

Klasicizam i dubrovačke preradbe Molièrea

Perica, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:538763>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-02**



image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni)



Ivana Perica

Klasicizam i dubrovačke preradbe Molièrea

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopedmetni)

Klasicizam i dubrovačke preradbe Molièrea

Diplomski rad

Student/ica:

Ivana Perica

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Ana Gospić Ťupanović

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ivana Perica**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Klasicizam i dubrovačke preradbe Molièrea** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. ožujak 2023.

SADRŽAJ

SAŽETAK	2
1. UVOD	3
2. KLASICIZAM KAO KNJIŽEVNO RAZDOBLJE	5
2.1. Poetika klasicizma	8
2.2. Klasicizam u hrvatskoj književnosti.....	9
3. JEAN-BAPTISTE POQUELIN	11
3.1. Prve i prave komedije	14
3.2. Molièreova komedija karaktera	18
3.2.1. Hosleyeva klasifikacija tipičnih likova	21
4. MOLIÈRE U HRVATSKOJ I NJEGOVE PRERADBE	23
4.1. Stil i jezik preradbi	28
4.2. Postizanje komičnosti u preradbama	29
4.3. Galerija likova	30
5. ANALIZA IZABRANIH KOMEDIJA I NJIHOVIH PRERADBI	32
5.1. Komedija <i>Tartuffe</i>	33
5.1.1. Dubrovačka preradba – <i>Tarto</i>	36
5.2. Komedija <i>Don Juan</i>	40
5.2.1. Dubrovačka preradba – <i>Džono ali ti Gos</i>	43
5.3. Komedija <i>Mizantrop</i>	46
5.3.1. Dubrovačka preradba – <i>Mizantrop</i>	50
6. ZAKLJUČAK	54
LITERATURA	56
SUMMARY	58

SAŽETAK

KLASICIZAM I DUBROVAČKE PRERADBE MOLIÈREA

U ovome radu analizirane su dubrovačke preradbe Molièreovih komedija u odnosu prema klasicizmu. Početci klasicizma kao književnoga razdoblja datiraju iz šesnaestoga stoljeća, no njegova formacija dogodila se u Francuskoj, gdje je značajno obilježio sedamnaesto stoljeće. Veliki utjecaj imao je na gotovo sve europske književnosti, među kojima se nalazi i hrvatska književnost. Među individualima koje su uvelike obilježile razdoblje klasicizma nalazi se komediograf Molière, kao jedan od najvećih klasika klasicizma. Izvanredno razvijen dar za oslikavanje raznih sredina, moć za oblikovanje raznolikih karaktera i duboko poznavanje društva i čovjeka, učinilo ga je najvećim komediografom svih vremena. Pomama za Molièreovim opusom nije zaobišla ni hrvatsko, odnosno dubrovačko kazalište u kojemu su prikazane dvadeset i tri preradbe Molièreovih komedija. Kako je Molière u svojim komedijama prikazivao francusko društvo sedamnaestoga stoljeća, tako su dubrovački prevoditelji u preradbama Molièreovih komedija dali vjeren prikaz Dubrovnika u osamnaestome stoljeću. Ovaj rad ograničen je na interpretacije triju dubrovačkih preradbi Molièreovih komedija – komedije *Tarto* nastale prema komediji *Tartuffe*, komedije *Džono aliti Gos* nastale prema izvorniku *Don Juan* te komedije *Mizantrop* koja je zadržala izvorno ime.

Ključne riječi: klasicizam u Hrvatskoj, Molière, dubrovačke preradbe, *Tarto*, *Džono aliti Gos*, *Mizantrop*.

1. UVOD

Cilj ovog diplomskog rada jest prikazati utjecaj klasicizma na dubrovačku kulturu i ukazati na bogatu recepciju Molièrea te promjene koje su se dogodile u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija. Izabrane komedije za usporedbu i analizu su *Tartuffe* odnosno dubrovački *Tarto*, *Don Juan* ili *Džono aliti Gos* i komedija *Mizantrop*, kojoj je ime u dubrovačkoj preradbi ostalo nepromijenjeno. Dubokim poznavanjem društva i čovjeka te razvijenim darom za crtanje raznih sredina i karaktera, Molière je mogao uspješno odgovoriti zahtjevima najšire publike. Njegova su djela od prvih izvođenja bila trajno prisutna na svjetskim pozornicama pa tako nije mogao ostati nezamijećen ni u hrvatskom, točnije dubrovačkom kazalištu. O Molièreu u Hrvatskoj moglo bi se štošta napisati, no u ovome radu bitan je u kontekstu dubrovačkih preradbi njegovih komedija.

Prepoznavši Molièrea kao vrsnoga i originalnoga dramatičara, Dubrovčanima se pružila prilika za popunjavanje kazališnoga repertoara dramskim tekstovima bogatoga raspona tema, dramskih radnji i situacija te likova. To doba u Dubrovniku bilo je obilježeno nedostatkom originalnoga dramskog stvaralaštva i kazališnoga repertoara pa su kodovi francuske tradicije donijeli inovativni tip drame i različite modalitete smiješnoga i komičnoga. Grupa mladih dubrovačkih plemića, koji su bili zainteresirani za francusku kulturu, u razmjerno kratkom vremenu uspjela je adaptirati čak dvije trećine Molièreova opusa. Preradbe Molièreovih komedija u Dubrovniku stekle su tako ogromnu popularnost da su se adaptacije dogodile na svim razinama, od imena osoba i njihova govora pa sve do samoga ambijenta.

Nakon uvodnoga dijela, rad je podijeljen na nekoliko poglavlja, a prvo je posvećeno klasicizmu, koji se kao pojam u književno-znanstvenom nazivlju javlja u devetnaestome stoljeću, a označava stil koji odlikuje jednostavnost, sažetost i jasnoća izraza, poštivanje zadanih pravila, racionalizam, divljenje antici te težnju skladu. Zahtijeva točnost i red pod vodstvom razuma. Svoje porijeklo vuče još iz šesnaestoga stoljeća talijanske književne kulture, a svoj puni razvitak doživio je u sedamnaestome stoljeću u Francuskoj. Klasicizam je uvelike obilježio europsku kulturu sedamnaestoga i osamnaestoga stoljeća, a ponegdje se zadržao sve do prvih desetljeća devetnaestoga stoljeća. Značenje pojma dolazi od francuske riječi *classicisme* i latinske *classicus*, a u prijevodu bio značilo *koji pripada najvišoj klasi*.

Među trima velikanima francuskoga klasicizma, točno između Corneillea i Racinea, smjestio se Molière, o kojemu se govori u trećem poglavlju. Veliki komediograf, punoga

imena Jean Baptiste Poquelin, često je odstupao od strogih pravila, ali u nekim djelima je ipak poštivao klasicistička pravila, pa je tako napisao stihovane komedije *Škola za žene*, *Mizantrop*, *Tartuffe* i *Učene žene*.

Četvrto je poglavlje posvećeno preradbama Molièreovih komedija u Dubrovniku. Njegove su komedije od prvih izvođenja postale trajno prisutne na svjetskim pozornicama, a rano su se prevodile i prerađivale u Hrvatskoj, gdje su posebnu važnost stekle u Dubrovniku. U prvoj polovici osamnaestoga stoljeća Dubrovnik je općenito bio pod snažnim utjecajem francuskoga jezika i kulture. Dubrovačko kazalište u to je vrijeme malo stagniralo sa svojim radom, a zahvaljujući nekolicini dubrovačkih plemića koji su marljivo radili, kazalište je ponovno oživnulo i postalo bogatije za dvadeset i tri komedije. Najveću su ulogu odigrale preradbe komedija Molièrea, koje su još nazivali i frančezarijama. Svi znakovi preuzimanja francuske kulture, a među njima i skupina preradbi Molièreovih tekstova za dubrovačku pozornicu objedinjeni su pod tim pojmom frančezarija.

Nakon prikaza recepcije Molièrea u Hrvatskoj, donosi se zaključak kojim se objašnjava značaj Molièrea za hrvatsku kulturu i dubrovačkih preradba njegovih komedija, koje se smatraju važnim pokazateljem ondašnjeg Dubrovnika jer su bile namijenjene širem gledateljstvu i samom puku.

2. KLASICIZAM KAO KNJIŽEVNO RAZDOBLJE

Nazivi i preciznija određenja pojedinih književnih epoha uvelike su sporni pa se rasprave o temeljnim načelima periodizacije nanovo otvaraju. Suvremena znanost o književnosti drži da se bez pojmova velikih međunarodnih književnih epoha teško može orijentirati u proučavanju književnosti pa se može reći da „pojam međunarodne književne epohe proizlazi tako iz kulturnog zajedništva jednog broja zemalja i naroda koji čine tzv. europski kulturni krug—(Solar, 1994: 113). Svakako, posebno treba istaknuti grčku i biblijsku mitologiju koje predstavljaju temelj za razvitak književnosti europskoga kulturnog kruga.

Ne postoji razdioba koja bi vrijedila kao neprijeporni sustav te svaku treba uzeti kao jednu od mogućih orijentacija „pa i uz to treba napomenuti da su nazivi, trajanje epohe i reprezentativna djela pojedinih epoha uvijek podložni daljnjim prosudbama. Zato jedino uvjetno, kao okvirnu naznaku u kojoj se moraju slijediti barem neka važnija objašnjenja postojećih nedoumica, može odrediti sljedeći slijed književnih epoha europskog kulturnog kruga: antika, srednji vijek, renesansa, barok, klasicizam, romantizam, realizam i modernizam—(Solar, 1994: 114), a od nabrojanih književnih epoha, ovaj rad bit će koncentriran oko klasicizma i njegova utjecaja na dubrovačku kulturu. No, prije svega treba reći da kao što postoje brojna neslaganja oko razgraničavanja i određivanja književnih epoha, tako postoje i mnoge proturječnosti, netočnosti i dvojbe oko toga što je klasicizam i kako bi ga se trebalo zvati.

Pojam klasicizam dolazi od francuske riječi *classicisme* i latinske *classicus* što bi u prijevodu značilo *koji pripada najvišoj klasi*, a odnosi se na stil u likovnoj, glazbenoj i književnoj umjetnosti koji svoje temelje i uzore pronalazi u grčkoj i rimskoj klasičnoj umjetnosti. Kao pojam javlja se tek u devetnaestome stoljeću i shvaća se kao velika međunarodna književna epoha, ali „samo uvjetno, uz mnoga dodatna objašnjenja i uopćavanja, jer od kraja sedamnaestog do početka devetnaestog stoljeća u europskim književnostima usporedo postoji nekoliko važnih pravaca razvoja—(Solar, 1994: 154). Osim klasicizma, osamnaesto stoljeće obilježeno je pojavom prosvjetiteljstva, a krajem stoljeća javljaju se promjene u književnosti koje će dominirati u epohi romantizma pa su brojni teoretičari ovu epohu označili kao *književnost osamnaestoga stoljeća*.

„Početci klasicizma kao književnog razdoblja/pravca sežu u talijansku književnu kulturu 16. st. te su povezani s renesansnim okretanjem antici; no vrijeme njegova punog razvitka i oblikovanja kao definiranog književnog programa pada u 17. st. u Francuskoj. Ne postavši nikada književnoperiodizacijska odrednica jednoznačnih i dokraja definiranih

obilježja, u raznim oblicima i varijantama te različita intenziteta, klasicizam je obilježio europske književnosti već u 17, a posebice u 18. stoljeću, zamirući u nekim zemljama tek u prvim desetljećima 19. st.—(Fališevac, 2012: 28).

Nadalje, javlja se i problematika u razumijevanju samoga naziva. Pridjev *klasičan* najčešće se koristi kada se govori o antičkim književnostima, stoga se javljaju još dva naziva jer su „mnogi znanstvenici skloni da epohu koja teži prema oponašanju klasičnih djela, osobito onih rimske književnosti, nazovu neoklasicizam, ili pak pseudoklasicizam, kako bi se naglasila razlika prema epohi antičke književnosti—(Solar, 1994: 154). Nasljedovanje antičkih uzora vrijedilo je samo onda kada je to značilo stvaralačko natjecanje s njima i poticaj za stvaranje djela. Polazilo se od pretpostavke da grčko-rimska književnost predstavlja sklad i savršenstvo te da sadrži avastetska pravila koja se ne mijenjaju i koja su stalna.

„Mnoge nacionalne književnosti za vlastitu nacionalnu poetiku koja nastaje baštinjenjem francuskoga klasicizma rabe i naziv "neoklasicizam", da bi naglasile razlike koja postoje između očitovanja klasicizma u francuskoj književnosti XVII. stoljeća i očitovanja klasicizma u svojoj i u većini europskih književnosti XVIII. stoljeća (primjerice u engleskoj i njemačkoj književnosti itd.). Istovremeno se naziv "klasicizam" u pojedinim jezicima primjenjuje i na antičku književnost i umjetnost pa se u tim jezicima (engleski, talijanski, njemački jezik) književnost XVII. i XVIII. stoljeća stoga naziva "neoklasicističkom", da bi se razlikovala od antičke "klasicističke" književnosti, kojoj se divi i uzima ju za uzor, tj. da bi se označila obnova poetike koja je postojala u antici—(Pavlović, 2012: 9).

Kao što navodi Fališevac, klasicizam se najprije formirao u Francuskoj gdje je obilježio značajan dio sedamnaestoga stoljeća, no ne smije se zanemariti veliki utjecaj francuske književnosti toga doba i na gotovo sve ostale europske književnosti - njemačku, englesku, talijansku, rusku, poljsku... Dakako, klasicizam je najveći trag ostavio u Francuskoj te je izvan nje bio manje značajno razdoblje, a svodio se na stil koji odlikuju „jednostavnost, sažetost i jasnoća izraza, poštivanje zadanih pravila, racionalizam, težnja skladu i divljenje antici—(URL 1).

Književnost klasicizma iziskivala je točnost i red, izričito pod vodstvom razuma. Vještina počiva na razumu, koji se treba izboriti s izljevima mašte i osjećajnosti. Razum kao takav predstavlja načelo svjesnoga i kritičkoga odabira, odnosno prema klasicizmu cilj umjetnosti jest stvoriti savršeno lijepo i istinito djelo pomoću razuma, a to se moglo ostvariti na dva načina; oponašanjem artistskih uzora sačuvanih u antičkim djelima ili oponašanjem prirode.

„Mašti i osjećajima klasicizam suprotstavlja razum pridajući mu glavnu ulogu u umjetničkom stvaranju i oblikovanju nadvremenskih načela i pravila koja određuju tematiku i izgradnju književnih djela. Takav stav prema književnom stvaralaštvu došao je do izražaja u brojnim općeteorijskim i poetičkim raspravama čije je obilježje unificiranje i kodifikacija poetičkih i strukturnih elemenata književnog djela—(Fališevac, 2012: 28).

Poštivanje antičkih pravila podrazumijevalo je i poštivanje teorije književnih rodova, koja se najizrazitije odrazila na strukturu klasicističke tragedije, a svrha tragedije, prema Horacijevu načelu, bila je *docere et delectare*, odnosno povezivanje korisnoga s lijepim. Osobito su bila važna Aristotelova pravila o jedinstvima mjesta, vremena i prostora, a glavno opravdanje na koje se teoretičari jedinstava pozivaju je vjerodostojnost jer jedinstva uvelike utječu na psihološku gustoću i usredotočenost gledatelja na borbu strasti jer se upravo tako pretjerivanje u vanjskim događajima, rastegnutom vremenu i različitim prostorima svodi na minimum. Jedinstven i sačeta prizor treba obmanuti gledatelja, koji ne bi mogao prihvatiti da u dva sata trajanja predstave obiđe razna mjesta i temporalnosti jer „klasicistički je čovjek ponajprije neotuđiva i nedjeljiva svijest koju možemo svesti na jedan osjećaj, svojstvo, jedinstvo (...). Pouzdajući se u to jedinstvo motivacija i radnji, teoretičar ni na tren ne pomišlja da se i svijest može raspršiti, čim više ne odražava jedinstven, uopćen svijet, te čim se pokaje kao lažna svijest, kao društvena ili psihološka rana—(Pavis, 2004: 149).

Pjesnik François de Malherbe, „čija se umjetnost na početku XVII. stoljeća izravno nadovezuje na renesansnu tradiciju i racionalizam, a koja će služiti za uzor mnogim francuskim klasicističkim pjesnicima—(Pavlović, 2012: 42), smatra se prvim velikim predstavnikom takve klasicističke književnosti. Ono što je de Malherbe bio u pjesništvu, to je Jean-Louis Guez de Balzac bio u prozi, kao autor proznih epistolarnih zbirki uvelike je utjecao na modu epistolarne književnosti sedamnaestoga stoljeća. No, tri su osobe obilježile cijelo razdoblje klasicizma, a to su dramatičari Pierre Corneille, autor tragikomedije *Cid*, prvog velikog djela klasicističke književnosti, te Jean Racine, jedini pravi klasicist francuskoga sedamnaestog stoljeća i kao takav autor tragedije *Fedra*. Treće ime francuskoga klasicizma jest Molière, koji se kronološki i stilski nalazi između Corneillea i Racinea.

Molière, kao jedan od najvećih klasika klasicizma, držao do je osnovnih klasicističkih načela onda kada je to dozvoljavao sadržaj, a njegova je zadaća prvenstveno bila zabaviti publiku. Zbog sklonosti realizmu i didaktičnosti, često je odstupao od pravila, ali ona su ionako bila blaža za komediju. U njegove visoke klasicističke komedije, napisane stihom i s poštivanjem klasicističkih pravila, ubrajaju se *Škola za žene* (1662), *Mizantrop* (1666),

Tartuffe (1669) i *Učene žene* (1669), a ostala mnogobrojna djela tek su u manjoj mjeri slijedila klasicističku poetiku zbog čestog oslanjanja na baroknu poetiku.

„I zbog razloga pojave trojice velikih dramatičara, Corneillea, Racinea i Molièrea, ali i zbog vrlo široka djelovanja kazališta u svim slojevima društva, zbog mnoštva kazališnih događaja, od kraljevskih privatnih teataru do pučkih izvedaba na sajmištima, francusko 17. stoljeće tvori zaokruženu i posve preglednu kazališnu epohu, koja je po mnogim svojim obilježjima jedno od najvećih razdoblja u svekolikoj glumišnoj povijesti— (Batušić, 2003: 456).

2.1. Poetika klasicizma

Premda postoje brojne nesuglasice oko tumačenja pojma klasicizma, povjesničari književnosti složili su se da je krajem sedamnaestoga i dobrim dijelom osamnaestoga stoljeća došlo do znatne promjene u čitateljskom ukusu, pa se kao prva rasprava o klasicizmu navodi *Poetika* iz 1638. godine, čiji je autor Jean Chapelain (1595-1674), francuski pjesnik i kritičar te najodlučniji branitelj čistoga klasicizma. No, reprezentativno djelo koje je imalo najveći utjecaj na europsku umjetnost predstavlja stihovana poetička rasprava *Pjesničko umijeće* (1674) autora Nicolasa Boileau-Despréauxa (1636-1711), prema kojoj je klasicizam uspostavio „hijerarhijski organiziran sustav književnih vrsta, u kojem uvijek postoji određeni sklad tematike, vrste stila i načina izražavanja—(Solar, 1994: 155).

Niz književnika sudjelovao je u stvaranju teorije klasicizma, a Boileauova poetika samo je zaključak brojnih rasprava koje su vođene tijekom osamnaestoga stoljeća između teoretičara, kao što su već spomenuti Jean Chapelain, François d'Aubignac, Jules Pilet de La Mesnardière, Isaac Voss, Georges de Scudéry, René le Père Rapin i ostali, a „njihovi tekstovi u razdoblju 1630-1660. donijeli su precizne naputke o umjetnosti kakvu će poslije nasljedovati sve europske književnosti—(Pavlović, 2012: 25). Boileau, dakle, nije napisao ništa novo što njegovi prethodnici već nisu spomenuli, a temeljno je načelo poetike uspio sačeti već u dvama stihovima:

*Stog ljubite razum: spisi vam u svemu
nek svoj sjaj i vrijednost crpe tek u njemu* (Boileau, 1999: 37-38).

Poetika propisuje tematiku, kompoziciju i stil, a vrlo često i elemente djela za pojedine književne rodove i vrste. Veliki utjecaj imala je i na klasicističke estetičko-poetičke programe

i norme koje su nalagale vjerodostojnost, istinitost, harmoniju između svijeta djela i njegova stila te stilske umjerenosti i dobrog ukusa (*buon gusto*), suprotstavljajući se pri tome baroknoj težnji začudnosti i fantastičnosti. Jezični elementi zahtijevali su čistoću i jasnoću, a stil je počivao na retoričkim koncepcijama o trima stilovima, oslanjajući se na tanrovske sustav antike pa su tako najviše mjesto zauzimali ep i tragedija, didaktički spjev, oda, poslanica, bajka, satira, idila, elegija i komedija.

Prema poetici klasicizma, umjetnik je genij i on se rađa prirodnom nadarenošću koja biva preduvjetom da bi se u nekom trenutku uspjelo osjetiti umjetničko nadahnuće. Dakako, samo nadahnuće nije dovoljno, potrebna je i metoda koja „počiva na razumu kao glavnom osloncu u suprotstavljanju pretjeranim izljevima mašte i osjećaja—(Pavlović, 2012: 26). Savršenoga umjetnika krasi ravnoteža prirodne nadarenosti i nadahnuća u kombinaciji s teorijskim obrazovanjem i upornim radom s druge strane. Razum odigrava presudnu ulogu u poletu mašte i zanosa strasti tako što ih obuzdava i usmjerava, jer predstavlja načelo svjesnoga i kritičkoga odabira. No, važno je istaknuti da se klasicizam nikako ne može svesti samo na racionalizam, on neosporno odiše njime, ali kada dođe do prevladavanja pedantnoga formalizma, klasicizam se pretvara u pseudoklasicizam i akademizam (Pavlović, 2012: 26).

Dakle, prema poetici Nicolasa Boileaua, ep i tragedija pripadaju visokom stilu i najcjedenije su književne vrste, dok komedija ulazi u niski stil i u skladu s njim uvedeni su određeni likovi koji na određeni način govore i slično. Za svaku vrstu postojala su, naravno, strogo utvrđena pravila, posebice za tragediju – pisanje u stihu, podjela na pet činova, uzvišen stil, a djelo je moralo biti i poučno u smislu gajenja visokih etičkih vrijednosti. Razlog tomu je što se u središtu zanimanja umjetnosti nalaze čovjek i njegova sudbina, a umjetnost teži prikazivanju ljudske prirode u pojedincu koji je ostvaraj suvremenoga i vječnoga, konkretnoga i apstraktnoga te partikularnoga i univerzalnoga. Ono što klasicizam otkriva jest psihologizacija koja je predstavljena kao racionalistička metoda u prikazivanju junaka.

2.2. Klasicizam u hrvatskoj književnosti

Hrvatska je književnost u dodir s klasicističkim stilom dolazila preko razmjene sa susjednim zemljama i književnostima, sa sjevera su to bile mađarska i njemačka, a s juga talijanska književnost. Spoznaje o novom ukusu i umjetničkom stilu „nisu ostajale samo u krugu *prvih susjeda*, nego su hrvatski književnici brzo i razmjerno lako dolazili na sama ishodišta nove poetike, poglavito upoznajući se s djelima francuskoga i engleskoga

klasicizma. S druge strane, klasicizam je za hrvatske znanstvenike i umjetnike bio poetika na čiji se oblik moglo utjecati i izvan granica svoje zemlje—(Pavlović, 2012: 272). Kao relativno definiran poetički program, klasicizam se u hrvatskoj književnosti javlja u osamnaestome stoljeću „obilježujući stvaralaštvo većeg broja pisaca u Dubrovniku, nekolicine pisaca u Slavoniji, ponajprije M. P. Katančića, a neke crte tog pravca uočavaju se i u književnoj produkciji kajkavske Hrvatske—(Fališevac, 2012: 29). Književna situacija osamnaestoga stoljeća u Hrvatskoj uvelike se razlikuje od one u Europi. Naime, društveno-političke okolnosti bile su usko vezane uz oslobođanje Slavonije od turskih okupatora, prosvijećeni apsolutizam Josipa II i Marije Terezije, slabljenje položaja Dubrovnika uz sve jaču mletačku vlast u Dalmaciji i Istri.

S obzirom na navedene okolnosti u kojima se klasicizam u Hrvatskoj razvijao, u potpunosti je mogao doći do izražaja u pjesničkim oblicima, po kojima se mogao uključiti u oblikovanje uzvišenoga i odmjerena svijeta. Izuzme li se *Knjižica o ilirskom pjesništvu*, Katančićevo poetičko-estetičko djelo, u hrvatskoj književnosti nema eksplicitnih poetičkih rasprava o ovom periodu pa se njegova obilježja moraju detektirati iz samih djela, a s obzirom na to da klasicizam kao književno razdoblje i stilski pravac supostoji s kasnim odjecima baroka i nekim prosvjetiteljskim tendencijama, nerijetko je dolazilo do prepletanja navedenih stilova i pravaca. Što se tiče razlikovanja književno-povijesnoga nazivlja u Hrvatskoj, lako je uspostaviti vezu između klasicizma i neoklasicizma: razdoblje i stil koje dominira u francuskoj kulturi u sedamnaestome stoljeću i u europskoj kulturi u osamnaestome stoljeću naziva se klasicizmom, a *novi klasicizam*, odnosno svaki novi povratak bivše mode obuhvaćen je pojmom neoklasicizma (Pavlović, 2012: 9-10).

Na sjeveru Hrvatske klasicizam je obilježen njemačkom i mađarskom varijantom ovoga književnog pravca, a to se vidjelo u obnovi klasične antičke književnosti koja je prepletena elementima nacionalne folklorne književnosti, a jug, odnosno dubrovačku književnu produkciju definirao je talijanski akademski klasicizam. No, klasična varijanta klasicizma s definiranim i normativnim poetičkim programom nije ostavila dublji trag u hrvatskoj književnosti, osim na krajnjem jugu, u dubrovačkoj književnosti.

Najveći književno-kulturni doseg ostvaren je u Dubrovniku, ponajprije u raznoraznim kraćim lirskim oblicima, prirodnoznanstvenom i filozofskom epu, basni, satiri i epigramu, prvotno na latinskom jeziku, „zatim u prijevodima antičke klasične književne baštine te u književno-kulturnoj djelatnosti raznih književnih akademija oko prikupljanja jezičnog i književnog blaga i u sustavnom osmišljavanju pojedinih segmenata nacionalne književne historiografije (ponajprije dubrovačke)—(Fališevac, 2012: 29).

„Ni u književnosti hrvatskih zemalja 18. stoljeća klasicizam još uvijek nije zadobio koherentan i sustavan književnopovijesni opis na temelju korpusa hrvatskim jezikom pisanih djela, ponajprije stoga što su ta djela velikim dijelom ostala u rukopisima, što su raznolika po svojim žanrovskim i stilskim obilježjima, a svjetonazorske koncepcije koje ona oblikuju su raznorodne i pluralističke. Tako se, primjerice, često zanemaruje činjenica da se unutar hrvatskog klasicizma oblikuju ne samo teme oslonjene na metode racionalističke spoznaje (posebice to vrijedi za koncepcije neologije koja se temeljila na Leibnizovu učenju o pretpostavci identiteta između razuma i očiglednosti stvarnosti), nego i takva građa koja nosi upravo suprotan predznak, posebice u djelima u kojima se raspravlja o pitanjima čovjekova bića u odnosu prema Bogu—(Fališevac, 2012: 29).

Polihistorijski duh osamnaestoga stoljeća može se vrlo jednostavno pratiti na prostoru dubrovačke kulture; nastajala su brojna djela o prošlosti Dubrovnika, istraživala se dubrovačka povijest i kultura, posebice književna, prikupljalo se jezično blago te su se otvarale razne kulturne institucije i brojne učene akademije. Pojedini slavonski i dalmatinski pisci, kao Splitsanin Ivan Dražić ili Slavonci Antun Kanižlić i Joso Krmpotić, oblikovali su svoja djela oslanjajući se na pojedine dubrovačke autore. Ono što dubrovački književno-kulturni prostor osamnaestoga stoljeća razlikuje od drugih područja hrvatskih zemalja na kojima se književnost oblikovala nezavisno od poticaja iz Zapadne Europe jest književno-kulturno prihvaćanje i sinteza raznorodnih poetičkih praksi te prihvaćanje raznovrsnih književnih programa i estetika koje su pristizale iz Zapadne Europe. Ovo razdoblje značajno je i zbog početka oblikovanja dubrovačke književne kulture kao vodeće kulture na području hrvatskih zemalja, kao središta hrvatske književne tradicije.

3. JEAN-BAPTISTE POQUELIN

Među piscima francuskoga klasicizma, koji je satkan od niza velikih umjetnika, ne postoji niti jedan koji bi se svojim životnim iskustvom i svojim kreativnim sposobnostima mogao uopće usporediti, a kamoli mjeriti s glumcem, dramatičarom, redateljem i voditeljem kazališne družine, Molièreom. Duboko poznavanje suvremenog društva i čovjeka uopće sjedinjeni su u njemu s izvanredno razvijenim darom za crtanje raznih sredina i neobičnom moći uobličavanja najraznolikijih karaktera. Rijetki su pisci koji su tako uspješno odgovorili zahtjevima najšire publike i prohtjevima jedne uske i profinjene sredine. Molièreov životni put, obasut mnogobrojnim poteškoćama, započeo je u siječnju davne 1622. godine u Parizu, u obitelji imućnog tapetara Jeana Poquelina. Budući veliki pisac dobio je na krštenju očevo ime

Jean, a kasnije su dodali Baptiste kako bi se razlikovao od mlađeg brata, također Jeana. Molière je njegovo glumačko, kazališno ime, koje je uzeo 1664. godine i ovjekovječio ga književnim djelima. Iako je potekao iz građanske obitelji, dugim i mukotrpnim radom stekao je slavu, imetak i društveni položaj.

S obzirom na to da se za život nije odrekao glumačkoga zvanja i jer u svojim komedijama nije prestajao šibati društvene poroke i ljudske slabosti, pokopan je u tajnosti i izvan posvećenoga groblja svetoga Josipa, međunekrštenima i samoubojicama jer su glumci u to doba bili isključeni iz zajednice Katoličke crkve. Među Molièreovim glumačkim suvremenici često se govorilo „Crkni, ali odigraj svoju ulogu“ (Molière, 2003: 5), a upravo tako okončao je i Molièreov životni put. Naime, za vrijeme izvođenja četvrte predstave *Umišljenoga bolesnika*, 17. veljače 1673. godine, Molière je počeo krvariti. Hitno je prevezen u svoj stan, gdje je tek nekoliko sati kasnije preminuo. Na posljednji počinak, u sred noći 21. veljače 1673. godine, ispratila ga je tek nekolicina (Molière, 2003: 479).

„Scenskim izvođenjem *Umišljenog bolesnika* Molière je završio svoj životni put. Smrtno bolestan, očekujući svaki dan neizbježan kraj, on je grozničavom turbom pripremao svoju posljednju premijeru, kao da se bojao da neće uspjeti da je ostvari. Bez obzira na svoju bolest, on je sam glumio Arganovu ulogu i prema ocjeni suvremenika bio je nedostižan u scenskom ostvarenju lika ovoga čovjeka izmučenog nepotrebnim liječenjem. Na premijeri od 10. februara 1673. godine sve je naizgled bilo u redu, kao i na idućim dvjema predstavama. Katastrofa se dogodila na četvrtoj predstavi komedije, 17. februara. Za vrijeme završne baletske svečanosti, Molièreu je pozlilo i jedva je izdržao predstavu do kraja. Prenijeli su ga u stan, koji se nalazio na dva koraka od kazališta, i tu je poslije nekoliko sati umro, ugušen krvlju koja mu je kuljala iz usta. Kraj njegove samrtničke postelje nije bilo ni liječnika ni svećenika, koje je slobodoumni Molière toliko mrzio“ (Mokuljski, 1948: 93).

Obitelj Poquelin prvotno je živjela u provincijskom gradiću Boves, a nakon toga u Parizu gdje su se njegov djed i otac bavili tapetiranjem na dvorovima. S obzirom na to da mu je otac ušao u sastav dvorske posluge i da je bio ugledni trgovac, Molièreu je mogao omogućiti odlično školovanje. Odgojen je u jezuitskoj školi, odnosno isusovačkoj gimnaziji, u kojoj je temeljito naučio latinski jezik, tako temeljito da je u originalu čitao antičke rimske pisce, a na francuski je jezik preveo poetiku *O prirodi stvari*, autora Lukrecija. Datiranje prijevoda vrlo je teško odrediti, a tim teže jer ga je Molière kasnije uništio, tako da je od cijeloga prijevoda ostalo sačuvano samo nekoliko stihova koje je unio u monolog Eliante u *Mizantropu* (Mokuljski, 1948: 5-6).

Po završetku Clermotskoga collègea 1639. godine, gdje je već iskazao sklonost specifičnoj filozofiji, na Orleanskom sveučilištu položio je ispit za zvanje magistar prava. Tim

zvanjem mogao je postati odvjetnikom, no pravnička karijera nije ga privlačila kao ni očevo zanat. Duboko u sebi osjećao je i znao da je stvoren za kazalište koje ga je oduševljavalo od ranog djetinjstva i u koje ga je djed s majčine strane često vodio. Molière je odlučio postati glumcem bez obzira na to što je tada glumački poziv bio podvrgnut brojnim predrasudama.

Upoznavanje s glumačkom obitelji Bėjart, u kojoj je glumica Madeleine djelovala kao protagonistica, bila je prekretnica u Molièreovu životu te su godine 1643. okupili kazališnu družinu pod nazivom *Slavno kazalište (L'illustre Théâtre)*. Nažalost, 1645. godine *Kazalište* prestaje postojati, a razlog tomu bile su materijalne poteškoće, nemanje dobrih glumaca i dobrih kazališnih predstava. S obzirom na to da se njegova grupa razila, Molière se pridružio grupi putujućih komičara na čelu sa starim glumcem Charlesom Du Fresneom (Mokuljski, 1948: 7). Za Molièrea ovo je bio početak trinaestogodišnjeg lutanja po provinciji. Godine lutanja za njega bile su surova škola života i umjetničkog majstorstva kojima je stekao izvanredno poznavanje narodnoga života i života provincijskih gradova Francuske, koje se ogleda u brojim komedijama, na primjer u komedijama *Liječnik protiv volje* (1666) i *Gospodin de Pourceaugnac* (1669). U tom svom lutanju, kao četrdesetogodišnjak, stupio je i u brak s Madeleininom izvanbračnom kćeri Armandom, a njegova bračna situacija, smiješna ljubav ostarjela muškarca prema mladoj djevojci, bila je često tematizirana u komedijama koje je pisao (Molière, 2003: 478).

Iskusio je i sve *ljepote* neosiguranoga i bespravnoga života putujućih glumaca osamnaestoga stoljeća, hladnu ravnodušnost provincijskoga gledatelja, nemilosrdnu konkurenciju mnogobrojnih glumačkih grupa i neblagonakloni stav mjesnih vlasti, koje su predstave zabranjivale pod svakojakim izgovorima. Sve ovo očvrstnulo je Molièreov glumački talent pa shodno tome prelazi na prikazivanje komičnih uloga i dolazi na čelo kazališne grupe, no prije svega pobrinuo se da joj stvori originalan lik. Neosporna je činjenica da je „upravo Molièreovo djelovanje na širokom području kazališne umjetnosti, od pitanja posve književnoteorijskih do onih organizacijsko-tehničkih, konačno osiguralo francuskom kazalištu najviši mogući status—Batušić, 2003: 456). U stalnoj potrazi za repertoarnim novinama, često je odlazio u Pariz, no to nije urodilo plodom pa odlučuje da će se sam uhvatiti stvaranja, ne bi li svoju družinu izvukao iz krize. Okreće se komediji, a na tom području nije imao konkurenciju pa se njegova družina vrlo brzo istaknula u provinciji.

3.1. Prve i prave komedije

S obzirom na to da je Molière bio jedan od najvećih komediografa ikada te da su njegove komedije imale značajan utjecaj na sve one koje su nastale poslije njegovih, prije svega potrebno je reći nešto više o samoj komediji i njezinom razvitku.

Komedija, kao i tragedija, svoje temelje razvija iz pučkih obreda, a o tome svjedoči i sam grčki naziv *kōmōidia*, nastao od riječi *kōmos*, što bi značilo *veseli ophod*. Kroz razne epohe književnosti i ostvarenja pojedinih autora, komedija je dobila raznolike osobine pa je teško govoriti o nekim zajedničkim osobinama. No, kao zajednička karakteristika svih komedija jest scensko oblikovanje svih varijanata i nijansi smiješnoga. Smiješno, odnosno ono što izaziva smijeh, ima širok raspon mogućnosti, a komično je samo jedan tip ostvarenja smiješnoga. Posebice treba izdvojiti klasicističku komediju koja je privlačila Molièrea. Ono što klasicističku komediju odlikuje jest prikaz likova nižega društvenog statusa, izmišljena i preuzeta radnja iz svakodnevnoga života te povoljan rasplet, stoga u njoj trijumfira pravilo vjerojatnosti, no dakako prisutna su i sva druga pravila klasicizma. Ona nema toliko razrađene upute, kao što to ima tragedija, a sam Corneille zalagao se da se „tragedija i komedija razlikuju isključivo po sadržaju i staleškoj klauzuli—(Pavlović, 2012: 32). Napetosti se razrješavaju ironičnim stavom prema pojedinim ljudskim osobinama, težnjama, idealima ili pak prema životu i svijetu, a detaljnije određenje komedije donosi *Pojmovnik teatra*:

„Komedija se tradicionalno određuje pomoću triju kriterija koji je suprotstavljaju tragediji: likovi komedije pripadaju nižim društvenim slojevima, rasplet je sretan, cilj joj je nasmijati gledatelja. Budući da je oponašanje ljudi manje vrijednoga karaktera (ARISTOTEL), komedija ne treba crpiti iz mitoloških i povijesnih izvora. Ona se bavi svakodnevicom i prozaičnom stvarnošću malih ljudi. Otuda njezina sposobnost - prilagodbe svim društvima, neizmijerna raznolikost njezinih izražajnih oblika i teškoća da se na temelju njih izvede neka suvisla teorija. Kada je riječ o raspletu, on ne može za sobom ostaviti mrtvace ili razočarane žrtve, nego gotovo uvijek vodi k sretnom završetku (brak, pomirba, prepoznavanje (...)) zahvaljujući gluposti i nakaznosti komičnog lika publika se osjeća zaštićenom. Mehanizmi pretjerivanja, kontrasta ili iznenađenja rađaju u njemu osjećaj nadmoći—(Pavis, 2004: 191).

Prije nastavka, treba dodati još jednu zanimljivost iz Molièreova života. Naime, komedija ga uopće nije zanimala, dapače, bio je opčinjen tragedijom, ali komedija je, igrom slučaja, izabrala njega (Čale-Feldman, 2004: 367). On ispočetka nije pisao prave komedije, već je samo skicirao scenarije malih komičnih komada koje je nazivao *divertissements*,

odnosno farse¹. Ono što je Molièreove farse razlikovalo od srednjovjekovnih bilo je pisanje u prozi i oslanjanje na glumačku improvizaciju koju je usvojio od talijanske komedije *dell'arte*², s kojom se više puta imao prilike susresti za vrijeme glumačkih lutanja. Lutajući rodnim gradom, Molière je imao priliku upoznati i talijanske i francuske pisce farsa, a radio je ono što se najviše tražilo – prepravljao je talijanske komedije i sam pisao farse. Nažalost, jako veliki broj scenarija za farse nije sačuvan pa je danas teško odrediti njihove nazive, a jedino što je ostalo poznato nazivi su sličnih predstava koje je Molière prikazao u Parizu nakon svoga povratka iz provincije, kao na primjer: *Zaljubljeni doktor* (1658), *Tri doktora* (1661), *Ljubomorni Gros-René* (1663).

„Naslovi nekih od tih komada nagovještavaju pojedine situacije u siđejima kasnijih Molièreovih farsi. Tako, na primjer, naziv *Skupljač pruća* podsjeća na komediju *Silom liječnik*, čiji je junak skupljač pruća, a naziv *Gorgibus u vreći* podsjeća na jednu od najzabavnijih scena iz *Scapinovih podvala* (čin III., slika 2). To pokazuje da se zreli Molière rado vraćao na situacije i motive svojih mladićkih farsi—(Mokuljski, 1948: 9-10).

Nadalje, treba spomenuti i dvije sačuvane komedije jednočinke – *Barbouilléova ljubomora* (1650) i *Leteći liječnik* (1659), koje je prvi put objavio bibliograf Eugène Viollette-Duc (1814-1879) 1819. godine, no upitno je jesu li ta djela uopće Molièreova s obzirom na to da je u provinciji pisao samo scenarije, a ove dvije komedije napisane su u cjelini. Što se tiče same tematike i sadržaja farsa, treba reći kako njegove prve farse, iz mladih dana, nisu bile maštovite. U njima su se, uglavnom, javljale tradicionalne talijanske i francuske ličnosti: prevareni starci, škrtice, brbljavi doktori, glupe i lukave sluge, ljubavnici... Molièreov prvotni plan i cilj bio je ovladati tradicionalnom tehnikom farse i komedije. Bez obzira na to što su Molièreova prva djela bila jednostavna i *primitivna*, odlikovala su se višom kvalitetom nego djela drugih francuskih pisaca komedija. Osim toga, komika je nosila narodni karakter;

¹ Farsa (franc. *farce*), kraće dramsko djelo komična značaja koje je kao građanski žanr uobličen u devetnaestom stoljeću. Obilježava je grub, konkretan, materijalistički značaj desakralizacije, a značajke joj preživljavaju i u komediji *dell'arte*. Profesionalni glumci inspiracije su crpili iz svakodnevnoga života prikazujući tako bračne peripetije i sudsku praksu. Izvor: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=19030> (Datum pristupa: 2. studenog 2022.)

² Komedija *dell'arte* (tal. *commedia dell'arte*), kazališni je oblik koji je osnovan sredinom šesnaestoga stoljeća u Italiji i prevladavao je sve do osamnaestoga stoljeća. Ovaj oblik brzo se proširio Francuskom gdje je uvelike utjecao na Molièreovo kazalište. Naziv komedije označavao je da je izvode profesionalni glumci (komedija od zanata), a karakteriziraju je glumačke doskočice, puki zapleti i scenariji, a većina predstave prepuštena je inicijativi glumaca. Potonji su se specijalizirali za određene likove i zajedno su dogovarali pošalice ne bi li se dodvorili gledateljima. Na komičnost su još utjecali kostimi, geste i akrobatske sposobnosti. Tipični likovi poput pedanta, razmetljivoga vojnika ili prepredenoga sluge, postajali su *maske*, koje su ponekad postajale poznate po glumčevoj vještini koji su ih predstavljali. Izvor: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=12313> (Datum pristupa: 15. siječnja 2023.)

prikazivale su se smiješne osobine svih skupina ljudi, borbeni prkos te nepoštivanje prema postavljenim idealima ovoga svijeta. Da bi dosegnuo visine satirične komedije, trebao je učiti od majstora književne učene komedije. Vrlo rano pokazao je interes za veliku komediju u stihu,

„s obiljem i raznovršnošću situacija u sićušjima. Takva komedija bila je zastupljena u Francuskoj u prvoj polovini XVII. vijeka sasvim malim brojem djela, koja nisu bila mnogo originalna i koja su najčešće bila plod podražavanja talijanske komedije. Pri tome polazna točka nije bila talijanska komedija maske (commedia dell'arte), nego takozvana »naučna komedija« (commedia erudita) koja je ponikla početkom XVII. vijeka kao podražavanje komedije Plauta i Terencija (Aristo)—(Mokuljski, 1948: 11-12).

Nakon uspješnog prelaska s farsa na prave komedije, Molièreova zadaća bila je ovladavanje dramaturškom tehnikom ovoga književnog roda. *Vjetropir* ili *Sve u nevrijeme* naziv je njegove prve književne komedije, koja je prikazana 1665. godine u Lyonu, a koji otada postaje glavna baza Molièreove grupe. Nasmijati i zabaviti gledatelje komičnim ponavljanjima iste situacije – vjetropir Lelie svojim nezgodnim upletanjem kvari sva oštroumna domišljanja sluge Mascarilla, koji se brine o njegovoj sreći – glavni je Molièreov cilj u ovoj, ali i u ostalim komedijama. Samo godinu dana nakon, prikazana je i druga komedija *Ljubavna razmirica*, u kojoj je u središtu složena i zamršena intriga – djevojka za koju svi misle da je dečko. U vrlo banalnu fabulu djela, obradom psihologije zaljubljenih likova unosi se realno-psihološki element. Zahvaljujući velikom uspjehu *Vjetropira* i *Ljubavnih razmirica*, Molièreova družina dolazi na prvo mjesto u provinciji te on počinje raditi na tome da ga pozovu u prijestolnicu – Pariz i da mu omoguće prvi nastup na dvoru. Tjelja mu se ostvarila 24. listopada 1668. godine, kralj zadržava njegovu družinu u Parizu i na raspolaganje mu daje prostorije dvorskoga kazališta *Petit-Bourbon*, gdje su se izmjenjivali nastupi talijanskih i francuskih grupa.

„U toku prve godine svoga boravka u Parizu Molière je davao isključivo stare komade, već igrane u provinciji. Tek kada se dobro upoznao s prilikama oko sebe i kad si je osigurao podršku utjecajnih osoba, on je pred pariškom publikom nastupio s novom komedijom— (Mokuljski, 1948: 15). Riječ je o komediji *Smiješne kaćiperke*³, u kojoj je obrađena aktualan i satiričan karakter, a likovi kaćiperki javljaju se i u drugim djelima te su najčešće bile nositelji komike. Ovom jednočinkom, u kojoj smjelo izvirgava ruglu jednu izopačenost svoga vremena – ismijava aristokratsku kaćipersku modu te njezin negativan i razoran utjecaj na život ostalih

³ Kaćiperka, te niska osoba sklona pretjeranom kićenju, kinđurenju; pomodarka. Izvor: https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e19gWBe%3D (Datum pristupa: 22. studenog 2022.)

građana, označen je prijelom u Molièreovom književnom stvaralaštvu i premda je osuđivao kaćiperski feminizam, podržavao je i slagao se idejom prava žena na osvetu zbog nepravde i prevare u braku, kako tumači Cvijeta Pavlović (Pavlović, 2012: 76). Poslije ovoga uspjeha, Molière će se sve više baviti suvremenom tematikom, a u njegovim komedijama smjenjivat će se ili kombinirati sve vrste komedija, od lakrdije, herojske i galantne komedije, komedije-baleta, komedije karaktera do visoke, dramatične komedije.

Iz njegova opsežnog stvaralaštva, kao najpoznatija djela navode se komedije *Škola za mućeve* (1661), *Tartuffe* (1664), *Don Juan ili kameni gost* (1665), *Škola za žene* (1663), *Mizantrop* (1666), *Škrtac* (1668), *Građaninplemić* (1670), *Scapinove spletke* (1671), *Ućene žene* (1672), *Umišljeni bolesnik* (1673).

Komedija *Škola za žene*, kojom je udario temelje klasicistićkoj komediji, prvo je djelo u kojem se uspješno okušao u disciplini oblika, prema smjernicama novoga dominantnog ukusa. Komedija je Molièreu donijela brojne neprijatelje i protivnike, među kojima su bila i dva brata Corneilla, a to ne ćudi s obzirom na to da ih je provocirao više puta u svojoj komediji. Donneau de Visé otišao je korak dalje pa je pokrenuo i otvorenu kampanju protiv tiskanja ove komedije. Tvrdio je da je Molière sve ono najbolje iz komedije posudio od drugih pisaca, da je siće loše sloćen i da cijela komedija obiluje pogreškama protiv dobrog ukusa. Viséov ćlanak pokrenuo je lavinu pa su i drugi Molièreovi neprijatelji htjeli stvoriti utisak da komedija ne moće zadovoljiti ukuse pravih znalaca te da moće uspjeti samo kod gomile.

Kako bi odgovorio svojim neprijateljima, napisao je komediju u jednom ćinu *Kritika Škole za žene*, za koju kaće da je samo *razmišljanje u dijalogima*. Komedija je, dakako, puno više od toga, ona je „u stvari prava komedija u kojoj se povodom jednog komada sukobljavaju i prepiru ćivi ljudi, kao presaćeni iz pariskih salona—(Mokuljski, 1948: 34). Ovom komedijom dao je odgovor svojim neprijateljima, ali isto tako na lijep naćin ismijao je razne skupine svojih neprijatelja; stidljive kaćiperne dame, šupljoglave i umišljene markize te ljubomorne pjesnike koji napadaju zbog osobnih razloga. Nadalje, objavio je svoja prava kao komićnog pjesnika pobijajući time vladajuće mišljenje da je teće napisati tragediju i da je ona vaćnija, brani svoju glumu i svoje kazalište te prijeti novim ostvarenjima.

„Tragedija, po mišljenju Molierea, prikazuje heroje, a komedija – ljude. Lakše je pisati tragediju nego komediju, jer su njeni heroji »samovoljne slike u kojima nitko ne traći slićnosti. Treba samo poći za svojom maštom, koja ćesto zaboravlja istinu, pretpostavljajući joj nešto ćudեսno«. Sasvim drukćije stoji stvar s komedijom, zato što »slikajući ljude vi slikate iz prirode: njihove slike moraju biti slićne i ništa se ne postiće ako se u njima ne mogu poznati ljudi vašeg vijeka«. Teće je pisati komediju nego

tragediju već i zbog toga što »nije lak pothvat izazvati ljude od reda da se smiju«— (Mokuljski, 1948: 35).

Nakon udarca gradaciji književnih rodova, zadaje udarac i drugom osnovnom pravilu klasicizma – trojnom jedinstvu mjesta, vremena i radnje „smatrajući da je općinstvo jedino mjerodavno u prosudbi njegova djela, pa ako se smijalo, *nije bitno da se smijalo po pravilima* (Batušić, 2003: 462). Za njega temelj čine zdrav razum i najuzvišenije pravilo *svidjeti se*, pri čemu se vodi ukusom širih krugova gledatelja. Odlučno odbacuje cjepidlačku dogmu po pitanju trojnoga jedinstva i u temelje stavlja principe zdravoga razuma, tvrdeći da „onaj isti zdravi razum koji je u svoje vrijeme doveo do tih zaključaka, lako do njih dovodi i sada, bez pomoći Horacija i Aristotela—(Mokuljski, 1948: 35).

Unatoč brojim neprijateljima i protivnicima s jedne strane, s druge strane nalazili su se brojni Molièreovi podupiratelji i sljedbenici. Veliki Molièreov štovatelj bio je i Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), koji je i sam na početku svoga stvaralaštva pisao komedije. Goethe je više puta izrazio svoje divljenje prema „dubokoj čovječnosti, istinitosti i čistoći Molièreove umjetnosti—(Mokuljski, 1948: 97). Prema Goetheovim riječima, Molière se uzdigao iznad naravi svoga vremena, dok se većina pokoravala naravima vremena i ostajala ograničena i okovana tim naravima. Uz to, Molière je popravljao ljude prikazujući ih istinito, a pored toga savršeno je poznao scenu, uz rijetku finoću i besprijekoran takt, ističući

„Meni je slikati moral, ponašanje, običaje i značajeve a da ne diram ni u koga izravno. Sve osobe koje prikazujem osobe su u zraku, lutke što ih odijevam po svojoj mašti samo sa bih zabavio gledaoce. A treba li reći ima li čega što bi me odvratilo od daljega pisanja komedija, onda su to sličnosti koje moji protivnici u njima uvijek žele pronaći, zlonamjerno nastojeći probuditi zavist kod nekih osobe na koje nikada nisam mislio (iz Versailleske improvizacije)—(Molière, 2003: 463).

Goetheove pohvale bile su u oštroj suprotnosti s njemačkim romantičarima devetnaestog stoljeća koji su pokušali omalovažiti Molièrea, ali i Corneilla i Racinea.

3.2. Molièreova komedija karaktera

Široke mogućnosti i rasponi smiješnoga, omogućuju dijeljenje komedije na podvrste, prema bitnim načinima stvaranja komičnih dojmova pa se tako razlikuju komedija karaktera, komedija intrige, komedija situacije i komedija konverzacije. Komedija koja je usko vezana

uz Molièrea jest komedija karaktera, odnosno *komedija u kojoj se kritički promatra društvo i tipovi pojedinih značajeva* (Molière, 2003: 462). U ovu skupinu ubraja se devet djela koja uz to čine čine i Molièreov najviši domet u književno-dramskom stvaralaštvu, a to su komedije *Kaćiperke* (1659), *Škola za muževе* (1662), *Škola za žene* (1662), *Don Juan ili Kameni gost* (1665), *Mizantrop* (1666), *George Dandin* (1668), *Tartuffe ili Varalica* (1664), *Škrtac* (1668) i *Učene žene* (1672) (Batušić, 2003: 462).

Ova podvrsta komedije komične efekte gradi na tipovima karaktera koji su smiješni zbog neke mane ili pretjeranog naglašavanja nekog osjećaja ili karakternog nesklada. Preciznije rečeno, ismijava mane pojedinca te kroz komične situacije podvrgava kritici i ismijavanju ljudske karakterne osobine kao što su pohlepa, tvrdoglavost, sebičnost, licemjerstvo, zavist, oholost. Isto tako, prikazuje likove čije su psihološke i moralne odlike poprilično jasno ocrtane. S obzirom na to da donosi galeriju likova za čiju materijalizaciju više nisu potrebni zaplet, radnja ili stalni razvoj, iz nje proizlazi određena statičnost, a svoj procvat doživljava u sedamnaestom i početkom osamnaestoga stoljeća, pod utjecajem La Bruyèrovih *Karaktera* (Pavis, 2004: 193). Dakle, naglasak u komediji karaktera stavljen je na precizni opis motivacije likova, a radnja je važna samo u mjeri u kojoj karakterizira, odnosno određuje i vjerno vizualizira protagoniste, pa je tako ovaj tip komedije suprotstavljen komediji intrige, koja je utemeljena na brojim zapletima.

Što se tiče distinkcije prema prirodi komičnih postupaka, kako u grčkoj komediji, tako i u daljnjem kazališnom razvoju, razlikujemo nisku i visoku komediju. U niskoj komediji koriste se postupci farse, odnosno vizualne komedije, tzv. *geg*, *lazzi* – batinanje, a u visokoj komediji javljaju se suptilnosti jezika, aluzije, igra riječi i produhovljene situacije. Kod niske komike radi se o iskrenom smijehu kakav možemo zamijetiti u lakrdijama i farsama. Visoka komika najčešće uspije izmamiti samo osmijeh jer teži ozbiljnosti i ukočenosti, a što se tiče samoga termina *visoka*, odnosno čista komedija, on potječe iz *Eseja o komediji* iz 1877. godine čiji je autor George Meredith, engleski književnik. Nadalje, bitno obilježje visoke komedije svakako je element tragičnoga, koji se očituje u stvarnim odnosima i društvenim problemima između očeva i djece, odgoja, braka i obitelji, vjere. Može se primijetiti da se visoka komedija ne temelji samo na smijehu, već na razvoju likova, te da se često približava tragediji. Kao još neke odrednice visoke komedije, treba navesti duhovite, ali i poučne dijaloge, satiru, zajedljivi humor te kritiku društva.

Nadalje, u tzv. *visokim komedijama* Molière više nije usredotočen na zaplet, već se okreće

„oblikovanju najraznovrsnijih značajeva, proučava sva njihova obličja često prodirući svojom analitičkom metodom u najzapretanije emanacije ljudske psihe. Shema tih komedija još se pričinja pomalo tradicionalističkom – jer obično je riječ o nekom nametnutom braku što ga otac nastoji prisilno nametnuti svojoj kćeri. Takav je otac gotovo uvijek neobičnih karikaturnih karakternih obilježja, koja tijekom dramske radnje dolaze do punog izraza. Oko tako obilježenih stožernih osoba nalazimo niz spletkara, slugu i pomoćnika mladih ljubavnika, koji nastoje napakostiti starom čudaku, a pomoći mladu i prirodnu ljubav—(Molière, 2003: 463).

Molière kao tvorac velike klasicističke komedije karaktera često kombinira i komediju običaja s farsom pri čemu su mu kao inspiracija poslužili različiti izvori, primjerice antički autori, François Rabelais te talijanska komedija *dell'arte*. Vodio je računa o svim ukusima, od puka do dvora, stoga njegov humor ima širok registar, a produbljenom psihološkom analizom srodan je klasicističkim moralistima svojega doba. Temeljene na neprestanoj napetosti između mudroga i luckastoga, supostojanju pravoga i krivoga te suprotstavljanju naučenoga prirodnomu, odnosno duha naravi, Molièrove se komedije mogu čitati kao tekstovi u kojima se suptilnim grupiranjem karaktera, prizora, govora i ponašanja neprestano evocira središnja, glavna tema.

U nizu komedija karaktera, ističe se i *Škola za muševce* (*L'École des maris*, 1661) u kojoj je započeo s uporabom stereotipnih komičnih situacija radi zagovaranja razumnoga prihvaćanja ljudske naravi, a to se podudaralo s onodobnom kulturom pariških salona i dvora. Isto tako, ovo djelo predstavlja i prvu Molièreovu komediju s problemom, prikazan je sukob dvaju pogleda na svijet – zaostalog, srednjovjekovnoga s novim, prosvijećenim i humanističkim pogledom. Osnovna je zadaća ove komedije učvršćivanje humanističkoga morala, zasnovanoga na vjeri u dobrotu čovječje prirode, na priznanju instinkta od strane pouzdanih rukovoditelja ljudske naravi.

„Molière usvaja senzualističke principe Gassendijeve etike: on usvaja njegovu tvrdnju da čovjek može biti sretan samo kad slijedi »prirodu«, a također i njegovo pretpostavljanje iskustva spekulaciji, i uvjerenje da se istina može utvrditi samo putem provjeravanja stanovite postavke čovjekovom praksom. Kao i Gassendi, Molière izjednačava prirodno s razumnim i moralnim. U ime »prirode«, on vojuje s nasiljem svake vrste nad čovjekovom ličnošću, slikajući u komičnoj svjetlosti one koji nad prirodom vrše nasilje i unakažavaju je, i ozloglašavajući ih na taj način. Tako je komedija u Molièreovim rukama postala istinskom bojno oruđe ideološke borbe, koje je izobličavalo sve reakcionarne oblike francuskog načina života XVII. vijeka—(Mokuljski, 1948: 23-24).

Ovakvim promjenama, Molière se sve više udaljavao od starinske farse teći stvaranju stroge i sadržajnije forme komedije. To mu je ličilo na poetiku klasicizma, koja je, po njegovom

mišljenju, formulirala zakone istinske literature koja se obraća svim slojevima francuskog društva. I premda je u svojim prvim komedijama bio dosta daleko od klasicizma, on mu je počevši od *Škole za muževe* odlučno prišao. Uslijedila je potom njegova prva velika komedija, *Škola za žene* (*L'École des femmes*, 1662), varijacija je na temu komedije *Škola za muževe*, a od nje se razlikuje pojednostavljenom shemom zapleta.

Od komedija karaktera svakako još treba spomenuti komediju *Škrtac* (*Aulularia*, 1668), u kojoj se obrađuje sjevremenska i općeljudska tematika vezana uz vječito pitanje odnosa prema novcu, gramzivosti, škrtosti i sebičnosti, te komediju *Don Juan ili Kameni gost* (*Dom Juan ou le Festin de pierre*, 1665), koja je izazvala sablazan zbog ismijavanja pobožnog, ali i ograničenog lika nasuprot slobodoumnom naslovnom junaku koji završava u paklu nakon niza užitaka. No, kao mnogo poznatija od svih navedenih komedija karaktera, ističe se *Tartuffe* (1664), s naslovnim likom lažnoga vjernika koji iz koristoljublja svog kućedomačina potiče na vjerski fanatizam. Komedija se odlikuje savršeno provedenim jedinstvom mjesta, vremena i radnje, odnosno može se reći da ju je tretirao i pisao klasicistički te da je, uz to što je komedija karaktera, i visoka komedija. Ne čudi da upravo ova komedija spada u vrhunac njegova komediografskog umijeća. Kao što je već navedeno, poštuje pravilo o trojnom jedinstvu mjesta, vremena i radnje, strukturirana je u pet činova, pisana je stihom, a intriga je temeljena na sukobu stajališta intelektualaca.

3.2.1. Hosleyeva klasifikacija tipičnih likova

Govoreći o komediji karaktera, neizostavan je dio dotaknuti se Hosleyeve podjele likova i objasniti podjelu istih, odnosno komičke maske – tipove koji su zajedničko dobro većine klasičnih komedija. Komičke su maske zapravo kodirane uloge, odnosno tipovi i kao takve najvidljivije su u renesansi, u komediji *dell'arte*. Ne postoji pojam dramskog lika koji je uključen u samo jednu radnju i glumca koji je povezan s nekom društvom, nego stalna (komička) maska koja sudjeluje u nizu radnji, s drugim maskama iz istoga ansambla. I ovaj sustav sazdan je od niza suprotnosti s ciljem postizanja čvrste mreže odnosa što kao posljedicu ima povezivanje niza različitih maski u sustav, u kojem su škrti gospodar ili otac redovito u paru s gladnim slugom ili rasipnim sinom, neotesani seljak s prepredenim građaninom, a stari muž u trokutu s mladom ženom i mladim zaljubljenikom ili ljubavnikom. Sustav najčešćih i ustaljenih suprotnosti prikazan je u sljedećoj tablici:

blagost – silovitost
dovrtljivost – glupost
društvenost – samotljivost
grad – selo
hrabrost – plašljivost
mladost – starost
moć – nemoć
muško – žensko
nadređenost – podređenost
naše – tuđe
razum – ludost.

Richard Hosley u svojoj studiji pod nazivom *Formalni utjecaj Plauta i Terencija (The Formal Influence of Plautus and Terence, Elizabethan Theatre)* iz 1966., pokušao je napraviti klasifikaciju tipičnih likova, odnosno maski, tako što ih je podijelio na prvu klasu koju čine primarni muški likovi, na drugu klasu gdje su primarni ženski likovi i na sekundarne nepodijeljene likove (Prosperov Novak i ostali, 2009: 404).

3.2.1.1. Primarni muški i ženski likovi

U ovu skupinu ubrajaju se prvenstveno zaljubljeni mladići, starci koji mogu imati ulogu očeva, ljubomornih i prevarenih muževa te naposljetku sluge koji su uglavnom pasivni likovi jer zaljubljeni mladići vode radnju.

Žene su bile pripadnice višeg staleža i podijeljene su na djevojke, kurtizane i gospe. Djevojkama se na početku nije davala velika uloga, a kasnije dobivaju sve veći značaj u radnji, postaju aktivnije i prisutnije na pozornici. Kurtizane su rjeđe jer im ulogu otimaju djevojke i žene, a ponekad i ljubavnice. Gospe su mlade, već udane žene, međukojima može biti i tip udovice koja se ponovno udaje.

3.2.1.2. Sekundarni likovi

Ova skupina je najraznovrsnija i obuhvaća najveći broj likova, a podijeljena je prema nekoliko odrednica. Prvu skupinu čine likovi koji su rijetki u renesansi, a neki od likova koji

se mogu uvrstiti u ovu skupinu su: paraziti, svodnici i svodilje (posreduju u erotskim poslovima) i lihvari. Druga skupina nazvana je likovi koji su česti u renesansi, a to su hvalisavi vojnici, sluškinje, kuhari, liječnici i advokati. Posljednju, treću skupinu čine pedanti, svećenici, fratri, astrolozi, vještice i klaunovi, a zajednički ih se naziva likovima kreacije renesanse komediografije.

Usprkos ograničenosti i nedostacima Hosleyjeve podjele primarnih likova koji su nositelji radnje te sekundarnih koji pridonose stvaranju komičkoga ugođaja, podjela nam ipak omogućuje bolji i jasniji uvid u komičke maske onodobnog kazališta. Svaki lik ima svoju crtu koja mu daje posebnost i neponovljivost, a kojom se razlikuje od drugih srodnih komičkih likova u opusima drugih domaćih i stranih autora.

4. MOLIÈRE U HRVATSKOJ I NJEGOVE PRERADBE

Kulturne i političke veze između Hrvata i Francuza postoje još od stvaranja franačkoga carstva. Zahvaljujući francuskim putnicima koji su na putovanjima prema Svetoj zemlji plovili hrvatskom obalom, od Poreča i Rovinja do Dubrovnika, Korčule i Kotora, izmeđujedanaestoga i petnaestoga stoljeća, došlo je do intenziviranja kulturnih doticanja. Na tim putovanjima ostavljali su putopisne tekstove – razglednice hrvatskih gradova, opise običaja, odijevanja i živiljenja. Istovremeno su i Hrvati putovali francuskim krajevima, najčešće kako bi se školovali. Svi putnici-stranci u svojim su torbama donosili knjige iz stranih sredina, a dubrovačke su se knjige sve više punile francuskim knjigama. S obzirom na krizu koja je tada vladala domaćim hrvatskim i dubrovačkim kazalištem, bilo je teško ne uočiti nekoga kao što je Molière jer „nijedan strani pisac nije u nas imao takav odraz, nijedan nije toliko preveden ni prikazivan i nije postao tako popularan. Molière je osvajao duhove i u nas—(Deanović, 1972: 11).

Od prvih izvođenja Molièreova su djela trajno prisutna na svjetskim kazališnim pozornicama, a vrlo rano su se počela prevoditi i prerađivati u hrvatskoj književnoj kulturi, ponajprije u korpusu frančezarija, koje se u Dubrovniku javljaju u osamnaestome stoljeću. No, prije nego je stigao do Dubrovnika, svakako treba spomenuti Frana Krstu Frankopana, velikoga poštovatelja Molièreova opusa. Boraveći u tamnici i čekajući pogubljenje u Novom Mestu, Fran Krsto 1670. godine prevodi fragment Molièreove komedije *George Dandin* pod

naslovom *Jarne bogati*. Ovaj prijevod poslužio je kao svojevrsna najava otvorenosti hrvatske književnosti za nove poetičke elemente i okret novim smjerovima.

Najveći je trag Molière ostavio na jugu, pa se može reći da ono što je narativna proza Zagrapca i Škvorca bila na hrvatskome sjeveru, to je na jugu predstavljalo kazalište koje je u dvadesetim i tridesetim godinama osamnaestoga stoljeća cvjetalo u Dubrovniku, a o procvatu klasicizma na krajnjem hrvatskom jugu, Cvijeta Pavlović navodi da je

„klasicizam (...) na području Dubrovačke Republike, prihvatio veći broj intelektualaca koji su pisali hrvatskim, talijanskim i latinskim jezikom. *Poetae docti et eruditi*, poznati kao tzv. dubrovački latinisti, vrlo su žižvom književnom djelatnosti ostvarili imponzantan niz klasicističkih književnih vrsta: basne, epigrame, parafraze, satire, elegije, ode, didaktičke spjevove, poeme i oglede—(Pavlović, 2012: 266).

S velikim uspjehom tu su se izvodile domaće i vrlo slobodne adaptacije i preradbe Molièreovih komedija, koje su nazivali još i frančezarijama. Što se tiče pojma frančezarija, važno je istaknuti i to da riječ frančezarija, osim što označava preradbe i adaptacije Molièreovih komedija, predstavlja i zanos za svim što je francusko, točnije općeeuropsku modu i sklonost prema francuskoj kulturi, prema talijanskome nazivu *francesaria*. Smatra se da do toga zanos dolazi zbog nezadovoljstva dubrovačke mladosti gostovanjima talijanskih glumačkih kompanija, koje su joj tuĐepo duhu i jeziku te su isključivale njezinu suradnju i afirmaciju na pozornici. No, u to doba nije bilo dovoljno samo odijevati se i živjeti na francuski način, već je bilo potrebno i poznavati francuski jezik i književnost. Zbog slobodnih prijevoda Molièreovih komedija, koje često prelaze granice i najslobodnijih, prigodnije ih je nazivati preradbama, nego prijevodima.

Nazvane još i *Molière po našu*, pojavile su se u Dubrovniku u osamnaestome stoljeću, prije nego igdje drugdje u slavenskom svijetu. Tako je stari Dubrovnik adaptacijama i predstavama u prvaj polovici osamnaestoga stoljeća upoznao dvije trećine njegova kazališnog opusa, odnosno dvadeset i tri od trideset i četiri komedije, što je svojevrsan rekord. Živim dubrovačkim govorom napisane su dvadeset i dvije preradbe u prozi i jedan tekst u stihu, u osmeračkim kvintinama, a riječ je o tragediji *Psihe*. Od ovih komedija, u originalu je jedanaest napisano u stihu i dvanaest u prozi, a sve su napisane francuskim književnim jezikom. Potrebno je nadodati da su prevedene komedije koje su odgovarale domaćim, dubrovačkim prilikama i čija se komičnost tako mogla zadržati. S obzirom na to da je dubrovački kazališni repertoar nakon Nikole Nalješkovića i Marina Držića u šesnaestome

stoljeću i smješnica u sedamnaestome stoljeću, pomalo presušio, posustalo se u stvaranju originalnih drama i domaćega kazališnog repertoara.

Grupa mlađih pisaca, odnosno mladih dubrovačkih plemića, koja su bila zainteresirana za francuske ideje i poletnu francusku kulturu, htjela je u razmjerno kratkom vremenu prevesti i postaviti na scenu gotovo sve komedije velikog francuskog komediografa. Komedije su prikazivane ispred kneževa dvora, u Sponzi, u salonima i vrtovima privatnih palača te u *Orsanu*. Prvotno je to bio prostor staroga arsenala iza vijećnice, a koji su potom pretvorili u javno dubrovačko kazalište. U te svrhe služio je sve do 1817. godine, do velikog požara u kojemu je izgorio. No, baš kao i u Molièreovo doba, „poznato je da su neki pobožni pisci dubrovački tada izričito osuđivali kao smrtni grijeh pohađanje predstava komedija i da su im teatar i grijeh bili nerazdvojni sinonimi—(Deanović, 1972: 16), zbog čega su se neke predstave izvodile u privatnim kućama jer za to nije bila potrebna dozvola vlasti.

Najveći doprinos prijevodima i adaptacijama dao je vlastelin Marin Tudišić (1707-1788), kojemu suvremenici prepisuju većinu tih jako dobrih komedija, a na tom poslu još su marljivo radili Franatica Sorkočević (1706-1771), Josip Betondić (1709-1764), Ivan Sarov Bunić (1664-1712), Petar Bošković (1706-1727) i nekoliko anonimnih prevoditelja, a djelovali su pod nazivom *družina Zamršenijeh*. Ova skupina htjela je u što kraćem periodu preoblikovati gotovo sva Molièreova djela, no prije toga trebalo ih je iz galskoga jezika prevesti na ilirski, da bi mogle biti

„komponirane na klasicistički i koliko god da su njihovi autori slijedili Molièreovu rečenicu i njegovu radnju, to su se još više trudili postići sadržajni dodir tih tekstova s dubrovačkom zbiljom. Preveli su sve su svemu 23 Molièreova teksta, aludirajući u svojim dopunama na konzervativizam dubrovačke sredine i dotičući se svih ozbiljnih socijalnih pitanja. Nakon sveobuhvatnog prihvaćanja Petrarkinih djela u 15. i 16. stoljeću, Molière je bio drugi veliki europski pisac koji je u Hrvatskoj doživio sustavni prevodilački zahvat—(Prosperov Novak, 2004: 205).

Našim prevoditeljima zadatak je otežavala i činjenica da su bili amateri, za razliku od velikih umjetnika, kao što su Molière i Lulli Giambattista, koji su komedije otijevali u Parizu, a još jedan zanimljiv brojčani podatak vezan uz pariško i dubrovačko kazalište navodi Deanović, naime „na premijeri *Psyché* 1671. u Parizu plesalo je u baletu 70 maîtres à danser i sviralo je u orkestru 300 muzikanata, a na dubrovačkim predstavama nije bilo toliko ni gledalaca—(Deanović, 1972: 12).

U odnosu na original, može se primijetiti da su prevoditelji često skraćivali, pa i ispuštali govore pojedinaca i cijele prizore, a didaskalije se javljaju jako rijetko. S druge

strane svi tekstovi vrve dubrovačkim lokalizmima, a nekima je promijenjena čak i sama osnova, no tako su se prijevodi još bolje lokalizirali i činili se kao da su izvorno naši.

„Franceska imena redovno su zamijeñena imenima, što su u običaju u Dubrovniku – originalna su imena sačuvana samo u „Don Garciji—i „Psiki—Izmijenivši tuĐa imena domaćima ponovio je naš prevodilac stari običaj kniĐevnika dubrovačkih, koji nalazimo već u šesnaestom vijeku u prijevodima Frana Lukarevića Burine i Dinka Zlatarića. Kao što se opatĐa u Molièreu, da su mu u različitim komedijama tipične osobe nazvane istim imenima , tako i u dubrovačkim prijevodima vidimo, da je isto ime nadjenuto osobama, kojima su u različitim komedijama namijeñene slične uloge; tako se n. pr. Ljubovnik zove *Ćono*, a ljubovca *Anica*, nezina otac Reno, – Iliji je pak uvijek suĐena smiješna uloga, bilo da je smiješan kao suprug, bilo da je inače nastrano čelade i t. d.—(Matić, 1906: 92)

Nadalje, Molièreova Điva umjetnost zahtjevna je za prijenos u drugi jezični oblik i okruĐenje jer je sadrĐaj i duh komedija trebalo pribliĐiti novom stoljeću – osamnaestome, novoj sredini i novom ukusu, a ove preradbe doista „pokazuju da su Dubrovčani u svojim i interpretacijama uistinu doĐivjeli Molièreovu poeziju i da je nijesu pokvarili—(Deanović, 1972: 11). Treba ponoviti kako je kulturno-posrednička uloga kazališta u toj izmjeni i kulturnoj uzajamnosti ogromna i vrlo važna jer Molière kod nas nije djelovao samo kao pisac i mislilac, već i kao kazališni stvaralac. Njegova popularnost u Hrvatskoj bila je tolika da su djela adaptirana „na svim razinama (od imena lica i njihova govora koji se međusobno razlikovao jer su drugačije govorili seljaci i gospoda, stranci i ljubavnici, prilika, ambijenta—(Bakija, 2001: 23). Osim toga, ove se preradbe s izvornicima podudaraju i u nekima tehničkim osobitostima, kao što je podjela na činove i prizore, odnosno atove i šene.

Kao što je Molière u svojim djelima na humorističan način opisivao i ismijavao svoju domovinu, suvremenike i običaje u sedamnaestome stoljeću, tako su dubrovačke preradbe „vjeran odraz prilika u Dubrovniku u kojem su se pojavile pola stoljeća nakon originala—(Bakija, 2001: 23), te su kao takve vjerno svjedočanstvo o ljudima, običajima i Đivotu u Dubrovniku u osamnaestome stoljeću, ali daju i vjernu sliku realnih kritika u novoj sredini.

„Drama i kazalište bilo je središnje mjesto društvenoga Đivota Dubrovnika, što svjedoče brojne sudske odluke i policijski spisi u kojima se zahtijevaju red i mir u dvorani, disciplina u gledalištu za vrijeme i poslije predstave. Molièreove komedije odgovarale su ukusu novoga vremena. Dokazano je da su preradbe Molièreovih djela nastajale za potrebe pozornice, a ne kao vjeĐbovnik poznavanja francuskoga jezika ili pak kabinetски rad frankofilskih entuzijasta, a budući da su prijevodi zadržavali visok stupanj vjernosti, lako je zaključiti da su izvedbe francuskoga genija *à la ragusaine* prenosile, svakako modificirani, ali ipak važan dio sjaja Molièreovih dramskih svečanosti—(Pavlović, 2005: 64).

Kada su prevodili Molièreove komedije, prevoditelji najčešće nisu marili za literarni interes ne bi li svojim sugrađanima što vjernije prikazali Molièreovo djelo, onakvo kakvo je u originalu. Najviše su pazili na to kako će te komedije što zgodnije prenijeti na dubrovačku pozornicu i da budu što bliže domaćoj publici. Potrebno je istaknuti da se na prijevode u osamnaestome stoljeću gledalo drugačije nego danas. Velika važnost pridavala prilagođavanju novoj sredini, ukusima i pogledima, a vjerodostojnost se nije toliko tražila. Bez obzira na slobodu koju su imali, naši su prevoditelji, molijeristi, nastojali zadržati što veći broj glavnih obilježja izvornika, a sačuvali su i ona obilježja koja su smatrali najvažnijima

Iznimke, u kojima lica i radnja nisu prenijeti u Dubrovnik, preradbe su *Don Garcija*, *Gospodarica od Elide*, *Amfitrion* i *Psiha*, a katkada se i udaljavaju od originala, primjerice kada Molièreovi provincijalci postaju Bosanci, Peraštani, Konavljani, Tujpljani. No, treba istaknuti da su uspjeli zadržati glavne odlike komedije čak i onda kada su „dramsku radnju iz sjajnog velegrada i dvorskog sjaja (*la cour et la Ville*) prenosili u skućeni ambijent grada državice, u mali *Orsan*, u tjesne saloče i dvorce, iz veličanstvenog kraljevstva kralja Sunca u sredinu minijaturene aristokratske republike—(Deanović, 1972: 12).

Zahvaljujući preradbama komedija velikoga francuskoga autora, narodni jezik u kazalištu toga vremena nije zamro. Osim toga, uz pomoć ovog genijalnog komediografa, sumornoj dubrovačkoj zbilji uspjeli su staviti masku komičkoga svijeta, a isto tako dubrovačka vlastela reagirala je i na

„vrhunske umjetničke dosege europske književne kulture smatrajući je na određeni način dijelom vlastite kulture. Uvodeći u kulturni život Dubrovnika dramska djela bogata temama, raznovrsna po dramskim radnjama, inovativna po problematici koju oblikuju (...), dramska djela koja ponekad uvode polemiku i omogućuju dijalog oko raznih pitanja – od onih egzistencijalnih do kulturoloških i poetoloških (brojni metatekstualni zapisi, polemike o ukusu i estetskim problemima itd.) – frančezarije su, svojom otvorenosti dijalogu i polemici, u osamnaestostoljetnom Dubrovniku znak demokratskih mijena koje su zahvatile petrificiranu aristokratsku Republiku, negirajući tako Kombolov sud o književnosti toga razdoblja i te regije kao književnosti bez obavljanja—(Fališevac, 2007: 274).

Na vrlo neobičan način, u dubrovačkim preradbama pomiješalo se staro i novo, staro i mlado, pa su kao takve najavile nove prilike i važne društvene pomake na poetološkom, estetičkom, književnoantropološkom i književnosociološkom planu. Poglavlje bih zaključila Hergešićevom rečenicom, kojom se može objediniti sve što je napisano o hrvatskom Molièreu, a ona glasi: „U povijesti Molièrea u hrvatskim zemljama, povijesti dugačkoj i

povremeno slavnoj, dubrovački Molière tvori jedno od najznačajnijih i najblistavijih poglavlja—(Hergešić, 1978: 276).

4.1. Stil i jezik preradbi

S ciljem da se zadrži čar Molièreovih tekstova bilo je potrebno dobro poznavanje njegova jezika i stila, koji je ispunjen brojnim idiotizmima i jedinstvenim obratima. U Molièreovu jeziku bilo je toliko elemenata da su pojedine i sami Francuzi teško razumjeli, a kamoli stranci i prevoditelji. Teško je sa sigurnošću reći kako su Dubrovčani stjecali znanje iz francuskoga jezika s obzirom na to da ga u javnim školama nisu učili prije pada Republike 1806. godine. No, moće se potvrditi da su se koristili talijanskim udžbenicima i dvojezičnim rječnicima jer se sačuvao primjerak rječnika *Dictionnaire français et italien* Giovannija Veronija iz 1737. godine.

Dubrovčani su se u svojim preradbama koristili dubrovačkim živim dijalektom u prozi, osim u tragediji *Psika*, za razliku od Molièrea, čije su komedije pisane bogatim književnim jezikom. Nadalje, jezik preradba bio je prepun, sintaktičkih i leksičkih romanizama. Te riječi odgovaraju francuskim sinonimima u predlošcima odakle su i preuzeti, a razlog tome je činjenica da je bilo lakše preuzeti tuđicu iz originala nego naći vlastitu istoznačnicu. Prevoditelji su brojne tuđice dodavali s razlogom. Naime, svakidašnji dubrovački govor ispunjen je talijanskim ili staroromanskim riječima, a dodavanje istih utjecalo je na stjecanje dojma kako je govor u komedijama vjerno ogledalo dubrovačkog svakidašnjega govora. Jasno je, dakle, da su preradbe ogledalo pučkoga govora starih Dubrovčana, jer su one prvenstveno pisane za puk te ih se zbog toga „svrstava u domaću, a ne prijevodnu književnost (Lovrić Jović, 2018: 188). Sve ono što bi Dubrovčanima moglo biti nejasno i tuđe, zamijenjeno je poznatima i domaćima riječima, pa se tako u dubrovačkim preradbama ne javlja govor o kralju, već o knezu, gospodi ili malom vijeću. Ovako se vrlo često zadiralo u javni i privatni dubrovački život i na vidjelo je izlazilo štošta, a to je donosilo informacije o prilikama Republike u zadnjem vijeku njezina postojanja.

Također, kod ovih preradbi moće se primijetiti različit način izražavanja lica pojedinih kategorija likova i socijalnih slojeva. Primjerice *ljubovnici* govore ishitrenim i afektiranim jezikom ljubavnih pjesama, vlastela govori jezikom punim romanizama, za djetice, djevojke i seljake iz okolice karakterističan je svakidašnji način izražavanja, a stranci imaju vlastiti stil izražavanja, od kojih Peraštani govore vlastitim dijalektom punim mletačkih elemenata,

Talijani makaronskom mješavinom, a Levantin ili Vlašina koristi se turcizmima. U Molièreovim komedijama također postoje neka lica koja ne govore književnim jezikom, što kod njega predstavlja iznimku.

4.2. Postizanje komičnosti u preradbama

„Komično se ne ograničava na komediju kao vrstu. Riječ je naime o fenomenu koji se može razmatrati iz različitih kutova i na različitim područjima. Kao antropološki fenomen, komično odgovara nagonu za igrom, čovjekovoj sklonosti šali i smijehu, njegovoj sposobnosti da uoči neobične i smiješne aspekte materijalne i društvene stvarnosti. Kao oružje društvene kritike, komično humoristu pruža sredstva pomoću kojih će kritizirati svoju sredinu, prikriti svoje neslaganje kakvom duhovitom dosjetkom ili grotesknom farsom. Kao dramska vrsta, komično u središte radnje smješta sukobe i peripetije koji svjedoče o domišljatosti i optimizmu čovjeka kojeg su zadesile nedaće— (Pavis, 2004: 194).

Komički elementi u preradbama postižu se umetanjem domaćih riječi, izraza i folklora. U te dubrovačke preradbe dodane su i slike, metafore, hiperbole, komična ponavljanja uzrečica i narodnih izreka. Mnogobrojnim umetanjima u ovim preradbama postiže se zanimljiva mješavina elemenata različitog porijekla, mješavina koja onda podsjeća na adaptaciju francuskih srednjovjekovnih romana (Lovrić Jović, 2018: 188).

Komičnost se dodatno postiže i komičnim imenima, danim domaćim licima. Primjer takvih imena su gospodar Jero Zvrčoka, čije prezime nosi značenje čegrtaljke, zatim Pero Versić, čije prezime predstavlja deminutiv riječi *veras* koji predstavlja stih za umišljenog stihotvora, zatim Vice Jarebica Kančiljer te Ilija Kuljaš, čije prezime nosi značenje trbušine (Deanović, 1972: 23-24). Nadalje, u Dubrovniku *le roi* postaje *prinčip* odnosno *gospoda* kada govorimo o mnoštvi, *le prince – poglavica, gospodičić* ili *ban*, a *la princesse – gospodarica* ili *gospa*, a među tim preobražajima treba još spomenuti lik Parižanina *Tartuffea* koji je postao Dubrovčanin *Tarto*, a francuski seljak *George Dandin* Bošnjak *Ilija*.

„Francuska imena redovno su zamijenjena imenima što su u običaju u Dubrovniku – originalna su imena sačuvana samo u Don Garciji i Psiki. Izmijenivši tuđa imena domaćima, ponovio je naš prevodilac stari običaj književnika dubrovačkih, koji nalazimo već u šesnaestom vijeku u prijevodima Frana Lukarevića Burine i Dinka Zlatarića. Kao što se opaža u Molièrea, da su mu u različitim komedijama tipične osobe nazvane istim imenima, tako u dubrovačkim prijevodima vidimo da je isto ime nadjenuto osobama, kojima su u različitim komedijama namijenjene slične uloge; tako se n. pr. ljubovnik redovno zove Džono, a ljubovca Anica, a njezin otac Reno, - Ilija je pak uvijek suđena

smiješna uloga, bilo da je smiješan kao suprug, bilo da je inače nastrano čeljade—(Matić, 1906: 91-92).

Nadalje u tekstovima komične riječi mogu se primijetiti i iz semantičkog polja ʒenine nevjere, poput *jarčit* i *objarčit* muʒa, *okrunit* muʒa, rozi, biti rogat, te nove riječi koje su stvorene posebno za taj tekst, poput *uzvilanavat se*, *ventreska*, *versarija* i *versista*. Osim tih tipova riječi u tekstu mogu se primijetiti i riječi prevedene s francuskog, francuski sinonimi prevedeni su jednom hrvatskom riječi jer ih prevoditelji nisu nalazili u vlastitu dijalektu. Takve riječi su primjerice riječ *sumnja* koja obuhvaća značenje francuskih sinonima *jalousie*, *doute* i *soupçon*, te riječ vjerenik koji obuhvaća značenje francuskih sinonima *époux*, *mari*, *fiancé* (Deanović, 1972: 24-26). Naposljetku, potrebno je istaknuti pribliʒavanje preradbi farsi s ciljem pojačavanja komike. Međutim, posljedica toga je gubitak bogate gradacije tonova iz originala, sniʒavanje općega tona i svođenje svega na jednu, crno - bijelu, nijansu.

4.3. Galerija likova

Molièreove komedije preslikavale su klasnu strukturu francuskoga društva iz sedamnaestoga stoljeća i drʒavnu strukturu – apsolutnu monarhiju s pozicije građanske ideologije. U njegovim djelima razlike između stala francuskoga društva ne prikazuju se kao agensi iz kojih bi nastao dramski sukob; te razlike unutar samoga plemstva i građanstva čine tek okvir dramske radnje i psihološko nijansiranje likova. Galerija likova neovisna je o nepromjenljivoj i klasno nepropusnoj slici društva u kojem prelazak iz jednog stala u drugi nije bio moguć. Likovi se predstavljaju kao individualni karakteri, karakteri koji su neovisni o staleškim karakteristikama. No, u dubrovačkim preradbama situacija je ponešto drugačija pa će klasne strukture društva biti često naglašavane i isticane. Koristila se svaka prilika u predlošku za povezivanje fabularnih zapleta i dramskih sukoba s klasnom određenošću i determiniranošću likova.

„Tako su, za razliku od Molièreovih likova – psihologija kojih ne ovisi niti se oblikuje ponajprije na temelju njihove staleške pripadnosti, nego izvire iz njihova individualiteta – psihološki profili i mentaliteti likova dubrovačkih frančezarija kadikad oblikovani ili modificirani prema uvriježenim klasnim predodʒbama kakve je tijekom dva stoljeća stvarala dubrovačka komediografija, a koje su predodʒbe vjerojatno imale uporišta ne samo u knjiʒevnosti, nego i u zbilji (primjerice, gospar, trgovac-građanin, brojni likovi Vlaha, Bosanaca, Kotorana, ʒidova i drugih)—(Fališevac, 2007: 269-270).

Dubrovačke preradbe davale su sliku društva u kojemu je svakoj klasi bilo unaprijed određeno i zadano mjesto, sliku društva u kojemu je društvena hijerarhija oblikovana prema prepoznatljivim tipovima i mentalitetima već stoljećima. To bi značilo da su likovi u preradbama bili zadani karakterističnom tipologijom komediografske eruditne tradicije, koja je likove dijelila na starce, glupave mladiće, škrtce, oholce, pametne sluge..., i predodžbama o staleški određenim karakterološkim obilježjima jednoga lika, odnosno tipa. Kao i u originalima, i u ovim preradbama neki stalni tipovi imaju katkad ista imena u više komedija, što je također jedan od ostataka tipičnih maska u improviziranoj komediji *dell'arte*. To su bila publici već poznata lica, koja su samom svojom komičnom pojavom izazivala smijeh.

Ovakvo sužavanje psiholoških registara likova, odnosno podjela karaktera na poznate tipove, pokazatelj je konzervativnosti mladih dubrovačkih prevoditelja, „kojima je bilo samorazumljivo da karakter oblikuje pripadnost određenom staležu, a ne da – kako je to mislio Molière – izvire iz subjektiviteta svakog pojedinca—(Fališevac, 2007: 270-271).

Dakako, to je bilo s razlogom, tako su se izbjegavala ismijavanja i satire na račun plemstva, koje je kod Molièrea često bilo kritizirano i ismijano. Umjereni humor i poruga na račun pojedinoga lika iz građanske sredine u francuskim originalima, dubrovački prevoditelji ponekad dovode do groteske, a ponekad i oštre karikature. Jasno je, dakle, kako Molière sve skupine društva čini smiješnima te se pritom ne priklanja niti jednoj strani, dok su u dubrovačkim preradbama psihološki profili pojedinih likova oblikovani u skladu sa staleškom klauzulom. Kako bi se to objasnilo još jednostavnije, mođe poslužiti ilustracija u kojoj je u preradbama opozicija dvorsko-provincijsko plemstvo zamijenjeno opozicijom novo-staro plemstvo. O prekodiranju socijalnih komponenata svjedoče i zamjene pojedinih etnika iz originala pa su tako Parižani i francuski provincijalci zamijenjeni Dubrovčanima ili Bošnjacima, a Fališevac još nadodaje da u tim preradbama

„dubrovački građanin ili plemić zamjenjuje sve likove pariške provenijencije, a Vlah, Bosanac ili pak Kotoranin pojavljuje se kao zamjena za likove koji dolaze iz francuske provincije, čime se predložak prevodi na kôd eruditnih komedija u kojima su likovi iz drukčijih, osobito neurbanih, sredina bili često podvrgnuti klišeiziranoj i stereotipskoj karakterizaciji, te *apriori* bili izvrgnuti smijehu i poruzi. Isto je tako signifikantno da će svako lik francuskoga trgovca u dubrovačkim adaptacijama biti zamijenjen likom židovskoga trgovca, što se mođe tumačiti kao sjećanje na komediografsku baštinu, ali i kao pokazatelj odnosa konzervativne dubrovačke sredine prema pripadniku drugoga etnikuma—(Fališevac, 2007: 269-270).

Ovakve i brojne druge razlike na ostalim razinama, mogu se objasniti kao posljedica u razlikama književne i kulturne tradicije obiju sredina te razlikama između strukture

francuskoga društva Molièreova vremena i strukture dubrovačkoga društva osamnaestoga stoljeća.

5. ANALIZA IZABRANIH KOMEDIJA I NJIHOVIH PRERADBI

Kao što je već rečeno, poznate su dvadeset i tri dubrovačke preradbe Molièreovih komedija, a Mirko Deanović sastavio je popis i poredao ih po godini nastanka:

1. *Jarac u pameti (Sganarelle ou Le Cocu imaginaire)*
2. *Don Garcija od Navarre aliti Ljubovnik sumnjiv (Dom Garcie de Navarre ou Le prince jaloux)*
3. *Nauk od mužova (L'ecole des maris)*
4. *Dosadni (Les fâcheux)*
5. *Nauk od žena (L'ecole des femmes)*
6. *Suproćonijem koji su zabavili »Nauk od žena« (La critique de L'ecole des femmes)*
7. *Ženidba usilovana (Le mariage forcé)*
8. *Gospodarica od Elide (La princesse d'Elide)*
9. *Tarto (Le Tartuffe ou L'imposteur)*
10. *Džono aliti Gos (Dom Juan ou le Festin de pierre)*
11. *Ljubav liječnik (L'amour médecin)*
12. *Mizantrop (Le misanthrope)*
13. *Liječnik i za nevolju (Le médecin malgré lui)*
14. *Vukašin aliti Ljubav pitur (Le Sicilien ou L'amour peintre)*
15. *Amfitrion (Amphytrion)*
16. *Ilija aliti Muž zabežoen (George Dandin ou Le mari confondu)*
17. *Lakomac (L'avare)*
18. *Jovadin (Monsieur de Pourceaugnac)*
19. *Ilija Kuljaš (Le bourgeois gentilhomme)*
20. *Psike (Psyché)*
21. *Udovica (La comtesse d'Escarbagnas)*
22. *Žene pametne (Les Femmes savantes)* i
23. *Nemoćnik u pameti (Le malade imaginaire)* (Deanović, 1972: 29-30).

Kao što je Deanović popis preradbi poredao po godini nastanka, istim poretkom bit će analizirane tri izabrane komedije i njihove preradbe, počevši s komedijom *Tartuffe*, potom *Don Juan*, a završit će se komedijom *Mizantrop*.

5.1. Komedija *Tartuffe*

Jedno od najboljih Molièreovih djela, čuvena komedija *Tartuffe*, stradala je više nego sva druga Molièreova djela. Uzrok petogodišnjih progona *Tartuffea* od strane cenzure bio je taj što je Molière u njemu kao objekt svojih napadaja izabrao religiozno licemjerstvo, svojstveno privrženicima katoličke crkve, vrlo rasprostranjeno u višim krugovima francuskog društva sedamnaestoga stoljeća. Crkveni poglavari, mnogobrojni prinčevi i svjetovnjaci na čelu s kraljicom-majkom Anom Austrijskom udružili su se i formirali zajednicu pod nazivom *Društvo Svetoga otajstva* (*Société du Saint Sacrement*). Glavni cilj ove tajne zajednice bila je borba sa svim neprijateljima katolicizma, hereticima, bezbožnicima i slobodoumnim ljudima. No, samo pod maskom dobročinstva, *Društvo* je vršilo funkcije i tajne crkveno-političke policije – vodili su tajni nadzor nad stanovništvom i u tu svrhu upućivali svoje mnogobrojne agente u plemićke dvorove i građanske kuće, gdje su se trebali dodvoriti glavi obitelji ne bi li stekli njihovo povjerenje i prikupili kompromitirajući materijal – o sinu jedincu koji voli kartati ili je turskaroš, o supruzi koja se druži s kavalikom ili o suprugu koji je krenuo stranputicom. Na osnovi prikupljenog materijala *Društvo* je otkrivene krivce predavalo u ruke vlasti jer su smatrali da svaki oblik tjelesnog užitka, pa tako i glazbu i ples treba osuditi, a kazališne glumce, kao najgori tip ljudi, treba proganjati uvijek i svugdje. Osim toga, *Društvo* je vodilo jaku propagandu protiv asketizma, narodnih zabava i svetkovina, svjetovne muzike i kazališta, novog načina društvenog života pa čak i protiv turske mode, npr. zabranjivali su nošenje otvorenih haljina.

Zamišljajući svoga *Tartuffea*, Molière je jasno ciljao na *Društvo Svetoga otajstva*, kako navodi Pavlović (2012), pa je tako u liku *Tartuffea* prikazao člana tog *Društva*. Prva izvedba komedije zbilja se 12. svinja 1664. godine u Versaillesu, u sklopu velikih dvorskih svečanosti *Učinci začarana otoka*, pod imenom *Tartuffe ili Licemjer* (*Le Tartuffe, ou l'Hypocrite*). Predstavljena su tri čina komedije, a ostalo je neodgovoreno pitanje jesu li to bila prva tri čina nedovršene komedije ili potpuna verzija tog komada. U komediji pratimo *Tartuffea*, svećenika koji se podmuklo uvukao pod kožu bogatom buržuju Orgonu pa se stoga

nije spremao na ženidbu s njegovom kćeri, koja se niti u jednom trenutku ne pojavljuje kao lik u djelu. Kad ga je Orgonov sin uhvatio u udvaranju Orgonovoj ženi Elmiri, Tartuffe se vješto izvukao iz neugodne situacije te ipak ostaje u Orgonovoj kući kako bi i dalje vukao za nos ovog pobožnog naivca. Konačna Tartuffeova pobjeda trebala je ukazati na svu štetnost i opasnost takvog licemjerstva.

Nakon izvedbe, Molière je optužen na poricanje religije uopće i dobiva zabranu izvođenja komedije. No, Molière nije prestajao pričati i raditi na svojoj komediji ne bi li je proširio. Prvobitnim trima činovima dodaje još dva u kojima prikazuje odnose Tartuffea s policijom, sudom i dvorom. Tartuffeu daje ime Panulphe, koji sada sa sebe skida crkvenu i oblači svjetovnjačku odoru, te traži ruku Orgonove kćeri Marijane. Još jedna promjena odnosila se i na sam naziv komedije, koja je sada nosila naslov *Varalica (L'Imposteur)*. Nažalost i ova verzija biva zabranjena nakon premijere 29. studenoga 1664. godine, od strane predsjednika pariškog parlamenta *Lamoignon*, koji je ustvari bio tajni član *Društva Svetoga otajstva*. Molière piše žalbu i molbu kralju da ga zaštiti, u protivnom će u potpunosti prestati pisati komedije.

„Molière je bio do krajnosti potišten i zatvorio svoje kazalište na čitavih sedam nedjelja. Međutim, ubrzo je umrla kraljica-majka Ana Austrijska, koja je bila neprijateljski raspoložena prema Molièru. Kralj je obećanjima ponovo ulio nadu Molièru, a jeseni 1668. godine princ Condé davao je Tartuffa u svom zamku Chantilly. Iste godine zaključen je crkveni mir između ortodoksnih katolika i jansenista i to je udarilo temelj periodu relativne trpeljivosti u vjerskoj politici Luja XIV—(Mokuljski, 1948: 50).

Novonastala situacija bila je izvanredna mogućnost za Molièrea da na scenu postavi *Tartuffea* u njegovoj trećoj i konačnoj redakciji, u kojoj Tartuffe ponovno dobiva staro ime i u kojoj su prikazane njegove veze s policijom, sudom i dvorom. Komedija je nazvana *Tartuffe ili Varalica* i Molière ponovno otvara svoje kazalište, koje je držao zatvorenim sedam tjedana. Komedija u pet činova prvi put izvedena je 5. kolovoza 1667. godine u Parizu, na pozornici *Palais-Royal*. Nakon što je zabranjena poslije prve izvedbe, prikazivali su je na kraljevom dvoru pod naslovom *Scaramouche pustinjač*. Molière u zaključku komedije navodi kako nikom pa ni kralju nije bilo jasno zašto su se ljudi sablažnjavali nad njegovom komedijom, a protiv *Scaramouchea* nemaju ništa protiv, na što mu je jedan od knezova dao odgovor „Razlog je u tome što ova komedija izvrgava ruglu nebo i vjeru, a za to se gospoda malo brinu, dok Molièreova komedija izvrgava ruglu njih same, a to ne mogu podnijeti—(Hergešić, 1978: 254). No, sve promjene kroz koje je prošla uvelike su utjecale na popularnost komedije,

koja je stekla nečuven uspjeh i postaje jednom od najomiljenijih komedija Molièreova repertoara.

Zabrana je ukinuta u veljači 1669. godine, nakon čega je komedija do kraja godine izvedena 45 puta u kazalištu i 5 puta privatno. Već u otjuku bila je i tiskana, a s obzirom na to da je vrlo brzo rasprodana, nedugo nakon izašlo je i drugo izdanje. Kako sukob s njegovim protivnicima ne bi bio tek tako zaboravljen, osvrće se na njih i u uvodu u kojem „objašnjava što je ovim komadom htio postići i kako su njegovi protivnici (oni koji se naĐošepogoĐeni) stvar primili. Uz konvencionalne obzire, koji su razumljivi, u tom predgovoru ima samosvijesti zbog postignute pobjede, ali i gorčine što je pobjeda tako mučno izvojevana— (Hergešić, 1978: 254).

Što se tiče komedije kao književne vrste, ona u sebi objedinjuje elemente farse, komedije intrige i komedije običaja, koja prikazuje burĐoazijsku obitelj sedamnaestoga stoljeća, no prije svega objedinjuje elemente klasicističke komedije – „Skladni aleksandrinci koje je Molièreova nadarenost pribliĐila prirodnomu govoru, jedinstvo radnje, vremena, mjesta i tona te visoki stil u harmoničnoj kompoziciji i strukturi—(Pavlović, 2012: 69). Od klasicističkih elemenata svakako treba izdvojiti i kompoziciju djela, odnosno podjelu na njezine dijelove – uvod, zaplet, vrhunac, rasplet i zaključak. Na početku, u uvodu komedije doznajemo osnovne elemente fabule, pri čemu dolazimo do središnjega dijela u kojemu se dogaĐa zaplet sazdan od ozbiljnih socijalnih i moralnih problema. Rasplet je neočekivan – *deus ex machina*, a to je još jedna značajka epohe u kojoj je komedija nastala.

U liku Tartuffea mogu se prepoznati i mnogi drugi suvremeni licemjeri pa ga se tako povezuje s književnim tipovima licemjerstva kakve susrećemo kod Boccaccia, Aretina, Sorela, Scardona i drugih. PosuĐivanjem zanimljivih karakteristika iz različitih izvora, Molière je ostvario genijalni lik Tartuffea, koji je utjelovljenje licemjerstva i kojemu je, ustvari, glavni cilj ukazati upravo na to. Lik Tartuffea nije samo utjelovljenje ljudskoga poroka, već je i društveno generaliziran lik, a u skupinu licemjera još se mogu ubrojiti Orgonova majka, Loyal, gospoĐaPernel te Tartuffeov sluga Laurent. O velikom utjecaju lika, svjedoči i to što je ime *Tartuffe* ubrzo postalo francuskom općom imenicom.

Kao najznačajniju odliku komedije svakako treba navesti oštru satiru koja se uzdiĐe do gnjevnoga socijalnog izobličavanja i koja, u komičnu fabulu, unosi gotovo tragičan element u posljednjem petom činu kada Orgon postaje nemilosrdni egoistični otac i suprug koji tlači svoju obitelj, a koji je pod komandom varalice Tartuffea. Ovo je razlog zbog kojeg bi ovu komediju trebalo drĐati velikom satiričnom komedijom, kojom Molière započinje seriju komedija u kojima se pojave i stvari najoštrije izobličavaju i osuĐuju. Činjenica je da je

Molière *Tartuffea* posvetio *Društvu Svetoga otajstva*, no treba sagledati i dublje filozofsko značenje komedije. Komedija je ustvari usmjerena protiv religije, pod čijim je utjecajem običan građanin, kao što je Orgon, postao manijak i nemilosrdni egoist koji zlostavlja svoju djecu. U ovoj posljednjoj redakciji, komedija ismjehuje licemjerno iskorištavanje iz niskih i koristoljubivih pobuda najuzvišenijih načela kršćanskog morala – ljubavi prema bližnjemu, milosrđa i čednosti, a sama tematika komedije nije lokalizirana niti može zastarjeti, jer će pored vjernih sljedbenika uvijek postojati lažni pripadnici svakoga učenja.

Često je dokazivano kako Molière upravo ovim izobličavanjem *Tartuffea*, podržava istinsku religioznost. S obzirom na to da su *Tartuffe* i *Orgon* jedini likovi koji vjeruju, ova pretpostavka u osnovi je netočna jer svi ostali likovi nisu religiozni, dapače žive i rade po načelu da uvijek i u svemu treba slušati glas prirode. Ovo načelo Molière je naslijedio od teoretičara renesanse i već spomenutog Gassendija, a to je učenje koje se „ne može pomiriti s kršćanstvom, jer ono u religiji vidi kočnicu za razvitak autonomne čovjekove ličnosti— (Mokuljski, 1948: 52). Dosljednim protucrkvenim stajalištima Molière je na još jedan način otišao korak dalje od svih drugih francuskih pisaca sedamnaestoga stoljeća, koji su bili vjerni sljedbenici katoličke crkve. Naposljetku, između prve i posljednje redakcije *Tartuffea*, Molière je stvorio niz oštih satiričnih komedija, kao što su *Don Juan*, *Mizantrop*, *George Dandin*, *Škrtac*, *Amphitryon*. Sve navedene komedije, zajedno s *Tartuffeom*, predstavljaju viši stupanj u razvoju Molièreova oporbenog raspoloženja.

5.1.1. Dubrovačka preradba – *Tarto*

Molièreov *Tartuffe* u Dubrovniku postaje *Tarto* prema vjerojatnoj preradbi Marina Tudišića i njegovih pomoćnika, a objavljen je 1883. godine u *Slovincu*. Uz ovaj rukopis, ostala su sačuvana još dva – prvi koji je protkan većim brojem talijanskih riječi i drugi, koji nije potpun jer mu nedostaju posljednja dva čina, a čuva se u dominikanskom samostanu.

Kao i u ostalim komedijama, prije svega navedena su *LICA*, a u ovoj su to:

„GOSPOĐA PERNEL, Orgonova mati
ORGON, Elmirin muž
ELMIRA, Orgonova žena
DAMIS, Orgonov sin
MARIJANA, Orgonova kći, Valerova prošenica
VALER, prosilac Marijanin
KLEANT, Orgonov šurak
TARTIF, licemerni bogomoljac

DORINA, Marijanina druđ benica
G. LOAJAL, izvršitelj
POLICAJAC
FLIPOTA, sluđ avka gđe Penel—(Molijer, 1963: 5).

Dubrovački prevoditelj sve je likove preimenovao i poredao ih drugačijim redoslijedom:

„Gospa Krila, mati Lambrova	Frano, brat Märin
Lambro, muđ Märin	Tarto, lađ ivo duševan alitiipokrit
Mära, ťena Lambrova	Franuša, djevojka Aničina
Maro, sin Lambrov	Vice Jarebica, kančilijer
Anica, kći Lambrova i ljubovnica Dđ onova	Felič, madđ or
Dđ ono, ljubovnik Aničin	Marica, mala djevojka gospe Krile— (Stari pisci hrvatski, 1972: 265).

Nadalje, kao još jedna razlika, koja je uočljiva u svima dubrovačkim preradbama, pa tako i ovoj, scene i činovi zamijenjeni su atovima i šenama, koji se brojčano – pet atova s nejednakim brojem šena, poklapaju s Molièreovim originalima. Govoreći o atovima i šenama, valja dodati da se glavni lik Tarto, baš kao i u izvorniku, javlja tek u drugoj šeni trećega ata. Komedija je u originalu pisana aleksandrincima, francuskim klasičnim dvanaestoslođnim rimovanim stihom koji iza šestoga naglašenog sloga ima cezuru. Ovi skladni aleksandrinci, u preradbi su zamijenjeni govornom prozom pa su se tako sađ eti i ťivahni dijalozi razvukli u slođ ene rečenice.

Licemjerni bogomoljac Tartuffe, u dubrovačkoj preradbi postaje Tarto, kojeg je Franuša brzo razotkrila pa tako u razgovoru s Gospom Krilom govori: „(...) ma na vjeru sve ti ono u njemu lađ ivo, i, kako se uđ a rijet međunami, on ti je sveta dušica opakljena mješica— (Stari pisci hrvatski, 1972: 266). Osim što saznajemo kako ljudi dođ ivljavaju Tarta, u navedenom citatu javlja se i verzija dubrovačke narodne uzrečice - *sveta dušica opakljena mješica*. Navedena i slične uzrečice koje se susreću i na drugim mjestima u tekstu, daju tekstu neobičnu dozu ťivosti i boje. Nadalje, što se tiče likova, kančilijer Vice Jarebica nije naveden na popisu likova u Pandurevićevu prijevodu, vjerojatno nehotice, a Deanović (1972: 17) navodi da „u listi lastovskih kancelara, (...), nema nijednoga toga imena i prema tome ovo nije realno lice, već od samog prevodioca izmišljeno—Spomenuti lik Vice javlja se u četvrtoj šeni petoga ata i predstavlja se:

„*Kančilijer*: Ime mi je Vice Jarebica, rodio sam se u Biogradu od kol'jena veoma plemenita, ma er su moji stari bili došli na siromaštvo, otac me dô za djetića jednomu vlastelinu od ovega grada koji je u zemlji trgovō. Ovi me nakon nekoliko vremena činio učiniti kančilijerom na Lastovo, dje sam četres godišta uđ ivō tu kariku sa svom častim i poštenjem. A sad pod staros

doš sam u Grad (...)—(Stari pisci hrvatski, 1972: 296).

U ovih tek nekoliko Vicinih rečenica, koje su razvučene i, koje u odnosu na original, sadrže nepotrebne detalje, nema sumnje da je portret uzet iz stvarnoga života pa se mjesto radnje jasno može locirati u Dubrovnik i njegovu okolicu, a od ostalih lokacija još se spominju Biograd i Lastovo. Osim što čitatelj dobiva informaciju gdje se radnja odvija, dobiva se još jedna potvrda o tome kako su dubrovački prevoditelji izvornik u potpunosti prilagođavali Dubrovniku i okolici. Navedeno se može potkrijepiti govorom u šest rimovanih stihova gospodina Loajala iz Pandurevićeva prijevoda:

„Zovem se Loajal, NormanĐanin rodom.
Izvršitelj javni postah jednom zgodom.
Četr'es' godina već kod sudske vlasti,
srećom, vršim svoju dužnost s puno časti.
Sad vam, gospodine, s vašim dopuštenjem,
saopštavam akt sa izvršnim rešenjem...—(Molijer, 1963: 95).

Feličev monolog, lika koji se u komediji spominje tek na nekoliko mjesta, ali ne sudjeluje u radnji, pri kraju komedije vrlo je bitan jer u njemu on ukazuje ostalim likovima komedije na postupke glavnoga lika Tarta i ujedno i razrješava komediju, što se može usporediti s pojavom činovnika u originalu, koji poput Feliča, razrješava čitavu dramu vraćajući zaluđene likove u stvarnost, otkrivajući im da je Tartuffe mnogo puta zadavao probleme ljudima. To je vidljivo u sljedećim riječima Feličevim:

„*Madtor Felič*: Tebi se ne ima davat razloga. Gosparu, počinite, odahnite, i rivenjajte se od straha koga ste maloprije s razlogom oćutjeli. Za da znate kako je stvar prošla i da se ne čudite od ove promjene, ja ću vam sve pripovidjet. Kad je ovi barun došo do vas akućat prid Gospodu, onćas su se oni vlasteli začudili za njegovo izdajstvo i nijesu mogli nego protrnut na ovako crno djelo znajući koliko vam je dućan i koliko ste mu dobra učinili. Uto se počelo ćućkat da ste ga iztjerali iz kuće i govorit da vam je do uzroka hoteći vam učinit sramotu i sedukat gospoĐuvašu ćenu. Svak se na to uzbunio i, zasve da ste bili akućani od jedne krivine koja utiši poso gosposki i dobro općeno od svega Grada, sa svijem tezijem nije bilo nikoga ni meĐu onijem gosparima ni izvan njih koji vam nije aderiško i natezo zubima kako biste se mogli osloboditi za da ne reuška ovakomu farfantu tako baronata. (...) Ma za vidjet doći do kraja njegovo izdajstvo i njegova neharnos, htjeli su ga poslat sa mnom da cijeni da se ima vas uhitit, a vami, zasve je vaša krivina od velike konsekvence, Gospoda praštaju—(Stari pisci hrvatski, 1972: 300).

Ovu komediju u originalu krasi neočekivan završetak; sve se razrješava nenadanom intervencijom kraljevske vlasti i, naravno, veličanjem vladareve osobe. Sve se svršava

pozivom spašenoga da najprije zahvali onome kome duguje svoj spas – velikom kralju, te da „srećnim brakom krunišemo vernu / Valerovu ljubav čistu, neizmernu—(Molijer, 1963: 104).

„KLEANT

Ah, stanite, brate.
Nemojte s visine svoje da padate;
ostav'te bednika njegovoj zloj kobi,
ne pridružit se griži koju dobi,
i pošelite mu, to bi bolje bilo,
da se jednom vrati u vrline krilo,
da odbaci grehe, dobru se odužit;
i velikog kralja milost da zaslužit.
A dobroti koju sad potpuno znate
vi treba da počast klečeći odate.—

ORGON

„Da, tako je: hajd'mo sa hvalom pred njega,
dug sjajnoj dobroti platimo pre svega.
A tada ubrzo dodajmo još jedno
osećanje duga prijatno vanredno,
i da srećnim brakom krunišemo vernu
Valerovu ljubav čistu, neizmernu—(Molijer, 1963:104).

Dubrovački *Tarto*, također, završava nepredvidljivo i pomalo neuvjerljivo – *deus ex machinom*, te se kao takav u potpunosti poklapa s Molièreovim tekstom. Sve hvale koje je Molière na kraju komedije uputio kralju, u preradbi je preneseno na dubrovačku gospodu. No, Matić navodi da se završetak naše preradbe, „u kojoj se slave najviše institucije male naše republike koja budno bdije nad građanima svojim—doima ugodnije nego završetak u kojem se slavi apsolutistička vladareva moć (Matić, 1906: 103). Završni dijalog Frane i Lambre, iz kojeg je vidljivo navedeno, nalazi se u nastavku:

„*Frano*: Ah, *signor cognato*, ustavi se i nemoj slaziti na njeke slabosti koje nijesu prilične tvojom krepostim. Pusti ga njegovu udesu i nemoj s tvójijem sasve razložitijem prikorima uzmažati njegovu tugu i nevolju; žudi pžitostu da se danaske on svidi, da mu bude pamet prosvijetljena i da se obrati k nebesima mržeći na svoje opačine, a utoliko otidi ončas zahvaliti Gospodi na dobroti s kojom su danaske s tobom prošli.—

Lambro: „Dakako! To si dobro rekō. Hod'mo uđilje na njihove noge proslaviti dobrotu koju su imali vrhu nas. Sto kad budemo kolika je naša slabost izvršili, od potrebe je da ispunimo i drugo držanstvo, i po putu od jednoga čestita pira okrunimo u gosparu Džonu jednoga ljubovnika u svemu blago daru i vjerna—(Stari pisci hrvatski, 1906: 301).

Za kraj, prerađujući Molièereva *Tartuffea*, dubrovačka preradba nije dirala u same temelje komedije, tekst je dosljedno i vješto prilagođen domaćem dubrovačkom jeziku. Izmjene kao što su navođenje kneza ili Maloga vijeća umjesto kralja, place umjesto dvora, nisu velike, mehaničke promjene, već samo prilagodbe kako bi se tekst što bolje uklopio u dubrovačku sredinu, kako bi se osjećao domaće te kako bi bio živi svakidašnji govor s upletenim tuđincima, talijanizmima i latinizmima „jer se tako u Dubrovniku govori—(Hergešić, 1978: 260). Može se zaključiti kako su Tudišić i njegovi pomoćnici prilagođavali dramsku radnju i pazili da sve bude u skladu s domaćim, dubrovačkim prilikama.

5.2. Komedija *Don Juan*

U razdoblju između prve i posljednje redakcije *Tartuffea*, u trenutcima teške krize u Molièereovom kazalištu, a koja je nastala iza prve zabrane *Tartuffea* 1665. godine, Molière je napisao komediju u prozi *Don Juan ili Kameni gost*. Unatoč tome što je komedija doživjela sjajan uspjeh, „ocijenjena je kao *otvorena škola bezbožnosti*—(Pavlović, 2012: 71). Nakon samo petnaest predstava skinuta je s repertoara, na kojemu se više nije pojavila sve do 1841. godine. Ovaj put Molière nije poduzeo nikakve korake ne bi li se zabrana ukinula, a pretpostavlja se da je tome tako jer *Don Juana* držao beznadnim.

Kako bi svoje prijatelje izvukao iz teške financijske krize, uzeo je temu koja je postizala velike uspjehe u kazalištu sedamnaestoga stoljeća - na originalan način obradio je španjolsku legendu o razvratnom plemiću koji pogiba od dodira ruke kipa čovjeka kojega je ubio. Sablažnjivi španjolski *hidalgo* postaje francuski aristokrat, neobične životne snage, a Molière ga prikazuje realistički, bez preuveličavanja i groteske. Istu tu privlačnu životu snagu podario je i ostalim likovima u komediji, prvenstveno Sganarellu, Don Juanovom slugi koji uvelike podsjeća na besmrtnoga lika Sancha Panzu iz Cervantesova *Don Quijotea*. No, još složenije i protuslovnije prikazuje lik samoga Don Juana, koji je zli velikaš - feudalni pljačkaš, apsolutist, razvratnik, besramnik i cinik, kakvih je u ono vrijeme bilo dosta.

„Lišen svakog pozitivnog ideala, duboko besprincipijelan, bilo da izaziva svojom bezbožnošću, bilo da se čini svetac i takmac *Tartuffu*, *Don Juan* poriče sve osnove društva i sve moralne principe. On sistematski ruši porodicu, ruga se svim malograđanskim vrlinama, nema sinovskih osjećaja, zavodi žene, surovo se razračunava sa seljacima, ne plaća dugove, cinički kvari ljude—(Mokuljski, 1948: 54).

Kroz riječi njegova oca, staroga plemića Don Louisa, Molière razobličava Don Juana. On ga uči kako plemićko podrijetlo nema vrijednost ako čovjek nema moralnih osobina te da je vrlina prvi preduvjet plemenitosti. Nadalje, kao drugi lik koji razobličava Don Juana treba izdvojiti njegovog slugu Sganarellea, koji, bez obzira na svoju tradicionalnu neotesanost i smiješno ponašanje, sasvim točno razgolićuje slobodnjaštvo svoga gospodara rekavši „ima tako nekakvih sitnih bezobraznika koji su razvratni ni sami ne znajući zašto, koji se pretvaraju da su prosvećeni, jer veruju da im to dobro stoji—(Molijer, 1963: 117). Jasno je, dakle, da je Sganarelle dobro primijetio svu površnost Don Juanove plemićke raskalašenosti.

Najzanimljivija osobina komedije svakako je to što je Molière svome negativnom junaku ipak dao i niz pozitivnih i privlačnih osobina - Don Juan je lijep, hrabar, otmjen i oštrouman. Upravo ovakvo povezivanje vanjske privlačnosti i moralne niskosti specifičnost je Molièreove obrade i prikaza Don Juana kao lika pa u njemu do izražaja dolazi određeni realizam, koji Molière izražava pri ocrtavanju njemu antipatičnog junaka plemstva, no uvijek podvlači da Don Juan svoje sposobnosti i obrazovanje iskorištava u pljačkaške i parazitske ciljeve.

„U isto vrijeme Molière ne propušta priliku da kroz riječi svoga poročnog junaka razgoliti svijet kome ovaj pripada i o čijim porocima govori s takvom ciničnom otvorenošću. Tim šekspirovskim načinom kompozicije *Don Juan* se ističe među svim ostalim Molièrovim komedijama. Lik samog Don Juana odlikuje se dinamikom i mnogostranošću, neobičnim za dramaturgiju klasicizma. On se postepeno otkriva u toku razvoja radnje komedije, obogaćujući se uvijek novim crtama, koje je gotovo sve iznašao Molière—(Mokuljski, 1948: 56).

S obzirom na to da je obrađivao španjolski siž, smatrao je da je potrebno sačuvati i španjolski način građenja komedije. Molière obnavlja formalne osobitosti španjolske *comédie* tako što smjenjuje tragične i komične elemente i ne poštuje jedinstva mjesta i vremena. Ovdje je osobito došla do izražaja Molièreova sklonost pobijanja klasicističkoga pretjeranog razgraničavanja književnih vrsta i njegova okovanost strogim pravilima koja ne trpe nikakva odstupanja. U ovoj komediji, Molière nije previše mario za klasicistička pravila, pri čemu kombinira komično, tragično i čudesno prikazujući lik glavnoga junaka. Ipak, od ispoštovanih tradicionalnih klasicističkih obilježja, osim podjela na činove, treba izdvojiti završetak komedije u kojem nebo kašnjava Don Juana.

„TARTIF, policajcu.
Za tu viku više ja nemam strpljenja.
Molim, gospodine, vrš'te naređenja.

POLICAJAC

S izvršenjem, zbilja, dugo sam oklevo,
a vaša me usta opominju, evo.
Pod'te, dakle, odmah sa mnom, kad t elite,
u zatvor gde ćete sad da odleť ite.

TARTIF

Ko? Ja?

POLICAJAC

Vi.

TARTIF

U zatvor? Šta će to da znači?

POLICAJAC

To ne mora da se i vama tumači.

(Orgonu)

Smir'te se vi samo od uzbune ove.
Pod kraljem smo kome prevara ne gove;
do dna srca uvek prodire mu oko
i sve ljudske lať i uvida duboko.
Velika mu duša razborito brine
da sve stvari vidi s dovoljno oštine;
u njoj nikad nema mesta za slučajnost,
njegov jasni razum ne pada u krajnost.
On svu slavu daje poštenom čoveku,
al' u tome nema zaslepljenost neku,
i ljubav spram dobrih ne stavlja mu brave
na srce, da ne zna šta zločinci prave.
Taj tu nije mog'o da obmane vlasti
i u finu klopku morao je pasti.
Prvo, kraljevskome ne izmaće oku
da sagleda niskost te duše duboku.
Kad je pošo da vas optuť i odavde,
on je već, po prstu jedne večne pravde,
za vladara samo stari lupeť bio
što se pod imenom drugim nekad krio;
i to je sad drugi red najcrnjih dela
pisati se moť e historija cela.
Jednom rečju, kralj se i suviše gnulo
dok je podlost tu i nepoštenje slušo;
zločinstvima drugim dodo je i ovo;
a što me je ovaj lupeť amo dovo
to je zato da bi svi mogli da vide
dokle nevaljalstvo još moť e da ide.
Kralj zahteva da se hartije što paše
u ruke tom krivicu vrate, jer su vaše.
Suverenom vlašću on ugovor briše
po kom vaša dobra nisu vaša više,
i prašta vam najzad, u ime svog duga,
greh što kriste tajnu svog izbeglog druga.
Jer kralj zna da ste se u borbi, odavno,
za njegova prava pokazali slavno;

njegova zahvalnost na poštenom radu.
dolazi i onda kad gubimo nadu.
Zaslugu kraj njega ne napušta sreća,
on se više dobra negoli zla seća.

DORINA

Hvala bogu!

GOSPODA PERNEL

Vidim olakšanje neko.

ELMIRA

Srećan ishod zbilja.

MARIJANA

Ko bi sve to reko?

ORGON, Tartifu.

Evo ti, zlikovče...—(Molijer, 1963: 102-104).

5.2.1. Dubrovačka preradba – *Džono aliti Gos*

Komedija *Džono aliti Gos* dubrovačka je preradba poznate Molièreove komedije *Don Juan ili Kameni gost*. Preradba je ostala sačuvana u rukopisu u dubrovačkom Biskupskom sjemeništu, a tiskana je u časopisu *Slovinac* 1884. godine. Na samom početku komedije *Don Juan*, prema prijevodu Mladena Leskovca, donosi se popis *LICA* sljedećim redoslijedom i oznakama:

„DON ŤUAN, sin Dona Luja
ZGANAREL, sluga Don Ťuana
ELVIRA, ťena Don Ťuana
GUZMAN, Elvirin štitonoša
DON KARLOS, Elvirin brat
DON ALONZO, Elvirin brat
DON LUJ, otac Don Ťuana
FRANCISKO, prosjak
ŠARLOTA, seljanka
MATURINA, seljanka
PJERO, seljak
STATUA KOMANDANTOVA,
LA VIOLET, Don Ťuanov lakej
RAGOTEN, Don Ťuanov lakej
GOSPODIN DIMANŠ, trgovac
LA RAME, plaćeni ubojica
DON ŤUANOVA PRATNJA
DON KARLOS I DON ALONZOVA PRATNJA
PRIVIĐENJE—(Molijer, 1963: 197).

U dubrovačkoj preradbi imena i njihov redosljed zamijenjeni su sljedećim *Imenima koja ulaze*:

„Džono, sin Renov	Abram, Tudio
Reno, otac Džonov	Tripo, Peraštanin
Anica, žena Džonova	Matko, kmet i ljubovnik Jèlin
Frano, Aničin brat	Jèla, kmetica
Jero, Aničin brat	Statua kapetanova
Koštica, djetić Aničin	Jedna lombra
Trojan, djetić Džonov	Jedan ubogi—
Vuko, djetić Džonov	(Stari pisci hrvatski, 1972: 305).

Promatrajući navedene popise likova, uočavamo kako je u dubrovačkoj preradbi redosljed imena drugačiji od Leskovčeva prijevoda. U dubrovačkoj preradbi izostavljena je Don Juanova, Don Carlosova i Don Alonsova pratnja, a Koštica, Trojan i Vuko nazvani su djetićima, dok je kod Leskovca jasna distinkcija tih likova; Guzman je Elvirin štitonoša, a La Violet i Ragoten navedeni su kao Don Juanovi lakeji. Isto tako seljak Pjero zamijenjen je kmetovima Jèlom i Matkom, koji je uz to i Jèlin *ljubovnik*. O tome kako se još u dubrovačkim preradbama mijenjaju imena, Muhoberac piše:

„Molièreov Dom Juan postao je Džono, dok mu je prezime Čikonja bjelodano preuzeto iz talijanskoga (talijanski *cicogna* znači roda; mođ da je tu ulogu igrao glumac koji je bio visok i mršav kao roda, ili koji je imao dug i tanak vrat). Napominjem da je *Doni* danas sinonim za *potplat*, da dolazi od turskog *gon*, te da se upotrebljuje i kao indeklinabilni pridjev u metaforičkom značenju: *Donobraz = debelokořac*. Osim toga, glagol *Donat se* povezuje se s *plovati se, igrati se na ploke*, a dovodi se u vezu zacijelo i s *džonati, džonam = čekati sjedeći i drijemajući*. S tim u vezi sigurno je i leksički gotovo istovjetan toponim u Rijeci dubrovačkoj, i danas postojeći — Džonovo. Dubrovački Don Juan, Džono, mogao bi se, znači, opisno prevesti: »debelokořac koji ništa ne čini, a slični na rodu«—(Muhoberac, 1997: 189).

Interpretacijom imena iz dubrovačke preradbe uočava se njihova lokalna pripadnost, kao što su Džono i Rene – arhaični dubrovački gospari, Anica, Frano i Jero – domaći gospari i gospoĐe Koštica i Trojan – sluge sa sela koje neko vrijeme žive u Gradu. Kao što je već rečeno, Molière je često koristio ista imena likova u različitim komedijama, a ista situacija je i s dubrovačkim preradbama u kojima mođemo pratiti lik pod imenom Džono. U ovoj preradbi on je Renov sin i bespoštedni zavodnik žena, u preradbi *Tarto* javlja se kao *ljubovnik Aničin*, a u *Mizantropu* je *zatravjen u ljubavi za Margaritom*. Muhoberac navodi da se lik pod tim istim imenom javlja još u komedijama *Nauk od muřova*, *Dosadni*, *Ženidba usilovana*, *Liječnik i za nevolju*, *Vukašin aliti Ljubav pitur*, *Lakomac*, *Jovadin*, *Udovica*, *Žene pametne*,

Nemoćnik u pameti, a najčešće se javlja kao nečiji ljubavnik ili zaljubljenik u nekoga. Dakako, ovakvo ponavljanje imena dokaz je da su dubrovački prevoditelji izvrsno poznavali Molièreov cjelokupan opus, a osim toga

„učestalost istovjetnih imena, funkcija, pa i karaktera ukazuje na pretpostavku da su sve u Dubrovnik lokalizirane prijevode igrali isti glumci (koji su se u publici prepoznavali prema imenima dramskih osoba; moguće je, npr., da je Marin Tudišević uvijek igrao Džona, itd.), te da su određeni glumci bili predodređeni za glavne (i brojne) uloge (npr. glumac koji je igrao Džona, onaj koji je igrao Rena)—(Muhoberac, 1997: 193).

Ispod navedenih likova, u Leskovčevom prijevodu komedija je lokalizirana „Dešava se na Siciliji—dok je u dubrovačkoj preradbi ona izostavljena, ali na temelju radnje, govora osoba i običaja jasno je da je radnja smještena u Dubrovnik i njegovu okolicu.

„U dubrovačkoj preradbi, pak, iako ne postoji prostorno didaskalijsko određenje, bjelodano je da se at prvi događa u jednom mjestu pokraj Dubrovnika, odnosno u Gradu, da se at drugi događau Dubravi, koja se kasnije detektira kao Tupa dubrovačka, po kojoj se kreću dramske osobe, od mjesta u blizini mora, Kupara, do jednog sela malo dalje. Treći čin događa se oko šumaraka i hridi u Tupi u blizini puta koji vodi prema Gradu. U blizini putne staze lociran je i grob. Četvrti čin događase u Džonovoj kući u Gradu. U šeni prvoj Džono prijete Trojanu odlaskom u Lužu, još jedan dubrovački lokalitet. Međim u šeni trećoj otvaraju se još neki dubrovački prostori. Ovaj je prizor, inače, najrazličitiji u odnosu na original (scena sa Tidovom). Džono pušta Abrama (usp. Vetranovićevo Posvetilište Abramovo) u kuću i uspijeva ga iz nje izvesti a da ovaj nije utjerao dug po koji je došao. U tom se prizoru spominje dubrovačka četvrt Ploče kao mjesto gdje se trguje voskom i ostalom robom. Trojan i jedan sluga (svijeća i fenjer, tako česti u Dubrovniku i karakteristični za kazališni kontekst: u dubrovačkoj kazališnoj dvorani gorjele su svijeće, a gospođesu se u kazalište i prema kućama pratile fenjerima) otpraćuju Abrama do »gete«, tidovske četvrti u Dubrovniku. I at peti događa se u Džonovoj kući u Gradu—(Muhoberac, 1997: 193-194).

Kao što se može uočiti u prethodnom citatu, kod dubrovačkih preradbi nema scena i činova, već su to atovi i šene koji su brojčano isti kao i kod Molièrea, dakle pet atova koji su podijeljeni na šene; prvi at broji tri šene, drugi i treći pet, četvrti osam, a peti ima šest šena. U svima dijalogima odzvanjaju dubrovački govor i običaji osamnaestoga stoljeća, a Džono i u ovoj preradbi razobličuje dubrovačke vladare, a u središte komedije dospijeva politika, kroz koju Tudišević želi ukazati na nametnute društveno-političke vrijednosti.

„Istovremeno, u njihovim replikama odjekuje govor (i običaji) dubrovačke stvarnosti 18. stoljeća: Reno govori jezikom dubrovačkih senatura, »slave službe uovemu gradu«. Trojan u svoj govor uvodi logičan diskurz (oli – oli) i opis prirode karakterističan za filozofiju racionalizma (ovi veliki okoliš od zemlje), ali pučki iskričljivo i pojednostavnjeno. Džono razobličuje, u ime dubrovačke mladosti, Vladaoce

Dubrovnik, koristeći se rječnikom racionalizma; maskirajući hipokrizijom liberalizam vlasteličića – priređivača (hipokrizija, svijest, savjest, sljepilo od moje mladosti), u središte komedije stavljajući politiku (npr. Nije gore politike nego krit se krediturima)— (Muhoberac, 1997: 197).

Kao što je već rečeno, preradbe su pisane hrvatskim, točnije dubrovačkim govorom koji je bogat tuđicama, posebice talijanizmima. Iako se navedene tuđice javljaju kroz cijelu preradbu, posebno se izdvajaju dva lika: Peraštanin Tripo i Abram, čije su replike uistinu mješavina hrvatskoga i talijanskoga.

„*Abram*: Nije od potrebe, *gospàro* ne imajući vam drugo nego rijeti cigle
dvije riječi: *Sono venuto qua, gospàro, za . . .*
(...)
Abram: *Ne, gospàro, sto benissimo cost.* Došō sam u vašega gospostva za . . .
(...)
Abram: *Per ubbidire alla benignità di vossignoria illustrissima.* Došō sam
za . . .
(...)
Džono: Kako ti je, Lune, tvoja žena?
Abram: *Benissimo, gospàro, lodato il Cielo.*
Džono: Ono je vrlo vrita žena.
Abram: *Buona serva di vossignoria illustrissima.* Došō sam za...
Džono: Da kako ti mala Stella? kako ona?
Abram: *Benissimo.*—(Stari pisci hrvatski, 1972: 329).

Govoreći o umetanju tuđica, svakako valja dodati da žene, ni gradske ni seoske, ne koriste izraze iz drugih jezika jer se, kako Muhoberac navodi time htjelo „ukazati na njihovu neukost odnosno na zatvorenost u kuću!—(1997: 196). Pisanjem preradbe u kojoj su sve francuske odrednice zamijenjene dubrovačkim standardima, Tudišević je uspio zadržati temeljnu radnju, pri čemu ju je odjenuo u dubrovački govor, imena, prostore te načine odijevanja.

5.3. Komedija *Mizantrop*

Komedija *Mizantrop*, koju je Molière počeo pisati 1664., i koju je završio 1666. godine, iste te godine premijerno je prikazana u Palais-Royalu. Ova komedija također se ubraja u visoku klasicističku komediju „u kojoj dominira intelektualna, filozofska komika, u kojoj dijalog prevladava nad vanjskom radnjom, u kojoj je u prvi plan istaknuto psihološko karakteriziranje likova, a odbačeni su vanjski kazališni efekti (*coups de théâtre*)—(Pavlović, 2012: 72). U njoj su komične situacije zamijenjene intelektualnom i filozofskom komikom, a

psihološka karakterizacija dolazi u prvi plan pa se smatra najdovršenijom, najprodubljenijom i najistančanijom komedijom.

Pisanju *Mizantropa* Molière je pristupio s velikom dozom pažnje pišući ga sporije nego inače ne bi li obradio i najsitnije detalje novoga djela. Dugo vremena isprobavao ju je preko javnih čitanja u kućanstvima višega staleža. No, bez obzira na veliki trud i pažnju te vremensku posvećenost pisanju, komedija nikada nije imala prevelik scenski uspjeh, kao što su imale *Tartuffe* i *Don Juan*. Pretpostavka je Voltaireova da je to zato što je napisana za *ljude od duha*, a ne za široke mase ljudi. Ono što je većinu odbijalo od ove komedije i glavnoga junaka bila je neobična ozbiljnost, nesvojstvena Molièreu. Zbog svega prethodno navedenoga, tvori klasicističku komediju, *haute comédie*, u pravom smislu riječi. U doba kada je *Mizantrop* nastao, nije stekao veliku popularnost, a danas se ipak drži jednim od najpoznatijih Molièreovih djela i prema mišljenju mnogih vrhunac je Molièreova stvaralaštva.

O tragičnim elementima u *Don Juanu* i *Tartuffeu* već je bilo govora, a iste treba spomenuti i u *Mizantropu*, koji su se još intenzivirali u odnosu na navedene komedije. Potisnuti komični elementi uvjetovani su ondašnjim uvjetima u kojima je komedija napisana, bilo je to vrijeme kada je Molièreov sukob s reakcionarnim krugovima francuskoga društva kulminirao pa stoga ne čudi da je

„Molière upravo u tom trenutku osjetio potrebu da kaže aristokraciji istinu u oči, ne pribjegavajući lakrdijaškom okviru svojstvenom njegovim komedijama. Stvarajući *Mizantropa*, Molière je tražio nove metode socijalnog izobličavanja koje bi bilo prosto građanskim negovodanjem. Ako je na taj način *Mizantrop* biografski komad u spomenutom širem smislu, to ne znači da u njemu treba tražiti konkretne nagovještaje intimnih prilika Molièrova života, na primjer navodnih porodičnih neugodnosti, kako to često čine buržoaski kritičari. Njihove omiljene površne analogije između odnosa Alcesta i Celimène s jedne strane, i Molièra i Armande s druge, zanemaruju ogromno ideološko značenje *Mizantropa*—(Mokuljski, 1948: 58-59).

Ovim komadom htio je ukazati na uglavnu te lažnu i licemjernu pristojnost, koja je u ono doba pružala veliki utjek onima u najvišim redovima, točnije francuskoj eliti.

Alceste, junak komedije i mizantrop, pošten je i plemenit čovjek, nalazi se u sukobu s lažnim visokim društvom jer je strasni pobornik društvene pravde. Zbog svojih zalaganja, često je osjećao usamljenim, koja ima tragičan karakter. Uspio je razgoliti sebičnost koja je vladala u tom društvu, čiji se članovi brinu samo za vlastite uspjehe i ciljeve. S obzirom na to da je politika apsolutističke države rezultirala niskim moralnim svojstvima dvorske aristokracije, građani su postali pokornim podanicima. Kritiziranje aristokratske naravi sakrivalo je u sebi i zrno kritike za apsolutističko državno uređenje, ali

„Molière nije imao snage za razviti takvu kritiku, zato što treći stajet Francuske u to vrijeme još nije bio sazeo za političku borbu s apsolutizmom. Zato je u krajnjoj liniji Molière načinio svoga Alcesta ne toliko tragičnom koliko komičnom ličnošću u gore navedenom filozofskom smislu—(Mokuljski, 1948: 59-60).

Alcesteova komičnost proizlazi iz nepodudarnosti načelnog sadržaja njegove kritike s formama njezina izražavanja. Alceste, kao jedan nepomirljivi ljubitelj pravde i plemeniti razotkrivač društvenih poroka, lišen je takta i osjećaja za mjeru - uzrujava se zbog sitnica, daje moralne pouke ljudima koje prezire te se lovi za sitnice. Zbog toga bi se ovo djelo prije moglo smatrati dramom nego komedijom u klasičnom smislu, no ne smije se zanemariti niz komičnih elemenata, prvenstveno Alcesteovih. Njegova komičnost proizlazi upravo iz toga što aristokratskom društvu želi nametnuti takve moralne principe i to ga na neki način čini Don Quijotom. Alcesteovo „don kihostvo—uočljivo je u njegovom svakom odsustvu realne stvarnosti i u neobičnoj apstraktnosti njegovih pozitivnih ideala. Tako se i prilikom vođenja imovinskoga spora, isključivo oslanja na razum i zakon, na svijest da je u pravu, a spreman je čak i na gubitak procesa samo kako bi dokazao da je njegova tvrdnja o kritici društvenih poroka ispravna.

„PHILINTE:

Ali tko će za vas govoriti sudu?

ALCESTE:

Tko? Pa moje pravo, zakon i poštenje!

PHILINTE:

A utjecat tko će na sudačko mnijenje?

ALCESTE:

Nitko. Je li stvar moja krivična kliska?

PHILINTE:

Ne, nije. AT spletka podla je i niska,

I...

ALCESTE:

Ne, nikad neću. To odlučih kruto:
II' sam prav ii' krivac.

(...)

ALCESTE:

Bilo bi zgodno proces izgubiti!

PHILINTE:

Ipak...

ALCESTE:

Baš da vidim u toj cijeloj priči
Dokle ljudi mogu u drskosti ići.
I dopustit duše te podle i gadne,
Presuda za mene krivična da padne.

PHILINTE:

Kakav čovjek!

ALCESTE:

Velim, gotovo bih htio,
Kad bih kraj sve pravde proces izgubio—(Molière, 2005: 130-132).

S druge strane, u privatnom životu Alceste je još jedan nesretan i ljubomoran ljubavnik, koji se nikako ne može sporazumjeti s licemjernom zavodnicom Celimenom. Zaplet se gradi oko Alcesteova nastojanja da od voljene žene dobije obećanje koje bi se pretvorilo u brak, no Celimenu nije zaintrigirala ponuda te ona i dalje samo zastupa feminističke stavove. Kroz lik Celimene Molière se ponovno osvrće na pariške salone, u kojima vladaju najlicemjernije modenosti, a u kojima Celimena utvara u patnju mnogobrojnih obožavatelja.

Ovom nepomirljivom buntovniku, Molière je suprotstavio Philinta, lika koji je, za razliku od Alcestea, umjeren i popustljiv. Philinte smatra da se sve može riješiti i drži se zlatne sredine, odnosno principa *s kim si, takav si*. Isto tako, on je svjestan činjenice da se društvo ne može primijeniti, ali nije za radikalne promjene te nije spreman otići živjeti u osamu, kao Alceste. Glavni junak Alceste ostaje dosljedan sebi do kraja komedije. On nema drugog izbora osim odlaska iz društva, u kojem je nesretan i u koje se ne može uklopiti.

„A ja ću, obmanut i slomljen prevarama,
Otići iz tog svijeta poroka i srama
U neku pustu zabit, da živim u poštenju,
U potpunoj slobodi, sâm u svom smirenju!
(Odlazi.)—(Molière, 2003: 366).

Alcesteov odlazak u osamu nije samo tužan završetak komedije i lika, već je još jedno uporište u tvrdnju da se ovo djelo, unatoč brojnim komičnim elementima, može smatrati tragičnim.

5.3.1. Dubrovačka preradba – *Mizantrop*

U dubrovačkoj preradbi izvorni naziv ostao je nepromijenjen pa i preradba nosi naslov *Mizantrop*. Kako u preradbi *Džono aliti gos*, tako i u *Mizantropu* dolazi do prekrštavanja francuskih imena na domaći, odnosno dubrovački jezik. U nastavku je popis *Imena koja ulaze* i koja se javljaju u dubrovačkoj preradbi:

—Džono, zatrvjen u ljubavi za Margaritom
Frano, prijatelj Džonov
Maro, zatrvjen u ljubavi s Margaritom
Margarita, udovica zatrvjena u ljubavi s Džonom
Anica, bratučeda Margaritina
Mära, prijateljica Margaritina
Luhša, markez
Jero, markez
Nikòleta, djevojka Margaritina
Zdur
Franić, djetić Džonov—(Stari pisci hrvatski, 1972: 364).

Radi usporedbe i jasnije predodžbe u kolikoj je mjeri i u ovoj preradbi došlo do promjena u imenima, navodi se popis *Osoba* koje se javljaju u komediji prema prijevodu Slavka Ježića:

„ALCESTE, štovatelj Celimenin
PHILINTE, prijatelj Alcesteov
ORONTE, štovatelj Celimenin
CELIMENA, Alcesteova ljubav
ELIJANTA, kuzina Celimenina
ARSINOJA, prijateljica Celimenina
ACASTE, markiz
CLITANDRE, markiz
BASQUE, Celimenin sluga
STRAȚAR Francuskog maršalata
DU BOIS, Alcesteov sluga—(Molière, 2005: 122).

Glavni junak koji predstavlja mizantropa, odnosno čovjekomrsca, nosi ime Alceste, a u preradbi ime mu je Džono. Osim promjene u imenu, kod njega je osjetna razlika i u samoj karakterizaciji lika. U Ježićevu prijevodu Alceste je prikazan kompleksnije, on, dakle, ne trpi podlost, krađu, kletvu i podla podmetanja, prezire ljudski rod, ali se uz to bori za istinu. Prema dubrovačkoj preradbi, on je samo mrzovoljan i neadaptiran, a to možemo vidjeti i u njegovim sljedećim replikama s Franom:

„Džono: A ja se hoću inkvjetavat i neću slušat nikoga ništa.

Frano: Ja tu tvoju brusu ne umijem kompredŧat i zasve da ti sam prijatelj, najposlije bit ću od prvijeh za...

Džono: Ja tvoj prijatelj? Smrči me s tega libra, ako si me upisō, molim te; i rijet ti ću istinu, doslek ti sam profesō i sluŧbu i prijateljstvo, ma odkad sam poznō što je u tebi i skopriškō te kakav si, govorim ti *chiaro e netto*, da ti po nikomu ne poručivam da ti nijesam prijatelj *per immaginazione* i da tvoga prijateljstva neću erbo mi tako nije drago.

Frano: Tot po tvomu razlogu, Džono, ja sam kriv...?

Džono: PoĐ'odtole. Razlog bi bilo da od srama ne izlaziš ni iz kuće. Zaistao tako smiješna čovjeka ja nijesam vidio: kad god koga inkontraš, počneš mu se klanjat, grlit ga, ljubiti, činit mu komplimente, oferiškavat mu sluŧbu, činit prijateljstvo i uzimat konfidence, i s takijem afetacionima sekatvat koga poznaš i ne poznaš. Poranebore, to je biti sekatur, sudŧet, kojun i bestija; govorim ti istinu, da sam taki, ončas bi se pošō i objesiō—(Stari pisci hrvatski, 1972: 365).

(...)

Džono: (...) doĐe mi za krepat kad pomislim kakve sve čeljadi ŧive sad na svijetu; sve što ih je ovdje kojijeh poznam, svi maliciozni, laŧljivi, interesani, nepravedni, viciozni i perfidikō ŧudjeli; i toliko sam arabijan da ne mogu pritrpjet, nego bih hotio ubezočit vas svijet kakav je—(Stari pisci hrvatski, 1972: 366).

Ispod popisa likova, u preradbi nije navedeno mjesto i vrijeme radnje, kao što je slučaj u prijevodu Slavka Jeŧića, gdje se navodi:

„DogaĐase u Parizu, u kući Celimeninoj.

Vrijeme: XVII. Stoljeće—(Molière, 2005: 122).

Premda je izostavljeno prostorno didaskalijsko odreĐenje, iščitavanjem teksta lako se dolazi do saznanja da je radnja smještena u Dubrovnik. Uz prostorne razlike, svakako još treba dodati kulturne i vremenske. S obzirom na to da se obraĐuje stvarni ŧivot, sve te razlike trebalo je premostiti i radnju smjestiti u Dubrovnik, pa su se tako lokalizirala prijevozna sredstva, hrana, oblici društvenoga ŧivota te titule. Govoreći o titulama, gospari su zamijenili francuske markize, kralj je zamijenjen carom Osmanom, a draga mladom Asan-bulom. Što se tiče prostornih lokalizacija, dvorac u Louvreu zamijenjen je dubrovačkim lokacijama, a kao najčešća spominje se dubrovačka Placa, koja je u ono doba bila središte svih okupljanja i dogaĐanja.

No, ono što preradba ima, a izvornik ne, predgovor je koji je namijenjen *Štiocu*, u kojem prevoditelj, između ostalog, objašnjava značenje riječi *mizantrop*: „dakle jes riječ grčka, koja hoće rijet neprijatelj svačiji; i bivši komedija ima biti jedna satira i kritika aliti pokaranje i zabava za ljudskih pomankanja, čini mi se da Molière nije nije mogō izabrat

boljega karaktera za pokarat ih nego njegova neprijatelja, čini ga završena u ljubavi za jednom udovicom mladom (...) (Stari pisci hrvatski, 1972: 361). Nadalje, upućuje nas i predstavlja nam sadržaj, koji je i u ovoj preradbi raspodijeljen u pet atova s nejednakim brojem šena, a osvrće se i na izvornu verziju *Mizantropa* te na kraju zaključuje:

„da je ovo od najboljih Molièrovijeh komedija, nu najgore prinesena u naš jezik; nu tomačitelj dostojan je proštenja ukoliko ne bivši drugo komedija nego jedna gola satira aliti pokaranje od ljudskih pomankanja i uzdržeci se ova navlaštito u prikaživanju od čeljadi teg nute takijem pomankanjima; ovi, kako reko, koji je prinio u jezik dubrovački rečenu komediju, čovjek je take čudi da ne umije rijeti za nikijem zlo nijedno, nego, ako se može, obratio bi isto zlo u dobro i za svakijem govorio sve što je hvala i dobara—(Stari pisci hrvatski, 1972: 364).

Od ostalih važnijih razlika izvornika i preradbe valja izdvojiti to da je preradba prenesena u prozni diskurs, dok je izvornik napisan parnom rimom u stihu. Kao jedan od razloga tomu jest prepletanje staroga dubrovačkog i hrvatskoga jezika s talijanskim frazama i izrazima, kao na primjer u već navedenoj Džonovoj replici na početku: *chiaro e netto, per imaginazione* i mnogobrojne druge (*inverita, odio infinito, impartinenti...*). No, u ovom proznom diskursu, na dva mjesta javljaju se i lirski diskursi. Prvi se odnosi na petrarkističku pjesmu arkadijskog ugođaja, koju je napisao Maro:

„Ufanje jes slados ljuvenim trudima,
nu tužna jes mladost kâ ufat sveđima.
Ti blaga mož se zvat, nu blaga bud' manje
kad ništa neč' mi dat neg samo ufanje.
Raklicu kad viku samo ufam grliti,
obrat ću smrt prikuter k njom ću hrliti,
er s ufanjem kosvedgre,
bez ufanja svakčas mre.—(Stari pisci hrvatski, 1972: 368).

Marova petrarkistička pjesma preradba je Oronteova soneta, koji nosi naslov *NADA* i pjeva o mladoj ženi koju ljubi:

„Nada još načas i blaži
Žestinu i bol našeg jada,
No, Filido, tko da je traži,
Kad nada i ostaje – nada!
(...)
Tek mi dobrostivi bjeste;
Što niste na tom stali,
Pa da se ni trudili nijeste,
Kad samo ste nadu mi dali!
(...)

*O, ako sad zaista gubim,
U čekanju, ono što ljubim,
Tek smrt mi preostaje tada!*

*Zalud me gledate slatko,
Jer, Filido, zdvojan je svatko,
Tko vječito samo se nada!*—(Molière, 2003: 294).

Oronteov sonet pjeva o nadi i ženi koju voli i ljubi, ali uzalud. Alceste je, kao i inače, mrzovoljan i skeptičan te mu predlaže da se ostavi pisanja. Alcesteovu skeptičnost, dubrovački su prevoditelji uspješno prenijeli i na svoga Džonu, koji Mari govori da mu pjesma „ne valja ništa i priliku je ga s jednom *popijevkinjom bosanskom* i kaže mu očito da je veće bolja popijevkinja nego madrigal—(Stari pisci hrvatski, 1972: 362). Druga pojava proznoga diskursa odnosi se na prekodiranje francuske starinske pjesme o ljubavi u deseteračku pjesmu, odnosno *bosansku popijevkinju*, koja, tvrdi Alceste, vrijedi više od Oronteova soneta, iako nije kićena i nema suvišnoga sjaja.

*„Ej da mi reče Osman carska glava:
»Bit ćeš gospodar svemu Carigradu,
al' ne ljubi Asan bulu mladu,
ni hodi na celove k njome«,
ja bih rek'o caru velikome:
»Ti gospoduj svemu Carigradu,
ja ću ljubiti Asan-bulu mladu.
Darov'o bih još sve blago moje
za celivat mile ussti svoje.«*—(Stari pisci hrvatski, 1972: 371).

Jasno je, dakle, kako je u dubrovačkoj preradbi izostavljeno ono što je bilo vezano i važno za francusku književnost i kulturni život sedamnaestoga stoljeća. U preradbu je uvedena petrarkistička poezija, suprotstavljena folklornoj kulturi, odnosno galantnoj i preciznoj francuskoj poeziji, koju je Molière vrlo često i oštro kritizirao i ismijavao. Osim toga, Pariz, kao općepoznati i priznati grad ljubavi, koji se spominje u navedenoj francuskoj starinskoj pjesmi, zamijenjen je prostorima Osmanlijske Bosne, točnije Carigradom.

6. ZAKLJUČAK

Klasicizam se kao definirani stil u književnoj umjetnosti javio u Francuskoj početkom sedamnaestoga stoljeća. U istom stoljeću doživio je svoj puni procvat, a u nekim zemljama uspio se zadržati sve do prvih desetljeća devetnaestoga stoljeća. Ono što klasicizam u književnosti posebno ističe racionalni su doživljaji i razmišljanja, koja drži važnijima od osjećaja, strasti i maštanja. Mnogobrojna su imena koja su doprinijela slavi i popularnosti francuske klasicističke književnosti i umjetnosti uopće. Među tim imenima posebno se istaknuo Jean Baptiste Poquelin Molière.

Za razliku od ostalih francuskih pisaca sedamnaestoga stoljeća privrženih kanonu idealističke estetike klasicizma, Molière je znao sačuvati najveću stvaralačku neovisnost od njegovih staleških principa. Bez obzira na snažnu narodnu struju u njegovu stvaralaštvu, kako neki vole isticati, Molière je tvorac klasične komedije, koja u osnovi odgovara principima njegove racionalističke estetike. Ona je pod Molièreovim perom dobila izvanredan završni oblik i imala ogroman utjecaj na razvoj komedije u svim europskim zemljama. Do strogih klasicističkih načela držao je onda kada je to dozvoljavao sadržaj, a među njegove visoke klasicističke komedije ubrajaju se *Tartuffe* i *Mizantrop*, koji se smatra vrhuncem Molièreova stvaralaštva i koji kao takav tvori klasicističku komediju u pravom smislu.

Molière je u svojim komedijama prikazao cijelu galeriju narodnih tipova, uglavnom lukavih, vještih sluga i sluškinja, koji su uživali njegove stalne simpatije. Međutim, on se nije ograničio na prikazivanje slugu već je u svojim komedijama slikao i seljake. Seoske scene u Molièreovim komedijama od velikog su značaja jer sadrže niz dobro uhvaćenih crta narodnog, seljačkog načina života.

Zahvaljujući kulturnoj i književnoj razmjeni sa susjednim zemljama, hrvatska se književnost u osamnaestome stoljeću upoznala s klasicističkim stilom, koji je posebice važnu ulogu odigrao u Dubrovniku. Na samom jugu Hrvatske ostvaren je najveći književno-kulturni doseg, u vidu raznoraznih kraćih lirskih oblika, basni, satire te u prijevodima klasicističke književne baštine. Osim što su veliku popularnost uživale na svjetskih kazališnim daskama, Molièreove komedije vrlo rano su prevedene i prerađene od strane mladih dubrovačkih pisaca, zahvaljujući kojima je dubrovačko kazalište upoznalo čak dvije trećine Molièreova stvaralaštva.

Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija najvjerniji su odraz hrvatskoga kazališta u Dubrovniku ondašnjega vremena i njihova primarna funkcija bila je spašavanje domaćega

kazališta. Donesenim analizama komedija *Tarto*, *Džono aliti Gos* i *Mizantrop* pokazano je da je dolazilo do bitnih razlika u njihovu oblikovanju, odnosno prevođenju. Dubrovačkim prevoditeljima cilj je bio prenijeti radnju i lica u Dubrovnik te ih prilagoditi dubrovačkom govornom govoru, a ne ih samo naprosto prevesti s francuskoga. Među tim razlikama svakako treba istaknuti jezične promjene, gdje se uočava veliki broj talijanizama i domaćih, dubrovačkih poslovice. Osim toga, tekstovi vrve dubrovačkim lokalizmima i izrazima, a francuska su imena redovito zamijenjena dubrovačkim pa je tako Taruffe postao Tarto, Alceste Džono, a Don Juan dubrovački je Džono.

Osim što su zamijenjena imena likova, neki su likovi prikazani jednostavnije, kao na primjer Alceste koji je u izvorniku prikazan kao kompleksni čovjekomrzac, a u preradbi je zamijenjen Džonom, koji je samo mrzovoljan i nesocijaliziran. Svakako treba istaknuti i to da su preradbe pisane prozom, dok su originali pisani stihovima. S obzirom na ovu promjenu, u nekim je dijelovima dolazilo do skraćivanja, pa čak i ispuštanja govora pojedinaca i cijelih prizora, dok je u drugim dijelovima dolazilo do proširenja tako što su kratki dijalozi zamijenjeni razvučenim i složenim rečenicama.

Za kraj valja reći da je Molière dio naše kulturne baštine, književne i kazališne te da je izravno i neizravno svjedočanstvo o nama kakvi smo bili ili kakvi smo nastojali biti kroz stoljeća. Njegove komedije poznate su i danas, izvode se na svjetskim pozornicama i nisu izgubile smisao za humor i aktualnu problematiku. Mnogobrojne preradbe njegovih djela u Dubrovniku još su samo jedno uporište za tezu kako je on jedan od najpoznatijih komediografa svih vremena.

LITERATURA

- Bakija, Katja. (2001). *Preradbe Molièrea na Dubrovačkim ljetnim igrama*. Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe.
- Batušić, Nikola. (2003). „Molière i njegovo kazalište—U: Vučić, M. (ur.) *Škrtac ; Umišljeni bolesnik; Mizantrop ; Versailleska improvizacija*. Zagreb, Školska knjiga.
- Boileau-Despreaux, Nicolas. (1999). *Pjesničko umijeće*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Čale Feldman, Lada. „Mizantrop—u: *Leksikon svjetske književnosti – djela*, gl. ur. Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga, 2004.
- Deanović, Mirko. (1972). „Predgovor – Molière u povijesti dubrovačkog teatra—U: Josip Turbarina (ur.) *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija I*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Fališevac, Dunja. (2007). *Dubrovnik otvoreni i zatvoreni grad*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Fališevac, Dunja. (2012). „Utjecaj dubrovačkog klasicizma na spjev *Ljepos duše* Ivana Dražića—*Adrias* 18.
- Hergešić, Ivo. (1978). *Shakespeare, Molière, Goethe*. Zagreb: Znanje.
- Lovrić Jović, Ivana. (2018). „Fonološke značajke jezika dubrovačkih čestitarskih pjesama s početka 19. stoljeća—*Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 45 (1).
- Matić, Tomo. „Molièreove komedije u Dubrovniku—*Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti*, 1906.
- Mokuljski, Stefan Stefanovič. (1948). *Molière*. Zagreb: Ognjen Prica.
- Molière. (2005). IZABRANE KOMEDIJE. Preveo Slavko Ježić. Zagreb: Vjesnik.
- Molijer. (1963). *Tartif – Don Juan*. Beograd: RAD.
- Muhoberac, Mira. (1997). „Frančezarija Džono aliti Gos—*Dani Hvarškoga kazališta* 23.
- Novak, Slobodan Prosperov, Tatarin, Milovan, Mataija, Mirjana, Rafolt, Leo. (2009). *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Novak, Slobodan Prosperov. (2004). *Povijest hrvatske književnosti – raspeta domovina*. Split: Marjan tisak.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
- Pavlović, Cvijeta. (2005). „Molièreove svečanosti à la ragusaine—*Dani Hvarškoga kazališta* 31.
- Pavlović, Cvijeta. (2012). *Uvod u klasicizam*. Zagreb: Leykam international.
- Solar, Milivoj. (1994). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Stari pisci hrvatski (1972). *Dubrovačke preradbe Molièreovih komedija*. Priredio: Mirko Deanović. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Internetski izvori

URL 1:

Hrvatska enciklopedija: klasicizam. <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=31755>

(Datum pristupa: 10. siječnja 2023.)

SUMMARY

CLASSICISM AND THE DUBROVNIK RECOVERY OF MOLIÈRE

This paper analyzes the Dubrovnik adaptations of Molière's comedies and classicism. The beginnings of classicism as a literary period date back to the sixteenth century, but its formation took place in France, where it significantly marked the seventeenth century. It had a great influence on almost all European literature, including Croatian literature. Among the individuals who greatly marked the period of classicism is the comedian Molière, as one of the greatest classics of classicism. An extraordinarily developed gift for portraying various environments, the power to shape diverse characters and a deep knowledge of society and man, made him the greatest comedy writer of all time. The craze for Molière's oeuvre did not bypass the Croatian theater, that is, the theatre of Dubrovnik, where twenty-three adaptations of Molière's comedies were presented. This work is limited to the interpretations of the three Dubrovnik adaptations of Molière's comedies - the comedy *Tarto* based on the comedy *Tartuffe*, the comedy *Džono aliti Gos* based on the original *Don Juan* and the comedy *Misanthrope*, which kept its original name.

Keywords: classicism in Croatia, Molière, Dubrovnik adaptations, *Tarto*, *Džono aliti Gos*, *Misanthrope*.