napisao za izdanje *Škrtca, Umišljenog bolesnika, Mizantropa i Versailleske improvizacije* u izdanju Školske knjige (2003.).

U korpus su dakle uvršteni biografski tekstovi i tekstovi koji nose naznake biografičnosti te kritički tekstovi objavljeni samostalno, u sklopu izdanja Molièreovih drama ili kao dio književnopovijesnih pregleda francuske književnosti kraćeg ili duljeg trajanja. U tim su slučajevima biografski tekstovi kontekstualizirani u opsežnije književnohistoriografske, kulturološke ili teatrološke studije. Analiziran je njihov kritički diskurs te načini na koji su autor i njegovi dramski tekstovi u njima prikazani i vrednovani.

Težnja je opisati Molièreovu hrvatsku književnopovijesnu i književnokritičku recepciju od kraja 19. do početka 21. stoljeća te identificirati o njemu stvorene kulturne predodžbe. Polazeći od pretpostavke da je povijest književnosti književnoznanstveni žanr (Meić, 2008), zanimalo nas je kakav se kulturni i književnohistorijski diskurs o Molièreu oblikuje u hrvatskoj kulturi, tj. kako su autor i njegovo djelo prikazani u hrvatskim povijestima francuske književnosti, u okviru kojeg se književnopovijesnog razdoblja smješta njegovo djelovanje, kako se to razdoblje vrednuje, kojim se periodizacijskim nazivljem koristi, kakav položaj zauzima u književnom kanonu francuske književnosti, koja se Molièreova djela izdvajaju, a koja prešućuju, kako se tekstovi žanrovski klasificiraju, je li Molièreov opus prikazan kao zaokružena cjelina, s kojim se autorima povezuje, je li primjetno veće zanimanje za autora ili za njegovo djelo te, u konačnici, kako su se predodžbe o Molièreu u hrvatskoj kulturi tijekom nešto više od stotinjak godina (pre)oblikovale.

## Proces Molièreove kanonizacije u matičnoj kulturi

Danas su dostupne stotine različitih dokumenata, uglavnom bilježničkih spisa, koji otkrivaju brojne informacije o Molièreovu životu i radu, no njegovi privatni dokumenti (primjerice korespondencija ili

rukopisi tekstova) nisu sačuvani. Zbog brojnih nepoznanica o Molièreovu životu, u razdoblju koje je uslijedilo neposredno nakon njegove smrti o njemu su se oblikovale brojne pogrešne pretpostavke i tvrdnje. Za prezentiranje fikcionalnog kao faktografskog zaslužni su prije svega prvi Molièreovi biografi Jean Vivot<sup>3</sup> i Charles Varlet, poznatiji pod glumačkim imenom La Grange,<sup>4</sup> čija je biografija, naslovljena “Vie de Molière” (hrv. “Molièreov život”), objavljena kao predgovor prvom izdanju Molièreovih sabranih dramskih tekstova (*Oeuvres de Monsieur de Molière*) iz 1682. godine. I sljedeća Molièreova biografija, ona Grimarestova iz 1705. godine (*La Vie de M. De Molière Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest*), obiluje anegdotama te nepoznanicama nadomještenim izmišljotinama. Na svakoj stranici Grimarestove biografije, što su dokazali kasniji biografi, čiji je rad utemeljen na pomnim arhivskim istraživanjima koja su provedena tijekom 19. stoljeća, ima neutemeljenih tvrdnji.<sup>5</sup> Te su dvije rane biografije, i to posebice ona Grimarestova, oblikovale sliku dramatičara koji se zahvaljujući djedu zainteresirao za kazališnu umjetnost, tijekom cijeloga radnoga vijeka patio zbog zavidnih suvremenika i nevjerne supruge Armande te naposljetku, iscrpljen sukobima, umro na sceni. Reprezentirali su ga kao nesretnu, usamljenu i boležljivu osobu, iako su biografi sljedećih stoljeća dokazali da je bio sretan, bogat i ugledan član društva (usp. Duchêne, 1998, Forestier, 2018). Na njihove se tekstove oslanjaju i osamnaestostoljetni biografi (Antoine-Augustin Bruzen de La Marti-

---

3 Više o njemu u: Mesnard, Jean (1992), “Jean Vivot (1613–1690), ami, éditeur et biographe de Molière”, u: *L’Art du théâtre, Mélanges en hommage à Robert Garapon*, PUF, Pariz, str. 159–176.

4 La Grange je rođen 1635. godine, od 1659. je bio član Molièreove kazališne skupine te je između ostalog vodio Registar o njezinim svakodnevnim aktivnostima.

5 Jacques Guicharnaud, *Molière une aventure théâtrale* (Gallimard, 1963), René Jasinski, *Molière* (Hatier, 1969), Georges Forestier, *Molière en toutes lettres* (Bordas, 1990), Francine Mallet, *Molière* (Grasset, 1990), Roger Duchêne, *Molière* (Fayard, 1998), Alain Niderst, *Molière* (Perrin, 2004), Georges Forestier, *Molière* (Gallimard, 2018), Boris Donné, *Molière* (Les Edition du Cerf, 2022).

nière, Jean Louis Ignace de La Serre i Voltaire) (usp. Mongrédien, 1956, Marchand, 2010).

Molière je među rijetkim autorima čiji dramski tekstovi nakon njegove smrti ni na trenutak nisu zanemarivali kazališni praktičari ili književni kritičari, čemu je važan doprinos dala i središnja institucija francuskog kazališnog života koju je 1680. godine utemeljio kralj Luj XIV., Comédie-Française, koja je desetljećima imala monopol na izvedbe njegovih tekstova. Od 18. stoljeća Molière se drži univerzalnim genijem, moralistom i filozofom, za što posebna zasluga pripada filozofima prosvjetiteljstva. Voltaire ga je držao utjelovljenjem francuskoga duha te je isticao vrijednost njegovih tekstova napisanih u skladu s klasicističkom poetikom.<sup>6</sup> Denis Diderot iznimno dobro poznaje Molièreov opus te o njemu ima visoko mišljenje (usp. Hytier, 1966).

Tijekom Francuske revolucije, nakon što je Comédie-Française izgubila monopol na izvedbe, Molière je postao najizvođeniji autor u pariškim kazalištima. Privilegirale su se njegove komedije s elementima farse, primjerice *Škola za muševce* ili *Liječnik protiv volje*, dok klasicističke komedije, u kojima poštuje pravila tri jedinstva, doličnosti i vjerodostojnosti, bivaju potisnute u drugi plan (usp. Leon, 2009). Tijekom 19. stoljeća veliki broj znatiželjnika i zaljubljenika u Molièreov rad, povjesničara amatera, aktivno pretražuje župne i javno-bilježničke arhive u gradovima u kojima je boravio, u potrazi za dokumentima koji bi svjedočili o njegovu životu.<sup>7</sup> Na temelju rezultata tih istraživanja napisan je niz novih biografija (usp. Brunetière, 1877).<sup>8</sup>

6 O čemu piše u tekstovima *Le Russe à Paris* (1760.) i *Le Siècle de Louis XIV* (1751.).

7 U mjesečniku *Le Moliériste*, između 1879. i 1889., objavljuju se rezultati arhivskih istraživanja. Poslije su objedinjeni i objavljeni pod naslovom *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe* (M. Jurgens i E. Maxfield-Miller 1963.) te u *Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à Molière* (ur. Georges Mongrédien, 1965.)

8 Louis-François Beffara među prvima se uputio u potragu za dokumentima te na temelju njih napisao biografiju koja se znatnije udaljava od svih prethodnih: *Dissertation sur Jean-Baptiste Poquelin Molière, sur ses ancêtres, l'époque de sa*

Ipak, u pojedinim biografijama, kritičkim i esejističkim tekstovima, školskih udžbenicima, književnim leksikonima itd. pojedini mitovi (prevareni suprug, glumac krhka zdravlja, kraljev prijatelj, smrt na pozornici) kontinuirano se pojavljuju, iako su ih arhivska istraživanja i biografija osporili (usp. Filippi, 2012).

Devetnaesto je stoljeće, kad Molière postaje središnji autor kano- na francuske nacionalne književnosti, a njegovo se djelo “prenosi” iz monarhijskog u republikanski kontekst, ključno razdoblje Molièreove recepcije u matičnoj kulturi. U prvoj polovici 19. stoljeća percipira se kao romantični junak, borac za slobodu, žrtva monarhijske cenzure, melankoličan autor koji pati izmučen sentimentalnim brigama, na temelju čega se oblikuje i romantičarski mit o boemskom i egzaltiranom umjetniku. Tijekom druge polovice 19. stoljeća Molière se počinje poimati kao autor koji afirmira patriotizam, a njegovi se tekstovi čitati kao ilustracija republikanskih vrijednosti (usp. Albanese, 1984). U interpretacijama se naglašava društveni i politički aspekt njegovih tekstova.

Za vrijeme francuske Treće Republike (1870. – 1940.), kad je u francuskom obrazovnom sustavu naglasak na izučavanju autora iz vremena vladavine Luja XIV., Molièreovi dramski tekstovi postaju obvezni lektirni naslovi u republikanskim školama. Klasicistička književnost imala je zadaću u učenicima poticati nacionalni osjećaj, zajedništvo, domoljublje i građanski moralizam (Compagnon, 2007: 265). Molièreovo se djelo tumači kao model klasične komedije, savršena ilustracija običaja njegova vremena, afirmacija građanskoga morala te principa demokratičnosti i laičnosti. S obzirom na to da klasicizam čini pedagoški temelj školskih programa u vrijeme Treće Republike, primat imaju klasicističke komedije (*Mizantrop*, *Tartuffe* i *Učene žene*) dok o “nepravilnim” komedijama prevladava negativan stav. Sve te dominantne stavove odražavaju i školski udžbenici (usp. Calleja-Roque, 2017).

---

*naissance, qui avait été inconnue jusqu'à présent, son buste et une inscription portant une fausse date de naissance, ornant la façade d'une maison, rue de la Tonnellerie, où l'on a cru qu'il était né (1821).*

Tijekom prvog i drugog desetljeća 20. stoljeća kulturna se predodžba o Molièreu konsolidirala, ali i evoluirala. Počinje se poimati i kao autor pučkog kazališta, zahvaljujući kazališnim redateljima Jacquesu Copeauu, Firminu Gémieru, Mauriceu Pottecheru, Romainu Rollandu, a poslije i Gastonu Batyju i Louis Jouvetu. Tako se oslobađa identiteta dvorskog autora, ali i republikanskog pisca. Nakon Drugoga svjetskog rata Jean Vilar na njegovim dramskim tekstovima temelji repertoar Théâtre national populaire u Parizu te novoosnovanog kazališnog festivala u Avignonu. Pedesetih godina prošloga stoljeća, zahvaljujući studiji Renée Braya *Molière homme de théâtre* (1954.), Molière se počinje učestalije poimati i kao kazališni čovjek. Njegov se rad izrazitiije kontekstualizira u vrijeme u kojem je nastao, a znatna se pažnja posvećuje i desetljećima zanemarenim aspektima barokne estetike u njegovim tekstovima, posebice komedijama baletima (usp. Mazouer, 2006, Albanese, 1992), do čega dolazi u sklopu porasta zanimanja za (francuski) književni barok.<sup>9</sup>

Nakon 1968. godine u režijama se Molièreovih komedija nerijetko progovara o suvremenosti te se traže odrazi aktualnih tema i preokupacija (usp. Corvin, 1985; Emelina i Gonesa, 2005). Takvim scenskim čitanjima nerijetko pribjegavaju najugledniji francuski kazališni redatelji toga vremena: Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jean-Paul Vincent te Roger Planchon. Molièreovi tekstovi od sedamdesetih godina 20. stoljeća postaju nezaobilazna točka za kazališne redatelje koji se žele dokazati originalnom interpretacijom kanonskih tekstova.

Oblikovanju mita o Molièreu u francuskoj kulturi aktivno doprinose likovne umjetnosti, slikarstvo i kiparstvo posebice, te filmska umjetnost.<sup>10</sup> Autor poiman kao dvorjanin Luja XIV., otac francuske

---

9 Zahvaljujući radovima Jeana Rousseta, V.-L. Tapiéa, Marcela Raymonda, Rogera Zuberu, Gérarda Genettea, Marca Fumarolija i tako dalje.

10 Primjerice, portreti Nicolasa Mignarda, bista Jean-Antoinea Hudona ili film *Molière ou la vie d'un honnête homme*, koji je 1978. godine režirala Ariane Mnouchkine.

komediografije, čovjek koji je život žrtvovao za umjetnost, filozof moralist, melankolični mislilac, promatrač običaja svoga vremena, republikanac, kazališni čovjek i tako dalje najizvođeniji je francuski autor u svjetskim kazalištima. Hrvatska kultura u vezi s tim pitanjem nije iznimka.

## Molière i hrvatski književni povjesničari i kritičari

**Alfred Orešković**, osječki gimnazijski profesor i prevoditelj s francuskoga jezika,<sup>11</sup> autor je jedne od najduljih Molièreovih biografija do danas objavljenih na hrvatskom jeziku (Osijek, 1885.). Četrdesetak stranica teksta namijenio je prije svega učeničkoj populaciji, o čemu i svjedoči posljednja rečenica: “Evo ti, mila mladeži, na kratko ocrtana života i rada prvog francezskog pisca komedija. Ovu crticu pisao sam lih za tebe, a moje će biti najveće veselje, ako ju pročitaš radosno te s njom povećaš svoje znanje o književnosti prvoga naroda u Evropi” (Orešković, 1885: 43). Orešković u tekstu iznosi detaljnu kronologiju Molièreova života, s naglaskom na odrastanju, obrazovanju, djelovanju kazališne skupine *Illustre Théâtre* (hrv. Znamenito kazalište), višegodišnjem boravku u francuskoj provinciji, povratku u Pariz, stjecanju kraljeve naklonosti te sukobima s neistomišljenicima. Tvrdi da je Molière bio nesretan, da se kontinuirano borio protiv protivnika te naposljetku izdahnuo na pozornici.

U prvi mah čovjek nebi ni vjerovao, da je muž, koji je sav svoj život sproveo, ovamo nesretan, a onamo u vječitoj borbi proti stotinam suprotivština, koji je boreći se, reć bi, na pozornici izdahnuo, kadar bio posried takovih okolnosti stvarati djela, koja su već toliko generacija neodoljivom svojom komikom gonila na smieh. (1885: 5)

Predstavlja ga kao junaka koji je do posljednjeg trenutka živio za svoju umjetnost te u konačnici umro za nju: “On je poput junaka do

---

<sup>11</sup> Preveo je *Graziellu* Alphonsea de Lamartina, objavljeno u Karlovcu 1883. godine.

zadnjeg svog časka radio za svoju umjetnost, on je boreći se pao tako rekuć na pozornici...” (1885: 39).

Orešković se oslanja na Grimarestovu biografiju (1885: 38) pa stoga ne čudi prisutnost pojedinih pogrešnih konstatacija. Primjerice, da se obitelj, i to posebice otac, žestoko protivila njegovoj glumačkoj vokaciji (1885: 10), da je u društvu glumaca “trošio teško zasluženi novac svoga oca” (1885: 9), da je kazališna trupa čiji je član bio putujući provincijom vodila život “sličan nomadskom životu Cigana” (1885: 12), “pun nemira, pogibelji, oskudice i razočarenja” (1885: 13), da je njegov brak s Armande Béjart bio nesretan (1885: 24) te da je kralj morao intervenirati ne bi li njegovo tijelo bilo pokopano na posvećenom dijelu groblja (1885: 40). Prema Oreškovićevoj interpretaciji, glumom se počeo baviti potaknut utjecajem Madeleine Béjart:

(...) a neka predstavljačica bijaše razlogom, da je taj svoj naum u istinu izveo. Madeleine Bejart, to je naime ime te predstavljačice, bijaše kćerka raztrošna oca. Kad je ovaj umro, odluči ona pomoći sebi i svojim tim, da je svojim starijim bratom Josipom i mladjom sestrom Genevieve-om ustrojila kazališno društvo. Mladi Poquelin, koga je i ovako bila začarala Madeleine, prihvati tu zgodu, da ostvari svoj stari naum. (Orešković, 1885: 9–10).

Oreškovićev tekst počinje konstatacijom da je nakon višestoljetnog razvoja francuska književnost u 17. stoljeću, u vrijeme klasicizma, dosegnula vrhunac i savršenstvo. U tom kontekstu posebice izdvaja tri dramska autora: Pierrea Corneillea, Jeana Racinea i Molièrea. Na tragu poetičkih stajališta onodobne francuske književne kritike, Orešković književni barok i precioznost drži manje vrijednim od klasicizma. U skladu s time, najboljim Molièreovim dramama drži *Školu za žene*, *Tartuffea*, *Mizantropa* i *Učene žene*, a za njegove likove drži i dalje aktualnim: “Te figure su vekom mlade, nove, svježije, čovjek neosjeća njihove starosti, akoprem je više od 200 godina proteklo, što izidjoše prvi put na pozornicu pred sviet, da mu kao u ogledalu prikažu vlastite mane i slabocće.” (1885: 4).

Tekst **Julija Adamovića** (1857. – 1940.), hrvatskog jezikoslovca, leksikografa i pedagoga koji je između 1890. i 1927. bio zaposlen na radnom mjestu lektora francuskoga jezika na Sveučilištu u Zagrebu, dio je većeg književnopovijesnog pregleda o povijesti francuske drame od 12. do 19. stoljeća.<sup>12</sup> U predgovoru knjige navodi da “Francuzka drama zauzima danas u svjetskoj literaturi neobično visok položaj. Kamo god se okrenemo, vidimo, da se na svim većim pozornicama izobraženih naroda prikazuje ponajviše francuzka drama; a i strani se pisci pišući svoja djela u nju ugledaju.” (1896: V). I Adamović naglasak stavlja na razdoblje klasicizma i poima ga kao vrhunac francuske književne povijesti. Njemu prethodi srednjovjekovno i renesansno razdoblje, dok s romantizmom, prema Adamoviću, počinje vrijeme moderne drame. Od dvjesto i petnaest stranica knjige ukupno sto dvadeset i pet posvećeno je klasicizmu, što također upućuje na važnost koji taj autor pridaje tom razdoblju. Molièreu posvećuje četrdesetak stranica, a osim njega izdvaja i Pierrea Corneillea i Jeana Racinea. Ocjena Molièreova značenja izrazito je povoljna:

Molière je u povijesti francuzke drame od vanredne važnosti. Njegovim se uplivom i poticanjem razvila francuzka drama u kasnijim vjekovima do današnje veličine, tako da joj nema premca na svijetu. No on je uplivao i na susjedne zemlje i narode, te je on ponajprije pjesnik francuzki, koji si je izvojštio mjesto u svjetskoj književnosti i za sve ga vjekove osigurao. (1896: 114–115)

Julije Adamović se, u odnosu na Alfreda Oreškovića, više zanima za sadržaj drama nego za autorovu biografiju. I on, kao i Orešković, pogrešno tvrdi da je kralj intervenirao oko pokopa (1896: 113), podcrtava da ga je “Madeleine Bèjart u svoje mreže ulovila” (1896: 73) te da se naposljetku zbog stalnih borbi s protivnicima te silnih napora i uzrujanja razbolio i umro: “Molière je kraj svega toga bio bolan, a nepre-

---

<sup>12</sup> Knjiga je izdana u ediciji “Slike iz svjetske književnosti”, koju je Matica hrvatska objavljivala između 1891. i 1909. godine.

stana uzrujanost kod prikazivanja i naponi mu kao ravnatelja kazališta pogoršaše njegovu bolest.” (1896: 111).

Detaljnije piše o žanrovskim obilježjima tekstova, njihovim izvorima i recepciji suvremenika. Molièrea naziva genijem, najvećim komičarem i najpopularnijim piscem francuskoga naroda (1896: 72). Njegove likove poima kao utjelovljenje univerzalnih ljudskih mana i vrlina i drži da je upravo zbog tog razloga razumljiv narodima iz svih vremena (1896: 115). Pojašnjava: “(...) one je slikao u ljudima 17. stoljeća ponajprije čovjeka u opće, tako da nam se sve čini kao da smo već negdje vidjeli njegove ljude” (1896: 117). Za *Sganarellea*, *Ženidbu na silu*, *Ljubav liječnik*, *Liječnik protiv volje*, *Georgesa Dandina*, *Gospodina de Pourceaugnac*, *Scapinove spletke*, *Amfitriona* drži da se previše oslanjaju na tradiciju i tipske likove. Ne prepoznaje važnost komedija-baleta unutar autorova opusa. Ostale tekstove (*Tartuffea*, *Mizantropa*, *Škrtca*, *Građanina plemića*, *Školu za žene*, *Don Juana*) naziva “značajnim komedijama” u kojima prikazuje sliku svog doba i suvremenike te prikazuje “dubine čovječjega srca i tajanstveni život ljudske duše” (1896: 116). Ističe da se Molière oslanjao na dramsku tradiciju te iz nje preuzimao teme, motive i likove, no ne smatra ga plagijatorom (1896: 118). Utemeljio je “modernu šaljivu igru”, dao joj “pravac kojim se i nakon dva stoljeća kreće”, zbog čega je važan za svjetsku književnost (1896: 119).

**Slavko Ježić**, prevoditelj Molièreovih drama na hrvatski jezik<sup>13</sup> i važan posrednik između hrvatske i francuske književnosti u međuratnom razdoblju, autor je opsežne povijesti francuske književnosti (*Francuska književnost do kraja klasičnog razdoblja*, 1928.), kojom obuhvaća razdoblje od 842. do 1715. godine.<sup>14</sup> Slavko Ježić donosi pregled

---

13 Preveo je *Tartuffea*, *Mizantropa*, *Školu za žene* i *Sganarelle ili umišljeni rogonja*. Objavljene su u *Izabranim komedijama* (ur. S. Ježić, MH, Zagreb, 1942.) i *Izabrana djela* (ur. I. Hergešić, MH, Zagreb, 1951.). Njegovi su prijevodi u više navrata uprizoreni (usp. Škavić i Babić, 1997: 159).

14 Gabrijela Vidan ističe da erudicija i akribičnost te knjige i danas zadivljuju, da je na knjizi radio tri godine, u Zagrebu, daleko od pariških knjižnica, a ciljana

Molièreove kazališne i spisateljske karijere, stavljajući naglasak na *fortunu* pojedinog teksta u Francuskoj za Molièreova života te brojne polemike koje je izvedba i objava tekstova izazvala. U potpunosti zanemaruje razdoblje života i rada prije povratka u Pariz 1658. godine. Problematizira njihovu žanrovsku raznolikost.<sup>15</sup> Najviše cijeni “velike” komedije, u stihovima i u pet činova, te ističe njihovu korektivnu funkciju. No također primjećuje da Molièreov jezik dobro funkcionira na pozornici upravo zbog toga što se odmiče od pravila klasicističkog stila i zato što jezik kojim likovi govore svjedoči o njihovoj društvenoj pripadnosti (1928: 346). Prepoznaje utjecaj komedije *dell’arte* i francuske komediografske tradicije na koje se oslanja te pojašnjava da mu je oblikovanje karaktera važnije od zapleta radnje (1928: 346). Drži da Molière slika tipove iz društva svoga vremena, vjerujući u korektivnu moć književnosti i inzistirajući na pouci gledateljima/čitateljima da trebaju slijediti prirodu i svoju narav, te se kloniti pretjeranosti. Slavko Ježić unutar cjelokupne francuske komediografske produkcije izdvaja upravo Molièreove tekstove.

Teatrolog, romanist, književni povjesničar, komparatist književnosti i prevoditelj<sup>16</sup> **Ivo Hergešić** (1904. – 1977.) o Molièreu piše u opsežnoj studiji posvećenoj, osim njemu, i Williamu Shakespeareu i Johannu Wolfgangu von Goetheu (*Shakespeare, Molière, Goethe*, 1957.).<sup>17</sup> Poglavlje o Molièreu podijeljeno je na tri cjeline: a) o kazališnom životu 17. stoljeća, b) o P. Corneilleu, Molièreu, J. Racineu te njihovim pretečama i suvremenicima, c) o šest Molièreovih komedija (*Kačiperke, Sganarelle ili umišljeni rogonja, Škola za žene, Kritika škole za žene, Ženid-*

---

publika su mu studenti i profesori (Vidan, 2013: 43–49).

15 Slavko Ježić bio je pobornik Lansonova pozitivizma i Brunetièreova evolutivnog pristupa književnim vrstama (Vidan, 1997: 146–147).

16 Na hrvatski je jezik preveo *Kačiperke* i *Ženidbu na silu*. Priredio je Molièreova *Izabrana djela* (MH, 1951.).

17 Drugo, prošireno i prerađeno izdanje objavilo je Znanje 1978. godine. Knjigu je za Biblioteku ITD priredio Nikola Batušić.

*ba na silu, Tartuffe*).<sup>18</sup> Veliki prostor posvećuje kazališnom kontekstu unutar kojeg je francuski komediograf djelovao. Detaljno opisuje prilike u pariškom kazalištu od kraja 16. stoljeća, tijekom profesionalizacije francuskoga kazališta u 17. stoljeću, Richelieuove zasluge za to, opisuje nove kazališne dvorane, način funkcioniranja kazališnih trupa, izgled i opremu dvorana itd. Potom pojašnjava kako su se oblikovala klasicistička pravila. Osim Corneillea, Molièrea i Racinea, izdvaja i Alexandra Hardyja, Jeana Rotroua, Jeana Maireta, Paula Scarrona, Thomasa Corneillea i Philippea Quinaulta.

Ivo Hergešić Molièrea drži kazališnim čovjekom svoga doba, naziva ga najvećim komediografom (1978: 115), jedinim od sedamnaestostoljetnih dramatičara koji se afirmirao u inozemstvu i čija se djela i danas se izvode na svjetskim pozornicama (1978: 125–126). Hergešić također prepoznaje važnost lakrdija, farsi i groteskno-realističnih komedija, čime pomiče fokus s klasicističkih komedija u stihu. Drži da je i taj, nerijetko zanemaren, dio njegova opusa “jedna od najznačajnijih manifestacija njegova genija” (1978: 126). Svjestan izazovnosti svakog pokušaja žanrovske klasifikacije tekstova, koristi se pojmovima komedija-balet, libreto, viteška komedija, društvena komedija i komedije intrige. Na tragu Brayeve studije, na koju se poziva, ističe da Molière nije bio isključivo moralist, već da je on i glumac, kazališni redatelj, pedagog, poduzetnik, dakle potpuni kazališni čovjek i da ga se kao takvog treba percipirati i vrednovati (1978: 189). Hergešić je dobro upoznat s recentnom literaturom o Molièreu, i to ne samo onom objavljenom na francuskom jeziku. Oslanja se na studije Paula Bénichoua, Antoinea Adama, Jacquesa Scherera, Renéa Jasinskog, Louisa Jouveta, Renéa Braya, W. G. Moorea i mnogih drugih. Hergešićev tekst o Molièreu iznimno je sadržajan i veliki dio njegovih zaključaka i ocjena i danas su relevantne. Molièrea predstavlja u kontekstu vremena u

---

18 Ivo Hergešić je o Molièreu pisao i u: “Molièreovo doba”, *Vjesnik NFH u srijedu*, 12. – 17. XII. 1952., br. 2406; “Kazališni čovjek koji se zvaše Molière”, *Pozorište*, 15, 1973., br. 3, str. 211–216.

kojem je djelovao, povezuje ga sa suvremenicima, ali i s prethodnicima, predstavlja kao kazališnog čovjeka koji je djelovao u zlatnom razdoblju francuske kazališne povijesti, detaljno analizira šest komedija te donosi podatke o autorovoj recepciji u domaćoj sredini.<sup>19</sup>

**Helena Mandić Pahl** (1917. – 2000.), koja je u Zagrebu i Parizu studirala i doktorirala romanistiku te između 1952. i 1982. predavala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu francusku fonetiku, civilizaciju i književnost, o Molièreovu djelovanju piše u sklopu poglavlja o 17. stoljeću u povijesti francuske književnosti, koja je objavljena kao treći svezak Liberove *Povijest svjetske književnosti*. Mandić Pahl Molièrea predstavlja kao univerzalnoga kazališnoga čovjeka, preteču J. Copeaua, G. Batyja i L. Jouveta (1982: 245), koji je inzistirao na jednostavnoj glumi i prirodnoj dikciji na pozornici u trenutcima kad su izvedbene konvencije bile posve drugačije. Pojašnjava da je težio totalnom kazalištu koji se temelji na sjedinjenju riječi, geste, mimike, akrobacije, plesa i pjesme. Ističe važnost kraljevskog patronata i neopravdano fokusiranje isključivo na “velike” komedije (1982: 246). Jezik Molièreovih dramskih tekstova ocjenjuje dinamičnim, a njegovo kazalište drži ukorijenjenim u 17. stoljeće. Više pažnje posvećuje misaonom sloju njegovih drama, a biografizam u pristupu, u odnosu na prethodno analizirane autore, u znatnoj mjeri izostaje. Višegodišnji boravak njegove kazališne skupine u provinciji drži trošenjem snage i talenta (1982: 245). Upućuje na otklon od jezuitskog i jansenističkog svjetonazora koji su bili dominantni u njegovo vrijeme te ne poima Molièrea kao autora koji rigorozno poštuje klasicistička pravila, s obzirom na to da mu je prioritet nasmitati publiku. Helena Mandić Pahl Molièrea, što je novost u odnosu na prethodno analizirane prikaze, poima i kao političkog autora:

Situirajući svoje likove u životnu stvarnost ili nalazeći ih u njoj, Molière je dao satirički prikaz svih društvenih sredina i svih slojeva,

---

<sup>19</sup> Proučavanje odjeka autora iz svjetske književnosti u hrvatskoj kulturi važan je dio Hergešićeva znanstvenoga rada.

ostavljajući netaknut jedino dvor i kralja. Iako nikad nije apostrofirao pitanje društvenog sistema, problemi koje je prikazivao na užem planu građanske obitelji ili plemićke sredine ukazivali su indirektno i na manjkavost društvenog sistema čiji su dio bili. (1982: 251)

Književna prevoditeljica, esejistica i književna kritičarka **Višnja Machiedo** (1940. – 2013.), koja je diplomirala francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, također inzistira na činjenici da je Molière prije svega kazališni čovjek i da njegovi tekstovi puninu stječu izvedbom na pozornici (2007: 33). Prvi dio teksta posvećuje autorovoj biografiji, a drugi *Škrtcu*, s obzirom na to da je tekst inicijalno objavljen kao predgovor prijevodu *Škrteca*, koji potpisuje Višnja Machiedo (Sysprint, 1996.). Detaljno ocrtavajući njegov životni put od susreta s članovima obitelji, Béjart preko boravka u provinciji, koji naziva “mukotrpnim lutanjem” (2007: 35), polemikama i smrti, francuskog komediografa predstavlja kao autora koji prisvaja stečevine komediografske baštine i čiji se likovi razlikuju načinom izražavanja, a što doprinosi njihovoj karakterizaciji. Machiedo u njegovim tekstovima uočava tragove slobodarskih ideja, novosvjetovnog morala i laičkog moralizma. Molièrea naziva “posvemašnjim kazališnim djelatnikom” (2007: 33), drži da “sirovinu osobne životne drame pretače u ‘zlato’ svojih komičnih remekdjela” (2007: 35) te predstavnikom “svjetovnog moralizma” (2007: 37).

Hrvatski teatrolog **Nikola Batušić** (1938. – 2010.), koji je diplomirao romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, u tekstu naslovljenom “Molière i njegovo kazalište” također veliku važnost pridaje društveno-kulturnom kontekstu u kojem je Molière djelovao, detaljno prikazujući politički kontekst 17. stoljeća, tijek profesionalizacije kazališnoga života i materijalne uvjete u kazalištima. Posebnu pažnju posvećuje žanrovskoj raznolikosti opusa i teškoćama do kojih dolazi u pokušaju klasifikacije tekstova (2003: 455–482). Njegove tekste dijeli na nekoliko skupina: a) farse, b) komedije-baleti, operni libreti, prigodnice, komične pastore, herojske komedije, c) plemićke

komedije, d) komedije temeljene na zapletima te e) komedije u kojima kritički promatra društvo i tipove (2003: 461–462). Batušić detaljno analizira Molièreov odnos prema komediografskoj tradiciji na koju se oslanja, ističe da povremeno odstupa od klasicističkih pravila te objašnjava važnost korpusa njegovih komedija-baleta koje je Molière pisao za dvorske svečanosti. Molièrea drži klasicistom, iako on povremeno odstupa od klasicističkih pravila jer mu je prioritet nasmijati i zabaviti publiku, a ne zadovoljiti očekivanja akademika i učenih ljudi.

## Zaključna opažanja

U analiziranim se književnopovijesnim i književnokritičkim tekstovima Molièreov opus prosuđuje na temelju različitih normativno-poetičkih načela. U pozitivističkim intoniranim tekstovima Alfreda Oreškovića i Julija Adamovića, dijelom i Slavka Ježića, naglašava se uzročno-posljedična veza između književnosti i njezina društveno-političkog konteksta. Prevladava biografizam i psihologizam. Tako Alfred Orešković podcrtava da je bračna nesreća “silno je nanj djelovala i očemerivala mu srce” te da je ona “u uzkoj vezi s njegovim najboljim komadi, pa koliko puta naidješ, da ova i ona osoba u kom komadu u svojoj nesreći bolno svoje srce otkriva, uvijek ti se čini, da je one rieči napisao Molière krvlju svoga raztrgana srca” (1885: 28). Djelo se također poima kao ogledalo psihe autora i dokument vremena u kojem je nastalo, a književnost kao apologija nacije. Hrvatski se autori u pravilu oslanjaju na stranu, poglavito francusku literaturu o Molièreu, o čemu svjedoče brojne reference u analiziranim tekstovima. Iz tih se izvora, poglavito ranih biografija te francuske književne kritike druge polovice 19. stoljeća, preuzimaju podatci, ali i legende te neutemeljene konstatacije. Dio njih se ipak s vremenom u literaturi revidira.

U svim je analiziranim tekstovima Molièreov opus kontekstualiziran u 17. stoljeće i to, preciznije, u razdoblje vladavine kralja Luja XIV., koje koincidira sa zlatnim dobom klasicizma. Periodizacija književne građe nerijetko je determinirana političkim promjenama, preciznije

stupanjem na prijestolje pojedinog vladara dinastije Bourbon. Alfred Orešković, Julije Adamović i Slavko Ježić klasicizam drže vrhuncem razvoja i zlatnim dobom francuske književnosti. Kanonizacija klasicizma kao vrhunca nacionalne književnosti dogodila se u 18. i 19. stoljeću, za što su posebice zaslužni Ferdinand Brunetière i Gustave Lanson, koji su svoje povijesti francuske književnosti periodizirali u odnosu prema generaciji klasicističkih autora iz druge polovice 17. stoljeća.<sup>20</sup> Brunetière drži da je klasicizam vrhunac francuske književne povijesti i najreprezentativnija manifestacija francuskog nacionalnog duha, a Molière utjelovljenje francuskog duha (Brunetière, 1898: 167–211), pa tako Alfred Orešković navodi da se francuska književnost nakon “mučna rada, nakon dugotrajnog razvitka vinula u onu visinu, na kojoj se književni proizvodi odlikuju posvemašnjom harmonijom: klasicitetom” (1885: 3). Molièrea u pravilu vezuju uz imena Pierrea Corneillea i Jeana Racinea, smatrajući ih najvažnijim autorima “Velikoga” stoljeća, tj. “stupovima, na kojih počiva sva slava i sjaj zlatne dobe” (Orešković 1885: 4). Adamović navodi da se Molièreevima “uplivom i poticanjem razvila francuzka drama u kasnijim vjekovima do današnje veličine, tako da joj nema premca na svijetu. No on je uplivom i na susjedne zemlje i narode, te je on ponajprvi pjesnik francuzki, koji si je izvojšto mjesto u svjetskoj književnosti i za sve ga vjekove osigurao” (1896: 115).

Biografija autora nezaobilazna je i ključna. A. Orešković i J. Adamović pripovijedaju o njegovu nesretnom životu, neodoljivom zovu kazališne umjetnosti, brojnim protivnicima u kazališnim i književnim krugovima, umjetniku koji je neumorno radio unatoč krhkom zdravlju te naposljetku, iscrpljen naporima i sukobima, borbu izgubio umirući gotovo na pozornici. O brojnim epizodama Molièreeve biografije izrečeni su oprečni sudovi. Primjerice, godine koje je s kazališnom skupinom proveo u provinciji Alfred Orešković drži “od neizmjerne koristi”

---

20 Stoljeća francuske književne povijesti F. Brunetière periodizira na sljedeći način: 1. Tvorba klasičnoga ideala (1498. – 1610.), 2. Nacionalizacija književnosti (1610. – 1722.), 3. Rastakanje klasičnoga ideala (1720. – 1801.).

jer “bez njega nebi Molière bio stekao toliko životna iskustva, koje iz njegovih djela odsieva” (1885: 17), Adamović vremenom sazrijevanja i stjecanja iskustva, Slavko Ježić ih ni ne spominje, Helena Mandić Pahl smatra “trošenjem talenta”, a Višnja Machiedo “mukotrpnim lutanjem i plodonosnim naukovanjem”.

Svaki sljedeći objavljeni tekst donosi neke nove podatke i promjene očišta u odnosu na prethodno objavljene. Ivo Hergešić i Nikola Batušić primjerice izrazitiji naglasak stavljaju na prilike u francuskom kazalištu tijekom 17. stoljeća. Batušić više pažnje posvećuje kraljevskom patronatu i profesionalizaciji francuskoga kazališta. Ivo Hergešić odmiče se od poimanja Molièrea kao moralista i klasicista te ga predstavlja kao kazališnog čovjeka. Poseban naglasak stavlja na njegove farse i komedije s elementima farse kojima je dotad pridavano manje pažnje. I Helena Mandić Pahl i Nikola Batušić Molièrea poimaju kao kazališnog čovjeka. Batušić pozornost usmjerava na trećinu Molièreo-va opusa koja je desetljećima, pa i stoljećima, bila u sjeni klasicističkih komedija, a to su komedije-baleti koje je Molière, u suradnji s kompozitorima i koreografima, pisao za dvorske svečanosti koje je priređivao Luj XIV. Višnja Machiedo predstavlja ga kao libertinskog mislioca te upućuje na tragove te struje misli u njegovim tekstovima.

U prvim trima analiziranim tekstovima iz korpusa žanrovskoj raznolikosti opusa ne posvećuje se pretjerano pažnje, što dijelom Ivo Hergešić, a u potpunosti Nikola Batušić ispravlja. Adamović upotrebljava pojam svetkovine, Ježić herojske komedije, baletne komedije, velike komedije i karakterne komedije, Machiedo farse, komedije i komedije-balete, a Batušić uvodi najdetaljniju razradu (farse, komedije baleti, herojske komedije, polemičke komedije, komedije temeljene na zapletima, komedije u kojima promatra društvo i tipove).

Alfred Orešković ističe da Molière u komedijama prikazuje sve društvene staleže, Julije Adamović da prikazuje svoje suvremenike, i to posebice građanske krugove. U korpusu analiziranih tekstova u pravilu se tvrdi da Molière portretirajući svoje suvremenike prikazuje ono što je univerzalno u ljudskoj prirodi. I Ježić ističe prikaz različitih tipova

iz svih društvenih slojeva i moralnu funkciju kazališta. Hergešić naglašava da šiba društvene poroke i ljudske slabosti, a Mandić ističe da satirički prikazuje sve slojeve i u pojedincu vidi tipično.

Prema Adamoviću najbolji Molièreov tekst jest *Tartuffe*, a potom *Mizantrop*, prema Ježiću *Mizantrop*, Mandić Pahl izdvaja *Tartuffea*, *Mizantropa* i *Škrtca*, a prema Nikoli Batušiću to je *Mizantrop*.

U interpretaciji opusa, ali i općih ocjena Molièreova djelovanja primjetno je izrazito suglasje. Molière se poima kao središnji autor kano- na francuske književnosti. Orešković ga proglašava najvećim komediogra- fom nakon Aristofana, Adamović genijem, najvećim komičarem i utemeljiteljem moderne komedije, Hergešić najvećim klasičnim ko- mediografom, Batušić velikanom klasičnog stoljeća, a Machiedo jed- nim od najvećih svjetskih komediografa.

U svim tekstovima u obzir je uzeta i istaknuta Molièreova važnost u matičnoj kulturi, ali i iznimna recepcija u ostalim, posebice europ- skim sredinama. U Hergešićevu i Batušićevu tekstu prikaz Molièreova djelovanja oblikovan je izrazitije, u odnosu na ostala četiri autora, s hrvatskog gladišta. Pozornost skreću na plodnu i dugotrajnu recepciju njegove komediografije u nas.

Zaključno, u hrvatskim biografskim, književnopovijesnim i knji- ževnokritičkim tekstovima objavljenim u knjižnom formatu tijekom nešto više od sto godina Molière se postupno pretvarao iz nesretnog, usamljenog i boležljivog čovjeka, koji je život žrtvovao za umjetnost i melankoličnog promatrača običaja svoga vremena, u moralista, fi- lozofa, pa u kazališnog čovjeka, bliskog prijatelja Luja XIV. i autora baroknih komedija-baleta te naposljetku u autora političkog kazali- šta i libertinskog mislioca. Sedam analiziranih tekstova povezuje to da Molièreov opus predstavljaju kao vrhunac francuske književnosti 17. stoljeća, kao i svjetske komediografije općenito, ističući da su zbog univerzalnosti tema koje obrađuje i karaktera koje opisuje njegovi tek- stovi aktualni u različitim razdobljima te u različitim kulturnim sredi- nama, pa tako i u nas.

## Literatura

- Adamović, Julije (1896), *Slike iz svjetske književnosti*, sv. 4. *Francuzska drama od njezina početka do najnovijega vremena*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Albanese, Ralph Jr. (1984), “Lectures critiques de Molière au XIX<sup>e</sup> siècle”, *Revue d’histoire du théâtre*, br. 4, str. 341–361.
- Albanese, Ralph Jr. (1992), *Molière à l’école républicaine. De la critique universitaire aux manuels scolaires (1870–1914)*, Anima Libri Stanford French and Italian Studies, Saratoga.
- Batušić, Nikola (2003). “Molière i njegovo kazalište”, u: Molière, *Škr-tac, Umišljeni bolesnik, Mizantrop, Versailleska improvizacija*, prir. N. Batušić, Školska knjiga, Zagreb, str. 455–482.
- Brunetière, Ferdinand (1877), “Molière d’après ses derniers biographies”, *Revue des Deux Mondes*, vol. 22, br. 3, str. 587–616.
- Brunetière, Ferdinand (1898), *Manuel de l’histoire de la littérature française*, Librairie C. Delagrave, Paris.
- Calleja-Roque, Isabelle (2017), “Molière actualisé par l’image dans les manuels de collège et de lycée d’aujourd’hui”, *Recherches&Travaux*, br. 91, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/934>. Pristupljeno 5. listopada 2022.
- Compagnon, Antoine (2007), *Demon teorije*, AGM, Zagreb.
- Corvin, Michel (1985), *Molière et ses metteurs en scène d’aujourd’hui. Pour une analyse de la représentation*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Duchêne, Roger (1998), *Molière*, Fayard, Pariz.
- Emelina, Jean, Gonesa, Gabriel (ur.) (2007), *Les mises en scène de Molière : du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Actes du colloque international de Pézenas, 3–4 juin 2005*, Domens, Pézenas.
- Filippi, Florence (2012), “Les vies de Molière (XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles): du parcours exemplaire à l’hagiographie”, u: *Ombres de Molière, Naissance d’un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, ur. M. Poirson, Armand Colin, Paris, str. 187–210.

- Forestier, Georges (2013), “Révèler la vérité cachée: le cas Molière comme symptôme du fonctionnement et des enjeux de la pensée hypercritique de la Renaissance à aujourd’hui”, u: *La Vérité. Actes du Congrès annuel de l’IUF*, ur. O. Guerrier, Publications de l’Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, str. 205–223.
- Forestier, Georges (2018), *Molière*. Gallimard, Paris.
- Hergešić, Ivo (1978), *Shakespeare, Molière, Goethe. Kazališno-književne studije*, Znanje, Zagreb.
- Hytier, Adrienne D. (1966), “Diderot et Molière”, *Diderot Studies*, vol. 8, str. 77–103.
- Ježić, Slavko (1928), *Francuska književnost do kraja klasičnog razdoblja*, Tiskara Merkantile, Zagreb.
- Leon, Mechele (2009), *Molière, the French revolution and the Theatrical Afterlife*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Machiedo, Višnja (2007), *Od kazališta do teksta i obrnuto. Romanističke i hrvatske studije i ogledi*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Mandić Pahl, Helena (1982), “Sedamnaesto stoljeće”, u: *Povijest svjetske književnosti*, svz. 3, ur. G. Vidan, Liber/Mladost, Zagreb, str. 245–251.
- Marchand, Sophie (2010), “Du rieur au philosophe : Molière au XVIII<sup>e</sup> siècle sous la plume de Grimarest, Goldoni et Mercier”, *Le rire ou le modèle? Le dilemme du moraliste*, ur. J. Dagen, A.-S. Barrovacchio, Honoré Champion, Paris, str. 463–485.
- Mazouer, Charles (2006), *Molière et ses comedies-ballets*, u: Honoré Champion, Paris.
- Meić, Perina (2008), “Načela metodološkoformacijske analize”, u: C. Pavlović, V. Glunčić-Bužančić (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova s X. znanstvenog skupa (smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti)*, Književni krug Split, Split, str. 32–45.
- Mongrédien, Georges (1956), “Les biographes de Molière au XVIII<sup>e</sup> siècle”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, vol. 56, br. 3, str. 342–354.
- Orešković, Alfred (1885), *Jean-Baptiste Poquelin-Molière, Critica o njegovu životu i radu*, Izvješće o Kralj. Velikoj Realci, Osijek.

- Plejić Poje, Lahorka (2009), “Frančezarije”, u: V. Visković (ur.), *Hrvatska književna enciklopedija*, svz. 1, A-Gl, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 553–554.
- Škavić, Đurđa, Babić, Zrinka (1997), “Uloga Slavka Ježića u hrvatsko-me dramskom prevodilaštvu”, *Znanstveni i književni rad Slavka Ježića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom 100. godišnjice rođenja*, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 155–166.
- Vidan, Gabrijela (1997), “Dr. Slavko Ježić, književni povjesničar, prevoditelj i kritičar hrvatske i francuske književnosti”, u: *Znanstveni i književni rad Slavka Ježića. Zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom 100. godišnjice rođenja*, ur. T. Maštrović, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 143–153.
- Vidan, Gabrijela (2013), “Erudicija i nedoumice zaljubljenika u francusku književnost, slučaj Slavka Ježića”, u: *Slavko Ježić, romanist i kroatist, prevoditelj, intendant kazališta, sveučilišni profesor*, ur. I. Stopfer, FF Press, Zagreb, str. 43–49.

## Molière in Croatian Literary History and Literary Criticism

The paper analyzes biographical, literary-historical, and literary-critical texts about Molière’s life and work published in the Croatian language in the period from the end of the 19th to the beginning of the 21st century. Their critical discourse is analyzed and the ways in which the mentioned author and his texts are presented and evaluated in them. The corpus of the analyzed texts comprises the texts by Alfred Orešković, Julije Adamović, Slavko Ježić, Ivo Hergešić, Helena Mandić Pahl, Nikola Batušić, and Višnja Machiedo. The aim of the paper is to describe Molière’s Croatian reception based on the analysis of the selected texts of literary history and literary criticism and to analyse the position of the French comedigrapher within Croatian literary history as well as cultural assumptions about him.

Keywords: literary criticism, literary historiography, Molière, cultural assumptions, Croatian reception, biography

**Renate Hansen-Kokoruš**

Sveučilište u Grazu

## Marinkovićeve intertekstualne transformacije Molièrea

*Tartuffe je više ozbiljna i pomalo mrzovoljna studija o ljudskoj hipokriziji, koja je bliža drami nego komediji (zato i nosi ime glavnog lica)...<sup>1</sup>*

*Dandin je dakle više lice nego tip, njegova komedija ne nosi naslov "seljak-plemić" ili "ambiciozni" (kao "škrtač"), nego njegovo vlastito ime i prezime.<sup>2</sup>*

.....

Ranko Marinković sustavno se služio raznim intertekstualnim postupcima, u dramskim i pripovjednim djelima. Molièreove drame *Tartuffe*, *Don Juan*, *Umišljeni bolesnik* i *Škrtač* važan su predložak za sva njegova djela, uključujući kritičke eseje. Prilog se bavi pitanjima tipološke, ali i referencijalne intertekstualnosti te istražuje kako su pretekstovi francuskoga dramatičara korišteni u oblikovanju Marinkovićevih djela. U središtu su zanimanja odnosi koji se uspostavljaju na razini kompozicije likova i sižea. Naglasak je stavljen na sljedeće aspekte: kritika konkretnih ljudi i ljudskih mana, postupak oprečnosti, društvena kritika, žanrovska semantizacija i metadiskurzivnost. Namjera je analizirati funkciju Molièreovih interteksta u Marinkovićevu djelu.

Ključne riječi: Molièreove drame, pripovijetke Ranka Marinkovića, intertekstualnost, figuralne koncepcije, *Politeia*

.....

---

1 "Molièreov Umišljeni bolesnik". Marinković, 1988a: 54.

2 "Molièreov George Dandin". Marinković, 1988a: 57.

## Uvod

Ranko Marinković kao romanist nije samo vrlo dobro poznao opus francuskoga dramatičara Molièrea već ga je i iznimno cijenio. U svojim umjetničkim, ali i drugim metaliterarnim tekstovima – esejima, kritikama i sl. – ostavio je brojne tragove zanimanja za Molièrea. U Marinkovićevim tekstovima mogu se pronaći brojni citati iz njegovih drama, razmišljanja o njima te tumačenja njegovih kazališnih komada i najpoznatijih likova. Molièreove metatekstualne replike u Marinkovića nisu ograničene na jedan žanr. Naprotiv, intertekstualne relacije s Molièreovim dramama prekoračuju žanrovske granice u mnogim Marinkovićevim tekstovima. One se provlače cijelim Marinkovićevim djelom, od ranih tekstova preko poznatih pripovijetki i romana do kasnih drama, što svjedoči o važnosti koju je Marinković pridavao Molièreu. Te tragove nalazimo već u ranim prozama, npr. *Mornar Lolo, lijepa Dora i doktor Richi* (1934.)<sup>3</sup> i *Vigilije* (1935.),<sup>4</sup> prethodnika poznate pripovijetke *Karneval* (1953.), sa satiričnim likovima liječnika i ljekarnika, koji se oslanjaju na Molièreova *Umišljenog bolesnika* (*Le malade imaginaire*), preko romana *Kiklop* (1965.) do posljednje drame *Pustinja* (1980., tiskano 1982.),<sup>5</sup> koje sadrže duge citate iz *Don Juana* i *Tartuffea*.<sup>6</sup> O važnosti Molièrea svjedoče i kritike iz 1939. i 1940. godine, iz kojih su preuzeti navedeni citati o *Umišljenom bolesniku* (1939.) i *Georgeu Dandinu* (1940.). U njima Marinković analizira dramski tekst, odnosno piše prikaz predstave u režiji Hinka Tomašića te kritike predstava iz 1945. (*Tartuffe*, u kojem je glavnu ulogu igrao glumac Dubravko Dujšin) i 1961. u režiji Koste Spaića.

3 *Filmski svijet*, Zagreb, br. 1 (1934), bez paginacije.

4 *Politika*, 22. kolovoza 1935., str. 313–314.

5 Bruno Popović: “Kronologija” (1982), *Ranko Marinković, Sabrana djela*, t. 6, Zagreb, 155, 156.

6 Usp. Čale Feldman 1997: 266–268 i 272–274.

Važnost predložaka iz francuske književnosti, Molièrea posebice, za Marinkovića je dakle neosporna i tom su se temom bavili brojni istraživači iz područja znanosti o književnosti. Cvijeta Pavlović (2004) detaljno se bavila francuskim motivima u Marinkovićevu pripovijedanju, upućujući na brojne citate iz djela pojedinih pisaca. U radu analizira Molièreove intertekstualne izvore, jezične fraze i citate – te njihova mnogobrojna uklapanja u Marinkovićeve prozne i dramske tekstove. Lada Čale Feldman i Morana Čale u svojim su se monografijama te u drugim radovima u nekoliko navrata bavile Marinkovićevim prozama i dramama, primjenjujući u analizi njegovih djela poststrukturalističke i dekonstrukcijske metodologije.<sup>7</sup> Ovaj prilog koji se, između ostalog, oslanja i na navedene radove, teži upotpuniti i vlastita ranija istraživanja koja su bila posvećena intertekstualnosti u Marinkovića, no u kojima je Molièreovim dramama posvećeno vrlo malo pažnje (Hansen-Kokoruš, 2002).

## Oblici i funkcije intertekstualnosti

Ti se odnosi izražavaju na područjima referencijalne te tipološke intertekstualnosti. Referencijalni se odnosi manifestiraju u pojedinom aktualnom tekstu i sežu od u potpunosti preuzetih označenih citata iz konkretnog preteksta preko parcijalnih, neoznačenih, a i potencijalno modificiranih preuzimanja koje čitatelj mnogo teže otkriva (putem pojedinih citata ili aluzija različite jasnoće i preciznosti) do istovjetnosti te opskrbljenosti podacima o izvorima. Za razliku od njih, tipološki se odnosi ne očituju u jezičnim citatima, dakle na jezičnoj razini teksta,

---

<sup>7</sup> Lada Čale Feldman u nekoliko se navrata bavila intertekstualnošću u Marinkovića te je istražila i funkciju Molièreovih pretekstova u dramama hrvatskoga pisca (op. cit.). Morana Čale u svojoj je zbirci eseja (Čale, 2001) analizi podvrgla drame *Glorija* i *Pustinja* te pripovijetke *Anđeo* i *Zagrljaj*, dok se 2005. u monografiji posvetila detaljnom dekonstrukcijskom istraživanju Marinkovićeva romana *Kiklop*. U njezinoj prvoj navedenoj knjizi Molière zauzima mjesto među drugim autorima.

već u strukturnim elementima. Oni se mogu uočiti na razini žanra i u odgovarajućim uzorima sa svojim semantičkim implikacijama, tj. sa značenjskim transpozicijama s preteksta na aktualni tekst, pri čemu te informacije ekvivalentnosti nisu sadržane u citatima, već u strukturi, u odnosima među likovima, njihovim funkcijama te u kompoziciji teksta. Ako tekst potpuno udovoljava konvencionalnim žanrovskim kriterijima – tipološki odnosi naime pripadaju dubinskoj strukturi teksta, ne očituju se u klasičnim citatima i zahtijevaju od čitatelja znatnu sposobnost apstrahiranja – te tipološke relacije obično ostaju neprimijećene. Ali žanrovske odrednice (npr. podatak o pripadnosti žanru u podnaslovu) upućuju na tu kategoriju, a i svaki kompozicijski znak koji odstupa od žanrovske norme (kao i njihovo kršenje ili variranje) signalizira da je tipološka intertekstualnost aktivirana. Ta dva različita tipa intertekstualnosti međusobno se ne isključuju, a ponekad se žanrovska oznaka konkretnog preteksta rabi za prepoznavanje te intertekstualne relacije (npr. kod parodije). Među tim oblicima tipološke intertekstualnosti postoji jedna vrsta koju je teško kategorizirati: figuralne karakteristike vezane za određene književne likove ili tipove, koje se ne reproduciraju nužno citatima, već posredstvom uočljivih i prepoznatljivih crta naravi. Tu specifičnu vrstu, koju Mueller (1991) naziva “interfiguralnost”, analizira se obično pod okriljem referencijalne intertekstualnosti, pod pretpostavkom da je posrijedi citatnost jednoga lika na koji se drugi lik referira. Međutim, ta je pojava smještena između referencijalne i tipološke intertekstualnosti. Ako jedan lik preuzima konkretna obilježja određenog lika iz preteksta, koja se citiraju ili na koje se aludira, moglo bi se pretpostaviti da je riječ o jedinstvenoj intertekstualnoj relaciji, pogotovo ako je lik u pretekstu individualiziran. Međutim, ako je predložak tipološki ili arhetipski koncipiran, s malo homogenih svojstava, koja se (stereo)tipno ponovno reproduciraju ili na koje se lako aludira (npr. imenima), tada je takva relacija mnogo bliža tipološkoj nego referencijalnoj intertekstualnosti koja se ostvaruje u pojedinačnom odnosu. U tu skupinu spadaju mitološke figure koje su postale kulturno blago u širem smislu, tj. koje se reproduciraju na podlozi stereotipnih

svojstava. Veoma poznati likovi iz takozvane svjetske književnosti funkcioniraju na sličan način: iako raspolažu složenim svojstvima, postupkom citiranja često se prizivaju njihove strukturne osobine i stereotipizirana svojstva. Oblici intertekstualnosti bitno se razlikuju ne samo po linearnosti, vidljivosti ili skrivenosti u aktualnom tekstu već i po svojoj funkciji. Ukratko bi se to moglo sažeti na sljedeći način: dok se referencijalnom intertekstualnošću stupa u osporavajući ili oponašajući dijalog s tezama i interpretacijama preteksta (usp. Oraić Tolić, 1990), tipološka se intertekstualnost služi žanrovskim modelima, kompozicijskim strukturama i drugim (mikro)modelima predložka da bi s njima prenijela i inherentnu semantiku na aktualan tekst. Budući da su posrijedi dubinski slojevi teksta, u ovoj se složenoj vrsti preklapaju aspekti strukture uzora i s time povezano značenje. Kako su se dosadašnja istraživanja uglavnom bavila referencijalnom intertekstualnošću te su pronašla i dokazivala citatnost u djelima Marinkovića koja potječe iz Molièreovih tekstova, ovaj će se rad baviti figuralnim odnosno sižejnim koncepcijama koje Marinković preuzima od francuskoga dramatičara. Pri tome će se posebna pažnja posvetiti ekvivalentnosti između likova i razgolićavanju ljudskih mana, postupku oprečnosti, društvenoj kritici, žanrovskim elementima te metadiskurzivnim prepletanjima instancija likova i autora, počinitelja i žrtve te fikcije i stvarnosti.

## Figuralna intertekstualnost

### Kritika konkretnih osoba i ljudskih mana

U ranim farsama, a i poslije (u komedijama-baletima i u političkim komedijama), Molière je komične tipove uobličio na temelju stvarnih ljudi i društvenih krugova, reprezentirajući njihove običaje i vrijednosti koje je publika mogla, a vjerojatno i trebala, prepoznati.<sup>8</sup> Zbog kritike tadašnjeg društva i društvenih trendova, utjecajnih kritičara

---

8 Grimm (2002: 58) upućuje na to da je publika onoga doba bez teškoća mogla identificirati realne osobe u likovima ranih Molièreovih farsi.

te prepoznatljivih poznatih i uglednih osoba, dramatičar je nerijetko imao problema (Grimm, 2002: 58). Ti su problemi sezali od oštih rasprava do zabrana komada, kao što je to bio slučaj s *Tartuffeom*. Molière je nakon praizvedbe 1664. godine tekst morao preraditi u novu verziju (1669.). *Don Juan* je nakon praizvedbe 1665. sljedećih 180 godina bio neizveden. Te reakcije, a i neka Molièreova “rješenja” poput *deus ex machina* – kada Kralj u posljednjim sekundama radnje “spašava” situaciju (*Tartuffe*) te dovodi do pobjede pozitivnih i racionalnih sila nad zloma – pokazale su kako je on pogodio konkretne osobe i tendencije. Njemački romanist Ott drži da je to važna osobina Molièreova kazališta: “[...] Molièreovi protagonisti obično nisu tek bezazleni čudaci čije krivudave i nenormalne osobine djeluju smiješno. Naprotiv, oni su krajnje opasni ljudi koji žele ostvarivati svoju maniju na račun drugih. Uvijek iznova Molière u svom kazalištu pokazuje da se prava tendencija svijesti koja je zarobljena u himerama sastoji u tome da korumpira stranu svijest.”<sup>9</sup> Spoj kritike stvarnih pojedinaca i njihovih karakternih mana dio je tekstova francuskoga dramatičara. Kao što na početku upućuju navedeni citati, već je mladi Marinković uočio tu složenu vezu i odnos između karakterne studije jednog tipa i prikazivanja individualnog, konkretnog lika. U svojim je pripovijetkama često oblikovao čudake, dakle individualizirane likove, putem njih prikazujući konkretne općenite pojave, čak i osobe kako je naglašavala kritika (usp. Jeremić, 1950; Popović, 1980).<sup>10</sup> Bez obzira na to jesu li mu

---

9 “Molières Protagonisten sind in der Regel nicht einfach harmlose Käuze, deren Schiefheiten und Abnormitäten lächerlich wirken. Sie sind vielmehr höchst gefährliche Personen, die ihre Manie zum Schaden anderer durchsetzen wollen. Immer wieder macht Molière in seinem Theater sinnfällig, daß die eigentliche Tendenz des in einer Chimäre befangenen Bewußtseins die Korruption des fremden Bewußtseins ist.” (Ott, 1992: 189)

10 To se uvjerenje može naći u više publikacija, iako se ne navodi nijedno konkretno ime. Drukčiji je slučaj s neobičnom, po raznim osobinama netipičnom pripovijetkom *Mislilac nad osam grobova*, koja je uključena jedino u *Sabrana djela Ranka Marinkovića. T. 3. Pod balkonom*. Zagreb 1982, 175–208. Tekst se uveli-

stvarni ljudi poslužili kao uzori u oblikovanju fiktivnih likova, i Marinković je koncipirao likove s krajnje individualnim predznacima, koji također imaju izrazito naglašene crte naravi ili tipska obilježja. On u svojim esejima čak pretpostavlja takvu vezu u francuskog dramatičara “jer ni Tartuffe, ni Harpagon, ni Argan, ni George Dandin, kao i sve ostale Molièreove figure nemaju i neće da imaju individualnog značenja” (Marinković, 1988a: 55). Marinković primjenjuje takav pristup u pripovijetkama, ali i u svim svojim dramama.<sup>11</sup> Tako se u njegovim proznim, a i u nekim dramskim likovima mogu uočiti – pored estetskih, metadiskurzivnih i drugih tendencija – karakterne studije i studije ljudskih slabosti i mana (*Sanjiva kronika, Suknja, Pod balkonom, Ni braća ni rođaci, Ponizjenje Sokrata, Karneval, Prah* i dr.; u dramama *Albatros* i *Glorija*). I Marinković racionalno analizira i secira ljudske slabosti pojedinaca ili društvenih skupina te podvrgava njihovo ponašanje i osobine (u poimanju nekih kritičara i otočki mentalitet) oštroj kritici. Iako nije pismeno dokumentirano koje su mu osobe možda služile kao povod za kritiku i ismijavanje, poznato je da je njegovo izrugivanje u književnosti naišlo na oštre reakcije suotočana, zbog čega se Marinković, navodno, dugo vremena izbjegavao vratiti na rodni Vis. Tek u dubokoj starosti se, čini se, pomirio s njima odnosno njihovim potomcima i posjećivao svoj rodni otok.<sup>12</sup> Marinković je odbio takvo

---

ke poklapa s duljim novinarskim tekstom “Nervozo – samotni čudak na Visu” (*Novosti*, 17. listopada 1940.), koji, kao dio jedne serije o realnim otočkim čudacima, opisuje gorku sudbinu i život jednog Višanina (usp. Hansen-Kokoruš 2002: 62–63, 324–325). U tom liku ima jedine dokazane koincidencije između stvarnog i fiktivnog lika u Marinkovića.

11 Tendencija da se prikazuju likovi sa stereotipiziranim osobinama koji upućuju na pitanja odnosa fikcije, stvarnosti i glume znatno su pojačana u *Politeii* i *Pustinji*, dok su i ekscentričnost i osobine naravi, pored svih drugih smisaonih aspekata, jače izraženi u *Albatrosu* i *Gloriji*.

12 Shvaćanje prikazanih likova kao kritika konkretnih postupaka međutim sigurno predstavlja tek jedan mogući način interpretacije njegovih kompleksnih i mnogoslojnih djela. Jer Marinković se višestruko bavi pisanjem kao

tumačenje, što pokazuje uvođenje lika Tamburlinca u pripovijetku *Poniženje Sokrata*. Taj glavni lik drame *Albatros* ne samo da negira kraj te drame, smrt fratra Boneta, već se odupire biografizmu, naglašavajući metafikcionalnost i ironiju (usp. Marinković, 1982b: 51).

## Postupak oprečnosti

Suprotstavljanje oprečnih elemenata, kao kompozicijski postupak, obuhvaća koncepciju likova odnosno govornih instancija, prikazanih načela, ali i sižejnih elemenata koji su pokretač napetosti i radnje. Koncepcijom oprečnosti koriste se i Molière i Marinković na svim navedenim razinama, iako treba istaknuti da takav postupak pripada širokom književnom spektru. Time se diferenciraju i osvjetljavaju porivi, misli i svjetonazori likova te se uranja u njihovu unutrašnjost. U drami se u tu svrhu primjenjuje prije svega dijalog, a u didaskalijama su naznačene suprotstavljene instancije i njima pripadajući likovi s odgovarajućim svjetonazorima (npr. predstavnici suprotnih načela označeni imenima; crkva kao pojam vjere, ali i vlasti te uzvišenoga prema cirku-su ili glumi kao pojmovi profane atrakcije i niskog, nemoćnog).<sup>13</sup> Dok Marinković u dramama dijalogom, scenskim postupanjem i scenografijom (*Glorija*, *Politeia*) oblikuje suprotnosti koje nerijetko povezuje s apstraktnim pojmovima kako bi time kritizirao stavove i misli, u prozi se služi cijelim spektrom narativnih postupaka. Tako npr. pripovjedač u prvom licu pripovijedanjem stvara različite napetosti i opreke prema čitatelju (*Benito Floda von Reltih*, *Zagrljaj*). To čini na različit način,

---

književnom strategijom i povezuje to s otočkim likovima, npr. u liku Bonaventure u *Sanjivoj kronici*, koji piše povijest otoka ili suca u antiromanu *Zajednička kupka*. Od posebne važnosti je književna strategija kao osveta u pripovijetci *Ni braća ni rođaci*, u kojoj Tomy pretapa svoje uniženje u literarni tekst koji je upravo sadržaj cijele pripovijesti.

13 Ako je Marinković u Molièreovim dramama nalazio uzor za oblikovanje kritičkog stava o crkvenoj moći (npr. *Oko božje*, *Pod balkonom*), taj bi aspekt bilo korisno istražiti, no ne ovom prilikom.

korištenjem slobodnog neupravnog govora (*Prah* i dr.) ili personalnog pripovjedača (*Pod balkonom*, *Ni braća ni rođaci*, *Poniženje Sokrata*, *Suknja*), dok se u pripovijesti *Ruke* koristi vrstom dramskoga dijaloga. Molière često kontrastira govor i postupanje istoga lika kako bi naglasio njegovu neiskrenost, ali i promjenu perspektiva različitih likova na isti događaj. Tako se npr. Don Juanove istinske namjere razgolićuju u njegovim radnjama, s jedne strane, ali i u dijalogu sa slugom koji ga nerijetko kritizira i kojemu svoje namjere ne taji. Tako Don Juan sam razotkriva vlastito licemjerje; njegov sluga taj proces ubrzava, a ponekad i sažima. McCarthy rezimira: “Molière [...] je izmislio svoje likove, usavršio umijeće kretanja i izražavanja zahvaljujući kojemu je unutarnji karakter učinio vidljivim u vanjštini [...]”<sup>14</sup> (2005: 15). Tamo gdje nema takvog pravog dijaloga (za razliku od hinjenih) unutarnji svijet toga lika ostaje neosvijetljen (npr. *Tartuffe*, usp. Grimm, 2002: 101).

## Društvena kritika

Marinkoviću kompozicija utemeljena na suprotstavljanju različitih, čak i oprečnih institucija (cirkus – crkva) ili likova koji predstavljaju određene pojmove (naivnost – životno/seksualno iskustvo, poštenje – licemjerje, bigoterija – vjera, asketizam / religiozna uskogrudnost – hedonizam, stisnutost – seksualna sloboda i dr.) služi za propitivanje tradicionalne (društvene) podjele između visokoga i niskoga. Pripovijetke *Ni braća ni rođaci*, *Poniženje Sokrata* i *Suknja* dobar su primjer. Suprotnost dviju različitih obitelji Sabundalović (umišljenog i prevarantskog malograđanskog odvjetnika nadrikulturne orijentacije i s privilegiranom djecom s jedne i hvalisavog skorojevića, bogatog, naivnog, ali i nemilostivog povratnika iz Amerike, “Amerikanca” Jusija, koji sebi “kupuje” društveno priznanje i zbog toga osiromaši i čija su djeca lišena mogućnosti društvenog uspona zbog uskraćenog

---

<sup>14</sup> “Molière [...] invented his characters, perfected the arts of movement and expression which permitted him to make inner character visible in outward appearance [...]”

obrazovanja s druge strane) zaoštava se u sukobu i književnom obračunu sinova Hamleta i Tomyja. Društvenu kritiku upotpunjuje se kontrastnim postupcima, a osjećaj unižavanja u tome funkcionira kao ključan pojam kritike. Težnja usponu, ravnopravnosti i društvenom, osobnom priznanju (kroz empatiju i obrazovanje) određuje temeljni poriv Jube Nazrevića (*Poniženje Sokrata*). Suočen s lažnim obećanjima prevarantskog kluba “Budi Svečovjek” (1), tajnim ismijavanjem proračunatih epikurejaca Trimalhionova društva (2), s bahatošću školskog direktora kojemu je sumnjiv uspon siromašnog otočanina zbog društvenog porijekla (3) i, napokon, s neuspjehom kod ljupke Francuskinje Jeanette (4), Jubo na svim tim razinama doživljava pad. Putem navinog, suosjećajno prikazanog antijunaka razgolićuje se cijeli mjesni društveni poredak koji teži sve ostaviti nepromijenjeno:<sup>15</sup> društvene se barijere održavaju neprolaznošću i krutim obrazovnim sistemom, ponude alternativnog obrazovanja prevarantske su, a žrtve tog sustava još se i krišom ismijavaju.

Oba pisca povezuje antiautoritarni stav pojedinih likova koji već sam po sebi sadrži bit oprečnosti. U Marinkovićevoj pripovijetci *Suknja* taj se kontrastivni postupak rabi za prikazivanje ljudskih osobina – osobito licemjerja – i kritiku hijerarhijskih relacija, slično kao u Molièrea. U tom tekstu Marinković razobličava bigoteriju, seksualnu sputanost i hinjenu uslužnost gospođe Olive. Nijanse njezina voajerskog pogleda na svijet i na sebe, tajnih čežnji u njezinu nezadovoljenom, ali društveno dobro situiranom životu prikazane su Olivinim projekcijama na ubogog “jadnog Lintra” (“kuda stižem, suknje dižem”), kojega je, u želji da ga potpuno učini svojim robom i ukroti, strpala u ubožnicu, instituciju njezine kontrole nad njim koje mu poslije opet uskrati. Navodna se pomoć i briga prikazuju kao strategije moći i manipulacije, s jedne strane, a i kao dio patvorene i priželjkivane samoimagologije.

---

15 Zanimljivu povezanost između promjene dramskih tekstova (zbog sličnosti sa živim likovima) i proširenjem političke dimenzije u Molièrea uočio je Grimm (2002: 63), koji to prikazuje na primjeru *Précieuses ridicules*.

je velikodušne pomagačice. Jednostrani odnos pasivne promatračice i drskog i aktivnog muškarca naglo se preokrene. Dizanjem suknje, činom kojega se ona bojala, a koji je u tajnosti ujedno priželjkivala, Lintro gubi Olivino pokroviteljstvo i ubrzo umire. Taj je bezobrazluk složen znak: u figurativnom smislu on razotkriva Olivine tajne žudnje i misli te sigurno i s primjesom seksizma, ali je smiono antiautoritaran i individualiziran, izmiče se kolektivnoj kontroli i tradicionalizmu jedne sredene sredine, čak i po cijenu vlastite propasti. Lintrova bi se gesta mogla usporediti s antiautoritarnim stavom lijeve ruke (*Ruke*) kada izjavljuje: “Lijeva: Ja sam Molière. Desna: Molière? I što još? Lijeva: I figa u džepu. Ili van džepa, kako hoćeš. Jer ja sam drska kao Figaro.” (Marinković 1988b: 151–152).

## Žanrovska semantizacija

Marinković u podnaslovima svojih pripovijetki, za razliku od drama, ne precizira žanrovske odrednice zato što su prozne žanrovske norme mnogo neodređenije i ne pružaju slične mogućnosti za semantiziranje podžanrova.<sup>16</sup> Međutim, kao i Molière, on uzima u obzir dramska žanrovska opredjeljenja (podsjećam na početne citate), njihovu semantiku, ali i akcente, kako bi naslovom i žanrovskom odrednicom mogao usmjeriti smisaonu konstrukciju teksta. Kako je Batušić (1983) u svojoj studiji o njegovim dramskim žanrovima upozorio, Marinković je u dramama vješto birao žanrovske odrednice kako bi u njih upisivao odgovarajuću tematiku i sižejne temelje. Molièreovi su intertekstovi, na što je uputila Morana Čale, najviše traga ostavili u posljednjoj drami *Pustinja*, jednoj “orgij[i] citata” (Čale, 2001: 94) iz Molièrea, Shakespearea, Pirandella, Ogrizovića i dr. Odabir žanra farse i sotije obrazložena je izborom “autorova pokusa” “kazališta u kazalištu” oko jednog “sot-a” (Čale, 2001: 109), pri čemu Marinković “ne ispituje mehanizam

---

16 O njegovoj težnji da se time koristi i u prozi svjedoče odrednice antiroman *Zajednička kupka* i fuga *Never more*.

kazališta, već istražuje prirodu glumca zaražena i opsjednuta teatrom” (Batušić, 1983: 110). U toj metadiskurzivnoj igri o odnosu stvarnosti i kazališta, “stvarnog” života i glume (usp. Čale Feldman, 1997; Čale, 2001) ta se relacija dodatno umnožava u dimenziji glumca koji glumi svoje uloge, a i dramatičara i samoga sebe kao glumca. Fabije je kazališni kameleon, ovisno o životnoj situaciji izražava se citatima, odnosno citati govore iz njega i zaplijenjen je lik u glumi. Za razliku od drugih Molièreovih pretekstova (npr. *Tartuffe*), kod Marinkovića u *Pustinji* dominiraju Molièreovi likovi Don Juan i Sganarelle, iako posljednji kao lik koji se pojavio u njegovim ranijim farsama potencijalno otvara različita shvaćanja. S tim središnjim likovima – Sganarelle funkcionira kao partner koji propituje motive svoga “gospodara” – i uz aktualizirani i preokrenuti siže, Don Juanova nedostatna transcendentnost, njegova supstancijalna, egzistencijalna izgubljenost središnje su i u Marinkovića. Jer Fabije glumom tih – i njegovih drugih najvažnijih – uloga, u opsesivnoj performativnosti gubi sebe i vezu sa stvarnošću. Dosljedno tomu, Fabije umire u ulozi Don Juana na sceni, kao što je umro i Molière u ulozi *Umišljenog bolesnika*, u ironiziranom pretakanju kazališta i života te “svojom smrću samo ispunjava logiku igre u koju ga je pisac zapleo” (Čale Feldman, 1997: 271).

## Metadiskurzivnost

U ova razmatranja valja uključiti i dramu *Politeia* koja je imala ne samo najmanji scenski uspjeh od svih Marinkovićevih drama nego je i zapostavljena u znanstvenom diskursu. Iako su intertekstualni odnosi s kazališno-glazbenim žanrom vodvilja i Puccinijevom operom *Tosca* u tipološkom smislu dominantni (usp. Batušić, 1983: 105–108), a Foova drama *Morte accidentale di un anarchico* (1970.) (usp. Hansen-Kokoruš, 2002: 215–218) temeljno referencijalno djelo, Molièreov utjecaj je prisutan, iako nije odmah uočljiv. Jedini nelinearan, ali ipak referencijalan odnos – može se to nazvati i aluzijom – s Molièreovom dramom *Don Juan* pruža kratki prizor potkraj *Politeie* kada Inspektor kraljevu

dvojniku (Kralj II), koji je glumio kralja u lažnom atentatu, za njegove usluge daje lažni novac.<sup>17</sup> Međutim, inspektor prvo ignorira prijašnje obećanje čovjeku kojega je izabrao zbog sličnosti s pravim kraljem i primamio nagradom. Predložak tog prizora prizor je u kojem Don Juan prosjaku u šumi obećava novac ako bude psovao boga (*Don Juan*, 3. čin, 2. prizor). Kada taj to, unatoč svojoj bijedi odbija, Don Juan mu ipak daje novac, što se tumačilo kao kritika crkve i njegove humanosti prema ljudima. Marinković prizor preoblikuje, pojačava ironiju, lišava svakog religioznog sadržaja te pojačava metadiskurzivne aspekte. U *Pustinji* ide još dalje i nudi uz njih novo tumačenje iste scene koja je bliže Molièreu, ali lišena religiozne i društvene kritike: Fabije u ulozi Don Juana traži od prosjakinje da je prenosi preko ulice, ali je nagradi kazališnim rekvizitima, umjesto pravim dukatima. Ta se intertekstualna relacija dakle u Marinkovićevoj dramaturgiji metadiskurzivno preinačuje.

Međutim, intertekstualni odnosi prema Molièreu tipološke su naravi i tiču se glavnoga lika i metadiskurzivnosti, pri čemu se pojavljuju u uskoj povezanosti. Jer inspektor je od samoga početka spletkar, kako nam već podnaslov (*Inspektorove spletke*) govori. Iako nigdje nije eksplicitno spomenut, Molièreov je *Tartuffe* prisutan: kao književno oličenje licemjerja koji je proizvod vlasti.<sup>18</sup> Time se uvodi i politička dimenzija takvog karaktera koja ujedno označava i temeljna određivanja *Politeie*, funkcija spletkarenja u političkim promjenama i oportunističkim glav-noga pokretača. Odgovarajuća pripisivanja licemjerja i oportunističnosti tomu liku brojna su: “Ja sam profesionalac, radim za gospodare. (...) Nisam ja ni uz koga. A moja duša i srce toliko politički koliko i moji bubrezi.” (Marinković, 1982a: 198). I Sizif ga tako oslovljava: “Licemjeru!” (*isto*, 200). Ali politička je dimenzija u Marinkovića ograničena i u užem smislu prisutna samo u pripovijesti *Koštane zvijezde*; u drugim

17 “A vama evo umjetničkog honorara.” (Marinković, 1982a: 205)

18 Usp. Köhler (1989: 73): “Tartuffe aber ist die Komödie der Heuchelei, und Heuchelei ist ein Produkt der Macht.”

tekstovima izrazitije se bavi relevantnošću socijalnih i društvenih odnosa. Ali on svakako pokazuje svijest o dalekosežnoj povezanosti individualnog, odnosno osobnog i javnog, odnosno društvenog.

*Politeia* je komad o glumi, u kazališnom, ali i širem smislu. Za razliku od *Pustinje* nema okvira i umetnutu radnju, nema dakle kompleksnoga postupka kazališta u kazalištu. Ali u toj trećoj drami likovi stalno ulaze iz jedne uloge u drugu, tako da stav svakoga lika – a to se odnosi prije svega na Inspektora, Novinara, Kralja i Djevojke – sve više gubi konture i prilagođava se političkim prilikama. Gluma se tu smatra vrstom licemjerja i priprema tlo za spletkarenje. Zbog toga i ne iznenađuje što Inspektor, kao i Tartuffe (usp. Bürger, 1968: 230), uvodi kao glumac: on vježba i prekida to samo za neke gestikulirane naredbe. On odmah mijenja ulogu ispred uhapšenika, krivi Sizifa za brutalno mučenje, a brzo naredi uhapšeniku i promjenu uloge. Drama vrvi dakle od signala koji upućuju na kazalište i glumu, iako nigdje nema igre u igri.

“Inspektor: ... Dobro ste mi odigrali večeras ono s ‘kiblom’.

Urednik: Igrao sam i nisam igrao: kibla je kibla!

Insp.: Na prijestolje vas ne mogu postaviti. No valjda nećemo ponavljati cijelu igru od početka?” (Marinković 1982a: 162)

“Kralj II: To ćemo vježbati. Kada je nastup?” (*isto*, 167)

“II Igrač: Ne govore svi Englezi engleski. Možeš se i praviti Englezom.

Igrač: Hajde, napravi se ti, da vidim. (Smijeh.) Bogami, evo ga, kao u filmu.” (*isto*, 172)

“Inspektor: O režiseru. Što mislite, da smo se tek tako, slučajno sreli? To je naša sudbina, mala moja, i što god mi sada rekli ili učinili, sve pripada ovoj drami koju moramo odigrati.” (*isto*, 180)

“Djevojka: A vama je do teatra?

Inspektor: Ha, čujte, a tko bi izdržao u ovom poslu bez imalo smisla za glumu. Nemojte pljuvati, ja govorim o sebi. Naravno, vama nije do glume, vi ste iskreni.” (*isto*, 185)

## Zaključak

Dopunjavajući dosadašnja istraživanja intertekstualnih veza Molièreovih i Marinkovićevih djela koje su upozorile na različite referencijalne relacije, ovaj se prilog usredotočio na tipološke intertekstualne odnose koji se mogu uočiti u konceptualnim i kompozicijskim strategijama. Pri tome je oblikovanje likova bilo od posebne važnosti zato što se u tom slučaju mogu preuzimati strukture, isti ili sličan način izgrađivanja likova ili temeljnih karakteristika podvrgnutih kritici. Referencijalna intertekstualnost, tj. citatnost s pomoću imena ili izreka, takvu relaciju učvršćuje. U tom kontekstu važni su i oprečnost kao kompozicijski princip te društvena relevantnost. Pretekstovi francuskoga dramatičara korišteni su za smisaone konstrukcije Marinkovićevih pripovjednih i dramskih djela, pri čemu se slabije istražena drama *Politeia*, treća po redu Marinkovićeva drama, temelji na žanrovskoj semantizaciji i metadiskurzivnosti kao autorovim poetičkim strategijama. Marinković se igra poznatim Molièreovim predlošcima te ih slobodno ugrađuje u svoja djela, varirajući njihovo prvotno značenje. Bavljenje Marinkovićevim tekstovima još jednom pokazuje kako se pitanje intertekstualnosti ne iscrpljuje samo preuzimanjem i ugrađivanjem citata u vlastite tekstove, već u istraživanje treba uključiti i kompozicijske i druge strukture. Pitanja kao što su humaniziranje farsa ili putovi kojima se Marinković upoznao s predlošcima (ako su u tome igrali ulogu npr. dubrovačke preradbe Molièrea) ovom prilikom nisu razmatrani. Sve ovdje rečeno upućuje na to da se Marinkovićev književni opus, kao i književni tekst općenito, ne iscrpljuje pojedinom interpretacijom.

## Literatura

- Batušić, Nikola (1983), “Dramski žanrovi Ranka Marinkovića”, *Forum*, Zagreb, br. 79, str. 83–112.
- Bürger, Peter (1968), “Le Tartuffe”, u: *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, ur. J. von Stackelberg, August Bagel Verlag, Düsseldorf, str. 227–246.
- Čale, M. (2001), *Volja za riječ*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Čale, N. (2005), *Oko Kiklopa*, ArTresor naklada, Zagreb.
- Čale Feldman, L. (1997), *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD, Matica hrvatska, Zagreb.
- Enzensberger, Hans Magnus (202019), “Über die Schwierigkeit und das Vergnügen, Molière zu übersetzen”, *Molière, Der Menschenfeind*, Insel, Frankfurt/Main, str. 105–116.
- Felman, Shoshana (2022), “From The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages”, u: *The Claims of Literature. A Shoshana Felman Reader*, ed. U. Baer a.o., Fordham University Press, New York, str. 111–131.
- Grimm, Jürgen (2002), *Molière*, 2. prer. izd., Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Hansen-Kokoruš, Renate (2002), *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković*, Peter Lang, Frankfurt/M.
- Hećimović, B. (1977), “O tri drame Ranka Marinkovića”, Ranko Marinković, *Tri drame*, prir. B. Hećimović, Znanje, Zagreb, str. V–XVI.
- Hećimović, B. (1987), *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Novi Sad, Rijeka.
- Köhler, Hartmut (1989), “Nachwort”, u: *Der Tartuffe oder Der Betrüger*, Molière, prev. M. Fahrenbach-Wachendorf, Reclam, Stuttgart, str. 73–80.
- Jeličić, Ž. (1950), “‘Prose’ Ranka Marinkovića”, *Republika*, Zagreb, br. 5, str. 309–313.
- Marinković, Ranko (1988a), *Geste i grimase*, Globus, Svjetlost, Sarajevo, Zagreb. (=Sabrana djela, 2)

- Marinković, Ranko (1988b), *Ruke*, Globus, Svjetlost, Sarajevo, Zagreb. (=Sabrana djela, 4)
- Marinković, Ranko (1982a), *Četiri drame*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb. (=Sabrana djela, 1)
- Marinković, Ranko (1982b), *Pod balkonom*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb. (=Sabrana djela, 3)
- McCarthy, Gerry (2005), *The Theatres of Molière*, Routledge, London.
- Molière (1991), *Don Juan*, prev. A. Luther, Reclam, Stuttgart.
- Molière (2008), *Der eingebildete Kranke. Der Geizige*, prev. W. Grafen Baudissen, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/Main.
- Molière (202019), *Der Menschenfeind*, prev. H. M. Enzensberger, Insel, Frankfurt/Main.
- Molière (1994), *Tartuffe oder Der Betrüger*, prev. M. Fahrenbach-Wachendorff, Reclam, Stuttgart.
- Oraić Tolić, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb.
- Ott, Karl August (1992), "Molières 'Tartuffe': Interpretation eines klassischen Dramas", u: *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*, prir. H. Brackert i J. Stückrath, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, str. 186–98.
- Pavlović, Cvijeta (2004), "Francuski motivi u Marinkovićevu pripovijedanju", u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VI. Europski obzori Marinkovićeva opusa*, prir. M. Tomasović i V. Glunčić-Bužancić, Književni krug, Split, str. 214–231.
- Popović, Bruno (1980), "Zemaljski krug perom", u: *Ruke*, Ranko Marinković, 2. izd., Školska knjiga, Zagreb, str. 5–18.

## Intertextual transformations of Molière in the works of Ranko Marinković

This article examines the influence of the French comic playwright Molière on the work of the Croatian author Ranko Marinković. Both in his prose and in his plays, Ranko Marinković implemented different techniques of intertextuality which were fundamental for the development of his own poetics.

Molière's plays *Tartuffe*, *Don Juan*, *The Imaginary Invalid* and *The Miser* have all been, amongst others, important sources for his literary work, including his critical essays. The article discusses both typological and referential modes of intertextuality and analyses in which ways Marinković appropriated Molièrian intertexts for the creation of meaning in his own texts. Specific attention is paid to the relationship between character development and plot conception, ie. the criticism of certain protagonists and their negative character traits, the technique of contrariness, social criticism, as well as the semantization of genres and meta discursivity.

Keywords: Molière's plays, Ranko Marinković's short stories, intertextuality, figural conceptions, *Politeia*

## Évaine Le Calvé-Ivičević

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

# “Zamislite sebe na mojem mjestu i rasudite šta mogu učiniti” (Mariane, IV, 1): o prevodenju Molièrea i *Škrtca*

.....

Za razliku od većine drugih područja, u dramskoj se književnosti može primijeniti široka lepeza kako vrsta prijevoda, od pismenoga prijevoda do podslovljavanja, tako i prevoditeljskih pristupa. Prvi dio ovog rada bit će posvećen pregledu izvantekstualnih i unutartekstualnih karakteristika koje čine tu lepezu toliko širokom. Pritom ćemo naglasiti koje su, uz iznesene premise, za prevoditelja važne osobine klasicističkog kazališta, kojemu pripada Molière, i upozorit ćemo na problematiku prevodenja vremenski udaljenog teksta. Ovdje je nužno dati uvid u relevantne teorije za prevodenje kazališnih djela i uputiti na to da, među specifičnostima kazališnog teksta, prevoditelj u svom radu mora biti usmjeren na više dimenzija, od iskustva koje tekst pruža čitatelju do iskustva koje izvedba teksta nudi gledatelju. S tog gledišta moguće je izvući smjernice za izbor poželjne strategije za pojedine prijevode. U drugom dijelu proučavat ćemo dva prijevoda, objavljena pod naslovom *Škrtac*, od kojih je jedan potpisao Radovan Ivšić, a drugi Višnja Machiedo. Pritom ćemo pokušati uočiti relevantne razlike među dvama prijevodima te iščitati, u svjetlu izloženih teorija, smjernice kojima su se vodili prevoditelji u svom radu. Umjesto zaključka, istaknut ćemo vrline pojedinog prijevoda s obzirom na moguće razne namjene spomenutih prijevoda.

Ključne riječi: kazališno prevodenje, Molière, *Škrtac*, Radovan Ivšić, Višnja Machiedo

.....

## Uvod

Među nezaobilaznim imenima francuske kulture koji su dio svjetske baštine svakako je i ono Molièreovo. Molière je uvelike pridonio ekspanziji francuskoga duha u svijetu. Poznato je da je u Hrvatskoj potpuno srastao s domaćim kazalištem zahvaljujući frančezarijama te je, posredovanjem dubrovačkih prevoditelja, "spasavao domaći teatar" (Deanović, 1978: 122). Stoga ovom prilikom nije potrebno isticati kako prevoditelji pridonose razvoju vlastitih kulturnih sredina ni pojašnjavati zašto se prevođenje može smatrati "najvažnijom pojavom književnoga posredovanja među narodima" (Hergešić, 1934: 111). Zahvaljujući prijevodima njegovih djela, Molière je tijekom stoljeća i sve do danas, bez prekida, bio prisutan na hrvatskim pozornicama. Stoga je obilježavanje 400. obljetnice Molièreova rođenja dobra prilika za razmišljanje o izazovima koje pred prevoditelje postavljaju dramski tekstovi općenito i, konkretnije, Molièreovi tekstovi.

Pri prevođenju dramske književnosti koristi se široka lepeza vrsta prijevoda i prevoditeljskih pristupa. Prvi dio ovog rada bit će posvećen pregledu izvantekstualnih i unutartekstualnih karakteristika koje ju čine toliko širokom. Tom ćemo prilikom istaknuti koje su, uz iznesene premise, prevoditelju važne osobine klasicističke drame, kojemu pripada i dio Molièreova opusa, i upozorit ćemo na problematiku prevođenja teksta nastalog u vremenski udaljenom razdoblju. Nužno je ponuditi uvid u relevantne teorije prevođenja dramskih tekstova i uputiti na to da je prevoditelj u svom radu usmjeren na više dimenzija, od iskustva koje tekst pruža čitatelju do iskustva koje izvedba teksta nudi gledatelju. U drugom dijelu analizirat ćemo dva prijevoda, oba objavljena pod naslovom *Škrtac*, koje su potpisali Radovan Ivšić i Višnja Machiedo. Pritom ćemo pokušati uočiti relevantne razlike između dvaju prijevoda te iščitati, u svjetlu izloženih teorija, smjernice kojima su se vodili prevoditelji u svom radu. Umjesto zaključka, istaknut ćemo vrline pojedinog prijevoda s obzirom na moguće namjene spomenutih prijevoda.

## Pregled izvantekstnih i unutartekstnih karakteristika dramskog teksta s posebnim osvrtom na problematiku prevođenja klasicističkih dramskih tekstova

Nije nužno biti stručnjak za prevođenje da bismo uočili kako se dramska književnost može prevoditi na različite načine, od pismenog prijevoda do prijevoda za gluhe i nagluhe, uz primjenu različitih prevoditeljskih pristupa. Takav izbor omogućava niz izvantekstualnih i unutartekstualnih obilježja dramske književnosti općenito. Prvo – najvažnije i najočiglednije – temelji se na činjenici da je dramski tekst napisan s namjerom uprizorenja, te u sebi sadrži potencijal "teatralnosti" (*théâtralité*). Kazališna umjetnost je, po svojoj prirodi, složena umjetnost, zbog dvojne prirode književnog čina i konkretne predstave. Do potpune realizacije dolazi u dvjema etapama: pisanju – odnosno prevođenju dramskog teksta – a zatim izvođenju, u drugom vremenu i na drugom mjestu. Time je kazališni tekst – kao i njegov prijevod – ujedno vremenski određen i bezvremen te neograničeno obnovljiv.

No, kako je napisan da ga se transponira na pozornicu, kazališni tekst je višedimenzionalan. Na to sam Molière upozorava čitatelja u predgovoru koji mu upućuje (*Au lecteur*) prilikom objavljivanja (1666.) komedije *Ljubav liječnik* (*L'Amour médecin*):

Poznato je da se komedije prave samo da se igraju; i savjetujem čitanje ovoga samo ljudima koji imaju oči da u čitanju otkriju svu kazališnu igru. Ono što ću vam reći jest da bi bilo poželjno da vam se ovakva djela uvijek mogu pokazati s ornamentima koji ih prate kod kralja.

Time Molière upućuje na to da dramski tekst puninu dobiva tek tijekom izvedbe, i time najavljuje kasnije prevoditeljske smjernice koje, preuzimajući semiotičke pojmove što ih je razvio Praški krug 1930-ih godina prošlog stoljeća, određuje Keir Elam. On naime razlikuje *izvedbeni tekst* (*performance text*), koji "se izvodi u kazalištu" i *dramski tekst* (*dramatic text*), koji "je napisan za kazalište" (Elam, 1980: 3). Zbog svega navedenog, kazališno prevođenje ima poseban status te mu se

teorijski pristupa na različite načine. Prema Regattinu (2004), tijekom druge polovice 20. stoljeća pojavilo ih se četiri: najprije književni, zatim oni utemeljeni na *dramskom tekstu*, poslije oni bazirani na *izvedbenom tekstu*, te recentniji – "neoknjiževni".

Dramski tekst shvaćen kao književni tekst ne iziskuje specifičan pristup: prevoditelj treba obratiti pozornost na stilska obilježja kao što su ritam i disanje ili usmenost i jezični registri, koje se mogu naći i u drugim književnim tekstovima, primjerice romanu ili poeziji (Regattin, 2004: 159). Takav pristup zanemaruje scenski potencijal teksta, a od prevoditelja očekuje tek uvriježenu vjernost tekstu.

Prema pristupu koji u središte pozornosti stavlja njegov izvedbeni aspekt, kazališni se tekst ističe "zbog dijalektičkog odnosa koji održava s dramskim pisanjem i uprizorenjem, a koji nužno utječe na metodologiju prevođenja" (Regattin, 2004: 159). Tu nalazimo, kao prvo, odnos između replika i didaskalija,<sup>1</sup> zatim izravnost kazališnog diskursa, što prevoditelju predstavlja izazov, jer piše "prijevode da se izgovaraju i čuju s pozornice, a ne da se čitaju; prijevode čije razumijevanje mora biti trenutačno, bez ikakve mogućnosti vraćanja natrag" (Seide, 1982: 60). Najzad, i vezano uz prethodno, tu je i zahtjev "izvodljivosti" (*performability*),<sup>2</sup> odnosno "izgovorljivosti" (*playability*).<sup>3</sup> No taj se pojam često odbacuje jer "snaga dramskog teksta, bez obzira na to je li riječ o prijevodu ili nije, ne leži u lakoći kojom se može

---

1 Što, s obzirom na to da didaskalije uglavnom sadržavaju obične upute, ne predstavlja posebnu poteškoću.

2 Prilično dvosmislen kriterij izvedbe čije se značenje razlikuje od teoretičara do teoretičara i od prevoditelja do prevoditelja. Uglavnom služi za opravdanje brojnih raznih praksi, od adaptacije teksta do dodavanja ili uklanjanja odlomaka i/ili likova.

3 To jest svojstvo teksta koji se lako izgovori i jasno čuje. Ciceron je taj pojam najavio kada, govoreći o svojem iskustvu prevođenja (u *De optimo genere oratorum*), objašnjava da se ne postavlja kao "(doslovni) prevoditelj" ("*ut interpretes*"), već kao govornik ("*ut orator*") koji prenosi "snagu riječi" ("*verbum vis*") u želji da bude uvjerljiv.

odigrati, već prije u učinku koji može imati u trenutku uprizorenja" (Gregory, 2010: 18), a k tome je manjkav jer nije dovoljno jasno definiran i ne uzima u obzir estetske posebnosti pojedinog djela ili kontekst prikaza. Ipak, izgovorljivost je u praksi kriterij vrednovanja koji može dovesti do napuštanja jednog prijevoda u korist drugog.

Pojava semiologije dovodi do pomnijeg proučavanja specifičnosti drame kao autonomnog žanra koji se sastoji od dramskog teksta i izvedbenog teksta. Sedamdesete godine prošlog stoljeća vrijeme su preokreta, zbog kojeg *dramski tekst* odlazi u drugi plan, a traduktologija se usredotočuje na *izvedbeni tekst*, zalaže se za razmatranje dramskog teksta u njegovoj složenosti, i uzima u obzir raznolikost znakova koji interveniraju u tijeku izvedbe (Regattin, 2004: 162–163). Tom smjeru pripada opis što ga nudi Kowzan, koji naglašava kako specifičnost dramskog teksta leži u kombinaciji više semiotičkih sustava. Kowzan ih ističe čak trinaest: "verbalni, paraverbalni, proksemički, kinezički, kostimi, frizure, šminka, rekviziti, scenografija, zvuk, rasvjeta, glazba i film/projekcija" (Kowzan, 1975: 206). Kad predstava nastaje na temelju prevedene drame, tekst postiže puninu tek kad se ostvaruje putem svih trinaest sustava, pred publikom. "Verbalni sustav" pokriva ukupnost riječi koje će gledatelj čuti, odnosno čitatelj pročitati, dok je svaki od ostalih trinaest sustava podložan utjecaju sadržaja onog verbalnog, a istodobno usko umrežen s drugim sustavima. Ta tipologija upućuje na pluridimenzionalnost kazališnog teksta i dobro pokazuje da čitanje kazališnog teksta daje pristup samo jednoj njegovoj dimenziji. Ipak njezino je provođenje u praksi teško jer pretpostavlja da prevoditelj surađuje s redateljem i glumcima, da je prisutan na probama i da je spreman prilagoditi svoj prijevod njihovim zahtjevima. Osim što takav pristup prevoditelja svodi na ulogu jedne od karika u prevodilačkom procesu, on pretpostavlja da je pisanje prijevoda nužno povezano uz određeno postavljanje predstave, što je iznimno ograničavajući čimbenik.

Recentnija istraživanja ponovno poimaju provođenje *dramskog teksta* kao (uglavnom) književnog teksta. Prema tom "novoknjiževnom"

trendu (Regattin, 2004), prevoditelj radi isključivo s jezičnim elementima predstave, koristeći se uobičajenim prevoditeljskim strategijama, no za stvaranje cjelovitog prijevoda mora imati na umu da primatelj prijevoda nije primarno čitatelj, već kazališna publika. Na tragu tog pristupa, predstavnici interpretativne teorije upućuju na dvije dimenzije na koje prevoditelj mora usmjeriti svoj rad, a to su *značenje*, odnosno doživljaj što ga tekst pruža pri čitanju, i *učinak*, odnosno doživljaj koji uprizoreni tekst nudi gledatelju (Maggi, 2019). Pritom se *značenje* ne nalazi isključivo na razini teksta, nego obuhvaća čitateljevo "razumijevanje, senzacije, emocije (fikcionalnog svemira i svijeta oko djela, samog djela kao društvenog i povijesnog objekta)" (Maggi, 2019: 24). *Učinak*, pak, "označava ujedno estetski dojam koji autor nastoji stvoriti uporabom pojedinih tehnika i dojam što ga [uprizoreni tekst] izaziva u umu i srcu primatelja" (Israel, 1991: 228). Takav pristup ne isključuje suradnju prevoditelja s kazališnim umjetnicima, ali afirmira mogućnost korištenja jednim prijevodom za mnoga uprizorenja. Osim što se tako prevoditelja oslobađa raznih ograničenja što ih nameću pojedina uprizorenja, prijevodu se vraća status novog originala na novom jeziku i otvara veću mogućnost prisvajanja (*aproprijacije*) prevedenog djela.

Prijevod uključuje transpoziciju ideoloških, kulturnih ili etničkih dimenzija predstave te, za razliku od književnih djela, može biti "zamišljen kao *aproprijacija* [...] jednog teksta sa strane drugog, prema konkretnoj recepciji kazališne publike" (Pavis, 1990: 163). Različiti stavovi prema kulturi u kazališnom prevođenju mogu se svoditi na tri pristupa: naglašavanje onog što je posebno u stranosti ("*le particulier de l'étranger*"), što može dovesti do nečitljivosti, odnosno udaljavanja od publike; brisanje svih egzotičnih elemenata, što dovodi do nevidljivosti stranog podrijetla teksta; nastojanje da se uspostavi komunikacija između dviju kultura i da se "uravnotežuje blizina i udaljenost, poznatost i neobičnost" (Pavis, 1990: 157). Na prevoditelju je da odluči kako i dokle će ciljnoj kulturi prilagoditi polaznu situaciju izricanja i (implicitnu) izvornu kulturu.

No prevoditelji pritom nisu potpuno slobodni, već su – kao i publika kojoj se obraćaju – pojedinci nužno uronjeni u određeni društveno-povijesni trenutak, koji obilježavaju određeni senzibiliteti, stavovi, književni ukusi, odnosi prema jeziku. Prevoditelj je suočen s pitanjem kako vremenski i jezično približiti vremenski udaljeni kazališni tekst gledatelju. Suočen je s odabirom između arhaizirajućeg i modernizirajućeg rješenja:

U prvom slučaju težimo suvremenosti prijevoda, autora i inicijalnih primatelja djela, no prevoditelj tada ostavlja po strani njegovu povijesno-jezično usidrenje i usidrenost sadašnjeg gledateljstva u vlastitom jeziku. U drugom slučaju, težimo suvremenosti djela i njegova trenutačnog primatelja – slušatelja ili čitatelja – ali tada se zaobiđe i prikrije vrijeme [kojem pripada] djelo. Većina prijevoda odabire potonji cilj: to je razlog zašto se moraju ponovno stvarati svakih deset ili dvadeset godina; kako se odluče za modernost, tako izlaze iz mode. (Déprats, 2002)

Prijevodi (klasicističkih) dramskih tekstova stoga su uglavnom kratkog vijeka, jer se odnosi prema jeziku, kulturi i povijesti mijenjaju, a njihova izvođenja neprestano variraju, u svjetlu novog konteksta, kao i uvijek nove recepcije. Većina "starih" prijevoda nije zastarjela što se tiče književnog izričaja, ali ih redatelji svejedno ne rabe jer je njihov jezični izraz u raskoraku sa suvremenim, za razliku od prijevoda nastalih s namjerom da budu vrlo bliski publici. Što se tiče praktičara – prevoditelja i kazališnih umjetnika – uistinu je teško pronaći adekvatni jezični model s obzirom na ciljanu publiku. Zato će uvijek biti novih prijevoda Molièrea.

Dodatna specifičnost klasicističkog teksta, pa tako i Molièreove drame, leži u tome što čitatelj/gledatelj pri susretu s djelom sa sobom nosi vlastito iskustvo i očekivanja, kao i prethodno stečeno znanje o tom djelu, društvu koje opisuje i svijetu koji ga okružuje. Dapače, "[s] vremenom, sve do današnjeg čitanja, djelo se obogatilo stanovitim brojem interpretacija te je steklo društveni i kulturni status u

kolektivnoj knjižnici i na čitateljevim kućnim policama" (Maggi, 2019: 28). U našem razumijevanju klasicističkog teksta, emocijama i interpretaciji koje u nama budi, neizbježno se miješaju iskustvo sadašnjosti i predodžbe o prošlosti. Upravo u tom prostoru otvara se mogućnost prilagodbe. Jean-Michel Déprats, francuski prevoditelj Shakespeareovih drama, to opisuje na sljedeći način:

Poput redatelja, prevoditelj davnih tekstova, kao sluga dvojice gospodara, opkoračujući dva trajanja plovi ne samo između dvaju jezika već i između dvaju vremena: vremena nastanka djela i vremena njegove recepcije. Historizacijom ili modernizacijom može odlučiti čvršće se usidriti uz jednu obalu, dajući prednost jednoj odanosti pred drugom. (Déprats, 1999: 129–130)

Drugim riječima, na toj raskrsnici prevoditelj donosi odluku o tome što treba prenijeti i kako, imajući, dakako, na umu da mu je izvorni materijal tekst, a ne inscenacija.

Prvi je korak, korak koji dapače prethodi samom prevođenju, prevoditeljev odabir jezičnog modela za prijevod. S obzirom na univerzalnost Molièreovih tema – čiju suvremenost potvrđuje svaka generacija – i na prevladavajući stav da, iako je klasicist, Molière u tekstove unosi svakodnevni, *govorni jezik*, njegovi se tekstovi najčešće prilagođavaju u smjeru osuvremenjivanja, s namjerom da se ponudi prijevod blizak onome što očekuje uho gledatelja. Razlog tomu je svijest o tome da prijevod kazališnog teksta ima "smisao, vrijednost i postojanje isključivo prema ciljanoj publici" (Pavis, 1990: 163). O tome svjedoči sudbina Ujevićeva prijevoda *Tartuffea* (1935.), koji je Gavella odbio:

Ujeviću je bilo neobično stalo do toga prepjeva, pomno ga je dorđivao i tri puta prepisivao, ali kao nadahnuti pjesnik dopuštao je sebi i prevelike pjesničke slobode, a uz to je u rječnik unio mnoge riječi i izraze što ih je prihvatio za svojega dugog beogradskog i sarajevskog boravka, i koje možda i ne bi smetale na scenama tamošnjih kazališta, dok bi na zagrebačkim daskama zvučile vulgarno ili

bar stilski neadekvatno, pa je to vjerojatno osnovni razlog Gavelli-  
na odbijanja. (Košutić-Brozović, 1982: 277)

## Primjer *Škrtca*

Nakon kratkog pregleda traduktoloških postavki na koje se prevoditelj može osloniti tijekom prevođenja kazališnog teksta, osvrnut ćemo se na primjer *Škrtca* i usporedno čitanje dvaju objavljenih prijevoda te komedije napisane 1669. godine. Među Molièreovim djelima prevedenim i objavljenim na hrvatski jezik<sup>4</sup> ta je komedija imala najviše izdanja,<sup>5</sup> a preveli su je, između ostalih, Iso Velikanović (1923.), Radovan Ivšić (1950.) i Višnja Machiedo (1996.). U ovom će radu biti analizirana samo dva potonja prijevoda,<sup>6</sup> s namjerom identifikacije smjernica kojima su se prevoditelji vodili.

Odlomak 1 stoji na samom početku komedije a, osim Molièreova stila pisanja, dobro ilustrira društveno-povijesno ozračje onog vremena i odnose među mladim zaljubljenicima Valèreom i Élise. Prijevod A već se u prvoj rečenici ističe po vjernosti izvorniku: pomno prati redosljed riječi kao i njihov semantički sadržaj.<sup>7</sup> Prijevod B je pak vođen

---

4 A to je, prema našem istraživanju, četrnaest djela, odnosno: *Don Juan*, *Građanin plemić*, *Kačiperke*, *Kritika Škole za žene*, *Liječnik protiv svoje volje*, *Mizantrop*, *Scapinove spletke*, *Sganarelle ili Umišljeni rogonja*, *Škola za žene*, *Škrtac*, *Tartuffe*, *Umišljeni bolesnik*, *Versailleska ishitrica* i *Ženidba na silu*.

5 Četrnaest izdanja, odnosno reizdanja, između 1923. godine i 2016., među kojima jedno audioizdanje (Hrvatski savez slijepih, 2010., čita Kristijan Ugrina). Također je uključena uz druga izdanja (*Liječnik protiv svoje volje*, *Tartuffe*, *Umišljeni bolesnik*, *Građanin-plemić*) u posebno izdanje za mladež pod naslovom *Priče iz Molièrea – pet komedija*, što su ga priredile Jeanne Ch. Normand i Andrée Mars, a preveo Baldo Šoljan (izd. Prosvjeta, 1989.).

6 Koje ćemo u daljnjem tekstu označiti kao "prijevod A" (Višnje Machiedo) i "prijevod B" (Radovana Ivšića).

7 Ipak je, nažalost, u zadnjoj rečenici propustio prenijeti modalni glagol *pourvoir* ("ont pu") i leksičkim izborom ("vas je silom naveo") daje drugu – turobniju – nijansu odnosima koji vežu dvoje mladih ljudi.

drugim izborom: mnogo je izravniji, kako ritmom, tako i time što odmah otkriva da su se zaljubljenici zaručili, što izvornik (u shvaćanju suvremene publike) ne izražava izravno.

**odlomak 1**

I, 1

VALÈRE

Hé quoi, charmante  
Élise, vous devenez  
mélancolique, après les  
obligeantes assurances  
que vous avez eu la  
bonté de me donner  
de votre foi ? Je vous  
vois soupirer, hélas, au  
milieu de ma joie ! Est-  
ce du regret, dites-moi,  
de m'avoir fait heureux ?  
Et vous repentez-vous  
de cet engagement où  
mes feux ont pu vous  
contraindre ?

**A**

VALÈRE

Što je, dražesna Élise,  
zar postajete snuždeni  
nakon što ste bili tako  
dobri i susretljivo me  
uvjerali u svoju vjernost?  
Vidim, nažalost, kako  
uzdišete usred moje  
radosti. Je li vam žao,  
recite, što ste me  
usrećili, i kajete li se  
zbog tog obećanja na  
koje vas je silom naveo  
moj ljubavni žar?

**B**

VALÈRE

Kako, divna Élise?  
Postajete sjetni poslije  
nezaboravnog časa  
kad ste pristali da se  
zaručimo. Vidim da  
uzdišete, jao, usred moje  
radosti! Kažite mi, zar  
vam je žao što ste me  
usrećili i zar se kajete što  
je moja plamena ljubav  
izmamila možda od vas  
obećanje da ćete poći za  
mene?

Pokušaj potpunog preslikavanja teksta izvornika pokazuje granice tog i takvog pristupa kada dovodi prijevod A do nečitljivosti u drugoj rečenici odlomka 2, koja ne udovoljava zahtjevu trenutačnog razumijevanja. Slobodniji je pristup prijevoda B pak u potpunosti uspješan, rezultira jasnim iskazom koji u svakom pogledu prenosi sadržaj izvornika, a da pritom ne iznevjerava njegov stil.

**odlomak 2**

I, 1

VALÈRE

Ah ! Ne me faites pas ce  
tort, de juger de moi par  
les autres. Soupçonnez-  
moi de tout, Élise, plutôt

**A**

VALÈRE

Ah, ne činite mi tu  
nepravdu da o meni  
sudite po drugima.  
Sumnjajte me radije

**B**

VALÈRE

Ah, ne budite tako  
nepravedni prema meni  
da me sudite prema  
drugima! Posumnajte u

que de manquer à ce que je vous dois.	zbog svega drugog, Élise, a ne da bih se ja iznevjerio svojoj dužnosti prema vama.	sve, Élise, samo ne u to da ću zaboraviti što vam dugujem: (...).
--	---	---

Odlomak 3 potvrđuje pristup prijevoda A izborom osobne zamjenice "vi" u razgovoru između brata i sestre, što smješta komunikacijsku situaciju u suvremenost autora. Prijevod B se pak dosljedno okreće suvremenosti ciljne publike izborom zamjenice "ti". Ipak, izvjesna zastarjelost u prijevodu A uspješno se sljubljuje s današnjicom zahvaljujući izboru semantički bogatijeg i stilski uzvišenijeg glagola "ljubiti". U usporedbi s njime, izbor pristupačnosti znatno osiromašuje prijevod B sa stilski mnogo banalnijim i jezično upitnim glagolom "voljeti".<sup>8</sup>

**odlomak 3**

I, 2

CLÉANTE

Je suis bien aise de vous  
trouver seule, ma sœur ;  
et je brûlais de vous  
parler, pour m'ouvrir à  
vous d'un secret.

ÉLISE

Me voilà prête à vous  
ouïr, mon frère. Qu'avez-  
vous à me dire ?

CLÉANTE

Bien des choses, ma  
sœur, enveloppées dans  
un mot. J'aime.

**A**

CLÉANTE

Baš mi je zadovoljstvo,  
sestro, što vas nalazim  
samu; izgarao sam od  
želje da s vama  
razgovaram i da vam  
otkrijem jednu tajnu.

ÉLISE

Rado ću vas saslušati,  
brate. Što mi imate  
kazati?

CLÉANTE

Mnogo toga, sestro, a  
obuhvaćeno jednom  
riječju: ja ljubim.

**B**

CLÉANTE

Sretan sam što sam te  
našao samu, sestro.  
Gorio sam od želje da  
s tobom govorim, da ti  
otkrijem svoju tajnu.

ÉLISE

Pripravna sam te slušati,  
brate. Što mi imaš reći?

CLÉANTE

Mnogo toga, sestro,  
sadržano u jednoj riječi:  
volim.

<sup>8</sup> Za razliku od *ljubiti*, koji se može upotrebljavati neprijelazno, *voljeti* ovdje traži dopunu. Naime "katkad se rabi bez dopune u značenju 'biti ispunjen ljubavlju', tj. kad je riječ o sposobnosti voljenja, a ne ljubavi prema određenom objektu". (Mrežni valencijski rječnik e-Glava, <http://valencije.ihj.hr/word/voljeti/49/>.)

ÉLISE	ÉLISE	ÉLISE
Vous aimez ?	Vi ljubite?	Voliš?
CLÉANTE	CLÉANTE	CLÉANTE
Oui, j'aime.	Da, ljubim.	Da, volim.

U odlomku 4, izvornik karikaturalno portretira Harpagona i njegovu visceralnu odbojnost prema darovanju, što se očituje tako da ni kod benignog pozdrava nije u stanju izustiti glagol "donner" (dati), već ga zamjenjuje glagolom "prêter" (posuditi), koji ga bez dvojbe ugodno podsjeća na lihvarstvo. Tako uvriježeni izraz "donner le bonjour" (dosl. \*dati dobar dan) dobiva grotesknu, škrtošću iskrivljenu verziju: "prêter le bonjour" (dosl. \*posuditi dobar dan). Pokušaj da se doslovno prenese to komično odstupanje od ustaljenosti frazema u prijevodu A prelazi u robovanje tekstu, što rezultira dvostruko neuspješnim rješenjem. Prvo, zato što se kalkiranjem stvaraju dva sklopa riječi (\*dati dobar dan, \*posuditi dobar dan) koji nemaju smisla u jeziku-primatelju. Drugo, zato što pokušaj "spašavanja" (neuspjele) igre riječima oko "dati" i "posuditi" preko postojećim frazemom "željeti dobar dan" nema potrebnog semantičkog ni logičkog uporišta kako bi mogao funkcionirati. Rezultat je ujedno nezgrapnan, nedosljedan i nejasan. Autor prijevoda B tu je poteškoću spretno zaobišao i uspješno riješio ekvivalencijom tako da ih je, prepoznavši važnost semantičkog sadržaja i međuodnosa glagola "dati" i "posuditi" u poanti replike, zadržao, uz novu dopunu ("ruku"), što rezultira drugim, smislenim, frazemom.

**odlomak 4**

II, 4

LA FLÈCHE

Il n'est rien de plus sec  
et de plus aride que ses  
bonnes grâces et ses  
caresses ; et donner est  
un mot pour qui il a tant  
d'aversion, qu'il ne dit  
jamais : Je vous donne,

**A**

LA FLÈCHE

Nema ništa suhoparnije  
i jalovije od njegove  
blagonaklonosti i izjava  
prijateljstva, i riječ *dati*  
mu je toliko mrska da  
nikad ne kaže *Dajem*  
*vam* ili *Želim vam dobar*

**B**

LA FLÈCHE

Ništa nije tako suho  
i jalovo kao njegovo  
zahvaljivanje i njegova  
ljubaznost. A riječ *dati*  
tako mu je mrska da  
nikad ne kaže: *Dajem*  
*vam ruku*, nego:

mais : Je vous prête le  
bonjour.

*dan*, nego *Posuđujem vam* *Posuđujem vam ruku.*  
*dobar dan.*

Pitanje doslovnosti javlja se i u odlomcima 5 i 6, u trima figurama: Židova, Arapina i Turčina. Uz svaku od njih su u jeziku/kulturi izvornika vezani etnički stereotipi koji se ne poklapaju nužno s onima u ciljnom jeziku.

### odlomek 5

II, 1

CLÉANTE

Comment diable ! Quel  
Juif, quel Arabe est-ce  
là ? C'est plus qu'au  
denier quatre.

A

CLÉANTE

Što to znači, dođavola!  
Kakav je to Židov? Kakav  
je to Arapin? To je više  
od dvadesetpet posto.

B

CLÉANTE

Kako, do vraga! Kakav  
je to lihvar! Kakav  
gulikoža! To je više od  
dvadeset i pet posto  
kamata!

Lik Židova (odlomek 5) je, prema uvriježenoj predrasudi,<sup>9</sup> oličene pohlepe i lihvarstva. Stoga doslovni prijevod kakav nudi inačica A uspješno izražava sadržaj izvornika. Ipak, ovdje se otvara pitanje: treba li nastaviti prenositi stare antisemitske predodžbe, čija je brutalnost tim veća kada se izražava na pozornici, bez teoretsko-kritičkog aparata što ga može nuditi tiskani tekst? Nije li poželjnije prekinuti s tom (kazališnom) tradicijom širenja antisemitizma,<sup>10</sup> odnosno rasiističkih stereotipa? Za tu se opciju odlučio autor prijevoda B, što svakako pozdravljamo.

Etnonim Arapin (odlomek 5) pred prevoditelje postavlja drugačiji izazov jer upućuje na stereotipe koji se razlikuju u izvornom jeziku i jeziku primatelju. Što se tiče Arapina, mladi je Cléante naslijedio predrasude proizašle iz povijesnog iskustva borbe protiv Omejida u

9 Koja je na hrvatskom motivirala frazem *škrt kao Židov*.

10 O tome vidi radove Chantal Meyer-Plantureux, posebice *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Éditions Complexe, 2005.

8. stoljeću,<sup>11</sup> a prema kojima je mahometanac – zvali ga Saracenom, Maurom ili Arapinom – krvoločan, okrutan i varljiv<sup>12</sup> čovjek. U hrvatskom kulturnom ozračju, u kojem su Arapi, odnosno "Mauri mogli biti isključivo 'posuđene', fiktivne neprijateljske figure" (Čale Feldman, 2003: 62–63), taj etnonim prije svega označava čovjeka tamne puti (*crn kao Arap*). Doslovnim preslikavanjem izvornika prijevod A stvara krivu asocijaciju. Tu je poteškoću zaobišao autor prijevoda B, koji je sadržaj stereotipa uspješno sažimao u riječ *gulikoža*.

Sličan je slučaj s likom Turčina (odlomak 6), koji je u Molièreovo vrijeme predstavljao nasilnog osvajača europskih teritorija te označavao nemilosrdnu osobu.<sup>13</sup> Turčin je čest u hrvatskoj frazeologiji, u kojoj je uglavnom negativno obilježen i označava poroke i prekomjernost.<sup>14</sup> Međutim, hrvatski jezik ne poznaje frazem \**biti Turčin* u značenju "biti nemilosrdan", tako da je doslovno rješenje kakav nudi prijevod A neprihvatljivo. Baš suprotno, prijevod B ekvivalencijom postiže jasan i duhovito učinkovit tekst, vjeran duhu izvornika.

**odlomak 6**

II, 4

LA FLÈCHE

(...) Je te défie

d'attendrir, du côté de

**A**

LA FLÈCHE

(...) Kladim se da, glede

novca, nikad nećeš .

**B**

LA FLÈCHE

(...) Kladim se da toga

čovjeka, što se

11 Tijekom koje se odvila bitka kod Poitiersa (732.), na kojoj je franački vojskovođa Charles Martel izvojevao pobjedu, a koja je ostala najpoznatija, dapače bila je mitologizirana već u 16. stoljeću.

12 Uključujući u novčanim poslovima: "*pren. pejor., fam. i zast. Škrtac, težak u poslu, lihvar*". <https://www.cnrtl.fr/definition/arabe>.

13 Paradoksalno, Turčin je također fascinantna i ujedno predmet parodije, kao u *Gradaninu plemiću*. Dodajmo da je u suvremenom francuskom etnonim *Turc* sinonim za fizički snažnu osobu, s frazomom "*fort comme un Turc*" (<https://www.cnrtl.fr/definition/turc>).

14 O čemu svjedoče frazemi *lagati kao Turčin, piti kao Turčin, psovati kao Turčin, pušiti kao Turčin*. Zanimljivo je da francuski jezik također prikazuje Turčina kao pretjeranog ljubitelja duhana frazomom *fumer comme un Turc*.

l'argent, l'homme dont il est question. Il est Turc là-dessus, mais d'une turquerie <sup>15</sup> à désespérer tout le monde (...).	smekšati dotičnog čovjeka. On je u tome Turčin, toliki Turčin da bi cio svijet natjerao u očaj (...).	tiče novaca, nećeš razmekšati. On ti je škrt, ali tako gadno škrt da bi svakoga istjerao iz kože.
---	---	---

Navedeni primjeri iz prijevoda A govore o pristupu obilježenom nastojanjem da se tekst izvornika prenese što doslovnije. Stoga primjeri 7 i 8 donose neočekivana rješenja, jer odskaču od predvidive vjernosti, a posebno su zanimljivi zato što predstavljaju upravo najpoznatije odlomke *Škrtca*. Nije jasno zašto prijevod A u odlomku 7 ne poštuje strukturu slugine replike, koja počiva na simetriji dviju riječi s istom tvorbenom osnovom (*avarice/avaricieux*), nego ju nepotrebno razbije, i to posuđenicom iz turskog jezika (*škrtost/cicija*).<sup>16</sup>

**odlomak 7**

I, 3

LA FLÈCHE

La peste soit de l'avarice,  
et des avaricieux !**A**

LA FLÈCHE

Kuga odnijela škrtost i  
cicije!**B**

LA FLÈCHE

Vrag odnio škrtost i  
škrce!

Isto tako, u odlomku 8 Harpagonov spontani krik (*au voleur, au voleur*) biva razlomljen arhaizmom (*tât*) koji na pozornici slabo zadovoljava zahtjev trenutačnog razumijevanja. Replika ne nudi sliku istovrijednu onoj što je stvara izvornik.

15 "Prisutna u francuskom jeziku od 1579., riječ 'turquerie' imala je neobičnu semantičku evoluciju. Prvo je označavala surovost i nemilosrdnost. Molière se njome koristi u tom smislu u *Škrtcu* (...)." (Solnon, 2017: 387).

16 Koja se u suvremenom hrvatskom jeziku slabo upotrebljava samostalno, nego se rabi uglavnom u frazemu "nije beg (grof) cicija", kao što je vidljivo u korpusu hRWaC.

**odlomak 8**

IV, 7

HARPAGON

*Il crie au voleur dès le  
jardin, et vient sans  
chapeau.*

Au voleur, au voleur, à  
l'assassin, au meurtrier !

**A**

HARPAGON

*(već iz vrta dovikuje  
"drž'te tata!", i dojuri na  
pozornicu bez šešira)*

Drž'te tata! Drž'te  
lopova! Drž'te ubojicu!

**B**

HARPAGON

*(više još iz vrta, dolazi  
gologlav)*

U pomoć! Lopovi!  
Lopovi! Razbojnici!  
Ubojice!

U odlomku 8, kao i u prethodnom odlomku, prijevod A nudi rješenja koja znatno odskaču od ostatka djela, i stvaraju neshvatljivu nedosljednost.

**Umjesto zaključka**

Na kraju ovog kratkog pregleda uočili smo da se prevođenje dramskih tekstova razlikuje od prevođenja ostalih vrsta književnih tekstova po tome što "u kazalištu, prijevod prolazi kroz tijela glumaca i uši gledatelja" (Pavis, 2004: 385), odnosno kazališno prevođenje "uključuje svijest o višestrukim kodovima" (Bassnett, 1985: 101). Široka je stoga lepeza pristupa, a zahtjevi koji se postavljaju pred prevoditelja mogu se sažeti u dva temeljna smjera: *značenje* i *učinak*. Svaki je pristup opravdan jer "zbog višestrukosti [kodova], ideja da bi mogao postojati [jedan jedini] 'dobar' način prevođenja postaje apsurdna" (Bassnett, 1985: 101). Ovdje proučavani prijevodi to upravo ilustriraju. Prijevod Višnje Machiedo jasno je okrenut prema *značenju* i napisan za čitatelje. Uz vidljivo nastojanje da čitateljima podari prijevod vjeran izvorniku, prevoditeljica mjestimice vrlo uspješno prenosi duh Molièreova teksta. Međutim nije posve postigla svoje ciljeve jer ne zadovoljava u potpunosti zahtjev dosljednosti na razini pojedinih replika i cjelovitog teksta, koji stoji pred svakim prijevodom. Prijevod Radovana Ivšića pruža majstorski primjer postizanja *učinka* i stvoren je za uprizorenje. Prevoditelj je vješto osuvremenio tekst i omogućava živi susret suvremene publike s Molièreovim djelom.

## Literatura

- Bassnett, Susan (1985), "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", *The Manipulation of Literature*, prir. T. Hermans, Croom Helm, London.
- Čale Feldman, Lada (2003), "Morisco, moresca, moreška: agonalni mimetizam i njegove interkulturene jeke", *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 40, br. 2, str. 61–80.
- Deanović, Mirko (1978), "Molière u povijesti dubrovačkog teatra 18. vijeka", *Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. XVIII. stoljeće, knj. 5, ur. Marin Franičević, Split, Čakavski sabor, str. 121-125.
- Déprats, Jean-Michel (2010), "La retraduction de Shakespeare: problèmes et enjeux", *La Retraduction*, prir. R. Kahn i C. Seth, Publications des universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, str. 117–128.
- Déprats, Jean-Michel (2002), "Traduire Shakespeare", *La lettre de la Pléiade*, br. 12. <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Traduire-Shakespeare> (13. rujna 2022.)
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York.
- Godard, Colette (1979), "Molière allemand et contemporain", *Le Monde*, 28. prosinca, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/12/28/moliere-allemand-et-contemporain\\_2775026\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/12/28/moliere-allemand-et-contemporain_2775026_1819218.html) (2. listopada 2022.)
- Gregory, William (2010), "Jouabilité: un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible?" *Traduire*, br. 222, <https://journals.openedition.org/traduire/433> (1. prosinca 2016.)
- Hergešić, Ivo (1934), "O prijevodima i prevođenju", preštampano iz *Hrvatskog kola*, Zaklada Tiskare Narodnih Novina.
- Israël, Fortunato (1991), "Sens, forme, effet: pour une approche communicative de la traduction littéraire", *TexTconTexT*, Julius Groos, Heidelberg, str. 217–266.

- Košutić-Brozović, Nevenka (1982), "Hrvatsko dramsko prevoditeljstvo u međuratnom razdoblju", *Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 9, ur. Marin Franičević, Split, Čakavski sabor, br. 1, str. 272–337.
- Kowzan, Tadeusz (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye.
- Maggi, Ludovica (2019), *Herméneutique, oralité, temporalité. L'écriture traductive théâtrale de l'interprétation des classiques à la mise en voix. Phèdre et Dom Juan traduits pour la scène italienne contemporaine*, Thèse de doctorat en traductologie, dirigée par Colette Laplace, Ecole doctorale 268 Langage et langues: description, théorisation, transmission, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (USPC), Paris.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin (1992), *L'Avare: comédie*, Larousse, Paris.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin (2016), *Škrtac*, s francuskoga prevela Višnja Machiedo, Lektura, Kostrena.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin (2003), *Škrtac, Umišljeni bolesnik, Mizantrop i Versailleska improvizacija*, s francuskog preveli Radovan Ivšić, Mladen Škiljan i Vladimir Gerić, prir. Nikola Batušić, Školska knjiga, Zagreb.
- Pavis, Patrice (1990), "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, str. 135–170.
- Pavis, Patrice (2004), *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Armand Colin, Paris.
- Regattin, Fabio (2004), "Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique", *L'Annuaire théâtral*, br. 36, str. 156–171.
- Seide, Stuart (1982), "La traduction complétée par le jeu", *Théâtre/Public*, br. 44, str. 60–61.
- Solnon, Jean-François (2017), *L'Empire ottoman et l'Europe*, Perrin, Paris.

## « Mettez-vous en ma place, et voyez ce que je puis faire » (Mariane, IV, 1) : traduire Molière et *L'Avare*

À la différence de la plupart des autres domaines, la littérature dramatique donne lieu à un vaste éventail de types de traduction – depuis la traduction écrite jusqu'au sous-titrage – et d'approches traductives. La première partie du présent article sera consacrée à un aperçu des caractéristiques extratextuelles et intratextuelles qui font que cet éventail est si large. Outre les prémisses énoncées, nous mettrons en lumière les caractéristiques du théâtre classique, dont relève Molière, à prendre en compte par le traducteur, et nous évoquerons les enjeux posés par la traduction d'un texte éloigné dans le temps. Il convient ici de passer en revue les théories pertinentes pour la traduction d'œuvres théâtrales et de souligner que, entre autres spécificités du texte théâtral, le traducteur doit se concentrer sur sa nature multidimensionnelle, depuis l'expérience que ce texte offre à son lecteur, jusqu'à celle qu'il suscite auprès du spectateur. Cet aperçu permet de tirer des lignes directrices pour choisir la stratégie adéquate dans le cadre d'une traduction donnée. Dans la seconde partie, nous nous pencherons sur deux traductions publiées sous le titre *Škrtac*, dont l'une est signée par Radovan Ivšić et l'autre par Višnja Machiedo. Ce faisant, nous nous efforcerons de repérer les différences notables entre chacune d'elles et d'identifier, à la lumière des théories présentées plus haut, les lignes directrices ayant guidé les traducteurs dans leur travail. En guise de conclusion, nous soulignerons les mérites de chacune de ces traductions au regard de leurs éventuelles finalités respectives.

Mots clés : traduction théâtrale, Molière, *L'Avare*, Radovan Ivšić, Višnja Machiedo



## Vanda Mikšić

Odjel za francuske i frankofonske studije  
Sveučilište u Zadru

# Molièreova ljubav, izazov nadslovljavanja

.....

Predstava *Molièreova ljubav* (*Un amour de Molière*) u izvedbi pariške kazališne skupine Libre à nous! odigrana je u Zagrebačkom kazalištu lutaka 27. rujna 2021. Riječ je o svojevrsnom potpuriju od osam Molièreovih tekstova u kojima se tematiziraju ljubavni odnosi, a svaki je smješten u drugo povijesno razdoblje: *Škrtac* u klasicizam, *Učene žene* u doba prosvjetiteljstva, *Mizantrop* u romantizam, *Liječnik protiv volje* u tridesete godine 20. stoljeća, *Tartuffe* u četrdesete, *Don Juan* u pedesete i šezdesete, *Kaćiperke* u disko-sedamdesete, dok *George Dandin* živi u vremenu *Matrixa* (2093.). U ovome radu propitat će se izazovi prevođenja, odnosno adaptiranja Molièreovih ulomaka, njihova nadslovljavanja, kao i prikazivanja nadslova tijekom izvedbe, oslanjajući se na dosadašnje teorijske spoznaje, napose Yvesa Gambiera (1996, 2004, 2006) i Bruna Pérana (2010, 2011).

Ključne riječi: Molière, predstava, nadslovljavanje, *Un amour de Molière*, *Molièreova ljubav*

.....

## 1. Uvod

Nadslovljavanje kao posebna vrsta audiovizualnog prevođenja (*usp.* Gambier, 1996; Pérán, 2011) prijevodna je tehnika koja se razvila u posljednjih četrdesetak godina,<sup>1</sup> a zahvaljujući kojoj se kazališne pred-

---

1 Prema Péranu (2010), nadslovljavanje se pojavilo početkom osamdesetih godina 20. stoljeća u Kanadi, a od početka 21. stoljeća bilježi znatniji porast. Bataillon, Muhleisen & Diez začetke nadslovljavanja smještaju u pedesete godine (2016: 13–14).

stave<sup>2</sup> mogu na izvornome jeziku izvoditi i izvan nacionalnih, odnosno jezičnih granica, čime se dodatno potiču međukulturne razmjene i dijalog (usp. Péran, 2011: 7; Czubińska, 2018). Ta sve raširenija praksa, sada već neophodna na kazališnim festivalima (usp. Gambier, 2004: 3–4; Griesel, 2011: 171–172; Bataillon, Muhleisen & Diez, 2016: 17), bliska je podslovljavanju utoliko ukoliko se usmeni kod pretače u pismeni, a oba postupka karakteriziraju multisemiotičnost (usp. Gambier, 2006), simultanost, jezična ekonomičnost i izostanak parateksta (konkretno, eksplikativnih bilješki). Međutim nadslovljavanje i podslovljavanje razlikuju se s obzirom na način pripreme i spontanost scenske izvedbe. Naime, nadslovljavanje je u formalnom smislu i dalje manje strogo normirano od podslovljavanja (iako poznavanje normi podslovljavanja prevoditelju nadslova znatno olakšava posao), a i ne mora se izrađivati u specijaliziranom računalnom programu – dovoljan je primjerice Power Point. S druge strane, za razliku od podslovljavanja koje se obavlja na gotovom i nepromjenjivom proizvodu (npr. dugometražnom igranom filmu), scenska je izvedba spontana i evolutivna (usp. Péran, 2011: 28), jer ovisi o neposrednoj igri glumaca koji tekst iz raznih razloga mogu i mijenjati, pa govorimo o improvizaciji. Dok se podslovi vezuju za podlogu i mogu se, jednom definirani, prikazivati automatski i neograničen broj puta, nadslovima, koji se također pripremaju unaprijed (usp. Díaz Cintas & Remael, 2007), tijekom izvedbe uvijek mora rukovati operater, prateći ritam predstave, govora, stanki i sl., a k tome ih od izvedbe do izvedbe može po potrebi i mijenjati (usp. Péran, 2011: 37). Nadslovi se obično projiciraju iznad, odnosno izvan scenskog prostora, ali ih redatelj može i uklopiti u scenski prostor. Za razliku od prevođenja dramskog teksta, dakle pisanog teksta namije-

---

2 Iako će u ovome radu biti tematizirano kazališno nadslovljavanje, valja napomenuti da se ono može općenito primijeniti na unaprijed pripremljene scenske i javne izvedbe, primjerice na čitana predavanja, o čemu svjedoči iskustvo nadslovljavanja pročitanih obrazloženja na dodjeli Nagrade Goncourt – hrvatski izbor, u Muzeju antičkog stakla u Zadru 3. svibnja 2023.

njenog objavljivanju ili uprizorenju, kada se obično prevodi plod rada jednog autora prije postavljanja na scenu, nadslovljavanje se obavlja na uprizorenom, izgovorenom tekstu nastalom u suradničkom radu dramaturga, redatelja i glumaca, a određuje ga i intersemiotičko,<sup>3</sup> odnosno verbalno i neverbalno okruženje na sceni (usp. Péran, 2010, 2011: 20, 38–39, 113). Stoga Péran s pravom postavlja pitanje:

Polazni tekst za nadslovljavanje je dakle tekst koji je napisalo više ruku, odnosno izgovorilo više usta, ali je to, po definiciji, i tekst koji realno i nema fizičku materijalnost. Već smo rekli da se nadslovljavanje prevodi tekst nastao iz predstave. No takav tekst može postojati samo *a posteriori*, nakon izvedbe. To je tekst koji je u permanentnom gibanju i može se mijenjati od izvedbe do izvedbe s obzirom na igru glumaca. Nepostojanost teksta predstave nadaje se dakle kao glavna poteškoća za prevoditelja: kako prevesti tekst koji se ne može fiksirati? (Péran, 2010)

U tom je smislu prijevod nadslova uvijek nužno nedovršen, a prevoditelj unaprijed osuđen na frustriranost. On se vrlo lako može zateći u situaciji da tijekom predstave nadslovi koje je pripremio ne odgovaraju izgovorenim. Stoga je od velike važnosti tijesna suradnja sa svima koji na predstavi rade; nužno je dobro poznavanje kako samoga teksta tako i glumačke igre i cijeloga multisemiotičkog konteksta predstave.

Kad je pak riječ o jezičnom aspektu izrade nadslova, oni su uvijek u određenoj mjeri adaptacija jer se temelje na spomenutoj ekonomičnosti: ograničenja vremenske (trajanje replike i ritam izmjenjivanja replika) i prostorne naravi (veličina ekrana na koji se projiciraju nadslovi), baš kao i u podslovljavanju uvjetuju duljinu titla, a time i formu

---

3 Patrice Pavis je tako ustvrdio: "Postoje dakle u jezičnom smislu dva teksta i dva načina da ih se analizira i utemelji semiologija: dramski tekst koji se proučava 'na papiru' i za koji vrijedi semiologija teksta koja neke svoje metode posuđuje od drugih vrsta tekstova, i tekst izgovoren na sceni na koji se kaleme svi mogući označiteljski sustavi, zasnovani na vizualnoj ili akustičnoj slici." (Pavis, 2000: 377).

i sadržaj onoga što će biti preneseno. Na sintaktičkoj se razini tekst često krati i pojednostavnjuje, kako bi gledatelju bio vizualno i interpretacijski ergonomičan i oduzimao mu što manje vremena i energije te ga minimalno odvlačio od same predstave. Deverbalizacija i reverbalizacija sadržaja, kako ih definiraju Seleskovitch i Lederer (2001 [1984]) u tom su smislu ključne faze nadslovljavanja (usp. Dewolf, 2003). Međutim ako je neko dramsko djelo već prevedeno u ciljnoj kulturi, treba provjeriti u kojoj se mjeri scenski tekst poklapa s predloškom (usp. Griesel, 2011), a u slučaju preuzimanja teksta, potrebno je riješiti i autorska prava na prijevod.

U ovom radu propitat će se izazovi prevođenja, odnosno adaptiranja Molièreovih ulomaka, njihova nadslovljavanja te prikazivanja nadslova tijekom izvedbe.

## 2. Projekt nadslovljavanja predstave *Un amour de Molière*

Na poziv Francuskog instituta u Hrvatskoj pariška kazališna družina Libre à nous odigrala je predstavu *Un amour de Molière (Molièreova ljubav)* 27. rujna 2021. u Zagrebačkom kazalištu lutaka.<sup>4</sup> Budući da se predstava trebala izvesti samo jednom i to u izvornoj verziji, Francuski institut zamolio je da nadslove izrade studenti prevoditeljskog diplomskog studija francuskog jezika i književnosti Sveučilišta u Zadru. Studentica Stela Surać (Lizović) izradila ih je u sklopu stručne prakse uz mentorstvo autorice ovoga rada. Na predstavi je autorica pak, iz objektivnih razloga, osobno rukovala nadslovima te je upoznata kako procesom prevođenja i adaptiranja te izrade nadslova tako i njihovim prikazivanjem.

Sama je predstava, prema ideji Florence Fakhimi i u režiji Francka Duartea, svojevrsni potpuri sastavljen od osam Molièreovih tekstova

---

<sup>4</sup> Predstava je inicijalno trebala biti izvedena 30. ožujka 2020., no odgođena je zbog pandemije.

organiziranih u devet prizora, a u svima njima glume dvije glumice i dva glumca. Tematiziraju se ljubavni odnosi, a prizori su smješteni u različita povijesna razdoblja i uvodno su kontekstualizirani zahvaljujući tzv. tranzicijama:

Djelo	Povijesno razdoblje
<i>Škrtac</i>	klasicizam (1668.)
<i>Učene žene</i>	prosvjetiteljstvo (1751.)
<i>Mizantrop</i>	romantizam (1832.)
<i>Liječnik protiv volje</i>	doba gangstera (1932.)
<i>Tartuffe</i>	doba fatalnih žena (1940.)
<i>Don Juan</i>	pedesete (1954.) i šezdesete godine (1965.)
<i>Kačiperke</i>	disko-sedamdesete (1973.)
<i>George Dandin</i>	doba <i>Matrixa</i> (2093.)

U svakom su prizoru kostimografija i glazba u skladu s razdobljem. U predstavi su korišteni izvorni Molièreovi tekstovi, odnosno ulomci, koji su ponegdje i dodatno kraćeni, a ta kraćenja svuda su prikladno naznačena uglatim zagradama [...]:

### Scène 8 : Les Précieuses ridicules / Version 1970 – Disco Star

**Transition** : 1973 : *la fièvre du disco a envahie [sic!] la planète toute entière et aujourd'hui, Magdelon et Cathos, les deux Précieuses Ridicules, doivent recevoir la visite de Mascarille... une prétendue star mondiale des dance floor...*

**Mascarille**, *après avoir salué* : Mesdames, vous serez surprises, sans doute, de l'audace de ma visite ; mais votre réputation vous attire cette méchante affaire, et le mérite a pour moi des charmes si puissants, que je cours partout après lui.

**Magdelon** : Si vous poursuivez le mérite, ce n'est pas sur nos terres que vous devez chasser.

**Cathos :** Pour voir chez nous le mérite, il a fallu que vous l’y ayez amené.

**Mascarille :** Ah ! je m’inscris en faux contre vos paroles. La renommée accuse juste en contant ce que vous valez [...].

**Magdelon :** [...] Nous n’avons garde, ma cousine et moi, de donner de notre sérieux dans le doux de votre flatterie. [...]

**Mascarille :** Mais au moins, y a-t-il sûreté ici pour moi ?

**Cathos :** Que craignez-vous ?

Budući da su odabrani ulomci pisani u stihu i u prozi, mjestimice su – konkretno u ulomcima preuzetim iz *Učenih žena*, *Mizantropa* i *Tartuffea* – prisutne metrika (dvanaesterac) i rima. U nastavku se donosi ulomak iz *Učenih žena*:

Et traitant de mépris les sens et la matière,  
 À l’esprit comme nous donnez-vous toute entière :  
 [...] Loin d’être aux lois d’un homme en esclave asservie ;  
 Mariez-vous, ma soeur, à la philosophie [...]

#### **HENRIETTE**

Le Ciel, dont nous voyons que l’ordre est tout-puissant,  
 Pour différents emplois nous fabrique en naissant ;  
 Et tout esprit n’est pas composé d’une étoffe  
 Qui se trouve taillée à faire un philosophe.  
 Si le vôtre est né propre aux élévations  
 Où montent des savants les spéculations,  
 Le mien est fait, ma soeur, pour aller terre à terre  
 Et dans les petits soins son faible se resserre.

#### **ARMANDE**

[...] Mais sachons, s’il vous plaît, qui vous songez à prendre ?  
 Votre visée au moins n’est pas mise à Clitandre.

### 3. Izrada nadslova i izazovi prevođenja

Bilo je dakle potrebno izraditi interlingvalni prijevod namijenjen alofonoj publici koja ne razumije francuski jezik. Prijevod se izradio na temelju scenarija, odnosno zbroja prerađenih izvornika. Gdje je to bilo moguće, korišteni su postojeći prijevodi Vladimira Gerića, Radovana Ivšića, Ive Hergešića i Dragoslava Ilića:

Vladimir Gerić	<i>Mizantrop</i> , Zagrebačko dramsko kazalište, Zagreb, 1961.
	<i>Tartuffe</i> , Školska knjiga, Zagreb, 1974.
	<i>George Dandin</i> , daktiloskript
Radovan Ivšić	<i>Don Juan; Škrtac</i> , Zora, Zagreb, 1950.
Ivo Hergešić	<i>Kačiperke</i> , u: <i>Izabrana djela</i> , Matica hrvatska, Zagreb, 1951.
Dragoslav Ilić	<i>Učene žene</i> , Srpska književna udruga, Beograd, 1934.

Preuzimanjem prijevoda u velikoj je mjeri sačuvana literarnost Molièreovih tekstova. Stela Surać je k tome sama prevela i adaptirala ulomak iz komedije *Liječnik protiv volje* (*Le Médecin malgré lui*), uz autoričinu redakciju. Izrađena su ukupno 662 nadslova. Činjenica da ta dramatizacija dolazi iz pera različitih prevoditelja koji su djelovali u različitim razdobljima 20. i 21. stoljeća, potencijalno je dovođila u pitanje koherentnost nadslova, ali valja podsjetiti da je i sam izvornik zapravo *patchwork* većeg broja tekstova (u prozi i stihu) te da svaki prizor donosi zasebnu priču i može funkcionirati kao autonomna cjelina.

Ipak, u svrhu ujednačavanja dramatizacije u prijevodu, provedena je adaptacija postojećih prijevoda, koja se očitovala na nekoliko razina. Radi ujednačenosti teksta, svi su korišteni ulomci jezično osuvremenjeni, a prijevod Dragoslava Ilića usklađen je s hrvatskom jezičnom normom. Zbog ritma govora i izmjene replika tekstovi su mjestimice sažeti, odnosno skraćeni. Kriterij ergonomije nadslova povremeno je

iziskivao sintaktička pojednostavnjenja. Tako je primjerice *Škrtac* u Iv-  
šićevu prijevodu adaptiran na sljedeći način:

**Francuska dramatisacija**  
***L'Avare* (1. prizor)**

**Frosine** : Mais avez-vous  
su quel il est ?

**Mariane** : Non, je ne sais  
point quel il est. Mais je  
sais qu'il est fait d'un air à  
se faire aimer ; que, si l'on  
pouvait mettre les choses à  
mon choix, je le prendrais  
plutôt qu'un autre [...].

**Frosine** : Mon Dieu,  
tous ces blondins sont  
agréables, et débitent  
fort bien leur fait ; mais la  
plupart sont gueux comme  
des rats : il vaut mieux,  
pour vous, de prendre  
un vieux mari qui vous  
donne beaucoup de bien.  
Sa mort, croyez-moi, vous  
mettra bientôt en état d'en  
prendre un plus aimable,  
qui réparera toutes choses.

**Mariane** : Mon Dieu !  
Frosine, c'est une étrange  
affaire, lorsque pour être  
heureuse, il faut souhaiter  
ou attendre le trépas de  
quelqu'un ; et la mort ne  
suit pas tous les projets  
que nous faisons.

***Škrtac* (Ivšić)**

**Frosine**: Ali jeste li saznali  
tko je on?

**Mariane**: Nisam, ja ne  
znam tko je on, ali znam  
da je stvoren za to da bude  
voljen. Kad bih mogla  
slobodno birati, izabrala  
bih najradije njega.

**Frosine**: Bože moj,  
istina, svi su ti plavokosi  
mladići ugodni i znaju  
biti vrlo umiljati, ali su  
ponajviše siromašni  
kao crkveni miševi. Za  
vas je bolje da za muža  
uzmete starca koji će vam  
ostaviti mnogo novaca.  
Njegova će vam smrt,  
vjerujte mi, omogućiti da  
uzmete drugog, zgodnijeg  
muža, koji će vam sve  
nadoknaditi.

**Mariane**: Ah, bože! Mrska  
mi je pomisao, Frosine,  
da moram željeti ili čekati  
nečiju smrt da bih postala  
sretna, a uostalom, smrt se  
ne obazire na naše želje.

**Nadslovi**

**11**  
Ali jeste li saznali tko je on?

**12**  
Ne znam tko je on,  
ali je stvoren da bude voljen.

**13**  
Kad bih mogla slobodno birati,  
izabrala bih najradije njega.

**14**  
Istina, ti su plavokosi  
mladići vrlo dragi,

**15**  
ali su uglavnom siromašni  
kao crkveni miševi.

**16**  
Bolje je za muža uzeti starca  
koji će vam ostaviti mnogo novaca.

**17**  
Kada umre, neki zgodniji muž  
sve će vam nadoknaditi. -Ah, Bože!

**18**  
Ne želim čekati nečiju smrt  
da bih bila sretna.

**19**  
Uostalom, smrt se  
ne obazire na naše želje.

Neke su replike u cijelosti sačuvane (ndsl 11, 13), mjestimice je jedna  
duga rečenica podijeljena u više kraćih (19), većina ih je kraćena (14,

18), sažimana (16, 17, 18) i sintaktički pojednostavnjena. Izostavljena su suvišna ponavljanja (12).

Promotrimo još jedan primjer, ovaj put iz *Kaćiperki* prema prijepodu Ive Hergešića:

### Dramatizacija

#### *Les Précieuses ridicules*

#### (8. prizor)

**Mascarille** : Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris.

**Magdelon** : Assurément, ma chère.

**Mascarille** : Ecoutez si vous trouverez l'air à votre goût. Hem, hem. La, la, la, la, la. La brutalité de la saison a furieusement outragé la délicatesse de ma voix ; mais il n'importe, c'est à la cavalière. (*Il chante.*) Oh, oh ! je n'y prenais pas...

**Cathos** : Ah ! que voilà un air qui est passionné ! Est-ce qu'on n'en meurt point ?

**Magdelon** : Il y a de la chromatique là-dedans.

**Mascarille** : Ne trouvez-vous pas la pensée bien exprimée dans le chant ? Au voleur !... Et puis, comme si l'on criait bien fort : au, au, au, au, au, voleur ! Et tout d'un coup, comme une personne essoufflée : au voleur !

**Magdelon** : C'est là savoir le fin des choses, le grand

### *Kaćiperke* (Hergešić)

**Mascarille**: Ljudi plemenita roda znadu sve, a da nisu ništa učili.

**Magdelon**: Draga, zar to nisi znala?

**Mascarille**: Slušajte, pa ćete mi kazati, da li je napjev po vašem ukusu. (*Nakašljao se.*) Tra, la, la, la, la. Grubost godišnje dobi grdno je povrijedila nježnost moga glasa. Ali ništa, ne budimo sitničavi. (*Pjeva.*) o, o, o, zašto nisam bolje pazio, i.t.d.

**Cathos**: Koliko žestine, koliko snage! Da ti pukne srce.

**Magdelon**: Ima tu i hromatike.

**Mascarille**: Ne čini li vam se, da je misao dobro izražena melodijom? Evo: "Drž'te tata"... Kao da netko više, što ga grlo nosi: "Drž'te, drž'te, drž'te", a onda najednom, kao da se usopio: "tata, tata..."

**Magdelon**: To znači umjeti da budeš umjetnički

### Nadsluvi

#### 522

Plemeniti ljudi znaju sve, a da nisu ništa učili. -Sigurno.

#### 523

Slušajte, pa ćete mi reći je li napjev po vašem ukusu.

#### 524

Tra, la, la, la, la.

#### 525

Grubost godišnjeg doba povrijedila je nježnost moga glasa...

#### 526

Ali ne budimo sitničavi. O, o, o, zašto nisam bolje pazio...

#### 527

Koliko žestine, koliko snage! Da ti pukne srce. -Ima tu i kromatike.

#### 528

Misao je dobro izražena melodijom, zar ne? Evo: *Drž'te tata...*

#### 529

Kao da netko glasno više: *Drž'te, drž'te*, a onda najednom, bez daha: *tata, tata...*

#### 530

To znači umjeti biti umjetnički umješan u najumjetničkijoj umjetnosti.

fin, le fin du fin. Tout est merveilleux, je vous assure ; je suis enthousiasmée de l'air et des paroles.

**Cathos** : Je n'ai encore rien vu de cette force-là. [...]

**Mascarille**, s'écriant brusquement. : Ahi, ahi, ahi, doucement ! Dieu me damne, Mesdames, c'est fort mal en user ; j'ai à me plaindre de votre procédé ; cela n'est pas honnête.

**Cathos** : Qu'est-ce donc ? qu'avez-vous ?

**Mascarille** : Quoi ? toutes deux contre mon cœur, en même temps ! m'attaquer à droit et à gauche ! Ah ! c'est contre le droit des gens ; la partie n'est pas égale ; et je m'en vais crier au meurtre.

**Cathos** : Il faut avouer qu'il dit les choses d'une manière particulière

umješšan u najumjetničkijoj umjetnosti. Sve je divno i krasno, vjerujte, a ja ne znam, što me je više zanjelo: riječi ili napjev.

**Cathos**: Nikada nisam čula nešto tako veličanstveno. [...]

**Mascarille** (*Kriknuvši naglo*): Joj, joj, blaže molim! Bog me ubio, moje dame, ali to nije red; ja se tužim na vaš postupak; to nije pravo.

**Cathos**: Što je, zaboga? Što vam je?

**Mascarille**: Što? Obadvije na moje srce, u isti mah. Napale me slijeva i zdesna.

To je protiv međunarodnog prava. Borba nije jednaka. Zvat ću u pomoć. U pomoć!

**Cathos**: Valja priznati da ima poseban način izražavanja.

**531**

Sve je divno i krasno, i riječi i napjev.

**532**

Nikada nisam čula nešto tako veličanstveno.

**533**

Joj, joj, blaže, molim! Moje dame, to nije red;

**534**

vaše postupanje nije pošteno. -Što je zaboga? Što vam je?

**535**

Što? Objе na moje srce, u isti mah. Napale me slijeva i zdesna.

**536**

To je protiv ljudskih prava. Nismo ravnopravni. Zvat ću upomoć.

**537**

Valja priznati da ima poseban način izražavanja.

Iako je i u tom primjeru prijevod ponegdje preuzet u cijelosti (ndsl 532, 537), vidimo da su brojna leksička rješenja iz prijevoda u nadslovima pojednostavnjena (522, 523), osuvremenjena (522, 523) ili standardizirana (527, 530). Neke su riječi izostavljene bilo zbog prostornog ograničenja, bilo zbog redundantnosti unutar konteksta (522, 525, 526). Ponovo su prisutna sintaktička kraćenja (531, 533, 534) i reformulacije (528, 529, 533, 534). Ponavljanja su eliminirana (536). Mjestimice je slobodni prijevod približen izvornomu tekstu, kao u replici Magdelon: *Assurément, ma chère*, koja u prijevodu postaje: *Draga, zar to nisi znala?*, da bi u nadslovu, zbog prostornog ograničenja, postala: *Sigurno* (522). Slično je i u nadslovu 536, gdje se *le droit des gens* prevodi

s *ljudska prava*, a ne *međunarodno pravo* kao u Hergešićevu prijevodu, koji je kontekstualno funkcionalan.

Nadslovi su na makrorazini ujednačeni kada je riječ o vlastitim imenima, s obzirom na činjenicu da su u nekim prijevodima bila prevođena, a u nekima preuzimana u izvornom obliku. Tako je primjerice u daktiloskriptu Gerićeva prijevoda *Georgea Dandina* neujednačen pristup imenima pa zatječemo Klodina i Klitandar, a istovremeno i Angeliqve (bez akcenta) i Dandin. U izrađenim su nadslovima sva imena zadržana u izvornom obliku.<sup>5</sup>

Osim toga, dvanaesterac i rima sačuvani su kad god su bili prisutni u izvorniku, što je dovelo do stanovite razlike u duljini nadslova kad je u pitanju prozni tekst ili tekst u stihu. Promotrimo još jedan ulomak iz proznog *Škrtca*, u kojemu duljina nadslova varira između 17 i 37 znakova po retku:

### Francuska dramtizacija

#### *L'Avare*

**Cléante** : Écoutez. Il est vrai qu'elle n'est pas fort à mon goût; mais, pour vous faire plaisir, mon père, je me résoudrai à l'épouser, si vous voulez.

**Harpagon** : Moi, je suis plus raisonnable que tu ne penses. Je ne veux point forcer ton inclination.

**Cléante** : Pardonnez-moi ; je me ferai cet effort pour l'amour de vous.

**Harpagon** : Non, non. [...] Si tu avais senti quelque inclination pour elle, à la bonne heure ; je te l'aurais fait épouser au lieu de moi ; mais, cela n'étant pas, je suivrai mon premier dessein, et je l'épouserai moi-même.

### Nadslovi

**117** Slušajte, istina, nije sasvim po mojem ukusu,

**118** ali da vam ugodim, oženit ću je ako vi to želite.

**119** Razumniji sam nego što misliš, u ljubavi te ni na što neću siliti.

**120** Ali molim vas! Učinit ću tu žrtvu vama za ljubav.

**121** Ne, ne! Da ti se sviđa, kamo sreće, prepustio bih ti je.

**122** Ali kad tako nije, ipak ću je ja uzeti za ženu.

---

<sup>5</sup> Dakako, za razliku od dramskog teksta, nadslovi ne sadržavaju imena ispred replike, niti se iz njih vidi tko govori. Vidi se jedino promjena govornika unutar nadslova. Stoga operater nadslovima tijekom predstave mora poznavati tekst da bi valjano obavio posao.

**Cléante** : Eh bien ! mon père, puisque les choses sont ainsi, il faut vous découvrir mon cœur ; il faut vous révéler notre secret. La vérité est que je l'aime depuis un jour que je la vis dans une promenade ; que mon dessein était tantôt de vous la demander pour femme [...].

**Harpagon** *bas, à part.* : Je suis bien aise d'avoir appris un tel secret [...]. (*Haut.*) Or sus, mon fils, savez-vous ce qu'il y a ? C'est qu'il faut songer, s'il vous plaît, à vous défaire de votre amour, à cesser toutes vos poursuites auprès d'une personne que je prétends pour moi, et à vous marier dans peu avec celle qu'on vous destine.

**Cléante** : [...] Eh bien ! puisque les choses en sont venues là, je vous déclare, moi, que je ne quitterai point la passion que j'ai pour Mariane. [...]

**Harpagon** : Ne suis-je pas ton père ? et ne me dois-tu pas respect?

**Cléante** : Ce ne sont point ici des choses où les enfants soient obligés de déférer aux pères, et l'amour ne connaît personne.

**Harpagon** : Tu renonceras à Mariane.

**Cléante** : Point du tout.

**Harpagon** : Donnez-moi un bâton [...].

**123** Kad je tako, oče, moram vam otkriti našu tajnu.

**124** Volim je otkad sam je jednom vidio na šetnji,

**125** već sam vas namjeravao zamoliti za dopuštenje da je uzmem za ženu.

**126** Vrlo mi je drago što sam otkrio ovu tajnu.

**127** E, sine moj. Znaš li što?

**128** Ti ćeš se lijepo potruditi odreći ljubavi prema mojoj odabranici,

**129** a oženit ćeš se što prije onom koju sam ti odredio.

**130** Dakle! E, kad je tako, kažem vam da neću prestat i voljeti Mariane.

**131** Nisam li ti ja otac? Zar me nisi dužan poštovati?

**132** U tome djeca nisu dužna pokoriti se. Ljubav ne poznaje nikoga.

**133** Odreći ćeš se Mariane!

**134** Nikada! -Batinu ovamo!

*Mizantrop* je međutim pisan u dvanaestercima, te je vidljivo da su stihovi ujednačeniji, ali dulji, i sadrže između 37 i 45 znakova po retku:

### Francuska dramatisacija *Le Misanthrope*

#### ALCESTE

Mais, moi, que vous blâmez de trop de jalousie,  
Qu'ai-je de plus qu'eux tous, Madame,  
je vous prie ?

### Nadslovi

**215** No ja, po vama čudak ljubomorne ćudi,  
po čemu sam to više od svih tih vaših ljudi?

**CÉLIMÈNE**

Le bonheur de savoir que vous êtes aimé.

**ALCESTE**

Et quel lieu de le croire, à mon cœur enflammé ?

**CÉLIMÈNE**

Je pense qu'ayant pris le soin de vous le dire, Un aveu de la sorte, a de quoi vous suffire.

**ALCESTE**

Mais qui m'assurera que, dans le même instant,

Vous n'en disiez, peut-être, aux autres tout autant ?

**CÉLIMÈNE**

[...] Hé bien, pour vous ôter d'un semblable souci,

De tout ce que j'ai dit, je me dédis ici :

Et rien ne saurait plus vous tromper, que vous-même ;

Soyez content.

**ALCESTE**

Morbleu, faut-il que je vous aime ? [...]

Mon amour ne se peut concevoir, et jamais, Personne n'a, Madame, aimé comme je fais.

**CÉLIMÈNE**

En effet, la méthode en est toute nouvelle, Car vous aimez les gens, pour leur faire querelle ;

Ce n'est qu'en mots fâcheux, qu'éclate votre ardeur,

Et l'on n'a vu jamais, un amour si grondeur.

**ALCESTE**

Mais il ne tient qu'à vous, que son chagrin ne passe ;

À tous nos démêlés, coupons chemin, de grâce [...].

**216** Vi imate tu sreću što vas, ipak, volim.

-A kakav dokaz imam za to? Koji, molim?

**217** Pa dokaz je već i to što sam smogla riječi za ovo priznanje, zar treba vam još veći?

**218** A tko meni jamči da slične riječi niste govorili još nekom, možda čak i iste.

**219** Dobro, da vas ne bi dalje sumnja pekla, povlačim sve ono što sam prije rekla;

**220** i ako vas tko vara, to ste, žalibože, vi sami. Eto. -A ja nju volim. Bože!

**221** Moja ljubav ne zna granice ni mijene; nitko vas ne čuti duboko poput mene.

**222** To vidim. Nešto čudno takvu ljubav stvori, kad uživa tek u tom da nekog stalno kori.

**223** Sav plam u vašem srcu tek za prijekor gori; tko ikad vidje ljubav što samo rogobori?

**224** No stoji samo do vas da joj srdžba mine. Okanimo se, molim, svađe i gorčine.

Činjenica je da su takvi nadslovi suprotni kriterijima ekonomičnosti i ergonomije, ali su Stela Surać i autorica procijenile da bi bila šteta,

pokraj postojećeg prijevoda, pojednostaviti i stilski neutralizirati tekst izgovoren na sceni. Osobito zato što se, kako odmiču prizori i kako se primičemo modernom dobu (radnja *Tartuffea* se, podsjećamo, odvija u 1940-ima), stvara kontrast između riječi i konteksta (kostima, glazbe, dekora) koji bi se neutralizacijom prijevoda izgubio. Prizore u prozi stoga smo vidjele kao mogućnost predaha u kraćim nadslovima.

Kada je pak riječ o četvrtom prizoru, odnosno dijelu u kojemu se preuzima ulomak iz *Liječnika protiv volje*, koji je studentica Stela Surac sama prevela, bila je riječ o vrlo zahtjevnoj dionici u kojoj se Martine i Sganarelle verbalno nadmudruju i u prijevodu je, kao i u drugim Molièreovim ulomcima, pa i komedijama općenito, svakako trebalo zadržati komičnost replika koje se u ovom slučaju brzo izmjenjuju:

**Dramatizacija *Médecin malgré lui*  
(4. prizor)**

**SGANARELLE.**- [...] Hé ! morbleu, ne me fais point parler là-dessus, je dirais de certaines choses...

**MARTINE.**- Quoi ? que dirais-tu ?

**SGANARELLE.**- Baste, laissons là ce chapitre, il suffit que nous savons ce que nous savons : et que tu fus bien heureuse de me trouver.

**MARTINE.**- Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver ? Un homme qui me réduit à l'hôpital, un débauché, un traître qui me mange tout ce que j'ai ?

**SGANARELLE.**- Tu as menti, j'en bois une partie.

**MARTINE.**- Qui me vend, pièce à pièce, tout ce qui est dans le logis.

**SGANARELLE.**- C'est vivre de ménage.

**MARTINE.**- Qui m'a ôté jusqu'au lit que j'avais.

**SGANARELLE.**- Tu t'en lèveras plus matin.

**MARTINE.**- Enfin qui ne laisse aucun meuble dans toute la maison.

**SGANARELLE.**- On en déménage plus aisément.

**MARTINE.**- Et qui du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer, et que boire.

**Nadslovi**

**237** Ne povlači me za jezik,  
mogao bih svašta reći...

**238** A što bi to mogao reći?

**239** Basta, dovoljno je  
da znamo to što znamo.

**240** Možeš biti sretna  
što si me našla.

**241** Ovo zoveš srećom? Čovjeka  
koji me sveo na konačište,

**242** bludnika, izdajnika koji pojede sve  
što imam? -Lažeš, nešto sam i popio.

**243** Koji mi sve iz kuće prodaje. -Bar živiš  
od kućanskih poslova.

**244** Koji mi je čak i krevet odnio.  
-Nećeš više morati ustajati.

**245** I koji u kući ne ostavi  
ni komad namještaja.

**246** Lakše se odseliti.

**247** I koji se od jutra  
do večeri tek zabavlja i pije.

**SGANARELLE.**- C'est pour ne me point ennuyer.

**MARTINE.**- Et que veux-tu pendant ce temps, que je fasse avec ma famille ?

**SGANARELLE.**- Tout ce qu'il te plaira.

**MARTINE.**- J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

**SGANARELLE.**- Mets-les à terre.

**248** Da se ne dosađujem.

**249** I što bih ja za to vrijeme trebala činiti s obitelji?

**250** Što god hoćeš.

**251** Imam četvoro jadne dječice na rukama.

**252** Spusti ih na zemlju.

I ne gledajući izvedbu, može se pretpostaviti da je ritam govora kod tih replika mnogo brži nego kada glumci izgovaraju aleksandrince, pa su i nadslovi nužno kraći.

Rad na nadslovima podrazumijevao je i stanovite tehničke aspekte koji bi se mogli razvrstati u četiri faze. Faza pripreme nadslova odgovarala je razdoblju same izrade nadslova nakon što su se prikupili svi postojeći prijevodi. Kao što je već rečeno, kod nadslova, baš kao i kod podslova, valja paziti na duljinu (broj znakova po retku, maksimalno dva retka po nadslovu)<sup>6</sup> i oblik.<sup>7</sup> Stela Surać nadslove je izrađivala u Power Pointu, koji se podesi na format tzv. banner, odnosno trake. Poželjno je da podloga bude crna, a slova bijela i masno otisnuta, naserifna.

Kad su nadslovi pripremljeni, u kazalištu se prije probe trebaju podesiti parametri projiciranja nadslova: definira se mjesto projekcije (u ovom slučaju iznad scene), podesi se visina, po potrebi veličina slova i sl. Tijekom probe autorica je verificirala nadslove, odnosno provjerila izgovaraju li glumci tekst svih nadslova ili ne. Dulje stanke mogu se označiti praznim nadslovom tako da operater može planirati prikazivanje. Isto tako, ritam govora tijekom probe može iziskivati reorganizaciju nadslova, bilo da se pojedini nadslov dijeli u više njih, bilo da

<sup>6</sup> Norma nije strogo postavljena, nadslovi mogu imati i tri, pa i četiri retka, no zbog dugih dvanaesteraca s parnom rimom u ovom su konkretnom slučaju, radi preglednosti, dva retka po nadslovu najprikkladnije rješenje.

<sup>7</sup> Kao i u podslovima, treba nastojati oblikovati semantički zaokružene jedinice u svakom retku, a da pritom retci (ako ih u nadslovu ima dva) budu otprilike iste duljine.

se više nadslova krati, spaja u jedan i sl. Posljednja je faza samo prikazivanje nadslova tijekom predstave, kada operater mora biti iznimno koncentriran na sve što se događa na sceni.

### 3. Zaključna razmatranja

U ovome su se projektu Stela Surać i autorica morale suočiti s nekoliko izazova. Najveća otegotna okolnost rada na nadslovima za predstavu *Molièreova ljubav* nalazila se u činjenici da je družina Libre à nous! u Zagreb stigla neposredno uoči izvedbe, te je tijekom dana izvela generalnu probu, dok je predstava odigrana uvečer. Stoga nije bilo mnogo vremena za eventualne preinake pripremljenih nadslova. K tome, snimka predstave nije bila raspoloživa te se nije mogao unaprijed provjeriti njezin tempo, odnosno brzina govora i izmjene replika. Ukratko, izostala je ne samo poželjna nego i tehnički veoma važna etapa suradnje s trupom i svima koji na predstavi rade. No to pokazuje i da takva vrsta idealnih uvjeta za pripremu nadslova i nije uvijek ostvariva u praksi te da je za realizaciju zadatka ove vrste potrebna fleksibilnost, reaktivnost te sposobnost kvalitetnog rada u uvjetima povećanog stresa, osobito ako nedostaje operatorsko iskustvo rukovanja nadslovima tijekom izvedbe. Za vrijeme generalne probe uočeno je da su prevoditeljice propustile prevesti tzv. tranzicije koje su smatrale didaskalijama, a zapravo ih izgovara glas u *offu* te ih je bilo potrebno prevesti i oblikovati nadslove do početka izvedbe. S druge strane, zahvaljujući probi, bilo je moguće provjeriti odgovara li duljina nadslova s dvanaestercima ritmu izgovorenih replika. U komedijama je osobito važno da replike budu sinkrone s izvedbom zbog komičnog učinka koji mora biti pravovremen, što znači da nadslov ne smije doći prerano, ali ne smije ni kasniti. Konačno, tijekom same predstave najveći je rizik ispuštanje teksta i glumačka improvizacija, kada operater mora pravovremeno reagirati i prijeći na valjani nadslov. Sve to upućuje na nužnost dobrog poznavanja teksta, ali i poznavanje predstave u cjelini. Posao prevođenja i adaptacije te oblikovanje nadslova tek je jedan

od aspekata ovog složenog posla u kojemu je prevoditelj istovremeno i nadslovljivač i operater (usp. Czubińska, 2018: 51). Iskustvo podslovljavanja pritom je od velike pomoći u oblikovanju nadslova, tog po mnogočemu hibridnog proizvoda (usp. Griesel, 2011), koji je nužno aproksimacija izvedenog teksta jer svaka je izvedba jedinstvena i stoga novi izazov u tom i dalje nedovršenom prijevodnom zadatku.

## Izvori

- Un amour de Molière*, dramatizacija, Compagnie Libre à nous !, PDF, 2012.
- Molière (s. d.), *George Dandin*, prijevod Vladimir Gerić, daktiloskript.
- Molière (1934), *Učene žene*, prijevod Dragoslav Ilić, Srpska književna udruga, Beograd.
- Molière (1950), *Don Juan; Škrtac*, prijevod Radovan Ivšić, Zora, Zagreb.
- Molière (1951), *Kačiperke*, u: *Izabrana djela*, prijevod Ivo Hergešić, Matica hrvatska, Zagreb.
- Molière (1961), *Mizantrop*, prijevod Vladimir Gerić, Zagrebačko dramsko kazalište, Zagreb.
- Molière (1974), *Tartuffe*, prijevod Vladimir Gerić, Školska knjiga.

## Literatura

- Bataillon, Michel; Muhleisen, Laurent; Diez, Pierre-Yves (2016), *Guide du sur-titrage au théâtre*, Maison Antoine Vitez – Centre international de la traduction théâtrale, Pariz.
- Dostupno na: <https://www.maisonantoinevitez.com/static/files/Guide-Sur-Titrage-MAV-2016-v2.pdf> (30. lipnja 2023.)
- Czubińska, Małgorzata (2018), "La redéfinition des rôles du traducteur de théâtre face à l'essor du surtitrage", *Studia Romanica Poseniensia*, sv. 45, br. 4, str. 47–60.
- Dewolf, Linda (2003), "La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène", *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 24, br. 1–2, str. 92–108. Dostupno na: <http://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/download/7068/8127?inline=1> (1. srpnja 2023.)
- Díaz Cintas, Jorge; Remael, Aline (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, Kinderhook, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Gambier, Yves (ur.) (1996), *Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, str. 185–196.

- Gambier, Yves (ur.) (2004), "Traduction audiovisuelle/Audiovisual Translation", *Meta : journal des traducteurs*, sv. 49, br. 1. Dostupno na: <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar> (3. srpnja 2023.)
- Gambier, Yves (2006), "Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle", *Target*, sv. 18, br. 2, str. 261–293.
- Griesel, Yvonne (2011), *Le surtitrage sur scène: un transfert linguistique hybride, pragmatique et artistique en même temps*, u: Şerban, Adriana; Lavaur, Jean-Marc, *Traduction et médias audiovisuels* [online], Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, str. 171–182. Dostupno na: <http://books.openedition.org/septentrion/46316> (30. lipnja 2023.)
- Pavis, Patrice (2000), *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Pariz.
- Péran, Bruno (2010), "Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage", *Traduire*, br. 223, str. 66–77.
- Péran, Bruno (2011), *Le surtitrage : analyse d'une technique de traduction théâtrale et conception de nouveaux outils à partir d'un corpus de spectacles en espagnol*, doktorska disertacija, Sveučilište Toulouse II-Le Mirail, Toulouse. Dostupno na: <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01701608/document> (3. srpnja 2023.)
- Seleskovitch, Danica; Lederer, Marianne (2001 [1984]): *Interpréter pour traduire*, Didier Erudition, Pariz.

## **Un amour de Molière, un défi de sur-titrage**

La pièce *Un amour de Molière*, interprétée par la troupe parisienne Libre à nous ! a été jouée au Théâtre de marionnettes de Zagreb le 27 septembre 2021. Il s'agit d'un assemblage de huit textes de Molière qui traitent des relations amoureuses, chacun se situant dans une époque différente : *L'Avare* à l'âge classique, *Les Femmes savantes* au siècle des Lumières, *Le Misanthrope* au romantisme, *Le Médecin malgré lui* dans les années 1930, *Le Tartuffe* dans les années 1940, *Dom Juan* dans les années 1950 et 1960, *Les Précieuses ridicules* dans les années 1970, tandis que *George Dandin* vit au temps de *Matrix*

(2093). Dans cet article, je me propose d'examiner les enjeux de la traduction, ou plutôt de l'adaptation des extraits choisis, de leur sous-titrage, ainsi que de la manipulation des sous-titres lors de la représentation, en m'appuyant sur les considérations théoriques proposées notamment par Yves Gambier (1996, 2004, 2006) et Bruno Péran (2010, 2011).

Mots clés : Molière, pièce de théâtre, sur-titrage, *Un amour de Molière*, *Molièreova ljubav*

**Nicolas Raljević**

Lycée professionnel Claude Garamont, Pariz

## **Francuski prijevodi i poteškoće u prevođenju komedija *Ilija Kuljaš* i *Andro Stitikeca***

.....

Znamo da su 23 od 34 komedije koje čine Molièreov opus na hrvatski jezik preveli mladi ljudi željni oživljavanja dubrovačkog kazališnog života, najvećim dijelom u prvim desetljećima 18. stoljeća, i mahom u Dubrovniku. *Ilija Kuljaš* temelji se na radnji *Građanina plemića*, a *Andro Stitikeca* kompilira odlomke iz *Umišljenog bolesnika* i *Ženidbe na silu*, uklopljene u središnji okvir Molièreova *Škrtca*. Budući da su u ovim dvjema komedijama mnoge scene kraćene, prepravljane, dorađivane i dopisivane, teško nam je zadovoljiti se pojmom prijevoda, pa čak i adaptacije. Cilj nije bio prevesti Molièrea, već tadašnjoj dubrovačkoj publici, pa tako i običnom puku, pružiti nešto čemu će se grohotom smijati. Pitanja koja nameće prevođenje uvijek se očituju na više razina: leksičko-semantičkoj, sintaktičkoj, retoričkoj, kulturološkoj... Otuda i brojne poteškoće koje dodatno usložnjava specifična povijest ovih komedija, iznova otkrivena u 20. stoljeću i zapravo do danas nedovoljno proučena. Kulturne referencije, lokalne karakteristike, slikoviti izrazi pružaju nam možda cjelovitiji uvid o Dubrovniku nego o samom Molièreu. Iako ove komedije nemaju književnu vrijednost Molièreovih tekstova, one posjeduju druge adute koje valja istaknuti, a to su: valorizacija dubrovačkog govora 18. stoljeća, slikovitost pučkih izraza, sociološki odnosi između gospodara i slugu odnosno između plemstva i buržoazije, dragocjeno književno svjedočanstvo o europskom optjecaju Molièreovih djela... Treba li dakle po svaku cijenu upućivati na Molièrea u ovim djelima ili nam ih valja prepoznati kao samosvojna dramska djela?

Ključne riječi: prijevod, adaptacija, optjecaj, originalno umjetničko djelo

.....

Mogli bismo pomisliti da nije od pretjerana interesa na francuski iznova prenositi kazališne komade *Ilija Kuljaš* i *Andro Stitikeca* bez obzira na entuzijizam što ga može izazvati sam prijevodni proces. Prvi se tekst oslanja na intrigu *Građanina plemića*, dok drugi kompilira odlomke *Umišljenog bolesnika* i *Ženidbe na silu*, integrirajući ih u središnji zaplet Molièreova *Škrtca*. Pritom u obama slučajevima, koliko god glavna radnja bila molièreovskog nadahnuća, nailazimo i na nove intrige, koje uglavnom pokreću sluge. Uključivanje Pulcinelle donosi 20 novih scena, od ukupno 33, koliko ih je u *Iliji Kuljašu*. Kod *Andra Stitikece* nailazimo na 18 novih scena od 46, koliko ih broji komedija. A kako su mnoge scene kraćene, prepravljane, doradivane i dopisivane, ne može ih se tretirati isključivo kao prijevode, pa čak ni kao adaptacije. Publika kojoj su bile namijenjene te komedije bitno je utjecala kako na prijevod samih Molièreovih djela tako i na pridodane scene. Možemo primijetiti utjecaje komedije *dell'arte* u likovima i njihovim *lazzijima*, burleskne intervencije, koji preinačuju izvorne tekstove dubrovačkih autora.

Molière je očarao cijeli svijet dotakavši se onoga univerzalnog u čovjeku. Dubrovačke prerade ne nude više od toga, ali nam ipak omogućuju da doživimo jedno povijesno razdoblje i upoznamo ukus njegove publike, čime nas i danas mogu očarati, ili u najmanju ruku razonoditi. Ilija i Andro jesu groteskni likovi, ali zahvaljujući njima i ljudi iz puka mogu doživjeti kazalište na hrvatskom narodnom jeziku. Ždero i Pulcinella luckastiji su lakrdijaši od Scapina ili drugih molièreovskih likova, neotesani su do vulgarnosti i ne baš po versajskom ukusu, no bilo je neophodno da se svide Dubrovčanima, i upravo je to navelo te kazalištarce da prevedu ili za scensku izvedbu adaptiraju dvije trećine Molièreovih komada. Divne li pustolovine tih kazališnih trupa s mladim entuzijastima koji se trude zabaviti puk dubrovački!

Odlučio sam prevesti spomenute komedije kako bih upozorio na njihove specifičnosti. Također sam odlučio da kod prve ruke prijevoda neću konzultirati Molièreovo djelo. Tek sam se naknadno, katkad tijekom poduljeg razdoblja doradujući tu prvu verziju, vraćao Molièreo-

vim tekstovima kojima su se dubrovačke komedije nadahnjivale i pomno ih iščitavao.

Koje su dakle poteškoće s kojima se prevoditelj suočava?

Prevođenje može polučiti i frustraciju kada se žrtvuje stil. S tim da valja izbjeći da francuski tekst naruši hrvatski. Različiti utjecaji tih dviju komedija pred prevoditelja postavljaju izazov: između polaznog, izvorišnog francuskog teksta, talijanskih modela komedije *dell'arte* i dubrovačke književne baštine još od komedija u prozi Marina Držića: na prevoditelju je da poštuje različite izvore i uzuse koje oni nameću. Također se mora nositi i s mnogostrukim intrigama u tim dvjema komedijama koje nemalo prostora daju slugama: tako u *Iliji Kuljašu* nailazimo na 15 scena s Pulcinellom, dok se sam Ilija pojavljuje u svega 13 scena. Sluge su svakako likovi koje prevoditelj mora valjano okarakterizirati, jer svaki od njih ima svoj profil, identitet, oslanja se na neke jezične specifičnosti: Pulcinella pribjegava temeljnom i deformiranom talijanskom jeziku, Ždero se služi prostačkim jezikom često ga začinjavući vulgarnostima, stric Niko nerijetko pribjegava uzvišenome stilu...

Tu je i obilje leksičko-semantičkih, sintaktičkih, retoričkih i kulturoloških problema. Razmišljati o poteškoćama pri prevođenju većim dijelom znači brinuti o odabiru koji dovodi do semantičkog, poetskog ili socio-kulturološkog gubitka. Posljednjih godina posvećujem se prevođenju klasičnih djela s dubrovačkog repertoara. Osim stanovitih, prethodno spomenutih specifičnih poteškoća, u tim dvjema komedijama nadahnutim Molièreom nailazimo na iste probleme. Tendencija je zahvatiti jezik u njegovoj svakodnevnoj stvarnosti, u njegovu tonu, dužinama, ritmu, ukratko doprijeti do same glazbe jezika kako bi ga se prilagodilo prepoznatljivom smislu u ciljnome jeziku, pritom svjesno ne štedeći čitatelja koji ipak treba uložiti stanovit trud kako bi shvatio izvornu kulturu.

Na poteškoće nailazimo već u samoj transkripciji teksta dijelom pisanog ijekavicom 18. stoljeća. Dragocjenu pomoć pokatkad nude rječnici pridruženi djelima pri njihovu objavljivanju na hrvatskome jeziku. Tako je s *Ilijom Kuljašem*, no, nažalost, ne i s *Androm Stitikecom*,

koji nam u obliku nedorađena prijepisa iz više rukopisa donosi Đuro Körbler. Ta raznolikost izvornih rukopisa među ostalim podrazumijeva i varijante, tako da je katkad na prevoditelju odluka kojoj će se od njih prikloniti. Pribjegavanje fusnotama, koje nisu na cijeni u dramskim tekstovima, istinski smisao dobivaju isključivo ako namjera nije scenska izvedba. Usprkos rječnicima i mišljenjima istraživača književnosti kojima se obraćam za pomoć, pojedini pojmovi ostaju nerazumljivi, nepoznati ili pak upitni. Valja stoga prihvatiti i priznati vlastitu nemoć razumijevanja, a time i prevođenja stanovitih dionica, u nekim slučajevima pribjeći formuliranju hipoteza na dnu stranica, uputiti na varijante do kojih su došli prethodni istraživači književnosti. U komediji *Andro Stitikeca*, za koju ne raspoložemo bilješkama o pojmovima na dubrovačkom, danas zastarjelom ili pak zaboravljenom dijalektu, u fusnotama upućujem na jedanaest odlomaka za koje upravo zbog nepotpunog razumijevanja nudim hipotetske interpretacije proizašle iz bliskosti s određenim pojmovima, kako na hrvatskom tako i na talijanskom jeziku.

Jer prevoditi znači izabrati. U svakom prijevodu poteškoća ne nedostaje. Ovdje su one još i veće s obzirom na specifičnu povijest tih komedija, nanovo otkrivenih u 20. stoljeću te do danas nedovoljno proučenih. Kulturološke referencije, lokalne specifičnosti, slikoviti prizori vjerojatno nam više govore o Dubrovniku nego o Molièreu. Jezik je isto tako snažno svjedočanstvo dubrovačkog narodnog govora 18. stoljeća. Iako zaboravljen, nije izgubio čar. Naposljetku, valja zahvaliti Molièreu što je dubrovačkom kazalištu podario mogućnost da još neko vrijeme živi na hrvatskome jeziku usprkos sve snažnijem otporu vlasti samoga Grada, kao i pritiscima bolje opremljenih i profesionalnijih talijanskih družina, a koje će sredinom 18. stoljeća dubrovačkim daskama koje život znače nametnuti talijanski jezik.

Glavno je pitanje u vezi s poteškoćama na koje nailazimo prevodeći: zašto prevodimo? Te dvije komedije preveo sam kako bih objavio knjigu kojom bih francuske književne povjesničare upoznao s njima, dok su dubrovački autori prevodili kako bi izvodili predstave za narod. Ra-

zličiti projekti impliciraju i različite dileme vezane za prijevod. Molière je tako, u slijedu književne povijesti dubrovačkih komedija u prozi te pod kulturnim utjecajem klasicističke Francuske, bio plodno tlo koje je nužno privuklo mlade dubrovačke družine zaljubljene u kazalište.

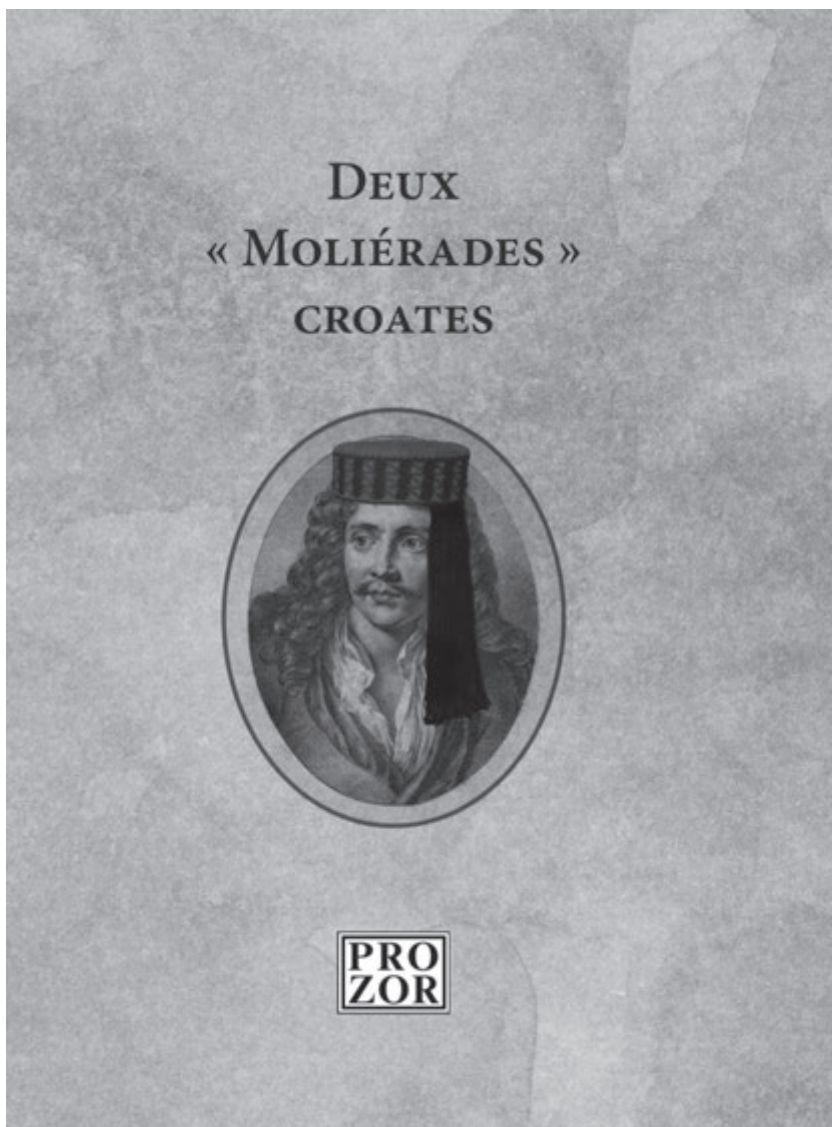
Francuzu je divno otkriće da su u drugim zemljama Molièreove komedije zarana prepoznate. Primijetio sam tako entuzijazam francuskih filologa već u susretu s komedijama Marina Držića, zatim komedijama u prozi 17. stoljeća, tzv. smješnicama, pa tako i s "moli-jeradama" iz prvih desetljeća 18. stoljeća. Priznati povjesničari književnosti i kazališta, poput Georgesa Forestiera, Claudea Bourquija, Guyja Spielmanna, Patricka Boucheroni i Patricka Dandreyja, prate tako posljednjih godina moj rad na prijevodima klasičnih djela te uvijek iznova bivaju iznenađeni tolikom književnom raskoši u Dubrovniku, što je sve donedavna u Francuskoj bila poprilična nepoznanica.

Naposljetku, treba li se uopće u tim djelima po svaku cijenu pozivati na Molièrea? Imamo li pravo rehabilitirati Molièrea u njima kada su ga dubrovački autori, apsorbirajući ga, zapravo prešutjeli? Nije li poželjnije u tome nazreti njihovu želju za afirmacijom originalnih djela? Na kraju krajeva, u svome *Škrtcu* sam Molière ne spominje ni Plauta ni njegovu komediju *Aululariju*...

## Traductions françaises et difficultés de traduction dans les comédies *Ilija Kuljaš* et *Andro Stitikeca*

On sait que 23 comédies sur les 34 qui constituent l'opus de Molière ont été traduites en croate par des compagnies de jeunes gens désireux d'animer la vie théâtrale ragusaine et pour la plupart dans les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, quasiment toutes à Dubrovnik. *Ilija Kuljaš* repose sur l'intrigue du *Bourgeois gentilhomme* et *Andro Stitikeca* compile des extraits du *Malade imaginaire* et du *Mariage forcé* intégrés à la trame centrale de *l'Avare* de Molière. Comme de très nombreuses scènes s'y trouvent tronquées, modifiées, arrangées, créées dans ces deux comédies, ces dernières ne permettent donc pas de se contenter seulement du terme de traduction ni même de celui d'adaptation. L'objectif n'était pas de traduire Molière mais plutôt de fournir au public de Dubrovnik de l'époque, les gens modestes y compris, de quoi rire très fort. Les problèmes de traduction se présentent toujours à différentes échelles : problèmes lexico-sémantiques, grammaticaux, syntaxiques, rhétoriques, culturels... Les difficultés sont donc nombreuses. Elles se compliquent encore ici par une histoire propre à ces comédies, redécouvertes au XX<sup>e</sup> siècle et finalement peu étudiées jusque-là. Les références culturelles, les caractéristiques locales, les expressions imagées nous en apprennent peut-être davantage sur Dubrovnik que sur Molière. Et si ces comédies n'ont pas la valeur littéraire des textes de Molière, elles présentent d'autres atouts qui méritent d'être pourtant soulignés : mise en valeur du discours populaire de Dubrovnik au XVIII<sup>e</sup> siècle, expressions populaires imagées, relations sociologiques entre maîtres et serviteurs ou entre patriciens et bourgeois, précieux témoignages littéraires d'une circulation européenne des œuvres de Molière... Faut-il alors maintenant et absolument revendiquer Molière dans ces œuvres ou bien les reconnaître comme des œuvres dramatiques à part entière ?

Mots clés : traduction, adaptation, circulation, œuvres dramatiques originales



Slika 11. *Deux Molièrades croates* (Ilija Kuljaš, Andro Stitikeca), prijevod Nicolas Raljević, Prozor-Editions, Rueil-Malmaison.



**Anđela Vidović**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u u Osijeku

## **Molièreov Škrtac u Zajecovim postdramskim škarama**

.....

U radu se analiziraju stilsko-semantički pomaci unutar čitanja i postavljanja Molièreova *Škrtca* premijerno izvedena u siječnju 2021. u Satiričkom kazalištu *Kerempuh* u režiji Dore Ruždjak Podolski i preradbi Tomislava Zajeca. Ujedno se preispituje Molièreova prisutnost u hrvatskom kazalištu tijekom posljednjeg desetljeća, koje je sve rjeđe imuno na slobodnija dopisivanja predložka. Zajecovo čitanje, obilježeno pandemijskim okolnostima sužena gledališta, na više registara postojećem zapletu dodaje šlagere, političke citate, fraze iz književnog i dramskog života, humorne dosjetke, ali i ironizira sretne rasplete. Pritom je najuočljivija promjena konceptualne naravi (Anselme postaje sam Molière) koja brižnost obiteljskog gnijezda svodi na unutar-kazališnu referencijalnost. Time se otvara prostor preslagivanju stvaralačke autonomije koja će zadržati kostur, ali ipak i potpuno izmicati izvorniku.

Ključne riječi: Molière, *Škrtac*, Tomislav Zajec, postdramsko kazalište, preradba

.....

Obnovljeni teorijski interes za adaptaciju te stalno istraživanje njezinih mogućnosti, praćeni među ostalim knjigom Linde Hutcheon iz 2006. *A Theory of Adaption*, donekle su se odrazili i u hrvatskoj kazališnoj praksi. Posljednje je desetljeće obilježeno prijenosima bilo proznog u dramski tekst, bilo prijelazom u drugi medij ili umetanjem replika koje se referiraju na svakodnevicu u tkivo postojećeg dramskog teksta, odnosno izvornika. Nerijetko se adaptacije u potpunosti prilagođavaju

domaćoj kulturnoj sredini.<sup>1</sup> S obzirom na dramatološke i dramaturške intervencije, tkivo pojedinog izvedbenog teksta postalo je slobodnije – na poznati kostur tako su se lijepile pop-kulturne referencije, opća mjesta trenutačnog političkog života, ali i osobni komentari na relativno poznate unutarkazališne situacije.<sup>2</sup> Takva vrsta adapt-autorstva, kako ih terminološki određuje Nataša Govedić u knjizi *Stil za stil*:

---

1 Primjerice, dramatzirani su romani Kristiana Novaka *Črna mati zemla* (red. Dora Ruždjak Podolski, adaptacija Tomislav Zajec, ZKM, 2017.), *Ciganin, ali najljepši* (red. Ivica Buljan, adaptacija Ivor Martinić, HNK u Zagrebu, 2018.) i *Slučaj vlastite pogibelji* (koprodukcija HNK-a u Varaždinu i HNK-a Ivana pl. Zajca Rijeka, 2023.), romani Damira Karakaša, *Sjećanje šume* (red. Tamara Damjanović, adaptacija Nine Bajsić i Tamare Damjanović, GDK Gavella, 2018.), *Blue Moon* (red. Boris Liješević, adaptacija Dine Vukelić, Damira Karakaša i Borisa Liješevića, SK Kerempuh, 2018.) i *Okretište* (red. Dino Mustafić, adaptacija Darka Lukića, HNK Split, 2022.), romani Ivane Šojat, *Unterstadt* (red. Zlatko Sviben, adaptacija Nives Madunić i Zlatka Svibena, HNK u Osijeku i Osječko ljetno kulture, 2012.), *Emet* (red. Samo M. Strelec, adaptacija Maje Gregl, HNK u Osijeku, 2018.), *Štajga* (red. Jasmin Novljaković, adaptacija Jasmin Novljaković; Gradsko kazalište Joza Ivakić iz Vinkovaca, 2019.), *Zmajevi ne lete* (red. Damir Mađarić, adaptacija Damir Mađarić, HNK u Osijeku i Kazalište Oberon, 2021.), ali i popularni roman splitske likovne umjetnice Tisje Kljaković Braić, *U malu je uša đava* (red. Mario Kovač, adaptacija Marija Kovača, HNK Split, 2022.) te mnogi drugi. Transžanrovski prijelazi bili su prisutni i prije, uglavnom radikalno preispitujući predložak, u prvome redu kad je bila riječ o inovativnom kazalištu Branka Brezovca ili redateljskom kazalištu Ljubiše Ristića, koji su na različitim registrima upisivali nova značenja u postojeće predloške.

2 Čime se zapravo išlo u smjeru osvježavanja, rekontekstualizacije i "skidanja prašine" sa starih mitova i priča ne bi li ih se učinilo relevantnijima, lakše razumljivima današnjoj publici, iako su takvi pristupi zapravo učvršćivali propitivani kanon, čak i kad su ga negirali. Jedan od takvih konkretnih primjera zasigurno je nagrađivano *Kroćenje goropadnice* (red. Ivan Plazibat, adaptacija Mila Pavićević, HNK Split, 2018.) koji ilustrativno Shakespearea stavlja u kapitalistički kontekst stalnog zlostavljanja, ali i scenski domišljato pokretom Damira Klemenića upisuje nova značenja.

*živa rampa adapt-autorstva*,<sup>3</sup> svakako će zbog različitih odnosa prema predlošcima izmicati Genetteovoj književnosti drugog stupnja, no s druge strane ona neće uvijek biti samostalno i samosvojno djelo na tragu britanske tradicije i recentnog primjera Marberova *Don Juana u Sohau*, postavljenog u Teatru EXIT 2018. u režiji Slavice Knežević, zbog različitosti pristupa, ali i mogućnosti izmjena tijekom procesa.<sup>4</sup>

Filmovi i proza na hrvatskim pozornicama od uspješnica Kristiana Novaka poput *Črne materi zemle* (ZKM, 2017.) i *Ciganina, ali najljepšeg* (HNK u Zagrebu, 2018.) do Hanekeovih *Bogova* (HNK u Varaždinu,

---

3 Tu se Govedić (2021: 24) zalaže za radikalno izjednačavanje autorstva i adaptacije, čime se nadovezuje na osnovnu tezu L. Hutcheon (2006: 150) o adaptaciji kao procesu u kojem nastaje novo umjetničko djelo s vlastitom umjetničkom i kulturnom vrijednosti, Julie Sanders (2006: 18–41) pak u pokušaju razgraničenja adaptacije i aproprijacije (prisvajanja) određuje prvotno kao uglavnom usmjereno na tekst i komentiranje izvornika, dok se aproprijacija može po potrebi posve odmaknuti od izvornika. Propulzivnost tzv. studija adaptacije (*Adaptation Studies*) donosi multidisciplinarne perspektive nekoć relativno suženu polju, no u proučavanju kazališta ona je i dalje najsuvislija u kontekstu i analizi pojedine predstave.

4 Marber Molièreova farsičnog, tragičnog i anarhičnog *Don Juana* (1665.) smješta u suvremeni London jasno upućujući na hipokriziju kapitalističkog društva. Hrvatska inačica u Teatru EXIT prilagođena je tada aktualnom političkom kontekstu, koji u kritici na mrežnoj stranici *Kazalište.hr* ironizira Tomislav Kurelec (2018), pozivajući se na izvornik: "Zadržavši znatan dio ključnih Molièreovih situacija, ali neke od njih prilagodivši suvremenim situacijama i načinu ponašanja, Marber je ponešto pojednostavio složenost njegovog komada, a i jezično ga približio suvremenoj mladeži (što je u Exitovu izvedbu uspješno prenio prijevod Mirte Jurilj i Marka Torjanca), ali i njegov Don Juan razbija konvencionalni moral (a i političku korektnost) nadmoćnom inteligencijom i duhovitošću, pa autor tim putem postupno gradi kritiku hipokrizije suvremenog društva. Isto toliko mu je bitno pokazati kako živimo u društvu ne samo dvojnog morala nego i različite pravde za bogate i one ostale, pokazujući to i situacijama u kojima Don Juana nitko ne poziva na odgovornost ni za paljenje cigarete u predvorju hotela gdje je to zabranjeno, ali ni za nesreću koju je izazvao svojim gliserom (napisano prije slučaja Horvatinčić)." Sam je dramski tekst od londonske praižvedbe 2006. do obnove 2017. izmijenjen.

2022.) i Harlingovih *Čeličnih magnolija* (HNK Ivana pl. Zajca Rijeka, 2021.) upućuju na to da je prijelaz medijske rampe čest, a sam čin reorganiziranja drukčiji, ali ipak sa snažnom aurom predložka.<sup>5</sup> Stilsko-semantički pomaci unutar čitanja dramskih klasika također nisu imuni na prilagodbe novim tehnološkim i društvenim uvjetima, posebno kad uzmemo u obzir relativno česte preradbe Shakespearea i Molièrea. Radikalna čitanja, intervencije i adaptacije Molièrea kao da u našem kontekstu kasne za novokazališnom estetikom, razvidnom u pristupima Jerneja Lorencija<sup>6</sup> i Tomija Janežiča<sup>7</sup> s početkom dvijetisućitih. Oni su

---

5 Nastaje svojevrsan hibrid – ponavljanje i izmjena određenih dijelova koji mogu i ne moraju iskazivati novinu, priča se može, ali isto tako i ne mora transformirati.

6 Već se u njegovu čitanju *Umišljenog bolesnika* očituje višeslojnost pristupa adaptaciji, ne nužno samo u tekstu, kad kazališni kritičar Igor Ružić (2005) u povodu gostovanja predstave u HNK-u u Zagrebu zapisuje u mrežnom izdanju *Vijenca*: "Slika Lorencijevog 'Umišljenog bolesnika' smrznuta je freska epohe. Predstava se iza zastora otvara kao platno zlatnog doba nizozemskog slikarstva, gdje likovi izranjaju iz mraka i u njega se minimalnim pokretima vraćaju. I takav *chiaroscuro* odgovara Lorencijevom razumijevanju Molièreove komedije kao onog dijela svjetskog dramskog naslijeđa koji izaziva prepoznavanje u komičnom, a ne samo katarzično tragičnom. Ipak, njegov 'Umišljeni bolesnik' nije smiješan, prije nostalgican i, preblijedom titlu prijevoda u HNK unatoč, univerzalno razumljiv (...) 'Namišljeni bolnik' predstava je koju je trebao vidjeti veći broj hrvatskih kazalištaraca, pogotovo onih koji se zaklinju u suvremeno čitanje klasika u ipak mainstream produkcijama. Mariborskom SNG-u uspjelo je pomiriti nekoliko različitih estetika i stvoriti komad koji zadovoljava i starije pretplatnike naviknute na željezni repertoar i mlađu publiku željnu suvremenije kazališne prakse."

7 Njegovu razvedenu, minimalističku poetiku sustavno analizira i prati kazališni kritičar Igor Ružić (2018) kad u mrežnom izdaju časopisa *Prosvjeta* ustvrđuje: "Svoj intimni svijet kazališta kao prvenstveno kolektivnog čina, u kojem publiku i zabavlja i muči vještinom, dosljednošću i predanošću, Janežič je već najavio na prijelazu milenija, kad je na Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci gostovala njegova inačica Čehovljevih 'Triju sestara'. U njoj je već, gleda li se iz današnje perspektive, najavio sve ono čime će se baviti, a pogotovo ono

se već tada čitali suvremeno, kao pomirenje različitih estetika, u produkcijama ipak glavne struje. U našem je kontekstu *Mizantrop* u režiji Igora Vuka Torbice te dramaturgiji Nataše Antulov u HNK-u Ivana pl. Zajca Rijeka 2017. možda bio najbliže politici pobune kako ju je vidio Molière 1666. godine, jer se mogao iščitati kao studija agresije, ali i snalaženja u pokondirenom svijetu. Aktualnost u čitanju uočava Nataša Govedić (2017) u kritici u mrežnom izdanju *Novog lista*, kad zaključuje: "To nam dosta govori o politici pobune kako ju je vidio Molière 1666. godine, a ni današnja pozornica nije bitno dalje odmakla. Kritika je u stalnoj opasnosti da joj se pripíše pretjerana agresija, zagrižljivost, ljubomora. Prava pobjeda licemjerja sastoji se u tome da će svatko tko se posluži pozicijom kritike (poput Alcestea ili Olivera Frljića) biti proglašen netaktičnim, konfliktnim, zlonamjernim. Opasnim."

Radikalne izmjene u *Tartuffeu* (HNK u Varaždinu, 2022.) redatelja mlađe generacije Ivana Plazibata, viktorijansko i mračno čitanje Vedrane Klepice u *Umišljenom bolesniku* (red. Dario Harjaček, HNK Split, 2019.), preispitivanje odnosa stvarnosti i fikcije u preradbi *Škola za žene* Dore Golub (HNK u Osijeku, red. Nikola Zavišić, 2020.) te posljedično pojednostavnjen *Don Juan* u režiji Dejana Projkovskog (HNK u Zagrebu, 2022.) svele su se, iako ne posve namjerno, na rasprave ne samo o vjernosti originalu nego i o pravu na radikalno, drukčije, površno ili pak studioznije čitanje, ponajprije u kazališnoj kritici. Olga Vujović (2022) u kritičkom će osvrtu objavljenom na portalu *Kritikaz.com* propitivati jesu li uopće intervencije u izvorni dramski tekst *Tartuffea* bile nužne, Andrija Tunjić (2022) zauzet će stav da su takve intervencije

---

što ga najviše zanima u redateljskom radu: glumačka izvedba ne u kontekstu ionako prostituiranog termina 'izvrsnosti', nego u dubinskoj izloženosti i suigri s publikom, bez obzira koliko brojna, idealna, zaslužna ili zahvalna ona bila (...) Predstave širokog zamaha, dugog trajanja, katarzične u fizičkom i psihičkom smislu, kao zaključak nude činjenicu da ovom redatelju čak i nije toliko važno na osnovu kojeg i kakvog teksta radi, koliko je bitno u njemu pronaći kvalitetnu podlogu za razvoj režijskih i glumačkih potencijala u interpretaciji, prožimanju i međuovisnoj nadgradnji."

u dramski tekst prije pamfleti nego kreacije, suviše bliski *new ageu* i njegovim proturječnim elementima. *Umišljenom bolesniku* Marina Barun (2021) u kritici na mrežnoj stranici *Kazalište.hr* spočitnut će upitnu lokalizaciju te se negativno osvrnuti na nedostatak svezremenosti u adaptaciji. *Školi za žene* sociološki će komentari ubiti humor (Vujović, 2020), baš kao i dramaturška nedosljednost (Biskupović, 2020). Nedostatkom suvremenog čitanja obilježen je i *Don Juan*, u kojem je antagonist gotovo srednjoškolski shvaćen kao "glavni frajer" okružen jatom obnaženih mladih djevojaka (Govedić, 2022) u monumentalnom spektaklu kao novom valu površnijeg čitanja (Vidović, 2022).

Molièreov *Škrtac* premijerno je izveden 19. siječnja 2021. u kazalištu Kerempuh, u iznimno teškim uvjetima ograničenog broja publike tijekom pandemije, u režiji Dore Ruždjak Podolski i adaptaciji Tomislava Zajeca. Predstava je dobila brojne nagrade, a kao najvažnije izdvajaju se Nagrada hrvatskog glumišta za adaptaciju komedije *Škrtac* (2021.) Tomislavu Zajecu te nagrade na 35. Gavellinim večerima (2022.) za najbolju predstavu, za najbolju režiju Dori Ruždjak Podolski, za najbolju žensku ulogu Lindi Begonja za ulogu Frosine i za najbolju mušku ulogu Hrvoju Kečkešu za ulogu Harpagona. Adaptaciji *Škrtca* Tomislav Zajec pristupa tako da upisuje unutar postojeće replike vlastitu. Tako otvara tekst adaptacije suvremenom leksiku kratkih, odrješitih, katkad i banalnih rečenica te u ključni Harpagonov monolog o nestanku škrinjice umeće pop-kulturnu referenciju u obliku stihova Mate Miše Kovača:

HARPAGON (više još iz vrta, dolazi gologlav): U pomoć! Lopovi! Lopovi! Razbojnici! Ubojice! Pravdo, pravedni Bože! Propao sam! Ubili su me! Prerezali su mi grkljan! Ukrali su mi novac! Tko je to mogao biti? Kamo je otišao? Gdje se sakrio? Kako ga pronaći? Kamo bih trčao? Ili ne bih trčao? Nije li ovdje? Nije li ondje? Tko je to? Stani! (Uhvati sam sebe za ruku.) Vрати mi moj novac, lopove! ... Ah, to sam ja! Sasvim sam smućen i ne znam ni gdje sam, ni tko sam, niti što činim. Jao! Jadni moj novče, jadni moj novče, jedini moj prijatelju! Ostao sam bez tebe. Kad su mi tebe oteli, izgubio sam svoj

oslonac, svoju utjehu, svoju radost. Za mene je sve svršeno, i ja na ovome svijetu nemam više šta tražiti. *Ja nemam više razloga da živim, ja nemam više čemu da se divim!* Sa mnom je gotovo, ne mogu više, umirem, mrtav sam, već sam u grobu! Zar nema nikoga tko bi me htio dići iz mrtvih tako da mi vrati moj dragi novac ili da mi kaže tko ga je uzeo? Hej! Što kažete? Nema nikoga. Tko je god izvršio krađu, zaista je pažljivo vrebao trenutak. Izabrao je upravo čas kad sam govorio s onim nitkovom, svojim sinom. Idem pozvati stražu i predati na mučila cijelu kuću: služavku, slugu, sina, kćer i samoga sebe! – Koliko vas je ljudi na okupu! Svatko na kog mi padne pogled mi je sumnjiv. Svatko mi se čini lopovom. Hej! O čemu vi tamo govorite? O onome tko me je okrao? Kakva je to buka tamo gore? Da nije tamo moj kradljivac? Smilujte se! Ako tko zna što o kradljivcu, zaklinjem ga da mi to kaže. Da se nije sakrio među vas? Svi bulje u mene i smiju se! Vidjet ćete da su i oni sudjelovali u ovoj krađi. Brzo ovamo stražu. Ovamo stražare, istražitelje, suce, mučila, vješala, krvnike i giljotinu. Dat ću povješati sve ljude, a ako ne nađem svoj novac, ja ću se i sam objesiti! (Zajec 2021: 34, ukosila A. V.)

Promatrajući razinu diskursa, Zajec ne pristupa adaptaciji kao restauratorskom čuvanju predloška. Njegovo prisvajanje, oblikovanje u duhu vlastita senzibiliteta i snažne ironije, omogućuje da sadržaj ostaje isti, a forma će biti ta koje će se neprestano mijenjati unutar (auto) ironijskih smjerokaza. Naslanjajući se na Molièreov dijalog, postupno preoblikuje i metafore, nerijetko se koristeći zoometaforama ("pilić", "srndać", "picek"), kolokvijalizme ("izvoliš", "Katica za sve", "prese-rans", "smola", "špotati", "oblizek", "dragička"). Ujedno mijenja i pozicije, odnose moći između muškaraca i žena. Muškarci genetski pate od vertiga. Oni ga stalno naglašuju i ponavljaju:

CLÉANTE: Evo, i na sam spomen uhvati me vertigo.

(...)

JACQUES: Oprostite, uvjeren sam da će vas od muke spopasti vertigo!

(...)

VALÈRE: Vaš obiteljski vertigo! (Zajec, 2021: 14, 22, 27)

Podcrtava se doslovnost komičnog kao i u slučaju Marianine majke koja je bolesna pa vječno kunja:

MARIANE: Ali što biste htjeli da učinim? Pođite i govorite s mojom majkom. Kod kuće je, kunja. Upotrijebite sva sredstva da je pridobijete, a onda ću joj i ja priznati svoje osjećaje prema vama.

FROZINE: To je Francis Bacon. (Mariani:) Vaša majka možda kunja ali je i razborita, nju treba nagovoriti da sinu pokloni ono što je odredila za oca. (Cleanteu:) Ali najgore je to što je vaš otac – vaš otac! (Zajec, 2021: 28)

Žene su kadikad čudakinje, u svijetu mentalnih slika i *new agea*, raznoraznih suvremenih boljetica, pod utjecajem sedativa, no ipak otvorenije u artikulaciji vlastitih želja. Zanimljivo, Harpagon, koji gaji osjećaje samo za svoju škrinjicu s blagom, u dopisivanju psa Blondija pokazuje da iako izglednijuje ljubimca, prema njemu ipak gaji kakve-takve osjećaje: "Ah, atentat, gdje je moj pas, Blondi, Blondi!" (Zajec, 2021: 27). Adapt-autorski ključ koji postdramski mjestimično briše, zaboravlja, kolažira i zanemaruje određene aspekte izvornog djela (nedostaju dva lica i potpuno je izmijenjen kraj) u kontekstu porredbe pribjegava banalnim rješenjima poput: "Riječi su muškarcima poput bombona, svi mirišu na pepermint" (Zajec, 2021: 2), "To su ti nježni gotovani, pahuljasti poput uskršnjih piceka" (Zajec, 2021: 9), "Zato je za mene ova vaša stvar prosta kao pekmez" (Zajec, 2021: 17), "Ti ćeš je piliću dočekati kako valja. A ne kao pokisla godina." (Zajec, 2021: 19), "Osjećam se kao Ivana Orleanska kad su je pod lomačom kresnuli šibicom" (Zajec, 2021: 22), "Prema njoj sam mlak poput mljekca" (Zajec, 2021: 28) i dr.

Jezik trivijalne interaktivnosti odjekuje kad se u dijalozima pojavljuju stihovi najčešće Mate Miše Kovača, zatim Halida Bešlića, Magazina, Tereze Kesovije, Vlade Kalembera, Neki to vole vruće, Dubrovačkih trubadura i Danila Živkovića. S onu strane nimalo kompleksne zna-

čenske artikulacije, Zajec se poigrava frazama iz književnog i dramskog života te ironizira, izvrcé i ismijava banalno-poučan rasplet. Već u prvom prizoru očito je poigravanje s autoreferencijalnošću kad Elise izgovara: "Ja sam jedna, a zapleta je pregršt" (Zajec, 2021: 3), a poslije se pridružuje Harpagon: "Nemam vremena, ja sam usred drame." (Zajec, 2021: 26). To poigravanje vlastitom pozicijom dramskog pisca, kao i s jasnim referencijama na kazalište u cjelini, oblikuje izvedbu u kojoj je gledatelju razvidno s koje se trenutačno rampe nalazi, one koja je vjerna predlošku ili one koja se njime vješto poigrava. Stoga se nameće pitanje do kojeg je ekstrema dopušteno ići kada preispitujemo granice kolažiranjem, jukstapozicijom, izmjenama, podjelama za i protiv, ali i postupka kojem je u filmu posebno sklon redatelj Wes Anderson – tzv. opipljivosti, ispipavanja granica, premda može biti riječ i o potpunoj zabludi. Ta se zabluda u Molièreovu kontekstu ovdje do kraja naglašava kad sluga La Flèche razrješuje kako je došao do Harpagonove škrinjice: "Brzinom dramskog postupka u skladu s francuskim klasicizmom, ja sam u vrtu iznenada pronašao škrinjicu." (Zajec, 2021: 33).

Već u sljedećim prizorima pred nama će stajati "najnesretniji čovjek u povijesti dramske literature" (Zajec, 2021: 39) kojeg nije briga "ni za Molièrea ni za Shakespearea" (Zajec, 2021: 39), a izrijekom rečena brzina dramskih obrata nastavit će svojim tijekom pa kroz usta Cléantea i kulminirati završnim cirkusom u kojem Anselme postaje Molière, a svi ostali žrtve havarije koje će on zbrinuti:

ANSELME: Da, kćeri moja, da, sine moj, ja sam Jean Baptiste Poquelin Molière, koga je providnost spasila iz valova sa svim novcem što ga je sa sobom nosio i koji je više od šesnaest godina mislio da ste se svi podavili, pa sam se, Bože moj, na koncu poželio utješiti uz maloljetnicu, a ne uz ženu primjerenije dobi. Uspio sam prodati napuljsko imanje, pa sam se doselio ovamo da pod novim imenom Anselma zaboravim sve nesreće koje sam prepatio pod svojim pravim imenom. (Zajec, 2021: 40)

Unutarkazališne, ali i referencije iz književnosti, vidljive su kad lukava sluškinja Fronzine u sceni sa psom i pokušaju nadmudrivanja Harpagona kao iz topa izgovara: "Čehov, gospodine." (Zajec, 2021: 15). Kad se poslije javljaju aluzije na Dantea, Murakamija ili Držića, one funkcioniraju kao kontrapunkt jeziku doskočica i prizemne metaforike, onom koji se približava široj publici. Također upozoravaju da je adapt-autorstvo, kako će iznijeti Nataša Govedić (2022: 15), umjetnost inoviranja i generiranja neočekivane srodnosti među konceptualnim domenama. S druge strane, ta beskonačna mogućnost prevrtanja, to stalno intermedijsko suočavanje sa svim viškovima i manjkovima, rezovima pa dodavanjima, otvara staro pitanje – što želimo reći, a što želimo pokazati. Ne manje važno, komu i kako želimo reći, odnosno pokazati. Ili, kako bi tome doskočila Linda Hutcheon (2006: 109), napraviti ne znači nužno i postići.

Različiti procesi inscenacije, ali i mogućnosti radikalnijeg čitanja, pogotovo u kontekstu adapt-autorstva koje unutar strukovnih udruga, barem cjenovno, postaje gotovo izjednačeno s izvornim dramskim djelom,<sup>8</sup> upućuje na stalna širenja autorskog i izvedbenog polja. Prelaziti kategorijalne granice, unutar replike lijepiti novu, vlastitu ili citatnu polemiku, jedan je od mnogobrojnih načina pristupa adaptaciji teksta. U postdramskom kazalištu odnos prema autoru izvornika ionako umjesto proširenog i kritičnog kreativnog angažmana, nerijetko na hrvatskim pozornicima, uključuje upravo spomenuto preslagivanje i kolažiranje, dijalog s izvornikom. Čvrsto držanje za opća i sigurna mjesta, ona koja su prepoznatljiva i razumljiva, ona koja nerijetko završavaju u slijepoj ulici dramaturškog ponavljanja i podcrtavanja. Lokalna razumljivost Zajecova čitanja Molièrea, njegova prijemčivost

---

8 Iako se dramski pisci, za razliku od pojedinih teoretičara, neće uvijek s tom procjenom i složiti. Tako, primjerice Simon Stephens (u Laera, 2014: 260) razlikuje proces pisanja drame i proces adaptacije. U pisanju drame potrebno je izmisliti likove, radnju, situaciju i priču koja ih povezuje, dok je u radu na adaptaciji taj teret maknut s leđa te se uglavnom bavi strukturom i dramaturgijom.

upotrebe pop-kulturnih stihova, pa i okretanje vlastitoj profesiji te ironiziranje sretnih krajeva možda mu ponešto oduzima na univerzalnosti. Možda mu i onemogućuje pomirenje različitih estetika koje su postale razvidne u izvedbenom tijelu i konvencionalnoj režiji Dore Ruždjak Podolski. No to je neka druga tema, koja ponovno poziva na uspoređivanje, različite transpozicije i revizije. Fluidnost i krhkost žive izvedbe ionako je još jedna adaptacija na adaptaciju ili, poigravši se tezama Nataše Govedić (2022: 25), tek još jedno u nizu rješavanja problema problemom.

## Literatura

- Barun, Marina (2021), "Besciljna režija i dramaturgija i neujednačene glumačke izvedbe", *Kazalište.hr*, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2966>, pristupljeno 9. veljače 2024.
- Biskupović, Alen (2020), "Manje je više!", *Kazalište.hr*, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2784>, pristupljeno 8. veljače 2024.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- Govedić, Nataša (2022), *Stil za stil: živa rampa adapt- autorstva*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Govedić, Nataša (2022a), "Don Juan bez karizme i umjetničkog razloga. Gledali smo predstavu Dejana Projkovskog u HNK-u Zagreb", *Novi list*, <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/don-juan-bez-karizme-i-umjetnickog-razloga-gledali-smo-predstavu-dejana-projkovskog-u-hnk-u-zagreb/>, pristupljeno 8. veljače 2024.
- Govedić, Nataša (2017), "Škrinjica u koju (ni)smo zaključani: Premijera Kerempuha u adaptaciji Tomislava Zajeca i režiji Dore Ruždjak Podolski", *Novi list*. [https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/skrinjica-u-koju-nismo-zakljucani-premijera-kerempuha-u-adaptaciji-tomislava-zajeca-i-reziji-dore-ruzdjak-podolski/?meta\\_refresh=true](https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/skrinjica-u-koju-nismo-zakljucani-premijera-kerempuha-u-adaptaciji-tomislava-zajeca-i-reziji-dore-ruzdjak-podolski/?meta_refresh=true), pristupljeno 10. listopada 2022.
- Kurelec, Tomislav (2018), "Don Juan – naš suvremenik", *Kazalište.hr*, 22. siječnja. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2485>, pristupljeno 10. lipnja 2023.
- Ružić, Igor (2018), "Maksimalni minimalizam Tomija Janežiča", *Prosvjeta*, prosinac. <https://casopis.skd-prosvjeta.hr/maksimalni-minimalizam-tomija-janezica/>, pristupljeno 10. srpnja 2023.
- Ružić, Igor (2005), "Uznemirujuća statičnost samoće", *Vijenac*, br. 284, 20. siječnja, <https://www.matica.hr/vijenac/284/uznemirujuca-staticnost-samoce-9494/>, pristupljeno 5. veljače 2024.
- Stephens, Simon (2014), "Theatre as an Intellectual Concertina: Simon Stephens in Conversation with Duška Radosavljević", *Theatre*

- and Adaptation, Return, Rewrite, Repeat*, ur. Margherita Laera) Bloomsbury, London, New York.
- Sanders, Julie (2006), *Adaptation and Appropriation*, Routledge, Abingdon.
- Tunjić, Andrija (2022), "Interpretacija Molièrea à la *new age*", *Vijenac*, br. 728, 27. siječnja, <https://www.matica.hr/vijenac/728/interpretacija-molierrea-a-la-new-age-32674/>, pristupljeno 9. veljače. 2024.
- Vidović, Anđela (2022), "Orgijanje nasuprot tromoj obiteljskoj drami", *Express – 24 sata*, <https://express.24sata.hr/kultura/orgijanje-nasuprot-tromoj-obiteljskoj-drami-26182>, pristupljeno 8. veljače 2024.
- Vujović, Olga (2022), "Radije bih malo više Molièrea", *Kritikaz.com*, [https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52477/Radije\\_bih\\_malo\\_vi%C5%A1e\\_Moli%C3%A8rea](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/52477/Radije_bih_malo_vi%C5%A1e_Moli%C3%A8rea), pristupljeno 9. veljače 2024.
- Vujović, Olga (2020), "To bi bio divan par – draguljica i blesavac", *Kritikaz.com*, [https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/50100/\\_To\\_bi\\_bio\\_divan\\_par\\_%E2%80%93\\_draguljica\\_i\\_blesavac](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/50100/_To_bi_bio_divan_par_%E2%80%93_draguljica_i_blesavac), pristupljeno 8. veljače 2024.
- Zajec, Tomislav (2021), *Škrtac* (izvedbeni tekst ustupilo Satiričko kazalište Kerempuh).

## Molière's *The Miser* in Zajec's post-dramatic adaptation

The paper analyses the stylistic-semantic shifts within the reading and setting of Molière's *The Miser* premiered in January 2021 at the Kerempuh Theatre, directed by Dora Ruždjak Podolski and adapted by Tomislav Zajec. At the same time, Molière's presence in the Croatian theatre during the last decade, which is less and less immune to the freer correspondences of the template, is being re-examined. Zajec's reading, marked by the pandemic circumstances of the narrowed auditorium, adds hits, political quotes, phrases from literary and dramatic life, humorous quips to the existing plot in several registers, but also ironizes happy endings. At the same time, the most noticeable change is of a conceptual nature (Anselme becomes Molière himself), which reduces the care of the family nest to intra-theatre referen-

tiality. This opens space for rearrangement of creative autonomy that will keep the skeleton, but still completely escape the original.

Keywords: Molière, *The Miser*, Tomislav Zajec, post-dramatic theatre, adaptation

**Dora Golub**

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

## **Na očevu sliku i (ne)priliku; refleksije o dramaturškom radu na predstavi *Škola za žene***

Rad je koncipiran kao skica dramaturškog koncepta, ali i kritička refleksija o radu na predstavi *Škola za žene* dramatičara Molièrea u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 2020. godine, u čiju je proizvodnju autorica članka bila uključena u funkciji dramaturginje, te analitički poligon za razradu teze o mogućnosti (pre)ispisivanja feminističkog scenskog pisma oko dominantnog narativa zadanog kanonskim dramskim tekstom. Tekst razlaže konceptualne postavke dramaturške strukture predstave u dva dijela: u prvom dijelu poglavito je fokusiran na eksplikaciju uspostave subjektivne perspektive glavnog lika kao dominantne u proizvodnji značenja, s obzirom na reprezentacijske mehanizme koji poriču scenski realizam i u metateatarskom ključu ostvaruju privid urote aktera oko protagonista. Ujedno se pojašnjava princip kazališne dekonstrukcije koji se izvedbeno materijalizira rekonfiguracijama scenskih okvira različitih veličina, čije polazište počiva na ideji prepoznatljivih portretnih vinjeta na razini jezika kakvima se Molière u svojoj komediografskoj praksi gotovo redovito služio kao retoričkom strategijom. Drugi dio članka primarno je fokusiran na kritički i satirički odnos inscenacije spram lika Arnolphea kao nositelja trostruke uloge oca, učitelja i budućeg muža njegove štice. Autorica u njegovu karakteru i djelovanju pronalazi paralelizme, ali i otklone od libertiniističke filozofije i prakse zastupljene u francuskoj književnosti 17. i poglavito 18. stoljeća, naposljetku ipak politički pozicionirajući ambivalentnog protagonista komedije kao konzervativca. Završno, rad rekonstruira scensku realizaciju Arnolpheova pigmalionskog narcističkog zrcaljenja koja dovodi do promjene završetka radnje zadanog izvornikom, a samim time i žanrovskog zaokreta predstave u korist tragedije.

Ključne riječi: onirizam, reprezentacija, feministička dramaturgija, dekonstrukcija

---

U siječnju 2020. godine, svega nekoliko mjeseci prije nego što je globalna pandemija zatvorila vrata hrvatskih kazališta, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku održana je premijera predstave utemeljene na Molièreovoj komediji *Škola za žene* u režiji Nikole Zavišića i mojoj dramaturgiji. Proces rada na predstavi za sve je sudionike ostao zapamćen kao izrazito traumatičan, ali i obilježen rijetko intenzivnom emocionalnom povezanošću kreativnog kolektiva s obzirom na tragičnu pogibiju glavnog glumca Aleksandra Bogdanovića i spremnost njegova kolege Ivana Čaćića da ga zamijeni u ulozi Arnolphea. No u tekstu se ipak neću fokusirati na iskustvo kolektivnog doživljaja te osobne i javne tragedije tijekom kreativnog procesa, nego isključivo na analizu dramaturških izazova i odluka poduzetih u tom vremenskom rasponu, pritom uzimajući u obzir neizbježan jaz između postignutog rezultata i prvotne intencije, ali i misaone refleksije koju se upravo spremam poduzeti.

Premda ću svoju dramaturgiju predstave razložiti uzimajući u obzir konačan proizvod kazališnog procesa, moja je primarna ambicija u tekstu analitičkim putem ponovno uspostaviti arhitektonsku strukturu dramaturških silnica imaginarne izvedbe kakva prethodi nastanku konkretne kazališne predstave, materijalizirane radom autorskog tima i glumačkog ansambla. U toj će apstraktnoj (raz)gradnji granice konstrukcija imaginarne i realizirane predstave povremeno biti zamučene, ponajviše s obzirom na činjenicu da su glumačke interpretacije i kreacije nepovratno oblikovale naš autorski pristup, pa je tako i moj pothvat re/de-konstrukcije vlastita rada kontaminiran – uz afirmativne ili neutralne konotacije te riječi – iskustvom procesa, te će stoga žanrovski varirati od gotovo posve autonomne skice dramaturškog

koncepta do retroaktivnim promišljanjem proizvedene kazališne kritike vlastite predstave.

Tako zadani pothvat, s obzirom na spomenuto očište, ne može se razvijati bez sljedeće kontekstualne odrednice: dramaturška perspektiva koju zastupam ovim autorefleksivnim osvrtom odlikuje se rekonfiguracijama postojeće strukture Molièreova dramskog teksta u svrhu kritičkog preispitivanja patrijarhalnog sustava kao vrijednosnog potpornja zadanog fiktivnog svijeta, ali i scenskog realizma kao forme kazališne reprezentacije u funkciji održanja očinskog zakona/logosa. Nužna je sljedeća faza tako postavljene zadaće kritičkog preispitivanja predložka iznalazak mogućnosti uspostave feminističkog dramaturškog konstrukta koji se ne utječe poništenju iteracije dramskog teksta, već postupkom preispisivanja novog (scenskog) teksta oko dominantnog narativa dovodi u pitanje fluktuaciju okoštalih značenja kakvima se obično odlikuju inscenacije u neformalnom, ali i (kvazi)stručnom diskursu o kazalištu, često prozване tradicionalnima, klasičnima ili "vjernima izvorniku", iako se njihova implicitna interpretacijska lojalnost prije svodi na perpetuiranje patrijarhalnih kulturnih tekovina nego na očuvanje književne ili umjetničke vrijednosti djela.

Pritom je dinamika moći između glavnih aktera *Škole za žene* u gotovo ironijski postavljenom reflektirajućem suodnosu s izvantekstualnim silnicama tobože univerzalnih, a zapravo, svjetonazorski gledano, mačističkih, upravo *arnolfovskih* interpretacija te komedije, a kakvoj se gotovo utekla i predstava o kojoj je riječ, i marginaliziranim feminističkim (pre)ispisivanjem predložka u namjeri subvertiranja dominantne ideologije. Naime, prvotnim odlučivanjem za konvencionalni završetak radnje, autorski tim uspostavu modela tzv. feminističke dramaturgije nije doveo do njezina krajnjeg ishodišta, ispravljajući tu grešku nekoliko mjeseci nakon premijere naknadnom realizacijom alternativnog rješenja kulminacije drame, a samim time i radikalnom izmjenom njezina žanra. Daljnjom (re)konstrukcijom dramaturške arhitekture predstave nastojat ću obrazložiti autorske i kritičke intencije

koje su polemizirale s izvornikom i mijenjale ga, a ponegdje i potencirale postojeće feminističke potencijale Molièreove komedije.



Slika 12. Ansambl predstave *Škola za žene*. Fotograf: Kristijan Cimer.

## Kazalište okrutnih snova: Arnolpheova noćna mora

Prvi korak u argumentaciji uspostave i primjene tipa dramaturgije koju definiram kao feminističku odnosi se na činjenicu da temeljne estetske postavke predstave o kojoj je riječ izmiču paradigmi kazališnog realizma, koji Marin Blažević, citirajući i parafrazirajući Elin Diamond, definira kao “mimesis u stanju potpune naive”, ističući da “više od bilo kojeg drugog oblika kazališne reprezentacije realizam mistificira proces kazališnog označavanja” te “zato što neutralizira i naturalizira odnos između (...) inscenacije i svijeta, realizam – operira u skladu s ideologijom” (Blažević, 2012: 54). U našoj *Školi za žene* uzmak pred tim tipom reprezentacijskog mehanizma vidljiv je već u tretmanu kazališnog prostora, s obzirom na izmještanje fiktivnog mje-

sta radnje s gradskog trga, zadanog dramskim tekstom, u samosvojni snoliki krajolik kazališne pozornice, koji pokreće i u njegovu bivanju održava dinamika psiholoških previranja unutar glavnog lika drame Arnolphea. Predstava progresiju svoje glavne fabularne osi opravdava logikom sna i/ili projekcije strahova komičnog protagonista, čije promašeno djelovanje nije rezultat nesnalaženja u fiktivnom realitetu, već potpune spoznajne dezorijentacije putem brojnih propalih pokušaja kognitivne uspostave "ispravne" razine realiteta. *Škola za žene* stoga nije predstava koja bi se lišila svake psihologizacije potpunim poništenjem kazališnog lika; njezina se ontološka strategija prije temelji na postmodernom cijepanju paranoidnog subjekta, ustrašenog pred prijatnjom raspada iluzije u zjapeće ništavilo. Funkcija lik(ov)a u takvoj postavci Molièrea materijalizacija je različitih silnica psihičke osobnosti, pa njihova scenska psihologija, umjesto da proizlazi iz realistički inducirane motivacije, funkcionira prema principu sublimacije. Premda bi i Artaud i Derrida kao njegov tumač u "Kazalištu okrutnosti i dokidanju reprezentacije" zacijelo porekli afilijaciju njegova snivanog teatra okrutnosti s bilo kojom kazališnom predstavom, koja se ipak – i dalje – u velikoj mjeri oslanja na riječi, prisjećam se citata iz spomenutog članka gotovo kao neslužbenog mota upravo opisanih umjetničkih tendencija:

... jer kazalište okrutnosti zaista je kazalište snova, ali okrutnih snova, reklo bi se, apsolutno potrebnih i odlučujućih snova, snova proračunatih i jasno usmjerenih, nasuprot onome što je Artaud smatrao empirijskim neredom spontanih snova. Načinima i figurama snova moguće je ovladati. (Derrida, 2002: 305)

Konkretnije: u formiranju i posljedičnom rastakanju granica između različitih razina stvarnosti koje Arnolphe projicira i, u našoj interpretaciji Molièreeova tekstnog predloška, nesvjesno kreira na pozornici, nekoliko je autorskih odluka odigralo ključnu ulogu. Jedna od njih svakako je smjernica prema kojoj glumački ansambl predstave u uspostavi fikcijskog svijeta svoju nultu poziciju iznalazi u izvođačkoj funkciji,

pretpostavljenoj naknadnom preuzimanju Molièreovim predloškom i Arnolpheovom vizijom zadanih uloga na pozornici. Ujedno prisutnost lika-glumca u javnoj sferi nije predočena reprezentacijskom strategijom prijenosa trga kao mjesta okupljanja, već se izvedbeno aktualizira Arnolpheovim sudjelovanjem u kazališnoj situaciji.



Slika 13. Arnolphe (Ivan Čačić) i ansambl predstave *Škola za žene*. Fotograf: Kristijan Cimer.

S obzirom na moguću klasifikaciju *Škole za žene* kao komedije karaktera molièreovskog tipa, u čijem je dramskom središtu protagonist sklon mizantropiji i kritičkom vrednovanju ostalih pripadnika društvene zajednice, najčešće u formi portretnih vinjeta na razini jezika, satirička dimenzija predstave udružila se s oniričkom. Posrijedi je perspektiva utemeljena na pozicioniranju Arnolphea kao jedinog aktera *Škole za žene* koji ne razumije da je zahvaćen okvirom kazališne fikcije: posljedično, ritmičko načelo tako postavljenog konstrukta zasniva se na gradaciji Arnolpheova postupnog (raz)otkrivanja urote kazališnog

mehanizma, finog tkanja dramaturških niti koje ostali akteri pleću oko njega, uz prešutnu pretpostavku nijemog sudioništva gledatelja kao suurotnika u okrutnoj šali. Slijedeći maksimu koju lik rezonera Chrysaldea upućuje Arnolpheu, prema kojoj će onaj "tko se drugom ruga, sam (...) jednom biti predmet tuđeg ruga" (Molière, 2015: 13), kazališna konstrukcija vodećeg kritičara društvene zajednice izlaže njegovu možda i najvećem strahu – prepuštenosti na milost i nemilost (uzvratnoj) javnoj kritici, pa i rugalicama i okrutnom smijehu, podcrtavajući Arnolpheovu iluzornu uvjerenost u svoje režijsko i dramaturško umijeće upravljanja dramskom situacijom postupcima poput povremenog prodora nasnimljenih zvukova aplauza ili zviždanja.

Uzimajući u obzir vrlo široku skalu nevolja s percepcijom u spoznajnoj uspostavi granica između stvarnosti i fikcije iz perspektive glavnog lika, a posredno i publike, kao glavni scenografski element predstave figuriraju drveni okviri različitih dimenzija. U suradnji sa scenografom Igorom Vasiljevom, ta je odluka u domeni vizualne konkretizacije dramaturškog principa prvotno bila inspirirana motivom već spomenutih portreta. Daljnjim razvojem koncepta u materijalnim uvjetima rada te različitim rekonfiguracijama navedenih objekata, konstrukcijom i dekonstrukcijom okvira povjerenih glumcima tijekom svake izvedbe predstave, navedeni element otvara novo propadalište u ponore metateatra.

Slijedeći Baudrillardovu misao o suvremenom subjektu kao ikonoklastu koji proizvodi mnoštvo slika na kojima se nema što vidjeti te o reproduktivnom umnažanju referencijalnih okvira koji postupno narušavaju gledateljevu sposobnost da luči razliku između reprezentacije i stvarnosti, okvir postaje glavno sredstvo uspostave dramaturških silnica koje konstruiraju, ali i reflektiraju *mise-en-abyme* Arnolpheove fragilne psihe. Dramaturgija proksemije na pozornici stoga, postupcima animacije, rekonfiguracije i preoblikovanja navedenih oblika što ih poduzimaju glumci, prema potrebi omogućuje transformaciju okvira u hodnike podsvijesti, uznemirujuće kolektivne slike iz noćne more ili podrugljive portrete u kojima se Arnolphe pronade uokviren protiv

vlastite volje, a u konačnici, i zrcala iza čijih naličja vrebaju neočekivani odrazi. U članku objavljenom u zborniku *Framing the Borders in Literature and Other Media*, Patricia Allmer referira se na slike Renea Magrittea kad piše da je

definicija okvira (...) kostur, građevinski okvir. No u kojem smislu je okvir kostur, i zašto? Trebao bi to biti exo-skeleton, smješten izvan onoga što uokviruje, postavljajući pitanje je li reprezentacija "građevinski okvir" za stvarnost ili, naprotiv, ispitivati što je uopće uokvireno. Reprezentacija ili stvarnost? (Allmer, 2006: 119)

Goffmanovim riječima: "iz perspektive određenog pojedinca nešto može djelovati kao da se zaista događa, no zapravo se radi tek o šali, ili snu, ili nesreći, ili zabludi, ili nesporazumu, ili prijevari, ili kazališnoj izvedbi" (Goffman, 1974: 10).

Većina poduzetih kazališnih postupaka u predstavi u sličnom tonu opetovano upućuje na implicitno patrijarhalne mehanizme reprezentacijskog sustava, ali ih ni u kojem trenutku ne razara do razine njihova konkretnog i simboličkog raspada. Kritika patrijarhalne kulturne i društvene mašinerije pokatkad se zadržala tek na razini vizualne aluzije; primjerice, falusoidnu prirodu režijske i kritičarske palice patrijarha otjelotvoruje i rekvizit štapa s jelenjom glavom kojim Arnolphe suvereno mlatara po pozornici i leđima svojih sluga. Riječ je ujedno o prilično direktnoj intertekstualnoj (seksualnoj) aluziji znamo li da je glavna misija protagonista *Škole za žene* odabrati si i odgojiti idealnu suprugu koja ga neće učiniti "rogonjom". "Rodna panika", kao tematska okosnica Molièreove komedije čak i iz perspektive njegovih najkonzervativnijih interpretatora, u našoj inscenaciji tako dolazi u prvi plan već na samom početku predstave, zahvaljujući činjenici da je uloga Arnolpheova povjerenika Chrysaldea dodijeljena glumici Sandri Lončarić. U satiričnom prizoru Chrysaldeova savjetovanja i iznošenja skepse spram plana o odgoju glupe žene kao idealne supruge, predimenzionirana izbočina na prednjici hlača Sandre Lončarić, nakon simulacije uriniranja, pred šokiranim pogledom Čaćićeva Arnol-

pha scenski se razotkriva kao boca ispunjena vodom iz koje glumica već u sljedećem trenutku poteže pozamašan gutljaj.

Tako karikaturalan portret uznemirene muškosti dovodi argumentaciju do druge dimenzije feminističke kritike za koju se autorski tim predstave odlučio i koja se ponajprije tiče interpretativnih finesa u radu s glumcima, točnije, mikropsihološke strukture naše inscenacije. Arnolpheovo ustoličenje vlastita patrijarhalnog autoriteta utemeljeno je na trostrukoj društvenoj funkciji oca, učitelja i budućeg muža navodno naivne Agneze; ta se incestuozna trijada ishodovana samim izvornikom prosječnom gledatelju doista može doimati perverznom, napose zbog zamućenja granica između očinske i ljubavničke uloge lika, te pothvat suvremenog scenskog reispisivanja *Škole za žene* neminovno odvodi na nedvojbeno uzbudljivo putovanje koje stoljeće dalje u povijest francuske književnosti.

## Očevi sadisti i njihove kćeri

Molièreov Arnolphe, rado i često interpretiran kao rezultat autoironijskog nastojanja autora da stvori svoj alter ego, prema tračerskim navodima biografa opterećen ljubomorom zbog svojeglavosti mlade i koketne supruge, glumice Armande Béjart, kćeri njegove navodne ljubavnice, trostrukom ulogom oca, učitelja i ljubavnika ponegdje figurira kao preteča, a ponegdje gotovo kao svojevrsni fotografski negativ libertinskih razvratnika francuske književnosti 18. stoljeća. Naime, očevi u djelima Markiza od Sadea nerijetko preuzimaju na sebe zahtjevnu odgojnu zadaću seksualnog podučavanja vlastitih kćeri. Tako se u dijaloški koncipiranoj *Filozofiji u budoaru*, objavljenoj 1795., petnaestogodišnja Eugénie nađe u izrazito libertinističkoj varijanti "škole za žene". Dok Arnolphe u funkciji učitelja čini sve što je u njegovoj moći da spriječi Agnezin dodir s bilo kakvim znanjem o seksualnosti, barem prije formalnog ovladavanja njezinim tijelom pod egidom braka, Eugénie je pripao izrazito sadistički raspoložen Dolmancé kao tutor u spoznavanju užitka – iako ne nužno i vodič na putu k emancipaciji.

Kako je ispravno uočavala Angela Carter, premda su Sadeove anti-heroine stjecale sposobnost erotske dominacije te u vrlo doslovnom smislu učestalo preuzimale mušku rodnu ulogu u spolnom činu, u njegovu bi književnom univerzumu očeva volja uvijek natkrilila prividnu slobodu orgijastičkog zanosa muškog i ženskog parnjaka libertinstva podjednako:

ako je Justine puki pješak u šahovskoj igri zato što je žena, Juliette samu sebe transformira iz pješaka u kraljicu u jednom potezu, te se ubuduće kreće gdje god želi na šahovskoj ploči. No bez obzira na to, ostaje pitanje prisutnosti kralja, koji je i dalje gospodar igre. (Carter, 2001: 79–80)

Kompleksan odnos libertinstva spram očinske funkcije očituje se, s druge strane, u otporu njegovih reprezentanata spram institucija Boga, braka i građanskog morala, samim time i figure oca, pa tako već i Molièreov Don Juan, okorjeli ateist i poligamist, s gađenjem izjavljuje: "meni je da pobjesnim, kad vidim, da očevi žive tako dugo kao i sinovi" (Molière, 1950: 65). Ujedno, libertinistički prezir prema monogamnoj instituciji braka, kakav kod Sadea izražavaju i eksplicitno prakticiraju i muškarci i žene, nikako ne bi odgovarao ljubomorniku Arnolpheu koji se grčevito drži patrijarhalnog kulturnog zasada i njegovih postulata vjernosti.

No Arnolpheovo komično trostruko bivstovanje u scenskom otjelotvorenju valja razložiti postupno, nizom kazališnih postupaka kojima je namjera bila upozoriti na počesto zastrašujuće paralelizme s aktualnim političkim nastojanjima konzervativnih struja, a u svrhu prokazivanja njegove propale edukacijske strategije poučavanja svoje učenice neznanju. Kao Bog/Otac/neumitni vladar vlastite pozornice, kojeg je autor stvorio bez ikakvog smisla za autoironiju, Arnolphe je uvjeren da kreira stvarnost/fikciju prema vlastitoj volji i na svoju sliku, te uspješno modelira buduću suprugu prema idealu savršene glupače. Tek pred raspadom naoko kontroliranog kazališnog mehanizma u stanju je donekle osvijestiti da ne može upravljati vlastitim i tuđim

djelovanjem. No prije nego što opisana tektonika konačno dekonstruira i destruiira psihu fragilnog patrijarha, on će ipak iznijeti motiviran politički govor, famozni monolog iz izvornika o ženskoj pokornosti "svom mužu, svome vođi, svom gazdi i vladaru" (Molière, 2015: 47). Fetišizacija poželjnog neznanja ženskog subjekta razvidna je i u jednako poznatom prizoru zapisivanja *Mudrih izreka o braku ili dužnosti udane žene*, u našoj inačici ispisanih na komad krep-papira koji imitira školsku ploču. Satirički intonirani Molièreovi kvaziaforizmi sablasno odzvanjaju gledalištem 21. stoljeća kao još aktualna opasnost obrazovnog sustava, i dalje sklonog opiranju konceptu i provedbi tzv. seksualnog odgoja u obliku predmeta u školama.

Dodatno uslojavanje problematike edukacije u predstavi ostvaruje se dramaturškom intervencijom, antropomorfizacijom muškog principa Zakona i ženskog principa Slučaja, o kojima u poglavlju svoje knjige o rodnoj dinamici u Molièreovim dramama *Intruders in the Play World* piše Roxanne Decker Lalande, i njihovom dijalektičkom izmjenom argumenata i protuargumenata u korist Agnezina stjecanja znanja. Tako će lik Slučaja koji, poput svoje opreke, očinskog Zakona, egzistira na rubovima okvira kazališne fikcije, biti zadužen za predaju pera i pergamenta u ruke Agneze, zabranjenih pravilima arnolfovskog antiedukativnog sustava, unutar kojeg je bilo koji oblik ženske intelektualne aktivnosti ili spisateljske ambicije umah izjednačen s devijantnom i(li) izvanbračnom seksualnom aktivnošću. Decker Lalande ističe kako je "ženski identitet tako usko povezan sa seksualnošću u ovoj drami da ne iznenađuje što preljub postaje glavno oružje u suprotstavljanju patrijarhalnom poretku" (Decker Lalande, 1996: 89), upućujući na istovjetnost seksualne i intelektualne (ne)slobode ženskog subjekta. Ujedno, nastavlja Decker Lalande, "religija i grijeh u ovoj se drami prizivaju primarno kao negativna ograničenja stvorena da ojačaju zakon i poredak" (*isto*). Ovom prigodom pozvat ću se i na inspirativnu mi tvrdnju Wilhelma Reicha iz *Masovne psihologije fašizma*, prema kojoj "položaj oca zahtijeva najstrože seksualno ograničavanje žena i djece", dok se "sputavanje najdjelotvornije provodi

pomoću religioznog straha koji je ispunjen seksualnim osjećajem krivnje i duboko ukorijenjen u osjećajnom životu" (Reich, 2014: 81), a u svrhu obrazloženja dramaturške i režijske odluke da se Arnolpheov govor u predstavi odvija na improviziranoj političkoj govornici. Taj je monolog Ivan Čačić glumački interpretirao dajući Arnolpheovu iskazu nedvojbeno fašistoidan naboj, unatoč ili baš upravo zbog satiričke oštrice istovremeno komičan i zastrašujući u efektu, s dramskom emfazom na prijetnjama koje prizivaju verbalne izljeve predstavnika katoličkog ekstremizma: "u dnu pakla čeka kazan vrele smole, da proždre one žene što razuzdanost vole" (Molière, 2015: 48).

Na temu glumačkih interpretacijskih odluka koje su odredile društveno kritičku poziciju u čitanju i nadopisivanju izvornika, valja napomenuti i da temeljna dramaturška postavka predstave, koja podrazumijeva sužene ili izrazito subjektivno iskrivljene Arnolpheove sposobnosti percepcije i pobunu kazališnog mehanizma njegovoj volji, odnosno subjektivnu izgradnju/razgradnju oniričkog svijeta lišenog psihološkog realizma, omogućuje liku Agneze da otpočetak inscenacije odbija potpunu poslušnost zadanoj joj ulozi. Potencijal da se neznanje, naivnost i podčinjenost učenice Agneze prikaže kao upravo glumačko hinjenje pretvorena je u kazališni realitet ironijskim odnosom glumice Antonije Mrkonjić prema tekstualnom materijalu, produbljanjem jaza između izgovorenih riječi i poduzetih scenskih radnji. Na taj otpor opetovano upućuju i spomenute pojave Zakona i Slučaja u funkciji kritičkog komentara zbivanja iz perspektive feminističke ili pak antifeminističke dramaturgije, poput hodajućih znanstvenih fusnota koje se usijecaju ispod tkiva Molièreova teksta.

No osim što se Mrkonjićkina Agneza opire ulozi poslušne učenice, kako ističe Decker Lalande, narcistički naum Arnolpheua-Pygmaliona da stvori ženu prema svojoj slici i prilici propada već i u izvorniku upravo zahvaljujući tome što funkcionira poput zrcala:

Iz Arnolpheove perspektive, vrijednost Agneze ne proizlazi iz nje same, nego je izvedenica njegovog vlastitog identiteta. (...) Ona

mora ostati ne-osoba kako bi reflektirala sliku svoga muža: ona je mjesec njegovom suncu. Nepotrebno je naglašavati kako je iz ove perspektive idealna žena ujedno idealno dijete. (Decker-Lalande, 1996: 82–83)

Isprva se doima kako bi mu želja da stvori vlastiti zrcalni odraz u drugome (...) osigurala potpunu kontrolu nad objektom žudnje. No najmanja greška u kreaciji neizbježno će se odraziti natrag na stvoritelja, povezujući njegovu sudbinu s njezinom, obrćući poziciju osnaženja. (...) Njegova vlastita sloboda ograničena je potrebom da ograniči Agnezu. (*isto*: 88)

Osim evidentne sličnosti s Pygmalionom, Arnolphe nedvojbeno figurira kao svojevrsan komički parnjak tragičnog ljubomornika; tu otelovsku crtu Decker Lalande primjećuje i tvrdi da je ljubomora u *Školi za žene* "emocija rezervirana ekskluzivno za muškarce" (*isto*). Shodno tome, ljubomoru kao afekt ona ne poistovjećuje s ljubavlju, već sa sigurnošću u posjedovanje narcistički modeliranog objekta. Pritom si narcistička projekcija iznalazi niz objekata pa stoga lik Horacea, Arnolpheova mladog rivala, u glumačkoj interpretaciji Antonija Jakupčevića postaje posebno iritantna utvara proizašla iz paranoidne ljubomore vlasnika dominantne promatračke perspektive: Horace je tek zrcalni odbljesak mlađeg, boljeg, nekadašnjeg Arnolphea.

Sklonost refleksijama kazališnim je jezikom izražena umetnutim koreografiranim neverbalnim prizorima u kojima sudjeluje čitav ansambl predstave tako što dekonstruira okvire na sceni i upotrebljava ih kao zrcala Arnolpheovu preopterećenom jastvu. Jedna ilustracija tog principa sadržana je u nelagodnoj sceni tijekom koje Agneza, kao Arnolpheov odraz, slijedi zadane kretnje, dok u određenom trenutku ne odbije poslušnost njegovoj koreografiji promjenom pokreta i izlaskom iz okvira zrcala, čime se realizira njegov ultimativni strah, urotničkim mehanizmima pozornice i sudbinskom dramaturgijom predodređen Arnolpheu od samog početka drame: učenica je svladala poduku i odvela je korak dalje, inovacijom nadmašivši učitelja.

Upravo je iz tog razloga Agneza, koju smo u ovoj predstavi kreirali u suradnji s glumicom Mrkonjić, povremeno sadistica *baš poput svojeg oca i učitelja*. Imitirajući kretnje uzora, repetitivom dovodeći princip zrcaljenja do savršenstva, odraz se emancipirao od subjekta koji je prvotno trebao odražavati. Drugim riječima: na kraju komedije, činilo mi se presudnim autorskom gestom pokazati reperkusije postupaka jednog posesivnog oca koji tako žarko želi *poroditi* kćer iz svoje glave – nasuprot uobičajenoj zaključnoj konvencionalnoj objavi spremnosti jedne mlade žene za instituciju braka.



Slika 15. Agneza (Antonia Mrkonjić) i Arnolphe (Ivan Čačić).  
Fotograf: Kristijan Cimer.

Naposljetku, kao nastavak teza o otelovskoj prirodi glavnog aktera *Škole za žene*, ljubomorno ludilo kulminiralo je promjenom žanra iz komedije u tragediju. Na završetku četvrtog čina, kad Arnolphe izjavljuje ljubav Agnezi i ne nailazi na željeni odgovor, bijes Čačićeva Arnolpheja zbog odbijanja rezultira pomahnitalim davljenjem štice. Taj je postupak prethodno najavljen u prizoru snomorice, u kojem Ar-

Arnolphe pronalazi Agnezu mrtvu na odru. Zapadajući u potpuni očaj nad Agnezinim nepomičnim tijelom, uz konsternirane poglede ostalih na pozornici, opetovano ponavljajući da to nije htio učiniti, Arnolphe moli Slučaj – Fortunu da poništi njegovu pogrešku i vrati Agnezu u život. Kako je u ponorima sna povremeno zaista moguće vratiti zbivanja unatrag, Fortuna pokretanjem bušilice, dotad upotrebljavane za konkretne montaže scenografskih elemenata, intervenira u tkivo radnje i principom kazališne montaže omogućuje razrješenje koje je Arnolphe zatražio. Agneza se budi iz smrti kako bi ponovila svoju okrutnu odbijenicu.

U prvoj verziji predstave, izvedenoj potkraj siječnja 2020. godine, komedija je završavala izvornim petim činom i songom, te je tek pri obnovi odlučeno da se konvencionalni svršetak radnje zamijeni potpunim izbacivanjem petog čina. Slijedeći misao o pobjedi učenice superiorne učiteljju, ansambl predstave se tijekom novog završetka okuplja oko nesretnog ambivalentnog protagonista u posljednjem neverbalnom prizoru kako bi posvjedočio njegovu konačnom porazu te pred očima publike finalno raskrinkao njegovu neuspješnu učiteljsku, ljubavničku i društvenu izvedbu. Nedugo zatim podrugljivi salon današnjice napušta Arnolphea; svjetlost uokviruje njegovo užasno lice; zaslijepljen pogledima publike koja ga, u užasu shvaća, čitavo vrijeme ismijava, slomljeni patrijarh čvrsto zatvara oči u nadi da će se okončavanjem predstave probuditi iz vlastite noćne more. I dok ga je, unatoč krajnje antipatičnoj mizoginiji, u opisanoj kazališnoj situaciji gotovo moguće sažalijevati kao tragičan lik, uhvaćen u gofmanovsku "šalu, san, nesreću, zabludu, nesporazum, prijevaru, kazališnu izvedbu" (Goffman, 1974: 10), naša *Škola za žene* na tom je mjestu postavila svoje posljednje pitanje o edukaciji.

A to pitanje glasi: Agnezino obrazovanje odavno nije problem, no što ćemo učiniti s neukim Arnolpheom, tako prepadnutim pred društvenom kritikom i "zastrašujućim" ženama koje su ga nadvladale u intelektualnoj, političkoj i seksualnoj areni? Je li uplašenog patrijarha moguće (pre)odgojiti i smatramo li uopće da je u ijednom kontekstu

potrebno podučiti ga – feminističkom znanju? Odgovore na te dvojbe ipak treba potražiti u stvarnosti onkraj kazališnog okvira.

## Literatura

- Allmer, Patricia (2006), "Framing the Real: Frames and Processes of Framing in René Magritte's Œuvre", *Framing the Borders in Literature and Other Media*, ur. Werner Wolf i Walter Bernhart, Rodopi, Amsterdam i New York, str. 113–138.
- Blažević, Marin (2012), *Izboren poraz*, Disput, Zagreb.
- Carter, Angela (2001), *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*, Penguin Books, New York.
- Decker Lalande, Roxanne (1996), *Intruders in the Play World: The Dynamics of Gender in Molière's Comedies*, Associated University Press, London.
- Derrida, Jacques (2002), *Writing and Difference*, Routledge Classics, London/New York.
- Goffman, Erving (1974), *Frame Analysis*, Northeastern University Press, London.
- Molière (1950), *Don Juan; Škrtac*, prev. Radovan Ivšić, Zora, Zagreb.
- Molière (2015), *Izabrane komedije*, prev. Vladimir Gerić, Disput, Zagreb.
- Reich, Wilhelm (2014), *Masovna psihologija fašizma*, prev. Nadežda Čačinović i Žarko Puhovski, Jesenski i Turk, Zagreb.

## In her father's image: reflections on my dramaturgy of the play *School of Wives*

This essay is conceived as a sketch of the dramaturgical concept, as well as a critical reflection of the work on the play *School for Wives* by Molière in the production of the Croatian National Theatre in Osijek in 2020, in which the author of the article was involved in the function of dramaturge. It also functions as an analytical training ground for the elaboration of the thesis about the possibilities of (re)writing feminist script around the domi-

nant narrative given by the canonical play. The text breaks down the conceptual settings of the dramaturgical structure of the performance in two parts: in the first part, it is mainly focused on the explanation of establishing the main character's perspective as the dominant one in the production of meaning, with regard to representational mechanisms that deny stage realism and, in metatheatrical key, create the appearance of a conspiracy around the protagonist. The principle of theatrical deconstruction is also clarified: it materializes in performance by reconfigurations of stage frames, variable in size, the starting point of which rests on the idea of well-known portrait vignettes on the level of language, which Molière frequently used as a rhetorical strategy in his comedic practice. The second part of the article is primarily focused on the critical and satirical positioning of the performance to the character of Arnolphe as the bearer of the triple role of father, tutor, and future husband of his ward. In his character and actions, the writer finds parallelisms, but also deviations from the libertine philosophy represented in French literature of the 17th and particularly 18th century, ultimately politically positioning the ambivalent protagonist of the comedy as a conservative. Finally, the paper reconstructs the stage realization of Arnolphe's narcissistic mirroring in the vein of Pygmalion, which lead to a change in the ending set by original, and thus to a genre shift of the performance in favor of tragedy.

Keywords: oneirism, representation, feminist dramaturgy, deconstruction



**Ivan Ćurković**

Muzička akademija  
Sveučilište u Zagrebu

## **Komedije-baleti Molièrea na hrvatskim pozornicama i mogućnosti povijesno obaviještenog pristupa njihovoj interpretaciji**

---

Znatni dio Molièreova opusa obilježava suradnja sa skladateljima u hibridnoj glazbeno-scenskoj vrsti komedije-baleta. Po opsegu i ambicioznosti izdvajaju se kasna djela *Građanin plemić* (1670., glazba Jean-Baptistea Lullyja) i *Umišljeni bolesnik* (1673., glazba Marc-Antoina Charpentiera) te se ona razmjerno često i na različite način izvodila od nastanka do danas, pa i u Hrvatskoj. Pritom su se izvorne glazbene i plesne točke često izostavljale ili nadomještale drugima, ali ne uvijek. U vrijeme kada se brojni glazbeni ansambli posvećuju povijesno obaviještenoj interpretaciji rane glazbe, pokušavajući rekonstruirati ne samo glazbene instrumente već i način na koji su se glazbena djela izvodila u prošlosti, pojedina kazališta te specijalizirani festivali idu za takvim tipom obnove i na planu kazališnog izričaja, katkada i u slučaju Molièreovih komedija-baleta, težeći vjernosti vremenu nastanka kako na glazbenom (stari instrumenti i njihove replike, sviračke i pjevačke tehnike, ali i interpretacijski pristupi iz prošlosti) tako i na kazališnom planu (scenografija, kostimografija, oblikovanje svjetla, gluma i ples, katkad čak i scenska tehnika bliska vremenu nastanka).

Namjera je istraživanja utvrditi koliko je u bogatoj recepciji Molièrea u hrvatskome kazalištu bilo tragova takvoga pristupa. Izvedba *Građanina plemića* na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 2009. godine pod ravnanjem Saše Britvića i u režiji Krešimira Dolencića, uz sudjelovanje Hrvatskog baroknog ansambla, najrecentniji je primjer toj težnji “autentičnosti”, no nikako ne i jedini. Uz dva spomenuta djela na hrvatskim pozornicama izvodila se i komedija-balet *George Dandin* (1668., s glazbom Jean-Baptistea Lullyja), te je taj pristup najučestaliji bio dvadesetih godina 20. stoljeća. Nakon osvrta na kontekst nastanka i predstavljanja specifičnosti triju djela,

članak će se osvrnuti na njihove dokumentirane izvedbe u rasponu od 1922. do 2009. u Zagrebu i Osijeku, nastojeći putem recepcije u periodici i očuvanih snimaka ispitati postoji li kontinuitet povijesno obaviještenih izvedbenih tendencija.

Ključne riječi: Molière, Jean-Baptiste Lully, komedija-balet, povijesno obaviještena izvedba, hrvatsko kazalište

.....

*Kritika je dugo zanemarivala Molièreove komedije s baletom, gledajući u njima samo ustupak kraljevoj ćudi i modi, zaboravljajući da je Molière u toj oblasti inicijator, da je pridavao veliki značaj ovom obliku svog stvaralaštva, maštajući da ostvari, kao nekada u Atini i Rimu, spajanje, stapanje umetnosti. Ovaj novi dramski oblik proširio je shvatanje komičnog pozorišta. Ono služi pesniku da s vremena na vreme pobjegne od realizma. Dramska među-igra obuhvata i sadrži zabave i zadovoljstva očiju, ušiju i duha, jer u njoj sarađuju poezija, glazba, pjesma i igra. [...] Molière na kojeg obično mislimo, to je buržuj zauzet posmatranjem i ispitivanjem društvenog života, dok je pravi Molière umetnik i pesnik. (Milačić, 1973: 218–219)*

U izvedbenoj praksi klasične glazbe povijesno obaviješteni pristup podrazumijeva rekonstrukciju izvedbenih konvencija prošlosti. Obuhvaća sviranje na glazbenim instrumentima za koje je glazba izvorno pisana, oponašanje načina na koji se izvodila, rad na povijesnim notnim izvorima, potragu za koncertnim prostorima sličnim prostorima prvotne izvedbe, a u mjeri koliko je to moguće potiče se da publika, tj. slušatelji budu svjesni svega toga i tako se barem donekle približe povijesno osviještenoj recepciji.<sup>1</sup> Usporedno, i u povijesti kazališta

---

<sup>1</sup> Za više o problematici povijesno obaviještene izvedbe rane, tj. glazbe nastale do c. 1800. u Hrvatskoj v. Čizmić Grbić; Čurković, 2023.

pratimo historicističke tendencije za oživljavanjem ranijih inscenacijskih praksi, pa nije neobično da se kod uprizorenja glazbeno-scenskih žanrova slični naponi u dvama umjetničkim poljima katkada susreću, premda to nije uvijek slučaj.

Kako europsko glazbeno kazalište u znatnoj mjeri potječe iz 17. stoljeća, a glazba nastala u razdoblju baroka čini važan dio repertoara velikog broja glazbenih sastava specijaliziranih za povijesno obaviještenu izvedbu, nije neobično da je težnja takvom pristupu posebno plodno tlo pronašla na polju barokne opere. U opernoj praksi 20. i 21. stoljeća, kao i u kazališnom životu općenito, prevladavalo je tzv. redateljsko kazalište te je ono vodeća tendencija u inscenacijama baroknih opera čak i kada je pristup glazbenom aspektu izvedbe strogo povijesno obaviješten. S obzirom na to da je barokni teatar imao široki utjecaj na glazbeno kazalište Zapada na elementarnoj razini, a čemu je Christoph Deshoulière posvetio cijelu knjigu, ne iznenađuje da su česti pristupi koji na povijesno obaviješteni način dotiču sve aspekte kazališne izvedbe baroknih opera: scenografiju, kostimografiju, oblikovanje svjetla, glumu i ples, a katkad čak i scensku tehniku blisku vremenu nastanka u malobrojnim baroknim kazalištima u kojima je ona očuvana.

Deshoulière očekivano veliku pozornost pridaje i specifičnoj francuskoj struji baroknog glazbenog kazališta (v. Deshoulière, 2000: 767–843) čijim se vrhovnim predstavnikom u glazbenohistoriografskoj literaturi najčešće smatra *tragédie en musique* kao punopravni ekvivalent talijanskoj operi, a utemeljitelj joj je Jean-Baptiste Lully (1632. – 1687.). No ta nova glazbeno-scenska vrsta nastala je tek nakon bogate suradnje Lullyja s Molièreom u žanru tzv. *comédie-ballet*, koji ću u ostatku ove studije prevoditi kao “komedija-balet” premda bi i “baletna komedija” bila legitimna istoznačnica.<sup>2</sup> Nakon razilaženja s

---

2 U prijevodu glazbenopovijesnoga priručnika *Glazba baroka* Claudea V. Palisce Stanislav Tuksar koristi se inačicom “baletna komedija” (Palisca, 2005: 208), što je uspio prijevod. No kako se u izvornom francuskom pojmu koristi spojni-

Lullyjem Molière je nastavio suradnju s Marc-Antoineom Charpentierom (1643. – 1704.) u *Umišljenom bolesniku*, posljednjoj komediji-baletu nastaloj prije komediografove smrti. Unatoč eminentnim umjetničkim dosezima, u muzikološkoj, a u manjoj mjeri i u književnopovijesnoj literaturi komedija-balet ostala je zbog “graničnog” karaktera na razmeđu između dramskog i glazbenog teatra u sjeni *tragédie en musique* kao “prave” opere te nekih od Molièreovih ranijih “čistih” komedija kao što su *Tartuffe*, *Don Juan* ili *Mizantrop*.

Deshoulièreov popis izvedbi baroknih opera u 20. stoljeću (v. Deshoulière, 2000: 853, 869–870) te internetska stranica koja uz one u prošlom stoljeću popisuje i snimke i izvedbe baroknih glazbeno-scenskih djela iz 21. stoljeća, premda ne i one najrecentnije (v. Brennac, 1999), svjedoče da je interes za scenske izvedbe djela Lullyja i Charpentiera češće usmjeren na njihove opere u punom smislu riječi, a manje na plodove suradnje s Molièreom. U Hrvatskoj je situacija pak posve suprotna: dok ne postoje tragovi cjelovite izvedbe ijedne opere dvojice spomenutih baroknih skladatelja, već i samo pretraživanje *Repertoara hrvatskih kazališta* pokazalo je da su se Molièreove komedije izvodile s izvornom Lullyjevom i Charpentierovom glazbom mnogo prije – već od 1922.! – a također mnogo češće nego što bi se očekivalo (usp. Hećimović, 1990). Stoga će ova studija ispitati koliko je u bogatoj recepciji Molièrea u hrvatskome kazalištu bilo tragova povijesno obaviještenog pristupa.

Izvedba *Građanina plemića* na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 2009. u kojoj je, uz ansambl Drame HNK-a sudjelovao muški zbor Opere HNK-a, četvero članova Baleta HNK-a, vokalni solisti (među kojima je bilo članova ansambla Opere HNK-a, ali i gostiju) te Hrvatski barokni ansambl kao tada jedini hrvatski ansambl specijaliziran za povijesno obaviještenu izvedbu barokne glazbe pod ravnanjem Saše Britvića najrecentniji je i – zbog postojanja videosnim-

---

ca, a ne genitivna konstrukcija, odlučio sam se za usvajanje ortografije “komedija-balet”.

ke<sup>3</sup> – najbolje dokumentirani primjer toj težnji “izvornosti” (usp. Ivić, 2009). Ona je također jedina koja odgovara svim današnjim kriterijima povijesno obaviještenog pristupa glazbenoj interpretaciji, te se starije izvedbe, pogotovo one koje su nastale prije Drugog svjetskog rata, ne mogu mjeriti s tim nastojanjima za postizanjem izvornoga zvuka starih instrumenata i povijesno obaviještenih izvedbenih tehnika. Međutim, sve izvedbe kojima ću posvetiti pozornost istaknule su se težnjom za povijesnom obaviještenošću već samim time što su odabrale uvrstiti glazbene i plesne točke izvornih komedija-baleta. Naime, opredjeljenje za dramaturgiju komedije-baleta i Lullyjevu, odnosno Charpentierovu glazbu sa sobom je obično nosilo i neke elemente povijesno obaviještenog uprizorenja na sceni.

Ipak, to nije ni jedini ni vodeći pristup uprizorenju. Mnoge se izvedbe, i u Hrvatskoj i na globalnoj razini i dan-danas opredjeljuju za izostavljanje intermedija (fr. *intermèdes*), tj. glazbenih odnosno plesnih umetaka u svaki od činova, pogotovo u onim komadima gdje ih je Molière koncipirao kao dramaturški relativno neovisne o glavnoj radnji. O tim stupnjevima povezanosti “komedije” i “baleta” u pojedinim djelima bit će još riječi u ovoj studiji, a zasad je dovoljno ustanoviti da se čak i u slučaju djela poput *Građanina plemića* gdje je taj stupanj dramaturške međuovisnosti možda i najveći, bilo mnogo primjera “zamjene” izvorne, barokne glazbe suvremenijim izrazom. Supstitucija glazbenih i plesnih točaka znala je posegnuti i za drugim glazbeno-plesnim žanrovima, pa je tako, primjerice, 3. studenoga 1966. u produkciji HNK-a u Zagrebu na Radničkom sveučilištu *Moša Pijade* ta komedija-balet premijerno izvedena u adaptaciji i režiji Mladena Škiljana, s glazbom Nikice Kalogjere (v. Hećimović, 1990, knj. 1: 174), a u njoj je nastupao i Kvartet 4M te je do 1968. izvođena čak 52 puta. Posredno možemo zaključiti da predstava nije išla za historicizmom,

---

3 Zahvaljujem Lauri Vadjon i Pavlu Mašiću što su mi ustupili snimku koja je korištena za uvježbavanje reprizne izvedbe u HNK-u u Zagrebu.

već za transpozicijom radnje u današnjicu.<sup>4</sup> Premda, dakako, i ona zavređuju pozornost, ova se studija neće baviti takvim uprizorenjima komedija-baleta u Hrvatskoj.

## Komedije-baleti u kontekstu svoga vremena

Prije nego se pozabavimo uprizorenjima s elementima povijesno obaviještenog pristupa, treba detaljnije predstaviti glazbeno-dramaturšku strukturu i kontekst nastanka samih djela. Budući da su u Hrvatskoj na povijesno obaviješten način izvedene svega tri komedije-baleti, i to *George Dandin ili Nasamareni muž*, tj. *Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu ili Versailleska svečanost* (1668., s Lullyjevom glazbom),<sup>5</sup> *Građanin plemić* (1670., s Lullyjevom glazbom) i *Umišljeni bolesnik* (1673., s Charpentierovom glazbom), studije slučaja odnosit će se na njihova uprizorenja, pa ću pozornost u cijelosti posvetiti njima i karakteristike vrste prikazati na tim trima primjerima. Kao svojevrstne komedije s glazbenim i plesnim točkama, Molièreove komedije-baleti iz današnje se perspektive mogu činiti hibridnim žanrom, no kao što je rečeno, nastale su prije “izuma” *tragédie en musique*, tj. francuske barokne opere te u vrijeme praizvedbe nisu djelovale “drugotno” u odnosu na neki “čišći” žanr. Također, nepoznavanje baroknih tradicija moglo bi navesti čitatelje naviknute na pantomimski balet nastao u 18. stoljeću (a koji je predodredio razvoj klasičnog baleta u 19. st.), da od baletnih točaka u komedijama-baletima očekuju isključivo instrumentalnu glazbu i ples, što bi bila nemala zabluda. Važno je u startu naglasiti da dvorski balet 16. stoljeća i njegove žanrovske izvedenice u 17. stoljeću u Francuskoj – među koje spadaju i komedije-baleti – podrazumijevaju vokalno-instrumentalne točke, tj. uglazbljenje teksta. Zato se u *Gra-*

---

4 U Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a dostupne su fotografije predstave. Zahvaljujem Jasni Đurđević na dostupnosti primarne građe potrebne za ovo istraživanje.

5 Premda ću poslije u tekstu objasniti prirodu ovog dugačkog naslova, radi jednostavnosti u ostatku članka koristit ću se kraćom inačicom (*George Dandin*).

*đaninu plemiću* prije izvedbe *Baleta nacija* dijele “knjižice”, tj. libreta (Molière, 2010b: 220). Dakle, unatoč tome što većina glazbenih i plesnih točaka funkcionira kao intermediji, tj. umeci (a istovjetnu ulogu u *tragédie en musique* imaju tzv. divertissements, svojevrsna “razonoda” od glavne, ozbiljne radnje), njihov je tekst koncipiran s “glavnim”, nepjevanim tekstom kao jedna cjelina. Uostalom, imaju i istog autora u osobi Jean-Baptistea Poquelina znanog kao Molière! Skoro trećina Molièreova sveukupnog dramskoga stvaralaštva sadrži glazbu i ples te je njihova uloga najistaknutija upravo u komedijama-baletima, pogotovo kasnima kao što su *Građanin plemić* i *Umišljeni bolesnik*. Također, nakon što je obustavio suradnju s Lullyjem, Molière je nastavio raditi na osnaživanju glazbe ne samo u djelima koja su već sadržavala glazbu već i u onima koja na prvim izvedbama nisu, dok se Lully komponirajući “prave” opere koristio ne samo iskustvom skladanja dvorskih baleta i komedija-baleta nego i “posuđivao” pojedine točke iz starijih djela i uvrštavao ih u novija (usp. Tiersot, 1922: 99).

Prema povjesničaru glazbe Manfredu Bukofzeru komedije-baleti su predstavnici “druge faze” u Lullyjevu glazbeno-scenskom stvaralaštvu i “žanr kojeg je Molière izumio kako bi pojačao dramu razonom baleta i povratio izvorni dramatski značaj baleta” (Bukofzer, 1948: 152). Romanistica Helen Purkis upućuje na to da je u svakom od tih djela “Molière na drugačiji način pristupio problemu veze između intermedija i komedije. Nikada se nije zadovoljio ponavljanjem rješenja koje je već bio pronašao.” (Purkis, 1972: 1). Unatoč tomu, Purkis smatra da su povjesničari književnosti često zanemarivali intermedije doživljavajući ih kao svojevrsnu dekoraciju, dok su se muzikolozi poput Friedricha Böttgera usredotočili upravo isključivo na njih, i to posebno na one pastoralne, s obzirom na važnost te bogate barokne glazbene tradicije. Razmatrajući strukturu *Georgea Dandina*, Böttger ide toliko daleko da u potpunosti obrće perspektivu, pa “govorene” odlomke komedije smatra *intermezzima* u odnosu na glazbene točke, i to po logici umetanja komičnih prizora (*intermezza*) u ozbiljnu, tj. *operu seriu* (usp. Böttger, 1979: 119).

Kao što ćemo vidjeti u nekima od kritika hrvatskih izvedbi, u izvedbenoj praksi i u kazališnoj kritici glazbene i plesne točke u komedijama-baletima često se također smatralo pukom dekoracijom, a želju za njihovom izvedbenom rekonstrukcijom historicističkom pedanterijom koja može imati isključivo muzejsku vrijednost. Primjerice, u eksplikaciji dramaturškog koncepta *Građanina plemića* u zagrebačkom HNK-u 2009. godine, Ana Tonković Dolenčić tvrdi: “Povremeno postavljane i bilježene kao rekonstrukcija, takve su inscenacije *Građanina plemića* bile više muzejsko-povijesnog nego suvremenog značenja čime je problematika komada svedena na nedužnu zabavu garniranu pripadajućom baroknom glazbom.” (Tonković Dolenčić, 2009: 26–27). Treba uzeti u obzir da ta teza ponajprije služi kao argument za Dolenčićevu redateljsku subverziju sretnoga završetka kraćenjem i prekidanjem tzv. Baleta nacija kojim komedija-balet inače završava, no o tom potom. Kako to ističe Robert McBride:

Temi baleta u Molièreovu kazalištu pridalo se mnogo manje pozornosti u odnosu na druge aspekte njegovih komada. [...] Komedije koje uključuju balet mogu se na prvi pogled činiti slabim i nevažnim u dramaturškom smislu. Ideja o komičkom geniju kojeg u želji da stvara komična remek-djela neprestano koči potreba da osigura – i to u kratkom roku – nezahtjevnu dvorsku zabavu za kralja umire teško. (McBride, 1984: 3–4)

Premda se mišljenja o prirodi međudjelovanja komedije te glazbenih i plesnih točaka razlikuju, u novije su vrijeme češća čitanja koja naglašavaju da su oni punopravni i integralni, a po nekim mišljenjima i centralni dio komedija-baleta.

Zanimljivo je kako međusobno vrlo različiti autori poput romanista Claudea Abrahama i muzikologinje Wendy Heller prepoznaju subverzivnost glazbenih i plesnih točaka već u vrijeme njihova nastanka. Heller tako naglašava burleskni karakter plesnih točaka (usp. Heller, 2014: 123), dok Abraham smatra da kombinacija plesa i slepstik-komike vodi u završne karnevaleske točke kao što su Turska ceremo-

nija u *Građaninu plemiću* te Burleskna ceremonija promocije doktora medicine u *Umišljenom bolesniku* (usp. Abraham, 1988: 173). Moguće je dakle promatrati glazbu i ples kao nešto što intenzivira komična nastojanja i učinke, no prema Stephenu Flecku i kao nešto što ih potkopava, odnosno čak poništava u “transcendentno svečanom spoju užitka i slavlja” (Fleck, 1997: 4). Bit će zanimljivo razmotriti – u mjeri u kojoj nam to dopuštaju sačuvani izvori – kako se neka od konkretnih scenskih čitanja triju Molièreovih komedija-baleta referiraju na pitanje odnosa glazbenih i plesnih točaka prema glavnoj komičkoj radnji.

U *Georgeu Dandinu* dramski sukob proizlazi iz želje naslovnog lika za društvenim usponom s pomoću ženidbe plemkinjom, no neuspjeh toga braka pokazuje se komičnim jer Dandina kontinuirano nadmudruju supruga, njezini roditelji i njezin ljubavnik. U tu, iz komedio-grafske perspektive “glavnu” radnju upleten je niz pastoralnih intermedija. Komedija-balet započinje Prologom, u kojemu dva pastira udvaraju dvjema pastircama te ih one isprva odbijaju, na što mladići najavljuju da će se iz očaja utopiti. U prvome intermediju kojim završava prvi čin jedna od pastirica pjeva tužaljku nad pastirom za kojeg smatra da je preminuo. Drugi intermedij na kraju drugoga čina svodi se na Ulazni ples lađara (*Entrée des Bateliers*, v. Lully, Molière, 2013: 170), iz kojeg saznajemo da su utopljenici spašeni. Nakon što George Dandin u posljednjoj replici završnoga, trećeg čina zaključuje da mu ne preostaje ništa osim utapanja – a iz čega možemo zaključiti da je pratio zbivanja intermedija koji su poput metateatra uvijek upućeni njemu – slijedi opsežni, završni treći intermedij. Po raskoši plesnog i vokalno-instrumentalnog aparata (Lully, Molière, 2013: 179–233) on nije ničim manje spektakularan od završnih intermedija *Građanina plemića* i *Umišljenog bolesnika*. Dramatizacijom sukoba pastira kao poklonika Amora (među koje sada spadaju i pastirice iz Prologa!) i poklonika Bakha te njihovim konačnim razrješenjem zaključkom da oba božanstva zaslužuju podjednake počasti, on također predstavlja karnevaleskno razrješenje dramskih napetosti oko naslovnog lika. Komedija-balet nastala je, kako to podnaslov jasno naznačuje,

kao *Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu* za visoke uzvanike u dvorskim vrtovima 18. srpnja 1668., u povodu pobjede Luja XIV. nad Španjolskom. Kada ju je Molièreova družina poslije izvodila u Palais-Royal, tj. kazalištu u sklopu pariške kraljevske palače, glazbene i plesne točke izostavljene su te je i u kasnijoj povijesti recepcije toga djela izvorna povezanost, odnosno međudjelovanje komedije i baleta osporavana, nailazeći na mnoga kontrastna čitanja.

Premda smatra da je u tom komadu “smijeh gorak” (Tiersot, 1922: 97) te da komedija i glazbene i plesne točke nemaju ništa zajedničko, Julien Tiersot ipak opravdava intermedije činjenicom da je i mjesto radnje pastoralno, tj. francusko selo, no u konačnici u *Georgeu Dandinu* prepoznaje početak razbijanja ravnoteže između dviju žanrovskih sastavnica koje čine komedije-balete. Robert Goldsby pak u djelu vidi “brutalnu farsu [...] koju se naziva Komedijom” (Goldsby, 2021: 128), te zaključuje da bi – premda je spomenuti kontrast ekstremno – bez intermedija djelo bilo upitno kao komedija jer je odveć okrutno prema naslovnome liku. John S. Powell pak smatra da je unatoč stilskoj oprečnosti zajednička tema komedije i baleta “neprekidna borba spolova” (Powell, 2000: 177), s čime se neizravno slaže Helen Purkis, no samoga Dandina smatra najvećim krivcem za vlastite bračne probleme, s obzirom na njegovo sklapanje isključivo iz želje za društvenim usponom te egoistični tretman supruge Angélique (usp. Purkis 1972: 3–4), otkrivajući licemjerje prijašnjih interpretacija koje sadržaj smatraju “nemoralnim” zbog trijumfa bračne nevjere.

*George Dandin* s ostalim dvama primjerima komedija-baleta koje ćemo razmatrati, ali i mnogim drugima dijeli neuglađenog i obmanutog protagonista kojeg se na efektan i nedvojbeno komičan način može suprotstaviti otmjenosti glazbe i plesa koju on ili ne želi ili ne može razumjeti, te je po tome srodan Gospodinu Jourdainu, naslovnom junaku *Građanina plemića*. Kao i u drugim komedijama-baletima, glazba i ples imaju istaknutiju ulogu na početku i osobito na samom kraju komada, kada dramaturgija kulminira u “transcendentno svečanom spoju užitka i slavlja” (Fleck, 1997: 4). U kritičkome izdanju te komedije-ba-

leta vidljiv je popis pozamašnog izvođačkog aparata koji je praižvedba zahtijevala (Lully; Molière, 2013: 134). Uključuje: veći plesачki korpus koji bi se, doduše, u skromnijim uvjetima lako mogao svesti na osam do deset plesačica i plesača, šesteroglasni zbor koji radi suprotstavljanja Amorove i Bakhove sljedbe zahtijeva više od jednog pjevača po dionici te sedam solističkih pjevačkih uloga (Climène, Cloris, Tircis, Philène, Sljedbenik Bakhove družine, Drugi sljedbenik Bakhove družine, Pastir) koje, sudeći po navedenim opsezima glasova, može tumačiti i manji broj od pet ili šest vokalnih solista, a pojedini od njih mogu figurirati i kao članovi zbora. Najzahtjevnija je sopranska uloga Climène, a posebno “opernim” momentom pokazuje se solistička tužaljka u prvom intermediju. Orkestralni sastav, uz specifični francuski korpus gudačkih instrumenata uključuje i dvije flaute različitih ugodbi i obou.

Komedije-balete nećemo razmotriti kronološkim redom nastanka, nego redosljedom kojim ćemo se osvrnuti na povijest njihovih izvedbi u Hrvatskoj. U *Umišljenom bolesniku*, kao i u *Georgeu Dandinu*, glazbene i plesne točke ispočetka su u suprotnosti s glavnom radnjom, posebice u mitološkom prologu, no kod trećeg intermedija (Burleskna ceremonija promocije doktora medicine, usp. Molière, 2003: 266–274) možemo povući jasne paralele sa završnim intermedijima u trima komedijama-baletima koji su predmet razmatranja ove studije. On također omogućuje sretan završetak te zagleće Argana u svijet vlastitih iluzija u kvaziobrednom primanju u liječničku profesiju, u kojem makaron-ska mješavina francuskog i latinskog parira lažnom turskom diskursu iz Turske ceremonije. Fleck suprotstavlja integraciju glazbenih i plesnih točaka u dramaturgiju *Građanina plemića* s viđenjem da su “sva komična zbivanja u *Bolesniku* oštro relativizirana uvjerljivom i eksplisicnom upotrebom iluzije, prerusavanja, kazališta” (Fleck, 1997: 5). Doista, a iznimkom završne liječničke ceremonije, intermediji u *Umišljenom bolesniku* ne samo da su razmjerno neovisni od glavne radnje već su i međusobno prilično različiti, gotovo kontrastni.

No čak i glavni dramski sukob – Arganova želja da kćer Angélique uda za mladoga liječnika Thomasa Diafoirusa umjesto za odabranika

njezina srca Cléantea – razriješen je već Cléanteovim pristankom na Arganov iznenadni zahtjev da postane liječnikom kako bi dobio pristanak na brak. Ako imamo na umu da je odustajanju od dogovorenog braka kćeri s Diafoirusom mlađim prethodilo uvjerenje u ljubav, ali i lojalnost Angélique nasuprot raskrinkanoj prijetvornosti maćehe Béline kao reakciji na Arganovo hinjenje vlastite smrti, možemo taj obrat čitati kao trenutak – doduše, kratak – Arganove lucidnosti, odnosno gubitka iluzija. Međutim, i Gospodinu Jourdainu i Arganu zajedničko je da “moraju mijenjati svoje svjetove – a time, dakako, i identitete – kako bi mogli zadovoljiti svoje manije” (Fleck, 1997: 7), a posve je drugo pitanje u kolikoj su mjeri oni svjesni vlastite potrebe za samoobmanjivanjem. Zanimljivo je da na ideju o Arganovoj pseudoinicijaciji u liječničku profesiju kao alternativni mogućnosti da Cléante postane liječnikom dolazi njegov brat Béralde (ironično, tipični predstavnik “zdravog razuma” u Molièreovim djelima), bez ikakvog htijenja da se prikrije nevjerodostojnost tog obreda te na Arganov bespogovorni pristanak, što ide u prilog tezi o svjesnom nijekanju stvarnosti, dok se taj aspekt kod Gospodina Jourdaina da uvjerljivo tumačiti na različite načine.

Kako je to vidljivo i iz kritičkoga izdanja cjelokupnog doprinosa Marc-Antoinea Charpentiera Molièreovim komedijama u izdanju renomiranog Centra za baroknu glazbu u Versaillesu (koje donosi i integralne Molièreove tekstove), glazbene i plesne točke za *Umišljenog bolesnika* postoje u brojnim različitim inačicama među kojima ćemo se za potrebe ovoga članka usredotočiti na onu izvornu, u Charpentierovu autografu označenu s “dans sa splendeur” (u svojoj raskoši, usp. Charpentier; Molière, 2019: 40–194). Kako to drugdje ističe Catherine Cessac, Charpentier se morao prilagoditi Lullyjevoj koncepciji udjela glazbe i plesa u komedijama-baletima, što je uzrokovalo mnoge revizije, uvjetovane između ostalog i činjenicom da je praizvedba bila planirana u Versaillesu, no u konačnici se dogodila u Palais-Royal (usp. Cessac, 1988: 62–72). Izvorna dvorska inačica sadržavala je opsežni, mitološko-alegorijski prolog u kojemu Flora poziva pastire da se za srca pastirica natječu hvaleći Luja XIV., no Pan ih nagovara da

ga umjesto toga družina “razvedri šalom” (Molière, 2003: 147), a ta će šala biti upravo komedija o hipohondru Arganu koja slijedi.<sup>6</sup>

Prolog, koji nosi naslov Ekloga, najdulja je glazbeno-plesna točka koja angažira plesače, pjevače i, dakako, standardni francuski orkestar onoga vremena, vrlo sličan onomu koji je nastupio u *Georgeu Dandinu*. Intermedij prvoga čina u potpunosti je u znaku komedije dell’arte, čiji se standardni lik Pulcinella ovdje pojavljuje u francuskoj inačici kao “stari lihvar” Polichinelle, za kojeg Toinette tvrdi da je njezin udvarač te će ga iskoristiti da pošalje Cléanteu vijest o dogovorenom braku Angélique za Diafoirusa mlađeg. Polichinelleov glumački nastup nema nikakve veze s glavnom radnjom, štoviše on se ne pojavljuje na sceni s Toinette ni ikada poslije u komadu. Potpomognut Molièreovim burlesknim monolozima, Charpentier komični učinak intenzivira pomalo apsurdnom interakcijom, tj. neuspješnom komunikacijom onih koji ne muziciraju, tj. glumca (koji tumači Polichinellea) i glazbenika, isprva gudačkoga komornog sastava na pozornici koji ometa Polichinellea u njegovoj pseudoglazbenoj serenadi, a poslije i pjevača i plesača koji predstavljaju noćne stražare te ga kažnjavaju fizičkim udarcima uz zvuke udaraljki u orkestru zbog svojevrsnog remećenja javnog reda i mira.

Budući da su uloge glumaca s jedne strane te glazbenika i plesača s druge u komedijama-baletima uglavnom jasno odvojene, iznenađuje kada u drugom činu Angélique i Cléante, tj. glumci koji tumače njihove uloge neočekivano pjevaju tzv. *petit opéra impromptu* (u Škiljanovu prijevodu: mala operna improvizacija, Molière, 2003: 206). Razlozi su dramaturški, jer je to jedini način da komuniciraju i jedno drugome izraze osjećaje, s obzirom na to da je Cléante u Arganov dom ušao pod krinkom Angéliqueina učitelja glazbe te par nema privatnost. U odgovarajućoj izvedbi taj prizor može djelovati posebno nepatvoreno i dirljivo, kao što je to po mome mišljenju slučaj u jednoj od prvih integralnih scenskih izvedbi te komedije-baleta 1990. godine u pariškom

---

6 Hrvatski prijevod Mladena Škiljana uz ovaj donosi i mnogo jednostavniji Drugi prolog izveden u Palais-Royal.

Théâtre du Châtelet, uz sudjelovanje Les Arts Florissants, jednog od najpoznatijih vokalno-instrumentalnih ansambala specijaliziranih za povijesno obaviještenu izvedbu barokne glazbe (osobito francuske) i pod ravnanjem njihova utemeljitelja Williama Christiea, te u režiji Jean-Mariea Villégiera, koji je također nastupio u ulozi Argana (usp. Molière; Charpentier, 1990).

Treći intermedij ili Burleskna ceremonija doktora medicine (Charpentier; Molière, 2019: 147–194) nastavlja započeti trend isprepletanja glumačkoga govora, pjevanja i plesa karakterističnog za tu komediju-balet te ih dovodi do vrhunca komičke složenosti. Uz plesače u ulozi dekoratera svečane dvorane u kojoj će se odviti Arganova promocija, u njoj sudjeluju i brojni glumci s razmjerno velikom količinom verbalno deklamiranog teksta: predsjednik povjerenstva (Praeses), čak pet liječnika (Primus, Secundus, Tertius, Quartus i Quintus doctor) te Argan kao Bachelierus,<sup>7</sup> dok kao vokalni solisti nastupaju tek dva kirurga (Chirurgus primus i Chirurgus secundus). Uz Molièreove jezične bravure “latiniziranog” francuskog, publiku razvedruje i Arganovo ponavljanje istog odgovora na svako od pitanja članova povjerenstva kao i uporne zborske aklamacije “Bene, bene, respondere” kojim ga se hvali. Cessac smatra da je ceremonija u *Umišljenom bolesniku* čista društvena satira, a ona u *Građaninu plemiću* burleska (usp. Cessac, 1988: 71), no premda doista jesu dramaturški različite, razlikuju se, kao što ćemo vidjeti, i u pristupu skladatelja. U odnosu na druge dvije studije slučaja ne razlikuje se spomenuti veliki izvođački aparat: premda je zbog velikog broja likova teško izračunati točan broj plesača i pjevača, jer su pojedini solisti zacijelo nastupali u više uloga, treba poći od barem sedam vokalnih solista i peteroglasnog zbora.

Kao što je dobro poznato, povod za nastanak *Građanina plemića* bio je posjet turskoga izaslanstva dvoru Luja XIV., koji je poslužio kao nadahnuće i ishodište za ono što će postati četvrtim intermedijem sa

---

<sup>7</sup> Škiljanov prijevod nastao je prije uvođenja bolonjske reforme te je stoga Bachelierus postao Candidatus.

svojom lažnom, komičnom turskom “obrednom glazbom”, a tek nakon toga za cijelu komediju-balet. Glazba i ples u tome komadu imaju možda još važniju ulogu u odnosu na ostale dvije komedije-baleta zbog vrlo izražene metateatarske dimenzije. Gospodin Jourdain, dobrostojeći trgovac koji bezuspješno oponaša sve što smatra karakterističnim za plemstvo naime u okviru same dramske radnje u svome kućanstvu zapošljava učitelja glazbe i plesa te glazbenike i plesače. Böttger naglašava da je s obzirom na visoka očekivanja Luja XIV. od svojih dvorjana na polju umjetničkoga izraza upravo komedija-balet bio jedini primjereni žanr za obradu teme skorojevića te ističe da su u tome djelu Lully i Molière sintetizirali sve dotadašnje inovacije, čime ono predstavlja “vrhunac žanra” (Böttger, 1979: 131). “Partitura *Građanina plemića* je neka vrsta antologije, enciklopedije francuske glazbe u osvit osnutka Opere” (Tiersot, 1922: 107), o čemu svjedoči i pojašnjenje Učitelja glazbe o tome koliko je instrumenata potrebno za priređivanje koncerata u domu Gospodina Jourdaina.<sup>8</sup> Autoreferencijalnost je doista jedna od glavnih karakteristika glazbenih i plesnih točaka te komedije-baleta u kojoj se neprestano govori o glazbi i plesu, ali ih se i demonstrira protagonistu. Završna “krunidba” Gospodina Jourdaina u lažnog turskog plemića Mamamouchija stoga nije tek vrhunac integriranja glazbe i plesa u radnju radi razrješenja dramskih napetosti, već i njegov konačni “ulazak” u (pseudo-)otmjeni svijet glazbe i plesa.

Prilog 1 donosi popis glazbenih i plesnih točaka u *Građaninu plemiću*<sup>9</sup> po dvama dostupnim notnim izdanjima te indikatore njihove mo-

---

8 Navedenih osam izvođača, troje pjevača (*dessus, haute-contre, basse*), basovska viola da gamba, teorba i čembalo za izvedbu *bassa continua* te dvije violine za instrumentalne međustavke ili *ritornella* realističan su pokazatelj izvedbene prakse onoga vremena. Zahtjevom za glazbalom na hrvatskom jeziku poznatim kao *tromba marina* Gospodin Jourdain se u krugu glazbenih znalaca pokazuje smiješnim zbog nezgrapnosti toga zastarjelog, srednjovjekovnog instrumenta u 17. stoljeću.

9 Kao i u slučaju drugih dvaju djela, za potrebe istraživanja korišteno je kritičko izdanje ove komedije-baleta (Lully; Molière, 2006), no zbog potrebe za

guće prisutnosti u predstavama koje će činiti najbolje dokumentirane studije slučaja u trećemu dijelu ove studije, a to su izvedbe u HNK-u u Zagrebu 1922. i 2009. U ovome ćemo trenutku podastrijeti tek kratki pregled tih točaka s obzirom na to da ćemo se na njihove izvedbene mogućnosti osvrnuti poslije. Nakon uvertire prvome činu prethodi prvi vokalni glazbeni broj komedije-baleta “Je languis nuit et jour”, u kojemu se oponaša proces kojim Učenik učitelja glazbe sklada kratki *air* istoga teksta koji će Pjevačica poslije izvesti za Gospodina Jourdaina, a koji će pak, neimpresioniran onime što je čuo, pružiti nemuštu izvedbu jednostavne pjesmice o ovci “Je croyais Jeanneton” kao alternativu koja mu se više dopada. U toj je komediji-baletu još više glazbenih i plesnih točaka koje su utkane u strukturu samih činova te nisu nužno izdvojene u intermedije, primjerice podulji Uglazbljeni dijalog (*Dialogue en musique*) za tri pastoralna lica, koji funkcionira kao mali igrokaz koji Učitelj glazbe priređuje za Gospodina Jourdaina. U skladu s baroknom estetikom, pjevači u ulogama Pastirice, Prvog i Drugog pastira glazbom izražavaju različite strasti: dok pastirica hvali slobodu od ljubavi, prvi pastir vjeruje da ljubav donosi radost, a drugi izražava sumnju u žensku vjernost. Konačno, čin zaključuje Prvi intermedij koji se sastoji od niza plesova kojim i Učitelj plesa pokazuje umijeće svojih učenika. Udio glazbe u narednim činovima nešto je niži te se u drugome činu svodi na propali pokušaj Učitelja plesa da naslovnog junaka pouči menuetu, što je svojevrsan pandan fijasku s pokušajem pjevanja u prvome činu, te Drugi intermedij kojeg sačinjavaju dva plesa krojačkih pomoćnika kojima Gospodin Jourdain daje izdašnu napojnicu. Dva čitava čina prošla su prije nego smo imali prilike upoznati bilo koje od brojnih “glavnih” dramskih likova ključnih za odvijanje zapleta, kao što su članovi Jourdainove obitelji, njegove sluge te plemići kojima se želi približiti, a to će

---

uvidom u izvedbenu praksu prije njegova nastanka konzultiran je i klavirski izvadak (Lully; Wekerlin, ?) nastao najvjerojatnije u 19. ili početkom 20. stoljeća te, radi detaljnijeg uvida u notnu građu, digitalno neslužbeno izdanje dostupno u otvorenom pristupu (Lully, 2014).

se nadoknaditi iznimno dugačkim i za dramsku radnju ključnim trećim činom, koji je svejedno zaključen kratkim Trećim intermedijem u obliku plesa kuhara. Gastronomskim i enološkim kompetencijama Gospodina Jourdaina posvećene su i dvije napitnice, tj. *chansons à boire* kao dio njegova banketa za markizu Dorimène u četvrtom činu koja, zahvaljujući prepredenom osiromašenom plemiću i Jourdainovu hinjenom prijatelju Doranteu, nije ni svjesna toga da joj Gospodin Jourdain nevjesto udvara jer njegove zasluge prisvaja Dorante.

Udio, opseg, ali i inovativnost, pa i spektakularnost glazbenih i plesnih točaka nanovo raste u Četvrtom i Petom intermediju. Već više puta spomenutu Tursku ceremoniju moguće je raščlaniti na četiri prizora i čak osamnaest kratkih brojeva, koje čini pet plesnih stavaka – među njima i glasovita Koračnica za turski obred, jedna od najpoznatijih Lullyjevih kompozicija – od kojih se jedan i ponavlja, te brza izmjena vokalnih odsječaka u kojima skladatelj i komediograf kombiniraju muški zbor i vokalnog solista basa u insceniranju lažnog obreda inicijacije u turskog dostojanstvenika uz simulaciju “orijentalnog” uz pomoć iskvarenog talijanskog jezika i pojedinih ključnih riječi, ali i niza neartikuliranih usklika, što – čini se – jedino Gospodin Jourdain ne može ili ne želi prozreti. Premda nisu specificirani ni u kojem izvoru, specifičnosti ugođaja zacijelo je pridonijelo i “više turskih instrumenata” (*plusieurs instruments à la turquesque*, Lully; Molière, 2006: 116) koji su, sudeći po primarnim izvorima, uz veliki orkestar proširen i oboama i fagotima, također sudjelovali u izvedbi.

Konačno, u petom činu, nakon raspleta u kojemu Gospodin Jourdain pristaje na udaju svoje kćeri za građanina uvjeren da je posrijedi sin turskoga sultana, komad zaključuje *Balet nacija*. Ta skupina točaka s ponajprije dekorativnom, a ne dramaturškom funkcijom sastoji se od šest *entrées* u cijelosti pisanih za pjevačke i plesačke uloge u trajanju od otprilike pola sata:<sup>10</sup>

---

10 Mladen Škiljan je taj pojam preveo kao “nastup”, što je u općenitom značenju korektno, no s obzirom na to da je u francuskom baroknom glazbenom

- 1) **Dijalog za ljude koji zahtijevaju libreta** – metateatarski igrokaz o publici koja se priprema za izvedbu, a ismijava likove Starog brbljavog građanina i Stare brbljave građanke koji evidentno asociiraju na Gospodina Jourdain i Gospođu Jourdain
- 2) **Entrée** trojice Nametljivaca – sastoji se od tek jednog plesa
- 3) **Španjolski entrée** – o temi ljubavi u cijelosti na španjolskom jeziku pjevaju muški vokalni solisti, kako pojedinačno tako i u tropjevima, a ispresijecano plesovima
- 4) Talijanski **entrée** – u njemu sopranistica i tenor na talijanskom pjevaju o ljubavi pojedinačno i u dvopjevu, a između se javljaju plesovi u talijanskom stilu na koji plešu plesači kostimirani kao pojedini likovi komedije dell'arte
- 5) Francuski **entrée** – menueti kao francuski plesovi izmjenjuju se s nastupima dvoje solista koji predstavljaju “provincijalce” iz regije Poitou u pastoralnim tonovima
- 6) Završni **entrée** u kojem se pojavljuju sve “nacije”

Najduljima i u glazbeno-plesnom smislu najatraktivnijima pokazuju se španjolski i talijanski *entrée*. U slučaju *Građanina plemića* najteže je procijeniti točan broj vokalnih i solista i pjevača potrebnih za izvedbu s obzirom na mogućnost da neke od brojnih uloga izvode isti pjevači i plesači. Po mojoj procjeni, s obzirom na činjenicu da su neke od brojnih, ali kratkih i ne pretjerano zahtjevnih uloga u *Dijalogu za ljude koji zahtijevaju libreta* mogli tumačiti članovi zbora ili čak pjevački potkovani glumci, za čak 21 pojedinačnih pjevanih uloga – većina kojih se pojavljuje u Baletu nacija – potrebno je minimalno šest-sedam vokalnih solista, a vjerojatno i više, ako uzmemo u obzir da bi pojedini tipovi glasova morali nastupiti u različitim ulogama – i kostimima – u više *entrées*.<sup>11</sup> U detaljnom popisu uloga koje su tumačili članovi zbora i plesači u kritičkome izdanju komedije-baleta specificirano je čak

---

kazalištu *entrée* zadobio specifičnije značenje, zadržat ćemo izvornik.

11 Važnu i razmjerno veliku sporednu ulogu Muftije u Četvrtom intermediju tumačio je sam skladatelj!

47 izvođača (Lully; Molière, 2006: 116), što također otežava procjene o broju plesača koje bi integralna i povijesno obaviještena izvedba trebala uključivati. No daleko najveći broj glumačkih uloga u *Gradaninu plemiću* također svjedoči o tome da je praiizvedba u dvorcu Chambord bila grandiozna po veličini izvođačkog aparata te da će poslije izvedbe koje joj žele ostati vjerne zacijelo nastojati držati korak s tom izvedbenom raskoši i grandioznošću.

## Komedije-baleti u Hrvatskoj

Iz kazališne cedulje premijere *Georgea Dandina* u HNK-u u Zagrebu 4. veljače 1928. (Molière; Lully, Jean-Baptiste, 1928., v. Prilog 2) te *Repertoara hrvatskih kazališta* moguće je saznati imena većine izvođača. Režiju potpisuje Ivo Raić (Zagreb, 1881. – 1931.),<sup>12</sup> a glavne uloge tumačili su Josip Maričić (Šarengrad, 1884. – Zagreb, 1959., u ulozi Georgea Dandina),<sup>13</sup> Eva Hafner-Gjermanović (Angélique) i Dubravko Dujšin (Clitandre). Kao vokalni solisti nastupili su Vilma Nožinić (sopran), Ludmila Radoboj (sopran), Nikša Stefanini (tenor), Drago Zupan (bas) te Anatol Manoševski i Fjodor Sahno. Od plesača se navode samo Olga Orlova (Kijev, 1903. – Rijeka, 1991.)<sup>14</sup> i Valentin Froman (Moskva, 1906. – Costa Mesa, SAD, 1987.),<sup>15</sup> koji je i “uvježbao plesove” te “baletni zbor”. Scenografiju je izradio Marijan Trepše koji “donekle stilizira i osuvremenjuje rekonstrukciju rokoko dekora” (Bogner-Šaban, 2018: 283), a orkestrom i zborom ravnao je Oskar Jozefović (Karlovac, 1890.

---

12 Hrvatski glumac i redatelj. Nakon mladenačke karijere u inozemstvu, od 1909. aktivan je kao glumac i redatelj u HNK-u u Zagrebu, gdje je uz profinjene glumačke kreacije radio na modernizaciji dramske i operne režije.

13 Hrvatski glumac, od 1920. član HNK-a u Zagrebu. Istaknuo se realističkim stilom glume.

14 Balerina, koreografkinja i pedagoginja ruskoga podrijetla, od 1921. članica HNK-a u Zagrebu.

15 Baletni plesač i koreograf ruskoga podrijetla, u razdoblju 1921. – 1928. član HNK-a u Zagrebu.

– Split, 1941.).<sup>16</sup> Iz stadija u kojima su se nalazile karijere vokalnih solista u vrijeme premijere (usp. Kovačević, 1984) može se zaključiti da su uz Nožinić i Radoboj kao jedine pjevačice, u ulogama pastira iz Prologa s velikom vjerojatnošću nastupili Stefanini i Zupan, dok su ostala dvojica pjevača najvjerojatnije tumačili sporedne uloge u kasnijim intermedijima. Predstava po svemu sudeći nije uživala veliku popularnost jer je igrana tek četiri puta, da bi poslije bila obnovljena i do 21. prosinca 1931. izvedena još sedam puta.

Od svih tih imena kao aktere prethodne obljetničarske predstave *Građanina plemića* 1922. u istome kazalištu prepoznajemo dirigenta Jozefovića, glumce Evu Hafner-Gjermanović (koja je tada tumačila Lucille, mladu kćer naslovnoga lika), Milicu Mihičić (u *Georgeu Dandinu* Gospođa de Sotenville, u *Građaninu plemiću* Gospođa Jourdain), Strahinju Petrovića (u *Georgea Dandinu* sluga Lubin, u *Građaninu plemiću* Cléonte, odabranik Lucille) te Ivu Raića u ulozi Luja XIV. o kojoj će biti riječi poslije, ali i Dubravka Dujšina u ulozi Učenika učitelja muzike. Ipak je evidentan manji broj pjevača i plesača koji su nastupili u *Georgeu Dandinu* u odnosu na *Građanina plemića*, no angažirani ansambl (“baletni i operni zbor”) te imena vokalnih solista sugeriraju integralnu izvedbu koja je i time mogla pretendirati određenom stupnju povijesne obaviještenosti. Također, Ivo Raić je u vrijeme nastanka te predstave bio već iskusni i priznati redatelj, između ostaloga i u glazbenome kazalištu. U svojoj monumentalnoj monografiji Antonija Bogner-Šaban pozornost posvećuje i njegovoj režiji *Georgea Dandina*. Prepoznaje da Raićeva režija, kao što ćemo poslije vidjeti, “sociološku i psihološku analizu ljudske naravi podređuje glumačkom umijeću”, no za legitimitet ove studije još je važnija njezina teza da Raića “formalni izraz komedije upućuje na interpoliranje dramaturški neophodnog divertissementa” (Bogner-Šaban, 2018: 283), tj. da su za redatelja glazbene i plesne točke integralni dio komedije-baleta te da su tako i

---

16 Hrvatski skladatelj i dirigent. U razdoblju 1921. – 1940. bio je dirigent HNK-a u Zagrebu.

inscenirane, unatoč u literaturi o Molièreu izraženoj skepsi o njihovu svrsishodnosti.

Šest podosta različitih kazališnih kritika<sup>17</sup> *Georgea Dandina* u zagrebačkom tisku pronađenih putem *Repertoara hrvatskog kazališta* i direktnim uvidom u periodiku s jedne, a pregledavanjem Hemeroteke Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a s druge strane sugerira da je riječ o predstavi koja je primljena pretežito pozitivno, no čiji su se pojedini elementi tumačili na dijametralno suprotne načine. Koplja su se ponajviše lomila oko nastupa Josipa Maričića u naslovnoj ulozi te oko odnosa te glumačke kreacije i Raićeve režije u cjelini. Svi su kritičari prepoznali da je Georgeu Dandinu Maričić pristupio kao dramskoj, a ne komičnoj ulozi, što je žanrovsko određenje komada odvelo u smjeru tragikomedije ili čak tragedije. Pojedini, no ne svi među njima, to dovode u vezu s autobiografskim tumačenjem djela, tj. povlačenjem paralela s bračnim problemima samog Molièrea i njegove supruge Armande Béjart, koji su na praizvedbi tumačili Dandina i Angélique.

Ton kritike često uvelike ovisi o prethodno formiranim stavovima o djelu. Kritičar *Jutarnjeg lista* Josip Horvat zadatku je pristupio s pozitivnim predznakom, smatrajući da komad omogućava “literarnim i kazališnim sladokuscima... da se živo prenesu u čarno doba kralja Sunca, da dahnu nepatvorenu atmosferu vrhunca klasične francuske komedije” (usp. Horvat, 1928), drugim riječima svojevrsnu vremensku transpoziciju u vrijeme nastanka djela. Kao što ćemo poslije vidjeti, možda je i zbog toga u daljnjem tijeku kritike taj autor bio blaži prema pojedinim nedostacima izvedbe.

Kao jedna od najpozitivnijih kritika izdvaja se ona Stanka Tomašića u časopisu *Riječ*. Premda komad naziva “starom i naivnom

---

17 Na specifične glazbene kritike izvedbi nisam naišao. Premda kazališni kritičari nisu mnogo pozornosti posvećivali glazbenim i plesnim točkama, u kritikama *Georgea Dandina* prije se može naći kakav elementarni kritički osvrt na plesnu nego na glazbenu komponentu.

komedijom”, izražava zadovoljstvo predstavom jer su jednostavnost, lakoća i zabavnost predložka došli do izražaja “stilski vjernom” izvedbom, čemu su pak dodatno pridonijele i glazbene i plesne točke:

Ovaj puta iznesen je “Georg Dandin” u potpunom originalu, onako kao što je prikazivan u svoje vrijeme kao svečana predstava pred francuskim dvorom. Izveden je u svim partovima, jednako u glumačkim, plesnim i pjevačkim, sa jednom laganom i nenametljivom noblesom, otmjeno i za oko i za uho, jednostavno i dražesno. (Tomašić, 1928: 3)

Osim što iz tih rečenica sa sigurnošću doznajemo da je izvedba pretendirala na integralni karakter, tj. povijesnu obaviještenost, ostatak kritike zasluge za njezinu uspješnost pored pojedinačnih glumačkih izvedbi cijeloga ansambla pripisuje Raićevoj režiji te glumačku međugru opisuje uz pomoć glazbenih pojmova kao što su “puna harmonija”, “dionica”, i “scherzo” (Tomašić, 1928: 3), “živ i logičan tempo” i “duet” (Tomašić, 1928: 4).

Ipak, čak i Tomašić prepoznaje da je Maričićevo tumačenje Dandina na trenutke bilo “iz pretvrdog materijala” i “preteško”. Horvat pak Maričićevu izvedbu drži uspjelom za sebe, no ona ipak tvori “prigušenu notu disharmonije” (usp. Horvat, 1928) u odnosu na ostatak predstave. Kritičar *Obzora* Rudolf Maixner glavnu odgovornost za Maričićevo odveć “ozbiljno” i “patetično” tumačenje naslovnoga lika ipak pripisuje redatelju, smatrajući da je “romantičnim shvaćanjem” Molièreovih junaka Raić ugrozio žanrovske temelje komedije, ponajprije zbog toga što je odveć odudarao od nedvosmisleno komičnoga glumačkoga registra ostatka ansambla. Autor(ica) teksta u *Narodnom valu* čiji je identitet nepoznat (usp. s. n., 1928) daje možda ponajviše jednostrano kritičko viđenje predstave. Primjerice, tvrdi da je kontrast između Maričićeve izvedbe i ostatka ansambla svjestan i ciljan s obzirom na to da redatelj želi da simpatiziramo Dandina i osuđujemo ostale likove.

Prema kritici objavljenoj u *Narodnom valu* glazbene i plesne točke, čini se, ne utječu na vrednovanje režije ni predstave u cjelini, tj. ona ih

ne problematizira kao neke od kritika koje slijede već se zadovoljava činjeničnim opisom i načelnom pozitivnom ocjenom: “Na kraju, te između činova pod ravnanjem orkestra Josefoviča izvođeni su plesovi, koje je uvježbao Valentin Froman, s poznatom preciznošću i dotjeranošću.” (usp. s. n., 1928). Pored citiranog pozitivnog osvrta, Tomašić donosi i zamjerku baletnim solistima Froman i Orlovoj kojima se ne bi “smjelo dogoditi da na kraju svog dueta ‘kiksaju’” (Tomašić, 1928: 4). I Eustahije Jurkas ističe “neuvježbanost” baleta (usp. Jurkas, 1928). Nasuprot njima, Horvat je mišljenja je da je Froman baletni divertissement uvježbao “lijepo i ukusno, premda se u pojedinim momentima osjećala nešto slabija harmonija i jednoličnost ritma” (usp. Horvat, 1928). S obzirom na specifičnost tih zamjerki, one djeluju razmjerno plauzibilno.

Posebno je zanimljivo kako Maixner vidi ulogu glazbenih i plesnih točaka u cjelini predstave te ih smatra prilogom želji za povijesno obaviještenim pristupom izvedbi:

Ova komedija još je uvijek vitalna, a bez baletnog i pjevanog umetka i više nego sa njima. “Divertissement” ovdje nosi čisto prigodni karakter, pa zato lako otpada, za razliku od “Umišljenog bolesnika” gdje je burleskna promocija sastavni dio komedije. G. Raić iznio je komediju zajedno sa prigodnim baletom i pastirskim pjesmama, što jamačno znači, da je htio stilski vjernu rekonstrukciju. I taj cilj mu je sigurno uspio, kod svih interpreta osim kod g. Maričića. (Maixner, 1928: 2)

Maixner očito ima specifičnu predodžbu o funkciji glazbenih i plesnih točaka u tumačenju dramskoga teksta jer inače ne bi ustanovio da “lako otpadaju” ni da Maričićeva izvedba odudara od takve koncepcije, bila ona zamišljena kao integralni dio same režije ili ne. Tom nesuglasju između različitih izvedbenih i interpretacijskih elemenata pojedini su kritičari također pristupili na različite načine. Poput nekih prije razmotrenih tekstova, primjerice onog objavljenog u *Obzoru*, Jurkas je Maričiću zamjerio realističnu glumu unatoč tome što su

kostimi bili nadahnuti komedijom dell'arte, što je za njega također bio znak da je Raićeva "profinjena režija" predstavu željela voditi u posve drugom smjeru.

Po Jurkasu bi bilo bolje da se predstava u potpunosti priklonila komičnome pristupu s obzirom na to da je komad "neznatna stvarca koja danas može služiti samo kao okosnica za novu izvornu kreaciju" (Jurkas, 1928). Autora dodatno izdvaja mišljenje o nepoželjnosti, ali i posvemašnjoj nemogućnosti izvedbene "transpozicije", tj. rekonstrukcije vremena i konteksta praizvedbe:

Nesretna je pomisao bila iznijeti balet s pastirima, pastircama i bakantima onako, kako se tobož izvodio u svoje vrijeme pred kraljem. A uz to još nedostatno uvježban. George Dandin sa svojim intermedima se ne može danas davati kao vjerna slika prošlosti. To bi bilo dosadno, kad bi uopće moguće bilo. A ovako nesvjesno iskrivljeno, još je dosadnije. Moramo si biti svijesni, da prošlost gledamo uvijek samo svojim očima i svojim osjećajem. Dakle, da je nužno iskrivljeno. Iskrivljujmo zato u umjetnosti svijesno, pa se nećemo dosađivati! A to znači, da nas scene Climene – Chloris ne mogu više ganuti. Nama je ta sladunjava pastirska ljubav smiješna, pa je onda tako i prikažimo. (Jurkas, 1928).

Premda Jurkasa vjerojatno u tim stavovima pokreće negativna reakcija na izvedbu Prologa i Prvog intermedija, on podsjeća na skepsu s kojom je dio publike i stručne javnosti primao nastojanja za povijesno obaviještenom izvedbom rane glazbe tijekom 20. stoljeća. Skeptici su naime također smatrali da se naponi ne isplate s obzirom na zapreke koje stoje pred spoznajama o tome kako se glazba prošlosti izvodila te još više nemogućnost da se rekonstruiraju recepcijske, tj. slušateljske navike.

Druga kritika koja se izdašnije referira na aspekte povijesne obaviještenosti inscenacije *Georgea Dandina* kritika je A. Muradbegovića objavljena u *Novostima*. Riječ je o jedinom osvrtu koji ne vidi nikakav problem u Maričićevu tragičnom tumačenju Dandina kojemu pokri-

će također traži u autobiografskom čitanju. Štoviše, smatra da se ono uklapa u Raićevu režiju: s obzirom na to “da je g. Raić dao ulogu Dandina dramskom glumcu, a ne komičaru dokazuje njegovo ispravno literarno shvatanje”. Cjelinu predstave opisuje glazbenim pojmovima: “predstava je vanjskom i unutarnjom harmonijom djelovala kao muzika”. S Jurkasom ga povezuje negativna percepcija izvornoga konteksta nastanka i izvedbe komedije-baleta: “Forma je izrazito francuska. Kićenost, napirlitanost, blještavost, koja zasljepljuje oči da ne vide u mračne dubine pjesnikova bola.” Ipak, unatoč donekle površnom karakteru predložka, “erudicija režiserova nam je oživila prošlost i mi smo imali vrlo bliz kontakt sa njezinim duhom i njezinim prilika-ma. Detalji koje je režija izradila su puni invencije, rafinmana i duha” (Muradbegović, 1928).

Neka će pitanja o zagrebačkoj predstavi *George Dandin* iz 1928. morati ostati neodgovorena. Budući da kazališna cedulja, za razliku od one za *Građanina plemića* iz 1922., ne donosi detaljne podatke o glazbenim i plesnim točkama, teško možemo zaključiti je li bilo dramaturških intervencija te je li primjerice završni, treći Intermedij izveden u cijelosti, a s obzirom na to da on mogući tragični završetak premeće u komični, mogao je bitno utjecati na kritičarske dojmove. Međutim, već sama činjenica da je komedija-balet izvedena s izvornim glazbenim i baletnim točkama, a lako je mogla biti izvedena bez njih, kao što se to događalo u nebrojeno navrata u bogatoj povijesti izvedbe tog djela u Hrvatskoj (usp. Hećimović, 1990), svjedoči o težnji uprave i redatelja povijesnoj obaviještenosti.

Unatoč slabijoj dostupnosti primarne građe za istraživanje, tj. crpljenju podataka isključivo iz *Repertoara hrvatskog kazališta*, može se sa sigurnošću zaključiti da je jedina dosad poznata izvedba *Umišljenog bolesnika* u Hrvatskoj koja može pretendirati na povijesnu obaviještenost upotrebom manje-više izvornih glazbenih i plesnih točaka ona koja je premijerno izvedena u HNK-u u Osijeku 3. travnja 1936. Predstavu je režirao Aleksandar Gavrilović, scenografiju izradio Đorđe Petrović, a u naslovnoj ulozi Argana Tošo Stojković proslavio je 45.

godišnjicu umjetničkoga rada. Od ostalih glumaca možemo identificirati Amanda Alligera (Pardubice [Češka], 1904. – Zagreb, 1990., kao Cléante),<sup>18</sup> Stjepana Dobrića, Asju Gligo (Angélique), gđu. Martinčević (Toinette), Nivesu Novy (Béline) i Eugena Petrovića. Predstava je igrana petnaest puta. Iz parcijalnih podataka o izvedbi izvučenih iz jedine pronađene kritike objavljene 5. travnja u *Hrvatskom listu* Ernesta Dirnbacha (Dirnbach, 1936: 15–16) može se međutim vrlo lako zaključiti da je komedija-balet izvedena u krnjem obliku.

Veliki dio teksta posvećen je proslavi Stojkovićeve obljetnice na sceni HNK-a neposredno prije izvedbe, a izbor komada da se prije protumačiti željom da glumac u nešto starijoj dobi briljira u paradnoj komičnoj ulozi nego težnjom za povijesnom obaviještenošću. Kao i u slučaju *Georgea Dandina* 1922., redatelj je nastojao povući paralele s likovima i dramaturgijom komedije dell'arte, no to mu, čini se, nije u potpunosti uspjelo jer “ansambl nije udešen za potpuniju izvedbu klasičnih djela”. Kritičar vrednuje pojedinačne glumačke izvedbe po dvostrukom ključu: s jedne je strane kriterij vjernosti (dramskom) stilu, a s druge dojam uvjerljivosti i realističnosti. Stoga su se u sporednim ulogama Dobrić i Petrović “približili karikaturi”, dok je Alliger kao Cléante bio previše “deklamatoričan”, “izvještačen, a često i suviše patetičan”. Čini se dakle da je interpretacija u kazališnome pogledu ipak pretendirala na određeni stupanj povijesne obaviještenosti:

Za naše prilike prikazao se “Umišljeni bolesnik” relativno dobro. Kod toga se misli na teškoće, kojima se imaju boriti provincijalna kazališta, kada iznose djela u stilu. Kazališta obično ne raspolažu stilskim dekorom. Isto tako nije lako zaobliti jedan heterogeni ansambl, koji čas igra operetu, dramu ili pučke komade. Za prikazivanje u svojim česticama potreban je odgoj, poznavanje raznih kulturnih i društvenih epoha, običaja, manira, tona, izgovora i t. d.

---

18 Glumac, operni pjevač i redatelj češkoga podrijetla. Bio je član ansambla HNK-a u Zagrebu i HNK-a u Osijeku, u prvom redu kao glumac, no tumačio je i pjevačke uloge u operetama te operama.

Dakako, da se sve to nije moglo tražiti od našeg ansambla, i zato smo se morali zadovoljiti i s klasikom en miniature, s torzom Moliera, onako kako se to pod našim okolnostima može najbolje izvesti. (Dirnbach, 1936: 15–16)

Posebno iznenađuje završni spomen “baleta operetnih girlsa, koji je po instrukciji g. Vražića izveo tri dopadljiva plesa na glazbu J. B. Lullyja” (Dirnbach, 1936: 16).

Teško je reći zbunjuje li više to što su se glazbene i plesne točke svele na tri broja ili što je spomenut krivi skladatelj, no taj podatak dade se tumačiti na dva različita načina. Možda je umjesto Charpentierove doista izvedena Lullyjeva glazba, a ako je bilo tako, najplauzibilnijim se čini objašnjenje da kazalištu nisu bili na raspolaganju odgovarajući notni materijali, dok se do glazbe Lullyjevih “dopadljivih” plesova možda lakše moglo doći, po mogućnosti čak i posudbom materijala za predstavu *Građanina plemića* ili *Georgea Dandina* iz HNK-a u Zagrebu. Vjerojatnost da je za izvedbu svega triju plesova angažiran orkestar gotovo je nikakva, s obzirom na to da HNK u Osijeku nije imao na raspolaganju stalni orkestralni ansambl. No dok su se operetne predstave ipak redovito priređivale, baleta u to vrijeme u Osijeku uopće nije bilo (usp. Bogner-Šaban, 1997), pa su za potrebe *Umišljenog bolesnika* očito angažirane plesačice koje su nastupale u operetnim predstavama. Plesna pratnja mogla je biti izvedena i iz klavirskog izvotka, vrste notnog izdanja koje reducira instrumentalne dionice na klavirski slog. U to vrijeme na tržištu su muzikalija bila dostupni klavirski izvaci i za Lullyjevu glazbu za *Građanina plemića* i za Charpentierovu glazbu za *Umišljenog bolesnika*, a oba su izdali, tj. adaptirali francuskih izdavači i urednici još u 19. st. (usp. Charpentier; Saint-Saëns, 1892. i Lully; Werkerlin).<sup>19</sup>

Jedini od poznatih izvođača koji su se profesionalno bavili pjevanjem bio je Amand Alliger (usp. Batušić; Vaupotić, 1983), a on kao

---

<sup>19</sup> Oba su klavirska izvotka dostupna u otvorenom pristupu (v. bibliografiju).

Cléante uz Angélique pripada jedinim glumačkim ulogama od kojih se očekivalo pjevanje u prije spomenutoj “maloj opernoj improvizaciji”. Možemo zaključiti da bi Alliger možda bio nastupio u nekoj od “punokrvnih” pjevačkih uloga u predstavi da su one doista izvedene, tj. da je lako moguće da operni pjevači za potrebe *Umišljenoga bolesnika* u Osijeku 1936. nisu ni angažirani. Imamo li dakle na umu redukciju na svega tri plesa te promotrimo li još jednom Molièreov tekst, posebice glazbene i plesne točke u ovoj komediji-baletu te dostupni klavirski izvadak, zaključit ćemo da su Prvi i Drugi intermedij vrlo lako mogli biti izostavljeni iz osječke izvedbe.<sup>20</sup> Malu opernu improvizaciju teško je u potpunosti zaobići, eventualno je se može zamijeniti nekim drugačijim uglazbljenjem, pa je vjerovati da su je Alliger i Gligo ipak otpjevali u nekom obliku. Izbor triju plesova koje su “opretne girls” izvele teško možemo identificirati, no s obzirom na rečeno u kritici, zamislivo bi bilo da su bili ravnomjerno raspoređeni u predstavi, možda baš na mjestima intermedija, tj. između činova ili na završetku predstave. To nas dovodi do pitanja Trećeg intermedija, tj. Burleskne promocije doktora medicine koja je ključna za dramaturgiju komedije-baleta i bez koje bi predstava ostala bez vrhunaca komičnosti, a Stojković bez bravurnog glumačkoga finala svoje jubilarne uloge. Je li moguće da su članovi glumačkoga ansambla ipak sami izveli Treći intermedij, s glazbenim točkama u reduciranom ili izmijenjenom obliku? Kao što je rečeno, u tom intermediju Charpentier velik dio teksta nije uglazbio, već je komičnost prepustio interakciji glumačkih i glazbenih izvedbenih snaga. Promotrimo li vokalne dionice u Trećem intermediju, pogotovo u Saint-Saënsovoj redakciji klavirskoga izvotka, možemo zaključiti da ni dionice peteroglasnog zbora, pogotovo one koje se odnose na ključne aklamacije “Bene, bene, respondere”, ni solističke dionice Prvog i Drugog kirurga nisu

---

20 Prisjetimo se da glazbeni izvori za Charpentierovo uglazbljenje Prologa u vrijeme nastanka predstave nisu ni bili poznati, pa on nije mogao biti ni izveden ni izbačen.

u toj mjeri zahtjevne da ih ne bi mogli otpjevati glazbeno potkovani pjevači amateri, pogotovo ako su imali vještijeg kolegu poput Alligera (usp. Charpentier; Saint-Saëns, 1892: 36–48). Dakle, u slučaju da je osječko kazalište posjedovalo taj klavirski izvadak, nije nemoguće da je publika mogla uživati u Trećem intermediju u barem djelomične izvornom obliku. No to ne objašnjava zašto je Dirnbach umjesto Charpentiera spomenuo Lullyja, te bi u slučaju da se izvodila samo Lullyjeva glazba bilo malo vjerojatno da je Burleskna ceremonija zazvučala na povijesno obaviješteni način.

U ostatku članka posvetio bih se glavnoj studiji slučaja, *Građaninu plemiću*. Predstavu premijerno izvedenu u HNK-u u Zagrebu 15. siječnja 1922. režirao je Aleksandar Vereščagin, scenografiju i kostimografiju potpisuje Tomislav Krizman, dok je koreografkinja tog puta bila Margarita Froman (Moskva, 1896. – Boston, 1970.),<sup>21</sup> a izvedbom je ravnao Oskar Jozefović. Iscrpan način na koji su na kazališnoj cedulji navedene sve pjevačke i plesačke uloge, najčešće redoslijedom njihova pojavljivanja u komediji-baletu, svjedoči ne samo o raskoši izvođačkog aparata već i o želji za povijesnom obaviještenosti već na razini pripreme za predstavu podjelom uloga (usp. Prilog 3 i Molière; Lully, 1922). Glumački ansambl je uz tumače čak 17 Molièreovih uloga – kao najvažnije spomenimo Arnošta Grunda (Gospodin Jourdain), navedene glumce koji su sudjelovali i u izvedbi *Georgea Dandina* 1928. te Franju Sotošeka (Dorante), Vilku Podgorsku (Dorimène) i Ljerku Trauttner (Nicole) – uključivao i “glumce u međučinovima” u ulogama Luja XIV. (Ivo Raić), Molièrea (Tito Strozzi) i Lullyja (Stjepan Šulentić) i drugih, koji su izvedbu promatrali iz lože, pridonoseći iluziji rekonstrukcije. Uz njih, u izvedbi je sudjelovalo čak deset pjevača i 19 plesača! Kao prvi, naveden je Josip Križaj (Vevče, Slovenija, 1887. – Zagreb, 1968.,

---

21 Balerina, koreografkinja i redateljica ruskoga podrijetla, od 1921. ravnateljica baletnog ansambla i primabalerina u HNK-u u Zagrebu. 1955. odlazi u SAD, gdje djeluje kao baletna pedagoginja.

kao Muftija),<sup>22</sup> što svjedoči o određenom statusu toga prvaka HNK-a, a zatim pjevači pa plesači, slijedom glazbenih i plesnih točaka u predstavi. Kao troje pjevača u pastoralnom Uglazbljenom dijalogu nastupili su Paula Trauttner-Križaj, Zlata Gjungenac i Edudja Gormanov, a kao Prvi, Drugi i Treći pjevač u III. činu Joco Cvijanović, Milan Šepec i Edudja Gormanov, što jasno sugerira da su te uloge metateatarske i neindividualizirane. Očito je numeracija činova bila drugačija nego u izvorniku, u kojem tri muška solista nastupaju u napitnicama u IV. činu, a tome u prilog govori i smještanje Talijanskog *entréea* iz Baleta nacija u IV. čin iz V. čina, gdje se izvorno nalazio. Navedeni su sljedeći solisti koji su nastupili u Baletu nacija: “Prva talijanska pjevačica u IV. činu” (Štefica Sestrić), “Druga talijanska pjevačica u IV. činu” (Zlata Gjungenac) te Jelena Morozova i Milan Šepec, koji “pjevaju Scène des Poitevins” iz Francuskog *entréea*. Spomenuti su još i “Zbor derviša, Turaka; pratnja”, iz čega se na prvi pogled ne da zaključiti je li to jedina točka u kojoj je sudjelovao zbor ili su možda zbarske točke povjerene solistima. Plesači su navedeni pojedinačno, po točkama iz intermedija.<sup>23</sup> Iz na prvi pogled nepoznatog razloga na samom kraju cedulje navedeno je da “Kvartet između II. i III. čina pjevaju Štefa Sestrić, Jelena Morozova, Mihajil Lebedjev i Nikola Abramović”.<sup>24</sup>

---

22 Operni pjevač (bas) slovenskoga podrijetla. Od 1908. do 1957. nastupa u HNK-u u Zagrebu, gdje je stekao status opernoga prvaka s više od stotinu uloga i oko 3000 nastupa.

23 Dodatni detalji nepotrebno bi opteretili članak, pa je dovoljno navesti da su u kazališnoj cedulji nabrojane sve važnije plesne točke (“Menuet I. i V. čina”, “Ples krojačkih šegrta”, “Ples kuharskih šegrta”), odnosno plesne uloge iz Baleta nacija (Kolombina, Harlekin, Pierrot, Komedijaši). Sa svega jednim plesačem, Oskarom Harmošem, i u “muškim” ulogama pretežu plesačice te protivno očekivanjima nema alternacija u pojedinim plesnim ulogama već su svaku tumačili zasebni plesači, što bi moglo sugerirati da su posrijedi polaznice baletne škole.

24 Od svih navedenih vokalnih solista u predstavi jedino su Križaju, Trauttner-Križaj, Gjungenac, Cvijanoviću i Šepecu posvećeni članci u *Enciklopediji jugoslavenske muzike*, stoga je moguće da su ostali bili članovi zbora.

Ruski glumac, kazališni i filmski redatelj Aleksandar Vereščagin (Moskva, 1885. –Chicago, 1965.) bio je izrazito aktivan na prostori- ma bivše Jugoslavije, najprije u Beogradu, a od 1922. u Zagrebu, gdje je također predavao na Državnoj glumačkoj školi. Kao sudionik re- formskih zbivanja u europskome kazalištu, “zajedno s drugim ruskim emigrantskim umjetnicima zaslužan je za profesionalizaciju kazali- šta između dva rata” (Lukšić, 2013: 12). Režirao je i u BiH, Crnoj Gori i Makedoniji, pri čemu *Građanina plemića* barem još triput: u listopadu 1922. u Sarajevu, 1923. u Osijeku i 1925. u Beogradu. Kritika sarajevske izvedbe otkriva da je predstavu prilagođavao mogućnostima lokalno- ga ansambla (usp. s. n. 1922c: 2), no uz zadržani režijski koncept koji je eksplicirao u tekstu objavljenom u *Kazališnom listu* u povodu osječke premijere 1923. “Intencije režije *Građanina plemića* upravljene su na to da ožive stil pozorišta Luja XIV” (Vereščagin, 1923: 7), nakon čega redatelj detaljno razlaže razloge i načine postizanja toga cilja. S Rai- ćevom inscenacijom *Georgea Dandina* Vereščagin dijeli inspiraciju ko- medijom dell’arte. Redateljske poteze rušenja četvrtoga zida postav- ljanjem spomenutog “okvira” u kojem glumci utjelovljuju Luja XIV., Molièrea i Lullyja opravdava upravo time da je na Molièrea utjecala komedija dell’arte, u kojoj se glumci također kreću po gledalištu, a publika sudjeluje u zbivanjima. Vereščagin revitalizira žanrovsku au- tentičnost komedije-baleta u kojoj je “i glumčev način izražavanja bio ritmičan i situacije slične s ritmičnošću plesa”.

Na pitanje kako da se uskrсне ova starina, a da ne izgubi ništa od svojih oblika i stila. Redatelj [...] mora da sačuva međučinove, ali da ih dovede u vezu sa samim sižeom komedija, jer publika XX. veka traži celinu. [...] “Građanin plemić” ne spada u okvir realističke in- terpretacije, pa je stoga reditelj mora da stilistički restaurira da bi, donekle, sačuvarao draž starine. (Vereščagin, 1923: 8)

Vereščaginova očitovanja, čini se, sugeriraju promišljenu redatelj- sku poetiku, no teško je ustanoviti je li povezivanje glazbenih i plesnih točaka s komedijom te postizanje kontinuiteta sa sobom nosilo i ka-

kve dramaturške intervencije. Kao što je već rečeno, *Građanin plemić* izdvaja se među komedijama-baletima jakim dramaturškim vezama između glazbenih i plesnih točaka i glavne radnje komedije, s iznimkom završnoga Baleta nacija, pa dramaturške intervencije – ako ih je uopće bilo – najvjerojatnije možemo očekivati samo u njegovu slučaju.

Promotrimo neke od kritika zagrebačke izvedbe. Tekst u *Agramer Tagblattu* izrazito je afirmativan ne samo prema Vereščaginovoj želji za povijesnom autentičnošću nego i na zanatskoj razini pozitivno vrednuje glumu, pjevače, plesače, kostimografiju, atmosferu i uvježbanost predstave, nalazeći za nju glazbene metafore poput harmonije te *crescenda* i *decrescenda* (usp. lim., 1922). Milan Ogrizović u *Domu i svietu* još više inzistira na povijesnoj obaviještenosti kao kriteriju vrednovanja predstave, pogotovo njezinih glumačkih izvedbi te smatra “osobitom čari” predstave “imitaciju historije”, zbog čega je “današnji gledalac imao iluziju prošlosti” (Ogrizović, 1922: 58). Dio motivacije za afirmativnost sigurno je u svečanom činu obilježavanja 300. obljetnice Molièreova rođenja u HNK-u kojoj je “na čast da služi našem kazalištu”. Ogrizović ne upućuje kritike različitim stilovima glume kod pojedinih likova kao što su to činili neki kritičari *Georgea Dandina* te hvali “naše prve pjevačke sile” Trauttner-Križaj, Križaja, Gjungjenac i Gormanova. U časopisu *Pokret* objavljena je i jedina specifična glazbena kritika predstave perom Aleksandra Vidaka, vjerojatno kao nadopuna kazališnoj kritici izašloj dva dana prije. Zadovoljava se generičkim pohvalama plesu i glazbi (koja “ima ljupkosti i svježina” te je “ugodna, gdjegod i snažna”, Vidak, 1922: 3), poimence ističući postignuća većine pjevača redosljedom kojim su navedeni na kazališnoj cedulji. Kod plesača ističe talente gđica. Redel, Orlove i Miklaševskaje, no dodaje da u izvedbi učenika Margarete Froman uvijek “nešto hramlje”, što podsjeća na slične zamjerke plesačima u *Georgeu Dandinu*. Vidak je jedini kritičar koji spominje “vokalni kvartet između drugoga i trećega čina” kojeg nema u kritičkom izdanju, no zato pogled na već spomenuti Prilog 1 otkriva da se u klavirskom izvatku J.-B. Wekerlina (koji je u vrijeme predstave zacijelo bio dostupan na europskom tržištu) negdje na

sredini komedije-baleta, tj. između Drugog intermedija i napitnica iz Četvrtog čina, a vjerojatno umjesto Trećeg intermedija koji se izvorno sastojao od Plesa kuhara nalazi vokalni kvartet sa sopranom solo naziva *Final*, čiji incipit glasi “Soyez fidèle” i na idealiziran način progovara o ljubavi (Lully; Wekerlin: 32–38).<sup>25</sup> Premda nije nemoguće ni da je posrijedi premještanje jednoga od izostavljenih ulomaka Baleta nacija, možda baš iz *Dijaloga za ljude koji zahtijevaju libreta*, koji nije naveden među glazbenim i plesnim točkama na kazališnoj cedulji, a s namjerom postizanja Vereščaginova “unutarnjeg kontinuiteta”, čini mi se vjerojatnijim da je izvedba iz 1922. jednostavno slijedila Wekerlinovo izdanje i na odgovarajućem mjestu izvela “Soyez fidèle”, možda baš uoči stanke predstave – za koju je lako moguće da se igrala u dva dijela – kao svojevrsni “prvi finale”.

Nepoznati kritičar *Jutarnjeg lista* pak spominje “lijepu ljubavničku scenu (kvartet gdje. Hafner i Trauttner, gg. Papić i Petrović) sa sjajno pogodnom sredinom između govora i plesa” (s. n., 1922a). Podudarnost između spomena tog glumačkog “kvarteta”, koji je očito dojmljivo tumačio briljantno napisanu ljubavničku svađu dvaju parova, gospodara (Lucille i Cléonte) i slugu (Nicole i Covielle) vođenu u tri ma scenama (III. 8–10) na dvjema lingvističko-stilskim razinama te Vidakova spomena pjevačkoga “kvarteta između II. i III. čina” možda je slučajna jer je, dakako, posrijedi četvero zasebnih izvođača, glumaca i pjevača. No razmišljajući o mogućem dramaturškom položaju pjevačkoga kvarteta “Soyez fidèle” u sklopu komedije-baleta u cjelini uz uvid u tematiku teksta, a s obzirom na to da numeracija činova na kazališnoj cedulji očividno odudara od Molièreove, hipoteza da je “Soyez fidèle” izveden upravo nakon izmirenja dvaju parova u III. 8, nakon čega je lako mogla uslijediti i stanika, dobiva na plauzibilnosti.

---

25 Riječ je o tekstu Lullyjeva opernog libretista Philippea Quinaulta (*Chanson de la galanterie*), kojeg je skladatelj uglazbio u okviru maskerate *Karneval (Le carnaval, 1668)*, no, nažalost, nisam uspio naći notni izvor koji bi to dokazao.

Neovisno o tome pitanju, u tekstu objavljenom u *Jutarnjem listu* naziremo tragove problematizacije hibridnosti žanra komedije-baletu koju će neki drugi kritičari razraditi u smjeru negativnijeg suda. “Molière je u ‘Građaninu plemiću’ povezaao sve umjetnosti svog vremena – ali njegova šala ostala je ipak lakrdijom, u kojoj muzika, balet i cirkuska ceremonija imaju veću ulogu nego ono što bismo mi danas nazvali komedijom.” (s. n., 1922a). Bliskost komediji dell’arte može se promatrati kao nedostatak, nešto što će priječiti da komad shvatimo ozbiljno, jer stilskom rekonstrukcijom “večer dobiva karakter maskeratski”, pri čemu će “lošije proći satiričar Molière”. Međutim, kritika ipak hvali dosljednost Vereščaginove režije, premda joj zamjera sporiji tempo scenskih zbivanja u prvoj polovici predstave, ali donekle žali i za nesavršenostima glazbene izvedbe koja bi trebala biti “stilski vjernija”. Sličnoga stava bio je i Vidak.

Milan Begović u *Novostima* donosi osvrt s jasnim kritičkim pristupom, no također se ne ustručava iznijeti diferencirane sudove o pojedinim aspektima predstave bez straha od optužbi za nedosljednost ili proturječje. Stava je da je Molièreova obljetnica mogla biti obilježena važnijim umjesto “jednom od najslabijih djela”, farsom s “tankim sadržajem” koja svjedoči samo o “smislu za lakrdiju i njegovoj sposobnosti kao zabavljača Ljudevita XIV” (Begović, 1922: 4). Kao i kritičar *Jutarnjeg lista*, predstavi zamjera spor tempo te je unatoč činjenici da je “Vereščagin vanredno skladno postavio komad [...] njegov ‘esprit’ hladan, njegova dosjetka bez spontanosti, njegov humor malko umoran”. Nakon toga razmatra pojedinačna glumačka ostvarenja i većinu ocjenjuje pozitivno ili čak superlativima, te ustanovljuje da je “nježnost i mekoća Lulli-jeve muzike našla vrsne interpretatore”, dok je “balet pojedinačno ugodan za oko”, no, kao i drugi kritičari, dodaje da “nedostaje preciznosti i usklađenosti u baletnom ansamblu”.

Izraženiji se kritički tonovi pak provlače kazališnim kritikama u *Hrvatu*, *Novostima* i *Slobodnoj tribini*. Nakon opsežnog i uzvišeno refleksivnog portreta Molièrea kao “autora Tartifa i Mizantropa” (N., 1922: 2), I. A. N. u *Pokretu* ustanovljuje da njegovi “komadi prigodnog ka-

raktera” poput *Građanina plemića* “nemaju pretenzija”, tj. posjeduju “samo historijsku vrijednost” te dotično djelo naziva “običnom historijskom slikom”, “komadom bez ikakove dramatike” te čak i “lošom komedijom” (N., 1922: 2). No pomalo je nejasno zašto toliko prostora posvećuje vrednovanju glumačkih izvedbi prema “stilskim” kriterijima, pri čemu se njihovom najvećom manom pokazuje da se “ne moguše odmaknuti od danas”. Ako je riječ o prigodnom djelu bez ikakve vrijednosti za današnju publiku, ne bi li onda stilski iskorak Arnošta Grunda u registar Nušićevih komedija trebalo vrednovati pozitivno? Ističe se i nesuglasje između Vereščaginove režije i Krizmanove scenografije, a zanimljivo je da su rijetke riječi hvale posvećene Ivi Raiću koji “nas je kao kralj jedini mogao do konca uvjeriti, da se igra Molièreev komad (a možda to i nije njegova zasluga)”, što možda objašnjava i Raićev kasniji odabir za redatelja *Georgea Dandina*.

Tekst u *Slobodnoj tribini* kritizira nejedinstvenost dramaturgije zbog epizodičnosti konstrukcije činova u koje se umeću “predasi” za glumce, pri čemu mu promiče da je upravo to bit komedije-baleta. U radnji prepoznaje potencijal bezvremenosti likova naslijeđenih od Plauta, no oni u većini glumačkih kreacija ne dobivaju dubinu, ponajprije zbog toga što “cijela komedija služi tome, da na osnovu jedne mršave groteskne maskerate razvije sav luksuzni sjaj baleta kralja Sunca”, pa radnja postaje tek “literarno historijski kuriozum. [...] Da smo mogli da razvijemo sjaj baleta i inscenacije kao čudo neko, onda bi još imala stvar neki dublji razlog. Tako da ne možemo da shvatimo čemu je uprava kazališta htjela da baletom slavi Moliera.” (s. n. 1922b). No autor(ica) smatra da je uz veću scensku raskoš i bolju izvedbu glazbenih točaka sveukupni dojam mogao biti bolji: “Niti smo uživali komediju, niti vidjeli ozbiljan balet, a ni muzika nije u svim dijelovima svojim bila, kako bi lahko mogla da bude.” Također, režija je podložna kritici ne nužno zbog neadekvatne koncepcije, nego zbog manjkavosti rada s glumačkim ansamblom.

Eustahije Jurkas nije ništa manje osuđujući u sudovima nego je to bio 1928. Još je zanimljivije da obećanje HNK-u da će se komedija-

-balet na scenu postaviti vjerno prema tradicijama Comédie-Française ne smatra nikakvom prednošću:

Promašeno je htjeti iznijeti neko staro djelo onako, kako su ga gledali savremenici autora. [...] Djelo je napisano zbog baleta i glazbenih umetaka, pa je posve neumjesno htjeti unositi u djelo čega ni sam pisac nije htio unijeti. [...] Radi se tek o zabavi, buffoneriji, u kojoj ima premalo Molièrea. [...] To djelo ne znači nikakovo obogaćenje repertoira, a ne nagrađuje niti trud ni trošak. (Jurkas, 1922)

Međutim, ta je kritika dragocjeni prilog povijesti recepcije jer rasvjetljava razloge zašto neki drugi kritičari pojedina glumačka ostvarenja vrednuju pozitivno, a cjelinu ne. Prema Jurkasu, razlog je u manjku discipline i djelovanja glumačkog ansambla kao “jednog jedinstvenog snažnog tijela”, zbog čega je Vereščaginovo burleskno čitanje u pojedinim glumačkim kreacijama bilo neuvjerljivo, a kod nekih “neukusno”. Na razbijanje četvrtog zida osvrće se pak ironično: “prave komunikacije između scene i općinstva nije bilo, unatoč stubama kojima se animo imao u publiku da skotrlja”.

### ***Građanin plemić, naš suvremenik***

Iz predstavljenih osvrtâ vidljivo je da je kriterij vjernosti “stilu” na planu scenografije, kostimografije, glumačkih izvedbi, a donekle i glazbe i plesa bio važan kriterij vrednovanja predstava Molièreovih komedija-baleta dvadesetih godina 20. stoljeća, neovisno o tome smatraju li se sami komadi inferiornima ili ne. Premda je većina kritičara u pozitivnom svjetlu istaknula glazbene i plesne točke kao obol težnjama za izvornošću i restauracijom, čini se da one nisu uvijek imale presudnu ulogu u formiranju kritičkoga suda o predstavi u cjelini. U slučaju *Georgea Dandina* služile su kao kontrast glavnoj dramskoj fabuli, te je njihovo vrednovanje uglavnom slijedilo pozitivno ili negativno tumačenje drugih faktora uspješnosti, kao što su gluma i režija. U svijesti tadašnje publike i kritike pripadnost komedije-baleta dramskome ka-

zalištu ipak je bila neupitna, pa su ih tako i sudili, a to je djelomice vrijedilo i za predstavu *Građanina plemića* u HNK-u u Zagrebu 2009. Dakako, izvedbe 1920-ih i 1930-ih nisu mogle pretendirati na bilo kakav oblik povijesne obaviještenosti u pogledu glazbene izvedbe u današnjem smislu (povijesni instrumenti ili njihove replike, izvedbene konvencije prošlosti), niti su mogle imati povijesnu svijest koja se u međuvremenu razvila zahvaljujući romanistima i muzikolozima, a koji su se – kao što smo vidjeli na početku ove studije – pobliže pozabavili tim aspektom Molièreova stvaralaštva i upozorili na specifičnosti. Kritičari dvadesetih godina 20. stoljeća vidjeli su interakciju komedije s glazbom i plesom manje kao kolaborativnu, a više kao rivalsku, te su ili doživljavali glazbu i ples kao estetički dekor ili kao nešto što “smeta” uvjerljivijem uprizorenju komedije kao drame, primjerice ozbiljnijem shvaćanju “autora *Tartifa* i *Mizantropa*” ili jasnijem očitovanju burleske, satire ili Molièreovih korijena u komediji dell’arte. S druge strane, osječka predstava *Umišljenog bolesnika* zbog produkcijskih je uvjeta glazbene i plesne točke vjerojatno rekonstruirala tek u minimalnoj mjeri, stoga hrvatska javnost i dalje čeka na integralnu i povijesno obaviještenu izvedbu te komedije-baleta. *Građanin plemić* i *George Dandin* su 1920-ih godina u zagrebačkom HNK-u prikazani s vjerojatno za ono vrijeme najvećim mogućim stupnjem povijesne obaviještenosti i unatoč djelomice negativnom vrednovanju kritike, predstavljaju znatan obol hrvatskoj izvedbenoj tradiciji ne samo komedije-baleta već i Molièreova opusa u cjelini.

Može se učiniti neobičnim što je od 1928. do 2009. prošla 81 godina do sljedeće izvedbe jedne Molièreove komedije-baleta s izvornim glazbenim i plesnim točkama u hrvatskoj metropoli, no s druge strane, sagledamo li tu činjenicu u kontekstu svoga vremena, uvrštavanje *Građanina plemića* na repertoar 2009. godine ipak ne iznenađuje. Desetak godina nakon osnutka Hrvatskog baroknog ansambla 1999. sazrelo je vrijeme za sudjelovanjem tog ansambla u glazbeno-scenskim projektima, a prema globalnom modelu gostovanja ansambala specijaliziranih za izvedbu barokne glazbe u nacionalnim kazalištima na

mjestu njihovih matičnih orkestara za izvedbe baroknih opera. Nakon prve scenske izvedbe Monteverdijeva *Orfeja* u Hrvatskoj u HNK-u u Zagrebu 2008., također za vrijeme mandata Branka Mihanovića kao ravnatelja Opere koji je i inače obilježen težnjom za proširenjem repertoara, *Građanin plemić* bio je drugi po redu plod suradnje između Hrvatskog baroknog ansambla i HNK-a, te je za razliku od Monteverdijeve opere ta predstava obnovljena, što svjedoči o svojevrsnom većem uspjehu.

Uz već navedene podatke (usp. Prilog 4), specificirajmo da su na premijeri glumačke uloge tumačili Siniša Popović (Gospodin Jourdain), Alma Prica (Gospođa Jourdain), Dora Lipovčan (Lucille), Zrinka Cvitešić (Nicole), Nikša Kušelj (Cléonte), Alen Šalinović (Covielle), Damir Markovina (Dorante), Barbara Vicković (Dorimène), Dušan Bućan (Učitelj glazbe), Livio Badurina (Učitelj plesa), Kristijan Potočki (Učitelj mačevanja) i Zijad Gračić kao Učitelj filozofije. Iz podjele pjevačkih uloga – svega pet vokalnih solista: Ivana Lazar, Domagoj Dorotić, Alen Ruško, Ozren Bilušić i Ivica Trubić – te svega četiri muška člana Baleta HNK-a u predstavi je bjelodana stanovita redukcija izvornih glazbenih i baletnih sadržaja. To iznenađuje ako imamo na umu očitu naklonjenost uprave HNK-a i ravnatelja Opere povijesno obaviještenom pristupu, no s druge strane ne čudi s obzirom na dominaciju redateljskog kazališta i u hrvatskome opernom životu. Stoga je usprkos historijskoj rekonstrukciji u glazbenome dijelu izvedbe pod vodstvom dirigenta Saše Britvića, pseudohistorijskoj kostimografiji Ane Savić Gecan, razigranoj scenografiji Dinke Jeričević i baroknoj koreografiji Mary Collins, redatelj Krešimir Dolenčić ponajprije želio pronaći odgovore na pitanja o relevantnosti burleske o Gospodinu Jourdainu u suvremenome hrvatskom društvu. Kao i izvedbe iz 1920-ih, i ta se predstava odlikovala određenom napetošću među pojedinim sastavnicama kazališnoga izričaja, što ne mora nužno biti negativno vrednovano.<sup>26</sup>

---

26 Ova je studija prigoda da se vratim i vlastitoj kritici na predstavu iz 2009. te nijansiram neke stavove izražene u njoj. Za početak treba ispraviti netočno

Kao što smo već vidjeli, dramaturginja Tonković Dolenčić u tekstu objavljenom u programskoj knjižici distancira se od scenskih čitanja *Građanina plemića* kao “dvorske zabave”, sugerirajući da Dolenčićeva režija želi ponuditi nešto više. Povlačeći paralelu sa subverzivnom ulogom glazbenih i baletnih točaka u odnosu na glavnu komičnu radnju i obratno, a o čemu se govori u znanstvenoj literaturi, za Dolenčića pojedini režijski postupci mogu pridonijeti subverziji “ukrasne” uloge glazbe i plesa u predstavi.

Promotrimo sada izvedbu *Građanina plemića* u HNK-u u Zagrebu 2009. godine upravo kroz prizmu glazbenih i plesnih točaka i njihova udjela u predstavi, pri čemu će nam ponovno poslužiti Prilog 1 s popisom brojeva iz različitih notnih izdanja, sa zorno prikazanim dramaturškim intervencijama Sanje Ivić i Ane Tonković Dolenčić.<sup>27</sup> Uloga Učitelja glazbe i Učitelja plesa na početku Dolenčićeve predstave razmjerno je velika, pa oni i dočekuju publiku pri ulazu u gledalište uz podignuti kazališni zastor. Umjesto “Je croyais Jeanneton”, Gospodin Jourdain pjeva stiliziranu pjesmu “dinarskoga” prizvuka o kozi Rozi kao svojevrsnu aktualiziranu i lokaliziranu suprotnost Lullyjevoj glazbi. Učitelj glazbe u tumačenju Dušana Bućana ne samo da “ravna” glazbenim zbivanjima već ih neprekidnim verbalnim dopunama prilagođava Jourdainovoj recepciji, primjerice kontinuiranim govorom za vrijeme trajanja integralno izvedenog Uglazbljenog dijaloga, s namjerno banaliziranim i vulgariziranim “prijevodom” izvornog pastoralnog teksta. Dolenčić je time naglasio svjesno pristajanje glazbenih i plesnih umjetnika u Jourdainovoj službi na instrumentalizaciju, učinivši pastoralu gotovo nečujnom usprkos tome što je izvedena u

---

identificiran naglasak kojim je Siniša Popović utjelovio Gospodina Jourdaina: identificirao sam ga kao “slavonskog” (Čurković, 2009), no asistentica redateljica Frana Marija Vranković uputila je na to da je riječ o imotskom naglasku, na čemu joj srdačno zahvaljujem.

27 Nisam išao za time da ustanovim kakvim se notnim izdanjem Hrvatski barokni ansambl koristio za predstavu premijerno izvedenu 2009. jer velika količina rezova to pitanje čini manje relevantnim.

cijelosti. No taj potez legitimno je izazvao jednog kritičara na pitanje zašto onda uopće izvoditi tu glazbenu točku ako je od Bućanovih komentara jedva možemo jasno čuti (usp. Ćurković, 2009).

Izuzmemo li kratki Treći intermedij (Ples kuhara) kojeg u izvedbi nema, obje napitnice i Četvrti intermedij, tj. Turski obred izvedeni su također u cijelosti. U drugoj polovici Turskog obreda bilježimo ono što bi kritičari 1920-ih nazvali “odmakom od stila”: plesači i koreografija M. Collins izostaju te pratnju Muftije sačinjava tek muški zbor u crnim odijelima i s fesovima koji se poslije presvlači u nogometne dresove. Pored niza parodija “orijentalizama” u oči upada izostanak komičnog batinanja Gospodina Jourdaina palicama, te on upravo suprotno očekivanjima poslije poprima pojedina agresivna obilježja tih “Turaka”. Dakle, turska barokna maskerata podvrgnuta je nekoj vrsti scenske subverzije, što bi redatelj i dramaturginja lako mogli opravdati tezom da je ona već u samom startu lakrdija bez ikakve “barokne” izvornosti.

Najveći su rezovi bili na djelu u Baletu nacija. Ne može se čak ni reći da su izbačeni Prvi, Drugi, Treći, Peti i Šesti *entrées*, jer od Četvrtog, talijanskog *entrées* publika ima priliku čuti samo dva kratka ulomka iz dvaju brojeva specificiranih u Prilogu 1, i to nedugo jedan za drugim jer ih Gospodin Jourdain u više navrata prekida udarcima palice o pod, poduprt spomenutim zborom, te predstavu zaključuje pomalo zloslutnom izvedbom pjesme o kozi, ostavljajući ostale likove da šutke jedu pripremljenu gozbu. Pored kontinuirane satire submisivnosti umjetnika koji brinu samo za svoj želudac, Popovićeve glumačka izvedba ostavlja otvorenim pitanjem je li možda Gospodin Jourdain shvatio obmanu te je zloslutno lupanje izraz njegova gnjeva, ali i nadmoći. Takvo viđenje proturječilo bi prethodnim tezama romanista i muzikologa o Jourdainovoj zarobljenosti u svijetu vlastitih iluzija. Subverzivnost sretnog završetka ostavlja gorak okus u ustima, jer je moguće zaključiti da je Gospodin Jourdain prelaskom u izvitoperenog Mamamouchija zapravo prozreo obmanu te prerastao potrebu da teži svijetu kulture i umjetnosti koji asocira s aristokracijom. (Dakako, završetak predstave ostavlja i mogućnost drugačijih tumačenja.) Uvijek je moguće i da su

rezovima u Baletu nacija ravnali više pragmatični nego estetski razlozi, primjerice vjerovanje da bi uz integralnije izveden Balet nacija predstava bila predugačka ili dosadna. Činjenica je da je polusatnim trajanjem i dekorativnom prirodom Balet nacija teško uklopiti u pristup Dolenčićeva redateljskog kazališta, što, dakako, ne znači da u nekoj drugoj suvremenoj režiji on ne bi pronašao svoje mjesto.

Kao primjer dijametralno suprotnog pristupa može poslužiti krajnje dosljedno i minuciozno pripremljena povijesno obaviještena scen-ska izvedba *Građanina plemića* u kazalištu Le trianon u Parizu u režiji Benjamina Lazar i Cécile Roussat (intermediji), dok je članovima ansambala Musica Florea i Poème armonique ravnao Vincent Dumestre (usp. Molière; Lully, 2005). Ta predstava u doslovce svim aspektima rekonstruirala kazališni izričaj 17. stoljeća u širem i Molièrea užem smislu riječi, počevši od same deklamacije Molièreeva teksta u govornoj maniri vremena nastanka, preko scenografije i kostimografije, šminke, gestičnosti i stiliziranosti glumačkoga izraza, a o cizeliranim glazbenim i plesnim izvedbama da i ne govorimo. Olivier Martin Salvan u naslovnoj je ulozi našao finu mjeru između komike i burleske te, za razliku od završetka Dolenčićeve predstave, do kraja uspio zadržati gledateljske simpatije za Gospodina Jourdaina. U efektne redateljske poteze ulazi i tumačenje Gospođe Jourdain sa strane glumca. Razina komičnosti kontinuirano je visoka tijekom cijele predstave te se uvlači i u mjesta u intermedijima gdje to ne očekujemo, primjerice u Španjolski *entrée* u Baletu nacija, koji je bio izostavljen i iz izvedbe 1922. premda spada među najljepše stranice partiture. Samorazumljivo je da je izvedba iz Le trianona u potpunosti integralna što se tiče svih glazbenih i baletnih točaka. U teoriji se taj pristup može činiti suhoparnim, no zahvaljujući izvođačima i intimnosti scene karikaturalne figure djeluju životno, pa čak, po mojem mišljenju, i bezvremenski.

Dvije izvedbe *Umišljenoga bolesnika* koje sam konzultirao uz težnje povijesnoj obaviještenosti ne pokazuju toliku visoku razinu estetske samostalnosti. Izvedbu u organizaciji Théâtre Molière Sorbonne (Molière; Charpentier, 2022) odlikuje visoka doza povijesne

obaviještenosti u pogledu izbora glazbenih instrumenata i usvajanja glazbenih i plesnih stilskih zakonitosti, kao i u režijskom i glumačkom stilu, no također manji broj rezova zahtjevnijih glazbenih točaka te određeni izvedbeni amaterizam jer je posrijedi studentski ansambl. Zrelost i postojanost humora te pogotovo postojano reagiranje na izvedbe ostalih članova ansambla koje je karakteriziralo Salvanovu kreaciju Gospodina Jourdaina, ovdje u potpunosti izostaje. S druge pak strane, izvedba eminentnog ansambla Les Arts Florissants iz 1990., na koju sam se već referirao, odlikuje možda odveć izrazita monumentalnost scenografije, kostimografije i masivnog izvođačkog aparata (Molière; Charpentier, 1990), u suprotnosti s komornim ozračjem u *Gradaninu plemiću* iz 2005. Pojedini prizori komedije pak dobivaju ozbiljnu, čak i mračnu dimenziju jer Villégier Arganov lik osim kroz podsmijeh predstavlja i kao vrijednog žaljenja.

Povijesno obaviješteni pristup izvedbama Molièreovih komedija-baleta kakav je u stanovitoj mjeri cijenila, a čini se i tražila i kritika i publika još od vremena velike obljetnice 1922. godine očito nisu u kontradikciji s mogućnošću kritičkih čitanja. No prisjetimo se Milačićeva citata kojim je, poput svojevrsnog mota započela ova studija: struka je još od vremena nastanka podcjenjivala komedije-balete kao ustupke kontekstu nastanka, zaboravljajući na inovativnost miješanja i međudjelovanja različitih žanrova i umjetnosti koju su Molière i Lully, a poslije i Charpentier – uz brojne suradnike uključene u komedije-balete – zajedno ostvarili. Taj spoj nije bez (izvedbenih) izazova jer dijalog ne teče uvijek glatko, no svakako proširuje našu percepciju Molièrea komediografa u Molièrea “umetnika i pesnika” (Milačić, 1973: 219) te se samo možemo nadati da neće proći još 81 godina prije nego na hrvatskim pozornicama ugledamo uprizorenje komedija-baleta s izvornim glazbenim i plesnim točkama.

## Prilog 1.

Popis glazbenih i plesnih točaka u komediji-baletu Građanin plemić  
te njihova prisutnost u izvedbama u HNK-u u Zagrebu

Čin Broj	Kritičko izdanje	Klavirski izvadak	Izvedba	
			1922.	2009.
I.1	Uvertira	+	+	+
I.2	Je languis nuit et jour (× 2)	++	? <sup>28</sup> +	+ <sup>29</sup> +
I.3	Je croyais Jeanneton	+		<b>Koza Roza</b>
I.4	Uglazbljeni dijalog	+	+	+
	Prvi intermedij	+	?	+
II.1	Menuet (Gospodin Jourdain)	+	? <sup>30</sup>	–
	Drugi intermedij	+	+	+
	Treći intermedij	Kvartet <sup>31</sup>	++ <sup>32</sup>	–
ulomak iz Četvrtog <i>entréa</i> <sup>33</sup>				
IV.1	Dvije napitnice	+	+	+
	Četvrti intermedij	+	+	+
V.	BALET NACIJA:			
V.1	<b>Prvi <i>entrée</i></b>	skraćen	?	samo početak, prekinut
V.2	<b>Drugi <i>entrée</i></b>	–	–	–
V.3	<b>Treći <i>entrée</i></b>	–	–	–

V.4	Četvrti <i>entr�ee</i>	skraćen <sup>34</sup>	+ <sup>35</sup>	dva broja započeta pa prekinuta <sup>36</sup>
V.5	Peti <i>entr�ee</i>	+	+	–
V.6	Šesti <i>entr�ee</i>	+		–
				<b>Koza Roza</b>

28 Učenika učitelja muzike utjelovio je glumac Dubravko Dujšin, no nije isključeno da je pjevao “Je languis”.

29 Pjeva ga Prvi pjevač (Domagoj Dorotić), jer Učenika učitelja muzike uopće nema u podjeli uloga.

30 Prema kazališnoj cedulji, “Menuet I. i V. čina plešu...”, no osim u V., menuet ne nalazimo u I., već u II. činu.

31 Dok se u Kritičkom izdanju Treći intermedij sastoji od Plesa kuhara, klavirski izvadak donosi kvartet na tekst “Soyez fidèle”, u kojem se homofoni četveroglasni odlomci izmjenjuju sa sopranom solo. Može ga izvesti kvartet vokalnih solista, ali i mješoviti zbor uz sopran solo.

32 Kritike spominju “kvartet između II. i III. čina”, no na kazališnoj cedulji naveden je i “Ples kuharskih šegrta”, pa nije nemoguće da su 1922. izvedena oba broja.

33 U predstavi iz 2009. ovdje je prije početka banketa za Dorimène izveden *Entr ee des Scaramouches, Trivelins et Arlequin*, ujedno jedan od najpopularnijih plesova iz *Građanina plemića*. Moguće da je iz Baleta nacija prebačen ovamo kako ne bi morao biti izostavljen zbog kraćenja.

34 Neznatno: izostavljena je samo arija Talijanske pjevačice “Di rigori armata il seno”.

35 Umjesto Talijanskog pjevača (B) i Talijanske pjevačice (S) iz kritičkog notnog izdanja izvornog Lullyjeva teksta, klavirski izvadak donosi dvije dionice u sopranskom registru, a činjenica da su na kazališnoj cedulji navedene dvije talijanske pjevačice potvrđuje tezu da se 1922. u Zagrebu koristilo Wekerlinovim izdanjem.

36 Gospodin Jourdain prekida tek započet duet za Talijanskog pjevača i Talijansku pjevačicu (“Bel tempo che vola”) i *Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequin*.

## Prilog 2

**NARODNO KAZALIŠTE**  
TRG KRALJA ALEKSANDRA

Zagreb, subota 4. veljače 1928. *četvrti put* Predstava 213. I. 24.  
Nanovo uvježbano

# GEORGE DANDIN

ili Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu  
Komedijska u tri čina. Napisao MOLIÈRE. Preveo Jovan M. Jovanović. Muzika J. B. LULLYA.

Redatelj: IVO RAIČ. *ab 1/2 1912*

**L I C A:**

George Dandin, bogati seljak	Josip Maričić	Clitandre, ljubavnik Angélique	Dubravko Dujšin
Angélique, njegova žena, kći gospođice de Sotenville	E. Hafner-Gjermanović	Claudine, služavka Angélique	Nada Babić
Madame de Sotenville, plemić	Franjo Sotošek	Lubin, seljak, sluga Clitandra	Strahinja Petrović
Angélique de Sotenville, njegova žena	Milica Mihčić	Colin, sluga Georga Dandina	Predrag Milanov

Divertissementu sudjeluju: Branko Tepavac, Nikša Stefanini, Ludmila Radoboj, Vilma Nožinić, Drago Zupan, Fjedor Sahnó, Anatol Manošeovski, Olga Orlova, Valentin Froman, baletni i operni zbor.

Muzički dio uvježbao OSKAR JOZEFVIČ. — Plasova uvježbao VALENTIN FROMAN.

Duža pauza iza drugog čina. *Kucanija Trupa!*

Prodaja ulaznica: Gramofonski salon Edison-Bell Penkala, Ilica 5. Oktogon (Telefon 21-67) i trgovina muzikalija R. Roskamp, Strossmayerova ul. 10. (Telefon br. 64.)

5. veljače 1928. prije podne MATINEJA ZAGREBAČKE FILHARMONIJE  
popodne NOVI RED. Popularna predstava.  
naveče NIKOLA ŠUBIĆ ZRINSKI Popularna predstava.

6. veljače 1928. ZLATAREVO ZLATO. Popularna predstava.  
7. veljače 1928. MEDVEDGRADSKA KRALJICA. C 22.

BLAZNE CIJENE: LOŽE: Mezzanin i za strance D 130.—, I. kat D 100.—, II. kat D 50.—, CERCLE I i II. red D 30.—, II. red D 25.—, III.—X. red D 20.—, XI.—XII. red D 15.—, BALKON: I. red D 20.—, II. red D 15.—, III.—IX. red D 10.—, DJACI: D 2.—, GALERIJA: D 2.—.

Blagajna se otvara u 7<sup>1/2</sup>, početak u 8, a svršetak oko 10 sati.

Slika 17. Kazališna cedulja izvedbe komedije-baleta *George Dandin* u Narodnom kazalištu u Zagrebu 4. veljače 1928.

## Prilog 3

**NARODNO KAZALIŠTE  
U ZAGREBU**

*Noćelja, 15. januara 1922. Predstava 167. Izvan predbrojke*

*Svečana predstava u slavu tri stote godišnjice  
Molierova rođenja ab 23. 1921.*

**GRADJANIN PLEMIĆ**  
*(Le Bourgeois Gentilhomme)*

*Komedija s baletom u pet činova Napisao Molière  
Preveo Simo Matavulj Glazba Jean-Baptista Lully-a  
Redatelj: Aleksandar Vereščagin*

**LICA U KOMEDIJI**

<p><i>Jourdain Madame Jourdain Lestib Cibote Graf Dorante Marinka Durand Cecilia, Ciboteva sluga Nicole, služkinja</i></p>	<p><i>Arnold Grand Mila Mihalić Ela Hofner-Gjermanović Strahinja Petrović Franjo Satelet Vilka Podgoraka Josip Popić Ljilka Travnar Dragi sluga</i></p>	<p><i>Lilijeli muškar Njegov otac Lilijeli žena Lilijeli majčunja Lilijeli šljofčija Krajač Njegov pomoćnik Prvi sluga Gjuro Bilić</i></p>	<p><i>Aleksandar Biličić Dubravko Dušić Gjuro Frejač Borivoj Rešković Stjepan Špančić Zvonimir Tadić Zlatko Eicher Viktor Lejau</i></p>
--	---	--	---

**LICA U UMETCIMA**

<p><i>Marija Pjevačica Prvi pijavac Dragi pijavac</i>   a I. čina</p>	<p><i>Josip Krilić Paula Travnar-Krilić Zlata Gvajngjenc Eduja Gormanov Draga talijanska pjevačica u IV. čina Zbor dječica, Turaka; pratnja</i></p>	<p><i>Prvi pijavac Dragi pijavac Tret pijavac Prva talijanska pjevačica u IV. čina Zlata Gvajngjenc</i>   a III. čina</p>	<p><i>Joco Cvijanović Milan Šepc Eduja Gormanov Stefica Sestrić</i>   a IV. čina</p>
---	---	---	--

**LICA U MEDJUČINIMA**

<p><i>Laj XIV. Madira Ladij</i></p>	<p><i>Ivo Halić Tito Strojil Stjepan Šelentić Pratnja kraljice, gosti, sluga</i></p>	<p><i>Mojdan Prvi sluga Dragi sluga</i></p>	<p><i>Emil Karlaš Borivoj Matičić Josip Krameršić</i></p>
---	--	---	---

*Kvartir izmještu II. i III. čina pjevače Stjepa Sestrić, Jelisav Marozova, Mihajlo Lebedjević, Nikoleta Abramović  
Nove dekoracije, po nacrtima prof. T. Križmana, izradio kazališni slikar E. Lenz  
Nove kostime, po nacrtima prof. T. Križmana, izradio kosturderer R. Kichl*


---

Ulazne cijene: Loka sa strane i mezzano K 400; I. kat K 300; II. K 100. Čercla L-II. red K 100. Parket I. red K 80;  
II.-IV. red K 70; V.-X. red K 60; XI.-XII. red K 50. Balkon I. red K 50; II. red K 40; III.-V. red K 35;  
VI.-IX. red K 25. Dječji parket K 8. Galerija K 8.

*Na ove cijene naplaćuje se još 10% -tni državni porez,  
Blagajna se otvara u 7½, početak u 8, a svrjetak oko 11 sati*

Slika 18. Kazališna cedulja izvedbe komedije-baleta *Gradjanin plemić* u Narodnom kazalištu u Zagrebu 15. siječnja 1922.

## Prilog 4



HRVATSKO  
NARODNO  
KAZALIŠTE  
U ZAGREBU

PREMIJERA

Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully

# GRAĐANIN PLEMIĆ

LE BOURGEOIS  
GENTILHOMME

**Prijevod MLADEN ŠKILJAN**

**Redatelj KREŠIMIR DOLENCIĆ**

**Dirigent SAŠA BRITVIĆ**

**Dramaturginje SANJA IVIĆ, ANA TONKOVIĆ DOLENCIĆ**

**Scenografkinja DINKA JERIČEVIĆ**

**Kostimografkinja ANA SAVIĆ GECAN**

**Koreografkinja MARY COLLINS**

**Oblikovatelj svjetla DENI ŠESNIĆ**

**Asistent dirigenta i zborovođa IVAN JOSIP SKENDER**

**Učitelj mačevanja SANJIN KOVAČIĆ**

**Jezična savjetnica ĐURĐA ŠKAVIĆ**

**Asistentica redatelja FRANA MARIJA VRANKOVIĆ**

**Asistentica scenografkinje PETRA HELD**

**Asistentice kostimografkinje PETRA DANČEVIĆ,  
MORANA CEROVEC (volonterka)**

**Asistentica koreografkinje MAJA MARJANČIĆ**

**Asistentica oblikovatelja svjetla ŽELJKA FABIJANIĆ (volonterka)**

**Korepetitorica HELENA BOROVIĆ**

Početak predstave u 19,30 sati  
Stanka nakon prvog dijela  
Završetak oko 22,00 sata

149. sezona | 2009./2010. | Petak, 20. studenoga 2009.  
53. izvedba | Predstava 52.

IV. 2009. 2010. DRAMA

Slika 19. Kazališna cedulja izvedbe komedije-baleta *Građanin plemić* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 20. studenoga 2009.

## Literatura

- s. n. (1922a), “Slava Molierova”, *Jutarnji list*, Zagreb, 17. siječnja 1922. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- s. n. (1922b), “Feuilleton. Molierova slava. Tristogodišnjica njegovog rođenja u Narodnom kazalištu u Zagrebu”, *Slobodna tribina*, 17. siječnja 1922. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- s. n. (1922c), “Narodno pozorište. Molierov: Građanin plemić”, *Večernja pošta*, Sarajevo, br. 379, 6. listopada 1922., str. 2.
- s. n. (1928), “George Dandin ili veliki kraljevski divertissement u Versaillesu”, *Narodni val*, Zagreb, g. 2, br. 39, 16. veljače 1928., str. 6.
- Abraham, Claude (1988), “Farce and Ballet: Le Bourgeois Revisited”, *Cahiers du dix-septième*, g. II, br. 1, str. 171–179.
- Batušić, Nikola; Vaupotić, Miroslav (1983), “Alliger, Amand”, *Hrvatski biografski leksikon*, ur. Nikša Lučić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=484> (19. lipnja 2023.)
- Begović, Milan (1922), “Kazalište: Proslava Molierove 300. godišnjice (18. I. 1922.)”, *Novosti*, Zagreb, g. 16, br. 16, 17. siječnja 1922., str. 4.
- Bogner-Šaban, Antonija (1997), *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb.
- Bogner-Šaban, Antonija (2018), *Ivo Raić – hrvatski i europski glumac i redatelj*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Böttger, Friedrich (1979), *Die “Comédie-Ballet” von Molière-Lully*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- Brennac, Jean-Claude (1999), *Le Magazine de l’opéra baroque*. <https://operabaroque.fr/> (13. travnja 2023.)
- Bukofzer, Manfred (1947), *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, Norton & Company, New York.
- Cessac, Catherine (1988), *Marc-Antoine Charpentier*, engl. prijevod E. Thomas Glasow, Amadeus Press, Portland (OR).
- Čizmić Grbić, Ana; Čurković, Ivan (2023), “Rana glazba u srednjošk-

- skoj i visokoškolskoj nastavi povijesti glazbe”, *Glazbena pedagogija u svjetlu današnjih i budućih promjena 8: Glazba i dobrobit u obrazovanju i umjetnosti. Zbornik radova Osmog međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga*, ur. Sabina Vidulin, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli – Muzička akademija u Puli, Pula, str. 191–209.
- Čurković, Ivan (2009), “Između historicizma i aktualizacije. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully, *Građanin plemić*, red. Krešimir Dolencić, dir. Saša Britvić”, *Kazalište.hr*, 17. studenoga 2009. <https://www.kazalište.hr/index.php?p=article&id=1061> (12. lipnja 2023.)
- Dirnbach, Ernest (1936), “Proslava g. Toše Stojkovića. 45 godina glumačkog rada – Jubilarni nastup u Molierovom *Umišljenom bolesniku*”, *Hrvatski list*, Osijek, g. 17, br. 96, 5. travnja 1936., str. 15–16.
- Deshoulières, Christophe (2000), *L’Opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, Paris.
- Fleck, Stephen (1997), “Enjoyment and subversion in the comedy-ballets”, *Cahiers du dix-septième*, g. 7, br. 1, str. 1–9. [https://earlymodernfrance.org/files/01.FLECK\\_.pdf](https://earlymodernfrance.org/files/01.FLECK_.pdf) (11. svibnja 2023.)
- Goldsby, Robert W. (2012), *Molière on Stage. What’s So Funny*, Anthem Press, London.
- Hećimović, Branko (ur.) (1990), *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840-1860-1980*, knj. 1 & 2, Globus – Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Horvat, Josip (1928), “Uspjelo Molierovo večer. George Dandin”, *Jutarnji list*, 6. veljače 1928. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- Jurkas, Eustahije (1922), “Molierova 300. godišnjica rođenja (15. 1.)”, *Hrvat*, Zagreb, 17. siječnja 1922. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- Jurkas, Eustahije (1928), “Hrvatsko kazalište. Velika svečanost u vrtovima Versaillesa”, *Hrvat*, 7. veljače 1928. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU).
- lim. (1922), “Die Moliere-Feier unseres Theaters”, *Agramer Tagblatt*,

- Zagreb, g. 37, br. 15, 17. 1. 1922., str. 2–3.
- Lukšić, Irena (2013), “Aleksandar Vereščagin: poetika vremena”, *Književna smotra*, Zagreb, br. 169–170, str. 141–142.
- Heller, Wendy (2014), *Music in the Baroque*, W. W. Norton & Company, New York.
- Kovačević, Krešimir (ur.) (1984), *Leksikon jugoslavenske muzike. 1 A – Ma; 2 Me – Ž*, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Maixner, Rudolf (1928), “Hrvatsko narodno kazalište. Moliere: George Dandin. Na novo uvježbano”, *Obzor*, Zagreb, g. 69, br. 36, 6. veljače 1928., str. 2.
- Milačić, Dušan (1973), *Večni Molijer*, Slovo Ljubve, Beograd.
- McBride, Robert (1984), “Ballet: A Neglected Key to Molière’s Theatre”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, g. 2, br. 1 (Proljeće, 1984.), str. 3–18.
- Muradbegović, A. (1928), “Narodno kazalište. George Dandin”, *Novosti*, br. 39, 8. veljače 1928. (Hemeroteka Muzejsko-kazališne zbirke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU)
- Molière (2003), *Škrtac; Umišljeni bolesnik; Mizantrop; Versailleska improvizacija*, prev. Radovan Ivšić, prir. Nikola Batušić, Školska Knjiga, Zagreb.
- Molière (2010b), *Škrtac; Građanin plemić*, prev. Višnja Machiedo i Mladen Škiljan, Mozaik Knjiga, Zagreb.
- N., I. A. (1922), “Jean Baptiste Poquelin-Moliere. Zagrebačka proslava tristogodišnjice uz premieru *Građanin plemić*”, *Pokret*, Zagreb, g. 2, br. 13, 16. siječnja 1922., str. 2–3.
- Ogrizović, Milan (1922), “Proslava Molièreove tristogodišnjice u zagrebačkom Narodnom kazalištu”, *Dom i svijet*, Zagreb, br. 3 (1. veljače 1922.), str. 58–59.
- Powell, John S. (2000), “‘Pourquoi toujours des bergers?’ Molière, Lully, and the pastoral divertissement”, *Lully Studies*, ur. John Hajdu Heyer, Cambridge, Cambridge University Press, str. 166–198.
- Tonković Dolenčić, Ana (2009), “Komedijska tragičnosti osobnosti”,

- Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully: Građanin plemić* (programska knjižica), prir. Sanja Ivić, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, str. 26–30.
- Palisca, Claude V. (2005), *Barokna glazba*, prev. Stanislav Tuksar, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb.
- Purkis, Helen (1972), “Les intermèdes musicaux de George Dandin”, *Baroque*, g. 5, <https://journals.openedition.org/baroque/379> (23. svibnja 2023.)
- Tiersot, Julien (1922), *La musique dans la comédie de Molière*, La renaissance du livre, Paris.
- Tomašić, Stanko (1928), “George Dandin. Nanovo uvježbana Molière-ova komedija u tri čina sa muzikom J. B. Lullyja, u režiji Ive Rajića, 4. februara”, *Riječ*, Zagreb, g. 24, br. 30, 7. veljače 1928., str. 3–4.
- Vereščagin, Aleksandar (1923), “O Molieru: Prigodom premijere Građanina plemića”, *Kazališni list*, Osijek, g. I, br. 21, 27. veljače 1923., str. 5–8.
- Vidak, Aleksandar (1922), “Narodno kazalište. Jean-Babtiste Lully: Prigodom svečane predstave Molierovog Građanina plemića”, *Pokret*, Zagreb, g. 2, br. 15, 18. siječnja 1922., str. 2–3.

## Notna izdanja

- Charpentier, Marc-Antoine; Saint-Saëns, Camille (1892), *Le malade imaginaire. Comédie-Ballet en 3 Actes de Molière*, prir. C. Saint-Saëns; G. Marie, A. Durand & Fils, Paris. (klavirski izvadak) [https://imslp.org/wiki/Le\\_malade\\_imaginaire%2C\\_H.495\\_\(Charpentier%2C\\_Marc-Antoine\)](https://imslp.org/wiki/Le_malade_imaginaire%2C_H.495_(Charpentier%2C_Marc-Antoine)) (21. svibnja 2023.)
- Charpentier, Marc-Antoine; Molière (2019), *Musique pour les comédies de Molière: La Comtesse d’Escarbagnas - Le Mariage forcé [H. 494]; Le Malade imaginaire [H. 495, 495a, 495b]; Le Sicilien [H. 497]; Le Dépit amoureux [H. 498]*, prir. C. Cessac; Versailles, Le centre de musique baroque de Versailles. (kritičko izdanje)
- Lully, Jean-Baptiste; Wekerlin, Jean-Baptiste (?), *Le bourgeois gentil-*

- homme. Comédie-ballet en 5 actes de Molière. Partition pour chant et piano réduite par J.-B. Wekerlin*, prir. J.-B. Wekerlin, A. Durand, Paris. (klavirski izvadak) [https://imslp.org/wiki/Le\\_bourgeois\\_gentilhomme%2C\\_LWV\\_43\\_\(Lully%2C\\_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme%2C_LWV_43_(Lully%2C_Jean-Baptiste)) (17. travnja 2023.)
- Lully, Jean-Baptiste; Molière (2006), *Monsieur de Pourceaugnac (Le Divertissement de Chambord); Le Bourgeois gentilhomme: Comédie-ballet*, prir. J. de La Gorce; H. Schneider; M.-C. Canova-Green; Ph. Hourcade, Georg Olms Verlag, Hildesheim. (kritičko izdanje)
- Lully, Jean-Baptiste; Molière (2013), *Les plaisirs de l'Île enchantée (La Princesse d'Élide); George Dandin ou Le mari confondu (Le Grand Divertissement royal de Versailles ou La Fête de Versailles)*, prir. C. Cessac, Georg Olms Verlag, Hildesheim. (kritičko izdanje)
- Lully, Jean-Baptiste (2014), *Le bourgeois gentilhomme (1670)*, prir. NicolasSceaux, [https://imslp.org/wiki/Le\\_bourgeois\\_gentilhomme%2C\\_LWV\\_43\\_\(Lully%2C\\_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Le_bourgeois_gentilhomme%2C_LWV_43_(Lully%2C_Jean-Baptiste)) (17. travnja 2023.)

## Kazališne cedulje

- Molière; Lully, Jean-Baptiste (1922), *Narodno kazalište u Zagrebu: Nedjelja 15. januara 1922.; Predstava 164; Izvan predbrojke. Svečana predstava u slavu tri stote godišnjice Molièreova rođenja: Gradjanin plemić (Le Bourgeois Gentilhomme). Komedijska s baletom u pet činova: Napisao Molière; Preveo Simo Matavulj; Glazba Jean-Baptista Lully-a; Redatelj: Aleksandar Vereščagin* (kazališna cedulja), Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.
- Molière; Lully, Jean-Baptiste (1928), *Narodno kazalište, Trg Kralja Aleksandra: Zagreb, subota 4. veljače 1928; Predstava 213 I. 24.; Nanovo uvježbano. George Dandin ili Veliki kraljevski divertissement u Versaillesu: Napisao MOLIÈRE; Preveo Jovan M. Jovanović; Muzika J. B. LULLYA; Redatelj IVO RAIĆ* (kazališna cedulja), Muzejsko-kazališna zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU.

## Videosnimke kazališnih predstava

Molière; Charpentier, Marc-Antoine (1990), *Le Malade Imaginaire (Charpentier-Molière) Paris 1990 Christie*. <https://www.operaonvideo.com/le-malade-imaginaire-charpentier-moliere-paris-1990-christie/> (1. svibnja 2023.)

Molière; Charpentier, Marc-Antoine (2022), *Le Malade Imaginaire (1673) de Molière & Marc-Antoine Charpentier: Théâtre Molière Sorbonne. Captation enregistré les 29 et 30 mars 2022 à l'Opéra royal du Chateau de Versailles* (videosnimka predstave). [https://www.youtube.com/watch?v=h4-5CZpMK2M&ab\\_channel=SorbonneUniversit%C3%A9](https://www.youtube.com/watch?v=h4-5CZpMK2M&ab_channel=SorbonneUniversit%C3%A9) (23. lipnja 2023.)

Molière; Lully, Jean-Baptiste (2009), *Jean-Baptiste Poquelin Molière – Jean-Baptiste Lully: Građanin plemić: Redatelj Krešimir Dolenčić; dirigent Saša Britvić* (arhivska video snimka predstave), Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Molière; Lully, Jean-Baptiste (2005), *Lully's Le bourgeois gentilhomme: Benjamin Lazar (stage director), Vincent Dumestre (conductor) – With Arnaud Marzorati, Claire Lefilliâtre, François-Nicolas Geslot* (video snimka predstave). <https://www.medicin.tv/en/operas/le-bourgeois-lully-lazar-dumestre> (24. srpnja 2023.)

## Molière's *comédie-ballets* on the Croatian stage and the possibilities of a historically informed approach to their interpretation

A significant part of Molière's opus is distinguished by his cooperation with composers in the hybrid musical-dramatic genre of the *comédie-ballet* (ballet comedy). In terms of scope and ambition the late works *The Bourgeois Gentleman* (1670, music by Jean-Baptiste Lully) and *The Imaginary Invalid* (1673, music by Marc-Antoine Charpentier) stand out. They have been performed relatively frequently and in different ways from the time of their creation to the present time, even in Croatia. In doing so, the original musical and dance numbers were often omitted or replaced by other kinds of music

and dance, although not always. At a time when numerous musical ensembles are devoting themselves to historically informed performance of early music, attempting to reconstruct not only the musical instruments, but also the manners in which the musical works were performed in the past, certain theatres and specialized festivals go for this kind of revival in terms of theatrical performance, occasionally also in the case of Molière's ballet comedies. They strive to be faithful to the period when they were conceived in musical terms (period instruments and their replicas, instrumental and vocal techniques, but also approaches to interpretation from the past) and theatrical terms (set design, costume design, lighting, acting and dance, sometimes even the stage machinery close to the time of creation).

The goal of this research is to establish how many traces of this approach are present in the rich reception of Molière in Croatian theatre. The performance of *The Bourgeois Gentleman* on the stage of the Croatian National Theatre in Zagreb in 2009 under the baton of Saša Britvić and in a production by Krešimir Dolenčić, with the participation of the Croatian Baroque Ensemble, is the most recent example of this striving for „authenticity“, but by no means the only one. In addition to the two aforementioned works, the ballet comedy *George Dandin* (1668, with music by Jean-Baptiste Lully) was also performed on the Croatian stage, and this kind of approach was the most common in the 1920s.. After examining the context of the creation and presenting the specifics of these three works, the article will refer to their documented performances in the period from 1922 to 2009 in Zagreb and Osijek. With the help of reception in the press and the preserved recordings, it will be attempted to establish whether a continuity of historically informed performance tendencies is present.

Keywords: Molière, Jean-Baptiste Lully, comédie-ballet, historically informed performance, Croatian theater

## Marija Paprašarovski

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

# Što je nama danas *Građanin plemić*?

.....

Polazeći od zamisli francuskog redatelja i prevoditelja Antoinea Viteza o podudarnosti književnog prevođenja i kazališne režije, jer obje aktivnosti podrazumijevaju umijeće izbora u hijerarhiji znakova, u ovom članku riječ je o tome kako se i zašto komedija-balet *Građanin plemić* izvodi danas. Predmet rasprave bit će dvije recentne predstave na hrvatskoj i na francuskoj sceni: prva na zagrebačkoj pozornici (redatelj: Krešimir Dolenčić, Hrvatsko narodno kazalište, 2009.) i druga u Molièreovoj kući (redatelji: Christian Hecq i Valérie Lesort, Comédie-Française, 2021.). Na temelju kritičke recepcije tih umjetničkih ostvarenja namjera rada je usporednom analizom istaknuti ideološke, političke i estetičke odabire u redateljskom pismu kojima se aktualizira Molièreov i Lullyjev komad praiizveden 1670. u dvorcu Chambord.

Ključne riječi: komedija-balet, kritička recepcija, redateljsko pismo

.....

## 1. O nakani

Premda je najizvođeniji francuski dramski pisac i u Francuskoj i na svjetskim pozornicama, Molièrea komediografa daleko se više proučava od Molièrea kazalištarca, barem kada je riječ o istraživačkim radovima u kojima prevladavaju analize njegovih komedija. Prema sudu njegova biografa Alaina Nidersta, Molière nadmašuje Corneillea i Racinea, s kojima tvori čuveni trojst klasicističkog teatar, po tome što

nam je ostavio iznimno žive likove bliske svim naraštajima [koje] dakako možemo usporediti s Rodrigueom i Fedrom, ali su nam bliži. [...] Lažni bogomoljac, čovjekomrzac, nenadmašna koketa dopiru

do onog najdubljeg u nama i potiču nas da govorimo njihovim glasom, da se izražavamo njihovim kretnjama. (Niderst, 2004: 7)

Iako biograf naglašava psihološku karakterizaciju likova i dojam koji ostavljaju na gledatelja, opaža i to da je Molière "pjesnik promatrač i apologet novog svijeta u kojem se ujedinjuju kurtizane i visoko građanstvo" (Niderst, 2004: 324), dakle pisac koji je duboko uronjen u svoje doba, a istodobno bezvremeno prikazuje ljudsku narav jer "te smiješne i u isti mah patetične ispovijesti [...] govore koliko je čovjek slab i kolike napore, često djelomično jalove, treba učiniti da bi pobijedio svoje ovisnosti" (Niderst 2004: 324). Vjerojatno najveći autoritet kad je u pitanju Molièreov život i djelo, Georges Forestier uočio je da se u dvadesetom stoljeću, unatoč velikom broju radova o autorovu djelu i predstavama, nije kristalizirala čvrsta slika o Molièreu, nego je prošao kroz sito i rešeto mnogih teorija i pristupa, kao što su ga u razdoblju romantizma prilagođavali svom senzibilitetu (Forestier, 1990: 170). Prema tom autoru, jednakom tretmanu bile su podvrgnute i predstave rađene prema Molièreovim komedijama koje su se prilagođavale trendovskim pravcima od frojdizma, nadrealizma do egzistencijalizma, što je samo doprinijelo tome da se autorov lik i djelo sve više zamagle (Forestier, 1990: 171). Istodobno, kritičari i znanstvenici nisu se mogli složiti tko je zapravo bio Molière: pisac komediograf koji je stvorio vlastiti filozofski sustav ili kazališni čovjek koji je jednako briljirao na pozornici u često improviziranim prizorima i kao voditelj družbe koji balansira između zahtjeva svojih glumaca i publike, kako one svjetovne u kazališnim dvoranama i trgovima tako i one dvorske. Te suprotstavljene vizije mislitelja s jedne strane i praktičara s druge stapaju se u neku vrstu sintetične slike prema kojoj je Molière "umjetnik koji misli kao umjetnik, odnosno autor djela koje u svojoj formi odražava ideje svog vremena" (Forestier, 1990: 172). Kako se ideje izražene u djelu ne mogu odvojiti od forme koje su dio, ne treba tragati za filozofskim sustavom, nego shvatiti kako se organizira kazališna vizija svijeta (*isto*), jer kazalište je bilo jedini okular kroz koji je Molière promatrao zbi-

lju. Zbog toga, danas četiri stotina godina nakon njegova rođenja, u ovom se radu propituje aktualizacija tog dramskog djela na temelju recepcija dviju recentnijih predstava komedije-baleta *Građanin plemić* na hrvatskoj i na francuskoj sceni: prva na zagrebačkoj pozornici u režiji Krešimira Dolenčića (2009.) i druga u Comédie-Française, pod redateljskom palicom Christiana Hecqa i Valérie Lesort (2021.). Namjera rada je na temelju kritičke recepcije tih umjetničkih ostvarenja usporednom analizom utvrditi na koje se načine za hrvatsko i francusko gledateljstvo danas aktualizira Molièreov i Lullyjev komad. Nakon uvoda u kojem se obrazlažu nakana i pristup, slijedi prikaz bitnih karakteristika tog djela te okolnosti i činjenica vezanih uz praizvedbu 1670. U središnjem dijelu rada iznose se i uspoređuju kritička mišljenja o spomenutim predstavama iz perspektive kazališnih kritičara i, na kraju, u zaključku, odgovora se na postavljeno pitanje u naslovu rada, drugim riječima izlučuje se ono što je od tog komada i njegove specifične forme ostalo nakon testa vremena.

## 2. O pristupu

Polazeći od zamisli francuskog redatelja i prevoditelja Antoinea Viteza o podudarnosti književnog prevođenja i kazališne režije, jer obje aktivnosti "podrazumijevaju umijeće izbora u hijerarhiji znakova" (Meschonnic, 1999: 398), u ovom radu raspravlja se dakle o tome kako se i zašto komedija-balet *Građanin plemić* izvodi danas, drugim riječima kako je u suvremenim redateljskim postupcima spomenutih predstava taj komad iz sedamnaestog stoljeća "preveden" i prilagođen današnjem dobu. Vitez ističe da su i prijevod i kazališna praksa uvijek uronjeni u "polje političkih snaga" (Meschonnic, 1999: 397) pa se može reći da uzimaju udjela u političkom i moralnom oblikovanju samog djela. Zbog toga je u ovom radu važno istaknuti i usporediti ideološke i estetičke odabire u redateljskom pismu na temelju kojih se propituje i opravdava uprizorenje *Građanina plemića* danas. Prevoditelj i pjesnik Henri Meschonnic pita se, i pritom, dakako, misli i na

redateljski postupak, ne služe li prijevodi i adaptacije samo zato da se zaboravi na izvornik. I zaključuje da ipak opstaju samo prijevodi i adaptacije koji uspijevaju prenijeti snagu i koherenciju izvornog djela (Meschonnic, 1999: 418). Kako se to postiže ili ne u spomenutim predstavama, jedno je od temeljnih pitanja ovog rada, koji se ne temelji na autoričinoj analizi viđenih predstava: prvo, zbog vremenske udaljenosti od samog čina gledanja i drugo, zbog nepouzdanosti subjektivnog dojma koji jedino ostaje kad namjera odlaska u kazalište nije profesionalnog karaktera. Jer tada, kao što ističe Georges Forestier kao "gledatelj, blokiram na trenutak svoj kritički duh i prihvaćam da me predstava ponese" (Meyer, 2022: 13). No i dalje ostaje problem "čitanja" kazališne predstave jer unatoč naporima teoretičara, osobito kazališnih semiotičara krajem prošlog stoljeća, to "čitanje" nema čvrsta analitička uporišta. Tako se Michel Corvin u predgovoru svojoj knjizi *Molière i njegovi današnji redatelji* (1985) oprezno ogradio od svakog objektivnog pristupa naglasivši da je riječ o "osobnom 'čitanju' režija Molièreovih djela" (Corvin, 1985: 6) jer, paradoksalno, zahtjev za analitičkom objektivnošću ne može se zadovoljiti, a da gledatelj kao primatelj umjetničkog impulsa ne bude u središtu kritičkog prosuđivanja predstave, što, naravno, uključuje i svu interpretativnu slobodu. Corvin se s pravom pita "kakve veze ima što je redatelj Chéreau htio reći to i to ako gledatelj to ne vidi" (Corvin, 1985: 251). Stoga je razumljivo da pojedini redatelji odbijaju dopuniti svoje režije popratnim pisanim tekstom, kao, recimo, Roger Planchon, koji je inzistirao na efemernosti kazališne predstave koju se samo riječima ne može prikazati. No na riječima ipak sve ostaje: "redatelji i kritičari [...] riječima prenose sve što vide ili žele učiniti [tako da] od predstave ostaju samo riječi, odnosno truplo", zaključuje Michel Corvin (1985: 251). Hiperracionalnost kakvu bi zahtijevala svaka objektivna analiza dovodi u opasnost samu bit kazališta koje je prije svega "svečanost za osjetila" (Corvin, 1985: 256). Corvin tim zaključkom jasno upućuje na skliski teren kojim se kreće upravo ona kritika koju je Bernard Dort definirao kao istodobno "semiotičku kritiku kazališne predstave i sociološku kritiku kazališne

aktivnosti" (Dort, 1971: 47), pokušavajući tradicionalnoj, novinskoj i časopisnoj kritici suprotstaviti učeni ili znanstveni analitički pristup. Patrice Pavis, koji se i sam iskušao kao analitičar Marivauxovih djela na temelju predstava,<sup>1</sup> ističe kako je krajnje teško "čitati i odgonetnuti predstavu u njezinoj unutarnjoj logici i prema njezinu upućivanju na zbilju" (Pavis, 2007: 38). No ako je nešto teško ne znači i da je nemoguće. Prema Pavisovu sudu kritičar je nužna karika u posredovanju između pozornice i dvorane, a kazališna režija podjednako zahvaća područja kazališne produkcije i kazališne kritike. U Hrvatskoj je paralelno s Dortovim promišljanjima o novoj kritici 1971. objavljena studija Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika*, koju je Lada Čale Feldman (2008: 1) okarakterizirala kao

prvi, a zasad ostao i jedini opsežniji doprinos priznanju tog, po općem mnijenju, tegobnog kazališnog poslanstva koje, barem u hrvatskoj sredini, nikada nije dijelilo ničije simpatije, pa niti, unatoč deklarativnom priznanju o svojoj radikalnoj su-odgovornosti za to što se na pozornici i uopće u kazališnoj kulturi zbiva, utemeljeno teorijsko promišljanje o svojim žanrovskim postulatima.

Unatoč nedostacima, "kuđena da je stranački ili čak privatno pristrana, neobaviještena, pozornički neiskusna i jezično neekipirana, pre-prizemna ili pak pre-zaumna" (Čale Feldman, 2008: 1), kazališna kritika, novinska i časopisna, ostaje materijalni, gotovo trenutačni pisani trag nakon predstave kao svjedočanstvo o kritičkoj recepciji predstava. I zapravo, zbog te svoje "trenutačnosti" možda je i bliža predstavi od "bezvremene, teške, statične" teorijske analize (Pavis, 2007: 35), osobito ako je odredimo karakteristikama koje joj pripisuje njemački

---

<sup>1</sup> Patrice Pavis u doktorskom radu objavljenom kao knjiga *Marivaux na kušnji pozornice* (*Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publication de la Sorbonne, 1986.) analizira Marivauxova kazališna djela kroz okular njihove scenske recepcije u duhu upravo one znanstvene kritike kakvu je bio najavio Bernard Dort. Ipak, Pavis oprezno ističe da je riječ o "pokušaju i eksperimentiranju" (Pavis, 1986: 9).

kritičar Henning Rischbieter, to jest ako je prihvatimo kao granu novinarstva koja pruža informaciju, ako joj priznamo ekonomski utjecaj i ako joj pridajemo i obilježje književnog izražavanja (nav. prema Pavis, 2007: 36). Imajući sve to u vidu, ovaj rad oslanja se na kritičku recepciju predstava *Građanin plemić* na temelju izbora iz hrvatske i francuske novinske i časopisne kritike kako bi se usporedili redateljski zahvati u prenošenju ili "prevođenju" tog komada iz 1670. u današnje doba.<sup>2</sup> Početna hipoteza je da će hrvatski redateljski "prijevod" nužno obilovati gubicima zbog činjenice da nije samo riječ o prijenosu iz jednog razdoblja u drugo nego i iz jedne kulture u drugu.

### 3. O praizvedbi 1670.

Prema sudu Patricia Dandreya (1992: 43), kritika u Molièreovo doba nije mogla ili nije htjela, zbog zlobe ili prezira, spoznati originalnost njegovih komedija, osobito sve nijanse komičnosti kojima se komediograf koristio u nastojanju da prikaže običaje i karaktere u svojoj njihovoj istinitosti, kako u tadašnje vrijeme tako i općenito, kao odraz ljudske naravi. Dandrey ističe da su zbog toga nastali nesporazumi zbog kojih se Molièreu spočitavalo da u njegovim djelima nedostaje galantnosti (*isto*, 44), da piše samo farse i portretira karikature (*isto*, 56), a sve zbog toga što nije prepoznat kao pjesnik komedije, žanra kojemu je udahnuo vlastitu osebnost i to u toj mjeri da se danas govori o svojevrsnoj "estetičkoj revoluciji" (*isto*, 87) koje suvremenici nisu bili svjesni. Jer bilo da je riječ o prikazima uglađenih manira, o farsičnim tonovima ili satiričnim efektima, sve se svodi na komično u službi "pjesništva smiješnog", zahvaljujući čemu komedija otkriva "karaktere i običaje kroz smijeh" (*isto*, 86).

---

2 Izbor iz kritičke recepcije obuhvaća članke objavljene u sljedećim časopisima i novinama u elektroničnom izdanju: *Vijenac* (411, 2009.), *Globus* (8. prosinca 2009.), *Kulisa.eu* (17. prosinca 2009.), *Kazalište* (41/42, 2010.), *Le Figaro* (24. lipnja 2021.), *Le Monde* (26. lipnja 2021.), *La Croix* (27. lipnja 2021.), *Le Parisien* (29. lipnja 2021.), *Les Soirs de Paris* (18. svibnja 2022.)

Svi ti nesporednosti vezani uz prihvaćanje njegova djela odražavali su se i na cjelokupan rad kazališne družine i uz brojne druge probleme materijalnog života iscrpljivali su komediografa krhkog zdravlja. Kako navodi Molièreov biograf, Alain Niderst (2004: 264), kralj je u rujnu 1669. pozvao dvorjane u lov i tom ih je prigodom htio zabaviti u dvorcu Chambord pa je naručio komediju-balet. Uz Lullyja, koji je skladao glazbu, i Beauchampa, koji je bio zadužen za koreografiju, Molière je napisao komad o pobjedi ljubavi nad strogim roditeljskim pravilima *Gospodin de Pourceaugnac*, koji je toliko razgalio i kralja i cijeli dvor da su Molière, Lully i Beauchamp morali pratiti brzi tempo kraljevih narudžbi zbog nezastitne žudnje za zabavom. Već u listopadu sljedeće godine izvode *Građanina plemića*. Malo je podataka o samoj izvedbi kao što je, uostalom, i općenito veoma malo pisanih tragova o Molièreu osim dokumenata vezanih za financiranje trupe: nisu sačuvana ni pisma ni rukopisi, što i nije neobično za njegovo doba jer su se odmah nakon objavljivanja rukopisi palili (Meyer, 2022: 6). Komedija-balet *Građanin plemić* prvi je put prikazana na dvoru Luja XIV. u dvorcu Chambord 14. listopada 1670. kao jedno u nizu djela zabavnog karaktera u doba lova i odmora za kralja i njegovu svitu. Zna se i to da je Molière sa svojom družinom napustio Pariz 3. listopada kad se već bila zahuktala repertoarska sezona u Théâtre du Palais Royal. Kako je tada trebalo oko šest dana putovanja do Chamborda, pretpostavlja se da Molière i Lully nisu imali mnogo vremena za uvježbavanje na licu mjesta. Prema raspoloživim dokumentima pretpostavlja se da je na dvoru bila izgrađena drvena pozornica s oslikanim panelima u pozadini. Vjeruje se da je publika prema konvencijama dvorskih predstava sjedila oko pozornice (Welch, 2012: 851). Kako navodi Hanna Walsdorf (2019: 63–64), na temelju programa praižvedbe, knjižici s četirima stranicama bez naznaka datuma i mjesta tiskanja, vidi se da je Molière bio Monsieur Jourdain, André Hubert preobučen u žensko tumačio je ulogu Madame Jourdain, Armande Béjart igrala je Lucille, a skladatelj Lully plesao je kao muftija u turskoj ceremoniji. U svim programima od 1670. do 1691., koji su prema tadašnjem običaju nudili opis samo

pjevnih i plesnih točaka u međuigrama, stoji da je riječ o komediji-baletu u tri čina, dok je u tiskanom tekstu iz 1671. radnja prikazana u pet činova i prvi put se, kako ističe Ellen R. Welch (2012: 851), u podnaslovu spominje žanrovska odrednica: komedija-balet (*comédie-ballet*), što taj komad izdvaja od prethodnih hibridnih formi za dvorske zabave koje su se zvale *comédie et ballet*. Budući da je, osobito zbog završenog *Baleta nacija*, naglasak na glazbeno-plesnim dijelovima, i danas mnogi kritičari drže to djelo primarno glazbenim, a za suvremenike balet je bio dominantan element. Izvjestitelj kraljevskog lista *Gazette* od 15. listopada 1670. primjećuje da je kralj prvi put imao priliku uživati u baletu popraćenim komedijom (Welch, 2012: 851). Na kraju predstave nije bilo aplauza, kralj je šutio, kurtizane su već likovale, ali kralj je samo rekao da želi drugu izvedbu koja je uslijedila pet dana poslije i kojom je tada bio zadovoljan. Nakon niza drugih izvedbi, u studenome predstava se s dvora po običaju preselila u grad, a to znači promjenu publike i promjenu kuta promatranja pa isto djelo poprima drugo značenje pred raznolikim gledateljstvom iz parketa. Georges Forestier naglašava naime da osim dvorske publike postoji i gradska, veoma heterogena, u kojoj prevladava ona mondena, salonska. Dok je dvorska publika uživala u zabavnim glazbeno-plesnim umecima i smijati se mentalitetu skorojevića, građanskoj publici Molière i Lully obraćali su se kritičkim prikazom "društva užitka" (*société de plaisir*) kako ga je u svojim *Memoarima* osmislio sam kralj Sunce (Welch 2012: 849–850). Ovdje to komediograf i skladatelj čine složenom strukturom kazališta u kazalištu koja nudi i pogled iza pozornice i više promatrača umetnute predstave koji kritički mogu suditi i o konvencijama dvorskog baleta i o njegovoj transformaciji kad dođe u građanske ruke. Tako su Molière i Lully kao glavni kreatori raskošnih kraljevskih zabava istodobno i sofisticirani kritičari kraljeve zabavne mašinerije jer se služe konvencijama dvorskog baleta da bi razotkrili "ulogu zabave u borbi za političkim, ekonomskim i društvenim utjecajem" (Welch, 2012: 849).

Nažalost, o samoj izvedbi ne može se suditi ni na temelju prvog integralnog izdanja iz 1682. godine, dakle devet godina nakon Molière-

ove smrti. Priredili su ga njegov prijatelj Jean Vivot i poznati glumac La Grange, unijevši neke prizore koji su se izvodili, ali nisu prije bili zabilježeni. Vjerojatno ih glumci nisu sami osmislili nego su samo obnovili ono što Molière sam nije zapisao. Tiskani tekst nije pouzdan pokazatelj za rekonstrukciju predstave jer u ono doba glumci nisu točno izvodili sav tekst kao što je bio zapisan, a i didaskalije su služile više čitatelju nego što su bile upute za izvedbu. Stoga se može zaključiti da se na temelju tog izdanja iz 1682. godine, koje i dalje služi kao izvor za tekstualna proučavanja, ne može pouzdano prikazati izvorno djelo (Walsdorf, 2019: 68–69).

#### 4. O dvjema predstavama iz 2009. i iz 2021.

Prema složenoj strukturi umetanja međuigri i finalnog baleta u dramaturškom postupku kazališta u kazalištu *Građanin plemić* primjer je savršene usklađenosti teksta, glazbe i plesa jer je od svih komedija-baleta jedino djelo u kojem su međuigre uključene u cjelinu na dramaturškoj razini – primjer turske ceremonije koja je nužna za tijek radnje jer vodi prema raspletu, to jest vjenčanju kojemu se Gospodin Jourdan protivio (Forestier, 1996: 130–131), a izvode se u istom scenском prostoru tako što se ostali sudionici povuku i sjednu sa strane (Forestier, 1996: 96). No ima i onih koji će reći da je riječ o loše strukturiranom, čak minimalno strukturiranom djelu: prvotno zamišljena i izvođena u tri čina, ali tako da se u prvim dvama gotovo ništa ne događa, a tek se u trećem iznosi glavni problem nedopuštenog vjenčanja mladog para (Niderst, 2004: 277–279). Posve suprotno spomenutom Forestierovu sudu o ključnoj ulozi turske ceremonije, Niderst ističe kako je ona obična zabava bez pravog značenja kojim se veliča francuski nacionalizam, a odbacuje orijentalni svjetonazor kao najekstravagantniji barbarizam (Niderst, 2004: 279). Forestier naprotiv drži kako komad kulminira tijekom turske maskarade i ludila istodobno s manijom glavnog lika da se preobrazi u plemenitaša, što eskalira upravo u toj međuigri, a time se najbolje dočarava novo preispitivanje

jedne od ključnih tema Molièreova teatra, a to je sraz dvaju pojmova: biti i biti kao (Forestier, 1990: 162). Izmjenjivanjem galantnih prizora i lakrdijanja stvaraju se disonantni efekti različitih jezičnih i stilskih registara koji se brzo izmjenjuju i miješaju. S jedne strane time se postiže ismijavanje Jourdainova nedostatka ukusa i vičnosti da ovlada aristokratskim manirama unutar kodeksa ponašanja koji ne razumije, a s druge se ističe estetska i moralna ispraznost konvencija dvorskog načina života i zabave tako što se, ovisno o tipu gledatelja (dvorska/građanska publika u dvorani, naivni Jourdain, distancirani i ironični učitelji glazbe i plesa na pozornici...) neprestano mijenja kut promatranja i prikazuje i ono što se događa izvan pozornice. Tako se ističe kritički pogled na zbilju kao na nešto iluzorno, a istodobno se razbija i kazališna iluzija razotkrivanjem njezina mehanizma i potiče kritičko promišljanje (usp. Welch, 2012: 850–852).

Objekte su predstave komedije-baleta *Građanin plemić* o kojima će biti riječ u kritičkom osvrtu s obzirom na njihovu recepciju postigle velik uspjeh u svojim sredinama: u Francuskoj se govori o kulturnoj predstavi koja će ući u povijest kazališta (Fauvel, 2022),<sup>3</sup> dok o Dolenčićevoju iz 2009. najbolje svjedoči velik broj nagrada kritike,<sup>4</sup> a zanimanje pu-

---

3 Predstava je trijumfirala na dodjeli kazališnih nagrada Molière za 2023. Dodijeljene su joj nagrade za najbolju predstavu, za najbolju režiju i za najboljeg glumca (Christian Hecq kao Gospodin Jourdain. (<https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/molieres-2023-hecq-et-lesort-au-firma-ment-1937700>)).

4 Kako navodi *Večernji list* (29. siječnja 2016.), predstava je nagrađena brojnim nagradama, među kojima se izdvajaju: Nagrada *Tito Strozzi* za režiju Krešimiru Dolenčiću, Nagrada hrvatskog glumišta za najbolju predstavu u cjelini, Nagrade hrvatskog glumišta za najbolju scenografiju Dinki Jeričević i za najbolju kostimografiju Ani Savić Gecan te nekoliko nagrada na *Danima Satire 2010.: Zlatni smijeh* za najbolju predstavu, *Zlatni smijeh* Krešimiru Dolenčiću za režiju, *Zlatni smijeh* Siniši Popoviću za ulogu Jourdaina, *Zlatni smijeh* Zrinki Cvitešić za ulogu Nicole i *Zlatni smijeh* Ani Savić Gecan za kostimografiju (<https://www.vecernji.hr/kultura/50-izvedba-predstave-gradanin-plemic-29-sijecnja-u-zagrebac-kome-hnk-1056000>)).

blike potvrđuje njezina dugovječnost na pozornici, naime jubilarna 50. izvedba bila je 29. siječnja 2016. Dakle, nakon punih sedam godina postojanja.

## Zagrebačka izvedba 2009.

Kritička recepcija Dolenčićeve predstave može se sažeti riječima Tomislava Kurelca: "Krešimir Dolenčić s *Građaninom plemićem* virtuozno je oživio Molière – Lullyjev *comédie-ballet* pokazavši kako ta nevjerojatna žanrovska mješavina sedamnaestog stoljeća može danas biti i zabavna i povod za kritiku suvremenog društva." (Kurelec, 2010: 41). Kritičari se slažu kad je riječ o interpretativnoj kakvoći predstave, ističu "majstorstvo izvedbe" (Hrovat, 2009) kazališnog djela koje je "glumački, glazbeno i plesno dotjerano, scenografski i kostimografski funkcionalno i maštovito te dramaturški i redateljski mudro osmišljeno" (Petranović, 2010: 16) tako da "u pozitivnom smislu riječi [na] zanatskoj razini predstava dobro funkcionira" (Ćurković, 2009). Ipak, valja primijetiti da se kritičari uopće ne osvrću na detaljnije prikaze scenografije, kostima, pokreta, posebno plesa, nego se samo kratko dotiču glumačkih interpretacija, uglavnom Siniše Popovića u naslovnoj ulozi. U središtu njihova promišljanja i zapažanja aktualizacija je tog komada, što se ističe kao glavna odlika redateljskog pisma. Britkim komentarom Mani Gotovac naglašava da je redatelj "toplom podsmjehom ali bez ljute kritike /.../ postavio zrcalo našem suvremenom središnjem kazalištu i pojedincima današnje političke i društvene elite" (Gotovac, 2009). Postavlja se pitanje kako je izvršen prijenos iz jednog vremena u drugo te iz jedne kulture u drugu? I ako je namjera bila uputiti na podudarnosti između ondašnjeg i sadašnjeg kritičkog pogleda na društvo, zašto baš to djelo u kojem je bitno postići sintezu glazbenog, dramskog i plesnog izražavanja? S naglašenim lokalnim ruralnim govorom Gospodin Jourdain Siniše Popovića već prvim izgovorenim rečenicama jasno upućuje na to da je na pozornici skorojević našeg podneblja i vremena pa unatoč kostimu i dekoru gledatelj uvođi u svojevrsni paralelni hibridni

svijet u kojem je klasicističko ozračje izvornika samo formalni kostur scenskih zbivanja ili samo odraz prošlosti koji služi kao poticaj da bi se govorilo o sadašnjosti na neizravan način isticanjem svezremenske potke unutar aktualnog redateljskog tkanja. Tako Martina Petranović samouvjerenom tvrdi da je "u fokusu Molièreova petočinoga teksta kritika nastojanja skorojevića da novcem nadomjesti nedostatak obrazovanja i ugleda" te hvali redateljev odabir teksta zbog "potencijala da progovori suvremenom kazališnom gledatelju [...] o pitanjima koji ga se neposredno tiču", a to su "beskrupulozne borbe novopečenih bogataša za stjecanjem ugleda i položaja" (Petranović 2010: 12). Posve suprotno, Boris B. Hrovat ne nalazi podudarnost između arivizma Molièreova i današnjeg, našeg doba. Štoviše, u Dolenčićevu rukopisu potencira satiričnost i redateljevo nastojanje da uputi na razliku, jer "vidimo doba drukčije od našega, koje se prema njemu, uza sav tehnički napredak, doima barbarskim", što je prema sudu tog kritičara redateljeva jasna ali nenametljiva intencija "bez ikakva nasilja nad autorom ili formom". Hrovat svoj stav obrazlaže time što zapaža da, nažalost, naši skorojevići ne pokazuju zanimanje za izobrazbom, ti "prebogati tajkuni ne žele učiti filozofiju, glazbu, ples – oni se, *grosso modo* ne žele urbanizirati", nego naprotiv, "svoj mentalitet nasilno proglašavaju mjerom cijeloga društva" (Hrovat, 2009). Ipak, kritičarima nije promaknula druga, možda suptilnija, ali svakako izražena podudarnost Dolenčićeva rukopisa i Molièreova/Lullyjeva predložka, a to je odnos umjetnosti i vlasti koji se očituje kao "spremnost umjetnika na dodvoravanje izvorima moći, prodavanje vlastitoga integriteta i časti te vulgarizaciju profesije radi materijalnog probitka" (Petranović, 2010: 13). Tu podudarnost Ivan Ćurković čak izdvaja kao najbitniji redateljski potez jer je "upravo umjetnike postavio u žarište svoga satiričnoga pristupa", ističući kako se iz redateljske koncepcije može iščitati da su za svoj položaj umjetnici sami odgovorni, što je prema tom kritičaru ipak nategnuta i ishitrena postavka jer "zanemaruje čitav niz ozbiljnih problema, od kojih je financijska ovisnost umjetnika o kapitalističkim mecenama tek jedna" (Ćurković, 2009). Aktualizaciju teksta i posebno glavnog lika kritičar-

ka Mani Gotovac doživjela je pozitivno u duhu pretjerane teatralnosti kojom se naglašava kičasti glamur političke i društvene elite kojoj danas nije ideal postati plemićem, nego biti *celebrity*. Spretno utkana kritika autora te komedije-baleta upućena upravo kraljevskoj estetici zabave razabire se i u jednako vještom Dolenčićevu načinu da ismijava "nekoliko prizora iz današnjeg života Lijepe Naše", a to se posebno odnosi upravo na Hrvatsko narodno kazalište u koje se redatelj "uvukao" da bi pokazao upravo ono što je prema mnogim tumačima bit ove komedije-baleta (usp. *supra*, Forestier, 1990: 162), istaknuti naime kako je to "kad netko uporno želi i hoće biti upravo ono što nije", što toj predstavi daje poseban ton angažiranosti (Gotovac, 2009).<sup>5</sup>

Pitanje odmaka od izvorne forme komedije-baleta, to jest izostavljanje glazbeno-plesnih umetaka koji su povezani uz radnju problematizira jedino Ivan Ćurković (2009), koji zamjećuje brojne proturječnosti u redateljskom rukopisu i, čini se, s pravom se pita: "Zašto Lully, a ne samo Molière? Zašto historicizam, ako je cilj aktualizacija?" Naime, ti rezovi unutar djela nauštrb glazbe i plesa drugi ne doživljavaju kao narušavanje sklada forme i sadržaja, na čemu počiva svako umjetničko djelo, nego se prikazuju kao "nužna kraćenja, sažimanja" pa se unatoč angažmanu Hrvatskog baroknog ansambla koji izvodi Lullyjevu glazbu, ili ono malo što je od nje ostalo, "predstava sustavno opire ukalupljanju u okvire povijesne rekonstrukcije", te joj baš ti fragmenti barokne glazbe služe kao "polazište za reinterpretaciju i povod za igru sa suvremenošću" (Petranović, 2010: 15). To isto, iako ne spominje ili ne zamjećuje izostanak većeg dijela glazbenog tkiva predstave, naglašava i Boris B. Hrovat (2009) koji hvali "snažno i kompetentno redateljsko promišljanje, koje se ne zadovoljava historijskom rekonstrukcijom, već stalno suptilno alternira sa znakovitošću dekonstrukcije". Iako se redateljeve intervencije u notni dio izvornika mogu, dakako, opravdati njegovom vizijom osuvremenjenog te vremenu i

---

<sup>5</sup> Na tekst Mani Gotovac reagirao je sam redatelj istaknuvši da nije utemeljen na predstavi nego je "zabavljачko-bombastičan" (Dolenčić, 2009).

kulturi prilagođenom komadu, Ivan Ćurković (2009) uočava više proturječnosti u ovoj predstavi:

Prije svega, pokret za tkz. autentičnu izvedbu rane glazbe podrazumijeva glazbenu rekonstrukciju glazbe poput Lullyeve radi naglašavanja njezine (zaboravljene, a u slučaju hrvatske sredine nikada niti ne spoznate) estetičke istaknutosti. Zašto, prema tome, obnavljati u toj mjeri specifičnu žanrovsku tvorevinu kakva je komedija-balet, ako ne radi toga da čujemo (po mogućnosti u cijelosti) Lullyevu glazbu? Ako to nije bio cilj predstave *Građanina plemića*, zašto Molièreov dramski tekst nije igran ili bez glazbenih umetaka, ili s nekom novom, suvremenom scenskom glazbom?

Na prozivanja zbog skraćivanja glazbenog dijela komada redatelj je odgovorio da se ništa nije skraćivalo, nego da se jednostavno formirala predstava (Vidačković, 2010: 27):

silna količina repeticija svakako daje naslutiti da su one napisane, a vjerojatno i nisu bile uvijek baš tako izvođene. Uprizorenje barokne opere bilo gdje i bilo kada nikada nije isto, tj. ne postoje dva slična. S obzirom na formu, to je uvijek stvar dogovora dirigenta, pjevača, redatelja i koreografa. Izbacuje se, krati, preslaže...<sup>6</sup>

Jedan od razloga Dolenčićeva odabira mogao bi biti izbjegavanje ponavljanja nekih postupaka u već prikazanim predstavama tog komada u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u kojima su primijenjene sugestije spomenute u kritici Ivana Ćurkovića. Naime, godine 1922. u povodu tristote obljetnice komediografova rođenja uprizorena je u režiji Aleksandra Vereščagina integralna verzija s Lullyjevom glazbom, a Mladen Škiljan postavio je 1966. *Građanina plemića* u suvremenim kostimima i uz pratnju glazbe Nikice Kalogjere te uz nastup estradnog

---

<sup>6</sup> Dakako, Dolenčićev stav nije općenito pravilo. Družina Le Poème Harmonique predstavila je 2004. komediju-balet *Građanin plemić* kao svojevrsnu rekonstrukciju izvorne predstave koju su Molière i Lully izveli pred kraljem 1670.

kvarteta 4 M. Krešimir Dolenčić bira srednji put, on želi poručiti da Molière *jest* naš suvremenik, ali ne zna baš što bi s Lullyjem pa ga reducira kako bi ga uklopio u povijesno-scenski okvir kojim se samo aludira na vremenski odmak, kao podsjetnik na dugovječnost i aktualnost Molièreova teksta i kratkovjeku formu: *comédie-ballet ma non troppo*.

## Francuska izvedba 2021.

Francuska kritika jednostušno je oduševljeno pozdravila predstavu koja se punih 20 godina nije prikazivala u Molièreovoj kući i koju je i publika dočekala doslovce na nogama i pozdravila gromoglasnim aplauzom jer toliko je, naglašava *Le Parisien*, redateljski tandem "elektrizirao dvoranu Richelieu u Comédie-Française" da redovito gledatelji interveniraju i pljeskom prate ritam plesnih i glazbenih dijelova (Merle, 2021). Kritičarka *Le Monde* govori o "razbarušenoj" i "razuzdanoj predstavi u kojoj mašta dominira na svim razinama" (Darge, 2021). *Les Soirées de Paris* ističe začuđujuću vizualnu i glazbenu luckastu čaroliju koja "udara u fanfare" (Fauvel, 2022). *La Croix* posebno izdvaja razularenu scensku igru punu ludorija kojom taj "pomaman *Građanin-plemić*" kreira osobitu svečanost i pruža pravi "gurmanski užitek" (Chaudon, 2021). *Le Figaro* pak zapaža da su redatelji uspjeli "ponovno začarati Molièreov komad" i uvesti gledatelje "u bajkovit svijet" u kojem na primjer dok učenica sklada serenadu, "note lete zrakom kao u crtanim filmovima" (Palou, 2021). Suprotno odabiru Krešimira Dolenčića, francusko-belgijski redateljski par odlučio se za vjernost izvorniku, za cjelovitost teksta i partiture, ali zadržani su samo plesni dijelovi nužni za razvoj radnje s time da je Lullyjeva barokna glazba, slično Škiljanovoj koncepciji u nas (usp. *supra*), osvanula u novom, suvremenijem ruhu u aranžmanu glazbenika Micha Ochowiaka i Ivice Bogdanića, koji i sam, poput Lullyja nekoć, svira i sudjeluje u predstavi, pojavljujući se i na pozornici i u loži, odakle dopiru zvuci trombona, sakshorna, trube, helikona, trombona. Premda se tako briše barokna pompoznost, limena puhačka glazba u tu predstavu unosi "radostan i

treperav ton" (Fauvel, 2022) pa je tako "Lullyeva glazba pojačana balkanskim umakom" (Merle, 2021), na "Kusturičin način" (Palou, 2021), prema sudu kritike "pun pogodak" (Chaudon, 2021). Iako se to u kritikama izriječkom ne kaže, pridjev "balkanski", prema shvaćanjima ili preduvjerenjima u Francuskoj i Zapadnoj Europi, upućuje na nešto egzotično, ali i primitivno, u kontrastu s društvenom ekskluzivnošću na koju te "civilizirane" sredine polažu pravo. No istodobno, a to se osjeti po neobuzdanom kovitlacu na pozornici pred kojim "pucaju sva pravila dobrog ukusa" (Darge, 2021), riječ je o iskrenom iskazivanju radošti i temperamentnom ponašanju kao oprečnom odrazu aristokratske etikete nekoć i zapadnjačkog *modus vivendi* danas. Osim toga, takva glazba omogućuje posve drugačiji ples i pokrete koji više nisu ukočeni kao što je to zahtijevao dvorski balet, u užem smislu, i ponašanje određenih društvenih slojeva, kako prije tako i sada, u širem smislu, što omogućuje redatelju Christianu Hecqu, koji nastupa i u naslovnoj ulozi, da u svom tumačenju lika Gospodina Jourdaina inzistira na izrazito tjelesnoj "akrobatskoj, klaunovskoj i nadrealnoj" igri (Darge, 2021). Na taj način glazba, u kojoj se novim aranžmanom postiže harmonijski odnos između barokne notne građe i "balkanskog" melosa, spaja i suprotstavljene karakteristike glavnog lika: arogantnost skorojevića i spontanu razigranost osobe koja nije svladala pravila krutog kodiranog ponašanja kojemu teži.

I na drugim znakovnim elementima predstave očit je dosljedno prilagođavanje djela sadašnjem vremenu, što je osobito vizualno zamjetno u scenografiji i kostimografiji, čemu francuski kritičari, za razliku od hrvatskih, posvećuju punu pozornost. Scenograf Éric Ruf<sup>7</sup> osmislio je taman prostor koji sugerira građansku strogoću i tmurnost ali, bilo da je riječ o kostimima, svjetlu ili limenim puhačkim glazbali-

---

7 Éric Ruf potpisao je scenografiju i za predstavu *Građanin plemić* izvedenu u Théâtreu des Bouffes du Nord 2012. u režiji Denisa Podalydèsu. Kako obje predstave imaju i videozapis, bilo bi zanimljivo usporediti te dvije scenografije istog umjetnika.

ma, na pozornicu postupno, kako se rasplamsavaju snovi Gospodina Jourdaina, prodire zlatna boja, simbol Kralja Sunca i raskoši općenito, sve dok u završnoj Turskoj ceremoniji sve ne zabljesne u zlatnom sjaju jer je rekonstruiran ambijent dvorca Versailles (Fauvel, 2022), kad se bar nakratko ostvaruje Jourdainov zlatni san. Ili se pak igrom svjetla sav prostor magično ne isprazni da bi na pozornicu došle marionete (Chaudon, 2021). Dok scenografija u početku aludira na gotičke elemente u stilu Tima Burtona, na kraju, kad pozornica zabljesne u zlatu, atmosfera može sugerirati i na današnju opsjednutost svijetom lažnog sjaja pa "nismo daleko od influencera iz Dubaija" (*Quatrième Mur*, 2022). Paralela sa suvremenim filmskim svijetom očituje se i u prikazu pojedinih likova: profesor filozofije rijetke i prljave kose, dugih i kukaštih prstiju podsjeća na Valdemorta iz *Harryja Pottera* i na Golluma iz *Gospodara prstenova* (Merle, 2021), dok Gospođa Jourdain nalikuje na Cruellu u nešto nježnijem izdanju (Darge, 2021), a koreografija prizora svađa i nesuglasica upućuje na crtane filmove (Merle, 2021).

I kostimi, ali i frizure i pokrivala za glavu, uklapaju se u tu "slatku pjesničku ludoriju" (Fauvel, 2021). Naglašeno ekscentrični i ekstravagantni, u dominantnim kontrastnim bojama, crnoj i zlatnoj, naglašavaju težnju skorojevića Jourdaina prema pretjeranoj grandioznosti i svemu što sjaji. Dakako da sve to upućuje i na versajsko blještavilo, ali i na holivudski kič. Redateljski pomak u suvremeno doba očituje se posebno u prizoru probe kostima u kojoj se Jourdain sav pozlati i preobrazi u pop-zvijezdu. Istodobno cijeli prizor prikazan je kao vrhunska revija visoke mode ostvarujući na pozornici ambijent *fashion weeka* (Merle, 2021) tijekom koje dominira glavni krojač nedvosmisleno nalik modnom kralju, kreatoru Karlu Lagerfeldu poznatim i po nadimku Kaiser. Tako današnji *celebrity* zauzima ispražnjeno kraljevsko mjesto u francuskom društvu, dok skorojevići, kao i u sedamnaestom stoljeću, žele biti kao kralj. Riječ je o govoru žudnje koji pokreće mehanizam oponašanja i poistovjećivanja s drugim, što dovodi ne samo do smiješnih nego i do krajnje apsurdnih situacija. U toj predstavi vrhunac je gluposti kakvoj često svjedočimo u svijetu slavnih i bogatih

lažna Jourdainova krunidba kad u podmetnutoj farsii postaje visoki turski plemić s krunom na glavi u obliku pisoara, što može asociirati na *Fontanu* Marcela Duchampa. "Je li riječ o neukusu?", pita se kritičar *Le Figaroa* i zaključuje da belgijski redatelj Christain Hecq, koji često u predstave diskretno umeće elemente iz kulturne baštine svoje domovine, zapravo ovdje više aludira na belgijski nadrealizam nego što ismijava naivnost gospodina Jourdaina (Palou, 2021). Naime, ti umjetnici, a osobito slikar i fotograf René Magritte, oslanjali su se na neočekivano i apsurdno, na neobično povezivanje nespojivog da bi na humorističan način propitivali zbilju i izazivali iznenadne asocijacije, pa se ta kritičarova sugestija čini veoma pertinentnom. Osim toga, kritičari se slažu u konstataciji da se u toj predstavi oblikovanje glavnog lika temelji na empatiji, a ne na karikaturi: "više nalikuje na debelo, pomalo hirovito, dijete nego na kućnog tiranina" (Darge, 2021). Iako je smiješan u svom upornom stremljenju prema društvenom usponu, Hecqov Jourdain "dirljiv je zbog svoje prostodušnosti", "iskren je i ganutljiv u svojoj žudnji za učenjem, naivan zbog djetinjastih snova, neka vrsta pjesničkog klauna" i možemo samo "suosjećati s njegovom nevoljom" (Fauvel, 2022). Upravo ta komponenta djetinjaste naivnosti koju i režija i gluma potenciraju u liku Gospodina Jourdaina opravdava "neodoljivo lakrdijanje" (Merle, 2021) na pozornici, čemu pridone i razni načini scenskog izražavanja. Cjelokupan dojam predstave, prema sudu francuskih kritičara, može se svesti na urnebesnu ludoriju u kojoj glumci i pjevaju i plešu i pokreću marionete pa je u tom "fantazističkom i fantastičnom svijetu" (Merle, 2021) sve podređeno tjelesnoj, dinamičnoj, vizualnoj i glazbeno upadljivoj razbarušenosti u kojoj elementi cirkusa, kao klaunovski gegovi, ples, pantomima i posebno pojava slona u završnoj turskoj ceremoniji, prelaze u neku vrstu "oniričnog delirija" koju kritičarka lista *La Croix* doživljava kao poziv gledateljima da "ponovno pronađu svoju djetinju dušu, dušu teatra" (Chaudon, 2021).

## 5. Što je nama danas *Građanin plemić*?

Pred redateljima je bio zadatak prevođenja ili prijenosa djela iz jednog vremena u drugo, a Krešimir Dolenčić morao se pozabaviti i prijelazom iz jedne kulture u drugu. Ako se redateljski postupak može usporediti s prevoditeljskim, kao što je u uvodnom dijelu ovog rada to već rečeno, i režija i prijevod nekog djela prenose "otprilike" jednako i pitanje je samo "koliko mora biti rastezljivo to *otprilike*" (Eco, 2006: 10). Sukladno početnoj hipotezi o nužnosti gubitaka prilikom prijenosa tog djela iz 17. stoljeća i francuskog kulturnog nasljeđa, očito je da hrvatski redatelj pribjegava kraćenjima, to jest izbacivanju kulturnih elemenata za koje ne nalazi uporišta u vlastitoj kulturi. Suočio se naime s problemom nepostojanja odgovarajućeg ekvivalenta (na primjer sama forma komedija-balet) pa se svjesno odlučio na gubitke i stvorio predstavu hibridne strukture "između historicizma i aktualizacije" (Čurković, 2009) pa zaista nije jasno čemu takav *Građanin plemić* danas, osim ako se Molièreovo i Lullyjevo djelo ne svede na plošno ismijavanje aktualne hrvatske zbilje. Ipak, redateljska intervencija na kraju kad Gospodin Jourdain u zagrebačkoj predstavi postaje svjestan podvale, što zamjećuje jedino Martina Petranović naglašavajući promjenu u njegovu izrazu, "smiješak ustupi mjesto hladnom, proračunatom i gotovo okrutnom izrazu lica" (Petranović, 2010: 15), možda je i najbolji redateljski potez, kojim znatno kompenzira gubitke jer, baš kao i Molière, Dolenčić zna da ne treba pretjerati u ismijavanju onih od kojih umjetnici i umjetnost financijski ovise.

Jasno je da su francuski redatelji imali znatno lakši zadatak zbog kontinuiteta kulturno-povijesne baštine. Njihova aktualizacija Molièreova i Lullyjeva komada rezultirala je u konačnici predstavom koja nije iznevjerila tradiciju, ali nije se ni posve osuvremenila, nego je poprimila sjevremenski štih, osobito aludiranjem na filmove fantastike "u kojim se zaista ne zna u kojem smo razdoblju, ni u kojem svijetu, čak ni u kojoj galaksiji", kao što ističe suredateljica Valérie Lersort (Muhleisen, 2021). Iz toga se može zaključiti da je tako osmišljen

*Građanin plemić* u pomaknutom svijetu bez anakronizama zaista i Molièreov i naš suvremenik. U njihovoj verziji Gospodin Jourdain je naivan klaun, iako ne uvijek i dobroćudan, koji se na kraju transformira u smiješnu pop-zvijezdu. Odjeven u početku u neku vrstu dječjeg kombinezona, Gospodin Jourdain u tumačenju Christiana Hecqa sugerira iskrenu znatiželju pa je njegova naivnost dirljiva i može se opravdati željom za učenjem, zbog čega i kritici i publici djeluje simpatično. I sam tumač uloge Christian Hecq ističe kako mu je lik blizak zbog toga što ga pokreću naivni snovi djeteta (Muhleisen, 2021) u surovom svijetu u kojem je na kraju, kad shvaća podvalu, duboko povrijeđen. I Gospodin Jourdain u tumačenju Siniše Popovića sve do završnog prizora "doima se benignim i dobroćudnim" jer ga "tumači sa simpatijama i bez znatnijeg ironijskog odmaka" (Petranović, 2010: 16). Kao takav, ne utjelovljuje zapravo tipičnog hrvatskog tajkuna, kakav je ili bi trebao biti Jourdain u aktualiziranoj verziji redatelja Dolenčića, nego je bliži Molièreovu liku, koji je "koliko god smiješan, ujedno i plemenit, plemenit divljak" (Hrovat, 2009). Naime, kao naivan i neiskusni promatrač konvencija dvorskih zabava, Molièreov Jourdain, unatoč nedostatku ukusa, predstavlja kritički pogled na aristokratske konvencije. Molière i Lully "relativiziraju načine na koje se može postati savršen" problematizirajući pretenzije dvora Luja XIV. da predstavlja jedini model društvene savršenosti (Dandrey, 1992: 251). Taj dominantni koncept dvorske umjetnosti koji se svodi na laku zabavu ismijan je u objema predstavama, ali na različite načine. U zagrebačkoj, kako navodi Martina Petranović (2010: 14), u završnoj nijemoj slici (učitelj filozofije u tišini jede, učitelja plesa pijanstvo doslovce obara s nogu, učitelj glazbe usvaja Jourdainov termin "svirčice") doima se da se Dolenčiću upravo aspekt opasnosti koja prijete bezočnim bagateliziranjem ili instrumentalizacijom umjetnosti čini možda i ključnim za iščitavanje značenja predstave u cjelini.

U pariškoj, s obzirom na spomenute aluzije na anglosaksonski filmski svijet te na apsurdnost visoke mode vidljive u kostimografiji, moguće je zaključiti koliko su ti vidovi današnje dominantne kulture

naglašeno podvrgnuti ne toliko žestokoj kritici koliko gromoglasnom smijehu. Jer, kao što je primijetio Krešimir Dolenčić, "sadašnji je trenutak bezvrijedan" i ne treba mu pridavati toliku važnost, nego se "zapravo time treba zafrkavati, jer humor liječi" (Kolega, 2022). Suočeni s drugim i drugačijim, redatelji obiju predstava učinili su ono što čine i književni prevoditelji, umjesto doslovnog prijenosa ili prijevoda izvornika proizveli su, svaki na svoj način, jednak učinak: prepoznali su i naglasili da je *Građanin plemić* parodija dvorskog baleta, pa tako upravo zafrkancija i humor povezuju Molièreov i Lullyjev komad s objema prikazanim predstavama.

## Literatura

- Chaudon, Marie-Valentine (2021), "Un Bourgeois gentilhomme endiablé à la Comédie-Française", *La Croix*, 27. lipnja 2021. <https://www.la-croix.com/Culture/Bourgeois-gentilhomme-endiablé-Comedie-Francaise-2021-06-27-1201163383> (20. listopada 2022.)
- Chevilly, Philippe (2023), "Molières 2023: Hecq et Lesort au firmament", *Les Echos*, 24. travnja 2023. <https://www.lesechos.fr/week-end/spectacles-musique/molieres-2023-hecq-et-lesort-au-firmament-1937700> (26. travnja 2023.)
- Corvin, Michel (1985), *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*. Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Čale Feldman, Lada (2009), "Kazalište šezdesetih i 'hrvatska mlada kritika'", u: Zagrebačka slavistička škola. Seminar 37, ur. Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet, Zagreb, str. 108–120..
- Ćurković, Ivan (2009), "Između historicizma i aktualizacije", *Kulisa.eu*, 17. prosinca 2009. <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1061> (17. listopada 2022.)
- Dandrey, Patrick (1992), *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Klincksieck, Paris.
- Darge, Fabienne (2021), "Théâtre: Un 'Bourgeois' en folie à la Comédie-Française", *Le Monde*, 26. lipnja 2021. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/06/26/theatre-un-bourgeois-en-folie-a-la-comedie-francaise\\_6085788\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/06/26/theatre-un-bourgeois-en-folie-a-la-comedie-francaise_6085788_3246.html) (15. listopada 2022.)
- Dolenčić, Krešimir (2009), "Nemoj mahnitati, Mani", *Globus*, 21. prosinca 2009. <https://www.jutarnji.hr/globus/kresimir-dolencic-nemoj-mahnitati-mani-4091538> (18. listopada 2022.)
- Dort, Bernard (1971), *Théâtre réel*, Seuil. Paris.
- Eco, Umberto (2006 [2003]), *Otprilike isto*, prev. Nino Raspudić, Algoritam, Zagreb.
- Fauvel, Isabelle (2022), "Un Bourgeois décalé et en fanfare", *Les Soirées de Paris*, 18. svibnja 2022. <https://www.lessoireesdeparis.com/2022/05/18/un-bourgeois-decale-et-en-fanfare/> (15. listopada 2022.)

- Forestier, Georges (1990), *Molière en toutes lettres*, Bordas, Paris.
- Forestier, Georges (1996 [1981]), *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Droz S. A, Genève.
- Gotovac, Mani (2009), "Krešo Dolenčić u HNK je prikazao kako žive šefice tog istog HNK. 'Građanin plemić' po Molièreu prikazuje fenomen, karakterističan i za dvije gospođe ravnateljice, kad netko uporno želi biti ono što ne može biti", *Globus*, 8. prosinca 2009. <https://www.jutarnji.hr/globus/kreso-dolencic-u-hnk-je-prikazao-kako-zive-sefice-tog-istog-hnk-4094037> (17. listopada 2022.)
- Hrovat, B. Boris (2009), "Majstorstvo izvedbe", *Vijenac*, Zagreb, br. 411, 3. prosinca 2009. <https://www.matica.hr/vijenac/411/majstorstvo-izvedbe-2718/> (16. listopada 2022.)
- Kolega, Katarina (2022), "Intervju: Krešimir Dolenčić: Mladi ljudi za mene su izvor znanja o novom svijetu, vremenu i kazalištu", *Hrvatsko glumište*, 29. travnja 2022. <https://hrvatskoglumiste.hr/mladi-ljudi-za-mene-su-izvor-znanja-o-novom-svijetu-vremenu-i-kazalištu/> (15. travnja 2023.)
- Kurelec, Tomislav (2010), "Reinterpretacija klasika", *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 46–47, str. 41.
- Muhleisen, Laurent (2021), "Entretien autour de la mise en scène. *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière Mise en scène Valérie Lesort et Christian Hecq du 18 juin au 25 juillet 2021 Salle Richelieu", *Comédie-Française*, travanj 2021. <https://www.comedie-francaise.fr/en/news/entretien-autour-de-la-mise-en-scene#> (20. travnja 2023.)
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*. Verdier, Pariz.
- Merle, Sylvain (2021), "Théâtre : on adore ce 'Bourgeois gentilhomme' en fanfare de Christian Hecq à la Comédie-Française", *Le Parisien*, 29. lipnja 2021. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/sortir-regi-on-parisienne/theatre-on-adore-le-bourgeois-gentil-homme-en-fanfare-de-christian-hecq-a-la-comedie-francaise-29-06-2021-A5ULHLV5PVEGXDKWWIMOC6EAEQ.php> (15. listopada 2022.)
- Meyer, Philippe (2022), "Molière, avec Georges Forestier", *Le Novel Esprit Public*, br. 247, 29. svibnja 2022. <https://nouvelespritpublic>.

- s3.eu-west-2.amazonaws.com/247+Molière.pdf (4. travnja 2023.)
- Niderst, Alain (2004), *Molière*, Perrin, Paris.
- Palou, Anthony (2021), "À la Comédie-Française, *Le Bourgeois gentilhomme* en délire", *Le Figaro*, 24. Lipnja 2021. <https://www.lefigaro.fr/theatre/a-la-comedie-francaise-le-bourgeois-gentilhomme-en-delire-20210624> (18. rujna 2022.)
- Pavis, Patrice (2007), *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Armand Colin, Paris.
- Petranović, Martina (2010), "Neka jedu kolače", *Kazalište*, Zagreb, br. 41–42, str. 10–16.
- Walsdorf, Hanna (2021), *Ritual Design for Ballet Stage. Revisiting the Turkish Ceremony in Le Bourgeois gentilhomme (1670)*, Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin.
- Vidačković, Zlatko (2010), "Intervju s Krešimirom Dolenčićem: Ugasi-mo televizor", *Hrvatsko glumište*, Zagreb, br. 46–47, str. 26–27.
- Welch, R. Ellen (2012), "Going behind the Scenes with *Le Bourgeois gentilhomme*: Staging Critical Spectatorship at Louis XIV's Court", *The French Review*, Johns Hopkins University Press, sv. 85, br. 5, str. 848–860.

*Sine nomine:*

- s. n., (2016) "50. izvedba predstave Građanin plemić 29. siječnja u zagrebačkome HNK!", *Večernji list*, 29. siječnja 2016. <https://www.vecernji.hr/kultura/50-izvedba-predstave-gradanin-plemic-29-sije-cnja-u-zagrebackome-hnk-1056000> (15. listopada 2022.)
- s. n. (2022) "Un 'Bourgeois Gentilhomme' aussi drôle que touchant à la Comédie-Française", *Quatrième Mur. Critiques théâtrale*, 7. srpnja 2022. <https://www.quatrieme-mur.fr/categorie/critique/> (20. listopada 2022.)

## Que nous est *Le Bourgeois Gentilhomme* aujourd'hui ?

Cette étude porte sur la réception critique de deux mises en scène du *Bourgeois gentilhomme* : l'une signée par Krešimir Dolenčić au Théâtre national croate, en 2009 et l'autre, par Christian Hecq et Valérie Lesort à la Comédie-Française, en 2021. En s'appuyant sur l'idée du metteur en scène et traducteur Antoine Vitez selon laquelle la traduction et la mise en scène représentent le même travail, l'art du choix dans la hiérarchie des signes, on se propose d'analyser comment et pourquoi cette pièce de Molière et de Lully est jouée aujourd'hui. Le présent article vise donc à examiner les choix idéologiques, politiques et esthétiques que les metteurs en scènes, en Croatie et en France, ont faits pour moderniser cette comédie-ballet représentée pour la première fois en 1670 au Château de Chambord.

Mots clefs : comédie-ballet, la réception critique, l'écriture scénique



**Ana Gospić Županović**

Odjel za kroatistiku  
Sveučilište u Zadru

## **Škrtac u redateljskoj vizuri Olivera Frljića – problematika re(afirmacije) društvene funkcije kazališta**

.....

Različita, pa i eksperimentalna uprizorenja Molièrea kao svjetskog klasika konstantan su repertoarni izbor mnogih kazališta u Europi, pa i u Hrvatskoj, posebno nacionalnih kuća. U ovom se radu, polazeći od poznate tradicije redateljskih čitanja ili preinaka kojima su najpoznatija Molièreova djela dovođena u različite kontekste i adaptirana, prikazuje i analizira predstava *Škrtac* u režiji i dramaturškoj obradi Olivera Frljića izvedena 2009. godine u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka. S obzirom na osnovne elemente predstave istražuju se načini i modaliteti autorske rekontekstualizacije tog klasičnog teksta, što nastaju u slijedu tradicije radikalnijih političkih čitanja i adaptacija Molièrea u suvremeni kontekst, a estetski na tragu Brechtovih modusa epizacije i u kontekstu problematike re(afirmacije) društvene funkcije kazališta.

Ključne riječi: Molière, *Škrtac*, Oliver Frljić, Brodogradilište 3. maj, politika, društvena funkcija kazališta

.....

### **I.**

Sagledavajući izvedbe Molièrea u suvremenom hrvatskom kazališnom kontekstu, može se ustvrditi, a posebice od 2009. godine nadalje i potvrditi svojevrsna intenzifikacija različitih redateljskih čitanja u mnogim više ili manje specifičnim redateljskim uprizorenjima, premda su, naravno, njegova najpoznatija djela odavno izborila svojevrsni

kanonski status, pa se može pratiti i njegova konstantna repertoarna putanja od 19. stoljeća i tijekom cijelog 20. stoljeća. Tako primjerice Krešimir Dolenčić, vjerojatno jedini hrvatski redatelj "specijaliziran" za Molièrea, postavlja u Gradskom dramskom kazalištu Gavella *Građanina plemića* (2009.) i *Umišljenog bolesnika* (2015.), te *Tartuffea* (2014.) u Satiričkom kazalištu Kerempuh; Paolo Magelli režira *Don Juana* (2009.) u produkciji Ulyssesa, Marco Sciacaluga *Tartuffea* (2013.) također u Gavelli, a iste godine uprizoren je i u režiji slovenskog redatelja Jerneja Lorencija u Zagrebačkom kazalištu mladih; nadalje, Matija Ferlin u suradnji sa Zagrebačkim plesnim ansamblom osmišljava i koreografiranu inačicu pod nazivom *Staging a play: Tartuffe* (2018.); a zanimljive su bile i postavke *Mizantropa*, prvo u režiji Eduarda Milera i izvedbi zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta (2016./2017.), a potom u režiji Igora Vuka Torbice i izvedbi riječkog Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca (2017.), uz mnoge druge. Bilo bi, naravno, zanimljivo, ali i vjerojatno preopširno u kontekstu jednoga izlaganja pokušati usporediti te različite redateljske pristupe Molièreevim tekstovima u suvremenom hrvatskom kazalištu, a čije već i samo teatrografsko nizanje dovoljno govori o važnosti Molièrea kao repertoarne konstante hrvatskoga kazališta. U tom nizu različitih redateljskih pristupa i interpretacija posebice se ipak može izdvojiti predstava Molièreeva *Škrtca* iz 2009. (premijerna izvedba odigrana je 18. srpnja) u režiji i dramaturškoj obradi Olivera Frljića te izvedbi glumačkog ansambla Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, koja se izdvaja prema više elemenata, ali i po autorskoj težnji radikalnijeg zahvata u tekstno tkivo Molièreeva predloška. Stoga ću u radu nastojati predstaviti, tj. istaknuti specifičnosti Frljićeve režije, posebice s obzirom na modalitete i strategije autorske rekontekstualizacije tog klasičnog teksta, a za koje se može utvrditi da nastaju u slijedu tradicije odvažnijih političkih čitanja ili transpozicija Molièrea u suvremeni kontekst. Rekontekstualizacija ili transpozicija obilježila je i važne izvedbe njegovih tekstova u 20. stoljeću, kako to upućeno u svojoj knjizi o, primjerice, ključnim postavkama *Don Juana* u zapad-

no-europskom kazališnom krugu tijekom 20. stoljeća navodi David Whitton, prezentirajući vrlo različite redateljske ideje i pristupe tom tekstu, čime se potvrđuje i svojevrsna elastičnost Molièreovih klasičnih komada u prizivanju ili izazivanju različitih točki gledišta.

U tom smislu i Oliver Frljić, kao i u nekim svojim drugim predstavama, i izvedbi Molièreova teksta pristupa posebice na tragu određenih Brechtovih postulata političkog kazališta, ponajviše u kontekstu svoje zaokupljenosti problematikom ili možda, preciznije rečeno, različitim pokušajima propitivanja mogućnosti re(afirmacije) društvene i političke funkcije kazališta, ali i na estetskom planu upotrebljavajući različita sredstva epizacije. Kako je riječ o redatelju estetski i poetički prepoznatljive i profilirane postdramske kazališne paradigme, tako se mogu i u kontekstu režije *Škrtca* također potvrditi pojedine, analitički već utvrđene osobitosti njegova redateljskog rada,<sup>1</sup> o čijim je poetičkim zasadama i principima u više navrata i sam pisao ili govorio. Stoga ću i analizi predstave *Škrtac* pristupiti prije svega kontekstualizacijski, odnosno čini mi se bitnim istaknuti tri osobito važna aspekta navedene režije, a koja ću analizom nastojati, koliko to bude moguće, međusobno i povezati. U tom smislu su indikativni sljedeći važni elementi ili odlike koje Frljićevu postavku *Škrtca* čine osobitom odnosno koje se pri razmatranju predstave u cjelini nameću kao relevantne: 1. ambijentalnost, odnosno prostorna obilježenost predstave; 2. problematika re(afirmacije) društvene i političke funkcije kazališta i 3., usko povezano s prethodnim, a važno za redateljski rad Olivera Frljića uopće – preispitivanje uloge kazališta i njegove pozicije u suvremenom društvu. Kako je navedeno predstavljeno odnosno isprepletено s izvedbom *Škrtca*, pokušat ću dakle naznačiti i pojasniti u nastavku teksta.

---

1 Detaljniju raspravu o Frljićevu autorskom radu (odnosno onim predstavama koje su nastale bez određenog tekstnog predloška) posebice iz perspektive odnosa prema Brechtovu nasljeđu afirmacijom političke uloge kazališta vidjeti u Šibinović Novak, 2017.

## II.

Odmah na početku valja istaknuti i da sama predstava nije izazvala tzv. buru u javnosti kao neke druge njegove predstave, no izvedena je samo četiri puta u sklopu ljetne umjetničke manifestacije Riječke ljetne noći, da bi potom zbog specifičnosti prostora izvedbe daljnje izvedbe, odnosno pozvano gostovanje predstave na festivalu Malih scena već sljedeće godine bile zapriječene. Predstava je naime mišljena ambijentalno, u otklonu od tipičnog prostornog situiranja predstava na ljetnim kazališnim festivalima, odnosno napravljena je u specifičnom prostoru riječkog Brodogradilišta 3. maj i za njega te nakon što je uprava zbog problema u brodogradilištu otkazala mogućnost daljnjih izvedbi redatelj je smatrao besmislenim njezino preseljenje u drugi izvedbeni prostor s obzirom na to da je stvarana planski za navedeno brodogradilište i da je upravo taj prostor ili, preciznije, kontekst njegova značenja odnosno njegova simboličnost važan za razumijevanje predstave u cjelini.<sup>2</sup> Prema ponešto zaoštrenom autorovu iskazu u medijskim najavama predstave: "3. maj' sam prepoznao kao socijalno žarište koje može eksplodirati u svakom trenutku. Kroz njega ćemo prelomiti probleme koji trenutačno eskaliraju u državi" (Benčić, 2009). Odabir upravo brodogradilišta kao mjesta prizorišta *Škrtca* znakovit je s obzirom na to da su upravo brodogradilišta u Hrvatskoj simbol propale industrije, različitih privatizacijskih malverzacija, ali i problem cijele države, odnosno vlade s obzirom na konstantne financijske probleme i generiranje gubitaka zbog čega su u stalnom procesu restrukturiranja, smanjenja broja zaposlenih, nemogućnosti isplate plaća i slično, što je u tom trenutku i osobiti problem Brodogradilišta 3. maj. Također, u najavnim materijalima predstave redatelj navodi kako je takav *Škrtac* dijelom proizišao i iz činjenice, tj. promišljanja i

---

2 Detaljnije izjave u povodu nemogućnosti daljnjeg igranja predstave vidjeti na portalu riječkog TV kanala <https://kanal-ri.hr/skrtac-ne-smije-u-3-maj/> (objavljeno 8. travnja 2010).

Molièreova kompleksnog odnosa s vlasti te ističe: "predstava će pokušati vidjeti da li se problem umjetničkog izbora i vlasti, kroz ovaj komad i na ovom fonu, može pojaviti bez direktnije tematizacije ili će se potvrditi teza Renéa Braya da Molièreovo djelo nikad nije imalo drugog cilja osim da se sviđi" (Matošević, 2009).

Kako je za autorov redateljski rad uobičajeno isprepletanje dokumentarnog i fikcionalnog materijala, tako je i ovdje Molièreov tekst u svom sažetom izdanju kontrapunktiran ili dijalektički sučeljen i nadopunjen povremenim autoreferencijalnim ili metateatarskim aluzijama i izjavama o predstavi ili glumcima te različitim političkim referencijama kao što su primjerice imenovanja i prozivke tadašnje hrvatske vlade i drugih politički aktivnih osoba iz HDZ-a (od ministra Petra Čobankovića do Jadranke Kosor i premijera Ive Sanadera), tema ili pojava (general Ante Gotovina, topnički dnevnik, Haag) kao izravnih komentara iz konteksta suvremene domaće političke i društvene svakodnevice. Te su verbalne referencije u vidu kratkih izjava, ili nerijetko i u formi svojevrsnog vica, prisutne tijekom cijele predstave u funkciji humorističnog ili satirično-parodijskog komentara, poput primjerice ove kratke dijaloške scene u kojoj se prethodno predstavljaju kao likovi Cléante i Harpagon: "Papa, ti znaš kako ja svaku noć prije spavanja moram ispričati jedan vic? Znam, sine, ali posljednji vic o Čobankoviću nije mi se sviđio." Tako se sučeljava fikcija i fakcija na način V-efekta i učestalo ukida iluzija izvedbe Molièreova *Škrtca* izlaskom glumaca iz strukture likova drame te rušenjem konvencija četvrtog zida; no i prije početka same fikcionalne izvedbe *Škrtca* publici je prezentiran isključivo dokumentarni materijal. Predstava naime započinje ukrcavanjem publike u škverski transporter (koji inače služi za prijenos teških brodskih dijelova) kojim putuje prema pozornici na ulazu u veliku industrijsku halu, dok glumci dolaze poslije na pozornicu unutar brodogradilišta u posebnome kontejneru koji vozi golema dizalica (unutar i ispred toga kontejnera se potom i uprizoruje predstava), popraćeni glazbenom snimkom *Bilećanke*, poznate logoraške revolucionarne pjesme nastale prije Drugog svjetskog rata u Kraljevini Jugoslaviji, u kojoj

zatočeni logoraši (komunisti i antifasisti) unatoč trenutačnoj tiraniji zamišljaju pravedniju stvarnost. Prva slika koju gledatelji vide pri ukravanju uvećani je detalj zastave Republike Hrvatske i potom ogromni natpis "Štrajk", dok ih tijekom vožnje kroz brodogradilište istodobno prate projekcije na zidovima, tj. arhivske videosnimke brodogradilišta iz Muzeja grada Rijeke te televizijski isjecci govora Ive Sanadera i pojedini detalji o kornatskoj tragediji iz 2007. godine kada je stradala skupina vatrogasaca u do danas nerazjašnjenim i sumnjivim okolnostima. Prema zapisu kritičara i teatrologa Matka Botića: "Projekcije Sanaderovih govora izgledaju jezivo projicirani na trošne fasade nekadašnjeg industrijskog diva, buka transportera nadjačava političku demagogiju." (Botić, 2009: 7). Sličan dokumentarni postupak, odnosno pojedini elementi snimki političkih govora Ive Sanadera korišteni su i u predstavi *Bakhe* (izvedenoj na 54. Splitskom ljetu prethodne godine, 2008.), no u predstavi *Škrtac* izravnije autocitatne aluzije koje mimo ili nakon dijelova Molièreova teksta izgovara glumački ansambl<sup>3</sup> referirat će se ponajviše na prethodnu autorovu riječku predstavu *Turbo folk*,<sup>4</sup> ali i autoreferencijalno, odnosno u autoironičnom i sarkastičnom ključu u pojedinim komentarima na aktualnu predstavu, uključujući i izravno obraćanje publici i njezinu prozivku.

---

3 Uz Jelenu Lopatić i Alena Liverića (Harpagon) predstavu izvode Jasmin Mekić (Cléante), Tanja Smoje (Élise), Damir Orlić (Valère), Anastazija Balaž Lečić (Marianne), Olivera Baljak (Frosine), Elena Brumini (Simon) i Alex Đaković (La Flèche, Jacques). Scenograf je Dalibor Laginja, kostimografkinja Sandra Dekanić, a oblikovatelj svjetla Deni Šesnić.

4 *Turbo folk* (2008.) prva je u nizu predstava iz trodijelnog autorova, kako ga sam naziva, "ciklusa o raspadu" (ciklus čine predstave *Turbo folk* Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* Slovenskog mladinskog gledališča Ljubljana i *Kukavičluk* Narodnog pozorišta Subotica), a nastala je, redateljevim riječima, kao "direktan odgovor na depolitizaciju kazališta u Hrvatskoj, koje traje kontinuirano od početka devedesetih godina prošlog stoljeća" (Frljić, 2010: 76). Osim toga, u tom ciklusu redatelj se bavi i pokušajima dramatizacije redateljskih dilema o funkciji i poziciji redatelja danas, podjednako u društvenoj i kazališnoj hijerarhiji (usp. Frljić, 2010).

Odabirom prostora izvedbe predstave te njezinim grafičkim oblikovanjem, tj. najavnim plakatom (na plakatu je otisnuta dokumentarna crno-bijela fotografija tadašnjega kabineta hrvatske vlade na čelu s premijerom Ivom Sanaderom) jasno je da se predstava intencionalno deklarira kao društveno-angažirana i sa satiričkim namjerama. Satirički aspekt predstave dodatno je potenciran i samom zbiljom jer je tijekom proba za predstavu iznenada i neočekivano premijer Ivo Sanader (koji je očito, a u predstavi će se to i eklatantno potvrditi, svojevrsna iako nedoslovna preslika Molièreova Harpagona) podnio ostavku. Propala vlada i radnici brodogradilišta kojima kasni isplata plaća (te uopće neizvjesna budućnost brodogradilišta i u predstavi prizvani slogan o njegovoj prodaji "za jednu kunu") temeljno su dakle tematsko-problemsko čvorište ili vanjski okvir u koji je umetnut skraćeni i ponešto promijenjeni, odnosno adaptirani i različitim verbalnim i neverbalnim dodatcima/intervencijama "dopunjeni" tekst Molièreova *Škrtca*.

Uzme li se u obzir da se radnja Molièreova komada izvorno odvija u Parizu, u Harpagonovoj kući, a radnja predstave u brodogradilištu odnosno unutar kontejnera s državnim grbom, očigledna je provedena transpozicija. Važniji je adaptacijsko-dramaturški verbalni zahvat u dijelove Molièreova teksta, osim već spomenutih izvantekstnih referencija na suvremenu političku stvarnost, i uloga/lik naratora koju/koji utjelovljuje Jelena Lopatić (ali katkad i drugi glumci), koja povremeno prepričava, tj. sažima radnju *Škrtca* ili najavljuje sljedeću scenu, a koja ujedno u pojedinim prizorima tumači i lik "pudlice" koja svugdje trčkara ili prisluškuje, a koje/kojega u izvorniku nema. Tako se ujedno kreira svojevrsni "teatar u teatru", iz kojega redatelj očito na tematsko-motivskom planu želi naglasiti problematiku stjecanja imetka, odnos bogatstva i moći, politiku štednje i licemjerja skrivanja novca ili uopće problematiku novčanih transfera o kojima i Molière u *Škrtcu* detaljno piše, no ovdje je sve prikazano na izrazitije farsičan, groteskan i naglašeno karikaturalan način. U tom smislu zanimljivo je redateljevo tumačenje Harpagona kao svojevrsnog "protokapitalista": "On svom vlastitom sinu posuđuje novac uz kamatu od 25 posto i na

stanovit način oprimjeruje tu prvu, divlju akumulaciju kapitala. Ona je, nažalost, prepoznatljiva i u našem društvu i na različitim razinama. To je model kako su nastale nove društvene elite." (Cuculić, 2009a: 24). U tom je smislu Molièreov komad na temu škrtosti shvaćen kao svojevrsni predtekst u kojem je dramaturški istaknuto kako samo jedan lik ima novac i privilegije, dok ih ostali nemaju. Iz tog dramaturškog očišta ostvaruje se i povezanost s tada aktualnom hrvatskom vladom koja je provodila i propagirala politiku štednje, bez odricanja od svojih povlastica: "Zgodno je bilo povezati Vladin kabinet i njihovu licemjernu politiku stezanja remena s Molièreovim *Škrtcem*." (Benčić, 2009: 84). Glumci nastupaju u barokiziranim kostimima i perikama/vlasuljama s predimenzioniranim ženskim grudima i/ili muškim falusnim atributima koje povremeno i iščupavaju, a dok izgovaraju tekst, izvode različite simulacije seksualnih/seksualiziranih radnji po principu "svi sa svima" i bez obzira na rodne označitelje. Ta hipertrofija seksualnosti, pa i incestuoznosti, prema redateljevu tumačenju "može biti prevedena i u naš društveni kontekst u kojem različite veze, od političkih do seksualnih, na kraju stavljaju svakoga sa svakim u odnos i brišu poziciju s koje bi se taj sustav mogao kritizirati" (Cuculić, 2009a: 49). Zbog toga je predstava bila dobno označena, kao "18+", odnosno zabranjena za mlađe od 18 godina, što se također može shvatiti i u kontekstu političke punoljetnosti i glasačkog prava, ali i kao smišljeni odmak od tretmana klasika kao lektirnog naslova.

Jedna od tipičnih ili uobičajenih redateljevih strategija jest težnja da kazalište proširi utjecaj i izvan domene uobičajene gledateljske zajednice koja se formira tijekom predstave, realizira se najčešće korištenjem medijskog diskursa ili zaoštrenim najavama, kako je bilo i u ovom slučaju, no u ovoj je predstavi i konkretnije realizirana dijeljenjem "ulaznica" za prve dvije izvedbe (svojevrzne generalne probe) radnicima Brodogradilišta koji velikom većinom zasigurno nisu uobičajena kazališna publika. To je zapravo i bio redateljev uvjet za pristanak na postavljanje predstave. Time se, kao i u sklopu izvedbe predstave, posebice nadodanim/nadopisanim prologom što ga obučena u uz tijelo

pripijeni kostim u bojama francuske zastave (ako se gleda slijeva nadesno, riječ je o bojama francuske zastave, a zdesna nalijevo odgovara rasporedu obojenih polja hrvatske zastave; s obzirom na to da se unutar kontejnera nalazi i pozlaćeni hrvatski grb kao jedini scenografski okvir, osim samog brodogradilišta, koloristički aspekt kostima moguće je i dvoznačno iščitati) energično i borbeno također izvodi glumica Jelena Lopatić, djelomično razrješava poznata problematika s kojom je i Brecht imao problema, činjenica neigranja ili nemogućnost igranja za publiku kojoj se jasno artikuliranim političkim stavom kritički ili društveno odgovorno žele obraćati. Koliko je ta težnja za pokretanjem što većeg broja društvenih subjekata, odnosno proširenje moći kazališta izvan domene konkretne predstave djelotvorna ili nije, ostaje naravno otvoreno ili teže razrješivo pitanje. No činjenica je također da se, zahvaljujući i medijskim natpisima ili redateljevim izjavama, o njegovim predstavama razgovara i prije no što se izvedu, čak i među publikom koja ih nije gledala ili uopće nije posjetitelj kazališnih predstava.<sup>5</sup> U tom je smislu posebno važan i indikativan spomenuti umetnuti prolog izvedbe *Škrtca* u kojem se navedeni problem i diskurzivno doslovnije preispituje, dok se istodobno propituje, satirizira, ali i ironizira nemoć kazališta da utječe na društvene promjene te uopće preispituje njegova pozicija i društvena uloga, odnosno uloga kazališta kao javne kulturno-društvene institucije, a koji donosim u cijelosti:

Možete li zamisliti skupinu glumaca koja svaki dan uvježbava revoluciju/ koji sve svoje predstave izvode kao vježbanje nezadovoljstva/ koji će jednog dana izaći iz kazališne zgrade i drame i sukobe davnih vremena zamijeniti ubijanjem onih koji su krivi za bijedu današnjeg dana/ mi smo ti glumci/ mi smo glumci koji uvježbavaju revoluciju/ svaka naša predstava je mala priprema za revoluciju/ svakom našom predstavom mi vježbamo naše nezadovoljstvo/

---

5 Detaljnije razmišljanje redatelja o nužnosti stvaranja uvjeta za povratak političkog u (postdramsko) kazalište te potrebi kazališta da kreira političku stvarnost vidjeti u Frlić, 2011.

nakon svake predstave nam je jasnija socijalna nepravda oko nas/ nakon svake predstave još bolje vidimo koliko je društvo u kojem živimo loše/ koliko nas i na koji način uvjerava da su socijalne razlike oko nas normalne, prirodne i potrebne/ nakon svake predstave vidimo publiku kojoj kazalište nije ništa drugo do prazan buržoaski ritual/ koju boli kurac za ovo brodogradilište i za radnike koji će ostati bez posla/nakon svake predstave vidimo da u našoj državi nemaju svi pravo na besplatno liječenje/ nakon svake predstave vidimo da je i dostojanstvena smrt u našoj državi luksuz koji si samo neki mogu priuštiti/ nakon svake predstave vidimo djecu radnika u brodogradilištu i blagajnice u trgovačkim centrima koji nikada neće postati visokoškolski obrazovani/ vidimo ljude koji žive od skupljanja boca/ vidimo skupine navijača koji nikada neće prestati voljeti svoju domovinu/ vidimo domovinu i nacionalni ponos koji nam ne daju da shvatimo da smo u obespravljenoj ujedinenosti s onima protiv kojih nas je država tjerala ili će nas tjerati da ratujemo/ vidimo kazalište koje nas ne uči socijalnoj jednakosti, pobuni i neposluhu nego kazalište koje nas pretvara u poslušne ovce/ vidimo ogromno stado u kojem te ovce poslušno bleje i u tom blejanju prepoznajemo prve taktove naše himne/ vidimo škole i djecu koja sjede u klupama šest sati dnevno i pitamo se što bi bilo kada bi prije temeljite ideologizacije ta djeca počela razbijati te škole/ koje ih tjeraju da sjede i uče stvari koje ih ne zanimaju i koje ih pretvaraju u dobre građane dobre građansko-katoličke zemlje/ vidimo kazalište koje je dio stvarnosti ali koje ne govori ništa o toj stvarnosti/vidimo Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca/ zbog tog kazališta i te stvarnosti kojoj to kazalište ne može ništa mi uvježbavamo revoluciju/ mi više ne želimo biti glumci, mi više ne želimo odslikavati stvarnost, mi stvarnost želimo mijenjati/ mi više ne želimo biti glumci, mi želimo biti revolucionari/ neprecizne riječi koje uvijek promašuju zamijenit ćemo preciznim puškama koje uvijek pogađaju/ naše predstave su priprema za revoluciju/ u njima uzimamo mete koje će gađati naše puške/naše puške će postati naše sestre/ naše puške će biti

precizne/ naše puške će pucati po vama/naše puške će pisati poeziju jednakosti /oni koje pobijemo jednaki u smrti/ oni koji ostaju jednaki na životu/ ova predstava kojom najavljujemo revoluciju nam služi kao maska za izvedbu revolucije/ u buržoaskom kazalištu se ionako ništa ne shvaća ozbiljno pa ni kad netko otvoreno govori da sprema revoluciju i zato mi našu revoluciju spremamo u buržoaskom kazalištu/ a ovo što ja govorim je primjer jednog lošeg kazališta koje daje obećanja koja ne može ispuniti/ i zato prije revolucije mi igramo Molièreovog *Škrtca* u Brodogradilištu 3. maj da vam pokažemo koliko je kazalište daleko od bilo kakve stvarnosti oko nas.

Navedenim riječima, u skladu i s izvedbenom tradicijom izvođenja prologa, očituje se ujedno jedan od temeljnih postulata ili tehnika epskog kazališta u specifičnom, nefikcionalnom, odnosno izravnom obraćanju publici. Osim toga, evidentno je kako se istodobno propituje i reflektira i pozicija glumaca u tom nametnutom reprezentacijskom sistemu, što se nastavlja potom i tijekom cijele predstave privremenim izlaskom iz uloga Molièreovih likova i povremenim referencijama na stvarnost ili predstavu. Tako se ponovno i tijekom izvedbe predstave učestalo razbija njezina fikcionalnost te potiče gledatelje na zauzimanje kritičkog stava ili jednostavno upućuje na smiješno razobličavanje i prepoznavanje političkih aluzija.

Jedan od vrhunaca te naglašeno farsične izvedbe Molièreova teksta kataloška je scena iz Molièreova izvornika kada Cléante mora pristati na lihvarsku prisilu uzimanja beskorisnih starih predmeta uz dio novca,<sup>6</sup> a predstavljena je ponajprije vizualno-materijalnim sredstvima

---

6 Početak 2. čina *Škrtca* u prvom prizoru donosi navedenu scenu. Kod Molièrea (u prijevodu Ise Velikanovića) je prizor ovako predstavljen:

“La Flèche: Samo još jedna malena stavka.

‘Od zatraženih petnaest tisuća franaka, zajmodavac će u gotovini moći isplatiti samo dvanaest tisuća, a za preostalu tisuću škuda zajmoprimac će morati uzeti odjeću, nakit i dragocjenosti, čiji popis je priložen, a spomenuti im je zajmodavac po savjesti odredio cijenu što je umjereniju mogao.’

na način svojevrsnih *ready-made* citata, odnosno pokazivanjem pa potom i verbalnim imenovanjem različitih simbolički i doslovno tretiranih predmeta iz svakodnevice kao što su, primjerice: jedan korišteni poslužavnik iz Doma za umirovljenike na Kantridi, rektalni čepići Voltaren, pola tube vazelina, vibrator s četirima brzinama i unatrag, indeks Alena Liverića (glumca u predstavi), dupli CD Šabana Šaulića (pri tome se uz glumačku izvedbu uključuje i kraći ulomak glazbene snimke Šaulićeve pjesme "Uvenuće narcis beli"), uokvirena fotografija Tuđmana i pape u zlatnom (pozlaćenom) okviru itd. Važno je primije-

Cléante: Što to znači?

La Flèche: Poslušajte popis.

'Prvo, krevet na četiri noge, s mađarskim čipkama, vrlo prikladno prišivenima na ponjavu maslinove boje, sa šest stolaca i pripadajućim pokrivačem; sve u dobrom stanju i podstavljeno svjetlucavom svilom koja se prelijeva crveno i plavo. Dalje, baldahin, od dobre aumalske vunene tkanine, boje suhih ruža, sa svilenim privjescima i resama.'

Cléante. Što će mi to?

La Flèche: Čekajte!

'Zatim, jedna tapiserija s prizorom ljubavi Gombauda i Macéje. Uz to, veliki stol od orahovine na dvanaest nogu ili tokarenih stupova, koji se izvlači na obje strane, i opremljen je sa šest klupica.'

Cléante. Šta ću s time, sto mu jada?...

La Flèche: Strpite se!

'Zatim, tri velike muškete, sasvim optočene sedefom, s tri pripadajuća podnožja. Dalje, peć od opeke, s dvije retorte i tri recipijenta, vrlo korisna za one koje zanima destilacija.'

Cléante: Pobjesnjet ću!

La Flèche: Polako!

'Nadalje, bolonjska lutnja, sa svim ili skoro svim žicama.

Zatim, igrača ploča s jamicama, ploča za igranje dame i jedna obnovljena grčka s kockama i figurama, vrlo zgodna za razonodu kad je čovjeku dosadno.

Dalje, slamom napunjena gušterova koža duga tri i pol stope, zgodna rijetkost koja se u sobi može objesiti na strop.'

Sve ovo što je navedeno, zapravo vrijedi više od četiri tisuće pet stotina franaka, no zahvaljujući Zajmodavčevoj obzirnosti vrijednost je snižena na tisuću šku-da" (Molière 2008, 25–26).

titi kako navedeni predmeti nisu u tipičnoj funkciji kazališnih rekvizita, već postaju zahvaljujući izravnoj vizualnoj prezentaciji i svojevrsni samodostatni ili označeni objekti, također u funkciji V-efekta. U tom smislu vjerojatno ne bi bilo pretjerano reći da i sami predmeti, zbog svoje aktualnosti i društveno kodiranog značenja, uz glumce dobivaju igrajuću ulogu. Takav postupak uz neprestane verbalne političke aluzije (povremenim spominjanjem ili prizivanjem različitih instancija iz aktualne političke i kulturne sfere) odgovara za ovoga redatelja također karakterističnim ili čestim stilskim postupkom, a koji Hans-Thies Lehmann imenuje, odnosno tumači kao "prodor realnog":

Bez realnoga nema insceniranoga. Reprezentacija i prezencija, mimetična igra i performans, ono prikazano i proces prikazivanja: iz tog je podvajanja kazalište našeg doba, radikalno ga tematizirajući i priznajući realnome ravnopravnost s fikcionalnim, dobilo jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme (Lehmann, 2005: 131).

Dijalektičko sučeljavanje igranja Molièrea s različitim aktualijama na koncu ne donosi nikakvo razrješenje, Alen Liverić, koji igra Harpagona, na kraju odustaje od daljnjeg sudjelovanja u predstavi ("dajem otkaz"), istovremeno konfrontirajući publiku s činjenicom premijerove ostavke i aktualnim trenutkom gledanja predstave ("A što ste vi napravili kad je premijer dao ostavku, ha, platili ste 120 kn za jednu lošu predstavu u jednom lošem kazalištu koje se prodaje za 1 kunu!"), čime se na nominalnoj razini izjednačava ili postavlja znak jednakosti između kazališta i brodogradilišta kojemu doista prijeti mogućnost prodaje za jednu kunu, ali se autoreferencijalno propituje i pozicija kazališta, odnosno predstave u suvremenom društvu kao još jedne u nizu "robe" u kapitalističkom sustavu ponude i potražnje te ujedno njegove uvjetne privilegiranosti u odnosu na neizvjesnu poziciju radnika iz brodogradilišta.

### III.

Na kraju, imajući u vidu sve navedeno i u povodu režije *Škrtca* koji otvara različite teme, ali ponajprije aludira na socijalno-političku problematiku nejednakosti, može se zaključiti odnosno potvrditi teza teatrologa Ivana Medenice, koji je istaknuo kako se u redateljskom radu Olivera Frljića razvija nešto što bi se moglo nazvati "novo političko kazalište" s obzirom na to da Frljić kao redatelj nastoji odnosno uspješno ostvaruje sintezu dvaju različitih pristupa političnosti, spoj brehtovskog i onog kojeg naziva "lemanovskim":

Brehtovski često referiše na izvesnu 'politiku znakova': scena i tekst su mesto praktičnog delovanja svih pozorišnih ljudi, i oni predstavljaju stvarnost jednim sistemom znakova koji su istovremeno estetski (utemeljeni u određenoj građi ili u umetnosti scene) i politički (kritikuju stvarnost, umesto da je pasivno imitiraju). Ova druga, nebrehtovska vrsta političnosti u pozorištu, ne ostvaruje se toliko na diskurzivnom planu, putem podražavanja nekog narativa epskim sredstvima (kritičkim, distanciranim, neimitativnim...), koliko putem drugačijih, provokativnih, osobenih, alternativnih, mada ne nužno i novih oblika percepcije, razmene, iskustava ili, jednostavno rečeno, postojanja u pozorišnoj situaciji (Medenica, 2011: 11).

Osim konfrontacije publike s različitim aspektima suvremene političke stvarnosti i problematike odgovornosti na nominalnoj razini, zanimljivost se ove postavke *Škrtca* očituje i u dijalektičkom preispitivanju uloge i pozicije kazališta, odnosno predstave u suvremenom društvu, kao i smisla umjetnosti.

## Literatura

- Benčić, Luka (2009), "Oliver Frlić: Škverane ću na predstavi pozvati u štrajk", *Slobodna Dalmacija*, 17. srpnja, <https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/oliver-frljic-skverane-cu-na-predstavi-pozvati-u-strajk-60017> (19. travnja 2023.)
- Botić, Matko (2009), "Jalovo vježbanje nezadovoljstva", *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, HC ITI, br. 39–40, str. 4–9.
- Cuculić, Kim (2009a) "Kazalište danas mora izravnije prokazivati socijalnu jednakost", *Novi list*, 9. srpnja, str. 24, 49.
- Cuculić, Kim (2009b), "Perverzni establišment u grotesknom zrcalu", *Glas Slavonije*, 26. srpnja, <http://www.glas-slavonije.hr/103285/5/Perverzni-establisment-u-grotesknom-zrcalu> (1. svibnja 2023.)
- Frlić, Oliver (2010), "Čemu redatelj?", *Teatron*, 152/153, str. 74–78.
- Frlić, Oliver (2011), "Političko i postdramsko", *Teatron*, 154/155, str. 53–56.
- Lehmann, Hans Thies (2005), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Teorija koja hoda, Zagreb – Beograd.
- Matošević, Nada (2009), "Riječke ljetne noći", *Rijeka info*, lipanj, 2009.
- Medenica, Ivan (2011), "Novi vidovi političkog u pozorištu: Slučaj ex-Yu". *Teatron*, br. 154–155, proljeće/ljeto, str. 9–20.
- Medenica, Ivan (2012), "Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu 'političkog' u pozorištu" u: *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 21, Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2012., str. 451–467.
- Molière (2008), *Škrtac*, prev. Iso Velikanović, Zagrebačka stvarnost, Zagreb.
- Sibinović Novak, Jasna (2017), *Pitanje glumačke identifikacije i Brehtovog koncepta političkog pozorišta u autorskim projektima Olivera Frlića*, Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, pozorišta, filma, radija i televizije, Beograd.
- Škrtac*, Kvarner film za HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka, srpanj, 2009.

Whitton, David (1995), *Molière, Don Juan*, Cambridge University Press, Cambridge – New York.

## ***The Miser* as seen by the director Oliver Frljić - the issues of (re)affirmation of theatre's social function**

Different, even experimental stagings of Molière as a world classic are a constant choice in the repertoire of many theatres in Europe, including Croatia, especially national theatres. In this paper, starting from the well-known tradition of directorial readings or adaptations by which Molière's best-known works were brought into different contexts and adapted, the play *The Miser* directed and dramatized by Oliver Frljić, performed in 2009 and produced by Croatian National Theatre in Rijeka, is presented, and analysed. With regard to the basic elements of the play, the ways and modalities of the author's recontextualization of this classic text are explored, which are created in the tradition of more radical political readings and adaptations of Molière in the contemporary context, and aesthetically in the wake of Brecht's epic modus and in the context of the issue of re(affirmation) of the social function of the theatre.

Keywords: Molière, *The Miser*, Oliver Frljić, shipyard 3.maj, politics, social function of theatre

## Teodora Vigato

Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja  
Sveučilište u Zadru

# Molière predstavljen lutkom

U radu se problematiziraju mogućnosti izvođenja Molièreova djela u lutkarskom kazalištu. Kao primjer navodi se Molièreova komedija-balet *Umišljeni bolesnik* u režiji i scenografiji Zlatka Boureka. Polazi se od poetike grotesknog i ružnog kao aktivnog sudionika kazališnog čina, pri čemu ekspresivna likovnost i prenaglašena tjelesnost Bourekovih lutaka postaju nositelji ideja u uprizorenju Molièreova djela. Svjetonazor djela dodatno naglašava takozvani Bourekov teatar nakaza. S druge strane, u komediji autorica uočava *lazzije*, scenske igre i postupke zgušnjavanja koji čine osnovu dramaturgije lutkarske igre. U Molièreovoj komediji pronalazi elemente komedije *dell'arte*, što je udaljava od dvorske umjetnosti, ali s druge strane približava pučkom, odnosno lutkarskom izrazu. Lutkarsku predstavu *Umišljeni bolesnik* i Bourekove lutke promatra u kontekstu lutkarskog kazališta za odrasle (Figurentheater) i lutkarskih izvedbi Molièreovih drama u europskom lutkarstvu.

Ključne riječi: Molière, *Umišljeni bolesnik*, Zlatko Bourek, lutka, "teatar nakaza"

## Uvod

Molièreove su se komedije tijekom povijesti njihova izvođenja reducirale i adaptirale, likovi i atmosfere stilizirale, a brojni su redatelji Molièreove tekstove postavili na pozornicu lutkarskog kazališta. Predmet našeg zanimanja uprizorenje je Molièreova *Umišljenog bolesnika*, koji je hrvatski kipar, slikar, redatelj, scenograf, kostimograf, lutkar i autor animiranih i igranih filmova Zlatko Bourek uprizorio lutkarski, a potom i glumački, u predstavi s mnogo elemenata lutkarskog.

Najistaknutiji aspekt glumačke i lutkarske predstave je likovnost.<sup>1</sup> Sam Bourek istaknuo je kako je on najprije likovnjak, ali obožava kazalište i riječi (Kroflin 2021: 63). Povijest hrvatskog lutkarstva pamti ga kao autora lutkarskih predstava za odrasle. Njegove su predstave bile predmet istraživanja brojnih teoretičara lutkarstva.<sup>2</sup> Igor Tretinjak 2021. je predstavu *Umišljeni bolesnik* sagledao u kontekstu kazališta za odrasle,

---

1 Zlatko Bourek rodio se 1929. u Požegi. Djetinjstvo je proveo u Osijeku, godine 1955. diplomirao kiparstvo i slikarstvo na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Zagrebu. Grafičke radove izlaže od 1959., a slikarske od 1963. godine, i one već tada imaju glavne osobine njegova likovnog stvaralaštva: groteskni humor s nadrealističkim elementima povezanim s folklornim sastavnicama. Za vrijeme studija s grupom istomišljenika osnovao je Zagrebačku školu crtanog filma, koja je unijela novi koncept u nastanak animiranih filmova i stekla svjetski ugled. Prve korake u animiranom filmu napravio je kao crtač podloga, a prvi uspjeh postigao filmom *Cowboy Jimmy* 1957. Bio je scenograf serije animiranih filmova *Profesor Baltazar* u kojoj je, po uzoru na Rijeku, likovno osmislio mjesto radnje Baltazar-grad. Od 1960. stvarao je crtane filmove po vlastitim scenarijima. Od 1971. surađivao je kao scenograf i kostimograf u uglednim kazalištima u Njemačkoj, a od 1988. bio je stalni član kazališta Hans Wurst Nachfahren u Berlinu. Umro je 2018. godine u Zagrebu. Podaci prema: [https://kritikaz.com/vijesti/Teatralije/36736/Napustio\\_nas\\_je\\_veliki\\_Zlatko\\_Bourek](https://kritikaz.com/vijesti/Teatralije/36736/Napustio_nas_je_veliki_Zlatko_Bourek), posjet 22. travnja 2020.

2 Za potrebe ovog rada izdvojili smo iz Bourekove bogate biografije redateljski i scenografski rad u kazalištu. Na Dubrovačkim ljetnim igrama režira 1977. godine lutkarsku farsu *Orlando maleroso* Saliha Ishaaca, inspiriranu dubrovačkom tradicijom. Tom predstavom Bourek je započeo obnovu lutkarskog scenskog izraza u nas. Godine 1982. predstava *Hamlet*, u kojoj je preradio Shakespeareov i Stoppardov tekst, u produkciji kazališta Teatar &TD, postiže veliki uspjeh te gostuje na najvećim svjetskim kazališnim festivalima. Godine 1983. u suradnji s Joškom Juvančićem postavlja lutkarsku predstavu *Skup* Marina Držića. Godine 1992. režira srednjovjekovnu farsu *Meštar Pathelin* u ZKM-u, 1995. u produkciji kazališne družine David i ZKM osmišljava lutke i režira s Lukom Paljetkom *Povratak vojaka*, a 1998. za režiju predstave *Bećarac* prema dramatizaciji Sanje Ivić dobiva nagradu Marul na splitskim Marulićevim danima. Iste godine u ljubljanskom Lutkovnom gledališću adaptira, režira i likovno oprema Molièreova *Umišljenog bolesnika*. Isti komad postavlja godinu dana poslije u Gradskom

Saša Došen 2017. bavila se grotesknim izrazom spomenute predstave, a osobitostima kazališta nakaza i Bourekovim tekstovima bavila se Zdenka Đerđ 2018. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti u Požegi organizirala je znanstveno-stručni skup posvećen Boureku pod nazivom *Zlatko Bourek – risač života nepresušna nadahnuća*, koji se održao 27. lipnja 2021.<sup>3</sup> O Bourekovim predstavama Henryk Jurkowski (2017: 479) napisao je kako je svojom groteskom znao dotaknuti svaku temu, pa čak i najtragičniju, prisjetimo se *Hamleta* ili *Skupa*, a s druge strane Bourekova groteska cilja i Molièreovu komediju *Umišljeni bolesnik*. Palica kao rekvizit iz komedije *dell'arte* čest je Bourekov rekvizit, ali ne smijemo zaboraviti kako je to veoma korišteni rekvizit lutke tipa ginjol.

Bourekova lutkarska predstava *Umišljeni bolesnik* premijerno je izvedena u produkciji Lutkovnog gledališča Ljubljana 1998., a druga glumačka, ali "lutkarski mišljena" 2000. u Gradskom dramskom kazalištu Gavella. U predstavljanju tih dviju predstava krenuli smo od pretpostavke kako je Molière u ranijim svojim komedijama progovarao kroz tipove i nije nijansirao likove, a lutka je sama po sebi tip bez individualnih osobitosti. U posmrtno objavljenoj jednočinki *Versailleska improvizacija* Molière je pokušao opisati običaje ljudi i njihove navike ne zadirući u pojedinačne osobine likova, kako pojašnjava Nikola Batušić (2003: 463). Sve što on predstavlja samo su izmišljeni ljudi, kazat će Molière, a izdvojio Batušić (*isto*). Na početku se može primijetiti kako se karikaturalnost u Molièreovu oblikovanju likova i prikazivanju ljudske prirode jako dobro poklopila s Bourekovim likovnim rješenjima. Molièreovi opisi čovjekovih mana i vrlina općenito u lutkarskom mediju funkcioniraju čistije, bez opasnosti od neželjenih

---

dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu. Godine 2001. u zagrebačkom HNK-u scenski osmišlja i režira predstavu *Dibuk*.

3 Na skupu su sudjelovali: Andrija Mutnjaković, Barbara Vujanović, Zdenka Đerđ, Sanja Ivić, Livija Kroflin, Marijana Županić Benić, Igor Tretinjak, Đuro Roić, Saša Došen i Vera Čuza Abramović.

aluzija na stvarne pojedince. Svevremenske teme predstavljene su bezvremenskim lutkama.

Bourekov pristup Molièreovoj komediji-balet *Umišljeni bolesnik* promatramo u kontekstu suvremenog kazališta lutaka i vizualne dramaturgije u kojoj se svaki dio predstave može samostalno pratiti (Tretinjak, 2021: 98). U pitanju je totalni izraz u kojem su uz riječi i dramaturgiju nositelji ideja i lutke, a dramaturšku ulogu imaju kostimi i scenografija. Svi elementi predstave doprinose stvaranju značenja, što je omogućeno vizualno kontroverznim lutkama Zlatka Boureka koje provociraju gledatelje i posjeduju umjetničku snagu. Naime, poetika grotesknog i ružnog bliska je Bourekovu likovnom jeziku.

Bourekovo lutkarsko kazalište izlazi iz dominantne poetike lutkarskog kazališta. U načelu je njegovo kazalište grandginjolsko, rađeno za trgove i puk, blisko cirkuskim, sajamskim, harlekinskim, vagabundskim iskustvima, a lutkarska poetika druge polovine 20. stoljeća na svom razvojnem putu sasvim se udaljila od takve vrste lutkarskog kazališta.

## **Bourekovo čitanje Molièreova *Umišljenog bolesnika***

Bourek nije uzimao gotove tekstove, već je tražio najbolje načine kako bi ideju lutkarski predstavio. Uvijek je imao ideju i prema njoj birao tekstove, čak je tražio da mu se takvi tekstovi napišu. Da je bio više “pismen nego rismen”, kako je govorio Bourek sam za sebe, sigurno bi sam pisao tekstove jer mu ni jedan tekst nije odgovarao. Naime, svaki tekst je prilagođavao sebi (Kroflin, 2021: 65).

Izvorno je Molière *Umišljenog bolesnika* zamislio s baletnim umetcima, kojima je slavio svojeg pokrovitelja i zaštitnika Luja XIV., no Bourek je baletne dijelove zamijenio novim, za tu prigodu napisanim prologom, međuigramama i epilogom autora Borisa A. Novaka, a koji u stanovitaj mjeri ostaju bliski sadržaju Molièreovih. Naime, u komediji-baletu *Umišljeni bolesnik* središnji lik Argan uronjen je u obiteljska zbivanja. Kako bi mu liječnik postao član obitelji, kćer odluči udati protiv njezine volje. On sam postaje žrtva podložna različitim vrstama iskorištavanja,

sa strane svojih liječnika i supruge koja jedva čeka da on umre jer je s tim starcem što stalno pljučka, kiše i kašlje samo zbog novca.

Molière je glavnog junaka želio učiniti komičnim pa je Argan postupao samovoljno ne razmišljajući o ostalima (Bergson, 1987: 88). Brinuo je isključivo o svojem zdravlju, zbog čega je postao komičan. Naime, Bergson tvrdi kako bi svaki karakter mogao biti komičan, a pod karakterom podrazumijeva ono nepromjenjivo u našoj osobnosti, ono što je spremno djelovati automatski, ono po čemu se ponavljamo, a u tome će nas moći ponavljati i drugi. Komična osobnost je tip, a sličnost s nekim tipom ima u sebi nešto komično, naime upravo slikati tipove predmet je visoke komedije. Naslov komedije opća je imenica, *Umišljeni bolesnik*, koja određuje o kojem tipu osobnosti će biti riječ – znamo kako će biti riječ o poroku kao iskrivljenosti duše. Komični porok spaja se s licem te zadržava neovisan i samostalan život (*isto*: 17). Da Arganovo zdravstveno stanje ne bismo shvatili ozbiljno, Molière nas priprema na smijeh, pa umjesto da našu pozornost usmjeri na djela, on je radije usmjerava na gestu (*isto*: 94). Već na početku radnje, kada Toinette ulazi na pozornicu, pričinja se da je udarila glavom.

U *Umišljenom bolesniku* prepoznajemo grotesku kao poremećenu kauzalnost unutar dramske strukture, devijantnost koja se manifestira na planu karakterizacije likova i u njihovoj motivaciji. Mikrostrukturna devijantnost proizlazi iz dvaju postupaka: redukcije i hiperbolizacije (Detoni-Dujmić, 1983: 827). Redukcija rezultira stiliziranom jednodimenzionalnošću likova, motiva i sižea. Nema nikakvih digresija i radnju usmjerava samo hipohondrija glavnog junaka. Hiperbolizaciju prepoznajemo kao isticanje jednog detalja, hipohondrije, na račun drugih, čime se dolazi do vrijednosnih pomaka prema izraženim krajnostima te motrenju objekata iz novih i neobičnih rakursa. Čitatelj se ne može identificirati s glavnim likom, a identifikaciju nadomješta neprijateljskim odnosom prema likovima. U takvim slučajevima publika je lišena katarzičnog doživljavanja situacije (*isto*: 822).

Henrija Bergsona komedija ili komično često podsjeća na lutku, a da bi objasnio pojavnost komičnosti, poziva se na lutkarski izraz:

geste i pokreti ljudskog tijela smiješni su upravo u onoj mjeri u kojoj nas to tijelo podsjeća na obični mehanizam (Bergson, 1987: 26). Tamo gdje postoji ponavljanje i potpuna sličnost slutimo da iza života djeluje neki mehanizam. Ako većina likova nalikuje jedan na drugi i gestikulira na jednak način, Bergsona podsjeća na lutku. Ukrućivanje pred našim očima lutku ili glumca pretvara u mehanizam koji ga podsjeća na oprugu koja se zateže, popušta i opet zateže, a to je jedan od uobičajenih postupaka komedije. U ginjolskom kazalištu u trenutku u kojem ginjol udara policajca koji ustane i on ga ponovno udara, i tako niz puta u jednostavnom ritmu, kao da je riječ o opruzi, a u gledalištu je sve glasniji smijeh.

Ako zamislimo oprugu kao (...) neku ideju koja se izražava, koju pobijaju, a ona se opet izražava, bujicu riječi koja naglo potiče imaćemo ponovo sliku jedne sile koja u nečemu ustraje i drugu tvrdojavu koja je suzbija. Ova slika neće biti materijalna. Više nećemo gledati kazalište lutaka već komediju (*isto*, 1987: 50).

## Lutkarska predstava *Umišljeni bolesnik*

Lutkarska verzija *Umišljenog bolesnika* prema navodima Saše Došen (2017: 152), koja se poziva na Vesnu Teržan, uspješna je satira s grotesknim figurama, nadrealističnim elementima i Bourek-Molièreovim humorom. U dnevnim novinama predstavu su opisali kao karikaturu ljudskih mana i živahnu burlesku, podcrtala je Saša Došen. Predstava se temelji na likovnoj dramaturgiji koja je neodvojivi dio dramaturgije lutkarskog kazališta. Likovnost Zlatka Boureka primjetna je u scenografiji, kostimografiji, lutkama i oblikovanju svjetla. Svaka sastavnica je svijet za sebe i rabi različita izražajna sredstva, a sve zajedno u konačnici oblikuje lutkarsku predstavu kao jedinstvenu cjelinu. Prema Županić Benić (2021: 80), Bourekova lutkarska predstava nije strogo smještena u prostor scene te se temelji na zakonitostima nadrealnog, iznenađujućeg, nepredvidivog, pomaknutog od svakodnevice. Vjero-

vanje u mogućnost oživljavanja lutke samo je po sebi nerealno, magično i to je najfascinantnije u toj predstavi.

Pozornica na kojoj je izveden *Umišljeni bolesnik* sastoji se od konvencionalno riješenog trodijelnog širokog paravana niskog otvora koji podsjeća na sajmišni teatrino. Inscenacija je veoma jednostavno riješena s reduciranim spektrom boja koje tako ističu šarenilo karaktera. Naime, nema elemenata dekora, a od rekvizita se rabi palica koja je karakteristična za komediju *dell'arte* i ginjolski lutkarski teatar. Cjelina podsjeća na veliku pozornicu za izvedbe ginjolske predstave poznata pod nazivom *booth*. Bourek se u predstavi koristio crnom tehnikom po uzoru na japansko kabuki kazalište, o čemu je pisala Livija Kroflin (2021: 68). U predstavi se potom pojavljuju velike zijevalice, mimičke lutke s velikim poprsjima. Dva glumca, odjevena u crno, animiraju figuru koja se posve slobodno pojavljuje i nestaje, mimo tradicionalnih lutkarskih pravila. Predstava se temelji na tradiciji pučkog kazališta, stoga njezina publika mogu biti i djeca i odrasli. Pokreti figura reducirani su, a odlikuje ih i dvodimenzionalnost zbog otvora na paravanu (Došen, 2017: 159, poziva se na Mojcu Jan Zoran).

Bourek se u lutkarskim predstavama za odrasle koristi figurama, a ne lutkama, pa je svoje kazalište nazvao teatar figura.<sup>4</sup> On je u izrazu, za razliku od lutkarskog kazališta, grublji, sarkastičan, zločestiji, direktniji, govorio je Bourek za vrijeme proba svojim glumcima kada su se pripremali za izvođenje predstave *Umišljeni bolesnik* (Došen, 2017: 166).

Na temelju fotografija lutaka iz predstave *Umišljeni bolesnik*, reproduciranih u doktorskoj disertaciji Saše Došen (2017: 160), možemo uočiti specifičnosti pojedine lutke. Sve lutke imaju velika usta koja sežu od uha do uha. Naime, animacija mimičkih lutaka temelji se na

---

4 Termin *Figurentheatar* u hrvatski je lutkarski leksik uveo Bourek. Preveo je na hrvatski jezik *Figurentheater* i tako ga odvojio od *Puppentheater* i razlučio lutkarsku umjetnost namijenjenu odraslima od one koja je namijenjena samo djeci. *Figurentheatar* zbog vrste i izgleda lutaka najbliži je njegovoj lutkarskoj poetici (Došen, 2017: 38).

otvaranjima usta pa je sasvim razumljivo da imaju velika usta. Velika usta mogu istaknuti govor koji je, uz dominantnu likovnost, jedna od odlika predstave. U prvom su planu izraženi zubi te tipični Bourekov “cerek”, što stvara dojam grotesknog. Lutke uglavnom imaju plosnate nosove, osim Gospodina Diaforiusa, koji ima falusoidni nos. Fizionomijom lutaka dominiraju izbočene oči, na svakoj lutki različite. Na nekim su lutkama širom otvorene, na nekim poluzatvorene. Svaka lutka ima različite kapke. Istaknuto je i čelo koje je kod svake lutke drugačije, naborano na različite načine ili pokriveno pokrivalima.

Grotesknost Molièreovih likova Bourek je naglasio osebujnom vizualnošću, u skladu s njegovim “teatrom nakaza” u kojem junaci akumuliraju sva negativna svojstva jednog karaktera, što ih dovode do rugobe i zla.<sup>5</sup> Sve svoje likove Bourek je sveo na karikaturu. Pozivamo se na Darka Novakovića (1982: 194), koji tvrdi kako uz svako biće vezu-

---

5 O podrijetlu “kazališta nakaza” Bourek je govorio u jednom intervjuu sa Zdenkom Đerđ (2018: 283). Njegova kazališna iskustva vezana su uz međuratne sajmišne predstave koje je u Osijeku tijekom djetinjstva imao prilike gledati. Poslije Prvoga svjetskoga rata u njemačkim gradovima pojavljuje se “kazalište nakaza”, uglavnom u kabaretima čiji su vlasnici bili pripadnici židovskog naroda. Djelovali su sve do dolaska Hitlera na vlast. Berlinski umjetnici dolazili su u Osijek koji je bio okupljalište novostvorene radničke klase, proletera s ringišpilima, pult za piće i šatorima. U jednom se šatoru nalazila streljana, posjetitelji su krpenim loptama gađali figure koje su izmicala, dok je u drugom šatoru bio osječki kabaret. U kabaretu su se pojavljivali likovi Vesela Mica, Pop, Žandar, Kralj, Janoš Paprika, Vrag, Isus i Smrt. Bio je to kabaretski tip programa s likovima komedije dell’arte. Vesela Mica imala je velike grudi, Žandar velike brkove, Janoš Paprika bio sličan Punchu, svadljivcu koji priča proste viceve. U predstavi *Umišljeni bolesnik* sluškinja spominje starog lihvara Polichinella, koji je zaljubljen u nju i spreman za nju sve učiniti.

Prema mišljenju Saše Došen (2021: 116), tragove pučkog teatra Bourek je susretao u kapucinskoj crkvi u Osijeku, gdje je prvi put došao u kontakt s lutkama za odraslu publiku. Sjemeništarci kapucini izvodili su kratke igrokaze, prikaze iz života svetaca i mučenika. Boureka je fascinirala likovnost i komunikacijska moć umjetničkog lutkarskog izraza, dok predstave za djecu nisu nikada pobuđivale njegov interes.

jemo konzistentnu predodžbu o njegovim svojstvima, mogućnostima, odnosu prema drugim bićima. Groteskno se dovodi u vezu s karikaturnom. Ako čovjeku dodamo neuobičajeno velika usta i mnogo zuba i izbuljene oči, ugroziti ćemo njegovu generičku identifikaciju odstupanjem od norme. Publika ta odstupanja doživljava komičnim.

## Glumačka predstava

Dvije godine poslije isti je dramski tekst Zlatko Bourek režirao u Gradskom dramskom kazalištu Gavella. Predstava je bila neobična zato što je prije radio s figurama pa su primjetni lutkarski elementi, kako je Bourek pojasnio tijekom razgovora sa Sašom Došen (Došen, 2017: 155). Predstava započinje živom slikom u kojoj glumci stoje oko lutke leša u pozi nalik onoj na Rembrandtovoju slici *Sat anatomije*. Dok nagnuti, odjeveni u crne šešire i crne plašteve, seciraju leš, odjednom se iz mraka pojavi nacerena smrt noseći prepoznatljivu Bourekovu masku. Odjeveni u baletne suknje, s opuštenim grudima, glumci plešu uzvikujući: “Leš je naš!” Plesače i glazbenike iz izvornika Bourek je zamijenio s četirima groteskno kostimiranim maskama (Đerđ, 2018: 287). Međuigramama je, u skladu s idejom predstave, Bourek htio naglasiti da je Molière umro figurativno umro tijekom izvedbe *Umišljenog bolesnika*, glumeći naslovnu ulogu. I kraj predstave upućuje na takvu Bourekovu zamisao. Glavni junak umire na rukama svoje sluškinje, za razliku od Molièreova teksta. Ta dvostruka vizura sugerira da je glavni junak hiroviti hipohondar i bolesni Molière koji je zapravo umro te iste noći nakon izvođenja predstave.

Predstava nije naišla na pozitivan odjek u kazališnoj kritici. Kritičarka Gordana Ostović (2000) drži da je likovno dojmljiva te da su figure djelovale poput “napuhanog dekora”, što ju podsjeća na statične figure “neke loše barokne komedije”. Drži da Bourek sugerira neku baroknu izvještačenost, blisku parodiji koju su potencirali kostimi i mnoštvo farsičnih scena, dok je uobičajena Molièreova kritika društva izostavljena (Ostović, 2000). Upravo farsične scene preuzete

iz ginjolskog kazališta i kostimi kao lutke-figure koje glumci nose na sebi, a ne ispred sebe, upućuje na to da je možda predstavu trebalo tumačiti na drugačiji način. Bourek je rekao da “kazalište s ljudima”, a ne glumačko kazalište želi imati takva izražajna sredstva koja dopuštaju realizaciju vlastite vizije, a tome mu pomaže činjenica što je likovnjak (Đerđ, 2018: 283). Kazališnim i likovnim sredstvima prosuđuje svoje bližnje. I čini to na surov način. Nije lišen rableovskog smiješka, jer svi smo mi čudovišta, ali zabavna čudovišta i to nam osigurava povratničku radost nad našom nesavršenošću (Jurkowski, 2007: 479).

Razliku između glumačkog i lutkarskog izraza možemo primijetiti uspoređujući uprizorenje istog teksta u lutkarskom i glumačkom kazalištu. Lutka nema individualnosti, ali upravo zato može utjeloviti pojave. Tu ideju Luko Paljetak dalje razvija tvrdeći da je čovjek samo lutkin komplementarni dio što ga je lutka pars-pro-toto probirljivošću odabrala za potrebe svoje suvremene egzistencije (Paljetak, 2007: 50). Dramski glumci nikad ne predstavljaju samog sebe, uvijek prikazuju samo lik iz drame. Kazališna lutka uvijek predstavlja samu sebe, ona je baš taj i takav lik iz upravo te drame.

U komediji dell'arte i u atelanskoj komediji glumac je ujedno bio lutka. Jedna od razloga za takvu dvojnost prirodna je dispozicija lutke za stvaranje tipova. Naime, kada se maska živog glumca u komediji dell'arte pretvorila u lutku, dobila je ogromni kukasti nos, dvije grbe, trbuh do koljena. No grba i trbuh dobili su značenje (Mrkšić, 1975: 124). U Bourekovim predstavama dogodilo se obrnuto. Prvo su bile lutke, koje su se potom pretvorile u glumce ili, kako Bourek kaže, “žive ljude”.

Doživljaj nečeg što je u isto vrijeme smiješno i tragično spada u kategoriju grotesknog, kakav je i Molièreov *Umišljeni bolesnik*, a bourekovsko-molièreovski izraz bio bi spoj groteskne lutke s grotesknim sadržajem.

## Zaključak

Zlatko Bourek poseže za tekstovima koji su bliski njegovu umjetničkom senzibilitetu i oblikuje figure na temelju mašte. Bourek je spajao estetiku ružnoće s groteskom kao njezinu dominantnom označnicom. Groteskna forma s jedne je strane stvarala užasno i nakazno, a s druge su njegove lutke bile komične i lakrdijaške, čime se povezuje ludizam i groteskni humor. Nakazne figure dramaturški su snažne osobnosti. Bourek je istaknuo kako kazališni komad ne funkcionira bez zločestih jer bi s lijepima i dobrima bilo dosadno (Došen, 2021: 119). U Bourekovu autorskom rukopisu vješto se izmjenjuju fizička hipertrofiranoost s finim opisivanjem fizionomije, depersonalizirana shematičnost s preciznim portretističkim bilježenjem, tragika s melankolijom i tjelesnim, erotskim užitcima (Vujanović, 2021: 8).

Zaključit ćemo riječima Tonka Maroevića (2014), koji ističe kako je Bourek imao nerv karikaturista, bio fasciniran folklorom, duhovitost s predznakom galgenhumora, kompleksnu likovnu erudiciju, koja je proizlazila iz manirističke i barokne kiparske tradicije, a sve je to spajao s počelima japanskog lutkarskog kazališta i njemačkog ekspresionističkog slikarstva.

## Literatura

- Batušić, Nikola (2003), "Molière i njegovo kazalište", u: *Molière: Škr-tac/Umišljeni bolesnik/Mizantrop/Versailleska improvizacija*, Školska knjiga, Zagreb.
- Bergson, Henri (1987), *Smijeh. Esej o značenju komičnog*, prev. Bosiljka Brlečić, Znanje, Zagreb.
- Detoni Dujmić, Dunja (1983), "Začinjavci grotesknog", *Forum*, XXII, str. 10–12.
- Došen, Saša (2017), *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka*, doktorat obranjen 19. travnja 2017., Filozofski fakultet u Zagrebu.
- Došen, Saša (2021), "Bećarac Zlatka Boureka – spomenik nama samima", *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, br. 10. str. 115–138.
- Derđ, Zdenka (2018), *Dramaturgija lutkarskog kazališta*, Leykam international, Zagreb.
- Kroflin, Livija (2021), "Svijet lutaka nahvao", *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, br. 10, str. 61–78.
- Jurkowski, Henryk (2007), *Povijest europskog lutkarstva*, II. dio. Dvadeseto stoljeće, MČUK, Zagreb.
- Maroević, Tonko (2014), "Pripitomljeno kazalište", u: *Zlatko Bourek. Teatar nakaza-kazalište figura*. Katalog izložbe održane 7. travnja – 10. svibnja 2014. Gradski Muzej Vukovar, Vukovar. <https://www.google.com/search?q=pripitomljeno+kazali>, 5. veljače 2023.
- Mrkšić, Borislav (1975), *Drveni osmjesi*, Centar za vanškolski odgoj, Zagreb.
- Novaković, Darko (1982), "Suvremena teorija grotesknog: rezultati perspektive", *Umjetnost riječi*, XXVI, br. 3–4, str. 183–200.
- Ostović, Gordana (2020), "S neba pa u rebra", *Vijenac*, 5. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/172/s-neba-pa-u-rebra-17433/>, posjet 5. veljače 2023.
- Paljetak, Luko (2007), *Lutka za kazalište i dušu*, MČUK, Zagreb.

- Tretinjak, Igor (2021), “Snaga i slabost vizualnih elemenata u lutkarskim predstavama Zlatka Boureka”, *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, br. 10, str. 97–108.
- T. I. (2022), “Napustio nas je veliki Zlatko Bourek”, *Kritikaz.com*, [https://kritikaz.com/vijesti/Teatralije/36736/Napustio\\_nas\\_je\\_veliki\\_Zlatko\\_Bourek](https://kritikaz.com/vijesti/Teatralije/36736/Napustio_nas_je_veliki_Zlatko_Bourek), posjet 22. travnja 2022.
- Vujanović, Barbara (2021), “Zlatko Bourek – u početku bijaše kiparstvo”, *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, br. 10, str. 7–12.
- Županić Benić, Marijana (2021), “Likovna dramaturgija kazališta figura Zlatka Boureka, tog začudnog svijeta kazališta nakaza”, *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi*, br. 10, str. 79–95.

## Molière Portrayed with Puppets

In this paper, the author explores the possibilities of presenting Molière’s work through the use of puppets. Using the example of Molière’s comedy-ballet *The Imaginary Invalid*, directed and scenographed by Zlatko Bourek, the author delves into the provocative poetics of the grotesque and the ugly as active participants in the theatrical act since the expressive visual artistry and exaggerated physicality of Bourek’s puppets emerge as conveyors of ideas within Molière’s work. A particular emphasis is placed on the worldview of the piece through the concept of Bourek’s “theater of monsters.” On the other hand, in the comedy, the author identifies *lazzi*, stage games, and thickening techniques that form the basis of puppetry dramaturgy. The author finds the elements of *commedia dell’arte* in Molière’s comedy, which distances it from courtly art but simultaneously brings it closer to a folk, or puppetry, expression. Molière didn’t create real men and women but rather “types” arising from the accumulation of accentuated traits, and a puppet itself is more of a “type” than a character. The puppet performance of *The Imaginary Invalid* and Bourek’s puppets are examined in the context of adult puppet theater (*Figuretheater*) and puppetry performances of Molière’s dramas in European puppetry.

Keywords: Molière, comedy, *The Imaginary Invalid*, Zlatko Bourek, puppet



## Livija Kroflin

Akademija za umjetnost i kulturu  
Sveučilište u Osijeku

# Kad Harpagon spava u kadi. Uprizorenja Molièreovih djela na PIF-u

.....

Likovi u komedijama nisu psihološki razrađeni karakteri, nego tipovi fiksnih karakternih obilježja. Često predstavljaju utjelovljenje jedne jedine osobine i to mane, zbog čega ih gledatelji doživljavaju kao veoma pojednostavnjene i ne baš realne, a glumcu predstavljaju velik izazov. Lutkarsko kazalište naprotiv kazalište je simbola i metafora. Njemu ne treba fina psihološka karakterizacija, ono rado barata tipovima i zbog toga je upravo idealno za izvođenje farsa i komedija. Iako hrvatska lutkarska kazališta nisu bila zainteresirana za postavljanje Molièreovih komedija, hrvatska je publika neke od njih ipak imala priliku vidjeti na PIF-u (međunarodnom festivalu kazališta lutaka u Zagrebu). Gostovale su predstave *Molière* (premijera 1998.) u izvedbi Stuffed Puppet Theatrea iz Nizozemske, *Don Juan* (1995.) u izvedbi Kazališta figura KONJ iz Slovenije, *Umišljeni bolesnik* (1998.), predstava koju je hrvatski umjetnik Zlatko Bourek realizirao u Lutkarskom kazalištu Ljubljana, te *Škrtac* (2003.) u izvedbi lutkarske družine Tàbola Rassa iz Španjolske. Ta posljednja lutkarski je osobito zanimljiva jer Harpagon umjesto zlata kao najveće blago skuplja vodu. Zbog toga spava u kadi, da spriječi eventualne zloporabe, a kad svojom tvrdoćom rasplače vlastitu kćer, hita da skupi svaku njezinu suzu kako ne bi propala nijedna kap dragocjene tekućine. Zato su lutke koje predstavljaju likove te predstave napravljene od različitih slavina, samo s dodatkom tkanine. Naizgled jednostavno, a scenski vrlo efektno i dramaturški opravdano.

Ključne riječi: Molière, kazalište lutaka, kazalište predmeta, Harpagon, slavine kao lutke

.....

Jean-Baptiste Poquelin, koji je sam sebi nadjenao pseudonim Molière, pisao je komedije i u njima igrao glavne uloge. Kako je izgledala njegova gluma i cijela izvedba u 17. stoljeću, nažalost, ne znamo, ali tekstovi su sačuvani te se i danas često igraju. Molière je ismijavao određene pojave u društvu svoga vremena: predrasude, pokvarenost, gramzivost, licemjerje pojedinih krugova. Glavni mu likovi utjelovljuju manu cijeloga sloja društva koju je Molière namjerio ismijati. U njegovim komedijama karaktera, kombiniranim s komedijom običaja i farsom, javljaju se likovi licemjernog tobožnjeg pobožnjaka, čovjekomrscā, škrtca, snobovskih kaćiperki, hipohondra, liječnika šarlatana i mnogih drugih, koje Molière nesmiljeno ismijava. Svaki od njih odlikuje se fiksnim karakternim obilježjem, koje se ne mijenja i zasjenjuje sve ostale osobine lika. Likovima nedostaje slojevitosti, oni su, kako je i običaj u komedijama, upravo utjelovljenje određene mane, oni su zapravo tipovi. Glumcima to predstavlja priličan izazov, jer se ne mogu osloniti na psihološku karakterizaciju, a gledatelji počesto takve likove smatraju pojednostavnjenima i neuvjerljivima.

Lutke naprotiv odlično mogu prikazati karikaturalnost ljudske naravi odnosno samo jednu čovjekovu osobinu, jer, kako kaže Luko Paljetak:

Čovjek nije u stanju prikazati čovjeka, tj. čovjeka uopće, to je posao lutke, i zato je čovjek samo njezin komplementarni dio, onaj što ga lutka pars-pro-toto probirljivošću odabire za potrebe svoje suverene egzistentnosti (Paljetak, 2007: 22).

Lutkarsko je kazalište teatar simbola i metafora. Njemu ne treba fina psihološka karakterizacija, ono rado barata tipovima i zbog toga je idealno za izvođenje farsi i komedija. I kao što komedije i farse upravo vāpe za lutkarskom pozornicom, tako i lutkarsko kazalište traži komedije i farse, kako bi i samo moglo jače doći do izražaja. To je kod nas otkrio Zlatko Bourek. Njegova ljubav prema karikaturalnosti i groteski uputit će ga i na Molièrea.

Hrvatska lutkarska kazališta, nažalost, nisu bila zainteresirana za postavljanje Molièreovih komedija. Uopće, lutkarske predstave za

odrasle u nas su prilična rijetkost. Hrvatska publika ipak je neka lutkarska uprizorenja Molièreovih komada imala priliku vidjeti na PIF-u (međunarodnom festivalu kazališta lutaka u Zagrebu). PIF predstave bira prema samo dvama kriterijima: predstava mora biti lutkarska i mora biti dobra. Ne okuplja predstave ni po temi, ni po autoru, ni po vrsti lutaka... bira ih isključivo prema kvaliteti. Činjenica da su se tijekom godina na PIF-u našle tri, odnosno četiri (objašnjenje dalje u tekstu) predstave prema Molièreovim komedijama govori o njegovoj privlačnosti i prikladnosti za postavljanje u lutkarskom mediju.

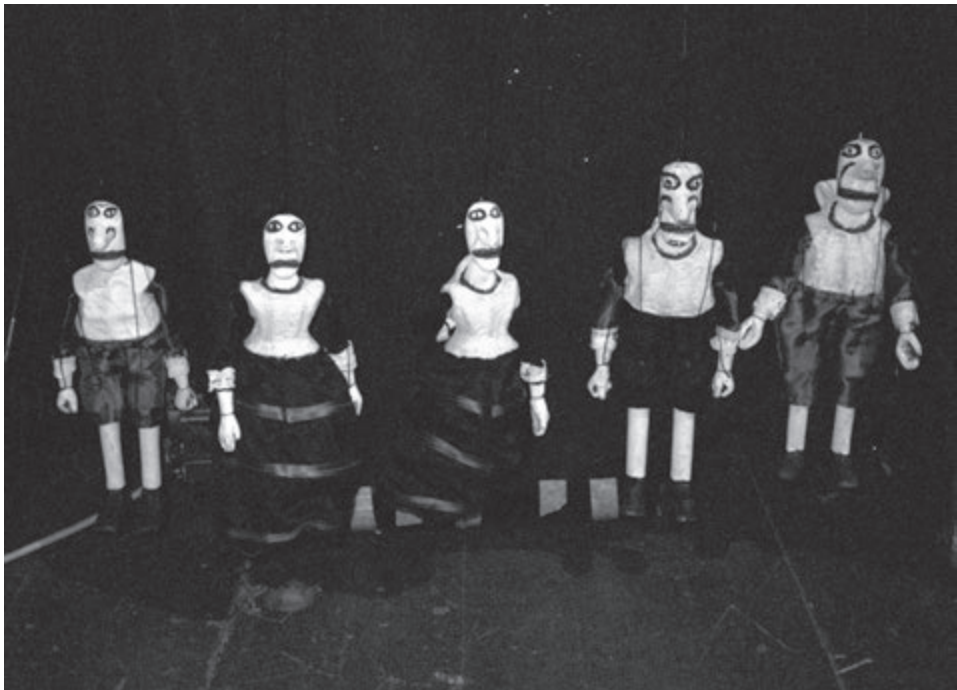
### ***Don Juan***

Odmah se moram ograditi i reći da ta verzija *Don Juana* možda i ne bi trebala biti zastupljena u ovome radu. Naime, predstava kazališta koje sebe zove KONJ, kazalište lutaka, izvedena pod naslovom *Don Juan ili kažnjeni pokvarenjak (Don Juan ali kaznovani razbrzdanec)* nije nastala po Molièreovoj komediji, nego po Mozartovoj operi s libretom Lorenza da Ponte. Premijerno je izvedena 1995. godine, a zagrebačka ju je publika vidjela na 30. PIF-u 1997. Tekst je preveo i obradio te predstavu režirao Jan Zakonjšek, a lutke i scenu kreirao Silvan Omerzu. Opravdanje za uvrštavanje te predstave u ovaj prikaz nalazim u tome što su radnja i motivi u predstavi potpuno jednaki kao oni u Molièreovu djelu pa vjerujem da bi Zakonjšek i Omerzu na jednak način pristupili i Molièreu, samo što su ovdje već imali Mozartovu glazbu, koju su vrlo vješto obradili (Ernö Sebastian) i izveli (Damjan Vahtar na harmonici). Predstava je najavljena kao "lutkarski moralitet s pjevanjem" (pjesme Andreja Rozmana) i već to pokazuje ironijski odmak, koji će doći do izražaja u lutkama, sceni, dramaturgiji i izvedbi.

Omerzuove lutke groteskna su izgleda, pojednostavnjenih oblika i ograničene palete boja: korištene su samo bijela, crna i crvena. Ponašaju se kao u tradicionalnim ginjolijadama: brze su, živahne, vatrene, agresivne i odlično prikazuju komične i apsurdne situacije. Znalački su iskorištene različite lutkarske tehnike te se iznad paravana (koji

izgleda kao dvorac) pojavljuju veće javanke, a u otvoru u paravanu male marionete.

Omerzu je pozorno, slijedeći nužnosti teksta, glumačke potrebe i smisao samoga pothvata, sagradio dvije pozornice, jednu za veće lutke koje glumci nose iznad sebe i manju kutiju u kojoj glumci animiraju manje marionete. Tako se autori poigravaju čestim mijenjanjem očišta provocirajući gledateljevu percepciju. Čudo se povećava u trenucima u kojima se naglo izmjenjuje igra s Don Juanom, kojega glumac nosi na ruci, i onim majušnim koji naposljetku propadne na treću pozornicu, koja je zapravo pakao. Plijeni maštovitost autora, duhovitost i pozornost koju su s glumcima posvetili svakoj sitnici, svakom detalju te predstave namijenjene odraslima (Ciglar, 1997).



Slika 19. Lutke iz predstave *Don Juan*. KONJ, kazalište lutaka. Foto: Ivan Špoljarec.



Slika 20. Prizor iz predstave *Don Juan*. KONJ, kazalište lutaka. Foto: Ivan Špoljarec.

U tom izvrnutom moralitetu posve je prirodan kraj kad Don Juan završi u paklu, što se inače naglašava kao Molièreov ustupak kojim je omogućio da se takva buntovna drama uopće pojavi na sceni. Tu je sve na jednak način pomaknuto, ironično i za publiku izrazito smiješno i zabavno.

Predstava je na PIF-u dobila tri nagrade, među kojima i glavnu nagradu “Milan Čečuk” za najbolju predstavu u cjelini. Silvan Omerzu dobio je nagradu za kreaciju lutaka, a cijeli ansambl (Boštjan Sever, Brane Vižintin, Ana Vipotnik) nagrađen je za odličnu animaciju.

## *Umišljeni bolesnik*

Zlatko Bourek bio je likovni umjetnik koji je želio postavljati kazališne predstave kako bi stvorio odgovarajući svijet svojim lutkama. Zato je tražio tekstove koji su odgovarali njegovu lutkarskom izrazu, njegovim grotesknim lutkama, koje je volio zvati *nakazama* ili *grdačima*.

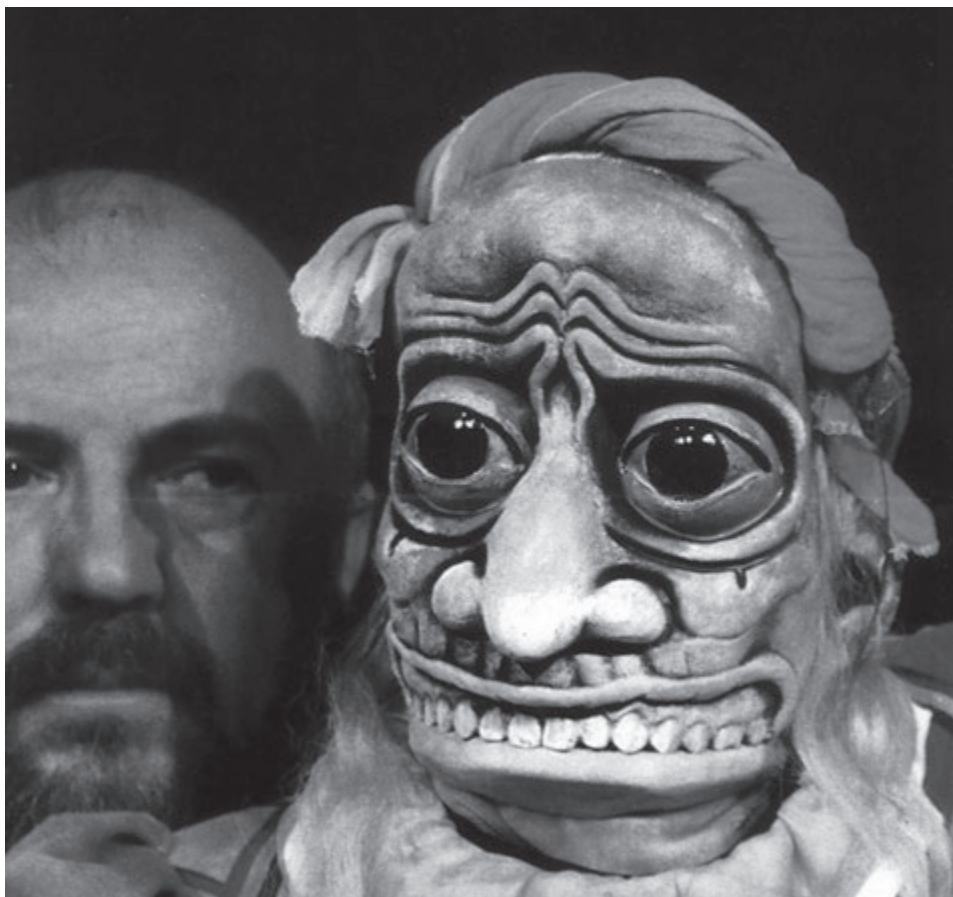
Nakon brojnih lutkarskih predstava koje je ostvario u Hrvatskoj, Lutkarsko kazalište Ljubljana ponudilo mu je režiju Molièreova *Umišljenog bolesnika*. Predstava je premijerno izvedena 1998. i iste godine dospjela na 31. PIF.



Slika 21. Lutke iz predstave *Umišljeni bolesnik*. Lutkarsko kazalište Ljubljana.

Foto: Ivan Špoljarec.

Bourek je gotovo svaki tekst adaptirao po svom ukusu, a ponekad su bili nadopisani cijeli dijelovi. Tako je za tu izvedbu prolog, međuiigre i epilog napisao Boris A. Novak, a sam Bourek dao je maha svojoj ljubavi prema estetici ružnoga, groteski, sarkazmu, satiri, karikaturi, burleski. Lutke su bile velike ručne lutke zijevalice, koje su se donekle



Slika 22. Argan i njegov animator. *Umišljeni bolesnik*.  
Lutkarsko kazalište Ljubljana. Foto: Ivan Špoljarec.

ponašale kao ginjoli (stalno u akciji, izranjale su odozdo i zaranjale natrag, izvodile bastonade), iako donekle usporeni, tromi i nespretni ginjoli, jer su bile velike, teške i ne baš jednostavne za animaciju. Borek je i sam bio svjestan da bastonade uvodi kad treba i kad ne treba, ali to ga nije nimalo zabrinjavalo. U ovom slučaju opravdanje je našao u Molièreovu oslanjanju na komediju *dell'arte*. Objasnio je to ovako:

Palica je to držalo koje Arlekin nosi za pojasom. To se držalo u komediji *dell'arte* može prometnuti u kruh, u violinu, u sve što je potrebno. I u toj komediji nije važno što se nekoga tuče, važnije je da se dvoje

ljudi pretvara da se tuku. U mom kazalištu vrlo se često mlata štapovima kako bi pokazali svoju vještinu u toj oblasti. Palice su moj zaštitni znak i vrlo često ih koristim u predstavama. Utrpavam ih čak i tamo gdje previše ne odgovaraju. A uz Molièreov tekst “Umišljeni bolesnik” iznimno dobro odgovaraju (Jurkowski, 2007: 479–480).

## **Molière**

Naslovljena jednostavno *Molière*, predstava Nevillea Trantera (Stuffed Puppet Theatre, Nizozemska) nastala je 1998., a na 35. PIF-u izvedena 2002. godine. Tekst je napisao i predstavu režirao Luk van Meerbeke, prema ideji Nevillea Trantera, koji je kreirao i lutke i koji je jedini glumac u predstavi. Uz to što kao živi glumac igra ulogu Toinettea (u ovoj verziji Molièreova sluge), on animira i mnoge lutke. Predstavi uvelike pridonosi glazba Ferdinanda Bakкера i Kim Haworth, kao i svjetlo Desiree van Gelderen.

Lutka od prve pojave na sceni komunicira gledateljima mnogo više podataka od živoga glumca. Zbog toga lutke u nekom pogledu mogu mnogo više od glumaca. A u kombinaciji lutke i glumca mogućnosti postaju beskrajne.

Osim već navedenih prednosti koje lutke imaju u prikazivanju komedije, njima je lakše i osuvremeniti komediju pisanu u nekom davnom vremenu. Svojim prirodnim odmakom od glumca one lakše komuniciraju s gledateljima u ovom našem, ironiji sklonom vremenu. To je odlično shvatio Neville Tranter, koji je izgradio vlastiti stil koristeći se lutkama gotovo veličine čovjeka, zijevalicama velikih usta koje nepogrešivo privlače pozornost, nastupajući u svakoj predstavi u jednoj ulozi kao živi glumac i animirajući uz to desetak lutaka koje je sam izrađivao. Vizualna komponenta vrlo je važna. Pomno izrađene lutke i njihovi bogati kostimi omogućuju spektakularan vizualni doživljaj.

Tranter je u svojim predstavama znao majstorski objediniti vrhunsku animaciju i vrhunsku glumu, ali uvijek u dramaturški opravdanom suodnosu glumca i lutke. Iskazivao je zavidnu vještinu transformaci-

je, plijeneći pozornost virtuoznom sposobnošću preusmjeravanja pozornosti sa sebe na lutku, savršeno precizno poštujući dramaturgiju predstave. U svojim se predstavama bavio i teškim temama, ali uvijek uz humor i ironiju, što je gledateljima olakšavalo uživanje u predstavi, a da nije zamagljivalo ozbiljna pitanja.



Slika 23. Molière i Toinette. *Molière*. Stuffed Puppet Theatre. Foto: Ivan Špoljarec.

*Molière* propituje odnos umjetnika i vlasti, umjetnika i njegova djela, umjetnikova djela i njegova života. Predstava je naime nastala na temelju Molièreova života i njegove komedije *Umišljeni bolesnik*, uz referiranja na još neke Molièreove komedije.

Na samom početku pozornica se postupno osvjetljava, čuje se pjesma *Stand by Me* (Tranter je Australac te, iako živi u Nizozemskoj, uglavnom igra na engleskom), dolazi Tranter, namješta scenu, sebi stavlja pregaču (kakvu bi nosila sluškinja) i masku (povećan nos i naočale), potom namješta lutke. Pokazuje da je zadovoljan te u

teatralnom, slavodobitnom skoku odlazi s pozornice. Neville Tranter stvorio je svoj svijet. Čuje se pljesak, pojavi se Molière (lutka), naklanja se publici te i on odlazi s pozornice. U sljedećem prizoru vidimo lutku Molièrea i Trantera kao njegova animatora, ali i u ulozi sluge Toinettea. Molière se hvali kako je on, komediograf i glumac, ponovno uspio i nasmijati i rasplakati kralja.

U predstavi se pojavljuje i sam Kralj Sunce (Ljudevit XIV.), uz Molièreovu ženu, vrc kavu, šarmantnu damu koja mami ženstvenošću, liječnik i drugi likovi. Predstava prikazuje Molièreove posljednje mjesecce života i bavi se recepcijom njegove komedije *Tartuffe*, koja je u ovoj verziji Molièreova posljednja drama. Prepleću se scene koje se bave odnosom Molièrea i kralja, prožete političkim prizvucima onoga vremena, i Molièreov privatni život, odnos prema bolesti i liječenju, odnos sa ženom, liječnikom, slugom...

U ovoj predstavi liječnik je prikazan kao sadistička neznalica, koja iskorištava lakovjernost bolesnika. Rekvizit mu je neproporcionalno uvećana injekcija, a kad je zabije Molièreu u stražnjicu, grohotom se smije.

Molière (govorimo o liku u ovoj predstavi, ne o stvarnom čovjeku) star je čovjek oženjen mladom koketom. Stalno (opravdano) sumnja u njezinu vjernost. Toinette, njegov sluga, nagovara ga na test: on će pokušati zavesti gospođu, pa ako ne uspije, to će biti dokaz njezine vjernosti.

Tranter stalno ubacuje duhovite upadice kojima komentira Molièreov život, njegovu okolinu ili njegova djela. Na primjer, Molière je očito bio ponudio za izvođenje svoju dramu *Tartuffe*. Na pitanje jednog dvoranina o čemu je drama, drugi mu odgovara: "O licemjerima", na što prvi odvrća: "To znači o svima nama." I ne žele novčano poduzeti tu dramu jer "žele dobar teatar".

Odlično poigravanje fikcijom i stvarnošću, odnosom autora prema likovima, uz znalačko korištenje sredstvima lutkarskoga kazališta, dolazi do izražaja više puta u predstavi, a osobito u sceni kad Molière upita Toinettea (Toinette je ime sluškinje u Molièreovoj komediji *Umi-*

*šljeni bolesnik*): “Jesi li stvaran?” A Toinette (ne zaboravimo da je Molière lutka, a Toinette živi glumac!) odgovara: “Ozbiljno? Gospodaru, cijeli sam život čekao da me to pitate! Pisac koji pita svoj lik je li stvaran... O tome već dugo razmišljam!”



Slika 23. Molière, Toinette i liječnik. *Molière*. Stuffed Puppet Theatre.  
Foto: Ivan Špoljarec.

Naravno, u predstavi je iskorištena svima poznata, legendarna epizoda iz Molièreova života, kakvu vjerojatno priželjkuju svi rasni glumci. Pretpostavlja se naime da je Molière bolovao od tuberkuloze. Tijekom izvođenja upravo *Umišljenog bolesnika* pozlilo mu je, ali inzistirao je da završi nastup. Kad su ga nakon predstave odveli kući, nakon nekoliko je sati preminuo.

Tako na kraju Tranterove predstave Molière drži podulji monolog na pozornici, ali u tijeku monologa pozli mu. Tranter kao Toinette podiže ga i nosi gotovo kao da je već umro. Polaže ga u postelju. Dirljiv

trenutak, pojačan tužnom glazbom, prekida Molière, koji se naglo pridigne u postelji i kaže: “Više bih volio sretan završetak.” Komediografu međutim njegov lik Toinette odgovara: “Ne, gospodaru”, a kad Molière ponovno zausti, Toinette mu jednostavno rukom pokrije usta i odgura bolesničku postelju zajedno s umirućim komediografom s pozornice. Čuje se ista glazba kao na početku, dolazi Tranter, skida masku i pregaču i sada stvarna publika plješće glumcu, animatoru i kreatoru cijele predstave i svih likova – Nevilleu Tranteru, pandanu dramatičaru i glumcu Molièreu, koji je svojim djelima stvorio svoj svijet i galeriju nezaboravnih likova.

Predstava je na PIF-u oduševila i publiku i kritiku i žiri, koji joj je dodijelio glavnu nagradu “Milan Čečuk” za najbolju predstavu u cjelini.

## Škrtac

Svu originalnost i moć kazališta lutaka pokazalo je uprizorenje Molièreova *Škrtca* iz 2003. godine, prikazano na 38. PIF-u 2005. u izvedbi lutkarske družine Tàbola Rassa iz Španjolske. Predstava je imala mnoštvo autora. Tekst su adaptirali Eva Hibernia, Olivier Benoît i Miquel Gallardo, koncept (ma što to uključivalo) napravili su Jordi Bertran, Olivier Benoît i Miquel Gallardo, režirali su Olivier Benoît i Miquel Gallardo, lutke i scenu kreirali Xavier Erra i Xavier Saló, svjetlo je postavio Daniel Ibor (važna uloga, jer se predstava izvodi u tehnicu crnoga kazališta), a izvođači su tom prigodom bili Olivier Benoît (na PIF-u dobio nagradu za animaciju) i Jean-Baptiste Fontanarosa.

Predstavi je uspjelo ono što rijetko uspijeva: osuvremeniti starog autora, a da to osuvremenjivanje djeluje prirodno i nenametnuto, dakle ne kostimima, rekvizitima i mjestom radnje, nego suvremenim idejama, problemima i shvaćanjima suvremenog čovjeka. Erik Kolár, glumac lutkar, lutkarski redatelj, dramaturg, teoretičar, profesor režije na lutkarskom odsjeku praške akademije, sažeo je to ovako:

Prenositi povijesni komad u suvremenost pomoću kostima ili rekvizita u kazalištu lutaka još je besmislenije nego u glumačkome kaza-

lištu. Suvremenost Hamleta nije u njegovu fraku nego u tumačenju komada (Kolár, 1992: 34).

Predstava je izvedena u tehnici kazališta predmeta, koju je savršeno iskoristila. Najprije nekoliko riječi o toj novoj lutkarskoj formi. U 20. stoljeću lutkarstvo prekida s antropocentrizmom i imitativnošću. Lutke postaju sve lutkarskije, sve manje slične čovjeku, da bi se kao lutke počeli prepoznavati i predmeti iz svakodnevnog okružja. Koncept lutke silno je proširen, što je otvorilo nove mogućnosti kreativnog izražavanja.

Lutkarstvo se “otkrićem” kazališta predmeta vraća svojim počecima, vremenu kad još nije ni postojalo. Ali postojale su svete figure kojima su štovatelji davali život samom svojom vjerom da su žive. Kao, uostalom, i djeca svojim igračkama. Elementarno – rekli bismo šerlokovski.

Kazalište predmeta je lutkarsko kazalište u kojem se ne koriste figurativne lutke nego predmeti koji se prepoznaju kao stvari iz svakodnevnog, izvankazališnog života. [...] Dok su scenske lutke kreirane s mišlju na određeno scensko djelo u kojem će se pojaviti, dotle se u kazalištu predmeta pojavljuju objekti koji nisu kreirani za kazališnu, umjetničku namjenu, nego u druge svrhe (Kroflin, 2020: 167–168).

Bile lutke figurativne ili uporabni predmeti, u predstavi najčešće postaju likovi antropomorfnih karakteristika. Češki lutkarski scenograf Alois Tománek primjećuje:

Mjera stilizacije može biti najrazličitija, no uvijek tu mora ostati nešto što je povezano s predodžbom živog modela, što podsjeća na figuralnu predliku (čovjeka, životinje), ili barem njegova djelovanja (Tománek, 2018: 124).

Predstavljale one čovjeka, životinju, duha, mitsko biće, predmet (koji “glumi” sam sebe), pa čak i apstraktni pojam, na njima je, kako ispravno primjećuje engleska lutkarica Penny Francis, gotovo uvijek jasno gdje im je glava i gdje su oči, makar bile samo pretpostavljene (nav. prema Francis, 2012: 22).

Lutkarima su inspiracija bili likovni umjetnici, koji su prvi u svojoj okolini drugim očima vidjeli predmete koje “obični” ljudi iz dana u dan upotrebljavaju i vide im samo jednu svrhu. Tako je francuski slikar Marcel Duchamp uzeo običan pisoar, okrenuo ga, stavio na postolje i pod ironičnim nazivom *Fontana* izložio očima javnosti 1917. godine kao umjetničko djelo. Duchamp je izlagao gotove, *ready-made* (ono što se u modnoj industriji zove *prêt-à-porter*) predmete bez ikakvih izmjena. Odatle u likovnoj umjetnosti izraz *objet trouvé* (na engleskom *found object*), što znači “nađeni predmet”, a koji su od likovnjaka posudili i lutkari. Upotrebljava se i za predmete koji jesu izmijenjeni (nešto im je dodano ili oduzeto), ali i dalje ostaju prepoznatljivi kao uporabni predmeti iz svakodnevnog života, no sada u službi umjetnosti.

Reagirajući na probleme suvremena svijeta, družina je *Škrtca* postavila tako da u toj predstavi Harpagon kao najveće blago ne skuplja zlato nego – vodu. Cijeli se njegov život vrti oko vode, pa se i život njegove obitelji vrti oko vode, a publika osjeća da se opstanak cijeloga svijeta vrti oko vode. Zbog toga su lutke koje predstavljaju likove toga komada napravljene od različitih slavina, samo s dodatkom tkanine. Naizgled jednostavno, a scenski vrlo efektno i dramaturški opravdano. Tim likovima očito “žilama” kola voda, a ne krv. Bez vode, nositeljice života, oni ne mogu živjeti. Slavina bez vode, posve je jasno, besmislena je. Voda je važna za sve, ali kod Harpagona je ta potreba za skupljanjem vode dovedena do apsurdna. On iz predostrožnosti spava u kadi umjesto u krevetu, optužuje svoga drskog slugu La Flèchea da želi isisati njegov vodokotlić, a kad svojom tvrdoćom rasplače vlastitu kćer jer je želi udati za bogatoga starca umjesto za mladića u kojeg je zaljubljena, on, umjesto da je tješi, hita da u bočicu skupi svaku njezinu suzu kako ne bi propala nijedna kap dragocjene tekućine.

U kazalištu predmeta svaki predmet govori materijalom i njegovim svojstvima, izgledom i prvobitnom namjenom. Namjena slavina jasna je: one propuštaju vodu, ali mogu se i čvrsto zatvoriti i spriječiti svako istjecanje vode. U predstavi u kojoj “nastupaju” slavine likovi se međusobno tješe tako da kad jedan plače, drugi zavrne njegovu slavinu.

Glave lutaka u toj su predstavi bile najrazličitije slavine, od starih i za-hrđalih do najmodernijih, a njihovi su raznovrsni oblici, iako uvijek i nepogrešivo prepoznatljivi kao slavine, davali duhovitu fizionomiju lika. Harpagon je bogat ali neizmjereno škrt starac, koji nerazumno štedi na svim izdacima i jedini mu je cilj uvećati svoj imetak, pri čemu ne bira sredstva, čak ni ako to znači žrtvovati vlastitoga sina i kćer namećući im neželjene brakove. Stoga je on bio predstavljen starinskom, i očito starom, bakrenom slavinom, te “odjeven” u grubu tkaninu za pranje poda, koja, znamo, može upiti veliku količinu vode, a uz to pokazuje i grubost njegova karaktera.

Njegov sin Cléante bila je moderna kromirana, ali suha, slavina, jer se Cléante osjeća suhim, žeđa za ljubavlju i nastoji utažiti tu žeđ, u čemu ga prijeći otac, jer mu ne dopušta da se oženi siromašnom djevojkom.



Slika 23. Lijevo: Cléante. Škrtac. Tàbola Rassa. Foto: Ivan Špoljarec.

Predstavu izvode dvojica animatora, koji stoje u tami (tehnika crnoga kazališta), dok svjetlo osvjetljava samo lutke na stololikoj podlozi pred njima. Prikladno su odjeveni kao vodoinstalateri koji rade svoj posao: barataju slavinama. Pritom, mijenjajući glas, govore tekst

svih likova, ne ustručavajući se koristiti anakronizmima i ektemporacijama.

Predstava koja tematizira vodu, a izvodi se lutkama od slavina do vodi nam u pamet metafore kojima se koristimo u svakodnevnom životu, a da i nismo svjesni odakle su *potekle*: *dotok* novca, slobodan *protok* novca, zatvoriti *slavinu* (što može npr. učiniti otac svome rastrošnom sinu), riječi slobodno *teku*, biti *preplavljen* ljubavlju, *utopiti se* u očima svoje voljene...

To je ono što može kazalište lutaka.

## Zaključak

Iz navedenih primjera vidljivo je koje mogućnosti pruža kazalište lutaka u usporedbi s kazalištem živoga glumca. Zbog tih su mogućnosti uprizorenja farsi i komedija nekako prirodnije i lakše upravo u kazalištu lutaka. Ono naime ne treba, pa često i ne želi nikakvu finu psihološku karakterizaciju likova. Bolje se snalazi s tipovima, gdje do izražaja dolazi samo jedna osobina, a to se uglavnom i vidi čim se lutka pokaže na sceni, jer lutka već svojom prvom pojavom nosi mnogo više informacija nego živi glumac. Očito je to po odabranoj lutkarskoj tehnici (vrsti lutke), po obliku, bojama, fizionomiji, kostimu...

Slovenski se *Don Juan* tako koristi različitim vrstama lutaka, ali ograničenom paletom boja, dok ironijskim odmakom Don Juanov kraj u paklu čini posve prirodnim, a pritom za publiku vrlo zabavnim. Lutkarsko kazalište uopće daje mogućnost odmaka (lutka i njezin animator dva su odvojena tijela), što je znalački iskoristio Neville Tranter, poigravajući se fikcijom i stvarnošću, Molièreovim životom i njegovim djelima, odnosom autora prema likovima. U postvarenju metafora koje su nam poznate iz svakodnevnog života najdalje je, od navedenih, otišla španjolska predstava *Škrtac*. Zналаčki se koristeći relativno novom vrstom – kazalištem predmeta – uspjela je osuvremeniti jedno staro djelo novim problemom (nestašicom vode) gradeći likove od slavina i krpa za pod.

Metafore, simboli, različite poetike lutkarskih tehnika, suigra glumca i lutke, ironijski odmak i još mnogo toga sredstva su kazališta lutaka kojima ono obiluje, a kojih, nažalost, mnoga kazališta nisu svjesna.

## Literatura

- Ciglar, Želimir (1997), “Raznolikost i maštovitost”, *Večernji list*, Zagreb, 6. rujna 1997.
- Francis, Penny (2012), *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, Hampshire.
- Jurkowski, Henryk (2007), *Povijest europskoga lutkarstva, II. dio. Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
- Kolár, Erik (1992), *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji*, Zajednica KUD Zagreba, Scena kazališnih amatera, Zagreb.
- Kroflin, Livija (2020), *Duša u stvari. Osnovne lutkarske tehnike i njihova primjena*, Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek.
- Paljetak, Luko (2007), *Lutke za kazalište i dušu*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
- Tománek, Alois (2018), *Vrste lutaka*, Hrvatski centar UNIMA/Matica hrvatska, ogranak Osijek/Umjetnička akademija u Osijeku, Zagreb/Osijek.

## When Harpagon Sleeps in the Bath. Performances of the Works of Molière at PIF

Characters from comedies are not psychologically well-developed characters, but stereotypes with fixed characteristics. They often represent the incarnation of a single characteristic, that is, a fault, meaning that the audience experiences them as extremely simplified and not very realistic, and they are a major challenge for actors. Puppet theatre, on the other hand, is a theatre of symbols and metaphors. It has no need for fine, psychological characterisation, it gladly deals with stereotypes, and as a result it is actually ideal for performing farces and comedies. Although Croatian puppet theatres were not interested in staging Molière’s comedies, the Croatian public had the opportunity to see some of them at PIF (the International Puppet Theatre Festival in Zagreb). There were visiting productions of *Molière* (first

performed in 1998) by the Stuffed Puppet Theatre from The Netherlands, *Don Juan* (1995) by the KONJ puppet theatre from Slovenia, *The Imaginary Invalid* (1998), a production which the Croatian artist Zlatko Bourek staged at the Puppet Theatre in Ljubljana, and *The Miser* (2003) produced by the Tàbola Rassa puppet company from Spain. This last was particularly interesting in terms of its puppets, because Harpagon was depicted as collecting water instead of gold as the greatest treasure. As a result he slept in a bath to prevent any kind of misuse, and when he made his own daughter weep because of his stubbornness, he rushed to collect all her tears so that not a drop of the valuable liquid would be lost. This meant that the puppets representing the characters in the production were made from various forms of taps, with the addition of only a piece of cloth. Apparently simple, but theatrically very effective and completely justified by the text.

Keywords: Molière, puppet theatre, object theatre, Harpagon, taps used as puppets







## Biografije autora

**Irena Bratičević** izvanredna je profesorica na Odsjeku za klasičnu filologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Glavna su područja njezina znanstvenog interesa hrvatska latinistička književnost, osobito dubrovačkih autora, te rukopisna kultura u hrvatskom ranom novovjekovlju. Objavila je monografiju o latinistu Rajmundu Kuniću (2015.) i izdanje njegova epigramatskog opusa (2016.). Bila je voditeljica projekta “Hrvatska rukopisna kultura: djela, pisari, zbirke” pri Hrvatskoj zakladi za znanost od 2020. do 2023. godine. Članica je uredništva časopisa *Latina et Graeca*.

**Lada Čale Feldman** (r. 1963. u Zagrebu) redovita je profesorica i predstojnica Katedre za teatrologiju i dramatologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Piše znanstvene radove koje objavljuje u zemlji i inozemstvu, izlaže na hrvatskim i međunarodnim skupovima s temama iz teatrologije, antropologije, književne teorije i feminističke kritike, autorica je prikaza knjiga i kazališnih kritika, a povremeno i prevoditeljica. Osim niza suuređenih znanstvenih zbornika na hrvatskom i engleskom jeziku, objavila je samostalno ili u suradnji nekoliko knjiga: *Brešanov teatar*, Zagreb: HDKKT, 1989.; *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i Matica hrvatska, 1997.; *Euridikini osvrti, o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb: Naklada MD i Centar za ženske studije, 2001.; *Femina ludens*, Zagreb: Disput, 2005.; *U kanoonu, studije o dvojništvu*, Zagreb: Disput, 2008. (s Moranom Čale); *Uvod u feminističku kritiku*, Zagreb: Leykam International, 2012. (s Anom Tomljenović); *U san nije vjerovati*, Zagreb: Disput, 2012; *Onkraj pozornice*, Disput, 2019; *Hiniti i biti*, Zagreb: Disput, 2023., a priredila je te opsežnom uvodnom studijom popratila i dvije glumačke monografije, *Tonko Lonza*, Dubrovnik, 2011. i *Neva Rošić*, Dubrovnik, 2014. Za svoj

rad dobila je četiri nagrade, od kojih je jedna međunarodna (Nagrada *Petar Brečić* za kazališnu kritiku, esej i dramaturgiju, 2002., Nagrada *Martin Stevens*, 2005.; Godišnja nagrada Filozofskog fakulteta, 2009.; Nagrada *Marko Fotez*, 2020.).

**Ivan Ćurković** izvanredni je profesor na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Na Sveučilištu u Zagrebu diplomirao je muzikologiju na Muzičkoj akademiji (2005.) te komparativnu književnost i hungarologiju na Filozofskom fakultetu (2007.), a doktorirao je 2017. na Sveučilištu u Heidelbergu. Od 2007. zaposlen je na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, od 2023. kao izvanredni profesor. U razdoblju 2018. – 2021. obnašao je dužnost pročelnika Odsjeka za muzikologiju. Objavio je knjigu *The Vocal Duet of G. F. Händel and His Italian Contemporaries (c. 1706–1724)* 2017. te je sa Sanjom Kiš Žuvela uredio monografiju u povodu stote obljetnice djelovanja Muzičke akademije u Zagrebu kao visokoškolske ustanove (2022.). Područja njegova znanstvenoga interesa su vokalna glazba 18. stoljeća s posebnim naglaskom na stvaralaštvo G. F. Händela, izvedbena praksa prošlosti i sadašnjosti te primjena različitih kulturnih teorija u historijskoj muzikologiji. Od 2022. član je upravnog odbora međunarodnoga projekta *A New Ecosystem of Early Music Studies*, koji financira European Cooperation in Science and Technology (COST). Suradnik je Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža te povremeno objavljuje operne kritike.

**Dora Golub** završila je preddiplomski studij dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti i preddiplomski i diplomski studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Godine 2021. upisuje Poslijediplomski doktorski studij znanosti o književnosti, teatrologije i dramaturgije, filmologije, muzikologije i studija kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Od 2014. godine do danas radi kao samostalna umjetnica – dramaturginja u brojnim kazališnim projektima, a okušala se i u kazališnoj režiji

autorskim projektom za mlade *Antički underground: laž, istina i mit* u Kazalištu Virovitica 2020. godine. Autorica je nekoliko drama: *Klasa iznad* i *Midnight radio* praizvedene su na Hrvatskom radiju 2020. i 2021. godine, dok je *Putovanje u zemlju srama* uvrštena u užu selekciju natječaja za najbolji dramski tekst za djecu i mlade platforme Od malih nogu i Gradskog kazališta Žar ptica 2023. godine. Od 2022. godine djeluje unutar umjetničke organizacije Empiria teatar.

**Ana Gospić Županović** rođena je 7. siječnja 1980. u Zadru. Diplomirala je 2005. na Filozofskom fakultetu u Zadru (smjer hrvatski jezik i književnost). Doktorirala na poslijediplomskom studiju Književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma Filozofskog fakulteta u Zagrebu 2015. godine na temu prikaza slugu u ranonovovjekovnoj hrvatskoj komediografiji. Od 2018. stalno je zaposlena na Odjelu za kroatistiku Sveučilišta u Zadru, trenutačno u zvanju izvanredne profesorice. U znanstvenom radu bavi se poviješću i teorijom drame i kazališta s posebnim naglaskom na problematiku suvremene hrvatske drame. Objavila je jednu znanstvenu monografiju (*Oko izvedbe: analitička čitanja suvremene hrvatske drame i kazališta*, Sveučilište u Zadru, 2023.); suuredila s Mirandom Levanat-Peričić *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana* (2020.) te je autorica više različitih studija, stručnih prikaza i kazališnih kritika. Članica je Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa.

**Renate Hansen-Kokoruš** umirovljena je profesorica južnoslavenske i ruske književnosti i kulture na Sveučilištu u Grazu. Težište njezinih istraživanja je u 20. i 21. stoljeću te je orijentirano na modele identiteta u narativnoj i dramskoj književnosti i filmu, židovske književnosti i kulture, kronotop povratka, satiru i komiku, naratologiju te intertekstualnost i intermedijalnost. Objavila je knjige o poetici Bulata Okudžave i o intertekstualnosti u Ranka Marinkovića te izdala zbornike o dječjoj perspektivi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti, o satiri i komici, o tranziciji u post-Jugoslaviji i o židovskim književno-

stima i kulturama u južnoistočnoj Europi. Autorica je mnogobrojnih članaka. Suizdavačica je stručnog časopisa *Anzeiger für Slavische Philologie*, koji se izdaje u Grazu.

**Livija Kroflin** izvanredna je profesorica na Odsjeku za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, na kojem je voditeljica programa za lutkarstvo i predaje kolegije iz povijesti i estetike lutkarstva. Od 2015. do 2017. godine bila je voditeljica Odsjeka za kazališnu umjetnost. Rođena je u Zagrebu, gdje je 1980. na Filozofskom fakultetu diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik te potom magistrirala i doktorirala s temama iz lutkarstva. Kao književna prevoditeljica imala je status slobodnog umjetnika, a zatim radila kao urednica u Nakladnom zavodu Globus te u Međunarodnom centru za usluge u kulturi u Zagrebu, najprije kao umjetnička voditeljica PIF-a, a zatim i kao ravnateljica Centra. Selektorica je predstava za PIF te pokretačica i glavna urednica biblioteka Lutkanija i Velika Lutkanija. Piše knjige i članke o lutkarstvu, objavljuje u zemlji i inozemstvu, sudjeluje na međunarodnim stručnim skupovima. Uz dvije nagrade AUK-a odlikovana je Redom hrvatskog pletera za osobit doprinos razvitku i ugledu Republike Hrvatske i dobrobit njezinih građana; dobitnica je Povelje za životno djelo *Zvonko Festini* za doprinos umjetnosti hrvatskog lutkarstva, a njezin prvi sveučilišni udžbenik *Duša u stvari* nagrađen je Demetrovom nagradom Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa za godišnje ostvarenje 2022.

**Ivana Lovrić Jović** rođena je u Rijeci 1969. godine, a s četiri je godine preselila u Dubrovnik i ondje ostala do studija. Obrazovanjem i radom u znanosti tomu se gradu posvećuje do danas.

Visoko obrazovanje vezuje za Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Ondje je 1996. diplomirala talijanski jezik i književnost i španjolski jezik i književnost s temom talijanizama u dubrovačkome govoru: *Gli italianismi nelle opere di Jozo Lovrić Jadrijev, scritte nella parlata ragusea*. Kako bi se mogla baviti dubrovačkim govorom u cijelosti, poslijedi-

plomsko je obrazovanje usmjerila na kroatistiku i lingvistiku. Godine 2004. magistrirala je naslovom *Jezična analiza hrvatskih dubrovačkih oporuka iz 17. i 18. stoljeća*, a 2011. doktorirala temom *Jezična analiza frančezarija – Ponašijenčene Molièreove komedije kao književni ogled dubrovačkoga pučkog govora*.

Od 1997. godine radi u Institutu za hrvatski jezik u Zagrebu, trenutno kao viša znanstvena suradnica. Osim dubrovačkim govorom, u znanosti se bavi povijesnom tvorbom, leksikografijom i dodirnim jezikoslovljem. Vodi dubrovačku podružnicu Instituta i projekt *Rječnik dubrovačkoga govora*. Projekt će iznjedriti prvi samostalni, korpusno utemeljeni i digitalno dostupan dijakronijski rječnik dubrovačkoga govora.

Uz brojne znanstvene radove iz područja spomenutih interesa, autorica je i suautorica šest knjiga (jezičnih monografija) posvećenih dubrovačkomu govoru.

**Ivan Lupić** redoviti je profesor na Odsjeku za anglistiku i Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, gdje proučava višejezičnu kulturu europskog ranog novog vijeka. Prije povratka u Hrvatsku predavao je na Sveučilištu Stanford u Kaliforniji i Sveučilištu Columbia u New Yorku. Objavio je monografije *Subjects of Advice: Drama and Counsel from More to Shakespeare* (University of Pennsylvania Press, 2019.), *Shakespeare između izvedbe i knjige* (Globus, 2010.), *Prijetvorni subjekt: transtekstualni okviri Shakespeareovih Soneta* (Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 2007.), a nedavno je u seriji *Stoljeća hrvatske književnosti* objavljeno njegovo izdanje djela hvarskog pjesnika Hanibala Lucića, u kojem su po prvi put skupljena Lucića djela i na hrvatskom i na talijanskom jeziku zahvaljujući otkriću prije nepoznate zbirke Lucićevih talijanskih pjesama objavljene u Mlecima 1556. godine. Trenutno na Sveučilištu u Rijeci vodi istraživački projekt pod naslovom *Tragovi ženskog pisma u ranom novom vijeku*.

**Évaine Le Calvé Ivičević** godinama je djelovala na Katedri za francuski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, na kojoj je 1999. osnovala, a zatim i vodila prevoditeljski smjer te uvela kolegij iz frankofonske kanadistike. Kao voditeljica prevoditeljske radionice sudjelovala u radu 37. seminara Zagrebačke slavističke škole. Kao glavna urednica, pomoćna urednica i recenzentica sudjelovala u realizaciji nekoliko zbornika radova s međunarodnih znanstvenih skupova. Objavila je više znanstvenih i stručnih radova u zemlji i inozemstvu. Izlagala je na više domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova i održala je više pozvanih predavanja na Sveučilištu Paris IV Sorbonne na diplomskom studiju hrvatskoga jezika i književnosti. Prevođenjem se bavi godinama te je objavila mnoge prijevode iz područja humanističkih znanosti te prijevode na francuski hrvatskih autora. U veljači 2016. izabrana je za članicu Instituta za slavistiku (Institut des Etudes slaves) u Parizu. Odlikovana je francuskim odličjem – ordenom Viteza reda akademskih palmi (*Chevalière des palmes académiques*).

**Vanda Mikšić** (Šibenik, 1972.) profesorica je, znanstvenica, prevoditeljica i pjesnikinja. Predaje na Odjelu za francuske i frankofonske studije Sveučilišta u Zadru. Članica je uredništva časopisa *Tema* te suurednica biblioteke *Domaine croate/ oésie* u francuskoj izdavačkoj kući L'Ollave. Kao autorica ili koautorica potpisuje tri knjige te brojne znanstvene i stručne radove iz područja traduktologije. Suuredila je nekoliko knjiga, zbornika i tematskih brojeva ili temata u časopisima. Objavila je četiri knjige poezije u Hrvatskoj, četiri u Francuskoj, a poezija joj je prevođena i na druge jezike. Prevodi s francuskog i talijanskog na hrvatski (proza, poezija, književna teorija, filozofija, publicistika, knjige za djecu) te suvremenu hrvatsku poeziju na francuski. Za svoj je prevodilački rad više puta nagrađena, između ostalog i Godišnjom nagradom *Iso Velikanović* za prijevod romana Georges Pereca *Život način uporabe*. Ministrica kulture Republike Francuske odlikovala ju je 2014. ordenom Reda vitez umjetnosti i književnosti. Od lipnja 2020. osobna je izaslanica Predsjednika RH za frankofoniju.

**Marija Paprašarovski** spisateljica je, književna prevoditeljica i znanstvenica, autorica stotinjak znanstvenih i stručnih radova pisanih na francuskom i hrvatskom jeziku iz područja frankofonske drame i proze; prevela je trideset književnih djela u papirnatom formatu knjige i mnoge kraće tekstove u književnim časopisima i stručnim periodikama; objavila je pet romana.

**Patrice Pavis** (1947.) predavao je teatrologiju i izvedbene studije na Sveučilištu Paris III – La Nouvelle Sorbonne, Paris VIII – Saint-Denis te na Sveučilištu u Kentu u Velikoj Britaniji. Vodeći je svjetski semiolog kazališta te istraživač interkulturalnih izvedbenih formi. Objavio je brojne monografije, među kojima se ističu *Problèmes de sémiologie théâtrale* (1976.), *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception* (1985.), *Marivaux à l'épreuve de la scène* (1986.), *Le théâtre au croisement des cultures* (1990.), *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* (2005.) i *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2014.). Na hrvatski su jezik prevedene njegove knjige *Pojmovnik teatra* (2002., prev. Jelena Rajak) i *Suvremena režija* (2022., prev. Lada Čale Feldman).

**Cvijeta Pavlović** rođena je u Zagrebu 1970. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirala je komparativnu književnost i romanistiku (1994.) te bibliotekarstvo (1994.). Stipendistica Odsjeka za romanistiku, za izradu diplomskog rada bila na studijskom boravku u Ženevi (veljača 1993.). Stipendistica Francuske ambasade u Zagrebu, boravi na dodiplomskom jezičnom usavršavanju u Aix-en-Provence (srpanj 1993.). Od 1995. godine zaposlena na Katedri za komparativno proučavanje hrvatske književnosti Odsjeka za komparativnu književnost. Uže područje djelovanja usmjeruje na komparativnu povijest hrvatske književnosti s naglaskom na romansko-hrvatskim vezama i dodirima. Suradnica i voditeljica više hrvatskih i međunarodnih znanstvenoistraživačkih projekata i radionica. Suradnica u *Leksikonu hrvatskih pisaca*, *Leksikonu svjetskih pisaca*, *Leksikonu svjetske književnosti*,

*Hrvatskoj općoj enciklopediji, Leksikonu Marina Držića, Hrvatskoj književnoj enciklopediji, Leksikonu književno-kulturnoga nazivlja i Leksikonu Antuna Gustava Matoša.* Šefica je Katedre za komparativno proučavanje hrvatske književnosti. Objavila je pet znanstvenih monografija: *Priča u pjesmi – pripovjedni postupci Šenoine epske poezije* (Disput, Zagreb, 2005.), *Šenoina poetika prevođenja* (Matica hrvatska, Zagreb, 2006.), *Hrvatsko-francuske književne veze. 15 studija* (FF press, Zagreb, 2008.), *Uvod u klasicizam* (Leykam international, Zagreb, 2012.) i *Književnost ili prosvjetiteljstvo* (Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2022.). Urednica je niza zbornika i biblioteke Komparativna povijest hrvatske književnosti.

**Nicolas Raljević** prevoditelj je i urednik, srednjoškolski profesor francuskoga jezika, rođen 1963. od majke Francuskinje i oca Dalmatinca, do danas je preveo preko 130 dramskih djela hrvatskog nacionalnog repertoara. Godine 2017. osnovao je izdavačku kuću Prozor-éditions ([www.prozor-editions.com](http://www.prozor-editions.com)) u Rueil-Malmaisonu, predgrađu Pariza. Svih je 27 naslova posvećeno otkrivanju hrvatskog kazališta frankofonoj publici. Uz izdanja u njegovoj izdavačkoj kući Prozor, njegove prijevode objavili su i Durieux (Zagreb), Dom Marina Držića (Dubrovnik) i L’Espace d’un instant (Montpellier). Od 2012. organizira i sudjeluje u susretima koji nastoje podići svijest u Francuskoj o hrvatskom kazalištu, s naglaskom na Miroslavu Krleži i njegovu djelu. Predsjednik Republike Hrvatske odlikovao ga je 2021. Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića. Nagrada Davidias Ministarstva kulture RH dodijeljena mu je 2022. godine za prijevod u izdanju Prozora *Dundo Maroje* Marina Držića. Predgovorom profesora sa Sveučilišta Georgetown u Washingtonu Guya Spielmanna, svjetskog stručnjaka za komediju dell’arte i sajamsko kazalište, i dalje u nakladi Prozor-éditions, 2023. godine zavrijedio je nagradu Davidias za *Dvije hrvatske “moliérade”*. Društvo hrvatskih književnika 2024. godine Nicolasu Raljeviću iznova dodjeljuje nagradu Davidias za prijevod trilogije *Glembajevi* Miroslava Krleže.

**Mirna Sindičić Sabljo** diplomirala je komparativnu književnost, teatrologiju i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004.) te francuski i talijanski jezik i književnost na Sveučilištu u Zadru (2006.). Godine 2013. stekla je titulu doktora znanosti iz poredbene književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Od 2007. godine zaposlena je na Odjelu za francuske i frankofonske studije Sveučilišta u Zadru gdje predaje kolegije iz francuske i kvebečke književnosti na preddiplomskoj razini studija te stručne kolegije na diplomskog studiju prevoditeljskog smjera. Objavila je znanstvene monografije *Recepcija francuskoga Novog kazališta u Hrvatskoj 1953. – 2010.* (2016.), *Poredbena čitanja hrvatske i francuske književnosti* (2019.) i *Uvod u francusko dramsko kazalište 20. stoljeća* (2019.) te pedesetak znanstvenih i stručnih radova. S Vandom Mikšić uredila je izbor suvremene frankofonske kratke proze *Onda sam to ja. Izbor iz suvremene frankofonske kratke proze* (2020.).

**Anđela Vidović** (1987., Metković), nagrađivana kazališna kritičarka, doktorandica Filozofskog fakulteta u Osijeku. Objavljuje kritike, eseje, intervjuje i tekstove iz širokog polja umjetnosti u različitim medijima. Vodi radionice pisanja kazališnih kritika u sklopu projekata institucionalne i izvaninstitucionalne kulture.

**Teodora Vigato** (1953. – 2024.), rođena je u Zadru, gdje je završila gimnaziju i na Filozofskom fakultetu u Zadru diplomirala studij Hrvatski jezik i književnost i Pedagogiju. Radila je u COUO Juraj Baraković, a od 1999. na Odjelu za izobrazbu učitelja i odgojitelja Sveučilišta u Zadru. Magistrirala je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2001. temom *Kompozicijske i poetske osobitosti hrvatske prosvjetiteljske drame*, a doktorirala 2007. na Sveučilištu u Zadru temom *Stilske i poetske osobitosti hrvatskih vizije govorenja svetog Bernarda*. Objavila je četiri znanstvene knjige iz povijesti hrvatskog i zadarskog lutkarstva: *Svi zadarski ginjoli* (2011.), *Mile Gatara i zadarsko lutkarstvo* (2015.), *Poetski putevi zadarskog lutkarstva* (2018.) i *Zadarsko lutkarstvo za 21. stoljeće* (2022.). Monografiju *San*

*putujućeg glumca* (2022.) posvetila je zadarskom glumcu lutkaru, ali i svim glumcima-lutkarima. Napisala je udžbenik za scensku kulturu pod nazivom *Metodički pristupi scenskoj kulturi* (2011.). S Ivicom Vigato napisala je knjige *Pučka drama 'Ki će mi šoldi dati'. Stil, jezik, žanr i kontekst* (2018.) i *Silbenske kulturološke teme I* (2023.). Uredila je zbornik radova *Lutka je sve, sve je lutka* (2019.) nastao nakon istoimenog skupa koji je suorganizirala. Sudjelovala je na mnogim znanstvenim skupovima u Hrvatskoj i inozemstvu.



## **Autori**

**Irena Bratičević**

**Ivan Ćurković**

**Lada Čale Feldman**

**Dora Golub**

**Ana Gospić Županović**

**Renate Hansen-Kokoruš**

**Livija Kroflin**

**Évaine Le Calvé Ivičević**

**Ivana Lovrić Jović**

**Ivan Lupić**

**Vanda Mikšić**

**Marija Paprašarovski**

**Patrice Pavis**

**Nicolas Raljević**

**Mirna Sindičić Sabljo**

**Anđela Vidović**

**Teodora Vigato**